الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الدكتور الطاهر مولاي –سعيدة–
كلية الآداب واللغات والفنون
قسم اللغة العربية وآدابها

التحليل الأسلوبي للخطاب الشعري

–قصيدة الذبيح الصاعد للشاعر مفدي زكريا أنموذجًا–

مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستر

تخصص: لسانيات عامة

إعداد الطالبة:
✓ طاوي أحلام

إشراف الأستاذ:
♦ د. زحاف الجيلالي.

أعضاء اللجنة المناقشة:

الأستاذ: الدين العربي.....جامعة سعيدة.....رئيسا.

الأستاذ: زحاف الجيلالي.....جامعة سعيدة..... مشرفا ومقررا.

الأستاذ: عبيد نصر الدين.....جامعة سعيدة.....مناقشا.

السنة الجامعية

2017/2016

بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة شكر

بعد شكر المولى عز وجل على نعمه وفضله، يقال «إذا عجزت يدك على المكافأة فلا يبخل لسانك بالشكر»

وعليه فإنني لا أملك سوى أن أتقدم بجزيل الشكر وعظيم العرفان إلى كل من بذل جهدًا ولو بسيطا في إنجاح هذا العمل المتواضع وأخص بالذكر أستاذي المشرف السيد «زحاف الجيلالي» على كل ما قدم لي من معونات معنوية والذي كان لي الشرف العظيم في العمل معه.

وأخيرا الشكر لكل من ساهم في رحلتي الجامعية.

الإهداء

إلى التي حملتني وهنًا على وهنًا، إلى من في حضتها الأمان وفي صدرها الحنان أمي الغالية التي أرى النور بابتسامتها والتي لم تبخل علي يومًا بدعائها

إلى من حماني وربابي أحسن تربية ووقف جنبي طيلة حياتي والدي العزيز أطال الله في عمره

أهدي ثمرة جهدي إلى قرة عيني والشموع التي تنير عائلتي أحبة قلبي إخوتي حفظهم الله: «نوال، سارة، يوسف، حسام الدين»

إلى كل من حملهم قلبي ولم يكتبهم قلبي زميلاتي وزملائي في الدراسة سنة 2017/2016.

مقدمة

مقدمة:

الحمد لله معلي الهمم ومعطي الحكم، ذي الديمومة والعزم الذي لا مطمع في إدراكه لثواقب الأذهان ونوافذ الهمم أحمد على ما علم وألهم، وسوغ وأنعم فالشكر الجزيل والحمد الكثير للعلي القدير الذي أعانني على إنجاز هذا العمل المتواضع، أما بعد:

أخذت التحليلات الأسلوبية اليوم، تحتل مكانة مهمة في عالم الأدب وصارت موضوعاتها الأسلوبية تستهوي عددًا كبيرًا من الباحثين الذين تأثروا بها، وراحوا يجدون في المحاولات التي تبذل في أنصافها أقباس شهم في اكتشاف حقيقة الإبداع الأدبي من جهة وحقيقة المنهجية العلمية من التحليل الأسلوبي للأدب من جهة ثانية.

ومن الحقائق البديهية أن الدراسات الحديثة هي تكملة لما تمخض عن جهود الأدباء واللّغويين القدامى ولوعدنا لمشوارها القديم لوجدناها شهدت عدة محطات تاريخية متنوعة كانت عنوانا لعدة دارسين، استطاعوا النهوض بها وتطويرها وترقيتها، وهذا ما تولد عنه ذلك الحشد الكبير من المصطلحات والدراسات الذي أعطت للباحث في هذا الميدان الضوء للغوص في عمق النصوص الأدبية شعرية كانت أم نثرية، ومن أهم هذه الدراسات نجد الدراسة الأسلوبية والتي ستكون موضوع بحثنا بعنوان التحليل الأسلوبي للخطاب الشعري، وفي ذلك نحن مرغمون بتوضيح المستويات التركيبية والإيقاعية والدلالية داخل خطاب شعري ثوري سياسي للشاعر الكبير مفدي زكريا، فحبذنا أن يكون الجانب التطبيقي لقصيدة الذبيح الصاعد للشاعر مفدي زكريا مرآة عاكسة لأهم ما تناولته هذه الدراسة إذ تعد منهجًا إجرائيًا يتبع الاستعمالات المتنوعة للغة قادرًا على استكشاف بنية النص الشعري وكشف طبوعه العامة انطلاقًا من وظائفه المفردة ودلالتها وصولا إلى شرعية الولوج في عالم الشعر.

وانطلاقا من هذه المقدمة التي من خلالها نبني بها البحث، واجهتنا إشكالية بلورناها في الأسئلة التالية:

- ما هي المستويات التي يرتكز عليها التحليل الأسلوبي للخطاب الشعري؟
- كيف نحلل نصًا شعريا تحليلا أسلوبيا؟

وكمحاولة للإجابة عن هذه الأسئلة نسجت خطة على النحو التالي:

مقدمة ومدخل وفصلين، حيث تناولنا في المدخل الخطاب الشعري الجزائري.

أما بالنسبة للفصل الأول تعرضت فيه إلى ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: حول الأسلوب والأسلوبية (المفهوم والنشأة).

المبحث الثاني: حول مستويات التحليل الأسلوبي.

المبحث الثالث: حول شعرية الخطاب الشعري.

أما بالنسبة للفصل الثاني فقد كان تطبيقيًا على شكل مقاربة أسلوبية على قصيدة الذبيح الصاعد للشاعر مفدي زكريا، حيث جزأنا التطبيق إلى ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: حول المستوى الصوتي.

المبحث الثاني: حول المستوى التركيبي.

المبحث الثالث: حول المستوى الدلالي الذي لا يقل أهمية عن سابقيه.

ومن هنا اتبعنا المنهج الأسلوبي الذي مهد لنا الطريق في الكشف عن المدلولات الجمالية في النص.

مدخل

عاش الأدب الجزائري منذ أن وجد إشكالية تنبع أساسًا من خصوصيات بيئته ومظاهرها البشرية والجغرافية. ولعل المتتبع لمسيرة هذا الأدب في دهوره الأولى يدرك الأمر بشكل جلي، فقد كان التركيب الاجتماعي البربري قبل الفتوحات الإسلامية عائقًا أمام سرعة انتشاره في تلك البيئة وكان الالتفات الأول لاستتباب أمر الخلافة والقيادة ثم بعد ذلك نشر تعاليم الدين والثقافة الجديدة.[1]

وعليه تأخر ظهور الشعراء والأدباء، وكان عبد الرحمن ابن زياد الباكورة الأولى في الشعر، وتلاحقت فيما بعد قوافل الشعراء والأدباء إلى أن تأسست الشخصية الأدبية المستقلة ويعود الأمر إلى مراعاة الفوارق التاريخية، ففي عهد الاستعمار الفرنسي، ونظرًا لتحقق المثير من مساعي محو الشخصية الوطنية، خاصة التجهيل، وجعل اللّغة العربية غريبة في بلدها.

فقد ظهر الشعراء والأدباء مع قليل من الجمهور لأن القارئ لا يمكن أن يتقبل عملا أدبيًا وهو جاهل لآليات اللّغة التي تؤهله للتقيد، ومع ذلك تلاحقت أجيال من الشعراء الذين حملوا لواء الشعر والأدب خاصة المعبأ بملامح الشخصية الجزائرية، ابتداءً من عمر بن قدور وسعد الدين الخمار إلى رمضان حمود ومحمد العيد آل خليفة ومفدي زكريا وغيرهم من الأبطال الأفذاذ الذين مكنوا للشعر في جزائر القرن العشرين وجودًا فعالا ومن الطبيعي جدًا أن يلتمس هذا الكيان الأدبي معالم طريقه وسط خضم من المتغيرات السياسية والاجتماعية... عبر الحقب والسنوات، إلى أن تبوأ معقده في الساحة الأدبية العربية والعالمية وطبيعي أيضا أن يتشبع هذا الشعر بردح من الانتماء تصب في بؤرة الجسم العربي يخوض صيانته وتفاصيله.

وعلى ذلك ننطلق في معالجتنا للخطاب من جانبه التعبيري والشكلي، على أساس أن الخطاب الشعري عندما ينطلق من مستوى التعبير، يمكن تصوره وباعتباره نوعًا من عرض الوحدات الصوتية المتشاكلة التي يمكن التعرف فيها على مجموعة من المتوازيات والبدائل، من المتآلفات والمتنافرات، وعلى مجموعة من التحولات الدالة للحزم الصوتية في نهاية

[1]: ينظر، معجم لسان العرب لابن منظور، دار صادر، بيروت، ج2، ص111-112.

الأمر.[1] وتتعامل مع الخطاب الشعري الجزائري المكتوب بالعربية من فكرة أنه لا يمكن تجزيء هذا الشعر لأنه حلقات متواصلة عبر الامتداد التاريخي وإن كان يجب علينا معالجة فترة ما بعد الاستقلال لأنّ التقسيم ضرورة منهجية تقتضيها المطالب العملية والتأهيلات المنهجية، وعليه نقصر دراستنا للشعر الجزائري على فترة الاستقلال مراعين الإطار الحضاري الذي خلفه والمقصود بهذا الإطار مجموع الخصائص الوجدانية والدينية والاجتماعية والسلوكية المشتركة بين مجموعة من الشعوب تجمعها بيئة جغرافية ممتدة على مساحة متلاحمة الأجزاء.

ونعترف في البداية أن الشعر الجزائري في مرحلة الاستقلال –وبالتحديد في الستينات– عاش فراغًا كبيرًا سواء من ناحية الإنتاج الشعري لدى الشعراء أو من جانب الطبع والسبب يعود إلى مجموعة من العوامل منها: فقدان الصحافة الأدبية وعدم وجود اتحاد للأدباء، وقلة النوادي الثقافية، وإهمال العناية بالجانب الثقافي وتظاهراته من أمسيات وإلقاء المحاضرات وندرة الكتب في السوق، وكذا ضعف الطبع،[2] والإنتاج الوطني، وعدم تشجيع الشعراء والأدباء على النشر.[3]

إن الخطاب الشعري الجزائري المعاصر مفعم –بالحقيقة– بأشكال التعبير عن الانتماء الحضاري، إذ كان في معظم الفترات منبرًا للتأكيد على تحقيق مطالب الشعب الجزائري، وفي نفس الوقت توعيته –في ظل الاستعمار– في العيش الكريم والحرية والسيادة وبناء مجتمع حضاري فعال، فأصبح المجتمع العربي مجتمعات وبعبارة أخرى فالحضارة ليست شكل من أشكال التنظيم للحياة البشرية في أي مجتمع كان، ولكنها شكل نوعي خاص بالمجتمعات النامية، بحيث يجد هذا الشكل نوعيته في استعداد هذه المجتمعات لأداء وظيفة معينة.

---

[1]: صلاح فضل، الأساليب الشعرية المعاصرة، ط1، دار الأدب، بيروت، 1995، ص21.

[2]: ينظر، محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه، 1925 – 1975، دار العرب الإسلامي، بيروت، 1985، ص161.

[3]: المرجع نفسه، ص166.

ويبين مالك بن نبي في السياق نفسه أن قدرة المجتمعات المتحضرة ورغبتها ليستا ناتجتين عن تكديس منتجات الحضارة ولكن عن تركيب أصل لعناصر التراب والإنسان والزمن.[1]

وقد حقق المجتمع الجزائري استقلاله وبالتالي فقد حل مشكلة التراب وأعدها فنيا في علاقتها الوظيفية بالاختيار الاشتراكي، ولكن المشكلتين الأخيرتين مرتبطتان عضويًا بالمشكلة الأولى لأن الزمن ما يظهر أمامنا بالضرورة كبعد لفعالية الإنسان.[2]

ففي إطار البناء والتأهيل لنمو مجتمع من المجتمعات عبر زمن، من الأزمان طرح فعالية ذلك البناء من خلال الإنسان[3] لأن الحضارة يجب أن تحدد من وجهة نظر وظيفية، فهي مجموع الشروط الأخلاقية والمادية التي تتيح لمجتمع معين أن يقدم لكل فرد من أفراده في كل طور من أطوار وجوده منذ الطفولة إلى الشيخوخة، فالمدرسة والمعمل والمستشفى. نظام شبكة المواصلات والأمن في جميع صوره عبر سائر تراب القطر واحترام شخصية الفرد تمثل جميعها أشكالا مختلفة للمساعدة التي يريد ويقدر المجتمع المتحضر على تقديمها للفرد الذي ينتمي إليه.[4] «وهناك تعريف شامل للثقافة إضافة لما سبق» وهذا التعريف الشامل للثقافة هو الذي يحدد مفهومها، فهي المحيط الذي يعكس حضارة معينة والذي يتحرك في نطاقه الإنسان المتحضر، وهكذا نرى أن هذا التعريف يضم فلسفة الإنسان وفلسفة الجماعة أي (معطيات) الإنسان (ومعطيات) المجتمع مع أخذنا بعين الاعتبار بضرورة انسجام هذه المعطيات في كيان واحد، تحدثه عملية التركيب التي تحركها الشرارات الروحية، عندما يؤذن فجر إحدى الحضارات.[5]

---

[1]: مالك بن نبي، أفاق جزائري –للحضارة– الثقافة المفهومية، ت: الطيب الشريف، مكتبة النهضة الجزائرية، ص95-96.

[2]: المرجع نفسه، ص86.

[3]: ينظر، لسان العرب لابن منظور، دار صادر، بيروت، ج3، ص214.

[4]: مالك بن نبي، أفاق جزائرية، مرجع سابق، ص46-47.

[5]: مالك بن نبي، شروط النهضة، ترجمة عمر كامل مقاوري، عبد الصبور شاهين، ط3، دار الفكر، 1969، ص125.

لقد جاءت مرحلة الاستقلال محصلة بنشوة الفرحة العارمة من جهة وبترسبات الألم الجارح مما خلفه المستعمر الحاقد من جهة ثانية، ووقف الشعر الجزائري غداة هذا الاستقلال وقفة إجلال وإكبار لعطاء الرجال الأفذاذ الذين ضربوا مثلا يحتذي به، فكان فاتحة لحريات الكثير من الأمم والشعوب المضطهدة، وكانت تلك مفعمة بمعاني الحرية «وبالرغم من أن الثورة كانت تبرهن مع مطلع كل شمس على طينة أصيلة في الجزائر غير هذه الطينة المفرنسة، التي دأب المستعمر على تأكيدها، فإن هذه الثورة لم تضع الأفكار من التساؤل الحائر عن مصير العروبة في ثقافتها وحضارتها».[1]

ولا نريد في هذه العجالة أن نثبت المساعي الحثيثة للمستعمر الفرنسي من أجل أن يسقط عن الجزائر عناصر انتمائها الحضارية، هذا الأمر الذي جعل القرائح تشتد وتقوى على المجابهة والمواجهة، فكأنها سددت الكلمات نحو هدفها وانطلقت كالرصاصات التي كان المجاهدون يصبونها نحو جنود فرنسا.

