الجمهوريّة الجزائريّة الديمقراطيّة الشعبيّة
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر بسكرة

كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

البنيات الأسلوبية في ديوان "امرأة للرّياح كلّها" لـــ: ميلود حكيم

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الأدب و اللغة العربية
تخصص:أدب حديث ومعاصر

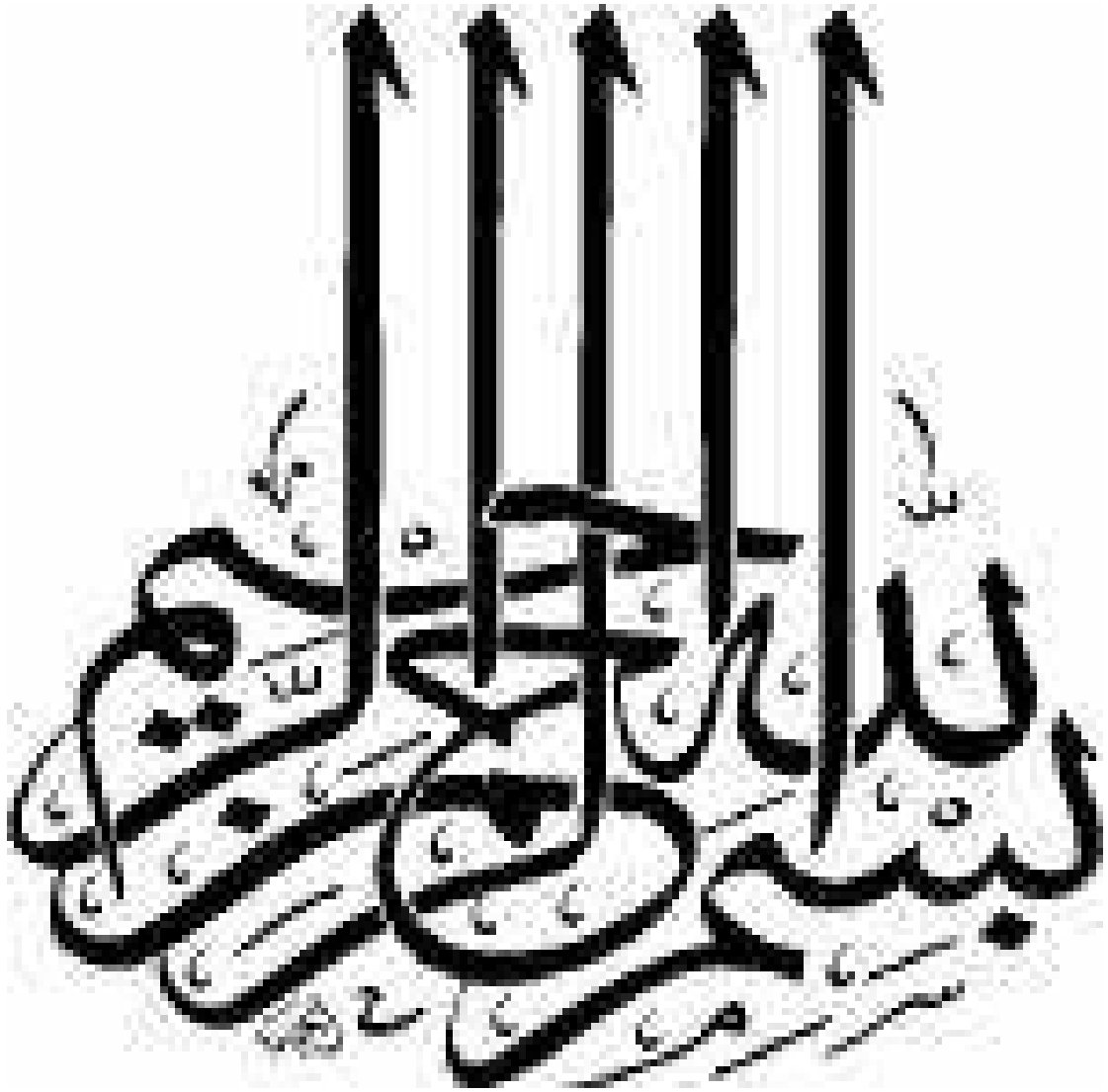
إعداد الطالبة:
سامية بودوح

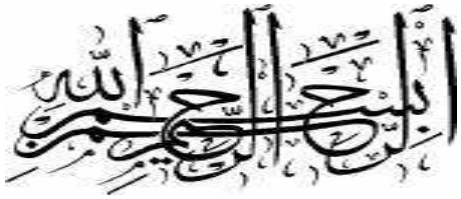
إشراف الدكتورة:
زاغز نزيهة

أعضاء اللجنة	الرتبة العلمية	الصفة
نوال بن صالح	دكتورة	رئيسا
نزيهة زاغز	أستاذ دكتور	مشرفا ومقررا
حياة معاش	دكتورة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1437هـ/1438هـ

2016 م/ 2017م





﴿ لَا يُكَلِّفُ ٱللَّهُ نَفْسًا إِلَّا وُسْعَهَا ۚ لَهَا مَا كَسَبَتْ وَعَلَيْهَا مَا ٱكْتَسَبَتْ ۗ رَبَّنَا لَا تُؤَاخِذْنَآ إِن نَّسِينَآ أَوْ أَخْطَأْنَا ۚ رَبَّنَا وَلَا تَحْمِلْ عَلَيْنَآ إِصْرًا كَمَا حَمَلْتَهُۥ عَلَى ٱلَّذِينَ مِن قَبْلِنَا ۚ رَبَّنَا وَلَا تُحَمِّلْنَا مَا لَا طَاقَةَ لَنَا بِهِۦ ۖ وَٱعْفُ عَنَّا وَٱغْفِرْ لَنَا وَٱرْحَمْنَآ ۚ أَنتَ مَوْلَىٰنَا فَٱنصُرْنَا عَلَى ٱلْقَوْمِ ٱلْكَٰفِرِينَ ﴿٢٨٦﴾ ﴾

البقرة، الآية 286

شكر وعرفان

أشكر و أحمد المولى عزّ و جلّ على توفيقي في إنجاز و إتمام هذا البحث ، كما أتقدم بأسمى التّقدير و الشّكر و الامتنان إلى أستاذتي الفاضلة المشرفة على هذا البحث الدّكتورة : زاغز نزيهة.

والتّي ساندتني في انجاز هذا البحث منذ البداية حتى الانتهاء منه.

فكانت بمثابة الأمّ في صبرها و توجيهاتها و في مساندتها المعنويّة لي، ثم إلى كلّ من قدّم لي يد العون و المساندة من قريب أو من بعيد، جعل الله كل تلك الأعمال الحسنة في ميزان حسناتهم.

ب. سامية

مقـــدمـــــة

مقدمة:

استلهمت البّنيات الأسلوبيّة في ديوان "امرأة للرّياح كلّها" ل:ميلود حكيم، معظم معطياتها من الاتجاهات المعاصرة في الدّرس اللّغوي كون هذه الدّراسة تهتم بالغوص في ثنايا النّص الشّعري، و تبحث بحثا دقيقا في بنياته المختلفة و المتنوّعة، لتكشف عن قيّمه الفنّية و الجماليّة، و من ثم هي رغبة في اكتشاف البنيات الأسلوبيّة المميّزة والمهيمنة في هذا الدّيوان.

و ارتأينا في هذه الدّراسة أن نجيب عن كثير من الأسئلة من خلال هذا البحث:

– ما هي البنيات الأسلوبيّة في هذا الدّيوان؟و كيف تجسّد أسلوب الكاتب في نصّه الشّعري؟

أمّا أهم الدّوافع التّي دفعت بنا إلى إنجاز في هذا البحث، تأتي في مقدمتها:

– أنّ موضوع ديوان "امرأة للرّياح كلّها" من أهم المواضيع في الشّعر الجزائري المعاصر.

– قلة الأبحاث التّي اشتغلت على دواوين "ميلود حكيم" بالدّراسة و التّحليل.

و قد عمدنا إلى تشكيل وهندسة هذا البحث في خطة منهجيّة، احتوت على فصلين مستفتحة بمقدمة و مدخل و مقفاة بخاتمة، وسمنا المدخل بـ « مفهوم البّنية والأسلوب و الأسلوبيّة» و تطرقنا في هذه المحطة إلى تحديد مفهوم البنية والأسلوب والأسلوبيّة وذكر أهم اتجاهاتها .

ويأتي الفصل الأوّل الموسوم ب«دراسة البنيات الصوتية والصرفيّة في ديوان امرأة للرّياح كلّها» تحدثنا فيه عن أنواع الإيقاع سواء أكان خارجي أو داخلي، أمّا الجانب الصّرفي تطرقنا فيه إلى صيغ الأفعال الماضية والمضارعة، أمّا بنية الأسماء التّي اخترنا في أهم مشتقاتها البارزة في النّص الشّعري (اسم فاعل واسم مفعول) .

أمّا الفصل الثّاني فوسمناه بـ « دراسة البنيات التركيبيّة والدلاليّة في ديوان امرأة للرّياح كلّها» حيث وقع فيه البحث على بنيتين بارزتين الأولى البنية التركيبية التّي تحدثنا فيها عن الجملة الخبريّة منها الفعليّة والاسميّة والجملة الإنشائيّة في تحديد الجمل الاستفهاميّة والندائيّة وإظهار أهم أنماطها ، أما البنية الثانيّة المعنونة بالبنية الدلاليّة قسمناها إلى قسمين: الأوّل بالحقول الدلاليّة كحقل الحب والطبيعة والثّاني خاص بالعلاقات الدلاليّة والجماليّة التّي تجسدت في التّضاد والتّشبيه والاستعارة وأخيرا الخاتمة تتضمن أهم النّتائج المتوصل إليها.

فاتبعنا المنهج الأسلوبي والبّنيوي معتمدين على تقنيات الوصف والتّحليل ، فهي المناهج التّي لها القدرة على فك كثير من شيفرات ورموز للنّص الشّعري، كما اعتمدنا على الإحصاء الذّي رصد لنا أغلب الظّواهر الصوتيّة، الصرفيّة، والتركيبيّة والدلاليّة .

وكما اعتمدنا في بحثنا على مصادر ومراجع كثيرة نذكر أهمّها : ديوان "امرأة للرّياح كلّها" لميلود حكيم"، (الأسلوبيّة والأسلوب) ل"عبد السلام المسدّي"، (البلاغة و الأسلوبيّة) ل"محمد عبد المطلب".

ومثلما لا يخلو الواقع من صعوبات في تجارب الحياة ، ينسحب الأمر كذلك على أيّ بحث من البحوث، فقد اعترضتنا بعض الصّعوبات نذكر منها: غموض وعدم وضوح المادّة الشّعريّة التي نشتغل عليها، تنوّع مفاهيم الأسلوبيّة وإشكاليّة تطبيقها .

وفي الأخير نشكر المولى عزّ وجل، كما نشكر كل من ساهم من قريب أو من بعيد في إنجاز هذا البحث وبالأخص نشكر أستاذتنا الفاضلة أدام الله فضلها على الجميع .

مدخل:
مفهوم البنية والأسلوب والأسلوبيّة

أوّلا : تعريف البنية في (اللغة /الاصطلاح)

ثانيا: تعريف الأسلوب في (اللغة /الاصطلاح)

ثالثا: تعريف الأسلوبيّة في (اللغة / الاصطلاح)

رابعا: أهم اتجاهاتها(التعبيريّة، النّفسيّة، البنيويّة، الإحصائيّة)

أوّلاً: مفهوم البنية:

إنّ كل عمل أدبي يتأسس على بنية تربط بين وحداته بشكل متماسك ومترابط وموحد، وهذا ما نجده في " الشعر" على سبيل المثال، إذ تكوّن لنا العناصر التّي بنيت عليها من خلال تلاحمها فيما بينها " بنية شعرية"، ومما لا شك فيه ولا جِدَال أنّ منبع البنية هو ذلك التمازج و الانسجام بين العناصر المشكلة للعمل الأدبي بشكل عام والعمل الشّعري بشكل خاص.

1- تعريف البنية:

أ: لغة:

لقد جاءنا في التعريف اللغوي الغربي للبنية بأنّها: « ما بنى(ج) بنى،وهيئة البناء ومنه بنية أي صيغها»[1]

وعرفت كذلك : « هي تركيب المعنى العام الأثر الأدبي ،وما ينقله النّص إلى القارئ وقد يكون مبتدئا بالأسهل مع التّدرج منه إلى معرفة المركب ،أو الجمع بين حقائق القضية ونقيضها في القياس المنطقي »[2]

ب- اصطلاحا:

أمّا ما نجده في هذا التعريف الاصطلاحي للفظّة " البنية" فقد أوردناه في التعريفات الآتية: يقول "ليونارد جاكسون":« تعرف بأنّها مجموعة من الروابط بين الأجزاء في مجموعة من الأجزاء المترابطة معًا »[3]

---

[1]- مجمع اللغة :معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية ،مصر،ط4 ،2004 ،ص72

[2]- محمد تنوجي :معجم المفصل في الأدب ،دار الكتب العلمية ،بيروت ،لبنان ،ط2، 1999،ص195

[3]- ليونارد جاكسون: بؤس البنيوية الأدب و النظرية البنيوية، تر: ثائر ديب، دار الفرقد، دمشق، سوريا، (ط 2)، 2008م، ص 49.

كذلك نجد « هناك من عرّفها على أنّها تصور تجريدي من خلق الذهن، وليست خاصية للشيء، فهي نموذج يقيّمه المحلّل عقليا ليفهم على ضوئه الشيء المدروس بطريقة أفضل و أوضح»[1].

نجد أن عبد الله الغذامي يرى بأنّ البنية هي مجموعة من الوحدات وهذا ما تجسد من خلال قوله:« أسعى إلى تبيّن (الوحدات الفنية التامة) التّي هي البنية»[2] .

و أخيرا تتضح وجهة نظرنا " للبنية" من خلال المخزون المعرفي الذّي رأيناه مِمَا سبق: فنجد أنّ البنية هي مجموعة من العناصر التي تتماسك وتترابط مع بعضها البعض بترابط داخلي، فهي إذا تعبر عن الكليّة " الكل" من خلال ترابطها وقيام علاقتها بين بعضها البعض؛ أي بمعنى تلك العناصر التّي تتوحد بين سابقتها ولاحقتها، وبهذا تنتج لنا بنية النّص، سواء كان شعرًا أو عملاً أدبيًا مغايرا له.

ثانيا: تعريف الأسلوب:

كلمة الأسلوبية قد ظهرت « خلال القرن التاسع عشر عند الغربيين لكنّها لم تصل إلى معنى محدد إلّا في أوائل هذا القرن وكان هذا التحديد مرتبطا بشكل وثيق بأبحاث علم اللغة، فحين ظهرت بوادر النّهضة اللغوية في الغرب فيما سمي بالفيلولوجيا أكدت الصلة بين المباحث اللغوية والأدب، لأنّها لم تنظر إلى الدراسة اللغوية باعتبارها هدفًا مقصودًا لذاته بل باعتبارها انفتاحًا ثقافيا وفكريا جديدًا»[3] .

---

[1]– جميل علوان مقراض: البنية السردية في شعر إمرؤ القيس، دار غيداء للنشر و التوزيع عمان، الأردن، (ط1)2012م، ص 17.

[2]– عبد الله الغذامي: الخطيئة و التكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ، مصر، ط4، 1998م، ص 37.

[3]– محمد عبد المطلب: البلاغة و الأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر و لونجمان، بيروت، لبنان، (ط1)، 1994 م، ص 172.

لقد ثبتت اليوم نظرية الأسلوب، أوالمباحث الأسلوبية كعلم جديد للدراسات والأبحاث النّقدية و الأدبية .

أ- **لغة:** يحدده "الفيروز آبادي" في معجمه قائلا : بأنّه من مادة«سَلَبَ، سَلَبَهُ، سَلْبًا،سَلَبًا اختلسه كاستلبه و رجلٌ و امرأةٌ سَلَبُوتٌ و سَلَّابَة و السَّليبُ ... و أسلب الشَجَرُ، ذهب حَمُلُها وسقط ورقها و الأسلوب الطريق وعُنق الأسد و الشموخ في الأنف» [1].

وجاء في مادة (سلب)التعريف التالي:« سَلَبَ الشيء سلبًا، انتزعه قهرًا و فُلانةُ فؤادَهُ أو عقْلَهُ استهوته واستولت عليه، (اسْتَلَبَهُ) حَقَهُ: سَلَبَهُ إيّاه. (الأسلوب): الطريقُ، ويقال سلكتُ أسلوبَ فلان في كذا: طريقته ومذهَبَه، وطريقة الكاتب في كتابه، و الفّنُ. (الأساليب) يقال: أخذنا في أساليب من القول: فنون متنوعةٍ»[2].

وعند التّحديد اللّغوي لكلمة الأسلوب يمكن استنتاج بعدين:

-الأوّل: **<u>البعد المادي</u>**: الذّي يمكن أن نلاحظه في شرح مفهوم الكلمة من حيث اتصالها بمدلولاتها المتنوعة؛ كالطريق.

- الثاني: **<u>البعد الجمالي والفنّي</u>**: الذّي يتمثل في ربطها بالفن و الكلام مثل: اتبعت أسلوب فلان؛ أي طريقة كلامه وحديثه بأساليب راقية.

---

[1]- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي: القاموس المحيط، دار الجيل، ج1، بيروت ،(د. ت)، (د. ط) ص 86.

[2]- مجمع اللغة العربية: المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية، مصر، (ط 01)، 1980، ص 316.

ب- اصطلاحا: «01-الأسلوب يمثل اختيارًا بين مدّخر من الإمكانيات.02- الأسلوب خاصية فردية للنّص » [1]. فكل كاتب لديه أسلوبه المتميز في عملية الإبداع، لأنّ الأسلوب يعبر عن نفسيّة الكاتب وتوجهه الفكري في عملية إبداعه.

وكذلك يُنظر للأسلوب « على أنَّه تغييرات تطرأ على الطريقة التي تطرح من خلالها هذه المعلومات مما يؤثر على " طابعها الجمالي" أو على استجابة القارئ العاطفية»[2].

ويتضح لنا التّعريف أكثر في أنّ « الأسلوب لدى غير المتخصصين في الدرس اللّغوي، وفي أيسر صور تعرفه، هو طريقة التعبير، وقد درج كثيرون على أن يقسموه إلى قسمين: الأسلوب الأدبي، و الأسلوب العلمي، ولعلّ الموضوع الذّي يتناوله الكاتب هو الذّي يعطي أسلوبه في الوصف أو ذاك فعلم الطبيعة أو الكيمياء أو الفلك يتصف أسلوبه بوصف: الأسلوب العلمي، والأدبي القصاص أو الشاعر، أو الخطيب يتخذ أسلوبه صفة الأسلوب الأدبي»[3].

