الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الشهيد حمه لخضر الوادي

كلية: الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي

البنى الأسلوبية في شعر علي عناد

مذكرة معدة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر في الأدب العربي تخصص أدب شعبي

إعداد الطالبة : مريم نوري

إشراف الدكتور: يوسف بديدة

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرّتبة	الجامعة	الصّفة
أ. نعيمة عيشوش	استاذة مساعد	جامعة الشّهيد حمّه لخضر ـ الوادي	رئيساً
د. يوسف بديدة	استاذ محاضر	جامعة الشّهيد حمّه لخضر ـ الوادي	مشرفاً ومقرّراً
أ. البشير عبابة	استاذ مساعد	جامعة الشّهيد حمّه لخضر ـ الوادي	عضواً ومناقشاً

السنة الجامعية: 1435 ـ 1436هـ / 2014 ـ 2015م

قال تعالى:

قُلْ إِنَّ صَلَاتِي وَنُسُكِي وَمَحْيَايَ وَمَمَاتِي
لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ ﴿١٦٢﴾
لَا شَرِيكَ لَهُ ۖ وَبِذَٰلِكَ أُمِرْتُ
وَأَنَا أَوَّلُ الْمُسْلِمِينَ ﴿١٦٣﴾

سورة الأنعام الآية﴿ 162-163﴾

شكر وعرفان

ها نحن بصدد اللمسات الأخيرة على عملنا المتواضع الذي جاء مكللا لمشوار طويل عشناه بحلوه ومره، وهو نهاية لهذا المشوار لكنه بداية في مسار حياتنا تمّ هذا العمل بعون الله وتوفيه، الذي لولا هديه لنا لما كنا لنهتدي لهذا

وبما أننا في محطة الوداع فما علينا إلا أن نشكر من كانوا لنا خير سند لأن الرسول صلى الله عليه وسلم يقول: "من لم يشكر الناس لم يشكر الله"، وكذلك قوله تعالى: ﴿ وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ ﴾ ، فالثناء والشكر لله وحده سبحانه وتعالى على توفيقه لنا .

ثم الشكر الجزيل من أعماق قلوبنا وبأسمى عبارات التقدير والاحترام إلى أستاذنا الفاضل، الذي تفضل بإشرافه على هذه الرسالة، وأحالها بعلمه وكرمه وسعة صدره، والذي لم يدخر جهداً في تصويبها الأستاذ الدكتور يوسف بديدة ، فقد وجدنا في آرائه الرصينة خير مرشد فيما سلكنا، حتى استوت على صورتها الآن، فإن اعتراها النقص فعلينا ونزره، وإن لاقت القبول فمنه وبفضله جزاه الله عنا الجزاء الأوفى .

كما لا يفوتني أيضاً أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى أساتذتي بقسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الشهيد حمه لخضر بالوادي . . . جعل الله كل ذلك في ميزان حسناتهم .

لكل من ساهم وساعد ولو بكلمة طيبة حقهم علينا الشكر الجزيل والذكرى الطيبة .

إلى كل من ساعدنا فنسيه قلمي سهوا، فعفواً، ثم شكراً .

مقدمـــة

الحمد لله رب العالمين حمداً طيبا مباركا كما ينبغي لجلال وجهه وعظيم سلطانه، والصلاة والسلام على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه ومن تبع هديه إلى يوم الدين أما بعد:

كان الإنسان دائم البحث عن الوسائل التي تمكنه من التعبير عما يختلج في صدره من مكبوتات وأحاسيس، إلى أن وقف على عدد من الوسائط، منها الشعر الذي ارتبط ارتباطا وثيقا بحياة الناس، فكان ديوانهم الذي حوى آمالهم وأحزانهم وأفراحهم، إذ هو وسيلتهم في التعبير عن مشاعرهم، ونقل خبراتهم إلى الأجيال عبر لغة تداولوها في يومياتهم فصاغ الشعراء اللغة العامية، فظهر ما يعرف بالشعر العامّي، أو الشعر الشعبي، فالحديث عن الشعر الشعبي بالأخص هو الكشف عن تجليات هذا المجتمع في حركيته الدائمة.

ومن خلال انتسابنا إلى مشروع البنى الأسلوبية في الشعر الشعبي، اكتشفنا الملامح الجمالية في هذا النص الشعري، وأدركنا حاجته إلى المتابعة القرائية والنقدية من خلال المقاربة الأسلوبية.

إن دراسة البنى الأسلوبية في شعر علي عناد – وهو عنوان المذكرة – هو عمل يطمح إلى الإفادة من معطيات الاتجاهات الحديثة في الدرس اللغوي ممثلة في المقاربة الأسلوبية التي تتيح المتابعة الدقيقة للنص الشعري بمستوياته المختلفة، للكشف عن قيمه الجمالية، ومهيمناته الأسلوبية التي تعكس رؤية الشاعر للكون والحياة، وهو في ذلك ينطلق من اللغة وينتهي إليها، ومن ثم فالبحث يأتي تلبيةً لرغبة منّا في اكتشاف البنى الأسلوبية.

ومع ذلك فلسنا أول من تناول هذا الموضوع بالدراسة؛ لأن هذه المدونة الشعرية معروفة وقد قاربها نقديّاً الكثير من الدارسين. غير أن البحث في حقل الدراسات الأسلوبية لا يزال يحتاج الكثير من التنقيب والبحث، وبخاصة في مجاله التطبيقي، بغية استكمال الدراسة الأسلوبية في مسارها النظري.

وقد ولدت قراءتنا لـ"شعر عمي علي عناد" إعجابا وانجذابا في نفوسنا؛ لأننا وجدنا فيه صدقا في المشاعر وجمالا في المعاني.

ولا شك أن الشعر الذي يصيب هذا القدر من الإعجاب، لابد أن يكتنز حيزه اللغوي من السمات الأسلوبية، التي تبعث في أدواته اللغوية طاقة تعبيرية وإيحائية تجعل منه شعرا مؤهّلاً للملاحظات السابقة، لذلك اتجه بحثنا إلى الإجابة عن الاشكالية الممثّلة في السّؤال التالي:

-ما هي البنى الأسلوبية البارزة في شعر "علي عناد" التي منحته تميزه وتفرده؟

ويندرج تحت هذه الإشكالية سؤالان هامّان:

-ما الآثار الأسلوبية التي ولدتها تلك البنى الأسلوبية؟

-ما مدى ارتباط هذه البنى بحالة الشاعر النفسية والذهنية؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات اعتمدنا الإجراءات الأسلوبية للكشف عن الجماليات الكامنة في الأساليب، وهذا بتحليل الظواهر الأدبية، والملامح البارزة التي تعبّر عن اختبار خاص يرتقي بالعنصر اللغوي من الاستخدام العادي إلى أداة تأثير فني.

وقد عملنا على هندسة خطة وتصميمها هذه المذكرة من خلال تقسيمها إلى فصل نظري ثلاثة فصول تطبيقية مصدّرة بمقدّمة ومنتهية بخاتمة.

الجانب النظري: الموسوم بـ "مدخل نظري في الأسلوب والأسلوبية" وكان مدار الدراسة فيه خاصّاً بالحديث عن الشعر الشعبي والجدل المستمر حول مصطلحات مفاهيمه، وإيماناً منّا بأهمّية هذا الشّعر كأحد الألوان الأدبية الذي يحمل الكثير من القيم الجمالية، ثمّ ماهية الأسلوب وماهية الأسلوبية، وذلك من خلال آراء بعض النقاد العرب المحدثين والنقّاد الغربيين، كما تطرقنا إلى محددات الأسلوب، واتجاهات الأسلوبية، لنقف في آخر مطاف هذا الفصل على آليات التحليل الأسلوبي.

أما الجانب التطبيقي: الموسوم بـ "البنى الأسلوبية في ديوان الشاعر الشعبي علي عناد"

والذي كان تقسيمه إلى ثلاثة فصول تطبيقية.

الفصل الأول عنوناه كالآتي: البنية الإيقاعية (المستوى الصوتي)، ويندرج ضمن هذا الفصل مبحثان، الأول يدرس الإيقاع الخارجي، وبه مطلبان، الوزن الشعري وأشكال الوزن في الشعر الشعبي، والثاني يتحدث عن الإيقاع الداخلي، وبه ثلاثة مطالب التماثل الصوتي، أسلوبية التكرار وأنواع، والمحسنات البديعية.

والفصل الثاني يوسم بالبنية التركيبية، تندرج تحته ثلاثة مباحث، المبحث الأول تناولنا فيه المستوى النحوي، وبه مطلبان، الأول أسهبناه بالجملة الفعلية والثاني بالجملة الإسمية، والمبحث الثاني اختصّ بدراسة المستوى الصّرفي، وبه أربعة مطالب، الزمن، الصفات، التنكير والتعريف، والضّمير، فيما يدرس المبحث الثالث المستوى البلاغي، وبه ثلاثة مطالب، الأسلوب الخبري، الأسلوب الإنشائي، والانزياح التركيبي.

أما عن الفصل الثالث فجرت الدراسة فيه عن البنية الدلالية، وتضمّن ثلاثة مباحث، المبحث الأول في علم الدلالة، وبه ثلاث مطالب، المعجم الشعري، نظرية الحقول الدلالية، والعلاقات الدلالية، والمبحث الثاني يدرس الصورة الشعرية، وبه مطلبان، مفهومها وأنواعها، أما المبحث الأخير فيختصّ بدراسة التناص، ويندرج تحته مطلبان، ماهيته وأنواع التناص وصوره.

لينتهي البحث بخاتمة تحتوي نتائج الدراسة المتوصّل إليها، فقائمة المصادر والمراجع.

وقد اعتمدنا على المنهجين التاريخي و الوصفي، ممّا ساعدنا على التبصر بتطور مفاهيم الأسلوبية والبنى سالفة الذكر، إضافة إلى المقاربة الأسلوبية التي سبق ذكرها، ومن أهم المصادر و المراجع المعتمد عليها نذكر: دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني – الأدب الشعبي في تونس لمحمد المرزوقي – العمدة في محاسن الشعر و أدبه و نقده لابن رشيق القيرواني – الأسلوبية وتحليل الخطاب لنور الدين السد – الأسلوبية و الأسلوب لعبد السلام المسدي – موسيقي الشعر العربي لإبراهيم أنيس... وغيرها من المراجع الأخرى المختصة، التي أنارت عتمة طريقنا في هذا البحث كان لها عظيم فائدة علينا.

وكأي بحث فقد اعترضتنا العديد من المصاعب منها:

-قلة الدراسات التي تناولت شعر "علي عناد" بالقراءة والنّقد، وهو ما يدفعنا إلى إعادة قراءته شعريّاً بغية تحديد الملامح الأسلوبية البارزة التي تميزه عن غيره من الشعراء.

-إضافة إلى ذلك نشير إلى كثرة التفرّعات والاتجاهات الأسلوبية، الأمر الذي يفرض علينا الاطلاع على كل هذه الاتجاهات بغية الاستفادة منها جميعا.

وبتوفيق من الله تعالى نزعم أنّنا تجاوزنا هذه المصاعب بعد جهد مضنٍ وجملة من النصائح والإرشادات من قبل ملاحظات السادة أساتذتي بكلّية الآداب واللغة العربية، ولا سيّما أستاذي المشرف د. "يوسف بديدة"، الذي لم يبخل عليّ بملاحظاته القيمة ونصائحه السديدة، فله مني أسمى معاني الشكر والتقدير و العرفان.

وفي الأخير نعتذر عن كل خطأ أو سهو صدر منا، فإن أصبنا فبتوفيق من الله، وإن أخطأنا فمن أنفسنا والشيطان، والله من وراء القصد.

الجانب النظري

مدخل نظري في الأسلوب والأسلوبية

1) في الشعر الشعبي

2) في ماهية الأسلوب

3) في ماهية الأسلوبية

4) محددات الأسلوب

5) اتجاهات الأسلوبية

6) التحليل الأسلوبي

1) في الشعر الشعبي:

يعتبر الشعر الأداة التي يحسم بها الشاعر عواطفه وأحاسيسه، ويصور بها مواقفه وآراءه في قالب يظهر قدرته على النظم والإبداع، والتحكم في اللغة وفق نظم وأسس مدروسة متعارف عليها تصبغ الناتج الأدبي في فترة ما بخصائص تميزه عن غيره.

ففي الثقافة يغفل الكثير عن الجانب الشعبي منها، فمنهم من يقزمها، ومنهم من يعتبرها ثقافة العامة، فهي تفتقر للموضوعية والعلمية... وفي الأصل فالثقافة الشعبية وإن تنوعت أبوابها وفنونها وآدابها بين التراث المادي والشفاهي المتواتر فإنها ليست بنفس الأهمية، فالبدو يصنف عندهم الشعر الشعبي في المرتبة الأولى، فمن هذا وذاك أسهم في ظهور شعراء جدد وخلق جو انتعش فيه الشعر الشعبي.[1]

وعندما تتحدث عن الشعر الشعبي بذاته كثيرا ما ينصرف إلى ذهن البعض أن الشعر الشعبي ما هو إلا شعر ساذج مبتذل، كما أن الشعر الشعبي هو ما يستوحى من البيئة الشعبية على اختلاف طبقاتها، ويغرف من روحها ويعبر عن ذوقها ومشاعرها ويصور مستوى حياتها، ويظهر ثقافتها سواء أكانت مسجلة بالكتابة أو بما تتداوله الشفاه، صدورا عن الفرد أو عن الجماعة، كما أن — الشعر — هو الذي يصور طقوس الحياة وجوانبها الاجتماعية والسياسية.[2] فهو يعد من الفنون الأدبية والشعبية، كما يعد قائله وهو شاعر فنان له القدرة على أن ينفذ إلى أعماق ما يحسه الشعب ويعيشه على أن يمس أرواحهم؛ لأن القضايا التي تحظى باهتمام الشاعر الشعبي ذات ارتباط وثيق بهموم الشعب

[1] –ينظر: محمد الصالح بن علي، من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، دار الثقافة لولاية الوادي، ط1، 2008، ص5.

[2] –ينظر: الشيخ تلي، دراسات في الأدب الشعبي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص5.

وآلامه وجراحه، والشعر الشعبي ينبع من واقع الحياة التي يعيشها الشاعر ويعبر عن مشاكلها في حدود تصوره وإدراكه وفهمه.[1]

وما يميز الشعر الشعبي بل كل الآداب الشعبية هو التواتر بين الناس مشافهة، والتوارث للأجيال عن طريق الحفاظ... ولعل أيسر أنواع الأدب الشعبي حفظاً الأمثال والحكم لكونها جملا صغيرة، عكس الشعر الشعبي الذي يتطلب حفاظاً لهم، ولذلك كله أصبح تدوين ما أمكن تدوينه حتمية يمليها واقعنا الذي نعيشه، ولهذا تعاظمت مسؤولية الأفراد والمؤسسات والهيئات للحفاظ وتدوين هذه الكنوز الثقافية.[2]

إنّ أية دراسة لأية مدونة من الأدب الشعبي تقتضي تحديد مفهوم طبيعة هذا الأدب والتعريف به، لإبراز أهم خصائصه وتوضيح معالمه، ومن ثم تتضح معالم الشعر الشعبي باعتباره جنسا من أجناس الأدب الشعبي وفقا للمعايير الشعبية، بغية الوصول إلى رؤية واضحة تفك غموض هذا الأمر على كل من يلتبس عليه التعريف بين الشعر الشعبي والشعر العربي.[3]

وقد عرفه الباحث **خليل بن أحمد الفراهيدي** قائلا: "إن الشعر الشعبي هو المروي والمكتوب معا، وهو الفصيح والعامي معا، القديم والمتجدد معا، وهو إلى جانب ذلك الحامل ثقافيا لطموح عام لدى الشعب".[4]

[1] -محمد الصالح بن علي و محمد نافع حمادي، الشاعر الشعبي الساسي حمادي حياته ومختارات من أشعاره، دار الثقافة لولاية الوادي، ط1، 2006، ص50.

[2] -محمد الصالح بن علي، من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، ص07.

[3] -مرسي الصباغ، قراءة جديدة في الشعر الشعبي العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2002، ص17، 18.

[4] -خليل أحمد خليل، الشعر الشعبي اللبناني، دراسة ومختارات دار الطليعة، بيروت، (د.ت)، ص05.

وهكذا يصعب أن نقدم مفهوما للشعر الشعبي بشكل يكون محل إجماع، وذلك لندرة الدراسات المتخصّصة من جهة وفقدان المصطلح من جهة أخرى، إذ اختلف الدارسون حول تسمية الشعر الشعبي، فقد أطلق عليه تسميات متعددة، كالشعبي والعالمي والملحون والزجل والبدوي...الخ.

ومن الذين استعملوا في أبحاثهم مصطلح الملحون نجد **عبد الحميد بورايو** حيث يقول: "ظهر ما يسمى بالشعر الملحون الذي تعود أصوله إلى الشعر العربي الهلالي من ناحية، وإلى الشعر الأندلسي وكذلك الأشعار الأمازيغية".[1]

وكذلك **أحمد حمدي** الذي يستعمل مصطلح الملحون في مقابل الشعبي إذ في معرض الحديث عنه يقول "والشعر الشعبي والذي يسمى كذلك الشعر الملحون".[2]

ما هو الملحون؟

الملحون كل شعر منظوم بالعامية، سواء أكان مؤلفه معروفا أم مجهولا، وسواء أرُوِيَ من الكتب أم مشافهة أم أدخل في حياة الشعب فأصبح ملكا له، أو كان من شعر الخواص، فوصف هذا النوع من الشعر الملحون، وعليه فوصف الشعر الملحون أولى من وصفه بالعامي.[3]

وهناك من سمّاه بالعامي، بحكم أن سر إطلاق كلمة عامية على هذا الشعر هو التزامه بالعامية منذ البداية.[4]

[1] -عبد الحميد بورايو، رواد الدراسات الشعبية في المغرب العربي، مساهمة اللغة العربية في التواصل والتضامن والوحدة بين أقطار المغرب العربي، الندوة المغاربية الجزائر، 2003، ص117.

[2] -فاطمة الزهراء شلبي، النزعة الوطنية الثورية وأساليبها في القصيدة العالمية، ماجستير في الأدب الحديث تخصص شعبي2006 – 2007، ص04.

[3] -ينظر: محمد المرزوقي، الأدب الشعبي، الدار التونسية للنشر، تونس، (دط)، (دت)، ص51.

[4] -ينظر: مرسي الصباغ، قراءة جديدة في الشعر العربي، ص80.

ومن منطلق هذا الاصطلاح، فقد عاب **عبد الله الركيبي** على من سمى الشعر بالعامي، وهي تسمية يقصد بها الشعراء الذين لا يحسنون الكتابة والقراءة، حيث يقول: "إن تسمية هذا الشعر بالعامي توحي بأن قائله أمّي لا معرفة له باللغة قراءة وكتابة، وقد توحي إلينا أيضا بأن المتلقي له من الأميين، وبأن هذا الشعر لا صلة له بالفصحى من قريب أو بعيد".[1]

ومما يؤخذ على تعريف **الركيبي** فهمه لمصطلح العامي بأنه يعني جهل القراءة والكتابة، سواء بالنسبة للمؤلف أم المتلقي، بالإضافة إلى محو كل تقارب بين اللغتين الفصحى والعامية، ولن تكون هذه الأخيرة غير مظهر من مظاهر التغيير والتطور، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإن الشعر العامي حسب الدكتورة **نبيلة إبراهيم** هو "الذي يمتلكه الفرد الواحد وهو الخاص به".[2]

وقد يكتسب الشعر العامي طابع الشمول، إذا تبناه الشعب فاتسم بطابع الشعبية، وهناك من أطلق عليه أيضا تسمية الزجل.

وبما أن هذا الجدل المستمر حول مصطلحات مفاهيم الشعر الشعبي لا ينتهي، فإننا نقوم برد فعل معرفي إجرائي، متمثل في مدونة شعرية شفاهية، مأخوذة من شعر **علي عناد** أحد أبرز الشعراء الشعبيين في المنطقة.

[1] –عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1982، ص324.

[2] –نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة، مصر، (د.ت)، ص77.

2) في ماهية الأسلوب:

المفهوم اللغوي:

ورد في لسان العرب "**لابن منظور**" "أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه"، ويقال أيضا: الطريق الممتد أو السطر من النخيل، وكل طريق ممتد فهو أسلوب – والأسلوب الطريق والوجه والمذهب، يقال: "أنتم في أسلوب سوء".[1]

*ومن المجاز: الأسلوب: (الشموخ والأنف)، وإن أنفه لفي أسلوب.

قال الأعشى ألم تروا للعجب أن بني قلابة القلوب **أبو فهم ملفخر** في أسلوب، وشعره الأستاه بالجيوب.[2]

كما ورد لفظ الأسلوب في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿ **يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ ضُرِبَ مَثَلٌ فَٱسْتَمِعُواْ لَهُۥٓ إِنَّ ٱلَّذِينَ تَدْعُونَ مِن دُونِ ٱللَّهِ لَن يَخْلُقُواْ ذُبَابًا وَلَوِ ٱجْتَمَعُواْ لَهُۥ وَإِن يَسْلُبْهُمُ ٱلذُّبَابُ شَيْـًٔا لَّا يَسْتَنقِذُوهُ مِنْهُ ضَعُفَ ٱلطَّالِبُ وَٱلْمَطْلُوبُ** ﴾.[3]

وقد استُعمل لفظ الأسلوب في الخطاب الشعري، ونجد ذلك في أشعار الجاهليين والإسلاميين ومن ذلك:

---

[1] –ابن منظور، لسان العرب، "س ل ب"، المؤسسة المصرية لتأليف والنشر، الدار المصرية لتأليف والترجمة، ج1، ص17.

[2] –محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس، (تح) المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، ج1، (ط2)، 1987م، ص71، 72.

[3] –سورة الحج الآية: 73.

يقول أبو نواس:

جَيَاشَة تَنهَبُ فِي الأُسْلُوبِ بِصَائِكٍ مِنْ عَلَقِ الحَبِيبُ[1]

المفهوم الاصطلاحي:

- يعرف **ابن خلدون** الأسلوب في المقدمة، حيث يرى أنه: "المنوال الذي تنسج فيه التراكيب أو القالب الذي تفرغ فيه".[2]
- كما يعرفه **فيرو** بأنه "مجموعة ألوان يصطبغ بها ليصل عن طريقها إلى إقناع القارئ وإمتاعه وشد انتباهه وإثارة خياله".[3]
- ويعده **أحمد الشايب** "وسيلة الأديب للإقناع أو التأثير".[4]
- وقد كان لجهود **ميشال ريفاتير** أثر في ذلك حيث اعتبره ركنا أساسيا في عملية الاتصال الأدبي،[5] واعتبر هذا الأخير امتدادا مشاركا في التحليل الأسلوبي، كما أكد على تحديد الأسلوب "معتمدا على أثر الكلام في المخاطب".[6]

[1] -سعاد حميتي ، دراسة أسلوبية بلال بن رباح، محمد العيد آل خليفة، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في البلاغة والأسلوبية، جامعة باتنة، 2009، ص02.

[2] -عبد الرحمن ابن خلدون، المقدمة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، (ط4)، (دت)، ص 570، 571.

[3] -عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية، تونس، ط3، 1982، ص133.

[4] -أحمد الشايب، الأسلوب، (دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية)، القاهرة، (ط7)، 1976، ص134.

[5] -برند شيلتر، علم اللغة والدراسات الأدبية،(دراسة الأسلوب، البلاغة علم اللغة النصي)، تر: محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1991، ص15.

[6] -نفسه، ص95.

- ويعرف **هيل Ohil**، الأسلوب بأنه "الرسالة التي تحملها العلاقات الموجودة بين العناصر اللغوية لا في مستوى الجملة، وإنما في إطار أوسع منها كالنص أو الكلام".[1]
- إن التعريفات الأسلوبية – على تنوعها وتعددها – تلتقي في أمر مشترك يتمثل ذلك في أثر الأسلوب... فقد يكون هذا الأثر إمتاعا أو إقناعا، أو شدّ انتباه، أو إثارة خيال، أو أي تأثير آخر أيّاً كان نوعه.
- إذن "فالأسلوب طريقة الكاتب في التعبير عن موقف ما، وتتم الإبانة من خلال هذا الموقف عن الشخصية الأدبية لهذا الكاتب المنشئ، وتفردها عن سواها في اختيار المفردات تأليفها، وصياغة العبارات ونظمها".[2]

3) في ماهية الأسلوبية:

الأسلوب مصطلح مقابل للمصطلح الفرنسي Stylistigue، وهو ما يسمى بالأسلوبية، أو يقال أحيانا علم الأسلوب كمصطلح بديل، وهذا الأخير مركب وحامل ثنائية أصولية فسواء انطلقنا من الدال اللاتيني، وما تولد عنه في مختلف اللغات الفرعية، أو انطلقنا من المصطلح الذي استقرت ترجمته في العربية وفقا على دال مركب جذره (أسلوب) Style ولاحقته (يه) Ique. فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي لكلمة التعريف، وبالتالي موضوعي، ويمكن في كلتا الحالتين تفكيك الدال الاصطلاحي إلى مدلوليه التاليين:

[1] –محمد بن يحي، محاضرات في الأسلوبية، مطبعة مزوار، الجزائر، (ط1)، 2010، ص76، 77.

[2] –ينظر: بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار الفجر للطباعة والنشر، قسنطينة – الجزائر – 2006، ص156.

علم الأسلوب (Science De Style) أو الأسلوبية (Stylistique).[1]

وتعرف الأسلوبية في جميع الدراسات بأنها علم يهدف إلى دراسة الأسلوب في الخطاب الأدبي، وتحديد كيفية تشكله وإبراز العلاقة التركيبية لعناصره اللغوية، فهي بمثابة الدراسة العلمية الموضوعية لمكونات لغة الخطاب في علاقاتها الإسنادية والسياقية، وهي تسعى إلى الكشف عن العلاقة القائمة بين المكونات في بعديها البنيوي والوظيفي.[2]

- وبصورة أخرى عرفت الأسلوبية على أنها "علم وصفي يعنى ببحث الخصائص والسمات التي تميز النص الأدبي بطريقة التحليل الموضوعي للأثر الأدبي، الذي تتمحور حوله الدراسة الأسلوبية".[3]

ويرى **منذر عياشي** أن الأسلوبية علم يدرس اللغة ضمن نظام الخطاب أو هي علم يدرس الخطاب موزعا هوية الأجناس الأدبية.[4]

ويؤكد **حسن ناظم** هذا الاتجاه، حيث يرى "أن الأسلوبية منهج بمعنى أنها مجموعة من الإجراءات الأدائية تمارس بها مجموعة من العمليات التحليلية التي ترمي إلى دراسة البنى اللسانية".[5]

وإذن فقد ارتبطت الأسلوبية باللسانيات ارتباطا وثيقا.

وعليه فهي بدورها تحدد نوعية الحريات في الداخل لهذا النظام، وهي أساسا تقوم على دعامتين أساسيتين هما الانزياح والتفرد.[6]

---

[1] -عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص29.

[2] -رابح بن خوية، مقدمة في الاسلوبية نحو أسلوبية النص، مطبعة NIR المنطقة الصناعية حمروش حمودي، سكيكدة، ط1، 2007، ص54.

[3] -فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظرية ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، 2004، ص35.

[4] -ينظر: منذر عياشي – مقالات في الأسلوبية، اتحاد الكتاب العرب – دمشق، 1990، ص35.

[5] -حسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2002، ص30.

[6] -عبد السلام المسدي، (السابق)، ص156.

وغاية الأسلوبية هي البحث الدائم في الأسس الموضوعية لهذا العلم وهي باختصار: مغامرة انزياحية داخل الجهاز اللغوي.

وتكشف هذه المغامرة في النص الأدبي عن رغبة الباحث الأسلوبي للاستكشاف الدائم للخصائص الجمالية والفنية، التي ترفع من درجة الكلام من مجرد كلام إبلاغي إلى كلام فني، وتتحول الأسلوبية – بهذا المعنى – إلى آلة تفكك الأسلوب للوقوف على عناصره وعلاقاته معتمدة على دعامتين هما الانزياح والتفرد.

- فالأسلوبية تدرس كل مملح من الملامح النص اللغوية، من أصوات وصيغ صرفية وتراكيب وكلمات، فتستفيد من علم الأصوات والصرف والنحو والدلالة والمعجم والبلاغة والعروض والقوافي...وذلك للكشف عن جميع سمات الأسلوب في نص معين.[1]

4) محددات الأسلوب:

بعد أن تحدد لنا مفهوم الأسلوب وماهيته، يمكن أن نتطرق إلى محدداته؛ أي ما يسند إليه في تحديد الأسلوب في نص الخطاب الأدبي وسنأتي بذلك على ذكر بعضها.

أ–الأسلوب اختيار:

"الأسلوب اختيار"، تعريف شائع كثير في الدراسات الأسلوبية ويبين هذا التعريف أن الاختيار من الظواهر الأسلوبية البارزة في الدراسات الأسلوبية،[2] ويرى أصحاب هذا الاتجاه في تحديد الاختيار

[1] –ينظر: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظرية ودراسة تطبيقية، ص36.

[2] –يوسف أبو العدوس، الأسلوبية رؤية وتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007، ص169.

إلى أنه هو خاصية فردية تختلف من شخص إلى آخر، فهو إذا اختيار الكاتب لما من شأنه أن يخرج بالعبارة من حيادها ينقلها من درجتها الصفر إلى خطاب يتميز بنفسه.

فالأديب شأنه شأن الرسام الذي يبدع لوحة، لا يخترع ألوانا لم يسبق إليها وإنما يستعمل الألوان ذاتها التي استخدمها غيره فيختار منها ما يتناسب وموضوع لوحته، وكذلك حال الأديب فهو لا يخلق لغة جديدة، إذ هي بناء على الأديب من الخارج،[1] فمهمته تكمن في حسن اختبار تلك العناصر المناسبة لما يريده في ذلك من إيصال الفكرة المناسبة في ذهنه.

