الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة يحي فارس بالمدية

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة و الأدب العربي

الخصائص الأسلوبية في قصيدة "زنزانة العذاب" لمفدي زكرياء

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة و الأدب العربي

تخصص : أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:
كريمة حناشي
نسرين بوفراش

إشراف الأستاذ الدكتور:
محمد بن مرزوقة

السنة الجامعية: 1442 ه / 1443 ه

2020 م / 2021 م


بسم الله الرحمن الرحيم
١٤٣٨

شكر وعرفان

نتقدم بوافر الشكر و الثناء إلى أستاذي الفاضل محمد بن مرزوقة الذي فتح لنا باب البحث و الإطلاع، جزاه الله خيرا على جهوده المتواصلة في سبيل العلم وطلابه الله أن يبقيه فخرا للعلم وأهله.

كما نتقدم بأسمى معاني الشكر إلى كافة أساتذتنا بكلية الآداب و اللغات و جميع الطاقم الإداري و عمال المكتبة لهم منا طيب الشكر و التقدير وكل من ساعد على كتابة وطباعة هذه المذكرة

إهداء

أهدي ثمرة هذا الجهد إلى اللذين كانوا سندي في الحياة بعد الله تعالى وكانا الحريصان الدائمان على إكمال مستواي الدراسي والداي العزيزان أنعم الله عليهما بالصحة وطول العمر.

إلى سندي و مرشدي و شريكي في الحياة زوجي محفوظ

إلى إخوتي عبد النور،أنفال, إسلام, صهيب، و أيمن

إلى أم و أب زوجي العزيزين

إلى كل فرد في عائلتي و عائلة زوجي

إلى صديقاتي هدى و منال و نسرين

إلى كل زميلائي في الجامعة من بعيد و قريب

كريمة

إهداء

أهدي ثمرة جهدي المتواضع

إلى من خصاني بحبهما و

شملاني بعطفهما وفاء لدينهما, واعتراف بفضلهما

إلى أمي التي تاقت إلى جني هذه الثمرة

إلى أبي الذي غرس في حب العلم

إلى إخوتي خفضهم الله جميعا : عمار, أسامة ,وفاء, سلمى

إلى رفيق دربي زوجي الذي أعانني على تجاوز صعاب ومحن الزمن

إلى كل الأصدقاء والأهل والأحباب

نسرين

مقدمة

مقدمة:

عملت المناهج النقدية المعاصرة على تأسيس مرحلة جديدة يحلل فيها النص تحليلا نصيا فجاءت السيميائية والأسلوبية والتفكيكية , ثم نظرية التلقي وكل منهج من هذه المناهج له إعلامه واتجاهاته ورؤيته في تحليل النصوص , وتعد الأسلوبية احد المناهج النقدية المعاصرة , وقد تعددت تعريفاتها وكتب عنها الباحثون , فمنهم من تحدث في الخطاب الغربي فقط , ومن هم من انشغل بجذورها في التراث العربي .

أما المحلل الأسلوبي فقد اخذ على عاتقه التعامل المباشر مع النص , ساعيا للكشف عن أبعاده الفنية والجمالية وكذا التأشير على السمات الموجودة فيه , ويعد الشعر العربي فضاء يعج بمثل هذه السمات , لذلك حاولنا الكشف عن بعضها وذلك من خلال النص الشعري الجزائري الذي يمثله ديوان "اللهب المقدس"في قصيدة "زنزانة العذاب"للشاعر "مفدي زكرياء"

أما الأسباب التي دفعتنا لدراسة هذا الموضوع نجد العديد منها ومن أهمها :

محاولة الإسهام في تدعيم الدراسات الأسلوبية ذات التوجه التطبيقي ولو بالقليل

إبراز فاعلية المنهج الأسلوبي في دراسة الخطاب الشعري عامة والجزائري خاصة

وقد حاولنا من خلال ذلك الإجابة عن بعض الإشكالات من أهمها :

ماهية أهم الخصائص والتجليات الأسلوبية التي وظفها الشاعر في قصيدته ؟

وهل اكتسبت صيغة جمالية في المقابل ؟

أما الهيكل التنظيمي للبحث, فكان كالأتي:مقدمة, مدخل وثلاثة فصول ثم خاتمة هي محصلة لمجموع النتائج المتوصل إليها .

المدخل كان نظريا حيث تناولنا فيه مفهوم الأسلوب والأسلوبية كما تطرقنا إلى اتجاهات الأسلوبية وتحدثنا أيضا عن الأسلوبية وعلاقتها بالأدب بالإضافة إلى مناهج التحليل الأسلوبي

أما الفصل الأول كان بعنوان المستوى الصوتي والإيقاعي والذي يضم التقطيع العروضي للقصيدة والقافية بالإضافة إلى التكرار وأثره الموسيقي وأيضا الجناس

أما الفصل الثاني فتمثل في التركيب النحوي والأزمنة الواردة في القصيدة كذلك الأساليب الإنشائية والتقديم والتأخير وأيضا الحذف

ويحتوي الفصل الثالث على الحقول الدلالية والمعاجم الوارد في القصيدة إضافة الى الثنائيات الضدية وأخيرا التصوير الفني , ثم خاتمة البحث وهي حصيلة للنتائج المتحصل عليها

وقد اعتمدنا في هذه الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي القائم على الوصف والتحليل لوصف جميع الظواهر الصوتية والتركيبية والدلالية الخاصة بقصيدة "زنزانة العذاب"

أما العقبات والصعوبات التي واجهتنا في هذا البحث نذكر منها ضيق الوقت وعدم وجود دراسات سابقة للقصيدة باستثناء بعض الإشارات الموجودة في الانترنت والتي لا ترقى لمستوى الدراسة.

وقد حاولنا تذليل هذه الصعوبات من خلال الاعتماد على مجموعة من المصادر والمراجع من أهمها:

ديوان اللهب المقدس لمفدى زكرياء وكتاب الأسلوب والأسلوبية لعبد السلام المسدي وأيضا كتاب الأسلوبية الرؤية والتطبيق ليوسف ابو العدوس وكتاب الأسلوبية وتحليل الخطاب لنور الدين السد

وفي الأخير لا يسعنا إلا أن نتقدم باسمي وأرقى عبارات الشكر والعرفان للأستاذ المشرف لما له من فضل في متابعة هذا الموضوع وتقييمه,والشكر موصول أيضا لكل من أسهم في هذا البحث من قريب وبعيد , ومادرنا بهذا البحث إلا تقديم ولو إضافة بسيطة في مجال الدراسات الأسلوبية ,وما توفيقي إلا بالله ,عليه توكلت واليه أنيب .

مدخل

1- الأسلوب

2- الأسلوبية

3- اتجاهات الأسلوبية

4- الأسلوبية و علاقتها بالأدب

5- التحليل الأسلوبي

1 - الأسلوب:

الأسلوب لغة:

جاء في لسان العرب "لابن منظور": ويقال للسطر من النخيل اسلوب و كل طريق ممتد فهو أسلوب. قال والأسلوب الطريق والوجه والمذهب، يقال انتم في اسلوب سوء ، وجميع اساليب و الأسلوب الطريق نأخذ فيه.

الأسلوب بالضم :لغة يقال : اخذ في اساليب من القول اي افانين فيه و ان الفة لفي اسلوب كان متكبرا.[1]

- و الأسلوب في المعجم الوجيز: الطريق سلكت اسلوب فلان في كذا طريقه و منهجه و الاسلوب طريق الكاتب في كتابته و الفن(ج) أساليب .يقال أخذنا في اساليب من القول فنون متنوعة.[2]

و كلمة اسلوب في الدراسات العربية القديمة ارتبطت خصوصا بمباحث الاعجاز القرآني و التي استدعت بالضرورة لمن تعرضوا له ان يفهموا مدلول الكلمة عند بحثهم المقارن بين اسلوب القران و غيره من اساليب العرب كوسيلة الاثبات الاعجاز.

لنختم مع ابن خلدون و ما قاله في الاسلوب لما راينا في قوله من مجمع كخصائص الأسلوب حسبه حيث يقول لا يدفع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفته الاعراب و لا باعتبار إفادته كمال المعنى الذي هو وظيفته البلاغية و البيان وإنما يرجع إلى صورة ذهنية التراكيب

2 - الأسلوبية :

تعتبر الاسلوبية من العلوم الاساسية الادبية الناشئة حديثا و لذلك نجد الزحم الهائل من الآراء حول مفهومها و موضوع دراستها و علاقتها بكل من اللسانيات و الأسلوب و البلاغة و الاسلوبية بهذا ليست مفاهيم بسيطة ،و حدود واضحة انها تمتد من الدرس اللساني النقدي البلاغي ، فالوصول الى درس اسلوبي واضح مرتب الافكار ييصعب كما كان من الزوايا المتعددة التي تتنظر إلى الأسلوبية.

1 - لسان العرب راين منظور،نص امين محمد عبد الوهاب ،محمد الصادق العبيط ،دار الاحياء التراث العربي بيروت ،لبنان ط2 ،1999،ج6،ص319.

2 - المعجم الوجيز(المسير)دار الكتاب الحديث ، الكويت ،ط1993،1،ص 270.

1-2: الأسلوبية:

مفاهيم و مصطلحات:

مصطلح الأسلوبية : هو ترجمة عربية لما اصطلح عليه في الفرنسية atlastique ويرى* المنتدى*انه سواء انطلقنا من المصطلح الذي استقر ترجمته في العربية نصل الى دال مركب جذره (أسلوب)style و لاحقته ique تختص فيها تختص به البعد العلماني لموضوعي و بهذا تكون الأسلوبية(علم الأسلوب) و رغم ما اقترح من بدائل اصطلاحية لهذا العلم كل مستوى اللغة العربية ك(علم الأسلوب) او الأسلوبيات ،عند سعد مصلوح لقربها من اصطلاحات مماثلة للسانيات و الصوتيات فقد راج مصطلح (الاسلوبية) في النقد الادنى.[1]

و تسمى الأسلوبية *stylistes*أحيانا و بشكل مضطرب الأسلوبية الأدبية او الأسلوبية اللسانية لان نماذجها مستقاة بالأسلوبية الأدبية لأنها تميل الى ان تشدد على النصوص الادبية.[2]

بينما تسمى اللسانية لان نماذجها مستقاة من اللسانيات و يمكن ان يستخدم مصطلح الاسلوبية.

أو الأسلوبية العامة لوصفه مصطلحا شاملا يغطي تحليلات تنوعات اللغة غير الادبية و هناك من يصنف الاسلوبية من جداول ثنائية يقابل بها بين (اسلوب الاشكال)و (اسلوبية الاغراض) و بين (الاسلوبية التعبيرية) و اسلوب الفرد و الاسلوبية البنيوية كما ان هناك من يطلق تصنيف اخر مثل اسلوبية وظيفية و اسلوبية تكوين و اسلوبية كمية 3

و تعرف الأسلوبية في الدراسات المختصة الاسلوبية و اللسانية: بانها علم يهدف الى دراسة الاسلوب في الخطاب الادبي و تحديد كيفية تشكيله و إبراز العلاقة التركيبية للعناصر4 للغوية فهي تدرس اللغة ضمن نظام الخطاب.

و الأسلوبية في إطار الدراسات اللغوية و النقدية المعاصرة في اتجاهات علم الأسلوب العام، و يتناول بالدراسة الأنماط التعبيرية في حقل لغوي بعينة مثل.

1 - الأسلوبية ، عبد السلام المسدي ، الدار العربية للكتابة ، تونس ،ط2،1992،ص34،33.
2 - ينظر البنى الأسلوبية ، حسن ناظم ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ،ط1،2002، ص23،22.
3 - المرجع السابق ص 23
4 - مقالات في الأسلوب عبد السلام المسدي . منشورات اتحاد الكتاب لعربي .دمشق ط.1 1990.ص.22
5 - البنى الأسلوبية. حسن ناظم ص.22

لغة العامة وعلم الأسلوب التطبيقي: و يدرس خصائص الأسلوب عند كاتب يعينه في كل انتاجه الأدبي أو بعض مؤلفاته5

أما H.G Widdowsom فيرى بأن الأسلوبية: تعني دراسة الخطاب الأدبي من منطلق لغوي و يضيف عنه سول سبورت Sol Saporta لهذا فهي تعتمد على علم اللغة بطريقة ما لأن الأسلوب لا يمكن تحديد بوضوح دون الرجوع إلى النحو فالتحليل الأسلوبي في الأصل تبويبي[1].

3 - اتجاهات الأسلوبية:

لقد تولد عن تحديد المذاهب اللسانية ، في بداية القرن العشرين نظامان شكلا دراستين منفصلتين و متميزتين و تطورا تطورا متماشيا لتطور النقد التقليدي للأسلوب بإنشاء نوعين من الدراسات الأسلوبية ، الأسلوبية التعبيرية و الأسلوبية الفردية فيما تعتبر الأسلوبية امتداد و تصويب للأسلوبية التعبيرية

1-3 الإتجاه الأول

الأسلوبية التعبيرية: (Stylistique de l’expression)

كما تعرف الأسلوبية الوصفية، أسسها الفرنسي شال بالي (1945.1885) تركز على الطابع العاطفي للغة و الأسلوبية عنده تحث بالبحث عن القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة، و من ثمة تعكف على دراسة هذه العناصر. آخذة في الحسبان محتواها التعبيري و التأثيري بمعنى دراستها المضمون الوجداني للغة أو الكلام و في هذا الاتجاه نتبع بصمات شخص الخطاب عامة وهو ما سماه "جورج هونان" بتسوية الكلام.[2]

وموضوع الأسلوبية التعبيرية، التركيز على المضمون الوجداني والعاطفي أو المستدعى، فقد أراد أن يعي وظائف اللغة ، وليس وظائف بعض الصور الجامدة كما أراد أن يعي اللغة عبر متغيراتها اللامتناهية بناها الحية.[3]

وينظر بالي إلى الأسلوبيين بوضعها دراسة تنص على الوقائع اللسانية عبر متغيراتها بالمجتمع أو بطريقة تذكر معينة.[4]

1 - الأسلوب مدخل نظري و دراسة تطبيقية . فتح الله أحمد سليمان . مكتبة الآداب. القاهرة (د ط) (دت) ص.37

2 - ينظر: مقدمة في الأسلوبية رابح خوجة 52 ص.514.

3 - الأسلوبية، بشير جبرو، ص 47.

4 - البني الأسلوبية، مرجع سابق، ص 31.

والأسلوبيين في نظر بالي تمثل امتداد للبيانا بحيث يرى أن الأسلوبية تبنى على المبادئ التالية:

1- امتياز اللغة المكية عن المكتوبة.
2- النظرة التزامنية في شرح الأحداث اللغوية.
3- ترابط الأحداث اللغوية[1]

وتتميز أسلوبية التعبير في كونها عبارة عن دراسة علاقات الشكل مع التفكير وتتناسب مع تعبير القدماء (البلاغة) وهي لا تخرج عن إطار اللغة المتمثلة في الحدث الانساني وهي وضعية لتقصيها اللغة اللغوية ووظائفها وتعن الدراسة المعاني في الادبي.

