



وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عمار ثليجي - الأغواط
كلية الأدب و اللغات
قسم اللغة و الأدب العربي

مذكرة ماستر
تقديم الطالب: مصطفى مريقي

ميدان: اللغة و الأدب العربي
شعبة: الدراسات الأدبية
تخصص: أدب حديث و معاصر

البنية الأسلوبية في قصيدة

ملحمة بنت العشرين - صدق الوعد - لمفدي زكريا

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم و اللقب	الدرجة العلمية	الصفة
- عبد القادر معمري	أستاذ مساعد (أ)	رئيسا
- عثمانى بولرباح	أستاذ محاضر (أ)	مشرفا و مقرا
- جلول بن شاعة	أستاذ مساعد (أ)	مناقشا

السنة الجامعية: 2018 / 2019

شكرو عرفان

قال تعالى " فاذكروني أذكركم وأشكروا لي ولا تكفرون "

سورة البقرة. الآية 152 .

الحمد لله الذي علم بالقلم علم الإنسان ما لم يعلم . اللهم علمنا ما ينفعنا ، وأنفعنا بما علمتنا

وزدنا علما والصلاة والسلام على رسول البشرية ومعلم الإنسانية

سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم .

إنه ليسعدني أن أتقدم بأسمى عبارات الشكر والتقدير إلى جميع أساتذة

قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة عمار ثليجي بالأغواط مع جزيل الشكر والعرفان

إلى الأستاذ المشرف الدكتور بولراح عثمانى على ما أولاني به من عناية وتوجيه

في إنجاز هذا العمل

كما أتقدم بالشكر إلى كل من ساعدني من قريب أو بعيد

في إنجاز هذا البحث ولو بالكلمة الطيبة

مع خالص تحياتي : مريقي مصطفى

الإهداء

إلى مدرستي في الحياة بعد الحبيب محمد عليه الصلاة والسلام...

والدي العزيز.

إلى التي سهرت لأجلي وتمت لي حسن الختام...

والدتي الحبيبة.

إلى زوجتي وأبنائي وإخوتي جميعا من دون استثناء

إلى جميع الأهل والأصدقاء والأحباب...

إلى هؤلاء جميعا أهدي ثمرة جهدي المتواضع راجيا من المولى عز وجل

أن يجعله في ميزان حسناتي وأن ينفع به طلاب العلم من أمتي.

والسلام....

مقدمة

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، و بذكره تنزل الرحمات، و بشكره تزيد الخيرات و الصلاة و السلام على المبعوث رحمة للكائنات سيدنا محمد و على آله و صحبه، و بعد:

لا شك أن الشعر الوطني حينما ينشأ وسط محيط يزخر بالنشاط السياسي؛ لا بد أن يتوهج فاعلية و تأثيرا، و يسهم لأداء دوره في المعارك الوطنية و القومية، فيكسبه هذا المحيط عمقا في التواصل و إبداعا في الفن، فتلتقي النزعة الثورية مع الجمالية من حيث نزوعهما معا إلى التمرد على الواقع المعطل و البحث عن البديل الجديد، و هذا ينطبق فعلا على الشعر الجزائري في حقبة ثورة التحرير التي أثبتت الدراسات أنها أسقطت الأساليب التقليدية القديمة في طبيعة الصراع مع المحتلين، و لم يستطع الشعراء أن يعانقوا هذه الثورة إلا بعد حين من ذلك، بعد أن تغيرت أدوات التعبير لديهم، ففرضت الثورة عبر تلاحم الشعب حولها رسوخ مبادئها أسلوبا آخر أحدث نقلة نوعية متطورة في قصيدة الشعر السياسي، و كأن الثورة بما رافقها من تغيرات في مختلف نشاطات الإنسان الاجتماعية منحت الشعراء فرصة لكي يعيدوا النظر ببناء قصيدة جديدة تناسب لحنها و عمق أصالتها؛ فكانوا جزءا منها.

و يعد الشاعر مفدي زكريا (1908-1977 م) ممن تغنوا بالثورة الجزائرية، و استمدوا من بطولات أبنائها لغتهم الشعرية، فقد عايش مفدي زكريا الثورة و رسم ملاحظها على صفحات قصائده، فأعطى صورة حية لمعاناة الشعب الجزائري و ثورته في مجاهدة أشكال الاستبداد و الممارسات اللاإنسانية للاستعمار الفرنسي الغاشم، فجنح فيها بخياله ليبرز خواجه؛ مما أضفى على مدونته سمة أسلوبية لافتة تستدعي الكشف.

و لعل من أهم أسباب اختياري لهذا الموضوع:

- الذاتية منها:

الإعجاب بشعر مفدي زكريا مذ ألفيت قراءة الشعر، و تتبع مكامن الذوق فيه، كان دافعا إلى استجلاء بعض خصائص تلك التجربة الشعرية الثرية بأشكالها و مضامينها المختلفة.

- أما الموضوعية منها فهي:

الخوض في تجربة الشاعر و انتهاك مخياله و الإفتاح على ما يكتنفه من غموض، من خلال ما تفتق من بنية نسيجه، و طفى على ظاهره من سمات يهتدي بها القارئ في دراسة الهيكل البنائي لشعره، و فقا للمستويات اللغوية، و هو تماما ما تسعى إلى إرسائه الأسلوبية في منهجها الإحصائي التحليلي التأويلي. و استجابة لهذا المنحى وسمنا موضوع بحثنا بعنوان:

البنية الأسلوبية في قصيدة "ملحمة بنت العشرين- صدق الوعد- " لمفدي زكريا .

تهدف هذه الدراسة للإجابة عن الإشكالية المركبة من الأسئلة التالية:

- ما هي البنيات الأسلوبية التي تميزت بها قصيدة الشاعر مفدي زكريا؟
- كيف استغل الخصائص الفنية في عمله؟
- هل استطاعت مستويات التحليل الأسلوبي الكشف عن مكامن الجمالية في هذا النص الشعري؟

إن طبيعة الدراسة تفرض الاستعانة بـ:

- المنهج الأسلوبي:

و هو الذي يصف الظاهرة النصية، و يحصي بنياتها المتكررة و يستقرئ التراكيب و يبرز الجوانب الدلالية لهذه الخصائص، فالأسلوبية ترصد القيم الجمالية؛ استجلاء لوجوه انتظامها، و كشفا لمجموعة العلاقات التي يحتكم إليها النص الأدبي، و تظهر المنطق الداخلي الذي تبنى عليه ملامح القراءة، و على هذا الأساس نحونا خطة البحث و هيكلناه على شكل: مقدمة، مدخل نظري، و فصلين، فخاتمة و ملاحق.

* **المدخل:** و سنخصصه للحديث عن بعض المفاهيم الأسلوبية، و آليات التحليل الأسلوبي.

* **الفصل الأول:** و ستناول فيه: البنية الصوتية ، و البنية الإيقاعية.

- **المبحث الأول:** البنية الصوتية لإستظهار بنية الأصوات المجهورة و المهموسة كمطلب أول، و الأصوات الشديدة و الرخوة ضمن المطلب الثاني.

- **المبحث الثاني:** البنية الإيقاعية و تأتي في مطلبين، المطلب الأول سأطرق فيه إن شاء الله إلى الإيقاع الخارجي؛ من الوزن: البحر و الزحافات، و القافية من حيث نوعها و حروفها، أما المطلب الثاني فسيختص بالإيقاع الداخلي؛ من تصريع، و تدوير، و جناس، و طباق.

* **الفصل الثاني:** و سنتطرق فيه إلى: البنية التركيبية ، و البنية الدلالية.

- **المبحث الأول:** البنية التركيبية، و يتم فيها معالجة كل من المطلب الأول الذي أحاول التعرض من خلاله إلى الجملتين الفعلية و الاسمية، ثم في المطلب الثاني الجملتين الخبرية و الإنشائية و كذا العدول في التركيب.

- **المبحث الثاني:** سنحاول من خلاله الكشف عن البنية الدلالية، ففي المطلب الأول سنعمل على إحصاء بعض الحقول الدلالية و استخلاص منها: (الدلالة الدينية، الدلالة الواقعية، الدلالة النفسية)، أما المطلب الثاني فسيتضمن كلا من (الصورة الشعرية، التناص، توظيف الرمز).

و على الرغم من الصعوبات التي اعترضت سبيل بحثي هذا، خاصة ما تعلق منها بضيق الوقت إلا أنني تمكنت من تلافيتها بعون من الله في دأب، و تجاوزها في صبر، و أعترف بالفضل الأكبر في ذلك لله عز وجل و هو المستعان أولاً، ثم إلى أستاذي الفاضل الدكتور بولرباح عثمانى، الذي تكرم بالإشراف على مذكري و مرافقتي و توجيهي عبر مراحل بحثي توجيهها علميا قيما بدد الصعاب من طريقي.

و الله الموفق أولاً و أخيراً، و منه العون و التوفيق

الطالب: مصطفى مريقي



المدخل: البنية و الأسلوبية

أولاً: مفهوم البنية:

ثانياً: ماهية الأسلوبية و مفهومها:

01- نشأة الأسلوبيات و تاريخها:

02- الأسلوبية في العصر الحديث:

03- اتجاهات الأسلوبية:

أ- الأسلوبية التعبيرية (الوصفية):

ب- الأسلوبية البنائية:

ج- الأسلوبية الإحصائية:

د- أسلوبية الانزياح:

هـ- الأسلوبية الصوتية:

04- علاقة الأسلوبية بالعلوم اللغوية:

أولاً: مفهوم البنية:

من المعجم العربي نجد أن: "البنية" بضم الباء و كسرهما مصدر الفعل (بنى)، نقيض الهدم و البنية أيضاً ما بني و هيئة البناء، و منه بنية الكلمة أي صيغتها و تجمع على بني، و يلاحظ أن الفعل (بنى) يدل دلالة معمارية، كما يدل على كيفية البناء حين نقول (بنية المجتمع) أو (بنية اللغة) مثلاً، هذا في اللغة العربية أما في اللغات الأجنبية فكلمة البنية (*structure*) مأخوذة من الفعل اللاتيني (بنى) (*stuerere*) و تعني الموضع المنتظم الذي له صورته الخاصة و وحدته الذاتية.

و في معجم (لاروس) و معجم (ليتر) لها معنى قدس يعني الطريقة التي يبني بها صرح أو منشأ ثم هي بالتعميم الطريقة التي تكون بها أجزاء أي مادة أو جسم أو عمل في الصناعة البشرية، و يحدد **روبيرت** البنية بأنها طريقة إشادة البناء من جهة، و تناسق أقسام البناء من حيث التقنية المعمارية و الجمال التشكيلي من جهة أخرى.

و قد طرأ تعديل على معنى البنية القديم فكانت عند القدماء تعني الترتيب المنتظم، و في القرنين السابع عشر و الثامن عشر الميلاديين عني بها كيفية النظر في مجموعة مشخصة مكانية في أقسامها و تنظيمها كصورة يمكن ملاحظتها و تحليلها تعرضها عناصر موضوع ما، ثم نقح المعنى القديم و قُوم فصار للبنية معنى خاص و جديد يأخذ به الأخصائيون و المؤلفون، هذه فكرة عامة و سريعة عن معنى كلمة (البنية)، التي ظهرت أول مرة عام 1929، و قد صارت لها استعمالات خاصة في علوم مختلفة.

ثانياً: ماهية الأسلوبية و مفهومها:

منذ أن ظهرت الدراسات الأسلوبية ظهرت هناك تساؤلات متعددة تقوم في كون الأسلوب لا يتضمن تعريفاً محددًا جامعاً شاملاً، بل جاءت تعريفات الأسلوب بشكل متعدد، و ذلك حسب منطلقات الناقد أو الدارس، و ظهرت لذلك عدة أسلوبيات و لم تبق الأسلوبية أسلوبية واحدة و لذلك حق للدكتور **سعد مصلوح** أن يسمي هذا النمط من الدراسات بالأسلوبيات¹.

إن مفهوم الأسلوب قد توسع ليشمل كل ما يتعلق باللغة من أصوات و صيغ و تراكيب و كما سبق الإشارة إليه من قبل بعض الدارسين العرب و الغربيين فشكلت محور اختلاف في تناول هذا المفهوم، فالاهتمام بدراسة الأسلوب و تحليله وفق معايير فنية و لغوية أدى إلى ظهور ما يسمى

1 - سعد مصلوح، الأسلوبية (دراسة لغوية احصائية)، دار الفكر العربي، القاهرة، 184، ص 21.

بالأسلوبية فأصبحت بفضل الكثير من الملاحظات المتراكمة علما خصوصا بدراسة جماليات الأسلوب و كل ما يتعلق به، و عليه فماذا يقصد بالمنهج الأسلوبي أو الأسلوبية ؟ فعند وقوفنا على النشأة التاريخية للأسلوبية يجدر بنا القول أنها اتجاه نقدي لا ينشأ من عدم، بل ينبثق على اثر اتجاه آخر سابق له و هذا ما نلاحظه في نشأة الأسلوبية، فهذه الأخيرة لم تظهر إلا في القرن التاسع عشر ميلادي عند الغربيين، و هنا تحدد معناها مرتبط بأبحاث علم اللغة¹، أي أن ملامح ظهور الأسلوبية قد بدأت مع **فرديناند دو سوسير** الذي أسس علم اللغة الحديث، و بفضل جهود هذا العالم في إدخال اللغة إلى ميدان العلم قد تمكن زميله شارل بالي سنة 1902 من تأسيس القواعد النهائية لعلم الأسلوب².

و لكن أسلوبية **شارل بالي** قد وصلت إلى مرحلة الضعف و التلاشي بسبب توظيف بعض الدارسين للعمر الأسلوبي يشبعان التيار الوضعي، غير انه في سنة 1941 عبر **هاروزو** عن أزمة الدراسات الأسلوبية و هي تتذبذب بين موضوعية اللسانيات و نسبة الاستقراءات، فنأدى بحق الأسلوبية في شرعية الوجود ضمن أفنان شجرة اللسانيات عامة، و هذه دعوة لإرساء قواعد نظرية الأدب عامة.

كما أنها تمثل إيماءات تدعو إلى إحياء الأسلوبية من جديد خاصة بعدما انعقدت ندوة سنة 1960 بجامعة **إنديانا** بالولايات المتحدة الأمريكية حضر إليها ابرز اللسانيين و نقاد الأدب، و كان محورها الأسلوب، و قد ألقى فيها **رومان جاكبسون**³ (*Roman Osipovich Jakobson*) محاضرة حول اللسانيات و الإنشائية، فبشر يومها بسلامة بناء الجسر الواصل بين اللسانيات و الأدب⁴.

و الشيء الذي شجع على التمسك بالمنهج الأسلوبي هو إصدار **تريفيتان تدوروف**⁵ (*Tzvetan Todorov*) لأعمال الشكلايين الروس مترجمة إلى اللغة الفرنسية، ثم بعد ذلك أعلن الألماني "أولمان"

1 - محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1994، ص 172.

2 - عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط 03، (طرابلس - تونس)، 1977، ص 20.

3 - **رومان جاكبسون**: ولد 1896 في موسكو و توفي سنة 1982 في الولايات المتحدة الأمريكية، كان هذا العالم أحد مؤسسي مدرسة براغ اللغوية عام 1933، و هو الذي يرى بأن للغة وظائف عدة تتوزع بين الوظائف الداخلية للغة نفسها من جهة و بين المتكلم و المخاطب و أجزاء الرسالة اللغوية من جهة أخرى، أنظر: <http://www.alnoor.se>.

4 - عبد السلام المسدي، المرجع السابق، ص 22.

5 - **تريفيتان تدوروف** (1939-2017)، مؤرخ أفكار و باحث و سيميائي فرنسي من أصول روسية ولد في صوفيا، ساهم بعدة دراسات و أبحاث هامة في الدراسات الأدبية المعاصرة التي وجدت صدى واسعاً في الدراسات الأدبية العربية المعاصرة، من أهم مؤلفاته كتاب نظرية الأدب (نصوص الشكلايين الروس)، أنظر: <http://ribatalkoutoub.com>.

عن استقرار الأسلوبية علما لسانيا نقديا قائلا في هذا الصدد: "إذ الأسلوبية اليوم هي من أكثر أفنان اللسانيات صرامة على ما يعتري غائيات هذا العلم الوليد و منهاجه"¹.

بعد أن تطرقنا إلى النشأة التاريخية لمصطلح الأسلوب لا بد من الإشارة إلى الأصل اللغوي لهذه الكلمة، فالأسلوبية كمصطلح نقلت ترجمته من اللفظ الأجنبي (*stylistics*) و هي كلمة مركبة من وحدتين: جذر الأسلوب (*style*) التي تعني أداة الكتابة، أو القلم في الأصل اللاتيني، و من اللاحقة **يات** (*ics*) - في الأسلوبيات - المكونة هي بدورها من الوحدة المرفولوجية *ية* (*ic*) التي تفيد النسبة و تشير إلى البعد المنهجي و العلمي لهذه المعرفة، و من **ات** (*s*) الدالة على الجمع، كل هذه الوحدات مجتمعة تشكل علوم الأسلوب².

و ما نلاحظه أن هذا المصطلح قد ارتبط بعدة ترجمات فمنهم من ترجمه بالأسلوبية أو الأسلوبيات أو علم الأسلوب غير أن هذه المصطلحات تشكل تجاه نقدي واحد، أما في الجانب الاصطلاحي لهذه الكلمة الأسلوبية فقد تحددت و تنوعت تعريفات العلماء لهذا إذ لا يمكن أن يظفر بدلالة واضحة أو محددة لها، و هذا يعود إلى اختلاف منطلقات الدارسين و النقاد فالأسلوبية تقتصر على دراسة المكونات الداخلية للنص و لا تتعداها إلى ما هو خارجي فهي تركز على اللغة في جانبها الإستعمالي، و بهذا الفهم نستطيع القول بأن الأسلوبية على حد رأي بعض الدارسين هي العلم الذي يدرس اللغة ضمن نظام الخطاب و هي علم يدرس الخطاب موزعا على هوية الأجناس الأدبية³.

فبالأسلوبية لا تركز على دراسة شكل اللفظة بل على عمق دلالتها، و من منطلق آخر يعرف **شارل بالي** الأسلوبية بأنها: "العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة و واقع اللغة عبر هذه الحساسية"⁴، فالكاتب يستعين باللغة لكي يعبر عما يخلج في نفسه من عواطف و يجدها في أسلوب لغوي إذ نفهم من هذا أنها تعني بالمضامين الوجدانية و لا تعبر اهتمامها للناحية الجمالية، ففي بعض الأحيان ينزاح الكاتب عن الكلام المؤلف باستعمال أساليب فنية شتى تخدم غايته كالتأثير في المتلقي بالدرجة، و في هذا الصدد يعرف **بيير جيرو**

1 - عبد السلام المسدي، المرجع السابق، ص 23.

2 - رابع بوحوش، الأسلوبيات و تحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، 2006، ص 03.

3 - منذر عياشي، الأسلوبية و تحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، 2002، ص 27.

4 - صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته، دار الشروق، القاهرة، 1998، ص 18.

الأسلوبية بأنها: "دراسة المتغيرات اللسانية إزاء المعيار القاعدي و تحديد نوعية الحريات داخل هذا النظام نفسه"¹، فالإنزياحات اللغوية تحول الكلام العادي إلى كلام فني يحتوي خصائص تؤثر في المتلقي و على هذا الأساس تقوم الأسلوبية على خصائص لغوية التي يتحول بها الخطاب اللغوي من سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية الجمالية فالأسلوبية بالنسبة لـ **جاكسون** هي: "بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولاً و عن سائر الفنون الإنسانية ثانياً"².

نفهم من ذلك أنها تعني بطريقة القول ما يعترها من مجاز و تقديم و تأخير لتمييز الكلام العادي عن الكلام الفني، و بما أن الأسلوبية دوماً تسعى إلى دراسة أساليب اللغويين من حيث تمايزها، و قدرة كل كاتب على توظيف معجمه الفني و التأثير في المتلقي، فمن خلال هذه أنها تحاول أن تستنبط مجموعة من القوانين المؤسسة لعلم الأسلوب و هذا ما ذهب إليه **عبد السلام المسدي**³ حيث قال: "أن الأسلوبية هي البحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب"⁴.

و يعرفها الفرنسي **ميشال ريفاتير**⁵ أي الأسلوبية: "بكونها تدرس فعل التواصل ليس كنتاج صرف لسلسلة في الكلمات بل كحامل سمة شخصية المتكلم و كجاذب لانتباه السامع أو القارئ"⁶، و نستنتج من خلال هذا أن الأسلوبية تدرس التعبير اللغوي من حيث أنه يعكس شخصية صاحبه و يحتوي على ألعيب لغوية تسلط على ذهن القارئ و تؤثر فيه، و أضاف قائلاً: "أن الأسلوبية هي لسانيات تعني بظاهرة حمل الذهن على الفهم معبر و إدراك و خصوص"، و من ذلك فهو يقصد بأن الأسلوبية علم

1 - بيبير جيرو، الأسلوبية، تر منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة و النشر، حلب، سوريا، ط02، 1994، ص 13.

2 - محمد عبد المنعم خفاجي و آخرون، الأسلوب و البيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1992، ص 23.

3 - **عبد السلام بن عبد السلام المسدي**: ولد سنة 1945 بمدينة صفاقس التونسية، و هو أ كاديمي و كاتب و دبلوماسي و وزير التعليم العالي في تونس، يعد من أهم الباحثين العرب في مجال اللسانيات و اللغة، و قد حاول في كتابه "اللسانيات وأسسها المعرفية" أن يبحث الأمور المتعلقة بعقبات البحث اللساني العربي و الأنساق الدلالية و مقومات الحدث اللغوي و كذا مراتب الظاهرة اللغوية، أنظر: <https://www.marefa.org>.

4 - عبد السلام المسدي، المرجع السابق، ص 34.

5 - **ميشال ريفاتير**: باحث ألسني و ناقد أدبي بنيوي أمريكي، و أستاذ في جامعة كولمبيا، أصدر كتابه البنيوية الأسلوبية عام 1971، و كتاب صناعة النص عام 1979، و فيه يرى أنه ليس من نص أدبي دون أدبية و لا أدبية دون نص أدبي، أنظر: نادي مداني، الخصائص الأسلوبية في ديوان "في القدس" للشاعر تميم البرغوثي، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب و اللغات جامعة بسكرة، 2012/2013، ص 16.

6 - علي بو ملح، في الأسلوب الأدبي، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط 02، 1995، ص 172.

يستهدف للكشف عن العناصر المميزة التي يستطيع بها المؤلف (المرسل) بمراقبة حرية الإدراك لدى القارئ (المتلقي) (المستقبل) و التي يستطيع أيضا أن يفرض على المستقبل وجهة نظره في الفهم و الإدراك¹.

01- نشأة الأسلوبيات و تاريخها:

ارتبط الأسلوب ارتباطا وثيقا بالدراسات اللغوية التي قامت على العالم اللغوي **فرديناند دو سوسير**² (*Ferdinand de Saussure*) من خلال التفريق بين اللغة و الكلام، فإذا كانت الدراسات اللغوية تركز على اللغة، فان علم الأسلوب يركز على طريقة استخدامها و أدائها إذ إن المتكلم أو الكاتب يستخدم اللغة استخداما يقوم على الانتقاء و الاختيار و يركب جملة و يؤلف نصه بالطريقة التي يراها مناسبة، و قد ركزت الكثير من الدراسات التي قامت حول الأسلوب على الفروق الواضحة و الجلية بين علم اللغة و علم الأسلوب.

و من أهم الفروق أن الدراسات اللسانية تعنى أساسا بالجملة و الأسلوبية تعنى بالإنتاج الكلي للكلام، و أن اللسانيات تعنى بالتنظير إلى اللغة كشكل من أشكال الحدوث المفترضة، و أن الأسلوبيات تتجه إلى المحدث فعلا، و أن اللسانيات تعنى باللغة من حيث هي مدرك مجرد تمثله قوانينها، و أن الأسلوبية تعنى باللغة من حيث الأثر الذي تتركه في نفس المتلقي كأداة مباشرة، و من هذا المنطلق فإنها تركز بشكل كثيف و مباشر على عملية الإبداع و الإفهام³.

يعد **شارل بالي**⁴ (*Charles Bally*) مؤسس علم الأسلوب معتمدا في ذلك على دراسات أستاذه **فرديناند دو سوسير**، لكن بالي تجاوز ما جاء به أستاذه و ذلك من خلال تركيزه الجوهرية و الأساسي على العناصر الوجدانية للغة، و هو تركيز تلقفه عالم الأسلوب الألماني سيدلر (*seidlör*)

1 - عبد السلام المسدي، المرجع السابق، ص 49.

2 - **فرديناند دو سوسير**: ولد في جنيف سنة 1857 و توفي سنة 1914، عالم لغة و فيلسوف سويسري و هو مؤسس المدرسة البنيوية في اللسانيات، و رائد السيمولوجيا الفرنسية، يرى أن اللغة جزء من السيمولوجيا، ينسب إليه كتاب محاضرات في الألسنية العامة الذي جمعه و نشره تلامذته عام 1916 بعد وفاته، أنظر: <https://www.marefa.org>.

3 - موسى سامح رابعة، الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها، دار جرير للنشر و التوزيع، عمان، 2014، ص 13.

4 - **شارل بالي**: (1865 - 1947) لغوي سويسري، ولد في مدينة جنيف، و الجديد الذي جاء به في الأسلوبية هو اهتمامه بالنظريات الاجتماعية و النفسية التي كانت شائعة في عصره، أنظر: www.rasekoon.net.

الذي نفى أن يكون الجانب العقلاني في اللغة يحمل بين ثناياه أي بعد أسلوبية، وإنما يركز على الجانب التأثيري و العاطفي في اللغة و جعل ذلك يشكل جوهر الأسلوب و محتواه¹.

إن الالتفات إلى ظاهرة الشحن العاطفي و الوجداني في اللغة يشكل مظهرا بارزا من مظاهر انفتاح الدراسة الأسلوبية على الجانب التأثيري، هذا الجانب الذي لا يمكن الاستغناء عنه، و بخاصة إذا ما فهم الأدب على انه تعميق و تجذير للجانب الإنساني، إذ أن الإنسان يظل هو مركز العمل الأدبي و محوره، و مع أن **بالي** التفت إلى الجانب الوجداني و تأصيله لفهم الأسلوب إلا انه لم يقصد به دراسة الأسلوب الأدبي، و قد ألف مجموعة من الكتب هي: "في الأسلوبية الفرنسية و مجمل في الأسلوبية و اللغة و الحياة، و اللسانيات العامة و اللسانيات الفرنسية"².

و من خلال المناقشات التي أثارها **بالي** فانه تبني فكرة أساسية و هي دراسات الأسلوبية في قوله: "تدرس الأسلوبية وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية، أي أنها تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعبرة عنها لغويا، كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية"³.

02- الأسلوبية في العصر الحديث:

و هي كما يقول مؤسسها الأول **شارل بالي**: "علم بدراسة وقائع التعبير في اللغة المشحونة باللغة المعبرة عن الحساسية⁴، و يقول **عبد السلام المسدي** عن هذا المصطلح: "انه مركب من جذر أسلوب و لاحقته "ة" فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي، و اللاحقة تختص بالبعد العلماني العقلي الموضوعي"⁵، في حين عرفها **جاكسون**: "بأنها البحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا و عن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا"⁶.