فكل فكرة من الأفكار يمكن إبلاغها بأشكال وكيفيات متنوعة.[2]

وينقسم الاختيار إلى نوعين مختلفين:

1- اختيار محكوم بالموقف والمقام: وهو اختيار نفعي يهدف إلى تحقيق هدف علمي محدد وربما يؤثر فيه المنشئ كلمة أو عبارة على أخرى، لأنها أكثر مطابقة في رأيه للحقيقة أو لأنه – على عكس ذلك – يريد أن يظلل سامعه.

2- اختيار تتحكم فيه مقتضيات التعبير الخالصة: وهو الاختيار النحوي والمقصود بالنحو في هذا المصطلح قواعد اللغة بمفهومها الشامل الصوتية والصرفية والدلالية ونظم الجملة بصفة عامة.

3- ومما تجدر الإشارة إليه أنه اعتبار الأسلوب اختيار، أن هذا الاختيار لا يعنى حرية حرية خرقاء وإنما هو اختيار واع في إطار قد حدد بقرارات مسبقة[3] فمن هذه القرارات هي:

[1] -ينظر: محمد بن يحي، محاضرات في الأسلوبية، ص80.

[2] -ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص54، 55.

[3] -نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في نقد العربي الحديث، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، 1997، ص173، 174.

- اختيار قصد التوصل، فعلى أساس بواعث محددة يظفر المتكلم بتحقيق قصده من الكلام سواء كان توصيلا أو فرضا أو إقناعا أو مجرد إعلام ويمكن أن نجد في النصوص الأدبية نية توصيل المقاصد الجمالية بالإضافة لغيرها.
- اختيار موضوع الكلام، فالمتحدث يختار الموضوعات أو الوقائع التي يريد أن يتناولها، مما يحصر إلى حد كبير نطاق إمكاناته الاختيارية.
- اختيار الشفرة اللغوية، فالمتحدث يختار لغة أو لهجة معينة، وهذا الاختيار لا يخلو من أهمية بالنسبة للنصوص الأدبية، إذ لا تلبث أن تبدو بطريقة أو بأخرى تداخلات اللغة أو اللهجة الأجنبية.[1]
- الاختيار النحوي، فالمتحدث يختار أبنية لغوية تخضع لقواعد نحوية إجبارية في صياغتها مثل: جمل النفي والاستفهام والشرط وغير ذلك من الصيغ التي لا مفر له من اتباعها.[2]

*وتظل هناك بعد ذلك مجموعة من إمكانات التعبير الاختيارية المتعادلة دلاليا بشكل أو بآخر، يستطيع المتحدث أن يمارس فيها اختياراته الأسلوبية.

ب- الأسلوب تركيب:

هو محدد أسلوبي يلي عملية الاختيار، أي انتقاء الألفاظ والمفردات، حيث يستند التأليف إلى ربط الوحدات اللسانية المنتقاة في متوالية لسانية.[3]

[1] -ينظر: صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، ص117.
[2] -نفسه، ص116، 117.
[3] -حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، ص70.

كما أن التركيب هو الذي يقوم بعملية نظم الكلمات المختارة في الخطاب الأدبي متوسلا في ذلك بعمليتي الحضور والغياب: أي أن الكلمات في الخطاب الأدبي تتركب من مستويين: حضوري وغيابي، وهي تتوزع قياسيا على امتداد خطي ويكون لتجاوزها تأثير دلالي وصوتي وتركيبي.[1]

وقد حظي التركيب بعناية كبيرة من علماء العرب القدامى الذين أكدوا على أهميته ومنهم عبد القاهر الجرجاني يقول: "الكلام لا يستقيم ولا يتحصل منافعه التي هي الدلالات على المقاصد إلا بمراعاة أحكام النحو فيه من الإعراب الترتيب الخاص".[2]

وقسم محمد مفتاح التركيب في تحليله للخطاب الشعري إلى نوعين:

- **التركيب النحوي**: يقول: "إن المسلّمة التي تنطلق منها الدراسة الخاصة بالنحو العربي، هي أن الجملة العربية تبتدئ بالفعل[3]، يكشف الباحث جملة من المفاهيم والأدوات الإجرائية في تحليل الخطاب الشعري منها التباين، التشكيل، التقديم...".

من أهم النظريات التي عرضت لقضية التركيب البلاغي والاستعارة بخاصة هي:

- **النظرية الإبدالية ومرتكزاتها الأساسية:**

- الاستعارة لا تعلق إلا بالكلمة المعجمية الواحدة بقطع النظر عن السياق الأول.
- كل كلمة يمكن أن يكون لها معنيان، معنى حقيقي ومعنى مجازي.
- الاستعارة تحصل بإبدال كلمة حقيقية بأخرى مجازية.

[1] -عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص57.

[2] -عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تح: محمد الإسكندراني ومحمد مسعود، دار الكتاب العربي، بيروت، (ط2)، 1998، ص61.

[3] -محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، المغرب، (ط3)، 1992م، ص69.

- **النظرية التفاعلية ومسلماتها** هي:

- الاستعارة تتجاوز الاقتصار على الكلمة الواحدة.

- الكلمة أو الجملة ليس لها معنى حقيقي محدد.

- **النظرية العلائقية:**

هي التي يكون فيها المستعار فعلا، اسما مشتقا، حرفا، ياء نداء، صيغة إضافة، جملة حالية.[1]

وبعد هذا وذاك نخلص إلى أن التركيب وجه مهم من أوجه الأسلوبية بل إنه مدار الأسلوب ودراسة التركيب دلاليا، له جانب مهم في تحقيق الدلالة؛ إذ صِيغ بشكل جيد ليرسم التأثير في المتلقي، الذي هو مدار ومقصد عملية التواصل. وفي عملية التركيب يجب مراعاة قيود ومعايير نحوية وفنية ولغوية، إلا في حالة وجود مانع، حيث يجوز عندها الشاعر ما لا يجوز لغيره، كما أن هناك عبارات جاهزة، لا يجوز إعادة تركيبها عند استعمالها كالشواهد والأمثال والحكم.

إن عملية الاختيار والتركيب عمليتان مرتبطتان، وهو ما حَدَا بعلماء الأسلوب إلى الإقرار بأن عملية الخلق الأسلوبي، إنما تستوي في الاختيار أولا ثم في التركيب ثانيا، فمنشئ الكلام شأنه أن يختار أولا من الرصيد اللغوي الواسع مظاهر من اللغة محدودة ثم هو يوزعها بصورة مخصوصة فيكون بها خطابا وهذا يشمل كل أنواع الخطابات.[2]

[1] -ينظر: شوقي علي الزهرة، الأسلوب بين عبد القاهر وجون ميري دراسة مقارنة، مكتبة الآداب، القاهرة، (دط)، (دت)، ص48.

[2] -نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص173، 177، 178.

ج- الانزياح:

شكل الانزياح في الدراسات الأسلوبية مبحثا أسلوبيا بارزا استدعى اهتمام جل النقاد والدارسين، فقد ذهبوا وعلى رأسهم الناقد الفرنسي **جون كوهين** إلى الاعتماد على الانزياح كمعيار للتفاوت في أساليب المبدعين، فالكاتب يحقق لأسلوبه التميز والتفرد بمدى انحرافه عن النمط المألوف وعن الطقوس المتداولة في الكتابة، وفي سياق نصوصهم الإبداعية، إذ: الأسلوب هو كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعايير المألوفة...إنه انزياح بالنسبة لمعيار، أي أنه خطأ ولكنه خطأ مقصود ومحمود تنزع النفس إليه ما دام يحمل جمالا فنيا[1].

وقد عبر **تودروف** عن هذا المعنى (الأسلوب انحراف) بأن: "اللحن المبرر ما كان ليوجد لو أن اللغة كانت تطبيقا كليا للأشكال النحوية الأولى".

ويعرفه **ريفاتير** بكونه انزياحا عن النمط التعبيري المتواضع عليه، وهو خروج عن القواعد اللغوية، واللجوء إلى ما ندر من الصيغ.[2]

وعلى ذلك يتحدد الانزياح في المفهوم الأسلوبي على قدرة المبدع على انتهاك واختراق المتناول والمألوف، سواء كان هذا الاختراق صوتيا أم صرفيا أم دلاليا أم معجميا، ومن ثم يحقق النص انزياحا بالنسبة لمعيار متواضع عليه.

[1] -محمد بلوحي، الأسلوب بين التراث العربي والأسلوبية الحديثة مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، العدد95، سبتمبر2004، ص25.

[2] -نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص190.

د- الأسلوب إضافة:

الأسلوب حسب هذه النظرية مجموعة من الخصائص أو السمات التي تضاف إلى لغة التواصل العادية وتحمل بصمة المنشئ الجديد الذي يطبعها بتجربته الخاصة لتصبح ملكا فرديا له، وهذه الإضافة قد تكون زخرفا وتحسينا وتجميلا لعبارات محايدة بريئة من أي أسلبه ممكنة.[1]

5) اتجاهات الأسلوبية:

أ- الأسلوبية التعبيرية (الوصفية):

أسس هذا الاتجاه **شارل بالي** (1865 – 1947)، وقد صدر كتابه الأول "بحث في الأسلوبية الفرنسية" عام 1902، وكتابه الثاني "المجمل في الأسلوبية" عام 1905 ثم أتْبَعَ ذلك بعدة دراسات مهدت لميلاد الأسلوبية التعبيرية.

تعنى الأسلوبية عند **بالي** بالبحث عن القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة الفعلية المتبادلة بين العناصر التعبيرية التي تتلاقى لتشكيل النظام والوسائل اللغوية المعبرة، كما تدرس هذه العناصر من خلال محتواها التعبيري والتأثيري.

وقد قصر **بالي** أسلوبيته على اللغة الشائعة المنطوقة، وأخرج من دائرة اهتمامه النص الأدبي، لأن المتكلم في النص الأدبي يستخدم اللغة استخداما واعيا وإراديا، ولغاية جمالية.[2]

[1] -موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتحلياتها، دار الكندي، الأردن، (ط1)، 2003، ص22.

[2] -ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص62، 64.

إذن فأسلوبية **بالي** هي أسلوبية اللغة وليست أسلوبية الأدب[1]، فهو يهتم بالجانب الأدائي للغة، إذ كان نقد **تودوروف** لهذه الأسلوبية بوصفها بأنها (قد اهتمت بالأحرى بتأويل العبارة وبالتعبير، وليس بتنظيم العبارة نفسها).[2]

ب- الأسلوبية النفسية (التكوينية):

يمثل هذا الاتجاه في الدراسات الأسلوبية العالم النمساوي **ليوسبيترز** الذي حولها إلى نظرية متكاملة في النقد اللغوي.[3]

وتبحث هذه الأسلوبية في قدرة النص على الكشف عن شخصية صاحبه من خلال الكشف عن السمات الأسلوبية؛ أي تدرس الأسلوبية النفسية الأسلوب التعبيري في علاقته بصاحب النص، ولأجل ذلك تبحث في الظروف الخاصة بالكتابة وبنفسية الكاتب، فالأسلوبية النفسية تحاول أن تجد العلاقة بين نسق النص وسياقه النفسي.

واستطاع هذا الاتجاه أن يحدث انقلابا فكريا في اللسانيات والنقد الجامعي وارتكزت مباحث هذا الاتجاه في الدراسات الأسلوبية على عدد من القضايا أبرزها "البحث في الكاتب أو الفاعل المتكلم الذي يتناول اللغة بطريقة خاصة وكان يدعو إلى الاستعانة بعلم الدلالة التاريخي في دراسة

[1] -موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص11.

[2] -ينظر: العلاماتية وعلم النص، تر: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص109.

[3] -ينظر: بن يحي فتيحة، تجليات الأسلوب والأسلوبية في النقد الأدبي، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، العدد 439 تشرين الثاني، 2007.

الأسلوب الأدبي فهو يتبع التطور التاريخي للكلمة وما يلحقها من عوارض وتحولات في سياق أدبي قد تأخذ دلالات معينة في النص".[1]

وقد بنى **ليوسبيتزر** أسلوبيته على مبادئ هي:

- معالجة النص تكشف عن شخصية المؤلف للغة.
- الأسلوب انعطاف شخصي عن استعمال المؤلف للغة.
- فكرة الكاتب لحمة تماسك النص.
- التعاطف مع النص ضروري للدخول إلى عالمه الحميم.[2]

ج- الأسلوبية البنيوية: من أعلام الشكلانيين الروس أثر بالغ في إرساء وتدعيم هذا الاتجاه الأسلوبي، إذ يمثلها كل من **رومان جاكبسون** و**ميشال ريفاتير**، "وهي تنطلق من خلفية بنيوية وتنظر إلى النص بأنه بنية مغلقة، وتركز هذه الأسلوبية على تناسق أجزاء النص اللغوي، وهي تهتم في التحليل النص الأدبي بعلاقات التكامل بين العناصر اللغوية في النص، وبالدلالات والإيحاءات التي تحققها تلك الوحدات اللغوية في النص".[3]

واهتم **ريفاتير** كثيرا بالسياق الأسلوبي، وعرفه على أنه نسق لغوي يقطعه عنصر غير متوقع، (أي مضاد للسياق)، وغير متنبأ به، بحيث قسمه إلى "سياق أصغر" و"سياق أكبر"، حيث أورد له فصلا خاصا في كتابه الشهير "محاولات في الأسلوبية البنيوية".[4]

[1] -نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص81.
[2] -حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص35.
[3] -محمد بن يحي، محاضرات في الأسلوبية، ص38.
[4] -ينظر: شكري عياد، اتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم، الرياض، (دط)، 1985، ص149، 150.

ونجد **جاكبسون** في ذلك أيضا وإن كان جيرو يصنفه ضمن أسلوبية أخرى مستقلة سماها "الأسلوبية الوظيفية".[1]

نخلص إلى أن قيمة الأسلوبية البنيوية تكمن في كونها رؤية نقدية مزدوجة أو مركبة من زمرتين نقديتين، هما البنيوية والأسلوبية، حيث يتحول النص في ضوء هذا الاتجاه إلى بنية قائمة بذاتها، تتخللها علاقة داخلية تجمع بين عناصر هذه البنية، ولا يكون لأي عنصر قيمة جمالية إلا من خلال علاقته بالعناصر الأخرى.

وكنتيجة نقول إن المفهوم الرياضي للأسلوب اتسم بضيقه الناتج عن اتجاهه الوصفي، وأُخِذ على مثل هذه المناهج عجزها عن وصف الطابع المنفرد والخاص للأعمال الأدبية بشكل دقيق، ومن أشهر النقاد العرب الذين تبنوا هذا الاتجاه واعتمدوه في دراساتهم الأسلوبية، الناقد **سعد مصلوح** وتجلى ذلك بالخصوص في كتابه "في النص الأسلوبي والأسلوب" حيث استخدم هذا المنهج في تحديد الفروق بين أساليب **طه حسين** و**العقاد** و**نجيب محفوظ** و**أحمد شوقي**.[2]

هذه هي أهم الاتجاهات في الأسلوبية التي لاقت رواجا كبيرا، يضاف إليها أسلوبية العدول التي ظهرت على يد **قون درجلتس** سنة 1785م، حينما أطلقه على دراسة الأسلوب من خلال الانزياحات اللغوية والبلاغية في الكتابة الأدبية.[3]

[1] -ينظر: بيار جيرو، الأسلوب والأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت، (دط)، (دت)، ص94،97 وما يليها.

[2] -ينظر: رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات باجي مختار، (دط)، (دت)، ص38.

[3] -نفسه، ص41.

كذلك أسلوبية السجلات التي تقول إن جميع العوامل التواصلية تسهم في إظهار الأسلوب المرسل والمتلقي، وكذا العلاقة مع الواقع وقناة الإرسال.[1]

5) التحليل الأسلوبي:

أ- أهميته:

للتحليل الأسلوبي أهمية كبيرة تبدو من خلال:

- أنه يكشف المدلولات الجمالية في النص وذلك عن طريق النفاذ في مضمونه وتجزئة عناصره، والتحليل بهذا يمكن أن يمهد الطريق للناقد ويمده بمعايير موضوعية يستطيع على أساسها ممارسة عمله النقدي وترشيد أحكامه ومن ثم قيامها على أسس منطقية.
- يسهم في إظهار رؤى الكتاب وأفكاره وملامح تفكيره ويجلب لنا ما وراء الألفاظ والسياق من مغزى ومعاني ينطوي عليها النص، ويبرز القيم البلاغية والجمالية فيه.[2]

ب- خطواته:

يمر المحلل والباحث الأسلوبي في أثناء تحليله الأدبي بثلاث خطوات هي:

- **الخطوة الأولى:**

تبدأ بإقناع الباحث الأسلوبي بأن النص جدير بالتحليل، وهذا ينشأ من قيام علاقة قبلية بين النص والناقد الأسلوبي قائمة على القبول والاستحسان، وهذه العلاقة تنتهي حين يبدأ التحليل، حتى

[1] -ينظر: هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي في تحليل النصوص، تر: د. محمد العمري، أفريقيا، لبنان، (دط)، 1999، ص62.
[2] -ينظر: فتح أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص52.

لا تكون هناك أحكام مسبقة واتفاقات تؤدي إلى انتقاء الموضوعية وهي السمة المميزة للتحليل الأسلوبي.[1]

- **الخطوة الثانية:**

إذ يقوم بملاحظة التجاوزات النصية وتسجيلها بهدف الوقوف على مدى شيوع الظاهرة الأسلوبية أو ندرتها، فالتحليل الأسلوبي يقوم على مراقبة مثل هذه الانحرافات كتكرار صوت أو قلب نظام كلمات، وكل ذلك مما يخدم وظيفة جمالية كالتأكيد أو الوضوح شريطة أن يكون ذلك علاقة حميمية بين النص ومحللة أو عكس ذلك كالغموض أو الطمس المبرر جماليا للفروق.

- **الخطوة الثالثة:**

وهي التي يرتكز عليها التحليل الأسلوبي، وهي نتيجة لازمة لسابقتها تتمثل في الوصول إلى تحديد السمات والخصائص التي يتسم بها أسلوب الكاتب من خلال نصه ويتم ذلك من خلال تجميع السمات الجزئية التي نتجت عن التحاليل السابقة واستخلاص النتائج، إذا فعملية التحليل يجب أن تبنى على تفكيك العمل إلى وحدات صغيرة قد تصل إلى اللفظ المفرد أو الحرف.[2]

ج- محاذيره:

يقع دارسو الأسلوب في الكثير من الهفوات التي قد تنقص من قيمة أعمالهم لذلك وجب الحذر عند التحليل من:

[1] -شكري عياد، اتجاهات البحث الأسلوبي، ص55، 56.

[2] نفسه، ص55، 56.

- الفصل بين الشكل والمضمون: فقد يغفل المحلل الأسلوبي فينساق وراء الأشكال فيتتبعها، واضعا في ذهنه أن الدراسة الأسلوبية إنما هي دراسة الشكل ويسيء فهم مقولة (جورج مولينيه): "ومن الحكمة أن لا تتعلق في البداية بدراسة المحتوى أو المواضيع أو الإيديولوجية، فهذا ليس هدف الأسلوبية يجب إذن أن تبقى بقوة في وسط الأشكال والمكونات اللغوية والكلامية الإيجابية: تلك إذن المادة التي يجب دراستها".

فيهمل ربط الأشكال بالمحتوى وينسى أن النص بنية لا تقبل التجزئة[1] يقول جاكبسون: "يجب أن نقرأ القصيدة كما نشاهد اللوحة، أي أن نفهمها بلكل بحيث نحدد جيدا علاقة كل عنصر بالآخر" على أنه يجب أن لا نفهم من هذا القول أن في الأمر تناقض.[2]

- في أثناء التحليلات قد نختار فقرات غير نمطية، ونصل إلى استنتاجات لا تعبر عن حقيقة العمل كله، أو عن المؤلف أو الحقبة الزمنية برمتها، هذا الخطر ليس كبيرا كما يبدو.

إننا عند التحليل الأسلوبي قد نقرأ سطرا سطرا وكلمة كلمة، ونحن بهذا التركيز على التفصيل ستجازف بفقد حركة الكتاب بوصفه كتلة واحدة.

- إصدار الأحكام التقييمية، وذلك ما يجعل الدراسة تحيد عن مسارها لأن إصدار مثل هذه الأحكام هو من اختصاص النقد الأدبي.

[1] شكري عياد، (السابق)، ص56.

[2] محمد بن يحي، محاضرات في الأسلوبية، ص103.

- الانسياق وراء الانزياحات: فعل المحلل الأسلوبي أن لا يكون بحثه جريا وراءها إلا بمقدار لها من قيمة أسلوبية.[1]

وبعد هذا وذاك نخلص إلى أن المحلل الأسلوبي وأثناء تحليله للنصوص الأدبية يهدف إلى تحقيق الغايات التي تنشدها الدراسة الأسلوبية ولا يتحقق للمحلل الأسلوبي هذا، إلا إذا توفرت فيه جملة من المواصفات والمؤهلات التي تمكنه من ذلك.

[1] -ينظر: فتح أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص57.

الجانب التطبيقي

- ✓ **الفصل الأول**: البنية الإيقاعية (المستوى الصوتي)

  المبحث الأول: الإيقاع الخارجي

  المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي

- ✓ **الفصل الثاني**: البنية التركيبية

  المبحث الأول: المستوى النحوي

  المبحث الثاني: المستوى الصرفي

  المبحث الثالث: المستوى البلاغي

- ✓ **الفصل الثالث**: البنية الدلالية

  المبحث الأول: في علم الدلالة

  المبحث الثاني: الصورة الشعرية

  المبحث الثالث: التناص

الفصل الأول: البنية الإيقاعية (المستوى الصوتي)

يوظّف الشاعر أصواتا متنوّعة في إنتاج موسيقي النص الشعري، التي تقوم بدور أساسي، متمثل في ترجمة حالة الشاعر النفسية، فالشّعر في جوهره كلام موسيقي تنفعل لموسيقاه النّفوس، و تتأثر بها القلوب.

ويقوم النظام الموسيقي للشعر على نوعين من الموسيقي: موسيقي داخلية وأخرى خارجية ويتحقق كل نوع من الموسيقي بجملة من العناصر، التي يتفاوت الشعراء في درجة استغلالها في التعبير عن الحالات النفسية التي تظهر أثناء عملية الإبداع.

المبحث الأول: الإيقاع الخارجي

ونعني بها الموسيقي النّاجمة عن البحر العروضي (الوزن الشعري).

المطلب الأول: الوزن الشعري: "هو النظام الموسيقي القائم على اختيار مقاطع صوتية معنية... فيكون لها نغم خاص نميز به شعرا عن آخر"[1] وهذه هي المقاطع الصوتية التي تدعى أوزاناً يتفق عليها الشعراء لضمان ميزان القصيدة وضبط إيقاعها الموسيقي[2] فيتخذوا من ذلك ميزانا للشّعر.

وحيث إن للوزن أهمية كبيرة في الشعر فقد أجمع النقاد العرب على أن أبرز شيء في الشعر هو الوزن[3] لذلك نجد **ابن رشيق** يعتبر الوزن هو أعظم أركان حد الشعر وأولاها خصوصيّة وهو المشتمل على القافية وطالب لها بالضرورة[4].

[1] –محمد علي يونس، المختار في علمي العروض و القوافي، المعهد التربوي الوطني، الجزائر (دط)،1975، ص07.

[2] –ينظر: محمد الصالح بن علي، من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، ص37.

[3] –ينظر: عبده بدوي، دراسة في النص الشعري، دار قباء، (دط)، (دت)، ص12.

[4] –ينظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده، تح: عبد الحميد الضاري، مكتبة صيدا، بيروت، (دط)، (دت)، ص187.

والوزن في الشعر الشعبي يضبط ويعتمد أساسا على الإنشاد والإيقاع والموسيقي الناتجة عن النظم المتين والهندسة المحكمة للقافية، وقد توارث الشعراء الشعبيون هذه الضوابط التي تبنى أساسا على:

- البنية الشكلية للقصيدة.
- القافية.

- **البنية الشكلية للقصيدة:**

وهي من الضوابط التي يتفق عليها الشعراء لضمان ميزان القصيدة وضبط إيقاعها الموسيقي والتي تتكون من:

1)- الطالع:

"وهو البيت الأول من كل منظومة على أي ميزان كانت بشرط أن تكون له (جرائد أو أدوار) تختم (بمكبات) ترجع قافيتها إلى نفس قافية الطالع"[1].

و مثال ذلك:

في بْلَادِي ثَمَّ فُرْسَان فْلَانْ في رْكُـــوبْ المـــهْرِي والحْصَـانْ) الطالع

حْـــصَـــانِي مَـــشْـــكُـورْ شَـابِـدْ فِي العَـالَمْ مَشْـــــهُورْ أحد أدوار

مِـــــنْ غِـــيرْ شْـــبُـــورْ مَـــتَّنْ رُوحُـــــكْ فِي الشَّـــدَّانْ القصيدة

لظـْ لِزَّهْ حَـــتَّى عَـــنْ صُـورْ بِقسِي عَـــن رَمْـــش لعْـــيَانْ

[1] -محمد المرزوقي، الأدب الشعبي في تونس، ص86.

فقافية الطالع هنا هي حرف (ن) في كلا الشطرين، بينما قافية الدور هي حرف (ر) ماعدا الشطر (الغصن) الرابع والسادس فهي (ن) وهما المكب، وله نفس قافية الطالع الذي يعتبر الأساس الذي يعود إليه الشاعر في نهاية كل دور.

وللطالع ثلاثة أشكال:

***طالع من بيت واحد:** أي من شطرين (غصنين) بقافية واحدة الممثل كالآتي:

_____ أ _____ أ[1]

وللشاعر علي عناد أكثر من أربعين قصيدة لها طالع من هذا النوع، ومن هذه القصائد:

قصيدة "وكالة رمضان":

النَّاس اللِّى يَاكْلُوا فِي رُمْضَانْ إِمْغَدِّيهُمْ رَايْ الشِّيطَانْ[2]

***طالع من ثلاثة أشطر أوسطها مقطوف "ناقص"**: وله نفس القافية وهو في الغالب طالع لأدوار "المسدس" وهو على الشكل الآتي:

_____ أ _____ أ _____أ[3]

وللشاعر علي عناد سبع قصائد طالعها من هذا النوع، يقول الشاعر في قصيدة "العجايز الباركات":

لِلْهَا مُدَّة بَارْكَة فِي رُكْنَة حُوشْ وْتَاكِلْ فِي الْحْبْرُوشْ ومَا تبَدِّلشْ كْرَاعْهَا حَتَّى لِلدُّوشْ[4].

[1] -محمد الصالح بن علي، من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، ص37.
[2] -نفسه، ص160.
[3] -نفسه، ص38.
[4] -نفسه، ص219.

***طالع من بيتين:** أي أربعة أشطر تتحد فيه قافية الصدرين، كما تتحد فيه قافية العجزين، ونستطيع أن نسميه الطالع المزدوج، أو (المربع) باعتباره أحد طوالع (الملزومة).

مثال ذلك قول الشاعر في قصيدة "عيد النصر":

الحَمْدُ لله الرَّايِسْ خَبَّرْنَا بَشَّرْنَـا الكُـفَّارْ امْـشُو

فَتَّـحْ لِسْـلَامْ أونَوَّرْنَا بَعْد الظَّلْمَا طَلَعْ الضَّوْ [1]

وللشاعر علي عناد أكثر من عشر قصائد طالعها من هذا النوع:

2)- الدّور (الجريدة):

ومفردها دور، ويسمى الجريدة أيضا وهو مجموعة الأغصان التي تنتهي بالمكب الذي يعود لقافية الطالع أو اللازم[2].

ومثال ذلك قول الشاعر في قصيدة "رسالة لأخي في الثوّرة":

جوَابْ إنْخَتَمْ بِيدِي كَتَبَتْ أسْطَارَه إتمَنِّيتْلَه إسَـــافَرْ مَـــعَ الـــطَّيَّـــارَه) الطالع

عَـــزَمْ فِي حِـــيـــنَـــــهْ قِـدَا زُولْ مْـطَـوَّحْ بِـعِيـدْ عَلِيـنَا الدور

الله يُنُصْرَه وِيَمْتَـــعَهْ وِيعِينَـــــهْ طَـالَعْ جبـل وَاعِـرْ صِعِيبْ حْجَارَهْ الأول

جَزَايْرِي ثَايِرْ إنْغِـرْ عَنْ دِيـــنَه عَلَى الْوَطَنْ حَتَّى غَابْ مُوشْ خْسَـارَه

عَـــــزَمْ فِي حَـــالَـــه قَـــدَا زُولْ فَـــارِقْنِي فَقَـــدْت زْوَالَه الدور

الله يُنصْرَه ويُنْصُر جَمِيع أَمْثَالَه الـــثُوَّار والْقِيَّـــاد والخُـــطَّـــارَه الثاني

[1] -محمد الصالح بن علي، (السابق)، ص60.

[2] -مجلة القباب الأدبي، مجلة ثقافية شاملة تصدر عن دار الثقافة لولاية الوادي، العدد 7 مارس 2015، ص11.

عَلى الظَّالْمَه لُولَادْ عِمْلُو حَالَه لَا إفُـــــكْهَا عَـــــوَّان لَا سَمْسَارَة[1]

وللدور ثلاثة أشكال:

***دور من بيتين أي من أربعة أشطر**: يتركب الدور من أربعة أغصان، الثلاثة الأولى متّحدة القافية والرابع له قافية الطالع[2] كالآتي:

ـــــــــــ أ ـــــــــــ	أ) الطالع	
ـــــــــــ ب ـــــــــــ	ب	دور من بيتين
ـــــــــــ ب ـــــــــــ	أ [3]	

ومثال ذلك قول الشاعر في قصيدة "شهر رمضان المعظم":

مَرْحِب بشَهْر الصِّيَام تتوَحَّد فِيه الإسْلَام)الطالع

يَــا شَهْـــر الدِّيـــن شَهْر التَّوْبَة واليَقِين دور من

تَفْــرحْ بِيهْ المسْلمِينْ فِي أَنْحَــاء العَالَم تَام[4] بيتين

وهذا النوع ذو المكب الواحد يسمى عند شعراء الجنوب (بوساق)؛ أي ذو ساق واحدة[5].