2-3 الاتجاه الثاني:

الأسلوبية الفردية التكوينية

كما تسمى بالأسلوبية التكوينية والجديدة والأدبية وأسلوبية الكاتب وعلى تعدد أسمائها إلا أن مؤسسها واحد وهو الألماني " ليوسبيتزر" leo spitzer" (1887-1960) وهي اتجاه غارق في الانطباعية ولا يؤمن بعملية البحث الأسلوبي,

يعد كارل فوسلر karl uassler" أحد روادها، وقد نبه الأخير بضرورة التحليل اللغوي في دراسة التاريخ الأدبي لعصر ما[2]

وتتلخص خطوات المنهج المعتمد في الأسلوبية الفردية الذي رسخه سبنسر من خلال دراسة للإعمال سترفاستر" فيدر" وثيو"... وغيرهم

في كونه ينطق من الإنتاج الأدبي نفسه، واعتبار كل إنتاج قائم لذاته مستقل عن غيره، بحيث قيد عند التلاؤم الداخلي بين النص ومعطياته وكاتبه ويرى " سيترز" أنه قد يكون مفتاح العمل الأدبي في أحد جزيئاته وأننا نصل إلى محور العمل الأدبي من خلال الحدس والذي هو نتيجة الموهبة والتجربة والتمرس ويرى بأنه إذا أردنا إعادة تطوير عمل ما يجب علينا العودة إلى جسد وعصره وأمنت[3]

وتتمثل خصائص الأسلوبية الفردية في أنها نقد الأسلوب ودراسة العلاقات التعبيرية مع الفرد أو المجتمع.

1 - مقدمة في الاسلوبين، رابح خوجه، ص 55.
2 - ينظر، مقدمة في الأسلوبية، ص 59-57.
3 - ينظر، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث ، أحمد درويش، ص 38.

لذلك في كونها دراسة تكوينية تدرس التعبير في حد ذاته إزاء المتكلمين، وتسعى إلى تحديد الأسباب واستخلاص الخصائص الذهنية للكاتب [1]

3- 3 الاتجاه الثالث:

الأسلوبية البنائية البنيوية:

وتعرف بالأسلوبية الهيكلية والوظائفية وتعد أكثر اتجاهات الأسلوبية شيوعا على الإطلاق وعلى نحو خاص فيما يترجم للعربية وهي امتداد لمذهب بالي وراء تسويستر القائمة على التفرقة بين اللغة والكلام ونتيجة هذه التفرقة تمكن في الأسلوب باعتبار، طاقة كامنة في اللغة بالقوة يستطيع المؤلف استخراجها لتوجيهها لهدف معين وبين دراسة ضرحت الأسلوب والفعلي في حد ذاته وبهذا يكون هناك فرق بين مستوى اللغة ز مستوى النص.

ولقد قدمه " ليفي ستراوس" ورومان بيكسون" لقصيده الفطط " ليودلير" سنة 1963.

لقد تابع رليتاوبون الخيط العام للأسلوبية والتعبير عند بالي بمنهجها الوصفي فلاحظوا نقصا وضعت فيه، أين قصرت اهتماماها على اللغة المنطوقة من ناحية ومن ناحية أخرى أحجمت عن وضع تطوراتها اللغوية قيد التطبيق مما جعلها في معزل عن الحركة الأدبية على عكس الأسلوبية البيانية إلى دراسة أعمال الكبرى أمثال " لوفي، ورين، ومولير" وفيكتور هيجو" وغيرهم مزاوجة بين الدراسات اللغوية والنقدية[2]

4- علاقة الأسلوبية بالأدب:

علاقة الأسلوبية باللسانيات: تعددت الدراسات اللسانية القول بأنها هي التي وضعت الأسس الأسلوبيين أن الأوليين هي جسر اللسانيات في تاريخ الأدب وأن الدراسة اللسانية ما إن تكرس نفسها خدمة الأدب حين تتحول إلى أسلوبين[3]ولنشهد هنا على الأسلوبيين بوضعها منهجا لسانيا ونوضح العلاقة بينهما وبين اللسانيات، فلقد كان من بين أهم الثنائيات التي فتح به (سويسر) عهدا جديدا في اللسانيات هي ثنائية اللغة والخطاب ولقد اتخذت هذه الثنائيات مصطلحات متنوعة في إطار الكشوفات الجديدة التي جاء بها لسانيون اخرون فهي عند غوستاف غيوم اللغة والخطاب وهي النظام والنص عند ملسيف والرسلة والنمط عند جايكون والقدرة عند تشوسكي[4]

1 - ينظر، مقدمة في الأسلوب، رابح خوجه ، ص 58-59.
2 - ينظر دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، أحمد درويش، ص 33-36.
3 - ماهر مهدي هلال، رؤى بلاغية في النقد، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، (د،ط)، 2006، ص 135.
4 - حسن ناظم، البني الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر لسياب، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص 25.

ولهذا فإن بإمكان الأسلوبية أن تنقسم إلى المستويات نفسها التي تنقسم عليها اللسانيات أي المستوى الصوتي، المستوى المعجمي، المستوى النحوي، فالأسلوبية الصوتية تعني بوظيفة المحاكاة الصوتية وغيرها تعن الأسلوبية المعجمية بالبحث في الوسائل التعبيرية للكلمات وحالات الترادف والتضاد...الخ

1-4 علاقة الأسلوبية ببلاغة:

تقسم البلاغة والأسلوبية متزامن علاقات وطيدة، تنقلص الأسلوبية أحيانا حتى تعدو أن تكون جزءا من نموذج التواصل البلاغي، وتنفصل أحيانا عن هذا النموذج وتتسع حتى تكاد تمثل البلاغة كلها باعتبارها مختزلة[1]

لقد قامت الأسلوبية على إنقاذ البلاغة ويلحظ الدارسون وجود علاقة حميمة بين البلاغة والأسلوبية بيان ذلك أن (جيرو) واحد من الأسلوبين قد اكدو وجوه العلاقة بينهما. أما شكري فيرى أن : الأسلوبية ذات نسب عريق في العربية لذلك فإنه يعد كتابه " مدخل إلى علم الأسلوب" بقوله: " ولكنني إذا أقدم إليك بهذا الكتاب لا أغريك ببضاعة جديدة مستوردة فعلم الأسلوب ذو نسب عريق عندنا للأن أصوله ترجع إلى علوم البلاغة[2]

فا لعلاقة بين الأسلوبيات والبلاغة كما يراها فتح الله أحمد سليمان تتمثل أساسا في محور البحث لكليهما هو الأدب.

علاقة الأسلوبية بالبلاغة عند صلاح فضل هي علاقة الحياة بالموت ذلك أن الأسلوبيات لما شيبت أصبحت هي البلاغة الجديدة في دورها المزدوج إذ هي علم للتعبير ونقد للأساليب الفردية.

لكن الدكتور " محمد عبد المطلب" ترد علاقة الأسلوبيات بالبلاغة إلى مفهومي القصور والجمود فيرى أن قصور البلاغة وعدم تجاوزها بعض الإشكالات المعرفية قد أتاح للأسلوبيات أن تكون الوريث الشرعي للبلاغة.

2-4 علاقة الأسلوبية بالنقد:

تعد الأسلوبية مدرسة لغوية تعالج النص الأدبي من خلال عناصره ومقوماته التقنية وأدواته الإبداعية متخذة من اللغة والبلاغة جسرا تصف به النص الأدبي وقد تقوم أحيانا بتقييمها من خلال منهجها القائم على الاختيار والتوزيع مراعية في ذلك الجانب النفسي والاجتماعي للمرسل والمتلقي.[3]

1 - هنريت بليت، البلاغة والأسلوبية، ترجمة محمد العمري إفريقيا الشرق الدار البيضاء، المغرب، 1999، ص 19.
2 - فتح الله أحمد سليمان، الأسلوب مدخل نظري، ودراسة تطبيقية، مكتب الأدب، القاهرة، 2004، ص31.
1 - يوسف أبوالعدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007، ص 52.

ومن ثم فإن الدراسة الأسلوبية عملية نقدية تركز على الظاهرة اللغوية وتبحث في أسس الجمال المحتمل قيام الكلام عليه.

أما النقد فيعتمد في اختياره عنصري الصحة والجمال والصحة مادة الكلام أما الجمال فجوهره وتكون الأسلوبية بمثابة القنطرة التي تربط نظام العلاقات بين علم اللغة والنقد الأدبي[1]

تتحد علاقة الأسلوبية والنقد الأدبي بزوايا التقارب والتباعد ونقاط الاتفاق والاختلاف....، فالأسلوبية والنقد يلتقيان من حيث إن مجال دراستها هو الأدب وبتحديد أدق النص الأدبي لكن الأسلوبين تدرس الأدبي بمعدل عما يحيط به من ظروف...أما النقد فلا يغفل عن تلك الأوضاع المحيطة به.

هناك علاقة بين الأسلوبية النفسية ومقاييس وكلاهما يحاول الوقوف على كلاهما يخضع النص لمعايير علم النفس ومقاييس وكلاهما يحاول الوقف على الظروف النفسية والمراحل المبكرة لطفولة الكاتب ومدى تأثيرها على كتاباته.

5- التحليل الأسلوبي:

يستند التحليل الأسلوبي إلى النحو بكل فروعه، الصوت – الصرف – التركيب المعجم والدلالة، ويتم التحليل الأسلوبي عن طريق فحص العناصر النحوية للعبارات المختارة ثم تفسيرها بوضعها إشارات لمقاصد المؤلف، ولا يمكن قيام البحث الأسلوبي إلى على أساس تحليل البنى النحوية ووظيفتها البلاغية ويرتكز التحليل الأسلوبي على ثلاث خطوات:

- الخطوة الأولى: اقتناع الباحث الأسلوبي بأن النص جدير بالتحليل وهذا للاستحسان المحلل لنص وينتهي هذا الاستحسان والاعجاب بالنص ببداية التحليل للإرساء الموضوعية.

- الخطوة الثانية: ملاحظة التجاوزات النصية وتسجيلها للوقوف على مدى شيوع الظاهرة الأسلوبية أو ندرتها (الانزياحات) وذلك بتجزئة النص إلى عناصر تم تفكيكها صوت أو قلب نظام الكلمات وغير ذلك مما يخدم الوظيفة الجمالية.

- الخطوة الثالثة: يصل الناقد الأسلوبي مما سبق إلى تحديد الخصائص والسمات التي يتسم بها أسلوب الكاتب من خلال النص المحلل أسلوبيا ويتم ذلك بتجميع السمات الجزئية.

2 - المرجع نفسه، ص 52.

فيما نص التحليل الأسلوبي حدد "غوته" هذا التحليل يتقدم القصيدة إلى أجزاء فعملية التحليل تتبنى على تفكيك الأثر الأدبي إلى وحدات صغيرة فتتصل إلى الحرف الواحد[1]

بالنسبة ل جاكبسون فمنهجه في تحليل النصوص الشعرية قائم على مستويات التحليل الأسلوبي والتي تحدد في:

أولا: الجانب الشكلي: ويدرس فيه هندسة القصيدة، والمفردات من حيث ائتلاف حروفها في الجناس التام والناقص... فلكل دلالة التركيب من حيث نوعها وبنيتها ووظيفتها النحوية والصيغ الفعالية وطبيعة المفردات من حيث التذكير والتأنيث والإفراد والجمع... كما يجب ملاحظة الوظائف النحوية وطغيان واحدة عن الأخرى كطغيان وظيفة الفاعل أم المفعول... وفي تركيب الجمل ينتبه المحلل الأسلوبي إلى باطنها أو تعقيدها وإلى الجمل الأصلية والفرعية والجمل الإسمية والفعلية والاعتراضية والمعطوفة وأدوات الربط فإن أكثر الكاتب من جملة فيكون هذا لدلالاته. على العلاقات البلاغية وندرس فيها الصور وما ينشأ عنها من استعارات وعلاقات تجاوز.

ثانيا: الجانب الدلالي: ويعني بالكلمات وعلاقتها يبعضها البعض، وأثر هذه العلاقة في تكوين البنية الشكلية للنص، ودلالاتها المتصلة بهذه البنية وفيما يخص البنية الصوتية فنلاحظ قواعد استعمال حروف معينة لها دلالاتها الصوتية وصلة القافية بالدلالة، وازمنة الأفعال، فيخلص إلى تفاعل هذه الجانبين الشكلي والدلالي في علاقته مستمرة بينهما.[2]

1 - ينظر، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية أحمد سليمان فتح الله، مكتبة الأداب، القاهرة، (د،ط)، (د،ت)، ص 55-65.

2 - ينظر: عبد الفتاح المصري، طريقة جاكبسون في دراسة التص الشعري، مجلة الموقف الأدبي، جوان 1981، ص 30.31.32

الفصل الأول

المستوى الصوتي الايقاعي

1- التقطيع العروضي للقصيدة

2- القافية

3- التكرار، وأثره في الموسيقى

4 - الجناس

تطرقنا في المدخل لماهية الأسلوبية باعتبارها منهج وصفي للنصوص الأدبية التي تتكئ على البلاغة ولا تقف عند حدودها بل تتخطاها لتتخذ طابعا لها له اسمه واللغة نظام من أدوات التعبير يبرز من خلالها الجانب الفكري للإنسان وليست مهمة اللغة مقصورة على نقل الجانب الفكري بل تتعداه لنقل العواطف والأحاسيس وغاية الأسلوبية الكشف عن الخصائص الفنية المميزة للنص ودلالته ويكون هذا عن طريق التحليل الأسلوبي الذي يتم عن طريق ثلاثة مستويات [1]

المستوى الصوتي الإيقاعي:

يتناول في هذا المستوى المادة الصوتية المشكلة للخطاب الفني أين تنتج تأثيرا صوتيا لدى المتلقي من تناغم أو إلحاح[2] فني

هذا المستوى يعتني بالظواهر الغوية الي انزاحت عن عادتها لتساهم في تكوين ايقاع صوتي موسيقي ويتجلى في الهندسات الصوتية والصيغ الصرفيه[3]

المستوى التركيبي :

يتم التحليل في هذا المستوى على مستوى بنية الجمل وأنماطها وتراكيبها النحوية والبلاغية وذلك بالنظر فيها من خلال التقديم والتأخير الفصل والوصل الجمل الاسمية والجمل الفعلية .....الخ[4]

المستوى الدلالي المعجمي :

اين ندرس فيه المعاجم الواردة في النص والكلمات المشكلة لحقل دلالي واحد تجمع بينهما صلة منطوية تحت لواء كلمة واحدة تشمل معانيها مثل كلمة لون تنطوي تحتها كلمة اصفر احمر اخضر تنطوي تحت حقل دلالي واحد وهو " الألوان" كما يهتم هذا المستوى بالتكرارات التي تعتبر وسيلة أسلوبية . لتأكيد الدلالة من خلال تكرار الحروف و الأسماء[5] .

المستوى الإيقاعي الصوتي:

[1] - ينضر الأسلوب,احمد الشايب , مكتبة النهضة, ط 6و 1966, ص 17.
[2] - بلاغة الخطاب , صلاح فضل , الشركة المصرية للنشر , لبنان, ط 1, 1996 و ً 273.
[3] - دليل الدراسات الأسلوبية , ميكال جوزيف , المؤسسة الجامعية للنشر , دط , 1995 , ص 2 .
[4] - الأسلوبية وثلاثية الدوائر, عبد القادر عبد الجليل , دار صفاء , الاردن , ط 1 , 2002 , ص 349
[5] - ينظر الصور المدنية (دراسة أسلوبية) ، عهود عبد الواحد، دار الفكر للطباعة والنشر، عمان، ط1، 1999، ص 08.

