جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب و اللغات
قسم الآداب و اللغة العربية

مذكرة ماستر

لغة و أدب عربي
دراسات أدبية
أدب حديث و معاصر

رقم: ح 78/ 2018/28

إعداد الطالب:
بدري عائشة

يوم: 28/06/2018

البنيات الأسلوبية في ديوان "على باب الحلم" لـ: عامر شارف

لجنة المناقشة:

رحماني علي	أ. مح ب	جامعة محمد خيضر- بسكرة -	رئيس
رحيم عبد القادر	أ. مح أ	جامعة محمد خيضر- بسكرة -	مقرر
بركات محمد الأمين	أ.	جامعة محمد خيضر- بسكرة -	مناقش

السنة الجامعية : 2017 - 2018

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

مقدمة:

لم يعد النص الأدبي مجرّد وثيقة فنيّة يعرض فيها الأديب حياته أو تجاربه الذاتية , فقط ولم يبق حكرا عليه وحده ، لأنه إذا خرج من بين يديه أصبح ملكا للقارئ الذّي له الحقّ في تحليله وتفكيك رموزه بالطريقة التّي يراها أكثر انسجاما مع بنية النص اللغوية والتركيبية والدلالية .

ثمّ إنّ ما يميز الشعراء عن بعضهم بعضا, الجانب الفني أو الجمالي صورة ولغة وأسلوبا, وغاية الباحث الكشف عن الجماليات التي يتضمنها النص, وقد لجأ إليها الشاعر للتأثير في المتلقين ولتقريب النص لأذهانهم من جهة, وإحداث التميّز عن نصوصه السابقة

أو نصوص غيره من الشعراء من جهة أخرى.

والشعر العربيّ الحديث والمعاصر يتضمّن قصائد شعريّة متميّزة وراقية عبّرت عن نظرة أصحابها للحياة ومواقفهم من مختلف القضايا، من هنا كان اختيارنا لديوان يظم أروع القصائد وأجملها وهو ديوان 'على باب الحلم' للشاعر 'عامر شارف' ، وممّا لاشك فيه أنّ هذا الشعر وبهذا القدر من الإعجاب لابد أن يكتنز في جسده اللغوي سمات أسلوبية تبعث في أدواته اللّغوية طاقة تعبيرية تجعل منه شعرا على ذلك القدر من الإعجاب .

ومن هنا كان اختيارنا لهذا الموضوع الموسوم ب "البنيات الأسلوبية في ديوان 'على باب الحلم' ل 'عامر شارف' وكان الدافع الأساسي في هذا الاختيار هو ما تضمنه الديوان من بنى وأفكار تتطلّب من الباحث الوقوف عليها وتفكيكها وحل رموزها في محاولة تقديم دراسة أسلوبية جادة لم يسبق لدراسات قبلها الوقوف عليها في هذه المدوّنة.

وهنا نجد أنفسنا نبحث عن أجوبة لأسئلة في أذهاننا،:

ماهي أهم الظواهر والبنيات الأسلوبية التي يتميّز بها الخطاب الشعري عند 'شارف' في ديوانه 'على باب الحلم'؟،

كيف يكشف المنهج الأسلوبي مكامن الجماليّة في النّص الشعري؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات المطروحة ارتضينا تقسيم البحث إلى مقدمة، مدخل نظري وفصلين تطبيقيّن فخاتمة.

المدخل النظري عبارة عن مجموعة مفاهيم نظريّة تخصّ البنية والأسلوب والأسلوبية

والفصل الأول المعنون ب "المستوى الصوتي والتركيبي والدلالي في ديوان 'على باب الحلم' تناولنا فيه المستويات الثلاث : المستوى الصوتي الذّي انقسم إلى قسمين إيقاع خارجي من أوزان وبحور وقافية وروي و إيقاع داخلي كالتكرار ، أما المستوى التركيبي فدرسنا فيه طبيعة التراكيب والانزياح التركيبي ، وأخيرا المستوى الدلالي الذّي عرجنا من خلاله إلى أهم الحقول الدّلالية التي وظّفها الشاعر.

و الفصل الثاني المعنون ب "الجماليات الأسلوبية في ديوان 'على باب الحلم' يختص بدراسة التّناص وأنواعه البارزة في الديوان وأيضا دراسة الصورة الشعرية وأشكالها كالتشبيه والاستعارة.

أما الخاتمة فتضمّنت أهم نتائج الدراسة التي توّصلنا إليها .

ولكي تكون هذه الخطة مضبوطة وناجحة كان من الضروري اختيار المنهج المناسب لها وهو المنهج الأسلوبي بالاستعانة بآليتي الوصف والتحليل كونه يصب اهتمامه على الخطاب ذاته من أدنى عنصر إلى الدلالة الكليّة للخطاب.

واعتمدنا في بحثنا على جملة من المراجع أهمها: الأسلوبية والنص الشعري لنعيمة السعدية، الأسلوبية وتحليل الخطاب نور الدين السد , ككلّ بحث علميّ لم يخلُ بحثنا من الصعوبات والعراقيل أبرزها عدم وجود أي دراسة على ديوان 'على باب الحلم ' ل: 'عامر شارف'، وصعوبة تأويل بعض المعطيات اللّغوية التّي يتم استخراجها من المدونة.

وفي الأخير نتمنى أن نوفق في بحثنا المتواضع, وذلك أقصى ما نرجوه, ونعتذر إن كان لبحثنا نقص أو قصور، ولن نغفل في هذا المقام أن نتقدم بالشكر والامتنان للأستاذ الفاضل الدكتور "عبد القادر رحيم" على سعيه الدائم للارتقاء بطلبته والذّي كان سندا لنا من خلال ملاحظاته القيّمة ونصائحه السّديدة.

مدخل

أولا: مفهوم البنية:

أ) لغة:

إنّ لكلمة "بنية" مدلولات كثيرة ،و برجوعنا إلى بعض المعاجم العربية نجد أنها تحيل إلى كثير من المعاني نذكر منها:

"'البنية' جمع بُنى ويقال فلان صحيح البنية ، أي الجسم... بنى يبني الكلمة ألزمها البناء ، وأعطاها بنيتها أي صيغتها، البنية في البنية في الكلمة في الكلمة صيغتها والمادة التي تبنى منها"[1]

ومادامت البنية تفيد معنى الجسم كما ورد آنفا ، أمكننا القول بأن بنية الكلمة تعني جسمها وهيئتها التي تظهر عليها نطقا وكتابة , وجاء في لسان العرب لابن منظور "...البواني قوائم الناقة , وألقى بوانيه أقام بالمكان واطمأن أي أنه استقر بالمكان أي استقرار البناء"[2]

ومن هنا فإن كلمة "بنية" وما يصل بها من مشتقات بنى لا تكاد تخرج عن هياكل الشيء ومكونه أو هيأته ، ومن ذلك قول الله تعالى:" إِنَّ ٱللَّهَ يُحِبُّ ٱلَّذِينَ يُقَـٰتِلُونَ فِى سَبِيلِهِۦ صَفًّا كَأَنَّهُم بُنْيَـٰنٌ مَّرْصُوصٌ ﴿٤﴾ "[3]

---

[1] ابن منظور , لسان العرب ، دار المعارف، القاهرة, ط1، ص 354.

[2] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

[3] الصف/4.

ب) اصطلاحا:

أمّا عن البنية في مجال الاصطلاح فيعرفها صلاح فضل: " بأنها كلّ مكوّن من ظواهر متماسكة يتوقف كل منها على ما عداه , ولا يمكن أن يكون ما هو إلا بفضل علاقته بما عداه "[1] لا يمكن التعرف على البنية إلا من خلال العلاقات التي تحكم عناصرها ذاتها وليس من خلال هذه العناصر المنفصلة .

" ومن هنا يتضح لنا أنّ البنية تتشّكل من مجموعة عناصر وجزئيات ملتحمة فيما بينها ، ويبقى كل عنصر منها متعلقا بغيره من العناصر ضمن المجموعة ككل"[2]

ثانيا: مفهوم الأسلوب:

أ) لغة:

وردت كلمة أسلوب في لسان العرب على النحو الآتي: " يقال للسطر من النخيل أسلوب وكل طريق يمتد فهو أسلوب والأسلوب الطريق والوجهة والمذهب يقال أنتم في أسلوب سوء ويُجمع أساليب "[3]

وقد جاء في القاموس المحيط : "الأسلوب الطريق "[4]

[1] صلاح فضل ، النظرية البنائية في النقد العربي، دار الشروق ، القاهرة ،مصر،ط1، 1994، ص215.

[2] أحلام مناصرة ، بنية الخطاب السردي في رواية السمك لا يبالي، مذكرة ماستر ،قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2011، ص12.

[3] ابن منظور ، لسان العرب، ص400.

[4] الفيروز أبادي ، قاموس المحيط، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، لبنان، ط2، 2005، مادة (س ل ب)، ص98.

فالأسلوب في معناه العام المنهج والاستقامة ، أو " طريقة في التأليف لكاتب ما في جنس من الأجناس وفي عصر من العصور"[1]

ب) اصطلاحا:

قدم العرب تعريفات مختلفة للأسلوب كلّ حسب وجهة نظره , فهذا ابن خلدون يعرّف الأسلوب في المقدمة قائلا "والأسلوب عبارة عن المنوال الذّي تُنسجُ فيه التراكيب أو القالب الذّي تفرغ فيه التراكيب"[2].

و إن تعددت تعريفات الأسلوب إلا أنها تصب في مصب واحد ألا وهو أن الأسلوب هو طريقة الشاعر أو الكاتب في التعبير عمّا يختلج ذاته من عواطف ، وما يدور في ذهنه من أفكار وهذا ما يميّز الأدب عن غيره من الأدباء.

ثالثا: مفهوم الأسلوبية:

مع حلول القرن العشرين بدأت الدّراسات اللّسانية تتطوّر ومنها ظهر مصطلح 'الأسلوبيّة' " والتي تتكون من كلمة 'أسلوب' واللاحقة 'ية' التي تشير إلى العلم ،والأسلوب ذو مدلول لسانيّ ذاتيّ ، بالتّالي نسبي ، واللاحقة تختص بطابعها العلمي العقلي وبالتالي الموضوعي"[3]

[1] نعيمة السعدية ، الأسلوبية والنص الشعري، دار الكلمة ، أدرار، الجزائر، ط1، 2016، ص19.

[2] علي حاجي جاني، الأسلوبية وعناصر الأسلوب الأدبي من منظور القرآن الكريم، مطبعة إضاءات نقدية، العدد 8، 2017، ص4.

[3] عبد السلام المسدي ، الأسلوب والأسلوبية ، الدار العربية للكتاب ، تونس , ط2، 1982، ص34.

هذا بالنسبة للمصطلح أمّا بالنسبة للمفهوم ولكي نحدّده بدقّة يجب أن نعرّج على أهمّ التّعريفات الواردة في هذا المجال ، ونبدأ بأوّل من أصّل للأسلوبية 'شارل بالي' Charles Bally " وأسّس قواعدها النهائيّة بدراسة العناصر التعبيريّة في اللّغة تعبيرا وتأثيرا"[1]

وقد عرّفها بأنّها "العلم الذّي يدرس وقائع التعبير اللّغوي من ناحيّة محتواها العاطفي ، أي التعبير عن واقع الحساسيّة الشعوريّة من خلال اللّغة ووقائع اللّغة عبر الحساسيّة"[2]

ولريفاتير Michael Riffaterre آراء قيّمة ومفيدة فيما يخص البحث الأسلوبي فهو يرى أنّ الأسلوبية " هي علم يعني بدراسة الآثار الأدبيّة دراسة موضوعيّة "[3] .

