الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العقيد أكلي محند أولحاج -البويرة-
كلية الآداب واللغات
قسم اللّغة العربيّة وآدابها
التّخصّص:نقد معاصر

جامعة البويرة

Ministre de l'Enseignement Supérieuret de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Ou hadj -Bouira-
Tasadawit Akli Muhend Ulhag -Tubirett-
Faculté des lettres et des langues
Département de langue et de littérature arabe

ديوان "اكتشاف العادي لعمّار مرياش

-مقاربة أسلوبية-

مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الماستر

إعداد:

- فروجة مولاي
- نورة زيان

إشراف:

د/ بوعلام العوفي

لجنة المناقشة:

- د/عمرو رابحي.....رئيساً.
- د/ بوعلام العوفي.....مشرفا ومقرراً.
- د/حسين قارة.....مناقشاً.

السنة الجامعية: 2016م/ 2017م

مقدّمة

يتضمّن الشّعر العربي المعاصر العديد من الدّواوين أو القصائد التي أطلقها أصحابها تبريرا لنظر تهم إلى الحياة وموقفهم منها، ولدراسة أي نص شعري أو نثري لابدَ للباحث أن يتسلَح بجملة من المبادئ والإجراءات التي تمكّنه من الغوص في أعماق النّص، واكتشاف أهمً بنياته الدّلالية والفنيّة، وأن يستعين بما يراه مناسباً من المناهج النقديّة التي تساعده في التّحليل.

ديوان "**اكتشاف العادي**"–مدونة البحث- من الّدواوين التي اعتبرها النّقاد نقلة نوعيّة في تاريخ الشّعر الجزائري المعاصر، لما تخلّله من تميز في البنية اللّغوية والإيقاعيًة والدلاليًة للقصيدة، "**فاكتشاف العادي**" ديوان ينتمي إلى السّهل الممتنع، أفكاره واضحة و جلية، أراد الشَاعر من خلالها إيصال رسالة السّلم والتّسامح مع الذّات وقبول الآخر.

وقد وقع اختيارنا على ديوان "**اكتشاف العادي**" للشَاعر الجزائري عمار مرياش، ودفعتنا إلى ذلك جملة من الأسباب والدوافع العلمية:

- لأّن هذا الدّيوان من الشّعر الجزائري المعاصر
- لم يحظ هذا الدَيوان بالدّراسة من قبل الباحثين رغم الضّجة الإعلامية التي أحدثها عندصدوره.
- كما أنّنا أردنا، إلقاء الضّوء على موهبة الشّاعر وتميّزه وفرادته.

والواقع يعتبر ديوان **مرياش** محاولة تبين ثقافة التغيّير وبّثها في المجتمع انطلاقاً من عملية إعادة النّظر في بعض القيم التي تسود في المجتمع الجزائري ابتدءاً من الذّات والابتعاد قدر الإمكان عن الانفعال للتّمكن من التّمحور حول العقل الذي يسمح بتقبل الآخر.

أبدع **عمار مرياش** في هذا الدّيوان، وأفرغ كل طاقته الفنيّة، وهذه سمة الشّاعر المعاصر الذي يتفرد بلغته الشعريّة ما يجعله يؤسس مدرسة خاصّة به،و من هنا يمكننا أن نتساءل:

-ما المقصود بالأسلوبية؟ و ما علاقتها بالعلوم الأخرى؟

-ماهي أهم الظّواهر الأسلوبية التي تميّز بها الشاعر في هذا الديوان؟

ولمعرفة مميزاتأسلوب الشّاعر وكيفية تشكيل رؤيته الفنيّة في هذا الدّيوان ارتأينا الاعتماد على المنهج الأسلوبي الذي يتكيف أكثر مع الموضوع، ومن ثم جاء هيكل البحث على الشكل التّالي:

-خصّصنا المدخل للحديث عن بعض المصطلحات المتعلقة بالمنهج (كمفهوم الأسلوب– مفهوم الأسلوبية– اتّجاهاتها – علاقتها بالعلوم الأخرى).

-بينما أفردنا الفصل الأوّل لدراسة المستوى الصّوتي وكيف يتشكلالإيقاع في قصائد الدّيوان والوقوف عند الظواهر المتعلقة به.

- أمّا الفصل الثّاني فدرسنا فيه المستوى التّركيبي لدّيوان، وكيف يتم بناء الجمل الشّعرية والأسلوب فيها.
- وضمّ الفصل الثّالث دراسة المستوى الدّلالي لمعرفة الموضوعات المهيمنة في الدّيوان.

وجاءت الخاتمة لسرد أهم النّتائج التي أفضى إليها البحث.

وقد اعتمدنا في هذا البحث على عدّة مصادرومراجع من بينها:

الأسلوب والأسلوبية لعبد السّلام المسدي، الأسلوبية الرّؤية والتّطبيق ليوسف أبو العدوس، قضايا الشّعر المعاصر لنازك الملائكة، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر لعبد

الرّحمان تيبرماسين، الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة لعز الدين إسماعيل وغيرها من المراجع التي نراها أساسية لخدمة الموضوع ولابد للتّأكيدأن كل بحث علمي تشوبه بعض النقائص مهما كان الاجتهاد فيه، وذلك لأّن الكمال من صفات الخالق جل جلاله.

وفي الختام نشير إلى أهمّ عائق علمي واجهنا أثناء انجاز هذا البحث المتواضع وهو:

- انعدام المراجع والدراسات حول الشَّاعر والدّيوان على وجه الخصوص، وما توفّر عبارة عن نتف ومقالات قصيرة و متناثرة هنا وهناك عبر المواقع الالكترونية.

و نشكر المولى عز وجل الذي وفقنا في إنجاز هذا العمل كما لا يفوتنا أن الأستاذ الفاضل "**بوعلام العوفي**" الذي لم يبخل علينا بتوجيهاته و نصائحه القيمة , و نشكر أيضاً الأستاذ "**قادة يعقوب**".

المدخل:

1- **مفاهيم أوليّة.**

1-1- ماهيّة الأسلوب.

1-2- ماهيّة الأسلوبيّة.

2- **علاقة الأسلوبيّة بالعلوم الأخرى.**

2-1- الأسلوبيّة والبلاغة.

2-2- الأسلوبيّة والنقد الأدبي.

2-3- الأسلوبية وتحليل الخطاب

2-4- الأسلوبيّة واللّسانيّات.

3-**اتّجاهات الأسلوبيّة.**

3-1- الأسلوبيّة التعبيريّة(الوصفيّة).

3-2-الأسلوبيّة البنيويّة.

3-3- الأسلوبيّة الإحصائية.

1- مفاهيم أوليّة

1-1 ماهيّة الأسلوب

***لغة**

لم تكن كلمة (أسلوب) العربية وليدة الأزمنة القليلة الماضية، إنّما تمتد جذورها إلى العصور الأولى التي ظهر فيها النتاج الأدبي العربي، حيث وردت في العديد من المؤلفات التّراثية اللّغوية والأدبيّة والمعجميّة، وكتب النّقد والبلاغة، كما تطوّرت هذه الكلمة عبر الأزمنة المتعاقبة من اللّغة إلى الاصطلاح تطوّرا متعدّد المعاني والمفاهيم.

جاءت كلمة أسلوب في لسان العرب لابن منظور مادة (سلب): "... ويقال للسّطر من النّخيل أسلوب، وكلّ طريق ممتد فهو أسلوب، قال: والأسلوب الطريق والوجه والمذهب، يقال: أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه".[1]

أمّا "الجذر اللّغوي للكلمة (Style) هي من الأصل اللّاتيني (Stylus)، ومعناها الرّيشة، ثم انتقل عن طريق المجاز إلى مفهومات تتعلّق كلّها بطريقة الكتابة اليدوية، دالاً على المخطوطات ثم أخذ يطلق على التّعبيرات اللّغوية الأدبيّة".[2]

(1)- جمال الدّين ابن منظور، لسان العرب، مج07، دار صادر، بيروت، ط4، 2004، ص 225.

(2) صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ط1، 1985، ص 71.

***اصطلاحا**

للأسلوب مفاهيم متعدّدة، عرّفه ابن خلدون في مقدمته بقوله: "عبارة عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب أو القالب الذي تفرغ فيه".[1]

كما يمكن اعتباره الطريقة التي يستعملها الكاتب في التّعبير عن موقفه، والإبانة عن شخصيّته الأدبيّة المتميّزة عن سواها، إذ يختار المفردات ويصوغ العبارات ويأتي بالمجاز والإيقاع، وذلك قصد التعبيربهذه الطّريقة عن قناعاته ووجدانيته.

أمّا "**بيار جيرو**" Pierre Guiraud يراه: "الطريقة في الكتابة وهو استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبية".[2]

من هذه التعاريف يتضّح أنّ كلّ استخدام لغوي غير مقصود يخرج عن إطار الأسلوب، ولا يمكن عدّه إنشاءً أدبيا، فالمقصديّة عند "بيار جيرو" شرط ضروري لوصف نسق لغوي ما بأنّه أسلوب.

فالأسلوب يمكنه أن يتحقق ويظهر عندما يتجاوز المرسل دائرة الإبلاغ إلى دائرة التأثير والانفعال.[3]

---

(1)- ابن خلدون، المقدمة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط4، د ت، ص 570-571.

(2)- بيار جيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، ط2، 1994، ص 18.

(3)- ينظر: بشير توريريت، محاضرات في مناهج النقد المعاصر، دراسات في الأصول و الملامح و الإشكالات النظرية و التطبيقية، دار الفجر للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2006 ص 156.

كما يمكن اعتباره "طريقة الكاتب في التعبير عن موقف ما، وتتم الإبانة من خلال هذا الموقف عن الشّخصية الأدبيّة لهذا الكاتب المنشئ وتفرّدها عن سواها في اختيار المفردات وتأليفها وصياغة العبارات ونظمها".[1]

1-2-ماهية الأسلوبية

بدأت مع مطلع القرن العشرين ثورة فكريّة في مجالات المعرفة الإنسانية، نشأ عنها اهتمام متزايد بعلم اللّغة واللّسانيات، وقد كانت من نتائج هذا الاهتمام بروز علم جديد في لغويات النّصوص المنطوقة والمكتوبة، عرف في الدراسات الحديثة "بعلم الأسلوب".

وبما أنّ النّصوص الأدبية التي تدرسها الأسلوبية "Stylistique" ذات بنية لغوية في بحث الظاهرة الأسلوبيّة، وعليه فإنّ الأسلوبية وليدة علم اللّغة الحديث الذي أسّس له "**فيرناند ديسوسور** (F. De Saussure)، فكانت هذه الأسس بمثابة الأرضيّة التي انطلق منها تلامذته للوصول إلى هذا العلم، في نطاق البحث عن مفهوم الأسلوبية، فإنّ العديد من الباحثين يعتبرون أنّ مصطلح الأسلوبية لا يمكن تعريفه بشكل دقيق ومرض، وهذا راجع إلى مدى رحابة الميادين التي صارت عليه هذه الكلمة، إلاّ أنّه يمكن القول أنّها تعني بشكل من الأشكال التحليل اللغوي لبنية النّص، وعليه يمكن تعريفها على أنّها:

(1)- جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد المتولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1986، ص45.

"فرع من اللّسانيات الحديثة مخصّص للتحليلات التفصيلية للأساليب الأدبيّة، أو الاختيارات اللّغوية التي يقوم بها المتحدّثون والكتاب في السياقات –البيئات- الأدبيّة وغير الأدبيّة".[1]

والأسلوبية علم لغوي "موضوعه الأسلوب، وشرطه الموضوعيّة، وركيزته الألسنيّة، وهي أيضا دراسة اللغة كفنّ، وإذا أردنا التّدقيق، فهي دراسة الخصائص اللغويّة التي يتحوّل بها الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التّأثيريّة والجمالية".[2]

وفي تعريف آخر للأسلوبية:

"علم لغوي يبحث في الوسائل اللّغوية التي تكسب الخطاب العادي، أو الأدبي، خصائصه التعبيريّة والشعريّة فتميّزه عن غيره".[3]

كمّا عرّفها "**ياكبسون**" على أنّها:

"بحث عمّا يتميّز به الكلام الفنّي عن بقية مستويات الخطاب أوّلا، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانيّة ثانيا".[4]

ويمكن تعريف الأسلوبية كذلك على أنّها: "الطريقة المتبعة حديثا في دراسة الأسلوب، أي الأدوات الإجرائية الجديدة للتّمييز بين ما هو أسلوبي وما هو غير أسلوبي، على شاكلة سرديّة

(1)- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمان، ط1، 2007، ص 35.
(2)-نفسه، ص 35.
(3)- عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، دار الكتاب للنشر، تونس، ط3، د ت، ص 31.
(4)- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007، ص 132.

(Narrativité)، وزمانية (Tempéradité)، ومكانية (Spacialité) وخطابية (Discursivité)، ومختلف المصطلحات التي تأسّست على الاشتقاق والتوليد.

تعدّدت تعاريف الأسلوبية بتعدّد الباحثين والدّارسين في هذا المجال، ومن خلال المفاهيم التي قدّمت يتّضح لنا أنّ الأسلوبية تعنى بدراسة الأسلوب دراسة علميّة ومن كل جوانبه، وذلك من خلال مقصديّته ودلالته وبنيته، كما أنّها تهدف إلى الكشف عن السّمات المتميّزة للكلام عامّة، والفنون الإبداعيّة خاصة، بالإضافة إلى كونها علم لغوي يبحث في الوسائل اللّغوية التي تكسب الإنتاج الأدبي خصائصه التعبيريّة والشعريّة، وتميّزه عن غيره، فهي منهج نقدي يلج إلى داخل النّص ليصل إلى فهم أعمق لحقيقة النّص الأدبي، فالبحث الأسلوبي يتّخذ بالأساس لغة النّص مدخلا رئيسيّا له، وهذا ما تتّفق عليه كلّ اتجاهات الأسلوبية، فهي ترى أنّ المدخل في أيّة دراسة أسلوبية ينبغي أن يكون لغويا، فهي تدرس كل ملمح من ملامح النّص اللّغوية من أصوات وصيغ صرفية وتراكيب وغيرها.

2 - علاقة الأسلوبية بالعلوم الأخرى

ترتبط الأسلوبية بالعديد من العلوم الأخرى، التي استمدت منها أسسها ومبادئها الأولى ومن هذه العلوم:

2-1- الأسلوبية والبلاغة

الأسلوبية علم حديث يرتبط بشكل كبير ووطيد بالبلاغة، بل "إنّ الأسلوبية وليدة البلاغة ووريثها المباشر"[1].

فالأسلوبية يمكن اعتبارها بلاغة حديثة تحت شكلها المزدوج: علم التعبير، ونقد للأساليب، وعليه فالأسلوبية هي الوريث (Héritièr) المباشر".[2]

ومعالجة الأسلوب قضية قديمة استقصت ارتباطها بشكل عفوي ومباشر بعلم آخر أوسع، إذ يرى الدّارسون أنّ العلاقة بينهما حميمة، فمثلا "**بيار جيرو** "يؤمن بأنّ الأسلوبية وريثة البلاغة، وهي بلاغة حديثة، ذات شكل مضاعف، إنّها علم التعبير ونقد الأساليب الفردية"[3].

بالإضافة إلى رؤية أخرى اتّسمت بالحفاظ على الأصالة التي تربط البلاغة بالأسلوبية، وهذه وجهة نظر "**شكري عيادي**" الذي يرى أنّ الأسلوبية ذات نسب عريق في حقّ العربية، وقد قام بإصدار كتاب تحت عنوان: "**مدخل إلى علم الأسلوب**"، يقول فيه: "ولكنّني إذا أقدّم إليك هذا الكتاب لا أغريك ببضاعة جديدة مستوردة، فعلم الأسلوب ذو نسب عريق عندنا، لأنّ أصوله ترجع إلى علوم البلاغة".[4]

---

(1)- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم، الجزائر، ط1 2002، ص 182.

(2)- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 60.

(3)- نفسه، ص 60.

(4)- نفسه، ص 62.

كما أنّ "**المسدّي**" يقف عند هذه العلاقة فيقول: "الأسلوبية امتداد للبلاغة، ونفي لها في نفس الوقت، هي بمثابة حبل التواصل وخط القطيعة في نفس الوقت أيضا".[1]

كما يرى "**صلاح فضل**" أنّ علم الأسلوب بمثابة: "وريث شرعي للبلاغة العجوز التي أدركها سنّ اليأس وحكم عليها تطوّر الفنون والأدب الحديث بالعقم"[2]

انطلاقا من هذا المفهوم يتجلى لنا أنّ الأسلوبية تعتبر وليدة البلاغة فهي وريثتها الشرعية، لكون هذه الأخيرة أصابها العجز في ظلّ تطوّر الفنون.

ولهذا لا يمكن الفصل بين هذين العلمين، ولا يمكن الاستغناء عن البلاغة لأنّها تعتبر معهد استقت منه باقي العلوم هويتها.

كما أنّ هذين العلمين يقدّمان لنا صورا مختلفة من المفردات والتراكيب والأساليب وقيمة كلّ منهما الجماليّة والتأثيريّة، وقد قام "**بيار جيرو**" على إبراز ازدواجيّة وظيفيّة بين حقلي البلاغة والأسلوبيّة، حيث يرى أنّ موضوع كلّا منهما: "فنّ الكتابة وفنّ التركيب، فنّ الكلام وفنّ الأدب، وبهذا التّصور يتناظر مجال الأسلوبية بحقل دلالي واسع يستقطب مفهوما ثلاثيا قائما على الجماليّة والأدبيّة والوظيفيّة".[3]

(1)-عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص52.

[2] - عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، م: حسن حميد، دار مجدلاوي، الأردن، ط2، 2006، ص 140.

[3] – جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص47.

2-2- الأسلوبية والنّقد الأدبي

تعدّ الدراسة الأسلوبية "عمليّة نقديّة ترتكز على الظاهرة اللّغوية، وتبحث في أسس الجمال المحتمل قيام الكلام عليه".[1]

بمعنى أنّ التّحليل الأسلوبي في ذاته يعتمد على اللّغة في دراسة النصوص الأدبيّة، وهو بهذا يعتبر في كلّ حال من الأحوال عمليّة نقدية تبحث عن المعايير الفنيّة في الخطاب الأدبي.

أي أنّ الاختيار الذي يتخذه النّقد مقياسا يتمثل في ثنائية الصّحة والجمال، فالصحة تعتبر وسيلته في الكلام أمّا الجمال فهو اللّب الذي يزيّن هذا الكلام، وهنا آراء عدّة ترى أنّ هناك علاقة بين علمين أساسيّن في دراسة الأدب، ومن بين هذه الآراء نجد ما أسلم به "**بيار جيرو**" حيث رأى أن "الأسلوبية تلتقي بالنّقد الذي هو أساس وجودها."[2]

كما أنّ "الأسلوبية على الصّعيد النّقدي تعمل على اكتشاف العناصر اللّغوية التي جُمعت تحت نسق متّصل، وترفض ربط النّص بعوامل خارجية بتركيزها على التحليل والفهم دون استناد إلى التعليل والتبرير. أي أنّها تعمل على استكشاف النّص في ذاته دون ربطه بعوامل خارجية، اعتمادا على التّحليل والفهم الدقيق مع الابتعاد على التّعليل والتّبرير التي تعد من مهمّة النّقد الأدبي.

(1)- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 51.

(2)-نفسه، ص 52.

2-3- الأسلوبية وتحليل الخطاب

تهدف الدراسات الأسلوبية الحديثة إلى تحديد موضوع الأسلوبية، ومجال دراستها وهو الخطاب، كما تسعى إلى تصنيف كيفيّة تشكيل الخطاب، فتقوم بتحليله، ورصد خصائص مكوناته لتُظهر الكيّفية التي استطاع من خلالها تأدية وظيفته الجماليّة والتأثيريّة، يقول "**منذر عياشي**": "الأسلوبية علم يدرس اللّغة ضمن الخطاب، ولكنها أيضا علم يدرس الخطاب موزعاً على مبدأ هوية الأجناس، ولذا كان موضوع هذا العلم متعدّد المستويات، مختلف المشارب والاهتمامات، متنوع الأهداف والاتجاهات".[1]

هذا يعني أنّ الأسلوبية تهتم بالشّروط الداخلية للغة الخطاب، ذلك لأنّ عمل الأسلوبي يتجه إلى مراقبة وظيفة اللّغة داخل الخطاب، ومادامت اللغة ليست حكرا على ميدان إيصالي دون آخر فإنّ موضوع الأسلوبية ليس حكرا هو أيضا على ميدان تعبيري دون آخر.