يعتبر عنصر الموسيقى من أهم المقاييس في ميدان النقد و التقويم و هو مقياس نقف عنده، عند عقد الموازنات لنعرف مدى قدرة الشاعر على الملائمة بين عواطفه و موضوعه، فالشعر كلام موزون مقفى، أين حددوا بذلك عناصر أساسية ف

في كيان الشعر القافية والوزن وهو قياس موسيقي راقص وبذلك يدرك القارئ الفرق الجوهري بين الأسلوب الشعري والأساليب النثرية فالشعر يعتمد الوزن بصورة غالبة فالشعر موسيقى أو أن الموسيقى هي الركن الأساسي الأكبر بين أركان الشعر و هذه الموسيقى يساهم فيها تشكيلها كل من:[1]

الموسيقى الخارجية: و تقوم على الوزن و القافية و ما يتخللها من زحافات و علل

الموسيقى الداخلية: و يسهم في تشكيلها الهندسيات الصوتية، الجناس ، التصريع، و التكرار. و ما له من أثر في توليد المعاني و تفعيل الايقاع الموسيقي و يشمل تكرار الصيغ الصرفية و الاصوات.

الوزن:

موسيقى خارجية: يمثل عنصرا من عناصر الايقاع الشعري فهو دال يتفاعل مع دوال أخرى لبناء الإيقاع في نسق ينتج دلالية المعنى [2] و يعتبره " ابن رشيق القيرواني" أحد اركان حد الشعر.[3] و ظاهرة الوزن هي عبارة عن وحدات صوتية خاصة يرمز لها في علم العروض بالسبب (/) للحرف المتحرك و الوتد (o) للحرف الساكن أو المد و تقوم على أساسها التفعيلة

[1] - ينظر أوزان الشعر و قوافيه، علي يونس، دار غريب ،القاهرة، دط، 2006، ص 14.
[2] - العمدة، ابن الرشيق القيرواني، ج1، دار مكين هلال، بيروت، لبنان،2002، ص 261.
[3] - المرجع نفسه،237.

1- التقطيع العروضي للقصيدة:

- سيان عندي مفتوح و مغلق ***** يا سجن بابك أم شدت به الحلق
- /0/0/ /0 0//0/0/ 0/0/ 0//0/0/ ***** 0/0/ 0/0/0/ 0/0/ 0///0/
- مستفعلن/ فعلن/ مستفعلن/ فا ***** مستفعلن/ فعلن/ مستفعل

- أم السياط بها الجلاد يلهبني ***** أم خازن النار يكويني فأصطفق
- /0/0/ /0 0/// 0//0/ 0/// ***** 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ 0///
- مستفعلن/فعلن/ متفعلن/ فعلن ***** مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / فعلن

- والحوض حوض وإن شتى منابعه ***** ألقى الى القعر أم اسقى فأنشرق
- /0//0/0 0 /// 0 0//0// 0// ***** 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ 0//
- مستفعلن /فعلن/ متفعلن/ فعل ***** مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعل

- سرّي عظيم فلا التعذيب يسمح لي ***** نطقا ، ورب ضعاف دون ذا نطقوا
- /0//0/0/ 0/// //0/0/ 0/// ***** 0//0/0/ 0/// 0//0// 0///
- مستفعلن/ فعلن/ مستفعل / فعلن **** مستفعلن/ فعلن / متفعلن / فعلن

- يا سجن، ما أنت لا أخشاك تعرفني ***** من يحدق البحر لا يحدق به الغرق
- /0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ 0/// ***** 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ 0///
- مستفعلن / فاعلن / مستفعل / فعلن ***** مستفعل/ فاعلن / مستفعل / فعل

- إني بلوتني في ضيق وفي سعة ***** وذقت كأسك لا حقد ولا حنق
- //0//0/ 0/// 0//0/0/ 0/// **** 0//0// 0/0/ //0/0/ 0///
- متفعلن/ فعلن/ مستفعل / فعلن ***** متفعلن/ فعلن/ مستفعل / فعلن

- سلوى ، حديثك يا سلوى يباغمني ***** والطرف يختان لايدري به الحدق
- /0//0/0/ 0/0/ 0//0/0/ 0/// ***** 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ 0///
- مستفعلن/ فاعلن/ مستفعل / فعلن ***** مستفعلن/ فاعلن/ مستفعل / فعلن

- أنفاسك الطهر كالصهباء تغمرني ***** دفئا ، ويسكرني من فرعك العرق
- 0/// 0/0/0/ 0/// 0//0/0/ ***** 0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/
- مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن / فعلن ***** مستفعلن/ فعلن/ متفعلن / فعلن

- واستأذني في رسالات الهوى قمرا ***** يرنو إليه كلانا حين يتسق
- 0// 0//0/0/ 0//0/ 0 /0/0/ ***** 0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/
- مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن / فعلن ***** مستفعل / فاعلن/ متفعل / فعل

- سلوى..أناديك سلوى..هل تجاوبني ***** سلوى فإن لساني باسمها ذلق
- 0/// 0/0/0/ 0// 0//0/0/ ***** 0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/
- مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن / فعلن ***** مستفعلن/ فعلن/ مستفعلن / فعلن

- ردي علي أهازيجي موقعة ***** فقد أعارك وزنا ، قلبي الخفق
- 0/// 0/0/0/ 0//0/ 0//0/0/ ***** 0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/
- مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعلن ***** مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعلن

- و رب نجوى كدنيا حب دافئة ***** قد نام عنها رقيبي ليس يسترق
- 0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ ***** 0// 0/0/0/ 0//0/ 0/0/0/
- مستفعلن/ فاعلن/ مستفعل / فعل ***** مستفعلن/ فاعلن/ مستفعل / فعلن

- عادت بها الروح من سلوى معطرة **** فالسجن من ذكر و سلوى كله عبق
- 0/// 0///0/ 0//0/ 0//0/0/ ***** 0/// /0/0/ 0//0/ 0//0/0/
- مستفعلن/ فاعلن/ مستفعل / فعلن ***** مستفعلن/ فاعلن/ مستفعل / فعلن

- يا فتنة الروح، هلا تذكرين فتى ***** ما ضرره سسجن إلا أنه ومقو
- 0/// 0//0// 0// 0//0/0/ ***** 0// 0/0/0/ 0//0/ 0//0/0/
- مستفعلن/ فاعلن / مستفعل / فعل ***** مستفعلن/ فعل/ متفعلن / فعلن

- هل تذكرين ، إذا ما الحظ حالفنا ***** إليك أهتف يا سلوى ، فنتفق

- /0//0/0/ ///0 ///0/ ///0 ***** //0// ///0 /0/0 //0 ///0
- مستفعلن/ فعلن/ مستفعل / فعلن ***** متفعلن/ فعلن/ مستفعل / فعلن

يتضح من خلال تقطيعنا العروضي للقصيدة ان تفعيلاتها على البحر الخليلي " البحر البسيط " مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن" مكررة ثمان مرات اربع مرات في الصدر و اربع في العجز

و لم تخلو التفعيلات من الزحافات و العلل و لهذا فالقصيدة على البحر البسيط التام.

مع المحافظة على الشكل العمودي.

إن القصيدة عمودية تنتمي الى الشعر التقليدي المحافظ على الشكل العمودي والوزن و القافية، فالشاعر كان دائما وفيا لكل اصيل يمت الى جذور الأمة و تاريخها وكان يرفض التجديد، الذي يقفز على الثوابت و القواعد و هذا ما أورده " بلقاسم بن عبد الله" في كتابه " مفدي زكرياء شاعر مجد الثورة" فأبان موقف الشاعر من الشعر القديم و الجديد و الحد و العمودي إذ قال **" لا يوجد في اعتقادي ... شعر قديم أو جديد فإما شعر أو لا شعر و كفى و أنا أؤمن بالإحالة وصلة الرحم بين المعاني و الكلمات و بالنبض الوسيقى المتجاوب مع نبضات القلب وما عدا ذلك فسموه ما شئتم" [1]**

و بالفعل لقد جاءت " زنزانة العذاب" نبضا من قلب مفدي كيف لا و القصيدة وليدة سجن بربروس و الثورة الجزائرية و هذا ما تلمسه من حرارة كلمات و غضب و حماسة للثورة، و كل هذا نقله الشاعر من خلال الوزن قبل الكلمات الجميع يعترف لقوة القصيدة .

كما تتضح غربة الشاعر شاخصة ، عندما يتذكر أبناءه و هو بعيد عنهم فدفعته غربته الى الحنين و.... الذكريات و الأشواق الى لقاءهم و ضمهم الى صدره فإن تعذر عليه راح يعبر عما يختلج صدره من مشاعر و أحاسيس تثني الوسائل التي تعكس من التعبير عن تلك الحالة العصبية و الحرقة التي لا نظير لها. ومن خلال تفعيلات البحر البسيط استطاع الشاعر أن يخرج تلك الدفقات الشعورية المتمثلة في الشوق و الحنين .

الزحاف: هو تغير يختص ب.... الأسباب دون الاوتاد و ذلك لكثرة الأسباب ودورانها في الشعر[2] والسبب نوعان: خفيف يتألف من حرفين أولهما متحرك وثانيهما ساكن (/0) و النوع الثاني الثقيل يتألف من حرفين متحركين (//) و الزحافات و العلل تعتري التفعيلة

[1] - مفدي زكرياء شاعر مجد الثورة، بقاسم بن عبد الله، مؤسسة مفدي زكرياء، ط2، 2003، ص 210.
[2] - علم العروض و تطبيقاته ، منهج تعليمي مبسط ، محمد أبو شوارب، الاسكندرية، 2006، ص 42.

بحذف مقطع أو اكثر (سبب أو وتد) أو زيادة مقطع أو أكثر أو تسكين متحرك ، و من هنا ينتج لنا أنواع البيت الشعري المجزوء، المشطور، المنهوك ، المدور والبيت التام.

مثل ما جاءت عليه قصيدة " زنزانة العذاب" و هي ما كانت تفعيلاته تامة و إن أصابها شيء من التحوير نتيجة اصابتها بزحاف او علّة و في القصيدة نلاحظ أن التفعيلات أغلبها سالم من الزحافات و العلل،أين جاءت السليمة مكررة 32 مرة و يعمل الزحاف على التسريع في نطق التفعيلة فهو يدل على العمل التواصلي القوي.

و بهذا يمكن القول أن الشاعر وفق في اختيار الوزن و بالتالي البحر الشعري الذي عكس قوة التأثر الجزائري وحتى من داخل السجن الذي عكس حدة الغضب الذي يكنها الشعب للمستعمر فترجمتها ثورة نقلت صورتها زنزانة العذاب صوتا و حركة.[1]

2- القافية:

تتمثل القافية في المقاطع الصوتية المكررة في أواخر ابيات القصيدة، و هذا التكرار جزء هام من الموسيقى الشعرية.[2]

و يتوقع السامع هذا التكرار في نهاية كل بيت و هذا بالنسبة للشعر العمودي.[3]

و حدد الخليل ابن أحمد الفراهيدي القافية بقوله: " هي الساكنان الأخيران من البيت و ما بينهما مع حركة ما قبل الساكن منهما[4]، و بهذا القافية اتفاق المقطوعة الشعرية أو المقاطع أو القصيدة كلها في حرف الروي ذلك

والأوتاد نوعان: من تألف من حرفين متحركين كلاهما ساكن و المفروق ما اجتمع فيه متحركين فصل بينهما ساكن (/0/).

و القافية تكون في حزب البيت الشعري.

تشمل القافية ستة حروف هي: " الرس، الإشباع، الحذو ، التوجيه، المجرى، النفاذ، الروي "

ويشترط أن يكون حرف سلس المخرج باعتباره عنصر أساسي من الوزن في تشكيل الموسيقى الخارجية و القافية نوعان:

---

[1] - النقد التطبيقي و الموازنات ، محمد الصادق عفيفي ، ص 248.
[2] - دراسات في العروض و القافية، عبد الله درويش، دار العلوم ، القاهرة،(د ط)، (د ت) ، ص 100.
[3] - موسيقى الشعر، ابراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر ، ط7، 1997، ص 259.
[4] - أوزان الشعر، مصطفى حركات، دار الأفق ،(د ط)، (د ت) ، ص 156.

- **قافية مقيدة:** وهي التي ينتهي فيها البيت بروي ليس ممدود.
- **قافية مطلقة**: و هي ما يتبع فيها الروي حرف او حرفان.

تصلح كل الحروف لان تكون رويا للقافية بما فيها: الألف ، الواو، الياء، الهاء، غير ان أكثر الحروف دورانا على ألسنة الشعراء هي الواو، الباء، اللّام، الميم ن النون، الدال ويرجع إبراهيم أنيس ذلك إلى أنها أكثر الأصوات الساكنة وضوحا و اقربها الى وظيفة الحركات فهي حلقة وسطى بين الأصوات الساكنة و اصوات اللين و القافية باعتبار تكرار الروي: ثلاثة أقسام

- **القافية الموحدة:** و هي الأقدم في شعرنا العربي ان يبقى حرف الروي نفسه من اول بيت الى آخر بيت في القصيدة.
- **القافية المتعددة:** و هي التي يعتبر فيها الروي من لام الى ميم في القصيدة الواحدة و تنقسم الى قسمين قافية تخضع لنظام خاص وقافية لا تخضع لأي نظام القافية التي تخضع لنظام معين كثيرة منها المرسلة، مزدوجة .مثلثة. وهي بالشكل التالي:

..... أ	..... ب
..... أ	..... ب
..... أ	..... ب
	..... د
..... ج	..... د
..... ج	..... ب
..... أ	..... ب
..... أ	

أما قصيدة زنزانة العذاب نوع القافية فيها هي" القافية الموحدة " لان حرف الروي فيها هو القاف وبقي نفسه من أول بيت الى آخر بيت في القصيدة أما القافية فتختلف من بيت

الى آخر ففي البيت الاول كانت حلفو (/0/0) و في البيت الثاني كانت اصفقو (/0///0) و في البيت الثالث أنشرقو (/0///0)

- **الصيغ الصرفية و أثرها الموسيقي:**

والصرف عمليا هو: تحويل الأصل الواحد على أمثلة مختلفة المعاني مقصودة لا تحصل إلا بها كاسمي الفاعل و المفعول و اسم التفضيل ... فهو علم يعرف به أحوال بنية الكلمة التي ليست بإعراب ولا بناء.[1]

و من الصيغ الصرفية الواردة في القصيدة:

- **الصفة المشبهة باسم الفاعل:** خازن على وزن فاعل
- **الصفة المشبهة بالفعل:** نجد مفرد أشفق على وزن أفعل.

نجد أيضا كلمة قلق على وزن فعل

لقت اضافت هذه الصيغ على البيتين الهبة و القوة و أوضحت عظمة ما يمر به الشاعر.

- **صيغة اسم الجمع:** جيش على وزن فعل
- **صيغة اسم الكثرة :** الأمثال على وزن افعال.

هذا ما جاء في القصيدة و قد اضافت للمعنى و الايقاع شيء خاص .

3- التكرار و أثره الموسيقي:

1-3 التكرار:

أ- تعريفه:

التكرار ظاهرة لغوية أسلوبية ' عرفها العرب قديما 'كما أنها محل اهتمام في الدراسات النقدية الحديثة 'فعند القدامى نجد أن الجاحظ من أوائل العلماء اللذين تحدثوا عن التكرار 'وأشاروا الى أهميته ' و بينوا محاسنه و مساوئه ' حيث نجده يقول في هذا الصدد : ليس التكرار عيبا ' مادام لحكمة ك تقرير المعنى ' او خطاب الغبي او الساهي ' كما ان ترداد الألفاظ ليس بعيب ما لم يتجاوز مقدار الحاجة ' ويخرج الى العبث[2], وفي حديثه عن مساوئ التكرار أورد قصة بن السماك الذي جعل يوما يتكلم ' وجارية له تسمع 'فلما

[1] - شذى العرف في الصرف ، أحمد الحملاوي ، الشركة الجزائرية اللبنانية ، ط1، 2007، ص 18.
[2] - الجاحظ,البيان والتبيين,ج1 , دار الكتب العلمية ط1 , بيروت 1998, ص 79.