- 1 - برند شبلز، علم اللغة و الدراسات الأدبية (دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصي)، تر: محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشر و التوزيع، الرياض، 1987، ص 10.
- 2 - بيير جيرو، الأسلوبية، المرجع السابق، ص 54.
- 3 - عبد السلام المسدي، المرجع السابق، ص 41.
- 4 - محمد سعيد اللومي، في الأسلوب و الأسلوبية، مطابع الحمضي، الرياض، 2005، ص 42.
- 5 - عبد السلام المسدي، المرجع السابق، ص 139.
- 6 - نفسه، ص 242.

- و قد حاول احد الباحثين أن يجمع هذه التعريفات في تعريف واحد فقال: "هي جملة الصيغ اللغوية التي تعمل على إثراء القول و تكثيف الخطاب و ما يستنتج ذلك من بسط لذات المتكلم و بيان التأثير على السامع، و من هنا يتضح لنا الفرق بين الأسلوب و الأسلوبية (علم الأسلوب)¹ كما يلي:
- 01 - الأسلوب وصف للكلام، أما الأسلوبية فإنها علم له أسس و قواعد و مجال.
- 02 - الأسلوب إنزال القيمة التأثيرية منزلة خاصة في السياق أما الأسلوبية فهي الكشف عن هذه القيمة التأثيرية من ناحية جمالية و نفسية.
- 03 - الأسلوب هو التعبير اللساني و الأسلوبية دراسة التعبير اللساني.

03- اتجاهات الأسلوبية:

لقيت الأسلوبية اهتماما بالغا من قبل الدارسين و النقاد، و هذا ما أدى إلى تنوع حقولها و اتجاهاتها، و السر في ذلك هو تعدد حقولها و موضوعاتها المتشعبة حيث أخذت في التوسع إلى أن أصبحت للأسلوبية اتجاهات متفرعة و متنوعة تلتقي في بعض الآراء و النقاد و تختلف في نقاط أخرى من بين هذه الاتجاهات نذكر الأسلوبية التعبيرية (الوصفية)، و الأسلوبية البنائية، و الأسلوبية الإحصائية، و أسلوبية الإنزياح، و الأسلوبية الصوتية.

أ- الأسلوبية التعبيرية (الوصفية):

ارتبطت الأسلوبية التعبيرية بعالم اللغة الفرنسية **شارلي بالي** لذي يعتبر قطب هذا الاتجاه و مؤسسه و الذي درس اللغة من جهة المخاطب و انتهى إلى أنها - أي اللغة - لا تعبر عن الفكر إلا من خلال موقف وجداني، أي الفكرة المعبر عنها بوسائل لغوية لا تصير كلاما إلا عبر مرورها بمسالك وجدانية كالأمل، أو الترجي أو الصب أو النهي...²، و هذا الطرح نلتمس بعض جوانبه في علم البيان الذي حدد قواعد التعبير الأدبي و أعد الجداول، و صنف الصور التي تجعل الفكرة محسوسة لاستخدام فن التصوير.³

1 - عبد السلام المسدي، المرجع السابق، ص 33.

2 - رايح بوحوش، المرجع السابق، ص 32.

3 - بيير جيرو، المرجع السابق، ص 36.

ب- الأسلوبية البنائية:

و هي امتداد لآراء **فرديناند دو سوسير** في التعريف بين اللغة و الكلام، كما تعداه امتداد المذهب **شارل بالي** في الأسلوبية التعبيرية الوصفية، و فقد طور البنائيون في بعض الجوانب و تلافوا في بعض جوانب النقص عند سابقهم حيث عايشوا الحركة الأدبية¹، و هنا يكون التحليل الأسلوبي خاضعا لتفسير العمل الفني باعتباره كائنا عضويا شعوريا².

ج- الأسلوبية الإحصائية:

و هذا الاتجاه يعني بالكم و إحصاء الظواهر اللغوية في النص و يبنى إحكامه بناء على نتائج هذا الإحصاء، و لكن هذا الاتجاه إذا تفرد فانه لا يفي الجانب الأدبي حقه فانه لا يستطيع وصف الطابع الخاص و التفرد في العمل الأدبي، و إنما يحسن هذا الاتجاه إذا كان مكملا للمناهج الأسلوبية الأخرى³.

و يبقى أن المنهج الإحصائي أسهل طريق من يتحرى الدقة العلمية و يتحاشى الذاتية في النقد⁴، فيجب أن يستخدم هذا المنهج كوسيلة للإثبات و الاستدلال على موضوعية الناقد أي بعد أن نتعامل مع النص بالمناهج الأخرى التي تبرز جوانب التمييز في النص.

د - أسلوبية الانزياح:

و هي تقوم على مبدأ انزياح اللغة الأسلوبية عن اللغة العادية، و يعرف الأسلوب على انه انزياح عن المعيار المتعارف عليه، فهم يعتقدون أن الأسلوب الجيد، هو الذي ينحرف عن اللغة الأصلية و طريقتها الاعتيادية، على اختلافهم في مدى هذا الانحراف و الانزياح، فمنهم من يدعو إلى الخروج عن كل قواعد اللغة، و هو ما طبقه أهل الحداثة في أدبهم، و المعتدل منهم يقول أن الانزياح يكون في حدود قواعد اللغة، حيث يكون الإبداع بسلوك طرق جديدة غفل عنها الآخرون، لكنها لا تخالف

1 - محمد سعيد اللومي، المرجع السابق، ص 45.

2 - شفيق السيد، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1986، ص 117.

3 - سعد أبو الرضا، النقد الأدبي الحديث (رؤية إسلامية)، المتحدة للطباعة، عمان، 2004، ص 115.

4 - محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1994، ص 14.

قواعد اللغة أي النحو¹، و يسميها جان كوهين² (*Jean Cohen*) الانتهاك، حيث أن المبدع يعتمد في إبداعه على اختراق المستوى المثالي في اللغة و انتهاكه³.

و الانزياح كظاهرة أسلوبية له أهمية بالغة لدى بعض الدارسين، فيرى بعضهم أن الأسلوب في أي نص أدبي هو انحراف عن نموذج من الكلام ينتمي إليه سياقياً⁴ بمعنى انحراف الكلام عن اللغة المألوفة هذا ما يجعل و يشكل بعدا جماليا في نظر الكثير من الأسلوبيين، لذلك عدوا الانزياح على انه جوهر الإبداع، أما **ريفاتير** فيعرف الانزياح بكونه انزياحا عن النمط المتواضع عليه⁵.

هـ- الأسلوبية الصوتية:

يقصد بها حسب **بيير جيرو** دراسة المتغيرات الصوتية للسلسلة الكلامية واستخدام بعض العناصر الصوتية لغايات أسلوبية بإقرار انه في حوزة اللغة نسق كامل من المتغيرات الأسلوبية الصوتية، من بينها الآثار الطبيعية للصوت، المحاكاة الصوتية، المد، التكرار، الجناس، التناغم⁶، و نفهم من هذا أن المتغيرات الصوتية متضمنة في اللغة و تحتوي بدورها طاقات و إمكانات تعبيرية تسمى بالمادة الصوتية، و مدى توافق هذه المتغيرات الصوتية مع حركة حساسية المتكلم و السامع، فالأسلوبية الصوتية في نظر **جاكسون** تهتم بثلاث فروع أولها دراسة الأصوات مجددة، و ثانيها دراسة الإيقاع و تأثيره الجمالي في القصيدة و ثالثها دراسة العلاقة بين الصوت و المعنى⁷، فما يتطابق مع هذا فان الشعر باعتباره يشكل منظومة صوتية في ثنايا أبياته و في إحدى قوافيه، فالصوت هو جوهر الشعر.

1 - محمد سعيد اللومي، المرجع السابق، ص 46.

2 - **جان كوهين**: ولد في 1919 و توفي في 1994، هو فيلسوف و أستاذ فرنسي في جامعة السوربون، يعرف جان كوهين بكتابه بنية اللغة الشعرية.

3 - محمد عبد المطلب، المرجع السابق، ص 268.

4 - يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية و التطبيق، دار المسيرة للنشر و التوزيع، ط 04، عمان، 2016.

5 - عبد السلام المسدي، المرجع السابق، ص 103.

6 - هلال ماهر مهدي، رؤية بلاغية في النقد و الأسلوبية، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، 2006، ص 139.

7 - إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكير، دار المسيرة للنشر و التوزيع، ط 03، عمان، 2010، ص 153.

04- علاقة الأسلوبية بالعلوم اللغوية:

في الدراسات النقدية المعاصرة تحتل الأسلوبية موقعا هاما فهي تقيم علاقات عديدة مع بعض العلوم منها: علم اللغة و البلاغة و النقد، فقد نمت وترعرعت الدراسات الأسلوبية في مهد علم اللغة و ارتبطت به ارتباطا وثيقا، فأصبحت تشكل فرعا مهما من فروعها باعتبارها منهجا من المناهج الحديثة، حيث ركزت بدورها على دراسة النص الأدبي باعتمادها على التحليل و التفسير، فإنها تقترب من منهج النقد الأدبي، و يتفقان في بعض الجوانب، كما تربطها صلة قوية بالدراسات البلاغية.

الفصل الأول: البنية الصوتية و البنية الإيقاعية

أولاً: البنية الصوتية:

01 – الأصوات المجهورة و المهموسة:

أ- الأصوات المجهورة:

ب- الأصوات المهموسة:

02 – الأصوات الشديدة و الرخوة:

أ- الأصوات الشديدة:

ب- الأصوات الرخوة:

ثانياً: البنية الإيقاعية:

01 – الإيقاع الخارجي:

أ- الوزن: ب- التقطيع: ج - القافية :

د- الروي: هـ- التأسيس:

02- الإيقاع الداخلي:

أ- التصريع: ب- التدوير:

ج- الجناس: د- الطباق:

أولاً: البنية الصوتية:

انه من المفيد أن نبين أهمية الدراسة الصوتية من منطلق أن طبيعة اللغة تتخذ في المقام الأول صورة صوتية منطوقة مسموعة¹، و مما هو ثابت و متداول عند دارسي الأدب و ناقديه أن النص الأدبي شبكة من العلاقات متلاحمة فيما بينها، فهو جسد تألفت عناصره المتعددة، يفهم الواحد منها بتعلقه بالآخر، و عليه فان البحث في الجانب الصوتي من الأهمية بمكان في سبر أغوار النص و كشف مكوناته، و هو في ذات الوقت دعم و تعميق للجوانب الأخرى من مستويات دراسة النص الأدبي في سبيل الوصول إلى مضامينه، و الأصوات هي الالفة التي توجهنا عندما نصطدم بالنص، و منها ينطلق الدارس في رحلته معها محاولاً إحصاءها و تحليلها تحليلاً نقدياً².

فمن خلال الأصوات نعرف مدى عمق لغة النص أو سطحيته، و مدى قوتها و شدتها كما تدلنا على الحالة الشاعر للمبدع و نستطيع الحكم عليها بأنها تنم عن الثورة أو الهدوء ... إن ما يعرف عن القصيدة أنها تبنى عادة من عنصرين أساسيين هما: (التكرار و التنوع)، فالموسيقي يكرر نغمة بعينها في أنماط محددة، و كذلك الشاعر فهو يكرر أصواتا بعينها في أنماط بعينها، و هو بهذا يحقق لقصيدته النظم و البناء، و التكرار في حد ذاته وسيلة من الوسائل السحرية التي تعتمد على تأثير الكلمة المكررة في إحداث نتيجة معينة في العمل السحري و الشعري³.

و سأعمل بداية على إبراز صفات الأصوات و مخرجها في قصيدة ملحمة بنت العشرين:

01- الأصوات المجهورة و المهموسة:

أ- الأصوات المجهورة:

هي الأصوات اللغوية التي تصدر بطريقة ذبذبة الوترين الصوتيين في الحنجرة، "فالصوت المجهور هو الذي يهتز معه الوتران الصوتيان"، و الأصوات الساكنة في اللغة العربية كما تبرهن عليها التجارب

1 - عبد السلام المسدي، اللسانيات من خلال النصوص، الدار التونسية للنشر، تونس، 1986، ص43.

2 - عبد الحميد معيفي، البنية الأسلوبية لقصيدة " منار الدين وعروته" لابن هاني، دراسة تحليلية، الآمال للطباعة، تبسة، 2011، ص30.

3 - مصطفى السعدي، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي، دار منشأة المعارف، الإسكندرية، 1987، ص 30.

الحديثة هي ثلاثة عشر: (ب، ج، ذ، د، ر، ز، ض، ظ، ع، غ، ل، م، ن) يضاف إليها أصوات اللين بما فيها (و، ي) ¹، و في هذا الجدول أقوم بإحصاء الأصوات المجهورة:

ن	م	ل	غ	ع	ظ	ض	ز	ر	ذ	د	ج	ب	الأصوات
													الأبيات
	11	/	/	2	/	/	1	2	/	4	1	1	01
2	6	1	1	/	/	1	2	2	/	3	2	/	02
2	2	/	/	2	/	/	/	2	/	3	/	2	03
1	2	2	/	1	/	/	/	2	1	/	1	2	04
1	2	2	/	1	/	/	/	1	/	2	1	4	05
3	2	1	/	2	/	1	/	2	/	2	1	1	06
5	3	/	/	1	/	/	/	2	/	3	/	1	07
4	/	/	3	/	/	/	/	6	/	5	/	1	08
4	4	1	/	1	/	/	1	3	/	/	1	1	09
3	2	2	/	2	/	/	/	3	1	1	/	/	10
6	2	3	/	2	/	/	1	3	/	/	1	/	11
3	4	2	/	1	/	/	1	3	/	3	1	2	12
3	3	1	1	1	/	/	/	2	/	1	1	2	13
1	2	3	/	2	/	2	/	2	/	1	/	/	14
4	5	2	1	1	/	1	1	5	/	1	/	1	15
3	3	2	/	2	/	1	/	3	/	1	2	2	16
3	1	1	1	2	/	1	2	4	/	2	1	3	17
3	1	1	1	/	/	1	1	3	/	2	1	1	18
2	2	3	1	1	/	1	1	1	/	1	/	1	19
4	2	5	/	1	/	/	1	3	1	1	1	3	20
2	2	4	2	/	1	/	2	3	/	/	1	/	21
4	2	3	/	2	/	/	/	1	1	/	/	4	22
3	3	2	/	1	/	1	/	4	/	1	/	3	23
3	1	2	1	3	/	/	/	3	1	2	/	4	24
4	3	4	/	3	/	1	/	1	1	/	/	2	25
2	3	3	2	/	/	1	1	1	/	2	/	3	26
/	1	2	1	/	/	/	/	2	/	/	1	/	27
3	1	2	/	2	/	1	/	3	/	1	1	/	28
3	3	2	/	/	/	/	/	1	1	2	2	/	29
/	3	4	/	2	/	1	/	3	1	/	/	/	30
3	1	1	1	2	/	/	/	4	/	2	1	3	31
1	3	6	2	1	/	/	/	3	1	1	/	1	32

1- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مطبعة نضرة مصر، القاهرة، 1992، ص 21.

4	5	3	/	1	/	/	/	1	/	/	/	2	33
2	2	2	1	/	/	/	/	2	/	/	2	1	34
2	7	2	/	/	/	/	1	2	/	2	1	1	35
3	2	2	1	/	/	/	/	2	2	1	2	2	36
3	2	2	/	/	/	/	/	3	/	1	/	/	37
3	4	3	1	2	/	/	/	5	/	1	/	1	38
1	5	3	/	1	/	1	/	3	/	1	/	2	39
3	1	3	/	3	/	1	/	4	1	1	/	3	40
26	4	3	/	2	/	/	/	5	/	3	1	/	41
6	3	3	/	2	/	/	/	2	/	1	/	1	42
1	3	4	/	2	/	/	/	3	/	/	/	1	43
2	1	3	/	1	/	/	2	4	/	/	1	/	44
3	3	6	/	3	/	1	1	5	/	1	1	/	45
5	2	1	1	3	/	1	/	5	/	/	/	4	46
6	4	3	/	2	/	/	2	1	/	/	1	1	47
/	2	5	/	2	2	/	1	3	/	/	/	3	48
4	5	3	/	2	/	/	1	3	/	/	/	2	49
1	1	4	/	2	/	2	/	3	/	/	1	2	50
5	4	3	1	1	/	/	/	1	/	1	1	2	51
1	2	6	/	1	/	/	/	3	1	/	1	/	52
1	1	4	/	1	/	1	1	3	/	1	1	1	53
2	4	5	/	2	/	/	1	2	1	1	2	3	54
1	2	2	/	3	1	1	1	5	/	/	1	2	55
3	1	5	/	/	/	/	/	2	/	/	2	/	56
2	4	3	/	/	/	/	/	3	1	/	1	1	57
1	/	6	/	1	/	2	/	3	/	/	2	/	58
1	1	4	/	1	/	1	2	4	/	2	2	1	59
1	2	6	/	/	/	/	/	2	/	1	3	3	60
5	2	1	/	2	/	/	/	1	/	2	/	1	61
2	3	2	/	/	/	1	/	4	/	/	/	3	62
2	2	4	/	1	/	/	1	2	/	4	/	/	63
/	1	3	/	1	/	/	1	2	/	2	/	2	64
5	2	3	/	2	1	/	/	1	/	3	1	1	65
3	4	4	/	1	/	/	/	1	/	/	2	2	66
2	/	5	/	2	/	/	/	1	/	/	/	/	67
1	3	2	/	/	/	/	1	1	/	1	/	1	68
3	3	3	1	/	/	/	/	3	/	1	2	1	69
1	2	3	1	/	/	/	/	4	/	2	3	/	70
1	3	3	1	1	/	/	2	3	/	1	1	3	71
3	/	6	1	2	/	/	3	3	/	/	/	1	72
2	2	1	/	2	1	1	/	2	2	/	1	2	73

3	3	6	/	1	/	/	2	2	/	1	2	1	74
3	1	4	/	/	/	/	1	3	1	1	1	4	75
1	3	3	/	1	/	/	/	5	/	1	/	2	76
3	2	3	1	1	/	/	/	3	/	2	/	3	77
1	1	6	/	2	1	/	/	5	1	/	/	2	78
2	1	4	/	1	/	/	/	2	/	1	/	/	79
6	3	2	/	2	/	/	/	1	/	/	1	1	80
1	4	2	/	1	/	/	/	3	/	2	/	/	81
2	2	6	/	2	/	/	/	1	/	/	/	3	82
5	1	3	/	2	/	/	/	4	/	1	/	/	83
1	4	7	/	2	/	/	/	2	/	/	/	3	84
1	1	4	/	1	/	/	1	5	/	/	2	1	85
1	4	4	/	1	/	/	/	2	/	1	1	/	86
3	/	3	/	/	/	/	2	3	/	1	/	3	87
1	4	5	/	/	/	/	/	3	/	1	/	2	88
/	/	5	/	/	/	/	/	3	/	2	2	1	89
3	/	3	/	/	/	/	/	5	1	/	2	2	90
2	4	4	/	1	/	/	1	2	/	1	2	3	91
2	2	3	2	/	1	/	/	2	/	1	/	2	92
2	4	4	/	1	/	/	2	3	/	2	/	1	93
5	2	3	/	1	/	/	1	2	/	1	/	3	94
1	2	2	/	1	/	/	/	4	1	/	1	1	95
7	2	4	/	3	/	1	/	2	/	/	/	/	96
1	/	4	/	2	/	1	2	4	/	1	1	1	97
2	3	4	/	3	/	/	/	1	/	/	/	4	98
4	1	7	/	1	/	/	/	3	/	/	1	2	99
1	1	3	/	1	/	1	2	2	2	1	2	1	100
6	2	1	/	2	/	/	/	1	/	/	/	2	101
3	1	2	/	2	/	/	3	3	/	3	/	2	102
1	2	3	/	/	/	/	1	1	/	1	3	3	103
5	3	2	/	3	/	/	1	3	/	3	1	2	104
/	2	2	/	2	/	/	/	3	1	1	/	3	105
1	2	3	/	2	/	/	1	1	/	2	1	1	106
5	4	2	/	/	/	/	/	3	/	1	/	1	107
2	/	1	/	/	/	/	/	3	2	1	1	2	108
/	/	/	1	1	/	/	3	4	/	3	/	/	109
4	2	/	/	/	/	/	/	2	/	/	/	1	110
4	4	5	/	2	1	/	/	4	/	/	/	/	111
4	1	1	/	1	/	1	/	4	/	/	/	2	112
3	2	3	1	2	/	1	2	4	/	/	1	3	113
4	1	5	/	2	/	/	/	3	/	3	1	/	114

2	4	2	/	1	/	/	/	3	1	4	1	1	115
/	3	1	/	2	/	/	/	2	/	4	1	2	116
2	1	3	/	/	/	1	/	2	/	2	/	1	117
2	3	5	/	2	/	/	1	3	/	1	3	/	118
1	6	/	/	1	/	/	/	2	1	2	/	1	119
/	3	1	1	2	/	/	1	4	/	2	1	/	120
1	3	2	/	2	/	/	/	4	/	1	/	2	121
3	3	5	/	2	/	/	/	2	/	/	/	2	122
4	1	5	/	/	/	/	/	3	/	1	/	1	123
1	/	5	1	2	/	/	/	3	/	4	1	2	124
2	1	5	1	1	/	/	/	2	/	1	1	1	125
1	1	3	/	/	/	1	/	3	1	1	1	2	126
4	1	2	/	2	/	1	/	2	/	/	/	/	127
8	2	3	1	/	/	/	/	4	/	1	1	2	128
3	1	3	1	3	/	/	/	3	1	1	2	5	129
5	1	5	/	3	/	/	1	1	/	/	1	4	130
/	3	4	/	2	/	/	/	1	/	2	1	3	131
2	2	1	/	2	/	/	/	5	/	/	/	1	132
1	2	3	/	1	/	/	/	2	1	/	/	3	133
3	2	6	/	3	/	/	/	1	/	1	2	3	134

ثم قمت بوضع جدول 02 أجمع فيه الحروف المجهورة، كل حرف و تكراره مع رتبته كالتالي:

2212						عدد تواتر الأصوات المجهورة							
335	304	409	36	175	09	35	65	361	30	148	97	2	عدد تواتر الصوت
ن	م	ل	غ	ع	ظ	ض	ز	ر	ذ	د	ج	ب	الصوت
15.16	13.71	18.51	1.62	7.92	0.4	1.58	2.85	16.34	1.35	6.69	4.39	9.41	نسبة تواتر الصوت
3	4	1		6	13	11	9	2	12	7	8	5	رتبة الصوت

-استقراء جدول إحصاء الأصوات المجهورة:

من خلال ما تقدم من إحصاء لتواتر أصوات الجهر نجد هيمنة لأصوات أربعة نخصها بالوصف و التحليل و الدلالة و هي كما يلي على الترتيب:

* اللام: بنسبة 18.51% و هو صوت حنكي متوسط مجهور من دلالاته:

- في البيت الحادي عشر تكرر ثلاث مرات.

011: و حرقنا نفوسنا، فـصنعنا من شعاليها مصير الجـزائر

ساهم وروده متكررا في لفظة شعاً ليلها بالكسر كأنما ينفخ فيها لتأجيج معناها فخرا و حماسة فيربطه مرة
ثالثة بمصير الجزائر.

في البيت العشرين تكرر خمس مرات:

019: حوّلي هذه المشانق عــــيدا نأ، و ألواحها الغضاب مزاهر

020: و افتلي من حبالها الحُمر أوتا را، بها تعزفين لحن البشائر

يقترن متصدر مجموعة الأصوات المجهورة اللام برائد مجموعة الأصوات المهموسة التاء، ليوقعا إيقاع اقتران
الألم بلحن البشائر، على أوتار المعجم الشعري الثوري.

* **الراء:** بنسبة 16.35% و هو صوت مكرر(تكرر طرق اللسان للحنك)، متوسط مجهور.

في البيت الثامن تكرر ستا:

007: و صدقنا الفدا، فرعنا المنايا، و سبقنا المدى، فسقنا المصائر

008: و أردنا البقا، فدسنا غرور الد هر، فإنقاذ راغم الأنف صاغر

حمل الصوت بصفاته و خصائصه نبر إصرار الإرادة الثورية، فوافق بذلك المعنى .

- في البيت الخامس و الخمسين تكرر خمسا.

054: مُدْ عرفت الجمال آمنت باله ه و آمنت بعده بالجـزائر

055: وطن المعجزات، و السحر، و الشعـ ر، و مرعى الطبا، و ربط القساور

تكثيف تواتر الصوت رافق تكثيف تنوع اللفظ، فزاده حمولة في الإيقاع لإبراز الاعتزاز.

* **النون:** بنسبة 15.16% صوت لثوي أسناني متوسط مجهور.

- في البيت الثامن و العشرين بعد المائة تكرر الصوت عينا ثلاثا مع التضعيف منها مرتين، و نجده في
التنوين أربعا.

127: حرفوهم عن الأصالة فـكرا، و لسانا، و عـفة، و ضمائر

128: إن جيلا (مخنتا) ليس يبني لغد غير بؤرة من صراصر

ساهم توزيع الصوت المتواتر على شطري البيت في التأكيد على معنى التحذير و التنبيه من جيل ضل
مقوماته و أصالته.

* **الميم:** بنسبة 13.71% و هو صوت شفوي، مجهور، متوسط أيضا أدى دلالات مختلفة.

- في البيت مئة و تسعة عشر تكرر ست مرات:

118: انتم مطمح الجـزائر في الجلد على، و إشعاع نورها في الـدياجر

119: و صمام الأمان في وحدة الشعـب، إذا ما رام كيدها مـتآمر

ورد الصوت متواتر على شطري البيت بجميع الحركات و تارة بمد ما أضفى عليه نبرة قلق الشاعر، و هو يحث على وحدة الشعب ردءا لكيد كل متآمر.

- البيت مئة و واحد و ثلاثون تكرر ثلاث مرات:

131: و ابعثوا (المقدس) الذبيح المسجي، بالتحام القوى و عقد الخناصر

وافق الصوت بين الانزياح بين نبر الرثاء و الحسرة، و استنهاض الهمم و الثورة.

ب- الأصوات المهموسة:

تعرف الأصوات المهموسة أو بالأحرى الهمس بأنه عدم اهتزاز الوترين الصوتيين، فالصوت الهموس هو الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان، و لا يسمع لهما الرنين حين النطق به، و ليس معنى هذا أن ليس للنفس معه ذبذبات مطلقا و إلاّ لم تدركه الأذن، رغم أن الهواء في أثناء اندفاعه من الحلق أو الفم يحدث ذبذبات يحملها الهواء الخارجي إلى حاسة السمع فيدركها المرء.

والأصوات المهموسة اثنتا عشر صوتا: (ت، ث، ح، خ، س، ش، ص، ط، ف، ق، ك، هـ)¹.