ويربط "**نور الدين السد**" الأسلوبية بتحليل الخطاب بقوله: "الأسلوبية علم وصفي تحليلي وهي تهدف إلى دراسة مكونات الخطاب الأدبي وتحليلها، كما أنّها قابلة لاستثمار المعارف المتصلة بدراسة اللغة و لغة الخطاب الأدبي على الخصوص"[2]

من هنا نستنتج أنّ الأسلوبية تهدف عن طريق الوصف والاستقراء والتّحليل إلى الكشف عن القوانين الداخليّة والخارجيّة في نظام الخطاب الأدبي، وتحاول فهم عناصره التركيبية ومكوناته البنيويّة ومعرفة دلالاته عن طريق تحليل بنيات الخطاب الأدبي السّطحية والعميقة.

---

(1)- منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002، ص 27.

(2)- نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، ج1، دار هومة، الجزائر، د ط 1997، ص5.

كما أنّ الأسلوبية تهتم بدراسة الخصائص التي تُخرج الخطاب عن وظيفته الإخباريّة الإبلاغيّة إلى وظيفته التأثيريّة والجماليّة.

2-4- الأسلوبية واللّسانيات

خرجت الأسلوبية من عباءة اللغة ومن مدرسة **فرديناند دي سوسور** على وجه التحديد وهي تعد فرعا من فروع اللّسانيات، ووليدة علم اللّغة، فقد نشأت في ظل الدرس اللّساني، باعتبارها من أهم المناهج التي ارتبطت بالأسلوبية واعتبرتها منهجا وصفيّا تحليليّا علميّا.

وتُحدّد الأسلوبية بشكل أدق عند **شارل باليCharles Bally** الذي استوعب المفاهيم التي جاء بها **دي سوسر**، فأرسى قواعد الأسلوبية، وقد طوّر **باللي** معالم الأسلوبية مركزا على "الأسلوبية النفسيّة والوجدانيّة والتعبيريّة اللّغوية،محاولة علمية لبناء الأسلوبية".[1]

ويرى **نور الدين السّد** أنّ الدراسات الأسلوبية "استفادت من انجازات اللسانيات سواءً على مستوى بعض النتائج التي استلهمها الدارسون أو على مستوى منهجية البحث، ويظهر هذا في هيمنة المصطلحات اللسانية على الدراسات الأسلوبية".[2]

فعلاقة الأسلوبية باللّسانيات عي علاقة منشأ ومنبت، ولا يعني هذا عدم استقلال علم الأسلوب، بل الأقرب أن يعدّ علما مساوقا للسانيات، يهتم بعناصرها وإمكانيتها التعبيريّة "فالأسلوبية اليوم هي من أكثر أفنان اللّسانيات صرامة على ما يعتري غائيّات هذا العلم الوليد ومنهجه

(1)- بيار جيرو، الأسلوبية، ص 54.

(2)- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص55

ومصطلحاته من تردّد، ولنا أن نتنبأ بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النّقد الأدبي واللّسانيات معا".[1]

3- اتجاهات الأسلوبية

تعدّدت اتجاهات الأسلوبية، ويعود سبب ذلك إلى اختلاف وجهات نظر الدّارسين إلى حقيقة الظّاهرة الأسلوبية، كما أنّ الاهتمام الكبير بها أدّى إلى تنوع حقولها واتجاهاتها، فهذا العلم يتغلغل في أعماق النّص، ويدرسه من جوانبه الصوتيّة، الدلاليةّ، النّحويّة، ومن هذه الاتجاهات:

3-1- الأسلوبية التعبيرية (الوصفية): *(La stylistique éxpressive)*

انطلق **شارل بالي** أحد تلامذة **دي سوسور**، و رائد هذا الاتجاه في مفهومه للأسلوبية من مفهوم أستاذه للّغة، فاهتمّ بالقيم العاطفيّة والتغيرات اللغويّة الحادثة على مستوى اللغة المنطوقة، فدرس "اللّغة من جهة المخاطب والمخاطَب، وانتهى إلى أنّ اللّغة لا تعبّر عن الفكر إلاّ من خلال موقف وجداني".[2]، كما أنّه اهتم بالنّبر والصور والأساليب، غير أنّه لم يتوّقف عند قواعدها الجامدة، بل اهتم بالقيم التعبيريّة والانطباعيّة التي يختزلها الأسلوب على شكل شحنات وموجات عاطفيّة متدفقة، فالأسلوبية "تدرس وقائع التعبير اللّغوي من ناحية مضامينها الوجدانيّة".[3]

(1)- يوسف أبو العدوس، الرؤية والتطبيق، ص 48.
(2)- رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، د ط، الجزائر، 2006، ص 32.
(3)- بيار جيرو، الأسلوبية، ص 43.

اهتم **بالي** في دراسته بالبحث عن "علاقة التفكير بالتّعبير، وإبراز الجهد الذي يبذله المتكلّم ليوّفق بين رغبته في القول، وما يستطيع قوله".[1]

3-2- الأسلوبية البنيوية

أشار الدارسون العرب في دراستهم إلى الأسلوبية البنيويّة، وهم يسايرون في ذلك الباحثين الغربيّين، الذين صنفوا الاتجاهات الأسلوبية في دراستهم.

ينطلق المنهج الأسلوبي البنيوي من عنصر أساسي أغفلته بعض المناهج النّقدية وخاصة في مجال الدراسات التطبيقيّة، وهذا العنصر هو اللّغة، وقد نشأت الأسلوبية في بدايات هذا القرن وانبثقت عن التّحولات الحاصلة في الدراسات اللّغوية واللّسانية.

ومع **ميشال ريفاتير** بدأت الأسلوبية البنيوية مسارا مهما في تناول الأسلوب في النص الأدبي، وتمثلت غايته في أنّ الأسلوبية تقوم على تحليل الخطاب الأدبي، لأنّ الأسلوب يكمن في اللّغة ووظائفها، ولذلك ليس ثمة أسلوب أدبي إلاّ في النّص، "وتعنى الأسلوبيّة البنيويّة في تحليل النّص الأدبي بعلاقات التّكامل والتّناقض بين الوحدات اللّغوية المكوّنة للنّص و بالدّلالات و الإيحاءات، التي تنمو بشكل متناغم"،[2] بمعنى أنّ الأسلوبية تهتم بترابط الوحدات اللّغوية فيما بينها بالنّظر إلى انسجامها والمعاني التي تؤديها مع بعضها لتعطي نصا منسجماً.

"والأسلوبية البنيويّة تتضمّن بعدا ألسنيا قائما على علم المعاني والصرف والتراكيب، ولذلك تراها تدرس ابتكار المعاني النابع من مناخ العبارات المتضمنة للمفردات"[3]. فالأسلوبية البنيويّة

(1)- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، ص 66.
(2)-نفسه، ص 86.
(3)-نفسه، ص 86

هي علم الصرف وعلم المعاني، وعلم التراكيب اللغوي للخطاب، فيحدد العلاقات التركيبية للعناصر اللغوية.

3-3- الأسلوبية الإحصائية

تهتم الأسلوبية الإحصائيّة بتتبّع "السّمات الأسلوبية ومعدّل توازنها وتكرارها في النّص، كما تحاول الوصول إلى تحديد الملمح الأسلوبي للنّص عن طريق الكم، وقوام عملها يكون بإحصاء العناصر اللغويّة في النّص، وكذلك مقارنة علاقات الكلمات وأنواعها في النّص ثم مقارنة هذه العلاقة (الكميّة) مع تمثيلاتها في نصوص أخرى".[1]

وعليه فإنّ الأسلوبية الإحصائيّة تعتمد على الإحصاء الرّياضي في محاولة الكشف عن خصائص الأسلوب الأدبي في عمل أدبي معيّن.

وهذا الإحصاء الرّياضي في التحليل الأسلوبي هو محاولة موضوعيّة في وصف الأسلوب وغالباً ما يقوم تعريف الأسلوب فيها على أساس محدّد، كما نجد **فول فوكس** يقول: "تقيّم الأسلوب كما يأتي في نطاق الإحصاء الرياضي بتحديده من خلال مجموع المعطيات التي يمكن حصرها كميّا في التركيب الشّكلي للنّص ، ويمكن تردّد الوحدات اللّغوية حينما يتم الأسلوب التي يمكن إدراكها شكليا في النّص، فهذا يعني بأنّه يمكن إحصاء هذه الوحدات اللغوية وإخضاعها للعمليات الرّياضية".[2]

ممّا سبق ذكره نتوّصل إلى أنّ الباحث الأسلوبي يلجأ إلى الإحصاء لقياس معدلات تكرار المثيرات والعناصر اللّغوية الأسلوبية، ويسعى التحليل الأسلوبي في النهايّة إلى تحديد السّمات بمعدّلات التكرار، ولهذا لا يمكن إغفال الجانب الإحصائي في الدّراسة الأسلوبية.

---

(1)-نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، ص 97.

(2)- سعد مصلوح، الأسلوبية "دراسة لغوية إحصائية"، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1992، ص 21.

الفصل الأوّل : المستوى الصّوتي

1- البنية الإيقاعية الخارجيّة.

1-1- الوزن.

1-2- القافية.

1-3- الرّوي.

2- البنية الإيقاعيّة الدّاخلية.

2-1- التّكرار.

2-2- الطّباق.

2-3- الجناس.

الفصل الثّاني: المستوى التّركيبي

1- **دراسة الجمل والأزمنة**.

1-1- مفهوم الجملة.

1-2- أقسام الجملة.

1-3- الأزمنة.

1-4- أقسام الأزمنة.

2- **الضّمائر**.

2-1- مفهوم الضّمائر.

2-2- أقسام الضّمائر.

3- **التّقديم والتّأخير**.

الفصل الثّالث: المستوى الدّلالي

1- نظرية الحقول الدّلاليّة.

1-1- أبرز الحقول الدّلاليّة الواردة في الدّيوان.

2- الصّور البلاغيّة.

2-1- التّشبيه.

2-2- الاستعارة.

3- الرّمز.

3-1- أنواع الرّموز.

مدخل

مقدّمة

الفصل الأوّل

الفصل الثّاني

الفصل الثّالث

خاتمة

قائمة المصادر

والمراجع

الفهرس

اهداء

بسم الله الرّحمن
الرّحيم

-التعريف بالشّاعر

عمّار مرياش شاعر جزائري من مواليد مدينة البليدة بالجزائر في 8 أكتوبر 1964، تحصّل على شهادة اللّيسانس في العلوم الاقتصاديّة من جامعة الجزائر سنة 1986، بدأ بنشر أشعاره في الصّحفسنة 1983.

توقّف عن نظم الشّعر لسنوات، قبل أن يعود مؤخرا للسّاحة الأدبية، ويشارك في العديد من مهرجانات الشّعر الدّولية.

فاز بالعديد من الجوائز مثل: جائزة مفدي زكريا.

- الجائزة الأولى في الشعر للجنة الحفلات لمدينة الجزائر عن قصيدته الأرض.
- الجائزة الأولى في الشّعر (مجلة الوحدة) عن قصيدته الرّجال.

- دواوينه الشّعريّة

- الحبشة: أصدره عام 1988.
- اكتشاف العادي: الذي صدر عام 1993، ترجم إلى العديد من اللّغات (اللّغة الفرنسيّة عام 1993، اللّغة الإسبانيّة عام 1994)[1].

[1]- www.djazairess.com.elmassa

إن الجانب الصّوتي من أهمّ الجوانب التي يتميّز بها الإبداع الشعري عن غيره،" فالموسيقى فنّ شعري فطري غريزي، فمنذ كان الإنسان كانت الموسيقى في الطبيعة، في غناء الطير، في حفيف الأوراق، في وقع المطر"[1]، فالموسيقى هي العنصر الأساسي في الشعر فلا يوجد شعر دون موسيقى متناغمة تؤثر في سامعيه.

ويتضمن المستوى الصوتي خصائص الأصوات والألفاظ ودلالتها ثم دراسة الإيقاع وما يحدثه الوزن والقافية وبعض فنون البديع من تأثير، "ويشمل هذا المستوى دراسة الحروف التي هي أصغر وحدة في الكلام والألفاظ حينما تأتلف من أصوات أو حروف"[2].

وعليه فقد ارتبطت موسيقى الشّعر بالوزن والقافية والرّوي بدرجة أولى، كما يتميز الشّعر العربي المعاصر بمستويات إيقاعية خفيّة وباطنيّة، يصعب التّعرف عليها عن طريق السّماع وحده، لهذا أخذنا المستوى الصّوتي الإيقاعي لدراسة البنية الإيقاعية في شعر **عمّار مرياش**، وبالتّحديد ديوان **اكتشاف العادي**، والوقوف على بعض خصائصه الجليّة في البنية الإيقاعيّة الخارجية والبنية الإيقاعيّة الدّاخليّة.

1- البنية الإيقاعيّة الخارجيّة

نهدف في هذه الدراسة إلى استجلاء البنية العروضية وخصائصها:

[1]-محمود عسران، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مكتبة بستان المعرفة، د.ب، د.ط، 2006، ص129.

[2]-أحمد مطلوب، في المصطلح النقدي، منشورات المجمع العلمي، مطبعة المجمع العلمي، بغداد، د.ط، 2002، ص ص319.

1-1 الوزن

يمثّل "مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت، وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية"[1].

ويعرّفه أيضا عبد الرحمن تيبرماسين بقوله "هو صورة الكلام الذي نسميه شعراً الصورة التي بغيرها يكون الكلام شعراً، وتدرس هذه الظّاهرة لتعين القارئ النّاقد على التّمييز بين الخطأ والصّواب ولتعين الشّاعر المبتدئ على إيجادة فنّه واختصار الطّريق إليه"[2].

يندرج ديوان "اكتشاف العادي" ضمن الشّعر الحر المعاصر، وقد أظهر هذا الشّعر في بنيته الموسيقيّة الخارجيّة نمطًا جديداً أخرجه من النّظام المعهود لدى شعراء السلف، فاعتماد السّطر الشّعري عوضا عن البيت أدّى إلى إخلال في بنية الأوزان المعتادة فقد تتوالى على سبيل المثال تفعيلات البحر في ترتيبها، من دون قيد عددها في السّطر الواحد، أو ترد التفعيلة ناقصة، موزعة بين سطرين أو أكثر، وقد تكون القصيدة ذات مواشجة وزنية، تتخلّلها بحور عديدة، تتأرجح من سطر إلى آخر، ومن مقطع إلى آخر، بنوع من الحريّة في هذا الإطار.

وقد نظم مرياش أربعةً وعشرين قصيدة حرة، ثلاثة وعشرين منها قصائد حرّة خالصة ما عدا قصيدة "**احتفال المفرد**" فتخلّلتها مواشجة شكليّة وهي تداخل الشّعر الحر مع الشّعر العموديأما بالنّسبة للأوزان التّي اعتمدها الشاعر في نظمه للقصائد فكانت كل المجموعة الشّعريّة مبنيّة على بحر المتدارك ما عدا قصائد: "**احتفال المفرد**" و"**طقوس العشيرة**" و"**المتاهة ومجاز التعرية**" وقصيدة "**أو التموضع**" فتخلّلتها مواشجة وزنية مع بحر المتقارب وبحر الرّمل.

---

[1]-إبراهيم خليل، في النقد الأندلسي، دار الكندي، عمان، د.ط، 2002، ص155.

[2]-عبد الرحمن تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003، ص05.

وسبب هذا في رأينا هو الإمكانات الإيقاعيّة الوفيرة التي تحقّقها هذه البحور للشّاعر، "فحين نقول دائرة المتدارك والمتقارب، نتذكّر حقيقة العلاقة الوثيقة بين هذين الوزنين، حيث يتحوّل أحدهما إلى الآخر في خلال الاستعمال بكل يسر على النحو التالي:

أ- فا/علن فا/علن فا/علن فا/علن

/فعولن/ فعولن/ فعولن/

ب-فعو/لن فعو/لن فعو/لن فعو/لن

/فاعلن/ فاعلن/ فاعلن/"[1].

إذن فبحراالمتدارك و المتقارب يتداخلان مع بعضهما البعض، فبحر المتقارب هو مقلوب بحر المتدارك، ولعل تداخل هذين البحرين يفسّر لنا كيف يجد بعض الشّعراء أنفسهم قد انتقلوا في خلال القصيدة الواحدة من أحدهما إلى الآخر، مدركين لهذا أو غير مدركين، ولعلّ سبب لجوء "مرياش" إلى المزج بين البحور الشعريّة "لا يعني مجرد رفض–كما قد يرى مراجع متسرع- لما كان أثيراً لدى الجيل السّابق من الشّعراء، بل الأمر يعكس تحولاً جوهرياً في الموقف الشّعري نفسه، أعني موقف الشّاعر من نفسه، ومن الشّعر ومن الآخرين"[2].

نظم "مرياش" ديوانه "اكتشاف العادي" في مرحلة التسعينات التّي شهدت صراعات سياسيّة واقتصاديّة واجتماعيّة، فما حدث في هذه الحقبة الزمنيّة دفع بالشّعراء إلى الإدراك بأنّهم البصيرة النّافذة للقطاعات العريضة من الجماهير وعليهم يقع عبأ أن تعي هذه الجماهير واقعها بكلّ أبعاده، لتساهم في إعادة بنائه على أسس من القيم الإنسانيّة.

---

[1]-عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، د ب، ط3 د ت، ص433.

[2]-نفسه ، ص434.

هذا ما دفع بالشّعراء للّجوء إلى وسائل بسيطة تساعدهم في نظم قصائدهم، وكان من بين هذه الوسائل المثيرة والمحركة استخدام إيقاعات تساعد على الخطابية، لا في صورتها الفجّة التقليديّة بل في صورة مهذّبة، ومن أجل هذا أكثر الشّعراء من "استخدام إيقاع (فَعُولُنْ) وإيقاع (فَعلُنْ)، فهما إيقاعان جهيران لا تخطّهما الأذن، لشدّة بروزهما وحدّتهما، وظهورهما من خلال الكلام الذي ينسج على منوالهما، على أن صفة الجهارة هذه لا علاقة لها بنوعيّة الشّعور المعبّر عنه"[1].

اعتمد الشاعر بحر المتدارك في جميع قصائد ديوانه، وهذا راجع لكثرة التّغييرات التي لحقت البحر فأصبح ذا أشكال متعدّدة جعلت وزنه أقرب إلى النّثر وهو وزن "يمتاز بخفّته وسرعة تلاحق أنغامه"[2]، كما توسّع الشّعراء في استخدام هذا البحث في الشّعر الحر، ويرى بعض الباحثين أن هذا البحر يكمن فيه سرّ تطوّر الشّعر العربي، وذلك لقربه من الإيقاع النّثري.

تقطيع بعض الأبيات الشعرية

- **قصيدة السؤال**

ماالفكرة[3]

ملْفكرة

//0/0/

فعلن فعـ

[1]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ، ص434.

[2]-نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، د ب، ط3، 1967، ص109.

[3]-عمّار مرياش، اكتشاف العادي، الجمعيّة الوطنيّة للمبدعين الجزائر، د ط، 1993، ص75.

ما الاتّجاهات

ملْاتتجاهات

/0/0//0/0/

لن فاعلن فاعـ

ما الأفضلية[1]

ملأفضلييية

//0//0/0/

لن فاعلنفا.

_قصيدة الانتباه

لا نفقد شيئا إذ نفقد لا شيء

لا نفقد شيئن إذ نفقد لا شيء

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

فعلن فاعل فعلن فـ

وهذا ما يحدث للنّاس إذا انتبهوا

وهاذا ما يحدث لننناس إذ نتبهوا

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

[1]-عمّار مرياش، اكتشاف العادي، ص75.

