الجمهوريـــة الجزائـــريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليـــــم العالـــي والبحـــث العلمـــي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي لميلة

المعهد: آداب و لغات
القسم: لغة عربية

المرجع:.....

قصيدة ثورة الشرفاء لمفدي زكريا
ـدراسة أسلوبية ـ

مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر

الشعبة: لغة عربية

التخصص: علوم اللسان العربي

إعداد الطالب(ة):
قيبوج شهيرة

إشراف الأستاذ(ة):
قيزة عيسى

السنة الجامعية: 2013/2012

الجمهوريـــة الجزائـــريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليـــــم العالـــي والبحـــث العلمـــي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي لميلة

المعهد: آداب و لغات
القسم: لغة عربية

المرجع:.....

قصيدة ثورة الشرفاء لمفدي زكريا
ـدراسة أسلوبية ـ

مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر

الشعبة: لغة عربية

التخصص: علوم اللسان العربي

إعداد الطالب(ة):
قيبوج شهيرة

إشراف الأستاذ(ة):
قيزة عيسى

السنة الجامعية: 2013/2012

دعاء :

قال تعالى "الرحمن علم القرآن خلق الإنسان علمه البيان سورةالرحمن

اللهم لا تدعني أصاب بالغرور إذا نجحت ولا باليأس إذا فشلت

وذكرني دائما أن الفشل هو التجارب التي تسبق النجاح

اللهم إذا أعطيتني النجاح لا تفقدني تواضعي

وإذا أعطيتني تواضعا لا تفقدني اعتزازي بكرامتي

واجعلني من الذين إذا أعطوا شكروا

وإذا أذنبوا استغفروا

وإذا أوذوا فيك صبروا

وإذا تقلبت بهم الأيام اعتبروا .

آمين يا ربّ العالمين

شكر و تقدير :

الحمد لله رب العالمين، والشكر لجلاله سبحانه وتعالى الذي أعانني على إنجاز هذه المذكرة المتواضعة ،اللهم صلي على محمد وعلى آل محمد و بعد :

أتقدم بالشكر الجزيل في هذا المقام أولا إلى :الأستاذ القدير

قيزة عيسى لإشرافه على مذكرتي هذه .

والذي لم يبخل علي بنصائحه القيمة النابعة من تجربته في ميدان البحث العلمي ،ومتابعته المتواصلة لأطوار إنجاز هذه الدراسة و صبره الطويل علي، ولا يسعني إلا أن أضع بين يديك ثمرة جهدي، الذي دعمته باهتمام وثقة كبيرين .

أشكر لك صبرك وحزمك وتفهمك الكبير .

رعاك الله و جزاك عني خير جزاء .

كما أتقدم بالشكر لكل من :أعوان المكتبة الجامعية ،وأساتذة المركز الجامعي ""بميلة دون استثناء .

مقدمة

مقدّمة:

الحمد للّه رب العالمين، نحمدك اللّهمّ حمد الشاكرين، ونصلّي ونسلّم على رسولك خاتم الأنبياء والمرسلين، محمد بن عبد اللّه، وعلى آله الطيبين الطّاهرين وبعد:

إنّ الأسلوبيّة علم لغوي حديث النشأة، يدرس النصوص الأدبية بحسب خصوصيتها و تميزها لأن النص سواء أكان شعريا أو نثريا، هو الذي يجذب انتباه القارئ إليه ويحوّله إلى دارس، وبهذا يتمكن الدارس من معرفة الجوانب التي يمكن دراستها في هذا النص أو ذاك، وهذا يرجع إلى الظواهر الأسلوبية بالدرجة الأولى والتي بواسطتها يستطيع الدخول إلى النص، ويفك شفراته؛ بعبارة أخرى الظواهر الأسلوبية هي المفتاح الذي يفتح به، وهذا ما حدث بيني وبين هذا النص، الذي هو قصيدة "ثورة الشرفاء" لمفدي زكريا شاعر الثورة الجزائرية، وهي قصيدة سياسية ملحمية يتغنى فيها بالثورة ويمجّد بطولاتها.

وبعد قراءتي المتمعنة للقصيدة، أثارت انتباهي بعض الظواهر الأسلوبية، وفي هذا المقام يمكن أن أطرح الإشكالات الآتية:

-ما الظواهر الأسلوبية البارزة في قصيدة مفدي زكريا؟

-ما الغاية من إيراد تلك الظواهر؟.

_هل حققت مستويات التحليل الأسلوبي التكامل والانسجام؟.

للإجابة عن هذه الأسئلة اخترت المنهج الأسلوبي، ومن الأدوات الإجرائية التي اعتمدت عليها الوصف و التحليل في الجانب النظري، بالإضافة إلى الإحصاء في الجانب التطبيقي.

أمّا فيما يخص الأسباب التي دفعتني كي أختار هذا الموضوع أن المنهج الأسلوبي يترك المجال للّدارس كي يحلّل ويبدي رأيه، وينقد إن كانت له إمكانية النّقد؛ أي أنّه لا يقيّد الدّارس بل يدفعه إلى الدراسة بحُرّية ، لكن مع مراعاة القوانين و الحدود المرسومة لهذا المنهج، أيضا اهتمامي و شغفي بشعر الثورة الجزائرية، و شاعرها الأول مفدي زكريا.

وقد قسمت هذه الدراسة إلى مدخل و فصلين : الفصل الأول نظري ، والثاني تطبيقي.

في المدخل تطرقت إلى التعريف بالشاعر مفدي زكريا؛ حيث أخذت نبذة عن حياته و نضاله كما تطرقت إلى تاريخ ومكان وفاته، ثمّ آثاره.

أما في الفصل الأول: فتطرقت إلى مفهوم الأسلوب ومحدداته، ثم مفهوم الأسلوبية"علم الأسلوب"، كما تناولت في هذا الفصل نشأة الأسلوبية واتجاهاتها و مناهجها، ثم مجالاتها بشكل مختصر، لأنّ مجالها واسع لا يمكن تحديده، وبعد ذلك تطرّقت إلى علاقة الأسلوبية بعلمي البلاغة واللّسانيات، ثمّ عرضت مستويات التحليل الأسلوبي بصورة عامّة.

أمّا الفصل الثاني فارتأيت أن يكون تطبيقا على القصيدة، حيث قسم بدوره إلى خمسة مباحث، كل مبحث يضمّ مستوى من مستويات اللّغة.

في المبحث الأوّل: المستوى الصّوتي: درست فيه الأصوات المجهورة والمهموسة، والأصوات الانفجارية والرّخوة، مع خلاصة قصيرة.

ثمّ جاء المبحث الثّاني: المستوى الصّرفي: تناولت فيه الأفعال ودلالتها، مركّزة على الأوزان الصرفيّة التي ركّز عليها الشّاعر في توظيف أفعال قصيدته، وكانت جلّ الأوزان حاضرة ماعدا الخماسي والسّداسي، مع خلاصة لهذا المبحث.

أمّا المبحث الثّالث: المستوى التّركيبي: فقد اختص بالتقديم و التّأخير، وما يحقق ذلك من إبراز للمقدّم على الأغلب، ثمّ درست بعد ذلك الجمل حسب دلالتها في الكلام ، من جمل

طلبية وما تشتمله من أساليب كالاستفهام، الأمر والنداء، ثمّ معالجة أسلوب النفي المتعدّد الأنماط.

ويأتي المبحث الرّابع: المستوى الدّلالي: وركّزت فيه على الحقول الدّلاليّة، مع دلالة ألفاظ كل حقل على حدة، مع خلاصة لكل ما تقدّم في هذا المبحث.

و أخيرا المبحث الخامس: المستوى البلاغي: ركّزت فيه على الصّورة الفنّية، التي كانت ممثّلة في التّشبيه، الاستعارة و الكناية مع خلاصة قصيرة.

كلّ هذه العناصر التي تطرّقت إليها هي ظواهر أسلوبية بارزة وهامّة في قصيدة"ثورة الشّرفاء"

و اعتمدت في هذه الدّراسة على مراجع هامّة، ساعدتني كثيرا في التحليل، فكانت سندا هامّا في هذه الرّحلة البسيطة الشّيّقة، من المدخل إلى الفصل الأخير.

في المدخل اعتمدت على كتاب "شعر الثورة عند مفدي زكريا دراسة فنية تحليلية" ليحيى الشيخ صالح، أما في الفصل الأول فاعتمدت على كتاب "الأسلوبية والأسلوب" لعبد السّلام المسدّي، وكتاب "الأسلوبية الرّؤية والتّطبيق" ليوسف أبو العدوس.

أمّا في الفصل الثّاني المستوى الصّوتي فقد اعتمدت على كتاب "الأصوات اللّغوية" لإبراهيم أنيس، وفي المستوى الصّرفي اعتمدت على كتابين مهمّين لهما "كتاب التّطبيق الصرفي" لعبده الراجحي، وكتاب "البسيط في علم الصّرف" لشرف الدين علي الراجحي

وفي المستوى التّركيبي ركّزت على كتاب "الأساليب الإنشائية في النّحو العربي" لعبد السّلام محمد هارون، وكتاب "في النّحو العربي نقد و توجيه" لمهدي المخزومي.

وفي المستوى الدّلالي ركّزت على كتاب "الأسلوبية و الصوفية دراسة في شعر الحلّاج" لأماني سليمان داود.

أمّا في المستوى البلاغي فركّزت على كتاب "الصّورة الفنّية" لجابر عصفور، وكتب أخرى.

وفي ختام هذا التّقديم أشكر كلّ من قدّم لي يد المساعدة، وكان عونا لي من قريب أو بعيد لتخطّي الصّعوبات التي واجهتني، كما أتقدّم بالشّكر الجزيل لأستاذي المشرف "**قيزة عيسى**"

الذي منحني الكثير من وقته وعلمه، فله منّي كلّ التّقدير و الإجلال، وأسأل اللّه أن يوفقني في هذه الدّراسة، حتى أصل بها إلى النّتيجة المبتغاة.

مدخل

التعريف بالشاعر "مفدي زكريا":

حياته:

"هو مفدي زكريا بن سليمان لقبه آل الشيخ، أو آت الشيخ، ولد ببني يزقن من قرى وادي ميزاب بالجنوب الجزائري سنة 1908م.

بدأ تعلمه بالكتاب في مسقط رأسه، وفي السابعة من عمره انتقل إلى مدينة عنابة، حيث يعمل أبوه تاجرا ، وفيها واصل دراسته.

في سنة 1924م ذهب إلى تونس ضمن بعثة طلابية، فزاول دراسته بمدرسة السلام، ثم بالمدرسة الخلدونية، ثم بجامع الزيتونة، حيث رجع إلى الجزائر في أواخر سنة 1926م،

بدأ يقرض الشعر في وقت مبكر، وكان يلقي محاولاته الشعرية على أصدقائه، وأساتذته فيجد منهم الإعجاب و التشجيع، و أنهم كثيرا ما يكونون في حصة درس من الدروس يعالجون قضية ما، فيطلب الأستاذ من مفدي أن يقول فيها شعرا، فيقوم في الحال و يرتجل بيتا أو أبياتا.

احتك مفدي زكريا بعدد من التونسيين، نذكر منهم الشيخ :عبد العزيز الثعالبي مؤسس الحزب الدستوري و الوطني المشهور بمواقفه الشجاعة ضد الاستعمار، وكان للثعالبي علاقة وطيدة بعم مفدي "الشيخ صالح" ؛ حيث كانا يتزاوران ويجتمعان كثيرا ببيت هذا الأخير نتيجة لنشاطهما معا في الحزب، وكان مفدي يرى نشاطهما و يستمع لأحاديثهما ومشاريعهما النضالية فيعيها، وتركت في شخصيته أثرا قويا، بالإضافة إلى ذلك ما كانت تعيشه تونس آنذاك من نهضة في مجال الفكر والصحافة.

وهكذا تظافرت آثار كل من البيئة الضيقة التي كان يحيا فيها مفدي، والمتمثلة في مسؤولي البعثة والبيئة الواسعة المتمثلة في النشاط السياسي الوطني، الذي كانت تعيشه تونس آنذاك. تظافرت كل هذه الآثار في توجيه مفدي وجهة وطنية صحيحة وجعلته ينظر

إلى مستقبل الجزائر، والوطن العربي من خلال سبيل واحد هو التحرر الكامل ورحيل الاستعمار"[1].

والشاعر مفدي زكريا هو شاعر الثورة الأول الذي يردد أناشيدها، فتعرض بسبب ذلك إلى التعذيب من قبل الاستعمار الفرنسي، حيث دخل السجن خمس مرات وفر منه.

وفاته:

"في مدينة تونس بتاريخ 17 أوت من سنة 1977م، الموافق الثالث من رمضان 1397ه، انتقل الشاعر مفدي زكريا إلى رحمة اللّه، ونقل جثمانه إلى أرض الجزائر، وبالتحديد إلى مسقط رأسه بميزاب"[2].

آثار مفدي زكريا:

"إن نتاج الشاعر يتلخص فيما يلي:

1. ديوان اللهب المقدس: طبع ثلاث طبعات :الأولى سنة 1961م بالمكتب التجاري بيروت، والثانية ضمن منشورات وزارة التعليم الأصلي، و الشؤون الدينية بالجزائر سنة 1973م، والثالثة سنة 1983م قامت بها الشركة الوطنية للنشر و التوزيع بالجزائر.
2. تحت ظلال الزيتون: طبع سنة 1965م بالمطبعة الرسمية بتونس.

---

[1] يحيى الشيخ صالح، شعر الثورة عند مفدي زكريا، دراسة فنية تحليلية، رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة، الجزائر، ط1 1407ه 1987م، ص ص38، 39 ،40.

[2] المرجع نفسه، ص48.

3. إلياذة الجزائر: طبعت سنة 1972م، ضمن منشورات وزارة التعليم الأصلي والشؤون الدينية بالجزائر وهذه الطبعة حوت 60 بيتا فقط، ثم نشرت كاملة في المجلد الأول من محاضرات الملتقى السادس للفكر الإسلامي سنة 1972.
4. من وحي الأطلس: طبع بالمغرب الأقصى سنة 1976م.

وله قصائد متفرقة في الجرائد و المجلات".[1]

[1] يحيى الشيخ صالح، شعر الثورة عند مفدي زكريا، دراسة فنية تحليلية، ص ص50، 51 .

الفصل الأول

الفصل الأول:

1. **مفهوم الأسلوب**
2. **محدداته**
3. **مفهوم الأسلوبية "علم الأسلوب".**
4. **نشأة الأسلوبية.**
5. **اتجاهاتها و مناهجها.**
6. **مجالاتها.**
7. **الأسلوبية و صلتها بعلمي البلاغة و اللسانيات.**
8. **مستويات التحليل الأسلوبي.**

1. الأسلوب

أ) لغة:

أشار المعجم اللغوي العربي إلى مفهوم الأسلوب، و نجد من بين تلك المعاجم معجم "لسان العرب" لصاحبه "ابن منظور"، الذي يعرفه في مادة "سلب" كالآتي: "يقال للسطر من النخيل أسلوبا، و كل طريق ممتد فهو أسلوب...

الأسلوب: الطريق و الوجه، و المذهب... يقال: أنتم في أسلوب سوء... و يجمع أساليب.

الأسلوب بالضم: الفن... يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه"[1].

و يعرفه الفيومي في معجمه "المصباح المنير": "الأسلوب بضم الهمزة: الطريق و الفن و هو على أسلوب من أساليب القوم، أي على طريق من طرفهم و السلب ما يسلب و الجمع أسلاب"[2].

من خلال هذين التعريفين اللغويين يتضح لنا مايلي: الأسلوب يعني السطر من النخيل، ويعني أيضا الطريق كما يعني الوجه، و المذهب.

كذلك عند التأمل في هذين التعريفين نجد أنهما: يحتويان على معنى الانتظام، و التناسق في الشيء الواحد، سواء تعلق الأمر بالسطر من النخيل أو الطريق الممتد.

و يقال لفلان أسلوب في المعيشة، أو أسلوب في العمل بتعبير آخر:

يفيد هذا الاستخدام معنى النظام، أو القواعد التي تلتزم في مجال المعيشة أو العمل وغيرها...

ب) اصطلاحا:

لهذا المصطلح عدة تعاريف من بينها: يعرفه "ميشال فوكو" بقوله هو: "طريقة معينة في القول"[3]، هو أيضا: "طريقة الكتابة أو طريقة الإنشاء أو طريقة اختيار الألفاظ، و تأليفها للتعبير عن المعاني قصد الإيضاح و التأثير"[4].

فالأسلوب هو الطريقة المتميزة في التعبير، و ذلك باختيار الألفاظ المناسبة، التي توضح المعاني، و تجلب انتباه القارئ إليها فتؤثر فيه.

---

[1]– جمال الدين محمد بن مكرم (ابن منظور الإفريقي، المصري)، لسان العرب مادة (سلب)، دار المعارف، كورنيش النيل، القاهرة، ج م ع، تح: عبد الله علي الكبير و محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، ص 2058.

[2]– الفيومي، المصباح المنير، مادة (سلب)، عن عبد القادر عبد الجليل، دار صفاء، عمان، ط 1، 2002، ص 104.

[3]– ستروك جون، البنيوية و ما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، ترجمة: محمد عصفور، المجلس الوطني للفنون و الأدب، الكويت، ط 1، 1996م، ص 119.

[4]– أحمد الشايب، الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، ط 8، 1991م، ص 44.

و يرى بعض الباحثين أمثال "ريفاتير" أن "الأسلوب قوة ضاغطة تتسلط على القارئ و تشده إلى الانتباه، بحيث إن غفل عنها تشوه النص، و إن حللها وجد لها دلالات تتميز بها خاصة ما يسمح بتقرير أن الكلام يعبر، و الأسلوب يبرز و هكذا، فالمهم في الدراسة الأسلوبية هو ملاحظة ما يتولد عن الرسالة، أو النص من ردود فعل لدى القارئ المتلقي"[1].

فالأسلوب على حد رأي "ريفاتير" هو قوة تفرض نفسها على القارئ، فإذا انتبه إليها و حللها ودرسها، و جد لها معان و مدلولات تتميز بها، و هكذا يمكننا القول بأن: الأسلوب هو طريقة الكاتب في تشكيل المادة اللغوية.

إن المعنى اللغوي للأسلوب يتفق مع معناه الاصطلاحي، فالأسلوب لغة: هو انتظام و تسلسل العناصر الكلامية، و تناسقها، و اصطلاحا هو: الانتباه إلى تلك العناصر المنتظمة و المتناسقة وتحليلها، و كشف الظواهر الجمالية فيها.

2. محددات الأسلوب:

هناك ثلاث أطروحات في تحديد الأسلوب، و هي كالآتي:

أ) الأسلوب إضافة:

"يرى بعضهم أن الأسلوب إضافة بعض الخصائص، أو السمات الأسلوبية إلى النصوص المحايدة، فتنقلها من حيادها فتصبح بذلك أسلوبا"[2].

"إذن فالأسلوب حسب هذه النظرية: مجموعة الخصائص، أو السمات التي تضاف إلى لغة التواصل العادية، تحمل بصمة المنشئ الجديد، الذي يطبعها بتجربته الخاصة لتصبح ملكا فرديا له؛ أي إبداعا، و هذه الإضافة قد تكون زخرفا و تحسينا، و تجميلا لعبارات محايدة كما ذكرنا سابقا"[3].

فالمبدع لا ينشئ شيئا جديدا، و إنما عليه أن يضيف إلى ما سبق شيئا معينا، كأن يكون فكرة أو صورة أو صياغة جديدة تحمل بصمته، ويمكن التعرف على هذه الإضافة في الإبداع، أو التعبير عن طريق المقابلة بين المعطيات السابقة في التعبير، والمعطيات الجديدة، وقد تمثل بالإيجاز أو إعادة صياغة بيت من الأبيات إن كان شعرا، ويمكن أن نجد مثل هذا عند الشعراء المعاصرين، في تعاملهم مع التراث القديم و الرموز و الأساطير.

---

[1]– المرجع، نفسه، ص 37.

[2]– ينظر، محمد بن يحي، محاضرات في الأسلوبية، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، ط1، 2010، ص 79.

[3]– ينظر، موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها، دار الكندي، الأردن، ط1، 2003م، ص 22.

إنّ المعطيات السابقة تمثّل القاعدة، أو المعيار الذي يمكننا من معرفة القيمة الفنية، ويتحتم على المبدع أن يكون على دراية واسعة بأساليب التعبير السائدة ، و للإشارة فإن كثيرا من النقاد القدامى خلطوا في البحث عن السرقات الشعرية، بين ما هو شائع، وما هو جديد أو يمثل إضافة، وقالوا بأن كل شيء سرقة، لكن سرعان ما تنبه آخرون إلى هذا فعبروا عنه بمصطلح عام و آخر خاص، هو الذي يحمل بصمة خاصة، تعتبر إضافة للأول.

ب) الأسلوب اختيار:

هو: "انتقاء يقوم به المنشئ لسمات لغوية معينة، بغرض التعبير عن موقف معين، و يدل هذا الاختيار أو الانتقاء على إيثار المنشئ، و تفضيله لهذه السمات على سمات أخرى بديلة"[1].

أي أن للمنشئ أو المبدع الحرية في اختيار ما يخدم تصوره و موقفه، لأن اللغة نظام، يقدم للمبدع إمكانات هائلة يمكن أن يستخدمها حسب حاجاته و أذواقه الشخصية، النابعة من حجم ثقافته.

فاختيارات المنشئ هي التي تجعل من أسلوبه أسلوبا يميزه عن غيره.

فشأن المبدع أو الأدبي شأن الرسام الذي يبدع في لوح ما، فهو لا يخترع ألوانا لم يسبق إليها، وإنما يستعمل الألوان ذاتها التي يستعملها رسام آخر، لكن يختار و ينتقي ما يلائم و يناسب موضوع لوحته، و يمزج بعضها بعض، فيستعمل هذا اللون في هذا الموضع و ذلك في غيره، كذلك الشأن بالنسبة للأديب، فهو لا يخلق لغة جديدة، و إنما هي بناء مفروض عليه من الخارج، فيختار الألفاظ التي تناسب موضوعه، و يختار أيضا العناصر اللغوية التي تناسب الدلالات التي يريد بثها أو نقلها"[2]. و يمكن توضيح عملية الاختيار بما جاء في القرآن الكريم في قوله تعالى، في سورة هود:"وقيل يا أرض ابلعي ماءك، ويا سماء أقلعي، وغيض الماء وقضي الأمر واستوت على الجودي، وقيل بعدا للقوم الظالمين" هود: 44. في هذه الآية نجد عملية الاختيار كانت دقيقة جدا، بحيث جاء التعبير ملائما للموقف الذي سيقت فيه هذه الآية، اختيار كلمة "البلع"، بدل كلمة"الشرب" واختيار كلمة "القلع" بدلا من كلمة"الكف"، ولعله غني عن البيان هنا، فهذا الأسلوب يستدعي أن يكون للمبدع إلماما واسعا باللّغة، وبأساليب التعبير وأدواته المختلفة.