انصرف إليه قال لها كيف سمعت كلامه قالت : الى ان يفهمه من يفهمه يكون قد مله من فهمه[1]

أما عند المحدثين فنجد إن نازك الملائكة لها اليد الفضلى في بسط نظرة جديدة للتكرار فهي ترى ان التكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية الكاتب كما ترى نازك الملائكة أيضا ان التكرار يتضمن إبداعات جمالية تستطيع ن ترتقي وت[2] تخذ من التكرار موقفا يقظا وهذه اليقظة تكون ب :

- كون اللفظ وثيق الصلة بالمعنى العام

- إن يخضع لكل ما يخضع له الشعر عموما من قواعد ذوقية وجمالية

- إن لا يكون المكرر لفظا

والتكرار في ابسط مستوياته كما يراه محمد صابر عبيد هو : إن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه ' سواء كان اللفظ متفق المعنى أو مختلفا ' أو يأتي بمعنى ثم يعيده وهذا من شرط اتفاق المعنى وهذا من شرط اتفاق المعنى الأول والثاني فان كان متحد الألفاظ والمعاني فالفائدة من إثابته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس وكذلك ان كان المعنى متحدا وان كان اللفظان متفقان والمعنى مختلف فالفائدة للإتيان به للدلالة على المعنيين المختلفين .

كما أشار محمد مفتاح أيضا لأهمية التكرار حيث نجده يقول " إن تكرار الأصوات والكلمات والتراكيب ليس ضروريا لتؤدي الجمل وظيفتها المعنوية والتداولية ولكنه شرط كمال او محسن لغوي ليعود ويستدرك مقولته السابقة عن التكرار قائلا ومع ذلك فإن التكرار يقوم بدور كبير في الخطاب الشعري او ما يشبهه من أنواع الخطاب الأخرى الاقناعية

ب- أنواع التكرار :

- **تكرار الحرف:**

إن لكل حرف مخرجه الصوتي ,وصفاته التي تميزه عن غيره والحروف نوعان صائتة وصامتة وهذه الأخيرة هي المعنية بظاهرة التكرار ويرجع الفضل إليها في بنية الكلمة والعبارة والبيت والقصيدة ككل ،لكن بحسب موقعها التكراري او قربه وهذان العنصران

[1] - المصدر نفسه, ص89, 90.
[2] - نازك الملائكة, قضايا الشعر المعاصر, دار العالم للملايين, ط4, بيروت, 1974, ص270.

هما اللذان يمنحان الكلمة أو العبارة إيقاعا متنوعا في السمع[1] فيكون الإيقاع أما متنافرا أو منسجما تبعا للترجيع أو الترديد الحاصل من تكرار الحرف وفقا للطاقة الإيقاعية التي يحملها والجرس الذي يحدثه في السمع ،فالتكرار الحرفي هو أسلوب يكرسه الاستعمال اللغوي لمحاكاة الحدث بتكرير حروف الصيغة مع ما يصاحب ذلك من جرس.

وتكرار الحرف من ابسط أنواع التكرار, واقلها أهمية من الدلالة, وقد يلجئ إليه الشاعر بدوافع شعورية لتعزيز الإيقاع في محاولة منه في محاكاة الحدث الذي يتناوله وربما جاء للشاعر دون وعي منه وليس بالضرورة إن يقصد الشاعر إلى حرف فيكرره عن وعي شعوري تام , لكن انفعاله النفسي وحالته الشعورية قد تختار الحرف الذي يتردد في نصه الشعري سواء كان هذا الحرف داخليا او خارجيا

- **تكرار الكلمة:**

تتمتع الكلمة بإيقاع خاص له تأثيره في الخطاب الشعري وهو ما يعرف بالجرس اللفظي فإذا كان تكرار الحرف وترديده في اللفظة الواحدة يكسبها جرسا ونغما ينعكسان على الحركة الإيقاعية للقصيدة فان تكرار اللفظة في التركيب اللغوي لا يمنحها النغم فحسب إنما الامتداد والاستمرارية دفي قالب انفعالي متصاعد جراء تكرار العنصر الواحد[2] ومن نماذج تكرار الكلمة في القصيدة نجد كلمة انا حيث يقول الشاعر:

إني بلوتني في ضيق وفي سعة

إني رأيت أخاك البدر ذا ثقة

فالشاعر هنا يبحث عن أناه ويفتش عن نفسه كما أن التكرار يضل دائرا في فلك النبض النفسي للشاعر في كل ما يجلبه من ألفاظ يكون الإلحاح عليها او على جملة مهمة من العبارة لاتصال الحالة الشعورية والنفسية بالحالة التي تسكن الشاعر

فتتجلى فاعلية التكرار في إنتاج الدلالة في الإيقاع الخالص أحيانا أخرى كما نجد أيضا التكرار بدلالة أخرى هي دلالة الشوق والحنين في قوله

سلوى حديثك يا سلوى يباغمني

سلوى أناديك هل تجاوبيني

[1] - أعباس حسن, النحو الوافي, دار المعارف, ط4, القاهرة, ص13.
[2] -المرجع نفسه, ص 13.

ردي على أهازيجي موقعة

تكرار كلمة سلوى هنا دلالة على شوق الشاعر الكبير إلى حبيبته

ومن نماذج التكرار نجد تكرار كلمة الليل حيث يقول

والليل يكتم في ظلماته شبحا

يا ليل كم لك في الأضواء من عجب

فتتمثل دلالة تكرار كلمة الليل هنا في إن الشاعر يخشى الليل يظن بان الليل بترصده لذلك وبدل إن يغمض الشاعر عينه ليرتاح ظلت عيناه تحرس هذا الليل الذي شكل مصدر قلق له, فتردد في القصيدة أكثر من مرة بدلالة الترصد.

- **تكرار الأصوات:**

بالرغم من أن الصوت يمثل أصغر وحدة ، إلا أنه يكتسب أهمية بالغة في تكوين الايقاع و الدلالة في ذلك علاقة بين تلاؤم وتلازم بين صوتيات الحروف و الحالة النفسية للشاعر.1

و هذا ما توضح لنا من استخدامات الحروف المشكلة والغالبة في القصيدة.

و قبل هذا نستعرض الحروف لبنية صفاتها و مخارجها لتصل إلى ما أردناه من دلالة و إضافة للإيقاع.

[1] - ينظر، الايقاع في الشعر العربي ،أبو سعود سلامة أبو سعود، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر،الاسكندرية، (دط) ، (د ت) ،ص 104.

الأصوات	صفاتها	مخارجها	عدد تكرارها
أ	انفجاري شديد مهجور	حنجري	43
ب	انفجاري مهجور	شفوي	58
ت	انفجاري مهموس منفتح	أسناني لثوي	69
ث	احتكاكي أو رخو مهموس	بين الأسنان	10
ج	متراخي مجهور	غازي	26
ح	احتكاكي أو رخو مهموس	حلقي	36
خ	احتكاكي أو رخو مهموس	طبقي	11
د	انفجاري او شديد	أسناني لثوي	51
ذ	احتكاكي أو رخو مجهور	بين الأسنان	07
ر	احتكاكي أو رخو مجهور	لثوي	91
ز	احتكاكي أو رخو مجهور	أسناني لثوي	10
ط	انفجاري شديد مطبق	بين الأسنان	11
ظ	احتكاكي أو رخو مجهور	أسناني	02
ص	احتكاكي أو رخو مهموس	أسناني لثوي	13
ض	انفجاري أو شديد مطبق	أسناني لثوي	02
س	احتكاكي أو رخو مهموس	أسناني	82
ش	احتكاكي أو رخو مهموس	غازي	23
ف	احتكاكي أو رخو مهموس	لهوي	33
ق	انفجاري أو شديد مجهور منفتح	لهوي	108

ك	انفجاري شديد مهموس	طبقي	22
ل	واسع الانفجار	لثوي	100
م	واسع الانفجار مجهور	شفوي	55
ن	واسع الانفجار أنفي	لثوي	106
ع	احتكاكي أو رخو مجهور مفتوح	حلقي	46
غ	احتكاكي أو رخو مجهور منفتح	طبقي	08
ه	احتكاكي أو رخو مهموس منفتح	حنجري	25
و	واسع الانفتاح	شفوي	52
ي	واسع الانفتاح مجهور	غازي	107

هنا تتناغم الأصوات فيما بينها تناغما مثيرا إذ يتلائم صوت القاف الذي هو صوت انفجاري شديد القوة مع صوت الجيم والحاء محدثا نسقا صوتيا حادا يحمل معاني دلالية مثل: (القلق، الحزن، الضيق، الاقتراب، التوتر، الانفعال، التأزم ، .الانكسار الشعوري)

فكل حرف بين اللحظة العاطفية الانكسارية ، بتأمل وانكسار شعوري عميق بهده السيرة الانفعالية الصافية الحادة التي تبث الق اللحظة الشعورية و بلورتها لتبين حجم الضغط الشعوري و الانفعال و التأزم الذي تعانيه الذات في اغترابها وحنينها فقد أثارت غربة السجن لديه حنينا و شوقا الى الأهل والأبناء و الوطن فهو يحترق وراء القضبان غربة و لهفة و اشتياقا ، ففي الساعة المتأخرة من الليل تتزاحم عنده الذكريات لينزل طبق (سلوى) صاعقة ومملا بالشوق شاكية مرارة الفراق والبعاد كما في قوله في مطلع القصيدة:

- سيان عندي مفتوح و مغلق ***** يا سجن بابك أم شدت به الحلق
- أم السياط بها الجلاد يلهبني ***** أم خازن النار يكويني فأصطفق
- والحوض حوض وإن شتى منابعه ***** ألقى الى القعر أم اسقى فأنشرق

إن تناغم الأصوات المجهورة و المهموسة في بلورة هذا النسق المتناغم يعبر عن جراح الذات إذا جاءت الحروف الانفجارية التالية: القاف- الميم- اللام- الياء كاشفة عن عمق الحالة الشعورية و صخبها النفسي الشعوري في بيان حجم القلق والتوتر و الاقتراب النفسي بقوله (سيان عندي).

فقد ساعد على وجود التلاؤم في هذه الأبيات هو احتواؤها على أصوات اقصى الحلق و هي الهمزة – الألف – القاف- العين و كذلك وجود اصوات أدنى الفم و هي الياء و الجيم و الفاء والغاء منسجمة مع أصوات أقصى الحلق وذلك بسبب الفارق النسبي في البعد بين مخارجها ، فضلا على ان أصوات الأنف و الشفتين و هي النون و الميم و الياء و الواو منسجمة مع بعضها البعض في أغلب الألفاظ و ساعد ايضا وجود بعض الأصوات ذات المخارج المتقاربة كالصاد والسين والهاء منسجمين مع أصوات المد الطويلة ذات التردد السمعي العالي مما أدى إلى نقلها من الهمس الى الجهر في قصويتها وهذه العوامل مجتمعة ساعدت على ظهور الانسجام الصوتي فأثر ذلك في إظهار معاني الألفاظ ودلالاتها كالتوتر والقلق والاضطراب والشوق والغربة وغيرها التي كانت تختلج صدر الشاعر.

4 - الجناس:

يعتبر الجناس من الوسائل ألأسلوبية الفاعلة في الخطاب الشعري،وتتجلى فاعليته اعتماد عنصر المفاجأة، حيث يتوقع الملتقي أن يؤدي التماثل الشكلي إلى تماثل دلالي وهنا يحدث غير متوقع، إذ يقود التماثل إلى التخالف وبهذا تتكاثر المنبهات التعبيرية التي تُفعل في الموقف الشعري بأكمله وتدفعه إلى تكامله الثلاثي (المبدع-المتلقي -الخطاب).

ويقوم التجانس على التماثل والتخالف في آن واحد, حيث يتماثل اللفظان في تأليف حروفهما و يتخالفان في المعنى :

- الجناس التام:

وهو أن يتفق اللفظان في أمور أربعة :

الحروف وأعدادها, هيآتها وترتيبها .

- الجناس الناقص:

وهو ما اختلف فيه اللفظان في واحد او أكثر من الأمور الأربعة السابقة وهذا النوع من الجناس هو الموجود في القصيدة كما في قول الشاعر

من يحدق البحر لا يحدق به الغرق

وذقت كأسك لا حقد ولا حنق

على صياصيك لا هم ولا قلق

نجد الجناس في الكلمات التالية (الغرق – الحنق - القلق)

وقد أسهم الجناس هنا في تكثيف الإيقاع , فرغم اختلاف المعنى بين الألفاظ الثلاثة إلا أن الإيقاع جاء قريبا وأعطى للقصيدة رونقا وجمالا ونغمة موسيقية نابعة من التشابه في اللفظ وعلى الشاعر ان يرسل المعاني على سجيتها ويدعها هي التي تتطلب الألفاظ كما قال الجرجاني[1] :

فقد تبين ل كان ما يعطي التجنيس من الفضيلة أمر لا يتم إلا بنصرة المعنى ومن صور الجناس أيضا قول الشاعر:

فيسخر الموج منا كيف نلتحق

إذ نلتقي كما الرؤى حين نفترق

فنجد هنا جناس بين كلمتي الالتحاق والافتراق فرغم أن الاختلاف بين الكلمتين في التركيب غير بعيد إلا أن المعنى بينهما بعيد كل البعد وهنا تظهر جمالية الجناس من خلال الاختلاف بين دلالة الكلمات وما يزيد الجناس جمالا أن يكون نابعا من طبيعة المعاني التي يعبر عنها الشاعر ما لم يكن متكلفا ويقول أيضا الشاعر في مثال آخر :

من يحدق البحر لا يحدق به الغرق

دفْنا ويسكرني من فرع في العرق

فنجد أن الجناس في هذا البيت بين العرق والغرق فالاختلاف في حرف واحد فقط ادى الى الاختلاف في المعنى, وقد شكل هذا الجناس قوة في الإيقاع من جهة وعمق المعنى من جهة أخرى .

[1] - عبدا لقاهر الجرجاني, أسرار البلاغة المكتبة العصرية, بيروت,2003, ص 11.

والواقع أن الجناس له فن القول ولاسيما الإبداع الشعري قيمة جمالية ترجع الى الحيز ألزماني كتلك التي نجدها في الألحان والموسيقى .

كانت هذه بعض الصور البسيطة للجناس الذي يعتبر من أكثر الألوان البديعية توفيرا للموسيقى كما انه محسن بديعي لفظي له اثر في الجانب الإيقاعي وتحقيق الموسيقى الخارجية للنص كما انه له دور كبير الأثر في السامع الذي ينجذب إلى النغمة المتولدة عنه.

