الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر بسكرة

كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

البنيات الأسلوبية

في ديوان" من أجلك يا وطني " لـ: عمر البرناوي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية

تخصص: أدب حديث ومعاصر

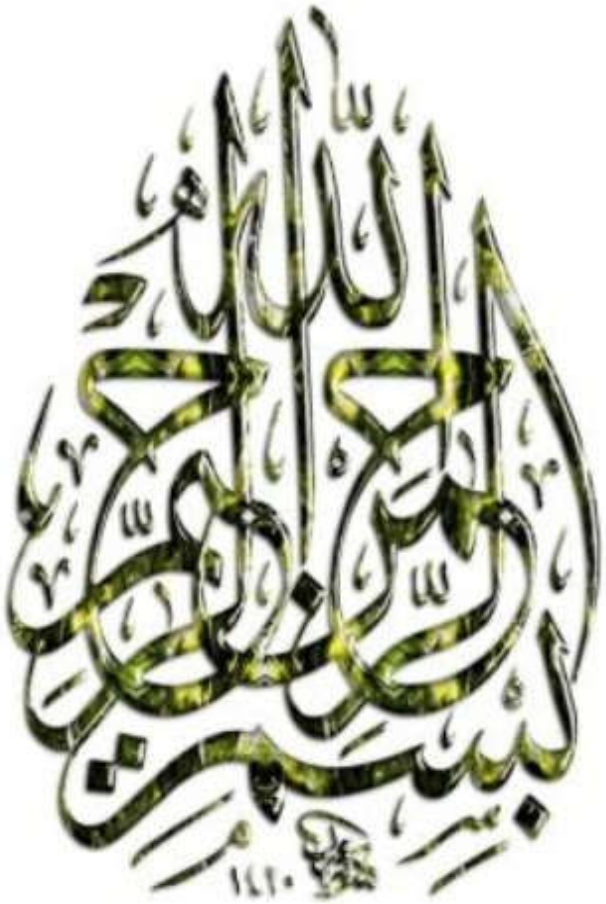
إعداد الطالبة: نعيمة عبيد

إشراف الدكتورة فاطمة دخية

لـجنـة الـمـنـاقـشة

أعضاء اللجنة	الرتبة العلمية	الصفة
نسيمة قط	أستاذة	رئيسًا
فاطمة دخية	دكتورة	مشرفًا ومقررًا
نبيلة تاوريريت	دكتورة	مناقشًا

السنة الجامعية:
1438/1437هـ
2016م /2017م


بسم الله الرحمن الرحيم
١٤١٠

﴿رَبِّ أَوۡزِعۡنِيٓ أَنۡ أَشۡكُرَ نِعۡمَتَكَ ٱلَّتِيٓ أَنۡعَمۡتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ
وَٰلِدَيَّ وَأَنۡ أَعۡمَلَ صَٰلِحٗا تَرۡضَىٰهُ وَأَدۡخِلۡنِي بِرَحۡمَتِكَ فِي
عِبَادِكَ ٱلصَّٰلِحِينَ ١٩﴾

(النمل 19)

شكر وعرفان

نحمد الله تعالى ونشكره على توفيقه ومنّه بتيسير إتمام هذا البحث

وإنه لمن دواعي الفخر والشرف في مقام العلم هذا أن نتقدم بأسمى عبارات الشكر والتقدير إلى الأستاذة المشرفة _فاطمة دخية_ على توجيهاتها ونصائحها القيّمة

وعلى رحابة صدرها وعلى كل الجهد والوقت اللّذان بذلتهما في متابعة هذا البحث وإشرافها عليه خلال كل مراحله فمنها منّا خالص الشكر والامتنان

ولا يفوتنا أن نتقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى كل أساتذة قسم الآداب واللغة العربية على صبرهم معنا طوال مدة دراستنا

وإلى كل من ساهم في هذا البحث بالنصيحة والعون والتشجيع

مقدمة

تزخر الأوساط النقدية واللغوية بمناهج متعددة تسعى للغوص في أغوار النص للكشف عن معطياته وحمولته التعبيرية، ومن هذا المنهج الأسلوبي الذي هو منهج نقدي حديث غايته استقراء السمات الفنية والخصائص الجمالية في الخطاب الأدبي، من خلال تتبع الظواهر الكامنة فيه عبر مستوياته المختلفة بوصفها قيما فنّية حاملة لطاقات دلالية هادفة لتجلية المواقف المختلفة للذاّت المبدعة، فهي تطمح بشكل واضح على تحليل جوانب الإبداع في النص، وعلاقتها بالمبدع في تصوير تلك الظواهر اللغوية المستخدمة التي يحاول من خلالها الخروج عن القواعد الأساسية للغة، من خلال تصوير الحياة في قالب فني جمالي .

والدراسة الأسلوبية جعلت من اللغة ميدانا خصبا تسبح من خلاله في عالم النص وتكشف عن جوانب الخصوصية والتميّز في اللغة، ومن هنا وقع اختيارنا لهذه الدراسة فجاء البحث موسوما بـ: البنيات الأسلوبية في ديوان من أجلك يا وطني لعمر البرناوي.

ومن الأسباب التي دفعتنا لاختيار هذا الموضوع :

رغبة منَّا في التعرف على أسلوب الشاعر عمر البرناوي مما دفعنا إلى تسليط الضوء على شعره خاصة وأن ديوانه مشدود بروح الوحدة الوطنية، وأيضا التعرف على طبيعة التشكيلات الأسلوبية في الديوان، وكذلك الوقوف على ذلك النسيج الدلالي الذي أحدثه تفاعل البنيات عبر علاقات مختلفة، كما أن الشاعر لم يحظ بدراسات حول شعره.

وقد تطلبت هذه الدراسة الإجابة على جملة من التساؤلات، منها:

ما ماهية الأسلوبية ؟

وما هي الأدوات الإجرائية التي تستند عليها في الولوج إلى متن النص الأدبي؟

وكيف عمل الشاعر عمر البرناوي على صياغة تجربته الشعرية ؟

وما هي التراكيب والوظائف الجمالية والفنّية التي ضمَّها الديوان في طياته؟

وللإجابة على هذه الأسئلة المطروحة عكفنا على هيكلة البحث في خطة كان مسارها كالآتي:

مقدمة ومدخل وفصلان وخاتمة، فكان المدخل نظريا حول ماهية كل من البنية والأسلوبية وأهم اتجاهات الأسلوبية وآلياتها المعتمدة في الوصف والتحليل، أما الفصل الأول فقد وسم بالبنية الإيقاعية حيث تعرضنا لعنصر الأصوات ودلالاتها ثم تتبعنا الإيقاع الخارجي من وزن وقافية وروي، لننتقل إلى الإيقاع الداخلي ونتناول فيه التكرار بأنواعه المختلفة.

أما الفصل الثاني فقد كان مخصصا للبحث في البنية التركيبية والدلالية وتطرقنا فيه إلى ثلاثة عناصر أوّلها البنية الصرفية فعرضنا بنية الأفعال وبنية الأسماء ودلالاتهما، لنعرّج ثانيا على البنية النحوية متناولين الجملة بنوعيها الفعلية والاسمية، وأخيرا البنية الدلالية فوقفنا في هذه المحطة على الحقول الدلالية والعلاقات الدلالية بالإضافة إلى الصورة الشعرية، وذيّلنا البحث بخاتمة اشتملت على أهم النتائج المتوصل إليها .

وفيما يتعلق بالمنهج فقد اتبعنا المنهج الأسلوبي الملائم لطبيعة الدراسة مستعينين على الإحصاء الذي يساعد في وصول الدراسة الى نتائجها المنطقية. أما بالنسبة لأهم المصادر والمراجع المعتمدة في البحث:

- الأسلوبية والأسلوب لعبد السلام المسدي .
- علم الأصوات لكمال بشر .
- مبادئ علم الصرف لأحمد فليح .
- علم الدلالة والنظريات الدلالية الحديثة لحسام البهنساوي .

وكجميع البحوث العلمية فقد واجه هذا البحث صعوبات وعراقيل تمكنا بفضل الله وعونه من تذليلها.

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أتقدم بجزيل الشكر عرفانا وتقديرا للأستاذة المشرفة "**فاطمة دخية**" على توجيهاتها وإرشاداتها القيّمة .

ونحمد الله سبحانه وتعالى الذي وفقنا في إنجاز هذا البحث .

مدخل:

الأسلوبية بين البنية والماهية

أولا: مفهوم البنية

1- لغة

2- اصطلاحا

ثانيا: مفهوم الأسلوبية

1- لغة

2- اصطلاحا

2-1- مفهوم الأسلوبية عند الغرب

2-2- مفهوم الأسلوبية عند العرب

ثالثا: اتجاهات الأسلوبية

1- الأسلوبية التعبيرية

2- الأسلوبية الأدبية

3- الأسلوب البنيوية

4- الأسلوبية الإحصائية

رابعا: آليات التحليل الأسلوبي

تعتبر كل من البنية والأسلوبية من المصطلحات التّي شهدت نطاقا واسعا من الاهتمام والدراسة ولمَّا كانت دراستنا تشمل المصطلحين أضحى من الضروري أن نتطرق لماهية كل مصطلح منهما.

أولا: مفهوم البنية (structure)

تعددت البنية في تعريفها لدى النقاد والباحثين وذلك وفقا لاختلاف آرائهم والزوايا التي ينظر منها كل منهم في فهمه للمعنى الحقيقي لمصطلح البنية، لهذا وجب تقديم تعريفا لها من الناحيتين اللَغوية والاصطلاحية .

1-البنية لغة :

في معاجم اللغة العربية يورد معجم لسان العرب في مادة(بنى)، البنية : "بَنَى الْبَنَّاءُ الْبِنَاءَ بَنْيَا وَبِنَاءَ وَبِنَى، مقصور، وَبُنْيَانَا وَبِنْيَةَ وَبِنَايَةَ وَابْتَنَاه وَبَنَّاه، وَالْبِنَاءُ، والجمع أَبْنِيَةُ وَأَبْنِيَاتُ، ويقال: بُنْيَةُ وَبُنَى وَبِنْيَةُ وَبِنَى، بكسر الباء مقصور، مثل جِزْيَةِ وَجِزًى، وفلان صحيح الْبِنْيَةِ أي الفِطرة."[1]

وجاء في معجم الوسيط : "بَنَى الشَيء. بَنْيًا، وَبِنَاء، وَبنْيَانًا، أقام جداره ونحوه. يقال: بَنَى السفينة، وَبَنَى الخباء. و(البنية): ما بُني.وهي هيئة البناء"[2].

ومنه قوله سبحانه وتعالى:

﴿إِنَّ ٱللَّهَ يُحِبُّ ٱلَّذِينَ يُقَـٰتِلُونَ فِى سَبِيلِهِۦ صَفًّا كَأَنَّهُم بُنْيَـٰنٌ مَّرْصُوصٌ ۝٤﴾.[3]

وبالتالي البنية هي أساس وجوهر الشيء.

---

[1] ابن منظور: لسان العرب،ج1 ،دار صادر ،بيروت، لبنان، ط1، 1997،(مادة بنى)، ص258.

[2] إبراهيم مصطفى وآخرون : المعجم الوسيط ،المكتبة الإسلامية ،تركيا ، ط1،(د.ت) ،مادة (بنى)، ص 72.

[3] سورة الصَف: الآية 04.

2- البنية اصطلاحا:

يعرفًها **إبراهيم زكريا** قائلا: "إنَّها نظام أو نسق من المعقولية، فليست البنية هي صورة الشيء أو هيكله أو وحدته المادية أو التصميم الكلِّي الذي يربط أجزاءه فحسب، وإنما هي أيضا القانون الذي يفسَر تكوين الشيء ومعقوليته"[1]، وقد حصر جان بياجييه خصائص البنية في ثلاثة عناصر هي:

- ✓ **الكلية:** وهي التي تحيل على التماسك الدَاخلي للعناصر التي ينتظمها النسق.
- ✓ **التحولات:** التي تفيد أنّ البنية نظام من التحولات لا يعرف الثبات، فهي دائمة التحوَل والتغيَر وليست شكلا جامداً.
- ✓ **الضبط الذاتي:** الذي يتكفّل بوقاية البنية وحفظها حفظا ذاتيا، ينطلق من داخل البنية ذاتها لا من خارج حدودها. [2]

وبالتالي هي "بناء نظري للأشياء، يسمح بشرح علاقاتها الداخلية، وبتفسير الأثر المتبادل بين هذه العلاقات (...) وأيّ عنصر من عناصرها، لا يمكن فهمه إلا في إطار علاقته في النسق الكلي الذي يعطيه مكانته في النسق "[3].

من خلال هذا الطرح نرى أنَّ البنية ما هي إلاَ مجموعة من العناصر والوحدات التي تربط فيما بينها علاقات متشابكة، تشكّل حلقة وكل عنصر فيها مرتبط بالضرورة بالعنصر الآخر، فهي التي تؤدي في الأخير إلى تشكيل وحدة كبرى هي النص، فقد أصبح للبنية "أثر تأكدت أهميته في الفكر الإنساني الحديث لم يعد من الممكن التخلَي عنه لتكاء البحوث الحديثة على مصطلح البنية، وجعلها أداة تكشف بها التنظيم الدَاخلي

---

[1] إبراهيم زكريا: مشكلة البنية ،مكتبة مصر،القاهرة ،(دط) ، 1990،ص 29.

[2] يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ،الدار العربية ،بيروت ،لبنان، ط1، 2008، ص 121.

[3] مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت ،لبنان ،ط1، 2005، ص 19.

للوحدات وطبيعة علاقاتها وتفاعلاتها"[1]، ومنه تبقى البنية الثغرة التي يتم انطلاقا منها الولوج إلى عالم النص ودراسة تلك الوحدات وتفاعلها مع بعضها البعض وما ينتج عن ذلك من وظائف مختلفة.

ثانيا: مفهوم الأسلوبية (stylistique)

1- الأسلوبية لغة:

قبل الخوض في غمار تعدد الآراء في ضبط مفهوم للأسلوبية وجب الإشارة إلى الجذر اللغوي للكلمة، إذ ورد في معجم لسان العرب، في مادة (سلب):" يقال للسطر من النخيل: أسلوب. وكل طريق ممتد، فهو أسلوب، قال: والأسلوب الطريق، والأسلوب بالضّم هو: الفن. يقال: أخذ فلان في أساليب من القول، أي: أفانين منه"[2]، وجاءت أيضا في معجم الوسيط، بمعنى:" سلب الشيء سلبا: انتزعه قهرا.يقال أخذنا في أساليب من القول: فنون متنوعة "[3].

2- الأسلوبية اصطلاحاً:

لقد ظهر مصطلح الأسلوبية خلال "القرن التاسع عشر، لكنّه لم يصل إلى معنى محدد إلاّ في أوائل القرن العشرين"[4]، فبرزت كوكبة من العلماء والباحثين تباينت وجهات النظر لديهم في تحديد مفهوم لها، فانبثقت جملة من التعريفات، لكن قبل عرضها نعرّج إلى مفهوم الأسلوب إذ هو العصب الذي ترتكز عليه الدراسة الأسلوبية أثناء عملية التحليل، والذي يختصره الباحث "**دي بوفون(buffon)**" في قوله الشهير: "الأسلوب هو

---

[1] فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث (دراسة في تحليل الخطاب)، دار مجد، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 160.

[2] ابن منظور: لسان العرب ،مادة(سلب)، ص 441.

[3] إبراهيم مصطفى وآخرون : معجم الوسيط ، مادة (سلب) ، ص 72.

[4] محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية ،الشركة المصرية العالمية للنشر،لونجمان، القاهرة ،ط1، 1994، ص 72.

الرجل نفسه"[1]، وكما هو متعارف عليه الأسلوب هو الطريقة والكيفية التي يصيغ بها الكاتب مادته اللغوية ،فهو عبارة عن بصمة تميز مبدع عن آخر .

2-1- الأسلوبية عند الغرب:

يعد مفهوم الأسلوبية بحرا تقاربت فيه الرُأى حينا وتباينت حينا آخر كل من زاويته ولكننا لن نتعمق في ذلك، وإنما سنحاول ذكر أهم أقطاب الحقل الأسلوبي ورصد وجهاتهم في إعطاء وضبط مفهوم للأسلوبية.

يعرفها **شارل بالي** قائلا: "هي العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة وواقع اللغة عبر هذه الحساسية"[2].

في فحوى هذا القول نجد أنّ "**بالي**" قد ركزّ على الجانب العاطفي للغة، وأولاه أهمية أساسية في نظرته لمفهوم الأسلوبية، وكأن وظيفتها أصبحت نقل الأحاسيس والمشاعر المجردة وتجسيدها في قالب لغوي يسوده نوع من التيار الشعوري المنبثق عن همسات العاطفة، أي أن "بالي" يبحث عن الآثار الوجدانية في اللغة.

أمّا **ميشال ريفاتير**، فيقول: "الأسلوبية علم يهدف إلى الكشف عن العناصر المميزة التّي بها يستطيع المؤلف الباث مراقبة حرية الإدراك، لدى القارئ المتقبل والتي بها يستطيع أيضا أن يفرض على المتقبل وجهة نظره في الفهم والإدراك"[3].

من خلال هذا التعريف نرى أنَّ "**ريفاتير**" استند في نظرته للأسلوبية على طرفي العملية التواصلية، من خلال أنّ المرسل (الباث) والذي هو الفاعل يقوم ببثّ مجموعة من

---

[1] صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، أفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، (دط)، 2002، ص 88.

[2] صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، مصر،ط1، 1998، ص 18.

[3] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب ،الدار العربية للكتاب ،تونس ،ط3 ،(دت)، ص 49.

الأفكار بطريقة فنّية ويسعى إلى إيصالها وإرسائها لدى المتلقي (المتقبل) وهو المفعول به، وكأنَّ بهذا المفهوم يريد "ريفاتير" أن يضيّق من دائرة الفهم والإدراك لدى القارئ وحصرها في مفاهيم مقصودة متجلّية في تلك الجماليات التي يستنبطها مباشرة من أبنية النص دون الاعتماد على عملية التأويل ولكن فقط الاعتماد على مدى تأثير تلك الجماليات في نفسه.

وكذلك نجد **رومان جاكبسون** أعطى مفهوما للأسلوبية فقال: "هي بحث عمَّا يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أوّلا وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيًا"[1].

في هذا القول يعقد "**جاكبسون**" مقارنة بين الكلام الفنّي والكلام العادي وهذا راجع أساسًا إلى اعتقاد منه بأنَّ الأسلوبية تتفرد وتتميز بتلك العناصر الفنّية التي تجعل من النص لوحة فنية يرسمها الفنان فيبدع فيها أيّما إبداع وهذا ما يجعل الكلام الفنِّي أو الأسلوبية تختلف إلى حدّ كبير عن جلِّ الخطابات الأخرى.

بعد استعراض هذه التعريفات الثلاثة يبرز لنا أنَّ الدراسة الأسلوبية تنصبُ على النص بوصفه كتلة واحدة حاملة لمجموعة من الوحدات الفنّية التي تحدد ثقله، فمهما كانت نظرة الباحث إلى حقيقة الأسلوبية سواء من زاوية المخاطَب أو المخاطِب أو الأثر المتولد عن تلك الفنِّيات فإنَّ الأسلوبية تبقى هي عملية استنباط وبحث عن الجماليات والخصائص المميزة لنص ما.

[1] عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي،الدار العربية، مصر،(دط)، 2001، ص 115.

2-2- الأسلوبية عند العرب:

أمّا في الوطن العربي فقد تأثر الأدباء والنقاد العرب بالآراء الغربية في المجال الأسلوبي، فلاحت في سماء العرب مجموعة من الباحثين قدّموا زمرة من الاصطلاحات الأسلوبية، وهذا ما أشار إليه **جوزيف ميشال شريم** في جوابه عن سؤال: ما هي الأسلوبية؟ : "وقد يتوَهم أحدهم أنَنا لم نلق جوابا، بل على العكس فقد كانت الأجوبة بالعشرات حتى كدنا أن نضيع في خضم هذا البحر الواسع"[1].ومنه فالآراء العربية كثرت و تعددت نذكر منها:

يقول **عبد السلام المسدي** إنَّ الأسلوبية: "تتحدد بدراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحوَل الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية"[2].

هنا يحاول **المسدي** إيصال فكرة مفادها أنَّ الأسلوبية في البداية هي أداة تبليغ لغوية تحمل مجموعة من الوحدات اللغوية وتحوِّلها إلى عناصر فنِّية والتي بدورها تخلق أثرا على متلقيها.

في حين نجد **منذر عياشي**، يقول: "الأسلوبية علم يدرس اللّغة ضمن نظام الخطاب ولكنها -أيضا- علم يدرس الخطاب موزَّعا على مبدأ هوية الأجناس، ولذا كان موضوع هذا العلم متعدد المستويات، مختلف المشارب والاهتمامات (...) وما دامت اللغة ليست حكرا على ميدان إيصالي دون آخر، فإن موضوع علم الأسلوبية ليس حكرا -هو أيضا- على ميدان تعبيري دون آخر"[3].

من خلال هذا القول يؤكد "**العياشي**" بأنَّ للأسلوبية علاقات وطيدة بالعلوم الأخرى، وليس هدفها فقط إبراز الجماليات، وهذا ما يثبته تعدد الاتجاهات فيها، وبما أنَّ اللَغة هي

---

[1] محمد العربي الأسد: بنيات الأسلوب في ديوان تغريبة جعفر الطيار ليوسف وغليسي، (مذكرة ماجستير)، إشراف العيد جلولي، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2010/2009، ص 7.

[2] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب،ص36 .

[3] منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب ،مركز الإنماء الحضاري ،سوريا ،ط1، 2002 ،ص 27.

المادة الأولى التي تعتمد عليها الأسلوبية، وأنَّ للُغة وظائف متعددة كذلك هو الحال بالنسبة للأسلوبية فهي من جهة تثبت للنص جماليته وتفرَده عن باقي النصوص الأخرى، وفي الوقت نفسه تثبت مدى جدارة الكاتب في استخدام تقنيات وضوابط المنهج الأسلوبي دون أن يشعر متلقي النص بالجمود اللغوي، بل إحداث نوع من الإثارة بين القارئ والنص عبر مستويات أربع، الصوتية والنحوية والبلاغية بالإضافة إلى المستوى الدلالي.

وبالنسبة **لعدنان بن ذريل** فقد أدلى برأيه فقال: "هي علم لغوي حديث يبحث في الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب العادي أو الأدبي خصائصه التعبيرية والشعرية، فتميزه عن غيره، إنها تتقرَّى (الظاهرة الأسلوبية) بالمنهجية العلمية اللغوية، وتعتبر (الأسلوب) ظاهرة، هي في الأساس لغوية، تدرسها في نصوصها، وسياقاتها"[1].

يرمي "**عدنان**" إلى القول، بأنَّ اللَغة هي المنبع الذي تعتمد وترتكز عليه الأسلوبية في البحث والاستقراء عن المكونات التي تجعل الخطاب الأسلوبي يتميَّز عن غيره من الخطابات، وهي بدورها تمنح للأسلوب لغويته فقد أضحت علما له قواعده وأسسه النظرية والتطبيقية .

بعد تناولنا لمفهوم الأسلوبية في الدراسات الغربية والعربية، نخلص إلى أنَّ الباحثين سواء كان منهم الغرب أو العرب، قد نظروا إلى مصطلح الأسلوبية من الجانب اللغوي، ويمكن القول من الجانب الشكلي، وبالتالي تبقى الدراسة الأسلوبية محصورة في مستويات اللغة منها، الصوتية والنحوية، والدلالية، ومحاولة الكشف عن العلاقات المتشابهة أو المتضادة بين هذه المستويات سابقة الذكر، وكما لاحظنا أنه مهما تعددت تعريفات الأسلوبية وتنوعت تبقى تصبُ في قالب واحد، ألا وهو أن الأسلوبية منهج نقدي يقوم باستنباط الجماليات والخصائص المميزة لنص ما، من خلال إحداث نوع من الخلخلة على مستوى أبنية النص لإعمال فكر القارئ في البحث عن تلك التجاوزات.

---

[1] عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب ،دار مجدلاوي ،عمان ،الأردن، ط2،2006،ص 131.

ومن هنا وبعد هذه الاقتباسات نلاحظ أنَّ الباحثين قد توصَّلوا إلى نقطة مفادها أنه يجب أن تمنح السلطة العليا للنص، تصورا منهم أن جماليات النص تتبع وتنبثق من رحم تلك العلاقات المتشابكة والتي تشكل نسيج النص.

ثالثا: اتجاهات الأسلوبية

1- الأسلوبية التعبيرية:

مؤسس هذا الاتجاه "**شارل بالي**"(c.Bally)، الذَي درس اللَغة واعتبرها ترجمان لأفكارنا وأحاسيسنا، وهو خليفة "**دوسوسير**" وتلميذه، كان تركيزه على المضمون الوجداني في اللَغة واضح وأساسي، وعلى الرَغم من أنَ الأسلوبية في بداياتها الأولى على يد "بالي" لم تكن تُعنى "إلا بالاتصال المألوف والعفوي، وتستبعد كل اهتمام جمالي أو أدبي (فإنها) توسعت فيما بعد فشملت دراسة القيَم الانطباعية والتعبير الأدبي"[1]، إذ نجده يقول:

"اللُّغة لا تعبَر عن الفكر إلاّ من خلال موقف وجداني، أي أنَّ الفكرة المعبر عنها بوسائل لغوية لا تصير كلاما إلا عبر مرورها بمسالك وجدانية كالأمل والترجي..." [2].

وبالتالي نجد أنَ القيَم الأسلوبية للتعبير (تعبيرية وانطباعية) مصدر الآثار الأسلوبية "فبعضها آثار طبيعية، ترتبط بالطبيعة اللَسانية للشكل مثل: أصوات واشتقاق، وبعضها الآخر آثار استدعائية، تنتج عن اشتراك هذه البنى مع المواقف والوسط الذي يستخدمها"[3].

ومن بين أهم الخصائص التي يقوم عليها هذا الاتجاه نجد:

---

[1] مسعود بودوخة: الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011، ص8،9.

[2] رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار،عنابة، الجزائر،(دط)، 2006، ص 32.

[3] بيير جيرو: الأسلوبية، تر: منذر عياشي ،دار الحاسوب للنشر والتوزيع ،حلب ،سوريا ،ط2 ، 1994، ص 67.

- ✓ إنَّ أسلوبية التعبير لا تخرج عن إطار اللغة أو عن الحدث اللّساني المعتبر لنفسه.
- ✓ تنظر أسلوبية التعبير إلى البنى ووظائفها داخل النظام اللغوي وبهذا تعتبر وصفية.
- ✓ إنَّ أسلوبية التعبير أسلوبية للأثر، وتتعلق بعلم الدلالة أو بدراسة المعاني .[1]

ومن هنا نقول إنَّ جوهر تصور **شارل بالي** هو الوجدان أو العاطفة وما ينصب عن ذلك من اختلاجات نفسية وبالتالي محور الدراسة عنده هو الخيط الشعوري المنبثق من أعماق النفس والذي تحاكيه اللغة وتجسده .