وكانت نظرته تصبّ في اتّجاه المرسل إليه (المتلقي) فهو يرى بأنها " علم يهدف إلى الكشف عن العناصر المميّزة التي بها يستطيع المؤلّف مراقبة حريّة الادراك لدى القارئ ، فينتهي إلى اعتبار الأسلوبيّة ألسنيّة تعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معين وإدراك مخصوص "[4] .

وتعطي الأسلوبيّة دور للمتلقي أو القارئ حيث يرى 'ريفاتير' Michael Riffaterre أن "كل بنية نصية تثير ردّ فعل القارئ تشكّل موضوعا للأسلوب"[5].

---

[1] نعيمة السعدية ، الأسلوبية والنص الشعري، ص 15.

[2] صلاح فضل ، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الآفاق الجديدة، لبنان، ط1، 1985، ص17.

[3] فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، المؤسسة الجامعية للدراسات ، بيروت ،لبنان، ط1، 2003، ص 15.

[4] محمد بن يحي ، محاضرات في الأسلوبية ، مطبعة مزوار، واد سوف، الجزائر ، ط1، 2010،ص13.

[5] المرجع نفسه، ص15.

"ومهما كان أساس الحكم الذّي يصدره القارئ فإنه صدر نتيجة لمثير ما في النصّ وربّما كان موقف القارئ شخصيّا متنوعا إلاّ أنّ سببه يظّل موضوعيّا وثابتا "[1]

ويرى 'رومان جاكبسون' Roman jakobson بأن "الأسلوبية بأنها بحث عمّا يتميز به الكلام الفنّي عن بقية مستويات الخطاب أولاّ ثمّ عن سائر الفنون الإنسانية ثابتا"[2] .

وخلاص القول إنّ مفهوم الأسلوبيّة مفهوم غربيّ يصعب علينا تحديده بشكل دقيق ولذلك لتعدد الدراسات والآراء حولها وتشابكها ولعلّ الدراسات العربية أخذت مفهوم الأسلوبية من خلال ترجمة عدد من المفاهيم التي تختص بعلم الأسلوب عند الغرب ، ويجدر بنا الإشارة إلى أن تراثنا العربي يحوي عديد المفاهيم القريبة إلى مفهوم الأسلوبية.

- اتجـــــــاهات الأسلوبية:

1) الأسلوبية التعبيرية:

ارتبطت الأسلوبية التعبيرية بمؤسس علم الأسلوب 'شارل بالي' Charles Bally " (1865-1947) تلميذ 'دي سوسير' Ferdinand de saussure في علم اللّغة الذّي استمد منه ثنائية 'اللّغة والكلام' ويعتبر 'بالي' "الأسلوبية علما يدرس وقائع التعبير اللّغوي من

[1] عبد السلام المسدي، الأسوب والأسلوبية، ص80.

[2] ينظر: عبد الرحيم آبطي ، الانزياح واللّغة الشعرية، مجلة علامات ، مكناس ، مج 14، العدد 54، ديسمبر 2004، ص17.

ناحية محتواها العاطفي ، وهذا يعني أن المضمون الوجداني للغة يشكل موضوع الأسلوبية"[1].

اهتم 'بالي' في دراسته بالبحث عن علاقة التفكير بالتعبير وابراز الجهد الذي يبذله المتكلّم ليوفق بين رغبته في القول وما يستطيع قوله"[2] ومعنى هذا أن المتكلم يجتهد في انتقاء أفكاره لإيصالها إلى المتلقي ، إذن "فمهمة الأسلوبية عن 'بالي' هنا هي اكتشاف العلاقة بين تلك الشحنات العاطفية وكيفية التعبير عنها، بغض النظر عما كان ذلك الخطاب عاديا أو أدبيا"[3]

فهو يركز على الاستعمالات اللّغوية المتداولة بين النّاس وليس اللّغة الأدبية فقط ، وبذلك ظلّت أسلوبية 'بالي' هي أسلوبية اللّغة وليست أسلوبية الأدب"[4]

إلا ان أسلوبية 'بالي' تعرضت للنقد من قبل 'تودوروف'T.Todorov حيث وصفها بأنها "قد اهتمت بالأحرى بتأويل العبارة وليس بتنظيم العبارة نفسها"[5].

وتبقى الأفكار التي قدمتها 'أسلوبية بالي' هي المرجع الأول والأصل الذي شكلتّ منه باقي الأسلوبيات عند ما تبعه من الباحثين والأدباء.

---

[1] صلاح فضل، علم الأسلوب ، ص20.

[2] ينظر: نور الدين السدّ،الأسلوبية وتحليل الخطاب ، دار هومة، الجزائر، د ط، 1997، ص66.

[3] محمد بن يحي، محاضرات في الأسلوبية، ص34.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] منذر عياشي، العلاماتية وعلم النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص109.

2) الأسلوبية النفسية:

تعدّ من أبرز الاتجاهات في الدرس الأسلوبي ويطلق عليها أيضا: "الأسلوبية الأدبية الأسلوبية الفردية أو الأسلوبية النقدية أو التكوينية".

" ويعدّ 'ليو سبيتزر' Leo Spitzerهو من تزّعم هذا الاتجاه منتقدا المنهج الذي تعلّمه من أستاذه"[1] ، وبذلك تكون "الأسلوبية الفردية جاءت كرد فعل على الأسلوبية التعبيرية "[2] .

أما بالنسبة لمجال الأسلوبية النفسية فهي تعنى بذاتية صاحب الأسلوب انطلاقا من مضمون الرسالة وبنيتها اللّغوية في إطار النّص.

ويرتكز 'ليو سبتزر' Leo Spitzerفي التحليل الأسلوبي على النقاط الآتية:

1- النقد ملازم للعمل وهذا يعني أن النقد يبقى يلازم العمل الفنّي

2- يجب على كل جزئية أن تسمح لنا بالدخول إلى مركز العمل وهذا الأخير يعطينا مفتاح العمل.

3- إنّنا ندخل العمل حدسا ، وندخله إلى مركز العمل ، ومن هذا إلى محيط العمل .

4- ما إنْ يتمّ إعادة العمل هكذا حتّى يُظمّ إلى المجموع.

5- إن هذه الدراسة الأسلوبية تتخذ إحدى السمات اللّغوية نقطة انطلاق .

[1] نعيمة السعدية، الأسلوبية والنص الشعري، ص74.

[2] المرجع نفسه ، ص73.

6- إن السمة المميزة عبارة عن تفريغ أسلوبي فردي.

7- يجب على الأسلوبية أن تكون نقدا ظريفا.[1]

3) الأسلوبية البنيوية:

تعنى الأسلوبية البنيوية بوظائف اللّغة على حساب أية اعتبارات أخرى، "والخطاب الأدبي في منظورها نص يضطلع بدور إبلاغي ، يحمل غاية محددة وينطلق من وحدات بنيوية ذات مردود أسلوبي , وقد أعطى 'جاكبسون' Roman jakobson نماذج عنها في القواعد الشعرية مسلطا الضوء على الهيكل الذّي يؤطر الخطاب ووحداته التكوينية"[2] .

ومن أبرز أعلامها 'ميشال ريفاتير'Michael Riffaterre الذّي يؤمن بوجود بنية في النص و بوجود البحث فيها ، "ويضيف إلى ذلك أهمية المتلقي في تحديد الأسلوب والأسلوبية فهو يزعم أن الأخيرة تدرس في الملفوظ اللساني تلك العناصر التي تستعمل لإلزام المرسل إليه أو المتلقي الشفرة ومفسرها بطريقة تفكير مرسل هذه الشفرة "[3].

كما كان ل'رومان جاكبسون' Roman jakobson الأثر الكبير في التأسيس للتحليل الأسلوبي خاصة البنيوي منه، إذ كان منطلقه في ذلك أن "الأدب أبعد من المعنى والعمل الأدبي يمثّل كلّ طرائق الأسلوب، و أن الأسلوب هو البطل الوحيد في الأدب"[4]. أي أنّ 'جاكبسون ' Roman jakobson أسّس أسلوبية بنيويّة تجعل من الأسلوب الميدان الأول

[1] نعيمة السعدية، الأسلوبية والنص الشعري، ص74.

[2] عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص82.

[3] ينظر: بشير تاوريريت ، محاضرات في مناهج النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر، ط1، ص141.

[4] رجاء عيد ، البحث الأسلوبي وتحليل الخطاب معاصرة وتراثا، دار المعارف، القاهرة ، مصر، ط1، 1993،ص25.

للبحث والمقارنة والتحليل، لعلّه بذلك قد ركزّ على جانب وأهمل جانبا أخر وهو الجانب الانطباعي للعمل الأدبّي.

4) الأسلوبية الإحصائية:

يعتبر المنهج الإحصائي عند بعض النقاد أسهل طريقة لمن يتحرّى الدقّة العلمية ويتحاشى الذاتية في النقد، وتعتمد الأسلوبيّة الإحصائية على الإحصاء الرياضي ، ويرى أصحاب هذا الاتّجاه أنّ "الأسلوب يعتمد في نص ما على العلاقة القائمة بين معدّلات التّكرار للعناصر الصوتيّة والنحويّة والمعجميّة ، ومعدّلات التّكرار هذه العناصر في قاعدة متصلة به من ناحية السياق " [1].

ومن الّذين اقترحوا نماذج الإحصاء الأسلوبّي 'زمب Zemb' " الّذي جاء بمصطلح القياس الأسلوبّي الذي يقوم على إحصاء كلمات النصّ وتصنيفها حسب الكلمة... وأنواع الكلمات الّتي تُحصى هي :

الأسماء، الضمائر، الأفعال، حروف الجرّ، حروف الربط."[2]

إنّ اعتماد المنهج الإحصائيّ يهدف إلى التعرّف على أسلوب مؤلّف ما ، إضافة إلى معرفة الفوارق والمميّزات بين الأدباء لتميز بينهم.

[1] صلاح فضل ، علم الأسلوب ، ص242.

[2] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ص97.

الفصل الأول

المستوى الصوتي والتركيبي والدلالي في ديوان'على باب الحلم'

أولا: المستوى الصوتي

1) الإيقاع الخارجي

أ) الأوزان والبحور

ب) القافية والروي

2)الإيقاع الداخلي

أ) التكرار

ثانيا: المستوى التركيبي

1) طبيعة التركيب

2) الانزياح التركيبي

ثالثا: المستوى الدلالي

1) نظرية الحقول الدلالية

أولا: المستوي الصوتي:

يعد الصوت المادة الخام لإنتاج الكلام وهو الوحدة الصغرى التي تتكون منها اللّغة أي الكلمات والجمل , فالمستوى الصوتي هو أساس مستويات بنية اللّغة , ومنه يتشكّل المستوى التركيبي والمستوى الدلالي, "ويمثل مستوى البنية الصوتية مرتبة المستوى الأساسي والموجه لبقيّة المستويات, لذا تنعكس خصائصه في المستويات اللغوية بحقائق من المستويات العليا, ولا يمكن تفسير خصائص المستوى الصوتي بحقائق من المستويات العليا , في حين أن العكس ممكن"[1].أي يمكننا أن نعتبر المستوى الصوتي كمرجع للمستويات الأخرى.