الفصل الثاني
المستوى التركيبي

1 - التركيب النحوي

2 - الأزمنة الواردة في القصيدة

3 - الأساليب الإنشائية

4 - التركيب البلاغي

5- التقديم والتأخير

6 - الحذف

المستوى التركيبي: لم تحجب الأسلوبية الحديثة ، على ما قدمته البلاغة القديمة، خاصة فيما يتصل بمباحث التراكيب، أين جعلت من هذه المباحث وسيلة معنية في التحليل الأسلوبي الحديث، و السمات اللسانية لأسلوب النص، و نظرة تعكس روح " الانحراف" و الانزياح داخل العمل الأدبي[1]:

و في قصيدة زنزانة العذاب لمفدى زكرياء سنعنى بتحليل البنى التركيبية وربطها بدلالاتها داخل النص،محاولة بذلك استطلاع البنى الأسلوبية عن طريق الكيفية التي تشكلت بموجبها قصيدة " مفدي" منطلقين أولا من:

1 - التركيب النحوي:

أ- أنواع الجمل و الأساليب:

كما أن الخطاب الأدبي يقوم أساسا على التراكيب، يتوجب على الدارس تحديد طبيعة الجمل في مجالها النحوي و نجد علاقة هذه الجمل بينها مع تحديد وظيفتها التركيبية في النص و يتم هذا في إطار التفرقة بين الجمل الاسمية و الفعلية و استعمالاتها و الاساليب التي وردت من خلالها هذه الجمل دون إغفال الوظائف الجمالية التي أدتها في النص.

- و لننطلق في تحليلنا من العنوان: فالعنوان ليس ما يقدم النص و يفتح مسيرة نموه أومجرد اسم يدل على العمل الأدبي و يحدد هويته ، فهو أبعد من ذلك بكثير و علاقته بالنص بالغة التعقيد فهو مدخل اليه و إضافة لما فيه و هو عند " جورج بورخيس" البهو ندلف منه الى النص و دون هذا البهو لا يمكن التقرب من حجرة النص و ملامسة حركاتها و اتجاهاتها في ثنايا النص، فالعنوان ليس ملصقة تربط بين النص وصاحبه بل هو استدعاء لما في النص و ومضة يدخل من خلالها الى النص و تتنامى فيه.

لعل.أول ما تبدأ بدراسته في هذا المقام هو **العنوان** حيث جاء جملة اسمية من مبتدأ و خبر و هو عنوان صريح لا يحتاج الى شرح من أجل فهمه كما انه جاء مرتب فالشاعر يقصد بعنوانه هذا **زنزانة العذاب:** و هي الزنزانة التي زج به فيها يوم 1955/04/28 و هو في القصيدة يتشوق الى حبيبته "سلوى" حيث أن زنزانة هي مبتدأ مرفوع و علامة رفعه الظاهرة على آخره، و هو جملة اسمية يوحي بثبات المعاني و المبادئ و استقرارها (مع ان الشاعر في حالة حزن و شوق وحنين الى الوطن و الحبيبة)

- كما بدأ الشاعر قصيدته بجملة اسمية (سيان عندي مفتوح و منغلق) و يعني هذا ان الجملة الاسمية خدمت الخطاب الاخباري التقديري فأخبرتنا على ما يمر به الشاعر من غربة في هذا السجن و انه لا فرق عنده إذا كان مفتوحا او منغلق.

[1] - ينظر التقديم و التأخير، مباحث التركيب في البلاغة و الأسلوبية ، مختار عطية، دار الوفاء، الاسكندرية، مصر، (د ط)، (د ت)، ص 111.

كما ان جل أبيات القصيدة كانت عبارة عن جمل إسمية حيث نلاحظ ...أسماء في بداية كل بيت مما جعل المسافة .متساوية، فبعد فاصل زمن يعود للموطن نفسه، على ما وقع اسماء في الصيغة نفسها (سيان – السياط – الحوض – السجن)
و سبب توظيف هذه الأساليب الخبرية في القصيدة لأن الشاعر بصدد الاخبار عن نفسه أو عن حال غيره.

2 – الأزمنة الواردة في القصيدة :

يعتمد في التحليل الأسلوبي على الصيغ التي جاءت عليها الافعال الواردة في النص و يفيد " عبد العزيز عتيق" الى صيغة الفعل تدل على دلالة معينة فصيغة الماضي تفيد تمام حدوث شيء في الزمن الماضي، أما صيغة المضارع فإنها تفيد بشيء في زمن الحاضر.[1]أما صيغة الأمر فتتضمن طلب فعل شيء أو الابتعاد عنه آنيا أو مستقبلا اي في الحاضر أو المستقبل.

و للشاعر فلسفة خاصة مع الزمن تتبين من خلال من جسور الماضي الى الحاضر والمستقبل اين تبدأ الثورة و تنتهي في الماضي المرتبط بالحاضر او المستقبل ، و هو شرط حياة الجزائر واستقلالها.

أ- **صيغة الماضي:** تتمثل في الأفعال التالية " سمح - ذُقت - رأيتُ إن هذه الأفعال المعقودة في الماضي لا تنتهي في الزمن الماضي بل لحديث انتهاء ما يتوفر خروج الشاعر من زنزانته.

ب- **صيغة المضارع:** تمثل في الأفعال التالية " يلهيني – يكويني – اصطفق – القي كلها أفعال وصفت ما يمر بهم فدي زكرياء في زنزانة العذاب.

ت- **صيغة: الأمر:** تمثل في الفعل" رّدي" و استعملها الشاعر في مخاطبته حبيبته سلوى و هو خطاب توجيهي حمل معنى الرفق و الترجي بأن ترد عليه.

و بهذا يكون استخدام الشاعر للصيغ الزمنية منطقيا معبرا في تنقله من الماضي الى المضارع و المستقبل.

توظيف الازمنة:

يراد به الكلمة الدالة على حدث مقترن بزمن مثل: كتب – يكتب – الكتب و قد يطلق على الاسم المشتق الذي يعمل على الفعل ، و قد يطلق على الاسم الواقع بين اسم محلي مسبوق باسم اشارة وللفعل ثلاثة ازمنة : الماضي و الحاضر و المستقبل.

- **الفعل الماضي:**

[1] - علم المعاني في البلاغة العربية ’عبد العزيز عتيق، دار النهضة للطباعة و النشر، 1970، ص 51.

هوما دل على حدث في زمن الماضي مثلك دخل – خرج.

و يأتي هذا الفعل مبنيا دائما، و إذا عدنا إحصاء عدد الافعال الماضية التي وردت في القصيدة نجدها كثيرة و من خلال هذا الجدول نبين هذه الأفعال:

الفعل الماضي	شرح الدلالة
اشتدت – نام – عادت وهبتك – بقيت	تدل هذه الافعال على حزن الشاعر من الواقع الأليم الذي اصاب حاله في ظل الاستعمار و داخل السجر

- **الفعل المضارع:**

يراد به الفعل الدّال على حدث في زمن التحدث أو بعده مثل " يكتب" والفعل المضارع مبني على الفتح إذا اتصل بنون النسوة و يعرب فيما عدا ذلك فيكون مرفوعا أو منصوبا او مجزوما وفقا لعوامل كل حالة.

- فيما يدل أيضا على حدوث فعل في زمن المتكلم او بعده نحو يقوم ، يدل على الحال و الاستقبال إذا تجرد المضارع من القرائن المخلصة للحال و الاستقبال.
- وعند إحصائنا الأفعال المضارعة التي وردت في قصيدة زنزانة العذاب وجدناها .بلغت عددا كبيرا.

الفعل المضارع	دلالاته
يلهيني – يكويني – اصطفق – ألقى – اسق انشرق - أخشاك- يحدق – ذقت - أنام	تدل هذه الأفعال على ما يعانيه شاعرنا داخل زنزانة من عذاب نفسي و جسدي
تذكرين – يطربنا – نفرش – نعتنق – اسا تقرب –أشفق – تحرس – ينفلق - ينقل	تعبر هذه الأفعال عن شوق و حنين الشاعر الى سلوى من خلال عملية التذكر.

يوضح لنا هذا الجدول نفسية الشاعر المريرة و المحطمة ازاء ما آلى اليه من عذاب في السجن،

كما نجد في القصيدة شعور الشاعر بالحنين وطنه و محبوبته التي جعل منها موضع كل شيء.

من خلال ما سبق نصل الى نتيجة مجملة و هي ان الشاعر مفدي زكرياء مزج في قصيدته الأفعال الماضية بالأفعال المضارعة ، حيث استهل النص بالماضي دلالة على الوصف فالاستذكار و ثبات الحال التي تحمل في طياتها استذكار الماضي الحزين الذي عايشه وطنه الجزائر من ظلم و قهر و استبداد الحكام ، كما تدل هذه الافعال على التحسر على الواقع المرير الذي مر به الوطن

الضمير وبلاغة الإيجاز:

يمارس الضمير دوره التركيب عندما يدل على " معين" مقصود ولا يدل على هذا بمرجع ينتسب اليه لفظا أو رتبة و يعمل المرجع على ايضاح المعنى.

و الضمير ما وضح المتكلم أو المخاطب او الغائب ، و قدياتي في صورته متصل او منفصل بارزا او مستتر[1] مرفوع و يدل على الفاعل في تاء الفعل المتصل في تاء الفعل المتصل به (ألف الاثنين) واو الجماعة نون النسوة ، ياء المخاطبة، و ما هو مشترك بين النصب و الجر،ياء المتكلم، كاف المخاطب، هاء الغائب، و ما هو مشترك بين الرفع والنصب و الجر، وهو (نا) المتكلم و في القصيدة نجد الضمائر التالية:

أ- **ضمير المتكلم**: في المفردات التالية: (حالفنا – يطربنا - نفرش. – نعتنق – نلتحق – سهرنا – تحرسنا – نفترق)

ب-**ضمير المخاطب:** يظهر في (يا سجن – استأذني- يا لائمي – ردّي- يا فتنة الروح يا ليل).

ت- **ضمير الغائب :** يظهر في (انصفوا – تطوي).

من خلال ما تقدم نلاحظ أن الضمير المتكلم (نحن) كان طاغيا على القصيدة فالشاعر يتكلم بلسانه و لسان حبيبته " سلوى" اي عند قيام عملية التذكر .

كما ورد أيضا الضمير المخاطب لان الشاعر وجه خطابه الى شخص معين و هي " سلوى" ايضا مخاطب في السجن و في من لامه في حب محبوبته و وطنه الجزائر.

❖ **الفصل و الوصل:**

يعتبر الفصل و الوصل ظاهرة تعبيرية تتعامل مع الكلام بطرفيه المكتوب و المنطوق[2] و هو علم بمواضيع العطف و الاستئناف و مكان وضع حروف العطف في مواقعها و تركها عند الحاجة اليها.[3]

أ- مواضع الفصل:

[1] - الشعر العربي الحديث، سيرل ..... ، تويقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1981 ، ص 68.
[2] - الأسلوبية و ثلاثية الدوائر البلاغية، عبد القادر عبد الجليل، ص 339.
[3] - المسير في البلاغة العربية، ابن عبد الله شعيب، دار الهدى ، عين مليلة ، الجزائر، ص 22.

- إذا كان بين الجملتين امتزاج معنوي ما يطلق عليه كمال الاتصال و يكون ذلك إذا كانت الجملة الثانية توليد للجملة الاولى أو بدلا منها او بيانا لها.
- ما يعرف بكمال الانقطاع، اين يوجد بين الجملتين تباين تام.
- إذا كانت الجملة الثانية تحمل جواب تضمن سؤال في الاولى فيما يعرف بالاستئناف

ب- مواضع الوصل: و يكون:

- إذا اتحدت الجملتان خبرا و انشاء ، دون وجود ما يقتضي الفصل بينهما.
- إذا اختلفت الجملتان خبرا و انشاء ، أي احداهما خبرية و الاخرى انشائية.
- إذا كان للجملة الاولى محل من الإعراب و قصد المنشئ اشراك الثانية في هذا المحل الإعرابي.[1]

- من مواضع لفصل في القصيدة: " زنزانة العذاب" في قوله:

و الحوض حوض وان شتى منابعه **** القى الى القعر أم اسقى فانشرق و هنا امتزاج معنوي بين الشطر الاول و الثاني.

- مواضع الوصل:

القصيدة في مجملها قائمة على الوصل بحرف (الواو، الفاء) المتوزعين بين اشطر القصيدة في كل ابياتها تقريبا وبين كل صدر و نجد ذلك من خلال قوله:

ورب نجوى كدنيا الحب دافئة .....

..... فالسجن من ذكر (سلوى) كله عبق

و تغرب الشمس و تطوي في ملائتها .....

وكم سهرنا و عين النجم تحرسنا .....

و جاء هذا الوصل بين اشطر و ابيات القصيدة دلالة على استمرار الشاعر في شوقه وحنينه الى محبوبته سلوى و وطنه الجزائر.

و من ايصال رسالته ومعناته في السجن الى الطرف الآخر و من ناحية الشكل فتجعل هذه الحروف البناء الشكلي للقصيدة اكثر تماسكا و اتساقا.

[1] - الأسلوبية و ثلاثية الدوائر البلاغية، ص 352 – 353.

3 - الأساليب الإنشائية:

إن الأسلوب الإنشائي تركيب من تراكيب الجملة العربية له صيغ عديدة،يختلف باختلاف نوع الجملة ودلالتها ، فإن كان التركيب يفيد الامر فالجملة أمرية و إذا كان يفيد النداء فهي ندائية وعليه فإن الاسلوب الانشائي ينقسم الى قسمين إنشاء طلبي وإنشاء غير طلبي و يعني البلاغيون بالنشاء الطلبي ما يستلزم مطلوبا ليس حاصلا وقت الطلب و يكون بالأمر و النهي والاستفهام و التمني و النداء .... و غيرها.

والإنشاء غير الطلبي ما لا يستلزم مطلوبا ليس حاصلا وقت الطلب و له صيغ كثيرة منها افعال الرجاء و التعجب و المدح.

و من بين الاساليب الانشائية الطلبية البارزة نجد : الاستفهام و هو طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل أداة خاصة ، و ادوات الاستفهام كثيرة منها الهمزة و ه

- **الاستفهام:** هو طلب العلم بشيء ليس للمتكلم علم به، و قد يكون المتكلم غير عالم بالنسبة التي يتضمنها الكلام. يسأل عنها و قد تكون على علم بالنسبة و لكن متردد بين شيئين ويطلب تعين احدهما.

و قد مرو في القصيدة كالآتي:

الاستفهام	نوعه	دلالته
يا سجن ما انت؟	انشائي طلبي	التحدي و الانكار
هل تجاوبني؟	انشائي طلبي	الحيرة و الاستفسار
هل في فرنسا حازم حذق؟	انشائي طلبي	اللّوم والتوبيخ

إن الاستفهام جلي و ظاهر في قصيدة زنزانة العذاب فهو مطلق لا يرجى من ورائه جواب بل جاء ليعبر عن نفسية الشاعر المشحونة بالغضب و الالم و من شعر يصبح التساؤل و الحيرة التي ألمت به .

ومن خلال ذلك يظهر لنا ان اسلوب الاستفهام هنا مثير للفكر و باعث للحيرة بما يراسله من اسئلة استفسارات تبحث عن مجيب قد تجده ، و إذا وجدت فقد تكون اجابته مقنعة و قد لا تكون ،

وقد تكون لها بدائل تثير التردد و الحيرة و قدلا تكون ، و هذا فتركيب الاستفهام الخاصة تمنحه الكثير من التميز الأدائي .

➢ **النداء:**

هو طلب إقبال المنادي على المتكلم ن و يكون باستخدام حرف من حروف مخصوصة: هي حروف النداء ، و من هذه الادوات ما ينادي به القريب و هما حرفان الهمزة و اي و منهما ما ينادي به البعيد مثل: يا ، أيا ، هيا ، وا ، و هذا هو الأصل في استخدام النداء.