علن فعلن فاعل فعلن

هل آلمتك جدا؟[1]

هل ألمتك جددن

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

فعلن فاعل فعلن.

- **قصيدة إقليم المبتدئ**

ابتدأ اللّيل

ابتدأ لليل

/0/0///0/

فاعل فعلن فـ

كثيرا ما أبهرني الصّمت الصّاخب فيك

كثيرن ما أبهر نصصمت صصاخب فيك

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

علن فعلن فاعل فعلن

كثيرا ما ثقبتني نظراتك[2]

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

[1]-عمّار مرياش، اكتشاف العادي ، ص60.

[2]-نفسه ، ص28.

علن فعلن فاعل فاعل

قصيدة الكنز المتجدّد

لم تجمعنا صدف المعنى

لم تجمعنا صدف لمعنا

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

فعلن فعلن فعلن فعلن

كان بوسعي أن أختار سواك

كان بوسعي أن أختار سواك

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

فاعل فعلن فعلن فاعل فاعـ

وكان بوسعك[1]

وكان بوسعك

//0///0//

لـ فاعل فاعل

[1]-عمّار مرياش، اكتشاف العادي ، ص77.

- **قصيدة شبه المعنى**

لاشيء جدير بك

لا شيء جديرن بك

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

فعلن فعلن فاعل

إنّي حاولت فحسب[1]

إنني حاولت فحسب

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

فعلن فعلن فعلان

فجميع هذه القصائد نسجت على بحر المتدارك دون أن تتخلّلها مواشجة وزنية مع البحور الأخرى، ويتكوّن بحر المتدارك في أصله من ثمانية أجزاء من تفعيلة "فاعلن: /0//0"، وهو "واحد من البحور موحدة التّفعيلة أو الأبحر الصّافية ذوات التّفعيلة الواحدة المكرّرة، وهو من الدّائرة الخامسة "دائرة المتّفق"، وبحراها: المتقارب والمتدارك"[2].

وما لفت انتباهنا عند تقطيعنا للقصائد ، هو التّغييرات الّتي تطرأ على بحر المتدارك فلاحظنا أنّه يرد غالباً على عدّة صور أخرى تمثّلها الزّحافات والعلل:

---

[1]- عمّار مرياش، اكتشاف العادي ، ص37.

[2]-محمد مصطفى أبو شوارب، علم العروض وتطبيقاته منهج تعليمي مبسّط، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية، ط1، 2004، ص199.

_الزّحاف

الزّحاف "هو تغيير مختص بثواني الأسباب مطلقاً بلا لزوم، وقد اختصّ الزّحاف بالأسباب لأنّه أكثر دوراناً في الشّعر من العلّة"[1].

ومن الزحافات التي طرأت على بحر المتدارك نجد:

- **الخبن**

يندرج الخبن ضمن الزحاف المفرد، ويكون في بحر المتدارك بحذف ألف فاعلن /0//0 فتصبح فَعلن ///0.

_العلّة

العلّة "هي تغيير يطرأ على الأسباب أو الأوتاد بالنّقص أو الزّيادة"[2]، وتنقسم إلى نوعين رئيسيين هما: علّة بالزّيادة و علّة بالنقص، ومن العلل التي دخلت على بحر المتدارك في القصائد التي بين أيدينا:

- **التّذييل**

يدخل التّذييل ضمن علل الزّيادة، وهي زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع، ويكون التذييل بزيادة النون الساكنة على علن /0//0 فتصبح فاعلن ن /0//00 فتنتقل إلى فاعلان.

[1] -محمد مصطفى ابوشوارب،علم العروض و تطبيقاته منهج تعليمي مبسط، ص42.

[2] - نفسه،ص43.

- **التّشعيث**

هو علّة جارية مجرى الزحاف، ويتمثل في حذف أوّل الوتد المجموع أو حذف أحد متحركي الوتد المجموع في التفعيلة، فتحذف العين من فاعلن /0//0 فتصبح فالن /0/0 وتنتقل إلى فعلن بإسكان العين.

- **فاعلُ في بحر المتدارك (الخبب)**

إنّ استخدام فاعلُ في وزن المتدارك يعدّ أبرز تغيير فيه، فهذه التّفعيلة ولدت مع ولادة الشّعر الحرّ، وهي لم ترد في الشّعر القديم ولم ينتبه إليها العروضيون، وأوّل من استعملها من الشعراء المعاصرين نازك الملائكة إذ تقول "ليس في الشعراء، فيما أعلم، من يرتكب هذا سواء بدأت فيه منذ أوّل قصيدة حرّة كتبتها سنة 1947 ومضيت فيه حتى الآن"[1].

والشّاعرة تقرّ بأنها وقعت في هذا الخروج دون تعمّد وبطريقة لا شعورية، وقد سار على نهجها الشعراء المعاصرين فجلّهم تبنو هذه التّفعيلة الحديثة في بحر المتدارك مع الشعر الحديث "وقد أعلن الذّوق تقبّله لهذه التفعيلة الطارئة على وزن الخبب، بعد أن تفشّت في قصائد كثيرة من الشعر المعاصر الجديد"[2].

[1]-نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص111.

[2]-عزّ الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضايا وظواهر الفنية والمعنوية، ص108.

تقطيع بعض أبيات القصائد التي تخلّلتها مواشجة وزنية

-قصيدة احتفال المفرد

نسج مرياش أبيات هذه القصيدة على بحر المتدارك من السّطر الأوّل إلى السطر الأربعينثم انتقل في السّطر الموالي إلى بحر المتقارب فيقول:

ومازال دفئك يملأني

ومازال دفئك يملأني

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

فعولن فعول فعول فعو

والبريق على شفة العين يفضح عشقي[1]

ولبريق علا شفة لعين يفضح عشقي

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

لن فعول فعول فعولن فعول فعولن

- **قصيدة طقوس العشيرة**

أقاموا له فرحا فائقا

أقامو لهو فرحن فائقن

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

فعولن فعول فعولن فعو

[1]-عمّار مرياش، اكتشاف العادي، ص21.

جاء أصحابه وأقاربه بالهدايا الثّمينة[1]

جاء أصحابهو وأقاربهوبلهدايا الثمينة

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

لن فعولن فعول فعول فعولن فعولن فعولن

- **قصيدة أو التموضع**

وأغنّى كلّما أحسست بالرغبة في ذلك

وأغنني كلّلما أحسست بررغبة في ذالك

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

فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فعـ

أحيانا أحبّ الصّمت

أحيانن أحبب صصمت

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

لاتن فاعلاتن فاعـ

أحيانا أرى الواقع مأساة[2]

[1]-عمّار مرياش، اكتشاف العادي ، ص64.

[2]- نفسه ص68.

أحيانن أر لواقع مأسات

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

لاتن فاعلاتن فعلاتن ن

-قصيدة المتاهة... ومجاز التعرية

أحاول أن أستطيع فلا أتمكّن

أحاول أن أستطيع فلا أتمككن

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

فعول فعولن فعول فعول فعولن

ومن خلال هذه القصائد نستنتج أن الشاعر يمزج بين البحور الشعريّة، وهذا ما لاحظناه في قصائد "أو التموضع" و "احتفال المفرد"، و"المتاهة ...ومجاز التعرية" وقصيدة "طقوس العشيرة"فمزج فيها بين ثلاث بحور هي المتدارك والرمل والمتقارب، وقد "يلجأ بعض الشعراء إلى المزج بين بحرين في القصيدة الواحدة هروباً من رتابة البحر الواحد من جانب واستجابة لإيقاع التّجربة من جانب آخر"[1].

فنجد أن بعض المواضيع والتّجارب تتناسب مع بحور معيّنة من البحور الخليلية، فتعدُّد البحور الشعريّة في القصيدة الواحدة يعني "تعدّد وسائل التعبير عن التجربة المعقدة المتشابكة التي يعيشها شاعرنا المعاصر، إذ أنّ أولى موجبات هذا التعدُّد هو الاتّجاه الذي تشهده القصيدة العربيّة

[1]-محمد صابر عبيد، القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد كتاب العرب، دمشق، د ط، 2001، ص166.

الحديثة نحو البنية الدراميّة، وما يتطلبه ذلك من حركات موسيقيّة مختلفة ومتباينة قادرة على التّعبير عن طبيعة الصّراع والتّعقيد الذي تنطوي عليه تجارب الشاعر"[1].

1-2 القافية

اختلف العروضيّون في شأن القافية فضبطها الخليل "من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل السّاكن"[2]، ويعرفها مصطفى حركات بقوله: "هي الساكنان الأخيران من البيت وما بينهما مع حركة ما قبل الساكن الأوّل منهما"[3].

ظلّت القافية في معظم الشّعر العربي المعاصر محتفظة بقيمتها كعنصر إيقاعي، فاعتبرت "عنصرا من عناصر بناء النّص الشّعري المعاصر الذّي لم تعد فيه القافية موحّدة، ...ومن ثمّ فإنّ إعادة بناء المسكن الشّعري في الحداثة العربيّة، والمعاصرة منها على وجه الخصوص، تطلّب إعادة النظر في عنصر القافية ووظيفتها في آن"[4].

ولا يمكن أن نجد قانوناً مضبوطاً ومعدداً للقافية في الشّعر العربي المعاصر على الرّغم من محاولات بعض الباحثين "فالقافية في هذا الشّعر لا تخضع -على غرار العناصر الشّعرية الأخرى- لنسق قبلي، وإنّما يحكمها جوّ القصيدة الدّاخلي وإيقاعها الذّي لا يكشف عن نفسه إلاّ بعد أن تكتمل القصيدة عملاً إبداعياً منفرداً"[5].

---

[1]-محمد صابر عبيد، القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ، ص218.

[2]-عبد الرحمن تيبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003، ص105.

[3]-مصطفى حركات، قواعد الشعر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، د.ط، 1889، ص191.

[4]-محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج3، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1996، ص140.

[5]-صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، النظرية والتطبيق، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2008 ص63-64.

إذن فالشّعر الحر لم يلغ الوزن ولا القافية، لكنّه أباح لنفسه أن يدخل تعديلاً جوهريًا عليهما لكي يحقق بهما الشاعر خلجات نفسه وذبذبات مشاعره وأعصابه فلم يعد الشاعر حين يكتب القصيدة الجديدة يرتبط بشكل معيّن ثابت للبيت ذي الشطرين وذي التفعيلات المتساوية العدد والموازنة في هاذين الشطرين بل تحرر من قيود الوزن والقافية ولم يتقيّد في نهاية الأبيات بالرّوي المتكرر.

ترى نازك الملائكة أنه "مهما يكن من فكرة نبذ القافية وإرسال الشّعر فإن الشّعر الحرّ بالذّات يحتاج إلى القافية احتياجاً خاصاً، وذلك لأنه شعر يفقد بعض المزايا الموسيقية المتوفرة في شعر الشطرين الشائع"... لذلك فإن مجيء القافية في آخر كل شطر، سواء أكانت موحّدة أم منوّعة يتكرّر إلى درجة مناسبة، يعطي هذا الشعر الحرّ شعرية أعلى ويمكّن الجمهور من تذوّقه والاستجابة له"[1].

ونجد أنّ الشعراء المعاصرين قد نوّعوا في القافية، وهذا ما نلاحظه في قصائد مرياش وإلتزام القافية لا يعني إطلاقا أن تكون للقصيدة قافية واحدة، بل يعني أن يكون لكل قافية نظير أو أكثر بين قوافي القصيدة الجديدة.

لجأ الشاعر إلى التنويع في القوافي، ما شكل وقفة دلالية، إيقاعية تطرب السّامع وتشوّقه، فهو لم يلتزم بقافية معينة في القصيدة الواحدة "فكان ذلك تجسيدا إيقاعيا في شعره من خلال تغيير نمط القافية الموحّد المتوالي فاختار طريق التّوالي والتناوب لا لعجزه اللغوي ولا لفقر معجمه وإنّما ليجسد واقعا حضاريا مندمجا فيه مبنيا على التّناقضات"[2].

[1]-نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص164.

[2]-عبد الرحمن تيبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص117.

فالتّوالي والتناوب في القوافي يمنح التّعدد في القافية، ويحرّر الشاعر من "ذاكرة القوافي التي تسلبه ما يطمح إليه من تميّز"[1]، فيبقى معجم قوافيه مفتوحا لا يخضع لأي مؤثّر يعيق سير حركة الإيقاع وتدفقها.

وهذا ما يظهر لنا في نسج مرياش لقصائده على النحو التالي:

ففي قصيدة "**احتفال المفرد**" جاءت القوافي متناوبة ومتباينة، فقد تكون القافية في السطر الأول مثلا ثم لا تكرّر إلاّ في السّطر السّادس أو السّابع بحيث يقول مرياش في السطر السّابع:

س7: منهكتن فننعاس لخجل_____ القافية: س لخجل

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

لن فعلن فاعلنفاعلن

ثم لا يكرّرها إلاّ في السطر العشرين حيث يقول:

س20: وهيا تمتصصه بلقبل[2]_____القافية : بلقبل

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

فاعلن فاعل فاعلن

وفي نفس القصيدة نجد مثال آخر عن تناوب وتباين القوافي يقول:

س24: قد أتبعثر فننور من شددة لعتمة_____القافية: ة لعتمة

---

[1]-عبد الرحمن تيبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص118.

[2]-عمّار مرياش، اكتشاف العادي ، ص 18.

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

لن فعلن فعلن فاعلن فاعلن فعلن

س28: يتزوود من قووة لكلمة[1]_____القافية: ة لكلمة

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

فعلن فعلن فاعلن فعلن

هذا على غرار القصائد الأخرى التّي مسّها نفس الأمر، والقافية هنا لا تقوم على أساس مثالي يملؤه الشاعر بكلمات أو أصوات، ولذلك نجد مرياش يتخيّر القافية التّي يريدها وذلك بالالتزام بحروف بعينها في مكان بعينه مثل قوله في قصيدة "المتاهة... ومجاز التعرية":

س5: لماذا إذن_____القافية: ذا إذن

0//0/0//

علن فاعلن

س9: ولاكننها لا تعببر عن _____ القافية: ببر عن

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

علن فاعلنفاعلن فعلن

[1]- عمّار مرياش، اكتشاف العادي، ص20.

س15: لا تقاوم أكثرمن[1] _____القافية: أكثر من

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

فاعلن فعلن فعلن

فمرياش في هذه القصيدة لجأ إلى شكل فنّي جديد إلتزم فيه بالقافية في جزء صغير، ولم يلتزم بها في الأجزاء الأخرى.

وما لفت انتباهنا في الدّيوان الذي بين أيدينا هو قلّة استعمال الشاعر للقافية، وهذه ميزة من ميزات الشّعر الحديث "حيث خفّ دور الإبداع الشفاهي، إذ سيطر النّص المقروء على النّص المسموع، فأصبح دور القافية خافتا بعض الشّيء، الأمر الذي جعل الشاعر قد يلجأ إلى القافية

حينا، وقد يهملها أحيانا أخرى، وذلك حسب مقتضى الدّفقة الشّعورية أو الحالة النّفسيّة للمبدع لحظة ولادة الإنتاج الأدبي"[2].

وعليه فالقصيدة الحديثة لا تفرض كما هائلاً من القوافي لأنها تقوم على نظام الجملة الشعريّة التي قد تطول وتقصر لضرورات أخرى تتعلق بطبيعة التجربة "وبذلك تستلزم عددا محددا ومقنّنا من القوافي، وهذا ما يدفعنا أكثر لتوكيد دورها الدلالي وترسيخه"[3].

---

[1]- عمّار مرياش، اكتشاف العادي ص ص48-49.

[2]-محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، د ب، ط1، 2008، ص333.

[3]-محمد صابر عبيد، القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص91.

1-3 الرّوي

هو "أبرز الحروف في القافية، وهو الذّي يلزم تكراره في كل بين، وتنسب إليه القصيدة، فيقال ميمية أو بائية أو دالية..."[1].

يعدّ من أهم الحروف في القصيدة، ولابدّ من وجوده في القافية "فهو الذّي تبني عليه القصيدة ويتكرّربتكرار الأبيات... وحرف الرّوي هو الذّي ينضّم ويجتمع إليه جميع حروف البيت"[2].

وقد ورد الروي في قصيدة "**احتفال المفرد**" حيث يقول:

أتخبّط كالحوت في الشبكة

حين يبتزّرشدي وتأسرني الملكة[3].

فحرف الرّوي في هذه القصيدة هو حرف الكاف، وتكرّر مرّتين فقط وهذه سمة من سمات الشعر الحرّ إذ قلّ مرياش من توظيف حرف الروي وذلك لقرب ديوانه من النثر، ولحرف الكاف دلالة فهو حرف "مهموس شديد يحاكي صوت احتكاك الخشب بالخشب، والحرارة، والقوّة والفعالية، وإذا لفظ بصوت عالي النّبرة وبشيء من التّفخيم والتّجويف أوحى بالضّخامة، والامتلاء، والتجميع"[4].

[1]-محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، دار غريب، القاهرة، د.ط، 2008، ص186.

[2]-محمد مصطفى أبو شوارب، علم العروض وتطبيقاته، ص317.

[3]-عمّار مرياش، اكتشاف العادي، ص ص26-27.

[4]-حبيب مونسي، تواترات الإبداع الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 2009، ص41.

أيضا نجد حرف الرّوي في قصيدة "**المتاهة ومجاز التعرية**" متمثلا في حرف النون حيث تكرر ثلاث مراحل حيث يقول:

س1: أحاول أن أستطيع فلا أتمكّن.

س6: لماذا إذن.

س10: ولكنّها تعبر عن.

س16: لا تقاوم أكثر من[1].

فعرف الروي في هذا المثال هو النّون وهو حرف مهموس رخو "معناه لغة شفرة السّيف، أو الحوت، أو الدّواة، أصلح للتّعبير عن مشاعر الألم والخشوع، يوحي بالرّقة، والاستكانة، وبالانبثاق والخروج من الأشياء، إنّ معانيه تختلف باختلاف كيفيات النّطق به، يدلّ على الاهتزاز، والاضطراب، وتكرار الحركة"[2].

وعليه فصات ودلالات حرف النون المعبرة عن الألم والخشوع والاهتزاز والاضطراب ساعدت الشاعر في التعبير عن حالته النفسية التّي تخلّلتها مشاعر الحزن والألم والمعاناة.

2- البنية الإيقاعية الدّاخليّة

سنتطرق في هذا الجانب إلى دراسة الموسيقى الداخليّة من تكرار، وطباق وجناس.

[1]-عمّار مرياش، اكتشاف العادي، ص ص48-49.

[2]-حبيب مونسي، تواترات الإبداع الشّعري، ص47.

2-1التّكرار

التّكرار من أبرز الظّواهر الأسلوبيّة ذات القيمة البالغة في العمل الإبداعي، فالمبدع إنّما يكرّر ما يثير اهتماما عنده، ويرغب في نقله إلى أذهان ونفوس المخاطبين، وقد شغل التّكرار اهتمام الكثير من الشّعراء المحدثين حيث كثّفوا من توظيفه وذلك دعماً للبنية الإيقاعيّة الموسيقيّة.

ويتحدّد مفهوم التّكرار عند محمد صابر عبيد بأن "يأتي المتكلّم بلفظ ثم يعيده وهذا من شروط اتّفاق المعنى الأوّل والثّاني، فإن كان متّحد الألفاظ والمعاني فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النّفس، وكذلك إذا كان المعنى متحدا وإن كان اللّفظان متّفقين والمعنى مختلفا فالفائدة بالإتيان به للدّلالة على المعنيين المختلفين"[1]، وعليه فالقصيدة الحرة اعتنت بالتكرار فرشّحته الركيزة الأساسية للحركة الإيقاعية، وهذا ما نلمسه في قصائد الديوان فتفنّن الشاعر في توظيف أنواع التكرار الذي يعكس حالته النفسيّة ومدى إصراره وإلحاحه لتوصيل مشاعره للقارئ.