2- الأسلوبية الأدبية (أسلوبية الكاتب):

رائد هذا الاتجاه "ليوسبتزر"(Leo Spitzer)، وقد استند في ظهوره إلى "المفهوم الوضعي الذي كان سائدا في أواخر القرن التاسع عشر وكانت اللّغة تدرس في ظلّه من حيث تطورها التاريخي، متابعة ورصدا لكل التحوّلات التي تطرأ عليها رصدا علميا"[2].

وأهم المبادئ التي يقوم عليها هذا الاتجاه هي:

- ✓ اللغة تعكس شخصية الكاتب، ولكنها مثل غيرها من وسائل التعبير تخضع لهذه الشخصية.
- ✓ إنَّ مبدأ العمل هو فكر صاحبه، وليس أي شرط مادي، حيث أنَّ فكر الكاتب هو عنصر التماسك الداخلي للعمل الأدبي.
- ✓ لا سبيل إلى بلوغ حقيقة العمل الأدبي دون التعاطف مع صاحبه[3].

---

[1] منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب ،ص 42.

[2] رابح بن خوية: مقدمة في الأسلوبية ،دار عالم الكتب الحديث ،إربد ،الأردن ،ط1، 2013، ص 56، 57.

[3] عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب ،ص 138، 139.

وبالإضافة إلى النقاط السابقة التي أصبحت من سمات الأسلوبية الأدبية هناك خصائص أخرى كذلك تتصف بها وهي:

- ✓ الملامح الخاصة التي تشكل العمل الفنَي هي مجاوزة أسلوبية فردية، وهي وسيلة للكلام الخاص، وابتعاد عن الكلام العام.
- ✓ الدراسة الأسلوبية ينبغي أن تكون نقطة البدء فيها لغوية، ولكن يمكن لجوانب أخرى من الدراسة أن تكون نقطة البدء فيها مختلفة. [1]

ومنه نقول أنَّ الأسلوبية الأدبية قوامها الأساسي وتركيزها الضروري مُنصب حول ذاتية الأسلوب وفرديته من خلال التطرق إلى الأبعاد النفسية للمبدع ، فشخصيته هي التي تفرض على العمل الأدبي خصوصيته وتفرده .

3- الأسلوبية البنيوية:

وهناك من يسميها الوظيفية، يمثلها كل من"رومان جاكبسون"(Roman Jakobson) و"ميشال ريفاتير"(M.Rifaterre) فهي ترى أنَ النَص بنية تشكل جوهرا قائما بذاته، ذا علاقات داخلية متبادلة بين عناصره وليس النَص الأدبي نتاجا بسيطا من العناصر المكوَنة، بل هو بنية متكاملة تحكم العلاقات، بين عناصرها قوانين خاصة بها، حيث لا يمكن أن يكون للعنصر فيها وجود فيزيولوجي، إلا في إطار البنية الكلية للنسق[2].

---

[1] رابح بن خوية: مقدمة في الأسلوبية، ص 58.

[2] ينظر: بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر (دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية)، دار الفجر للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر،(د.ط) ، 2006 ،ص 185.

إذ نجدها تعنى في تحليل النص الأدبي "بعلاقات التكامل والتناقض بين الوحدات اللَغوية المكوَنة للنص، وبالدلالات و الإيحاءات التي تنمو بشكل متناغم"[1]، وهنا يرى "ريفاتير" أن الأسلوبية تتحول إلى قوَة ضاغطة تتسلَط على حساسية القارئ وذلك عن طريق إبراز بعض عناصر السلسلة الكلامية، ومن ثم حمل القارئ على الانتباه إليها .

ويشير كذلك إلى مقوَم من المقومات التي اعتمدت عليها نظريته، وهو "ارتباط مفهوم الأسلوب بعنصر المفاجأة التَي تصدم متقبَل الرسالة وتحدث تشويشا له ، فكلَما كانت السمة الأسلوبية متضمَنة للمفاجأة فإنَها تحدث خلخلة وهزَة في إدراك القارئ ووعيه"[2]، أي كلَما كان مستوى المفاجأة عالٍ كان التأثير أكبر وأبلغ في ذات المتلقي.

وقد كان محور العمل لدى "ريفاتير" منصبا على البنى النَصية وعلاقاتها ببعضها وذلك بهدف إبراز القيمة الأسلوبية للإشارة داخل النظام، والإشارة بدورها تنتسب إلى بنيتين:

- ✓ **بنية الرسالة:** التي تحتل الإشارة فيها موقع التركيب المحدد.
- ✓ **بنية القانون:** وهي التي تحدد مكان الإشارة في فئة الاستبدال، ومن هنا نلحظ أنَ البنية تقوم على مفهومين هما:
- ✓ **بنية نسقية:** وهي مفهوم تقليدي.
- ✓ **بنية استبدالية:** تأخذ الإشارات منها وظائفها وقيمتها[3].

وهنا نجد "ريفاتير" يؤكد على أنَّ "إنكار القيمة الأسلوبية لبنية من بنى النَّص، أو ظاهرة من ظواهره قد يدلُ على وجود تلك القيمة، لذلك يخطئ من يتصور أنَّ المحلل

---

[1] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب ،دار هومة ،الجزائر ،ط1 ، 1997، ص 82.

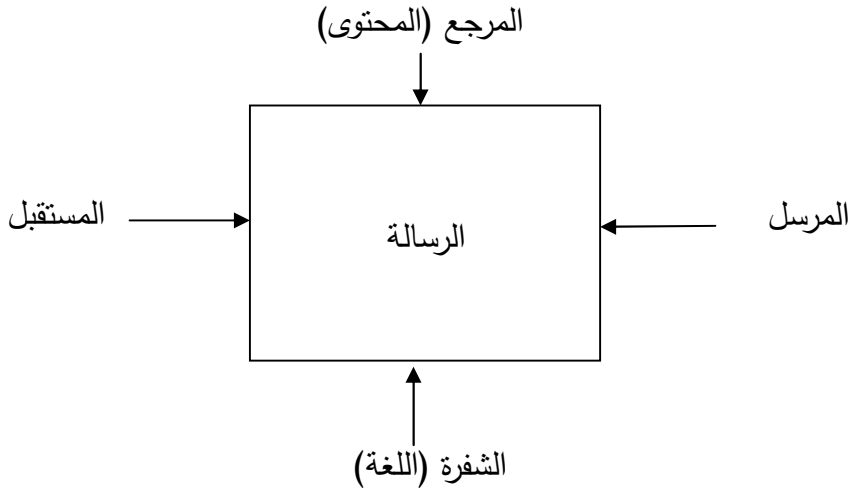
[2] موسى سامح ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، إربد، الأردن، ط1، 2003، ص 17.

[3] بشير تاوريريت: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 186.

الأسلوبي مطالب بإقصاء كلمات من نوع القيمة والقصد والجمالية من مجال دراسته، فهو يستعملها ويوظَفها لكن بوصفها دلالات وإشارات"[1].

أمَّا "رومان جاكبسون" فقد اشتهر بترسيمة الرسالة الاتصالية وتحليله من خلالها للوظيفة الشعرية في اللّغة، حيث تصور جاكبسون خريطة تجسيدية توضح المراحل التي تمر بها (الرسالة) بين المرسل (المتكلم أو المؤلف) والمستقبل (السامع أو القارئ).

ويمكن أن نجسد هذا بالمخطط الآتي: [2]



ومما سبق نقول إنَّ، الأسلوبية البنيوية في ظلِّها يتحوَّل النص إلى بنية مستقلة بنفسها، وكل عنصر فيها لا يتحدد معناه ولا يؤدي وظيفته إلا من خلال علاقته بالعناصر الأخرى داخل البنية، وبالتالي تصبح مهمة الأسلوبية البنيوية هي رصد وظائف اللغة واستخراجها بالدرجة الأولى.

---

[1] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 83.

[2] بشير تاوريريت : محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 187.

4- الأسلوبية الإحصائية:

من روادها نذكر "برلند شبلز" و"جون كوهن"(Jean Cohen)، فالأسلوبية الإحصائية تعتمد على الإحصاء الرياضي في الولوج إلى تحليل وتفسير النصوص الأدبية، ويرى أصحابها أن اعتماد "الإحصاء وسيلة علمية موضوعية تجنب الباحث مغبة الوقوع في الذاتية"[1].

والأسلوبية الإحصائية تنطلق من فرضية إمكان الوصول إلى "تحديد الملامح الأسلوبية للنص عن طريق الكم، وتقترح إبعاد الحدس لصالح القيم العديدة وتجهد لتحقيق هذا الهدف بتعداد العناصر المعجمية أو النظر إلى متوسط طول الكلمات أو الجمل، أو العلاقات بين النعوت والأسماء والأفعال"[2].

وبالتَالي نجد أنَّ الأسلوبية الإحصائية لها مزايا عديدة في تحليل النصوص وتأويلها، "**فهنريش بليث**"(Heinrich Pleitt) يذكر إحدى هذه المزايا قائلا: "هي لا تساهم في تحديد القرابة الأدبية فحسب، بل تعمل على تخليص ظاهرة (الأسلوب) من الحدس الخالص لتوكل أمرها إلى حدس منهجي موجه"[3].

فهو في هذا القول يؤكد على إلغاء مبدأ الذاتية أثناء الإقدام على استخدام تقنية الإحصاء وتطبيقها على النَص.

ومن الذِّين اقترحوا نماذج للإحصاء الأسلوبي "**زمب**"(Zemb) الذي جاء بمصطلح القياس الأسلوبي "الذي يقوم على إحصاء كلمات النَص وتصنيفها حسب نوع الكلمة،

---

[1] محمد بن يحي: محاضرات في الأسلوبية، مطبعة مزوار ،الوادي، الجزائر ،ط1، 2010 ،ص 47.

[2] هنري بليث : البلاغة والأسلوبية (نحو نموذج سيميائي لتحليل النص)، تر: محمد العمري، دار أفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، (دط)، 1999، ص 58، 59.

[3] المرجع نفسه: ص 60.

ووضع متوسط تلك الكلمات في شكل نجمة، وهكذا تنتج أشكال ونماذج متنوعة يمكن مقارنة بعضها ببعض"[1].

ولضبط دراسة الأسلوب من الجهة الإحصائية يقيَدها **جان كوهن** بطريقتين:

- ✓ **الطريقة الأولى:** تشخيص الواقعة.
- ✓ **الطريقة الثانية:** قياس الواقعة[2].

أمَا عند العرب فقد استخدم "**سعد مصلوح**" المعالجة الأسلوبية الإحصائية للنصوص واستخلص إلى أنَ الغاية منها هي "ليست الحصول على أرقام مطلقة عارية من الدلالة ولكنَها الوصول إلى الأرقام والبيانات النسبية القادرة على إنتاج مقارنات دالة".[3]

ومن هنا يمكن القول في قضية الأسلوبية الإحصائية، إنَها تمثل فرادة في الدقة العلمية التي لا تفتح المجال لذاتية المحلل أو الباحث لإضفاء نوع من التحيَز أو الذاتية، بل تفرض عليه الطابع الموضوعي، فعلى دارس أسلوب الإحصاء أن يكون دقيقا في رصد الظواهر وإحصائها .

و نلمس من هذا الطرح، فيما يخص اتجاهات الأسلوبية هو أنَّ الأسلوبيات مهما تعددت وتنوعت تبقى تصب في بوتقة واحدة، تقوم على التداخل والتكامل، فإذا كان أصحاب الاتجاه الأول قد أولوا الأهمية للمبدع، فإنَّ أصحاب الاتجاه الثَّاني قد ركَّزوا على المتلقي في حين نجد مسارا آخر قد عُني بالنص موضوعا للدراسة.

---

[1] محمد بن يحي: محاضرات في الأسلوبية، ص 48.

[2] جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1،1986، ص 17.

[3] سعد عبد العزيز مصلوح: في النص الأدبي (دراسات أسلوبية إحصائية)،عالم الكتب، القاهرة، ط3، 2002،ص 46.

وهنا نستحضر مقولة "**جورج مونييه**" والتّي يقول فيها: "الأسلوبية ساحرة ظنَ البعض أنها ماتت، تاريخها إذن هو تاريخ تغيراتها"[1]، ومنه يمكن القول إنَّ الأسلوبية تبقى فضاء للتواصل بين المتلقي والمبدع عن طريق النص الأدبي.

رابعا: آليات التحليل الأسلوبي:

من الواضح أنَّ لكل نصٍّ خصائص ومميزات يتفرد بها عن بقية النصوص الأخرى، وبالتالي ظهور تعدد آليات التحليل النصّي، وللتحليل الأسلوبي طرق وضوابط يجب على المحلل إتباعها أثناء القيام بتحليل النص وتأويل مفرداته نذكر منها:

❖ **الخطوة الأولى:** والمتمثلة في:

إقناع الباحث الأسلوبي بأنَّ النص جدير بالتحليل، وهذا ينشأ من قيام علاقة قبلية بين النص والناقد الأسلوبي، قائمة على القبول والاستحسان[2]، وهي ما يسميها البعض **بالاستجابة الحدسية الأسلوبية**، وهي الفهم الحدسي البديهي للمعاني الكامنة في نص ما وتتأتى من خلال قراءة النص عدة مرات[3].

وبالتَّالي يفهم القارئ أساسيات النص والإطار العام له.

❖ **الخطوة الثانية:** وتعرف بـ:

ملاحظة التجاوزات النصية وتسجيلها بهدف الوقوف على مدى شيوع الظاهرة الأسلوبية أو ندرتها، ويكون ذلك بتجزيء النص إلى عناصر، ثم تفكيك هذه العناصر إلى جزئيات وتحليلها لغويا[4]، ونطلق عليها اسم **السمة الأسلوبية** أي السمة اللّغوية التي

---

[1] يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ،ص 180.

[2] فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية(مدخل نظري ودراسة تطبيقية)،دار الآفاق العربية ،القاهرة ،ط1، 2008،ص 54.

[3] حسن غزالة: مقالات في الترجمة والأسلوبية، دار العلم ،بيروت ،لبنان ،ط1، 2004،ص 142.

[4] فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، ص 54.

يعتبرها القارئ أو الباحث مهمة في النص لسبب أو لآخر، بمعنى التي تلفت الانتباه أكثر من غيرها مثل: سمة الانحراف اللغوي، التكرار، والغموض وما إلى ذلك. [1]

بمعنى رصد العناصر التي تكون بارزة في النَص ويحس القارئ بكسر نمطية اللغة المعتادة.

❖ **الخطوة الثالثة:**

وهي نتيجة لازمة لسابقتها، تتمثل في "الوصول إلى تحديد السمات والخصائص التي يتسم بها أسلوب الكاتب من خلال النص المنقود"[2]، والتي نسميها **بالوظيفة الأسلوبية،** وهي المعنى الضَمني الذي يستشفّه القارئ أو الباحث بديهيا من السمات الأسلوبية في النص عن طريق التحليل الأسلوبي، كأن يكون في تقديم عبارة على أخرى توكيد لمحتواها، وقد يستخدم المبني للمجهول لإخفاء أمر ما[3].

❖ **الخطوة الرابعة:**

وهي الخطوة الأخيرة، وتسمى **بالتأويل،** وهو مجموع ما يتوصَّل إليه المحلل الأسلوبي من معاني أو أجزاء من معنى واحد للنص في نهاية التحليل الأسلوبي، من خلال ما استنبطه من معاني خفية، ووظائف أسلوبية متضمنة في السمات الأسلوبية البارزة في النص[4].

أمَّا **مستويات التحليل الأسلوبي،** فهي:

1- المستوى الصوتي: يرتكز التحليل الصوتي للأسلوب على:

- الوزن - التنغيم والقافية
- الوقف - النبر والمقطع

---

[1] حسن غزالة: مقالات في الترجمة والأسلوبية، ص 142.

[2] فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية) ،ص 55.

[3] حسن غزالة: مقالات في الترجمة والأسلوبية، ص 143.

[4] المرجع نفسه: ص 143.

ففي هذا المستوى يتم دراسة الإيقاع والعناصر التي تعمل على تشكيله، والأثر الجمالي الذي يحدثه، كذلك يمكن دراسة تكرار الأصوات، والدلالات الموحية التي تنتج عنه، فالمادة الصوتية تنطوي على إمكانات تعبيرية هائلة، فالأصوات والتوافق التعبيري المتمثل في مجموع تلك الظواهر الصوتية، كل ذلك يتضمن طاقة تعبيرية كبيرة. [1]

2- المستوى التركيبي: وفي هذا المستوى يتم دراسة الجملة والفقرة والنص، أي التراكيب من حيث نوعها وبنيتها ووظيفتها النحوية، فيلاحظ الصيغة الغالبة هي الاسم أم الفعل أم النعت؟ وهل الاسم مشتق أم جامد؟ وما أزمنة الفعل، وهل هو لازم أم متعد؟ إذ لكل دلالته الخاصة.

كما يلاحظ إلى جانب ذلك أيضا طبيعة المفردات أو الوحدات من حيث:

- التذكير والتأنيث - التقديم والتأخير
- التعريف والتنكير - الإفراد والتثنية والجمع

بالإضافة إلى ما يتعلق بالوظيفة النحوية ينتبه المحلل إلى طغيان وظيفة الفاعل أم المفعول أو الصفة مثلا، وتمييز الوظائف الأساسية للكلمات التي تعتبر عمدة في الجملة والوظائف الثانوية للكلمات التي تعتبر فضلة، وفي تركيب الجمل ينتبه إلى البساطة والتعقيد، وإلى الجمل الأصلية والجمل الفرعية، والجمل الاسمية والفعلية. [2]

3- المستوى الدلالي: وأمَا في هذا المستوى فيتم التطرَق إلى:

الكلمات وعلاقاتها ببعضها البعض وأثر هذه العلاقات في تكوين البنية الشكلية للنص، ومن ثمة دلالاتها المختلفة ذات الصلة الوثيقة بهذه البنية كدراسة:

- الكلمات المفاتيح - الكلمة والسياق الذي تقع فيه وعلاقاتها المختلفة
- المصاحبات اللغوية - الصيغ الاشتقاقية[3].

---

[1] يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص 50.

[2] ينظر: رابح بن خوية، مقدمة في الأسلوبية: ص 65،66.

[3] المرجع نفسه:ص 66.

4- المستوى البلاغي: يتضمَن هذا المستوى دراسة:

الصور للتمييز بين علاقة تنشأ عنها الاستعارة، وعلاقة تجاور ينشأ عنها التعبير بالجزء عن الكل، أي التطرق إلى: الاستعارة وفاعليتها والمجاز العقلي والمرسل... [1]

مما تقدَّم نقول إنَّه على المحلل الأسلوبي امتلاك الجدارة والقدرة على الغوص في ثنايا النص وتقمص شخصية الكاتب من أجل القدرة على تفكيك شفرات النص.

وهنا يتجلَّى مفهوم القارئ "النموذجي الذَي قدَّمه ريفاتير لكي يصبح هو محور التعرف على الخواص الأسلوبية، وتصبح الاختيارات المتعلقة به والتحليلات المرتبطة بردود فعله هي منطقة تحديد المعالم الأسلوبية وإخضاعها للتحليل والتفسير" .

ولهذا وجب على المحلل الاتِّصاف بالحنكة والدهاء، وأن يكون فطنا في تتبع الظاهرة وتحليلها.

وفي بحثنا سيتم الحديث عن البنيات الأسلوبية في ديوان عمر البرناوي من أجل الكشف عن خباياه ومزاياه التي احتوى عليها .

---

[1] يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 51.

الفصل الأوّل:

البنية الإيقاعية

أولا: الأصوات ودلالاتها

1- الأصوات المجهورة

2- الأصوات المهموسة

ثانيا: الإيقاع الخارجي

1-الوزن

2-القافية

3-الروي

ثالثا: -الإيقاع الداخلي

1- التكرار

يعد الجانب الموسيقي من أهم جوانب الدراسة الدلالية، فهو يكشف عن ذلك التدفق الشعوري لحظة ميلاد الخطاب الشعري وبالتالي لديه وظيفة معينة يفرضها السياق الوارد فيه بالإضافة لوظيفته الجمالية، ومن هنا سنقوم بدراسةٍ للأصوات المجهورة والمهموسة ودلالاتهما ثم دراسة للإيقاع بنوعيه الخارجي والداخلي.

أولا- الأصوات ودلالاتها:

حظيت الأصوات اللغوية بحظ وافر في الدراسات الأدبية وأولاها العلماء والباحثين اهتماما واسعاً قديما وحديثا، فأصوات الكلام تمثل الجانب العملي للغة، فاللغة عبارة عن مجموعة من الأصوات وهي بذلك تشكل نسيج لغوي، يعبَر بها الأفراد عمَا يختلج النفس من أفكار واحتياجات، وهذا ما أورده **ابن جنَي** قائلا: "حدّ اللغة أصوات يعبَر بها كل قوم عن أغراضهم." [1]

فالأصوات هي اللبنة الأولى والأساسية لأي لغة، وهي عبارة عن "كميات وشحنات لكل واحدة منها موقع وصورة وكثافة نوعية، وأن كل كمية تختلف عن الأخرى، ومن ثمة كان لكل وحدة صوتية موقع خاص بها في الجهاز العصبي، وإيقاع خاص لها أيضا عند المتلقي، مع اقتران كل مجموعة بمنبهات ومثيرات مشتركة أو متشابهة لتقيم الربط بين السلسلة الكلامية، والشبكة اللغوية في الاتصال" [2]، إذ أن إنتاج أي صوت من الأصوات اللغوية يعتمد على ثلاثة أمور: "الأعضاء التي تتدخل معترضة الهواء الخارج من الرئتين، الطريقة التي تتدخل بها هذه الأعضاء، والجهر والهمس" [3].

فالمقصود بالعنصرين الأوَليين، هو تحديد أعضاء النطق في الدرس الصوتي، ثم بيان طريقة إنتاج الأصوات وإبراز المخارج الخاصة لكل صوت من الأصوات، أمّا الجهر

---

[1] ابن جني : الخصائص، تح: محمد علي النجار، ج1، دار الهدى ، بيروت، ط1، (د ت)، ص 33.

[2] مكي درار: ملامح الدلالة الصوتية في المستويات اللسانية، عالم الكتب الحديث،إربد، الأردن،ط1،2013،ص 64.

[3] إبراهيم خليل الرفوع : الدرس الصوتي عند أبي عمر الداني، دار الحامد، عمّان، الأردن، ط 1، 2011، ص 83.

والهمس، فهو أمر يتعلق بالصفة التي يحملها كل صوت من أصوات العربية، بمعنى الخاصية التي يتفرد بها عن بقية الأصوات الأخرى.

هذه نظرة عامة عن الأصوات اللغوية، أمّا الآن فسنقوم بضبط مفهوم الصوت، ومخرجه وصفته.

-مفهوم الصوت:

يعرف الصوت بأنه: "اضطراب في جزئيات الهواء، أو تخلخل وتضاغط في جزئياته، فأصوات الكلام إذن، هي تغيرات في ضغط الهواء ناتجة عن اهتزاز الأوتار الصوتية" [1]،ومن هذا التعريف نلحظ أنه من غير المعقول أن يكون الصوت صوتا من دون أن يتوفر له عنصران ضروريان هما: المخرج والصفة.

-مفهوم المخرج:

يحدّد المخرج الصوتي بأنه: "المكان الذي يصدر منه الصوت، ومن دون ذلك المكان لا يتحقق النطق، فهو كمصدر الولادة " [2].

وأمّا فيما يتعلق بالصفة فهي: "الكيفية التي تكيَف بها صوت الحرف عند النطق به، فميزه عن غيره، وهذه الكيفية قد تكون لازمة للحرف فلا يمكن النطق به بدونها، أو تكون عارضة له فتزول عنه بزوال السبب" [3].

---

[1] محمد إسحاق العناني: مدخل إلى الصوتيات، دار وائل، عمّان، الأردن، ط 1، 2008، ص 113.

[2] علاء جبر محمد: المدارس الصوتية عند العرب (النشأة والتطور)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 2006 ، ص 106، 107.

[3] فهد خليل زايد :الحروف (معانيها، مخارجها، وأصواتها في لغتنا العربية)، دار يافا العلمية،عمان، الأردن، (د ط)، (د ت)، ص 21.

ومنه يمكن تقسيم الصفات إلى صفات "لازمة أي أصلية، وهي الصفات المكونة لصوت الحرف، والتي لا يمكن إخراجه وولادته إلا بها، وصفات غير لازمة أي عارضة، وهي التي تنشأ من تجاور الحرف مع غيره من الحروف بحيث إذا انفصل الحرف عن مجاوره زالت عنه تلك الصفة" [1].

وبالتالي تتحقق للصوت ماهيته عندما يتم التعرف على مخرجه الصوتي المحدد بالمكان وصفته المحددة بالكيفية التي يظهر عليها.

أمَا حول أهمية الصوت في الشعر فيقول **يوسف أبو العدوس** :

"المادة الصوتية تكمن فيها الطاقة التعبيرية ذات البعدين الفكري والعاطفي، وإذا ما توافقت المادة الصوتية مع الإيحاءات العاطفية المنبثقة من مكامنها لتطفو على سطح الكلمة لتتناسق مع المادة اللغوية المتمثلة في التركيب اللغوي فإن فاعلية الكشف الأسلوبي للتعبير القارَ تزداد اتساعا لتشمل دائرة أوسع تضمَ التقويم بالإضافة إلى الوصف." [2].

وبالتالي تلك التوافقات الصوتية يكون لها أثر على المتلقي، وفي الوقت نفسه لها غرض داخلي لدى صاحبها أثناء النطق بها واستخدامها، هذا ما سنحاول دراسته من خلال بيان خصائص ودلالات الأصوات التي قسمناها إلى أصوات مجهورة وأصوات مهموسة.

---

[1] فهد خليل زايد: الحروف (معانيها ، مخارجها، وأصواتها في لغتنا العربية)، ص 21.

[2] يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 100، 101 .

1 – الأصوات المجهورة :

يعرَف الجهر بأنّه: "اهتزاز الوترين الصوتيين عند النطق بالصوت" [1].

أو هو: "انحباس جريَ النفس عند النطق بالحرف، لقوة الاعتماد على المخرج" [2] والأصوات المجهورة هي: "ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ظ، ع، غ، ل، م، ن، و، ي" [3] نجملها في قولنا : "عظم وزن قارئ ذي غض جد طلب" [4].

