



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عباس لغرور - خنشلة-



- كلية الآداب واللغات
- قسم اللغة والأدب العربي
- شعبة: اللغة وأدب عربي
- التخصص: تحليل الخطاب

سجنيات أحمد سحنون دراسة أسلوبية - نماذج مختارة -

بحث مقدم لقسم اللغة والأدب العربي لإستكمال مواد الشهادة
-ماستر-

* إشراف الأستاذ:

- عثمانى أمال

* إعداد الطالبة:

-حنان نجار

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
د/ مكرسي منية	أستاذ محاضر -ب-	جامعة عباس لغرور - خنشلة-	رئيسا
أ/ عثمانى أمال	أستاذ مساعد - ب-	جامعة عباس لغرور - خنشلة-	مشرفا ومقررا
أ/ عقاقلية وهيبة	أستاذ مساعد - أ-	جامعة عباس لغرور - خنشلة-	مناقشا

العام الجامعي:

2018/2017

شكر و عرفان :

إن الحمد والشكر لله صاحب النعمة والمنة الذي وقفنا في إنجاز .
هذا العمل وأرجو أن يتقبله مني قبولاً حسناً وينفعني وغيري به .
ومصادقاً لقوله "صلى الله عليه وسلم" من لم يشكر الناس لم يشكر الله .
أما بعد أتقدم بأسمى أتقدم بأسمى عبارات الشكر والثناء إلى من كانت إرشاداتها
قيمتها وتوجيهاتها سديدة الأساتذ "عثماني أمال" صاحبه الفضل في مساعدتي
بجمع المادة البحثية فجزاها الله كل خير . تحية وتقدير و عرفان للجنة المناقشة .
كما أتقدم بجزيل الشكر والامتنان إلى الذين حملوا أقدس رسالة في الحياة إلى
الذين مهدوا لنا طريق العلم والمعرفة أساتذة اللغة العربية وآدابها .
إلى كل زملائي وكل الأصدقاء . إلى عائلتي الكريمة خاصة الوالدين .
وأخيراً . أقدم شكري من ساندي لاهتمام هذا العمل من قريب أو بعيد ولو بدعة
صادقة .

يعد الشعر العربي لسان حال الأمة ووعاؤها فقد أبدع الشعراء أيما إبداع وأجادوا إجادة خلدت أعمالهم على مر الزمن ، والحال لا يختلف كذلك عند بعض الشعراء الجزائريين، من بينهم أذكر الشاعر "أحمد سحنون" الذي برع وتفنن في نظم قصائده تعبيراً عن حياته وأفكاره، ومن هذا المنطلق كان اختياري لهذا الشاعر ،لذلك وسمتُ الدراسة بـ "سجنيات أحمد سحنون دراسة أسلوبية نماذج مختارة" وهي محاولة لقراءة قصيدتين من دواني الشاعر وإبراز مواطن الجمال فيها. فدائماً كنت أميل لقراءة ودراسة الشعر الجزائري بصفة عامة وشعر أحمد سحنون بصفة خاصة ، إضافة إلى رغبتني في التعمق في لغته الشعرية وما تحمله قصائده من خبايا ، كما أن سجنيات الشاعر لم تتناولها الدراسات الأدبية بكثرة وأن أسلوبه يختلف عن باقي أساليب الشعراء. وتسعى هذه القراءة لتحقيق جملة من الأهداف منها : دراسة المظاهر الأسلوبية دراسة تطبيقية من أجل الكشف عن قيمها الجمالية والتعبيرية ، وتعد استمراراً لدراسات سابقة ، لذلك أطرح التساؤل التالي : كيف تظهر البنيات الصوتية والصرفية المختلفة في قصائد أحمد سحنون المختارة ؟ وفيما تتجلى التراكيب النحوية والبنيات الدلالية بأنواعها في إبراز حالة الشاعر؟ وللإجابة على التساؤل المطروح توزعت مادة البحث على مقدمة يتبعها مدخل وفصلين تطبيقيين، اشتمل المدخل على أهم المفاهيم المتعلقة بالأسلوب والأسلوبية، اتجاهاتها ومستوياتها، أما الفصل الأول :خصصته للمستويين الصوتي والصرفي، بدأت المستوى الصوتي بمفاهيم حول الأصوات المجهورة والمهموسة ، إضافة إلى الأوزان والبحور التي اعتمدها الشاعر مشكّلة بذلك موسيقى خارجية ، أما الموسيقى الداخلية تكمن في الجناس بأنواعه والتصريع ،كما خصصت المستوى الصرفي لدراسة الأسماء والأفعال والمشتقات . بالنسبة للفصل الثاني تمثل هو الآخر في المستويين التركيبي والدلالي، وقد برزت في المستوى التركيبي أهم البنيات النحوية كأنواع الجمل، والأساليب الخبرية والإنشائية ، التقديم والتأخير التي وظفها الشاعر في قصائده ، في حين شمل المستوى الدلالي على أهم الحقول الدلالية والصور الفنية كالاستعارة والكناية ،أما الخاتمة فكانت مجموعة من النتائج المتوصل إليها. وقد

اعمدت على المنهج الوصفي والتحليلي الذي يركز على أهم المستويات المعروفة من خلال التعرّف على دلالاتها الأسلوبية ، مرتكزة في ذلك على مجموعة من المصادر والمراجع أهمها :
_ ديوان أحمد سحنون.

- الأسلوبية والأسلوب لعبد السلام المسدي.

- الأصوات اللغوية لإبراهيم أنيس .

- التطبيق النحوي لعبد الراجحي.

ومما لا شك فيه أن لكل بحث صعوبات تعترضه أذكر منها : قلة المراجع التطبيقية التي تخدم بحثي ، وعلى الرغم من هذه الصعوبات إلا أنه وبفضل الله عز وجل وعونه ، وكذا بمتابعة الأستاذة المشرفة تم إنجاز هذا البحث.

وفي الختام أتقدم بجزيل الشكر للأستاذة الفاضلة المشرفة "عثماني أمال" التي شرفنتني في إنجاز هذا البحث ، كما أشكرها على نصائحها وتوجيهاتها السديدة فجزاها الله خير الجزاء. كما أتقدم بالشكر الخاص إلى كافة أساتذة كلية الآداب واللغات ، وأعضاء اللجنة المناقشة. وأقدم خالص شكري لعائلتي الكريمة على إعانتهم لي في إنجاز هذا البحث، وأرجوا أن أكون قد وفقت في هذا العمل العلمي.

من أهم الدراسات التي اجتهد فيها أصحابها من خلال الإحاطة بالأبعاد الفنية والجمالية للنص نجد الدراسة البنيوية، السيميائية، التفكيكية والأسلوبية...، هذه الأخيرة تعد منهاجا قائما بذاته حيث تأسست في القرن العشرين، هذا العلم جعل من الأسلوب أساسا له ، إضافة إلى الأسلوبية التي تهتم بدراسة الأسلوب الأدبي، وسأحاول الكشف والتعرف على أهم المفاهيم اللغوية والاصطلاحية عند العرب والغرب لكل من الأسلوب والأسلوبية وإبراز اتجاهاتها ومستوياتها.

أولاً: مفهوم الأسلوب

أ/ لغة: جاء في لسان العرب "لابن منظور":

«سلبه الشيء يسلبه سلبا وسلبًا، ويقال للسطر في النخيل أسلوب. قال: وكل طريق ممتد فهو أسلوب. قال: والأسلوب الطريق والوجه والمذهب، يقال أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب. والأسلوب: الطريق نأخذ فيه والأسلوب بالضم: الفن، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول، أفانين منه»¹. فالأسلوب هنا بمعنى المنهج والطريق.

كما ورد في معجم الوسيط (الأسلوب): "الطريق. ويقال سلكتُ أسلوبَ فلان في كذا بطريقته ومذهبه. وطريقة الكاتب في كتاباته. والفنُّ. يقال: أخذنا في أساليب من القول: فنون متنوعة. والصّف من النّخل ونحوه (ج) أساليب"². أي يقصد به الطريق الممتد أو السّطر من النخيل.

ب/ اصطلاحاً: من المؤكّد أنمصطلح الأسلوب هو أقدم بكثير مما يطلق عليه في العصر الحديث بالأسلوبية والتي تفرّعت عن اللسانيات، حيث "ورد على كلمة **Style** (أي الأسلوب) كثير من المعاني، حتى صار من الصّعب تحديد تعريف واحد وهذا راجع إلى أنّ الكلمة لا تخصّ المجال اللساني وحده، بل استعملت في مجالات أخرى عديدة من مجالات الحياة اليومية والفنّ: يُتحدّث عن الأسلوب في الموضة، والفنّ والموسيقى، وتدبير الحياة، وفي المائدة السياسية الخ"³. فقد استعمل الأسلوب في عدة جوانب من الحياة اليومية.

1- ابن منظور: لسان العرب، مادة أسلوب، مجلد 03، دار المعارف، النيل، القاهرة، 1919، ص 2058.

2- معجم الوسيط : مجمع اللغة العربية، مج 1، مكتبة الشروق الدولية، ط 4، 1425 هـ، 2004 م، ص 441.

3- هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر. محمد العمري، دار النشر، إفريقيا الشرق، المغرب، 1999، د ط، ص 15.

تعددت الاشتقاقات حول مفهوم الأسلوب إذ "تبدأ بالإشارة للجزر اللغوي لكلمة أسلوب في اللغات الأوروبية المعروفة فقد اشتقت في هذه اللغات من الأصل اللاتيني **Stilus** وهو يعني "ريشة"، ثم انتقل عن طريق المجاز إلى مفهومات تتعلق كلها بطريقة الكتابة، فارتبط أولاً بطريقة الكتابة اليدوية، دالاً على المخطوطات، ثم أخذ يطلق على التعبيرات اللغوية الأدبية...¹ فكلمة أسلوب ترتبط بعدة مفاهيم منها الطريقة في الكتابة.

إضافة إلى "لفظة أسلوب **Stule**" فهي مشتقة من الأصل اللاتيني للكلمة الأجنبية الذي يعني القلم، وفي كتب البلاغة اليونانية القديمة كان الأسلوب يعدُّ إحدى وسائل إقناع الجماهير، فكان يندرج تحت علم الخطابة وخاصة الجزء الخاص باختيار الكلمات المناسبة لمقتضى الحال². فالأسلوب أداة لإقناع الجماهير.

أما من حيث الترتيب التاريخي للمصطلحين نجد أنّ مصطلح الأسلوب **Style** بدأ استعماله منذ القرن الخامس عشر، على حين لم يظهر مصطلح الأسلوبية **Stylistique** إلا في بداية القرن العشرين، أي من القرن الخامس عشر حتى القرن التاسع عشر كان يوجد مصطلح الأسلوب فقط، والذي كان يقصد به: "النظام والقواعد العامة" مثل: "أسلوب المعيشة، أو الأسلوب الموسيقي، الأسلوب الكلاسيكي في الملابس والأثاث...³

نستطيع أن نضيف إلى تعريف "بيفون" "الأسلوب هو الرجل" تعاريف أخرى حيث ذهب "بيارجيرو" إلى القول: "إنّ كلمة أسلوب إذا رُدّت إلى تعريفها الأصلي، فإنها طريق للتعبير عن الفكر بواسطة اللغة"⁴. فالأسلوب هنا يختص بطريقة نظم الكاتب لأفكاره عن طريق اللغة. وقد برز مفهوم الأسلوب عند العرب مع جملة من النقاد كل حسب رأيه فنجد مثلاً "عبد القاهر الجرجاني" (ت471هـ) إذ يرتبط الأسلوب عنده بالنظم فيقول: "... الأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه، فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره...⁵ ومنه فعلاقة النظم بالأسلوب هي علاقة الجزء بالكل.

1- صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، 1968، ط1، 1419هـ - 1998م، ص93.

2- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط1، 1427هـ - 2007م، ص35.

3- ينظر، أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصر والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، ص16.

4- منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضري للنشر، ط1، 2002، ص33.

5- عبد القاهر الجرجاني: دلالات الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، دط، د ت، ص469.

كما تحدث "حازم القرطاجي" (684هـ - 1285م) عن الأسلوب حين قال: "... وجب أن تكون نسبة الأسلوب إلى المعاني نسبة النظم إلى الألفاظ، لأنّ الأسلوب يحصل على كيفية الاستمرار في أوصاف جهة من جهات غرض قول... فالأسلوب هيئة تحصل عن التأليفات المعنوية والنظم هيئة تحصل عن التأليفات اللفظية"¹. بمعنى أنّ الأسلوب في نظر "حازم القرطاجي" يختص بالمعاني، في حين أن النظم يهتم بالألفاظ.

وإذا انتقلنا إلى مقدمة "ابن خلدون" (ت 471هـ - 1078هـ) رأيناه يتناول الأسلوب في فصل صناعة الشعر ووجه تعلمه يقول: "... ولنذكر هنا سلوك الأسلوب عند أهل الصناعة - صناعة الشعر - وما يريدون بها في إطلاقهم، فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي ينسج فيه التراكم، أو القالب الذي يفرغ فيه ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التركيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض ..."² فقد عرف "ابن خلدون" الأسلوب تعريفا ذهنيا إذ أن أسلوب الشاعر المبدع يظهر من خلال نسجه للعبارات والتراكيب المناسبة وانتقائه للألفاظ.

نجد أيضا "أحمد الشايب" في كتابه (الأسلوب) يعرف تعريفات مختلفة منها:

الأسلوب: فنّ من الكلام يكون قصصا، أو حوارا أو تشبيها أو مجازا، أو طريقة الإنشاء، أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفه للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير.³ بمعنى أن الأسلوب طريقة من طرق التعبير.

ثانيا: الأسلوبية

إنّ مفهوم الأسلوبية لدى الباحثين لا يمكن تحديدها تحديدا دقيقا، فقد تنوعت الدراسات الغربية في تحديد مفهومها. حيث يرى كثير من الدارسين أن كلمة "أسلوبية" لا يمكن أن تعرف بشكل مُرضٍ، قد يكون هذا راجع إلى مدى رحابة الميادين التي صارت هذه الكلمة تطلق عليها إلا أنه يمكن القول أنّها: فرعن اللسانيات الحديثة مخصص للتحليلات التفصيلية للأساليب

1- أبي الحسن حازم القرطاجي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح. محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي للنشر، د ط، ص 363، 364.

2 - أحمد الشايب: الأسلوب دراسته بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية للنشر، القاهرة، ط8، 1411هـ - 1991م، ص 42.

3 - ينظر: يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 16-17.

الأدبية أو للاختيارات اللغوية التي يقوم بها المتحدثون والكتاب في السياقات -البيئات- الأدبية وغير الأدبية"¹. فالأسلوبية تهتم بدراسة الظاهرة اللغوية نظرا لما تحمله من جماليات فنية. تعددت الدراسات الغربية في تحديد مفهوم الأسلوبية، هذه الأخيرة التي أثارت مناقشات وخلافات كثيرة من خلال صلتها بالعلوم الأخرى كاللسانيات وعلم النفس خاصة، حيث عرّف المنشغلون بالأسلوبية والأسلوب تعريفات متعددة ولم يجمعوا على تعريف واحد، لكن هذه التعددية في التعريفات تكشف خصوصية هذا العلم من جهة، وتقلل من أهميته في دراسة النص الأدبي من جهة أخرى². فالأسلوبية كعلم أثارت جدلا كبيرا وذلك فيما يخص علاقتها بالعلوم الأخرى، لأنها تستعين في قراءتها للنص بعلوم ومناهج أخرى.

ويرى "عبد السلام المسدي" أنّ مصطلح "الأسلوبية" يترأى حاملا لثنائية أصولية، فهي دال مركب جذره أسلوب "Style" ولاحقته "ية" "ique" وخصائص الأصل تقابل انطلاقا من أبعاد اللاحقة، فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي، وبالتالي نسبي، واللاحقة تختص فيما تختص به بالبعد العلماني العقلي، وبالتالي الموضوعي. ويمكن في كلتا الحالتين تفكيك الدال الاصطلاحي إلى مدلوليه بما يطابق عبارة: علم الأسلوب (Science de style) لذلك تعرف الأسلوبية بدهاءة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب.³ فحسب "المسدي" أنّ لبعض محددات الأسلوبية بعدا لسانيا من خلال العلاقة بينهما.

وتتحدد الأسلوبية بكونها البعد اللساني لظاهرة الأسلوب طالما أنّ جوهر الأثر الأدبي لا يمكن التّفاد إليه إلا عبر صياغته البلاغية. ويذهب "جاكسون" إلى أنّ الأسلوبية ... بحث عما يتميز به الكلام الفني... عن بقية مستويات الخطاب أولا، وعن سائر أصناف الفنون اللسانية ثانيا⁴.

عرّف "ريفاتير" الأسلوبية بأنها: "علم يُعني بدراسة الآثار الأدبية دراسة موضوعية، وهي لذلك تعني بالبحث عن الأسس القارة في إرساء علم الأسلوب، وهي تنطلق من اعتبار الأثر

1- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص35.

2 - ينظر، موسى رابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع الأردن، ط1، 2003م، ص21.

3 - ينظر، عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3. ص34.

4 - ينظر، محمد عبد المنعم خفاجي: الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1412هـ، 1992م، ص23.

الأدبي بنية ألسنية تتحاور مع السياق المضموني تحاورا خاصا¹. أي أنه يتناول الأثر الأدبي كرسالة لغوية من خلال دراسته للنص الأدبي لإبراز جماليته.

"في عام 1969 يبارك الألماني "س. أولمان" استقرار الأسلوبية علما لسانيا نقديا قائلا: "إن الأسلوبية اليوم هي من أكثر اللسانيات صرامة على ما يعتري غائيات هذا العلم الوليد ومناهجه ومصطلحاته من تردد ولنا أن نتنبأ بما سيكون لبحوث الأسلوبية من فضل على النقد الأدبي واللسانيات معا"². فالأسلوبية تعتبر فرع من فروع اللسانيات.

كما يعد "شارل بالي" "هو المؤسس الأول لعلم الأسلوبية في العصر الحديث. لذا رأينا أن نفرد تعريفه على حدة. والجدير بالذكر أن كل الدراسات التي جاءت بعده قد أخذت عنه واستفادت منه إن في المنهج وإن في الموضوع... يقول: "تدرس الأسلوبية وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية أي تدرس تعبير وقائع الحساسة المعبرة عنها لغويا، كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسة"³. فالأسلوبية تركز على العاطفة وبذلك فهي تحمل دلالة جمالية أساسها التأثير على المتلقي.

أما "أريفاي" (Michel arivé) يقول: "إن الأسلوبية وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات". ويقول "دولاس": "إن الأسلوبية تعرف بأنها منهج لساني". أما "ريفاتير" فينتهي إلى اعتبار الأسلوبية "لسانيات" تعني ظاهرة حمل الذهن على فهم معين وإدراك مخصوص⁴. فالأسلوبية حسب هؤلاء الثلاثة ترتبط باللسانيات أكثر من ارتباطها لبقية العلوم.

وهكذا نستطيع إجمال القول في التعريف الآتي: "الأسلوبية أو علم الأسلوب علم لغوي حديث يبحث عن الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب الاعتيادي، أو الأدبي خصائصه التعبيرية، والشعرية، فتميزه عن غيره وتتعدى مهمة تحديد الظاهرة إلى دراستها بمنهجية علمية لغوية وتعد الأسلوب ظاهرة لغوية في الأساس، تدرسها ضمن نصوصها"⁵. أي أن علم الأسلوب يهتم بدراسة الخصائص التي تميز النص الأدبي عن غيره كما يكشف العلاقات اللغوية في النصوص.

1- فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1424هـ، 2003م، ص15.

2- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص24.

3- منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص31، 32.

4- ينظر، عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص48، 49.

5- فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب، ص16.

نفهم مما سبق أن الأسلوبية تعد علما لغويا حديثا تختص بالخطاب الأدبي والخطاب غير الأدبي، باعتبارها تعبر عن القدرة الفكرية للمبدع من خلال جمالياتها الفنية، كما نجد الأسلوبية هي العلم الذي يتخذ من الأسلوب موضوعا له. وهي بدورها ليست منهجا قائما بذاته وذلك لاعتمادها على مناهج أخرى المساهمة في ظهور الأثر الأدبي، لأن ضوابطها لا تكتمل إلا بضوابط المناهج التي اعتمدت عليها (كعلم الدلالة، البلاغة، الإحصاء) وهذا ما أدى إلى ظهور اتجاهات عديدة للأسلوبية.