«ويتغنى الشعر بعروبة الثورة، وعروبة الجزائر، كما لم يتغن بها من قبل وتنطلق القومية انطلاقة شعرية فيها عنف الاحتباس الخانق طيلة الاحتلال الفرنسي، وتطفو لفظة (العروبة) على كل بيت في كل قصيدة وكأن الإصرار من الطرف الآخر على أغنية (الجزائر قطعة من فرنسا) يزيد من جموح هذه اللّفظة وإلحاحها على الأدبيات».[2]

وربما الأسباب الحقيقية التي تجعل الكثير من الفئات العربية تؤمن بعمق، أن معالم شخصية الجزائري قد نالها من العبث الاستعماري الكثير وتعفنت وأصبحت ملازمة لمصطلح لا للاغتراب أو التلاشي أو المسخ «فالشرق العربي حتى قبيل إعلان الثورة كان يجهل الكثير عن الجزائر وكانت الدعاية الفرنسية من جهة والفراغ الذهني في الشرق العربي بالنسبة للجزائر من جهة أخرى، فيتضافران على بث صورة مشوهة ليست من واقع الجزائر، والملامح القومية في هذه الصورة هي الأكثر اهتزازًا والأشد غموضا، وقد كان لسريان اللّغة

[1]: صالح خرفي، الشعر الجزائر الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص259.

[2]: المرجع نفسه، ص258.

الفرنسية على الألسنة الجزائرية، الأثر الأكبر في جعل الصورة المشوهة صورة شبه واقعية، وتأكيد الظنون المسبقة الخاطئة في تقييم عروبة الجزائر.[1]

وتتجسد رغبة الانتصار أيضا في مجال استكمال مقومات الشخصية الوطنية ومن شاعر إلى آخر يكون الطرح نفسه استجماعًا وتألقًا في كنف الهتافات الداعية إلى مراسيم البناء والتشييد والاعتراف بفضل الناس والشكر والامتنان لكل يد امتدت حاملة العون والمساعدة.

ولعل إشادة الشاعر مفدي زكريا بزيارة الرئيس جمال عبد الناصر إلى الجزائر في 1963 شاهد على هذا الاعتراف بقول:

هَاهُنَا مَعقلَ العروبةَ (كالنِيلِ) وفاءٌ (كمَصرِ) أرضِ المغاوِرِ

هاهُنَا كانتِ المذابِحَ تذرُونَا هَشِيمًا، وتَنتقِينَا المَجازِرِ

هَاهنَا عبقرِيةُ العَربَ الشُّمَمُ تَسامَى بهَا ذكَاءُ العَباقِرِ

هَاهُنَا بورِسعيدَ سبْعًا شدَادًا هَاهنَا مَصْرَع الطُغاةَ الجَبابِرِ

هَاهُنَا يا جَمالْ عَارُ (فِلسْطِينَ) سَيمْحَى، أَمَا عقَدْنَا الخَنَاصِرِ؟

فَهنيئًا بَوحدَة أَنتُم فيهَا صَمامَ الأَمانِ يَا (عبد نَاصِر)

وِحدةُ الصَفِ للعُرُوبةِ دينٍ كلُ مَنْ خَانَ وحدةَ العَربِ خَائنِ.[2]

ولنا أن نقرأ تفاصيل المشهد الجزائري العروبي في هذا التكريس الوجداني النابع من أصالة الشاعر مفدي زكريا الذي شغل ساحة الشعر الجزائري بأفضل الأشعار المعبرة عن

[1]: صالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث، المرجع السابق، ص258-259.

[2]: مفدي زكريا، أمجادنا تتكلم وقصائد أخرى، جمع مصطفى بن الحاج بكير حمودة، نشر مشترك مؤسسة مفدي زكريا، الوكالة الوطنية للاتصال والنشر، الجزائر، 2003، ص192.

الارتقاء الفني والسمو التعبيري الذي قد يندر في أوساط المشارقة من الشعراء والأدباء، ويمكن أن نتبصر طبيعة الرؤية الشعرية في هذا المقطع، والتي تحاول أن تسير على الخط العربي الملازم لمسيرة التعبير الرافض للخضوع والاستسلام لمختلف أشكال القهر، فيتحول النداء إلى تأسيس معادلة الوجود التي تقوم على مبدأ الوعي بالذات أولا ثم بالآخر، ومن هنا تتبني إشكالية وضع الخطوط الجغرافية لتحركات هذه الذات وطبيعة المواجهة التي يمكن أن تصنعها مع الآخر، هذا الذي يشكل هدفا من أهداف الاستماتة، ومن هذا المعطى يكون القائد جمال عبد الناصر عنوانا لمسيرة سوسيوثقافية تطمح إلى تبني خيارًا جديدًا يساير أوضاع ما بعد الاستقلال.

والأساس أيضا هو بنية وقائع التاريخ ضمن نسق ثقافي يفرز نمطا كلاميا تعبيريا قائما على بعد ابستمولوجي (معرفي)، ولعل الرؤية الاجتماعية التي تسعى إلى التحقق والتشكل في هذا المقطع هي التي تريد أن ترتفع من مشكلة الأنا إلى مشكلة النحن (هاهنا معقل العروبة)، (فهنيئا بوحدة) ويتجاذب طرفا المعادلة العربية (الجزائر – مصر) فالمغرب عنوانه الجزائر والمشرق عنوانه مصر أو كنانة، وفي السياق نفسه يسعى هذا النوع من العمل التعبيري إلى صهر روح الأنا في روح الشعب أو الجمهور.

من هذا الطموح يستمد الأدب الجزائري المعاصر موضوعاته، وهو طموح تتقاسمه وتنشغل به جميع الشعوب العربية الكادحة وقواها التقدمية والثورية المناضلة من أجل الاستقلال والحرية والسلم.

فلا عجب أن تكون الجزائر وهي تسعى جاهدة رغم المشاكل والمصاعب المتعددة، إلى البناء الاشتراكي وتاريخه وتراثه ومميزاته الأساسية أن تكون جزءا لا يتجزأ من الأمة العربية، ولا عجب أن يكون الأدب الجزائري حلقة من حلقات الأدب العربي ذي التوجه التقدمي والثوري[1] في مراحل ثورته وما بعد استقلاله.

[1]: الحبيب السائح، توجهات الأدب الجزائري المعاصر، قصة وشعراً ورواية، مجلة آمال، العدد 55، 1982، ص25.

الفصل الأول:

الأسلوبية والخطاب الشعري

المبحث الأول: الأسلوب والأسلوبية (المفهوم والنشأة)

لقد بدأ مع مطلع القرن العشرين اهتمام كبير بعلم اللّغة واللّسانيات، حيث انتقلت الدراسات اللّغوية نقلة نوعية على هذا الصعيد، ثم سرعان ما امتد هذا الاهتمام ليشمل حقل الأدب والإبداع الأدبي بوصفه نصوصًا ذات بنية لغوية في الأصل.

وقد كان من نتائج هذا الاهتمام نشوء علم جديد يبحث في لغة النصوص الأدبية عرف بالأسلوبية، فأصبح منهجًا ومدخلاً للنصوص الأدبية لتحديد خصائصها وسماتها الجمالية.[1]

وتعد الأسلوبية من المناهج الحديثة للنقد الأدبي في العصر الحديث وتمتاز بأنها تقوم على أمور ثابتة مستقاة من علوم البلاغة والنحو والصرف، إلاّ أن هذا العلم الحديث له جذور ترجع إلى الأسلوب، كما قدم النقد العربي القديم تفكيرًا أسلوبيا ناضجًا لم تغب عنه أبرز القضايا التي يثيرها البحث الأسلوبي.

أما في العصر الحالي، فقد بدأ الاهتمام بالأسلوب من منطلق جديد، فنشأت الأسلوبية،[2] والتي يرى بعض الباحثين أنها الوريث الشرعي والوحيد للبلاغة القديمة، في حين يرى آخرون أنه من الممكن العثور على صيغة ملائمة لخلق التعايش بين البلاغة والأسلوبية، بحيث لا تصبح العلاقة حينئذ مبنية على التوارث، بل على بعث بلاغة جديدة مواكبة للأسلوب تكون معه ضلعي مثلث يكتمل بالنحو.

أ. مفهوم الأسلوب:

مفهوم الأسلوب لغة: السطر من النخيل،[3] والأسلوب هو الوجه والمذهب والطريق، هو الأسلوب وهو الفن يقال أخذ فلان أسلوب فلان من القول أي أفانين منه.

---

[1]: محمد عبد المنعم الخفاجي، الأسلوب والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، ط1، سنة 1996، ص130.

[2]: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري دراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، 2004، ص56.

[3]: ابن منظور، معجم لسان العرب، ج2، دار صادر، بيروت، 2000، ص225.

إن إطلاق لفظة أسلوب على السطر من النخيل يعني أن:

- الأسلوب يقتضي نظامًا معينا.
- الأسلوب يقتضي نسقًا محددًا من الأنساق.
- الأسلوب نقيض الأرض الغليظة التي يتعذر المسير عليها.

ويمكن تعريف الأسلوب بأنه: «النهج اللّغوي الذي يشتقه الأدبي لنفسه في خضم المادة اللّغوية المتراكمة».[1]

والمهم في ذلك أن الأسلوب هو المذهب ولكل مذهبه.

مفهوم الأسلوب اصطلاحًا:

من المؤكد أن مصطلح الأسلوب هو أقدم بكثير مما يطلق عليه في العصر الحديث بالأسلوبية، حيث أن الأسلوب كان موجودًا منذ زمن أرسطو وهو معروف عند البلاغيين العرب.

فالأسلوب «جملة من القواعد الفنية والخصائص الجمالية العامة التي يسترشدها الشاعر أو الناثر، ويدور في داخل محيطها محاولا في نتاجه الإبداعي مطابقتها والتقيد بها».[2]

تعريف بوفون للأسلوب: Buffoon

«هو الإنسان نفسه»، وهنا يكون الكلام مقتصرًا على أسلوب مخصوص لا على أسلوب مطلق».

[1]: حميد آدم ثويني، فن الأسلوب دراسة وتطبيق عبر العصور، دار صفاء، ط1، ص39.

[2]: المرجع نفسه، ص40.

تعريف غاستون للأسلوب: Gaston

«هو التصرف الشخصي والمخزون العام للّغة».

وكما ذكر الخطابي في معرض حديثه عن إعجاز القرآن وهنا نوع من الموازنة وهو أن يجري أحد الشاعرين في أسلوب من أساليب الكلام ووادٍ من أوديته.

ويقول الباقلاني في حديثه عن الإعجاز أيضا: «وقد بينا في الجملة مباينة أسلوب نظم القرآن بجميع الأساليب ومزيته عليها في النظم والترتيب».[1]

والذي يظهر من سياق الكلام أنهم لا يستخدمون مصطلح الأسلوب بالمعنى المستخدم الآن، وإنما يعنون به الطريقة الخاصة في النظم والسمة المميزة للكلام، وهذا يفيدنا بأن أصل اللّفظ وشيء من المعنى كان موجودًا عند علمائنا الأوائل قديمًا.

وقد تطرق عبد القاهرة الجرجاني للأسلوب، فقال في تعريفه: «هو الضرب من النظم والطريق فيه».[2]

كما تعرض له حازم القرطاجني وابن خلدون وهذا كله يؤكد وجودِ أهلِ هذا الاصطلاح قديمًا.

ب. مفهوم الأسلوبية:

يرجع أصلها إلى اللغة الألمانية Stylistic وقد ظهرت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر على يد الحاكم العام الألماني هانز فان جابلارتن Hanz Van Gabilartiz في عام 1875، ثم انتقلت بعد ذلك إلى سائر العالم.

[1]: عبد السلام مسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية، الكتاب، تونس، ص85.

[2]: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2004، ص469.

ولقد عرف مصطلح الأسلوبية قديمًا عند العرب كما عرف عند غيرهم، فالأسلوبية هي مادة لمصطلح الأسلوب والجمع أساليب.[1]

فهي كما يقول شارل بالي: «علم يعنى بدراسة وقائع التعبير في اللّغة المستحوذة بالعاطفة المعبرة».[2]

ويقول عبد السلام المسدي عن هذا المصطلح: «مركب من جذور أسلوب ولاحقته (ية) فالأسلوب ذو مدلول لساني ذاتي، واللاّحقة تختص بالبعد العلماني العقلي الموضوعي».[3]

وقد حاول أحد الباحثين أن يجمع هذه التعريفات في تعريف واحد فقال: «هي جملة الصيغ اللّغوية التي تعمل على إثراء القول وتكثيف الخطاب وما يستتبع ذلك من بسط لذات المتكلم وبيان التأثير على السامع»، ومن هنا يتضح لنا الفرق بين الأسلوب والأسلوبية:

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

والأسلوبية سليلة اللسانيات بشقها المثالي عند سبتزر Spitzer أو شقها الوضعي عند شارل بالي Charls Bally، ولذلك فهي فرع من اللّسانيات، مثل علم الأصوات وعلم الوظائف وعلم وظائف الأصوات وعلم التركيب وعلم الدلالة، ولكنها الأسلوبية فرع يعنى بدراسة الكلام الأدبي.

---

[1]: ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، ص230.

[2]: محمد اللويمي، في الأسلوب والأسلوبية، مطابع الخميني، ط1، ص42.

[3]: عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، مرجع سابق، ص100.

وفي هذا السياق يقول جاكبسون Jacobson، قد مضى وقت طويل عُد فيه التحليل الأسلوبي مرادفًا للتحليل اللّساني،[1] وحتى ذهب بعض الباحثين إلى القول بموت الأسلوبية كونها مصطلحًا زائدًا عن الحاجة في زعمه، ولذلك فقد لجأ إلى تسميات أخرى هي اللّسانيات التأليفية Linguistique Synthétique مقابل اللّسانيات التحليلية التي تعنى بدراسة اللغة، ولكن مع ذلك تبقى علاقة الأسلوبية باللّسانيات علاقة الطفل بأمه.

