الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique
UNIVERSITE 08 MAI 1945-GUELMA
des lettres et des langues : faculté

جامعة 8 ماي 1945 قالمة
كلية الآداب واللغات

N° :..... الرقم: .....

مذكرة مقدمة لنيل شهادة

الماستـــــــــــــــــــــــــــر

(تخصص تـــحليل الخطاب)

خصائص الأسلوب في "إلياذة الجزائر" لـــــمفدي زكريا

مقدمة من قبل:
فاطمة بن كاشر

تاريخ المناقشة: جوان 2015

وردة بويران	رئيسا	أستاذ مساعد أ	جامعة قالمة08 ماي 1945
راوية شاوي	مقرر ا	أستاذ مساعد أ	جامعة قالمة08 ماي 1945
سهيلة زرزار	ممتحنا	أستاذ مساعد أ	جامعة قالمة08 ماي 1945

السنة:2014- 2015

بسم الله الرحمن الرحيم

قَالَ رَبِّ ٱشْرَحْ لِي صَدْرِي ﴿٢٥﴾
وَيَسِّرْ لِيٓ أَمْرِي ﴿٢٦﴾
وَٱحْلُلْ عُقْدَةً مِّن لِّسَانِي ﴿٢٧﴾
يَفْقَهُوا۟ قَوْلِي ﴿٢٨﴾

سورة طه : الآية 20

شـــــــكر وتـــــقديـــــر

الحمد لله الذي أنار لنا درب العلم ، والمعرفة ، وأعاننا على أداء هذا الواجب

ووفقنا في إنجاز هذا البحث.

أتوجه بجزيل الشكر، والامتنان إلى كل من ساعدني من قريب ، أو من بعيد

على إنجاز هذا البحث ،وفي تذليل ما واجهني من صعوبات ، وأخص بالشكر

الأستاذة المشرفة **راوية شاوي**، التي لم تبخل عليّ بتوجيهاتها ، ونصائحها

القيمة والتي كانت عونًا لي في إتمام هذا البحث المتواضع، فجزاها الله عنا كل خير

فلها مني كل الاحترام والتقدير.

كما أخص جزيل الشكر، والعرفان إلى كل من أشعل شمعة في دروب علمنا.

وإلى من وقف على المنابر، وأعطى من حصيلة فكره لينير دربنا إلى كافة

أساتذة قسم اللغة والأدب العربي.

إهـــــــــــــــداء:

إلى من أحمل اسمه بكل فخر إلى مثال التضحية والوفاء

أبي الغالي أطال الله عمره

إلى ينبوع الصبر، والتفاؤل، والأمل إلى كل من في الوجود بعد الله ورسوله:

أمي الغالية حفظها الله وأطال عمرها.

إلى سندي وقوتي وملاذي بعد الله إلى من آثـــرونـــي علـــى أنفسهم

إلى من علمـــوني علـــــم الحياة إلى من أظهروا لي ما هو أجمل من الحياة

إخواني : علي وعادل، وزوجتهما : راضية ، وفتيحة.

وأخواتي : جناة ، مليكة، سعاد، صليحة، وحسناء.

وأزواجهن : الطاهر، إبراهيم، مراد، عصام ، إبراهيم.

إلى الكناكيت الصغار: منار، فرح، سندس، سلمى، بشرى، صديق، سيف الدين، علاء الدين، إسلام ، خير الدين.

إلى ابن أختي الكبيرة دراجي وأخته شهرة، وزوجها فاتح والكنكونة جيهان، حفظهم الله جميعًا.

إلى من كانوا ملاذي ، وملجئي إلى من تذوقت معهم أجمل اللحظات

إلى من سأفتقدهم ولأتمنى أن يفتقدوني.

سارة سوايحية ، ميمية بلعقون.

إلى أختي التي لم تلدها أمي إلى من نَحلُو بالإخاء، وتميزت بالوفاء، والعطاء.

إلى ينبـــوع الصـــدق الصـــافي إلى مـــن معهـــا سَـــعِدْتُ.

وبرفقتهـــا في دروب الحيـــاة الحلـــوة والحزينـــة سِـــرْتُ.

إلى مـــن كانـــت معـــي علـــى طريـــق النجـــاح ، والخيـــن

صديقتي : ليلى بوعامين فجزاك الله خيرًا على ما قدمته لي من مساعدة.

مقدمة

مقدمة:

يعد الشّعر ديوان العرب المخلد لمآثرهم ، و أخبارهم ، و مرجعًا تُحفظ من خلاله كل المواقف ، و الأحداث ، و تجسيدًا لكل العواطف ، و المشاعر الإنسانية و هذا ما أبرزته الذاكرة الشّعرية على مدى الأزمان، و عبر مراحل مختلفة ؛ حيث كان الشّعر ، و لا يزال محاكاةً لحياة الإنسان في شتى صورها، و حالاتها، و أوضاعها، كما تماشى مع كل التطورات، و التغيرات على اعتبار أن الشاعر اللسان الذي يترجم حال مجتمعه.

و قد برهن الشّعر العربي بصفة عامة على مصداقيته ، و مكانته، و كان بمثابة صورة لمختلف الأوضاع سواء على الصعيد الثقافي، أو الاجتماعي، أو السياسي، و غيرها...

كما أثبت الشّعر الجزائري نجاعته ، و أهميته لما حمله من معانٍ سامية ، فكان بذلك أحد أبرز الأقطاب الشّعرية العربية ، و لا طالما كان عنوانا لمناصرة الصمود ،و الكفاح لزمن الثورة ، و سجلا حافلا في الستينيات، و السبعينيات نظرًا للتغيرات التي طرأت على مستوى الواقع الجزائري، و العربي، و الإنساني عمومًا.

فالشّعر الجزائري كان مُتضمنًا لقضايا عديدة سواء تعلق الأمر بقضايا الأمة الجزائرية ، أم الأمة العربية ، و حتى القضايا الإنسانية ، و قد كان للوطن حضور مكثف في الشّعر الجزائري القديم ، و حتى المعاصر خاصة بما يُعرفُ بالشّعر الثوري ، حيث عمد الشعراء إلى الحديث عن الثورة المباركة بصورة منقطعة النظير، فظهر على الساحة الشعرية الجزائرية شعراء تغنوا بأمجاد ، وبطولات الشعب الجزائري الذي تصدى برباطة جأشٍ للاحتلال الفرنسي، و لم يأبَ إلا الانتصار ، و كان على رأسهم شاعر الثورة العظيم **مفدي زكريا** الذي كانت له العديد من الآثار الأدبيّة، و القصائد الثورية التي نظم معظمها

في أعماق السجون نذكر منها : **ديوان اللهب المقدس، وتحت ظلال الزيتون، وإلياذة الجزائر،** هذه الأخيرة التي تُعدُ ملحمة شعرية ، و تمتاز عن غيرها بكونها وصفًا للحقائق ، و تسجيلاً لوقائع من صُنع الإنسان الجزائري على مر العصور، و قد حازت على عناية فائقة من قبل الدارسين، و الباحثين على اختلاف توجهاتهم ، و خلفياتهم.

انطلاقا مما سبق ، جاءت دراستنا تحت عنوان : **"خصائص الأسلوب في إلياذة الجزائر لمفدي زكريا"** هذا ما جعلنا نطرح مجموعة من التساؤلات كالآتي:

- **ماهي أهم الخصائص الأسلوبيّة في شعر مفدي زكريا؟**
- **ما هي الظاهرة الأسلوبيّة الأكثر بروزاً في إلياذة الجزائر؟**
- **إلى أي مدى انزاح الشاعر عن النمط المعياري المألوف في التصوير الشعري؟**

و قد كان اختيار هذا الموضوع نابعًا من عدة أسباب أحدها **موضوعي،** و الآخر **ذاتي** ، و يتمثل الأول في معرفة أبرز الخصائص، و الظواهر **الأسلوبيّة** الطاغية في شعر **مفدي زكريا** التي جعلت أسلوبه راقيًا تطرب له الآذان ، وتهتز له المشاعر، أما **الذاتي،** فكان نتيجة حب الإطلاع على **الإلياذة** ، والتعلق الشديد بها، و بطريقة بناءها لما تحويه من تشويق ، و إذكاء للروح.

اقتضت هذه الدراسة خطة منهجية مكونة من **فصلين** تسبقهما **مقدمة، ومدخل نظري،** و تتلوهما **خاتمة، و ملحق.**

تناولنا في **المقدمة** إشكالية البحث الذي نحن بصدد دراسته، و أسباب اختياره، و أهدافه، أما **المدخل** فعالجنا فيه **مفهوم الأسلوب و الأسلوبيّة ، والعلاقة بينهما** إضافة إلى العلاقة بين **الأسلوبيّة و البلاغة.**

و قد مزجنا في **الفصلين** بين النظري و التطبيقي ، فكان **الفصل الأول** موسومًا بـ : **البنية الموسيقية في إلياذة الجزائر** و تطرقنا فيه إلى الحديث عن البنية الموسيقية بما فيها من تعريف **للوزن ، والبحر ، والقافية، والروي، والتكرار**، مع تقديم أمثلة تطبيقية من **إلياذة الجزائر**.

أما **الفصل الثاني** فجاء موسوما بـ : "**الانزياح في إلياذة الجزائر**"، تناولنا فيه الحديث عن الانزياح بنوعيه **الانزياح التركيبي** المتمثل في **التقديم و التأخير، و الحذف**، و الانزياح **التصويري** المتمثل في **التشبيه، الاستعارة، و الكناية**، مع التمثيل لهذه الظواهر من **الإلياذة**.

و قد كانت **إلياذة الجزائر لمفدي زكريا** مَحَطَّ اهتمام دراسات سابقة نذكر منها : **مذكرة ماجستير بعنوان :شعرية المبالغة – إلياذة الجزائر لمفدي زكريا أنموذجًا – دراسة أسلوبية فنية** لأسماء بن منصور.

اعتمدنا في هذه الدراسة على **المنهج الأسلوبي** الذي بدا لنا الأنسب لمثل هذه الدراسة نظرًا لما يقدمه من إمكانات التفسير ، و التحليل ، و الكشف عن المدلولات الجمالية في النّص الشّعري.

انصب بحثنا على مصدر تمثل في **إلياذة الجزائر لمفدي زكريا** ، و قد اعتمدنا في دراسته على عدة مراجع نذكر من بينها: **الأسلوب و الأسلوبيّة لعبد السلام المسدي، الأسلوبيّة مدخل نظري و دراسة تطبيقية لفتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية دراسة و تطبيق لعدنان بن ذريل.**

و كأي بحث لم يخلُ بحثنا من صعوبات اعترضت طريقنا كان على رأسها اتساع موضوع البحث ، كما أن وفرة المراجع تسببت في صعوبة ضبط بعض المفاهيم الإجرائية خاصة فيما يتعلق **بمفهوم الأسلوب.**

و في الأخير نرجو أن نكون قد وُفِقْنَا في هذا البحث، و أن يكون مساهمة في إثراء الدراسات اللاحقة، و لهذا يجوز تقديم الشكر للأستاذة المشرفة **راوية شاوي** التي احتضنت هذا البحث منذ كان فكرة إلى غاية أن صار عملا مكتملاً.

و من الله العون و السداد

المدخل

الأسلوب و الأسلوبيّة:

أولا: مفهوم الأسلوب

ثانيا :مفهوم الأسلوبيّة

ثالثا :بين الأسلوب و الأسلوبيّة

رابعا :بين البلاغة و الأسلوبيّة

أولا: مفهوم الأسلوب :

إن الحديث عن مفهوم الأسلوب ذو أهمية خاصة ،باعتباره مدخلا للكشف عن القيم التعبيرية في الصياغة، لذلك تطرقت إليه المصادر المعجمية قصد رصد ماهيته.

1.لـــغـــــة :

تناولت العديد من المعاجم العربية مفهوم الأسلوب من بينهم: **معجم لسان العرب لابن منظور** الذي يعرّفه في مادة سَلَبَ أنه : « **يُقالُ للسّطر من النّخيل أسلوبٌ، و كل طريق ممتدٍ فهو أسلوبٌ قال : و الأسلوبُ الطريق و الوجهُ و المذهبُ، يُقال : أنتم في أسلوبِ سُوء و يجمعُ أساليب، والأسلوبُ الطريقُ تُأخذُ فيْه ، و الأسلوبُ بالضم : الفنُّ يقال : أخذ فلانٌ في أساليب من القول أي أفانين منه، و إنَّ أنفه لفِي أسلوبٍ إذا كان متكبرًا** »[1].

و يعرِّفه **الفيومي** في معجمه **المصباح المنير** قائلا:

الأُسلوب بضم الهمزة : « **الطريق و الفن و هو على أسلوب من أساليب القومِ أي على طريقٍ من طُرِقِهِمْ و السَّلبُ ما يُسْلَبُ و الجَمْعُ أَسْلاَبٌ** »[2]. و يعرّفه أيضا **الزمخشري** في معجمه **أساس البلاغة** في مادة «سَلَبَ» بقوله : « **سَلَبَهُ ثوبَهُ و هو سَليب، و أخذ سَلَبَ القتيل و أسْلابُ القَتْلَى، و لبسَت الثكلى السِّلاب و هو الحداد، و تسلبّت و سَلَبَّت على ميتها فهي مُتَسَلِّبَ و الإحداد على الزّوج و التّسليب عامّ و سلكتُ أسلوبَ فلان :طريقته و كلامه على أساليب حسنة، و من المجاز سلبه فؤاده، و عقله و أستلبه و هو متسلب العقل** »[3].

و مما تقدم يمكن القول أن الأسلوب في المعاجم العربية هو الطريق أو الطريقة أو المذهب، و من معانيه المعجمية أيضا : الرّتلُ، أو السّطرُ من النّخيلِ أو نحوه، و سواء أكان الأسلوب هو الطريقة، أم الطريق ، أم المذهب، أم الرتل، أم الصف فكلها موسومة بالاستقامة.

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مج1، دار صادر بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص 473.

[2]- الفيومي : المصباح المنير، مادة (سَلَبَ)، عن عبد القادر عبد الجليل ، دار صفاء، عمان ، ط1، 2002، ص104.

[3]- أبي القاسم جار الله محمود بن عُمر بن أحمد الزمخشري: أساس البلاغة، تح : محمد باسل عُيونُ السُّود، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان ، ط1، 1419هـ ، 1998م، ص 368.

2.اصطلاحا :

عُرف مصطلح **الأسلوب** عند العرب قديما كما عُرف عند غيرهم، و قد استخدمه علماء العربية، في دلالات اصطلاحية متعددة ، من بينهم **حازم القرطاجني** في كتابه : **منهاج البلغاء وسراج الأدباء** حين كتب فصلًا مطولًا بعنوان : **المنهج الثالث في الإبانة عن الأساليب الشّعرية وأنحاء الإعتمادات فيها،** و قد تحدث فيه عن ملائمة الأساليب للأغراض ، و أنَّ الأساليب تختلف باختلاف الأغراض و أحوال المخاطبين حيث قال : « **إن أساليب الشّعر تتنوع بحسب مسالك الشعراء في كل طريقة من طرق الشِّعر ، و بحسب تصعيد النفوس فيها إلى حُزُونَةِ الخشونة، أو تصويبها إلى سهولة الرقة أو سلوكها مذهبا وسطا، بين ما لَانَ و مَا خَشُنَ من ذلك . فإنَّ الكلام منها ما يكون موافقا لأغراض النّفوس الضّعيفة الكثيرة الإشفاق ممّا ينوبُها أو ينوبُ غيرها، و منه ما يكون موافقا لأغراض النُّفوس الخَشِنَة القليلة المبالاة بالأحداث.** »[1]

لم يثبت **القرطاجني** على اتّجاه واحد في تحديد معنى الأسلوب، بل تردّد بين هذه التحديدات الثلاثة حيث ربطه مرة بالناحية المعنوية في التأليفات، و مرة ثانية بطبيعة الجنس الأدبي، و مرة ثالثة بالفصاحة و **البلاغة.**

كما نجد **ابن رشيق القيرواني** الذي ينحو بمفهوم الأسلوب إلى منحى الصياغة اللفظية و ما يتوفّر فيها من تلاؤم الأجزاء، و سهولة المخرج و عذوبة النطق، و قُرْبَ الفَهمِ[2].

أما **ابن خلدون** فيوضح مفهوم الأسلوب من خلال نوعين من الفنون الأدبيّة هما **الشِّعر و النثر،** و يقدّم لنا تفرقة بينهما معتمدًا على خصائص كلّ نوع، من حيث التشكيل اللغويّ،و البناء العروضيّ، كما أنه ربط الأسلوبَ بعنصرين مُهمَّينِ : **المخاطِب و المخاطَب، و مقتضى الحال** الذي يتصل بهما من إطناب، أو إيجاز، أو حذف، أو إثبات، أو تصريح، أو إشارة ، أو كناية ، واستعارة، و كلها أمور تختص بطريقة أداء المعنى على حسب مقتضى الحال.

---

[1]- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تحقيق : محمد الحبيب ابن خوجة، الدار العربية للكتاب، تونس ، ط3، 2008، ص319..

[2]- محمد عبد المطلب: البلاغة و الأسلوبيّة، مكتبة لبنان ناشرون، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1، 1994، ص30-31.

و الذي يُعتقد أن **ابن خلدون** قد أكد صلة الأسلوب بالسّياق اللغويّ، و ما يرتبط به من عنصري المتكلِّم و المتكلَّمْ.[1]

أما عن **الأسلوب** ،عند الأوروبيين قديما فقد كان من عهد **أرسطو،** و من بعده، و كانت تستخدم أصلا للقلم و الريشة، ثم استخدمت لفن النحت و العمارة ،ثم دخلت في مجال الدراسات الأدبيّة ، حيث صارت تعني أي طريق خاص لاستعمال اللغة بحيث تكون هذه الطريقة صفة مميزة للكاتب أو الخطيب[2].

أما في العصر الحديث فقد قدمت تعاريف متنوعة في مشاربها مختلفة في اتجاهات أصحابها في تمثل **الأسلوب**، و يمكن من وجهة نظر ألسنية عرض أبرزها فيمايلي :

أ- من زاوية المتكلم – الباث – للخطاب اللغوي:

الأسلوب هو الكاشف عن فكرة صاحبه ، و نفسيته، يقول **أفلاطون:** «**كما تكون طبائع الشخص يكون أسلوبه** »، و يقول **بوفون:** « **الأسلوب هو الإنسان نفسه**»، و يقول **غوته:** « **الأسلوب هو مبدأ التركيب النشط، و الرفيع الذي يتمكن به الكاتب النفاذ إلى الشكل الداخلي للغته و الكشف عنه ...**»[3].

ب- من زاوية المخاطَب – المتلقي – للخطاب اللغوي :

الأسلوب ضغط مسلّط على المتخاطبين، و أن التأثير الناجم عنه يعبر عن الإقناع أو الامتناع، و يقول **فاليزي:**« **و أيضا جيد أن الأسلوب هو سلطان العبارة** »، و يقول **ستاندال :** « **الأسلوب هو أن نضيف إلى فكر معين جميع الملابسات الكفيلة بإحداث التأثير الذي ينبغي لهذا**

---

[1]- محمد عبد المطلب: البلاغة و الأسلوبيّة، مرجع سابق: ص 37.

[2]- عبد الله بن عبد الوهاب العمري: الأسلوبيّة دراسة و تطبيق، مخ رسالة للماجستير، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، كلية اللغة العربية، 1428 هـ ، ص4.

[3]- عدنان بن ذريل: النص و الأسلوبيّة بين النظرية و التطبيق(دراسة)،من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،د ط،د ت، ص43.

الفكر أن يحدثه »، و يقول **ريفاتير**: الأسلوب «**هو البروز الذي تفرضه بعض لحظات تعاقب الجمل على انتباه القارئ فاللغة تعبر، و الأسلوب يبرز**»[1].

ج- **من زاوية الخطاب أو النص نفسه:**

الأسلوب هو الطاقة التعبيرية الناجمة عن الاختيارات اللغوية ... و قد حصر **شارل بالي** مدلول الأسلوب في تفجير طاقات التعبير الكامنة في اللغة، و يعرّف **ماروزو** الأسلوب بأنه :« **اختيار الكاتب ما من شأنه أن يخرج بالعبارة من حالة الحياد اللّغوي إلى خطاب متميز بنفسه** »[2].

و يعرفه **بييرغيرو** بأنه : « **مظهر القوم الناجم عن اختيار وسائل التعبير التي تحددها طبيعة الشخص المتكلم أو الكاتب ، و مقاصده ...**»[3].

و يتضح من خلال تعريف **بييرغيرو** للأسلوب، وكأنه طريقة ينتجها الكاتب في انتقاء أدوات تعبيرية للوصول إلى غايات أدبيّة منشودة ؛أي أن الأسلوب يرتبط بالغرض.

و مما تقدم يمكننا القول: بأن الأسلوب و إن اختلفت رؤى دارسيهْ فقد ارتبط باللفظ، و طرق أداء المعنى، أو بالنوع الأدبي، و طرق صياغته، و في بعض الأحيان بشخصية المبدع، و مقدرته الفنية، أو بالغرض الذي يؤديه النص.

و لكن يبقى حصر **الأسلوب** ضمن مفهوم معين أمر شبه مستحيل، و ذلك لكثرة تداوله لدى النقاد و الدّارسين.

ثانيا : مفهوم الأسلوبيّة:

و إذا ما ذكرنا مصطلح **الأسلوب** يتبادر إلى أذهاننا مصطلح آخر وثيق الصلة به هو **الأسلوبيّة**، هذه الأخيرة التي تُعْرَفُ عادة بأنها: « **الدراسة العلمية للأسلوب، أيُّ أسلوبٍ كان لا الأسلوب**

---

[1]- عدنان بن ذريل: النص و الأسلوبيّة بين النظرية و التطبيق(دراسة)،مرجع سابق، ص 43 .