ثالثا: اتجاهات الأسلوبية

يمكن أن نوجز اتجاهات الأسلوبية على النحو التالي:

أ/ أسلوبية التعبير:

"يعد "شارل بالي" (1865-1947) مؤسس علم الأسلوب وخليفه "سوسير" في كرسي علم اللغة العام بجامعة (جنيف). وقد نشر عام 1902 كتابه الأول (بحث في علم الأسلوب الفرنسي) ثم أتبعه بعدة دراسات أخرى مطولة، نظرية وتطبيقية، أسس بها علم التعبير، الذي يعرفه على النحو التالي: "هو العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن وقائع الحساسية الشعورية من خلال اللغة، ووقائع اللغة عبر هذه الحساسية"¹. وأسلوبية التعبير كما صممها "بالي" هي: "دراسة القيمة الأسلوبية للأدوات التي يستخدمها التفكير ليُعبر عن نفسه."² يبرز هذا المفهوم العناصر الثلاثة التي تشكل معنى النص (الفكر، اللغة، العاطفة)، فكل فكرة تتحقق وفق سياق معين.

كما تمتاز أسلوبية التعبير بالخصائص التالية:

* "أن أسلوبية التعبير عبارة عن دراسة علاقات الشكل مع التفكير، أي التفكير عموما وهي تتناسب مع تعبير القدماء.

* إنَّ أسلوبية التعبير لا تخرج عن إطار اللغة أو عن الحدث اللساني المعتبر لنفسه.

* وتتنظر أسلوبية التعبير إلى البنى ووظائفها داخل النظام اللغوي، وبهذا تعتبر وصفية.

* إنَّ أسلوبية التعبير أسلوبية للأثر، وتتعلق بعلم الدلالة أو بدراسة المعاني."³

1- صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته. ص18.

2- بيار جيرو: الأسلوبية، تر. منذر عياشي، بدون ناشر، ط2، 1994م. ص73.

3- منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب. ص42.

بمعنى أن هذه الأسلوبية تربط بين الشكل اللغوي والمحتوى العاطفي حيث تمتاز هذه الأسلوبية بعدة خصائص أهمها: التفكير، لا تخرج عن الحدث اللساني، أنها وصفية... .

ب/ الأسلوبية الإحصائية:

يعد الإحصاء من المعايير الأساسية في التمييز بين الأساليب إذ يقول "فاليري" ويشير إليه كذلك "بالي" انطلاقاً من التمييز الكلاسيكي بين اللغة والكلام فالإحصاء: "هو العلم الذي يدرس الانزياحات، وهو المنهج الذي يسمح بملاحظتها وقياسها و (تأويلها) فهو أداة فعّالة في الدرس الأسلوبي"¹. ... ومع ذلك فالأسلوبية الإحصائية مزاياها، فهي لا تساهم في تحديد القرابة الأدبية وحسب، بل تعمل على تخليص ظاهرة الأسلوب، من الحدس الخالص، لتوكل أمرها إلى حدس منهجي موجه. ومن هذه الزاوية يمكن للإحصاء أحياناً أن يكمل مناهج أسلوبية أخرى بشكل فعال². بمعنى أنّ الإحصاء يعد وسيلة أساسية في الدرس الأسلوبي وذلك من خلال إحصاء الظواهر اللغوية البارزة في النص.

"تحاول الأسلوبية الإحصائية الوصول إلى تحديد الملمح الأسلوبي للنص عن طريق الكمّ وهي تقوم على إبعاد الحدس لصالح القيم العددية، فقوم عملها يكون بإحصاء العناصر اللغوية في النص، وكذلك مقارنة علاقات الكلمات وأنواعها في النص ثم مقارنة هذه العلاقات (الكمية). مع مثيلاتها في نصوص أخرى... والمنهج الإحصائي يدخل في علاقات جدلية مع بقية المناهج الأسلوبية، فالأسلوب كما ينقل "جاك كوهين" عن "بيارجيرو": هو انزياح يعرف كميّاً بالقياس إلى معيار"³. فالأسلوبية الإحصائية تعتمد على الكم والقيم العددية عن طريق إحصاء العناصر اللغوية حيث تقارب بين الكلمات وأنواعها في نصوص أخرى. "فالبعد الإحصائي في دراسة الأسلوب هو من المعايير الموضوعية الأساسية التي يمكن باستخدامها تشخيص الأساليب وتمييز الفروق بينها... وترجع أهمية الإحصاء هنا إلى قدرته على التمييز بين السمات والخصائص اللغوية التي يمكن اعتبارها خواص أسلوبية..."⁴. فالأسلوبية الإحصائية سمة أساسية في دراسة الأسلوب إذ تساهم في تحديد كل خاصية أسلوبية في أي عمل أدبي.

1- فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب. ص20.

2- ينظر، هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص. ص60.

3- فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب. ص 19، 20.

4- سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1412هـ، 1992م، ص51

ج/ الأسلوبية البنيوية:

حيث تعرف بالأسلوبية الهيكلية في بعض الترجمات ويعد هذا الاتجاه أكثر شيوعاً في الاتجاهات الأسلوبية، وقد عرفت هذه الأسلوبية أيضاً بالأسلوبية الوظيفية لأنها ترى أن المنابع الحقيقية للظاهرة الأسلوبية تكمن في اللغة وفي نمطيتها وفي وظائفها.....¹. فالأسلوبية البنيوية تكمن منابعها في العلاقات اللغوية.

كما "تعد الأسلوبية البنيوية مَدًا مباشرًا من اللسانيات البنيوية التي تعتمد أساساً على دراسات "سوسير" والبنيوية - كما هو معروف- تنطلق من دراساتها من النص بوصفه بنية مغلقة، وتركز الأسلوبية البنيوية على تناسق أجزاء النص اللغوية، وهي تهتم في تحليل النص الأدبي بعلاقات التكامل بين العناصر اللغوية في النص، وبالدلالات والإيحاءات التي تحققها تلك الوحدات اللغوية"². إذن فالأسلوبية البنيوية مشتقة من اللسانيات البنيوية فهي تهتم بتناسق وتكامل العناصر اللغوية في النص باعتبار هذا الأخير بنية مغلقة.

إننا حين نذكر الأسلوبية البنيوية يستدعي المقام اسمين بارزين: "جاكوسبون" و"ريفاتير".

1/ "يعد رومان جاكوسبون" رمزا لهذه الحركة، فقد اعتمدت نظريته في التواصل، وتحديده لوظائف اللغة الست، فالأسلوبية البنيوية تعني بوظائف اللغة على حساب أية اعتبارات أخرى...³. "فجاكوسبون" من خلال نظريته ربط بين النصوص وبين كل وظيفة تؤديها كل وحدة في الخطاب الأدبي.

"ولتشكل صورة واضحة للأسلوبية البنيوية فمن المفيد عرض منهج "رومان جاكوسبون" (Roman Jakobson) في مقارنة الأعمال الأدبية لكونه من أبرز ممثلي هذا الاتجاه ولأن بصماته فيه جد واضحة فقد وضع "جاكوسبون" نظرية هامة في وظائف اللغة والتواصل، وصف من خلالها عملية الكلام من زاوية أنها عملية تواصل لا تختلف في جوهرها عن

1- محمد بن يحيى: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، 1432هـ، 2011م.

ص60

2- رابح بن خوية: مقدمة في الأسلوبية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، 2013. ص17.

3- نفسه، ص17.

العمليات التي تتم بغير العلامة اللغوية¹. فقد اعتمد "جاكوسبون" على نظرية هامة في وصف عملية الكلام، وهذه النظرية تكمن في وظيفة التواصل.

اهتم "جاكوسبون" بالأسلوبية البنيوية حيث: أقام نظرية التواصل، وحدد وظائف اللغابست ووظائف وركز على الوظيفة الشعرية، لكونها أبرز وظائف الفن اللغوي الأدبي، ولذلك الوظيفة الشعرية تتحقق بإسقاط مبدأ المساواة (التعادل) في محور الاختيار (الانتقاء) على محور التركيب (التسويق)². هذا يعني أن "جاكوسبون" ركز على الوظيفة الجمالية (الشعرية) من بين الوظائف الست واعتبرها أهم وظائف الفن الأدبي.

2/ "ميشال ريفاتير":

يعد "ميشال ريفاتير" علامة مميزة في الأسلوبية البنيوية، فهو الذي كشف عن أبعادها ودلالاتها، ولعل الإسهام الكبير الذي قدمه هذا الرجل يتمثل في توجيه الأسلوبية البنيوية نحو العلاقة بين الخطاب والمتلقي، بعد أن كانت تنصب أساساً على الخطاب، دون أن يحظى الطرف الثاني (المخاطب) في العملية التواصلية بالاهتمام الكافي، وبذلك عدّ الناشر الفعلي للمقاربة البنيوية في الآداب الفرنسية³. فهذه الأسلوبية تركز على العلاقة بين الخطاب والمتلقي. وقد تجاوز بذلك طرح "جاكوسبون" الذي يحول التحليل الأسلوبي إلى تحليل لساني، معتمداً على مبدأ التماثل، ليركز على فكرة التواصل التي تحمل طابع شخصية المتكلم في سعيه إلى لفت نظر المخاطب: فالرسالة الشعرية عنده تتكيف مع متطلبات التواصل ... "ولئن كان "ريفاتير" يولي المتلقي أهمية بالغة، حتى إن أسلوبيته عرفت في بعض الأحيان بأسلوبية التلقي، إلا أنه لا يهمل ركني عملية التواصل الآخرين: المخاطب والخطاب ... فأسلوبية "ريفاتير" إذن تنظر في العلاقة بين الأطراف الأساس في عملية التواصل (المخاطب، والخطاب والمخاطب)⁴. فريفاتير تجاوز ما أتى به "جاكوسبون"، وأعطى أهمية بالغة للقارئ.

1- محمد بن يحيى: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري. ص 62.

2- رابح بن خوية: مقدمة في الأسلوبية. ص 18

3- المرجع نفسه: ص 19.

4- نفسه: ص 19، 20.

د/ الأسلوبية النفسية:

"وتعرف بالأسلوبية التكوينية (**stylistique Génétique**)، وهذا الاتجاه الأسلوبي على اختلاف الإصلاحات التي أطلقت عليه، يمثل ردة فعل مضاد للأسلوبية التعبيرية التي اقتصر في دراستها على الكلام المحكي أو اللغة المنطوقة كما أراد "بالي" أن تكون، ولا شأن بها بعد ذلك باللغة الأدبية"¹. فقد جاءت كرد فعل على أسلوبية "شارل بالي". "وأهم ما يميز الأسلوبية النفسية أن رائدها "شبتزر" قد اهتم بالمبدع وتفرد في طريقة الكتابة، مما يتيح الخصوصية الأسلوبية عنده، وعليه يكون النص كاشفا عن شخصية صاحبه من خلال تحليل سماته الأسلوبية..."². أي أنها انعكاس لرؤية ذاتية نابغة من روح المبدع من خلال طريقته في الكتابة.

"ويمكن تلخيص أسس الأسلوبية النفسية" في نقاط خمس:

- 1- وجوب انطلاق الدراسة الأسلوبية من النص ذاته.
- 2- معالجة النص تكشف عن شخصية مؤلفه.
- 3- ضرورة التعاطف مع النص للدخول إلى عالمه.
- 4- إقامة التحليل الأسلوبي على تحليل أحد ملامح اللغة في النص الأدبي.
- 5- السمة الأسلوبية المميزة تكون عبارة عن تفريغ أسلوبي فردي، أو هي طريقة خاصة في الكلام تتزاح عن الكلام العادي."³ فهذه الأسس تميزها عن باقي الأسلوبيات، حيث ينطلق فيها المؤلف من النص ذاته مما يكشف لنا ذلك عن شخصيته وتعامله مع النص.

رابعاً: مستويات التحليل الأسلوبي

اتفق الأسلوبيون على أربعة مستويات للدراسات الأسلوبية وهي كالتالي:

أ/ المستوى الصوتي:

يعتبر أهم المستويات في الدراسة الأسلوبية إذ يتناول المستوى الصوتي دراسة النظام الصوتي للغة ما، وهذا النظام يتضمن عدداً من الوحدات والفصائل تختلف من لغة إلى أخرى

1- محمد بن يحيى : السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري. ص56

2- علي عزت: الاتجاهات الحديثة في علم الأساليب وتحليل الخطاب، شركة أبو الهول للنشر، القاهرة، ط1، 1996. ص16.

3- نفسه: ص16.

وقطبيعة هذه اللغة¹. فالأصوات تتطوي على إمكانيات تعبيرية هائلة، إضافة إلى أن "المادة الصوتية تكمن فيها الطاقة التعبيرية ذات البعدين الفكري والعاطفي، وإذا ما توافقت المادة الصوتية مع الإيحاءات العاطفية المنبعثة في مكانها لتطفو على سطح الكلمة لتتناسق مع المادة اللغوية المتمثلة في التركيب اللغوي فإن فاعلية الكشف الأسلوبي للتعبير القار تزداد اتساعاً تشمل دائرة أوسع تضم التقويم بالإضافة إلى الوصف"². فهذا المستوى يقوم على دراسته الإيقاع الصوتي الموسيقي، وما يحدثه من أثر جمالي مثل: الوزن، التنغيم، القافية....

ب/ المستوى التركيبي (النحوي):

"لا تتكون اللغة من مجرد أصوات فحسب، بل تنتظم هذه الأصوات في وحدات أكبر، مثل الكلمات والعبارات والجمل. ويقوم المستوى النحوي بدراسة تركيب ونظام الوحدات وكيفية استخدامها في متواليات أفقية"³؛ بمعنى أنه يدرس تراكيب الجمل وطريقة استخدامها في متواليات أفقية. "وتعمل الأسلوبية النحوية على اختيار القيم التعبيرية للتراكيب ضمن ثلاثة مستويات: مكونات الجمل، وبنية الجمل، والوحدات العليا، التي تتألف من جمل بسيطة. ويجري هذا الاختيار على الأساليب النحوية التي ينطوي عليها النص الأدبي، كالندبة والتعجب والترخيم وغيرها....."⁴. فالمستوى التركيبي يقوم بتحليل الجملة ودراستها، وتراكيبها النحوية وما يتبع ذلك مثل: طول الجملة وقصرها، التقديم والتأخير، المبتدأ والخبر، الفعل والفاعل... .

ج/ المستوى الدلالي:

يتعلق المستوى الدلالي بمعنى الكلمة أو بمعنى الجملة، فهو يهتم بتغيرات معاني الكلمات ويبحث عن معاني الألفاظ وجمعها وتبيان علاقتها ببعضها. "الدلالة هي الجانب الموازي للمتواليات الخطية، وهي الصيغة المجردة الملازمة له، فالصفة التجريدية للدلالة مرتبطة بعلاقة الدال والمدلول و المرجع، ولعل من أشار إلى ذلك "سوسير"، فهو يعترض أن ثمة أفكار جاهزة تسبق وجود الكلمات، ويتم التعرف على الفكر والناحية النفسية عن طريق

1- علي عزت: الاتجاهات الحديثة في علم الأساليب وتحليل الخطاب. ص15.

2- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق. ص100.

3- علي عزت: الاتجاهات الحديثة في علم الأساليب وتحليل الخطاب. ص19

4- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق. ص104.

الاستعانة بدلائل الكلمات"¹. أي أنه يدرس الحقول الدلالية أي جمع الكلمات في حقل معين، وعلاقتها ببعضها البعض، كما يدرس ظاهرة التكرار، الثنائيات الضدية..... .

د/ المستوى الصرفي:

يختلف هذا المستوى عن باقي المستويات السابقة فهو "يعمل على فحص الكلمة المفردة من جهة الصياغة والاشتقاق ومالها قدرات تعبيرية كامنة فيها، وبالتالي دلالات أسلوبية جديدة في سياق تعبيرى ولا يقتصر هذا المستوى على هذه القضية فحسب، بل يعني كذلك بدراسة الأفعال من حيث بنيتها وزمانها ودلالاتها المختلفة التي سيستشفها السياق"². فالمستوى الصرفي يختص ببنية الأفعالوصياغة الجمل ودلالاتها المختلفة.

خلاصة القول أن مفهوم الأسلوب والأسلوبية قد لقي عدة ترجمات واختلفت حولهما الآراء الغربية والعربية أمثال: **بيارجيرو، عبد السلام المسدي، ريفاتير، عبد القاهر الجرجاني، حازم القرطاجني**، كل هذه الترجمات تبحث عن الأسس الجمالية لإرساء علم الأسلوب إضافة إلى ظهور أهم الاتجاهات الأسلوبية نذكر منها: الأسلوبية التعبيرية "شارل بالي"، والبنوية مع "جاكسون وريفاتير"، والنفسية مع "ليوشبيترز"....، إذ تسعى هذه الاتجاهات للكشف عن البنيات الجمالية في الخطاب، كما نجد الأسلوبيون اتفقوا على أربع مستويات تركز حولها الدراسة الأسلوبية وهي كالتالي: المستوى الصوتي، الصرفي، التركيبي، الدلالي، وهذا ما سأطرق إليه في الجانب التطبيقي على قصيدتين من ديوان الشاعر "أحمد سحنون".

1- نفسه، ص 105.

2-نبيل قواس: سجنيات ابي فراس الحمداني دراسة اسلوبية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماجستير، جامعة الحاج لخضر،باتنة،2009،2008،ص 30.

أولاً: المستوى الصوتي

يعتبر المستوى الصوتي من أهم المستويات في تناول الجانب اللغوي والأسلوبي، حيث يعد الأساس في بناء المستويات الأسلوبية الأخرى والتي تتمثل في البنية الصرفية، الدلالية، التركيبية، ويتعلق هذا المستوى بمخارج الحروف وطبيعة الأصوات.

الصوت ظاهرة طبيعية ندرك أثرها قبل أن ندرك كنهها، فقد أدرك علماء الصوت بتجارب يتطرق إليها الشك أن كل صوت مسموع يستلزم وجود جسم يهتز، على أن تلك الهزات في معظم الحالات قد لا تدرك بالعين في بعض الحالات... والهواء هو الوسط الذي تنتقل خلاله الهزات في معظم الحالات فبخلاله تنتقل الهزات من مصدر الصوت في شكل موجات حتى تصل إلى الأذن¹. فالمستوى الصوتي يختص بدراسة صفات ومخارج الحروف وتكرارها.

قسم اللغويون المحدثون الأصوات اللغوية العربية إلى مجهورة ومهموسة حيث تعددت استعمالاتها في التجربة الشعرية، وسنحاول الوقوف على تجلياتها من خلال دراسة قصيدتين من ديوان سجنياث "أحمد سحنون"، فقد قمنا بإحصاء هذه الأصوات وتصنيفها ومعرفة دلالتها في القصيدة، وقبل ذلك نقف عند مفهوم مصطلح الصوت.

1- مفهوم الصوت

أ- لغة: يقول "الخليل بن أحمد الفراهدي": "صَوَّتَ فلان بفلان تصويماً أي دعاه، وصات يصوِّت صوتاً فهو صائت، بمعنى صالح. وكضرب من الأغنيات صوت من الأصوات. ورجل صائت: حسن الصوت شديده. ورجل صيِّت: حسن الصوِّت. وفلان حَسُنُ الصيِّت: له صيت وذكر في الناس حسن². أي أن الصوت لا يختص بفئة محددة، بل يرتبط بأفعال متعددة كالغناء، الدعاء....

ب- اصطلاحاً:

عرفه الدكتور "كمال بشر" بقوله: "الصوت اللغوي أثر سمعي يصدر صواعية واختياراً عن تلك الأعضاء المسماة تجاوزاً أعضاء النطق. والملاحظ. أن هذا الأثر يظهر في صورة ذبذبات معدلة وموائمة لمابصاحبها من حركات الفم بأعضائه المختلفة³. أي أن الصوت له أثر يصدر

1- ينظر، ابراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة بمصر ومطبعتها بمصر، د ط، ص05.

2- الخليل بن أحمد الفراهيدي: معجم العين، تح عبد الحميد هندواوي، دار الكتب العلمية للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003م، ج2، ص421.

3- كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 2000، ص119.