ويستوجب علينا أيضا ذكر علم البلاغة في دراسة الأسلوبية، فالأسلوبية تعد تعبيرًا جديدًا للبلاغة العربية وفق صيغ ومبادئ جديدة، وإن كان هناك خلط بين الأسلوبية والبلاغة، فهذا يعود إلى مدى تداخلها واشتراكها في معرفة البناء الحقيقي الذي يقوم عليه النص إذا ما عدنا إلى الوراء نجد أن البلاغة ظهرت بأساليبها وفنونها التي نعرفها اليوم – تحت غطاء الأسلوبية– قد عرفها الإنسان العربي منذ القدم.

[1]: مجلة البحوث والدراسات الإنسانية، العدد 9، 2014، ص85.

المبحث الثاني: مستويات التحليل الأسلوبي

1. المستوى الصوتي:

إن المستوى الصوتي شكل عنصرًا أساسيًا في النص الشعري، فهو يعد أحد العناصر المكونة للإيقاع في بنية النص ويسهم في تشكيل الرؤيا الشعرية وأبعادها الفنية والجمالية، ولهذا علينا أن: «ننوه بدءًا بأهمية الدراسة الصوتية، لأن طبيعة اللّغة تتخذ في المقام الأول صورة صوته منطوقة مسموعة تعبر عن معان وأفكار ذاتية نفسية أو اجتماعية».[1]

إذ نلحظ في العديد من الأعمال الفنية بما فيها الشعر بطبيعة الحال «تلفت طبقة الصوت الانتباه وتؤلف بذلك جزءًا لا يتجزأ من التأثير الجمالي».[2] فالبنية الصوتية للقصيدة لا تنفصل عن مستوياتها الدلالية الأخرى، وهذا لا يعني أن الوزن مجرد قالب نصب فيه التجزئة الشعرية، إنما هو جزء هام في تشكيل القصيدة ولا يمكن الاستغناء عنه، وإذا كانت الكلمة وحدها لا تحمل قيمة جوهرية في ذاتها، وإنما تتعدد قيمتها بعلاقتها مع غيرها تعارضا ومغايرة، فإن التفعيلة المفردة ليس لها أثر خارج دائرة البحر، ففي داخل الخطاب الشعري تأخذ حيويتها وتمارس دورها الموسيقي وتأثيرها في المتلقي، وهنا تبرز فعالية التشكيل الصوتي في الخطاب الشعري لتعطي بلاغة جمالية تحدّدها طبيعة السياق، وما تملكه من طاقات فنية تساعد على ولوج عالم التخيل.[3] أو بعبارة أخرى، فإن الموسيقى في بنية النص الشعري يبرز دورها في التعبير عن التجربة الشعرية وتصوير نظام فني متسقا دون أن ننسى الدور الذي يلعبه الجرس الموسيقي والجناس والنبر والإيقاع في إعطاء لمسة موسيقية إيقاعية في القصيدة.

---

[1]: محمد كواكبي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبو فراس الحمداني، دراسة صوتية وتركيبية، دار هومة، الجزائر، 2003، د.ط، ص45.

[2]: محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهري، المركز الثقافي، دار البيضاء، المغرب، 1991، ط1، ص123.

[3]: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، الجزء 1، دار الفجر، ص139.

ونجد من جهة أخرى أنه باستطاعة المستوى الصوتي أن يدرس الحركات إن كانت صامتة أو صائتة، فهي تختلف باختلاف اللّغات اختلافًا كبيرًا.[1]

ومن العناصر الصوتية التي تبني عليها القصيدة نجد التكرار: «ويراد به التنوع ويعتبر هذا الأخير ذا لمسة سحرية تعتمد على تأثير الكلمة المكررة في إحداث نتيجة معينة في العمل الشعري».[2] كما نجد هذا المستوى يعتمد أيضا على الأصوات المجهورة والمهموسة وأيضا الأصوات المفردة تعد اللّبنات الأولى الأساسية للّغة وأصوات خاصة بالجمل والتراكيب، والتي هي عبارة عن مجموعة من الكلمات منظمة بطريقة خاصة تخضع لنظام وقوانين.[3]

كما لا ننسى الدور الذي يلعبه الجناس في هذا المستوى، فهو تشابه الكلمة في اللّفظ مع اختلافها في المعنى، وينقسم إلى قسمين:

تام: وهو ما اتفق فيه اللّفظان من حيث الحروف حركاتها وعددها ونوعها.

ناقص: وهو ما اختلف فيه لفظات في العدد.

وبالتالي فإن طبيعة الشعر تؤكد ارتباطها بالغناء والموسيقي، وذلك بدليل أن كل النتاج الشعري لم يكن خاليًا من الإيقاع الموسيقي، ثم إن كل المحاولات التي دعت إلى التجديد الشعري لم تستطع الإفلات من الموسيقى وتأثيرها في بنية النص الشعري.

وما يميز القصيدة الشعرية من القطعة النثرية هو البناء الصوتي الإيقاعي الذي تحكمه قوانين فنية بها يحقق للقصيدة شعريتها داخل تركيب لغوي يلازمها. ثم إن الكلام في علاقة الإيقاع باللّغة يستدعي البحث في الوزن ما دام محرك الإيقاع لتحقيق بناء منسجم

---

[1]: زين كامل الخويسكي، الأصوات اللّغوية، دار المعرفة الجامعية، 2008م-1429هـ، د.ط، ص17.

[2]: ينظر، مصطفى السعداني، البنات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ناشر منشأة المعارف، الإسكندرية، ص30.

[3]: عبد الغفار حامد هلال، الصوتيات اللّغوية دراسة تطبيقية على أصوات اللّغة، دار الكتاب الحديث، القاهرة، 2009م-1430هـ، د.ط، ص11.

يلاءم المستوى المعماري للقصيدة، وقد قال ابن رشيق «الوزن هو أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية وهو مشتمل عليها وجالب لها ضرورة».[1]

2. المستوى التركيبي:

المستوى التركيبي هو من المستويات اللّغوية التي تمثل دورًا هامًا في تحليل الخطاب، حيث يقوم هذا المستوى بدراسة البنيات التركيبية وطريقة انتظامها، فهو يعد في هذه الحالة المتحكم في كيفية تشكل المعنى النصي، وبمعنى أوضح يمكن الانطلاق من التكوين التركيبي لفهم رؤية صاحب النص حول العالم وكيفية اقتران صور الموجودات من حوله، ولهذه العلاقة بين التركيب والمعنى النصي قرر الجرجاني –قديما– تقفي الكلم في النظم لأثار المعاني وترتيبها بحسب ترتيب الأخرى في النفس.[2]

وما يلفت انتباه القارئ في هذا المستوى هو التنويع في الجمل ما بين الطويلة والقصيرة، إذ نجد أن التوجه إلى النصوص الأدبية ومحاولة تفسيرها من مدخل الأبنية النحوية وكشف طاقة النحو في بناء دلالتها، سوف يعود بأعظم النتائج، وهذا ما يبدو جليًا في النظرية التوليدية التحويلية، بحيث ارتكزت هذه الأخيرة في أحد أسسها «على نظام لغوي عام يتشابه في كل اللّغات وأن لكل لغة نظامًا تركيبيًا أساسيًا، وتتمايز اللّغات فيما بينها بما يسمى بنموذج المبادئ والوسائط الذي اقترحه تشومسكي كما لا ننسى الدور الذي لعبته لغتنا العربية في هذا المستوى باعتبارها إحدى اللّغات التي يمارس فيها المرسل هذه السلسلة من العمليات، فتركب مكونات الخطاب كونه جملة من مسند ومسند إليه على رأي كثير من النحاة، هذا بشكل عام، فيكون ترتيب عناصر الجملة الفعلية على النحو التالي:

(فعل + فاعل) ← (مسند ومسند إليه).

---

[1]: أبو علي لحسين ابن رشيق القيرواني، كتاب العهدة، ج1، تحقيق محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط5، بيروت، 1981، ص.134

[2]: محمد شطاح نعمان بوقرة، تحليل الخطاب الأدبي والإعلامي بين النظرية والتطبيق، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ط، ص123.

كما لا ننسى أن للمستوى الصرفي دورًا مهمًا في العملية التركيبية، حيث يمثل «مؤشرًا من المؤشرات التي تقترن بالاستراتيجيات المباشرة، ومن ذلك التناوب بين أزمنة الأفعال».[1]

حيث يقوم هذا الأخير بتناول البنية التي تتخذها الصيغ والمقاطع والعناصر الصوتية التي تؤدي معاني صرفية أو نحوية، كما يطلق على هذا المستوى أيضا مصطلح المرفولوجي الذي يعني بدراسة الوحدات الصرفية وبالتالي فدراسة الصرف على هذا النحو تأتي ضمن تسلسل العناصر اللّغوية الذي انتهجته اللّسانيات الحديثة ويبدأ من الأصوات إلى البنية، فالتركيب النحوي ثم الدلالة التي تمثل قمة هذه العناصر وثمرتها لأنها محصلة معانيها كافة».[2]

كما نتحدث في هذا المستوى عن الأركان التي عادة ما نقاربها مقاربة أسلوبية، وهي التقديم والتأخير الذي يعد من أكبر مباحث التركيب، فهو يقع في بؤرة مباحث الأسلوب الدائرة حول التركيب ويكتسب هذا المبحث أهمية خاصة، فهو يتعلق بترتيب الأجزاء داخل الجملة.

وأيضا الحذف والذكر اللّذان يعدان من القضايا التي عالجتها البحوث الأسلوبية بوصفها انحرافًا عن نمط التعبير، وهو يعمد إلى استثارة المتلقي وإيقاظ ذهنه مما يحدث تفاعلا بين المرسل والمتلقي قوامه الإرسال الناقص من قبل المرسل وتكملة هذا النقص من قبل المتلقي إذ يعتمد هذا الأخير كذلك على دلالة السياق التي تدفع المتكلم إلى الاختصار.

وفيما يخص التعريف والتنكير يعد من أكثر مباحث التركيب اتصالا بالجهود النحوية واللّغوية فهو عند سيبويه يمثل مقولة الأصل التركيبي بدرس وظائف اللّغة من خلال النصوص الأدبية، ولكن لدراسة هذا يجب توفر شرط مهم مفاده أن الباحث لابد له أن يكون

[1]: عبد الهادي بن ظافر الشهيري، إستراتيجية الخطاب، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2004، ليبيا، ص140.

[2]: المرجع نفسه، ص151.

عالما بتركيب الظاهرة اللّسانية، إذ لا يمكن تحليل نص أسلوبي دون الاعتماد على المعارف النحوية والصرفية وكذا البلاغية.

3. المستوى الدلالي:

يمثل هذا العنصر جزءًا مهمًا في بناء النص، فهو قطاع من قطاعات الدرس اللّساني شأنه في ذلك شأن الأصوات والتراكيب ومجال هذا العلم: «دراسة المعنى اللّغوي على صعيدي المفردات والتراكيب، وإن كان المفهوم السائد هو اقتصار علم الدلالة على دراسة المفردات وما يتعلق بها من مسائل، فلابد من الإشارة في هذا الصدد إلى بعض الدارسين المحدثين اللّذين لا يزالون في حيرة من أمرهم، إذ يذكرون تارة أن المقصود من الدرس هو مستوى المفردات أو المعجم أو الدلالة والحقيقة أن علم الدلالة الحديث، وتشعب مقاربات المنهجية كما يقول عبد السلام مسدي في هذا السياق هو قطب الدوران في كل بحث لغوي، مما لا ينفصل عن نظرية الإدراك وفلسفة المعنى، ولذلك بات علم الدلالة أوسع مجالاً من أي علم آخر يدرس المفردات أو المعجم أو المصطلح».[1]

وما يثير الانتباه في الجملة المركبة سعة مجالها الدلالي وتنوع موضوعاتها «فالثراء الدلالي الآلية السنكرونية تنطلق من اللّغة وثبوتها والرؤية الزمنية الدياكرونية تنطلق من حركتها في خط تطوري دينامي».[2]

وفي هذا الصدد ندرس الدلالة الآلية في تحديد المستوى الدلالي التي تشكل وحدات دلالية في النص تقوم على أساس تنظيم الكلمات في مجالات تجمع بينها علاقات دلالية داخل مجالات متعددة مثل الألفاظ الدالة على الحزن أو الفرح... الخ. وكثيرة المجالات داخل القصيدة الواحدة وهي تشكل مبدأ التوازي.

والمستوى الدلالي عند الجرجاني عدّه في التفريق بين أصل المعنى والزيادة فيه، لذلك وصف اللّفظ بأنه شريف وأن له ديباجة وطلاوة من الزيادات في المعنى، فيجعل الخصائص

[1]: أحمد محمد قدور، مبادئ اللّسانيات، دار الفكر، دمشق، سوريا، 1996، ط1، ص279.

[2]: رابح بحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعية، باجي مختار، عنابة، الجزائر، د.ط، ص105.

الدلالية التي هي من باب الزيادة في المعنى والكيفية له والخصوصية فيه أوصافًا للّفظ. ونجد المستوى الدلالي واضحا جليا عنده من قوله: «إن الألفاظ لم توضع ولتعرف معانيها في أنفسها ولكن لأن يُضَّم بعضها إلى بعض».[1]

وفي رأيه أن معاني الألفاظ المفردة ليست سوى أجزاء متناثرة من عقد نظمت فيها الألفاظ بتناسق دلالي للتعبير عن المقاصد المختلفة.

فالأساس الذي يقوم عليه هذا المستوى هو المعنى، فمعنى الكلمة أو الجملة هو الذي يخضع للتحليل الدقيق، لأن المعنى ليس كيانًا تمتلكه الكلمات أو كيانات لغوية أخرى بالتعبير الأدبي لمعنى "الامتلاك" أو "الاحتواء"، والمعنى ليس بمعزل عن العالم الخارجي، بل يرتبط معه لعلاقات فضلاً عن علاقات الكلمات والجمل بعضها ببعض.

ويرى (فندريس) العالم اللّغوي «أن كل كلمة أيًّا كانت توقظ دائما في الذهن صورة ما بهيجة أو حزينة، كبيرة أو صغيرة، معجبة أو مضحكة تفعل ذلك وتعبر عن هذا المعنى في غالب الأحيان».[2]

والبنية الدلالية تندرج ضمن السياق الأسلوبي الذي يعتبر عنصرًا من عناصر التقوية الأسلوبية، بإضافة إيماءات للمفردات المستعملة وخلق تعددية لمعاني الكلمات المستعملة.

[1]: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص49.

[2]: بيرجيرو، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة منذر عياش، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، 1994، ص95.