[2]- المرجع نفسه: ص 44.

[3]- المرجع نفسه: ص ن .

وحده و هي دراسة حديثة هدفها دراسة خصائص الأسلوب و اتجاهاته، و لها تيارات،و مناهج، غايتها متابعة الأسلوب و طرق التعبير عنها »[1].

و في المعجم الأدبي **لجبور عبد النور** نجد أنّ :

« **الأسلوبيّة** أو **علم الأسلوب** STYLISTIQUE بحثٌ علميٌ للطرائق المستعملة في التعبير عن الخواطر، و هو يختلف في موضوعه عن دراسة اللغة؛لأن هذه تقتصر على تأمين المادة التي يعمد إليها المتكلم أو الكاتب ليُفصح بها عن فكرته ».[2]

و **الأسلوبيّة** كما يقول مؤسسها الأول **شارل بالي:** « **علم يُعْنَى بدراسة وقائع التعبير في اللغة المشحونة بالعاطفة المعبرة عن الحساسية** »[3]. و تمثل **الأسلوبيّة** في التنظيرات العربية جسرا يربط اللسانيات بالنقد الأدبي كأنّها تعيد لطريق عتيق شَقَّتْهُ **البلاغة** القديمة، حيث إن **البلاغة** (rhétorique) عند **جيرو** :« **هي أسلوبيّة القدامى** » ، كما أن **الأسلوبيّة** :« **هي بلاغة حديثة تحت شكلها المزدوج: علم للتعبير، و نقد للأساليب الفردية** »[4]، و عليه **فالأسلوبيّة** هي الوريث (héritière) المباشر للبلاغة و قد اختلفت، و تعددت التعريفات **للأسلوبيّة**، و عرفها الغرب و مات بحثها عندهم قبل أن يعرفها العرب فهي عند **جاكبسون:** « **بحثٌ عمّا يتميز به الكلام الفني من بقية مستويات الخطاب أولا، و من سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا** »[5]، و هي بذلك تأتي لتتبع بصمات الشحن في الخطاب بعامة، أو ما يسميه **جورج مونان:** « **بالتشويه» الذي يصيب به سامعه في ضرب من العدوى فهي إذن : تُعنى بالجانب العاطفي في الظاهرة اللغوية ، و تقف هي**

---

[1]- محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1999، ص94-95.

[2]- جبور عبد النور: المعجم الأدبي ، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، ط2 ،يناير 1984، ص 20.

[3]- عبد الله بن عبد الوهاب العمري: الأسلوبيّة دراسة و تطبيق، مخ : رسالة للماجستير، مرجع سابق، ص 12.

[4]- يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2008، ص 184.

[5]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة،بيروت ، لبنان، ط5، ص 37.

نفسها على استقصاء الكثافة الشعورية التي يشحن بها المتكلم خطابه في استعماله النوعي، لذلك حدد بالي حقل الأسلوبيّة :«بظواهر تعبير الكلام و فعل ظواهر الكلام على الحساسية ».[1]

فـــ **بالي** حين ينظر إلى الوقائع اللغوية لا يأخذ منها إلا تلك التي تحتوي على مضامين وجدانية و لذا فهو يبحث على أثر هذه الوقائع على الحساسية و عن فعلها فيها.[2]

و يعرفها **ريفتير** بأنها : « **وصفٌ للنّص الأدبي بحسب طرائق مستقاة من اللسانيات ».**[3]

فهو بهذا ينطلق من تعريف **الأسلوبيّة** بأنها علمٌ يهدف إلى الكشف عن العناصر المميزة التي بها يستطيع المؤلف الباث مراقبة حرّية الإدراك لدى القارئ المتقبّل، و التي بها يستطيع أن يفرض على المتقبّل وجهة نظره في الفهم، و الإدراك فينتهي إلى اعتبار **الأسلوبيّة «لسانيات»** تعنى بظاهرة حمل الذهن على فهمٍ معيَّن ،و إدراك مخصوص.[4]

كما عُرِّف مصطلح **الأسلوبيّة** عند العرب، و لعل أعمق المباحث العربية في تقديم المفهوم الأسلوبي، و أصفاها وضوحًا، و أثراها معرفة أن تكون تلك التي بسطها **عبد السلام المسدي** في كتابه (**الأسلوبيّة** و الأسلوب)،و **الأسلوبيّة – في تعريف المسدي** – « **هي علم لساني تعنى بدراسة مجال التصرف في حدود القواعد البنيوية لانتظام جهاز اللغة ».**[5]

أمّا (علم الأسلوب) أو **الأسلوبيّة** – عند **صلاح فضل** – فهو :« **وريث شرعي للبلاغة العجوز التي أدركها سن اليأس و حكم عليها تطور الفنون، و الآداب الحديثة بالعقم ينحدر من أصلاب مختلفة، ترجح أبوين فَتِيَّيْنِ هما علم اللغة الحديث – أو الألسنية إن شئنا أن نطلق عليها تسمية أشد توافقا مع دورها في أمومة علم الأسلوب- من جانب ، و علم الجمال الذي أدى مهمة الأبوة الأولى من جانب آخر »**[6]، و يحدد **عدنان بن ذريل الأسلوبيّة** ،أو (**علم الأسلوب**) بأنها :

---

[1]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب،مرجع سابق، ص36.

[2]- منذر عياشي: الأسلوبيّة و تحليل الخطاب، الناشر : مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002، ص 30.

[3]- عبد السلام المسدي: الأسلوبيّة و الأسلوب، مرجع سابق، ص41.

[4]- المرجع نفسه: ص 42.

[5]- يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح، مرجع سابق، ص 183.

[6]- يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح، مرجع سابق، ص 184.

« **علم لغوي حديث يبحث في الوسائل اللغوية التي تكسب، الخطاب العادي، أو الأدبي خصائصه التعبيرية، و الشّعرية فتميزه عن غيره...إنها تتقرى (الظاهرة الأسلوبيّة) بالمنهجية العلمية اللغوية ، وتعتبر (الأسلوب) ظاهر هي في الأساس لغوية تدرسها في نصوصها، وسياقاتها** ».[1]

بعد عرضنا لمفهوم **الأسلوب و الأسلوبيّة**، يمكننا القول: أنّ الدّارسين الأسلوبيين لم يتوصلوا إلى فهم مشترك لتعريف **الأسلوب**، كما أن كلمة **الأسلوبيّة** لا يمكن، أن تعرّف بشكل مُرضٍ، و قد يكون هذا راجع إلى مدى رحابة الميادين التي صارت هذه الكلمة تطلق عليها.

ثالثا : بين الأسلوب و الأسلوبيّة:

الأسلوب و الأسلوبيّة مصطلحان يكثر ترددهما في الدراسات الأدبيّة، و اللغويّة الحديثة، و على نحو خاص في علوم النقد الأدبي، و **البلاغة** ، و علم اللغة، و هناك من العلماء الذين فرقوا بين هذين المصطلحين، و من بينهم الباحث **شارل بالي** الذي لا يهتم بالاستخدام المُتَبَدَى لدى مؤلف معين للقيم التعبيرية، و لا يتساءل عن خواص الشخصيات، و المواقف، أو إيقاع القطعة، أوالعمل فكل هذا يعتبره من قبيل الدراسات الأدبيّة الجمالية التي يحتفظ بها بكلمة **أسلوب** دون أن يجعلها داخلة في **علم الأسلوب** طبقا لمصطلحه [2]،هذا العلم الذي يقتصر عنده على دراسة وقائع التعبير اللغويّة بصفة عامة لا عند مؤلف خاص، و هو يقول : إن مهمة علم الأسلوب الرئيسية في تقديري تتمثل في البحث عن الأنماط التعبيرية التي تترجم في فترة معينة حركات فكر، و شعور المتحدثين باللغة، و دراسة التأثيرات العفوية الناجمة عن هذه الأنماط لدى السامعين، والقرّاء..و لا ينبغي خلط هذين النوعين من الملاحظة الداخلية، إذ إن المقاصد، و النتائج لا تتوافقان دائما، فمن المحتمل أن يحلف إنسان ما يمينًا كي يعبر عن ألمه، أو غيظه، أو دهشته؛ إلا أن المستمع لا يتأثر سوى بغلظة اليمين، وجفائه، مما يجعله يحس بشعور مختلف تماما عمّا يحس به المتكلّم، و يصدر عليه حكما تقويميا مستنتجا من يمينه على أساس عاطفي يضعه في إطار ثقافي، أو اجتماعي معين، فإذا كان الشعور، أو حكم القيمة الإيجابي، أو السلبي يقع على فرد منعزل فحسب؛ أي على شخص المتكلم، أو الظاهر على المسرح فإن التعبير حينئذ لا يعني **علم الأسلوب**، إذ إن **علم**

---

[1]- المرجع نفسه: ص ن.

[2]- صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه و إجراءاته،دار الشروق، ط1، 1998، ص20.

الأسلوب في مصطلح **بالي** لا يتدخل إلا عندما يمس التعبير وسطا اجتماعيا، أو شكلا معينا للحياة، أو طريقة للتفكير الجماعي **مثل** : اللغات الشعبية، أو لغة الطفولة، أو الحياة الزوجية، أو التفكير العلمي، أو ما عدا ذلك.

و من ناحية أخرى فإن ما يدرسه **علم الأسلوب** من الوجهة التعبيرية إنما هو الإجراءات ، أوالوسائل التي تؤدي إلى إنتاج اللغة العاطفية الشعورية، فإذا عمدت هذه الدراسة إلى إعادة التكوين العضوي للغة في بنيتها، و هيكلها على أساس مقارنتها بغيرها يطلق عليها **بالي** اسم **علم الأسلوب المقارن الخارجي**، أما إذا تناولت العلاقة بين الكلمة، و الفكر لدى المتكلم ، و السامع، و عالجت علاقة اللغة بالحياة في طابعها العاطفي الدائم فهي **علم الأسلوب الداخلي**، و يرى **بالي** أن مهمة الأسلوب الداخلي تتمثل على وجه الدقة في تعرية بذور الأسلوب، و التدليل على أن محركاته كامنة في الاستخدام العادي للغة[1].

و هنا يتضح الفرق عند **بالي** بين **الأسلوب، و علم الأسلوب.**

كما نجد عبد **السلام المسدي** من بين الذين تناولوا العلاقة بين **الأسلوب و الأسلوبيّة،** حيث يرى أن **الأسلوبيّة** منهج علمي في طرق الأسلوب الأدبي، فهي إذن نظريّة شمولية فيه من حيث إنّها تحدّده، و تضبط السبل العمليّة لتحليله اختباريًّا، كما أن كل نظريّة نقدية في الأدب تقتضي الاحتكام إلى مقياس **الأسلوب** باعتباره المظهر الفنّي الذي به يُحَدَد قوام الإبداع الأدبي، و هذا الـــمُعطى هو صورة لحتميّة حضور الظاهرة اللسانية في الحديث الأدبيّ، و قد ألـــحّ كل روّاد **الأسلوبيّة،** فضلا عن نقّاد الأدب الكلاسيكيين منهم ، و الطّلائعيين على البعد الإنشائي الذي يتوظّف به الأسلوب في عملية الإفراز الفنّي طالما أن **الأسلوب** هو الميزة النوعية للأثر الأدبيّ، و لا يعرَّفُ الأثرُ إلّا بِمَا يُميزهُ، و على هذا المستند يقرر **غيرو** أن **الأسلوب** هو الذي يقي عملية الخلق من الإجهاض، و يذهب **ستاروبنسكي** إلى أنّهُ المحدّدُ لصيرورة الحدث اللساني نحو الظاهرة الأدبية مثلما أن الظاهرة الأدبيّة لا تُستَوعبُ إلا من خلال تركيبها اللساني[2].

---

[1]- صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه و إجراءاته، مرجع سابق ، ص 21.

[2]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب، مرجع سابق، ص 87.

و من خلال هذا يتّضح إذًا أن **الأسلوبيّة** تختلف عن **الأسلوب** من حيث كونها تتخذ منه موضوعًا لها تقوم بمعالجته، و **الأسلوب** لا يرتبط ب**الأسلوبيّة** فقط بل يندرج في باقي النظريات النقدية لأنه ميزة تظهر في كل إبداع أدبي أيًا كان نوعه تحفظه من الزوال، و تحقق له التميّز، والتّفرد، كما أنه ظاهرة لسانية مرتبطة بالظاهرة الأدبيّة.

كما نجد في الحديث عن العلاقة بين **الأسلوب و الأسلوبيّة**، أن مصطلح **الأسلوب** le style سبق مصطلح la stylistique إلى الوجود، و الانتشار ، و القواميس التاريخية في اللغة الفرنسية **مثلا:** تصعد بالأول منهما إلى بداية القرن **الخامس عشر**، و بالثاني منهما إلى بداية **القرن العشرين**[1]، و الدائرة التي تغطيها كلمة **الأسلوب** أوسع، و أشمل من تلك التي تغطيها كلمة **الأسلوبيّة**، فكلمة **الأسلوب** من حيث معناها اللغويّ العام يمكن أن تطلق على :

أ. النظام و القواعد العامة حين نتحدث مثلا عن **أسلوب** المعيشة لدى شعب ما، أو **أسلوب** العمل لدى جماعة معينة.

ب. يمكن أن يُعْنَى الأسلوب بالخصائص الفردية التي تميز شيئا عما سواه، فهنالك الحديث عن أسلوب **كاتب** معين، أو الميل إلى سماع **أسلوب** موسيقي خاص، أو التمتع بأسلوب كلاسيكي في أثاث المنـــزل.

و إذا كانت هذه هي الدائرة التي يحتلها **الأسلوب** فإن الدائرة التي تحتلها **الأسلوبيّة** أضيق بكثير، فهي تعني الوصول إلى وصف، و تقييم علمي محدد لجماليات التعبير في مجال الدراسات الأدبيّة، و اللغويّة على نحو خاص، و لا تكاد تتعداها إلى غيرها من المجالات.

لكن ظهور مصطلح **الأسلوبيّة** لم يلغ مصطلح **الأسلوب**، و إنما تحددت للمصطلح القديم دائرة، و وظيفة في إطار المصطلح الجديد[2].

---

[1]- محمد عبد المنعم خفاجي و آخرون: الأسلوبيّة و البيان العربي، الدار المصرية اللبنانية ،طباعة،نشر و توزيع ، ط1، 1992، ص11.

[2]- أحمد درويش : دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة،د ط ،د ت، ص20.

و بعد عرضنا للعلاقة بين **الأسلوب و الأسلوبيّة** نخلص إلى القول : أن الفرق بينهما ضئيل جدًا، و أنهما يلتقيان في كثير من الجوانب، **فالأسلوبيّة** ظهرت في القرن العشرين مع ظهور الدراسات اللغويّة الحديثة التي قررت أن تتخذ من **الأسلوب** علمًا يُدْرَس لذاته، أو يوظف في خدمة التحليل الأدبي، أو التحليل النفسي، أو الاجتماعي، كما أن **الأسلوبيّة** تعرّف عادة بأنها الدراسة العلمية **للأسلوب**، هذا الأخير الذي يعتبر موضوعًا لها.

رابعا : بين الأسلوبيّة و البلاغة :

ارتبط مصطلح **الأسلوب** فترة طويلة بمصطلح **البلاغة** (la rhétorique) ،حيث ساعد على تصنيف القواعد المعيارية التي تحملها **البلاغة** إلى الفكر الأدبيّ، و العالمي منذ عهد الحضارة الإغريقية ، و كتابات **أرسطو** على نحو خاص، و اكتسبت كلمة **أسلوب** شهرة التقسيم الثلاثي الذي استقر عليه بلاغيو العصور الوسطى حيث ذهبوا إلى وجود ثلاثة ألوان من الأساليب هي : الأسلوب البسيط، و المتوسط، و الأسلوب السامي[1].

اهتمت **البلاغة** بدراسة الخطاب دراسة جزئية تقوم على المعيارية ،و استصدار الأحكام التقييمية متبعة في ذلك مبدأي التخطئة، و التصويب، بناء على تفضيلها للشكل على المضمون مما جعلها في النهاية تُصَابُ بالعقم في استنطاق النصوص إلى حد ما، و **الأسلوبيّة** – كعلم جديد نسبيا – حاولت تجنب المزالق التي وقعت فيها **البلاغة** القديمة من حيث إغراقها في الشكلية، و من حيث اقتصارها على الدراسة الجزئية بتناول اللفظة المفردة ثم الصعود إلى الجملة الواحدة[2].

و من اللمحات **الأسلوبيّة** التي اهتم لها البلاغيون امتدادُ هذا المقام إلى الصياغة، و جزئياتها، بحيث يكون لكل كلمة مع صاحبتها مقام، و لكل حدٍّ ينتهي إليه الكلام مقام.

و **البلاغة** إذا كانت فنًا للتعبير الأدبي، و قاعدة في الوقت نفسه، فإنها أيضا أداة نقدية تستخدم في تقويم الأسلوب الفردي، ويمكن القول إن **الأسلوبيّة** بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف

---

[1]- محمد عبد المنعم خفاجي و آخرون: الأسلوبيّة و البيان العربي، مرجع سابق، ص12.

[2]- محمد عبد المطلب: البلاغة و الأسلوبيّة، مرجع سابق، ص352.

إنها علم للتعبير، و هي نقد للأساليب الفردية.[1] و **البلاغة** هي **أسلوبيّة** القدماء و هي **علم الأسلوب**[2].

لكن نظرية **الأسلوب** الزاهدة في الأثر أو (**التأثير**) تتعارض مع **البلاغة** التي تسعى إلى الإقناع عن طريق الاحتجاج [3]، فهناك عدة فروق بين **علم البلاغة، و علم الأسلوب**، الفرق الأول و الأهم يرجع إلى أن **علم البلاغة** علم لغوي قديم، و **علم الأسلوب** علم لغوي حديث، **علم البلاغة** علم معياري، على حين **علم الأسلوب** علم وصفي[4].

و ثمة فرق ثالث بين **علم البلاغة**، و **علم الأسلوب** ، و هذا الفرق يرجع إلى نظرة كل منهما إلى الموقف، و كلمة **موقف في الأسلوب** تقوم مقام **مقتضى الحال في علم البلاغة** ، فكما أن **علم البلاغة** يقرر أن الكلام يطابق – **أو ينبغي أن يطابق** – مقتضى الحال فكذلك يقرر **علم الأسلوب** أن نمط **القول** يتأثر بالموقف.[5]

و يترتب على الفروق الثلاثة السابقة بين **علم الأسلوب، و علم البلاغة** فرق رابع، و أخير هو اتّساع آفاق **علم الأسلوب** اتّساعًا كبيرًا بالقياس إلى **علم البلاغة** ،**فعلم الأسلوب** يدرس الظواهر اللغويّة جميعها من أدنى مستوياتها- الصوت المجرد – إلى أعلاها، و هو المعنى ثم يدرسها في حالة البساطة، و في حالة التركيب.[6]

و نجد الناقد **عبد السلام المسدي** من بين الذين فرقوا بين **علم البلاغة،و علم الأسلوب**،إذ يرى

---

[1]- بييرجيرو: الأسلوبيّة ، تر منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، ط2، 1999، ص90.

[2]- المرجع نفسه: ص27.

[3]- هنريش بليت: البلاغة و الأسلوبيّة ، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص تر محمد العمري، إفريقيا الشرق، المغرب ،د ط، 1999، ص19.

[4]- شكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب ، مكتبة الخزة العامة،ط2، 1992، ص44-45.

[5]- شكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب ،مرجع سابق، ص47.

[6]- المرجع نفسه: ص 48.

بأن **الأسلوبيّة و البلاغة** كمتصورين فكريين تمثلان شحنتين متنافرتين متضادتين لا يستقيم لهما تواحُدٌ آني في تفكير ايبيستيمي موحّدٍ، و يُرجع السبب في ذلك إلى تاريخية الحدث الأسلوبي في العصر الحديث[1]. و من أبرز المفارقات التي طرحها بين المنظورين **البلاغيّ ،و الأسلوبيّ** أنّ **البلاغة** علم معياريٌّ يُرسلُ الأحكام التقييميّة، و يرمي إلى تعليم مادّته و موضوعه: بلاغة البيان، بينما تنفي **الأسلوبيّة** عن نفسها كلّ معياريّة ، و تعزف عن إرسال الأحكام التقييميّة بالمدح أو التّهجين، و لا تسعى إلى غايةٍ تعليمية البتّة ، **فالبلاغة** تحكمُ بمقتضى أنماطٍ منسّقةٍ ، و تصنيفات جاهزة ، بينما تتحدّد **الأسلوبيّة** بقيود منهج العلوم الوصفية، و **البلاغة** ترمي إلى خلقِ الإبداع بوصاياها التقييميّة ، بينما تسعى **الأسلوبيّة** إلى تعليل الظاهرة الإبداعية بعد أن يتقرّر وُجُوْدُهَا.

و من المفارقات المقررة بين الجدولين أيضا أن **البلاغة** قد اعتمدت فصل الشكل عن المضمون في الخطاب اللساني فميّزت في وسائلها العلميّة بين الأغراض و الصّور، بينما ترغب **الأسلوبيّة** في كل مقياس ما قبليّ و ترفض مبدأ الفصل بين الدّال ،و المدلول إذ لا وجود لكليهما إلّا متقاطعين و مكونين للدلالة، فهما لها بمثابة و جهي ورقة واحدة[2]، على أن **البلاغة** كثيرا ما كانت ترتبط بالحيز الشفوي، و لا سيما عند اليونانيين، و الرومانيين، و عند العرب قبل مجيء الإسلام حتى تجسّم الأمر في الحكمة اللاتينية:« **موضوع النحو صناعة الكلام، و موضوع الجدل صناعة الخطاب، و موضوع البلاغة حُسْنُ البيان** »[3].

