الجمهـــــورية الجـــزائريـــــة الديمقـــراطيـــة الشعبيـــة

وزارة التّعليـــم العـــالـــي والبحـــث العـــلمـــي

جامعـــــة حسيبة بن بوعـــــــلي- الشلف-

كليـــّة الآداب واللـــغـــات

قـــسم اللّغـــة العربيـــة وآدابـــــها

مـــذكـــرة مقـــدّمـــــة لنيـــل درجـــــة المـــاجستيـــر في اللغة العربيـــة

المـــوسومـــــة بـــ:

البنيات الأسلوبية في ديوان «أمجادنا تتكلم» لمفدي زكريا

تخصص: دراســـات أسلـــوبيـــة

إعـــداد الطـــالب:

حـــمـــو لبيـــك

إشـــراف الدكتـــور:

عبد القـــادر شـــارف

أعضاء اللجنة المناقشة:

د. أحمد بن عجميـــة أستاذ محاضر (أ)	جامعة حسيبة بن بوعلي الشلـــف	رئيسا
د. عبد القادر شارف أستاذ محاضر(أ)	جامعة حسيبة بن بوعلي الشلـــف	مشرفا ومقررا
أ. د. العربي عميش أستاذ التعليم العالي	جامعة حسيبة بن بوعلي الشلـــف	مناقشا
د. أمينـــة طـــيبـــي أستاذ محاضر(أ)	جامعة جيلالي اليابس سيدي بلعباس	مناقشا
د. عبد الهادي بلمهل أستاذ محاضر(أ)	جامعة حسيبة بن بوعلي الشلـــف	مناقشا

السنـــة الجـــامـــعيـــة: (1436/1435)هـ/(2015/2014)م

"رَبِّ اشْرَحْ لِي صَدْرِي ، وَيَسِّرْ لِي أَمْرِي ،
وَاحْلُلْ عُقْدَةً مِنْ لِسَانِي ، يَفْقَهُوا قَوْلِي"

الآية: 25-28 من سورة طه

إهـــداء

اللهم أغنني بالعلم ، وزيني بالحلم

وأكرمني بالتقوى ،وجملني بالعافية

إلى مفتاح الرحمة سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم

إلى من أنارا لي طريقي برضاهما ودعواتهما والدتي ووالدي، أطال الله في عمرهما وأدامهما تاجا

اعتز به، ونبراسا ينير لي دربي دائما

إلى من تقاسمني رمق الحياة بحلوها و مرها ،زوجتي العزيزة

إلى نور حياتي بناتي و أبنائي: علي عبد الرحيم- مريم- أسماء- شيماء.

إلى كل من عايش هذا البحث صبرا و إحسانا وفكرا ومساءلة

إلى هـــــــؤلاء جميعـــــــا

أهـــــدي ثمـــــرة هـــــذا العمـــــل

حـــمـــــو لبيـــــك

مقدمة

استطاعت الأسلوبية أن تشق طريقها وسط المناهج النقدية المعاصرة، وقدر لها أن تستقر منهجا يهدي إلى دراسة الخطاب الأدبي دراسة تتصف بالموضوعية والعلمية.

فالأسلوبية النظرية تهدف إلى إرساء القواعد النظرية (التنظير) التي ينبني عليها تحليل الخطاب الأدبي، بينما الأسلوبية التطبيقية فهي تعد رافدا لاستكمال البحوث الأسلوبية في المجال النظري، وغايتها تعرية النص الأدبي وإظهار خصائصه وسماته، وإبراز شخصيتة الكاتب، من خلال فحص الوسائل التعبيرية والإيحائية التي يبتكرها والتي ترتقي بمستوى الكلام وقدرته على النفاذ والتأثير.

وتتسم الأسلوبية النظرية بالاستقرار على مناهج بعينها، بينما الأسلوبية التطبيقية تعاني من تعدد اتجاهاتها وتشعباتها، وكذا من انعدام الترابط المنهجي بينها وبين الأسلوبية النظرية.

ويمكن الإشارة إلى أن معظم الدراسات والبحوث المتعلقة بالأسلوبية تتمظهر أكثر في الدراسات النظرية وتقل في جانبها التطبيقي.

ورغم أن الأسلوبية تعد من المناهج النقدية الحديثة الوافدة إلينا من الغرب، إلا أنه يمكن اعتمادها كمنهج صالح لدراسة النص الأدبي العربي على اعتبار أن الأسلوبية استفادت من الدرس البلاغي والنقدي القديم واستفادت كذلك من الدرس اللغوي.

وتكمن أهمية هذه الدراسة في البحث الموسوم بـــ"البنيات الأسلوبية في ديوان أمجادنا تتكلم لمفدي زكريا" من منطلق ارتباطه تنظيرا وممارسة حيث تطمح إلى دراسة البنيات الأسلوبية في الخطاب الشعري "البنية الإيقاعية" البنية التركيبية، البنية الدلالية وغايتها تحليل نصوصه إلى المستويات المذكورة وصولا غلى الوقوف على الملامح الأسلوبيية في خطاب مفدي زكريا وإلى ما يتفرد به من حيث بناؤه اللغوي وإدراك القيمة الفنية والأدبية التي تستتر وراء هذه البنيات، ذلك أن المسلمات التي ينطلق منها البحث الأسلوبي أن العمل الأدبي وحدة تتآزر عناصرها لأداء غرض واحد، فمن أيها ابتدأت وصلت إلى هذا الغرض الذي هو روح العمل الأدبي.

وتركزت هذه الدراسة على ديوان "أمجادنا تتكلم وقصائد أخرى" باعتباره أحدث وآخر ديوان شعري لمفدي زكريا، جمعه وحققه: مصطفى ابن الحاج بكير حمودة، طبعة 2007، من خلال الإجابة على إشكالية البحث، والمتمثلة في الأسئلة الآتية:

1.كيف يتمظهـــر الأسلوب داخل الخطاب الشعري؟

2.ماهي المرجعيات النظرية والآليات الأسلوبية التي يمكن لمقاربة نقدية أن تستأنس بها في مكاشفة خطاب القصيدة ؟

3.هل من جهاز مصطلحي خاص في ميدان الأسلوبية قد يمكن الباحث من استشفاف حقيقة الأسلوب الشعري؟

ما هي أهم الظواهر والسمات الأسلوبية التي يتميز بها الخطاب الشعري عند مفدي زكريا في ديوانه "أمجادنا تتكلم"؟

وقد استعنت في ذلك بما سبق دراسته في المجال والنتائج المتوصل إليها حول مواضيع متشابهة، أذكر منها:

1.خصائص الأسلوب في الشوقيات لمحمد الهادي الطرابلسي، حيث عالج في قسمه الأول أساليب مستويات الكلام، من خلال تناول الموسيقى بنوعيها (الإطار، الحشو)، وفي قسمه الثاني أساليب هياكل الكلام، مركزا على الأساليب الإنشائية، التقديم والتأخير، الحذف، دلالة المباني والمعاني...

2.شعر إبراهيم ناجي دراسة أسلوبية بنائية لشريف سعد الجيار، حيث اهتم بدراسة البنية الصوتية، والمعجم الشعري، والصورة الشعرية في شعر إبراهيم ناجي.

3.ملامح أسلوبية في شعر بن سهيل الأندلسي لمحمد بن منوفي، تناول في الجانب النظري، مفهوم الأسلوبية والأسلوب، وفي الجانب التطبيقي المستوى الإيقاعي، المستوى التركيبي والمستوى التصويري في شعر ابن سهل الأندلسي.

ولم يكن اختيار الموضوع المعد للبحث بمحض الصدفة أو الاعتباطية بل تم بعد بحث وترو من خلال أهمية الموضوع بالدرجة الأولى في إثراء الرصيد

المعرفي في الدراسات الأسلوبية ويعود كذلك إلى أسباب أخرى موضوعية وذاتية وهي:

1- لا أعتقد- حسب اطلاعي - من خلال تصفح مختلف المواقع الالكترونية المتخصصة في الدراسات الأدبية وكذا موقع " البوابة الوطنية للإشعار عن الأطروحات" إلى جانب الكتب المتخصصة في الدراسات الأسلوبية أن ثمة دراسات حول شعر مفدي زكريا تناولت بالدراسة "أمجادنا تتكلم" في مختلف الجوانب الفنية والجمالية، و إن وجدت، فإنها تركزت حول "اللهب المقدس" و"إلياذة الجزائر" في بعض الظواهر الأسلوبية ولكنها لم ترق إلى دراسة السمات الأسلوبية وفق المستويات الصوتية، التركيبية، الدلالية.

2- القيمة الفنية والجمالية لشعر مفدي زكريا والخصائص الاسلوبية الراقية التي يتميز بها عن غيره والتي جعلت منه أيقونة الشعر العربي الثوري والتحرري.

3- قلة الدراسات التي تناولت دراسة الخصائص الأسلوبية لمختلف الشعراء الجزائريين.

- ومن الأسباب الذاتية أذكر:

إعجابي بشعر مفدي زكريا لتميزه بالإيقاع الموسيقي والتشكيل اللغوي والصورة الملحمية وكذا بالبراعة والأسلوب الراقي في الإلقاء التي تميز بها مفدي

زكريا عن بقية الشعراء فهو يتغنى بشعره فيصور الملاحم والبطولات، فكل من يسمعه يأسره ويسحره.

واعتمدت في بحثي المنهج الأسلوبي لأنه:

1- المنهج الأنسب لدراسة الشعر كونه يتطرق إلى كل صغيرة وكبيرة في الخطاب ويصب كل اهتمامه على الخطاب ذاته، من أدنى عنصر (الصوت) إلى دلالة الكلمة في المعجم، إلى التركيب، فالدلالة الكلية والعامة للخطاب

2- يتناول الخطاب الشعري في كل جوانبه: إيقاعيا، تركيبيا، معجميا، دلاليا

وقد اقتضت مادة هذا البحث أن أقسم الدراسة إلى فصول تطبيقية إضافة إلى فصل نظري ومقدمة وخاتمة.

و تناولت في الفصل الأول الذي عنونته بـــ: "الأسلوبية والأسلوب- المفهوم والإجراء"، والذي شكل عتبة البحث إطلالة نظرية، تلقي الضوء على تحديد مفاهيم المصطلحات المفتاحية الواردة في عنوان البحث، من خلال مفهوم مصطلح البنية وخصائصها، وتناول التحول التاريخي والمعرفي لمصطلح الأسلوب عند العرب قديما وحديثا، ثم عند الغرب، وتمحورت الدراسة على مصطلح الأسلوبية بحكم أنه المنهج الذي يتخذه الباحث في دراسة الخطاب الشعري عند زكريا، فتناولت مفهوم الأسلوبية ونشأتها وأعلامها، ثم انتقلت إلى تناول إتجاهاتها المتمثلة في الأسلوبية التعبيرية، الأسلوبية النفسية، الأسلوبية البنيوية والأسلوبية الإحصائية، ثم أبرزت

العلاقة بين الأسلوبية وبين مختلف العلوم الأخرى، وتطرقت في العنصر الأخير من هذا الفصل إلى مجهودات الأسلوبيين العرب في إثراء الدرس الأسلوبي الحديث.

أما الفصل الثاني والذي عنوانه " أسلوبية البناء الصوتي " فتناولت فيه بطريقة تحليلية إحصائية معظم الظواهر الصوتية التي ظهرت لنا في شعر زكريا وابتدأت الدراسة بالوزن، وتناولت فيه البحور الشعرية المستعملة، وحددت أنواع القافية حسب حركة حرف الروي، وأنواعها حسب النفس ثم تناولت ظاهرة التكرار ودورها في إنتاج الدلالة وركزت على مفهومه، ومظاهره، والتي برزت في ظاهرة تكرار الأصوات المجهورة، والأصوات المهموسة، تكرار المفردات، تكرار الجمل، ثم تطرقت إلى ظواهر صوتية أخرى في شعر زكريا كالجناس، التدوير، والتطريز.

وأما الفصل الثالث الذي عنوانه " أسلوبية البناء التركيبي"، فتناول البحث دراسة تراكيب الجملة بنوعيها، الخيرية والانشائية، حيث تركزت دراسة الجملة الخبرية على تناول طبيعة التراكيب الاسمية والتراكيب الفعلية ودورها في إنتاج الدلالة الأسلوبية، ثم انتقلنا إلى دراسة مكونات الجملة الانشائية بنوعيها الطلبية وغير الطلبية، فالجملة الإنشائية الطلبية تناولنا فيها الأمر، والإستفهام، والنداء، أما الجملة الإنشائية غير الطلبية، ثم انتقلت الى دراسة ظاهرة الإنزياح التركيبي من خلال صورتي، التقديم والتأخير، والحذف.

و في الفصل الرابع والذي عنوانه " أسلوبية البناء الدلالي" فقد تناولت في البحث:

المعجم الشعري: تطرقت فيه الى مفهومه والغرض من دراسته، ثم تناولت بالدراسة معجم زكريا اللغوي من خلال الحقول الدلالية المشكلة لهذا المعجم والتي تمثلت في حقل الوطن، حقل المفردات الدينية، حقل المعانات والأحزان، حقل الألوان، حقل المكان، حقل الزمان، حقل الأسماء، حقل التضحية والكفاح، حقل الجمال، حقل الطبيعة، حقل الخلق.

الصورة الشعرية: تناولت فيها مفهومها وخصائصها، ثم تعمقت بالبحث في الصورة الشعرية عند زكريا بدلالة الخيال، فتطرقت الى ظواهر التشبيه والاستعارة، والكناية، وبدلالة السياق تطرقت إلى ظاهرة التضاد، والمبالغة.

وينتهي البحث بخاتمة تبين النتائج التي توصل إليها البحث أما مصادر الدراسة ومراجع البحث فتعددت وفي مقدمتها ديوان الشاعر مفدي زكريا " أمجادنا تتكلم" بتحقيق " مصطفى بن الحاج بكير حمودة " والعديد من المصادر والمراجع البلاغية والنقدية القديمة والحديثة مثل " دلائل الإعجاز " وأسرار البلاغة " لعبد القاهر الجرجاني، " موسيقى الشعر" " والأصوات اللغوية" لإبراهيم أنيس، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، " لصلاح فضل"، " جواهر البلاغة" للسيد الهاشمي، شعر إبراهيم ناجي دراسة أسلوبية بنائية لشريف سعد الجيار، " العمدة" لابن رشيق القيرواني، والعديد من الدوريات والرسائل الجامعية.

وأجدني شديد الإمتنان لأستاذي الفاضل الدكتور " عبد القادر شارف" الذي كان نعم الأستاذ من فترة التدريس النظري إلى فترة الاشراف على إنجاز هذه الرسالة، والذي أفادني بعلمه ورعايته، وبعث في شحنة المثابرة، بعد أن استعصى علي البحث إلى أن بلغ صورته النهائية.

والله ولي التوفيق وعليه التوكل وله الحمد.

حمو لبيك، في: 2014/09/16.

الفصل الأول:
الأسلوبية والأسلوب
المفهوم والإجراء

أولا: بنية الأسلوب.

1. البنية.
2. الأسلوب.

ثانيا: الأسلوبية.

1. المفهوم والنشأة.
2. إتجاهات الأسلوبية.
3. علاقة الأسلوبية بالعلوم الأخرى.
4. جهود الأسلوبيين العرب في إثراء الدرس الأسلوبي الحديث

أولا: بنية الأسلوب:

1- مفهوم البنية:

البنية في اللغات الأجنبية مستقاة من الفعل اللاتيني " stuere" والذي يعني البناء أو الطريقة التي يقام بها مبني ما "[1].

و البنية كما يراها لالاند: [2] تستعمل " بمعنى خاص وجديد من أجل تعيين كل مكون من ظواهر متضامنة بحيث يكون عنصر فيها متعلقا بالعناصر الأخرى ولا يستطيع أن يكون ذا دلالة إلا في نطاق هذاكله، وهذه الفكرة هي الأساس فيها نسميه بنظرية الصيغ "[3*]

وقد بين الدكتور عبد الرحمن حاج صالح أن دي سوسير لم يستعمل لفظة structure (البنية) إلا ثلاث مرات واستعمل لفظة système 38 مرة وكان أتباعه أكثر استعمالا لـــ structuralisme للدلالة على ما يسميه هو [4] système

---

[1]- صلاح فصل، نظرية البناية في الفقه الأدبي، منشورات دار الأفاق الجديدة ، بيروت لبنان، ط3، 1985م، ص170

[2] - André Lalande . vocabulaire technique et critique de la philosophie . éd. pue 1983. P1031

[*] -والنص الأصلي المترجم إلى العربية من طرف الأستاذ نجيب غزاوي: ينظر: عبد القادر شارف، البنية الصوتية ودلالتها في إلياذة الجزائر لمفدي زكريا، رسالة ماجستير، جامعة وهران، السانية، 2001، ص03

la structure est utilisée dans un sens particulier et nouveau préciser chaque constituant dans divers phénomènes dont chaque élément est lié aux autres, ne pouvant être comme un sémantique, sauf dans un cadre généralise.
Cette idée représente la base dont ce qu'on appelle la théorie des formes.

[4]- ينظر عبد الرحمن حاج صالح، بحوث ودراسات في علوم اللسان، موفم للنشر، ط1، 2007، ص163

والبنية هي " تلك العلاقات الداخلية الثانية التي تميز مجموعة ما بحيث تكون أسبقية منطقية للكل على الأجزاء، أي أن أي عنصر من البنية لا يتخذ معناه إلا بالوضع الذي يحتله داخل المجموعة " [1]

وجاء مفهوم البنية في اللغة اللعربية مرادفاً " للتشييد والبناء والتركيب" وورد في القرآن الكريم أكثر من عشرين مرة على صورة الفعل " بنى" أو الأسماء " بناء" و" بنيات" لكن لم ترد فيه لفظة " بنية ".[2]

ويعد تعريف بياجيه لمفهوم البنية أكثر التعاريف وضوحا ودقة حيث ارتكز على ثلاثة خصائص لها هي:

أ- الشمولية:

" تتشكل البنية من عناصر تخضع لقوانين تميز المجموعة كمجموعة، يتم استكشاف خصائصها في أي تركيب كان" [3]، وقد شبه ذلك رابح بوحوش " بالخلية تتدفق حياة، والحياة هي قوانينها التي تشكل طبيعتها وطبيعة المكونات الجوهرية، وهذه المكونات مجتمعة تعطي الخصائص الكلية الشاملة للبنية."[4]

---

[1]- عدنان حسين قاسم، الإتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، دار ابن كثير، دمشق، ط2، 1992 ص8

[2]- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص185

[3]- جان بياجيه، البنيوية، تر: عارف منيمنة، وبشير أوبري، منشورات عويدات بيروت باريس، مطبعة الأمان 1971، ص9

[4]- رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات مكتبة بساتين، المعرفة لطباعة ونشر وتوزيع الكتب، د.ط، ص21

ب- التحول:

يرى بياجيه أن كل البنيات " تشكل مجموعة من التحولات لكن تلك التحولات يمكن أن تكون لازمية لأن رياضيا 1+1= فورا 2، كما أن 3 تلي 2 دون فاصل زمني " [1] فالتحول هو انتاج وتوليد جمل فرعية من جملة أساسية دون الإحلال بتواعد البنية الداخلية.

ج - التحكم أو الضبط الداخلي:

" تستطيع كل بنية ضبط نفسها، فهذا الضبط يؤدي إلى الحفاظ عليها، وإلى خلق نوع من الانغلاق"[2]، فالجملة واعتمادا على القدرة على التحكم الذاتي، تكون مكتفية بذاتها ومنغلقة على نفسها.

وترتبط البنية بتركيب الخطاب، والبنية اللغوية تتكون من بنيات فرعية والمتمثلة في البنية الصوتية، والبنية الدلالية، والبنية التركيبية والتي تتباين في تواترها في الخطاب الشعري من شاعر إلى آخر ، فالبنيات الفرعية هاته تمايز بين الشعراء وتمنح القارئ مجالا خصبا لتذوق ذلك التمايز الفني والإبداعي بينهم.

[1]- جون بياجيه، البنيوية، ص12

[2]- المرجع نفسه، ص13

2- الأسلوب:

الأسلوبية في أبسط معانيها هي علم دراسة الأسلوب والأسلوب سابق بشأنه في الوجود من الأسلوبية، وبالتالي فتعريف الأسلوب سابق لتعريف الأسلوبية[1]، لأنه أسبق في الوجود من الناحية التاريخية وأوسع في الدلالة من الناحية المعنوية[2]

والحديث عن الأسلوبية يعني الحديث عن وجود الحديث وجود الإنسان وخلقه، فقد ارتبط بماهيته في الوجود، يقول الله تعالى: ﴿ **الرَّحْمَنُ (1) عَلَّمَ الْقُرْآنَ (2) خَلَقَ الْإِنْسَانَ (3) عَلَّمَهُ الْبَيَانَ (4)**﴾ [3]، والبيان والأسلوبية لفظان مترادفان ومعناهما واحد إلى جانب ألفاظ البلاغة والفصاحة والبراعة والمعاني والبديع والنظم والصياغة والصناعة[4]

ويمكن تناول الأسلوب ومباحثه ومفهومه من منظور تاريخي معرفي حضاري عند العرب وعند الغربيين، لإبراز التواصل بين القديم والجديد، وإظهار دور البلاغة القديمة في التأصيل للدراسات العربية الحديثة، وكذا تأثرها بالتيارات الغربية الوافدة إلينا، والتي أدت إلى محاولة التوفيق بين التراث والمعاصر.

---

[1]- ينظر: أحمد حساني، مباحث في اللسانيات، ديوان المطبوعات الجامعية، 1999، ص10

[2]- ينظر: أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع – القاهرة – د.ط، د.ت، ص16

[3]- القرآن الكريم، سورة الرحمن، الآية : 1-4

[4]- ينظر: أحمد رمضان الخزبي، منشورات ELGA، 2002 ص85

أ- الأسلوب عند العــرب:

برز الاهتمام أكثر في الدراسات القديمة عند النقاد العرب لمفهوم الأسلوب وإشكالياته بغزارة وبوتيرة متسارعة في بداية القرن الثاني للهجرة حيث ارتبط بالدراسات المتعددة للنص القرآني التي سعت في مجملها إلى استظهار ميزاته الأسلوبية التي تفرّد بها عن غيره من أنواع الكلام لإثبات بلاغته وإعجازه.

والأسلوب كما ورد في معظم المعاجم اللغوية في تعريفه اللغوي هو:

" الطريق، ويقال سلكت أسلوب فلان في كذا: طريقته، ومذهبه، والأسلوب طريقة الكاتب في كتابته، والأسلوب الفن، ويقال: أخذنا في أساليب من القول: فنون متنوعة، والأسلوب الصف من النخيل ونحوه، والجمع أساليب"[1]

و جاء في تاج العروس أن الأسلوب بالضم:" كل طريق ممتد.... والأسلوب الوجه والمذهب، قال هم في أسلوب سوء ويجمع على أساليب، وقد سلك أسلوبه طريقته....و كلامه على أساليب حسنة، والأسلوب بالضم الفن، يقال أخذ فلان في أساليب من القول، أي أفانين منه"[2] وفي القاموس المحيط: " الأسلوب الطريق "[3]

فالأسلوب في معناه العام المنهج والتفرّد والإستقامة.

---

[1]- إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، دار العودة، تركيا، د.ط، 1989 ص152

[2]- محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: عبد الكريم العزباوي، ومراجعة السامرائي، وعبد الستار أحمد فراج، بإشراف لجنة فنية من وزارة الإرشاد والأنباء، مطبعة حكومة الكويت، د.ط، 1965، ج3، مادة (س.ل.ب) ص71.

[3]- الفيروز أبادي، القاموس المحيط، تحقيق محمد العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط8، 2005، مادة (س.ل.ب) ص98

وقد عكف كوكبه من أعلام البلاغة العربية على دراسة الأسلوب وحرصوا على تخصيصه بمؤلفات عديدة في مباحثهم البلاغية نذكر منها:

" البيان والتبيين " و" كتاب العثمانية " لــ: " الجاحظ" " ت 255هــ"، " تأويل مشكل القرآن " لــ: " ابن قتيبة" " ت276هــ" ، " قواعد الشعر"لــ: " ثعلب" "ت291هــ"، " كتاب البديع" لــ:" ابن المعتز" " ت 296هــ"، " عيار الشعر" لــ:"ابن طباطبا" " ت د 322هــ"، " نقد الشعر" لــ:" قدامة ابن جعفر" " د.ت 373هــ" "الوساطة بين المتنبي وخصومه" لــ: " القاضي الجرجاني" "ت392هــ"، الخصائص لــ: " ابن جني" " ت392هــ"، " كتاب الصناعتين" لــ: " العسكري" "ت395هــ" ، " العمدة في صناعة الشعر ونقده" لــ: " ابن رشيق القيرواني" "ت456هــ" ، أسرار البلاغة" و" دلائل الإعجاز" لــ: " عبد القاهر الجرجاني" "ت471هــ"، "أساس البلاغة" لــ: " ابن عمر الزمخشري" ، " منهاج البلغاء وسراج الأدباء" لــ : " حازم القرطاجني" " ت 684هــ"،" المقدمة" لــ: " ابن خلدون" "ت808هــ"

و قد تفاوت مفهوم الأسلوب من باحث إلى آخر ضيقا واتساعا،

فالجاحظ " ت 255هــ" أشارإلى ما يسمى بالأسلوب الطبقي، وفق التباين اللغوي، ورسم الحدود الفاصلة بين طبقات المجتمع حسب مستوى أدائهم اللغوي وأشار إلى ذلك بالقول: " كلام الناس في طبقات، كما أن الناس أنفسهم في طبقات،

فمن الكلام الجزل والسخيف، والمليح والحسن، والقبيح والسّمج، والخفيف والثقيل، وكلّه عربي، وبكل قد تكلّموا، وبكلّ تمادحوا وتعايبوا"[1]

وأشار الجاحظ إلى التباين بين نظم القرآن وغيره من الكلام بالفول: " وفرق ما بين نظم القرآن، ونظم سائر الكلام وتأليفه، فليس يعرف فروق النظر، واختلاف البحث إلا من عرف القصيد من الرجز، والمزاوج من المنثور، والخطب من الرسائل، وحتى يعرف العجز العارض، الذي يجوز ارتفاعه من العجز الذي هو صفة في الذات، فإذا عرف صنوف التأليف عرف مباينة نظم القرآن لسائر الكلام"[2]

وأبرز الجاحظ أهمية اللفظة في بلاغة الكلام، فحسن النظم عنده من حسن "اختيار اللفظة المفردة اختيارا موسيقيا يقوم على سلامة جرسها، واختيارا معجميا يقوم على ألفتها، واختيارا إيحائيا يقوم على الظلال التي يمكن أن يتركها استعمال الكلمة في النفس، وكذلك حسن التناسق بين الكلمات المتجاورة تآلفا وتناسبا"[3]

وربط **ابن قتيبة** " ت 276هـ" تعريف الأسلوب بطرائق التعبير، ومطابقة الكلام لمقتضى الحال بالقول: " إنّما يعرف فضل القرآن من كثر نظره، واتسع علمه، وفهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب، وما خصّ الله به لغتها دون جميع

[1]- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق، عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط7، 1998، ج1، ص144

[2]- الجاحظ، كتاب العثمانية، تحقيق، عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، 1991، ص16

[3]- يوسف أبو العدوس ، الأسلوبية – الرؤية والتطبيق- دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ط1، 2007، ص11

اللغات... فالخطيب من العرب إذا ارتجل كلاما في نكاح أو حمالة أو تحضيض أو صلح أو ما أشبه، لم يأت به من واد واحد، بل يفتن فيختصر تارة إرادة التخفيف، ويطيل تارة إرادة الإفهام، ويكرر تارة إرادة التوكيد، ويخفي بعض معانيه حتى يغمض على أكثر السامعين، ويكشف بعضها حتى يفهم بعض الأعجمين، ويشير إلى الشيء ويكنّى عن الشيء، وتكون عنايته بالكلام على حسب الحال، وقدر الحفل، وكثرة الحشد وجلالة المقام"[1]

و تعدد الأساليب عنده راجع إلى اختلاف الموقف أولا، ثم طبيعة الموضوع ثانيا، وعلى مقدرة المتكلم وفنّيته ثالثا، وبذلك فقد استطاع التوصل إلى الربط بين النص الأدبي وطرق الصياغة عندما ربط بين الخطبة والموضوع الذي يتصل بها"[2]

و يعد **ابن طباطبا** " ت322هـ" من النقاد العرب الذين حاولوا ربط الأسلوب باختيار المبدع للألفاظ، للتعبير عن المعنى إذ يقول: " فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخّض المعنى الذين يريد بناء الشعر عليه فكره نفرا، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه، بل يعلق كل

[1]-ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم، تأويل مشكل القرآن، شرحه ونشره السيد أحمد صقر، دار التراث، القاهرة، ط2، 1973، ص12

[2]- ينظر: محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع، لونجمان، ط1، 1994، ص12

بيت يتفق له نظمه، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله، فإذا كملت له المعاني وكثرت الأبيات وفق بينها بأبيات تكون نظما لها وسلكا جامعا لما تشتت منها"[1]

في حين أن إمام البلاغة **عبد القاهر الجرجاني**" ت 471هـ" وفي سياق حديثه عن الاحتذاء، ربط بين مفهوم الأسلوب والنظم وطابق بينهما من حيث التنوع اللغوي الفردي الصادر عن وعي واختيار، وشدد على أن جوهر الأسلوب يكمن في النظم إذ يقول:" واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر، وتقديره وتمييزه، أن يبتدئ الشاعر في معنى له وغرض أسلوبا- والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه- فيعتمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجئ به في شعره، فيشبه بمن يقطع من أديمه نعلا على مثال نعل قد قطعها صاحبها"[2]

والأسلوب عند الجرجاني مرتبط بقواعد اللغة، فهو يرتكز على علم النحو، فلا ريب " أن قيام النظم عند الجرجاني على توفي معاني النحو يوجد حضورا عقليا واستعمالا منطقيا للغة"[3] ذلك أن "الألفاظ مغلقة على معانيها حتى يكون الإعراب هو الذي يفتحها و أن الأغراض كامنة فيها حتى يكون هو المستخرج لها، وأنه المعيار

[1]- ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005، ص11

[2]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1981، ص361

[3]- ينظر: عبد القادر شارف، أسلوبية البناء اللغوي في شعر البحتري، رسالة دكتوراه، جامعة عبد الحميد ابن باديس، مستغانم، الجزائر، السنة الجامعية 2007-2008 ص09

الذي لا يتبين نقصان كلام ورجعانه حتى يعرض عليه، والمقياس الذي لا يعرف صحيح من سقيم حتى يرجع إليه"[1]

أما " **حازم القرطاجني**" (ت 684هـ) فقد حاول أن يزاوج بين مفهوم الأسلوب عند أرسطو الذي يرى أن العمل الفني وحدة متكاملة تشمل القطعة الأدبية كلها، من خلال ملاحظة تنقلات الشاعر في القصيدة الواحدة من موضوع إلى آخر، وبين مفهوم الأسلوب المرتكز على حدود الجملة الواحدة[2].

يقول في مناهجه:" ولما كانت الأغراض الشعرية يوقع في واحد منها الجملة الكبيرة من المعاني والمقاصد، وكانت لتلك المعاني جهات فيها توجد و مسائل منها تقتنى.... وكانت تحصل للنفس بالاستمرار على تلك الجهات والنقلة من بعضها إلى بعض وبكيفية الاطراد في المعاني صورة وهيأة تسمى الأسلوب، وجب أن تكون نسبة الأسلوب إلى معاني نسبة النظم إلى الألفاظ، لأن الأسلوب يحصل على كيفية الإستمرار في أوصاف جهة من جهات غرض القول و كيفية الاطراد من أوصاف جهة إلى جهة فكان بمنزلة النظم في الألفاظ الذي هو صورة كيفية الإستمرار في الألفاظ والعبارات والهيئات الحاصلة عن كيفية النقلة من بعضها إلى بعض وما

[1]- ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص23، 24

[2]- ينظر: محمد عبد المطلب، البلاغة الأسلوبية، ص28

يعتمد فيها من ضروب الوضع وأنحاء الترتيب"[1]، فالأسلوب عنده " هيأة تحصل عن التأليفات المعنوية، والنظم هيأة تحصل عن التأليفات اللفظية"[2]

وتناول **ابن خلدون** (ت808هـ) الأسلوب من خلال الشعر والنثر، ورأى أنه من صنيعة النحو البلاغة فالأسلوب عنده :" عبارة عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب أو القالب الذي يفرغ فيه، ولا يرجع إلى الكلام بإعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التراكيب الذي هو وظيفة الإعراب، ولا بإعتبار اللفظ لإفادته أصل المعنى من خواص التراكيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا بإعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض... وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص، تلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها وة يصيّرها في الخيال كالقالب أو المنوال ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب بإعتبار الإعراب والبيان، فيرصّها فيه رصا كما يفعله البنّاء في القالب، والنسّاج في المنوال، حتى يتسّع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام، ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه، فإن لكلّ من الكلام أساليب تختص به فتوجد فيه على أنحاء مختلفة.[3]

---

[1]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، د.ط، د.ت، ص363

[2]-المرجع نفسه، ص364

[3]-ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد، مقدمة ابن خلدون تحقيق درويش الجويدي، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، 2002، ص569

ومجمل القول أن الأسلوب عند العرب القدامى ارتبط بمباحث البلاغة وتمثل في العلاقات النحوية في تركيب الجمل والتي ميزت مقدرة الشاعر الفنية وطريقة أدائه للمعنى، وتحدد معنى الأسلوب مرة بالناحية المعنوية في التأليفات، ومرة ثانية بصيغة الجنس الأدبي ومرة ثالثة بالفصاحة والبلاغة، وكان لمباحث الإعجاز القرآني دور في إثراء الدرس الأسلوبي.

أما عند المحدثين، فقد ارتبط الأسلوب بكوكبة من الأدباء والنقاد الذين اهتموا بالأسلوب، وحاولوا إضافة لبنة جديدة إلى الدراسات القديمة، ومواكبة الدراسات الحديثة:

فقد ربط "**أحمد الشايب**" الأسلوب بالألفاظ وتناسقها بالقول بأنه:" الصورة اللفظية التي يعبّر بها عن المعنى ونظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار، وعرض الخيال أو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعنى"[1] فالأسلوب عنده ارتبط بطريقة نظم الألفاظ وترتيبها، وحاول أيضا بعث البلاغة القديمة وإعادة صياغتها[2]

و ربط "**أمين الخولي**" الأسلوب بالبلاغة، فالبلاغة عنده هي البحث عن فنية القول، إذا ما كان الفن هو التعبير عن الإحساس بالجمال، فالأدب هو القول المعبر عن الإحساس، والبلاغة هي البحث في كيف يعبر القول عن هذا الإحساس[3]

[1]- أحمد الشايب، الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط6، 1966، ص46

[2]- ينظر: رابح بوحوش الأسلوبيات وتحليل الخطاب ، منشورات، باجي مختار، عنابة، 2006م، ص20

[3]- أمين الخولي، مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب، دار المعرفة، القاهرة، 1961، ص88-89

و يرى " **أحمد حسن الزيات**" أن الأسلوب هو طريقة الكاتب أو الشاعر الخاصة في اختيار الألفاظ وتأليف الكلام [1].

و يرى **محمد كريم الكوّاز** أن الأسلوب مرادف للفن والبلاغة بالقول:" دلّت على مفهوم الأسلوب مصطلحات أخرى كالفن ولحن القول ولم يشيعا شيوع الأسلوب، الذي وجد مجالا خصبا في ميدان دراسة الإعجاز البلاغي، إذ كان ملبّيا لغرض العلماء في التفريق بين القرآن الكريم وكلام العرب من حيث البلاغة المعجزة وخروج نمط الكتاب الحكيم عن نمط الكلام المتعارف عليه بين الناس"[2]

و الأسلوب عند **منذر عياشي** هو " حدث قابل للملاحظة:" إنه لساني لأن اللغة أداة تباينه، وهو نفسي لأن الأثر غاية حدوثه، وهو اجتماعي لأن الآخر ضرورة وجوده"[3]

فالأسلوب عند المحدثين ارتبط بمدلول اللفظة وطرق العرب في أداء المعنى، وبين شخصية المبدع وبراعته الفنية وغرض النص الأدبي.

ب - الأسلوب عند الغربيين:

يعود الأصل اللفظي الدلالي لكلمة " الأسلوب" عند الغربيين إلى العصر اليوناني، فلفظة أسلوب (Stylus) في أصلها اللاتيني وتعني الريشة ومن الإغريقي

---

[1]- ينظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية و التطبيق، ص26

[2]- محمد كريم الكوّاز، الأسلوب في الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم، جمعية الدعوة الإسلامية العالمية، بنغازي، ليبيا، ط1، 2005، ص48

[3]- منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002، ص35

(stylos) وتعني عمودا، ثم انتقل فيما بعد مفهوم الكلمة إلى معاني أخرى عن طريق المجاز وهي معان تتعلق كلها بطريقة الكتابة اليدوية الدالة على المخطوطات[1]

و مثل **أفلاطون*** الأسلوب وشبهّه بالسمة الشخصية[2]، وارتبط الأسلوب عند **أرسطو** بالبلاغة في كتبه عن " الخطابة" و" الشعر" والتي تعني فن القول، والتي استنبطها من أقسام الشعر الذي صنفه ووزعه بين الملهاة والمأساة [3]

أما عند الرومان فاستخدم، الشاعر "**شيشرون**" الأسلوب كاستعارة تشير إلى صفات اللغة المستعملة من قبل الخطباء والبلغاء[4] ورسم " **فرجيل**" في دائرته الثلاثية في الأسلوب الحدود الفاصلة بين طبقات المجتمع في توزيع المفردات والصور ومظاهر الطبيعة وأسماء الحيوانات، والآلات والأماكن، ووضع لكل طبقة ديوانها الشعري، وقاموسها اللغوي، فديوان " الرعائيات" bucolique هو أسلوب بسيط ارتبط بالطبقة الوضيعة، وديوان " قصائد زراعية" Géorgique هو أسلوب ارتبط

---

[1]- ينظر: صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، ص93

[*]- أفلاطون (428- 347 ق.م) فيلسوف ورياضي يوناني، صاحب كتاب " المدينة الفاضلة" ومؤسس جامعة " الأكاديمية" وهي أول جامعة في التاريخ، وأستاذ " أرسطو" (384-322 ق.م)، ينظر مجاهد عبد المنعم، مجاهد فلسفة الفن الجميل، دار الثقافة للنشر، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت، ص26

[2]- ينظر: هنريش بليث، البلاغة و الأسلوبية، ترجمة، محمد العمري، منشورات دراسات سال، المغرب، د.ط، د.ت، ص33

[3]- ينظر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، فلسفة الفن الجميل، ص28

[4]- ينظر: صلاح فضل، علم الأسلوب والنظرية البنائية، دار الكتاب المصري، واللبناني للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2007، ص96

بالطبقة المتوسطة أما ملحمته الشهيرة "الإلياذة" L'Eneide فتعدّ نموذجا للأسلوب الراقي.[1]

هذا عند القدامى، أما عند المحدثين الغربيين، فقد ورد الأسلوب كمصطلح في معجم –Grim- في بداية القرن التاسع عشر في النقد الأدبي الألماني وفي المعاجم الإنجليزية كمصطلح عام 1846، والفرنسية عام 1872م[2]، وتعددت تعريفاته تبعا للمناحي التي انطلقت منها التيارات الأسلوبية في بحثها له، فالأسلوب عند علماء النفس يمثل السلوك، وعند البلاغيين يمثل المتحدث، وعند فقهاء اللغة هو الشيء الكامن، وعند الأدباء يمثل الفرد، بينما عند الفلاسفة فهو المتكلم الضمني أو الخفي، وأخيرا عند اللسانيين فالأسلوب هو اللغة[3]

والتعريف الأبرز الشائع للأسلوب ارتبط بمقولة **الكونت جورج بيفون***: "الأسلوب هو الرجل"[4]

---

[1]- ينظر: أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص17

[2]- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ص108

[3]- ينظر: فيلي ساندرس، نحو نظرية أسلوبية لسانية ترجمة خالد محمود جمعة، دار الفكر للتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2003، ص26

[*]- بيفون George louis Lecherc, compte du Buffon (1707-1788م) لغوي فرنسي اهتم باللغة واعتبرها كاشفة عن شخصية صاحبها، من ابرز مؤلفاته " مقالات في الأسلوبية" ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بنغازي، ليبيا، ط5، 2006، ص190

[4]-منذر عياشي، الأسلوبية، وتحليل الخطاب ص33

و أرجع **رولان بارت*** إلى أن الأسلوب يميز الكاتب عن غيره ويرسم شخصيته ويجدّد مواصفاته الفنية:" فالأسلوب صوت مزخرف يزيّن لحنا مجهولا... ليس الأسلوب سوى بعد عمودي يغوص في الذاكرة المنفعلة للشخص، ويكّون كثافته انطلاقا من تجربة معينة للمادة، إن الأسلوب ما هو إلا استعارة أي معادلة ما بين البنية الأدبية والبنية اللحمية للكاتب"[1]

و يعرّف **ميكائيل ريفاتير**** الأسلوب الأدبي بأنه:" كل شكل مكتوب فردي، ذي صلة مقصدية أدبية"[2]، وربطه بمتلقيه، فهو يرى أن الأسلوب قوة ضاغطة تتسلّط على حساسية القارئ بواسطة إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام، وملاحظة ما يتولّد عن الرسالة أو النص من ردود فعل لدى المتلقي"[3]

---

* - رولان بارت، ناقد فرنسي ولد سنة 1915م، ثار على مناهج النقد الكلاسيكية، وأرسى قواعد نقد نصاني حديث، واعترض على قدسية المؤلف، وقدسية الأثر، من مؤلفاته: " الدرجة الصفر في الكتابة" ، " فصول في علم العلامات"، " نظام الموضة"، " لذة النص" ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب ص 186-187

[1] -رولان بارت، الدرجة الصفر في الكتابة، ترجمة: محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدثين، الرباط، ط3، 1985، ص35

** - ميكائيل ريفاتير (1924- 2004م) من أهم اللسانيين في المدرسة الأمريكية له مؤلفات عديدة منها: " الأسلوبية البنيوية"، " محاولات في الأسلوبية الهيكلية"، "إنتاج النص" ينظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية – الرؤية والتطبيق- ص140

[2] - ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ترجمة حميد لحمداني، منشورات دراسات سال، دار النجاح الجديدة، البيضاء، المغرب، ط1، 1993، ص19

[3] - ينظر يوسف أبو العدوس البلاغة والأسلوبية، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1999، ص162

ويعرفّه أيضا بكونه انزياحا"* عن النمط التعبيري المتواضع عليه، وانحراف الكلام عن نسقه المألوف، وخروجه عن القواعد اللغوية[1].