***ودور من بيتين أي بثلاثة أشطر "المسدس"**: وتتحد فيه القوافي الأشطر الأربعة الأولى، بينما تكون قافية الشطرين الأخيرين من قافية الطالع، وفي الغالب يكون الشطر الثاني من كل بيت مقطوفا (ناقصا) ويعرف هذا النوع من الأدوار بـ (المزيود)*.

[1] -محمد الصالح بن علي، من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، ص39.
[2] -محمد المرزوقي، الأدب الشعبي في تونس، ص87.
[3] - محمد الصالح بن علي، (السابق)، ص39.
[4] -نفسه، ص40.
[5] - محمد المرزوقي، الأدب الشعبي في تونس، ص87.
* المزيود : هو كل دور يرجع إلى قافية الطالع بمكبين أو أكثر.

وشكله كالآتي:

ـــــــــــــ أ ـــــــــــــأ ـــــــــــــأ) الطالع

ـــــــــــــ ب ـــــــــــــب ـــــــــــــب الدور

ـــــــــــــ ب ـــــــــــــأ ـــــــــــــأ

ومثاله قول الشاعر في قصيدة "الرئيس الراحل":

قِصَّة فِي دِيسَمْبَر بَعْد العِشْرِين زِيدْ خَمْسَـه وَاثْنِـين جَتْنَا صَبْحـة لِـرِبْعَا بخَبَرْ حْزِيـــن) الطالع

جَـتْـنَـا صبِيحَة لِرِبْعَا بخَبَر آلَام مـنْكُـوتَـه لـسْـلَامْ رَئِيسْنَابُـــومَـدْيَـــنْ وفِي لَـــيَّـــام الدور

يحْزَنْ عَنَّه شَعَبْنَا والعَالَـمْ تَـامْ وَاشِـي فِـلـسْطِـيـنْ ويحْزَنْ شَعْب السَّاقِيَة الحَمْرَاء مِسْكِين [1]

ويمكن أن يتجاوز الشاعر في هذا الميزان البيتين من نوع المسدّس، فتصبح ثلاثة أبيات بثمانية أغصان؛ أي مثمّن، ويمكن أن يكون باربعة أبيات و باثني عشر غضن أو أكثر.

ويكون طالعه بيتا واحدا مركّبا من غصنين تامّين ويأخذ الشّكل الآتي:

ـــــــــــــ أ ـــــــــــــأ) الطالع

ـــــــــــــ ب ـــــــــــــب ـــــــــــــب الدور

ـــــــــــــ أ ـــــــــــــ ب ـــــــــــــأ

ومثاله قوله الشاعر في قصيدة "الفقيد محمد بوضياف":

قصَّة وَاقْعَة فِي بْلَادِي قرْب أَيَّام الْعِيد بذْرَاعِي ومَالِي ووْلَادِي نَفْدِي الشَّهِـيـــدْ) الطالع

[1] – محمد الصالح بن علي، من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، ص40.

إسْمِــعْــنَــا لَخْــبَــــار شَاوْ النَّشْرَة نِصْف نَهَار نَكْبَــة وكِــشْفَه وعَـار الدور

عنْد المبْغِضْ يُوم سَعِيـــد وِينِكْ يَاحِزْب الثُّـــــوَّارْ هـَا هـُو نَاضْ عَلِينَا النِّيد

*دور من ثلاثة أبيات أي سنة أشطر (أغصان): "وفي الغالب تكون أشطاره تامة؛ أي غير مقطوفة، كما تتحدد قوافي الشطر الأول والثاني والثالث والخامس، أما الشطر الرابع والسادس فهو من قافية الطالع، ويعرف هذا النوع بـ (الملزومة) أو (الشرقي) ويسميه آخرون (المزيود) باعتبار أن المزيود هو كل دور ينتهي بمكبين أو أكثر"[1]، و هو ممثل في الشكل الآتي:

أ ـــــــــــــــــــــــــــــــ أ) الطالع

ب ـــــــــــــــــــــــــــــــ ب دور

ب ـــــــــــــــــــــــــــــــ أ من ثلاثة

ب ـــــــــــــــــــــــــــــــ أ أبيات

نحو قول الشاعر في قصيدة "انتخاب نص أفريل":

انْتِخَابْ نُصْ أَفْرِيلْ بَعْدَه رَاحَـه شَعْشَعْ طَلَعْ الْفَجْر بَانْ صْبَاحَهْ) الطالع

ضِوِي ضَـــوْنَـــا وِضْـــوِينَا انتِخَابْ نُصْ أَفْرِيلْ فِيه سَـــعِينَا دور

إبَعَّد عَلِينَا ضَغَطْ كُـــل غَبِيـــنَه وتَرْجَع كِيمَا الماضِي مُدُنْ سِيَاحَه من ثلاثة

هَنِّي الْوَطَن يَا رَبْ وأُلْطُفْ بِينَا وبَعَّد عَلِينَا الظُّلم و الكَـــلَّاحَه أبيات

[1] – محمد الصالح بن علي، (السابق)، ص41.

ونشير إلى أن هذا النوع من الموازين قد اشتهرتكثيرا في منطقة سوف، فقد تميّز بإيقاعه وخفته وسلاسته، وتجدد الإبداع فيه، كما تميز بمرونته وتطويعه أثناء الأداء[1].

3)- المكب (الرجوع):

ويسمى أيضا "الترويحه" أو "الرّوَّاحة"؛ وسمي هكذا لأن الشاعر يرجع ويكب ويروح به إلى قافية الطالع في نهاية كل دور، وبتعريف آخر هو الغصن الأخير من الدور الذي تكون قافيته من نفس قافية الطالع، وهو الذي يضمن الربط في القصيدة كما يقوي من موسيقاها، ولذلك قلّما نجد قصيدة دون مكب، وله ثلاثة أشكال[2]:

-مكب الغصن الواحد: ويسمى بـ (بوساق) أو (بورجيله) لاعتماده على قافية واحدة يرجع بها الشاعر للطالع ونمثله كالآتي:

_____ أ _____ أ) الطالع

_____ ب _____ب دور

_____ ب _____أ مكب [3]

مثال ذلك قول الشاعر في قصيدته "شهر رمضان المعظم":

مَرَحْبَ بشَهَرْ الصِّيَامْ تِتْوَحَّدْ فِيه الإسْلَامْ) الطالع

يَـا شَـهْـر الـدِّين شهْر التَّوْبَة واليَقِينْ دور

تَفْـرَحْ بِـيه المسْلِمِين في أَنْحَـاء العَالمَ تَام مكب[4]

[1] – محمد الصالح بن علي، (السابق)، ص41.

[2] –محمد الصالح بن علي، محمد نافع حمادي، الشاعر الشعبي الساسي حمادي، ص17.

[3] – محمد الصالح بن علي، (السابق)، ص42.

[4] –نفسه، ص159.

-**مكب الغصنين**: ويعرف بـ (المزيود)[1]، وهو كل دور يرجع إلى قافية الطلع بمكبين أو أكثر ويسميه بعضهم بالملزومة أو الشرقي[2].

و هو على هذا الشكل :

______________أ ______________أ) الطالع

______________ب ______________ب

______________ب ______________أ ←المكب الأول

______________ب ______________أ ←المكب الثاني [3]

ومثاله قول الشاعر في قصيدة "الزهر":

شُوفْ الزَّهَرْ وَاحِـــد اقَعَّد رَاسَه ووَاحِدْ إخَلْبِصْلَه سِقَمْ خَلَاصَه) الطالع

حَـــــــدْ زَهْــــــرَهْ قَافِـــزْ في كُــلْ عِـيطَه إِجِيه يجْرِي قَافِزْ

ووَاحِد زْهِيرَه إِنُوسْ وَجْهَهْ حَافِزْ مَدْنُون دِيمَه شَـادْ كَانْ بلَاصَــــه ←مكب أول

تَعْبَان ومدَقْدَقْ وطُولْ مْرِيفِـــزْ ديمَـه عَلِيه إمْكَرَفْسَه الْكَرْفَاسَـــه ←مكب ثاني[4]

المطلب الثاني: أشكال الوزن في الشعر الشعبي:

*__القسيم__: هو ما اتّحدت قوافي أغصانه (أشطاره) الأولى، كما تتّحد قوافي أغصانه الثانية ولا يوجد به طالع ولا مكب[5].

وللقسيم أنواع أهمها:

---

1 -محمد الصالح بن علي، (السابق)، ص42.

2 -مجلة القباب الأدبي، ص11.

3 -محمد الصالح بن علي، (السابق)، ص43.

4 -نفسه، ص105.

5 -محمد الصالح بن علي، محمد نافع حمادي، الشاعر الشعبي الساسي حمادي، ص18.

✓ **القسيم المثنى:** وهو قسيم تتركب أبياته من غصنين تامين تتحد قافية الأغصان الأولى، كما تتّحد قافية الأغصان الثانية، ويتّضح ذلك من خلال الشّكل الآتي:

_____ أ _____أ) الطالع

_____ ب _____ج

_____ ب _____ج القسيم

_____ ب _____ج المثنى

_____ ب _____أ

وعلى سبيل التمثيل يقول الشاعر علي عناد في قصيدة "قصة حب في البادية"[1]:

سَاهَر طُولْ اللِّيلْ بَايَتْ فِي حَالَه فَقَدَت خْيَـــارْ الجِيلْ بِنْت الرَّجَّالَه) الطالع

سَاهرْ إنْخَمَّمْ في التَّعَبْ في حَالَه سَهْـــرَانْ لَا نَهْـجَــعْ رقَادْ النُّومْ

سَبَبْ دَايْ مِنَّه نَاسْهَا رَحَّـــالَه إنْسَاقْ نجعْهُمْ سَــقَّــد عَزمْ اليُومْ

مَرَحُولْهُمْ حَوَّشْ وسَاقْ جْمَالَـــه بْجْحَافْ تتْمَايِـــلْ عَلَى المِخْزُوم القسيم

سَبْعِين فَارِسْ يُخْزُرُوا خَتَّالَـــه وإِبَّيْهَـــا فِـــيهُـــمْ كِبِيرْ القُومْ

كُلْ وَاحِدْ عِنْدَه مْسَمَّمَه قَتَّالَـه وكُلْ حَدْ فِي حْزَامَه الجَعَبْ مَقْيُومْ

وأَصْلَـهْ نَاسْ أَجْوَادْ جُمْلَه نَفَّاعَه إمْيصَّل مِنْ الجَدِّينْ سِيدَهْ وأخْوَالَه[2] ←مكب

✓ **القسيم المثلث:** وهو المركب من ثلاثة أغصان أوسطها ناقص وقافية الأول والثاني متحدة، أما الثالث فقد تتحد قافيته مع قافية الغصنين الأول والثاني، وقد ينفرد بقافية خاصة، ويدخل هذا النوع عند الشعراء في (الموقف) الذي يعتبرونه أصلا من الأصول[3]، وهو كالآتي:

[1] –محمد الصالح بن علي، من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، ص44.

[2] –نفسه، الصفحة نفسها.

[3] –محمد المرزقي، الأدب الشعبي في تونس، ص95.

القسيم المثلث

ـــــــــــــــــأ ـــــــــــــــــأ ـــــــــــــــــب

ـــــــــــــــــأ ـــــــــــــــــأ ـــــــــــــــــب

ـــــــــــــــــأ ـــــــــــــــــأ ـــــــــــــــــب

ـــــــــــــــــأ ـــــــــــــــــأ ـــــــــــــــــب

ومثاله قول الشاعر في قصيدة "السلم في العالم":

يَا إِلَاهِي أَنْتَ السُّبْحَان عَالم مَا كَان يَـا رَحِيــمْ عبَادَك يَا خَالقْ البَشَر

يَا مْسَيَّر الإِنْس والجَــان عَظِيم الشَّانْ لَا قَبْلَكْ لَا بَعْدَك يَا مْسَخَّر المطَرْ

يا خَالقْ كَانْ أومَا كَـان عَلَى كُل أَلْوَان يَـا قَــادِرْ تحْيِي المدْفُونْ في الْقَبَر

يا مْنَجِّي إلبِلْعَهْ حَيَوَانْ مُــدَّه مَـا بَــان وقْــت اللِّى اسْتَغْفَرْ رَدِّيتْلَه الخَبَرْ

إبجَــــاهْ كتَابْ القُرْآنْ أو مَا رَدْ إلْسَانْ ومَا كَتْبُوا الطُّلْبَه بِالحَرَفْ والسّطَرْ[1]

✓ **القسيم المربع**: وهو المسمى عندهم بالموقف وميزانه كسابقه، إلّا أنه يتكون من أربعة أغصان، الثلاثة الأولى متّحدة القافية والرابع مستقل بقافيته، ونلاحظ أنّ الغصن الثاني مقطوف[2] كالآتي:

ـــــــــــــــــأ ـــــــــــــــــأ ـــــــــــــــــأ

ـــــــــــــــــب

ـــــــــــــــــأ ـــــــــــــــــأ ـــــــــــــــــأ

ـــــــــــــــــب

ـــــــــــــــــأ ـــــــــــــــــأ ـــــــــــــــــأ

ـــــــــــــــــب

ومثاله عند الشاعر قوله في قصيدة "ضحضاح":

[1] –محمد الصالح بن علي، من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، ص45.

[2] –محمد المرزقي، الأدب الشعبي في تونس، ص96.

ضَحْضَاحْ ورَقْرَاقْ مَانِيه فصَالَه خَلَّانِي مِشْتَاقْ بَايِتْ فِي حَالَه

ضَحْضَاحْ وَاسَعْ مِشْيَانْ يزْرَاقْ يدْكَانْ غِيمَهْ حَفَزْ دَارْ دُخَّانْ

مِنْ بَعْد رَكَّد سَرَابَه

يَصْعَب عَلَى كُلْ إِنْسَانْ لَا فِيه سُكَّانْ لَابلْ لَا سِعِي خِرْفَان

ولَا نجَعْ رَاتَعْ طرَّابَه

كَانْ وَحْشْ وَنَعَّامْ جِيرَانْ صَحْرَاةُ ثعْبَانْ والهُوشْ مِنْ كُلْ أَلْوَان

فِيه لَرُوقَابضْ أَشْعَابَه[1]

ويؤدى هذا الوزن غالبا من دون ضرب على الطبل وإنما بتمديد الصوت وتطويحه:

✓ **قسيم العرف أو المطيرة:** وهو الدور العريض الذي يقع بين الطّالع والمكب، الذي يأخذ شكل الدور[2].

أ ـــــــــــــــــــــــــــــــ أ) الطالع

ب ـــــــــــــــــــــــــــــــ ج قسيم

ب ـــــــــــــــــــــــــــــــ ج العرف

ب ـــــــــــــــــــــــــــــــ ج أو المطيرة

د ـــــــــــــــــــــــــــــــ د

د ـــــــــــــــــــــــــــــــ أ المكب

وفي ذلك يقول الشّاعر في قصيدة "التراث":

[1] –محمد الصالح بن علي، من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، ص45،46.

[2] –محمد المرزقي، الأدب الشعبي في تونس، ص90.

لَانِي عَ لَّثَاثْ كُـــــرْسِي وخْزَانَه نحْكِي التُّرَاثْ يَاللِّي تَصْـغَاتَـــــا←الطالع

جَدِّي وجَدَّكْ عَـــــمْتِي وبَـابَايَا نَعْطِيـــــكْ عَنْهُم بَعْض مِن لَخْبَار

كَانُوا إلْكُلْهُمْ عَايْشِين هْنَـــايَـــا ويحْـــــــكُوا عَلِيهِمْ نَاس مِنْ لِكْبَار

كَانَتْ العَرَبْ إبْسَعِيْهَا فَـــــلَّايَا وكُـــــلْ وِينْ تِمْشِي إقَابْلَك دُوَّار

نِعْمَة كثِيرَة وخِيرْ مِـــــنْ مُولَايَا وبِالغِـــــيثْ عَمَّـــتْ صَابَّة لمطَارْ

طَلْعَتْ سَحَابَه فُـــوقْ مِنْ غَرْدَايَه رِدّة الْحَـــــــــاسِي فُوقْ مِنْ لَبْيَارْ

غُرْد الثِّنِيَّه ظَهَرْتَه بضَّـــــــــحَايَا وغُـــــرْد الجـــمَلْ شَرْقِيَة مِشِي نهَارْ

مِنْ صُغْرِي شَاعِرْ وإنْحِبْ الشُّعَّارْ بخْـــصَـــــــاصْ الـــوَاعَـــــــرْ

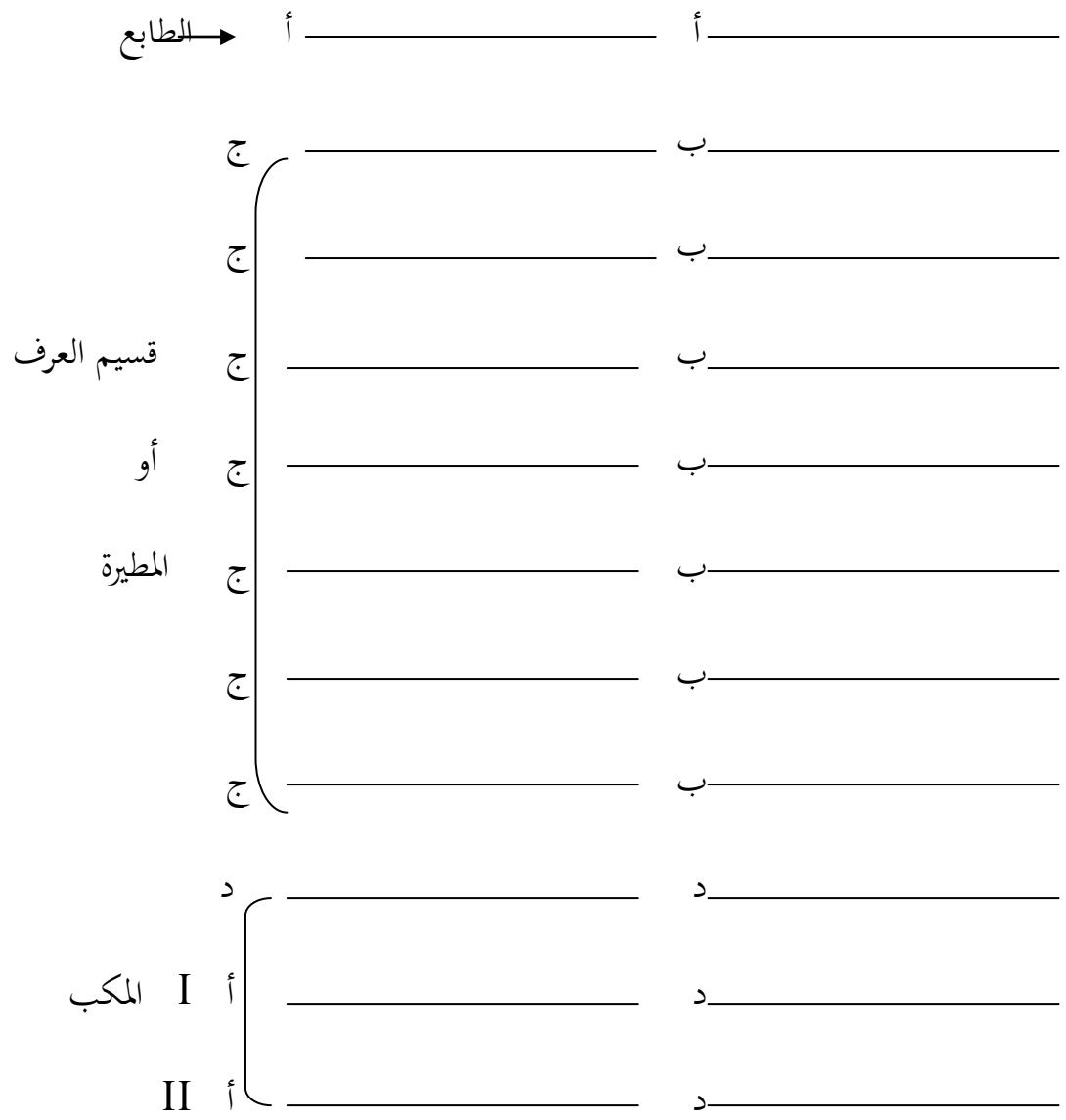
يا خُويَا نْوَصِّيكْ بَالَكْ تِتْـــوَعَّرْ رَاهُو الشِّعِرْ صِعِيبْ عِنْـــــدَهْ مِيزَانَهْ المكب[1]

قسيم العرف أو المطيرة ويطول كيفما يريد الشاعر

أما إذا جمعت القصيدة بين القسيم والملزومة* ؛ أي أن يشكّل القسيم العرف (المطيرة)، وتشكّل الملزومة الدّور ذا المكبين فتصبح القصيدة خليطا من وزنين، لتأخذ تسمية جديدة الملزومة المزدوجة وهي كالآتي:

[1] –محمد الصالح بن علي، من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، ص47.

* المزومة: يعرّفها المرزوقي بقوله، (منظومة لها طالع ذو غضين أو ثلاثة أو أربعة، وأدوار تتركب من أغصان ثلاثة فما فوق، تتحد قافيتها وتختم بغض ترجع قافيته إلى قافيه الطالع)، محمد المرزوقي، الأدب الشعبي، ص86.



ونلاحظ أن الملزومة المزدوجة ينتهي الدور فيها بمكبين بدل مكب واحد.

وللشاعر علي عناد قصيدة واحدة من هذا النوع هي "الغرس الضارب"، قد جمع فيها بين قسيم العرف وبين الملزومة[1] حيث يقول:

[1] محمد الصالح بن علي، (السابق)، ص47،48.

إذَا كَانْ أَصْلَكْ حُرْ مَا كـشْ دُونِي هَاتْ غَلْتَكْ وَنْشُوفْـهَا بعْيُونِي ←الطالع

جَـبَّـارْ مُـتْرَادَعْ بِيـدِي يتْعَلَّى إتْبَسَّمْ ظَهَرْ الطلع مِنْ الجُمَّارْ قسيم

فَـسَّـخْ فَدَّق لِيفَه جَرِيدَه حَلَّه عَ لَّرَضْ كَهَّبْ مِيزْ ثُـلُثْ أَشْبَار عرف

فِي النَّـزْ والـسَّمَّاشْ رَابَحْ ظَلَّهْ حَازْ التَّقَّى لَا رِيـحْ لَا غُبَّارْ أو مطيرة

فِي أَرَضْ الْكَـرَم ضَرَبْ يتْسَلَّى خِدْمَهْ ولَدْ فَلَّاحْ مِنْ لَخْيَـار

إذَا كَـانْ أَصْـلَـكْ جَيِّدْ وَاجبْ عَلَيَّ نِكرِمكْ يَا سَيَّـدْ الدور

عِـينْ الْحَسَدْ تبْعِدْ عَلْيكْ إتْحَيَّدْ إشُوفُوكْ كَانْ النَّاسْ اللِّى إرَحْبُونِي بمكين

كَـانْ عِشِتْ هَانِي إبْغَلْتَكْ متْفَيَّدْ وكَانْ مُتُتْ مِنْهَا إصَدْقُوا يفْـدُونِي

هذه أهم الموازين والأشكال التي أقام عليها الشاعر علي عناد، أسّس قصائده وهي من صفوة الموازين الأصلية[1].

- **القافية:**

القافية هي عماد الوزن في الشعر عامّة، لذا نجد أنّ تصنيف الأوزان في الشعر الشفاهي اعتمد على القوافي أكثر نم اعتماده على الإيقاع العددي للمقاطع، حيث ذهب العروضيون قديما وحديثا مذاهب شتّى في تحديد القافية، وسنقف في دراستنا عند أهم مبادئ تحديد القافية.

"القافية في الشعر الفصيح هي آخر كلمة في البيت"[2]. أو هي كما عرّفها **الخليل بن أحمد الفراهيدي** بقوله: "هي من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرّك الذي قبل الساكن ...." وعند **قطرب** و**ثعلب** "هي آخر حرف صحيح ويسمى الروي عند آخر كلمة في البيت"[3].

[1] -محمد الصالح بن علي، (السابق)، ص48.

[2] -نفسه، ص34.

[3] -عبد الحكيم العبد، علم العروض الشعري، في ضوء العروض المسيقي، دار الغريب، (ط2)، 2004، ص133.

وهذان التعريفان يتوافقان مع ما ذهب إليه بعض المحدثين، حيث يرى **إبراهيم أنيس** أنّ "القافية ليست إلّا عدّة أصوات تُذكر في أواخر الأسطر والأبيات من القصيدة وتكررها، وهذا جزء هام في الموسيقي الشعرية"[1].

وأما الروي فهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وإليه تنسب، والقافية في الشّعر الحر كلمة يستدعيها السياق النفسي والموسيقى للقصيدة [2]، وهي الكلمة الأخيرة في البيت، لكنها لا تأخذ نفس نقنيات القافية في الشعر الفصيح، فالتركيز كله على حرف الروي؛ أي الحرف الأخير من القافية، ولكي نكون أكثر دقّة فالشعراء الشعبيون تهمّهم موسيقى القصيدة سماعا لا كتابة، وبخاصة عند الشعراء الذين لا يكتبون، فلا عجب أن نجد حرفين مختلفين في قافية قصيدة واحدة فتجد (دم) و(حزن) على سبيل المثال، يعتبر الشاعر الحرفين (م) و(ن) لهما وقع واحد في الأذن؛ لأنهما حرفان أنفيان، إذ كلما نضجت ثقافة الشاعر واعتمد على المسموع لا على المكتوب كانت قافيته ذات وأكثر حبكة ومتانة، وربما هذا ما صعّب من مهمّة الشاعر الشعبي في اختيار قافيته، ولذلك تقاس مقدرة الشاعر بقافيته المحكمة والقاعدة الكبرى عندهم: (من خرج عن القافية خرج عن الميزان) وفي هذا يقول الشاعر:

حَوَّسْ مَالْقِيشِي المكَان ولَّالِي حَاشَمْ غَـــضْبَان

قَاسْ طَبْطَبْ عِدَّة بِيـبَانْ مَالْقِيشِي الشَّيْء إِلِّيرَضِّيهْ

إِحِبْ القَافِيَـــة والميزَان المعْنَى اللِّي يتْعَلَّطْ بِقْسِيهْ

قَافِيَة ومَعْـــنَى والِميزَانْ لزْمُـــوا إِلْدَاخِلْ فِي الميْدَانْ

نُقْصُتْ وَاحْدَة رَاهُو إِبَان نَصِـــيحَة للشَّاعِرْ تْوَصِّيهْ

[1] –ينظر: رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء لطباعة والنشر، مصر، (ط1)، 1998، ص387.

[2] –إبراهيم أنيس، موسيقي الشعر العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، (ط2)، 1998، ص133.

وإذا كانت القصيدة الفصيحة تحتاج إلى قافية واحدة في آخر كل بيت[1]، فإنّ أهمّ ظاهرة تلفت الإنتباه في الشّعر الشّفاهي هي تعدّد القوافي وتنوّعها، ليس ذلك من مقطوعة إلى مقطوعة فحسب إنما داخل المقطوعة نفسها، وفي البيت الواحد يلتزم الشعر الشّفاهي غالبا قافية للصدر وأخرى للعجز، ويمكن أن نصنف الشعر الشّفاهي من هذا الوجه إلى صنفين:

-صنف يلتزم قافية للصدر وأخرى للعجز، ويغلب ذلك في القوافي ذات الغصون الطويلة نسبيا (8-10) مقاطع كما هو الحال في القسيم المثنى.

- وصنف ينوّع القوافي على مستوى الجريدة، التي تصل إلى ثلاثة قوافٍ في الجريدة الواحدة، قافية الأغصان الداخلية موحدة، وقافيته البيت موحدة وقافية نهائية للجريدة متحدة مع قافية الطالع[2].

والقصيدة في الشعر الشعبي تستمد قوتها الإيقاعية من قوة القافية، التي استمدت قوتها من الرّوي، والروي القوي هو ما اعتمد الحروف القابلة للإلغاء، كالاعتماد على ضمير المتكلمين مثل: (كلينا)، (مشينا)، (جينا)... وفي مثل هذه الحالة يمكن أن تُطوّع مجموعة من الأفعال لتصبح رويًّا في القصيدة[3].

ومن قواعد القوافي عند الشعراء أن لا تكرر نفس القافية في نفس الجريدة وإلا اعتبر ذلك عجزا في النّظم وخروجا عن الموازين، وهزالا في القصيدة ممّا يفسد وقعها في أذن السامع.

ومعلوم أن أصعب القوافي عند الشعراء الشعبيين ما تضاعف فيها حرف الروي، ولو كان الحرفان مختلفين، ويزداد الأمر صعوبة إذا تكرر نفس الحرف مثل: إبدد، اجدد، افدد...، بل يذهب كبار الشعراء إلى أبعد من ذلك حين يعتبرون أن القافية من هذا النوع هي مقياس الشاعر والعاكسة

[1] -محمد الصالح بن علي، من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، ص34.

[2] -أحمد زغب، جماليات الشعر الشّفاهي -نحو مقاربة أسلوبية سيميائية للنص الشعري الشفاهي- (رسالة دكتوراه)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة يوسف بن خدة، الجزائر، 2007/2006، ص146.

[3] -محمد الصالح بن علي، (السابق)، ص35.

لمقدرته على سبك قصيدته وصنع قوافيه وعلى إنشاء القصيدة وتلحينها؛ أي مدى خضوعها ومطابقتها للطبوع الغنائية المعروفة، فيكفي أن تلقي القصيد على مسمع أحدهم ليحللها إلى طابعها الراقص (رداسي)، (موقف)... دون تفكير كبير ودون البحث في قافيتها وبنيتها، ولذلك فليس غريباً أن يقع الخلط والتداخل بين الموازين والطبوع الغنائية في أذهان ممن لا يعرف أصول ومقومات الشعر الشّعبي[1].

المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي

فالمقصود به أن يدرس الباحث في القصيدة تداعيات الحروف الأكثر ورودا، ومدى تأثيرها في الجانب الدلالي لها، من حيث المخارج والصفات إضافة إلى عدة ظواهر صوتية أسلوبية كالتكرار...[2].

والموسيقي الداخلية تكسب النص الشعري بعدا تأثيريا وتشدّ إليه السامع والقارئ، وهي الإيقاع الباطن الذي نحسه، ولا نكاد ندركه ولا نستطيع أن نقبض عليه[3].