من المتكلم من خلال الحركات التي تقوم بها أعضائه المختلفة، إذ ينقسم الصوت بدوره إلى قسمين:

2- الأصوات المجهورة:

أ- **الجهر لغة:** عرف "ابن منظور" الجهر بقوله: "يقال جَهَرَ بِالْقَوْلِ إِذَا رَفَعَ لَهُ صَوْتَهُ فَهُوَ جَهِيرٌ وَأَجْهَرَ فَهُوَ مَجْهَرٌ إِذْ عَرَفَ بِحَدَّةِ الصَّوْتِ. وَجَهَرَ الشَّيْءُ عَلَنَ وَبَدَأَ وَجَهَرَ بِكَلَامِهِ وَدَعَاؤُهُ وَصَوْتُهُ وَقِرَاءَتُهُ. يَجْهَرُ جَهْرًا وَجَهَارًا. وَأَجْهَرَ بِقِرَاءَتِهِ. وَأَجْهَرَ جُهْرًا بِمَعْنَى أَظْهَرَ." ¹بمعنى أن الجهر هو: الإعلان والإظهار.

ب- إصطلاحاً:

اختلفت فيه التعريفات إذ "يبدو أن تعريف المحدثين لا يتناقض مع تعريف "سيبويه" الذي قال: إنَّ الصَّوْتِ الْمَجْهُورِ هُوَ حَرْفٌ أَشْبَعَ الْإِعْتِمَادَ فِي مَوْضِعِهِ، وَمَنْعَ النَّفْسِ أَنْ يَجْرِيَ مَعَهُ حَتَّى يَنْقُضِيَ الْإِعْتِمَادَ عَلَيْهِ، وَيَجْرِي الصَّوْتُ ... وَالْأَصْوَاتُ الْمَجْهُورَةُ عَدَدُهَا "سَبِيوِيَّة" تسعة عشر صوتاً وهي (أ، ع، غ، ق، ج، ي، ض، ل، ن، ر، ط، د، ز، ظ، ذ، ب، م، و، ء).² فالأصوات المجهورة هي التي يتذبذب فيها الوتران الصوتيان أثناء النطق بها.

وقد قمنا بإحصاء هذه الحروف في الجدول التالي من خلال قصيدة (بكيت على عمري) "لأحمد سحنون":

الصوت	التكرار	النسبة	الصوت	التكرار	النسبة
ل	50	%14.57	ب	17	%4.95
م	42	%12.24	د	09	%2.62
			ذ	05	%1.45
ي	35	%10.20	ج	04	%1.16
أ	34	%09.91	ق	03	%0.87
ن	30	%8.74	ط	03	%0.87
ع	26	%7.58	ز	02	%0.58
ر	18	%5.24	غ	02	%0.58

1- ابن منظور: لسان العرب، دط، ج4، تح عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، كورنيش النيل، ص150.

2- ينظر: عصام نور الدين: علم الأصوات الفونيتيكا، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1992، ص229.

و	18	%5.24	ص	02	%0.58
ى	41	%11.95	ظ	02	%0.58

الجدول رقم (01): نسبة الأصوات المهجورة

يتضح من خلال الجدول أن الأصوات المهجورة بلغ عدد تكرارها (343) صوت أي بنسبة (80.89%) في القصيدة، وهذا دلالة على حالة الشاعر "أحمد سحنون" لحظة وجوده في السجن، فجسدها بأبيات قصيدته (بكيث على عمري) ومن أهم الحروف التي أبرزت إحساسه نجد حرف (اللام) أسناني لثوي مهجور¹ بلغ عدد تكراره في القصيدة (50) صوت بنسبة (14.57%) يقول الشاعر:

بَكَيْتُ عَلَى عُمْرِي يَضِيعُ بِلَانْفَعِ وَعُمْرِي الَّذِي قَدْ ضَاعَ أَعْلَى مِنَ الدَّمْعِ
 وَمَاذَا يُفِيدُ الدَّمْعُ مِنْ ضَاعَ عُمْرُهُ وَهَلْ تَنْفَعُ الْأَلْحَانَ مُنْعَدَمَ السَّمْعِ؟
 فَيَا فَتْيَةَ الْإِسْلَامِ جُدُّوا لِتَرْبِحُوا شَبَابَكُمْ قَبْلَ الذَّهَابِ بِلَا رَجْعِ².

تجسدت حالة الشاعر في هذه القصيدة من خلال حرف (اللام) حيث يتحسر على عمره الذي ضاع بلا نفع وأنّ الدّمع لا يفيد بعد ضياع العمر، مُشبهًا بذلك الشخص الذي يبكي دون كلل على عمره الضائع بالشخص الذي يعزف ألحانا دون أن يتجاوب معها أو يسمعها، فقد عبّر عن ألمه ووجعه بتوظيف حرف (اللام) مما شكل إيقاعا موسيقيا في القصيدة.

نجد أيضا حرف (الميم) وهو صوت مجهور لا هو بالشديد ولا بالرخو³، تكرر (42) صوت أي بنسبة (12.24%)، يقول الشاعر:

وَلَا تَنْسُوا الْيَوْمَ الَّذِي فِيهِ نَلْتَقِي بِأَعْمَالِنَا يَوْمَ التَّعَابُنِ وَالْجَمْعِ.
 فَذَلِكَ يَوْمٌ لَا يَرَى النَّاسُ مِثْلَهُ فَكَمْ فِيهِ مِنْ خَفْضٍ وَكَمْ فِيهِ مِنْ رَفْعِ

ويقول أيضا:

أَلَا أَكْرَمُوا الْإِسْلَامَ كَيْ تُكْرَمُوا بِهِ فَأِكْرَامُ دِينِ اللَّهِ مِنْ كَرَمِ الطَّبْعِ⁴.

1- عبد المعطي نمر موسى: الأصوات العربية المتحولة وعلاقتها بالمعنى، دار مكتبة الكندي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1435هـ، 2014م، ص68.

2- أحمد سحنون: الديوان الثاني، منشورات الحبر، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، ط1، 2007، ص33.

3- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص48.

4- الديوان الثاني، ص33.

الشاعر في هذه الأبيات يذكرنا بمصير كل إنسان وما يلقاه من جزاء يوم القيامة، وأن ذلك اليوم يحاسب فيه الناس من خلال أعمالهم فيكرم أو يهان، كما يدعوننا للتمسك بدين الله وهو الدين الإسلامي. فقد ظهر عتاب الشاعر ولومه من خلال تكرار حرف (الميم).

كما نلاحظ تكرار حرف (النون) مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة¹، بلغ تكراره (30) صوت أي بنسبة (8.74%) يقول الشاعر:

فَانَا حَسْرِنَا إِذْ حَسْرِنَا شَبَابِنَا فَكُلُّ عَطَاءٍ بَعْدَهُ غَيْرُ ذِي نَفْعٍ
وَلَا تَنْسُوا الْيَوْمَ الَّذِي فِيهِ نَلْتَقِي بِأَعْمَالِنَا يَوْمَ التَّعَابِنِ وَالْجَمْعِ².

فقد وظفه الشاعر هنا للدلالة على التحسر والأسف، فما ضاع من الشباب لا يعود. أما بالنسبة لحرف المد (الألف) هوئي مجهور قال "الخليل"، والياء والواو والألف والهمزة، هوائية في حيز واحد، لأنها لا يتعلق بها شيء³، حيث نلاحظ أن حرف (الالف) بلغ عدد تكراره (34) صوت أي بنسبة (9.91%) يقول الشاعر:

فِيَا فَتِيَّةَ الْإِسْلَامِ جِدُّوا لِتَرْبِحُوا شَبَابَكُمْ قَبْلَ الذَّهَابِ بِلَا رَجْعٍ

وقال أيضا:

فِيَا مَنْ تَنَاسَى ذَلِكَ الْيَوْمَ إِنَّهُ لِأَعْظَمُ يَوْمٍ لِلْعَطَاءِ وَالْمُنْعِ
أَلَا أَكْرِمُوا الْإِسْلَامَ كَيْ تُكْرِمُوا فَأِكْرَامُ دِينِ اللَّهِ مِنْ كَرَمِ الطَّبْعِ⁴.

فالقصيدية تعج بدلالات الحزن والأسى من خلال حرف المد (الألف) فقد قصد الشاعر توظيفه في قصيدته معبرا عن ألمه وحزنه الشديدين، حيث نجد أن حرف (الألف) هو الصوت الذي يستطيع أن يبين لنا حالتهويثها من خلال قصيدته مشكلا بذلك موسيقى داخلية تبين ألمه وحزنه.

بالإضافة إلى حروف أخرى تكررت في القصيدة مثل: (ع، ب، ر...)، فالشاعر من خلال هذه الحروف يصف ما أصابه من حزن وقلق، هذا التكرار المتفاوت والتنوع الصوتي الذي لَوَّنَ القصيدة أكسبها إيقاعا موسيقيا خاصا بها.

1- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص58.

2- الديوان الثاني، ص33.

3- كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2000، ص157.

4- الديوان الثاني، ص33.

أما قصيدة (نشيد المليون ونصف شهيد) بلغ تكرار الأصوات المجهورة فيها (441) صوت أي بنسبة (98.46%)، والجدول التالي يبين لنا تكرار هذه الحروف:

الصوت	التكرار	النسبة	الصوت	التكرار	النسبة
ل	78	%17.68	ع	12	%2.72
م	40	%9.07	ق	12	%2.72
و	21	%4.76	ج	10	%2.26
ن	30	%6.80	ط	07	%1.58
ي	24	%5.44	ذ	01	%0.22
ب	27	%6.12	ز	04	%0.90
د	28	%6.34	غ	03	%0.68
أ	31	%7.02	ص	05	%1.13
ى	50	%11.33	ظ	00	%0.00
ى	58	%13.15			

جدول رقم (02)

من خلال الجدول السابق نلاحظ أن تكرار الحروف متفاوت، فمن بين الحروف التي جسدت حالة الشاعر نجد حرف (اللام) أسناني لثوي مجهور، بلغ تكراره (78) نسبة (17.68%) يقول الشاعر:

مَوْطِنُ الْمَلِيُونِ وَالنَّصْفِ شَهِيدٍ حَازَ فَخْرٍ لَمْ يَحْزُهُ مَوْطِنُ !
سَوْفَ يَبْقَى خَالِدًا لَيْسَ يَبِيدُ مَجْدَ شَعْبٍ رَدَدَتْهُ الْأَلْسُنُ¹ !

الشاعر من خلال توظيفه لحرف (اللام) في هذه الأبيات نجده يبين الفخر بالموطن ويشيد ببطولاته وأمجاد شعبه الخالدة التي أنجبت الأبطال وهذا ما زاده أكثر وقعا وجدّة .

وظف الشاعر حرف (الميم) شفوي مجهور لأن مبدأها من الشفة² حيث بلغ تكراره (40) صوت أي بنسبة (9.07%)، يقول الشاعر:

فَأَقَمْنَا لِلْمَعَالِي سُلْمًا وَحَفَرْنَا لِلطُّغَاةِ مَقْبَرَةً !

1- الديوان الأول، ص 327.

2- عبد المعطي نمر موسى: الأصوات العربية المتحولة وعلاقتها بالمعنى، ص 65.

ويقول:

وَبَلَّغْنَا بَعْدَهُمْ هَامَ السُّهَى وَبَيْنَنَا مِثْلَهُمْ مَجْدَ الْخُلُودِ¹!

فالشاعر هنا جسد الفخر والاعتزاز بتوظيفه حرف (الميم) فأضف ذلك على القصيدة وقعا موسيقيا. بالإضافة إلى إدغامه مع حرف (التون) مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة²، تكرر (30) مرة بنسبة (06.80%) فهذا الإدغام زاده قوة ودلالة أكثر، حيث يقول الشاعر:

إِنَّا شَعَبُ الْبَطُولَاتِ الْأُولَى فَهَرْنَا كُلَّ بَاغٍ مُعْتَدٍ !
نَسَلُ "مَازِيغَ وَنَسَلَ يَغْرِبُ" ! وَسَلِيلَ كُلِّ هَادٍ مُهْتَدٍ³.

فالشاعر يمدح نسبة الذي ينتمي إليه بالعودة إلى نسبه الأول (مازيغ ويعرب) كما أنه يعتزُّ بالثورة و الانتصارات التي حققها حفاظا على موطنه.

إضافة إلى هذا نجد حروف أخرى في القصيدة تكررت فأكسبتها لونا خاصا مثل: (ب، د، ي، ر...)، فقد كان هذا التوظيف مرتبطا بحالة الشاعر التي يفتخر فيها بموطن المليون وذلك لإيصال المغزى إلى المتلقي.

يمكننا القول أن الأصوات المجهورة ساهمت بشكل كبير في هاتين القصيدتين على عكس الأصوات المهموسة، فالأصوات المجهورة تتصف بالقوة لتعكس لنا حالة الشاعر.

3- الأصوات المهموسة:

أ- لغة: "الهمسُ الخفي من الصَّوت والوطئ والأكل. وقد همسوا الكلام همسًا وفي التنزيل. 'فَلَاتَسْمَعُ إِلَّا هَمْسًا' والهمس هو الكلام الخفي لا يكاد يُفهم. الهمس من الصَّوت والكلام ما لا غور له في الصَّدر وهو ما همسَ في الفم. وهو حبسُ الصَّوت في الفم هو كلام مهموس في الفم كالسر⁴. فالهمس هو الخفاء.

ب- إصطلاحا: "فهو ضد الجهر، وهو انطلاق هواء النَّفس عند النُّطق بالصَّوت، لضعفه ولضعف الاعتماد على مخرجه ... إذ ينطلق الهواء حُرًّا ولا يعوق مروه في الحنجرة أي عائق، فلا يتذبذب الوتران الصوتيان وتسمى الأصوات المنطوقة في هذه الحالة أصوات

1- الديوان الأول، ص 327.

2- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص 58.

3- الديوان الأول، ص 327.

4- ابن منظور: لسان العرب، مج 6، ص 4699.

مهموسة¹. وهذه الحروف هي: (ت، ث، ح، خ، س، ش، ص، ط، ف، ق، ك، ه) ² فمرور الهواء يكون ضعيفا أثناء عملية الضغط على مخرج الحروف.

ولهذه الأصوات حضور في قصيدة (بكيث على عمري)، فقد قمنا بإحصائها في الجدول

التالي:

الصوت	التكرار	النسبة	الصوت	التكرار	النسبة
ف	23	%28.39	ك	11	%13.58
ه	16	%19.75	س	09	%11.11
ت	09	%11.11	ص	02	%2.46
ح	03	%3.70	خ	04	%4.93
ش	03	%3.70	ث	01	%1.23

من خلال الجدول نلاحظ أن الأصوات المهموسة بلغ تكرارها (81) صوتا في القصيدة حيث أنها أقل نسبة من الأصوات المجهورة، ورغم هذا بقي الشاعر يعبر عن ألمه وحزنه. ومن بين الحروف التي جسدت حالته نجد حرف (الفاء) أسناني شفوي، رخو مهموس³ تكرر في القصيدة (23) صوتا بنسبة (%28.39) يقول الشاعر:

فَذَلِكَ يَوْمٌ لَا يَرَى النَّاسُ مِثْلَهُ فَكَمْ فِيهِ مِنْ خَفْضٍ وَكَمْ فِيهِ مِنْ رَفْعٍ
فَفِيهِ يُعِزُّ اللَّهُ أَنْصَارَ دِينِهِ وَيُكْرِمُهُمْ فَيَمَنُّ يَوْدُونَ بِالشَّفْعِ⁴.

الشاعر هنا يؤكد من خلال حرف (الفاء) على ما ينتظر فتية الإسلام يوم الحساب من جزاء وعقاب، فمن أحسن عمله أحسن لنفسه ومن أساء عمله أساء لنفسه.

فضلا عن تكراره لحرف (الهاء) وهو صوت رخو مهموس⁵ بلغ تكراره (16) صوتا

بنسبة (%19.75) يقول "أحمد سحنون":

فَفِيهِ يُعِزُّ اللَّهُ أَنْصَارَ دِينِهِ وَيُكْرِمُهُمْ فَيَمَنُّ يَوْدُونَ بِالشَّفْعِ

1- عصام نور الدين: علم الأصوات اللغوية الفونيتيكا، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1992، ص197.

2- برتيل مالمبرج: علم الأصوات، مكتبة الشباب للنشر، د ط، ص110.

3- عبد المعطي نمر موسى: الأصوات العربية المتحولة وعلاقتها بالمعنى، ص68.

4- الديوان الثاني، ص33.

5- ابراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص76.

وَفِيهِ سَيَلْقَى الظَّالِمُونَ جَزَاءَهُمْ مِنْ الخِزْيِ والضَّرْبِ المُبْرِحِ والصَّنْفِ¹.

يعبر الشاعر عن حالة التحسر والألم والخوف من يوم الحساب الذي يحاسب فيه كل إنسان عن أعماله وينال الجزاء أو العقاب، فمن نصر دين الله تشفع له يوم القيامة، فأظهر الشاعر كل هذا التحسر بتريديه حرف الهاء.

إضافة إلى حرف (الكاف) صوت شديد مهموس² تكرر (11) صوت بنسبة (13.58%) يقول "أحمد سحنون":

أَلَا أَكْرَمُوا الإِسْلَامَ كَيْ تُكْرَمُوا بِهِ فَأَكْرَامُ دِينِ اللَّهِ مِنْ كَرَمِ الطَّبْعِ³.

فالشاعر يستعطف ويذكر الشباب ويطالبهم بإكرام دين الله كي يرفع شأنهم، فيعزهم الله بعزه وكرمه.

أما قصيدة (نشيد المليون ونصف شهيد) بلغ تكرار الأصوات المهموسة فيها (121) صوت بنسبة (21.53%) كما هو موضح في الجدول التالي:

الصوت	التكرار	النسبة	الصوت	التكرار	النسبة
هـ	25	%20.66	خ	06	%04.95
س	20	%16.52	ث	06	%4.95
ت	18	%14.87	ص	05	%4.13
ح	11	%09.09	ش	05	%04.13
ك	09	%7.43	ف	16	%13.22

الشاعر في هذه القصيدة نجده يفتخر ويعتزُّ بوطنه، ومن الحروف التي تبين ذلك نجد حرف (الهاء) وهو صوت رخو مهموس⁴ تكرر في القصيدة (25) مرة بنسبة (20.66%) يقول الشاعر:

وَبَلَّغْنَا بَعْدَهُمْ هَامَ السُّهَى وَبَيْنَنَا مِثْلَهُمْ مَجْدَ الخُلُودِ !

1- الديوان الثاني، ص33.

2- ابراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص71.

3- الديوان الثاني: ص33.

4- ابراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص76.

نَحْنُ فِي بَدْءِ الْعَلَا وَالْمُنْتَهَى
أُمَّةَ الْأَمْجَادِ فِي هَذَا الْوُجُودِ !
مِثْلُ "أُورَاسٍ" وَمِثْلُ "جَرَجْرَةَ"¹.

يفتخر الشاعر بما وصل إليه وما آل إليه من مرتبة عالية وما بلغه من رقي وازدهار إذ بلغ المجد والعلو في ساحة الجهاد.

كما وظف حرف (السين) وهو صوت رخو مهموس² تكرر في القصيدة (20) مرة بنسبة (16.52%) يقول الشاعر:

نَسَلْ "مَازِيغَ وَنَسَلْ يَعْزَبَ" !
و سَلِيلَ كُلِّ هَادٍ مُهْتَدٍ .
نَحْنُ لَمْ نَسْعَ إِلَى سَفْكِ الدَّمَاءِ !
بَلْ نَأْزَنَا لِلْحُقُوقِ الْمُهْدَرَةِ !

ويقول:

فَارْفَعِ الرَّأْسَ وَسِرِّ فِي كِبْرِيَاءِ
وَمَسَاعِيكَ مَسَاعِي الْبُسْلَاءِ³.
وَتَقَدِّمِ كُلَّ سَاعٍ لِلْعَلَا

جسد الشاعر من خلال حرف (السين) مدى اعتزازه بالنسب الذي ينتمي إليه، بالإضافة إلى استرجاع الحقوق التي ضاعت وسُلبت من شعبه، كما يفتخر بما فعله من ازدهار في البلاد، فالشاعر في هذه الأبيات استلزم اقتران حرف (السين) بحرف (اللام) ليعطي إيقاعا موسيقيا خاصا يؤثر في المتلقي وهذا ما يعطي جمالية وقوة في التعبير، أما اقتران حرف (السين) (بالألف) فذلك ليعطي الشاعر نغما موسيقيا خفياً يتلقاه القارئ ويحسُّ به أثناء القراءة، لأنَّ حرف الألف يمتلك قوة إسماع عالية ليوصل كلامه إلى الشعب الجزائري وليبين فخره واعتزازه، وهذا ما يدل على اختيار الشاعر للكلمات وكيفية اتساقها وانسجامها.