ولكن يمكن الإشارة إلى أنه رغم اتساع فضاء دلالات الأسلوب وزخمه إلا أن التعريفات السابقة لمصطلح الأسلوب دلت على طريقة الكتابة، وأبرزت شخصية الكاتب، واستلهم هذا المفهوم من نظرية بيفون الذي تأثر بأفلاطون في صياغته، فنظرية تحديد الأسلوب عندهما تتنزل "منزلة لوحة الإسقاط الكاشفة لمخبآت شخصية الإنسان، ما ظهر منها في الخطاب وما بطن، ما صرّح به وما ضمّن، فالأسلوب جسر إلى مقاصد صاحبه من حيث إنّه قناة العبور إلى مقومات شخصيته لا الفنية فحسب بل الوجودية مطلقا"[2]

وقد أثرت نظرية بيفون عند منظري الأسلوب في مفهومه مثل شوبنهاور الذي عرّف الأسلوب بكونه ملامح الفكر، وتمثّلها ثم صاغها وأثبت أن الأسلوب وحده

---

* - إرتبط مصطلح الأسلوب عند الغربيين بمصطلحات كثيرة منها:
الانزياح(écart) عند ريفاتير، الانحراف (déviation) عند سبيتزر، لتجاوز (abus) عند فاليري، الانتهاك (viol) عند كوهين، الاختلال (distorsion) عند رينيه ويلك وأوستن وإيرين، الشناعة (scandale) عند بارت، الإطاحة (subversion) عند بايتار، المخالفة (infraction) عند تيري، فرق السنن (violation des normes) واللحن (incorrection) عند تودوروف، العصيان (transgression) عند أراغون، والتحريف(l'altération) عند جماعة "مو"، ينظر عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص79-80

[1] - ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، أربد، الأردن، ط2، 1997، ص181.

[2] -عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص54

طريقه في تقدير الأشياء، ورأى جاكوب أن جوهر الإنسان كامن في لغته وحساسيته.[1]

ثانيا: الأسلوبيـــــة:

1- المفهوم والنشأة:

ظهر مصطلح الأسلوبية في بداية القرن العشرين، على يد شارل بالي، بعد أن أرسى مصطلح الأسلوب جذوره، وحددت مجالاته وموضوعاته في حقل الدراسات اللغوية، حيث استطاع نقل درس الأسلوب من الدرس البلاغي – تحت تأثره بالدرس اللساني الحديث **لفرديناند دوسوسير** * إلى ميدان مستقل يوظف في دراسة اللغة ضمن نظام الخطاب ويخصص " للتحليلات التفصيلية للأساليب الأدبية أو للاختيارات اللغوية التي يقوم بها المتحدثون والكتّاب في السياقات والبيئات الأدبية وغير الأدبية"[2].

فمصطلح الأسلوبية ورغم ظهوره في بداية القرن الماضي إلاّ أنّه لم يصل إلى معنى محدد إلاّ في أوائل القرن العشرين وارتبط ذلك ارتباطا وثيقا بعلم اللغة.

---

[1]- عبد السلام السدي، الأسلوبية و الأسلوب، ص54

[*]- دوسوسير (1857-1913) لساني سويسري، مؤسس اللسانيات الحديثة، عاش متنقلا بين باريس وجنيف، درّس العلم المقارن، واللغة السنسكريتية والألسنية جمعت دروسه في مؤلف جمعه ونشره تلامذته وسمي بـــ: " دروس في اللسانيات العامة"

[2]- ينظر: baldik, CHRIS , THE CONSICE OXFORD DICTIONARY OF LITERAY TERMS, oxford univ press,New York , 1990 p215

وقد شكّلت كل من – الترجمات التي قام بها زفيتان تودوروف لأعمال الشكلانيين الروس إلى الفرنسية، وانعقاد الندوة العالمية بجامعة أنديانا بالولايات المتحدة الأمريكية سنة 1960م والتي تمحورت حول الدراسات الأسلوبية[1]- الأرضية الخصبة للتأسيس لعلم الأسلوب فربطت بين التنظير والتقعيد العلمي وهيّأت لرواية جديدة تفصل علم الأسلوب عن علم اللغة.[2]

والأسلوبية اتخذت تسميتها الخاصة بها حسب كل لغة من اللغات الأوربية، ففي الإنجليزية stylistics، وفي الألمانيةdie stytistik، وفي الفرنسية[3]la stylistique، وترجمها الباحثون العرب إلى العربية إلى "علم الأسلوب" وترجمها آخرون إلى "الأسلوبية".[4]

و الأسلوبية " stylistique" تتركب من شقين هما، أسلوب style ولاحقته "ique" فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي، نسبي واللاحقة تختص فيما تختص بالبعد العلمي العقلي وبالتالي الموضوعي، ويمكن في كلتا الحالتين تفكيك الدال الاصطلاحي إلى مدلولية بما يطابق عبارة علم الأسلوب "science du style "[5].

---

[1]- ينظر: محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص183

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص184

[3]- ينظر: محمد عبد الله جبر، الأسلوب والنحو دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الأسلوبية ببعض الظاهرات النحوية، دار الدعوة، الإسكندرية، مصر، ط1، 1988، ص08.

[4]- ينظر: محمود عياد، الأسلوبية الحديثة (محاولة تعريف)، فصول، القاهرة، مصر، ع2، 1984، مج1، ص122.

[5]- ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص31-32.

و قد أصبح مصطلح الأسلوبية يطلق على المنهج التحليلي للنصوص الأدبية، "فأفكار علم اللغة الحديث تستخدم للكشف عن السمات الأسلوبية أو الخصائص الشكلية التي يقال أنها تميّز عملا معينا، أو كاتب معينا، أو موروثا أدبيا أو عصرا معينا، وهذه السمات الأسلوبية قد تكون صوتية، كالأنماط الصوتية للكلام أو الوزن أو القافية- أو جملة- كأنواع التركيب الجملي- أو صيغة معجمية – كالكلمات المجردة ضد الكلمات المحسوسة، التكرار النسبي للأسماء، الأفعال والصفات- أو بلاغية- كالاستعمال المتميز للمجاز، والاستعارة والصورة وما إليها [1]

فهي تسعى إلى وصف الظاهرة اللغوية المشكلة للخطاب الأدبي، وتتأمل طريقة استخدام اللغة، لتجمع الجزيئات والتفاصيل ما يمكن الخروج به من تعميمات تحليلية تدل على طبيعة أسلوب الكاتب أو الشاعر، ويمكن أن يتم هذا التحليل وفق مستويات التحليل الأسلوبي من الناحية العملية وهي المستوى الصوتي والمستوى التركيبي والمستوى الدلالي.[2]

والأسلوبية زيادة على بعدها الفني الذي يلامس أدبية الأدب فهي تعتمد بعدا علميا، إذ تعتمد معطيات علم الأصوات الوظيفي وعلم الدلالة، وعلم القواعد النحوية، وعلم الصرف، والثلاثية البلاغية، وعلم العروض بأنها الدراسة التكييفية

[1]- محمد عبد المنعم خفاجي، محمد السعدي فرهود، عبد العزيز شارف، الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، مصر، ط1، 1992، ص11.

[2]- ينظر: أماني سليمان داوود، الصوفية والأسلوبية، دراسة في شعر الحلاج، دار مجدلاوي، عمان- الأردن، ط1، 2002، ص27.

التي يكون عليها المنتج القولي حيث تظهر صورتها على مستوى النص بعد أن حولت القيم اللسانية إلى قيم جمالية".[1]

2- اتجاهات الأسلوبية:

أ- الأسلوبية الوصفية (التعبيرية):

ارتبطت الأسلوبية التعبيرية بمؤسس علم الأسلوب **شارل بالي** (1865-1947) خليفة دو سوسير في كرسي علم اللغة العام بجامعة جنيف الذي استمد منه ثنائية "اللغة والكلام" واستثمرها في التأسيس للأسلوبية التعبيرية، وقد حصر الأسلوب في تفجير الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللغة، بخروجها من عالمها الافتراضي إلى حيز الوجود اللغوي الذي يمثل الكلام أو الاستعمال العقلي والفردي والمميز للغة.[2]

و قد تناول " بالي" القواعد العلمية للأسلوبية التعبيرية وأهدافها في مؤلفاته العديدة*.، وسعى فيها إلى إبراز العلاقة القائمة بين العناصر الأسلوبية والعالم النفسي للكاتب.[3]

---

[1]- عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط1، 2000، ص122.

[2]- ينظر: سامية راجح، أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر عبد الله حمادي، رسالة دكتوراه، جامعة باتنة، الجزائر، السنة الدراسية: 2012/2011، ص4-5.

*- من مؤلفاته: "محاولات في الأسلوبية الفرنسية، الذي صدر عنه 1902م، " المجمل في الأسلوبية "، صدر عام 1913م، " اللسانيات العامة واللسانيات الفرنسية "، عام 1932م.

[3]- ينظر: سليمان العطار، الأسلوبية، علم التاريخ، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة، مج1، العدد 02، 1981، ص135-136.

وقد عرف " بالي" الأسلوبية التعبيرية بأنها ذلك: "العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة، وواقع اللغة عبر هذه الحساسية".[1]

فتعريف بالي أبرز الطابع العاطفي للغة، فالأفكار حسبه تكون مفعمة بالتيار العاطفي من خلال محاولة المتحدث ترجمة ذاتية تفكيره، وفرض آرائه وأفكاره على الآخرين مقنعا أو راجيا أو آمرا أو ناهيا أو مجيبا على من يحاول معه مثل ذلك، والكلمة تتضمن دائما معنى فكريا بحثا وآخر شخصيا عاطفيا يعود أولهما إلى ذكاء الإنسان ويرجع الآخر إلى حساسيته.[2]

ويظهر من كتابات بالي سعيه الحثيث للكشف عن الخصائص الأسلوبية التعبيرية للغة الفرنسية بمقارنة العناصر العقلية والعناصر الوجدانية مستوحيا ومستعينا بأعمال بعض الألمان كستروميه (Strohmeyer) الذي استفاد من دراسته الألمانية، من منهجه في الدراسة المقارنة الخارجية من أعمال ريس (Riés) الذي يرى أن أسلوبية أي لغة تتمثل في دراسة خصائص تلك اللغة، والتي تعكس بدورها الخصائص السيكولوجية للجماعة المتكلمين بها.[3]

---

[1]- صلاح فضل، علم الأسلوب، والنظرية البنائية، ص30.

[2]- ينظر: صلاح فضل، علم الأسلوب والنظرية البنائية، ص30-31.

[3]- ينظر: معمر حجيج، إستراتيجية الدرس الأسلوبي بين التأصيل والتنظير والتطبيق، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، دط، 2007، ص77.

وقد تأثر مجموعة من الأسلوبيين الغربيين بأسلوبية بالي التعبيرية فسلكوا مسلكه من أبرزهم: جولز ماروزو (jules marrouzeau) (1878-1964) مارسيل كروسو (marcel cressot)، روبرت سايس (says robert)، ستيفان أولمان (Stephan Ullmann)-(1914-1976) الذي رفض حصر حقل الأسلوبية في اللغة المحكية فقط.[1]

ب- أسلوبية الكاتب (الأسلوبية الفردية) :

الأسلوبية الفردية تعد من ابرز الاتجاهات التي حددت معالم الدرس الأسلوبي ويطلق عليها أيضا: الأسلوبية الأدبية أو الأسلوبية النفسية أو الأسلوبية النقدية أو الأسلوبية التكوينية، وهي تعنى بمضمون الرسالة ونسجها اللغوي مع مراعاتها لمكونات الحدث الأدبي، الذي هو نتيجة لانجاز الإنسان والكلام والفن.[2]

و تسعى أسلوبية الكاتب إلى إبراز أهمية العلاقة بين الشكل والمضمون، وكذا الخصوصية الأسلوبية للمبدع فهي: "تدرس وقائع الكلام، أي الوقائع اللغوية التي تبرز السمات اللسانية الأصيلة لكاتب أو لكتاب معين"[3]. من خلال " دراسة علاقات

[1]- ينظر: عزت آغا ملك، الأسلوبية من خلال اللسانية، الفكر العربي المعاصر، عدد 38، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، 1986، ص88-89.

[2]- ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص67. وينظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص91

[3]- رابح بوحوش، اللسانيات وتحليل النصوص، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، ط2، 2009، ص39.

التعبير مع الفرد أو المجتمع الذي أنشأها واستعملها، فهي إذن دراسة تكوينية تتناول الحدث اللساني (التعبير) وتبتعد عن المعيارية والتقريرية."[1]

ويعد **ليو سبيتزر*** منظرها الأول والذي تأثر بالايطالي كروتشه بينيديتو (Benedetto Croce) (1866-1952)، والألماني كارل فوسلير (Karl vossler) (1872-1949) حيث أبرز في مؤلفاته العديدة مبادئه اللغوية التي تقوم عليها الأسلوبية الفردية.

و تتمثل في أن:

- معالجة النص تكشف عن شخصية صاحبها.
- الأسلوب انعطاف شخصي عن الاستعمال المألوف للغة.
- فكر الكاتب لحمة في تماسك النص.
- التعاطف مع النص ضروري للدخول إلى عالمه الحميم.[2]

[1]- فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2003، ص17.

*- ليو سبيتزر (1887-1960): نمساوي الأصل، ألماني التكوين، فرنسي النشأة، عالم ألسني وناقد أدبي من أشهر مؤلفاته: " صياغة الكلمة، التوليد باعتبارها أداة الأسلوب عند رابليه"، " المبنى وفن القول عند كريستيان مورغين شتيرن 1918" ، " المدخل إلى علم اللغة العام 1922" ، " الألسنية وتاريخ الأدب 1948"، " دراسات في الأسلوب 1928م" ، " أبحاث في تاريخ الدلالات" ، " الأسلوبية والنقد الأدبي 1955" ، " أسلوب اللغات الرومانية والدراسات الأدبية 1931" ، ينظر: محمد عزام، الأسلوبية منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1989، ص91، وينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص194.

[2]- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص27.

وحدد ليو سبيتزر ثلاث مراحل ينبغي التقيد بها في التحليل الأسلوبي لأي عمل وهي:

- التسلح بالصبر والثقة في قراءة العمل الفني قراءة واعية، متأنية لاكتشاف السمات الأسلوبية المهيمنة عليه.
- البحث عن تفسير سيكولوجي لهذه السمات الأسلوبية.
- محاولة معرفة الشواهد والعناصر التي تميز الترابط النفسي بين الكاتب وإنتاجه الأدبي.[1]

جـ- الأسلوبية البنيوية (الوظيفية):

تعد أكثر المذاهب الأسلوبية انتشارا في حقل الدراسات الأسلوبية الحديثة، وتشكل رافدا من روافد اللسانيات البنيوية وامتدادا لآراء " دو سوسير" المبنية على التفرقة بين اللغة والكلام، والتي تكمن أهميتها في التفريق بين مستوى اللغة ومستوى النص.

فالأسلوبية البنيوية ترى أن منبع الظاهرة الأسلوبية، زيادة على اللغة ونمطيتها يكمن في وظائفها، وعلاقاتها وهي تنطلق من ثلاثة أبعـــاد هي: 1- الشكـــل، 2- الوظيفة، 3- السياق.[2]

[1]- ينظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص112.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص91.

وانبرت الأسلوبية في مجال الدراسات التطبيقية على الكثير من الأعمال الأدبية، فزاوجت بذلك بين الدراسات اللغوية والنقدية لمختلف النصوص الأدبية لـــ: موليير، فيكتور هيغو، شاكوبريان، بروست، فوليير، ...[1]

وتتجلى الأسلوبية البنيوية في نظرية الاتصال (التواصل) عند **رومان جاكبسون*** الذي يرى المنهج التواصلي جزءا أساسيا من المنهاج الوظيفي للغة والذي يعود إلى المدرسة البنيوية، وأبرز دور القارئ في الدراسات الأسلوبية وأعطاه ذلك الاهتمام لارتباطه الوثيق بالعملية النقدية من حيث قبول المتلقي للنص، فهمه، غموضه، استعصائه على الفهم ومحاولة التفسير، وانفتاحه على فضاءات متعددة، ونجاح المرسل عنده يعتمد على نجاح المرسل إليه.[2]

وقد أبرز مفهوم " الوظيفة الشعرية " المتمركزة حول الرسالة.

أما **ريفاتير** فهو يعد من أهم الأسلوبيين في المدرسة الأمريكية، اهتم بالدراسات الأسلوبية، وسعى للتأصيل للأسلوبية البنيوية في النصف الثاني من القرن العشرين، وربط ريفاتير بين الأسلوبية ونظرية التلقي ورأى أن العناصر الأساسية في عملية

---

[1]- ينظر: احمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص33-34.

*- رومان جاكبسون (1896-1982) ألسني روسي، صاحب النظرية التواصلية، اهتم باللغة واللهجات، أسس النادي اللساني في موسكو، ثم في براغ و تركزت دراساته في صلب البحوث الإنشائية والصرفية ووظائف الأصوات من مصنفاته: " دراسة في الألسنية العامة" ، " مسائل الشعر" ، " الكلمة واللغة" ، " دعائم اللغة" ، " العلاقات الباطنية في اللغة" ، ينظر: عبد الله حولة، الأسلوبية الذاتية أو النشوئية، مجلة فصول، مج5، ع1، ص1984، ص84، و ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، ص191-192

[2]- ينظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص129.

تحليل النص الأدبي هي النص والقارئ، وغاية الكاتب من نصه القارئ فإليه يتوجه وعليه يريد أن يسيطر، بينما مهمة القارئ تكمن في التقاط العناصر الأسلوبية المهمة في النص التي تستطيع إحداث الأثر الأسلوبي.[1]

يرى ريفاتير أن المحلل الأسلوبي يمكن أن يستعين بعدد من المخبرين ما اصطلح على تسميتهم بـــ: القارئ الجمع أو القارئ العمدة "archilecteure" الذين لهم علاقة بالنص، يرصد ردودهم ليستند إليها في إبراز الظواهر الأسلوبية، والربط بين الأحكام والعلل وتبين الأثر الذي تتركه في النص.[2]

أرجع رولان بارت الأسلوب وربطه بالكتابة وبنفسية القارئ وعرفه بـــ: الكتابة، حيث رأى أن الأسلوب ظاهرة ذات طبيعة البذور تهدف إلى نقل الحالة والمزاج ليستزرعها الكاتب في نفس القارئ".[3]

وتقاطع ريفاتير مع جاكبسون حول الوظيفة المتمركزة حول الرسالة فهي عند جاكبسون:" وظيفة شعرية وحولها ريفاتير إلى الوظيفة الأسلوبية" في قوله:"الأسلوبية ستصبح من لسانيات عمل الرسالة ونتيجة لفعل التواصل، ووظيفة لما تتوقى به المقصدية"[4]، فالأسلوبية البنيوية نقلت مفهوم الوجدانية عند المبدعين بالي وسبيتزر إلى استقبال المتلقين وربطت الأسلوبية الشعرية بالإبداع الأدبي.

---

[1]- ينظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص141-142.

[2]- المرجع نفسه، ص142.

[3]- رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، ص35.

[4]- ينظر معمر حجيج، إستراتيجية الدرس الأسلوبي بين التأصيل والتنظير والتطبيق، ص102-103.

د - الأسلوبية الإحصائية:

تعتمد الأسلوبية الإحصائية على الإحصاء كوسيلة لتشخيص الاستخدام اللغوي عند المبدع وإبراز السمات الأسلوبية للنص الأدبي وخصائصه الجمالية، فليلجأ المحلل الأسلوبي إلى قياس معدلات تكرار المثيرات أو العناصر اللغوية الأسلوبية.[1]

ويعد البعد الإحصائي في دراسة الأسلوب من بين ابرز المعايير موضوعية وبعدا عن الذاتية التي يمكن استخدامها في تشخيص الأساليب وتمييز الفروق بينهما والأكثر قابلية في قياس الخصائص الأسلوبية بغض النظر عن الأطر النحوية المستعملة والتعاريف المتعددة للأسلوب.[2]

فالإحصاء يضفي شيئا من الموضوعية والحياد والدقة بعيدا عن انطباعية الدارس التي كثيرا ما أوقعته في ممارسات نقدية عشوائية لا تمت للعملية بصلة.

و يتناول **سعد مصلوح** الأسلوبية الإحصائية بالقول: " إن التشخيص الأسلوبي الإحصائي يمكن اللجوء إليه حين يراد اعتماد المقاييس الموضوعية كوسيلة منهجية منضبطة يمكن بها استنفاذ الدرس الأدبي من ضباب العموم والتهويم، وتخليصه من سلطان الأحكام الذاتية التي تفتقد السند والدليل، وتستعصي على التحليل والتعليل وان

[1]- ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص107.

[2]- سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط3، 1992، ص51.

كانت هذه الوسائل المنضبطة في الدرس العلمي ليست بديلا للذوق، بل محاولة لعقلنة الذوق".[1]

والإحصاء شرط هام في الدراسة الأسلوبية فقد غدا طريقة متتالية تستثمر في تحليل الخطاب ودراسة الظواهر اللغوية دراسة موضوعية تتميز بالدقة والحياد وبعيدا عن الانطباعية والممارسات النقدية العشوائية.

3- تداخل الأسلوبية مع العلوم الأخرى:

لقد رافق إرهاصات المخاض الأولى لولادة ونشأة الأسلوبية كعلم قائم بذاته تجاذبات ومدّ وجزر بينها وبين مختلف العلوم الأخرى انبرت حول التقعيد والتأصيل لها، ورسم الحدود وتحديد المجال النظري، وكذا العلاقة بينها وبين مختلف العلوم اللغوية.

واستعانت الأسلوبية في بداية نشأتها من تلك العلوم، كالصوتيات، وعلم التراكيب، وعلم الدلالة، البلاغة، النقد، اللسانيات، النحو، علم النفس، علم الاجتماع والعلوم السياسية والعلوم الرياضية... للتأسيس لمجالها العلمي والتحليلي، وإبراز نقاط التلاقي والاختلاف.

[1]- ينظر: سعد مصلوح، في التشخيص الأسلوبي الإحصائي للاستعارة بتطبيق على أشعار البارودي وشوقي والشابي، مجلة الفكر، العدد 30، نوفمبر 1984، ص234-235.

وبقدر إفادة تلك العلوم الأسلوبية وإعانتها على إثبات شرعية وجودها، وإزالة تلك الشكوك حول تلك الشرعية، فقد احتاجت هي أيضا إلى الأسلوبية في معالجة إشكالاتها، وأطروحاتها وتحليل قضاياها ومواضيعها المتعددة[1].

أ- الأسلوبيـــة والبلاغـــة:

تأرجحت علاقة الأسلوبية والبلاغة عند النقاد العرب بين المناصرة والمنافرة، ويندرج ذلك في نطاق الصراع بين الأصالة (التراث) والمعاصرة (الحداثة)، وأشار عبد السلام المسدي إلى علاقة التنافر ة التباين بالقول: " إذ أتاح للأسلوبية والألسنية أن تتواجدا، فإن الأسلوبية والبلاغة كمتصورين فكريين فتمثلان شحنتين متنافرتين متصادمتين لا يستقيم لهما وجود تفكير أصولي واحد[2].

واتهم **محمد عبد المطلب** البلاغة بالقصور وعدّ ذلك سببا مباشرا ورئيسيا في ظهور الأسلوبية، فالبلاغة لم تهتم في بحثها بدراسة العمل الأدبي في مجمله، بوصفه كلية متكاملة، فسعت الأسلوبية إلى تجاوز تلك الدراسة الشكلية، ومحدودية البلاغة في إطار الجملة، في إطار علمي جديد[3].

[1]- ينظر: محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص217

[2]- ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص43

[3]- ينظر: محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص352

و مرّد ذلك التنافر عند الكثير من البلاغيين تلك الفروق الماثلة بين المنظور البلاغي والمنظور الأسلوبي والناتجة عن نظرتهما إلى محور البحث (الأدب)، والتي يمكن حصرها في النقاط الآتية:

1. البلاغة علم معياري يصدر الأحكام التقييمية وهدفه تعليمي، وأما الأسلوبية فتنأى بنفسها عن المعيارية ، وتحجم عن إصدار الأحكام ولا تهدف إلى غاية تعليمية.
2. البلاغة تحكم العملية الإبداعية بقواعد ووصايا تقييمية، أما الأسلوبية فتسعى إلى تعليل الظاهرة الإبداعية بعد أن يتقرر وجودها.
3. اعتمدت البلاغة الفصل بين الشكل والمضمون في الخطاب الأدبي، في حين ترفض الأسلوبية مبدأ الفصل بين الدال والمدلول، حيث لا وجود لكليهما إلا متقاطعين ومكونين للدلالة[1].

و ذهب الاتجاه الثاني إلى إبراز عراقة العلاقة بين الأسلوبية والبلاغة، حيث أشار منذر عياشي إلى أن :" التراث العربي عرف الظاهرة الأسلوبية فدرسها ضمن الدرس البلاغي، ولو تأمل المتأمل، لتأكد له أن الدرس البلاغي العربي إنما كان درسا أسلوبيا على وجه الإجمال"[2]

[1]- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص44-45، ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص28

[2]- منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص27-28

وأشار **جورج مونان** إلى تلك العلاقة بالقول:" أن الأسلوبيات تفضي إلى البلاغة وذلك لأن الأسلوبيات و البلاغة يقيمان منذ زمن علاقات وطيدة، تتقلص الأسلوبيات أحيانا حتى لا تعدو أن تكون جزءا من الأنموذج التواصلي البلاغي، وتنفصل أحيانا عن هذا الأنموذج وتتسع حتى تكاد تمثل البلاغة كلّها باعتبارها مختزلة[1]

وذهبت الكثير من الدراسات الحديثة إلى تبني النظرية القائلة بأن الأسلوبية وليدة البلاغة ووريثها المباشر فالعلاقة بينهما:" هي علاقة الحياة بالموت أو الموت بالحياة، ذلك أن الأسلوبيات عند ما شبّت أصبحت هي البلاغة الجديدة"[2].

وعليه يمكن حصر الجدال القائم بين علاقة الأسلوبية بالبلاغة بالقول أن الأسلوبية استفادت من المباحث البلاغية التي شكّلت القاعدة التي انبنت عليها كعلم قائم بذاته متمايزة عنها بمنهجها الوصفي البعيد عن الدراسة المعيارية، مما أتاح لها مجالا أوسع في معالجة الظواهر اللغوية.

ب- الأسلوبية والنقد:

لقد ساهمت الأسلوبية في الربط بين مختلف العلوم، وفي خلق التناسق والتكامل في المهام وفي مجال الدراسة، والمواضيع، " فالأسلوبية جسر اللسانيات إلى تاريخ

[1]- ينظر: رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب ص56، وينظر: هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية ص13.

[2]- صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه، وإجراءاته، ص199.

الأدب، وهي صلة اللسانيات بالأدب ونقده، وبها تنتقل من دراسة الجملة " لغة" إلى دراسة اللغة نصا، فخطابا، فأجناسا[1].

وفيما يتصل بالعلاقة بين الأسلوبية والنقد الأدبي، يمكن تصنيفها إلى ثلاث اتجاهات.

الاتجاه الأول:

ينطلق من أن " الأسلوبية والنقد الأدبي يلتقيان في أن كليهما يهتم بالنص الأدبي، ولكن يختلفان في المنهج والبعد النظري وكيفية معالجة النص وتحليله[2].

والاختلاف الحاصل جعل الأسلوبية مغايرة للنقد الأدبي، ولكنها ليست وريثة له، وسبب ذلك انحصار اهتمامها بلغة النص، فهي تعني أساسا بالكيان اللغوي للأثر الأدبي انطلاقا من النص وانتهاء إليه، فالأسلوبية تدرس الأثر الأدبي بمعزل عما يحيط به من ظروف، بينما يهتم النقد الأدبي بالأوضاع المحيطة به، وينظر إلى اللغة على أنها أحد العناصر المكونة للأثر الأدبي، ويعمل على إماطة اللثام عن رسالة الأدب، ففي النقد بعض ما في الأسلوبية وزيادة، وفي الأسلوبية ما في النقد إلا بعضه[3].

---

[1]- منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص27

[2]- عدنان علي الرضا النحوي، الأسلوب والأسلوبية بين العلمانية والأدب الملتزم بالإسلام، دار النحوي للنشر والتوزيع، 1999،ص 188-189

[3]- ينظر: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري، دراسة تطبيقية، دار الأفاق العربية، القاهرة، ط1، 2008، ص37-38

فالأسلوبية استقرت كنظرية أساسية، ضمن نظريات أخرى في دراسة النص عامة وأسلوبه على وجه أخص، وليس من همها أن تتعرض لرسالة الأدب وأهدافه، ولا تتدخل في التمييز بين مذاهب الأدب المختلفة[1]، والنقد حسب هذا الاتجاه – أوسع نطاقا من الأسلوبية، و لولاه ما قامت، وعنه تفرعّت وتأسست كمنهج نقدي.

الاتجاه الثاني:

- وهو اتجاه يؤكد أن النقد الحديث استحال إلى علم الأسلوب، وصار فرعا من فروعه، ومهمته أن يمدّ هذا العلم بتعريفات ومعايير جديدة، لأن الأسلوبية هي التي تمنح العمل الأدبي تفرّده وتميزه بطرائقها الجديدة في استخراج خبايا الآثار الأدبية باعتماد الدقة والموضوعية[2]

وبالتالي فالنقد استحال إلى نقد الأسلوب لأنه استمد مقوماته من مجالات أخرى، وفي علم النفس والاجتماع وتراجم الأعلام ومواليدهم، فقد بذلك سلطانه على اللغة، وغرق في الذاتية لأنه ركزّ على القضايا والموضوعات والأغراض والعواطف والخيال، وابتعد عن مجاله الطبيعي المتمركز حول اللغة وما يتصل بها مما أدى إلى فصل اللغويات عن الأدب[3] .

[1]- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص378-379

[2]- يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، ص161.

[3]- ينظر: لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، مكتبة النهضة المصرية ، مصر ط1، 1970، ص93-94

فأدى ذلك في الأخير للتأسيس للأسلوبية كمنهج علمي في دراسة الأسلوب الأدبي.

الاتجاه الثالث:

وهو اتجاه يرتكز في فلسفته ونظرته على علاقة الأسلوبية بالنقد على مبدأ التكامل والتعاون بينهما، وتحدد على ما يمكن أن يقدمه كل طرف للآخر، فكلاهما يستطيع أن يمد الآخر بخبرات متعددة استقاها من مجال دراسته."[1]

فالصلة بين الأسلوبية والنقد الأدبي صلة وثيقة، فكل منهما يصف ويحلل ويركب ويفسر، فإذا كانت الأسلوبية تكشف وتقرر، فإن النقد الأدبي يقيم، ويصدر الأحكام.

فالتقارب بينهما يبرز من خلال التعاون على محاولة الكشف عن المظاهر المتعددة للنص الأدبي من حيث التركيب، واللغة والموسيقى[2]، وبذلك يمكن القول أن الأسلوبية من خلال جهدها في مجال التوصيف اللغوي للنص، أنهّا حاولت بذلك "ترشيد النقد الأدبي، وتثبيت أحكامه من خلال الأسس العلمية الموضوعية، التي تتيح تبين القيم الجمالية تبينا واعيا مستعينة بجانب التنظير بنماذج تطبيقية متعددة كما وكيفا".[3]

[1]- ينظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية- الرؤية والتطبيق، ص53-54

[2]- ينظر: يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، ص184

[3]- ينظر: محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص377-378

و بذلك يمكن القول أن الأسلوبية تشكل رافدا نقديا، يمكن أن تفيد منه الاتجاهات الأخرى حتى تلك التي عارضتها ولم تؤمن بشرعيتها"[1]

جـــ- الأسلوبية واللسانيات:

إذا كانت للأسلوبية علاقة تواشج مع البلاغة وعلاقة تكامل وتعاون مع النقد فإن المتفق عليه عند النقاد ارتباطها باللسانيات من ناحية المنشأ والمنبت.

فالأسلوبية الحديثة خرجت من عباءة اللغة، حيث ساهمت لسانيات دو سوسير في تبلور الفكر الأسلوبي عند " شارل بالي"[2] وبذلك يتأكد ارتباط نشأة الأسلوبية من الناحية التاريخية، ارتباطا واضحا بنشأة علوم اللغة الحديثة، ذلك أن الأسلوبية بوصفها موصفا أكاديميا قد ولدت في وقت ولادة اللسانيات الحديثة واستمرت تستعمل بعض تقنياتها[3] وبعد أن احتضنت اللسانيات الأسلوبية في بدايتها، اختلفت الرؤى فيما بعد وتباينت بعد نشوئها واكتمال نضجها وكيانها، حول طبيعة العلاقة بينهما، وانقسمت إلى اتجاهين أو رأيين هما:

الاتجاه الأول: الأسلوبية فرع من اللسانيات:

بنى أصحاب هذا الاتجاه آرائهم من منطلق أن اللسانيات تمدّ الأسلوبية بمنهاج التحليل وطرائقه، " فالدرس الأسلوبي يعتمد اعتمادا كاملا على لسانيات الجملة، لا

[1]- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص378-379

[2]- ينظر صالح بلعيد، نظرية النظم، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2007، ص 158

[3]- ينظر: يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية مقدمات عامة، ص161

في إنجاز الأسلوب وأدائه، ولكن في تحليله والكشف عن أسرار بيانه وتركيب خلقه"[1].

وتأسس هذا الاتجاه على آراء مجموعة من الأسلوبيين، الذين أضفوا الطابع اللساني على الحقول الأسلوبية ورأوا أن البحث الأسلوبي ينبغي أن يكون فرعا من علم اللغة (اللسانيات)[2].

و يرى ميكائيل ريفاتير: " الأسلوبية تعرّف بأنها منهج لساني "[3] في حين يرى **ميشال أريفاي** أن الأسلوبية تأخذ شفرات وصف وتحليل النص من اللسانيات " إن الأسلوبية وصف للنص الأدبي بحسب طرائق مستقاة من اللسانيات"[4]

و يرى جاكبسون أن الأسلوبية فن من أفنان شجرة اللسانيات[5].

و هي أكثر الأفنان صرامة على ما يعتري غائيات هذا العلم الوليد ومناهجه ومصطلحاته من تردد.

فعلاقة اللسانيات بالأسلوبية هي علاقة الكل بالجزء، والأصل بالفرع واللغة هي القاسم المشترك بينهما، وهي آلية من آليات اشتغالهما على السواء.

---

[1]- منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب ص105

[2]- فتح الله احمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص48

[3]- ينظر: riffaterre (Michael) essais de stylistique structurale paris, Flammarion, 1971, p12

[4]-عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، 41

[5]- ينظر: JAKOBSON (ROMAN), essais de linguistique général 1 paris, Ed, du minuit, 1970, p210

الاتجاه الثاني: استقلال الأسلوبية عن اللسانيات:

و يرى أصحاب هذا الاتجاه أنه إذا كانت الأسلوبية خرجت من عباءة اللسانيات واستثمرت نتائج البحث اللساني في تحليل الخطاب، ولكن هذا لا يعني أن الأسلوبية ليس لها كيانها الخاص، فمن منطلق أن اللسانيات موضوعها اللسان بصورة عامة في جميع تجلياته، أما الأسلوبية فموضوعها الخطاب الأدبي وأساليبه[1].

فالأسلوبية استقلت عن اللسانيات، وكانت بداية الاستقلالية من توسعها من مجرد دراسة الجملة فقط إلى دراســة وتحليل النص الأدبي بكامله، " فالأسلوبية ليست مجرد فرع من علم اللغة، لكنها نظام مواز يفحص نفس الظاهرة من وجهـــة نظـــره الخاصة"[2].

وقد أشار أنصار استقلالية الأسلوبية عن اللسانيات إلى الفروق بينهما والتي مهدت بل عجلت لانفصال الأسلوبية عن اللسانيات كعلم له خصوصياته ومستويات تحليل الظواهر اللغوية وذلك ما أشار إليه منذر عياشي بالقول: " لقد كان الظن بالأسلوبية أنها علم لن يلبث حتى يحظى بالاستقلال وينفصل كليا عن الدراسات اللسانية، ذلك لأن اللسانيات تعنى أساسا بالجملة، والأسلوبية بالإنتاج الكلي للكلام، وأن اللسانيات تعنى بالتنظير إلى اللغة كشكل من أشكال الحدوث المفترضة، وأن

[1]- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص50.

[2]- فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظريو دراسة تطبيقية، ص50.

