جامعة عبد الرحمان ميرة بجاية

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

عنوان المذكرة:

دراسة أسلوبية لديوان" أمجادنا تتكلم" لمفدي زكرياء – "قصيدة أمجادنا تتكلم1"– أنموذجا

مذكرة مقدّمة لاستكمال شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب جزائري

إعداد الطالبتين:

– لامية معوش

– صبرينة معرج

إشراف الأستاذ:

– موسى عالم

اللجنة المناقشة:

– د. فريد ثابتي	**جامعة بجاية**	**رئـيســـاً**
– أ. موسى عالم	**جامعة بجاية**	**مشرفا ومقرراً**
– أ. لحبيب عمي	**جامعة بجاية**	**عضواً مناقشاً**

السنة الجامعية: 2015/2014

الإهداء

أهدي ثمرة عملي إلى رمز القوة والكفاح، إلى الذي زرع في نفسي حب العمل، ووقف إلى جانبي في كل كبيرة وصغيرة، أبي العزيز حماه الله.

إلى رمز التضحية والفداء أمي الحنون، التي انتظرت طويلا كي ترانا نكبر ونحصد، وناضلت من أجلنا، رعاها الله وجزاها خيرا.

إلى إخوتي: زهرة، ونوال، وشريف، وكل أفراد العائلة. خاصة جدتي تونس وحواء.

إلى كل الأصدقاء: إبراهيم، فتيحة، نصيرة، لامية، وكل الذين وقفوا بجانبي.

صبرينة

الإهداء

إلى روح أبي الطاهرة التي تمنيت أن تراني أسمو إلى هذا المقام لكنها رحلت

– مبكرا – رحمه الله وأسكنه فسيح جنانه.

إلى من كان دعاؤها سر نجاحي وحنانها بلسم جراحي، إلى من بوجودها أكتسب قوة ومحبة، أمي الحبيبة.

إلى إخوتي وأخواتي خاصة نوال وكل فرد من عائلتي الكبيرة سندي في الدنيا.

إلى كل الأصدقاء والأحباب من دون استثناء

إلى كل من وقف بجانبي في مشواري الدراسي.

أهدي هذا العمل

لامية

شكر و عرفان

عملا بقوله صلى الله عليه و سلم " لا يشكر الله من لا يشكر الناس". نتقدم بجزيل الشكر و فائق التقدير إلى الأستاذ المشرف الأستاذ "عالم موسى"، الذي تكرم بقبول الإشراف على هذا البحث، و على ما أولانا به من رعاية خلال مراحل إعداد هذا العمل إلى غاية استقامته وتمامه على هذا الوجه. إذ كان لملاحظاته القيمة الأثر الكبير في إظهار هذه المذكرة. جزاه الله خيرا على نصائحه الثمينة وإرشاداته القيمة، ومساندته المعنوية، وصبره على أسئلتنا الكثيرة. و سيظل فضله علينا آيات من الاحترام والتقدير، فقد قيل: "من علمني حرفا ملكني عبدا"، فشكرا لكرمه وجزاه الله خير جزاء.

مقدمة:

يعد الشاعر مفدي زكريا نموذجا من الشعراء الجزائريين المحدثين، إذ استطاع بواسطة قلمه التعبير عن أفكاره وآرائه المفعمة بالروح الوطنية. ورغم ما تزخر به المكتبات من دواوينه الشعرية إلا أننا ارتأينا اختيار ديوان" أمجادنا تتكلم1" لندرس فيه قصيدة "أمجادنا تتكلم1". وما دفعنا لانتقاء هذه القصيدة عن غيرها لكونها أجمل ما قيل عن تاريخ بجاية وجمالها، مما بعث فينا الرغبة في معرفة المزيد عن المدينة التي ننتمي إليها.

وخلال تحليلنا للقصيدة حاولنا الإجابة عن بعض التساؤلات ومنها:

– هل استطاع الشاعر أن يخلق تفردا في هذه القصيدة؟ ماهي الخصوصيات الأسلوبية التي تتفرد بها قصيدة أمجادنا تتكلم؟

لمحاولة الإجابة عن هذه التساؤلات المطروحة، تتبعنا احدى المناهج الحديثة التي اهتمت بالخطاب الشعري، ألا وهو "المنهج الأسلوبي الإحصائي". برصد مختلف مؤشراته وإحصاء تواترها، ثم وصفها وتحليلها بهدف الوصول إلى أبعادها الدلالية. وهذا المنهج سيفتح لنا المجال للاطلاع على النص الشعري بطريقة علمية بعيدا كل البعد عن سياقاته الخارجية، وكشف مواطن التميز والتفرد لدى الشاعر، وذلك بالاعتماد على النص الشعري في حد ذاته. وقد تطلبت هذه الدراسة الوقوف على أهم المستويات المكونة للبنية اللغوية للنص الشعري في القصيدة، مما جعل البحث أكثر اتساعا من جهة، وأكثر صعوبة من جهة أخرى، حيث تتداخل مستويات الدراسة (الصوتية والصرفية والتركيبية) مع المستوى الدلالي، فلم يغفل البحث الإشارة إلى الجوانب الدلالية أثناء تناول الصوت والصرف والنحو... وقد تنوعت مصادر المذكرة ومراجعها بتنوع فصولها. ومن أهمها: الأصوات اللغوية لإبراهيم أنيس، الأسلوب والأسلوبية لعبد السلام المسدي، مدخل إلى علم الأسلوب لصلاح فضل،

الرؤية والتطبيق ليوسف أبو العدوس... ومع تنوع المصادر والمراجع، تنوعت الصعوبات التي اعترضت سبيل البحث فرغم كثرة الدراسات التي تناولت شعر مفدي زكريا بالدراسة؛ إلا أننا لم نعثر على أي دراسة حول ديوان " أمجادنا تتكلم1".

جاءت خطة البحث مقسمة حسب مستويات الدراسة الأسلوبية في القصيدة، والتي ضمت البنيات الصوتية، فالبنيات الصرفية والتركيبية، ثم البنيات الدلالية. فكان محتوى المذكرة مكونا من فصلين تسبقها مقدمة ومدخل وتعقبها خاتمة. وقد اتجهنا في هذا إلى التطبيق أكثر من التنظير، ومع هذا كان لا بد من أن نشير إلى بعض المقدمات النظرية لأهميتها وضرورتها، وذلك في بداية كل فصل.

المدخل: الأسلوب والأسلوبية:

تناولنا فيه مفهوم الأسلوب، ثم وقفنا عند مفهوم الأسلوبية، ونشأتها، وأهم اتجاهاتها. كما لم نغفل عن ذكر علاقتها بالعلوم الأخرى.

الفصل الأول: البنية الإيقاعية وأبعادها الدلالية:

قسمنا هذا الفصل إلى ثلاثة مباحث يسبقهما مدخل نظري قصير إلى الدرس الصوتي. المبحث الأول تناولنا فيه الموسيقى الخارجية، بداية من البحر الشعري والوزن ونسبة شيوعه وخصائصه الموسيقية، وأهم الانزياحات التي أصابت البحر في استعمال الشاعر، وكذلك القافية والروي مع إبراز دلالة كل عنصر. أما المبحث الثاني فقد تطرقنا فيه إلى الموسيقى الداخلية، أين ركزنا على موسيقى الأصوات المكررة وعلاقاتها بالمعان ودلالتها. لننتقل إلى دراسة ببعض الظواهر الصوتية كالجناس والتصريع...لما لها من أثار في الموسيقى الداخلية للقصيدة. أما المبحث الثالث فقد خصصناه لدراسة البنى الصرفية الواردة في القصيدة وقد عمدنا إلى دمج هذا العنصر لما يخلفه من وقع موسيقي تطرب الأذان عند سماعها.

الفصل الثاني: جماليات التركيب وتقنيات توليد المعنى:

ينقسم هذا الفصل هو الآخر إلى ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: جماليات التركيب النحوي: درسنا فيه بنية التراكيب الفعلية والاسمية بمختلف أنماطها. ثم الجملة الشرطية، والجملة المنفية، ودلالتهما الأسلوبية. ووقفنا بعد ذلك عند انزياحات التركيب من تقديم وتأخير وحذف، ودلالتها الأسلوبية.

المبحث الثاني: جماليات التركيب البلاغي وانزياح الصورة الشعرية: تمحور المبحث حول دراسة الأساليب الإنشائية. ووظيفتها وأهم الصور البلاغية، من تشبيهات، واستعارات، وكنايات ودلالتها داخل النص الشعري.

المبحث الثالث: المعجم الشعري ودلالته الأسلوبية:

تناولنا فيه الحقول الدلالية التي تخدم دلالة النص الشعري وتختلف باختلاف سياقاتها الواردة فيها، فاعتمدنا على إحصاء كل الألفاظ الدالة وصنفناها وفق الحقل المناسب، فشملت الإنسان، والطبيعة، والدين، الزمن، والمكان.

خاتمة: هي عبارة عن حوصلة لأهم النتائج المتحصل عليها في البحث.

وفي الأخير نستغل المقام أن نشكر الأستاذ المشرف الذي كان له الفضل في استكمالنا هذا البحث والذي لم يبخل علينا في تقديم المراجع وكان لنا خير مرشد وناصح. ونعتذر عن كل خطأ أو سهو صدر منا، ونتمنى أن يكون بحثنا هذا حافزا لبدايات أخرى، ونافذة مفتوحة أمام كل من يستطيع أن يسهم في إثرائه.

أولا: مفهوم الأسلوب

1- الأسلوب لغة:

كلمة الأسلوب مأخوذة من اللغة اللاتينية (style)؛ ويعني « القلم أو الريشة. أما في اللغة الإغريقية (stylus) تعني عمودا، ثم انتقل مفهومه إلى معاني أخرى لتصل إلى معنى التغيرات اللغوية.»[1]

وفي العربية الأسلوب يعني الطريق الممتد، أو السطر من النخيل، كما جاء في تعريف ابن منظور «السطر من النخيل، وكل طريق ممتد فهو أسلوب فالأسلوب: الوجه والمذهب، يقال أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب، وقد سلك أسلوبه: طريقته وكلامه على أساليب حسنة، والأسلوب بالضم الفن، يقال أخذ فلان في أساليب من القول؛ أي أفانين منه.»[2] أما الزمخشري فقد انطلق في تعريفه من الأصل (سلب) قائلا: «سلبه ثوبه، وهو سليب. وأخذ سلب القتيل وأسلاب القتلى. ولبست الثكلى السلاب وهو الحداد، وتسلبت وسلبـت على ميتها فهي مسلب، والإحداد على الزوج. وسلكت أسلوب فلان: طريقته وكلامه على أساليب حسنة، ومن المجاز سلبه فؤاده وعقله واستلبه »[3] نجد أن الزمخشري نقل مفهومه إلى معانٍ مجازية كسَلْبِ العقل والقلب.

2- الأسلوب اصطلاحا:

لقد تعددت تعريفات مصطلح الأسلوب لاختلاف زوايا النظر إليه، فهو عند **بيارجيرو** «الطريقة في الكتابة، واستخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبية»[4] فالأديب

---

[1] – صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1،1998، ص 94 .

[2] – حمزة هاشم، إيهاب إبراهيم زيدان: فعالية التدريس وفق آليات أسلوبية، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، العدد1،2014، ص182

[3] – أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري: أسرار البلاغة، تر: عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1982،ص499 .

[4] – بيرجيرو: الأسلوبية ، تر: محمد منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، سوريا،ط2،1994، ص 18 .

أو الكاتب خلال عمليته الإبداعية يستند إلى العاطفة والخيال. كما يسعى لانتقاء تراكيب ومفردات، وهذا الاختيار يكون عن قصد، بغية الخروج بفكرة مميزة عن غيرها. ومفاد هذه الفكرة أن (بيارجيرو) يرى أن المقصدية شرط أساسي لتسمية الأسلوب أسلوب، وأي استخدام غير مقصود يخرج عن إطاره. أما (بوفون) فقد اختصر مفهومه للأسلوب قائلا:« الأسلوب هو الرجل نفسه»[1] أي أنه يصور ملامح التفكير بالتعبير. فهو مرآة عاكسة، وسمة شخصية في استعمال اللغة لا يمكن نقلها.

مر النقد العربي هو الآخر بصعوبات في تحديد مفهوم الأسلوب ومعناه، ولربما هذا ما جعله يترك أثر ويثبت وجوده. الأسلوب عند منذر عياشي حدث يمكن ملاحظته « إنه لساني لأن اللغة أداة بيانه، إنه نفسي لأن الأثر غاية حدوثه، وهو اجتماعي لأن الآخر ضرورة وجوده.» [2] وعلى هذا الأساس فإن الأسلوب إنتاج يتطلب مبدع وقارئ (مرسل ومرسل إليه) فالمبدع يعبر عن ذاته، لكن لا يكتب لها، مما يتطلب وجود المتلقي الذي يكون له دور أساسي في استمرار ذلك الإنتاج، أو العكس من خلال الانطباع الذي يتركه فيه.

يعرف ابن خلدون الأسلوب بقوله «عبارة عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب، أو القالب الذي تفرغ فيه.»[3]. أما عند حازم القرطجاني فمصطلح «الأسلوب هيئة تحصل على التأليفات المعنوية، والنظم هيئة تحصل على التأليفات اللفظية. »[4] في حين نجد أحمد الشايب يطلق عدة تعريفات لنفس المصطلح، ولعل أهمها «هو الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني، أو نظم الكلام وتآلفه لأداء الأفكار، وعرض الخيال، أو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعاني.»[5]

---

[1] – شكري محمد عياد : مدخل إلى علم الأسلوب، مكتبة الجيزة العامة، مصر، ط2، 1992، ص14.

[2] – منذر عياشي : الأسلوبية و تحليل الخطاب، مركز الانتماء الحضري، سوريا، ط1، 2002، ص35 .

[3] – يوسف أبو العدوس : الأسلوبية الرؤية و التطبيق، المسيرة للنشر و التوزيع، ط2، 2010،ص21 .

[4] – يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية و التطبيق، ص19 .

[5] – يوسف أبو العدوس :الأسلوبية الرؤية و التطبيق، ص69 .

ما يلفت الانتباه في تعريفات هؤلاء الثلاثة؛ أن كل منهم نظر للأسلوب من زاوية معينة تختلف عن الآخر؛ ابن خلدون ربطه بصورة الألفاظ (القالب)، القرطجاني اهتم بصورة المعاني «إذ تحاشى ربط الأسلوب بالنوع والغرض الأدبيين، وذهب إلى البحث في طريقة تَشَكُّل النص من رافدين اثنين هما: النظم الذي يكون في الألفاظ، والأسلوب الذي يكون في المعاني»[1] أما **أحمد الشايب** فقد جمع بين الاثنين ليشكل تعريفا أوسع وأقرب لمعنى الأسلوب.

وعلى حد قول المسدي:«إنه ليس من نظرية في تحديد الأسلوب، إلا اعتمدت إحدى هذه الركائز الثلاث أو ثلاثتها، ويقصد بهذه الركائز الثلاث: الباث والمستقبل والناقل.»[2]

ثانيا: مفهوم الأسلوبية:

يتردد كثيرا مصطلح الأسلوبية في الدراسات الأدبية واللغوية الحديثة؛ وهو في المفهوم اللغوي ترجمة للمصطلح الأجنبي (stilistique). الأسلوبية كلمة مركبة من الأسلوب (style) ولاحقته (ية) (ique)؛ «فالأول ذو بعد إنساني، أما لاحقته فتتصل بالبعد العلماني العقلي الموضوعي. ويمكن أن نفكك الأسلوبية إلى علم الأسلوب (science de style). وبذلك تعرف الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب.»[3]

أما في المفهوم الاصطلاحي، يشير الكثيرون إلى أن مصطلح الأسلوبية لا يمكن أن يحدد بتعريف واضح ومقنن، وذلك لارتباطها بميادين عديدة. يعرفها (بيربجيرو) قائلا:« بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف، إنها علم التعبير اللغوي وهي نقد للأساليب الفردية.» [4] فهنا يقر بأن الأسلوبية وليدة البلاغة، ولكنها أكثر شمولية. فهي لا تركز في بحثها على مستوى دون آخر، إنما تدرس كل البنى الموجودة في الأثر الأدبي. أما (ستيفن أولمان) يرى أن «الأسلوبية اليوم هي

---

[1]– موسى عالم: دراسة أسلوبية لقَصِيدَةُ أبي يَعْقُوبٍ الخُرَيْمِيِّ فِي رِثَاءِ بَغْدَاد، أطروحة ماجستير، جامعة فرحات عباس، سطيف،2008، ص 15

[2]– عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية، تونس، ط3، (دس)، ص 36

[3]– **ينظر:** عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، ص 34.

[4] – بير جيرو: الأسلوبية، تر: منذر عياشي، ص9.

أكثر أفنان اللسانيات صرامة...ولنا أن نتنبأ بما يكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النقد الأدبي واللسانيات معا.»[1] أي أن الأسلوبية فرع من اللسانيات، ولها أن تساهم في إثراء علم اللغة والنقد الأدبي معا. (جاكبسون) ركز من جهته على الوظيفة الشعرية للغة بالدرجة الأولى، ففي نظره المستوى الفني للخطاب هو الذي يخلق له اختلافا عن سائر الأجناس الأدبية الأخرى، التي قد تشترك مع الأدب في مادة التعبير، لكن تختلف عنه في الوسيلة والشكل التعبيري. « تدرس الأسلوبية وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية؛ أي أنها تدرس الوقائع الحساسة المعبر عنها لغويا. »[2]

أما يوسف أبو العدوس فقد صب اهتمامه على النص. ويبرز ذلك من تعريفه هذا:

« إن الأسلوبية تهتم بالنص وتدرسه من الداخل؛ لكشف طبيعة العناصر اللغوية التي نظمت في نسق واحد، متآلف بمعزل عن ربط هذه العناصر بسياقات خارجية. فهي تقرأ النص قراءة داخلية لاستخلاص سماته الإيحائية والجمالية من خلال صياغته اللغوية.»[3] فالأسلوبية عنده تبحث عما بداخل النص وكل ما تتوصل إليه من نتائج تكون مستقات من تحليل داخلي للنص بكل المستويات معزولا عن كل ما هو خارج النص (الالتزام بالموضوعية). أما عند مؤسسها (شارل بالي) «الأسلوبية تدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية، أي أنها تدرس الوقائع الحساسية المعبر عنها لغويا »[4] فالأسلوبية تقتصر وظيفتها عند بالي على دراسة اللغة وقيمتها التعبيرية، أكثر من دراسة الحالة الشعورية الوجدانية، إلا أنه لا ينفي وجود علاقة بين الفكر واللغة. الأسلوبية متنوعة الاتجاهات ومتعددة المستويات كما وصفها منذر عياشي، وليس من الممكن حصرها في مستوى واحد، أو علم معين، فهي ليست حكر لميدان دون آخر.

---

[1] – عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب، ص22.

[2] – بير جيرو: الأسلوبية، تر: منذر عياشي، ص54 .

[3] – يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية و التطبيق،ص69 .

[4] – بيرجيرو: الأسلوبية، تر: محمد منذر عياشي، ص54 .

في مجمل القول: الأسلوبية منهج مستقل بذاته، أو هي في أبسط معانيهـا الدراسة العلمية للأسلوب، وبهذا يكون الأسلوب هو ميدان الدراسة الأسلوبية حيث تعمد إلى إبرازه والكشف عن خصائصه المميّزة، معتمدة جملة من الأدوات الإجرائية في تحديد الظواهر الأسلوبية. مركزة عما بداخل النص بعيدا عن سياقاته الخارجية، فتنطلق في التحليل من أصغر وحدة (الحرف) إلى أكبر وحدة (الجملة) للوصول إلى نتيجة.

2- نشأة الأسلوبية وتطورها

إن محاولة الحديث عن الأسلوبية كمنهج نقدي حديث عرف رواجا كبيرا على الساحة الأدبية واهتماما من الباحثين والدارسين في الميدان منذ بزوغه، وهو يدفعنا للعودة بالزمن إلى الوراء لتتبع مسار هذا المنهج قبل أن يستقر على ما هو عليه اليوم. يرجع الباحثون أن أول من أطلق مصطلح الأسلوبية هو الباحث (بوفون)، إذ ذكره في إحدى محاضراته سنة 1753. بينما يذهب آخرون إلى إنسابه للفرنسي (جوستاف كويرتينغ) سنة 1886؛ حين وصف الأدب الفرنسي قائلا: « إن علم الأسلوب الفرنسي ميدانه شبه مهجور تماما حتى الآن...»[1] رغم هذا الاختلاف في تحديد تاريخ ظهور هذا المنهج ؛ إلا أنهم يجمعون على أن نهاية القرن التاسع عشر هو الميلاد الحقيقي للأسلوبية وقيامها محل البلاغة، وذلـــك على يد شارل بالي – تلميذ سوسير– حين ألف "مقالات في الأسلوبية الفرنسية" سنة 1909 "اللغة والحياة" سنة 1912. كان هذين المؤلفين بمثابة الركيزة الأساسية التي أرست قواعد علم الأسلوب. اعتبر شارل بالي أن علم الأسلوب يتمحور في مجمله على الجوانب «الإنسانية التأثيرية في اللغة بعيدا كل البعد عما هو أدبي»[2] فأسفرت عن هذه النظرة ردود فعل مضادة من طرف المهتمين أمثال(ماروزو) الذي وصف الدراسات الأسلوبية بالتذبذب« بين الموضوعية اللسانية ونسبة الاستقراءات، فنادى بحق الأسلوبية في الوجود ضمن أفنان الشجرة الألسنية العامة.»[3]

---

[1] – بييرجيرو: الأسلوبية، تر: محمد منذر عياشي، ص5.

[2] – عبد السلام المسدي: الأسلوب و الأسلوبية، ص20-21 .

[3]– عبد السلام المسدي: الأسلوب و الأسلوبية، ص22.

بعد جملة من الشكوك التي حامت حول هذا المنهج ومدى مصداقيته، جاءت الندوة الأدبية المنعقدة في جامعة انديانا (أمريكا) كإعلان عن استقلالية الأسلوبية، بعدما ألقى (جاكوبسون) محاضرة حول اللسانيات الإنشائية.

سنة 1965 أصدر (تودوروف) أعمال الشكلانيين الروس مترجمة إلى الفرنسية، فازدادت البحوث الأسلوبية ثراء. في سنة 1969 خرجت الأسلوبية من وكر المتاهات واستقرت علما لسانيا قائما بذاته وقام (ستيفان أولمان) بمباركتها.

.

3- محددات الأسلوب في الأسلوبية:

لقد كان لظهور الأسلوبية ردود فعل متناقضة، بين مرحب معترف بها، ورافض ينسبها إلى العلوم الأخرى (اللسانيات، البلاغة..). فنتج عن ذلك التفاوت في الفهم والاستيعاب اختلاف في طريقة تناولها ودراستها كمنهج؛ الأمر الذي دفع الأسلوبيين إلى وضع محددات لهذا العلم للتميز بينه وبين غيره من العلوم. يجمع الدارسون على أن الأسلوبية تتحدد من خلال الاختيار، التركيب، والانزياح.

أولا: الاختيار :

يقر الأسلوبيين على أن الاختيار أهم مبدأ وأساس الإبداع الأسلوبي، ويتجلى ذلك في فكرتهم هذه: « الأسلوب محصلة مجموعة من الاختيارات المقصودة بين عناصر اللغة القابلة للتبادل »[1] فالمبدع يستوجب عليه أن يمتلك رصيد لغوي واسع؛ يسمح له بانتقاء الكلمات والتعابير التي يراها قادرة على إيصال فكرته للمتلقي على أكمل وجه، وهذا التفضيل بين المفردات يكون بمحض إرادته ليخلق لنفسه أسلوبا خاصا. وقد يعبر اثنان على الفكرة نفسها لكن لن تأتي بنفس المشاعر، وذلك نظرا لاختلاف قدراتهم وملكتهم اللغوية والثقافية.

---

[1] – صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه و اجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1،1998، ص 116 .

يميز الأسلوبيين بين نوعين من الاختيار؛ الاختيار الأسلوبي، وغير الأسلوبي. يفصلها صلاح فضل في أربع تحديدات هي: [1]

- ✓ **اختيار قصد التواصل:** فالأديب يمكن أن يوظف في نصه تعابير أو كلمات بغية توصيل فكرة ما أكثر من فكرة أخرى، ولا تفرق عنده إن كان ذلك فرضا على المتلقي، أو إقناعا، أو إعلاما فحسب.

- ✓ **اختيار موضوع الكلام:** على المتحدث أن يختار موضوعا ومما يجعله ينحصر في حقل لغوي محدود، وتقل قدرته الاختيارية للمفردات، فمثلا أن يتحدث عن (أسد) يمكنه الاختيار بين(السبع، ليث....) لكن لا يمكنه ذكر(الجواد).

- ✓ **اختيار الشفرة اللغوية:** اللغة مهمة في النص، لذا يوجب تحديد اللهجة واللغة إنْ كان المتحدث يفقه أكثر من لغة.

- ✓ **الاختيار النحوي:** كما هو متعارف عليه، فالأبنية اللغوية خاضعة لقواعد نحوية إجبارية لا مفر منها.

ونخلص إلى أن سمة الاختيار في الأسلوب لا تعني الحرية العمياء، إنما اختيارا واعيا وفق شروط محكمة. ويبقى الاختيار من العمليات المساعدة على كشف تفرد كاتب عن كاتب آخر.

ثانيا: التركيب:

يرى علماء الأسلوب في دراسة التركيب عنصرا مهما، فعملية الاختيار مهما كانت دقيقة وصائبة، إلا أنها لا تكتمل ما لم تدخل في سياق تركيبي. فالأسلوبية لا تؤمن بقدرة الكاتب على الإفصاح عن تصوره، أو حتى حسه، ما لم تركب الأدوات اللغوية تركيبا صحيحا. وأي تغيير في التركيب سيفرض حتما معنى آخر تبعا للاختلاف الحاصل فيه.

---

[1]– **ينظر**: صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه و اجراءاته،ص117.

ثالثا: الانزياح:

يسمى أيضا العدول أو الانحراف، والمقصود به هو مخالفة النمط المتعارف عليه إلى أسلوب جديد غير مألوف، عن طريق استغلال إمكانيات اللغة وطاقاتها الكامنة. وذلك في حدود ما تسمح به قواعد اللغة. الانزياح عند (ريفاتير) هو « خرق للقواعد حينا، ولجوء إلى ما ندر من الصيغ حينا آخر.»[1] وعليه فالانزياحات الدلالية، التركيبية، والنحوية تظل أهم سمة من سمات التفرد في الكتابات الأدبية والإبداعية؛ لكن الانزياح ما كان ذا فائدة يعود بالمنفعة على النص ويثير في المتلقي رغبة التطلع.