والحديث عن الصوت هو بالضرورة الحديث عن الإيقاع , هذا الأخير المتصل بالشعر اتّصالا وثيقا , ويتفرّع إلى قسمين : إيقاع خارجي وإيقاع داخلي:

1) الإيقاع الخارجي:

أ) الأوزان والبحور:

يعدّ الوزن أساسا من أسس بناء الشعر, "وهناك من يراه قالبا للتجربة الشعرية وجزء هاما في تشكيل القصيدة"[2]

[1] جعفر دك الباب , الكتاب والقرآن قراءة معاصرة , دار الأهلي , دمشق, سوريا , ط1, 2000, ص 20-21.
[2] نور الدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص11.

"ويخضع الوزن لعاطفة الشاعر وحالته النفسية , فتكون نغمة الإنشاد عنده سريعة ومرتفعة ومتدفقة عند الفرح والسرور ومتباطئة في حالة الحزن واليأس والجزع"[1]

وبعد استقرائنا لقصائد ديوان "على باب الحلم" للشاعر "عامر شارف" الذي يحتوي على ثلاث وثلاثين قصيدة استخلصنا عددا محصورا من البحور الشعرية ارتضاها الشاعر بحكم ذوقه بينما جفا أوزانا أخرى.

والجدول الآتي يمثل توزيع البحور الشعرية ونسبتها المئوية:

البحر	عدد القصائد	نسبتها
الكامل	20	60,60%
الخفيف	04	12,12%
الوافر	03	9,09%
المتقارب	02	6,06%
الرمل	02	6,06%
البسيط	01	3,03%
الطويل	01	3,03%

[1] ينظر: إبراهيم أنيس , موسيقى الشعر, مكتبة الأنجلو المصرية , مصر, ط2, 1952, ص173.

انطلاقا من الجدول أعلاه يمكن أن نلاحظ أن بحر الكامل قد استحوذ على معظم قصائد الديوان (20 قصيدة) فقد هيمن على أجواء الديوان وانقادت له نفس الشاعر ووزنه هو :

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن.

"والكامل من البحور الصافية الدالة على الانفعالات وتدفق المشاعر الإنسانية "[1]

وتميزت معظم قصائد بحر الكامل في هذا الديوان بوتيرة واحدة من تكثيف درجة الانفعال والمشاعر الانسانية مع تدفق تفعيلات البحور الصافية فاحتوى الإيقاع تلك المعاني ونقلها إلينا في أبلغ الصور أعظم الدلالات مثل قوله في قصيدة "باقات ألم" وهو يعبر عن حزنه وشجنه:

بحرٌ تلظّى والفؤادُ مُشاعلهُ والموجُ يَعْبرُ لو تضيق سواحله

صمتٌ أنا.. جرحٌ أنا لم يلتئم ما ذاق مثلي في الدّهورِ أوائله [2].

وقوله أيضا في قصيدة "متى أتكرر....؟؟" معبرا عن فقدانه للأمل وضياع أحلامه واستسلامه للأسى والحزن :

أحلامنا انتحرت فعانقني الأسى وإذا الزمان معي أقام وكبّرا

[1] ينظر: سيد البحري , العروض وإيقاع الشعر العربي, سلسلة دراسات أدبية ,الهيئة المصرية العامة, القاهرة, ط1, 1993, ص 59.

[2] عامر شارف , على باب الحلم، دار علي بن زيد للطباعة, بسكرة، الجزائر، د ط ، 2013 ،ص17.

والشوق طفلٌ ضمّني وبكى معي كالحزن يمرح في الجفون معبّرا[1].

أما بحر الخفيف فهو ثاني البحور الشعرية توظيفا بنسبة 12,12% وقد نظم عليه الشاعر أربع قصائد ("قراءة في زمن الملامح" , "أعيدي وأعدي", "أسئلة" و قصيدة "لون عنواني")

"كما يصلح بحر الخفـيف للتصرف في جمـيع المعاني : فخرا وحماسة وغزلا ومديحا ورثاء ووصفا وعتابا وحكمة, وقد ميزت إيقاعاته وطبعت الشعر الوجداني الرومانسي لما يمتاز من ليونة تجعله مناسبا للانفعـالات المختلفة "[2].

يقول الشاعر مفتخرا بعروبته :

أمّتي مثلما أنا عربيا منتهاها عريقة التيجان[3]

يليه بحر الوافر بنسبة 9,09% ونظم عليه ثلاث قصائد وهي "موعدنا" , "أمنية شاعر" و "على باب الوصول".

والوافر بحر عرفه الشعر العربي منذ العصر الجاهلي , و "قد يصلح للأداء العاطفي سواء الغضب أم الحنين أم الغزل ... والوافريات ذات أساليب ... أصلح ما

[1] الديوان, ص54.

[2] ينظر: محمود فاخوري , موسيقى الشعر العربي , مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية, سوريا, 1996, ص46.

[3] الديوان, ص 26 .

يصلح فيه البكائيات والغضب والنوادر"[1] وعليه عبر الشاعر عن احتباس الشعر في صدره الذي تسبّب له الضجر:

أ من عبق الجوى جفّ التغنّي وضاق المنتهى والبوح عنّي

قوافي الشعر كم ضجرت بصدري وكم فاض الجوى منها ومنّي[2]

ونظم في الرمل قصيدتان هما: "البكاء معا" و "شواطئ الحروف",

والرمل بحر موحد التفعيلة " صالح للأغراض الترنيمية الرقيقة وللتأمل الحزين ,و أنه لا يتلاءم مع الصلابة والجلد والحماسة"[3]

ونظم على بحر المتقارب قصيدتان: "وسادة الجمر" و" غنائية بلابل الروح"

ويتميز هذا البحر " بالتدفق والتلاحق حيث يحس سامعه بالتحدّر والمتابعة وتوالي الوقع"[4]

يقول عامر شارف في قصيدة "وسّادة الجمر":

لنا لغة الصّيف أوحت هوانا وأوحى حفيف القوافي صدانا

أأنشُدُ حبّا إليك ... وأخفي جحيما بصدري ...يفيض حنانا

[1] ينظر : علي يونس, نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي, الهيئة المصرية العامة للكتاب , د ط , 1993, ص 216.

[2] الديوان, ص44.

[3] علي يونس, نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي, ص200.

[4] علي يونس, نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي, ص215.

أسابق وحدي لهيب التّشهي لأحضن قبل الصّباح خُطانا [1]

نظم الشاعر هذي القصيدة على بحر المتقارب , مستغلا إمكاناته التعبيرية في التعبير عن عاطفته المتدفقة جاعلا الإيقاع يتراوح بين البطء والسرعة خاصة في الحالة الشعورية للشاعر.

أما قصيدة "الطيب و الألم" وقصيدة "هديل شاعر "نظمهما على بحر البسيط وبحر الطويل على التوالي , وهما أقل البحور تواترا في الديوان.

ب-) القافية:

تعتبر القافية من محدد التشكيل الموسيقي في الشعر , وهي محل خلاف بين دارسي علم العروض" حيث عرفوها تعريفات مختلفة فيراها الخليل بأنها الساكنان الأخيران من البيت وما بينهما مع حركة ما قبل الساكن الأول منهما"[2].

ويرى عزّ الدين اسماعيل " أنها وحدة موسيقية لها أشكال مختلفة , أي أنها تنسيق معيّن لعدد من الحركات والسّكنات , وأنها لها طابع التجريد "[3].

ولا شكّ أنّ القافية أثرا في اكساب خواتيم القصيدة ملمحا موسيقيا موحدا, وهي بذلك تنقسم إلى قسمين:

---

[1] الديوان, ص39.

[2] مصطفى حركات, أوزان الشعر, المؤسسة الوطنية للفنون, الرغاية, الجزائر, د ط, 1989, ص191.

[3] عز الدين إسماعيل, الشعر العربي المعاصر وظواهره الفنية والمعنوية, دار العودة, بيروت , ط5, 1998, ص133.

- قافية موحدة: "الأصل في العربي أن تتوحد القافية في كل بيت فيها, فإذا بدأت القصيدة على روي استمرت على هذا الروي حتى نهايتها"[1].
- قافية متنوعة: " تخفف من قيود القافية الواحدة وإثراء لموسيقى الشعر"[2]

ومن خلال جولتنا في قصائد الديوان التي عددها ثلاث وثلاثون قصيدة وجدنا أنّ جلها نُظم على قافية وموحدة ومثال ذلك في قصيدة " شواطئ الحروف" التي كان حرف الروي فيها الراء(النّار–الاضمار– نوار–الأشعار– إعصار– الإيثار ....)

ب–1) القافية المطلقة والقافية المقيدة:

يرتبط تقيد القافية وإطلاقها بسكون حرف الروي وحركته, فالقافية المقيّدة هي "ما كان رويها متحركا"[3]. والقافية المطلقة هي "ما كان رويها المتحرك"[4].

وبالنسبة للقافية في قصائد ديوان " على باب الحلم" كانت كلها مطلقة , ويعزى هذا الاهتمام بالقافية المطلقة إلى ما تؤديه من وظيفة أسلوبية تتمثل في توفير مساحة إيقاعية واسعة تمكن الشاعر من التحكم في إشباع نفسه, وهذا ما لمسناه في اختيار الشاعر للكلمات ذات الدلالات العاطفية التي ترتبط ارتباطا شديدا بالإيقاع, وهذا ما يؤكد لنا أنا القافية تسهم في إنتاج الدلالات وليس الايقاع فقط.

[1] محمد علي السمان, العروض القديم وأوزان الشعر العربي وقوافيه, دار المعارف, القاهرة, ط2, 1986, ص245.
[2] المرجع نفسه, الصفحة نفسها.
[3] محمد علي السمان, العروض القديم, ص272.
[4] المرجع نفسه, ص262.

ب-2) الروي:

يعد حرف الروي أساس القافية وأهم حرف من حروفها "وهو صوت مكرر في أواخر الأبيات, إذا تكرر وحده ولم يشترك مع غيره من الصوات عدّت القافية حينئذ أصغر صورة ممكنة للقافية الشعرية"[1]

وقد قسّم إبراهيم أنيس حروف الهجاء إلى أربعة مجموعات حسب ورودها كحرف روي وهي:

- "حروف تجئ رويا بكثرة وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء هي: الراء, اللام , الميم, النون, الباء, الدال.
- حروف متوسطة الشيوع وهي: الثاء , السين ,القاف, الكاف , الهمزة. العين, الحاء, الفاء, الياء, الجيم.
- حروف قليلة الشيوع: الضاد, الطاء, الهاء.
- حروف نادرة في مجيئها رويا : الذال, الثاء, الغين, الخاء, الشين, الصاد, الزاي, الظاء, الواو."[2]

والجدول الآتي يبين تواتر حروف الروي وعدد قصائدها:

[1] إبراهيم أنيس , موسيقى الشعر, ص245.

[2] إبراهيم أنيس , موسيقى الشعر ,ص 245-246.