I- الموسيقى الخارجية: (الإيقاع):

يعتبر الإيقاع عنصرا مهما في النص الشعري حيث يحدث جرسا موسيقيا متناغما، فالموسيقى الخارجية هي المتولدة من الأوزان والقوافي المتعلقة بعلم العروض، مثل تسمية البحور وتفعيلاتها وتنوع قوافيها. وإذا قدمنا تعريفا بسيطا للموسيقى الخارجية: "هي تلك الموسيقى الناتجة عن الوزن والقافية."⁴

1- الديوان الأول: ص327.

2- ابراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص67.

3- الديوان الأول: ص327.

4- محمد بن يحيى: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011، ص187.

1- الوزن:

يعتبر الوزن أهم الأجزاء التي تتكون منها القصيدة، فقد جاء مصطلح الوزن في المعجم المفصل في اللغة والأدب العربي: "الوزن في الصّرف هو الميزان الصّرفي وفي العروض: الإيقاع الحاصل من التفعيلات التي تحصل عليها بعد الكتابة، ومن هذه الأوزان تتألف البحور الشعرية الستة عشر"¹. أي بعد تقطيع الأبيات الشعرية تتكون لنا التفعيلات التي تبين هيكل القصيدة وبحرها مما يشكل لنا وزنا إيقاعيا خاصا بالقصيدة.

وفي تعريف آخر للوزن يقول "ابن سينا": "إن الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفأة، ومعنى كونها موزونة أن يكون لنا عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعيا"². فالشاعر هنا يحسن كيفية اختيار كلمات شعره حتى تكون متساوية الوزن متسعة الإيقاع فتعطي إيقاعا مستساغا ووزنا وتفعيلة خاضعة له فتتنظم بإيقاع موسيقي محكم الترتيب والتوازن.

2- البحور الشعرية:

بعد تحديدنا للأوزان الواردة في القصيدتين سأحاول استعراض البحور التي نظم وفقها الشاعر قصائده، وهما "بحر الطويل" و "بحر الرمل".

2.1- بحر الطويل:

نظم الشاعر قصيدة (بكيث على عمري) على بحر الطويل "وهو من أشهر بحور الشعر العربي، وأكثرها استعمالا في القديم، وكان من أجل ذلك يسمّى الرّكوب، لكثرة ركوب الشعراء له. وهو لا يستعمل إلا تاما"³، وقال "التبريزي": "... أنّ الطويل يقع في أوائل أبياته الأوتاد، والأسباب بعد ذلك، والوئد أطول من السبب، فسّمّي لذلك طويلا."⁴ فبحر الطويل من أشهر البحور الخليلية التي كثر ورودها في الشعر العربي لما فيه من قدرة عالية تصلح لكافة أغراض الشعر.

2.1.1- تسميته:

- 1- إيميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في اللغة والأدب العربي، مج1، دار العلم للملايين، ط1، 1987، ص1305.
- 2- جابر عصفور: مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية للكتاب، ط5، 1995، ص95.
- 3- مختار الغوث: الوجيز في العروض والقافية، خوارزم العلمية للنشر والتوزيع، جدة، 1428هـ، د ط، ص77.
- 4- الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1415هـ، 1944م، ص22.

سمي طويلا لأنه أطول الشعر عدد حروفه ثمانية وأربعون وأنه يبدأ بالأوتاد وهي أطول من الأسباب، وفي العمدة أن "الخليل سماه طويلا. "لأنه طال بتمام أجزائه، ... أما المجذوب فالطويل عنده أرحب صدرا من البسيط وأطلق عنانا وأطف نعما، فهو البحر المعتدل حقا ونعمه من اللطف بحيث يخلص إليك وأنت لا تكاد تشعر"¹. فبحر الطويل من البحور المعتدلة التي تزيد القصيدة تشكيلا إيقاعيا متناسقا. وهو عند "النويهى": "يقع على الأذن وقعا بطيئا متأنيا لأن كل شطر فيه تتكون من أربعة مقاطع قصيرة وعشرة طويلة"². أي أن بحر الطويل يحدث نعما موسيقيا وتطرب له الأذن من خلال تفعيلاته المتكررة في كل بيت.

ب- مفتاحه:

طَوِيلٌ/لَهُوْدُوْنٌ/بُحُورِي/فَضَائِلُو فَعُولُن/مَفَاعِيلُن/ فَعُولُن/مَفَاعِيلُن³.

نلمس ذلك في قصيدة (بكيت على عمري) يقول الشاعر:

وَعَمْرِي الَّذِي قَدْ ضَاعَ أَعْلَى مِنْ الدَّمْعِ	بَكَيْتُ عَلَى عُمْرِي يَضِيعُ بِلَانْفَعِ
وَعُمْرِي الَّذِي قَدْ ضَاعَ أَعْلَى مِنْ دَمْعِي	بَكَيْتُ عَلَى عُمْرِي يَضِيعُو بِلَا نَفْ
0/0/0//0/0/ 0/0/ 0//0/0//	0/0/ 0// 0/0// 0/0/ 0// 0//
فَعُولُن/مَفَاعِيلُن فَعُولُن/مَفَاعِيلُن.	فَعُولُن/مَفَاعِيلُن فَعُولُن/مَفَاعِيلُن
سالمة. سالمة. سالمة.	مقبوضة. سالمة. سالمة. سالمة

وقال أيضا:

شَبَابِكُمْ قَبْلَ الذَّهَابِ بِلَا رَجْعِ	فِيَا فِتْيَةَ الإِسْلَامِ جِدُّوَا لِتَرْبَحُوا
شَبَابِكُمْ قَبْلَ ذَهَابِ بِلَا رَجْعِي	فِيَا فِتْيَةَ الإِسْلَامِ جِدُّوَا لِتَرْبَحُوا
0/0/ 0// 0// 0/0/0// 0//	0//0//0/0// 0/0/0// 0/ 0//
فَعُولُن/مَفَاعِيلُن فَعُولُن/مَفَاعِيلُن	فَعُولُن/مَفَاعِيلُن فَعُولُن/مَفَاعِيلُن
مقبوضة. سالمة. سالمة. سالمة.	سالمة. سالمة. سالمة. مقبوضة.

وقال:

فَقِيهِ يُعِزُّ اللهُ أَنْصَارَ دِينِهِ وَيُكْرِمُهُمْ فِيمَنْ يَوَدُّونَ بِالشَّفَعِ⁴

1- سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، د ط، ص 46.

2- نفسه، ص 46.

3- ابراهيم خليل: عروض الشعر العربي، دار الميسر للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط2، 1430هـ، 2009م، ص 63.

4- الديوان الثاني . ص 33.

وَيُكْرِمُهُمْ فِيمَنْ يَودُّ وَيُنشِئُ شَفْعِي	فَفِيهِ يُعْزِزُ لَلَّهْ أَنْصَارِ دِينِ هِي
0/0/0/ // 0/0// 0/0/ 0// // 0//	0//0/ // 0/0/ // 0 // 0// // 0//
فَعول / مفاعيلن / فعولن / مفاعيلن .	فَعول مفاعيل / فعولن / مفاعلن
مقبوضة . مكفوفة . سالمة . مقبوضة . سالمة . سالمة . سالمة .	مقبوضة . سالمة . مقبوضة . سالمة . سالمة . سالمة .

نلاحظ من خلال تقطيعنا لهذه الأبيات أن القصيدة نظمت على "بحر طويل" وقد طرأت عليها بعض التغيرات، فالشاعر وظف هذا البحر بحركاته المتوالية تعبيراً عن الأحداث التي توالى عليه فهو يعيش حالة من التوتر والقلق، فنظم قصيدته على هذا الوزن نتيجة لما يراوده من انفعالات وأحاسيس. وكما ذكرنا سابقاً أن القصيدة طرأت عليها بعض الزحافات والعلل، فالزحافات "تغيير يطرأ على الحرف الثاني من السبب في التفعيلة، ويجوز أن يقع في جميع أجزاء البيت كلها من حشو وعروض وضرب، ولا يجب إن وقع في جزء أن يقع فيما بعده من الأجزاء"¹. فالزحافات هي التغيرات التي تطرأ على التفعيلة الأصلية في القصيدة. وهي نوعان: "الزحاف المفرد، وذلك إذا كان في التفعيلة تغييراً واحداً ... والزحاف المزدوج أو المركب: وذلك عندما يكون في التفعيلة زحافان"² فهذان النوعان يصيبان التفعيلة إما مرة فيسمى مفرداً وإما مرتين فيسمى مركباً.

أما العلل فهي "تغيير يطرأ على الأسباب والأوتاد من العروض أو الضرب، وهي لازمة بمعنى أنها إذا وردت في أول البيت من القصيدة التزمت في جميع أبياتها"³. فالعلة إذا حلت لزمّت من أول البيت إلى آخره.

والجدول التالي يوضح بعض التغيرات التي طرأت على القصيدة من خلال النماذج

المقدمة سابق:

التفعيلة	التغيير الذي يحدث	نوع الزحاف أو العلة
فعولن	فعول	القبض
مفاعيلن	مفاعلن	القبض

1- محمد بن فلاح المطيري: القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، مكتبة أصل الأثر، الكويت، ط1، 1425هـ، 2004م، ص28.

2- محمد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1425هـ، 2004م، ص27-30.

3_ نفسه: ص32، 33.

مفاعيلن	مفاعيل	الكف
---------	--------	------

هذا الجدول يوضح بعض التغيرات التي طرأت على تفعيلات القصيدة فأصابت التفعيلة الأساسية (فَعُولُنْ) فأصبحت (فَعُولُ) ويسمى هذا بزحاف القبض "وهو حذف الخامس الساكن"¹ فقد ظهر في معظم أبيات القصيدة، وتفعيلة (مفاعيلُنْ) أصبحت (مفاعِلُنْ) وهو زحاف القبض حيث تكرر هو الآخر في القصيدة، فهذه التغيرات ترتبط بموقف الشاعر وتعبّر عن حالته. إضافة إلى تفعيلة (مفاعيلُنْ) الأصلية طرأ عليها زحاف فأصبحت (مفاعيلُ) وهو زحاف الكف "حذف السابع الساكن"². هذه الزحافات لم ترد على حالتها الأصلية في القصيدة ويعود هذا على حالة الشاعر الانفعالية وانتقاله من مرحلة إلى أخرى معبراً بذلك عن مدى حزنه وألمه فالهدف من توظيف هذه التغيرات أن الشاعر يريد إيصال غرض ما للمتلقي والتأثير فيه.

2. 2- بحر الرمل:

نظم الشاعر "أحمد سحنون" قصيدة (نشيد المليون ونصف شهيد) على بحر الرمل، فقد سمّاه "الخليل بن أحمد الفراهدي" الرمل "لأنه شُبه برمل الحصير لضم بعضه على بعض، وفي سياق آخر يرى "سليمان البستاني" (أن بحر الرمل هو بحر الرقة يوجد نظمه في الأحزان والأفراح والزهريات ...) ³ وهذا نتيجة لخفة بحر الرّمل.

2. 2. 1 - تسميته:

"سُمي بحر الرمل بهذا الاسم لسرعة النطق به، وهذه السرعة متأتية من تتابع التفعيلة "فاعلاتن" فيه. والرّمل، في اللغة الهزولة، وهي فوق المشي ودون العدو"⁴. وهذا نتيجة لتكرار التفعيلة المفردة (فاعلاتن).

وقال "الفرابي": "أنه نقرة واحدة ثقيلة ثم نقرتان خفيفتان" وبذلك فقد سمي الرمل رملا "لأن الرّمل نوع من الغناء يخرج من هذا الوزن فيسمى بذلك، وقيل سُمي رملا لدخول الأوتاد بين الأسباب، وانتظامه كرمل الحصير الذي تُسج ... وأصله فاعلاتن ست مرات، وله

1- ناصر لوحيشي: المرجع في العروض والقافية، جسر للنشر والتوزيع، ط1، 1431هـ، 2010م، ص59.

2- محمد بن فلاح المطيري: القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، ص31.

3- غازي يموت: بحور الشعر العربي عروض الخليل، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1992، ص131.

4- إميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1411هـ، 1991م، ص88.

عروضان وستة أضرب، فعروضه الأولى محذوفة، ولها ثلاثة أضرب¹. فتسمية بحر الرمل تعود إلى انتظام تفعيلاته.

"وتتكون نغمة هذا البحر من توالي التفعيلة (فاعلاتن) تواليا يظهر وضوح جرسه، فهو على هذا من الأوزان البسيطة غير المركبة، وتسميته مأخوذة من نوع من أنواع الغناء الجاهلي، وهو يتميز بانتظام إيقاعه لدخول الأوتاد بين الأسباب دخولا منتظما...² فجمالية بحر الرمل تكمن في إيقاعه المنتظم.

2. 2. 2- مفتاحه:

رَمَلُ الْأَبْحُرِ تَرْوِيهِ الثَّقَاتُ فاعلاتنفاعلاتنفاعلاتن.

ونلاحظ ذلك في قصيدة (نشيد المليون ونصف شهيد) "لأحمد سحنون" يقول:

مَوْطِنُ الْمَلِيُونِ وَالنَّصْفِ شَهِيدِ	حَارَفَخَرَ لَمِيخِرُهُ مَوْطِنُ !
مَوْطِنُ الْمَلِيُونِ وَنِصْفِ شَهِيدِ	حَارَ فَخْرُنْ لَمْ يَحْزُهُ مَوْطِنُو !
0/0// 0/0/ 0/0/ 0/ 0/ 0/	0//0/ 0/0// 0/0/ 0/ 0/ 0/
فاعلاتن. فاعلاتن. فعلاتن.	فاعلاتن فاعلاتن فاعلن
سالمة. سالمة. مخبونة.	مكفوفة. مكفوفة. محذوفة

وقال:

نَسَلْ مَازِيغَ وَنَسَلْ يَغْرِبَ !	وَسَلِيلَ كُلِّ هَادٍ مُهْتَدٍ
نَسَلْمَازِيغَ وَنَسَلْ يَغْرِبَ	وَسَلِيلَ كُلِّ هَادِنٍ مُهْتَدِي
0/0// 0// 0/0/ 0/	0//0/ 0/0/ 0// 0//
فاعلاتن فعلات فاعل	فاعلاتن فاعلاتن فاعلن
سالمة. مشكولة مبتورة	مشكولة سالمة محذوفة

وقال أيضا:

فَأَقَمْنَا لِلْمَعَالِي سُلْمًا وَحَفَرْنَا لِلطُّغَاةِ مَقْبَرَهُ !

1- الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1423هـ، 2003م، ص64.

2- عمر خليفة بن إدريس: في العروض والقافية دراسة حول الشعر العمودي وشعر التفعيلة، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا، ط1، 2003، ص90.

وَحَفَرْنَا لَطْطَعَاةً مَقْبَرَهُ ! ¹	فَأَقَمْنَا لِلْمَعَالِي سُلَّمًا
0//0/ /0//0/ 0 /0///	0//0/ 0/0//0/ 0/0///
فاعلتن فاعلاتن فاعلن	فاعلتن فاعلاتن فاعلن
مخبونة مكفوفة محذوفة	مخبونة سالمة محذوفة

من خلال تقطيعنا لهذه الأبيات نلاحظ أن القصيدة نظمت على "بحر الرمل" وقد طرأت عليها بعض التغيرات، فالشاعر وظف هذا البحر ليعبر عن حالته فهو يمدح ويفتخر بموطنه وذلك بتكرار التفعيلة (فاعلاتن) ثلاث مرات في كل بيت، والجدول التالي يوضح بعض التغيرات التي طرأت على أبيات القصيدة:

التفعيلة	التغير الذي يحدث	نوع الزحاف أو العلة
فاعلاتن	فاعلتن	زحاف الخبن
فاعلاتن	فاعلاتن	زحاف الكف
فاعلاتن	فاعلتن	زحاف الشكل
فاعلاتن	فاعلتن	علة الحذف
فاعلاتن	فاعلتن	علة البتر

هذا الجدول يبين لنا بعض الزحافات والعلل التي طرأت على تفعيلات القصيدة فتحوّلت التفعيلة الأساسية (فاعلاتن) إلى (فاعلتن) ويسمى بزحاف الخبن وهو "حذف الثاني الساكن"² فقد ظهر في أغلب أبيات القصيدة مما أكسبها ذوقا خاصا وجمالا مميزا يجعل المتلقي يخرج من الروتين ويتفاعل مع الشاعر، "فوحدة الرمل الإيقاعية هي تفعيلة (فاعلاتن) فإن تكرارها بتغيير طفيف جعل هذا الوزن بعيدا عن الرتابة، قابلا للحركة، لأن كثرة دخول الخبن في حشوه وعروضه وضره ساعدت كثيرا على أن يكون من بحور الطرب الغنائية التي تثير النشوة في سامعها لانسيابها على اللسان"³.

1- الديوان الأول: ص 327.

2- محمود مصطفى: أهدي سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية، تحقيق سعيد محمد اللحام، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1417هـ، 1996م، ص 23.

3- عبد الرضا علي: موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 1997، ص 91.

بالإضافة إلى تفعيلة (فاعِلَاتُنْ) أصبحت (فاعِلَاتُ) ويسمى بزحاف الكف وهو "حذف الحرف السابع من (فاعِلَاتُنْ) فتبقى (فاعِلَاتُ) بتاء متحركة"¹، ظهر هذا النوع من الزحاف في أبيات القصيدة وقد أحسن الشاعر في اختيار زحافاته التي جاءت في موضعها الحسن. وتفعيلة (فاعِلَاتُنْ) أيضا تحولت إلى (فاعِلَاتُ) ويتمثل في زحاف الشكل وهو "زحاف مزدوج يتكون من الخبن والكف معا، وبذلك تصبح (فاعِلَاتُنْ) بعد دخول الشكل عليها (فاعِلَاتُ) بتاء متحركة"². فقد تخير الشاعر في إبراز أوزانه مما جعلها تتناسب مع أبيات قصيدته. أما العلة التي أصابت التفعيلة الأساسية (فاعِلَاتُنْ) فأصبحت (فاعِلَاتُ) تتمثل في علة الحذف "وهو إسقاط سبب خفيف من آخر التفعيلة"³، العلة الثانية التي أصابت التفعيلة (فاعِلَاتُنْ) فأصبحت (فاعِلُ) هي علة البتر وهو "حذف السبب الخفيف مع حذف ساكن الوجد المجموع وتسكين ما قبله (حذف + قطع)"⁴ فالشاعر "أحمد سحنون" اختار ألفاظا وعبارات ذات تراكيب إيقاعية تلائم وزن الرمل، فقد أجاد في توظيفه لهذا البحر مستخدما فيه المدح والفخر فجاءت المعاني والألفاظ مناسبة مع إيقاع هذا الوزن.

3- القافية:

بعد حديثنا عن الوزن نقف الآن عند مصطلح القافية والتي يتمثل دورها في بروزها الصوتي، وتعتبر أهم جزء في البيت الشعري، فقد اختلفت تعاريف كثيرة لمصطلح القافية إذ تعتبر "آخر ساكن في البيت إلى أقرب ساكن يليه مع المتحرك الذي قبله، وهو قول "الخليل". فالكلمة الأخيرة في البيت هي القافية حيث يقول "الأخفش": "آخر كلمة في البيت"⁵ فالقافية قد تكون كلمة أو كلمتين أو بعض كلمة.

كما تنقسم القافية إلى مطلقة أو مقيدة، فالمطلقة هي "التي يكون رويها مطلقا (أي متحركا)"⁶ أو هي "القافية التي يكون فيها حرف الروي متحركا بالفتحة أو الضمة أو الكسرة،

1- فاضل العواد الجنابي: المنقذ في علم العروض والقافية، دار قنديل، عمان، 2008، ط1، 2009، ص252.

2- نفسه، ص252.

3- محمود مصطفى: أهدي سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 1423هـ، 2002م، ص22.

4- ناصر لوحيشي: المرجع في العروض والقافية، ص63.