« ونجد أنّ الأسلوب في الأصل صورة ذهنية تمتليء بها النّفس وتطبع الذوق من الدراسة، و المرانة وقراءة الأدب الجميل»[4].

---

[1]- هنريش بليث: البلاغة و الأسلوبية،نحو نموذج سيميائي لتحليل النّص ،تر/محمد العمري،افريقيا الشرق ،بيروت ،لبنان، د ط ،1999 ،ص52

[2]- محمد عبد المنعم خفاجي (وآخرون): الأسلوبية.. و البيان العربي، دار المصرية اللبنانية القاهرة، مصر، (ط1)، 1992 م، ص 11.

[3]- محمد عبد الله جبر: الأسلوب و النّحو ، دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الأسلوبية ببعض الظاهرات النحوية، دار الدعوة للطبع و النشر و توزيع، الإسكندرية ،مصر،(ط1)، 1988، ص 05.

[4]- أحمد الشايب: الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية ،القاهرة، مصر، (ط 13)، 1999، ص 43.

من خلال هذه التوطئة تبرز إشكالية صعوبة تحديد تعريف هذا المصلح فإنّنا وجدنا الأسلوب مفهوم ممتدا بتعاريف متنوعة ، باعتباره مادة لغوية وكشفية التّي يشتغل عليها الباحث الأسلوبي؛ فالأسلوب يمثل الشّخص أو الكاتب أو بصورة أدق هو الأثر الذّي يتركه الكاتب،والمتمثل في مجموعة من الميزات التي تميّز كتابة كاتب ما عمن سواه من الكتاب، و يبقى الأسلوب الطريقة المستعملة في التعبير وابتكار الأفكار وإبرازها في صورتها المناسبة.

ثالثا- تعريف الأسلوبيّة

أ- لغة:

نجد في لسان العرب "لابن منظور"« مادة " سَلَبَ" إذ يقول سَلَبَهُ الشيء، يَسْلُبُهُ "سَلْبًا" و " سَلَبًا"، و " استَلَبَهُ" إيَاه، ويقال للسطر من النّخيل، أسلوب ، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، قال: و الأسلوب الطريق و الوجه و المذهب، يقال: أنتم في أسلوب سوء و الجمع أساليب، و الأسلوب بالضّم: الفنّ، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه»[1] .

فالأسلوب مرتبط بالذاتيّة الفرديّة و بالتّالي نسبي واللاحقة مرتبطة بالموضوعيّة و بالتّالي مطلقة، لذلك تُعْرَف الأسلوبية بغوصها المتواصل في البحث عن الأسس الموضوعيّة.

ب- اصطلاحا:

الأسلوبية مصطلح كثرت وتنوعت الأبحاث حوله ، واختلفت فيه أفكار الأدباء ،وقد عرف ازدهارا واضحا في مراحل تشكله، ذلك بفضل مجهودات "دوسوسير" في عمله الشهير" محاضرات في اللسانيات العامة".

[1]- ابن منظور: لسان لعرب، دار المعارف، ج 24/ مج 03، النيل ،مصر،(ط01)، ص 2058.

فنجد تعريف " جان كوهن" قائلا: « الأسلوبية هي علم الإنزياحات اللغويّة» [1] .

ويقصد "جان كوهن" من خلال هذا القول: أنّ الأسلوبية عبارة عن علم يهتم بدراسة أشكال الانزياحات اللغويّة على مستوياتها المتعددة منها (الصوتيّة والصرفيّة والتركيبيّة والدّلاليّة).

ونجد كذلك " ريْفاتير" يقول: « إنّ الوقائع الأسلوبيّة من جهة، لا يمكن ضبطها إلاّ داخل اللغة ما دامت هي حَامِلَتُهَا، وينبغي من جهة أخرى أن يكون لهذه الوقائع طابع خاص، وإلّا فإنّه لا يمكن تمييزها عن الوقائع اللسانية» [2] .

إنّ تحليلنا لهذا القول يتضح أنّه من الضروري وقبل كل شيء جمع شمل كل العناصر التّي تمثل ميزة أسلوبيّة، وبعد ذلك إخضاعها لمجموعة من التحاليل اللسانيّة مع اجتناب كلّ العناصر الأخرى المغايرة لها.

ونجد " فيلي ساندريس" الذّي استفتح بتعريفه قائلا :« تقوم الأسلوبية بدراسة الأفعال و الممارسات التعبيرية في اللغة المنظمة إلى حد رؤية أثرها المضموني، وذلك من حيث التعبير عن الأعمال الوجدانية باللغة،ورؤية أثر الأفعال اللغوية في الوجدان الحسي»[3].

نستخلص من خلال هذا التعريف أنّ الأسلوبية تهتم بدراسة الأفعال و طريقة التعبير، فكل فعل يعّبر عن زمن معيّن عاشه الكاتب في ماضيه أو حاضره بكلّ تفاصيله

---

[1]– جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر والتوزيع، دار البيضاء، المغرب، (د. ط)، 1966 م، ص 16.

[2]– ميكائيل ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد لحمداني، دار النجاح الجديدة، دار فلاماريون، باريس، فرنسا، (ط، 1)، 1971، ص 17.

[3]– فيلي ساندريس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر: خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، سوريا، (ط1)، 2003، ص 33.

سواء (الفرح، الحزن، الغدر)، مجسدًا إيّاها بأسلوب يجعله متفردًا ومتميزا به عن غيره من الشعراء .

بيد أنّ ثمة وجهات نظر في الأسلوبية اهتمت بالبحث في الأثر الأدبي، وعمّا يتفرد ويتصف به الخطاب الفنّي، وفي هذا الصدد « تضبط حدود الأسلوبية في اعتبار أنّ الفصل بين لغة الأثر الأدبي ومضمونه من شأنه أن يحول دون النّفاذ إلى صميم نوعيّته»[1] .

ولا نغفل عن تعريف " داود عشتار" الذي يقول « الأسلوبية هي العلم الذّي يعنى بدراسة الأسلوب أو التشكيل الإبداعي للكلام»[2]. وقيل:« الأسلوبيّة هي دراسة مقارنة لأنماط التفضيلات التّي يظهرها الكاتب في اختصاره للغة، ضمن المصادر اللغوية التّي في متناوله أو لنقل بعبارة أخرى، كما تدرس تواترات الاختيار النّسبية التّي تميّز لغة النّص عن لغة غيره»[3] .

و معنى هذا أنّ الأسلوبيّة تسعى إلى دراسة السمات التّي يوظفها الكاتب في إنتاجه الأدبي؛ أي دراسة شخصيته و أسلوبه في التّعبير ولغته النصيّة التّي يتميّز بها عن غيره من الكتاب.

ومن خلال الطرح السابق يتضح لنا تَنوعات لماهية الأسلوبية والأسلوب بين النّقاد والأدباء والدارسين على هذا الحقل، الذّي وجههم إلى كشف أنواع مختلفة من الآراء والتعريفات.

---

[1]– عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب، دار العربية للكتاب ،تونس، (ط3)،(د.ت)، ص36.

[2]– عشتار داود: الأسلوبية الشعرية، قراءة في شعر محمود حسن إسماعيل، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (ط 1)، 2007، ص 14.

[3]– عبد الله أبو هيف: النّص و الأسلوبية بين النّظرية و التطبيق دراسة عَدْنَانْ بن ذريل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، (د. ط)، 2000 م، ص 40.

و عليه فإنّ الأسلوبية باختصار 1): هي عبارة عن علم يهتم بالبحث في الأسلوب وطريقة الكاتب في الكتابة. 2): وهي الطريقة التّي تجعله متميّزا عن غيره من الكتاب. 3): وتهتم بتوضيح أهم الظواهر البارزة في العمل الأدبي سواء كانت صوتيّة، لغويّة، بلاغيّة.. إلخ.

رابعا: اتجاهاتها:

منذ أن بدأت أبحاث النقاد والدارسين للأسلوبية ظهرت هناك تساؤلات متعددة تقوم في كون الأسلوب لا يشمل تعريفا محددا جامعا شاملا، فظهرت لذلك عدّة اتجاهات وتفرعات للأسلوبية ،ولم تعد الأسلوبية أسلوبية واحدة، بل ظهرت لها أنواع مختلفة مثل: الأسلوبية(التعبيرية والنّفسيّة والبنيويّة... وغيرها). إنَّ ما يمكن أن يلاحظ على الدراسات الأسلوبية هو تنوع تعريفاتها ومراحل تطورها وتشكلها، وتوثيق صلاتها بالعلوم الأخرى ومن خلال هذا الطرح نشرع في تحديد بعض من اتجاهاتها:

01)-الأسلوبيّة التعبيريّة (الوصفيّة): (1865- 1947):

أسس هذا الاتجاه " شارل بالي" مستندا في ذلك على أسس عقلانية، فقام بتقديم تعريف لهذا النّوع قائلا: « تدرُس الأسلوبية وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية، أي أنها تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعبر عنها لغويا، كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية »[1].

بالعودة إلى التعريف السابق، نرى بأنّ "شارل بالي" لاحظ أن كل فكرة تتجسد بالتعبير، وتتشكل ضمن سياق داخلي عاطفي، الذّي ينعكس في ظرف من ظروف الواقع.

وتتخذ الأسلوبية التعبيرية من اللغة مكانا لها؛ لأن باللغة يُعبر الكاتب عن أحاسيسه الوجدانية و الجمالية وغيرها من التّعابير التّي تتجسد بفعل اللغة.

---

[1]- بيير جيرو: الأسلوبية، تر: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة و النشر، حلب، سورية ،(ط02)، 1994، ص 54.

وإلى مثل هذا الرأي نجد « أنّها تهتم باستعمال الفرد للكلام في الظروف العامة التي تشترك فيها المجموعة، ومع ذلك يمكن أن نميّز في اللغة بين جانبين 1- اللغة الطبيعية 02- اللغة الذات»[1] .

إذن نرى أنّ الأسلوبية التعبيرية ترى في اللغة الملك المشاع ثم ينحني التعبير عن طبيعته السابقة ليكشف عن لغة الذات التّي تحدث حالات انفعالية للقارئ، وإذا جئنا الآن إلى تعريف" صلاح فضل" في قوله « قد ركز " بالي" إذن على الطابع العاطفي للغة وارتباطه بفكرتي القيمة و التوصيل، فكان يرى أن الاحتكاك بالحياة الواقعية يجعل الأفكار التي تبدو موضوعية في الظاهر مفعمة بالتيار العاطفي»[2] .

معنى ذلك: أنّ الإنسان المتحدث يحاول دون كلل أو ملل أن يترجم أفكاره العاطفية استنادا بمخزونه اللّغوي.

وكما « أنّها ينبغي أن تكوّن إضافات التّي تجعل من الأسلوب حقيقة واقعة، فلابد للقارئ أن يتعامل معها بما تحمل من تأثيرات وجدانية تتجسد من الشحن العاطفي الذي تحمله اللغة في ثناياها، وهو عنصر لا يمكن إغفاله أو إهماله لأنّه عنصر يحقق عملية الجذب للنّص والالتفات إليه والاندهاش به».[3]

ما نستنتجه من هذا التعريف وما سبقه من تعريفات: أنّ هذه الأسلوبية تُعْنَى بدراسة أبنية النص باعتبارها أبنية تشِّعُ أو تعبّر فنيًّا عن شحنات عاطفية والتّي ينبغي النظر فيها. فيؤكد ذلك "محمد عبد المطلب" قائلا:« فتربط مستوياتها بالطاقة التعبيرية في اللغة

---

[1]- شيتر رحيمة: محاضرة تحليل الخطاب من منظور أسلوبي، مقياس مناهج تحليل الخطاب، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر ،2016.

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

[3]- موسى سامح ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر وتوزيع ،اربد، الأردن، (ط1)، 2003 م، ص 24.

من ناحية، الطاقة العاطفية في المبدع من ناحية أخرى، وذلك انطلاقا من الحقيقة الفنية للصياغة».[1]

02)- الأسلوبيّة النفسيّة: (1887- 1960):

تتخذ الأسلوبية النفسيّة من الأثر الأدبي وسيلة للغوص إلى نفسيّة مبدعه من خلال البعدين الإفرادي و التركيبي للغة المكسوة بالتعابير القابعة في النّص الإبداعي، وذلك كي يسهل على الدارسين الوصول إلى ذاتية الكاتب انطلاقا من النّظر في محتوى النّص ونسيجه اللغوي.

من رواد هذا الاتجاه نجد الألماني " ليوسبيتزر" في مؤلفه: " دراسة في الأسلوب"

إذ نجده « "يهتم بالذات المبدعة وخصوصية أسلوبها انطلاقا من تفردها في الكتابة حيث يتميز باحتفاله بخصوصية الذات الكاتبة ... و أثر ذلك على خصوصية استعمالاتها الأسلوبية "وقال أيضا " أنها تجنح إلى تلامس واضح بين الجانب النّفسي لتلك الذات المنتجة، وبين ما أنتجته من كتابة معينة"»[2] .

فالأسلوبية النّفسية: تهتم بأسلوب الذات المبدعة (المبدع) وتفردها في عملية الإبداع الأدبي، فنلاحظ من خلال هذه الأعمال أنّ هناك تلاحم بين الذات المنتجة وما أنتَجته فالكاتب يعبر عما يلوج بداخله من مشاعر وأحاسيس ويصور لنا شخصيته، والنّص يجسّد لنا في جمل وفقرات تلك الحالة النّفسية التي تظهر في كتاباته.

---

[1]- محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي، دار المعارف، النيل- القاهرة، (ط2)، 1995، ص 13.

[2]- محمد بلوحي: الأسلوب بين التراث البلاغي العربي و الأسلوبية الحداثية: ناشر الموضوع مشتاق ، ص 14.

وأهم من يمثّل الأسلوبية النّفسية « رائدها " ليوسبيتزر" الذي اهتم بالمبدع وتفرده في طريقة الكتابة، مما ينتج الخصوصية الأسلوبية عنده»[1] .

وعليه يعتبر النّص وسيلة للكشف عن شخصية صاحبه من خلال إبراز سماته الأسلوبية في محتوى خطابه و نسيجه اللغّوي، فهذه الأسلوبية تعتمد على النّص المنفتح لا المنغلق ؛ لأنّها تنظر إلى النّص الأدبي في علاقته بالحالات النفسيّة التّي يمر بها مبدعها، عكس الأسلوبيّة البنيويّة.

فأسس الأسلوبيّة النّفسيّة هي ضرورة انطلاق الدراسة الأسلوبيّة من النّص في حد ذاته ومعالجته ثمّ تحليلها لشخصية كاتبها، كما نجدها « في البداية اهتمت بربط النّص في مختلف تجلياته الأسلوبيّة بنفسيّة المبدع أو الكاتب، ... وقال " فشخصية الكاتب هي التي تضفي على العمل الأدبي اتساقَهُ وانسجامه، كما أن خصوصية الأثر تتجلى في الانزياح عن المعيار أو المألوف"»[2] .

فهذا التعريف يوضح لنا أنّ النّص مرتبط ارتباطا متينا بنفسيّة المبدع، لأنّ الكاتب يجسد ويثبت أسلوبه في عمله الأدبي الذّي يشحن بأفكاره وعواطفه، أمّا بالنسبة لمصطلح الأثر، هو شدة تأثيره على القارئ من خلال ميزة أسلوبه و غموضه في عَمَلِه الإبداعي.

03)- الأسلوبيّة البنيويّة: (الهيكليّة الوظائفيّة):

تعد الأسلوبية جسرا ممتدًا من اللسانيات البنيوية، التي تعتمد أساسا على دراسات "دي سوسير". والبنيوية كما هو معروف عنها أنّها تقوم بتحليل النّصوص الأدبيّة انطلاقًا من العلاقات الداخلية التّي تربط أبنية النّص التّي نجدها كتلة واحدة، وقد كان لأعمال

---

[1]- محمد بن يحي: السِمَاتُ الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، إربد، الأردن، (ط1)، 2011 م، ص 16.

[2]-جميل حمداوي: اتجاهات الأسلوبية، دار الألوكة للنشر والتوزيع، (د ب)، (ط 1)، 2015 م، ص 15.

"الشكلانيين الروس" الأثر البالغ في علو وارتقاء هذه الأسلوبية، ومن بينهم "رومان جاكوبسون" الذي عدّ رمزًا بارزا لهذا الاتجاه.

و لتشكيل صورة واضحة أكثر فهذه الأسلوبيّة ترى أنّ « المنابع الحقيقية للظاهرة الأسلوبيّة تكمن في اللغة وفي نمطيتها وفي وظائفها، ولذا يتمنع تعريف(الأسلوبيّة) في منظورها خارج عن النّص و الخطاب»[1].

بمعنى أنّها تهتم في تحليلها وشرحها للنّص الأدبي انطلاقا من ترابطها الداخلي بين الأبنية اللغوية المشكلة للنّص هذا من جهة ، ومن جهة أخرى تهتم بكشف و رصد وظائف اللغة ،وإنّ هذه العملية اللغوية لا تتجسد إلَّا من خلال حضور أهم عناصرها و هم "المرسل، المرسل إليه، الرسالة".

-كما نجد مجال الدراسة لهذا النّوع في النص الأدبي، يتضح من خلال علاقات لغوية داخلية فيه، يمكن لقارئ النّص كشفها من خلال المتابعة المتواصلة لهذه الأنساق اللغوية التي تشكل سمات بارزة، وتهيئ السبل أمام القارئ لاكتشاف الظواهر المتميزة في العلاقات الداخليّة للنّص الأدبي.

يتضح لنا أنّ الأسلوبيّة البنيويّة مجال دراستها يقوم أساسا على توضيح العلاقات الداخليّة للنّص، و المسؤول عنها الأول و الأخير هو الكاتب الذّي يقوم باختيار الألفاظ ووضعها في مكانها المناسب ،وبهذا الاختيار يجعل نصه مغايرا ومختلفا عن باقي النّصوص الأخرى وبقدر ما يكون التأثّر و التّفاعل في النّص بقدر ما يكون راقيا ملائما لمستوى المبدع.

قال "طارق البكرى" « يرى "ريفاتير" في كتابه "دراسات في الأسلوبية البنيوية" صدر 1976 أنّ القارئ يجلي الأسلوب بفعل الأثر الذي يتركه، فالأسلوب يستأثر بانتباه القارئ

[1]- رابح بن خوية: مقدمة في الأسلوبية ص 60.

واهتمامه عبر ما يضفيه في سلسلة الكلام و القارئ يستجيب بدوره للأسلوب فيضفي إليه من نفسه عن طريق رد فعل الذّي يحدثه فيه»[1] .

فمن خلال هذا الطرح يتضح لنا أن "ريفاتير" يصرح بدور القارئ باعتباره المنتج الأول النّص من خلال الأثر الذّي يتركه بفعل القراءة.