ويمكن دراسة الموسيقي الداخلية من خلال:

المطلب الأول: التماثل الصوتي: ويقوم أساسا على تناول الأصوات الشائعة بين ثنايا وأسطر القصيدة وصفاتها، ذلك أن صفة الصوت في النص تكون ذات تأثير على صورة الإستقبال والتلقي لدى المسامع، فالصوت المجهور ندي الأوتار سخي النغم ليس هو الصوت المسجوع[4].

وبعد قيامنا بدراسة التماثل الصوتي الذي بني أساسا على الأصوات الشائعة في القصائد وصفات الحروف العارضة التي تؤثر في المتلقي، ومن أهم ما يميز الأصوات اللغوية: الجهر والممس- الشدة والرخاوة.

[1] -ينظر: محمد الصالح بن علي، (السابق)، ص35،36.

[2] -ينظر: محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار العرب، بيروت، (ط1)، 1985، ص192.

[3] -صابر عبد الدائم، موسيقي الشعر العربي بين الثبات والتطور، الناشر مكتبة الجانجي، القاهرة، (ط3)، 1993، ص12.

[4] -عبد الكريم الروديني، فصول في علم اللغة العامة، دار الهدى، الجزائر، (دط)، (دت)، ص152،153.

1) **الصوت المجهور**: يعرّف بأنّه "الصوت الذي ينتج عند النطق به تقارب الوترين الصوتين بصورة لا تسمح بسهولة مرور تيار الهواء الصادر عن الرئتين"[1]، وهو ما يعني النطق مع وجود ذبذبة في الحبلين الصوتيين، والأصوات العربية التي تتصف بهذه الصفة هي: (ب، م،ج، ر، ز، ض،غ،ع، ل، ن، و، ي، ء، ظ، ذ،ق)[2].

ونمثل ذلك من قصيدة "فراق الأم"بحيث يقول:

أَمْوَاجُ الْبَـحْـرْ والشَّطْ والـرَّقْرَاقِي جَا دُونْ مِنْ تَحْزَنْ نَهَارْ فْـرَاقِي

دَخَـــلَتْ الْبَحَـــــرْ أورِيمَـــــه والشَّطْ قَابَلْنِي امْـــلَـوَّحْ غِيمَهْ

حَايِزْ عَلَى زِينَـــــــــــة التَّبْسِيمَه الحَايِر عَلِيهَا الْقَلَبْ دِيمَة شَاقِي

بَايِـــتْ إنْخَمَّـــــمْ والعْبَادْ مـقِيمَه والحَيْ عَنْ طُولْ الزمَانْ إلَاقِي [3]

فقد وظّف الشاعر صوت القاف "44" على الرغم من قصر هذه القصيدة، وهذا الصوت (القاف) صوت انفجاري يعبر عن القوة، وله القدرة على تأدية هذا المعنى، كما يدل على الصّد والمواجهة، ومن خلال هذه المقطوعة نلاحظ أن صوت القاف قد عبّر عن آلام وحرقة الشاعر ولوعته على فراق أمّه وهو في عمر الزّهور، هذا مازاد القصيدة قوة حيث ولدت وولد معها شاعر كبير.

2) **الصوت المهموس**: يُعرّف بأنه: "الصوت الذي ينتج عند النطق تباعد وانفراج الوترين الصوتيين بصورة تسمح لتيار الهواء الصادر من الرئتين بالمرور بسهولة من خلال التجويف الحلقي،

[1] -كريم زكي حسام الدين، الأصول التراثية، في اللسانيات الحديثة، (دط)، (دت)، ص130.

[2] -أحمد قدور، مبادئ في اللسانيات، دار الفكر المعاصر، لبنان، (ط2)، 2004،ص55.

[3] -محمد الصالح بن علي، من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، ص16.

والأصوات المهموسة العربية هي : (ح، ث، ش، خ، ص، ف، س، هـ، ك، ت) ويجمعها القول: (حثه شخص فسكت)":[1].

ومن الأصوات المهموسة المتواترة نذكر قول الشاعر في قصيدته "يا أنصار الدين لازمنا ثورة "وقصيدة "قدس العرب " حيث يقول في الأولى:

فِلَسْطِين قِعْدِتْ تَاعْبَة مِسْكِينَة

وتَحْتَاجِ لإِعَانَة المسُلْمِين

سوَى كَانْ كَانَتْ فِي البحَرْ والسَّفِينَة

ولّا عَلَى طَيّارْ بُوجِنْحِينْ [2]

ويقول في الثانية:

القُدُسْ يَانَاسْ طَالِبْ الْعِينَه قَعَدْ فِي رِهِينَة مِنْ القُدُسْ حَتَّى إلْصَّحْرَاه سِنَه

وثَمَّاشْ سُجْعَانْ تِعْزِمْ تْجِيـنَا تْفَاجِي الغَبِينَهْ الجِهَادْ مَفْرُوضْ وَاجبْ عَلِينَـــا[3].

فصوت "السين "تكرر في القصيدة الأولى:"28" مرة وفي القصيدة الثانية "53" مرة. ويعد حرف السين من الحروف المهموسة، وهو أيضا من أحرف الصفير و"السين" صوت أسالي مهموس رخو.

ففى القصيدتين حمل دلالة الأمل والانتظار لدى شاعرنا الذي يناجي أسلافه الذين لم يبق لهم أثر الشّهامة والرّجولة وكله حسرة على ما آل إليه وضع الإنسان الحالي الذي أصبح يرضى بالذّلّ والهوان.

[1] –كمال بشر، علم الأصوات، دار الغريب للطباعة والنشر، القاهرة، (دط)، 2002، ص61.

[2] –محمد الصالح بن علي، من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، ص194.

[3] – نفسه، ص196.

3)الصوت الشديد: يعرف سيبويه الصوت الشديد بأنّه "هو الذي يمنع الصوت أن يجري فيه"، والحروف الشديدة ثمانية هي: (ء، ق، ك، ج، ط، ت، د، ب)"[1]، ومثال ذلك قول الشاعر في قصيدة "الجزائريين الأمس واليوم" حيث يقول:

عَـــــمَلْـــنَـــا دَايِـــــمْ فِي كُـــــلْ جِهَة وكُلْ شِيرَة قَايِمْ

رجَالْنَا ما بْقَاشْ فِيهَا الـــــنَّايِمْ كُـلْ حَدْ لَاهِي فِي عَمَلْ تَكْوِينَه

بِتْرُولْ ومَزَارِعْ غَلَلْ ومَـنَـاجِــمْ تَعْـــلِيمْ عَــمْ البَادِيَة ومْدِينَة [2]

فقد تكرّرت "الكاف"-30 – مرّة في هذه القصيدة، والكاف صوت يوحي بالاحتكاك والحرارة والقوة والفعالية والضخامة وكذا التّجميع الذي يظهر في قوله (كل...).

أمّا الرّسالة التي أراد الشاعر إيصالها فهي شهامة ورجولة آبائنا وأجدادنا الذين ضحّوا، من أجل وطنهم، وهذه الرسالة أراد أن يوصلها عندما شهدت بلادنا تلك الثورة الكبرى (نوفمبر) ليذكرهم بتاريخ أجدادهم، وأنهم شعب لا يرضى الذل ومنه يدعو إلى الوحدة والتماسك بين الأمس واليوم والغد.

4) الصوت الرخو: أما الصوت الرخو فقد حصره سيبويه في ثلاثة عشر صوتا هي: (هـ، ح، غ، خ، ش، ص، ظ، ز، س، ض، ث، ذ، ف) وفيها قال ابن جنّي: "الصوت الرخو هو الذي يجري فيه الصوت"[3].

وبعد دراسة الأصوات نلاحظ أن الشاعر (علي عناد) من خلال تواتر الأصوات الشديدة والرخوة في كتاب (من روائع الشاعر الشعبي علي عناد) قد ركز على إبراز المعنى وتشكيله، ومن

[1] -عبد الكريم الروديني، فصول في علم اللغة العامة، ص155.

[2] -محمد الصالح بن علي، من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، ص66.

[3] -عبد الكريم الروديني، (السابق)، ص155.

ثمةالسيطرة على السياق العام لخطاباته الشعرية التي هي بين أيدينا، ونجد أن هذه الأصوات وُظِّفَت توظيفاً منطقياً دالاً.

المطلب الثاني: أسلوبية التكرار وأنواعه:

"هو ظاهرة إيقاعية موسيقية، وبلاغية معنوية تقتضي ترديد ملقوظات (حرف، كلمة، جملة، عبارة، صوت....) أكثر من مرة، وهو من الأساليب الحديثة في الشعر المعاصر"[1].

و يعرفه **عبد الحميد هيمة**: "بأن التكرار له دلالات فنية ونفسية يدل على الاهتمام بموضوع ما يشغل البال سلبا أو إيجابا خيراً أم شراً ...."[2].

والتكرار أنواع منها: تكرار الكلمة – الحرف – الجملة – الصوت.

1)- تكرار الصوت:

أ-تكرار الصوامت: وهو تكرار الصوت في القصيدة أكثر من ثلاث مرات، وذلك حسب ما يتلائم الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر[3].

وتكرار الأصوات في قصائد "علي عناد" كثير متوتر نذكر منه ما ورد في قصيدة "الثورة في سوف":

ثَابِتْ مَاهُوشِي تَدْلِيسْ هِلْكُوا فِيهَا لِفْرَانْسِيسْ

قُوَّة وعَسْكَرْ ولَابُولِيسْ مَلْيَانَــه الزِمْـلَه والوَادْ [4]

لقد تكرر صوت "السين "في هذه الجملة الشعرية وفي باقي قصائده، و"السين " صوت صفيري

[1] -يوسف أبو العدوس، الأسلوبية رؤية وتطبيق، ص237.

[2] -عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، شعر الشباب نموذج، مطبعة هيمة، (ط1)، 1998، ص46.

[3] -أحمد مداس، اللسانيات والنص، نحو منهج تحليل الخطاب الشعري عالم الكتب الحديث، الأردن، (دط)، 2007، ص119.

[4] -محمد الصالح بن علي، من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، ص56.

يحدث جرسا ونغما موسقيا، بحيث يحمل نوعا من النعومة والهمس.

ب–تكرار الصوائت: "الصوت الصائت هو الذي لا ينحبس معه الهواء لا جزئيا ولا كليا ولا ينطلق انطلاقا كليا تاما، فمجراه فيه ضيق لا يصل إلى درجة الانحباس، وهو ثلاثة أصوات: (أ–و–ي)"[1].

ومثال ذلك قول الشاعر في قصيدة "روح العمل":

نتْعَــاوْنُــوا يَــا خُــــويَا عَلَى شَيْ صَالحْ بِيكْ أنْتَ أُوبِيَّ

بِالْعِلمْ ولَّا بـــــعَمَـــلْ إيدَيَّا نِخْدِمْ أَرَاضِي وَاسْعَه وكَرِيمَـــــة

برُوحْ الْعَمَلْ تُقْعُدْ بْلَادِي حَيَّـه إبْهَاكْذَاكْ مَا تَبْقَاشْ لَرَضْ إتِيمَة [2]

لقد اختار الشاعر هذا الصوت(أ) لما له من صدى موسيقي عالٍ وصوت مسموع ليوصل نصيحة ورسالة إلى أبناء شعبه، وهذا الصوت أكثر سماعا لدى المتلقي وأقوى أثراً عنده.

2) تكرار الحرف: يعرّف الحرف على أنه كلمة تدل على مفرد في غيرها، فالحرف (صوت) يعتمد على مخرج معين، والذي عرّفه **سيبويه** بقوله: "ما جاء لمعنى ليس بإسم، ولا فعل"[3]، ومن تكرار الأصوات في قصائد "علي عناد" تذكر قوله في قصيدة "الغزل":

حكِـيلْهَا عَـــنْ حَـــالِي وإحْكِيلْهَا عَ اللِّى فِي فِكْرِي وبَالِي

وحْكِيلْهَا مَا صَارْلِي وجْرَالِي وإحْكِيلْهَا فِي الخَافِيَة إقُولِـــــلْهَـــا

وحْكِيلْهَا وَقْتَاشْ بَاشْ تْوَالِي حُبّـــكْ كْـــــوَانِي كَبدْتِي شَعَّلْهَا [4]

[1] –عبد الكريم الروديني، فصول في علم اللغة العامة، ص155.

[2] –محمد الصالح بن علي، من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، ص67.

[3] –الموقع الإلكتروني: www.drmosad.com/index57.htm

[4] –محمد الصالح بن علي، (السابق)، ص187.

نلاحظ أنه وظف حرف الألف الممدودة في معظم الكلمات (حالي، بالي، جرالي، صرالي، الخافية، توالي، كواني ...)، حيث لجأ الشاعر إلى هذا الاجراء لترجمة أحاسيسه القوية الجياشة، واختار هذا الحرف لما له من صدى موسيقي عال وصوت مسموع وأحدث نوعا من التناغم الموسيقي الجميل.

3)- تكرار الكلمات: ومن موسيقى الحرف إلى موسيقى الكلمة، التي لها إيقاع مؤثر في موقعها من النص وفي دلالتها اللغوية والإيحائية، وهو أبسط أنواع التكرار، بحيث تتكرر كلمة واحدة في مطلع كل بيت من أبيات القصيدة[1].

ويعد تكرار الكلمة ظاهرة حديثة وتسهم في تحقيق فاعلية الخطاب الشعري، وتتجلى هذه الفاعلية في إنتاج الدلالة أحيانا، وفي إنتاج الإيقاع الخالص أحيانا أخرى، وفي بعض الأحيان يمزج الإيقاع بالدلالة ولهذا النوع صورتان هما: تكرار الكلمة بمعناها وتكرار الكلمة بمعنى مختلف[2]،، والكلمة عند شاعرنا لها وزنها ومكانتها ودلالتها، ففي تكرارها يعمد إلى إيصال معان وأحاسيس يريد الوصول إليها.

ومن تكرار الكلمات عند "علي عناد" تذكر قوله في قصيدة "قصة حب في البادية":

سَاهِرْ طُولْ اللِّيلْ بَايِتْ فِي حَالَهْ فقَدتْ خْيَارِ الجِيلْ بِنْت الرَّجَّالَه

سَاهِرْ انْخَمَّمْ فِي التَّعَبْ فِي حَالَـة سَهْـــــرَانْ لَا نَـــهْجَعْ رْقَادْ النُّومْ [3]

فقد كرّر الشاعر كلمة "ساهر" في أكثر من موضع في هذه القصيدة، وهذا دليل على مشاعر الشاعر العاطفية وتجاربه مع الشعر الغزلي.

[1] -رمضان الصباغ، في نقد الشعر المعاصر، دراسة جمالية، ص57.

[2] -محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر لوتمان، (ط1)، 1997، ص404.

[3] -محمد الصالح بن علي، من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، ص181.

4)- تكرار الجملة: وهو نوع يكثره الشاعر في شعره، وهو تكرار الجملة بالكيفية نفسها؛ أي الطريقة التي تبنى بها الجملة مع اختلاف الوحدات المعجمية التي تتألف منها[1].

والجملة في هذا الديوان تتكرر بنوعيها: الاسمية والفعلية، ومثال ذلك في قصيدة "بنت الناس":

هَزَّتْ فِي عيُونْهَا ذَابِلْ لَشْفَـــارْ مِلْكِتْـــنِي يَانَـــاسْ ضَرْبِتْنِي عَنِ كَبَدْتِي خِنْجِرْهَا غَـــاسْ

هَزَّتْ فِي عيُونْهَا كَامَلْ لُوصَـافْ مِنْهُمْ جِسْمِي هَافْ كِيفْ نْشُوفْ شْعُورْهَا غَطَّتْ لِكْتَافْ[2]

وفي هذا تكرّرت الجملة الفعلية أكثر من مرة في هذه القصيدة، أما الجمل الإسمية تذكر ما ورد في قصيدة "وصية للقلب":

يَا قَلَبْ نوَصِّيكْ أُولَاكْ مْـــــوَلِّ إلْوَقْتَاشْ وأنْتَ تْقُولْ خَلِّي خَلِّـــي

إلْـــــوَقْـــــتَاشْ وأنْتَ رَايِـــحْ ألوَقْتَاشْ وأنْتَ فِي البحَـــايِرْ سَايِحْ

إلوَقْتَاشْ غَادِي فِي البحَرْ تطّايَحْ اليُـــــومْ فِي لَيَّـــــامْ يِـــــلْزَمْ قُلِّي[3]

وقد اقتصرنا على هذه الأمثلة نظرا لوجود العديد منها في كل قصائده، ويحمل التكرار فضلا عن دلالته النفسية دلالات فنية تكمن في تحقيق التعمية والخفة في الأسلوب ويكسب النص قدرة أكثر على التأثير في المتلقي، كما يعطي النص طابعا من الحركية والاستمرارية وسرعة تدفق اللغة وتفجيرها.

[1] -عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائرى المعاصر، ص37.

[2] -محمد الصالح بن علي، من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، ص186.

[3] -نفسه، ص162.

المطلب الثالث: المحسنات البديعية

تعد ألوان البديع باختلاف عنارها من عناصر الموسيقى الداخلية: إذ لها أهمية كبرى في تفعيل العنصر الشعري، وهي أنواع:

أ- **الطباق:** وهو نوع من الألوان البديعية، يعتمد على تضاد المعاني ولا يشترط فيه مطابقة الأصوات بين الألفاظ، وقد يكون بإدخال أداة نفي على اللفظة لتُضاد الأولى، فيطلق عليه طباق سلب والأول إيجاب[1].

ولقد تواجد الطباق في شعر "علي عناد" وذلك بنية إبراز الدلالة المتضادة التي يريد الشاعر التعبير عنها، ومن أحسن الأمثلة على ذلك في القصائد التالية:

يقول الشاعر في قصيدة "فراق الأم":

حسِّيتْ رِيقِي لَا هَبَطْ لَا يَرْقَى وفِكْرِى إحَوَّسْ بِينْ جَايْ وغَادِي[2]

ويقول أيضا في ذات القصيدة:

عَنْ شَمسْ زرْقُتْ خُفُتْهَا تتْمَسَّى مَغْيُوظْ نُوعْ سَاقُوا العَدُو نْيَاقِي[3]

ويقول أيضا في قصيدة "الجزائر بين الأمس واليوم":

آخِرْ شَهَرْ أكْتُوبَرْ إجِي يُومْ أَوَّلْ مِنْ شَهَر نُوفَمْبَرْ[4]

ويقول في قصيدة "أفرح يا جمهور اتهنى":

شِدْ مَتَّنْ إيدَكْ فِي لِيدْ وعَرِّي إيمنَكْ والإيسَارْ [5]

ويقول أيضا في قصيدة "الكوطه":

[1] -أبو السعود سلامة، الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، القاهرة، (دط)، 2002، ص103.

[2] -محمد الصالح بن علي، من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، ص16.

[3] -نفسه، ص17.

[4] -نفسه، ص66.

[5] -نفسه، ص70.

قدِيمْ يَاسِرْ مَاهُوشْ جدِيدْ وطُعْمَه مَافِيهَاشْ مْطُوطَة[1]

ويقول في قصيدة "يا أنصار الدين لازمنا ثورة":

كَانْ عِشِتْ حَرَمْ وزِينَه وكَانْ مُتُتْ مُجَاهِدْ مَعَ لُخْرِينْ[2]

ويقول أيضا في قصيدة "السلم في العالم":

يَا مُسَيِّر الإنْسِ والجْانْ عَظِيمْ الشَّانْ لَا قَبْلَكْ لَا بَعْدَكْ يَا مُسَخِّر المطَرْ[3]

لقد حاول الشاعر أن يعبر عن فكرة الصراع القائم في الوجود من خلال زرع الكلمات المتضادة في جسد النص الشعري (أول،آخر، قديم، جديد...)، كما أنه –التناقض– "يتحول النص بموجبه إلى حركة تستوعب في صلبها مفارقات الحياة، وكل ما فيه يوحي بحركة الجدل التي تعتمل في الواقع[4].

ب– الجناس:

يعتبر الجناس من الوسائل الأسلوبية الفاعلة في الخطاب الشعري، وتتجلى فاعليته في اعتماد عنصر المفاجأة، حيث يتوقع المتلقي أن يؤدي التماثل الشكلي إلى تماثل دلالي، وهذا يحدث بشكل غير متوقع، أو يقود التماثل إلى التخالف[5].

وقد توسع العرب في دراسة الجناس، وأوْلوه من العناية والاهتمام حتّى صار موضة العصر عند بعض الشعراء، وقد طبّق الشاعر الجناس في بعض قصائد، حيث يقول في قصيدة "الكوطة":

فكْرِتْلَهْ فِكْرَه ومتْحَيِّرْ بَايِتْ فِي فِكْرَهْ[6]

[1] – محمد الصالح بن علي، (السابق)، ص215.
[2] –نفسه، ص195.
[3] –نفسه، ص161.
[4] محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، دار فراس للنشر، تونس، 1985، ص37.
[5] –محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، ص33.
[6] – محمد الصالح بن علي، (السابق)، ص215.

ونلمح الجناس في (فكره —فكره) وهو جناس تام.

يقول في موضع آخر من قصيدة "دولة شقيقة":

جَارْتِي فِي الردَّه ولْقِيتْهَا في الضِّيمْ وَقْت الشِّدَّه[1]

يظهر الجناس في قوله (الرده–الشده) وهو جناس ناقص.

ويقول في قصيدة "جدال بين البدوية والمدنية":

زِينَكْ مَكْثُورَه بُومَاضَه ودِرْتِ عَلَى وِجْهَكْ خُومَاضَه [2]

(بوماضة–خوماضة) وهو جناس ناقصا.

ويقول في قصيدة "تحية إلى مدينة بسكرة":

يَا لُخْتْ خِيرِكْ دَايِمْ شبَابْهَا مَشْغُولْ بِيهَا قَايِمْ[3]

(دايم —قايم) وهو جناس ناقص.

وهذا المحسّن أحدث نغم موسيقي جعل شاعرنا يتمكن من التأثير في المتلقي وجعل قصائده أكثر صياغة لدى أذن السامع.

فقد استخدم الشاعر الجناس باعتباره نظاما صوتيا دلاليا ووسيلة من وسائل التوصيل المتميزة بقوة التأثير والإيحاء وسرعة التفاذ إلى الأذن[4].

[1] –محمد الصالح بن علي، (السابق)، ص223.

[2] – نفسه، ص208.

[3] –نفسه، ص225.

[4] –رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، الجزائر، (دط)، (دت)، ص88.

ج–التصريع:

وهو لون إيقاعي آخر يعني تساوي آخر جزء في صدر البيت مع آخر جزء في عجزه وهذا التماثل يقع في الوزن والروي والإيقاع[1].

وقد ورد في قصائد الديوان، نذكر منه قوله في قصيدة "وادي سوف":

يُومْ لِرْبْعَا أَسْمْعْنَا خَبَر إِنَادِي ذَكْرُوهْ فِي دْزَايِرْ وَهُوَ فِي الْوَادِي[2]

ونلمع التصريع في قوله (إنادي–الوادي).

ويقول في قصيدة "قصة حب في البادية":

سَاهِرْ طُولْ اللِّيلْ بَايتْ فِي حَالَه فقَدَتْ خْيَارْ الجْيِلْ بِنْت الرَّجَّالَه[3]

والتصريع في قوله (حاله، رجاله).

ويقول في قصيدة "روح العمل":

شَهرْ مَايْ فِي لَوْطَانْ عنْدَهْ قِيمَه أُوفِي وَطَنَّا ذِكْرَى عَلِيه قدِيمَه[4]

والتصريع في قوله (قيمه، قديمه).

والتصريع طغى بصفة جلية في قصائد علي عناد فلا تكاد تخلو قصيدة من قصائده منها، مما زاد شعره نغما وجرسا موسيقيا رائعا ترتاح النفس له وتنساب إليه الأذن.

[1] –صابر عبد الدائم، موسيقي الشعر العربي، ص25.
[2] –محمد الصالح بن علي، من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، ص103.
[3] –نفسه، ص181.
[4] –نفسه، ص67.

إنّ المحسنات البديعية (اللفظية والمعنوية) كالطباق والجناس والتصريع ....إلخ ليس لها علاقة بالإرتفاع والانخفاض في مستوى اللغة، وبسبب من الاستمرارية إيقاعا ومراوحة لفظ، بِدْءً بالعصر الجاهلي وانتهاء باللهجات العامية المتداولة، كما يرمي إلى تباين الاستعمالات المعاصرة لهذه المحسنات، فهي ليست مجرد تلاعب لغوي كما يحلو للبعض أن يسميها بل هي تأتي زينة وحيلة.

الفصل الثاني: البنية التركيبية

يشكل المستوى التركيبي مبحثاً هامّاً في الدراسة اللسانية، لذلك اصطفى باهتمام الدارسين فانعقدت البحوث والدراسات حوله.

يعرف **جورج مونان** التركيبة في كتابه (مفاتيح الألسنية) بأنها "دراسة هيكل الجملة والجملة في النحو التركيبي هي بناء لغوي مستقل بذاته تترابط عناصره المكونة ترابطا مباشراً"[1].

المبحث الأول: المستوى النحوي

يهتم هذا المستوى بدراسة الجملة، وتعرف الجملة بأنها عنصر الكلام الأساسي، إذ يحصل بواسطتها الفهم والإفهام بين مختلف المنتفعين باللغة ويحول المنتفع مادة فكرها إلى الكلام عابرا بواسطة الجمل ويتكلم بواسطتها كذلك[2].

تتألف الجملة في اللغة العربية من ركنين أساسيين هما المسند والمسند أليه، فالمسند إليه هو المتحدث عنه، ولا يكون إلا اسما، والمسند هو المتحدث به، ويكون فعلا أو اسما وهذان الركنان هما عمدة الكلام[3].

وسندرس في هذا المستوى أنواع الجمل الآتية:

المطلب الأول: الجملة الفعلية

"وهي أن كل جملة تتركب من فعل وفاعل تسمى جملة فعلية"[4]، وتتكون من ركنين أساسيين هما الفعل والفاعل.

---

[1] –جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية لدراسات، (ط2)، 1987، ص40.

[2] –عثمان مقيرش، الخطاب الشعري في ديوان "قالت الوردة"، دار النشر المؤسسة الصحفية بالمسلية، الجزائر، (ط1)، 2011، ص100.

[3] –فاضل صالح السامرائي، معاني النحو، شركة العاتك لصناعة الكتاب، القاهرة، (دت)، (ج1)، ص27.

[4] –علي الجارم، مصطفي أمين، النحو الواضح في قواعد اللغة العربية، دار المعارف، (دط)، (دت)، ص36.

و نلاحظ تعدد هذه الجمل وتنوعها في قصائد الديوان فلنمثل لذلك:

الجملة الفعلية	نوعها
قدرت	فعل (قدر)+فاعل (التاء)
كرهت الحياة	فعل (كره)+فاعل (التاء)
خرجت	فعل (خرج)+فاعل (التاء)
فات الربيع	فعل (فات)+فاعل (الربيع)
تقول من احلم	فعل (تقول)+فاعل (محذوف)
يأتي الفرج	فعل (يأتي)+فاعل (الفرج)

إن توظيف علي عناد للجمل الفعلية دال على رغبته في إضفاء طابع الحيوية والحركة على تجربته الشعرية، فترتقي إلى مستوى الحدث الواقعي، مما يدفع بالمتلقي إلى التجاوب مع هذه التجربة.

والجملة الفعلية بدورها تنقسم إلى قسمين: جمل مثبته وجمل منفية.

فالجمل المثبته: هي التي لم يحصل لها تغيير ولم تدخل عليها أداة من أدوات النفي[1] ومن أمثلتها هذا المقطع من قصيدة "إذاعة سوف":

يقول الشاعر في قصيدة "إذاعة سوف":

نُشْكُرْ اللِّي أَسَسْهَا عَلِيهَا ضَحَّى بِالمالْ وَلَّا إبْخِدمْتَه وذْرَاعَه[2]

ويقول في قصيدة "الفقيد محمد بوضياف":

غَابْ عَلِينَا هلَالْ العْيِد فِي الماضِي يامَاذَا وَصَّى وكلَامَه جُمْلَه مُفِيدْ [3]

[1] -أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (دط)، (دت)، ص153.

[2] -محمد الصالح بن علي، من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، ص97.

[3] -نفسه، ص134.

والجمل المنفية: هي التي دخلت عليها أداة من أدوات النفي؛ الذي هو الإخبار بالسلب أو طلب ترك الفعل، فالنفي يدخل من نماذج الجملة الفعلية المنفية[1].

يقول الشاعر في قصيدة "الفروسية للعرب":

لَا يِعْرِفْ خُوفْ يقْطَعْهَا جبَالْ أوْدْيَان[2]

ويقول في قصيدة "خصمة رمضان":

أَمَّا جِيبَه ولَا تْشُوفْ ولَا تْحَوَّسْ عَنْ لفْتَانْ[3]

إنّ الشّاعر علي عناد يوظف النّفي مقابل الإثبات على نحو يخلق به حالة من التوتر في تركيب الخطاب، ويسهم هذا التوتر القائم على مفارقة تركيبية في رسم الصورة الفنية، التي قامت على ما خلفته المفارقة التركيبية بين تبيين الإثبات والنّفي من خلال إثبات قيمة حضورية وتغييب قيم أخرى وفي ذلك سمة أسلوبية فنية واضحة.

المطلب الثاني: الجملة الإسمية

كل جملة تتركب من مبتدأ وخبر تسمى جملة اسمية وهي ما خلت من الفعل[4].

وقد وردت على الأنماط التالية في قصائد الشاعر فلنمثل لبعضها في الجدول الآتي:

الجملة الاسمية	ترتيبها
الكاتب ساير	مبتدأ (الكاتب)+خبر(ساير)
المدينة قمره	مبتدأ (المدينة)+خبر (قمر)

[1] -أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص155.

[2] -محمد الصالح بن علي، من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، ص85.

[3] -نفسه، ص145.

[4] -علي جارم ومصطفى أمين، النحو الواضح في قواعد اللغة العربية، ص25.