و هذا الجدول رقم 02 أعرض فيه إحصاء الأصوات المهموسة:

الأصوات												
الأبيات												
هـ	ك	ق	ف	ط	ص	ش	س	خ	ح	ث	ت	
/	/	1	3	1	1	1	1	/	2	/	/	01
/	/	/	2	1	/	/	1	/	1	/	/	02
/	1	2	/	/	/	1	2	/	1	/	2	03
2	2	/	1	/	/	1	/	/	1	1	1	04
1	1	2	2	/	1	/	1	/	/	/	1	05
/	2	1	1	1	/	1	1	/	/	/	1	06
/	/	3	3	/	2	/	2	/	/	/	/	07
1	/	2	3	/	1	/	1	/	/	/	/	08
1	1	/	/	1	/	/	1	2	/	/	1	09
/	/	1	1	1	/	1	/	1	/	/	3	10
1	/	1	2	/	2	1	1	/	1	/	2	11
/	2	/	/	/	/	1	/	/	/	/	1	12
1	1	/	2	1	/	/	/	/	1	1	/	13

1- إبراهيم أي المرجع السابق، ص 22.

/	/	2	/	/	1	/	2	1	/	/	/	14
1	/	1	1	/	/	/	1	/	1	/	1	15
/	/	1	1	/	1	/	1	1	/	/	1	16
/	/	1	/	/	1	1	/	1	/	/	3	17
/	2	2	2	/	/	/	1	2	/	/	1	18
3	/	1	/	/	/	1	/	/	2	/	/	19
2	/	/	2	/	/	1	/	/	3	/	3	20
1	/	1	1	/	1	/	1	/	/	/	/	21
2	/	/	/	/	/	1	2	/	1	/	/	22
1	1	/	/	/	/	/	/	/	3	/	/	23
2	/	1	1	/	/	/	1	/	/	1	1	24
2	1	/	1	/	/	1	/	/	1	/	/	25
/	2	/	1	2	/	/	/	1	/	/	4	26
1	/	2	/	/	/	2	1	1	1	1	2	27
/	1	1	2	3	/	1	1	1	/	/	1	28
1	2	1	/	/	1	/	1	1	1	/	1	29
1	2	/	1	/	/	2	/	/	1	1	1	30
1	/	/	/	1	1	/	/	/	2	/	2	31
/	1	1	/	/	2	/	1	/	1	/	1	32
3	2	3	2	/	/	1	/	/	/	/	/	33
2	1	1	1	1	/	/	2	/	/	/	3	34
/	/	1	/	/	/	/	1	/	3	/	2	35
/	1	/	/	2	/	/	/	/	1	/	1	36
2	5	/	1	/	/	3	1	/	/	/	2	37
2	/	2	2	/	/	3	/	/	/	/	1	38
/	1	/	/	/	1	1	/	/	1	/	3	39
1	2	/	/	/	1	1	1	1	/	/	2	40
/	/	/	1	/	/	/	1	/	1	1	4	41
/	2	/	1	/	1	2	/	1	/	/	3	42
/	1	/	/	/	2	/	1	/	1	2	4	43
1	/	/	/	/	/	2	1	1	/	1	2	44
/	1	/	/	/	/	/	/	1	1	1	/	45
/	/	/	/	/	/	3	/	/	/	/	1	46
1	/	1	/	/	/	1	2	2	/	/	1	47
/	1	/	/	/	1	2	/	/	1	1	/	48
/	/	/	/	1	/	1	/	1	1	/	1	49
2	/	/	1	1	1	/	/	1	2	/	/	50
1	/	1	1	/	/	/	/	/	/	/	4	51
2	/	1	/	/	1	1	/	/	1	/	2	52
1	/	/	/	1	1	1	/	/	1	/	/	53
2	/	/	1	/	/	/	/	/	/	/	3	54

/	/	1	/	1	/	1	2	/	1	/	1	55
3	1	2	/	/	/	/	1	1	1	/	2	56
3	/	1	1	/	1	/	1	1	/	/	1	57
3	/	/	1	/	/	/	/	/	1	/	1	58
1	/	/	1	1	/	/	2	1	1	/	/	59
2	/	/	/	2	/	/	1	/	1	/	1	60
2	/	/	1	2	1	/	2	/	1	/	3	61
1	/	/	/	1	/	/	1	/	1	/	5	62
1	1	1	1	1	/	/	1	/	1	1	1	63
1	1	/	3	/	1	1	2	1	1	/	4	64
1	/	/	/	1	1	/	/	/	1	/	/	65
2	3	/	1	/	/	/	/	/	/	/	2	66
/	/	2	/	/	2	1	1	2	/	/	6	67
/	3	/	1	1	/	/	3	1	/	/	4	68
1	1	/	/	/	1	/	1	/	2	/	1	69
2	1	1	2	1	/	/	1	/	1	1	2	70
/	/	/	/	/	/	1	1	/	2	/	2	71
/	/	1	1	/	1	1	/	/	1	/	2	72
1	/	/	/	1	/	1	1	/	1	/	/	73
1	2	/	1	/	/	1	/	/	/	/	2	74
/	1	/	2	/	/	/	1	/	3	1	1	75
2	2	2	1	2	/	/	1	/	1	/	1	76
1	1	/	1	/	/	1	/	/	1	/	2	77
/	/	1	1	/	/	1	1	/	1	/	1	78
1	/	/	1	1	/	1	1	1	1	/	5	79
2	1	1	1	/	/	/	1	1	/	/	1	80
2	/	2	2	/	/	1	4	/	1	1	/	81
1	/	2	1	/	1	1	/	/	1	/	2	82
1	/	/	/	/	1	/	2	/	1	/	3	83
1	2	1	/	/	1	/	/	/	2	1	1	84
2	1	/	/	/	1	/	1	/	1	/	1	85
3	/	1	/	1	2	1	/	/	/	2	3	86
1	1	1	2	/	/	/	1	1	1	/	1	87
2	2	/	/	/	/	/	1	/	/	1	2	88
1	/	/	/	1	/	1	3	1	1	/	2	89
2	/	1	/	/	2	/	1	1	/	/	2	90
1	/	2	1	/	/	1	/	1	1	/	3	91
2	/	/	/	2	1	/	1	/	/	/	1	92
2	/	/	/	/	/	2	/	1	/	/	1	93
3	1	/	/	/	/	1	1	/	1	/	1	94
1	/	1	/	/	3	/	/	1	2	/	2	95

1	/	/	1	1	/	1	1	/	2	/	1	96
2	1	1	2	/	/	/	2	/	1	/	1	97
/	1	/	/	2	/	1	1	1	/	2	1	98
/	2	1	1	1	/	2	2	1	/	/	1	99
3	/	/	/	/	/	/	1	/	/	/	1	100
5	/	/	/	/	/	1	1	/	/	/	1	101
2	2	1	/	/	/	/	/	/	/	/	2	102
/	4	/	/	/	/	/	/	/	/	/	3	103
/	/	/	/	/	/	4	1	/	/	/	1	104
2	1	1	2	/	1	1	1	1	/	/	2	105
/	2	1	2	1	/	/	1	/	2	/	2	106
/	/	1	/	/	2	1	/	1	2	/	5	107
1	2	1	3	/	1	/	/	/	2	/	2	108
1	/	/	2	/	/	1	3	/	1	/	4	109
2	/	/	2	1	1	1	2	/	2	1	1	110
2	/	/	/	/	2	/	1	1	/	/	1	111
/	/	1	2	2	/	1	2	/	/	/	8	112
/	/	/	1	/	/	1	/	/	2	1	2	113
1	/	/	1	1	1	/	/	/	2	1	1	114
2	1	2	1	/	/	1	/	/	/	1	3	115
1	1	1	1	/	2	/	/	/	1	/	4	116
/	/	4	2	/	1	/	/	1	1	/	2	117
1	/	/	2	1	/	1	/	/	1	/	1	118
1	1	/	1	/	1	1	/	/	1	/	2	119
1	1	/	/	/	/	/	2	/	/	1	2	120
1	/	/	1	1	1	/	4	/	1	/	/	121
2	/	/	1	1	/	/	2	1	1	1	1	122
1	1	2	2	/	1	/	2	1	/	/	1	123
/	2	/	2	/	1	1	/	/	2	2	/	124
/	1	/	1	/	/	/	2	/	/	/	1	125
/	2	1	2	/	/	1	/	/	2	1	1	126
1	1	/	3	/	1	/	1	/	1	/	2	127
/	/	/	/	/	2	/	1	1	/	1	1	128
/	1	/	1	1	/	/	/	/	/	/	/	129
/	/	1	1	/	/	1	2	1	/	/	2	130
/	/	3	/	/	1	/	2	1	2	1	1	131
1	/	1	/	1	/	2	1	/	1	/	2	132
1	/	3	1	/	/	1	1	/	/	/	5	133
/	/	1	2	1	/	2	/	/	/	/	2	134

ثم قمت بوضع جدول 02 جمعت فيه الحروف المهموسة، كل حرف و تكراره مع رتبته كالتالي:

عدد تواتر الأصوات المهموسة: 1149												
135	91	89	115	52	63	83	114	47	103	32	225	عدد تواتر الصوت
هـ	ك	ق	ف	ط	ص	ش	س	خ	ح	ث	ت	الصوت
11.74	7.91	7.74	10	4.52	3.13	7.22	9.92	4.09	8.96	2.78	19.58	نسبة تواتر الصوت
02	06	07	03	10	09	08	04	11	05	12	1	رتبة الصوت

- استقراء الجدول الإحصائي للأصوات المهموسة:

حوصلة لما تقدم من التطبيق الإحصائي لتكرار الأصوات المهموسة بالقصيدة يمكن أن نقدم استقراء للأصوات المهيمنة المبنية على الترتيب من حيث أنواعها وصفاتها ودلالاتها في الاستعمال.
* التاء: بنسبة 19.58% صوت لثوي أسناني، مهموس، انفجاري ساهم في إبراز دلالات مختلفة؛ من أهمها:

- في البيت العشرين تكرر ثلاث مرات:

020: و افتلي من حبالها الحُمر أوتا را، بها تعزفين لحن البشائر
فتل الشاعر نظمه بشدة الصوت و مدَّ انفجاره المعانق لأمله، واصفا حبال المشانق المخضبة بالتضحيات بأوتار تعزف لحن بشائر الإنعتاق.

أما في البيت السادس و العشرين فقد تكرر أربع مرات:

026: كم تغنيت في الدُّنا بـبطولا ت بلادي و كم غزوت المخاطر

تكرار ساعد على إظهار الفخر و الاعتزاز و الحماسة.

أما في البيت الثاني عشر بعد المائة فقد تكرر ثماني مرات:

112: إن تنفست، أو تبسمت، طارت نشرات عبر الفضا تتقاطر

تكرار مكثف؛ ساهم في إبراز صورة استغراب و انبهار وسائل الإعلام و الصحافة بشموخ و طموح بناء الخلود.

* الهاء: بنسبة 11.74% صوت حلقي (حنجري)، رخو مهموس.

- في البيت الرابع تكرر مرتين:

004: فاجتلى الربّ يوم كَلّمه الشعـ ب، و ناجاه في الذرى كل ثائر

ساهم بانزياحه المتكرر في إبراز علاقة المناجي بالمناجي، و إجتلاء صورة الاستجابة.

- في البيت التاسع عشر تكرر ثلاث مرات:

019: حوّلي هذه المشانق عــــيدا نا، و ألواحها الغضاب مزاهر

بناء الإشارة إلى أداة الإبادة، و مدُّ الصوت عاليا حاملا رفض ألواحها مشاركة قرار من عدم قلبه الإحساس.

- في الأبيات : (مائة، مائة و واحد، مائة و إثنان) تكرر ثلاثا، و خمسا، و مرتين؛ على الترتيب.

100: أيها السائلون هذي بلادي هذه معجزات أرض الجزائر

101: أيها الناس، ها هنا نبع إلها مي، و من ها هنا تنبأ شاعر

102: ها هنا ركز الكرامة و العز زة، و النبل و الندى (عبد قادر)

ساهم الصوت بتكراره في إبراز و إسماع صوت الشاعر ببلاده و بنسبه.

* **الفاء:** بنسبة 10.00% شفهي أسناني، رخو، مهموس.

- في البيت السابع تكرر الصوت ثلاث مرات

007: و صدقنا الفدا، فرعنا المنايا، و سبقنا المدى، فسقنا المصائر

ففي الأولى تأصل الصوت في اللفظ أصلة الصدق في الفدا ، فتسببتا الباقيتين في روع المنايا، و سوق المصائر، فسأقت الثلاثة مجازا جمالا في الفخر و الحماسة.

- في البيت الثالث و الثلاثين تكرر مرتين:

033: عاشقا كلّ ما به ... كلّ من فيـ ه ... و من فوقه ... و من بالمقابر

أضفى الصوت بتكراره نغما رافق الوزن، للتأثير بظرفيته الدالة على الحل و المقام دعوة للوحدة و توثيق الأواصر المغاربية.

- في البيت السابع و العشرين بعد المائة تكرر ثلاث مرات:

127: حـرفوهم عن الأصالة فكرا، و لسانا، و عـفة، و ضمائر

أبرز الصوت بنبره تحذيرا ممزوجا باللوم و العتاب ثورة على تحريف الثوابت.

* **السين:** بنسبة 9.92% صوت لثوي، مهموس، احتكاكي صفييري.

- في البيت مائة و ثلاثين تكرر مرتين:

130: ليس في الشعب بقعة لعميل، ليس بالخائنين تبنى الجزائر
تكرار الصوت مع ذات اللفظ، موافقا نفس التفعيلة و رتبتها، و نفس الدلالة مكونا بذلك إيقاعا يحمل
وقعا على المتلقي بتأكيد النفي القطعي على مشاركة الخائنين في بناء الجزائر.

02- الأصوات الشديدة و الرخوة:

أ- الأصوات الشديدة:

و هي أصوات مختلطة بين المجهورة و المهموسة و"الصفة التي تجمع بينها هي انحباس الهواء معها
عند مخرج كل منها انحباسا لا يسمح بمروره حتى ينفصل العضوان فجاة و يحدث النفس صوتا انفجاريا،
و الأصوات العربية الشديدة كما تؤيدها التجارب الحديثة، هي: "ب، ت، د، ط، ض، ك، ق، أ"¹.
جدول إحصاء تكرار الأصوات الشديدة:

قمت بوضع جدول 02 جمعت فيه الحروف الشديدة، كل حرف و تكراره مع رتبته كالتالي:

عدد تواتر الأصوات الشديدة: 1024								
179	86	95	36	53	148	222	208	عدد تواتر الصوت
أ	ق	ك	ض	ط	د	ت	ب	الصوت
17.48	8.39	9.27	3.51	5.17	14.45	21.67	20.31	نسبة تواتر الصوت
3	6	5	8	7	4	1	2	رتبة الصوت

-التعليق:

يتضح من خلال الجدول الإحصائي لتكرار الأصوات الشديدة الانفجارية؛ أن أكثرها تواترا هو
صوت (التاء)، و هو نفسه الذي اعتلى سدة ترتيب الأصوات المهموسة، و قد عرضت له بالشرح و
التمثيل المستفيض.

ب- الأصوات الرخوة:

أما الأصوات الرخوة "فعند النطق بها لا ينحبس الهواء انحباسا محكما، و إنما يكتفي بان يكون
مجراه ضيقا، و يترتب على ضيق المجرى أن النفس في أثناء مروره بمخرج الصوت يحدث نوعا من الصفير

1- إبراهيم أنيس، المرجع السابق ص 25.

أو الحفيف تختلف نسبته تبعاً لنسبة ضيق المجرى¹، و الأصوات الرخوة في اللغة العربية كما تبرهن عليها التجارب الحديثة هي مرتبة حسب نسبة رخاوتها (س، ز، ص، ش، ذ، ث، ظ، ف، هـ، ح، خ، غ)². و قد قمت بإحصائها في القصيدة:

-جدول إحصاء تكرار الأصوات الرخوة:

عدد تواتر الأصوات الرخوة												832
36	47	103	135	115	09	32	30	83	63	65	114	عدد تواتر الصوت
غ	خ	ح	هـ	ف	ظ	ث	ذ	ش	ص	ز	س	الصوت
4.32	5.64	12.37	16.22	13.82	1.08	3.84	3.6	9.97	7.57	7.81	13.70	نسبة تواتر الصوت
11		9	8	7	7	6	5	4	3	2	1	رتبة الصوت

-التعليق:

أسفر الإحصاء عن ظفر صوت (الهاء) بصدارة الترتيب من بين الأصوات الرخوة، و الذي صنف الثاني في الترتيب الإحصائي من بين الأصوات المهموسة سلفاً، أين تلون استعمالاً؛ مصاحباً الشاعر في إجتلاء خواطره بين أناة و تباشير، مداً بالصوت يعلو نداء تارة، و بالإشارة تارة، و عودة بالضمائر أخرى.

و نخلص في هذا المستوى إلى أن كل صوت يرمز إلى معنى ضمن الألفاظ فيكسبها دلالتها من خلال جرس صوته، فينشأ ما يسمى بالمناسبة الطبيعية بين الأصوات و الدلالات.

ثانياً: البنية الإيقاعية:

لعل الاكتشاف الذي وفق إليه الخليل³ كان منطلقه السماع و النطق و الحركة، "فالشعر موسيقى منطوقة، و هي غناء بالكلام، و لا بد في الغناء و في الموسيقى من وزن أو نغم تألفه الأذن السليمة"⁴، فمن الأمور التي لا خلاف فيها أن الموسيقى لا غنى عنها في الشعر، إذ هي عموده و هيكله

1- إبراهيم أنيس، المرجع السابق ص 25.

2- نفسه، ص 26.

3 - الخليل بن احمد الفراهيدي (718-71م)، لغوي و نحوي من البصرة، كان عارفاً بالموسيقى، استنبط علم العروض، له معجم العين، تتلمذ على يديه: سيويه و الأصمعي.

4 - عمر فروخ، هذا الشعر الحديث، دار لبنان للطباعة و النشر، بيروت، ط 02، 1985، ص 112.

و لا يسمى الشعر شعرا بدونها، فهي تشكل طرفا أساسا في تحقيق غنائته و إنشاده، إضافة إلى أنها وسيلة نجاح الشاعر للوصول إلى أذن المتلقي.

كما يقوم الشعر على التوزيع المنتظم للنبر و النقر و النغم و اللحن و الحركات و السواكن و الأصوات، و كان لا بد لهذا التوزيع المنتظم أن يتهيكل في أشكال متشابهة أو مختلفة، لكنها في الأخير تشكل بدورها نظاما من الأصوات و الإيقاعات في منتهى التآلف و التجانس و الانسجام، و من ثم فإن لفظ موسيقى لفظ عام لما تقدم من مصطلحات أما الإيقاع فهو لفظ مخصوص لجزء مخصوص منها، يوظف عادة في موضع الحديث عن شقيها الخارجي و الداخلي.

و هناك ملاحظة دقيقة و هي أن "صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم، و صناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة"¹، و الزمان الموسيقي يراد به "أعظم زمان يمكن أن يكون ملائما للانتقال بين نغمتين"²، فهو زمان تقديري يقاس بدقائق النقرات و الجرس، لا بدقائق الساعات، أما الحروف المسموعة فهو نقلها من صفتها المصممة (الحرف مرسوما) إلى حالة الصوت (الحرف منطوقا) و لا يصير الحرف صائتا إلا إذا حرك أو سكن، فالإيقاع بهذا المفهوم "هو حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر أو التفاعيل العروضية فهو -إذن- التلوين الصوتي الصادر عن الموضوع، في حين يفرض الوزن على الموضوع، هذا من الداخل و هذا من الخارج"³، لذلك يجد المبدع صعوبة في توفيره لأنه "أشق بكثير من توفير الوزن، لأن الإيقاع يختلف باختلاف اللغة و الألفاظ المستعملة ذاتها، في حين لا يتأثر الوزن بالألفاظ الموضوعية فيه"⁴.

01- الإيقاع الخارجي:

بناء على ما تقدم يتضح اتصال الإيقاع بالشعر اتصال وثيقا، بل عد خاصية جوهرية فيه، فقد حدد فيه أن "طبيعة الشعر تقوم على ضربات موسيقية تسهل على العقل العادي حفظه"⁵، و قد تنبه العلماء العرب لهذه الإشكالية عند تحديدهم مفهوم الشعر عندما عرفوه بأنه (كلام موزون مقفى ذو

1 - أحمد بن فارس بن زكريا الرازي أبو الحسين، الصحابي في فقه اللغة العربية و مسانلها و سنن العرب في كلامها، تح: احمد حسن، دار الكتب العلمية، بيروت، 1997، ص 467.

2 - محمد شفيق غربال، الموسوعة العربية الميسرة، ج 02، دار الجيل، بيروت، 1995، ص 926.

3 - عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992، ص 315.

4 - نفسه، ص 315.

5 - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 02، القاهرة، 1952، ص

معنى: أي أنهم ركزوا على عنصرين أساسيين في الشعر هما الوزن و القافية، و التأكيد على هاتين الميزتين في الشعر، يشير إلى تميزه الإيقاعي عن غيره من اضرب الكلام الأخرى، و على هذا الأساس صممت بحث الإيقاع الخارجي في القصيدة على دراسة: الوزن، القافية، و حرف الروي، و ما يعتريها من ملاحظات في الإطار العروضي.

أ- الوزن:

هو القياس الذي يعتمد الشعراء في تأليف قصائدهم، و هو "الإيقاع الحاصل في التفعيلات الناتجة عن كتابة البيت الشعري كتابة عروضية، و له اثر مهم في تأدية المعنى، و الأوزان الشعرية التقليدية ستة عشر وزنا، خمسة عشر منها وضعها الخليل بن أحمد الفراهدي، أما الوزن السادس عشر (المتدارك) فتداركه الأخفش¹، و لمعرفة وزن القصيدة موضوع الدراسة، سأحاول تقطيع بيت منها:

ب- التقطيع:

001: صدق الوعد فأطفحي يا بشائر، و دنا السعد، فأمرحي يا جزائر

الكتابة العروضية:

صدقلوع دفظحي يابشائر	ودنسع دفرحي ياجزائر
الترميز: / / / .0/0/ .0/0/ .0/0/	0/0//0/.0//0//.0/0///
التفعلة: فعلاتن. متفع لن.فاعلاتن	فاعلاتن.متفع لن.فاعلاتن.

- كشفت المعالجة العروضية عن نظم القصيدة على وزن بحر الخفيف (تام) من دائرة المشتبه، مع العلم أن البحر الخفيف يرد على شكلين:

تام:	فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن	فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن.
مجزوء:	فاعلاتن مستفع لن	فاعلاتن مستفع لن.

ضابط بحر الخفيف:

يا خفيفا خفت به الحركات فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن.

- الزحافات و العلل في بحر الخفيف: يجوز في حشو الخفيف :

أولا: يجوز في (فاعلاتن):

1 - إميل بديع يعقوب، معجم مفصل في علم العروض و القافية و فنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، 1991، ص

- 1- الحبن (حذف الثاني الساكن) فتصير (فعالتن).
 - 2- الكف (حذف السابع الساكن) فتصير (فاعلات).
 - 3- الشكل (حذف الثاني و السابع الساكنين) فتصير (فعال).
- ثانيا: يجوز في (مستفع لن):

- 1- الحبن: (حذف الثاني الساكن) فتصير (متفع لن).
 - 2- الكف: (حذف السابع الساكن) فتصير (مستفع ل).
 - 3- الشكل: (حذف الثاني و السابع الساكنين) فتصير (متفع ل).
- تنبيه:** تنطبق على هذه الزحافات قاعدة (المعاقبة):

- فإذا أصاب الحبن تفعيلة منه، سلمت التي قبلها من الكف.
 - وإذا أصابها الكف سلمت التي بعدها من الحبن.
 - وإذا أصابها الشكل سلمت التفعيلة التي قبلها من الكف، و التي بعدها من الحبن.
 - من زحافات بحر القصيدة: نذكر على سبيل التوضيح مثال ما جاء في البيت الأول:
- 001: صدق الوعد فأطفحي يا بشائر، و دنا السعد، فأمرحي يا جزائر

الشطر	نوعها	الزحافات	التفعيلات	التقطيع	الكتابة العروضية
الصدر	حبن	حذف الساكن الثاني	فعالتن	0/.0//./	ص دقل وع
	حبن	حذف الساكن الثاني	متفع لن	0//.0/./	د فط حي
	عروض صحيحة	سلم من الحذف	فاعلاتن	0/.0//.0/	يا بشائر
العجز	حبن	حذف الساكن الثاني	فعالتن	00/.0//./	ودنس سع
	حبن	حذف الساكن الثاني	متفع لن	0//.0/./	د فم رحي
	ضرب صحيح	سلم من الحذف	فاعلاتن	0/.0//.0/	يا جزائر

ج- القافية :

يقول إبراهيم أنيس: " ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة ، وتكرارها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية"¹.

- و القافية عند الخليل: "هي من آخر ساكن إلى أول ساكن قبله مع الحركة التي تسبقه"²، و مثاله:
 ألا حي من أسماء رسم المنازل و إن هي لم ترجع بيانا لسائل (ي).
 و القافية يمكن أن تكون بعضا من كلمة، أو كلمة بذاتها، أو أكثر من كلمة³، و أمثلتها:
 01 - بعض من كلمة:

و من يك ذا فم مر مريض يجد مرا به الماء الز لالا

و من القصيدة الأنموذج في البيت الثاني :

002: و مضى الزحف يجرف السدّ لما أن طغى المدّ من دماء المجازر

02- كلمة بذاتها:

اثني عليا بما علمتي فإنني سمح المخالقة إذا لم أظلم (ي)

و من القصيدة الأنموذج في البيت الثالث:

004: فاجتلى الربّ يوم كلّمه الشعـب، و ناجاه في الذرى كل ثائر

03 - أكثر من كلمة:

إن كان سرّكم ما قال حاسدنا فما لجرح إذا أرضاكم (و) الم (و).

و من قصيدة المأدبة لمفدي زكريا:

بلاد أمها لغة إذا ما الدين كان أبا.

- نوع القافية من حيث الإطلاق و التقييد:

- قافية مطلقة: و هي التي تنتهي بحركة من الحركات الثلاث؛ أي متحركة الروي مثالها

لله نهر سال في بطحاء أشهى و رودا من لمى الحسناء (ي).

و من قصيدة أهلا بنسل الفاتحين مرحبا لمفدي زكريا.

1 - إبراهيم أنيس، المرجع السابق، ص 426.

2 - محمد عوني عبد الرؤوف، القافية و الأصوات اللغوية، تر: إيمان السعيد جلال، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2010، ص 03.

3 - حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي (دراسة فنية و عروضية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989، ص 140.

إن الجبان على البلاد مصيبة عظمت، فيا أرض ابلي الجبناء

- **قافية مقيدة:** و هي التي تنتهي بسكون نقف عليه، و مثاله:

دنياك ساعات سراع الزوال و إنما العقبة خلود المآل.

و هو النوع الموافق قافية القصيدة الأنموذج لمفدي زكريا، و منها ما ورد في البيت الثاني عشر:

012: بنت عشرين، يوم مولدك الدا مي رأينا دماك تبني الجـزائر

و عليه فان الشاعر التزم في قصيدته "ملحمة بن العشرين -صدق الوعد-" بنظام قافية:

01 - مقيدة : وقف على ساكن [0....]

02 - اسم القافية (متواتر): لأن المتحرك منها يليه ساكن [0/0/] و ليس هنا تتابع للحركات.