فالتّكرار ظاهرة لغوية أسلوبية متنوعة وهو يقوم على العلاقات التركيبيّة بين الألفاظ والجمل، وقد ورد في مجموعة "اكتشاف العادي" بمختلف أنواعه.

- **تكرار الحرف**

مما لاشك فيه أنّ للحرف أهميّة كبيرة في إنتاج الدّلالة، "فهو البنية الأولى للمادّة اللّغوية وله أهمية في إنتاج الإيقاع"[2]، وتكرار الحرف يقضي حروف بعينها في الكلام، مما يعطي تلك الحروف أبعاداً تكشف عن حالة الشّاعر النفسيّة، وقد وظّف مرياش تكرار الحرف وهذا ما نجده جليّا في قصيدة "**السؤال**":

---

[1]-محمد صابر عبيد، القصيدة العربيّة بين البنية الدّلالية والبنية الإيقاعيّة، ص182.

[2]-محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، ص341.

ما الفكرة

ما الاتّجاهات

ما الأفضلية

ما أي شيء

ما كل شيء

وما...؟

ما الحلّ الأمثل للإشكالية[1].

وظّف مرياش أسلوب الإنشاء وهو الاستفهام والمتمثّل في أداة "ما" فكرّرها سبع مرّات متتالية، من هنا تتجلّى حالة الشاعر النّفسية في هذا المثال بشكل واضح، فبدا وكأنّه مضطرب يتساءل عن كلّ شيء حوله، ويبحث عن الإجابات والحلول المقنعة، هنا يبدوا وكأنّه في حلقة مفرغة لا يعرف أيّ شيء حوله.

وفي مثال آخر قوله في قصيدة "**أبناء الأعيان**":

صحبت كثيراً من أبناء الأعيان

وفاخرت بهم

كانوا يبتهجون لمرآي

[1]-عمّار مرياش، اكتشاف العادي، ص ص75-76.

ويثنون عليّ

وكنّا نسهر حتّى الفجر

واليوم، وقد مات أبي

وتناهب أعمامي الأرض

وأمّي أغواها الشّيطان

ويبتهجون لآلامي[1].

كما نلاحظ في هذا المقطع تكرار حرف "الواو" الذي يعدّ من أدوات الرّبط، وقد استعمله للرّبط بين الأبيات، فالشاعر من خلال هذه الأبيات يسرد لنا بعضا من الأحداث التّي جرت، ففي البداية كان يخبرنا عمّا كانوا عليه من قبل ثم انتقل إلى الواقع المرير الذي أصبحوا عليه بعد موت والده.

- **تكرار الضّمير**

إنّ التّعامل مع الضمائر له أهميّة كبيرة، ذلك أنّها تدفع بالقارئ إلى إنتاج دلالة معيّنة سواء من خلال رد هذه الضمائر إلى مراجعها أو بتقديرها في بعض الأحيان، وهذا ما يوسّع من دلالات القصيدة، وقد تعامل الشّاعر مع الضمائر بأنواعها ، ومن بين الأمثلة التي استعملها ما ذكر في قصيدة "**مرآة للمهاتما**":

س6: أنت حبيبي

[1]-عمّار مرياش، كتشاف العادي، ص58.

س11: أنت المفرد والمتعدّد

س12: أنت الغامض والواضح

س13: أنت السّائل والواهب

س14: أنت المفرح والمحزن

س15: أنت النسبّي المطلق والعدميّ[1].

الضمّير المكرّر في هذه الأبيات هو ضمير المخاطب أنت الذي يستعمل للتّحديد والتّخصيص وفي هذه القصيدة استعان به ليحدّد شخصيّة هامّة ومعرفة في مجال السيّاسة والفلسفة، كما أنّه كرّر الضّمير من أجل تعظيم ومدح المخاطب "**المهاتما غاندي**" الزّعيم الهندي الذّي اتّصف بالحكمة والشّجاعة، وسرعة البديهة، فأصبح النّاس يكنّون له الاحترام والوقّار، وعمّار مرياش من بينهم.

-تكرار الكلمة

وهذا التّكرار يعرف أيضا بالتّكرار البسيط وهو تكرار كلمة واحدة عدّة مرّات من مجموعة أبيات القصيدة وتكرار الكلمات يعيد اللّفظة الواردة في الكلام لإغناء وإثراء دلالة الألفاظ، وإكسابها قوة تعبيريّة وتأثيرية وعليه فالإكثار من تكرار الكلمة في القصيدة الواحدة يؤدي إلى" تكثيف الدلالة بأقل لفظ"[2].

[1]-عمّار مرياش، اكتشاف العادي، ص ص5-6.

[2]-محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، ص349.

حيث استعمل مرياش كلمات عدة كرّرها على مستوى القصيدة الواحدة وذلك لترسيخ دلالة معيّنة، حيث يقول في قصيدة "**شبه المعنى**":

طوبى للأبكم...

طوبى للأعمى...[1]

نلاحظ في هذا المثال أن الشاعر يهئ الأعمى والأبكم لعدم الرؤية والكلام وعدم إدراكهما للواقع، وهو يكرر كلمة طوبى مرتين وذلك لتوكيد المعنى.

كما نجد تكرار الفعل في قصيدة "**أغنية**" في قوله:

سيمشي خلف جنازتنا الأطفال.

وستمشي الأشجار فنحن غرسنا.

وسيمشي الحبّ فنحن عشقنا[2].

دلالة هذا الفعل هو الحركة والسّيرورة، وقد استعملها في الجملتين الأخيرتين بتعبير مجازي من أجل تقوية المعنى وإبرازه.

- **تكرار الجملة (الأسطر)**

يكون هذا التّكرار إمّا متقاربا في أسطر متتالية، وإمّا متباعدا في أسطر غير متجاورة، وقد يكون التكرار تاما أو ناقصا، أي بتغير ألفاظ بأخرى، وهذا النوع نعثر عليه في عدّة قصائد من بنسب متباينة فيها، فهناك قصائد تضمّ عددا كبيرا منه، وهناك قصائد أخرى ينعدم فيها التّكرار.

[1]-عمّار مرياش، اكتشاف العادي، ص37.

[2]- نفسه، ص92.

ويمكننا الإشارة إلى أنّ عمّار مرياش يميل أكثر إلى توظيف بنية تكرار الأسطر، ما يكشف لنا عن ذوق رفيع ورؤية في الكناية المميّزة.

من بين النّماذج التي استعملها من تكرار الأسطر التّامة ما ورد في قصيدة "**أغنية**":

س2: الحقّ الحقّ أقول لكم.

لا مستقبل للعرب.

س14: الحقّ الحقّ أقول لكم

كلّ سلاح العالم لن يقتل حلما قزما

فالحلم يحي من المستقبل

أمّا الحرب فيمضي أبدا للخلف

الحقّ الحق أقول لكم

... ...

س27: الحق الحقّ أقول لكم

إنّا نرثي لتعاستكم

لا نرضى أن تنقرضوا الواحد تلوى الآخر؟

أراد الشّاعر من تكرار هذه الأسطر، الدّعوة والإلحاح والإصرار على ضرورة إيقاف الحروب، لأنّه يرى أنّ لا مستقبل للأمّة بوجودها فهي تقود البلد إلى التّخلف والتّبعية، كما أنّه يدعوا إلى تبنّي عالم خال من الصّراعات، يسوده الحبّ والتفاهم والتعاون بين النّاس.

كما نجد نموذجا آخر في قصيدة "**أغنية**"، يقول فيها:

س1: حين نغادر هذا العالم لن ننسى

س2: فلنا أحباب في كلّ مكان

س3: ونقوش أساميا بارزة

س8: حين نغادر هذا العالم لن ننسى

س9: وسيمشي خلف ينازتنا الأطفال

س10: فنحن لعبنا

س13: حين نغادر هذا العالم لن ننسى

س14: فلقد عاشرناه بلطف في وقت صعب

س15: وفعلنا الحب

س16: وصلّينا للرّب[1]

[1]-عمّار مرياش، اكتشاف العادي، ص ص91-93.

كرّر الشاعر هذه الأسطر كي يبيّن لنا أنّ الإنسان المحترم والنّبيل، يحبّه كلّ النّاس، ويكنّون له المودّة فهو في القلب فبطيبته استطاع أن يأسر قلوبهم، فحتى لو غادر لا يستطيعون نسيانه.

نماذج تكرار أسطر غير تامة

وهذا ما نجده في قصيدة "**أو التموضع**":

س1: في النّهاية، مازالت الأرض طيّبة

س8: في النّهاية، لست سوى ما أنا الآن

س17: في النّهاية، ها أنا ذا أشتهي

س23: في النهاية، ماذا رابحنا من الحزن والاغتراب

س29: في النهاية، من نحن

س37: في النهاية، من يرث الأرض[1].

و يقول في قصيدة "**غير المرغوب فيه**":

س1: تقريبا جئت إلى العالم في الوقت اللاّزم

س11: تقريبا جئت إلى العالم دون سوابق

س19: تقريبا جئت إلى العالم ممتلئاً[2].

[1]- عمّار مرياش، اكتشاف العادي، ص67 وما بعدها.

[2]-نفسه، ص71 و ما بعدها.

في النموذج الأوّل، يعود سبب تكرارشبه الجملة "**في النّهاية**" في العديد من الأبيات من أجل توحيد دلالة القصيدة وتماسك مقاطعها، فالّشاعر من خلال هذا التّكرار يبيّن لنا حيرته وخوفه من مصير البلد الذي أنهكته الحروب الأهلية.

أمّا النّموذج الثاني نلاحظ فيه تكرار جملة "**تقريبا جئت إلى العالم**" دلالةًعلى افتخار الشاعر بنفسه، حيث يرى أنّه جاء إلى الدّنيا في الوقت المناسب ونقيّا ومن دون سوابق، وهذا ما جعله يشعر بالاعتزاز.

وعلى هذا الأساس فإن نازك الملائكة ترى "أن التكرار في ذاته ليس جمالا يضاف إلى القصيدة بحيث يحسن الشاعر صنعا بمجرد استعماله، وإنما هو كسائر الأساليب في كونه يحتاج إلى أن يجيء في مكانه من القصيدة وأن تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات"[1].

من هنا يمكن القول إن البنية التّكرارية في الدّيوان أصبحت تشكل نظاما خاصا داخل مضمون القصيدة وهذا النظام يقوم على أساس التجربة المعاشة لدى الشاعر ومستوى عمقها وثرائها، وقدرتها على اختيار الشّكل المناسب الذي يوفّر لبنية التّكرار أكبر فرصة ممكنة لتحقيق التأثير.

تطرّقنا في الجدول التالي إلى إحصاء التكرار ومستوياته:

القصيدة	التّكرار	نوعه	عدده
مرآة للمهاتما	أنت	الضّمير	ثماني مرّات

[1]-نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص208.

انتباه المذنب	لقد قصرت	الجملة	أربع مرّات
احتفال المفرد	يزعجني	كلمة	أربع مرّات
	صرت في لحظة هو ما ومهما	جملة	مرّتان
	وإني أرى	جملة	ثلاث مرّات
	لم يكفني	جملة	أربع مرّات
إقليم المبتدئ	ابتدأ الليل	جملة	ست مرّات
	هل	حرف	خمس مرّات
الإشاعة	سبب آخر	جملة	ثلاث مرّات
	لن	حرف	مرّتان
شبه المعنى	لقد حاولت	جملة	ثلاث مرّات
	طوبى	كلمة	مرتّان
سكرابل	منذ البدأ	جملة	مرّتان
المتاهة ومجاز التعرية	وإني أرى بوضوح كبير	جملة	ثلاث مرّات
أبجدية	هو	ضمير	مرتان
	لكني فكرّت	جملة	ثلاث مرّات
	الواو	حرف	سبع مرّات
أو التموضع	أحيانا	كلمة	مرّتان
	في النّهاية	جملة	أربع مرّات

	وفي إمكاننا	جملة	أربع مرّات
وهم المرآة	اللّيلة	كلمة	مرّتان
غير المرغوب فيه	تقريبا جئت إلى العالم لا	جملة حرف	أربع مرات مرّتان
السؤال	ما	حرف	سبع مرّات
دعوة للعرس الدّائم	الحق الحق أقول لكم	جملة	ثلاث مرات
أغنية	حين نغادر هذا العالم لن ننسى سيمشي أماناً يا	جملة كلمة جملة	ثلاث مرّات ثلاث مرّات ثلاث مرّات

2-2 الطّباق

يقصد به"الجمع بين معنيين متضادّين"[1]، بمعنى الجمع بين معنيين متقابلين في كلام واحد، والطّباق هو المطابقة والتّطبيق والتّضاد والتّكافؤ، كلّها أسماء مرادفة للطّباق، وهو ينقسم إلى قسمين طباق الإيجاب وطباق السّلب:

[1]-فيصل حسين طحيمر العلي، البلاغة الميسرة في المعاني والبيان والبديع، مكتبة الثقافة، عمان، ط1، 1995 ص201.

-طباق الإيجاب

وهو "ما لم يختلف فيه الضّدان إيجابا وسلبا نحو: خير المال عين ساهرة لعين نائمة، فالقول مشتمل على الشّيء وضدّه ساهرة ونائمة"[1].

- **طباق السّلب**

يقصد به "أن يكون أحد المتضادين (موجبا) والآخر (سالبا)"[2].

والجدول أدناه يبين لنا الطباق الذي ورد في ديوان "**اكتشاف العادي**":

طباق الإيجاب	طبقا السّلب
1- أنت المفرد والمتعدد ص6	1- أدركت السّر ولم أدرك ص42
2- أنت الغامض والواضح ص6	2- لا نفقد شيئا إذ نفقد لا شيء ص60
3- أنت السائل والواهب ص6	3- من لا ينحدّ يحدّده الحتمي ص62
4- أنت المفرح والمحزن ص6	4- لا يدهشني ما يدهش ص74
5- أنت النسبي المطلق والعدمي ص6	5- لا يغريني ما يغري ص74
6- فالماضي يلتهم المستقبل ص33	6- وعشّاق لا يفترقون إذا افترقوا ص89
7- نتعامى ليرى الواحد منا الآخر فيه ص34	
8- لا يسقط إلا من يتعالى ص55	
9- وقد أدركنا الخير وأدركنا الشر كذلك ص62	

[1]-محمد أحمد قاسم، علم البلاغة، البديع والبيان، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط1، 2009، ص57.

[2]-عبد السّتار عبد اللطيف، مباحث في اللغة العربيةنحو، صرف، بلاغة، معاجم، ج4، منشورات الجامعة المفتوحة، دار الكتب الوطنية، ط1، 1994، ص201.

10- لا معنى أن نتفاءل أو نتشاءم ص62 11- لسنا عبيدا ولسنا قياصرة ص69 12- لم أتقدم كالإبهام ولم أتأخر كالموقف ص72 13- هيأت لك المستقبل والماضي ص84	

فمرياش يعتمد الطباق لبنة أساسيّة في بناء قصائده من الناحية الدلاليّة والإيقاعيّة،لأنه أداة فنيّة في إنتاج الدلالة الشعريّة وتكمن في "التأثير الدّلالي عن طريق إبراز المغايرة والمخالفة كما أنّ لها تأثيرا إيقاعيا وخاصّة عندما تدخل في إطار من النسق الصّوتي بفعل التّماثل الصّرفي بين طرفي التطابق"[1].

2-3 الجناس

يتمثل في"تشابه الكلمتين في النطّق واختلافهما في المعنى، ويسمى أيضا: التّجانس والتّجنيس والمجانسة"[2].

والجناس ينقسم إلى جناس تام وجناس غير تام:

[1]-محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، ص364.

[2]-فيصل حسين طحيمر العلي، البلاغة الميسرة في المعاني والبيان والبديع، ص2017.

- **الجناس التّام**

هو ما كان "الاتفاق فيه بين اللفظين في أربعة أمور: نوع الحروف وعددها، وهيئتها، والمراد بالهيئة حركات الكلمة وسكناتها، والأمر الرابع الاتفاق في ترتيبها"[1].

- **الجناس غير التّام**

هو ما "اختلفت فيه اللّفظتان في آن واحد من الأمور المتقدّمة: اختلاف اللّفظتين في أنواع الحروف (شرط أن لا يتعدّى حرف واحد)، اختلاف اللفظتين في عدد الحروف (جناس ناقص) اختلاف اللفظتين في هيئة الحروف (التطابق في العدد والترتيب)، والاختلاف فقط في الحركات (جناس محرّف)، والاختلاف فقط في النقط (جناس القلب)"[2].

والشّيء الملفت للانتباه هو قلة استخدام هذا الجنس البديعي في دواوين الشعراء الجزائريين المعاصرين، ومن بين هؤلاء عمار مرياش الذي لم يوله اهتماما.

وكل ما ورد منه في قصائده كان بنسبة قليلة وكلها عبارة عن جناس ناقص، وهذا ما يتمثل في الجدول الذي بين أيدينا:

عنوان القصيدة	المجانسة
– أزهار لرأس العام	– أجمع، أجمل
– احتفال المفرد	– هرما، مهما/ عشق، الشوق/ الرّهس، النّفس
– الإشاعة	– السّاعة، إشاعة
– وهم المرآة	– الذّنب، الذّهب، امرآتين، ممرآتين، امرأة، مرآة

[1]-شفيع السيد، أساليب البديع في البلاغة العربية (رؤية معاصرة)، دار غريب، القاهرة، ط1، 2006، ص128.
[2]-يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية علم المعاني، علم البيان، علم البديع، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص289.

– المتاهة ومجاز التعرية	– المعاق، المعيق، غموضا، غميضة
– أغنية	– الحرب، للرّب
– طقوس العشيرة	– فائقا، لائقا

هذه بعض الأمثلة للجناس التي استنبطناها من المدونة، والتّي يشتغل الجناس فيها بشكل عميق حيث يؤدي دورا إيقاعيا وتناغميا موسيقيا ممّا يجعل القارئ يتأثّر بالقصيدة ويميل إلى معرفة دلالتها.

يكمن سر جمال الجناس في أنّه يحدث نغما موسيقيا يثير النفس وتطرب إليه الأذن، كما يؤدّي إلى حركة ذهنية تثير الانتباه عن طريق الاختلاف في المعنى.

وعليه فالجناس إذن يعمل على "خلق تراكم صوتي يعزز البنية الإيقاعية في النّص الشعري ويرفدها، لافتا انتباهنا على مستوى الصوامت إلى مواضع محددة في النص تبدو ناتئة في السلسلة الإيقاعية بتحقيقها خاصية التراكم تلك"[1].

-التدوير

التدوير ظاهرة شعريّة قديمة فهو يعدّ "ظاهرة خليلية لازمت العروض سواء في التفعيلة الواحدة أو في إطار الدوائر التي بنيت عليها الأوزان أو ضمن التّغييرات التي تتعرض لها البحور السّتة عشر المعروفة"[2].

[1]-صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة دكتوراه، إشراف د/ أحمد حيدوش، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة فرحات عباس، سطيف، 2010م، 2011م، ص250.

[2]-عبد الرحمن تيبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص ص94-95.

وعليه فالتّدوير "تمدد للجملة الشّعرية حتّى تكون معادلة لدفقة شعورية موحدة، تنطلق بها ومعها من بدايتها إلى منهاها، في نفس واحد أو أنفاس متلاحقة ومتلاحمة[1]، ومعنى ذلك هو امتداد البيت وطوله، إذ يتصل البيت الخطي بالذّي يليه فيندمجان.

وعلى هذا الأساس تقول نازك الملائمة "أن تمام وزن الشطر يكون بجزء من كلمة"[2]، بمعنى تحوّل المقطع الشعري في القصيدة ذات المقاطع من مقطع يشمل عددا من الأسطر الشعرية التي يقوم كل منها بذاته ممثلا بنية موسيقية ومعنوية محددة البداية والنهاية، تحوّل إلى بنية موسيقية ومعنوية موحّدة.