وعملية الاختيار ليست عملية فضفاضة، عشوائية و حرة بل هي عملية مقيّدة بنظام اللّغة؛ بمعنى أنّها لا تعنى فقط باختيار الكلمات أو المفردات من المعجم، وإنّما تتصل أيضا بعمليّة التركيب و تشكيل النسق، هذا الأخير يكون مصحوبا بأصول و ضوابط متّصلة بالنّحو و الحقائق

---

[1]– سعد مصلوح، الأسلوب، دراسة لغوية إحصاية، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1992م، ص–ص 37، 38.

[2]– ينظر، محمد بن يحي، محاضرات في الأسلوبية، ص 81.

التي يتعامل معها الشّاعر مثلا، تعاملا واقعيّا كأسماء الأشخاص و الأماكن، والتي ترتبط بوجدان الشّاعر.

ج) الأسلوب انزياح:

يمكن أن نعرف الانزياح بأنه خروج عن المألوف، أو ما يقتضيه الظاهر، بتعبير أدق هو خروج عن المعيار اللغوي السائد، و لأهميته الكبيرة فإن بعض الباحثين رأوا أن الأسلوب في أي نص أدبي انزياح، أو انحراف عن نموذج الكلام[1].

فالمبدع حين يباشر عملية الإبداع يتعامل مع اللغة بكيفيته الخاصة، و هذا ما يدفعه إلى تجاوز و خرق التعبيرات الجاهزة، أو إلى تجاوز النموذج السائد في اللغة مثل: تجاوز الأنماط التعبيرية في البلاغة التقليدية فالأسلوب بهذا المعنى هو ما ليس شائعا ولا مصوغا في قوالب مستهلكة، هذا المفهوم يقودنا إلى قضية الجدة في التعبير، وهذا لا يتحقق إلا إذا كان المبدع يتمتع بقدرة كبيرة على الإبداع و علم واسع بأساليب التعبير المختلفة.

هذه هي محددات الأسلوب، و جميعها يشترك في: اعتبار الأسلوب استعمالا خاصا للغة.

3. مفهوم الأسلوبية "علم الأسلوب":

في الحقيقة مصطلح "الأسلوبية" لا يمكن أن يعرف بشكل مرض، كما أنه ليس من السهل إعطاء مفهوم محدد لها، و هذا راجع إلى مدى شساعة الميادين التي تستعمل هذه الكلمة.

"يمكن أن تعرف الأسلوبية بأنها: على حد قول مؤسسها الأول "شارل بالي": "علم يعنى بدراسة وقائع التعبير في اللغة المشحونة بالعاطفة المعبرة عن الحساسية"[2].

كما تعرّف بأنها: "بحث عما يتميز به الكلام الفني، عن بقية مستويات الخطاب أولا، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا"[3].

و يعرفها عبد السلام المسدي بقوله: "مصطلح الأسلوبية "دال مركب جذره "أسلوب" (*Style*)، و لاحقته "يّة" (*ique*)، فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي، و بالتالي نسبي، و اللاحقة تختص فيما يختص به بالبعد العلماني العقلي، و بالتالي الموضوعي"[4].

و قال منذر عياشي: "الأسلوبية علم يدرس اللغة ضمن نظام الخطاب، و لكنها أيضا علم يدرس الخطاب موزعا على مبدأ هوية الأجناس، و لذا، كان موضوع هذا العلم متعدد المستويات، مختلف المشارب و الاهتمامات، متنوع الأهداف و الاتجاهات، وما دامت اللغة ليست حكرا على ميدان

---

[1]– ينظر، يوسف أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية و التطبيق، ص 181.

[2]– محمد اللويمي، في الأسلوب و الأسلوبية، مطابع الحميضي، ط1، ص 42.

[3]– عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، تونس، ص 37.

[4]– المرجع نفسه، ص 34.

إيصالي دون آخر، فإن موضوع علم الأسلوبية ليس حكرا –هو أيضا– على ميدان تعبيري دون آخر"[1].

و هكذا يمكن إجمال القول حول تعريف الأسلوبية فنقول: الأسلوبية علم لغوي حديث النشأة، يبحث و يدرس في الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب الأدبي خصائصه التعبيرية فتميزه عن غيره، بتعبير آخر: الأسلوبية هي دراسة العمل الإبداعي.

نستخلص مما سبق مايلي: الأسلوب كمفهوم يختلف عن الأسلوبية إذ إن:

- الأسلوب هو الطريقة أو التعبير الشخصي. أما الأسلوبية فهي علم قائم بذاته له أسسه و قواعده ومجاله، و هي دراسة هذا التعبير الشخصي.
- الأسلوب إنزال للقيمة التأثرية منزلة خاصة في سياق الكلام، أما الأسلوبية فهي تكشف عن هذه القيمة من ناحية جمالية و نفسية و عاطفية.

4. نشأة الأسلوبية

"و نعود إلى التحديد الدقيق لمولد علم الأسلوب لنجد أنه يتمثل فيما أعلنه العالم الفرنسي "جوستاف كويرتنج" عام 1886م في قوله: "إن علم الأسلوب الفرنسي ميدان شبه مهجور تماما، حتى الآن"[2]... و في دعوته إلى أبحاث يحاول تتبع أصالة التعبيرات الأسلوبية بعيدا عن المناهج التقليدية.

"و إذا كانت كلمة الأسلوبية قد ظهرت خلال القرن التاسع عشر عند الغربيين، لكنها لم تصل إلى معنى محدد إلا في أوائل هذا القرن، و كان هذا التحديد مرتبط بشكل وثيق بأبحاث علم اللغة"[3].

لقد ارتبطت نشأة الأسلوبية من الناحية التاريخية، ارتباطا واضحا بنشأة اللغة الحديثة، و ذلك أن الأسلوبية بوصفها موضوعا أكاديميا قد ولدت في وقت ولادة اللسانيات الحديثة و استمرت تستعمل بعض تقنياتها[4].

و إذا كان من المسلمات لدى الباحثين أن الأسلوبية قائمة على علم اللغة الحديث، فمن العبث القول بأن علم الأسلوب علم قائم بذاته و الحديث في المصطلح، و ليس في المقدمات التاريخية التي حوت لفظة "الأسلوبية" في كتابات العلماء و المثقفين دون محتواها الاصطلاحي قبل نشوء علم اللغة الحديث ذاته، و فرديناند دوسوسير "*F. de Saussure*" أول من نجح في إدخال اللغة في مجال العلم،

---

[1]– منذر عياشي، الأسلوبية و تحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002م، ص 27.

[2]– صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادؤه و إجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998م، ص 16.

[3]– محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، الجيزة، مصر، ط 1، 1994م، ص172.

[4] – *Fowler Roger, A dictionnary of modern critical terms, Routhedge and kegan paul, LD London and New York, 1973, p 187.*

و أخرجها من مجال الثقافة و المعرفة، أي نقل اللغة من الإطار الذاتي إلى الإطار الموضوعي، و عليه فإن الأرض التي خرجت منها الأسلوبية هي علم اللغة الحديث[1].

و من هنا يمكن القول بأن: مصطلح الأسلوبية لم يظهر إلا في بداية القرن العشرين، مع ظهور الدراسات اللغوية الحديثة[2]، التي تناولت بالدراسة الأسلوبية كعلم منفصل قائم بذاته، من أجل خدمة التحليل الأدبي أو النفسي أو التحليل الاجتماعي.

و في الأخير نقر بأن الأسلوبية وليدة علم اللغة الحديث، و هي الآن علم قائم بذاته له أسسه وقواعده.

5.اتجاهاتها و مناهجها:

أفضى الاهتمام بالأسلوبية إلى تنوع حقولها و اتجاهاتها، نذكر من بينها:

أ) **الأسلوبية التعبيرية:** "و يقصد بها طاقة الكلام الذي يحمل عواطف المتكلم و أحاسيسه، حيث أن المتكلم يحاول أن يشحن كلماته بكم كبير من الدلالات، التي يظهر أثرها على المتلقي، و هي ظاهرة تكثيف الدوال خدمة للدلالات كما يسميها بعضهم، و يعد "بالي" رائدا لهذا الاتجاه"[3].

ب) **الأسلوبية البنائية:** و هي امتداد لآراء دوسوسير في التفريق بين اللغة و الكلام، كما تعد امتدادا لمذهب "بالي" في الأسلوبية التعبيرية الوصفية، فقد طور البنائيون في بعض الجوانب وأدركوا بعض جوانب النقص عند سابقيهم، حيث عايشوا الحركة الأدبي[4].

"و هنا يكون التحليل الأسلوبي خاضعا لتفسير العمل الفني باعتباره كائنا عضويا شعوريا"[5].

ج) **الأسلوبية الإحصائية:** و هذا الاتجاه يعنى بالكم، و إحصاء الظواهر اللغوية في النص، وتشخيص الأساليب وتمييز الفروق بينها، وما دام الأسلوب انزياحا وخروجا عن القواعد المألوفة فإن الإحصاء هو العلم الذي يعدده، ويسمح بملاحظته بعيدا عن الذاتية "والذي لاشك فيه أن المنهج الإحصائي أصبح صاحب اليد الطولي في مجال الأسلوبيات، باعتباره نموذجا للدقة العلمية التي لا تترك مجالا لذاتية الناقد أو الباحث، كي ينفذ إلى العمل الأدبي"[4] فالإحصاء شرط هام يستعان به في الدراسات الأسلوبية الموضوعية، أيضا من مزايا هذا

---

[1]– ينظر، وفاء محمد كامل، البنيوية في اللسانيات، عالم الفكر، مج 26، 1997، ص–ص 221–264.

[2]– يوسف أبو العدوس، الأسلوبية "الرؤية و التطبيق"، ص 39.

[3]– ينظر، محمد اللويمي، في الأسلوب و الأسلوبية، ص 44.

[4]– ينظر، المرجع نفسه، ص 45.

[5]– شفيع السيد، الاتجاه الأسلوبي في النقد، دار الفكر العربي، ص .117

[4] محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبية، ص .198

[5] هنريش بليث، البلاغة و الأسلوبية، ترجمة: محمد العمري، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 1999م، ص 60.

الاتجاه تخليص الظاهرة الأسلوبية من الحدس، يقول هنريش بليث:"للأسلوبية الإحصائية مزاياها... بل تعمل على تخليص ظاهرة الأسلوب من الحدس الخالص، لتوكل أمرها إلى حدس منهجي موجه"[5]

د) **منهج الدائرة الفيلولوجية:** توحي هذه التسمية بوجود عنصر الدوران في المنهج، هذا الأخير يقوم بدراسة العمل الإبداعي على ثلاث مراحل:

- ❖ الأولى: أن يقرأ الناقد النص مرة بعد مرة، حتى يعثر على سمة معينة في الأسلوب تتكرر بصفة مستمرة.
- ❖ الثانية: يحاول الناقد أن يكتشف الخاصية السيكولوجية التي تفسر هذه السمة، التي تكررت بصفة مستمرة.
- ❖ الثالثة: نعود مرة أخرى إلى النص لينقب عن مظاهر أخرى لبعض الخصائص العقلية. فمنهج الدائرة الفيلولوجية يجمع بين ماهو داخلي وماهو خارجي؛ بمعنى آخر يجمع بين سمات متكررة بكثرة في النص، وبين محيط النص.

فهذه المراحل تشكل في هيئتها الدوران حول النص مرة بعد مرة، و يعتبر "سبيتزر" [1] أول من طبَّق هذا المنهج على أعمال "ديدرو" و رواية شارل لويس[2].

ه) **الأسلوبية الأدبية:** و هي تعنى بدراسة الأسلوب الأدبي بجانبيه "الشكلي" و "المضموني"، ويسعى أصحاب هذا الاتجاه إلى اكتشاف الوظيفة الفنية للغة النص الأدبي، و ذلك عن طريق التكامل بين الجانب اللغوي الذي لا يهتم بالمعنى، و إنما بالشكل و الصياغة[1].

و) **الأسلوبية التأثرية:** و ينصب اهتمام هذا الاتجاه على المتلقي و قياس تأثيرات النص عليه من خلال استجابته، و ردود فعله، حيث إن المتلقي له الحق، في توسيع دلالات النص من خلال تجربته هو[2].

هذه هي إذن الاتجاهات الشائعة للأسلوبية ، و مناهجها المعتمدة.

8.مجالات الأسلوبية:

تقوم الأسلوبية على أدوات إجرائية متميزة، تمكننا من الغوص و دراسة النص الأدبي بدقة حيث "إن الأسلوبية بإمكانياتها العلمية و الفنية تستطيع الغوص في المستويات الصوتية و التركيبية و الدلالية في النص، لكنها تكتفي في ذلك بتقرير الظواهر دون أن تقول فيها قولة النقد، و على الخصوص قولة

---

[1] نمساوي نشأ فيها ثم في ألمانيا، وأخيرا في فرنسا، عاش بين سنتي 1887و 1960م وهو من علماء اللسانيات ونقادها، من مؤلفاته: دراسات في الأسلوب و الأسلوبية و النقد الأدبي، ينظر الأسلوبية و الأسلوب للمسدي، ص .248

[2] شفيع السيد، الاتجاه الأسلوبي في النقد، ص .164

[1] ينظر، محمد اللويمي، في الأسلوب و الأسلوبية، ص 48.

[2]– ينظر، المرجع السابق، ص 49.

التراث المتطور نفسه"[1]، لكنَّ الأسلوبية ما دامت بإمكانها فحص النص و شرحه، و دراسته و نقده، فهي إذا ليست مجرد مقرر فقط.

و الأسلوبية تعيد بناء النص و خلقه من جديد في صور متنوعة، فنية أدبية، علمية، "فيصبح الكلام ميدانها و الأداء معا"[2]. ثم يأتي دور الدارس الأسلوبي ليكشف عن ماهية الإبداع الفني، بعد فك الشفرات و الرموز المعقدة في النص الأدبي "لأن هاجس الأسلوبي ليس اكتشاف نمط اللغة التي وردت في النص الأدبي، و إنما هاجسه هو اكتشاف نمط الإبداع الفني، كما تحقق بواسطة أدوات لغوية مخصوصة، إن هاجس الأسلوبي هو استيحاء شعرية النص، ثم تعليل وجودها عبر قرائن النسيج اللغوي"[3].

فالدارس يركز على مضمون النص، أي الإبداع الفني الذي حققته اللغة، و بالتالي فهو يصل إلى ما يجعل الأدب أدبا، و يكشف شعرية النص، فمهمة الدارس الأسلوبي فك الأنسجة التي كونت النص وذلك عن طريق استخدام قرائن لغوية هامة.

7.الأسلوبية و صلتها بعلمي البلاغة و اللسانيات:

أ) صلتها بعلم البلاغة:

البلاغة علم يقوم بدراسة الكلام، أو فن القول لاكتشاف عناصره الجمالية، بالتركيز على مكوناته الجزئية: الكلمة و الجملة.

وتعرضت البلاغة القديمة لأزمة حقيقية مع ظهور الرومانسية، و تفكك القواعد الكلاسيكية في الصياغات اللسانية، فلم تكن تنظر إلى الكلام على أنه بنية ذات مستويات متعددة، فمالت إلى الجانب المعياري، و أصبح هذا الأخير هو الطابع الغالب عليها، لاسيما في العصور الأخيرة، فقد ذهبت الحاسة الجمالية نتيجة سيطرة القوانين و الأحكام الجاهزة على الدراسة الأدبية، و قد قيل عن هذه البلاغة أنها ماتت، و جمدت و أفسحت المجال لعلوم أخرى كالشعرية، و الأسلوبية فصارت الدراسات الأسلوبية التي طورها بالي و أتباعه أنجح عن الدراسات البلاغية، وهذه الأسلوبية تتمثل في تعريف الناقد الفرنسي بيير جيرو بوصفها دراسة للتعبير اللساني، ثم للبلاغة التي هي عنده "أسلوبية القدماء، وهي علم الأسلوب"[4].

و بها يتحدد مفهوم الأسلوبية أو وجهها الجديد و اعتبارها هي البلاغة الحديثة.

---

[1]– يوسف أبو العدوس، البلاغة و الأسلوبية مقدمات عامة، الأردن، ط01، 1999م، ص 171.

[2]– المرجع نفسه، ص 170.

[3]– نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، ج01، دار هومة، د–ط، 1997.

[4]– بيير جيرو، الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، مركز الإنماء الحضاري للدراسة و الترجمة و النشر، حلب، ط 2، ص1994 .

و من أبرز المفارقات بين البلاغة و الأسلوبية أن "البلاغة علم معياري يرسل الأحكام التقييمية و يرمي إلى تعليم مادته و موضوعه بلاغة البيان، بينما تنفي الأسلوبية عن نفسها كل معيارية، و تعزف عن إرسال الأحكام التقييمية بالمدح أو التهجين، و لا تسعى إلى غاية تعليمية البتّة، فالبلاغة تحكم بمقتضى أنماط مسبقة و تصنيفات جاهزة، بينما تتحدد الأسلوبية بقيود منهج العلوم الوصفية، و البلاغة ترمي إلى خلق الإبداع بوصاياها التقييمية، بينما تسعى الأسلوبية إلى تعليل الظاهرة الإبداعية بعد أن يتقرر وجودها"[1].

فالبلاغة علم معياري غايته تعليمية، أما الأسلوبية فهي علم وصفي يتتبع الظاهرة الإبداعية ضمن منهج، و الوصول إلى خصائص مشتركة، و البلاغة تفصل الشكل عن المضمون فهي تدرك كل واحد منهما على حدة، بينما الأسلوبية فإنها توحد بينهما.

و البلاغة تسبق ماهية الشيء قبل وجوده، أما الأسلوبية فهي لا تحدد ماهية الشيء إلا من خلال وجوده، أي أنها تدرس الشيء من خلال دراسة الخطاب أو النص الأدبي.

لكن و مهما اختلفت البلاغة عن الأسلوبية، إلا أن هذه الأخيرة قد ارتبطت أول أمرها بالبلاغة.

ب) صلتها باللسانيات:

يقول ريفاتير: "إن الأسلوبية –تعرف بأنها– منهج لساني"[2].

فالأسلوبية حسب رأي ريفاتير منهج لساني، و أنها جزء أو فرع من اللسانيات، كما حدد اللسانيون موضوع علم الأسلوب، و قالوا بأنه دراسة للتعبير اللساني، و أنهما يشتركان في الأقسام نفسها أو في نفس مستويات التحليل أو الدراسة والتي هي: المستوى الصوتي، المستوى الصرفي، المستوى النحوي، المستوى الدلالي و البلاغي.

"و أدى الارتباط التاريخي بين الأسلوبية و علم اللغة ببعض مؤرخي النقد إلى أن يقعوا في الخلط، فصاروا يعدون أي تناول للأدب، يظهر اهتماما واضحا، مظاهر لغوية (الخيال، البنية الصوتية، النحو) من الدراسة الأسلوبية"[3].

لكن الأمور لم تبق على مثل هذا الخلط، فسرعان ما تنبه الدارسون إلى التفرقة بين مجالي العلمين و توجيهاتهما

فقيل:"إن علم اللغة هو الذي يدرس ما يقال، في حين أن الأسلوبية هي التي تدرس كيفية ما يقال مستخدمة الوصف و التحليل في آن واحد"[4].

---

[1]– عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، ص–ص 52، 53.

[2]– عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، ص 48 نقلا عن كتاب ريفاتير *Essais de styllistique*.

[3] – *Dictionnary of modern critical terms, p 185.*

[4]– محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبية، ص 186.

أي اللسانيات تدرس اللغة العادية التي يستعملها الفرد في حياته اليومية كوسيلة للاتصال، أما علم الأسلوب فهو يتعدى هذه اللغة العادية إلى الأنماط اللغوية الفردية المتميزة.
و قيل أيضا: "إن اللغة تقتصر على تأمين المادة التي يعمد إليها المتكلم، أو الكاتب ليفصح بها عن فكرته، أما علم الأسلوب، فهو يرشدنا إلى اختيار ما يجب أخذه من هذه المادة، للتوصل إلى نوع معين من التأثير، في السامع أو القارئ، شريطة احترام ما اتفق عليه العلماء من مدلولات لفظية و قواعد صرفية و نحوية و بيانية"[1].
أي أن دور اللّغة مقتصر على توفير المادة، و التي ينطلق منها المبدع للإفصاح عن فكرته، بينما الأسلوبية فدورها هام جدا، فهي ترشدنا و تقودنا إلى انتقاء ما هو مفيد، و ما يجب أخذه من هذه المادة "اللغة"، هذا الانتقاء يتوصل بواسطته إلى معرفة نوع معين من التأثير في القارئ، مع التقيد بالضرورة على ما إتفق عليه من طرف العلماء، "مدلولات لفظية قواعد، لكن و رغم الفرق الموجود بين الأسلوبية و اللسانيات إلا أن الأسلوبية وليدة رحم علم اللغة الحديث، فهي مدخل لغوي لفهم النص"[2]، كما أن الأسلوب يتخذ اللغة أساسا للتحليل الأسلوبي.
إذن لقد أخذت الأسلوبية من اللسانيات الصفة العلمية الوصفية في الدراسة اللغوية، فأصبحت بذلك الأسلوبية منهجا علميا وصفيا ينأى عن الدراسة المعيارية، التي وقعت فيها البلاغة القديمة.

1. مستويات التحليل الأسلوبي:

أ) **المستوى الصوتي:** يرتكز التحليل الصوتي للأسلوب على:
1) الوقف 2) الوزن 3) النبر و المقطع 4) التنغيم و القافية 5) التكرار كظاهرة أسلوبية تميز مبدعا على مبدع آخر، و الدلالات الموحية التي تنتج عنه.

ب) **المستوى الصرفي:** يهتمّ فيه بالسوابق، اللواحق، الأفعال، الصفة، اسم الفاعل، الجمع، الضمير، والأداة و غيرها.

ج) **المستوى التركيبي أو النحوي:** يدرس فيه أنواع التركيب و أيها تغلب على النص، كما تُدرس فيه الجملة و أنواعها الجملة الطويلة المعقدة أو القصيرة، فهنا يبرز دور الأسلوبية النحوية في دراسة العلاقات و الانسجام الداخلي للنص، فهي تواصل تأملها لعالم النص عن طريق تركيزها على الوظيفة الأسلوبية التي تكمن في: "الكشف عن تلك التراكيب اللغوية التي تحمل الشحنات الشعورية، و الأدوات الجمالية التي تبرزها و تنتصب المفارقة في مثل

[1]– جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984، ص،ص 20–21.
[2]– يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية و التطبيق، ص 41.

هذه الحالة بين الأساليب الشعرية، و الكلام العادي على قاعدة الإيحاء، و محققاته و التعبير غير المباشرو مستلزماته، و آليات النغم، و مسبباته على أن يجسد ذلك فردية الشاعر و وعيه الجمالي"[1].

د) **المستوى الدلالي:** نبين فيه استعمال المنشئ للألفاظ و ما فيها من خواص الأسلوب عن طريق تصنيفها إلى حقول دلالية، كذلك يمكن في هذا المستوى التطرق إلى الكلمات المفاتيح في النص.