و من النداءات التي وردت في القصيدة نجد:

الأسلوب	نوعه	صيغته	دلالته
يا سجن لا اخشاك	انشائي طلبي	نداء	الإستعلاء
يا فتنة الروح	انشائي طلبي	نداء	المدح
يا لائمي في الهوى	انشائي طلبي	نداء	التودد
يا ليل كم لك في الأطواء	انشائي طلبي	نداء	اللّوم

على الرغم من أن اسلوب النداء من الأساليب التي تنصرف في كثير من المعاني و الأغراض الا انه ورد بصفة قليلة حيث تواتر عدة مرات وذلك لأن الشاعر في مقام تشخيص و وصف استيائه و مرارة احساسه من النظام العربي ، و حبه الشديد لوطنه و بالتالي فهو لا يحاور شخصا يمكن الرد عليه.

و نجد الشاعر وظف النداء في اغلبية في معنى المدح و اللّوم و التحسر و المناجاة.

4 - التركيب البلاغي:

تعتبر الظاهرة البلاغية خاصة أسلوبية و سمية بارزة في صناعة و بها يتحقق الإبداع و بالتالي التأثير، فالأسلوبية تختص بالأسلوب القائم على دراسة الخصائص اللغوية التي من خلالها تخلق الوظيفة الجمالية و البلاغية و هي ثمانية أضرب (الإيجاز ، الاستعارة، التشبيه، البيان، النظم ، الصرف، المشاكلة و المثل...)[1]

الإيجاز:

و اول ما يتجسد من التركيب البلاغي في "زنزانة العذاب" هو الايجاز كما هو ظاهر من خلال القصيدة، فالكثير من النقاد يرون بأن الرواية عرفت انتشارا أوسع من الشعر، لانها قادرة على تقديم مساحة اكبر للتغيير، غير ان في قصيدة مفدي نقرأ مرارة السجن و خبر

[1] - ينظر، البلاغة العربية في ثوبها الحديث (علم البيان) ، بكري شيخ امين، دار العلم ..... ، ج2 ، بيروت ، لبنانن ط 8 ، 2003 ، ص 100.

السجان من خلال بضعة اسطر لاعتماد الشاعر على الإيجاز و الاصوات المعبرة التي حلت محل كلمات و معاني اخرى، و من مظاهر الإيجاز في القصيدة قول الشاعر:

- **سيان عندي مفتوح و منغلق ***** يا سجن بابك أم اشتدت به الحلق**
- **أم السياط بها الجلاد يلهبني ***** ام خازن النار يكويني فاصطفق**

و للآن مفدي زكرياء ذاق مرارة السجن مرات و مرا أصبح لا فرق عنده أن يعذب أو يترك ولن ينال من السجن أو السجان للآن روحه فداء الجزائر و السجن عنده موقف انساني و فضاء رمزي .. الفاصل بين الحياة و الموت و ستبقى زنزانة العذاب رقم 73 شاهدة على ذلك.

- فقد اختصر الشاعر مرارة السجن في عبارة واحدة سيان عندي مفتوح و مغلق وهي عبارة تحمل اكثر من دلالة.

5- التقديم والتأخير :

من المعروف "ان في كل لغة بنيات نحوية عامة ومطردة وعليها يسير الكلام فالفاعل في العربية مثلا يكون تاليا لفعله وسابقا لمفعوله غالبا ان كان الفعل متعديا ولان الإعراب من شانه أن يسهم في تبيين الدلالة وان اختلفت أجزاء الجملة تقديما أو تأخيرا بعض الاختلاف فهذا يعني ان المبدع في العربية له أن يتصرف دون ان يخشى لبسا او إخلالا بالدلالة ويتأتى له كل ذلك من خلال التقديم والتأخير"[1].

يقول عبد القاهر الجرجاني عن باب التقديم والتأخير " هو باب كثير الفوائد جم المحاسن واسع التصرف بعيد الغاية مايزال يفتر لك عن بديعه ويوصي بك على الطبيعة ولا تزال ترى شعرا يورقك مسمعه ويلطف لك موقعه ثم تنظر فتجد أن سبب ان راقك ولطف عندك قدم فيه شيء وحمل اللفظ من مكان إلى مكان "[2]

وواضح أن التقديم والتأخير وثيق الصلة بقواعد النحو حتى ان "كوهين" سمى الانزياح الناتج عن التقديم والتأخير بالانزياح النحوي بينما "جاكسبون" يرى ان النقاد وعلماء اللغة قلما تعرفوا على المنابع الشعرية المستترة في البنية الصرفية والتركيبية للغة اما الكتاب المبدعون فعلى العكس من ذلك تمكنو في الغالب ان يستخلصوا منها فوائد جمة .

وفي حديث جاكبسون اشارة الى ان التقديم والتاخير ابداع في اللغة لا يتقنه الا من سماهم بالكتاب المبدعين.

1 - عباس حسن, النحو الوافي,ص 13.
2 – عبد القاهر الجرجاني , دلائل الإعجاز ص 170.

وسمى كوهين الانزياح الذي يقوم على التقديم والتاخير بالقلب ودرس هذا النوع من خلال النعت "الا انه علل ان المخالفة الناتجة عن تقديم وتاخير غير كافية لتوليد الشاعرية اذ لا بد ان تكون من وراء المخالفة قيم فنية وجمالية اذ ليس من الضرورة ان تكون المخالفة حبا للتمييز او تفرد فحسب و الغالب ان يكون وراءها غاية فنية وجمالية تعبر عن شيئ في النفس".

هذه بعض المفاهيم البسيطة لظاهرة تقديم وتأخير التي ترتبط بالنحو من جهة والبلاغة والأسلوبية من جهة أخرى,أما عن النماذج التي حوت هذ السمة نجد قول الشاعر:

يرنو إليه كلانا حين يتسق.

في هذا البيت تم تقديم المفعول به على الفعل والتقديم جاء للتخصيص.

كما يرى الدكتور ابراهيم أنيس أن التقديم يتعلق بالمعنى وليس بالناحية الشكلية او بموسيقى الكلام.

وبما ان الشاعر أراد التخصيص قدم المفعول به حتى يكون واضحا بالنسبة للمتلقي وذلك من اجل تقريب المعنى وتوضيح الدلالة منه

ومن أمثلة التقديم والتأخير نجد أيضا قول الشاعر :

على صياصيك لا هم ولا قلق

وهنا قدم الشاعر الجار والمجرور للفت الانتباه وهو ما يؤدي للتجانس اللفظي وتظهر جمالية التقديم والتأخير هنا في مخالفة القاعدة النحوية التي يتقدم فيها الفعل على الجار والمجرور دون اختلال في نظم الكلام ذلك ان البلاغيين "يرفضون التقديم الذي يؤدي الى اختلال نظم الكلام وهو ما يطلقون عليه لفظ " النقد"أي لا يكون الكلام ظاهر الدلالة على المراد به ."

6 - الحذف:

الانزياح بالحذف من الظواهر التركيبية وهو ترك ذكر عنصر من عناصر الجملة لغرض او قصد مع وجود قرينة دالة عليه وقد تحدث الجرجاني عن هذه الظاهرة حيث يقول :هو باب دقيق المسلك لطيف المأخذ عجيب الأمر شبيه بالسحر فانك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة وتجدك انطق ما تكون إذا لم تنطق واتمم ما

يكون بيانا إذا لم تبن[1] . فالجرجاني شبه الحذف بالسحر ذلك ان الحذف أحيانا ابلغ من الذكر والصمت أكثر من إفادة من النطق وعدم الإبانة أكثر تماما من الإبانة .

كما عرفه الزركشي انه " إسقاط جزء من الكلام او كله لدليل[2] ." فالزركشي يعتبر الحذف من المجاز العقلي ولا يعتبر لغويا لأنه فيه يسند الفعل لغير فاعله كحذف المضاف إليه أو الموصوف والحذف يمكن أن يكون حذف حرف او كلمة او جملة أو أكثر من جملة

ومن أمثلة الحذف في الديوان :

أ- **حذف الكلمة :**

إن حذف الكلمة في الأصل ان يكون في الكلام ما يدل على المحذوف فيدركه المخاطب من الكلام ويحدث في نفسه أثرا ناتجا عن توافق بنية المحذوف مع القاعدة النحوية من جهة ومع الغرض المقصود من جهة اخرى , ومن أمثلة الحذف في القصيدة نجد :

آخر ما يسمع الليل وآخر ما يتنفس

فنجد في هذا البيت حذف كلمة الليل والأصل آخر ما يتنفس الليل , تم حذف الفاعل لانه في الأصل معلوم وقد ذكر من قبل, فتم الحذف اجتنابا للتكرار الذي لا طائل منه , فنجد أن الحسن والجمال المتأتي من الحذف قد لا يتأتى في ذات التركيب اللغوي مع الذكر كما أن الحذف أكثر فاعلية في الخطاب وأتم بلاغة فنية من الذكر , فالذكر يضعف من ردود فعل المتلقي إزاء الخطاب بخلاف الحذف فانه يأتي مخالفا لعملية التوقع مما يثير ذات المتلقي ويجعل حضوره أكثر فاعلية .

ومن أمثلة الحذف أيضا :

أتحسس مثل جريد النخل

مثل الجلد

مثل الماء

مثل الثلج على الأرض

فالكلمة المحذوفة هنا "أتحسس"

1 – عبد القاهر الجرجاني , دلائل الإعجاز ص 204.
2 – بدر الدين بن عبد الله , البرهان في علوم القرآن , دار الحديث, القاهرة, مصر ,2006,ص 233 .

وتم حذف الفعل أتحسس لدلالة السياق عليه ومنه الإبقاء على الوزن والإيقاع الموسيقي للقصيدة كما إن إعادة ذكر كلمة "أتحسس " في كل مرة فيه تكرار يضر أكثر مما يفيد المعنى فيصبح التكرار هنا سلبيا كما ان في الحذف تكثيف للدلالة بعدد اقل من الألفاظ .

كما إن الحذف يدخل البنية دائرة الكثافة بحيث لا يخترقها المتلقي إلا بعد معاناة فيكون اكتساب المعنى أشبه باكتساب التصور فيزداد الكلام حسنا وتزداد النفس لذة أما اكتمال الصياغة فيدخلها منطق الشفافية التي يستطيع المتلقي اختراقها سريعا إلى الناتج الدلالي فلا تحصل للنفس لذة ولا ذوق .

كما نجد الحذف في قول الشاعر :

لا بر يفصلنا أعلى ولا بحر

ونجد في هذا البيت حذف كلمة يفصلنا والتقدير ولا بحار يفصلنا فنجد ان الحذف جنبنا التكرار لان الفعل نفسه وكذا لدلالة السياق الشعري تم حذف الفعل في المرة الثانية مما يتيح للشاعر المحافظة على نفس الروي في البيت وعدم اختلال الإيقاع الموسيقي كما إن إعادة ذكرا لفعل يؤدي إلى عدم استقامة البيت كما إن الحذف لا يحسن في كل حال إذ ينبغي أن لا يتبعه خلل في المعنى أو فساد في التركيب إذ لابد إن يتأكد المرسل من وقوع المحذوف في ذهن المتلقي وإمكان تخيله .

فالانزياح التركيبي جنبنا هذا التكرار كما أعطى للمعنى رونقا وجمالا كما أن فيه وصلا للجملة الأولى بالثانية مما يكسب البيت تماسكا واتصالا كما انه الحذف لقوة الدلالة عليه أو يقصد به تعديد الأشياء فيكون في تعدادها طول وسامة

ب-**حذف الجملة :**

يتخذ الحذف صورا متعددة في نسج الخطاب الأدبي, فكما قد يكون المحذوف حرفا أو كلمة يمكن أن يكون أيضا جملة أو أكثر من جملة أحيانا وحذف الجملة في القصيدة شحيحا وفي ختام حديثنا عن الانزياح الذي شكله الحذف نجد انله فوائد بلاغية تحدث اثرا فينا في نفس المتلقي كما أن الحذف ليس مجرد عدول عن القواعد النحوية فقط انما إعطاء تراكيب جديدة تحوي دلالات وإيحاءات لم يكن من الممكن إعطاؤها لو ذكر المحذوف

الفصل الثالث

المستوى الدلالي المعجمي

1 - الحقول الدلالية

2 - المعاجم الواردة في القصيدة وأبعادها الأسلوبية

3 - الثنائيات الضدية

4 - التصوير الفني

يعد علم الدلالة أحدث فروع اللسانيات الحديثة ويعنى بدراسة الألفاظ والجمل دراسة وصفية موضوعية وقد ظهر الاهتمام بالدراسات الدلالية في أوروبا الغربية بادئ ذي بدء في المحاضرات التي كان يلقيها ايسيغ حوالي 1825 أما أول من استعمل مصطلح عام الدلالة sémantique فهواللساني الفرنسي بريال michel bréal وذلك عام 1883 ثم فصل القول في مسائل المعنى في كتابه محاولة في علم الدلالوة " وذلك عام 1897م واستمدت هذه الكلمة الاصطلاحية "دلالة" من أصل يواني مؤنث مذكرة semanti kos" أي يعني " يدل" ومصدره الكلمة " seima" أي إشارة

وتباينت تعاريف علم الدلالة عند الدارسين المحدثين فغرضها بعضهم بأنها دراسة المعنى أو العلم الذي يدرس المعنى أوذك الفرع من علم اللغة الذي يتناول نظرية المعنىويذكر شريف جرجاني في التعريفات قوله في لفظ " الدلالة" هي: " كون الشئ التي بحاله يلزم من العلم به العلم بشيء آخر والشيء الأول الدال والثاني المدلول"

ويقول " ميشال زكرياء" في هذا الصدد لا تقتصر دلالة الكلمة على مدلول الكلمة فقط، إنما تحتوي على كل المعاني التي قد تتخذها ضمن السياق اللغوي وذلك لأن الكلمات في الواقع لا تتضمن دلالة مطلقة بل تتخذ دلالتها في السايق الذي ترد فيه وترتبط أيضا دلالة الجملة مفرداتها وبنيتها التركيبية إن كل إشارة لغوية كما هو معلوم تحتوي على دال ومدلول ولا يكون للدال أو لأية لفظة كونه من مقاطع صوتية وجود في اللغة ما لم تتضمن النص معنى لها.

ويهتم الدلاليون في هذا العلم بوظيفة الكلمات كما يقول بيير جيرو يدرس علم الدلالة ووظيفة الكلمات . وعلى عاتق هذه الوظيفة يقع نقل المعنى

وهذا يتخلى الربط هذا العلم بمجموعة من المحاور.الرئيسية والتي تتفرع إلى وجهات تطبيقية وتحليلية يكثر فيها الاجتهاد ومن خلال هذه النظريات التي ركزت على دراسة المعنى وقع اختياري على نظرية الحقول الدلالية لمحاولة تطبيقها على قصيدة " زنزانة العذاب" لمفدي زكرياء

نظرا لاهتماماتها من جهة ومن جهة أخرى تداخلها مع النظرية السياقية لأنها تجمع بين الكلمة والسياق الذي ترد فيه.

1 - الحقول الدلالية:

الحقل الدلالي أو الحقل المعجمي lexical field حسب ستيفن أوحمان s ualman هو مجموعة مفاهيم تبنى على عائق لسانيات مشتركة ومثل ذلك كلمة الألوان " في اللغة العربية هي تحت مصطلح العام (لون) وتظم (أحمر – أزر- أصفر...الخ) وتذهب هذه النظرية إلى أنه كي نفهم معنى الكلمة يجب أن نفهم الكلمة بأنه محصلة علاقتها بالكلمات الأخرى في داخل الحقل المعني واتفق أصحاب هذا المعجم على مجموعة من المبادئ منها،

- أنه لا توجد وحدة منهجية مشتركة في أكثر من حقل.