حرف الروي	عدد القصائد	عدد الأبيات
الراء	10	158
اللام	07	109
النون	04	56
الباء	04	49
الميم	03	71
الهمزة	02	35
القاف	01	13
الدال	01	13
السين	01	20

ويمكن أن نلاحظ من خلال الأرقام الواردة في الجدول أعلاه أن "عامر شارف " اعتمد على تسعة حروف هجائية كحرف روي في ديوانه الشعري بنسب متفاوتة ويمكن إخضاعها إلى تصنيف إبراهيم أنيس إلى مجموعتين : المجموعة الأولى تتكون من (الراء, اللام, الميم, الباء, النون, الدال,) وهي الحروف الأكثر تواترا في شعر "عامر شارف" وذلك بتقدير تسعة وعشرين قصيدة .

المجموعة الثانية التي تتشكل من (السين, القاف, الهمزة) وهي حروف متوسطة الشيوع وبلغ عدد قصائدها في الديوان أربع قصائد.

"وليس هناك قاعدة تربط حروف الروي بموضوع القصيدة, غير أنه لوحظ إمكانية فعل ذلك , والأمر في ذلك يشبه علاقة البحور والموضوع الذي تناوله النص الشعري"[1]

ويظهر بوضوح أن "عامر شارف" سلك مسلك القدامى في استعماله الحروف الهجائية الأكثر استعمالا في الشعر العربي وتفاديه للحروف قليلة الشيوع في شعر القدامى.

2) الإيقاع الداخلي:

أ) التكرار:

يعد التكرار من أهم عناصر التحليل الأسلوبي للخطاب الشعري "فالتكرار يعد نسقا تعبيريا يعتمد عليه في بنية القصيدة العربية نثرية كانت أم عمودية يقوم فيها التكرار على أساس من الرغبة لدى الشاعر ونوع من الجاذبية لدى القارئ"[2]

والشاعر المعاصر وظّف التكرار لإبراز قيم شعورية معيّنة , "أما الدوافع الفنية فإن ثمة إجماع على أنه يحقق توازنا موسيقيا , فيصبح النغم أكثر قدرة على استثارة المتلقي والتأثير في نفسه"[3]

---

[1] محمد غنيمي هلال, النقد الأدبي الحديث , نهضة مصر للطباعة والنشر, د ط , 2001, ص470.

[2] صالح لحلوحي, الظواهر الأسلوبية في شعر نزار قباني, مجلة كلية الآداب واللغات , بسكرة , العدد 8, جانفي 2011, ص15.

[3] وداد نصري, تجربة زاهي وهبي الشعرية دراسة أسلوبية ديوان "تتبرج لأجلي", مذكرة ماستر, تخصص أدب عربي, جامعة محمد بوضياف, المسيلة ,الجزائر, 2015/2014, ص33.

والتكرار عند "عامر شارف" يعكس تجربته الشعرية , فهو لا يكرر بصفة مبعثرة غير متصلة بالمعنى , بل ينظر إلى التكرار على أن له صله بالمعنى العام للنصوص الشعرية.

وفي الديوان الذي بين أيدينا سوف نرصد أهم مظاهر التكرار وأكثرها تواترا على مستوى الحرف والكلمة مع التمثيل.

أ-1) التكرار الصوتي:

إن لبعض الأصوات قدرة على التكيف والتوافق مع ظلال الشاعر, والتكرار الصوتي هو من الأنماط الشائعة خاصة في الشعر "ويتمثل هذا التكرار في تكرار حرف يهيمن صوتيا في بنية المقطع أو القصيدة...إذ يعد الصوت وحدة لا يمكن توضيحها ولا الدخول إلى أغوارها لاحتفاظه بما يملك من خصوصية" [1] ويمكن القول أن للصوت طاقة ايحائية تعكس ما بذات الشاعر من مشاعر ولم يغفل شاعرنا هذه الطاقة الايحائية فنجده مثلا في قصيدة "على باب الوصول ":

أمن عبق الجوى جفّ التغنّي وضاق المنتهى والبوح عني

قوافي الشعر كم ضجرت بصدري وكم فاض الجوى منها ومنّي

فأوحينا نهـــارا بعض ســـــرٍّ وقد أفنت ليالي الشوق جفني

فقلـــــــبي كم تشهّى مـــا تشهّى فكيف إلى جميل لا يغنّي

[1] صالح لحلوحي, الظواهر الأسلوبية في شعر نزار قباني,ص18.

بنيت على الرمال هنا خياما ونواديت الرياح خذي بكوني

وقفت على فؤادي أنادي توحّد إنني وحدي لا تخنّي

وصمتي ظلّ يبكي بات يبكي هل الآن انتهت لغة التمني"[1]

يتكرر في هذه الأبيات صوت الميم 22 مرة وصوت النون 21 مرة , ويرتبط شيوع هذه الأصوات بحالة الحزن الشديد الذي يصدر عن نفس تملكها الشعور بالإحباط واليأس فالشاعر في هذه الأبيات في حالة عتاب لحبيبته التي سببت له الألم والحزن .

ولنتأمل التكرار الصوتي في قصيدة "باقات ألم":

لهب اللغات بداخلي متورّع هذا الدّخان على الشفاه دلائله

جرح تصعلك في فصوص مشاعري ألما تجلّت في الجفون مشاتله[2]

تكرر حرف اللام 13 مرة في البيتين وهو" صوت ينحرف الهواء معه فيخرج من جانب "[3]

[1] الديوان, ص 44.

[2] الديوان, ص 17.

[3] رابح بوحوش , اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري, دار العلوم , عنابة, د ط, 2006, ص37.

ونجد أن هذا الصوت قد أبان على حالة الشاعر النفسية وعكس شدّة معاناته وألمه المتغلغل في نفسه , وارتباط اللام بهذا المعنى أضفى على المعنى إثارة واستجابة لدى القارئ.

يقول الشاعر في قصيدة "ومعذرة":

سكرى الورود تمنّى قطفها بيدي لكن يدي امتنعت إن لم تكن من بي

سكرى الورود تمنّى طيفها شفتي من غير أطياب كأسي لم يكن شرْبي[1]

ارتبط صوت الكاف المهموس هنا بدلالة الضعف والامتناع عن تحقيق مراد الشاعر , حيث تكرر حرف الكاف 7مرات مما قوّى الصلة بين تكرار الحرف والمعنى الذي يدور حول الحسرة والتمني .

أ-2) التكرار اللفظي:

ولعلّ هذا اللون من التكرار قد غلب على أسلوب الشعراء القدامى والمعاصرين على حد سواء, وربما هو اشتراك بين الموسيقى والمعنى, وتطلق "نازك الملائكة" على هذا النوع من التكرار اسم "التكرار البسيط"[2] أي أنه " أبسط ألوان التكرار وأكثرها انتشار وشيوعا في

[1] الديوان, ص 30.

[2] صالح لحلوحي , الظواهر الأسلوبية في شعر نزار قباني ,22.

الشعر المعاصر, لذا لجأ إليه أغلب الشعراء لكونه من أبرز الظواهر الأسلوبية في القصيدة , باعتبار الكلمة المعبّر الوحيد عن مشاعر و أحاسيس الشاعر"[1]

ويوظف "عامر شارف هذا النوع من التكرار بشكل كبير مستغلا هذه السمة الأسلوبية البارزةّ في إحداث الفاعلية .

يظهر التكرار في نص"وموعدنا" , يقول:

لكم كم أعرف الدّنيا بنفسي وأعرف أنّ إيلامي كتاب

أعرف وِجهةَ الأحزان درباً وأعرف أنّ أحلامي ضباب

وأعرف كلُّ أوهامي غماما وحظيّ في الهوى أبدا خرابُ

وأعرف أنّ أسئلتي عِطاش آمالي كواكبـــــــا سراب[2]

تكرر في هذي الأسطر الفعل "أعرف" 6 مرات، ويلعب هذا التكرار العمودي الأفقي وظيفة أسلوبية هامة في إبراز حالة من التيقن عند الشاعر حيث إنه يستوعب الحالة التي وصل إليها والشاعر يعرف كل ما يدور من حوله من أشياء يعاني منها أفقدته الأمل حينا سببت له المواجع حينا آخر.

[1] المرجع نفسه, ص23.

[2] الديوان ص48.

أما في نص "ألم الفصاحة " يكرر لفظة الفصاحة 3 مرات (فصاحة الأوتار)، (هذي لحون فصاحة إيقاعها), (اكشف في الهيام فصاحة) يكرر أيضا لفظة قصائد 3 مرات (نغم الأنين قصيدة بجوانحي)، (فأرى على صدر الحنين قصائدي) (أنين صوت قصائدي) وتكرار اللفظتين مرتبط بموهبة الشاعر الشعرية فهو من خلالهما يؤكد على اعتزازه بنفسه وبقوافيه التي تعبر عن مكنوناته وكل شيء في داخله سواء كان حب وهيام أو أحلام كالغمام أو حنين و أنين وبذلك يكون قد وضع قصائده شعاره الأساسي.

أ-3) تكرار العبارة:

قد يتجاوز الشاعر تكرار الصوت واللفظة إلى تكرار عبارة بأكملها "ولعل غاية الشاعر من خلال هذه الظاهرة-التكرار- لفت انتباه السامع ، فهو حيلة مقصودة للرجوع والاستمرار"[1]

لم يغفل "عامر شارف " هذا النوع من التكرار فقد ألفناه في مواضع كثيرة من الديوان،

ومثال تكرار العبارة قول الشاعر في قصيدة "رماد حلم ":

كم كنت أحلام البهاء معي نغما يغنّي الحزن من وتري

كم كنت في قلبي معلّقة كالمسك كالغيمات في قفر

[1] صالح لحلوحي , الظواهر الأسلوبية في شعر نزار قباني ,23

كم كنت في روحي موسّدة روحي شبيه الظلّ في الشجر

كم كنت أنساما تعرم لي جمرا تَمنَّي عطرها شفتي[1]

فالشاعر في هذا المقطع يفجّر عدة تساؤلات ، وتتخذ صيغة الاستفهام "كم" وحدة تتكرر وفيها دلالات التحسر على ما فات والتأكيد على الماضي الجميل والأحلام البهية التي كان يعيشها التي ما لبثت حتى أحرقت وصارت رماد.

يمكن أن نستنتج في نهاية حديثنا عن التكرار أن الشاعر قام بدور كبير في استقطاب القارئ أو المتلقي من خلال التكرارات التي وظفها بأنواعها فدور التكرار هو تمتين العلاقة بين النص والقارئ أو المتلقي وخلق التواصل مما يتيح التجديد و الاستمرارية.

[1] الديوان ، ص51.

ثانيـــــــا :المستوى التركيبي:

يأخذ المستوى التركيبي حيزا بالغ الأهمية في الدراسات الأسلوبية يمثل المستوى التركيبي المرتبة الثانية وذلك بعد المستوى الصوتي ويهتم هذا المستوى بتحليل تراكيب الجمل المكونة للنص الأدبي.

وسنسعى في هذا العنصر إلى التعرّف على طبيعة التراكيب في شعر "عامر شارف"

والانزياح التركيبي.

1) طبيعة التراكيب:

ومن "المؤكد أنّ كل تركيب أسلوبي في الخطاب يأتي استجابة لرؤية الشاعر، وذلك أن التركيب اللّغوي هو الذّي يمنح الخطاب كيانه وخصوصيّته "[1]

والتراكيب اسمية كانت أم فعلية تدل كل منها على خصوصية معينة فالاسمية تدل على الثبات والاستقرار وعلى العكس الفعلية تدل على الحركة والتجدّد .

ويوظّف "عامر شارف" الجمل بنوعيها الاسمية والفعلية ، ويعبر كل تركيب عن رؤى خاصة عن أساس هذا التوظيف, إذ نلحظ في قصيدة "هديل شاعر" غلبة الجمل الفعلية

[1] نور الدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ص172.