04) الأسلوبيّة الإحصائيّة:

تعتمد الأسلوبيّة الإحصائيّة على التفكير و الإحصاء الرياضي في محاولة إبراز سمات الأسلوب الإبداعي في عمل أدبي معين، وعدّ " مولر" أوّل من أوضح لنا بتمهيد في هذا النّوع من الأسلوبيّة في كتابه " المعجمية الإحصائية: مبادئ ومناهج".

عُرّفَ هذا الاتجاه بأنّه « يقوم على إحصاء كلمات النّص وتصنيفها حسب نوع الكلمات، ووضع متوسط تلك الكلمات في شكل نجمة، وهكذا ننتج أشكالا ونماذج متنوعة يمكن مقارنة بعضها ببعض»[2].

بمعنى أن المحلل الأسلوبي يقوم بجمع أنواع الكلمات التّي تنتمي مثلا إلى حقل واحد وعدد آخر ينتمي إلى الحقل الثاني، ثم يرسم في شكل جداول أو بيانات...الخ .

مثل هذا الرأي نجده عند "أحمد درويش" الذي ربط الإحصاء بالظواهر الأسلوبيّة فقال:« إنّ الباحث الأسلوبي يلجأ إلى الإحصاء في رصد وتحديد حجم الظواهر النّحوية المختلفة»[3].

---

[1]– طارق البكرى: الأسلوبية عند ميشال ريفاتير، مقال منشور في ديوان العرب، مسألة علوم اللغة العربية ،بيروت لبنان، ص 04.

[2]– محمد بن يحي: السّمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص 21.

[3]– أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث، دار الغريب للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر، (د. ط)، (د. ت)، ص 19.

ويتّسع المفهوم أكثر في القول بأنّ:« الدراسة الإحصائيّة تضع أيدينا على بعض التردّدات ذات المغزى، التّي تسهم في رصد المحاور التّي يدور عليها الخطاب»[1].

ومن خلال هذا الطرح تتضح لنا صورة هذا الاتجاه الذّي يهتم كثيرا بالجانب الإحصائي فحسب، فهذه الدراسة لا تقدم لنا شيئا ما لم تتصل بالسياق النّصي، ونرى المبالغة الكبيرة للمشتغلين على هذا النّوع وإغفالهم بأنّ الظاهرة الأدبيّة هي ظاهرة إبداعيّة و فنيّة لا يمكن تحويلها إلى ظاهرة كميّة إحصائيّة.

[1]– محمد عبدو فلفل: في التشكيل اللغوي للشعر- مقاربات في النظرية و التطبيق، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سورية، (ط 1)، 2013، ص 46.

الفصل الأوّل:
دراسة البنيات الصوتيّة والصرفيّة في ديوان "امرأة للرّياح كلّها".

أوّلًا: تجليات البنية الصوتية في "ديوان امرأة للرّياح كلّها"

ثانيًا: تجليات البنية الصرفيّة في "ديوان امرأة للرّياح كلّها"

أوّلاً: تجليات البنية الصوتيّة في "ديوان امرأة للرّياح كلّها":

01): الإيقاع الخارجي:

نفرق الشّعر عن النّثر بالموسيقى، ذلك لما تحدثه في النّفس من انفعال وتحريك للوجدان من خلال الجرس المثير والإيقاع الجميل ، لذلك وصف الشّعر بالجمال إلّا أنّه قد « تعلق مصطلح الإيقاع منذ القدم بحقل الموسيقى، و الآلات الموسيقية وهذا ما نجده في أغلب تعاريفه »[1].

فجاء تعريف الإيقاع « بأنّه العلّة الحاصلة في الذهن، وهو الإيهام أي إيقاع الشيء في القوة الوهمية. قيل: هو كالتخييل الذّي هو إيقاع الشيء في القوة الخياليّة، لأنّ ذلك من الصور الوهمية»[2] .

ويُحدد بوضوح المفهوم باعتباره « تواتر الحركة النّغمية، وتكرار الوقوع المطرد للنبرة في الإلقاء، وتدفق الكلام المنظوم و المنثور عن طريق تآلف مختصر العناصر الموسيقية والإيقاع مصطلح أدبي، يَبرزُ في الشّعر خاصة باجتماع النّبر مع عدد من المقاطع»[3].

منْ خلال هذا التعريف يتضح اتصال الإيقاع بالشّعر اتصالا متينا، بل اعتبر خاصيّة جوهريّة فيه، وقد تأثر الأدباء العرب بهذه الخاصيّة عند تعريفهم للشّعر بأنّه كلامٌ موزونٌ مقفَى.

---

[1]– إلياس مستاري: حداثة القصيدة في شعر عبد الوهاب البياتي (أطروحة الدكتوراه) إشراف الأستاذ (بشير تاوريريت)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة باتنة، الجزائر، 2013– 2014 م، ص 257.

[2]– أبي البقاء أيّوب بن موسى الحسيني الكفوي: الكليات: معجم في المصطلحات و الفروق اللغوية، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، (ط2)، 1998، ص 224.

[3]– محمد التنوجي: معجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (ط2)، 1999، ص 149.

وهذا ما جاء به " عبد الرحمان تبرماسين " قائلا: «أنّ الإيقاع مقترن بالشّعر الموزون و بهما يحصل الطرب للفهم أي الإنشاء وإدراك حسن التركيب وصحة المعنى»[1] .

و الذّي نستشفه لأول وهلة من خلال هذه التعريفات، أنّ الشّعر أو الإيقاع يتميّز عن غيره من أنواع الكلام الأخرى بميزتين أساسيتين وهما الوزن و القافية، ومنه فإنّ الإيقاع أشمل من الوزن و القافية وله ثلاثة أسس يبنى عليها و المتمثلة في:

أ): البحر:

إنّ البحر في مفهومنا السَلِسْ و اليسير« لقد سمي البحر بحرًا ، لأنّه يوزن به مالا نهاية له من الشّعر كالبحر يؤخذ منه لا نهاية له من الماء، وبحور الشّعر العربي ستة عشر بحرًا، خمسة عشر بحرًا منها وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدي، وزاد عليه تلميذه الأخفش بحرًا سماه المتدارك وهو بحر قليل الاستعمال»[2] .

من خلال قراءة الديوان " امرأة للرياح كلّها" نلاحظ أنّ الكاتب لا يقدّم بحراً كاملاً سهلاً في تداوله كإيقاع التفعيلة إلّا في بعض القصائد فقط، أمّا في بقية القصائد نجد أنّ الإيقاع يتجاوز التفعيلة الواحدة إلى محاور أخرى من الإيقاع تماثل قصيدة النثر.

منْ خلال تقطيع قصائد الديوان نجد أن بعضها يقوم على إيقاع التّفعيلة إمّا في شكلها المطلق والتام أو في شكلها الجزئي والنّاقص، أو نسبيّة و يمكن حصر القصائد التّي تخضع لهذا النّمط من الإيقاع في الجدول التالي:

---

[1]– عبد الرحمان تبرماسين: العروض و إيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر، (ط1)، 2003، ص 82.

[2]– محمد مصطفى أبو شوارب: علم العروض وتطبيقاته، منهج تعليمي مبسط، دار الوفاء لدنيا، الإسكندرية، مصر، (ط1)، 2004م، ص 26.

جدول رقم (1): يمثل دراسة بحور قصائد المدونة الشعرية:

رقم القصيدة	عنوانها	نوعها	تفعلاتها	نوع بحرها	صفحة
ق1	حبيبي	تامة	فاعلاتن	بحر الرمل	09
ق2	امرأة للرياح كلّها	ناقصة	فاعلاتن، مستفعلن متفاعلن، فعولن		17
ق3	أنثى الفداحة	ناقصة	متفاعلن،فعولن فاعلن، فاعلاتن		27
ق4	لك	ناقصة	متفاعلن،مفاعلتن مستفعلن، فاعلن		35
ق5	عناق	ناقصة	مستفعلن،فعولن فاعلن، فاعلاتن		41
ق6	امرأة	نسبيّة	مستفعلن،فاعلن مفاعلتن، فعولن	بحر:الرجز البسيط، الوافر	45
ق7	بوح	تامة	فاعلاتن	بحر الرمل	49
ق8	جنون الحواس	ناقصة	مستفعلن،فاعلن فعولن،مفاعيلن		53

ما نستشفه من خلال الجدول، وتقطيعنا للأبيات أنّ معظم هذه القصائد بعيدة عن هيكل القصيدة الحرّة فتركيبتها للتفعيلات تظهر بشكل تلقائي، حيث لا يمكن للمتلقي أن يشعر بإيقاع التفعيلة إلاّ بعد الغوص و التّعمق في التقطيع، ويظهر ذلك جليا من خلال تغيير نظام بعض التفعيلات في كثير من الأسطر، أو زحافات وعلل في مواضع لا تصح فيها ،وهذا ما وجدناه في قصيدة (امرأة للريّاح كلّها، أنثى الفداحة،

لك عناق، جنون الحواس)، ومن جهة أخرى سعى الشاعر للدّمج بين البحور و تنويعها وهي (الرمل، الرجز، البسيط، الوافر).

إلّا أنّ بحر الرمل أخذ النّسبة العالية فقد ورد في قصيدتين (حبيبي، بوح) أمّا الرجز، البسيط، الوافر تكررت مرة واحدة في قصيدة (امرأة).

ويعود سبب اختيار الشّاعر " لبحر الرمل" في أغلبية هذه القصائد لأنّ« هذا البحر كثير الشيوع، قديما وحديثا، وهو ذو شجى دافق، وخفّة مطواعة مكّنت الشّعراء في كل العصور من التفنن في استخدامه لشتى الأغراض و المتكبرات، وقد استعملوه تامًّا ومجزوءًا وفي معظم الحالات التجديدية،وهو يطلب عموما لمرونته الغنائية والتعبيرية»[1].

وذكر بعض العروضيين أنّه«سمي رملاً لسرعة النّطق به و لتتابع التّفعيلة فيه» [2].

"ومفتاح هذا البحر":

رَمْلُ الأَبْحِرِ يَرْوِيهِ الثِّقَاْتُ فاعِلَاْتُنْ فَاعِلَاْتُنْ فَاعِلَاْتُنْ[3] .

لقد خضعت قصيدة " حبيبي" إلى تفعيلات بحر الرمل بتفعيلة فاعلاتن في كلّ أسطرها حيث ظهرت التفعيلة بشكل بارز كالتالي:

أَوّلُ الشَّوْقِ حَبِيْبِيْ

أَوْوَلُ شْشَوْ/ ق حَبِيْبِيْ

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

فاْعِلَاْتُنْ فَعِلَاْتُنْ

---

[1]– إميل بديع يعقوب، ميشال عاصي: معجم المفصل في اللغة و الأدب (نحو، صرف، بلاغة، عروض، إملاء، فقه اللغة، أدب، نقد، فكر أدبي)، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، (ط 1)، 1987م، ص 298.

[2]– خضر أبو العينين: أساسيات علم العروض و القافية، دار أسامة، عمان، الأردن، (ط 1)، 2010، ص 36.

[3]– عبد العزيز عتيق :علم العروض و القافية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت)، ص 132.

آخِرُ الشّوْقِ حَبِيْبِيْ
أَأْخِرُ شْشَوْ / قِ حَبِيْبِيْ
0/0/// 0/0 //0/
فاْعِلَاْتُنْ فَعِلَاْتُنْ
ونَشِيدُ المَاءِ في جُرْحِ البُّحَيْرَاتِ حَبِيْبِيْ [1] .
وَنَشِيْدُ لْ/ مَاْءِ فِيْ جُرْ/ حِ لْبُحَيْرَاْ / تِ حَبِيْبِيْ
0/0/// 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0///
فَعِلَاْتُنْ / فَاْعِلاْتُنْ / فَاْعِلَاْتُنْ / فَعلَاْتُنْ.

تظهر سلامة التفعيلة وعدم تداخلها مع غيرها من التفعيلات الأخرى، وهذا ما شهدناه من خلال القصيدة كاملة، لأنّ الشّاعر استحسنه بحكم ذوقه المتميّز.

ويبدو أنّ " ميلود حكيم" قد اختزل التفعيلات الثلاث إلى تفعيلتين في هذا البحر ليستحوذ ويلفت نظر وإعجاب القارئ ، فأوغل في باطنه إيغالا بارعا، واكتفى الشّاعر أحيانا بأربع تفعيلات، و طرأ على هذا البحر " زحاف الخبن" وهو حذف الثّاني الساكن وهذا ما نوضحه في الجدول:

جدول رقم (2) يمثل أهم الزحافات والعلل:

التفعيلة الأصلية	ما طرأ عليها من تغيير
فاْعِلَاْتُنْ 0/0//0/	1-الخبن: (زحاف) وهو حذف الثّاني الساكن فَعِلَاْتُنْ ← أَوَّلُ اَلشَّوْق حَبِيْبِيْ[2]. 0/0/// أَوْوَلُ شْشَوْ/قِ حَبِيْبِيْ الخبن: 0/0// 0/0 ///0/ فَاْعلَاْتُنْ / فَعلَاْتُنْ

[1]- ميلود حكيم: ديوان: إمرأة للريّاح كلّها – شعر–، منشورات الإختلاف، الجزائر، (ط 1)، 2000، ص 09.

[2]- الديوان: ص 09.

ما نلاحظه في هذه القصيدة أنّ انتهاء التفعيلة بانتهاء السطر الشّعري على عكس ما سنراه في قصيدة " البوح" التّي اعتمدت على تقنية "التّدوير" وهي مشتقة من« دَارَ (دَوَّرَهُ) جعله مدوّرًا وجعله يدور، و (التَّدْوِرَةُ) ما استدار من الرمل»[1].

يعد هذا النّمط من أكثر الأنماط بروزا في قصائد الديوان، لأنّ هذه التقنية تعطي الشّاعر حريَّةً أكبر في التعبير عن مشاعره وعن تلك الدّفقات الشّعورية التّي نَمَتْ وتنوّعت، وهذا ما وجدناه في قصيدة بوح:

وَأَتيْتُ الآَنَ، لاَ أَمْلِكُ إلاّ وَحْشَتيْ

وَأَتَيْتُ لْ/آن، لَاْأَمْ/ لِكُ إِلْلَا/ وحْشَتِيْ

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

فَعلَاْتُنْ / فَاْعلَاْتُنْ /فَعلَاْتُنْ /فَاْعلَاْ

مَغْسُوْلَةٌ بالرّغْبَة الحُرَّىْ

مَغْ/سُوْلَتُنْ بِرْ/ رَغْبَة لْحُرْ/ رَىْ

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

تُنْ/ فاْعِلَاْتُنْ/ فاْعلَاْتُنْ / فَاْ

الدور

وَلَيْليْ زَبَدٌ يَدْخُل أَهْباءَكَ نَذْرًا

وَلَيْليْ/ زَبَدُنْ يَدْ/ خُلُ أَهْبَاْ/ءَ كِ نَذْرَنْ

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

[1]– مجمع اللغة العربية: معجم الوسيط، ص 302.

عِلَاْتُنْ/ فَعلَاْتُنْ/ فَعلَاْتُنْ/ فَعلَاْتُنْ [1] .

يظهر لنا أنّ التفعيلات متلاحمة مع بضعها البعض، ونجد بداية التفعيلة في آخر السطر وتنتهي في بداية السطر الذي يليه، وهذا ما يجعل قراءتنا لهذا العمل الشّعري واضحة وممتدة فيما بينها على خلاف القصائد الأخرى.

و يعود سبب توظيف الشّاعر لبحر الرمل لكونه يمثّل عدّة أغراض سواء في الحب أو الألم، فيقول بكلّ حب وغزل وفخر بالمرأة القروية

ومفاتيح الأغاني في شفاه القرويات

عندما يرجعن من نّبع يذوب حبيبي[2].

واتجه الشّاعر إلى بحر الرمل المجزوء لأنّ موسيقاه أكثر تلاؤم وخفة تنفعل لها الرّوح والنّفس و تطرب لها الأُذُنْ عكس شكله التّام .

أما بحر(الرجز، البسيط، الوافر) فقد تكرر في الديوان مرّة واحدة، وذلك باندماجهم معًا في قصيدة واحدة إلا وهي القصيدة السادسة" امرأة"، فقد نسج الشّاعر على التفعيلات تعديلات مختلفة أحس بضرورتها لارتباطها بمشاعره وتجربته وهذا ما نجده في قوله:

امْرَأَةٌ تَرْفُو اَلصَّبَاْحَاْت بسَهْوهَاْ

إمْرَأَتُنْ/ تَرْف صْصَباْ/ حَاْتِ بِسَهْ/ وهَاْ

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

مُفْتَعِلُنْ / مسْتَفْعِلُنْ / مفْتَعِلُنْ / فعل

[1]– الديوان: ص 49–50.

[2]– الديوان: ص 11.

وتَترُكُ اَلكَلَامَ لمَخْمَل اَلغَابَة

وَتَتْرُكُ لْ/ كلَاْمَ لِمَخْ/ مَلِ لْغَا / بَتَيْ

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

مُتَفْعِلُنْ/ مُفَاعَلَتُنْ/ فَعُولُنْ/ فعلْ

صَمْتُهَاْ هَديْلٌ

صَمْتُهَاْ / هَدِيْلُنْ

0/0// 0//0/

فاْعِلنْ/ فَعُوْلُنْ [1] .

نلاحظ أنّ القصيدة مبنية على شكل نسبي في تفعيلاتها حيث تظهر تفعيلات بحر الرجز تارة " مستفعلن" وتارة أخرى تظهر تفعيلة البسيط " مستفعلن" و " فاعلن" وتارة الوافر"مفاعلتن" و "فعولن"، حيث اعتمد على القصديّة في هذا البناء بانطلاقه من العنوان " امرأة" بحكمه عليها بالتّغير وعدم الثبات، ومن هذه الدراسة نحصد ما يلي:

01 ⟵ : يعكس لنا الديوان النّزعة التجريبيّة التّي شهدها الشّعراء في القصيدة العربية المعاصرة ،الذين سعوا في البحث عن التمازج العروضي بين عدّة بحور،وهذا ما شاهدناه في ديوان شاعرنا "ميلود حكيم".

02⟵: اعتمد في تنظيم إيقاع نصه الشّعري انطلاقاً من تجربته و دفقته الشعورية.

[1]– الديوان: ص 45.

03: لغة هذه القصائد ونمطها وأسلوب تشكيلها من حيث الكتابة تجعلها أكثر قرباً لقصيدة النّثر رغم إيقاعها الخاضع لنظام التفعيلة الواحدة، هو نص تجريبي بالكامل.

04: الشاعر لم يَتَعَدّ البحر الواحد وهو الرمل، وحتّى بتوظيفه تفعيلة " الرجز" جاءت بتجاوزات عديدة جعلتنا نُدْمجه في البحر الثاني" البسيط " ويليه" الوافر" في قصيدة واحدة.

05: نستشف أنّ ربع الديوان فقط جاء مبني على نظام التفعيلة الواحدة، لأنّ آخر قصيدة "جنون الحواس" احتوت أكثر من نصف الديوان وهي غير خاضعة لهذا النظام.