5- محمد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص152.

6- عبد الهادي الفضلي: تلخيص العروض، دار البيان العربي، جدة، ط1، 1403هـ، 1983م، ص19.

وهذا النوع هو الشائع في الشعر العربي القديم، إذ أن لكل حركة من هذه الحركات الثلاث نغمتها الخاصة. وتُشَبَّع هذه الحركات إلى حروف المد. وهي (الألف، الواو، الياء)¹ فالقافية المطلقة يكون رويها متحركا لا ساكنا. أما المقيدة هي "التي يكون فيها حرف الرّوي ساكنا، أي: قيد عند انطلاق الصّوت به"²، وسأحاول الوقوف على القافية في قصيدة "بكيت على عمري" من خلال النماذج التالية:

وَعُمْرِي الَّذِي قَدْ ضَاعَ أَعْلَى مِنْ الدَّمْعِ	بَكَيْتُ عَلَى عُمْرِي يَضِيعُ بِلاَنَفْعِ
وَعُمْرٍ لَلَّذِي قَدْ ضَاعَ أَعْلَى مِنْدَمْعِي	بَكَيْتُ عَلَى عُمْرِي يَضِيعُ بِلا نَفْعِنِ
0/0/0// 0/0/ // 0/ 0/ 0//0 0//	0/0/ 0// /0// 0/0/ 0// 0//
فعلون / مفاعيلن / مفاعيلن / مفاعيلن	فعلون / مفاعيلن / مفاعيلن / مفاعيلن

فَكُلُّ عَطَاءٍ بَعْدَهُ غَيْرَ ذِي نَفْعِ	فَإِنَّا خَسِرْنَا إِذْ خَسِرْنَا شَبَابَنَا
فَكُلُّ عَطَائِنِ بَعْدَهُو غَيْرَ ذِي نَفْعِنِ	فَإِنْنَا خَسِرْنَا إِذْ خَسِرْنَا شَبَابَنَا
0/0/0// 0/ // 0 / 0//0/ 0/0// 0//	0//0// 0/0//0/ 0/0// 0/0/ /
فعلون / مفاعيلن / مفاعيلن / مفاعيلن	فعلون / مفاعيلن / مفاعيلن / مفاعيلن

فَإِكْرَامُ دِينِ اللَّهِ مِنْ كَرَمِ الطَّبَعِ ³	أَلَا أَكْرِمُوا الْإِسْلَامَ كَيْ تُكْرَمُوا بِهِ
فَإِكْرَامُ دِينِ لُتْهِ مِنْ كَرَمِطَبْعِي	أَلَا أَكْرِمُوا لِإِسْلَامَ كَيْ تُكْرَمُوا بِهِ
0/0/0 // // 0/ // 0 / 0//0/ 0/0//	0// 0// 0/ 0/ // 0/0/0// 0/0//
فعلون / مفاعيلن / مفاعيلن / مفاعيلن	فعلون / مفاعيلن / مفاعيلن / مفاعيلن

نلاحظ من خلال تقطيعنا لهذه الابيات أن الشاعر وظف القافية المطلقة في كل أبيات القصيدة حيث يكون فيها الروي متحركا، كما جاءت القافية في كامل أبيات القصيدة متواترة وهي "متحركة واحدة بين ساكني القافية"⁴ مما جعل تناسقا في الوزن الشعري للقصيدة، وهذا

1- موفق قاسم الخاتوني: دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث، دار أنبوى، د ط، 1434هـ، 2013م، ص98.

2- ناصر لوحيشني: المرجع في العروض والقافية، ص152.

3- الديوان الثاني: ص33.

4- ناصر لوحيشني: المرجع في العروض والقافية، ص152.

وهذا دلالة على حالة الشاعر وتحسره على ما ضاع من عمره، فالقافية هنا تعتبر الرابط الأساسي بين أبيات القصيدة لأنها تحدث تناغما موسيقيا ينبع من الألفاظ والعبارات، فقد اختار الشاعر القافية المطلقة لأنها تناسب حالته الانفعالية.

أما في قصيدة (نشيد المليون ونصف شهيد) فنلاحظ أن القافية التي وظفها الشاعر تختلف في أبيات قصيدته وذلك من خلال النماذج التالية:

مَوْطِنُ الْمِئُونِ وَالنَّصْفِ شَهِيدِ	حَاَزَ فَخْرَ لَمِيحْرُهُمْوَطِنِ !
مَوْطِنُ الْمِئُونِ وَالنَّصْفِ شَهِيدِ	حَاَزَ فَخْرَنَ لَمِيحْرُهُمْوَطِنُو
0/0// 0/0/ 0/0//0/	0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

وَبَلَّغْنَا بَعْدَهُمْ هَامَ السُّهَى	وَبَيْنَنَا مِثْلَهُمْ مَجْدَ الْخُلُودِ ¹
وَبَلَّغْنَا بَعْدَهُمْ هَامَ سُسُّهَى	وَبَيْنَنَا مِثْلَهُمْ مَجْدَ لُخُودِ
0//0 0/0//0/ 0/0//0/	00//0/0/0//0/ 0/0//0/
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

من خلال تقطيعنا لهذين البيتين نجد أن الشاعر قد وظف في قصيدته بين القافية المطلقة والمقيدة، كما جاءت القافية في أغلب أبيات القصيدة متداركة ووردت على شكل كلمة، وهذا دلالة على انتقال الشاعر من مرحلة إلى أخرى وهو يعبر عن فخره ومدى اعتزازه بوطنه، فاختلفت القافية من بيت لآخر يزيد القصيدة لونا موسيقيا خاصا أراد به الشاعر إيصاله إلى المتلقي.

4- الروي:

يعتبر الروي عنصرا مهما في القصيدة حيث يعد الهيكل الأساسي لها، وهو "الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه. فيقال: قصيدة ميمية أو دالية أو لامية..."²، يقول الشاعر في قصيدته (بكييت على عمري):

1- الديوان الأول: ص 327.

2- محمد بن فلاح المطري: القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، مكتبة أهل الأثر، الكويت، ط1، 1425هـ، 2004م، ص 104.

بَكَيْتُ عَلَى عُمْرِي يَضِيعُ بِإِنْفَعِ وَعُمْرِي الَّذِي قَدْ ضَاعَ أَعْلَى مِنْ الدَّمْعِ

وماذَا يُفِيدُ الدَّمْعُ مَنْ ضَاعَ عُمْرُهُ وَهَلْ تَنْفَعُ الأَلْحَانُ مُنْعِمِ السَّمْعِ؟¹

فالشاعر اعتمد في هذه القصيدة روي واحد من البداية إلى النهاية وهو حرف (العين) حيث يعتبر من "الأصوات المتوسطة بين الشدة والرخاوة ... والعين صوت مجهور مخرجه وسط الحلق"²، وبذلك القصيدة عينية.

فالتزام الشاعر روي واحد في كل أبيات القصيدة لم يكن اعتباطيا بل للتعبير عن حالته النفسية من تحسر وخوف لحظة وجوده في السجن مما شكل هذا إيقاعا خاصا بالقصيدة. وفي قصيدة (نشيد المليون ونصف المليون) نجد الشاعر لم يلتزم بروي واحد في القصيدة، بل خصص روي واحد لكل بيتين من القصيدة إذ يقول:

مَوْطِنُ المِليُونِ والنِّصْفِ شَهِيدِ حَازَ فَخْرَ لَمِيحْزُهُ مَوْطِنُ !
سَوْفَ يَبْقَى خَالِدًا لَيْسَ يَبِيدُ ! مَجْدَ شَعْبٍ رَدَدَتْهُ الأَلْسُنُ !

وقال:

وَبَلَّغْنَا بَعْدَهُمْ هَامَ السُّهَى وَبَيْنَنَا مِثْلَهُمْ مَجْدَ الخُلُودِ !
نَحْنُ فِي بَدْءِ العُلَاوَالْمُنْتَهَى أُمَّةَ الأَمْجَادِ فِي هَذَا الوُجُودِ³ !

نجد الشاعر في هذه القصيدة يُغَيِّرُ في حرف الروي ففي البيتين الأولين استخدم حرف (التون) كروي وهو "صوت مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة"⁴.

وفي البيتين الآخرين استخدم حرف (الدال) كروي وهو "صوت شديد مجهور"⁵ ويظهر هذا في كل أبيات القصيدة وهذا دلالة على انتقال الشاعر من مرحلة إلى أخرى فهو يفتخر بنسبه وشعبه ووطنه، فكل حرف وظفه الشاعر له دلالة خاصة وإيقاع مميز زاد القصيدة رونقا ونغما خاصة بها.

1- الديوان الثاني: ص33.

2- ابراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص75.

3- الديوان الثاني: ص33.

4- ابراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص58.

5- نفسه، ص51.

يمكن القول أن الموسيقى الخارجية بجميع عناصرها من بحر وقافية وروي أدت دورا بارزا وواضحا في كلا القصيدتين معبرة عن حالة الشاعر، بالإضافة إلى الإيقاع الموسيقي التي شكلته هذه الموسيقى الخارجية أكسبتها طابعا خاصا بها.

II- الموسيقى الداخلية:

بعد حديثنا عن الموسيقى الخارجية وما تحمله من قافية وروي وبحر، يأتي الحديث عن الموسيقى الداخلية والتي "يقصد بها ذلك النظام الموسيقي الخاص الذي يبتكره الشاعر دونما الارتكاز على قاعدة مشتركة ملزمة تحكمه وإنما يبتدعه الشاعر ويتخيرها ليناسب تجربته الخاصة، فهو كل موسيقى تتأتى من غير الوزن العروضي أو القافية...¹ فالموسيقى الداخلية هي التي تشكل إيقاعا خفيا في القصيدة من خلال عناصر فنية مهمة نذكر منها ما يلي:

1- التكرار:

يعتبر التكرار عنصرا مهما من عناصر الموسيقى الداخلية لما يحمله من أثر موسيقي في نفسية المتلقي، إذ يعني التكرار "أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه، سواء أكان اللفظ متفق المعنى، أو مختلفا، أو يأتي بمعنى ثم يعيده...² أي أن اللفظ المكرر يشكل دلالة إيقاعية في القصيدة. إذ يؤدي التكرار "وظيفة دلالاته مهمة تتجاوز مجرد دورها اللغوي المباشر... لكونها تتصل بجملة الوظائف الشعرية التي أصبحت محصلة البنية الموسيقية...³ وذلك لما يحمله التكرار من أثر إيقاعي في القصيدة. ونلاحظ هذا التكرار واضح في قصيدتي "أحمد سحنون".

أ- تكرار الحرف:

وهو من الأصوات الهامة في القصيدة إذ يعد هذا النمط التكراري أكثر أنماط التكرار دقة، إذ يتكرر حرف معين مرات عدة في سطر شعري واحد أو ضمن مقطع معين، وبما أن الصوت أصغر وحدة لغوية فهو يمثل أصغر وحدة إيقاعية في المفردة الداخلة في نسيج

1- ابراهيم محمود خليل: عروض الشعر العربي، دار الميسر للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط2، 1430هـ، 2009م، ص65.

2- موفق قاسم الخاتوني: دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث، ص143.

3- نفسه: ص162.

القصيدة ...¹ فالتكرار ينبع من خلال الصوت المكرر ليشكل دلالة إيقاعية. ففي قصيدة (بكيث على عمري) نلمس حضورا واضحا لحرفي (اللام) و (الميم) كما ذكرت سابقا، إضافة إلى حرف (العين) حيث تكرر (26) مرة اي بنسبة (7.58%) يقول الشاعر:

بَكَيْتُ عَلَى عُمْرِي يَضِيْعُ بِلَانْفَعِ وَعُمْرِي الَّذِي قَدْ ضَاعَ أَغْلَى مِنَ الدَّمْعِ
وماذا يُفِيدُ الدَّمْعُ مَنْ ضَاعَ عُمْرُهُ وهل تَنْفَعُ الأَلْحَانُ مَنْعَدِمَ السَّمْعِ.²

تكرر حرف (العين) دلالة على حزن الشاعر وتحسره على ما ضاع من عمره وهو في السجن فعمره الذي ضاع أغلى من دمعه، فتوظيف الشاعر لهذا الحرف مناسباً لحالته النفسية في كل أبيات القصيدة فقد حاول تفجير مشاعره وبيثها من خلال حرف (العين) وباعتباره رويها لها، فتوظيف الشاعر لهذا الحرف يتناسب وحالته الانفعالية المليئة بالأحزان، فقد أحدث في القصيدة إيقاعا خاصا وزادها قوة ووضوحا مثل: (عمري، يضيع، نفع، الدمع، تنفع، منعدم، السمع، رجع، ...). مما يجعل المتلقي ينفعل مع إحساس الشاعر. كذلك نجد حرف (الراء) الذي تكرر (18) مرة أي بنسبة (5.24%) يقول الشاعر:

فإنَّا خسرنا إذ خسرنا شَبَابَنَا فكلُّ عطاءٍ بَعْدَهُ غَيْرُ ذِي نَفْعِ

وقال :

أَلَا أَكْرِمُوا الإِسْلَامَ كِي تُكْرَمُوا بِهِ فَأَكْرَامُ دِينِ اللَّهِ مِنْ كَرَمِ الطَّبْعِ.³

يعكس حرف (الراء) مدى أسى وتحسر الشاعر على ما فاتته ويتجه إلى نصح فتية الإسلام داعيا إياهم للجد والعمل ويذكرهم بيوم الجمع، اليوم الذي يكرم فيه المرء أو يهان، أما بالنسبة لقصيدة (نشيد المليون ونصف شهيد) فقد ظهر فيها التكرار متواترا، ومن الحروف التي تكررت في هذه القصيدة نجد حرفي (اللام) و (الميم) كما سبق الذكر، كما تكرر حرف (النون) (30) مرة أي بنسبة (6.80%) ويبرز في بعض أبيات القصيدة يقول الشاعر:

مَوْطِنُ المِليُونِ والنُّصْفِ شَهِيدٌ حَازَ فَخْرَ لَمْ يَحْزُهُ مَوْطِنُ !

وقال:

نَسَلْ مَا زَيْغَ وَنَسَلْ يَعْزِبُ ! وَسَلِيلَ كُلِّ هَادٍ مُهْتَدٍ

1- نفسه: ص155.

2- الديوان الثاني : ص33.

3- المصدر نفسه: ص33.

نَحْنُ لَمْ نَسْعَالِي سَفْكَ الدَّمَاءِ ! بَلْ ثَأْرُنَا لِلْحُقُوقِ الْمُهْدَرَةِ !¹

فالشاعر بتكراره حرف (النون) بيّن لنا مدى فخره واعتزازه بوطنه وبطولاته ونسبه العريق
فحرف (النون) أدى بذلك تناسقا واضحا بين أبيات القصيدة ، إضافة إلى حرف (الباء) صوت
شديد مجهور تكرر (28) مرة بنسبة (6.34%) إذ يقول الشاعر:

تَنْبُتُ الأَبْطَالُ والصَّيْدُ كَمَا تَنْبُتُ الزَّهْرُ الحُقُولُ المُخْصَبَةُ

وقال:

سَوْفَ يَبْقَى خَالِدًا لَيْسَ يَبِيدُ مَجْدَ شَعْبٍ رَدَدْتُهُ الأَلْسُنُ³

فالشاعر بتوظيفه لحرف (الباء) جاء منسجما مع حالته التي يفتخر ويمدح فيها موطنه
وأبطال شعبه، فقد حقق التكرار أثرا واضحا في القصيدة وتناغما موسيقيا بارزا من خلال ترسيخ
المعنى وتوكيده.

ب- تكرار الكلمات:

يعتبر هذا النوع من العلامات البارزة في إيضاح وإبراز جملة من الدلالات وذلك بتكرار
كلمة عدة مرّات فهو مصدر دال على المبالغة وتكثير الأفعال، "فالتكرار يضع في أيدينا مفتاحا
للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على
أعماق الشاعر فيضيئها بحيث تطلع عليها..."⁴ فالتكرار يوضح الفكرة التي يريدتها الشاعر،
وقد كان تكرار الكلمات بارزا في قصيدة (بكيث على عمري) للشاعر "أحمدسحنون" وأول كلمة
تكررت في القصيدة نجد لفظة (عمري) في مطلع القصيدة بشطريه، كما نجدها حاضرة في
البيت الثاني لإغناء دلالة اللفظة وإكسابها قوة تأثيرية باعتبارها مفتاحا لفهم المضمون العام
الذي يتوخاه المتكلم، يقول الشاعر:

بَكَيْتُ عَلَى عُمْرِي يَضِيْعُ بِلا نَفْعٍ وَعُمْرِي الَّذِي قَدْ ضَاعَ أَغْلَى مِنَ الدَّمْعِ⁵

فالأثر الإيقاعي في هذا البيت واضح بتكرار الشاعر للفظة (عمري) للتعبير عن حالته.

1- الديوان الأول: ص 327.

1 _ إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية ، ص 51.

3- الديوان الأول: ص 327.

4- موفق قاسم الخاتوني: دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث، ص 162.

5- الديوان الثاني: ص 33.

كما نجد لفظة (الكرم) في البيت الأخير بمشتقاتها (أكرموا، تكرموا، إكرم، كرم) وذلك لوظيفة تزيينية وإيقاعية تساهم في بناء إيقاع داخلي يحقق انسجاما موسيقيا خاصا. يقول الشاعر:

أَلَا أَكْرِمُوا الْإِسْلَامَ كَيْ تُكْرَمُوا بِهِ فَأِكْرَامُ بَيْنِ اللَّهِ مِنْ كَرَمِ الطَّبَعِ¹.

فالتكرار له أثر موسيقي بارز في هذا البيت وكذا مبيّنا حالة الشاعر.

إضافة إلى تكرار بعض الكلمات في القصيدة كان لها دور هام في إبراز حالة الشاعر الانفعالية ووصفها مثل (ضَاعَ، الدَّمْعُ، نَفَعُ، حَسِرْنَا، يَوْمٌ، ...) فاستخدام الشاعر لهذه الكلمات المكررة في القصيدة أراد بها تفجير مشاعره ليشدّ انتباه القارئ.

أما بالنسبة لتكرار الكلمات التي وظّفها الشاعر في قصيدة (نشيد المليون ونصف شهيد) أول ما يلفت انتباهنا هي كلمة (موطن) في شطري البيت الأول يقول:

مَوْطِنُ الْمِلْيُونِ وَالنُّصْفِ شَهِيدٍ حَازَ فَخْرَ لَمْ يَحْزُهُ مَوْطِنُ²!

عبّر الشاعر من خلال هذه الكلمة عن الفخر الذي حازه موطنه وهذا ما زاد البيت إيقاعا خاصا ونغما موسيقيا. كما نلاحظ النغم الموسيقي البارز في آخر البيت من خلال تكرار الشاعر للفظتي (مبادي ومساعي) فقد أضفى هذا التكرار جمالا وحقق انسجاما خاصا بالقصيدة يقول:

فَمَبَادِيكَ مَبَادِي الْأَنْبِيَاءِ وَمَسَاعِيكَ مَسَاعِي الْبُسُلَاءِ³.

إضافة إلى تكرار الشاعر لكلمات أخرى بيّنت فخره واعتزازه مثل (أرض، تثبت، شعب، فخر...) .

يمكن الوصول إلى أن الشاعر قد نوع في توظيفه للتكرار مما يلائم حالته النفسية، ساهم في إبراز دلالة القصيدة وزادها وضوحا باعتباره إحدى الأدوات الجمالية، فقد وظّف الشاعر هذا التكرار لتوكيد المعنى وإيصال الفكرة للمتلقي من أجل فهم النص، فتكرار اللفظة يترك أثرا في نفسيته، كما يساهم التكرار في بناء إيقاع داخلي يحقق انسجاما موسيقيا وتناسقا في الكلام بتقوية المعنى وترسيخه.

1- الديوان الثاني: ص33.

2- الديوان: ص327.

3- المصدر نفسه: ص327.

2- التصريع:

"هو أن يقصد الشاعر لتصيير مقطع المِصرع الأول في البيت الأول من القصيدة، كمقطع المِصرع الثاني"¹ أو هو "توازن الألفاظ مع توافق الأعجاز"² فالتصريع يكون بتوافق الحرفين في آخر الصدر والعجز.