ومن هذا المنطلق فجوهر عملية التّدوير المقصود يكمن في استمرارية النّفس الشّعري وترابط في أبيات القصيدة الشعريّة فتصبح وكأنها جسد واحد.

وجميع القصائد دخلها التدوير فمعظم أبياتها الشعريّة مدورة بنسبة متفاوتة من قصيدة لأخرى، وسنتوقف في هذا النّموذج عند ظاهرة التّدوير لنلاحظ أنها تحضر وتغيب مرسّخةً حضورها وغيابها وهذا ما يظهر مثلا في قصيدة "**الإشاعة**":

س1: فلماضي يلتهم لمستقبل

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

فعلن فعلن فعلن فلعم فع

س2: ولمعنا

0/0/0/

[1]-عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص429.

[2]-نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص91.

لن فعلن

س3: فقد ششيدلالتهو، وتماد للغو

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

فعلن فاعل فاعل فاعل فعلن فعو

س4: سببن آأخر

//0/0///

فعلن فاعل

س5: اننني مندثرن جددن وحدك تفهمني[1]

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

فاعلن فاعل فعلن فعلن فعلن فعلن

فنلاحظ التّدوير هنا بين السّطر الأول والسّطر الثّاني، لكنّه يغيب في الأسطر الأخرى الباقية.

أمّا في النّموذج التّالي فنلاحظ أن ظاهرة التدوير تطال النموذج بكامله وذلك في قصيدة "**شبه المعنى**":

س1: ينقصنلمعنى حين أفككر فيك

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

[1]-عمّار مرياش، اكتشاف العادي، ص ص33-34.

فاعل فعلن فعلن فعلن فعلن

س2: لقد حاولت وحاولت

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

علن فعلن فعلن فاعـ

س3: وحاولت كذلك

//0///0/0//

لـ فعلن فعلن فعـ

س4: لاكنن لحلم يداهمني

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

لن فعلن فاعل فاعل

س5: ولأوراق معللقتن كششعراء

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

لن فعلن فعلن فعلن فاعل فاعـ

س6: وإنني أتنففس أنفاسك إذا أتنففس[1]

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

[1] عمّار مرياش، اكتشاف العادي ،ص36.

لـ فعل فعلن فعلن فاعل فاعل فاعل

نلاحظ أن التّدوير يسيطر في هذا النّموذج وذلك لكثرة استعمال هذه الظاهرة في قصيدة "**شبهالمعنى**"، وحين نعود إلى "التّدوير نلاحظ أنه يأتي ليعضد فعل الاستمرار الذي يحكم النموذج والذي يسنده الزمن الحاضر المتجسد من خلال الأفعال المضارعة"[1].

وعليه فالتدوير يهدف إلى دعم الاستمرارية في القصيدة التي تظهر من خلال استعمال الأفعال المضارعة.

[1]-صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، النظرية والتطبيق، ص139.

يعدّ المستوى التّركيبي من أهم العناصر التي تساعد في تفسير وتحليل العمل الأدبي أو الخطاب الشعري،والذي يقوم "على التّركيب النّحوي الذي يجب أن ينظر إليه في الشّعر على أنّه ذو فاعليّة تؤدي جزء من معنى القصيدة وجماليتها ،وهو بذلك يتضافر مع باقي العناصر الأخرى (التّركيب البلاغي) في تحقيق أدبية الخطاب"[1]

هذا المستوى يهتمّ بالتراكيب التي تغلب على النّص وتصنيفها.

1- دراسة الجمل والأزمنة

من البديهي اشتمال النّصوص الأدبيّة (النّثرية والشعريّة) على الجمل بنوعيها "الإسمية والفعلية "ومن البديهي أيضا أن يكون لكل قسم مميزات وخصائص تعبيرية ،لأن ما تحققه الجمل الفعلية من دلالات ومعاني قد لا يتحقق باستعمال الجمل الإسمية والعكس صحيح.

فما هو مفهوم الجملة بصفة عامة؟ وما مفهوم الجملة الفعلية والإسمية بصفة خاصة؟ وما دلالة كلّ منهما؟

1-1 مفهوم الجملة

هناك من عرّف الجملة على أساس ترادفها مع الكلام، ومن بين الّذين جعلوا الكلام مرادفا للجملة "**ابن جني**" الذي عرّف الكلام على أنّه " كل لفظ مستقل بنفسه مفيد لمعناه، وهو الذي يسميه النّحويون الجملّ"[2].

[1]-محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري إستراتجية التناص، المركز الثقافي العربي ، الرّباط ، ط3، 1992 ، ص70.

[2]- أبي الفتح عثمان بن جني ، الخصائص ، ج1، تح : محمد علي النجار، المكتبة العلمية ، دب، دط ، دت ، ص18.

ويمكن تعريف الجملة على أنّها "عبارة عن الفعل والفاعل، أو مبتدأ وخبر، أو ما كان بمنزلة أحدهما، وهي تتألف من ركنين أساسيّين هما: المسند والمسند إليه، وهما عمدة الكلام ولا يمكن أن تتألف من غيرهما كما يرى النحاة"[1].

1-2 أقسام الجملة

تنقسم الجملة حسب اعتبارات متعدّدة منها: حسب الاسم والفعل تنقسم إلى: اسمية وفعلية، أما حسب مفاد الجملتين فهي تنقسم إلى: تامة وناقصة، وإذا نظرنا إليها من خلال الخبر والإنشاءإلى: خبرية وإنشائية.

-الجمل الخبرية: وهي "المحتملة التّصديق والتّكذيب في ذاتها بغضّ النظر عن قائلها، فكلّ كلام يصح أن يوصف بالصّدق أو الكذب فهو خبر"[2].

-الجمل الإنشائية:وهي "ذلك الكلام الذي لا يحتمل صدقاً ولا كذباً، وهو ما يحصل مضمونه ولا يتحقق إلا إذا تلفظت به"[3]

تناول الشاعرفي مجموعة الشعرية هذين النوعين من الجمل ومن بين النماذج المذكورة في الديوانما يلي:

الجمل الخبرية

مثال01

مذ صادفتك أوّل مرة

---

[1]-ينظر:فاضل صالح السّامرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر، عمان، الأردن، ط2، 2007 ، ص ص12-13.

[2]-نفسه ، ص.170

[3]- يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية علم المعاني علم البيان علم البديع، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان ،الأردن ، ط1 ، 2007، ص63.

وأنا أجمع أجمل أزهار الرّيف

لأهديها لك

أضبط عودي لأغنيك

لقد صرت سعيداً[1]

جاءت هذه الجمل بصيغة الخبر،ووظيفتها تكمن في الإفصاح عمّا كان يفعله الشاعر منذ الصدفة الأولى مع محبوبته ،كما أنه يخبرنا عن شدّة سعادته بعد ذلك اللقاء.

مثال 02

غنج السّكرتيرات يزعجني

وروائحهن الشديدة

والابتسام بلا سبب

صوت آلاتهن خلال الكتابة

تسريحة الشعر

كوم المساحيق في الوجنتين [2]

وظيفة هذه الجمل الخبريّة في هذا المثال هي الإخبار والوصف، فالشاعر في صدد وصف السّكرتيرات من جهة ،والإخبار عن انزعاجه منهن من جهة أخرى.

كما وظّف الشاعر الجمل الإنشائية بأنواعها المختلفة (الاستفهام التعجب، النداء...)

ومن بين الأمثلة نذكر:

[1]-عمار مرياش ، اكتشاف العادي ، ص 23.

[2]-نفسه ، ص 10

حدّق في مرأتك تدركني تأملني في صفحات النّون الهادئ

اسمعني حين تكون وحيدا في اللّيل

.....

تعلّم مني الوهم وعلمني الحكمة[1]

جاءت هذه الجمل بصيغة الأمر، والغرض منها الدّعوة إلى التأمل فيه وسماعه، تتمثل وظيفته في التّعبير عن انفعال نفسي، لأن الشاعر يعيش حالة من الضّياع، هنا يوجه رسالة إلى الزعيم الهندي **المهاتما غاندي**، فالشاعر اعتبره، قدوة له وللناس جميعا، ولهذا فهو يطلب منه أن يصغي إليه، وأن يعلمه الحكمة.

مثال02

هل هذه حالة الاستحالة؟

عُلّمت أن ليس من مستحيل

لماذا إذن؟"[2]

هذا المثال جاء بصيغة الاستفهام، غرضه الحسرة فالشاعر يبدو مندهشا ومنزعجا في نفس الوقت، لأنه سلك العديد من الاتجاهات من أجل الوصول إلى حلّ مناسب لكنّه لميتمكّن من ذلك.

استعمل الشاعر الأساليب الإنشائية بمختلف أنواعها، كما استعمل الجمل الخبرية ونسبة استعماله للأسلوب الخبري أكبر من نسبة استعماله للأسلوب الإنشائي.

[1]-عمار مرياش، الكتشاف العادي، ص 05

[2]-نفسه، ص48.

لكن الشاعر استطاع الدّمج بينهما، ليجعل القارئ يشاركه أفكاره ومشاعره،وليثير ذهنه وانتباهه وليعبد عنه الملل.

- **الجمل الفعلية**

هي "التي صدرها فعل كقام زيد، وضُرب اللّص،وكان زيد قائما، وظننته قائما، ويقوم زيد،وقم"[1]

يعتبر الفعل والفاعل الرّكنان الأساسيان في الجملة الفعلية والتي لا تتم بدونهما، وقد تضاف إليهما عناصر أخرى كمتممات أومكملات لتتم المعنى أوتضيف إليه معاني أخرى.

والفعل "مادل على معنى في نفسه ومقترن بزمن معين ،ويدّل على الزّمن بصيغته"[2]

- **الجملة الإسمية**

هي"التي صدرها اسم، كزيد قائم، وهيهات العقيق،وقائم الزّيدان"[3]

كما عرّفت أيضا على أنّها:"هي التي صدرها اسم صريح أو مؤوّل، أو إسم فاعل أو حرف غير مكفوف، مشبه بالفعل التام أو النّاقص، نحو الحمد الله /إن تصدق خير لك، سواء علينا، كيف جلست؟ هيهات الخلود؟[4]

[1]-ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ،ج1، تح: محمد محي الدّين عبد الحميد المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د ط،1991، ص433.

[2]-ابن جنّي، الخصائص، ص 98.

[3]-ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ص 433.

[4]-فخر الدّين قباوة ، إعراب الجمل وأشباه الجمل، دار القلم العربي، حلب، ط5، 1989، ص 19.

3-1 **الأزمنة**: الفعل من حيث الزّمن ينقسم إلى قسمين:

- **الماضي:**هو ما دلّ على حدث في زمن مضى مثل: فتّش، ذهب، مزّق، قصر...
- **المضارع:** هو مادلّ على حدث في الزّمن الحاضر أوالمستقبل مثل: تمنع، تدرك، أرشح...

مزج الشّاعر بين الجمل الاسمية والفعلية،وبين الزّمن الماضي والمضارع وهذه بعض النّماذج المستوحات من الدّيوان

الجمل	الصفحة	نوعها وزمنها	دلالتها
أقاموا له فرحا فائقًا جاء أصحابه وأقاربه بالهدايا الثمينة احتفلوا بادلوه التهاني[1]	64	جمل فعلية جاءت في الزمن الماضي	جمل خبرية، سرد الشاعر من خلالها تفاصيل العرس الذي أقامه أصحابه له وظيفتها: الإخبار.
أرشح للمسؤوليات أدعى إلا وجبات الغذاء ينشر رأيي في صفحات الجرائدّ[2]	24	جمل فعلية مضارعة	جمل خبرية، يسرد الشاعر من خلالها مجموعة أحداث متسلسلة تتمثل في المكانة المرموقة التي أصبح عليها، فهو في لحظة أصبح ذو شأن غرضها: الإخبار.
هذه حالة الاستحالة	49	جمل إسمية	جاءت في صيغة الخبر.

[1]-عمار مرياش، اكتشاف العادي، ص64.

[2]- نفسه، ص 24.

هذه الاتجاهات لا تستطيع الوصول إنّها كشراين مقطوعة			في هذه الجمل يعبّر الشاعر عن حالة الاستحالة التي تعرّض إليها، فسلك اتجاهات عديدة لكنه لم يتوصل إلى حل مناسب.
البؤس هو العقل الماجن الفقر هو الثقة المفقودة بالنّفس الحب هو الأبجدية الظّلم أشدّ من الفتنة	54	جمل إسمية	وهي جمل خبرية،قدم الشاعر من خلالها موازنات بين البؤس والعقل الماجن. وبين الفقر والثّقة المفقودة بالنفس وبين الحبّ والأبجدية والظّلم والفتنة.
جديّ من أعيان العرش واليوم وقد مات أبي وأمي أغواها الشيطان	57 58	جمل إسمية	وهي جمل خبرية، أراد الّشاعر من خلالها أن يطلعنا عن حياتهم فيما مضى وكيف انقلبت عليهم، فهم كانوا يعيشون بهدوء وحالتهم المادية كانت جيّدة، لكن بعد موت والده سرعان مما تغيّرت الأوضاع.
ما الفكرة ماالاتجاهات؟ ما الأفضلية؟ ما أي شيء؟ وما؟	75	جمل إسمية	وهي جملة إنشائية، جاءت بصيغة الاستفهام، فالشاعر يتساءل عن أي شيء أمامه، فهو يبدو في حيرة من أمره غرض هذه الجمل: الاستفسار.

يمكنني أن أعوّض ما فاتني أعرف أنّ الشّمس لا تشرق من أجلي لكن كونها تغمرني بالنّور يكفي	67 68	جمل فعلية جاءت في الزّمن المضارع	وهي خبرية تدلّ على القناعة، فالشاعر يبدو قنوعا وواثقا بنفسه.
يا جنرالات العالم الحقّ الحق أقول لكم لا مستقبل للحرب فلا جدوى من إعداد الجيش كلّ سلاح العالم لن يقتل حلما قزما فالحلم يجئ من المستقبل أمّا الحرب فتمضي أبدا للخلف	87 88	جمل اسمية	الجمل الأولى والثالثة إنشائية، الأولى بصيغة المنادى، والثالثة بصيغة النّفي، أمّا الجمل الأخرى فهي خبرية، وهنا الشاعر يبدو وكأنه يلقي خطبة، ويدعو التسامح ونبذ الحروب تدل هذه الجمل على حالة نفسية انفعالية من جراء الحروب التي تغزو العالم.

إنّ المتأمّل في ديوان عمّار مرياش يلاحظ استعماله للزّمن المضارع أكثر ما الماضي، وعليه فديوان اكتشاف العادي ذوسياق فعلي استقبالي دال على الحاضر والمستقبل،ومن خلال عملية الإحصاء وجدن أنّ الأفعال المضارعة تقارب ثلاث مائة وعشرين فعلاً "320" أي ما يقارب 57%، أمّا الماضية فتقارب مائتين وأربعين فعلاّ "240" ما يقارب 42%.

كما نلاحظ أيضا أن نسبة الجمل الفعلية أكبر من نسبة الجمل الاسمية، حيث بلغ عدد الجمل الفعليّة، ما يقارب ثلاث مائة وعشر جمل "310"،بنسبة تتراوح ما بين 55%، أمّا الاسميّة فتقارب مائتين وخمسين جملة "250"، أي بالنسبة للفعلية 45% بالنسبة الاسميّة.

يعود سبب إكثار الشاعر من استعماله للجمل الفعلية إلى طبيعة دورها في النّصوص، والذي يبرز أكثر في التعبير عن المواقف والحالات وتنّوع السّياقات، لأنّها تدلّ على الحركيّة والاستمراريّة ويعود السّبب في ذلك أنّ الأفعال بحكم توفّرها على عنصر الزّمن تكسب النّص حيويّة، وذلك بانتقال الأحداث بين الأزمنة المختلفة من ماض إلى حاضر إلى مستقبل،وهذا ما نشهده في الديوان، حيث استطاع الانتقال والمزج بين هذه الأزمنة.

أمّا الجمل الاسمية بمختلف أشكالها فتعطي دلالة الاستقرار والاستمرار والثبات على وضع معّين وما يمنح النّصوص الأدبيّة المتوفّرة على الجمل الإسمية هذه الدّلالات غياب عنصر الزّمن فيها.

2- الضمائر

2-1مفهومها: عرّف تمام حسّان الضمير على أنّه:"لا يدّل على مسمى كالاسم، ولا على موصوف بالحدث كالصّفة، ولا على حدث وزمن كالفعل، لأنّ دلالة الضمير تتجّه إلى المعاني الصّرفية العامة .... والمعنى الصّرفي العام الذي يعبّر عنه الضّمير هو عموم الحاضر أوالغائب دون دلالة على خصوص الغائب أو الحاضر"[1]

فالضمائر عبارة عن ألفاظ تستعمل في الحديث لتدلّ على أشخاص وأشياء بدلا من ذكر أسمائهم.

2-2 أقسامها

تنقسم الضمائر إلى قسمين:

[1]-تمّام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب القاهرة، ط1، 2004، ص108.

- **ضمائر بارزة:** تنقسم بدورها إلى ضمائر منفصلة ومتصلة:

_**الضمير المنفصل:** يمكن أن يبتدأ به الكلام ويمكن أن يأتي في أخره.

_**الضمير المتصل**:يأتي مقرونا بالكلمة،ولا يمكن النّطق به وحده.

لا يخلو أيّ نص سواء كان أدبي أو علمي من الضّمائر بأنواعها، وقد أكثر الشاعر من استخدام الضمائر خاصة ضمائر المتكلم والجدول أدناه يوضّح ذلك:

عنوان القصيدة	الضمير المتّصل	الضّمير المنفصل	إعرابه
مرآة للمهاتما[1]	مرآتك		الكاف: ضمير متّصل مبني على الفتح في محل جر مضاف إليه
		أنا، أنت أنت	أنا: ضمير منفصل مبني على السكون في محل رفع مبتدأ. _ يحيل إلى المتكلّم ويدلّ على الذّاتية. أنت: ضمير منفصل مبني على الفتح في محل رفع خبر. يعود الضمير أنت على المخاطب. ضمير منفصل مبني على الفتح في محل رفع مبتدأ.

[1]-عمّار مرياش، اكتشاف العادي، ص 45 وما بعدها.

		أنا	ضمير منفصل مبني على السكون في محل رفع مبتدأ.
	محبوبك		الكاف:ضمير متصل مبني على الفتح في محل جر مضاف إليه.
	زهرتك		ضمير متصل مبني على الفتح في محل نصب مفعول به
		أنت، أنت	ضمائر منفصلة مبنية على الفتح في محل رفع مبتدأ.
		أنت، أنت	
	لست	أنت	التاء: ضمير متصل مبني على الضّم في محل رفع اسم ليس

دلالة الضمائر المستعملة في "**قصيدة المهاتما**":

يعود الضّمير المنفصل"أنت"والضّمير المتصل"الكاف"على المخاطَب، وهذا المخاطب هو الزّعيم الهندي المهاتما غاندي.

أمّا الضمير "أنا"والضّمير المتصل التاء يعودان على المتكلم وهو الشاعر، استعمل الشاعر هذينالضميرين ليربط بينه وبين المهاتما، ويتقمص شخصيته، فهو يراه مثله الأعلى في الحياة لأنه صاحب خبرة وحكمة يستطيع أي إنسان أن يقتدي به ويتعلم منه.

عنوان القصيدة	الضمير المتصل	الضمير المنفصل	إعرابه
سكرابل[1]	وجدت، عرفت		التاء: ضمير متصل مبني على الضّم في محل رفع فاعل.
	يبصرها		ضمير متصل مبني على السكون في محل رفع فاعل ضمير متصل مبني على السكون في محل رفع فاعل.
	تزاحمني		
	مادمت		التاء: ضمير متصل مبني على الضّم في محل رفع اسم مادام
	خيّبني		الياء: ضمير متصل مبني على السكون في محل رفع فاعل.
	عرفت		التاء: ضمير متصل مبني على الضّم في محل رفع فاعل
		هم	ضمير منفصل مبني على السّكون في محل رفع مبتدأ

[1]-عمار مرياش، اكتشاف العادي، ص 45 وما بعدها.