ب): القافية:

إنّ موسيقى الوزن و القافية* هي الحيّز الذّي دار حوله شعرنا العربي ، الذّي حفظ للقصيدة العربيّة هيكلها وبناءها حتّى الآن.

1. **تعريفها:**

لقد اختلفوا في تفسير القافية « فعند الخليل: هي من آخر حرف في البيت إلى أقرب ساكن إليه مع المتحرك الذّي قبل الساكن وهي عند الأخفش: الكلمة الأخيرة من البيت، قال هي المقاطع الصوتيّة التّي تكون في أواخر الأبيات، أي المقاطع التي يلزم تكرار نوعها في كل بيت فهي تشمل على عدد معين من الحروف و الحركات ولهذا فالقافية علم قائم بنفسه يشمل، حروف القافية، حركات القافية، عيوب القافية»[1] .

*– سميت القافية قافية لأنّها تقفُو أثر كل بيت، أي تأتي في آخره.

[1]– محمد التنوجي: معجم المفصل في الأدب، ص 698.

وإنّما سميت قافية « لأنّها تَقْفُو الكلام، أي تجيءُ في آخره، ومنهم من يسمي البيت قافيةً، ومنهم من يسمي القصيدة قافية، ومنهم من يجعل حرف الرّوي هو القافية»[1]. وبوضوح أكثر فإنّ القافية في العصر الجاهلي لم يهتم شعراؤها بوضع عناوين لقصائدهم بل وضعوا العنوان انطلاقا من حرف الروي الذّي يحمل لنا دلالات للقصيدة مثل: لامية الشنفري.

و قد رأى الشعراء المعاصرون بضرورة الاستغناء على القافية بشكلها التقليدي إذْ يروا أنّها رغم جاذبيتها وإثارتها فهي آخر ما يقف عنده إبداع الشّاعر لاهثا ومقيداً لكل عواطفه.

فسعى الدّارسون في وضع صفات تلازمها دائما وهي (الحروف وحركاتها) التّي نجدها في كلّ قصيدة، ومن أبرز هذه الحروف حرف الروّي وحركاته المتعددة والمتنوعة هذا ما ساهم في تنوّع القوافي للشّعر العربي.

2. أنواع القافية:

للقوافي خمسة ألقاب مستعملة في الشّعر وهي: المتكاوسة، و المتراكبة، المتداركة المتواترة، المترادفة وهذا التّقسيم يتم انطلاقاً من النّظر في عدد المتحركات بين الساكنين في القافية.

أ-**المتكاوسة:**« يفصل بين ساكنيها أربعة متحركات، وذلك يأتي في الرجز إذا أصيب ضربه بالخبل فتصبح ⟵"مُتَعِلُنْ" و رمزها ⟵(0 ////0)

ب- المتراكبة: هي القافية التّي يفصل بين ساكنيها ثلاثة متحركات ⟵(0///0)

[1]- ابن الخطيب التَبريزُي: كتاب الكافي في العروض و القوافي، المكتبة العصرية صيدا، لبنان، (د ط)، 2004، ص 166.

ج – المتداركة: وهي التّي يفصل بين ساكنيها متحركان ⟵(0//0) » [1].

د – المتواترة:« كل لفظة قافية فصلت بين ساكنيها بحركة واحدة⟵ووزنها0/0

هـ– المترادفة: كل لفظة قافية تولت ساكناها بغير فاصل ⟵ ووزنها00 »[2].

فسنحاول في هذا الجدول أن نوضح ما يتعلق بأمر القافية عند "ميلود حكيم" في ديوانه " امرأة للريّاح كلّها":

جدول رقم (3): يمثل دراسة القافية في المدونة الشعرية:

رقم القصيدة	مطلع القصيدة	القافية	لقبها	نوعها	الروي	حركته
01	أوّل الشوق حبيْبِيْ 0/0/	0/0/	متواتر	مطلقة	الباء	الكسرة
06	امرأة ترفو الصباحات بسَهْوهَاْ 0//0/	0//0/	متداركة	مطلقة	الهاء	الفتحة
07	ضمّني يا أيها الطاعن في الليل منَاْفيْكْ 00/0/	00/0/	المترادفة	مقيدة	الكاف	السكون

[1]– فاضل عوّاد الجنابّي: المنقذ في علم العروض و القافية، دار قنديل، عمان، الأردن (ط 1)، 2009، ص 365–366

[2]– عدنان حقي: المفصل في العروض و القافية وفنون الشعر، دار الرّشيد، بيروت، لبنان، (ط1)، 1987، ص 202، 203.

ومن هنا نجد الشّاعر يعبر في ديوانه هذا عن تجربة شعورية عاشها في حياته بأسلوب بسيط وقافية مطلقة، والتّي ظهرت في قصيدتين (01 – 06) وظهرت مقيدة في القصيدة (07) " البوح" التّي يعبر فيها الشّاعر عن المرأة التّي تعجز عن التعبير فيما يجول بداخلها من مكنونات خامدة مملوءة بالمشاعر و الأحاسيس و الحب العميق لذلك الحبيب، فهي ترغب بفك ذلك القيد و البوح له بحقيقتها الداخلية المملوءة بالوحشة والشّوق له أثناء غيابها وسفرها، وترجع بقلب عاشق متوحش ترغب بالبوح:

و أتيت الآن، لا أملك إلّا وحشتي [1].

وعليه فالشاعر استخدم القافية المطلقة بشكل بارز لأنّه في تصورنا يحاول الابتعاد عن واقعه للبحث عن التّحرر و الحريّة. فنجده يعتمد على عواطفه، التّي« تسعى لتوفير الحرية للشعراء في التعبير عنها، وإظهارا لفرديتهم وإبرازا لشخصيتهم ويعتبرون أنّ الشّعر تعبير عن خوالج النّفس»[2] .

فقد تنوعت القوافي بين(متواترة، متداركة، مترادفة) و كذلك حركة الروي بين (الكسرة والفتحة والسكون) ويرتبط هذا التّغير وعدم الثبات بنفسيّة الكاتب التّي تشتاق وتحنّ إلى الحبيبة ثم تتألّم لغدرها ورحيلها، فهو يعبر عن أحاسيسه بكل طلاقة وحرية بين تنوع القوافي وحركات الروي، وحتّى الروي في حد ذاته (الباء، الهاء الكاف) فاختار هذه الحروف الدالة على تحملها فنجد:

---

[1]– الديوان: ص 49.

[2]– جيهان السادات: أثر الإنجليزي في النقاد الرومانسيين في مصر، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د ط)، 1992، ص 143.

1) حرف الباء ⟵ «هو حرف مجهور شديد يشبه شكله في السريانية (...) يوحي بالانبثاق و الظهور»[1].

2) حرف الهاء ⟵ حرف همس يوضح لنا صورة الألم والمعاناة الداخلية للكاتب

3) حرف الكاف ⟵ ويعد هذا الحرف من الأحرف الأكثر تكرارا في الديوان لأنّه يخاطب به المرأة " كاف المخاطبة". فهو«من الحروف الصامتة، و المرققة الحركات وهو صوت حنكي، قصي، انفجاري، مهموس يناظر في نطقه الجيم القاهرية»[2].

وهو من « السواكن المهموسة الانفجارية تكون مصحوبة بنفخة هواء إضافية عند النطق بها»[3].

استعان الشّاعر بالحروف المجهورة و المهموسة و الانفجاريّة ، لأنّها تحمل قوة تّعبير عند النّطق بها، فهي الحروف التّي تساعد الشّاعر في البوح و التّعبير عن آلامه وأحزانه في هذه الحياة.

ج): البناء:

لقد نسج الشاعر ديوانه بأبنية مختلفة منها:

– القصيدة الحرّة ذات التفعيلة الواحدة في بنائها، والبعيدة عن القافية الموحدة والمتكررة بين مختلف الأبيات، عُرفت بقصيدة الشّطر.

---

[1]– عباس حسن: خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د، ب)، (د، ط)، 1998، ص 99.

[2]– سليمان فياض: استخدامات الحروف العربية، (معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا،كتابيا)، دار المريخ، الرياض، المملكة العربية السعودية، (د ط)، 1998، ص 100.

[3]– محمد إسحاق العناني: مدخل إلى الصوتيات، دار وائل للنشر و التوزيع، عمان، الأردن،(ط1)، 2008، ص55

نجد أن هذه القصيدة الحّرة في الديوان شملت على قصائد (حبيبي، امرأة، البوح) أمّا سبب الاختيار لهذا البناء ؛ لأنّه يساعد في التّعبير بجمل وأفكار ومفردات متنوعة مما أدت إلى التنوع في الروي و القافية بين الأبيات و القصائد بكلّ طلاقة تامة .

أمّا قصائد(امرأة للرّياح كلّها، أنثى الفداحة، لك، عناق، وجنون الحواس) اختلف بناؤهم عن غيرهم، فبنيت جميعها على قصيدة النثر، ومن خلال تحليلنا لديوان يظهر لنا الاختلاف في حجم نصوصه خصوصا إذا قارناها بقصيدة "جنون الحواس" التّي طغت على نصف الديوان، جاءت كتلةً واحدةً معبرةً عن تجارب عاشها الشّاعر مع حبيبته مجرّبًا خاصيّة القصائد المطولة.

عبّر الديوان عن تجارب شعرية مختلفة مرتبطة برباط خاص تمثل في حقل المرأة

وما نستنتجه مما سبق أنّ الإيقاع الخارجي خدم الشاعر كثيرا و أوصله إلى هدفه وكانت طريقة استخدامه للإيقاع والبحر، القافية و البناء... جمالية وفنية.

02): الإيقاع الداخلي:

نجد أنّ الإيقاع الداخلي يختلف عن الإيقاع الخارجي في عدم تشبثه بعنصر الصوت بمثل تلك الدّرجة العالية التّي يعتمد عليها الإيقاع الخارجي إلاّ أنّه لا يهملها فالإيقاع الدّاخلي مستنبط من داخل التّجربة الشّعرية، ولاستثمار الأبعاد الإيقاعيّة و الدّلاليّة التّي تتأسس عليها بنية الإيقاع الداخلي في القصيدة، فلا بد من دراسة خبايا الجوانب الصوتيّة وتحديد قيمتها الجماليّة والدلاليّة كما لابد أيضا من الاهتمام بالمحسنات البديعيّة (جناس وطباق وتكرار ... إلخ).

فالإيقاع الدّاخلي نلاحظ تعريفه في قول "علوي الهاشمي":« استخدام مصطلح بنية الإيقاع الداخلي: Internal Rythm Structure لكونه مكملا للمصطلح الآخر الخارجي ووجها ثانيا متمما له، يتسم بخصائصه نفسها في الشموليّة والاتساع و التلون»[1].

وما نلاحظه من خلال هذا التعريف أنّ الإيقاع الداخلي و الخارجي هما وجهان مختلفان لعملة واحدة.

2-1-: مفهوم التكرار

تمهيد: ليست ظاهرة التكرار بالغريبة على الشّعر العربي قديمهُ ومحدثه إذ نجدها مرتبطة به منذ أقدم النّصوص الشّعرية، فقلما يخلو منها شّعر شاعر حتّى كأنّها سمة من سماته وخصيصة من خصائصه، ولم يكن شيوع التكرار في الشّعر العربي، وانتشاره على هذا النحو وليد الصدفة البحتة، إذ لابد من وجود عوامل تقف خلفه وتدعم ظهوره في مختلف الأعمال الشعرية، وتبرز قيمة ومكانته داخل النصوص[2] .

إذ يعتبر التكرار من أهم العناصر التّي تترابط مع العناصر الأخرى في القصيدة المعاصرة إذْ« لا يكاد يخلو منه نص شّعري معاصر أو حداثي، فالشاعر وظف التكرار لإبراز قيم شعورية معينة، لها أهميتها التّي تميزها عن بقية عناصر الموقف الشعري فيأتي التكرار ليحقق الجمالية»[3] .

---

[1]- علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، دار الفارس لنشر و التوزيع، بيروت، لبنان، (ط 1)،2006، ص 55.

[2]- ينظر: فهد ناصر عاشور: التكرار في شعر محمود درويش، دار الفارس لنشر و التوزيع، عمان، الأردن، (ط1)، 2004، ص 31.

[3]- سامية راجح: نظرية التحليل الأسلوبي للنص الشعري مفاتيح ومداخل أساسية، مجلة الأثر ، جامعة قاصدي مرباح ورقلة ، الجزائر، العدد 13، 2012، ص 222.

أ): لغة:

فعرّف في معجم الوسيط بأنّه مشتق من « كَرَّارٌ، مِكَرٌّ، و الشيء كَرًّا: رَدَّهُ و كرَّ اللّيلُ و النّهار، عَادَا مرّة بعد أخرى، (...) كَرَّرَ الشّيء تَكْرِيْرًا، و تكْرَارًا: أَعَادَهُ مرّةً بعد الأخرى، (تَكَرَّرَ) عليه كذا: أُعِيْدَ عليه مَرّةً بعد أخرى» [1].

وبتوضيح أكثر « التكرار في اللغة من كَرَّ بمعنى الرُجُوْعْ»[2].ومن خلال هذا التعريف نستخلص أنّ مصطلح "التّكْرَارْ" مرتبط ارتباطا متّينا بِمَجْمُوعة من المصطلحات منها (كَرَّ، رَدَّ، أَعَادَا، الرجوع)، ومنه فالتكرار هو إعادة الشيء مرّة تلوى الأخرى، أي إعادة الكلمة أو الجملة عدّة مرات في النّص الأدبي.

ب): اصطلاحا:

أمّا التكرار اصطلاحا فقد ورد في كتاب " الأسلوبية الصوتية "« أنّ التكرار في البيت أو الأبيات يحدث إيقاعا صوتيا في موسيقى الشّعر، ويجسد صوره، لأنّ تكرار الصيغة نفسها يعني تكراره نمطا تتردد فيه وحداته الصوتية»[3].

وبناءً على ما سبق فقد أصبح التكرار باعتباره ظاهرة من الظواهر الأسلوبية، يمثل دورًا بارزا داخل الأعمال الإبداعيّة، فينسج لنا تلاحما بفضل تكرار وحداته التّي تهتم بانسجام و ترابط عباراته من حيث الجوانب الصوتية و الصرفية، فتشكّل إيقاعا موسيقيا داخل الشّعر ينفعل له المتلقي ، مما تُحْدث في نفسه تساؤلات عديدة عن السّبب الذّي دعا بالشاعر إلى تكرار الألفاظ داخل النّص الشّعري، فينطلق في الكشف عن أعماق

---

[1]– مجمع اللغة العربية: معجم الوسيط، ص 782.

[2]– فايز عارف القرعان: في بلاغة الضمير و التكرار، دراسة في النص العذري، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن (ط 1)، 2010، ص 118.

[3]– محمد صالح الضالع: الأسلوبية الصوتية، دار الغريب للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د، ت) ص 35.

الشّاعر وتحليل وتوضيح أهم الأفكار التّي سيطرت عليه من خلال قيمة التكرارات التأثيريّة و الجماليّة.

وقد تكون تعبيرًا عن الحالة النّفسية للكاتب، وهذا ما يُعبر به في التعريف التالي « إنّ التكرار أسلوب تعبيري يصور اضطراب النّفس ويدل على تصاعد انفعالات الشاعر، وهو منبه صوتي يعتمد الحروف المكونة للكلمة في الإشارة على الحركات إذ بمجرد تغيير حركة يتغيَّر المعنى ويتغيَّر النّغم»[1] .

ومن هنا كان التكرار ذا دلالة نفسيَّة قَيمّة يهتم له النّاقد الذّي يدرس الحالة النّفسية لكاتب النّص الأدبي، فيكشف المغزى من ذلك الشّعر.

إلاّ أنّ الشعراء المعاصرون اليوم يعبرون بشكل بارز و لافت للانتباه في تجربتهم الشعريّة عن مجتمعهم وعن مختلف قضاياه ، فيقول الهمداني عن الشعراء:« إنّهم وهم ينشئون الصور النموذجية، يعبرون في داخلها عن موقفهم العاطفي الانفعالي من الواقع عن طريق اختيار وجمع وتوزيع التفاصيل الخاصة لما هو مصور- بتفاصيل الصور الفنيّة»[2] .

فالشاعر يعبّر فنيا عن عواطفه وانفعالاته انطلاقا من واقعه، حيث يقوم بانتقاء الألفاظ المناسبة، ثم يجمعها مع بعضها البعض مكونًا بذلك نصًا إبداعيًا جميلا متناسقا.

2-2- أنماط التكرار

وللتكرار في الشّعر المعاصر أنماط متنوعة سواء كان على مستوى الكلمة أو بتجاورها ، أو تكرارها في بداية الأسطر الشّعرية، أو عن طريق اشتقاقاتها.

---

[1]- عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر، (ط 1)، 2003، ص 194.

[2]- مجموعة من الكتاب الروس: المدخل إلى علم الأدب، تر: أحمد علي الهمداني، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (ط 1)، 2005، ص 56.

2-2-1- تكرار كلمة (اللفظ):

فالكلمة « هي دليل لغوي، لها وجهان دال، وآخر مدلول، يتمثل الأوّل في الصورة الملفوظة و الثاني فيما يحمله الدال من قيمة تميّزه وتستبينه من خلال وجوده الوظيفي داخل البنية التركيبية»[1].

فنلاحظ أن الكلمة تحتوي على مدلول ودال، وتظهر وظيفتها من خلال علاقتها الداخليّة في النّص الأدبي مع غيرها من المفردات والتراكيب الأخرى.

ومنه فتكرار كلمة قد تستغرق شطرا أو قصيدة في تكرارها بين أسطرها وأبياتها، وهذا التكرار لا يكون تلقائيا لملء الفراغ وإنّما لأهداف دلاليّة فإذا تكررت لفتت إليها الأنظار وأدت ما جاءت من أجله أوّل مرة وباتت جديرة بالبحث .

حوى الديوان الشعري " امرأة للرياح كلها" كثيرا من مظاهر تكرار اللّفظ حيث تُطالعنا أوّل قصيدة على سبيل المثال بكلمة " حبيبي"

أوّل الشّوق حبيبي

آخر الشّوق حبيبي

ونشيد الماء في جرح البحيرات حبيبي[2].

(.....)

غسق الحقل حبيبي

عنب الصّيف حبيبي[3].

---

[1]- عبد القادر عبد الجليل: علم الصرف الصوتي، دار الصفاء للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، (ط1)، 2010، ص 125.

[2]- الديوان: ص 09.

[3]- الديوان: ص 12.

(.....)

رئة البحر حبيبي

شفة الرمل حبيبي[1].

وعناق الأزرق الشفاف

حبيبي [2].