- لا يصح إغفال السياق الذي تزود فيه الكلمة.

- لا تدرس الكلمات مستقلة عن التركيب النحوي.

- ومن أهم هذه النظريات اختيار ثلاثة أنماط من الحقول الدلالية ودرسها وهي:

أ- **الحقول الطبيعية:** مثل أسماء الأشجار والحيوانات.

ب- **الحقول الاصطناعية:** مثل أسماء رتب الجيش وأجزاء الآلات.

ج- **الحقول الشبه اصطناعية:** مثل مصطلحات الصيادين

الحقول الدلالية في قصيدة زنزانة العذاب

إن الأساس الذي تقوم عليه " دراسة البنية الدلالية" في الديوان هو توزيع الكلمات إلى مجالات دلالية كبرى وفق الموضوعات التي تتوزعها ثم تصنيف كل مجال (حقل) إلى مجموعة دلالية صغرى وهذا تضمنها قصيدة زنزانة العذاب وقد توزعت هذه الألفاظ وفق الحقول الأتية:

حقل1: السجن: تمثل في الألفاظ التالية (سيان – مفتوح- مغلق – سجن – الباب- السياط- جلاد، خازن النار- الحوض- القعر – الظلم- التعذيب- الضيق- الظلام – السجان- الحرق – النار – القيود – الشق).

حقل 2: الشوق والحنين: وظهر ذلك جليا في هذه الألفاظ (أنادي – أهتف- سلوى- رأيت – أهوى)

الحقل 3: التحدي والقدرة على المستعمر: تمثل في (أرض الجزائر، رحا الخلد، قلب العروبة، التحرير، حسين النصر، الجبهة، الشعب، فرنسا – السلاح، المجد – العهد – دم الأحرار- الحزب – النصر – الجند – الوعد – العز – الوطن – الفداء ...).

الحقل 4: الحب ويظهر من خلال (دنيا الحب - الدفء- فتنة الزوج - لحن الموج - الطرب - العناق - العز - الوطن - الفداء ...).

الحقل 5: أعضاء الجسم: (القلب – الوجه – اليد – العين – الرمش – الروح (,

المعجم الشعري:

يعتبر الشكر وكغيره من الأجناس الأدبية محصن نصوص أخرى قديمة أوحديثة، كون الشاعر لا يحقق إنتاجية ناضجة إلى من خلال تردده على تراثه وتاريخه ومن خلالل كل هذا تجعله يكتسب زادا معرفيا كبيرا يمكن من خلاله أن يمتلك كل شاعر لغة خاص به، بحث يظل مميزا ز منفردا عكس بعض الشعراء وذلك لتوعيه الألفاظ.

ومن الشعراء من يمتلك ألفاظ وعبارات حادة ومعبرة يبقى أثرها كبير في النفس الإنسانية وهذا ما يميز كل شاعر عن اخر وهذا ما نجده في شعر مفدي زكرياء.

وما يميز معجم الشاعر هوما يستخدمه من إمكانات اللغة وبلاغتها فهو يستعمل كل اللغة من الباسطة إلى البلاغة المعقدة فيذكر حرارته أحيانا من خلال الإيجاز وأحيانا أخرى من خلال الألفاظ.

تقوم في هذا المستوى بدراسة المعاجم والحقول الدلالية والثنائيات الصوتية والتكرارات الواردة في القصيدة بالنسبة للأسماء والأفعال والحروف.

2 - المعاجم الواردة في القصيدة وأبعادها الأسلوبية:

يعتبر المعجم أحد المكونات الأساسية في النص والتصنيف المعاجم لابد من مراعاة الكلمات ودلالاتها على مستوى فضاء النص من المعاجم الوارد في القصيدة.

أ - معجم السجن والعذاب:

السياط:هو شريط من الجلد المجدول يستعمل كأداة للسيطرة أو العقاب كسلاح

الجلاد: الشخص المسؤول عن تنفيذ حكم الإعدام، أو تطبيق عقوبة تنطوي على العقاب.

خازن النار: جمع خازن وخزنه النار هم الملائكة الملقون عليها وهم حراسها وحفاظها

التعذيب: إلحاق الفرد الجسدي عمدا.

ب - معجم الشوق والحنين:

الشمس: وهي م تذكره الشاعر وهو في زنزانته لما له من ذكره جميلة معها حيث يقول:

.نسابق الشمس، نغزوها بزورقنا فيسخر الموج منا كي نلتحق

وتغرب الشمس وتطوي في ملائتها سيرين أن أشفق أن يفشيها الشفق.

حقل القوة: يا سجن لا أخشاك، يا سجن ما أنت؟

حقل الموسيقى: تضمن المفردات: وزنا، يطربنا، لحن.

3 - الثنائيات الضدية:

جاء أسلوب التضاد متوافقا مع حالة المتخلخلة ، وقد أحدث هذا الأسلوب تنغيما إيقاعيا نلمسه من خلال قراءتها للبيت الشعري، إذ اعتبر زكرياء عن إقراره العميق للعدو بأنه غير مبال بأهوال عذابات الشعب فلا نلمس ذلك الجسد المنهوك من الجراحات النازفة ولا ذلك الشوق المتأجج لملاقاة الأهل والأحبة ولا تذمرا مما يعينه عادة السجناء ولا تذمرا مما يعينه عادة السجناء فأورد مجموعة من المتضادات منها انفتاح باب السجن وانغلاقه " ضيق وسعة، غبطة وهم، رضا وقلق كإشارة منه إلى أن مختلفة التناقضات المثيرات لكن روحه متسامية لا يلهيها خطب عن هدفها الوحيد وهو النضال من أجل الحرية والاستقلال إضافة إلى أن النفس تتفاعل مع الكلام إذا تقارنت فيه المتضادات.

التكرار:

التكرار وسيلة شعرية أدبية يلجأ إليها الشاعر الشعب الكلمة بالمعنى المرغوب في إيصاله وبالمستوى الذي في خاطره يكون المكرر أو فعل أو حرف يدور حول المكرر.

تكرار لفظة (سلوى) عشر مرات فهوة تكرار لفظي هادف إلى التأثير على الملتقي وترسيخ المعنى أكثر وتوضيحه إضافة إلى تكرار لفظة " اسمك" للدلالة على أن الشاعر يتحدث عن موضوع واحد ويسعى إلى إيصال المعنى إلى الطرف الأخرى.

سمحت هذه التكرارات باستمرارية المعنى عن طريق الربط بين الأجزاء المختلفة مما يجعل بناؤها الشكلي أكثر تماسكا واتساقا فهنا نجد الوظيفة التأكيدية تظهر بشكل جيد وظاهر.

تكرار الحرف: حروف الوحل: حرف الواو18 مرة.

حرف الفاء: 8 مرات

حرف الجر: 28 مرة.

إذ جاءت حروف الوصل مكررة بنسبة أكثر من الأسماء والأفعال لأنها ربطة أوصلة العمل الثوري وربطت القيم التي حملتها القضية من عزم وتضحية ونضال لتأكيد الفعل الذي جاءت وقامت من أجله الثورة وهو حياة الجزائر ولتأكيد على هذا جاءت قصيدة

زنزانة العذاب مترابطة في أفكارها وعموما جاءت قصيدة زنزانة العذاب محافظة على عمود الشعر العربي القديم فخمة الألفاظ متينة الأسلوب ذات تجرس موسيقي قوي، ألفاظ الأسلوب موحية معبرة بعيدة الصدى في الإذن والنفس وأظهرت الشاعر العميق يقصد وطنه وامتزاجه العاطفي بالثورة الجزائر المجيدة.

4 - التصوير الفني:

4 – 1 الاستعارة:

تعد ظاهرة الاستعارة من أهم ظواهر التعبير اللغوي ف لغة النصوص الأدبية وهي الوسيلة التي يبدع من خلالها الشعراء والاستعارة استخدام للوحدات اللغوية خارج حدودها التي وضعت في الأصل لها، مع وجود قرينة من خلال السياق تمنع إرادة الدلالة الأصلية وتعتبر الاستعارة عماد الانزياح الدلالي ونعني بها هنا الاستعارة المفردة حصرا تلك التي تقوم على كلمة واحدة تستعمل بمعنى مشابه لمعناها الأصلي ومختلف عنه

وتمثل الاستعارة كوهين خرقا لقانون اللغة انزياحا لغويا يمكن ان ندعوه كما تدعوه البلاغة صور بيانية وهو وحده الذي يزود الشعرية بموضوعها اللغوي

ورغم ان كوهين لم يصرح بالاستعارة تصريحا واضحا إلا انه في موضع أخر يعزو لها كل فضل للشعر فيقول :ان المنبع الأساسي لكل شعر هو مجاز المجازات هو الاستعارة

كما تحدث ارسطو أيضا عن الاستعارة حيث نجده يقول :أعظم الأساليب حقا هو أسلوب الاستعارة وهو وحده الذي يمكن ان يستفيد المرء من غيره وهواية الموهبة

ولعل في قول ارسطو مايكفي للدلالة على أهميتها .

وفي العصر الحديث نجد "ريتشاردز" الذي افرد لها حيزا خاصا من كتابه "فلسفة البلاغة"حيث يقول أنها :"المبدأ الحاضر من اللغة أبدا فنحن لا نستطيع أن نصوغ ثلاث جمل في أي حديث اعتيادي سلس دون اللجوء إلى الاستعارة ." أما الناقد الانجليزي "يورتون"فيقول: ان الطريقة التي تستخدم بها الاستعارة هي المحك الأساسي للموهبة الشعرية ولا يستطيع ان يستخدمها استخداما فائقا إلا أعاظم الشعراء .

ومن الاستعارات الواردة في القصيدة:

" فلا التعذيب نسمع لي " حيث شبه التعذيب بالإنسان الذي يسمح وحذف المشتبه به وهو الإنسان وأبقى على قرينة لفظية دالة علبيه وهي سمح وهذا على سبيل الاستعارة المكنية.

نجد أيضا " ولحن الموج يطربنا" حيث شبه الموج بالآلة الموسيقية وحذف المشبه به

(الآلة الموسيقية) وأبقى على أحد لوازمها وهي كلمة لحن وهذا على سبيل الاستعارة المكنية.

و نجد أيضا " تفرش الرمل، يسخر الموج" عين النجم تحرسنا هذا ما في النص من استعارات مكنية جاءت في 5 مواقع وفي تبدوا قرينة مدركة حتى أنها تحسن لواقعية الحدث والهدف في نقل التجربة. من خلال النماذج السابقة للقصيدة يبدو لنا ان الاستعارة المكنية حظيت بحضور مكثف عند الشاعر في حين نجد غياب الاستعارة التصريحية وهذا يدل على النزعة التشخيصية والإحيائية للشاعر والتي تميل الى بث الحياة في عناصر الطبيعة حتى يستطيع محاورتها ومشاركتها عواطفها .

4 - 2 الكناية:

فن من فنون التعبير البياني ، يؤتي بها لتصوير المعنى تصويرا واضحا مصحوبا بما يؤديه مع تحسين المعنى وتجميله وهي لفظ أريد به غير معناه الذي وضع له مع جواز ارادة المعنى .

اذن فصورة الكناية بهذا المعنى بنية ثنائية الإنتاج حيث تكون في مواجهة إنتاج صياغي له إنتاج دلالي موازي له تماما بحكم المواضعة لكن يتم تجاوزه بالنظر في المستوى العميق لحركة الذهن التي تمتلك قدرة الربط اللازم والملزومات , فان لم يتحقق هذا التجاوز فان المنتج الصياغي يظل في دائرة الحقيقة ان صورة الكناية تقدم لك المعنى المقصود مباشرة وصريحا بل وتستخدم لفظا غير موضوع له يومئ للمتلقي بالمعنى المقصود عبر حركة ذهنية لمتلقي الصورة تمكنه من العبور من الظاهر الى الخفي وهذا المعنى يعبر عنه الجرجاني بقوله : "الكناية هي إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيء إلى معنى هو مرادفه فيومئ اليه ويجعل دليلا عليه

ان جمال صورة الكناية يتجلى في ترك التصريح بالمعنى , والتعبير عنه بما هو مرادف له وفي ذلك تنشيط لحركة ذهن المتلقي وإعمال لفكره , فتتحقق الإثارة والرغبة في كشف المستور.

والكناية ثلاثة أقسام، كناية عن صفة، كناية عن موصوف، كناية عن تحسين، ومن الكنايات في القصيدة: في قوله:

" سيان عندي مفتوح ومغلق يا سجن بابك أم شدت به الحلق

كناية عن مخاطبة الشاعر السجن بقسوة, وعلى عدم مبالاته في ما ينتظره من مصير.

وفي قوله: " وذقت كأسك لا حقد ولا خنق" كناية عن ما عاشه مفدي زكرياء من مرارة عذاب في السجن.

وكل هذه الكنايات وردت في النص بصفة تلقائية لا يبد وعليها التكلف إنما العناد والمكابرة رغم كونه في السجن إلا أنه يصور المشاهد وكأنها تمر بين عينه فهو يجعل من كل عذاب شيء بجمالية بحلم بها الجميع

وكانت هذه بعض الصور البسيطة للكناية التي اعتمدها الشاعر كآلية من آليات تشكيل الصورة الشعرية لكن ورودها في القصيدة كان اقل من الاستعارة وعموما فالانزياح الدلالي في القصيدة كان وسيلة للشاعر للخروج من المعاني المعجمية الى معاني أخرى متعددة يحملها مشاعره وانفعالاته من حزن او فرح من قلق أو سكينة من هدوء وغضب

4 - 3 التشبيه:

هو دلالة على مشاركة.....، في معنى مشترك بينهما بأحد أدوات التشبيه والأصل في التشبيه وأنواع يقوم على 4 أركان المشتبه، المشتبه أداة التشبيه ووجه التشبيه أنواع كثيرة منها.

- التشبيه التمثيلي: وهوما كان فيه وجه الشبه مستخلفا من متعدد حسي أو غير حسي.

التشبيه المرسل: :وهو ما ذكرت فيه الأداة.

التشبيه المؤكد: وهو ما حذفت منه الأداة.

التشبيه البليغ: ما حذفت منه الأداة ووجه الشبه

أما ما جاء في القصيدة نجد:

التشبيه البليغ في قوله:

والشعب يسبح للعليا على دمه وللتبرع بالأرواح يستبق

شبه الشاعر الشعب بالإنسان الذي يسبح إلى ربه فذكر المشتبه وحذف أداة التشبيه والمشتبه به وذكر شيء من لوازمه وهي الفعل يسبح وقول الشاعر "وللتبرع .بالأرواح دلالة على كفاح الشعب وصموده والتضحية بروحه مقابل استقلال بلاده.

- التشبيه المؤكد: في قوله: " أخاك البدر" ويقصد أن الشاعر قد رأى أخوها الذي هو كالبدر حذف أداة التشبيه.

التشبيه المرسل: في قوله: " أنفاسك الطهر، كالصهباء تغمرني"

4 - 4 المحسنات البديعية:

أو ما يعرف باسم البديع، يرى الجاحظ أن البديع مقصور على العرب. ومن أجله فاقت لغتهم. كل لغة، ورويت على كل لسان والبديع كما هو معروف تحسين الكلام مع رعاية مقتضى الحال ووضوح الدلالة ومن المحسنات البديعية واللفظية الواردة في القصيدة

4 - 5 الجناس:

وهو إعادة رسم الكلمة بحروفها غير أنها تحمل معنى يختلف عن معنى الكلمة الأولى كقولنا صليت المغرب في المغرب، وقد يكون تماما إذا توافقت الكلمتين في الحروف كلها وفي التثنية.والجمع والتأنيث والتذكير وقد يكون ناقصا.