دلالة الضمائر المتواجدة في هذه القصيدة

الضميران المتصلان للتاء والياء، يعودان على المتكلم وهو الشّاعر، أمّا الهاء في يبصرها تعود على الدّموع، والشاعر استعمل هذين الضميرين للتعبير عن مللّه من حياته فهو يرى أن حياته لا معنى ولا قيمة لها.

أبجدية[1]	فكّرت	هو، هو، هو	ضمير منفصل مبني على الفتح في محل رفع مبتدأ. التاء: ضمير متصل مبني على الضّم في محل رفع فاعل.
		هي، هي، هي	ضمائر منفصلة مبنية على الفتح في محل رفع مبتدأ. التاء: ضمير متصل مبني على الضّم في محل رفع فاعل
	فكّرت	هم	ضمير منفصل مبني على السكون في محل رفع مبتدأ.

[1]-عمار مرياش، اكتشاف العادي، ص 54 وما بعدها.

دلالة الضمائر

في هذه القصيدة استعمل الشّاعر الضمائر المنفصلة الدّالة على الغائب، كما نلاحظ تكرارها في العديد من المقاطع كما استعمل الضّمير المتّصل "التاء" الدّال على المتكلم.

الشاعر في هذه القصيدة يعطي مقابلات (للفقر، البؤس....) فجعل الفقر بمثابة الثقة المفقودة بالنّفس،وجعل البؤس بمنزلة العقل الماجن، أمّا الضمير المتكلم "التاء" فيعود على الشاعر.

أبناء الأعيان[1]	هيأنا، صاحبت فاخرت كنّا	ضمائر متصلة وقعت في محل رفع فاعل . ضمير متصل مبني على السكون في محل رفع اسم كان.

دلالة هذه الضمائر

نلاحظ فيهذه القصيدة طغيان ضميري المتكلم أنا ونحن، الضمير أنا المتمثل في تاءالمتكلم يعودعلى الشاعر، أمّا الضمير نحن فيعود على الشاعر وأهله.

الشاعر من خلال هذين الضميرين يسرد لنا حياته وحياة عائلة، فهم فيما مضى كانوا يحيون حياة هادئة وسعيدة خالية من المشاكل، لكن سرعان ماانقلبت حياتهم رأسا على عقب، وذلك بعد موت والده.

[1]-عمار مرياش، اكتشاف العادي، ص 57 وما بعدها.

الانتباه[1]	ألمتك		التاء: ضمير منفصل مبني على الضّم في محل رفع فاعل. الكاف: ضمير متصل مبني على الفتح في محل نصب مفعول به.
	شقاءك		ضمير متصل مبني على الفتح في محل جر مضاف إليه .
	حاولت		ضمير متصل مبني على الضّم في محل رفع فاعل.
	لكنك		الكاف: ضمير متصل مبني على الفتح في محل نصب اسم كان.
	لاخترت		ضمير متّصل مبني على الضّم في محل رفع فاعل.
	مكانك		الكاف: ضمير متّصل مبني على الفتح في محل جر مضاف إليه.
	أدركنا		النون: ضمير متصل مبني على الفتح في محل رفع فاعل.

[1]- عمّار مرباش، اكتشاف العادي، ص 60 وما بعدها.

دلالة هذه ضمائر: في هذه القصيدة مزج الشّاعر بين ضمائر المتكلم المفرد والجمع، يعود ضمير المتكلم المفرد على الشاعر، أم ضمير المتكلم الجمع يعود على الناس بصفة عامة ،أمّا الكاف فيعود على شخص سيء.

استعمل الشاعر هذه الضمائر كي يتمكن من إبراز رأيه، فهو يتحدث في هذه القصيدة عن أشخاص سيئين، يقوم الناس بمصاحبتهم رغمإدراكهم أن تلك الصحبة لا فائدة لها.

- **الضمائر المستترة**

عنوان القصيدة	الضمير	إعرابه
مرآة للمهاتما[1]	حدّق في مرآتك تدركني تعلم خضّ	حدّق: فعل أمر مبني على السكون الظاهر على أخره والفاعل ضمير مستتر تقديره أنت. فعل أمر مبني على السكون الظاهر على أخره والفاعل ضمير مستتر تقديره أنت. فعل أمر مبني على الفتح الظاهر على أخره والفاعل ضمير مستتر تقديره "أنت".
الضمير المستتر "أنت" يعود على الشّخص الذي قام الشاعر بمخاطبته، وهو المهاتما، استعمل الشاعر هذا الضمير للتخصيص ، فهو خصص "المهاتما" دون غيره .		
انتباه المذنب[2]	أشعر بالذنب أرتاح مع الهموغلوبين	أشعر:فعل مضارع مرفوع وعلامة رفعه الضمة، والفاعل ضمير مستتر تقديره "أنا". ارتاح :فعل مضارع مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على أخره والفاعل ضمير مستتر تقديره "أنا".

[1]-عمّار مرياش، اكتشاف العادي، ص ص 5-6.

[2]- نفسه، ص7 ومابعدها.

استعمل الشاعر ضمير مستتر تمثل في ضمير المتكلم"أنا"ويعود على الشاعر للتعبير عن تقصيره اتجاه وطنه.

عنوان القصيدة	الضمير المستتر	إعرابه
أزهار لرأس العام	أجمع أزهار الرّيف	أجمع: فعل مضارع مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على أخره، والفاعل ضمير مستتر تقديره "أنا".
	أضبط	الفاعل ضمير مستتر تقديره "أنا".
	يحزّ كثيرا في نفسه	يحزّ: فعل مضارع مرفوع، والفاعل ضمير مستتر تقديره "هو".
	شغل المحبوبة	الفاعل ضمير مستتر تقديره "هو".
	أجمع ثانية	الفاعل ضمير مستتر تقديره "أنا".

استعمل الشّاعر ضميرين مستترين متمثلين في ضمير المتكلّم "أنا" وضمير الغائب"هو"، الضّمير أنا يعود على الّشاعر أمّا الضّمير المستتر في جملة "شغل المحبوبة" فيعود على الهاء، استعمل الشّاعر هذه الضّمائر للتّعبير عن تجربته العاطفيّة .

من خلال هذا الدّيوان نستخلص أن الشّاعر استعمل الّذاتية في موضوعاته، فبعد قيامنا بعملية الإحصاء وجدنا عدد ضمائر المتكلّم بأنواعها المستترة والبارزة تقارب"230"مائتين وثلاثين ضميراً، ما يدّل على استعمال الشاعر لجانب الذّاتية في شعره .

3-التّقديم والتّأخير

يعدّ موضوع التّقديم والتّأخير عتبة بارزة عند النّقاء التّراثيين والمحدثين في قراءاتهم ومباحثهم في التّراكيب، لما له من فعل نوعي في بناء العمل الإبداعي الأدبي، عرّفه "**عبدالقاهر الجرجاني**" بأنه"باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن واسع التّصرّف، بعيد الغاية،لايزال يفترلك عن بديعه ،ويفضي بك إلى لطيفه"[1] وعند التّحدث عن التّقديم فذلك يستلزم تأخيراً فلا وجود لأحد دون الأخر، هذا ما توجّه إليه الجرجاني إذ لا وجود لتقديم وتأخير دون فائدة عائدة على المعنى ،وفي هذا الصّدد يقول:"واعلم أنّ من الخطأ أن يقسّم الأمر في تقديم الشّيء وتأخيره إلى قسمين، فيجعله مفيداً في بعض الكلام، وغير مفيد في بعض.... ذلك لأن من البعيد أن يكون في جملة النّظم ما يدّل تارة ولا يدلّ تارة أخرى"[2].

أمّا ابن جّني فقد قسّم التّقديم والتّأخير نسبة إلى القياس وحدّد له ضربين "أحدهما ما يقبله القياس والأخر ما يسهله الاضطرار.... كتقديم المفعول به على الفاعل، والثاني كتقديم المستثني على المستثني منه"[3]

يمكن القول أن ظاهرة التّقديم والتّأخير سمة في الشّعر العربي المعاصر، وميل الشّاعر إلى هذه السّمة لا تقتصر في إدراك الوزن إنما إن وجد ذلك فنسبة قليلة، فأهمّيته الحقيقة تتمثّل في الدّلالات،وفي هذا الصّدد قال الجّرجاني: "أن يعلل تارة بالعناية وأخرى بأنه توسعة على الشّاعر والكاتب، حتى تطرد لهذا قوافيه ولذاك سجعه"[4].

---

[1]-عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: سعيد كريم الفقي، دار اليقين للنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 2001، ص101.

[2]-نفسه، ص104.

[3]-ابو الفتح عثمان ابن جني، الخصائص، ج1، ص158.

[4]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص104.

ففي كثير من الأحيان يشعر القارئ بالمتعة عند قراءاته للأبيات الّشعرية، ويعود الفضل في ذلك إلى التقديم والتأخير.

وأضاف الجرجاني قوله: "ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدّم فيه شيء، وحوّل اللفظ عن مكان إلى مكان"[1]

وعليه للتقديم والتأخير مزايا وفوائد تجعل الكلام أحلى والتعبير أجمل والمعنى أبلغ،والملاحظ في الدّيوان أن الشاعر التزم بالبنية التّركيبيّة،فنجده يبدأ بالفعل ثم الفاعل ثم المتمّمات الأخرى، أما إذا كانت الجمل اسمية فهو يبدأ بالمبتدأ ثم الخبر، وهو بهذا يراعي الترتيب النحوي للجمل، ومن أمثلة هذا الّترتيب:_ تهيأت للعرس

وهيأت الأزهار البرية[2]

_ أرشّح للمسؤوليات

أدعى إلى وجبات الغداء[3]

_ أرسم قلبًا بسهمين[4]

أما استعماله للتقديم والتأخير فكانت نسبته أقل من نسبة استعماله لترتيب الجمل، وهذه بعض الأمثلة التي نلتمس فيها كيفية تصّرف الشاعر في بناء جملهوتراكيبها، وأهم مقاصده المعنوية، ويظهر ذلك في تقديم شبه الجملة المتمثلة في الجار والمجرور في قوله:

في النّهاية، مازالت الأرض طيبة

في النّهاية لست سوى ما أنا الآن

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص101.

[2]-عمار مرياش، اكتشاف العادي، ص12.

[3]- نفسه، ص24.

[4]- نفسه، ص25.

في النّهاية ها أناذا أشتهي

في النّهاية ماذا ربحنا من الحزن والاغتراب

في النّهاية من نحن

في النهاية من يرث الأرض"[1]

في هذه الأمثلة نلاحظ تقديم شبه الجملة المتكونة من الجار والمجرور على الأفعال والأسماء مثلاً:الجملة الأولى تقدمت شبه الجملة على الفعل الماضي الناقص "مازال"وأصل الجملة.

مازالت الأرض طيبة في النهاية .

كما أنّ شبه الجملة (في النهاية) تكررت في عدّة مقاطع من القصيدة، وهذا تأكيد وإبراز على تساؤله وحيرته وخوفه اتجاه وطنه،كما أنّ معظم هذه الجمل جاءت إنشائية.

تكمن دلالة تقديم شبه الجملة في هذه الأبيات على تخوّف الشاعر من مصير بلاده، لما مرّت به فترة التسعينات، لذا فهو يطرح تساؤلات حيث نراه يكرّر شبه الجملة (في النّهاية) في العديد من مقاطع القصيدة، وهذا من أجل إبراز مخاوفه ورغبته الشديدة في معرفة مصير البلاد في نهاية المطاف، فالوطن يأتي في الدّرجة الأولى عند الشعب،وهذا سبب إيراد شبه الجملة في صدارة الكلام.

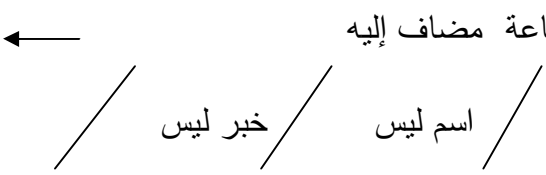
- وفي مثال أخر حول التقديم والتأخير (تقديم الاسم على الناسخ):

العالم ليس وليد الساعة[2].

- في هذا المثال نلاحظ تقديم "ليس" على الفعل الماضي الناقص "ليس" فأصل الكلام

[1]-عمار مرياش، اكتشاف العادي، ص67.

[2]-نفسه ، ص 80.



من خلال هذا المثال يوضح الشاعر أهميّة العالم، وما تحمله من معنى لديه ولدى الناس، فالعالم يعتبر الكون الذي يعيش فيه الإنسان، ويستمد منه متطلبات حياته وفي هذه القصيدة يذكر الشاعر أنّ العالم ليس وليد الساعة إنما قديم قدم الإنسان، فالخالق خلق الأرض قبل خلقه للإنسان، ولهذا ركز الشاعر على كلمة "العالم" وجعلها في بداية الجملة كي تخلق أثرا في نفوس القرّاء وجود الأرض لما وجد الإنسان.

مثال أخر عن التقديم:

الماضي يلتهم المستقبل[1].

في هذا المثال تقدم المسند على المسند إليه، فكان بإمكان الشّاعر أن يصوغ الجملة على النحو الأتي: يلتهم الماضي المستقبل.

إلا أنّه فضّل تقديم الفاعل على الفعل، ولهذا الشكل أصبحت الجملة اسمية وإعرابها:

الماضي:مبتدأ.

يلتهم: جملة فعلية في محل رفع خبر المبتدأ.

في هذا النموذج ركزّ الشّاعر على كلمة "الماضي"ولهذا السبب جعلها في صدارة الجملة، فأراد بهذا أن يبّين كيف يسيطر الماضي على المستقبل.

كما أنّه يرى أنّ لا مستقبل بوجود الماضي في الأذهان، فعلى الإنسان تركه في الخلف ونسيانه كي يستطيع بناء حياته من جديد، فلا أساس لبناء مستقبل يتحكم فيه الماضي.

[1]-عمّار مرياش، اكتشاف العادي، ص33.

كما أنّ الشّاعر شبّه " الماضي" بشيء يُلْتَهَمْ فحذف المشبّه به وترك لازمة تدلّ عليه وهو الالتهام، فجاءت هذه الجملة عبارة عن صورة بيانية متمثلة في استعارة مكنيّة وهذا من أجل تأكيد الحكم وإبرازه وترسيخه في الأذهان.

1_ الحقول الدلالية

تعتبر الدّلالة من أهم الوظائف التي تقوم بها الكلمة، كما تعتبر الهدف الرئيسي في معظم الأحيان لأي نشاط لغوي، وعليه نطرح التساؤل – ماذا نقصد بنظرية الحقول الدّلالية؟

1-1مفهوم الحقل الدلالي: "الحقل الدلالي champs sémantique أو الحقل المعجمي champs l'exical هو مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها ، وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها"[1]

وهذه النظرية تقوم على مجموعة من المبادئ منها:

- "لا وحدة معجمية Lexème عضو أكثر من حقل.
- لا وحدة معجمية لا تنتمي إلى حقل معيّن.
- لا يصح إغفال السياق الذي ترد فيه الكلمة.
- استحالة دراسة المفردات مستقلة عن تركيبها النحوي"[2].

إنّ هذه النّظرية تعرف دلالتها من خلال فهم مجموعة من المفردات بينها علاقة دلالية داخل الحقل، وهذا ما يتبيّن في الحقول الدّلالية التي وردت في ديوان اكتشاف العادي.

سيطرت على هذا الخطاب الشعري عدّة مفردات أدت دورا بارزا في تشكيل الموضوع العام، وقد وردت هذه المفردات من حقول مختلفة لخدمة الحقل العام، وهو حقل والسؤال واكتشاف أشياء عادية لم يكن يفكر بها والتي كان متغافلا عنها من قبل ولم يولها اهتماماً، بالرغم من أنّها أشياء عادية، وهذا يعدّ الموضوع الرئيسي وعنوان هذا الديوان.

[1]- أحمد مختار عمر، علم الدّلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط5، 1998، ص79.
[2]- نفسه، ص80

2-1 الحقول الدّلالية الواردة في الديوان

من أهم الحقول الدلالية نجد:

***حقل الحيرة والاضطراب**

في هذا الحقل يبدو الشّاعر في دوامة لا متناهية، حيث صوّر لنا الأشياء التي باتت تحيره والتي جعلته يعيش في اضطراب مع نفسه، ومن بين الوحدات الدّالة على هذا الحقل: حدّق، تأمل تدرك، اسمعني، وحيدا علّمني، أرتاح، مزّقت، أمتلك، أناني، فراغ، غموض، اختلاف، جنيت فوضى، استحالة ...

يبلغ عدد هذه الوحدات حوالي مائة لفظة، تكتسب دلالتها بحسب طريقة توزيعها وتوظيفها

ومن بين الأمثلة الدّالة على هذا الحقل المعجمي:

أحاول أن أستطيع فلا أتمكن

أبذل نفسي سدى

هذه الاستحالة

هذه الاتجاهات لا تستطيع الوصول

تدور على نفسها

قد تشير

ولا كنّها لا تعبّر

هكذا هي، قد تتفرّع

لكنها تؤدي إلى

إنها كشرايين مقطوعة[1].

في الأبيات يظهر الشّاعر و كأنه في دوامة وصراع نفسي مع الذّات، بالرغم من كلّ المحاولات والجهود التّي بذلها إلا أنّه لم يتمكن من الوصول إلى ما يبحث عنه، فالاتجاهات التي سلكها مغلقة وتقطّعت به السبّل فحالها حال الشرايين المقطوعة.

***حقل السّعادة والحبّ**

من بين الألفاظ المستعملة للدّلالة على هذا الحقل المعجمي:

الفرح، احتفلوا، تهاني، عرس، يبتهجون، عشاق، عشيقات، سعيد، مفرح، فرحة، سعيدات الابتسامة... كما نجد تكرار هذه الوحدات في الديوان، ومن بين الأمثلة الدّالة على ذلك:

مثال 1:

مذ صادفتك أول مرة

وأن أجمع أجمل أزهار الريف

لأهديها لك

أضبط عودي لأغنيّك

[1]- عمّار مرياش، اكتشاف العادي، ص ص 48-49.

لقد صرت سعيدا جدا[1].

مثال 2:

تقريبا لا أعرف كيف أحبّك

أنت تدغدغني في العمق

تمنحني اللذة فوق خراب العالم

تملأني فرحا

إنك تظلمني حين تحمّلني

مالا طاقة لي به، حبّك[2].

في المثال الأوّل يتحدث الشاعر عن تجربته العاطفيّة التي عاشها حيث يسرد الأحداث بدءاً من الصدفة الأولى، ثم تطرق إلى التعبير عن شدة سعادته، أمّا في المثال الثاني فهو يتحدث عن فتاة كبرت وهي لا تعرف معنى الحب ولا كيف تحب، ولمّا أدركت معناه شعرت بالسّعادة بالرغم من مخاوفه

- **حقل الحزن**

استعمل الشاعر وحدات معجمية للدّلالة على الحزن والألم وقد اختلفت هذه الألفاظ باختلاف المواضيع التي تطرق إليها الشاعر، ومن بينها:

[1]- عمار مرياش،اكتشاف العادي، ص 19.

[2]- نفسه، ص 15

مأتم، تعازي، ندبن، وفاة، يؤلم، شقاء، مأساة، موت، بؤس، محزن، بكين، تألمت ...، بلغ عدد هذه الوحدات حوالي خمسين مفردة، مع تكرار بعضها.

كل شاعر يتحدث عن جانب محزن في قصائده، وهذا الحزن يختلف من شاعر إلى آخر فلكّل منهم أحاسيس مختلفة عن الآخرين، "وهذا الاختلاف مبعثه العمق والحدّة في الإدراك والنفوذ إلى بواطنهم وبواطن ما يصوّرنه"[1].

ومن بين الأمثلة المذكورة في الديوان قوله:

أقاموا لوالده مأتما لائقا

جاء أصحابه وأقاربه في ثياب الحداد

بادلوه التعازي

النساء ندبن كثيرا

وردّدن كلّ مزايا الفقيد[2].