الشاعر في هذه القصيدة كان قاصدا في ذكر كلمة"حبيبي" و ذلك ابتداء من عنوانها "حبيبي"، فقد سيطرت هذه اللفظة على حالته النّفسيّة التّي تحن و تشتاق للحبيبة ونجد كذلك التكرار الذّي يعبر به الشاعر عن حالته النّفسية في قصيدة "لك"

كوني ليدي أكثر من لمسها

لعيني أكثر من لمحها

لأذني أكثر من سمعها

لقلبي أكثر من نبضه[3].

لقد تكرر مصطلح " أكثر" عدّة مرات في مجموعة من الأبيات التّي اقتبسنا منها هذه الأسطر، يبدأ الشّاعر بفعل الأمر " كوني" التي يريد منها "الإلحاح" ، وهنا الإلحاح على العدم الرحيل الذّي تعيشه الأم جراء هجر أبنائها لها، تجلس منتظرة عودتهم ورجوعهم، فهي ذلك الإنسان الذّي يبحث طويلا ويطمح كثيرا ولكن تجد سبيلها الوحيد عدم تحقيق مبتغاها لأنّ كل شيء أمامها مؤجلاً

[1]– الديوان: ص 15.

[2]– الديوان: ص 16.

[3]– الديوان: ص 39.

لك حين تجلسين في مسافة الشّوق

لا تملكين غير خفقك الواثق

وبعض مسرات مؤجلة

هناك حيث لا أحد يعرف

وقع خطى النّسيان وآثارها[1]

فتوظيف الشاعر للفظة " كوني" غايته هو" الأمر والإلحاح " و"أكثر" الدعوة بالأفضل و الأحسن لما هو عليه.

أمّا من خلال إحصائنا لعدد تكرارات الكلمات في الديوان الشّعري نلاحظ بعضها في الجدول التالي:

الجدول رقم (4) يمثل إحصاء عدد الكلمات المكررة:

الكلمة المكررة	عنوان القصيدة	عدد التكرارات
الشّوق	حبيبي	(02)
حبيبي		(15)
الماء		(02)
البياض	امرأة للرياح كلها	(03)
الصحراء		(02)
بحر		(02)
تكتشفين		(02)
تمسك		(02)

[1]– الديوان: ص 35.

تحملين	أنثى الفداحة	(03)
ستذكرين		(02)
تنحني		(02)
أكثر	لك	(06)
هناك		(02)
دائما		(02)
كوني		(02)
وردة		(02)
القريبة	عناق	(03)
صهيل		(02)
بأي		(02)
لكلّ		(02)
سترفع		(02)
امرأة	امرأة	(03)
غربة		(02)
ترى		(02)
ضُمَنّي	بوح	(03)
تلفح		(03)
يأتي		(02)
يأيّها		(02)
امرأة	جنون الحواس	(19)
البحر		(17)
وحدي		(16)
الشوق		(13)
الوحشة		(10)
طفولتي		(10)
العشق		(08)
السكون		(07)
يتمزق		(05)

من خلال الجدول يظهر لنا أنّ قصائد الديوان قد انطلقت من تجارب إنسانيّة يعيشها الإنسان لخّصتها تجربة الشّاعر ونظرته للمرأة التّي تتصف بالاضطراب والتغير فهي معرّضة للريّاح و المصائب و المعاناة ، وتتجه باتجاه أهوائها بغدرها وخداعها وخيانتها وهذا ما كان متجسدًا في الكلمات المتكررة،(تكتشفين، ستذكرين، تنحني،... إلخ) فهي مفردات دالة على المرأة الخائنة التّي ستكتشف مدى ضياعها لخيانتها لحبيبها وستتذكر تلك الأيام السابقة التّي عاشتها بكلّ فرح ومرح، وبعدها تنحني وتفشل وتتهدم كل أحلامها و أَهْوَائها، فكان ذلك مجسدا بكثرة في قصيدة (أنثى الفداحة)، أمّا الكاتب أو الحبيب يبقى متألما حزينا حائرا في هذه الدّنيا التّي نزعت منها المرأة كل أحلامه فوظف الشاعر عَديدَ المفردات وكررها عدة مرات، ليوضح للمتلقي مدى أساه من جراء تلك المرأة (الشوق، حبيبي، كوني، القريبة، غربة، ضمنّي، يأيّها البحر، وحدي، الوحشة تتمزق) .

وهذا ما استوحيناه من قصيدة " جنون الحواس" قائلا:

وحدي أضمّ الفراغَ إليّ..... وحدي أملأ المقاعد كلّها

وأفكر في لحظة عبرتنا ..... وحدي أرتب من جديد خطانا

وأجري كي لا يضيع المكان..... وحدي أميل على ظل يهرب

منّي و أرجوه أن يبقى قليلا..... وحدي أرى في العشب سهوك[1].

[1]– الديوان: ص 111.

فالشاعر بقي وحيدا يضم الفراغ يفكر، ويتذكر تلك اللحظات العابرة التّي لا يمكن إعادتها، ويتمنى لو أنّها تبقى قليلا معه، فأعطى القصيدة و الديوان بعدًا نفسيًا عميقا.

2-2-2- تكرار التجاور:

يبنى على أساس التجاور بين كلمتين مكررتين متتاليتين، فتكون لونًا بديعيا متميزا بحيث يتكرر في البيت لفظتان كل واحد منها بجنب الأخرى أو قريبا منها

وتظهر لنا الكلمات المتجاورة في قول "ميلود حكيم" في قصيدة (جنون الحواس)

وهل عرف رّجل كيف يعرّي امرأة موجة موجة مثلما عريتك في حلم المياه[1].

إنّ هذا البناء اللغوي يعد نوعا من أنواع التجاور الاسمي، الذّي جمع بين اسم نكرة مكررة، وكانت الغاية من ورائه توضيح صورة المرأة التي وراءها غموض وضبابية فيجب على الرجل أن يكشف ذلك لحظة بلحظة، إلّا أنّ الكاتب قد عبّر عنها بمصطلح (موجه موجه)، أمّا في قوله:

وأفك خلاياك قطعة، قطعة، أميتك و أحييك و أفتح فيك مجاهل لم تعرفيها... [2].

و الهدف من هذا التجاور هو تجسيد الاستمرارية والتتابع في تحليل صورة المرأة قطعة قطعة هذه المرأة المظطربة في شخصيتها التّي مَثَّلَها في تناقض المفردتين في أبياته، من خلال قوله: (أميتك/ أحييك) ومن خلال هذا التناقض يكتشف حقائق لم تكن بارزة مطلقا، وكل هذه الأفعال (أفكّ، أميتك، أحييك، أفتح) في هذا المقطع تدّل على الكشف، لما وراء الستار أوخلف الحجاب الذّي تلبسه المرأة، ويقول كذلك:

---

[1]- الديوان: ص 61.

[2]- الديوان: ص 97.

امرأة تشتعل في الثّلج ..الثّلج الذّي ينام عند أصداغنا الطفوليّة..[1].

يوحي لنا هذا التكرار الاسمي(الثلج، الثلج)على الاضطراب الذّي وصف به، فكيف تشتعل امرأة في الثلج، فصورها صورة الثّلج الذّي يتصف بالبهاء و الجمال إلّا أنّه يزول ولا يبقى على حاله.

2-2-3- تكرار البداية (استهلالي):

في هذا النوع تتكرر لفظة في بداية بعض الأبيات الشّعرية، ويكون تكررها إما متتابع أو غير متتابع، وتؤدي في القصيدة معاني مختلفة، وهذا ما يبرزه قول " قاسم الخاتوني"« إنّ هذا التكرار قد يأتي في مقدمة القصيدة، أو وسطها، أو خاتمتها»[2].

فهذا التكرار له « إمكانيات تعبيرية و إيحائية وجمالية يستطيع الشّاعر من خلالها أن يرتفع بالنّص الشّعري إلى مرتبة الأصالة والجودة»[3]. فتكرار البداية له جماليات متنوعة تطرب لها الأذن، ويُعرّفُ كذلك « بأنّ التكرار بلغة الحداثيين كالآلة الموسيقية التّي تسمعك جملة من النغمات العذبة، فترتاح الأذن بسماعها»[4].

و يوظف الشّاعر هذا النّمط إمّا(اسما، فعلا، حرفًا)، ومن نماذج هذا النّمط من التكرار قول الشاعر في قصيدة " العناق":

أنت القريبة من تنفسي

القريبة من حفيف الرضاب في دمي

---

[1]- الديوان: ص 123.

[2]- موفف قاسم الخاتوني: دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث- قراءة في شعر محمد صابر عبيد، دار نينوى لنشر و التوزيع، دمشق، سورية، (د.ط)، 2013، ص 164.

[3]- مجلة كلية العلوم الإسلامية: التكرار في الخطاب النقدي الأدبي الحديث، (العدد 39)، 2014، ص 187.

[4]- دندوقة فوزية: جماليات التكرار في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة و الأدب الجزائري، قسم الأدب العربي، كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الاجتماعية، جامعة بسكرة، العدد 05، مارس 2009، ص 71.

القريبة من صرخة خرساء في خلاياي[1]

نلاحظ من خلال هذه الأبيات تكرار خبر أنت: القريبة ثلاث مرات، حيث بنا هذا التكرار إيقاعا فريدا من نوعه ، أمّا من حيث الجانب الدّلالي لهذه اللفظة قيام الشاعر بتأكيد فكرة القرب من الحبيبة، جاء هذا النّوع من التكرار مكرر عبر ثلاثة أسطر متتابعة.

وقال: امرأة ترفو الصباحات بسهوها (...)[2].

امرأة تخاف من حلم المياه (...)[3].

امرأة حدقت في شوقي (....)[4] .

أما لفظة " امرأة" جاءت مكررة في شكل غير متتابع بقصيدة " امرأة" عبر صفحاتها الثلاث (45- 56- 57) فهذه المرأة طغت على كل القصيدة في بدايتها ووسطها ونهايتها، فشكلت المنبع الأساسي الذّي ارتبطت به باقي الألفاظ التّي بني عليها النّص فالتكرار هنا لم يكن عشوائيّا بل كان مترابطا بعنوان القصيدة، الذّي منحها قيمةً دلاليةً ونفسيّة عميقة، وهذه اللفظة أظهرت قوة حضورها وفرض وجودها المتواصل في هذه القصيدة، بصورة اسمية نكرة، وهذه دلالة على أنّ المرأة التّي يتحدّث عنها الشّاعر نكرة غير معرفة، وهذا ما جسده الشاعر من خلال وصف هذه المرأة الحزينة التّي تنتظر بشوق عودة أبنائها من الغربة ب(سهوها ،حديثها، وشوقها، وقلبها حزين ...) فلم يعترف بها الواقع الذّي تعيشه، لأنّها لم تجد سندا تستند إليه فأصبحت نكرة محتقرة

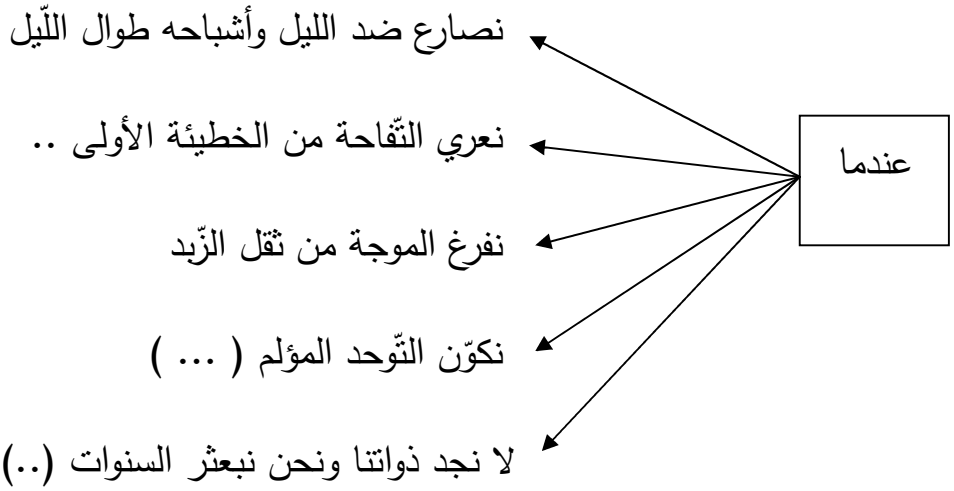
(1)- الديوان: ص 41.

(2)- الديوان: ص 45.

(3)- الديوان: ص 46.

(4)- الديوان: ص 47.

وهذا ما نلمسه كذلك في قصيدة " جنون الحواس" انطلاقا من مقصديّة الشاعر حيث يقول:


[1].

اقترنت عندما بأفعال المضارعة (نصارع، نعرّي، نفرغ، نكوّن، لا نجدْ)، لقد استخدم الشاعر الزمن الحاضر في هذه القصيدة ،رغم أنّه كان مرتبطا بذكريات سابقة عاشها مع حبيبته الخائنة ، ويمكن أن يدلنا ذلك على أنّ الشّاعر لم يصدّق رحيل عشيقته التّي اختفت وهاجرته، فمازال يصارع لبقاء ذلك الحب طوال الليل، ويُعري ويفرغ كل شيء يجده أمامه حتّى يجد ذلك الحب، وبرّغم من كل ذلك الجهد لم يجد ولم يُكوّن إلاّ ذلك التّوحد المؤلم الذّي يعيشه.

كما أن توظيفه لزمن المضارع قد يوحي لنا بأنّ الشاعر يرغب بشدة في رجوع حبيبته، فجعل لها حلما حاضرا، وهو لا يريد جعلها ذكرى، فبمجرد جعلها ذكرى يعني له زوالها للأبد، وهو مالا يريد حصوله، فيسبح ويبتعد بهذا الحلم الجميل عن الحقيقة المؤلمة والواقع المعيش.

2-2-4- التكرار الاشتقاقي:

[1]- الديوان: ص 93.

يعدّ التكرار الاشتقاقي ظاهرة من الظواهر اللّغوية اللافتة للانتباه، حيث يعتمد على جذر لغوي الذّي يعد النواة فتُشتَق منه مفردتان أو أكثر، وهذا ما أشار إليه "إبراهيم جابر علي" قائلا:« يعد الاشتقاق نمطا من أنماط التّوازي الصوتي التكراري على مستوى الكلمات، ولكن يتميز عن جميع الأنماط أنّ الكلمتين المتكررتين فيه تكونا من جذر معجمي واحد فهو إذن عبارة عن استخدام اشتقاقات من مادة لغوية واحدة»[1] .

ومن أمثلة التكرار الاشتقاقي في ديوان "امرأة للرياح كلها" قول "ميلود حكيم" في قصيدة " البوح":

أنا امرأة من وله تسهر ملحا لتلاويحك

من دفلى ورمّان هواي.... [2].

يا هدبي السّاهر غمرا

يا لباسي[3].

فالعلاقة بين اللفظتين المتكررتين (تَسْهَرُ، السّاهِرْ) هي انتماؤها إلى جذر لغوي واحد (سهر)، والسّهر هو ظاهرة من الظواهر الدالة على المعاناة أو الأرق، أي لم تنم ليلا بسبب الهَمَ أو الوجع الذّي تشعر به هذه المرأة جراء العشق و الهوى للحبيب إلا أنّها لم تستطع البوح له، و أبقت مشاعرها مكنونة محجوزة في قلبها الحزين المتألم فتنظر إلى هذا المعشوق على أنّه جزء منها في حياتها، فهو هَدَبُها وَ لِبَاسُها الذّي يغمرها

---

[1]– ابراهيم جابر علي: المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، العلم و الإيمان لنشر وتوزيع، (د، ب) ط1، 2009، ص 684.

[2]– الديوان: ص 49.

[3]– الديوان: ص50.

و يسكنها. فمن خلال إحصائنا للتكرارات بمختلف أنواعها في ديواننا الشّعري حصلنا على ما يلي:

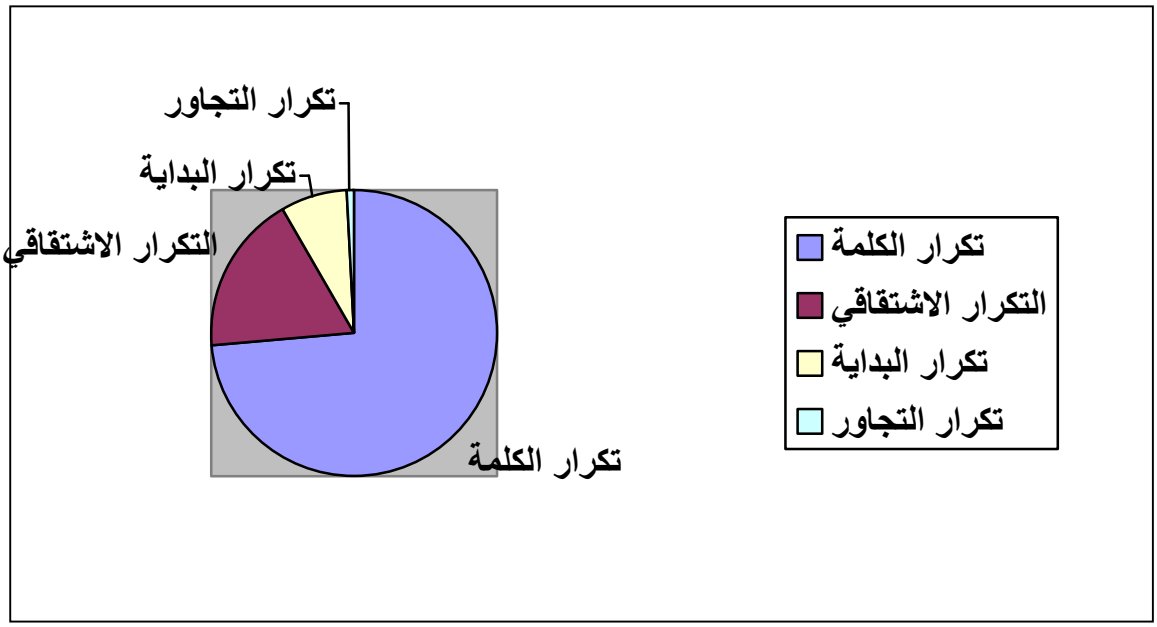
1: تكرار الكلمة ← 374 ← 265, 04

2: تكرار التجاور ← 04 ← 2,83

3: تكرار البداية ← 38 ← 26,93

4: تكرار الاشتقاقي ← 92 ← 65.20

ومنه نحصل على الدائرة النسبيّة الآتية:



يتضح لنا من خلال هذه الدائرة النّسبيّة التّي أحصت لنا مجمل التكرارات في الديوان أنّ تكرار الكلمة أخذ مساحة كبيرة وممتدة داخل الديوان، فالشاعر اعتمد هذا النّوع من التكرار؛ لأنّه يحقق الغرض المطلوب الذّي يريد أن يوصله إلى القارئ في دراسة ديوانه انطلاقا من الكلمات التّي كان لها حضور قوي، وهذا ما يصطلح عليه بالكلمات المفتاحيّة مثل(امرأة، بحر، ليل، حبيب، شوق ...)، أمّا تكرار التجاور لم يجسده كثيرا

إلّا في قصيدة "جنون الحواس"، لأنّ تجاور بين كلمتين مكرّرتين يجعل نفسيّة الشاعر مكبلة وأسيرة مثل: و أفك خلاياك قطعة قطعة [1].