وتعود هذه الغلبة إلى الحالة التي يعيشها الشاعر من غبطة وفرح وتفاخر بالنفس عندما ينطلق لسانه بالشعر معبرا بذلك عن كم من الحركة المتدفق والتي عبرت عنها مجموعة من الأفعال(أغني- تفيض- سارت- تجلّت- بعثتُ- نسجتُ...الخ) .

أما الجمل الاسمية فقد وظّفها الشاعر بدرجة أقل , وقد جاءت لتصور الحالة النفسية المتأزمة نتيجة ما يعيشه من آلام وجراح وضيق في الصدر، ومن امثلة ذلك قصيدة "باقات ألم ":

بحرٌ تلظّى والفؤاد مشاعله والموج يعبر لو تضيق سواحله

صمتٌ أنا.. جرحٌ أنا لم يلتئم ما ذاق مثلي في الدّهور أوائله[1]

2) الانزياح التركيبي:

يمثل خروج التراكيب عن استعمالها المألوف ظاهرة أسلوبية، "فالانزياح التركيبي يمسّ البناء النحوي للتركيب أو الجملة , باعتباره أحد مستويات اللّغة ,فيعمد الشاعر من خلاله إلى مخالفة القواعد والعدول عن الأصل فيها. ويتم على مستوى هذا النوع من الانزياح التلاعب بالعناصر اللغويّة في الجملة... فقد تقدّم وحقّها التأخير أو تأخر وحقّها التقديم"[2]وهذا ما يجلب القارئ ويدفع الملل عنه.

ومن أبرز الانزياحات التركيبية في الخطاب الشعري ظاهرة التقديم والتأخير.

[1] الديوان ص17.

[2] نعيمة السعدية، الأسلوبية والنص الشعري، ص94.

2-1)التقديم والتأخير:

الجملة عند النحاة واللّغويين تخضع لنظام محدد يقتضي ترتيبا مخصوصا لعناصر بنيتها بهدف تأدية معنى هذا من جهة ومن جهة أخرى يمكن الخروج عن المألوف والعدول عن النمط التركيبي بتعديل في عناصر الجملة فيقدم ما يؤخر ويؤخر ما يقدم .

بالعودة إلى الديوان يظهر تواتر ظاهرة التقديم والتأخير فيه كسمة أسلوبية تتيح لنا مجالا أوسع للفهم.

2-1-أ)تقديم الجار والمجرور:

وهذه الصورة الغالبة في التقديم والتأخير عند "عامر شارف"

من أبرز النماذج:

لك الأحلام لحظة من صفاء لك مفتاح عالم مجهول[1]

إن تقديم الجار والمجرور في صدر البيت يبرز الحس التفاؤلي عند الشاعر والذي يريد من حبيبته أن تعيشه.

2-1-ب) تقديم الجار والمجرور والمضاف إليه:

ومثاله قول الشاعر :

[1] الديوان ، ص15.

على هامِ آفاقٍ بعثت سحائبا وأنبت في ثغر الغمام سنابلا[1]

2-1-ج) تقديم التمييز على الفاعل:

يقول الشاعر:

تبكي حروف المنى لمّا فمي احترقت ضمأً معابده في حضرة الماء[2]

تقدّم التمييز(ضمأ) على الفاعل (معابده) من أجل تسليط الضوء على العطش الشعوري الذي يكتسح الشاعر وقساوة الإحساس الذّي ينتابه.

وخلاصة القول أن "عامر شارف" استطاع أن يوظّف الجمل بنوعيها الفعلية والاسمية بما يتناسب مع الحالة النفسية , وكثّف من استخدام الانزياحات التركيبية المتمثلة في التقديم والتأخير.

[1] الديوان ، ص11.

[2] الديوان ، ص33.

ثالثـــــــــــا : المستوى الدلالي:

ممّا لاشك فيه أن الدلالة هي ثمرة كل خطاب شعري ، وفي محاولة الوصول إليها نحاول تطبيق نظرية الحقول الدلالية على المختارات الشعرية من ديوان "على باب الحلم" لاستيعاب المعجم اللّغوي الذّي وظّفه الشاعر في قصائده:

-نظرية الحقول الدلالية:

يعرفها أحمد مختار عمر بأنّها "مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها , وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها ....وتقول هذه النظرية إنه لكي نفهم كلمة يجب أن نفهم كذلك مجموعة الكلمات المتصلة بها"[1].

وقد سيطرت على الديوان عدّة مفردات أدّت دورا بارزا في تشكيل مواضيع القصائد , وقد جاءت هذه المفردات من حقول مختلفة ومن أبرزها:

1) حقل الطبيعة:

الجداول- السحائب- الغمام- السنابل- أنهار- نور- ريح- شمس- السماء- الأزهار- أعشاب- المطر- الرحيق- سدرة- ربيع -البحر- الموج- واجي- الياسمين- التراب- الصحراء- شاطئ- العشب- نخلة- فاكهة- الأقمار- الرمل- ضباب- الغيم .

[1] أحمد مختار عمر، علم الدلالة ، عالم الكتب ، القاهرة، مصر، ط5، 1994، ص79.

والملاحظ على حقل الطبيعة هو ثراء مفرداته وتنوعها ويعكس ذلك شدة اتصال الشاعر بالطبيعة وشغفه بها حتى أنه يراها دائما مسخّرة لخدمته معبرة عمّا بداخله وتغذّي خياله بصنوف من الموسيقى والشعور والإلهام ولذلك يشعر القارئ بأنه يقرأ الطبيعة ويعيش في دنيا من الأزهار والشموس والأنهار فالشاعر أوجد تعالقا بين الطبيعة ونفسه.

2) حقل الحزن :

مواجع- فواجع- جراح- الأحزان- الضياع-الوحدة- السراب- الصمت- انتحرت- بكى- الباكي- تيهاني- حرقتي- أنين- النّاي- أدمعي- الآه – الأسى – التيه – التوجّع,

3) حقل الحب:

الحنين- الجوى- الهيام- الروح- القلب – أغوى- عانق- الصبابة- الصبوات- الشوق- عاشق- التشويق- الشوق- الفؤاد- أغازل- البوح- الوجد -الوجدان- الهوى – لوعتي.

4) حقل الفرح:

أغنّي- محافل- أتسلّى- الأغاني- الغناء- الأوتار – لحون – نغم- الأماني- الصفاء- الأنوار- الحسن- يؤنس- عرس- شادي- الجميل – عازف – قيثاري.

ترتبط مفردات حق الحزن وحقل الحب وحق الفرح بتجارب الشاعر الذّاتية والحالات النفسية المتعلّقة بالذات الإنسانية فمفردات هذه الحقول إذن تتنوّع بتنوع تجارب الشاعر ومعاناته في الحياة ففي قصيدة "على باب الوصول" يعبر عن وحدته فالوحدة تجربة إنسانية يعيشها الأنسان وتترك في نفسه أثرا:

وقفت على فؤادي أنادي توحّد إنّني وحدي لا تخنّي

وصمتي ظلّ يبكي بات يبكي هل الآن انتهت لغة التمنّي[1]

5) حقل الأعلام:

الشنفرى- مريم- عنترة- ليلى الأخيلية- تينهنان- قيس- جميل- حاتم الطائي- بثينة-الفرزدق-النابغة.

ذكر الشخصيّات التاريخية إن دل على شيء فهو يدل على تواصل الشاعر مع مختلف الحقب الإنسانية وحرصه على استيعاب تجاربها والاستفادة منها .

6) حقل الزمان:

الأيام- المساء- الغروب- الشروق- موعد- الزّمان فجرا- الضحى- لحظة- باتت- ليلا- الهجير- صيفا- الصّباح- عشيّة – ربيع –شتاء- يوم- عصر –صباحات –مساءات.

[1] الديوان ، ص44.

والمتأمل في مفردات حقل الزمان يجد أنّ أغلبها يرتبط بالطبيعة وهو مايجعل هذه المفردات تتجاوز دلالتها الزمنية إلى دلالات محملة بمعان ووجدانية شعورية ومن ذلك قوله في قصيدة "منديلا":

ليلا يكبّدني اشتياقي موجعا كم كنت أرجو للرّحيل رحيلا[1]

فالليل عند الشاعر لحظة من الزمان معبّئة بالهموم والأحزان والمعاناة.

أمّا عن بقية الحقول التي توزّع عليها المعجم الشعري عند "عامر شارف" :

7) حقل الحيوانات :

بلابل- فراشة- صهيل- عصافير- يمام- الحمام- الطير- هديل – خيولا- طاووس- شحرور.

8) حقل النظم:

القوافي – اللّغة- الفصاحة- الشاعر- الحروف- البلاغة- قصائدي- قصيدة- معاني – الشعر- رويّ.

ما يمكن قوله أن الشّاعر يرسم تفاصيل مكنونات قلبه بدقّة سواء في حالة الحزن أو الفرح أو البوح , لذا فإن معجمه الشعري كان غزيرا مرتبطا بتجربته الشعرية ورؤيته للحياة.

[1] الديوان ، ص35.

الفصل الثاني

الجماليات الأسلوبية في ديوان

'على باب الحلم'

أولا: التناص

1) التناص الديني
2) التناص الأدبي
3) استحضار الشخصيات

ثانيا: الصورة الشعرية

1) التشبيه
2) الاستعارة

أولا: مفهوم التناص:

يعد التناص من أهم المفاهيم النقدية التي حظيت بالدرس والاهتمام في المجالات الأدبية خاصّة الدراسات الأسلوبية لما لها من فعالية في استقراء النص والتغلغل في أعماقه. فالتناص "مصطلح نقدي أطلق حديثا وأريد به تعالق النصوص وتقاطعها وإقامة الحوار فيما بينها ، ولقد حدده باحثون كثيرون من نقاد الغرب والعرب في العصر الحديث غير أن أي واحد من هؤلاء لم يضع تعريفا جامعا مانعا للمصطلح"[1]

وقد ترجم النقاد العرب المحدثون المصطلح الفرنسي Intertextualité بالتناص "وأول من استعمل هذا المصطلح جوليا كرستيفا Julia Kristiva في الفترة الواقعة ما بين 1967/1966 م"[2]

وحددت "جوليا كرستيفا" Julia Kristiva مفهوم التناص بأنه "ترحال لنصوص وتداخل نصّي في فضاء نص معين، تتقاطع في ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى"[3]

ولهذا لجأ "محمد مفتاح" إلى استخلاص مقوماته من مختلف التعريفات وهي:

"– فسيفساء من نصوص مختلفة أخرى أدمجت بتقنيات مختلفة

[1] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، اصدارات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر، ط1،ص36-37.

[2] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 27.

[3] محمد عزّام ، نظرية التناص، مجلة الكويت, العدد 10، 2000، ص09.

-تعالق نصوص مع نص حديث بكيفيات مختلفة"[1]

ومن خلال ما سبق تبيّن أن التناص نظرية لها حضورها القوي في الدراسات الحديثة والمعاصرة وهو صلة قائمة بين نصوص سابقة ونصوص عادت إلى الظهور إلى الساحة الأدبية , حيث لابد من وجود دلالة تجمع بين النصين، فالقصيدة الحديثة لم تعد عملا بسيطا بل عملا محكما تغذيه عناصر منها سعة ثقافة الشاعر ومخزونه المعرفي، إذ إن لكل شاعر ثقافته الخاصة و زاده اللغوي الذّي يوظّفه في شعره ومنه اللجوء إلى مصادر تغني التجربة الشعرية.