4- اتجاهات الأسلوبية:

إن ظهور الأسلوبية كمنهج نقدي جديد على الساحة الأدبية، يهتم بالإنتاج الأدبي ويعمل على كشف العناصر المكونة له؛ سواء تعلق الأمر بالمبدع، أو الأثر الأدبي، أو حتى المتلقي. ولكون هذا المنهج يشمل عدة مستويات أنتج عدة أراء حوله ووجهات نظر مختلفة، تحاول الإحاطة بهذا المصطلح. فلم تبقي الأسلوبية رهينة اللغة وقوانينها. إنما استطاعت أن تنتج تعددا في القراءات. مما أدى إلى بروز اتجاهات مختلفة تهتم بالموضوع، إذ يمكن تلخيصها فيما يلي:

الأسلوبية التعبيرية: (الوصفية)

رائدها (شارل بالي) بدون منازع «الأسلوبية التعبيرية كما صممها بالي بحتة، ولا تعنى إلا بإيصال المألوف وتستبعد كل اهتمام جمالي أو أدبي »[2] أي أنها تهتم بمعالجة تعبير اللغة بوصفه ترجمان للأفكار، كما تكشف علاقة التفكير بالتعبير وما يبذله المبدع أو المؤلف من جهد ليعبر عما يحس به وذلك بتوظيف اللغة. معـــدن الأسلوبية حسب شارل بالي «ما يقوم في اللّغة

---

[1] -عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، ص103.

[2]- بيرجيرو: الأسلوبية، تر: منذر عياشي،ص67.

من وسائل تعبيرية تبرز المفارقـــات العاطفية والإرادية والجمالية، حتى الاجتماعية والنفسية، فهي تكشف أولا في اللّغـــة الشائعة التلقائية قبل أن تبرز في الأثر الفني».[1] أسلوبية التعبير هي دراسة لقيم تعبيرية وانطباعية خاصة بمختلف وسائل التعبير التي في حوزة اللّغة، وترتبط هذه القيم بوجود متغيرات أسلوبية؛ مرتبطة بأشكال مختلفة للتعبير عن فكرة واحدة. إذ تعتبر التراكيب اللغوية حاملة لمضمون عاطفي مشحون دلاليا. وأكثر المتأثرين بفكرة بالي (ماروزو، وكروسو).

من أهم مميزات أسلوبية التعبير ما يلي:[2]

– إنّ أسلوبية التعبير دراسة علاقات الشك مع التفكير (أي الفكر عموما، وهي تتناسب مع تعبير القدماء).

– لا تخرج عن إطار اللّغة، أو عن الحدث اللساني المعتبر لنفسه.

– وتنظر إلى البنى ووظائفها داخل النظام اللّغوي، ولهذا تعتبر وصفية.

– إن أسلوبية التعبير أسلوبية للأثر، وتتعلق بعلم الدلالة، أو بدراسة المعاني.

وعلى هذا الشكل استقرت أسلوبية بالي، إلا أنه سرعان ما تعرض للنقد مع مرور الوقت حتى من مؤيديه نفسهم، وهو ما مهد الطريق لظهور اتجاهات أسلوبية أخرى.

الأسلوبية النفسية:

يتزعمها (ليوسبتزر) الذي بفضله تطورت النظرة إلى علم الأسلوب، فالأسلوبية النفسية تدفع الباحث إلى التحري عن الأسباب التي ينحى بسببها الأسلوب وجهة خاصة. كما تقوم برصد حياة المؤلف؛ أي ذاتية الكاتب. هي لا تبحث عما بداخل النص وإنما في سياقاته الخارجية. فكل إبداع تكون له علاقة بالحياة الشخصية للمبدع. تنطبق على هذا الاتجاه مقولة بوفون السالف ذكرها التي اختصر بها تعريف الأسلوب بأنه الرجل نفسه. وجاء هذا الاتجاه كردة فعل

[1] – عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، ص 41.

[2] – منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 42.

على الأسلوبية التعبيرية. وهي في الواقع نقد للأسلوب، ودراسة لعلاقات التعبير مع الفرد. وتتميز الأسلوبية النفسية بمجموعة من الخصائص أهمها:[1]

– أسلوبية الفرد هي في الواقع نقد للأسلوب، ودراسات لعلاقات التعبير مع الفرد، أو مع المجتمع الذي أنشاها واستعملها.

– هي دراسة تكوينية وليست معيارية ولا تقريرية.

– إذا كانت أسلوبية" التعبير تدرس الحدث اللساني المعتبر لنفسه، فإنّ أسلوبية الفرد تدرس هذا التعبير نفسه إزاء المتكلمين.

رغم الاختلاف القائم بين الاتجاهين السالف ذكرهما إلا أنه لا ينفي إمكانية تلاقيهما في نقاط، ككونهما ينظران إلى النص بحًثا عن البنى اللّغوية ووظائفها داخـــل النظام اللغوي، كما يقومان على إبراز دور العلاقات التي تربط بين الشكل اللّغوي والتعبير الوجداني المتضمن فيه.

الأسلوبية البنيوية:

وضع أسسها (فرديناند دي سوسير) واستقرت مع (ريفاتير)، أخذت معه الأسلوبية البنيوية مساراً مهماً في تناول الأسلوب في النص الأدبي، وقد أفرد كتابا خاصاً لهذا الغرض وسماه (محاولات في الأسلوبية البنيوية) صدر عام 1976. تنطلق الأسلوبية البنيوية في بحثها عن النص كنسق لغوي « إنها امتدادا لآراء سوسير في التمييز بين اللغة والكلام»[2] حيث يركز البحث الأسلوبي البنيوي في تحليله للنص الإبداعي من خلال البنى اللغوية المشكلة لها، ومدى تناسقها لتشكيل النص. كما تقوم الأسلوبية البنيوية بعزل كل السياقات الخارجية للأثر الأدبي بالتركيز على الوظيفة الشعرية للغة. الأسلوبية البنيوية تعني تحليل النصوص الأدبية بعلاقات التكامـــل والتناقض بين الوحدات اللّغوية المكونة للنص، وبالدلالات الإيحائية فيه وهي تتضمن

[1] – منذر عياشي: الأسلوبية و تحليل الخطاب، ص 43.

[2] – بيرجيرو: الأسلوبية، تر: منذر عياشي، ص 116.

بعدا ألسنيا قائما على علمي المعاني والصرف وعلم التراكيب، لكن دون الالتزام الصارم بالقواعد. من أعلامها(ميشال ريفاتير) الذي يؤمن بوجود بنية في النص، وبوجوب البحث فيها.

الأسلوبية الإحصائية:

استطاع (بيرجيرو) أن يؤسس الأسلوبية الإحصائية والمقصود بها « إبعاد الحدس لصالح القيم العددية»[1] بجعل النص ظاهرة قابلة للقياس كميا، كما يبني أحكامه بناء على النتائج التي يقدمها الإحصاء، ذلك من خلال حساب العناصر اللغوية ومقارنتها وإبعاد المكونات الفنية لصالح القيم العددية وكذا إبعاد النص وعزله عن سياقه الخارجي.

5- الأسلوبية وعلاقتها بالعلوم الأخرى:

إنّ الباحث في ميدان الدراسة الأسلوبية يستنتج بشكل واضح ذلك التّداخل بين علم الأسلوب وبقية العلوم الأخرى، خاصة البلاغة، اللّسانيات، والنّقد. ففي كثير من الأحيان يقف الباحث وقفة استفهامية للبحث عن الحدود الفاصلة بين هذه المصطلحات الثلاثة وبين الأسلوبية. ومن هنا حاولنا تفكيك ذلك الالتباس والغموض بتوضيح العلاقة بين هذه العلوم.

علاقة الأسلوبية باللسانيات:

لقد أشار الدارسون إلى علاقة الأسلوبية باللسانيات وركزوا في ذلـــك على المقاربات والمفارقات القائمة بينهما، فيؤكد فريق اتصال العلمين ببعضهما وكون الأولى فرع من الثانيـــة.

يعرف (دولاس) الأسلوبية قائلا:« إنها وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات.»[2] وهو نفس رأي (ريفاتير وجاكوبسون)، وهذا الأخير يعتبرها «فن من أفنان الشجرة اللسانية أو منهج لساني.»[3] هذه المقولات تبرز مدى اقتناع روادها بفكرة انتماء

---

[1]- هنريش بليت: البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سميائي لتحليل النص، تر: محمد العمري، بيروت لبنان، دط،1999، ص58 .

[2] - عبد السلام المسدي : الأسلوبية و الأسلوب، ص 48.

[3] - عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص48.

الأسلوبيـــــــة إلى الحقل اللساني، مما أفرز ردود فعل مضادة رافضة لتقييد المنهج تحت عباءة اللسانيـات، معترفين بفضلها عليه لكن هذا لا يمنعها من الاستقلالية والتأسيس كمنهج منفصل عنهـــا. هنا يظهر الاختلاف والتباين في الآراء.

لقد ميز منذر عياشي الفروق بقوله: « لقد كان الظن بالأسلوبية أنها عِلم لن يلبث حتى يحظى بالاستقلالية وينفصل كليا عن الدراسات اللغوية. ذلك أن هذه تعنى أساسا بالجملة، والأسلوبية تعنى بالإنتاج الكلي للكلام. وأن اللسانيات تعنى بالتنظير للغة كشكل من أشكال الحدوث المفترضة، وأن الأسلوبية تتجه إلى المحدث فعلا، وأن اللسانيات تعنى باللغة من حيث هي مدرك مجرد تمثله قوانينها، وأن الأسلوبية تعنى باللغة من حيث الأثر الذي تتركه في نفس المتلقي كأداء مباشر، هذا إلى جملة فروق أخرى».[1]

رغم كل هذه الفروق المسجلة بين المنهجين إلا أننا لا ننكر أن لسانيات سوسير هي التي أنجبت أسلوبية بالي وزودتها بطابع العلمية، ومهدت لها أن تستقر منهجا أدبيا.

علاقة الأسلوبية بالنقد الأدبي:

تباينت الآراء بشأن علاقة الأسلوبية بالنقد، ويمكن أن نرصد من هذه العلاقة اتجاهين: فريق ذهب إلى أن الأسلوبية ليست وريثا للنقد، وإنها مغايرة له فهو– بحسب رأي هذا الاتجاه – ممارسة أوسع نطاقا من الأسلوبية، إذ تتوقف الأسلوبية عنـد المواصفة اللغوية للخطاب الأدبي، وهي محكومة برؤيتها وأدواتها الإجرائية وأما النقد فإنه يتسع إلى دراسة عناصر أخرى خارج النص.

في حين يرى أصحاب الاتجاه الآخر أن العلاقة بينهما قائمة على التكامل والتعاون، فكلاهما يمكنه أن يفيد الآخر بمعارف وخبرات استقاها من مجال دراسته« فالنقد الأسلوبي لا يمكنه أن يستوفي كل جوانب العملية الإبداعية إلا إذا هشم أطرافه حتى تتسع له طاقة الدرس

[1] – منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، ط1، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1990، ص11.

الأسلوبي، أو مط الدرس الأسلوبي فوق طاقته ليتسع للعمل الأدبي بكل جوانبه.»[1] والأحق بالذكر أن الأسلوبية قد فرضت نفسها كمنهج نقدي يركز على اللغة التي هي أساس الإبداع في العمل الأدبي؛ التقت مع النقد في نقاط أهمها: هي كون الاثنين يصبان اهتمامهما على النص. بينما يختلفان في كون الأسلوبية علما موضوعي، أما النقد فذاتي.

وحسب رأي صلاح فضل التميز لا يعني الفصل فإن كان علم الأسلوب قد اشتد عوده اليوم وأصبح أكثر موضوعية من النقد الأدبي «فإنه يسيء إلى نفسه قبل أن يسيء إلى شقيقه (النقد) إن حاول أن يغتصب مكانه.... فالنقد في طريقه أن يصبح علما وهو قادر أن يستفيد من علم الأسلوب دون أن يتنازل عن حقه.»[2]

علاقة الأسلوبية بالبلاغة:

يرى عبد السّلام المسدي أن علاقة الأسلوبية بالبلاغة هي علاقة تنافر وتباين، حيث أنّه «إذا أتيح للأسلوبية والألسنية أن تتواجدا فإن الأسلوبية والبلاغة كمتصوّرين فكريين فتمثّلان شحنتين متنافرتين متضادتين لا يستقيم لهما وجود في تفكير أصولي موحّد»[3]. فرغم معرفتنا بأنّ الأسلوبية هي الوريثة الشّرعية للبلاغة وهي ناتجة عن شيخوختها التي أنجبت الأسلوبية. ولكن هذا لم ينفي وجود فوارق واختلافات بين هذين المصطلحين فهذا ما أشار إليه المسدي في تلك المقولة السّابقة وسنحاول تلخيص هذه الفوارق فيما يلي:

« إنّ علم البلاغة علم معياري على حين أنّ علم الأسلوب علم وصفي.»[4]حيث أنّ علم البلاغة تستند إلى أحكام تقييمية ترمي إلي تعليم مادتها. في حين أنّ الأسلوبية هدفها وصف الظّواهر وتعليلها من دون إطلاق أحكام عليها، وأنّ هدفها ليس تعليميا إذ تراعي الحالة الوجدانية للمؤلّف،

---

[1]– صلاح فضل، مدخل إلى علم الأسلوب، ص 40.

[2] – صلاح فضل: مدخل إلى علم الأسلوب، ص41.

[3] – عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب، ص52.

[4] – محمد شكري عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، مكتبة الجيزة العامة، مصر،ط2، 1992، ص44.

بينما البلاغة تأثّرت بعلم المنطق. وهي ضيقّة الآفاق على عكس الأسلوبية التي تهتم بكلّ وحدات النّص ومستوياته، فلا تقف عند حدود الجملة الواحدة.

7- مستويات التحليل الأسلوبي:

يعمد الدارسون والباحثون في التحليل الأسلوبي إلى تقسيمها لعدة مستويات وتختلف هذه الأخيرة من باحث لآخر وذلك راجع كما ذكرنا سالفا إلى اختلاف الآراء حول المفهوم أصلا وانعكس ذلك على التقسيم أيضا، إلا أنهم يتفقون على ضرورة استحضار أربعة مستويات في التحليل وهي:

1 – المستوى الصوتي:

يعالج الباحث في هذا المستوى الوزن، القافية، الأصوات وتكرارها، البحور...أي أنه يحيط بكل ما له علاقة بالصوت سواء كان داخلي أو خارجي.

2 – المستوى الدلالي:

يدرس فيه الحقل الدلالي والمعاجم باختلافها (معجم الطبيعة الحب الوطن...) ويسلط الضوء على الكلمات المفتاحية التي ينبني عليها النص.

3- المستوى التركيبي:

يركز على الجمل الفعلية والاسمية، التقديم والتأخير، أزمنة الفعل، وكل ما له صله بالبنى النحوية.

4 المستوى البلاغي:

كل ما له علاقة بالبيان، والبديع يدرج ضمن هذا المستوى(الاستعارة، الكناية، التشبيه، السجع...).

ونجد أن **(بيار جيرو)** جمع في مفهومه للأسلوبية جل هذه المستويات حين وصفها أنها «تدرس كل ملمح من ملامح النص اللغوية من أصوات وصيغ صرفية وتراكيب وكلمات، وصور، فتستفيد من علم الأصوات والصرف والنحو والدلالة والمعجم والبلاغة والعروض وذلك للكشف عن جميع سمات الأسلوب في نص معين.»[1]

[1]- بيرجيرو: الأسلوبية، تر: منذر عياشي، ص 86.

الفصل الأول:

البنية الإيقاعية و أبعادها الدلالية

المبحث الأول:

الموسيقى الخارجية ووظيفتها الأسلوبية:

1- تجانس الوزن ودلالته الأسلوبية:

الوزن هو القياس الذي يعتمده الشعراء في تأليف قصائدهم. «هو الإيقاع الحاصل في التفعيلات الناتجة عن كتابة البيت الشعري كتابة عروضية، وله أثر مهم في تأدية المعنى. الأوزان الشعرية التقليدية ستة عشر وزنا؛ خمسة عشر منها وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدي، أما الوزن السادس عشر(المتدارك) فتداركه الأخفش. »[1] ولمعرفة وزن القصيدة التي بين أيدينا سنحاول تقطيع أحد الأبيات:

35- والنّسمةُ المِعْطَارٌ أنفاسُهُ والحُسْنُ إشْراقاتُهُ العَارِمَهْ[2]

التقطيع:

وَ نْنَسْمَتُلْ	مِعْطَارُأَنْ	فَاسُهُوْ		وَ لْحُسْنُإِشْ	رَاقَاتُهُو	عَارِمَهْ	
0//0/0/	0//0/0/	0//0/		0//0/0/	0//0/0/	0//0/	
مستفعلن	مستفعلن	فاعلن		مستفعلن	مستفعلن	فاعلن	

كشفت المعالجة العروضية لقصيدة مفدي زكرياء استخدامه لبحر شعري واحد وهو **بحر السريع** الذي مفتاحه:

بحر سريع ماله ساحل مستفعلن مستفعلن فاعلن

---

[1]- إميل بديع يعقوب: معجم مفصل في علم العروض و القافية و فنون الشعر، دار الكتب العلمية ، بيروت ،ط1، 1991، ص 458.

[2]- ديوان " أمجادنا تتكلم " لمفدي زكريا ، تح: مصطفى بن الحاج بكيرة حمودة، مؤسسة مفدي زكرياء، الجزائر، (د.ط)، 2003،ص249 .

بحر السريع من البحور المركبة لكونه مكونًا من تفعيلتين مختلفتين، «هو من بحور الطبقة الثانية»[1] سمي بالسريع لسرعة النطق به، وهذه السرعة متأتية من كثرة الأسباب الخفيفة فيه، «فالأسباب أسرع من الأوتاد في النطق بها.» [2] يُذكر أن تفعيلاته كانت في الأصل كالآتي:

مستفعلن مستفعلن مفعولات مستفعلن مستفعلن مفعولات

إلا أن عروضه وضربه في استعمال الشعراء أصابهما الطي والكسف « فالأول هو حذف الرابع الساكن أما الثاني هو حذف آخر الوتد المفروق»[3] أي (مفعولات) أصبحت (مفعلا) ثم حولت إلى (فاعلن).

بحر السريع "من أقدم بحور الشعر العربي، غير أن ما روي منه في الشعر القديم قليل، مثله في هذا مثل بحر الرمل، يجوز استعماله تاما أو مشطورًا، لكنه لا يستعمل مجزوءً؛ لأن حشوه وحشو الرجز واحد هو:" مستفعلن مستفعلن"(مرتين). والقصيدة التي بين أيدينا اعتمد فيها الشاعر على الوزن التام.

ولبحر السريع أربع أعاريض وستة أضرب، وسنكتفي بذكر العروض الأولى فقط لكون القصيدة التي بين أيدينا تتوفر عليها:[4]

– العروض الأولى: مطوية مكسوفة كما ذكرنا سالفا، أي مفعولات تصير مفعلا، ثم تحول إلى فاعلن. ولهذا العروض ثلاثة أضرب:

• الضرب الأول: مطوي مكسوف، مفعولات ⟵ فاعلن

• الضرب الثاني: مطوي موقوف، أي مفعولات ⟵ مَفْعِلاتْ وتحول إلى فَاعِلانْ.

---

[1] – مصطفى حركات: أوزان الشعر، دار الثقافة للنشر، مصر، ط1، 1998، ص121.

[2]– إميل بديع يعقوب: معجم مفصل في علم العروض و القافية و فنون الشعر، ص94 .

[3] – محمد علي سلطاني: المختار في علوم البلاغة و العروض، دار العصماء، سوريا، ط1 ،2008، ص245.

[4]– **ينظر**: محمود مصطفى: اهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض و القافية تح: سعيد محمد اللحام، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط1، 1997 ،ص83.

• الضرب الثالث: أصلم تصير فيه مفعولات مفعو وتحول إلى فعلن.

وخلال دراستنا للقصيدة توصلنا إلى أن الشاعر استخدم من العروض الأولى الضرب الأول في أغلب القصيدة. فقد احتفظ بالضرب الأكثر تداولا (فاعلن) في الشعر العربي:[1]

66- إنْ يفْخرْ الشّعبُ بأمجادِهِ فأنتِ فيه الحِكمةُ الرَّائِدَهْ

67- أوْ كانَ يحتاجُ إلى شاهدٍ فأنتِ يا (بجَايَةُ) الشَّاهدَهْ

68- ألمْ يكنْ يُبهرُ مِنكِ السَّنَا (أندلسًا) في النّكبةِ الحَاصِدَهْ؟

أما الضرب الثاني (فاعلات) استعمله الشاعر تحديدا من البيت 43 إلى البيت 64 ومن أمثلتها:[2]

59- فمِلتَ للدَرسِ وعِفتَ الوَرَى فرُعْتَ دُنْيَاكَ ومَا إنْ تَزَالْ

60- فاخْتَطَفَتْ (بِجَايةُ) لبَّهُ ولمْ تَنلْ منْ أَصْغَرَيْهِ النِّبَالْ

63- يا (قَرْيَةَ العُبَّادِ) بُثِّي لهُ شَكْوَايَ في ضُرَاعَةٍ وابْتِهَالْ

يَا قَرْيَتَلْ	عِبْبَادِبُثْ	ثِيْلَهُوْ	شَكْوَايَفِيْ	ضُرَاعَتِنْ	وَ بْتِهَالْ
0//0/0/	0//0/0/	0//0/	0//0/0/	0//0//	00//0/
مستفعلن	مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	متفعلن	**فاعلان**

لقد عمد الشاعر إلى خلق نوع من التلوين الإيقاعي في موسيقى النص الشعري، بغرض تنبيه المتلقي، أو السامع. فمثل هذا التلوين سمة أسلوبية ميزت القصيدة وجعلت الشاعر يتفرد بانزياحه عن الوزن للحظة، ومن ثم عاد إلى الوزن الأصلي ليكمل كل القصيدة به.

[1] – الديوان، ص 252.

[2] – الديوان، ص 252.

اختار مفدي زكرياء هذا الوزن– وزن السريع– لأنه يناسب حالة الوصف، فقد كان بصدد وصف بجاية ومدح جمالها، ومعالمها التاريخية والدينية، معتزا بالحضارات والأمجاد التي تركت فيها آثار لا تمحى. ووجد الشاعر في هذا الإيقاع مساحة لتمثيل عواطفه والتعبير عنها ومنها قوله:[1]

43- (بِجَايَةَ) المجدِ ونَبعُ الجَمَالْ ومُنْتَدَى الفكرِ ومهدَ الجَلالْ

27- هلْ كانَ (نُرْيُوسُ) بِها هَائِمًا ففَضَّحَتْهُ الأَدْمُعُ السَّاجِمَهْ ؟

66- إنْ يفْخرِ الشَّعْبُ بأمجادِهِ فأنتِ فيهِ الحِكمةُ الرائِدَهْ

77- لُذْ (بالثَّعالِبي) في خُلدِهِ يُنبئْكَ عنْ (بِجايَةَ) المَاجِدَهْ

86- في كِبرِياءِ (القَلْعَةِ) العَاليَهْ أَشْدُو (بَنِي حَمَّادَ) أَلْحَانِيَهْ

133- (بِجَايَةٌ) قَصَّرْتُ في وَصْفِهَا فصُغْتُ مِنْها اللَّمْحَةَ العَابِرَهْ

2–**الزحاف والعلل:**

كثيرًا ما يصيب أجزاء التفعيلات في استعمال الشعراء تغييرٌ ما، سواء أكان حذفا، أم تسكينا أم زيادة. وهذه التغيرات رصدها الخليل وأطلق عليها تسميات مختلفة تنضوي تحت مصطلحين هما: الزحافات والعلل.

أولا: الزحاف:

عرفه العروضيون بأنه «تغير في حشو البيت غالبا»[2] لكن هذا لا ينفي إمكانية دخول الزحاف على الضرب والعروض. « هو ما يصيب ثواني الأسباب في حشو البيت من حذف

[1] – الديوان، 248– 253.

[1]– عبد الله درويش: دراسات في العروض والقافية، مكتبة الطالب الجامعي، مكة المكرمة، ط3، 1987، ص123.

أو تسكين، ولا يلتزم الشاعر بذكر ذلك في سائر أبيات القصيدة »[1] أي أنه اختياري. الزحاف أنواع عديدة، نذكر منها أهم ما يدخل على بحر السريع (الخبن الطي والخبل):

أ – **الخبن:** هو حذف الثاني الساكن، أي أن مستفعلن تصبح متفعلن وهو ما أصاب هذه الأبيات:[2]

57- لكن سئمتَ العيشَ مع معشرٍ ثعالبٍ واخترتَ عيش الحلال

65- (بجاية) يا قصتي الخالدة كفيت شر الأعين الحاسدة

16- كَتَمْتَ مِثْلِي السّرَّ طولَ المَدى وفي حَشاكَ التّبرُ والجَوْهَرُ

كَتَمْتَمِثْ	لِسْسِرْرَطُوْ	لَلْمَدَىْ	وَ فِيْ حَشَاْ	كَتْتَبْرُوَلْ	جَوْهَرُوْ
0//0//	0/0//0/	0//0/	0//0//	0//0/0/	0//0/
متفعلن	مستفعلن	فاعلن	**متفعلن**	مستفعلن	فاعلن

فكما يظهر فإن تفعيلة (مستفعلن) في حشو البيت مخبونة، فأصبحت (متفعلن). مما ساعد على أن يكون الوزن أكثر حرية وخفة في استيعاب الانفعالات المتسارعة. وكأن الشاعر أراد كسر رتابة الإيقاع وتلوين موسيقى النص.

ب – الطي: حذف الرابع الساكن أي أن مستفعلن تصبح مستعلن ومن بين الأبيات المطوية نذكر منها:[3]

6- أم لوحة أبدع ألوانها من حسنه صانعه الأكبر ؟

13- يروعها الشلال لا يأتلي يلعب بالنار ولا يشعر

[1]- محمد علي سلطاني: المختار في علوم البلاغة و العروض، ص200

[2]- الديوان، ص 247-252.

[3] - الديوان، ص 246-247.

قَدْ بُحْتُ بالحُبِّ فبُح بالّذي لازِلتَ في جَوْفِ الثَّرَى تَسْتَرُ

قَدْ بُحْتُ	بِلْ	حُبْبِ	فَبُحْ	بِلَّذِيْ	لَاْ زِلْتَ	فِيْ	جَوْفِ ثَّثَرَىْ	تَسْتُرُوْ
0//0/0/		0///0/		0//0/	0//0/0/		0//0/0/	0//0/
مستفعلن		**مستعلن**		فاعلن	مستفعلن		مستفعلن	فاعلن

ج – الخبل: هو اجتماع الخبن والطي، فتصير مستفعلن ⟵ متعلن: فعلتن

وهذا النوع من الزحافات لم يرد أبدا في القصيدة ولم يعتمد عليه.

يمكن إحصاء الزحافات الواردة في القصيدة في الجدول التالي (ينظر الجدول1):

التفعيلة	نوع الزحاف	تكرارها	نسبة تواترها
مستفعلن	صحيحة (سالمة)	342 مرة	%59.79
مستعلن	الطي	127 مرة	%22.20
متفعلن	الخبن	103 مرة	%18
متعلن	الخبل	/	/

جدول -1-

التعليق:

من خلال ما يشير إليه الجدول رقم (1) تتجلى الهيمنة المطلقة للتفعيلة (مستفعلن السالمة)، حيث تواترت (342) مرة بنسبة بلغت 59.79% من مجموع تفعيلاتها (572)؛ والمتغيرة (230) بنسبة 40.20% مقسمة بين طي (22.2%)، وخبن (18%). فيما غابت زحاف الخبل كليا فهو زحاف مزدوج، يحدث في أحيانٍ كثيرة ثقلاً وخللاً في الموسيقى بحذفه لحرفين في التفعيلة الواحدة؛ لذا لا يلقى إقبالاً كبيراً لدى الشعراء.