إذا اختلفت الكلمتان في إحدى الحروف. وهو وارد في قول الشاعر: الحلق – العرق – القالق- الحذف – العرق – الخفق الأفق"

وهي كلمات ساعدت على تكثيف المعنى وأعطت الوزن مزيدا من القوة وأخرجت مكبوتات الشاعر.

4 - 6 الازدواج:

وهو توازن جملتين متتاليتين إيقاعيا، أي إيقاع الجملة الأولى هوإيقاع الجملة الثانية وبالتالي فالحركات والسكنات في الجملتين نفسها، بغض النظر عن الوزن الصدفي. سواء كانت هاتين الجملتين منتهيتين بفاصلتين مسبوقتين أولا.

ومنه في قصيدة قول الشاعر:

يا لائمي في الهوى إنها قبس من الجزائر والأمثال تنطبق

فالشطرين متوازين من ناحية السكنات والحركات.

4 - 7 الفواصل المسجوعة:

وهو أكثر محسن بديعي طاغي على القصيدة من أولها لأخرها وأعطى صورة واضحة للإيقاع بتكرارها منها:

- فواصل منتهية بحرف القاف: اصطفت، أنشرق، نتفق، معتنق، ينفلق، نفترق

- سيطرت فاصلة حرف القاف وساهمت في تشكيل إيقاع جلي، عبر عما يختلج صدره من ناحية محبو بته ووطنه

- فواصل منتهية بحرف النون المدودة في قوله: حالفنا – يطربنا – بزورقنا – تحرسنا فتجدد هذه الفواصل أعطى للوزن صعودا ونزولا.

خاتمة

خاتمة

وصلنا إلى آخر محطات بحثنا الموسوم ب الخصائص الأسلوبية في قصيدة زنزانة العذاب لمفدي زكرياء والتي حاولنا من خلالها ملامسة الخصائص الأسلوبية في القصيدة ودراستها من جميع جوانبها وقد أسفر البحث عن جملة من النتائج التي نوردها في النقاط الاتية :

فيما يخص مصطلح الأسلوبية فقد تناولته العديد من الدراسات الغربية والعربية قديما وحديثا واستطاعت على مدى من الزمن أن تستقر منهجا في دراسة الخطاب الأدبي بفضل جهود الكثير من الدارسين المحدثين

أما عن العلاقة الوطيدة بينها وبين البلاغة فالأسلوبية وخصوصا في مسارها التطبيقي تستثمر الكثير من مباحث البلاغة لكن برؤية منهجية مغايرة

أما فيما يخص المستويات الصوتية والتركيبية والدلالية كان لها حضور مكثف في الديوان فنجد ان :

ظاهرة التكرار من ابرز الظواهر الأسلوبية الحديثة التي يلجا إليها الباحث من اجل إثبات وتأكيد مايريد الوصول إليه عن طريق التكرار اللفظي والمعنوي

الجناس محسن بديعي لفظي لا يستحسن حتى يساعد اللفظ المعنى والجانب الصوتي هو الوظيفة الأساسية له والمقصود بالجانب الصوتي هو الإيقاع أو النغم أو الترديد الموسيقي .

أما المستوى الدلالي والتركيبي فيمثل دوره في البحث عن المعاني الخارجة عن النطاق المألوف وتعديد الأسلوب الذي يؤيده والدلالات الناتجة عنه, ودورها في إبراز التعبير والجماليات سواء كانت طبيعة بلاغية كالاستعارة والكناية او صورة غير مألوفة تركيبيا كالحذف والتقديم والتأخير

مما يمكن التأكيد عليه في ختام هذه الدراسة هو أن ولوجنا إلى هذه القصيدة كان عبر المنهج الأسلوبي الذي يعد أكثر المناهج اللغوية دقة في تحليل القصائد.

فالدارس يتبع مختلف المستويات ليصل في النهاية إلى استنتاجات تحقق له فهم النص الأدبي كما أنه يدرس النص كبنية مستقلة بعيدة عن الظروف المحيطة بها، بالإضافة إلى مراعاته الجوانب النفسية في النص الأدبي.

وفي ختام بحثنا هذا نكون قد وصلنا إلى جملة من النتائج:

1- أهمية الدراسة الأسلوبية باعتبارها دراسة حديثة وموضوعية.

2- في هذه القصيدة تظهر براعة الشاعر وقدرته على الوصف.

3- قصيدة زنزانة العذاب تزخر بالظواهر التي بينت سمو الشاعر في فنه فقد كان رائعا لفظا وعبارة وخيالا.

4- السمة العالية على شعر مفدي زكرياء في قصيدته العذوبة المتولدة عن صفاء اللغة وتلقائية العبارات والصور بامتلاكه ناحية اللغة من حيث المعجم والأساليب.

- فهذه القصيدة ترتقي إلى مستوى لغوي رفيع جدا والدراسة الأسلوبية تبقى مفتوحة ومتجددة بتجدد دراستها إن لكل دارس رؤيته وتأويله الخاص به، ويمكن أن ينظر إليها من ناحية تختلف عن رؤيتها.

الملحق

قصيدة زنزانة العذاب لمفدي زكرياء

القصيدة:

سيـان عـنـدي مفتوحٌ ومنغلقُ ... يـا سجن بابك، أم شدت به الحلقُ
أم الـسيـاط بـها الجلاد يلهبني ... أم خـازن الـنار يكويني فأصطفق
والحوض حوض، وإن شتى منابعه ... ألـقى إلى القعر، أم أسقى فأنشرق
سري عظيم فلا التعذيب يسمح لي ... نطقا ورب ضعاف دون ذا نطقو
ياسجن ما انت ؟لا اخشاك تعرفني ... من يحذق البحر لايحدق به الغرق
اني بلوتك في ضيق وفي سعة ... وذقت كاسك لا حقد ولا حنق
أنـام مـلء عيوني غبطة ورضى ... عـلـى صـياصيك لا همٌّ ولا قلق
طـوع الـكرى وأناشيدي تهدهدني ... وظـلـمـة الليل تغريني فأنطلق
والروح تهزا بالسجان ساخرة ... هيهات يدركها ايان تنزلق
تنساب في ملكوت الله سابحة ... لا الفجر ان لاح يفشيها ولا الغسق
ورب نـجـوى كدنيا الحب دافئة ... قـد نـام عنها رقيبي ليس يسترق
عادت بها الروح من سلوى معطرة ... فـالسجن من ذكر سلوى كله عبق
سـلـوى انـاديك سلوى مثلهم خطأً ... لـوأنهم أنصفوا كان اسمَك الرمق
يـا فـتنة الروح هلا تذكرين فتى ... مـا ضـره الـسجن إلا أنه ومق
هـل تـذكرين إذا ما الحظ حالفنا ... إلـيـك أهـتـف يا سلوى فنتفق
أم تـذكـرين ولحن الموج يطربنا ... إذ نفرش الرمل في الشاطي ونعتنق
الـمـوج يـنـقل في أصدائه قبلاً ... يـندى لـها الصخر حتى كاد ينفلق
نـسـابق الشمس نغزوها بزورقنا ... فـيـسـخر الموج منا كيف نلتحق
وتغرب الشمس: تطوي في ملاءتها ... سـريـن أشفق أن يفشيهما الشفق
وكـم سـهرنا وعين النجم تحرسنا ... إذ نـلـتـقي كالرؤى حينا ونفترق
والـلـيـل يكتم في ظلمائه شبحا ... يـأوي إلى شبح ضاقت به الطرق
سـلـوى حديثك يا سلوى يباغمني ... والطرف يختان: لا تدري به الحدق
أنـفاسك الطهر كالصهباء تغمرني ... دفـئـا ويسكرني من فرعك العرق
سـمـراء خدرها الباري وصوّرها ... إن أرتـشف ثغرها يفتك بي الأرق
سـلوى أناديك سلوى هل تجاوبني ... سـلـوى فـإن لساني باسمها ذلق
ردي عـلـي أهـازيـجي موقعة ... فـقـد أعـارك وزنـا قلبي الخفق
ورتـلـيـهـا تـسـابيخا مقدسة ... فـي معبد الحب يسجدْ عندها الأفق
واستأذني في رسالات الهوى قمرا ... نـرنـو إلـيـه كلانا حين يتسق
اني رايت اخاك البدر ذا ثقة ... جلت اياديه في دنيا الالى عشقوا

يالائمي في هواها انها قبس من الجزائر والامثال تنطبق
بنت الجزائر اهوى فيك طلعتها فكل ما فيك من اوصافها خلق
احبها مثل حب الله اعبدها امنت بالله لا كفر ولا نزق
ارض الجزائر في افريقيا قدس رحابها من رحاب الخلد ان صدقو
قلب العروبة لم يعصف بنخوتها عسف ولا نال من ايمانها رهق
نادى المنادي الى التحرير يدفعها فاستصرخت من قيود الحجر تنعتق
ثارت على الظلم مثل السيل جارفة فلا الفيالق نتثنيها ولا الفرق
جيش الى النصر تحدوه ملائكة مسومون بموت الموج يندفق
وجبهة بسديد الراي تسنده كل المعاميد فيها مدره لبق
وفتية هرعوا للشرق يعضدهم ان يصعقوفكان الكون ينصعقوا
والشعب يسبح للعليا على دمه وللتبرع بالارواح يستبق
لم يثنه دون اذراك المنى رهق وان هم احرقو بالنار او شنقوا
هذا الذي يافرنسا تهدفين له جهلا اما في فرنسا حازم حذق؟
وضع السلاح احاديث مفلقة خرافة صادها للكيد مختلق
لا تشغلينا باثواب وارغفة اهدافنا المجد ليس الخبز والخرق
فكم قطعت عهودا اصبحت حلما حتى غدونا بغير الحرب لا نثق
حقوقنا بدم الاحرار نكتبها لا الحبر اصبح يعنينا ولا الورق
لا تطمعي النصر من جند سماسرة ايحرز النصر ماجور ومرتزق؟
جند يباع ويشرى مثل ماشية يلقي السلاح اذا مانابه الفرق
جيش من المرد غلمان مخنثة احلاس يدفعها للزلة الشبق
فلا ضمير عن الفحشاء يردعهم ان ايسرو فسقوا او اعسرو سرقوا
يارب عجل بنصر كم وعدت به فان بابك باب ليس ينغلق
وانت ياسجن لو افلت ناصيتي رايتني الخطوط النار اخترق
لا ابتغي العز الا في مغامرة ان السماوات للمقدام تنفلق
روحي وهبتك ياروحي فدا وطني زلفى الى الله لا من ولا ملق
وان جفاني ذو القربى فلا عجب ان النبوة في اوطانها خرق
لا زلت ارعى لهم عهد وان بقيت مثل المدى من جفاهم في الحشى حرق
سيذكروناذا اليل الرهيب سجى وجلجل الخطب اني فالدجى قلق
حسبي وحسب اناسي أن غدوت لهم عودا يعطرهم ذكري وأحترق

قائمة المصادر
و المراجع

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر:

مفدي زكرياء,اللهب المقدس,زنزانة العذاب,موفم للنشر,الجزائر,د,ط,2007.

المراجع:

- ابن منظور- لسان العرب، دار النشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2006.

- أبو سعد سلامة، الايقاع في الشعر العربي، دار الوفاء، الإسكندرية، د.ط.د.ت.

- أحمد الحملاوي، شذى العرف في الصرف، الشركة الجزائرية اللبنانية، ط1، 2007.

- أحمد الشايب، الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، ط6، 1966.

- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط7، 1997.

-الجاحظ ,البيان والتبيين ,دار الكتب العلمية,بيروت, لبنان,1998

- بلقاسم عبد الله، مفدي زكرياء شاعر المجد والثورة، مؤسسة مفدي زكرياء، ط2، 2003.

- بير جبرو، علم الدلالة، دار خلاس للدراسات والترجمة، ط1، سوريا، 1988.

- جوزيف ميكال بريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للنشر ، د.ط، 1995.

- حسن ناظم، ... الأسلوبية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2002.

- سيرل داغل، الشعر العربي الحديث، توبقال للنشر ، الدار البيضاء المغرب، ط1981،1.

- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر لبنان، ط1، 1996.

- صلاح فضل علم الأسلوب وصلته باللغة، مجلة الفصول، وط، 1984.

عباس حسن ,النحو الوافي ,دار المعارف,ط4,القاهرة,مصر,

- عبد العزيز عتيق، علم المعاني في ابلاغة العربية، دار النهضة، د ط، 1970.

- عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء، عمان، الأردن، ط1، 2002.

- عبد السلام .... الأسلوبية الدار العربية للكتاب، تونس ،ط2 ، 1982.

- عبد السلام..... مقالات في الأسلوبية ، منشورات إتحاد الكتاب، تونس، ط2،1990.

- عبد الفتاح المصري، طريقة باكيسون في دراسة النص الشعري، مجلة الموقف الأدبي، ' د. ط)، 1981.

- عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء، عمان، الأردن، ط1، 2002.

عبد القاهر الجرجاني,اسرار البلاغة,المكتبة العصرية,بيروت,لبنان,2003

- عبد الله درويش، دراسات في العروض والقافية، القاهرة، د ط، د ت

- علي يونس، أوزان الشعر وقوافيه، دار غريب، القاهرة، دط، 2006.

- عهود عبد الواحد، الصور...(دراسة أسلوبية) دار الفكر للطباعة والنشر، عمان، ط1، (د،ت).

- فتح الله أحمد سليمان، مكتبة الآداب، القاهرة، (د.ط)،)د. ت)، ص 37.

- ماهر مهدي هلال، رؤى بلاغية في النقد، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، د.ط، 2006.

- محمد أبوشوارب، علم العروض وتطبيقاتها، الإسكندرية، 2006، دط، د ت.

- محمد الصادق عفيفي، النقد التطبيقي والموازنات، د ط، د ت.

- مختار عطية، التقديم والتأخير، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، د ط، دت

- مصطفى حركات، أوزان الشعر، دار الأفق، د ط، دت.

- نازك الملائكة, قضايا الشعر المعاصر,دار العالم للملايين,ط4,بيروت, لبنان,1974

- يوسف أبوالعدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007.

الفهرس

المحتويات.....الصفحة

مقدمة.....أ - ب

مدخل.....3 - 11

الأسلوب.....4

الأسلوبية.....4

اتجاهات الأسلوبية 6

الأسلوبية و علاقتها بالأدب.....8

التحليل الأسلوبي.....10

الفصل الأول: المستوى الصوتي والإيقاعي.....12 - 28

التقطيع العروضي للقصيدة.....15

القافية.....18

التكرار وأثره الموسيقي.....20

الجناس.....26

الفصل الثاني: المستوى التركيبي..... 29 - 41

التركيب النحوي.....30

الأزمنة الواردة في القصيدة.....31

الأساليب الإنشائية.....35

التركيب البلاغي.....36

التقديم والتأخير.....37

الحذف.....38

الفصل الثالث: المستوى الدلالي المعجمي.....41 - 49

الحقول الدلالية.....43

المعاجم الواردة في القصيدة.....44
الثائيات الضدية.....45
التصوير الفني.....46
الخاتمة.....50 - 52
الملحق.....53 - 55
قائمة المصادر والمراجع.....56 - 58
الفهرس.....59 -61