وأمّا ورودها في ديوان " من أجلك يا وطني " فكانت موزَعة على النحو الآتي:

القصيدة / تواتر الصوت	إلى أدعياء النضال	وطني العملاق	نوفمبر جديد	صرخات أوراسية	أغنية النخيل	بين الألم والأمل	المجموع
ب	27	42	39	171	31	32	**342**
ج	07	21	21	17	09	10	**85**
د	24	52	53	59	24	20	**232**
ذ	03	03	01	19	04	04	**34**
ر	73	52	59	95	52	57	**388**
ز	10	07	02	16	04	09	**48**
ض	08	08	03	23	06	03	**51**
ظ	01	04	02	01	06	01	**15**
ع	27	49	41	65	34	31	**247**
غ	14	04	10	14	05	09	**56**
ل	67	149	148	268	97	108	**837**
م	40	73	55	117	50	60	**395**
ن	29	97	69	135	24	69	**423**

[1] إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، مصر، (د ط)، (د ت)، ص 21.

[2] فهد خليل زايد: الحروف (معانيها، مخارجها، وأصواتها في لغتنا العربية)، ص 22.

[3] كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب، القاهرة، مصر، (د ط)، 2000، ص 174.

[4] فهد خليل زايد: الحروف (معانيها، مخارجها وأصواتها في لغتنا العربية)، ص 22.

و	45	67	57	107	47	57	**380**
ي	54	103	53	116	81	64	**471**
المجموع	**429**	**731**	**613**	**1223**	**474**	**534**	**4004**

جدول الأصوات المجهورة (1)

القصيدة / تواترالصوت	يا شهر ليتك لم تعد	الردة في ثوب قشيب	حب البيضاء إلى الأبد	جيش الشعب	عندما يكون المرء أكلة في مأدبة	الجزائر تبكي في العيد	المجموع
ب	34	39	39	44	28	23	**207**
ج	20	16	10	14	08	12	**80**
د	79	41	35	18	40	13	**226**
ذ	08	04	09	03	09	02	**29**
ر	48	76	40	28	50	29	**271**
ز	12	09	07	08	02	10	**48**
ض	05	02	09	03	02	05	**26**
ظ	/	/	01	02	02	01	**06**
ع	56	39	27	19	32	18	**191**
غ	03	05	05	08	07	05	**33**
ل	167	125	90	68	174	60	**684**
م	84	49	39	28	69	34	**303**
ن	55	24	48	26	93	51	**297**
و	54	46	42	29	61	39	**271**
ي	91	52	47	29	74	27	**320**
المجموع	**716**	**527**	**442**	**327**	**651**	**329**	**2992**

جدول الأصوات المجهورة (02)

القصيدة / تواتر الصوت	أيوب ينزل ضيفا في الجزائر	إرادة الحياة والموت	الفرحة الكبرى	المجموع
ب	71	109	35	**215**
ج	29	21	13	**63**
د	30	74	42	**146**
ذ	07	08	05	**20**
ر	61	81	46	**188**
ز	10	32	06	**48**
ض	08	10	07	**25**
ظ	01	03	01	**05**
ع	46	81	25	**152**
غ	05	27	05	**37**
ل	193	200	89	**482**
م	79	128	92	**299**
ن	64	154	90	**308**
و	74	146	46	**266**
ي	135	204	65	**404**
المجموع	**813**	**1278**	**567**	**2658**

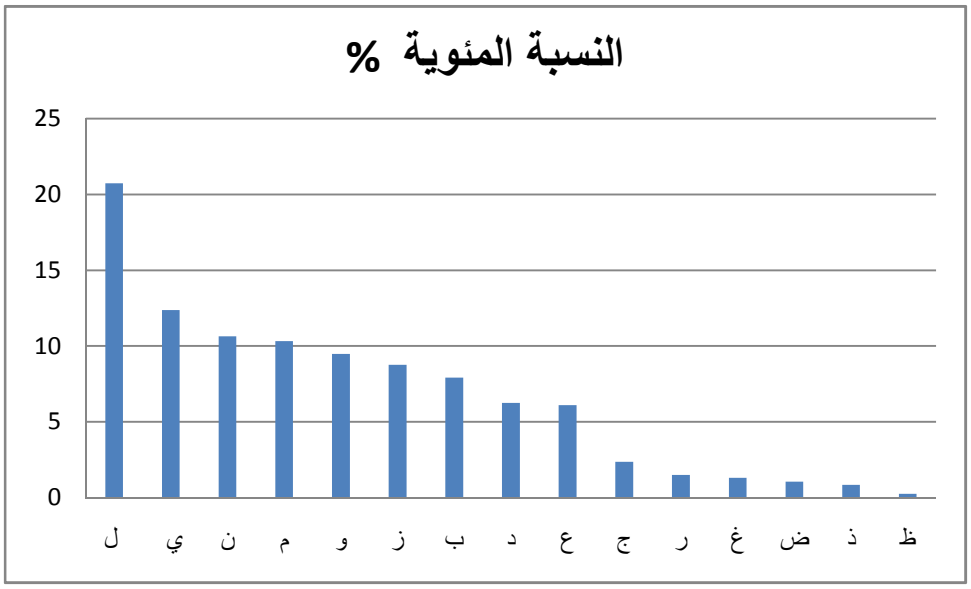
جدول الأصوات المجهورة (03)

والآن نلخص مجموع تكرار الأصوات المجهورة في الديوان في الجدول الآتي:

الأصوات المجهورة	تكرارها	النسبة المئوية(%)
ل	2003	**%20.74**
ي	1195	**%12.37**
ن	1028	**%10.64**
م	997	**%10.32**

و	917	%9.49
ز	847	%8.77
ب	764	%7.91
د	604	%6.25
ع	590	%6.11
ج	228	%2.36
ر	144	%1.49
غ	126	%1.30
ض	102	%1.05
ذ	83	%0.85
ظ	26	%0.26
المجموع	**9654**	**%99.91**

جدول مجموع تكرار الأصوات المجهورة



رسم بياني للأصوات المجهورة

بعد القيام بعملية الإحصاء عن طريق استخدام الجداول، يتضح ممّا سبق أن الأصوات المجهورة قد تواترت تسعة آلاف وست مائة وأربعة وخمسون (9654) صوت

بنسبة مئوية قدرت:68.55%، وأمّا الأصوات التي كانت لها الصدارة بشكل لافت للانتباه هي : صوت اللام، الياء، النون، الميم، والواو.

حيث نجد أنّ حرف اللام قد أخذ حصة الأسد، فهو " صوت أسناني لثوي مجهور، كان العرب يسمونه بالصوت المنحرف، لأنّ اللسان ينحرف فيه مع الصوت " [1] وقد تواتر في ديوان عمر البرناوي (2003) مرة، وكانت قصيدة **صرخات أوراسية** أكثر القصائد التي احتوت هذا الصوت، يقول الشاعر:

أَوْرَاسُ مَالَكَ مُكْتَئِبٌ؟ أَورَاسُ مَالَكَ فَي غَضَبٍ؟
مَا لَـــي أَرَاكَ مُعَذَّبًـا تُكْــوَى بَنَيـــرَانِ تَشُبّ؟
مَا لِـــي أَرَاكَ كَأَنّمَــا لاَ رُوحَ فَي الْجِسْمِ تَدُبْ؟
لَوْلاَ الحَيَاءَ لَقُلْتُ إَنَّ الْدَمْعَ مَنْكَ قَدْ انْسَكَــبْ [2]

لقد كان استخدام حرف اللام هنا له دلالة واضحة على الحزن والمرارة التي يتجرَعها الشاعر من الحالة التي آلت إليها الأوراس بعدما كانت نبعا للبطولات، فالشاعر في حيرة من أمره، وهذا ما تجسَد في جملة تلك الاستفهامات الواردة في القصيدة، وقد احتكم الشاعر لهذا الصوت لكي يعبر عن ذلك الحزن العميق المتدفق على سطوح القصائد.

[1] سليمان فياض: استخدامات الحروف العربية، دار المريخ، الرياض، المملكة العربية السعودية، (د ط)، 1998،ص 103.

[2] عمر البرناوي : من أجلك يا وطني، وزارة المجاهدين، الجزائر، (د ط)، (د ت)، ص 55.

بالإضافة إلى صوت الياء الذي هو "صوت حنكي وسيط مجهور"[1]، وقد تواتر في الديوان ألف ومائة وخمسة وتسعون مرة (1195)، وانتشر في ربوع قصيدة **إرادة الحياة والموت**، فهي خير دليل على هذا، يقول الشاعر:

يَا زَمَانِي.. أَمَا تَحسُ بِدَائَي يَا زَمَانِي؟ وَهَلْ لَدَيْكَ دَوَائِي؟
فِيْكَ أَحْيَا، وَلَستُ مِثْلَكَ أَحْيـا فِيْ جُمُودٍ، وَغَيْبَةٍ، وَانْطِوَاءِ
فِيْكَ أَحْيَا مَشَاعِرِي وَفُؤَادِي كَمْ يُعَانِي بِحُبِّهِ فِي الخَفَـاءِ[2]

الملاحظ هنا أنّ الشاعر قد لجأ إلى صوت الياء وهي حرف من حروف المد، ليأخذ نفسا عميقا، ويبث زفرات الألم والأنين من خلال جملة تلك النداءات الطاغية على القصيدة الموجهة للزمن وما فعله من خلخلة واضطراب في استقرار الشاعر، فهذا موقف يعبر عن الحالة النفسية المتعبة والمرهقة للشاعر، إذ هو في ذلك الحوار الذي بينه وبين الزمن، يخاطب الشاعر الزمن ويناديه ويستفهم منه عمّا أراد لكن للأسف دون جدوى، الحالة مستعصية وثابتة دون تحريك ساكن أو دون تغيير ثابت.

أمّا صوت النون فهو كذلك كان له حضور بارز في الديوان، فقد تواتر ألفا وثمانية وعشرين مرة (1028)، وهو "صوت لثوي أنفي مجهور" [3]، وقد تجسّد في قصيدة **وطني العملاق**، حيث يقول الشاعر:

وَالْفِتْنَـــةُ دَاءٌ يَا وَطَنِي قَتَـــالٌ يَنْمُو فِي الْمِحَنِ
تتَشَكَّلُ حِينًا فِي حَسْنَاءٍ لَعُوبٍ تُغْرِي بِالْلَـــدُنِ
وَحِينَـا تَبْـدُو فِـيْ رَأْيٍ عَدْلٍ لِلآخَرَ أَوْ عَفَنِ [4]

---

[1] سليمان فياض: استخدامات الحروف العربية، ص 121.

[2] الديوان: ص 131.

[3] سليمان فياض: استخدامات الحروف العربية، ص 110.

[4] الديوان: ص 37.

لقد برع الشاعر في حسن توظيفه لصوت النون، وما يحمله هذا الصوت من دلالات متراكمة جوهرها المعاناة والكآبة وعدم الاستقرار، وانتشار مسحة الحزن على ذات الشاعر، إذ أن هذا الصوت يتميَز بتلك الغنَة التي ينطلق معها الهواء وهو ملائم جدّا لهذه الحالة، لأنّ حزن الشاعر متواصل ومتكرر نظرا للآفات التي أصبحت تنبش وتضرب في الأعماق مرتدية قبعات مختلفة الألوان، كظاهرة الفتنة التي وصفها بأنها داء يتغلغل في الثنايا بين أبناء الوطن لزرع النتوءات والشوائب.

وأمّا صوت الميم الذي هو "صوت شفوي أنفي مجهور" [1] فقد توزَع في الديوان وتواتر تسع مائة وسبعة وتسعون مرة (997)، كما هو الحال في قصيدة **أيوب ينزل ضيفا في الجزائر**، يقول الشاعر:

أَيُوب آهٍ وَالْمَصَائِبُ جَمَّـــةٌ وَالْشَّعْبُ فِيْنَـــا وَاقِـفٌ مُسْتَبْسِـلٌ
بِالأَمْـسِ لَنَـا وَالْنَّعِيْـمُ يَلُفّنَـا مَيْـدَانَ عِـزٍ بِالْمَفَاخِـــرِ يَحْفِـلُ
كُنَّا الْرّجَال.. فَلاَ يَحِيقُ بِرَبْعِنَا ضَيْمٌ وَلاَ فِي الْشَّعْبِ مَنْ يَتَذَلَّلُ [2]

نجد هنا أنّ دلالة صوت الميم هي"الليونة والمرونة والتماسك مع شيء من الحرارة"[3]، وقد وظَفه الشاعر في قصائده وما لهذا الصوت من إيحاءات صوَرها ذلك المنظر المضطهد الذي خيّم على جوّ القصيدة إذ نجد الشاعر وقع في خيبة أمل كان بطلها الزمن وتغيَراته اللامرضية، فالشاعر يتحسَر على ذلك الماضي المزهر والأيام الغوالي، زمن المجد والبطولات وكيف انقلب الوضع وأصبح مرير لا يطاق، وهنا استدعى شخصية النبيَ **أيوب** (عليه السلام) مستدلا بها عن شدّة الصبر الذي يطلبه ويتمنَاه لكي يستطيع التحمل وعدم الرضوخ لهذا الوضع الذي تشوبه المصائب، وكان لصوت الميم

---

[1] سليمان فياض: استخدامات الحروف العربية، ص 107.

[2] الديوان : ص 118.

[3] حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق،(د ط)، 1998،ص 72.

استخداما موفقا من الشاعر نظرا للصفة التي تم ذكرها آنفا الليونة في الأسلوب والتماسك الذي يسعى الشاعر إليه من خلال إعادة ربط وتوثيق الصلات بين الشعب كما كان في الماضي وفي الوقت نفسه تلك الحرارة التي أوقدت نار الشاعر والتي يحاول إطفاءها بالصبر.

وفي الأخير نجد صوت الواو الذي هو "صوت شفوي مجهور" [1]، قد تكرّر في الديوان تسع مائة وسبعة عشر (917)، وقد ورد في قصيدة **نوفمبر جديد** بشكل جلَي، يقول الشاعر:

نُوفَمْبَر أَقْسِمُ مَا فِيْ الْزَّمَـانِ كَغُرَّةِ طَلْعَتِـكَ الخَالِـدَةْ

وَأَنَّ رِجَالَـكَ فِيْ الْثَّائِرِينَ هُمْ الْأَصْلُ وَالْفَرْعُ وَالْقَاعِدَةْ

ضِيَاؤُكَ أَجْلَىْ ظَلاَمَ الْقُرُونِ وَأَغْشَى عُيُونَ الْقِوَىْ الْكَائِدَة [2]

إنّ دلالة هذا الصوت هي "الانفعال المؤثر في الظواهر فهو صوت حاصل من تدافع الهواء في الفم فيوحي بالبعد على الأمام" [3]، ولقد طفح هذا الصوت ليعبَر عن انفعال الشاعر لحظة استحضار ذكرى خالدة هي اندلاع الثورة الجزائرية المجيدة في شهر نوفمبر والتَي اجتاحت ربوع الوطن من أجل استرجاع السيادة الوطنية، فما إن ذكر هذا الشهر (نوفمبر) إلاّ واهتزَت نفوس الجزائريين، فقد غدا المصباح الذي ينير درب السائر وهذا ما حدث مع الشاعر وهو يسترجع تلك اللحظات والبصمات التَي نقشت على جبهات الجزائريين شعارهم في ذلك المقاومة، طموحهم قهر العدو، وهدفهم الاستقلال ورفع الراية الوطنية وقد ساعد صوت الواو الشاعر من خلال استخدامه كذلك كأداة من أدوات الربط وفي الأخير يحث الشاعر الشعب الجزائري على مواصلة الدرب الذي أرسى قواعده وأسسه أجدادنا.

---

[1] سليمان فياض : استخدامات الحروف العربية، ص 117.

[2] الديوان : ص 41.

[3] حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص 97.

2- الأصوات المهموسة:

يعرَف الصوت المهموس بأنّه : "هو الذي لا يهتزَ معه الوتران الصوتيان" [1].

أوهو"جريان النفس عند النطق بالحرف يصعب الاعتماد على المخرج"[2]، والأصوات المهموسة هي: " ت، ث، ج، خ، س، ش، ص، ف، ق، ك، هـ " [3]، نجملها في قولنا:" فحثه شخص سكت " [4]، وأمّا انتشارها على مستوى الديوان فقد كان على الشكل الآتي:

القصيدة / تواتر الصوت	إلى أدعياء النضال	وطني العملاق	نوفمبر جديد	صرخات أوراسية	أغنية النخيل	بين الألم والأمل	المجموع
ت	38	61	51	109	56	84	**399**
ث	10	10	10	12	06	09	**57**
ح	18	34	21	56	20	12	**161**
خ	06	19	14	31	23	10	**103**
س	28	19	16	68	27	23	**181**
ش	07	18	16	38	09	10	**98**
ص	11	12	14	17	08	08	**70**
ط	05	20	09	19	08	09	**70**
ف	21	32	26	91	40	37	**247**
ق	22	28	20	61	21	23	**175**
ك	24	45	32	65	40	14	**220**
هـ	21	31	60	53	24	23	**212**
المجموع	**211**	**329**	**289**	**620**	**282**	**262**	**1993**

جدول الأصوات المهموسة (01)

---

[1] إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص 22.

[2] فهد خليل زايد: الحروف (معانيها، مخارجها، وأصواتها في لغتنا العربية)، ص 22.

[3] كمال بشر:علم الأصوات ، ص 174.

[4] فهد خليل زايد: الحروف (معانيها، مخارجها، وأصواتها في لغتنا العربية) ، ص 22.

القصيدة / تواتر الصوت	يا شهر ليتك لم تعد	الردَة في ثوب قشيب	حب البيضاء إلى الأبد	جيش الشعب	عندما يكون المرء أكلة في مأدبة	الجزائر تبكي في العيد	المجموع
ت	60	73	25	21	99	60	**338**
ث	07	07	/	04	04	08	**30**
ح	38	23	09	14	34	42	**160**
خ	08	05	07	03	10	08	**41**
س	15	29	20	11	40	21	**136**
ش	17	10	10	12	25	17	**91**
ص	12	06	01	07	22	11	**59**
ط	11	21	10	01	11	12	**66**
ف	32	34	30	21	40	49	**206**
ق	15	24	21	11	40	24	**135**
ك	35	33	13	12	44	40	**32**
ه	32	18	21	15	28	32	**57**
المجموع	**282**	**283**	**167**	**1321**	**397**	**324**	**1351**

جدول الأصوات المهموسة (2)

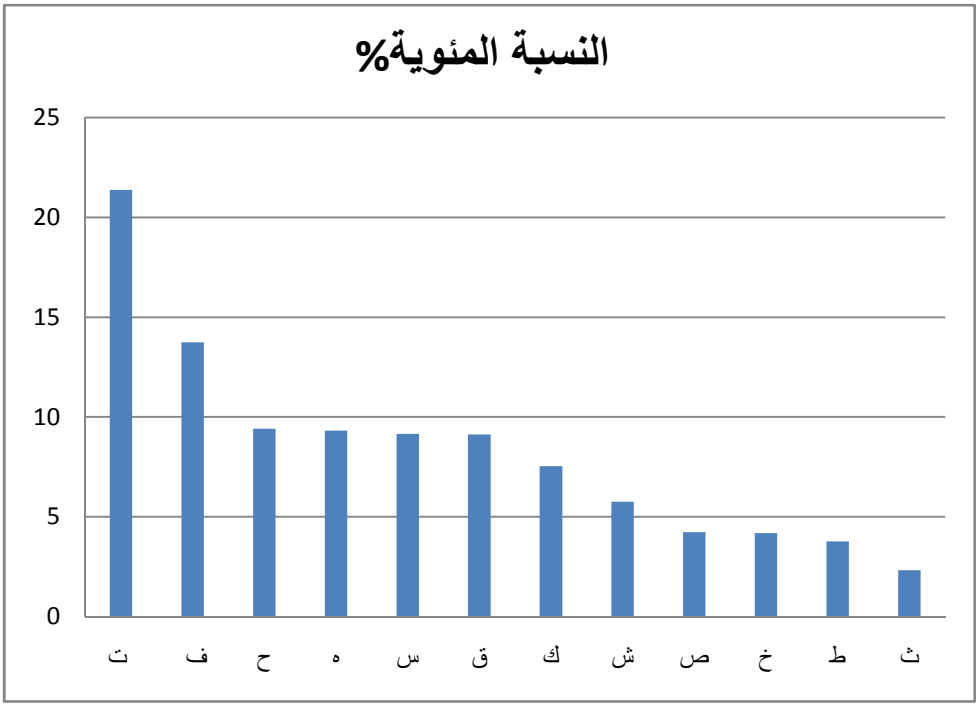
القصيدة / تواتر الصوت	أيوب ينزل ضيفا في الجزائر	إرادة الحياة والموت	الفرحة الكبرى	المجموع
ت	70	94	46	**210**
ث	06	05	05	**16**
ح	22	43	31	**96**
خ	06	28	08	**42**
س	26	54	09	**89**
ش	21	25	20	**66**
ص	26	24	09	**59**
ط	14	13	04	**31**
ف	58	67	31	**156**

ق	27	40	27	**94**
ك	32	31	19	**82**
ه	57	52	35	**144**
المجموع	**365**	**476**	**244**	**1085**

جدول الأصوات المهموسة (03)

الأصوات المهموسة	**تكرارها**	**النسبة المئوية (%)**
ت	947	%21.38
ف	609	% 13.75
ح	417	%9.41
ه	413	%9.32
س	406	%9.16
ق	404	%9.12
ك	334	%7.54
ش	255	%5.75
ص	188	%4.24
خ	186	%4.19
ط	167	%3.77
ث	103	%2.32
المجموع	**4429**	%99.95

جدول مجموع تكرار الأصوات المهموسة



رسم بياني للأصوات المهموسة

بعد تتبعنا ورصدنا للأصوات المهموسة وتصنيفها ضمن جداول، لوحظ أنّ تواترها قد بلغ أربعة ألاف و أربع مائة وتسعة وعشرون(4429) صوت، بنسبة قدرت بـ 31.44%، وأمّا الأصوات التي كان لها كثافة في الحضور نجد: صوت التاء والفاء، السين، والهاء.

تصدَر هذه الأصوات صوت التاء، وما لهذا الصوت من خصائص فهو "صوت أسناني لثوي انفجاري مهموس" [1]، وقد انتشر في مجمل القصائد راسماً بذلك دلالات وإيحاءات، حيث تواتر تسع مائة وسبعة وأربعون (947) مرة وكانت قصيدة **صرخات أوراسية** أبرز القصائد التي طفح فيها الصوت، ونجد ذلك في قول الشاعر:

قَدْ كُنْتَ أَمْسَ سِلاَحُنَـا وَوَقَاءَنَا بَيْنَ اللَّهَـــبِ
قَدْ كُنْتَ أَمْسَ مُجَلْجِـلاً تَخْشَـاكَ أَنْيَـابُ الْعَطَـبِ

[1] سليمان فياض: استخدامات الحروف العربية، ص 31.

كُلُّ الْذِئَابِ تَخَافُ مِنْكَ إِذَا غَضِبْـتَ فَتَضْـطرِبُ

حَتَّى الْأُسُودُ تَخَـافُ تَجْفُلُ إِنّ أَحَسَّتْ بِالْغَضَبِ[1]

للوهلة الأولى يدرك القارئ ذلك النغم الموسيقي الحزين الذي أحدثه الصوت المهموس التاء، الذي جسَد رابط الحزن المتمثل في تناقضات الحياة حين قام الشاعر باستحضار تلك الذكريات الرائعة متأملا فيها ليمنح نفسه نوعا من الرَاحة والاسترخاء، وفي الوقت ذاته يربطها بالحاضر المرّ الذي يجعل النفس تتألَم وتضطهد فقد اضمحلَت روح الشجاعة والمقاومة وتجلَت مظاهر الجبن واللامبالاة، فالشاعر في حيرة من أمره، في موقف جعل نفسه تموج بين مدّ وجزر، وقد أصاب الشاعر حينما استخدم صوت التاء وما يحمله من "دلالة الغلظة والقساوة والقوة"[2]، هذه الصور التي كان الوطن حافلا بها في زمن غدا مجرد حلم واستحضار للذكريات ممزوجة بأمنية راجيا تحققها في هذا الزمن المتناقض والمشوب بالنتوءات التي تعكَر صفو نقائه وطمأنينته.

أمّا الصوت الثَاني الذي وظَفه الشاعر فهو صوت الفاء وهو "صوت أسناني شفوي احتكاكي مهموس" [3] وقد توزَع في معظم القصائد حيث تواتر أربع مائة وأربعة (404) مرة، واستحوذت قصيدة **إرادة الحياة والموت** على أكبر نسبة لهذا الصوت، حيث يقول الشاعر:

يَا زَمَانِي بَيْنَ الْشُّعُوبِ شُعُوبٌ لَيْسَ فِيْهَا الْمُنَافِقُونَ الْكِلاَبُ

قَدْ أَعَزَّتْ مُوَاطِنِيهَا فَسَـادُوا وَاسْتَغَلُوْا خِلاَفَنَا وَاسْتَطَابُوا

يَا زَمَانِـي وَمَاْ يَعِيْبُ خِـلاَفٌ فَالْخِلاَفَاتُ لِلْمَعْقُولِ طبَـابُ

---

[1] الديوان: ص 55.

[2] حسن عباس: خصائص الحروف العربية، ص 58.

[3] سليمان فياض: استخدامات الحروف العربية، ص 93.

إِنَّمَا الْخَلْفُ بَيْنَنَا صَارَ حَقًّـا سَرْمَدِيـا وَوَاجِبًا يُسْتَجَـابُ [1]

تفوح من هذه القطعة رائحة الصمود والثبات بالرغم من انتشار وشيوع وباء النَفاق بين الشعوب عامة، وبين أصحاب الوطن الواحد خاصة وقد استند الشاعر على صوت الفاء الذي يدّل على الخفاء وعدم البوح والتصريح، فنفس الشاعر ملأت إلى أن كادت أن تفيض، إلاّ أنّه أبى أن يصرَح بما تكتمه تلك النفس واختار التلميح بمفردات ترك للقارئ وللعقول الراشدة استنباط معانيها ومراميها.

وتلا الصوتين السابقين صوت السّين فهو "صوت لثوي احتكاكي مهموس" [2]، وهو أكثر الأصوات رقة ذات بعد همسي، حيث تواتر أربع مائة وست مرات (406)، وقد تجلَى ذلك من خلال قصيدة **عندما يكون المرء أكلة في مأدبة**، يقول الشاعر:

آَنِسَاتِيْ سَيِدَاتِي سَادَتِي
لَيْسَ سَهْلاً أَنْ يَكُونَ الْمَرْءُ يَوْمًا،
أُكْلَةً فِيْ مَأْدُبَةٍ،
لَيْسَ سَهْلاً...
فَإِذَا كَانَ...