الأسلوبية تتجه إلى المحدث فعلا، وأن اللسانيات تعنى باللغة من حيث الأثر الذي تتركه في نفس المتلقي مباشرة، هذا إلى جملة فروق أخرى"[1].

و أبرز نور الدين السد هذه الفروق في الجدول الآتي بالتفصيل[2]

اللسانيـــــات	**الأسلوبيـــــة**
1- تعنى أساسا بالجملة. 2- تعنى بالتنظير إلى اللغة كشكل من أشكال الحدوث المفترضة. 3- تعنى باللغة من حيث هي مدرك مجرد تمثله قوانينها.	1- تعنى بالإنتاج الكلي للكلام. 2- تتجه إلى المحدث فعلا. 3- تعنى باللغة من حيث الأثر الذي تتركه في نفس المتلقي كأداء مباشر.

يبرز من خلال الفروق الواردة في الجدول أعلاه بين الأسلوبية واللسانيات أنهما يشتركان إن جاز القول في المدخلات ألا وهي اللغة ويختلفان في المخرجات أي مجال توظيفها، وهي تمثل النتائج، " فاللسانيات تنطلق في عمليات الوصف والتحليل من الجملة وبالتالي يكون التعامل مع النص على أنه مجموعة من الجمل، في حين تنطلق الأسلوبية من النص باعتباره وحدة كلية أو منتجا كليا، وهذا يؤدي إلى نتائج متباينة"[3].

[1]- منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص09.

[2]- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص46.

[3]- قرفي السعيد، البنيات الأسلوبية في الخطاب الشعري عند إيليا أبو ماضي، رسالة ماجستير جامعة قاصدي مرباح ورقلة، 2009-2010، ص33.

فاللسانيات تسعى إلى وصف اللغة وصفا دقيقا بالدرجة الأولى، ثم عقلنة هذا الوصف، والخروج بقواعد تفسير هذا النوع من النشاط الإنساني، واهتمامها باللغة الأدبية لا يتعدى اهتمامها باللغة بشكل عام، وهي بذلك لا تعنيها التعبيرات الأدبية، أما الأسلوبية فهي تبدأ من حيث تنتهي اللسانيات، فهي تهتم بلغة الخطاب الأدبي لإبراز مكوناته وصوره[1].

فبقدر استفادة الأسلوبيات من اللسانيات، استفادت أيضا اللسانيات من الأسلوبية في جانبها التطبيقي، فإذا كانت اللغة شرط الأسلوب في وجوده، فإن الأسلوب شرط في اللغة في دخولها عالم النص، وكذلك لسانيات الجملة، ولعل خير ما يقوم به المرء هو دراسة الأسلوب على نظرية أشمل هي نظرية النص ولسانياته.[2]

ويمكن القول أن الأسلوبية ردت الجميل لعلم اللغة الحديث اللساني وبذلك تكون المنفعة متبادلة بينهما، ورغم استقلالية الأسلوبية فإن هذا لا يعني القطيعة التامة مع اللسانيات لأن العلاقة بينهما هي علاقة أصول ومناهج ومبادئ، ولا يمكن للدارس الأسلوبي تجاهل المناهج اللسانية وصفية أم تاريخية، ولا يمكنه أن يستغني عما تقدمه البحوث اللسانية في جانبها النظري والتطبيقي.[3]

[1]- ينظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتنظير، ص48-49.

[2]- منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص105.

[3]- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتنظير، ص48.

4- جهود الأسلوبيين العرب في إثراء الدرس الأسلوبي الحديث:

بعد أن أرست الأسلوبية قواعدها وأسسها العلمية كعلم قائم بذاته، حاول اللغويون العرب استقبال هذا الوافد الجديد على الدراسات اللغوية الحديثة واحتضانه والتكيف معه في إطار معادلة تسمح بالتوفيق بين الكم والرصيد الهائل للموروث البلاغي العربي القديم، والدرس الأسلوبي الغربي، فسعوا إلى إثرائه وصبر أغواره والمزاوجة بين التراث والحداثة، بين الأصالة والمعاصرة.

واتجه جهـــود اللغويين العرب في بدايتها إلى إرساء قواعد الدرس الأسلوبي العربي مركزة على التنظير في بداية الأمر، فكثرت الترجمة العربية وازدهرت عملية التأليف والكتابة وأخذت تلك الدراسات التنظيرية ثلاثة اتجاهات أو توجهات، اتجاه حداثي احتضن الأسلوبية الغربية وتعصب لها، وحاول نقلها كما هي إلى الثقافة العربية، واتجاه تراثي ربط الأسلوبية بالبلاغة القديمة واتجاه ثالث معتدل (تراثي- حداثي) حاول التوفيق بين الاتجاهين السابقين أي التأصيل لوجود الأسلوبية ومفاهيمها في إطار البلاغة العربية.[1]

واستهل العرب دراستهم بتناول المصطلح الأسلوبي وترجمته حيث استعملت العديد من الدراسات العربية مصطلح " الأسلوبية "، وذهب عبد السلام المسدي إلى ترجمة مصطلح " stylistique" بـــ: "الأسلوبية"و ذهب الكثير من اللغويين العرب

[1]- ينظر: فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، ص18.

إلى استعمال هذا المصطلح في الترجمة والتأليف: كمنذر عياشي، عدنان بن ذريل، حميد لحمداني، عزة آغا ملك، محمد عزام، أحمد درويش، فتح أحمد سليمان، وآثر سعد مصلوح ترجمته "بالأسلوبيات" في حينٍ ترجمه صلاح فضل "بعلم الأسلوب".[1]

واتجهت المؤلفات التي تناولت التنظير للأسلوبية العربية إلى تناول المفاهيم والتعاريف والتاريخ لبدايتها ومن بينها ما ذهب إليه عبد السلام المسدي في كتابه الأسلوبية والأسلوب، حيث سعى إلى إيجاد نقطة التماس والالتقاء بين الفكر الأسلوبي الغربي والفكر البلاغي العربي من خلال تناول منهجية الأسلوبية وإبراز أعلامها وإسهاماتهم في إثراء الدرس الأسلوبي.[2]

وقدم صلاح فضل في كتابه " نظرية البنائية في النقد الأدبي" "محاولة عميقة لتأسيس البحث الأسلوبي على دعائم بنائية تهدف إلى تجاوز الطابع الجزئي للمقولات البلاغية، وما يكتنفها من تقسيمات عقيمة".[3]

وتناول في كتابه "علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته" الإطار النظري لعلم الأسلوب ومستويات البحث وإجراءاته، وأهداف البحث الأسلوبي ومناهجه ودائرة الخواص الأسلوبية.[4]

---

[1]- ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص13-14.

[2]- ينظر محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص08.

[3]- المرجع نفسه، ص08.

[4]- ينظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتنظير، ص29.

وذهب أحمد الشايب في كتابه " الأسلوب " إلى تناول البلاغة في ثوب عصري وحاول أيضا أمين الخولي التجديد في ميدان البحث البلاغي وربطه بالمباحث الحديثة في مجال الأسلوب عند الغربيين.[1]

ووردت مؤلفات أخرى تناولت الأسلوبية في جانبها النظري ونذكر منها:

" البلاغة والأسلوبية" لمحمد عبد المطلب، " مدخل إلى علم الأسلوب" لشكري محمد عياد، "دليل الدراسات الأسلوبية" لجوزيف ميشال شريم، " الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي" لشفيع السيد، " الأسلوبية منهجا نقديا" لمحمد عزام، " جذور الأسلوبية من الزوايا إلى الدوائر" لشوقي علي الزهرة، " الأسلوبية والبلاغة العربية" و"اللغة والأسلوبية" لعدنان بن ذريل وغيرها.[2]

وأخذت الدراسات التطبيقية التي سعت إلى توظيف الأسلوبية في الدراسات الأدبية طريقها وزخمها أيضا وسلكت في ذلك أيضا ثلاثة توجهات:

- توجه أسس للأسلوبية كمنهجا نقديا في ثقافتنا المعاصرة.

- توجه سعى إلى التركيز في دراسته على البحث التاريخي أي تناول الأسلوبية من منظور بلاغي صرف.

[1]- ينظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتنظير، ص25-26.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص298-299.

- توجه سعى إلى التلفيق من خلال محاولة تطبيق الأسلوبية وفق الثقافة العربية.[1]

ولم ترق الدراسات التطبيقية إلى مستوى الاهتمام الذي حظيت به الدراسات التنظيرية في الدرس الأسلوبي في البداية، ومن أبرز هذه المؤلفات نذكر: "خصائص الأسلوب في الشوقيات" و" تحاليل أسلوبية" لمحمد الهادي الطرابلسي، " الأسلوبية دراسة لغوية وإحصائية" و"في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية" لسعد مصلوح، " البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث" لمحمد عبد المطلب، "شعر إبراهيم ناجي دراسة أسلوبية بنائية" لشريف سعد الجيار.

ورغم أن ولوج الأسلوبية إلى الخطاب النقدي العربي تأخرت إلى سنوات السبعينات من القرن الماضي بسبب التردد والامتناع وطول مدة التأسيس وفك شيفرتها إلا أن الجهـــود التي بذلها الأسلوبيون العرب أسهمت بشكل كبير في إثراء الدرس الأسلوبي الحديث.

[1]- ينظر: فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، ص184.

الفصل الثـــانـــي:

أسلوبية البناء الصوتي

أولا: الموسيقى الخارجيـــة.

1. الـــوزن.
2. القافيـــة.

ثانيا: الموسيقى الداخليـــة.

1. التكرار.
2. ظواهر صوتية أخرى.

أولا: الموسيقى الخارجية.

ويقصد بها الوزن والقافية، وهي تمنح القارئ مفاتيح فك شفرات النصوص الشعرية وتحليلها، وتشكّل "بنية النصّ الخارجية، أو ما يطلق عليها باسم مصطلح العروض"[1].

1- **الوزن:** يندرج ضمن الإيقاع الخارجي للقصيدة وهو "أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب"[2]. ويخضع الوزن لعاطفة الشاعر وحالته النفسية، فتكون نغمة الإنشاد عنده سريعة مرتفعة ومتدفقة عند الفرح والسرور متباطئة في حالة الحزن واليأس والجزع[3].

أ- البحور الشعرية المستعملة:

الرقم	البحر	عدد القصائد	نسبتها	عدد الأبيات (النفس)	نسبتها %
1	الخفيف	17	22.67	835	28.67
2	الطويل	12	16	411	13.91
3	البسيط	09	12	355	12.01
4	الرمل ومجزء الرمل	09	12	215	07.27

[1] عبد القادر شارف، البنية الصوتية ودلالتها في إلياذة الجزائر لمفدي زكريا، ص 09.

[2] أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 263.

[3] ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، ط2، 1952، ص173.

5	المتقارب	08	10.67	278	09.41
6	الوافر ومجزوء الوافر	08	10.67	261	08.83
7	الكامل	05	06.66	187	06.33
8	السريع	03	04	275	09.30
9	مجزوء الهزج	01	01.33	18	0.60
10	المجتث	01	01.33	17	0.57
11	المتدارك	01	01.33	84	02.84
12	الرجز	01	01.33	18	0.60
	المجموع	**75**	**% 100**	**2954**	**% 100**

جدول رقم 1

بقراءة متفحصة للأرقام الواردة في الجدول رقم 1 وتحليلها يتضح ما يلي:

- لقد سلك شاعرنا مفدي زكريا مسلك القدامى من حيث طبيعة البحور الشعرية المستعملة في ديوانه، حيث نظم قصائده العمودية البالغ عددها خمسا وسبعين (75) قصيدة على البحور الخليلية التقليدية واستعمل منها إثنتي عشر(12) بحراً مرتبة على النحو الآتي:

الخفيف، الطويل، البسيط، الرمل، المتقارب، الوافر، الكامل، السريع، الهزج، المجتث، المتدارك، الرجز، وبالتالي فزكريا نظم في أغلب البحور الشعرية بما يتناسب واستعمال كل بحر في الشعر العربي.

- البحور الشعرية التي استثناها زكريا في نظم قصائده هي: المضارع، المقتضب، المديد، المنسرح، وهي بحور قليلة الاستعمال في الشعر العربي، فالمضارع "بحر يكاد يكون مفقوداً في الشعر العربي"[1]، ورفض الأخفش أن يصنفه ضمن كلام العرب[2]، أما المنسرح فهو بحر شعري يخيّل إلى سامعه باضطراب وزنه وانعدام الانسجام في موسيقاه، "وقد هجره المحدثون وأغلب الظن أنّه سينقرض من الشعر في مستقبل الأيام، أما القدماء فقد نظموا فيه على قلّة أيضاً"[3].

وأما المديد فهو "بحر اعترف أهل العروض بقلّة المنظوم منه، وعلّلوا هذا في بعض كتبهم بأنّ فيه ثقلاً"[4].

- يبرز استعمال مفدي زكريا لبحر الخفيف بكثرة، والارتقاء به إلى المرتبة الأولى بنسبة تقارب ربع قصائد الديوان، ونزل ببحر الطويل إلى المرتبة الثانية بعدما كان يتبوأ المراتب الأولى في الشعر العربي القديم، هذا من ناحية تواتر

---

[1] عدنان حقي، المفصل في العروض والقوافي وفنون الشعر، دار الرشيد، ط1، 1987، ص 170.

[2] ينظر: محمود علي السّمان، العروض القديم، أوزان الشعر العربي وقوافيه، دار المعارف، ط2، 1986، ص136.

[3] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 93.

[4] المرجع نفسه، ص 96.

البحور كإطار خارجي لقصائد زكريا. أمّا من ناحية طول نفس الشاعر في النظم في كل بحر فقد حافظ بحر الخفيف على المرتبة الأولى بنسبة قاربت الثلث والطويل على المرتبة الثانية، وارتفع تواتر البحور الآتية على مستوى النفس بنسب متفاوتة (الخفيف، السريع، المتدارك،) بنسبة (28.67 %، 09,30%، 02.84 %) على الترتيب بعدما كانت على مستوى البحور بنسبة (22.67 %، 04 %، 01.33 %)، بينما اختلف الأمر تماماً بالنسبة للبحور (الطويل، الرمل ومجزوءه، المتقارب، الوافر ومجزوءه، مجزوءه الهزج، المجتث، الرجز) فقد تدنت نسبة تواترهم على مستوى الأبيات فصارت (13.91 %، 07.27 %، 09.41 %، 08.83 %، 0.60 %، 0.57 %، 0.60 %) على الترتيب بعدما كانت على مستوى البحور بنسبة (16 %، 12 %، 12 %، 10.6 %، 01.33 %، 01.33 %، 01.33%)، في حين حافظ البسيط والكامل على نسبة تواترهما على مستوى البحور والنفس.

ب- البحور المستعملة- خصائصها- وظيفتها الأسلوبية:

تركزت دراستنا على البحور السبعة الأولى في الديوان والتي تواترت في ثمان وستين (68) قصيدة بنسبة (90.66 %) وفي 2542 بيتاً بنسبة(86 %)، واقتصرنا في هذه الدراسة على قصيدة واحدة من كل بحر بإحصاء الزحافات والعلل التي لحقت هذه البحور، والزحافات هي "كل تغيير يتناول ثواني الأسباب، ويكون بتسكين

المتحرّك أو حذفه، أو حذف الساكن"[1]، والعلل "هي تغيير يطرأ على الأعاريض والأضرب فقط، ويجب إن وقع في عروض او ضرب أن يقع فيما بعده من الأعاريض والأصوات"[2].

والجدول الآتي يبين الزحافات والعلل التي لحقت أهم البحور المستعملة في الديوان:

نوع الزحافة والعلّة[3]	تعريفها	التفعيلة قبله	التفعيلة بعده	البحور التي دخلت عليها
الإضمار	تسكين الثاني	متفاعلن	مستفعلن	الكامل
الخبن	حذف الثاني الساكن	فاعلن مفعولات مستفعلن	فعلن مفاعيل مفاعلن	البسيط- الرمل- الخفيف
القبض	حذف الخامس الساكن	فعولن مفاعيلن	فعولُ مفاعلن	الطويل- المتقارب
العصب	تسكين الخامس المتحرك	مفاعلتن	مفاعيلن	الوافر

[1] محمود مصطفى، أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية، تح: سعيد محمد اللحام، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1996، ص 18.

[2] محمد بن فلاح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، مكتبة أهل الأثر، الكويت، ط1، 2004م، ص 38.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 31- 34.

القطع	حذف آخر الوتد المجموع مع إسكان ما قبله	فاعلن متفاعلن مستفعلن	فعْلن فعلاتن مفعولن	البسيط
القصر	حذف ساكن السبب الخفيف من آخر التفعيلة وإسكان متحركه	فعولن فاعلاتن مستفع لن	فعول فاعلان مفعولن	الخفيف
القطف	إسكان الخامس مع حذف السبب الخفيف	مفاعلتن	فعولن	الوافر

جدول رقم 2

الخفيف:

هو بحر يصلح للتصرف في جميع المعاني: فخراً وحماسة وغزلاً ومديحاً ورثاءً ووصفاً وعتاباً وحكمة[1]، وقد ميزت إيقاعاته وطبعت الشعر الوجداني الرومانسي لما يمتاز به من ليونة تجعله مناسباً للانفعالات المختلفة[2]، وهو عند عبد

[1] ينظر: محمود فاخوري، موسيقى الشعر العربي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، سوريا، 1996، ص46.

[2] شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، ط5، 1999، ص 58.

الله الطيب "بحر يجنح صوب الفخامة إذا قيس بالسريع والكامل الأحذ والمنسرح، ولكنه دون الطويل والبسيط في ذلك، وهو ذو دندنة لا تمكن من الحوار الطبيعي، وفيه صلابة وشيء من الملنخوليا (الحزن الرقيق) والتدفقّ، وتلاحق أنغامه يجعله ذا أسر قوي معتدل، مع جلجلة لا تخفى، وزنه رصين قوي، ونغمه واضح معتدل لا يبلغ حدّ اللين ولا حدّ العنف"[1].

وتجلّى ذلك في شعر مفدي زكريا حيث احتلّ المرتبة الأولى إيقاعاً ونفساً، يقول زكريا في قصيدة "عيد وحدتي"[2]:

أنا حطّمــت مزهـــــري لا تسلنـــي وسلوت ابتســامتي ... لا تلمــني

ونبــت بـــي عــن الفنون ظــنوني يوم أن خـــــاب في بني العمّ ظني

غاص نبع النشيد .. وانقطع الوحْـــ ـــي وضاع الغنا ... وأغفى المغنّى

نظّم زكريا هذه القصيدة على بحر الخفيف، بعاطفة تتدفق حزناً وألماً على وطن مكلوم لم تتوقف أحزانه وآلامه، بعد أن انتقل الصراع بين الأعداء إلى صراع بين الأحباب وأبناء الوطن الواحد في صراعهم على السلطة في وقت انقطع وحي الشعر الذي كان يتنزل على زكريا فليهب به المشاعر ويلهم المجاهد روح التحدّي، وبه

[1] علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1993، ص113-114.

[2] مفدي زكرياء، أمجادنا تتكلم و قصائد أخرى، جمعه وحققه: مصطفى ابن الحاج بكير حمودة، موفم للنشر والتوزيع، 2007، ص 165.

خلّد الجزائر في الدنيا وأسكر الوجود بأنغامه، فبدأ وحي الشعر ينزل مرة أخرى على الشاعر بعدما أحسّ أنّ الجزائر لم يكتمل استقلالها بعد، وأصبحت مهدّدة في وحدتها ووجودها، وقد أدى دخول الزحافات إلى "سرعة الإيقاع لكنّه سرعان ما ينكسر بسبب وجود حروف المدّ في نهاية الأبيات مما أدى إلى هدوء نسبي ساعد عاطفة الشاعر على التأمل"[1]، وزاد حرف النون وهو يصلح للنواح في إبراز حالة الشاعر الثائرة والمتألمة.

الطـــويـــل:

تراجع إيقاع الطويل في شعر زكريا إلى المرتبة الثانية بعيداً عن بحر الخفيف، وهو "بحر مزدوج التفعيلة وليس بين "بحور الشعر العربي ما يضارع البحر الطويل في نسبة شيوعه، فقد جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم من هذا "الوزن"[2] وهو بحر ذو إيقاع هادئ نسبياً نتيجة "لاعتماده على تفعيلتين مختلفتين (فعولن، مفاعيلن) إحداهما قصيرة والأخرى طويلة في الفترة الزمنية، وهو بحر يلائم العاطفة المعتدلة الممتزجة بقدر من التفكير والتملي، سواء أكانت حزناً هادئاً لا صراخ فيه أم سروراً هادئاً لا صخب فيه، ونغمته الطويلة تحتاج إلى موقف ذي

[1] شريف سعد (الجيار)، شعر إبراهيم ناجي، دراسة أسلوبية بنائية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2008م، ص 50.

[2] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 57.

تأمل طويل نسبياً، مثلما كان مع الشاعر الجاهلي[1]. يقول مفدي زكريا في قصيدة "جزائر ما أشقاك بالجهل!!"[2]:

هو الدهر ما أبقى بمقتله دمعا وتلك الليالي السّود جرّعته النزعا

فأصبح يبكي صامتا بقريحـــة تجمّعت البلوى على وأدها جمعـــا

كئيب يناغي كل نضو معـــذّب بمهجته الحرّى على وطـــن ينعـــى

لقد منح بحر الطويل للشاعر فرصة للتنفيس عن همومه ومعاناته وحزنه على ما فعل الجهل بأمته، وساعده على التأمل والهدوء لكتابة شعر يوقظ هممهم ويدعوهم إلى التسلح بالعلم والمعرفة، وبحر الطويل يتميز بالثقل في موسيقى العجز مقارنة بصدر البيت لكثرة السواكن فيه، فعمد الشاعر إلى زحاف القبض في (فعولن) و(مفاعيلن) لتخفيف رتابة تكرار التفعيلات وتسريع الإيقاع للتخلص من آلامه وأحزانه، ولكن الآلام لا تنفك أن تفارق الشاعر، وتصبح مرافقة له باستمرار فيصطدم الإيقاع السريع مرة أخرى بحذف المد في نهاية الأبيات فيعود الشاعر مرة أخرى للتأمل.

البسيط:

هو بحر مزدوج التفعيلة، يتميز بانبساط الحركات في عروضه وضربه، يتفق مع الشحن والتذكر والحنين، له سهولة في الإنشاد الديني ويتميز بالانسيابية والإيقاع

[1] ينظر: شريف سعد الجيار، شعر إبراهيم تاجي، ص 57.

[2] مفدي زكريا، الديوان، ص 82.

الطويل[1]، وهو كثير الشيوع "في الشعر الجاهلي في حين قلّ استخدامه في شعر المحدثين وهذا يعدّ من مظاهر التجديد في العروض العربي"[2].

وقد احتلّ المرتبة الثالثة اتجاهاً ونفساً في شعر مفدي زكريا، وهي نفس المرتبة التي تبوءها في الشعر العربي القديم، ويشير هذا بوضوح إلى تأثر زكريا بالتراث العروضي. يقول زكريا في قصيدة: "آمنت بالشعب فرداً لا شريك له"[3]:

لأي حجّ هنـــا تنصب بلــدان؟ وأي أرض لها ترتجّ أكــوان؟

وأي عيد له الأجيال شاخصــة؟ وأي حفل تجلّى فيه (قحطان)؟

هي (الجزائر) صدر الغيب أطلقها لمّا تفجّر بالعمــلاق بركــان

هي (الجزائر) وعد الله أنجدهــا لمّا استخفّ بوعــد الله طغيان

نظــم شــاعرنا زكريــا قصــيدته علــى بحــر البســيط، وألقاهــا فــي احتفاليــة افتتــاح جــامع كتشــاوة فــي غــرة نــوفمبر 1962، والبســيط مــن البحور البطيئــة الإيقــاع والتــي تحتــاج إلــى نفــس، وقــد لحــق عروضــها الخبن، وضــربها القطــع لزومــا، فقلّــت الســكنات وكثــرت الحركــات ممّــا أدى إلى تســريع الإيقــاع اســتجابة لحالــة زكريــا الشــعورية المتدفقــة حبّــاً وعشقاً لوطنه وغبطة وسعادة باستقلاله.

[1] ينظر: على يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، ص 106.

[2] شريف سعد الجيار، شعر إبرايهم ناجي، ص 52.

[3] مفدي زكريا، الديوان، ص 168.

الرمل:

هو بحر موحّد التفعيلة، احتلّ المراتب الخلفية في الشعر الجاهلي[1] وظلّ خامل الذكر، وارتقى إلى مراتب متقدمة في الشعر الحديث وازدهر أكثر في موشحات الأندلسيين، يتميز بالنغمة الخفيفة، والمرونة والقابلية لنقل التجارب الحادّة العواطف فهو بحر "صالح للأغراض الترنيمية الرقيقة وللتأمل الحزين، وأنّه لذلك لا يتلاءم مع الصلابة والجلد والحماسة"[2]. وقد احتلّ بحر الرمل في الديوان المرتبة الثالثة اتجاهاً رفقة البسيط بنسبة(12 %)، والمرتبة السادسة نفساً بنسبة(07.27 %).

يقول زكريا في قصيدة "الجراح التي لا تنام"[3]:

نطق الجرح، فأخرستُ الكلامـــا مهرجانَ الشِّعر أقْريك السَّلامَا

وأحيِّيكَ على جمـــــر الفَضَـا وأهاديك كلاما ... لا كلامـــا

وأغنّيـــكَ تراتيـــــلَ الدِّمـــَا وتسابيحَ الثَّكالـــــــىَ، والأيامَى

تونِسُ (الخَضْرَا.) نشيد في فمي بارِكوا في قدسِها البيتَ الحراما

نظّم الشاعر القصيدة على بحر الرمل بمناسبة مهرجان الشعر العربي بتونس 1973 بإيقاع موسيقي خفيف، وعاطفة متدفقة حزناً وألماً وجراحاً لم تندمل، بكاء

[1] ينظر: خميس الورتلاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 2005، ص235.

[2] محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، ط2، 1999، ص 73.

[3] مفدي زكريا، الديوان، ص 223.

على أمة النفط على ضعفها وتفرقها، ولحقت زحافة الخبن في الصدر وحشو الصدر ساعد على تسريع الإيقاع فكانت التفعيلات المنزاحة (فعلاتن، فاعلن) حسنة الوقع في الآذان. ولكن الحركة الطويلة في آخر البيت عبّرت بوضوح عن الحزن والألم.

المتقارب:

يعدّ من البحور التي عرفت قدراً كبيراً من الانتشار في العصر الجاهلي وإيقاعه "يراوح بين البطء والسرعة ممّا يجعل لكلّ قصيدة إيقاعاً خاصاً بها"،[1] ويتميز بالتدفق والتلاحق حيث "يحسّ معه سامعه بالتحدّر والمتابعة وتوالي الوقع"[2]. وقد احتلّ تواتره في الديوان المرتبة الخامسة اتجاهاً والرابعة نفساً.

يقول زكريا في قصيدة "إلى الريفيين"[3]:

أجبريل هلّل بآي الظـــفـــر وكبّر وخـــطّ جليل الخبـــرْ

ورفّ بأجنحة النصــر فــوق (بني الريف) حول القنا المشتجِرْ

نظّم زكريا القصيدة على بحر المتقارب، مستغلاً إمكاناته التعبيرية في التعبير عن عاطفته المتدفقة، فكان توظيفه لحرف الراء روياً مقيد القافية، ودخول القبض

[1] صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري –دراسة تحليلية تطبيقية-، شركة الأيام، ط1، 1997، الجزائر، ص 111.

[2] محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، ص 86.

[3] مفدي زكريا، الديوان، ص 31.

والتّلم* على تفعيلات البحر، جعل الإيقاع يتراوح بين البطء والسرعة مواكبة والحالة الشعورية للشاعر وسرعتها في الوقوف مع أبناء المغرب الكبير في قضاياهم التحررية وتباطئها نتيجة الحواجز والمعوقات التي وضعها المستدمر الفرنسي والتي حالت دون تحققها.

الوافر:

هو بحر أحادي التفعيلة، عرفه الشعر العربي منذ العصر الجاهلي، ويرى عبد الله الطيب أنّه بحر "يصلح للأداء العاطفي سواء في الغضب والحماسة أم في الغزل والحنين، والوافريات ذات أساليب تغلب عليها الخطابة، وأصلح ما يصلح فيه البكائيات والغضب والنوادر والنكت"[1].

يقول زكريا في قصيدة "معلقة المصير"[2]:

سألت المجد عن قيم الرجـــال وعن حَرَم القَدَاسَة والجـــلالِ

وهل للمعجزات لها امتـــدادُ؟ وفي الحرمين معجزةُ الرِّمالِ؟

فقال حمام (مكّة) في اعتزاز: أجلْ، وهناك معجـــزةُ الرِّجالِ

ومن كان الرَّسولُ له إمامـــاً يَسِرْ قُدُمًا، ويسخَـــــرْ بالمحالِ

---

* - التّلم: اسم يطلق بالمعنى العام على إسقاط أول الوتد المجموع في أول شطر في البيت، ولا يكون إلاّ في التفاعيل المبدوءة بوتد مجموع.

[1] علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، ص 107.

[2] مفدي زكريا، الديوان، ص 216.

عبّر الشاعر زكريا في القصيدة عن حالته الشعورية بصدق وصرّح برغبته الجامحة وشوقه لزيارة أرض الحرمين لتقفّي آثار سيد البرية من جهة ومن جهة للشكوى إليه والبكاء عنده على ما آلت إليه أمّته من شقاق وهوان وتفرّق الجاهلية الأولى، وقد اعتمد على بحر الوافر الذي تتوالى المقاطع القصيرة فيه فتكسبه نوعاً من الثقل، وبتحايل الشاعر على هذا الثقل بالعصب لتسريع الإيقاع ممّا يخفف على زكريا حزنه وآلامه ويسرّع لقاءه بالحبيب المصطفى في الأرض المباركة.

الكامل:

هو بحر أحادي التفعيلة، عرفه الشعر العربي منذ العصر الجاهلي، واحتلّ المرتبة الرابعة، وهو أسرع الأوزان الشعرية إذا كان سالماً. [1]

يقول زكريا في قصيدة "ركب الحجيج تحية وسلاماً"[2]:

أُكتُبْ على سفـــــــر الخلود نظــاماً واعْزِفْ على وتَرِ الهنا أنغاما

واشربْ كؤوس الأنسِ مترعة وقلْ: رَكِـــــبَ الحجيجُ تحيةً وسلاما

أهلاً بوفد الله بعد إيّابه، حُلّـــــوا أماجِـــــدَ طيِّبيـــــن كِراما

نظم زكريا القصيدة تحية وفرحاً بعودة الحجيج على بحر الكامل ذو الإيقاع السريع، وقد حدّت الحركات الطويلة وزحافة الإضمار وعلّة القطع من سرعته لأنها تسكّن المتحرك، وتزيد من الساكن فيه، لتعبّر عن انتقال حالة الشاعر من سعادة

[1] ينظر: صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، ص 70.

[2] مفدي زكريا، الديوان، ص 132.

وفرح بعودة الحجيج إلى لحظة حزن وحسرة عندما تذكّر حال الأمّة في عهد النبوة والصحابة الكرام وقارنه بحالها اليوم، وشتان بين الأمس واليوم.

2- القافية:

أ- ماهية القافية:

ارتبطت القافية بالقصيدة العربية في إطارها التراثي، واعتبرها القدماء "خصوصية وميزة تخص العرب وحدهم، وبهم احتذت الأمم في أشعارها".[1]

وقد لازمت القافية الشعر العربي منذ نشأته بل أنّ العرب "عرفوا القافية قبل أن ينظموا الشعر الكمّي الذي وصل إلينا، عرفوها في الأرجاز وفي سجع الكهّان، وفي الشعر النبري القديم الذي يصل إلينا عن طريق النقوش"[2]، ودعوا إلى إجادة القوافي لأنّ إجادتها من إجادة الشعر، قال أحد العرب لبنيه "اطلبوا الرماح فإنها قرون الخيل وأجيدوا القوافي فإنها حوافر الشعر أي عليها جريانه واطّراده، وهي مواقفه فإن صحت، استقامت وحسنت مواقفه ونهاياته"[3].

وقد اختلف العلماء في التعريف الاصطلاحي لها[4] فذهب الخليل بن أحمد رحمه الله (ت175 هـ) إلى أنّ القافية من آخر حرف من البيت أول ساكن يليه من

---

[1] صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، ط3، 1993، ص 151.

[2] محمد عوني، عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة دار المعرفة، ط2، 2006م، ص 97.

[3] أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 271.

[4] ينظر: الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1994م، ص 149.

قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن، وعرّفها الأخفش (ت 279 هـ) بأنها هي آخر كلمة في البيت، وقال ثعلب إمام الكوفة (ت 296 هـ) بأنها حرف الروي، وجعل بعض العلماء البيت هو القافية، ورأى بعضهم أنّ القصيدة هي القافية. وعدّ تعريف الخليل بن أحمد والأخفش الأقرب للدقة والأكثر قبولاً عند الدارسين فالقافية "تكون مرة بعض كلمة ومرة كلمة ومرة كلمتين"[1].

ب- أهمية القافية:

القافية شريكة الوزن في الاختصاص وفي كمال موسيقى الشعر الخارجية، وهي بمثابة "الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعدد معيّن من مقاطع ذات نظام خاص يسمّى الوزن"[2].

هذا التردد والتكرار والتوازن[3] الذي يحسّه الإنسان في النص والنفس معاً جعل القافية اشرف ما في البيت وأجلّ وأغلى ما في القصيدة، وبسبب النظرة المهمة لها فقد نبّه القدماء إلى ضرورة العناية بها، وتهذيبها وإحلالها مكانها المناسب، لأنّ الخطأ فيها أشدّ وقعاً من الخطأ في غيرها، والصواب فيها مدعاة لنسيان الخطأ في

---

[1] أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، لبنان، ط5، ج1، 151.

[2] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 244.

[3] ينظر: صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ص 151.

غيرها، وعلّق على ذلك ابن رشيق فقال: "فأمّا ما يجب في القافية من جهة عناية النفس، بما يقع فيها واشتهار ما تتضمنه ممّا يحسن أو يقبح فإنّه يجب ألاّ يوقع فيها، إلاّ ما يكون له موقع من النفس بحسب الغرض، وأن يتباعد بها عن المعاني المشنوءة والألفاظ الكريهة ولاسيما ما يقبح من جهة ما يتفاءل به، فإن ما يكره من ذلك إذا وقع في أثناء البيت جاء بعده ما يغطّي عليه ويشغل النفس عن الالتفات إليه، وإذا جاء ذلك في القافية جاء في أشهر موضع واشدّه تلبساً بعناية النفس وبقيت النفس متفرقة لملاحظته والاستفال به ولم يعقها عنه شاغل"[1]، فالشعر كالنغم الموسيقي "والقافية رسّته أو قراره فحيثما جاء النغم وتناسق إلى منتهاه حسن وقعه في الأذن وانشرح له الصدر، وطربت له النفس، لكل نغم أطرب أرباب الصناعة وذوي الأذن السمّاعة فهو الحسن، وقد يستهان بالمعنى البليغ لضعف قافيته أو وقوعها في غير موقعها"[2].

لهذا تكبّد الشعراء المعاناة للحصول على القافية المناسبة واعتنوا بها أشدّ العناية، يقول ابن جنّي في ذلك: "ألا ترى أنّ العناية في الشعر إنّما هي بالقوافي لأنها المقاطع، وفي السجع كمثل ذلك، نعم، وآخر السجعة والقافية أشرف عندهم من

[1] أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص 275- 276.

[2] محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، ص 109- 110.

أوّلها، والعناية بها أمسّ والحشو عليها أوفى وأهمّ، وكذلك كلما تطرّق الحرف في القافية ازدادوا عناية به، محافظة على حكمه"[1].

ج- القافية ووظيفتها الأسلوبية في شعــر مفــدي زكريا:

احتوى ديوان "أمجادنا تتكلّم" لمفدي زكريا على ثمان وسبعين (78) قصيدة منها خمس وستون (65) قصيدة على قافية موحدة بنسبة(83.33 %)أمّا عدد أبياتها بلغ 2512 بيتاً بنسبة(85.03 %)، ونظم عشر (10) قصائد على قافية متنوعة بنسبة(12.82 %) وعدد أبياتها 442 بيتاً بنسبة(14.96 %) وثلاث قصائد حرة بنسبة(03.84 %).

وستتركز الدراسة على القصائد العمودية.

القافية الموحدة:

وهي أن تحافظ القصيدة على الروي الذي بدأت به إلى نهايتها[2]، والأصل في الشعر أن تتوحّد القافية في كل بيت فيها، وهو ما حافظت عليه القصيدة العربية القديمة، وعدّت القافية الموحدة من ميزاتها التي تتفرد بها عن غيرها. وتنقسم القافية الموحدة إلى قسمين من ناحية نهايتها الاصطلاحية.

[1] أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، تح: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، 1951، ج1، ص 84.

[2] ينظر: محمد علي السمّان، العروض القديم، أوزان الشعر العربي وقوافيه، ص 214.

القافية المطلقة:

وهي القافية "التي أعرب حرفها الأخير بحيث يكون مرفوعاً أو منصوباً أو مجروراً، أو يكون هاءً ساكنة أو متحركة، ينتج عن ذلك أن يشبّع ذلك الحرف بما يجانس الصوت القصير الذي ينتهي به، فإذا كان مفتوحاً صار ألفاً وإذا كان مرفوعاً صار واواً وإذا كان مكسوراً صار ياءً"[1].

القافية المقيدة:

ويقصد بها "القافية الساكنة، والتي لا ينتهي حرفها الأخير بحركة صوت قصير، فلا يشبع الحرف الأخير بسبب تقيّده بالسكون والقصر عن الحركة"[2].

لقد ركّز مفدي زكريا في ديوانه على القافية المطلقة حيث نظم تسعاً وخمسين (59) قصيدة من مجموع خمس وستين(65) موحدة على القافية المطلقة بنسبة(90.76%) وعدد الأبيات 2119 بيت بنسبة(84.35%) وست (06) قصائد على القافية المقيّدة بنسبة(09.23%) وعدد الأبيات 393 بيت بنسبة(15.64 %).

وتنقسم القافية الموحدة حسب التواتر الزمني لأصواتها إلى ثلاثة أقسام:

- القافية القصيرة الأزمان بـــثماني(08) قصائد بنسبة(12.30%) وعدد الأبيات بـــ 275 بيتاً بنسبة(10.94%).

[1] حميد آدم ثويني، علم العروض والقوافي، دار صنعاء للنشر والتوزيع، الأردن، 2004، ص 231- 232.
[2] المرجع نفسه، ص 232.

- القافية الممتدة الأزمان بإحدى وخمسين(51) قصيدة بنسبة(78.46%) وعدد الأبيات(1844) بيتاً بنسبة (73.40%).

- القافية المقيدة الزمان بـــست (6) قصائد بنسبة(9.23%) وعدد الأبيات بنسبة(15.64%).