فالحصيلة الإيبستيميّة في مقارعة **البلاغة بالأسلوبيّة** تتلخّص في أنّ منحى **البلاغة** متَعَالٍ بينما، تتّجه **الأسلوبيّة** اتجاهًا اختباريًّا معنى ذلك أن المحرك **للتفكير البلاغيّ** قديما يتّسم بتصوّرٍ ماهي بموجبه تسبق ماهيّاتُ الأشياءِ وجودَها، بينما يتّسم **التفكير الأسلوبي** بالتصوّر الوجوديّ الذي

---

[1]- عبد السلام المسدي: الأسلوبيّة و الأسلوب، مرجع سابق، ص43.

[2]- عبد السلام المسدي: الأسلوبيّة و الأسلوب، مرجع سابق، ص44،45.

[3]- المرجع نفسه: ص54.

بمقتضاه لا تتحدد للأشياءِ ماهيّاتها إلا من خلال وجودها، لذلك اعتبرت **الأسلوبيّة** أن الأثر الفنّي مُعَبّر عن تجربة معيشة فرديًّا.[1]

يعترف الدارسون في **البلاغة و الأسلوبيّة،** اليوم بوجود منطقة مشتركة بين **البلاغة والأسلوبيّة** يعملون كما يعمل علماء النص على دراستها، و الإفادة منها خاصة ما يسمى (**الحزمة الأسلوبيّة**)؛ أي ما في النص من مؤشرات دالة أو ذات دلالة: و هي (**المؤشرات**) التي تتداخلها: صور **البلاغة**؛ حسن الجمال، و الجمالية، و يعتبرون أن (**الانحرافات**) التي في النسيج الكتابي الأدبي للنص هي التي تعكس هذه (**المؤشرات الدالة**)، و حزمتها **الأسلوبيّة**، و هناك تنكشف مجالات كل من **البلاغة و الأسلوبيّة**، و آثار كل منهما في الكتابة الأدبيّة للنّص ،و ذلك أنّ (**الأسلوبيّة**) تصافح الملفوظات الأدبيّة في حسيتها المباشرة فتكشف عن خصوصيتها، و بالتالي فُرَادتها بينما تظل (**البلاغة**) قواعديتها، فتكشف عن حقيقة هذه الفُرادة في كشفها عن الانحرافات التي في الكتابة...[2]

و تتمثل منهجية **البلاغة** في دراستها للتركيب اللغوي من حيث أداؤه للمعنى من ناحية ، و من حيث تنوع هذا الأداء من ناحية ثانية، ثم من حيث مطابقته لحالة المخاطبين من ناحية ثالثة، ثم يضاف إلى ذلك أمور تحسينية لا تتصل بالإفادة الأصلية، و قد تصور البلاغيون أنهم بهذا المنهج قد استوعبوا مجال القول و فنونه ، و من الملاحظ أنهم اتجهوا بكل ذلك-كما فعلت **الأسلوبيّة**- إلى الخطاب الفني دون الخطاب العادي، و أدركوا أن الوسائل التعبيرية البارزة هي مناط الاهتمام ، ومجال البحث[3].

و ما يمكن ملاحظته أن البلاغيين أهملوا الحديث عن الجوانب الاجتماعية، و النفسية مما أوقع **البلاغة** في النقص، و هذا ما أتاح **للأسلوبيّة** أن تكون وريثة شرعية لها، كون **البلاغة** قصرت دراستها على صيغ التعبير فقط دون محاولة دراسة بناء العمل الأدبي، فكانت دراستها بذلك جزئية

---

[1]- المرجع نفسه: ص ن.

[2]- عدنان بن ذريل: النص و الأسلوبيّة بين النظرية و التطبيق (دراسة) مرجع سابق، ص47.

[3]- محمد عبد المطلب: البلاغة و الأسلوبيّة، مرجع سابق، ص 260.

مقتصرة على الشكل هذا ما جعل **الأسلوبيّة** تحل محلها، و من جهة أخرى يشير إلى أن : « **بين البلاغة و الأسلوبيّة علاقة وثيقة تتمثل أساسًا في أن محور البحث في كليهما هو الأدب، ويُفرق بينهما من حيث نظرة كل منهما إلى النص فالأسلوبيّة ترى أن النص كيان لغوي واحد بدواله ومدلولاته و لا مجال للفصل بينهما، أما البلاغة فقد قامت على ثنائية الأثر الأدبي بمعنى الفصل بين الشكل و المضمون** »[1].

و هذا يدل على أن هناك نقاط التقاء بين **البلاغة، و الأسلوبيّة** كما أن هناك علاقة اختلاف، فالأولى تتمثل في كون مجال كل منهما الأدب غير أن رؤية كل منهما إلى النّص تختلف.

و مع ذلك تبقى **البلاغة** ضرورية للباحث الأسلوبي فقد كان المجاز، و الاستعارة، و الكناية، مفاهيم فرضت نفسها على **الأسلوبيّة** ، لأنها كانت عناصر مكونة للخطاب الشّعري، و إذا كانت **الأسلوبيّة** بمنهجيتها، و أدواتها اللسانية قد أفادت كثيرا من أشكال المجاز في **البلاغة** العربية القديمة فإن هذا المنهج يمكن أن يمنح الاستمرارية **للبلاغة** القديمة، و يجعلها أكثر مواكبة،والبحث اللساني[2].

بعد هذه المقارنة بين **البلاغة و الأسلوبيّة** يتضح لنا: أن هذه الأخيرة استفادت من **البلاغة** كثيرا، بل إن **الأسلوبيّة** لم تنهض إلا على أكتاف **البلاغة** فكانت بذلك السابقة التاريخية **للأسلوبيّة** التي عدّلت، و طوّرت المسار **البلاغي**.

---

[1]- فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبيّة مدخل نظري و دراسة تطبيقية، دار الآفاق نشر، وتوزيع، و طباعة، ط1، 2008، ص 30-31.

[2]- أيّوب جرجيس العطيّة: الأسلوبيّة في النقد العربي المعاصر ، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، إربد ،الأردن، ط1، 2014، ص41.

الفصل الأول

البنية الموسيقية في إلياذة الجزائر لمفدي زكريا:

- تمهيد

1. الوزن
2. البحر
3. القافية
4. الروي
5. التكرار

تمهيد :

تُعد البِنية الموسيقية من البُنى المركزية ، و الجوهرية **الأسلوبيّة** التي تنهض القصيدة العربية على أساسها، و هي من أهم الأسس في اللغة العربية ، كما أن ماهية الشِّعر لا تتحدد إلا من خلالها، ولذلك فإن علاقتها به ليست عضوية فحسب، بل هي علاقة تماهٍ و هويةٍ، و تمثل أرقى الصور الشِّعرية لأنغام الشِّعر العربي، و ألحانه ، كما تعد من الخصائص الشِّعرية الأساسية الثابتة.

1. الـــوزن :

لعلّ من أعلق الأمور بالشِّعر ، و أشدها ارتباطا به الموسيقى، و بخاصة **الوزن** إذ بلغ اعتداد العربي به حدًا اعتبر معه كل ناظمٍ شاعرًا ، و عدّهُ من أهم مقومات الشِّعر، « **فالوزن أعظم أركان حد الشِّعر و أولاها له خُصوصية**[1] ».و هذا يدل على أهمية **الوزن** في الخطاب الشِّعري، فالقدماء لا يرون في **الوزن** مجرد تقاسيم ، و إيقاعات موسيقية تستعمل لتزيين الأقوال ، و لكنهم يرون فيه وسيلة قوية تميز بين ما هو شِّعري، و ما هو نثري يتجلى ذلك في تعريف **قدامة بن جعفر** للشِّعر بأنه: « **قول موزون مقفى يدل على معنى**[2] »، فكل كلام يتوفر على **وزن** و **قافية** يمكن إدراجه ضمن الشِّعر ، لكن النقاد المحدثون – على اختلاف اتجاهاتهم ، و تعدد مناهجهم، وأطروحاتهم–رفضوا التعريف المزمن للشِّعر على أنه: « **كلام موزون مقفى** » معتبرين أن هذا التعريف مسؤول لما وصلت إليه القصيدة العربية من نمطية، و ما انتهت إليه إيقاعاتها من شحوب، لذلك فإن إعادة بناء هذه القصيدة اليوم يستدعي تحرير الشاعر الحديث من هذا المفهوم، و ما دار حوله من ركام نظري يحصر الشِّعر في عنصر واحد من عناصر البناء الشِّعري هو الإيقاع الذي يضيف مفهومه في الرؤية التقليدية حتى ينحصر الوزنُ ذو البحور الخليلية المحددة ، ذلك أن تحديد

---

[1]- ناصر علي: بنية القصيدة في شعر محمود درويش، دار الفارس للنشر و التوزيع، الأردن، ط1، د ت، ص215.

[2]- أبي الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر ، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ،د ط، د ت،ص64.

الشِّعر بالوزن تحديد خارجي سطحي قد يناقض الشِّعر ؛ إنه تحديد للنظم لا للشِّعر « **فليس كل كلام موزون شعرًا بالضرورة ، و ليس كل نثر خاليا بالضرورة من الشِّعر**[1] ».

و **الوزن** هو الموسيقى الخارجية للقصيدة ، و هو جملة التفعيلات التي تنتظم فيها الكلمات فتحدد نوعه، و لعل أول تَسَاؤل يتبادر إلى ذهن قارئ القصيدة العربية ، و بخاصةٍ القديمة هو: ما **وزنها؟ فالوزن** أو النغم هو أول ما يقرع الآذان بجرسه، و إيقاعه المنتظم من أجل ذلك بات على الأسلوبي أنّ دراسته للإيقاع، و على رأسه **الوزن،** و أوزان الشِّعر العربي متعددة متنوعة، و هي نوعان : **أوزان صافية** و هي التي تشكلها تفعيلة واحدة تتكرر في شطري البيت **كالكامل والرجز،و المتقارب و المتدارك ، و الرمل، و الهزج...و أوزان مركبة** ، وهي ما تشكلها تردد تفعيلتين **كالطويل، و البسيط، و المديد، و الخفيف، و السريع، و الوافر ، و ...الخ**[2].

و **الوزن** عند غالبية الدارسين إنما هو وجه من وجوه التكرار، و مهما يكن فإن **الوزن** هو أحد أهم مصادر الموسيقى في الشِّعر، و تؤدي هذه الموسيقى وظيفة جوهرية في نطاق فن القول الشِّعري ، و على حد تعبير **نازك الملائكة** ،**فالوزن** « **هو الشكل الموسيقي الذي يختاره الشاعر لعرض الهيكل** »[3] ، و من هذا التعريف **للوزن** يتبين أن هذا الأخير هو بمثابة الموسيقى الخارجية التي تؤطر البناء الخارجي للقصيدة، و هيكلها.

لكن هذا لا يعني أنه متكرر، و نمطي، لأن القصيدة الواحدة تتخللها تغيرات عدة على مستوى **الوزن** كالزحافات ،و العلل مثلا.

و يكمن دور **الوزن** باعتباره تتابعا إيقاعيا في نسق معين، يثير الحساسية، و الحيوية بالنشوة التي

---

[1]- فاطمة محمد محمود عبد الوهاب: في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة (قراءة في نصوص موريتانية)، دار المعرفة،د ط، د ت، ص50.

[2]- بكاي أخذاري: تحليل الخطاب الشعري قراءة أسلوبية في قصيدة "قذى بعينيك" للخنساء، وزارة الثقافة ، د ط، 2007، ص36.

[3]- نازك الملائكة: قضايا الشِّعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط3، 1967، ص202.

يولدها، و إشباع رغبة الاستطلاع، ذلك أنّه حين يخلق هذه الحالة يتحكم بالانفعال فيتحول إلى نوع من **الوزن** – الحركة –.

و هكذا نجد أن الشاعر يختار **الوزن** المعبر عن حركة المشاعر فيتحرك نفسيا ، و موسيقيا وفق حركة الشعور ،و النفس.

2. البـــحر:

البحور هي الأوزان الشّعرية، أو الإيقاعات الموسيقية المختلفة للشّعر العربي، و سُمي **البحر** بهذا الاسم لأنه أشبه بالبحر الذي لا يتناهى، بما يُغترف منه في كونه يوزن به ما لا يتناهى من الشّعر وقد اعتمد الشعراء الإيقاعات الموسيقية فألفتها الآذان، و طربت لها النّفوس، و عند مجيء **الخليل بن احمد الفراهيدي الأزدي** استخرج صورها الموسيقية، و سكبها في قوالب سماها **بحورًا** ، وأعطى كل بحر منها، اسمًا خاصًا مازال يعرف به حتى يومنا هذا ، و **البحور** التي استخرجها **الخليل** خمسة عشر وزنًا هي كل **البحور** المعروفة اليوم ما عدا **بحر المتدارك** الذي وضعه تلميذه **الأخفش، والبحور** الشّعرية تختلف في عدد تفعيلاتها إلى ثلاثة أقسام :

1.منها ما يتكون من أربع تفعيلات في كل شطر و هي : **الطويل ، البسيط، المتقارب ،والمتدارك.**

2.منها ما يتكون من ثلاث تفعيلات في كل شطر و هي : **المديد،الوافر، الكامل ، الرجز، الرمل، السريع، المنسرح، الخفيف.**

3.منها ما يتكون من تفعيلتين في كل شطر و هي : **الهزج ، المضارع، المقتضب، المجتث.**

و بعد الاطلاع على المدونة التي بين أيدينا تبيّن أنها نُظمت وفق **بحر المتقارب** بنسبة تقارب 98% .

و يعد "**المتقارب**" من **البحور** التي استعملها الشعراء، و هو من دائرة المتفق التي تظم بحرين مُستعملين هما **المتقارب، و المتدارك** ،و سُميت هذه الدائرة بهذا الاسم لأن أجزاءها متفقة، ووزن **البحر المتقارب** بحسب الدائرة العروضية :

فعـــولن فعـــولن فعـــولن فعـــولن فعـــولن فعـــولن فعـــولن فعـــولن.

و يستعمل **البحر المتقارب** تامًا و مجزوءً، و سُمي بهذا الاسم لقرب أوتاده من أسبابه والعكس بالعكس، فبين كل وتدين سبب خفيف واحد، و قيل : بل سمي بذلك لتقارب أجزائه؛ أي لتماثلها.

- **نظم المتقارب:**

وَ إِنْ أردْتَ المتقَـــــــاربَ الـــــــذي هـــــو ثمانيَـــــا فَعُـــــولُنْ فَخُـــــذْ
عَرُوضَـــــهُ اِثنـــــان و ســـــت أضـــــرب أَوَلَهُمَـــــا إلى التمـــــامِ تُنْسَـــــبُ
و الحـــذفُ فيهَـــا جـــازٍ أي يُـــأتى معـــه و هـــــذِه لَهَـــا ضـــــروبٍ أَرْبَعَـــة
أعْنِـــي الصـــحيح ثم مـــا قـــد قصـــروا يعقبـــــه المحـــــذوف ثم الأبتـــــر
و الجـــزء و الحـــذف لِمَـــا تَلاهَـــا و مِثْلُهَـــا وَ أَبْتَـــرْ ضَـــرَبَاهَا[1]

و قد يطرأ على **البحر المتقارب** زحافات و علل ، و **الزحاف** عند العروضيين:« **فتغييرٌ يطرأ على التفعيلة ،و لا يكون إلا في ثواني الأسباب ، و قد يكون هذا التغيير حذفا أو تسكينًا** »[2].

و **العلة: « تغيير يلحق بالعروض ، و الضرب أحدهما أو كليهما**[3]».

و يمكن تلخيصها في الجدول الآتي:

أصل التفعيلة	الزحاف	تعريفها	التفعيلة قبله	التفعيلة بعده
	القبض	حذف الخامس الساكن	فعُولُنْ	فعُولُ
	العلل	تعريفها	التفعيلة قبلها	التفعيلة بعدها
	البتر	حذف السبب الخفيف و آخر الوتد المجموع مع تسكين ما قبله	فَعُولُنْ	فَعْ
	القصر	حذف ساكن السبب الخفيف و إسكان متحركه	فعولُنْ	فعولْ
	الحذف	إسقاط السبب الخفيف من آخر الجزء	فَعُولُنْ	فَعُو
	التشعيث	حذف المتحرك الأول من الوتد المجموع	فَعُولُنْ	عُولُنْ

[1]- محمد عبد الحميد: في إيقاع شعرنا العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، ط1 ، 2005، ص64.

[2]- المرجع نفسه: ص 43.

[3]- المرجع نفسه: ص ن.

و لتوضيح هذا ارتأينا إلى تقطيع بعض أبيات **قصيدة إلياذة الجزائر** في مقاطع متنوعة.

الكتابة العروضية للمقاطع:

أ- المقطع الأول :[1]

جَزَائِــرُ يَــاْ مَــطْــلَــعَ الــمُعْجِزَاْتِ وَ يــَاْ حُــجَّــةَ الــلَّــهِ فِــيْ الــكَــائِنَاْتْ

جَزَائِــرُ يَــاْ مَــطْــلَــعَ لْــمُعْجِزَاْتِ وَ يــَاْ حُــجْــجَةَ لْــلَــهِ فِــلْــكَــاْئِنَاْتْ

00//0 / 0 / / / 0 // 0 / 0 / / /0//0/ 0 / / 0 / 0 / / /0//

فعول فــعــولــن فــعــو لن فعولُ فعــولـــــن فعــو ل فعــو لــن فعول

وَ يَــاْ بَــسْــمَــةَ الرَبِّ فِيْ أَرضِــــهِ وَ يَــاْ وَجْــهَــهُ الضَّاحِكِ الــقَــسَــمَاْتْ

وَ يَــاْ بَــسْــمَةَ رَبْبِ فِيْ أَرْ ضِــهِيْ وَ يَــاْ وَجْــهَــهُ ضْضَاحِكِ لْــقَــسَــمَاْتْ

00 / / / 0 / / 0/0 / / 0/0 / / 0/0 // 0 / 0 / / 0 /

فعــو لــن فعلن فـــعولن فـــعو فعــولن فــعو ل فــعــول

وَ يَــاْ لَــوْحَــةً فِــيْ سِجِلِّ لْخُلُــوْ دِ تَــمُــوْجُ بِــهِ الصُــوَّرُ لْــحَاْلِــــــمَاْتْ

وَ يَــاْ لَــوْحَتَــنْ فِيْ سِــجِلْلِ لْخُلُــوْ دِ تَــمُــوْجُ بِــهِــيْ صُــوْوَرُ لْــحَاْلِــمَاْتْ

00/ /0/ 0 //0 / 0 / / /0 / / 0 //0 /0/ / 0/ 0 //0 / 0 / /

فعــو لــن فعــو لن فــعــولن فعو ل فــعــول فــعــو لـــن فعو لن فــعول

[1]- مريبعي الطاهر: إلياذة الجزائر لشاعر الثورة مفدي زكريا، دار المختار للطباعة و النشر و التوزيع،الجزائر، د ط، د ت، ص6.

وَ يَـــاْ قِـــصَّـــةً بـــَثَّ فِـــيْهَا الْوُجُوْدُ مَـــعَـــانِـــي السُّـــمُـــو بِـــرَوْعِ الـــحَـــيَـــاْةْ

وَ يَـــاْ قِـــصْصَـــتَنْ بـــَثْثَ فِـــيْهَلْوُجُوْدُ مَـــعَـــانِـــسْـــسُـــمُـــوْ بِـــرَوْعِ لْـــحَـــيَاْةْ

/ / 0 / 0 / /0/0 / /0 / 0/ / 0 / 0 / / / 0 /0 / / 0 / 0 /0/ / 0 / /0/ 0 /00

فـــعو لـــن فـــعو لـــن فـــعو لن فعول فـــعـــولـــن فـــعـــول فاعـــل فـــعول

المقطع السابع و الثمانون [1]

وَ تُـــفَّـــاحَـــةً، أ خْـــرَ جـــت آدمًـــا مِنَ الـــخُلْدِ، مَـــذْ لَـــعَـــنَـــتْـــهُ الـــسَّـــمَـــا

وَ تُـــفْفَاْ حَـــتَـــنْ، أَخْـــرَجَتْ آ آْدَمَـــنْ مِنَ لْـــخُلْدِ،مَـــذْ لَـــعَـــنَـــتْـــهُ سْـــسَـــمَـــاْ

0 / / 0 / 0/ / 0 //0/ 0 / / 0/ 0 / / 0/0 / / 0 / 0 / / 0 / / 0

فـــعو لن فـــعـــو لن فـــعو لن فعـــو فعـــو لن فعـــو ل فـــعـــو لـــن فـــعـــو

وَ تَـــبَّـــا لـــمـــجـــتـــمـــع خَـــائِـــر تَـــعـــيشُ الرِّجَـــالُ بِـــهِ كَـــالـــدُّمَـــىْ !!!

وَ تَـــبْـــبَـــاْ لِـــمُجْـــتَـــمَعِـــنْ خَائِـــرْ تَـــعِـــيْـــشُ رْ رِجَـــاْلُ بِهِـــيْ كَدْ دُمَـــىْ !!!

0 / / 0/ 0 // /0 / / 0 / / 0 / 0 / / 0 /0/ 0 / / / 0/ / 0 / 0 /

فـــعو لن فـــعو ل فعـــو لن فع فعـــو لـــن فعـــول فعـــو لن فعـــو

غَـــدًا بِـــالـــزَغَـــارِيدِ يـــســـتـــقبلون نُـــزُولـــك فِـــي أَرْضـــنَـــا ...بَـــعْـــدَمَـــا ..