فهو يبحث عن التّلاشي والانفتاح عبر كامل القصيدة، أمّا باقي التكرارات فهي تتذبذب وتتنوع وتختلف من قصيدة لأخرى.

ثانيًا: تجليات البنية الصرفيّة في ديوان"امرأة للرّياح كلّها"

تمهيد: يتلاحم البعد الصرفي بالبعد الصوتي ليركبا معًا دلالة الكلمة ورمزيتها انطلاقا منَ الدّقة في انتقاء أقوى الصيغ وأفضلها على توصيل المعنى و تثبيتها في ذهن المتلقي.

سوف نتطرق إلى التعريف بالصّرف من الجانب اللغوي في " معجم الوجيز" قيل "صَرَفَ" الشيء – صَرْفًا: رَدَّهُ عن وجهه (..) " صَرَّفَ" الأمر: دَبَّرَهُ وَوَجَهَهُ– الألفاظ اشتق بعضها من بعض[2].

وكذلك نجده يعرف بالتالي: « هو مصدر للفعل " صَرَفَ"، صَرَفَ الشّيء: أي رَدَّهُ و دَفَعَهُ»[3].

ومن خلال هذين التعريفين يتضح لنا أنّ الصّرف في اللغة جاء بمعنى التّحويل و التّغيير من حالة إلى أخرى.

أما في التعريف الاصطلاحي عرّف بأنّه « علم يبحث في اشتقاق الكلام بعضه من بعض»[1] .

---

[1]– الديوان: ص 97.

[2]– مجمع اللغة العربية: المعجم الوجيز، ص 363.

[3]– عزيزة فؤاد بابتي: المعجم المفصل في النّحو العربي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (ط 1)، 1992 ص 573.

فهذا الاتجاه يبحث في الكلام المشتق الذّي اختلفت صورته عن الصورة النواة للفعل في أزمنته المختلفة (الماضي، الحاضر، المستقبل) مثل: " كَتَبَ" على وزن (فَعَلَ) فهو الثلاثي المجرّد، والمشتق منه" استكتب" الذي جاء ثلاثة حروف مزيدة غير أصلية(الألف،السين،التاء).

1- بنية الأفعال:

تعتمد الأفعال في بنائها على صيغ ترتبط بها ومن هذه الصيغ نجد:

أ): صيغ الفعل الماضي:

وهذا ما تستشفه من خلال دراستنا لديواننا الشعري " امرأة للرّياح كلّها" في الجدول التالي بعض من الأمثلة:

الجدول رقم (5) يمثل دراسة صيغ الأفعال الماضية في المدونة الشعرية:

القصيدة	الوزن	الفعل الماضي
امرأة للرياح كلّها	فَعِلَ فَعَلَ	ضحِكَ + تْ وقد جاء في باب الاستناد الفعل للضمائر. حَرَثَ
أنثى الفداحة	فَعَلَ فَأْعَلَ أَفْعَلَ	نَضَجَ+ تْ وقد جاء في باب الاستناد الفعل للضمائر. هَاْجَرَ+ تْ وقد جاء في باب الاستناد وهو المزيد ب"الألف" بعد فائه. أَشْعَلَ: فعل ماضي مزيد بحرف واحد " الألف".

(1)- محمود مطرجي: في الصرف وتطبيقاته، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (ط 1)، 2000م، ص 07.

لك	فَعَلَ فَعَلَ	وَقَعَ خَطَفَ + تْ في باب الاستناد الفعل للضمائر.
العناق	فَعَلَ	تَرَكَ + تْ الفعل مسندا إلى الضمائر.
امرأة	أَفْعَلَ تَفَعَّلَ فَعَّلَ	أَشْرَقَ + تْ الفعل مسندا إلى الضمائر. تَفَتَّحَ + تْ، المزيد بالتاء و التضعيف. حَدَّقَ + تْ الفعل مسندا إلى الضمائر.
بوح	فَعَّلَ	جَرَّدَ+ تْ الفعل مسندا إلى الضمائر.
جنون الحواس	فَعَلَ فَعَلَ انْفَعَلَ	عَرَفَ نَبَضَ + تْ الفعل مسندا إلى الضمائر. انْقَرَضَ + تْ ،المزيد بالهمزة و النون.

نلاحظ أنّ الفعل الماضي شكّل ميزة أسلوبيّة، إلّا أنّه لم يكن الطّاغي على الديوان مثل الفعل المضارع، لأنّ الشّاعر متوجع من ماضيه فلم يستطع الصمود و أراد أن يتذكر ماضيه في تجسيده لواقعه؛ بمعنى أنّه لم يرد زوال الماضي فاستحضره في حاضره وامتد به نحو المستقبل،مثل قوله:

عصافير هاجرت وعادت وهاجرت وعادت ،لترانا[1]

أمّا ما نلاحظه من خلال تلك الزيادات في الأفعال الماضية كان الهدف منها إتمام المعنى وهذا ما يؤكده " محسن محمد معالي" في قوله « ليست زيادة الأحرف من قبيل

[1]– الديوان :87

العبث اللفظي، إنّما الزّيادة في أحرف الكلمة لتعطيها دلالات ومعان جديدة غير التّي كانت لها عند وضعها على أحرفها الأصلية، فكلّ زيادة في المبنى يقابلها زيادة في المعنى[1].

نلاحظ من خلال الصّيغ التّي وظّفها الشّاعر، بأنّها تمثلت في نوعين من الصيغ

1): <u>الصّيغ البسيطة</u>: (فَعِل، ضحك)، (فَعَلَ، حَرَثَ) وهي غير مزيدة .

2): <u>الصّيغ المركبة</u>:(فَاْعَلَ، هَاْجَرَ)،(أَفْعَلَ، أَشْعَلَ)، (تَفْعَّلَ، تَفَتَّحَ)، (فَعَّلَ حَدَّقَ) (انْفَعَلَ، انْقَرَضَ) هي صيغ مزيدة (بالألف الوسط و البداية، و التاء و التّضعيف والألف و النون) .

ب): صيغ الفعل المضارع:

تعد صيغ الفعل المضارع أكثر بروزا في ديوان "ميلود حكيم"، وهذا ما نلاحظه من خلال الجدول الآتي:

جدول رقم (6) يمثل دراسة صيغ الأفعال المضارعة في المدونة:

القصيدة	الوزن	الفعل المضارع
حبيبي	تَفْعِلْ	تَبْكِيْ
	تَفْعَلْ	تَتْأَىْ
	يفْعِلْنَ	يَرْجعْنَ
امرأة للريّاح كلّها	تفْعَلَيْنَ	تَدْلجيْنَ

[1]– أحمد الشايب: الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية ،القاهرة، مصر، (ط 13)، 1999، ص 43.

	يَتَفَعَّلُ تُفَعّلُ	يَتَنَزَّهُ تُمَجّدُ
أنثى الفداحة	تَفْعَلِيْنَ تَفْعَلِيْنَ تَفْعَلُ	تَمْسكِيْنَ تَقُوديْنَ تَنْظُرُ
لك	يَفْعلُ تَفْتَعلُ تَتَفَعَّلُ	يَعْرفُ تَمْتَزجُ تَتَسَلَّقُ
العناق	أَفْعَلُ يَفْعلُ نَفْعَلُ	أَرْحَلُ يَمْسكُ نَأْسَرُ
امرأة	تَفْعلُ تُفَاْعلْ تَفْتَعلْ	تَتْرُكُ تُصَاْدقُ تَلْتَفتْ
بوح	تَفْعَلُ يَفْعلُ تفْعلُ	تَسْهَرُ يَدْخلُ تشْرقُ
جنون الحواس	أَفْعَلُ	أَكْتُبُ

	تَفْعَلُ تَفْعَلْنَ	تَفْتَحُ تَصْعَدْن

فالفعل المضارع يشكل أكبر نسبة مقارنة بالأفعال الأخرى، ويعود ذلك لكون الشاعر يريد التبديل والتغيير والخروج من حالة الحزن التّي تسري في حياته إلى حال أحسن فالفعل المضارع يدعو إلى الحركة و الاستمرارية وعدم الثبات، نلاحظ من خلال قصائد الديوان أنّ الأفعال ارتبطت بشكل واضح بضميرين يعودان إمّا على الشاعر أو الحبيبة ومن أمثلة ذلك نذكر قوله: (تفتح، تجلسين، تكتشفين، تستدلي- أصرخ، أقترب، أكتب أرحل ...) فهو يمثل الباحث وهي المبحوث عنها، و الشاعر يمثل الواقع و المرأة تمثل الذكريات والأحلام وهذا ما نجده في قصيدة "بوح":

تلفح الوردة في سهوي فتتمو

تلفح الوثبة في نبضي فتصحو

تلفح النّحلة في نومي

ويأتي العسل الكامن دهرا من نداءاتي[1].

2- بنية الأسماء:

نعتمد في هذا القسم على دراسة المشتقات « هي اسم أخذ من غيره ودل على شيء موصوف بصفته»[2].

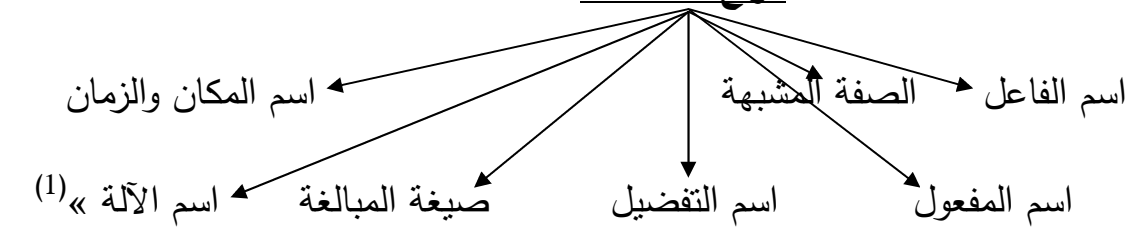
كما « تنتظم المشتقات على سبعة أنواع:

---

[1]- الديوان: ص 50.

[2]- محمود إبراهيم الضبع: الأساس في النحو و الصرف موسوعة عملية عامة، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، مصر، (د ط)، 2008، ص 210.

أنواع المشتقات



حيث ركزنا على البارزة منها في ديوان"امرأة للرياح كلّها"وقد تمثلت في:(اسم الفاعل)، (اسم المفعول).

أ): اسم الفاعل:

نجد أن «اسم الفاعل يؤخذ من الفعل المبني للمعلوم للدلالة على من وقع منه الفعل أو قام به، يصاغ من الفعل الثلاثي على وزن (فاعل) » [2].

و يعرف بأنّه:« اسم يشتق من الفعل، للدلالة على وصف من قام بالفعل»[3].

فهو اسم يشتق من الفعل الأصلي، ويوضح لنا الصفة من الأصل مثل: قدم /قادم

فاسم الفاعل يمثل سمة أسلوبية في ديوان "امرأة للرياح كلّها" و نوضح ذلك فيما يأتي:

حبيبي ⟵ غامض، نازف، عاتق، ناضج.

امرأة للرياح كلّها ⟵ خافت، قادم، نازف، نادر، شاسع، خارج.

أنثى الفداحة ⟵ قادم، ساحب، شارد، بارد.

---

[1]– عبد الحميد مصطفى السيد: المغني في علم الصرف، دار صفاء للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، (ط1)، 1998، ص 200.

[2]– شعبان عوض العبيدي: الرائد في علم الصرف، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا، (ط1)، 2008،ص107.

[3]– عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (د. ط)، (د. ت)، ص 75.

لك ⟵ واثق، واجف، نائم.

عناق ⟵ خالق، نازف، دافئ، عابر، غائب.

امرأة ⟵ شارد.

بوح ⟵ طاعن، كامن، عاشق، ساهر.

جنون الحواس ⟵ هادر، كامن، مانح، فائض، غامض، ضائع، خافت، ناقص ماجن، شاهد، ناهب، نازف، غارق، واضح، جالس، تارك...

واستخدم اسم الفاعل في ديواننا الشّعري كثيرا، بصورة متنوعة الدّلالات ومختلفة الوقائع و الأحداث، فسنقتصر على أبرز النماذج في ديوان " امرأة للرّياح كلّها" لميلود حكيم" والتّي أحدثت تأثير كبيرا في المعاني والصور، ومن أمثلة ذلك، ما قاله في قصيدته " جنون الحواس" :

عصافير هاجرت وعادت وهاجرت وعادت، لترانا

جالسين مكاننا [1].

فالشّاعر، قد استخدم في هذه الأسطر اسم الفاعل مكررا حتّى يكاد يطغى عليها و أسماء الفاعلين كالآتي: (هَاجَرَ، هاجر، و التاء للتأنيث تقديرها العصافير أمّا جالسين فجاءت في صيغة الجمع). وهي دالة على التّجدد والاستمرارية فالشاعر وظّف مصطلح "الهجرة" الذّي ارتبط بالمرأة أو الحبيبة التّي تتحوّل وتتغيّر حالتها ولا تثبت، فهو يُصورها في صورة العصافير، إلّا أنّ الحبيب يبقى جالسا منتظرًا لحظة عودتها إليه.

[1]- الديوان: ص 87- 88.

ب): اسم المفعول:

يعرف « ومن باب اسم المفعول ما ذكر مرّات أن مفعولا لا يبنى من اللّازم، فلا نقول مَتْعُوبٌ بلا مُتْعَبْ»[1] .

إلا أنّه « يُصاغ من الفعل الثّلاثي على وزن مفعول»[2].

ويعرفه "علي بهاء بوخدود" قائلا: « اسم المفعول اسم يشتق من الفعل المضارع المتعدي المبني للمجهول على وزن ((مفعول)) ، وهو يدل على وصف من يقع عليه الفعل»[3] .

ومن التعريفات السابقة، يمكن القول أنّ اسم المفعول من المشتقات التّي تشتق من غيرها، الدالة على صفة من حصل عليه الفعل.

وإذا تأملنا ديواننا الشّعري نلاحظ أنّ اسم المفعول أخذ نسبة كبيرة في قصيدة " جنون الحواس" إلّا أنّه لم يكن له ظهور في قصيدة " حبيبي" و "امرأة للرّياح كلّها"، "امرأة"، "بوح"، وباقي القصائد بنسب قليلة ونذكر منها:

1)أنثى الفداحة ⟵ كسول، كتوم، كسور (فعول).

2) لك ⟵ كسول (فعول)، مغسولة، مخلوقة، مسكونة، فالتاء تاء التأنيث وجاءت هذه المصطلحات على وزن (مفعول).

---

[1]– شوقي المعرّي: معجم مسائل النحو و الصّرف في تاج العروس، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، (ط 1)، 1996، ص 17.

[2]– رحاب شاهر محمد الحوامدة: الصرف الميسر، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (ط1)، 2010، ص 44.

[3]– علي بهاء الدين بوخدود: المدخل الصرفي في تطبيق وتدريب في الصرف العربي المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع،بيروت، لبنان، (ط 1)، 1988، ص 82.

3) عناق ⟵ مسكونة (مفعول).

4) جنون الحواس ⟵مفتوح، مختوم، مرسوم، ممهور، مسفوح، مخلوق، مبحوح ملفوح، مجروح، مسكون، مسحوق، منْسوج، مضبوطة، متروك، مخبوء، مقطوع (مفعول)

جفول، كسور (فعول)

ومن أمثلة ذلك قوله في قصيدة " جنون الحواس":

و الذّي يسحب إيقاعك من شراشف المخمل المنسوج

بشهوتك، ومن ذؤابات روحك المغبوطة بفحيح

الصبوة،ناي هو السّم والتّرياق، مقطوع من غابة القصب ومتروك لأنينه المجروح[1].

فالمتأمل في هذه الأسطر الشّعرية، يجد أنّ الشّاعر استخدم الصيغ الآتية (المنسوج، المغبوطة، مقطوع، متروك، المجروح)، وهي كلّها على وزن مفعول و التّي تدل على صفة من حصل عليه الفعل، فلفظة (المقطوع، ومجروح) مثلا تدل على من وقع عليه الحدث، وهو الشّاعر الذّي وجد نفسه منعزلا ومقطوعًا ووحيدًا في جروحه وآلامه التّي خلّفتها حبيبته فيه، وتوظيف هذه المصطلحات ناتجة عن الحالة النّفسية المتألمة التّي يعانيها الكاتب، وهذا ما يبرزه أحد النّقاد قائلا:« وهذا ما جعل الشّاعر يتحرك في تشكيل قصيدته وفق تموجات ذبذباته النّفسيّة وتواتراته الانفعاليّة»[2] .

وبعد رحلة البحث في البنية الإيقاعية(الخارجية والداخلية)، والبنية الصرفية (بنية الأفعال و الأسماء) في ثنايا الديوان، سجلنا أهم النتائج و الملاحظات:

---

[1]– الديوان: ص 82.

[2]– عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار الصفاء للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، (ط1)، 2009، ص 463.

كان الإيقاع أفضل وسيلة للشاعر للتعبير عن آلامه وأحزانه، حيث أنّه تعدى المكونات العروضيّة من روي و وزن وقافية، إلى كل ما يحقق الانسجام داخل النّص الأدبي و بالأخص الشّعري ، كما لاحظنا استخدام الشّاعر البحور الشعريّة التجريبيّة المبتعدة عن البحور الأساسية في تنّوع إيقاعها و تداخل تفعيلاتها مع بعضها البعض فسعى لتقديم بصمة التّجريب و البحث في الشّعر الجزائري. و في مجال القافية رصدنا عدّة ملاحظات أهمها استخدامه الواسع للقافية المطلقة؛ لأنّه في تصورنا يحاول الفرار و الهروب والابتعاد عن واقعه والانطلاقة في البحث عن أوضاع المعيشة المناسبة. أمّا بخصوص البناء فقد لاحظنا أنّ الشّاعر قد جمع بين بناءين مختلفين، البناء الأول هو القصيدة الحرّة في القصيدة(1، 6، 7)، أما البناء الثّاني هو القصيدة النّثريّة التّي احتلت أغلب الديوان في القصيدة (2، 3، 4، 5، 8) لأنّ الشّاعر من المعاصرين المجددين.

وفي دراستنا للتكرار لاحظنا الدّور الهام الذّي يقوم به هذا النّمط في توليد الإيقاع المناسب، و منه تظهر قوة تعبيره عن حاجته النّفسية. وصبغت الصيغ البسيطة و المركبة للأفعال في القصائد نوعا من التّلون، فساعدت على تقوية رؤية الشّاعر من خلال صراعه المتعدد الدّاخلي مع نفسه، والخارجي مع واقعه.