طغت التفعيلة السالمة على القصيدة لكونها تنسجم مع طبيعة الصفات المنسوبة إلى بجاية، وهي صفات سالمة (الجمال. الكمال. صامدة...) استوجبت حضور التفعيلات السالمة، فالشاعر يبين أنه يود الحديث أكثر وأكثر عن بجاية، ويظهر للكل جمالها وعراقتها، وهو ما يفسر سيطرة التفعيلة السالمة. أما الزحافات فجاءت بنسبة أقل ، كان بدافع كسر رتابة الإيقاع المتكرر وهو إجراء أسلوبي له أبعاده الدلالية.

ثانيا: العلة:

«هي تغيير يطرأ على الأسباب والأوتاد من العروض، أو الضرب من البيت الشعري. هي أيضا لازمة»[1]، بمعنى أنها إذا وردت في أول بيت من القصيدة التزمت في جميع أبياتها. تنقسم العلة إلى قسمين: علة الزيادة وعلل النقص.

القصيدة موضوع دراستنا لم يمسها هذا التغيير، سوى أنه حدث في العروض والضرب علة بحذف الحركة الأخيرة للتفعيلة سنكتفي فقط بالذكر السريع لها. فمفدي زكرياء في قصيدته هذه لم يستخدم أية علة، إذ جاءت عروضه وضربه على وزن «فاعلن» والتزم بها في كل أبيات القصيدة إلا في الأبيات 42-63 حيث أصيبت تفعيلة الضرب بالوقف وهو إسكان السابع

[1] – إميل بديع يعقوب: معجم مفصل في علم العروض و القافية و فنون الشعر، ص260.

المتحرك أي في التفعيلة الأصلية مفعولاتُ ⟵ مفعولاتْ (ثم حولت إلى فَاعِلاتْ). لكن الشاعر سرعان ما عاد إلى الضرب الأول "فاعلن".

إن الزحاف والعلة انحرافان لا يمكن اعتبارهما عيبين، وإن كانا كذلك فهما عيبين لابد منهما. فقد منحا القصيدة طعما خاصا، أبعد القارئ عن الإحساس بالملل الذي يتأتى من رتابة الإيقاع عند تكرير التفعيلات، كما أنه أتاح للشاعر إمكانية واسعة للتحرك في القصيدة ليعبر عن ذاكرته ويترجم حالته النفسية من خلال الدفقات الشعورية والموجات النفسية، والتنوع في التفعيلات يمكن المتلقي من مشاركة الشاعر أنفاسه وانفعالاته، فترى هذا المتلقي يتناغم والدفقات الشعرية للقصيدة. وهذا العدول عن القاعدة له قيمته، والنفس تجنح إلى هذه الانحرافات العروضية التي تترك أثرا في المتلقي، لكن لا ينبغي أن يكون كثير في النص الشعري؛ كي لا يخرج عن إيقاعه. فإذا كثر صار قبحًا. لقد كان العدول العروضي في القصيدة قليلا يمثله الطي والخبن، لكنهما لم يؤثرا في الوقع المتجانس لموسيقى البحر. مما جعل النص سالما نوعا ما من الانزياح الكثير وتأثيره، مما يؤكد أن وزن النص كان اختيارا أسلوبيا مقصود جاء به الشاعر فأضفى بعدًا جماليا ترتاح له نفس المتلقي.

3- القافية:

يرى إبراهيم أنيس أن القافية هي: «عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر والأبيات من القصيدة، وتكررها يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن.»[1] فالقافية هي عنصر مهم وأساسي في بناء القصيدة العربية. فبعد الوزن تأتي القافية تالية بشكل مباشر له. وقد حفل العلماء قديما

[1] – إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية،مصر،ط3 ،1965 ،ص 248.

بالقافية، فتناولوها بالتعريف كلما عرضوا لدراسة عروض الشعر فالقافية شريكة الوزن. وهو ما يؤكده تعريف القدامى للشعر هو قول موزون ومقفى.

يعرفها الخليل بن أحمد الفراهيدي أنها « من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع ما قبله» [1] والمقصود هو أن القافية هي المقطع الصوتي الذي يكون في آخر البيت من الشعر، كما أن «أول بيت من القصيدة هو الذي يتحكم في بقية القصيدة من حيث الوزن والعروض، ومن حيث نوع القافية»[2].وهي نوعان: القافية المقيدة والمطلقة. إن تقييد القافية وإطلاقها مرتبط بسكون الروي أو حركته. فالقافية المقيدة هي ما كانت ساكنة الروي، أي الروي هو آخر عناصرها.

وقد برزت القافية المقيدة في قصيدة مفدي زكرياء بشكل طفيف. ويمكننا التمثيل لها بقافية البيت التالي:[3]

55- لولا (ابنُ عبّاسٍ) وأحفادُهُ ما كنتَ في (فاسٍ) رهينَ اعْتِقَالْ

فالقافية هي: (قَالْ /00) حرف الروي فيها مقيد، أي ساكن وهو اللام.

أما القافية المطلقة فهي «ما كانت متحركة الروي»[4]، أي أن الروي تلازمه الضمة أو الفتحة أو الكسرة، كقول مفدي في مطلع القصيدة:

1- أسطُورةٌ حوضُكَ، أمْ كوثرُ؟ يا أيّها الشّاطئُ الأَخْضَرُ

وقد جاءت كل القصيدة تقريبا مطلقة القافية، موصولة بحرف وصل، تارةً بالهاء وتارةً أخرى بالواو. فبعد عملية إحصائية تبين لنا أن الشاعر استعمل الهاء كوصل في 99 بيتًا، في حين

---

[2] – إميل بديع يعقوب: معجم مفصل في علم العروض و القافية و فنون الشعر، ص347.

[2] – عبد الله درويش : دراسات في العروض و القافية، ص 93.

[3] – الديوان، ص251.

[4]– عبد العزيز عتيق: علم العروض و القافية، ص165.

استخدم الواو في 21 بيتًا فقط. اعتمد مفدي زكرياء على القوافي المفتوحة الروي، والفتح يميل إلى الخفة والانطلاق والتحرر، فجاء للتعبير والوصف والإعجاب.

طغت القافية المطلقة في القصيدة على حساب المقيدة، وهذا يبين نفور الشاعر من التقييد وميله إلى الطلاقة في التعبير. فالمقيدة في الأصل« قليلة الشيوع في الشعر العربي، لا تكاد تتجاوز10%.» [1] لقد كان تنويع الشاعر في القوافي متناسب مع بناء القصيدة، بحيث كان لتنوعها وتكرارها في مقاطع معينة وضمن مسافات منتظمة أثر موسيقي يسري في جسد القصيدة، وجسد القارئ أو السامع معا. كما أن تنوعها كان مرتبط بالدفقة الشعورية للشاعر وحالته النفسية.

4- الروي:

تتكون القافية من حرف أساس ترتكز عليه يعرف بالروي، و«الروي هو آخر حرف صحيح في البيت الشعري»[2]، هناك قصائد تسمى نسبة إلى ذلك الروي مثل «لامية العرب» للشنفرى. الروي إذن هو عماد القافية، وكل الحروف صالحة أن تكون رويا إلا حروف المد الثلاثة، والهاء إن كانت غير أصلية في الكلمة، إنّما للسَكت، أو للتأنيث، أو ضميرًا. وهي وردت بكثرة في القصيدة كقول الشاعر:[3]

100- وكمْ لهذا الشّعبِ - شعبِ الفِدَا- مِن مُهجٍ صارِخةٍ دَامِيَهْ

103- ونحن قومٌ عهدُنا ذِمّةٌ ما لم تَخُنْنَا الفئةُ البَاغِيَهْ

اهتم الشاعر في بنائه للقافية بحرف الروي، فهو من أهم العناصر الصوتية في الشعر. تتبني القصيدة على خمسة أحرف، بتواترات مختلفة ومتساوية أحيانا. كما يبدو في الجدول التالي:

---

[1]- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص 260.

[2] - عبد الله درويش: دراسات في العروض و القافية ، ص98.

[3] - الديوان ص255.

الحرف	الراء	اللام	الميم	الدال	الياء
تواتره رويا	58	21	22	21	21

جدول – 2–

يبين هذا الجدول الحروف التي وردت رويا في قصيدة " أمجادنا تتكلم". وهي «أكثر الحروف شيوعا كروي في الشعر العربي وهي: الميم، الراء، الدال، واللام.»[1] مثلت (الميم والراء) أكبر نسبة مقارنة مع غيرهما، ولعل سبب تواجدهما بكثرة في القصيدة يعود إلى صفة الوضوح السمعي التي يتميزان بها، حيث وصفهما الدرس الصوتي العربي باسم " أشباه الصوائت " وجعلها إبراهيم أنيس « من الأصوات التي لا هي شديدة، ولا هي رخوة على اعتبار أن الهواء المتسرب بين العضوين الملتقيين لا يحدث أي صفير أو حفيف.»[2] وهي أسهل نطقا وأكثر صفاءً ووضوحا لدى السامع، وتواترها في أبيات القصيدة أضفى عليها عذوبة وسحرا، خاصة بورودها رويا، مما جعل النص ذا إيقاع موسيقي مميز. ومن أمثلتها قوله:[3]

12- عوابثٌ، يرتعن في مهجتي أشكي فلا تُصغي، ولا تبصرُ

13- يروعُها الشّلّالُ لا يأتلي يلعب بالنّار، ولا يشعرُ

14- أَلْهَبْنَهُ حبًّا،وما إن درى أنّ العَذارى عالَمٌ مُخْطِرٌ

ومن أمثلتها الميم رويا:[4]

40- لُذْ (سِيدِي يَحْيَ) (بِتِيشِي) تجد عرائسَ البحرِ بها عَائِمَهْ

[1] – إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص 248.

[2] – إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص24 .

[3] – الديوان، ص246.

[4] – الديوان، ص250.

41- إنْ يُفشِ (زَغْوَاطُ) أحاديثَهَا رمالُ (سِجْلِي) لم تَزلْ كاتِمَهْ

المبحث الثاني:

الموسيقى الداخلية ووظيفتها الأسلوبية:

الموسيقى الداخلية هي« التي تنبعث من الحرف والكلمة والجملة»[1] فهي الموسيقى النفسية القائمة على النغم والجرس الموسيقي في النص الشعري، سواء كان صادر من الصوت كان، أم من الكلمة، أم من الجملة. تأتي الموسيقى الداخلية متفاعلة مع الموسيقى الخارجية، مكملة لها ومتحدة معها لإبراز جماليات النص الشعري. وعلى هذا فهي تكشف عن حالة الشاعر النفسية وانفعالاته المختلفة، من خلال التعامل مع الصوت مجهورا كان أم مهموسا، شديدا أم لينا.

1- الأصوات وأبعادها الأسلوبية:

الصوت كما يراه إبراهيم أنيس ظاهرة طبيعية «ندرك أثرها ونحيط به من غير أن ندرك كنهها، فقد أثبت علماء الصوت بتجارب لا يتطرق إليها الشك، أن كل صوت مسموع يستلزم وجود جسم يهتز.»[2] يتكون الصوت "من الحنجرة أو بعبارة أدق من الوترين الصوتيين، «فاهتزازات هذين الوترين هي التي تنطلق من الفم، أو الأنف، ثم تنتقل خلال الهواء الخارجي»[3]. كما أن هناك أصواتا تنشأ من اندفاع الهواء مرورا بالحنجرة دون أن يتذبذب معه الوتران الصوتيان أو يهتزا. وقد نتج عن هذا التفريق أن قسّم علماء الأصوات الأصوات اللغوية إلى قسمين رئيسين: صوامت وصوائت.

---

[1] – يوسف أبو العدوس :الأسلوبية الرؤية و التطبيق ، ص 261 .

[2] – إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص6

[3] – إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص 8.

أ – الصوامت:

الصامت هو «الصوت المجهور أو المهموس الذي يحدث أثناء النطق به اعتراض، أو عائق في مجرى الهواء في الفم، سواء كان الاعتراض كاملا أو جزئيا.» [1] وعليه فإن الأصوات الصامتة نوعان: مجهورة تهتز الأوتار الصوتية أثناء النطق بها، فالجهر يحدث نتيجة الضغط على مخرج الحرف حتى حال دون مرور الهواء الخارج من الرئتين هذا الهواء الذي لا يسمح له بالمرور حتى تنتهي عملية الضغط على المخرج أو الموضع. والجهر من صفات القوة التي جاءت نتيجة الضغط على مخرج الحرف. والأصوات المجهورة في اللغة العربية كما تنطق خمسة عشر صوتا هي كالتالي: ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ظ، ع، غ، ل، م، ن، و، ي.

أما المهموسة (الهمس) فهي عكس المجهورة. ويقول كمال بشر في هذا الصدد:« قد ينفرج الوتران الصوتيان بعضهما عن بعض في أثناء مرور الهواء من الرئتين، بحيث يسمحان له بالخروج دون أن يقابله أي اعتراض في طريقه، ومن ثم لا يحدث تذبذب للأوتار الصوتية ويحدث في هذه الحالة ما يسمى بالهمس فالصوت المهموس هو الصوت الذي لا تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به.»[2] وهي في اللّغة العربية كما تنطق اثنا عشر صوتا هي كالتالي: ح، ث، ه، ش، خ، ص، ف، س، ك، ت، ق، ط.

وحتى تكون دراستنا دقيقة وذات قيمة قمنا بإحصاء تواتر كلا من أصوات الجهر والهمس في القصيدة، وتبين لنا استعمالها حسب التوزيع التالي:

- **الصوامت المجهورة:** تكررت الصوامت الشديدة في القصيدة كالتالي:

الصوامت المجهورة	تواترها في القصيدة
الباء	205

[1] -كمال بشر: علم الأصوات، ص 36.

[2] – كمال بشر: علم الأصوات، ص173

الميم	275
الذال	28
الواو	158
الظاء	5
الدال	141
الضاد	24
الزاي	36
اللام	276
النون	218
الجيم	91
الغين	32
العين	146
الياء	161
الراء	279
المجموع	2075

جدول رقم – 3–

يظهر من خلال هذا الجدول الإحصائي حضور قويّ لبعض الأصوات المجهورة مقارنة بغيرها. وكان لتكرار هذه الصوامت في القصيدة المدروسة تأثير في المعنى وتقوية له، ومن أهم هذه الصوامت التي أغنت المعنى (الباء، الراء، اللام، الدال، الميم، النون) وهي حسب تواترها كالآتي:

صوت الراء: « صوت تكراري متوسط بين الشدة والرخاوة والجهر»[1] هو صوت أساسي في القصيدة لأنه حرف روي التزم الشاعر بتكراره، تواتر (276) مرة. ومن أمثلته قول مفدي زكرياء:

115- (منصورِ) و(ابن الفضل) لم يعجزا (عمرِان) في أفكارِه (العامرِه)

116- واذكرِ(أبا محمد)، تنبعث (أحكامها الكبرِى) مع الذاكرِه

117- والشاعرِ الفحل (أبا طاهرِ)، وابنته (عائشة)الماكرِه

تردد "الراء" في هذه الأبيات الثلاثة عشر مرات، فهو صوت أساسي في القصيدة لأنه حرف روي التزم الشاعر بتكراره في بعض الأبيات، وتوظيف مفدي زكرياء لهذا الحرف المكرر يدل على أنه متأكد مما يقول عن بجاية وأمجادها ومناظرها الخلابة، فهو بصدد الحديث عن معالم وشخصيات واثق من صحة معلوماته عنها، فالتكرار يفيد التأكيد.

صوت اللام: « صوت جانبي مجهور، لثوي، لا هو بالشديد ولا بالرخو، صوت متوسط.»[2] ويمثل ثاني أكبر نسبة في النص الشعري المدروس، مع احتساب لام التعريف (ال) حيث تواترت 276 مرة ومن أشكاله قوله:[3]

43- (بجاية) المِجد ونبع الجمالِ ومنتدى الفِكر ومهد الجِلالِ

44- يا (ابن علِناس) صنعت البِقا وغصت في الآباد فوق الخِيالِ

45- قالِوا بناها الرِوم هبهم بنوا والرِوم لا تبني سوى للزوالِ

تكرر اللام (17) مرة في هذه الأبيات، وهو تكرار مكثف. ورد كروي، وفي حالات أخرى جاء مقترنا ب (ال) التعريف تسع مرات وأيضا كحرف جر وست مرات كصوت أصلي

(1)- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص 56.

(2)- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص 55.

(3) - الديوان، ص250.

في الكلمة. أما في البيت الثالث فورد كحرف نفي (لا)، وهي ارتفاع لصوت الرفض المطلق من الشاعر لأن تنسب آثار بجاية إلى غير أهلها، نافيا أن يكون للروم فضل على حضارتها. تكرار صوت (اللام) في القصيدة جاء مقرونا بمعنى الهدوء والصفاء الذي كان يسود نفسية الشاعر، إذ أنه كان يرسم صورة واقعية عن أمجاد بجاية، ويتجاوز كل ما يسيء ويطعن في الحقيقة التاريخية للمدينة لأنه واثق من عراقتها.

صوت الميم: « صوت أنفي مجهور، شفتاني، لا هو بالشديد ولا هو بالرخو.»[1] وقد تواتر هذا الصامت في القصيدة (275) مرة، ليحمل جملة من الدلالات، بحيث يظهر الشاعر حسي ورومانسي ويبرز ذلك في توظيفه تشبيهات مستمدة من الطبيعة، وهي من صفات الشعراء الرومانسيين. كما أن هذا الصوت المتوسط يصدر عن حالة نفسية مرتاحة وهادئة، مما أضفى على الموسيقى الداخلية للقصيدة نغما وجرسا مميزا ومنه قوله:[2]

35- والنسمة المعطار أنفاسه، والحسن إشراقاته العارمه

36- والقمر المشبوب في أفقها لمسته العلوية الناعمه

38- والرمل في شطآنها كالرؤى، أطيافها ذاهبة قادمه

صوت النون: « صوت مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة»[3] بلغ تواتره في القصيدة 218 مرة، وصوت النون عند تكراره يشبه طنين النحلة، وورود في القصيدة يدل على أن مفدي زكرياء في حالة نشاط، ونفسية مرتاحة. كون هذا الصوت يحدث نغمة موسيقية والموسيقى تستعمل في الحالات الشعورية الهادئة، ومن أمثلته قوله:[4]

---

[1] – إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص48.

[2] – الديوان، ص 249.

[3] – إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص58 .

[4]– الديوان، ص254.

86- في كبرياء (القلعة)العاليه أشدوا (بني حماد)ألحانيه

87- أستوقف التاريخ في أفقها، أساله: أين (بنوغانيه) ؟

88- وأين من أغراهم حسنها، فانحدروا منها إلى الهاويه

صوت الباء: « صوت شديد مجهور، ولنطقه تنطبق الشفتان أولا، ثم تنفجران فيسمع صوت الباء.» [1] تواتر في القصيدة 205مرة. ومن أشكال استخدامه قول الشاعر:[2]

6- أم لوحة أبدع ألوانها من حسنه صانعها الأكبر؟

7- أم مهبط الشعر وأحلامه؟ أم معبد النساك، والمشعر؟

8- يا بهجة الدنيا، ويا جنة يحنو عليها برجها الأحمر

أكثر الشاعر على استخدام هذا الصوت بكثرة لصفته الانفجارية، التي يؤدي بها وظيفة إبلاغيه. كما أنه يدل أن الشاعر في حالة قوة ونشاط، وليس العكس؛ إذ أراد أن يبلغ من خلاله عن الأماكن الجميلة التي لها قيمة تاريخية، فقد حمل القصيدة عنوان (أمجادنا تتكلم) وعبر به عن إحساسه القوي.

صوت العين: « من الأصوات المتوسطة بين الشدة والرخاوة »[3] ذكر في القصيدة 146مرة. يوحي إلى المشاعر النبيلة التي يحملها الشاعر في نفسه والميل إلى كل شيء يساعد ويعمل على رقي الوطن:[4]

---

[1]- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص 47.

[2] – الديوان، ص 246.

[3] – إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص 76.

[4] – الديوان، ص258.

141- آمنت بالشعب، وزراعه في الأرض، أو في الأنفس الحائرة

142- والأرض مثل العرض في حاجة للأعين الكشافة الساهرة

143- إليك يا شعب صدى أضلعي يا وطني، يا أمتي الثائره

صوت الدال: « صوت شديد مجهور، وهو صوت أسناني لثوي »[1] استعمله الشاعر 141مرة. يُحدث تكرار هذا الحرف بصفة متتالية صوت يشبه الدوي، وهذا يوحي أن الشاعر قوي الحجة في الموضوع الذي تطرق إليه. فقد عمد على الاستشهاد ببعض أمجاد بجابة، ليدل على معرفته الواسعة للمنطقة وتاريخها. ويقول في هذا الصدد:[2]

77- لذ (بالثعالبي) في خلده ينبئك عن (بجاية)الماجدة

78- و(بابن سبعين) ومن جادلوا، فأفحموا بالحجة الراشدة

79- و(بابن تومرت) وإصراره في ثورة جامحة صادمة

- **الصوامت المهموسة:**

جاءت الصوامت المهموسة في القصيدة مكررة على النحو التالي:

الأصوات المهموسة	تواترها في القصيدة
الفاء	140
التاء	239
الثاء	24
الطاء	34

[1] – إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص51.

[2] – الديوان، ص 253.

السين	105
الضاد	58
الكاف	92
الخاء	34
القاف	80
الحاء	114
الهمزة	217
الهاء	275

جدول – 4–

صوت الهمزة: اختلف اللغويون في مخرج الهمزة، فمنهم من قال إنها مجهورة، ومنهم من قال إنها مهموسة، ومن بين أكثر الآراء اعتمادا من طرف المحدثين العرب رأي إبراهيم أنيس «الهمزة صوت شديد، لا هو بالمجهور لا بالمهموس»[1] وقد تكرر في القصيدة (217) مرة. تردده في الأبيات جاء إصرارا على سحر مدينة بجاية وعراقتها، وغناها بالقصص عبر الحقب الزمنة التي مرت بها بجاية. ومنها قوله في هذه الأبيات:[2]

1-أسطورة حوضك،أم كوثر يا أيها الشاطئ الأخضر ؟

2- أم قصة الأمجاد تشدو بها في ثغرك الأيام والأعصر ؟

3- أم موكب التاريخ في محفل، روائع الذكرى به تزخر ؟

[1] – إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية ص 90

[2] – الديوان، ص 246.

صوت الهاء : «صوت رخو مهموس، عند النطق به يظل المزمار منبسطاً دون أن يتحرك الوتران الصوتيان، ولكن اندفاع الهواء يحدث نوعاً من الحفيف يسمع في أقصى الحلق أو داخل المزمار. »[1] تواتر في القصيدة 275 مرة، هو من الأصوات الكثيرة الاستعمال في هذه القصيدة، فأحيانا يأتي ضميرا غائبا كقوله: [2]

81- من شوهوا الدين بأهوائهم، والنظرة الضيقة الجامده

82- وزهدوا في الدين أتباعه، فأصبحت أكبادهم شارده

83- قالوا: اجتهاد العقل من ضلة، فأغلقوا أبوابه القاصده

هذا الصوت المهموس يوحي أن الشاعر في حالة اضطراب نفسي نتيجة لمعاناة عاشها غيره، وسبب هذا الاضطراب هو الانغلاق الذي فرض على الدين والتحريف الذي آل إليه.

صوت الفاء والحاء: «صوتان رخوان مهموسان» [3] بلغ تواتر صوت الفاء 140 مرة. وهو «صوت يضيق مجرى الهواء عند خروجه نسمع نوعا من الحفيف الذي يميزه بالرخاوة».[4] أما صوت الحاء تكرر 114 مرة. تقاربت نسبة تواترهما داخل القصيدة، وهما صوتان يحملان معاني كثيرة، فصوت الحاء مثلا يتميز بالبحة الصوتية، وهو في غالب الأحيان يعبر عن الهدوء والارتياح، يناسب كثيرا مواضيع الفخر والمدح. كقوله:[5]

75- ويطفح اليسر على أهله بالأنفس الحازمة الحامده

أما صوت الفاء فهو يوحي بالإسرار والمقاومة، أي أن الشاعر مؤمن بالدين الإسلامي وسيظل هو وشعب وطنه يثورون على من يريد المساس بالوطن والدين الإسلامي:

139- وثورة الإسلام لا ينطفي لهيبها في الأمة الثائره

---

[1] – إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية ص90.

[2] – الديوان، ص 254.

[3] – إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية ،ص48 و76.

[4] – إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية ،ص48

[5]– الديوان، ص 253.

140- ودمنا الفوار لما يزل يصرخ في أكبادنا الفائره

صوت التاء: « صوت شديد مهموس، وفي تكونه لا يتحرك الوتران الصوتيان، بل يتخذ الهواء مجراه في الحلق والفم حتى ينحبس بالتقاء طرف اللسان بأصوات الثنايا العليا، فإذا انفصلا انفصالاً فجائياً سمع ذلك الصوت الانفجاري»[1]، تكرر في القصيدة 239 مرة. أحيانا استعمل للتأنيث، وأحيانا كضمير، وأحيانا أخرى جاء أصليا في الكلمة. لقد عمل هذا الحرف على إبراز المعنى وإيضاحه كما قام بتجميل معاني القصيدة وتلطيفها مثال ذلك قوله:[2]

22- توجة يا أنشودتي الحالمه، والقصة المسحورة الهائمه

23- ما نامت الأيام عن روعة الذ ذكرى، وما إن كنت بالنائمه

24- ترضعن يا توجة طول المدى شم الذرى نشوانة باسمه

صوت السين: « صوت رخو مهموس، يضيق مجرى الهواء عند نطقه فيصدر همسا مسموعا شبيهًا بصوت الحفيف.»[3] كما أنه صوت خفيف، وهادئ، يليق للتعبير عن جوّ التأمل الهادئ المتبصّر. وحتى وروده في النص لم يبتعد عن هذه الدلالة. تواتر 105 مرة في القصيدة، واستعماله من طرف الشاعر يوحي أنه في حالة تخيل، حيث أراد من خلال هذا الصامت أن يضفي صورة حسية ورقيقة يقترب بها إلى مخيلة السامع:[4]

34- والشمس في هذي الحمى قبلة من قبلات الصانع الحائمه

35- والنسمة المعطار أنفاسه، والحسن إشراقاته العارمة

36- والقمر المشبوب في أفقها لمسته العلوية الناعمة

---

[1] - إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص52.

[2] - الديوان، ص 248.

[3]- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية ،ص67 .

[4] - الديوان، ص 249.

إن الإحصاء الذي قمنا به عن أصوات الهمس والجهر سجل لنا حضورا قويا للأصوات المجهورة بلغت نسبتها (59.50 %) في مقابل 40.49% للأصوات المهموسة. وما يمكن استخلاصه من كل ذلك الحضور الكثيف لأصوات الجهر كان نتيجة لطبيعة الخطاب، ألا وهو المدح. فقد كان الشاعر يصف جمال بجاية ويفتخر بها، وكأنه يكتب تاريخ المدينة للأجيال بأدوات تصويرية تجعلهم ينبهرون بها. فكان حضور الأصوات المجهورة أمر ضروري ولابد منه.