غَـــدَنْ بِـــزَغَـــاْرِيْـــدِ يَـــسْـــتَقْـــبِـــلُوْنَ نُـــزُوْلَكَ فِـــيْ أَرْضِـــنَـــاْ ...بَـــعْـــدَمَـــاْ ..

/ /0/ / / / 0/0 / / 0 /0/ / 0/ / /0/ / /0/ 0 / / 0/0 ...0 / / 0 // 0 ..

فـــعو ل فعـــولن فعـــو لن فـــعول فـــعو ل فعـــو لن فعـــو... لـــن فعـــو ..

[1] - إلياذة الجزائر: ص92.

وَ يَا قَـــا دَ ةُ الشَّـــعبِ...إِنْ دَامَ هَـــذَا أَقِـــيـــمُوا عَلَى شعـــبَكُـــمْ مَـــأْتَمَـــــا. !

وَ يَاْ قَـــاْ دَ ةُ شْشَـــعْبِ...إِنْ دَاْ مَ هَـــذَاْ أَقِـــيْـــمُوْ عَـــلاْ شَـــعْـــبَـــكُمْ مَأْتَـــــمَاْ. !

0/ / /0/0/ .../ 0 / 0 / / 0 /0// // 0 /0/ /0/ / 0 /0/ 0/ /0. !

فعولـــن فـــعو لـــن فـــــعولن فـــعـــلن فعـــو لن فـــعو لـــن فـــعو لن فـــعو. !

المقطع الثامن و الثمانون [1]:

وَ يـــسْـــلُكْنَ غَيْـــرَ الطَّرِيـــقِ السَّـــوِ يِّ كَخَـــا بـــطِ لَـــيْـــلٍ أَ ضَاعَ دَ لِـــيـــلَه

وَ يَـــسْلُـــكْنَ غَيْرَ طْطَرِيْـــقِ سْـــسَـــوِ يْـــيِ كَخَـــاْ بِطِ لَيْلِـــنْ أَ ضَـــاْ عَ دَلِـــيْـــلَهْ

/ / 0/ 0//0 /0/ /0 /0 / / 0 / / / 0 / / /0/ 0 / / 0 / / 0/ 0 // / 0 /0/

فعـــو لـــن فـــعو لن فعو لـــن فـــعـــ و ل فعـــو ل فعو لن فعـــول فعـــولن

وَ أَجْسَـــادُهُـــنَّ قِـــطَـــا عُ غـــيـــا رٍ فَكُـــلُ الـــقِطَـــاعَاتِ يَكْـــفِيْ بَـــدِيْـــلَـــهْ

وَ أَجْـــسَـــاْ دُ هُنْنَ قِـــطَاْ عُ غِـــيَاْ رِنْ فَكُلُ لْـــقِطَاْعَاْ تِ يَكْـــفِـــيْ بَدِيْـــلَـــهْ

0 /0/ / / 0 / / /0/ /0/ / 0 /// 0 //0/ 0/ / 0 //0 / 0

فـــعو لن فـــعو ل فـــعول فـــعولـــن فعلـــن فعو لن فـــعو لـــن فعو لـــن

خَنَا فِسُ يَـــكْشِـــفْـــنَ سَـــاْ قًـــا كَـــأَ نَّ لْـــقِيَـــاْمَـــةَ قَامَـــتْ لِوَأْدِ الـــفَضِيلَهْ

خَنَا فِـــسُ يَكْـــشِفْـــنَ سَاْ قَـــنْ كَـــأَ نْنَ لْقِيـــاْمَـــةَ قَامَـــتْ لِوَأْدِ لْفضِيْـــلَهْ

//0 / / /0/ 0/ /0/ / 0 / / 0/ 0// /0// /0/ / /0 //0 /0 0/ 0//0 /0//0

فعو ل فعو لن فـــعولـــن فـــعـــ ولـــن فعول فـــعولـــن فعولـــن فعو لن

[1]- إلياذة الجزائر: ص93.

إِ ذَ اْ جَــفَّ مَــا ءُ الــحَيَا ءِ، بِأُنــثَى فَلِمَ لاَ تَــجِفُّ الــطِّبَاعُ الأَصِــيْــلَــهْ !

إِذَ اْ جَفْــفَ مَــاْءُلْــحَيَــاْءِ، بِأُ نْــثَاْ فَلِــمَاْ لَاْ تَــجِفْفُ طْــطِــبَاْعُ لْأَ صِــيْــلَــهْ

0/ 0 // /0 // 0/0 / / 0 / 0// // /0/0/ /0 / 0 /0/ / 0 //0 / 0

فعــولــن فــعو لن فعــول فعو لن فعــلن فاعــلن فــا علن فــاعلــن فــع

المقطع الأخير [1]

بِــــــــلا دِ ي بِلا دِ ي،الأَمَا نُ الأَمَا نْ أُغَــنّــِي عُــلاَ كِ ، بِــأَ يّ لِــسَــاْ نْ؟

بِــــــلَاْ دِيْ بِــلَاْ دِ لْأَمَــاْنُ لْأَ مَــاْ نْ أُغَــنْــنِيْ عُــلَاْ كِ، بِــأَ يْــيِ لِــسَــاْ نْ؟

/ /0/ 0/ / 0/ 0 //0 / 0 //0 / 0/ / 0/ 0/ 0 // /0/ 0 / / 0 / / / 0 0

فــــــعو لن فــعو لن فعــولــن فعول فعــو لن فــعو ل فــعــو ل

فَــتَــبْــيَــضُ صَــفْحَــةُ إِ فْــرِيــقْــيَا وَ يَــسْوَ دُّوَ جْــهُ الــمَغِــيْــرِ الــجَبَــا نْ

فَــتَــبْــيَضْضُ صَــفْحَــةُ إ فْــرِيْــقِيَــاْ وَ يَــسْــوَ دْ دُ وَ جْهُ لْــمَــغِيْرِ لْجَــبَــاْ نْ

/ / 0/ 0/ / 0 / / 0 // 0 / / / 0 /0/ 0 / / 0 /0/ / 0 /0/0/ / 00

فــعو لن فــعــو ل فعــولــن فعــو فــعــو لن فــعولــن فــعولن فــعــول

وَ إِ شْــرَا قَــةُ الرُّوحِ مِنْكَ تَنَــــاهَتْ تُــشِيعُ الــجَمَالَ،وَ تــفْشِــي الــحَنَا نْ

وَ إِ شْــرَاْ قَــةُ رْرُوْحِ مِــنْكَ تَــنَاْهَتْ تُــشِــيْعُ لْــجَــمَاْ لَ،وَ تُــفْــشِلْــحَــنَاْنْ

0/0/ / / 0 / / 0/0 / /0/ 0 / / / 0 / / 0/0 / /0/ 0 / /00/

فــعو لن فــعو لن فــعــو ل فــعولن فــعــو لن فعــو ل فــعول

[1]- إلياذة الجزائر: ص105.

إِ لَـــيْـــكِ صَـــلَاْتِي، وَ أَ زْكَى سَـــلاْمِي بِـــلا دِ ي بِـــلا دِ ي، الأَ مَـــا نُ الأَمَـــا نْ!

إِ لَـــيْـــكِ صَـــلَاْتِـــيْ وَ أَ زْكَاْ سَـــلَاْ مِيْ بِـــلَاْ دِ يْ بِـــلَاْ دِ لْأَ مَـــاْ نُ لْأَ مَـــاْ نَـــاْ !

0 / 0 / /0/ 0 //0 / 0/ / 0 / 0/ / 0/ 0 / / 0 // /0/ 0 / / 0/0 / / 0/ 0/

فعـــو ل فـــــعولن فعـــولن فـــعو لن فـــعو لـــن فـــعو لن فعـــو لن فعـــو لـــن

أصل التفعيلة	ما طرأ عليها من تغيير	نوع التغيير
	فعولُ	القبض
	فعولْ	القصر
	فَعُو	الحذف
	فَعْ	أبتر

بعد تقطيع هذه الأبيات يتضح أن: تفعيلة **فَعُولُن** المتضمّنة في **بحر المتقارب** إلى جانب ورودها **صحيحة فعولن** وردت على عدة أضرب أخرى نشير إلى بعض منها كالآتي:

1)**الضرب المقصور :** كما في قول الشاعر [1]

بِـــلَاْ دِيْ بِـــلاْ دِ لْأَمَـــاْنُ لْأَ مَـــاْ نْ أُغَـــنْـــنِيْ عُـــلَاْ كِ، بِـــأَ يْـــيِ لِـــسَـــاْ نْ؟

0 0 / /0/ 0 / 0/ / 0/ 0 //0 / 0/ / 0 0 // 0 /0/ / 0/ / / / 0 / / 0 0

فـــعو لن فـــعو لن فعـــولـــن فـــعو ل فعـــو لن فـــعو ل فـــعـــو ل فـــعـــو ل

[1]- إلياذة الجزائر: ص105.

2)الضرب المحذوف [1]:

غَـــدَنْ بـــزَغَـــارْيْـــدِ يَـــسْـــتَقْـــبِـــلُوْن نُـــزُوْلَكَ فِـــيْ أَرْضِـــنَـــاْ ...بَـــعْـــدَمَـــاْ ..

/ /0 / / / 0/0 / / 0 /0/ / 0/ / /0/ / //0/ / 0 /0/ / /0... / 0 // 0 ..

فـــعو ل فعـــولن فعـــو لن فـــعول فـــعو ل فعـــو لن فعـــو... لـــن فعـــو ..

3)الضرب الأبتر:[2]

إِذَ اْ جَفْـــفَ مَـــاْءُلْـــحَيَـــاْءِ، بِأُ نْـــثَاْ فَلِـــمَاْ لَاْ تَـــجِفْفُ طْـــطِـــبَاْ عُ لْأَصِـــيْـــلَـــهْ

//0 / 0 / / 0/0 / // 0/ // 0/ 0 // /0/0/ / 0 / 0/ / /0/ 0// 0 / 0

فعـــولـــن فـــعو لن فعـــول فعو لن فعـــلن فاعـــلن فـــا علن فـــاعلـــن فـــع

من خلال ما سبق نلاحظ وجود الضرب المقصور مثل: **فعولْ** ، و الضرب المحذوف مثل: **فعو،** و الضرب الأبتر مثل: **فَعْ.**

3. الروي:

الروي هو « **الحرف الذي بنيت عليه القصيدة و تنسب إليه** »[3]، و من خلال قراءة قصيدة **إلياذة الجزائر** نلاحظ تنوعًا في حرف **الروي** و هذا نوع من **الانزياح** الذي قد يحصل عندما تتغير النغمة الموسيقية و من الحروف التي وظفها الشاعر في قصيدته نجد : **الميم و النون** الغالبان في **الإلياذة** ،و هما من الأصوات **الخيشومية** التي تولد عن الانفعال و إحداث غنة، و هذا ما ينسجم مع حالة الشاعر المتوهجة في التعبير عن عشقه لوطنه الجزائر ، و فرحته الغامرة لتوحده بهذا

---

[1]- إلياذة الجزائر: ص92.

[2]- إلياذة الجزائر : ص93.

[3]- أبو السعود سلامة أبو السعود: الإيقاع في الشعر العربي ،دار الوفاء لذنيا الطباعة و النشر، ط1، 2003، ص98.

الوطن، الذي لا يضاهيه في سحره أجمل الأوطان فهو أرض المعجزات ، و أسطورة بما حفل به تاريخه من بطولات تمثل أسمى القيم الإنسانية.

كما نجد توظيف الشاعر لحرف **اللام** ،و هو من الأصوات **المجهورة** التي توحي بمزيج من الليونة والمرونة ، و الإتساق ، و توظيف الشاعر لهذا الصوت بكثرة يتناسب مع حالته الشعورية النفسية المفعمة بحبه لوطنه الجزائر ،و التغني بأمجادها ، و بطولاتها ، كذلك كثيرًا ما نجد حرف **الراء** ،و هو صوت لثوي، مجهور، مكرر، و هو يجمع بين الشدة و الرخاوة ، و يعطي دلالات ، و إيحاءات عميقة ، و لا شك أن هذا يتناسب مع ما يصوره الشاعر **مفدي زكريا** من جمال البلد الغالي الجزائر، و جمال المدن الجزائرية ، و دورها في الكفاح الوطني عبر مختلف العصور ، و مؤسساتها الحضارية، و ذكر أبرز أبنائها من علماء، و حُكام ، و ثُوار، و شهداء، و أشهر المعارك التي خاضها رجالها، متباهيا، سعيدا بتمجيدها،وتخليدها إضافة إلى تذكير القارئ بكفاحه في سبيل الثورة.

كما نجد توظيفه لحرف **الدال،** و هو من الأصوات **المجهورة** التي توحي بالصلابة و القوة ، وهذا يتناسب مع الحالة الشعورية للشاعر **مفدي زكريا** التي تشع بحرارة الوجد ، و حبه الغامر لوطنه الجزائر.

نماذج عن حرف الروي من **إلياذة الجزائر**:

روي الميم: كما في قول الشاعر[1]

صُمودُ الأَمازيغ عَبرَ القرُو نِ غَزَا النيراتَ، وَ رَاعَ النجُومَا

فَكَمْ أَزْعَجوا نَائباتِ اللَيَالي ! و كَمْ دَوَّخُوا المستَبِدَ الظَّلُومَا

وَ أَوْحَى لَهُ الأطلسُ الوحدو ي، فوحَّدَنَا فانطلقْنا رجومَا

[1]- إلياذة الجزائر: ص27.

روي النون : كما في قول الشاعر [1]

وَ تَنْحَـــــبُ نَدْرومَـــــةُ الخَالِـــــدِ ين فتعلـــي الجزائـــر مِنّـــا الجَـــبينَ

و يصْـــنعُ وحـــدَتَنا ابـــنُ علـــي فيرفَـــــع رايتَهَـــــا بـــــاليَمين

و تنصَـــــبّ أنـــــدلس عنـــــدنا و ترتـــــاح للعـــــرب النَّـــــازِحينَ

روي اللام: كما في قوله[2]

و صَـــحْرَاؤُنَا و ابـــن شـــهرة فيهَـــا يُهِيـــلُ عَلَـــى الغَاصِـــبينَ الرِّمَـــالا

و جَيْش أبِـــي شوشـــة المُسْـــتَميت بِصَـــحرائنا، ينســـفُ الاحـــتلالا

و صَوتُ ابـــن حـــدّاد دَوَى دَوْيًـــا ينَادي : البدار، و يَـــدْعُو : القِتَـــالا

روي الراء : كما في قوله [3]

تَـــأَذَنَ ربُّـــكَ ليلـــة قـــدَر و أَلْقَى السّتار علـــى ألـــفِ شـــهر

وَ دَانَ القصـــاص فرنســـا العجـــوز بما اجْترحتْ مـــنْ خـــداع وَ مَكـــر

وَ تَـــأبَى القَنَابـــلُ طبـــعَ الحُـــرُو فِ ، إذَا لَمْ تكن من سَبَائك حمـــر !

روي الدال : كما في قول الشاعر[4]:

لـــئن حَصَـــد التَّانْـــكُ أَوْصَـــالَنَا حَصَـــدْنَا تضـــامننا في الجُهـــودِ !

و إنْ وَزَّعَ القِطْـــــر أَشْـــــلاءَنَا دَفَعْنَـــــا بِأَقطَارِنَـــــا للصُّـــــعودِ !

هُـــوَ المغْـــرِبُ الأكـــبرُ الأطلسِـــيُّ يَـــرجُّ بِكُـــلِّ غَبِـــيٍّ بليـــد !

---

[1]- إلياذة الجزائر: ص37.

[2]- إلياذة الجزائر: ص45.

[3]- إلياذة الجزائر: ص56.

[4]- إلياذة الجزائر: ص59.

4. القافية :

تعد **القافية** ركيزة أساسية في بنيان الإيقاع الشّعري حيث أصبحت ركنا هامًا من أركان الوزن الشّعري، فقديمًا قال صاحب **العمدة ابن رشيق القيرواني** أنَّ: « **القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشّعر**[1]»، و هناك من الدارسين من يرى أنّ: « **القافية هي الأصوات التي يلتزم الشاعر تكريرها في كل بيت من الحروف، و الحركات** »[2]، في حين يرى **الخليل بن أحمد الفراهيدي** أنّ **القافية** هي :« **آخر ساكنين في البيت مع ما بينهما من الحروف المتحركة، و مع المتحرك قبل الساكن الأول منهما**[3]».

و القافية تبدأ بساكن ، و تنتهي بساكن، و هذا دأبها دائما، و معناها يتحدد من التناغم الموسيقى لحرف الروي ، و اتفاقه مع أحاسيس الشاعر، و مبحث علم القافية ضروري، و حركته فائدتها ضبط الإيقاع حتى نعرف النسق الذي رسم للشّعر، و الانفعال الذي يتلاءم بين القافية وموضوع القصيدة.

و قد صنف الدارسون عدة أنواع للقافية، و سنعتمد في دراستنا على تحديد نوع **القافية** وفق تحديد عدد المقاطع الموجودة فيها فمنها **أحادية المقاطع**، و منها **ثنائية المقاطع**، و **ثلاثية المقاطع.**

أ- أحادية المقاطع:

و هي التي يكون مقطعها قرين النهاية شعرًا ، و نثرًا، لأنه مقطع تحوي نهايته ساكنين، و نحن نعلم كراهية اللغة العربية لقبول ساكنين إلا في مواطن منها موطن النهاية[4].

و بعد تقطيع المقاطع الشّعرية السابقة من الإلياذة يتضح أن هذا النوع من القافية يتجلى في المقطع الأول في الكلمات الآتية :**لْكَائِنَاْتْ، لْقَسَمَاْتْ، لْحَالِمَاتْ،لْحَيَاْةْ،** والجدول الآتي يوضح ذلك:

---

[1]- ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر و آدابه، و نقده، تح: محي الدين ، عبد الحميد، دار الجيل، بيروت،لبنان، ط4، 1969ص121.

[2]- أحمد كشك: القافية تاج الإيقاع الشعري، دار غريب للطباعة و النشر القاهرة، ط1، 2004، ص9.

[3]- أحمد كشك: القافية تاج الإيقاع الشعري، مرجع سابق، ص11.

[4]- المرجع نفسه: ص41.

البحر	بيت التمام و الجزء	تفعيلة النهاية	القافية
البسيط		فعـــــولْ	نَـــــأْتْ عُـــــوْلْ ص ح ح ص
		فعـــــولْ	مَـــــأْتْ عُـــــوْلْ ص ح ح ص
		فعـــــولْ	يَـــــأْةْ عُـــــوْلْ ص ح ح ص

ب-**ثنائية المقاطع:**

و هنا تكون **القافية** مكونة من مقطعين متوسطين من نوع : **ص ح ص** أو **ص ح ح**، و المقطعان ملتزمان أيًا كان توزيعهما المفترض مثل :

ص ح ص ص ح ص

ص ح ح ص ح ح

ص ح ح ص ح ص

ص ح ص ص ح ح[1]

و هذا النوع من القافية يتجلى في المقطع الرابع في الكلمات: **دَلِيْلَهْ، بَدِيْلَهْ، لْأَصِيْلَهْ،** و الجدول الآتي يوضح هذا :

[1]- أحمد كشك: القافية تاج الإيقاع الشعري، مرجع سابق، ص23.

البحر	بيت التمام و الجزء	تفعيلة النهاية	القافية
البحر المتقارب	البيت	فَعُـــــــــوْلُنْ	لَيْـــــــلَهْ عُـــــوْلُنْ ص ح ح – ص ح ص
		فَعُـــــــــــولُنْ	دِيْـــــلَهْ عُـــــوْلُنْ ص ح ح – ص ح ص
		فَـــــــعْ	صِـــــيْلَهْ لَـــنْ فَعْ ص ح ص – ص ح ص

ج- **ثلاثية المقاطع :**

و هي القافية التي تتكون دائما من مقطعين متوسطين بينهما مقطع قصير[1].

و هذا النوع يتجلى في المقطع الثاني من خلال الكلمات : **هُ سْسَما، كدْدُمَاْ، بَعْدَمَاْ ،مأتَمَا**

و الجدول يوضح ذلك :

[1]- أحمد كشك: القافية تاج الإيقاع الشعري، مرجع سابق، ص31.

البحر	بيت التمام و الجزء	تفعيلة النهاية	القافية
بحر المتقارب		فَعَـــــلْ	هُ سْسَمَاْ لَنْ فَعَلْ ص ح ص —ص ح — ص ح ص
		فَعَـــــلْ	كَدْدُمَاْ لَنْ فَعَلْ ص ح ص — ص ح — ص ح ص
		فَعَـــــلْ	بَعْدَمَاْ لَنْ فَعَلْ ص ح ص— ص ح — ص ح ص
		فَعَـــــلْ	مَأْتَمَاْ لَنْ فَعَلْ ص ح ص- ص ح- ص ح ص

و من خلال الجداول السابقة يمكن القول أن :

مقطع القافية **أحادية المقاطع** إمكانة من إمكانات قبول الساكنين في اللغة،والالتزام بقبول الساكنين في القافية مطلب أساسي ، و أن أغلب استخدام هذه المقاطع من نوع (ص ح ح ص) أي بادئا بصامت فحركة طويلة ، فصامت أي المقطع الطويل المفتوح مثل (**نَاْتْ،مَاْتْ،يَاْةْ**).

و فيما يخص القافية **ثنائية المقاطع** ندرك من خلال الجدول السابق أن : الالتزام الكمي ، و الكيفي أساس هذه القافية ، و جاء ورودها على هيئة (**ص ح ح، ص ح ص**) مثل : **لِيْلَهْ، دِيْلَهْ**.

من صور المتقارب — و إن كان نادرًا — أن تأتي تفعيلة النهاية بوزن **فَعْ** و هي قطعة من **فعولن** لهذا جاءت القافية جماع (**لَنْ**) السابقة، و (**فَعْ**) كما يتضح من خلال كلمة (**صِيْلَهْ**).