والجدول الآتي يوضح بالتفصيل نسبة التواتر الزمني لأصوات القوافي الواردة في **الديوان:**

الحرف	أصوات القافية القصيرة الأزمان				أصوات القافية الممتدة الأزمان				أصوات القافية المقيدة الأزمان			
	الأبيات	%	القصائد	%	الأبيات	%	القصائد	%	الأبيات	%	القصائد	%
النون	15	0.60	01	1.53	271	10.78	10	15.38	00	00	00	00
الراء	11	0.43	01	1.53	95	3.78	03	4.61	393	15.64	06	9.23
الدال	193	7.68	04	6.15	290	11.54	06	9.23	00	00	00	00
اللام	00	00	00	00	467	18.59	08	12.30	00	00	00	00
الباء	00	00	00	00	323	12.85	07	10.77	00	00	00	00
الميم	32	1.27	01	1.53	162	6.45	05	7.69	00	00	00	00
العين	00	00	00	00	56	2.30	03	4.61	00	00	00	00
الحاء	24	0.95	01	1.53	42	1.67	02	3.07	00	00	00	00
القاف	00	00	00	00	37	1.47	02	3.07	00	00	00	00
الهمزة	00	00	00	00	66	2.62	02	3.07	00	00	00	00
الياء	00	00	00	00	24	0.95	02	3.07	00	00	00	00
التاء	00	00	00	00	11	0.43	01	1.53	00	00	00	00
المجموع	**275**	**10.95**	**08**	**12.31**	**1844**	**73.41**	**51**	**78.46**	**393**	**15.64**	**06**	**9.23**

من خلال الجدول يتبين أنّ أغلب القصائد التي نظمها زكريا مطلقة الأزمان، يليها القصيرة الأزمان وفي الأخير القافية المقيدة الأزمان، وبالتالي فقد آثر الحركة على السكون، والحرف "المتحرك أقوى من الساكن، والأقوى أشبه بأن ينوب عن غيره من الأضعف"[1]. والقافية المطلقة سواء كانت ممتدة أو قصيرة الأزمان تظهر وظيفتها الأسلوبية في "لفت الاهتمام بإطالة حركة الروي، فتجعل الكلمة منبورة من جانب وتقف عليها من جانب آخر، فيؤدي الوقف دلالة خاصة في تعلّق السمع في الإنشاد بكلمة القافية"[2].

ويظهر من خلال الجدول السابق أنّ القوافي تتساوى من حيث التواتر في رويّها الشعري وبيان ذلك:

***القوافي الممتدة الأزمان:**

الراء = العين، تواترت في ثلاث قصائد.

الحاء = القاف = الهمزة = الياء، تواترت كل منها في قصيدتين.

وقد بدا زكريا وفياً لاستظهار هذا النوع من القافية إذ يقول في قصيدة "خفقة فؤاد!! زهرات ضائعات في صفحات ضائعات"[3]:

---

[1] أبو الفتح عثمان بن جني، المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، تح: علي النجدي، عبد الحليم النجار، عبد الفتاح إسمايعل شلبي، وزارة الأوقاف المصرية، 1994، ج1، ص 227.

[2] محمود السعران، البينة الإيقاعية في شعر شوقي، ص 150.

[3] مفدي زكريا، الديوان، ص 90- 91.

رسول الهوى بلّغ سلامي إلى سلمى وعـــــاطٍ حميّا ثغرها الباسم الألمى

وناج هواها علّ في الغيب رحمـــــة تدارك من هذا القلب أن ينقضي همّا

وبث شكـــــــاة من مشــوّق متيــم له كبد حـــــــرّى تضيـــــق به غمّا

فكم تحت هذا القلب من لاعج الجوّى وكم بين هذا الجسم من أضلع كلمى

وكم بين طيّات الأثير من الأســـــــى يكـــــــاد صدى أنّاته يسمع الصّما

وظّف زكريا في هذه القصيدة قافية ممتدة الأزمان، وتردد صوت الميم في القصيدة، وهو صوت شفوي مجهور يتميز بالوضوح الصوتي والميم،[1] عدّ من أحلى القوافي لسهولة مخرجه وكثرة أصوله في الكلام من غير إسراف وروائعه كثيرة في الشعر العربي، وأدخل ألف المدّ (ألف الوصل) فكانت أثقل ما يكون على السامع من حروف المدّ الأخرى، وهي "أوضح في السمع من حروف المدّ، ولأنها تتطلب للنطق بها زمناً أطول"[2] زيادة على احتباس الصوت قبل الميم بالسكون في كل القافية ثم إطلاقه للميم مرّة واحدة فتتباطئ القافية زمنياً ويطول النفس عند الشاعر نتيجة الحمم المتدفقة من أعماق نفسيته المتألمة فتتبعث منها الآهات والزفرات المعبّرة عن مدى شوقه لأبنائه.

[1] عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ط3، مطبعة حكومة الكويت، 1989، ص60.

[2] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 255.

واشتملت القافية على الكلمات: الألمى، همّا، غمّا، كلمى، الصّما، سمّا، فزيادة على اتفاقها في بعض الأصوات اتفقت كذلك في المعنى، وهي في مجملها تدلّ على الحزن والهمّ والألم الذي يعانيه زكريا لبعده عن وطنه وحاجته لاستنشاق هوائه، فوظّف القافية الممتدة الأزمان للتخفيف من آلام الغربة والبعد عن الوطن المتيّم بحبّه، وهو بذلك وفّق في المواءمة بين وحدة الشعور ووحدة الإيقاع في القصيدة ذلك أنّ "الإيقاعات الممتدة الأزمان مشاكلة للشجن والحزن"[1].

وعندما غرق في أحزانه واستحال عليه التخلّص منها، فإنّه حاول أن يفرّ من واقعه التعيس بالعودة إلى الماضي، علّه يجد فيه ما يخفف عنه ويواسيه، فالمرء عندما يحسّ بمشاكل الحياة ومآسيها فيهرب إلى الذكريات الجميلة أو الحزينة وربّما تذكّر الإنسان لحظات حزينة ليعمق حزنه في اللحظة التي يحيا، وهو يسترجع اللحظات الأليمة التي مرّت به فيزيد حزنه حزناً، ولكنه على كل حالٍ يهرب من واقعه التعيس"[2] وهو في غربته ودوامة أحزانه "يستنير بالموروث، ويستعين على بلواه بما نثره من سبقوه من فحول الشعراء"[3].

[1] عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، 1999، ص 239.

[2] عبد الرزق الخشروم، الغربة في الشعر الجاهلي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1982، 241.

[3] حمة دحماني، ظاهرة الغربة في شعر مفدي زكريا، رسالة ماجستير جامعة منتوري، قسنطينة، 2006، ص125.

*** - القوافي القصيرة الأزمان:**

النون = الراء = الميم = الحاء، تواترت كل واحدة في قصيدة واحدة

اللام = الياء = العين = القاف = الهمزة = الياء = التاء، لم ترد في أي قصيدة

لقد وظف زكريا القافية القصيرة الأزمان في قصائد قليلة مقارنة بالقافية الممتدة الأزمان، وهي تتوافق بين وحدة الإيقاع ووحدة الشعور في القصيدة، وقد حاول زكريا –الذي يتغنى دائما "بجراحه وجراحات شعبه، ويتغزل بآلام أمته"[1]- أن يخلق لحظة من الفرح والسعادة تنسيه مآسيه وأحزانه وجراحه وتمنحه فسحة للأمل والفرح وقدرة على التحمل ومواجهتها.

ومن أبرز هذه اللحظات السعيدة قصيدة "فهذا فؤادي وهذي يدي"[2]:

سلاماً سلامـــا شباب الغـــد فهذا فؤادي وهذي يـــدي

ســـلاما على الأنفس الطاهرات رعيل الملائكـــة المهتـدي

سلامـــاً على المهج الحافظـات لما حفظ الله الملائكة من رشد

سلامـــاً شباب الجزائر، حفظا لتـلك العـــزائم من حسـد

ويحملـــه (جبرئيل) الأميـــن أمانة (مفـــدي) إلى (أحمد)

[1] محمد ناصر، مفدي زكريا شاعر النضال والثورة، نشر "جمعية التراث" –العطف- غرداية، الجزائر، 1987، ص 169.

[2] مفدي زكريا، الديوان، ص 109.

عمد زكريا من خلال هذه القصيدة وقصائد أخرى إلى"إيصال الماضي العربي الإسلامي الشامخ بالأيام الحافلة بالأمجاد والحضارة، بالحاضر الذي أصبح عابساً فتجده يتألم ويصاب بالغثيان على هذا الحاضر الذي لا يمثل الماضي ولا يمجده[1]"، ومناسبة القصيدة الاحتفال بالمولد النبوي الشريف، وهي لحظة للفرح والسعادة والافتخار والحنين إلى أيام العز والسؤدد ومحاولة الاقتداء بها واستنهاض الأمة، والقصيدة على روي" الدال "والدال صوت" لثوي أسناني شديد يتميز بوضوحه وظهور إيقاعه[2]"، ويتوافق مع المناسبة السعيدة ذات "الإيقاعات الخفيفة المتقاربة، مشاكلة للطرب، وشدّة الحركة والتبسط، والمعتدلة مشاكلة للمعتدل"[3] ". وزادتها الكسرة رقّة ولیناً، فالكسرة " تشعر بالرقة واللين، وأرق القصائد مكسورات الرويّ"،[4] والشعراء المعاصرون" يكثرون الكسر لما يشعرون فيه من لين وانكسار يلائم العواطف الرقيقة المنكسرة التي يريدون أن يعبروا عنها ".[5]

---

[1]- حمة دحماني، ظاهرة الغربة قي شعر مفدي زكريا، ص 130.

[2]- بومدين تواتي، البنية الإيقاعة في سعر ابن دراج القسطلي- رسالة ماجستير، جامعة ورقلة قاصدي مرباح- ورقلة، 2010، ص239.

[3]- عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ص 239.

[4]- عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ص 88.

[5] - المرجع نفسه، ص 89.

القوافي المقيدة الأزمان:

النون = الدال =اللام= الباء = الميم = العين = الحاء = القاف = الهمزة = الياء = التاء، انعدام تواترها في الديوان.

يرى إبراهيم أنيس أن هذا النوع من القوافي قليل الاستعمال في الشعر العربي إذ لا تتعدى نسبتها(10%) وهي أكثر استعمالاً في الشعر العباسي منه في الشعر الجاهلي بسبب التئامها مع الغناء الذي عرف حينذاك.[1]

وقد سلك مفدي زكريا مسلك الأولين، حيث لم يتعد استعمال هذه القافية في ديوانه ست (06) قصائد بنسبة(09.23%) إذ يقول في قصيدة: "إلى الريفيين" [2]:

أجبـــريـــل هلل بأي الظّـفـر وكبّر وخطـــّ جليـــل الخبرْ

ورفّ بأجنحـــة النصر فـــوق (بني الريف) حول القنا المشتجر

ورتّل على الجيش (إن تنصروا اللـــه ينصركم) ببلوغ الوطـــرْ

وأعـلِ اللـــواء لهـــام الثّريا، وسِر للأمـــــام بتلك الزّمرْ

تبين هذه القصيدة بوضوح انتصار مفدي زكريا لقضايا أمّته، حيث دعا فيها أبناء الريف المغربي الشقيق إلى الصّبر والشجاعة في مقارعة المستدمر الغاشم، وذكّرهم بأن الحرية والعزّة لا تقدّران بثمن، ودعاهم إلى الاقتداء بعظماء هذه الأمة

[1] ينظر: إبراهيم أنيس، في اللهجات العربية، مكتبة الأنجلو الأمريكية، 2003، ص 85.

[2] مفدي زكريا، الديوان، ص 31.

كخالد بن الوليد، عقبة بن نافع، وطارق بن زياد، وحسّان بن ثابت، وذكّرهم بعزمهم الذي فلّ الرواسي، وقصم ظهور الجبابرة، وبه رفعوا راية الحق ولواء الخلافة.

وقد آثر زكريا استعمال الراء كحرف روي في كل قصائده المقيّدة القافية وهو بذلك قد نَهَجَ نَهْج الشعراء القدماء الذين جعلوا "الراء" رويا لمعظم أشعارهم كالخنساء، والنابغة الذبياني، والفرزدق، والأعشى...[1]، فالراء "صوت لثوي مجهور مكرر، فهو ينطق بقرع اللسان قرعات متكررة، فوق مفارز الثنايا بقليل، وهو يجمع بين الشدّة والرخاوة، وقد نطقه العرب مفخماً ومرققاً"[2]، فالشاعر "عوّض الروي المقيّد الأزمان باختيار تكراري مجهور متجلياً في صوت "الراء" حتى يحدث قوة في السمع عند النطق في نهاية الأبيات فيجعل المتلقي ينتبه لذلك ودوره في السياق"[3] والشاعر اعتمد الراء كحرف روي لما تتميز به من خصائص تبحث على الانطلاق والتجديد والحركية"[4] والتي تتواءم وقرع طبول المعركة للتحرر والانعتاق من الظلم والتبعية.

---

[1] ينظر: بكاي اخضاري، تحليل الخطاب الشعري – قراءة أسلوبية في قصيدة قذى بعينيك للخنساء- وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص 46.

[2] عبده بدوي، دراسات تطبيقية في الشعر العربي، ذات السلاسل للطباعة ، الكويت، 1988، ص 113.

[3] شريف سعد الجيار، شعر إبراهيم ناجي، ص 10.

[4] ينظر: حسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2002، ص 117.

القافية والتصريع:

التصريع:

يعدّ التصريع من الظواهر الصوتية، التي ميزت القصيدة التراثية، وشدّت انتباه النقاد، فهو "مذهب الشعراء المطبوعين المجيدين، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالاً عليه كان أدخل في بابه".[1]

والتصريع "ما كان عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته"[2]، وهو قرين القافية وسببه مبادرة الشاعر القافية "ليعلم في أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور، ولذلك وقع في أول الشعر".[3]

وتصريع أوائل القصيدة يؤدي وظيفة تاثيرية في نفسية المتلقي حيث يكون له في أوائل القصائد "طلاوة وموقع في النفس لاستدلالها به على قافية قيل الانتهاء إليها لمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب، لا تحصل لها دون ذلك".[4]

وقد أجاز النقاد التصريع في غير الابتداء وذلك "إذا خرج من قصّة إلى قصّة أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر فيأتي بالتصريع إخباراً بذلك وتنبيهاً عليه".[5]

---

[1] يوسف حسين بكار، بناء القصيدة العربية ، دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة، 1999، ص 228.

[2] أبو علي الحسن ابن رشيق، العمدة، ص173.

[3] المرجع نفسه، ص 174,

[4] أبو الحسن حازم القرطاجي، منهاج البلقاء وسراج الأدباء، ص 283.

[5] أبو علي الحسن ابن رشيق، العمدة ، ص 174.

وقد كان لهذه السّمة الأسلوبية مكانة مرموقة في شعر زكريا، حيث بلغت قصائده المصرّعة المطلع ستا وخمسين (56) قصيدة بنسبة(86.15%)، ومن القصائد المصرّعة نذكر قصيدة: "لك الحياة"[1]:

الحبّ أرّقني واليأس أضناني والبيْن ضاعف آلامي واحزاني

وفي قصيدة "الميّت من يرى شرف الأمّة نهباً، ولا يزال حمّولاً"[2]:

رتّل الحمد والثّنا، ترتيلا وانشدن آي سعده جبريلا

لقد طبع التصريع على مطلع هذه القصائد حلية جمالية وإيقاع موسيقى تطرب له آذان السامع وتسحره فتؤثر فيه.

القوافي المتنوعة:

يتضح من خلال شعر مفدي زكريا مدى تأثره بالشعر العربي من خلال محافظته على خصوصيات القصيدة العربية من وزن وقافية وتصريع، إلاّ أنه كانت له بعض الاجتهادات، حيث نظم عشر (10) قصائد على قافية متنوعة الروي مما أتاح للشاعر أكثر حرية من قيود القافية، وهذا النوع من الشعر يكثر عند الشعراء الرومانتيكيين بصفة عامة حيث يصير جمّ تركيز الشاعر في المعنى، وينقل أفكاره وعواطفه دون قيد القافية،[3] ولا يعد هذا التنويع في القافية ضعف في قدرات الشاعر

[1] مفدي زكرياء، الديوان، ص 57.

[2] المصدر نفسه، ص 78.

[3] شريف سعد الجيار، شعر إبراهيم ناجي، ص 97.

العروضية إنما يحتاج إلى التنويع في القافية حتى يخفي الملل والركود الذي ينشأ من تكرار القافية"[1] وكذلك تنفيساً لطاقاته الشعورية وبلورة شخصيته.

ومن القصائد التي نوّع فيها زكريا القافية من اصطلح على تسميته "بالمخمسات" وهي أن يؤتي "الشاعر بخمسة أقسمة على قافية، ثم بخمسة أخرى في وزنها على قافية غيرها، إلى أن يفرغ من القصيدة"[2] ومن الأمثلة على ذلك قصيدة "في مدح الشيخ أحمد التيجاني"[3]:

مرحباً بالوافدين الأكرمين مرحباً أهلاً [بآساد] العريـــن

قد حللتم بلد الله الأميـــن صافحتكـــــــم بفؤاد ويميـــن

مثلما صافح نجم كوكبا ..

نلاحظ أن الأشطار الأربعة في كل مخمس تتفق في قافيتها وتختلف عن البعض الآخر، في حين أن الشطر الخامس يتفق في كل المخمسات.

وفي قصيدة "**أمجادنا تتكلم**"[4] قسم زكريا قصيدته المسمّى عليها الديوان والمتعددة القافية والمكونة من 142 بيتاً إلى ستة(06) مقاطع متساوية، كل مقطع بحرف روي وحروف الروي المستعملة هي (الراء، الميم، اللام، الدال، الياء)،

---

[1] شريف سعد الجيار، شعر إبراهيم ناجي، ص99.

[2] أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة، ص 180.

[3] مفدي زكريا، الديوان، ص 149.

[4] المصدر نفسه، ص 227.

فالشاعر أتاح لنفسه متنفساً للتعبير في قصيدة ذات نفس طويل لمعالجة موضوعات متعددة دون الإحساس بالملل والرتابة.

وقد ظهر فن آخر من الفنون الشعرية المستحدثة في شعر زكريا وهو فن "الموشحات"، وهو شعر يجمع في نظمه بين أسلوب الشطـــر الواحد وأسلوب الشطرين، ويعتمد على تنوع القافية، يقول مفدي زكريا في قصيدة "عادت الذكرى وعدنا يا حبيبي"[1]:

ثمل العيد بأنفاس العـــــذارى وأهـــازيج النـــــدامى والسّهـــارى

والنسيمـــــــات الندیات اللواتي ربّ منها الصحو في دنيا الحيـــارى

والشماريـــــخ الشعاليل اللواتي عـــوّدتنا أن نرى الليـــــل نهـــاراً

وجذوع النخـــل تزري بجـــذوع ضجّ منها الرّمل في عمق الصحارى

فتهاوت كالوثـــــن

تحت أقـــــدام الحسن

عادت الذكرى، وعدنا يا حبيبي

نظمـــت القصـــيدة علـــى بحـــر الرمـــل مقســـمة إلـــى ثمانيـــة مقـــاطع كـــل مقطـــع مكـــون مـــن أربعـــة(04) أبيـــات وأربعـــة(04) أشـــطر، وهـــذا

[1] مفدي زكريا، الديوان، ص 254.

التنـــوع فـــي القافيـــة أعطـــى القصـــيدة إيقاعـــاً متميـــزاً ومـــنح الشـــاعر ترويجاً عن النفس وحرية في النظم.

د- حرف الروي:

يعدّ حرف الروي أساس القافية واهمّ حرف من حروفها وهو صوت مكرّر في أواخر الأبيات، إذا تكرّر وحده ولم يشترك مع غيره من الصوات عدّت القافية حينئذ أصغر صورة ممكنة للقافية الشعرية[1].

وقسّم إبراهيم أنيس حروف الهجاء إلى أربعة مجموعات حسب ورودها كحرف روي وهي:

- "حروف تجيء روياً بكثرة وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء هي: الراء، اللام، الميم، النون، الباء، الدال.
- حروف متوسطة الشيوع وتلك هي: التاء، السين، القاف، الكاف، الهمزة، العين، الحاء، الفاء، الياء، الجيم.
- حروف قليلة الشيوع: الضاد، الطاء، الهاء.
- حروف نادرة في مجيئها روياً: الذال، الثاء، الغين، الخاء، الشين، الصاد، الزاي، الظاء، الواو"[2].

والجدول الآتي يبين جمالية حرف من حيث صفاته ومخارجه وتواتره إيقاعاً ونفساً:

[1] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 245.

[2] المرجع نفسه، ص 245- 246.

حرف الروي	القصائد	%	الأبيات	%	مخرجه الصوتي	صفاته						
						مجهور	مهموس	شديد	رخو	متوسط	مفخم	مرقق
النون	11	16.92	286	11.38	ذلقي	×				×		×
الراء	10	15.38	499	19.86	ذلقي	×				×		×
الدال	10	15.38	483	19.23	نطعي	×		×				×
اللام	08	12.3	467	18.6	ذلقي	×				×		×
الباء	07	10.77	323	12.85	شفوي	×		×				×
الميم	06	9.23	194	7.73	شفوي	×				×		×
العين	03	4.61	56	2.23	حلقي	×				×		×
الحاء	03	4.61	66	2.63	حلقي		×		×			×
القاف	02	3.08	37	1.47	لهوي		×	×				
الهمزة	02	3.08	66	2.63	حلقي			×				×
الياء	02	3.08	24	0.95	شجري	×				×		×
التاء	01	1.54	11	0.44	نطعي		×	×				×
المجموع	**65**	**100**	**2512**	**100**								

يمكن أن نلاحظ من خلال الأرقام الواردة في الجدول أعلاه أن زكريا اعتمد على (12) حرفاً هجائياً كحرف روي في ديوانه الشعري بنسب متفاوتة، ويمكن إخضاعها إلى تصنيف إبراهيم أنيس إلى مجموعتين، المجموعة الأولى تتكون من (النون، الراء، الدال، اللام، الباء، الميم) وهي الحروف الأكثر تواتراً في شعره

بنسبة(79.98%) إيقاعاً و(89.65%) نفساً، والمجموعة الثانية التي تتشكل من (العين، الحاء، القاف، الهمزة، الياء، التاء) بنسبة تواتر بلغت(20.02%) إيقاعاً و(10.35%) نفساً.

ويظهر بوضوح أن زكريا سلك مسلك القدامى في استعماله الحروف الهجائية الأكثر استعمالاً في الشعر العربي وتفاديه للحروف القليلة الشيوع في شعر القدامى.

ثانياً: الموسيقى الداخلية:

هي ذلك الإيقاع الخفي الذي يجعل من خلاله الشاعر الألفاظتعرف إيقاعاً موسيقياً تتداخل فيه قواعد النظم مع أحاسيسه وانفعالاته[1]، ويندرج ضمن الموسيقى الداخلية ظواهر صوتية كالتكرار، الجناس، التصدير، التدوير، ... إلخ.

وتتجلى الموسيقى الداخلية في شعر زكريا في الظواهر الأسلوبية الآتية:

1- التكرار: أنواعه ووظيفته الأسلوبية:

يعدّ التكرار من أهم عناصر التحليل الأسلوبي للخطاب الشعري، وقد رافق القصيدة العربية منذ بدايتها ومثّل مظهراً بارزاً من مظاهر التجديد لها في بعض صوره[2].

[1] ينظر: حياة معاش، الأشكال الشعرية في ديوان الششتري – دراسة أسلوبية، أطروحة دكتوراه، جامعة باتنة، 2011، ص 54.

[2] ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مطبعة التضامن، بغداد، ط2، 1995، ص 230.

والتكرار يبيح للقارئ آلية تحليل الخطاب الشعري ويسمح له معرفة المكنونات النفسية عند الشاعر "فالإلحاح على لفظة أو عبارة أو جملة في النص يشدّ الانتباه إلى أهمية هذا الإلحاح في نفس الشاعر بمعنى آخر، تكرار ألفاظ مخصوصة إضاءة للنّص، يستطيع الدارس أن يبني تحليلاته بواسطة هذا الملمح التعبيري البارز للكشف عن الملامح الرئيسية للتجربة، ومحاولة فك رموزها"[1].

وزيادة على وظيفة التكرار التأكيدية والإفهامية في النص فإنه يمكن له أن يضيف "البعد الغنائي أو الروح الغنائية للنص لأنه يشبه القافية في الشعر بشكل أو بآخر"[2] ويزودها بعنصري الإيحاء والدلالة.

وحتى لا يصبح التكرار عبئاً على النص ونقمة عليه إذا ما أساء الشاعر استعماله فيثير عند السامع الملل والرتابة، ويحطّ من قيمة صاحبه، رأت نازك الملائكة أن القاعدة الأولية في التكرار:

- أن اللفظ المكرّر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام.

[1] عبد الكريم راضي جعفر، تكرار التراكم وتكرار التلاشي – ظاهرة أسلوبية – المهرجان الشعري "15-1999، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2000، ص 09- 10.

[2] سامي حماد الهمص، شعر بشر بن أبي خازم، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة الأزهر، القاهرة، 2007، ص 245.

- لابد أن يخضع لكل ما يخضع له الشعر عموماً من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية، فليس من المقبول مثلاً: أن يكرر الشاعر لفظاً ضعيف الارتباط بما حوله، أو لفظاً ينفر منه السمع[1].

وتبدو ظاهرة التكرار عند مفدي زكريا متجلية في أشكال وصور مختلفة نوردها كالآتي:

أ- تكرار الأصوات:

يعدّ تكرار الحروف أكثر انتشاراً وشيوعاً في النص الأدبي نثرياً كان أم شعرياً، والحروف تتكرّر بغرض "إدخال تنوع صوتي يخرج القول عن نمطية الوزن المألوف ليحدث فيه إيقاعاً خاصاً يؤكده التكرار، وإمّا أن يكون لشدّ الانتباه إلى كلمة أو كلمات بعينها عن طريق تآلف الأصوات بينها، وإمّا أن يكون لتأكيد أمر اقتضاه القصد، فتساوقت الحروف المكرّرة في نطقها له مع الدلالة في التعبير عنه"[2]، وتكرار الصوت تتجلى قيمته في "ما ينتجه من دلالة في موقعه تساعد المتلقي على فهم مضمون النص"[3].

وتتجلى ظاهرة الصوت المتكرر في شعر مفدي زكريا فيما يأتي:

---

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 231.

[2] منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1995، ص 12.

[3] شريف سعد الجيار، شعر إبراهيم ناجي، ص 133.

تكرار الأصوات المجهورة والمهموسة:

يقسّم كمال بشر الأصوات كما ينطقها مجيدو القراءات اليوم والمختصون إلى قسمين[1]:

- مهموسة وعددها (12) حرفاً وهي: "ت، ث، ح، خ، س، ش، ص، ط، ق، ف، ك، هـــ".

- مجهورة وعددها (15) حرفاً وهي : "ب، ج، د، ر، ز، ذ، ض، ظ، ع، غ، ل، م، ن، ي، و".

يرى كمال بشر أن الهمزة صوت صامت لا هو بالمهموس ولا بالمهجور، إذ أن الأوتار الصوتية حال النطق بها، لا يسمح بالقول بوجود ما يسمى بالهمس أو الجهر، ويرى كذلك أن القاف والطاء حرفان مهموسان، وعدّهما مجهوران يخالف علماء العربية لهما.

وهو بذلك خالف* القدامى في تصنيف بعض الحروف من ناحية الهمس والجهر.

والصوت المجهور عنده هو "الصوت الذي تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به"[2] والصوت المهموس "هو الذي لا تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق

---

[1] كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص 174.

*- يرى كمال بشر أن الهمزة صوت صامت لا هو بالمهموس و لا بالمجهور، إذ أن الأوتار الصوتية، حال النطق بها لا يسمح بالقول بوجود ما يسمى بالهمس أو الجعهر، و يرى كذلك أن القاف و الطاء حرفان مهموسان، وعدهما مجهوران يخالف نطق علماء العربية لهما.

[2] المرجع نفسه، ص 174.

به"[1]، هذا من جانب الذبذبات الصوتية، أمّا من جانب الحركات فيعرّفهما مصطفى السعدني بأنهما صوتان "أحدهما تلازمه الحركة والآخر يخلو منها، والحركة في الصوت المجهور تقرع الأذن بشدّة وتوقظ الأعصاب بصخبها، لذلك يكون له بعد الإشارة الجهورية، في حين يتّصف الصوت المهموس بالرهافة والهمس"[2].

ولإبراز هذه الظاهرة الأسلوبية في شعر مفدي زكريا، يمكننا أن نستشهد ببعض القصائد في ديوانه لاحتوائها على إيقاع الجهر والهمس معاً ويظهر ذلك من خلال الجدول الآتي:

القصيدة	خواطر كئيبة	جزائر ما أشقاك بالجهل	إلى الريفيين
حروف الجهر	431	771	1060
حروف الهمس	274	340	498
نسبة الجهر	%61.14	% 69.4	% 68
نسبة الهمس	% 38.86	% 30.6	% 32

بعد استقراء الأرقام الواردة في الجدول أعلاه يمكن استنباط الملاحظات الآتية:

[1] كمال بشر، علم الأصوات، ص 174.

[2] مصطفى السعدني، الملفوظ الشعري جدلية بين الدال والمدلول، قراءة في تراثنا النقدي والبلاغي، منشأة دار المعارف، الإسكندرية، مصر، ص 33.

- استبدّت الحروف المجهورة في القصائد الثلاث بالريادة على الحروف المهموسة بنسب تساوي أو تزيد على الثلثين، ففي قصيدة "جزائر ما أشقاك بالجهل"[1] تكررت حروف الجهر واحد وسبعين وسبعمائة (771) مرة بنسبة(69.4%) وتواتر حرف اللام مائة وعشرين (120) مرة، واللام "إذا تكرّر في كلمة كانت موحية غالباً بالوحشة"[2] وتحكي "صوت الأنين والألم"[3] والحسرة على شقاوة الجهل الذي نخر عظام الأمّة فأصبح مبعث الضعف والشجن والهوان والتفرق، أمّا الحروف المهموسة فقد اعتلاها حرف الهاء في القصيدة بسبع وستين (67) مرة و"الهاء حرف حلقي، يكاد يخرج من أعماق الجهاز الصوتي، وهو بذلك يقوم بوظيفة أسلوبية تتمثل في التعبير عما يكمن في أعماق النفس من إحساس بالألم والحزن"[4].

وشعر زكريا ثوري يدعو للتحرر من المستدمر والتخلف والجهل، وقد أكثر من استعمال فيه الألفاظ الثورية ذات الفونيمات المجهورة والشديدة، فكأنه يقاتل بكلماته التي تقرع الأذن بشدة وتوقظ الأعصاب بصخبها فتؤثر في السامع وترفع من همّته وتدغدغ مشاعره. ويحتاج هذا المحارب إلى لحظات لرد النفس وتجديد

[1] مفدي زكريا، الديوان، ص 82.

[2] محمد إبراهيم شادي، البلاغة الصوتية في القرآن، شركة الرسالة، ط2، 1988، ص 52.

[3] بومدين تواتي، البنية الإيقاعية في شعر ابن دراج القسطلي، ص 89.

[4] ينظر: قرفي السعيد، البنيات السلوبية في الخطاب الشعري عند إيليا أبو ماضي، ص 67.

الطاقات فيستعمل حروف الهمس لأنها تساعد على التأمل والتقصي ومراجعة الذات[1].

ب- تكـــرار الألفـــاظ:

يرد التكرار في الخطاب الشعري استجابة لمقتضيات اللغة أو التركيب أو الإيقاع، ويرى محمد عبد المطلب أن الشاعر يستطيع "أن يخلق جواً موسيقياً خاصاً من أصوات الكلمات المكرّرة، وهذا النوع من التكرار قديم، إلاّ أنّه أصبح على يد الشاعر المعاصر تقنية صوتية بارزة"[2].

والتكرار اللفظي عند محمد الهادي الطرابلسي قسمان[3]:

- ما تكرّر فيه اللفظ نفسه بنفس معناه.
- ما تكرّر فيه المعنى واستخدمت فيه لفظة أخرى.

وقد آثر مفدي زكريا استعمال القسم الأول على الثاني لما يتميز به من إيقاع موسيقي كبير.

وقد طغى التكرار الأفقي على التكرار العمودي لها في شعر زكريا، وهذا الشكل من التكرار يمنح "جمالية مضافة للنص الشعري بما يحمله من دلالة ونغم

[1] قرفي السعيد، البنيات الأسلوبية في الخطاب الشعري عند إيليا أبو ماضي، ص 70.

[2] محمد عبد المطلب، قراءة أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1955، ج1 ، ص 38.

[3] ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، 1981، ص 62.

حيث تكرّر الكلمة في نطاق ضييّق للبيت لتسيطر على مشاعر المتلقي بتموقعها الذي يخالف التوقع، ولا يخضع غالباً إلاّ لنفسية صاحبه"[1]. ويتخذ التكرار اللفظي في شعر زكريا أشكالاً مختلفة من ناحية التباعد والتقارب، ومن ناحية الأفقي والعمودي، حيث ورد في "خفقات فؤادا!!، زهرات ضائعات في صفحات ضائعات" "[2]

بلادي، بلادي، ما ألذّ الهوى، وما أمرّ كؤوس الحب ممتزجاً سمـــّا

بلادي ألا عطـــف عليّ بنظـــــرة حنانيك، ما هذا السّلو ولا إثمـــا؟

حنوا إلى العهد القديم الذي قضى ولازلت أحمي في الفؤاد له رسما

حنانـــاً على أم تنـــــوء عليلـــة بكارثـــة جلّى وصاعقة دهـــــما

حناناً علـــى أم يصارعهـــا الرّدى ويأكلهـــا -والوعتي- دهرها لمّا

جاء التكرار لكلمة "بلادي" في البيت الأول أفقياً متقارباً مكانياً بل متلاصقاً ليدلّ على القرب المكاني والقلبي وإلى العلاقة الحميمية التي تربط الشاعر بوطنه، وقد كثّف هذا التكرار المتقارب من الصوت الموسيقي بعيداً عن التكرار الممل"[3]، ثم بدأ يتوزع في البيت الثاني عمودياً متباعداً، ليدل على الغربة والبعد عن الوطن والشوق إليه، فخاطب زكريا وطنه الجزائر وناداه مناداة القريب رغم الابتعاد والهجر القصري والمؤقت.

---

[1] بومدين تواتي، البنية الإيقاعية في شعر ابن دراج القسطلي، ص 107.

[2] مفدي زكريا، الديوان، ص 90.

[3] ينظر: سامي حماد، الهمص، شعر بشر بن أبي حازم، ص 250.

وفي لحظة الشعور بالغربة النفسية الحادة يعيش زكريا لحظات ذهول وانفصام بين الواقع الذي يعيش فيه، وبين تجسيد ذاته، فينتقل في البيت الثاني والثالث والرابع والخامس إلى تكرار الألفاظ: حنانيك، حنوا، حنانا، والتي تعدّ من الأفعال القلبية الممزوجة بالعواطف تكراراً عمودياً متباعداً لتظهر حسرة الشاعر ببعده عن أمّه الجزائر وحنوّه إلى أيام الصّبا التي تربّى في أحضانها، ورضع غرامها، فحنّ إليها في لحظة الهجران، وحزن على حالها وإلى ما آلت إليه من ضعف وضياع.

ج- تكرار الجمل:

لم يكفِ تكرار الكلمة، فلجأ زكريا إلى تكرار الجملة لتستوعب تلك الدفقات الشعورية التي سيطرت عليه.

ولتكرار العبارات والجمل تأثير كبير على هيكل القصيدة ووحدة بنائها، حيث يلجأ الشاعر إلى اختيار العبارات التي تشدّ من أسر النص وتربط أواصره وتتيح للقارئ إضاءة لتتبع المعاني والأفكار والصور وتمنحه توافقاً بينه وبين المبدع[1].

وقد مارس زكريا التكرار العمودي للجمل ويظهر ذلك في قصيدة "دموع وآلام وخواطر"[2]:

[1] سامية راجح، أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر "عبد الله حمادي"، ص 118.

[2] مفدي زكريا، الديوان، ص 67 .

بني وطني هذي الحضارة فاقتفوا لِجوا بابها واستصحبوا المنهلَ العذْبا

فقد كرّر عبارة "بني وطني" عمودياً سبع (07) مرات في أواخر القصيدة، حيث ختم قصيدته بأن نادى أبناء وطنه وخصّهم بالنصيحة ودعاهم إلى الالتحاق بركب الحضارة والأخذ بمفاتيح العلوم، وترافق هذا التكرار الجملي في آخر القصيدة وتكرار أفعال الأمر: اقتفوا، استصحبوا شمّروا، استبدلوا، اقتحموا، اقطفوا، برهنوا، ثبوا، ليبرز ارتباط الشاعر بقضايا شعبه، و بآلامه و أحلامه، و إخلاصه له بالنصيحة، فتكرار الجمل غايته لفت انتباه السامع و التأثير فيه و دعوته إلى التحرر من آلام الماضي و قيود الحاضر.

و قد صوّر التكرار العمودي أيضا في قوله[1]:

أما بالتفرق لا سمح اللـــــــه أصبح دين الهدى محتضر

فقد كرر عبارة " أما بالتفرق " خمس" 5" مرات، و عبارة " أما بالتفرق لا سمح الله " ثلاث "3" مرات لتظهر تخصيص زكريا " أبناء الريف " بالمغرب الأقصى بالتحذير من خطورة الفرقة لأنها رأس كل بلية و سبب اندثار الحضارات وزوال الأمم و ضياع الدين، و سفك الدماء، فكان مجرد ذكر لفظة " التفرق " يسبب له هلعا وصداعا و كان يتعود منها بلفظة " لا سمح الله " ليخفف من وقعها ووطأتها عليه.

[1] مفدي زكريا، الديوان، ص33

و يمكن القول أن التكرار ورد بأنماطه المختلفة (تكرار الأصوات، تكرارا الألفاظ، تكرار الجمل) في شعر زكريا، وعدّ خصيصة أساس في بنية نصه الشعري، و أخذ أشكالا متعددة سواء في بداية القصيدة أو في وسطها أو في نهايتها، حيث حرص الشاعر على الموائمة بين الجرس الموسيقي و المعاني، التي ترّغب القارئ و تدفعه إلى تقفي أثر النص الأدبي و تمنحه مفاتيح فك شفراته و تحليله.

2- ظواهر صوتية أخرى:

تعددت الظواهر الصوتية في شعر زكريا، فزيادة على الوزن والقافية والتكرار، ساهمت ظواهر صوتية أخرى في تنوع الموسيقى، وإبراز موهبة الشاعر و ثراء معجمه اللغوي، وتصوير مشاعره و تقلباتها.

ومن أبرز الظواهر الصوتية التي شكلت علامات فارقة في الخطاب الشعري عند زكريا نذكر منها:

أ- الجناس: والجناس يقصد به أن يتجانس اللفظان في الحروف، ويتخالفان في المعنى: "فالتجنيس أن يورد المتكلم كلمتين تجانس كل واحدة منهما صاحبتها في تأليف حروفها، فمنه ما تكون الكلمة تجانس الأخرى لفظا واشتقاق معنى، ومنه ما يجانسه في تأليف الحروف دون المعنى".[1]

[1]- نجم الدين أحمد ابن أثير الحلبي، جوهر الكنز، تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي البراعة، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف للنشر، الإسكندرية، مصر، دط،ــ دت، ص91. و ينظر: محمد سعيد اسبر وبلال جنيدي، الشامل في علوم اللغة العربية ومصطلحاتها (معجم)، ط1، دار العودة، بيروت، 1981، ص409.