المبحث الثالث: شعرية الخطاب الشعري

قد عرف بين الناس موضوع الشعريات، أي ذلك الجنس الأدبي الذي «عرف في الثقافة الإنسانية مرتبطًا بالإنشاء والإيقاع، حيث كان التلقي السماعي والإنجاز الشفوي، نمطين مكرسين للإنتاج والاستهلاك».[1] أي أن الشعر ظل لفترات طويلة أداء لغويًا متميزًا بالإيقاع والموسيقى، وهذا ما منحه جمالية إنشادية ونفسًا غنائيًا.

ولكن تطورات هذا المصطلح ودلالته على الإحساس الجمالي الخاص الناتج عن القصيدة جعلته يرتبط بالعاطفة أو الانفعال الشعري.

وعليه نكتشف أن لفظة الشعريات قد اقترنت بمعارف أخرى، حيث تداخلت هذه المعارف وامتزجت فيما بينها،[2] وأعطت بدورها بعدًا إيجابيًا أنجز من خلالها ظهور فروع جديدة تهتم بأسرار الظاهرة اللّغوية، ومن بين الحقول المعرفية التي تداخلت مع الشعريات، نجد اللّسانيات التداولية والأسلوبية وغيرها، فمن ناحية علاقتها مع اللّسانيات يرى اللّساني **جان ديبوا** أن الشعريات فرعًا من فروع اللّسانيات باعتبارها العلم الشامل للبنيات اللّسانية، ولكن مع ظهور اللّسانيات التداولية من حيث هي تنظيم غير مخالف لعلمي الدلالة والتركيب، إلاّ في المستوى، لأنها تقوم بجمعها في مستوى ثالث خاص بالسياق المباشر، مما يجعل اللّسانيات التداولية قاسما مشتركا بين بنيات التواصل التركيبي والدلالي والشعري.

نفهم من خلال هذا القاسم المشترك بين الشعريات واللّسانيات التداولية، تكمن أهميته من حيث اهتمام كل منهما بالخطاب.

فباعتبار الشعريات تهتم بقضايا البنية اللّسانية، واللّسانيات التداولية تبرز أهميتها في ضرورة متابعة تحولات اللّغة في الخطاب، فإن الشعريات هنا يمكن أن تعدّ جزءًا لا يتجزأ من اللّسانيات، وذلك عندما يصير النص خطابًا حين معالجته الشعرية.

---

[1]: محمد الماكري، الشكل والخطاب، مرجع سابق، ص123.

[2]: د. رابح بحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص64.

أما صلتها –الشعريات– بالأسلوبية نجد الدكتور الغذامي يذهب إلى أن «الأسلوبيات ترتكز على اللّغة لذاتها لا لما تحمله من دلالات... وذلك أن الشاعر ليس شاعرًا لما فكر فيه أو حس به، ولكنه شاعر لما يقوله من شعر».[1]

يتضح من قول الدكتور الغذامي أن الصلة التي تجمع بين الأسلوبيات والشعريات تكمن في الألفاظ والأفكار، فبالألفاظ يمكن أن نكتشف براعة الشاعر في الكلام أو بعبارة أخرى نجد أن هذه الصلة أعطت أولوية كبيرة إلى كل ما يتلفظ به الشاعر لا بما يحس أو يفكر به.

أما من جهة أخرى نجد الناقد "**كابا فنس**" قد أرجع التداخل بين الشعريات والأسلوبيات التي اهتمامها بالأسلوب... كما نجد في موضع آخر حاول أن يدقق في الخصائص التي تميز الأسلوبيات من الشعريات، وتوصل إلى الفروق، وهي أن الشعريات تظل مرتبطة بمنظار منهجي إذ لا تبحث عن الصفة المميزة للأسلوبية ولا تدرس الخصائص المميزة للعلامات إلاّ داخل منظومة الأثر، لأن هذه الأعمال من اختصاص الأسلوبيات وذلك هو الفرق.[2] ومن هنا بان امتزاج الشعريات بهذه الاختصاصات التداولية والأسلوبية، بعد خطوة إيجابية في المجال المعرفي، فقد ينتج عن طريق هذا التداخل خاصية علمية يمكن من خلالها الكشف عن كل ما له علاقة بالظواهر اللّغوية.

وعلى ضوء ما سبق «فقد نظر للشعر على أنه كلام موزون ومنظم، حيث جاز الإجماع به لأنه احتوى على العنصر الذي لا يختلف فيه اثنان».[3] بهذا «هو كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطبتهم».[4] فهو إذن بطابعه الإيقاعي والموسيقي يحقق كخطاب شرطًا انسجاميًا.

---

[1]: ينظر، رابح بحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص63.

[2]: المرجع نفسه، ص64.

[3]: محمد عبد العظيم، إطلالة أسلوبية من نافذة التراث النقدي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1994م–1415هـ، ط1، ص04.

[4]: محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1982م–1402هـ، ط1، ص10.

هذا الشرط يجعل مسألة تلقيه يسيرة وهنا نجد الكثير من الباحثين والنقاد ذهبوا إلى إعطاء مفاهيم متنوعة حوله نجد "**الجاحظ**" الذي ذكره "**عبد المالك مرتاض**" في كتابه "بنية الخطاب الشعري"، يقول فيه: «يعتمد الشعر على إقامة الوزن وتخيير اللّفظ وسهولة المخرج... فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير».[1] ومن خلال هذا التعريف يتضح لنا أن الجاحظ قصد بلفظه "صناعة" هي المراس الذي يصقل الموهبة أو الهواية فتسمو وترقى إلى أبعد غاية.

أما لفظة "النسيج" فقصد به الخطاب أي كل ما يشمل خصائص الخطاب الخارجية، وذلك هو موضوع النقد في النص الأدبي، أما "جنس من التصوير" فهي خصائص الصورة الشعرية عبر المضمون، وبعبارة أوضح الشعر عند "**الجاحظ**" هو كل ما تلفظ به الشاعر ومن جهة أخرى نجد مفهوم مبدع الألفاظ لا الأفكار، فكل عبقرية تتجلى في إبداع الكلام، وإن الإحساس الحارق لا يمكن أن يجعل من المرء شاعرًا عظيمًا.[2] كما نجد كذلك تعريف "**جون كوهن**" حيث قال إنه «ألفاظ قبل أن يكون معاني».[3]

بينما نجد **عبد المالك مرتاض** في كتابه "بنية الخطاب الشعري" ذهب ليمحو رأي كل من الناقدين السابقين: **الجاحظ، جون كوهن،** وذلك لتقاربهما في تحديد مفهوم الشعر، وحسب رأي الباحث وانطلاقًا من هذا الموقف وجد أنه: «على الرغم مما يفصل بينهما من زمان ومكان وحضارات مازالت رؤية **الجاحظ** حديثة، إذا ما قورنت بما تذهب إليه المناهج الأسلوبية والشعرية المعاصرة في فهم طبيعة الخطاب الشعري».[4]

فالمتمعن لهذه المقولة تلفت انتباهه نقطة مهمة، وذلك باعتبار الخطاب الشعري يعد وليد المدرسة الغربية، نجده قد لقي اهتمامًا كبيرًا من طرف نقاد العرب ويأخذ على سبيل

---

[1]: ينظر، عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية، أشجان يمينة، دار الحداثة، بيروت، لبنان، 1986، ط1، ص16.

[2]: المرجع نفسه، ص17.

[3]: نفسه، ص17.

[4]: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مرجع سابق، ج2، ص133.

المثال **عبد المالك مرتاض** الذي يعد من النقاد العرب القلائل الذين اهتموا بالمناهج النقدية الغربية المعاصرة، حيث أسس للنقد العربي كما حاول بدوره إثبات وجوده من خلال الجهود التي قدمها في المناهج الحديثة (السيميائيات، الأسلوبية).

كما لا ننكر كذلك جهود الناقد العربي **أبو عثمان الجاحظ** الذي ظلت رؤيته حديثة جدًا، وذلك إذا ما قورنت بما تذهب إليه المناهج النقدية الحديثة اليوم، ومن هنا يتضح لنا أن الخطاب الشعري هو «كل إبداع بلغ حد المقبول ونال إعجاب أكثر من ناقد».[1]

إذ تعود جذور هذا الأخير إلى عنصرين اثنين اللّغة والكلام –كما أسلفنا القول– فاللّغة «هي مجموعة من الرموز يعبر بها الفرد عن أغراضه» والكلام «هو إنجاز لغوي فردي يتوجه به المتكلم إلى شخص آخر يدعى المخاطب». ومن هنا تولد مصطلح الخطاب وبعده رسالة لغوية، يبثها المتكلم إلى المتلقي فيستقبلها ويفك رموزها ونعته بالشعري يدل على ركنين أساسيين هما: الوزن والقافية أو ما يثير انفعالا أو إحساسا جماليا.[2]

فالخطاب الشعري الأدبي من منظور التواصلية خطابًا يهدف إلى التعبير إذ نجد "**تودوروف**" يقول: «إن العمل الشعري ليس ممكنا إلا عبر فصل الخطاب الذي يُعبّر العمل الفني به عن نفسه، إلا أن هذا الفصل لا يتحقق إلاّ إذا كان للخطاب ذاته حركته الخاصة المستقلة، وبالتالي زمنه كما هو حال أجسام العالم».[3]

من خلال هذه المقولة يتضح أن الخطاب عند **تودوروف** لون يختلف عن النص، ذلك لكونه له ذاته وحركته وزمنه، وهذا ما جعله يتحرك بحرية مستقلة ويخضع لنظام داخلي، وباعتبار الخطاب يهدف إلى التعبير، وذلك من منظور التواصلية فمعرفة كل هذا لا تحتاج من الباحث البرهنة.

---

[1]: عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، مرجع سابق، ص34.

[2]: بتصرف، د. أحمد محمد قدور، مبادئ اللّسانيات، مرجع سابق، ص22.

[3]: رابح بحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص88-89.

إذ تكفيه معاينة هذه العلاقات عن طريق تأمل اللّغة الشعرية في سماتها الصوتية والتركيبية والدلالية، وذلك من خلال مراعاة طرق التحليل التي بموجبها يتم الكشف عن المستوى الشعري، ولهذا يقوم الأسلوب في الخطاب الشعري على دراسة البنية النصية وما تنتجه من تأثير، كما أنه يقوم بكشف النقاب عن مدى قدرة الخطاب عن التعبير ويبدو أن دراسة أدوات التعبير الشفوي التي يستعملها الشاعر ليفرض على المتلقي طريقة تفكيره هي موضوع الأسلوبية، ومن جهة أن الأسلوبية «علم وصفي يقوم بتفسير السمة الأدبية التي تشد نسيج النص الأدبي».[1]

فهي بذلك تهدف إلى الكشف عن العناصر المميزة التي يستطيع بها المؤلف أن يفرض علينا وجهة نظره في الفهم والإدراك، ومن هنا ينظر للأسلوب على أنه اختيار لأدوات المدلولات الجمالية في النص، وذلك عن طريق النقد في مضمونه وتجزئة عناصره والتحليل يمكن أن يمهد الطريق ويمده بمعايير موضوعية يستطيع على أساسه ممارسة عملية النقد وترشيد أحكامه، ومن ثم قيامها على أسس منضبطة».[2]

فالتحليل هنا لا يعني أنه يحل محل النقد الأدبي، إنما يستعمل كوسيلة له، ولكنه يكون بطريقة أكثر موضوعية «فاللّغة هي إحدى الوسائل التي يرتكز عليها الناقد، حيث يعرض لنص ما بالدراسة النقدية وإذا أحسن الناقد استغلال هذا التحليل الأسلوبي وتوظيفه وصولا إلى جماليات النص وجانبه (الإبداعي) فهذا يؤدي إلى إثراء الممارسة النقدية».[3]

ولكن استغلال الناقد للتحليل الأسلوبي من أجل إثراء ممارسته النقدية لا تجعله يمر مرور الكرام دون الاستناد على النحو بفروعه كالتحليل الصوتي، الصرفي، التركيبي، الدلالي. فهذه كلها تعد التقسيمات الأساسية التي يرتكز عليها البحث الأسلوبي وانطلاقًا من كل هذا نجد أن التحليل الأسلوبي للخطاب الشعري يرتكز على ثلاث خطوات:

---

[1]: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مرجع سابق، ج2، ص123.

[2]: فتح الله سليمان، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، المرجع السابق، ص53.

[3]: المرجع نفسه، ص53.

الخطوة الأولى: إقناع الباحث الأسلوبي بأن هذا الخطاب جدير بالتحليل وهذا ما ينشأ من قيام علاقة قبلية بين النص والناقد الأسلوبي، قائمة على القبول والاستحسان، وهذه العلاقة تنتهي حين يبدأ التحليل حتى لا تكون هناك أحكام مسبقة واتفاقات تؤدي إلى انقضاء الموضوعية وهي السمة المميزة للتحليل الأسلوبي.

الخطوة الثانية: يتم من خلالها ملاحظة التجاوزات النصية وتسجيلها بهدف الوقوف على مدى شيوع الظاهرة الأسلوبية أو ندرتها، ويكون ذلك بتجزيء الخطاب إلى عناصر ثم تفكيك هذه العناصر إلى جزيئات وتحليلها لغويا... فالتحليل الأسلوبي هذا يقوم على مراقبة مثل هذه الانحرافات كالتكرار الأصوات أو قلب نظام الكلمات أو بناء تسلسلات متشابكة من الجمل وكل ذلك مما يخدم الوظيفة الجمالية كالتأكيد، الوضوح، أو عكس ذلك كالغموض والطمس المبرر كما نجد الباحث الأسلوبي قد يعدل في تحليله هذا على المنهج الإحصائي الذي يعد من مقتضيات البحث العلمي.

الخطوة الثالثة: فهي تمثل كنتيجة يتوصل إليها الباحث من خلالها إلى تحديد السّمات والخصائص التي يتسم بها أسلوب الكاتب من خلال ذلك الخطاب، فهذه العملية تعد بمثابة التجمع بعد التفكيك والوصول إلى الكلّيات وانطلاقا من الجزئيات.[1]

وكخلاصة للقول إن التحليل الأسلوبي للخطاب الشعري «يسعى في المقام الأول إلى تحديد موضوعه وتحديد الهدف الذي ينشده إذ يمكن للدارس الأسلوبي أن يطبق إجراءات عديدة ومتنوعة فيعالج نصًا أدبيًا مستقلا... وذلك من خلال دراسة الجوانب الأسلوبية في النص بتحديد الوسائل التعبيرية المختلفة المكونة له مثل: المفردات والتراكيب والصور والأوضاع النحوية والإيقاعية».[2]

ويتضح من خلال هذه المقولة أن الهدف الذي يصبو إليه الباحث عند دراسته للتحليل الأسلوبي في النص أو الخطاب، وذلك باعتماده على وسائل تعبيرية مختلفة هو الوصول

[1]: ينظر، فتح الله أحمد سليمان، مرجع سابق، ص54-55.