أما بالنسبة للقافية **ثلاثية المقاطع** نلاحظ أن قوافيها أقل عددًا من القوافي الثنائية.

كما نستطيع القول أن:الالتزام كمًا،وكيفيًا قرين المقطع الأول الذي ورَد على هيئة (ص ح ص) ، و المقطع الأخير **(ص ح ص)** مثل : **سْسَمَاْ،كَدْدُمَاْ، بعْدَمَاْ، مَأْتَمَاْ.**

5. التكرار :

التكرار هو: « **دلالة اللفظ على المعنى مرددًا كقولك لمن تستدعيه : أسرع أسرع فإن المعنى مردد و اللفظ واحد**[1]**».**

و تعد ظاهرة **التكرار** من أبرز الظواهر الأسلوبيّة التي يلجأُ إليها الباحث من أجل إثبات ، وتأكيد ما يريد الوصول إليه عن طريق التكرار اللفظي أو المعنوي . و لا يقوم **التكرار** فقط على مجرد تكرار اللفظة في السياق الشعري، و إنما ما تتركه هذه اللفظة من أثر انفعالي في نفس المتلقي، و بذلك فإنه يعكس جانبا من الموقف النفسي ، و الانفعالي ، و مثل هذا الجانب لا يمكن فهمه إلا من خلال دراسة التكرار داخل النص الشعري الذي ورد فيه فكل تكرار يحمل في ثناياه دلالات نفسية،و انفعالية مختلفة تفرضها طبيعة السياق الشعري، و لو لم يكن له ذلك لكان تكرارًا لجملة من الأشياء التي لا تؤدي إلى معنى، أو وظيفة في البناء الشعري لأن التكرار إحدى الأدوات الجمالية التي تساعد الشاعر على تشكيل موقفه و تصويره.

فظاهرة **التكرار** في **إلياذة الجزائر** خصيصة أساسية تشكلت بأشكال مختلفة متنوعة، وتتمثل فيماسيأتي:

أ- تكرار حرف النداء يا :

و هو لكل مُنَادَى قريبًا كان أو بعيدًا ، أو متوسطًا، لتنبيهه و دعائه ليجيب و يسمع ما تريد، و خير المقطوعات من **الإلياذة** التي حملت هذا الأسلوب **المقطوعة الأولى** فقد استعمل تسع مرات

[1]- عبد الرحمان تبر ماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر و التوزيع ، ط1، 2000،ص192.

و هذا دليل على قوة الشاعر **مفدي زكريا**، وبراعته في وصف بلده، و استخدام هذه الأداة بهذا الشكل إعلان لحادثة عاشها الشاعر ، أو يريدنا أن نعيشها معه يقول :

جَزَائِـــرُ يَـــا مَطْلَـــعَ المُعْجِـــزَاتِ وَ يَـــا حُجَّـــةَ اللهِ فِـــي الكَائِنَـــاتْ

وَ يَا بَسْـــمَةَ الـــرَّبِ فِـــي أَرضِـــهِ وَ يَـــا وَجْهـــه الضَّـــاحِك القَسَـــمَاتْ[1]

يُكثر الشاعر استعمال **أداة النداء**، فيذكرها في كلا الشطرين يَشْعُر القارئ، أو المستمع – منذ الوهلة الأولى– كأن المنادي في صرخة تامة يطلب الاستغاثة، كما أنه ليس هذه الأدوات وحدها عملت إلى صدور الصوت، و انفجاره، بل أن هناك حروف أخرى مساعدة في هذه العملية و منها **حروف اللين** خاصة **الألف** و ذلك في الكلمات : (**جزائر، المعجزات، الكائنات، الضاحك، القسمات)** هذا و قد ابتدأ الشاعر **إلياذته** بكلمة **الجزائر** و هي منادى علما نكرة مقصودة مبنية على الضم محلها النصب لأداة محذوفة، و التقدير: **يا جزائر،** و ينادي بإيقاعه الندائي هذا ليبلغ النّاس ما في قلبه من تأوهات، و هو حين يعمد إلى اصطناع مثل هذه الامتدادات الإيقاعية المتتالية في كل أبيات الإلياذة –تقريبا – يجب أن يبتغي من وراء اصطناعها أن يعبر عن بركان متأجج من الآهات المنبعثة من صدر مهموم، ليمتد هذا الصوت إلى أقصى مدى ممكن من الاندفاع، و الانتشار ، حتى يصل إلى الحيز القابل للاستقبال، وتواصل نداءات الشاعر مسيرتها في عالم الإلياذة إلى أن تصبح جزءً من القافية لتفرض نفسها على بنية الخطاب الشِّعري، ودليل ذلك قوله :

جزائـــــرُ أنْـــــتِ عَـــــرُوسُ الـــــدُّنَا و مِنـــكِ اسْـــتَمَدَ الصّـــباحُ السَّـــنَا[2]

عرجنـــــا نُنَـــــافِحُ بإينـــــام ضـــــحا كَـــأنَّ اعتصـــينا لَهَـــا مـــن صَـــرْحَا[3]

ب- **تكرار حروف الجر:**

تَعُم حروف الجر في الإليّاذة لا سيما (**في، بـــ ، على**) فهي تلعبُ دورًا دلاليًا بارزًا في تعاملها مع اللفظة داخل النص ، كما أنها تقوم على إيجاد علاقة نسبية بين المجرور و بين معنى الحدث الذي في علاقة الإسناد و وجهها أنها تجر الأسماء التي تدخل عليها، و يكفينا التمثيل **بالمقطوعة الأولى**

---

[1]- إلياذة الجزائر: ص06.

[2]- إلياذة الجزائر: ص09.

[3]- إلياذة الجزائر: ص13.

من الإلياذة لمعرفة دلالة هذه الحروف، فقد أتت ثلاثة عشر مرة دليلا للتقصي بالجزائر بغية الوصول إلى الحقيقة التي مىن الشاعر نفسه بالبحث عنها، و يظل يبحث عن وجهها في عشرات الصور،و الأشياء كما في قوله :

جَزَائِـــرُ يَـــا مَطْلَـــعَ الْمُعْجِـــزَاتِ وَ يَـــا حُجَّـــةَ اللهِ فِـــي الكَائِنَـــاتْ

وَ يَـــا بَسْـــمَةَ الـــرَّبِ فِـــي أَرضِـــهِ وَ يَـــا وَجْهـــه الضَّـــاحِك القَسَـــمَاتْ

وَ يَـــاْ لَوْحَـــةً فِـــي سِـــجِلِّ الخُلُـــو دِ تمـــوجُ بِـــهِ الصـــوّرُ الحالمـــاتْ

وَ يَـــا قِصَّـــةً بَـــثَّ فِيهَـــا الوُجُـــود مَعَـــانِي السُّـــمُو بِـــرَوْعِ الحَيَـــاةْ

وَ أَهْـــوَى عَلَـــى قـــدَمَيْهَا الزّمَـــانُ فَـــأَهْوَى عَلَـــى قـــدمَيْهَا الطُّغـــاةْ[1]

و تعد هذه الحروف الثلاثة دلالة تضمن اليقين في الشك، فهي تدخل على كلمات رمزية لتجربة الشاعر في الحياة كونها تخفض الاسم الذي يدخل عليها.

ج- **تكرار حروف العطف :**

1)تكرار الفاء:

صوّر الشاعر طبيعة الجزائر ، و نقل لنا تاريخها القديم و الحديث، و كان هذا كافيا لأن ينقل لنا صورة حية عن الجزائر من القرن الثالث قبل الميلاد إلى العقد السابع من القرن العشرين، كل ذلك في ألف بيت و بيت، و كان من نتائج هذا الاختصار ورود **الفاء**، حيث وصف، و ذكر الأشياء، والأحداث ،و التاريخ جمل مركّبة،تحمل شطرين متمثلين في سبب ونتيجة، و تعددت **الفاء** كما لاحظنا ذلك من خلال سرد الأبيات فدلت على الترتيب، و التعقيب ، وارتبطت بجواب الطلب ومن أمثلتها في الإليّاذة **المقطوعة الحادي عشر** فدلت على معنيين :

دلت على **السببية** في قول الشاعر **مفدي زكريا:**

و غَاصَـــتْ بـــه ثَـــوَرَاتُ الهـــوى فَفَجَّـــرَتِ العـــزمَ فِـــي الثَائِرِينَـــا[2]

---

[1]- إلياذة الجزائر: ص 06

[2]- إلياذة الجزائر: ص16.

و دلت على **التعقيب** في قوله:

و قد عَاشَ دَرْبًـــا، حُلْـــو الأَمَـــانِي فأصـــبَحَ دِرْبًـــا يُلاقِـــي المَنُونَـــا[1]

كما ارتبطت **بجواب الشرط** في قوله :

لئن حاربَ الـــدينُ خُبْـــثَ النُّفُـــوس فَلِمَ يغمط الـــدين هَـــذْي النُّفُوسَـــا[2]

و دلت على **الاستئناف** في قوله :

وَ نَظَمْـــتَ جَيْشًـــا وَ سُسْـــتَ بِـــلادًا فَكُنـــتَ الأَمِـــيرَ الخَـــبيرَ الخَطِـــيرَا[3]

و جاءت زائدة **للتوكيد** في قوله :

وَ لا بِالْهُتَافـــاتِ عَـــاشَ ... وَ يَحْـــيَ فَمَا حَرَّرَ القـــولُ يومًـــا عَبيـــدًا !![4]

و دلت على **التريب** في قوله :

و عســـــلة يندبـــــه طالـــــب فَيلحقـــــه بعـــــد مـــــرّ الســـــقام[5]

سكب الشاعر **مفدي زكريا** أفكاره في دُرُرٍ رصينة، كل كلمة حملت طاقة مفعمة بالعمق والتعبير ، فاحتاج لربط كل ذلك إلى أدوات ربط بينت دلالة الاختصار ، فلا يمكن الجزم في معاني **(الفاء)**، و إنما الذي يجب القطع فيه أن هذه **(الفاء)** جاءت للربط مهما تفرعت معانيها الجزئية، والفرعية ، و ورودها شيء طبيعي لموضوع شاسع ، و واسع.

---

[1] إلياذة الجزائر: ص16.

[2] إلياذة الجزائر : ص29

[3] إلياذة الجزائر : ص 42

[4] إلياذة الجزائر : ص 52.

[5] إلياذة الجزائر : ص55.

2) **تكرار الواو :**

جاءت في **الإلياذة** على شكل تجانس استهلالي ، يُجدد الشاعر من خلالها تنفُسه مع كل بيت تقريبًا ،و هذا ما نسميه نحن بالاستهلال الأمامي للأبيات المتتابعة ، فهي في **المقطوعة الأولى** تتماشى مع حرف النداء ما عدا البيتين الأخيرين فجاءت مصاحبة لفعلين كما في قول الشاعر:

جَزَائِـــرُ يَـــا مَطْلَـــعَ الْمُعْجِـــزَاتِ وَ يَـــا حُجَّـــةَ اللهِ فِـــي الكَائِنَـــاتْ
وَ يَـــا بَسْـــمَةَ الـــرَّبِ فِـــي أَرضِـــهِ وَ يَا وَجْهـــه الضَّـــاحِك القَسَـــمَاتْ
وَ يَـــاْ لَوْحَـــةً فِـــي سِـــجِلِّ الخُلُـــو دِ تمـــوجُ بِـــهِ الصـــوّرُ الحالمـــاتْ
وَ أَلْقَـــى النهايـــةَ فِيهَـــا الجمـــالُ فَهِمْنَـــا بأســـرارِهَا الفاتنـــاتْ
وَ أَهْـــوَى عَلَـــى قـــدَمَيْهَا الزّمَـــانُ فَـــأَهْوَى عَلَـــى قـــدمَيْهَا الطُّغَـــاةْ[1]

و هي بالإضافة إلى دورها في الربط بين هذه الصور المتفرقة و المتباعدة ،و المتباينة ، تستدعي الصور التي تعيش في الذاكرة ،و لا تستجلب إلا بتداعي المواقف، و المشاعر ، و لأن جمال الجزائر ماثل في كل هذه الصور، جاء تكرار (**الواو**) لهدف تكرار أوجه هذا الجمال، و تعدد صوره.
و هي بهذه الطريقة تتمدد في الإلياذة لتصبح كالحلقة تعاد كل مرة مع بيت أو مشهد جديد.

فالواو إذن حرف هوائي، و كونها كذلك فإنها تحلق بالقارئ، أو السامع في فضاء النص لتكشف عن أسراره.

د- تكرار حروف الاستفهام:

و يتجسد هذا من خلال قول الشاعر **مفدي زكريا :**

فَكَـــمْ بَـــاتَ يَبْكِـــي بِـــهِ مُوجَـــعٌ وَ يَسْـــفَحُ دَمْعًـــا فَيَغْمـــر سَـــفحَا
وَ كَمْ مِنْ جَـــرِيحِ الفـــؤادِ اشـــتكَى فَـــأَثخَنَ بِإينَـــامُ فِي الصَّـــبِ جُرحَـــا
وَ كَمْ مِنْ صَـــرِيعِ الغَـــوالِي تَـــدَاوَى بِأَنْسَـــامِ بِإينَـــامَ فـــازدادَ لفحـــا[2]

---

[1]- إلياذة الجزائر : ص 06

[2]- إلياذة الجزائر : ص 13.

قصد الشاعر من خلال الأداة الاستفهامية **"كم"** تنبيه الحس و تحفيزه لمعرفة عدد الباكين، وعدد الجرحى ، و الصرعى المبهم ، كون هذه الأداة الاستفهامية يستفهم بها عن عدد مبهم يراد تعيينه.

و من حروف الاستفهام أيضا نجد **"هل"** من خلال قوله:

وَ هَـــلْ فَـــتَّ فِيليـــبْ في عَزْمِنَـــا ! وَ حَـــطَّ القســـاوس مِـــنْ شَـــأْنِنَا ؟

وَ هَـــل نَمليـــون وَ مَـــنْ وَسَـــمَتْهُ يـــــداه، اســـــتهان، بِإِصْـــــرَارِنَا؟[1]

ومن الواضح أن الشاعر قصد إلى تكرار حرف الاستفهام **"هل"** فلم يكتسب من جهة مفهومه كسوة الدلالة على السؤال فحسب، بل لبس كسوة الدلالة على وحدة الشعور بالتمني، والتشويق، **فالهاء** حرف عميق صادر من الحلق، يحمل في داخله دلالة التعبير عن آهات النفس.

كما نجد تكرار الشاعر **مفدي زكريا** لحرف الاستفهام (**كيف**) من خلال قوله :

وَ كَيْـــفَ يَسُـــوسُ الـــبِلادَ غَبِـــيٌّ بَليدٌ أَضَـــاعَ الضَّـــمِيرَ فَضَـــاْعَا !!؟؟

و كَيْـــــفَ يَقُـــــومُ بنيانُـــــهُ و تَقْويم أخلاقُـــهُ مَـــا اسْـــتَطَاعَا ؟؟

وَ كَيْـــفَ يَصُـــونُ الأصـــالةَ شَـــيْءٌ وَ قَـــدْ سَـــاوَمُوهُ عليهـــا فَبَاعَـــا؟

وَ كَيـــفَ يُـــنيرُ الطَّريـــقَ شَـــبَابٌ وَ قدْ طَمَسَ الرِّجْسُ فيـــهِ الشّـــعَاعَا؟

وَ كَيْـــــفَ يُصَـــــارِعُ الحيَـــــاةِ وَ مَا استَطَاعَ في أَصْغَرَيْهِ الصِّـــراعَا؟[2]

قصد الشاعر تكرار أداة الاستفهام (**كيف**) الجارية في المقطوعة مجرى الدم في العروق و التي جاءت مرتبطة بأفعال مضارعة تحث على السوس ، و القيام ،و الصيانة، و الإنارة.

ه-تكرار حرف المضارعة :

و يظهر هذا من خلال قول الشاعر **"مفدي زكريا"**:

وَ يَا لُجَـــةً يَسْـــتَحِمُّ فِيهَـــا الجَمَـــالُ وَ يَسْـــبَحُ فِـــي مَوْجِهَـــا الكَـــافِرُ[3]

---

[1] - إلياذة الجزائر : ص 78

[2] - إلياذة الجزائر : ص 84

[3] - إلياذة الجزائر : ص 07

و لَـــوْلا العَقِيـــدةُ تَغْمُـــرُ قَلبِـــي لَمَـــا كُنْـــتُ أُومِـــنُ إلا بِشـــعْبِي ![1]

دَعُـــوا مَاسِينِيسَـــا يُـــرَدّد صَـــدَانَا ذَروهُ يُخَلِّـــد زكـــي دِمَانَـــا[2]

يلعب **حرف المضارعة** دورًا دلاليا بارزًا و ذلك بدخوله على الصيغة الفعلية ، فالهمزة في **(أومن)** تحمل في طياتها المعنى الذي تحمله الأفعال المرتبطة بها ، و بسياقها و هي مجموعة تشير إلى العفو وطلب التوبة عن الذنب ، و العقيدة الخالصة التي يغمرها إيمان صادق متدفق من قلب شاعر عاش للأحداث ، و المواقف في حين ترتبط **الياء** بالأفعال **(يستحم ، يسبح، يردد، يخلد، تغمر)** وهي، في مجموعها وصف لحالة الجزائر من خلال طبيعتها الصامتة ،و المتحركة، و قد اكتسبت **الياء** بدخولها على هذه الأفعال جزءً من الدلالة بوجودها في السياق، فهي بالإضافة إلى بيانها جهة الزمن توحي بالتغير المفاجئ فمرة تفيد الاستحمام و السياحة، و مرة تتعلق بالعقيدة ، و مرة بالتاريخ، و مرة بالازدهار و الرّقي.

و- تكرار الضمائر:

و من أكثرها بروزًا في الإليّاذة نجد ضمير المتكلم **(النون)** الذي تكرر طوال المقطوعة **الثالثة والخمسون**، و ذلك من خلال قول الشاعر :

تَبَـــارَكَ وَادِيـــكَ صُـــومَامُ إِنَّـــا حَفَظْنَـــا عُهُـــودَكَ أَيَّـــانَ ثُرْنَـــا

أَصُـــومَامُ باسْـــمِكَ صـــمَّمَ شَـــعْبٌ سِيَاسَـــة ثورَتـــه، فَانْطَلَقنَـــا[3]

فضمير المتكلم **نا** في هاذين البيتين تكرر ، و بالتحديد في القافية و تكراره تأكيد لمؤتمر الصومام مضيفا إليه المحافظة على العهود و الإثارة و الانطلاقة ،و التوحيد ،و الأهداف، و السير والانتصار، و تمتد رقعة هذه الإضافة لتشتمل أشياء أخرى مما يعد عناصر أساسية في طبيعة الحياة التي يصدر عنها الشاعر كالشعب ، و الأطفال،و الشريعة ، و الحرب، و الجهاد، والنضال، والسلاح، والوطن ، و السياسة ...

---

[1]- إلياذة الجزائر : ص 08

[2]- إلياذة الجزائر : ص 26

[3]- إلياذة الجزائر : ص 58

و لأن الشاعر **مفدي زكريا** بصدد إثبات الذات العربية في مواجهة أعدائها عن طريق المؤتمر الذي انعقد **بالصومام** يوم **20 أوت 1955** فقد جاء توظيفه لضمير المتكلمين رمزًا لهذه الحالة، قادرا على إعطاء الدلالة المزدوجة بين المباشرة التي تعني الحفاظ على الأرض، و العرض، و المال، وغير المباشرة التي تومئ إلى الحياة في مقابل الموت، و إلى القوة في مواجهة العجز، و إلى النصر في مواجهة الهزيمة .

كما نجد تكرار ضمير المتصل **الهاء** كما في قول الشاعر:

و قَالَمَـــــة تَزْهُـــــو بِحِمَّامِهَـــــا يهدهـــــد مَعْسُـــــولَ أَحْلامِهَـــــا

يَشـــــيعُ البُخَـــــارُ تَبَارِيحَهَـــــا وَ يَشْـــــكُو مَوَاقِـــــعَ آلامِهَـــــا[1]

فتكرار حرف **الهاء** الذي هو حرف حلقي عميق، يكاد يخرج من أعماق الجهاز الصوتي دلالة عما في نفس الشاعر من حزن، و ألم، و شقاء، و مما زاد في عُمْقِ الحرف هو تعلقه بألف المد التي كان لها الشأن الكبير في أن تعكس لنا نفسية الشاعر الكئيبة فلو كان الأمر يتعلق مثلا بحرف آخر ممدود **كالياء**، أو **التاء**، أو **الكاف** لما كان لوروده دلالة عميقة تذكر ، و لكن لما كان **هاء** فقد استطاع أن يعكس لنا صورة الحزن و القلق ، و الفزع، و الألم جميعًا.

فهذه **الهاء** التي جاءت ضميرا غائبا يعود على **قالمة** خرجت من العمق،وأصبحت تعترف بوجودها.

ز- **تكرار الكلمة:**

و يظهر هذا من خلال قول الشاعر :

وحَاشَاكَ ،حَاشـــاكَ بنـــتَ الأصَـــالهْ وَ مَـــنْ شَـــرفَت جِنْسَـــهَا وَ رِجَالَـــهْ[2]

فالشاعر كرر كلمة **حاشاك** للتأكيد على الطهارة و العفة المميزة لأخلاق الفتاة الجزائرية الأصيلة، و افتخاره ببنت الجزائر التي تستطيع أن تحمل على عاتقها أمانة الأجداد من مثيلات : **لالة فاطمة، نسومر، حسيبة بن بوعلي ، جميلة بوحيرد، جميلة بوعزة ... وغيرهنّ.**

---

[1]- إلياذة الجزائر : ص 60

[2]- إلياذة الجزائر : ص 94

كما يظهر في قوله :

بِـــلاديْ بِـــلاديْ الأَمَـــانُ الأمَـــانْ أُغَنّـــي عُـــلاك بِـــأَي لِسَـــان؟

فتكرار الشاعر لكلمة "**بلادي**" تأكيد لافتخاره بانتمائه إلى أرض الجزائر، و تعلقه بها.