تنوع أبنية الأسماء و دلالاتها ، دليل على نجاح الشّاعر وتفوقه في الجانب اللّغوي فكان توظيفه لها بشكل منسجم، فأشاع أسلوبه في الديوان نوعا من التميّز والتفرّد ساهم في أداء المعنى.

الفصل الثّاني:

دراسة البنيات التّركيبيّة والدلاليّة في ديوان "امرأة للرياح كلّها".

أوّلاً : تجليات البنية التركيبيّة في ديوان "امرأة للرّياح كلّها"

ثانيًا : تجليات البنية الدّلاليّة في ديوان "امرأة للريّاح كلّها"

أوّلاً: تجليات البنية التركيبيّة في ديوان"امرأة للرياح كلّها" :

تمهيد:

يعد المستوى التركيبي من أهم المستويات التّي ساهمت في تحليل العمل الأدبي عامة أو الخطاب الشّعري خاصة، وذلك لما يحمله من أهمية كبيرة ؛ لأنّ تركيبة الجملة في القصيدة الشّعرية تكشف لنا عن دلالاتها ووجهها الصحيح، فعدّ هذا المستوى جسرا إبداعيا آخر مرتبطا بحبل الدّلالة، التّي تعدّ الجزء النّهائي الذّي يغذّي جماليا و فنيا العمل الشّعري أو الأدبي ، فالبنية التركيبيّة شملت عدّة مفردات منسوجة بنسيج خاص يحمل الدلاّلات عدّة وهذا ما يوضحه لنا " إبراهيم مصطفى" في قوله:« إنّ للكلمات المركبة معنى، فهو صورة لما في أنفسنا، ولما نقصد أن نعبّر عنه ونؤديه إلى النّاس، وتأليف الكلمات في كل لغة يجري على نظام خاص بها »[1] .

فالبنية التركيبيّة هي ناتج عما يريد الكاتب التّعبير عنه بلغته و أفكاره الخاصة فهي عبارة عن ميزة فردية يتميّز بها كل كاتب عن غيره.

1- الجملة الخبريّة:

إنّ اهتماماتنا كانت منصبة حول دراسة الجملة، التّي لم تكن ميدانا خاصا للنّحويين فقط، وإنّما كان بحثا شاملا لتخصصات أخرى. فقيل« إنْ كان اللفظ مفردا فكلمة أو مركبا من اثنين ولم يفد نسبة مقصودة لذاتها فجملة»[2].

ومن خلال هذا التّعريف تتضح لنا بأنّ الجملة ما تكونت من لفظتين فأكثر حدثت فيها الإفادة أم لم تحدث كالتعابير المجازية.

---

[1]- إبراهيم مصطفى: إحياء النّحو، (د. د)، القاهرة، مصر، (ط2)، 1992، ص 02.

[2]- جلال الدين السيوطي: الأشباه و النظائر في النحو، دار الكتب العلمية (م1، ج2)، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د، ت)، ص 05

وبوضوح أكثر: « هي كل كلام نقرؤه أو نسمعه مكوّن من عدد من الوحدات ذات المعنى المفيد وكل وحدة من هذه الوحدات تسمى " جملة "». [1]

فلقد تنوعت أقسام الجملة العربية ودلالاتها فمنها (اسمية، فعلية).

واتفق النّحويون على أنّ الجملة الخبرية: تركيبة نحويّة تتغيّر تركيبتها فنقتصر في دراستنا على الأنواع الآتية: (جملة فعليّة، جملة اسميّة).

1-1- الجملة الفعليّة:

وهي الجملة التي تنقسم إلى جملة (ماضية، مضارعة).

1-1-1-الفعل الماضي: فهو عبارة عن فعل « ماضي ما وقع في زمان قبل الزمن الذّي أنت فيه وعلامته أن يقبل تاء الفاعل وتاء التأنيث الساكنة، ويكون مبنيا على الفتح معلومًا كان أو مجهولا»[2].

ويعرف بأنّه:« هو ما دّل على حدوث شيء قبل زمن المتكلم»[3].

فنلاحظ من خلال التعريفين أن الفعل الماضي هو فعل "مضى و زال" أي أنّ هذا الفعل قد حصل في زمنٍ قبل الزمن الحاضر الذّي نحن فيه ، أمّا حركة إعرابه نجده مبنيا على الفتح.

وقد جاء هذا النّوع من الجملة الفعليّة على النّحو الآتي:

جففتها شمس أنثى ثم نامت في الحفيف[1].

---

[1]- أحمد مختار عمر ومحمد حماسة عبد اللطيف: النحو الأساسي، منشورات دار السلاسل، الكويت، (ط4)، 1994، ص 11.

[2]- محمد علي السراج: اللباب في قواعد اللغة و آلات الأدب، دار الفكر، دمشق، سورية، (ط1)، 1982، ص 15.

[3]- يوسف الحمادى (وآخرون): القواعد الأساسية في النّحو و الصرف، الهئية العامة لشؤون المطابع الأميرية، (د ط)، 1994، ص 20.

فجملة " نامت في الحفيف" فهي جملة مُبْتَدِئَةٌ بفعل اتصلت به تاء التأنيث وتقديرها الحبيبة ثم يليها الجار و المجرور " في الحفيف"فانزاحت هذه الجملة عن معناها الحقيقي و الغرض منها الثبات و بقاء الشيء على حاله .

فلم يتواز حضور الأفعال الماضية الأفعال المضارعة؛ لأنّ الفعل الماضي قد مضى إلاّ أنّ الكاتب قد أعطى له نوعا من الحضور و الدوام وذلك من خلال ربط الأفعال المضارعة بالأفعال الماضية.

ومن أمثلة ذلك قول الشاعر في قصيدة "جنون الحواس":

أمسكت هديلا يرقص بين تواشيحك الغائبة[2].

فالشاعر هنا يربط بين نوعين من الجمل، الأولى جملة ماضية و الثانية مضارعة فالأولى " أمسكتُ هديلاً" مكونة من فعل ماض + تاء المتكلم تقديره أنا + مفعول به "هديلاً". أما الثانية فجاءت فعل مضارع، وهذا يدل على أنّ الشاعر لم يعتمد على الماضي الغائب بل قدم له لمسة من التّجدد و الاستمرارية من خلال ربطه بالفعل المضارع " يرقص" الذي يخرجنا إلى غرض "التحرّر و التّغير".

1-1-2-الفعل المضارع: وهي الأفعال التّي يُسَمِيْهَا النّحويون بأنّها: « هي التّي في أوائلها الزوائد الأربعة:الألف و التاء و الياء و النون تصلح لما أنت فيه من الزمان»[3].

---

[1]- الديوان: ص 12.

[2]- الديوان: ص 68.

[3]- أبي بكر محمد بن سهل السّراج النحوي البغدادي: الأصول في النحو، مؤسسة الرسالة، للطباعة و النشر، ج1، بيروت، لبنان، (ط3)، 1996، ص 39.

فمن خلال هذا التعريف يتضح لنا أنّ الفعل المضارع يدل على حدوث الفعل في زمن الحاضر الذّي نحن فيه، يغاير الفعل الماضي من خلال حضور أحرف الزيادة في بداية الفعل مثل: الألف و التاء و الياء... إلخ.

وقد عرّف بأنّه« ما دّل من الأفعال على حدوث شيء، في زمن التّكلم أو بعده»[1].

لقد وضح لنا هذا التعريف، بأنّ الفعل المضارع نجده يحدث في زمن الذّي نتكلم فيه الآن مثل: نكتب، نلعب أي في اللحظة الراهنة، وقد يرتبط بالمستقبل مثل سنكتب سنلعب.

تعدّ قصيدة "جنون الحواس" أكثر القصائد تكرارا للأفعال المضارعة، هذا راجع إلى حجم صفحاتها فقال الشّاعر "ميلود حكيم":

أسترق السّمع في هذه اللّحظات ...

ألمس إزار غروب يلون سهوك ...

أفتح لنرجسة أبواب العتمات ....

يشرق فيك بعيدا عن هدوء اللّيل ...

تقول لي: كلّ شيء يؤول إلى الخراب [2].

يظهر من خلال هذا التداخل للأفعال المضارعة وهيمنتها على هذه الأبيات أنّها تشحن النّص بالحركة ، فالحركة حاضرة ومستمرة وملتصقة بتجربته، فابتدأ بالفعل أسترق السّمع ثم " يلمس" الشيء وبعد اللمس يفتح الأبواب التّي يجدها مسكونة بالعتمة وبعد الفتح يجد الشروق " تشرق" له الدنيا بعد تلك العتمة، إلا أنّها تقول له بأنّ كل شيء

[1]– سليمان فياض: النحو العصري، مركز الأهرام للنشر و التوزيع، (ج1)، (د. ب) (ط، 1). 1995، ص 40.
[2]– الديوان: ص 107.

سيؤول للخراب، فهذا التركيب قدّم لنا نوع من "الحركة المتتالية والمتتابعة " في ربط كل السطر بالسطر الذّي يليه. ويقول كذلك في قصيدة " امرأة" ما يأتي:

ووردة تفتحت قبل الأوان

امرأة تخاف من حلم المياه[1].

أحدثت لنا هذه الأفعال (أينعت، أشرقت، تفتّحت، تخاف) نوعا من الحركة والاستمرارية لهذه المرأة التّي سكنها وكسَاها الشّوق والحنين إلى الحبيب والوطن وكلّ أحبتها، فلم تجد إلاّ الليل و الصمت مستأنس لها.

1-2- الجملة الاسميّة:

يعرفها "عبده الراجحي" قائلا: «إذا كانت الجملة مبدوءة بالاسم بدءا أصيلا فهي جملة اسمية»[2].

عُرّفَتْ لنا في كتاب النّحو الواضح: « كل جملة تتركب من مبتدأ وخبرٍ تسمّى جملة اسمية»[3]. إذن الجملة الاسميّة هي التّي تبتدئ باسم، وتتأسس على علاقة إسنادية بين"المبتدأ والخبر"، نفس هذا الحكم ينسحب على الجمل الاسميّة المستخدمة في ثنايا قصائد المدونة الشّعرية حيث كان لها حضور واضح إلى درجة أنّها هيمنت على الجانب التركيبي في بعض القصائد مثل قوله في قصيدة " حبيبي" :

شعره جدول ماء

---

[1]- الديوان: ص 46.

[2]- عبده الراجحي: في التطبيق النحوي و الصرفي، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، مصر، (د. ط)، 1992، ص 77.

[3]- علي الجارم ومصطفى أمين: النحو الواضح في قواعد اللغة العربية، دار المعارف للنشر و التوزيع، (ج1)، النيل، القاهرة، (د ط)، (د،ت)، ص 43.

خصره سنبلة نازفة[1].

تتكون بنية هذا البيت من (مبتدأ + خبر (ضمير متصل))، فقدمت لنا غرضا دلاليا هاما في إبراز دقة الشاعر في الوصف، للشَّعْر و الخَصْر التّي يصوغها شعرا بالاعتماد على عناصر الطّبيعة كتشبيهات ، وعليه فقد ظلت الجملة الاسميّة متكأً أساسيا للشّاعر من خلال تعبيره عن عواطفه بإيقاع مفعم بالحيوية، ليوصله إلى المتلقي في أفضل صورة.

أمّا لو نظرنا إلى قصيدة " امرأة للريّاح كلّها" فيقول:

هو النّعاس المختفي في بياض صحراء البحر[2].

جاءت هذه الجملة الاسمية مبتدئة بمبتدأ عبارة عن ضمير منفصل ثم خبر فجار ومجرور وبعده مضاف إليه.

ومن خلال طغيان الجمل الاسميّة و بالأحرى الأسماء في قصيدة " جنون الحواس" جعل الشاعر "ميلود حكيم" يغوص في الطبيعة، بالتّعبير و الوصف ونقل الصورة الواقعيّة بلمسة طبيعيّة جماليّة، فالنّص قام بنقل وقائع ثابتة مباشرة، كما ينقل المصّور مشهدًا معينا من مشاهد الطبيعة المختلفة كقوله:

الفلك ضيقة ، ضيق مضجعنا

امتداد البحر ما أوسعه، وكعرض السّموات

و الأرض ملكنا

[1]– الديوان: ص 13.

[2]– الديوان: ص 23.

في حجرات الهوى المختومة[1].

ففي هذه القصيدة نجد العبارات التّي تعبر عن"المرأة" و"البحر" و " الليل" و" الشوق" تتكرر بين ثنايا القصيدة بكثرة حيث تكررت:

جدول رقم (7) يمثل عدد تكرارات الأسماء في قصيدة جنون الحواس:

الاسم	عدد التكرارات	الاسم	عدد التكرارات
البحر	17	الشّوق	13
امرأة	19	الليل	11

2)- الجملة الإنشائية:

إنّ ضروب الخطاب التّي نعبّر بها عن أحاسيسنا وأفكارنا وسائر ضروب الحياة لا تتجاوز أسلوبي الخبر والإنشاء، فيسعى الخبر بإفادة المخاطب بأمر ما، فيكون في (الماضي، الحاضر، المستقبل) .أمّا الإنشاء: ففي الأدب:« هو علم يُعرف به كيفية استنباط المعاني و تأليفها ثم التعبير عنها كتابة بكلام يطابق مقتضى الحال وفي علم المعاني: هو الكلام الذّي لا يحتمل الصدق أو الكذب وهو نوعان: طلبي وغير طلبي»[2].

وقيل أيضا:« استخدام هذا المصطلح في معانٍ عدّة، منها طريقة في اختيار أغراضه وتناولها، ومنها الاتجاه الأدبي الذّي يتّبع مذهبا فنيا معينا» [3].

---

[1]- الديوان: ص 57.

[2]- اميل بديع يعقوب، ميشال عاصي: معجم المفصل في اللغة و الأدب، مج 1، ص 240.

[3]- محمد التنوجي: معجم المفصل في الأدب، ج1، ص 137.

وبتوضيح أكثر:«إنّ النّحاة كانوا يفرقون بين ما هو خبر وما هو غير خبر ويدركون أنّ غير الخبر يضم معاني كثيرة منها (الأمر، النّهي، الاستفهام....)» [1] .

فالأسلوب الإنشائي هو عبارة عن علم يختص بدراسة المعاني ونظرة القارئ لها أطلق عليه عدّة مدلولات منها أسلوب الكاتب في الكتابة، ومنها الأسلوب الفنّي للعمل الأدبي، وهو ينقسم إلى قسمين: ما هو طلبي أو غير طلبي، فيعرف لنا " عبد السلام هارون" أنواع الإنشاء فيقول:« الإنشاء الطلبي ما يستلزم مطلوبا ليس حاصلا وقت الطلب، والإنشاء غير الطلبي ما لا يستلزم مطلوبا ليس حاصلا وقت الطلب كأفعال المقاربة،أفعال التعجّب،المدح والذّم،وصيغ العقود،والقسم ورُبّ،وكم الخبرية ونحو ذلك»[2].

ومن خلال هذا التعريف نستشف أنّ الإنشاء الطلبي هو ما يتطلب وقوع الفعل غير الحاصل مثل أمر آمر لمأمور بالجلوس فيقل "اجلس" أمّا الإنشاء غير الطلبي هو لا يستدعي وقوع الفعل مثل التّعجب لشيء جميل فنقل "ما أجمل خلق المولى سبحانه وتعالى في هذه الحياة".

فالجملة الإنشائيّة هي خصيصة مهمة من خصائص الظاهرة التركيبية في ديوان " امرأة للرياح كلّها"، حيث تسعى لتقوية الوظائف الإبلاغية والجماليّة للنّص الشّعري و تحريك مخيلة القارئ لكشف غموضها.

وفي دراستنا هذه سنتطرق إلى الأساليب الطلبيّة لأنّها أكثر رواجّا في شعر " ميلود حكيم" وبخاصة الاستفهام، النداء، وسنوضّح دلالتها الجمالية و علاقتها بالمعنى و بالشاعر وسنبيّن نمط كل جملة و أداتها المستخدمة وإبراز دلالتها الحقيقية و المجازية التّي نحددها من خلال ربطها بسياقها النّصي.

---

[1]– كريم حسين ناصح الخالدي: نظرية المعنى في الدراسات النحوية، دار الصفاء للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، (ط1)، 2006، ص 389.

[2]– عبد السلام هارون: الأساليب الإنشائية في النحو، مكتبة الخانكى، القاهرة، مصر، (ط 5)، 2001، ص 13.

أ): جملة الاستفهام:

يعد الاستفهام أهم جزء من أجزاء الإنشاء الطلبي، حيث عرّفت أدوات الاستفهام بأنّها: « لها الصدارة في الكلام، وكلّها يستفهم بها عن شيء غير معلوم، ويكون جوابها بتعيين المسؤول عنه، ولكلّ من هذه الأدوات موضع السؤال بها، عن العاقل أو غير العاقل، أو عن المكان أو الزمان الماضي، و المستقبل أو عن حال، أو عن عدد» [1].

ومنه يتضح لنا أنّ الاستفهام عليه أن يحتل الصدارة في الكلام، ويتم به السؤال عن شيء نجهله ، ما على باحثين إلاّ البحث عن الإجابة بين ثنايا الكلام ومن خلاله: « نجد أنّ الاستفهام له وجهان:

1: يكون نقلا لكلام البشر كما يجري على ألسنتهم، فهو حكاية عما يتحدثون به.

2: أن يكون الاستفهام خارجًا لمعان أخرى غير طلب الإفهام أو طلب الإخبار»[2].

ومعنى هذا أنّه يجدر بنا التنبيه إلى أنّ الاستفهام، قد ينزاح عن دلالته الأصلية إلى دلالات أخرى نفهمها من السياق، و هي عديدة لا يمكن حصرها.

وقد شكل الاستفهام ظاهرة أسلوبية في ديوان " امرأة للرياح كلّها" وتظهر أهميته من خلال المساحة الشاسعة التّي يحتلها في موضوعاته الشعرية . فساعده في التّعبير عن أفكاره ومشاعره.

ويستحسن بنا تقديم أهم الأنماط الأساسية و الأكثر بروزا في ديواننا:

---

[1]– سليمان فياض: النحو العصري، ج1، ص 222

[2]– كريم حسين ناصح الخالدي: نظرية المعنى في الدراسات النحوية، ص 402.

النّمط الأوّل: الجملة الاستفهاميّة المعتمدة على " بأيّ":

وظف ميلود حكيم الاستفهام ب " أيّ" في مواضع مختلفة من الديوان وتوظيفه حمل دلالات متنوعة و السياق كفيل بتحديد ذلك:

ومن أمثلة ذلك ما قاله في قصيدة " جنون الحواس":

بأيّ الأصوات الصامتة أرفع لك التّحية ؟ بأَيّ حليب منغول في حياض الطفولة أسبيك ؟ (...) بأيّ صفاء سآتيك ممهورا لأعراسك الساحليّة؟ بأَيّ قدم خفيفة سآتيك تاركا نعلي عند حرم قداستك؟[1].