الصوت صافي	مبتدأ (الصوت)+خبر (صافي)
النار شاعلة	مبتدأ (النار)+خبر (شاعلة)
الفرج دايم	مبتدأ (الفرج)+خبر (دايم)
الحي صابر	مبتدأ (الحي)+خبر(صابر)
الروح فاطه	مبتدأ (الروح)+خبر (فاطه)

و لقد اعتمد الشاعر في هذه القصائد على الكثير من الجمل الإسمية ذات النوع [مبتدأ+خبر جملة فعلية]؛ لأن كثرة الجمل الاسمية تفيد بأصل وضعها ثبوت شيء ليس غير، وقد تخرج الجملة الإسمية فتفيد الدوام والاستمرار بحسب القرائن ودلالة السياق كأن يكون الحديث في مقام المدح أو الذم[1].

مثال ذلك في قصيدة "سفينة الصحراء":

كَايِنْ نِيَاقْ رَقْبَة عَالِيَة ولبَّة وسَاقْ [2]

وأيضا قوله في قصيدة "وادي سوف":

وَادْ سُوفْ يَا مسْمِيَة مَشْهُورْ اسْمَكْ فِي العَوَاصِمْ حَيَّه [3]

وأيضا قوله في قصيدة "الصديق":

كِيفَاشْ نَاتَعْبَانْ يَابِسْ رِيقِي لَا طَلِ عَنِّي لَا بَعَثْ برَيَّة

لَا بَـــعَـــثْ بـــرَيَّـــه لَا طَلْ عَنِّي لَا نشِدْ عَلَيَّ[4]

[1] –عثمان مقيرش، الخطاب الشعري في ديوان "قالت الوردة"، ص101.

[2] –محمد الصالح بن علي، من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، ص81.

[3] –نفسه، ص103.

[4] –نفسه، ص149.

فهنا كانت قصائده بين المدح والذم، والجملة الاسمية تتبع سابقتها، حيث أنها تتفرع من الجملة المثبتة والجملة المنسوخة.

الجملة المثبتة: وظّف الشاعر بعض الجمل الإسمية المثبته، نذكر منها قوله في قصيدة "عظم الشقاء":

النَّاس كَامْلَة متْهَنْيَة ومِرْتَاحَة وعَظْم الشَّقَاء أَيّسْ عَلِيه الرَّاحَه[1]

ويقول في قصيدة "الصغر والكبر":

الكُبُرْ جَايْنِي قَاصِدْيني الزَّكْبِين شَدْهُمْ وجَبَدْنِي [2]

بدأ الشاعر هنا بالإسم وذلك بغرض الإبراز للأمر الجلل والإبلاغ بما جدّ من أجل الكشف عن رؤيته الخاصة.

الجملة المنسوخة: "وهي ما يرفع حكم المبتدأ أو الخبر وهو ثلاثة أنواع، مايرفع المبتدأ أو ينصب الخبر وهو كان وأخواتها أو ينصبهما معا، وهو ظن وأخواتها"[3]، وقد ورد ذلك في قصيدة: "الشاعر والشعر":

منْ حِشِتْ إلعُمْرِي عِشْرِينْ كُنُتْ صغِيرْ وَالَعْ بِيهْ[4]

ويقول في قصيدة "جدال بين البدوية والمدنية":

مَا زَالْ الخصْمَه مَفْتُوحَة اللِّي هَذَا يُشْكُرْ في رُوحَه[5]

[1] -محمد الصالح بن علي، (السابق)، ص90.
[2] -نفسه، ص92.
[3] -بركات يوسف هيود، شرح قطر الندى ويل الصّدّى، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، (دط)، 2001، ص161.
[4] -محمد الصالح بن علي، (السابق)، ص204.
[5] -نفسه، ص208.

"كان" دخلت على الجملة حيث صار الحدث في الماضي، والعلاقة بين المسند والمسند إليه علاقة مجاوزة نحو المسند: صغير والع بيه
والمسند إليه: كان } علاقة تتجاوز الزمن

حيث صار الحدث في الماضي كونه أراد الحديث من خلال هذا البيت عن حدث وقع في الزمن الماضي البعيد، لذلك قلنا إن العلاقة علاقة مجاوزة[1].

أراد الشاعر تنبيه السامع فجاء بالمؤكد وهذه الشحنة الإخبارية لا يمكن أن تصل إلى الذهن دون صياغتها بمؤكد مستقر في اللاوعي ومنه إلى الوعي والإدراك الحسي والمعنوي.

المبحث الثاني: المستوى الصرفي

"وهو علم يبحث عن الكلمة من حيث ما يعرض من تصريف وإعلال وإبدال، وموضوعه الأفعال والظروف والصفات و ...."[2].

المطلب الأول: الزمن

يؤدّي الزمن دورا بارزا في قصائد علي عناد، ممّا أكسبها طابعا أسلوبيا ذا دلالة إيحائية، تكشف من خلالها الحالة الزمنية والنفسية للشاعر وواقعه المعيش آنذاك، بالإضافة إلى ما يحمله هذا الزمن من تنوعات وتفرعات زادت من قوة التجسيد والتوضيح في الخطاب الشعري للزمن[3].

[1] –عثمان مقيرش، في ديوان "قالت الوردة"، ص114.
[2] –مصطفي الغلاييني، جامع الدروس العربية، دار الفكر، لبنان، (ط1)، 2006، ص08.
[3] –السعيد قرفي: البنيات الأسلوبية في الخطاب الشعري عند إليا أبوماضي، ماجستير، 2009، ص25.

وللزمن ثلاثة أوجه:

أ–الماضي: هو المقترن بالفعل الماضي الذي يدل على فعل وقع قبل زمن الإخبارية احتوت هذه الأبيات من قصيدة "ذكريات موفمبر" على ثلاث من الأفعال الماضية، ومثال ذلك يتجسد في قول الشاعر:

جَزَايْرِي وَاحِدْ مِـــن الشُّعَّـارَه سِمِعِتْ النِّدَاء فِي الرَّادْيُو وأَخْبَاره

سِمِعْت النِّـــــدَاء فِي بْـــلَادِي فِي الرَّادْيُـــو المذِيـــعْ بِيه انَادِي

اللِّي عِنْدهُمْ غِيرَة عَلَى الجْهَاد نُوفَمْبَـــرْ كِيـــفَـاشْ شَعَّل نَارَه[1]

كذلك نجده في قصيدة "عيد النصر 19 مارس" في هذه الأبيات ذكر عشرة مرات الفعل الماضي ونذكر:

الحَمْدُ لله الرَّايِسْ فَرَّحْنَا قَالِنَّا إحْنَايَا اللِّى إرْبِحْنَا

مِنْ جِيشْ الأعْدَاءْ رَيَّحْنَا هُرْبُوا مِن الثُّوَّارْ غَـدَوْ

طَاعُوا بِلِّي رَانَا رُحْـــنَا سَنْيُوا لِسْتِقْلَالْ عَطُو[2]

استطاع الشاعر علي عناد أن يوظف الزمن الماضي لغرض الإشادة به والخروج منه للانطلاق نحو المستقبل، فهو ينظر إلى الماضي لاكتشاف أسراره ومنه ينطلق إلى المستقبل ليبثّ رسالته، ويبشر بعالم جديد ملؤه النقاء والطهارة والرقي نحو الأفضل[3].

[1] –محمد الصالح بن علي، من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، ص62.

[2] –نفسه، ص61.

[3] –عثمان مقيرش، الخطاب الشعري في الديوان "قالت الوردة"، ص96.

ب –المستقبل: هو الفعل الذي يدل على حدث وقع في زمن يقبل الحال والمستقبل، فاحتوت قصيدة "فقدان أم الأولاد" على أربع عشرة فعلا مضارعا له دلالة المستقبل ومن نماذجه نذكر:

سَهْرَانْ طُولْ اللِّيلْ فِي تَخْمِـيمَه بُكْرَه نِفْتِن مَقْسُومْ عَنْ قَدَّاشْ

يَا نَارْ قَلْبِي لِيعْتَه وتَقْسِيمَـــــه مَحْرُوقْ غِـــيرْ الْحَيْ مَايِبْلَاشْ

نِيرَانْ جَاشِي فِي الكِنِينْ رصِيمَه اللِّى عِلْتَهْ فِي القَلَبْ مَايَبْرَاشْ

مفَارَقْ حَبِيبْ مْعَاهْ عِشْرَة قِدِيمَة فـــرَاقْهَا مُرَّارْ مَـــا طُقْتَـاشْ[1]

ويقول في قصيدة "قصة حب في البادية":

سَاهِرْ طُولْ اللِّيل بَايِتْ فِي حَالَة فَقَدَتْ خيَارْ الجِيل بِنْت الرَّجَالَة

سَاهِرْ إِنْخَمَّمْ فِي التَّعَبْ فِي حَالَة سَـهْـرَانْ لَا نَـهْـجَـعْ رْقَادْ النُّومْ

فاستخدام الشاعر للزمن المستقبل عن طريق الأفعال المضارعة دليل على أنه ليس أسير الماضي بل داعية للمستقبل، وهذا ما رأيناه من خلال قصائـده لأن الأفعـال المضـارعة غلبـت عـلى الأفعال الأخرى، فالشاعر من ذلك لديه نظرة تفاؤلية للمستقبل[2].

ج–الأمر: هو طلب القيام بالفعل على وجه التّكليف والإلزام بشيء لم يكن حاصلاً قبل الطّلب، فالأمر كان قليلا بالمقارنة مع من سبقه، حيث بلغ عدد الأفعال الأمرية في قصيدة "أفرح يا جمهور اتهنى": حوالي اثني عشر فعل أمر لكن إعادة ذلك الفعل في كل مقطع وهو "أرفع" فلنمثّل في قول الشاعر:

[1] –محمد الصالح بن علي، من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، ص119.

[2] –عثمان مقيرش، الخطاب الشعري في ديوان "قالت الوردة"، ص97.

أَفْرَحْ يَا جُمْهُــورْ اتْهَـــنَّى وأرْفَعْ رَاسَكْ يَا مْخْتَارْ
عُصْفُورِكْ فِي جْنَانَكْ غَــنَّى اليُومْ وغُدْوَة وكُلْ نْهَارْ
أرْفَعْ رَاسَكْ يَا قِلِـــــــيلْ لَا تَبْقَى مَحْقُورْ ذِلِيــلْ[1]

كذلك نجد في قصيدة "الثورة في سوف" قصيدة كاملة فيها إلا ثلاثة أفعال أمر نذكر منها قول الشاعر:

حَوَادِثْ فِي شُوشَة الْعَتْرُوسْ الْقَايِدْ ومْعَاهْ أَوْلَادْ
شِدْ بِيدِكْ وأذْبَحْ بِالمــوسْ جَلْبَهْ ودْخَلْهَا صَيَّادْ[2]

والملاحظ من خلال هذه الدراسة أن الفعل المضارع نال حظا أوفر وأوسع من بقية الأزمنة الأخرى، لأن المستقبل متعلق بالفعل المضارع، يدل على مدى حركية القصيدة في التجدد والاستمرار في كل زمن وعصر، كما يدل أيضا على الاضطراب الذي يغزو نفسية الشاعر وينطلق من واقعه المعيش ووصفه وتصوير مفهومه، فهي سمة أسلوبية تميز الشاعر عن غيره من الشعراء.

*** الظرف:**

وينقسم إلى نوعين: ظرف المكان وظرف الزمان.

أ–ظرف الزمان: هو إسم منصوب يبين الزمن الذي حصل فيه الفعل[3]، ونجد ذلك في قصيدة "عظم الشفاء":

سَعْدِي بَايِدْ عَامْ السَّنَه زَادَهْ المرَضْ إبْزَايِدْ[4]

ويقول أيضا في قصيدة "الصغر والكبر":

[1] –محمد الصالح بن علي، (السابق)، ص69.
[2] –نفسه، ص56.
[3] –مصطفى الغلاييني، جامع الدورس العربية، ص73.
[4] –محمد الصالح بن علي، (السابق)، ص90.

وخَايِفْ نهَارْ يُومْ الشِّدَّة الوَاحِدْ امُوتْ هَكَّه إبْدَاهْ[1]

ويقول أيضا في قصيدة "إذاعة سوف":

خَبَرْهَا شَايِعْ وكُلْ يُومْ مَفْتُوحَة عَدَدْ سوَايِعْ[2]

وقد وردت أزمنة عدة في قصائد الديوان، وهي التي تدل على زمن وقوع الحدث.

ب- طرف المكان: وهو اسم منصوب يبين المكان الذي حصل فيه الفعل[3]، ونجد ذلك في قصيدة "التراث":

طُلْعُتْ سَحَابَة فُوقْ مِنْ غَرْدَايَة ردَّة الْحَاسِي فُوقْ مِنْ لَبْيَارْ[4]

ويقول أيضا في قصيدة "تحية إلى مدينة بسكرة":

بِسْكرَة مَشْهُورَة مَرْكَزْ للثُّوَّارْ وَقْت الثُّورَه[5]

وقد وردت كذلك (فوق) الدالة على المكان الذي وقع فيه الحدث.

المطلب الثاني: الصفات

وهي مادل على ذات الشيء وحقيقته[6]، ونجد ذلك في قصيدة "سفينة الصحراء" يقول الشاعر:

شُـــوفْ الـــعَـــجَـــبْ سبْعَ أيَّامْ مَا يَشْرَبْ اعِبْ

[1] محمد الصالح بن علي، (السابق)، ص92.
[2] - نفسه، ص97.
[3] -مصطفى الغلاييني، جامع الدورس العربية، ص167.
[4] -محمد الصالح بن علي، (السابق)، ص77.
[5] -نفسه، ص226.
[6] -مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ص73.

إِجُــوا مِنْ غَارْبَهْ احُطُّو اكْتِبْ وإِهْدُّولَهْ عَنْ صَدْرَهْ حَبَلْ[1]

ويقول في قصيدة "دولة شقيقة":

فِي الرَّسَمْ والحدُودْ أَقْرَبْ دَوْلَه تُونسْ شَقِيقَة أَبْوَابْهَا مَحْلُولَـه

جَـــــارْتِي فِي الـــــجِّيهَـة ومِنْ قَبَلْ دِيمَه نْزُورْهَا ونْجِيهَا[2]

ويقول في قصيدة: "تحية إلى مدينة بسكرة":

يَا بِسِكْرَة المِـــــسْـــــمِيَه إِنَالْ رَاحْتَـــهْ الـلِّي إِزُورْهَا بِالنِّيَّه

يَا بِسكْرَة نَاسِكْ أَفْكَارْهَا حَيَّـه كِي الأَبْ كِيفْ الأخُتْ كِيفْ أَخِيهَا[3]

من خلال هذه الأبيات نلاحظ أن النّعوت التي وصفها الشاعر لها صفة الاستمرارية والامتداد وهذا ما يوحي لنا أن الشاعر يتخير الألفاظ المناسبة في حالة الوعي والإدراك خاصة عند انتهائه، ومن ثم يكون تأثيره أكبر في الآخرين، وقد خلق الشاعر بهذا الاختبار حيوية الكلمة والتي استمدها من حيويته المعهودة فيه.

المطلب الثالث: التنكير والتعريف

ينقسم الاسم إلى نكرة ومعرفة.

أ–النكرة: هي ما يقبل (ال)[4] وتؤثر فيه التعريف أو يقع موقع ما يقبل (ال) ونجد ذلك في بعض بعض القصائد منها قصيدة "موت الأبناء"ومثال ذلك:

[1] –محمد الصالح بن علي، (السابق)، ص81.

[2] – محمد الصالح بن علي، (السابق)، ص223.

[3] –نفسه، ص225.

[4] –محمد محي الدين عبد الحميد، شرح ابن عقيل على ألفية بن مالك ومعه، دار الطلائع، (دط)، 2004، ص43.

مَلَّه زَهَرْ عِنْدَهْ سْتَاتِي غَصَّتْ هُو تْقَبَضْ والمكُحْلَة هَزُّوهَا[1]

ويقول أيضا في قصيدة "رسالة لأخي بالثورة":

الله يُنُصْرَهْ ويمْتَعَهْ ويعِينَهْ طَالَعْ جبَلْ وَاعِرْ صِعِيبْ حْجَارَه[2]

ويقول أيضا في قصيدة "الفقيد الراحل":

نْخَبِّيكْ فِي كَرَّاسَه ونْشُوفْلَك مَضْرَبْ أَعَزْ بْلَاصَه[3]

منها قوله: (زهر، جبل، حجارة، كراسه، مضرب)

ب–المعرفة: هي ما وضع لشيء معين، والمعارف هي: الضمير والعلم واسم الإشارة والمعرفة ب (ال) والإسم الموصوف والمضاف إلى معرفة والمعرفة بالنّداء[4]، ومن أمثلة ذلك نجد قصيدة "رسالة لأخي بالثورة" يقول الشاعر:

أَوْلَادْ الجْزَايِرْ شَاقِيَه عَنْ جَالِكْ طَـلَـعْ دَمْـهُـمْ عَنْ دِينْهُمْ نَغَّـارَه[5]

ويقول أيضا في ذات القصيدة:

يَاظَالْمَة مَا تَعجْبكْشِي أَشْغَالَكْ ولَا تَنفْعَكْ نَاسْ اللِّى تْجِي عَنْ بَالَكْ[6]

ويقول في قصيدة "فقدان أم الأولاد":

سَهْرَانْ طُولْ اللِّيلْ فِي تَخْمِيمَه بُكْرَه نِفْتِنْ مَقْسُومْ عَنْ قَدَّاشْ[7]

[1] – محمد الصالح بن علي، (السابق)، ص81.
[2] –نفسه، ص57.
[3] –نفسه، 130.
[4] –فاضل صالح السامرائي، معاني النحو، ص38.
[5] – محمد الصالح بن علي، (السابق)، ص57.
[6] –نفسه، الصفحة نفسها.
[7] –نفسه، ص119.

طول الليل معرف بالإضافة.

ويقول في قصيدة "إذاعة سوف":

كُلْ النَّوَادِي الوَادْ والبَيَّاضَه مِنْ سطِيلْ حَتَّى إلدُونْ بُوقْصَّاعَه[1]

تناولنا من خلال هذه الأبيات الأسماء المعرفة بـ (ال) والأسماء المعرفة بالنداء والمعرفة بالإضافة.

فالمعرفة بـ (ال) وهي اسم سبقته فأفادته بالتعريف فصار معرفة بعد أن كان نكرة، و(ال)كلها حرف تعريف، لا اللام وحدها على الأصح وهمزتها همزة قطع وصلت لكثرة الاستعمال على الأرجح، وتتمثل هذه الأداة دلالة على العموم أو الإستغراق فتعطى اللفظة المعرفة بها هذا المعني في سياقها الذي ترد فيه[2].

وما يمكن استخلاصه من ظاهرتي التعريف والتنكير، فمثلا في قصيدة "عيد النصر 19 مارس "تغلبت فيها المعارف على النكرات وخاصة المعرفة بـ (ال) فطغيان المعارف يعود دوره للقصيدة حيث يحاول الشاعر عرض قضية كبيرة في حياة الجزائر وهي التحدي والقوة والمبادرة ومواجهة الأعداء والقدرة على تجاوز الأزمات عن طريق التفاؤل وهذا ما جعله في قمة انتصاره على أعدائه وحساده.

المطلب الرابع: الضمير

"هو اسم لما وضع لمتكلم، كـ: (أنا) أو لمخاطب كانت أو لغائب كـ: (هو) أو لمخاطب تارة أو لغائب آخر، وهي قد تأتي بارزة وهو نوعان: متصل أو منفصل، أو مستتر ليس له صورة في اللفظ"[3].

[1] -محمد الصالح بن علي، (السابق)، ص100.

[2] -مصطفي الغلاييني، جامع الدروس العربية، ص96،100.

[3] -أحمد الهاشمي، القواعد الأساسية للغة العربية، حسب منهج متن ألفية بن مالك، دار الكتب العلمية، بيروت، (دط)، (دت)، ص79.

وقد استعمل الشاعر الضمير بأنواعه الثلاثة: الغائب والمخاطب والمتكلم، موزعة على سائر القصائد، وللضمير في الاستعمال دلالات بالنسبة للباث.

أ- **المتكلم**: وظّف الشاعر ضمير المتكلم أنا، فالشاعر انطلق من ذاته إذ يقول في قصيدة "فقدان العزيز الغالي":

إِذَّبَّلَتْ مَاعُدْتُشْ عَلَى عْدَالِي فَقَدتْ زُولْ مِنْ عِنْدِي عَزِيزْ وغَالِي[1]

ويقول أيضا في قصيدة "زلزال الجزائر":

مْحْتَارْ طُولْ اللِّيلْ نُومْ رْقَادِي مِنْ الكَارْثَة اللِّي وَاقْعَة فِي بْلَادِي[2]

ويقول أيضا في قصيدة "قصة حب في البادية":

سَاهِرْ طُولْ اللِّيلْ بَايِتْ فِي حَالَه فَقَدتْ خيَارْ الجِيلْ بِنْت الَرجَّالَه

سَاهِرْ انْخَمَّمْ فِي التَّعَبْ فِي حَالَة سَهْـــرَانْ لَا نَهْجَـــعْ رْقَادْ النُّومْ[3]

ومن خلال هذا الاستعمال لضمير المتكلم يظهر لنا جليا كيف يتدخل الشاعر في صنع الدلاله اللغوية للقصيدة ويبلورها كيف يشاء ليستطيع التأثير في المتلقي أو المرسل إليه عن طريق سياقات دلالية تتضافر فيما بينها لتشكل نسقا دلاليا واحدا نكشف منه لدى شاعرية الشاعر ومدى تحكمه في زمام دعوته.

ب-**المخاطب**: ويشمل الضمائر التالية: أنتَ، أنتِ، تاء، كاف الخطاب، وياء المخاطبة، وللتوضيح أكثر نعطي أمثلة من قول الشاعر في قصيدة "رسالة لأخي بالثورة":

[1] -محمد الصالح بن علي، من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، ص122.
[2] -نفسه، ص137.
[3] -نفسه، ص181.

يَا خَايْنَة طَمَّاعَه يَا ظَالْمَه مسْتَعمْرَة خَدَّاعَه[1]

ويقول في قصيدة "أفرح يا جمهور إتهنى":

أرْفَعْ رَاسَكْ يَا قِلِيلْ لَا تَبْقَى مَحْقُورْ ذِلِيلْ[2]

ويقول أيضا في قصيدة "تحية إلى مدينة بسكرة":

بِسِكْرَة يَا جَارَه إوَاتِيكْ شُكْرِي فِيكْ مُوشْ خْسَارَة[3]

والملاحظ أن ضمائر المخاطب جاءت واضحة لأن الشاعر هنا يخاطب الناس لأن الخطاب جاء عامة وليس خاصة، وجاءت هذه الضمائر بصمة بارزة وهو دليل على وجود النزعة الخطابية في القصائد وهي بصمة أسلوبية.

ج- الغائب: لقد كان وجود ضمائر الغائب قليلا مقارنة بسابقه وخاصة للضمير المتكلم، ولعل الشاعر قد قلل ضمير الغائب لما يحمله من دلالة الغياب والسهو وأيضا الغائب لا يؤمر ولا يخاطب، ثم إن الغائب لا يحمّل، إذ الغائب غير معروف لدى المتلقي إذا وصفناه، ولذلك اعتمد الشاعر على وصف هذا الغائب، فيقول في قصيدة "يا أنصار الدين لا زمنا ثورة":

فلَسْطِينْ قِعْدِتْ تَاعْبَه مِسْكِينَة وقَدَّاشْ لِلْهَا فِي التَّعَبْ سْنِينْ

صَابِرْ إكَافَحْ شَعَبْهَا عَنْ دِينَـهْ شِيَـــــابْ وشَبَابْ ونسَاوِينْ[4]

[1] -(السابق)، ص58.

[2] -نفسه، ص69.

[3] - نفسه ص226.

[4] -نفسه، ص194.

إنّ دلالة الضمير وتنوعه قد طوعه الشاعر بخدمة غرضه وهو التصرف بإرادته محاولات تكسير الحواجز والمعاناة ورغبته الشديدة لمواجهة الحياة رغم الصعوبات، فالشاعر عليه أن يقوم برسالة في نشر التفاؤل، وفي تجميل الحياة وتزيينها لينير للسّارّين درب الحياة الأبدي.

المبحث الثالث: المستوى البلاغي

حيث نسلط فيه الضوء على أسلوب القصيدة ونتناول في هذا المستوى الخبر والإنشاء.

المطلب الأول: الأسلوب الخبري هو الأسلوب الذي يصح فيه أنه يقال لقائله أنه صادقاً فيه أو كاذباً، فإن الكلام مطابقا للواقع كان قائلة صادقاً، وإن كان غير مطابقاً له كان قائله كاذباً[1].

نجد في قصيدة "الثورة في سوف":

نُذْكُرْ حَـــادِثْ فِي الرَّبَّـــاحْ دِيبِدِيبِي أَو هَاكْ المِطْرَاح

مَعَارِكْ بِالخـنْجَرْ والسـلَاحْ فِي جِيـشْ لَعْدَى حَصَّادْ

الله أَكْـــــبَرُ لِلْـــــكِفَاح والتَّـــــحِيه لِلْجِـــهَادْ[2]

فقد اتخذ الشاعر من القضايا الإنسانية والروح العمومية ملاذا للتعبير عما يدور في نفسه وهذا الضرب من الخبر فيه خطاب موجه إلى الشعب السوفي بدعوته إلى الإستقلال والتحرر ومقاومة الأعداء.

المطلب الثاني: الأسلوب الإنشائي

وهو ما لا يصح أن يقال لقائله أنّه صادقاً فيه أو كاذباً، وينقسم إلى نوعين: إنشاء طلبي وإنشاء غير طلبي.

[1] -علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، دار المعارف، (دط)، (دت)، ص139.

[2] -محمد الصالح بن علي، (السابق)، ص55.

إنشاء الطلبي: هو ما يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب ويكون بالأمر والنهي والإستفهام والتمني والنداء[1].

أ– النداء: هو الطلب الإقبال بالحرف الذي ينوب مناب أدعوا وأدوات النداء الثمانية هي "الهمزة"، "أي"، "، "الياء"، "أو"، "آي" وغيرها، فقد ورد في قصيدة "بنت الحلال":

واحِدْ كَاسِبْ بِنْت رْجَالْ بِنتْ عْرُوشْ خيَارْ قَبِيلَة

أوَاحِدْ كَاسِبْ بِنْت أرْذَالْ يَا وِيــلَه مِنْــهَا يَا وِيلَهْ[2]

يقول أيضا في قصيدة "السلم في العالم":

يَا إِلْاهِي أَنْتَ السُّبْحَــانْ عَالم مَا كَانْ يَا رَحِيمْ عْبَــادَكْ يَا خَالِقْ الْبَشَرْ

يَا مُيَسِّرْ الإِنِسْ والجَــانْ عَظِيمْ الشَّانْ لَا قَبْلَكْ ولَا بَعْدَكْ يَا مُسَخّرْ المِطَرْ

يَا خَــالَــقْ كَانْ أو كَانْ عَلَى كُلْ أَلْوَانْ يَا قَــادِرْ تِحْــي المِدْفُونْ فِي القبَرْ [3]

استعمل الشاعر أسلوب النداء في هاتين القصيدتين وذلك لجلب الانتباه بتوظيف أداة النداء "الياء".

ب–الاستفهام: وهو طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل، وله أدوات كثيرة منها الهمزة وهل[4] ... وقد ورد الإستفهام في بعض القصائد لكن بشكل معتبر، نذكر منها قوله في قصيدة "رسالة لأخي بالثورة":

[1] –علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، ص139.

[2] –محمد الصالح بن علي، من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، ص150.

[3] –نفسه، ص161.

[4] –علي جارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، ص210.

إلْوَاشْ إخَـــــــــايِرْ؟ رَايِسْ العَدُو عَنْ وَاشْ قَاعِدْ حَايِرْ[1]

ويقول أيضاً في قصيدة "الصغر والكبر":

اللِّي خَلَقْ حَوَّى وآدَمْ وَاشْ دَا نْـــــقُـــــولْ كِي نِلْقَاه؟[2]

ويقول أيضا في قصيدة "قدس العرب":

القُدس يَا نَاسْ طَالَبْ إِغَاثَة إلْوَاشْ اللِّيَاثَة؟ الرْجَالْ بِنْشَدْ كَانْ للثِّلَاثَة[3]

والملاحظ من خلال هذه الأبيات كثرة الإستفهام، دلالة على الحيرة وعلى التساؤلات التي تجول في نفسه.

ج- الأمر: وهو طلب الفعل على وجه الاستعلاء[4].

ويقول الشاعر في قصيدته "أفرح يا جمهور إتهنى":

أرْفَعْ رَاسَكْ يَا قِلِيلْ لَا تَبْقَى مَحْقُورْ ذِلِيلْ

ويقول في ذات القصيدة:

أرْفَعْ رَاسَكْ يَا زَوَّالِي لَا تَبْقَى مَحْقُورْ إلْتَالِي

ويقول أيضا في نفس القصيدة:

إخْدِمْ عَنْ رُوحَكْ وتْهَنَّى ولَا تَبْقَى دِيمَه تِسْتَنَّى[5]

والملاحظ هنا أن الشاعر استعمل الأمر في صيغة تحسّرية يحمل في داخله الحزن والآلام على شعبه.

[1]-محمد الصالح بن علي، (السابق)، ص59.

[2]-محمد الصالح بن علي، (السابق)، ص93.

[3]-نفسه، ص196.

[4]-علي جارم، مصطفى أمين، البلاغة الواضحة، ص169.

[5]-محمد الصالح بن علي، (السابق)، ص69.

كما نلاحظ في هذه القصيدة أن الأمر ورد بصيغة واحدة، وهي المضارع مع (لا) الناهية، وقد تخرج هذه الصيغة عن أصل معناها إلى معاني أخرى تستفاد من صيغ الكلام وقرائن الأحوال ويكون غرضه البلاغي هو النصح والإرشاد.

والإنشاء غير الطلبي: وهو ما لا يستدعي مطلوبا، وله صيغ كثيرة منها التعجب والمدح والذم و القسم وأفعال الرجاء وكذلك صيغ العقود[1].