ب- الصوائت:

الصوائت في اللغة العربية هي حروف المد (الألف، الواو، الياء) أو كما يسميها البعض «حروف اللين»[1] كما يمكن أن تتحول هذه الحروف إلى صوامت أيضا وهذا عند النطق بها، أي عندما تكون أصلية في الكلمة.

بعد الدراسة الإحصائية التي قمنا بها للقصيدة حول الصوائت توصلنا إلى النتائج التالية:

الصوائت	لألف	الواو	الياء
تواترها	457	62	125

جدول -5-

نلاحظ في الجدول المتحصل عليه نسبة مرتفعة لصائت الألف، إذ يحتل المرتبة الأولى بتواتره (457) مرة في القصيدة، ثم يليها حرف الياء بتواتر أقل (125) مرة. أما الواو، فاحتلت المرتبة الأخيرة وبنسبة ضعيفة (62) مرة. من هنا يتضح لنا ميل مفدي زكرياء إلى توظيف الحركة الطويلة (الألف) إلى درجة أن الصوامت لم تستعمل بهذه الكثرة والشيوع في القصيدة، وهذا راجع لكون الشاعر في حالة حيوية ونشاط وسعادة، وليس في صدد الشكاية

[1]- حازم كمال الدين : دراسة في علم الأصوات، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط1، 1999، ص 36 .

أو التألم. كما أنه حاول لفت الانتباه، وجلب الأنظار إليه، لأن الحركات الطوال تجذب المتلقي. وهذا ما يوضح صدق كلامه، ودقة معلوماته التي يقوم بسردها حول أمجاد بجاية كقوله: [1]

86- في كبرياء القلعة العالية أشدو بني حماد ألحانيه

87- أستوقف التاريخ في أفقها، وأسأله: أين بنو غانيه ؟

إن صفات الحروف لا تحمل قيمة خاصة بمعزل عن التركيب، وكل الصفات التي تطلق عليها (المد، واللين أو الجهر، والهمس). هي صفات تأخذها في داخل التركيب فتكسبها دلالة عميقة تؤثر في المعنى بطريقة أو بأخرى.

2- التكرير ودلالته:

تتشكل ظاهرة التكرير في الشعر العربي بأشكال مختلفة متنوعة، فهي تبدأ من الحرف وتمتد إلى الكلمة، والعبارة، وإلى البيت الشعري. وكل شكل من هذه الأشكال يعمل على إبراز جانب تأثيري خاص للتكرير. « ولهذا الأخير مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التكرير في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعًا فذلك الخذلان بعينه». [2] أي أن التكرير يكون إما في اللفظ أو في المعنى، وإذا اجتمع الاثنان فذلك في قمة الضعف. يعتبر التكرير أسلوباً من الأساليب الحديثة، بالرغم من وجوده في الشعر العربي القديم، لأنه يعد ظاهرة بارزة في نتاج الشعر الحديث، فلا يخلو أي ديوان من هاته الظاهرة إلا وجد.

التكرير عند مفدي زكرياء صورة لافتة للنظر، تشكل في قصيدته هذه ضمن محاور متنوعة. وقعت في الكلمة، وتكرار البداية، وتكرار اللازمة. وقد ظهرت في شعره بشكل واضح

---

[1] – الديوان، ص 254.

[2]–أبو علي حسن بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجبل للنشر، بيروت، د ت. ص 256.

وشكل منها إيقاعات موسيقية متنوعة تجعل القارئ يعيش الحدث الشعري المكرر وتنقله إلى أجواء الشاعر النفسية، إذ كان يضفي على بعض هذه التكرارات مشاعره الخاصة. وسنحاول عرض بعضها.

تكررت لفظة بجاية (11) مرة، وذلك لأنها اللفظة المحورية التي قامت عليها القصيدة، وكان لتكريرها تصوير لمدى أهميتها. إذ شكلت لفظة بجاية مفتاحا لعدة أبيات كقول الشاعر:[1]

64- **بجاية** المجد ونبع الجمال ومنتدى الفكر ومهد الجلال

53- بسكرة مدت لسرتا يدا فباركت **بجاية** الاتصال

110- **بجاية** أنت عروس الدنا والجنة الفواحة الناضره

وكأن لفظة بجاية مصدر إلهام للشاعر في إبداعه مما يدفع في المتلقي رغبة في معرفة المزيد عنها.

ومن التكرارات اللافتة أيضا، تكرير لفظة أمجادنا خمس مرات. وهو تكرير لابد منه، فالنص الشعري المدروس بمجمله يتغنى بأمجاد عاصمة الحماديين. لذا عمد الشاعر على ألا يخلو أي بيت من تلك الأمجاد سواء لفظا أو معنى:[2]

2- أم قصة **الأمجاد** تشدوا بها في ثغرك الأيام والأعصر

44- يا **ابن علناس** صنعت البقا وغصت في الآباد فوق الخيال

66- إن يفخر الشعب **بأمجاده** فأنت فيه الحكمة الرائده

في هذه الأمثلة ترددت لفظة أمجادنا لفظا (بأمجاده، الأمجاد..) أما معنىً فذكر (ابن علناس) وهو أحد الأمجاد الذين صنعوا تاريخ بجاية.

---

[1] – الديوان، ص 252- 256.

[2] – الديوان، ص 246- 250.

لقد استخدم الشاعر تكرير اللازمة في شعره بشكل ثابت ومستقر. شأنه في ذلك شأن حالته النفسية المرتاحة والهادئة، فاللازمة أو العبارة المكررة تُعد حلقة وصل بين المقاطع المتتالية في جسد النص. فنجد أن مطلع القصيدة تكرر بعد (20) بيت، ونفس العملية كل مرة باختلاف البيت هي كالتالي:[1]

1-21 أسطورة حوضك أم كوثر يا أيها الشاطئ الأخضر

22- 42 (توجة) يا أنشودتي الحالمه والقرية المسحورة الهائمه

43-64 (بجاية) المجد ونبع الجمال ومنتدى الفكر ومهد الجلال

65-85 (بجاية) يا قصتي الخالده كفيت شر الأعين الحاسده

86-106 في كبرياء (القلعة) العاليه أشدو (بني حماد) ألحانيه

لقد شكل هذا التكرير المنتظم نقطة جوهرية، ومرتكزا ينبني عليه كل مرة مغنى جديد لافت للانتباه. ولم يكن هذا عفويا، إنما جاء مقصودا يفي غايات جمالية وإبلاغيه تظهر مدى إعجاب وإنبهار الشاعر ببجاية. فتكرير اللازمة يحتاج إلى مهارة ودقة ليعرف الشاعر أين يضعه، كما تدل أيضا على تسلسل وانتظام أفكار منشدها.

من بين صور التكرير الواردة تكرار (يا) « وهو حرف لنداء البعيد حقيقة أو حكما وقد ينادى بها القريب حكما »[2] ومن خلال توظيفها من طرف الشاعر فإنه يريد استحضار الغائب (أمجاد بجاية)،لأن النداء الموظف نداء بعيد وغير حقيقي فكان لصوت الياء المتكرر وقعا وجرسا موسيقيا يطرق أذن المتلقي. كقوله:[3]

---

[1] – الديوان، ص246-258.

[2]– ابن هشام الأنصاري : مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، ج2، بيروت،1991، ص 430.

[3] – الديوان، ص251.

52- **ويا** ابن خلدون ألست الذي جمعت فيها بالجنوب الشمال ؟

48- قم **يا** ابن حمديس وساجل بها شعري، فإني مغرم بالسجال

ومن أوجه التكرير أيضا الأداة (أم) بشكل متسلسل في المقطع الأول من القصيدة عند بداية كل بيت شعري. فمثل هذا التكرار ينبه القارئ على أن الفكرة متواصلة:

3- أم موكب التاريخ في محفل روائع الذكرى به تزخر ؟

4- أم في شفاه الموج (بلارة) ينكسر الموج ولا تكسر ؟

وكأن الشاعر يخاطب بجاية، ويخيرها بأي صفة تود أن توصف بها فهو عاجر عن انتقاء الوصف المناسب لها. وعليه استخدم (أم) للتخيير بين شيئين.

كما برزت روابط الوصل في القصيدة بورودها بشكل مكثف. إذ يعتبر الربط بمثابة الجامع بين الجمل، كما أنّ لكل رابط معنى يحدد وظيفته بالإضافة إلى السياق الذي يكون فيه. تواتر الواو (112) مرة، وجاءت في غالبها تفيد العطف وإشراك معاني متعددة في حكم واحد وهذا ما وجدناه ماثلا في هذه الأبيات:[1]

107- آمنتُ بالشّاعر والشّاعرهْ والموجِ و(المغارةِ الساحِرهْ)

108- وبالأُولى قد وحَّدوا مغربًا ودعّموا اللُّمْحَة والآصِرَهْ

بحكم أن التكرار ظاهرة أسلوبية، باستطاعتها كشف خبايا النص، والتعمق فيما وراء بنيته السطحية. كما أنه انحراف يلفت انتباه المتلقي، ويخرق توقعه، ويدفع به للبحث عن أسباب هذا العدول، نجد أن الشاعر جعل منه وسيلة لتأكيد كلامه وأفكاره، وترجمان لكثافة الشعور المتراكم عند ذاته المبدعة. وتجدر الإشارة هنا إلى أن التكرار بأنماطه المختلفة ثمرة من ثمرات

[1] – الديوان، ص 256.

الاختيار «ولكل شاعر أغراضه الجمالية من هذا البناء»[1] أي أنهم يختلفون فيما بينهم، من حيث اختياراتهم التي يشكلون منها نصهم.

3- ظواهر صوتية أخرى

أ- التصريع:

«هو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصه وتزيد بزيادته.»[2] ولا يكون إلا في مطلع القصيدة. فيعرف به قبل تمام البيت الشعري روي القصيدة وقافيتها. ويبرز التصريع في قصيدتنا (أمجادنا تتكلم) بشكل واضح في مطلع القصيدة عند قوله:[3]

1- أسطورة حوضك أم كوثر ؟ يا أيها الشاطئ الأخضر

وافق الشاعر في هذا البيت بين صورتي العروض والضرب من خلال اتفاق قافيتي الصدر (كوثر)، والعجز (الأخضر) وهذا النوع من التوافقات يذكر بظاهرة "التصريع" التي تعدّ من ظواهر الإيقاع في الشعر العربي، ويقصد بها الشعراء التأسيس لقافية القصيدة في ذهن المتلقي وحسّه الموسيقي، ولذا كثُر عندهم في مطالع القصائد وخصوصاً في القصائد الطويلة. لقد استهل الشاعر واستفتح قصيدته بالتصريع، وذلك لما لهذه الظاهرة من جرس موسيقي، يجعل المطلع ينفرد عن بقية أبيات القصيدة. كما يعطي البيت الأول توازنا إيقاعيا يشير إلى ما تضج به نفس الشاعر من حرارة وانفعال في بداية إنشاده للقصيدة.

---

(1) – **ينظر:** سامية ارجح ، نظرية التحليل الأسلوبي للنص الشعري ، مجلة الأثر ، جامعة محمد خيضر بسكرة ،العدد13، مارس 2012، ص223.

(2) –ابن رشيق القيرواني: العمدة، ص 102.

(3) – الديوان، 246.

ب- الطباق:

« الطباق والمطابقة والتطبيق والتضاد والتكافؤ كلها أسماء لمسمى واحد، وهو الجمع بين المعنى وضده في لفظتين، نثرا كان أم شعرا. »[1] وهو من المحسنات المعنوية التي تقوم بإبراز وتقوية الكلام والطباق نوعين:

طباق الإيجاب: وهو ما اتفق فيه الضدان إيجابا وسلبا مثل (بكى / ضحك).

طباق السلب: وهوما اختلف فيها الضدان إيجابا وسلبا أي الجمع بين مثبت ومنفي مثل (أعلم / لا أعلم).

ورد الطباق في القصيدة هذه بنوعيه، مما أعطى القصيدة طابعا وتأثيرا مميزا. ومن أمثلة طباق الإيجاب في النص الشعري المدروس قول مفدي زكرياء:[2]

41- إن **يفش** (زغواط) أحاديثها رمال (سجلي) لم تزل **كاتمة**

38- والرمل في شطآنها كالرؤى أطيافها **ذاهبة قادمه**

69- فدروسنا المفقودة أفواجه ملء الحمى: **صادرة وارده**

نجد أن الشاعر جمع في هذه الأبيات بين متضادين (يفش/ كاتمة، ذاهبة / قادمة، صادرة / وارده) وكان الطباق فيها واضحا لا يتخلله الغموض والإبهام.

أما طباق السلب فقد استعمله الشاعر في مواضع عدة كقوله:[3]

4- أم في شفاه الموج (بلارة) ؟ **ينكسر** الموج و**لا تكسر**

45- قالوا **بناها** الروم هبهم بنو والروم **لا يبني** سوى للزوال

---

[1] – يوسف أبو العدوس : مدخل إلى البلاغة العربية ، دار المسيرة ، عمان ، ط 1 ،2007 ، ص 244.

[2] – الديوان، ص 252.

[3] – الديوان، ص 246.

ورد طباق السلب في هذه الأمثلة بين (ينكسر/ لا تكسر، بناها / لا يبني)، حيث أتى في الوهلة الأولى (ينكسر، بناها) مثبتة ثم نفاها، باستعماله أداة النفي (لا)، وبهذا يكون هذا المحسن البديعي قد أضاف بصمة ذات طابع تأثيري في القصيدة وكما استطاع أن يخلق لنا صور متعاكسة لها أثار في ذهنية المتلقي ووقع موسيقي لافت للانتباه.

ج- السجع:

السجع:« هو اتفاق فواصل الكلام في الحرف الأخير دون تقييد بالوزن.»[1] وهو من المحسنات اللفظية. يميل مفدي زكرياء في بعض الأحيان إلى استخدام السجع في بعض أبياته الشعرية، لكنه لا يمثل ظاهرة أسلوبية شائعة في القصيدة. والسجع يكسب الكلام جرسا موسيقيا، ويلفت الانتباه، كما ينمق الألفاظ ويزينها ومن أمثلته قول الشاعر:[2]

22- (توجه) يا أنشودتي الحالمهْ والقرية المسحورة الهائمهْ

65- (بجاية) يا قصتي الخالدهْ كفيت شر الأعين الحاسدهْ

86- في كبرياء القلعة العاليه أشدو بني حماد ألحانيه

لقد اعتمد الشاعر على السجع في كلمتين في البيت الواحد، فالسجع واقع بين اللفظتين (الحالمه) و(الهائمه) وهما متفقتين في الوزن والحرف الأخير وهو ما يسمى بالسجع المتوازي* وهو الأمر نفسه بالنسبة للفظة (الخالده /الحاسده) و(العاليه / ألحانيه).

لم يكثر الشاعر من استعماله للسجع وهذا راجع ربما – حسب رأي يوسف أبو العدوس – لكون السجع يناسب النثر أكثر، وقلما يرد في الشعر. لكن هذا لا ينفي أن يكون قد عبر عن التقارب

---

[1]- يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية، ص 289 .

[2] – الديوان، ص250.

* هو أن تتفق اللفظة الأخيرة من المقطع الأول مع نظيرتها في المقطع الثاني في اللفظ و الحرف الأخير.

الصوتي الموجود بين الألفاظ، كما أحدث نوعا من الانسجام الصوتي الداخلي في الأبيات الشعرية.

المبحث الثالث:

تحولات البنية الصرفية ودلالتها

يعد الصرف من العلوم اللغوية التي أولاه علماء اللغة العربية أهمية في الدرس اللغوي، فأنتجت جهودهم علما يُعرَف بعلم الصرف العربي، له مصطلحاته ومفاهيمه وقواعده التي يتجسد من خلالها التركيب اللغوي السليم.

الصرف لغة:

ورد في لسان العرب في مادة (ص ر ف):«الصَّرْف: رَدُّ الشيء عن وجهه. صَرفَه يصْرِفه صرفا فانصرف. وصارف نفسه عن الشيء صرفها عنه.»[1]؛ أي ردّ الشيء ومنعه إلى غير حاله.

الصرف اصطلاحا

علم الصرف هو أحد أهم علوم اللغة العربية، فعن طريقه نتمكن من ضبط صيغ الكلمات، ومعرفة أحوالها فنميز عن طريقه بين الفعل الصحيح والمعتل، والمجرد والمزيد. يعرفه السكاكي في كتابه (مفتاح العلوم) قائلا: «اعلم أن علم الصرف هو تتبع اعتبارات الواضع في وضعه من جهة المناسبات والأقيسة.»[2] فعلم الصرف هو الذي تعرف به كيفية صياغة الأبنية العربية، وأحوال هذه الأبنية التي تمثل هيئة الكلمة ومعنى ذلك أن العرب القدماء فهموا الصرف على أنه دراسة لبنية الكلمة وهو فهم صحيح في الإطار العام للدرس اللغوي.

---

[1] – ابن منظور: لسان العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج2، ط1، 1993 ، ص 17.

[2]– ابن أبي بكر محمد بن علي السكاكي: مفتاح العلوم ،ص10.

وموضوع علم الصرف هو الاسم المُعْرَب، والفعل المُتصرِّف. فلا يُعْنى هذا العلم بالأسماء المبنية، أو الأفعال الجامدة، أو الحروف.

والدارس لقصيدة " أمجادنا تتكلم " يدرك غناها بالصيغ المختلفة والتي تتباين بتباين المضامين المعبر عنها، ومن أمثلتها قوله:

87- أستوقف التاريخ في أفقها، أسأله: أين (بنو غانية) ؟

97- عن (بربروس) استقص أخبارهم يا ليتها قد كانت القاضيه

نجد أن الفعلين "أستوقف" و"استقص" هما من مزيد الثلاثي بثلاثة أحرف، وهذه الزيادة أدت إلى زيادة في المعنى وتفخيمه، فالفعل "استقص" مثلا ارتبطت بمعنى الطلب. والملاحظ في الصيغ الفعلية المستخدمة في القصيدة توفرها على الأفعال الثلاثية بكثرة. وردت المجردة منها (162) مرة (عاد، عاش، آمنت، وقف، خطف، يشدو...) أما المزيدة بحرف جاءت بنسبة أقل (6 مرات) على وزن "فاعل" (بارك، جادل، طاول...) وهي صيغة تفيد المشاركة بين اثنين فأكثر. كما تكرر المزيد بثلاثة أحرف ست مرات فقط (استقص، أستوقف، استسلم...)

إن اعتماد الشاعر على الأفعال الثلاثية يبرز ميوله إلى الخفة اللفظية في الأسلوب، بحكم سهولة نطق هذا النوع من أبنية الأفعال قياسا بباقي الأبنية؛ كالرباعي، والخماسي. كما توحي بتحكم الشاعر في اللغة من خلال اعتماده على الأفعال الثلاثية في معظم القصيدة وكأنه يحاول فيها إبراز قدراته اللغوية وثراء رصيده اللغوي.

كما نلاحظ أيضا استخدام الشاعر للأوزان المشهورة في الخطاب الشعري(فَعَلَ، فُعِلَ، يَفْعَلُ..)، وابتعد عن الأوزان النادرة والغريبة.

ويلاحظ الدارس للقصيدة كثرة استعمال الشاعر للمشتقات والتي لها أثر في الكلام، كاسم الفاعل واسم المفعول، واستخدم مفدي زكرياء صيغا صرفية متنوعة مكنته من التعبير

عن مختلف المعاني وخاصة صيغة اسم الفاعل، فبعد إحصائنا لنسبة وروده في القصيدة، استخلصنا أنه تكرر في القصيدة أكثر من (35) مرة، في حين تكرر اسم المفعول بنسبة أقل وهي(10) مرات، وإن لانتشار الكثير لاسم الفاعل سواء المؤنث على وزن (فاعلة) أو المذكر على وزن (فاعل) ميزة أسلوبية تدل على ثبات الصفات واستقرارها، وكأنها صفات طبيعية وخلقية لا تزول بزوال الوقت، ومن أمثلتها قول الشاعر:[1]

26- وفالق الإصباح أضفى على أعطافها بسمته الدائمه

"فالق" اسم فاعل، وهي من صفات الله؛ وهذا الاسم ثابت عبر الزمن، أما "دائمة" فهي اسم فاعل مؤنث أي أنها صفة ثابتة أيضا وهذا ما يمكن قوله عن بقية أسماء الفاعل الأخرى. وتوظيف صيغ أسماء الفاعل جاء حاملا في طياته دلالة تلك الفاعلية المتواصلة فكثف الشاعر من استعماله لهذه الصيغة لما تثيره من دوام الحركية، وخاصة في القصيدة فجاءت قافيتها في الأعم الغالب على هذه الصيغة.

أما اسم المفعول كما قلنا سالفا، فإنه ليس كثير الانتشار مقارنة باسم الفاعل، ولكن وجوده في القصيدة يوحي إلى الشدة والانبهار الذي يراود الشاعر عن بجاية وجمالها وتاريخها ويظهر هذا في قوله: [2]

36 – والقمر المشبوب في أفقها لمسته العلوية الناعمة

فكلمة المشبوب اسم مفعول واستعملها الشاعر ليدل على شدة جمال القمر في الأفق الذي يمثل لوحة من ألواح الجمال في بجاية.

[1] – الديوان، ص 248.

[2] – الديوان، ص249.

إن هذا التنوع في الصيغ الصرفية في القصيدة، يظل تعبيرا عن حالة انبهار الشاعر وإعجابه. فهي تنتقل من صيغة إلى أخرى خدمة للنص، فجعلت منه قطعة موسيقية منسجمة الإيقاع، عميقة التأثير، فيوفر متعة للمتلقي، وتوحي بدلالات تعبيرية عميقة.

الفصل الثاني:

جماليات التركيب و تقنيات توليد المعنى

المبحث الأول:

جماليات التركيب النحوي:

تمهيد:

يختص المستوى التركيبي بدراسة العلاقات الداخلية والخارجية بين العناصر المكونة للقصيدة، فمنه نقرأ التركيب النحوي لنلاحظ الأثر الجمالي الذي تخلقه الجملة بأنواعها، وكذلك انزياحها عن القاعدة. وقد انتبه إلى هذا المستوى (النحوي) من التحليل من نقادنا القدماء عبد القاهر الجرجاني؛ الذي اشتهر بنظريته في "النظم" وهي تنص على معرفة الوضع الذي يقتضيه علم النحو فقال: «وأعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله.»[1] ومن هنا فإن فساد التركيب النحوي يؤدي إلى فساد المعنى.

ترى الأسلوبية في دراسة التركيب وسيلة ضرورية للبحث عن الخصائص المميزة لمؤلف معين؛ بل تعدّه أحد مستويات التحليل اللغوي للنص الأدبي. ويتخذ الدارس الأسلوبي في تحليله التركيبي جملة من المسائل تنطلق من النص نفسه، «فالمدخل الأسلوبي لفهم أي قصيدة هو لغتها.»[2]

ومن هذه المسائل: دراسة الجمل، وأركان التركيب من مبتدأ وخبر، وفعل وفاعل، وغيرها، ودراسة ترتيب التركيب من تقديم وتأخير، إضافة إلى دراسة الصيغ الفعلية وأزمنتها، وأثر كل ذلك على خصائص الأسلوب.

هذه أهم النقاط التي عالجناها في هذا المستوى، والتي سنحاول عرضها بالتفصيل فيما يأتي:

---

[1] – عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز، ص127.

[2] – شكري عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، ص138.

1- نظام الجملة:

أ- الجملة الفعلية:

لقد جرى التقليد الشائع على أنها تلك الجملة التي تبتدأ بفعل، سواءً أكان ماضيا، أم مضارعًا، أم أمرًا. يعتبر الفعل عنصراً أساسًا في بناء الجملة الفعلية، وهو ما أطلق عليه النحاة اسم المسند، والفعل هو العمل الذي يقوم به صاحبه، فلا بدَّ أن يتم هذا الحدث في فترة زمنية معينة، ولهذا يُعد مادة لغوية مهمة تدل على حدث يجري على أزمنة مختلفة وذلك لأنَّ الأساليب اللغوية تختص بالتعبير عن الأحداث التي تمت، والتي لم تتم بعد بواسطة الأفعال المقيدة بالزمن. ويمكن التمثيل على استخدام الشاعر للأفعال، والاعتماد عليها في تركيب الجملة بالأبيات التالية:[1]

18- قد بُحتُ بالحب فبُح بالذي لازِلتَ في جَوفِ الثَرى تَسترُ

19- وانشُرْ (بباب اللوز) أسرارهُ تُردَدِ الأيّامُ ما يُنْشَرُ

58- فمِلتَ للدرس وعِفتَ الورى فرُعتَ دنياكَ وما إنْ تَزالْ

59- جَدِدْ لنا ذِكرى (أبِي مَدْيَنِ) مِنْ حِجِهِ عَادَ وحَطَ الرِحالْ

أول ما يلفت في القراءة الأولى للمقطوعة، أنها تشتمل على جملة واسعة من الأفعال. منحتها مقداراً كبيراً من الحيوية والحركة، وأوحت بسياق من الأحداث المتحركة المتتالية.

وقد ضمّت ثلاثة عشرة فعلاً، منها سبعة أفعال ماضية واحد منها بصيغة الماضي الناقص. وأربعة أفعال مضارعة، وأربعة بصيغة الأمر. وورود الأفعال على هذا النحو من التعدد والتركيز؛ يظهر التجدد في الحدث، مع الإشارة إلى استمراريته، إذ إنّ الفعل المضارع يفيد معنى الاستمرار والامتداد، كما تكشف الأبيات عن انفعال الشاعر، أما الفعل

[1] – الديوان، ص 248-253.

الماضي فقد ساهم في التعبير عن زمن وحدث ثَبَتا في الماضي. كما عبرا عن رغبة الشاعر في استعادة ما فات وانقضى.

الأفعال ودلالتها الزمنية:

تنوعت الأفعال الواردة في القصيدة بين الزمن الماضي، والمضارع، والأمر. وقد أبرز الاستقراء الذي قمنا به عن نسبة الأفعال حسب أزمنتها في القصيدة الجدول التالي:

أزمنة الأفعال	الفعل الماضي	الفعل المضارع	فعل الأمر
تكرارها	93	96	15
نسبة تواترها	%45.58	%47.05	%7.35

– جدول رقم 6–

ظاهر هذا الإحصاء يبين حضور الزمن الماضي والمضارع بنسب متقاربة؛ في حين قلَ الأمر الذي لم يتجاوز (7.35%). إن توظيف الشاعر لهذه الأزمنة وبهذه النسب يوحي لنا بالكثير من المعاني والدلالات التي قد نستخرجها منها. شكَّل الزمن الماضي حضورًا قويًا في القصيدة، حيث ورد ثلاثة وتسعين مرة (93) بنسبة (45.58%)، ما يوحي بإحساس الشاعر القوي بالزمن الماضي، الذي تلاءم مع روح القصيدة التي تتراوح بين محورين أساسين هما سرد التاريخ العريق لمدينة بجاية، والاعتزاز بأمجادها كقول الشاعر:

أنت الذي صَوَرتَ ألواحها بريشة من كبرياء الجمال

وصُغتَ من إلهامها قصة تسمو بذكرى عظماء الرجال

ويا (ابن خلدون) ألست الذي جمعت فيها بالجنوب الشمال؟

(بسكرة) مدت (لسرتا) يدًا فباركت (بجاية) الاتصال

فهذه الأبيات الشعرية ذات نبرة فخر، تتصاعد عند التعبير عن المدينة وأمجادها، وفضل بجاية في تحقيق الوحدة، وتقوية العلاقات بين شعب الأمة الواحدة. كل هذا ورد باستخدام الأفعال الماضية (صورت، جمعت، مدت، باركت...) لذلك فإن الحضور القوي للزمن الماضي جاء تعبيرا عن الحياة في بجاية في زمنها الماضي، وعمد الشاعر تكثيفه لكونه عنصر هام في عناصر الفاعلية الشعرية.