ونجد حضور التصريع في قصيدة (بكِت على عمري) في البيت الأول، فيقول:

بَكَيْتُ عَلَى عُمْرِي يَضِيْعُ بِلَانْفَعٍ وَعُمْرِي الَّذِي ضَاعَ أَعْلَى مِنَ الدَّمْعِ³.

فقد جعل الشاعر التصريع بارز في هذا البيت بين كلمتي نفع والدمع، وقد شكل

التصريع وقعا موسيقيا، مما بين حالة التحسر والتوتر التي يشعر بها الشاعر.

3- الجناس:

عرفه "عبد الله بن المعتز" بقوله: "التجنيس أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت

شعر أو كلام، ومجانستها لها أن تشبهها من تأليف حروفها"⁴ أو هو "أن يكون اللفظ واحد

والمعنى مختلفا، وعلى هذا فإنه هو اللفظ المشترك، وما عاداه فليس من التجنيس الحقيقي في

شيء"⁵ فالجناس هو تشابه في الكلمات واختلاف في المعاني وينقسم بذلك إلى قسمين:

أ- جناس تام:

"وهو ما اتفق فيه اللفظان في أربعة أشياء: أولا هيئة الحروف أي حركاتها وسكاتها،

ثانيا: عددها، ثالثا: نوعها، ورابعا: ترتيبها"⁶ بمعنى أن الجناس هو توافق الكلمات في الشكل

واختلافها في المعنى حسب عدد الحروف. ولم يكن لهذا النوع حضور في كلتا القصيدتين.

1- بن عيسى باطار: البلاغة العربية مقدمات و تطبيقات، دار الكتب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص456.

2- أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع، تح: محمد التونجي، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1420هـ، 1999م، ص434.

3- الديوان الثاني: ص33.

4- عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار هناء، الأردن، ط1، 2008، ص195.

5- ضياء الدين ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج1، دار النهضة بمصر، للطبع والنشر، القاهرة، دط، ص262.

6- أحمد مصطفى المراغي: علوم البلاغة والبيان، والمعاني والبدیع، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ، دط، 1430هـ، 2009م، ص297.

ب- جناس ناقص:

"وهو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور الأربعة التي هي من شروط الجناس التام"¹
فالجناس الناقص ما اختلف فيه أحد العناصر الموجودة في الجناس التام. وقد وظف الشاعر هذا

النوع في قصيدة (بكييت على عمري) بقوله:

(رَجَعِ-رَفَعِ)، (الشَّفَعِ-الصَّفَعِ)، (الدَّمَعِ-السَّمَعِ).

فقد اختلف الجناس بين هذه الكلمات في الحروف. ما أضفى على القصيدة وقعا

موسيقيا خاصا يجعل القارئ يتلذذ لقراءة القصيدة.

1- بن عيسى إطار: البلاغة العربية، مقدمات وتطبيقات، ص319.

وخلص القول أن هذا المستوى الصوتي برزت فيه مواطن التأثير التي تقوم عليها الأصوات المجهورة والمهموسة في القصيدتين، فساعد ذلك على فهم الدلالات التي أرادها الشاعر، كما كان للموسيقى الداخلية والخارجية أثر واضح في تبيان المعنى العام للقصيدة والتعبير عن حالة الشاعر بانتقاله من مرحلة إلى أخرى، فأدى ذلك إلى تشكيل موسيقى صوتية متسقة ومنسجمة في القصيدتين (بكيث على عمري)، (نشيد المليون ونصف شهيد).

ثانياً: المستوى الصرفي

يعنى المستوى الصرفي بدراسة البنية التي تمثلها الصيغ والمقاطع الصوتية التي تؤدي معاني صرفية أو نحوية، فيهتم بالتركيب النحوي كدراسة الفعل بأنواعه والأسماء والمشتقات، وقبل ذلك أتطرق إلى مصطلح علم الصرف والذي اختلف فيه كثير من الدارسين، فعلماء اللغة يعرفون علم الصرف بأنه: "العلم الذي تعرف به كيفية صياغة الأبنية العربية، وأحوال هذه الأبنية ...¹. وهذا "ابن جني" يعرفه بقوله: "وهذا القبيل من العلم أعني به التصريف، يحتاج إليه جميع أهل العربية أتم حاجة، وبهم إليه أشد فاقة، لأنه ميزان العربية وبه تعرف أصول كلام العرب من الزوائد الداخلية عنها...² وقال أيضاً: "فالتصريف إنما هو لمعرفة أنفس الكلمة الثابتة، والنحو إنما هو لمعرفة أحوال المتحركة...³ كما يمكن تعريفه بإيجاز "أنه العلم الذي به تعرف أحوال بنية الكلمة العربية وقوانين صياغتها...⁴ يعني أنه يهتم بأحوال الكلمة والتغيرات التي تطرأ عليها.

بعد هذا الاختلاف في التعريفات سأقوم باستقراء حضور البنية الصرفية من أسماء وأفعال إضافة إلى المشتقات الموجودة في القصيدتين ودلالة كل واحدة منها.

I- الأسماء:

حظي الاسم باهتمام كبير من طرف علماء اللغة، "فالاسم لفظ يفيد الثبوت وغير مقيد بزمن ولا يقتضي تجدد المعنى بالشيء...⁵ أي أنه يفيد صفة الثبات واللاحركة، وقد وظّف الشاعر الأسماء في قصيدته (بكيت على عمري) ولعل هذا التوظيف يدل على حالة الشاعر الانفعالية، ونذكر على سبيل المثال قوله:

بَكَيْتُ عَلَى عُمْرِي يَضِيغُ بِلا نَفْعٍ وَعُمْرِي الَّذِي قَدْ ضَاعَ أَغْلَى مِنَ الدَّمْعِ
وماذَا يُفِيدُ الدَّمْعُ مَنْ ضَاعَ عُمْرُهُ وَهَلْ تَنْفَعُ الأَلْحَانُ مُنْعَدَمَ السَّمْعِ⁶

1- عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، دط، ص 07.

2- أبي الفتح عثمان بن جني النحوي: المنصف، تح: إبراهيم مصطفى، ج 1، ط 1، 1373هـ، 1954م، ص 02.

3- نفسه، ص 04.

4- محمد ربيع الغامدي: محاضرات في علم الصرف، خوازم العلمية للنشر والتوزيع، جدة، ط 2، 1430هـ، 2009م، ص 11.

5- محمود عكاشة: البناء الصرفي في الخطاب المعاصر، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، مصر، ص 15.

6- الديوان الثاني: ص 33.

نجد أن الأسماء في هذه الأبيات لعبت دورا بارزا في تبيان حالة الشاعر المتمثلة في التوتر والتحسر وهذه الأسماء هي (عمري، الدمع، الألحان، السمع).
وقال أيضا:

فِيَا فِتْيَةَ الْإِسْلَامِ جِدُّوا لِتَرْبِحُوا شَبَابَكُمْ قَبْلَ الذَّهَابِ بِلَا رَجْعِ
فَإِنَّا حَسِرْنَا إِذْ حَسِرْنَا شَبَابَنَا فَكُلُّ عَطَاءٍ بَعْدَهُ غَيْرُ ذِي نَفْعٍ¹

وظّف الشاعر الأسماء التالية (فتية، الإسلام، شبابكم، الذهاب، عطاء، نفع) لينادي وينصح شباب أمته باغتنام فترة الشباب قبل فوات الأوان لكي لا يلحق بهم ما لحق به.
كما وظّف الشاعر الأسماء في الأبيات التالية:

وَلَا تَتَسُوا الْيَوْمَ الَّذِي فِيهِ نَلْتَقِي بِأَعْمَالِنَا يَوْمَ التَّغَابُنِ وَالْجَمْعِ
فَذَلِكَ يَوْمٌ لَا يَرَى النَّاسُ مِثْلَهُ فَكَمْ فِيهِ مِنْ خِفْضٍ وَكَمْ فِيهِ رَفْعِ
فَفِيهِ يُعَزُّ اللَّهُ أَنْصَارَ دِينِهِ وَيُكْرِمُهُمْ فِيمَنْ يَوَدُّونَ بِالشَّفْعِ²

من خلال هذه الأبيات نجد الشاعر وظّف الكثير من الأسماء مثل (اليوم، أعمالنا، التغابن، الجمع، الناس، الله، أنصار، دينه، الشفع) ليصف حالته وما مر به من أحداث، كما يُدكّر الشباب بيوم الجمع وهو اليوم الذي يحاسب فيه الإنسان على عمله، إضافة إلى أسماء أخرى نحو: (الظالمون، الخزي، الضرب، الصّفع، العطاء، المنع، إكرام، كرم، الطبع، ...) هذه الأسماء جسدت حالة الشاعر، وقد ارتبط هذا بالمعنى العام للقصيدة الذي أراد من خلاله الشاعر إيصاله للمتلقي والإفصاح عما يجول بنفسه من قلق وحيرة، وهذا ما ألبسها صفة الثبوت والاستمرار باعتبارها لا تتوفر على عامل الزمن.

أما من ناحية الأسماء في قصيدة (نشيد المليون ونصف شهيد) نجد الشاعر وظف الأسماء بكثرة دلالة على فخره بوطنه يقول:

مَوْطِنُ الْمَلِيُونِ وَالنُّصْفِ شَهِيدُ حَازَ فَخْرَ لَمْ يَحْزُهُ مَوْطِنُ !
سَوْفَ يَبْقَى خَالِدًا لَيْسَ يَبِيدُ ! مَجْدَ شَعْبٍ رَدَدَتْهُ الْأَلْسُنُ !
أَيُّ أَرْضٍ قَدْ حَوَتْ مَجْدَ السَّمَاءِ تِلْكَ أَرْضُ الشُّهَدَاءِ الْمُنْجِبَةِ³

1- الديوان الثاني: ص33.

2- المصدر نفسه: ص33.

3- الديوان الأول: ص327.

فالشاعر يفتخر بموطنه الذي أنجب الشهداء الأحرار بتوظيفه الأسماء التالية: (موطن، المليون، شهيد، النصف، فخر، خالدا، شعب، الألسن، أرض، مجد، السماء، الشهداء، المنجبه) ويقول:

فَأَقَمْنَا لِلْمَعَالِي سُلْمًا وَحَفَرْنَا لِلطَّغَاةِ مَقْبَرَةً !
 "طَارِقُ" شَيْدٌ لِلْجَزَائِرِ مِنْ فُخَارٍ مَا تَحَدَّى الزَّمَانَا
 و"ابن باديس" و"عبد القادر" صَيَّرَاهَا لِلْفُخَارِ مَوْطِنًا¹

هذه الأبيات اشتملت على عدة أسماء منها: (المعالي، سلما، الطغاة، مقبرة، طارق، الجزائر، فخار، الزمنا، فخار...). فالشاعر هنا يمدح ويعتز بشخوص وطنه التي خلدها التاريخ وما حققوه من نصر للحفاظ على وطنهم.

بالإضافة إلى توظيف الشاعر أسماء أخرى دلت على وصفه لحالته من فخر واعتزاز بوطنه الأم نحو: (السُّهَى، مجد، العلا، الخلود، المنتهى، أمة، الأمجاد، الثابت، أوراس، البلاد، الله، الشعوب، الرأس، الأنبياء، ...) هذا النسيج المختلف الذي استخدمه الشاعر من الأسماء وتقنن في توظيفه يجعلنا نرى مدى وصفه للأحداث في قالب فني جميل يرتاح له القارئ.

II - الأفعال:

اهتم النحويون اهتماما كبيرا بالفعل، هذا الأخير الذي "يرتبط بالزمن ارتباطا شديدا ويعد صفة لازمة فيه، خلافا للاسم الذي يدل على معنى الزمن ولا يتصف فيه، والفعل يأتي أزمان ثلاثة: الماضي ما دل على حدث وقع في الماضي نحو: قتل، هدم، ...، والمضارع: ما دل على حدث وقع في الحاضر أو المستقبل نحو: يقاتل الآن، والأمر: ما دل على حدث مطلوب إيقاعه الآن وغدا نحو: قاتل الآن، وابن غدا...² فالفعل يتصف بالحركة خلافا للاسم الذي يتصف بالثبات، ولقد تنوعت الأفعال في قصيدة (بكييت على عمري) بين الماضي والمضارع والأمر وهذا لإبراز حالة الشاعر الانفعالية مما أدى إلى حركة وتفاعل بين أبيات القصيدة، والجدول التالي يبين هذه الأفعال:

1- الديوان: ص 327.

2- محمود عكاشة: البناء الصرفي في الخطاب المعاصر، ص 21.

الماضي	المضارع	الأمر
بكيت، ضاع، خسرنا	يضيع . يفيد . تتفع . تريحوا - تتسوا - تلتقي - يرى - يكرمهم - يودون - يعز - تكرموا - تناسى	جدوا - أكرموا

من خلال الجدول نلاحظ أن الأفعال متفاوتة، والمُلاحظ في هذا أن الأفعال المضارعة هي الطاغية في القصيدة إذ يقول الشاعر:

وماذا يفيد الدَّمْعُ مَنْ ضَاعَ عُمْرُهُ وهل تنفع الأَلحانُ مُنْعِمَ السَّمْعِ؟

وقال:

ولا تنسوا اليومَ الذي فيه نلتقي بأعمالنا يومَ التَّعابِنِ والجمْعِ

وقال أيضا:

ففيه يُعزُّ اللهُ أنصارَ دينه ويكرمهمُ فيمن يودونَ بالشفْعِ¹

فالشاعر بتوظيفه للأفعال المضارعة يدل على حالة التوتر التي تنتابه، فهو يصف آلامه وأحزانه التي انعكست على نفسيته المنهارة، فتوفر الأفعال المضارعة على عامل الزمن يزيد حركتها وحيويتها في القصيدة إذ أن تنوع هذه الأفعال يؤدي إلى تنوع دلالتها. كما نجد الشاعر وظف الأفعال الماضية وذلك تجسيدا لحالته المتوترة مثل (بكيت، ضاع، خسرنا ...) كلها تدل على ماضي الشاعر وحالته النفسية التي مر بها وهذا ما ساعد في ترجمة المغزى العام الذي يريد الشاعر إيصاله للمتلقي.

أما عن فعل الأمر فقد أخذ النصيب الأقل في القصيدة فقد وظفه الشاعر مرتين في

قوله:

فيا فتية الإسلامِ جدوا لتريحوا شبابكم قبلَ الذهابِ بلا رجْعِ

وقال:

ألا أكرموا الإسلامَ كي تُكرموا به فأكرامُ دينِ اللهِ من كرمِ الطَّبْعِ¹

فالشاعر ينصح الشباب بالجد والتمسك بدينهم الإسلام لينالوا رضا الله تعالى.
أما بالنسبة للأفعال التي وردت في قصيدة (نشيد المليون ونصف شهيد) هي كالتالي:

الماضي	المضارع	الأمر
حاز - حوت - قهرنا - ثأرنا - أقمنا - حفرنا - شيد - ضاعت - بنينا - بلغنا	يحزه - يبقى - تثبت - يبيد - تسع - تتفقوا - تحدى.	ارفع - سر - تقدم

من خلال الجدول نلاحظ أن الأفعال الماضية لها النصيب الأكبر في القصيدة فهي التي أكسبتها حركة، يقول الشاعر:

مَوْطِنُ الْمِليونِ وَالنَّصْفِ شَهِيدُ حَازَ فَخْرَ لَمْ يَحْزُهُ مَوْطِنُ !

وقال:

فَأَقْمْنَا لِلْمَعَالِي سَلْمًا وَحَفَرْنَا لِلطُّغَاةِ مَقْبَرَهُ !

وقال أيضا:

وَبَلَّغْنَا بَعْدَهُمْ هَامَ السُّهَى وَبَيْنَنَا مِثْلَهُمْ مَجْدَ الْخُلُودِ !²

فالشاعر بتوظيفه للأفعال الماضية يعبر بها عن مدى فخره واعتزازه، فهو يفتخر بماضيه البطولي وما خاضه من معارك ناجحة ومراتب عليا.

ثم تأتي الأفعال المضارعة في المرتبة الثانية، فلم يوظفها الشاعر بكثرة يقول:

سَوْفَ يَبْقَى خَالِدًا لَيْسَ يَبِيدُ مَجْدَ شَعْبٍ رَدَدَتْهُ الْأَلْسُنُ !

وقال:

تَنْبُتُ الْأَبْطَالُ وَالصَّيْدُ كَمَا تَنْبُتُ الزَّهْرُ الْحُقُولَ الْمُخْصَبَةَ

وقال:

صَاغَكَ اللهُ لِتَحْرِيرِ الْبِلَادِ مِثْلًا تَقْفُوا الشُّعُوبَ أَثْرَهُ³.

وظف الشاعر هذه الأفعال ليزيد القصيدة حركة و يوضحها بوصفه للبطولات التي خاضها وإبراز قوة الثورة الجزائرية والافتخار بشخصها.

1- الديوان الثاني : ص33.

2- الديوان: ص327.

3- المصدر نفسه: ص327.

أما فعل الأمر فقد وظّفه الشاعر في البيت التالي بقوله:

فَارْفَعِ الرَّأْسَ وَسِرِّ فِي كِبْرِيَاءٍ وَتَقَدَّمْ كُلَّ سَاعٍ لِلْعَلَا¹

فغاية الشاعر بتوظيفه لأفعال الأمر (ارفع، سر، تقدم) هي الإرشاد والتعظيم وكذلك الافتخار بوطنه الأم موطن المليون والنصف شهيد.

وعليه كان للأفعال دور فعال في تجسيد حالة الشاعر ليخلق بها تفاعلا بين أبيات القصيدة، مما ساعد في ترجمة المغزى العام الذي يريد إيصاله للمتلقي، فتتوع أزمنة الأفعال يدل على وصف حالته النفسية.

III - المشتقات:

اختلفت المشتقات في هاتين القصيدتين بين اسم الفاعل واسم المفعول وصيغ المبالغة والصفة المشبهة، كلها وظفها الشاعر ليصور حالته الانفعالية.

1- اسم الفاعل:

لاسم الفاعل عدة تعريفات نذكر منها: "أنه اسم مشتق من الفعل للدلالة على وصف من فَعَلَ الفِعْلَ، أو هو صفة تؤخذ من الفعل المعلوم ليبدل على معنى وقع من الموصوف بها. أو قام به على وجه الحدوث لا الثبوت." ² أي أنه اسم مشتق من الفعل للدلالة على الحدث، وبعد إطلاعي على القصيدة وجدت هذا النوع من المشتقات في قول الشاعر في قصيدة (نشيد المليون ونصف شهيد):

أَيُّهَا الثَّابِتُ فِي سَاحِ الْجِهَادِ مِثْلَ "أُورَاسٍ" وَمِثْلَ "جُرْجَرَةٍ"

فلفظة ثابت على وزن فاعل، إضافة إلى قوله:

إِنَّا شَعْبُ الْبُطُولَاتِ الْأَلَى فَهَرْنَا كُلَّ بَاغٍ مُعْتَدٍ !

نَسَلْ مَا زَيْغَ وَنَسَلْ يَعْرَبُ وَسَلِيلَ كُلِّ هَادٍ مُهْتَدٍ

وقال:

فَارْفَعِ الرَّأْسَ وَسِرِّ فِي كِبْرِيَاءٍ وَتَقَدَّمْ كُلَّ سَاعٍ لِلْعَلَا³

1- الديوان الأول: ص 327.

2- بديع عوض الله بديع رياح: أضواء في النحو والصرف، دار المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011م، ص 248.

2_ الديوان الأول: ص 327.

في هذه الأبيات وظف الشاعر ثلاثة أفعال وهي (باغ، هاد، ساع) وهي على وزن فاعل، وأفعالها الأصلية هي (بغى، هدى، سعى)، "فإذا كان الفعل ناقصا تقلب الألف اللينة في آخره باء"¹ فالشاعر صاغ هذه الأفعال على وزن فاعل ليبين فخره ومدحه لوطنه وللشهداء الأبرار. أما في قصيدة (بكيت على عمري) فلا نجد اسم الفاعل حاضرا.

ب- اسم المفعول:

ويمكن تعريفه بأنه "اسم يشتق من الفعل المضارع المبني للمجهول ويدل على وصف من يقع عليه الفعل، ودلالته على الحال ولا تمتد للماضي ولا إلى المستقبل، نحوك مشروب، مستخرج ويقصد القائل الآن"² بمعنى أنه اسم مشتق من الفعل المبني للمجهول للدلالة على حدوث الفعل عكس اسم الفاعل، وقد وظفه الشاعر في موضعين في قصيدة (نشيد المليون ونصف شهيد) وهما (معتد، مهتد) إذ يفيد اسم المفعول التجدد.