1)– التعجب: وهو تفعّل من العجب، وله ألفاظ كثيرة غير مُبَوَّب لها في النّحو[2]، وقد ورد التعجب في قصيدة "موت الأبناء"يقول الشاعر:

ضَاقْ الخَاطِرْ انْحِسْ الخَوَاطَرْ فَدُّوا مَلَّه غَرِيبَة عُمُرْ مَا نَنْسُوهَا[3]

وهنا عبر الشاعر من خلال تعجبه واستعظامه بشيء فُتِن به، فعبّر من خلال أداة التعجب حتى يفهم السامع وينقل إليه ما يحس به من استعظام.

ونجد المدح في قصيدة "وادي سوف":

بلَادْ الثَّقَافَة بلَادْ الكَرَمْ والجُودْ والضِّيَافَة[4]

والذَّم في قصيدة "الخصام الفاشل":

قُلْتِلْهَا عَقْلَكْ مَخْصُوصْ هَذَايَا تَضْيِيعْ فلُوسْ وِينَه الله عِنَدَكْ مَدْسُوسْ

تِشْرِي وتْحُطِّي فِي الدَّارْ يَرْشَى فِي خزَانَة مَرْصُوصْ يِزِّي مِنْ قِلَّة لَعْمَارْ[5]

فهنا الشاعر في هذه الأبيات نجده يذم الزوجة.

[1] –علي جارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، ص139.

[2] –بركات يوسف هيود، شرح قطر الندى ويل الصدى، ص328.

[3] –محمد الصالح بن علي، من روائع الشاعر علي عناد، ص121.

[4] –نفسه، ص103.

[5] –نفسه، ص147.

المطلب الثالث: الانزياح التركيبي

وهو خروج التركيب عن الاستعمال المألوف أو الأصل الذي تقتضيه قواعد اللغة فيتحول التركيب الجديد إلى سمة أسلوبية بارزة في الخطاب الشعري.

والمبدع الحقيقي هو الذي يبني من العناصر اللغوية تراكيب تتجاوز إطار المألوفات، فيفضي ذلك إلى إفراز الصورة الفنية المقصودة والانفعال المقصود[1].

ولعل سعي المبدع في عدوله عن التركيب في صورته الأصلية إلى تركيب لغوي جديد غايته تحقيق:

-إثارة المتلقي ومفاجأته بشيء جديد.

-دفع الملل عن المتلقي، وهنا تتحول الإنزياحات التركيبية إلى حيلة مقصودة لجذب انتباه القارئ[2].

وتتعدد صور الإنزياح التركيبي في الخطاب الشعري، ومن أبرزها:

- **التقديم والتأخير**: هو ظاهرة أسلوبية، تعني علاقة بين جزئين مرتبين من أجزاء السياق، ويدل موقع كل منهما من الآخر على معناه، وتخضع لمطالب أمن اللبس، وقد يؤدي ذلك إلى أن تنعكس المرتبة بين الجزئين ويقع التقديم والتأخير[3].

1- تأخير المبتدأ: وردت هذه السمة الأسلوبية في الخطاب الشعري عند علي عناد نذكر منها ما وجد في قصيدة "الثورة في سوف" في قوله:

مَعَارِكْ بِالخِنْجِرْ والسْلَاحْ فِي جِيشْ لَعْدَى حَصَّادْ[4]

خ مقدم م مؤخر

[1] -نور الدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، (ج1)، ص169.

[2] -يوسف أبو العدوس، الأسلوبية رؤية وتطبيق، ص184.

[3] -تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، المغرب، (دط)، (دت)، ص209.

[4] -محمد الصالح بن علي، من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، ص55.

2- تقديم المفعول به على الفاعل:

نجد ذلك في قصيدة "بنت الناس":

حَيَّرْنِي عَسَّاسْهَا[1]

م-به ف

ويقول في قصيدة "الغزل":

عجِبْنِي فِعْلِكْ[2]

م-به ف

حيث تقدم المفعول به عن الفاعل و(الياء) ترجع على الشاعر وذلك في قوله (حيَّرني، عجبني) لأنّه أعظم شأن من الفاعل، وذلك في (عسّاسها، فعلك)، قُدِّم المفعول به عن الفاعل لأنه أخصه بالكلام.

[1] -(السابق)، ص186.

[2] -نفسه، ص188.

الفصل الثالث: البنية الدلالية

المبحث الأول: في علم الدلالة

"لا تقتصر أهمية علم الدلالة (semomtics) على كونه جزءً من علم اللغة أو فرعا من فروعه أو لأنه يعد العمل الأساسي في الوصول إلى تحديد دقيق للتّصور الدلالي التاريخي للألفاظ، بل إنّ أهميته تتخطى ككل ذلك إلى الحد الذي يصبح فيه هذا العلم ذا أهمية كبيرة لدى المناطقة والفلاسفة، وعلماء النفس، وعلماء الإجتماع"[1].

ويعد **ميشال بريال** (Michel Breal) بين من استعمل مصطلح الدلالة وذلك في كتابه: "Essai de sémantiques" سنة 1897، ثم توسع استعماله في فرنسا وفي البلاد الناطقة بالانجليزية[2].

لقد عرف علم الدلالة تعريفات عديدة منها ما ذكره **أحمد مختار عمر** قائلا: بأنه "دراسة المعنى أو العلم الذي يدرس المعنى أو ذلك الفرع من علم اللغة الذي يتناول نظرية المعنى أو ذلك الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توافرها في الرمز حتى يكون قادرا على حمل المعنى"[3].

ومن أهم المحاور التي طرقتها الدراسات الدلالية الحديثة هي:

1- **محور الدلالة:** ويتضمن دراسة المعنى والحقول الدلالية: السياق، أنواع المعنى وتحليله.

2- **محور العلاقات الدلالية:** ويتضمن الترادف والاشتراك والتضاد والفروق وتدرّج الدلالة ومساحتها، كما يتضمن بنى الألفاظ وحركية الثروة اللفظية، الاقتراض ونحو ذلك من المسائل.

[1] -فتح الله أحمد سليمان، مدخل إلى علم الدلالة، مكتبة الآداب، القاهرة، (ط1)، 1911م، ص413.

[2] -ينظر: عمار شلواي، الحقول الدّلالية في درعيات أبي العلاء المعري (رسالة دكتوراه)، إشراف: د. عبد الله بو خلخال، مخطوط جامعة باتنة، 2004-2005، ص21.

[3] -أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، (ط5)، 1998، ص11.

3- **محور التغير الدلالي**: أسباب التغير الداخلي والخارجي، والتغير وأشكاله ومجالاته إضافة إلى البحث في المجاز والاستعارة ممّا له اتّصال وثيق بالمعنى وتبدلاته[1].

المطلب الأول: المعجم الشعري

إن التواصل بين الأفراد يفرض وجود قائمة من الكلمات مشتركة بينهم يفهمون معانيها بكيفية متشابهة أو متقاربة، ولكن دلالات الكلمات المعنوية يصعب عليهم الاتفاق حول تحديدها، لأن درجه فهمما تتفاوت من شخص إلى الآخر تبعا للتجربة التي مر بها كل فرد، وطبيعة البيئة التي ينتمي إليها المتكلمون باللغة، ومستوى التعلم وغيرها من العوامل التي تسهم في تحديد الدلالة.

وأحسن طريقة لفهم معنى الكلمة هو وجودها في التركيب الذي يسهم في إبراز معناها ويجعلها متباينة عن تلك التي تقاربها أو تبدوا مشابهة لها، بالإضافة إلى الوظائف الدلالية ذات الارتباط بالمحيط والثقافة الذين يعبران عن دلالة اللفظ المستقلة عن كل كلمات اللغة، فمعنى الكلمات محدد وفق قائمة بمفردات اللغة، وترتبط فيها بينهما بمجموعة من الظواهر المتشابهة والقابلة للمقارنة والاستبدال ويتحدد المعنى أكثر حين ظهوره في بنية المعجم الذي يمتلكه المتكلم، أو وفق التغيرات التي تطرأ على معاني الكلمات المرتبطة بالحقل المعين، فالمعجم هو مجموع الكلمات التي تصنعه لغة ما في متناول المتكلمين، فهو حقيقة اللغة التي يكتسبها الفرد عن طريق معرفة المفردات الخاصة، التي تتوافر على تشكيل الخطاب وبنائه، فالمعجم يتجاوز المفردات ولكن لا يبلّغ إلا بها، ولا تكون المفردات إلا بوجود المعجم؛ لأنها تُعد عيّنة منه، وعلى الرغم من أنه يصعب معرفة عدد الكلمات التي تكون معجم اللغة إلا أنّ عددها محدّد نسبيا في اللغة المعينة وهو قابل للإثراء والإزياد والافتقار[2].

إن الشاعر مبدع، ولكل مبدع معجمه الشعري الخاص به الذي يميزه عن غيره، ويرتبط المعجم ارتباطا حيا بتجربة الشاعر وموقفه ورؤيته للحياة، والمعجم اللغوي لأي مبدع، هو ابن بيئته، فالمجتمع والبيئة لهما تأثير على معجم الشاعر اللغوي[3].

[1] -ينظر: أحمد قدور، مبادئ في اللسانيات، ص284.

[2] -ينظر: أحمد عزوز، أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص08،09.

[3] -ينظر: راشد الحيسني، البنى الأسلوبية في النص الشعري، دار الحكمة، لندن، (ط1)، 2004، ص111،112.

المطلب الثاني: نظرية الحقول الدلالية

تعتبر من أكثر نظريات البحث اللغوي التي حظيت بالاهتمام من قبل الباحثين والدارسين اللغويين، تهدف هذه النظرية إلى تنظيم الدلالات اللغوية وبنائها[1].

حيث تقوم هذه النظرية على ما يسمى عند اللغويين بالحقل الدلالي أو الحقل المعجمي"[2]، الذي يعتبر أحد المصطلحات التي لم يتمكن الباحثون من إعطاء تعريف لها، إلا بعد أبحاث عديدة وبعد عمق نظر لدقائق مجالات لمعنى، حيث نجد تعريف **ستيفن أولمان** (S.Olman) للحقل الدلالي بأنه "قطاع متكامل من المادة اللغوية، يعبر عن مجال معين من الخبرة"[3]، في حين يرى **جورج مونان** (G. Mounin) أن الحقل الدلالي هو: "مجموعة من الوحدات المعجمية التي تشتمل على مفاهيم تندرج تحت مفهوم عام يحدد الحقل[4]، أي أنه مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها مثل الكلمات الدالة على الألوان في العربية يمكن أن تقع تحت المصطلح العام اللون، وهو قطاع متكامل من الناحية اللغوية يعبر مجال معين"[5].

ويعد البحث في الحقول الدلالية من البحوث التي لم تتبلور فيها نظرية دلالية جامعة رغم الجهود اللغوية لعلماء الألسنية والدلالة إلا في العشرينيات والثلاثينيات من القرن الماضي والتي أنتجت أولى مختلفة حول تصور للحقول الدلالية[6].

وقد ذُكِر* أن أصحاب هذه النظرية اتفقوا على جملة مبادئ هي:

[1] -خولة طالب الإبراهيمي: مبتدئ في اللسانيات الحديثة، الدار الوطنية للنشر، الجزائر، (ط2)، 2000، ص123.

[2] -رجب عبد الجواد إبراهيم، دراسات في الدلالة والمعجم، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (دط)، 2001، ص25.

[3] -ينظر: أحمد مختار عمر، علم الدلالة ص79.

[4] -رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الوالي ومباك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، (ط1)، 1988، ص79.

[5] -رجب عبد الجواد إبراهيم، (السابق)، ص25.

[6]- Cous linguisti quesgemera le-F-de soussure p: 173-174.

أو أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص82.

* أحمد مختار عمر.

1-لا وحدة معجمية لا تنتمي إلى حقل معين؛ أي أنه لا يمكن أن توجد كلمة ذات معنى ولا يكون لها حقل تنتمي إليه.

2-لا وحدة معجمية عضو في أكثر من حقل، بمعنى أن الكلمة الواحدة لا تأتي في حقلين أو أكثر[1].

3-لا يمكن إغفال السياق الذي ترد فيه الكلمة.

4-استحالة دراسة المفردات مستقلة عن تركيبها النحوي،[2] فالكلمة لا معنى لها بمفردها، فهي تكتسب معناها من علاقاتها بالكلمات الأخرى، فالمعنى يتحدد ببحث الكلمة مع أقرب الكلمات إليها في إطار مجموعة واحدة، لأن السياق والتركيب النحوي هو الذي يعطينا المعنى المقصود[3].

وقد تعددت الاتجاهات حول تصنيف المفاهيم الموجودة في اللغة ويمكن تحديدها وفق تصور ذاتي اعتباطي، وتختلف من باحث إلى آخر وذلك نظرا لخضوع الحقل لذاتية الباحث[4].

وأهم تصنيف وتحديد ما يقوم على الأقسام الآتية:

1- الموجودات.

2- الأحداث.

3- المجردات.

4- العلاقات.

ويوجد تحت كل قسم أقسام أو ما يسمي (بالحقول) صغرى، ويتفرع كل قسم (حقل) صغير إلى أقسام جزئية أقل منها وهكذا[5].

[1] -ينظر: أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص80.

[2] -ينظر: محمد أسعد محمد، في علم الدلالة، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 2002، ص47.

[3] -أحمد مختار عمر، (السابق)، ص80.

[4] -نور الهدى لوشين، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، المكتب الجامعي الأزريطة، الإسكندرية، (دط)، (دت)، ص372.

[5] -أحمد عزوز، أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية، ص89.

وقد وجدوا أن حجم الحقول يختلف من مجال إلى مجال، وأن أكبر مجال في أي لغة ذلك الذي يحوي الكائنات والأشياء، ويليه الأحداث وأقل من ذلك المجردات وأقل الجميع كلمات العلاقات[1].

- **حقل الموجودات:** ولها العديد من الأقسام كالحي وغير الحي، ولكل منهما أجزاء[2].

وينقسم الحي: إلى الإنسان وكل ما يتعلق به والحيوانات وطيور وحشرات وغيرها من الحي فمنه الطبيعي والمركب[3].

- **حقل الأحداث:** ويضم هذا الحقل مجموعة من الطبيعة كالمناخ والنشاط الانفعالي كالحزن والخوف والفرح بالإضافة إلى النشاط الفكري كالإدراك والتفكير وكذا الإحساس[4].
- **حقل المجردات:** وهي الألفاظ التي تدل على الوقت، المقدار، الجاذبية والأسرة والطاقة والسرعة وغيرها.
- **العلاقات:** ويتضمن هذا الحقل مجموعة من العلاقات أو الروابط المختلفة التي تعمل على الانسجام والتماسك في النص وتتمثل في العلاقات المكانية والزمانية والإشارية والعقلية[5].

ومن أبرز الحقول الدلالية المستخدمة في الديوان ما يكون في الآتي:

- **حقل الموجودات:**

1)-حقل أعضاء الإنسان:

الدم -أحضان—بيدك—قلبها —رمها دمهم—القلب — أوذانك—بطنك -دمها—راسه —دمي—إيدي —ذوقي—ظهر — القلوب—عضانا —العين—راسك —مخه—بالوذن —الشعر—الرقبة —لبه (عرض الصور) —وحهه- لعيان—كتفه — ركبين—سيقان —عظم—ركبته —الجسد—مسلاني —لساني—راسه

[1] -أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص96.

[2] -أحمد محمد قدور، مبادى اللسانيات، ص304،305.

[3] -أحمد مختار، (السابق)، ص95.

[4] -أحمد قدور، (السابق)، ص304،305.

[5] -نفسه، ص304،305.

– دمي–فمى –بصباعه–قلبي –ذراعه–بالزناد- رجلية–كرايم أقدامه–عينيا –كبدتي–كفوفه – ركيتي–جاشي –خيبتي–شاربها –عظمه–تيفها –حاجبها–عقلك –اللسان–صلبه – الهذب– خده –الشفه–شعورها –قد–الدفة –العظا ما تحت الأضلع أي (القلب و الجوارح) –لكتاف – راس–صدرها– جبينها–وجهه –الأجسام.

يبين هذا الجدول الألفاظ الدالة على الأعضاء التي وظفها الشاعر في معظم قصائده وهي ألفاظ ذات دلالة إيجابية لأنها توحي بقدرة الإنسان والطاقة الكبرى على الإتحاد –اتحاد الذات مع الكون– فنجد جزءً من هذه الألفاظ الموظفة تحمل جرحاً نفسيّاً بليغاً لدى الشاعر، خاصة في شعر الرثاء الرثاء (التحزين) والشعر الوطني والثوري، يعني ذلك أن الألم وصل إلى أقصاه وقد دلّت ألفاظ على ذلك مثل: (العظم –جاشي –دمي –العظا –قلبي –دليلي (الجوارح)...).

كما أوحى جزء آخر برقة الشاعر وعذوبته وتغزله أحيانا وقد دلت ألفاظ من مثل: (اللسان – الشفة –لكتاف –شعورها –نيفها ....).

ونجده موظفاً، العين والقلب بكثرة بالأعضاء الأخرى، وكل عضو في ذلك حمله بدلالة تحتكم لسياقات متنوعة.

2)-حقل أسماء الشخصيات:

حمه لخضر (محمد لخضر عمارة) –لمقدم مبروك–حمادي الساسي–عمر البرناوي (شاعر تونسي) – علال (علي بن أبي طالب) –عيشوش (الطيب) –أحمد بن بله –فرحات عباس–هواري بومدين (إبراهيم بوخرّوبة) –محمد بوضياف –الرئيس بوتفليقة–بن يوسف بن خدة

هذا الجدول يبين تواصل الشاعر مع مجموعة من الشخصيات، وظف هذه الأخيرة بلغة خاصة وتجربة فريدة نجد ذلك خاصة في الشعر الثوري والوطني"، وذلك من أجل خلق علاقات حوارية بين النص والقارئ والذاكرة الجماعية ومعايشة تلك الفترة بما فيها من آلام.

يقول الشاعر في قصيدة "الثورة في سوف":

وَقْعَتْ حَرْبَه لَضَّـايَة مِنْ بَعْد إِعْلَانْ الْجِهَادْ

"حَمَّه لَخْضَرْ" هَزْ الرَّايَة والجَنَّـــة ومْعَـاه أوْلَادْ[1]

ويقول أيضا من القصيدة نفسها:

لْجِيل الصَّاعِدْ نَهْدُوكْ مَشْهُـــــورَة فِي كَلْ بْلَادْ

سَقْسِي "لمقَدَّمْ مَبْرُوكْ" عَلَى الجِهَة يَعْطِيك رْشَادْ[2]

في الأمثلة السابقة وظّف الشاعر شخصيات تاريخية بطولية مشهورة في منطقة وادي سوف*، تبحث دائما عن التجدد والنصر والكفاح، هذا حلم الشاعر وهو بزوغ شمس الحرية والعدل في الوطن.

3)- حقل الكون:

يشتمل هذا الحقل الدلالي على ثلاثة حقول فرعية وهي:

حقل الطبيعية الجغرافية – حقل الحيوان –حقل النبات، ولنمثل لكل منها:

حقل الطبيعية الجغرافية	حقل الحيوان	حقل النبات
الري–الظلام–الليل–البترول–حطـب–السـماء–إمشـتي–	بـراني–الطـاوس–أغبيـت–لمـص–عصـيد–الحوار–إلقاح (الناقة)–حديان–حوار–(مولود	الغرس–السـجر–الخروب–قصيبة–

[1] –محمد الصالح بن علي، من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، ص55.

[2] –نفسه، الصفحة نفسها.

* يقع إقليم وادي سوف جنوب شرق الجزائر، وهو جزء من العرق الشرقي الكبير، يحده من الشرق نفطة ونفزاوة، وهي حدود تونسية، ومن الجنوب واحات غدامس عن الحدود الليبية، ومن الغرب وادي ريغ (تقرت وتماسين)، ومن الشمال بلاد الزاب (بسكرة)، ليمتد إلى جبال الأوراس والنمامشة وإلى منطقة نقرين. (علي غنابزية، مجتمع وادي سوف من خلال الوثائق المحلية في القرن الثالث عشر (هـ) التاسع عشر (م)، رسالة لنيل الماجستير في التاريخ الحديث والمعاصر، إشراف الدكتور عمر بن خروف، 2001، ص8.

إمصيف–قمر–مناجم–الأرض–صحراء–إمحزف–الرمل–ضو–الربيع–البحر–الشط–الرقراقي	الناقة) –الفحل–جمال–صيود (أسد) – خروف–الإبل–الخيول–الحصان–المهري–الغزلان–أبكار–علاليش–حوحايا–يناق–عناق الريم–حواشي	لمص–سمهري–وصفار–تمر–الجمار–عشبة–سيش–النوار–الجبار

يأتي الحقل الكوني بما فيه الطبيعة الجغرافية والنباتية وحقل الحيوان حافلا بمجموعة كبيرة من الرموز والألفاظ، فالشاعر اعتبر الطبيعة بكل ما فيها سواء حية أو جامدة ملاذا خالصا لصروف الدهر، فهو في جوهره إنسان يستوعب الأشياء الموضوعة حوله، فيحيلها موضوعات ذاتية وجدانية.

فنجد أن حقل النبات يبرز جزءً كبيراً ومخفياً من ثقافة الشاعر منها: الغرس، الجبار، لمص، الخروب... .

كما تجد حقل الكائنات الحية التي أطلقنا عليها حقل الحيوان، منها ما يرمز للضعف والألفة والوفاء والجمال من ذلك: الغزلان، الخيول، الجمال، الطاوس... . ومنها ما يرمز للوحشية والهمجية من ذلك: صيود (الأسد)، الفحل.

كما نجد أيضا ألفاظ الطبيعة الجغرافية: إمْصَيَّف، القمر، مناجم، الليل... . كلها رموز وظفها الشاعر للدلالة على القوة والصلابه والصبر.

نلاحظ من خلال حقل الموجودات أن الشاعر اعتمد في ديوانه على معاجم مختلفة منها معجم الطبيعة، الإنسان، الحيوان، ... . لأن الشاعر تعددت رسالته التي يواجهها الشعب ويمكن أن نقول أن هذه الرسائل لم يحصرها شاعرنا لفئة معينة وإنما كانت في عمومها تدل على أن قضايا متعلقة بحياته وحياة غيره تشغل باله، وصف فيها أحداث له من الآلام والأحزان والحرية... . وغيرها ما يملأ نفسه ويبث فيه روح الحيوية والنشاط.

- **حقل الأحداث:**

1)- حقل الحزن: (التوجع والألم)

لقد كثرت ألفاظ وعبارات الحزن والتشاؤم والألم والإغتراب في قصائد الشاعر، وهذا راجع لغربته، ومعاناته النفسية، والجدول الآتي يوضح معظم ألفاظ الحزن والواردة في ذلك:

فراقي–شاقي–الفرقة–حرقه–تغود–صديت–ضاقت–الغربة–مصهود–بالتيرات–مغيوظ–فاقد–دموع–مريض–مهموم–محتار–مقسوم–محرمق–دموعي–مرار–البلاء–مسكينة–محقور–المظلومين–حزينه–متألمة–الظلم–فانية–تازة–يحراقي–تحزن–ضاق–بكتت–إلفراق–مر–مسو–إتقصت–إنطست–إذبلت–فقدت–متعكر–فارقي–حاير–الظلم–ضقتي–الشاغلة–موته–شوط–شاويني–عطشان–يابسربقي–حريقي–إلسافر–غادربي–للهم–مشقيني–ليعة–عذاب–ناره–قتلني–خطر–مرض–أجله–شلهوبة–كاوني–حرقة–تلهب–الفرقة–أيسيت–طاب–ذاب–وجاعي–مكفوخ–متكوفع–مصروب–غيب–مشي–برد–الجفا–فقدناك–تلهب–نارها–صمادة–رحلت–مسافرة–أوهامي–مشت–سخفت–راحت–إيبس–فارق–السثقا–صغر خاطري–خلاتي–إتعدى–سفر–حزين–آلام–منكوبة–إء لم–موجاعة–وجعنا–صعوبه–نكبة–غاب–محروم–مكروب–يبكي–الزلزال–حطم–الكارثة–مصبة–الفاجعة–أجراحة–لموات–الجرحى–شق–تألمت–صدمة–حطت

من خلال هذا الجدول يتبين لنا أن الشاعر قد وظف ألفاظ الحزن والتشاؤم والاغتراب في بعض قصائده ليعبر عن مكنوناته وتجاربة ومواقفه.

يقول الشاعر في قصيدة "فقدان العزيز":

يَا خَالْقِي هَـــاتْ الصَّبرْ نَسِّينِي بَرَّدْ الـــنَّارْ الشَّاعْلَة فِي كِنِينِي

شَاعْلَة نِـــــــيـــــــرَانِي عَلِى زُولْ مِتْغَيِّبْ مِشِي خَلَّانِي[1]

[1] –محمد الصالح بن علي، من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، ص124.

ويقول أيضا في قصيدة "فراق الأم" أو كما سماها "الغربة":

مَكَاتِيبْ رَبِّي هِمَّلْتْنِي سَاقِتْ مِشْتَاقْ دُورَة مَلَكْ فسْطْ بلَادِي

ضَجيِّتْ والغُرْبَة عَلَيَّ زَادَتْ وفَاقِدْ أَحْبَابْ جمَـاعْتِي وانْدَادِي

فـــــقَـــدَتْ اللَّـــــمَّه فَقَدَتْ نَاسْهَا اللِّي فَسَطْهُمْ نسَّمَّى[1]

التأمل في هذه الألفاظ: (الشاعلة، متغيب، نيراني، مشتاق، ضجيت، الغربة، فقدت...) نلحظ أنها توحي بدلالة الغربة والحزن والمعاناة والأسى التى عاشها الشاعر، هذا وإن دلّ على شيء فإنما يدل على الحركية، فنجده مازجا بين التحدي والمبارات وبين الانحناء والانقياد والاستسلام وهذا يدل على الحالة التى عاشها الشاعر من رغبة في الانطلاق وخوف من عواقب التحرك وهذا يعكس جوانب حياة يعرفها الإنسان.

2)- الحقل الديني:

شهيد –القرآن – أصحاب النبي العشرة الأبرار –الرسول – صلوا– اسم الجلالة (الله) – محمد (ﷺ)– بسم الله– التهامي – الإيمان –سورة الأنعام –شفيعنا –سورة البقرة–استغفرتك – الحمد الله –الصلاة – الصيام–الإسلام –الشريعة – شهر رمضان –السنة

من خلال هذا الجدول نلاحظ أن الشاعر صاحب توجه إسلامي ورؤية وتصوراً ولغة، ويعود ذلك حسب تصورنا إلى أن الشاعر الشعبي الجزائري شاعر وثيق الصلة بربه وبيئته، شدشد الارتباط بعقيدته الإسلامية، فهي سمة بارزة بهذا الشعر.

[1] –محمد الصالح بن علي، (السابق)، ص16.

- **حقل المجردات:**

1) حقل ألفاظ الحب والنسب:

والجدول التالي يوضع ذلك:

جيب–حب–يعجبك–حبيبي–محبوبها–حراير–مشتاق–خيالها–شعورها–عيونها–زينها–بنت العربان–أنتي–ما أحلى–خلتني ممحون–زين التبسيم–غزال–ماجملها–ما طول–شطاره–حبك–لبي–ناسها–عجبني–عشيقك–إبحبها–غرامه–ريمه (أنثى الريم) –الزوجة

نلاحظ من خلال الجدول أن ألفاظ الغزل قليلة لأن هم الشاعر هم إنساني رسالي، وليس همّاً عبثيا لاهيا.

- **حقل العلاقات:** يشتمل هذا الحقل الدلالي على فرع منها حقل الحيز الزماني، حقل الحيّز المكاني وحقل حروف الظرف والعطف وحروف الجر.

1) حقل الحيز الزماني:

الزمان–الربيع–إمصيف–أمشي –بعد–المينوت–إمحزف–اليوم

بالنسبة لحقل الزمان يمكن القول إن عناصره تجعل النص الشعري نصاً ذا قيمة، وتمنحه طابعا من الحكمة والموعظة وذلك من خلال تحدث الشاعر عن الماضي والمستقبل وتوالي الأزمنة، أو تسارع الثواني والدقائق والأيام أو بطئها، فهذه كلها ظروفا زمانية تُعد مجالا خصباً للاعتبار والتعلم من خطوب الدهر ودروسه.

2)- حقل الحيز المكاني:

بسكرة–الحوش–الدار–مخربي–قوق–تحت–قسنطينة–الداوار–قالمة–العاصيمة–واد سوف–غرد الجمل––غرداية–ردة الحاسي–الحمراية–النجع–البيت–إلبشار–اميهونسه–القداشي–الرياح–البياضة–المغير–جامعة–الطالب العربي–طريفاوي–تقرين–العاتر–واد خالد–لطرفاية–الصحن–تندوف–عين صالح–أدرار–القيبة–ضبايا–هبة–الزقم–الدبيلة–غمرة–الخبنه–العقلة–واد العلندة–

قمار—المقرن—ورماس—يبحيرة—أبن الضاوية—سطيل—بو قصيصيعة.

يمكن القول أنه حمل جل من حقل المكان دلالة إيجابية تضمنت حبا وعشقا وإلهاما في الشاعر لوطنه عامه من ذلك بسكرة، قسنطينة، بشار، قالمة، العاصمة ...

وأمكنة خاصة الحب والعشق من ولايته ومسقط رأسه بالأخص الذي ألّف فيه قصيدة خاصة في ذلك معنونة بـ "مسقط رأس"، في حين قال قصيدة جمع فيها كل بلديات الولاية الأولى بعنوان "التراث" والثانية بعنوان "إذاعة سوف".

3)-حقل روابط مختلفة:

ظرف	حروف الجر	حروف العطف
فوق —تحت-بين- يوم	في — من — عن على —ل — و-الباء	حتى — لا لكن —الواو — الفاء- بك- أم — أو -ثم

ما يمكن ملاحظته من الجدول المدرج أن الروابط التي استخراجها من الديوان أن جمعيها يحقق الانسجام والترابط للنص وتوظيفها بهذا القدر في القصائد دليل على أن الشاعر استطاع أن يحقق لقصائده من الانسجام ومن ثم إيصال رسالته على أحسن صورة.