[1] أنظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجيةالتناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992، ص121.

ثانيــا: أنواع التناص:

أثناء دراستنا لديوان "على باب الحلم" للشاعر "عامر شارف" تبين أنه استحضر ثلاثة أشكال من التناص وهي:

_التناص الديني.

_التناص الأدبي

_استحضار الشخصيات

أ) التناص الديني:

وهو أن يقتبس الشاعر كلامه أو شعره من القرآن الكريم أو الأحاديث النبوية الشريفة ، ويأتي حضور النص الديني واضحا في شعر "عامر شارف" وهو ما يؤكد تعامل الشاعر مع النصوص الدينية المتميزة التي تعد منهلا عذبا يغذّي به الشاعر عقله وروحه ويبلور موقفه ووجهة نظره.

ويظهر التناص في قصيدة "متى أتكرر" من خلال ذكره "لمريم العذراء" حيث لشدة حبه لمحبوبته ومدى قداستها يريد معجزة لتحقيق أمنيته مثلما حدث لمريم العذراء:

وَزَرَعْتُ حُبّك في المَدى كيْ يَهْتدي غَيْم المَساءِ حِيَالنَا أو يُمْطِرا

وزَرعتُه لكِ في فُصوصِ قَصَائِدي كيْ تَسْمعَ الأيّامُ ثَمّة أو تَرى

وَمِنَ الأَمَانِي اسْتَعَدتُك مريمَا وعلى السّليقَة أعدّك قَيصَرا[1]

وعندما نتأمل قول الشاعر :

مرّة أَسْهُو أشْتهي أَتَباهى أَعتلي حَالما إلى سَلسَبيل[2]

نتذكر قول الآية الكريمة:

وَيُسْقَوْنَ فِيهَا كَأْسًا كَانَ مِزَاجُهَا زَنجَبِيلاً ﴿١٧﴾ عَيْنًا فِيهَا تُسَمَّىٰ سَلْسَبِيلاً ﴿١٨﴾ "[3].

السلسبيل هي عين بالجنة وعد الله بها عباده الصالحين ، والشاعر هنا أعطته حبيبته وعود وأراد الوصول إلى غاية شبهها بالسلسبيل الذي يريد الاعتلاء إليه.

ومن التناص مع معاني القرآن الكريم يقول:

يا سندس الطّيب جنّ القلب من ألم يا كرَمْلِ الحلم والأفراح والألمِ[4]

وفي قصيدة أخرى يقول أيضا:

أنت الرّبيع مدى الفصول يسحره صبّ الجمال على الطبيعة سندسا[5]

[1] الديوان، ص13.

[2] المصدر نفسه،أعيدي وأعدّي، ص16

[3] الإنسان/17.

[4] الديوان ، ص24.

[5] المصدر نفسه، ما نرتّله في صفيّة،ص28

في هذين البيتين تقاطع مع قوله تعالى:

عَـٰلِيَهُمۡ ثِيَابُ سُندُسٍ خُضۡرٞ وَإِسۡتَبۡرَقٞۖ وَحُلُّوٓاْ أَسَاوِرَ مِن فِضَّةٖ وَسَقَىٰهُمۡ رَبُّهُمۡ شَرَابٗا طَهُورًا "[1]

كما وظّف الشاعر النص القرآني في قوله :

لي ألف شكل في خرائط أدمعي من سبيل أحزاني وسوط عذاب[2]

وهنا اقتبس جزءا من الآية الكريمة، يقول تعالى:

فَصَبَّ عَلَيۡهِمۡ رَبُّكَ سَوۡطَ عَذَابٍ ١٣ إِنَّ رَبَّكَ لَبِٱلۡمِرۡصَادِ ١٤ "[3]

فالشاعر هنا قام بإعادة إنتاج المعنى في الآية الكريمة المتمثل في شدة حزنه، فعبّر عليه ب "سوط عذاب" التي وردت في القرآن الكريم بمعنى العذاب الشديد المسلط على الكافرين.

ومن مظاهر التناص أيضا من القرآن التي استقاها الشاعر من القرآن قوله:

هلاّ توسّد زمهرير مواجعي صبٌّ تكرّر عاشقا وتشفّرا[1]

[1] الإنسان /21.

[2] الديوان ، ص28.

[3] الفجر/13.

فقد امتص الشاعر معنى الآية الكريمة:

مُّتَّكِـِٔينَ فِيهَا عَلَى ٱلۡأَرَآئِكِۖ لَا يَرَوۡنَ فِيهَا شَمۡسٗا وَلَا زَمۡهَرِيرٗا ﴿١٣﴾ [2]

وهذا الاقتباس ليس مجرد رسم للفظ قرآني وإنما هو تحويل نص غائب إلى رؤية جديدة، فكلمة "زمهرير" تعني شدة البرد والشاعر نقل هذا المعنى معبرا عن تجربته النفسية.

وفي سياق تضمين الشاعر شعره معان دينية قوله:

بوح القصائد أنهار وفاكهة ولحظة سرقت من أشهر الحرام[3]

يريد الشاعر أن يصور لنا لذة بوح بالقصائد وإنشاد الشعر فشبهها بلحظات التوبة والعمل الصالح في الأشهر الحرم ليبرز لنا مدى أهمية الشعر فهي كقيمة العبادة في شهر رمضان التي يتضاعف أجرها عند الله سبحانه وتعالى.

إن الشاعر من خلال توظيفه لنصوص قرآنية سواء كانت ألفاظا أو معان قد أثرى مضامين خطابه الشعري , وقد نجح الشاعر في استخدام التناص الديني .

---

[1] الديوان ، ص14.

[2] الإنسان/13.

[3] الديوان ، ص24.

ب) التناص الأدبي:

ويقصد به تداخل نصوص أدبية قديمة ,مع نصوص أدبية حديثة أو معاصرة ... ويكمن هذا الاستحضار في خلق نوع من التمازج والتعالق بين القديم والحديث فينتج عنه نص شعري جديد بلمسة فنية جديدة جمعت بين ما هو قديم وما هو جديد.

ولقد أفاد الشاعر " عامر شارف" من التراث الأدبي العربي ، وذلك ما نجده عنده في بعض القصائد ، فقد تداخلت نصوصه مع نصوص من الشعر العربي القديم ، وهذه التداخلات النصية تعكس ثقافة أدبية واسعة يمتلكها الشاعر.

ومن مظاهر التناص مع الشعر العربي قول الشاعر :

أنا من تجلّت في الفصيح بلاغتي فشقّت إلى أفق القفار سواحلا[1]

في هذا البيت يُضمّن الشاعر معنى للبيت الشعري المنسوب للمتنبي يقول فيه:

أنا الذّي نظر الأعمى إلى أدبي وأسمعت كلماتي من به صمم[2]

ففي البيتين السابقين يتفاخر الشاعران بشعرهم وفصاحتهم فالمعنى الذي جاء به الشاعران واحد وهو أنه لا أحد مثلهم في قول الشعر والفصاحة .

[1] الديوان ، ص11.

[2] أحمد بن حسن الجعفي ,المتنبي لأبو الطيّب ، دار بيروت للطباعة ، بيروت، لبنان، 1983، ص213.

ولما كانت الفصاحة معيار الجودة في شعر الشعراء في التراث العربي لجأ "عامر شارف" إلى هذا المرجع القديم من خلال افتخاره بفصاحته وبلاغته الشعرية في قوله.

هناك اصطفى سحر الفصاحة شاعر أحال الفيافي بالقوافي خمائلا[1]

الوقوف على الأطلال هي ظاهرة برزت عند الشعراء الجاهليين فقد افتتحوا قصائدهم بالوقوف على الأطلال أي الوقوف آثار ما تبقى من ديار المحبوبة، ولم يغفل الشاعر عن هذي الظاهرة فقد استحضرها في قوله:

أمشي أرى أطلال مشي ها هنا وصدى الخطى يهتزّ لإياب[2]

ومن التداخلات النصية التي وظّفها الشاعر ذكره للأسواق الأدبية القديمة التي كان الشعراء يلقون فيها قصائدهم ويحكم الحاضرون عليها بالجودة أو الرداءة ، ومن الأسواق نذكر سوق عكاظ في قول الشاعر:

حملت نحو عكاظكم أوتاري هذي القوافي قامتي ومداري[3]

وأشار الشاعر إلى قضية التحكيم الشهيرة في العصر الجاهلي التي قام بها "النابغة الذبياني" وبذلك مصدر إيحاء الشاعر مصدر تاريخي أدبي لكن الإشارة كانت على طريقة الشاعر الخاصة:

---

[1] الديوان ، ص11.

[2] المصدر نفسه، ص28.

[3] المصدر نفسه ، ص31.

هل صرتُ نابغة أشيّد منبرا متربّعا بمدينة الأنبار[1]

أما في قوله :

سأخيط نسج صبابتي أعدها لك بردة في حل الإطراب[2]

فهناك تضمين لمعنى قديم متوارث عند الشعراء وهو تشبيه الكتابة بالديباج وهو نسيج من الحرير الأصيل.

ج) استحضار الشخصيات:

وهو نوع من أنواع توظيف التراث بالتلميح إلى شخصيات تاريخية للتعبير عن تجربة الشاعر المعاصر وتأكيد التواصل الحضاري والفكري بينه وبين أسلافه وهذه الوسيلة لجأ إليها أغلب الشعراء المعاصرين لأن الشخصية التراثية تحمل دلالات متعددة ترسّخت في ذاكرتنا وهو يدل من جهة أخرى على انفتاح النص الحديث .

وقد استحضر الشاعر شخصيات تاريخية وهي :

1) ليلى الأخيلية:

يذكر الشاعر ليلى الأخيلية الشاعرة الكبيرة التي يشهد لها القدامى بالفصاحة والإبداع، كما تميّز شعرها بالاستسلام للقدر وهذا هو الربط الذي استخدمه الشاعر استقاء

[1] الديوان، ص31.

[2] المصدر نفسه، ص28.

المعنى الذي يريد إيصاله إلى القارئ من جهة ومن جهة أخرى هذه شخصية المرأة التي يمكن أن الشاعر تأثر بها ورسمها في ذهنه، فيقول:

ليلى الأخيلية تركب دربها إن أبعدتني وانتهى مشواري[1]

2) شخصية عنترة:

تعد شخصية عنترة بن شداد أكثر الشخصيات شيوعا في الشعر العربي ، وفي هذا المقام استدعى "عامر شارف" هذه الشخصية من باب أن عنترة شاعر فارس وشجاع وعاشق فهو رمز من رموز الحب في الشعر العربي.

يقول الشاعر:

ناديت عذب الحب وحدي وقتها متلهّفا لسراب طيفك عنترا[2]

وكان الشاعر هنا متقمصا لشخصية عنترة لما يمثله من شجاعة وصمود وتحمل وجع الحب ويسعى الشاعر من ذلك إلى تكثيف التجربة الشعرية من خلال الإشارة إلى شخصية "عنترة" العريقة.

[1] الديوان ، ص31.

[2] المصدر نفسه، ص44.