ه) **المستوى البلاغي:** ويهتمّ بأساليب الاستفهام، الأمر، النداء، القسم، التعجب، النهي وبيان المعاني البلاغية التي يخرج إليها كل نوع.

كما تُدرس في هذا المستوى الاستعارة، المجاز العقلي و المرسل، البديع و دوره الموسيقي.

و سأفصّل في هذه المستويات من خلال دراستي التطبيقية للقصيدة التي اخترتها موضوعا لبحثي، التي وسمت بثورة الشرفاء لشاعر الثورة الجزائرية المجيدة "مفدي زكريا".

[1]– عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر و التوزيع، مصر، 2001، ص–ص 112، 113.

الفصل الثاني: تطبيق على القصيدة.

المبحث الأول:

المستوى الصوتي

1. الأصوات المجهورة
2. الأصوات المهموسة
3. الأصوات الشديدة
4. الأصوات الرخوة

الفصل الثاني: تطبيق على القصيدة.

المبحث الأول:

المستوى الصوتي

1. الأصوات المجهورة
2. الأصوات المهموسة
3. الأصوات الشديدة
4. الأصوات الرخوة

المبحث الأول: المستوى الصوتي

الأصوات أصغر وحدة تبنى عليها اللغة، و هي الأساس الذي يعتمد عليه أثناء التحليل اللغوي، فكل إبداع شعري إذا كانت عباراته موحية و لها معنى، فإن موسيقاه أو جانبه الصوتي هو الذي يحيي هذا المعنى و يسقيه، و جمال الصوت عشق تميل إليه النفس "تُخضع دراسة الأصوات في الخطاب الشعري لعناصر التذوق لأنها لم تصل بعد إلى درجة الدقة و الضبط العلميين، و لكن تراكم أصوات معينة أكثر من غيرها في البيت أو المقطوعة، أو في القصيدة يعطي دلالة معينة" [1]، فالصوت بهذا المفهوم مقيّد بالمعنى الذي لا قيام له بدونه، و هو من ثمّة مؤثِّر فيه، فكل تغيير يلحق بصوت من أصوات الكلمة يجر وراءه تغييرا على مستوى دلالتها، و من توسع في دلالة الأصوات اللغوية واستخلص لكل صوت لغوي دلالة ذاتية تمثل الوحدة الدلالية الصغرى في الكلام، متخطية بذلك الكلمة، و من ذلك ما نص عليه الشيخ "عبد اللّه العلايلي" في قضية التطور اللغوي "أن الهمزة تدل على الجوفية و ما هو وعاء للمعنى، و الباء تدل على بلوغ المعنى في الشيء بلوغا تاما، و التاء على الاضطراب في الطبيعة، و الجيم على العظم مطلقا، و الذال على التفرد، و الراء على الملكة و شيوع الوصف، و الشين على التفشي بغير انتظام، و العين على الخلو الباطن أو الخلو مطلقا، و الغين على كمال المعنى في الشيء و الميم على الاجتماع"[2].

و هذا ما سأحاول كشفه و إبرازه في المدونة "ثورة الشرفاء" لمفدي زكريا، و ذلك بالتركيز على مختلف الظواهر الصوتية المساهمة في المعنى، و نظرا لطول القصيدة فقد ارتأيت أن أقوم بإحصاء دقيق لأصوات المقدمة، و أبيات من العرض، و أبيات من الخاتمة للتمكن من معرفة الأصوات الأكثر تواترا و الأقوى حضورا، و الوقوف عند الأبيات التي وردت فيها هذه الأصوات بشكل لافت للانتباه، أي الأصوات المجهورة، المهموسة، الشديدة و الرخوة.

و سيتم وضع هذه النتائج المحصل عليها في جداول إحصائية مع ملاحظات تواتر هذه الأصوات من الأكبر تواترا إلى الأقل تواترا، و بعد تلك العملية الإحصائية يتم التركيز على الأصوات الأكثر تواترا أو حضورا باعتبارها تساهم بقدر كبير في إبراز المعنى، و لا يفوتني هنا أن أبين أنني أخذت بيتين شعريين من كل مجموعة وقمت بتحليله و استنباط دلالة أصواته.

1) **الأصوات المجهورة:** الصوت المجهور عند علماء العربية القدامى بحسب ما أورده سيبويه هو "حرف أشبع الاعتماد في موضعه و منع النفس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد في موضعه حتى جرى النفس معه"[3].

---

[1]– عمر محمد طالب، عزف على وتر النص الشعري، دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق– سوريا، د–ط، 2000م ، ص 49.

[2]– العلايلي، عبد اللّه، مقدمة لدرس اللغة العربية و كيف نضع المعجم الجديد ، المطبعة العصرية، القاهرة، (د–ت)، ص–ص 210–211.

[3]– العلايلي، عبد اللّه، مقدمة لتدريس اللغة العربية و كيف تصنع المعجم الجديد، القاهرة، المطبعة العصرية، (د–ت)، ص–ص 210–211.

و الأصوات المجهورة عند المحدثين هي الأصوات التي يهتز معها الوتران الصوتيان عند إطلاقها أو خروجها، و هي "ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ظ، ع، غ، ل، م، ن"[1].

أ) الأصوات المجهورة في الأبيات العشرة الأولى:

الجدول رقم (01):

الأبيات / الأصوات	الأول	الثاني	الثالث	الرابع	الخامس	السادس	السابع	الثامن	التاسع	العاشر	مجموع تواتر الصوت
الباء (ب)	2	3	2	1	/	2	/	/	1	2	13
الجيم (ج)	2	1	/	1	1	2	/	2	2	/	11
الدال (د)	2	2	3	2	2	/	1	2	/	1	15
الذال (ذ)	/	/	1	/	/	/	/	/	/	/	01
الراء (ر)	4	4	6	3	4	2	1	4	3	2	33
الزاي (ز)	/	/	/	2	/	/	/	/	/	/	02
الضاد (ض)	/	1	/	2	/	1	/	/	/	/	04
الظاء (ظ)	/	/	/	/	/	/	1	/	/	/	01
العين (ع)	2	1	2	1	3	2	2	2	/	2	17
الغين (غ)	1	2	1	/	/	/	/	/	/	/	04
اللام (ل)	4	3	3	3	4	6	3	4	8	4	42
الميم (م)	3	3	/	1	2	2	6	1	3	2	23
النون (ن)	4	3	3	4	4	4	7	4	1	6	40
مجموع تكرار كل الحروف											**206**

الجدول رقم (02):

الرتبة	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11
الحرف	ل	ن	ر	م	ع	د	ب	ج	ض	ز	ظ
عدد التكرارات	42	40	33	23	17	15	13	11	04	02	01

[1]– سيبويه، الكتاب، ج4، ص 434.

ب) **الأبيات المجهورة التي تتوسط** (46، 47، 48، 49، 50، 51، 52، 53، 54، 55)

الجدول رقم (01):

الأبيات / الأصوات	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	مجموع تواتر الصوت
الباء (ب)	2	3	1	/	3	2	3	1	2	3	20
الجيم (ج)	/	/	1	2	/	/	/	1	/	/	04
الدال (د)	1	/	/	/	2	/	1	/	1	/	05
الذال (ذ)	/	/	1	1	/	1	/	1	/	/	04
الراء (ر)	3	3	5	5	3	3	4	4	3	4	37
الزاي (ز)	1	/	/	1	1	/	/	1	/	/	04
الضاد (ض)	1	1	/	/	/	1	1	1	/	/	05
الظاء (ظ)	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	00
العين (ع)	/	1	1	1	3	1	2	/	4	/	13
الغين (غ)	/	1	/	/	/	1	2	/	/	/	04
اللام (ل)	3	5	3	5	4	5	4	4	7	1	40
الميم (م)	3	4	3	3	4	2	2	3	1	2	27
النون (ن)	2	/	2	3	4	2	2	3	1	2	21
مجموع تكرار كل الحروف											**184**

الجدول رقم (02):

الرتبة	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10
الحرف	ل	ر	م	ن	ب	د	ض	ج	ذ	ظ
عدد التكرارات	40	37	27	21	20	05	05	04	04	00

ج) الأصوات المجهورة في الأبيات العشرة الأخيرة: (83، 84، 85، 86، 87، 88، 89، 90، 91، 92)

الجدول رقم (01):

الأبيات / الأصوات	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	مجموع تواتر الصوت
الباء (ب)	1	2	3	1	2	1	3	1	1	1	16
الجيم (ج)	2	/	1	3	3	/	/	/	1	2	11
الدال (د)	/	/	1	1	2	2	1	3	2	2	14
الذال (ذ)	/	/	1	/	/	/	/	1	/	/	02
الراء (ر)	4	3	3	3	3	6	3	4	3	2	34
الزاي (ز)	/	1	/	1	/	/	/	/	1	2	05
الضاد (ض)	/	/	/	/	/	/	/	/	1	/	01
الظاء (ظ)	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	00
العين (ع)	1	2	2	/	/	1	2	/	2	2	12
الغين (غ)	1	/	/	/	/	1	/	/	1	/	03
اللام (ل)	6	5	6	5	6	3	2	4	4	5	46
الميم (م)	4	3	2	3	1	2	1	3	3	1	23
النون (ن)	/	/	1	1	/	7	3	4	2	2	20
مجموع تكرار كل الحروف											**187**

الجدول رقم (02):

الرتبة	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
الحرف	ل	ر	م	ن	ب	د	ع	ج	ز	غ	ذ	ظ
عدد التكرارات	46	34	23	20	16	14	12	11	05	03	02	00

بعد هذا الإحصاء للأصوات المجهورة في المراحل الثلاث للقصيدة نستنتج أن: الأصوات المجهورة الأكثر تواترا هي صوت اللام ثمّ الراء وبعده الجيم، و لذلك سآخذ هذه الأصوات الثلاثة كنماذج للدراسة.

1. **صوت اللام:** بالعودة إلى الجداول أجد أن صوت اللام احتل صدارة الأصوات المجهورة بتواتراته العديدة و المتنوعة في مختلف أبيات القصيدة، فتكرر في البيت السادس (ست

مرات) و في البيت السابع و الأربعين (خمس مرات)، و في البيت الرابع و الخمسين "ثلاث مرات" و البيت الثالث و الثمانين"أربع مرات"، أما في البيت السابع و الثمانين (ست مرات) و هذا ما يدل على أهمية هذا الصوت عند الشاعر. و حدث هذا في البيت التاسع، حيث تكرر صوت اللام فيه (ثمان مرات) كأعلى تكرار مثله هذا الصوت في قول الشاعر[1]:

09- و كلم الله موسى في (الطور) خفية و في (الأطلس الجبار) كلمنا جهرا

فصوت اللام في هذا البيت يدل على القوة و الشدة فـــ "ك، ل، م تدل على القوة و الشدة"[2]، وهذا المعنى أي القوة و الشدة نجدها كذلك في جبل الطور (جبل بفلسطين) و في الأطلس، أما الجبار فهي صفة الأطلس، و تدل على القوة و الصلابة.

كما تكرر هذا الصوت في البيت الرابع و الخمسين "سبع مرات"" في قول الشاعر[3]:

54. فرنسا دعي الأطماع فالسعي فاشل فكل فرنسا لا نبيع بها الصحرآ

وظف الشاعر اللام صامتا في الكلمات: (الأطماع، السعي الفاشل، لا نبيع) لأن اللام "من أكثر الأصوات الساكنة شيوعا في اللغة العربية"[4].

ومن صفات صوت اللام الانحراف، و هو ما نجده بصورة غير مباشرة في الكلمات:

الأطماع انحراف عن القناعة

السعي الفاشل انحراف عما هو معتاد السعي الناجح

لا نبيع الشيء لا بد أن يباع و يشترى

فالشاعر يكشف من خلال صوت "اللام" عن انحراف المستعمر الفرنسي عن الواقع بأن الجزائر بلد عربي مسلم له تاريخ و ماض، فتوهم واقتنع بأن الجزائر جزء من فرنسا.

كما أنه عند تأملنا لهذا البيت نحس بنوع من القوة، مصاحبا لهذا الصوت "اللام" عند تسكينه في الكلمات التي ورد فيها.

و عموما صوت "اللام" صوت مجهور يدل على الشدة المصاحبة للقوة.

---

[1]- مفدي زكريا، اللهب المقدس، منتدى سور الأزبكية www.books4all.net، موفم للنشر، طبع بالمؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 2007م، ص 256.

[2]- ابن جني، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، دار الهدى، بيروت- لبنان، ج2، ص 135.

[3]- الديوان، ص 261.

[4]- اللامات: دراسة نحوية شاملة في ضوء القراءات القرآنية، تح، عبد الهادي الفضيلي، دار القلم، بيروت- لبنان، ط 1، 1980، ص 13.

2. **صوت الراء:** هو الصوت الثاني من بين الأصوات المجهورة الأكثر تواترا في القصيدة، حيث تكرر في البيت الثالث (ست مرات) و في البيت الثامن و الثمانين (ست مرات) في قول الشاعر[1]:

88. سنثأر! حتى يعلم الكون أننا أردنا –فأرغمنا– بإصرارنا الدهرا ..

ورد صوت الراء في الكلمات "نثأر" التي تدل على الانتقام، أردنا= العزيمة، أرغمنا= توحي بالإصرار ومواصلة الحرب، إصرارنا= تدل على الإلحاح و الاستمرار، الدهرا= القلق و التوتر و توحي أيضا بالعمر و مصير الإنسان.

و كلها تدل و تحمل معنى واحدا هو الإصرار، و الإلحاح على الانتقام و الأخذ بالثأر من المستعمر الغاشم.

و تكرار صوت "الراء" كثيرا يدل على أهميته الفائقة بالنسبة للشاعر، لأنه يعلم مدى تأثيره على حاسة السمع عند المتلقي، فلصوت الراء أثر، و وقع يشبه الطرق العذب.

جاء صوت "الراء" مضموما في كلمة "سنثأر"، و منصوبا في الكلمات: "أردنا"، "الدهرا"، "إصرارنا" و مكسورا في كلمة "إصرارنا" أيضا و ساكنا في كلمة "أرغمنا" و المعنى الذي أخذه هذا الصوت على كامل البيت هو الترقيق، فالراء المرققة تجذب الأذن لسماعها.

و الراء صوت تكراري ترددي بطبيعته، يوحي بالتوتر الذي يتلاءم مع جو الفخر الحربي الذي يشيعه الشاعر في هذا البيت.

كما جاء صوت الراء مفخما في البيت الثالث من القصيدة حين يقول الشاعر[2]:

03. ودسنا غرور الدهر في كبريائه فصعر خدا و انحنى يطلب العذرا

ورد هذا الصوت في الكلمات: "غرور، الدهر، كبرياء، صعر، عذرا" مفخما، و السبب في ذلك هو مجاورة هذا الصوت لأصوات ساكنة، في الكلمة الأولى جاور صوت الواو والساكنة، و في الكلمة الثانية جاور صوت الهاء الساكنة، في الكلمة الثالثة جاور صوت الباء الساكنة، كذلك في الكلمة الرابعة جاور صوت الذال الساكنة.

و هنا زاد صوت "الراء" في دلالة الكلمات التي تدل على القوة و العظمة و الصرامة و الهيبة، فالراء من صفاته التفخيم و الترقيق.

و عموما صوت الراء يدل على التكرار "و الراء صوت مكرر، لأن التقاء طرف اللسان بحافة الحنك مما يلي الثنايا العليا يتكرر في النطق بها، كأنما يطرق طرف اللسان حافة الحنك طرقا لينا يسيرا مرتين أو ثلاث لتتكون الراء العربية"[1].

---

[1]– الديوان، ص 264.

[2]– المصدر، نفسه، ص 255.

كما أن توظيف الشاعر لهذا الصوت "الراء" كان منظما ومحكما فقد اعتمده كروي للقصيدة، وهذا من الأسباب التي جعلت من هذا الصوت يتكرر بشكل مكثف.

3. **صوت الميم:** تكرر هذا الصوت المجهور في البيت السابع و الأربعين (أربع مرات)، و في البيت الخمسين أيضا (أربع مرات)، و في البيت السابع (ست مرات) حين يقول الشاعر[2]:

07. و ما دلنا عن موت من ظن أنه سليمان-منساة-على وهمها خرا

ورد صوت الميم في الكلمات: ما، موت= الفناء، من، سليمان= اسم نبي، منساة= عصا يتكأ عليها، و الإشارة لديغول المتكئ على علة عظمة زائفة، وهمها= الخيال، و كلها كلمات تجتمع وتحمل دلالة واحدة و هي: إن ديغول حاكم فرنسا يتكئ على عظمة زائفة، لم تبهر الجزائريين بل تفطنوا إلى أنها عظمة زائفة لا طائل من ورائها، كما تكرر هذا الصوت في البيت الخمسين (أربع مرات)، في قول الشاعر[3]:

50. و لا عهد يرعاه امرؤ متقلب يمدك باليمنى، و ينزع باليسرى.

ورد صوت الميم في الكلمات: امرؤ وتدل على الشخص، متقلب= عدم الاستقرار على حال واحدة. يمدك تدل على العطاء، اليمنى و تدل على اليد التي يعطى بواسطتها الشيء، و كلها تدل على أن الاستعمار الفرنسي و أكاذيبه فهو بمثابة المرء المتقلب، أفعاله تتنافى مع أقواله.

إن صوت الميم تكرر كثيرا و هذا دليل على أهميته البالغة عند الشاعر فمن خلاله استطاع أن ينقل لنا ويخبرنا بأن الاستعمار الفرنسي أقواله تتنافى مع أفعاله.

استنتاج:

نقول إن الشاعر اعتمد الأصوات المجهورة بنسبة عالية، لأنها ساعدته على نقل الدلالات بطريقة سهلة مع ترسيخ المعنى في ذهن المتلقي.

---

[1]- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة -مصر، ط04، 1971م، ص 66.

[2]- الديوان، ص 255.

[3]- المصدر نفسه، ص 260.

2) الأصوات المهموسة:

"الصوت المهموس هو الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان، و لا يسمح لهما رنين حين النطق به"[1].

و الأصوات المهموسة هي: "ت، ث، ح، خ، س، ش، ص، ط، ف، ق، ك، ه"[2].

أ) الأصوات المهموسة في الأبيات العشرة الأولى من القصيدة:

الجدول رقم (01):

الأبيات / الأصوات	الأول	الثاني	الثالث	الرابع	الخامس	السادس	السابع	الثامن	التاسع	العاشر	مجموع تواتر الصوت
التاء (ت)	1	/	/	1	/	2	2	1	1	1	09
الثاء (ث)	1	/	/	/	/	/	/	1	/	/	02
الحاء (ح)	/	/	1	1	1	1	/	3	/	1	08
الخاء (خ)	1	/	1	1	/	1	1	/	1	1	07
السين (س)	1	2	1	1	2	/	2	2	2	2	15
الشين (ش)	1	/	/	/	1	2	/	/	/	/	04
الصاد (ص)	2	2	1	2	2	/	/	2	/	1	12
الطاء (ط)	1	1	1	/	/	/	/	/	2	2	7
الفاء (ف)	3	/	1	1	1	1	/	2	2	2	13
القاف (ق)	2	1	/	/	1	/	/	1	/	2	07
الكاف (ك)	1	/	1	1	/	1	/	/	2	/	06
الهاء (هـــ)	/	2	2	2	3	2	3	1	2	2	19
مجموع تكرار كل الحروف											**109**

الجدول رقم (02):

الرتبة	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
الحرف	الهاء	س	ف	ص	ت	ح	خ	ط	ق	ك	ش	ث
عدد التكرارات	19	15	13	12	09	08	07	07	07	06	04	02

[1]- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 20.

[2]- عبد العزيز الصيغ، المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، ص 108.

ب) الأصوات المهموسة في الأبيات التي تتوسط (46، 47، 48، 49، 50، 51، 52، 53، 54، 55)

الجدول رقم (01):

الأبيات / الأصوات	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	مجموع تواتر الصوت
التاء (ت)	2	1	2	3	1	2	1	1	/	3	16
الثاء (ث)	/	1	/	1	/	/	/	/	/	1	03
الحاء (ح)	1	1	2	/	/	/	1	1	1	2	09
الخاء (خ)	1	1	1	1	/	/	/	/	/	/	04
السين (س)	2	1	3	3	1	/	1	2	4	/	16
الشين (ش)	1	1	1	/	/	/	2	1	1	/	07
الصاد (ص)	/	/	/	1	/	1	/	/	1	1	04
الطاء (ط)	1	/	/	/	/	/	1	/	1	2	05
الفاء (ف)	1	/	1	1	/	2	1	3	5	2	16
القاف (ق)	/	1	/	1	1	1	1	1	/	1	07
الكاف (ك)	/	/	2	/	1	3	/	/	1	2	08
الهاء (هـ)	2	4	1	1	2	4	/	2	1	1	18
مجموع تكرار كل الحروف											**113**

الجدول رقم (02):

الرتبة	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11
الحرف	الهاء	س	ف	ت	ح	ك	ش	ق	ط	ص	ث
عدد التكرارات	18	16	16	16	09	08	07	07	05	04	03

ج) الأصوات المهموسة في الأبيات العشرة الأخيرة (83، 84، 85، 86، 87، 88، 89، 90، 91، 92)

الجدول رقم (01):

الأبيات / الأصوات	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	مجموع تواتر الصوت
التاء (ت)	5	4	2	2	5	1	3	2	/	5	29
الثاء (ث)	/	2	/	/	2	1	/	1	2	/	08
الحاء (ح)	1	1	1	2	2	1	/	1	1	2	12
الخاء (خ)	/	/	1	2	1	/	/	2	/	/	06
السين (س)	2	1	2	6	/	1	1	/	1	1	13
الشين (ش)	1	1	2	/	/	/	1	/	/	/	05
الصاد (ص)	/	/	1	/	/	1	/	/	/	1	03
الطاء (ط)	1	/	/	1	/	/	1	/	1	/	04
الفاء (ف)	2	1	1	1	1	1	1	1	3	1	13
القاف (ق)	1	1	/	/	1	/	2	/	1	1	07
الكاف (ك)	1	1	/	/	/	1	1	1	/	1	06
الهاء (هـــ)	1	/	/	2	1	1	1	1	1	/	08
مجموع تكرار كل الحروف											**114**

الجدول رقم (02):

الرتبة	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11
الحرف	ت	س	ف	ث	هـــ	ق	خ	ك	ش	ط	ص
عدد التكرارات	29	13	13	08	08	07	06	06	05	04	03

من خلال هذه الجداول الإحصائية للمرحل الثلاث للقصيدة، يتبين لنا أن الأصوات المهموسة الأكثر تواترا هي: الهاء، السين، و صوت الفاء.

1) **صوت الهاء:** جاء هذا الصوت في طليعة الأصوات المهموسة، لكن و رغم ذلك فإن تواتره يبقى ضعيفا إذا ما قارناه بتواتر الأصوات المجهورة، تكرر صوت الهاء في البيت الخامس (ثلاث مرات) و في البيت الواحد و الخمسين (أربع مرات) في قول الشاعر[1]:

51. تكذبه، في كل قول فعاله مريض يصوغ الوهم، أفكاره البترآ

ورد صوت الهاء في الكلمات (تكذبه، فعاله، الوهم، أفكاره).وهي تعود على المستعمر الفرنسي الغاشم الذي احتل الجزائر، وسلب ثرواتها.