- حروف القافية:

و حروف القافية حسب الدراسات العروضية ستة هي: الروي، الوصل، الخروج، الردف، التأسيس، الدخيل، و ما عني من بينها في القصيدة:

- الروي:

و "هو الحرف الذي يختاره الشاعر، فيبني عليه قصيدته، و يلتزمه في جميع أبياتها، و إليه تنسب القصيدة؛ و يقال قصيدة همزية ؛ إن كانت الهمزة هي الروي"¹، كهمزية شوقي، أو لامية إن كانت اللام هي حرف الروي كلامية العرب، و الروي هو حرف في آخر القافية، و يتكرر في نهاية كل بيت من أبيات القصيدة، كل الحروف تصلح أن تكون رويًا ما عدا حروف المد الثلاثة، و هي: (الألف، الواو و الياء)؛ بالإضافة إلى حرف الهاء الغير أصلية إذا لم يكن مسبقًا بمد، و كذلك لا يكون تنوين التزم رويًا، و هو تنوين يلحق القوافي المطلقة، فعند تبني أبيات القصيدة موضوع الدراسة، وجدت أن الشاعر اختار بناء روي قافيتها على حرف "راء" الساكن، و التزم بذلك إلى آخر بيت منها، مثلما مر بنا من تمثيل لها سلفًا، و مثاله من الأبيات التالية:

009: و صخرنا من مزعجات الليالي، و هزأنا من كبرياء المخاطر

072: لا فروق، لا غربة، لا نشاز، لا انحياز، لا نزععة، لا عناصر

104: بنت عشرين، باسم عشرين أشدو ملء سمع الدنا نشيد الجـزائر

133: ثقة الشعب ذمة، فارقبوها، و اتقوا الله، يوم تبلى السرائر

1 - هاشم صالح مناع، الشافي في العروض و القوافي، دار الفكر العربي، بيروت، ط 04، 2004، ص 149.

134: إن فعلتم، فالجهد لابنة عشرين — ن، و طول البقا لشعب الجزائر و حرف الراء من أكثر الأصوات الساكنة وضوحا (سمعا)، و أقربها إلى طبيعة الحركات؛ فهي من أشباه أصوات اللين.

- التأسيس:

و هو "حرف مد يكون بينه و بين حرف الروي حرف فاصل"¹، و قد تحقق مع قافية القصيدة في سائر أبياتها.

و من أمثله:- المجازر- المجامر- الأواصر- المخاطر- المشاعر- الجزائر.

يمكن أن نستقرئ بداية مما انتهينا إليه؛ أن بتوظيف الشاعر لحرف التأسيس ساهم بشكل ايجابي في إبراز حرف الروي، و زاده وضوحا و إسماعا لقافيته المبنية عليه، فشكلت مجتمعة شعرية القصيدة التي تحدى من خلالها الشاعر الالتزام باختياره بناءها عليه، معارضا بذلك التزامه موضوعها، و الذود عن مضمونها، و النضال من أجل تحققه رغم صعوبته؛ صعوبة بناءها.

02- الإيقاع الداخلي:

إذا كان الإيقاع الخارجي يتعامل مع القصيدة من حيث البناء الخارجي: الوزن وانسجام الأجزاء ونسق القافية، فان الإيقاع الداخلي هو تلك الممارسة الفنية داخل الإيقاع الخارجي، فالإيقاع الداخلي يتمثل في تلك التشكيلات المنتظمة من حيث الميزان الصوتي: الحرف، الكلمة، الجملة، و المقطع، و هو نابع عن اختيار الشاعر للألفاظ التي توحى بترايط المعاني و الأفكار، بأغراض؛ التغني، الانفعال، خلق جو مناسب للصورة المنقولة، تضفي جوا متناغما مع غرض القصيدة، و يمكن الكشف عن مكامن الإيقاع الداخلي لقصيدة مفدي زكريا من خلال تجلية بعض جوانبه منها:

أ- التصريح:

و هو " استواء آخر جزء في صدر البيت، و آخره في عجزه في الوزن و الروي و الإعراب"² و هو اتفاق قافية الشطر الأول من البيت الأول مع قافية القصيدة، و الغرض منه استحضر الهواجس الشعرية و استثارة العواطف و الدخول إلى القصيدة بإيقاع متواتر مؤتلف يزيد من العذوبة أو السلامة التعبيرية و من ذلكم قول الشاعر مفدي زكريا في مطلع قصيدته:

1 - هاشم صالح مناع، المرجع السابق، ص 149.

2 - ابن حجة الحموي، خزنة الأدب و نهاية الأرب، شرح: عصام شعيتو، دار و مكتبة الهلال، بيروت، 1987، ص 43.

001: صدق الوعد فأطفحي يا بشائر، و دنا السعد، فأمرحي يا جزائر
و الأصل في التصريح أن يكون في البيت الأول من القصيدة، فهو يمثل مصراعي باب القصيدة،
و تجري قافيتها عليه، و منه يلج الشاعر و المتلقي إلى فضاءها مستكنها مضمونها، و الشاعر مفدي
زكريا بذلك مقلد مؤصل محافظ ممتد في جذوره، معتر بأجداد أصوله.

ب- التدوير:

البيت المدور" هو الذي تحوي مكوناته الداخلية كلمة تصبح شركة بين قسميه؛ أي شطريه غير
قابلة للتقسيم إنشاديا، فحين تصير صيغة من الصيغ اللغوية مقسومة إلى قسمين: قسم يتم به تمام
الشرط الأول، و قسم يبدأ به إيقاع الشرط الثاني، فان هذا يعد في نظر الإيقاع الشعري تدويرا¹، فإذا
قال الشاعر:

012: بنت عشرين، يوم مولدك الدا مي رأينا دماك تبني الجزائر
حوى البيت كلمة أضحت شركة بين حدود شطري الخفيف، ف(الدامي) تتم رؤاها إيقاع
الشرط الأول، و يبدأ قسمها الثاني (مي) إيقاع الشرط الثاني، و معنى ذلك أن التدوير يمثل علاقة
اتصال بين الشطرين، إذ يشترك في تمام تفعيلة العروض من الصدر، و استهلال تفعيلة بداية العجز، فلم
يتم الإفصاح عن نهاية الشرط الأول و إنما تعلق بما يليه من الشرط الثاني، بالاتصال النطقي بينهما.
و نجد شاعرنا مفدي زكريا قد استخدمه ضمن (65 بيتا)، من أصل (134 بيتا) للقصيدة، فكان
توظيفه بنسبة (48.50 %) من مجموع أبيات القصيدة ما زادها رونقا، و جمالا فنيا، و تأثيرا خدم
قصيدته، مساهمة في بنية الإيقاع.

نمثل منها على سبيل الذكر، الأبيات التالية:

- 118:** انتم مطمح الجزائر في الجلد لى، و إشعاع نورها في الدياتر
119: و صمام الأمان في وحدة الشع ب، إذا ما كيدها متآمر
120: و رجاء الغد السعيد إذا ما عاث مستهتر، وزور مآكر
121: حرروها من الرواسب، و الأط مع، و الدس، و اعصفوا بالسماسر
122: طهروها من الخنافس و الاح لاس، و العابثين ملء المعابر

1 - احمد كشك، التدوير في الشعر (دراسة في النحو و المعنى و الإيقاع)، مقال، الموقع على شبكة
الانترنت www.alukah.net ، بتاريخ 15-06-2013.

إذا فقد استصاغ الشاعر هذه التقنية العروضية رغبة في إلغاء الثنائية الجزئية للبيت، فأصبح الشطران جزءا واحدا اثر في تركيبه، فأصبحت جملة واحدة تتخطى الوقفة العروضية، وهذا هو ديدن الشاعر، فالأبيات المدورة احتوت على نفس شعري لم يرد ناظمها أن يبتزها.

ج- الجناس:

هو من ابرز المحسنات البديعية اللفظية، ينبني في الأصل على التشابه المطلق أو الجزئي بين الحروف داخل الكلمة الواحدة، و في اصطلاح أهل البديع هو " كلمتان اتفقتا لفظا و اختلفتا معنى"¹، كما يعرفه القزويني فيقول: "الجناس بين اللفظتين هو تشابههما في اللفظ التام؛ منه: أن يتفقا في أنواع الحروف، و أعدادها، و هيئاتها، و ترتيبها"²، و مثلها ما أورده الشاعر في قصيدته:

001: صدق الوعد فأطفحي يا بشائر، و دنا السعد، فأمرحي يا جزائر

فقد وظف الجناس مرتين في هذا البيت (اطفحي - امرحي) - (بشائر- جزائر)؛ و هما من الجناس الغير تام و يدعى (التصريف)، و هو اختلاف الكلمتين بحرف، سواء كان من مخرج واحد أو من غيره.

و من الجناس ما أورده الشاعر في قصيدته غير مرة على صور مختلفة منه؛ و منها:

الجناس	نوعه
- اطفحي - امرحي	- جناس غير تام
- بشائر - جزائر	- جناس غير تام
- السد - المد	- جناس غير تام
- صدقنا - سبقنا	- جناس غير تام
- حب - حب	- جناس تام

ما يعكس إلمامه به حاذيا حذو أسلافه، و هذا التوظيف عند مفدي زكريا له من الدواعي و الدلالات ما حمله على ذلك، و من أبرزها:

- أدى الجناس دوره الإيقاعي على أكمل وجه مما زاد في كثافة الأجواء الموسيقية داخل البيت و من داخل القصيدة عموما.

1 - محمد سعيد أسير و بلال الجندي، معجم الشامل، دار العودة، بيروت، 2004، ص53.

2 - الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تح: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003، ص 288.

- التنوع الإيقاعي من حيث النغم و الجرس الموسيقي المتحرك، ساهم إلى حد بعيد في إضفاء الجمالية الموسيقية التي أبعدت الرتابة و السكون عن البيت الشعري.
- الاختلاف المعنوي بين ركني الجناس زاد المعنى وضوحا و توكيدا و رؤية لدى المتلقي مما جعل الرسالة أكثر توضيحا، غرضا و مرمى.

د- الطباق:

يعتبر الطباق من أهم المحسنات البديعية و أروعها، فهو يجمع بين ضدتين معنى في آن واحد فيجمل الكلام به و يتضح دلالته، فهو كما يراه التبريزي: "الطباق أن يأتي الشاعر بالمعنى و ضده أو ما يقوم مقام الضد"¹، و قال الأزهر الشريف في مذكرة بلاغة التطبيق، "الطباق له نوعان:
01- طباق الإيجاب إذا كان التقابل في المعنى بغير الإيجاب و السلب بين لفظين مختلفين مادة و يكونان (اسمين، فعلين، حرفين).
02 - طباق السلب: إذا كان التقابل في المعنى بالإيجاب و السلب، بأن يجمع بين فعلين من مصدر واحد، أحدهما مثبت، و الآخر منفي".

و من ذلكم تعقبت من القصيدة توظيف الشاعر للطباق في جدول مصنفا نوعه:

الطباق	نوعه
- السد - المد	- طباق إيجاب
- استوى - انطوى	- طباق إيجاب
- الشاهقات - الساح	- طباق إيجاب
- مغرب - مشرق	- طباق إيجاب
- تبع - تشر	- طباق إيجاب
- الصباح - الليل	- طباق إيجاب
- سماء - ارض	- طباق إيجاب
- ناه - أمر	- طباق إيجاب
- عمر - لا عمر	- طباق سلب

1 - عبد الحليل يوسف، علم البديع بين الإبتاع و الابتداء، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، 2007، ص 109.

لقد ساهم الطباق المستخدم من غير تكلف في زينة اللفظ و تحسينه و الزخرف البديعي، ما زاد إيقاع القصيدة تأثيراً على المتلقي، و شدَّ انتباهه إلى معان زادهما التضاد قوة و وضوحاً، منبعه إجمالاً نفسية الشاعر الثورية التي فجرت اللفظ جزالة و قوة و المعنى وضوحاً و تدليلاً.

الفصل الثاني: البنية التركيبية و البنية الدلالية

أولاً: البنية التركيبية:

01 – طبيعة الجملة الشعرية وحضورها:

أ – الجملة الفعلية: ب – الجملة الاسمية:

02 – طبيعة التراكيب و حضورها المقامي:

أ – الجملة الخبرية:

ب – الجملة الإنشائية:

03 – العدول على مستوى التركيب:

أ – التقديم و التأخير: ب – الحذف:

ثانياً: البنية الدلالية:

01 – الحقل الدلالي:

أ – الدلالة الدينية: ب – الدلالة الواقعية: ج – الدلالة النفسية:

02 – الصورة الشعرية:

أ – مفهوم الصورة الشعرية: ب – أدوات الصورة و بنياتها:

03 – التناص:

أ – مفهوم التناص: ب – التناص في القصيدة:

04 – توظيف الرمز:

أ – الرمز التاريخي: ب – الرمز الصوفي:

أولاً: البنية التركيبية:

تقوم البنية التركيبية للخطاب الأدبي على التركيب النحوي الذي "يجب أن ينظر إليه في الشعر على انه ذو فاعلية تؤدي جزءا من معنى القصيدة و جمالياتها، و هو بذلك يتضافر مع باقي العناصر الأخرى (التركيب البلاغي) في تحقيق أدبية الخطاب الأدبي"¹، و تعتبر البنية التركيبية من أهم البنى التي تساعد في تحليل الخطاب الشعري فهي طريق إبداعي آخر موصول بجبل الدلالة؛ يحقق الجمال و المتعة و الإثارة، إذ يبحث الكثير من الأسلوبيين في العلاقة القائمة بين مكونات النص اللغوية ذات الطابع الأسلوبي، و"ما يخضع إليه الكاتب من تأثير سيكولوجي، الأمر الذي يجعل اهتمام المنشئ الناص بقواعد تنظيم الكلمات؛ و الاعتناء بفصاحتها و نقائها، وصولا إلى دلالة عميقة أمرا ضروريا، فيصبح تخير الكلمات و التعابير، سواء على المستوى الدلالي أو التركيبي له جماليته الخاصة، فمن خلال البنية التركيبية للنص يتم الكشف عن مكوناته العميقة الدلالية، خاصة و أن النص بنية لغوية مفتوحة البداية و معلقة النهاية لان حدوثه نفسي لا شعوري، و ليس حركة عقلانية، كما أنه بنية شمولية لبني داخلية بدءا من الحرف إلى الكلمة إلى الجملة إلى السياق إلى النص"².

01- طبيعة الجملة الشعرية وحضورها:

و هي أول ما نفتح به الدراسة التركيبية لما لها من أهمية، فالجملة الشعرية لا بد أن تكون تجسيدا لغويا تاما يسمو على المعنى، و كل كلمة فيها ليست لباسا لمعنى، و لكنها إشارة حرة (عائمة، ساجحة) يتمثل فيها كإشارة كل ما يمكن أن يفتح عليه ذهن القارئ المثقف من موحيات نفسية أو ثقافية.

أ- الجملة الفعلية:

يرى النحاة أن الجملة الفعلية هي التي صدرها فعل تام أو ناقص³، فالفعل هو ما دل على معنى في نفسه و مقترن بزمن معين، و يدل على الزمن بصيغته⁴، و في كتاب (همع الهوامع في شرح الجوامع)

1 - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي للنشر و التوزيع، الدار البيضاء، ط 03، 1992، ص 70.

2 - عبد الله الغدامي، الخطيئة و التفكير (من النبوية إلى التشريحية)، النادي الأدبي الثقافي، ط 02، جدة، 1991، ص 90.

3- ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعراب، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية للنشر، بيروت، 1991، ص 376.

4- ابن جني الموصلية، الخصائص، ج03، تح: محمد النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2010، ص 98.

للإمام أبي بكر السيوطي جاء تحديد مفهوم لها بقوله: "و الجملة الفعلية هي التي صدرها فعل، كقام زيد، ضرب اللص، كان زيد قائماً، و ظننته قائماً، و يقوم، و قم"¹.

إن الجملة الفعلية تدل على حركية النص و يبرز دورها أكثر في التعبير عن المواقف و الحالات و تنوع السياقات، فقد جرى التقليد الشائع على أنها تلك الجملة التي تبدأ بفعل، سواء أكان ماضياً أم مضارعاً، أم أمراً، و يعد الفعل عنصراً أساساً في بناء الجملة الفعلية، و هو ما أطلق عليه النحاة اسم "المسند"، و الفعل هو الحدث الذي يقوم به صاحبه، فلا بد أن يتم هذا الحدث في فترة زمنية معينة، و لهذا يعد مادة لغوية مهمة تدل على حدث يجري على أزمته مختلفة.

- صيغ الأفعال و دلالتها في القصيدة:

- صيغة الماضي:

تستثمر القصيدة الثورية طاقة الجملة الفعلية ذات الدلالة الزمانية الماضية، لترسيخ انطباع غدا في حكم المؤكد، أو تكريس حكم فيه دلالة قوية على ما يليه من الصفات و الأفعال، مثلما هو مرتب في نص القصيدة، الأبيات (من 01 إلى 11).

إن تكرار صيغ الماضي في هذه الأبيات له دلالة معنوية في المقام الأول، تجلت على النحو التالي (صدق، اطفحي، دنا، امرحي، مضى، طغى، سمعنا، صدق الوعد، دنا السعد، مضى الزحف يجرف السد، طغى المد من دماء المجازر، سمعنا يا بنت عشرين صوتاً قدسياً، فاجتلى الرب يوم كلمه الشعب، ناجاه في الذرى كل ثائر، فدنا من كليمه، تدلى، استوى الفلك، قيل، انطوى، صدقنا الفدا، فرعنا المنايا، سبقنا المدى، سبقنا المصائر، أردنا البقاء، دسنا غرور الدهر، سخرنا، هزانا، أتى أمرنا، أطرقت الدنيا، أذعنت للأوامر، حرقنا نفوسنا، صنعنا مصير الجزائر...).

إن تكرار صيغة الماضي حضر بشكل مكثف في مستهل القصيدة حتى انه غمر المضارع و الأمر- و إن على شح منها- بحمل الدلالة الزمانية للماضي، الذي ينم عن وصف صورة ثورية واضحة و جليلة ملحمية تاريخية، تموضع المتلقي خلالها لتتبع تعاقب أحداثها، و إبراز انفعالات التأثر بها تطهيراً لخلجات النفس، فتوظيف صيغة الماضي استرجاع في البنية الشعرية، و استحضر للإرادة الثورية قصد تأسيس قاعدة لبناء التحول في الأحداث و التطلعات المصاحبة للتحول في صيغ و زمن الأفعال.

1- جلال الدين السيوطي، همع الهوامع في شرح الجوامع، ج 01، تح: احمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، 1998، ص 50.

012: بنت عشرين، يوم مولدك الدا مي رأينا دماك تبني الجـزائر

013: و بلغت الفطام بعد ثمان فرأينا حـجـاك ناه و أمر

- صيغة المضارع:

أما عن صيغة المضارع و التي تخللت أبيات القصيدة، فقد تكثف تكرارها هيمنة، بداية من البيت الثالث و الستين إلى غاية البيت المائة و ستة عشر، نسبة إلى الصيغتين الأخرين، مع أنها الثانية ترتيباً بعد صيغة الماضي من حيث التكرار في مجمل القصيدة، و ما نلخصه من دلالات المضارع في القصيدة:

- الاستمرارية:

063: و على الأطلس المرید يداه تقدحان الزناد من كفّ ثائر

064: و بساح الفداء صرخته الكبـرى تدوي، فتستفز المشاعر

التواصل في الأحداث و النفس المطلق مع إشارات مستقبلية إستشرافية، و مثال ذلك في الأبيات التالية:

068: و بأنفاسك الزكية تسمو كلماتي، و أستمد الخواطر

115: و اذكروا مجد بنت عشرين تلثم قدميها الدنا، و تهفو المقادر

116: و تبارك بعـيـدها قـمة الجـد، تعيد الصفا، و تحـدو المصائر

- صيغة الأمر:

انتقل الشاعر إلى صيغة الأمر في الأفعال السائدة على الأبيات من البيت الرابع عشر إلى البيت الرابع و العشرين، و مما ورد منها على الترتيب: (يا سماء اقلعي، يا أرض ميدي، اسم يا عقل، اخلصي يا ضمائر، زغردي، اخفقي يا بنود، حولي هذه المشانق، افتلي من حبالها، و ابعثوا من تنهدات العذارى... نبوغ العباقر).

ساهم تكرار صيغة الأمر في الأفعال الواردة في الأبيات المحددة في خفق إيقاع بناء يسمو بإرادة التحول وتكليف القاهرات(رماد الضحايا-نفوس المـضـرجين- المشانقة وحبالها وألواحها- صرير الأغلال في السجون- أنين المعذبين..) بتكليف إلزامي و حث و حض على جعلها مرتكزات لتحقيق النصر و السمو مستقبلاً نسبة لزمن الحدث.

ب- الجملة الاسمية:

هي كل جملة بدأت باسم، حتى لو اشتملت هذه الجملة على فعل و تتكون من قسمين أساسين هما: المبتدأ و الخبر أو كما يسميها النحاة المسند إليه (المبتدأ)، و المسند (الخبر)، أو هي التي صدرها اسم صريح أو مؤول أو اسم فعل أو حرف غير مكفوف مشبه بالفعل التام أو الناقص، مثل قولنا (الحمد لله، إن تصدق خير لك، سواء علينا، كيف جلست، هيهات الخلود)¹، أما علي أبو المكارم فيقول: "يستخدم مصطلح الجملة الاسمية في التراث النحوي للإشارة إلى أنواع متعددة من الجملة العربية، تجتمع معا في أنه يتصدرها الاسم مع وقوعه ركنا إسناديا فيها، و مقتضى هذا التصور الذي شاع بين النحاة أنه لا عبرة في التصدير بالعناصر الغر إسنادية التي لا تقع ركنا من أركان الجملة سواء أكانت أسماء أم أفعالا أم حروفا"² و قد كان للجمال الاسمية حضوراً مكثف في مواضع مختلفة من القصيدة منها ما جاء في الأبيات:

048: عمر الشّاعر الأصيل شباب أزي مثل الحظوظ البواكر

- من حيث تركيبها:

عمر الشّاعر الأصيل شباب (مبتدأ نكرة + مضاف إليه + صفة + خبر مفرد)

049: إن من يزرع الشببية في الأعمار، لا ينحني أمام المخاطر

(إن) + اسم (إن)

ناسخ (حرف مشبه بالفعل) + جملة موصولة من [اسم موصول + صلة الموصول (جملة فعلية)] (في محل نصب اسم إن) + خبر (إن) [جملة فعلية منفية] + ظرف مكان + مضاف إليه.

051: أنا من همت بالجمال قديما و تغنيت بالعيون الفواتر

المبتدأ (ضمير منفصل) + الخبر (جملة موصولة)

056: إن يكن خالق الجمال جميلا، ها هنا رق حسنه المتواتر

ناسخ (فعل ناقص) + اسم (يكن) + خبر (يكن)

وظف الشاعر الجملة الاسمية بمختلف تراكيبيها فشهدت تنوعا في تركيبها النحوي.

1- فخر الدين قباوة، إعراب الحمل و أشباه الحمل، دار القلم العربي، حلب، 1989، ص 19.

2- علي أبو المكارم، الجملة الاسمية، مؤسسة المختار للنشر و التوزيع، القاهرة، 2007، ص 17.

02 - طبيعة التراكيب و حضورها المقامي:

إن تقسيم الجملة حسب أساليبها إلى **خبرية** و **إنشائية** لقي استحسان لدى الدارسين لأنه جمع بين النحو و المعاني، كما أن الجملة هي موضوع النحو و فكرته الأساسية، و هذا ما جعلني أركز عليها.

أ- الجملة الخبرية:

تنقسم الجملة من حيث الدلالة العامة إلى قسمين خبرية و إنشائية، و يقصد بالجملة الخبرية عند النحاة أنها "المحتملة التصديق و التكذيب في ذاتها بغض النظر عن قائلها فكل كلام يصح أن يوصف بالصدق أو الكذب فهو خبر"¹، و الجملة الخبرية جزء من الصياغة الأدبية للقصيدة موضوع الدراسة، بما تحملها من منبهات تعبيرية لها بسماتها الجمالية، و لها طبيعة الاستمرارية، و من ثم لها دلالتها على ما يحتمل الصدق و الكذب لذاته، بقطع النظر عن خصوص الخبر، و من هذه الجمل نجد **المثبتة** و **المؤكدة**، و **المنفية**، و **الشرطية**.

- **المثبتة** : منها قول الشاعر في البيت الرابع:

004: فاجتلى الرّب يوم كلّمه الشعـ ب، و ناجاه في الذرى كل ثائر

- **المؤكدة**: التأكيد لغة ورد في اللسان (وكد العهد أي أوثقه، و الهمز فيه لغة يقال: "أوكدته و أكدته إكاد، و بالواو أفصح أي شددته، و قال أبو العباس التوكيد دخل في الكلام لإخراج الشك"²، أما اصطلاحاً فهو بمعنى "دخل في الكلام لإخراج الشك و في الإعداد لإحاطة الأجزاء، و من ذلك أنك تقول: "كلمني أخوك"، فيجوز أن يكون كلامك هو أول أمر علامة بأن يكلمك، فإذا قلت: "كلمني أخوك تكليماً" لم يجوز أن يكون المكلم لك إلا هو"³.

و منه نستنتج أن التوكيد هو تثبيت و تقوية المعنى، و الجملة المؤكدة ما اتصلت بها أدوات التوكيد (إن، أن، اللام، التكرار) و تأتي مختصة بالأسماء و الأفعال أو مشتركة بينها، و قد وظف الشاعر أشكالاً منها في قصيدته منها ما ورد في الأبيات:

036: إن من يجحد البطولات نذل، و الذي يغمض الرجال مُكابِر

049: إنَّ من يزرع الشببية في الأعـ مار، لا ينحني أمام المخاطر

1 - فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر للطباعة و النشر، عمان، ط 02، 2007، ص 170.

2- ابن منظور، لسان العرب، مج 04، دار صادر، بيروت، 2010، ص 4905.

3- نفسه، ص 4820.

صورتها: إن + اسمها (اسم موصول) + خبرها (نذل [مفرد]).

فهنا إذا تصدرت الأداة (إنّ) الجملة فيما تقدم لتأكيد المعنى، إذ لم يتردد في التسليم به، و نفت الشك.
- المنفية: تعرف بأنها الجملة الفعلية أو الاسمية التي تعتمد أداة نافية، لسلب مضمون علاقة الإسناد بين طرفيها، حسب أغراض الكلام، و ما يقتضيه المقام¹، و في موضع آخر النفي أسلوب في اللغة له ادواته التي تنفي الكلام المثبت، يدخل على الجملة الاسمية و الفعلية، و تحولها من حالة الإثبات إلى حالة النفي، و أهم أدواته (لا، لن، لم، لما، ما، ليس، لأن)²، و قد ورد نفي الجملة في القصيدة بعدد 28 مرة بتنوع أدوات النفي المستعملة:

حروف النفي	ما	لم	لا	لن	لما	ليس
عدد تكرارها	04	10	09	01	01	03
الآيات التي وردت فيها	43، 25	74، 65، 47، 39، 32، 99، 94، 93، 91، 83	79، 72، 49، 41	42	93، 84	130، 128

- النفي ب (ما): تكررت 04 مرات، و مثاله ما ورد في الآيات التالية:

025: أنا من فيض وحييها نَبَّعَ إلها م، و لولا العذاب ما كنت شاعر

النفي هنا أفاد جواب الشرط و من ثم الثبوت

043: ما وضعت السلاح في الثورة الكبـرى، و مازلت تصنعين المصائر

و هنا قد أفاد النفي الاستمرار و الديمومة، فأداة النفي (ما) مهمة إذا دخلت على الجملة الفعلية

(الماضي، المضارع) تنفيذ نفي حدوثه، فلا انقطاع في ثورة السلاح من أجل التحرر بل تواصل نفي زوالها في الثورة من أجل الوحدة و صنع المصائر.