من خلال رصدنا لمعظم الحقول الدلالية في القصائد للشاعر يتين لنا أن حقل الموجودات قد تربع على مساحة الإبداع، ثم يلي ذلك حقل الأحداث فالشاعر يعاني فيه هزات نفسية في فكره الباطني جلها في زجر فكري عميق أثر على نفسيته بالآلام والآهات والأحزان المنثورة على القصائد، ثم يأتي حقل المجردات بما فيه من حب وعشق ووصف، وفي الأخير نجد حقل العلاقات التي تحقق الانسجام والترابط للنص.

وفي الأخير تستطيع القول أن الحقول الدلالية التي عجت بها معظم القصائد للشاعر بينت لنا المعجم اللغوي الذي تميز به الشاعر، هذا المعجم الذي ترجم لنا انفعالاته وإحساساته ورؤاه، كما بين

لنا مرجعيته الثقافية الخصبة، فهكذا جاءت قصائده قصائد متماسكة من خلال الهجتهه العامية (السوفية) بالأخص.

المطلب الثالث: العلاقات الدلالية

العلاقات الدلالية مصطلح حديث، يعنى بدراسة العلاقات بين الكلمات من نواحي متعددة كالترادف والاشتمال والتضاد ونحو ذلك، إذ تبين أن الكلمة لا يتضح معناها إلا بمجاورتها للكلمات الأخرى ضمن الحقل الذي تنتمي إليه[1].

نقوم بالتطرق في هذه العلاقات في شكل موجز كالآتي:

1)علاقة الترادف synonym

2) علاقة التضاد incapability

3)علاقة الاشتمال أو (التضمين، العموم) liy eponomy

4)علاقة الجزء بالكل part whole relation

1)- علاقة الترادف:

فالترادف في أصله اللغوي من مادة (ردف) أوله وزنان في العربية، ردف، يردف وردفا وردف... بمعنى بيع وتوالى ومن مزيد هذا الثلاثي اشتُقّ مصدر على وزن (تفاعل) وهو ترادف[2].

كما تعددت تعريفاته من الناحية الاصطلاحية: فنجد الإمام "فخر الدين الرازي" يعرفه بأنه: الألفاظ المفردة الدالة على شيء واحد باعتبار واحد[3].

[1] -ينظر: أحمد قدور، مبادئ في اللسانيات، ص309.

[2] -زبير دراقي، محاضرات في فقه اللغة، دويوان المطبوعات الجامعية، (ط2)، 1994، ص99.

[3] -السيوطي: المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تح: محمد أحمد جاء المولى، محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البحاوي، منشورات المكتبة المصرية، بيروت، 1987، (ج1)، ص402.

وعرفه **بالمر** فيقول: (مجموعة الكلمات – بالنسبة بالمصنف المعجم – تحمل المعنى نفسه)[1].

والجدول الآتي يوضح أهم الترادفات التي عجت بها قصائد الشاعر الشعبي علي عناد:

عنوان القصيدة	البيت	الصفحة	النموذج الشعري	اللفضان المترادفان
فراق الام	02	16	دخَلِتْ البَحَرْ أورِيمَة والشَّطْ قَابَلْنِي امْلَوَّحْ غِيمَة	أوريمة = غيمة
	18	17	إنْحِسْ كَبَدْتِي مِتْحَرْجَة مَعْطُوبَه فرَاتِكْ جبَلْ بِالسِّيفْ عَنَّه رَافِي	متجرحة = معطوبة
	21	17	مَضْرُورْ مِنْ قَلْبِي مرِيضْ إنْحِسَّهْ مَصْهُودْ بِالنِّرَانْ يَا تِحْرَاقِي	مضرور = مصهود
	01	16	أَمْوَاجْ البَحَرْ والشَّطْ والرَّقْرَاقِي جَادُونْ مِنْ تَحْزِنْ نَهَارْ فْرَاقِي	البحر = الشط
الثورة في سوف	14	56	الله أَكْبَرْ لِلْكِفَاحْ والتَّحِيَّة لِلْجِهَادْ	الكفاح = الجهاد
	18	56	شَيْ محَتّقْ بِالتَّحْقِيقْ حَادِثْ وَاضَحْ بِالتَّدْقِيقْ	التحقيق = التدقيق
رسالة	03	57	الله يُنُصْرَهْ ويْمْتَعَهْ ويْعِينَهْ	واعر

[1] –فرانك بالمر، مدخل إلى علم الدلالة، تر: خالد محمود جمعه، دار العروبة، الكويت، (ط1)، 1997، ص92.

لأخي بالثورة			طَالَعْ جبَلْ وَاعِرْ صِعِيبْ حْجَارَهْ	= صعيب
	05	57	عَزَمْ فِي حَالَهْ قَدْ ازُولْ فَارْقِي فِقَدَتْ زْوَالَهْ	فارقني = فقدت
	22	58	الغَاصِبْ اخْسَرْ هُو وجِمِيعْ أَتْبَاعَهْ لَا إفُكْهَا عَوَّانْ لَا دْبَارَهْ	عوان = داره
عيد النصر 19 مارس	01	06	الْحَمْدُ الله الرَّايِسْ خَبَّرْنَا بَشَّرْنَا الْكُفَّارْ إمْشُو	خبرنا = بشرنا
	10	60	وِيلْ الْبَيَّاعَة بِالْوِيلْ يشَعْلُوا فِي النِّيرَانْ إقِدُّو	شعلوا = إقدو
	12	60	يحْسَابُوا شَدُّوِنِي حْبَالْ البَيَّاعَة وِاللِّى وصَّالْ	البياعة = وصال
	04	60	الْجَزَائرْ رِبْحِتْ لِسْتِقْلَالْ الكُفَّارْ إتَّقُّوا وإمْشُو	إتقو = إمشو
ذكريات نوفمبر	09	62	جَمْلْ ضَمْنَا رْجَالْنَا وِنْسَانَا شِيَابْنَا وشَبَابْنَا بِصْغَارَهْ	جمل = ضمنا
الجزائر بين	01	65	نُوفَمْبَرْ يَا مَاعْزِيزْ عَلِينَا إنْحِبُّوكْ وِنْعِزُّوكْ يَا غَالِينَا	إنحبوك =

الأمس واليوم	19	66	رَحْلُوا مْشُوا هَرْبُوا غَطُّو بقْفَاهمْ مَاتَقبْلُوشْ إلدِينْهُمْ خَاطِينَا	رحلوا = مشوا
روح العمل	12	67	مِنْ ثَمْ وَتَانَا الزَّهَرْ مْوَالِمْ إتْجَلَّى ظلَامْ اللِّيلْ بَعدْ غِيمَة	وتانا = موالم
انتخاب نص افريل	06	71	وكُلْ حَدْ قَلْبَهْ بِالْهَنَاء مِتْفَايِلْ وَبعدْ اللِّى إيبِسْ رِيقَة انْشِفْ شيَاحهْ	إنشيق = إيبس
التراث	33	79	أتجِمْلُو جمَاعَة وتبتوا الحكَايَة وبَاشْ يرَحْلُو مِن الصُّبُحْ مِنْ لِفْجَارْ	الصبح = الفجار
	44	80	اسْتَغْفرَنْ لكْ يَاخَالْقِي مُولَايَا وبَعَّدْ عَلِينَا حَرْ صَهْد النَّارْ	حر = صهد
سفينة الصحراء	10	81	فِي أرَضْ خَالِيَة يعَقَّبْ افُوتْ فِي لَوْعَازْ وأشْبَاكْ الرمَلْ	يعقب = افوت
الفروسية للعرب	02	84	حصَانِي مَشْكُورْ شَايِدْ فِي العَالمْ مَشْهُورْ	شايد = مشهور
طبقي الشقايا	04	111	كُونشْ بفحَلْ الله ولَعَلْ المْرْبُوطْ ومَكَتَّفْ احِلْ سرَاحَهْ	المربوط = مكتف

عيني				
عظم الشقا	24	91	عَلَى وَاشْ عَاطِي ابْعَرَضْ رُوسْ أَكْتَافَهْ تَاعَبْ ابِسْ رِيقَهْ انْشِفْ شِيَاحَهْ	إبس = إنشق
لقاء مع الصحافة	06	108	إِذَا كَانْ قُولَهْ مسْتَوِي فِي غَايَة عَلَى قَافِيَة مِتْرَادْعَه مَعْدُولَة	مترادعه = معدولة
موت الأبناء	05	121	اثْنِينْ عَنِّي صَدُّوا سبِقْ بِيهِمْ قَلْبِي مشَوْ وتْعَدُّوا	صدوا = تعدوا
فقدات العزير الغالي	04	122	البِيبَانْ جِمْلَة فَاتْحَة مَحْلُولَة فِي وِجْه كَابِرْ عَلِيهْ هْبَالِي	فاتحة = محلولة
الفقيد الراحل	10	130	ولَا تْقُولْ هَاهِي سقْمتْ وسْمَاحَتْ وحَتَّى البحَرْ يَنْشَفْ ايسْ غدِيرْ	تنشف = ايبس
زلزال الأضام	21	138	العَدَدْ هَايِلْ لَا جمَعْنَا حْصَاهَا لمْوَاتْ يَاسِرْ شُوفْ وَاشْ يِرْدِمْهَا	هايل = ياسر
الخصام الفشل	10	146	بَايِتْ نِتْقَلَّى عَ النَّارْ تْعِبِتْ وْقَبَضْنِي وَسْوَاسْ مِتْحَيّرْ قَلْبِي مخْتَارْ	متجبر = محتار
الصديق	07	148	كِيفَاشْ قَلْبَهْ وخَاطْرَهْ متْهَنِّي أو هُو صَاحْبَهْ فِي نَارْ لِهِيبَة	حر = نار

بيت الحلال	30	151	وَاحِدْ كَاسِبْ بِيتْ بلَادَه ذُكْرَه مَبْرُومَة أو قدَّادَه	ذكره = مبرومة
النفس الغرورة	11	163	اخْلِفْ مَاضَاعْلِكْ وعَدَالِكْ لُوكَانْ اتْسَلَّمْ عَارْ وْعِيبْ	ضا علك = غدا لك
	22	164	والرَّابَعْ كَانْ شُفتْ الزِّينْ التُّوبَة تتَّقَّى وتْغِيبْ	تتقى = تغيب
	40	165	قَادِرْ يحْمِينَا مِنْ النَّارْ ويمْنَعْنَا مِنْ التَّعْذِيبْ	يحمينا = يمنعنا
الوقت	02	173	الفِيل وَاطِى رَاسَهْ احْشِمْ اسْتِحِي رَبَّحْ قَبَضْ بْلَاصَة	احشم = استحي
الغزل	11	187	حكِيلْهَا عَنْ حَالِي احْكِيلْهَا عَ اللِّى فِي فِكْرِي وفِي بَالِي	فكري = بالي
	27	188	تَامَّه الْخَصَايِلْ كَامْلَة مَجْمُولَة عِشْرِينْ عَامْ العُمُرْ مَا تُوصْلَهْ	كاملة = محمولة
الكوطة	01	215	لَا قَالُوا لَا عِيبْ ولَاعَارْ حَاجَة مَافِيهَاشْ غبُوطَة	عيب = عار

دولة شقيقة	02	223	جَارْتِي فِي الْجِيهَة ومِنْ قَبَلْ دِيمَه نْزُورْهَا ونْجِيهَا	نزورها = نجيها

يتضح لنا من خلال هذا الجدول أن الترادف كان له الحضور المهيمن في معظم القصائد مقارنة بالألفاظ المتضادة، فقد عملت هذه المترادفات على تأكيد المعنى الذي أراد الشاعر أن يبعثه في ذهن المتلقي والمتأمل في الألفاظ المترادفة يلحظ أنها تنتهي إلى حقل الحزن، كـ: متجرحه، مصهود، رحلوا، فقدت، إيّس، ثعلو، معطوبة، صدوا... .

هذه الألفاظ تحمل دلالة الحزن والاضطراب النفسي الذي يعيشه الشاعر نتيجة الأوضاع التي آلت به.

2) علاقة التضاد:

يقصد بالتضاد اللفظ الموحد على معنيين مختلفين وتعنى بالمخالفة –هنا[1]– أي أن يكون كل معنى من هذين المعنيين ضد الآخر[2].

ويقول **أبو الطيب اللغوي**: "الأضداد جمع ضد وضد كل شيء ما نفاه نحو: البياض والسواد، السخاء والبخل وليس كل ما خالف الشيء ضد له، ترى أن القوة والجهل مختلفان وليسا ضدين، وإنما ضد الجهل العلم"[3].

وبهذا فإن التّضاد هو الجمع بين النقيضين والجدول الآتي يوضّح أهم الكلمات المتضادة التي عجت بها قصائد الشاعر والتي شكلت ظاهرة أسلوبية في قصائده هذه:

[1] –ينظر: فتح الله أحمد سليمان، مدخل إلى علم الدلالة، ص32.

[2] –إبراهيم أنيس، في اللسانيات العربية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، (دط)، (دت)، ص197.

[3] –راشد الحسيني، البنى الأسلوبية في النص الشعري، ص175.

عنوان القصيدة	البيت	الصفحة	النموذج الشعري	اللفضان المتضادان
فراق الأم	05	16	تهار الفرْقَة جَانِي الجتره مَشْهُورْ مُوشِي دَقَّة	مشهور≠درقة
	06	16	حَسِّيتْ رِيقِي لَا هَبَطْ لَا يَرْقَي وفِكْرِي احْوَاسْ بِينْ جَايْ وْغَادِي	لا هبط≠ لا يرقى جاي≠ غادي
الثورة في سوف	27	56	خَرَجْ تخضَرْ مِنْ سُوفْ عَاتِي مَا يَعْرَفْشِي الْخُوفْ	عاتي≠ الخوف
رسالة لأخي	40	59	بِالْقَهْر عَنَّهْ تَوْ وَلَّا دَايِرْ اهِزْ عِيلْتَهْ وِشْلَاكْتَهْ وصْغَارَه	تو ≠ داير عاجل / آجل
عيد النصر 19 مارس	09	60	بَعْد الظَّلْمَا طَلَعْ سُهِيلْ صْوَى ضَوْ أو مَعَادِشْ لِيلْ	الظلما≠ ضو
	25	61	أوسَاعْ بَالِي مَاعُتّشْ كَاسِدْ يَا مَبْعَدْ بَكْرِي عَنْ تَو	بكري≠ تو
ذكريات نوفمبر	09	62	جَمَلْ ضَمْنَا رْجَالْنَا وِنْسَانَا شِيَابْنَا وسْبَابْنَا بِصْغَارَه	رجالنا≠ نسانا
الجزائريين الأمس و اليوم	27	66	بَعد السدُودْ الضِّيفَة تَوَسَّعْنَا وطَلْعَتْ مِثْل الْبَدَرْ تِضْوِي فِينَا	الضيقة≠ توسعنا
	29	66	آخِرْ شَهَرْ أكْتُوبُرْ إجِي يُومْ أَوَّلْ مِنْ شَهرْ نُوفَمْبَرْ	آخر≠ أول

افرح يا جمهور تهنى	17	70	شِدْ مَتَّنْ إِيدِكْ فِي لِيدْ وعَزّي إِيمِنِكْ والإيسَارْ	إيمنيك≠ الإيسار
وادي سوف	16	140	إبْجَاهْ اللِّى خلَقْ آدَمْ وَزَادَة حَوَّى اهَنِّيهْ وينَجِّيهْ من الأعَادِيا	آدم ≠ حوى
مسقط الراس	04	101	مَصَانَعْ ومَدَارِسْ تَلْحَقْ إلتَالِي إلْكُلْ الأَهَالِي أنْثَى وذَكَرْ طَالْعِينْ الْعَلَالِي	أنثى ≠ ذكر
موت الأبناء	08	121	غَرِيبَة صَارِتْ صَغَّرْتهَا صَغَّرْتْهَا وكْبَارِتْ	صغرتها ≠ كبارت
السلم في العالم	02	161	يَا مُسَيِّرْ الإِنْس والجْانْ عَظِيمْ الشَّانْ لَا قَبْلَكْ لَا بَعْدكْ يَا مْسَخَّرْ المطَرْ	قبلك≠ بعدك
	10	161	الشَّاعِرْ يتْمَنَّى الأَمَانْ فِي مَكَانْ لِلْعَامْ جمْلَة فِي الْبِرْ والبَحَرْ	البر ≠ البحر
النفس الغرورة	07	163	قَالِتْلِي أَنْتَ وَاشْ بِيكْ رَبِّ بِدِّي وَرَبِّ إِجِيبْ	يدي≠ إجيب
	20	164	أَحْوَالَكْ مَاهِيشْ مَعْدُولَه شِيطَانَكْ يَحْضَر ويغِيبْ	يحضر ≠ يغيب
	39	165	مُولَانَا عَالْم لَسْرَارْ كَانَهْ خَافِي وَلَّا جْهَارْ	خافي ≠ جهار

الوقت	10	173	الله يَرَحْمَهْ اللِّى مَاتْ فِي الجَبَّانَة والْحَيْ صَابرْ فِي الدَّرِكْ يَا حْلِيلَه	مات ≠ الحي
	15	174	الشَّبَابْ صُعْبُوا وِالْسَنَاتْ أوعَارِتْ النِّيَّة طِفِتْ بُرْكُتْ عَلِيهَا الجلِيلَة	النية ≠ الحليلة
الغزل	30	188	لُوكَانْ تَطلْعِي تخُشِّى السِّمَا نَطْلَعْلَكْ كُونْ تَهَبْطِي تِحْت الْوَطَا تُدْخُلْهَا	تطلعي≠ تهبطي
الكوطة	08	215	قِدِيمْ يَاسِرْ مَاهُوشْ جدِيدْ وطُعْمُهْ مَافِيهَا مْطُوطَة	قديم ≠ جديد
يا أنصار الدين لازمنا ثورة	15	195	كَانْ عِشِتْ حَرَمْ وزِينَة كَانْ مُتُتْ مُجَاهِدْ مَعَ لُخْرِينْ	عشت≠ متت

أول ما نلاحظه من خلال هذا الجدول هو أن الألفاظ المتضادة تقريبا تأتي موظّفة بالمقارنة الضاربة وما ينتج منها من صراع، فالتّضاد الذي كان في هذه القصائد وقع بين الكلمات الآتية:

الظلما – ضو | يمنى – يسرى | بكري – تو

آخر – أول | قديم – جديد | عاجل – آجل

خافي – جاهر

هذا التّضاد الذي يكشف عن الصراع القائم بين متناقضات الحياة، حيث يتحول النص بموجبها إلى حركة تستوعب في صليها مفارقة الحياة، وكل ما فيها يوحي بحركة الجدل التي تتجسد في الواقع.

3)علاقة الاشتمال:

وهو من العلاقات الدلالية المحدثة، وهو عبارة عن الدال العام أن يكون مدلوله عاما، ويضم دلالات متعددة تنطوي تحته[1]، والجدول التالي يوضح ذلك:

الناس –الليل –اليوم –البحر–فلاح –السوق –نهار–الضو–تجار – ريح –دهب –حصان – العالم –السيف –الربيع–النار –لسلام–هلال-السحاب–بلادي – شعب –الزمان –فقر– الظلم–كتاب–الواحة–الدستور–الفجر-الدار–الغزال–الصمد–طبيب–إبليس–ظهري–الشعر– الجماعة–القاعة–الصوت–الصيف–مساجد-العلم–دواء–الدهر–السفيه–القمر–النفس-الشر– حلال–الدخان–الدنيا–العقل–البترول–التمور–الشاعر–موسيقى–الطيار–الشمس.

من خلال هذا الجدول نلاحظ أن علاقة الاشتمال قد طغت هي الأخرى على قصائد الديوان، والغرض منها الإفصاح عمّا يدور في نفس الشاعر.

4) علاقة الجزء بالكل:

وذلك كعلاقة اليد بالجسم وعلاقة العجلة بالسيارة وغيرها من العلاقات[2]، فلنمثل لذلك:

قلب –يد – لباسي –عيوني –تنادي – ساق –آذان – وجه – النفس للدم – النواره –كبدتي –الولد – اليوم – عظم –عضانا – القصة –ثمار – لساني –البشرة – الجمار –دمعتي

نلاحظ من خلال هذه الألفاظ أن علاقة الجزء بالكل كان لها الدور الفعال هي الأخرى في هذه القصائد.

فالعلاقات الدلالية جاءت متنوعة ومتضاربة مكتنفة الواقع المعيشي للشاعر وحاملة لطاقاته الإبداعية مترجمة لأحاسيسه المكبوته، فهي تكشف عن ثراء معجمه الدلالي وقد كان لعلاقة الترادف الحظ الأوفر وذلك بغرض شرح القصائد وتوضيحها لشرحها وفهمها بوضوح لدى المتلقي.

[1]–ينظر: جاسم محمد عبود، مصطلحات الدلالة العربية، دراسة في ضوء علم اللغة الحديث، دار الكتب العلمية، بيروت، (ط1)، 2007، ص227.
[2]–ينظر: نور الهدى لوشين، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، ص389.

المبحث الثاني: الصورة الشعرية

إنّ الدّارس للأدب العربي القديم لا يعثر على تعبير الصورة الشعرية التراث الأدبي بالمفهوم المتداول الآن، أما بالنسبة للعصر الحديث فقد توسع مفهوم الصورة إلى حد أنه أصبح يشمل كل الأدوات التعبيرية مما تعودنا على دراسته ضمن علم البيان والبديع والمعنى والعروض والقافية والسرد وغيرها من وسائل التعبير الفني[1].

فيها تشترك عناصر الألفاظ والكلمات والقيم الفنية لإنتاج الهيئة الجمالية الخاصة بالمعنى في طبيعته التصويرية* الجمالية بقصد التأثير والإثارة في المتلقي قارئا أو سامعا[2].

من ثمّ ظهرت أهمية دراسة الصورة باعتبارها الجوهر الثابت في الشعر، وكل ما عداها من اتجاهات وأساليب وموضوعات تتغير، لكن الصورة باقية راسخة، لأنها كما يقول "داي لويس": "قاعدة حياة الشعر والمحك الرئيسي للشاعر ومناط تألقة"[3].

المطلب الأول: مفهومها

يعرفها الشاعر **إزّار باوندا** الصورة الشعرية بقوله: "تلك تقدم تركيبة عقلية وعاطفية في لحظة من الزمن"[4]، ويرى **هولم** رائد المدرسة التصويرية: "هي تشبيه حسي يعبر عن رؤيا"[5]، وللثراء الدلالي والتنوع في حقوله أسرار أسلوبية عميقة[6]، ففي هذا فلنمثل لكل منها.

[1] –محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، (ط1)، 1990، ص10.

* طبيعة التصويرية: عملية التصوير هنا تستعين بأدوات يلجأ إليها الشاعر ويرتكز عليها، وهذه الأدوات هي التي أقام عليها البلاغيون القدامى مفهومهم للصورة، وهي الألوان البلاغية المعروفة (التشبيه، الكناية، الاستعارة ...).

[2] –عبد الجليل مفتاح، نظرية الشعر المعاصر في المغرب العربي، الناشر مكتبة الأدب، القاهرة، (ط1)، 2007، ص202.

[3] –زكية خليفة مسعود، الصورة الشعرية في شعر ابن المعتز، دار الكتاب الوطني، بنغازي، (ط1)، 1999، ص07.

[4] –عثمان مقيرش، الخطاب الشعري في ديوان "قالت الوردة"، ص124.

[5] –محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، (ط2) 1978، ص07.

[6] –رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص105.

المطلب الثاني: أنواعها

أ- **التشبيه:** إن فن التشبيه هو أحد الأركان الأساسية للبلاغة العربية فعلماء البلاغة لم يقصرو في بيان منزلة التشبيه، وما له من أثر في رفع شأن الكلام، وخلع أشعة البهاء عليه وإلباسه روع الإعجاب.

فالتشبيه هو التمثيل والمماثلة، يقال شبهت هذا بهذا تشبيها أي مثلته به[1].

إذ أن شعرية التشبيه تقوم في أنه ينقل المتلقي من شيء إلى شيء يشبه، وكلما كان هذا الانتقال بعيدا عن البال قليل الخطورة بالخيال كان التشبيه أروع للنفس، وأدّى إلى إعجابها واهتزازها[2].

فيعرفه **التنوخي** يقوله: التشبيه: "هو الاختيار بالشّبه، وهو إذاشتراك الشيئين في صفة أو أكثر ولا يستوعب جميع الصّفات"[3].

وتجدر الإشارة هنا إلى أن (التمثيل) نوع من أنواع التشبيه، وهذا رأي عبد القاهر الجرجاني الذي يقول: (والتمثيل ضرب من ضروب التشبيه والتشبيه أخص منه، فكل تمثيل تشبيه وليس كل تشبيهٍ تمثيلٍ)[4].

يقوم التشبيه على أربعة أركان:

- المشبه.
- المشبه به: ويسميان (طرفي التشبية).
- أداة التشبيه: وهي الكاف أو نحوها ملفوظة أو مقدرة.
- وجه التشبيه: وهي الصفة أو الصفات التي تجمع بين الطرفين[5].

[1]-يوسف أبو العدوس، التشبيه والاستعارة، منظور مستأنف، جامعة اليرموك، دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة، (ط1)، 2007، ص15.

[2]-رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم، عنابة، الجزائر، 2000، ص153.

[3]-عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية علم العروض والقوافي، دار الآفاق العربية، القاهرة، (دط)، (دت)، ص256.

[4]-عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، ص75.

[5]-عبد العزيز عتيق، (السابق)، ص258.

إذ نجد أن الشاعر وظّف هذه الخاصية البيانية معتمدا على (الكاف)، ومن أمثله ذلك قوله متحدثا في قصيدة "وكالة رمضان":

كِي مِثِلْ الْهُوشْ النَّاسْ اللِّى مَاإصِمُوشْ[1]

ويقول أيضا في قصيدة "طيقي الشقاء ياعين":

يَا شَاطْرَه حِلِّى هْذُوبكْ هِزِّي كِيمَا الْعَادَة تُنُظْرِي شَبَّاحَه[2]

ويقول أيضا في قصيدة "رسالة لأخي بالثورة":

حَدِيثْ صَحْ يَا مَعْنَى قَدَّمْلَك سَرَّقْ إفِزْ قَلَبْهَا إتفَتَّحْ كِيمَا النوَّارَه [3]

ويقول أيضا في قصيدة "فقدان أم الأولاء":

لَيَّامْ مِثْل الرِّيحْ فِي التِّبْرِيمَه والدَّهَرْ دِيمَه صُنَعْتَه غَشَّاشْ[4]

وهكذا تتوضّح بعض أساليب التشبيه عن شاعرنا في إيضاح المعنى المقصود مع الإيجاز والاختصار وما يحصل للنفس من الأنس به بإخراجها من الخفي إلى الجلي الواضح، وتحقيق الفائدة لما "يفيده التشبيه من التخيل وتوليد الصور والجمع بين المتباينات والمتباعدات التي لا تقع في الحس، وكل هذا يؤدي إلى تجديد البيان واختراع الحور التي لا وجودلها"[5]؛ أي إخراج النفس أيضا مما لم تألفه إلى ما لها به من ألف.

ب- الاستعارة:

شغل البحث في الاستعارة منذ القدم مجالا واسعا من الكتابات البلاغية والنقدية، فقد فتح أرسطو منذ كتابة "فن الشعر" باب البحث في الاستعارة، باعتبارها وجها بلاغيا شكل علامة تميز

[1]- محمد الصالح بن علي، من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، ص160.

[2]-نفسه، ص112.

[3]-نفسه، ص57.

[4]-نفسه، ص119.

[5]-بدوي طبانة، علم البيان، دراسة تاريخية فينة في أصول البلاغة العربية، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، (ط4)، ص110.

إبداع الشعراء عن غيرهم من الناس، فالاستعارة عند العرب أسلوب من الكلام يكون في اللفظ المستعمل في غير ما وضع له في الأصل لعلاقة مشابهة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، وهي لا تريد عن التشبيه إلا بحذف المستعار له[1].

إذ يقول **عبد القاهر الجرجاني** في كتابة "دلائل الإعجاز": "الاستعارة أن تريد تشبيه الشيء بالشيء فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبه به، فتغيره المشبه وتجريه عليه"[2].

إذن فهي تشبيه مختصر ولكن أبلغ منه لأنه حذف أحد ركنيه ووجه المشبه وأداته، وأركاته (مستعار منه) و(مستعار له).

مشبه به مشبه

وزيّنت الاستعارة ثنايا القصائد الشعرية، ومن هذه الصور الاستعارية قول الشاعر في قصيدة "فقدان أم الأولاد":

مْفَارِقْ حَبِيبْ مْعَاهْ عِشْرَة قِدِيمَة وفْرَاقْهَا مُرَّارْ مَا طُقْتَاشْ[3]

فراقها مرار: إستعاره مكنية؛ حيث جعل الفراق طعاما أو شيئا يتذوق.

ويقول أيضا قي قصيدة "فقدان العزيز الغالي":

إذَّبَّلَتْ مَا عُدْتَشْ عَلَى عدَالِي فَقَدَتْ زُولْ مِنْ عِنْدِي عَزِيزْ وْغَالِي[4]

إذّبلت: استعارة مكتبة؛ حيث شبه الشاعر نفسه بالزهرة التي ذبلت.

[1] -ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، المطبعة الرسمية للجامعة التونسية، تونى، 1981، ص161.

[2] -عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: ياسين اليوبي، المكتبة المصرية، (ط1)، 2002، ص67.

[3] -محمد الصالح بن علي، من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، ص119.

[4] -نفسه، ص122.

لقد استطاع الشاعر بهذا التنشيط الأسلوبي لفن الاستعارة أن يعبر عن ثقافته الكبيرة على جميع الأصعدة، إذ كانت استعاراته شديدة التماسك والإلتحام فما إن تمر عليك استعارة حتى تتخيل صورة بديعية متماسكة تسمو إلى نهاية المرتقي في سحر البيان، بعيد كل البعد عن التكلف والصنعة الشعرية.