3) شخصية جميل:

جميل بن معمر هو أبرز شعراء الغزل العذري في العصر الأموي فقد أحب ابنة عمه "بثينة" حبا شديدا وكتب في ذلك قصائد كثيرة , وشخصية "جميل" من الشخصيات التي استحضرها "عامر شارف" في شعره وذلك في قصيدة "على باب الوصول" ويقول:

فقلبي كم تشهّى ما تشهّى فكيف إلى جميل لا يغنّي[1]

حيث كانت شخصية جميل المستدعاة صوت الشاعر نفسه، فالشاعر في هذه القصيدة اختار من ملامح الشخصيّة ما يوافق تجربته ، فحديثه عن جميل هو حديثه عن نفسه ، واختار الشاعر من الشعراء العاشقين جميل بثينة بسبب حبه العذري لأن الحب عند هو بطولة نفسية.

4) حاتم الطائي:

يقول "عامر شارف" :

إن شئت فلتزرعي قلبي أنا حرفا فالشعر عندي تغنّى سرّ أنباء

لا تسألي فأنا الأوفى ومن كرم أدهشت بالومي شعرا حاتم الطائي[2]

[1] الديوان ، ص 22.

[2] المصدر نفسه، ص34.

في البيتين استحضار لشخصية معروفة بالكرم والجود في الجاهلية وهي شخصية حاتم الطائي والشاعر هنا بصدد وصف شعره بالوفرة حتى أنه أكرم من حاتم الطائي شعرا يرصد التغنّي وكلماته تدهش السامعين.

5) المتنبي والفرزدق :

يقول الشاعر في قصيدة "شواطئ الحروف":

وقواف ما قالها المتنبي أو نواها الفرزدق ونوار [1]

استحضر الشاعر شخصيّتين بارزتين في الشعر العربي القديم وهما المتنبي والفرزدق وتشغل الشخصيتان في النص، إلا أن "شارف" لا يريد التقمص من خلالهما إنما يريد المقارنة والمفاضلة بينه وبينهم.

ففي معنى البيت يؤكد الشاعر على أنه أشعر من المتنبي وقوافيه لا تخطر ببال الفرزدق عندما ينظم شعرا في زوجته "نوار".

واختيار الشاعر لشخصيتين اختيار دقيق فهو لم يختر أن يقارن نفسه بأي شاعر وإنما بشاعرين مبدعين غزيري الإنتاج ويعدا مفخرة للأدب العربي.

[1] الديوان، ص58.

ونخلص إلى القول إن أسلوبية التناص في شعر عامر شارف متشعّبة وطويلة وشيقة ، تنم عن شاعر مثقف ، له باع في الشعر وهذا ما أدى إلى التفاعل في استنطاق الخطاب الشعري واكتشاف خباياه.

ثانيا: الصورة الشعرية:

الصورة الشعرية مركب لا غنى عنه في الخطاب الأدبي عامة والنص الشعري خاصة، وهو أحد عناصر الإبداع الشعري يشكلها الشاعر ليصوغ الواقع بطريقة جمالية في مزج بين الحسي والمعنوي بتقنية الاستعمال غير العادي للغة.

والصورة الشعرية تمنح المبدع القدرة على "التعبير عمّا يتعذر التعبير عنه، والكشف عمّا يتعذر معرفته"[1]، وتمنح القارئ آليات ومفاتيح الكشف عن مكنونات الشاعر وتجاربه ومشاعره وتمنحه " متعة نفسية عقلية تبعث نشاط ولذة الفكر وتجعل ذهنه دائب الحركة والنشاط كلّما قرأ الصورة وجد فيها شيئا جديدا وروحا أخرى"[2].

فالصورة الشعرية وسيلة الكشف عمّا في أعماق الذات المبدعة وما تحمله من مشاعر فهي نتاج تفاعلات متعددة مع تجارب العالم الخارجي .

وتُفسّر عملية التصوير عند الشاعر بأنّه " يحاول بواسطة الصورة أن يؤلف بين الكائنات الحية من جهة وبين الطبيعة من جهة أخرى فيحدث بذلك نوعا من الانسجام بين الأشياء، وهو بهذا يرى الوجود كلّه حيّا إذا اهتز فيه جزء اهتزّت له سائر الأجزاء ،

[1] رابح بوحوش ،اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 125.

[2] عبد الفتاح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد ، دار الفكر للشعر والتوزيع، عمان ،د ط، 1983، ص83.

والصورة تنشأ حيث يحدث هذا الانسجام ، وحين يتسع خيال الشاعر فيشمل كامل الموجودات"[1]

إنّ المتمعّن في شعر "عامر شارف" يجد أنّ إبداعه في الصور الفنيّة نابع من مصادر متنوّعة ، فالعطاء الشعري طويل ومستمر عنده ، ويمكن حصر مصادر الصورة الشعرية في عنصرين: الثقافية الدينية للشاعر ، والثقافة الأدبية التاريخيّة .

1) التشبيه:

التشبيه من الصور المتوافرة في الشعر العربي وهي من الصور التي ترتكز على الخيال فيجمع بين الأشياء بعلاقة أساسها المشابهة بأشكال وأدوات مختلفة ، ويقوم على أربعة عناصر :المشبه، المشبه به ، أداة التشبيه ووجه الشبه وتقوم شعرية التشبيه في أنه ينقل المتلقي من شيء إلى شيء يشبهه " وكلّما كان هذا الانتقال بعيدا عن البال قليل الخطورة بالخيال كان التشبيه أروع للنفس ، وأدى إلى إعجابها واهتزازها"[2].

وظّف الشاعر هذه الخاصية البيانية ومثال ذلك قو الشاعر:

أهتز موجوعا أعانق لوعتي أهتز مثل العشب للأمطار[3]

[1] مصطفى ناصف، الصورة الأدبية ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ط1، 1995، ص07

[2] رابح بوحوش ، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 153.

[3] الديوان ، ص22.

شبّه الشاعر هنا حالة المواجع والتقلبات النفسية التي يعيشها باهتزاز العشب عندما يسقط المطر عليه ووجه الشبه هو الاهتزاز وعدم الاستقرار مستخدما أداة التشبيه 'مثل' على سبيل التشبيه التمثيلي.

أما استخدام' الكاف' أداة للتشبيه كان في الآتي:

أخفيت مُنطلقي أخفيت مُتّجهي كالطير لا أعتلي إلا معي سربي[1]

في هذا التشبيه التمثيلي شبه صورة كتمانه لمبادئه ومنطلقاته عن بالطير التي لا تحلق إلا مع جماعتها وغرض هذا التشبيه هو نقل الحالة النفسية من الصورة المعنوية إلى الصورة الحسية ويبدو في ذلك أن الشاعر متأثر بالطبيعة.

وقد لجأ الشاعر إلى التشبيه البليغ أيضا ، وفي الجدول الآتي جرد للتشبيهات البليغة في الديوان:

التشبيه البليغ	القصيدة	الصفحة
الشوق طفلٌ	متى أتكرر	ص 14
البوح فاكهةٌ	البوح.. البحر..والطين..	ص31
أملي رملٌ	لون عنواني	ص27
أضلعي تبغٌ	لون عنواني	ص27

[1] الديوان ، ص30.

مشاعري أطفالٌ	أطلال صبا	ص42
أحلامي ضبابٌ	وموعدنا	ص48
إيلامي كتابٌ	وموعدنا	ص48
أنت الربيع	ما نرتّله في صفيّة	ص49
أنت النعيم	ما نرتّله في صفيّة	ص49
الورد أنت	ما نرتّله في صفيّة	ص49

والملاحظ على هذه التشبيهات أن أحد أطرافها يكون عادة معنوي (الأمل، المشاعر، الأحلام، الورد، الشوق، البوح، الإيلام) والآخر حسيّا (الرمل، التبغ، الأطفال، الضباب، الورد، الفاكهة) ، كما أن هذه الصور تخلّصت من أدوات التشبيه التقليدية فالتشبيه البليغ هو الذّي حذفت منه الأداة ووجه الشبه "وهو أعلى مراتب التشبيه في البلاغة وقوّة المبالغة لما فيه من ادّعاء أن المشبّه هو عينه المشبّه به ولما فيه من الإيجاز الناشئ عن حذف الأداة ووجه الشبه معا"[1].

ففي قوله:

لكم كم أعرف الدنيا بنفسي وأعرف أن إيلامي كتاب

[1]عبد العزيز عتيق، علم البيان ، مطبعة دار الآفاق العربية ، مصر ، د ط، 2004، ص75.

وأعرف وجهة الأحزان دربا وأعرف أن أحلامي ضباب[1]

في البيت أول شبّه الإيلام بالكتاب وفي البيت الثاني شبه الأحلام بالضباب وفي التشبيهين وحذف الأداة ووجه الشبه مما أعطى المعنى بلاغة وإيحاء وانصهار بين الطرفين.

وهكذا تتوضح بعض أساليب التشبيه عن 'عامر شارف' إذ بدت بسيطة حسيّة فذكرت فحذف بعض أدواتها أحيانا لكي لا يفصل بين المشبه والمشبه به ويخرج من الإيحاء إلى التلميح والمبالغة في الوصف.

2) **الاستعارة:**

تعدّ الاستعارة من أهم أدوات تشكيل الصورة الشعرية ، وهي تشبيه حذف أحد طرفيه والعلاقة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي هي علاقة مشابهة.

" والطريقة التي تستخدم فيه الاستعارة هي المحك الأساسي للموهبة الشعرية ولا يستطيع أن تستخدمها استخدامها فائق إلا أعاظم الشعراء ، فإنها تدمج الأشياء المتباينة في وحدة جديدة بواسطة ملاحظة الصلات بين الأشياء التي لا ترى العقول العادية أخوّة بينها، إنها طريقة يبدع بصدق الخيال فيها سماء جديدة وأرض جديدة"[2] فتمنح الاستعارة للمتلقي آلية التمييز بين الشعراء وقياس جودة أشعارهم .

[1] الديوان ، ص48.

[2] عبد العزيز عتيق، علم البيان،ص80.

حفل الديوان بالصور ذات الطابع الاستعاري ، فلا تكاد تخلو قصيدة منه ، بل نجده بصور مكثّفة في القصيدة الواحدة ، ويمكن القول إذن لغة 'عامر شارف' هي لغة استعارية تتميز بخرق العلاقات اللغوية فيعطي للكلمات حياة جديدة ويؤكد بعض الدلالات التي يريد الوقوف عليها وإبرازها.

يقول في قصيدة 'متى أتكرر':

أَحْلامُنا انتحرتْ فعانَقَني الأَسَى وإذا الزّمانُ معي أقَامَ وكبّرَ[1]

رسم الشاعر لنا لوحة فنية باستعمال الاستعارة المكنية التي تحصل ب" اقتراب كلمتين إحداهما تشير إلى خاصية بشرية ، والأخرى إلى جماد ، أو حي أو مجرد"[2] ، فشبّه الشاعر الأحلام بالإنسان، حذف المشبه به وترك شيئا ومن صفاته وهي الانتحار وما تحمله من دلالات الضعف والوهن وفقدان الأمل واليأس وهذي الصورة تتضافر مع صور أخرى فقد شبّها الأسى بالإنسان الذي يواسي شخصا وقع في مصيبة حذف المشبه به وترك شيء من لوازمه وهو العناق .

ومن الصور الاستعارية أيضا:

فَمَتى الكَوْنُ يَحْتَسي نَهرَ يَأْسي ومَتى اليَأسُ يحْتسي مَا أُعَانِي[3]

[1] الديوان ، ص14.