- النفي ب (لم): تكررت 10 مرات، و مثاله ما ورد في الآيات التالية:

065: وطني، لو دخلت جنة عدن - وعدوني - لم أفتنن بالمظاهر

084: و لو أن الملوك لم تقصر الحُبـبـب على حبها لما عاث ماكر

091: لم تنزل قلعة (ابن حماد) تاجا مشرقا في جبينها بالمفاخر

1- محمد خان، لغة القرآن الكريم (دراسة لسانية في سورة البقرة)، دار الهدى، عين مليلة، 2003، ص 121.

2- كريم الحسيني و ناصح الخالدي، نظرية المعنى في الدراسات النحوية، در الصفاء للنشر و التوزيع، عمان، 2006، ص 206.

- **النفى ب (لا):** تكررت 09 مرات، و مثاله في البيتين الآتين:
- 049: إنَّ من يزرع الشببية في الأعـ مار، لا ينحني أمام المخاطر
- 072: لا فروق، لا غربة، لا نشاز، لا انحياز، لا نزعة، لا عناصر
- تعمل (لا) عمل (ليس)؛ تقدير الكلام لا فروق بيننا، بشرطين: (أن يكون اسمها و خبرها نكرتين، ألا يتقدم خبرها على اسمها)، و هو نفى يثير الحماسة و يقطع الشك بدعواهم.
- **النفى ب (لن):** تكررت مرة واحدة، و مثاله في البيت:
- 042: أنت كالشَّم رفعة و شموخا، أبدا لن تنال منك الأعاصر
نفى ما بعده، و تأكيد سبق من الكلام.
- **النفى ب (لها):** تكررت مرة واحدة، و مثاله في البيت:
- 093: لم يزل شامخا (بمشورها) (زيب) يان)، لما تدر عليه الدوائر
تفيد نفى وقوع الحدث في الماضي إلى وقت التكلم.
- **النفى ب (ليس):** تكررت 03 مرات، و مثاله في البيتين:
- 128: إن جيلا (مخنثا) ليس يبني لغد غير بؤرة من صراصر
- 130: ليس في الشعب بقعة لعميل، ليس بالخائنين تبنى الجزائر
- الشرطية:** و تعد خبرية أو إنشائية باعتبار جوابها، فان كان الجواب خبرا كانت الشرطية خبرية، و إن كان إنشاء كانت إنشائية.
- 112: إن تنفست، أو تبسمت، طارت نشرات عبر الفضا تتقاطر
- فالغرض من الجملة الشرطية من البيت الشعري الإخبار بتطائر نشرات الصحافة و الإعلاميين بحال الثائر و هيأته ما إن يقع.
- ب- الجملة الإنشائية:**
- تعتبر الجمل الإنشائية جزءا من خصائص الظاهرة النصية في المدونة الشعرية لمفدي زكريا، تنبثق عن بنى شعرية متضافرة، قائمة على لغة الشعر، التي هي لغة بلورية تبدع عالما من الأشياء و المعاني من خلال تراكماته المتنوعة¹.

1 - وفاء محمد إبراهيم، الفلسفة و الشعر (الوعي بين المفهوم و الصورة)، دار غريب للطباعة و النشر، القاهرة، 1999، ص 39.

و الإنشاء في اللغة: الإيجاد و الإحداث، و في الاصطلاح هو ذلك الكلام الذي لا يحتمل صدقا و لا كذبا، و هو ما لا يحصل مضمونه و لا يتحقق إلا إذا تلفظت به¹، و في كتاب الجواهر البلاغة للهاشمي عرفه بقوله: " أما الإنشاء لغة الإيجاد، و اصطلاحا ما لا يحتمل الصدق و الكذب لذاته، نحو اغفر وأرحم، فلا ينسب لقائله صدق أو كذب، و إن شئت فقل تعريف الإنشاء ما لا يحصل مضمونه و لا يتحقق إلا إذا تلفظت به، فطلب الفعل في أفعل، و طلب الكف في لا تفعل، و طلب المحبوب في التمني، و طلب الفهم في الاستفهام، و طلب الإقبال في النداء، كل ذلك ما حصل إلا بنفس الصيغ المتلفظ بها²، و ينقسم الإنشاء إلى قسمين:

الإنشاء الطلبي أو الجملة الطلبية و يقصد بها "كل جملة تضمنت طلب، و الطلب يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب لامتناع تحصيل حاصل³، و الإنشاء غير الطلبي و "هو ما لا يستدعي مطلوبا كصيغ العقود و ألفاظ القسم و الرجاء و نحوها"⁴، و في دراستي التطبيقية سيكون مجال الدراسة الإنشاء الطلبي مما توفر من عناصره في القصيدة.

الجملة الطلبية:

أ - النداء: معناه طلب الإقبال بحرف من حروف النداء، وملفوظ بها و مقدم وحروف النداء: "أ، أي، ا، يا، أيأ، هيا، وا"، و المنادى عند النحاة نوع من المفعول به، يقول ابن هشام: "المنادى نوع من المفعول به... و بيان كونه مفعول به ان قولك، " يا عبد الله، أصله "يا أدعو عبد الله"، و "ياء" حرف تنبيه "أدعو" فعل مضارع قصد به الإنشاء لا الإخبار، و فاعله مستتر، " و عبد الله " مفعول به و مضاف، "أي أن النداء" هو طلب المتكلم اقبال المخاطب عليه بحرف من حروف النداء ؛ يحل الفعل المضارع "أنادي" المنقول من الخبر إلى الإنشاء محله، و قد يحذف النداء اذا فهم من الكلام"، و قد تعددت التعاريف و كلها تصب في معنى النداء بأنه هو طلب الإقبال، و يكون هذا الطلب بأحد أدوات النداء.

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

2- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع، المكتبة العصرية، بيروت، 1999، ص 69.

3- الخطيب القزويني، المرجع السابق، ص 135.

4- فاضل صالح السامرائي، المرجع السابق، ص 170.

تم إحصاء مواضع أسلوب النداء في القصيدة كما هو مبين في الجدول التالي:

نسبته	عدد مواضعه	نوع النداء
52.94	09	يا
11.76	02	محذوف مع أيها
35.29	06	محذوف يفهم من الكلام
100	17	المجموع

توزع أسلوب النداء خلال القصيدة من بدايتها، و ما توسط من أبياتها و في أواخرها، و بذكر أداة النداء أحيانا و بحذفها أحيانا أخرى.

و مما يلاحظ من استقراء للجدول الإحصائي أيضا، كثرة استخدام أداة النداء (الياء)، و ينادى بها للقريب، المتوسط و البعيد، لأنها تنتهي بصوت مد يعين المنادي (بكسر الدال) على إيصال ندائه إلى المنادى البعيد عنه حقيقة أو حكما، و هي أكثر الأدوات استعمالا، على رأي عبد الهادي الفضلي: " و تستعمل (الياء) لكل نداء، و هي أكثر الأدوات استعمالا، و تعين في نداء اسم الجلالة (الله)¹ .

فقد أكثر الشاعر استعمال النداء ب (يا) حاله حال غيره من الذين يكثرونه و من أمثله في القصيدة الأنموذج:

- نداء تذكر أدواته:

001: صدق الوعد فأطفحي يا بشائر، و دنا السعد، فأمرحي يا جزائر

ورد النداء هنا بحرف (الياء) لغير العاقل الذي لا يسمع فهو أشبه بنداء البعيد حكما و هي كثيرة الاستعمال.

014: يا سماء اقلعي، و يا ارض ميدي، و اسمُ يا عقل، و اخلصي يا ضمائر

تكرر النداء بأداته (الياء) أربعا، تقابلا بين السماء و رفعتها و العقل و سموه، و ما بين الأرض و انبساطها و الضمائر في إخلاصها.

1- عبد الهادي الفضلي، مختصر النحو، دار الشروق، ط 07، جدة، 1980، ص 200.

-نداء تحذف أدواته:

- 100: أيها السائلون هذي بلادي هذه معجزات أرض الجزائر
استعملت العرب (أي) لنداء الاسم المقرون ب (ال)، فيقولون (يا أيها)¹ ، و حرف النداء هنا محذوف
و هذا يجوز لغة، و هي أكثر تأكيداً في التنبيه، و مثلها أيضاً:
- 101: أيها الناس، ها هنا نبع إلها مي، و من ها هنا تنبأ شاعر
065: وطني، لو دخلت جنّة عدن - وعدوني - لم أفترن بالمظاهر
و تتحدد دلالاته بالنظر إلى طبيعة المنادى المنادى المعرفة ب (ال) في (الناس)؛ و المعرفة
بالإضافة في (وطني)، و المحذوف الأدوات التي ترجم بها الأشعر فخره و اعتزازه بوطنه.

أ- الأمر:

الأمر هو طلب حصول الفعل من المخاطب، و إذا كان الأمر حقيقياً فإنه يكون على سبيل
الاستعلاء و الإلزام²، أي طلب القيام بالفعل، و يأتي الأمر عادة إما بمعناه الأصلي، الذي طلباً محمداً
يوجه إلى المخاطب و يراد منه أن يقوم بأمر ما، أو يؤدي مهمة معينة، و إما أن يتحول من أصل وظيفته
هذه إلى معنى تعبيرى بلاغى يخرج فيه الأمر إلى دلالات شتى، يمكن التماسها في السياق الوارد فيه، و
على هذا تم إحصاء مواضع الأمر في القصيدة محل الدراسة، و تم رصد الأمر في (28) موضعاً،
شغلت (21) بيتاً، تخللت القصيدة من أولها إلى نهايتها، و نوع الشاعر معها صورته لتنوع المقام و الغرض
و منها:

- 014: يا سماء اقلعي، و يا ارض ميدي، و اسمُ يا عقل، و اخلصي يا ضمائر
يلاحظ شحن البيت بأسلوب الطلب؛ في التوظيف المكثف للأمر الملازم النداء، تكثيفاً يبرز و يجلي
شحن نفسية الشاعر و انفعالاته الثورية.

- 017: زغردي تصرخ الدما - بنت عشريـ
018: و اخفقي يا بنود تخفق لك الدنـ
040: بنت عشرين خلدي اليوم ذكرا
089: و (بسرنا) اتعد، و سل (جبل الوحدـ
ن-، و تنبض بها عروق الجزائر
نيا، و يغمر سناك أرض الجزائر
ك عساها تنير بعض البصائر
ش) و(وادي الهوى) و(جسر) المخاطر

1- جلال الدين السيوطي، الأشباه و النظائر في النحو، تح، عبد الإله نبهان، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، 1987، ص 310

2- يوسف أبو العدوس، المرجع السابق، ص 66.

121: حرروها من الرواسب، و الأطـ جاع، و الدس، و اعصفوا بالسماسر

122: طهروها من الخنافس و الاحـ لاس، و العابئين ملء المعابر

أورد مفدي زكريا جملة من التراكيب بصيغ الأمر، لكنها في جوهرها الأسلوبية خرجت الدلالات و معان أخرى مشكلا انزياحا في المعنى، عمد إليه الشاعر ليؤدي به وظيفة بلاغية في خطابه الشعري.

- الاستفهام: الاستفهام أسلوب لغوي، أساسه طلب الفهم، والفهم هو صورة ذهنية تتعلق أحيانا بمفرد، شخص أو شيء، أو غيرهما، ويتعلق أحيانا بنسبة أو بحكم من الأحكام ويستخدم لتأدية هذه الوظيفة اللغوية أدوات تنقسم الى قسمين:

01- حرفا الاستفهام: الهمة، و هل.

02- أسماء الاستفهام.

عمد الشاعر إلى توظيف الاستفهام في قصيدته، أحصيت في الجدول الاحصائي التالي:

نوعه	نسبته	عدده	أداته
حرف استفهام	42.85%	03	الهمة
اسم استفهام	14.28%	01	كيف
حرف استفهام	28.57%	02	هل
اسم استفهام	14.28%	01	ما

يتبين استخدام السمة الأسلوبية في خطابه في تسع مواضع خدمة لأغراض ينشد بها فكر المتلقي يجليها، و هذه بعض أبياته تمثلها:

085: و اسألوا (جرجرا): أعلمها الزيد تون إصرارها حيال المكابر؟

087: و اسألوا نُبل أرزنا: كيف أبقى أرز (لبنان) - وحده - يتفاخر؟

088: و اسألوا دولة الكروم (بميتي) - هل كرمت بنيتها المآثر؟

تنوع استخدام الاستفهام بتنوع الصيغ (الأدوات) و الأغراض:

- ما بين العزة و الإباء مع البعيد المكابر،

- و بين التواضع و الهون مع الشقيق المقارب،

- و بين تلقين الخلف مآثر السلف.

03 - العدول على مستوى التركيب:

و يقصد به دراسة التقديم و التأخير، و الحذف، و غيرهما مما يلحق بالجملة.

أ- التقديم و التأخير:

يعتبر التقديم و التأخير انزياحا عن الخط العادي أو الترتيب الأصلي، و يقول الإمام **عبد القاهر الجرجاني** في هذا الشأن: " هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية لا يزال يفتر لك عن بديعه و يقضي بك إلى لطيفة، و لا تزال ترى شعرا يروك مسمعه، و يلفظ لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك؛ و لطف عندك أن قدم فيه شيء و حول اللفظ عن مكان إلى آخر" ¹، و التقديم و التأخير باعتبارهما سمتان أسلوبيتان قد يكونان لغرض معنوي أو فني.

و بالتالي يولدان أثرا جماليا، فالرتبة الطبيعية في اللغة العربية لا تخرج عن هذا التحديد (فعل + فاعل + مفعول به) أو (مبتدأ + خبر) و (الصفة + الموصوف) و في حالة إذا ما وقع غير هذا الترتيب؛ فان هناك تشويشا ما في الرتبة يحتاج إلى تأويل يسعى المبدع من خلاله إلى إثارة أعمال فكر و ذهن المتلقي، و من أمثله في القصيدة ما جاء في البيت:

011: و حرقنا نفوسنا، فصنعنا من شعاليها مصير الجزائر

نلاحظ من تركيب العبارة (فصنعنا من شعاليها مصير الجزائر)، تقديم شبه الجملة (المتمة) من شعاليها على المفعول به (عنصر أصلي في الجملة الفعلية) من حيث الترتيب، و الغرض منه؛ التنبيه إلى المتقدم، و هو ما يسمى بالالتفات المتقد و عقد الهمزة به، و هو نفسه ما نجد في البيت الثاني و العشرين و الرابع و العشرين، و غيرهما من بين أبيات القصيدة، ما أضفى جمالية فنية و شعرية بالعدول عن نمطية التركيب.

022: و أنين المعذبين تسابيح — ح، بها تلهبين أسمى المشاعر

024: و ابعثوا من تنهدات العذارى في سراديبها نبوغ العباقر

أما في البيت الثامن و العشرين فقد ورد قول الشاعر فيه:

028: و تحطى قعر السجون نشيدي طائرا في الفضاء مع كل طائر

نلاحظ أنه ورد في الجملة الفعلية تحطى قعر السجون نشيدي أين تقدم المفعول به (قعر السجون) على الفاعل نشيدي، جواز؛ و الغرض منه التشويق إلى المتأخر، و هي سمة أسلوبية في الشعر.

1 - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، مطبعة المدني، القاهرة، 1992، ص 149.

041: عمر المجد أنت لا عمر الور ...، و في الورد مسحة تتناثر
كما نجد تقديم الخبر (عمر المجد) على المبتدأ الضمير (أنت) جواز، و الغرض منه التخصيص و
القصر، و باستخدامه تكونت لذة القراءة لدى المتلقي.

ب - الحذف:

يعرفه عبد القاهر الجرجاني بأنه: " باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، شبيه بالسحر، فانك ترى
به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك انطق ما تكون إذا لم تنطق،
وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبين..."¹

فالحذف- إذن- أمر مقصود من طرف المتكلم، قصد إيقاظ ذهن المتلقي، و الحذف يكون
حينما نجد المحذوف لا يزيدنا من حيث المعنى، بل نجد فيه خفة و اختصارا من حيث اللفظ و فائدة
ذات اثر بياني من حيث المعنى²، ومنه فالحذف هو اختصار في التركيب من غير إخلال في المعنى، و مما
ظهر في الحذف في القصيدة ما ورد في الأبيات:

055: وطن المعجزات، و السحر، و الشع -، و مرعى الطبا، و ربظ القساور

في هذا البيت حذف المبتدأ (الجزائر)، و تقدير الكلام، الجزائر وطن المعجزات و...

025: أنا من فيض وحييها نبَّع إلها م، و لولا العذاب ما كنت شاعر

و في هذا البيت ذكر المبتدأ و حذف الخبر و تقديره موجود أي لولا العذاب موجود، فحذف
وجوبا فالخبر إن دل على كون عام كان حذفه واجبا³.

032: لم يزل صادحا على كل غصن من ذرى مغرب الأباة القساور

هنا حذف الفاعل، و تقدير الكلام لم يزل نشيدي صادحا.

خلاصة القول في ظاهرة الحذف، هو أن الشاعر حين يعتمد إليه فهو يسعى إلى " بعث الفكر،
وتنشيط الخيال، و إثارة الانتباه، ليقع السامع على مراد الكلام و يفتن إلى معاني الألفاظ التي طواها

1 - عبد القاهر الجرجاني، المرجع السابق، ص62.

2 - فضل حسن عباس، البلاغة فنونها و افنانها، دار الفرقان للنشر و التوزيع، ط 02، عمان، 1997، ص 264.

3 - عبده الراجحي، التطبيق النحوي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط 02، 1998، ص 127.

التعبير"¹، و للحدف ميزة جمالية إذ يجعل المتلقي يجد متعة حين يستوضح الغامض و يكشف الأسرار والمعاني الكامنة وراء إيجاءات الانزياح التركيبي.

ثانيا: البنية الدلالية:

للخطاب الشعري مقوماته الأساسية و المركزية التي تؤدي شاعريتها دون عناء أو تكلف فتربط بكلمة بين وجدان المتلقي(المرسل إليه) و بين رؤية الباث (المرسل) المختزنة في الفكرة الشعرية، إلى جانب ذلك تحقق وحدتها و تميزها.

01 - الحقل الدلالي:

هو مجموع الكلمات التي ترتبط دلالتها، و توضع تحت لفظ عام يجمعها، و لكي يفهم معنى الكلمة يجب أن تفهم مجموعة الكلمات المتصلة بها دلاليا، فمعنى الكلمة محصلة علاقتها بالكلمات الأخرى داخل الحقل المعجمي²، فيما عرفها **أولمان** بأنها: "قطاع متكامل من المادة اللغوية يعبر عن مجال معين من الخبرة"³، و نظرية الحقل الدلالي يرى أصحابها انه لكي يتم إدراك الدلالة كليا يجب دراسة خيوط الربط بين بعض الجزئيات داخل الحقل الذي تنتمي إليه على اعتبار:

1- إن وحدة المعجم المقدرة لا تنتمي إلى أكثر من حقل.

2- لا بد لكل وحدة معجمية أن تسجل انتماء لحقل معين.

3- لا بد من اعتماد السياق الذي يضم المفردة.

و يعرف **ليونز** معنى المفردة بأنها: "محصلة علاقاتها بالكلمات الأخرى في داخل الحقل المعجمي و التحليل عبر الحقول الدلالية هو جمع الكلمات التي تخص حقلا معينا، و الكشف عن صلاتها"⁴ و يتكون المجال الدلالي من مجموع المعاني أو الكلمات المتقاربة، التي تتميز بوجود عناصر أو ملامح دلالية مشتركة و تبين الحقول الدلالية في القصيدة عند مفدي زكريا فيما يأتي بالجدول التالي:

1 - محمد محمد أبو موسى، خصائص التراكييب (دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني)، مكتبة وهبة، ط 07، القاهرة، 2010، ص 160.

2 - احمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، 2009، ص 79.

3 - نفسه، ص 79.

4 - نفسه، ص 80.

الحقل	الألفاظ التي تنتمي إليها
حقل الطبيعة	السد، عاصفا، الفلك، الليالي، سماء، ارض، الغرس، الزهر، فيض، القاع، مغرب، غصن، جنة، الورد، الزرع، الجمال، الأصيل، النهر، الواحة، الرمل، المها، الجنادر، الشاطيء، الليل، النجوم، الزواهر، السحر، بسمه، عطره، الجبل، الوادي، الجسر، الروابي، صحرائنا، البحر، وراقة، النسيم، العليل.
حقل الأماكن	الجزائر، القبه، الشريعة، مليانة، جرجرة، متيجة، سرتا، قلعة ابن حماد، تلمسان، الوريط، متيجة، سرتا.
حقل الوطن	امرحي يا جزائر، الشعب، عاشقا كل من به...ومن بالمقابر، فصنعنا، مصير الجزائر، تبني الجزائر، مغربي، عروق الجزائر، تلهبين أسمى المشاعر، بطولات بلادي، الثائر الشجاع، المغامر، نشيدي، ذكرى، مخلدا، جهاد الجزائر، الوحدة الكبرى، حماة حرب، الجزائر، ثورة الزرع.
حقل المفردات الدينية	قدسيا، الرب، كليمه، خشوعا، تسايح، الوحي، عربي، جنة، جنة الله، مستقيم، ظاهر، يشكر الله، الشهادة، آمنت بالله، المجزات، الفردوس، جنة خلد، تبت لله، قانتا، صلواتي، خاشعا، آية، الشريعة، تتلو، الحديث، معارج.
حقل الشجاعة	صنعنا مصيرنا، ركاب المقادر، انطوى الشك، بطولات، غزوت المخاطر، الثائر، الشجاع، المغامر، جهاد، فرعنا المنايا، فسقنا المصائر، حماة حرب الجزائر، الرجال، الأمان، المجد، بنت عشرين، شموخا، رفعة، الشباب، أخلصت، حب بلادي، حب الجزائر، دسنا غرور الدهر، سخرنا من مزعجات الليالي، هزأنا من كبرياء المخاطر.
حقل الموت و التضحية	صدقنا الفدا-حرقنا نفوسنا- رماد الضحايا- رفات المقابر- المشانق- انين المعذبين- العذاب -السجون.

حفل المعجم الشعري للقصيدية بألفاظ شغلت دلالات مركزية في ثناياها، مستمدة من ثقافته الإسلامية، التي رافقته منذ نعومة أظافره مع أترابه من حفظة القرآن الكريم، إلى أن استوى عوده بعلوم نهلها بالزيتونة إذ ذاك، وكذا بما تشعب به من فكر الاصلاح والحركة الوطنية؛ كلها مجتمعة ولدت دلالات ذات ابعاد ضمنها قصيدته؛ أذكر منها:

أ - الدلالة الدينية:

- 034: مغربي جنّة أفي جنّة اللـه
 037: يشكر الله كل من يشكر اللـه
 054: مُدّ عرفت الجمال آمنت باللـه
 ه سوي كلّ مستقيم و طاهر؟
 س، و من يكتّم الشهادة كافر
 ه و آمنت بعده بالجزائر

ب - الدلالة الواقعية:

و تتأسس على بعدين: الوطني و القومي.

- تمثيلا للبعد الوطني من أبياتها:

- 044: ثورة الزرع، و اللسان، و ما شئ
 055: وطن المعجزات، و السحر، و الشع
 059: حسدونا على الجزائر لما
 075: فاتركوني اتمل بحب بلادي
 ت، و شاء النهي لخير الجزائر
 ر، و مرعى الطبا، و ربط القساور
 خطّ فردوسه بأرض الجزائر
 و ذروني أحفل بحسن الجزائر

- تمثيلا للبعد القومي من الأبيات:

- 031: و تنادى بمغرب عربي
 032: لم يزل صادحا على كل غصن
 033: عاشقا كلّ ما به ... كلّ من في
 034: مغربي جنّة أفي جنّة اللـه
 035: و إذا ما مدحت قومي، أليسوا
 036: إن من يجحد البطولات نذل،
 037: يشكر الله كل من يشكر اللـه
 038: إن شدونا بمغرب، فهو للمش
 039: و صمام الأمان للوحدة الكبر
 131: و ابعثوا (المقدس) الذبيح المسحي،
 وحدته - طوع الجراح - الأواصر
 من ذرى مغرب الأباة القساور
 ه ... و من فوقه ... و من بالمقابر
 ه سوي كلّ مستقيم و طاهر؟
 من دمي، من حماة حرب الجزائر؟
 و الذي يغمض الرجال مكابر
 س، و من يكتّم الشهادة كافر
 رق، عرقٌ تمورٌ فيه المشاعر
 رى إذا لم تبع و تُشر الضمائر
 بالتحام القوى و عقد الخناصر

يدعو الشاعر الثائر مناضلا من أجل نشر قضية إيمانه بضرورة الوحدة المغاربية ، و كذا بعث روح القومية العربية مستمرا في كل ذلك لتوظيف لغة معجمه الشعري الثوري.

ج - الدلالة النفسية:

- و يتجاذب أطرافها الثورة و الألم و التفاؤل لدى شاعرنا، و منها في الأبيات:
- 007: و صدقنا الفدا، فرعنا المنايا، و سبقنا المدى، فسقنا المصائر
- 008: و أردنا البقا، فدسنا غرور الد هر، فإنقاذ راغم الأنف صاغر
- 022: و أنين المعذبين تساييـ ح، بها تلهبين أسمى المشاعر
- 025: أنا من فيض وحييها نبّع إلها م، و لولا العذاب ما كنت شاعر
- 026: كم تغنيت في الدُّنا ببطولا ت بلادي و كم غزوت المخاطر
- 028: و تحطى قعر السجون نشيدي طائرا في الفضاء مع كل طائر

02 - الصورة الشعرية:

أ - مفهوم الصورة الشعرية:

الصورة الشعرية هي أساس البناء الشعري و الأدبي و عماده القائم عليه، و هي إحدى عناصر الإبداع الشعري و أهم مميزاتا التعبيرية يطلبها الشاعر ليصوغ الواقع صياغة جمالية؛ يقول ياسين عساف: "عندما توجد الصورة يوجد بالضرورة الشعر، و عندما يوجد الشعر تظهر تلقائيا الصورة"¹، و لا عجل في ذلك فالشعر كان و لا يزال عاكسا للتجربة الإنسانية مختلفة بعواطفها وأحاسيسها و فكرها؛ فهي: "أداة الخيال ووسيلته الهامة التي يمارس بها؛ و من خلالها فعاليته و نشاطه"².

و يفسر ناصف عملية التصوير لدى الشاعر بأنه: "يحاول بواسطة الصورة أن يؤلف بين الكائنات الحية من جهة و بين الطبيعة من جهة أخرى، فيحدث بذلك نوعا من الانسجام بين الأشياء، و هو بهذا يرى الوجود كله حيا إذا اهتز منه جزء اهتزت له سائر الأجزاء، و الصورة تنشأ حين يحدث هذا الانسجام، و حين يتسع خيال الشاعر فيشمل كامل الموجودات"³.