و تكرر في البيت السابع و الأربعين (أربع مرات) في قول الشاعر[2]:

47. الشعب مسؤول ثقيل ضميره يحمله التاريخ من بغيه وزرا

تكرر صوت الهاء في الكلمات: (به، ضميره، يحمله، بغيه) و هي تعود أيضا على المستعمر الفرنسي، وعدم رضا الشاعر على أفعاله.

و قد اعتمد الشاعر على هذا الصوت أكثر من غيره من الأصوات المهموسة، لأنه استطاع من خلاله أن يعبر عما يجول بداخله، كما أن صوت الهاء عادة ما يستعمل للتأوه و إصدار الأنفاس الحارة المعبرة عن الألم و المعاناة.

2) **صوت السين:** هو صوت مهموس جاء في المرتبة الثانية بعد صوت الهاء.

تكرر في البيت الثاني (مرتين) و تكرر في البيت الثامن و الأربعين وفي البيت التاسع و الأربعين والبيت الرابع والخمسين (أربع مرات)، و في البيت السادس و الثمانين تكرر (ست مرات) و هو أعلى تواتر، حين يقول الشاعر[3]:

86. و (بالخمسة الأحرار) تخطف في السمآ و يحجزهم في السجن، جلادهم أسرى

ورد صوت السين في الكلمات: الخمسة و تدل على العدد، السما و تدل على المكان العالي، السجن= الزنزانة، أسرى= الاعتقال و التعذيب، و كلها كلمات تدل على أنواع التعذيب، و المعاملة القاسية التي كان الاستعمار الفرنسي يعامل بها الشعب الجزائري بصفة عامة، و المجاهدين بصفة خاصة.

كما تكرر صوت السين في البيت الثامن و الأربعين (ثلاث مرات) في قول الشاعر[4]:

48. فلا خير يرجى، من سياسة حاكم يرى (لذة الكرسي) من شعبه أحرى

ورد هذا الصوت في كلمة سياسة مرتين و هي كلمة تدل على نظام الحكم السائد ، و في الكرسي والتي تدل على المنصب والحكم، و هاتين الكلمتين تدلان على حكم الاستعمار الفرنسي الظالم، و غضب الشاعر و سخطه على هذا النظام الاستبدادي .

---

[1]- الديوان، ص 260.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- المصدر نفسه، ص 264.

[4]- المصدر نفسه، ص 260.

فلصوت السين حضور ملموس في هذه القصيدة إذ يوحي بطبيعته الصفيرية و قد استعمله الشاعر لما له من أثر في التنفيس.

فالسين "صوت رخو مهموس، يختلف في بعض الاختلاف في مخرجه باختلاف اللهجات يشتد صفير السين عنها في البعض الآخر، بل و قد يختلف قليلا وضع اللسان معها"[1].

3) **صوت الفاء:** تكرر هذا الصوت المهموس في القصيدة في البيت الأول (ثلاث مرات)، و في البيت الرابع و الخمسين (خمس مرات)، و في البيت الواحد و التسعين (ثلاث مرات) في قول الشاعر[2]:

91. فلسطين في أرض الجزائر، بعثها فمدوا يدا، نحم المعاقل و الثغرا

ورد صوت الفاء في كلمة: فلسطين، التي تمثل الدولة العربية التي غزاها العدو الصهيوني، و في: حرف جر، فمدوا و تعني فأعطوا ، و هذه الكلمات تحمل معنى واحدا و هو أن الشاعر في حالة وسطية بين حالة الهدوء و الثورة، فصوت الفاء ساعد الشاعر على رسم هذه الصورة.

كما تكرر هذا الصوت "الفاء" في البيت الأول (ثلاث مرات) في قول الشاعر[3]:

01.مددنا خيوط الفجر... قم نصنع الفجرا و صغنا كتاب البعث..قم ننشر السفرا

ورد صوت الفاء في كلمة الفجر، هذه الكلمة ذكرت مرتين، و لكل واحدة دلالة خاصة بها، فالأولى تعني الثورة، أما الثانية فتعني النصر و الاستقلال، كما ورد هذا الصوت في كلمة السفر التي تعني الكتاب الثمين.

و هذه الكلمات تعمل معنى واحدا و هو أن الشاعر و الشعب الجزائري قاموا بالثورة لصنع الاستقلال، وصياغة أحداثه و بطولاته في كتاب لتقرأه الأجيال، و يصبح ذلك الكتاب بمثابة السفر.

من خلال "صوت الفاء" نلمح بأن هناك تصميم من الشاعر على الحركة و التقدم، و كذلك من ميزان صوت الفاء أنه: "صوت رخو مهموس، يتكون بأن يندفع الهواء مارا بالحنجرة دون أن يتذبذب معه الوتران الصوتيان، ثم يتخذ الهواء مجراه في الحلق و الفم حتى يصل إلى مخرج الصوت و هو بين الشفة السفلى و أطراف الثنايا العليا، و يضيق المجرى عند مخرج الصوت، فنسمع نوعا عاليا من الحفيف هو الذي يميزه بالرخاوة"[4].

---

[1]– إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 75.

[2]– الديوان، ص 264.

[3]– المصدر نفسه، ص 255.

[4]– إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 46.

3) الأصوات الشديدة (الانفجارية):

الأصوات الشديدة تكون و تظهر "حين تلتقي الشفتان التقاء محكما، فينحبس عندهما النفس، المندفع من الرئتين لحظة من الزمن بعدها تنفصل الشفتان انفصالا فجائيا، يحدث النفس المنحبس صوتا انفجاريا"[1].

أ) الأصوات الشديدة (الانفجارية) في الأبيات العشرة الأولى:

الجدول رقم (01):

الأبيات / الأصوات	الأول	الثاني	الثالث	الرابع	الخامس	السادس	السابع	الثامن	التاسع	العاشر	مجموع تواتر الصوت
الباء (ب)	2	3	2	1	/	2	/	/	1	2	13
التاء (ت)	1	/	/	1	/	2	2	1	1	1	09
الدال (د)	2	2	3	2	2	/	1	2	/	1	15
الطاء (ط)	1	1	1	/	/	/	/	/	2	2	07
الضاد (ض)	/	1	/	2	/	1	/	/	/	/	04
الكاف (ك)	1	/	1	1	/	1	/	/	2	/	06
القاف (ق)	2	1	/	/	1	/	/	1	/	2	07
الهمزة (أ)	/	1	1	2	/	1	1	/	1	3	10
مجموع تكرار كل الحروف											**71**

الجدول رقم (02):

الرتبة	01	02	03	04	05	06	07	08
الحرف	د	ب	الهمزة	ت	ط	ق	ك	ض
عدد التكرارات	15	13	10	09	07	07	06	04

[1]– إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 23.

ب) الأصوات الشديدة (الانفجارية) في الأبيات التي تتوسط (46، 47، 48، 49، 50، 51، 52، 53، 54، 55)

الجدول رقم (01):

الأبيات / الأصوات	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	مجموع تواتر الصوت
الباء (ب)	2	3	1	/	3	2	3	1	2	3	20
التاء (ت)	2	1	2	3	1	2	1	1	/	3	16
الدال (د)	1	/	/	/	2	/	1	/	1	/	05
الطاء (ط)	1	/	/	/	/	/	1	/	1	2	05
الضاد (ض)	1	1	/	/	/	1	1	1	/	/	05
الكاف (ك)	/	/	2	/	1	3	/	/	1	2	08
القاف (ق)	/	1	/	1	1	1	1	1	/	1	07
الهمزة (أ)	2	/	/	1	1	1	1	1	1	2	10
مجموع تكرار كل الحروف											**76**

الجدول رقم (02):

الرتبة	01	02	03	04	05	06	07	08
الحرف	ب	ت	أ	ك	ق	د	ط	ض
عدد التكرارات	20	16	10	08	07	05	05	05

ج) الأصوات الشديدة (الانفجارية) في الأبيات العشرة الأخيرة **(83، 84، 85، 86، 87، 88، 89، 90، 91، 92)**

الجدول رقم (01):

الأبيات / الأصوات	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	مجموع تواتر الصوت
الباء (ب)	1	2	3	1	2	1	3	1	1	1	16
التاء (ت)	5	4	2	2	5	1	3	2	/	5	29
الدال (د)	/	/	1	1	2	2	1	3	2	2	14
الطاء (ط)	1	/	/	1	/	/	1	/	1	/	04
الضاد (ض)	/	/	/	/	/	/	/	/	1	/	01
الكاف (ك)	1	1	/	/	/	1	1	1	/	1	06

القاف (ق)	1	1	/	/	1	/	2	/	1	1	07
الهمزة (أ)	1	3	1	1	2	5	/	3	1	/	19
مجموع تكرار كل الحروف											**96**

الجدول رقم (02):

الرتبة	01	02	03	04	05	06	07	08
الحرف	ت	أ	ب	د	ق	ك	ط	ض
عدد التكرارات	29	19	16	14	07	06	04	01

من خلال هذه الجداول أمثل للأصوات الانفجارية بالصوتين: الهمزة و الباء.

1) **الهمزة:** تكرر هذا الصوت في البيت العاشر (ثلاث مرات)، و في البيت التسعين (ثلاث مرات) في قول الشاعر[1]:

90. فما حربنا إلا امتداد لثورة أراد لها من كان يخذلنا خسرا

ورد صوت الهمزة في الكلمات إلا للاستثناء، امتداد، أراد تدلان على الحركية، مما يدل على أن حالة الشاعر الشعورية يعتريها نوع من الحماس الداخلي.

و مواصلة التقدم و الثورة ضد المستعمر.

"فالهمزة إذن صوت شديد لا هو بالمجهور و لا هو بالمهموس، لأن فتحة المزمار معها مغلقة إغلاقا تاما، فلا تسمح لها ذبذبة الوترين الصوتيين، و لا يسمح للهواء بالمرور إلى الحلق إلا حين تنفرج فتحة المزمار، ذلك الانفراج الفجائي الذي ينتج الهمزة"[2].

2) **صوت الباء:** هو من الأصوات الشديدة التي كان تواترها كبيرا، فتكرر في البيت الثاني (ثلاث مرات)، و في البيت الخامس و الخمسين (ثلاث مرات)، و في البيت التاسع و الثمانين (ثلاث مرات)، كذلك في قول الشاعر[3]:

89.و يا عربيا..في بلاد شقيقة عروبتنا، من يستطيع لها نكرا..؟؟

ورد صوت الباء في كلمة عربيا التي يقصد بها الإنسان العربي، بلاد تعني المكان، العروبة= الانتماء، و كلها كلمات تشد انتباه القارئ إليها، لأنها تحمل نوعا من الحزم لاشتراك الجزائر و فلسطين في قضية واحدة و هي سعي الاستعمار و محاولته محو عروبتها و نكرانها.

---

[1]- الديوان، ص 264.

[2]- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 90.

[3]- الديوان، ص 264.

كما تكرر صوت الباء في البيت الخامس و الخمسين (ثلاث مرات) حين يقول الشاعر[1]:

55. و إن تيمتكم، ثروة في بطونها حفرنا لكم في بطن صحرائنا قبرا !!

ورد صوت الباء في كلمة بطونها، بطن و التي تعني العمق، قبر= مكان للدفن.

و معنى ذلك أن الشاعر في هذا البيت يعبر عن موقفه الرافض و الناقم بشدة للاستعمار الفرنسي، كما أنه توعده بحفر قبر له في صحراء الجزائر التي يطمعون فيها.

ما يمكن استخلاصه من خلال دراستي هذه للأصوات الشديدة (الانفجارية) هو أن الشاعر اعتمد بدرجة كبيرة على صوتين هما: صوت الهمزة الذي كان شديدا بالفعل، حيث نقل حالة الشاعر معبرا بذلك على القصد من توظيفه، أما فيما يخص الصوت الثاني صوت الباء الذي كان شديدا هو الآخر في شد انتباه القارئ، نظرا لما تحمله من معاني الشدة و الحزم.

4) الأصوات الرخوة:

"أما الأصوات الرخوة فعند النطق بها لا ينحبس الهواء انحباسا محكما، و إنما يكتفي بأن يكون مجراه عند المخرج ضيقا جدا، و يترتب على ضيق المجرى أن النفس في أثناء مروره بمخرج الصوت يحدث نوعا من الصفير، أو الحفيف تختلف نسبته تبعا لنسبة ضيق المجرى"[2].

و هي ممثلة بالأصوات: "س، ز، ص، ش، ذ، ث، ظ، ف، هـــ، ح، خ، ع"[3].

أ) الأصوات الرخوة في الأبيات العشرة الأولى:

الجدول رقم (01):

الأبيات / الأصوات	الأول	الثاني	الثالث	الرابع	الخامس	السادس	السابع	الثامن	التاسع	العاشر	مجموع تواتر الصوت
السين (س)	1	2	1	1	2	/	2	2	2	2	15
الزاي (ز)	/	/	/	3	/	/	/	/	/	/	03
الصاد (ص)	2	2	1	2	2	/	/	2	/	1	12
الشين (ش)	1	/	/	/	1	2	/	/	/	/	04
التاء (ت)	1	/	/	/	/	/	/	1	/	/	02
الذال (ذ)	/	/	1	/	/	/	/	1	/	/	01
الظاء (ظ)	/	/	/	/	/	/	1	/	/	/	01
الفاء (ف)	3	/	1	1	1	1	/	2	2	2	13

[1]- المصدر نفسه، ص 261.

[2]- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 24.

[3]- المرجع، نفسه ، ص 25.

الهاء (هــ)	/	2	2	2	3	2	3	1	2	2	19
الحاء (ح)	/	/	1	1	1	/	1	3	/	1	08
الخاء (خ)	1	/	1	1	/	1	1	/	1	1	07
العين (ع)	2	1	2	1	3	2	2	2	/	2	17
مجموع تكرار كل الحروف											**102**

الجدول رقم (02):

الرتبة	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
الحرف	هــ	ع	س	ق	ص	ح	خ	ش	ز	ث	ذ	ظ
عدد التكرارات	19	17	15	13	12	08	07	04	02	02	01	01

ب) الأصوات الرخوة في الأبيات التي تتوسط (46، 47، 48، 49، 50، 51، 52، 53، 54، 55)

الجدول رقم (01):

الأبيات / الأصوات	**46**	**47**	**48**	**49**	**50**	**51**	**52**	**53**	**54**	**55**	**مجموع تواتر الصوت**
السين (س)	2	1	3	3	1	/	1	2	3	/	16
الزاي (ز)	1	/	/	1	1	/	/	1	/	/	04
الصاد (ص)	/	/	/	1	/	1	/	/	1	1	04
الشين (ش)	1	1	1	/	/	/	2	1	1	/	07
التاء (ت)	/	1	/	1	/	/	/	/	/	1	03
الذال (ذ)	/	/	1	1	/	1	/	1	/	/	04
الظاء (ظ)	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	00
الفاء (ف)	1	/	1	1	/	2	1	3	5	2	16
الهاء (هــ)	2	4	1	1	2	4	/	2	1	1	18
الحاء (ح)	1	1	/	/	/	/	1	1	1	2	09
الخاء (خ)	1	1	1	1	/	/	/	/	/	/	04
العين (ع)	/	1	1	1	3	1	2	/	4	/	13
مجموع تكرار كل الحروف											**98**

الجدول رقم (02):

الرتبة	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
الحرف	هـــ	س	ف	ع	ج	ش	ز	ص	ذ	خ	ث	ظ
عدد التكرارات	18	16	16	13	09	07	04	04	04	04	03	00

ج) الأصوات الرخوة في الأبيات العشرة الأخيرة (83، 84، 85، 86، 87، 88، 89، 90، 91، 92)

الجدول رقم (01):

الأبيات / الأصوات	**83**	**84**	**85**	**86**	**87**	**88**	**89**	**90**	**91**	**92**	**مجموع تواتر الصوت**
السين (س)	**2**	**1**	**2**	**4**	/	**1**	**1**	/	**1**	**1**	13
الزاي (ز)	/	1	/	1	/	/	/	/	1	2	05
الصاد (ص)	/	/	1	/	/	1	/	1	/	1	03
الشين (ش)	1	1	2	/	/	/	1	/	/	/	05
التاء (ت)	/	2	/	/	2	1	/	1	2	/	08
الذال (ذ)	/	/	1	/	/	/	/	1	/	/	02
الظاء (ظ)	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	00
الفاء (ف)	2	1	1	1	1	1	1	1	3	1	13
الهاء (هـــ)	1	/	/	2	1	1	1	1	1	/	08
الحاء (ح)	1	1	1	2	2	1	/	1	1	2	12
الخاء (خ)	/	/	1	3	1	/	/	2	/	/	06
العين (ع)	1	2	2	/	/	1	2	/	2	2	12
مجموع تكرار كل الحروف											**87**

الجدول رقم (02):

الرتبة	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
الحرف	س	ف	ح	ع	ث	هـــ	خ	ز	ش	ص	ذ	ظ
عدد التكرارات	13	13	12	12	08	08	06	05	05	03	02	00

أمثل الأصوات الرخوة بصوت العين:

صوت العين: تكرر هذا الصوت الرخو في البيت الخامس (ثلاث مرات)، و في البيت الخمسين (ثلاث مرات) في قول الشاعر[1]:

50. و لا عهد يرعاه امرؤ متقلب يمدك باليمنى و ينزع باليسرى

ورد صوت العين في كلمة عهد التي تعني الوعد، يرعاه=يفي به، ينزع= يأخذ بقوة، و كلها تعني أن المستعمر الفرنسي وعوده كلها أكاذيب، فشبهه الشاعر بالمرء المتقلب غير الثابت على حال.

كما تكرر هذا الصوت "العين" في البيت الرابع و الخمسين (أربع مرات) و في البيت الخامس (ثلاث مرات) في قول الشاعر[2]:

05. وسقنا سفين الوعد حمرا شراعها يوجهها للنصر من وعد النصرا

تكرر صوت العين في الكلمة شراعها و تكرر مرتين في الكلمة الوعد: كاسم و وعد كفعل و المعنى هنا في هذا البيت هو أن الشاعر مصر هو و الشعب الجزائري على مواصلة الحرب لأنه وعد نفسه بالنّصر.

استعمل الشاعر هذا الصوت الرخو "العين"، لأنه استطاع من خلال نقل الحالات التي أراد التعبير عنها، و نقلها للمتلقي بالصورة التي أراد هو.

---

[1]– الديوان: ص 260.

[2]– الديوان: ص 255.

خلاصة عامة:

إن الشاعر "مفدي زكريا" ركز و عمد إلى الأصوات المجهورة، ولعلّ السر في ذلك يعود إلى اعتماد النص اللّغوي فيها على الأصوات لميزة تتجلّى بها أكثر من غيرها، وتتمثّل هذه الميزة في معاني القوة والأصداء العالية التي تُظهر تردد هذه الأصوات، ولاسيما أنّها تلقى على مسامع المستعمر الفرنسي فجاءت هذه الأصوات بدرجتها العالية لتصرخ في وجه الاستعمار الغاشم، والتي تتوافق مع تمرد الذات الشاعرة على الواقع و الوضع الذي يعيشه، و المتمثل في الاستعمار و الاحتلال، و تطلعها للأفضل، فالأصوات المجهورة تلازمها الحركة التي تقرع الأذن بشدة، و توقظ الأعصاب و الهمم لتلبية النداء "نداء الواجب"، و هو ما يتناسق مع جو النص المفعم بالحركية، والصراع و الأحداث، في حين حمل الهمس في النص دلالات الانخفاض، و توصيل الأفكار بصوت منخفض و لكنه مسموع، ثم استعمل الأصوات الشديدة وبعدها الرخوة، و هذا الترتيب يدل على مدى تأثر الشاعر بالحالات التي جعلته يعبر عنها تعبيرا، فتقيم النّفس من سباتها العميق لتعلي كلمة النّصر، وترفع صوت ثورة الشّرفاء.

إن الشاعر من خلال تنوعيه لهذه الأصوات فكأنه يأخذ من كل بستان أزهارا عديدة، كما أن اختياره لكلمات تضم أصواتا معبرة تدل على رقي مستواه الذهني، الفني و التاريخي.

المبحث الثاني:

المستوى الصرفي"أبنية الأفعال ودلالتها"

الفعل:

1.الثلاثي المجرد.

2.الثلاثي المعتل.

3.الثلاثي المزيد بحرف.

4.الثلاثي المزيد بحرفين.

5.الثلاثي المزيد بثلاثة أحرف.

6.الرباعي المجرد.

الفعل:

"الميزان الصرفي مقياس وضعه علماء العربية لمعرفة أحوال بنية الكلمة، وهو من أحسن ما عرف من مقاييس في ضبط اللغات ويسمى الوزن "[1]، وهذا الوزن يكون بحسب حركته ونظامها، وعدد الحروف التي يتكون منها الفعل، ولعدد الحروف دور هام جدا وفعال،فمن خلاله نعرف ونميز الأفعال المجردة من المزيدة، ونقول بأن هذا فعل ثلاثي مجرد،والآخر مزيد، وذاك رباعي أو خماسي والآخر سداسي.

وقد وضع علماء العربية قواعد من خلالها نعرف حقيقة الأفعال، أهي مجردة أم مزيدة "يقرر علماء العربية أن الفعل لا يقل عن ثلاثة أحرف أصلية،وحين نقول إن الفعل يتكون من أحرف أصلية معناه أنه لا يمكن أن يكون للفعل معنى إذا سقط منه حرف واحد في صيغة الماضي"[2].ومعنى هذا أنه إذا أردنا أن نعرف أصل الفعل ،أي الأحرف الثلاثة الأصلية فيه، وهذا الفعل يتألف من أربعة أو خمسة أو ستة أحرف، يعاد إلى أصله وهو الماضي، فمن خلال هذا الأخير نعرف الحروف الأصلية، أما عدا ذلك فإنها تجرد وتحذف.

والفعل يتكون من ثلاثة أحرف أساسية بها يكتمل الفعل، ولا يمكن حذف أي واحد منها"فإذا قلنا مثلا:كتب،فإنه لا يدل على معنى ما إلا بهذه الأحرف الثلاثة مجتمعة، ونحن لا نستطيع أن نحذف الكاف أو التاء، أو الباء"[3].

ومن خلال عدد الحروف يعرف نوع الفعل"إذا فحروف الفعل الماضي المجرد ثلاثة وأكثرها ستة، وبذلك انحصر عدد حروف الفعل بين المجرد، والزيادة من ثلاثة إلى ستة [4]

---

[1] عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية، بيروت، د ط، 1973م، ص 10.

[2] المرجع نفسه، ص 26.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] شرف الدين علي الراجحي، البسيط في علم الصرف، دار المعرفة الجامعية، مصر، د ط، 1996م، ص 18.