أما استخدامه للفعل المضارع، فقد بلغ ستة وتسعين مرة (96) ما يعادل (47.05%) وهي أكبر نسبة مقارنة بغيرها. ومن أوجه ورود الزمن المضارع قول الشاعر:

يعتز دين الله في رحبه بالفتية الراكعة الساجده

وتزخر الخيرات في أرضه بالأضلع الكادحة الجاهده

ويطفح اليسر على أهله بالأنفس الحازمة الحامده

وظف الشاعر الزمن الحاضر لخلق تفاعل بين بنية النص والعالم الخارجي (المتلقي) فهو زمن حي، يمكنه أن يبث الحياة في أي نص أدبي، وذلك بحكم دلالته الآنية الحاضرة، التي تقدم الخطاب حي وصريح، هذا ما يجعلنا نلمس صدقا واضحا وكبيرا في القصيدة.

إلا أن هذا التقسيم الذي بينه الجدول للزمن الماضي الحاضر، هو تقسيم نسبي فقط؛ ذلك أن بعض الأفعال المضارعة قد انقلبت إلى الزمن الماضي، بسبب دخول بعض العوامل النحوية التي تفيد القلب مثل "لم" و"لما" « فهما تدخلان على الزمن المضارع فتنقلان معناه

إلى الماضي.»[1] وقد شاع في قصيدتنا هذه استخدام المضارع الذي تنحرف دلالته إلى الزمن الماضي. ومن أمثلته قول مفدي زكرياء:

90 – وقصر (بلارة) لما تزل (بلارة) عن سحره حاكيه

112 – (زروق) أسرى فيك للمنتهى ولم تزل آثاره باهره

120 – من خطفت لؤلؤها لبها لم تكترث بالأوجه الباسره

ورد في البيت الثاني الفعل المضارع (تزل) منفيا بـ "لم"، وقد أراد التعبير به عن الماضي، فالشاعر هنا ينفي أن تكون آثار زروق قد اندثرت، إنما لا تزال باقية. وانزياح الفعل عن معناه « دل أن الفعل مستمر لم يمض»[2] فمثل وظيفة أسلوبية ذات أبعاد جمالية، تتشكل مع النسيج الداخلي للنص. إذ إننا نرى أنّ هذا العدول في التركيب – أي العدول عن الفعل المضارع ومجيئه بالماضي– كان لغرض أسلوبي دلالي؛ يجعل المجال مفتوحا لتوليد قواعد نادرة تخرج عن القواعد العامة للغة.

أما التعبير بالأمر، قد ورد في خمسة عشر سياق (15 مرة) بنسبة (7.35%) وهي نسبة ضئيلة مقارنة بالأزمنة المقابلة لها. جاء تارة للطلب، وتارة أخرى بنبرة التحدي. ومثاله:

59 – جدد لنا ذكرى (أبي مدين) من حجه عاد وحط الرحال

77 – ولذ (بالثعالبي) في خلده ينبئك عن(بجاية) الماجده

116– واذكر (أبا محمد) تنبعث (أحكامه الكبرى) مع الذاكره

---

[1] – ابن هشام : مغنى اللبيب عن كتب الأعاريب،ص 305 .

[2] – توفيق الفيل: بلاغة التراكيب دراسة في علم المعاني، مكتبة الآداب، (د.ط)، القاهرة، مصر، ص295.

ب- الجملة الإسمية:

هي كل جملة بدئت باسم، حتى لو اشتملت هذه الجملة على فعل. تتكون من قسمين أساسين هما: المبتدأ والخبر، أو كما يسميهما النحاة المسند، والمسند إليه.

وقد كان للجمل الاسمية حضور مكثف في مواضع مختلفة من القصيدة، كقول مفدي زكرياء:

1- أسطورة حوضك أم كوثر يا أيها الشاطئ الأخضرُ؟

7- أم مهبط الشعر وأحلامه أم معبد النساك والمشعرُ؟

22- (توجة) يا أنشودتي الحالمه والقرية المسحورة الهائمهْ

25- براءة الأطفال في ثغرها والنظرة الحانية الراحمهْ

35- والنسمة المعطار أنفاسه والحسن إشراقاته العارمهْ

110- (بجاية) أنت عروس الدنا والجنة الفواحة الناضرهْ

115- (منصور) و(ابن الفضل) لم يعجزا (عمران) في أفكاره العامرهْ

واضح هنا إرتكاز الجملة على الاسم؛ لأنها تقوم على الوصف. فغاب الفعل كليا وبرز الاسم، فهو يناسب أكثر الموقف الذي كان فيه الشاعر (الوصف). والجملة الاسمية تفيد تأكيد المعنى، فجاءت حافلة بصفات تدل على ثبات الحسن والجمال في بجاية. وأكثر الشاعر من التراكيب الاسمية لأنها تدل على معنى أوفى مما تدل عليه الجملة الفعلية.

ج- الجملة الشرطية:

أسلوب الشرط: « تركيب لغوي له طرفان، ثانيهما معلق على حصول أولهما.»[1] تتكون الجملة الشرطية من قسمين أساسيين هما: جملة الشرط وجملة جواب الشرط، تسبقهما أداة. العلاقة بينهما (بين الجملتين) قائمة على الارتباط «فالجملة الشرطية وحدة نحوية، تحمل قضية تنحل إلى طرفين. وتقوم الأداة بربطهما ربطا وثيقا، لذلك لا يتم معناها إلا بذكر الشقين.»[2] أي هو أسلوب يعتمد على العلاقة السببية بين شيئين، يرتبط حصول أحدهما بوقوع الآخر. وإذا نظرنا إلى الجملة الشرطية في قصيدة " أمجادنا تتكلم" نجدها تحتل ستة عشر (16) تركيب على أنماط مختلفة، حسب أداة الشرط.

تواتر الشرط بالأداة (إنْ) مرتين كقول الشاعر:[3]

41 - إنْ يفشِ (زغواط) أحاديثها رمال (سجلي) لم تزل كاتمه

66 – إنْ يفخرْ الشعب بأمجاده فأنت فيه الحكمة الرائده

دخلت أداة الشرط (إنْ) على الفعل المضارع (يفش، يفخر) واستعمالها يفيد الشك؛ أي أن حدوث الشرط شيء محتمل. أما جملة جواب الشرط – في البيت الثاني- جاءت مقترنة بالفاء، وهو يفيد الربط بين أجزاء الجملة الشرطية. كما يساعد على فهم مكوناتها بصورة أكبر.

ومن أساليب الشرط الواردة في القصيدة الشرط ب (لو)، هي أداة شرط غير جازمة تختص بالماضي. ومعناها إمتناع الجواب لامتناع الشرط،ومن أمثلته قول الشاعر:[4]

---

[1]- محسن علي عطية:الأساليب النحوية عرض و تطبيق، دار المناهج، ط1، عمان، 2007، ص 327

[2]- بلقاسم دفة: الجملة الانشائية في ديوان محمد العيد ال الخليفة دراسة نحوية دلالية، حامعة محمد خيضر، (د.ط)،الجزائر، 2010، ص 278.

[3] – الديوان، ص 249.

[4] – الديوان، ص 249-256.

39- لو عاش في دارتها (صالح) ما عقرت ناقته الواجمه

123 – لو كحل الأعمى بأنواره أجفانه لأصبحت ناظره

جاءت الجملة الشرطية في البيتين فعلية ماضية، أما جوابهما فورد مرة منفي، ومرة أخرى مقترن باللام لكونه جوابا مثبتا.

من حروف الشرط أيضا (لولا) وهي أداة شرط غير جازمة. شرطها يكون جملة إسمية، أما جوابه؛ إن كان مثبتا يقترن باللام، على نحو قول الشاعر:[1]

10- والمستحمات... ولولا النهى لكنت – رغم السن- أستهتر

أما إذا كانت جملة جواب الشرط منفية فإن الفعل يتجرد من اللام، كالمثال التالي:[2]

84 – لولا احتكام العقل ما في الدُّنا منفعة ترجى ولا فائده

دخلت (لولا) على الجملة الاسمية، فجاء المبتدأ مرفوعا وحذف الخبر، وجاء جواب الشرط منفي؛ فالشاعر يشترط احتكام العقل حتى تكون المنفعة والفائدة في الحياة. ومن المناسب الإشارة إلى أننا لم نلمس عند الشاعر كسرا لحدود الشرط في تقدم الجواب على الشرط وذلك تحقيقا للشعرية.

د- الجملة المنفية:

كثيرا ما يلجأ الشاعر إلى أسلوب النفي، وقد كثر استخدامه له فورد فيما يقارب (26) بيتاً ورد النفي في بعضها أكثر من مرة. ومن أدوات النفي المستخدمة: لا، لم، ما.كقوله:[3]

12- عوابث، يرتعن مهجتي، أشكو، فلا تصغي، ولا تبصر

[1] – الديوان، ص 247.

[2] – الديوان، ص 254.

[3] – الديوان، ص 247.

فجاء بأداة النفي (لا) سابقة للفعل (تصغي، وتبصر) في الشطر ليؤدي معنى يتضاد مع المعنى في الشطر نفسه. فيقول: (أشكو)، والشكاية تكون حين يكون هناك من يصغي ويستمع إليك، ثم يعود ويقول: لا تصغي ولا تبصر.

وفي نمط آخر يأتي مفدي زكرياء بشيء ثم يعود فينفي الشيء نفسه، يقول:[1]

45- قالوا: بناها الروم هبهم بنوا والروم لا يبني سوى للزوال

فهو يثبت في المرة الأولى بناء الروم لبجاية، والبناء يعني الدوام والبقاء، ثم يعود الشاعر فينفي عن الروم ذلك باستخدامه أداة نفي (لا) سابقة للفعل نفسه (يبني) فهو ينفي أن يكون الروم قد بنوا مجد بجاية؛ إذ أنه بدأ البيت بالفعل (قالوا) وهو فعل يفيد التشكيك والتقليل من صحة المعلومة.

أما في قوله:[2]

129 – ما اشتقت حور عين في جنتي ولم أكن أطمع بالآخره

في هذا المثال جاء الشاعر بجملتين منفيتين، فهو ينفي مرة اشتياقه لحور العين باستخدام أداة النفي (ما)، ومرة أخرى ينفي طمعه بالأداة (لم). استخدام الشاعر لصيغ النفي يفيد التوكيد الدلالي، وورودها بصيغة النفي، يمنحها معنى أدق من ورود المعنى المراد بصيغة الإثبات.

2 – العدول على مستوى التركيب:

ويقصد به دراسة التقديم، والتأخير، والخذف، وإلى غيره مما يلحق بالجملة.

[1] – الديوان، ص 250.

[2] – الديوان، ص 257.

أ- التقديم والتأخير:

هو سمة أسلوبية من أهم سمات المستوى التركيبي. إن المتعارف عليه أن الجملة العربية تتكون من مسند ومسند إليه، أي مبتدأ وخبر، أو فعل وفاعل. والأصل أن يتقدم المبتدأ على الخبر، والفعل على الفاعل. لكن قد تدعو الأسباب والمقتضيات إلى العدول عن هذا الأصل، ونقل بعض الكلمات عن مواضعها الأصلية في الجملة إلى مواضع أخرى؛ بتقديمها وتأخيرها، وذلك لتحقيق أغراض بلاغية وجمالية مرادة. يصف عبد القاهر الجرجاني التقديم والتأخير بأنه « باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية. لاتزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك، ولطف عندك، أن قُدم فيه شيء، وحول اللفظ عن مكان إلى مكان.»[1] ولقد شاع هذا الأسلوب في لغتنا كثيرا – في الشعر خاصة- « ذلك أن اللغة العربية لا تتميز بحتمية ترتيب أجزائها، والخروج عن هذه الرتب يمثل خروجا عن اللغة النفعية إلى الإبداعية »[2] أي أن لهذا الأسلوب غايات يهدف إليها. فهو لا يحدث عبثا، إنما له صلة وطيدة بفكر ونفسية الشاعر. كما أنه ميزة تجعل الكلام أحلى والتعبير أجمل والمعنى أوصل وأبلغ.

ومن خلال دراستنا للقصيدة تبينت لنا عدة نماذج تبرز هذه السمة الأسلوبية. ومن أمثلة التقديم، تقدم شبه الجملة في ثلاثة وعشرون (23) سياق مع اختلاف محلها في الإعراب كقول الشاعر:[3]

لو عاشَ **في دارتها** صالحٌ ما عُقرتْ ناقتُهُ الوَاجِمَه

قدم الشاعر شبه الجملة (في دارتها) على الفاعل (صالحٌ) وكان أصل الكلام كالتالي:

لو عاش صالح في دارتها

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص62.

[2] – محمد عبد المطلب: البلاغة و الأسلوبية، ص 191.

[3] – الديوان، ص 249.

إلا أن الشاعر تفادى استعمالها بهذا الشكل، لكونه أسلوبا أقرب إلى النثر. كما أنه أسلوب مباشر عاد غير جذاب لا يلفت الانتباه، والنفس لا تثيرها النبرة المباشرة. فقد أدى تقديم شبه الجملة " في دارتها" إلى التأثير في وجهة المعنى. كما كان له دور عروضي؛ فمن ناحية دوره الشكلي فقد قام التقديم في هذا المثال بضبط الوزن وإقامته، فلو جرت الجملة على الأصل لاختل الوزن وفسد. لننظر في تقطيع السطر:

لوْ عَاشَ في دَارَتِهَا صَالِحٌ

لَوْ عَاشَفِي	دَارَتِهَا	صَالِحُنْ
0//0/0/	0///0/	0//0/
مستفعلن	مستعلن	فاعلن

فتقطيع البيت يوضح أنه من بحر السريع، والقصيدة ككل مبنية على هذا الوزن، أما إذا قدمنا الفاعل يختل الوزن.

ومن أوجه تقديم شبه الجملة أيضا قول الشاعر:[1]

أم في شفاه الموج (بلارة) ينكسر الموج ولا تكسر؟

ففي هذا المثال نلحظ تقدم الخبر (شبه جملة) " في شفاه الموج" (حرف جر+إسم مجرور+ مضاف إليه) بينما تأخر المبتدأ " بلارة". وهذا التقديم جاء لغرض التخصيص والاهتمام بمعاني معينة. فالجار والمجرور تأتي لتكملة الكلام، وإذ ما قمنا بتقديمه أنتج دلالات أخرى نتيجة التركيز على العنصر المقدم والاهتمام به.

ومن صور تقديم الخبر على المبتدأ قول مفدي زكرياء في مطلع القصيدة:[2]

[1] – الديوان، ص 246.

[2] – الديوان، ص 246.

أسطورة حوضك أم كوثر؟ يا أيها الشاطئ الأخضر

تقدم هنا الخبر (أسطورة) على المبتدأ (حوضك) ليعطي التركيب خاصية الانسجام، ويخرجه عن المألوف. أما في قوله:[1]

أستوقف التاريخ في أفقها أساله: أين (بنو غانيه) ؟

الخبر في هذا المثال (أين) من الألفاظ التي لها الصدارة في الكلام، وبالتالي لا يصح تأخيره. فتقدم الخبر على المبتدأ وجوبا، لكونه أداة إستفهام. وفي سياق آخر تقدم المبتدأ على الخبر لكونه أيضا من الألفاظ التي لها الصدارة في الكلام مثل "من" الاستفهامية، أو الضمير. وتقديم المبتدأ يفيد تقوية الحكم وتقريره:[2]

مَنْ أجبر الدنيا على حبنا فاستسلمت طيعة راضيه؟

و**نحن** قوم عهدنا ذمة ما لم تخنا الفئة الباغية

أما الفعل فقد تقدم في مجموعة كبيرة من التراكيب، وتصدر الجملة. وذلك أمر تتطلبه الدلالة العامة، ويدل على تركيز الشاعر على الأحداث المرتبطة بأزمنتها الماضية والمضارعة، لكون الفعل يحمل دلالة مزدوجة؛ دلالة على الحدث، ودلالة على الزمن. ومن أمثلته قول الشاعر:[3]

فاختطفت (بجاية) لبه ولم تنل من أصغريه النبال

فازداد (يعقوب) بها خبرة في روعة العلم ونبل الخصال

أكرمه (يعقوب) وهو الذي يزري نداه بالسحاب الثقال

---

[1] – الديوان، ص 254.

[2] – الديوان، ص 255.

[3] – الديوان، ص 255.

فهذه الأفعال دلت على ثبوت الفعل، وتحققه كأمر قد فرغ منه ولم يعد محط شك أو تساؤل، وعليه كان من المستوجب تقديم الفعل، مما منحه قيمة أسلوبية هي التأكيد على المعنى لدى المتلقي.

ب- الحذف:

يعرفه عبد القاهر الجرجاني بأنه « باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، شبيه بالسحر، فإنك ترى به تَرْكُ الذِكر أفصح من الذِكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تُبِنْ...»[1] فالحذف – إذن- أمر مقصود من طرف المتكلم، قصد إيقاظ ذهن المتلقي. والحذف يكون « حينما نجد المحذوف لا يزيدنا من حيث المعنى، بل نجد فيه خفة واختصارا من حيث اللفظ وفائدة ذات أثر بياني من حيث المعنى.»[2] فكل ما لا يضيف للجملة فائدة جاز حذفه، لجعل التركيب مختصر. ولكن إن كان اللفظ ذو أثر في المعنى فإن غيابه يخلق خلل، فلا يجوز خذفه لأن ذلك يُعد نقصا وعيبا.

لقد برز الحذف كسمة أسلوبية وأداة فنية في بناء القصيدة العربية « بحيث لا تكاد تخلو قصيدة حديثة من استخدام هذا الأسلوب على نحو أو آخر.»[3] ومن أبرز مظاهر الحذف في قصيدة " أمجادنا تتكلم" حذف الخبر وجوبا. وأمثلة ذلك قول الشاعر:[4]

10- والمستحمات...ولولا النهى لكنت – رغم السن- أستهتر

47- لولا (بليمات) وما أرجفوا عن (التواتي) شدت صرح الكمال

55- لولا (ابن عباس) وأحقاده ما كنت في فاس رهين اعتقال

---

[1] – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص62 .

[2] – فضل حسن عباس :البلاغة فنونها و أفنانها،دار الفرقان، ط 2، الأردن، 1997، ص264 .

[3] – يوسف أبو العدوس : الأسلوبية الرؤية و التطبيق، ص 190.

[4] – الديوان ص 247.

84- لولا احتكام العقل ما في الدنا منفعة ترجى ولا فائده

ففي هذه الأبيات ذكر فيها المبتدأ وغاب الخبر وتقديره "موجود" أي " لولا النهى موجود " فحذف وجوبا « فالخبر إن دل على كون عام كان حذفه واجبا»[1]

ومن الأمور التي أكثر الشاعر من حذفها في القصيدة نجد " الضمير" الذي يقع في الأحيان الكثيرة فاعل:[2]

70- تغترف العرفان من موطن محافل العلم به حاشده

80- يغزو خرافات الألى حرفوا دين الهدى بالبدع الفاسده

118- تهجو بليدا أصلعا خاطبا زلت به أقدامه العاثره

119- دقت على (يافوخه) صفعة وبرقعا للجبهة الصاعره

فالأفعال (تغترف، تغزو، تهجو، دقت) لم تذكر فواعلها، بل دل على خذفها السياق، وهذا الخذف يدل على اختفاء فاعليها من الحياة، أو عظمة المحذوف فالأمر المغيب أو المستتر إن لم يكن مرغوبا فيه، فهو مرهوب منه.

خلاصة القول في ظاهرة الحذف، هو أن الشاعر حين يعمد إليه فهو يسعى إلى « بعث الفكر، وتنشيط الخيال، وإثارة الانتباه، ليقع السامع على مراد الكلام ويفطن إلى معاني الألفاظ التي طواها التعبير.»[3] وللحذف ميزة جمالية يجعل المتلقي يجد متعة حين يستوضح الغامض ويكشف الأسرار والمعاني الكامنة وراء إيحاءات الانزياح التركيبي.

---

[1] – عبده الراجحي: التطبيق النحوي، ص127.

[2] – الديوان، ص 253-256.

[3] – محمد محمد أبو موسى: خصائص التراكيب،مكتبة وهبة،ط4،القاهرة،مصر، 1996،ص 160 .

المبحث الثاني:

التركيب البلاغي وانزياح الصورة الشعرية:

تمهيد:

سنقف في هذا المستوى البلاغي على أهم الانزياحات الصورة الشعرية التي وظفها الشاعر في قصيدته ،ليبتعد بواسطتها عن المعنى المألوف للكلام محاولا في ذلك تقوية المعنى، والرفع من درجة الخيال وسموه ليترك أثرا ساحرا ، مع خلق انسجام بين الكلام الملقى والموطن الذي قيل فيه، تعتبر هذه الانزياحات البلاغية مثل الألوان في يد الرسام لا يقدر على شيء إن هو تحاشاها.

تحتوي البلاغة على ثلاثة أبواب: "المعاني والبديع، والبيان"، ونحن ركزنا في هذا المستوى خاصة على علم البيان، وعلم المعاني. أما علم البديع قد تناولناه سابقا في المستوى الصوتي، إذ له دور في تزيين الكلام ، ويترك جرسا موسيقيا في الأذن. لهذا ارتئينا في دراستنا للمستوى البلاغي إلى استخلاص الأساليب بنوعيها الخبري والإنشائي ثم الصور البيانية المتمثلة في التشبيه، والاستعارة، والكناية. وكل ما ينضوي تحت إسم علم البيان ، ولم نركز في هذه البنية على إعادة الحديث عن البلاغة العربية، ودورها لأن ذلك أمر له مجلاته الخاصة.

1- الأ ساليب:

أ - الأسلوب الإنشائي:

الأسلوب الإنشائي هو « ذلك الكلام الذي لا يحتمل صدقا، ولا كذبا، وهو لا يحصل مضمونه إلا إذا تلفضت به.»[1] إذ يحتاج إلى وجود سامع، أو مخاطب، ويتفرع هذا الأسلوب إلى عدة أنواع: كالنداء،الاستفهام، التمني، والأمر وغيرها. ونحن في دراستنا

[1]- يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية ، دار المسيرة للنشر و التوزيع، ط1 ، عمان، 2007 ، ص 63.

ركزنا على أهم الأساليب الإنشائية الواردة والكثيرة التواتر في هذه القصيدة، وحاولنا إبراز سماتها الأسلوبية.

❖ **الاستفهام :**

ويقصد به « طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل» [1] أي الاستفسار والاستقصاء عن أمر من الأمور. وهو الأسلوب الطاغي على القصيدة مقارنة بغيره، تكرر(26) مرة في القصيدة. هو استفهام غير حقيقي لأن الشاعر لم يكن ينتظر إجابات، فقد عمد فيه إلى خلق نوع من الإنزياح، لأن الاستفهام يدل هنا على الحيرة التي انتابته حيال هذه اللوحة الفنية التي جسدها الخالق و أبدعها، وعجز عن استعاب هذا الجمال الطبيعي والخلاب، فاستخدم الاستفهام بشكل لافت في مطلع القصيدة، أين بدأ البحث والتساؤل عن سحر هذا الجمال وتفرده. وهذا ما يظهر من خلال هذه الأبيات[2]:

7 – أمْ مهبِطُ الشّعر وأحلامِه ؟ أم مَعبَدُ النُسّاك والمَشعرُ؟

88 – وأينَ من أغراهُمْ حُسنُها، فانحدروا مِنها إلى الهَاوِيهْ؟

93 – أم مِن دَهَاهَا صَاغَ ألحانهُ ؟ ألَمْ تكنْ (بلاَّرةُ) داهِيهْ؟

❖ **النداء:**

يعني النداء « طلب المتكلم إقبال المخاطب عليه بحرف من حروف النداء.»[3] أي لفت انتباه المخاطب ليقبل عليه، وذلك باستعمال بعض الأدوات التي تفيد النداء. وهو نوعان « نداء للقريب وهذا باستعمال الهمزة ولنداء للبعيد وهو باقي الحروف».[4] استخدم الشاعر هذا الاسلوب في قصيدته(16) مرة. هو نداء غير حقيقي وللبعيد وأحيانا لغير

---

[1]– يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية ، ص73.

[2]– الديوان: ص 246،254 .

[3]–يوسف أبو العدوس : مدخل إلى البلاغة العربية، ص84.

[4]–توفيق الفيل: بلاغة التراكيب ، ص 213.

العاقل، لأن الشاعر ينادي أعلام فارقوا الحياة ويدرك أنه لن يعودو إلينا مجددا وهذا ما يتجلى في قوله:[1]

48 – قم يا (ابن حمْديسَ)، وساجلْ بها شِعري،فإنّي مغرمٌ بالسّجالْ

52– ويا (ابنَ خلْدونَ)،ألستَ الّذي جمعتَ فيها بالجنوبِ الشّمالْ

63 – يا (قريةَ العُبّادِ) بثي لهُ شكوايَ في ضراعةٍ وابْتهَالْ

جاء النداء في هذه القصيدة بصيغة « يا» ولم يوظف أدوات أخرى، إذ كان الشاعر ينادي أعلام بجاية الذين شرفوها ونزلوا بها، وتارة الأماكن الأثرية التي تزخر بها ، وما يدل عليه أكثر هذا النوع من الإنشاء، هو حنين الشاعر إلى هؤلاء وأكثر دقة المراحل الذهبية التي صنعوها في حياتهم، ومناداته للأماكن لتشهد على تلك الفترات المزدهرة التي صنعها الأعلام الذين يتغنى بهم.

❖ **الأمر:**

الأمر هو « طلب حصول الفعل من المخاطب. وإذا كان الأمر حقيقيا فإنه يكون على سبيل الإستعلاء والإلزام.»[2] أي طلب القيام بالفعل. ويأتي الأمر عادة إما بمعناه الأصلي، الذي يعني طلباً محدداً يوجه إلى المخاطب، ويراد منه أن يقوم بأمر ما، أو يؤدي مهمة معينة، وإما أن يتحول من أصل وظيفته هذه إلى معنى تعبيري بلاغي يخرج فيه الأمر إلى دلالات شتى، يمكن إلتماسها في السياق الذي يرد فيه.

وفي قصيدة " أمجادنا تتكلم " لمفدي زكرياء وردت جملة من التراكيب بصيغة الأمر، لكنها في جوهرها الأسلوبي خرجت إلى دلالات ومعان أخرى. ومن أمثلتها[3]:

---

[1] – الديوان : ص 251 ، 252 .

[2]– يوسف أبو العدوس : مدخل إلى البلاغة العربية ،ص 66.

[3]– الديوان: ص 248 .