هذه الأبيات تسرد وفاة والد شخصا ما، فأقام له الأصحاب والأقارب جنازة لائقة وبادلوا ابنه التعازي، ويصّور لنا الشاعر نحيب وندب النساء وترديدهن لكل مزايا ومآثر الفقيد.

[1]- شوقي ضيف، دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط9، د ت، ص 141.
[2]- عمّار مرياش، اكتشاف العادي، ص 65.

- **حقل الإنسان**

ويتضمن المداخيل المعجمية التالية: الوالد، أصحاب، جيل، أمي، أبي، جدي، أحفاد، أعمام رجال، ريفيون، صديقات، امرأة، شيوخ، نقاد، فقيد، أصابع، أخوك، أعمى، أبكم، ذراع، خاتم وجهي، القلب، جبين، قرويين، يديك، شفتان، شعب، عين، أهدي، سألت، دعيت، تهيأت يمكنني.....

- **حقل الطبيعة**

يدخل في هذا الحقل كل ماله علاقة بالطبيعة من حيوانات ونباتات، ومن بين هذه الوحدات: أشجار، زيتون، أزهار، جراد، شاة، جذوع، أرض، شجيرات، نملة، ثعبان، واد، حوت، رياح، أنهار، الرّيف، البحر، شواطئ .....

- **علاقة هذه الحقول ببعضها البعض:**

إن الحقول الدّلالية التي يتم تصنيفها آنفا ليست كلّ الحقول المتوفرة في الدّيوان، لكن يمكن القول أنها تمثّل المجالات الدلالية الكبرى التي يتكوّن منها هذا الخطاب الشعري.

وكما لاحظنا سابقا فإن الوحدات المعجمية الدّالة على الحيرة والاضطراب هي الطاغية كون الشاعر يتساءل عن أشياء عادية، والمتصفح للدّيوان يرى أنه تناول مواضيع مختلفة ربط فيها بين الوحدات المعجمية، فهو انتقل من السياسة والوطن إلى الغزل والحكمة، وهذا ما جعل الوحدات مترابطة فيما بينها، بالإضافة إلى أنها تتعلق بالموضع الرئيسي "اكتشاف العادي" الذي وجّه الشاعر من خلاله رسالة إلى المجتمع تدعوا إلى التسامح مع الذات وتقبل الآخر.

2_ الصور البلاغية

كل عمل أدبي يعتمد على الصور الشعرية نظرا إل المكانة المتميزة التي تحتلها في العمل الإبداعي الأدبي، فهي أساس البناء الشعري والنثري وعماده، كما أنّها بمثابة قفزة نوعية من المرحلة العادية إلى المرحلة التأثيريّة التي تعتمد على مقوّمات الجمال في توظيف اللّغة.

فمن البديهي أن كل بناء شعري يحمل في طياته صوراً شعرية، و من خلال هذه المدونة سنحاول دراسة التشبيه والاستعارة باعتبارهما صوراً بيانية، وبوصفهما مجازاً وانزياحا عن اللغة المألوفة عند الأسلوبين.

2_1 التّشبيه

التشبيه هو "صورة تقوم على تمثيل شيء (حسي أو مجرد) بشيء آخر (حسي أو مجرد) لاشتراكهما في صفة (حسية أو مجردة) أو أكثر"[1].

وهو أيضا: "صفة الشيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة، لا من جميع جهاته لأنه لو ناسبه مناسبة كليّة لكان إيّاه، ألا ترى أن قولهم: (خذ كالورد)، إنما أرادوا حمرة أوراق الورود وطراوتها، لا ما سوى ذلك من صفرة وسطه، وخضرة قائمة ..."[2].

وعليه فالتّشبيه من الصّور البيانية، يحاول الشاعر من خلاله توضيح قصد ما بواسطة استحضار طرف آخر بعينه وهو المشبه به الذي يكون موازيا لطرفٍ قبله هو المشبه.

---

[1]- يوسف أبو العدوس، التشبيه والاستعارة منظور مستأنف، دار المسيرة، عمان، ط1، ص 105

[2]- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ط2، 1963، ص 286، نقلا عن نبيل قواس، سجينات ابي فراس الحمداني، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير ، إشراف: محمد منصوري، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الأدب واللغة، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، 2008، 2009.

التشبيه يتكون من أربعة أركان تتمثل في:

- **أركان التشبيه**

_**المشبّه:** وهو الركن الأساسي في التشبيه.

_**المشبه به:** تتوضح به صورة المشبّه، ولا بد من ظهوره في التشبيه، ويسمى المشبه والمشبه به طرفي التشبيه.

_**وجه الشبه:** الصفة المشتركة بين المشتبه والمشبه به.

_**أداة التشبيه.**

- **أقسام التشبيه**

من بين تقسيمات التشبيه ما يلي:

"_**التّشبيه المرسل:** وهو ما ذكرت في الأداة.

_**التّشبيه المؤكد:** وهو ما حذفت منه الأداة.

_**التّشبيه المفصل:** ما ذكر فيه جميع الأطراف.

_**التشبيهالبليغ:** ما حذفت منه الأداة ووجه الشبه معا"[1].

[1]- ينظر: محمد أحمد قاسم محي الدين ديب، علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني) المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط1، 2003، ص 160.

أمثلة من الدّيوان:

عنوان القصيدة	التشبيه	نوعه	دلالته
أزهار لرأس العام[1]	عشية رأس العام ومنتظراً مرآك وحيدا كالتمثال.	تشبيه مفصل	ربط الشاعر هذا التشبيه بينه وبين التمثال، فالتمثال عبارة عن مجسم، يقوم الإنسان بصنعه ويوضع في بعض الأماكن، يتميز بالسّكون، فهو عديم الحركة، فاستعان الشاعر بهذا التمثيل للدلالة على وجوه وحيدا في ذلك المكان الخالي.
احتفال المفرد [2]	أتخبط كالحوت في الشّبكة.	تشبيه مفصّل	تكمن بلاغة هذا التشبيه في التعبير عن اللحظات الصعبة التي واجهها الشاعر في حياته، فهو يحاول التعبير عن انفعاله من جراء اللغو الذي ساد بين الناس فجعل نفسه في مقام الحوت الذي تحاصره الشّبكات من كل جهة فشبه نفسه بالحوت وحذف المشبّه وهو

[1]- عمار مرياش، اكتشاف العادي، ص 11.

[2]- نفسه، ص 26.

			الشّاعر وترك لازمة من لوازمه وهو التخبط في الشبكة.
سكرا بل [1]	منذ البدء وُجدت كحرف في لعبة.	تشبيه مرسل	شبه الشاعر نفسه بالحرف داخل اللعبة، هذه الأخيرة يمكن أن تكون لعبة تشكيل الكلمات، لأن الشاعر قال: "أيامي تتكرر باستمرار"، وهذه اللعبة بدورها تتكرر لأن الإنسان يشكل كلمات ثم يفككها. ليعيد تشكيل من جديد، تكمن بلاغة هذا التشبيه في التكرار لأن حياة الشاعر تتكرر، واللعبة أيضا تتكرر، لذا فالشاعر يعبر عن الملل الذي يعيشه، لأنه يرى أن حياته لا معنى لها.

[1]- عمار مرياش،إكتشاف العادي، ص ص 45-46.

سكرابل	دموعي لن يبصرها أحد حتى لو أقضي كالنملة في بحر هائج.	تشبيه مفصّل	في هذا التشبيه ذكرت جميع أطراف التشبيه يشير التشبيه إلى صورة متحركة، فالشّاعر شبه نفسه بالنملة، فأراد أن ينقل لنا الحالة النفسية التي يعاني منها. تكمن بلاغة هذا التشبيه في صورة النملة الضعيفة المحاصرة بين الأمواج من جهة، وصورة الشاعر الذي سئم من حياته وهكذا أدت الصورة البيانية دورها في نقل الحالة النفسية لكل من الشاعر والنملة.
المتاهة ومجاز التعرية[1]	إنها كشرايين مقطوعة.	تشبيه مفصل	شبه الشّاعر الاتجاهات التي سلكها بالشرايين المقطوعة، لأن هذه الاتجاهات لا تستطيع الوصول إلى نتيجة. قارن الشاعر بين الاتجاهات والشرايين المقطوعة فجعل بينهما علاقة، تتمثل

[1]- عمار مرياش، إكتشاف العادي، ص 46.

			في أنهما لا يقومان بدورهما، فأراد بهذا التشبيه التعبير عن حالته اليائسة وحالة الاستحالة التي وصل إليها.
أبجدية[1]	البؤس هو العقل الماجن. الفقر هو الثقة المفقودة بالنفس. الحب هو الأبديّة. النفس هو المرض المزمن.	تشبيه بليغ	وازن الشاعر في هذه التشبيهات، وساوى بين البؤس والعقل الماجن، وبين الفقر والثقة المفقودة بالنفس، وبين الحب والأبديّة، وبين النفس والمرض المزمن، ومما زاد من عمق هذه التشبيهات البليغة ورود الأطراف الثانية، والشاعر في هذه التشبيهات لم يطابق المشبه بجزء أو نصف من المشبه، إنما شبهها تشبيها مطلقا.
غير المرغوب فيه[2]	جئت نقيا كالتجريد ومبتذلاً كالرّيشة.	تشبيه مرسل	في هذا التشبيه عبّر الشّاعر عن نفسه بالنقاء فهو كما يرى جاء إلى العالم دون سوابق، تتمثل بلاغة هذا التشبيه

[1]- عمار مرياش، إكتشاف العادي، ص ص 54-55.

[2]- نفسه، ص 71.

			في إبراز الشاعر حسن خلقه وأخلاقه.
الكنز المتجدد[1]	حبّك كنزي.	تشبيه بليغ	شبه الحب بالكنز وحذف وجه الشبه الشّاعر جعل الحب بمنزلة الكنز، فالحب عاطفة يتمتع بها الإنسان، ويمكن اعتبار العاطفة أغلى ما يملكها فالأم مثلا تتمتع بعاطفة اتجاه أولادها وعاطفة الأم لا تقدر بثمن، أما الكنز فهو عبارة عن أموال طائلة. تتمثل بلاغة هذا التشبيه في قيمةكل من الحب والمال لدى الإنسان، لأنه لا يستطيع العيش بدونها.
مرآة للمهاتما[2]	أنت الغامض والواضح. أنت المفرد والمتعدد. أنت السائل والواهب.	تشبيه بليغ	استعمل الشاعر في هذا التشبيه أضداد للتّعبير عن شخصية المهاتما، حيث نجده يقدم له صفة معينة ثم يعطي ضدّها: الغامض ≠ الواضح المفرد ≠المتعدد

[1]- عمار مرياش، إكتشاف العادي، ص 78.

[2]-نفسه، ص 6.

			السائل ≠الواهب والدلالة من هذه الصفات التّعبير عن شخصية المهاتما، الرجل السّامي الذي تميز بالحكمة والتّسامح والتّواضع.
الإشاعة[1]	حيث الفكرة عرّاف أبله.	تشبيه بليغ	شبه الشاعر الفكرة بالعرّاف، فالفكرة في هذا البيت سخيفة ولا فائدة لها فلجأ الشاعر بتشبيهها بالعرّاف. كما يشير هذا التشبيه إلى الفكرة التي تسبق الفكر قبل الكتابة فهو يرى بأن الفكرة قبل تدوينها لا معنى لها وبالتالي شبّهها بالعراف.

استعمل الشاعر التشبيه كونه يمنح النّصوص الشّعرية حيويّة، ويزيد المعنى دلالة ودقّة، كما أن التشبيهات لها وقع على المعنى، حيث أنها قرّبته أكثر للقارئ، فهو يساهم في إثراء الجمل وإطالة التعبير، ويساهم مساهمة فعّالة في بناء القصائد منذ بدايتها إلى نهايتها.

وهكذا نجد أن الشاعر انجذب انجذابا شديدا نحو التشبيه، واعتمد عليه في بناء العديد من صوره الشعرية.

[1]- عمار مرياش، اكتشاف العادي ، ص 32

2_2 الاستعارة

عرّف الجرجاني الاستعارة على أنها"تشبيه الشّيء بالشّيء، فتدع أن تفصح بالتّشبيه وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجريه عليه"[1].

والاستعارة في اللغة الشّعرية لها مكانة عالية، عند النّقاد العربالقدامى ، كما أن النقد الحديث بدوره لا ينكر أهميتها وأهمية المجاز بصفة عامة، يقول أدونيس موضحا تأثير المجاز في المتلقّي"ومن هنا كان المجاز مولّداً لتشوق النفس إلى ما هو غير معلوم، وكما كان الفن ومنه الشعر، تشوقا إلى كمال لا ينتهي، كان المجاز عنصرا مهمّا في اللّغة الشّعرية"[2].

فالاستعارة تعتمد التشبيه في بناءها، وهي تتميز بالإيجاز، وتعطي الكثير من المعاني بالقليل من الفظ، فهي تشبيه حذف أحد طرفيه، هذا وقد وقف البلاغيون في أبنيتها وأقسامها فصنّفوها إلى استعارة مكنية وتصريحيه.

- **الاستعارة المكنية**

تتمثّل في الاستعارة التي "حذف منها المستعار منه (المشبه به)، ورمز إليه بما يدل عليه من صفاته ولابد فيها من ذكر المستعار له (المشبه)"[3]

- **الاستعارة التصريحية**

وهي "ما صرّح فيه بلفظ المستعار منه (المشبه به)، وحذف المستعار له (المشبه)"[4]

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 67.

[2]- علي أحمد سعيد أدونيس، الثابت والمتحول، ج3، دار العودة، بيروت، د ط، 1978، ص ص 192-193.

[3]- أحمد قاسم، محي الدين ديب، علوم البلاغة، (البديع والبيان والمعاني)، ص 198.

[4]- نفسه، ص 199.

من بين الصور الاستعارية التي استعملها الشاعر قوله:

تصافحني كائنات لها ربطات عنق[1].

في هذا المثال شبّه الشّاعر الإنسان بالكائنات، فحذف المشبّه الذي هو الإنسان وترك دلالة تعود عليه وهي ربطات العنق على سبيل الاستعارة المكنية، دلالة هذه الاستعارة تعود على التعبير عن اللّغو والتّملق والخداع الذي يعيشه المجتمع، فالمجتمع في هذا الزمن يهتم بالمظاهر لا غير.

وفي مثال آخر عن الاستعارة قوله:

صرت أنظّر للصمت[2].

في هذه الاستعارة جمع الشّاعر بين الصمت وشيء يمكن للإنسان أن يضع له قوانين أو نظريات، تحيل هذه الاستعارة إلى تشاؤم الشاعر، حتى أصبح يخطّط في وضع نظريات للصمت.

كما نجد استعارة مكنية أخرى تمثلت في قوله:

مازلت الأرض طيبة والبدايات حبلى[3].

استعمل الشاعر هذه الاستعارة ليبين لنا بأن الوطن لا يزال على ما يرام، كما أنه في طريقه إلى الرّقي والازدهار.

وفي قصيدة "**أغنية** "وردت استعارة أخرى في قوله:

ستمشي الأشجار

---

[1]- عمار مرياش، اكتشاف العادي، ص 26.

[2]- نفسه، ص 36.

[3]- نفسه، ص 67.

فنحن غرسنا

وسيمشي الحب

فنحن عشقا[1].

شبّه الشاعر في هذا المثال الأشجار والحب بشيء يمشي وهو محذوف على سبيل الاستعارة المكنية، وتكمن بلاغتها في إبراز خلود الإنسان و ليس في بقائه حيًّا، إنما الخلود يكون في القلب والذهن، فإذا كان الإنسان ذا خلق عال ومحترم بين النّاس وبين أهله، فإنهم يذكرونه باستمرار ويحفظونه في قلوبهم.

استعمل الشاعر الاستعارة من أجل لفت انتباه القارئ، لأنّها تعتبر أكثر عمقا وأشدّ إثارة وتأثيراً في نفوس القراء، كما أنها تمنح الأسلوب جمالا وبهاءاً، وتكسب النص الشعري صورة فنية راقية.

من خلال المقارنة بين التّشبيه والاستعارة نلاحظ استعمال التشبيه بكثر على الاستعارة ويعود السّبب في ذلك إلى أن التشبيه يكون أكثر سهولة عند المتلقي، فعمّار مرياش أراد أن تكون لغته سهلة وبسيطة، وهذه سمة الشعر المعاصر.

[1]- عمار مرياش، اكتشاف العادي، ص 92.

3_ الرّمز

أشار ابن رشيق إلى الرّمز في المصطلحات البلاغيّة والنقديّة حيث جعله من أنواع الإشارة، إذ قال: "وأصل الرّمز الكلام الخفي الذي لا يكاد يفهم"[1]

"وقد يستعمل الرمز للدّلالة على المثال، كأن يعتبر فرد عن طبقة ينتمي إليها، وقد يراد بها إبانة القليل في الكثير، أو الجزء عن الكل، فالكلمة تختلط أحيانا عن معنى الإشارة التي يحال فيها على شيء محدّد"[2].

فالرّمز إذن هو وسيلة إيحائية يستعملها الشاعر للإيحاء إلى شيء معيّن بطريقة غير مباشرة.

3_1 أنواع الرموز:

لجأ الشاعر لاستخدام الرّمز بأنواعه المختلفة، للتّعبير عن تجربته الشّعرية التي عاشها، وبذلك يضفي على الرّمز موقفه الشعوري، ومن بين أنواع الرموز التي استعملها:

-**الرمز الخاص (الذاتي)**: وبه يتمكن الشاعر من اختيار رمزه الذي يعبر من خلاله عن تجربته في الحياة وينقلها إلى شعره، فالشعراء ينفردون في اختيارهم لرموزهم الذاتيّة، وهذا ما يجعلهم يتميزون عن غيرهم، "فالرمز الخاص يشكّل مجالا لحركة الشاعر، يجد فيه حريّة أكثر وفرصة أكبر لاختيار رمزه الذّاتي الذي تتمل فيه تجربته بشكل أشد خصوصيّة"[3]، كما أنه الرّمز الذي "يبتكره الشاعر

[1]- ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1، تح: النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي القاهرة، ط1، 2000، ص 504.

[2]- مصطفى ناصف، الصورة الأدبيّة، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1996، ص 153.

[3]- إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1991، ص 280.

ابتكارا محضا، أو يقتلعه من منبت الأساس ليفرغه جزئيا أو كليًّا من شحنته الرمزية، ثم يملؤه بدلالة شخصيّة أو مغزى ذاتي مستمد من تجربته الخاصة"[1].

عمد الشاعر إلى استخدام الرّموز الذاتية لإثراء تجربته الشّعرية، من بين هذه الرموز نجد رمزين ذاتيّين في قصيدة "**الإشاعة**"، المتمثّلين في الفكرة واللاّمعنى.

فالفكرة في هذه القصيدة ترمز إلى الفكر الذي يسبق الكتابة، حيث يرى الشاعر أن هناك تفاوتا بين سرعة التّفكير وسرعة الكتابة، لأن اللّغة المكتوبة هي التي تشكل المعنى، والفكرة في الرأس قبل كتابتها لا معنى ولا قيمة لها حتى تتحول إلى كلام، وبالتّالي يحدث نقص في استيعاب الفكرة، والذي يؤدي إلى نقص المعنى وعدم استيعابه، وعليه فهذه الوحدات (الفكرة/اللاّمعنى) ترمز إلى معنى واحد وهو عدم الفهم والاستيعاب، وهذا ظاهر في قوله:

حيث الفكرة عرّاف أبله

واللاّمعنى سفر الحكماء،

جثوت،

وغالبني الغثيان[2].

كما مثّل الشاعر الفكرة بالعراف الأبله، والبله في نظره انهيار العقل، والغثيان انهيار المتعة بالحياة، من خلال هذا المعنى يأخذنا الشاعر إلى عالم يوشك على الخراب.

ونجد رمز ذاتي آخر والمتمثل في "الخاتم" وهذا ما نخلطه في قوله:

[1]- علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دار الشروق، الأردن، ط1، 2003، ص47.
[2]- عمّار مرياش، اكتشاف العادي، ص32.