أَجِيْبُوا، مَنْ هُوَ الْآَكِلُ؟
مَنْ؟ لَا جَوَابَ؟ حَسَنًا. [3]

جسدّت هذه القصيدة ببراعة نغمة مشوبة بالصدمة والحيرة وهذه النغمة انعكست على جوّ القصيدة فاهتزّت أوتارها وتشتّت أوصالها فالشاعر وفَق في التعبير عن نفسيته

---

[1] الديوان: ص 133.

[2] سليمان فياض: استخدامات الحروف العربية، ص 65.

[3] الديوان: ص 76.

وما تنطويه من حمل ثقيل، وكيف لا حينما يكون المرء أكلة متداولة بين الجميع، حيث كان ورود هذا الصوت في محلّه فهو يعد" من ألطف الأصوات المهموسة رقّة وهمسا من الناحية الصوتية، وهو أكثر تعبيرا عن دلالات الرّقة والنجوى من الناحية الأسلوبية "[1]، فهذه المواصفات عكست وترجمت نفسية الشاعر المرهفة الحساسة، فقد رسم صوت السين ذلك المنظر الذي يكون عليه الشخص، وهو في تلك الحالة سابقة الذكر جاعلا القارئ يسبح بخياله في الأفق من جهة، ولكي يجتنب الوقوع في شباك ذلك الحدث فينصحه وينبّهه من جهة أخرى.

ثم يأتي صوت الهاء، فهو "صوت حنجري احتكاكي مهموس"[2]، وقد تواتر أربع مائة وثلاثة عشر (413) مرة، ومن أمثلة وروده في قصيدة **نوفمبر جديد**، يقول الشاعر :

لَهَوْنَا كَثِيْرًا وَبَعْضٌ مِنَ اللَّهْوِ يَقْضِي عَلَى الْإِرْثِ وَالْفَائِدَة
رِجَالُكَ مَاتُوا، وَأَيْنَ الْرِجَالُ لِهَزِّ مَشَاعِرُنَا الْرَاقِدَةِ؟
رِجَالُكَ مَاتُوا فَهَلْ يَا نُفَمْبَر تُحْيِي لَنَا الْجُثَثَ الْجَامِدَةَ
سَنَجْرَعُ كُلَّ الْمَرَارَةِ دَهْرًا وَنَقْبَلُ بِالْغُصَصِ الْوَافِدَةِ[3]

لقد عمل صوت الهاء على تصوير ذات الشاعر وإبراز مكنونات النفس والضغوطات التي تأرجحها بين الحين والآخر، لأنّ "صوت حرف الهاء باهتزازته العميقة في باطن الحلق يوحي أوّل ما يوحي بالاهتزازات النفسية" [4] ، وذلك إثر موقف جعل

---

[1] رابح بن خوية: في البنية الصوتية والإيقاعية، عالم الكتب الحديث، إربد ، الأردن ،ط 1 ،2013، ص 49.

[2] سليمان فياض: استخدامات الحروف العربية، ص 114.

[3] الديوان: ص42.41.

[4] حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص 192.

النفس تفقد السيطرة، فأبناء الوطن لم يستطيعوا الحفاظ على كيانه وعلى الأمانة المقدسة، بل لهو ولعبوا حتّى أصبحت الأجساد كالجثث الهامدة لا تفيد ولا يستفاد منها، فقد عبّر صوت الهاء عن وضعية الشاعر وانسجم معها وكيف لا والشاعر يرى الجمود والجحود ينهش الأجساد.

بعد تسليط الضوء على الأصوات ودراستها والتمعن والتوغَل في معانيها ومدلولاتها المختلفة، نلاحظ أنّ الأصوات المجهورة قد أخذت حصة الأسد من مجموع أصوات القصائد المنتشرة في ثنايا الديوان، حائزة على 9654 صوت أمّا فيما يخص الأصوات المهموسة فقد قدرت بـ 4429 صوت.

لقد كان المناخ مناسبا لتفرض الأصوات المجهورة نفسها وبقوَة ودون منازع، لأنّ نفس الشاعر مشتعلة وموقدة تَبث حرارة سببها خوضه في قضايا ومسائل تجعل من النفس تنفعل وتتخذ موقفا لا محال، نظرا للأحداث والأوضاع السائدة في مجتمع غلبت عليه صفة الكسالة والتأوَه بعدما كان نار علم تشيد به الأقوام وتضرب به الأمثال، فقد عكست القصائد هذا الأمر ورسَخته في الأذهان، ومن جانب آخر أظهرت الأصوات المهموسة ذلك الحس المرهف لنفس الشاعر والرقة التي ترجمتها مضامين القصائد فالشاعر متشبث بالقيم والمبادئ التي تجعل من المرء يصون ذاته بوصفه فردا من المجتمع، وفي الوقت نفسه يزرع بذور التفاؤل والتطلع إلى ما يحقق الرفاهية والازدهار.

ثانيا: الإيقاع الخارجي

تتفق الدراسات القديمة والحديثة على أنّ الإيقاع مقوّم أساسي للجمال الشعري يمنحه قدرة على التأثير والفعالية وينطوي على قيمة فنية وتعبيرية خاصة، ومن هنا فقد أصبح مبحثا جوهريا في هذه الدراسات التي حاولت أن توضح ماهيته ووظيفته الشعرية.[1]

ومن هنا يعرّف الإيقاع بأنه: "الطريقة التي تتوزع بها بعض العناصر المترددة على طول المعطى اللغوي، خصوصا منها النبرات والوقفات في المقام الأوّل، ثم الوحدات الصوتية والتركيبية والمعجمية التي يمكن لترددها أن يخلق شعورا بوجود إيقاع".[2]

أمّا فيما يتعلق بالوظيفة البنائية للإيقاع فتلك التي "يتحكم الإيقاع بمقتضاها في نسق الخطاب أي بناء عناصره ومكوناته ضمن تنظيم وترتيب يستقل بهما الخطاب المفرد عن غيره من الخطابات، وبناء الخطاب بواسطة الإيقاع معناه مرور الذات الكاتبة في اللغة بغاية تغيير مسارها، ولكن هذا البناء متحرك كما هو متفرد".[3]

وبالتالي نلاحظ الدور الهام الذي يلعبه الإيقاع في الكشف عن دلالة النص الشعري ومدى ارتباطه بالحالة الشعورية للشاعر"لأن الإيقاع يسهم في تفجير الإمكانيات الكامنة في الكلمات ويمكّنها من التأثير بعضها في بعض (...) إذ أنّ هناك دلالات تتخلق من الإيقاع ذاته، يمكن أن نطلق عليها ظلال المعاني أو المعاني التي أسهم الإيقاع في تخليقها".[4] وينعكس هذا الأمر على ذات المتلقي ويؤثر فيها ويجذبها من خلال ذلك الخيط الشعوري والنغمي الذي يحدثه الإيقاع بتموجاته النغمية.

---

[1] ينظر: هلال الجهاد، جماليات الشعر العربي (دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص73.

[2] محمد الماكري : الشكل والخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص130.

[3] محمود عسران: البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مكتبة بستان المعرفة، الإسكندرية، (د.ط)، 2006، ص33.

[4] محمد عبد الحميد: في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2005، ص77.

وقد قامت الشعرية العربية في النقد العربي القديم على الوزن والقافية في نسج الجانب الصوتي للقصيدة التقليدية باتكائها على قواعد الخليل بن أحمد في الوزن، فكان التشكيل الوزني هو الجسر الفاصل بين النثر والشعر وأيّ تخط أو تجاوز له هو خروج أو تمرّد عن الهوية الشعرية العربية.[1] فكيف تجلت هذه العناصر الثلاثة (الوزن، القافية، الروي) في الديوان؟، هذا ما سنحاول الإجابة عنه بدراستنا لهذه العناصر:

1- الوزن:

يعتمد الشعر على الوزن الذي يعطيه فنيته، فهو العنصر الفاصل بين الشعر والنثر فهو " ليس عنصرا مستقلا عن القصيدة يضاف على محتواها من الخارج، بل جزء لا ينفصل عن سياق المعنى"[2]، ومنه نلحظ أنَ للوزن دور مهم وضروري من خلاله يمنح للقصيدة رونقها عن طريق التفاعل بين تفعيلات البحر.

وفي الجدول الآتي صورة عامة توضّح الأوزان الشعرية المستعملة من طرف الشاعر:

---

[1] ينظر: بشير تاوريريت، إستراتيجية الشعرية العربية والرؤيا الشعرية عند أدونيس (دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم)، دار الفجر، الجزائر، ط1، 2006، ص99.

[2] محمد سلمان: الإيقاع في شعر الحداثة، دار العلم، الإسكندرية، ط1، 2008، ص57.

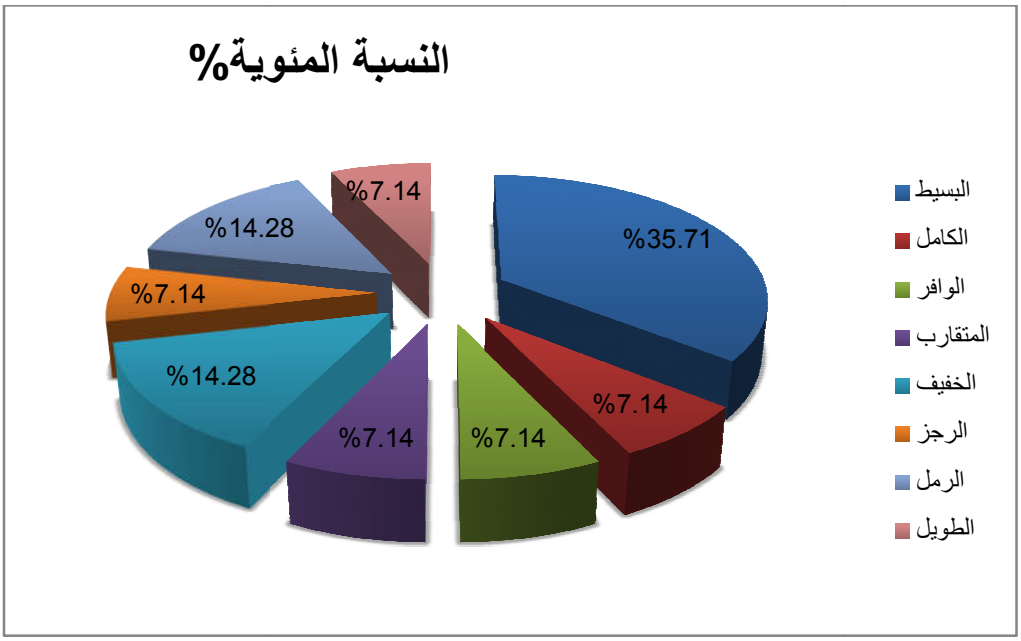
عنوان القصيدة	البحر الشعري
– إلى أدعياء النضال	– الوافر
– حب البيضاء إلى الأبد	– البسيط
– نوفمبر جديد	– المتقارب
– صرخات أوراسية	– البسيط
– أغنية النخيل	– الخفيف
– عندما يكون المرء أكلة في مأدبة	– الوافر
– جيش الشعب	– الكامل
– يا شهر ليتك لم تعد	– الرجز
– الجزائر تبكي في العيد	– البسيط
– الفرحة الكبرى	– الرمل
– الردّة في ثوب قشيب	– البسيط
– إرادة الحياة والموت	– الخفيف
– بين الألم والأمل	– الطويل
– أيوب ينزل ضيفا في الجزائر	– المتدارك

جدول يوضّح البحور الشعرية في الديوان

البحر	عدد القصائد	نسبة تواتره (%)
البسيط	05	%35.71
الكامل	01	%7.14
الوافر	01	%7.14
المتقارب	01	%7.14

الخفيف	02	%14.28
الرجّز	01	%7.14
الرمل	02	%14.28
الطويل	01	%7.14

جدول يوضّح نسبة تواتر البحور في الديوان



دائرة نسبية تبين تواتر البحور الشعرية في الديوان.

بعد الوقوف على إحصاء البحور الشعرية المتواترة في الديوان نجد أنّ البحور الموظفة كانت متنوعة، إذ برز لنا أنّ بحر البسيط قد ساد استعماله من طرف الشاعر ليس اعتباطا وإنما لديه دلالة مقصودة مزجت بميزات هذا البحر فهو "أصلح بحور الشعر للمديح القوي الفخم".[1] الذي ناسب ونفس الشاعر وهي في أوّج توترها وهو يمدح ويثني على إنجازات أبناء الوطن (الشهداء) في تلك الفترة التي شهدت فيها الجزائر توترا فكانت

[1] محمد مصطفى أبو الشوارب: جماليات النص الشعري، دار الوفاء، مصر، ط1، 2005، ص162.

دماء الشهداء الأبرار ثمنا لذلك، حين نهض أبناؤها للدفاع عنها واسترجاع الحرية المسلوبة وقد فتح إيقاع هذا البحر برقته وجزالته المجال للشاعر للتعبير عن انفعالاته وحسه الوطني الدفين، والمرامي التي سعى إلى إيصالها لأصحابها فأبان ذلك عن تلك القيمة الجمالية في الإحساس النبيل لذات الشاعر، ومن جهة أخرى جسد كذلك هذا البحر تجربة الشاعر الذاتية في صراعه مع تقلبات الزمن التي أنهكت كاهله وأتعبت نفسيته.

ثم يأتي البحر الخفيف الذي يعرف "بأنه بحر ساطع النغم بارز الموسيقى يصلح للحوار والسرد "[1]، وقد اعتمده الشاعر في سرده للأحداث الماضية فتجلت تلك المشاعر النبيلة التي اتسمت بصدق العاطفة .

أمّا بالنسبة لبقية البحور الأخرى الواردة في الديوان فقد كان حضورها بنسب متقاربة أو نفسها غالبا.

وتبقى البحور الشعرية رموزا تترجم الحالة النفسية للشعراء أثناء نظمهم للقصائد.

2- القافية:

منذ القدم اعتبرت القافية أهم جانب في الشعر العربي "فهي تنظم إيقاع الشعر وتسهم في نقل رواسب الشعور ولطائف المعنى ممّا لا تفلح مفردات البيت في أدائها"[2].

فالقافية أثر موسيقي مرتبط بدلالة القصيدة، فقد اعتبر البعض القافية "روح والبيت جسد، فمتى قلقت فيه ضعف تركيبه وفسد، وتمكن القوافي دليل قوة الناظم في فنّه، وقلّها أدّل على وقوف قريحته وجمود ذهنه".[3]

ومنه تعد القافية وحدة مركزية في بناء الشعر .

---

[1] ناصر لوحيشي: المرجع في العروض والقافية، دار جسور للنشر والتوزيع، الجزائر ،ط1، 2010 ، 119.

[2] خضر أبو العينيين: أساسيات علم العروض والقافية، دار أسامة،عمان، الأردن،ط1، 2010، ص58.

[3] المرجع نفسه : ص59.

والقافية في اللغة هي: "من قَفَا يَقْفُو، وَهُوَ أن يتْبَعَ الشَّيء، وَقَفَوْتهُ أَقْفُوهُ قَفْوَا أي اتَّبَعْتهُ".[1]

وأمّا في الاصطلاح فهي كما هو شائع ومتداول بين الباحثين، وكما حددها الخليل بن أحمد بأنّها: "من آخر حرف في البيت إلى أوّل ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن".[2]

وللقافية أنواع متعددة، والشاعر عمر البرناوي في ديوانه استخدم هو الآخر قوافي متنوعة، والتي سيتم عرضها كالآتي:

2-1 القافية المتواترة:

وهي القافية التي"يفصل بين ساكنيها حرف متحرك واحد، والتسمية مأخوذة من الوتر أي الفرد، أو من تواتر الحركة والسكون أي تتابعهما".[3]

ومن أمثلة هذا النوع في الديوان ما ورد في قصيدة الجزائر **تبكي في العيد**، يقول الشاعر:

يَا عِيْدُ قُلْ لِيْ هَلْ أَتَيْتَ تَرَانَا أَمْ جِئْتَ تَأْسُوْا جُرْحَنَا ..تَنْعَانَا؟

فَالْدَّهْرُ لَاْ يَبْغِي نَعِيْمًا دَائِمًا وَبشّره فِي الْكَائِنَاتِ دَهَانَا.[4]

لجأ الشاعر إلى استخدام القافية المتواترة (عانا (/0/0)، هانا (/0/0))، محافظا في ذلك على نفس الروي إلى آخر بيت في القصيدة وهو حرف النون الذي يتصف بأنه صوت

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، ج15، (مادة قافا)، ص196.

[2] محمد حماسة عبد اللطيف: البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، بيروت،ط1، 1999، ص171.

[3] خضر أبو العينين: أساسيات علم العروض والقافية، ص57.

[4] الديوان: ص106.

مجهور ينّم عن حالة الحزن والألم بل واليأس الذي سيطر على ذات الشاعر، لهذا وظف هذا الصوت ليبرز إيقاع القافية.

2-2 القافية المتراكبة:

وهي القافية التي"يفصل بين ساكنيها ثلاثة متحركات، سميت بذلك لتوالي حركاتها، فكأنما ركب بعضها البعض".[1]

وظهرت في قصيدة **حبّ البيضاء إلى الأبد**، يقول الشاعر:

أَوْرَاسُ الْعِزَّةِ فِيْ الْعَرَبِ تَارِيخُ يُكْتَبُ بِالْذَهَبِ

مَنْ سَادَ الْعَالَم أَزْمَانَا وَاخْتَارَ الْعَدْلَ بِلاَ وَهِنِ .[2]

جاءت القافية المتراكبة من خلال (بالذهب(/0///0)، والتي استخدم فيها الشاعر حرف الجهر الباء والذي ساعد في وضوح القافية وأكد على مواصلة واستمرار حالة الحزن.

2-3 القافية المتداركة:

وهي القافية التي "يفصل بين ساكنيها متحركان اثنان، وسميت بذلك لإدراك المتحرك الأوّل".[3]

ومن أمثلتها ماورد في قصيدة **إلى أدعياء النضال**، يقول الشاعر:

جَمِيْعُ الْيَنَابِيْعِ فِي حَقْلِنَا تَجُودُ وَيَحْرُسُهَا الْثَائِرُ

وَتَذْرُوْا الْرِّيَاحَ عَوَاءَ الْثَّعَالِبِ وَالْمُخْلِصُونَ هُمْ الْأَقْدَر[4]

---

[1] خضر أبو العينين: أساسيات علم العروض والقافية، ص57.

[2] الديوان: ص32.

[3] خضر أبو العينيين: أساسيات علم العروض والقافية، ص57.

[4] الديوان: ص29.

نجد هنا القافية المتداركة والمتمثلة في (ثائرو (/0//0)، أقدرو (/0//0))، والتي استخدم فيها الشاعر حرف الراء وما له من خصوصية التكرار التي أعطت للقافية دفعا الذي خلق جوا من الموسيقى.

نلاحظ ممّا سبق أن قصائد الديوان قد احتفلت بقوافي متنوعة معتمدة على روي واحد في أغلبها محدثة نغمات وأصوات باعتبار أنّ "الصوت الذي تحدثه القافية هو صوت يتجاوب مع إيقاع القصيدة، وإيقاع النفس، فهو صوت يتلاحم مع المعنى ويتعاضد معه"[1] من خلال ذلك الانفعال العميق الذي يتجسّد على شكل أبيات تحمل دلالات عدة له.

3- الروي:

ويقصد به: "الحرف الذي تبنى عليه القصيدة ".[2]

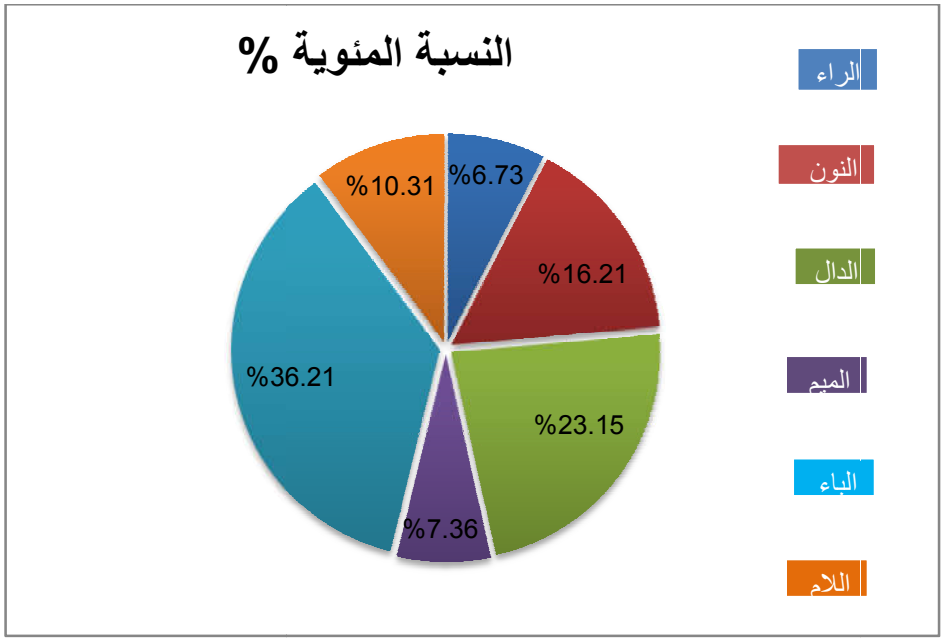
وقد تجلّى في الديوان بصور متنوعة نبرز هذا في الجدول الآتي:

حروف الروي	عدد الأبيات	نسبته (%)
الراء	32	6.73
النون	77	16.21
الدال	110	23.15
الميم	35	7.36
الباء	172	36.21
اللام	49	10.31
المجموع	475	99.97

جدول يمثل نسب تواتر أصوات الروي

[1] موسى ربابعة: قراءة في النص الشعري الجاهلي،مؤسسة حمادة ودار الكندي،الأردن،(دط)، 1998 ، ص148 .

[2] مصطفى خليل الكسواني وآخرون: المدخل إلى تحليل النص الأدبي وعلم العروض، دار الصفاء، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص219.



دائرة نسبية تبين توزع نسب أصوات الروي في الديوان

نلاحظ من خلال النظر في هذا الجدول الإحصائي أنَ أصوات الروي الأكثر استخداما وهيمنة في الديوان هي: الباء، النون، والدال.

وكان لروي حرف الباء الصدارة فقد اعتلى جلّ القصائد بنسبة مئوية قدرت ب36.21% ليليه حرف الدال بنسبة 23.15% ثم حرف النون بنسبة 16.21 %وبالنسبة للحروف (اللام، الراء، الميم) فقد أخذت نسب متقاربة (6-7-10%) ومن هنا نخلص إلى أنّ جملة الحروف المستعملة رويا في ديوان الشاعر عمر البرناوي كانت أصوات مجهورة لأنها أوضح وأبلغ من الأصوات المهموسة ولها كذلك وقع على الأذن وتبقى مرتبطة بالحالة النفسية للشاعر.

ثالثا: الإيقاع الداخلي:

يلعب الإيقاع الداخلي دورا هاما في إبراز موسيقى النص الشعري وإحداث نوع من الحيوية والحركة التي تعطي للنص جماليته وبريقه، فهو"كل موسيقى تتأتى من غير الوزن

والعروض أو القافية، وإن كانت تؤازره وتعضده لخلق إيقاع شامل للقصيدة يثريها ويعزز رؤيا الشاعر" .[1]

ولهذا ارتأينا إلى دراسة وسيلة من وسائله الفنية ألا وهي التكرار محاولين الكشف عن دلالاته والمضامين والمرامي التي سعى الشاعر إلى بثها في ثنايا القصائد مستخدما هذه التقنية التي زادت الديوان جمالا.

1- التكرار :

يمثل التكرار ظاهرة أسلوبية دأب الشعراء على توظيفها في جلّ دواوينهم الشعرية، فهو يعكس شيء ما كأنه إلحاح في نفس الشاعر جعله يكرر ذلك الشيء.

والتكرار في اللغة كما ورد في معجم لسان العرب هو: "الكَرُّ، الرُجُوعُ، وَكرَّ عنه رَجَعَ، وَكرَّ الشَّيء وَكَرَّرَهُ، أعاده مرة بعد أخرى، ويقال كَرَّرتُ عليه الحديث وَكَرَرتهُ، إذا رَدَدتهُ عَلَيه".[2]

أمّا في الجانب الاصطلاحي فهو: "إعادة ذكر الكلمة أو العبارة بلفظها أو معناها في موضع آخر أو مواضع متعددة في نص أدبي واحد"[3] وهذا دليل على ثقل الكلمة المكررة وأهميتها البالغة، هذا ما تثبته **نازك الملائكة** بقولها: "التكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيّمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه".[4]، أي أنّ التكرار مفتاح يستطيع القارئ أو الناقد من خلاله الولوج إلى عالم النص.

---

[1] إيمان محمد أمين الكيلاني : بدر شاكر السياب (دراسة أسلوبية لشعره)، دار وائل، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص278.

[2] ابن منظور: لسان العرب، ج5، مادة (كرر)، ص390.

[3] رمضان الصباغ : في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جمالية)، دار الوفاء، مصر، (دط)، 2001، ص211.

[4] نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط8، 1989، ص276.

علاوة على ذلك فإن التكرار يبقى "وسيلة من الوسائل السحرية التي تعتمد على تأثير الكلمة المكررة في إحداث نتيجة معينة في العمل السحري (...) توحي بغموض المعنى، الذي يثير الذهن باعتباره موجة عصبية في شبه هيمان فطري لذيذ وغامض أحيانا"[1]، وبالتالي يحدث نوع من التواصل بين الشاعر والقارئ من خلال محاولة فهم وتفسير ما يكتنف المفردة أو الجملة المكررة من غموض وإبهام وربطها بسياق ورودها العام من جهة ومدلولها داخل النص من جهة أخرى، فالشاعر لا يكرّر عبثا وإنما هناك دوافع فرضت نفسها.

وسمة التكرار استخدمها الشاعر عمر البرناوي في ديوانه قاصدا بها دلالات انبثقت معالمها عن نفسية تموج بين ذات الشاعر وسلطة الزمن الذي يفرض لا محال التأقلم معه وإن كان الأمر صعبا أحيانا، لهذا عمدنا على دراسة أنواع التكرار الواردة في الديوان، والتي تجلّت في أشكال متنوعة بدء من تكرار الحرف، الضمير،الكلمة، والجملة.

1-1- تكرار الحرف:

في هذا العنصر لا نقصد تكرار الصوت، وإنّما تكرار الحروف كحروف الجرّ وأدوات النصب، وأدوات الاستفهام ...

حيث نجد أنَ الشاعر عمر البرناوي يوظف الحرف في ديوانه بشكل لافت للانتباه، هادفا من تكراره إلى جملة من المعاني، هذا ما سنستشفه من خلال تسليط الضوء على بعض الحروف المستعملة في الديوان.