كما حدد علماء العربية أقسام الفعل المجرد، وأقسام الفعل المزيد؛ فالفعل المجرد الثلاثي تتحكم فيه الحركات كلما تغيرت حركة العين؛ أي الحرف الثاني تغير نطق الفعل، فمجرد الثلاثي "كل فعل حروفه أصلية "[1]، مثل: جمع، كَتَبَ، فَتَحَ، كَرُمَ، عَلِمَ، فالفعل الثلاثي المجرد مختص بالماضي، وكما قلت سابقا إن الزمن الماضي يبين أصل الفعل، ويبين لنا الوزن الملائم سواء أكان بالفتح، أو بالضم، أو بالكسر، وأن لكل فعل وزن خاص به، فمثلا الفعل "كَتَبَ" هو على وزن "فَعَلَ"، الفعل "كَـــرُمَ"على وزن "فَعُلَ"، الفعل"عَلِمَ"على وزن"فَعِلَ".

فوزن الفعل الثلاثي المجرد هو "فَعَلَ"، فَعُلَ"و"فَعِلَ"، والقصيدة التي بين أيدينا تبين أن الشاعر قد اعتمد على جل الأوزان تقريبا.فنوّع في توظيف الأفعال المختلفة الأوزان، فنجد الفعل المجرد، والمزيد، الرباعي المجرد، الثلاثي المزيد...

[1] عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، ص 27.

1. الثلاثي المجرد:

"إذا نظرنا إلى المجرد الثلاثي في صيغة الماضي وجدنا له ثلاثة أوزان، وذلك لأن فاءه متحركة بالفتح دائما، ولأن لامه متحركة بالفتح دائما، وتبقى عينه التي تتحرك بالفتح أو الضم أو الكسر، فتكون أوزانه على النحو التالي"[1].فَعَلَ يقابلها فَتَحَ، فَعُلَ يقابلها شَرُفَ، فَعِلَ يقابلها عَلِمَ، وجاءت هذه الأوزان في القصيدة موزعة على كامل أبياتها.

أ.**الثلاثي المجردعلى وزن فَعَلَ**:وظف الشاعر هذه الصيغة بكثرة فسيطرت على البناء المورفولوجي للنص، لأنها ارتبطت بمجموعة من الأفعال المجسدة لثورة الشعب الجزائري والذات الشاعرة ، آخذ على سبيل المثال الأفعال: "مَدَّ، صَاغَ، غَاصَ، دَاسَ، خَاضَ، قَرَأَ، مَدَدَ، وَعَدَ، دَلَّ، صَرَفَ"، والفعل دَلَّ بفك الإدغام يصبح دَلَلَ على وزن فَعَلَ،وقد وردت هذه الصيغة الصرفية في قول الشاعر[2]:

07.ومادَلَّنَا عن موت من ظن أنه سليمان منساة على وهمها خرا

ورد الفعل" دَلّ" مبنيا للمعلوم في الماضي،مع ضمير الجمع المتكلم نحن، فالشاعر هنا يتحدث باسمه وباسم كل الشعب الجزائري لذلك استعمل الضمير الجمعي"نحن". كما وردت صيغة فَعَلَ مع الفعل تَرَكَ، وجاءت مبنية للمعلوم أيضا وفي الماضي. وذلك في البيتين الثامن والخمسين و الستين.

يقول الشاعر[3]:

58.وفي حي باب الواد ماضي صبابتي تركت بباب الواد من كبدي مضرا

60.وفي القبة الفيحاء عش خواطري تركت بها لما أحاطوا بنا وكرا

[1] عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، ص 20.

[2] الديوان، ص 255.

[3] المصدر نفسه، ص 261.

ورد الفعل ترك مبنيا للمعلوم في الماضي وهو من المجرد، كذلك جاء هذا الفعل نفسه مبنيا للمعلوم لكن في الزمن المضارع ، وبالتحديد في البيت الثاني والثلاثين الذي يقول فيه الشاعر[1]:

32.ونلقي دروسا في البطولة للورى ونترك للأجيال عن حربنا خبرا

فالفعل نترك جاء في هذا البيت في المضارع مع ضمير الجمع المتكلم نحن.

إذن: الفعل ترك ورد بصيغتين صرفيتين هما:

في البيتين 58 و60 ماضي مبني للمعلوم تركت–فعلت.

في البيت 32 مضارع مبني للمعلوم نترك نفعل. ومن هنا نحاول معرفة دلالة الفعل ترك فهو"للدّلالة على رمي الفاعل أو تركه،وطرحه لشيء أو حال أو أمر أو شأن أو شخص من الكائنات غير العضوية أو العضوية"[2]

كل هذه الدلالات التي ينتمي إليها الفعل"ترك" على وزن"فعل"،الذي ورد بكثرة مقارنة ببعض الأفعال الأخرى، فالشاعر وجده مؤديا للغرض،لذلك أورده مبنيا للمعلوم،فدلالة هذا الفعل من الترك و"الترك:ودعك الشيء،تركه تركا واتركه، وتركت الشيء تركا خلّيته"[3].

وفي الحالات التي ذكرت ممثلة بالأبيات، فقد كانت تدور حول معنى الرمي،والطّرح.

والملاحظ أنّ الشاعر جنح إلى استخدام الماضي، للدّلالة على الحاضر و المستقبل، فالأفعال" مدّ، صنع، صاغ، نشر، غاص، قرأ، داس، وعد" تستعمل في الزمن الماضي غير أن الشاعر جنح بدلالتها في القصيدة مُخرجا إياها من أصل الوضع وهو الزمن الماضي، لتفيد الحاضر و المستقبل، فعملية المد والصنع و الصياغة و النشر...تفيد الحاضر والمستقبل.

---

[1] الديوان، ص 259.

[2] سليمان فياض، الحقول الدلالية الصرفية للأفعال العربية، دار المريخ، الرياض، المملكة العربية السعودية، د ط ، 1990م، ص 20.

[3] ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، تح: عبد اللّه الكبير وآخرون، مادة ترك، ص 430.

ب.**الفعل الماضي على وزن فَعُلَ وهو من المجرد:**

لم ترد في قصيدة ثورة الشرفاء أفعالا على هذا الوزن.

ج.**الفعل الماضي المجرد على وزن فَعِلَ:**

ورد في القصيدة الفعل علم مكسور العين "والقياس على فعل المكسورة العين أن تفتح عين مضارعه يفعل"[1]. وردت هذه الصيغة في قول الشاعر[2]:

08. ورِثا عصا موسى فجدد صنعها حجانا فراحت تلقف النار لا السحرا

65.مشاهد يفنى الدهر وهي خوالد تذكرنا أشباحها الحلو و المرا

فكل من الفعلين" وَرِثَ" و "فَنِيَ"على وزن فَعِلَ، ويكثر استعمال صيغة فَعِلَ في العلل والأحزان و الأضداد وهذا ما نجده في الفعل"فَنِيَ" الدال على العيب. فنقول فَنِيَ الرجل إذا هرِم و أشرف على الموت، ورُدَّ إلى أرذل العمر وهذا هو العيب ولا عيب يعادله فالكبر عيب وهو أكبر عيب لارتباط كل العيوب بالكبر.

[1] هدى جنهويتشي، الأبنية الصرفية و دلالتها في شعر عامر بن الطفيل، ص ص 34، 35.

[2] الديوان، ص 256 و262.

3.الثلاثي المزيد بحرف:إن الثلاثي المزيد بحرف يحافظ على حروفه الأصلية والحرف الزائد.ولهذا الفعل" ثلاثة أوزان هي:فعّل بتضعيف العين مثل:عظّم،حسّن،زكّى والزيادة هنا في التضعيف"[1] وإذا قمنا بفكّ الإدغام فإنّنا نحصل حرف العين مكررا، و تكون العين الأولى ساكنة، والثانية متحركة، أدغمت الثانية في الأولى فحصلنا على حرف واحد وللدّليل على ذلك وضعنا الشّدّة.

أ.الأفعال على وزن فعّل: ومن الأفعال التي جاءت على هذا الوزن: الفعل"حدّث" في قول الشاعر[2]:

13.وحدّثنا عن يوم بدر محمد فقمنا نضاهي في جزائرنا بدرا

جاء الفعل"حدّث" على وزن "فعّل" وهو من الثلاثي المزيد بحرف.

كذلك ورد الفعل علَّمَ على وزن فَعَّلَ، حين يقول الشاعر[3]:

11.و كانت لإبراهيم بردا جهنم فعلَّمَنَا في الخطب أن نمضغ الجمرا

فدلالة الفعل "علَّمَ" التعدية؛ حيث إن الفعل عَلِمَ متعد إلى مفعول واحد في صيغة الثلاثي، فنقول: عَلَّمَ الرجُل الأمر، وقد تعدّى في البيت إلى مفعولين.

فَعَلّمَنَا في الخطب أن نمضغ الجمرا

مفعول به1 مفعول به 2

[1] شرف الدين علي الراجحي، البسيط في علم الصرف، ص 20.

[2] الديوان، ص256

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

كذلك ورد الفعل كلّم على هذا الوزن في قول الشاعر[1]:

09.وكلّم الله موسى في الطور خفية وفي الأطلس الجبّار كلّمنا جهرا

جاء الفعل كلّم أيضا على وزن فعّل، ولهذا الفعل دور في الكلام هو تأكيد المعنى وتثبيته. وكل"زيادة في العربية لابد لها من معنى، وفعّل هنا أكثر من فعل بحرف، فلا بدّ في التضعيف من معنى التأكيد"، ومعنى هذا الوزن هنا التكثير في الفعل، والمبالغة فيه.

أما في قوله:[2]

05. وسقنا سفين الوعد حمرا شراعها يوجِّهها للنّصر مَن وعد النّصرا

فإنّ الفعل" وَجَّهَ" هنا بمعنى جعلته كذا؛ حيث أنّ الشعب الجزائري جعل سفينة الوعد تتجه نحو النصر رغم التضحيات الجِسَام التي قدّمها، ويظهر هذا في قوله "حمرا شراعها". وهي عبارة توحي بما قدمه من مهر، لأجل شراء العزّة و الكرامة.

[1] الديوان، ص 256.

[2] المصدر نفسه، ص 255.

ب.**الأفعال على وزن "فَاعَلَ":** الوزن الثاني للفعل الثلاثي المزيد بحرف واحد هو"فاعل مثل:حارب، صارع، عارك، آخذ ، والزيادة هنا ألف المفاعلة"[1].

ومن الأفعال التي وردت على هذا الوزن في قصيدة "ثورة الشرفاء" الفعلين:داهم، ساوم. في قول الشاعر[2]:

35.وإن سَاوَمُونَا في التفاوض إننا ألفنا رهانا حول مائدة خضرا

36.وإن دَاهَمُونَا بالبيادق أسرعت بنادقنا تستأصل العسكر المجرا

فالفعل (سَاوَمَ) على وزن(فَاعَلَ)، وأفاد هنا معنى المشاركة إذ حدث الفعل بتشارك كل من المستعمر الفرنسي والشعب الجزائري. أمّا الفعل(دَاهَمَ) فأفاد هنا التكثيف والتضعيف المسلّط على الشعب الجزائري من طرف المستعمر الفرنسي الذي سدّ أمامه كلّ المنافذ بفعل هذا التكثير و التضعيف الذي عبر عنه الفعل(داهم)، غير أن الشاعر وجده منفذا بذلك عن طريق الفعل(أسرع).

[1] شرف الدين علي الراجحي، البسيط في علم الصرف، ص 20.

[2] الديوان، ص 259.

ج.**الوزن"أفعَل",أفعل,وأفعُل للفعل الثلاثي المزيد بحرف:**هذا الوزن يكون بزيادة همزة في أوّله أفعل "مثل:أكرم،أخرج،أحسن،أقام،أقال،والزيادة هنا في الهمزة قبل الفاء"[1].

في هذه القصيدة وردت أفعال عديدة على وزن أفعل، نذكر منها ما جاء في قول الشاعر[2]:

10.وَأَنطَقَ عيسى الإنس بعد وفاتهم فألهمنا في الحرب أن ننطق الصّخرا

في هذا البيت ورد فعلان على وزن أفعل وهما:أنطق، ألهم.

الفعل (أنطق) جاء في صدر البيت، أمّا الفعل ألهم فقد جاء في عجزه.و قد أفاد التعدية؛ حيث أن الفعل (نَطَقَ) لازم وبإضافة همزة التعدية كما تسمى يصبح الفعل متعديا إلى مفعول.

وأنطق عيسى الإنس

فعل فاعل مفعول به

كذلك الحال بالنسبة للفعل أشرب فقد ورد هو الآخر على وزن أفعل في قول الشاعر[3]:

19.وأشربته حب الشهادة فارتمى على غمرات الموت تلهبه الذّكرى

فالفعل أشرب على وزن أفعل، وهو يدل "على قيام الفواعل بعمل حيوي تعود فائدته عليه إبقاء لحياته، ونموّا لها"[4]، كما حمل معنى التعدية، فالفعل في صيغة الثلاثي متعدّ إلى مفعول واحد فنقول: شرب الماء، غير أن إضافة الهمزة جعلته متعديا إلى مفعول واحد.

---

[1] شرف الدين علي الراجحي، البسيط في علم الصرف، ص 20.

[2] الديوان، ص 256.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] سليمان فياض، الحقول الدلالية الصرفية للأفعال العربية، ص 22.

كما ورد الفعل (أَحمِلُ) على وزن أفعِل في البيت الحادي و الثمانين، حين يقول الشاعر[1]:

81.بلادي التي أغنو احتسابا لوجهها وأحمل في الأرزاء من أجلها نصرا

هذا الفعل يفيد المطاوعة.

أمّا **الوزن أفعل** فلم يرد في القصيدة.

4.**الثلاثي المزيد بحرفين:**وله خمسة أوزان هي:افتعل،تفاعل،تفعّل،افعل،انفعل.

أ.الأفعال على وزن افتعل:

"افتعل بزيادة الألف و التاء مثل:افتتح، افترش، اشتاق، اصطبر، اتخذ، اتقى، ادعى، امتد"[2]

ورد في القصيدة الفعل ارتمى على هذا الوزن في قول الشاعر[3]:

19.وأشربته حب الشهادة فارتمى على غمرات الموت تلهبه الذّكرى

حين تكون الأفعال على هذا الوزن "فدلالتها مطاوعة فعل...و من هذه الأفعال هي ارتمى واشتفى، وانتشر، وانتهى مطاوع أنهى أفعل، واهتز و يهتز"[4].

أمّا في قول الشاعر:[5]

23. وأعلنت افلاس السياسة فانبرى لسوق المنايا صامدا يفتح التجرا

فالفعل(أعلنت) جاء لتأدية معنى الاستحقاق؛ حيث أن الفاعل يستحق الفعل ففرنسا إذًا وفق هذا المعنى تستحق إعلان إفلاس السياسة و زاد هذا الاستحقاق ارتباطه بمصدر الإفلاس.

---

[1] الديوان، ص 263.

[2] عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، ص 36.

[3] الديوان، ص 256.

[4] هدى جنهويتشي، الأبنية الصرفية و دلالتها، ص 50.

[5] الديوان، ص 257.

ب.الأفعال على وزن تفاعل:

هذا الوزن "تفاعل بزيادة التاء و الألف مثل:تقاتل، تناوم، تبايع، تشاكى، إثّاقل"[1]

ورد في القصيدة الفعل تبارك على وزن تفاعل في قول الشاعر[2]:

14.تبارك شهرا بالخوارق طافحا وسبحان من بالشّعب في ليلة أسرى

وهذا الوزن يأتي" لمطاوعة الفاعل"[3].فالفعل تبارك جاء لمطاوعة بارك.

ج.الأفعال على وزن تفعّل: "مثل:تحطّم، تنبّأ، تحسّن ...بزيادة التضعيف والتاء الزائدة قبل فاء الكلمة"[4].

ورد هذا الوزن أيضا في القصيدة مثله الفعلين:تجسد،تنمر

يقول الشاعر[5]:

42.قرارات آمال الضعاف تَجَسَّدَت عزائم لن تبقى على ورق حبرا

فقد جاء الفعل "تجَسَّدَ" في الزمن الماضي، واستعمله الشاعر ليفيد الصيرورة ؛ أي أن قرارات آمال الضعاف تحولت وصارت عزائم.

وهو المعنى نفسه الذي يفيده الفعل"تنمّر" الوارد في قول الشاعر[6]:

43.إذا ما الضّعاف الصامدون تنمّروا فلا قيصر يبقى في الأرض ولا كسرى

وعموما الوزن "تفعّل أشهر معانيه المطاوعة، التكلّف، الإتّخاذ، التجنّب"[7].

---

[1] عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، ص 36.

[2] الديوان، ص 256.

[3] هدى جنهويتشي، الأبنية الصرفية و دلالتها، ص 49.

[4] شرف الدين علي الراجحي، البسيط في علم الصرف، ص 21.

[5] الديوان،ص 259.

[6] المصدر نفسه، ص 260.

[7] عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، ص 39.

5.الثلاثي المزيد بثلاثة أحرف: وله "أربعة أوزان هي: استفعل، افعوعل، افعالّ، افعوّل"[1].
الوزن استفعل له عدّة معاني، أما الأوزان الأخرى "فتدل على المبالغة في أصل الفعل مثل:اعشوشب تدل على زيادة العشب، اغدودن الشعر تدل على زيادة في طوله، احمار تدل على زيادة في الحمرة، اجلوّز تدل على زيادة في السرعة"[2].
والأوزان (افعوعل، افعالّ افعوّل) لم ترد في قصيدة ثورة الشرفاء ،لأن الشاعر وجدها ثقيلة على اللّسان، كما أنّها لا تساعده في جعل كل الأبيات على بحر واحد.
بينما الوزن استفعل فقد ورد في القصيدة، حيث أنه جاء ماضيا، ولهذا الوزن عدة معان"أشهرها: الطّلب مثل استغفر:طلب الغفران، التحول والشبه مثل استأسد فلان:تشبه بالأسد، اعتقاد الصفة مثل استكرمته:اعتقدته كريما، المطاوعة وهو يطاوع أفعل مثل أقمته فإستقام، وإختصار الحكاية مثل استرجع: قال إنّا لله وإنا إليه راجعون، بمعنى وزن الثلاثي مثل:أنس واستأنس".[3]

[1] عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، ص ص 39 40.
[2] المرجع نفسه، ص 40.
[3] المرجع نفسه، ص ص 40 41.

ورد على وزن إستفعل الفعل إستشرى، وهو في صيغة الماضي وذلك في قول الشاعر[1]

46.خراب وفوضى وإنحلال وأزمة به سرطان الموت في دمها استشرى

أمّا في قوله[2]:

36. وإن داهمونا بالبيادق أسرعت بنادقنا تستأصل العسكر المجرما

85.بلادي يمينا بالذي شرع الفدآ وبالجيش في الساحات يسترخص العمرا

فكل من الفعل (تستأصل، يسترخص) على وزن(تستفعل). وكل هذه الأفعال تدل على التحول و الصيرورة.

6.الرباعي المجرد: "وهو الفعل الماضي الذي يتكون من أربعة أحرف، وجميع حروفه أصلية".وليس لهذا الفعل إلّا وزن واحد هو فعلل مثل:بعثر،عربد،غربل،وسوس،زلزل".

لقد ورد هذا الفعل في القصيدة ممثلا بالفعل تدحرج الذي ماضيه دحرج في قول الشاعر:

45.تدحرجه هستيريا الحكم للفنا ويدفعه مس الجنون إلى العسرى

والمعنى الذي أخذه هذا الفعل هو أن هستيريا حكم فرنسا الجزائر تقوده للفناء،كما تدفعه إلى الجنون.

[1] الديوان، ص 260.

[2] المصدر نفسه، ص 259 و 263.

خلاصة:

نوّع الشاعر في توظيف الأفعال المختلفة الأوزان، وبذلك أخذت الدلالة ألوانا مختلفة ، فهو لم يعتمد نمطا صرفيا واحدا يسير عليه،لأنّ الشعر ناتج عن الشعور الذي يخلو من المقصدية.

فجاءت الأفعال على أوزان الثلاثي المجرد بحركاته فَعَلَ و فَعِلَ والثلاثي المجرد ، كما نظم على وزن الثلاثي المزيد بحرف، بحرفين وبثلاثة أحرف، ووزن الرباعي المجرد.

ومما يلاحظ أنه لم توجد أفعالا خماسية و سداسية في القصيدة، فللشاعر اكتفى بتلك الأفعال التي وظّفها، ورأى بأنها كافية لإيصال المعنى.

والتنوع الحاصل في الأفعال يجعل القارئ مشدودا، و منتبها لمجريات أحداث القصيدة ومعرفة الدلالات المختلفة التي تحملها تلك الأفعال. إذ كل زيادة في المبنى تقابلها زيادة في المعنى.

المبحث الثالث

المستوى التركيبي

1. التقديم و التأخير
2. دراسة الجمل

1. التقديم و التأخير:

ينتج عن تقديم العبارات و الألفاظ و تأخيرها، لطائف ومعان بلاغية هامة، وفي هذا الشّأن يقول عبد القاهر الجرجاني : " هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، و لا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، و يلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد لسبب أن راقك و لطف عندك، أن قدم فيه شيء، و حول اللفظ عن مكان إلى مكان"[1].

والتقديم و التأخير سمة أسلوبية، حيث يعتبر انزياحا عن الخط أو الترتيب الأصلي للجملة العربية، هذا الترتيب تحدده القواعد النحوية فتنتظم بذلك مفردات النص الأدبي من خلالها، يقول الجرجاني: "ليس النظم شيئا إلا توخي معاني النحو و أحكامه و وجوهه و فروقه فيما بين معاني الكلم"[2]، و لكن النصوص الأدبية لا تلتزم خطًّا نحويا معيارا بعينه، بل قد يخلق في أجزاء منه نحوا ثانويا لا يتعارض مع النحو المعياري، بل يحدث انزياحات ممكنة في نحو اللغة و قواعدها، و تشكل هذه الانزياحات ظواهر أسلوبية يمكن دراستها و تحليلها و إبراز جمالياتها الفنية.

و يعد التقديم و التأخير من الوسائل اللغوية النحوية التحويلية، كأن تحول الجملة من اسمية إلى فعلية أو العكس، و هذا التحويل قد يكون ناتجا عن اهتمام المتكلم بعنصر ما، فيؤثر على رتبته و ترتيبه في الجملة "إنما التقديم للعناية و الاهتمام"[3].

إن مسألة التقديم و التأخير ظاهرة عامة تتسم بها اللغات البشرية، إذ يحدث أن يهتم متكلم اللغة بعنصر معين من عناصر الجملة، فيجعله عرضة للتقديم و التأخير في كلامه.

وقد شكّل التقديم و التأخير في قصيدة "ثورة الشرفاء" لمفدي زكريا ظاهرة أسلوبية، لها العديد من المعاني البلاغية، و اللّفتات الجمالية.

يقول الشاعر[4]:

13–و حدثنا عن يوم بدر محمد فقمنا نضاهي في جزائرنا بدرا

---

[1]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قراءة و تعليق محمود محمد شاكر، ط5، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1424هـ–2004م، ص 106.

[2]– المصدر نفسه، ص 525.

[3]– فاضل صالح السامرائي، التعبير القرآني، دار عمان، عمان، ص 51.

[4]– الديوان، ص 256.