وتكمن أهمية الجناس في اعتماده المفاجأة و إحداثه خيبة الانتظار والتوقع عند القارئ، فالمتلقي " يتوقع أن يؤدي التماثل الشكلي إلى تماثل دلالي، وهنا يحدث غير المتوقع، إذ يقود التماثل إلى التخالف، وبهذا تتكاثر المنبهات التعبيرية التي تفعل في الموقف الشعري بأكمله، و تدفعه إلى تكامله الثلاثي (المبدع، المتلقي، النص)".[1]

وقد ورد الجناس في شعر زكريا بنوعيه التام والناقص* بنسب مختلفة، فأكثر من الجناس الناقص، في حين كان الجناس التام قليل التواتر ومثال ذلك قول الشاعـــر.[2]

عمر (الخيام) مهما هاجني للغوايات، تذكرت الخياما

تمثل الجناس التام في كلمتي " الخيام" و"الخياما" وساهم في تكثيف الإيقاع والموسيقى الداخلية، وتعميق المعنى، وأضاف للقافية التي إنبنت عليها القصيدة، قافية أخرى (داخلية) في حشو البيت.[3]

ومن الأمثلة التي ورد فيها الجناس الناقص بكثرة، قوله:[4]

وقد رتلـــــــوا من ثباتهم على الفاتحين بليغ السور

وقد صوروا بمجال الكفاح من الاصطبار بليغ الصور

---

[1]- محمد عبد المطلب، البناء الأسلوبي في شعر الحداثة، دار المعارف، ط2، 1995، ص330.

*- الجناس التام: هو أن يتفق اللفظان في: الحروف، أعدادها، هيئاتها وتركيبها.

- الجناس الناقص: أن يختلف اللفظان على الأقل في واحدة من النقاط الأربعة السابقة.

[2]- مفدي زكريا، الديوان، ص224.

[3]- ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص45.

[4]- مفدي زكريا، الديوان، ص33.

وقوله:[1]

رسول الهوى بلغ سلامي إلى سلمى وعاط حميا ثغرها الباسم الألمى

وقوله أيضا:[2]

وقد رابني في جيرتي الدهـر لاعبا بكل أناني يرى نفسه ربـا

يتمثل الجناس الناقص في الأمثلة السابقة بين الكلمات: " السور- الصور"، "سلمى- الألمى"، "رابني- ربا"، وساهم في تجنيب المتلقي الوقوع في غموض المعنى، - الذي يمكن أنه يوقعه فيه الجناس التام، بالتماثل في الدلالة الناتجة عنده من التماثل في الشكل-، وخلق الإثارة والرغبة الناتجة عن المنبهات التي تدفعه إلى مكاشفة النص الشعري.

ب- التدوير:

التدوير عن العروضيين هو:"أن يشترك شطرا البيت في كلمة بأن يكون بعضها في الشطر الأول وبعضها في الشطر الثاني".[3]

و تكمن أهمية التدوير في ليونته وغنائيته وطول نغماته، و قد برز بشكل لافت في شعر زكريا، حيث نظم(365) بيتا مدورا من بين(2954) بيتا في الديوان،

[1]- مفدي زكريا، الديوان، ص90.

[2]- المصدر نفسه، ص66.

[3]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص91.

بنسبة(12.36%)، وقد اقتصر الشاعر هذه الظاهرة الصوتية على البحر الخفيف دون سواه من بقية البحور الأخرى المستعملة عنده، ومثال ذلك قوله:[1]

يشكر الله من يشكـــــر النـــا س ومن يتكتم الشهـــادة كافـــر

إن شدونا بمغرب فهو للمشـــ رق، عرق تمور فيه المشاعـــر

وصمام الأمان للوحدة الكبـــــ رى إذا لم تبع و تشر الضمائر

لقد تكرر التدوير في هذه القصيدة(64) مرة، وكثر استعماله في الديوان، فزيادة على طابعه الإيقاعي، فقد عكس الظروف السياسية والاجتماعية المليئة بالحسرة والانكسار التي أحاطت بالشاعر وهي الدلالات التي يبرزها التدوير في الشعر الحديث ،" فانتشار التدوير بين الشعراء، ليس إلا وسيلة غير واعية يعبرون بها عن إحساسهم عن الذل السياسي... وعن شعورهم بالكبت والانكسار".[2]

ج- التطـــريز:

وهو " أن يقع في أبيات متوالية من القصيدة كلمات متساوية في الوزن، فيها كالطراز من الثوب".[3]

---

[1]- مفدي زكريا، الديوان، ص246.

[2]- إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2008، ص281.

[3]- راجي الأسمر، علوم البلاغة، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، الرويبة، الجزائر، 2011، ص200.

وقد برزت ظاهرة التطريز في شعر زكريا و ارتبطت في معظمها بالقافية وتداخلت معها، فازداد الإيقاع كثافة والخطاب جمالا ومثال ذلك قول الشاعر:[1]

قصة الشعــب أنت يوم عيــدي أم جلال الإله ملء وجــودي؟

غن للكون يا (نفمبر) شعــري أنت من اسكر الدنيا بنشيدي

أنت من علم المدافع في الســا ح انطلاقا، على رنين قصيدي

فالتطريز في قوله: (وجودي، نشيدي، قصيدي، معيدي...) شكلت في تموقعها في القصيدة، وقبولها الحسن عند السامع وشاحا ازدان به الخطاب الشعري.

وخلاصة القول أن زكريا حافظ على أركان القصيدة العمودية (البحور الشعرية الخليلية المتداولة في الشعر العربي القديم، والقافية الموحدة) وحاول في نفس الوقت مواكبة حركة التجديد في الشعر الحديث من خلال بعض الظواهر الصوتية، كالتكرار، التطريز، التدوير...

[1]- مفدي زكريا، الديوان، ص199.

الفصل الثالث:

أسلوبية البناء التركيبي

أولا: الجملة، بنيتها، طبيعة تراكيبها.

1ـ الجملة الخبرية.

2ـ الجملة الإنشائية.

ثانيا: الانزياحات التركيبية.

1ـ التقديم والتأخير

2ـ الحـــــذف.

أولا: الجملة – بنيتها – طبيعة تراكيبها:

تعد الجملة النواة الأساس المكونة للكلام، وهي عند النحاة نوعان: "إسمية وفعلية"[1] وهي من ناحية أخرى "تتألف من ركنين أساسيين هما المسند والمسند إليه، فالمسند إليه هو المتحدث عنه ولا يكون إلا اسما، والمسند هو المتحدث به ويكون فعلا أو اسما، وهذان الركنان هما عمدة الكلام وما عداهما فضلة"[2].

والجملة كذلك عند البلاغيين قسمان: خبرية وإنشائية:

- **الجملة الخبرية:** هي تركيب إسنادي يمكن وصف مضمونه بالصدق أو الكذب.[3]

- **الجملة الإنشائية:** هي الجملة التي لا تشتمل على خبرها، وإنما أنشأ النطق بها حدثا ما، كإنشاء طلب الفعل...[4]

هذه نظرة مختصرة حول ما أجمع عليه النحويون حول مفهوم الجملة وأقسامها وكذلك البلاغيون، وما يهمنا من دراسة الجملة الخبرية والإنشائية هو تناول طبيعة التراكيب الإسمية والفعلية والأساليب الإنشائية بنوعيها الطلبية وغير الطلبية، وإبراز

---

[1]- محمد إبراهيم عبادة، الجملة العربية، مكوناتها – أنواعها – تحليلها، مكتبة الأداب – القاهرة – د.ط، د.ت، ص 133.

[2]- فاضل صالح السامرائي، معاني النحو، شركة العاتك لصناعة الكتاب، القاهرة، ج1، ط2، 2003، ص14.

[3]- يحي ابن يعيش: شرح المفصل، تصحيح: مشيخة الأزهر، إدارة الطباعة المنيرية، مصر، د.ط، د.ت، ص52.

[4]- عبد الرحمن حنبكة الميداني، البلاغة العربية، دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت، ج1، ط1، 1996، ص 166-167.

أهم الإنزياحات التركيبية ووظيفتها الأسلوبية في شعر مفدي زكريا وفق المباحث الآتية:

- **الجملة الخبرية:** نتناول فيها طبيعة التراكيب الإسمية والفعلية.
- **الجملة الإنشائية:** بقسميها، الطلبية (الأمر، الإستفهام، النداء، التمني)، وغير الطلبية (القسم).
- الإنزياح التركيبي (التقديم والتأخير، الحذف).

1- الجملة الخبرية:

تسهم دراسة طبيعة التراكيب الإسمية والفعلية في إبراز الدلالات الإيحائية في الخطاب الشعري لمفدي زكريا، وربطها بالمعنى العام له وفق تجربة الشاعر ورؤيته، فكل "تركيب أسلوبي في الخطاب الشعري يأتي استجابة لرؤية الشاعر، وذلك أن طريقة التركيب اللغوي للخطاب الأدبي هي التي تمنحه كيانه وخصوصيته".[1]

فالجملة الإسمية ولما تحويه من أسماء تعطي دلالة الاستقرار والاستمرار والثبات، لانعدام عنصر الزمن فيها[2]، ويلجأ إليها المبدع "للتعبير عن الحالات التي

[1]- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص172.

[2]- ينظر: محمود عكاشة، لغة الخطاب السياسي، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط1، 2005، ص 145.

تحتاج للتوصيف والتثبيت، ويصلح للدلالة على عدم التجدد وإعطائه لونا من الثبات".[1]

والجملة الفعلية تدل على خصوصية دلالية في الخطاب، وتظهر في كون الفعل "يدخل فيه عنصر الزمن والحدث، فينبعث في الذهن عند النطق بالفعل[2]، فالنصوص الشعرية التي تكثر فيها التراكيب الفعلية ولما تحويه من أفعال يدخل فيها عنصر الزمن والحدث فإنها تكسب النص حركية وحيوية، فالفعل "يصلح للحدث الذي يتجدد لحظة بعد لحظة أو للتعبير عن الحدث المتحرك في النفس".[3]

لقد وظف مفدي زكريا الجمل الإسمية والجمل الفعلية بما يناسب ويعكس نفسيته الثائرة، المحاربة، المتقلبة بين الحزن والحسرة والانكسار وبين الأمل والتفاؤل والانتصار، فتارة يكثر من التراكيب الإسمية لحظة التفكير والتثبت والتوصيف لما يحس به، وتارة يكثر من التراكيب الفعلية، متنقلا عبر الأزمنة من الحاضر إلى الماضي ومن الحاضر إلى المستقبل، مستشرفا مستقبله، وغارقا في حاضره، ومستلهما ومستنيرا ومعتبرا بماضيه، فأضفى بذلك على خطابه الشعري الحيوية والحركة والانبعاث والتجدد والقبول الحسن عند المتلقي من خلال مسايرته وتفاعله للأحداث المتواترة في شعره.

---

[1]- أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص153.

[2]- المرجع نفسه، ص151.

[3]- المرجع نفسه، ص 152.

ومن القصائد التي تواترت فيها بكثرة التراكيب الإسمية، والتي ضمت حالة الشاعر الكئيبة والمتأزمة قوله في قصيدة: "خواطر كئيب"[1]:

هو الدهر في قوس الطوارق ما أبقى فلله ما لقيـــت منه وما ألقـــى

وتلك عهـــود ما ألـــــذ كؤوسها لو أن بريق السعد كان بها صدقا

أويقات عزكم خلعـــن مطـــــارفا علينـــا سينيات مفوفّـــة بلقـــا

عهـــود رشفـــن من سلافـــة ثغرها نمير معالينـــا، فتيممنا عشقـــا

وعصـــر تقضى، فاستهلـــت عيوننا بمخضل دمع، ظل مسترسلا طلقا

وما الدمـــع بالسلوى إذا هو لم يكن ترقـــرق في شعر تغرده الورقا

هو الشعـــر، أسرار القلوب تقمصت لديه، فأولاها الصراحة والنطقا

هو الشعر، آيات النبـــوغ تفجـــرت بكاساته البيضا، فناولها الخلقـــا

هو الشعر أنات القـــلوب تـــــرددت بمزهره الصداح تختـــرق الأفقا

هو الشعر للإحساس أهدى من القطا وأبصر في بحر العواطف من (زرقا)

لجأ الشاعر إلى توظيف التراكيب الإسمية بكثرة في هذه القصيدة في لحظة انفراد مع الذات للتأمل، فكانت معبرة عن نفسيته المتأزمة والكئيبة والتي يطبعها القلق والحزن لحالة وطنه المظلمة، وللتغلب على هذه الوضعية حاول الشاعر أن يستجمع قواه المتشتتة، ويجدد طاقته وحيويته وحركته بمحاولة تسريب الحركة

[1]- مفدي زكريا، الديوان، ص 62-63.

والتجدد إلى خطابه، المشكل من الجمل الإسمية "التي لا تفيد الثبوت بأصل وضعها، ولا الاستمرار بالقرائن إلا إذا كان خبرها مفردا أو جملة إسمية"[1] – باعتماد الجملة المضاعفة الإسناد مثل قوله: (فالله ما لقيت وما ألقى، أوَيقاتٌ عز كم خلعن مطارقاً، عهود رشفن، نمير معالينا فتيممنا عشقا، إذا هو لم يكن ترقرق، بكاساته البيضا فناولها الخلقا، بمزهره الصداح تخترق الأفقا)، ذلك أن الجملة الإسمية "إذا كان خبرها جملة فعلية فإنها تفيد التجدد"[2]

كما أدخل على بعض هذه الجمل المضاعفة الإسناد، الأفعال المضعفة لإبراز حالة الغضب والانفعال ومحاولة التخفيف منها، فأضفت على الجمل الإسمية نوعا من الحركية والحيوية والتجدد مثل: (عصر تقضّى، فاستهلّت، ظلّ مسترسلا في شعر تغرّده، أسرار القلوب تقّمصت، آيات النُبوغ تفجّرت، أنات القلوب تردّدت).

وأما الجمل الفعلية فهي كثيرة التواتر في الخطاب الشعري ومن أمثلتها قول الشاعر في قصيدة "ألا في سبيل المجد: الإسلام يتكلم"[3]

نزلت، وكان الناس فوضى وما لهم سوى غدر أفاك، وخدعة دجال

نزلت، وكان الناس أعـــــداء شيعا وهم بين دهري، وعابــد تمثال

فأطلعت فيهم ذلك الكوكـــــب الذي سما ساطعا فيهم بأنوار أفضال

---

[1]- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2006، ص 64.

[2]- المرجع نفسه، ص 64.

[3]- مفدي زكريا، الديوان، ص 59-60-61.

بسطت جناح العطف عــدلا ورحمة وقلــدت تــاج العالميــن بإجــلال

فأضحى لوائي خافقــا بسمائـــــها وليس على غيــر السماء بجــوال

وأصبـــــح أبنائي ملوكــا أعــزة تساموا صروح المجد من بعد إذلال

بني، فهـــــلا اليوم نظـــــرة راحم لوالـــــدكم من بعــد ذلة إهمــال؟

بني، لقـــــد آن الكفاح، فجـــددوا عـــزائم أحرار وأنفـــاس أقيال

ودونكـــــم جــو السعـــادة إنما بلـــــوغ أمانيكم بتحطيم أغـــلال

وقوله أيضا في قصيدة "ملحمة بنت العشرين: صدق الوعد"[1]

بنت عشرين، يوم مولدك الــدا مي رأينا دمــاك تبني الجزائـــــر

وبلغـــــت الفطام بعــد ثمــان فرأينا حجـــاك نـــاه وآمـــــر

أينع الغرس من رماد الضحايا ونما الزهر من رفات المقابـــــر

ونفـــــوس المضرجين تصاعد ن بخورا من عابقـــات المجامر

يا بناة الخلود فوق الضحـــايا فوق أنقـــاض ماردات القياصر

حرروها من الرواسب، والأط ماع – والدس، واعصفوا بالسماسر

طهروها من الخنافس والأحـــ ـــلاس، والعابثين ملء المقابــر

إن فعلتم، فالمجد لابنة عشريـــ ن، وطــول البقا لشعــب الجزائر

[1]- مفدي زكريا، الديوان، ص 245-252-253.

يظهر بوضوح توظيف زكريا للجمل الفعلية بكثرة في معظم قصائده، مما طبع عليها سمة الحركية والانبعاث والتنقل عبر الأزمنة، وخص الأفعال الماضية بالريادة في الاستعمال وبدرجة أقل أفعال الأمر، واستعمال الشاعر للأفعال الماضية بكثرة للدلالة على أن الشاعر متشبع بقيم أمته ومتشبث بها، وهو وإن كان من أنصار المعاصرة والحداثة إلا أنه يرى أنه لا حاضر ولا مستقبل لأمة دون الرجوع. الاقتباس من ماضيها وأخذ العبر والدروس هذه، سواء كانت سارة ومفرحة أو مؤلمة حزينة، وقد طبع الشاعر شعره بالمراحل التي مر بها في حياته، وهي مرحلتين: مرحلة الاحتلال وما تمثله من أحزان وانكسارات ومرحلة الاستقلال وما تمثله من أفراح وانتصارات ويظهر ذلك بوضوح في القصيدتين (1)و(2)، ففي القصيدة (1) مثلت هذه الأبيات مرحلة الاستدمار وما تعنيه من ظلم ومعاناة حيث استهلها الشاعر بالأفعال الماضية (نزلت، أطلعت، بسطت، أضحى) حيث حاول الشاعر استحضار ماضي أمته المشرق لينير دربه المظلم، ففي لحظة الضعف والضيق استحضر الشاعر عز أمته وسيادتها وسؤددها لتمنحه فسحة من الأمل وشحنة من الصبر والتحمل تعينه على الكفاح واسترداد السيادة.

وفي القصيدة (2) ومناسبتها الاحتفال بعشرينية أعظم ثورة تحريرية في تاريخ البشرية الحديث وما تمثله من فرحة وامتنان وعز وكبرياء، استحضر الشاعر

ماضيه المظلم ليذكر بالتضحيات الجسام، وبالأحزان والآلام، وليدعوا إلى ضرورة المحافظة على نعمة الحرية، ويحذر من تركها للعابثين والسماسرة.

وختم الشاعر القصيدتين بأفعال الأمر ناصحا ومرشدا وموجها وملتمسا ومحذرا، ففي القصيدة (1) ختم قصيدته بأفعال الأمر داعيا إلى الجهاد والكفاح لاسترداد عز الأمة المغتصب وشرفها المستباح، وفي القصيدة (2) أنهاها بأفعال الأمر كذلك داعيا إلى المحافظة على نعمة الإسلام والاستقلال ومحذرا من التخاذل والتفريط فيها – فزكريا استحضر في معظم قصائده ماضيه سواء لحظة الفرح أو الحزن.

2- الجملة الإنشائية:

جملة الإنشاء عند البلاغيين قسمان: الإنشاء الطلبي، الإنشاء غير الطلبي.

1.2.الإنشاء الطلبي: ويعرفه صاحب جواهر البلاغة بأنه "هو الذي يستدعي مطلوبا غير حاصل في اعتقاد المتكلم وقت الطلب –ويكون بخمسة أشياء: الأمر، النهي، الإستفهام، التمني والنداء".[1]

وقد تنوعت الأساليب الإنشائية الطلبية في ديوان مفدي زكريا، وشكلت مظهرا من مظاهر لغته، وسمة بارزة تميز بها خطابه الشعري فقد وظف معظم أنواعها من أمر، واستفهام ونداء، و... سنتناولها بالتحليل والإحصاء وفق التركيب التالي:

[1]- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص68.

أ- الأمـــــر:

الأمر هو طلب حصول الفعل من المخاطب على وجه الاستعلاء والإلزام، والقصد بالاستعلاء أن يكون الآمر أعلى مرتبة من المأمور، فيكون الأمر من الأعلى إلى الأسفل[1]، وهو نقيض النهي، يدل على المستقبل وفعل الأمر عند القدامى المستقبل، وهو الحال أو الاستقبال عند بعض المحدثين.[2]

وإن لم يكن الأمر على جهة الاستعلاء خرج للدلالة إلى أغراض بلاغية كثيرة ومعاني مجازية تضبط من سياق الكلام وقرائن الأحوال: كالتضرع، الدعاء، التلطف، الالتماس، النصح والإرشاد، التهديد، التعجيز، التعجب، التخيير، التمني، الإهانة والتحقير، والإباحة[3]، وللأمر أربع صيغ هي: فعل الأمر، المضارع المقترن بلام الأمر، اسم فعل الأمر، المصدر النائب عن فعل الأمر.[4]

والأمر يصدر من الشاعر إلى الإنسان المعني بالرسالة بغرض إنتاج دلالة جديدة ترتبط بنظرة الشاعر إلى وظيفة الرسالة التي تهدف إلى الشعور بالجمال

---

[1]- ينظر توفيق الفيل، بلاغة التركيب، دراسة في علم المعاني، مطبعة العمرانية لأوفست، د.ط، 1991، ص209.

[2]- ينظر، تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، القاهرة، مصر، 1979، ص 250.

[3]- ينظر: محمد عبد السلام هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2001، ص 15.

[4]- ينظر: راجي الأسمر، علوم البلاغة، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، ANEP، الرويبة، الجزائر، 2011، ص 27.

وزرع الابتسامة والأمل والتفاؤل والتمسك بقيم الحرية والانعتاق والابتعاد عن الانهزامية والتبعية.[1]

وقد شكل تكرر بنية الأمر في معظم قصائد ديوان أمجادنا تتكلم لمفدي زكريا سمة أسلوبية بارزة، أظهرت بوضوح نزعة الشاعر مفدي زكريا ونفسيته المتفائلة والعاشقة للحرية والمنتصرة للقيم الإنسانية الفاضلة، وقد انزاحت هذه البنية عن معناها الأصلي وهو طلب حصول الفعل من المخاطب على وجه الاستعلاء مع الإلزام إلى إنتاج دلالات أخرى، واقتصرت في معظم القصائد على صيغة فعل الأمر.

ويظهر ذلك بوضوح في قصيدة: "تحية البعثة الميزابية لجلالة الملك تيمور بن فيصل" التي يقول فيها:[2]

جد الهوى بعد ما كان الهوى لعبا واهتزت الروح من بعد العنا طربا

خذ الكواكب أكوابا، وصب بها من السلاف على طبق السما ذهبا

وعانق الكون حبا، والجمال وضع في ثغره من قبيلات الرضى ضربا

وامتد عطفا على يمنى الطبيعة في جبان (مسقط) وارشف، ثغرها عجبا

انهض بأعباء ذاك الشعب متحدا يكفي الذي في حمانا – الدهر - قد لعبا

[1]- ينظر: قرفي السعيد، البنيات الأسلوبية في الخطاب الشعري عند إيليا أبو ماضي، ص 116-117.

[2]- مفدي زكريا، الديوان، ص 51-55-56.

مرا أنه خم* قم أنل خل قل دع اسع أعن صن لن زن أدن أين (بن) بن أفد هبا.

أعد إلى الدين مجدا كان مزدهـــرا في عصر (جابر) حتى نجمه عزبا

وابن المدارس والمستشفيات، وخض بحر الحياة، وعز العلم والأدبا

وسر بأمتك الغـــراء في سبل الـــ عصر الجديد إلى عليائهـــا خببا

فامدد على الأرض أسلاك الحديد كما أمـــددت هيبتك الأعجام والعربا

واعل السمـــاء مناطيـــدا مسخـــرة تصول ذاك اللهام الصارم الذربا

وضع على البحر أسطولا تصـــب به على العدو جحيما كلما نعبـــا

وافرس هنالك أرضا تحت أضلعهـــا جسم الصحابة من أجدادك النجبا

وصن هنالك عرشـــا كان يصعـــده آباؤك الغـــر، فاجتازوا به الرتبا

واهنأ ودم واسم واسعد واطمئن وعش وانهض، ولازلت للعلياء منتدبـــا

فالقصيدة كلها أمرية، حيث تكرر الأمر فيها بصيغة فعل الأمر ثلاثا وأربعين (43) مرة، وأعطى حسن توظيفه في القصيدة بلاغة للخطاب الشعري ويظهر ذلك بوضوح في البيت السادس حيث تشكل البيت كله من أفعال الأمر وعددها(19) وهي (مر، انه، خم، قم، أنل، خل، قل، دع، اسع، أعن، صن، لن، زن، ادن، ابن، بن، بن، عد، افد) وفي البيت الأخير من القصيدة من سبعة (07) أفعال الأمر وهي: (اهنأ، دم، اسم، اسعد، اطمئن، عش، انهض) والأوامر بصيغ أفعال الأمر دلت في

*-خم فلانا: أثنى عليه ثناء طيبا، خال يخول فلان عن أهله: دبر أمورهم وكفاهم، أبان الشيء: قطعه وفصله.

مجملها على النصح والإرشاد "وهو الطلب الذي ليس فيه إلزام ولا تكليف إنما يحمل بين طياته الوعظ والإرشاد"[1]المبطنة بالتمني بتحققها.

ويقول الشاعر أيضا في قصيدة "ثقة الشعب ذمة فارقيوها:[2]

يا سمـــــاء اقلعي، ويا أرض غيضي واسم يا عقل واخلصي يا ضمائر

زغردي – تصرخ الدما- يا عذارى واهتفي – ترجف السما- يا جزائر

واخفقـــي يا بنود تخفـــق لك الدنـــ يا، ويغمـــــر سناك أرض الجزائر

طهـــــروها من الرواسب والأطـــ ماع، والدس، واعصفوا بالسماسر

وافطمـــــوها على العـــروبة فكرا ولسانـــــا، ومهجـــــة، وضمائر

واحرسوا شعبها، من الحية الرقـــ طـــــاء، فالسم في النواجد ضامر

أنقـــــذوها من التهـــــافت والفو ضى، ومن لهـــــفة الذئاب الكواسر

وانبـــــذوا بالعـــــراء كلّ عميـــل كان بالأمـــــس للعـــــدو مناصر

ورد الأمر في القصيدة كذلك بصيغة الأمر (أقلعي، غيض، اسم، اخلصي، زغردي، اهتفي، اخفقي، طهّروها، اعصفوا، افطموها، احرسوا، أنقذوها، انبذوا) وجاءت في سياق الكلام للدلالة على معاني أخرى تتداخل بين النصح والإرشاد

[1]- راجي الأسمر، علوم البلاغة، ص29-30.

[2]- مفدي زكريا، الديوان، ص160-161-164.

والتعجيز "يا سماء أقلعي – ويا أرض فيضي" وهو الطلب من المخاطب القيام بعمل لا يقوى عليه[1]، والتمني والتهديد والالتماس.

ب- الاستفهام:

وهو أحد التراكيب الإنشائية الطلبية وهو طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل، وذلك بأداة من إحدى أدواته وهي: (الهمزة، وهل، وما، ومن، ومتى، وأيان، وكيف، وأين، وأنى، وكم، وأي)[2]، ويكون الاستفهام بأحد الوجوه الآتية:

- ما يطلب به التصور والتصديق وأداته "الهمزة" فقط.
- وما يطلب به التصديق فقط وأداته "هل".
- وما يطلب به التصور فقط، وهي بقية الأدوات.

والاستفهام "سواء كان بهدف محدود ومباشر، أم كان لقصور إيحائي جمالي غير مباشر عند المتكلم فقد لا يبحث المتكلم عن إجابة محددة وإنما يهدف إلى تصور ما يتحدث عنه عن حقيقته إلى مقاصد شتى[3]، يدل عليها سياق الكلام وقرائن الأحوال، وأبرز هذه المقاصد والمعاني: "الأمر، النهي، النفي، التشويق، التعجب، التمني، التهكم، التحقير، التقرير، التسوية، الاستبطاء، الاستبعاد، الإنكار، التوبيخ، التحسر، التهويل، التكثير، الوعيد، التنبيه على الخطأ أو الباطل، أو الضلال،

[1]- ينظر: راجي الأسمر، علوم البلاغة، ص 29-30-31.

[2]- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص77.

[3]- حسين جمعة، جمالية الخبر والإنشاء، م/ منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ط1، 2005، ص 134.

التعظيم..."[1]، لأن حصر المعاني البلاغية للخطاب الاستفهامي أمر يصعب تحقيقه لأن المعاني تتوزع على مساحة شائعة من العواطف والانفعالات الإنسانية، وهي تتغير في سياق الكلام الذي يكون فيه من الدلائل والإيحاءات الشعورية عند الباث والمستقبل على السواء.[2]

ويلحظ الدارس لأسلوب الاستفهام في خطاب زكريا، أنه نال حظّه من التوظيف في هذه المجموعة الشعرية وورد بكثرة في قصائده لما له من تأثير بالغ في المتلقي، فيحرك مخيّلته ويجعله ينفعل لما يقرأ ويسمع، ويكون مجالا لشحنات الشاعر العاطفية البعيدة عن حقيقة وصدق الرأي، ومن أبرز صور الاستفهام في شعر مفدي زكريا قوله[3]:

ألا نظرت إلى (ابن الوليـــــد) وفاتـــح ملك (العزيز) (عمر)

و(عقبة) فاتـــــح إفريقـــيا و(حســان) من بعـــده قد زأر

و(طـــــارق) إذّاك و(ابن نصير) بأنــدلس سعيهـــم مشتهــر

أليسوا ســـوى بشـــر مثــلنا وقــد فتحــوا العالم المكفهّــر

أليســوا بعـــزم يفّــل الرواســ ي أضحوا ملوكـــا، بهم يفتخر

أليسوا بذلك ألقـــوا دروســـا لأجيـــالنا من عظيــم السيـــر

---

[1]- يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، ص63-64.

[2]- راشد الحسيني، البنى الأسلوبية في النص الشعري، دار الحكمة، لندن، ط1، 2004، ص 115.

[3]- مفدي زكريا، الديوان، ص 32- 33.

ألم يستقلوا من (الصـــين) ملكا إلى (البــرنات) لأرض (التتــر)

اســتعمل الشــاعر فــي خطابــه الشــعري أداتــي الاســتفهام "الهمــزة" ثم "هل" بكثــرة، والهمــزة يطلــب بهــا أحــد أمــرين: تصــور أو تصــديق[1]، والشــاعر انــزاح بتركيبتــه الاســتفهامية فــي ســياق كلامــه إلــى غــرض الإنكار، والإنكار إذا وقع في النفي يجعله إثباتا[2].

فالشاعر أراد من خلال إنكاره على من أصيبوا بالوهن وتقاعس الهمم أن يثبت حقيقة من سبقهم بأنهم بشر مثلهم ولكنهم سادوا بعلمهم وعزمهم وقيمهم.

وقوله[3]:

تبّت يدا قـــوم (لندن) يا أبالسة تسعى لجعل بني القرآن أيــد سبا

أفاعي الشر اكفــونا سمومكـــم أين الكرامة؟ أين العــدل؟ واحربا

أينشد النور من نفس الظلام؟ وهل تلفى الكرامة فيمن عرضه خربا؟

وجــاءت جملــة الاســتفهام فــي هــذه الأبيــات الشــعرية لتــدل علــى التحقير والتهكم والإهانــة والغــرض منــه التقليــل مــن شــأن المســتفهم فــلا تلفى الكرامة ممن لا عرض له، ولا ينشد النور من قلوب مظلمة.

---

[1]- ينظر: السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص77.

[2]- المرجع نفسه، ص 82.

[3]- مفدي زكريا، الديوان، ص 54.

وقوله أيضا[1]:

كفى شرفا – يا قوم – بالعلم فانهضوا وروّوا بعلم غلّة الوطن الصادي

كفـــى ما جـــــرى من ذلة ومهـــانة وساحـــــق ويلات، وعيشة أنكاد

إلام الرضى بالدون؟ والعـــلم صارخ بنا نعـــتلي للعـــــز مقعـــد أسياد

ألم نـــــك أولى الناس بالعـــــز إنه وليد حمـــانا من جـــدود لأحفـــاد؟

ألم نك أولى الناس بالشمس، إنهـــا من الشرق صاف نورها، ساطع بادي؟

ألم نك أولى الناس بالخلد، إننـــــا بنو الشرق من أرواح خلد وأجساد؟

وهل نحن إلا في الجـــــراحات إخوة بنـــــو رحـــــم شرقية ذات أولاد؟

جاءت الاستفهامات متلاحقة في هذه القصيدة، وغرضها التقرير ويكون غالبا بالهمزة يليها المقرر به، وختمها الشاعر باستعمال أداة الاستفهام "هل"، وهي أداة يطلب بها التصديق فقط دون التصّور[2].

وقد وظف الشاعر زكريا بكثرة (الهمزة – هل) وهما "أداتا استفهام للاستخبار أو التوكيد ولعل في استعمالهما من الناحية الدلالية والوظيفية ما يكفي بالإجابة عن أسئلة الشاعر الكثيرة[3]، التي تكشف عن نفسيته وما ينتابها من حيرة وافتخار

[1]- مفدي زكريا، الديوان، ص 115.

[2]- ينظر: دريزة سقال، علم البيان بين النظريات والأصول، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1997، ص55.

[3]- ينظر: محمد بن منوفي، ملامح أسلوبية في شعر ابن سهل الأندلسي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2011، ص 163.

واعتزاز ورفض للواقع التعيس وأمل في الغد المشرق، فنقل استعمال أدوات الاستفهام في غير ما وصفت له في اللغة، لتبتعد الصياغة عن دلالتها الحقيقية، إلى دلالة أخرى متولدة عنها ذات وظيفة إنشائية،[1] وهو ما ميز الاستفهام في الديوان الشعري لمفدي زكريا.

ج- النداء:

هو طلب "إقبال المدعو على الداعي بأحد حروف النداء، أو تنبيه المنادى وحمله على الالتفات"[2]، وهو أحد التراكيب اللغوية المستعملة بكثرة بداية الحديث بغرض إحداث عملية التواصل، ودعوة المنادى إلى قبول الكلام، وللنداء ثلاثة عناصر هي: أداة النداء، المنادى، مضمون النداء. ويتحقق أسلوب النداء بجملة من الأدوات هي:

يا، أيا، هيا، أي، أ، آ، آي، وا[3].

وتقسم حروف النداء حسب اختصاصها إلى:

- قسم ينادى به القريب وهو " الهمزة" و"أي"

---

[1]- ينظر: ابن عقيل، نقلا عن: أحمد فارس، النداء في اللغة والقرآن، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1989، ص 78.

[2]- رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د.ط، 1993، ص 163.

[3]- ينظر: محمد خان، كيف يصنف المنادى؟ وما وظيفته، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب العربي الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع 2، 2005، ص، 94-95.

- قسم ينادى به القريب والبعيد والمتوسط وهو "يا"
- قسم للندبة وهي التي ينادى بها المندوب المتفجع عليه وهي: "وا".
- وبقية الحروف للبعيد[1].

وقد يخرج النداء عن معناه الأصلي "وهو طلب الإقبال، إلى معان أخرى مجازية تفهم من سياق الكلام وقرائن الأحوال منها: الإغراء – التوجع والتحسر – التعجب – الندبة – الزجر – الاسغاثة – التحير والتضجر – الاختصاص - التذكّر[2].

لقد وظف الشاعر أسلوب النداء في خطابه الشعري بكثرة، سواء بحذف أداة النداء وهو ما تناولناه سابقا بالدراسة في ظاهرة الحذف أو بذكرها وهو ما سنركز عليه في هذه الدراسة.

ومن النماذج الشعرية التي ورد فيها النداء بذكر أداته قول الشاعر[3]:

يا أيها الملك الأعلى الذي خضعت له الرقـــــاب، وقاد الجحفل اللّجبا
لك المـــــآثر في الدنيا مؤبـــــدة يا من تسامى السما في مجده، وربا
يا من تودّ نجوم الأفق لو وضعت في تاجـــــه عوض الدرّ الذي نصبا
يا مالكـــــا حاولته الشمس راغبة أن لو تكـــــــون لديه منبرا، فأبى

[1]- ينظر: مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، دار الهيثم، القاهرة، ط 1، 2005، ص 498.

[2]- ينظر: السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 88-89. وينظر: يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، ص 66-67.

[3] - مفدي زكريا، الديوان، ص 55.

يا مالكـــا لو رآه ثابت لصبـــا أو جامـــد لحبا، أو أخرس خطبا

وظف الشاعر أداة النداء "يا" في هذه الأبيات، وفي معظم قصائده سواء بالحذف أو بالذكر، وهي أصل حروف النداء، وتستعمل لإيقاظ النائم أو تنبيه الغافل أو مخاطبة المقبل أو المدبر، بعيدا كان أو قريبا أو متوسطا، واستهلّ الشاعر نداءه بـــ "يا" المركبة مع "أيها" لنداء القريب لأن الإشارة إلى الحضرة تدل على القريب، وقد خرج النداء في الأنموذج الشعري عن معناه الأصلي "طلب الإقبال" للدلالة على الاختصاص وهو "ذكر اسم ظاهر بعد ضمير لبيانه"[1] وجاء الاختصاص هنا للافتخار وذكر خصال المنادى وإبراز مكانته، فإنزال البعيد منزلة القريب إشارة إلى علو منزلته، ولشدة استحضاره في ذهن المتكلم صار كالحاضر معه لا يغيب عن القلب.

وقول الشاعر أيضا[2]:

فيا بؤس كاسات بها السّم كامن ويا خسر أيام أرت بعدها حربـــا

فيا ويحها ذكرى تمـــزق أنفسن يعز عليها أن ترى حقها يسبـــى

ويا تعـــس مأساة تمثـــــل بيننا مناظـــــر يذوي دونها أحد كربا

[1]- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص89.

[2]- مفدي زكريا، الديوان، ص 65.

وقوله أيضا[1]:

أيها ذا القطار هــل أنت ساع تقطع البيد، أم تقــدّ القلوبا؟

أيها ذا القطار هل تحمــل الأر واح، أم تحمل الشباب الأريبا؟

أيها ذا القطار رفقــا فما طق نا اصطبارا، وحرقــة ونحيبا

أيها ذا القطــار مالك لا تنــ فك تقصي عن الحبيب الحبيبا

أيها الراحلون، والطرّف باك وفـــــــؤاد البــلاد بات كئيبا

أيها السارقون منا قلوبـــــا (أرجعوا أرجعوا) فؤادي السليبا

وظف الشاعر أداة النداء "يا" هنا لمناداة القريب وهو "القطار" وهو يقف أمامه ليودع الأحبة، فدل النداء على التحسر والتوجع من ألم فراق الأصدقاء، وختم كلامه بمناداتهم ومطالبتهم بالعودة حتى تعود الابتسامة إلى محياه والسعادة إلى قلبه، وترجّى القطار وهو يقف أمامه باكيا، راجيا، متوسلا له أن يعيدهم، فانزاح بذلك النداء عن معناه الأصلي وهو "طلب الاستقبال للدلالة على التحسر والتوجع.

د- التمني:

هو طلب أمر محبوب لا يرجى حصوله، لاستحالة الحصول عليه، أو بعد مناله وله أداة أصلية هي "ليت"، وثلاث أدوات فرعية هي "هل، لو، لعل"[2]، وقد تخرج

[1]- مفدي زكريا، الديوان، ص 121-122.

[2]- يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، ص 65.

صيغة التمني عن معناها الأصلي إلى معان أخرى مجازية، تفهم من سياق الكلام وقرائن الأحوال وهي[1]:

- **الاستنجاد:** وفيه يكون التمني ممكن الوقوع، ولكن غير مطموع في حصوله.

- **الرجاء:** وفيه يكون التمني مترقب الوقوع، مطموعا في حصوله.

وقد وظف أسلوب التمني في بعض قصائد مفدي زكريا، وكانت أداته الأصلية "ليت" الأكثر استعمالا، ومثال ذلك قول الشاعر[2]:

ألا ليت هل من عودة نحو أعصر بها الحق حق، لا نفاقا ولا كذبا؟

ويا ليت شعري، هل نرى بسمائنا بوارق ماض كان فيه النهى قطبا؟

وظف الشاعر أداة التمني "ليت" مسبوقا باستفهام، والاستفهام مبطن بالتمني، فالشاعر يطلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل، وفي نفس الوقت يريد جوابا محددا مسبقا، وهو ما تتمناه نفسه وتتوق إليه وهو العودة إلى أيام العز والحق.

وقول الشاعر في قصيدة "فتى ضرب الوفاء به مثالا"[3]

وحسب (السور) مجدا أن شعري يخلده، وشعرهم بـــراح

رأيت الشعر بعد (السور) يبكي ويعلو في مآتمه النواح

---

[1]- يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، ص 65.