و تكراره لكلمة "**الأمان**" تأكيدًا للرغبة في الحرية ،و استقلال بلد الجزائر بعد معاناتها الكثير، والكثير من الجراحات.

ح- تكرار اللازمة :

الأمر الذي لفت انتباهنا و نحن نقر أ **الإليّاذة** من بدايتها حتى نهايتها هو **تكرار اللازمة** المتمثل في قول الشاعر:

شَغَلْنَا الورى و ملأْنا الدُّنا

بِشِّعرٍ نُرَتِّلُهُ كالصّلاة

تسابيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجزائر.

و الغرض من هذا التكرار هو التأكيد على مكانة الجزائر أولاً، و تعزيز لمكانة الشعراء الذين تغنوا بخصالها، و أمجادها حتى صار شعرهم محلِقًا في فضاءِ الإبداع، و رمزًا لهذا البلد الأصيل الذي انغرَسَ حُبُهُ في قلوب أبنائه، و كل من يطلع على هذا الإبداع الشّعري يعتريه الفضول لمعرفة الجزائر، و ذلك راجع لبلاغة التصوير الشعري و صدق التجربة الشعرية.

مما سبق ، و من خلال تعرضنا لأبرز الظواهر المتكررة في **الإليّاذة** يتبين لنا أن : شاعر الثورة **مفدي زكريا** أكثر من **تكرار اللازمة** – السابقة الذكر – إضافة إلى تكراره لحروف النداء، والجر هذه الأخيرة المساهمة في بناء القصيدة و الظاهرة التي شدت انتباهنا تكراره لحرف العطف **الواو** الذي أسهم بدوره في تحقيق الترابط ، و التماسك العضوي مما حقق للنّص الشّعري اتساقه.

الفصل الثاني

الانزياح في إلياذة الجزائر لمفدي زكريا:

تمهيد:

أولا :الانزياح التركيبي:

ثانيا :الانزياح التصويري:

تمهيد :

تعد ظاهرة **الانزياح** من الظواهر الهامة في الدراسات الألسنية و **الأسلوبيّة**، التي تدرس اللغة الشّعرية على أنّها لغة مخالفة للكلام العادي ، و المألوف ؛ لأن النص الأدبي خاصة الشّعر ينـــزع إلى تحقيق هويته من خلال الاختلاف عن الخطاب الشائع.

و مصطلح **الانزياح** من المصطلحات الشائعة في الدراسة **الأسلوبيّة** المعاصرة، و هو تقنية فنية يستخدمها الشعراء للتعبير عن تجربتهم الشعورية و له – إضافة إلى كونه عامل تَمَيُزٍ للخطاب الشّعري- دور جمالي يُسهم في لفت انتباه القارئ ، و من ثمة التأثير فيه، و إيصاله إلى الإمتاع، وتحقيق اللذة، و تبليغ الرسالة التي يُريدها الخطاب.

لا يختص **الانزياح** بشعراء عصر معين ، و هو من القضايا اللّغوية التي تتعلق بالمعنى، و الحديث عن ظاهرة العدول أو **الانزياح** يُحفز على البحث عن البنيات **الأسلوبيّة** اللافتة، الأمر الذي يسهم باستمرار في تحديد العطاء الفني للأساليب،ومما يحث على المنافسة في تحسُس معالم الحسن،والجمال.

و قد وردت عدة تعاريف **للانزياح** من بينها:

الانزياح: « هو انتهاك لغوي قائم على الإتيان باللا متوقع ، و اللامنتظر من التعبير يُعَوِّل عليه المنشئ لغايات جمالية و فنية »[1]

و هو أيضا : « الابتعاد بنظام اللغة عن الاستعمال المألوف، و الخروج بأسلوب الخطاب عن السنن اللّغوية الشائعة فيحدث في الخطاب تباعدًا (انزياحًا) يُتيح للشاعر التمكن من محتوى تجربته، وصياغتها بالكيفية التي يراها كما يحقق للمتلقي متعة و فائدة »[2].

---

[1]- فتح الله أحمد سليمان : الأسلوبيّة مدخل نظري، و دراسة تطبيقية، مرجع سابق، ص 25.

[2]- نعمان عبد السميع متول: الانزياح اللغوي أصوله أثره في بنية النص، دار العلم و الإيمان للنشر ، و التوزيع ، ط1، 2014، ص33.

و معنى هذا أن المبدع يستعمل تعبيرات تخالف قياس اللغة، و دلالتها الوضعية أو الحقيقية إلى معانٍ مجازية ، فما يقوم به الكاتب من تصرف في اللغة يُضفي بكلامه إلى أن يكون متميزًا خاصًا به ، و كلما تصرف الأديب في أشكال التركيب انتقل كلامه من السمة الإخبارية (التواصلية في الكلام العادي) إلى السمة الإنشائية (الأدبية).

كما يعني **الانزياح** :« **خروج التعبير عن السائد أو المتعارف عليه قياسًا في الاستعمال، رؤيةً،ولغةً، و صياغةً، و تركيبًا** »[1].

حيث يبتعد التعبير عن اللغة العادية سواء من حيث الصياغة ،أو من حيث التركيب، فالتركيب العادي، و المألوف للجملة يكون فعلا، فاعلا، مفعولا به ...الخ، و عندما ينـــزاح عن هذا يصبح مثلا : مفعولا به، فعلا، فاعلا ...أو غير ذلك.

و يتخذ: **سبيتزر** من مفهوم **الانزياح** :« **مقياسًا لتحديد الخاصية الأسلوبيّة عمومًا ،و مِسْبَارًا لتقدير كثافة عُمقِها، و درجة انحاعَتِهَا** ».

لذا يرى **ليوسبيتزر** أن **الانزياح** شرط ضروري ، و أساسي في بناء الأسلوب الذي تقوم على أساسه النصوص **فالانزياح** بالنسبة له قضية أساسية لإضفاء الجمال على النصوص الأدبية.

أما **ريفاتير** فلا يخرج في تحديد الظاهرة **الأسلوبيّة** عن مفهوم **الانزياح**، و يعرّفه بكونه: «**انزياحًا عن النمط التعبيريِّ المتواضع عليه، و يدّققُ مفهوم الانزياح بأنه يكون خرقًا للقواعد حينًا،و لجوءًا إلى ما نَدُر من الصيغ حينًا آخر** »[2].

ويقصد بهذا انحراف الأسلوب،و طريقة التعبير عن القواعد اللّغوية الموضوعة، إذ يكون **الانزياح** خروجًا عن تلك المعايير الثابتة تارة،ولاجئا إلى ما قلّ استخدامه من الصيغ المجازية تارة أخرى.

---

[1]- صالح علي سليم الشتوي :ظاهرة الانزياح الأسلوبي في شعر خالد بن يزيد الكاتب، مجلة جامعة دمشق، مج21، العدد (3+4) ، 2005، ص84.

[2]- المرجع نفسه ، ص 103.

و يقول **محمد عبد المطلب** عن **الانزياح**: « **إننا محصورون بين ضرورة أن يفهمنا مَنْ نوجِّه إليهم الكلام و الطابع العام الذي يمكن أن نُنسّق عليه هذا الكلام ، مع ما فيه من إنحناء ، وانحراف عن النمط المألوف** »[1].

و قد وصفت ظاهرة **الانزياح** بعدة تعابير اصطلاحية منها: **الانتهاك، الخروج، الابتعاد، الانحراف، العدول،** هذا الأخير الذي شاع شيوعًا لدى القدماء ، و من أبرز هؤلاء **عبد القاهر الجرجاني** الذي رأى أنّ العدول (**الانزياح**) في الشّعر « **من شأنه أنْ يَفْخُمَ عليه المعنى ،و تَحْدُثَ فيه النّبَاهة** »[2]

و معنى هذا أن **للانزياح** دورًا بالغ الأهمية في الشّعر من الاستعمال الحقيقي للألفاظ، و من غاياته أنه يثير القارئ، و يُحفز ذهنه ليتجاوز البنية السطحية إلى البنية العميقة التي تمثل أحاسيس المبدع، و رغباته.

و مما تقدم يمكن القول أن : **الانزياح** يخلق جوًا من المتعة في تخيل الحدث، فتغدو اللغة أكثر فاعلية في التعبير عن مكنونات النّفس، و رغباتها.

و للانزياح نوعان : **تركيبي ، و تصوري.**

أولا: الانزياح التركيبي:

و هو مخالفة الترتيبة المألوفة في النظام الجُمَلي، من خلال بعض **الانزياحات** المسموح بها في الإطار اللّغوي، **كالتقديم و التأخير** ، في بعض بنى النّص، كتقديم **الخبر على مبتدئه** ، أو **الفاعل** على **الفعل،** أو **النتيجة** على **السبب،** كذلك **الحذف** الذي يستغني عن بعض البنى، و المفردات سعيا وراء التلميح لا التصريح الذي هو أبلغ أثرًا و أعمق دلالةً ، كذلك **حذف** بعض الكلمات، و الاستغناء عنها ببعض النقاط كدلالة مسكوت عنها.

---

[1]- محمد عبد المطلب: البلاغة و الأسلوبيّة، مرجع سابق، ص223.

[2]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، شرح و تعليق محمّد التُنجي ، دار الكتاب العربي، بيروت ، لبنان، ط1، 2005، ص198.

1) التقديم و التأخير :

يعد هذا المبحث ركيزة أساسية في تحقيق بلاغة الجملة، وإيصال المتكلم لغرضه المتمثل في التواصل بينه، وبين المخاطب.و قد « **اهتم النحويون، و البلاغيون ، بهذه الظاهرة على حد سواء، و اختلفت النظرة إليها وفق منطق كل منهما، فالنحاة يدرسون التقديم و التأخير للكشف عن الرتب المحفوظة الثابتة، و الرتب المتغيرة في الجملة، أمّا البلاغيون،و الأسلوبيون فغايتهم من دراسة التقديم و التأخير الكشف عن قيمته الدلالية ، و النفسية في العمل الأدبي** »[1].

وخصه **عبد القاهر الجرجاني** بباب في **دلائله**، يقول فيه: « **هو بابٌ كثيرُ الفوائدِ ، جمُّ المحاسن، واسع التصرّف، بعيد الغاية ، لا يَزَالُ يفترُّ لك عن بديعَةٍ، و يُفْضي بِكَ إِلَى لطيفةٍ و لا تَزَالُ ترى شِعرًا يَروقُكَ مَسْمَعُه، و يلْطُف لديك موقِعُه ثم تنظرُ فتجدُ سبب أنْ راقَك،و لطُف عندك أن قُدِّمَ فِيهِ شيءٌ وَ حُوِّل اللفظُ عن مكانٍ إلى مكان** »[2]

ومن خلال قراءة قصيدة **إلياذة الجزائر** نلاحظ في أسلوب الشاعر ضربًا من العدول، والانحراف لأسباب دلالية تتعلق بأهمية الملفوظ ، فهو في نظرنا ضربٌ من الاختزال فضلا على ذلك، و تتجلى اختزاليته في عزوفه عن رصد سلسلة من الألفاظ، و الاكتفاء بالتحويل تكسيرًا للمواضعة،وانحرافًا عنها، و يتجسد ذلك بتقديم **الفاعل** أو **المفعول به** على **الفعل** تارة، أو تقديم **شبه جملة** على **الفعل** أو **الفاعل** تارة أخرى.

● **تقديم الفاعل على الفعل :**

يقول الشاعر:

وَ بلكور للمجدِ شَقّ طريقه و خَطّ معالمها في السويقه[3]

---

[1]- يوسف أبو العدوس: الأسلوبيّة الرؤية و التطبيق، دار الميسرة للنشر و التوزيع و الطباعة ، عمان ،الأردن، ط2، 2010، ص186.

[2]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، شرح و تعليق محمّد التُنجي ،مرجع سابق ،ص85، 86.

[3]- إلياذة الجزائر : ص15.

نلاحظ من خلال هذا البيت تقديم الشاعر للفاعل (**بلكور**) على الفعل (**شقّ**)، و الغرض من ذلك هو بيان عنايته بالمتقدم (**بلكور**) الذي نُسبت له العديد من البطولات، و الإنجازات لذلك وجب ذكره في المقدمة، ثم سرد كل ما قام به من أعمال جعلته يصل إلى الذروة ، و يكتسب المجد. و أصل الجملة :(**شق بلكور طريقه للمجد**)

كما نجد في قوله :

وحمّام ريغة، بين الروابي ترنّح طوع الهوى و التّصابي[1]

تقديم الفاعل (**حمّام ريغة**) على الفعل (**ترنّج**) فأصل الجملة هو : (**ترنح حمام ريغة**)، و هدف الشاعر من هذا **التقديم** الاهتمام بالمتقدم (**حمام ريغه**) ،الحمام المعدني المتواجد في سفح جبل زكار بين مليانة ،و العفرون.

و يقول :

معسكر فجّر عزم الشّباب فطاوَل عِمْلاقُهَا الأنْجُمَا[2]

من خلال هذا البيت يتبين لنا أن الشاعر قدم الفاعل (**معسكر**) على الفعل (**فجّر**)، و الغرض

[1]- إلياذة الجزائر : ص17

[2]- إلياذة الجزائر : ص41.

من ذلك التأكيد على المكانة الكبيرة ، و القوة العظيمة التي امتلكها ثوار ولاية **معسكر** إبان الثورة التحريرية ، حيث كانوا كلاّ متكاملاً ، عبّر الشاعر عن اتحادهم بكلمة واحدة هي **معسكر،** والأصل في الجملة هو: (**فجّر معسكر عزم الشباب).**

يضيف الشاعر قائلا :

بَنُو سيدي الشيخ قَادُوا النِضَالاَ فَهزوا الثَّرى وَ أَذابُوا الجِبَالاَ[1]

تعظيمًا لقوة **أولاد سيدي الشيخ** قدم الشاعر **الفاعل** على **الفعل (قادوا)** حتى يُشير للهزيمة النكراء التي ألحقها هؤلاء الأبطال بالجيش الفرنسي في ساحة المعركة،و الأصل في الجملة :(**قاد بنو سيدي الشيخ النضال).**

و لما أخلفت **فرنسا** بوعدها للجزائريين كان وقع ذلك بالغًا في نفوسهم، و قد ألهم هذا الشاعر فجعله يقول:

فَرَنْسَا .. تناسيت ما ليس يُنْسَى أَمَا في نوفمبَرَ .... كُنَّا اِقتَرَعْنَا[2]

نلاحظ تأكيد الشاعر على الخائنة (**فرنسا) التي وعدت** الشّعب الجزائري بالاستقلال بعد إجراء الاستفتاء الذي لم يكن سوى خُدعة من خُدَعِهَا المعتادة .

تجدُرُ الإشارة إلى أن حامل لواء الشّعر الثوري قد أكثر من تقديم **الفاعل** رغبة في تعظيم شأنه، مما جعله ينـــزاح عن المعيارية المتوافق عليها، هذا ما زاد أسلوبه قوة، و جمالاً ، و تأثيرًا في نفس القارئ.

- **تقديم المفعول به على الفعل و الفاعل :**

قد يتقدم المفعول به على الفاعل فيزيد ذلك من أهمية – المفعول به – كما نلمح في البيت الآتي:

وَ يَعْضُدُ ثَوْرَتَنَا الاِقتِنا عُ ، و إيمانَنَا بِوضُوحِ الثَّنَايَا[1]

---

[1]- إلياذة الجزائر : ص45 .

[2]- إلياذة الجزائر : ص69.

حيث قدم الشاعر **مفدي زكريا** المفعول به **(ثورتنا)** على الفاعل **(الاقتناع)** تمجيدًا للبطولات الثورية التي اكتنفها الاقتناع بضرورة تحقيق الحرية ، و الإيمان بوضوح الغاية ، التي تتمثل في استرجاع ما حاولت فرنسا الاستحواذ عليه.

كما يقول الشاعر :

جزائر ، أبدعها ذو الجلال وَ صَوَّر طينَتَهَا من نِضالٍ[2]

إنّ الأصل في هذه الجملة : **(أبدع ذو الجلال الجزائرَ)**، و قد انزاح الشاعر عن التركيب العادي، و قدّمَ **(الجزائر)** تَغَنِيًا بجمالها الأخاذ الذي مَلأَ عينيه ، إلا أن القارئ حينما يقرأ هذه الكلمة لا يقرأها منصوبة **(جزائرَ)**، و إنّما يقرأها مرفوعة **(جزائرٌ)**، و ذلك تأكيدًا على رفعة هذا البلد ، و مكانته العالية ، و تحلي أبنائه برباطة الجأش في الكفاح في سبيل تحريره.

إضافة إلى قوله :

وَ أَجْلَى الشَّبَابَ غَلاَءُ المهور فَلاَذَ – عَلَى حُبِّهِ – بالنُّفورِ[3]

نلاحظ **تقديم** الشاعر للمفعول به **(الشَّبَابَ)** على الفاعل **(غَلاَءُ)** ليبين عُزوف الشباب عن الزواج بسبب صعوبة سُبُلِهِ، و يشكل ذلك أحد الأمراض الأشد فتكًا بالأمة. و الأصل في الجملة: **(وَ أجْلَى غَلاَءُ المهورِ الشَّبَابَ)**.

كما قد يتقدم **المفعول به** على **الفعل** ، و **الفاعل** في آنٍ واحد، نُمَثِلُ لذلك بالبيت الآتي :

بـــذكـــراك تَعْتَـــزُ إليَـــاذَتـــي فَأَزْكَى التّحيات : يَا حيوان[4]**!**

---

[1]- إلياذة الجزائر : ص75.

[2]- إلياذة الجزائر : ص47.

[3]- إلياذة الجزائر : ص95.

[4]- إلياذة الجزائر : ص68.

أكد الشاعر على دور الحيوانات التي لولاها لما تيسر الطريق للمجاهدين في المناطق الوَعرَةُ، ولَمَا تسنى لهم التّزود بالذخائر، و الأسلحة،و المؤونة ، و قد كانت ذكراه بمثابة اعتزاز لدى الشاعر، لذلك قدم المفعول به **(بذكراك)** على الفعل **(تعتزُ)** فكان الأجدر أن يقول : **(تعتَزُ إلياذتي بذكراك).**

و من خلال الأبيات السابقة، أفاد تقديم **المفعول به** في تعظيم شأنه، كما أضاف مبالغة في الوصف ، و جمالاً في التركيب.

- **تقديم الجار و المجرور على الفعل و الفاعل و المفعول به :**

يتواتر في **الإلياذة** توظيف **الجار** و **المجرور** بشكل ملفت للانتباه ، و في كثير من الأحيان نجد الشاعر يعدل عن استخدامه في موضعه الأصلي، فيتقدم به إما على **الفعل** ،أو **الفاعل**،أو **المفعول به** كالآتي :

- **تقديم الجار و المجرور على الفعل :**

يقول الشاعر :

و في جَبَلِ الوحشِ تاهت بلادي شُمُوخًا فَأَحنَى الزّمَانُ لَهَا[1]

نلاحظ تقديم الجار و المجرور **(في جبل الوحش)** على الفعل **(تاهت)**، و المراد من ذلك بيان مصدر الحدث ، و الإشارة إلى التحديد المكاني ، و في ذلك تلميحٌ للمناظر الطبيعية الخلابة، و الجبال المزدانة بالاخضرار، و التي تُذْهِلُ بشموخها الناظر ، و الأصل في الجملة: **(تاهت بلادي في جبل الوحش).**

و في عُمقِهَـــا تكـــمنُ البـــَرَكا تُ، إذا بارك السعيَ صدق النوايا[2]

[1]- إلياذة الجزائر : ص19.

[2]- إلياذة الجزائر : ص75.

يتبين في هذا البيت تقديم الجار و المجرور **(في عمقها)** على الفعل **(تكمن)**، و الأصل في ذلك: **(تكمن البركات في عمقها)**، و غرض هذا **التقديم** التركيز على الثروات الكامنة في باطن الأرض الجزائرية.

- **تقديم الجار و المجرور على الفاعل :**

يقول الشاعر :

و في قدسٍ جَنّاتُنَا النّاضرة وجُوهٌ إلى ربّها ناظره..[1]

وظف الشاعر تناصًا من القرآن الكريم ليزيد المعنى قوةً، و جزالةً، و تبيانًا، و لم يكتف بهذا فحسب بل **انزاح** عن التركيب الأصلي، و قدم الجار و المجرور**(في قدسٍ)** على الفاعل **(جنّاتُنا)**، ليخلق مزيدًا من المتعة التي تطرُبُ لها أذن السامع،والأصل في هذا التركيب : **(جنّاتنا النّاظرة في القدس)**.

و من جهة أخرى يقول :

و تَزخَرُ بالعلمِ أرجَاؤُنَا فَتَسْمُو المدارِكُ بالنّابِهِينَ.[2]

نجد أن الشاعر قدم الجار و المجرور **(بالعلم)** على الفاعل **(أرجاؤنا)** تأكيدًا منه على قيم العلم الذي يمثل عزةً بالنسبة لأبناء الجزائر ، و أصل الجملة : **(و تَزخَرُ أرجاؤنَا بالعلم)**.

- **تقديم الجار و المجرور على المفعول به :**

يتبين ذلك في البيت الآتي :

و لَمْ ننسَ في أربعين و خمس ضحايا المذابح في يوم نَحْسِ[3]

فأصل الجملة : **(و لم ننس ضحايا المذابح في أربعين و خمس)**، لكن الشاعر قدم **الجار والمجرور** وذلك للاهتمام بأمر المتقدم فعبارة **(أربعين و خمس)** تحمل دلالة معنوية كبيرة في نفس الشاعر،

---

[1]- إلياذة الجزائر : ص33.