فقد اختاره الشاعر ليصور حالته وما يحس به. غير أن قصيدة (بكيت على عمري) لم تتوفر على صيغه اسم المفعول.

ج- الصفة المشبهة:

تعني الصفة المشبهة: "اسم مشتق يدل على ثبوت صفة ما لصاحبه ثبوتا عاما"³ وفي سياق آخر هي "ما اشتقّ من مصدر فعل لازم للدلالة على اتّصاف الذات بالحدث على وجه الثبوت والدوام"⁴، ومن الأمثلة على ذلك في قصيدة (بكيت على عمري) كلمة خَفُضِ جاءت على وزن فِعْلٍ، والكلمات التالية جاءت على وزن فَعْلٍ: (رَفَعُ، نَفَعُ، رَجَعُ، مَنَعُ، جَمَعُ) يقول الشاعر:

فِيَا فِتْيَةَ الْإِسْلَامِ جِدُّوا لِتَرْبِحُوا	شَبَابَكُمْ قَبْلَ الذَّهَابِ بِلَا رَجْعِ
فَإِنَّا خَسِرْنَا إِذْ خَسِرْنَا شَبَابَنَا	فَكُلُّ عَطَاءٍ بَعْدَهُ غَيْرَ ذِي نَفْعِ
وَلَا تَنْسُوا الْيَوْمَ الَّذِي فِيهِ نَلْتَقِي	بِأَعْمَالِنَا يَوْمَ التَّغَابُنِ وَالْجَمْعِ
فَذَلِكَ يَوْمٌ لَا يَرَى النَّاسُ مِثْلَهُ	فَكَمْ فِيهِ مِنْ خَفُضٍ وَكَمْ فِيهِ مِنْ رَفْعِ

وقال أيضا:

- 1- بديع عوض الله بديع رياح: أضواء في النحو والصرف، ص248.
- 2- يوسف عطا الطريفي: الوافي في قواعد الصرف العربي، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010م، ص102.
- 3- محمد ربيع الغامدي: محاضرات في علم الصرف، ص77.
- 4- خديجة الحديثي: أبنية الصرف في كتاب سيبويه معجم ودراسة، مكتبة لبنان، ناشرون، ط1، 2003، ص189.

فِيَا مَنْ تَنَاسَى ذَلِكَ الْيَوْمَ إِنَّهَا عَظْمٌ يَوْمَ لِعَطَاءٍ وَلِلْمُنْعِ¹

فقد وظفها الشاعر ليصف حالته القلقة والمتوترة التي ينتج منها الحزن والأسى على ما فقده من شبابه الضائع.

أما في قصيدة (نشيد المليون ونصف شهيد) فوظفها في المواضع التالية:
(بَدَأَ، مَجْدٌ) على وزن فَعْلٌ، (حَوَتْ) على وزن فَعَلٌ، وأخيرا (فُخَّارٌ) على وزن فُعَالٌ، يقول الشاعر:

سَوْفَ يَبْقَى خَالِدًا لَيْسَ يَبِيدُ مَجْدَ شَعْبٍ رَدَدَتْهُ الْأَلْسُنُ
أَيُّ أَرْضٍ قَدْ حَوَتْ مَجْدَ السَّمَاءِ تِلْكَ أَرْضُ الشُّهَدَاءِ الْمُنْجَبَةِ

وقال :

نَحْنُ فِي بَدَأِ الْعَلَا وَالْمُنْتَهَى أُمَّةَ الْأَمْجَادِ فِي هَذَا الْوُجُودِ !

وقال أيضا:

"طَارِقٌ" شَيْءٌ لِلْجَزَائِرِ مِنْ فُخَّارٍ مَا تَحَدَّى الزَّمَانَا²

فالشاعر بتوظيفه للصفة المشبهة حاول أن يعبر عما بداخله وهذا ما زاد القصيدة جمالا تجعل المتلقي ينفعل معها.

وبهذا تكون البنيات الصرفية بأنواعها من أسماء وأفعال ومشتقات أدت دورا هاما في حركية القصيدة مما شكل ذلك عدة دلالات ومعاني مختلفة، فحضورها أو غيابها ساهم في توضيح معنى القصيدتين وفهمه من طرف المتلقي، وسأنتقل إلى الفصل التالي لأقوم بعرض البيانات التركيبية.

4 - الديوان الثاني : ص 33.

1-الديوان : ص 327.

ثانياً: المستوى الدلالي

تعتبر الدراسات الدلالية من أهم عناصر التحليل الأسلوبي، إذ يتم فيها دراسة الألفاظ ومعانيها، كما تلعب دوراً بارزاً في تحديد المعنى العام للقصيدة، فارتباط الحقول الدلالية ببعضها يؤدي إلى فتح آفاق الموضوع العام التي تضعه القصيدتان بين يدي القارئ، مما يسهل عليه قراءة بعض مما يريد الشاعر إيصاله. لذلك قمت في هذا المستوى بدراسة الحقول الدلالية والصّور الفنية من استعارة وتشبيه وكناية.

I- الحقول الدلالية:

تعد الحقول الدلالية من أهم العناوين في علم الدلالة، إذ يرتبط الحقل الدلالي بمجموعة من المفردات تتصنف كلها في لفظ عام يجمعها، فالحقول الدلالية "مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها، وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها" وعرفه "ستيفن أولمان" "هو قطاع متكامل من المادة اللغوية يعبر عن مجال معين من الخبرة"¹، أي أنه مجموعة من الكلمات تتعلق بحقل دلالي معين إذ تلعب دوراً هاماً في تحديد المعنى العام للنص، وقد كان للحقول الدلالية حضور في قصيدة (بكيث على عمري) من أبرزها:

أ- حقل الحرب:

والذي يتضمن المفردات التالية (بكيث، الدّمع، ضاع، العُمر، حَسْرناً، ...) وذلك للتعبير عن مشاعره وما يخلج صدره من ألم وتحسّر على ما فاتته من سنوات حياته الضائعة.

ب- حقل الدين:

يتضمن ما يلي: (يُعزُّ، أنصار، الكرم، الشّفْع، الإسلام)، فقد وظّف الشاعر هذا الحقل للتعبير عن تمسكه بدينه كما يُحرّض الشباب وينصحهم بالجد ويدعوهم ويحثهم للحفاظ على عقيدتهم لنيل الجزاء ورضوان الله عز وجل في الدنيا والآخرة.

ج- حقل الموت:

والذي يحمل في طياته مفردات دالة عليه مثل (التّغان، الجَمع، خِفْض، رَفْع، الجَزاء، الشّفْع، ...)، حيث يذكر الشاعر الشباب بالوعد والوعيد يوم القيامة، وتحفيزهم للمُضي قُدماً لنيل الجزاء والشفاعة.

1- أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1998م، ص79.

فالشاعر من خلال هذه القصيدة وظّف حقول دلالية مختلفة جعلتها سهلة وواضحة للمتلقى لفهم المغزى العام الذي يريده الشاعر.

أما قصيدة (نشيد المليون ونصف شهيد) غلب عليها حقل دلالي يبيّن لنا الفكرة العامة التي أرادها الشاعر ألا وهو:

أ - **حقل الحرب** : موظفاً فيه المفردات التالية: (شهيد، موطن، شعب قهرنا، الأبطال، سفك، الدماء، مقبرة، مهدره، تحرير، ساح، الجهاد، ...)، فالشاعر يتباهى بالانتصارات التي حققها أبطال أرضه وماذاقوه من أهوالٍ في مسيرتهم الشاقة لتحقيق الحرية والنصر.

ب - **حقل الشخصيات**:

وظّف فيه الشاعر مفردات مثل: (طارق، ابن باديس، عبد القادر، مازيغ، يعرب، ...) فقد وظّف أعلام وطنه للتعبير عن فخره بهم، وبأمجادهم وإحياء روح بطولاتهم الخالدة المكتوبة بحروف من ذهب على أرض المليون والنصف شهيد.

ج - **حقل الطبيعة**:

وهي منبع إلهام الشعراء منذ الأزل للتعبير عن مشاعرهم ومن بين المفردات الدالة على ذلك نجد (أرض، السماء، تنبت، الزهر، الحقول، مخصبة، ...) وهنا استخدمها الشاعر كرمز عن بيئته وطبيعته ونفسيّة الرّجل الجزائري (المجاهد) وقوّته التي بفضلها استطاع تحقيق بطولاته واسترجاع حقوقه.

د - **حقول النصر**:

ويبدووا هذا الحقل الطّاعى على القصيدة إذ يوضّح لنا اعتزاز الشاعر بوطنه باستخدام مفردات قويّة المعنى مثل: (فخر، خالدا، العلاء، البلاد، كبرياء، مساعي، ...)، وذلك رغبة منه في ترسيخ أفكاره في ذهن المتلقي وجعله يعتزّ بمفاخر وطنه والتذكير بأعلامها وأمجادها.

في هاتين القصيدتين وظف الشاعر حقول دلالية مختلفة لعل أهمها (حقل الحرب، الموت، الدين، الطبيعة، النصر، الشخصيات) حيث أن المفردات التي يتضمنها كل حقل واضحة المعنى لتسهيل الفهم على المتلقي، فالحقول الفرعية ساهمت في تقوية وإيضاح المعنى العام أو الحقل الدلالي العام للقصيدة.

II - العلاقات الدلالية:

تعد العلاقات الدلالية خاصية أسلوبية هامة في النص الشعري مشكلة بذلك سمة خاصة تكسب القصيدة ذوقاً جمالياً ووضوحاً في الأفكار، وسنحاول من خلال قصيدة (بكيت على عمري) الوقوف على أهم هذه البنيات من استعارات وكنائيات وتشبيه و مدى مساهمتها في التصوير الفني للقصيدة.

1 - التشبيه:

وهو "بيان أنّ شيئاً أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر بإحدى أدوات التشبيه المذكورة أو المقدرّة المفهومة من سياق الكلام" وفي سياق آخر عرفه "القزوني" بقوله: "الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى"¹ أي أنّ التشبيه يقوم بتصوير الأفكار في قالب فني. ويقوم التشبيه على أربعة أركان أساسية وهي: "الشيء الذي يُراد تشبيهه ويسمى (المُشَبَّه)، والشيء الذي يُشَبَّه به ويسمى (المُشَبَّه به) وهذان يسميان (طرفي التشبيه)، والصفة المشتركة بين الطرفين وتسمى (وجه الشبّه)، ثم (أداة التّشبيه) وهي الكاف وكان ونحوهما"².

أ - أقسامه: للتشبيه أقسام وهي كالتالي:

"التشبيه المرسل: ما ذكرت فيه الأداة

التشبيه المؤكّد: ما حذف منه الأداة

التشبيه المُجمل: ما حذف منه وجه الشبه

التشبيه المُفصل: ما ذكر فيه وجه الشبه

التشبيه البليغ: ما حذف منه الأداة ووجه الشبه"³.

ومن أهم الأمثلة التي ورد فيها التّشبيه نذكر ما يلي: يقول الشاعر في قصيدته (بكيت

على عمري):

وماذا يُفِيدُ الدَّمْعُ مَنْ ضَاعَ عُمْرُهُ وهل تَنْفَعُ الأَلْحَانُ مُنْعَدِمَ السَّمْعِ؟⁴

1- محمد أحمد قاسم: علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط1، 2003، ص143.

2- علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة البيان، المعاني، البديع، دار المعارف للنشر، د ط، ص19.

3- نفسه: ص25.

4- الديوان الثاني: ص33.

فكثرة بكاء الشاعر وندمه على ما فاته من عمره لا تُجدي نفعا كالأصم الذي تُعزف له الألحان فنوع هذا التشبيه ضمني يفهم من المشبه والمشبه به ضمناً من خلال السياق اللغوي ، فهو يفهم من سياق الكلام.

وكذلك في قوله:

أَلَا أكرمُوا الإسلامَ كَي تَكْرُمُوا بِهِ فَأَكْرَامُ دِينِ اللَّهِ مِنْ كَرَمِ الطَّبْعِ¹.

فالشاعر يؤكد لنا أن الإنسان هو الذي يتمسك بدينه من خلال الدعوة إليه بكرمه وطبعه وَجُودِهِ وهذا التشبيه ضمني يفهم من سياق الكلام. أما باقي أنواع التشبيه فلم تكن حاضرة في كامل القصيدة، ورغم هذا أدى التشبيه دورا بالغا في تبيان حالة الشاعر المتوترة فهو يؤثر في النفس ويحرك المشاعر ويقرب المعنى إلى الذهن.

أما في قصيدة (نشيد المليون ونصف شهيد) لم يكن التشبه حاضرا بقوة في القصيدة إلا المثالين التاليين قال الشاعر:

تَنْبَتُ الأَبْطالُ وَالصَّيْدُ كَمَا تَنْبَتُ الزَّهْرُ الحُقُولَ المُخْصَبَةَ².

وهو تشبيه تام ذكر فيه جميع الأركان، فالمشبه: تنبت الأبطال، المشبه به: الحقول المخصبة، وجه الشبه لا يوجد، الأداة: الكاف. والمثال الثاني في قوله:

أَيُّهَا الثَّابِتُ فِي سَاحِ الجِهَادِ مِثْلَ "أوراس" ومِثْلَ "جُرْجُرَةَ"³.

وهو الآخر تشبيه تام فالمشبه: الثابت، المشبه به: جرجرة والأوراس، الأداة: مثل. ورغم هذا التوظيف الضعيف للتشبيه إلا أن الشاعر حاول أن يوصل فكرته إلى المتلقي من خلال أسلوبه وبساطة أفكاره.

1- الديوان الثاني : ص33.

2- الديوان الأول : ص327.

3-المصدر نفسه: ص327.

ب- بلاغة التشبيه:

"تنشأ بلاغة التشبيه من أنه ينتقل لك من الشيء نفسه إلى شيء طريف يشبهه أو صورة باعة تمثله"¹ فالتشبيه يزيد المعنى وضوحا ويكسبه جمالا وتأكيدا وينقل المعنى من العقل إلى الإحساس.

2- الاستعارة:

تعتبر الاستعارة من الصور الفنية التي تصور أحاسيس الشاعر وتجسدها، فهي "استعمال اللفظ في غير ما وُضع له لعلاقة المشابهة يبين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه، مع قرينه صارفة عن إرادة المعنى الأصلي"². أي أنها تشبيه حذف أحد طرفيه إضافة إلى الأثر الجمالي الذي تتركه.

وتنقسم الاستعارة إلى قسمين هما:

أ- استعارة تصريحية: وهي ما صرّح فيها بلفظ المشبه به.

ب- استعارة مكنية: وهي ما حذف فيها المشبه به ورُمز له بشيء من لوازمه³. إذ نجد

الاستعارة في قصيدة (بكيت على عمري) يقول الشاعر:

فَيَا فِتْيَةَ الْإِسْلَامِ جِدُّوا لِتَرْبَحُوا شَبَابَكُمْ قَبْلَ الذَّهَابِ بِلَا رَجْعٍ⁴.

حيث شبّه الشاعر الشباب بالجائزة فحذف المشبه به وترك قرينة دالة عليه وهي الريح

على سبيل الاستعارة المكنية.

وقوله أيضا:

أَلَا أَكْرِمُوا الْإِسْلَامَ كَيْ تُكْرَمُوا بِهِ فَأَكْرَامُ دِينِ اللَّهِ مِنْ كَرَمِ الطَّبَعِ⁵.

فالشاعر شبّه الإسلام بالضيف حيث حذف المشبه به وترك لازمة من لوازمه وهي الكرم

على سبيل الاستعارة المكنية.

1- أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع، تح، محمد التونجي، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1420هـ، 1999م، ص314.

2- نفسه، ص331.

3- علي الجازم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة البيان، المعاني، البديع، ص77.

4- الديوان الثاني: ص33.

5- المصدر نفسه: ص33.

أما في قصيدة (نشيد المليون ونصف شهيد) وظّف فيها الشاعر الاستعارة لكن ليس بكثرة، يقول:

تَنْبُتُ الْأَبْطَالُ وَالصَّيْدُ كَمَا تَنْبُتُ الزَّهْرُ الْحُقُولَ الْمُخْصَبَةَ¹.

حيث شبه الشاعر (الأبطال) بالزّرع الذي ينبت في الأرض، فحذف المشبه به وذكر شيء من لوازمه (تنبت) على سبيل الاستعارة المكنية. وقال أيضا:

أَيُّ أَرْضٍ قَدْ حَوَتْ مَجْدَ السَّمَاءِ تَلْكَ أَرْضُ الشُّهَدَاءِ الْمُنْجَبَةِ².

فقد شبه الشاعر أرض الجزائر الخصبة التي تنبت الأبطال بالأم الحنون ذات الرّحم الخصب التي تنجب من بطنها رجالا ونساءا يُضرب بهم المثل في الشجاعة فحذف المشبه به (الأم) وترك قرينه دالة على ذلك (المنجبة) على سبيل الاستعارة المكنية. فالشاعر وظف هذه الاستعارات لتجسيد وتصوير مشاعره وأحاسيسه بالرغم من قلّتها في القصيدة إلا أنّها أظهرت لنا قيمة أسلوبية مهمة، فهي من الوسائل الفنية التي يعتمد عليها الشاعر في رسم صورة الواقع لإيصال المغزى العام للقصيدة وهذا ما يزيدها جمالا، فقد وظف الاستعارة المكنية وهذا راجع إلى أنها "تتميز بدرجة أوغل في العمق مرجعه إلى خفاء لفظ المستعار وحلول بعض ملائماته محلّه مما يفرض على المتقبل تخطي مرحلة إضافية في العملية الذهنية التي يكتشف إثرها حقيقة الصورة"³. وهنا كانت غاية الشاعر من خلال هذا التوظيف.

ج- بلاغة الاستعارة:

تكمن بلاغتها "من ناحية اللفظ أن تركيبها يدلّ على تناسي التشبيه، ويحملك على تخيل صورة جديدة تتمسك روعتها ما تضمّنه الكلام من تشبيه خفي مستور"⁴ إذ تقوم بتجسيد المحسوس باللمس وتقريب المعنى إلى الذّهن بإيضاحه إضافة إلى التلوين الجمالي الذي تكسبه الاستعارة.

1- الديوان الأول : ص327.

2- المصدر نفسه : ص327.

3- محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981، د ط، ص166.

4- أحمد الهامشي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع، ص366.

3- الكناية:

الكناية من أهم الأساليب التي يعتمد عليها الشعراء وذلك لما تحمله من جماليات فنيّة إذ نجد "عبد القاهر الجرجاني" يعرّفها بقوله: "أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيؤمن به إليه ويجعله دليلاً عليه...¹" بمعنى أنها تقوم بوصف المعنى مع جواز إرادة المعنى الظاهر. وتتقسم الكناية بدورها إلى ثلاثة أقسام:

أ- كناية عن صفة:

هي الكناية التي يستلزم لفظها صفة.

ب- كناية عن موصوف:

هي كناية التي يستلزم لفظها ذاتياً أو مفهوماً. ويكتفى فيها عن الذات كالرجل والمرأة والقوم والوطن، والقلب واليد وما إلى ذلك².

ج- كناية عن نسبة:

ويراد بها إثبات أمر لأمر أو نفيه عنه، أو بعبارة أخرى يطلب بها تخصيص الصفة بالموصوف³. ومن الكنايات التي وظفها الشاعر في قصيد (بكييت على عمري) نجده يقول:

فِيَا فِتْنِيَةَ الْإِسْلَامِ جِدُّوْا لِتَرْبِحُوْا
شَبَابَكُمْ قَبْلَ الذَّهَابِ بِلاَ رَجْعٍ⁴.

وهي كناية عن موصوف وهو (الموت)، حيث شبه الشاعر الذهاب بلا رجوع بالموت الذي يأتي صدفة ويأخذ الناس على غفلة، فيحث الشباب على الجد ويُنبئهم بضرورة التمسك بالإسلام قبل ضياع شبابهم. وقوله أيضاً:

وَلَا تَنْسُوا الْيَوْمَ الَّذِي فِيهِ نَلْتَقِي
بِأَعْمَالِنَا يَوْمَ التَّعَابِنِ وَالْجَمْعِ⁵.

1- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، د ط، ص66.