من خلال هذا التفسير يؤكد الناقد أن عملية التصوير تستعين بأدوات يلجأ إليه الشاعر، و يرتكز عليها و هذه الأدوات هي التي أقام عليها البلاغيون القدامى مفهومهم للصورة، و هي الألوان

1- ساسين عساف، الصورة الشعرية، دار مارون عبود، بيروت، 1984، ص 60.

2- علي البطل، الصورة في الشعر العربي (دراسة في أصولها و تطورها)، دار الأندلس للطباعة و النشر، ط 02، بيروت، 1981، ص .

3- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة و النشر، بيروت، 1996، ص 07.

البلاغية المعروفة (التشبيه- الاستعارة- الكناية)، ثم ما لبث أن توسع هذا المفهوم حديثا ليشمل معهم الرمز، فقد تميز تاريخ تطور مصطلح الصورة الفنية بمفهومين، قدس يقف عند حدود الصورة البلاغية في التشبيه و المجازي، و حديث يضم إلى الصورة البلاغية نوعين آخرين هما: الصورة الذهنية و الصورة باعتبارها رمزا¹.

و منه نلمح أن مصطلح الصورة الشعرية تطور باعتبار تطور مفهوم الشعر من القديم إلى الحديث، لأنها- أي الصورة- غدت نقطة الانطلاق في حركة التجديد الشعري، و عليه فقد حاولت في هذا المطلب أن اشتغل على المفهومين السابقين و التطرق إلى أدوات الصورة الشعرية من تشبيه و استعارة، و كناية، و من ثم الرمز.

ب - أدوات الصورة و بنياتها:

- التشبيه:

التشبيه من الأنماط المتوافرة في الشعر العربي، و هي من الصورة التي تركز على الخيال فيجمع بين الأشياء بعلاقة أساسها المشابهة بأشكال و أدوات مختلفة و يقوم على أربعة عناصر: (المشبه، المشبه به، أداة التشبيه، وجه الشبه)، و تقوم شعرية التشبيه في أنه ينقل المتلقي من شيء إلى شيء يشبهه، و كلما كان هذا الانتقال بعيدا عن البال قليل الخطورة بالخيال؛ كان التشبيه أروعا للنفس، و ادعى إلى إعجابها، و اهتزازها²، و قد وظف الشاعر هذه الخاصية البيانية معتمدا على (الكاف)،

- و من أمثلة ذلك قوله متحدثا عن بنت العشرين:

042: أنت كالشَّمِّ رفعة و شموخا،
أبدا لن تنال منك الأعاصر

و هنا نلاحظ أن الشاعر وظف التشبيه بأركانه الأربعة:

- المشبه: أنت.

- المشبه به: الشم.

- أداة التشبيه: الكاف.

- وجه الشبه: رفعة و شموخا.

1- مصطفى ناصف، المرجع السابق، ص 15.

2- رابح بوحوش، اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم لنشر و التوزيع، الجزائر، 2006، ص 153.

فوجه الشعرية هنا أن الشاعر قدم صورة ذهنية للثورة في علو شأنها و عزتها؛ حتى صارت حصينة لا تعصف بها الأعاصير.

و قوله في الوحدة المغاربية متغنيا:

مغربي جنة، أفي جنة اللـ هـ سوى كل مستقيم و طاهر؟

فهذا تشبيه بليغ؛ ينم عن شعور بليغ لدى الشاعر حيث ساوى بين المشبه(مغربي) و المشبه به (جنة) عندما حذف أداة التشبيه، و أزال الحواجز بين الركنين (المشبه و المشبه به)، و استطاع أن يضفي متعة فنية في البيت عندما أدت هذه الصورة وظيفتها؛ وظيفة التوضيح و التوكيد، و وظيفة التعميق و التزيين.

- و في قوله في البيت الثالث و العشرين:

023: و الحنايا من الضلوع محاريب - ب، و أكبادها الحرار منا بر

هنا إبداع في تقديم الصورة؛ جعل الحنايا من الضلوع، و هي الواقي و الحصن الحامي لمنع نبض الحياة، محاريب تنبض بالصلوات و الدعاء طلبا لاستجابة رب المقادير، و من جعل أكبادها- و هي مصدر الحرق و اللوعة- مناظر تصدح بالحق و تدعو للإنعتاق و مصدرا للقوة، و استدعاء معجم الألفاظ المستعمل في البيت هو إبراز واثبات للجانب الإنساني و الامتداد الديني.

و هكذا تُستوضح بعض أساليب التشبيه عند مفدي زكريا إذ بدت بسيطة حسية فحذف أدواتها أحيانا حتى يزيح الفواصل بين المشبه و المشبه به، و يخرج من الإيحاء إلى التلميح؛ و المبالغة في الوصف قصد هز خيال المتلقي، و تحقيق الفائدة و المتعة لما يفيد التشبيه من التخيل و توليد الصورة و الجمع بين المتباينات، و المتباعدات التي لا تقع في الحس، و كل هذا يؤدي إلى تجديد البيان و اختراع الصور التي لا وجود لها¹.

- الإستعارة:

تتولد الاستعارة و تنمو في قاعدة المجاز اللغوي لأنها احد أنواعه، و تكون في اللفظ المستعمل في غير ما وضع له في الأصل لعلاقة المشابهة بين المعنى الحقيقي و المعنى المجازي، و هي لا تزيد عن التشبيه

1- بدوي أحمد طبانة، علم البيان (دراسة تاريخية فنية في أصول البلاغة العربية)، المكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1962، ص110.

إلا بحذف المستعار له¹، إذن فهي تشبيه مختصر، و لكن ابلغ منه؛ لأنه حذف احد ركنيه، و وجه الشبه و أدواته، و أركانه: **مستعار منه** (مشبه به)، و **مستعار له** (مشبه)، و **مستعار** و هو اللفظ المنقول. و توظف الاستعارة في الشعر قصد اغناء الصورة الاليائية لأن النص كلما ابتعد عن منطقة الحقيقة كانت بلاغة الاستعارة اشد و أقوى في التأثير على المتلقين فهي رائدة الفن البياني، و آصرة الإعجاز، و فضاء الشعراء، معها تنطق الجمادات، و تتحرك الطبيعة الصامتة²، و زين الاستعارة ثانيا القصيدة، و منها :

049: إنَّ من يزرع الشَّبِيبَةَ في الأَعْمَارِ، لا يَنْحِنِي أَمَامَ المَخاطِرِ

يقدم الشاعر صورة فنية بيانية مجازية بما خفي منها و أثار فكر متلقيها لفك رموزها و كشف دلالاتها و تعرية تلافيفها ، عندما شبه الشبيبة بما تحمل من سمات الفتوة و القوة و الشجاعة و الإقدام بالبذر الذي استعار منه صفة الزرع فهو قرينة ظاهرة، مع حذف المشبه به، في صورة استعارة مكنية، فلا ينحني في ضعف شيخ أمام المخاطر.

و يقول في صورة شعرية أخرى:

050: يرضع الحُبُّ و الجمال حنايا هـ، و يرضع صباه فيض الخواطر

يستظهر الشاعر التائر باطنه؛ فيطلعنا صورته في جو هادئ رقيق بصوت رخم وسط إيقاع هادئ يحمل أسمى معالم البراءة في علاقة الأمومة للطفولة، حينما ترضع الأم عواطفها ممزوجة تغذي رضيعها لتشبع حناياها، و استعار من المادي الخفي ما دل عليه من القرينة الظاهرة (يرضع) ليبين به صورة للمشاعر من حب وجمال مستعار له و كذلك تكرر في الشطر الثاني.

و يقول في صورة صوفية في البيت الثاني و الخمسين:

052: و عشقت الأصيل، و النَّهْرُ، و الواحَة، و الرمل، و المها، و الجآذر

يستلهم الشاعر البعد الصوفي في تجسيد محبوبه، و يهيم عشقا حين يعدد ما به، مستعيرا علاقة المعشوق لقرينة ظاهرة (و عشقت) ليبرز علة تعلقه بوطنه و تنوع مغرباته، في صورة استعارة مكنية، لقد استطاع الشاعر بهذا التنشيط الأسلوبي لفن الاستعارة أن يضفي على التصوير الشعري طاقة من الإيحاءات مردها التجسيم و التشخيص، و استخدام المعاني و المدلولات الحسية ليقرن بها غيرها، و هذا

1- محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس 1981، ص 161.

2- عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية و ثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للطباعة و النشر، عمان، 2002، ص 455.

ضرب من التصوير انقاد إليه مفدي في شعره من غير تكلف؛ و إنما لبث إحساس أو خلق مناخ شعوري يعين على توصيل ما يريد، كما انه استطاع نقل انفعالاته للمتلقي دون مباشرة أو تقريرية بل أسهمت في جمالية التلقي لجعل القارئ ليشارك في استنطاق في الدلالات الخفية للقصيدة.

03 - التناص:

أ - مفهوم التناص:

يعتبر التناص من أهم المفاهيم النقدية التي حظيت بالدرس و الاهتمام في مجالات عدة، كالشعرية، اللسانيات النصية؛ و الدراسات الأسلوبية، لما له من فعالية في تفكيك النص و تركيبه و التغلغل في أعماقه، و لا شعره الإبداعي، و تعود جذور هذا المصطلح إلى **ميخائيل باختين**¹ (*Mikhail Bakhtin*) في دراسته: "الخطاب في النص الروائي عن دوستوفيسكي"، الذي أوقف تعريف هذا المصطلح على تعاليق النصوص و تقاطعها، و إقامة الحوار بينها حيث لاحظ وجود تداخلات بين الثقافات في النص الروائي، و انه لا يحوي صوت المؤلف فحسب...، و لهذا انقلبت الرواية إلى ميدان تلتقي فيه مجموعة من النصوص المتباينة حيث تصبح بنيتها الأسلوبية متولدة عن تفاعل عدد من النصوص"².

ثم ظهر هذا المصطلح عند **جوليا كريستيفا**³ (*Julia Kristiva*) التي اعترفت بان كل نص هو عبارة عن فسيفساء من القتباسات، و كل نص هو تشرب و تحويل لنصوص أخرى"⁴، ثم تلقف العديد من النقاد هذا المصطلح النص مثل تودورف، جيرار جينيت، ريفاتير و لكنهم و ان لم يتفقوا على تعريف موحد، فقد اجمعوا على تحديد مقومات له، و هي:

1- **ميخائيل باختين**: (1895 - 1975م) فيلسوف و لغوي و منظر أدبي روسي، عمل في سلك التعليم و أسس «حلقة باختين» النقدية عام 1921، بدأ باختين الكتابة و النشر بعد تخرجه في الجامعة مباشرة، فصدرت مقالته الأولى: «الفن و المسؤولية» عام 1919، ثم صدر كتابه الشهير «مشكلات في شعرية دستوفيسكي في مدينة ليننغراد (بترسبرغ) عام 1929، و قام بنشر بعض مقالاته و ثلاثة من كتبه بأسماء مستعارة، و هناك أعمال لباختين لم تر النور إلا بعد وفاته، لذا لم يبدأ العالم بالتعرف إليه إلا بعد خمسين عاماً من التعظيم حوله .

2 - حميد الحميداني، **التناص و إنتاجية المعنى**، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي بجدة، م 10، ج 40، جدة، جوان 2001، ص 65-66.

3- **جوليا كريستيفا**: من مواليد 24 يونيو عام 1941 بمدينة سليفن ببلغاريا، و هي أديبة و عالمة لسانيات و محللة نفسية و فيلسوفة و نسوية فرنسية من أصل بلغاري، و هي مؤسسة جائزة سيمون دي بوفوار و هي جائزة حقوق إنسان عالمية، أسست سنة 2008.

4 - محمد عزام، **نظرية التناص**، مجلة البيان، رابطة الأدباء، عدد 364، الكويت، نوفمبر 2000، ص 09.

- فسيفاء من نصوص أخرى أدمجت بتقنيات مختلفة.
 - ممتص لها و يجعلها منسجمة مع فضاء بنائه.
 - محلول لها بتمطيطها، أو تكثيفها قصد مناقضة خصائصها بهدف مؤازرة النص الأصلي¹.
- و بعد نحو عشر سنوات من تعريف كريستيفا لهذا المصطلح خصصت مجلة الشعرية الفرنسية عددا خاصا حول التناصيات عام 1976، و اقترحت تعريفا موحدا له، و هو أن التناص عمل تحويل و تمثيل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بزيادة المعنى².

ب - التناص في القصيدة:

و هو نوع من أنواع توظيف المؤثرات التاريخية و لو بالتلميح فيكون اللفظ القليل فيه دالا على معان كثيرة، فقد وظف مفدي زكريا بعض جوانب التراث التاريخي باستدعاء شخصيات منه ارتبطت بمواقف معينة حدثت في الماضي فاشتهرت على مر العصور، و لا شك أن توظيفها هو إعادة لذلك الماضي بوجه جديد من خلال رؤية ذاتية شعرية جديدة تستوعبه، و تفككه ثم تصوغه بأسلوب فني يجعله جزءا من نسيج النص الجديد، و دلالاته و لغته، و فكره، و عاطفته، و عليه يصبح في النص الجديد عقب التاريخ، و واقع الحاضر، و رؤية المستقبل، و لا يفهم إلا من خلال هذه العناصر الثلاثة.

فتوظيف هذا النوع من التراث يتطلب من صاحبه اطلاعا واسعا عليه، و تمكنا كبيرا بفنون اللغة الشاعرة، حتى يستطيع إعادة صياغة ما أخذه بشكل طبيعي في متن قصيدته، أما المتلقي فانه لن ينتبه لهذا التوظيف، إلا إذا كان مطلعاً عليه من قبل هو الآخر، فيصادق على استعماله الجديد، و بهذا تتأتى جماليته و شعريته، و قد استحضر الشاعر عددا من الشخصيات و الأحداث التاريخية منها في البيت الأول فتح مكة و دخولها.

001: صدق الوعد فأطفحي يا بشائر، و دنا السعد، فأمرحي يا جزائر

- قال تعالى: "لَقَدْ صَدَقَ اللَّهُ رَسُولَهُ الرُّؤْيَا بِالْحَقِّ لَتَدْخُلَنَّ الْمَسْجِدَ الْحَرَامَ إِنْ شَاءَ اللَّهُ آمِنِينَ مُحَلِّقِينَ زُؤُوسَكُمْ و مُقَصِّرِينَ لَا تَخَافُونَ فَعَلِمَ مَا لَمْ تَعْلَمُوا فَجَعَلَ مِنْ دُونِ ذَلِكَ فَتْحًا قَرِيبًا" [الآية 27 من سورة الفتح].

1 - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 03، 1992، ص 121.

2 - يوسف و غليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008، ص 393.

كان رسول الله صلى الله عليه و سلم قد أوري في المنام رؤيا انه دخل مكة و طاف بالبيت فأخبر أصحابه بذلك و هو بالمدينة، و تحققت الرؤيا بعد عام الحديبية و ما وقع في نفوس بعض الصحابة مما أثير من شك إزاء ذلك.

002: و مضى الزحف يجرف السدَّ لما أن طغى المدُّ من دمَاءِ الجآزر

● قال تعالى: " إِنَّا لَمَّا طَعَى الْمَاءُ حَمَلْنَاكُمْ فِي الْجَارِيَةِ " [الآية 11 من سورة الحاقة].

استحضار شخصية سيدنا نوح عليه السلام و دعوته على الكافرين من قومه بعد إصرارهم على كفرهم، فنجي بأمر الله من بالسفينة من المؤمنين و اغرق بأمره الكافرون.

003: و سمعنا - يا بنت عشرين - صوتا قدسيا يحدو ركاب المقادر

استحضار تاريخي لأحداث معركة بدر الكبرى التي شارك فيها الملائكة المنزلين المؤمنين مع رسوله معركتهم ضد الكفر و جنده.

● قال تعالى: " إِذْ تَقُولُ لِلْمُؤْمِنِينَ أَلَنْ يَكْفِيَكُمْ أَنْ يُمدِّكُمْ رَبُّكُمْ بثَلَاثَةِ آلَافٍ مِنَ الْمَلَائِكَةِ مُنَزَّلِينَ " [الآية 124 من سورة آل عمران].

004: فاجتلى الرب يوم كلمه الشعب، و ناجاه في الذرى كل ثائر

005: فدنا من كليمه، و تدلى قاب قوسين، عاصفا بالجبابر

استحضار شخصية سيدنا موسى عليه السلام، حين دعا ربه.

● قال تعالى: " وَ لَمَّا جَاءَ مُوسَى لِمِيقَاتِنَا وَ كَلَّمَهُ رَبُّهُ قَالَ رَبِّ أَرِنِي أَنظُرْ إِلَيْكَ قَالَ لَنْ نَرَاكَ وَ لَكِنْ أَنظُرْ إِلَى الْجَبَلِ فَإِنِ اسْتَقَرَّ مَكَانَهُ فَسَوْفَ تَرَانِي فَلَمَّا بَجَلَّى رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكًّا وَ خَرَّ مُوسَى صَعِقًا فَلَمَّا أَفَاقَ قَالَ سُبْحَانَكَ تُبْتُ إِلَيْكَ وَ أَنَا أَوَّلُ الْمُؤْمِنِينَ " [الآية 143 من سورة الأعراف].

005: فدنا من كليمه، و تدلى قاب قوسين، عاصفا بالجبابر

● قال تعالى: " تُمْ دَنَا فَتَدَلَّى * فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَى " [الآيتين 08 و 09 من سورة النجم].

007: و صدقنا الفداء، فرعنا المنايا، و سبقنا المدى، فسقنا المصائر

● قال تعالى: " مِنَ الْمُؤْمِنِينَ رِجَالٌ صَدَقُوا مَا عَاهَدُوا اللَّهَ عَلَيْهِ فَمِنْهُمْ مَنْ قَضَى نَجْبَهُ وَ مِنْهُمْ مَنْ يَنْتَظِرُ وَ مَا بَدَلُوا تَبْدِيلًا " [الآية 23 من سورة الأحزاب].

014: يا سماء اقلعي، و يا ارض ميدي، و اسم يا عقل، و اخلصي يا ضمائر

- قال تعالى: "و قِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكَ وَ يَا سَمَاءُ اقْلَعِي وَ غِيضَ الْمَاءِ وَ قُضِيَ الْأَمْرُ وَ اسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَ قِيلَ بُعْدًا لِلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ" [الآية 44 من سورة هود].
- 037: يشكر الله كل من يشكر الله س، و من يكتم الشهادة كافر الكفر: هنا في دلالاته اللغوية هو "الجحود".
- قال تعالى: "وَ لَا تَكْتُمُوا الشَّهَادَةَ وَ مَنْ يَكْتُمْهَا فَإِنَّهُ آثِمٌ قَلْبُهُ وَ اللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ عَلِيمٌ" [الآية 283 من سورة البقرة].
- 040: بنت عشرين خلدي اليوم ذكرا ك عساها تنير بعض البصائر
- قال تعالى: "وَ لَقَدْ أَرْسَلْنَا مُوسَىٰ بِآيَاتِنَا أَنْ أَخْرِجْ قَوْمَكَ مِنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّورِ وَ ذَكِّرْهُمْ بِأَيَّامِ اللَّهِ إِنَّ فِي ذَلِكَ لآيَاتٍ لِكُلِّ صَبَّارٍ شَكُورٍ" [الآية 05 من سورة إبراهيم].
- 045: يرث الأرض كل من يزرع الأرز، و للخانعين دمع المحاجر
- قال تعالى: "وَ لَقَدْ كَتَبْنَا فِي الزُّبُورِ مِنْ بَعْدِ الذِّكْرِ أَنَّ الْأَرْضَ يَرِثُهَا عِبَادِيَ الصَّالِحُونَ" [الآية 105 من سورة الأنبياء].
- 057: ها هنا من جماله لمسات في الرُّبِّي، في الذرى و خلف المقاصر
- قال تعالى: "اللَّهُ نُورُ السَّمَوَاتِ وَ الْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَ لَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَ لَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَ يَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَ اللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ" [الآية 35 من سورة النور].
- 062: وطني أنت بسمه الرَّبِّ في الأرز، و مرآة حبه المتواتر
- قال تعالى: "إِنَّ فِي خَلْقِ السَّمَوَاتِ وَ الْأَرْضِ وَ اخْتِلَافِ اللَّيْلِ وَ النَّهَارِ لآيَاتٍ لِأُولِي الْأَلْبَابِ" [الآية 190 من سورة آل عمران].
- 108: و الصبايا ذكرن (آدم) بالتف فاح يرتجُ نافذ الحكم قاهر
- قال تعالى: "وَ قُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَ زَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَ كُلا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَ لَا تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ" [الآية 35 من سورة البقرة].
- 103: كلُّما جاء بالكتاب نبي جئتكم، في يدي كتاب الجزائر

• قال تعالى: "يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اتَّقُوا اللَّهَ وَ لْتَنْظُرْ نَفْسٌ مَّا قَدَّمَتْ لِغَدٍ وَ اتَّقُوا اللَّهَ إِنَّ اللَّهَ خَبِيرٌ بِمَا تَعْمَلُونَ" [الآية 18 من سورة الحشر].

و قال عز من قائل: "يَوْمَ تُبْلَى السَّرَائِرُ* فَمَالَهُ مِنْ قُوَّةٍ وَ لَا نَاصِرٌ" [الآيتين 9 و 10 من سورة الطارق].

استحضار الشخصيات: و ذلك ما نلاحظه من خلال ما جاء في الآيات التالية:

مشرقا في جبينها بالمفاجر	091: لم تنزل قلعة (ابن حماد) تاجا
يان)، لما تدر عليه الدوائر	093: لم يزل شاخا (بمشورها) (زيب
ن حسين) تروي هداه المنابر	094: و كأن لم يزل هناك (شعيب بـ
ت) حريص على اقتناص الجآذر	095: و بصحرائنا يخيم (هارو
زة، و النبل و الندى (عبد قادر)	102: ها هنا ركز الكرامة و العز
فاح يرتجج نافذ الحكم قاهر	108: و الصبايا ذكرن (آدم) بالتف
دم)، فاهتز يستزيد السواحر	109: و سرت رعشة الزغاريد في (آ

04- توظيف الرمز:

يعتبر الرمز خاصة بارزة في الأدب و هو إحدى الوسائل التي يستخدمها الشاعر لتحقيق غاياته الجمالية كما انه يعبر عن الأغراض النفسية للشاعر و هو وثيق الصلة بالدلالة و هو تركيب تلفظي يستلزم مستويين: مستوى الصورة الحسية التي تأخذ قالب الرمز و مستوى الحالات المعنوية التي يرمز إليها¹، فتنتفخ دلالة الرمز الخاص على الخموض؛ نتيجة تفاعل ذاتي معها ضمن تجربة جديدة تنى بها عن أكثر التوافقات فكريا و تاريخيا و أسطوريا و تتمزق منظومة التوقعات و الافتراضات الأدبية و السياقية التي تكون متسببة في ذهن القارئ حول نص ما، قبل الشروع في قراءة النص بحيث يصير محفزا دائما يدفع إلى البحث عن المعنى الحقيقي المنوض بهذا الرمز، و بالتالي تولد لذة متجددة في كل قراءة، تسمى المسافة الجمالية، و هي تعبير عن مقدار مخالفة النص لتوقعات القراء²، و ينجح الرمز إذا انفتح على التعدد؛ لأنه متى كف عن ذلك ثبتت دلالته، و كفت عن توليد قراءات جديدة.

1 - محمد علي كندي، الفناع في الشعر العربي، دار الكتاب الجديدة، بيروت، 2003، ص 54.

2- عبد الله الغدامي، القصيدة و النص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994، ص 163.

أ - الرمز التاريخي:

و هنا قد وظّف الشاعر مفدي زكريا الرمز التاريخي في القصيدة، إذ أشار إلى الملحمة التاريخية و المعركة التي قامت بها [بنت عشرين] ، من بطولات هذه الأخيرة التي اتخذ منها رمزا لثورة التحرير الكبرى فتكررت عبر أبيات القصيدة شاغلة دور الشخصية البطلية في الملحمة التي صورها الشاعر فأحسن نظمها¹، فقد ورد تكرار تواتر اللفظ الرامز [بنت عشرين] عينا، موزعا عبر القصيدة من بدايتها إلى نهايتها في الأبيات حسب ترقيمها: (03، 12، 17، 40، 46، 104، 113، 115، 134) مرافقة انفعالات الشاعر و تلون مراحل ملحمته، و في أحيان أخرى ورد تواتر دلالاته بصيغ مختلفة كالمخاطب في:

- المضارع: [تعزفين - تلهبين]

- الأمر: [زغردي - اخفقي - حولي - أفتلي - خلدي]

- أو باستخدام الضمائر بنوعها المنفصلة و المتصلة و مثالها:

المتصلة	المنفصلة
يوم مولدك	عمر المجد أنت
ما وضعت	أنت كالشم

- كما نجد توظيفه الرمزي لشخصيات تاريخية تدليلا على أصالة الأمة الجزائرية، وعراقة هذا الوطن التاريخية؛ و منها:

091: لم تنزل قلعة (ابن حمّاد) تاجا مشرقا في جبينها بالمفاخر

093: لم يزل شامخا (بمشورها) زي-يان)، لما تدر عليه الدوائر

094: و كأن لم يزل هناك (شعيب ب-ن حسين) تروي هداه المنابر

102: ها هنا ركز الكرامة و العز-زة، و النبيل و الندى (عبد قادر)

تدليل على عراقة الوطن، و أنه قد شهد حضارات و عرف تقاليد بناء أسس الدولة قديما و حديثا.

1 - نسيم بوضلاح، تحلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2003، ص 274-275.

ب - رمزية المكان:

- نسجل استدعاءه المكان لرمزية مقصودة و هي ثراء الوطن بتنوعه الطبيعي و المناخي، محتفلا بحسنها الساحري؛ و منها قوله في الأبيات التالية:
- 076: قف (بأيارها) الحوالم يسكر ك، من الورد عطره المتقاطر
- 077: و المها في دروب (حدرة) نشوى، يتباغمن بالعيون الكوافر
- 078: و المنار العذول في (القبة) الحيد رى، يروع الظبا و يفشي السرائر
- 079: آية الحسن في (الشريعة) تتلو ها الخميلا، لا بطون الدفاتر
- 082: و تملئ بحب (مليانة) القلد ب و فيها للعاشقين (عناصر)
- 083: و لو أن النسور لم ترد (العي من) تصورت أنها عين ساحر
- 085: و اسألوا (جرجرا): أعلمها الزيد تون إصرارها حيال المكابر؟
- 088: و اسألوا دولة الكروم (بميت حجة): هل كرمت بنيتها المآثر؟
- 089: و (بسرتا) اتئد، و سل (جبل الوح ش) و(وادي الهوى) و(جسر) المخاطر

ج - الرمز الصوفي:

يتسم الشعر الصوفي بالرمزية، الأسلوبية و الموضوعية، و "بما أن الرمز هو تعبير عن وجدان الشاعر و مكوناته، فالصوفية كذلك هي أدب وجداني خالص و روحي الهوى"¹، و يسم شعرائنا المعاصرون و المحدثون شخصيات للتعبير عن تجربتهم الفكرية و الروحية، و "ليس الرمز الصوفي راجعا إلى الكتابات البعيدة وحدها، و إطلاق أسماء من قبيل الرموز الخفية على مسميات لإبراز التصريح بها كإطلاقهم الخمرة على لذة الوصل و نشوته"².

1- محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، دار غريب للطباعة، القاهرة، (د.ت)، ص 176، 177.

2- كمال نشأت، الأدب في التراث الصوفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص 181.

فالشاعر في شعره استمد من الصوفية التسامي و التعالق الروحي و الوجداني فكرا، و من قاموسها المفردات حقلا، لرمزته على دلالات تعمد إضمارها لإغراض شعرية، تستدعي التمزيق و التعرية ضمن مسافة تصنع اللذة بحثا عن المعنى الحقيقي لدى القارئ، و من أمثله من القصيدة:

- 029: و تسامى مخلدا كلَّ ذكـرى، يقنص الوحي من جهاد الجـزائر
- 030: و مضى في ملامح الثورة الكبـرى يشيع الهوى، و يذكي المشاعر
- 033: عاشقا كلَّ ما به ... كلَّ من فيـه هـ ... و من فوقه ... و من بالمقابر
- 034: مغربي جنَّة أفي جنَّة اللـه هـ سوى كلَّ مستقيم و طاهر؟
- 054: مُدُّ عرفت الجمال آمنت بالـه هـ و آمنت بعده بالـجـزائر
- 056: إن يكن خالق الجمال جميلا، ها هنا رق حسنه المتواتر
- 057: ها هنا من جماله لمسات في الرُّبى، في الذرى و خلف المقاصر
- 059: حسدونا على الجـزائر لما خطَّ فردوسه بأرض الجـزائر
- 060: و حباها ملئ الجمال جلالا، طئطئت دونه رؤوس الجبابر
- 061: وطني أنت بدعة صنعتها من طلاسيم فنَّها يد ساحر
- 062: وطني أنت بسمه الرّب في الأرز، و مرآة حـبه المتواتر
- 065: وطني، لو دخلت جنَّة عدن - وعدوني - لم أفقتن بالمـظاهر
- 066: و إذا كان من جمالك فيها تُبْتُ لله من جميع الكبائر
- 067: لك أخلصت - قانتا - صلواتي، و تعلقت - خاشعا - بالستائر
- 068: و بأنفاسك الزكية تسمو كلماتي، و أستمد الخواطر
- 069: أنت في المغرب الموحد كالنسـر، جناحاه لحمة و أواصر
- 076: قف (بأبيارها) الحوالم يسكر لك، من الورد عطره المتقاطر
- 077: و المها في دروب (حدرة) نشوى، يتباغمن بالعيون الكوافر
- 078: و المنار العذول في (القبة) الحيـرى، يروع الظبا و يفشي السرائر
- 079: آية الحسن في (الشريعة) تتلو ها الخميلا، لا بطون الدفاتر
- 080: نمنمتها جواسق كالأماني بين خاف عن العيون، و ظاهر
- 081: دس قوس السما على قدميها أثر من شفاهه الحمر سافر

- 082: و تملى بحب (مليانة) القلـ ب و فيها للعاشقين (عناصر)
 097: و سل البحر عن زوارقه السكـ رى تهادى على ضفاف الجزائر
 098: و النسيم العليل يعبث بالشـ طي، كما تعبث المنى بالخواطر

لقد وظف الشاعر لغة معجمه الصوفي النامية من ثقافته الدينية ووسطه الذي نشأ فيه، فأضمرت رمزته الصوفية الظاهرة دلالات تتقاطع وحمولة المتلقي الفكرية؛ ضمن مشاعره الروحانية بما أكسبته من آليات تفكيكية، بإعادة بناء أجزاء النص وأبعاده الموضوعية، المستقاة من الصورة الفنية المشحونة دلالات قرائية متعددة، نفختها سمة أسلوبية رمزية، كما أن ثورية الشاعر بثقافته التكوينية نجحت في إرسائها تحفيزاً لتنشيط أفق توقع المتلقي.

خاتمة

لقد سعت من خلال بحثي هذا إلى إجراء تحليل قصيدة ملحمة بنت العشرين - صدق الوعد - لشاعر الثورة مفدي زكريا؛ باعتماد المنهج الأسلوبي في ذلك، و قد أسفرت الدراسة عن النتائج التالية:

- ساهم تنوع العنصر الصوتي - بالنسب الإحصائية - حسب رصدها الدراسي في تشكيل البنية الصوتية الحاملة أعباء المعنى العام في الخطاب الشعري عند مفدي زكريا، فانعكست انفعالات الشاعر في استخدام الأصوات المناسبة لذلك؛ بما يوافق الموضوع في التلون الملحمي.
- الإطار الإيقاعي بلونيه الخارجي و الداخلي؛ يظهر في شكله العام محافظا على البناء التقليدي المتأصل غير مبتكر معانقا بشدة الموروث العربي القديم بما ينم عن تكوين الشاعر العلمي و الثقافي التأصيلي فنجد في الإيقاع الخارجي قد عمد إلى خلية ميزان عروض قصيدته العمودية، وزنا على بحر الخفيف التام و لجأ في كثير من الأحيان إلى الانحراف بها عن طريق الزخافات و العلل بما يوافقه، و نظم قافيتها مقيدة وفقا على ساكن؛ بترتيب حروفها على شرعة مؤصلها، أما عن الإيقاع الداخلي بتصريح باب قصيدته مستدعيا ولوجها تلقيا؛ موحدا بين شطري أولها و باقي أضرعها، مستكنها مضمونها بإيقاع متواتر مؤلف، يزيد من العذوبة و السلامة التعبيرية، كما تبين أن التدوير في توظيفه على نحو غير زهيد محاولة منه إلى التنوع الإيقاعي، و هو وسيلة رآها ذات فاعلية ظاهرة في تحقيق الترابط الدلالي في خطابه، و كذا من الدرس البلاغي إبداعا بمحسناته تجانسا في اللفظ، و مطابقة بين الأضداد إيضاحا للمعاني؛ و جزالة للألفاظ، ما أسهم في الذوق الإيقاعي و التنوع الأسلوبي أكسبه قيمة فنية جمالية.
- أدرك الشاعر أن للتركيب النحوي فاعلية تؤدي جزءا من معنى القصيدة وجماليتها متضافرة مع عناصر أخرى(التركيب البلاغي) في بنيتها؛ لتحقيق أدبية خطابه. فقد عمل على استثمار طاقة الجملة عامة؛ بناها، صيغها، أساليبها و أغراضها، حيث وظف الشاعر التراكم الفعلية والاسمية؛ والتي ارتبطت برؤية الشاعر الخاصة، والحالات النفسية، و سياقات عامة تشكل من خلالها خطابه.
- في الجملة الخبرية المؤكدة يلاحظ على الشاعر تنوعه لطرق التأكيد بأساليب مختلفة؛ و ذلك لتقرير معانيه في نفس المتلقي؛ فنجده استخدم التوكيد اللفظي؛ بتكرار اللفظ السابق بنصه أو بلفظه كما استخدم أسلوب النفي بغرض الإثبات، و نجده استخدم التأكيد من أدواته بـ (إن) و تفردت به من بينها.
- أما الجملة الخبرية المنفية في القصيدة؛ فقد حظيت بتوظيف أوسع لتنوع أدواتها ما بين نفي بـ (لم) وقد تكرر في عشر مواضع منها، و ما يليها من نفي بـ (لا) في تسعة مواضع، ثم بـ (ما) في أربعة مواضع منها، ثم بـ (ليس) في ثلاث منها، وأخيرا بكل من(لن) و (لما) دون تكرار، هذا ما يخص التركيب الخبري.
- أما ما يخص التركيب الإنشائي؛ فقد ركزت الدراسة على الإنشاء الطلبي من: نداء، أمر و استفهام، فقد توزع أسلوب النداء خلال القصيدة من مستهلها إلى أواخرها بذكر أداة النداء؛ الذي اختصت به (الياء)

- في تسعة مواضع منها، و بحذف أدواته في ثمانية مواضع أخرى، و ما سجلته في التوظيف المذكور للنداء من خرق في استعمال اللغة المباشرة، و خلق للبياضات؛ ارساءً للذوق الجمالي.
- كما تم رصد استخدام الأمر في (28) موضعا، شغلت واحدا وعشرين بيتا من قصيدة مفدي، نوع الشاعر معها صورته لتنوع المقام والغرض.
 - أما الاستفهام؛ فقد عمد الشاعر إلى توظيف هذه السمة الأسلوبية في خطابه، فاحتلت تسعة مواضع من قصيدته [بحرفي استفهام؛ (المهزة) بنسبة 42.85 بالمئة من أسلوبه، و (هل) بنسبة 28.57 بالمئة منه، واسمي استفهام؛ هما: (كيف) بنسبة 14.28 بالمئة و (ما) بنسبة 14.28 بالمئة]؛ خدمة لأغراض ينشد بها فكر المتلقي يجليها، مستفزا بذلك خياله.
 - و تطرقت إلى دراسة العدول على مستوى التركيب في قصيدة زكريا من تقديم و تأخير و حذف و ما يولدان من أثر جمالي حيث سجلت في دراستي للقصيدة تنوعا في أشكال التقديم و التأخير في مواضع متعددة من الجملة الاسمية أو الفعلية في ترتيب عناصرهما الأصلية أو حتى في العدول عن الترتيب مع العناصر المتممة.
 - لقد شكل التقديم و التأخير انزياحا عن ترتيب التركيب الأصلي لمواضع من البنى الجمالية في قصيدته، تعمده الشاعر في اختياره، سعيا منه لاستدعاء ذهن المتلقي و اعمال فكره؛ لمشاركته باعادة إنتاج النص، لما وقعاه من أثر جمالي فني بالعدول عن نمطية التركيب.
 - كما سجلت للحذف حضوره التركيبي بين مختلف الجمل في الحذف و التقديم، لقد سجل الحذف إضافة إذ وجدت فيه خفة و اختصارا في التركيب اللفظي من غير إخلال في المعنى، بما يثير انتباه المتلقي، و يجد متعته حين يستوضح غموضها.
 - نَوَّعَ الشاعر حقوله الدلالية؛ بما يخدم موضوعه و انفعالاته، فأكسب قصيدته أبعادا دلالية من خلال اهتمامه بقضايا الإنسان الكبرى من حرية و كرامة عيش و طموح و آمال، إضافة إلى ما يعكس صفه من أحزان و ماسي و آلام ... انطلاقا من وطنه و شعبه إلى قوميته و انتمائه الديني و الإقليمي ...، فكان لذلك واسع الأفق، بعيد النظر، صادق التوجه.
 - ربط مفدي زكريا بين تجربته الشعرية و حالته الشعورية، إذ ينقل الموقف و يصوره بأدوات بلاغية أحكمها؛ ما يجعلنا نتفاعل معه تفاعلا قويا؛ كأننا عشناه أو نعيش معه تفاصيل تجربته في غمار صورته الشعرية من غير تصنع، ما أكسبها جمالية متناغمة مع الجو العام للموضوع، و مع النسيج اللغوي الوارد في سياقه.
 - شكل التناص في قصيدة مفدي ظاهرة غالبية على تنوع، فمنه التناص الديني المبني على تكوينه الرصين في حفظ القرآن الكريم و علوم الدين، و كذا التناص التاريخي لثقافته الراسخة، فقد استغل مفدي هذه

الظاهرة الأسلوبية لإثراء لغته و تقوية أسلوبه و تكثيف معانيه و صورته، و ربط المتلقي بنصوص مختلفة فيها.

● كما وقفت في شعر شاعرنا على شيء من الرمزية الاخفائية و أشياء أخرى من التقريرية المكشوفة فهو يلج بنا أحيانا في عمق الرومانسية الحاملة، و أحيانا يطفو بنا فوق سطح الواقعية العائمة و بين هذا وذاك نجد أنفسنا في عوالم فسيفساء متماوجة عبر ملحمة وطف خلالها الرمز التاريخي [بنت عشرين] لثورة التحرير التاريخية الكبرى بحمولتها، كما وظف من تجربته الفكرية الروحية في الرمز الصوفي، مستمدا معاني التسامي و التعالق الروحي و الوجداني ...، لإطلاق لذة القراءة مستدعيا نشوة القارئ للكشف عن ما يكتنفها من غموض رغبة في الوصل بالمعاني.

و بعد:

فما كان من سدادا فمن الله سبحانه، و ما كان من تقصير فمن نفسي و ذلك مبلغني من العلم، و حسبي أني اجتهدت و الله المستعان، و لله الأمر من قبل و من بعد.

الملاحق

الملحق رقم 01

القصيدة: ملحمة بنت العشرين: "صدق الوعد"

- 001: صدق الوعد فأطفحي يا بشائر، و دنا السعد، فأمرحي يا جزائر
 002: و مضى الزحف يجرف السدّ لما أن طغى المدُّ من دماء المجازر
 003: و سمعنا - يا بنت عشرين - صوتا قدسيا يحدو ركاب المقادر
 004: فاجتلى الربّ يوم كَلّمه الشعـب، و ناجاه في الذرى كل ثائر
 005: فدنا من كليمه، و تدلى قاب قوسين، عاصفا بالجبابر
 006: و استوى الفلك يوم أن قيل بعدا، و انطوى الشكُّ عن ضمير الدياتر
 007: و صدقنا الفدا، فرعنا المنايا، و سبقنا المدى، فسقنا المصائر
 008: و أردنا البقا، فدسنا غرور الدهر، فإنقاذ راغم الأنف صاغر
 009: و صخرنا من مزعجات الليالي، و هزأنا من كبرياء المخاطر
 010: و أتى أمرنا، فأطرقت الدنـيا، يا خشوعا، و أذعنت للأوامر
 011: و حرقنا نفوسنا، فصنعنا من شعاليلها مصير الجزائر
 012: بنت عشرين، يوم مولدك الدا مي رأينا دماك تبني الجزائر
 013: و بلغت الفطام بعد ثمان فرأينا حجاك ناه و أمر
 014: يا سماء اقلعي، و يا ارض ميدي، و اسمُ يا عقل، و اخلصي يا ضمائر
 015: أينع الغرس من رماد الضحايا، و نما الزهر من رفات المقابر
 016: و نفوس المخرجين تصاعد ن بخورا من عابقات الجمار
 017: زغردي تصرخ الدما - بنت عشرين-، و تنبض بها عروق الجزائر
 018: و اخفقي يا بنود تخفق لك الدنـيا، و يغمر سنك أرض الجزائر
 019: حوّلي هذه المشانق عبيدا، و ألواحها الغضاب مزاهر
 020: و افتلي من حبالها الحُمر أوتا را، بها تعزفين لحن البشائر
 021: و صرير الأغلال في السجج أوزا نا، و أقفالها الغلاظ مزامر
 022: و أنين المعذبين تسابيحـح، بها تلهبين أسمى المشاعر
 023: و الحنايا من الضلوع محاريـب، و أكبادها الحرار منا بر
 024: و ابعثوا من تنهدات العذارى في سراديبها نبوغ السعابقر
 025: أنا من فيض وحيها نبّع إلها م، و لولا العذاب ما كنت شاعر

- 026: كم تغنيت في الدُّنا ببطولا
 027: و على الشاهقات و الساح وقع
 028: و تخطى قعر السجون نشيدي
 029: و تسامى مخلدا كلَّ ذكـرى،
 030: و مضى في ملامح الثورة الكبـ
 031: و تنادى بمغرب عـربي
 032: لم يزل صادحا على كل غصن
 033: عاشقا كلَّ ما به ... كلَّ من فيـ
 034: مغربي جنَّة أفي جنَّة اللـ
 035: و إذا ما مدحت قومي، أليسوا
 036: إن من يحدد البطولات نذل،
 037: يشكر الله كل من يشكر الـنا
 038: إن شدونا بمغرب، فهو للمـش
 039: و صمام الأمان للوحدة الكبـر
 040: بنت عشرين خلدي اليوم ذكرا
 041: عمر الجُّد أنت لا عمر الور
 042: أنت كالثُمَّ رفعة و شمـوخا،
 043: ما وضعت السلاح في الثورة الكبـ
 044: ثورة الزرع، و اللسان، و ما شئـ
 045: يرث الأرض كلَّ من يزرع الأر
 046: بنت عشرين، و الغرام ابن عـشـر
 047: لم أزل عاشقا ولو عا و إن جا
 048: عمر الشَّاعر الأصيل شباب
 049: إنَّ من يزرع الشببية في الأعـ
 050: يرضع الحُب و الجمال حـنايا
 051: أنا من همت بالجمال قديما
- ت بلادي و كم غزوت المخاطر
 ت خطى النائر الشجاع المغامر
 طائرا في الفضاء مع كلَّ طـائر
 يقنص الوحي من جهاد الجـزائر
 رى يشيع الهوى، و يذكي المشاعر
 وحدته - طوع الجراح - الأواصر
 من ذرى مغرب الأبـة القساور
 ه ... و من فوقه ... و من بالمقابر
 ه سوى كلَّ مستقيم و طاهر؟
 من دمي، من حماة حرب الجـزائر؟
 و الذي يغمض الرجال مُكـابر
 س، و من يكتم الشهادة كـافر
 رق، عرقٌ تَمُورُ فيه المـشاعر
 رى إذا لم تبع و تُشر الضمائر
 ك عساها تنير بعض البصائر
 د...، و في الورد مسحة تتناثر
 أبدا لن تنال منك الأعاصر
 رى، و مازلت تصنعين المصائر
 ت، و شاء النهى لخير الجـزائر
 ض، و للخانعين دمع الحـاجر
 ن، و عمر الشباب ريان ناـضر
 وزت خمسين، و ابن خمسين ماهر
 أزلي مثل الحـظوظ البواكر
 مار، لا ينحني أمام المخاطر
 ه، و يرعى صباه فيض الخواطر
 و تغنيت بالعيون الفواتر

- 052: و عشقت الأصيل، و النَّهر، و الوا
 053: و الصباح الرضيع، و الورد، و الشا
 054: مُدَّ عرفت الجمال آمنت باللـ
 055: وطن المعجزات، و السحر، و الشعـ
 056: إن يكن خالق الجمال جميلا،
 057: ها هنا من جماله لمسات
 058: حار أهل الفضول في رؤية الد
 059: حسدونا على الجزائر لما
 060: و حباها ملئ الجمال جلالا،
 061: وطني أنت بدعة صنعتها
 062: وطني أنت بسمة الرب في الأرب
 063: و على الأطلس المرید يداه
 064: و بساح الفداء صرخته الكبـ
 065: وطني، لو دخلت جنة عدن
 066: و إذا كان من جمالك فيها
 067: لك أخلصت - قانتا - صلواتي،
 068: و بأنفاسك الزكية تسمو
 069: أنت في المغرب الموحد كالنسـ
 070: كم تناجي (قرطاج) (سيرتا)، فيهفو
 071: (تونس) الحب، و (الجزائر)، و (المغ
 072: لا فروق، لا غربة، لا نشاز،
 073: و الطباع السماح حـظ مشاع
 047: و الجمال البديع فيها شريك،
 075: فاتركوني اثل بحب بلادي
 076: قف (بأيارها) الحوالم يسكر
 077: و المها في دروب (حدرة) نشوى،
 حة، و الرمل، و المها، و الجـآذر
 طيء، و الليل، و النجوم الزواهر
 ه و آمنت بعده بالجزائر
 ر، و مرعى الطبا، و ربط القساور
 ها هنا رق حسنه المتواتر
 في الرئي، في الذرى و خلف المقاصر
 ه، و ضلوا عن وجهه في الجزائر
 خطّ فردوسه بأرض الجزائر
 طئطئت دونه رؤوس الجبابر
 من طلاسيم فنّها يد ساحر
 ض، و مرآة حـبه المتواتر
 تقدحان الزناد من كفّ ثائر
 رى تدوي، فتستفز المشاعر
 - وعدوني - لم أفتن بالمظاهر
 تُبْتُ لله من جميع الكبائر
 و تعلقت - خاشعا - بالسـتائر
 كلماتي، و أستمد الخواطر
 ر، جناحاه لحمه و أواصر
 لحديث الغرام (وادي الجواهر)
 رب) شعب موحد متآزر
 لا انخياز، لا نزع، لا عناصر
 بين هذا و ذا و أرض الجزائر
 أينما كنت لم تنزل في الجزائر
 و ذروني أحفل بحسن الجزائر
 ك، من الورد عطره المتقاطر
 يتباغمن بالعيون الكوافر

- 078: و المنار العذول في (القبة) الحية
- 079: آية الحسن في (الشريعة) تتلو
- 080: نمنمتها جواسق كالأماني
- 081: دس قوس السما على قدميها
- 082: و تملئ بحب (مليانة) القلـ
- 083: و لو أن النسور لم ترد (العيـ
- 084: و لو أن الملوك لم تقصر الحُبـ
- 085: و اسألوا (جرجرا): أعلّمها الزيد
- 086: صمدت مثله تجاه المانيا،
- 087: و اسألوا نُبل أرزنا: كيف أبقى
- 088: و اسألوا دولة الكروم (بميتـ
- 089: و (بسترا) اتئد، و سل (جبل الوحـ
- 090: هل رأى النهر و الروابي سجالا
- 091: لم تزل قلعة (ابن حمّاد) تاجا
- 092: و (تلمسان)، و (الوريط) يناغيـ
- 093: لم يزل شاخا (بمشورها) (زيد
- 094: و كأن لم يزل هناك (شعيب بـ
- 095: و بصحرائنا يخيم (هــارو
- 096: ما له - و العيون تنضح نفطا -
- 097: و سل البحر عن زوارقه السكـ
- 098: و النسيم العليل يعبث بالشا
- 099: جل (كرنيشنا)، فلم يسحُ (بالرو
- 100: أيها السائلون هذي بلادي
- 101: أيها الناس، ها هنا نبع إلهـ
- 102: ها هنا ركز الكرامة و العز
- 103: كلّمـا جاء بالكتاب نبي
- رى، يروع الظبا و يفشي السرائر
- ها الخميلا، لا بطون الدفاتر
- بين خاف عن العيون، و ظاهر
- أثر من شفاهه الحمر سافر
- ب و فيها للعاشقين (عناصر)
- (ن) تصورت أنّها عين ساحر
- ب على حبّها لما عاث ماكر
- توتن إصرارها حيال المكابر؟
- و طوت مثله عروش القياصر
- أرز (لبنان) - وحده - يتفاخر؟
- حجة): هل كرمّت بنيتها المآثر؟
- ش) و(وادي الهوى) و(جسر) المخاطر
- يتراقصن، يجتذبن الخواصر
- مشرقا في جبينها بالمفاخر
- ها، و يصطاد ظبيها في المعابر
- يان)، لما تدر عليه الدوائـ
- ن حسين) تروي هداه المنابر
- ت) حريص على اقتناص الجآذر
- أشعل النار من عيون السواحر؟
- رى تهادى على ضفاف الجزائر
- طي، كما تعبث المنى بالخواطر
- شة) للقانطين، بل للعساكر
- هذه معجزات أرض الجزائر
- مي، و من ها هنا تنبأ شاعر
- زة، و النبل و الندى (عبد قادر)
- جتكم، في يدي كتاب الجزائر

- 104: بنت عشرين، باسم عشرين أشدو
- 105: و بذكرى الخلاص في يوم عرس،
- 106: و جموع البلاد تزحف كالسيب
- 107: و البنود المرنحات نـشاوى
- 108: و الصبايا ذكـرن (آدم) بالتفـ
- 109: و سرت رعشة الزغاريد في (آ
- 110: و شياطين للصحافة حـيرى
- 111: و عيون المصورين سـهارى
- 112: إن تنفست، أو تبسـمت، طارت
- 113: و الأعازيف: مرحبا بنت عشرين
- 114: حدث رائع، و عيد جليل
- 115: و اذكروا مجد بنت عشرين تلثم
- 116: و تبارك بعيدها قمة المـجـ
- 117: يا بناة الخلود فوق الضحايا،
- 118: انتم مطمح الجزائر في الجـلـ
- 119: و صمام الأمان في وحدة الشعـ
- 120: و رجاء الغد السعيد إذا ما
- 121: حرروها من الرواسب، و الأطـ
- 122: طهروها من الخنافس و الاحـ
- 123: و الألى دنسوا القوافي سـخفا،
- 124: و صفوا الشعر بالحديث، فكان الـ
- 125: و الألى نافسوا الكواعب غنجا،
- 126: و احدروا في دنا الثقافة(حركـ
- 127: حرفوهم عن الأصالة فـكـرا،
- 128: إن جيلا (مخـنثا) ليس يبني
- 129: فانبدوا بالعرء كل عميل،
- ملء سمع الدنا نشيد الجزائر
- قمت، و الشعب بالهتافات هادر
- ل اندفاعا، و كالحيا المتقاطر
- راقصات، محمومة، تتخاصر
- فحاح يرتجـ نافذ الحكم قاهر
- دم)، فاهتز يستزيد السواحر
- في الثنايا، ما بين ساه و ساهر
- تعصر الوهم من خلال المناظر
- نشرات عبر الفضا تتقاطر
- ن...، بموج الأثير تغزو الحواضر
- طيره، لا تحفلوا بالمصادر
- قدميها الدنا، و تهفو المقادر
- د، تعيد الصفا، و تحددو المصائر
- فوق أنقاض واردات القياصر
- لى، و إشعاع نورها في الـديـاجر
- ب، إذا ما رام كيدها مـتـآمر
- عاث مستهتر، وزور مـآكر
- ماع، و الدس، و اعصفوا بالسماسر
- لاس، و العابثين ملء المعابر
- و هراء من كل (بتلـز) قـاصـر
- حدث الأكبر الجـديد المعاصر
- و دلالا، و ما وراء الـسـتائـر
- يين)، كم ضللو شباب الجزائر
- و لسانا، و عـفـة، و ضمائر
- لغد غير بؤرة من صراصر
- أجنبي الطباع، أجرب غادر

- 130: ليس في الشعب بقعة لعميل،
ليس بالخائنين تبني الجزائر
131: و ابعثوا (المقدس) الذبيح المسجى،
بالتحام القوى و عقد الخناصر
132: و أعيدها (تشرين) يمسخ بقايا ال
عار بالنار، شرها مستطائر
133: ثقة الشعب ذمة، فارقبوها،
و اتقوا الله، يوم تبلى السرائر
134: إن فعلتم، فالجد لابنة عشريـ
ن، و طول البقا لشعب الجزائر

الجزائر: يوم فاتح نوفمبر 1974 م

الذكرى العشرينية لاندلاع الثورة الجزائرية الكبرى

الملحق رقم 02

السيرة الشخصية لشاعر الثورة التحريرية و النضال السياسي و الكفاح المسلح مفدي زكريا

- أولا: مولده :

اسم الشاعر الحقيقي زكرياء بن سليمان بن يحيى بن الشيخ الحاج صالح سليمان، و لقبه الشيخ أو آل الشيخ و لهذا لقبت العائلة لقب آل الشيخ، و عن حياة جده الحاج سليمان فقد كان أحد شيوخ مدينة بني يزقن، يترأس الإتحاد الميزابي، ففي حضن هذه العائلة الماجدة اشتهر زكرياء باسمه المعروف مفدي زكريا، و هناك أسماء مستعارة، الفتى الوطني، أبو فراس الحمداني، ابن تومرت، و لقبه أحد زملاء البعثة الميزابية بمفدي فأصبح يعرف به، و قد ولد يوم الجمعة 12 جمادى الأولى 1326 هـ الموافق لـ 12 جوان 1908 م ببلدية بني يزقن بمنطقة بني ميزاب أو ما يعرف حاليا بولاية غرداية، و كان مفدي زكرياء أنيقا جدا بحيث لا تراه إلا و هو يرتدي بذلة أوربية فاخرة، بربطة عنق و قميص يتزاوجان معها في اللون و تنحدر أسرته من بني رستم، الذين أسسوا مدينة تيهرت في القرن الثاني من الهجرة (تيارت حالي) .