[2]- مفدي زكريا، الديوان، ص 65-66.

[3]- المصدر نفسه، ص 284.

فليت الشعر ألجم عابثيـــــه وليتهم أراحوا، واستراحوا

وظف الشاعر أداة النداء "ليت" في شطري البيت، لتعبر عن حالة الشاعر المتحسرة لتفشي ظاهرة الرداءة والعبثية في جميع مناحي الحياة، حتى وصلت إلى الشعر الذي يمثل قمة الإبداع، فالشاعر يحن إلى أيام عكاظ الفصاحة، والمبارزات الشعرية بين فطاحلة الشعر العربي، وفي نفس الوقت يتمنى زوال العبثيين والوصوليين.

2.2 الإنشاء غير الطلبي:

وهو ما لا يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب، ويتحقق بمجموعة من الصيغ منها: التعجب، والقسم، والمدح والذم وأفعال العقود والرجاء، ولما تتميز به التراكيب الإنشائية من قدرة على إثارة المتلقي وانفعاله مع النص الأدبي، فإن الشاعر يسعى إلى " تنوع هذه الأساليب على مسافة الخطاب، بخلاف الأساليب الخبرية لأن هذه الأخيرة لا تثير انفعالا، ولا تحرك النفس".[1]

ومن أبرز الصيغ التي وظفها زكريا في خطابه الشعري:

القسم: يقع القسم بألفاظ كثيرة وأدوات وأركان ويشتمل على جملة القسم وجواب القسم وأحرفه هي: الواو، الياء، التاء، فعل القسم "أقسم".

[1]- قطبي الطاهر، بحوث في اللغة والاستفهام البلاغي، ديوان المطبوعات الجامعية، ط 2، 1994، ص 64.

وقد وظف الشاعر أداتي القسم "الباء، التاء" في شعره ومثال ذلك قول الشاعر:[1]

فلئن كنت في المواقف أبكي أقف اليوم موقف الإنشاد

أيها ذا الزعيم بالله ناجيـــ نا، فللشرق حرقة بفـــؤادي

وقوله:[2]

أرض (مقدسة)، غراء ضرجها من الجدود دم، والعيش فينان

وتربة بعظام الصحب قد عجنت فكلها حرم: سهـــــل ووديان

تا الله لو أنصفونا لانقضت قبلا فلي بها أدمع حرّى، وتحنـــان

يعد القسم من أساليب التوكيد، وقد وظف الشاعر في المقاطع الشعرية الأولى أداة القسم "الباء" والباء يفيد الإلصاق، واستعطاف المخاطب والتقرب إليه، أما في المقاطع الثانية فاستعمل الشاعر أداة القسم "التاء" للدلالة على التعجب، فالشاعر معجب بقيمة وفضل هذه الأرض الزكية الطاهرة المسقية بالدماء الزكية، والممزوجة بأسمدة فعالة والمتمثلة في عظام الشهداء، هذه الأرض المعطاءة، المنتجة، يتعجب الشاعر من نكران جميلها، وجهل قيمتها من طرف أبنائها، وقد ظهر القسم في المقطعين في أعلى درجاته، باستعمال لفظ الجلالة "الله" فالقسم بالله سبحانه وتعالى، هو أعظم ما يقسم به الناس.

[1]- مفدي زكريا، الديوان، ص 96.

[2]- المصدر نفسه، ص 99.

ثانيا: الانزياح التركيبي:

يمثل خروج التراكيب عن استعمالها المألوف مظهرا من المظاهر الإبداعية والفنية في الخطاب الشعري وطاقة إيحائية في الأسلوب[1] يسعى من خلالها المبدع إلى إثارة المتلقي ودفع الملل عنه بغرض جذب انتباهه، ودفعه إلى التفاعل مع النص[2]، ومن أبرز الانزياحات التركيبية في الخطاب الشعري عند مفدي زكريا ظاهرتي: التقديم والتأخير، الذكر والحذف.

1- التقديم والتأخير:

الجملة في اللغة العربية عند النحاة واللغويين تخضع لنظام معين يقتضي تركيبا وترتيبا مخصوصا لعناصر بنيتها اللغوية، بهدف تأدية معنى ما، لأن مصدر أي دلالة ينبع من بنيتها التركيبية، فالجملة الفعلية تكون عناصرها مرتبة كما يأتي: الفعل – الفاعل – المفعول به – ثم المتعلقات، أما الجملة الاسمية فتكون عناصرها مرتبة على المنوال التالي: المبتدأ – الخبر – ثم المتعلقات.

بينما يرى البلاغيون أن هذا النظام المثالي الذي تبنى الجملة على أساسه، ليس مقدسا لا يجوز المساس به، بل يمكن للمبدع الخروج عن الاستعمال المألوف والعدول عن النمط التركيبي بتعديل المواقع بين عناصر الجملة، فيقدم ما حقه

[1]- ينظر: محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 270.

[2]- ينظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 184.

التأخير ويؤخر ما حقه التقديم لدواع فنية وهذا ما يمثل حسب محمد عبد المطلب خروجا عن اللغة النفعية إلى اللغة الإبداعية.[1]

والتقديم والتأخير أحد أساليب اللغة العربية، وهو دلالة على التمكن من الفصاحة وحسن التصرف في الكلام، ووضعه الموضع الذي يقتضيه المعنى[2]، وهو يجعل الكلام أحلى والتعبير أجمل والمعنى أبلغ وأوصل لأن دلالته تعتمد على الذوق، "لا تخضع للتقعيد ولا تنتظم بالتعليل المنطقي، شأنها في ذلك شأن النغمة الموسيقية، أو اللوحة الزيتية، تحبها أو تكرهها ثم لا تستطيع أن ترجع هذا الحب وذلك لسبب غير الذوق"[3]، وقد أشار إلى ذلك عبد القاهر الجرجاني في قوله: "هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتّر لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء وحول اللفظ عن مكان إلى مكان"[4].

ويرى عبد القاهر الجرجاني أن تقديم الشيء إنما يأتي بصيغتين:

- تقديم على نية التأخير كتقديم الخبر على المبتدأ أو تقديم المفعول على الفاعل، فهما لم يخرجا – إذا قدما – عن هيئتهما قبل تقديمهما أو حكمهما الإعرابي.

[1]- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 329.

[2]- يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، ص 81.

[3]- تمام حسان، الأصول، عالم الكتب، القاهرة، د.ط، 2000، ص 317.

[4]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 83.

- تقديم لا على نية التأخير بنقل الشيء عن حكم إلى حكم، وعن إعراب إلى إعراب.[1]

- وزيادة على دور التقديم والتأخير في إبراز الناحية الدلالية، فإنه يحافظ على الموسيقى الشعرية ويجعلها تحافظ على القواعد والأصول المتعارف عند الشعراء.

وبالعودة إلى ديوان "أمجادنا تتكلم" لمفدي زكريا يظهر تواتر ظاهرة التقديم والتأخير فيه كخصيصة وسمة أسلوبية بارزة تحقق للنص الشعري شاعريته وتتيح للقارئ مجالا أوسع لفهم النص والتمتع به.

ومن أبرز هذه الظواهر:

أ- تقديم الجار والمجرور:

يمثل الجار والمجرور أبرز صور التقديم والتأخير في الخطاب الشعري عند زكريا، و"الجار والمجرور قيد أو فضلة وحقه أن يكون بعد المسند والمسند إليه، فإن قدمته عن مكانه دخل ذلك في باب التقديم والتأخير ولا يكون ذلك إلا لسبب".[2]

ومن أشكال تقديم الجار والمجرور: تقديم الجار والمجرور على الخبر، تقديم الجار والمجرور على الفاعل، تقديم الجار والمجرور على المفعول به، تقديم الجار

[1]- ينظر: مختار عطية، التقديم والتأخير، مباحث التركيب بين البلاغة والأسلوبية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، 2005، ص 20-21.

[2]- فاضل صالح السمرائي، الجملة العربية، تأليفها وأقسامها، دار الفكر، عمان، ط2، 2007، ص 75.

والمجرور على المفعول المطلق، تقديم الجار والمجرور على المبتدأ (الخبر شبه جملة).

ومن الأمثلة على ذلك قول الشاعر:[1]

أظل به بين المروج مغردا أصب جمال الكون في كأسه صبا

قدم الشاعر الجار والمجرور "به" وظرف المكان "بين المروج" على خبر أظل "مغردا"، وأصل التركيب "أظل مغردا به بين المروج"، والغرض هو بيان أهمية المقدم وإعلاء من شأنه، وأنه أولى في مراد الكلام من غيره، فأثمن شيء يمتلكه الشاعر شعره، يعبر به عن آماله وأحلامه، ويخفف به عن آلامه وأحزانه عند الشدائد.

وقدم في الشطر الثاني الجار والمجرور "في كأسه" على المفعول المطلق "صبا" وأصل التركيب "أصبّ جمال الكون صبّا في كأسه" للضرورة الموسيقية، فالتزام الشاعر بروي الباء في القصيدة جعله يقدم التركيب السابق "الجار والمجرور" ويؤخر المفعول المطلق "صبا" للمحافظة على قافية القصيدة.

وتقدم أيضا الجار والمجرور على الفاعل والمفعول فيه ومثال ذلك قول الشاعر:[2]

وأخلص للطــواف وراء قلبي فيصفــو (بالصفا) خلدي وبالي

[1]- مفدي زكريا، الديوان، ص 66.

[2]- المصدر نفسه، ص 43.

تقدم الجار والمجرور (بالصّفا) على الفاعل ومعطوفه (خلدي وبالي) للضرورة الموسيقية، وقد ورد في مواضع كثيرة من شعر زكريا حدوث ظاهرة التقديم والتأخير للضرورة الموسيقية من وزن شعري وقافية، وأصل التركيب: فيصفو خلدي وبالي بالصفا" وهو أن يلحق الفاعل بالفعل وبدون فاصل بينهما، ولكن التزام الشاعر بروي العين في القصيدة جعله يقدم الجار والمجرور ويؤخر الفاعل لتكون القافية منسجمة مع باقي القصيدة.

وقوله:[1]

وساومها في عزها كل مفلس وأصبح كل للهوان بها يسعى

تقدم الجار والمجرور "في عزها"، للدلالة على الفاعل "كل" في شطر البيت، وأصل التركيب: "وساومها كل مفلس في عزها" للدلالة على اهتمام الشاعر بأمر المتقدم وتعظيما لشأنه، وإنقاص لشأن المتأخر فعز البلاد وشرفها أعظم وأجل من دناءة المفلسين ومكائدهم والمتواطئين عليها.

وتقدم الجار والمجرور "للهوان بها" على الفعل والفاعل "خبر جملة فعلية" حفاظا على موسيقى الكلام.

وقوله أيضا:[2]

واندب الأمة التعيسة حظا واطف بالعلم حرقة الأكباد

[1]- مفدي زكريا، الديوان ، ص 217.

[2]- المصدر نفسه ، ص 77.

تقدم الجار والمجرور "بالعلم" على المفعول به "حرقة" وأصل التركيب: "واطف حرقة الأكباد بالعلم" لإفادة التخصيص وإبراز أهمية المتقدم "العلم" على المتأخر المفعول به "حرقة" فالعلم هنا بمنزلة الماء والماء سابق النار، وله سلطة إطفاء شعلتها، والعلم كفيل بإطفاء لهيب الجهل والمآسي والأحزان، والاهتمام بمعاني مقصودة في هذا التركيب (الجار والمجرور) تولد عنها "طاقات تعبيرية جديدة تلحق المعاني الظاهرة فتزيدها تدقيقا وتأكيدا".[1]

ب- تقديم الخبر (شبه جملة) على المبتدأ:

وهو من الصور اللافتة في الخطاب الشعري عند مفدي زكريا، ويندرج ضمن تقديم الجار والمجرور ومثال ذلك قول الشاعر:[2]

لك الله يا رب الإمـــــامــة والذي بصارم عزم للرشاد دليل

لك الله يا رب الإمامة والذي حمى ملكـــــه رأي لديه أصيل

لك الله يا رب الإمامة والذي بهمتـــــه فوق السمـــاء نزيل

وقوله:[3]

لك الفـــؤاد، وما في الجسم من رمق ومن دماء، ومن روح وجثمان

لك الرقاب، وما في الكون من نفس مدي يمين الوفا، يا عين إنساني

[1]- محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 286.

[2]- مفدي زكريا، الديوان، ص 45-46.

[3]- المصدر نفسه، ص57.

لك الحياة، فجودي بالوصـــــال فما أحلى وصالك في قلبي ووجداني

تقدم الخبر (جار ومجرور) في صدر الأبيات على المبتدأ أضاف طاقة تعبيرية لإنتاج الدلالة، فالغرض من تقديم "لك" على المبتدأ لفظ الجلالة "الله" هو تخصيص الخبر بالمبتدأ أي المسند بالمسند إليه وإعلاء من شأنه وتعظيم له، فعبارة "لك الله" هو تخصيص المتقدم بالرعاية الإلهية.

وفي مجموعة الأبيات الثانية قدم الشاعر كذلك المسند "لك" وأخر المسند إليه "الفؤاد" و"الرقاب" و"الحياة" قصد تخصيص المسند بالمسند إليه وتعظيما له فقوله "لك الفؤاد" فمعنى هذا أن المتحدث عنه "بلادي" تشغل الفؤاد كله وحدها دون شريك لها وكذلك بالنسبة للتراكيب "لك الرقاب"و"لك الحياة" دلالة على امتلاكها رقاب محبيها وحياتهم، فالذي يمتلك قلب الحبيب يسهل عليه امتلاك رقبته وحياته وهي طوع له وفي خدمته.

2- الحذف:

الحذف ظاهرة لغوية مميزة في اللغة العربية، شغلت الدارسين النحويين والبلاغيين على السواء، وقد ذكر أهميته صاحب دلائل الإعجاز بالقول: "هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر،

أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم ننطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن"[1].

ويعد الحذف من أهم الظواهر الأسلوبية التي اهتمت بها الدراسات الأسلوبية الحديثة والتي وجدت فيه امكانات وعطاءات إيحائية، تزين لغة الخطاب الأدبي عامة والشعري خاصة، فيثري معناها ويقوي عباراتها، ويطبعها بسعة المساحة، وشدة التعقيد، وعمق الفور، فما "لا تعرف اللغة العادية أن تنقله، هو ما يطمح الشعر الجديد إلى نقله"[2]، وكذلك فإن "الشعرية الجديدة في وجهتها الدلالية قد أخذت منحى جديدا في تقنياتها الأدائية المتداولة من خلال خلق أبنية منحرفة في القصيدة، وذلك بوضع حفر ومطبات لا يقرها عالم اللغة مثل: تقطيع الجمل، وتقطيع الكلمات، وكسر الجمل...".[3]

والحذف نوع من الإيجاز والاختصار وانحراف عن نمط التعبير العادي بهدف استثارة المتلقي، وحصوله على لذة العلم بعد ألم الجهل ذلك أن "الجهل بالشيء يصيب النفس بألم فإذا اهتدت إلى القرينة تفطنت إليه، فيحصل لها اللذة بالعلم، واللذة الحاصلة بعد الألم أقوى من اللذة الحاصلة ابتداء، أن الحذف يدخل البنية ذاكرة الكثافة بحيث لا يخترقها المتلقي إلا بعد معاناة، فيكون اكتساب المعنى شبيها

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 112.

[2]- جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986، ص17.

[3]- علي ملاحي، المجرى الأسلوبي للمدلول الشعري، دار الأبحاث، الجزائر، ط1، 2007، ص 76.

باكتساب التصور فيزداد الكلام حسنا، وتزداد النفس لذة، وأما اكتمال الصياغة فإنه يدخلها منطقة الشفافية التي يستطيع المتلقي اختراقها سريعا إلى الناتج الدلالي، فلا تحصل للنفس لذة ولا ذوق".[1]

وللحذف مواضع وأغراض يصعب حصرها "إذ تتصل بمواقف فنية مدركة من خلال الموقف، كما أنه لا يمكن حصر أغراضه، إذ يتمخض الخطاب الأدبي عن أغراض أعمق وأدق من هذه التي اهتدى إليها البلاغيون، وذلك باستشفاف العطاء الفني لنسق التركيب داخل العمل ومن خلال بنيته الخاصة".[2]

وقد تعددت أشكال الحذف في شعر مفدي زكريا، فهناك حذف الفعل، حذف الفاعل، حذف المفعول به، حذف الميتدأ، حذف الخبر، حذف أداة النداء.

وهو حذف تميز في مجمله إلى ابتعاده عن الغموض الذي يؤدي إلى غموض المعنى إنما بقصد الحصول على الغرض البلاغي: ويتجلى ذلك في شعر مفدي زكريا فيما يأتي:

أ- حذف المبتدأ (المسند إليه):

ويظهر في النماذج الآتية:[3]

عـــــدو لئيم، حارب الله جهــرة ومن يعتــرض لله يشهر له حربا

[1]- محمد عبد المطلب، البلاغة العربية، قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط 1، 1997، ص 216.

[2]- مختار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التركيب بين البلاغة والأسلوبية، ص 112-113.

[3]- مفدي زكريا، الديوان، ص 67.

بلاغ، وذكرى، واتعاظ، ودمعة لمن سمع الدعوى، فكان الذي لبى

حذف الشاعر في البيت الأول المبتدأ، وهو ضمير منفصل تقديره "هو" لذا يصبح التركيب الأصلي: (هو عدو)، وتفادى الشاعر ذكره بالضمير المنفصل (هو) لأن الضمير المنفصل يعطي أهمية للشيء ويزينه، وجاء بكلمة (عدو) نكرة للدلالة على العموم والتأكيد على أن اللؤم صفة تجري في دمه، ونافيا عنه أي صفة من صفات الفضل والكمال، فحذف المبتدأ (الضمير المنفصل) وتنكير الخبر يمثل هنا أقصى درجات التحقير والتجاهل للمخبر عنه.

وحذف أيضا المسند إليه (المبتدأ) في البيت الثاني والتقدير: (هذا بلاغ) بغرض إبراز مكانة المسند (الخبر) وانحصار كل الضوء فيه، فختم الشاعر قصيدته بتقديم نصيحة وموعظة مثلت عصارة تجربته وخبرته فابتدأ بها تعظيما لها وإعلاءا من شأنها.

ومن المواضع التي يطّرد فيها حذف المبتدأ "القطع" والاستئناف يبدؤون بذكر الرجل ويقدمون بعض أمره ثم يدعون الكلام الأول ويستأنفون كلاما آخر وإذا فعلوا ذلك أتوا في أكثر الأمر بخبر من غير مبتدأ".[1]

ومثال ذلك قول الشاعر:[2]

أنفس أشربت قلوبهم الحقـ ـــد قديما، وسخّرت للتعادي

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 113.

[2]- مفدي زكريا، الديوان، ص 75.

همـــــم أنشئت لتشتيت شمل وخداع الورى، وظلم العبـــاد

حذف في البيتين الأول والثاني المبتدأ وهو ضمير منفصل تقديره (هي) فيصبح التركيب الأصلي على الترتيب، (هي أنفس)، (هي همم) وجاء الخبر نكرة، فبعد أن ذكر الشاعر صفاتهم الدنيئة وعدد جرائمهم ومكائدهم، قطع الكلام ثم عند الاستئناف تعمد تجاهلهم، لأن صفة الإجرام تلاحق صاحبها وتعبر عنه دون ذكره.

ويقول أيضا:[1]

زفرات محترق، وصرخة شاعر عاف البيان، وحطّم الأقلاما

حذف المبتدأ في البيت وتقديره "هذه" فيكون التركيب: (هذه زفرات)، وجاء الحذف استعجالا لإبراز الألم الذي يعانيه الشاعر، وعدم تحمله للحرقة التي سببتها له نار الخصوم والأعداء.

ويقول أيضا:[2]

فتية في بلاد (تونس) ترجو توبة من ضلالها وانتصالا

حذف في هذا البيت المبتدأ لخبر نكرة وتقديره (أنتم أوهم) فيصبح التركيب (هم فتية)، وحذفه جاء بغرض التعظيم وانزاله منزلة كبيرة، فعدم ذكر المبتدأ أفصح من ذكره، ومفردة "فتية" دلالة على قوة وشجاعة وإقدام المخبر عنهم.

---

[1]- مفدي زكريا، الديوان، ص 133.

[2]- المصدر نفسه، ص 135.

ب- حذف الخبر (المسند):

عمد زكريا إلى حذف المسند في الجملة الإسمية في سياقات تتلخص في الاحتراز عن العبث بعدم ذكر ما لا ضرورة لذكره".[1]

ومثال ذلك قول الشاعر:[2]

وأضحى لواء الخليفة يخفـــ ـــق حول (بريس) لولا القدر.

وكذلك قوله:[3]

رفقا بلادي فأنت الكون أجمعه لولاك كنت بلادي هالكا فاني

حذف في البيت الأول خبر المبتدأ "القدر" وتقديره "موجود" فيصبح التركيب الأصلي "لولا القدر موجود" وحذف في البيت الثاني خبر المبتدأ "الكاف" وتقديره "وجودك" فيصبح التركيب الأصلي "لولا وجودك" لأنه من مستلزمات اللغة ولا ضرورة لذكره.

ج- حذف الفعل والفاعل (المسند والمسند إليه):

عمد زكريا إلى حذف المسند والمسند إليه في الجملة إلى ورود الفعل المطلق ومعاملته معاملة المفعول به وهذا التركيب شائع بكثرة في التراث العربي، ومثاله قول الشاعر:[4]

---

[1]- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 325.

[2]- مفدي زكريا، الديوان، ص 33

[3]- المصدر نفسه، ص 57.

[4]- المصدر نفسه، ص 32

نضالا نضالا (بني الريف) عن تراث لكم غالي المدخر

وقوله أيضا:[1]

حنوا إلى العهد القديم الذي قضى ولا زلت أحمي في الفؤاد له رسما

وشوقا لأوطان رضعت غرامها وأشربت حب المجد من ثغـرها لثما

حنانا على أم تنـوء عـليلة بكارثـة جلّى، وصاعـقة دهـما

حنانا على أم يصارعهـا الردى ويأكلهـا – وا لوعتي- دهرها لما

فقوله: نضالا مفعول مطلق عامله معاملة المفعول به لفعل محذوف تقديره ناضلوا والتقدير: ناضلوا نضالا، وكذلك في النموذج (5) ففي الأبيات (1)، (2)، (3) على الترتيب الأفعال أحنو، اشتاق، أحنّ، وجاءت محذوفة والشاهد المفعولات المطلقة على الترتيب حنوا، شوقا، حنانا) والتركيب الأصلي هو على الترتيب: (أحنو حنوا، اشتاق شوقا، أحن حنانا).

وقول الشاعر أيضا:[2]

سلاما سلامـا شباب الغـد فهذا فؤادي وهذه يدي

ورعيا لمعهـدك المستنيـر وأعلامه، جلّ من معهد

وأهلا وسهلا (بعيد القوافي) وبلبلهـا الماجد السّيد

[1]- مفدي زكريا، الديوان، ص 92.

[2]- المصدر نفسه ، ص 109.

حذف المسند والمسند إليه في الأبيات، واكتفى عنهم بالمفعول المطلق (سلاما)، والتقدير (أسلّم سلاما) وفي البيت الثاني فالشاهد (راعيا) والتقدير (ارعى رعيا)، وفي البيت الثالث يظهر فيه المحذوف في التركيب "أهلا وسهلا"، فنصبهما يدل على ناصب محذوف يقدر بنحو: "جئت أهلا ونزلت مكانا سهلا".[1]

د- حذف أداة النداء:

إن حذف حرف النداء أسلوب شائع في شعر زكريا، وقد اقتصر هذا النوع على حذف حرف النداء (يا) نحو قوله:[2]

(بني الريف) ليست سوى جرعة من الهول، ثمّت تجلى الغير

(بني (الريف) ليست سوى خطوة على النار، ثمت يجنى الثمر

(بني الريف) ليست سوى جولـــة على الضيم ثم يطيب المقر

كثر حذف النداء في هذه القصيدة للمنادى "بني الريف" وتكرر ذلك (13) مرة، وكأن الشاعر لا يريد التكلم معهم وهم بعيدون عنه فجاء حذف النداء ليجعله كأنه بينهم، فهم إخوانه في الدين وواجب الأخوة أن يقف معهم ويكون قريبا منهم يمدهم بالنصيحة ويحثهم على الثبات في مواجهة العدو الغاشم.

[1]- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 151.

[2]- مفدي زكريا، الديوان، ص 32.

ومن السياقات التي كثر فيها أيضا حذف أداة النداء (يا) والتي نادى فيها الشاعر أبناء وطنه في قصيدة " دموع وآلام وخواطر":[1]

بني وطني هذه الحضارة، فاقتفوا لجوا بابها، واستصحبوا المنهل العذبا

بني وطني يكفي الجمود، فشمّروا بريق المنى، واستبدلوا محلكم خصبا

حيث حذف حرف النداء (يا) للمنادى "بني وطني" (07) مرات في القصيدة لأن المنادي قريب من المنادى، وهو واحد منهم ولا حاجة لذكر أداة النداء، وأنزل كذلك "المنادى بعد الحذف في صدارة البيت فيبرز بذلك لفظه، ويقوي به معناه وينحصر فيه الاهتمام".[2]

وفي قوله أيضا:[3]

ويلتاه خذا يدي من وهادي هذه أدمعي وذاك فؤادي

استهل الشاعر مطلع القصيدة بحذف النداء (يا) والتقدير: "يا ويلتاه" لإحساسه بالحسرة والألم ويكثر هذا النوع من الحذف "في مواطن التعبير عن التضرع والأسى فيقتصر الشاعر على المنادى حيث لا تسمح له الحال الشعرية بالاحتفاظ بكامل ملكاته ولا بكامل عناصر التركيب".[4]

---

[1]- مفدي زكريا، الديوان، ص 67.

[2]- محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 314.

[3]- مفدي زكريا، الديوان، ص 74.

[4]- محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 114.

وخلاصة القول، أن زكريا استطاع توظيف الجملة بنوعيها الخبري والإنشائي بما يتناسب وحالاته النفسية، والسياقات العامة المرتبطة بتشكل خطابه. فأكثر من أساليب الأمر، والاستفهام، والنداء، والتمني، والقسم والتي أدت كلها إلى إبراز حالاته الوجدانية والنفسية، وتنوعت أغراض هذه الأساليب وصيغها وفق ما تقتضيه الدفقة الشعورية للشاعر، وكثف من استخدام الانزياحات التركيبية المتمثلة في التقديم والتأخير والحذف بأنواعه، والتي شكلت سماتا أسلوبية بارزة في شعر زكريا.

الفصل الرابع:

أسلوبية البناء الدلالي

أولا: المعجم الشعري.

1. الحقـــــول الدلالية.

ثانيا: الصورة الشعرية.

1. التصوير بدلالة الخيال.
2. الصورة بدلالة السياق.

أولا: المعجم الشعــري.

هو ذلك المخزون اللفظي الذي يتشكل منه الخطاب الشعري والذي يبرز الخواص الأسلوبية التي تمايز بين الشعراء والتي تتميز بخاصيتين هما:

- خاصية الكم اللفظي:

ويقصد بها حجم الثروة اللفظية وتنوعها في الخطاب الشعري والناتجة عن المخزون الثقافي للمبدع وسعة إطلاعه والتي تمنحه ركاما لغويا يختزنه في ذاكرته ويستدعي منه ما يناسب عاطفته وتجربته الشعرية وقت ولادة القصيدة.[1]

- خاصية الكيف اللفظي:

وتظهر من خلال توظيفها في الخطاب الشعري بما يتناسب وتجربة الشاعر فيبعث فيها الروح ويشحنها بايحاءات جديدة ودلالات رمزية توجز للنص هويته ذلك "أن لكل خطاب معجمه الخاص إذ للشعر الصوفي معجمه وللمدحي معجمه وللخمري معجمه، فالمعجم وسيلة للتمييز بين أنواع الخطاب وبين لغات الشعراء والعصور، ولكن هذا المعجم يكون منتقى من كلمات يرى الدارس أنها هي مفاتيح النص ومحاوره التي يدور حولها".[2]

[1]- شريف سعد الجيار، شعر ابراهيم ناجي، دراسة أسلوبية بنائية، ص184.

[2]- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992، ص158.

فالمعجم الشعري وإن تشكل من ألفاظ ومفردات إلا أن حسن اختيارها وطريقة توظيفها وتفجير الطاقات الكامنة فيها هي التي تكسب الخطاب قوة ومتانة، مما يمنح الدارس مفاتيح تفكيك شيفرة النص وتحليله.

ودراسة المعجم الشعري في ديوان **(أمجادنا تتكلم)** لمفدي زكريا تهدف إلى إبراز قدرة الشاعر في توظيف رصيده اللغوي الثري في اختيار المفردات وحسن توظيفها في إبداعه وإبراز أهم الأبعاد المقصودة والمفترضة والحقول الدلالية من خلال تصنيف الألفاظ التي ترتبط فيما بينها ارتباطا دلاليا إلى مجموعات مختلفة، فوضع "اللفظ في مجاله الدلالي الخاص يفيد في النظر إليه بين جيرانه مرتبطا بهم ومتمايزا عنهم في آن معا".[1]

ويمكن تناول المعجم الشعري عند زكريا من خلال تناول عينة من شعره تبرز أهم الحقول الدلالية وتمثلت هذه العينة في عشر قصائد نذكرها حسب أبياتها على الترتيب:

- إلى الريفيين/65 – تحية البعثة الميزانية لجلالة الملك تيمور بن فيصل/69، ألا في سبيل المجد، الاسلام يتكلم/38 – خواطر كئيب/23، دموع وألام

[1]- محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية، مطبعة مقداد، غزة، ط1، 2000م، ص61

وخواطر/42، مصرع الفضيلة/57، جزاء ما أشقاك بالجهل/38، آمنت بالشعب فردا لا شريك له/65، معلقة المصير /123، ملحمة بنت العشرين: صدق الوعد /134.[1]

من خلال اعتماد عملية الاحصاء تم تحديد أربع وسبعين وخمس مئة وألف مفردة من القصائد العشر والتي شكلت حقولا دلالية، حيث يتكون " كل حقل دلالي من مجموعة ألفاظ متصلة المعنى وتنضوي تحت كلمة (أم) تحوي الحقل وينتسب إليه".[2]

1- الحقول الدلالية:

تظهر لنا الثروة اللفظية للشاعر من خلال تنوع الحقول الدلالية في شعره تبعا لتنوع روافد المفردات المعبرة عنها.

وتعد هذه الألفاظ وحدات معجمية تشكل في مجملها المعجم الشعري ويشترط فيها:

– لابد أن تنتمي كل وحدة معجمية (كلمة) إلى حقل دلالي

- لا يصح انتماء وحدة معجمية واحدة إلى أكثر من حقل دلالي واحد

- لا يمكن اغفال السياق الذي ترد فيه الكلمة

- لا يمكن دراسة المفردات مستقلة عن تركيبها النحوي.[3]

---

[1]- مفدي زكريا، الديوان، ص244/216/168/82/74/65/62/58/51/31

[2]- شريف سعد الجيار، شعر ابراهيم ناجي، دراسة أسلوبية، ص 191

[3]- ينظر: محمد أسعد محمد، في علم الدلالة، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 2002م، ص 47

و حقول زكريا الدلالية التي توزعت عليها مفردات معجمه الشعري هي حسب الترتيب:

أ- حقل المفردات الدينية /الروحية:

تحتل المفردات الدينية المرتبة الأولى في الحقول الدلالية لأشعار زكريا حيث بلغت مفردات هذا الحقل 429 من مجموع 1574 بنسبة 27.25% من نسبة المفردات الأنماط لأشعار الشاعر عن مفرداته جبريل، هلل، كبر، رتل، الله، رسول البرية، هادي، الشريعة، رميم، مسلم، ينصركم، البشير، القدر، دين، المصطفى، الفلاح، التواكل، الجلال، صحف، المستقر، العفة، الذاريات، العمائم، ذات العماد، فتنة، زورا، سحتا، طاغوتا، كفرا، الفضيلة، المنافقين، صواعق، الإله، ملتي، اعتقادي، الأصفاد، حج، القرآن، رضوان، ريحان، صلوات، الأذان، مذاهب، سوط، تسابيح، الكبائر، قانتا، خاشعا، الزكية، تبارك، السرائر.

إذ ما يميز المعجم الشعري عند زكريا هو ذلك الكم الهائل من المفردات الدينية التي اعتمدها في انتاج خطابه الشعري فتشكل هذا الحقل في معظمه من مفردات هذا الحقل وارتبط بثقافة الشاعر وتربيته الدينية المتشبعة بالقيم الإسلامية "فالسلوك اللغوي للشاعر إنما هو فعالية معتمدة على الثقافة".[1]

[1]- جون لاينز، اللغة والمعنى والسياق، ترجمة: عباس صادق الوهاب، مراجعة: يوئيل عزيز، سلسلة المئة كتاب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1917م، ط1، ص 240

فالقرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة وأثر السلف الصالح شكلو ركاما لغويا مخزنا ألهمت الشاعر في إبداعه. فحقل المفردات الدينية شكل مركز التحكم في الدلالات الشعرية ومحور التقاء الحقول الدلالية الأخرى.

ب- حقل المعاناة والحزن والخوف:

يحتل (المعاناة والحزن والخوف) تقريبا نفس مرتبة حقل المفردات الدينية، حيث بلغت مفرداته 1574/426 بنسبة 27.06 % ويتفرع هذا الحقل إلى حقول فرعية

- حقل الألم والخوف:

الخوف مرض يصيب صاحبه ويسبب له آلاما ومعاناة نفسية وجسدية وذلك من خلال التفاعل بين الأبعاد النفسية لعالمه الداخلي "وعناصر الواقع الخارجي بمثيراتها في مزيج يجعل الخارجي داخليا والداخلي خارجيا".[1]

ومن مفردات هذا الحقل الفرعي:

الهول، الظلماء، الخائفين، الجان، التعيسة، كئيب، شكوى، ويلتاه، كابوسا، صفعا، وجيعة، خيبة، إذعان، أنين، وجيعا، أليما، العار، غدر، خدعة، غاصينا، مدسوسا، عميلا، آلمتكم، أرعف، يستذل، تصرخ، السماسر، عميل، ماكر، مستهتر.

[1]- مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في الشعر العربي الحديث، منشأة دار المعارض، الاسكندرية، مصر، ص82

فالمفردات المذكورة دلت وعبرت بصدق عما هو مكبوت بداخل الشاعر من مشاعر الحزن والخوف والأسى، ونسجت تلك المفردات هوية نصوصها ومكنت القارئ من تأسيس أبعاد دلالية تضيف إلى النص شيئا جديدا مع كل قراءة.[1]

حقل التضحية والكفاح:

و من مفرداته نذكر:

اللواء، التضحية، الرواسي، الكفاح، خطوبا، الجراح، النصر، الأحرار، البطولات، الرشاش، الزحف، الدامي، المضرجين، المجامر، البنود، الأباة، القساور، الحرب، شموخ، الأعاصر، السلاح، الزناد، الغداء، قنابل، مناضلا، سيف، تقطيع، الأغلال، السجن، المخاطر، الثائر، الشجاع، ملاحم، الثورة، عزائم، لهب، طهر، يفل، هبوا، ارتج، يجرف، تغزوا، حرروها، اعصفو، زلزلت، فالخوف والحزن والألم يكسبون صاحبهم مناعة وصبرا وتجلدا وقدرة على المواجهة والتضحية والكفاح ففي رحم المعاناة والمآسي يولد الرجال العظماء فالحقلان الفرعيان بنيت مفرداتهما على علاقة التضاد.[2] بينهما مثل: النصر/خيبة/الشجاع/الجبان/ حرروها/تغزونا/ الثورة/الإذعان، شموخ/يستذل الثائر/الخائف، فعناصر التضحية والصبر والكفاح ولدت من رحم المعاناة والخوف والألم.

[1]- ينظر: عبد الله محمد الغدامي، تشريح النص، دار الطبيعة، بيروت، لبنان، ط1، سبتمبر 1987، ص 48

[2]- نور الهدى لوشن، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مصر، ط1، 2001، ص367.

- حقل الموت:

أكثر الشاعر من ذكر الموت بصورها المتعددة وبمترادفات مختلفة منها: الموت- المنايا- الضحايا – رماد – رفات - المقابر- المشانق – أنقاض –الضريح – صريع – قتيل – الشهيد- موتى – صرعى – المنية – موتتين – شظايا – المجازر – المشانق - انقاض- ثكول – مزقوها – صوبوها – رشقوا – سددوا.

فالموت أكبر المصائب التي تحل بالأفراد والجماعات والشاعر يتغنى بالموت التي تهب الحياة وتزرع الأمل وتصنع الأمجاد ويتنافس عليها المتنافسون ولا يقصد الموت المتعارف عليها المسببة للألم والحزن ومثال ذلك قوله:[1]

هنيئا (بني الريف) قد فتحت لكم جنة الخلد من يبتذر؟

فعرش السعادة لا يبتنى لقـوم سوى فـــوق هام آخر

و قوله أيضا [2]

فما المجد إلا حبة دون وصلها تناثر أعناق، وتمزيق آجال

ج - حقل الوطــن:

يأتي الوطن في المرتبة الأخيرة من الحقول الدلالية في أشعار زكريا حيث بلغت نسبة مفرداته (1574/65) بنسبة 4.15% من نسبة المفردات الأنماط في أشعار الشاعر، أما إذا قارناها بتواتر المفردات المشكلة للحقل في خطاب الشاعر

[1]- مفدي زكريا، الديوان، ص 31.

[2]- المصدر نفسه، ص59

فسنجده يحتل الصدارة حيث اقتصر هذا الحقل على مفردات محددة تكررت في الخطاب الشعري وهي: الجزائر، الوطن، البلاد، يا دار، يا خير أرض، وهي مفردات جاء إستعمالها بمعناها المجرد، أي البلاد التي يرتبط الانسان ماديا ومعنويا بها، ويقصد بها الجزائر، حيث ورد لفظ " الجزائر" وهي أكثر دوال " الوطن" تداولا واستعمالا يقول الشاعر[1]

أيها السائلون هذي بلادي هذي معجزات أرض الجزائر

وورد دال " الوطن" مفردا (22) مرة ووظف الشاعر المرادف " البـــلاد" (11) مرة.

وتعددت مواقعه الإعرابية، فجاء مجرورا في (24) موقعا دلالة على كثرة الأحداث وتسارعها، و(21) مرة مرفوعا و(26) مرة منصوبا، دلالة على حالة المد والجزر والصراع بين من يسعى إلى طمس هويته، ورهن حاضره ومستقبله، وبين من يسعى إلى فك قيوده وتحريره من التبعية وبعث ماضيه المشرق، وجعله متحكما في مصيره، فاعلا لا مفعولا به.

و قد جاءت دوال هذا الحقل معرفة ب " أل" أو بالإضافة (62) مرة، وجاء ذكره (03) مرات فقط، وتعريفه بهذا العدد الكبير، يبرز بوضوح أنه رغم المحن

[1]- مفدي زكريا، الديوان، ص 249.

والمصائب والضعف الذي أصاب هذا الوطن إلا أنه حافظ على كيانه وثوابته، ولم يفقد هويته، والتي لا يمكن إخفائها بأي حال من الأحوال، يقول الشاعر[1]

و الجمال البديع فيها شريك أينما كنت لم تزل في الجزائر

فاتركوني أثمل بحب بلادي وذروني أحفل بحسن الجزائر

كلما جاء بالكتـــــاب نبي جئتكم، في يدي كتاب الجزائر

فوطن المعجزات، والسحر، والجمال، والحسن، والتاريخ المشرق، هو جدير بالتباهي به، وعدم إنكاره، ومن ادعى غير ذلك فهو الحسد والضلال بعينه يقول الشاعر:[2]

حار أهل الفضول في رؤية اللـــ ـــه وضلوا عن وجهه في الجزائر

حسدونـــا على الجزائـــــر لما خط فردوســـــه بأرض الجزائـــر

فحقل الوطن يعد مسرح الأحداث، ومحور الخطاب عند زكريا، وبالتالي فالحقول الدلالية الأخرى، تصب كلها في مصبه لتشكل الدلالة العامة في شعره.