[2]: نور الدين السدّ، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مرجع سابق، ج2، ص19.

إلى الكشف عن خلجات النفس وبواعثها، وكذا آثارها الجمالية في النص، وعليه فإن التحليل الأسلوبي يقوم بتحديد الهدف الدقيق للدراسة ويختار منهجًا ملائمًا يجعله يرتكز على المستويات التي تمثل الشكل الفني الذي يختلف فيه المضمون وهي صوتي، تركيبي، دلالي وانطلاقًا من هذه المستويات يمكن الكشف عن المعايير التي يرتكز عليها التحليل الأسلوبي للخطاب الشعري.

الفصل الثاني:

مقاربة أسلوبية في قصيدة الذبيح الصاعد

قصيدة "الذبيح الصاعد" هي أحسن مثال يبيّن رسالة الشاعر مفدي زكريا بما نظمه شعرًا، لتخليد ذكرى الشهيد أحمد زبانا البطل الذي كانت نهاية حياته بالمقصلة التي دشن بها أسلوبًا جديدًا، ابتكرته وحشية فرنسا الغامضة، لتتخلص من الوطنيين اللذين دوّخوها بنضالهم وبطولتهم التي أصبحت خطرًا على وجودها في أرض الجزائر، إلاّ أن وصف الحدث المأساوي تحوّل إلى رسائل عالية الدلالة غالية الأهداف بعيدة المرامي.

إن مفدي زكريا في قصيدة الذبيح الصاعد لا يصف مأتمًا، إنما يقدم صورة عن لحظات الفرح والسرور، التي أحاطت بالمناضل أحمد زبانا وهو يتقدم ليلقى مصيره، أي هو ذبيح شهيد صاعد إلى حيث العلو والرفعة؛ لذا فكل ما تناوله الشاعر هو رسائل موجهة محددة الأهداف.

محور القصيدة هو النظرة إلى الاستشهاد أنه شيء إيجابي للثورة وعامل من عوامل الرضى عن النفس: أنها قائمة بواجبها. انطلاقًا من المقولة: اطلب الموت توهب لك الحياة، إذ أنّ الحياة الحقيقية هي حياة الاطمئنان وراحة البال اللذين يحصلان بعد تأدية الواجب. الحياة الهنيئة توهب للشخص في الدنيا إن أخطأه الموت، أو يبقى حيًا يرزق فرحًا بما أتاه الله من فضله، إن استشهد والتحق بجواره.

هذه النظرة رسالة موجهة، لتستمر الثورة بإقبال المجاهدين على التضحية بحياتهم فداء للجزائر، وفيها إظهار قوة العزيمة والإرادة والتحدي التي ترهب العدو.

بين الشاعر أن زبانا بطل كبير، ثبت في ميدان الكفاح، وصمد في وجه العدو، ولم ينل منه أي تهديد أو تنكيل. أراده مفدي زكريا أن يكون مثالاً لرفاقه المجاهدين الذين ما يزالون في الميدان يناضلون ويقاومون، يريده الرّجل الذي يقتدى به في التحدي وعدم المبالاة بما يناله ويصيبه في سبيل استرجاع الحق المسلوب، أي هو بصورة المسيح المستلهمة رمزُ التضحية والفداء، وعدم الخوف من الموت في سبيل المبدأ وطلب الحق.

المبحث الأول: المستوى الصوتي

تتجلى طبيعة هذا البحث في تناوله للظاهرة اللّغوية من حيث أنها مظهر أساسي يقتضي نظرة فاحصة لجهود الدارسين للأصوات اللّغوية.

فمن الخصائص التي تميز بها الشعر عن النثر الإيقاع.

وقد كان الإيقاع منذ القديم محل اختلاف بين النقاد إذ كان في التراث العربي محصورًا في بحور الشعر وقوافيه،[1] ولكن مع بداية ظهور الدراسات الحديثة أصبح النظام الإيقاعي يشمل البنية الداخلية والخارجية للنص الأدبي كما يشمل بنيته العامة ككل.

وفي حقيقة الأمر فالإيقاع يعد من الأمور الهامة التي يصعب تجاوزها، حيث لا يمكن أن ندرس قصيدة إلاّ إذا اعتمدنا على الإيقاع الداخلي والخارجي لها، حيث «لا يمكن تأليف إيقاع شعري إلا إذا تشابهت البنى داخليا وخارجيا».[2]

ومن هذا المنطلق يجدر بنا قراءة إيقاع النص الشعري المتمثل في قصيدة الذبيح الصاعد للشاعر مفدي زكريا ورسم المعالم الكبرى التي تقوم عليها الدراسة الإيقاعية.

1. الإيقاع الخارجي: كان الإيقاع الخارجي في النص الشعري من أقدم ما لوحظ في الدراسات النقدية بأنواعها وخاصة القافية التي تشكل الهم الأكبر في هذا الجانب، فهي «العلم الذي يتعلق بأواخر الأبيات الشعرية لما تتعرض له من حركات وسكنات وصحة وعلة».[3]

ومن ذلك فلنعرج إلى ملامسة أثر القافية الفاعلة في تشكيل رؤية خلفية ومهمة لمقاصد الشاعر مفدي زكريا إلاّ أن قصيدته من الشعر العمودي ويتسنى ذلك من خلال الأبيات التالية:

---

[1]: ينظر، د. محمد حسين النجار «الجوهر في البحور والدوائر»، ط1، الجزائر، ص24.

[2]: عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، المرجع السابق، ص138.

[3]: المرجع نفسه، ص140.

قام يختال كالمسيح وئيدًا يتهادى نشوان يتلو النشيدا

باسم الثغر كالملائك أو كالطفل يستقبل الصباح الجديد[1]

فنجد هذا الالتزام بالقافية الواحدة (وئيدا، النشيدا، الجديدا) مواكبًا لخدمة الفكرة العامة للقصيدة من خلال بلورة الحركات النفسية في ذات الشاعر وذات المتلقي بالافتخار والشموخ في غمر لهب الثورة الجزائرية ورأيه صائب في توصيل وسائله العالية ودلالته الغالية وأهدافه البعيدة، مما يتيح للقارئ الإمعان والتأثر في مآثر هذه القصيدة وكأن المتلقي يعيش في هذا الفضاء الثوري التحرري الذي استحوذ على عقل الشاعر وقلبه وحواسه وأثار نفسيته.

فنجد القصيدة مبنية على نظام القافية الواحد في انسجامها وتماسكها، ففي بداية القصيدة نجد حركة موسيقية نغمية تثير الانتباه.

قام يختال كالمسيح وئيدًا يتهادى نشوان يتلو النشيدا

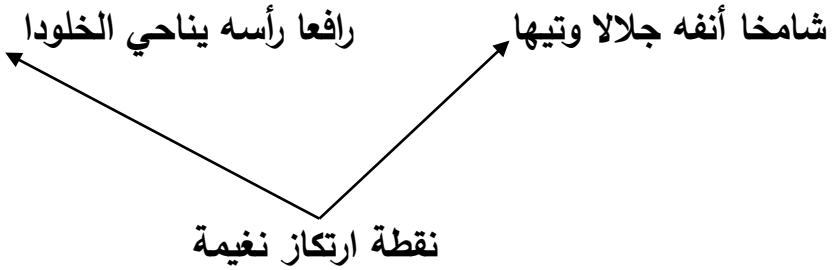
نقطة ارتكاز نغيمة

نلمس هنا ارتباطا نغميا إيقاعيا بين الشطر الأول والشطر الثاني وهو يعرف في الدراسات القديمة بالتصريع، فهو ظاهرة منذ العصر الجاهلي «أن تكون قافية الشطر الأول متساوية لقافية الشطر الثاني وزنًا رويًا وحركة».[2] فهو إيقاع يعطي للنفسية حركة منشطة تدفع عنها الملل وتشد المتلقي وتجعله أكثر تجاوبا مع النص والحدث.

وهذا الارتكاز النغمي ما هو إلاّ رؤية خاصة لإيقاع موسيقي تتضافر معه باقي مكونات النص الشعري الناتجة عن حالة الشاعر النفسية والتي قد تكون مأساوية وفي نفس الوقت افتخارًا واعتزازًا بالبطل زبانا.

[1]: مفدي زكريا، اللّهب المقدس، موفم للنشر، الجزائر، 2009، ص12.

[2]: ابن عبد الله شعيب، المسير في البلاغة العربية، دار الهدى، ميلة، الجزائر، ص290.



نلاحظ أن ألف المدّ هذه قد استحوذت على جسم القصيدة وهي تشكل إيقاع القافية وهذا الارتكاز ما هو في الحقيقة إلاّ وجهة نظر خاصة لإيقاع متماسك يلفي من خلاله الحالة النفسية للشاعر الناتجة عن عمق تجربته في الثورة الجزائرية وأمله في رؤية الحرية والاستقلال ولو بدفع الأرواح.

نلاحظ من خلال هذا الإحصاء أربعة وعشرين صدرا من أصل ثمانية وستين تنتهي بحرف الألف، هذا الحرف الحلقي العميق منعم بدلالات متجلية في العظمة والشموخ والافتخار، مما دعا الشاعر إلى الاستعمال الكبير لهذا الحرف (الألف) في صدور أبيات القصيدة نلمس من تكرار هذا الحرف إيقاعا موسيقيا داخليا رائعا استطاع أن يعكس تعليقا وبث طموح الشاعر في نفسية المتلقي وتمجيد الشهيد أحمد زبانا والافتخار به، وذكر محاسنه، بحيث نجد عدة وحدات غير منتهية بحرف الألف (يتلو، ترامى، كرام، اللّدن) على الرغم من انتهائها بحروف مختلفة، إلاّ أننا عند لفظها فيها نوع من المد مما تضفي على النص الشعري نوعًا من البعد الجمالي والفني من جهة ونوعًا من الترابط والتماسك من جهة أخرى، ودلالة استخدام الشاعر لحرف الألف في وحدات نصه من أجل بعث روح الشموخ وعدم الخوف في نفس باقي السجناء.

3. إيقاع الرنة والجرس:

قام بختال كالمسيح وئيدًا ← يتهادى نشوان يتلو النشيدا

لم يجعل الشاعر من حرف "الألف" الذي يستحوذ على القصيدة كلها مجرد حركة أو نبرة، بل جعله مثل نبضات القلب الحية التي يرتعش الجسم بدقاتها، ولأنه أفضل الحروف نقلا وتعبيرًا لحالة الإعدام والوقوف في وجه جبروت فرنسا تعبيرًا خاصًا عن حالة الشموخ.

4. إيقاع الجملة:

يُحدث هذا الإيقاع تدفقًا وتعالقًا واضحًا ومنسجمًا بين ألفاظ القصيدة ومعانيها، وسنحاول إبراز ذلك من خلال نماذج من القصيدة.

قام يختال كالمسيح وئيدًا ← يتهادى نشوان يتلو النشيدا

باسم الشغر كالملائك أو الكفل ← يستقبل الصباح الجديدا

شامخًا أنفه جلالا وتيها ← رافعًا رأسه يناجي الخلودا

إننا نلمس في البيت الأول والثاني والثالث تلاحمًا، إذا يحتاج كل واحد إلى الآخر ولا يكتمل معناه وموسيقاه بدون الذي سبقه، مما أعطاهما نفسا ونغما موسيقيا جذابًا، وتدفقا نغميا تهتز له النفوس وتثبت له القلوب وألفاظهما الدالة على ثبوت ورزانة الشهيد أحمد زبانا والشاعر هو الآخر.

توترات الأصوات وأثرها في المعنى:

إن مسألة الأصوات وأثرها في تشكيل المعنى تعد من الأمور التي لا يمكن الاستغناء عنها، وهنا قيمتها الفنية التي تضيفها على النصوص، والتي تبعث من خلالها دلالات لها وقع كبير، وتأثير بليغ في أنفس المتلقي، فنجد أن الأصوات التي وجدت داخل النص من كلمات لا تعد مجرد رموز تؤدي وظيفتها المنشودة فقط، بل القاسم المشترك بين الصوت والشعور، فمن خلال الأصوات نستطيع فهم المعنى الذي يريد الشاعر إبلاغه للمتلقي وتوضيحه له.

ومن ذلك بعد دراستنا لقصيدة (الذبيح الصاعد) لمسنا بعض الحروف المهيمنة على النص الشعري وهي كالآتي:

الصوت	عدد التكرار	عدد الاستعمال بالفتح	عدد الاستعمال بالضم	عدد الاستعمال بالكسر	عدد الاستعمال بالسكون
الألف	446	140	07	30	269
اللام	221	69	14	25	113
الواو	130	68	53	0	09
الياء	126	66	12	35	12
الدال	120	87	11	17	05
الهاء	51	32	10	07	02

انطلاقا من هذا الجدول نستطيع قراءة الإيقاعات التي تغنّت بها القصيدة اعتمادًا على انتماء كل حرف من هذه الحروف لنوع من أنواع الأصوات والتي تتجسد على النحو التالي:

الألف: من الأصوات الألفية الانفجارية المجهورة ونجده أكثر الحروف تكرارًا في القصيدة، إذ يعادل أكبر نسبة مما يوحي إلى الثبات وقوة العزيمة وعدم الخوف والتعالي والافتخار في نفس الوقت استعماله بحركة السكون أكثر من غيرها على شكل تكرار، جاء في صيغة اسم الفاعل (باسم، شامخا، رافعا، رافلا، حالما، المؤذن، قاض، راض، مستقلة).

إن تكرار اسم الفاعل يبين لنا التجربة التي كان فيها أحمد زبانا، فهي لحظة كان يشعر وكأن كل لحظات السعادة الجميلة قد حيزت له كيف لا وهو يمتطي سلم المجد والخلود، ولاشك أن هذا التكرار يعمق الدلالة التي تحمل معنى الجلد وقوة القلب واليقين بالغد الأفضل، وهي معان لا تفارق كل من يحمل إيمانًا بثقل إيمان زبانا.