حيث نجده يقول في قصيدة **الفرحة الكبرى** :

مِنْ رِجَالِ الْأَمْنِ غَدْرًا قَدْ جَرَى شَلَّالُ دَمٍ .. مِنْهُمْ قَتْلاً حَرَامِ

مِنْ صَبَايَا .. مِنْ عُقُولٍ حُرَّةٍ تَنْشُدُ الْحَقَّ وَأُخْرَى تَتَعَامَى

مِنْ شُيُوخِ الْعزِّ قَادُو ثَوَرَةً لَمْ تَزَلْ فِيْ الْكَوْنِ تَخْتَالُ احْتِرَامَا

---

[1] مصطفى السعدني : البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشاة المعارف، الإسكندرية، (دط)، (دت)، ص30.

مِنْ ثكَالي فَاقِدَاتٍ لِلْأَمَانِي مِنْ أَنِينٍ .. مِنْ عَذَابَاتِ الْيَتَامَى[1]

إذ نجد في هذا المقتطف الشعري تكرار حرف الجرّ "من" بشكل بارز متصدرا الأبيات الشعرية واصفا الحالة المضطربة التي عاشها المجتمع إثر تقلب سياسي أحدث فوضى عارمة نتائجها انعكست سلبا على أفراد المجتمع (رجال، شيوخ، صبايا). دون استثناء فقد أدى تكرار حرف الجرّ "من"، إلى توسع نطاق الحدث ليشمل جميع أصناف البلاد، ويكون في الوقت ذاته مؤشرا على بدء عودة السلم والاطمئنان إلى الوطن المفدى والمواطنين.

ويقول الشاعر كذلك في قصيدة **عندما يكون المرء أكلة في مأدبة :**

نَحْنُ نَرَى الْمَأْكُولَ يَصْرُخُ

لاَ نَثُورُ

يَتَأَلَّم

لاَ نَحُسُ

يَطْلُبُ النَّجْدَةَ وَالرَّحَمَةَ وَالْغَوْثَ

لاَ نَرُدُ[2]

إنّ الشاعر عمر البرناوي في هذه القطعة الشعرية يكرّر حرف النفي (لا) بشكل مكثف مما يدل على أنه يجعل من كل المعاني والدلالات التي تعقبه في كل جملة بعيدة وصعبة الحدوث والتحقق، لهذا ما فائدة الإطناب في الكلام ما دام لا يفيد ولا يحرك ساكنا ، هو مجرد هذيان لا يحسّ به إلا من وطئت قدمه ووقع في الشباك، هذا ما دلّ عليه قوله في بداية القصيدة (ليس سهلا أن يكون المرء أكلة في مأدبة)، وهذا تأكيد عن ذلك الموقف الصعب ونفي لتلك الأحاديث والأقاويل.

---

[1] الديوان: ص123،124.

[2] المصدر نفسه : ص76،77.

2-1-تكرار الضمير:

إنّ المتفحص للديوان يلاحظ أنّ الشاعر عمر البرناوي قد عمد في بعض قصائده على تكرار ضمير معين حسب الرغبة النفسية الداخلية التي دفعته لذلك.

ومن أمثلة هذا ما ورد في قصيدة **نوفمبر جديد**، يقول الشاعر:

هُمْ النَّارُ حِينَ الْوَغَى يَلْتَظِي هُمْ الرَّعْدُ فِي الْحِقَبِ الرَّاعِدَةِ

هُمْ الصَّفْعُ لِلْطَامِعِينَ وَهُمْ قُسَاةٌ عَلَى الزُّمْرَةِ الزَّائِدَةِ

هُمْ الوَارِثُونَ لِأَمْجَادِنَا هُمْ الحَامِلُو الرَّايَةَ الْمَاجِدَةِ.[1]

لقد كرر الشاعر من خلال هذا المقطع ضمير الغائب (هم) حاملا في طياته مضامين عميقة مصبوغة بمسحة تهديد لكل من سوّلت له نفسه اقتحام تراب الوطن أو ضرب استقراره، فأبناءه ذو خصال يشهد لها التاريخ في المواجهة وتحمّل الشدائد، بالإضافة إلى أنَ تكرار هذا الضمير قد ساهم في إحداث ذلك الاتساق والانسجام بين الأبيات مما زاد القصيدة بهاء من جهة وترسيخ للمعنى من جهة أخرى.

وقوله أيضا في قصيدة **إرادة الحياة والموت:**

مُجْرِمٌ أَنْتَ إِنْ قَطَعْتَ دُرُوبِي مُجْرِمٌ أَنْتَ إِنْ سَرَقْتَ جُيُوبِي

مُجْرِمٌ أَنْتَ إِنْ خَطَفْتَ رَغِيفِي رَغْمَ أَنْفِي أَو اسْتَبَحْتَ كُرُوبِي

مُجْرِمٌ أَنْتَ إِذْ تَعِيش سَعِيدًا بِشَقَائِي وَسَيِّدًا بِشُحُوبِي.[2]

من خلال هذه الأبيات الشعرية نلاحظ تكرار ضمير المخاطب (أنت)، والذي يقصد به الشاعر كل شخص يحاول الاستيلاء على خيرات البلاد وحرمان أبناءها من العيش الرغد والراحة والطمأنينة، فكيف يستمتع هو وفي المقابل هناك من يسعى ولا يجد مقابل، إنّه نوع من الاحتكار المسلط على الشعب بكل أساليبه المتنوعة، وقد رسم تكرار الضمير

---

[1] الديوان : ص42.

[2] المصدر نفسه : ص131.

(أنت) ذلك المنظر المحزن الذي يثير في الذات الاشمئزاز من تلك الفئة التي يسميها الشاعر بالمجرمة وقد أدى تكرار الضمير المنفصل على أداء وظيفة الذّم والتوبيخ.

3-1- تكرار الكلمة:

يعتبر تكرار الكلمة أبرز ألوان التكرار وأكثرها شيوعا بين أنماطه المختلفة فهو يعد ذا قيمة أسلوبية مهمة مقارنة بتكرار الحرف، والضمير، هذا إن وُفق الشاعر في اختيار الكلمة المؤثرة في السياق، باعتبار أنَ السياق يلعب دورا أساسيا في تحديد قيمة الكلمة ووظيفتها الشعرية ذلك أنّ "الكلمة هي في الحقيقة بؤرة تلتقي فيها جملة من المعاني تنتمي إلى نفس الحقل الدلالي بمعنى آخر مستقر إمكانات كبيرة من الدلالات وعندما توضع في سياق ما يمارس ذلك السياق عليها نوعا من الضغط يجعل دلالة ما تطغى وتبرز".[1]، فهي تعتبر المحور والمنفذ الذي يبث من خلاله الشاعر نواياه.

والأمثلة متعددة في الديوان، منها ما ورد في قصيدة **صرخات أوراسية**، يقول الشاعر:

أَوْرَاسُ يَا حَدَا لَنَا بَيْنَ الْصَرَاحَةِ وَالْكَذِبِ
أَوْرَاسُ يَا مَنْ كُنْتِ فِيْ الْتَّارِيْخِ أَغْلَىْ مُكْتَسَبْ
أَوْرَاسُ يَا مِعْيَارنَا فِيْ الْصَّبْرِ إِنْ حَلَّتْ خَطْبِ
أَوْرَاسُ يَا عَزْمَ الْأُلَى صَارُوا لَنَا مِثْلَ الْشّهَبِ.[2]

أوّل ما يلفتنا في هذا المقطع هو تكرار كلمة (أوراس) بصورة متتالية، فالشاعر يتغنّى ببلاد الأوراس، فهي نبع الشهامة والبطولات إذ أنها أصبحت مركزا تلتقي فيه كل المعاني الفرعية، بل هي منبر يصعد إليه الخطباء، وكيف لا وهي بداية شعلة التحرر والانعتاق من رقبة المستعمر الغاشم، لهذا كررّها الشاعر مؤكدا على تلك المكانة السامية

---

[1] عصام شرتح: جمالية التكرار في الشعر السوري المعاصر، دار رند، دمشق، ط1، 2010، ص494.

[2] الديوان: ص58.

التي تحتلها في نفوس الجزائريين من جهة، وتأكيد على مواصلة الدرب والسير على خطى الأوّليين في الحفاظ على الوطن والممتلكات من جهة أخرى.

كذلك نجد كلمة **وطني** تكررت في جلّ مقاطع قصيدة **وطني العملاق**، حيث يقول الشاعر:

وَطَنِي وَالْهِمَّةُ لَا تَصْغُر مَهْمَا الْعَادُونَ غَدَوا أَكْثَرَ

وَطَنِي أَهْوَاكَ وَلاَ عَجَبَا صَارَتْ أَمْجَادُكَ لِي نَسَبًا

وَطَنِي العِمْلاَق لَكَ الْمَجْدُ يُهْنِيكَ الْمَوْطِن يَا مَجْدُ.[1]

يكشف لنا هذا المقطع عن مدى سيطرة هذه الكلمة (وطني) على نفس الشاعر والتي أفرزتها وكشفت عن معالمها تلك النبرة التي التحمت أجزائها عبر ثنايا القصيدة، بتكرار لفظة (وطني)، باعتبار أنّها أصبحت صدى لما يختلج ذات الشاعر وترجمان لفيض المشاعر والأحاسيس التي تدفقت مؤكدة عظمة الوطن، لأنه الراحة والسكينة.

1-4- تكرار الجملة:

وهو التكرار الذي"يأخذ أشكالا مختلفة، فقد يكون متتابعا (...) والشاعر قد يكرر جملة في بداية كل مقطع من مقاطع قصيدته أو في نهايتها، أو في بداية القصيدة ونهايتها، أحيانا في بداية ونهاية كل مقطع"[2]، فتلك الجملة المكرّرة لديها صيغة إيحائية تدعو لتأكيد المعنى المراد إبرازه للمتلقي.

ومن نماذج ذلك ما ورد في قصيدة **يا راعي الأغنام**، يقول الشاعر:

أَصِيحُ فِيْ الْبَيْدَاءِ فِيْ التِّلاَلِ

يَا رَاعِي الْأَغْنَامِ

أَصِيحُ فِي الشَّوَارِعِ الْعَرِيضَةِ الْطِوَالِ

يَا رَاعِي الأَغْنَامِ

---

[1] الديوان: ص39،40.

[2] إيمان محمد أمين الكيلاني : بدر شاكر السياب (دراسة أسلوبية لشعره)، ص 291.

أُوَاصِلُ الْلَّهَاثَ وَالْصُرَاخَ

يَا رَاعِي الْأَغْنَامِ.[1]

نستشف من هذا المقطع الشعري تلك الدلالة العميقة التي عكسها تكرار جملة (يا راعي الأغنام)، فالنداء هنا موجه لفئة مقصودة هي (الطبقة السياسية الحاكمة في البلاد)، فالشاعر أبى أن يصرّح واحتكم إلى أسلوب التلميح، فجملة هذه النداءات المتكررة جسدّها الشاعر في لفظتي (راعي الأغنام)، فقد عقد الشاعر مقارنة بين الراعي والحاكم، فكلاهما مسؤول عن رعيته ومن واجبه حمايتها وتوفير الأمن لها، وإبعاد كل خطر يهددها، فالنداء بالأداة "يا" الذي تكررّ مرات عديدة في القصيدة يجسد وطئت الأزمة على الشاعر وما يتكبده من ألم وحزن، وتبقى هذه الجملة تمثل المحور الأساسي الذي يدور حوله الموضوع، فهي بؤرة القصيدة، ومن خلالها يريد الشاعر التنبيه والتحذير من تفاقم الوضع لهذا وجب من ذوي الأمر الاستفاقة قبل فوات الأوان.

وكذلك قوله في قصيدة "**الجزائر تبكي في العيد**":

هَبَّ الْجَمِيعُ لِنَجْدَةِ فُعَالَة وَقَفَ الْزَّمَانُ إِزَاءَهَا حَيْرَانَا

هَبَّ الْجَمِيعُ وَلَنْ تَشِينَ دُمُوعنَا عَزْم الْرِّجَالِ الْقَاهِرِينَ زَمَانَا.[2]

يتضح أنّ الجملة المكررّة في هذه القصيدة هي (هبّ الجميع)، فالشاعر يؤكد على نصرة أبناء الوطن لبعضهم البعض في المحن، وهذا ما يؤكد ترابطهم، فحين ضرب الزلزال مدينة الجزائر هرع الجميع دون استثناء للنجدة ومدّ يد العون فهم رجال المستقبل الذين سيبددون الظلمة ويشيعون البسمة والفرحة في الأفواه.

---

[1] الديوان: ص87،88.

[2] المصدر نفسه: ص107.

ومن هذا المنطلق نخلص إلى أنّ التكرار بالإضافة إلى دلالته النفسية العميقة التي أضفت وكشفت عن مكنونات الشاعر ودواخله، كذلك لديه دلالات فنية أثارت حركية الإيقاع داخل القصائد بجذب القارئ وجعله لا يحس بركاكة الأسلوب وجموده.

وصفوة القول فيما تقدم، نقول إنَ الجانب الجمالي للتشكيل الإيقاعي سواء كان من ناحية الأصوات ودلالاتها التي أبانت عن تلك الحرارة الموقدة في نفس الشاعر والتي جسدتها كثرة تواتر الأصوات المجهورة، أو من ناحية الإيقاع بنوعيه الخارجي من وزن وقافية وروي هذه العناصر التي أحدثت ذلك التناغم الموسيقي مع السياق النفسي لحالة الشاعر وهو يستحضر ذكرياته الجميلة في زمن الشموخ والعطاء، والإيقاع الداخلي الذي تمحور حول التكرار الذي يعتبر تقنية زادت من رونق القصائد، وفي الوقت ذاته كان التكرار حاملا ومشبعا بأفكار وغايات تنوس في ذات الشاعر فلحّ عليها بتكرارها ومن هنا يخلق نفاذا للولوج إلى التأثير في المتلقي ويصبح بذلك منبها يتم من خلاله التعرف على تلك الطاقات الدلالية التي يفجّرها المتلقي بتأويلاته.

الفصل الثاني

البنية التركيبية والدلالية

أوَلا : البنية الصرفية

1 -بنية الأفعال

2- بنية الأسماء

ثانيا: البنية النحوية

1-الجملة الاسمية

2- الجملة الفعلية

ثالثا : البنية الدلالية

1-الحقول الدلالية

2-العلاقات الدلالية

3- الصورة الشعرية

أولا : البنية الصرفية

يعتبر علم الصرف من أهم المباحث التي أولاها العلماء والباحثين اهتماما وافرا سواء في الدراسات القديمة أو الحديثة نظرا للأهمية البالغة التي يلعبها في إطار بنية نسق الكلام.

وقد عرَف علماء العربية الصرف بأنَّه: "علم يبحث فيه عن أحكام بنية الكلمة العربية وما لحروفها من أصالة وزيادة، وصحة وإعلال ، وشبه ذلك "[1] .

وأمَا الحقل الذي يشتغل فيه علم الصرف، فإننا نجده يبحث في "لأسماء المتمكنة أي التي ليست مبنية كالضمائر، وأسماء الإشارة، وأسماء الموصول، وأسماء الأفعال، ويبحث أيضا في الأفعال المتصرفة، فالأفعال الجامدة مثل: نعم وبئس لا يبحث فيها الصرفيون وكذلك الأمر في الحروف "[2]، وقد اعتمد العلماء في تحديد وقياس بنية الكلمة على ميزان أطلقوا عليه الميزان الصرفي إذ هو مقياس "وضعه العلماء العرب لمعرفة أحوال بنية الكلمة، ويسمى الوزن في الكتب القديمة، وقد جعلوا الميزان الصرفي مكونا من ثلاثة أصول هي : (ف ع ل) "[3].

وهذا من خلال مقابلة الحرف الأول لحرف الفاء، والعين تقابل الحرف الثاني، وأما اللام فهي تقابل الحرف الثالث كل على حسب شكل الكلمة الموزونة .

ومنه النظام الصرفي هو المجال الذي يتم فيه التعرَف على البنية الشكلية للكلمة من خلال التطرَق للوزن الذي جاءت عليه ثم المعنى والغرض الذي دلَ عليه ذلك الوزن.

---

[1] ابن عقيل : شرح ابن عقيل ،تح : الفاخوري ،ج2، دار الجيل ،بيروت ،لبنان ،ط5، 1997 ،ص 494.

[2] عبد الستار عبد اللطيف أحمد سعيد : أساسيات علم الصرف، المكتب الجامعي الحديث ،الأزاريطة ،الإسكندرية، ط2 ، 1999 ، ص 10.

[3] عبده الراجحي : التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية ،بيروت ،لبنان ،ط1 ، 2004، ص10.

وقد اشتملت القصائد المكوَنة للديوان على مجموعة من الصيغ الصرفية التي سنقوم بدراستها للكشف عن المقاصد والمرامي التي حملتها، فقسمناها إلى قسمين هما: **بنية الأفعال وبنية الأسماء.**

1/ بنية الأفعال:

1.1. الصيغ البسيطة:

أ- **صيغة فعل:** وهي إحدى صيغ الثَلاثي المجرد والتي تدل على الماضي، وقد تجلت في الديوان من خلال قصيدة **الفرحة الكبرى**، يقول الشاعر:

وَانْتَصَرْنَا الأَمْسَ قَهْرًا حِيْنَمَا طَفَحَ الْكَيْلُ فَخُضْنَاهَا ضِرَامَا

وَانْتَصَرْنَا الْيَوْمَ قَهْرًا حِينَمَا أَخَذَ الْشَّعْبُ بِأَيْدِيهِ الْزَّمَانَا [1]

وكذلك قوله في قصيدة **صرخات أوراسية** :

الْحُبُّ كَانَ مُقَدَّسًا أَيْنَ تُرَى ذَهَبَ [2]

نلاحظ هذه الصيغة في الألفاظ (طَفَحَ، أَخَذَ، ذَهَبَ)، وكل هذه الأفعال تدل على المضي والانتهاء، فالشاعر يسترجع ذلك الماضي الذي عشَش في ذاكرته وأحدث خدشا في مخيَلته لا يمحى، وقد ترجمت هذه الصيغة (فعل) حنين الشاعر وشوقه لذلك الزمن الحافل الذي يشفي العليل ويريح النفس من صدمات الواقع المخيب للآمال .

---

[1] الديوان: ص 124.

[2] المصدر نفسه: ص 57.

ب- **صيغة فعّل:**

وتأتي هذه الصيغة للدلالة على "التعدية، السلب والإزالة، التكثير والمبالغة، الصيرورة ونسبة الشيء إلى الشيء."[1]

وقد استعمل الشاعر هذه الصيغة بنوع من التحفظ إذ أنها لم ترد كثيرا في الديوان، منها ما ورد في قصيدة **ياشهر ليتك لم تعد**، يقول الشاعر:

وَالنَّصْرُ جَلَّلَ هَامَنَا وَأَحَاطَنَا الْعَيْشَ الرَّغَدِ[2]

ويقول أيضا في نفس القصيدة :

أَهِيَ الْخِيَانَةُ عَشَّشَتْ وَنَمَتْ وَصَارَتْ مَعْقَدِ [3]

وردت صيغة (فعّل) من خلال اللفظتين (جَلَّلَ، عَشَّشَتْ)، وقد دلّت على المبالغة والتكثير، إذ أن الشاعر وظّف هذه الصيغة ليصف الرفعة والمكانة المرموقة التي حظي بها الشعب بعد تحقيقه النصر وتمتّعه بحياة الرغد المنبثقة عن ذلك والتي أحدثت انتعاش جعلت الشاعر يتفاعل معها، وفي المقابل نجد كلمة (عششت) والتي خيبت الآمال فقد صوّرت مظهر الخيانة الذي بات ينهب جسد الشعب حتى أصبحت معقدا له، فالشاعر هنا يتساءل لا من أجل الإجابة، ولكن ليوقظ ذلك الحس الوطني الذي صمدته نفوس زرعت فتن الخيانة .

---

[1] أحمد فليح: في علم الصرف، المركز القومي للنشر، الأردن،ط1 ، 2000 ،ص 46،47.

[2] الديوان : ص 93.

[3] المصدر نفسه : ص 95.

ج- **صيغة أفعل :**

تأتي هذه الصيغة لأغراض ودلالات أشهرها: "التعدية، ومنها الدلالة على الصيرورة والسلب والتمكين والتعريض، والدخول في الشيء زمانا ومكانا أو حكما، ومنها الدلالة على المصادفة والاستحقاق"[1].

وقد حملت هذه الصيغة في الديوان دلالات متنوعة حسب السياق الذي وردت فيه، منها ما ورد في قصيدة **أغنية النخيل**، يقول الشاعر:

أَنْتَ أَدْرَى بِظَاهِرٍ .. وَبِسِرٍ [2]

وقوله أيضا في نفس القصيدة :

أَظْهَرُوا الْقِرْدَ فِيْ ثِيَابِ عَظِيمِ [3]

لقد برزت هذه الصيغة من خلال الفعلين (أدرى، أظهروا)، ودلت على التعدية فالشاعر هنا يتحدث عن ذلك الاستبطان من خلال تمظهر الأشخاص في هيئة تستبعد حقيقة بواطنهم، أي تتعدى ذلك الركام المدفون لتظهر في أحلى حلة، ولكن الشاعر كان فطنا وانتبه هذا ما أحزَ في نفسه نوعا من الإهانة .

د- صيغة تفعّل :

من أهم المعاني التي تدل عليها هذه الصيغة:"المطاوعة، الاتخاذ، التظاهر والتكلف، التجنب، التدرج".[4]

---

[1] نجاة عبد العظيم: أبنية الأفعال (دراسة لغوية قرآنية)، دار الثقافة، القاهرة، مصر، (د ط)، 1989،ص 31.

[2] الديوان: ص 69.

[3] المصدر نفسه: ص 70.

[4] أحمد فليح: مبادئ علم الصرف ، ص 50.

ومن بين أمثلة هذه الصيغة في الديوان ما ورد في قصيدة **الجزائر تبكي في العيد**، يقول الشاعر:

كَانَ الصِّغَارُ مِنَ المَلاَئِك صُورَةً فِي الطُّهْرِ كَانُوا لِلْكِبَارِ جنَانَا

كَانُوا رَبِيعًا لِلْحَيَاةِ وَبَهْجَةٍ وَمَسَرَّة فَتَحوَّلُوا كُثْبَانَا

يَا عِيْد عَفْوَكَ فَالْحَيَاةُ تَبَدَّلَتْ سَوْدَاءَ صَارَتْ مُرَّةً قَطْرَانَا [1]

من خلال هذين البيتين نلحظ أنَ صيغة تفعّل وردت في قول الشاعر (فتحوّلوا، تبدّلت)، دالة بذلك على معنى الاتخاذ، بحيث أنَ الشاعر أشار في البيت الأول كيف أن الأطفال الصغار كانوا الحلم الزاهر الدال على التفاؤل وبسط الرحى إلا أنهم تحولوا وأخذوا صفة الكثبان جراء الواقع المرير الذي أفقدهم تلك البراءة التي خفق بريقها ويشير كذلك في البيت الثاني إلى الحياة كيف تغيَرت واتخذت من القطران الأسود لونا لها يوحي بالكآبة والحزن وزوال روح التفاؤل والاطمئنان .

هـ- صيغة افتعل:

وتعد من الفعل الثلاثي المزيد بحرفين، ومن بين ما تدل عليه نجد: "الاتخاذ، المفاعلة، المطاوعة ".[2]

ومن أمثلة هذه الصيغة ما ورد في قصيدة **إرادة الحياة والموت** ، يقول الشاعر :

فَانْتَشَرْنَا مُبَعْثرِيْنَ شَظَايَا وَاقْتَتَلْنَا فَمَيتُ وَسَلِيبُ[3]

---

[1] الديوان: ص 106.

[2] ديزيرة سقال : الصرف وعلم الأصوات ،دار الصداقة العربية ،بيروت ،لبنان ،ط1 ، 1996، ص 201.

[3] الديوان : ص 132.

ويقول أيضا في نفس القصيدة :

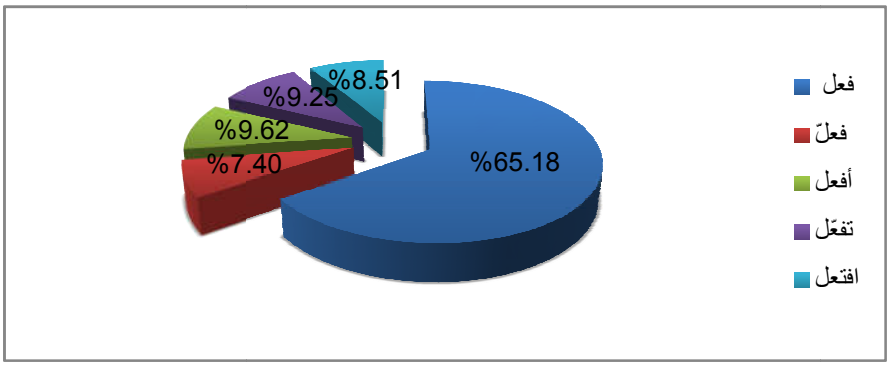
قَدْ أَعَزَّتْ موَاطِنُهَا فَسَادُوا وَاسْتَغْلُّوا خِلاَفًا وَاسْتَطَابُوا [1]

عكست اللفظتين (اقتتلنا، استغلوا) معنى المفاعلة، وهي في العادة تكون بين اثنين إلا أنَ ورودها في هذا السياق قد دلَ على الكثرة، فالشاعر هنا يصف روعة و هول المشهد بعد المعركة وكيف بعد كل هذا الصراع الدموي المميت استغل البعض ذبذبة الأوضاع وتمادوا إلى حد كبير .

وبعد دراستنا نضع جدول يلخص مجموع الصيغ الصرفية البسيطة في الديوان :

الصيغة الصرفية	عدد ورودها	نسبتها	دلالتها
فعل	176	%65.18	المعني والانتهاء
فعلّ	20	%7.40	المبالغة والتكثير
أفعل	26	%9.62	التعددية
تفعّل	25	%9.25	الاتخاذ
افتعل	23	%8.51	المفاعلة
المجموع	270	%99.98	

جدول يوضح مجموع الصيغ الصرفية البسيطة



دائرة نسبية توضح نسبة تواتر الصيغ البسيطة في الديوان

[1] الديوان : ص 133.

من خلال هذا الجدول نلاحظ أنَّ صيغة (فعل) هي الطاغية والتي أخذت نصيبا أوفر في الديوان، وما لهذه الصيغة من معان ودلالات أضفت بالشاعر إلى التركيز عليها بشكل واضح فهي كما سبق الذكر حاملة لمجموعة من الدلالات المتنوعة التي تجعل لها خصوصية في الاستعمال تطغى على جلَ قصائد الديوان، فقد عبّرت عن ذلك الماضي الذي يعتبر مستودع الشاعر ومستقره والمنبع الذي ينهل منه التجارب محاولا تطبيقها على الحاضر من خلال استرجاعه لتلك الصور والمشاهد والقيم النبيلة التي تحفظ كرامة وعزة الشعب وتسليطها على الحاضر الذي أصبح مجرد حوض عكرت مياهه بالفتن والأحقاد.