30- سلْ (وادي السّاحِل) عن قمّةٍ لمّا تزلْ أمجادُها قائمَهْ

31 - واسأل (أدكّارَ) وغاباتِهِ، والصّيدَ في أحراشِهِ الجَاهِمَهْ

40- لُذْ (سَيدي يحْيَ) (بتيشي) تجدْ عرائسَ البحرِ بها عائِمهْ

لم يكن الأمر في هذا النموذج حقيقي، إنما عمد إليه الشاعر ليؤدى به وظيفة بلاغية؛ فهو لم يطلب من الإنسان شيئا يمكن تحقيقه، إنما طلب منه استنطاق أماكن. وهذا أمر لا يمكن تحقيقه، وإنما غرضه من ذلك هو إثبات صحة كلامه، معتبرا هذه الأماكن بمثابة شواهد تشهد على نفسها فقام بتشخيصها. وهو إنزياح في المعنى.

❖ **التمني:**

« طلب أمر محبوب لا يرجى حصوله، لاستحالة الحصول عليه»[1] والصيغة الأصلية للتمني هي "ليت"، لكن هذا لا ينفي وجود أدوات أخرى مثل(لولا، ألا...) في هذه القصيدة لم يستعمل الشاعرهذا الأسلوب بكثرة حيث اكتفى باستخدامه مرتين، بصيغة "ليت" ولم يخرج عن دلالته الأصلية، فجاء تمني الشاعر نابغا من أعماق قلبه[2] :

97- عن (بَربروسَ) استقص أخبارَهم يا ليتَها قد كانتِ القاضِيَهْ

105- ليتَ الألى عاثوا بأقدارِنا تذكّروا (الفاشِسْتَ) و(النّازِيهْ)

(1) - يوسف أبو العدوس مدخل إلى البلاغة العربية ، ص 81.

(2)- الديوان: ص 255 ، 256 .

ب- الأسلوب الخبري:

الخبر هو كل كلام يحتمل الصدق أو الكذب؛ وهو الأسلوب الطاغي على القصيدة؛ إذا عرفنا أن أبيات القصيدة تبلغ(143) بيت في حين استخلصنا (59) أسلوبا إنشائيا فقط. ومن أمثلة الأسلوب الخبري :[1]

133- (بجَايةٌ)،قصرتُ في وصفِها، قصُغْتُ فيها اللّمحةَ العابِرهْ

134- أمجادُها كون ،تضيقُ اللّغَى عن حصرِها، والهممُ الشّاعرَهْ

135- وقفتُ فيها أغمرُ المُلتقى مشاعرًا، جيّاشةً هادِرهْ

136- وأكبرُ الفكرَ، وإشعاعَهُ، ومُلهَما قد قامَ بِالبَادرَهْ

هذا الانتشار الكثيف لهذا الأسلوب لم يأت عفويا؛ إنما تعمده الشاعر « لأنه يخلق حركة متموجة ممتدة تضفي على النص حيوية ونشاط.»[2] كما أراد مفدي زكرياء أن يجعل هذه القصيدة وثيقة تاريخية، وشهادة حية على تاريخ بجاية العريق، الذي صنعه الكثير من الشخصيات التاريخية والدينية والأدبية وغيرهم ، وهذا ما جعله يلجأ إلى توظيف هذا الأسلوب بنسبة أكبر. كما أنه كان في صدد الإخبار والنقل ، لكن هذا لم يمنعه من مزج الأسلوب الإنشائي الذي زاد القصيدة وضوحا وحركية ونشاطا.

2-علم البيان:

علم البيان هو «إظهار المقصود بأبلغ لفظ...وأصله الكشف والظهور.»[3] أي هو التعبير والتوضيح. وعرفه الجاحظ في كتابه (البيان والتبيين) بأنه « اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى وهتك الحجاب دون الضمير حتى يضفي السامع الى حقيقته

---

[1]- الديوان: ص 258 .

[2] - ابتسام أحمد حمدان:الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي دار القلم العربي، ط1 ، سوريا، 1997 ص 217 .

[3]- الأزهر الزناد: دروس البلاغةالعربية، نحو رؤية جديدة ، ص 13 .

ويهجم على محصوله كائنا ما كان ذلك الدليل لأن مدار الأمر والغاية التي يجري القائل إليها والسامع إنما هو الفهم والإفهام. فبأي شيء بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى فذلك هو البيان في ذلك الموضع.»[1] إن الصورة الشعرية عند مفدي زكرياء تمثل ظاهرة أسلوبية لها حضورها المتميز في خطابه الشعري ووسيلة لنقل رسالته، وقد شكلت الطبيعة المادة الأساسية التي صنع منها صوره. ومن أبرز الآليات التي استعان بها الشبيه، والاستعارة والكناية. وأول ما سنتطرق إليه هو التشبيه.

أ- التشبيه:

هو لون من الألوان المجازية التي شاعت في البلاغة القديمة، ولأهميته عندهم جعلوه أحد المقاييس التي يفاضل بها الشعر. هو« صورة تقوم على تمثيل شيئ (حسي أو مجرد) بشيء آخر(حسي ومجرد) لإشتراكهما في(صفة حسية أو مجردة) أو أكثر.» [2] فالتشبيه أسلوب أدبي يدل على مشاركة أمر لآخر في صفته ، وله أربعة أركان :

المشبه: وهو الشّئ الموصوف.

المشبه به: وهو الشّئ الذي تتحقق فيه الصفة.

وجه الشبه: أي الصفة المشتركة بين المشبه والمشبه به.

أداة تشبيه: وهي الأدوات الدالة على التشبيه.

ينقسم التشبيه إلى عدة أنواع والشاعر وظف بعضا منها، ومن أمثلتها[3] :

---

[1] – الأزهر الزناد: دروس البلاغة العربية ، نحورؤية جديدة ص 13 .

[2]– الأزهر الزناد: دروس في البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، ص 191.

[3] – الديوان: ص 258 .

142 – والأرضُ مثلُ العرضِ في حاجةٍ للأعينِ الكشّافةِ السّاهِرهْ

شبه الشاعر في هذا البيت الأرض بالعرض لأنها تحتاج إلى مدافع عنها وحام يسهر على سلامتها ويذود عن شرفها. ودل على ذلك استعماله للأداة (مثل) التي تفيد التشبيه، فجاء هذا الأخير كاملا استوفى كل أركانه من مشبه (الأرض)، ومشبه به (العرض)، والأداة (مثل)، ووجه الشبه (الحاجة). وهو تشبيه مرسل مفصل غرضه التجريد لإضفاء بعد روحي على النص ومن أمثلته أيضا قول الشاعر[1] :

38 – والرمل في شطآنها كرؤى أطيافها ذاهبة قادمة

هذا أيضا تشبيه مرسل مفصل استعمل الشاعر فيه الأداة «ك» فشبّه الرّمل في الشّواطئ بالرؤى وهذا التّشبيه أضفى جمالا على هذه القصيدة.

ويقول في موضع آخر[2]:

72 – ومبدأ الشّورى به شرعة كأنّه (بيت بني ساعدة)

أراد الشّاعر هنا أن يعبر عن مدى اتفاق سكّان بجاية وتوحّدهم ، إذ شبّههم ببيت بني ساعده التي كانت دار شورى الصّحابة. فنجد أن المشبه تقدم (مبدأ الشورى) ثم وجه الشبه (شرعة) الأداة (الكاف) والمشبه به (بيت بني ساعده)

من خلال هذا نستنتج أن الشاعر استخدم التشبيه المرسل المفصل الذي تتوافر فيه كل الأركان. لكن هذا لم يمنعه من التطرق الى غيره كالمجمل.

---

[1] – الديوان ص 249 .

[2] – الديوان : ص 253 .

التّشبيه المجمل المؤكد:

وهو « ما غاب فيه وجه الشبه وبغيابه أجمل المتكلم في الجمع بين الطرفين فسمي مجملا.»[1] ومن أمثلته قول الشاعر[2] :

110- (بجاية) أنت عروس الدّنا والجنّة الفواحة النّاضره

قد شبّه الشّاعر بجاية بعروس الدّنا وهذا ليدل على شدّة جمالها، وأنّها أجمل مكان في العالم والأنظار كلّها تتجه إليها، لأنّ العروس تكون جميلة ونصب كلّ الأعين. فحضر المشبه (بجاية)، والمشبه به (العروس)، فيما غاب ركني التشبيه (الأداة، وجه الشبه) مما دل على أنه تشبيه مجمل مؤكد.

130- ترابه المسك ، أمن حلقها أنفاسه الدافئة العاطرة؟

شبه الشاعر التراب بالمسك دون استعمال أداة تشبيه وهذا ليدل على قداسة هذه الأرض وعظمتها.

بعد هذه الجولة بين ثنايا الصور التشبيهية يمكن التأكيد على أن التشبيه ليس غاية كتابية، وإنما هو ضرب من الإيجاز، ونبع يغور بالكثافة الدلالية. وقد استطاع الشاعر التنسيق والتعبير عن أفكاره بصورة مميزة، ومن التشبيهات التي ركز الشاعر عليها التشبيه المرسل المفصل والمجمل.

ب - الإستعارة:

تعتبر الاستعارة شكلا من أشكال الانزياح تعمل على كسر عنصر التوقع عند المتلقي. وفي اللغة «هي أن يأخذ شخص ما شيئا ما من شخص آخر يستعمله مدة

---

[1]- الأزهر الزنا د : دروس في البلاغة العربية ، نحو رؤية جديدة، ص 22 .

[2] - الديوان : ص 256 .

ثم يرجعه إليه.»[1] أما اصطلاحا يعرفها يوسف أبو العدوس «أنها ضرب من المجاز اللغوي وهي تشبيه حذف أحد طرفيه، أو انتقال كلمة من بيئة لغوية معينة إلى بيئة لغوية أخرى.»[2] إذن يمكننا القول أن الاستعارة ضرب من التشبيه حذف أحد طرفيه، كما أنها وسيلة من وسائل تطوير اللغة وثرائها حيث تخرج اللفظ من معناه المعجمي المتواضع إلى معان أخرى تكسبها من خلال الاستعارة. والاستعارة نوعان: تصريحية ومكنية.

تعد الاستعارة من الأليات الهامة في تشكيل الصورة الشعرية عند مفدي زكرياء فقد سادت قي القصيدة على غرار غيرها، ويعكس هذا الانتشار الواسع للاستعارة نزعة الشاعر الإيحائية التي تميل الى بث الحياة والتشخيص في الجمادات.

●الاستعارة المكنية:

هي ما حذف المشبه به وترك أحد لوازمه، والمطلع على قصيدة مفدي زكرياء يلاحظ الحضور الكثيف للاستعارة المكنية، فالشاعر لم يتقيد بالغة العادية في نقل أفكاره وأحاسيسه وإنما تمرد وإنزاح عنها، ومن أمثلتها قول الشاعر[3]:

4- أم في شفاه الموج (بلارة) ؟ ينكسرالموج ، ولا تكسر

استخدم الشاعر هنا استعارة مكنيتين؛ شبه الموج بالإنسان فلم يذكره، وإنما ترك أحد لوازمه وهي الشفاه ، لأن الموج لا يملك شفتين وإنما ملك للإنسان وهذا في سبيل تحقيق استعارة مكنية، مما خلق دهشة وكسر توقع المتلقي عند مزجه بين عالمين مختلفين الطبيعة والإنسان وركبهما في عالم واحد، كذلك في قوله« ينكسر الموج » شبه الموج بالزجاج لأن الزجاج هو الذي يتكسر. وهذا في سبيل تحقيق إستعارة مكنية مما خلق صورة متميزة وبديعة

---

[1]- الأزهر الزناد : دروس البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، ص59.

[2] - يوسف أبو العدوس : مدخل الى البلاغة العربية، ص 186.

[3] - الديوان : ص 246 .

لم يكن يتصورها المتلقي فعملت هذه الصورة على لفت انتباهه وتقريب الصورة أكثر إلى مخيلته. وفي بيت آخر يقول[1] :

41- إن يفشي (زغواط) أحاديثها رمال (سجلي) لم تزل كاتمة

إن هذا البيت يحتوي على استعارتين مكنيتين، حيث شبه الشاعر فيها زغواط وسجلي (بالإنسان) فحذف المشبه به وترك قرينة تدل عليه وهي (الإفشاء والكتمان) فهاتان الصفتان تنسبان للإنسان، لكن الشاعر استعارها وإستخدمه لأشياء مجردة ، مما أضفى على هذا البيت بعدا جماليا وفنيا. وفي موضع آخر يقول:

53 – (بسكرة) مدت (لسرتا) يدا، فباركت (بجاية) الإتصال

شبه في هذا البيت (بسكرة) بالكائن الحي، فحذف المشبه به وترك قرينة لفظية تدل عليه وهو (اليد). وهذا في سبيل تحقيق الاستعارة المكنية؛ بحيث شخص فيها الشاعر المعنوي في صورة المحسوس مما ولد جمالا وإثارة لدى السامع وتقريب الفكرة وتبسيطها. والشاعر لم يتوقف عند هذا الحد في استعمال الاستعارات المكنية وهذا ما يتجلى في هذه الأبيات[2]:

37- يُفْشِي أَعَقُّود تباشيرَها للكون، مِن آفاقِهِ الغائمَهْ

31- واسألْ (أَدَكّار) وغاباتِهِ والصّيدَ في أحراشِهِ الجَاهمَهْ

87- أستوقف التاريخ في أفقها، أسأله : أين (بنو غانيه) ؟

فكل هذه الأبيات لا تخلو من الاستعارة المكنية. والملاحظ فيها أيضا أن الشاعر دائما يستعير صفات الكائن البشري ليشخص الأشياء المجردة والمحسوسة، فيحذف المشبه به

---

[1] – الديوان : ص 249

[2] – الديوان : ص 248 ، 254 .

ويترك أحد لوازمه أو صفاته مثل:(يفشي، سل، أستوقف) وهذا ما خلق في القصيدة حيوية وزادها رونقا وجمالا وخلق جوا من التخييل.

ويقول أيضا[1]:

24- ترضعن يا توجة طول المدى شم الذرى نشوانة باسمه

لقد شبه الشاعر توجة بالمرأة التي ترضع ابنها، فحذف المشبه به وترك صفة تدل عليه وهي لفظة (الرضاعة) ، إنزاح الشاعر عن اللغة العادية إلى لغة غير مألوفة، فأسند فعل الرضاعة إلى شيئ جامد ليبرز طبيعة العلاقة التي بين توجة والزرع، لأن كلمة الرضاعة تنسب للأنثى وليس للجمادات ولكن الشاعر استعارها من أجل تقريب الصورة أكثر إلى ذهن القارئ.

القصيدة التي بين أيدينا حافلة بالاستعارات فقد بلغ عددها أكثر من 20 استعارة فالشاعر استطاع أن يثبت شاعرية هذه القصيدة، وأكد على براعته في نظم الشعر واتقانه فالتخييل عنصر أساسي في الشعر لأنه جزء من الشعور ،كما تقوم هذه الاستعارات بدور مهم فتقلل من تكرار بعض الصيغ والتراكيب ، وتساعد على توضيح الصور وتقريبها إلى المخيلة وتجذب السامع ، كما تخلق فيه نوع من الدهشة والحيرة وتتركه يتمعن في الصور.

ج – الكناية:

« هي ستر المقصود وراء لفظ أو عبارة أو تركيب »[2]. أي الاخفاء. فالصورة الكنائية لا تقدم لك المعنى المقصود مباشرة صريحا، بل تستخدم لفظا غير موضوع له يوحي بالمعنى عبر حركة ذهنية لمتلقي الصورة،تمكنه من العبور من الظاهر إلى الخفي.

---

[1]- الديوان : ص 248 .

[2]- يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية ، ص 212.

«لفظ أطلق وأريد به لازم معناه ،مع جواز إرادة ذلك المعني، أو هي اللفظ الدال على معنين مختلفين: حقيقة ومجازا من غير واسطة لا على جهة التصريح.»[1] فجمال الصورة الكنائية يتجلى في ترك التصريح بالمعنى والتعبير عنه بما هو مرادف له، وهو في ذلك تحقيق للإثارة والرغبة في كشف المستور. والقصيدة التي بين أيدينا حافلة بالكناية إذ استعملها الشاعر أكثر من (14) مرة من أمثلتها قول مفدي زكرياء[2]:

1 – أسطورة حوضك أم كوثر؟ يا أيها الشاطئ الأخضر

(الشاطئ الأخضر) كناية عن روعة الجمال الذي تزخر به بجاية ، فقد كنى الشاعر هذه المدينة (بجاية) وأطلق عليها هذا الاسم لبعث الفضول في نفس القارئ وجلبه لقراءة أو سماع القصيدة.

ويقول[3] :

3 – أم موكب التاريخ في محفل روائع الذكرى به تزخر؟

(موكب التاريخ) هنا كناية عن التاريخ العريق لبجاية المملوء بالأحداث المتتالية التي صنعها الأعلام والأبطال لهذه المدينة.

كنى الشاعر أيضا مدينة بجاية في قوله[4] :

8 – يا بهجة الدنيا ، ويا جنة يحنو عليها برجها الأحمر

عبارة (بهجة الدنيا) و(الجنة) كناية تبرز أيضا جمال هذه المدينة، ومكانتها بين هذه البلدان وكذا وفرتها على كل ما يتيح للإنسان العيش الكريم والسعيد.

---

[1]– يوسف أبو العدوس : مدخل إلى البلاغة العربية ، ص 212.

[2] – الديوان : ص 246 .

[3] – الديوان : ص 246 .

[4]– الديوان : ص 246 .

ويقول أيضا[1]:

26- وفالق الإصباح أضفى على أعطافها بسمته الدائمة

(فالق الإصباح) كناية عن الله سبحانه وتعالى، فالشاعر لم يصرح مباشرة به وإما بإحدى معجزاته،لأنه ليس هناك من أحد آخر يخلق الصبح غير الله.

وفي بيت آخر[2]:

57 – لكن سئمت العيش مع معشر ثعالب، واخترت عيش الحلال

وظف الشاعر هنا كناية وهي(معشر ثعالب) ليرمز إلى الناس المخادعين والمتحايلين لأن الإنسان لا يعيش مع الثعالب ، ولكن الخداع والمكر من صفة الثعالب، وهناك من البشر من يتصف بها لذا كنى الشاعر عنهم بهذا الاسم. ويقول أيضا[3]:

101 – قل للأساطيل التي أصبحت، في بحرنا الآمرة الناهية

فهذه الأساطيل كناية عن العدو ورمز إليه بهذه اللفظة.

من خلال هذا نستنتج أن الشاعر قد وظف العديد من الكنايات التي لعبت دورا بارزا في القصيدة، إذ كانت بمثابة الألوان التي تزين لوحة الفنان وتضفي عليها سحرا وجمالا.

---

(1)- الديوان : ص 246 .

(2) - الديوان : ص 252 .

(3) - الديوان : ص 255 .

المبحث الثالث:

المعجم الشعري ودلالاته الأسلوبية

تمهيد:

يعد المستوى الدلالي من المكونات الأساسية في الدراسة الأسلوبية، فلا تقل أهميته عن بقية المستويات الأخرى كالصوتي والتركيبي. « نظرية الحقول الدلالية تعنى بدراسة مفردات اللغة من خلال تجميعها في حقول أو مجالات دلالية.»[1] أي هو جمع مجموعة من الكلمات تحت لفظ عام يجمعها. وكما يقول شكري عياد فإن «المفردات التي تشيع في قطعة أدبية ما تكوّن فيما بينها أنواعاً من العلاقات التي لا تتوقف قيمتها على وظيفة كل كلمة مفردة في جملتها، وإحدى هذه العلاقات هي ما يسمى (الحقول الدلالية).»[2] فنظرية الحقول الدلالية تقوم بتصنيف هذه الألفاظ، أو الكلمات تحت عنوان عام، ومن ثمّ يعمد الدّارس إلى البحث عن الخلفيات الدلالية التي تقف وراء استعمال المؤلّف لتلك المجموعات، والخلفية الفكرية التي دعته لذلك الاستعمال، وبذلك فإنَّ أهمَّ ما جاءت به نظريةُ الحقول الدلالية هو التصنيف القائم على الدلالةِ المعجمية للكلمة.

يتكون المجال الدلالي من « مجموعة من المعاني، أو الكلمات المتقاربة التي تتميز بوجود عناصر أو ملامح دلالية مشتركة. » [3] وهذا بتحديد العلاقات الدلالية التي تربط بها الكلمات فيما بينها داخل الحقل الدلالي الواحد، سواء أكانت علاقات ترادف، أو تضاد، أو غيرها من العلاقات. فالهدف العام من تحليل الحقل الدلالي هو «جمع كل الكلمات التي تخص حقلاً معيناً، والكشف عن صلاتها الواحد منها بالآخر، وصلاتها بالمصطلح العام.»[4] تتجه الأسلوبية إلى دراسة الألفاظ باعتبارها «ممثلة لجوهر المعنى، فاختيار

---

(1) – أحمد عمر مختار: علم الدلالة، دار العروبة، القاهرة، مصر، ط3، 1992، ص 79.

(2)– شكري عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، ص121.

(3) – **ينظر**:عبد السلام المسدي الأسلوب و الأسلوبية ص150.

(4) – أحمد مختار عمر: علم الدلالة، ص79.

المبدع لألفاظه يتم في ضوء إدراكه لطبيعة اللفظة، وتأثير ذلك على الفكرة، كما يتم في ضوء تجاوز ألفاظ بعينها تستدعيها هذه المجاورة، أو تستدعيها طبيعة الفكرة.»[1]

وتقتضي دراسة المعجم تفتيت النص إلى وحدات، وتصنيفها في حقول دلالية مختلفة لإبراز دلالتها وسماتها الأسلوبية، لكن لن ندرس جميع الكلمات المكونة للنص. إنما سنكتفي ببعضها؛ ذلك أن المعجم المزمع دراسته لابد أن يكون منتقى ومختار من ألفاظ وكلمات يرى الدارس أنها مفاتيح للولوج إلى داخل النص، لتفكيك شفراته. وقد سيطرت على قصيدة مفدي زكرياء عدة مفردات أدت دورا بارزا في تشكيل الموضوع العام، وقد جاءت هذه المفردات من حقول مختلفة لخدمة الحقل العام وهو حقل الإفتخار والمدح الذي يعد الموضوع الرئيسي لهذا الخطاب الشعري.

غرضنا من دراسة المعجم الشعري عند مفدي زكرياء هو فحص كم الثراء المعجمي الذي وظفه في إبداعه وكيفية توظيفه له بطريقة منحته خصوصية أسلوبية. ولتحقيق هذا الغرض قمنا بعملية إحصائية للحقول الدلالية في القصيدة وتحصلنا على الجدول التالي:

المعجم		عدد الكلمات في المعجم	
الطبيعة		35	
المكان		55	
الزمن		18	
الإنسان	أسماء الأعلام	25	83
	أعضاء الإنسان	22	
	صفات الإنسان وأخلاقه	36	

[1] – محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص207.

الدين	26

جدول -7-

1- معجم الطبيعة :

الملاحظ على حقل الطبيعة ثراء ألفاظها وتنوعها، إذ نجد أن الشاعر استعار كلماتها وتعابيرها فوظفها في قصيدته بكثرة. فهي حافلة بتلك المصطلحات، حيث تكررت أكثر من (35) كلمة متعلقة بهذا المعجم من أمثلتها (الشاطئ، الموج، بحر، الشلال ،النار، الذرى، غاباته، الشمس، القمر، الرمل، شطآنها، ترابه، السحاب، زراعه، نجمها، ناقته، ثعالب، اللؤلؤة، الجؤذر...) وظفها الشاعر للتعبير عن الجمال والمناظر الخلابة، ليجعل المتلقي يرسم صورة في خياله عن مدينة بجاية كمدينة تمتلك كل العناصر والمناظر الطبيعية التي تؤهلها لتكون نموذج عن الجمال، ولوحة فنية يستمد منها الإنسان الإلهام، كما تستحق أن يقف عندها وقفة انبهار وتعجب من هذا السحر الباهر. ويظهر أيضا من خلال هذا المعجم شدة اتصال الشاعر بالطبيعة وشغفه بها، وهذا ما يظهر في هذه الأبيات :[1]

34- والشّمسُ في هذي الحِمى قُبلةٌ مِن قُبُلاتِ الصّانعِ الحَائِمَهْ

36- والقمُر المشبوبُ في أُفْقِها لَمْسَتُهُ العُلْوِيَّةُ النَّاعِمهْ

64- بجايَة المجدِ، ونبعَ الجَمالْ وُمنتدى الفكِر، ومهدَ الجَلالْ

[1] _ الديوان ص 249- 252.

2- حقل المكان والزمن:

تعد مدينة بجاية الموضوع الرئيس عند الشاعر في هذه القصيدة؛ لذا كان من الواجب عليه استحضار الأماكن ذات الصلة بالموضوع، فقد ربط الشاعر معاني قصيدته بمجموعة من الأمكنة، سواء أكانت قديمة أم حديثة. وكانت لهذه الأمكنة التي ذكرها الشاعر دلالات في سياق الحديث عن المعاني التي يريد إيصالها للمتلقي، لهذا لا نجده يذكر مكانا إلاّ وكانت له علاقة بالمعنى العام للقصيدة.

نلاحظ كثرة استخدام الشاعر لأسماء الأماكن في هذه القصيدة، فتقريبا لا يخلو أي بيت من اسم مكان. فقد تكرر أكثر من (55) مكان في القصيدة وامتزجت بين أماكن مفتوحة وأماكن مغلقة. ولكن بنسبة أكبر الأماكن المفتوحة فمعظمها تقع في بجاية (وادي الساحل، أدكار، بجاية، توجة، زغواط، سجلي، تيشي، بليمات، بلارة، باب البحر، قرية العباد، سيدي يحي، أعقود، مغارة) أما الأماكن المغلقة مثل (القصر، أميمون، لؤلؤة، بلارة) فيقوم أحيانا بتشخيص هذه الأماكن ليقرب أكثر الصورة إلى المتلقي وينبهر بها وأحيانا يستخدمها ليعبر عن هذا الجمال المتفرد، ولكن بصفة عامة هذا المعجم يدل أكثر على حب الشاعر لهذه المدينة وافتخاره بها ما يدل على أنه ذو نزعة وطنية، وهذا ما يظهر من خلال هذه الأبيات:[1]

66-إنْ يَفخرِ الشّعب بأمجادِهِ فأنتِ فيه الحكمةُ الرّائدَه

143- إليكَ يا شعبُ صدى أَضْلعي يا وطنِي، يا أُمّتي الثَّائِره.

أما فيما يخص معجم الزمن، فإن الشاعر لم يوظفه بكثرة كمعجم المكان. فنجد الكلمات الموظفة في هذا الحقل لم تتجاوز (16) كلمة مثل:(التاريخ، الأعصر، المدى، تزل، الثانية، تزل، الألى...) هذا المعجم تقريبا يحتوي على الزمن الطويل المدى وليس القصير، أراد الشاعر من خلاله أن يوصل فكرة مفادها أن بجاية ولمدة زمنية طويلة كانت رافد

[1] – الديوان 252-256.