اللام: من الأصوات الثقيلة وردّ بمائتين وواحد وعشرين مرة في القصيدة، أغلبها بالسكون، مما يوحي إلى وصف الشاعر لزبانا وهو يقدم نفسه رخيصة في سبيل هذا الوطن راح يستنبه بكل ما يحمل من معاني السمو والتعالي والرفعة والطهر والبراءة في قوله (المسيح، كالملائك، كالطفل، كالكليم، كالروح، المؤذن) كلها بحرف اللام جاء وصف الشهيد إعجاب الشاعر به، مما يضفي على القصيدة قوة وصمودًا.

الواو: من الأصوات الشفوية جاء بمائة وثلاثين مرة أغلبها بالفتح دلالة على القوة والتعالي (وئيدًا، وتيهًا، وامتضى، وتعالى، وتسامى، وامتثل) كلها تدل على حالة زبانا وهو في أتم قواه وثبات نفسه.

الياء: من الأصوات الشعرية وجاء بتكرار مائة وستة وعشرين مرة، أغلبها بالفتح، تكمن دلالة هذا الحرف في الإلمام بنظارة الشيء والتمعن فيه. (يختال، وئيدًا، يتهادى، يستقبل، الجديدا، الكليم، يبغي) كلها كلمات تشد الانتباه وتستدعي طول النظر والتأمل في معناها.

الدّال: من الأصوات النطعية وهو يشكل حرف الروي للقصيدة دلالة على هذا الحرف هو مغناطيس القلوب بمعنى يجذب الاستماع ويشد الانتباه والإصغاء (النشيدا، الجديدا، الخلودا، البعيدا، الصعودا، المذيدا)، وجاء بتكرار مائة وعشرين مرة أغلبها بالفتح.

الهاء: من الأصوات الحلقية جاء بتكرار واحد وخمسين مرة أغلبها بالفتح ودلالة هذا الحرف تفيد بمعنى هو أي تعود على الشهيد أحمد زبانا (أنفه، وتيهًا، رأسه يتهادى، كلمه).

نجد الشاعر مفدي زكريا أسقط على الذبيح الصاعد صفات الشموخ والاعتزاز بالنفس والأمل في صباح جديد مختالا في مشيته وكأنه ملك يدنو لسماء الخلد، هذه الصورة الجمالية التي مزجت بين الموت والخلد ما كانت لتؤدي غرضها الجمالي هذا إلاّ بالاستعانة بهذه الحروف التي تضفي على النص موسيقى داخلية، تحرك شعور القارئ فتزهو نفسه مع الشهيد، فنجد ألف الإطلاق التي أردفت مع الباء والدال على التوالي كونت نغمة تصاعدية مستمرة وهي بذلك تؤكد أن الجزائر ستظل واقفة، حيث لن تباد أبدًا، واستخدام الفتحة كروي

للقصيدة (أصلبوني فلست أخشى حديدا يبغي الصعودا، يستقبل الجديدا، العهودا) يكشف عن انفتاح سرية الذبيح الصاعد.

فالفتحة فونيم صائت قصير أفقي تنفتح الشفتان وتنبسط اللّسان ومثل هذه الحركة العضوية الفيزيولوجية تدل على هدوء داخلي تنطوي عليه كوامن الشهيد الواثق من الخلود والنصر حتى وإنّ رحل.

المبحث الثاني: المستوى التركيبي

اهتمت الدراسات اللّغوية المعاصرة، بمختلف اتجاهاتها بدراسة العمل الأدبي، كونها نمطًا من أنماط الاستعمال اللّغوي، حيث انتقلت في دراستها من النص الذي هو «الوحدة الأساسية للخطاب وبه تحصل عملية التواصل»[1] وتفكيك الجملة إلى أجزاء وعناصر

[1]: د. صالح بلعيد، نظرية النظم، دار هومة، 2001، ص163.

صغيرة، ودراسة كل عنصر على حدى ونجد من هذه الدراسات المعاصرة، الدراسة الأسلوبية، التي تطمح إلى دراسة تركيب عناصر الجملة باعتبارها وسيلة هامة في التعبير وفي شكل النص ككل، مما يؤدي إلى معرفة القوانين والأحكام النحوية والبلاغية التي توضح الصورة للمتلقي، وتمنعه من الوقوع في الخطأ.

ومن ذلك فعادة تعرف «التركيبة بأنها دراسة هيكل الجملة».[1] هذه الجملة التي تصنعها تتبعات لفظية مع تناسقها الداخلي مما يمنح هذا الراوي اللّغوي السلطة الكلية في مجال القياس التركيبي المعمول عليه في تركيب الجمل.[2] وانطلاقا من هنا نحاول تجسيد هذه الدراسة الأسلوبية على قصيدة الذبيح الصاعد للشاعر مفدي زكريا، ومحاولين فيها كشف جميع البنى التي تشكل البنية الكلية للنص.

الأسلوب الغالب: غلب الأسلوب الخبري على النص، إذ لم يتجاوز الإنشائي 34 بيتا، وهو يتراوح بين النداء والأمر غالبا وهذا يتماشى مع الطابع العام للقصيدة الذي يرمي إلى الاعتزاز بالشهيد أحمد زبانا ويؤكد تساميه وصعوده للسماء أي خلود ذكراه رغم موته وتحوله إلى أغنية ألفها موته وعرفتها روحه الخالدة ورددها قلوب الزمان.

بنية النداء:

النداء هو من الأساليب الإنشائية الطلبية التي يراد من خلالها التواصل والإبلاغ على «طلب إقبال المدعو على الداعي»،[3] ولكي يتحقق هذا على أرضية الواقع يستعمل الداعي أحد أدوات النداء والمتمثلة في:

أ. أي للقريب، أيا، هيا للبعيد، يا للقريب والبعيد والندبة.[1]

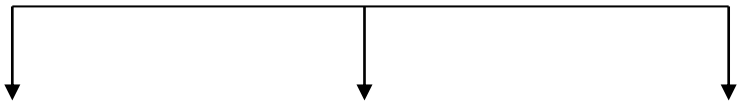
[1]: جورج مونان، مفاتيح الألسنة، ترجمة الطيب البكوش، المكتبة الوطنية الجزائرية، منشورات سعيدان، 1994، ص101.

[2]: ينظر، فيلي ساندرس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ترجمة خالد محمود جمعة، التوزيع دار الفكر، دمشق، ط1، 1424هـ/2003م، ص124-134.

[3]: رابح بخوش، البنية اللّغوية لبردة البويصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993، ص163.

مواطن نسبة النداء في القصيدة:

جاءت جملة النداء سبع مرات في القصيدة مرة في الشطر العشرين، «يا زبانا أبلغ رفاقك» عنا لقد طلب الشاعر من الشهيد بتبليغ الرسالة للرفقاء في السماء والشهيد هنا معروف الهوية زمانيا لذلك أسقط الشاعر ذكره لفظا، على النحول التالي:



أداة النداء	المنادى	مضمون النداء
يا	زبانا	أبلغ رفاقك عنا... قد حفظنا العهودا

ثم تكررت في الشطر الرابع والأربعين هنا وجه الشاعر خطابه بقوله «يا ضلال المستضعفين»، يقصد بقوله الجزائريين ويوعيهم ويفقههم، ولهذا استهل هذا البيت بأداة النداء.

ثم نجده أيضا في البيت السادس والأربعين «يا سماء اصعقي الجبّان ويا أرض ابلعي القانع الخنوع البليدا».

ونجده يكرر هذا النداء في بعض أبيات القصيدة مستهلا بأداة النداء "يا".

2. بنية النهي:

يمثل هذا النوع من الأساليب الإنشائية دورًا هامًا في الحياة اليومية عامة والحياة الأدبية خاصة، فهو «طلب الكّف عن الفعل، وهو من الأعلى إلى الأدنى».[2] وتتمثل صيغته في لا تفعل أي المضارع المقرون بلا الناهية.[3]

---

[1]: ينظر، ابن عبد الله شعيب، المسير في البلاغة العربية، المرجع السابق، ص209.

[2]: عبد العالي سالم مكرم، تطبيقات نحوية بلاغية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ج2، ص304.

[3]: ينظر، ابن عبد الله شعيب، المسير في البلاغة العربية، المرجع السابق، ص185.

جمالية صورة النهي في القصيدة:

الصورة الأولى:

وامتثل سافرًا محياك جلادي ولا تلتثم فلست حقودا

الصورة الثانية:

وشباب مثل النسور ترامى لا يبالي بروحه رأيًا سديدا

الصورة الثالثة:

سوف لا يعدم الهلال صلاح الدين فاستصرحي الصليب الحقودا

	جملة النهي	نوعها
الصورة الأولى	ولا تلتثم	مثبتة إثباتا مجردًا
الصورة الثانية	لا يبالي	مثبتة إثباتا مؤكدا
الصورة الثالثة	لا يعدم	مثبتة إثباتا مجردا

نجد أن الشاعر في الصورة الأولى ينهي على لسان الشهيد "زبانا" في قوله (لا تلثم فلست حقودًا) بمعنى لا تغطي وجهك عند إعدامي فالحقد ليس من صفاتي، وقد سبق وامتثل له سافرًا محياك جلادي، وهنا نجد النهي عكس لنا نفسية الشهيد الهادئة والثابتة والنقية.

أما في الصورة الثانية نجد الشاعر ينهى بعدم المبالاة بالروح الغالية.

أما في الصورة الثالثة فهو ينهي عن عدم وجود رجال مثل صلاح الدين بمعنى أنه الجزائر تمتلك أيضا صلاح الدين في وجه فرنسا ويحاربها وينتصر كما انتصر صلاح الدين على الصليبيين.

بنية الاستفهام:

هي من الجمل التي يراد بها الوصول إلى حقيقة ما، وتكون بإحدى أدوات الاستفهام، وهي: أ، من، ما، متى، أيان، كيف، كم، أنّى، أي.[1]

صور الاستفهام في القصيدة:

1. ليس في الأرض سادة وعبيد كيف نرضى بأن نعيش عبيدا؟

2. أمن العدل صاحب الدار يعرى وغريبا يحتل قصرًا مشيدًا؟

ويجوع ابنها فيعدم قوتًا وينال الدخيل عيشًا رغيدا؟

ويبيح المستعمرون حماها ويظل ابنها طريدًا شريدا؟

الصور	جملة الاستفهام	المستفهم	أداة الاستفهام	المستفهم عنه
الصورة الأولى	كيف نرضى بأن نعيش عبيدا؟	الشاعر	كيف	حال الجزائريين
الصورة الثانية	– أمن العدل صاحب الدار يعرى وغريب يحتل قصرًا مشيدا؟	الشاعر	آ. الاستفهام	حال الجزائري الذي يطرد من بيته ويحل محله المستعمر
	– ينال الدخيل عيشًا رغيدا؟	الشاعر	آ. الاستفهام	حال الجزائري
	– يبيح المستعمرون حماها ويظل ابنها طريدًا شريدا؟	الشاعر	آ. الاستفهام	حال الجزائري المتشرد والمطرود من دياره

[1]: ينظر، عبد العالي سالم مكرم، مرجع سابق، ص46.

الدلالات التي أنجزت من سياق الاستفهام:

نجد أن الصورة الأولى يستفهم فيها الشاعر عن حالة الجزائريين وكيف يرضون بأن يعيشوا عبيدًا، وهم في ديارهم، وكيف سيطر العدو عليهم وسبب لهم الذّل والإهانة، ولذلك يقول كيف نرضى بأن نعيش عبيدًا؟

ويعكس هذا الاستفهام نظرة الشاعر إلى شعبه لأنه يعرف أنهم لن يرضخوا وينصاعوا إلى الاستعمار هو يتساءل ولكنه متأكد من أن الشعب الجزائري لن يعيش كالعبيد.

وفي الصورة الثانية استعمل ألف الاستفهام وهو يتساءل عن صاحب الدار وهو الجزائري الحرّ يطرد ويعيش الغريب الدخيل عيشًا رغيدا، ويكمل أبياته من غير استعمال حروف الاستفهام وكأنه ينسبها للبيت الذي قبلها بمعنى أمن العدل يجوع ابنها ويعدم قوتا وينال الدخيل عيشة رغيدة ويبيح المستعمر حماها ويظل الجزائري مطرودًا مشردًا وهذا ليس بالعدل.

المبحث الثالث: المستوى الدلالي

إنّ ما نلفيه في عالم اللّغة والأدب حديثا، هو ذلك الزخم الكبير من الدراسات التي تشكل نوعًا من التكامل، إذ نجدها تصب في مجرى واحد، وهو خدمة اللّغة العربية والاعتناء بها، اعتناء يؤهلها إلى مرتبة الرقي والتطور، نجد من هذه الدراسات التي عمَدت على ذلك مثلا: "دراسة معاني الكلمات وعلاقتها ببعضها (ما يدعى بالمعجم الدلالي)"،[1] فعلم الدلالة له أهمية كبيرة في حقول الدراسات اللّغوية الحديثة وخاصة عند اتصاله بالبحث الأسلوبي، إذ بهتم أولا وأخيرا بالجانب المعجمي وما تدل عليه الكلمات مع تتبع مستجدات المعنى الذي يلحق بتلك الدلالات، فإنه من الممكن متابعة الجانب الدلالي من خلال النظام اللّغوي الذي

[1]: دريزة سقال، من الصورة إلى الفضاء الشعري، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، ط1، 1993، ص9.

يتميز –كما هو معروف– بخصائص نحوية وصرفية، والتي تشكل لهذا النظام بنيته الخاصة.[1]

وفي هذا السياق يقول الجرجاني «لا يتصور أن يتعلق الفكر بمعاني الكلم إفرادا ومجردة من معاني النحو».[2] ومن هنا يتضح لنا أن علم الدلالة سيظل بحاجة مستمرة إلى مساعدة علم النحو وكذلك الصرف وما يتصل عموما بالبنية اللّغوية.

والملاحظ لمسار دراستنا لقصيدة «الذبيح الصاعد» وجود دلالات وصور بلاغية متينة وموحية، توحي بمتانة وثراء المعجم اللّغوي لدى الشاعر وقدرته على التلاعب بالألفاظ وحسن سبكها.