1-2. الصيغ المركبة :

وقد قمنا بتقسيمها إلى صنفين هما:

الصنف الأول: أداة نفي + فعل.

حيث ظهر على وجوه عدة هي: الوجه الأول: لا + يفعل

نجد هذا من خلال قصيدة **وطني العملاق** ، يقول الشاعر :

وَطَنِي وَالْهِمَّةُ لاَ تَصْغُر مَهْمَا العَادُونَ غَدَوا أَكْثَرَ

سَيَظَلُّ هَوَاكَ هُنَا فِيْنَا هَدْيًا لِلْسَّارِي لاَ يَعْثُرُ

عَزْمٌ لِلْسَاعِدِ يُلْوَى دَعْمًا لِلْثَائِرِ لَا يقْهَرُ [1]

لقد كانت هذه الصيغة المركبة (لا يعثر، لا يقهر) دالة على الروح الوطنية والحس العميق لنفس الشاعر البريئة، إذ نجده استند على النفي ليحقق من خلاله ما يصبوا إليه من مبتغى وينفي الاستسلام والطواعية للعدو، وردّ كل فعل بما يجب أن

[1] الديوان: ص 39.

يكون، فروح الإخاء والمقاومة عمَت أرجاء الوطن وغرست في النفوس لا شيء يستطيع اقتلاعها.

الوجه الثاني: لم + يفعل

ومن أمثلة هذه الصيغة ما ورد في قصيدة **الردة في ثوب قشيب**، يقول الشاعر:

وَالسَّيْفُ بَطَلٌ

لَمْ يَهْدَأْ لَمْ يَخْمَدْ[1]

أبانت هذه الصيغة المركبة (لم يهدأ، لم يخمد) عن ذلك الزمن الذي كانت فيه الجزائر تحت وطأة المستعمر وكيف أنّ أبنائها دافعوا وضحَوا بأنفسهم من أجل أن تنعم البلاد بالأمن والاستقرار، فالشاعر هنا ينفي انطفاء تلك الشعلة الموقدة فهي لا تزال ملتهبة وكذلك السيف لا يزال حادا في وجه مستحقيه .

الصنف الثاني: قد + فعل (تام أو ناقص)

وقد أثبتت هذه الصيغة حضورها في الديوان من خلال قصيدة **حب البيضاء إلى الأبد**، يقول الشاعر:

وَطَنِي يَا فَخْرًا مَسْطُورًا قَدْ كُنْتَ لِإفْرِيقْيَا نُورًا [2]

وكذلك قوله في قصيدة **صرخات أوراسية** :

السُّحُبُ فِيْكَ عَقِيمَةٌ وَالمَاءُ حَوْلَكَ قَدْ نَضَبْ [3]

تجلت هذه الصيغة في الشكل (قد + كنت) و (قد + نضب)، ففي البيت الأول يسرد الشاعر الانتصارات المحققة ويثني على تلك المفاخر التي جعلت من الوطن نورا يسطع على البلدان الأخرى نظرا لذلك الصدى الذي أحدثته انجازات أبناء الوطن، في

---

[1] الديوان : ص 126.

[2] المصدر نفسه : ص 32.

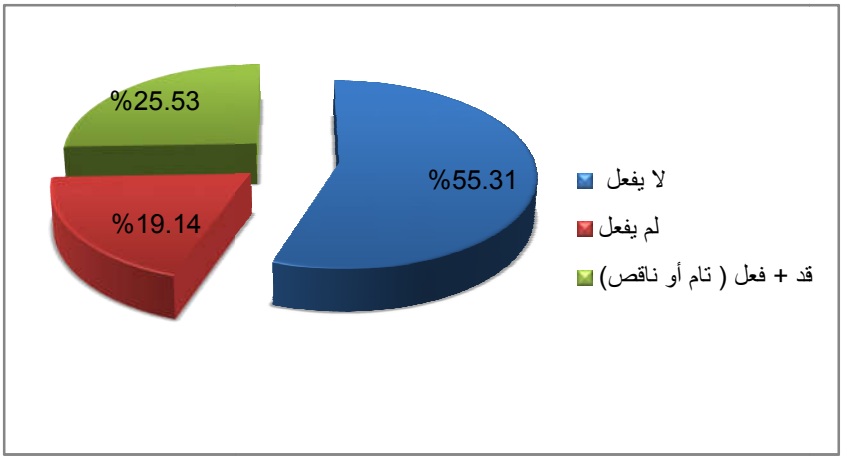
[3] المصدر نفسه : ص 55.

حين الآن قد انطوى عهد ذلك المجد، فقد عقمت السحب ونفذ الماء وشحبت الأرض فالشاعر يأمل عودة الأيام الغوالي التي تنشرح معها النفس ويطمئن لها الفؤاد .

والآن نصنف الصيغ المركبة ونحصيها في الجدول الآتي:

الصيغة	عدد ورودها	نسبتها	دلالتها
لا يفعل	78	%55.31	الثبات والسكون
لم يفعل	27	%19.14	الدوام والاستمرارية
قد + فعل (تام أو ناقص)	36	%25.53	الرفعة والتمني
المجموع	141	%99.98	

جدول يوضح مجموع الصيغ الصرفية المركبة



دائرة نسبية توضح مجموع الصيغ الصرفية المركبة

بعد رصدنا للصيغ الصرفية المركبة والتمعن في أغراضها وإيحاءاتها نستخلص أنها كانت عبارة عن ترجمة لأماني مكبوتة في نفس الشاعر يأمل تحققها في الحاضر لنسترجع مجدنا الضائع الذي لوثته أيادي مغتصبي الوطن .

2/ بنية الأسماء :

أ- **اسم الفاعل:** وهو "وصف يؤخذ من مضارع مبني للفاعل للدلالة على من أحدث الفعل، أو قام به الفعل"[1] .

وقد اجتاح معظم قصائد الديوان مثل قصيدة **جيش الشعب**، يقول الشاعر:

يَا جَيْشَ الشَّعْبِ وَيَا ذُخْرًا لِلْشَّعْبِ الحَافِظِ لِلْنَسَبِ

يَا وَارِثَ مَجْدٍ وَضَّاءٍ يَتَجَدَّدُ عِزًّا فِيْ الحَقَبِ [2]

وظَّف الشاعر هنا اسم الفاعل وقد برز من خلال المفردتين(الحافظ، وارث) وهو بذلك يصف لنا الجيش الوطني وكيف أنه يحاول حماية الوطن والممتلكات كما فعل الشهداء أثناء الثورة التحريرية المجيدة، فالشاعر يمدح تلك الخصال الحميدة المتجذَرة في أبناء الوطن والتي أرسى قواعدها السابقون وأصبحت مشعلا يهتدى به في الظلمات.

وكذلك قوله في قصيدة **أغنية النخيل** :

يَا نَخِيلًا عَرَفْتُ فِيكَ التَّحَدِي

سَيِّدٌ أَنْتَ شَامِخٌ فِيْ طُلُوعِكَ[3]

---

[1] عبد الصبور شاهين: المنهج الصوتي للبنية العربية ،مؤسسة الرسالة ،بيروت ،(د ط) ، 1980 ،ص 114.

[2] الديوان: ص 91.

[3] المصدر نفسه: ص 69.

ونجد اسم الفاعل هنا هو (شامخ) وقد استدلَ به الشاعر على تلك الصراعات والنزاعات التي تحدث داخل الوطن وأنه مهما حدث سنبقى كنخلة جذورها في الأرض وفروعها تعانق السماء فقد رمز بالنخيل لما لديه من خاصية التحمَل والأصالة والشموخ كذلك هم أبناء الوطن يعتبرون وحدة متماسكة لا تفصلها المكائد.

ب-اسم المفعول:

وهو:"صفة تؤخذ من الفعل المجهول، للدلالة على حدث وقع على الموصوف بها على وجه الحدوث والتجدد، لا الثبوت والدّوام".[1]

ومن مواضع انتشاره في الديوان ما ورد في قصيدة **الردة في ثوب قشيب،** يقول الشاعر:

السَّيْفُ بَطَلٌ

مَا دَامَتْ قِطْعَةُ خُبْزٍ مَسْرُوقَةٍ

مَادَامَتْ بَسْمَةُ طِفْلٍ مَحْرُوقَةٍ

مَادَامَ الرَّاقِصُ وَالمَعْزُوفُ بِغَيْرِ نَسَقٍ[2]

استند الشاعر على صيغة اسم المفعول وتمثلت في الألفاظ (مسروقة، محروقة، المعزوف)، ليشرح ذلك الحال الذي طرأ على البلاد فألهب نيران الفتنة والدعاية التي ضربت الأمن والاستقرار فشرَدت وجوَعت لذا وجب رفع السيف للتصدي ورد الاعتبار وقد دل اسم المفعول على الحالة النفسية المضطربة للشاعر والتي عكستها تلك الألفاظ المختارة .

ويقول أيضا في قصيدة **حب البيضاء ..إلى الأبد :**

---

[1] مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية ،ج1، المكتبة العصرية ،بيروت ، ط 39، 2001، ص 182.

[2] الديوان: ص 126.

مَنْ يَرْضَى عَيْشًا فِيْ ضَعَّةٍ مَرْفُوض مِنِّي ..مِنْ بَلَدِي[1]

جاء اسم المفعول (مرفوض) كذلك ليؤكد على مدى إصرار الشاعر على تنقية تلك النتوءات التي تحدث ضجة وتضرب هدوء وسكينة الوطن، من طرف أشخاص رضوا عيش حياة الرضوخ والهوان .

ج- صيغة المبالغة:

وهي "صيغ تدل على الحدث وفاعله أو من اتصف به، كما يدل اسم الفاعل تماما غير أنها تزيد عن اسم الفاعل في دلالتها على المبالغة والتكثير".[2]

ومن نماذج ورودها في الديوان ما ورد في قصيدة **وطني العملاق**، يقول الشاعر:

وَالْفِتْنَةُ دَاءٌ يَا وَطَنِي قَتَالٌ يَنْمُو فِي المِحَنِ[3]

ويقول أيضا:

وَالرَّأْيُ الْآخَرُ صَارَ لَنَا رَأْيًا فَوَّاحًا بِالْفِتَنِ [4]

صيغة المبالغة في هذين البيتين هي كل من (قتّال، فوّاحا)، وقد وردتا على وزن (فعّال) وهذه الصيغة كثيرة الاستعمال والشيوع، لأنها تبرز المعنى بشكل جلَي وواضح وتوصله للمتلقي في أحسن صورة، فالشاعر هنا يصف الفتنة بالدَاء المفتك الذي ينهك الجسد حتى الموت وقد عبّرت صيغة المبالغة عن ذلك الموقف الذي يتحدث عنه الشاعر.

وهذا الجدول يلخص لنا مجموع بنية الأسماء الواردة في الديوان:

بنية الأسماء	عدد ورودها	نسبتها	دلالتها
اسم الفاعل	69	%57.98	الرفعة والسمو

---

[1] الديوان: ص 31.

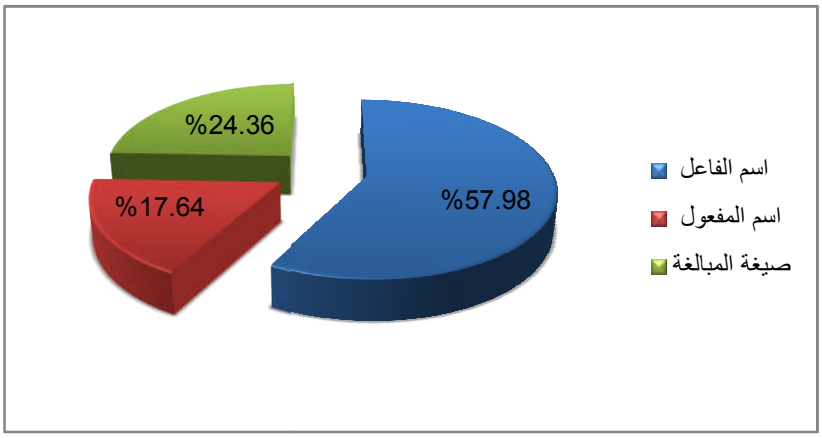
[2] أيمن أمين عبد الغني: الصرف الكافي ،دار ابن خلدون ،الإسكندرية ،ط1 ، 1999 ،ص 193.

[3] الديوان: ص 37.

[4] المصدر نفسه: ص37.

اسم المفعول	21	%17.64	الدقة في الوصف
صيغة المبالغة	29	%24.36	الكثرة والجمع
المجموع	119	%99.98	

جدول يوضح مجموع صيغ بنية الأسماء



دائرة نسبية توضح توزع مجموع صيغ بنية الأسماء

بعد القيام بإحصاء لمجموع أبنية الأسماء نلاحظ أن اسم الفاعل قد احتل الصدارة من حيث الاستعمال، وطفح على غيره من الأبنية الأخرى، وإن دلّ ذلك على شيء إنما يدل إلى تركيز الشاعر على ضرورة استمرار تلك الصفات التي تحلى بها الرجال والنساء في زمن عرف التوتر وبالرغم من ذلك أعلوا الشأن ورفعوا الميزان فهو يأمل استمرارية ذلك الصمود وعدم زواله واندثاره في الزمن الحاضر الذي بات مخيبا للآمال.

ثانيا: البنية النحوية:

في هذا الموقف سيتم التطرق إلى دراسة الجملة وكل أجزائها المكونة لها، بوصفها الركيزة الأساسية التي يقوم عليها الكلام، وتؤدي وظائف ودلالات مختلفة داخل النص .

إذ أنّها ومنذ القدم عرفت تضاربا في ضبط وتحديد مفهوم لها، لكنَنا لن نغوص في ثنايا الأمر لأنّنا لسنا بصدد التأصيل لها، وإنّما سنقدم لها تعريفا عند **المبرّد** بوصفه أوّل من استخدم مصطلح الجملة، حيث قال: " إنّما كان الفاعل رفعا، لأنّه هو والفعل جملة يحسن عليها السكوت، وتجب بها الفائدة للمخاطب "[1]، هذا عند القدماء .

أما فيما يتعلق بنظرة المحدثين من اللغويين العرب فإنّنا نجد **إبراهيم أنيس** قدّم تعريفا للجملة بقوله: "إنّ الجملة في أقصر صوَرها هي أقل قدر من الكلام يفيد السامع معنى مستقلا بنفسه، سواء تركب هذا القدر من كلمة واحدة أو أكثر"[2] .

من هذا المنطلق نرى أنّ مفهوم الجملة سواء كان عند القدماء أو المحدثين قد ارتبط بالفائدة التي يحصل عليها المخاطب، والتي ينجرَ عنها معنى يؤدي دلالة تفي بالغرض بعدها وظيفة تقوم بترجمة ما ينتاب المتكلم من أفكار وأحداث يتم بواسطتها إيصالها إلى المتلقي .

وبعد تقديم مفهوم للجملة نحاول الكشف عن أغوارها في الديوان بعد أن قمنا بتقسيمها إلى قسمين هما: الجملة الاسمية والجملة الفعلية.

1-الجملة الاسمية:

---

[1] المبرد: المقتضب ،تح : عبد الخالق عظيمة ،ج1، منابع الأهرام ،مصر ،(دط) ، 1968،ص146.

[2] إبراهيم أنيس: من أسرار اللغة ،مكتبة الأنجلو المصرية ،القاهرة ،ط6 ، 1979 ،ص 276،277.

لقد تناولت الأبحاث والدراسات النحوية العربية مفهوم الجملة الاسمية في بابي: المبتدأ والخبر والنواسخ، وذلك من خلال تأديتها لوظائف نحوية حسب السياق الذي وردت فيه ، ومن أبرز التعريفات نأخذ تعريف **ابن هشام** الذي يقول فيه:

" فالاسمية هي التي صدرها اسم كزيد قائم، وقائم الزيدان."[1]

وتعرف كذلك بأنّها: "الجملة الاسمية هي التي لا يكون المسند فيها فعلا ولا جملة"[2] ومنه نقول أنّ المكوّنات الأساسية للجملة الاسمية ركنان هما: المسند إليه والمسند (المبتدأ والخبر) هذا في أساس تركيبها ولكن قد تلحق بهما إضافات ومتعلقات.

ولقد توزّعت في الديوان بأنماط متنوعة حسب الحاجة التي دعت إلى ذلك، هذا ما سنحاول معرفته من خلال دراستنا للجملة الاسمية بعد التمعن في قصائد الديوان.

1.1- الجملة الاسمية البسيطة:

يمكننا تحديد الجملة البسيطة بالنظر إلى مكونات عناصرها اللغوية إن لم توجد عملية إسناد ثانية في أحد عنصريها الأصليين، أو في بعض عناصرها المتمّمة عدّت من رؤية نحوية بسيطة.[3]

ومن نماذج ورودها في الديوان تجلّيها حسب أنماط مختلفة إذ نجد في قصيدة **نوفمبر جديد**، يقول الشاعر:

هُمْ النَّارُ حِينَ الْوَغَى يَلْتَظِي هُمْ الرَّعْدُ فِي الحَقَبِ الرَّاعِدَةِ

---

[1] ابن هشام الأنصاري: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ،م 2، دار الكتب العلمية ،بيروت ،لبنان ،ط1 ،1998 ، ص7.

[2] محمود أحمد نخلة: مدخل إلى دراسة الجملة العربية ،دار النهضة العربية ،بيروت ،لبنان ،(د ط) ،1988 ، ص25.

[3] محمد كراكبي: بنية الجملة ودلالاتها البلاغية ، عالم الكتب الحديث ، إربد ، الأردن ، ط1 ،2008، ص 22.

هُمْ الصَّفْعُ لِلْطَّامِعِينَ وَهُمْ قُسَاةٌ عَلَى الزُّمْرَةِ الزَّائِدَةِ

هُمْ الوَارِثُونَ لِأَمْجَادِنَا هُمْ الحَامِلُو الرَّايَةَ المَاجِدَة [1]

وقد ورد **تركيب الجملة الاسمية البسيطة** هنا على شكل :

- (هم) ضمير منفصل في محل رفع مبتدأ والخبر (النار).
- (هم) ضمير منفصل في محل رفع مبتدأ والخبر (الصفع).
- (هم) ضمير منفصل في محل رفع مبتدأ والخبر (الوارثون).

وأيضا قوله في قصيدة **وطني العملاق** :

الْفِتْنَةُ دَاءٌ يّا وَطَنِي قَتَالٌ يَنْمُو فِي المِحَنِ[2]

- مبتدأ مفرد (الفتنة) والخبر مفرد (داء).

أما قوله في قصيدة **يا شهر ليتك لم تعد** :

الْنَّصْرُ جَلَّلَ هَامَنَا وَ أَحَاطَنَا الْعَيْشَ الْرَغَدْ [3]

- مبتدأ مفرد (النصر) والخبر جملة فعلية (جلل هامنا).

2.1. الجملة الاسمية المنسوخة :

وهي كل جملة صدرت بناسخ حرفي ك (إنَّ)، والفعلي ك (كان)، ويتمثل بناؤها النحوي في الأنماط الآتية:

في قصيدة **الجزائر تبكي في العيد**، يقول الشاعر:

إِنَّ الْجَزَائِرَ مُزِّقَتْ أَوْصَالَهَا إِنَّ الْجَزَائِرَ جُرِّعَتْ أَشْجَانَا [1]

---

[1] الديوان: ص42.

[2] المصدر نفسه: ص37.

[3] المصدر نفسه: ص93.

وقوله أيضا في قصيدة **صرخات أوراسية** :

كَانَ الْسَّلاَمُ مُرَفْرِفًا فِيْنَا- وَفِيْنَا يَلْتَهِبُ [2]

جاء الترتيب على الشكل الآتي:

- حرف مشبّه بالفعل (إنّ) + اسمها مفرد (الجزائر) + خبرها جملة فعلية (مزقت أوصالها).
- فعل ماض ناقص (كان) + اسمها (السّلام) + خبرها (مرفرفا) .

بعد هذا الطرح نخلص إلى أنّ الجملة الاسمية قد ظهرت بصور مختلفة دالة على تلك العلاقة الوطيدة بين الشاعر والوطن، والتي جسّدتها مجموعة الأفكار، التي قام الشاعر ببثّها في القصائد، التي أوضحت وأبانت عن نفسية الشاعر ورغبته الملحَة في تثبيت وتأصيل تلك القيم والمزايا الحميدة، فلجأ للمركّب الاسمي، باعتبار أنّ "الاسم لخلوَه من الزمن يصلح للدّلالة على عدم تجدّد الحدث ، وإعطاءه لونا من الثبات لأنَ في اختيار الاسم للتعبير عن المعنى نوعا من ثبات المعنى".[3]

هذا ما حدث مع الشاعر في محاولته لترسيخ وتأكيد الصفات التي رسمت بلاد الجزائر، وفي قوله (هم النار حين الوغى ...) هنا يثبت الهيئة والصورة التي يظهر عليها أبناء الوطن حينما يغتال الوطن ويداس بأقدام سافحة فهم في ذلك أسود لا تخشى فريستها ثم يعقد مقارنة بين الماضي الزاهر (النصر جلّل هامنا، كان السلام مرفرفا) وبين الحاضر المؤلم الذي يفزع ناظريه (إنّ الجزائر تبكي مزّقت أوصالها) فهو يدعو إلى ضرورة العودة والتشبث والتمسَك بمبادئ الأوَلين .

---

[1] الديوان: ص 106.

[2] المصدر نفسه: ص57.

[3] أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث ،دار غريب ،القاهرة ،ط1 ،2001 ،ص153.

ومنه نقول إنَّ المركّب الاسمي قد أضحى لوحة رسمت أوشاما باتت رمزا باعتبار أنّ الوطن هو المستقر والمستودع فهذا أمر ثابت لا جدال فيه فقد أحسن الشاعر في اختيار جمله التي ساعدته على إيصال مراده .

2. **الجملة الفعلية :**

لقد تمّ التطرّق إليها في بابي الفاعل و المحل، وقد عرّفها **ابن هشام** قائلا:

"الفعلية التي صدرها فعل كقام زيد، وضرب اللص، وكان زيد قائما، وظننته قائما، ويقوم زيد وقم."[1]

وتعرّف أيضا بأنّها "هي التي يكون فيها المسند فعلا لا جملة".[2]

والجملة الفعلية باعتبار الزمن تنقسم إلى ثلاثة أنواع :

1.2. **الجملة الفعلية الماضية:**

ونجدها منتشرة في جلَ القصائد معبّرة بذلك عن وقائع الماضي وأحداثه التي سردها الشاعر على شكل مشاهد، منها ما ورد في قصيدة **الرّدة في ثوب قشيب**، يقول الشاعر:

مَنْ سَرَقُوا خُبْزَ الْفُقَرَاءِ

أَبَاحُوا تَجْوِيعَ الْأَطْفَالِ

مَنْ نَكَصُوا الأَدْبَارِ

دَاسُوا الأَفْرَاحَ وَأَمَالَ الأَزْهَارِ[3]

ورد تركيب هذا المقطع الشعري على النّحو الآتي :

---

[1] ابن هشام الأنصاري: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ،م2 ،ص 7.

[2] محمود أحمد نخلة: مدخل إلى دراسة الجملة العربية ، ص25.

[3] الديوان: ص 126.

- (من) اسم موصول في محل رفع مبتدأ + فعل ماض (سرق) + ضمير متصل في محل رفع فاعل (الواو) + مفعول به (خبز) + مضاف إليه (الفقراء)، والجملة الفعلية (سرقوا خبز الفقراء) في محل رفع خبر.
- فعل ماض (أباح) + ضمير متصل في محل رفع فاعل (الواو) + مفعول به (تجويع) + مضاف إليه (الأطفال).
- فعل ماض (داس) + ضمير متصل في محل رفع فاعل (الواو) + مفعول به (الأفراح) + اسم معطوف (وآمال) + مضاف إليه (الأزهار) .

ويقول كذلك في قصيدة **الفرحة الكبرى** :

وَانْتَصَرْنَا الْأَمْسَ قَهْرًا حِيْنَمَا طَفَحَ الْكَيْلُ فَخُضْنَاهَا ضِرَامَا

وَانْتَصَرْنَا الْيَوْمَ قَهْرًا حِيْنَمَا أَخَذَ الشَّعْبُ بِأَيْدِيهِ الزِّمَانَا [1]

وقد ظهر تركيب البيتين من خلال :

- فعل ماض (انتصر) + فاعل (ضمير متصل (النون))+ ظرف زمان مفعول فيه (الأمس) + حال (قهرا).
- فعل ماض (انتصر) + فاعل (ضمير متصل (النون)) + ظرف زمان مفعول فيه (اليوم) + حال (قهرا).

وبالتالي ورود الأفعال الماضية كانت دلالة على شدّة القسوة و البشاعة التي تعرّضت لها الجزائر في زمن الحقبة الاستعمارية من جهة والأحداث التي وقعت داخل الوطن وكان سببها أبناؤه الذين أغرتهم الحياة بملذاتها، فداسوا على إخوانهم من جهة أخرى.

2.2. الجملة الفعلية المضارعة :

[1] الديوان: ص124.

وقد انتشرت هي الأخرى في الديوان حيث نجد في قصيدة **نوفمبر جديد**، يقول الشاعر:

وَيَغْرُبُ عَنَّا الزَّمَانُ الشَّقِيُ وَنَسْعَدُ بِالْثَّوْرَةِ الْوَالِدَةِ

وَنَصْنَعُ مِنْكَ نُوفَمْبَرَ آخَرَ بِالْحُبِّ بِالْقِمَّةِ الْرَّائِدَةِ [1]

نجد التركيب قد جاء على شكل :

- فعل مضارع (يغرب) + جار ومجرور (عنّا) + فاعل مؤخر (الزمان) + صفة (الشّقي).
- فعل مضارع (نسعد) + الفاعل ضمير مستتر تقديره(نحن)+ جار ومجرور (بالثورة) وهو مضاف + مضاف إليه (الوالدة).
- فعل مضارع (نصنع) +الفاعل ضمير مستتر تقديره(نحن)+ جار ومجرور (منك) + مفعول به (نوفمبر) + صفة (آخر).

ويقول كذلك في قصيدة إلى **أدعياء النضال** :

وَيَغْتَرُ بَعْضُ ضِعَافِ الْعَزَائِمِ يَنْحَازُ لِلْشَّرِ وَلاَ يَشْعُرُ

وَيَسْكُتُ حَقْلِي عَنْ غُصَّةٍ وَيَجْتَاحُنِي أَلَمٌ غَائِرٌ [2]

برز التركيب على شكل:

---

[1] الديوان: ص42.