2- محمد أحمد قاسم: علوم البلاغة (البدیع والبيان والمعاني)، ص243، 245.

3- عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية علم البيان، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1405هـ، 1985م، ص217.

4- الديوان الثاني : ص33.

5- المصدر نفسه : ص33..

كناية عن نسبة ألا وهي يوم القيامة، أين يتحاسب كل إنسان على عمله سواء كان خيرا أو شرا.
وقال:

وَفِيهِ سَيَلَقَى الظَّالِمُونَ جَزَاءَهُمْ مِنْ الخِزْيِ والضَّرْبِ المُبْرَحِ والصَّفْعِ

كناية عن نسبة وهي العذاب الذي سيتلقاه الظالمون جزاء ما ارتكبوه من ذنوب وخطايا في دنياهم.

أما قصيدة (نشيد المليون ونصف شهيد) وظّف الشاعر الكناية لكن بنسبة قليلة إذ نجده يقول:

مَوْطِنُ المِليُونِ والنِّصْفِ شَهِيد حَازَ فَخْرَ لَمْ يَحْزُهُ مَوْطِنُ¹!

كناية عن موصوف وهي (الجزائر) حيث أن بلاده ارتبط اسمها بعدد شهدائها في الثورة وأصبحت رمزا يرمز لها به.
وقال:

أَيُّ أَرْضٍ قَدْ حَوَتْ مَجْدَ السَّمَاءِ تِلْكَ أَرْضُ الشُّهَدَاءِ المُنْجَبَةِ².

في الشطر الأول نجد (حوت مجد السماء) وهي كناية عن صفة (الخلود) حيث قام الشاعر بربط اسم الجزائر بالشهداء الذين خلّدهم التاريخ من خلال المعاناة التي واجهوها مع الاستعمار من ظلم وحقد واستعباد، أما الشطر الثاني نجد (الشهداء المنجبه) وهي الأخرى كناية عن صفة التضحية، فالإنجاب لا يكون للأرض وإنما للأم.

من خلال ما سبق نجد أن الصور الفنية وما تحمله من كناية وتشبيه واستعارة ساهمت بدور فعال في هاتين القصيدتين بإبراز حالة الشاعر بوضعه المعاني في صورة محسوسة تثير الانفعال، هذا ما يجعل المتلقي يعمل ذهنه لاكتشاف المعنى العام الذي يريده الشاعر، إضافة إلى التلوين الجمالي الذي أحدثته في القصيدة.

1- الديوان الأول: ص 327.

2- المصدر نفسه: ص 327.

خاتمة:

يتضح من خلال دراستنا لسجنيات "أحمد سحنون" مدى مقدرة الشاعر في نسج أفكاره في قالب لغوي ثري جعله يفصح عما يجول في نفسه من مكنونات، فالقارئ للقصائد يجدها تعكس تلك اللحظات التي عاشها في تلك الفترة، حيث ظهر ذلك جليا في أجزاء قصيدته، هذه الأخيرة حملت الكثير من الدلالات والإيحاءات حاولنا إبرازها من خلال هذه القراءة وقد توصلنا بذلك إلى النتائج التالية:

- أن مصطلحي الأسلوب والأسلوبية قد اختلفت مفاهيمها عند الباحثين الغرب والعرب، كذلك ظهور اتجاهات عدة للأسلوبية منه: التعبيرية، البنيوية، الإحصائية، النفسية، لتأتي بعدها المستويات التي اتفق حولها الدارسون وهي أربعة: الصوتي، الصرفي، التركيبي، الدلالي.

- يتبين من خلال دراستنا لهاتين القصيدتين مدى انسجام أفكار الشاعر في التعبير عن حالته الانفعالية سواء كانت حزنا أم فخرا، فقد استطاع نسجها في قالب فني يجعل القارئ يتعاش مع.

- وظف الشاعر أحمد سحنون في هاتين القصيدتين الأصوات المجهورة التي استطاع من خلالها التعبير عما يختلج نفسه من ألم وحسرة تارة، وفخر واعتزاز تارة أخرى، كما ساهمت الأصوات المهموسة في وصف ما تفيض به نفسه.

- اعتمد الشاعر على بحر الطويل و بحر الزمّل في نظم قصائده لملاءمتها للتعبير عن حالته النفسية موظفا في ذلك الزخافات والعلل، وهذه الأخيرة خلقت في القصيدة وقعا موسيقيا خاصا، مركزا في ذلك على القافية المطلقة، كما نوع في الرّوي بين كل بيتين في قصيدة (نشيد المليون ونصف شهيد)، والترم بروي واحد في قصيدة بكيت على عمري وهو حرف العين.

- وظف الشاعر المحسنات اللفظية من تصريع وجناس أضافت على القصيدتين جمالا موسيقيا فضلا عن الدلالة الحسية.

- استخدم الشاعر الأساليب الخبرية والإنشائية باختلاف صيغها وبأغراض متنوعة ليعبر عن مدى ألمه وحزنه.

- كان لحضور التقديم والتأخير بأشكاله المختلفة في القصيدتين دور في إبراز دلالاتي الاعتزاز و الفخر وترك مساحة للغوص في أعماقهما.

الخاتمة

- في المستوى الدلالي وظّف الشاعر حقولا دلالية مختلفة جعلت من القصيدة لوحة فنية تعكس حالة الشاعر، كحقل الحزن والموت والدين في قصيدة (بكيت على عمري) وحقل الطبيعة والحرب والشخصيات والنصر في قصيدة (مليون ونصف شهيد)، إضافة إلى الصور الفنية كالتشبيه والاستعارة والكناية التي عبر بها الشاعر عما مر به من أحداث متوالية أضفت على القصيدة طابعا موسيقيا خاصا.

كانت هذه أهم النتائج المتحصل عليها من خلال هذا العمل متمنية أن يفتح مجال هذه الدراسة من زوايا أخرى تفتح آفاق بحث أخرى وتفتح على دلالات و معان أخرى.

المعاجم:

1- ابن منظور: لسان العرب، ج4، تج، عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، كورنيش النيل، دط.

2- الخليل ابن أحمد الفراهدي: معجم العين، تح عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003م، ج2.

3- المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية، مج1، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 1425هـ، 2004م.

المصادر:

1- أحمد سحنون: الديوان، منشورات الحبر، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، ط1، 2007.

المصادر والمراجع:

1- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، د ط.

2- إبراهيم محمود خليل: عروض الشعر العربي، دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط2، 1430هـ، 2009م.

3- أبي الحسن حازم القرطاجي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح. محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي للنشر، د ط.

4- أبي الفتح عثمان بن جني النحوي: المنصف، تح: إبراهيم مصطفى، ج1، ط1، 1373هـ، 1954م.

5- أحمد الشايب: الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية للنشر، القاهرة، ط8، 1411هـ، 1991م.

6- أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع، تح: محمد التونجي، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1420هـ، 1999م.

7- أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط.

8- أحمد رجائي: أوزان الألحان بلغة العروض وتوائم من القريض، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط1، 1999م.

- 9- أحمد قاسم: علوم (البدیع والبيان والمعاني)، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط1، 2003م.
- 10- أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1998م.
- 11- أحمد مصطفى المراغي: علوم البلاغة البيان والمعاني والبدیع، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، د ط، 1430هـ، 2009م.
- 12- إميل بدیع یعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1411هـ، 1991م.
- 13- إميل بدیع یعقوب: المعجم المفصل في اللغة والأدب العربي، مج1، دار العلم للملايين، ط1، 1987.
- 14- بدیع عوض الله بدیع رباح: أضواء في النحو والصرف، دار المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011م.
- 15- برتيل يحي: علم الأصوات، مكتبة الشباب للنشر، د ط.
- 16- بن عيسى باطار: البلاغة العربية، مقدمات وتطبيقات، دار الكتب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2008.
- 17- بيارجيرو: الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، دون ناشر، ط2، 1994م.
- 18- جابر عصفور: مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية للكتاب، ط5، 1995.
- 19- خديجة الحديثي: أبنية الصرف في كتاب سيويوه معجم ودراسة، مكتبة لبنان، ناشرون، ط1، 2003.
- 20- الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1415هـ، 1944م.
- 21- الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1423هـ، 2003م.
- 22- الخليل بن أحمد الفراهدي: معجم اللعين، تج. عبد الحميد هندراوي، دار الكتب العلمية للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003م، ج2.
- 23- دراجي الأسمر: الموسوعة الثقافية العامة، علم العروض والقافية، دار الجيل، بيروت، د ط.

- 24- رابح بن خوية: مقدمة في الأسلوبية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، 2013م.
- 25- سعد مصلوح: الأسلوبية لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1412هـ، 1992م.
- 26- سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة. للكتاب، 1993م، د ط.
- 27- صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، 1968، ط1، 1419هـ، 1998م.
- 28- ضياء الدين ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج1، دار النهضة، مصر للطبع والنشر، القاهرة، د ط، د ت.
- 29- عبد الرضا علي: موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 1997.
- 30- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ط3.
- 31- عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية علم البيان، دار النهضة. العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1405هـ، 1985م.
- 32- عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء، الأردن، ط1، 2008م.
- 33- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، د ط، د ت.
- 34- عبد المعطي نمر موسى: الأصوات العربية المتحولة وعلاقتها بالمعنى، دار مكتبة الكندي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1435هـ، 2014م.
- 35- عبد الهادي الفضلي: تلخيص العروض، دار البيان العربي، جدة، ط1، 1403هـ، 1983م
- 36- عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د ط.
- 37- عبده الراجحي: التطبيق النحوي والصرفي، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1992م، د ط.
- 38- عصام نور الدين: علم الأصوات الفونيكيا، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1992.
- 39- علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة البيان، المعاني، البديع، دار المعارف للنشر، 1981م، د ط.

- 40- علي عزت: الاتجاهات الحديثة في علم الأساليب وتحليل الخطاب، شركة أبو الهول للنشر، القاهرة، ط1، 1996م.
- 41- عمر خليفة إدريس: في العروض والقافية دراسة حول الشعر العمودي وشعر التفعيلة، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا، ط1، 2003.
- 42- غازي يموت: بحور الشعر العربي عروض الخليل، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1992.
- 43- فاضل عواد الجنابي: المنفذ في علم العروض والقافية، دار فنديل، عمان، 2008م، ط1، 2009.
- 44- فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، 45- مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1424هـ 2003م.
- 46- كمال بشير: علم الأصوات، دار خريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة د ط، 2000.
- 47- محمد أحمد قاسم: علوم البلاغة (البدیع والبيان والمعاني)، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط1، 2003م.
- 48- محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981م، د ط.
- 49- محمد بن حسن بن عثمان: المرشد الواقي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1425هـ، 2004م.
- 50- محمد بن فلاح المطيري: القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، مكتبة أهل الأثر، الكويت، ط1، 1425هـ، 2004م.
- 51- محمد بن يحيى: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، إبرد، الأردن، ط1، 2011.
- 52- محمد ربيع الغامدي: محاضرات في علم الصرف، خوارزم العلمية والنشر والتوزيع، جدة، ط2، 1430هـ، 2009م.
- 53- محمد عبد المنعم خفاجي: الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1412هـ، 1992م.
- 54- محمود عكاشة: البناء الصرفي في الخطاب المعاصر، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، مصر.

- 55- محمود مصطفى خليل: أهدي السبيل إلى علم الخليل العروض والقافية، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 1423هـ، 2002م.
- 56- محمود مصطفى: أهدي السبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية، تح: سعيد محمد اللحام، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1417هـ، 1996م.
- 57- مختار الغوث: الوجيز في العروض والقافية، خوارزم العلمية للنشر والتوزيع، جدة، 1428هـ، د ط.
- 58- منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضري للنشر، ط1، 2002م.
- 59- موسى رباعية: الأسلوب. مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003م.
- 60- موقف قاسم الخاتوني: دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث، دار أنبوي، د ط، 1434هـ، 2013م.
- 61- ناصر لوحيشي: المرجع في العروض والقافية، جسور للنشر والتوزيع، ط1، 1431هـ، 2010م.
- 62- هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية. نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر. محمد العمري، دار النشر إفريقيا، الشروق، المغرب، 1999م.
- 63- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط1، 1427هـ، 2007م.
- 64- يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية علم المعاني، علم البيان، علم البديع، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1427هـ، 2007م.
- 65- يوسف عطا الطريفي: الوافي في كتاب سيبويه معجم ودراسة، مكتبة لبنان، ناشرون، ط1، 2003.

شكر و عرفان

مقدمة:	أ- ب
مدخل: مفاهيم الأسلوبية واتجاهاتها	4-15
أولاً: مفهوم الأسلوب	4
أ/ لغة:	4
ثانياً: الأسلوبية	
ب/ اصطلاحاً:	4
ثانياً: الأسلوبية:	6
ثالثاً: اتجاهات الأسلوبية	9
أ/ أسلوبية التعبير:	9
ب/ الأسلوبية الإحصائية:	10
ج/ الأسلوبية البنيوية:	11
2/ "ميشال ريفاتير":	12
د/ الأسلوبية النفسية:	13
رابعاً: مستويات التحليل الأسلوبي	13
أ/ المستوى الصوتي:	13
ب/ المستوى التركيبي (النحوي):	14
ج/ المستوى الدلالي:	14
د/ المستوى الصرفي:	15
الفصل الأول: البنيات الصوتية والصرفية:	17-50
أولاً: المستوى الصوتي	17
1- مفهوم الصوت	17

- 17..... أ- لغة:
- 17..... ب- اصطلاحا:
- 18 2- الأصوات المجهورة:
- 18 أ- الجهر لغة:
- 18 ب- اصطلاحا:
- 22..... 3- الأصوات المهموسة:
- 22..... أ- لغة:
- 22..... ب- اصطلاحا:
- 25..... 1- الموسيقى الخارجية: (الإيقاع):
- 26 1- الوزن:
- 26 2- البحور الشعرية:
- 26 1. 2- بحر الطويل:
- 27..... 1. 1. 2- تسميته:
- 27..... 2- 1- 2- مفتاحه:
- 29 2. 2- بحر الرمل:
- 29..... 1. 2. 2- تسميته:
- 30..... 2. 2. 2- مفتاحه:
- 32..... 3- القافية:
- 34 4- الروي:
- 36 li- الموسيقى الداخلية:
- 36 1- التكرار:
- 38 أ- تكرار الحرف:
- 38 ب- تكرار الكلمات:
- 40 2- التصريع:

- 3- الجنس: 40
- ب- جناس ناقص: 41
- ثانيا: المستوى الصرفي 43.....
- i- الأسماء: 43
- ii- الأفعال: 45
- iii- المشتقات: 48
- 1- اسم الفاعل: 48
- ب- اسم المفعول: 49
- ج- الصفة المشبهة: 49
- المستوى التركيبي: البنيات التركيبية والدلالية 52.....
- أولا: المستوى التركيبي 52.....
- i- الجمل: 52.....
- ii- الأساليب: 54
- 1- الأسلوب الإنشائي: 54
- أ- أسلوب الاستفهام: 54
- ب- أسلوب النهي: 54
- ج- أسلوب النداء: 55
- 2- الأسلوب الخبري: 55
- أ- الخبر الابتدائي: 56
- ب- الخبر الطلبي: 56
- ج- الخبر الإنكاري: 56
- III التقديم والتأخير: 58
- أ- تقديم الجار والمجرور: 58
- ب- تقديم الجار والمجرور على الفعل: 58.....
- ج- تقديم الفاعل على الفعل: 59
- أ- تقديم الجار والمجرور على المفعول به: 59

ب- تقديم الفعل المبني للمجهول على نائب الفاعل: 59

ج- تقديم الجار والمجرور على المفعول: 60

ثانيا: المستوى الدلالي: 61

ثانيا: المستوى الدلالي 61

i- الحقول الدلالية: 61

أ- حقل الحرب: 61

ب- حقل الدين: 61

ج- حقل الموت: 61

قصيدة (نشيد المليون ونصف شهيد)

أ - حقل الحرب : 62

ب - حقل الشخصيات: 62

ج - حقل الطبيعة: 62

د - حقول النَّصر: 62

ii- العلاقات الدلالية: 64

1- التشبيه: 64

أ - أقسامه: 64

ب- بلاغة التشبيه: 65

2- الاستعارة: 65

أ- استعارة تصريحية: 65

ب- استعارة مكنية: 65

ج- بلاغة الاستعارة: 66

3- الكناية: 67

أ- "كناية عن صفة: 67

ب- كناية عن موصوف: 67

ج- "كناية عن نسبة: 67

71-70.....	خاتمة
75-74-73.....	الملحق
.....	قائمة المصادر والمراجع
.....	الملخص
.....	فهرس الموضوعات

تناولتُ في هذا البحث المعنون بـ "سجنيات أحمد سحنون دراسة أسلوبية نماذج مختارة" باعتبار أن الأسلوبية تنظر إلى النص كبنية مستقلة تبرز ما فيه من ظواهر أسلوبية إضافة إلى القيم الجمالية التي تمتلكها في إظهار الدلالات المختلفة ، كل هذا يلعب دوراً هاماً في تشكيل أسلوب المؤلف ، كما يعد علم الأسلوب مرتبطاً أشد ارتباطاً بالمناهج الأخرى فأصبح لا غنى عنه في الدراسات النقدية الحديثة، وقد اعتمدت في هذه الدراسة على المنهج الوصفي والتحليلي ، وقد اشتمل البحث على مقدمة متبوعة بفصلين تطبيقيين ثم خاتمة ، الفصل الأول: تناولت فيه المستويين الصوتي والصرفي في قصائد "أحمد سحنون (بكيث على عمري) و(نشيد المليون ونصف شهيد) حيث تكمن أهمية الدراسة الصوتية في البناء الصوتي والموسيقى النابعة من الحروف والأصوات ، والصرفي يحتوي على بنية الأفعال ، أما الفصل الثاني: اشتمل على المستويين التركيبي والدلالي ، إذ يركز الأول على مختلف الظواهر كالأساليب والتقديم والتأخير... ، والثاني برزت فيه سمات الألفاظ والصور الفنية ، ثم خاتمة تحتوي أهم النتائج منها أن الدراسة الأسلوبية شملت مختلف الظواهر (صوتية، صرفية، تركيبية، دلالية) وأهم البنيات المختلفة الواردة في القصيدتين ، وما أحدثته من أثر في انسجام الموسيقى كاستخدام الشاعر الحقول الدلالية نظراً لما تؤديه من معاني مختلفة تحت لفظ عام يجمعها، أراد من خلالها الشاعر أن يشخص حالته ، كما شكّلت البنيات الدلالية والبنيات الأخرى صورة معاكسة لحالة الشاعر التي يعيشها.

j'ai abordé dans cette recherche, intitulé « les prisonniers Ahmed Shannon les modèles d'étude stylistique sélectionnés » comme l'aspect stylistique se distingue comme le texte knip indépendant les phénomènes de style en plus des valeurs esthétiques possédées par les différentes connotations dans le spectacle ,tout cela joue un rôle important dans la formation du style de synthétiseur, il est également conxient du style est lié a' la plupart des autres approches , il est devenu lié a' la plus riche des études critiques modernes , et ont été adoptés dans cette étude sur le descriptif et analytique, et a inclus une introduction suivie d' une conclusion et a alors finbale, des premier trimestre traitait de la voix et des mvéaux morphologie. Quais, dans les poèmes d'Ahmed Shannon (j'ai pleuré à mon âge) et (rendre hommage aux millions et demi de martyrs) ou se trouve l'importance de l'étude acoustique dans la construction de la voix et de la musique émanant des lettres et des sons contions structure verbes.

La deuxième trimestre : inclus les niveaux de composition et sémantiques, si la pompière est basée sur divers phénomènes tels que l'enristerment et la présentation et le btard et le second est appaluy dans lequel les mots et les attributs des images d'rat, puis la final contient les bsultats les plus importants dont les stylistiques de l' étude comprenaient divers phénomènes (audio, morphologique ; synthé&tique, tag) et divers effa est ohmalbuniat contenus dans algosaid et maohdtah dan. Algosaid de la musique, comme l'utilisations des champs de poète avec le tag en raison de flouez de lutisationsdes signification sous le mot ljmaha ,orad par lequel le poète pour diagnestique son état ,et les structures formées et d'autres structures tagged image face a' la situation véaue par le poète