في البيت تقديم واجب و آخر جائز، يظهر التقديم الواجب عندما قدم الشاعر المفعول به على الفاعل، أما التقديم الجائز فيظهر في تقديم شبه الجملة "عن يوم بدر" على الفاعل "محمد"

وإذا ماتبصرنا عجز البيت ألفينا تقديما وتأخيرا حيث قدم الشاعر الجار و المجرور "في جزائرنا"

على المفعول به "بدرا"، وحدثنا عن يوم بدر محمد فقمنا نضاهي في جزائرنا بدرا

شبه جملة شبه جملة

فقدم الشاعر في صدر البيت شبه الجملة "عن يوم بدر" فكان إلزاما عليه أن يقدم معادلا له في العجز فكان شبه الجملة" في جزائرنا"، والغرض من هذا التقديم و التأخير هو: الاهتمام بالزمان"عن يوم بدر"، والمكان" في جزائرنا".

وحدثنا عن يوم بدر محمد فقمنا نضاهي في جرائرنا بدرا

الزمان المكان

الاهتمام

فقد وفق مفدي زكريا من خلال هذا التقديم و التأخير الحاصل بين صدر البيت وعجزه إلى جعل الصدر يقابل العجز معبرا الأول من خلال الحركية الحاصلة في مفرداته عن الزمان، أما الثاني فقد عبر عن المكان، فحصل بذلك تناظر بينهما "الصدر و العجز"، من خلال ظاهرة أسلوبية تمثلت في التقديم والتأخير.

يقول أحمد الشايب عن ظاهرتي التقديم و التأخير: "تراكيب الشعر أكثر حرية في تأليف كلماتها من حيث التقديم و التأخير و ذلك ناشئ عن قصد لتوفيق بين وزن الشعر و حركات العبارة، فتبدو الجمل في نظام غير طبيعي على أن شيئا من ذلك قد يكون لغرض معنوي أو فني"[1].

أما في قول الشاعر[2]:

57-حنيني إلى القصباء هاج مدامعي و شوقي إلى بلكور أفقدني صبرا

[1]- أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، ص 69.

[2] الديوان، ص261.

58- في حي باب الواد ماضي صبابتي تركت بباب الواد من كبدي مطرا

فيظهر التقديم و التأخير في البيت السابع و الخمسين عندما قال الشاعر:

حنيني إلى القصباء هاج مدامعي، حيث قدم الشاعر المفعول لأجله"حنيني" والذي يعرف بأنه مصدر قلبي يذكر لبيان سبب و علة وقوع الفعل ورتبة هذا المصدر التأخير و ليس التقديم، ولكن الشاعر قدمه لغرض الإهتمام حيث أراد أن يركز و يهتم بالعلة والسبب أكثر.

فحنينه إلى القصباء تغلب وتفوق على كثرة دموعه و هيجانها، حنيني إلى القصباء هاج مدامعي

مفعول لأجله فعل فاعل

المعمول العامل

العلة

"فأشكال القلب من تقديم و تأخير الطارئة على المحفوظة للغة، و هي ما يمكن أن تسمى "بالجوازات الشعرية"، و كانت محط اهتمام البلاغة و هي تعد اليوم نوعا من الانزياح الشعري السياقي، بالإضافة إلى المجازات بأنواعها المختلفة، و هي انزيّاحات بلاغيّة"[1].

ومما ورد كذلك من تقديم و تأخير في قصيدة "ثورة الشرفاء" لمفدي زكريا قوله[2]:

08.ورثنا عصا موسى فجدد صنعها حجانا فراحت تلقف النار لا السحرا

فقد احتوى هذا البيت على جملة فعلية هي كالآتي" فجدد صنعها حجانا" وعندما نحدد عناصر تلك الجملة فإننا نقول:

فجدد صنعها حجانا

فعل مفعول به فاعل

فقدم الشاعر المفعول به" صنعها "، والذي يعتبر فضلة باعتباره ليس مسندا و لا مسندا إليه، و أَخَّرَ الفاعل و الذي يعتبر عمدة في الجملة باعتباره المسند إليه، ولهذا التقديم و التأخير غرض بلاغي يتمثل كذلك في الاهتمام بالمتقدم، هذا الأخير الذي نعتبره نحن فارقا للعادة جعله الشاعر من باب المبالغة شيئا يمكن حصوله مع شعب لا يعرف

[1]- عدنان بن ذريل، التحليل الألسني للشعر، مجلة الموقف الأدبي، ع 141، 142، 143، كانون الثاني، شباط، آذار، 1983م، ص 275.

[2] الديوان، ص 256.

المعجزات، وهو الشعب الجزائري الذي جدد صنع عصا موسى عليه السلام، فالشاعر قدم شيئا وقع فعل التجديد، و أخر من قام بفعل التجديد.

وظاهرة التقديم و التأخير عند مفدي زكريا في قصيدة "ثورة الشرفاء"، تعد بحق ظاهرة أسلوبية تستحق الدراسة و البحث، وما أخذنا من أمثلة هنا كان على سبيل التمثيل لا الحصر، ومن أمثلة التقديم والــتأخير كذلك ما يلي:

11.وكانت لإبراهيم بردا جهنم فعلمنا في الخطب أن نمضغ الجمرا

قدّم الشاعر خبر "كان" وهو بردا وأخر اسمها "جهنم"، والغرض من هذا التقديم الاهتمام بالمتقدم و بيان الحالة التي كانت عليها جهنم على سيدنا موسى عليه السلام.

فالتقديم و التأخير إذن من الظواهر الأسلوبية التي حظيت باهتمام الدارسين النحويين و البلاغيين، و عدوه من أكثر الانزياحات الموجودة في الشعر، و قد اعتمد الشاعر "مفدي" هذا الأسلوب في تعبيره، فقدّم ما وجب أن يكون مؤخّرا، و أخّر ما وجب أن يكون مقدما لنقل المعاني التي أراد نقلها و إيصالها إلى المتلقي "القارئ".

و ما يمكن التوصل إليه هو ما يلي:

إن أسلوبية التقديم و التأخير حاضرة في العبارة العربية، و في الذوق الأدبي، فأكسبت العبارات جمالا، و كشفت عن أسلوب الشاعر المبدع.

2. دراسة الجمل:

الجملة "وحدة لغوية تتشكل من فعل (محمول)، بوصفه المركز التركيبي سلسلة من مواقع أركان الجملة (الفاعل، المفعول و التحديدات الظرفية ...الخ) التي تقع كل منها في علاقات تبعية محددة للفعل المرتكز"[1].

و هي أيضا: أصغر صورة من الكلام المنظم المرتب الذي يشكل معنى مستقلا بنفسه، لأن: "الكلام يخضع لتنظيمات معينة، فله تنظيمه الفونولوجي الذي يوزع الأصوات بشكل يتعارض فيه صوت مع صوت، و له تنظيمه النحوي الذي يدخل الاسم خاصة في باب من الأبواب، الوظائف اللغوية، و له تنظيمه الجملي الذي يجعل من المفردات سياقا متماسكا"[2].

فالجملة إذن: مجموعة من الألفاظ المرتبة و المنظمة على وجه معين، يسمح بتشكيلها في سياق مترابط، و بناء متماسك.

لقد قسم النحاة الجملة من حيث الصدارة إلى:

أ) فعلية ب) اسمية ج) شرطية د) ظرفية

أما من حيث إفرادها و تعقدها فقد قسموها إلى:

أ) جملة صغرى ب) جملة كبرى

و من حيث التركيب قسمت الجملة إلى نوعين:

أ) تركيب بسيط: "و هو تلك الجملة الفعلية أو الاسمية التي تتكون من عملية إسناد واحدة، أي من ركنين أساسيين هما: المسند إليه، أو ما يسمى بالموضوع عند أهل المنطق، أي المبتدأ، أو الفاعل، و المسند أو المحمول"[3].

ب)تركيب مركب: و هو "ما تكون من مركبين مستقلين، لا يعتمد أي واحد منهما على الآخر،و قد يتم الربط بين التركيبين بأداة من أدوات العطف، أو الاستدراك، و قد يكتفي بالربط السياقي"[4].

---

[1]– كلاوس برينكر، التحليل اللغوي للنص، مدخل إلى المفاهيم الأساسية و المناهج، ترجمة: سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار، القاهرة، ط2، 2010م، ص 42.

[2]– ريمون طحان، الألسنية العربية، رقم 2، (د ت)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ص 46.

[3]– خيرة عون، خصائص التركيب اللغوي الفصيح، رسالة ماجستير، قسنطينة، الجزائر، ص 36.

[4]– المرجع نفسه، نقلا عن فاطمة الجامعي الحبالي، لغة أبي العلاء المعري في رسالة الغفران، ص 42.

و بعيدا عن هذه التقسيمات المختلفة، سأحاول التركيز –فقط– على الجملة حسب دلالتها في الكلام، أي دراسة الجملة الطلبية و ما تشمله من أساليب كالاستفهام، الأمر و النداء، ثم معالجة أسلوب النفي المتعدد الأنماط و ما شكله من ظواهر أسلوبية.

الجملة الطلبية: هي "تركيب من تراكيب الجملة الإنشائية و لها صور عديدة، تختلف باختلاف نوع الجملة و دلالتها، فإن كان التركيب يفيد الأمر فالجملة أمرية، و إن كان يفيد النداء أو الاستفهام فهي ندائية أو استفهامية، و إن كان يفيد النهي أو فهي جملة نهي ، و إن كان يفيد الترجي فهي جملة ترجٍ"[1].

جملة الأمر: "الأمر هو طلب الفعل من الأعلى إلى الأدنى، حقيقة أو إدعاء أي سواء أكان الطالب أعلى في واقع الأمر، أم مدعيا لذلك و للأمر صيغ أربع: فعل الأمر، المضارع المقرون بلام الطلب، اسم فعل الأمر، و المصدر النائب عن فعل الأمر"[2].

ورد هذا الأسلوب في قصيدة "ثورة الشرفاء" و تحديدا في قول الشاعر[3]:

53–فرنسا ذري الأوهام فالوهم قاتل فلسنا نضحي من جزائرنا شبرا

جاء الفعل "ذري" بصيغة الأمر و الغرض منه هو النصح والإرشاد، فالشاعر يقدم نصيحة إلى فرنسا على شكل أمر، فيقول لها بأن تذر الأوهام لأن الوهم قاتل فما توهمت فرنسا بأن الجزائر قطعة فرنسية لا يمكن أن يكون، فالشعب الجزائري لن يضحي ولو بشبر من أرضه الطيبة.

كذلك في قول الشاعر[4]:

54– فرنسا دعي الأطماع فالسعي فاشل فكل فرنسا لا نبيع بها الصحرا

هنا أسلوب أمر "دعي" و الغرض منه النصح و الإرشاد، فقد خرج الأمر عن أصله إلى غرض آخر هو النصح و الإرشاد، فالشاعر ينصح فرنسا بأن تدع أطماعها فسعيها فاشل لأن الشاعر و الشعب الجزائري يرفض بأن يبيع الصحراء بكل فرنسا، فالمقايضة و رغم اختلاف كفتي الميزان لا يمكن أن تتم. أما في قول الشاعر[5]:

---

[1]– رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البويصيري، ديوان الطبوعات الجامعية، بن عكنون، ص 154.

[2]– عبد السلام محمد هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، ط5، 2001، ص 14.

[3]– المصدر نفسه، ص 15.

[4]– الديوان، ص 261.

[5]– المصدر نفسه، ص 262.

72–بلغ شعيب بن الحسين تحيتي تلمسان لا ننسى أما حدك الغرا

ورد أسلوب الأمر "بلغ"، و الغرض منه الالتماس.

كذلك ورد هذا الأسلوب في قول الشاعر[1]:

68.ويا ساكني وهران باللّه خبروا ألم تتركوا للناس دونكم فخرا

69.ويا ساحة الطحطاحة اصطبغي دما وكوني بسفر المجد في حربنا طغرا

70.وقف بي على روض الوريط ونبعه ومنحدر الشلال أستلهم النهرا

71.وفي قرية العباد لا تسرع الخطى فتربتها توحي القداسة والطهرا

ورد أسلوب الأمر في:

خبروا: أسند إلى واو الجماعة

اصطبغي، كوني: أسندت إلى ياء المخاطبة

قف، بلغ: المفرد المذكر

والغرض من هذه الأساليب : الالتماس

فالشاعر مثلا يلتمس من ساكني وهران أن يخبروا .

كما يلتمس في المثال أن يبلغ تحيته إلى شعيب بن الحسين، و الذي يعد قطبا من أقطاب الفكر والشريعة بتلمسان.

جملة النداء:

النداء: "هو المنادي بحرف نائب عن أدعو. و الأصل في مناداة القريب أن تكون الهمزة أو أي وفي نداء البعيد أن تكون بغيرهما"[(2)].

و يستخدم لإبلاغ المنادى حاجة، أو لدعوته إلى غاية، أو نحو ذلك"[(3)].

و قد ورد في القصيدة بأداة النداء المعروف "يا"

في قول الشاعر[(4)]:

16– و كم كنت بين الكاف و النون حائرا و مذ قلتها –يا رب– جنبتني الكفرا

---

[1] المصدر نفسه، ص262.

[2]– عبد السلام هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ص ص 17–18.

[3]– مهدي المخزومي، في النحو العربي، نقد و توجيه، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، ص 311.

[4]– الديوان، ص 256.

ورد النداء في كلمة "يا رب" و الغرض منه هنا الدعاء.

و في قوله[1]:

59- ويا فتنة الأبيار و السعد باسم ألم تنسك الأبعاد أيامنا العطرا

ورد النداء بحرف "يا" و الغرض منه: الحنين إلى الأبيار.

كذلك في قوله[2]:

67- و يا جبل الوحش الضحوك ألم تزل كما كنت مخضل الجوانح للخضرا

68- و يا ساكني وهران باللّه خبروا ألم تتركوا للناس، دونكم فخرا

69- و يا ساحة الطحطاحة اصطبغي دما و كوني بسفر المجد، في حربنا طغرا.

ورد النداء في الكلمات المسطرة يا جبل، يا ساكني وهران، يا ساحة الطحطاحة، بالحرف "يا" والغرض منه استحضار أماكن هامة بالنسبة للشاعر و الحنين إليها.

و في قول الشاعر[3]:

8- و يا عربيا في بلاد شقيقة عروبتنا من يستطيع لها نكرا؟؟

جاء النداء بالحرف "يا" و الغرض منه لفت الانتباه، فالمنادى في هذا المثال قد أسند إلى ياء النسبة "يا عربي +يّا"، ومن خلال تلك الياء أراد الشاعر أن يلفت الانتباه إلى قضية، وهي قضية نسبته فهو عربي وهو بهذا قومي النزعة.

عموما استعمل الشاعر أسلوب النّداء لأداء أغراض بلاغية تراوحت بين الدعاء، النصح، الإرشاد الالتماس، ولفت الانتباه، ولا يفوتني هنا أن أبين أن الشاعر قد استغنى عن حرف النّداء كقوله[4]:

53.فرنسا ذري الأوهام فالوهم قاتل فلسنا نضحي من جزائرنا شبرا

54.فرنسا دعي الأطماع فالسعي فاشل فكل فرنسا لا نبيع بها الصحرا

تقدير الكلام: يا فرنسا ذري الأوهام، و يا فرنسا دعي الأطماع.

---

[1]- الديوان، ص 261.

[2]- المصدر، نفسه، ص 262.

[3]- الديوان، ص 264.

[4] الديوان، ص ص 260،261.

الجملة الاستفهامية:

الاستفهام هو "طلب ما في الخارج أن يحصل ما في الذهن من تصور، أو تصديق موجب أو منفي"[1].

و قد ورد الاستفهام في القصيدة، في قول الشاعر[2]:

61- ألا خبريني هل منارك لم يزل يشع على دربي فيغمره بشرا ؟!

62-و هل لم تزل في الحقل سنبلتي التي غرست؟؟ و هل في الحقل زنبقتي الحمرا

63-و هل لم يزل فيها، دجاجي و قطتي وكلبي توتو رابضا يشبه النمرا ؟؟

في هذه الأبيات الثلاثة ورد الاستفهام بالأداة "هل" لأن الشاعر وجدها الأنسب لنقل معانيه.

وقد ارتبط الاستفهام في أغلب الأبيات بأداة النفي و الجزم والقلب "لم"،

هل منارك لم يزل؟، هل لم تزل؟، هل لم يزل ؟

وعلى هذا الأساس فالنفي و الاستفهام خرج من معناه الأصلي والذي هو طلب الإجابة إلى النفي.

3. الجملة المنفية:

إن النفي من الأساليب الخبرية، يحتمل الصدق أو الكذب بصرف النظر عن قائله فإذا طابق الواقع فهو خبر صادق وإذا كان العكس فهو خبر كاذب، وقد تنوعت أساليبه في القصيدة بتنوع أساليبه في الدرس العربي، و سنحاول إيرادها في شكل أنماط:

النمط الأول النفي بـــ" لم": و هي تدخل على الأفعال فقط، و قد وظفها الشاعر في قصيدته، وكان هذا النمط أكثر حضورا من غيره، يقول الشاعر[3]:

06.ورعنا الليالي الحبليات فأجهضت و لم تك تخشى من عجائبها شرا

و في قوله[4]:

30- عبرنا على السبع الشداد نشقها و لم تثنينا الأرزاء أن نعبر العشرا

---

[1]- الطاهر قطبي، الاستفهام بين النحو و البلاغة، دراسة مقارنة، ف3، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 1994م، ص 14.

[2]- الديوان، ص 261.

[3]- الديوان، ص 255.

[4]- الديوان، ص 257

فالذات الشاعرة في وضعية وصل الأحداث بين الماضي، و الحاضر ولم تجد أمامها إلا أن تستنجد بهذه الصيغة التي تدل على الزمن الماضي المستمر، فمثلا في قوله: لم تثنينا الأرزاء كان في الزمن الماضي، وسيبقى كذلك في الحاضر وقد عبر عنها نحاتنا العرب بقولهم: النفي و الجزم و القلب، والمعنى الثالث هو ما أراده الشاعر فكان اختياره لهذا الحرف في محلّه.

النمط الثاني النفي بـــ "غير": و هي تخص الأسماء فقط، و في القصيدة لا يوجد هذا النمط من النفي.

النمط الثالث النفي بـــ "ما": تختص بالأفعال و الأسماء، و قد ورد هذا النمط في قول الشاعر[1]:

07–و ما دلنا عن موت من ظن أنه سليمان منساة على وهمها خرا

فهنا نفي.

كذلك في قوله[2]:

فما حربنا إلا امتداد لثورة أراد لها من كان يخذلنا خسرا

وفي هذا البيت قد اجتمع النفي مع الاستثناء، فما حربنا إلّا امتداد لثورة...

نفي + استثناء

قصر

ليجعل بذلك ما سماه أهل البلاغة بالقصر، وهو قصر صفة على موصوف.

النمط الرابع النفي بـــ"لا": و هي لنفي الحدث في الأفعال ، و قد وردت في القصيدة في قول الشاعر[3]

54.فرنسا دعي الأطماع فالسعي فاشل فكل فرنسا لا نبيع بها الصحرا

فصيغة "لا تفعل" في هذا البيت دالة "على الزمن المستقبل البسيط"[4]

فالصيغ" لا تباع" ، "لا تشرى"، "لا نبيع" صيغ ارتبطت بالزمن المستقبل.

---

[1]– الديوان، ص 255.

[2]– الديوان، ص 264.

[3]– الديوان، ص 257.

[4] تمام حسان، اللغة العربية ، معناها و مبناها ، ط2، ص 248.

أما دخولها على الجملة الاسمية فيظهر مثلا في قول الشاعر:[1]

48.فلا خير يرجى من سياسة حاكم يرى لذة الكرسي من شعبه أحرى

49.ولا سلم ترجى من تصرف عاجز تسخره للاثم أرذاله قسرا

50.ولا عهد يرعاه امرؤ متقلب يمدك باليمنى و ينزع باليسرى

فهي هنا نافية للجنس تعمل عمل إِنَّ، فهي تنفي تواجد العهد عند شخص يتقلب، و يراوغ كالثعلب، ويتلوّن كالحرباء.

ولا	عهد	يرعاه امرؤ متقلب
نافية للجنس	اسم لا مبني	خبر لا
	على الفتح في محل نصب	

النمط الخامس النفي بـــ "ليس": وظفه الشاعر مرة واحدة في قوله[(2)]:

53- فرنسا ذري الأوهام فالوهم قاتل فلسنا نضحي من جزائرنا شبرا.

إذن من خلال ما سبق نقول بأن:

الشاعر قد وظف أدوات النفي "لم، لا، ما، ليس"، ليجعل منها جسرا يربط بين الزمن الماضي والزمن الحاضر و المستقبل.

[1] الديوان، ص260

[2] - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

المبحث الرابع
المستوى الدلالي

الحقول الدلالية:

1. **حقل الألفاظ الدالة على الثورة.**
2. **حقل الألفاظ الدالة على الدين**
3. **حقل الألفاظ الدالة على الأماكن و أسماء الأشخاص.**

"تقوم فكرة هذه الحقول الدلالية على أساس جمع الكلمات، أو المعاني المتقاربة ذات الملامح الدلالية المشتركة، و جمعها تحت لفظ عام يجمعها، فكلمة وعاء مثلا يمكن أن تدخل تحتها ألفاظ مثل: "كوب، طبق، قدر، إناء الزهور، ما يوزن به السوائل،...الخ" و كلمة حيوان تضم ألفاظا مثل: "أسد، ثور، زرافة، ماعز، خروف، ذئب، ... باستثناء الطيور و الحشرات... و هكذا"[1].

و قد تتنوع وتتعدد الحقول في قصيدة ما، و قد لا تتعدد و لا تتنوع في أخرى، و هذا راجع إلى طبيعة الموضوع الذي نظم الشاعر القصيدة من أجله، فنجد في قصيدة "ثورة الشرفاء" للشاعر "مفدي زكريا" ثلاثة حقول دلالية هي:

1) حقل دلالي: يمثل الكلمات التي تدل على المعجم الثوري.
2) حقل دلالي: يمثل الكلمات التي تدل على المعجم الديني.
3) حقل دلالي: يمثل الكلمات التي تدل على الأماكن. فالشاعر في قصيدته هذه يحاول ربط الثورة الجزائرية بأبعاد دينية و روحية و تاريخية متجذرة، فذكر بعض الأماكن التي كان لها يدا في الثورة، والتي تعد بمثابة مسرح جرت فيه أحداث الحرب ، إذن "يمكن أن تسهم الحقول الدلالية في الكشف عن طبيعة الألفاظ التي تشيع عند الشاعر، والدلالات التي تقترن بها، فضلا عن علاقات مكونات كل حقل بعضها مع بعض، مما يمكن أن يفضي إلى جوهر المعنى..." [2]، وهذا ما سنلاحظه من خلاله عملية إحصائية لعناصر كل حقل على حدة.

1. حقل الكلمات التي تدل على المعجم الثوري:

تعبر الألفاظ المنتمية إلى هذا الحقل عن التحدي، و الوطنية، القوة، و الإصرار، و من هذه الكلمات: دسنا، خضنا، لم نك نخشى، الجهاد، السياسة، الشهيد، النار، النصر، الشداد، نشقها، الأرزاء، الرعب، الثورة، الحرب، قائل، سنثأر.