[2]- إلياذة الجزائر : ص37.

[3]- إلياذة الجزائر : ص53.

فلم تكن مجرد رقم ، بل رقمًا مرويًا بدماء الأبرياء مُشْبعًا بجثثهم الطاهرة لذلك سارع إلى تقديمها قبل المفعول به **(ضحايا المذابح)**.

و يقول أيضا :

و في الأرض للزارعينَ خَبَايَا مُضَمَّخةُ بدمَاءِ الضحايَا[1]

قدم الشاعر في هذا البيت الجار و المجرور **(للزارعين)** على المفعول به **(خبايا)** ليبرز أن الأرض الجزائرية تنطوي على خيرات جمّة للزارعين، و هي أرض خصبة مرويّة بدماء الشهداء، والأصل في التركيب: **(و في الأرض خبايا للزارعين)**.

قد يتبادر لذهن القارئ أننا لم نشر إلى **التأخير** ، غير أن كل لفظ ورد متأخرًا في الكلام فالأصل فيه **التقديم** ، هذا يعني أن الحديث عن التقديم يقتضي بالضرورة تأخيرًا في شيء ما.

و عموما بعد تعرضنا لأهم ملامح **التقديم** و **التأخير** الواردة في الأبيات السابقة الذكر، تبين لنا أن هذا **الانزياح** في التركيب يحمل معاني دالة على تذبذب فكر الشاعر ، و اهتزازه النفسي، وكذا عنايته بتقديم بعض التراكيب، لأنها أحدثت فارقًا في تاريخ الثورة المجيدة سواء أكانت **فعلا** أم **فاعلا**، أم **مفعولا به**.

2) الحذف:

من جهة لا تقل أهمية عما سبق، نجد أنه في ناحية التركيب قد يلجأ الشاعر إلى توظيف تقنية أخرى لها دورها الخاص و هي **الحذف** ، هذا الأخير الذي يعد طريقة من الطرق التي يعمد إليها الشاعر ليعبر عن حالة نفسية معينة، و يفسح المجال للقارئ حتى يتمكن من فتح مغاليق هذا التركيب، و يصل إلى دلالته الحقة ،« **ويتخذ الحذف أشكالا مختلفة في القصيدة العربية الحديثة ،**

[1]- إلياذة الجزائر : ص75.

فقد يشمل حرفًا واحدًا من الكلمة أو كلمة ، أو يترك الشاعر فراغًا للقارئ الذي يسعى إلى تأويله و تتميمه، و الوقوف على أبعاده»[1].

و قد أشار **عبد القاهر الجرجاني** قديما إلى **الحذف** ، و فائدته في تحسين الكلام يقول:

« هو بابٌ دقيقُ المسلك، لطيفُ المأخذ، عجيبُ الأمر، شبيه بالسِّحر، فإنّكَ ترى بهِ تركَ الذكْر أفصح من الذكر، و الصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، و تجدُك أنطق ما تكونُ إذا لم تنطقْ، وأتـــمَّ ما تكون بيَانًا إذا لم تَبِنْ »[2] .

و يتجلى الحذف في القصيدة كالآتي:

أ- حذف الخبر :

يقول الشاعر :

و فضّلَ خَوضَ الحِمَامِ بَديلاً عنِ المستحمَّات ، و العَائِمينَا[3]

فالشاعر حذف خَبَرُ **(العائمين)**، و التقدير **(و العائمون فضلوا خوض الحمام).**

كما نجد قول الشاعر :

يُصعِّد في الجوّ أنفاسه عبيرًا ... و أحشاؤه في التهاب[4]

فقوله: **(و أحشاؤه في التهاب)** الخبر جار و مجرور متعلق بمحذوف و التقدير، **(و أحشاؤه موجودة في التهاب).**

---

[1]- موسى ربابعة: جماليات الأسلوب ، و التلقي دراسات تطبيقية ، دار جرير للنشر و التوزيع، ط1، 2008، ص114.

[2]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص106.

[3]- إلياذة الجزائر : ص16.

[4]- إلياذة الجزائر : ص17.

و من خلال البيت الآتي :

شريعتُنَا كجلال الشريعة كمالاتها ، راسخاتٌ ضليعه[1]

نجد الخبر متعلق بمحذوف**(شريعتنا كجلال الشريعة)** و التقدير، **(موجودة).**

و من خلال قوله :

و لولا تواضعُ أَطْلَسِنَا لكانت جزائرُنا في الطليعه ! [2]

حذف خبر الناسخ **(كان)** متعلق بمحذوف **(موجود)** : **(لكانت جزائرنا في الطليعه).**

و من خلال قول الشاعر :

و لولا عناصر مليانة و عَين النسور لكنت العَجب [3].

نجد حذف الشاعر للخبر في: **(لولا عناصر مليانة)** فيقدر **بموجودة.**

ب- حذف اسم الناسخ :

فقول الشاعر :

إلاّ أنّ حرمة ما بيننا و ما بين لبنان كانت شفيعه[4]

فيه حذف لاسم الناسخ **(كانت شفيعه)** فنقول : الاسم ضمير مستتر.

ج-حذف أداة النداء :

يقول الشاعر :

تلمسان أنت عروس الدّنا و حلم الليالي، و سلوى المحب[5]

---

[1]- إلياذة الجزائر : ص18.

[2]- إلياذة الجزائر : ص18.

[3]- إلياذة الجزائر : ص20.

[4]- إلياذة الجزائر : ص18.

[5]- إلياذة الجزائر : ص20.

فمن خلال هذا البيت نلاحظ أداة النداء (**يا**) محذوفة ، و المنادى (**تلمسان**) أصله **مفعول به** لفعل محذوف يقدر بـــ: **(أدعوا و أنادي).**

د- نقاط الحذف :

يقول الشاعر :

تعالي فرنسا ...ادخلي بسلا م ، فأبناءُ صُلبك ملء الحِمَى... !

غدا بالزّغـــــاريد يستقبلون نزولك في أرضـــــــنا ... بعدما.[1]

حملت **نقاط الحذف** في البيت الأخير طعم الشّعور بالمرارة في حلق الشاعر حين رأى دماء الشّهداء الزّكيّة الّتي سالت مدرارا لأجل تحرير البلاد من مغتصبيها، و صرخات آلام التعذيب في السجون ، و المعتقلات تذهب مهبّ الرّيح، حين أصبحت أرحام بناتنا تحمل أجنة الجلاّدين الّذين طالما قطعوا رؤوس الآباء، و اغتصبوا الأمهات، و شرّدوا العائلات.

ثانيا : الانزياح التصويري:

تعد الصورة من أهم مقومات الشّعر ، تأخذ بها القصيدة شاعريتها. و تتأكد للشاعر براعته، و الصورة مصطلح عام يتضمن **التشبيه**، و **الاستعارة**، و **الكناية** ، و كل ما من شأنه أن يرسم في ذهن المتلقي لوحة يتقراها بذوقه، فيهتز لها ؛ ذلك أن الصورة عدول عن صورة الحياة الواقعية.[2]

و من خلال قصيدة **إلياذة الجزائر** نجدها تعج بالصور البيانية التي استعان بها الشاعر **مفدي زكريا** لتصوير بشاعة المذابح، وفداحة الجرائم المرتكبة في حق الشّعب البريء.

و قد تنوعت الصور البيانية بين **التشبيه**، و **الاستعارة**، و **الكناية**.

1) التشبيه :

هو :« **إلحاق أمر (المشبه) بأمر(المشبه به) في معنى مشترك (وجه الشبه) بأداة (الكاف، وكأن، و ما في معناها) لغرض فائدة** »[3] .

---

[1]- إلياذة الجزائر : ص92.

[2]- بكاي أخذاري: تحليل الخطاب الشّعري ، مرجع سابق، ص98.

[3]- أحمد مصطفى المراغي: عُلوم البلاغة البيان، و المعاني ، و البديع، دار الكتب العلمية ، بيروت لبنان، ط3، 1993، ص213.

و يمكننا أن نقف عند بعض النماذج الشّعرية من قصيدة **إلياذة الجزائر** بالتحليل لبيان قيمة هذه السمة الأسلوبيّة.

يقول الشاعر :

و منهنّ كالعنـــز بادي الرذيلَه يُدَلِلْنَ بالعار بيْنَ القَبيلَه[1]

نلمح في هذا البيت **تشبيه** المستهترات **بالعنـــز** يمشي كاشفًا سوأته، و لقد أثارت هذه الفئة من المنحلاّت ، سليلات الاستعمار ، حفيظة الشّاعر، و حنقه، فلم يجد ما يشبِّههنَّ به إلاّ **العنـــز**، فهنّ مستهترات يمشين كاشفات أجسادهنّ سلعة للجميع، كما أن المعز لا يمشي في طريق مستقيم فإمّا فوق الطّريق ، و إمّا تحت الطّريق، فالفوقيّة ، و التّحتيّة تلازمان المِعْزَ كما تلازمان قليلات الحياء،و هذا ما يوضحه قوله :

وفوق الطّريق ، و تحت الطريـــ قِ يَهِمْنَ كسكرانَ ضلّ سبيله[2]

و قول الشاعر:

و تُغري الكراسي ضعاف العقول كنار جهنّم ترجو المزيدا[3]

فالمقصود بهذه الصورة (**تشبيه صريح**) أن المناصب ، و الرغبة في السلطة تجعل الإنسان يفكر بقلبه لا بعقله فينسى من هم دونه، و لا يهمه سوى الوصول إلى مبتغاه تماما مثل: **نار جهنم** التي تحرق كل شيء ، و تأتي على الأخضر، و اليابس، و بالتالي فكلاهما يطمع في الزيادة ، و يرجو الكثير.

كما نجد **تشبيها صريحا** من خلال قول الشاعر :

و ثـــورة قـــلبي كـــثورة شـــعبي هما ألهماني ، فأبدعتُ شِعْرا[4]

---

[1]- إلياذة الجزائر : ص93.

[2]- إلياذة الجزائر : ص93.

[3]- إلياذة الجزائر : ص52.

[4]- إلياذة الجزائر : ص12.

فالشاعر شبه اللوعة ،و الحرقة التي تشتعل بقلبه بثورة شعبه فكلاهما ثائر هائج يوّد الاستقلال، و التحرر ، و هما مصدر إلهامه، و انطلاق قريحته.

و يُواصل الشاعر قائلا:

وحرب القلُوب كحرب الشّعوب و من صدق العهد ، أحرز نصرا[1]

هذا البيت يكمل المعنى الذي بدأه البيت الأول ، فمثلما يعمل الشعب على تحقيق النصر يفعل القلب ذلك بالإرادة القويّة.

و قول الشاعر :

فلـــن يـــجحَدَ الفـــضلُ تاريخنا و هَذي الدّنا للرجَال امتحان ! [2]

فقول الشاعر :

(**الدنيا امتحان**) **تشبيه بليغ** حذفت منه **الأداة** ،و **وجه الشبه** حيث شبه الشاعر أحداث الحياة من نوائب ، و مسرّات بالامتحان الذي يمر به الإنسان، و وجه الشبه بينهما هو السهولة ، والصعوبة لأن الإنسان قد يمر بمشاكل يستطيع حلها ، كما قد يُستَعْصَى عليه ذلك.

فالتشبيه تصوير يكشف عن حقيقة الموقف الجمالي الذي عاناه الشاعر أثناء عملية الإبداع ، ويرسم أبعاد ذلك الموقف عن طريق المقارنة بين طرفي **التشبيه،** مقارنة لا تهدف إلى تفضيل أحد الطرفين على الآخر، بل تربط بينهما في حالة ، أو صيغة ، أو وضع ، و هو يحدس بجور الأشياء، و يجعلها قادرة على نقل الحالة الشعورية ، أو الخبرة الجمالية التي امتلكت ذات الشاعر ، وسيطرت على أدواته ، كما أنه يلعب دورًا مهمًا في الكشف عن قدرة التوتر الدلالي الذي تولد عن طريق التحفيز المضاعف.

---

[1]- إلياذة الجزائر : ص12.

[2]- إلياذة الجزائر : ص51.

2) **الاستعارة:**

تعد واحدة من أهم المنبهات الأسلوبيّة، التي تعتمد على نظام **الانزياح** إذ تقوم على تحقيق أواصر تجاورية جديدة للإسناد المألوف بين المفردات.

و **الاستعارة** هي : « **تشبيه حذف منه المشبه به أو المشبه ، و لا بُدَّ أن تكون العلاقة بينهما المُشَابهةُ دائما،كما لابُدَّ من وجود قرينة لفظية أو حالية مانعة من إرادة المعنى الأصلي للمشبه به، أوالمشبه** »[1].

و الغرض منها إيضاح الفكرة، و إبراز الصورة البلاغية بمظهر جميل يؤثر في العاطفة ، ويُلهِبُ الخيال فإنْ ذكر بها **المشبه به** كانت **تصريحية** ، و إنْ حذف منها **المشبه به** كانت **مكنية.**

و من خلال قراءة **فصيدة إلياذة الجزائر،** نجد أن الاستعارات **المكنية** كثرت في القصيدة على حساب **التصريحية.**

- **الاستعارة المكنية :**

و ردت في عدّة مقاطع ، نذكر منها قول الشاعر:

و كانت تُكـــافح أحزابُنَا مع الوهمِ ، بين صُراخٍ وَ هَمْسِ[2]

يتبين من خلال قول الشاعر: **(تكافح أحزابنا)** أن هذه الصورة **استعارة مكنية** حيث شبه **(الأحزاب)** بالإنسان أبقى على المشبه **(الأحزاب)،** و حُذف المشبه به **(الإنسان)،** و أبقى على شيء من لوازمه **(الكفاح).**

يقول الشاعر:

فلا تُفشِ يَا قَلْبُ أسرَارهَا فَإنَّ شهـــيد الهـــوى مَنْ كَـــتَمْ[3]

---

[1]- مجدي وهبة : معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة و الأدب ، مكتبة لبنان ساحة رياض الصّلح، بيروت ، 1984، ص27.

[2]- إلياذة الجزائر : ص53.

[3]- إلياذة الجزائر : ص97.

فقوله : (**لا تُفشِ ياقلب**) شبه القلب بالإنسان الذي يُفشي السر فحذف **المشبه به،** و ترك ما يدل عليه، و هو (**التفشي**) على سبيل **الاستعارة المكنية**، و هو بهذا يؤكد فكرته، و يمنحها بعدًا إيجابيًا و يخلف جوًا من المتعة، فتغدو اللغة أكثر فاعلية في التعبير عن مكنونات النّفس،و رغباتها.

و قوله :

فَعَطَّل صوتُ الرّصاص اللُّغى و أنطقَ أَلسنةً غير خَرْسِ[1]

ففي قوله : (**فَعَطَّل صوتُ الرّصاص اللُّغى**) **استعارة مكنية** مزدوجة جعل فيها الصوت إنسان يعطل اللّغى (جمع لغة ، و المقصود منها الأصوات لا اللغات) بشيء يمكن تعطيله ، و هي من باب تشبيه المعنوي بالحسي.

كما تتجلى **الاستعارة المكنية** في قوله:

شريتُ العقيدة حتى الثمالة فأسلمت وجهي لربِّ الجلاله[2]

فقول الشاعر: (**شربت العقيدة**) شبه العقيدة (**شيء معنوي**) بشرابٍ يُشرب (**شيء حسي**) فحذف **المشبه به** ، و أبقى على شيء من لوازمه (**شربت**) و ذكر **المشبه** (**العقيدة**) على سبيل **الاستعارة المكنية**، و المُراد من قول الشاعر: (**شربت العقيدة**) أنه متشبع بالدين الإسلامي.

نجد الشاعر **مفدي زكريا** يرتفع بعاطفته الوطنية ، و حبه الغامر لبلد الجزائر فيناجيها مناجاة العاشق لحبيبته يقول :

جزائر يالَحكاية حُبّي و يا مَنْ حَمَلْتِ السّلام لقلبي[3]

---

[1]- إلياذة الجزائر : ص53.

[2]- إلياذة الجزائر : ص76.

[3]- إلياذة الجزائر : ص8.

فالشاعر و هو يتغنى ببلد الجزائر جعلها ، و كأنها **إنسان** يتحرك قادر على الحمل، و السكب فحذف الإنسان **(المشبه به)**، و أبقى على **(المشبه)** الجزائر على سبيل **الاستعارة المكنية.**

كما يقول الشاعر :

أتــوبُ إليــكَ بإليــاذتــي عَسَاهَا تُــكفّــر كلّ ذنوبي[1]

فقوله : (أتوب إليك بإلياذتي) استعارة مكنية،حيث جعل الإلياذة منسكًا دينيًا، يتقرب به من ربه، فحذف **المشبه به (المنسك الديني)**، و أبقى على لازمة تعود عليه هي **(التوبة)**، لكن هدف الشاعر من قوله : **(أتوب إليك يا إلياذتي)** لم يكن التوبة من ذنوبه، و الندم على آثامه كما هو واضح،بل هو رسالة مشفرة موجهة إلى أشخاص معينين قصدهم الشاعر،و اللبيب بالإشارة يفهم.

و قوله :

و تَفْتَحْ حنَايَاكَ جُرحًا قديــمًا و مَا نَامَ جُرحُ الهوَى بالقِدمْ[2]

يتضح من خلال قوله : (**تفتح حناياك)** توظيف الشاعر **لاستعارة مكنية**، حيث شبه **(الحنايا)**، و هي شيء معنوي بشيء مادي، يمكنه أن يفتح فحذف **المشبه به** ، و ترك قرينة دالة وهي الفعل **(تَفتَحْ).**

و قوله :(و ما نامَ جُرحُ الهوى بالقِدمْ) استعارة مكنية أيضا، حيث شبه الشاعر **(الجرح)** بكائن حي يمكنه النوم –كالإنسان مثلا– فحذف **المشبه به** ، و أبقى ما يدل عليه و هو الفعل **(نام).**

---

[1]- إلياذة الجزائر : ص101.

[2]- إلياذة الجزائر : ص97.

3) **الكناية :**

تعد **الكناية** من الانزياحات الأسلوبيّة، التي تلعب دورًا بالغ الأهمية في الكشف عن قدرة، وبراعة الشاعر في التعبير عن المعاني، و تشخص بوصفها (**الكناية**) منبهًا أسلوبيًا مهمًا إلى جانب **التشبيه** ، و **الاستعارة** في رسم أدوات النص.

و تعرف **الكناية** على أنها :

« **لفظ أطلق و أريد به لازم معناه، مع جواز إرادة ذلك المعنى... أو هي اللفظ الدال على معنيين مختلفين : حقيقة ، و مجازًا من غير واسطة لا على جهة التصريح**[1]**...»**

و المراد **بالكناية** أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني ، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة. كقول الشاعر :

و هــزَّ (لسْتراد) شَــعْبًا توانى و أيقظ في العمق ميت حِس

و علّــمنا (آشيَــاري) الثّنايا فبــدّد لَــوْنُ الدّما كلَّ لُبسِ [2]

فقول الشاعر : **(و هزّ لِسْتراد شعبنا توانى) كناية** عن اليقظة ، و مثلها قوله : (**و علّمنا آشياري الثنايا) كناية** عن استيعاب الشعب الجزائري للحكمة القائلة :« **ما أخذ بالقوة لا يُسْتَرجع إلا بالقوة ».**

كما نجد قوله :

فَيَــاربُّ قدْ أغــرقتــني ذنوبي و أنت العــليم بــمَا في الغُيُوبِ.

و لــوْلا الــجَمَال لَعِشْتُ عقيمًا و مَا هِــمتُ يَوْمًا بِغَزو القُلُوبِ.[3]

---

[1]- يوسف أبو العدوس: المجاز المرسل و الكناية ، الأهلية للنشر و التوزيع، ط1، 1998، ص141.

[2]- إلياذة الجزائر : ص53.

[3]- إلياذة الجزائر : ص101.

فقوله **(أغرقتني ذنوبي)** **كناية** عن كثرة الخطايا، و الهدف منها تشخيص المعنى ، و قوله : **(بغزو القلوب)** **كناية** عن العشق، و الهوى.

و تتألق شاعرية **مفدي زكريا** في إبداع الصور الأخاذّة الموحية لشد انتباه المتلقي، وإثارة فكره إذ يقول :

إذا للـــــكريهةِ نادى المنادي بذلتُ حياتـــي، و ودّعتُ أُنْســـي

و إنْ للسّـــخاء استـــجاب كريمٌ ففـــي الـــجود لقّنتُ أروعَ درْسِ[1]

فقو ل الشاعر: **(إذا للكريهة)** **كناية** عن يوم الحرب،وسُمّيَ بالكريهة لأن النّفوس تكره الحروب. وقوله : **(و إنّ للسّخاء استجاب كريمٌ)** **كناية** عن الجود ، و الكرم.

كما تتجلى **الكناية** من خلال قول الشاعر :

و فـــي الـــدّار جـــمعية العلماء تُـــغـــذّي العـــقولَ بِوحيِ السّماء[2]

فقوله : **(بوحي السّماء)** **كناية** عن القرآن الكريم ، و الأحكام الشرعية المبسطة منه.

و قول الشاعر:

لَـــمْ تُـــجِدْ فِيـــهِ مَعَـــاوِلُ هُدْمٍ يُـــصَـــوِّبُـــهَا دَارِسُ الإِنْـــهـــزام[3]

فقوله : **(دارس الانهزام)** **كناية** عن بعض المدرسين الدكاترة الذين ينشرون الضلالات ، والأفكار الانهزامية المنحرفة في عقول الأغرار رغمًا عنهم.