د- حقل الجمال:

يمثل حقل الجمال الحقل الثالث في الحقول الدلالية لأشعار " زكريا " وقد بلغت نسبة مفرداته (1574/165) بنسبة 10.48% من نسبة الألفاظ الأنماط، وهي الألفاظ المحصاة وغير المكررة، ويندرج هذا الحقل – بمفرداته- تحت مفردتين

[1]- مفدي زكريا، الديوان، ص251

[2]- المصدر نفسه، ص248

رئيسيتين هما (الجمال- الفرح- السعادة) ومن مفرداته: الجمال- السعادة- الفتان- الحسن- الغرام- الحب- الهوى- الزهر- السعد- الأعازيف- الزغاريد- التهاني- العيد- العاشق – الحبيب - بشائر - عرائس- مزامر- لحنا- نشيدي- أثمل- امرحي- تبسمت – تغنيت – يتراقصن.

فالشاعر كثير التفكير في الجزائر، مولع بحبها لأنها منبع الجمال الكوني المطلق الذي أودعه الله فيها، والجمال مصدر السعادة والفرح له " فهذا الجمال الساحر يمثل مصدر الإلهام للفنان والمعاني للمبدع وحسنها ملهم الأقلام، وهو يعجز العقول والأفهام." [1]

والجمال قد يكون في الخُلق والخَلق ويقصد به الجمال الشكلي والجمال الخلقي[2]

يقول الشاعر: [3]

مذ عرفت الجمـــــال آمنت باللـــ ـــه وآمنت بعـــده بالجزائـــر

وطن المعجزات، والسحر، والشعـــ ر ومرعى الظبا، وربض القساور

إن يكـــن خالـــــق الجمال جميلا هـــاهنا رق حسنـــــه المتواتر

[1]- شريف سعد الجيار، شعر ابراهيم تاجي، دراسة أسلوبية بنائية، ص227

[2]- المرجع نفسه، ص227.

[3]- مفدي زكريا، الديوان، ص247

زيادة على الإلاهام فإن الجمال أوعز للشاعر إدراك حقائق الأمور، وأعظمها الإيمان بالله عزوجل لأن الله خالق الجمال، وتتجلى عظمته في جماله وجمال مخلوقاته.

هـــ- حقل الأسماء:

يحتل المرتبة الرابعة في الحقول الدلالية لأشعار " زكريا" وبلغت نسبة مفرداته (1574/135) بنسبة (08.57%) ويتفرع إلى ثلاثة حقول فرعية:

-حقل أسماء الشخصيات والأعلام:

ويتضمن المداخل المعجمية التالية:

محمد، عيسى، خالد بن الوليد، عمر بن الخطاب، عقبة ابن نافع، حسان ابن ثابت، طارق ابن زياد، موسى ابن نصير، عبد الكريم الخطابي، الأمير عبد القادر، ابن خلدون، الثعالبي، بربروس، عبد الحميد ابن باديس، ابن عباس، سليمان باشا، صلاح الدين الأيوبي، ابن الفضل، فيصل، بلال ابن رباح، الحسن، عبد العزيز نسيب حسين، زيري، زوليخاء، ابن حمديس، ابن تومرت، ابن علناس، نوريوس دانوس، غليوم، هندمبرغ، فولتير، هيجو.

ذكر هذه الشخصيات الدينية والتاريخية والعلمية سواء كانت جزائرية، عربية، أو عالمية، قديما أو حديثا دلت على تواصل الشاعر مع مختلف الحقبات الإنسانية،

وحرصه على استيعاب تجاربها وانجازاتها، والإستفادة منها، والعمل على استنساخها وبعثها في مفاصل ومناحي وطنه لإستنهاضه وبعثه.

-حقل أسماء البلدان:

ويتضمن المداخل المعجمية التالية:

حيدرة، القبة، مليانة، العناصر، تلمسان، تيهرت، بجاية، بسكرة، الجحزائر، تونس، المغرب، قرطاج، سرتا، الأبيار، لبنان، القاهرة، سيناء، الرياض، الصين، باريس، لندن، جولان، فلسطين، القدس، بريطانيا، عمان.

وورود هذه البلدان في خطاب زكريا دلالة على مكانتها التاريخية أو الحضارية

أو الجمالية يقول الشاعر: [1]

سلو (بجاية) في الأمجاد ما صنعت؟ وكـــــــم (يقلعة حماد) لنا شأن؟

وقف (بتيهرت) واستعرض سيادتنا فيها يخبرك عن(تيهرت) سليمان

- حقل أسماء الحيوانات:

ويتضمن المداخيل المعجمية التالية: النسر، ليث، مأسدة، الخيل، مهرك، عقارب، أفاعي، ثعبانا، غزال، الظبأ، اليلايل، العندليب، البقر، غنما.

فهذه الحيوانات لها دلالات في الخطاب الشعري نوردها كالآتي:

[1]- مفدي زكريا، الديوان، ص170

فالنسر والليث، والأسد، والخيل، دلت على الشجاعة والبطولة والفروسية والإقدام وهي صفات تميز بها الشعب عن غيره عبر كل الأزمان. أما الغزال، الظبأ، اليلابل، العندليب، البقر، الغنم، فدلت على جمال خيرات بلادي، والتي سحرت الأصدقاء والأعداء وجعلت المتكالبون عليها، عبر العصور لا يملون ولا يسأمون من النيل منها.

أما الأفاعي، العقارب، الثعابين، فدلت على المكر، والخديعة، والشر والإذاية وهي صفات تنطبق على المحتل وأذنابه من الجهال والعملاء وأهل الأهواء والبدع يقول الشاعر[1]:

أفاعي الشر أكفونا سمومكم أين الكرامة؟ أين العـــدل؟ واحرب

و يقول أيضا: [2]

خدعوا الناس بالعمائم كبرى وبتوفي الرؤوس ذات العماد

ولكم تحتهـــا عـــقارب شـــر وأفـــــاعـــي فتنـــــة وعنـــاد

أنفس أشربت قلوبهم الحقـــ د قـــــديما، وسخرت للتعـــادي

[1]- مفدي زكريا، الديوان، ص54

[2]- المصدر نفسه، ص74-75

و- حقل المكان:

يأتي المكان في المرتبة الخامسة من الحقول الدلالية في أشعار زكريا حيث بلغت نسبة مفرداته (1574/107) بنسبة 06.80% من نسبة المفردات الأنماط في أشعار الشاعر من مفرداته:

تحت، يمين، يسار، بين، فوق، أعلى، أسفل، حول، دار، بيت، الفضاء، الجو، الأفق، مأوى، مهد، الربوع، الكواكب، الدنيا، الكون، عالم، مدينة، منفى، ريف، قرى، قصر، جنة، كعبة، محراب، جبال، قمم، صحراء، حصن، مقام، عرش، قيلة.

يمكن أن نصنفها إلى مفردات دالة على أماكن مغلقة مثل: حصن، قصر، بيت، مقام، عرش، مأوى، دار، مهد

و منها ما هو مفتوح: الدنيا، الفضاء، الجو، الأفق، الربوع، الكواكب، الكون، منفى، ريف

و منها ماهو دال على جميع الإتجاهات مثل: تحت، يمين، يسار، بين، فوق، أعلى، أسفل، حول.

و منها ماهو مقدس مثل، جنة، كعبة، قبلة، محراب

إلى جانب بعض المفردات المذكورة في حقول أخرى.

و للمكان في شعر زكريا مكانة مميزة، فهو يدل على الحركية، والحرية والسفر من مكان إلى مكان لأن الشاعر يرفض القيود والجمود والأغلال، ويعشق الحرية والأسفار للقاء الأحبة تارة والتمتع بجمال بلاده تارة أخرى.

ز- حقل الزمان:

يأتي الزمان في المرتبة السادسة من الحقول الدلالية في أشعار "زكريا" حيث بلغت نسبة مفرداته (1574/96) بنسبة 6.10% من نسبة المفردات الأنماط في أشعار الشاعر ومن مفرداته:

الأيام، الأعصر، الزمان، الصباح، نهار، ليل، غروب، الصبح، ليلة، سنين، وقت، يوم، فجر، ماض، شباب، غدونا، كان، أضحى، أصبح، أمسى.

و المتأمل في حقل الزمان في أشعار زكريا يجد الأزمنة متعددة ومتنوعة من قصيرة إلى طويلة، فمن القصيرة نذكر: وقت، يوم، فجر، نهار، ليل، ليلة، الصباح، أصبح، الأيام، الزمان، ومن الطويلة: الأعصر، سنين، ماض، كان، الأيام، الزمان. والزمن مظهرا من مظاهر التوتر والقلق لأنه مرادف لموت الإنسان وفناءه، فتارة "ما يكون زمنا دافئا وأخرى يصبح زمنا قاسيا." [1]

[1]- شريف سعد الجيار، شعر ابراهيم ناجي، ص554

وقد أكثر زكريا من استعمال لفظة " الليل" و"الغروب" لأن الليل " مليء بالأسرار التي لا تدرك، ولأنه مثار الأحلام والحقائق الكبرى تتجلى في ظلمات الأحلام وما ظلمات الموت إلا فجر الخلود" [1]

فدلت هذه الممفردات حركية الشاعر وتنقلاته عبر الزمن، لتخفيف آلامه وتجديد أماله.

ح- حقل الطبيعة:

تأتي الطبيعة في المرتبة السابعة حيث بلغت مفردات هذا الحقل اثنتين وسبعين مفردة بنسبة (4.57%) ويتفرع هذا الحقل إلى حقول فرعية هي:

- حقل الماء:

وهو يمثل المرتبة الأولى في حقل الطبيعة ومن مفرداته: الماء – النهر- البحر- نبع- واديها – السد – النيل- الموج – جداول – سيول – الحوض – الشلال – بحرها – المتقاطر – مركبا – رشفنا – تسيل – الزورق – كرنيشا – الشاطئ.

- حقل الأرض:

وتدور باقي مفردات هذا الحقل تحت مفردة رئيسية هي (الأرض) وتأتي باقي مفردات الحقل في فلكها ومن مفرداته: الأرض- الثمر- ندر- الروابي-الرمل – حدائقه - الأغصان- مناظر- الطبية – حقل – المروج – الربوة.

[1]- محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، دار العودة، بيروت، 1998م، ص174

-حقــل النار:

ويحتل المرتبة الأخيرة في حقل الطبيعة وتأتي مفردات هذا الحقل تحت مفردة رئيسية هي النار وتدور المفردات الأخرى في فلكها ومن مفرداته:

النار، جهنم، دخان، الشرر

تركزت مفردات حقل الطبيعة حول مفردات حقل الماء والأرض لأنهما يعدان عنصران أساسيان للحياة وبناء الحضارة ومظهرا من مظاهر الجمال وعاملا من عوامل تفجير الشاعرية "فتتعرى له عن فنون جديدة من السحر الخلاب وتغذي خياله بصنوف من الموسيقى والشعور والإلهام."[1]

يقول الشاعر [2]

أضل به بين المروج مفـــــردا أصبت مال الكون في كــأسه صبا

ألفته للعنـــــــد ليب إذا غــدا عشية غيث لمتطي الغصن الرطبا

أبوح به للماء عنـــــد خريره فينساه مجتـــــــازا حداقئه الغلبا

ط- حقل الخلق:

يحتل المرتبة الثامنة بعد حقل الطبيعة في الحقول الدلالية لأشعار الشاعر المختارة حيث بلغ مجموع مفرداته واحد وسبعين بنسبة 4.51 %.

[1]- عيسى الناعوري، أدب المهجر، دار المعارف، ط3، دت، ص99

[2]- مفدي زكريا، الديوان، ص66

وتكون هذا الحقل من مفردات رئيسية وهي الإنسان ويندرج في فلكها باقي المفردات، ويتضمن هذا الحقل المداخل المعجمية التالية:

الانسان – القلب – العين – فؤادي – أنفس – الرؤوس – عقل – نفوسا – أقدام – يد – صدورهم – أقدامها – كف – جبينها – شفاهه – بطون – عظم – مقلته – مهجته – شاعرا – البشر - آدم.

ويحتوي هذا الحقل على مفردات تتصل بالتكوين الجسدي للانسان وبأجزائه مثل: يد – أضلع – عظم – الأيادي – أقدام – العين – صدورهم – كف – جبينها – شفاهه – بطون.

وعلى مفردات تتصل بالإنسان مباشرة مثل: الانسان- البشر – شاعرا – آدم – نفوسا.

يقول الشاعر:[1]

يالحا الله أوجها رسم الشـــر ر على صحنها هنات السواد

وقلوبا أفعمن حقـــدا وأضغا نا، وزورا على دعاة الرشاد

وبطونا ملئن سحتا وطاغـــو تا وبالدين شبكـــــة الاصطياد

رؤوسا قد عشش الجهل فيها فاستوى الحي عندها بالجماد

[1]- مفدي زكريا، الديوان، ص75

بينت مفردات حقل الخلق بدقة في هذه الأبيات وأظهرت الملامح الحقيقية لمن يعاندون ويحاربون قيم الأمة وفضائلها.

ي- حقل الألوان:

واحتل المرتبة الأخيرة (العاشرة) بنسبة 0.51% ومن مفرداته:

الأحمر، الأصفر، الأخضر، الأبيض، الأخضر، السود، الأحمر القاني، مزركشة.

وأكثر الشاعر من استعمال الألوان الخمسة حسب الترتيب: الأحمر، الأخضر، الأبيض، الأسود، الأصفر، زيادة على الأزرق

وعند معظم علماء فقه اللغة تشكل الألوان الأساسية إذ يرى النمري " أن الله عزوجل خلق الألوان الخمسة بياضا وسوادا وحمرة وصفرة وخضرة، فجعل منها أربعة في بني آدم، البياض والسواد والحمرة والصفرة".[1]

"واللون الأحمر في أشعار زكريا دل على إسالة الدماء وعلى الموت والحروب والمشقة والتعب."[2]

يقول الشاعر [3]

حولي هذه المشانـــــــق عيدا نا وألواحها الغضاب مزاهر

[1]- ينظر: أبو عبد الله الحسين بن علي النمري، الملمع، تحقيق: وجيهة السطل، دمشق، ط1، 1976، ص6.

[2]- ينظر: لسان العرب، ابن منظور، دار المعارف، مصر، مج4، ص209. مادة(ح م ر)

[3]- مفدي زكريا، الديوان، ص245

و افتلي من حبالها الحمر أوتا را بها تعزفين لحن البشائر

ودل الأسود على الظلام والحرب والموت إذ يقول الشاعر [1]

هو الدهر ما أبقى بمقلته دمعـــا وتلك الليالي السود جرعته النزعا

فأصبح يبكي صامتـــــا بقريحة جمعت البلوى على وأدها جمعـــا

أما الأصفر فيرمز إلى الضوء والشمس والذهب

يقول الشاعر:[2]

والشمس صفراء في مرفا الوداع بدت والروح في شعرها الفتاّ قد لعب

و اللون الأخضر دل عند زكريا على الخضار والخير والنماء والحياة واستمراريتها.

فدلالة الألوان المجازية عند زكريا هي نفسها كما يراها أبو منصور الثعالبي فقد قال :"عيش أخضر، وموت أحمر، ونعمة بيضاء، ويوم أسود، وعدوا أزرق ".[3]

فالألوان حظيت بمكانة خاصة في الخطاب الشعري عند زكريا

وذلك لأن " دوال الألوان، غالبا ما تؤثر تأثيرا بالغا في خلق فضاء شعري يوازي النص القائم بالفعل، إذ هي تحيل بالضرورة على مدلولات غائبة عن النص

[1]- مفدي زكريا، الديوان، ص82

[2]- المصدر نفسه، ص51

[3]- ينظر: أبو منصور الثعالبي، فقه اللغة، ليبيا، تونس، دط، 1911 م، ص75

وهذه الإحالة تقتضي التحرك في الفضاء النصي للبحث عنها واستدعائها إلى مجال التلقي ليكتمل للنص وجوده بالفعل وبالقوة على صعيد واحد".[1]

ثانيا: الصورة الشعــرية.

حظيت الصورة الشعرية بعناية النقاد والدارسين قديما وحديثا وأخذت حيزا كبيرا من اهتماماتهم، وتركزت بحوثهم في إدراك ماهيتها اللغوية والفلسفية والمعنوية وخصائصها وآليات تشكلها، فالصورة في مفهومها اللغوي هي " حقيقة الشيء وهيئته وعلى معنى صفته، يقال صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته، وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته"[2]، وأما مفهومها الفلسفي في جانبها المادي المحسوس فهي ذلك " الشكل الهندسي المؤلف من الأبعاد التي تتحد بها نهايات الجسم كصورة الشمع المفرغ في القالب، فهي شكله الهندسي.... تدل على الأوضاع الملحوظة في هذه الأجسام فالإستدارة والإستقامة والإعوجاج"[3]، أما من الناحية المعنوية المجردة فالصورة هي ذلك "الإحساس الذي يبقى في النفس بعد زوال المؤثر الخارجي أو عودة الإحساس إلى الذهن بعد غياب الأشياء التي تثيرها"[4]، فالشاعر يوظف الصور المختلفة في خطابه الأدبي، عن طريق الإستعمال غير العادي للغة، فتصبح

---

[1]- محمد عبد المطلب، قراءة أسلوبية في الشعر الحديث، ص124

[2]- ابن منظور، لسان العرب، ج4، مادة (ص ور) ، ص437

[3]- جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية، الفرنسية، الإنجليزية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، (د.ط) 1978، مج1، ص741

[4]- المرجع نفسه، ص744

تراكيبها، وفي نفس الوقت لغة داخل اللغة العادية لأنها لا تخرج عن أطر قواعد اللغة، فلغة الخطاب الأدبي في حقيقتها تعد " خروجا عن اللغة باللغة ودخولا للغة باللغة في آن واحد".[1]

والصورة الشعرية تمنح المبدع القدرة على التعبير " عما يتعذر التعبير عنه، والكشف عما يتعذر معرفته".[2]

وتتيح للقارئ آليات مفاتيح الكشف عن مكنونات الشاعر وتجاربه ومشاعره وتمنحه " متعة نفسية، ومتعة عقلية، تبعث نشاط ولذة الفكر وتجعل ذهنه دائب الحركة والنشاط كلما قرأ الصورة وجد فيها شيئا جديدا وروحا أخرى."[3]

والصورة الشعرية تأتي تلبية لرغبات الشاعر الفنية والإبداعية والجمالية وتبليغا لرسالته وإيصالها بعمق للمتلقي، وربط التواصل بينهما، فيتجاوز بذلك اللغة النفعية إلى اللغة الجمالية ويتخطى عالم المحسوسات، يقول صاحب الديوان: " وإذا كان كدك من التشبيه أن تذكر شيئا أحمر ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله من الإحمرار، بما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء، بدل شيء واحد،

---

[1]- قاسم البرسيم، منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري، الآفاق النظرية وواقعية التطبيق، دار الكنوز الأدبية، ط1، 2000، ص18

[2]- رابح بوحوش، اللسانيات، وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، 2006، ص152

[3]- عبد الفتاح صالح نافعة، الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، د.ط، 1983، ص83

ولكن التشبيه أن تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك، وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان من نفس إلى نفس، وبقوة الشعور وتيقظه واتساع مداه ونفاذه إلى تصميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه، ولهذا لا لغيره كان كلامه مطربا مؤثرا، وكانت النفوس تواقة إلى سماعه واستيعابه لأنه يزيد الحياة حياتا، كما تزيد المرآة النور نورا... وصفوة القول، أن المحك الذي لا يخطئ نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس شعورا حيا وجدانا تعود إليه الحسات... فذلك شعر الطبع الحي والحقيقة الجوهرية".[1]

و يرى النقاد المعاصرون أنه كلما كانت الهوة كبيرة بين طرفي الصورة وزاد الاختلاف بينهما كانت أكثر شعرية، وتلاشت الفعالية الجمالية كلما زادت نسبة التشابه [2]، وهو ما ذهب إليه " مورييه" وسماه " أصالة الصورة" التي تحتلها المفاجئة من جراء التباعد بين طرفي الصورة[3].

وسيركز البحث على دراسة الآليات المعتمدة وكيفية تشكيل الصورة الشعرية في أشعار زكريا بما يحقق جمالية الخطاب وفنيته، بدلالة الخيال والذي يرتكز على

---

[1]- عباس محمود العقاد، الديوان، نقلا عن: غنيمي صلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 2005، ص421

[2]- ينظر:

Henri morrier. Dictionnaire de poétique et du la rhétorique. presse universitaire de France. 2 éme édition. 1975. p 680

[3] - ibid. p 861.

التشبيه والاستعارة والكناية والتي تعد الأصل في بناء القصيدة الشعرية[1]، أو بدلالة السياق والتي تعتمد على المبالغة والتضاد.

1- التصوير بدلالة الخيال:

يعد التشبيه والاستعارة والكناية عمود اللغة المجازية التي اعتمدها زكريا في تشكيل الصور الشعرية في أشعاره، لأن التعبير بها تعد اللغة التلقائية التي لا يتعلمها، ولا يحتاج إلى ذلك.[2]

أ. التشبيه:

يعد التشبيه من الصور البلاغية التي استعان بها الشاعر، لتشكيل خط الدلالة العامة، وهو من الألوان المجازية القديمة التي شكلت التمايز بين الشعراء، وهو يقوم على المقارنة بين شيئين، وإبراز مواطن التوافق بينهما ويعرفه جابر عصفـــور بأنه:"علاقة مقارنة تجمع بين طرفين لإتحادهما أو اشتراكها في صفـــة، أو حـــالة أو مجموعة من الصفات والأحوال هذه العلاقة، قد تستند إلى مشابهة في الحكم، أو المقتضي الذهني الذي يربط في الهيئة المادية أو في كثير من الصفات المحسوسة".[3]

والتشبيه قد يكون بـــ: (5):

---

[1]- ينظر: فايز الداية، جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب الغربي، دار الفكر المعاصر، ط2، بيروت، لبنان، دار الفكر، دمشق، سوريا، 1996، ص 19.

[2]- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1992، ص 61.

[3]- محمد بن منوفي، ملامح أسلوبية في شعر ابن سهل الأندلس، ص 128.

– صيغة (الحرف) أو بصيغة الفعل، فما جاء بالحرف (كالكاف، كأن).

– وما جاء بالاسم (كمثل، شبه، مماثل، محاك).

– وما جاء بالفعل كيشابه، حاكى، خال وتستعمل لإعادة التشبيه،

فأداة التشبيه تحافظ على وظيفتها سواء حذفت أو ذكرت فهي تربط المشبه والمشبه به.

ويظهر بوضوح من خلال التشبيه دور الرابط النفسي في تحقيق وحدة القصيدة، وجعلها اكثر إيجابية وأكثر تعقيدا من الدلالية، مما يمدها حياة جديدة ومتجددة. ووظف الشاعر التشبيه بأنواعه المختلفة، ومنها:

- التشبيه البليغ:

هو الذي حذفت منه الأداء ووجه الشبه، وهو " أعلى مراتب التشبيه في البلاغة وقوة المبالغة لما فيه من إدعاء أن المشبه هو عين المشبه به ولما فيه من الإيجاز الناشئ عن حذف الأداة والوجه معا"،[1] ويتجلى ذلك في قول الشاعر[2]:

وليس لكـــــــم قوم إلا الثبات فذلك بحـــر، وهذا السفـــر

فكونوا الفداء، وكونوا الضحايا ليحي الهلال، ويبقى الأثـــر

في البيت الأول شبه الثبات بالبحر وحذفت اداة التشبيه في الجملتين ووجه الشبه، فأدى ذلك إلى الانصهار التام بين طرفيه بالقول " الثبات بحر"، وفي البت

[1]- عبد العزيز عتيق، علم البيان، مطبعة دار الآفاق العربية المضربة، سنة 2004. ص 57.

[2]- مفدي زكريا، الديوان، ص 33.

الثاني، حذفت أداة التشبيه في الجملتين "كونوا الفداء" و"كونوا الضحايا" وكذلك وجه الشبه، فانصهر المشبه "أنتم" بالمشبه به "النداء" و" الضحايا" فكانت الصورة أبلغ مما ذكر المشبه ووجه الشبه. وقول الشاعر أيضا [1]

صلى الإله على قوم ملائكة طهر الخلائق، أمجاد، غيورينا

شبه الشاعر قومه بأفضل المخلوقات وأقربها إلى الله عز وجل وهم الملائكة الكرام وحذفت أداة الشبيه ووجه الشبه، مما أعطى المعنى بلاغة وإيحاء وانصهارا بين طرفين التشبيه.

- التشبيه التمثيلي:

هو التشبيه " الذي يكون فيه وجه الشبه صورة منتزعة من مركب".[2] ويظهر بوضوح في قول الشاعر: [3]

فذي أمم الشرق تبكي البكاء أليما وجيعا بذنب الحجـــر.
وأبناؤها صامتـــــون يساقو ن نحو المهالك سوق البقر.

وقوله: [4]

تبدوا السماء والثريا مفرقها كتاج ملك على (تيمور) ملتها.

---

[1]- مفدي زكريا، الديوان، ص 86.

[2]- يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، ص 101.

[3]- مفدي زكريا، الديوان، ص 34.

[4]- المصدر نفسه، ص 52.

وقوله أيضا: [1]

ولوحة صنع الرسام ريشتـــــــه منها، فأمعن في الإعجاز فنان.

والبحر في لهفة الولهان خاصرها كما تحاصر غادات وولــدان.

ويتجلى التشبيه التمثيلي بوضوح في هذه النماذج الشعرية، حيث وظف بشكل كثيف مجاراة للظروف النفسية والاجتماعية التي تعيشها الجزائر ففي المجموعة الشعرية الأولى تشبيه صورة متحركة بصورة متحركة، فشبه صورة سوق الناس وجرهم من طرف عساكر المحتل بهمجية وتشف كصورة سوق البقــر، فأبناء الوطن يساقون إلى مهالكهم بساحات الإعدام، كما تساق البقر إلى المذابح، فوجه الشبه منتزع من متعــدد، أما في المثال الثاني، فالسماء والثريا عندما تفارق مطلعها، والشمس والثريا في توهجها تشبه تاج الملك تيمور على رأسه، غرض التشبيه هو المدح فالشاعر اختار لممدوحه أجمل الدلالات المعنوية.

أما المجموعة الشعرية الثالثة فقد شبه الشاعر البحر وهو يحرس الجزائر ويحيط بها من خاصرها برغبة وحب، كما يمسك الولدان الغادات من خواصرهم، هذا التشبية دلالة على حب الشاعر لوطنه وعشقه له، وهيامه في جمال طبيعته.

[1]- مفدي زكريا، الديوان، ص 170.

ويقول الشاعر أيضا: [1]

ويأيها القلب الخفوق كأنه جناح حمام {غال} منه الردى أما.

فالشاعر في لحظة الشوق والحنان لوطنه ولأبناء أسرته، شبه صورة خفقان قلبه نتيجة الاغتراب عن الأحبة بحركة جناحي الحمام ورفرقتها وهو يتقبط أثناء موته.

- التشبيه المقلوب:

وهو جعل المشبه مشبها به بادعاء وجه الشبه فيه أقوى وأظهر، [2] ومن أمثلة ذلك قول الشاعر: [3]

لك الآثر في الدنيـــا مؤيـــدة يا من تتسامى وقاد الجحفل اللجب.

يا من تود نجوم الأفق لو وضعت في تاجه عوض الدر الذي نصـــا.

يا مالكا حاولته الشمس راغبـــة أن لو لو تكون لديه منبرا، فأبـــى.

ففي البيت الأول شبه الشاعر ممدوحه في علوه علوا أعلى من السماء، فكأن السماء استلهم علوه من علو ممدوحه، وهي نوع من المبالغة في المدح، وفي البيت الثاني تريد النجوم أن تنزل من عليائها، وتتنازل عن بريقها وتلألئها، لتزين تاج ممدوحه لأنه أكثر لمعانا وبريقا منها، فالمشبه أقوى من المشبه به.

---

[1]- مفدي زكريا، الديوان، ص 91.

[2]- يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، ص 102.

[3]- مفدي زكريا، الديوان، ص 55.

ويلخص زكريا أنواع التشبيه في قوله: [1]

ليس (الشمال) بمثل شوقي عاجزا لو أن في بعض النفوس سخاء

إن الجـــزائر(كالكنانـــــة) حرة تلد الرجـــال، وتتجنب العظماء.

نشأ (الأمير) مع الأميـــــر منعما بين الريـــاض، يغازل الورقاء

ونشأت مقصوص الجناح معـــذبا أقضي الحيـــاة مضاضة وعناء

وأنا الغـــريب المستهـــان بأمـــة تضـــع الكرام، وترفع السفهـــاء

وأنا النبـــوغ المستـــكـــن بأمـــة تجفـــو النبوغ، وتعبد الأهـــواء

لو ذقت من كأس النعيـــم صبابة لغـــدوت أحمل للقريض لواء

ما اليأس في طلب العـــلا شيمتي إني أعـــد القانطـــين نساء

نلاحظ أن التشبيه ورد في هذه الأبيات أربع مرات بأنواعه المختلفة، حيث استوفى في الحالة الأولى عناصره الأربعة (المشبه، الأداة، المشبه به، وجه الشبه، فالشبه هو الجزائر، والمشبه هي أرض الكنانة، وأداة التشبيه هي الكاف وهي أداة مفرغة من كل دلالة خاصة ولا معنى لوجودها إلا في سياق من هذا النوع، ووجه الشبه وهو ولادة الرجال، وإنجاب العظماء ويطلق على هذا النوع من التشبيه المرسل، وهو ما قيل بطريقة عفوية، وأرسل بلا تكلف، وذكرت أداة الشبه بين طرفيه وينبني على تعويض مشهدا بآخر تعويضا لا يؤثر فيه لا عدد العناصر التي

[1]- مفدي زكريا، الديوان، ص 129.

يقوم عليها ولا ترتيبها فهو يستوفي كل العناصر وينظمها على ترتيب أصليّ، فلا يتفوق عنصر على آخر، ولا يؤدي دورا غير الذي ينتظر منه عادة، بل القيمة كلها للصورة التشبيهية بكافة عناصرها".[1]

وفي الحالة الثانية والثالثة حذفت أداة التشبيه ووجه الشبه، فتشكل التشبيه البليغ في قوله أن (أنا الغريب، أن النبوغ)، وفي المثال الرابع ورد التشبيه بأركانه الأربعة وأداة التشبيه، الفعل أعدّ بمعنى أشبّه، والمشبه القانطين، والمشبه به الناس، ووجه الشبه اليأس والضعف.

من خلال هذه الصورة التشبيهية الواردة في الأبيات، يظهر أن الشاعر قانط على من حوله، إذ يرى أنه لم يستطع أن يحقق في محيطه مكانة لائقة ولم يلق الاحترام الذي لقيه أمير الشعراء شوقي، فهو لا يقل شأنا منه في النبوغ والإبداع والريادة الشعرية، وأن الجزائر لا تقل شأنا من نظيرتها أرض الكنانة (مصر) في العراقة والتاريخ وإنجاب العظماء.

ب. الاستعـــارة:

تعتبر الاستعارة من أهم أدوات تشكيل الصورة الشعرية "لأنها قادرة على تصوير الأحاسيس الغائرة، وانتشالها وتجسيدها تجسيدا تنضوي عليه"، وتمنح الاستعارة للمتلقي آلية للتمييز بين الشعراء وقياس جودة أشعارهم ذلك أن: "الطريقة

[1]- ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 144.

التي تستخدم فيها الاستعارة هي المحك الأساسي للموهبة الشعرية ولا يستطيع أن يستخدمها استخداما فائق إلا أعاظم الشعراء، فإنها تدمج الأشياء المتباينة في وحدة جديدة بواسطة ملاحظة الصلات بين الأشياء التي لا ترى العقول العادية أخوة بينها، إنها طريقة يبدع بصدق الخيال فيها سماء جديدة وأرض جديدة".[1]

الإستعارة في شعر زكريا، نجد لها حضورا قويا، يفوق التشبيه، وينطوي وراء ذلك تحقق غايتين:

الأولى: تحقيق الإيحاء على مستوى التركيب النحوي فيتحقق "عامل الاقتصاد اللغوي بما تتيحه من صياغة مركزة لعناصر الدلالة المتعلقة بالمعنى العادي لكلمة معينة، وتحقق تلاؤما مع المعنى الجديد الذي يفرضه السياق".[2]

الثانية: تحقيق القيمة الجمالية فكلما زاد التشبيه تلاشيا، إزداد المعنى جمالا وحسنا وتحطم عنصر التوقع عند المتلقي:

وقد زين زكريا قصائده بالاستعارات المتنوعة المكنية منها أو التصريحية، واعتمد على الصورة الاستعارية التشخيصية، والتجسيدية، والإيحائية. وقد طغت الاستعارة المكنية في شعره، ومثال ذلك قول الشاعر[3]:

أما بالتفرق لا سمح اللـــ ـــه أصبح دين الهدى محتضر.

---

[1]- أحمد محمود ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2005، ص 119.

[2]- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 257.

[3] - مفدي زكريا، الديوان، ص 33.

وقوله: [1]

وحرية الشعب صاح ... هل مهرها غير هام البشر.

وقوله أيضا: [2]

و(عقبة) فاتح إفريقيا وإحسان، من بعده زأر.

رسم الشاعر لوحات فنية جميلة في المجموعات الشعرية السابقة، باستعمال الاستعارة، حيث تكررت الاستعارات المكنية فيها، ووظف الصور الاستعارية التشخيصية والتي تحصل "باقتراب كلمتين إحداهما تشير خاصية بشرية، والأخرى إلى جماد، أو حي أو مجرد،[3] المثال الأول شبه الشاعر الدين بالإنسان ومنحه صفة من صفاته وهي الموت (لحظة الاحتضار)، وما تحمله من دلالات الضعف والحزن والألم، وحذف الشاعر المشبه به الإنسان، ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو الفناء والضعف، فإذا كان الموت هادم اللذات ومفرق الأفراد والجماعات، فإن الفرقة والتشتت تذهب الأمم وتقضي على الأديان والحضارات والقيم الإنسانية وفي المثال الثاني شبه الشاعر الحرية بالعروس، وحذف المشبه، ورمز لها بشيء من لوازمها (المهر)، فللحرية مهر كما للعروس، ومهرها التضحية بالنفس والنفيس، أما في المثال الثالث فقد شبه (حسان بن ثابت) بالأسد، فاستعار الشاعر بالأسد ليدل على

[1] مفدي زكريا، الديوان، ص 32.

[2] المصدر نفسه، ص 32.

[3] سعد مصلوح، في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية، عين الدراسات والبحوث اللسانية والاجتماعية، مصر، ط1، 1993، ص 189.

شجاعة وقوة وإقدام المشبه وحذف المشبه به (الأسد) ورمز بشيء من لوازمه (الزئير).

وقول الشاعر أيضا: [1]

صدق الوعد فاطفحي يا بشائـــر ودنا السعد فامرحي يا جزائر.

ومضى الزحف يجرف الســـد لما أن طغى المد من دماء المجازر.

تعد الاستعارات المكنية في هذا النموذج الشعري وهي (صدق الوعد، دنا السعد، مضى الزحف، امرحي يا جزائر) لوحات فنية زادت القصيدة جمالا وبريقا فطغت الصور الاستعارية التشخيصية عليها، إذ منح الشاعر المجرد صفة مرتبطة بالإنسان، فالصدق، والدنو، والمضي، والطغيان، والمرح، صفات إنسانية بالدرجة الأولى، فشبه الوعد، والسعد، والزحف، والمد، والجزائر بالإنسان في هذه الصفات. وكأن الشاعر أراد أن يقول أن التضحيات الجسام التي قدمها الشعب الجزائري وزحفه الدائم نحو مقارعة الظلم والطغيان الذي تجاوز كل الحدود، وكان لا بد أن تكون نتيجته أن يصدق وعد الله بالنصر المؤزر، وأن تتحرر الجزائر من قيودها ويتحقق السعد وتعم الأفراح.

[1] مفدي زكريا، الديوان، ص 244.

ويقول الشاعر أيضا: [1]

واضحى الزمان يردد فينا عن (ابن زياد) لآليء الدرر.

استعار الشاعر اللآليء والدرر ليشبه القصص التاريخي وأخبار الأمجاد والانتصارات بها، فالمشبه محذوف (القصص التاريخي) والمشبه به مذكور (لآليء الدرر) والاستعارة تصريحية.

ج- الكنـــايـــة:

تعد الكناية من أهم الآليات التي اعتمدها زكريا في تشكيل الصورة الشعرية في خطابه، وقد عرفها البلاغيون بأنها "لفظ أريد به لازم معناه، مع قرينة لا تمنع من إرادة المعنى الأصلي".[2] ويتمظهر جمال الصورة الكنائية في كونها تعتمد على ما يعرف بالإيماء، وهو ترك التصريح بالمعنى، فتبعث في ذهن المتلقي حركية ونشاطا واندفاعا لتقفي المعنى المقصود وهو ما ذهب إليه عبد القادر الجرجاني في قوله: "الكناية أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيوميء به إليه، ويجعله دليلا عليه".[3]

[1] مفدي زكريا، الديوان، ص 33.

[2] السيد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 676.

[3] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 52.

ومن النماذج الشعرية التي شكلت الكناية فيها ملمحا أسلوبيا بارزا عبرت بصدق عن مشاعره وأفكاره نذكر قول الشاعر:

حولي هـــــذه المشانـــق عيدا نا، وألواحها الغضاب مزامـــر.

وافتلي من حبالها الحمر أوتـــا را، تعزفين لحـــــن البشائـــر.

وصرير الأغلال في السجن أوزا نا، وأقفالهـــا الغلاظ مزامـــر.

وأنيـــــن المعذبيـــــن تسابيـــ ح، بها تلهمين أسمى المشاعر.

والحنايا من الضلوع محاريـــــ ب، وأكبادهـــــا الحرار منابر.

وابعثو من تنهـــــــدات العذارى سراديبهـــا نبـــوغ العباقـــر.

هذه المقاطع الشعرية كناية عن الحلم الذي يعيشه الشاعر ولهفه إلى استنهاض بلاده وتحويل المآسي والأحزان إلى أفراح.

قول الشاعر: [1]

وصدقنا الفـــدا، فرعنا المنايا، وسبقنا المدى، فسقنا المصائر.

وأردنا البقا، فدسنا غرور الد هر، فانقاد راغم الأنف صاغر.

وسخرنا من مزعجات الليالي، وهزأنا من كبرياء المخاطـــر.

وأتى أمرنا، فأطرقت الدنـــــ يا خشوعا، وأذعنت للأوامر.

وحرقنا نفـــــــوسنا، فصنعنا من شعاليلهـــا مصير الجزائر.

[1] مفدي زكريا، الديوان، ص 160.

هذه الأبيات كناية عن عزة وقوة أبناء وطنه، الذين تحدوا المخاطر وداهموا المنايا وساقوا المصائر كما تساق الإبل، فخضعت لهم الدنيا وأذعنت، فأناروا ظلمة الجزائر بأجسامهم المشتعلة وسقوا تربتها بدمائهم الزكية.

وقول الشاعر: [1]

أجيبوا أجيبوا نداء الضميـــر ودعوة عـــظم رميم نخر.