من روافد الحضارة والعلم، وحافظت على مكانتها بمرور الزمن ولم يستطع أحد اسقاطها. وبقيت صامدة بفضل أمجادها وفطنة شعبها وتلاحمه، وهذا ما يتجلى في قول الشاعر:

2-أمْ قصّة الأمجادِ تَشدوا بها في ثغركَ الأيّام والأَعْصُرُ

108- وبالألى قد وحّدوا مغربًا ودعّموا اللُّحمة والآصرهْ

111- مِنكَ اصطفى العالمُ أرقامَنا، ولم تزلْ طولَ المَدى سائرِهْ

3- معجم الإنسان:

إن هذا المعجم من المعاجم الكثيرة الانتشار، فقد تكرر أكثر(83) كلمة. وعليه فهو احتل المرتبة الأولى من حيث الانتشار في القصيدة، وهذا طبيعي إذا عرفنا أن العنوان يتمحور على دور أعلام صنعوا مجد بجاية. فينقسم هذا المعجم بدوره إلى حقول ثنائية وهي ثلاثة ومن أبرزها مايلي:

أ- أسماء الإنسان:

تعج قصيدتنا هذه " أمجادنا تتكلم" بمجموعة كبيرة من أسماء الأعلام(21 اسم) الذين أقحمهم الشاعر في القصيدة وهم يحملون دلالات متعددة.مثل: (ابن باديس، بربروس، نريوس دانوس، ابن خلدون، ابن سبعين، ابن أبي القاسم، ابن تومرت، أبا محمد، ابن عباس، ابن حمديس، الثعالبي، يعقوب، ناصر الدين، أبا طاهر ،صالح، أبي مدين، ابن الفضل) هذه الأعلام كلها شخصيات ثقافية، وأدبية، وسياسية، وتاريخية، جمعها الشاعر تحت اسم أمجاد وعنون بها القصيدة ليفهم المتلقي من الوهلة الأولى أن الموضوع الرئيس يتمحور حول من صنعوا هذا التاريخ الذهبي والحافل بالبطولات، والغني بالثقافات. كما أن هؤلاء الأعلام وقع في نفسية المتلقي الحامل لثقافات الماضي والحاضر، فكلّ علم ضمّنه الشاعر دلالات ما لا تفهم إلا من خلال سياقها. فابن خلدون مثلا؛ الذي هو مؤرخ مشهور استطاع أن يوصل علمه وفكره في جميع بقاع الوطن وخارجه، وصفه الشاعر

بموحد الشمال والجنوب دون أن يذكر بم وحدهما، إنما دل على ذلك السياق الذي وردت فيه وكذا دراية الدارس بالعلامة تجعله يستوعب المعنى المراد وهذا ما يوحي إليه هذا الحقل من أسماء الشخصيات ، ومن بين الأبيات التي وردت فيها قول الشاعر :[1]

50 – وصُغت مِن إلهامها قصّةً، تَسمو بِذكرى عُظماء الرّجَالْ

52– ويا ابنَ خَلدونَ ، ألست الّذي جمعتَ فيها بالجنوبِ والشّمالْ

97– عن بَربروسَ اسْتقصِ أخبارَهم، ياليتَها قد كانتِ القَاضِيهْ

ب– أعضاء الإنسان:

(شفاه ، ثغرك، جوف، أكبادهم، الأعين، العقل، أقدامه، أجفانه، الأوجه، للجبهة، حلقها، دمنا، أضلعي)، فنلاحظ أن معظم الأعضاء التي استخدمها الشاعر هي من الحواس (كالعين والثغر). وقد جاءت في قوله: [2]

25– بَراءةُ الأطفالِ في ثغرها ، والنّظرةَ الحانيَةُ الرّاحِمهْ

128– حَصباؤُه الدُّرُّ ولولا المَها يفرُشنَه بالأعينِ الفَاتِرهْ

يشكل هذا الحقل معجماً واسعاً من الألفاظ الدالة على أعضاء الإنسان، تتعدد أنماط استخدامها، وتتنوّع دلالتها وفق السياق الذي ترد فيه، ومعنى هذا أن مفدي زكرياء استعان بهذا المعجم في أداء دلالاته، والوصول إلى معانيه، ويعني أيضاً أن الاختيار الذي عمد إليه الشاعر يمثل نمطاً أسلوبياً مميزاً للظاهرة الدلالية عنده. فنلاحظ أن هذه الكلمات المتعلقة بأعضاء الإنسان لم تأتي في سياق حقيقي، وإنما جاءت كتشبيهات واستعارات وكنايات وظفها الشاعر ليعبر عن جمال بجاية ويصوغ صور رقيقة وحساسة لها دور كأعضاء الإنسان ولكن هناك كلمات من هذا المعجم جاءت بصيغة حقيقية خاصة تلك التي

[1] – الديوان ص251.

[2] – الديوان ص 248–257.

تتكرر كالعين والعقل فهذا الأخير يشير إلى الحكمة والذكاء لأنه نقيض الجهل لأن بجاية ازدهرت بفضل العلم واحتكام العقل وهذا ما يتأكد من خلال هذه الأبيات:[1]

83- قالوا: اجتهادُ العقلِ من ضلّةٍ ، فأَغلقوا أبوابَهُ القَاصِدهْ

84- لولا احتكامُ العقلِ ما في الدّنَا منفعةٌ تُرجى ولا فَائِدَهْ

فنلاحظ أيضا تكرير كلمة العين فقد ذكرها الشاعر خمس مرات، وهذا بلفظ صريح. إلى جانب أنها ذكرت كناية مثل قوله: (النظرة ،الرؤى). كما استعمل ألفاظا أخرى هي جزء من العين (كالجفون)، فقد كان الشاعر يوحي باستخدامها المتكرر إلى العيون التي كانت تراقب بجاية أو الأعداء الذين كانوا ينتظرون الفرصة المناسبة لدخول هذه المدينة، وهذا ما يظهر في قوله:[2]

81- من شوّهوا الدّينَ بأهوائِهمْ، والنّظرة الضيّقةِ الجَامدَهْ

85- بجايةٌ يا قصّتي الخالدهْ، كفيت شرّ الأعينِ الحَاسدَهْ

لكن هذا لا ينفي ورود كلمة العين في بعض الأحيان للتعبير عن الجمال ، وعن كثرة المناظر الخلابة في مدينة بجاية.

جـ-الحقل الدلالي الخاص بأخلاق وصفات الإنسان:

يعدّ هذا الحقل من أكثر الحقول التي احتواها معجم الإنسان:

(تتكلم،أكرمه،الحكمة،الشورى، الجاهدة، الحامدة، الحجة، اصراره، صنعت، شيدت، جمعت، الآمرة ،الناهية، خادم ، صانع، اجتهاد، صدقنا، الفكر، الساهرة، الكشافة، الثائرة، دعموا...الخ).

[1]- الديوان ص 254.

[2]- الديوان ص 254.

معظم الصفات والأخلاق التي توجد في هذا الحقل هي صفات حميدة تتحدث عن الشجاعة والقوة والذكاء، لأنها شيم وأخلاق هؤلاء الأمجاد الذين صنعوا بجاية ودافعوا عنها فحققوا الانتصارات التاريخية، كما ازدهرت فيها الثقافة والعلم والحضارة، فأصبحت منبعا تُنْهَلُ منها العلوم، وهذا ما يتجلى في قول الشاعر:[1]

70- تَغترفُ العرفان مِن موطن، محافلُ العلمِ بهِ حاشِدهْ

75- ويطفحُ اليسرُ على أهلهِ بالأنفسِ الحازمةِ الحَامدَهْ

103- ونحن قومٌ عهدُنا ذمّة ما لم تَخننا الفئةُ البَاغيَهْ

4- معجم الدين:

تكررت في هذا المعجم (26) كلمة متعلقة بهذا الحقل ومن أبرزها(فردوسنا، راكعة، ساجدة، دين الهدى، الجنة، حور العين، الآخرة، زهدوا، كوثر، آمنت، الإسلام، إيماننا، الهاوية، فالق، ثورة الإسلام...)

إن هذا الحقل يشير إلى النزعة الإسلامية التي يتحلى الشاعر بها لأنه يستعمل هذه المفردات المتعلقة بالدين ويتكلم عن نفسه، كما يتعمد الشاعر أيضا إظهاره لهذا الدين لما يحمله من شيم وأخلاق يعتز بها الإنسان ويفتخر بها. وقد كان رقي هذه الحضارة وتماسكها بفضل التزام معظم الشخصيات بهذا الدين والسير على منواله وفي قول الشاعر:[2]

137- آمنت بالإسلام مهما يكن إيماننا أكذوبة سافره

139- وثورة الإسلام لا ينطفي لهيبها في الأمة الثائره

---

[1]- الديوان253-255.

[2] – الديوان 258.

إستخدم الشاعر بعض الكلمات المكررة مثل (الجنة والفردوس)، علما أنهما كلمتان مترادفتان فتكررتا أربع مرات، وهذا يدل أيضا وفرة الشروط الضرورية للعيش الكريم بهذه المدينة. لأنها لم ترد في سياق حقيقي، إنما تشبيهات وهذا ما يبرز من خلال قول الشاعر:

يا بهجة الدّنيا، ويا جنّةً يَحنو عليها بُرْجُها الأحْمَرُ

بِجايَةٌ، أنتِ عروسُ الدُّنا، والجنّةُ الفوّاحةُ النّاضِرهْ

من خلال دراستنا لهذه الحقول الدلالية المختلفة توصلنا إلى مجموعة من النتائج، أبرزها: أن الشاعر ذو عقيدة إسلامية، وأن وصول بجاية إلى هذا المستوى من العلم والثقافة كان بفضل تشجيعها للبحث في العلوم واستعمال العقل والدين معا، كما أن هذه المدينة لها من الجمال والسحر والمؤهلات ما جعلتها تكون مركز أطماع الغير ولكن بفضل تلاحم واتحاد وفطنة الشعب الذين دافعوا عنها بقيت مستقرة ومركزا للحضارة.

خلاصةُ القول: إنَّ دراسة المعجم الشعري لقصيدة ما وفق نظريةِ الحقول الدلالية، واستخلاص الحقول التي طغت عليها؛ يجعلنا نكتشف أنها مجال للانزياحِ وإكساب المفردة دلالاتٍ تختلفُ في درجة اقترابها من الدلالاتِ الأصلية أو ابتعادها عنها، وهذا لا يعني بأية حال إلغاء المعنى المعجمي الذي تبقى له أهميتُه في استكشافِ دلالةِ النص.

خاتمة:

بعد تحليلنا للقصيدة وفق المنهج الأسلوبي أفرزت الدارسة النتائج الآتية:

– استعمل الشاعر بحر السريع وهو بحر قليل الاستعمال في الشعر العربي، وهو يناسب الحالة الشعورية للشاعر.

– ارتفاع نسبة القافية المطلقة مقارنة بالقافية المقيدة التي هي قليلة الشيوع في الشعر العربي. ويؤكد هذا النزوع إلى القافية المطلقة نزعة الشاعر الميالة إلى الإطلاق ورفضه للتقيد.

– نجد ميل مفدي زكريا إلى استخدام الحروف :الراء والميم واللام والدال رويا، وهي أكثر الحروف ورودا كروي في الشعر العربي.

– استخدم مفدي زكريا التكرير بنوعيه : التكرير الصوتي واللفظي، حيث تجلى تكرير الصوت في تكرير الأصوات المجهورة والمهموسة، والصوامت، وقد أفرز الإحصاء ارتفاع نسبة الأصوات المجهورة، لكونها تناسب أكثر الحالة الشعورية التي كان فيها الشاعر. مما أسهم في إبراز الوظيفة الأسلوبية للخطاب الشعري عنده، أما تكرير اللفظ فتجلى في صورتين، ما تكرر فيه المعنى والكلمة، وما تكرر فيه المعنى دون الكلمة.

– تنوعت العناصر الصوتية المساهمة في تشكيل البنية الصوتية في الخطاب الشعري عند مفدي زكريا، ولذلك وجدنا عنده توظيف عناصر صوتية أخرى مثل الجناس والتصريع والطباق، وقد حاول أن يربط علاقة وطيدة بين توظيف هذه الظواهر الصوتية وتجربته الشعرية لذلك كان لحضورها في الخطاب أهميته إيقاعية ودلالية.

من خلال دراستنا للبنية التركيبية يتجلى الآتي:

– وظف الشاعر التراكيب الفعلية والاسمية وهي ترتبط برؤية الشاعر الخاصة وبحالات نفسية وسياقات عامة يتشكل من خلالها الخطاب.

– أكثر مفدي زكريا من أسلوب النفي في خطابه الشعري، وعادة ما يرتبط هذا النفي بأسلوب الإثبات، فيشكل هذا التجاور بين أسلوبي النفي والإثبات ملمحا أسلوبيا يتجلى في خلق حالة من التوتر في تركيب الخطاب، مما يسهم في إبراز الصورة التي يريد الشاعر إظهارها.

– شكل الانزياح التركيبي في صورتيه التقديم والتأخير، والحذف سمة أسلوبية بارزة في الخطاب الشعري، وقد أسهمت هذه السمة الأسلوبية في تحقيق الوظيفة الشعرية والدلالية للخطاب.

– شكل كل من الاستفهام والأمر أبرز التراكيب الإنشائية التي شاعت في القصيدة.

– انزاح الشاعر عن اللغة العادية إلى لغة غير مألوفة، موظفا لذلك استعارات، وكنايات، وتشبيهات، فنوع من استخدامها من أجل التعبير عن تجربته الشعورية، ولما لها من قدرة عالية في التأثير على المتلقي وما تحمله من جمال.

– كشف البحث عن المعجم الشعري عند الشاعر عن نزعته الوطنية وتمسكه بالعقيدة الإسلامية. مثلت الطبيعة محورا أساسيا في المعجم الشعري عنده، حيث تشكل مظاهر الطبيعة المختلفة عناصر أساسية تقوم عليها تجربته. وتوصلنا بقناعة إلى أن القصيدة مجال لانزياح وإكساب المفردة الواحدة دلالات تختلف عن دالتها الأصلية.

وفـــي الأخيـــر مـــا عســـانا إلا أن نقـــول أن دراســـتنا قـــد تكـــون أصـــابت فـي موضـع، وتعثـرت فـي آخـر فالكمـال مـن شـيم الله. وكمـا أن الخطـاب الشـعري يبقـى مجـــال مفتـــوح لأي باحـــث وقـــارئ ونتمنـــى أن يفـــتح عملنـــا المتواضـــع أبوابـــا أخـــرى لقراءات مغايرة للقصيدة.

الملحق

أمجادُنا تتكلّم

[من السريع]

1- أُسطورةٌ حوضُكَ، أمْ كوثرُ؟ يا أيّها الشّاطئُ الأخْضَرُ

2- أمْ قصّةُ الأمجادِ تَشدو بها في ثغرِكَ الأيّامُ والأعْصُرُ؟

3- أمْ موكبُ التّاريخِ في مَحْفَلٍ، روائعُ الذّكرى بهِ تَزْخَرُ؟

4- أمْ في شفاهِ الموجِ (بَلاّرَةُ)[2]؟ يَنكسِرُ الموجُ، ولا تُكْسَرُ

5- أمْ لجّةٌ مِن سِحرِ هذا الحِمى يَغْرِفُ مِنَ إلهامِها عَبْقَرُ؟

6- أمْ لوحةٌ أبدعَ ألوانَها مِن حُسنِهِ صانعُها الأكْبَرُ؟

7- أمْ مَهبِطُ الشِّعرِ وأحلامِه؟ أمْ مَعبَدُ النُّسّاكِ، والمَشْعَرُ؟

8- يا بهجةَ الدّنيا، ويا جنّةً يَحنو عليها (بُرْجُهَا الأَحْمَرُ)[3]

1- "**أمجادنا تتكلّم**"، مطبوعة لوزارة التعليم الأصليّ والشؤون الدينيّة، أصدرتها بمناسبة الملتقى الثامن للفكر الإسلاميّ، المنعقد ببجاية، 1-12 ربيع الأوّل 1394هـ، الموافق لـ: 25 مارس-05 أبريل 1974م، والمطبوعة تتضمّن القصيدة في اثنتي عشرة ورقة، وقد صوّرت من نسخة مكتوبة بخط مفدي زكرياء. وتحت العنوان في وجه الورقة الأولى: «ملحمة تاريخيّة عن بجاية، لشاعر المغرب العربيّ الكبير مفدي زكرياء، بمناسبة الملتقى الثامن للفكر الإسلاميّ المنعقد ببجاية»1. وقد أثبتَ جميع التعليقات الواردة في هامش المطبوعة لأنّها للشاعر، وبخطّه. وينظر: "**محاضرات ومناقشات الملتقى الثامن للفكر الإسلاميّ**"، مج1 ص45-54.

2- في الهامش: «بلاّرة: من المتربّعات على الحكم في قلعة بني حمّاد. وسيأتي الكلام عنها في تعاليق لاحقة»1.

3- في الهامش: «البرج الأحمر: أحد الأبراج الثلاثة التي وضعت لحراسة مدينة بجاية، ومنها انطلق بربروس لطرد الإسبان»1.

9- والزّورقُ الولهانُ في [بَحْرِهَا][1] يتوبُ للحُبِّ، ويَسْتَغْفِرُ

10- والمُستحِمَّاتُ ... ولولا النُّهَى لكنتُ -رغمَ السّنِّ- أَسْتَهْتِرُ

11- ضواحكٌ، يَسْبِقْنَ رجعَ الصّدى، فيَسكَرُ (القِيشَارُ) والمِزْهَرُ

12- عوابثٌ، يرتَعنَ في مُهجتي، أشكو، فلا تُصغي، ولا تُبْصِرُ

13- يروعُها الشّلاّلُ، لا يَأْتلِي يلعبُ بالنّارِ، ولا يَشْعُرُ

14- أَلْهَبْنَهُ حُبًّا، وما إنْ دَرَى أنّ العَذارى عالَمٌ مُخْطِرُ

15- رفقًا (أَمِيمُونُ)[2] لك المُشتكى فأنتَ مَن يرثي، ومَن يَجْبُرُ

16- كتمتَ مثلي السّرَّ طولَ المَدى وفي حَشاكَ، التّبرُ والجَوْهَرُ

17- وفي حناياكَ العُجابُ الّذي يَلهَجُ بالمجدِ ولا يَفْتُرُ

18- قد بحتُ بالحبِّ، فبُحْ بالّذي لا زلتَ في جوفِ الثّرى تَسْتُرُ

19- وانشُرْ (بِبَابِ اللّوْزِ) أسرارَهُ تُرَدِّدِ الأيّامُ مَا يُنْشَرُ

20- وقلْ (لِبَابِ البَحْرِ)[3] يَحْكِ الّذي لا يَعرفُ الحاكونَ والسُّمَّرُ

21- أُسطورةٌ حوضُكَ، أمْ كوثرُ؟ يا أيّها الشّاطئُ الأَخْضَرُ

1- في الأصل، وفي "محاضرات الملتقى": «نحرها»، ولعلّ الأنسب ما أثبتّه.

2- في الهامش: «يعتقد البجائيّون أنّ معظم الأحياء القديمة، ولا سيّما (باب اللوز)، وهضبة (أميمون) عبارة عن متاحف أثريّة، لا تنتظر إلاّ من يقوم بالكشف عن كنوزها الدفينة»2.

3- في الهامش: «ملامح باب البحر تذكّرنا بما عرفته عاصمة بني حمّاد من عزّ وسيادة»2.

22- (تُوجَةُ)[1] يا أُنشودتي الحالمَهْ، والقريةُ المسحورةُ الهَائِمَهْ

23- ما نامتِ الأيّامُ عن روعةِ الذْ ذِكْرَى، وما إنْ كنتِ بالنّائِمَهْ

24- تُرْضِعْنَ (يَا تُوجَةُ) طولَ المَدى شمُّ الذُّرَى نشوانةً بَاسِمَهْ

25- براءةُ الأطفالِ في ثغرِها، والنّظرةُ الحانيةُ الرَّاحِمَهْ

26- وفالقُ الإصْبَاحِ أضفى على أعطافِها بسمتَهُ الدَّائِمَهْ

27- هلْ كانَ (نُرْيُوسُ)[2] بها هائمًا؟ ففَضَّحتْهُ الأدمُعُ السَّاجِمَهْ؟

28- (نُرْيُوسُ دَانُوسُ) غريبُ الحِمى تُحِلُّ فيهِ النّظرةَ العَالِمَهْ

29- وخادمُ الإنسانِ مهما يكنْ، فإنّ إحساساتِنا سَالِمَهْ

30- سلْ (وَادِيَ السَّاحِلِ)[3] عن قمّةٍ لمّا تَزلْ أمجادُها قَائِمَهْ

31- واسألْ (أَدَكّارَ)[4] وغاباتِهِ، والصّيدَ في أحراشِهِ الجَاهِمَهْ

32- والجُؤْذُرَ المُلْتَاعَ يَطوي المَدى، يَهزأُ مِن أطيارِهِ البَاغِمَهْ[5]

33- يسابقُ الشّمسَ الّتي لم تَزلْ سَكْرى على أجفانِهِ السَّاهِمَهْ

1- في الهامش: «توجة تقع على مسافة 25 كيلومترا من بجاية، تحتوي على مناظر خلاّبة. مغرية للسوّاح»2.

2- في الهامش: «يقال: إنّ المهندس الرومانيّ (نوريوس دانوس) كان مغرما بها، ففجّر فيها المياه في قنوات. ومن يشاهد تساقط المياه على هضاباتها الساحرة -وخصوصا بغابة (إينوجين)- يخال أنّه يرتع في جنّته فوق الأرض»3.

3- في الهامش: «وادي السّاحل: مهبط الشّعر والأحلام في سفوح جبل (أعقود)»3.

4- في الهامش: «أدكّار: غابة قاهرة فارعة، يقصدها هواة الصيد»3. الجاهمة: المظلمة لكثافة أشجارها.

5- الجؤذر: ولد البقرة الوحشيّة. الملتاع: الذي به لوعة، وهي -هنا- حرقة الهوى والوجد. بغمت الظبية: صوّتت بأرخم ما يكون من صوتها.

٣٤- والشّمسُ في [هذي][1] الخِمى قُبلةٌ
مِن قُبُلاتِ الصّانعِ الحَائِمَهْ

٣٥- والنّسمةُ المِعْطَارُ أنفاسُهُ، والحُسْنُ إشراقاتُهُ العَارِمَهْ

٣٦- والقمرُ المشبوبُ في أُفْقِها لَمْسَتُهُ العُلْوِيَّةُ النَّاعِمَهْ

٣٧- يُفْشِي (أعَقُّودُ)[2] تباشيرَها للكونِ، مِن آفاقِهِ الغَائِمَهْ

٣٨- والرّملُ في شُطْآنِها كالرُّؤَى، أطيافُها ذاهبةٌ قَادِمَهْ

٣٩- لو عاشَ فِي داراتِها (صَالِحٌ)[3] ما عُقرتْ ناقتُهُ الوَاجِمَهْ[4]

٤- لُذْ (سَيِّدِي يَحْيَ)[5] (بِتِيشِي)[6] تجدْ
عرائسَ البحرِ بها عَائِمَهْ

٤- إنْ يُفشِ (زَغْوَاطُ)[7] أحاديثَها، رمالُ (سِجْلِي)[8] لم تَزلْ كَاتِمَهْ

1- في الأصل، وفي "محاضرات الملتقى": «هذه»، وتصويبه ما أثبتّ.

2- في الهامش: «في أعقود، على مقربة من جبل القرود، تتيه الشواطئ الناعمة، الّتي تمتدّ بين (رأس كاربون) و(تاملاحت). وقد كانت السفن في الماضي تلجأ إلى هذه المنطقة، لتتزوّد بالماء العذب، من منبع لا يزال فيّاضا حتّى اليوم، يلجأ إليها المستحمّون في البحر، في أيام القيظ للاغتراف منه. والإسبان غزوا بجاية منها»3.

3- في الهامش: «صالح الرئيس: حاكم الجزائر آنذاك»4. وزيد عليها في "محاضرات الملتقى": «الذي حرّرها سنة 1555م»1:47 هـ11

4- وجم فهو واجم: سكت وعجز عن التكلّم، من شدّة الغيظ، أو الخوف.

5- في الهامش: «مرسى سيدي يحي: من أجمل المراسي، وقد أغلقت الآن، وأبدلت (بجرم السائح)»4.

6- في الهامش: «تيشي: ذات الحمّامات المعدنيّة، وهي المركز السياحيّ الذي يتقاطر عليه النّاس من كلّ الجهات، ويمتاز فوق ذا بالبحر والشّمس والهوى والشباب»4.

42- (تُوجَةُ)[1] يا أُنشودتي الحالـمَـهْ، والقـريـةُ الـمـسـحـورةُ الـهَائِمَهْ

43- (بِجَايَةَ) الـمـجـدِ، ونبـعَ الجَمَالْ ومُنتـدى الفكرِ، ومهدَ الـجَلاَلْ

44- يـا (ابْـنَ عِـلِـنّاسَ)[2] صَـنـعتَ البَـقَا،

وغُـصـتَ فـي الآبـادِ، فـوق الـخَـيَـالْ

45- قالوا: بـناها الـرّومُ، هبهمْ بَـنَـوْا، والرّومُ لا تـبـنـي سـوى لـلـزّوَالْ

46- أنـتَ الّـذي شـيّـدتَ مـا لم يَـزلْ يُـطاولُ الـدّنـيـا، ويَغزو الـمُحَالْ

47- لـولا (بُـلِـيـمَـاتُ)[3] ومـا أَرْجَـفـوا

عنِ (التّـوَاتِي)[4] شِدْتَ صرحَ الكَمَالْ

7- في الهامش: «زغواط: أجمل شاطئ في ضواحي بجاية»4.

8- في الهامش: «سيجلي: منطقة ساحرة، يقصدها صيّادو السمك. يقصدها كلّ عام عدد كبير من المصطافين لمناجاة الطبيعة»4.

1- في الهامش: «توجة تقع على مسافة 25 كيلومترا من بجاية، تحتوي على مناظر خلاّبة، مغرية للسوّاح»2.

2- في الهامش: «ابن علناس: النّاصر بن علّناس الحمّادي، الملك الذي أسّس مدينة بجاية سنة 460 هجريّة، وكانت تسمّى آنذاك (بالناصريّة). وكان قد فكّر حمّاد في تعزيز حصن (آشير)، بحصن آخر، فكان (قلعة بني حمّاد)؛ وذلك عندما غلبه (زيري بن عطيّة المغراويّ) سنة 390هـ. وزيري هذا من بقايا ملوك مغراوة الذين قضى عليهم (بلغين)»4.

3- في الهامش: «بوليمات: الجزيرة الصغيرة الساحرة التي تقع على مسافة ثلاثمائة مترا من البحر»4.

4- في الهامش: «التواتيّ: فقيه مشهور بالعرافة. وتقول الأسطورة: إنّ الناصر بن علّناس قد التجأ إليها في أواخر أيّامه، ومات فيها، كما تنبّأ بذلك سيّدي التّواتيّ»4.