---

[1]- إلياذة الجزائر : ص22.

[2]- إلياذة الجزائر : ص49.

[3]- إلياذة الجزائر : ص96.

كما يقول الشاعر :

وَمِنْ دَمِـــهِ، يَـــرتَوي، و يُرَوّي سَنَـــابلهُ، و يُفـــدِّي البلادَا[1]

فقوله : (يرتوي ، و يُرَوّي) كناية عن كثرة دماء الجزائريين التي زهقت في سبيل تحرير العباد، والبلاد.

و قول الشاعر :

. **فَـــتبـــيضُّ صَـــفْحَةُ إفريـــقيا و يَسْـــوَدُّ وجْـــهُ المغِيرِ الجَبَان**[2]

فقوله : **(المغِيرِ الجبان) كناية** عن المستعمر الفرنسي الذي لا يستطيع فعل شيء أمام رباطة جأش الشعب الجزائري الأبي الذي لا يرض الذل ، و الهوان.

كما تتجسد **الكناية** من خلال قول الشاعر :

فقلتُ : و شِّعر الخرافات يفْنَى ! و شِّعْرُ البُطولات لا يضمحل !! [3]

فقوله : **(شّعر البطولات لا يضمحل) كناية** عن **إلياذة الجزائر** التي تمتاز عن غيرها بكونها وصفًا للحقائق، و تسجيلا للوقائع.

و قـــولـــه :

وَ لَمْ تَرض بالفحْلِ مِنْ قـــوْمِهَا فهامتْ بمنْ ... مَا رَمَى إذ رَمَى. ! [4]

فقول الشاعر : **(ما رمى إذ رمى)** واردة في القرآن الكريم **ككناية** عن الكفار ، و قد وظفها الشاعر للتعبير عن الرّجل الفرنسيّ، و هي صفة مهينة مُشينة دون ريب، فقد أبدلت الجزائريّة

---

[1]- إلياذة الجزائر : ص64.

[2]- إلياذة الجزائر : ص105.

[3]- إلياذة الجزائر : ص103.

[4]- إلياذة الجزائر : ص92

العربيّة المسلمة الرّجل الجزائريّ المسلم بالفرنسيّ ، الذي يخالف دينها ، و أخلاقها، و مبادئها، وهامت به ربّمَا من باب التحرّر، و التّحضر بدورها، أو لغرض آخر !.

و مما تقدم يمكن القول : أن الانزياحات **التركيبية** منها،و **التصويرية** ضمن قصيدة **إلياذة الجزائر** تتناسب مع مَا تُضمرُه القصيدة من حالة نفسية عاشها الشاعر، و تأثر بها فأثرت على السُّبل المعهودة في تأليف الكلام، و نظمه.

خاتمة

خاتـــمة:

الحمد لله الذي لولا توفيقه لما أتممنا هذه الدراسة المتواضعة و ما كنا لنحققها.

وبعد مقاربتنا **لخصائص الأسلوب في إلياذة الجزائر لمفدي زكريا** توصلنا إلى تسجيل بعض النتائج كالآتي:

- إن **إلياذة الجزائر** و ثيقة تاريخية ، رصدت أهم المحطات في تاريخ الجزائر، و عدّت بذلك صورة صادقة رسمها الشاعر، ليعبر عمّا يختلج نفسه من حبٍ ، و تعلقٍ بوطنه الجزائر.

- حسن اختيار الشاعر للبحر الذي يتناسب وحالته النفسية، و قريحته المتوهجة ، فكان بذلك حضور **بحر المتقارب** بصفة لافتة للانتباه مع بعض التوظيف **للبحر المتدارك**، والسبب يرجع لِكون هاذين البحرين يُتيحان للشاعر التعبير عن أحاسيسه العميقة ، والتنفيس عن مكبوتاته،وكذا منحه الفرصة للافتخار ببلده الجزائر، وربوعه، وبطولاته، وأمجاده.

- أكثر الشاعر من **الزحافات والعلل** التي طرأت على تفعيلة **فعولن** في قصيدته ، حيث وجدنا فيما يخص **الزحاف**:

القبض: فَعُولُنْ ← فعولُ

أما **العلل** :

البتر: فَعُولُنْ ← فَعْ

القصر : فَعُولُنْ ← فَعُولْ

الحذف: فَعُولُنْ ← فَعُو أو فَعَلْ

و بذلك امتلك قدرة فائقة على تطويع إيقاعه الشّعري.

- تنوع توظيف الشاعر لحروف **الروي** هذا ما زاد الموسيقى الشّعرية رونقًا ، وجمالاً ، وعلى رأسها نلمح توظيفه لحرفي **الميم، و النون و** هما من الأصوات الذلقية الخيشومية اللذان تَناسبَا مع ما يَصْبُو الشاعر لإيصاله للمتلقي.

– لجأ الشاعر إلى **التكرار** من أجل إثبات ،وتأكيد ما يريد الوصول إليه ، ويَطْفُو إلى السطح **تكرار اللازمة :**

شَغَلْنَا الورى و ملأْنا الدُّنا

بِشِّعرٍ نُرَتِّلُهُ كالصّلاة

تسابيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجزائر.

إضافة إلى تكرار **حرف النداء (يا)، وحروف الجر، والعطف ، والاستفهام ، وحرف المضارعة ،** وتكرار **الكلمة.**

و عند دراستنا **للانزياح** في **إلياذة الجزائر**، وقفنا على عدة نقاط أجملناها فيما يلي:

– أدى الانزياح إلى البحث عن المعاني الخارجة عن نطاق المألوف سواء تعلق الأمر بالانزياح على مستوى التركيب، و الذي تجسد في : **التقديم و التأخير ، والحذف، و** ما أدّياه من دور في إحداث الرغبة لدى المتلقي لمعرفة أسباب **التقديم والتأخير** من جهة ، و معرفة الشيء المضمر من جهة أخرى ، من خلال تحفيزه، و إثارة فضوله.

أم على المستوى التصويري (البلاغي) من خلال : **التشبيه، و الاستعارة ، و الكناية** حيث:

– ألفينا غَلَبَةَ **الاستعارة المكنية**،وذلك لقدرتها على تصوير الأحداث، و نقل المعاني من المجرد إلى المحسوس، كما أضفى كل من **التشبيه و الكناية،** توضيحًا و بيانًا و حُسْنًا في تصوير المعنى والتأثير في النّفوس، و هذا ما يوحي ببراعة الشاعر، و جمَال حِذْقِهِ لما فيها من نبرةٍ ، و إيقاعٍ ، وقوةٍ، وإيحاءٍ، و تدليلٍ لما يَأْمَلُ الشاعر في تحقيقه.

ومهما يكن من أمر فقد أثبت **المنهج الأسلوبيّ** نجاعته ،وفعاليته في مقاربة هذا النّص الشّعري لأنه أزاح الستار على الكثير من مَعَالِمِهِ، وَكَشَفَ عن العديد من دَخَائِلِهِ.

و على الرغم من الجهد المبذول لا نزعم أننا قد قلنا كل ما يتعلق بموضوع بحثنا، لأن ذلك من الكمال، وما الكمال إلا لله عزّ و جل، كما أن النّص سيظل مَحَطَّ تعدد القراءات، واختلافها.

ملحق

ملحق

نبذة عن الشاعر مفدي زكريا

هو شاعر الثورة الجزائرية **مفدي زكريا آل الشيخ** من مواليد بني يزقن جنوب الجزائر، في **أفريل** من سنة 1908م ، تلقى تعلّمه بمسقط رأسه ثم بمدارس تونس، و تخرّج في جامعة الزيتونة، التحق بالعمل السياسي ، و الوطني في أوائل الثلاثينات، فكان مناضلا نشيطًا في صفوف **(طلبة شمال إفريقيا المسلمين)**، و حزب **(نجم شمال إفريقيا)ثم : حزب الشعب – الانتصار للحريات الديمقراطية – جبهة التحرير الوطني الجزائري.**

و بسبب نشاطه السياسي ، و الأدبي ، و الثوري زجّ به المستعمر في السجن خمس مرات متوالية، فرّ في آخرها سنة 1959م، و التحق بصفوف جبهة التحرير الوطني خارج الحدود. و إثر الاستقلال مباشرة عاد إلى أرض الوطن ليُواصل نشاطه، و إبداعه الأدبي، إلى أن وافته المنية بتونس في يوم **الأربعاء : 17 أوت 1977 م.**

نشاطه الفكري:

كان يشارك بأحاديث أدبية ، و أبحاث فكرية في تلفزيونات المغرب العربي **(الجزائر، المغرب، تونس)** ، و نَظَمَ جُلَّ قصائده الثورية في أعماق السجون.

آثاره الأدبية

أ- المطبوعة:

ديوان (اللهب المقدس)، و (تحت ظلال الزيتون)، و (إلياذة الجزائر).

ب- **المخطوطة :**

- ديوان (من وحي الأطلس) ديوان (تحت ظلال الزيتون).
- الأدب العربي في الجزائر عبر التاريخ.
- تاريخ الصحافة العربية الجزائرية.
- الفلكلور الجزائري.
- ديوان محاولات طفولة.
- قاموس المغرب العربي الكبير في اللهجات المحلية.
- العادات و التقاليد في المغرب العربي الموحد.
- طائفة من الروايات، و القصص، و المحاضرات[1].

إلياذة الجزائر :

يرتبط مفهوم **الإلياذة** في الأدب دائما بمسيرات النضال و التحدي لأنها تأتي تخليدًا أو تصويرا لكبريات الأحداث و الوقائع التاريخية، فليس غريبا أن تكون هناك رائعة شعرية تخلد أحداث الثورة و ليس غريبا أن تكون تلك المبادرة من حامل اللواء الشعري لثورة التحرير **مفدي زكريا**، ولئِن كان بعض النقاد قد رأوا أن **إلياذة الجزائر** كانت تأثرا من **مفدي بأحمد شوقي وأحمد محرم**، فإن الحقيقة تنفي ذلك لسببين الأول أن : **مفدي زكريا** كان منذ بدايات توجهه للنضال الشعري ينوي أن يجمع هذه الأحداث في عمل إجمالي كبير ، أما الثاني فهو أن **إلياذة الجزائر** جاءت تحفيزا لمبادرة الملتقى الإسلامي الخامس، الذي دعا للحفاظ على تاريخ الجزائر، و كتابته كتابة صحيحة خالية من شوائب التدوين غير المدروس، و من الجميل أن تكون هذه الكتابة كتابة شعرية تجمع بين الطابع العقلي، و طابع الشعر الوجداني و تم بالفعل ذلك، ففي الملتقى السادس 1972م، غير أنه لم تكن قد اكتملت بعد، لكنها جاوزت المنتصف، ثم أكمل بعد ذلك الشاعر تأليفها عندما

[1]- مربيعي الطاهر: إلياذة الجزائر لشاعر الثورة مفدي زكريا، دار المختار للطباعة و النشر و التوزيع، د ط، د ت، ص3.

رأى تفاعل الجماهير مع مضامينها، خاصة عندما نعلم أن للإلقاء الشعري عند **مفدي زكريا** له نكهة وطعما مميزا، لأنه يقرأ بعد أن يحس، و قبل أن يحس فيعطي النبر حقه و النغم حقه، ويفجر ألأصوات بدافع الروح ،و يجري أخرى كانسباب الجداول، و سنرى في ما يلي بعض الخصائص الفنية والجمالية **لإلياذة الجزائر:**

- **الطابع الملحمي الحقيقي :**

إذ أبدى فيها الشاعر مقدرته على التحكم في النوع الشعري ، و في المضامين معا، فأنت عندما تقرأ **الإلياذة** تشعر أنها نص يمكن أن يشحنك بالحماسة إلى درجة تعود فيها بشعورك إلى التاريخ.

- **التدرج في طرح المواضيع :**

تنقسم **الإلياذة** من حيث المضامين إلى قسمين : الأول طبيعة الجزائر و جمالها و تنوع تضاريسها و تكامل للصور الكونية فيها، و الثاني حب الجزائر و الدفاع عنها، و حمل راية حمايتها من قبل أبناءها الأبرار منذ البداية الأولى حتى تاريخ ثورة الجزائر المجيدة.

- **إنسيابية العاطفة :**

يوقع الكثير من المؤرخين لبلدانهم تاريخا شعريا في جفاف العاطفة و فتورها، غير أن **مفدي زكريا** حافظ على الخيط العاطفي الرفيع بين الحياة الواقعية التي كانت تتأرجح على واد من نار، وبين قلبه الذي يحمل ذكريات عذبة عن وطنه، و يحمل حبًا كبيرًا، أو تعلقًا أكبر ، و هذا ما جعل العاطفة لا تثبت على حال، بل في تنوع و تزايد، إذ تسير بالموازاة مع النص الموسيقي لفظا ومعنى، لا كبعض النصوص التي تشعر فيها أن العاطفة عنصر منفصل يقيم تقييما عاما في نهاية النص و لعل أكبر دليل على ذلك الاستهلال الذي بدأ به الشاعر.

- **الموسيقى :**

بـــمجرد ذكر الطابع الملحمي للإلياذة نتوقع منطقيا وجود نمط موسيقي معبر، حيث اختار الشاعر **البحر المتقارب** الدال على التسارع و الدينامية الموسيقية ، كما دلَّ على احتشاد العواطف

والصور و ما زاد من روعة الموسيقى تلك اللازمة التي انتقاها لفظا و وزنا و معنى و ما أبدته من صدق الانتماء و روح الجماعة و عقد العزم على تحقيق الأمنيات ، تلك اللازمة التي كانت تذكر في ختام كل جزء ، أي في كل عشرة أبيات ليدل تكرارها على الإصرار و العزم على المواصلة ،و كانت بذلك جزءً من عقدٍ تكوَّن من ألف و بيت، خلَّدَ تاريخ الجزائر ،و بطولات رجالها.[1]

[1]- سارة حسين جابري: أعذب قصائد مفدي زكريا، لدار العوادي، عين البيضاء،الجزائر، د ط، 2014، ص 17.

قائمة
المصادر و المراجع

قائمة المصادر و المراجع:

أولا : المصادر:

1)مريبعي الطاهر: إلياذة الجزائر لشاعر الثورة مفدي زكريا، دار المختار للطباعة و النشر و التوزيع،الجزائر، د، ط، دت، .

ثانيا : المراجع:

أ. المعاجم:

1) جبور عبد النور: المعجم الأدبي ، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، ط2 يناير 1984.

2) الفيومي: المصباح المنير، مادة (سَلَبَ)، عن عبد القادر عبد الجليل ، دار صفاء، عمان ، ط1، 2002، ص104.

3) أبي القاسم جار الله محمود بن عُمر بن أحمد الزمخشري: أساس **البلاغة**، تح : محمد باسل عُيونُ السُّود، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان ، ط1، 1419هـ ، 1998م.

4) مجدي وهبة : معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة و الأدب ، مكتبة لبنان ساحة رياض الصّلح، بيروت ، 1984، ص27.

5) محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1999، ص94-95.

6) ابن منظور: لسان العرب، مج1، دار صادر بيروت، لبنان، ط1، 1990.

ب.الكتب العربية:

1) ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر و آدابه، و نقده، تح: محي الدين ، عبد الحميد، دار الجيل، بيروت،لبنان، ط4، 1969.

2) أبي الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر ، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ،دط، دت.

3) أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث، دار غريب للطباعة، و النشر، والتوزيع، القاهرة،د ط، د ت.

4) أحمد كشك: القافية تاج الإيقاع الشعري، دار غريب للطباعة و النشر القاهرة، ط1، 2004.

5) أحمد مصطفى المراغي: عُلوم البلاغة البيان، و المعاني ، و البديع، دار الكتب العلمية ، بيروت لبنان، ط3، 1993

6) أيّوب جرجيس العطيّة: الأسلوبيّة في النقد العربي المعاصر ، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، إربد ،الأردن، ط1، 2014.

7) بكاي أخذاري: تحليل الخطاب الشعري قراءة أسلوبية في قصيدة "قذى بعينيك" للخنساء، وزارة الثقافة ، دط، 2007.

8) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الدباء، تحقيق : محمد بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان، ط2، 1981.

9) سارة حسين جابري: أعذب قصائد مفدي زكريا، لدار العوادي، دط، 2014، عين البيضاء، الجزائر.

10) أبو السعود سلامة أبو السعود : الإيقاع في الشعر العربي ،دار الوفاء لذنيا الطباعة والنشر، ط1، 2003.

11) شكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب ، مكتبة الحزة العامة ، ط2، 1992.

12) صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه و إجراءاته،دار الشروق، ط1، 1998.

13) عبد الرحمان تبر ماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع ، ط1، 200

14) عبد السلام المسدي: الأسلوب و الأسلوبيّة، دار الكتاب الجديد المتحدة،بيروت ، لبنان، ط5.

15) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، شرح و تعليق محمّد التُنجي ، دار الكتاب العربي، بيروت ، لبنان، ط1، 2005.

16) عدنان بن ذريل: النص و الأسلوبيّة بين النظرية و التطبيق(دراسة)،من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،د ط.

17) فاطمة محمد محمود عبد الوهاب: في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة (قراءة في نصوص موريتانية)، دار المعرفة،د.ط.

18) فتح الله أحمد سليمان:الأسلوبيّة مدخل نظري و دراسة تطبيقية، دار الآفاق نشر – توزيع – طباعة، ط1، 2008.

19) محمد عبد الحميد: في إيقاع شعرنا العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، ط1 ، 2005.

20) محمد عبد المطلب: البلاغة و الأسلوبيّة، مكتبة لبنان ناشرون، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1، 1994.

21) محمد عبد المنعم خفاجي و آخرون: الأسلوبيّة و البيان العربي، الدار المصرية اللبنانية ،طباعة،نشر و توزيع ، ط1، 1992.

22) منذر عياشي: الأسلوبيّة و تحليل الخطاب، الناشر : مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002.

23) موسى ربابعة: جماليات الأسلوب ، و التلقي دراسات تطبيقية ، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، 2008.

24) نازك الملائكة: قضايا الشِّعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط3، 1967.

25) ناصر علي : بنية القصيدة في شعر محمود درويش، دار الفارس للنشر و التوزيع، الأردن، ط1، دت.

26) نعمان عبد السميع متول: الانزياح اللغوي أصوله أثره في بنية النص، دار العلم و الإيمان للنشر ، و التوزيع ، ط1، 2014.

27) يوسف أبو العدوس: الأسلوبيّة الرؤية و التطبيق، دار الميسرة للنشر و التوزيع و الطباعة ، عمان ،الأردن، ط2، 2010.

28) يوسف أبو العدوس: المجاز المرسل و الكناية ، الأهلية للنشر و التوزيع، ط1، 1998.

29) يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2008.

ت.الكتب المترجمة:

1) بييرجيرو، الأسلوبيّة : تر. منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، ط2، 1999.

2) هنريش بليت: البلاغة و الأسلوبيّة ، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص تر. محمد العمري، إفريقيا الشرق،المغرب، د ط ، 1999.

ثالثا :الرسائل الجامعية:

1) عبد الله بن عبد الوهاب العمري: الأسلوبيّة دراسة و تطبيق، مخ رسالة للماجستير، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، كلية اللغة العربية، 1428 هـــ .

رابعا :المجلات:

1) صالح علي سليم الشتوي : ظاهرة الانزياح الأسلوبي في شعر خالد بن يزيد الكاتب، مجلة جامعة دمشق، مج21، العدد (3+4) ، 2005.

الفهرس

مقدمة.....أ ب ج د

المدخل : الأسلوب و الأسلوبيّة

أولا: مفهوم الأسلوب.....3

1.لـــغـــــة 3

2.اصطلاحا.....4

أ- من زاوية المتكلم – الباث – للخطاب اللغوي.....5

ب-من زاوية المخاطَب – المتلقي – للخطاب اللغوي 5

ج- من زاوية الخطاب أو النص نفسه.....6

ثانيا : مفهوم الأسلوبيّة.....6

ثالثا : بين الأسلوب و الأسلوبيّة.....9

رابعا : بين الأسلوبيّة و البلاغة.....12

الفصل الأول : البنية الموسيقية في إلياذة الجزائر لمفدي زكريا

تمهيد.....19

1. الـــوزن.....19

2. البـــحر.....21

3. الروي.....28

4. القافية 31

أ- أحادية المقاطع.....31

ب- ثنائية المقاطع.....32

ج-ثلاثية المقاطع.....33

5. التكرار..... 35

أ- تكرار حرف النداء يا 35

ب- تكرار حروف الجر.....36

ج-تكرار حروف العطف.....37

1) تكرار الفاء.....37

2) تكرار الواو 39
د- تكرار حروف الاستفهام.....39
ه- تكرار حرف المضارعة 40
و- تكرار الضمائر.....41
ز- تكرار الكلمة.....42
ح- تكرار اللازمة.....43

الفصل الثاني: الانزياح في إلياذة الجزائر لمفدي زكريا

تمهيد.....46
أولا : الانزياح التركيبي.....48
1) التقديم و التأخير 49
- تقديم الفاعل على الفعل 49
- تقديم المفعول به على الفعل و الفاعل.....52
- تقديم الجار و المجرور على الفعل و الفاعل و المفعول به.....53
  - تقديم الجار و المجرور على الفعل 53
  - تقديم الجار و المجرور على الفاعل.....54
  - تقديم الجار و المجرور على المفعول به.....54

2) الحذف.....55
أ- حذف الخبر.....56
ب- حذف اسم الناسخ 57
ج- حذف أداة النداء.....57
د-نقاط الحذف 58

ثانيا : **الانزياح التصويري** 58
1) التشبيه.....58
2) الاستعارة.....61
3) الكناية.....64

خاتـــمة.....69
ملحق 72
قائمة المصادر و المراجع.....77
الفهرس.....82