أمي لها خاتمها

وامرأتي[1]

لو أن امرأة تتأمّل إصبعها

لو تتأمّل خاتمها[2]

يندرج الخاتم في سياق الظاهرة التقديسية التي تنغرس فيها كينونة المرء الوجوديّة والمعرفيّة كما أنه يوحي إلى التملك والقوة والعظمة.

وقد استعمله الشاعر في هذه القصيدة لدعوة النساء إلى التأمل في خواتمهنَّ، لأنهن لا يعرنهم اهتماماً، فالخاتم بالنسبة للمرأة احترام ووقار.

- **الرّمز الطّبيعي**

وهو أكثر الرُّموز استعمالاً عند العديد من الشعراء كما أنه يتداخل مع الرمز الذاتي، حيث "يقوم الرّمز الطبيعي معبرا آخر للشعراء لتوحيد الذّات بالعالم، والتعبير عن دلالات تجربتهم باستنباطهم لطاقات هذا الرمز، وشحنه بحمولات شعريّة وفكريّة جديدة"[3].

وعليه فكل ما أُخذ من الطبيعة من صحرائها، وينابيعها، وشجرها وترابها جعلها الشعراء رموزا في أشعارهم، ومن بين الرموز الطبيعية المستعملة في الديوان: **شجر الزيتون** وتمثل ذلك في قصيدة "**أغنية**" حيث قال:

---

[1]- عمار مرياش، كتشاف العادي، ص 43.

[2]- نفسه، ص 44.

[3]- إبراهيم رماني، الغموض في الشعر الحديث، ص 282

أمانا يا شجر الزيتون

أمانا ياواد الصومام

امانا ياشعبي الرّائع[1].

يستعين الشعراء بشجر الزّيتون للتّعبير عن المقاومة والصمود، نظرا لما يتمتع به شجر الزيتون من قدرة على التّكيف مع المتغيرات، والعيش طويلا في ظروف قاسية، لهذا يدل على الرّسوخ والثبات والقدرة على التّحمل والتلاؤم، وهذا ما اتجه الشاعر، كما أراد أيضا من هذه الرّمز كدلالة على السّلم والسلام.

وقد وظف الشاعر رامزا آخر هو **اللّيل**، ويعتبر مصدراً غنيّا للشعراء، ومصدر إلهامهم يستمدون منه المعاني، ويستوحون منه الصور، وكثيرا منهم يتخذونه ملاذاً يفرون إليه من متاعبهم.

فوظّف مرياش رمز الليل وهذا ما نجده في قصيدة "**إقليم المبتدئ**".

ابتدأ الليل

كثيرا ما أبهرني الصمت الصاخب فيك

انتصف الليل قليلا

انتصف الليل تماما

.....

انتصف الليل كثيرا

[1]- عمار مرياش، اكتشاف العادي، ص 93.

.....

انكمل الليل

انكمل الليل فهل ...[1]

فالملاحظ في هذه الأبيات تكرار لفظة اللّيل في العديد من أبيات القصيدة وهذا دليل على تركيزه عليه، حيث بدأ مرياش حديثه من انتصاف الليل إلى تمامه، أي أنّه تتبع اللّيل من ابتدائه حتى نهايته، ويعود السبّب في استحضار هذا الرّمز لما يحمله من دلالة و المتمثّلة في السّكون والهدوء، وهذا ما عبّر عنه في قوله:

كثيرا ما أبهرني الصّمت الصّاخب فيك.

الشاعر يحاول الهروب من واقعه المليء بالضوضاء إلى واقع هادئ وساكن، إنها فلسفة الحكمة والصّمت والتأمل.

- **الرّمز التاريخي**

في هذا النوع من الرّمز "يحاول الشّاعر المعاصر استحضار المواقف التاريخيّة في إيحاءات مرتبطة بالأبعاد الحضاريّة، والفكريّة، والإنسانيّة المعاصرة ومن خلال تلك المواقف وماصاحبها

من تجارب شعوريّة، يضع بين القارئ عالمين، عالما قديما له قدسيته، وحديثا له ضروريّته"[2].

[1]- عمار مرياش، اكتشاف العادي، ص ص 28-31.

[2]- علي عشيري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، دار الفكر العربي، القاهرة، د ط، 1997، ص120.

يختار الشعراء ما يحتاجونه من الماضي ويتناسب مع أفكارهم للتعبير بها، وقد تطرق مرياش إلى استخدام الرموز التاريخيّة مثل "المهاتما" فقد عنون الشاعر قصيدة

بـ "**مرآة للمهاتما**".

_**المهاتما**: زعيم هندي ، يرمزللنّفس الساميّة والروح العظيمة التي ترتقي بالإنسان، كما أنّه يرمز للسّلم والسلام، ونبذ العنف والدّعوة إلى التسامح، ومناهضة التّمييز بين البشر.

استعان الشّاعر بهذا الرّمز للدّعوة إلى التسامح والتواضع، فديوانه يعالج قضية التسامح مع الذّات وتقبُّل الطّرف الآخر، بحيث نجد نصوصه الشعرية تحاول الابتعاد قدر الإمكان عن الإنفعال والتسرع، فالشاعر في بداية قصائده ونهايتها يتحدث عن موضوع مشترك فقصيدة "**مرآة للمهاتما**" هي دعوة إلى التّحرر وتعلم الحكمة، أما قصيدة "**دعوة إلى العرس الدائم**" تحمل في طياتها نفس الأهداف، فالشاعر في هذه القصيدة يدعو إلى المضيّ قدما لأن الحرب تمضي إلى الخلف والاستعباد، فلا مستقبل لكلّ هذا، وهذه بعض المقاطع الدّالة على الدّعوة إلى إنهاء الحروب.

يا جنرالات العالم

الحقّ الحقّ أقول لكم

لا مسقبل للحرب

فلا جدوى من إعداد الجيش

لقد فات الوقت كثيرا

لن نمنحكم حق معاداة البشرية

.....

ونحن بحثنا في كل لغات العالم

عن معنى الأعداء

فلم نعثر

الناس ضحايا سوء الظن[1].

يحاول الشاعر هنا تبني ثقافة التغير وبثها في المجتمع الذي أنهكته الحرب ولأنّها تنطلق في عملية التّغيير من الذّات، والدعوة إلى تبني عالم خالي من الشر والخداع والتشويه والدّمار والعيش بسلم ووئام.

كما أضاف الشاعر رمزين تاريخيين آخرين في قصيدة "**احتفال المفرد**" في قوله:

إن أن طوّعت روما خطأ يغفر التاريخ لي أندلسي[2].

هذان الرّمزان استعملهما في بيت واحد بالرغم من اختلاف دلالتيهما، روما رمز للثّقافة المعاصرة (الثّقافة الغربيّة)، واستعمل هذا الرمز باعتباره يشحن الإنسان بطاقة أكبر لفهم ذاته وموقعه.

أمّا الأندلس فهي رمز للثّقافة الإسلامية التي جُبل عليها الإنسان فالشاعر وظّف هذين الرمزين للتّعبير عن قّصة الفتاة التي لا تعرف الحبّ إلاّ مؤخرا، فالحب عنده حالة إنسانية تتعلّق بالوجود البشري ولا يمكن لأحد العيش عن منأى عنها، لذا نجده يقف بين موقفين متعارضينالموقف

[1]- عمّار مرياش، اكتشاف العادي، ص ص، 87-88

[2]- نفسه، ص21.

الأول المتمثّل في الثقافة التي نشأ عليها، والثاني الثقافة المعاصرة ، ثم نجده يتأسّف في الشّطر الثاني لاتباعه الثقافة الغربية في قوله: يغفر التاريخ لي أندلسي.

كما أضاف رمزاً آخر والمتمثل في "**واد الصومام**" في قوله:

أماناً يا واد الصومام[1].

"**واد الصومام**" يرمز للثورة التحريريّة المجيدة، و يندرج مؤتمر الصومام في إطار القرارات التي سطّرتها المجموعة التي أشعلت فتيل الثورة عام 1954 ويعدّ هذا الحدث الأكبر أهمية في تاريخ الثورة الجزائريّة.

أراد الشّاعر من خلال استحضاره لهذا الرمز "**واد الصومام**" البحث عن الحل لأزمة الجزائر في الحاضر من خلال الماضي، يهدف هذا الرمز إلى الخلاص من واقع فاسد أملته الظروف المتمثلة في الحروب، فمرياش كان يدعوا إلى إنهاء الحروب ونشر السلم والأمان في البلاد.

وردت الرموز بنسبة قليلة جداً حتى لا نكاد نلحظها، والسبب في ذلك يعود إلى رغبة الشاعر في جعل لغته سهلة وبسيطة.

[1]-عمار مرياش، إكتشاف العادي ، ص 93.

خاتمة

في خاتمة بحثنا هذا يمكن القول إن الدراسة الأسلوبيّة مجالها واسه ومتشعب بحيث لم نتمكن من الإلمام بجميع جوانبها، ومن خلال الجوانب البسيطة التي تطرقنا إليها توصّلنا إلى أن الأسلوبية لها ثلاث مستويات رئيسية:

_المستوى الصوتي، التركيبي والدّلالي.

يمكن حصر أهّم النقاط التي تناولناها في الجانب الصوتي:

- نجد في البنية الإيقاعية الخارجية للدّيوان أنّ جميع القصائد جاءت على بحر المتدارك (الخبب) ما عدا قصائد احتفال المفرد، طقوس العشيرة، أو التموضع والمتاهة ومجاز التعرية، فتخللت هذه القصائد مواشجة وزنية مع بحر المتدارك وبحر الرمل وبحر المتقارب.
- طرأ على بحر المتدارك زحافات وعلل تمثّلت في زحاف الترفيل وعلّة القطع والتّذييل، والتّفعيلة الحديثة فَاعلُ، كما نجد ظاهرة التدوير مسّت جميع قصائد الدّيوان الشعري.
- لم يكثر مرياش من توظيف حرف الروي والقافية في قصائده وذلك لأن القافية في الشّعر الحر مرفوضة كما هو معروف لدى متتبعي الحركة الشعريّة المعاصرة وقضاياها، لأنه وجد من أجل هدم بنائها.
- في البنية الإيقاعية الداخلية اعتمد الشّاعر التكرار في أغلب قصائده وفي جميع مستوياته من الحرف والضمير والكلمة والجملة.
- توظيف البديع، فنجد كلّ من الطباق والجناس بنوعيها باعتبارهما يشكّلان نغما موسيقيّا ممتعا للنّص الشعري.

خاتمة

أما بخوص الجانب التركيب فنحصر أهم النتائج فيما يلي:

- تنوعت التّراكيب اللّغوية بين الجمل الاسمية والفعلية، فهذه الأخيرة أكثر استعمالا من الجمل الاسمية لتشير إلى طابع التجدد والحركية.
- إضافة إلى أن الديوان ذو سياق فعلي استقبالي دال على الحاضر والمستقبل لأنه نسبة استعمال الأفعال المضارعة أكثر من الأفعال الماضية.
- جاءت الجمل الفعليّة في معظمها للإخبار والدعوة إلى التسامح وتقبل الآخر ونبذ العنف.
- نجد هيمنة الجمل الخبريّة على الإنشائيّة، فالشاعر لم يستعمل الأساليب الإنشائية بكثرة، وبالرغم من قتلها إلا أنه تمكّن من إنتاج الدلالة المقصودة كالأمر والنّداء اللّذان استعملهما قصد الدعوة إلى تعلم الحكمة ونبذ الحرب والمضي قدما.
- برزت الذّاتية بشكل في الديوان، حيث ركّز الشاعر على ضمائر المتكلم المنفصلة "أنا والضمير المتصل التاء".
- الإلتزام بالبنية التركيبية للجمل في ترتيب عناصرها، وإن حدث العكس في بعضها فإن ذلك عائد إلى أغراض دلاليّة ومعنويّة.

الجانب الدّلالي وانحصرت نتائجه فيمايلي:

- نظرية الحقول الدّلالية تعد من أهم النظريّات التي تجمع بين الدّلالية المعجمية والدّلالة السياقية لألفاظ القصائد.
- تنوعت الحقول الدّلالية واندمجت فيما بينما،جعلت من الشّعر بنية متكاملة ومترابطة.

- توظيف الرموز للتّعبير عن التّجربة الشّعريّة، واستعمال اللّغة الصّوفية في القصائد الأولى.
- الإكثار من التّشبيه مقارنةً مع الاستعارة.
- التّركيز على الاستعارة المكنيّة.

1-المصادر:

1-عمار مرياش ، اكتشاف العادي، الجمعية الوطنية للمبدعين، د ط، 1993.

2-ابن خلدون، المقدمة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط4، د ت .

3-ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، ج1 ، تح: النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1 ، 2000.

4-ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ج1 ، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د ط، 1991.

5-أبو الفتح عثمان ابن جني، الخصائص، ج1، تح: محمد علي النجار، المكتبة العلمية د ط ، د ت.

6-عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: سعيد كريم الفقي، دار اليقين للنشر والتوزيع ، القاهرة ، د ط ، 2001.

2-المراجع:

المراجع العربية

1-إبراهيم خليل في النقد الأندلسي، دار الكندي، عمان، د ط، 2002.

2-إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، ط1، 1991.

3-أحمد مختار عمر، علم الدلالة ، عالم الكتب، القاهرة ، ط5 ، 1998.

4-أحمد مطلوب، في المصطلح النقدي، منشورات المجمع العلمي، مطبعة المجمع العلمي، بغداد، د ط،2002 .

5-بشير توريريت، محاضرات في مناهج النقد المعاصر دراسات في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية، دار الفجر للطباعة والنّشر، قسنطينة، الجزائر، ط1 ، 2006.

6-حبيب مونسي، تواترات الإبداع الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 2009.

7-حسان تمام، اللغة لعربية معناها ومبناها، عالم الكتب، القاهرة، ط4 ،2004 .

8-رابح بوحوش، الاسلوبيات وتحليل الخطاب ، منشورات جامعة باجي مختار، د ط ، الجزائر ، 2006.

9-سعد مصلوح ، الأسلوبية دراسة لغوية إحصائية ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط1 ،1992.

10- شفيع السيد، أساليب البديع في البلاغة العربية(رؤية معاصرة)، دار غريب، القاهرة، ط1، 2006.

11- شوقي ضيف، دراسات في الشعر العربي المعاصر ، دار المعارف، القاهرة، ط9، دت .

12- صبيرة قاسي ، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ، النظرية والتطبيق مكتبة الآداب ، القاهرة، ط1 ، 2008.

13- صلاح فضل ، علم الاسلوب مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية للكتاب القاهرة ، د ط ، 1985.

14- عبد الرحمن تيبرماسين ، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، دار الفجر للنشر والتوزيع ، القاهرة، ط1 ، 2003.

15- عبد الرحمن تيبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع ، القاهرة، ط1، 2003.

16- عبد الستار عبد اللطيف، مباحث في اللغة العربية، نحو ، صرف، بلاغة ، معاجم ،ج4، منشورات الجامعة المفتوحة، دار الكتب الوطنية ،ط1 ،1994.

17- عبد السّلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، دار الكتاب للنشر، تونس ، ط3 ، د ت.

18- عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، م:حسن حميد، دار مجدلاوي ، الأردن، ط2، 2006.

19- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، دار الفكر العربي، دب، ط3، دت.

20- علي أحمد سعيد أدونيس، الثابت والمتحول ، ج3، دار العودة، بيروت ، دط،1978 .

21- علي جعفر العلاق ، في حداثة النص الشعري، دار الشروق ، الأردن،ط1، 2003.

22- علي عشيري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، 1997.

23- فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر ، عمان الأردن ، ط2، 2007.

24- فخر الدين قباوة، إعراب الجمل وأشباه الجمل، دار القلم العربي ، حلب، ط5، 1989.

25- فيصل حسين طحيمر العلي ، البلاغة المسيرة في المعاني والبيان والبديع ، مكتبة الثقافة ، عمان ،ط1، 1995.

26- محمد أحمد قاسم ، علم البلاغة، البديع والبيان، المؤسسة الحديثة للكتاب طرابلس، لبنان، ط1، 2009.

27- محمد أحمد قاسم ومحي الدين ديب، علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني)، المؤسسة الحديثة للكتاب ، طرابلس، لبنان ،ط1،2003.

28- محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث ،ج3، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ،المغرب ، ط2، 1996.

29- محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي، للقصيدة العربية، دار غريب، القاهرة، دط، 2008.

30- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، إتحاد كتاب العرب، دمشق، دط ،2001.

31- محمد عسران، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مكتبة بستان المعرفة، دب ،دط،2006.

32- محمد علوان سلمان، الايقاع في شعر الحداثة، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دب، ط1، 2008.

33- محمد مصطفى أبو شوارب، علم العرض، وتطبيقاته، منهج تعليمي مبسط، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2004.

34- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجيات التناص، المركز الثقافي العربي، الرباط، ط3، 1992.

35- مصطفى حركات، قواعد الشعر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر ،دط ،1989.

36- مصطفى ناصف الصور الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع بيروت،ط1، 1996.

37- منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط1،.2002.

38- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، دب، ط3، 1967.

39- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث ج1، دار هومه ،الجزائر ، د ط ، 1997.

40- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، 2007.

41- يوسف أبو العدوس، التشبيه والاستعارة منظور مستأنف، دار المسيرة، عمان ،الأردن ، ط1، دت.

42- يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، علم المعاني، علم البيان علم البديع، دار المسيرة، عمان الأردن ، ط1، 2009.

43- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، دار العربية للعلوم، الجزائر، ط1، 2002.

44- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط1، 2007.

المعاجم:

1-جمال الدين ابن منظور ،لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط4، 2004.

المراجع المترجمة:

1-بيار جيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب ، ط2، 1994.

2-جون كوهن ،بنية اللغة الشعرية ، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال ، للنشر ،الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

3-الرسائل الجامعية:

1-صبيرة قاسي ، بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة دكتوراه إشراف ، د:أحمد حيدوش، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغة، جامعة فرحات عبّاس، سطيف، 2010، 2011.

2-نبيل قواس، سجينات ابي فراس الحمداني، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، إشراف: محمد منصوري، قسم اللغة العربية و أدابيها، كلية الأدب واللغة، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، 2008،2009.

-المواقع الإلكترونية:

1- W W W DJAZARESS.COM.ELMASSA

الفهرس

اهداء

مقدمة.....أ-ج
1- ماهية الأسلوب.....05
2- لغة ... .05
1-2 اصطلاحا.....06
2-ماهية الأسلوبية.....07
3-علاقة الأسلوبية بالعلوم الاخرى 09
3-1الأسلوبية والبلاغة.....10
3-2الأسلوبية والنقد الأدبي.....12
3-3 الأسلوبية وتحليل الخطاب.....12
3-4الأسلوبية واللسانيات.....14
4اتجاهات الأسلوبية.....15
4-1 الأسلوبية التعبيرية (الوصفية).....15
4-2الأسلوبية البنيوية.....16
4-3 الأسلوبية الإحصائية.....17

الفصل الأول: المستوى الصوتي

-التعريف بالشاعر.....20
1-البنية الايقاعية الخارجية.....21
1-1الوزن.....22
1-2القافية.....34
1-3 الرّوي.....39

2-البنية الإيقاعية الداخلي.....40
2-1 التكرار.....41
2-2الطباق.....51
2-3الجناس.....53

الفصل الثاني: المستوى التركيبي

1-دراسة الجمل الأزمنة.....62
1-1مفهوم الجملة.....62
1-2أقسام الجملة.....63
1-3الأزمنة.....67
2-الضمائر.....70
2-1مفهومها.....70
2-2-أقسامها.....70
3-التقديم والتأخير.....79

الفصل الثالث : المستوى الدلالي

1-نظرية الحقول الدلالية.....86
1-1 مفهوم النظرية.....86
1-2 الحقول الدلالية الواردة.....87
2-الصور البلاغية.....92
2-1التشبيه.....92
2-2الاستعارة.....100
3-الرمز.....103
3-1أنواع الرموز. 103
خاتمة 113

قائمة المصادر والمراجع.....117
الفهرس.....124