ت- الكناية:

مظهر من مظاهر البلاغة، وهي لغةً: مصدر لفعل "كنَيْت" أي تكلمت بما يستدل عليه، أو تكلمت بشيء وأردت غيره[1].

أما اصطلاحاً هو لفظ أطلق أريد به لازم معناه مع جواز وإرادة المعنى الأصلي، بعبارة ثانية كلام أريد به غير معناه الحقيقي الذي وضع له مع جواز إرادة المعنى الأصلي إذ لا قرينه لمنع هذه الإرادة[2].

فبناؤها الأسلوبي يقوم على ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه لينتقل من المذكور إلى المتروك[3].

ومن نماذج صور الكناية قوله في قصيدة "النفس الغرورة":

قَالَتْلِي لُو كَانْ إتْسَلِّمْ عِيبْ وْعَارْ لْوَاشْ تِدْفِنْ رُوحُكْ فِي غَارْ[4]

هنا كناية عن التوبة والابتعاد عن المحارم وعدم اللهو.

ويقول أيضا في ذات القصيدة:

[1] -عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار الصفاء للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، (ط1)، 2002، ص495.

[2] -بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، دار العلوم للبلاغيين، لبنان، (ط7)، 2001، (ج2)، ص139.

[3] -عبد القادر عبد الجليل، (السابق)، ص495.

[4] -محمد الصالح بن علي، من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، ص163.

الدِّنْيَا بِالدَّايِرْ نَوَّارْ هِزْ رَاسَكْ تِلْقَاهْ قِرِيبْ[1]

كناية عن المتعة في الحياة.

ويقول أيضا في قصيدة "موت الأبناء":

القَلَبْ بِينْ المطَرْقَة والزُّبْرَه ثَمَّاشْ طُبْ إلْكَبَدْتِي دَوَاوهَا[2]

كناية عن الهموم والتعب والحزن والمعاناة.

قد أضافت الكناية على المعنى حسنا وبهاءً وزادت الصورة وضوحاً وجلاءً؛ حيث أن الكناية عن الشيء أبلغ وأقوى من المعنى المصرح به، كما أنها جلبت انتباه المتلقي أكثر من الكلام المباشر، حيث أنها بعثت على التأمل والتفكر ومحاولة فك شفرات النص.

كما تقودنا الكناية إلى شيء آخر وهو أن للكناية دور كبير في تفادي التكرار، إذ أن الكناية عن شيء ما بعدّة مسميات يمكّن الشاعر من تفادي التكرار، وهذا مما يبرز قدرة الشاعر الهائلة على التجديد والإبداع.

ويتّضح مما سبق أن الصورة الشعرية هي حركة ذهنية تتم داخل الشعور، ولكنها في ذاتها تُعد انعكاساَ مكثّفاَ لمختلف جوانب الطبيعة والمجتمع مع الاحتفاظ بخصوصية التجربة، كما أنّها تدلّ على أشياء غير مرئية موجودة في وجدان الشاعر وترسّخت عبر المسيرة الحياتية، وهنا يتدخل اللاوعي لدى الشاعر في تشكيل الصور بحذف أو إضافة ما يراه ملائما لإخراجها صور لها خصوصيتها الناجمة عن الحالة الانفعالية للشاعر.

[1] -محمد الصالح بن علي، (السابق)، ص163.
[2] -نفسه، ص121.

المبحث الثالث: التناص

يعتبر التّناص من أهم المفاهيم النقدية التي حظيت بالدرس والاهتمام في مجالات عدة، من بينها الدراسات الأسلوبية، لما له من فعالية في تفكيك النص وتركيبه.

فالتناص تفاعل من نصص، ونظرا لارتباط التناص بالنص من حيث الاشتقاق، فقبل أن نصل إلى تعريف التناص يجدر بنا الوقوف أولا عند ماهية النص، والنص في اللغة معناه: الرفع البالغ، ونص الشيء ينصه نصا: رفعه وأظهره ... وقد وردت كلمة التناص في المراجع القديمة بمعنى الاتصال والازدحام، الظهور والبرز والجمع والتراكم الاستقصاء والتحريك والخلخلة... وهو بهذا المعنى يقترب من التناص بمفهومه الحديث الذي يشير إلى تداخل النصوص فيها بينها[1].

والتناص مصدر للفعل تناص وتناص القوم تزاحموا، وهذا المصدر بصيغتيه الصرفية هذه يدل على المفاعلة[2].

المطلب الأول: ماهيته

يمكن أن نعرف التناص على أنه "مجموعة من النصوص التي تتداخل في نص معطى، وعلى هذا فإن التناص نوع من تأويل النص"[3].

وقد وردت مصطلحات كثيرة في تراثنا النقدي لها علاقة بمصطلح النتاص: كالتضمين، والسرقة، والانتحال وغيرها[4].

---

[1] -ينظر: إبراهيم عبد الفتاح رمضان، التناص في الثقافة العربية المعاصرة، دراسة تأصيلية في ببليوجرافيا المصطلح، مجلة الحجاز العالمية المحكمة للدراسات الإسلامية والعربية، العدد الخامس، نوفمبر 2013، ص153،152.

[2] -ابن منظور، لسان العرب، (ط1)، 2003، مادة (نصص)، ص109.

[3] -نور الهدى لوشين، التناص بين التراث والمعاصرة، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، صفر 1424هـ، (ج5)، ص1021، 1022.

[4] -ينظر: القيرواني ابن رشيق، العمدة، (ج2)، ص114،106.

تقلّف العديد من النقاد هذا المصطلح، ولكنهم لم يتفقوا على تعريف موحّد، فأوّل ما ظهر التناص، ظهر مع **ميخائيل باختين** من خلال كتابه "فلسفة اللغة" وعنى باختين بالتّناص: "وهو الوقوف على حقيقة التفاعل الواقع في النصوص في استعادتها أو محاكاتها لنصوص – أو لأجزاء – من نصوص سابقة عليها"[1].

ثمّ ظهر عند الباحثة **جوليا كرينتيفا** التي اعترفت بأنه: "كل نص يتشكل من تركيبة فسيفسائية من الاستشهادات، وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى"[2].

ويعرفه **مارك أنجلينو** على أنّه: "كل نص يتعايش بطريقة من الطرق مع نصوص أخرى وبذلك يصبح نصّا في نص تناصا"[3].

وقد حاول **محمد مفتاح** في كتابة "تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص" على أنه: "تعالق (الدخول في علاقة) مع نص حدث بكيفيات مختلفة"[4].

فقراءة هذه التعريفات تجعلنا نخرج بخلاصة مفادها أن التناص عبارة عن قراءة لنصوص سابقة وتأويل لهذه النصوص وإعادة كتابتها ومحاورتها بطرائق عدة على أن يتضمن النص الجديد زيادة في المعنى عن النصوص السابقة التي تشكل نواة له.

كما أننا نلخص أن للتناص حدّاً أعلى هو التفاعلية التي قصدتها التعريفات السابقة، وله حد أدنى وهو السرقات عند العرب أو plagiarism الذي يترجم إلى التّناص.

المطلب الثاني: أنواعه

وأثناء دراستنا للتناص في الديوان يبين أن الشاعر استحضر ثلاثة أشكال من التناص وهي:

[1]–محمد بنين، الشعر العربي الحديث بنيانه إبدالاتها، الشعر المعاصر، دار توبقال، المغرب، (ط1)، 1990، (ج3)،ص183،185.

[2]–أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، (ط2)، 2000، ص12.

[3]–إبراهيم عبد الفتاح رمضان، التناص في الثقافة العربية المعاصرة، ص155.

[4]–محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، (ط1)، 1985، ص121.

- التناص الديني.
- التناص الأدبي.
- استحضار الشخصيات.

أ)– التناص الديني:

1) القرآن الكريم:

إن مستوى التناص مع القرآن الكريم يأخذ شكل الاقتباس الذي اعتبرته الدراسات النقدية الحديثة وجها من أوجه التناصية ولونا من ألوان الإبداع والتجاوز بين الشعراء، بحيث تنسجم هذه النصوص مع السياق الشعري وتؤدي غرضا فكريا أو فنيا[1].

يقول الشاعر في قصيدة "قدس العرب":

وثَّمَّاشْ سُجْعَانْ تعْزَمْ تْجِينَا تْفَاجِي الغَبِينَه الجِهَاد مْفَوّضْ وَاجِبْ عَلِينَا[2]

فبتأمل هذا البيت نتذكر الآية الكريمة:

قال تعالى: ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّبِيُّ جَٰهِدِ ٱلْكُفَّارَ وَٱلْمُنَٰفِقِينَ وَٱغْلُظْ عَلَيْهِمْ ﴾[3].

ويقول أيضا في قصيدة:

وَاشْ لَزْنِي يَاسِيدِي وَاشْ لَزْنِي انْسِبْ هلَاكِي بِيدِي[4]

نتأمل هذا البيت نتذكر الآية الكريمة.

[1] –رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص280.
[2] –محمد الصالح بن علي، من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، ص196.
[3] –سورة التحريم، الآية: 09.
[4] –محمد الصالح بن علي، (السابق)، ص152.

قال تعالى: ﴿ وَأَنفِقُواْ فِي سَبِيلِ ٱللَّهِ وَلَا تُلْقُواْ بِأَيْدِيكُمْ إِلَى ٱلتَّهْلُكَةِ وَأَحْسِنُوٓاْ إِنَّ ٱللَّهَ يُحِبُّ ٱلْمُحْسِنِينَ ﴾[1]

لقد نجح الشاعر في توجيه انتباه المتلقي من خلال إحالته إلى المرجع الأصلي للنص القرآني الذي صاغه الله عز وجل بأسلوب إعجازي، هذا النمط الذي صاغه الشاعر في قصائده في توظيف ألفاظ القرآن الكريم أعطى شحنة إيحائية وفنّية في هذا.

ب – التناص باستحضار شخصيات:

1–تاريخة:

وهو نوع من أنواع توظيف المؤثرات التاريخية ولو بالتلميح، فيكون اللفظ القليل فيه دالا على معان كثيرة.

وفي هذا فقد وظف الشاعر بعض جوانب التراث التاريخي باستدعاء شخصيات منه ارتبطت بموافق معينة حديث في الماضي ولاشك أن توظيفها هو إعادة استحضار ذالك الماضي بوجه جديد من خلال رؤية ذاتية شعرية جديدة، ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "الثورة في سوف":

حَمَّه لَخْضَرْ هَزْ الرَّايَه والجْنَّه ومْعَاه أَوْلَاد[2]

(حمه لخضر)

ويقول في ذات القصيدة:

سَقْسِي لِمْقَدَّمْ مَبْرُوكْ عَلَى الجِهَة يَعْطِيكْ رْشَادْ[3]

[1] –سورة البقرة، الآية: 195.

[2] –محمد الصالح بن علي، من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، ص55.

[3] –نفسه، 55.

(لمقدم مبروك)

ويقول في قصيدة : "إذاعة سوف":

أُوصِلْ الطَّالبْ الْعَرْبِي وقَبَّلْ قَدَا الدُّوَّارْ نزْهَة قَلْبِي [1]

(الطالب العربي)، هو الشهيد القائد الطالب العربي قمودي رحمه الله.

2-دينية:

يقول الشاعر في قصيدة "يا أنصار الدين لا زمنا ثورة":

تْمَنِّيتْلَهْ عَلَّالْ كُونْ إجِينَا يجْبِدْ إهَنَّدْ سِيفْ بُوسِكِّينْ [2]

علّال: وهو الصحابي الجليل علي بن أبي طالب رضي الله عنه.

ويقول أيضا في قصيدة "قدس العرب":

ومِنَّهْ صَعَدْ صَدْ سِيدْ الرْجَالْ وفَاتْ الجبَالْ وولَّى رجَعْ وِينْ يَذَّنْ بِلَالْ [3]

بلال: هو المؤذن بلال بن رباح رضي الله عنه.

يعد التناص من الأنواع التي استشهدنا بها وسيلة من وسائل تعزير المعنى العام لنص القصيدة بحيث يبرز حيويته المستحصرة، لذلك لجأ شاعرنا في تناصاته بصورها المختلفة إلى مستوى الصورة الرامزة ليحدث النص الجديد.

[1] -محمد الصالح بن علي، (السابق)، ص99.
[2] -نفسه، ص195.
[3] -نفسه، ص196.

خاتمة

وأخيرا وبعد الدراسة التي قمنا بها في موضوع "البنى الأسلوبية للشاعر علي عناد"، استطعنا أن نصل إلى خاتمة هذه البحث، لنرصد فيها بعض ما توصّلنا إليه من نتائج، وهي كالتالي:

1- الأسلوبية علم حديث تربطه علاقات وطيدة بالكثير من المعارف الأخرى كاللسانيات، النقد، وخاصة البلاغة التي تعد الأسلوبية وريثها الشرعي، والأسلوبية تكون أحياناً جزء من النموذج التواصلي البلاغي.

2- التحليل الأسلوبي له أهمية كبيرة في طريق الباحث لينير له طريق بحثه، ولهذا الأخير عدة خطوات لابد من المرور بها، لأنها تعد بمثابة محطة لابد من الوقوف عندها للمرور لما بعدها، ولهذا الباحث عدة مواصفات لابد من توفرها.

3- قيمة هذه الدراسة تتجلّى في بيئة الشاعر الأصلية، وقد ظهرت معالم هذه البيئة في بعض ملامح قصائده.

4- إن الشاعر يبحث لقصيدته عن الوزن الملائم للمعنى، من خلال رؤية شعرية تعمل على تجميع خواطر الجماهير المبعثرة في إطار موسيقي نابض بالحياة العامة، وإحساسات الشاعر والناس، بهذا المسعى فهو يستغل كل إمكانيات اللغة الموسيقية والتصويرية والإيحائية لهذه اللغة التي يشكل بها قصائده، ويصدق هذا على العبارات والتراكيب والرموز والصور وما إلى ذلك.

5- استطاع الشاعر بما أوتي له من فطنة وبراعة نقل تجربته الشعرية إلى المتلقي؛ فيجعله كما أراد هو ذلك من خلال صدقه في أغلب الأفكار والعواطف، التي أسعَفنا الحظ في اكتشافها.

6- يتضح من خلال دراستنا للصورة الشعرية أن الشاعر علي عناد ينهل من الواقع الذي يكتنسه، وتنوعت ينابيع صوره ما بين أماكن، أحداث... ورغم أن توظيف التراث ورموزه لم تكن جديدة إلا أنها ساهمت في إثراء دلالتها إلى حد ما.

وفي تقديري المتواضع أتمنى أن تكون هذه الدراسة إضافة جديدة من خلال تقديمها لشخصية أدبية جزائرية سوفية لم تنل حقّها من الدّرس والنّقد، خاصة وأنها من الشعراء الذين يمثلون (الأمة)، وحركتها نحو المستقبل المنشود.

وتبقى هذه المحاولة المتواضعة مجالاً مفتوحاً للنقد والتصويب، وهي حلقة في سلسلة طويلة، نأمل أن نكون قد وفقنا في بحثها، فمن اجتهد وأصاب فله أجران، ومن اجتهد ولم يصب فله أجر واحد.

قائـــمـة

المصادر والمراجع

❖ **القرآن الكريم**: برواية حفص بن عاصم.

- **قائمة المصادر والمراجع باللغة العربية:**

1 – المصادر:

1.ابن خلدون (عبد الرحمن–)، المقدمة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط4، (دت).

2.ابن رشيق (القيرواني–)، العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده، تح: عبد الحميد الضاري، مكتبة صيدا، بيروت، (دط)، (دت).

3.ابن منظور (جمال الدين–)، لسان العرب، (ط1)، 2003.

4.ابن منظور (جمال الدين–)، لسان العرب، المؤسسة المصرية لتأليف والنشر، الدار المصرية لتأليف والترجمة، ج1.

5.بالمر (فرانك–)، مدخل إلى علم الدلالة، تر: خالد محمود جمعه، دار العروبة، الكويت، (ط1)، 1997.

6.بن علي (محمد الصالح–)، من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، دار الثقافة لولاية الوادي، ط1، 2008.

7.جاكبسون (رومان–)، قضايا الشعرية، تر: محمد الوالي ومباك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، (ط1)، 1988.

8.الجرجاني (عبد القاهر–)، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: ياسين اليوبي، المكتبة المصرية، (ط1)، 2002.

9.جيرو (بيار–)، الأسلوب والأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت، (دط)، (دت).

10. الزبيدي (محمد مرتضى-)، تاج العروس، (تح) المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، ج1، (ط2)، 1987م

11. السيوطي: المزهر في علوم اللغة وأنواعها، محمد أحمد جاء المولى، محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البحاوي، منشورات المكتبة المصرية، بيروت، 1987، (ج1).

12. المسدي (عبد السلام-)، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية، تونس، (ط3)، 1982.

13. مفتاح (محمد-)، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، (ط1)، 1985

14. مفتاح (محمد-)، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، المغرب، (ط3)، 1992م.

15. ميشال شريم (جوزيف-)، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية لدراسات، (ط2)، 1987

2- المراجع:

16. ناصر (محمد-)، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار العرب، بيروت، (ط1)، 1985.

17. إبراهيم (نبيلة-)، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة، مصر، (د.ت).

18. أبو العدوس (يوسف)، الأسلوبية رؤية وتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007.

19. أحمد خليل (خليل-)، الشعر الشعبي اللبناني، دراسة ومختارات دار الطليعة، بيروت، (دت).

20. أسعد محمد (محمد-)، في علم الدلالة، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 2002.

21. أنيس (إبراهيم-)، في اللسانيات العربية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، (دط)، (دت).

22. أنيس (إبراهيم-)، موسيقي الشعر العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، (ط2)، 1998.

23. بدوي (عبده-)، دراسة في النص الشعري، دار قباء، (دط)، (دت).

24. بشر (كمال-)، علم الأصوات، دار الغريب للطباعة والنشر، القاهرة، (دط)، 2002.

25. بليث (هنريش)، البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي في تحليل النصوص، تر: د. محمد العمري، أفريقيا، لبنان، (دط)، 1999.

26. بن خوية (رابح-)، مقدمة في الاسلوبية نحو أسلوبية النص، مطبعة NIR المنطقة الصناعية حمروش حمودي، سكيكدة، ط1، 2007.

27. بن علي (محمد الصالح-)، محمد نافع حمادي، الشاعر الشعبي الساسي حمادي حياته ومختارات من أشعاره، دار الثقافة لولاية الوادي، ط1، 2006.

28. بن يحي (محمد-)، محاضرات في الأسلوبية، مطبعة مزوار، الجزائر، ط1، 2010.

29. بنين (محمد-)، الشعر العربي الحديث بنيانه إبدالاتها، الشعر المعاصر، دار توبقال، المغرب، (ط1)، 1990، (ج3).

30. بوحوش (رابح-)، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم، عنابة، الجزائر، 2000.

31. بورايو (عبد الحميد-)، رواد الدراسات الشعبية في المغرب العربي، مساهمة اللغة العربية في التواصل والتضامن والوحدة بين أقطار المغرب العربي، الندوة المغاربية الجزائر، 2003.

32. تاوريريت (بشير-)، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار الفجر للطباعة والنشر، قسنطينة – الجزائر – 2006.

33. تلي (الشيخ–)، دراسات في الأدب الشعبي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.

34. الجارم (علي–) وأمين (مصطفى–)، البلاغة الواضحة، دار المعارف، (دط)، (دت).

35. الجارم (علي–) وأمين (مصطفى–)، النحو الواضح في قواعد اللغة العربية، دار المعارف، (دط)، (دت).

36. حسام الدين (كريم زكي–)، الأصول التراثية، في اللسانيات الحديثة، (دط)، (دت).

37. حسان (تمام–)، اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، المغرب، (دط)، (دت).

38. الحيسني (راشد–)، البنى الأسلوبية في النص الشعري، دار الحكمة، لندن، (ط1)، 2004.

39. خليفة مسعود (زكية–)، الصورة الشعرية في شعر ابن المعتز، دار الكتاب الوطني، بنغازي، (ط1)، 1999.

40. دراقي (زبير–)، محاضرات في فقه اللغة، دويوان المطبوعات الجامعية، (ط2)، 1994.

41. درويش (أحمد–)، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (دط)، (دت).

42. رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، الجزائر، (دط)، (دت).

43. ربابعة (موسى–)، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، الأردن، ط1، 2003.

44. الركيبي (عبد الله–)، الشعر الديني الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (ط1)، 1982.

45. الروديني (عبد الكريم–)، فصول في علم اللغة العامة، دار الهدى، الجزائر، (دط)، (دت).

46. الزعبي (أحمد-)، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، (ط2)، 2000.

47. السامرائي (فاضل صالح-)، معاني النحو، شركة العاتك لصناعة الكتاب، القاهرة، (دت)، (ج1).

48. السد (نور الدين-)، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في نقد العربي الحديث، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، 1997.

49. سلامة أبو السعود (أبو السعود-)، الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، القاهرة، (دط)، 2002.

50. سليمان (فتح الله أحمد-)، الأسلوبية مدخل نظرية ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، 2004.

51. سليمان (فتح الله أحمد-)، مدخل إلى علم الدلالة، مكتبة الآداب، القاهرة، (ط1)، 1911م.

52. الشايب (أحمد-) ، الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، القاهرة، (ط7)، 1976.

53. شيخ أمين (بكري-)، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، دار العلوم للبلاغيين، لبنان، (ط7)، 2001، (ج2).

54. شيلتر (برند-)، علم اللغة والدراسات الأدبية، دراسة الأسلوب، البلاغة علم اللغة النصي، تر: محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1991.

55. الصباغ (رمضان-)، في نقد الشعر المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر، مصر، (ط1)، 1998.

56. الصباغ (مرسي-)، قراءة جديدة في الشعر الشعبي العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2002.

57. الصباغ (مرسي-)، قراءة جديدة في الشعر العربي، دار الوفا لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، (د.ط)، (د.ت).

58. طالب الإبراهيمي (خولة-): مبتدئ في اللسانيات الحديثة، الدار الوطنية للنشر، الجزائر، (ط2)، 2000.

59. طبانة (بدوي-)، علم البيان، دراسة تاريخية فينة في أصول البلاغة العربية، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، (ط4).

60. العبد (عبد الحكيم-)، علم العروض الشعري، في ضوء العروض المسيقي، دار الغريب، (ط2)، 2004.

61. عبد الجليل (عبد القادر-)، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار الصفاء للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، (ط1)، 2002.

62. عبد الجليل (مفتاح-)، نظرية الشعر المعاصر في المغرب العربي، الناشر مكتبة الأدب، القاهرة، (ط1)، 2007.

63. عبد الجواد إبراهيم (رجب-)، دراسات في الدلالة والمعجم، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (دط)، 2001.

64. عبد الحميد (محمد محي الدين-)، شرح ابن عقيل على ألفية بن مالك ومعه، دار الطلائع، (دط)، 2004.

65. عبد الدائم (صابر-)، موسيقي الشعر العربي بين الثبات والتطور، الناشر مكتبة الجانحي، القاهرة، (ط3)، 1993.

66. عبد الفتاح رمضان (إبراهيم-)، التناص في الثقافة العربية المعاصرة، دراسة تأصيلية في ببليوجرافيا المصطلح، مجلة الحجاز العالمية المحكمة للدراسات الإسلامية والعربية، العدد الخامس، نوفمبر 2013.

67. عبد المطلب (محمد-)، البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر لوتمان، (ط1)، 1997.

68. عتيق (عبد العزيز-)، في البلاغة العربية علم العروض والقوافي، دار الآفاق العربية، القاهرة، (دط)، (دت).

69. العلاماتية وعلم النص، تر: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، (ط1)، 2004.

70. علي الزهرة (شوقي-)، الأسلوب بين عبد القاهر وجون ميري دراسة مقارنة، مكتبة الآداب، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

71. علي يونس (محمد-)، المختار في علمي العروض و القوافي، المعهد التربوي الوطني، الجزائر (دط)، 1975.

72. عمر (أحمد مختار-)، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، (ط5)، 1998.

73. عياد (شكري-)، اتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم، الرياض، (دط)، 1985.

74. الغلاييني (مصطفي-)، جامع الدروس العربية، دار الفكر، لبنان، (ط1)، 2006.

75. فتوح أحمد (محمد-)، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، (ط2) 1978.

76. فضل (صلاح-)، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998.

77. قدور (أحمد-)، مبادئ في اللسانيات، دار الفكر المعاصر، (ط2)، بيروت، 2004.

78. لوشين (نور الهدى-)، التناص بين التراث والمعاصرة، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، صفر 1424هـ، (ج5).

79. لوشين (نور الهدى-)، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، المكتب الجامعي الأزريطة، الإسكندرية، (دط)، (دت).

80. محمد عبود (جاسم-)، مصطلحات الدلالة العربية، دراسة في ضوء علم اللغة الحديث، دار الكتب العلمية، بيروت، (ط1)، 2007.

81. مداس (أحمد-)، اللسانيات والنص، نحو منهج تحليل الخطاب الشعري عالم الكتب الحديث، الأردن، (دط)، 2007.

82. المرزوقي (محمد-)، الأدب الشعبي في تونس، الدار التونسية للنشر، (د ط)، (دت).

83. مقيرش (عثمان-)، الخطاب الشعري في ديوان "قالت الوردة"، دار النشر المؤسسة الصحفية بالمسلية، الجزائر، (ط1)، 2011.

84. ناظم (حسن-)، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2002.

85. الهاشمي (أحمد-)، القواعد الأساسية للغة العربية، حسب منهج متن ألفية بن مالك، دار الكتب العلمية، بيروت، (دط)، (دت).

86. هيمة (عبد الحميد-)، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، شعر الشباب نموذج، مطبعة هيمة، (ط1)، 1998.

87. الولي (محمد-)، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، (ط1)، 1990.

88. يوسف أبو العدوس، التشبيه والاستعارة، منظور مستأنف، جامعة اليرموك، دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة، (ط1)، 2007.

89. يوسف هيود (بركات-)، شرح قطر الندى ويل الصّدّى، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، (دط)، 2001.

90. اليوسفي (محمد لطفي-)، في بنية الشعر العربي المعاصر، دار فراس للنشر، تونس، 1985.

- **قائمة المراجع باللغة الأجنبية:**

91. Cous linguisti quesgemera le-F-de soussure.

- **الرسائل الجامعية:**

92. حميتي (سعاد-)، دراسة أسلوبية بلال بن رباح، محمد العيد آل خليفة، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في البلاغة والأسلوبية، جامعة باتنة، 2009.

93. زغب (أحمد-)، جماليات الشعر الشّفاهي –نحو مقاربة أسلوبية سيميائية للنص الشعري الشفاهي- (رسالة دكتوراه)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة يوسف بن خدة، الجزائر، 2007/2006.

94. شلبي (فاطمة الزهراء-)، النزعة الوطنية الثورية وأساليبها في القصيدة العالمية، ماجستير في الأدب الحديث تخصص شعبي2006 – 2007.

95. شلواي (عمار-)، الحقول الدّلالية في درعيات أبي العلاء المعري (رسالة دكتوراه)، إشراف: د. عبد الله بو خلخال، مخطوط جامعة باتنة، 2004 -2005.

96. غنابزية (علي-) ، مجتمع وادي سوف من خلال الوثائق المحلية في القرن الثالث عشر (هـ) التاسع عشر (م)، رسالة لنيل الماجستير في التاريخ الحديث والمعاصر، إشراف الدكتور عمر بن خروف، 2001.

97. قرفي (السعيد-): البنيات الأسلوبية في الخطاب الشعري عند إليا أبوماضي، ماجستير، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، 2009 .

- **المجلات والدوريات:**

98. بلوحي (محمد-)، الأسلوب بين التراث العربي والأسلوبية الحديثة مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، العدد95، سبتمبر2004.

99. بن يحي (فتيحة-)، تجليات الأسلوب والأسلوبية في النقد الأدبي، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، العدد 439 تشرين الثاني، 2007.

100. بوحوش (رابح-)، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات باجي مختار، (دط)، (دت).

101. الجرجاني (عبد القاهر-)، أسرار البلاغة في علم البيان، تح: محمد الاسكندراني ومحمد مسعود، دار الكتاب العربي، بيروت، (ط2)، 1998.

102. الطرابلسي (محمد الهادي-) ، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، المطبعة الرسمية للجامعة التونسية، تونس، 1981.

103. عزوز (أحمد-)، أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002.

104. عياشي (منذر-)، – مقالات في الأسلوبية، اتحاد الكتاب العرب – دمشق، 1990.

105. مجلة القباب الأدبي، مجلة ثقافية شاملة تصدر عن دار الثقافة لولاية الوادي، العدد 7 مارس 2015.

- **المواقع الإلكترونية:**

106. www.drmosad.com/index57.htm

فهرس

الإهداء

شكر وعرفان

مقدمة.....أ

الجانب النظري

1)- في الشعر الشعبي.....06

2)- في ماهية الأسلوب.....10

3)- في ماهية الأسلوبية.....12

4)- محددات الأسلوب.....14

5)- اتجاهات الأسلوبية.....20

6)- التحليل الأسلوبي.....24

الجانب التطبيقي

الفصل الأول: البنية الإيقاعية

- الإيقاع الخارجي.....29

الوزن الشعري 29

أشكال الوزن في الشعر الشعبي 37

- الإيقاع الداخلي.....46

التماثل الصوتي.....46

أسلوبية التكرار وأنواعه.....50

المحسنات البديعية.....54

الفصل الثاني: البنية التركيبية

- المستوى النحوي 59

الجملة الفعلية.....59

الجملة الإسمية.....61

- المستوى الصرفي 64

الزمن.....64

الصفات.....68

التنكير والتعريف.....69

الضمير.....71

- المستوى البلاغي 74

الأسلوب الخبري.....74

الأسلوب الإنشائي.....74

الإنزياح التركيبي.....77

الفصل الثالث: البنية الدلالية

- في علم الدلالة.....80

المعجم الشعري 81

نظرية الحقول الدلالية 82

العلاقات الدلالية 92

- الصورة الشعرية.....103

مفهومها.....103

أنواعها.....104

- التناص.....109

ماهيته 109

أنواعه.....110

خاتمة.....115

قائمة المصادر والمراجع.....118

فهرس.....129

الحمد لله