1. دلالة العنوان:

إن العنوان يمثل أول عتبات النص ومن خلاله يعلن عن القصيدة ويكشف بنيتها، ولهذا الأمر أهمية كبيرة في الكشف عن الخصوصية النصية، خاصة عند تلقي النص عبر سياقات نصية تبرز طبيعة التعالقات التي تربط هذا العنوان بنصه كما تربط النص بعنوانه.[3]

كما يعتبر مدخلاً ضروريا لكثير من أنواع الخطابات، وبذلك يكون بنية رحمية تولد معظم دلالات النص، فإذا كان النص هو المولود، فإن العنوان هو المولد الفعلي لتشابكات النص وأبعاده الفكرية والأيديولوجية.[4]

وإذا ما أردنا حصر الدلالة المعجمية للذبيح الصاعد نجد:

الذبيح: ذبح، يذبح، ذبحًا فهو ذابح والمفعول مذبوح

---

[1]: رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، منشأة المعارف بالإسكندرية، ص65.

[2]: عبد القادر الجرجاني، دلائل الإعجاز، المرجع السابق، ص134.

[3]: حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، ص59.

[4]: جميل حمداوي السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 25 يناير 1997، ص97.

ذبحه أي نحره بسكين أي قطع حلقومه والجمع ذباحى، ذبحى، وذبيح الله إسماعيل عليه السلام.[1]

الصاعد: من صَعَدَ، صَعِدَ، فهو صاعد والمفعول مصعود.

صَعَد المكان وفيه صعود وأصعَد وصعَّد بمعنى ارتقى مشرفًا.[2]

ولا تخرج هذه الدلالة عن معاني الموت والاستشهاد في سبيل الوطن والارتقاء والمنزلة الرفيعة، فالذبيح الصاعد رمز الثورة الجزائرية المباركة التي كان يسعى ثوارها، مجاهدوها من خلالها إلى تطهير أرضهم من المستعمرين الأنجاس أعداء الله والدين.

المعجم الدلالي في بناء القصيدة:

الألفاظ الدالة على الشجاعة والثبات	قام، يختال، وئيدًا، يتهادى، باسم، شامخًا، جلالاً، وتيهًا، رافعًا، حالمً، تسامى، امتطى، مذبح، البطولة، وافى، تعالى، اشنقوني، اصلبوني، امتثل.
الألفاظ الدالة على الثورة	تحيا، حرة، مستقلة، قتله، صلبوه، ثورة، الجزائر، ظلم، رعبًا، جهادًا، الطغاة، المنايا، البارودا، جبال شامخات، جيوش، الموت، النصر، الرزايا، الأحرار، ثورة التحرير، الشعب، المستعمرين، فرنسا، المستضعفين، مثوى، الضحايا، قبورًا، الثرى، اللحودا.
الألفاظ الدالة على الزمان	الصباح، دهرًا، الزمان.
الألفاظ الدالة	السماوات، جبال، بربروس، السجن، الفلك، الأرض، بقعة، الدار،

[1]: ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ج1، ط1997، ص343.

[2]: ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ج4، ص520.

على المكان	قصرًا.

انطلاقا من هذا الجدول، نجد تعامل الشاعر مع الألفاظ الدالة على الثورة والتي تظهر من خلالها تناسقًا كبيرًا يجمع بين الثورة الجزائرية وشجاعة وصمود الشهيد أحمد زبانا كمضمون لا يعرفه إلاّ من غاص في أعماق الثورة وتحدّى صعابها وهذا دليل على تأثر نفسية الشاعر وهو يصور لنا إعدام أحمد زبانا وكيفية صموده وثباته وارتقاءه إلى جوار ربه بنفس زكية مطمئنة هادئة، وبالرغم من إعدامه أسكت أفواه الكثير من طغاته الفرنسيين وأربكهم بتصرفه العظيم الذي يوحي بالجانب الإيجابي تارة وبالجانب السلبي تارة أخرى، وكل هذا ربطه بالألفاظ الدالة على الزمان والمكان.

ومن خلال هذا المعجم الدلالي الثري نستنتج أن الشاعر استطاع أن يصور لنا مشهد إعدام الشهيد أحمد زبانا وتحريك الثورة والتقدم بها وإحياء زبانا في كل نفس جزائرية تهتف بالحرية، مما أضفى جمالا في بناء الصورة الفنية التي تفننت بها قصيدته بشكل عام.

الدلالة المكتسبة:

نقصد بالدلالة المكتسبة الكلام الذي يكتسب معنى ضمن السياق الوارد فيه.[1]

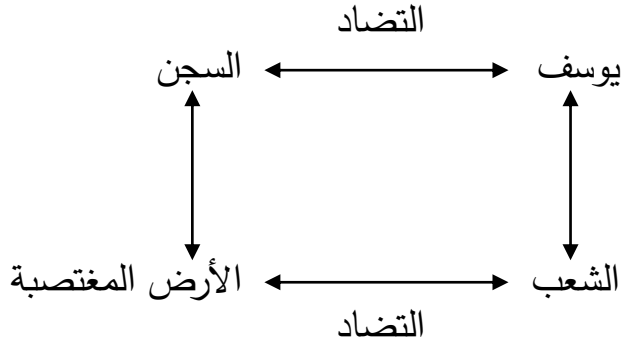
وهذا ما وجدناه متجسدًا في قصيدة الذبيح الصاعد كوصف معراج الشهيد زبانا في مذبح البطولة وتشبيهه بمعراج وإسراء النبي محمد صلى الله عليه وسلم إلى السماء السابعة، فهذا شرف عظيم وأي شرف له؟ وزبانا هو الآخر راح يتمثل عروج النبي صلى الله عليه وسلم فوافى السماء معراجًا واعتلاءً يرجو المزيد من الشرف والمنزلة الرفيعة.

واحشري في غياهب السجن شعبًا سيم خسفًا فعاد شعبا عنيدا

هنا تصوير لحالة المعاناة التي يعيشها الشعب الجزائري من خلال الحصار والملاحقة من طرف الاستعمار ونجد الشاعر شبه الشعب الجزائري وسجن فرنسا لهم بقصة

[1]: ينظر دريزة سقال، من الصورة إلى الفضاء الشعري، ص38.

سيدنا يوسف عليه السلام الذي ألقي في غياهب السجن وبناءًا على هذا التشاكل بين صورة سيدنا يوسف عليه السلام في صموده وصبره وتحديه لقوى الطغاة والظالمين وصورة الشعب الجزائري في عدم رضوخه واستسلامه وتحديه للاستعمار الغاشم، حيث يأخذ البيت الترسيمة التالية:

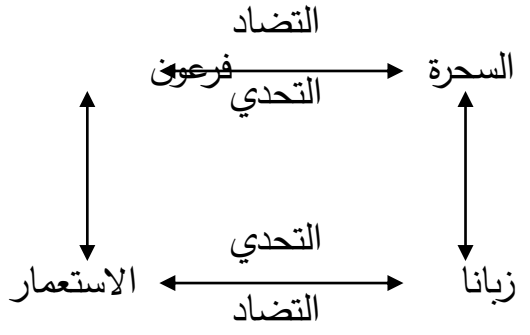


اشنقوني فلست أخشى حبالاً واصلبوني فلست أخشى حديدا

واقض يا موت فيما أنت قاض أنا راض إن عاش شعبي سعيدا

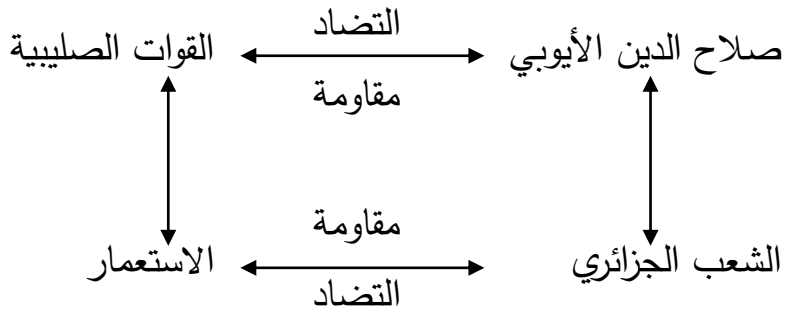
هنا تصوير لتحدي الشهيد أحمد زبانه لزبانيته ليلة إعدامه من خلال صموده والرضا بالشهادة في سبيل أن يعيش شعبه حرًا مستقلا، حيث يشير ضمنيا إلى قصة السحرة مع فرعون أولئك السحرة الذين آمنوا بربهم قال تعالى: ﴿**قَالُوا لَنْ نُؤْثِرَكَ عَلَىٰ مَا جَاءَنَا مِنَ الْبَيِّنَاتِ وَالَّذِي فَطَرَنَا ۖ فَاقْضِ مَا أَنْتَ قَاضٍ ۖ إِنَّمَا تَقْضِي هَٰذِهِ الْحَيَاةَ الدُّنْيَا**﴾. (سورة طه، الآية 72).

ويبدو التشاكل بين صورة السحرة في تحدّيهم لفرعون ورفضهم الانصياع لأوامره وصورة الشهيد زبانا في تحدّيه للاستعمار الغاشم رفضه الكشف عن أسرار الثورة والثوار يأخذ الترسيمة التالية:



سوف لا يعدم الهلال صلاح الدين فاستصرخي الصليب الحقودا

في هذا البيت يصور لنا الشاعر بطولة الشعب الجزائري في مقاومته للاستعمار الفرنسي ورفضه له، فالإشارة هنا إلى أحد رموز التاريخ الإسلامي صلاح الدين الأيوبي ويبدو التشاكل في صورة الشعب الجزائري وفي مقاومته للاستعمار الفرنسي وصلاح الدين الأيوبي في مقاومته للقوات الأفرنجية الصليبية.



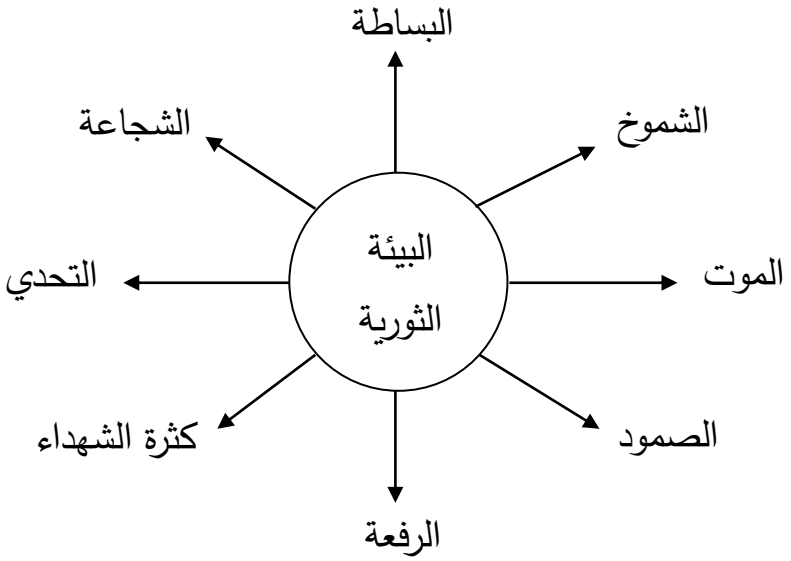
الجمل وفضاؤها الدلالي:

نلمس في قصيدة الذبيح الصاعد دلالات تمخضت عن تضافر الكلمات المستوحاة من الحيز الأدبي والاجتماعي لدى الشاعر والمتمثلة كالآتي:

1. باسم الثغر كالملائك أو كالطفل ← البساطة
2. شامخًا أنفه ←
3. جلالا وتيها ← الشموخ والصمود والرفعة
4. رافعًا رأسه ←
5. امتطى مذبح البطولة ← الشجاعة
6. يدعو الرقودا ← الموت

7. اقض يا موت فيما أنت قاض ← التحدي

8. ومضى الشعب بالجماجم يبني أمة ← كثرة الشهداء



من خلال دراستنا للصورة الدلالية التي وظفها الشاعر في قصيدته، نستنتج أنّ جلّ الألفاظ والجمل التي حاك بها نصه الشعري، كانت من عمق البيئة الثورية، وهذا ما يوحي بفكره إلى التلهف والطمع في الحرية على الرغم من معرفته لنتائج ومخلفات الثورة وما تخلفه من خسائر مادية وبشرية والتي تكلفهم الكثير.

خاتمة

خاتمة:

وفي الأخير ونظرًا لما سعى إليه التحليل الأسلوبي للخطاب الشعري، نستنتج أنه يقوم بتحديد الهدف الدقيق للتحليل، ويختار للنص منهجًا ملائمًا يجعله يرتكز على المستويات التي تمثل الشكل الفني الذي يختلف فيه المضمون.

ونظرًا لاعتباره يكشف عن المدلولات الجمالية في النص، جاء مشروعي حول التحليل الأسلوبي للخطاب الشعري، وهذا ما جعله جامعًا بين النظري والتطبيقي.

فيما يخص الجانب النظري، وإن صح القول جاء معنونًا بالأسلوبية والخطاب الشعري، حيث احتوى هذا الأخير على ثلاثة مباحث ركز فيها على الأسلوب والأسلوبية مفهومًا ونشأة، بحيث كان نتيجة أو تكملة للبلاغة القديمة ثم مستويات التحليل الأسلوبي نجده يركز على ثلاثة عناصر.

1. أن يقوم الباحث من خلال النص بملاحظة التجاوزات النصية وتسجيلها بهدف الوقوف على مدى شيوع الظاهرة الأسلوبية أو ندرتها ويكون ذلك بتجزيء النص إلى عناصر ثم تفكيك هذه العناصر إلى جزئيات وتحليلها لغويًا.
2. النتيجة التي يتوصل إليها الباحث من خلال هذه الدراسة.

ويندرج ضمن هذا البحث المستوى الصوتي الذي يشكل عنصرًا مهمًا في تكوين الإيقاع داخل القصيدة والمستوى التركيبي الذي يمثل دوره في دراسة البنية التركيبية وطريقة انتظامها، ثم المستوى الدلالي الذي يهتم بدراسة المعنى اللّغوي على صعيد المفردات والتراكيب، ثم يأتي المبحث الثالث بعنوان شعرية الخطاب الشعري، الذي يتناول موضوع الشعريات، بحيث يكون مرتبطًا بالإنشاء والإيقاع، حيث تبرز أهميته في متابعة تحولات اللّغة في الخطاب، بحيث نعالجه معالجة شعرية، هذا فيما يخص الفصل الأول.

أما الفصل الثاني، جاء فصلا تطبيقيا باعتبار الأسلوبية علمًا يقوم بدراسة النصوص دراسة وصفية تحليلية تمت بالاعتماد على هذه المستويات (الصوتي، التركيبي، الدلالي).

خاتمة:

ومن هذا نستخلص أن المبحث الأولى المستوى الصوتي توصلنا فيه إلى استعمال بعض الحروف الغالبة على القصيدة (انفجارية، حلقية، نطقية، شفوية)، بالإضافة إلى استعمال إيقاع داخلي وخارجي، واستحضار الشاعر لهذه العناصر دليل على رغبته في تحريك نفسية المتلقي بإضفاء لمسة إيقاعية رنانة تترك الأثر عند القارئ.