و قد اختار الشاعر هذه الألفاظ، كي ينقل لنا الحالة التي يعيشها، و تصويرها تصويرا كاملا، ويعرف من خلالها المتلقي عظمة الثورة الكبرى، و عظمة شعبها.

---

[1]– هيفاء عبد الحميد كلنتن، نظرية الحقول الدلالية، دراسة تطبيقية في المخصص لابن سيده، رسالة دكتوراه جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1422–2001م، ص 30.

[2]– أماني سليمان داود، الأسلوبية و الصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، دار مجد لاوي، عمان، د ط، 2002م، ص154.

و فعلا حققت هذه العبارات ما كان يصبو إليه الشاعر، و هذا ما نجده حقا في هذه الأبيات وخاصة في البيتين الثلاثين و الحادي و الثلاثين، في قول الشاعر[1]:

30- عبرنا على السبع الشداد نشقها و لم تثنينا الأرزاء أن نعبر العشرا

31- و نقرض في الدنيا احترام وجودنا و ننشر في أحلافها الرعب و الذعرا

فمن خلال هذين البيتين، يبين لنا الشاعر أنه استلهم روح التحدي من الثورة.

2. الكلمات التي تدل على المعجم الديني:

استخدم مفدي زكريا اللفظ الديني في مواضع كثيرة، مع استيحاء معنى الآية أحيانا و عدم استيحائها أحيانا أخرى.

و هذه الكلمات هي: عصا موسى، كلم موسى، أنطق عيسى، إبراهيم، آدم، لطور، الرحمن، البعث.

و هذا ما يدل على غلبة اللفظ القرآني "الديني" في لغة مفدي زكريا، الناتج عن تأثره به، فالقرآن إذن هو المنبع الأساسي لأكثر الرموز الموجودة في هذه القصيدة.

و توظيف الشاعر للفظ الديني كان توظيفا ناجحا، لأنه يتلاءم و يتناسب و يتماشى مع تجاربه وأفكاره الشخصية، و بين ما يضمنه إياه من مضامين و معان قرآنية، و مثال ذلك قول الشاعر[2]:

14-تباركت شهرا بالخوارق طافحا و سبحان من بالشعب في ليلة أسرى.

فهو هنا يخاطب "نوفمبر"، و يذكر قصة الإسراء التي تنقل فيها الرسول -صلى الله عليه و سلم- من المسجد الحرام بالمدينة المنورة إلى المسجد الأقصى بالقدس، هذه المسافة البعيدة جدا قطعها الرسول الأكرم في ليلة واحدة، و قد استغل مفدي زكريا ما في القصة من إعجاز ليرمز إلى المعجزة التي حققها الشعب الجزائري و هي الثورة، فهذا الشعب كان يعيش اليوم السابق للفاتح نوفمبر خاضعا لسيطرة الاستعمار الفرنسي، و يوم الفاتح شهد ثورة متكاملة، قوية شملت و شاركت فيها مختلف طبقات الشعب، ففي ظرف

---

[1]- الديوان، ص 257.

[2]- الديوان، ص 256.

يوم واحد أو ليلة واحدة حقق الشعب الجزائري البعد الحضاري و المعنوي، لا المكاني الذي كان يصبو إليه.

فالثورة حسب مفدي معجزة من عند الله، فأسرت و نقلت الشعب من حالة سلبية إلى حالة إيجابية، كما أسرت بالرسول من المدينة المنورة إلى المسجد الأقصى.

و لكي يقوي الدلالة و مفهوم المعجزة أتى بالتعبير نفسه الذي وردت به في القرآن الكريم "سبحان من بالشعب في ليلة أسرى سبحان الذي أسرى بعبده ليلا..."

أيضا من أمثلة توظيف الشاعر للفظ الديني قوله[1]:

08- ورثنا عصا موسى فجدد صنعها حجانا فراحت تلقف النار لا السحرا

09- و كلم الله موسى في الطور خفية و في الأطلس الجبار كلمتا جهرا

10- و أنطق عيسى الإنس بعد وفاتهم فألهمنا في الحرب أن ننطق الصخرا

11- و كانت لإبراهيم بردا جهنم فعلمتا في الخطب أن نمضغ الجمرا

12- و آدام بالتفاح ضيع خلده و ما ريان بالتفاح نلقي لها البحرا

13- و حدثنا عن يوم بدر محمد فقمنا نضاهي في جزائرنا بدرا

إنَّ الشاعر في هذه الأبيات يتحدث عن الثورة الجزائرية و الاعتزاز بشمائل ثوارها، و أخلاقهم العالية من صبر و شجاعة و تحدي، لذلك رصد طائفة من الرموز الدينية، التي يتآزر معنى كل واحد منها مع المعاني الأخرى.

يقول الشاعر بأن الثوار جددوا صنع عصا موسى بمعنى أن عصا موسى لا تلقف إلا السحر، بينما في يد الثوار تلقف النار.

و إذا كان الله كلم موسى خفية في جبل الطور العظيم، حيث لا يسمع المناجاة غيره، فإن الله كلم الثوار جهرا في جبل الأطلس [2]، بحيث سمع كلامه العالم بأسره، فالثورة قامت بإذن الله و بأمر منه، كما وعد بنصرها.

و إذا كان عيسى قد أنطق الموتى، فإنه ألهم الثوار الجزائريين أن ينطقوا الصخور الصماء في حربهم و هذا دليل على تلاحم الشعوب، و وقوفها يدا واحدة ضد المستعمر الفرنسي.

---

[1]- الديوان، ص 256.

[2]- الأطلس: سلسلة الجبال المعروفة بالجزائر.

و إذا كان لإبراهيم قد ألقي في النار، فكانت عليه بردا و سلاما.

فإنه قد علم الثوار أن يمضغوا الجمر، و هذا دليل على قوة و شدة التحمل.

و إذا كانت التفاحة قد استهوت آدم و غلب عليه الجشع، فضيع بذلك خلده، فإن فرنسا ماريان هي الأخرى ستلقى حتفها من جراء طمعها.

وحدّثنا رسول اللّه –صلى الله عليه و سلم– عن غزوة بدر التي انتصر فيها الحق على الباطل، و"بدر" هنا توحي بالمعركة الخالدة التي تنبأت بحتمية النصر للثورة الجزائرية، رغم اختلاف الجزائر والمستعمر الفرنسي عددا و عدُة، و كل هذا نتيجة إعانة اللّه للمستضعفين كما حدث في غزوة بدر.

3. الحقل الدال على الأسماء و الأعلام و الأماكن:

جاءت الألفاظ دالة على الأعلام و الأسماء من أسماء: ساحات و جبال، مدن و قرى و شهداء، و حتى أسماء الأعداء، و أسماء الأماكن التي لها دور و يد في الثورة.

أ) **حقل الألفاظ الدالة على الأماكن من مدن و قرى و ساحات و جبال:** ساحة التحرير، القصباء، باب الواد، القبة الفيحاء، الحقل، الغرفة، وهران، ساحة الطحطاحة، الوريط، قرية العباد، تلمسان، الحرم الصحراء، السجن، الجزائر، فلسطين، سرتا، جبل الوحش.

و كل هذه الألفاظ تدل على أماكن دارت فيها المعارك، و الجبال التي لاذ الثوار بمغاراتها، فاتخذوها بذلك منطلقا لمواجهة العدو الفرنسي.

ب)**حقل الألفاظ الدالة على أسماء الأشخاص:** قيصر، كسرى، ديغول، كوهين، شعيب بن الحسين، الخمسة الأحرار، الجميلات الثلاث.

و هي ألفاظ تدل على أسماء الأشخاص: أعداء و شهداء، و ثوار. و توظيف مفدي زكريا لأسماء تبعد الملل عن نفس القارئ، و تجعله أكثر توغلا في حقيقة الأحداث، و بالتالي أكثر واقعية.

خلاصة:

و بناء على ما سبق نقول بأن:

الشاعر نوع في ألفاظه و تعابيره، فتعددت بذلك الحقول الدلالية في القصيدة، و خاصة الألفاظ الدالة على الثورة، لأن موضوع القصيدة يتحدث عن الثورة و بطولاتها، ثم الألفاظ الدالة على الدين و هي ظاهرة أسلوبية هامة، و اتخاذ ألفاظا تدل على أسماء الأشخاص و الأعلام الذين كان لهم يد في الثورة (ثوار، أعداء) كظاهرة مميزة في القصيدة.

المبحث الخامس: المستوى البلاغي

1. الصورة الفنية.
2. التشبيـــه.
3. الاستعارة.
4. الكنايـــة.

1. الصورة الفنية

تعتبر من الاصطلاحات النقدية البلاغية التي لم يتفق عليها علماء اللغة و النقاد، فكل واحد تناولها من جانب وذلك حسب اتجاهاته و منطلقاته، لكنهم اتفقوا في مفهومها العام.

والصورة الفنية عند النقاد هي: "كل ضرب من ضروب المجاز يتجاوز معناه الظاهر و لو جاء منقولا عن الواقع"[1].

و يعبر الشاعر بالصورة في أغلب الأحايين عندما يجد بأن ألفاظه لا تفي بالإحاطة بالمعاني العامة، أو غير قادرة على نقل مشاعره إلى المتلقي أو القارئ.

فيجعلها سلاحه و حسه الفني، و يجبر القارئ أو الدارس على الانتباه إليها، فيتوقف عندها و يركز عليها. فالصورة الفنية إذن شكل من أشكال التعبير الأدبي المميز.

و للصورة الفنية مميزات "تتجلى في أنها لا تقود المتلقي إلى الغرض مباشرة، مثلما تفعل العبارات الحرفية، و إنما تنحرف به عن الغرض، و تحاوره و تداوره بنوع من التمويه، فتبرز جانبا من المعنى وتخفي عنه جانبا آخر، حتى تثير شوقه و فضوله فيقبل المتلقي على تأمل الصورة...و عندئذ ينكشف له الجانب الخفي من المعنى و يظهر الغرض كاملا"[2].

فينطلق الدارس من الصورة الأدبية لمعرفة خبايا النص أو العمل الأدبي. فالصورة إذن هي كيفية التعبير التي تزيد العمل الأدبي جمالا و رونقا، فتترك أثرا في المتلقي، و بهذا المعنى فالصورة الفنية تحتل مكانة هامة و أساسية "لا تصبح الصورة شيئا ثانويا يمكن الاستغناء عنه أو حذفه، و إنما تصبح وسيلة حتمية لإدراك نوع مميز من الحقائق تعجز اللغة العادية عن إدراكه و توصيله"[3].

و دراسة الصورة الفنية تتطلب من الدارس أو القارئ خبرة، و إدراكا و وعيا و زادا معرفيا هاما لمعرفة ماهيتها و اكتشاف أهميتها، و هي أنواع منها: الصورة

---

[1]– عساف سياسين، الصورة الشعرية، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، ط 1، بيروت، لبنان، ص32.

[2]– جابر عصفور، لصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، المركز الثقافي، بيروت، لبنان، ط 3، 1992م، ص ص 326–327.

[3]– المرجع نفسه، ص 464.

البيانية التي تمثل التشبيه والاستعارة والكناية و المجاز،المحسّنات البديعية: الطباق، السجع، الجناس.

من خلال قصيدة "ثورة الشرفاء"، و التي هي موضوع دراستي، فإنني سأركز في الجانب البلاغي على العناصر التي وجدتها أكثر ورودا، في القصيدة.

فيتم دراسة الصور البيانية كالتشبيه، الاستعارة، الكناية.

2. التشبيه:

لقد أولى العرب التشبيه عناية خاصة و هو صورة من صور البيان، الأكثر ظهورا في الأدب، و قد عرفه محمد موزاوي "يعني التمثيل، و عند علماء البيان هو عقد مماثلة (مشابهة) بين أمرين لاشتراكها في صفة أو أكثر، و ذلك بواسطة أداة"[1].

و التشبيه بمفهومه العميق هو: صورة تجمع بين أشياء متماثلة، و أساس هذا التماثل كامن في النفس و الشعور[2]، و ليس تماثلا خارجيا فقط.

و من خصائص التشبيه: وضوح تراكيبه و المحافظة على خصوصية كل طرف داخل فيه، و هذه الخاصيّة ترجع إلى براعة الشعراء أنفسهم "ألا ترى أن حقيقة قولنا: زيد أسد هي زيد شجاع، لكن الفرق بين القولين في التصوير و التخييل، و إثبات غرض المقصود في نفس المتلقي"[3].

ورد تشبيه في قول الشاعر[4]:

63- و هل لم يزل فيها، دجاجي و قطتي و كلبي توتو رابضا يشبه النمرا

ورد التشبيه في عجز البيت في عبارة "يشبه النمرا" فالشاعر شبه كلبه المسمى "توتو" بالنمر في قوته، وقد يكون حتى في شكله أيضا.

"إن التشبيه صفة لشيء بما قاربه و شاكله من جهة واحدة، أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته"[5].

---

[1]- محمد موزاوي، الواضح في الأدب والنحو، الأعمال التطبيقية في قواعد و بلاغة اللغة العربية، دار هومة، الجزائر، د ط، 2004م، ص95.

[2]- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ط2، الأردن، دار الفارس، 1999م، ص 203.

[3]- أحمد عبد السيد الهادي، مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين و النقاد و البلاغيين، دراسة تاريخية فنية، مصر، د ط، 1988، ص 95.

[4]- المصدر نفسه، ص 261.

[5]- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ص 173.

أيضا هذا التشبيه من النوع الذي قال فيه عبد القاهر الجرجاني: "ألفاظه كالماء في السلامة، وكالنسيم في الرقة، و كالعسل في الحلاوة"[1].

لقد وفق الشاعر في اختيار هذا التشبيه و الذي بواسطته ترك القارئ يتصور صورة و شكل كلبه "توتو".

الاستعارة:

هي لون من ألوان البيان. و هي تعبير مجازي لا تبين المعنى مباشرة و إنما تترك الدارس يبحث عن حقيقة ذلك المعنى، لأنّها عبارة عن ألفاظ تستعمل في غير محلها، لذلك يصعب على القارئ الوصول إلى المعنى مباشرة.

و الاستعارة بالمفهوم الجديد هي: "اعتداء وجرح لشفرة اللغة، أي انحراف عن الاستخدام العادي"[2]، و هذا الانحراف يرفع من شأن الكلام فيجعله إبداعا، يحمل معان كثيرة في ألفاظ قصيرة و وجيزة، فيها بلاغة و دقة تصويرية.

وردت الاستعارة بشكل مكثّف في قصيدة "ثورة الشرفاء"، منها ما جاء في قول الشاعر[3]:

04- و خضنا تصاريف الزمان نروضها ونصدع بالإعجاز أحداثها السكرى.

فقد تضمّن هذا البيت استعارة، فالشاعر شبه تصاريف الزمان بالحيوان غير الأليف الذي يحتاج إلى ترويض، وحذف المشبه به "و أبقى على أحد لوازمه و هي "تروضها" فكانت بذلك الصورة استعارية وهي استعارة مكنية، وهي كل تشبيه حذف منه المشبّه به وترك أحد لوازمه، و دلالة هذه الصورة أن الشاعر يتحدى المستعمر، و يقول له بأن الشعب الجزائري قادر على ترويض تصاريف الزمان بكل سهولة، كما تروض الحيوانات لتصبح أليفة.

كذلك وردت الاستعارة في قول الشاعر[4]:

60-و في القبة الفيحاء عش خواطري تركت بها لما أحاطوا بنا وكرا

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح، محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 2005م، ص 71.

[2]- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط 1، 1998م.

[3]- الديوان، ص 255.

[4]- الديوان، ص 261.

احتوى هذا البيت على استعارة مكنيّة؛ حيث شبه الخواطر {الشيء المعنوي} بالطائر {شيء مادي} وحذف المشبه به {الطائر} وأبقى على لازمة تدل عليه وهي كلمة { عش}، فقد جسّد في هذه الصورة المعنوية في صورة محسوسة، والغرض منها الحنين إلى الوطن."فلن تكون الصورة وسيلة ضرورية، يستكشف بها الشاعر تجربته الخاصة فضلا على أنها لن تنبع من حاجة الشاعر الداخلية إلى التعبير عن مشاعره، و انفعالاته، بقدر ما تصبح إحدى الوسائل التي يقنع بها الشاعر جماهيره التي تستمع إليه، و يدفعها إلى فعل أو انفعال يتلاءم مع الجانب النفعي المباشر للشعر"[1].

ومن الاستعارات الواردة في القصيدة ما يلي:

44.فرنسا أضاعت رشدها يوم أسلمت قيادتها ديغول يحطمها قهرا

19.و أشربته حب الشهادة فارتمى على غمرات الموت تلهبه الذكرى

06.ورعنا الليالي الحبليات فأجهضت ولم نك نخشى من عجائبها شرا

03.ودسنا غرور الدهر في كبريائه فصعر خدا و انحنى يطلب العذرا

02.وغصنا بصدر الغيب نجاو ضميره ونقرأ من عدل السماء به سطرا

ففي قوله: و أشربته حب الشهادة استعارة مكنية؛ حيث شبه الشاعر الشهادة بالماء وحذف المشبه به {الماء}، وأبقى على لازمة تدل عليه وهي كلمة{أشربته}، والغرض من هذه الصورة هو توضيح المعنى وتأكيده، والمتمثّل في أهمية الشهادة فقد أصبحت من ضروريات الحياة مثلها مثل الماء الذي يعتبر أساس الحياة، إذ جُعِلَ منه كلّ شيء حيًّا.

3. الكناية:

في الاصطلاح هي: "كل لفظة دلت على معنى يجوز حمله على جانبي الحقيقة و المجاز، بوصف جامع بين الحقيقة و المجاز"[2].

إذا الكناية تختص بالمعاني و ليست بالألفاظ، "فلا يكنى باللفظ عن اللفظ و إنما يكنى بالمعنى عن المعنى"[3].

---

[1]– جابر عصفور، الصورة الفنية، ص 331.

[2]– ابن الأثير، ضياء الدين نصر الله بن أبي الكرم، المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، ج 2، د .ط .ت ،ص 172.

[3]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 340.

و الكناية تعد وسيلة من وسائل تصوير المعنى، و هي أبلغ من التصريح، لأنه "إذا كنيت عن كثرة القرى بكثرة رماد القدر، كنت قد أثبت كثرة القرى بإثبات شاهده و دليلها،... و ذلك لأنه يكون سبيلها حينئذ سبيل الدعوى تكون مع شاهد"[1].

ورد التعبير بالكناية في القصيدة حين يقول الشاعر[2]:

30-عبرنا على السبع الشداد تشقها و لم تثنينا الأرزاء أن نعبر العشرا

في هذا البيت كناية عن موصوف وهي سنوات حرب التحرير.

و كذلك في قول الشاعر[3]:

88- سنثأر حتى يعلم الكون أننا أردنا فأرغمنا بإصرارنا الدهرا

فعبارة "يعلم الكون" و أرغمنا "بإصرارنا الدهرا" كناية عن عظمة الثورة الكبرى و عظمة شعبها.

و أيضا في قوله[4]:

05- سقنا سفين الوعد حمرا شراعها يوجهها للنصر من وعد النصرا

عبارة "سقنا سفين الوعد" كناية عن التحدي و الإصرار على مواصلة القتال و الحرب.

ومن الكناية كذلك قول الشاعر:

شعوب لإقرار السلام طليقة فلا الكتلة اليمنى ولا الكتلة اليسرى

فعجز البيت{ فلا الكتلة اليمنى ولا الكتلة اليسرى} كناية عن موصوف؛ إذ تمثل الكتلة اليمنى المعسكر الشرقي الإتحاد السوفياتي ، أما الكتلة اليسرى فتمثل المعسكر الغربي بزعامة الولايات المتحدة الأمريكية.

50. ولاعهد يرعاه امرؤ متقلب يمدك باليمنى و ينزع باليسرى

تظهر الكناية في عجز البيت يمدك باليسرى وهي كناية عن صفة تتمثل في المراوغة و التقلب، والغرض من هذه الكناية هو توضيح المعنى و فضح المستعمر وبيان حقيقته.

---

[1]- المصدر نفسه، ص 343.

[2]- الديوان، ص 257.

[3]- المصدر نفسه، ص 264.

[4]- المصدر نفسه، ص 255.

إنّ التعبير بالكناية إذن يعطي مجالا أرحب في التعبير، و التخلص مما لا يراد التصريح به لأمر يقتضي السياق أو لأغراض أخرى لا يحبذ الشاعر التعبير عنها بطريقة مباشرة.

خلاصة:

للصورة الشعرية دور كبير و هام جدا، فهي تجعل من الأعمال الأدبية ترقى إلى مستوى الفنية، و تبقى راسخة في الأذهان، و الصورة تكون أكثر رمزية من الكلام العادي، الذي يبقى مجرد وصف.

إن الصورة الفنية التي مثلتها في هذا المبحث بالتشبيه و الاستعارة و الكناية، تعتبر من أهم الصور البيانية في علم البلاغة العربية، لأنه إذا أريد أن يكون للكلام وزن خاص به و قبولا لدى القارئ، لابد أن يصاغ في ثوب: التشبيه، الاستعارة و الكناية أيضا، كما تمثل هذه الصور ظاهرة أسلوبية، حيث تجعل القارئ أو الدارس يجهد نفسه في الوصول إلى المعنى، فهي لا تعطي للدارس المعنى جاهزا، و هذا الجهد أنا لا أسميه جهدا بل هذه هي المتعة الحقيقية، فقصيدة "ثورة الشرفاء" بصورها الفنية جعلتني أكثر حرية كي أتجول في أرجائها، و خيالها و عموما كانت الصور كلها معبرة عن دلالتها، و عن المعاني التي أراد الشاعر توصيلها.

الملخص

ملخّص باللّغة العربية:

تمثّل موضوعي في دراسة أسلوبية لقصيدة ثورية رائعة، لعلم من أعلام الشعر العربي بصفة عامة، والشعر الجزائري بصفة خاصة، و التي عنوانها "ثورة الشرفاء".

فقد بدأت هذه الدراسة بلمحة عن مفهوم الأسلوب، وأدركت المحددات التي يعرف من خلالها، كذلك تطرقت إلى مفهوم الأسلوبية وعرفت بأنها بحث عن الخصائص التعبيرية التي يتميز بها الخطاب الأدبي فتميزه عن غيره، كما تناولت نشأة الأسلوبية ، وأدركت أيضا أن مجال الأسلوبية هو مجال خاص بالنص الأدبي، فالقواعد الأسلوبية نتجت من النص لتعود إليه. كما بينت اتجاهاتها ومناهجها المعتمدة . أيضا وضحت العلاقة التي تربط الأسلوبية بعلمي البلاغة و اللسانيات، فالأسلوبية وليدة رحم اللسانيات، كما أنها تعد البلاغة الحديثة. ثم أشرت إلى مستويات التحليل الأسلوبي الخمس.