[2] المصدر نفسه: ص 28،29.

- فعل مضارع (يغتر) + فاعل (بعض) وهو مضاف+ مضاف إليه (ضعاف) وهو مضاف + مضاف إليه (العزائم).
- فعل مضارع (ينحاز) + فاعل (ضمير مستتر تقديره هو) + جار ومجرور (للشر) + واو العطف +(لا) النافية + فعل مضارع (يشعر) + فاعل(ضمير مستتر تقديره هو).
- فعل مضارع (يسكت) + فاعل (حقلي) + جار ومجرور (عن غصة).

لقد جاء الفعل المضارع دالا على التفاؤل والأمل والطموح (يغرب الزمان الشقي)، (نسعد بالثورة الوالدة)، بالرغم من وجود بعض المنعطفات الصغيرة إلا أنّ الشاعر متفائل لأنّ الشعب الجزائري كالورقة الخضراء لا تسقط مهما هبّت العواصف فالطريق إلى العلا لم يكن يوما مستقيما دائما هناك عثرات وجب على الإنسان اجتيازها.

3.2. الجملة الفعلية الأمرية:

الأمر هو:"طلب حصول الفعل".[1]

وقد وردت هذه الجملة في الديوان من خلال قصيدة **صرخات أوراسية**، يقول الشاعر:

إِضْرِبْ فَإِنَّكَ مُفْلِحٌ بِالْضَرْبِ فِيْمَنْ قَدْ نَصَبْ

إِضْرِبْ فَإِنَّكَ حَارِسٌ لِلْحَقِ .. وَالْحَقُ نُكِبَ[2]

وقد جاء التركيب على الشكل الآتي :

- فعل أمر (إضرب) + فاعل (ضمير مستتر تقديره (أنت)) + حرف مشبه بالفعل (إنّ) + اسمها (ضمير متصل الكاف) + خبرها (مفلح).
- فعل أمر (إضرب) + فاعل (ضمير مستتر تقديره (أنت) + حرف مشبه بالفعل (إنّ) + اسمها (ضمير متصل الكاف) + خبرها (حارس).

---

[1] عبده عبد العزيز قلقيلة: البلاغة الاصطلاحية ،دار الفكر العربي ،القاهرة ،ط3 ، 1992 ،ص 150.

[2] الديوان: ص 59.

وكذلك جاء الأمر في صيغة الدعاء و التضرّع، حيث نجد في قصيدة **يا شهر ليتك لم تعد**، قول الشاعر:

رُحْمَاكَ يَا رَبّ الْسَّمَوَاتِ الْعُلَى المَدَد المَدَد

أَعِدْ الإِخَاءَ لِإِخْوَةٍ أَعِدْ العُقُولَ لِمَنْ فَقَدَ

أَعِدْ الهَنَاءَ لِشَعْبِنَا لِلْأُمِ وَلِلْأَبِ لِلْوَلَدِ [1]

وقد تجلّت بنية تركيب الجملة الأمرية على نحو :

- فعل الأمر (أعد) + فاعل (ضمير مستتر تقديره (أنت))+ مفعول به (الإخاء) + جار ومجرور (الإخوة).
- فعل الأمر (أعد) + فاعل (ضمير مستتر تقديره (أنت))+ مفعول به (العقول) + حرف الجرَ (ل) + اسم موصول في محل جر اسم مجرور (من) +فعل ماض (فقد) + فاعل (ضمير مستتر تقديره (هو).
- فعل الأمر (أعد) + فاعل (ضمير مستتر تقديره (أنت)) + مفعول به (الهناء) + جار ومجرور (لشعب) وهو مضاف + مضاف إليه (ضمير متصل النون).

من خلال هذه المقتطفات الشعرية نلاحظ أنَ فعل الأمر قد عبَر عن حالة الشاعر وهو يطلب من الجلاَد ضرورة مواصلة الضرب لإيقاظ النفوس التي غرقت في بحر الحياة غير مبالية بالآثار والعواقب الناجمة عن ذلك والتي بالتأكيد ستكون وخيمة.

كما نجد أيضا أنّ فعل الأمر قد خرج عن دلالته الأصلية (الأمر) إلى الدعاء إلى الله تعالى لهداية البشر ولاطمئنان النفوس بنشر المحبة والأخوة وروح التعاون والتضامن.

---

[1] الديوان: ص 95.

وبعد تفحصنا لجانب التركيب استخلصنا أن الجملة الفعلية قد طغت على الجملة الاسمية وشملت نسبة كبيرة من القصائد، وهذا دليل على أن نفس الشاعر متوترة وغير متَزنة فهو في بحث دائم عن التغيير والتجديد الذي يراه مفتاحا ضروريا وحتميا من أجل النهوض بالوطن والتمتع بحياة أفضل، فنحن شعب لا نرضى الذَل والهوان فقد كنّا ولا نزال أسيادا لا تركع إلا لخالقها .

ثالثا: البنية الدلالية:

يمثل المستوى الدلالي إحدى مستويات دراسة اللغة، ففيه يتم دراسة المعنى الذي تنتهي إليه جلّ المستويات الأخرى من خلال التَطرق إلى معاني الكلمات ودلالاتها إذ أنَنا في هذه المحطة سنقوم بدراسة للحقول والعلاقات الدلالية وأيضا الصورة الشعرية.

1- الحقول الدلالية:

لقد بدأت ملامح نظرية الحقول الدلالية في الظهور في عشرينيات القرن العشرين تقريبا، وتبلورت أفكارها مع مطلع الثلاثينيات وعلى وجه الخصوص عند علماء اللغة السويسريين والألمان منهم : جسبين (jespen) في سنة 1924 والعالم جولي (jolles) في سنة 1934 [1].

ومنه يعرّف الحقل الدلالي بأنّه: "مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها، وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها، مثال ذلك كلمات الألوان في اللغة العربية، فهي تقع تحت المصطلح العام لون ".[2]

---

[1] حسام البهنساوي: علم الدلالة والنظريات الدلالية الحديثة ،مكتبة زهراء الشرق ،القاهرة ،ط1 ، 2009 ،ص73.

[2] أحمد مختار: علم الدلالة ،عالم الكتب ،القاهرة ،مصر ،ط5 ،1998 ،ص79.

أما **خليفة بوجادي** فيقول أنّ الحقل الدلالي هو: "مجموعة مرتبطة الدلالة وتقع تحت مصطلح عام ، أو هو مجموعة من المفاهيم تتبني على علائق لسانية مشتركة ويمكن أن تكون بنية من بنى النظام اللساني نحو حقل الألوان، وحقل مفهوم المكان والزمان".[1]

وبالتالي نلمس أنّ الحقول الدلالية ماهي إلا استنباط للمفردات الموجودة في النص الشعري وتضمينها وتصنيفها ضمن حلقات تجمع فيما بينها علاقات معينة تربطها ببعضها البعض .

ولكل شاعر معجمه الشعري الخاص به الذي يجعله يتفرد ببصمة تميَزه عن باقي الشعراء **ولعمر البرناوي** زاد معرفي خاص به ، هذا ما سنحاول دراسته والكشف عن أسراره من خلال التعرف على جملة الحقول الدلالية المستعملة من طرف الشاعر والواردة في الديوان من خلال الجدول الآتي :

حقل الطبيعة	حقل الحزن	حقل الحرب	حقل الحيوان	حقل أعضاء الإنسان
السحاب المطر	النكد الصراخ	الشهيد النضال	طائر ثعالب	الكبد جسد

[1] خليفة بوجادي: محاضرات في علم الدلالة مع نصوص وتطبيقات ،بيت الحكمة ،الجزائر ،ط1 ، 2009 ،ص186.

الأوراق	البلاء	الثورة	الذئاب	قلب
الأرض	ألم	درع	الطيور	الأذن
الرعود	المحن	جيوش	البلابل	الزند
العواصف	الفقر	الثائر	الأسود	اليد
السواقي	الظلم	المستعمر	الكلاب	عيون
الرياح	المصائب	العدو	القرد	الركبة
الضباب	العذاب	الجثث	الخفافيش	الجسم
الينابيع	أنين	النار	غربان	الروح
الأغصان	المرارة	البندقية	الذئاب	الذراع
الزهور	الجوع	الوغى	الحمل	اللسان
الإعصار	البكاء	السلاح	الحشرات	الظهر
براكين	العراء	الفداء	الخراف	الحلق
الصخور	الدمع	الجنود	النعاج	رأس
سراب	الطعن	جريمة		البطن
الماء	الغصص	المقاتل		الأنف
الورد	سوداء	أشلاء		الصدر
الشمس	الجراح	الجهاد		العروق
البدر	الشجن	الدمار		رمش
الجو		السيف		
الصحراء		الموت		
النخيل		الرصاص		
السماء		الدماء		

البحار الزلازل				

جدول يبين أهم الحقول الدلالية الواردة في الديوان

بعد رصدنا للحقول الدلالية التي انتشرت في الديوان برز لنا أنَ أكثر الحقول ورودا هو **حقل الطبيعة** وعناصرها المتنوعة، لكنَ الشاعر أخرجها عن سياقها الطبيعي ليعبّر بها عن دواخله ومكنوناته فكانت بمثابة رموز وإيماءات لمَح بها فأضفت نوعا من الحيوية على رصيده اللغوي وأعطت حلّة جميلة في بناء القصائد .

ومن أمثلة هذا الحقل ما ورد في قصيدة **إلى أدعياء النضال،** يقول الشاعر:

سَحَابٌ يَمُرُّ سَرِيعًا سَرِيعًا وَبَعْضُ الْسَّحَابَاتِ لَا تُمْطِرْ

وَأَرْضِي عَطْشَى بِرُغْمِ الْيَنَابِيعِ رُغْمَ الْسَّوَاقِي التِّي تَعْبُرُ

عَهِدْتُكَ تَبْتَسِمُ رغْمَ الْرُّعُودِ وَرغْمَ الْعَوَاصِفِ لاَ تُقْهَرْ [1]

فقد عبّر الشاعر هنا من خلال استخدام عناصر الطبيعة عن حالته الحزينة والتي ملأ الجفاف دفئها وعكّر الجوَ صفوها فأضحت جرداء تنمَ عن خيبة أمل.

ثم يظهر بعد هذا الحقل **حقل الحزن** الذي هو الآخر لقي حظّه الأوفر ونجد ذلك من خلال قصيدة **الجزائر تبكي في العيد،** يقول الشاعر:

يَا عِيْد قُلْ لِي هَلْ أَتَيْتَ تَرَانَا أَمْ جِئْتَ تَأْسُوا جُرْحَنَا ..تَنْعَانَا

يَا عِيْد عَفْوَكَ فَالْحَيَاةُ تَبَدَّلَتْ سَوْدَاء صَارَتْ مُرَّةً، قطْرَانَا[2]

---

[1] الديوان: ص 28.

[2] الديوان: ص106.

يتَضح من خلال هذين البيتين حزن الشاعر الدّائم من الحياة وتغيّراتها اللامرضيّة فقد شبّهها بالقطران شديد السّواد فالشاعر يتجرَع مرارة التقلّبات التي أنهكته مسبّبة جراحا عميقة، ثم نجد **حقل الحيوان** الذي استخدمه الشاعر راسما بذلك صورة الخيانة والغدر حيث نجد ذلك في قصيدة **أغنية النخيل**، يقول الشاعر:

يَا نَخِيلًا .. وَدِّعْ ذِئَابَ حمَانَا

تَتَخَفَّى لِقَنْصِ بَعْضِ ثِمَارِكَ

فَالْذِئَابُ مَهْمَا تَخَفَّتْ ذِئَابُ

أَوْ كِلاَبٌ.. تَجُوسُ عَبْرَ دِيَارِكَ[1]

من خلال هذا المقطع الشعري نلاحظ أنّ الشاعر قام بتوظيف الحيوان(الذّئاب) ليبرز به صفة الغدر والمكر التي أصبحت معادلا موضوعيا للحياة ووضعا حتميا يلجأ إليه الأفراد في هذا الزمن بعد أن سقطت الأقنعة وحتى الأوفياء (الكلاب) القلائل مسّهم الدّاء و أخلفوا العهد.

2- **العلاقات الدلالية:**

تتعدد العلاقات الدلالية بتعدد مستويات التحليل اللغوي، ويمثل كلا من الترادف والتضاد أحد أركان هذه العلاقات فقد حظيا باهتمام واسع في الدراسات القديمة والحديثة وأولاه الباحثين نصيبه الأوفر، فكيف تجسدت هذه العلاقات داخل الديوان؟

هذا ما سنحاول معرفته والكشف عنه من خلال دراستنا لعنصري الترادف والتضاد.

2-1- الترادف:

يقصد به: "اختلاف اللفظ واتحاد المعنى في كلمتين فأكثر، وبالتالي هو الألفاظ المختلفة والصيغ المتواردة على مسمى واحد كالليث والأسد، والخمر والعقار"[1] فالترادف يتيح لنا فرصة التعبير عن مسمى واحد بألفاظ متنوعة.

---

[1] المصدر نفسه: ص 70.

ومن نماذج تجلّيه في الديوان، ما ورد في قصيدة **الرّدة في ثوب قشيب**، يقول الشاعر:

يَا وَيْلَ الْشُّهَدَاءِ

صَارُوا عُنْوَانَ جَرِيمَة قُطَّاعَ طُرُقٍ

صَارُوا مَنْبَعَ إِزْعَاجٍ وَقَلَقٍ[2]

نلاحظ أنّ الكلمتين المترادفتين هما (إزعاج، قلق)، فقد دلتا على حالة الحيرة والاندهاش التي وقع فيها الشاعر مستغربا كيف انعكس الوضع وأصبحت تضحيات الشهداء الأبرار مجرد مصدر قلق تلهو بها أيادي ملطخة بالدماء تحت شعار حماة الوطن.

ويقول أيضا في قصيدة **يا راعي الأغنام:**

وَلَنْ أَملَّ الْسَّيْرَ وَالْلِّهَاثَ

وَلاَ مِنَ الْصِّيَاحَ وَالْصُرَاخَ

لاَبُدَّ أَنْ يَسْمَعَنِي[3]

ورد الترادف بين الكلمتين (الصياح، الصراخ)، فكلاهما يحمل معنى الألم الذي يجتاح النفس فتطلق العنان بالصراخ وإحداث دوي ليؤثر في الطرف المقصود، وفي الآن ذاته دلت اللفظتين على نفس الشاعر الطيبة التي لا تأبى الذل والهوان بل تفضل البوح وكشف الحقائق المسكوت عنها.

2-2-التضـاد:

---

(1) عبد الناصر بوعلي: العلاقات الدلالية في شعر مفدي زكريا ،دار هومة ،الجزائر ،(دط) ،2014 ،ص 105.

(2) الديوان: ص 129.

(3) المصدر نفسه: ص 89.

يقصد به "أن يعبر اللفظ عن معنيين ضدين دلالة مستوية مع قرينة تحدد أيهما أراد المتكلم"[1]، والتضاد يزيد المعنى وضوحا، فهو يكون بين شيئين لا يمكن أن يجتمعا في زمن واحد وتضادهما يضفي للقارئ تصورا وقربا للمعنى.

ومن مظاهر تجلّيه في الديوان ما ورد في قصيدة **عندما يكون المرء أكلة في مأدبة**، يقول الشاعر:

صَدِّقُونِي

صِرْتُ لاَ أُدْرِكُ لِلْمَجْدِ وَلِلْذُلِ فَوَارِقُ

وَ اسْتَوَى الجِدُ مَعَ الْهَزَلِ

وَلاَ فَرْقَ لَدَيْنَا[2]

نجد أنَّ التضاد قد وقع بين الكلمات الآتية (المجد والذل، الجد والهزل) فقد عقد الشاعر مقارنة بين هذه الثنائيات ليبرز معاناته التي تنتابه من هذا الزمن الذي تساوت فيه القيم النبيلة بالرذيلة، وأصبح الشخص يتراوح بين حقيقة ووهم، سببها زمن كثر فيه النفاق وحشدت بين أفراده النميمة وحب الذات التي جعلته مجرد حلقة فارغة يدور فيها الأشخاص ويا حظه من فلت من مصيدة طاحنة.

ويقول أيضا في قصيدة **أغنية النخيل:**

الْخَفَافِيشُ هَزَّهَا نَبْضُ خَيْرٍ

تَخَفَّتْ... تَبَرْقَعَتْ... ثُمَّ لاَحَتْ

أَنْتَ أَدْرَى بِظَاهِرٍ... وَبِسِرِّ[3]

فالتضاد كان بين اللفظتين(بظاهر، بسر) فالشاعر هنا رمز لأعداء الوطن بالخفافيش التي تظهر بمجرد حلول الظلام لتعمل عملها الدنيء وتختفي في النهار، ولكن

---

[1] عبد الواحد حسن الشيخ: العلاقات الدلالية، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، الإسكندرية، ط1، 1999، ص 77.

[2] الديوان: ص 81.

[3] الديوان: ص 69.

بالرغم من حيلتها الشنيعة إلا أنَ مكرها لا يستمر ولا يطول فكلا من الباطن والظاهر مكشوف ومعلوم، وقد جسدت هذه اللفظتين وأكدتا ما يسعى الشاعر إلى إيصاله.

ومنه نجد أنَ هذه العلاقات الدلالية التي مثّلها عنصري الترادف والتضاد قد زادت الديوان تنوعا وأضفت عليه مسحة جمالية وأحدثت نوعا من الحيوية والحركة زادت من جمال بناء القصائد، ودلت على جدارة الشاعر وحسن توظيفه لهذه الألفاظ.

فالترادف جاء دلالة على الثروة اللغوية الهائلة التي يمتلكها الشاعر من خلال التلاعب والرقص على مستوى المعاني المختلفة للكلمة الواحدة دون إحداث خلل أو فجوة تحس القارئ بتكرار للكلمة.

أمَا التضاد فقد دلَ عن الحالات الشعورية المختلفة التي اجتاحت الشاعر في ظل زمن الاحتكار والتسلط ونكران الجميل.

ومما تتقدم نقول أنَّ، كلّا من البنية التركيبية والدلالية قد احتوت على مضامين دلالية قيّمة حيث أنَ الجانب الصرفي كان ورود الصيغ فيه متنوعا كل صيغة حملت في طياتها معنى يعكس حدثا أو غاية ما، و بالنسبة للجانب النحوي برز ذلك التناوب بين الجملة الفعلية والاسمية فأبان ذلك عن انصراف جل الدلالات إلى الحالة النفسية المتعبة للشاعر، وبالنسبة للدلالي فقد أوضح المعجم الشعري للشاعر عمر البرناوي عن ثرائه اللغوي وتنوعه .

ثالثا : الصورة الشعرية

لقد كثرت الدراسات التي تناولت الصورة الشعرية بعدها اللقطة التي يسجلها الشاعر في موضع معين ويضفي عليها تلك المسحة الخيالية التي يمزجها بذوقه وثقافته فتبرز حلة في التصوير الفني ذات معنى مبطَّن.

وتعرف الصورة الشعرية بأنَّها: "كلام مشحون شحنا قويا يتألف من عناصر محسوسة، خطوط، ألوان، حركة، ظلال تحمل في تضاعيفها فكرة وعاطفة أي أنها توحي بأكثر من المعنى الظاهر وأكثر من انعكاس الواقع الخارجي وتؤلف في مجموعها كلا منسجما"[1].

ويرى **أحمد مطلوب** أنَّ الصورة "هي طريقة التعبير عن المرئيات والوجدانيات لإثارة المشاعر وجعل المتلقي يشارك المبدع أفكاره وانفعالاته"[2].

وبالتالي الصورة الشعرية هي مدى جدارة الكاتب على تجاوز حدود المحسوسات إلى ما تتضمنه من دفقات شعورية ونفسية متأصلة في الذات المبدعة .

وسنسعى إلى دراسة مظاهر الصورة الشعرية في الديوان من خلال إبراز أهم الوسائل المستخدمة، منها: التشبيه والاستعارة.

1. **التشبيه:**

يعد التشبيه أحد التراكيب المجازية وهو "صورة تقوم على تمثيل شيء(حسي أو مجرد) بشيء آخر(حسي أو مجرد) لاشتراكهما في صفة(حسية أو مجردة)" [3].

وأركان التشبيه أربعة هي: المشبه والمشبه به، وأداة التشبيه ووجه الشبه.

ومنه فالتشبيه هو الجمع بين شيئين أو أكثر في صفة أو خاصية عبر علاقة معينة.

ومن الملاحظ هو تجلّي عنصر التشبيه في ديوان الشاعر عمر البرناوي ومن ذلك قوله في قصيدة **أغنية النخيل** :

كِبْرِيَائِي مَنِيعَةٌ كَجُذُوعِكَ

---

[1] عهود عبد الواحد العكيلي: الصورة الشعرية عند ذي الرمة ،دار صفاء ،عمان ،الأردن ،ط1 ،2010 ،ص24.

(2) أحمد مطلوب: الصورة في شعر الأخطل الصغير ،دار الفكر عمان الأردن ،(دط) ، 1985 ،ص35 .

(3) يوسف أبو العدوس: التشبيه والاستعارة ،دار المسيرة ،عمان ،الأردن ،ط1 ،2007 ،ص15.

وَسَمَوِي مُنَافِسٌ لِفُرُوعِكَ[1].

في هذا البيت شبه الشاعر كبريائه بالجذوع التي تكون محلقة في السماء وجذورها ضاربة في الأعماق، وقد وردت أركان التشبيه الأربعة، إذن هو تشبيه تام:

المشبه + أداة التشبيه + المشبه به + وجه الشبه .

(كبريائي (الكاف) (الجذوع) (الثبات والرفعة)

نلاحظ هنا أنَ غرض الشاعر من خلال هذا التشبيه هو إبراز أنَ ذاته رفيعة ومقاومة للأحقاد فهي تتعالى عن نمائم الأشخاص .

وكذلك قوله في قصيدة **يا نخلة ما مثلها أحد :**

قُلْتُ لَهُمْ

بِلاَدُنَا جَمِيلَةُ الْمَنَاظِرِ

لُؤْلُؤَةٌ يَهِيمُ فِي بَهَائِهَا

الْقَنُوعُ وَالْمُغَامِرُ [2].

ورد التشبيه هنا في لفظة (لؤلؤة)، فقد شبه الشاعر الجزائر باللؤلؤة في الجمال والثراء، وهو تشبيه بليغ حيث ذكر كلا من المشبه والمشبه به وحذف أداة التشبيه وساوى بين المشبهين (الجزائر، لؤلؤة) في الحسن والقيمة.

يبرز لنا من هذه التشبيهات أنّ الشاعر عمر البرناوي قد اتَخذ من التشبيه آلية لنظم صوره الشعرية وتغليفها بطابع إيحائي عكس تنوعا في الدلالات حسب الحالة الشعورية التي أفرزت الحدث .

2.الاستعارة :

تتميز الاستعارة بأنها ضرب من ضروب المجاز باعتبار أنَّها "نوع من التغيير

(1) الديوان: ص69.

(2)المصدر نفسه:72

الدلالي القائم على المشابهة" [1].

ولهذا تعد الاستعارة بأنَّها ليست فقط مجرد لون جمالي وإنما هي أداة يضمن بها الشاعر معانيه ومقاصده.

ومن أمثلة ورودها في الديوان، ما جاء في قصيدة **صرخات أوراسية**، يقول الشاعر:

الْسُّحُبُ فِيكَ عَقِيمَةٌ وَالْمَاءُ حَوْلَكَ قَدْ نَضَبْ[2].

وردت الصورة في قوله (السحب فيك عقيمة)، حيث شبه الشاعر السحب بالإنسان العقيم فقد استعار الشاعر هذه الصفة ليؤكد بها عن حالة الجفاف الذي خيم على الوطن إثر جفاف القلوب وقسوتها أوّلا لتحصد ما زرعت بزوال نعمة الرزق، حيث حذف المشبه به وهو (الإنسان) وترك أحد لوازمه (عقيمة) على سبيل الاستعارة المكنية، أمَّا سر جمالها فيكمن في تشخيص الشيء المعنوي في صورة محسوسة .

ويقول أيضا في قصيدة **أيوب ينزل ضيفا في الجزائر**:

الْجَهْلُ يَفْتِكُ بِالْنُفُوسِ وَلَا أَرَى عَجَبًا، فَجَهْلُ الْجَاهِلِيَةِ مُقْبِلُ[3]

تجلت الصورة في قوله (الجهل يفتك بالنفوس)، فقد شبه الشاعر الجهل بالداء الذي يفتك جسم الإنسان فيجعله هزيلا، كذلك هو الجهل ينخع في حياة البشر فانتشرت الأحقاد والعداوة بينهم فنما التشقق واضمحلت روح الأخوة والتعاون وطغت النميمة وذلك كله بسبب غياب الوعي وتفشي الجهل، وهنا حذف المشبه به وهو(المرض) وترك أحد لوازمه (يفتك) على سبيل الاستعارة المكنية.

ويقول أيضا في نفس القصيدة :

الْمَوْتُ يجري خَلْفَنَا مُتَرَبِّطًا وَالْخُبْزُ لَمْ نَلْحَقْ بِهِ فَنُهَرْوِلُ[1].

---

(1) ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي ،دار القلم العربي ، سوريا ،ط1 ، 1997 ،ص 250.

(2) الديوان: ص55.

(3)المصدر نفسه: ص117.

نلاحظ الصورة في قوله (الموت يجري)، حيث اسقط الشاعر همومه وآلامه على الموت مشخصا إياها إذ شبه الموت بالإنسان، حيث حذف المشبه به وترك احد لوازمه (يجري) على سبيل الاستعارة المكنية.

ويقول في قصيدة **نوفمبر جديد** :

تَعَالَيْتَ يَا شَهْر كُلَّ الْمَفَاخِرِ أَحْيَيْتَ فِينَا الرُؤَى الهَامِدَةَ

قَتَلْتَ الْمَخَاوِفَ حَتَّى غَدَا الشَّعْبُ لاَ يَرْهَبُ الْطغْمَةَ الْحَاقِدَةَ[2]

نلاحظ الصورة في قوله (قتلت المخاوف)، حيث شبه الشاعر المخاوف بالإنسان وحذف المشبه به وترك لنا احد لوازمه وهي(قتلت) على سبيل الاستعارة المكنية، فقد وظف الشاعر صفة القتل وهي احد صفات الإنسان وجسدها على المخاوف كوضع حد نهائي بقتلها وهي دلالة على شدة الصبر و التحمّل.