48- قم يا (ابْنَ حَمْدِيسَ)[1]، وساجلْ بها
شِعري، فإنّي مُغرمٌ بالسِّجَالْ

49- أنتَ الّذي صَوّرتَ ألواحَها، بريشةٍ مِن كِبرياءِ الجَمَالْ

50- وصُغْتَ مِن إلهامِها قصّةً، تَسمو بذِكرى عُظماءِ الرِّجَالْ

51- واهتزّتِ الدّنيا (لإلْيَاذَتِي)[2] فلمْ أَدَعْ للاّحقين المَجَالْ

52- ويا (ابْنَ خَلْدُونَ)[3]، ألستَ الّذي
جمعتَ فيها بالجنوبِ الشّمَالْ؟

53- (بَسَكْرَةٌ) مَدّتْ (لِسِرْتَا) يدًا، فباركتْ (بِجَايَةُ) الإتّصَالْ[4]

54- وكنتَ في أقدارِها (حَاجِبًا) مجنّحَ الفكرِ، عزيزَ المِثَالْ

55- لولا (ابنُ عبّاسٍ) وأحقادُهُ ما كنتَ في (فاسٍ) رهينَ اعتقالْ

56- ما أوهنَ السّجنُ طموحَ الّذي ما انفكّ يَهْوي بالجذوعِ الطِّوَالْ

1- في الهامش: «الشاعر الفحل عبد الجبّار ابن حمديس الصقلّي: شاعر بلاط المَلِك (المنصور بن الناصر بن علّناس)»4.

2- في الهامش: «إلياذة الجزائر التي تقع في ألف بيت وبيت»5.

3- في الهامش: «ابن خلدون: المؤرّخ الجزائريّ المشهور، كان أولاه (أبو عبد اللّه محمّد الحفصيّ) حجابته، وهو أرقى منصب إذ ذاك؛ واشترك في مؤامرة ضدّه مع (أبي العبّاس)، ومن نتائج ذلك سجن (بفاس)، بجانب (الأمير محمد). ومن أراد الزيادة فليراجع كتب التاريخ)»5.

4- في الهامش: «ركّز ابن خلدون في أيّام ازدهاره ببجاية صلة وثيقة بما يسمّى مثلّث الحواضر (بسكرة وقسنطينة وبجاية)، ولعب في تدعيم هذه الوحدة دورا هامّا. وحياة ابن خلدون سواء في بجاية أو في غيرها مليئة بالمغامرات، وفي آخر المطاف سئمت نفسه أخطار المغامرة، ومال إلى الدرس. معرضا عن الوظيف والسياسة»5.

57- لكنْ سئمتَ العيشَ معْ معشرٍ ثعالبٍ، واخترتَ عيشَ الخلالْ

58- فمِلتَ للدّرسِ، وعِفْتَ الورى، فرُعتَ دنياكَ، وما إنْ تَزالْ

59- جدّدْ لنا ذكرى (أبي مَدْيَنٍ)[1] مِن حَجِّهِ عادَ، وحطَّ الرِّحالْ

60- فاختطفتْ (بِجَايَةٌ) لبَّهُ، ولم تنلْ مِن أصغريْهِ النّبالْ

61- فازدادَ (يَعْقُوبُ) بهِ خِبرةً في روعةِ العلمِ، ونُبْلِ الخِصالْ

62- أكرَمَهُ (يَعْقُوبُ) وهْو الّذي يُزْري نداهُ بالسّحابِ الثّقالْ

63- يا (قَرْيَةَ العُبَّادِ)[2] بُثّي لهُ شكوايَ في ضراعةٍ وابْتِهالْ

64- (بِجَايَةَ) المجدِ، ونبعَ الجَمالْ ومُنتدى الفكرِ، ومهدَ الجَلالْ

65- (بِجَايَةٌ)، يا قصّتي الخالدهْ، كفَيْتِ شرَّ الأعينِ الحَاسِدَهْ

66- إنْ يَفخرِ الشّعبُ بأمجادِهِ، فأنتِ فيه الحكمةُ الرّائِدَهْ

67- أوْ كانَ يحتاجُ إلى شاهدٍ، فأنتِ يا (بِجَايَةُ) الشّاهِدَهْ

68- ألم يكنْ يُبهِرُ مِنكِ السَّنَا (أَنْدَلُسًا) في النّكبةِ الحَاصِدَهْ؟

69- فِرْدَوْسُنَا المفقودُ، أفواجُهُ ملءُ الحِمى: صادرةٌ وَارِدَهْ[3]

1- في الهامش: «نزل أبو مدين شعيب بن الحسين بجاية في طريق عودته من الحجّ، وتعرّض لوشاية عند (يعقوب بن المنصور) خليفة الموحّدين، ولكن يعقوب اختبره، فأعجب به، وصمّ أذنه عن الوشايات فيه، فأكرمه، وقرّبه، وأوصى بالاعتناء به»5.

2- في الهامش: «قرية العبّاد: ربوة تشرف على (تلمسان)، بها مسجد وضريح يزار لأبي مدين، الشّاعر المتصوّف»5.

3- في الهامش: «لعبت بجاية أدوارا هامّة في تاريخ المغرب، وكانت مصدر إشعاع علميّ وأدبيّ =

1- تَغْتَرِفُ العِرفانَ مِن موطنٍ، محافلُ العلمِ بهِ حَاشِدَهْ

2- وحُرمةُ الدّينِ بهِ ذِمَّةٌ، وحِلْيَةُ الفضلِ بهِ قَاعِدَهْ

3- ومبدأُ الشُّورى بهِ شِرْعَةٌ، كأنّهُ (بيتُ بَني سَاعِدَهْ)[1]

4- يعتزُّ دينُ اللّهِ في رحبِهِ، بالفتيةِ الرّاكعةِ السّاجِدَهْ

5- وتَزخرُ الخيراتُ في أرضِهِ بالأَضلُعِ الكادحةِ الجَاهِدَهْ

6- ويَطفحُ اليُسرُ على أهلِهِ بالأَنفسِ الحازمةِ الحَامِدَهْ

7- مصدرُ إشعاعٍ على مغربٍ حَقّقَ فيهِ الأمّةَ الوَاحِدَهْ

8- نُذْ (بالثّعَالِبيِّ)[2] في خُلْدِهِ يُنبِئُكَ عن (بِجَايةَ) المَاجِدَهْ

9- و(بِابْنِ سَبْعِينَ)[3] ومَن جادَلوا، فأُفحِموا بالحجّةِ الرّاشِدَهْ

10- و(بِابْنِ تُومَرْتَ)[4] وإصرارِهِ في ثورةٍ جامحةٍ صَامِدَهْ

11- يَغزو خرافاتِ الأُلى حَرَّفُوا دينَ الهدى، بالبِدَعِ القَاسِدَهْ

= عدّة عصور. فكانت غير ما مرّة عاصمةً لدول مستقلّة، واضطلعت بأعبائها في عهد الدولة الحفصيّة، ونزح إليها أقطاب العلم والأدب من الأندلس، فبثّوا علومهم وثقافتهم، وكوّنوا ما يسمّى بالمدرسة الأندلسيّة الزاهرة»6.

1- في الهامش: «أعني: سقيفة بني ساعدة التي كانت دار شورى الصّحابة في الملمّات»6.

2- في الهامش: «عبد الرحمن بن مخلوف الثعالبيّ، دفين الجزائر، المتوفّى حوالي 875هـ. انظر ما قاله في فهرسته. والثعالبي أشاد بالعلماء الذين كانوا لا يعرفون الأمراء، ولا يخالطونهم»6.

3- في الهامش: «أحد علماء بجاية الأعلام عبد الحقّ ابن سبعين، جادل النّصارى، فأفحمهم»7.

4- في الهامش: «المهدي بن تومرت كان يشنّ حملة ضارية على من غيّروا، ومسخوا مفاهيم الإسلام بالتّأويلات المغرضة، ويدعو للرجوع إلى جوهر القرآن والسنّة، مع ترك باب الاجتهاد مفتوحا للصّالحين»7.

81- مَن شوّهوا الدّينَ بأهوائِهمْ، والنّظرةِ الضّيّقةِ الجَامِدَهْ

82- وزهّدوا في الدّينِ أتباعَهُ، فأصبحتْ أكبادُهمْ شَارِدَهْ

83- قالوا: اجتهادُ العقلِ مِن ضِلَّةٍ، فأغلقوا أبوابَهُ القَاصِدَهْ

84- لولا احتكامُ العقلِ ما في الدُّنَا مَنفعةٌ تُرجى، ولا فَائِدَهْ

85- (بِجَايَةٌ)، يا قصّتي الخالدهْ، كفَيْتِ شرَّ الأعينِ الحَاسِدَهْ

86- في كِبرياءِ (القَنْعَةِ) العاليهْ أشدو (بني حمّادَ) أَلْحَانِيَهْ

87- أستوقفُ التّاريخَ في أُفْقِها، أسألُهُ: أينَ (بَنُو غَانِيَهْ)[1]؟

88- وأينَ مَن أغراهُمُ حُسنُها، فانحدروا مِنها إلى الهَاوِيَهْ

89- (أشِيرُ) ما زالَ بها شاخصًا، [كأنّهُ قِبلتُهَا][2] الثّانِيَهْ

90- (وقصرُ بَلاّرَةَ) لمّا تَزلْ (بَلاّرَةٌ) عن سِحرِهِ حَاكِيَهْ

91- يحنو (أَمِيمُونُ) على (نَجْمِهَا)، فتَرْعَشُ (اللُّؤْلُؤَةُ) العَاتِيَهْ

92- قلْ (لابْنِ حَمْدِيسَ): أَمِنْ رقّةِ الـ ـبَلاّرِ صاغَ البحرَ والقَافِيَهْ؟

93- أمْ مِن دَهَاهَا صاغَ ألحانَهُ؟ ألم تكنْ (بَلاّرَةُ)، دَاهِيَهْ؟

94- (بِجَايَةٌ)، تُكْبِرُ (صَنْهَاجَةً) في لُحمةٍ قُدسيّةٍ سَامِيَهْ

95- تَصاهرَ الحُسنُ بها والحِجَى، في الوَحدةِ الجبّارةِ الغَالِيَهْ

1- في الهامش: «من راجع مصادر التّاريخ يلمّ بتفاصيل زحف بني غانية على بجاية سنة 580هـ».

2- في الأصل: وفي "محاضرات الملتقى": «كأنّها قبلته»، ولعلّ الأنسب ما أثبتّ.

99- واسألْ بها (جِيطَانُ)[1]: هلْ عَمَّرُوا؟
أمْ أَخَذَتْهُمْ أَخْذَةً رَابِيَهْ؟

98- عن (بَرْبَرُوسَ)[2] اسْتَقْصِ أخبارَهم،
يا ليتَها قد كانتِ القَاضِيَهْ

97- يا (بُرْجَهَا الأَحْمَرَ)، هلْ هذهِ فيكَ دمانا لم تزلْ قَانِيَهْ؟

96- تُضَمِّخُ الأرجاءَ أنفاسُها مِن عطرِ (حِطِّينَ) و(أَنْطَاكِيَهْ)؟

95- وكمْ لهذا الشّعبِ -شعبِ الفِدَا- مِن مُهَجٍ صارخةٍ دَامِيَهْ

94- قلْ للأساطيلِ الّتي أصبحتْ، في بحرِنا الآمرةَ النّاهِيَهْ

93- مَن أجبرَ الدّنيا على حُبِّنا، فاستسلمتْ طيّعةً، رَاضِيَهْ؟

92- ونحن قومٌ عهدُنا ذِمّةٌ ما لم تَخُنّنَا الفئةُ البَاغِيَهْ

91- هلْ يُنكِرُ (الحَاخَامُ)[3] إكرامَنا، وصِدقَنا في العهدِ (لِلْجَالِيَهْ)؟

1- في الهامش: «خيطان أو جيطان الإسبان. وكان [القسّ خيمنيس] بعد أن استولى على وهران كلّف بيير دو نافارو، سنة 1509م، بغزو عدد من المدن الشاطئيّة، ومن بينها بجاية التي وصل إليها في 05 يناير 1510م، واستغلّ انحلال أهلها لاحتلالها»8. وما جاء بين معقوفين تصحيح من "محاضرات الملتقى"(I:52 ها31) لما جاء في الأصل: «الأميراطور كسنيس».

2- في الهامش: «سنة 1512م اتّصل (الأمير أبو بكر) (بعرّوج)، وأخيه (بربروس)، ملكي الحرب، واتّفق معهما على القيام بهجوم طارئ، لإنقاذ المدينة، ففعلا، وانتصرا، ثمّ نزلا إلى البرّ، وأحرقا سفنهما، ثمّ اتّجها عن طريق البرّ إلى جيجل التي اتّخذاها قاعدة لنشاطهما العسكريّ البحريّ فيما بعد»8.

3- في الهامش: «إميراطور إسبانيا كان قد اغتنم فرصة وجوده في بجاية، لتصفية حسابه مع اليهود للمرّة الثانية، بالتّعذيب وإحراق كتبهم ومعابدهم، ثمّ بطردهم جميعا منها، وذلك بعدما طردهم من الأندلس سنة 1432م، كما طرد العرب. وقبل الإسبان كانت جماعات من نخبة المثقّفين =

105- لَيتَ الأُلى عاثوا بأقدارِنا تَذكّروا (الفَاشِسْتَ) و(النَّازِيَهْ)

106- في كِبرياءِ (القَلْعَةِ) العاليهْ أشدو (بني حمّادَ) أَلْحَانِيَهْ

107- آمنتُ بالشّاعرِ، والشّاعرَهْ[1]، والموجِ، و(المغارةِ السّاحِرَهْ)[2]

108- وبالأُلى قد وحّدوا مغربًا ودعّموا اللُّحْمَةَ والآصِرَهْ

109- و(بِابْنِ بَادِيسَ)، وأجدادِهِ، مَن صنعوا (جَوْهَرَ) و(القَاهِرَهْ)

110- (بِجَايَةٌ)، أنتِ عروسُ الدُّنا، والجنّةُ الفوّاحةُ [النّاضِرَهْ][3]

111- مِنكِ اصطفى العالَمُ أرقامَنا، ولم تزلْ طولَ المَدى سَائِرَهْ

112- (زَرُّوقُ)[4] أسرى فيكِ للمُنتهى، ولم تزلْ آثارُهُ بَاهِرَهْ

113- و(نَاصِرُ الدّينِ) (بِمَشْذَالَةٍ) عمَّ حِجاهُ البيدَ والحَاضِرَهْ

114- و(ابْنُ أَبِي القَاسِمِ) مِن صرحِهِ لمّا تزلْ أَنْبَاؤُهُ طَائِرَهْ

= أليهود اختارت ا يسودها من خير وأمن. وكانت هذه الجماعة تعيش في أمن ودعة تحت حماية الحمّاديّين، وكان على رأس الجالية اليهوديّة (الحاخام ابن يمينة) الذي كان يتمتّع في الأندلس بصيت ذائع، لتضلّعه في الآداب العربيّة والعبريّة. ولقد ذهب اليهود حين طردهم الإسبان إلى بلاد القبائل التي آوتهم، وأحسنت إليهم، وكانوا مندمجين في مختلف القرى والجبال، ويمارسون خصوصا صناعة الصياغة، التي اشتهرت بها بعض الأعراش مثل بني يني»9.

1- في الهامش: «الشاعر أبو طاهر عمارة، وابنته عائشة، وهجوها المشهور»9.

2- في الهامش: «المغارة الساحرة: تقع في (اعكاس)، وهي محراب الجمال»9.

3- في الأصل، وفي "محاضرات الملتقى": «الناظرة»، ولعلّ الأنسب ما أثبتّه.

4- في الهامش: «جميع أسماء الأعلام هنا هم أقطاب الفكر، وحملة الرسالة؛ يراجع كتاب "عنوان الدراية"»9.

115- (مَنْصُورُ) و(ابْنُ الفَضْلِ) لم يُعْجِزا (عِمْرَانَ) في أفكارِهِ العَامِرَهْ

116- واذْكُرْ (أَبَا مُحَمَّدٍ)، تَنبعثْ (أَحْكَامُهُ الكُبْرَى) معَ الذَّاكِرَهْ

117- والشّاعرَ الفحلَ (أَبَا طَاهِرٍ)، وابنتَهُ (عائشةَ) المَاكِرَهْ

118- تَهجو بليدًا أصلعًا، خَاطِبًا زلّتْ بِهِ أقدامُهُ العَاثِرَهْ

119- دقّتْ على (يَافُوخِهِ) صفعةً، وبُرْقُعًا للجَبهةِ الصّاعِرَهْ

120- مَن خطفَتْ (لُؤْلُؤَةٌ)[1] لُبَّها لم تكترثْ بالأوجهِ البَاسِرَهْ

121- ومَن رأتْ في القصرِ أقدارَها، باتَ اسمُها (عَائِشَةُ القَادِرَهْ)

122- قصرٌ إذا ما شئتَ أوصافَهُ، (فلابْنِ حَمْدِيسَ) الرُّؤَى النَّادِرَهْ[2]

123- لوْ كحّلَ الأعمى بأنوارِهِ أجفانَهُ، لأصبحتْ نَاظِرَهْ

124- أوْ نَضَحوا مِن عِطرِهِ ميّتًا عادتْ إليه الوثبةُ الغَائِرَهْ

125- لم يصنعِ الفُرسُ شبيهًا لهُ مهما تكنْ قصورُهمْ فَاخِرَهْ

126- (خَوَرْنَقٌ) يَجثو خُشوعًا على أقدامِهِ، في ذلّةٍ صَاغِرَهْ

127- ملَّ (السَّدِيرُ) التّيهَ في كِبرِهِ، وتابَ مِن شُهرتِهِ الكَافِرَهْ

128- حَصباؤُهُ الدُّرُّ، ولولا المَهَا يفرُشْنَهُ بالأعينِ الفَاتِرَهْ

129- ما اشتقتُ حورَ العَيْنِ في جنّتي، ولم أكنْ أطمعُ في الآخِرَهْ

130- ترابُهُ المِسْكُ، أَمِنْ خَلْقِها أنفاسُهُ الدّافئةُ العَاطِرَهْ؟

1- في الهامش: «اللؤلؤة: إحدى القصور الثلاثة: قصر (أميمون)، و(النجم)، و(اللؤلؤة)»10.

2- في الهامش: «الأبيات التالية [123-132] كلّها معارضة لقصيدة ابن حمديس، التي طالعها:

قصر لو انّك كحّلت بنوره أعمى، لعاد إلى المقام بصيرا»10.

131- لـوْ خَـطـرتْ فـيـهِ (رمـيـكـيّـةٌ) يـومًـا، لـعـاشـتْ دهرَهـا شَـاكِـرَهْ

132- أوْ كـانَ فـي الـفِـرْدَوْسِ ظـلٌّ لـهُ لـتُـبـتُ مِـن أخـطـائِـيَ الـقَـاهِـرَهْ

133- (بِـجَايَةٌ)، قـصّـرتُ فـي وصفِهَا، فـصُـغْـتُ فـيـهـا الـلّـمـحةَ الـعَـابِـرَهْ

134- أمـجـادُهـا كـونٌ، تَـضـيـقُ الـلُّـغَـى عن حـصـرِهـا، والـهـمـمُ الـشَّـاعِـرَهْ

135- وقـفـتُ فـيـهـا أَغـمـرُ (الـمُـلـتـقـى) مـشـاعـرًا، جـيّـاشـةً هَـادِرَهْ

136- وأُكـبِـرُ الـفِـكـرَ، وإشـعـاعَـهُ، (ومُـلْـهَـمًـا) قـد قـامَ بِـالـبَـادِرَهْ

137- آمـنـتُ بـالإسـلامِ، مـهـمـا يكنْ إيـمـانُـنـا أُكـذوبـةً سَـافِـرَهْ

138- يَـبـرأُ مـنّـا، وبـهِ نَـخـتَـفـي، وكـمْ عـلـيـنـا دارتِ الـدَّائِـرَهْ

139- وثـورةُ الإسـلامِ لا يَـنـطـفـي لـهـيـبُـهـا فـي الأمّـةِ الـثّـائِـرَهْ

140- ودمُّـنـا الـفَـوّارُ لـمّـا يـزلْ يَـصـرخُ فـي أكـبـادِنـا الـفَـائِـرَهْ

141- آمـنـتُ بـالـشّـعـبِ، وزُرّاعِـهِ في الأرضِ، أو في الأنـفسِ الحَائِرَهْ

142- والأرضُ مـثـلُ الـعُـرضِ فـي حـاجـةٍ لـلأعـيـنِ الـكـشّـافـةِ الـسّـاهِـرَهْ

143- إليكَ يا شـعـبُ صـدَى أَضْـلُـعِـي يـا وطـنـي، يـا أُمّـتـي الـثّـائِـرَهْ.

بجاية في: 25 مارس 1974م.

مفدي زكرياء.

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر:

1- مفدي زكريا: ديوان أمجادنا تتكلم، تح : مصطفى بن الحاج بكيرة حمودة، مؤسسة مفدي زكرياء، الجزائر،(د.ط)، 2003.

2) – أبو علي حسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجبل للنشر، بيروت، د ت.

3) – أبو الفضل جمال الدين محمد مكرم ابن منظور: لسان العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ج2، ط1، 1993.

4)- ابن هشام الأنصاري: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تر: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية،ج2، بيروت،1991.

5)- أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري: أسرار البلاغة، تر: عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1982، ص499.

6)- ابن أبي بكر محمد بن علي السكاكي: مفتاح العلوم، ضبط: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، لبنان، ط2، 1987

المراجع:

1) – ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، ط،1 سوريا، 1997.

2) – إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر،ط3،1965.

3) – إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة مصر، مصر، ط2، 1975.

4)- أحمد عمر مختار: علم الدلالة، دار العروبة، القاهرة، مصر، ط3، 1992.

5)- الأزهر الزناد: دروس البلاغة العربية، نحو رؤية جديدة، المركز الثقافي العربي للنشر، بيروت، لبنان.

6)- إميل بديع يعقوب: معجم مفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1.

7)- بلقاسم دفة: الجملة الإنشائية في ديوان محمد العيد آل الخليفة دراسة نحوية دلالية، جامعة محمد خيضر، (د. ط)، الجزائر، 2010.

8)- بيرجيرو: الأسلوبية، تر: محمد منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، سوريا،ط1994،2.

9)- توفيق الفيل: بلاغة التراكيب دراسة في علم المعاني، مكتبة الآداب، (د.ط)، القاهرة، مصر.

10)- حازم كمال الدين : دراسة في علم الأصوات،مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط1، 1999.

11)- حسن ناظم: البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1،2002.

12)- شكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، مكتبة الجيزة العامة، مصر، ط2، 1992.

13)- صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1،1998.

14)- عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية، تونس،ط3،(د.س).

15)- عبد القادر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تر: عبد المنعم خفاجي، مطبعة القاهرة (د.ط) 1996.

16)- عبد الله درويش: دراسات في العروض والقافية، مكتبة الطالب الجامعي، مكة المكرمة، ط3، 1987.

17)- عدنان بن ذريل،النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

18)- غريد الشيخ: المتقن في علم البيان، التشبيه،المجاز، الاستعارة، الكناية، دار الراتب الجامعية،(د.ط) بيروت.

19)- فضل حسن عباس: البلاغة فنونها وأفنانها، دار الفرقان، ط 2، الأردن، 1997.

20)- محسن علي عطية: الأساليب النحوية عرض وتطبيق، دار المناهج، ط1، عمان، 2007.

21)- محمد أبو موسى: خصائص التراكيب، مكتبة وهبة، ط4، القاهرة، مصر، 1996.

22)- محمد شكري عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، مكتبة الجيزة العامة، مصر، ط2، 1992.

23)- محمد علي سلطاني: المختار في علوم البلاغة والعروض، دار العصماء، سوريا، ط1،2008.

24)- محمود مصطفى: أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية تح: سعيد محمد اللحام عالم الكتب بيروت لبنان ط1 1997.

25)- مصطفى حركات: أوزان الشعر، دار الثقافة للنشر، مصر، ط1، 1998.

26)- منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الانتماء الحضري، سوريا، ط1، 2002.

27)- - منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، ط1، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1990.

28)- هنريش بليت: البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر: محمد العمري، بيروت لبنان، د.ط،1999،

29)- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط1،2007.

30)- يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط،1 عمان، 2007.

الرسائل الجامعية:

1)- موسى عالم: دراســـة أسلوبيـــة لقَصِيدَةُ أبي يَعْقُوبٍ الخُرَيْمِيِّ فِي رِثَاءِ بَغْدَاد، أطروحة ماجستير، جامعة فرحات عباس، سطيف،2008.

المجلات:

1)- مجلة جامعة بابل، العلوم الإنسانية، المجلد22، العدد1، 2014.

الفهـــــرس

الموضوع **الصفحـة**

إهداء. 1
شكر وعرفان. 3
مقدمــة. 4
مدخل نظري: مفهوم الأسلوبيّة والأسلوب. 7
أوّلاً: مفهوم الأسلوب..... 7
أ – الأسلوب لغة 7
ب – الأسلوب اصطلاحا.....7
ثانيا: مفهوم الأسلوبيّة وعلاقتها بالعلوم الأخرى..... 9
1 – مفهوم الأسلوبية.....9
2 – نشأة الأسلوبية.....11
3 – محدّدات الأسلوب في الأسلوبية.....12
أ – الاختيار..... 12
ب – التركيب..... 13
ج– الانزياح.....13
4 – اتجاهات الأسلوبية. 14
أ– الأسلوبية التعبيرية. 14
ب– الأسلوبية النفسية..... 15
ج – الأسلوبية البنيوية. 16
د – الأسلوبية الإحصائية. 17
5 – علاقة الأسلوبية بالعلوم اللغوية. 17
أ – علاقة الأسلوبية باللسانيات. 17
ب –علاقة الأسلوبية بالنقد الأدبي. 18
ج– علاقة الأسلوبية بالبلاغة..... 19
6– مستويات التحليل الأسلوبي. 20

الفصل الأول: البنية الإيقاعية وأبعادها الدلالية.....,... 22

تمهيد.....22

المبحث الأول: الموسيقى الخارجية ووظيفتها الأسلوبية..... 24

1- تجانس الوزن ودلالته الأسلوبية..... 24

2 – الزحاف والعلل..... 27

3 – القافية 31

4 – الروي 33

المبحث الثاني: الموسيقى الداخلية ووظيفتها الأسلوبية:.....35

1-الأصوات وأبعادها الأسلوبية.....,..... 35

أ – الصوامت..... 36

ب – الصوائت..... 45

2 – التكرير ودلالته..... 46

3 – ظواهر صوتية أخرى..... 50

أ- التصريع.....50

ب- الطباق.....51

ج- السجع.....52

المبحث الثالث: تحولات البنية الصرفية ودلالتها..... 53

الفصل الثّاني: جماليات التركيب وتوليد المعنى..... 58

المبحث الأول: جماليات التركيب النحوي..... 58

1- نظام الجملة. 59

أ- الجملة الفعلية..... 59

الأفعال ودلالتها الزمنية 60

ب- الجملة الاسمية. 63

ج- الجملة الشرطية. 64

د- الجملة المنفية.....65

2- العدول على مستوى التركيب.....67
أ- التقديم والتأخير.....67
ب- الحذف.....70
المبحث الثاني: جماليات التركيب البلاغي وانزياح الصورة الشعرية 72
1- الأساليب 72
أ- الأسلوب الإنشائي..... 73
ب- الأسلوب الخبري..... 76
2- علم البيان..... 76
أ- التشبيه. 77
ب- الاستعارة. 79
ج- الكناية. 83
المبحث الثالث: المعجم الشعري ودلالته الأسلوبية..... 85
تمهيد.....86
1- معجم الطبيعة.....88
2-. معجم الزمن والمكان.....88
3- معجم الانسان.....90
4- المعجم الديني.....93
خاتمة.....95
الملحق 98
قائمة المصادر والمراجع 113
الفهـرس 117