بعد ذلك انتقلت إلى الجانب التطبيقي وتوصلت من خلاله إلى الخوض و الغوص في بعض مستوياته، فكانت النتائج التي توصلت إليها كالآتي:

1. في المستوى الصوتي: غلبت الأصوات المجهورة على المهموسة، وكذلك الانفجارية على الرخوة، وهذا ما يدل على أن نفسية الشاعر في حالة ثائرة على الواقع و الوضع الذي يعيشه المتمثل في الاستعمار، فجل الأصوات دلّت على أنّه يتكلّم بشدة و حزم، لتؤثر في القارئ و توقظ أعصابه، لذلك عايشنا الشاعر في كل خطوة خطاها، في قصيدته، فإن ثار نثور وإن حزن و تألّم نحزن و نتألّم معه، وإن تفاءل نتفاءل معه؛ أي أنّه جعلنا متضامنين معه، فالأصوات التي استعملها الشاعر كانت موظفة بدقّة وإحكام.
2. أما في المستوى الصرفي: فوظف الشاعر جل الأوزان المعبرة عن العديد من الأفعال، فكانت بذلك القصيدة حافلة بمختلف أنواع الأفعال، كما كانت دلالتها

حركية انتقالية، وكذلك أفعال التأكيد الدالّة على الحزم، كما أنّ الشّاعر استعمل أفعالا تدلّ على المشاركة و المطاوعة و الدالّة على التعدية أيضا.

وقد استطاع الشّاعر"مفدي زكريّا" من خلال تنويعه للأوزان، بأن يجعل قصيدته زاخرة

بالأفعال المصوّرة للحالات المتنوّعة، والتي تجعل القارئ منتبها لمجريات القصيدة.

3. في المستوى التركيبي: والمتمثل في التقديم و التأخير، وأنواع الجمل ، فإن الشّاعر قد استعمل أسلوبية التقديم والتأخير؛ حيث قدّم ما وجب تأخيره، وأخّر ما وجب تقديمه، وهذا ما أكسب العبارات جمالا فكشفت بذلك عن شخصيته.

أما فيما يخص أنواع فنجد أن الشاعر "مفدي زكريا" وظف الجملة الطلبية وما تشتمله من أساليب كالاستفهام، الأمر، النّداء و النّفي وأنماطه المتعدّدة، و المتمثّلة في: النّفي ب"لم"، النفي ب" ما"، النفي ب"لا"، و النفي ب"ليس"، ولكل واحدة منها غرضها البلاغي.

4.المستوى الدّلالي: اختار الشاعر ألفاظا عديدة، وكلّها موحية و معبّرة عن الحقل الدّلالي الذّي تنتمي إليه؛ حيث أنّه وظّف ألفاظا دالّة على الثّورة، وهي ألفاظ يعرف من خلالها التلقي عظمة الثّورة الجزائريّة و عظمة شعبها، كما حملت أيضا معنى التّحدّي ففي هذه الحالة تظهر لنا مقدرة و براعة الشّاعر في حسن، و اختيار، و انتقاء الألفاظ المعبّرة.

كما وظّف ألفاظا عديدة تدلّ على القرآن الكريم، وهذا دليل على أنّه متشبّع بالدّين الإسلامي و تعاليمه السّمحى.

ووظّف ألفاظا دالّة على الأماكن التي دارت فيها المعارك و الجبال التي لاذ الثّوّار بمغاورها، أيضا ألفاظا دالّة على أسماء الأشخاص من أعداء و ثوّار كانت لهم يد في الثّورة، وكل هذه الحقول الدّلاليّة متداخلة فيما بينها.

5. أمّا فيما يخصّ المستوى البلاغي: فوظّف الشّاعر الصّورة الشعريّة وهذا دليل قاطع على مدى تحكّم الشّاعر في لغته و مدى علمه الواسع بعلم البلاغة العربيّة، لأنّه إذا أريد أن يكون للكلام قبولا لدى القارئ، عليه أن يصاغ في ثوب الصور البيانية من تشبيه، استعارة و كناية، والتي جعلت القارئ أكثر حرية كي يتجوّل في أرجاء القصيدة.

6. من خلال الدراسة البسيطة لقصيدة "ثورة الشرفاء" لمفدي زكريا، وجدت بأن مستويات التحليل الأسلوبي الخمس كلها مترابطة و متلاحمة تكمل بعضها بعضا، فشكلت لنا بذلك قصيدة ثوريّة رائعة، فالأصوات معبرة عن الثورة و الحزن و الألم و التأثر و التأثير، وفي الجانب الصرفي وظف الشاعر أفعالا على منوال أوزان مؤدية لمعان عدة و دلائل، وفي الجانب التركيبي فمن خلال ظاهرة التقديم و التأخير و التنوع الحاصل في توظيف الجمل كشف عن شخصية الشاعر المبدعة، كما جاءت الألفاظ منتمية لعدّة حقول دلالية ، وهذا كله معبر عنه بإبداع وبأروع الصور و التشبيهات.

وما لاحظته دليلا قاطعا على دقة و براعة الشاعر التصويرية، حيث جعل القصيدة بناء متناسقا ، منسجما و متكاملا، وهذا ما يدل على سعة خيال الشاعر وتحكمه في البناء العام للقصيدة، كما نرى بأن القصيدة لا تزال تزخر بأنواع عديدة من المعاني.

ملخّص باللّغة الفرنسيّة:

Que notre étude ce sujet l'étude stylistique du grand poème révolutionnaire conscient des medias poésies en général , et en particulier des poésies algeriens.qui a le droit révolution honorable,

Nous avons commencé l'étude a un coup d'œil sur le concept des styles et nous avons réalisé que sont les déterminants de qui sait aussi traitait de la nation de stylistique et nous savions que la nation de grand échelle ne peut être déterminé comme mon père a essaye de désarmer le mystère qui entoure l'émergence de stylistique et également rendu compte que la région est une zone spéciale de stylistique le texte de

Apres pétrir déplacé sur le coté pratique et nous somme venus a travers elle a plonger dans quelques niveaux et nos conclusions étaient les suivant

1. Voix de niveau

Et aussi explosive sur le lâche et c'est la preuve que le poète psychologique dans le cas apaisée par le fait et la situation mon père but expérimenté du colonialisme

Il parle fortement et paquets d'affecter et dévêle

Poète a chaque étape vers le bas dans son poème Von éclate la révolte et de deuil souffrance avec lui ce qui signifie qu'il fait en solidarité avec lui فالأصوات poète était précise et provision salariales,

2. Que ce soit au niveau de poète

Morphologique qui représentent la plupart des actes et a été poème différentes types d'acte comme c'était le sens de la transition dynamique aussi actions fonction de confirmation sur les emballages comme il a utilisé les actions indiquent la participation et de la

plasticité et de la fonction a également ont pu moufdi Zakaria par la diversification ce qui rend de lecteur en cours du poème ,

3,sur le plan structurel objectif de son mission et de et les peines le poète a adopté le style de présentation et le retard introduit ce qui doit être retarde et de la dernier chose doit être soumise et cette que phrases magnifique révélant sa personnalité créatrice,

En ce qui concerne les types de phrases nous constatons que la moufdi Zakaria ozn phrase originale poète qui comprennent des méthodes question la matière l'appel et lexie , et schéma multi repesent en exil no et lexil non et chacun d'entre eux objectif rhétorique,

4,le niveau sémantique sélectionner des mots du poète sont nombreux tout suggestif et explosif sur le terrain les parents sémantiques lui appartiennent ou il verbalement fonction de la révolution dont les mots ne sait quel récepteur de la grandeur de la révolution et de la grandeur de son peuple aussi réalisées aussi le sens du défi sur sélectionner et choisir vocalises expressives ,

Comme le poète emploie beaucoup de mots indiquent le coran c'est la preuve que sature et influencé la religion islamique ensuite enbache la fonction des mots sur les lieux des batailles ont eu lieu et les montagne qui ont recouru ,Des rebelles également un fonction des mots, les noms des personnes des ennemis et les rebelles ont joue un rôle dans la révolution,

Ce sujet sémantique qui se chevauchent les un ave c les autres,

5 ,en suite فيما يخص المستوى البلاغي la poésie ce guide définitif sur le du poète dans la langue et l'étendue de ses connaissances بالبلاغة arabe oblige de parler aux restriction du lecteur doit être rédigée sous la forme d'image graphique la comparaison et la méthode et de métaphore qui ont au mente au lecteur une plus grande pour promener a travers l'imagination et la poésie,

6,Grace a cette simple étude révolution poème honorable moufdi zakaria a constate que مستويات التحليل الأسلوبي الخمس sont tous interdépendants et compaties complète mutuellement voix exprimant la révolution et le chagrin la douleur et la vulnérabilité et signification et plusieurs signes et la composition c’est travers le phénomène de la soumission et de retard et la diversité dans le recrutement des phrases gagnant poète révèle créative personnelle comme il est venu verbeux appartiennent a plusieurs champs sémantiques reflètent les plus belles images et de comparaison, ce que nous avons observe des preuves sur la polyvalence des termes conceptuels poète de rendre le poème construire une logique et cohérente intégrée et c’est la preuve de l’imagination du poète et le poème est toujours rempli avec de nombreux types des significations,

الملاحق

قصيدة "ثورة الشّرفاء" :

1. مددنا خيوط الفجر... قم نصنع الفجرا

وصغنا كتاب البعث ...قم ننشر السفرا

2. وغصنا بصدر الغيب، نجاو ضميره

ونقرأ من عدل السماء به، سطرا

3. ودسنا غرور الدهر، في كبريائه

فصعر خدا و انحنى، يطلب العذرا

4. وخضنا تصاريف الزمان، نروضها

ونصدع –بالإعجاز– أحداثها السكرى

5. وسقنا سفين (الوعد) حمرا شراعها

يوجهها للنصر، من وعد النصرا

6. ورعنا الليالي الحبليات، فأجهضت

ولم نك نخشى، من عجائبها، شرا

7. وما دلنا عن موت من ظن أنه

سليمان –منساة– على وهمها خرا[1]

8. ورثنا عصا موسى، فجدد صنعها

حجانا، فراحت تلقف النار لا السحرا

9. وكلم اللّه موسى في (الطور) خفية

وفي (الأطلس الجبار) كلمنا جهرا

---

[1] إشارة إلى الآية : فلما قضينا الموت، ما دلهم على موت إلا دابة الأرض، تأكل منساته، فلما خر تبينت الجن أن لو كانوا يعلمون الغيب ما لبثوا في العذاب الهين" سورة سبأ الآية 13. والمنساة: هي عصاه التي يتوكأ عليها والإشارة هنا لديغول المتكئ علة عظمة زائفة.

10. وأنطق عيسى الإنس، بعد وفاتهم

فألهمنا في –الحرب –أن ننطق الصخرا

11. وكانت لإبراهيم بردا، جهنم

فعلمنا –في الخطب– أن نمضغ الجمرا

12. وآدام بالتفاح، ضيع خلده

و(ماريان) بالتفاح نلقي بها البحرا.

13. وحدثنا عن يوم –بدر– محمد

فقمنا نضاهي، في جزائرنا "بدرا"

14. تباركت شهرا، بالخوارق طافحا

وسبحان، من بالشعب، في ليلة أسرى

15. فكم كنت، يا رحمن.. في الشك غارقا

فآمنت بالرحمن، في الثورة الكبرى

16. وكم كنت بين (الكاف والنون) حائرا

ومذ قلتها –يارب– جنبتني الكفرا

17. ولباك شعب، كاد يفقد ظنه

(بوعدك) لولا أنه، يحفظ الذكرا

18. ويقرأ في التنزيل، عند صلاته

بأنك بعد العسر، تغمره يسرا

19. وأشربته حب الشهادة، فإرتمى

على غمرات الموت –تلهبه– الذكرى

20. وطالبته بالمهر إن رام ،عزة

فأسرع من أرواحه، يدفع المهرا

21. ولقنته: أن الجهاد عقيدة

طوى الأزل العلوي –في صدرها– سرا

22. ودون منال المجد، جسر، ومعبر

فراح على أكباده يقطع الجسرا

23. وأعلنت إفلاس السياسة، فانبرى

لسوق المنايا، صامدا، يفتح التجرا

24. وعن (مصرف) المستهترين، صرفته

فراح (لصراف البقآ) يجمع الوفرا

25. وفي ساحة التحرير، سوق، قوامها

ضمائر قوم، لا تباع، ولا تشرى

26. توزع فيها –للشهيد–(شهادة)

بها (بصمات الرب)، تطفح بالبشرى

27. فألهبت من بركان نارك، ناره

وألقيت –من علياك– في روعة أمرا

28. وقلت له: كن.. قال: وعدك، قلت: خذ

وهبتك –إن آمنت بالثورة–النصرا

29. وحاشاك.. هل أخلفت وعدك مرة؟

أطعنا، وصدقنا، فكنت منا برا..

30. عبرنا على –السبع الشداد– نشقها

ولم تثنينا الأرزاء، أن نعبر (العشرا)[2]

31. ونفرض في الدنيا، احترام وجودنا

وننشر في –أحلافها– الرعب والذعرا

[2] سنوات الحرب الجزائرية السبع، ولو اضطررنا لمواصلتها عشرات السنين لما ترددنا.

32. ونلقي دروسا، في البطولة للورى

ونترك للأجيال، عن حربنا، خبرا

33. وتشرق في الدنيا، رسلات بعثنا

فتبيض بالإشعاع، (إفريقيا السمرا)

34. ونعصف بالأصنام، نذزو حطامها

هشيما، وندعو للهدى الأنفس الحيرى

35. وإن ساومونا في (التفاوض) إننا

ألفنا –رهانا– حول (مائدة خضرا)

36. وإن داهمونا (بالبيادق) أسرعت

بنادقنا، تستأصل العسكر المجرا[3]

37. على رقعة (الشطرنج) رقعة أرضنا

يغازل –نصابون– في جوفها التبرا

38. وترصد في دنيا المطامع أسهم

تكسر في الرمل الذي يجبر الكسرا[4]

39. وتعقد بإسم السلم للحرب ندوة

يصرفها السمسار (بالعملة الصفرا)[5]

40. ستنقلب الأوضاع يا (جمع)[6] إنها

(بلغراد) نضت عن تعصبك السترا

41. شعوب، لإقرار السلام طليقة

فلا الكتلة اليمنى.. ولا الكتلة اليسرى..

---

[3] المجر: الضخم العظيم ومنه قول أبي فراس الحمداني (لنا الهبوات السود و العسكر المجر) و البيادق: من قطع الشطرنج

[4] أصله تتكسر، بحذف إحدى التاءين.

[5] الذهب الأصفر.

[6] المراد بالجمع ندوة الأمم المتحدة.

42. قرارات آمال الضعاف، تجسدت

عزائم، لن تبقى على ورق حبرا

43. إذا ما الضعاف الصامدون، تنمروا

فلا قيصر يبقى في الأرض ولا كسرى..

44. فرنسا، أضاعت رشدها، يوم أسلمت

قيادتها (ديغول) يحكمها قهرا

45. تدحرجه (هستيريا)[7] الحكم للفنآ

ويدفعه مس الجنون إلى العسرى

46. خراب، وفوضى، وانحلال، وأزمة

به سرطان الموت في دمها استشرى

47. به الشعب[8] مسؤول، ثقيل ضميره

يحمّله التاريخ، من بغيه وزرا

48. فلا خير يرجى، من سياسة حاكم

يرى (لذة الكرسي) من شعبه أحرى

49. ولا سلم ترجى، من تصرف عاجز

تسخره للاثم، أرذاله، قسرا

50. ولا عهد يرعاه امرؤ متقلب

يمدك باليمنى، وينزع باليسرى

51. تكذبه، في كل قول، فعاله

مريض، يصوغ الوهم، أفكاره البترآ

---

[7] الهستيريا: أخطر أعراض الجنون.

[8] الشعب الفرنسي طبعا.

52. ونحن بنو الأشراف، عرب طباعنا

مقدسة، لا نضمر الغش و الغدرا..

53. فرنسا.. دعي الأوهام، فالوهم قاتل

فلسنا نضحي، من جزائرنا، شبرا

54. فرنسا.. دعي الأطماع، فالسعي فاشل

(فكل فرنسا) لا نبيع بها الصحرآ؟

55. وإن تيمتكم، ثروة في بطونها

حفرنا لكم، في بطن صحرائنا، قبرا

56. جزائر.. مهما باعد الخطب بيننا

تباكرني النجوى، وتهفو بي الذكرى

57. حنيني إلى (القصباء) هاج مدامعي

وشوقي إلى (بلكور) أفقدني صبرا

58. وفي حي (باب الواد) ماضي صبابتي

تركت (بباب الواد) من كبدي مضرا

59. ويا فتنة (الأبيار) و (السعد باسم)

ألم تنسك الأبعاد، أيامنا العطرا؟

60. وفي (القبة الفيحاء) عش خواطري..

تركت بها (لما أحاطوا) بنا وكرا[9]

61. ألا خبريني.. هل منارك لم يزل

يشع على دربي، فيغمره بشرا؟؟

[9] أي لما اعتقلوا الشاعر و زملاءه المجاهدين العشرة.

62. وهل لم تزل في الحقل، سنبلتي التي

غرست؟؟ وهل في الحقل، زنبقتي الحمرا

63. وهل لم يزل فيها، دجاجي، و قطتي

وكلبي (توتو) رابضا يشبه النمرا؟؟

64. ومكتبتي، والشعر، والغرفة التي

أحاط بها (كوهين) في جوفها ظهرا ؟[10]

65. مشاهد ! يفنى الدهر، وهي خوالد

تذكرنا أشباحها، الحلو والمرا

66. و(سرتا) وما (سرتا) سوى مشرع الظبى

ومرعى الضبآ سلني.. فإني بها

أدرى[11]

67. ويا (جبل الوحش)[12] الضحوك، ألم تزل

كما كنت، مخضل الجوانح.. مخضرا؟

68. ويا ساكني(وهران) باللّه خبروا ..

ألم تتركوا للنّاس، دونكم، فخرا؟؟

69. ويا ساحة (الطحطاحة[13]) اصطبغي دما

وكوني بسفر المجد في حربنا طغرا

70. وقف بي على روض (الوريط[14]) ونبعه

ومنحدر الشلال، أستلهم النهرا

---

[10] كوهين من أشهر الجلادين الذين تسخرهم مصالح الشرطة لتعذيب المكافحين، وهو يهودي متعصّب لصهيونيته وكان يقود الحملة التي وجهت لاعتقال الشاعر و صحبه، وتعذيبهم.

[11] سرتا: اسم بلدة قسنطينة بالرومانية.

[12] جبل الوحش: يكتنف قسنطينة و فيه أبهج مناظرها.

[13] ساح الطحطاحة ميدان واسع في قلب المدينة العربية أصبح ساحة القتال بين الفدائيين وعلاة المستعمرين وفي طليعتهم يهود وهران.

[14] الوريط: أجمل و أروع منظر ببلدة تلمسان، وقد تغنى بها ابن خميس والشاب الظريف وأبو حموا موسى الثاني والقيسي ويحيى ابن خلدون وغيرهم من شعراء عهد بني زيان.

71. وفي قرية(العباد) لا تسرع الخطى

فتربتها توحي القداسة و الطهرا..

72. وبلغ (شعيب بن الحسين[15]) تحيتي

(تلمسان).. لا ننسى أما حدك الغرا

73. وفي الحرم الصحراء، أهلي، وجيرتي

وربعي، وخلاني، وأكبادي الحرى

74. ذكرتهم، والسجن لف ظلامه

لواعج إلف، فارق الأهل مضطرا..

75. فكم كنت والأهلين، نعلو نخيلها

ونقطف –صبحا– من عراجينها تمرا

76. ونفترش في الرمل الوتير، وبيننا

حديث –نناجي– في حكايته البدرا

77. سل الأطلس الفرد عن جرجرا

تعالى يشهد السما بالثرى

78. فيختال كبرا تنافسه

تقجدا فلا يرجع القهقرى

79. تلون وجه السماء به

فأصبح، أزرقها أخضرا

80. وتجثو الثلوج على قدميه

خشوعا، فتسخر منها الذرى

[15] شعيب بن الحسين أبو مدين، من أقطاب الفكر و الشريعة بتلمسان، في عهد بني زيان، وتنسب إليه قرية العباد التي بها ضريحه.

81. بلادي التي أغنو- احتسابا- لوجهها

وأحمل في الأرزاء من أجلها النصرا

82. بلادي، التي من ذوب قلبي، نظمتها

نشيدا، فغنى الكون، ثورتها شعرا

83. غمست، بمطلول الجراحات، ريشتي

فجاءت (رسومي) تلهم العقل، والفكرا

84. وواكبت في الأعماق، ثورة أمتي

ولازلت، حتى (أرسم) البعث والنشرا..

85. بلادي، يمينا بالذي شرع الفدا

وبالجيش في الساحات، يسترخص العمرا

86. و(بالخمسة الأحرار) تخطف في السمآ

ويحجزهم في السجن، جلادهم أسرى

87. وحق (الجميلات الثلاث[16]) وبالتي

أجابت فراحت للفدا تهجر الخدرا

88. سنثأر ! حتى يعلم الكون أننا

أردنا -فأرغمنا- بإصرارنا الدهرا..

89. ويا عربيا.. في بلاد شقيقة

عروبتنا، من يستطيع لها نكرا..؟؟

90. فما حربنا، إلا امتداد لثورة

أراد لها، من كان يخذلنا، خسرا..

---

[16] الجميلات الثلاث المحكوم عليهن بالإعدام، جميلة بوحيرد، جميلة بوعزة، جميلة بوباشة وكم في الجزائر من جميلات قمن ببطولات تشبه الخيال.

91. فلسطين، في أرض الجزائر، بعثها

فمدوا لها يدا، نحم، المعاقل، و الثغرا

92. فلا عز، حتى تستقل جزائر..

ولا مجد، حتى نصنع الوحدة الكبرى..

الفهرس

الفهرس

مقدمة .

مدخل

الفصل الأول:

مفهوم الأسلوب.....**01**

محدداته **02**

مفهوم الأسلوبية "علم الأسلوب".....**04**

نشأة الأسلوبية.....**05**

اتجاهاتها و مناهجها.....**06**

مجالاتها **07**

الأسلوبية و صلتها بعلمي البلاغة و اللسانيات **08**

مستويات التحليل الأسلوبي **10**

الفصل الثاني

المبحث الأول

المستوى الصوتي.....**14.**

الأصوات المجهورة.....**14.**

الأصوات المهموسة **21**

الأصوات الشديدة **26**

الأصوات الرخوة **29**

المبحث الثاني

الفعل **35**

الثلاثي المجرد **37**

الثلاثي المزيد بحرف **40**

الثلاثي المزيد بحرفين **44**

الثلاثي المزيد بثلاثة أحرف **46**

الرباعي المجرد **47**

المبحث الثالث

التقديم و التأخير **50**

دراسة الجمل..... **54**

المبحث الرابع

حقل الألفاظ الدالة على الثورة **62**

حقل الألفاظ الدالة على الدين..... **63**

حقل الألفاظ الدالة على الأماكن و أسماء الأشخاص **65**

المبحث الخامس: المستوى البلاغي

الصورة الفنية **68**

التشبيـــه **69**

الاستعارة **70**

الكنايـــة **71**

الملخص

المصادر و المراجع

الملاحق

الفهرس