فكم تحت ذاك الثرى من رفات تطالبكم حقها المحتكـــر.

فالعظم الرميم كناية عن الأصالة العريقة في القدم (الأجداد).

وقوله: [2]

وتندب حظا، غدا سلعا تباع وتشرى بسوق الصغر.

كناية عن المذلة والوضاعة والهوان الذي أصبحت تتخبط فيه الأمة، فأصبحت مصائرها كالسلع التي تباع وتشترى.

وقوله أيضا: [3]

ونفس تظل بتاج الجلال وتأبى لها غير هام القمز.

كناية عن طلب العلا والسؤدد.

---

[1] مفدي زكريا، الديوان، ص 32.

[2] المصدر نفسه، ص 34.

[3] المصدر نفسه، ص 34.

2- التصوير بدلالة السياق:

أ- التضاد: يضيف التضاد اللغـــوي سمات جمالية للخطاب الشعري تدفع القارئ إلى مكاشفة خفايا النص، وهو يشكل نوعا من العلاقات التلازمية بين المعاني، فبمجرد ذكر معنى من المعاني يستحضر معناه المضاد في الذهن، ويعني عند صاحب المصطلحات البلاغية "التطبيق والتكافؤ والطباق والمقابلة"،[1] وهو كذلك "تقابل بين كلمتين"[2]، وتشترك المفردتين في واحد منهما، وغير موجود في الآخر.

ويظهر التضاد في شعر زكريا كقيمة فنية من ناحية السياق ويظهر ذلك في قوله: [3]

أدب خلته عصـــــارة فردو س بها (جبرائيل) آت وعـــاد.

هكذا الشر والصلاح سجال بين أهل الوجود من عهد عاد.

فلئن كنت في المواقف أبكي أقف اليوم موقـــــــف الإنشاد.

يظهر من خلال الثنائية المتضادة (آت/ غاد) وهو تضاد اتجاهي بين حركة الإياب في مقابل الذهاب (آت= غاد)، والشاعر وهو يذكر أدب وعلم ممدوحه الغزير، كنزول الوحي على الرسول صلى الله عليه وسلم في حركتين متضادتين الذهاب والارتقاء إلى السماء العلوية والعودة وهي النزول إلى الأرض.

---

[1] أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبوعات المجمع العلمي، بغداد، د.ط، 1983، ص252.

[2] عبد الحميد عبد الواحد، الكلمة في اللسانيات الحديثة، تونس، 2007، ص 237.

[3] مفدي زكريا، الديوان، ص 95- 96.

والثنائية (الشر/الصلاح) والسجال الموجود بينهما إلى يوم الدين، وهي صراع ين الحق والباطـــل.

أما الثنائية (أبكى/الإنشاد) فهي ثنائية تقابل، فالشاعر في حضور ممدوحه وقف ينشده ويتغنى بخصاله.

وقوله: [1]

كذا يطيب الخبر، ولتشد ألحـــان وليصغ آثارنا في الترب قطحان.

ولتبلغ الشمس من آيات نهضتنا للشـــرق وللغرب أنباء لها شأن.

وقوله: [2]

الجهل يفتك بنا، والأنباء شاردة الفقـــر يقتلنا، والطرف وسنان.

نجاور القوم في الدنيا بغمـــرتنا كما تجـــــاور ذؤبان وقطعان.

وقوله أيضا:

آمنت بالشعب فردا لا شريك له ما في حمى الشعب أسياد وعبدان.

ففي المثال الأول تضادا فالمفردتان (الشرق/الغرب) تحملان دلالات وإيحاءاتّ، فالشرق الذي انتصر له الشاعر يمثل (العز- العروبة- الوحدة- الأخوة- الانتماء)، والغرب الذي يعاديه الشاعر يمثل (الهيمنة- الاستدمار- التجبر- الطغيان)، فالمفردتين تشكلان تضاداً حاداً بين الحضارتين.

[1] مفدي زكريا، الديوان، ص 98.

[2] المصدر نفسه، ص 101.

وفي المثال الثاني والثالث الثنائيتان (ذؤبان/ قطعان)، (أسياد/ عبدان) دلت على أن الجهل يفتك بأهله فينعدم العدل وتنتشر الطبقية والظلم، والخديعة والمكر.

فالثنائيات (آت/ عاد)، (الشر/ الصلاح)، (أبكى/ الإنشاد)، (ذؤبان/ قطعان)، (أسياد/ عبدان) صنعت نوعا من التوازي على مستوى الكلمات وأضفت نوعا من الارتباط بينها وبين مفردات النص.

ب- المبالغة:

تعد المبالغة من محاسن الكلام وأساليب تجويده، وهي قرينة الإبداع وقيمة فنية يلجأ إليها الشاعر ليعبر عن المعنى بعيدا عن الواقع بغرض إستفزاز المتلقي ودفعه لكسر رتابة الواقع ونمطية الحياة الجافة المصورة في النص، ومنحه فرصة التمتع بجمالية النص الذي أوجدته فيه بحكم الوصف الذي يتراوح بين الشدة أو الضعف الحد المستحيل أو المستبعد[1].

والبالغة في أبسط معانيها: "أن يذكر المتكلم وصفا فيزيد فيه حتى يكون أبلغ في المعنى الذي قصده"[2]، وهي أيضا: "أن يذكر الشاعر حال من الأحوال في شعره

[1]- مجدي وهبة، وكمال المهندس، معجم المصطلحات في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، د.ط، 1979، ص181.

[2]- أبو البقاء الكفوي، الكليات، معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، تحقيق: عنان درويش ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة، ط1، 1992، بيروت، لبنان، ص851.

لو وقف عليه لأجزأه ذلك في الغرض الذي قصده، فلا يقف حتى يزيد في معنى ذكره من تلك الحال ما يكون أبلغ فيما قصد له"[1].

والمبالغة عند ثعلب تعني الإفراط في الإغراق وعند ابن المعتز الإفراط في الصنعة[2] وهي ثلاثة أنواع: التبليغ، والإغراق، والغلو[3].

وقد أكثر الشاعر زكرياء من استعمال المبالغة بصيغها المتعددة، دلالة على إقتداره على الكلام بالتوسع أو الإختصار، " فالعرب تبالغ في الوصف والذم كما من شأنها أن تختصر وتوجز، وذلك لتوسعها في الكلام وإقتدارها عليه[4].

وعكست المبالغة الموظفة في الخطاب الشعري عند زكرياء، الظروف التي نشأ فيها الشاعر، وكتب فيها شعره، فزكريا نشأ في بيئة عانت ظلم محتل وجبروته فشب على مقارعته بسوط لسانه، وشعره الثوري الذي لا يعرف الوسطية في الحب والكراهية، فالناس الذين يقاسمونه الماء والهواء والتراب صنفان: صنف يواليه

---

[1]- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص160، وينظر: أبو الهلال الحسن ابن عبد الله ابن سهل العسكري، الصناعتين " الكتابة والشعر " تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، د.ط، 1986، ص365، وينظر: عبد المتعال الصعيدي، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، هلتزم للطباعة والنشر، د.ط، د.ت، ج4، ص47.

[2]- ينظر محمد عزام، المصطلح النقدي في التراث العربي، دار الشروق العربي، د.ط، د.ت، ص299.

[3]- ينظر: السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص303، وينظر: راجي الأسمر، علوم البلاغة، ص150-151.

[4]- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط4، 1975، ج2، ص514

ويناصره ويشمل أبناء وطنه وملته، وكل من انتصر لقضاياهم وقاسمهم آلامهم وأحلامهم، وصنف يعاديه ويخاصمه ويشمل المحتل وكل من دار في فلكه من أعداء الإنسانية، والخونة والعلماء، فنتج عن ذلك تطرفا وغلوا عنده في الحب والكراهية، فإستعمل المبالغة في وصف ومدح وإبراز علاقة الانتماء للصنف الأول، والذم الشديد والإحتقار للصنف الثاني، لإبراز علاقة الخصومة والعداوة ويظهر ذلك في قوله:[1]

أيها الشعـــــــب يا حكاية حبي يا كياني، يا مبدئي يا معيـدي

أنـــت من وزع الضياء بقلبـــي وأشاع الحنان ملء وجـــودي

والذي من تـــرابـــه صـــوروني ملكا، في خلائقـــي، وصعـــودي

تربة تصنع الملائكـــة لا النـــا س، وأرض عروقها من جدودي

كم تمنـــى أبـــوك (آدم)، أن لو خلقـــوه بطينها من جديـــد

لا مّحى الغدر، فانطوى شبح الظلـــ م وسادت رسالـــة التوحيـــد

وطنـــي، مـــذ عرفـــت أنك خلد حرت في أمره خلده الموعود

موطـــن لا يعيـــش فيـــه لئيم لا، ولا كل مستبـــد عنيـــد

بالغ الشاعر في الوصف وإبراز مآثر شعبه حتى جعله منبع حبه وحنانه، ونور قلبه، بل وسبب وجوده وكينونته، ومبعث آماله وبدايته ونهايته، ومنبع عظمة

[1]- مفدي زكريا، الديوان، ص200

هذا الشعب مرتبط بطهارة وقدسية الأرض التي ترعرع عليها، فكانت مصدر إلهامهم ووحدتهم، التي لا يمكن أن تكون موطنا للأنجاس والمستبدين والعملاء، فانتقل الشاعر من المبالغة في الوصف إلى الذم الشديد .

و في قوله أيضا:[1]

ومن رعى غنما في أرض مأســدة مات الرعاء، وباد الكـــــل واستلبا

أينشد النور من نفس الظلام؟ وهل تلفى الكرامة فيمن عرضه خربــا؟

من دبر الكيد والتدجيـــــــل منتقما أضحى له كيده – لا غير- منقلبا

فهو يبالغ في ذم أعداء أمته، فيخاطبهم ويذكرهم بأن لا كرامة لهم ولا ينار الدرب في أوكار الخفافيش، ولا تستلهم القيم الإنسانية من أعدائها الذين لا قيم ولا أخلاق لهم.

[1]- مفدي زكريا، الديوان، ص54.

خاتمة

تناولت في بحثي الموسوم بـــ:" البنيات الأسلوبية في ديوان أمجادنا تتكلم لمفدي زكريا" أربعة فصول، فصل نظري وثلاثة فصول تطبيقية، وانتهيت إلى النتائج الآتية:

أولا: الجانب النظـــري

- كشف البحث مفهوم البنية والعلاقة القائمة بين عناصرها (الشمولية، التطور والتحكم الذاتي) وأبرز علاقة الانسجام والتماسك بينها ضمن الخطاب الشعري عند مفدي زكريا.

- أبرز الأسلوب تفرد الشاعر وخصوصيته في صوغ تجاربه ونقلها، بينما الأسلوبية أخضعت ما يمتلكه الشاعر من خصوصية في التعبير للدراسة العلمية والموضوعية والفنية أيضا.

- استعانت الأسلوبية بالعلوم الأخرى في التأسيس لمجالها العلمي والتحليلي ثم استقرت منهجا في دراسة الخطاب الأدبي، له حدوده وأدواته الإجرائية في تحليل النصوص.

- كشفت الدراسة العلاقة المتداخلة بين الأسلوبية ومختلف العلوم، كالبلاغة والنقد واللسانيات، فأبرزت علاقة التنافر والتكامل بينهما لتخلص إلى استفادة الأسلوبية من المباحث البلاغية التي شيدت عليها صرح منهجها الوصفي البعيد عن المعيارية.

- خلصت الدراسة إلى إبراز علاقة التكامل والتعاون بين الأسلوبية والنقد،و حددت ما يمكن أن يقدمه كل طرف للآخر من خبرات متعددة استقاها من مجال دراسته.

- أبرز البحث العلاقة بين الأسلوبية واللسانيات والتي هي علاقة أصول ومناهج ومبادئ، وكشف المنفعة المتبادلة بينهما، فبقدر استفادة الأسلوبية باللسانيات في التأسيس استفادت اللسانيات من الأسلوبية في الجانب التطبيقي.

- كشفت الدراسة اتجاهات الأسلوبية التي شكلت مناهج للتحليل الأسلوبي.

- ساهم الأسلوبيون العرب في إثراء الدرس الأسلوبي الحديث، في جانبيه النظري والتطبيقي بالترجمة و التأليف، وأخذت في ذلك ثلاث اتجاهات، اتجاه حداثي احتضن الأسلوبية الغربية، واتجاه تراثي ربط الأسلوبية بالبلاغة القديمة، واتجاه ثالث حاول التوفيق بين الاتجاهين السابقين.

ثانيا: الجانب الصوتي.

بين البحث أن الشاعر لم يلتزم بوزن محدد اتجاه موضوع محدد حيث استخدم " زكريا" اثنا عشرة بحرا من البحور الستة عشر الخليلية، واحتل بحر الخفيف الريادة بنسبة 28.67% وهو ما يمثل ربع القصائد، يليه البحر الطويل بنسبة 13.91%، ثم البسيط بـــ: 19.01% وهو تقريبا ما كان شائعا ما يدل على تراثية الشاعر.

- استخدام الزحافات والعلل في قصائده وأبرزها:

- الإضمار، القبض، العصب، القطع، القصر، القطف، لكسر الرتابة سواء بتسريع الإيقاع تارة وجعله يتراوح بين البطء والسرعة تارة أخرى، مواكبة للحالات الشعورية للشاعر.

- انتقى الشاعر لقوافيه أحرف الروي الأكثر شيوعا في الشعر العربي القديم، وأكثرها تناغما مع أحاسيسه، فقد لوحظ استعماله لحروف الروي: (النون)، (الراء)، (الدال)،(اللام)، (الباء)، (الميم).

- ارتفاع بنسبة القافية المطلقة مقارنة بالقافية المفيدة، هذا بالنسبة لحركة حرف الروي، أما بالنسبة للنفس، فقد ارتفعت بنسبة القافية الممتدة الأزمان بنسبة 78.46% وقصيرة الأزمان بنسبة 12.31% والمقيدة الأزمان بنسبة 09.83%

- نوع " زكريا" في القوافي فقد نظم (65) قصيدة على القافية الموحدة و(14) قصيدة على القافية المتنوعة.

- ارتفع الشاعر بنسبة حركة (الكسرة) أكثر من (الفتحة) (الضمة) دلالة على الحالة النفسية الحزينة للشاعر والمتقلبة.

- أما من حيث الموسيقى الداخلية، فكان اعتماد الشاعر الكبير على التكرار كرادف موسيقي داخلي بنوعيه: التكرار الصوتي والتكرار اللفظي، حيث يظهر التكرار

الصوتي في تكرار الحروف المجهورة والمهموسة، أما التكرار اللفظي فيتجلى من خلال تكرار الألفاظ والجمل.

- وأبرزت الدراسة أيضا تواتر بعض الظواهر الصوتية الأخرى التي ساهمت في تكثيف الموسيقى الداخلية وتعميق المعنى كالجناس، التدوير، التطريز.

رغم التزام الشاعر بالقواعد الموروثة الصارمة للقصيدة العربية ووفائه لتراث أمته، لكن هذا لا يعني البلادة في التقليد، فقد برزت بعض مظاهر التجديد عند زكريا وتمثلت في القافية المتنوعة، وشعر الموشحات، والتدوير والتي أبرزت شخصية الشاعر وميزت سعيه إلى التوفيق بين المعاصرة والتراث، من خلال التجديد في القصيدة التراثية دون إفقادها هويتها وأركانها التي تأسست عليها.

ثالثا: الجانب التركيبي.

- وظف الشاعر الجملة بنوعيها الخبري والإنشائي ففي الجملة الخبرية استعمل الشاعر التراكيب الاسمية والفعلية بما يتناسب بحالاته النفسية، والسياقات عامة المرتبطة بتشكل خطابه.

- أما في الجملة الإنشائية فقد أكثر الشاعر من أساليب الأمر، والاستفهام، والنداء، والتمني، زيادة إلى الإنشاء غير الطلبي والمتمثل في أسلوب القسم والتي أدت كلها إلى إبراز حالاته الوجدانية والنفسية، وتنوعت أغراض هذه الأساليب وصيغها وفق ما تقتضيه الدفقة الشعورية للشاعر.

- كثف الشاعر من استخدام الظواهر اللغوية المميزة، والدالة على تمكنه من اللغة والتلاعب بها وحسن التصرف في الكلام، كالانزياحات التركيبية المتمثلة في التقديم والتأخير والحذف بأنواعه، والتي شكلت سمات أسلوبية بارزة في شعر زكريا.

رابعا: الجانب الدلالي.

- كشفت الدراسة عن ثراء المعجم الشعري، وأبرزت مخزونه اللفظي وبراعته في شحنها بالايحاءات والدلالات وقدرتها على انتقائها حسب غايات كل خطاب.

- بينت الدارسة عن تميزه بالذاتية والاستقلالية.

- يظهر بوضوح ثراء معجمه الشعري في كثرة الحقول الدلالية وأبرزها حقل المفردات الدينية وحقل الوطن، وحقل والمعانات، والأحزان والتي كانت محملة بالدلالات، وعكست حالاته النفسية المضطربة والمتألمة

- أخذت الصورة الشعرية حيزا هاما في أشعاره والتي بينت بجلاء تأثره بالمؤثرات الخارجية، والداخلية، فأكثر من التشبيه والاستعارة والكناية، والتي جسدت صورا شعرية مشحونة بالدلالات النفسية والوجدانية نتيجة ميله للإيحاء المعتمد على التشخيص بالدرجة الأولى.

- كثف الشاعر من استعمال التصوير التشخيصي والإستعاري خاصة المكنى منه لتحقيق الإيحاء على مستوى التركيب أولا، ثم تحقيقا للحسن والجمال.

- كما شكلت الصورة عنده بدلالة السياق بواسطة ظاهرة التضاد نوعا من العلاقة التلازمية بين المعاني، والتوازي بين الكلمات، بواسطة المبالغة بصيغها المتعددة التي عكست اقتداره على الكلام بالتوسع والاختصار.

وختاما يمكن القول بأنه برغم الدراسات المتعددة التي تناولت الشعر الثوري لمفدي زكريا لكنها لم تصل إلى الكمال الذي يسعى الدارس إلى بلوغه، وتبقى هذه الدراسة قراءة تضاف إلى الدراسات السابقة وأرضية للدراسات اللاحقة، تكشف ما خفي من أسراره وتستخرج أنفس درره وجواهره.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

أ- **المصادر والمراجع**:

1. إبراهيم أنيس، في اللهجات العربية، مكتبة الأنجلو الأمريكية، 2003.

2. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، ط2، 1952.

3. إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2008.

4. إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، دار العودة، تركيا، د.ط، 1989 .

5. أحمد الشايب، الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط6، 1966.

6. أحمد حساني، مباحث في اللسانيات، ديوان المطبوعات الجامعية، 1999.

7. أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع – القاهرة – د.ط، د.ت.

8. أحمد رمضان الخزبي، منشورات ELGA، 2002 .

9. أحمد فارس، النداء في اللغة والقرآن، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1989.

10. أحمد محمود ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2005.

11. أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبوعات المجمع العلمي، بغداد، د.ط، 1983.

12. أحمد نجم الدين ابن أثير الحلبي، جوهر الكنز تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي البراعة، تحقيق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف للنشر، الإسكندرية، مصر، دط، دت.

13. أماني سليمان داوود، الصوفية والأسلوبية، دراسة في شعر الحلاج، دار مجدلاوي، عمان- الأردن، ط1، 2002.

14. أمين الخولي، مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب، دار المعرفة، القاهرة، 1961.

15. بكاي اخضاري، تحليل الخطاب الشعري – قراءة أسلوبية في قصيدة قذى بعينيك للخسناء- وزارة الثقافة، الجزائر، 2007.

16. تمام حسان، الأصول، عالم الكتب، القاهرة، د.ط، 2000.

17. تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، القاهرة، مصر، 1979.

18. توفيق الفيل، بلاغة التركيب، دراسة في علم المعاني، مطبعة العمرانية لأوفست، د.ط، 1991.

19. الثعالبي أبو منصور ، فقه اللغة، ليبيا، تونس، دط، 1911 م.

20. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1992.

21. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق، عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط7، 1998، ج1.

22. الجاحظ، كتاب العثمانية، تحقيق، عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، 1991.

23. جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية، الفرنسية، الإنجليزية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، (د.ط) 1978، مج1.

24. ابن جني أبو الفتح عثمان، الخصائص، تح: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، 1951، ج1.

25. ابن جني أبو الفتح عثمان، المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، تح: علي النجدي، عبد الحليم النجار، عبد الفتاح إسماعيل شلبي، وزارة الأوقاف المصرية، 1994، ج1.

26. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، د.ط، د.ت.

27. الحسن أبو هلال ابن عبد الله ابن سهل العسكري، الصناعتين " الكتابة والشعر" تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، د.ط، 1986.

28. حسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2002.

29. حسين جمعة، جمالية الخبر والإنشاء، م/ منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ط1، 2005.

30. حميد آدم ثويني، علم العروض والقوافي، دار صنعاء للنشر والتوزيع، الأردن، 2004.

31. الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1994م.

32. الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط4، 1975، ج2.

33. ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد، مقدمة ابن خلدون تحقيق درويش الجويدي، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، 2002.

34. خميس الورتلاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 2005.

35. دريزة سقال، علم البيان بين النظريات والأصول، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1997.

36. رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب ، منشورات، باجي مختار، عنابة، 2006م.

37. رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات مكتبة بساتين، المعرفة لطباعة ونشر وتوزيع الكتب، د.ط.

38. رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د.ط، 1993.

39. رابح بوحوش، اللسانيات وتحليل النصوص، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، ط2، 2009.

40. رابح بوحوش، اللسانيات، وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، 2006.

41. راجي الأسمر، علوم البلاغة، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، ANEP، الرويبة، الجزائر، 2011.

42. راشد الحسيني، البنى الأسلوبية في النص الشعري، دار الحكمة، لندن، ط1، 2004.

43. ابن رشيق القيرواني أبو علي الحسن، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، لبنان، ط5، ج1.

44. سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط3، 1992.

45. سعد مصلوح، في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية، عين الدراسات والبحوث اللسانية والاجتماعية، مصر، ط1، 1993.

46. السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2006.

47. شريف سعد (الجيار)، شعر إبراهيم ناجي، دراسة أسلوبية بنائية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2008م.

48. شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، ط5، 1999.

49. صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، ط3، 1993.

50. صالح بلعيد، نظرية النظم، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2007.

51. صلاح فضل، علم الأسلوب والنظرية البنائية، دار الكتاب المصري، واللبناني للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2007.

52. صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998.

53. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، منشورات دار الأفاق الجديدة ، بيروت لبنان، ط3، 1985م.

54. صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري –دراسة تحليلية تطبيقية-، شركة الأيام، ط1، 1997، الجزائر.

55. ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005.

56. عباس محمود العقاد، الديوان، نقلا عن: غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 2005.

57. عبد الحميد عبد الواحد، الكلمة في اللسانيات الحديثة، تونس، 2007.

58. عبد الرحمن حاج صالح، بحوث ودراسات في علوم اللسان، موفم للنشر، ط2007.

59. عبد الرحمن حنبكة الميداني، البلاغة العربية، دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت، ج1، ط1، 1996.

60. عبد الرزاق الخشروم، الغربة في الشعر الجاهلي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1982.

61. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بنغازي، ليبيا، ط5، 2006.

62. عبد العزيز عتيق، علم البيان، مطبعة دار الآفاق العربية المضربة، سنة 2004.

63. عبد الفتاح صالح نافعة، الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، د.ط، 1983.

64. عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط1، 2000.

65. عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، 1999.

66. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1981.

67. عبد الكريم راضي جعفر، تكرار التراكم وتكرار التلاشي – ظاهرة أسلوبية – المهرجان الشعري "15- 1999، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2000.

68. عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ط3، مطبعة حكومة الكويت، 1989.

69. عبد الله محمد الغدامي، تشريح النص، دار الطبيعة، بيروت، لبنان، ط1، سبتمبر 1987.

70. عبد المتعال الصعيدي، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، هلتزم للطباعة والنشر، د.ط، د.ت، ج4

71. عبده بدوي، دراسات تطبيقية في الشعر العربي، ذات السلاسل للطباعة ، الكويت، 1988.

72. عدنان حسين قاسم، الإتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، دار ابن كثير، دمشق، ط2، 1992 .

73. عدنان حقي، المفصل في العروض والقوافي وفنون الشعر، دار الرشيد، ط1، 1987.

74. عدنان علي الرضا النحوي، الأسلوب والأسلوبية بين العلمانية والأدب الملتزم بالإسلام، دار النحوي للنشر والتوزيع، 1999.

75. علي ملاحي، المجرى الأسلوبي للمدلول الشعري، دار الأبحاث، الجزائر، ط1، 2007.

76. علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1993.

77. عيسى الناعوري، أدب المهجر، دار المعارف، ط3، دت.

78. فاضل صالح السامرائي، معاني النحو، شركة العاتك لصناعة الكتاب، القاهرة، ج1، ط2، 2003.

79. فاضل صالح السمرائي، الجملة العربية، تأليفها وأقسامها، دار الفكر، عمان، ط2، 2007.

80. فايز الداية، جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب الغربي، دار الفكر المعاصر، ط2، بيروت، لبنان، دار الفكر، دمشق، سوريا، 1996.

81. فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري، دراسة تطبيقية، دار الأفاق العربية، القاهرة، ط1، 2008.

82. فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

83. الفيروز أبادي، القاموس المحيط، تحقيق محمد العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط8، 2005.

84. قاسم البرسيم، منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري، الآفاق النظرية وواقعية التطبيق، دار الكنوز الأدبية، ط1، 2000.

85. ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم، تأويل مشكل القرآن، شرحه ونشره السيد أحمد صقر، دار التراث، القاهرة، ط2، 1973.

86. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1995.

87. قطبي الطاهر، بحوث في اللغة والاستفهام البلاغي، ديوان المطبوعات الجامعية، ط 2، 1994.

88. الكفوي أبو البقاء، الكليات، معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، تحقيق: عنان درويش ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة، ط1، 1992، بيروت، لبنان.

89. كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.

90. لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، مكتبة النهضة المصرية ، مصر ط1، 1970.

91. مجاهد عبد المنعم، مجاهد فلسفة الفن الجميل، دار الثقافة للنشر، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت.

92. مجدي وهبة، وكمال المهندس، معجم المصطلحات في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، د.ط، 1979.

93. محمد إبراهيم شادي، البلاغة الصوتية في القرآن، شركة الرسالة، ط2، 1988.

94. محمد إبراهيم عبادة، الجملة العربية، مكوناتها – أنواعها – تحليلها، مكتبة الآداب – القاهرة – د.ط، د.ت.

95. محمد أسعد محمد، في علم الدلالة، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 2002م.

96. محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، 1981.

97. محمد بن فلاح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، مكتبة أهل الأثر، الكويت، ط1، 2004م.

98. محمد بن منوفي، ملامح أسلوبية في شعر ابن سهل الأندلسي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، العدد 02، 2011.

99. محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، ط2، 1999.

100. محمد سعيد اسبر وبلال جنيدي، الشامل في علوم اللغة العربية ومصطلحاتها (معجم)، ط1، دار العودة، بيروت، 1981.

101. محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية، مطبعة مقداد، غزة، ط1، 2000م.

102. محمد عبد السلام هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2001.

103. محمد عبد الله جبر، الأسلوب والنحو دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الأسلوبية ببعض الظاهرات النحوية، دار الدعوة، الإسكندرية، مصر، ط1، 1988.

104. محمد عبد المطلب، البلاغة العربية، قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط 1، 1997.

105. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع، لونجمان، ط1، 1994.

106. محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، دار المعارف، ط2، 1995.

107. محمد عبد المطلب، قراءة أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1955، ج1 .

108. محمد عبد المنعم خفاجي، محمد السعدي فرهود، عبد العزيز شارف، الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، مصر، ط1، 1992.

109. محمد عزام، الأسلوبية منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1989.

110. محمد عزام، المصطلح النقدي في التراث العربي، دار الشروق العربي، د.ط، د.ت.

111. محمد عوني، عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة دار المعرفة، ط2، 2006م.

112. محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، دار العودة، بيروت، 1998م.

113. محمد كريم الكوّاز، الأسلوب في الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم، جمعية الدعوة الإسلامية العالمية، بنغازي، ليبيا، ط1، 2005.

114. محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: عبد الكريم العزباوي، ومراجعة السامرائي، وعبد الستار أحمد فراج، بإشراف لجنة فنية من وزارة الإرشاد والأنباء، مطبعة حكومة الكويت، د.ط، 1965، ج3.

115. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992.

116. محمود عكاشة، لغة الخطاب السياسي، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط1، 2005.

117. محمود علي السّمان، العروض القديم، أوزان الشعر العربي وقوافيه، دار المعارف، ط2، 1986.

118. محمود فاخوري، موسيقى الشعر العربي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، سوريا، 1996.

119. محمود مصطفى، أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية، تح: سعيد محمد اللحام، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1996.

120. مختار عطية، التقديم والتأخير، مباحث التركيب بين البلاغة والأسلوبية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2005.

121. مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في الشعر العربي الحديث، منشأة دار المعارض، الإسكندرية، مصر، د.ط، د.ت.

122. مصطفى السعدني، الملفوظ الشعري جدلية بين الدال والمدلول، قراءة في تراثنا النقدي والبلاغي، منشأة دار المعارف، الإسكندرية، مصر، د.ط، د.ت.

123. مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، دار الهيثم، القاهرة، ط 1، 2005.

124. معمر حجيج، إستراتيجية الدرس الأسلوبي بين التأصيل والتنظير والتطبيق، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، دط، 2007.

125. مفدي زكرياء، أمجادنا تتكلم و قصائد أخرى، جمعه وحققه: مصطفى ابن الحاج بكير حمودة، موفم للنشر والتوزيع، 2007.

126. منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002.

127. منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1995.

128. ابن منظور أبو الفضل جمال الدين ابن مكرم الإفريقي لسان العرب تحقيق عبد الله علي الكبير و آخرون، دار المعارف، مصر، مج4.

129. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مطبعة التضامن، بغداد، ط2، 1995.

130. النمري أبو عبد الله الحسين بن علي ، الملمع، تحقيق: وجيهة السطل، دمشق، ط1، 1976.

131. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، أربد، الأردن، ط2، 1997.

132. نور الهدى لوشن، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مصر، ط1، 2001.

133. يحي ابن يعيش: شرح المفصل، تصحيح: مشيخة الأزهر، إدارة الطباعة المنيرية، مصر، د.ط، د.ت.

134. يوسف أبو العدوس ، الأسلوبية – الرؤية والتطبيق- دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ط1، 2007.

135. يوسف أبو العدوس البلاغة والأسلوبية، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1999.

136. يوسف حسين بكار، بناء القصيدة العربية، دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة، 1999.

ب- المراجع المترجمة:

137. جان بياجيه، البنيوية، ترجمة: عارف منيمنة، وبشير أوبري، منشورات عويدات بيروت باريس، مطبعة الأمان 1971.

138. جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986.

139. جون لاينز، اللغة والمعنى والسياق، ترجمة: عباس صادق الوهاب، مراجعة: يوئيل عزيز، سلسلة المئة كتاب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1917م، ط1.

140. رولان بارت، الدرجة الصغر في الكتابة، ترجمة: محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدثين، الرباط، ط3، 1985.

141. فيلي ساندرس، نحو نظرية أسلوبية لسانية ترجمة خالد محمود جمعة، دار الفكر للتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2003.

142. ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ترجمة حميد لحمداني، منشورات دراسات سال، دار النجاح الجديدة، البيضاء، المغرب، ط1، 1993.

143. هنريش بليث، البلاغة و الأسلوبية، ترجمة، محمد العمري، منشورات دراسات سال، المغرب، د.ط، د.ت.

ج- المجلات و الدوريات:

144. سعد مصلوح، في التشخيص الأسلوبي الإحصائي للاستعارة بتطبيق على أشعار البارودي وشوقي والشابي، مجلة الفكر، العدد 30، نوفمبر 1984.

145. سليمان العطار، الأسلوبية، علم التاريخ، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة، مج1، العدد 02، 1981.

146. عبد الله حولة، الأسلوبية الذاتية أو النشوئية، مجلة فصول، مج5، ع1، 1984.

147. عزت آغا ملك، الأسلوبية من خلال اللسانية، الفكر العربي المعاصر، عدد 38، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، 1986.

148. محمد خان، كيف يصنف المنادى؟ وما وظيفته، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب العربي الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع 2، 2005.

149. محمد ناصر، مفدي زكريا شاعر النضال والثورة، نشر "جمعية التراث" – العطف- غرداية، الجزائر، 1987.

150. محمود عياد، الأسلوبية الحديثة (محاولة تعريف)، فصول، القاهرة، مصر، ع2، 1984، مج1.

د- المذكرات و الرسائل الجامعية:

151. بومدين تواتي، البنية الإيقاعة في شعر ابن دراج القسطلي- رسالة ماجستير- (مخطوط)، إشراف: د. عبد المجيد عيساني، جامعة ورقلة قاصدي مرباح- ورقلة، 2010.

152. حمة دحماني، ظاهرة الغربة في شعر مفدي زكريا، رسالة ماجستير- (مخطوط)، إشراف: أ.د. عبد الله حمادي، جامعة منتوري، قسنطينة، 2006.

153. حياة معاش، الأشكال الشعرية في ديوان الششتري – دراسة أسلوبية، أطروحة دكتوراه-(مخطوط)، إشراف: د. أحمد جاب الله، جامعة باتنة، 2011.

154. سامي حماد الهمص، شعر بشر بن أبي خازم، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير-(مخطوط)، إشراف: د. محمد صلاح زكي أبو حميدة، قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة الأزهر، القاهرة، 2007.

155. سامية راجح، أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر عبد الله حمادي، رسالة دكتوراه-(مخطوط)، إشراف: أ.د. محمد بلخضر فورار، جامعة باتنة، الجزائر، السنة الدراسية: 2012/2011.

156. عبد القادر شارف، أسلوبية البناء اللغوي في شعر البحتري، رسالة دكتوراه- (مخطوط)، إشراف: أ.د. أحمد موساوي، جامعة عبد الحميد ابن باديس، مستغانم، الجزائر، السنة الجامعية 2007-2008.

157. عبد القادر شارف، البنية الصوتية ودلالتها في إلياذة الجزائر لمفدي زكريا، رسالة ماجستير-(مخطوط)، إشراف: أ.د. مختار بوعناني، جامعة وهران، السانية، 2001.

158. السعيد قرفي، البنيات الأسلوبية في الخطاب الشعري عند إيليا أبو ماضي، رسالة ماجستير-(مخطوط)، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، 2009-2010.

هـــ- المراجع الأجنبية:

159. André Lalande . vocabulaire technique et critique de la philosophie . éd. pue 1983.

160. baldik, CHRIS , THE CONSICE OXFORD DICTIONARY OF LITERAY TERMS, oxford univ press, New York , 1990.

161. Henri morrier. Dictionnaire de poétique et du la rhétorique. presse universitaire de France. 2 éme édition. 1975.

162. JAKOBSON (ROMAN), essais de linguistique général paris, Ed, du minuit, 1970.

163. riffaterre (Michael) essais de stylistique structurale paris, Flammarion, 1971.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
مقدمة	ج– ك
الفصل الأول: الأسلوبية و الأسلوب – المفهوم و الإجراء	01
أولا: بنية الأسلوب	02
1– مفهوم البنية	02
2– مفهوم الأسلوب	05
– الأسلوب عند العرب	06
– الأسلوب عند الغربيين	14
ثانيا: الأسلوبية	19
1–المفهوم و النشأة	19
2–إتجاهات الأسلوبية	22
أ– الأسلوبية الوصفية (التعبيرية)	22
ب–أسلوبية الكاتب (الأسلوبية الفردية)	24
ج– الأسلوبية البنيوية (الوظيفية)	26
د– الأسلوبية الإحصائية	29
3–تداخل الأسلوبية مع العلوم الأخرى	30
أ– الأسلوبية و البلاغة	31
ب– الأسلوبية و النقد	33
ج– الأسلوبية و اللسانيات	37
4– مجهودات الأسلوبيين العرب في إثراء الدرس الأسلوبي الحديث	42
الفصل الثاني: أسلوبية البناء الصوتي	46
أولا: الموسيقى الخارجية	47

1- الوزن	47
أ- البحور الشعرية المستعملة	47
ب- البحور المستعملة ، خصائصها، وظيفتها الأسلوبية	50
- الخفيف	52
- الطويل	54
- البسيط	55
- الرمل	57
- المتقارب	58
- الوافر	59
- الكامل	60
2- القافية	61
أ- ماهية القافية	61
ب- أهمية القافية	62
ج- القافية ووظيفتها الأسلوبية في شعر مفدي زكريا	64
- القافية الموحدة	64
- القافية المطلقة	65
- القافية المقيدة	65
- القوافي الممتدة الأزمان	67
- القافية القصيرة الأزمان	70
- القوافي المقيدة الأزمان	72
- القافية والتصريع	74
- القوافي المتنوعة	75
د- حرف الروي	78

ثانيا: الموسيقى الداخلية	80
1-التكرار: أنواعه ووظيفته الأسلوبية	80
أ- تكرار الأصوات	82
تكرار الأصوات المجهورة و المهموسة	83
ب- تكرار الألفاظ	86
ج- تكرار الجمل	88
2-ظواهر الصوتية الأخرى	90
أ- الجناس	90
ب-التدوير	92
ج- التطريز	93
الفصل الثالث: أسلوبية البناء التركيبي	95
أولا: الجملة – بنيتها – طبيعة تراكيبها	96
1- الجملة الخبرية	97
2 - الجملة الإنشائية	103
2- 1- الإنشاء الطلبي	103
أ- الأمر	104
ب- الإستفهام	108
ج- النداء	112
د- التمني	115
2-2- الإنشاء غير الطلبي	117
- القسم	117
ثانيا: الإنزياح التركيبي	119
1- **التقديم و التأخير**	119

أ- تقديم الجار و المجرور	121
ب- تقديم الخبر(شبه جملة) على المبتدأ	124
2- الحذف	125
أ- حذف المبتدأ (المسند إليه)	127
ب- حذف الخبر (المسند)	130
ج- حذف الفعل و الفاعل (المسند و المسند إليه)	130
د- حذف أداة النداء	132
الفصل الرابع: أسلوبية البناء الدلالي	135
أولا: المعجم الشعــري	136
- خاصية الكم اللفظي	136
- خاصية الكم الكيفي	136
1-الحقول الدلالية	138
أ- حقل المفردات الدينية	139
ب- حقل المعانات والحزن والخوف	140
• حقل الألم والخوف	140
• حقل التضحية والكفاح	141
• حقل الموت	142
ج- حقل الوطن	142
د- حقل الجمال	144
هــ- حقل الأسماء	146
• حقل أسماء الشخصيات و الأعلام	146
• حقل أسماء البلدان	147
• حقل أسماء الحيوانات	147

و- حقل المكان	149
ز- حقل الزمان	150
ح- حقل الطبيعة	151
• حقل الماء	151
• حقل الأرض	151
• حقل النار	152
ط- حقل الخلق	152
ي- حقل الألوان	154
ثانيا: الصورة الشعرية	156
1-التصوير بدلالة الخيال	159
أ- التشبييه	159
- التشبيه البليغ	160
- التشبيه التمثيلي	161
- التشبيه المقلوب	163
ب- الاستعارة	165
ج- الكناية	169
2-التصوير بدلالة السياق	172
أ- التضاد	172
ب- المبالغة	174
خاتمة	178
قائمة المصادر والمراجع	185
فهرس الموضوعات	206