- ثانيا: نشأته :

بدأ مفدي زكرياء مساره في مسقط رأسه، متعلماً من كتاب البلدة، حيث حفظ جزءاً من القرآن الكريم و مبادئ اللّغة العربية و الفقه، ثم اصطحبه والده معه و هو ابن سبع سنين إلى مدينة عنابة شمال شرق الجزائر التي كان تاجرا بها و فيها أتم حفظ القرآن ثم جعل يتردد بينها و بين مسقط رأسه و لم تنتظم دراسته حتى سنة 1922 إذ قرر والده إرساله إلى تونس ضمن البعثة التعليمية الميزابية ليتابع دراسته، فالتحق بمدرسة السلام القرآنية مدة سنتين، نال خلالها شهادة ابتدائية في اللّغة العربية، و مبادئ في اللّغة الفرنسية، و بعدها انتقل إلى المدرسة الخلدونية، حيث درس مواد علمية كالحساب و الجبر و الهندسة و الجغرافيا.

عندما التحق مفدي زكريا بجامع الزيتونة إنكب على الدرس و التحصيل و المطالعة المستمرة و حضور مسامرات الأديب التونسي العربي الكبادي كما ارتبط

بصداقة حميمة متينة مع الشاعر الجزائري رمضان حمود، و كذلك مع الشاعر التونسي المعروف أبو القاسم الشابي. و نظرا لذكائه و شاعريته و لطف إحساسه لقبه أستاذه الحطاب بوشناق لقب مفدي فأعجب زكرياء بهذا الاسم لأنه وجد فيه ما يرضى طموحه الأدبي والوطني، تعبيرا عن ذلك، في مطلع نشيد حزب الشعب (فداء الجزائر روعي و مالي) و في قوله سنة 1935 وطني بروحي أفديتك و مهجتي و دمي الشريف مبرة و وفاء)، و بعد ذلك أصبح مفدي يكتب الشعر معتمدا على مواهبه، و ميوله و جده و اجتهاده، و في هذا الصدد يقول: "و أما الشعر فأنا فيه أستاذ نفسي، غير أني أعرض بضاعتي أساتذتي رؤساء البعثة الميزابية الزحافات و العلل و الدوائر ولي اطلاع شخصي على العروض و الموازين و لقد شفعت حبا بالآداب طفلا و بتاريخ الأبطال من عظماء الأوطان"، و كانت السنوات الدراسية الخمسة التي قضاها بتونس (1922-1926) هي التي كونته هذا التكوين الأصيل و وجهت حياته هذا التوجيه الأدبي و السياسي.

- ثالثا: عوامل نبوغه :

تعد فترة مكوثه بتونس مرحلة التكوين الأصيل التي وجهته التوجيه الأدبي و السياسي، كما كان للبيئة الإسلامية التي نشأ بها و لمصادر ثقافته الدينية و لما عاناه من استبداد الاستعمار الفرنسي أثرا في تشكيل شخصيته الشعرية المتحدية التي طبعت إنتاجه الأدبي، و لذلك سندرجهما في ثلاث عوامل مهمة كالتالي:

- العامل الأول:

و يتمثل في جو البعثة، فإن النشأة العربية الإسلامية الأصيلة التي نشأها، قد تركت في نفسه بعد الآثار و أوقعت في أعماقه حب الإسلام و العربية و الوطن فكره إليه كل من يحاول المس بهذه المقدسات أيا كان لاسيما و أن أولئك المشايخ كانوا يقدمون النموذج اللمي لتلامذتهم فقد كانوا جميعهم أعضاء مناضلين، منخرطين في صفوف الحزب الحر الدستوري تحت زعامة الشيخ عبد العزيز الثعالبي. و نظرا لاهتمام مفدي و فطنته لما يدور من حوله و ذلك من خلال مشاهدته لأعمال الزعماء الكبار من

أمثال الثعالبي و البارودي و الرياحي و هم يفدون على دار البعثة و استقبالهم الطلبة بحفاوة و يجلسون إليهم في محاضرات أو ندوات تدور كلها حول ترسيخ معاني الاعتزاز بالدين و الشخصية و العمل على تحرير الوطن من أعدائه و في هذا يقول: "درست على هؤلاء دروسا دينية و أخرى في الوطنية و التضحية في سبيل الوطن العزيز و الأمة المجيدة"، و في هذه الفترة نلاحظ تأثير مفدي بزعماء و مشايخ البعثة العلمية، و أصبح في هذه الأثناء يقرأ المجالات، و الصحف الشرقية، التي تبعث النخوة و الوطنية، فيتشربها و يتخذ مواضعها مجالاً للتدرب على الإنشاء و الكتابة، نثراً و شعراً.

-العامل الثاني:

لقد احتك مفدي زكرياء بعدد من التونسيين نذكر منهم الشيخ عبد العزيز الثعالبي مؤسس الحزب الدستوري و الوطني المشهور بمواقفة الشجاعة ضد الاستعمار، و كان للثعالبي علاقة وطيدة بعم مفدي الشيخ صالح، حيث كانا يتزاوران و يجتمعان كثيرا بمنزل هذا الأخير نتيجة لنشاطهما معا في الحزب و كان مفدي يرى نشاطهما و يسمع لأحاديثهما و مشاريعهما النضالية فيعيها و تركت في شخصيته أثرا قويا و ساعدته في تكوين حياته فظل يحفظ توجيهات و وصايا الزعيم الثعالبي، و كان يرددها في مناسبات عديدة، و من ذلك قول الثعالبي المشهور: "كفانا أن يحتفظ من ماضينا بالدين و الأخلاق و ما عداها فإلى الدمار إلى البوار"، و قد عبر مفدي زكرياء باعتزاز شديد عن تلمذه لهذا الزعيم الوطني و دلالة الاعتزاز يوم استقبله بقصيدته الرائعة بمناسبة عودته من المنفى سنة 1937، بعد غياب دام خمسة عشرة سنة، مبايعا إياه بالزعامة، معاهدا على المضي قدما في النضال و المقاومة و في هذا الصدد يقول:

يا زعماء الشمال و الشرق
يا من ملأ الشرق و الشمال جهودا
إن شعب الجزائر اليوم قد
جاء يهني لواءك
المعقودا
و يهنيك باسمه حزب شعب

السجن و عذابه، فكان يركز اهتمامه و حديثه على أبناء الشهداء و أراملهم، و ما يجب على الثورة أن تقوم به تجاههم عند الاستقلال، و في سنة 1959 أفرج عن مفدي زكرياء، ففر إلى المغرب و منها إلى تونس ليتلقى العلاج اللازم لأنه خرج من السجن منهوك القوى ضعيف البنية نتيجة ما لاقاه من تعذيب، و هناك تم علاجه على يد الطبيب الثوري الإفريقي فرانز فانون (fanon frantz).

و في سنة 1961 جدت أحداث بالمغرب الأقصى أهمها وفاة محمد الخامس و تولية الحسن الثاني، فتوجه مفدي و شارك في التظاهرات التي أقيمت بالمناسبتين باسم الجزائر، و خلال هذه الفترة قام مفدي برحلات مكثفة دامت أربعة أشهر و نصف شهر تنقل خلالها حديثه عن ثورة الجزائر، و قد نجح في هذه بين دول عربية شقيقة مليئة بالنشاط الثوري فأصبح جل المهمة الترحالية لأن مختلف الأقطار العربية طلبت منه إسماعها صوت الجزائر و ثورتها، بعد هذا النشاط المكثف، قد لا يكون غريبا أن تعلق جريدة الصباح على ذلك بما يلي: "مفدي زكرياء سفير الجزائر بدون أوراق اعتماد".

و في سنة 1961 و الثورة لا تزال ملتهبة صدرت الطبعة الأولى من ديوان اللمب المقدس، و بهذه المناسبة أقامت رابطة القلم الجديد بتونس حفل تكريم للشاعر بتاريخ 17 فيفري 1962 و باستقلال الجزائر عاد مفدي إلى أحضان وطنه لكنه لم يعمر إلا قليلا و رجع إلى تونس من سنة 1963 إلى 1969 و في هذه السنة غادر تونس متجها إلى المغرب فاستقر فيه، و إن كان يتردد بين الجزائر و تونس، فيشارك في جل ملتقيات الفكر الإسلامي بتدخلاته و قصائده و على رأسها ملحمة إياذة الجزائر، و في مدينة تونس بتاريخ 17 أوت 1977 الموافق لـ 03 رمضان 1397 انتقل الشاعر مفدي زكرياء إلى رحمة الله، و نقل جثمانه إلى أرض الوطن الجزائر، و بالتحديد إلى مسقط رأسه بميزاب يغطيه العلم الوطني الجزائري الذي كتب الشاعر نشيده بدمه، ليرقد آمنا مطمئناً في الأرض التي قضى حياته و هو يهتف بها و ينادي بعزتها و كرامتها، و هكذا عاش مفدي زكرياء بوطنه

الذي أحبه من أعماق قلبه فضحى من أجله بكل ما أوتي من طاقات فكرية و إبداعية و جهاد سياسي.

- خامسا : سيرته الأدبية ا :

لقد تفجرت موهبة مفدي زكرياء الشعرية مبكرا في أوائل سنة 1925 بمحاولة رثاء كبش العيد بمناسبة عيد الأضحى المبارك متأثرا بالشاعر أبي العلاء المعري كما يذكر ذلك في حوارهِ المنشور بجريدة الشعب الثقافي بتاريخ 05 أوت 1972، و تلتها قصيدة الملتهبة إلى الريفين في تمجيد كفاح الشعب المغربي الشقيق بقيادة الزعيم عبد الكريم الخطابي ضد المحتل الإسباني، و قد نشرها بجريدة لسان الشعب بتونس بتاريخ 06 ماي 1925 قبل أن تنشر بعد ذلك بكل من جريدة الصواب التونسية و في صحيفتي اللواء و الأخبار بمصر، و ظل مفدي زكرياء ينشد هذه القصيدة بحماسة المعهود على منبر نادي الحزب الحر الدستوري التونسي، و اعتقل من أجلها مدة نصف شهر ثم أطلق صراحه و اتصلت حياة مفدي زكرياء الأدبية اتصالا جذريا بنشاطه السياسي الوطني و يدل إنتاجه الشعري الذي نشره في السنوات 1927-1930 بجريدتي الشهاب و وادي ميزاب إنه كان متواجدا بالجزائر مشاركا في أحداثها متتبعا لتطوراتها الاجتماعية و السياسية و لاسيما في إطار الحركة الإصلاحية .

و في 17 أكتوبر 1936 ألف شاعرنا نشيد حرب نجم شمال إفريقيا المعروف نداء الجزائر روعي و مالي الذي أصبح نشيدا لتجمع و توحيد المناضلين الوطنيين، و في 05 مارس 1937 نشر قصيدته الشهيرة بردة الوطنية الجزائرية بصحيفة الشهاب التونسية و تتضمن 43 بيتا مع كلمة تقديم بليغة بقلم الشاعر الكبير بيرم التونسي صاحب هذه الجريدة، أما في 27 أوت 1937 فقد أصدر جريدة الحزب باللغة العربية باسم الشعب فكان رئيس تحريرها و كتب معظم مواد عددها الأول قبيل اعتقاله في نفس اليوم صحبة الزعيم مصالي الحاج، و من داخل السجن الاستعماري نظم مفدي زكرياء نشيد الشهداء اعصفي يا رياح بتاريخ 29 نوفمبر 1937 و ساهم في إصدار جريدة البرلمان الجزائري التي ظهر عددها الأول في 18 أوت 1939 و صدر منها سبعة أعداد قبل توقيفها في 27 أوت 1939 من السلطات الاستعمارية .

كما أنجز شاعرنا مفدي زكرياء قصيدة مطولة عن حضارة و أمجاد مدينة تلمسان بتاريخ 10 جويلية 1975 غير أنه حُرِم من إلقائها أمام المشاركين في الملتقى التاسع للفكر الإسلامي بتلمسان حيث شعر بالملاحقة و المضايقة فاضطر للفرار خفية إلى المغرب الأقصى، و قد ترك مفدي زكرياء بعد رحلة نصف قرن من العطاء المستمر في مجالات متعددة كالأدب، الصحافة، النضال أربعة دواوين مطبوعة هي:

- 01 - ديوان اللهب المقدس: طبع ثلاث طبعات الأولى في 25 نوفمبر 1961 بالمكتب التجاري ببيروت و الثانية ضمن منشورات وزارة التعليم الأصلي و الشؤون الدينية بالجزائر سنة 1973 و الثالثة سنة 1983 قامت به الشركة الوطنية للنشر و التوزيع بالجزائر.
- 02 - تحت ظلال الزيتون: طبعته الأولى عند دار النشر بتونس سنة 1965 .
- 03 - إيادة الجزائر: طبعته في 24 جويلية 1972 ضمن منشورات وزارة التعليم الأصلي و الشؤون الدينية بالجزائر و هذه الطبعة حوت 600 بيت فقط ثم نشرت كاملة في الكتاب الأول من محاضرات الملتقى السادس للفكر الإسلامي سنة 1972.
- 03 - من وحي الأطلس: طبع بالمغرب الأقصى سنة 1976 بالإضافة إلى قصائد أخرى متفرقة في الجرائد و المجلات.

المصادر و المراجع

*** أولاً: المصادر:**

- القرآن الكريم.
- الأنصاري ابن هشام، مغني اللبيب عن كتب الأعراب، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية للنشر، بيروت، 1991.
- أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا الرازي، الصحابي في فقه اللغة العربية و مسائلها و سنن العرب في كلامها، تح: احمد حسن، دار الكتب العلمية، بيروت، 1997.
- ابن حجة الحموي، خزانة الأدب و نهاية الأرب، شرح: عصام شعيتو، دار و مكتبة الهلال، بيروت، 1987.
- ابن منظور، لسان العرب، مج 04، دار صادر، بيروت، 2010.
- السيوطي جلال الدين، همع الهوامع في شرح الجوامع، ج 01، تح: احمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، 1998.
- السيوطي جلال الدين، الأشباه و النظائر في النحو، تح، عبد الإله نبهان، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، 1987.
- القزويني الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة، تح: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003.
- مفدي زكريا، ديوان أجدانا تتكلم و قصائد أخرى، تح: مصطفى بن الحاج بكير حمودة، موفم للنشر، الجزائر، 2007.
- الموصلي ابن جني، الخصائص، ج03، تح: محمد النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2010.

*** ثانياً: المراجع:**

- إبراهيم وفاء محمد، الفلسفة و الشعر (الوعي بين المفهوم و الصورة)، دار غريب للطباعة و النشر، القاهرة، 1999.
- أبو الرضا سعد، النقد الأدبي الحديث (رؤية إسلامية)، المتحدة للطباعة، عمان، 2004.
- أبو العدوس يوسف، مدخل إلى البلاغة العربية، دار المسيرة للنشر و التوزيع، عمان، 2007.
- أبو العدوس يوسف، الأسلوبية الرؤية و التطبيق، دار المسيرة للنشر و التوزيع، ط 04، عمان، 2016.
- أبو المكارم علي، الجملة الاسمية، مؤسسة المختار للنشر و التوزيع، القاهرة، 2007.

- أبو موسى محمد محمد، خصائص التراكيب (دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني)، مكتبة وهبة، ط 07، القاهرة، 2010.
- أسبر محمد سعيد و بلال الجندي، معجم الشامل، دار العودة، بيروت، 2004.
- إسماعيل عز الدين، الأسس الجمالية في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992.
- أنيس إبراهيم، الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، 1992.
- أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 02، القاهرة، 1952.
- البطل علي، الصورة في الشعر العربي (دراسة في أصولها و تطورها)، دار الأندلس للطباعة و النشر، ط 02، بيروت، 1981.
- بو ملحم علي، في الأسلوب الأدبي، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط 02، 1995.
- الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز في علم المعاني، مطبعة المدني، القاهرة، 1992.
- جبرو بيير، الأسلوبية، تر منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة و النشر، حلب، سوريا، ط 02، 1994.
- الحسيني كريم و ناصح الخالدي، نظرية المعنى في الدراسات النحوية، در الصفاء للنشر و التوزيع، عمان، 2006.
- خان محمد، لغة القرآن الكريم (دراسة لسانية في سورة البقرة)، دار الهدى، عين مليلة، 2003.
- خفاجي محمد عبد المنعم، الأدب في التراث الصوفي، دار غريب للطباعة، القاهرة، (د.ت).
- خفاجي محمد عبد المنعم و آخرون، الأسلوب و البيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1992.
- خليل إبراهيم محمود، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر و التوزيع، ط 03، عمان، 2010.
- رابح بوحوش، الأسلوبيات و تحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، 2006.
- رابح بوحوش، اللسانيات و تطبيقها على الخطاب الشعري، دار العلوم لنشر و التوزيع، الجزائر، 2006.
- الراجحي عبده، التطبيق النحوي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط 02، 1998.
- رابعة موسى سامح، الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها، دار جرير للنشر و التوزيع، عمان، 2014.
- السامرائي فاضل صالح، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر للطباعة و النشر، عمان، ط 02، 2007.

- السعدني مصطفى، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي، دار منشأة المعارف، الإسكندرية، 1987.
- السيد شفيح، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1986.
- شبلز برند، علم اللغة و الدراسات الأدبية (دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصي)، تر: محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشر و التوزيع، الرياض، 1987.
- صالح مناع هاشم، الشافي في العروض و القوافي، دار الفكر العربي، بيروت، ط 04، 2004.
- طبانة بدوي أحمد، علم البيان (دراسة تاريخية فنية في أصول البلاغة العربية)، المكتبة الانجلو
مصرية، القاهرة، 1962
- الطرابلسي محمد الهادي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس 1981.
- عباس فضل حسن، البلاغة فنونها و افنانها، دار الفرقان للنشر و التوزيع، ط 02، عمان، 1997.
- عبد الجليل عبد القادر، الأسلوبية و ثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للطباعة و النشر، عمان،
2002.
- عبد الجليل يوسف حسني، موسيقى الشعر العربي (دراسة فنية و عروضية)، الهيئة المصرية العامة
للكتاب، القاهرة، 1989.
- عبد الرؤوف محمد عوني، القافية و الأصوات اللغوية، تر: إيمان السعيد جلال، مكتبة الخانجي،
القاهرة، 2010.
- عبد المطلب محمد، البلاغة و الأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1994.
- عساف ساسين، الصورة الشعرية، دار مارون عبود، بيروت، 1984.
- عمر أحمد مختار، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، 2009.
- الغدامي عبد الله، القصيدة و النص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994.
- فروخ عمر، هذا الشعر الحديث، دار لبنان للطباعة و النشر، بيروت، ط 02، 1985.
- الفضلي عبد الهادي، مختصر النحو، دار الشروق، ط 07، جدة، 1980.
- فضل صلاح، علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته، دار الشروق، القاهرة، 1998، ص 18.
- قباوة فخر الدين، إعراب الحمل و أشباه الجمل، دار القلم العربي، حلب، 1989.
- كندي محمد علي، القناع في الشعر العربي، دار الكتاب الجديدة، بيروت، 2003.
- محمد سعيد اللويهي، في الأسلوب و الأسلوبية، مطابع الحمضي، الرياض، 2005.

- المسدي عبد السلام، اللسانيات من خلال النصوص، الدار التونسية للنشر، تونس، 1986.
- المسدي عبد السلام، الأسلوبية و الأسلوب، الدار العربية للكتاب، (طرابلس - تونس)، ط 03، 1977.
- مصلوح سعد ، الأسلوبية (دراسة لغوية احصائية)، دار الفكر العربي، القاهرة، 1984.
- معيني عبد الحميد، البنية الأسلوبية لقصيدة " منار الدين وعروته" لابن هاني، دراسة تحليلية، الآمال للطباعة، تبسة، 2011.
- مفتاح محمد، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي للنشر و التوزيع، الدار البيضاء، ط 03، 1992.
- مفتاح محمد، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 03، 1992.
- منذر عياشي، الأسلوبية و تحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، 2002.
- مهدي هلال ماهر، رؤية بلاغية في النقد و الأسلوبية، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، 2006.
- ناصف مصطفى، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة و النشر، بيروت، 1996.
- نشأت كمال، الأدب في التراث الصوفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.
- الهاشمي أحمد، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع، المكتبة العصرية، بيروت، 1999.
- وغليسي يوسف، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي المعاصر، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2008.
- يعقوب إميل بديع، معجم مفصل في علم العروض و القافية و فنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، 1991.
- يوسف عبد الجليل ، علم البديع بين الإتياع و الابتداع، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، 2007.
- * ثالثا: الدوريات :**
- بوصول نسيمة، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2003.

- عزام محمد، نظرية التناص، مجلة البيان، رابطة الأدباء، عدد 364، الكويت، نوفمبر 2000.
- الحميداني حميد، التناس و إنتاجية المعنى، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي بجدة، م 10، ج 40، جدة، جوان 2001.
- الغدامي عبد الله، الخطيئة و التفكير (من النبوية إلى التشريعية)، النادي الأدبي الثقافي، ط 02، جدة، 1991.
- كشك أحمد، التدوير في الشعر (دراسة في النحو و المعنى و الإيقاع)، مقال، الموقع على شبكة الانترنت www.alukah.net ، بتاريخ 15-06-2013.

*** رابعا: الموسوعات:**

- غربال محمد شفيق: الموسوعة العربية الميسرة، ج 02، دار الجيل، بيروت، 1995.

*** خامسا: الرسائل الجامعية:**

- مداني نادية، الخصائص الأسلوبية في ديوان "في القدس" للشاعر تميم البرغوثي، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب و اللغات جامعة بسكرة، 2013/2012.

*** سادسا: مواقع إلكترونية:**

- www.rasekoon.net.
- <http://www.alnoor.se>.
- <http://ribatalkoutoub.com>.
- <https://www.marefa.org>

فهرس المحتويات

المدخل: البنية و الأسلوبية:

05 ص	أولاً: مفهوم البنية:
05 ص	ثانياً: ماهية الأسلوبية و مفهومها:
09 ص	01 - نشأة الأسلوبيات و تاريخها:
10 ص	02 - الأسلوبية في العصر الحديث:
11 ص	03 - اتجاهات الأسلوبية:
14 ص	04 - علاقة الأسلوبية بالعلوم اللغوية:

الفصل الأول: البنية الصوتية و الإيقاعية:

16 ص	أولاً: البنية الصوتية:
16 ص	01 - الأصوات المجهورة و المهموسة:
28 ص	02 - الأصوات الشديدة و الرخوة:
29 ص	ثانياً: البنية الإيقاعية:
30 ص	01 - الإيقاع الخارجي:
35 ص	02 - الإيقاع الداخلي:

الفصل الثاني: البنية التركيبية و البنية الدلالية

41 ص	أولاً: البنية التركيبية:
41 ص	01 - طبيعة الجملة الشعرية و حضورها:
45 ص	02 - طبيعة التراكيب و حضورها المقامي:
52 ص	03 - العدول على مستوى التركيب:

54 ص	ثانيا: البنية الدلالية:
54 ص	01 - الحقل الدلالي:
57 ص	02 - الصورة الشعرية:
61 ص	03 - التناس::
65 ص	04 - توظيف الرمز:
71 ص	خاتمة:
	الملاحق:
76 ص	الملحق رقم 01:
83 ص	الملحق رقم 02:
91 ص	قائمة المصادر و المراجع:
97 ص	فهرس المحتويات:

الملخص:

تتناول هذه الدراسة: البنية الأسلوبية في القصيدة الثورية عند مفدي زكريا؛ قصيدة "ملحمة بنت العشرين- صدق الوعد-" أمودجا؛ في مدخلها التعريف بمفهوم مختصر للبنية ثم تطرقت لماهية الأسلوبية و مفهومها كأدوات منهجية لقراءة النصوص و دراستها، و تتأسس الأسلوبية على مجموعة من البنى تأتي في مبدأها البنية الصوتية فتلمح الظواهر الصوتية كصفات للأصوات المتواترة؛ و تأثير ذلك في النص، و من ثم البنية الإيقاعية التي درست من خلالها مكونات الإيقاع بقسميه العروضي و البديعي، كما تُبرز البنية التركيبية السمات النحوية الطاغية في النص الشعري؛ كنوع الجملة و وظيفتها، أما البنية الدلالية فتعرفنا على الدلالات الواردة في النص؛ كالدينية و الواقعية و النفسية، و تضيء بعض جوانب الصورة الشعرية و مصادرها، كما تبين حضور التناسل بأقسامه، لتُذيل هذه الدراسة في نهايتها بخاتمة لأهم نتائج هذا البحث، ثم ملحق للتعريف بسيرة الشاعر و آخر لعرض القصيدة كاملة ففائمة لمراجع البحث.

- الكلمات المفتاحية:

القصيدة الثورية - البنية - الأسلوب - الأسلوبية - الدلالة.

Résumé:

Cette étude traite de la structure stylistique du poème révolutionnaire de Mafdi Zakaria, le poème "La saga du XXe siècle - La sincérité de la promesse" - un modèle; La structure structurelle se présente dans son principe de structure acoustique, de sorte que les phénomènes sonores soient reconnus comme des qualités des sons fréquents: son effet dans le texte, puis la structure rythmique à travers laquelle les composants du rythme ont été examinés dans ses parties visuelles et visuelles, ainsi que les caractéristiques grammaticales dominantes du texte poétique; , La structure sémantique identifie les indications contenues dans le texte, telles que religion, réalisme et psychologie, et éclaire certains aspects de l'image poétique et de ses sources, comme en témoigne la présence d'un mélange avec ses sections, concluant par la fin des principaux résultats de cette recherche. Le poème est une liste complète de références de recherche.

les mots clés:

Poème révolutionnaire - structure - style - stylistique - signification.

Summary:

This study deals with the stylistic structure of the revolutionary poem by Mafdi Zakaria; the poem "The Saga of the Twentieth Century - Sincerity of the Promise" - a model; The structural structure comes in its principle of acoustic structure, so that the phenomena of sound are recognized as qualities of the frequent sounds; the effect of this in the text, and then the rhythmic structure through which the components of the rhythm were examined in its visual and visual parts. The syntactic structure also highlights the dominant grammatical features in the poetic text; , The semantic structure identifies the indications in the text, such as religion, realism and psychology, and illuminates some aspects of the poetic image and its sources, as evidenced by the presence of intermingling with its sections. This study concludes with an end to the main results of this research. The poem is a complete list of search references.

key words:

Revolutionary poem - structure - style - stylistic - significance.