والمبحث الثاني المستوى التركيبي استخلصنا فيه حضور الجانب البلاغي بكثرة، متمثلا في الأسلوب والتعريف والتنكير... الخ، وذلك لإضفاء لمسة بلاغية جمالية على القصيدة.

ثم المبحث الثالث المستوى الدلالي، نستنتج أن هذا المستوى حاول دراسة مفردات القصيدة، وذلك من خلال استخراج المعاجم المستعملة فيها، وكذا الصور البيانية التي لعبت دورها في هذا الحقل دون أن ننسى دلالة الجمل الغالبة على القصيدة التي من خلالها اكتشفنا طابعها الحقيقي.

وأخيرا بعون الله تعالى استطعت إتمام هذا البحث، فإن وفقت فيه فهذا من عند الله وأحمده على ذلك، وإن كان غير ذلك فهذا تقصير مني.

ملاحق

التعريف بالشاعر مفدي زكريا:

مفدي زكريا اسمه الحقيقي زكريا الشيخ، ولد بقرية بني يزقن بغرداية بتاريخ 12 أفريل 1908، من عائلة تعود أصولها إلى الرستميين، بدأ تعليمه الأول بمدينة عنابة أي كان والده يمارس التجارة بالمدينة، ثم انتقل إلى تونس لمواصلة تعليمه باللغتين العربية والفرنسية، وتعلم بالمدرسة العطارية والمدرسة الخلدونية.

انخرط مفدي زكريا في حزب نجم شمال إفريقيا، ثم حزب الشعب الجزائري، انضم إلى الثورة التحريرية في 1955، سجن بسجن بربروس "سركاجي" مدة ثلاث سنوات، وبعد خروجه من السجن قدّ إلى المغرب ثم إلى تونس أين ساهم في تحرير جريدة المجاهد إلى غاية الاستقلال، اشتهر مفدي زكريا بكتابة النشيد الوطني الرسمي "قسما"، إلى جانب ديوان "اللهب المقدس" و"إلياذة الجزائر"، وافته المنية في 17 أوت 1977 بتونس.

قصيدة الذبيح الصاعد للشاعر مفدي زكريا:

قام يختال كالمسيح وئيدا يتهادى نشوانَ، يتلو النشيدا
باسمَ الثغر، كالملائك، أو كالطفل، يستقبل الصباح الجديدا
شامخاً أنفه، جلالاً وتيهاً رافعاً رأسَه، يناجي الخلودا
رافلاً في خلاخل، زغردت تملأ من لحنها الفضاء البعيدا !
حالماً، كالكليم، كلّمه المجد، فشد الحبال يبغي الصعودا
وتسامى، كالروح، في ليلة القدر، سلاماً، يشِعُّ في الكون عيدا
وامتطى مذبح البطولة مع راجاً، ووافى السماءَ يرجو المزيدا
وتعالى، مثل المؤذن، يتلو... كلمات الهدى، ويدعو الرقودا
صرخة، ترجف العوالم منها ونداءٌ مضى يهز الوجودا :
((اشنقوني، فلست أخشى حبالا واصلبوني فلست أخشى حديدا))

...

((وامتثل سافراً محياك جلادي، ولا تلتثم، فلستُ حقودا))

((واقض يا موت فيّ ما أنت قاضٍ أنا راضٍ إن عاش شعبي سعيدا))

((أنا إن مت، فالجزائر تحيا، حرة، مستقلة، لن تبيدا))

قولةٌ ردَّد الزمان صداها قدُسِياً، فأحسنَ الترديدا

احفظوها، زكيةً كالمثاني وانقُلوها، للجيل، ذكراً مجيدا

وأقيموا، من شرعها صلواتٍ، طيباتٍ، ولقنوها الوليدا

زعموا قتلَه...وما صلبوه، ليس في الخالدين، عيسى الوحيدا !

لفَّه جبرئيلُ تحت جناحيه إلى المنتهى، رضياً شهيدا

وسرى في فم الزمان "زَبَانا"... مثلاً، في فم الزمان شرودا

يا"زبانا"، أبلغ رفاقَك عنا في السماوات، قد حفِظنا العهودا

...

وارِ عن ثورة الجزائر، للأفلاك، والكائنات، ذكراً مجيدا

ثورةٌ، لم تك لبغي، وظلم في بلاد، ثارت تفُكُّ القيودا

ثورةٌ، تملأ العوالمَ رعباً وجهادٌ، يذرو الطغاةَ حصيدا

كم أتينا من الخوارق فيها وبهرنا، بالمعجزات الوجودا

واندفعنا مثلَ الكواسر نرتادُ المنأيا، ونلتقي البارودا

من جبالٍ رهيبة، شامخات، قد رفعنا عن ذُراها البنودا

وشعاب، ممنَّعات براها مُبدعُ الكون، للوغى أُخدودا

وجيوشٍ، مضت، يد الله تُزْجيها، وتَحمي لواءَها المعقودا

من كهولٍ، يقودها الموت للنصر، فتفتكُّ نصرها الموعودا

وشبابٍ، مثل النسورِ، تَرامى لا يبالي بروحه، أن يجودا

...

وشيوخٍ، محنَّكين، كرام مُلِّئت حكمةً ورأياً سديدا

وصبأيا مخدَّراتٍ تبارى كاللَّبوءات، تستفز الجنودا

شاركتْ في الجهاد آدمَ حواءُ ومدّت معاصما وزنودا

أعملت في الجراح، أنملَها اللّدنَ، وفي الحرب غُصنَها الأُملودا

فمضى الشعب، بالجماجم يبني أمةً حرة، وعزاً وطيدا
من دماءٍ، زكية، صبَّها الأحرارُ في مصْرَفِ البقاء رصيدا
ونظامٍ تخطُّه ((ثورة التحرير)) كالوحي، مستقيماً رشيدا
وإذا الشعب داهمته الرزايا، هبَّ مستصرخاً، وعاف الركودا
وإذا الشعب غازلته الأماني، هام في نيْلها، يدُكُّ السدودا
دولة الظلم للزوال، إذا ما أصبح الحرّ للطَّغامِ مَسودا !

...

ليس في الأرض سادة وعبيد كيف نرضى بأن نعيش عبيدا؟ !
أمن العدل، صاحب الدار يشقى ودخيل بها، يعيش سعيدا؟ !
أمن العدل، صاحبَ الدار يَعرى، وغريبٌ يحتلُّ قصراً مشيدا؟
ويجوعُ ابنها، فيعْدمُ قوتاً وينالُ الدخيل عيشاً رغيداً؟؟
ويبيح المستعمرون حماها ويظل ابنُها، طريداً شريدا؟؟
يا ضَلال المستضعَفين، إذا هم ألفوا الذل، واستطابوا القعودا !!
ليس في الأرض، بقعة لذليل لعنته السما، فعاش طريدا ...
يا سماء، اصعَقي الجبانَ، ويا أرض ابلعي، القانع، الخنوعَ، البليدا
يا فرنسا، كفى خداعا فإنّا يا فرنسا، لقد مللنا الوعودا
صرخ الشعب منذراً، فتصامَمْتِ، وأبديت جَفوة وصدودا

...

سكت الناطقون، وانطلق الرش اش، يلقي إليكِ قولاً مفيدا :
((نحن ثرنا، فلات حين رجوعٍ أو ننالَ استقلالَنا المنشودا))
يا فرنسا امطري حديداً ونارا واملئي الأرض والسماء جنودا
واضرميها عرْض البلاد شعالِيلَ، فتغدو لها الضعاف وقودا
واستشيطي على العروبة غيظاً واملئي الشرق والهلال وعيدا
سوف لا يعدَمُ الهلال صلاحَ الدين، فاستصرِخي الصليب الحقودا
واحشُري في غياهب السجن شعبا سِيمَ خسفاً، فعاد شعباً عنيدا

واجعلي "بربروس" مثوى الضحايا إن في بربروس مجداً تليدا !!
واربِطي، في خياشم الفلك الدوَّار حبلاً، وأوثقي منه جيدا
عطلى سنة الاله كما عطلتِ من قبلُ "هوشمينَ" المريدا ...
...
إن من يُهمل الدروس، وينسى ضرباتِ الزمان، لن يستفيدا ...
نسيَت درسَها فرنسا، فلقنَّا فرنسا بالحرب، درساً جديداً !
وجعلنا لجندها "دار لقمَانَ" قبوراً، ملءَ الثرى ولحودا !
يا "زبانا" ويا رفاق "زبانا" عشتمُ كالوجود، دهراً مديدا
كل من في البلاد أضحى "زبانا" وتمنى بأن يموت "شهيدا !!"
أنتم يا رفاقُ، قربانُ شعب كنتم البعثَ فيه والتجديدا !!
فاقبلوها ابتهالةً، صنع الرشاشُ أوزانهَا، فصارت قصيدا !!
واستريحوا، إلى جوارِ كريمٍ واطمئنوا، فإننا لن نحيدا!!

قائمة البحث

مصادرها ومراجعها

قائمة البحث مصادرها ومراجعها:

1. ابن عبد الله شعيب، المسير في البلاغة العربية، دار الهدى، ميلة، الجزائر.

2. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ج1، ط1997، ص343.

3. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ج3.

4. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ج4، ص520.

5. ابن منظور، معجم لسان العرب، ج2، دار صادر، بيروت، 2000.

6. ابن منظور، معجم لسان العرب، دار صادر، بيروت، ج2.

7. أبو علي لحسين ابن رشيق القيرواني، كتاب العهدة، ج1، تحقيق محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط5، بيروت، 1981.

8. أحمد محمد قدور، مبادئ اللّسانيات، دار الفكر، دمشق، سوريا، 1996، ط1.

9. بيرجيرو، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة منذر عياش، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، 1994.

10. جميل حمداوي السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 25 يناير 1997.

11. جورج مونان، مفاتيح الألسنة، ترجمة الطيب البكوش، المكتبة الوطنية الجزائرية، منشورات سعيدان، 1994.

12. الحبيب السائح، توجهات الأدب الجزائري المعاصر، قصة وشعراً ورواية، مجلة آمال، العدد 55، 1982.

13. حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط.

14. حميد آدم ثويني، فن الأسلوب دراسة وتطبيق عبر العصور، دار صفاء، ط1.

15. دريزة سقال، من الصورة إلى الفضاء الشعري، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، ط1، 1993.

16. رابح بحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعية، باجي مختار، عنابة، الجزائر، د.ط.

17. رابح بخوش، البنية اللّغوية لبردة البويصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993.

18. رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، منشأة المعارف بالإسكندرية.

19. زين كامل الخويسكي، الأصوات اللّغوية، دار المعرفة الجامعية، 2008م-1429هـ، د.ط.

20. صالح بلعيد، نظرية النظم، دار هومة، 2001.

21. صالح خرفي، الشعر الجزائر الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.

22. صلاح فضل، الأساليب الشعرية المعاصرة، ط1، دار الأدب، بيروت، 1995.

23. عبد السلام مسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية، الكتاب، تونس.

24. عبد العالي سالم مكرم، تطبيقات نحوية بلاغية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ج2.

25. عبد الغفار حامد هلال، الصوتيات اللّغوية دراسة تطبيقية على أصوات اللّغة، دار الكتاب الحديث، القاهرة، 2009م-1430هـ، د.ط.

26. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2004.

27. عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية، أشجان يمينة، دار الحداثة، بيروت، لبنان، 1986، ط1.

28. عبد الهادي بن ظافر الشهيري، إستراتيجية الخطاب، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2004، ليبيا.

29. فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري دراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، 2004.

30. فيلي ساندرس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ترجمة خالد محمود جمعة، التوزيع دار الفكر، دمشق، ط1، 1424هـ/2003م.

31. مالك بن نبي، أفاق جزائري –للحضارة– الثقافة المفهومية، ت: الطيب الشريف، مكتبة النهضة الجزائرية.

32. مالك بن نبي، شروط النهضة، ترجمة عمر كامل مقاوري، عبد الصبور شاهين، ط3، دار الفكر، 1969.

33. مجلة البحوث والدراسات الإنسانية، العدد 9، 2014.

34. محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1982م–1402هـ، ط1.

35. محمد اللويمي، في الأسلوب والأسلوبية، مطابع الخميني، ط1.

36. محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهري، المركز الثقافي، دار البيضاء، المغرب، 1991، ط1.

37. محمد حسين النجار، «الجوهر في البحور والدوائر»، ط1، الجزائر.

38. محمد شطاح نعمان بوقرة، تحليل الخطاب الأدبي والإعلامي بين النظرية والتطبيق، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ط.

39. محمد عبد العظيم، إطلالة أسلوبية من نافذة التراث النقدي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1994م-1415هـ، ط1.

40. محمد عبد المنعم الخفاجي، الأسلوب والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، ط1، سنة 1996.

41. محمد كواكبي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبو فراس الحمداني، دراسة صوتية وتركيبية، دار هومة، الجزائر، 2003، د.ط.

42. محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه، 1925 – 1975، دار العرب الإسلامي، بيروت، 1985.

43. مصطفى السعداني، البنات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ناشر منشأة المعارف، الإسكندرية.

44. مفدي زكريا، اللّهب المقدس، موفم للنشر، الجزائر، 2009.

45. مفدي زكريا، أمجادنا تتكلم وقصائد أخرى، جمع مصطفى بن الحاج بكير حمودة، نشر مشترك مؤسسة مفدي زكريا، الوكالة الوطنية للاتصال والنشر، الجزائر، 2003.

46. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، الجزء 1، دار الفجر.

فهرس

فهرس

بسملة.

كلمة شكر.

إهداء.

مقدمة..... أ

مدخل 2

الفصل الأول: الأسلوبية والخطاب الشعري

المبحث الأول: الأسلوب والأسلوبية (المفهوم والنشأة) 9

المبحث الثاني: مستويات التحليل الأسلوبي..... 14

المبحث الثالث: شعرية الخطاب الشعري..... 20

الفصل الثاني: مقاربة أسلوبية في قصيدة الذبيح الصاعد

المبحث الأول: المستوى الصوتي 29

المبحث الثاني: المستوى التركيبي..... 35

المبحث الثالث: المستوى الدلالي..... 40

خاتمة..... 49

ملاحق..... 52

قائمة البحث مصادرها ومراجعها 57

فهرس.