[2] سعد مصلوح، في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية ،عن البحوث اللسانية والإجتماعية ، مصر، ط1، 1993، ص189.

[3] الديوان ، ص20.

حققت الصور الاستعارية (الكون يحتسي)، (نهر يأسي)،(اليأس يحتسي) انزياحات عملت على كسر عنصر التوقع , وتحققت هذه الانزياحات من خلال اسناد صفة بشرية تتمثل في الاحتساء إلى الكون واليأس فقد حذف المشبه به وهو الانسان وذكر شيء من صفاته وهي الاحتساء الذي يعني تناول الطعام جرعة جرعة بتأني ودلالة هذه الصورة تكمن في تشخيص لمعاناة الشاعر النفسية من اليأس وتجسيدها في صورة من الطبيعة(الكون) ليحملها ما يصبو إليه من وصف لمعاناته.

وختاما ، إن الصورة الشعرية عند 'عامر شارف' تمثل واقعة أسلوبية لها حضورها المتميز في الخطاب الشعري ، ووسيلة الشاعر في نقل رسالته وعقد الحوار والاتصال بالمتلقي .

وقد شكلّ التشبيه والاستعارة أبرز الآليات التي استعان بها الشاعر في تشكيل صوره، ونقل مختلف المشاعر والأحاسيس والانفعالات وكل ذلك من أجل استمالة القارئ والتأثير عليه بصورة خفيّة وقويّة من خلال المعاني والدلالات الباطنية.

الخاتـــمة

ختاما لا يمكننا القول بأننا أحطنا بجوانب الموضوع ككل ، ولكن سعينا إلى ذلك ما استطعنا سبيلا ، لنقف على جملة من النتائج اعتبرناها حوصلة لبحثنا منها:

- يمثّل ديوان 'على باب الحلم' في مستوياته كلا منسجما ومتكاملا مثّل سمات أسلوبية ومتغيّرات دلالية ، أظهرها منهج الدراسة لهذا الشعر .
- في المستوى الصوتي أظهر الإيقاع الخارجي تناغما موسيقيا تناغمت فيه أوزان البحور والقافية والروي وقد أسهمت في بناء جمالية للنصوص.
- ظهر التكرار بأنواعه المختلفة وأشكاله المتعددة ، وقد أظهر نزعة أسلوبية في شعر 'عامر شارف' ، حتى لا نكاد نجد قصيدة أو مقطوعة إلا وفيها نوع من التكرار أو أكثر.
- و أظهرت دراسة المستوى التركيبي طبيعة التراكيب التي نوّع فيها الشاعر بين الجمل الاسمية والجمل الفعلية، إضافة إلى انزياحات في التركيب والترتيب فجا التقديم والتأخير في الجمل الشعرية وتنوع دلالتها.
- كشفت دراسة المستوى الدلالي عن ثراء المعجم الشعري ، وعلى قدرته على شحن مخزونه اللفظي بالإيحاءات والدلالات وذلك من

خلال كثرة الحقول الدلالية وأبرزها حقل الطبيعة وحق الحزن والتي كانت محملة بالدلالات وعكست حالاته النفسية المضطربة والمتألمة .

- أخذت الصورة الشعرية حيزا هاما في أشعاره والتي بيّت تأثره بالمؤثرات الخارجية والداخلية ، فأكثر من التشبيه والاستعارة، والتي جسّدت صورا شعرية مشحونة بالدلالات النفسية والوجدانية نتيجة ميله للإيحاء المعتمد على التشخيص بالدرجة الأولى.

قائمة

المصادر

المراجع

*القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

أولا: المصادر:

1. عامر شارف، على باب الحلم، دار علي بن زيد للطباعة، بسكرة، الجزائر، 2013.

ثانيا: المراجع:

1. إبراهيم أنيس , موسيقى الشعر, مكتبة الأنجلو المصرية , مصر, ط2, 1952.
2. أحمد بن حسن الجعفي ,المتنبي لأبو الطيّب ، دار بيروت للطباعة ، بيروت، لبنان، 1983.
3. أحمد مختار عمر، علم الدلالة ، عالم الكتب ، القاهرة، مصر، ط5، 1994.
4. بشير تاوريريت ، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر، ط1، 2008.
5. جعفر دك الباب، الكتاب والقرآن قراءة معاصرة، دار الأهلي، دمشق، سوريا، ط1، 2000.
6. جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، اصدارات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر،ط1، 2003.
7. رابح بوحوش , اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري, دار العلوم , عنابة, د ط, 2006.

8. رجاء عيد ، البحث الأسلوبي وتحليل الخطاب معاصرة وتراثا، دار المعارف، القاهرة ، مصر، ط1، 1993.

9. سعد مصلوح، في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية ،عن البحوث اللسانية والاجتماعية ، مصر، ط1، 1993.

10. سيد البحري , العروض وإيقاع الشعر العربي, سلسلة دراسات أدبية ,الهيئة المصرية العامة, القاهرة, ط1, 1993.

11. صلاح فضل ، النظرية البنائية في النقد العربي، دار الشروق ، القاهرة ،مصر،ط1، 1994.

12. صلاح فضل ، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الآفاق الجديدة، لبنان، ط1، 1985.

13. عبد السلام المسدي ، الأسلوب والأسلوبية ، الدار العربية للكتاب ، تونس , ط2، 1982.

14. عبد العزيز عتيق، علم البيان ، مطبعة دار الآفاق العربية ، مصر ، د ط، 2004.

15. عبد الفتاح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد ، دار الفكر للشعر والتوزيع، عمان ،د ط، 1983.

16. عزّ الدين إسماعيل, الشعر العربي المعاصر وظواهره الفنية والمعنوية, دار العودة, بيروت , ط5, 1998.

17. علي يونس, نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي, الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط , 1993.

18. فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، المؤسسة الجامعية للدراسات ، بيروت ،لبنان، ط1، 2003.

19. محمد بن يحي ، محاضرات في الأسلوبية ، مطبعة مزوار، واد سوف، الجزائر ، ط1، 2010.

20. محمد علي السمان, العروض القديم وأوزان الشعر العربي وقوافيه, دار المعارف, القاهرة, ط2, 1986.

21. محمد غنيمي هلال, النقد الأدبي الحديث , نهضة مصر للطباعة والنشر, د ط , 2001.

22. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992.

23. محمود فاخوري، موسيقى الشعر العربي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية, سوريا, 1996.

24. مصطفى حركات, أوزان الشعر, المؤسسة الوطنية للفنون, الرغاية, الجزائر, د ط, 1989.

25. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ط1، 1995.

26. منذر عياشي، العلاماتية وعلم النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.

27. نعيمة السعدية ، الأسلوبية والنص الشعري، دار الكلمة ، أدرار، الجزائر، ط1، 2016.

28. نور الدين السدّ، الأسلوبية وتحليل الخطاب ، دار هومة، الجزائر، د ط، 1997.

ثالثا: المعاجم:

1.ابن منظور, لسان العرب, دار المعارف, القاهرة، ط1, 1990 .

2.الفيروز آبادي، قاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط2، 2005

رابعا: المجلات:

1. صالح لحلوحي, الظواهر الأسلوبية في شعر نزار قباني, مجلة كلية الآداب واللغات , بسكرة , العدد 8, جانفي 2011.

2. علي حاجي جاني، الأسلوبية وعناصر الأسلوب الأدبي من منظور القرآن الكريم، مجلة إضاءات نقدية، العدد 8، 2017.

3. عبد الرحيم آبطي ، الانزياح واللّغة الشعرية، مجلة علامات ، مكناس ، مج 14، العدد 54، ديسمبر 2004.

4. محمد عزّام ، نظرية التناص، مجلة الكويت, العدد 10، 2000.

خامسا: الرسائل الجامعية:

1. أحلام مناصرة ، بنية الخطاب السردي في رواية السمك لا يبالي، مذكرة ماستر، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة، منتوري، قسنطينة، الجزائر،2011.

2. وداد نصري, تجربة زاهي وهبي الشعرية دراسة أسلوبية ديوان "تتبرج لأجلي", مذكرة ماستر, تخصص أدب عربي, جامعة محمد بوضياف, المسيلة ,الجزائر, 2015/2014.

فهرس

الموضوعات

العنوان	الصفحة
مقدمة	أ–ب–ت
مدخل: مفاهيم نظرية	06–14
أولا: مفهوم البنية	06
ثانيا: مفهوم الأسلوب	08
ثالثا: مفهوم الأسلوبية	09
– اتجاهات الأسلوبية	10–14
1) الأسلوبية التعبيرية	11
2) الأسلوبية النفسية	12
3) الأسلوبية البنيوية	13
4) الأسلوبية الإحصائية	14
الفصل الأول: المستوى الصوتي والتركيبي والدلالي في ديوان 'على باب الحلم' ل: "غامر شارف"	15–39
أولا: المستوى الصوتي	16
1) الإيقاع الخارجي	16
أ) الأوزان والبحور	16
ب) القافية	22
ب–1) القافية المقيدة والقافية المطلقة	23

ب-2) الروي	23
2) الإيقاع الداخلي	26
أ) التكرار	26
أ-1) التكرار الصوتي	26
أ-2) التكرار اللفظي	29
أ-3) تكرار العبارة	30
ثانيا : المستوى التركيبي	35-32
1) طبيعة التراكيب	32
2) الانزياح التركيبي	33
2-1)التقديم والتأخير	34
2-1-أ)تقديم الجار والمجرور	34
2-1-ب) تقديم الجار والجرور والمضاف إليه	34
2-1-ج)تقديم نائب الفاعل على الفعل المبني للمجهول	35
ثالثا: المستوى الدلالي	
-نظرية الحقول الدلالية	39-36
1) حقل الطبيعة	36
2)حقل الحزن	37
3)حقل الحب	37

4) حقل الفرح	37
5) حقل الأعلام	38
6) حقل الزمان	38
7) حقل الحيوانات	39
8) حق النظم	39
القصل الثاني: الجماليات الأسلوبية في ديوان 'على باب الحلم' ل 'عامر شارف'	60-40
أولا: التناص	41
1) مفهوم التناص	41
2) أنواع التناص	43
أ) التناص الديني	43
ب)التناص الأدبي	47
ت)استحضار الشخصيات	49
1-شخصية ليلى الأخيلية	50
2-شخصية عنترة	50
3-شخصية جميل	51
4-شخصية حاتم الطائي	51
5-شخصية المتنبي وشخصية الفرزدق	52
ثانيا: الصورة الشعرية	54
1) التشبيه	55

2) الاستعارة	58
خاتمة	63-61
قائمة المصادر والمراجع	69-64
فهرس الموضوعات	70
الملخص	71

الملخص:

تتناول هذه الدراسة البنيات الأسلوبية في ديوان 'على باب الحلم' لعامر شارف الصادر عام 2013 وفق منهج أسلوبي قصد فهم لغة الشعر وقراءته ودراسته دراسة وصفية تحليلية وإحصائية ، تبحث في المستوى الصوتي والتركيبي والدلالي والجماليات الأسلوبية من تناص وصورة شعرية

Résumé :

Cette thèse est une étude de la poésie écrie par Amer

Charef dans l'ouvrage « Sur la porte du rêve » publié en 2013 selon le style employé dans la rédaction ,afin de bien comprendre le sens des poèmes , et cela à travers une étude de construction sonore , synthétique, significative, esthétique stylistique comme Intertextualité l'image poétique .