ونجد قوله أيضا في قصيدة **الجزائر تبكي في العيد:**

كَانَ الْصِّغَارُ مِنَ الْمَلاَئِكِ صُورَةً فِي الطُّهْرِ كَانُوا لِلْكِبَارِ جِنَانَا

نَسَجُوا مِنَ الْآَمَالِ كُلَّ جَمِيلَةِ وَغَدُوا بُنَاةً وَطَدُوا الأَرْكَانَ [3]

وردت الصورة في قوله (نسجوا من الآمال كل جميلة)، حيث شبه الشاعر الآمال بالثياب التي تنسج فحذف المشبه به ونرك احد لوازمه(نسجوا) على سبيل الاستعارة المكنية، فالأطفال صورة للأمل وبث روح التفاؤل فهم ينسجون الآمال كما ينسج العامل قماشه كلاهما في النهاية يتحصل على ثمرة جهده .

ومن هنا نقول، إنَ الشاعر عمر البرناوي قد وظّف الاستعارة المكنية بشكل مكثف فهي عبارة عن إشارات لغوية وفّق في بثّها مما خلق نوعا من الالتحام والانسجام في القصائد.

---

(1) الديوان: ص 117.

(2) المصدر نفسه: ص 41.

(3)المصدر نفسه: ص 106.

خاتمة

سعى هذا البحث إلى رصد البنيات الأسلوبية في ديوان "**من أجلك يا وطني**" للشاعر عمر البرناوي، من خلال التأمل والتفحص في خصائص كل بنية مع التحليل والشرح.

وعليه فقد أسفر البحث على جملة من النتائج هي كالآتي:

- تعد الأسلوبية منهجا نقديا قائما بذاته تسعى لرصد الجماليات في الخطاب الشعري.
- للأسلوبية اتجاهات متعددة المشارب، كل قطب فيها لديه نظريته وتصوره الخاص، لكن في نهاية المطاف تجتمع الآراء حول خاصية متفق عليها بأنها حقل يتم فيه كسر رتابة السائد والمألوف من خلال زمرة من الأدوات الإجرائية كالانزياح وغيره.
- أما عند الولوج في دراسة البنيات الأسلوبية في الديوان تطبيقيا نجد أن الشاعر قد احتكم إلى التناوب بين الشعر العمودي والشعر الحر في نسج بناء القصائد.
- ففي البنية الإيقاعية بدء من تواتر الأصوات ظهر لنا أنَ الأصوات المهجورة طغت على المهموسة، وذلك ليس عفويّا أو اعتباطا من الشاعر وإنما لديه دلالة على تلك النبرة الحادة التي تواكب الشاعر في نظم قصائده معتمدا على الأصوات التي تحدث ضغطا عند النطق بها مفسرة حالته الشعورية المتأرجحة بين الماضي الزاهر والحاضر المؤلم.
- أما بالنسبة للإيقاع الخارجي من وزن وقافية وروي، وبعد إحصائنا للبحور التي استخدمها الشاعر ظهر لنا أنه كان هناك تنوعا فيها، وقد احتل البحر البسيط الصدارة من ناحية التوظيف، وما لهذا البحر من خصائص ومميزات ساعدت الشاعر على تجسيد تجربته الشعرية، كذلك كلا من القافية والروي قد أحدث نغما موسيقيا خلق انسجاما وتوافقا بين كل قصيدة وغرضها.
- وعن الإيقاع الداخلي نجد أنَ التكرار قد عمل على إضاءة التجربة وتعميق الدلالات، باعتبار أنه تقنية جمالية حاملة لطاقات تعبيرية دلالية هائلة ذات أبعاد عميقة.

- وأما البناء الصرفي فقد لعب دورا جادا في إضفاء دلالات ومعان من خلال جملة الصيغ المتنوعة الواردة في الديوان، والتي عبرت عن حالة الشاعر وجاءت كل صيغة منها مجسدة لأثر ما، ومتباينة حسب المضامين المعبر عنها.
- وفيما يخص التركيب النحوي المتمثل في الجملة بنوعيها الفعلية والاسمية فقد غلبت الجملة الفعلية على قصائد الديوان دالة عن مختلف الأحداث التي بدورها تختلف حسب الأفعال وأزمنتها، وخاصة الفعل الماضي الذي وظفه الشاعر بكثرة محاكيا به الأحداث التي وقعت في الماضي والتي كان لها وقعا شديدا لا يمحى مع مرور الزمن، أما الجملة الاسمية فقد عبرت على ثبات الشعب الجزائري وصموده وغيرته على وطنه مهما تعددت الأسباب فالموقف واحد.
- يعد الجانب الدلالي بدء من الحقول الدلالية ثروة لغوية مشحونة الدلالات والتي اتسمت ألفاظها بالفصاحة وعدم التعقيد، فالشاعر لا يلقي ألفاظه جزافا وإنما هناك انسجام في تجاور الألفاظ مع بعضها البعض، مشكلة بذلك نسيج شعري مع سبك في المعاني.
- أما العلاقات الدلالية من ترادف وتضاد، فهي تبقى تأكيدا وإصرارا على الفوارق بين الماضي والحاضر والتي أوضحتها جملة التقابلات التي بثها الشاعر في ثنايا الديوان عاكسة واقعا اختل فيه التوازن فأصيب الشاعر بتوتر عاطفي أجهش نفسيته.
- وبالنسبة للصورة الشعرية والتي احتوت كلا من التشبيه والاستعارة فقد ساعدت على إيصال المعنى المراد بأسلوب فني رفيع ذي دلالات وقَيم تعبيرية هائلة.

ونخلص في الأخير إلى أنَ ديوان الشاعر **عمر البرناوي، من أجلك يا وطني،** كان حافلا بزخم لغوي هائل، نقشه الشاعر بصورة فنية، وجمالية تستهوي متطلّعه وتجذبه للغوص والتأمل في خباياه.

ملحق

السيرة الذاتية للشاعر عمر البرناوي:

عمر البرناوي أحد أعلام مدينة بسكرة وشعرائها البواسل يحتل مكانة مرموقة في الذاكرة الثقافية الجزائرية عرف بشغفه وحبه للوطن وتفانيه في ترسيخ أحداث الثورة التحريرية والتغني بأبطالها من خلال ديوانه اللامع "**من أجلك يا وطني**" والذي مزج فيه بين قصائد ثورية وسياسية وقصائد ذات حكمة وأخرى معالجة لظواهر اجتماعية .

الاسم الكامل :

هو عمر بن أحمد برناوي – الشهرة البرناوي – من مواليد 18أفريل 1935ببسكرة نشأ وترعرع فيها التحق بمقاعد الدراسة فدرس المرحلة الابتدائية في كل من بسكرة و بريكة لينتقل إلى التعليم المتوسط ويدرس بمعهد عبد الحميد بن باديس بقسنطينة وهي مؤسسات تعليمية لجمعية العلماء المسلمين الجزائريين .

أما المرحلة الثانوية فقد سافر إلى تونس ودرس في جامع الزيتونة حيث نال شهادة التحصيل (الباكالوريا) وفي الوقت نفسه حاز على شهادة في التمثيل من مدرسة التمثيل العربي بتونس وأيضا درس الموسيقى بمعهد الرشيدية في نفس الدولة .

ليلج مجال التعليم العالي من كلية التربية بجامعة بغداد ويتحصل على شهادة ليسانس في الأدب العربي بالإضافة إلى متابعته لتربص في الصحافة بكلية الآداب في الجامعة نفسها . [1]

المهـام التربويـة والإعلاميـة:

- ✓أستاذ بعدد من الثانويات بالعاصمة.
- ✓مذيع ومنتج ومقدم برامج عديدة في الإذاعتين الجزائرية والتونسية لعشرات السنين.
- ✓رئيس تحرير مجلة **ألوان** من 1972 إلى 1981.

---

[1] ينظر : الديوان ص 195.

- ✓ مدير الثقافة بولايتي المسيلة وبسكرة.
- ✓عضو اتحاد الكتاب الجزائريين ومن المؤسسين له وعضو الهيأة التنفيذية للاتحاد منتخب مرتين.

الإنتاج الأدبي في الإذاعة والتلفزيون:

عشر أوبرات ومسرحيات غنائية منها:

- المسيرة الكبرى أوبريت تلحين الأستاذ عبد الوهاب الدوكالي.
- الجزائر أوبريت تلحين الأستاذ تيسير عقلة.
- الحب الكبير أوبريت تلحين الأستاذ نوبلي فاضل.
- عودة الذاكرة أوبريت تلحين الأستاذ المرحوم معطي البشير.
- رحلة حب مسرحية غنائية تلحين الأستاذ محمد بوليفة[1]

المسلسلات التلفزيونية:

- العرس: 6 حلقات
- محاجيات: 15 حلقة
- سي محمد موش وحدو: حلقتان
- مجالس الدنس: 15 حلقة.

البرامـج الإذاعيـة منذ 1958:

في تونس: قراءات أدبية (يومية)، سؤال وجواب، والكلمات المتقاطعة.

في الجزائر: دنيا الفن، لقاء مع فنان، لحظة من فضلك، من التاريخ.

مقال أسبوعي في الشعب والمجاهد الأسبوعية ومقالات أدبية وفكرية وفنية على امتداد عشرات السنين. [2]

---

[1] ينظر: الديوان، ص 196.

[2] المصدر نفسه : ص197

المؤلفات المطبوعة :

- **بين الوزارة والسجن :** رواية تتكون من 180 صفحة من منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين طبعت على نفقة الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب وتطويرها التابع لوزارة الاتصال والثقافة، الطبعة الأولى، 2002، بدار هومة بالجزائر العاصمة .
- **ديوان شعر بعنوان من أجلك يا وطني :** طبعته وزارة المجاهدين بالجزائر سنة 2004 بمناسبة الذكرى الخمسين لاندلاع ثورة نوفمبر مصدر بتقديم لوزير المجاهدين محمد الشريف عباس وتقديم آخر للدكتور عبد الله ركيبي .
- **الولادة الثانية :** رواية تتكون من 238 صفحة صدرت عن وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007 .
- **حوارات في الثقافة والسياسة مع جحش :** كتاب في شكل سيرة ذاتية يتكون من 301 صفحة صدر بدعم من وزارة الثقافة في إطار الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب وتطويرها سنة 2008 [1].

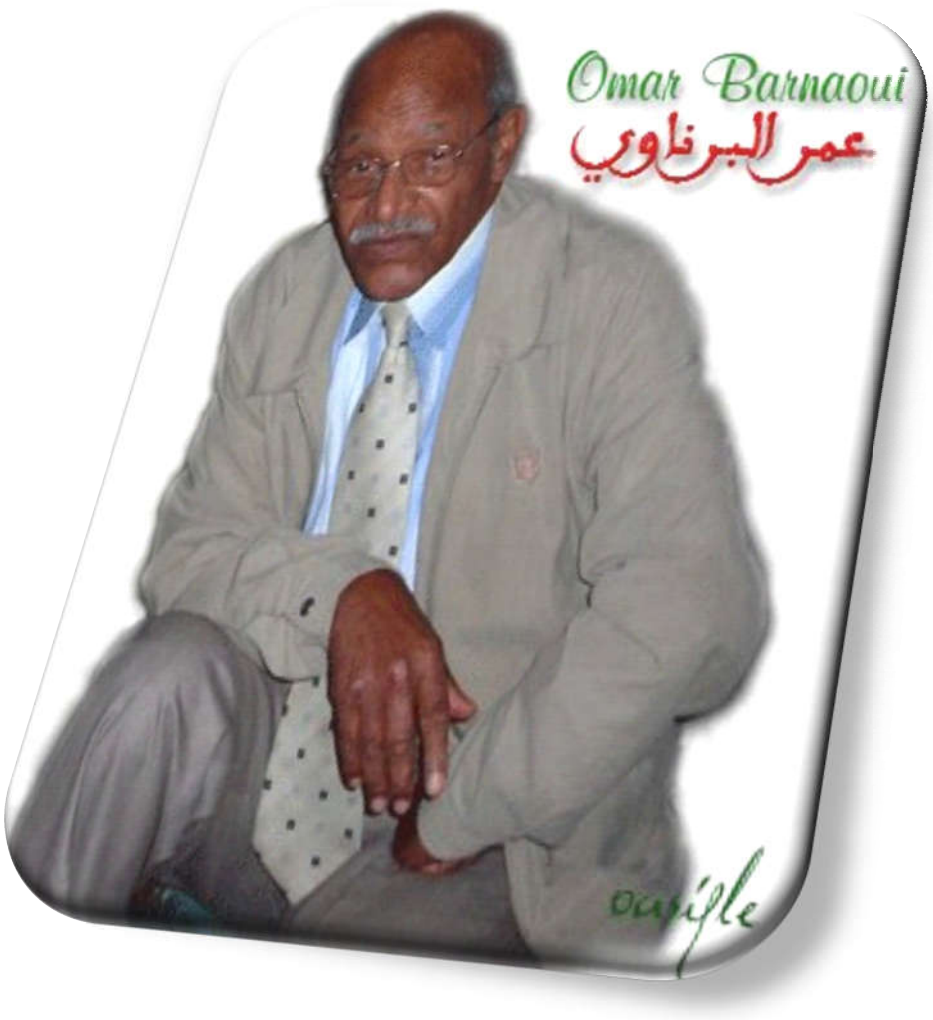
وفاته :

انتقل الشاعر عمر البرناوي إلى جوار ربه عن عمر يناهز (74) سنة، ليلة الثلاثاء بمستشفى عين النعجة العسكري إثر مرض عضال.

شيعت جنازته مساء يوم الأربعاء إلى مثواه الأخير في موكب جنائزي مهيب بمسقط رأسه بمدينة بسكرة، وحضر مراسم الدفن بمقبرة حي البخاري ممثل رئيس الجمهورية وزير الصحة والسكان وإصلاح المستشفيات سعيد بركات وحشد غفير من ممثلي المجتمع المدني ووجوه ثقافية وبرلمانيين والعديد من رفاق الفقيد وأفراد من عائلته.

[1] الذكرى الرابعة لوفاة الشاعر عمر البرناوي :.www.aswat.alchamal.com/ar/، 2017/04/16، 10:30.

وألقى السيد بركات كلمة ذكر في مستهلها أنه موفد من طرف رئيس الجمهورية عبد العزيز بوتفليقة لتقديم واجب العزاء لعائلة المرحوم مضيفا بأن البرناوي رغم رحيله بالجسد فانه سيبقى شامخا ورمزا للوطني الفذ. [1] رحم الله الفقيد وأسكنه فسيح جنانه .



[1] صاحب النشيد الوطني من أجلك يا وطني www.djelfa.info/cv/showthread.20:14،2017/04/23.

الشاعر عمر البرناوي
طبعة خاصة
وزارة المجاهدين
من أجلك
يا وطني

قائمة المصادر

والمراجع

*__القرآن الكريم__: برواية ورش عن نافع.

أولا:المصـادر

1- **ابن جني (أبو الفتح عثمان)**: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار،ج1،دار الهدى بيروت، ط1، (دت).

2- **ابن عقيل (بهاء الدين عبد الله)**: شرح ابن عقيل ،تحقيق الفاخوري،ج2 ،دار الجيل، بيروت، لبنان، ط5، 1997.

3- **عمر البرناوي**: من أجلك يا وطني، وزارة المجاهدين، الجزائر، (دط)، (دت).

4- **المبرد (أبي العباس محمد بن يزيد)** : المقتضب، تحقيق محمد عبد الخالق عظيمة، ج1، منابع الأهرام، مصر، (دط)، 1968.

5- **ابن هشام الأنصاري (جمال الدين عبد الله بن يوسف)**: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998.

ثانيـا: المراجـــع

أ- **العربيـة**:

01- **ابتسام أحمد حمدان**: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، دار القلم العربي، سوريا، ط1، 1997.

02- **إبراهيم أنيس**:

- الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، (دط)، (دت).
- من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط6، 1979.

03- **إبراهيم خليل الرفوع** : الدرس الصوتي عند أبي عمر الداني، دار الحامد، عمان الأردن، ط1، 2011.

04- **إبراهيم زكريا** : مشكلة البنية، مكتبة مصر، القاهرة، (دط)، 1990.

05- **أحمد درويش:** دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار الغريب، القاهرة، ط1، 2001.

06- **أحمد فليح:** في علم الصرف، المركز القومي للنشر، الأردن، ط1، 2000.

07- **أحمد مطلوب:** الصورة في شعر الأخطل الصغير، دار الفكر، عمان، الأردن، (دط)، 1985.

08- **إيمان محمد أمين الكيلاني:** بدر شاكر السياب (دراسة أسلوبية لشعره)، دار وائل، عمان، الأردن، ط1، 2008.

09- **أيمن أمين عبد الغني:** الصرف الكافي، دار ابن خلدون، الإسكندرية، ط1 1999.

10- **بشير تاوريريت:** محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر(دراسة في الأصول والملامح والإشكاليات النظرية والتطبيقية)، دار الفجر، قسنطينة الجزائر، (دط)، 2006.

11- **حسام البهنساوي:** علم الدلالة والنظريات الدلالية الحديثة، مكتبة زهراء الشرق القاهرة، ط1، 2009.

12- **حسن عباس:** خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، (دط)، 1998.

13- **حسن غزالة:** مقالات في الترجمة والأسلوبية، دار العلم، بيروت، لبنان، ط1 2004.

14- **خضر أبو العينين:** أساسيات علم العروض والقافية، دار أسامة، عمان، الأردن ط1، 2010.

15- **خليفة بوجادي:** محاضرات في علم الدلالة مع نصوص وتطبيقات، بيت الحكمة، الجزائر، ط1، 2009.

16- **ديزيرة سقال:** الصرف وعلم الأصوات، دار الصداقة العربية، بيروت، لبنان ط1، 1996.

17- **رابح بن خوية:**

- في البنية الصوتية والإيقاعية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2003.
- مقدمة في الأسلوبية، دار عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2013.

18- **رابح بوحوش:** الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار عنابة، الجزائر، (دط)، 2006.

19- **رمضان الصباغ:** في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جمالية)، دار الوفاء مصر، (دط)، 2001.

20- **عبد الستار عبد اللطيف أحمد سعيد:** أساسيات علم الصرف، المكتب الجامعي الحديث، الأزاريطة، الإسكندرية، ط2، 1999.

21- **سعد عبد العزيز مصلوح:** في النص الأدبي (دراسات أسلوبية إحصائية)، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 2002.

22- عبد **السلام المسدي:** الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3 (دت).

23- **سليمان فياض:** استخدامات الحروف العربية، دار المريخ، الرياض، المملكة العربية السعودية، (دط)، 1998.

24- **عبد الصبور شاهين:** المنهج الصوتي للبنية العربية، مؤسسة الرسالة، بيروت (دط)، 1980.

25- **صلاح فضل:**

- علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998.
- مناهج النقد المعاصر، أفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، (دط)، 2002.

26- **عبده الراجحي:** التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1 2004.

27- **عبده عبد العزيز قلقيلة:** البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3 ،1992.

28- **عدنان بن ذريل:** اللغة والأسلوب، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط2، 2006.

29- **عدنان حسين قاسم:** الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية، مصر، (دط)، 2001.

30- **عصام شرتح:** جماليات التكرار في الشعر السوري المعاصر، دار رند، دمشق ط1، 2010.

31- **علاء جبر محمد:** المدارس الصوتية عند العرب (النشأة والتطور)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2006.

32- **عهود عبد الواحد العكيلي:** الصورة الشعرية عند ذي الرمة، دار صفاء، عمان، الأردن، ط1، 2010.

33- **فتح الله أحمد سليمان:** الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2008.

34- **فرحان بدري الحربي:** الأسلوبية في النقد العربي الحديث (دراسة في تحليل الخطاب)، دار مجد، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

35- **فهد خليل زايد:** الحروف (معانيها، مخارجها، وأصواتها في لغتنا العربية)، دار يافا العلمية، عمان، الأردن، (دط)، (دت).

36- **كمال بشر:** علم الأصوات، دار غريب، القاهرة، مصر، (دط)، 2000.

37- **محمد إسحاق العناني:** مدخل إلى الصوتيات، دار وائل، عمان، الأردن، ط1،2008.

38- **محمد الماكري:** الشكل والخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991.

39- **محمد بن يحي:** محاضرات في الأسلوبية، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، ط1، 2010.

40- **محمد حماسة عبد اللطيف:** البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، بيروت، ط1، 1999.

41- **محمد سالمان:** الإيقاع في شعر الحداثة، دار العلم، الإسكندرية، ط1، 2008.

42- **محمد عبد الحميد:** في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2005.

43- **محمد عبد المطلب:** البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ط1، 1994.

44- **محمد كراكبي:** بنية الجملة ودلالاتها البلاغية، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، ط1، 2008.

45- **محمد مصطفى أبو الشوارب:** جماليات النص الشعري، دار الوفاء، مصر، ط1 ،2005.

46- **محمود أحمد نخلة:** مدخل إلى دراسة الجملة العربية، دار النهضة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

47- **محمود عسران:** البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مكتبة بستان المعرفة، الإسكندرية، (دط)، 2006.

48- **مرشد أحمد:** البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

49- **مسعود بودوخة:** الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، ط1، 2011.

50- **مصطفى السعدني:** البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، (دط)، (دت).

51- **مصطفى الغلاييني:** جامع الدروس العربية،ج1 ،المكتبة العصرية، بيروت، ط39، 2001.

52- **مصطفى خليل الكسواني وآخرون:** المدخل إلى تحليل النص الأدبي وعلم العروض، دار صفاء، عمان، الأردن، ط1، 2010.

53- **مكي درار:** ملامح الدلالة الصوتية في المستويات اللسانية، عالم الكتب الحديث إربد، الأردن، ط1، 2013.

54- **منذر عياشي:** الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1، 2002.

55- **موسى سامح ربابعة:**

- الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، إربد، الأردن ط1، 2003.
- قراءة في النص الشعري الجاهلي، مؤسسة حمادة ودار الكندي، الأردن،(دط)، 1998.

56- **نازك الملائكة:** قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط8، 1989.

57- **عبد الناصر بوعلي:** العلاقات الدلالية في شعر مفدي زكريا، دار هومة، الجزائر، (دط)،2014.

58- **ناصر لوحيشي :** المرجع في العروض والقافية، دار جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2010.

59- **نجاة عبد العظيم:** أبنية الأفعال (دراسة لغوية قرآنية)، دار الثقافة، القاهرة، مصر، (دط)، 1989.

60- **نور الدين السد:** الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، ط1، 1997.

61- **هلال الجهاد:** جماليات الشعر العربي (دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2007.

62- **عبد الواحد حسن الشيخ:** العلاقات الدلالية، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، الإسكندرية، ط1، 1999.

63- **يوسف أبو العدوس:**

- الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، 2007.
- التشبيه والاستعارة، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، 2007.

64- **يوسف وغليسي:** إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

ب- المترجمة:

01- **بييرجيرو:** الأسلوبية، تر: منذر عياشي، دار الحاسوب للنشر والتوزيع، حلب سوريا، ط2، 1994.

02- **جان كوهن:** بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

03- **هنري بليث:** البلاغة والأسلوبية (نحو نموذج سيميائي لتحليل النص)، ترجمة محمد العمري، دار أفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، (دط)، 1999.

ثالثا: المعاجم والقواميس

01-**إبراهيم مصطفى وآخرون:** معجم الوسيط، المكتبة الإسلامية، تركيا، ط1، (دت).

02-**ابن منظور (جمال الدين أبو الفضل)**: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

رابعـا: الرسائـل الجامعـية

01- **محمد العربي الأسد:** بنيات الأسلوب في ديوان تغريبة جعفر الطيار ليوسف وغليسي، (مذكرة ماجستير)، إشراف الدكتور العيد جلولي، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2010/2009.

خامسا: المواقع الالكترونية

01- الذكرى الرابعة لوفاة الشاعر (عمر البرناوي) :
www.aswat-elchamal.com.

02- صاحب النشيد الوطني من أجلك يا وطني(عمر البرناوي) :
www.djelfa.info/cv/showthead.

فهرس

الموضوعات

العنوان	الصفحة
مقدمة	أ-ج
مدخل: الأسلوبية بين البنية والماهية	22-05
أولا: مفهوم البنية	06-05
1. لغة	05
2. اصطلاحا	06
ثانيا: مفهوم الأسلوبية	11-07
1. لغة	07
2. اصطلاحا	11-08
1.2. الأسلوبية عند الغرب	10-08
2.2. الأسلوبية عند العرب	11-10
ثالثا: اتجاهات الأسلوبية	18-12
1. الأسلوبية التعبيرية	13-12
2. الأسلوبية الأدبية	14-13
3. الأسلوبية البنيوية	16-14
4. الأسلوبية الإحصائية	18-17
رابعا: آليات التحليل الأسلوبي	22-19
الفصل الأول: البنية الإيقاعية	59-24
أولا: الأصوات ودلالاتها	42-24
1. الأصوات المجهورة	34-27
2. الأصوات المهموسة	42-35
ثانيا: الإيقاع الخارجي	51-43

1. الوزن	47-44
2. القافية	50-47
3. الروي	51-50
ثالثا: الإيقاع الداخلي	59-51
1. التكرار	59-52
1.1. تكرار الحرف	54-53
2.1. تكرار الضمير	55
3.1. تكرار الكلمة	57-56
4.1. تكرار الجملة	58-57
الفصل الثاني: البنية التركيبية والدلالية	95-61
أولا: البنية الصرفية	73-61
1. بنية الأفعال	69-62
2. بنية الأسماء	73-70
ثانيا: البنية النحوية	82-74
1. الجملة الاسمية	77-75
2. الجملة الفعلية	82-78
ثالثا: البنية الدلالية	95-83
1. الحقول الدلالية	87-83
2. العلاقات الدلالية	90-87
1.2.الترادف	88
2.2.التضاد	90-89

3.الصورة الشعرية	95-91
1.التشبيه	92-91
2.الاستعارة	95-93
خاتمة	98-97
ملحق	104-100
قائمة المصادر والمراجع	113-106
فهرس الموضوعات	117-115

ملخص:

تتشكل هذه الدراسة محاولة لقراءة نتاج الشاعر **عمر البرناوي** من خلال ديوانه " من أجلك يا وطني"، وقد سعت هذه الدراسة لرصد الجماليات والوقوف على تجربة الشاعر من خلال محاكاتنا للبنيات الأسلوبية المتمثلة في: البنية الإيقاعية، والبنية التركيبية، إضافة للبنية الدلالية وصفا وتحليلا.

فبرز لنا أن الديوان قد احتوى على تراكيب لغوية نسجت كيانه بإطلالة فنية عكست مهارة الشاعر وإبداعه.

Résumé:

Cette étude est une tentative de lecture du produit du poète **Omar bernaoui** à travers son recueil intitulé " MiN AjLika ya watani" Pour toi mon pays.l'objectif de cette étude est de repérer l'esthetique des poèmes et de faire un arrêt sur l'expérience du poète à travers la description et l'analyse des structures stylistiques de part:

La structure rythmique, la structure grammaticale et la structure sémantique.Nous avons déduis que le recueil se compose de composantes textuelles reflétant la performance du poète et sa créativité.