فالشاعر هنا يوظف الاستفهام للدّلالة على "العجز" الذّي وصل إليه من جراء حبيبته،فعجز عن التّعبير من كثرة آلامه،وعجز عن ترك الذّكريات الماضية الجميلة معها

أمّا في قصيدة " عناق" قام بتوظيفه قائلا:

بأَيّ نبض سأجس واحاتك

و أنت القريبة من تنفسي[2].

لقد كان الغرض من الاستفهام في هذه الأبيات " التّعجب و الحيرة" من الحبيبة التّي دائما قريبةٌ إلى تنفسه و أفكاره وأحلامه،فيتعجب من الوسيلة أو الطريقة التّي سيصل بها إليها وهي القريبة منه.

---

[1]– الديوان: ص 89.

[2]– الديوان: ص 41.

النمط الثاني: الجملة الاستفهامية المعتمدة على " هل":

استعان الكاتب في ديوانه بالاستفهام بـ"هل"و كان لها تواردا متكرراً دلّ على أغراض وغايات متعددة ومن أمثلة ذلك ما قاله في قصيدة " جنون الحواس":

هَلْ عرفتك حقا .... هَلْ أعرفك حقا ...

هَلْ سأعرفك حقا؟! [1]

كانت الغاية من الاستفهام: هو خروجه عن معناه الواضح أي خروجه من أصله الحقيقي إلى غرض "التعّجب و الاندهاش" من تلك المرأة المتغيرة و المتلونة من حال إلى حال ، فالشاعر يتعجب من نفسه ومن معرفته لها عبر مختلف الأزمنة ،فلم تشاركه حبيبته أفراحه وأحزانه ومشاعره، فالكاتب يسأل نفسه عن معرفتها الغامضة .

النّمط الثالث: الجملة الاستفهاميّة المعتمدة على " لماذا":

لقد استخدام الشاعر هذا النّوع في قوله في قصيدة " جنون الحواس":

لماذا تبعثرنني حين أحضنك ؟ لماذا تنبثق الحضارات كلّها من أحضانك ؟ لِماذَا يجيء الخصب محمولا على وعول مساراتك؟ لمَاذَا لا تكونين أنت في أوج البهاء؟ لِمَاذَا تتعددين كالطبيعَة لتَقولِي عنفك و عنفوانك (...)، لِمَاذَا أكون القتيل الذّي يرشّ بدمه أهدَابك (...)؟ لِمَاذَا أكون شاهدا وشَهيدا حين تتمددين على غيابك (...)؟ [2].

تظهر هذه الأسطر مدى حيرة الشاعر و تساؤله المستمر من خلال استخدامه الأفعال المضارعة(لماذا ←——— تبعثرينني، تنبثق، يجيء، تكونين، تتعددين أكون2) فالغرض من هذا الاستفهام هو "الإجابة" أي هو المعنى الحقيقي الذّي يريد أن يوصله

---

[1]– الديوان: ص 139.

[2]– الديوان: ص98.

لنا الكاتب، والإجابة التّي يريدها الكاتب، تكون ناتجة من الحبيبة التي يعشقها أو بالأحرى يهواها، ويحس بالأمل و الحياة تنبثق من جديد من خلالها إلا أنّه يسألها عن سبب تعددها وتلونها كالطبيعة ثم يسأل نفسه عن سبب عشقه و ألمه وتضحيته لها.

ب): جملة النّداء:يستخدم " ميلود حكيم" إلى جانب الاستفهام النّداء كثيرا، ويعرف هذا الأسلوب« بأنّه يستخدم في نداء أحد أو دعائه، لكي ينتبه إلى ما يريده المتكلم ويستمع إليه ،أمّا حروف النّداء ثمانية هي: يا، أيا، هيا، أيْ، آيْ وا، الهمزة، آ»[1]. ومن خلال تقصينا لأساليب النّداء في هذه المدونة تبيّن لنا أنّ أدوات النّداء لم تكن تتكرر بمستوى تواتر متماثلٍ ، فقد جاءت الأداة "أيُّ، يا، هيا" بشكل لافت وهذا ما نجده متجسدا في قصيدة " بوح" حيث يقول:

ضمنّي أيّها الطَاعن في اللَّيل منافيك [2].

أيّها العاشق يا سكني

يا هدبي السّاهر غمرا

يا لباسي[3].

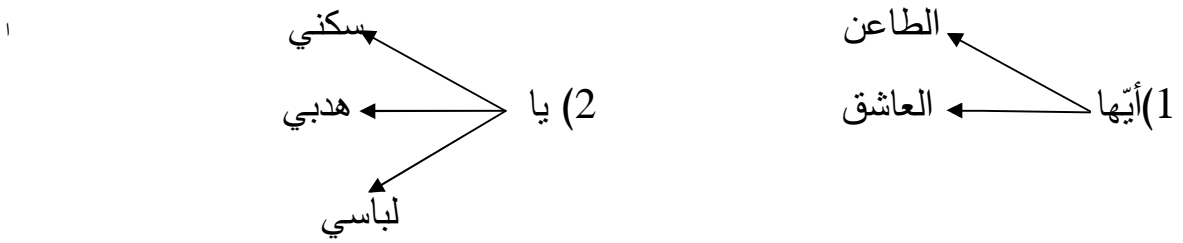
فالشاعر ابتدأ مطلعها بالنّداء، اختتمها به،وسبب ذلك راجعٌ إلى انطلاقه من العنوان " بوح" ، فريح المرأة انطلاقة من وحشتها ومحبتها وعشقها للحبيب الذّي لم تستطع البوح له عمَا بداخلها، إلّا أنّ الأداة الوحيدة للبوح هي النّداء للحبيب لسماعها ويكون لباسها الذي يغمرها، فاستخدم لنا الشاعر هذه الأدوات المعبرة عن النّداء وهي كالتالي :

---

[1]– محمود سليمان ياقوت: النّحو التعليمي و التطبيق في القرآن الكريم، مكتبة المنار الإسلامية، الكويت، (د. ط)، 2009، ص 995.

[2]– الديوان: ص 49.

[3]– الديوان: ص 51.



فالنّداء هنا يحمل دلالة الحسرة و التّوجع من ألم العشق و الحب، ونفس الصيغة نجدها تتكرر بين قصائد الديوان، فالشاعر يقوم بالجمع بين أساليب النّداء في أغلب أبياته الشعرية وهذا ما نجده في قصيدة " جنون الحواس" قائلا:

صدّقتني يا حبيبتي المجنونة ...

أيتّها المرأة المرّة كما قلت ...

صدّقيني أيّتها المسكونة بالملح و الزبد... [1].

تُظْهِرُ لنا هذه الأبيات أنّ الشّاعر استخدم أداة النّداء " يا" مرّة واحدة، في حين أنّ أداة " أيّتها" استخدمها مرّتين، أما بالنّسبة للجمل الشّعرية المستخدمة فقد تعددت وتنوعت أنماطها من حيث تركيبها.

فالنمط 01: أداة النّداء + المنادى + مضاف إليه: وذلك في قوله: يا حبِيبتي المجنونة، فاعتمد على أداة النداء " يا" أمّا " المنادى" (حبيبتي) منصوبة بالفتحة المقدرة منع من ظهورها اشتغال المحل بحركة المناسبة و الياء ضمير متصل مبني على السكون في محل جرّ مضاف إليه وهو مضاف، (المجنونة) مضاف إليه مجرور وعلامة جرّه الكسرة الظاهرة على آخره، أمّا جملة جواب النّداء هي الجملة الأمرية (صدّقيني) التّي جاءت متَقَدَمَةً فهي جواب النّداء، والغرض من وراء هذا النّداء هو محاولة نقل أحاسيسه وصفات الحبيبة (المنادى).

[1]– الديوان: ص 99.

النمط 02: أداة النّداء + منادى + صفة + جواب النّداء (جملة فعليّة): في قوله أيّها المرأة المرّة كما قلت... [1] هذا النّمط لا يختلف عن سابقه إلاّ أنّ المضاف إليه هنا جاء صفة، أمّا جملة جواب النّداء جاءت جملة فعليّة ((فعل+ فاعل ضمير مستتر تقديره أنا))، نفس الغرض كما رأينا سابقا.

النمط 03: أداة النّداء+ منادى+ صفة+جار ومجرور+(جواب النّداء) جملة فعليّة (أمرية) متقدمة.

وذلك في قوله: صدقيني+ أيتّها + المسكونة+ بالملح[2]

ج. أ +(أداة+منادى)+صفة +جار ومجرور

فالشاعر اعتمد على غرض واحد، تكرر بين ثلاثة أنماط في هذه الأبيات المتتابعة.

ثانيا:تجليات البنية الدلاليّة في ديوان"امرأة للرّياح كلّها":

تمهيد:

لكلّ أديب عالمه الخاص، يستنبط منه ألفاظه و تعابيره، ولكلّ مجاله، وليست الألفاظ عبارة عن مصطلحات معينة تتكرر في قصائد الشّاعر، راسمةً أحاسيسه الشعريّة الدقيقة بروح إيجابيّة، بل إنّ لكلّ كلمة في المعجم الشّعري معنى ولونا خاصا بها،« وبعد أن تم استقراء الأبعاد الدلاليّة التّي يوحي بها كل من المستويات الثلاث الصوتي و الصرفي و التركيبي للشّاعر، لا مناص من إحكام السيطرة الآن على الدلالة بصورة

[1]– الديوان: ص 99.

[2]– الديوان: ص 99.

أكثر استقلاليّة ومن المسلمات التّي ينطلق منها البحث الأسلوبي، هو أنّ العمل الأدبي وحدة تتآزر جميع عناصرها، لأداء غرض واحد»[1].

حيث تسعى الدّلالات إلى شدّ انتباه المتلقي و التّأثير فيه، فيبحث عن شعريتها وغموضها لإزالة الالتباس منها، وفي هذا الشأن يقول " تودوروف" أن الدّلالة تفهم من قبل التأويل في قوله:« وينبغي لتلك الملاحظات الأولية حول الطابع العام للشعريّة، وأن تتيح لنا إزالة الالتباس الذّي يسهل عن طريق التأويل»[2].

ومنه فالدّلالة هي علم مستقل بذاته فعرّف كالآتي: « علم الدّلالة (السيمانتيك) يهتم بجوهر هذه الكلمات ومضامينها، و الهدف الذّي ينشد إليه هو الوقوف على القوانين التي تنظم تغيّر المعاني وتطورها»[3].

و المغزى من هذا التعريف أن الدّلالة هي علم هدفها البحث في الألفاظ والمحتوى الذّي يريد أنْ يحصل عليه من وراء هذه الكلمات، كما تهدف إلى النّظر في تطور الألفاظ ودلالاتها عبر العصور، ومن هذا يتضح لنا أنّ علم الدّلالة علم اعتمد على المنهج التّاريخي التّطوري التغيّري، ومنه نتطرق إلى تحديد مفهوم الحقول الدّلالية.

1): الحقول الدلالية:

ليس من السهل كما هو متعارف عليه، أن يتفق الباحثون على تعريف دقيق لكلمة من الكلمات، وبخاصة إذا تعلّق الأمر بالمفاهيم الحديثة الظهور والتداول.

---

[1]– شكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم للطباعة و النشر، الرياض، سعودية، (ط 1)، 1982، ص 78.

[2]– تودوروف:الأدب و الدّلالة، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب ،سوريا، (ط1)، 1996، ص 05.

[3]– منقور عبد الجليل: علم الدّلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق سورية، (د. ط)، 2001، ص 18.

ومن ثم، فإنّ تعريف الحقل الدّلالي نجده كغيره من المصطلحات التّي لم يستطع الدارسون من التوصل إلى إعطاء تعريفات محددة لها، إلاّ بعد أبحاث متعددة وجهود متواصلة وعمق النّظر في المعنى، ومنه « الحقل الدّلالي يتكون من مجموعة من المعاني أو الكلمات المتقاربة التّي تتمّيز بوجود عناصر أو ملامح دلاليّة مشتركة»[1].

عبْر هذا التعريف يظهر لنا أنَّ الحقل الدّلالي هو جملة من المفردات التّي تترابط فيما بينها دلاليّا بمفهوم عام تظل متصلة به ولا تفهم إلّا من خلاله مثل: حقل الطبيعة والحزن والحيوان... إلخ.

إنّ القارئ لديوان " ميلود حكيم" " امرأة للرّياح كلّها" يرسو على دلالات معيّنة تفسّر العلاقة بين الشّاعر والمرأة، ونجد هذه العلاقة يسودها التّغيّر والتّذبذب ويسيطر عليها الصراع النّفسي الذّي يتمثّل في القلق الوجودي والحزن العميق من العشق، ويجد القارئ أنّ معظم قصائد الدّيوان تتمحور دلالتها حول هذه المحاور.

وقد قسمنا الدّلالات أي الحقول الدّلاليّة تقسيما ارتأيناه شاملا و ملائما لمجمل النّصوص الشّعريّة في هذا الديوان فجاءت كالتالي:

عبر قراءة الديوان نلاحظ توزع ألفاظه وانتشارها ضمن حقلين رئيسين:

أوّلا: حقل المرأة: كانت أوّل انطلاقة من عنوان الديوان" امرأة للريّاح كلّها"ثم بعض من عناوين قصائده(امرأة، لك، أنثى الفداحة...)

ثانيّا: حقل الكون: تمثّل في توظيف عناصر الطبيعة، فهما يُهيمنان على أغلب مفردات المعجم الشّعري في الدّيوان، فنجدهما ممثلان في أسماء و أفعال...إلخ

[1]– أحمد عزوز: أصول تراثية في نظرية الحقول الدّلالية، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، (د. ط)، 2002، ص 13.

على اختلافها مثل قوله في قصيدة " امرأة" التّي شهدت سيطرة كبيرة على حقل"المرأة" من خلال قوله:

امرأة ترفو الصّباحات بسهوها

وتترك الكلام لمخمل الغابة،

صمتها هديلْ

بيدين من عشب تصادق التراب

جسمها حديقة

وعمرها رحيل

لم تلتفت لوحشة في دمها[1].

نلاحظ من خلال هذه الأبيات أنّ الشّاعر قد وظف الأسماء والأفعال الدّالة على حقل المرأة التّي تعاني من العشق و الوحشة للحبيب الذّي غادرها ورحل، فكانت التّعابير الدّالة عليها بشكل طاغٍ وواضح.

أمّا حقل الكون: قد احتل المرتبة الثانية بعد حقل المرأة فلعب دورا هامًا في توفير ما احتاجه الشّاعر من وسط ملائم ليعبر عن أفكاره مثل ما قاله في قصيدة" جنون الحواس".

هكذا عرفتك يا الغربية التّي سحبت شراشفها على سطوع المياه العميقة (...) مباركة أهدابك التّي تجرّ مرجان الضوء، و سرخس الشاطئ

وطحالبِ اليتيمة (...) و التي ترشد كائنات مملكة البحر

[1]– الديوان: ص 45.

لك وجهي في حرّ الليل رطوبة اللّوز و طعم الفجر، وليكن لك أوّل مذاق للبواكرِ[1]

ستتفرع من خلال هذين الحقلين حقول ثانويّة وهي (حقل الطبيعة، حقل الحب حقل الحزن، حقل الحيوانات).

أ): حقل الطبيعة:

يلفتنا في ديوان" ميلود حكيم" هذا النّوع من الحقول في الجدول التّالي:

جدول رقم (8) يمثل رصد المفردات الدالة على حقل الطبيعة:

القصيدة	حقل الطبيعة
حبيبي	بحيرات، غابة، فجر، شجر، سواقي، برق، جبال، شمس، ماء، رياح
امرأة للرّياح كلّها	صحراء، بحر، رياح، موجة، زبدٌ، نباتات، أحجار، أرض
أنثى الفداحة	شجرة، أنهار، أعاصير، شطآن، نجوم، حقول، هواء، وردًا، كواكب
لك	غابات، وردة، ثلج، عاصفة، موجة، واحة، غيمة، العشُب، حطب الدوالي، شجر، منعطفات، ثمار
عناق	واحاتك، حفيف، النار، الفصول، الرياح، انثناءات، تضاريس، ضوء شقوق، المعدن، الغابات، فجر، أحجار، الرياح، الماء، المطر طقوس ،البحر، الموجه، أعماق، ليل، صحراء، شوك.
امرأة	الغابة، عشب، تراب، حديقة، قمر، نجمة، موجة، وردة، المياه، نخلة رمال، نهر، هواء.

[1]– الديوان: ص 62.

بوح	المياه، زبد، الليل، الوردة، دهرًا، أنهارٌ
جنون الحواس	أرض، سماء، شمس، هضاب، ضوء، غابة، الرياح، بحيرة، صحراء مطر، غبار، طقس، الورد، البراري، أشجار، سيول، واحات، كثبان الخيام، حقول، الطبيعة، عواصف، رعود، زلازل، براكين، فيضانات ثلوج، النّخل، سهول، بساتين، هواء، أفق، غصون، ضباب، غيم تراب، عشب، سفوح، نهر، أحجار.

نلاحظ من خلال دراستنا لهذا الحقل، أنّه أبرز لنا فوائد كثيرة و أهمها ميل الشّاعر الكبير نحو الطبيعة وعناصرها، ويوضح لنا اتجاهه الرومنسي، فاشتمل هذا الديوان على (123) كلمة دالة على عناصر الطبيعة فهي ميزة من ميزات النّصوص الرومانسيّة لأنّ الأدب الرومنسي هو أدب استند على العاطفة و الخيال و التعبير الوجداني و الفرار من الواقع، فاعتمد " ميلود حكيم" على ما تخزنه أحاسيسه وعواطفه واندفاعه إلى الطبيعة في شعره بكل ما تحتويه من معاني، ليدفن همومه وأحزانه فيها، وليتغنى بجمالها الخلاب فهو يكتب ما يجيش بنفسه من خواطر، فيثور وينفجر هذا القلب حزنًا و ألماً و ضياعًا كما نجده متشائمًا في أغلب قصائده . حيث أنّ أكثر عناصر الطبيعة ظهورا في الديوان لفظة " البحر" التّي تكررت بين العديد من القصائد، وكان طغيانها في قصيدة " جنون الحواس" حيث تكررت (17) مرة مع تكرار مكوّناته وعناصر بين القصائد(موجة، شطآن المرجان، رمال، أعماق...). ولفظة البحر وعناصره تعكس لنا علاقة الشّاعر بهما لأنّهما يعبران عن الامتداد والمجهول، الهدوء والهيجان، الضياع و التّغيّر، مثل حبيبته التّي تتغيّر من حالة لأخرى، فتغرس فيه الألم و الوجع فيقول الشّاعر:

امتداد البحر ما أوسعه، وكعرض السماوات و الأرض ملكنا

أنفذ إلينا أيّها الْصيف الآتي من البحر

فللبحر (...)

هكذا يا حبيبتي يجرحني نشيد البحر

يجرحني ما نسيت في البحر منّي ومنك، هذا البحر الذّي علمني الحب[1].

لقد وظف الشّاعر عناصر الطبيعة و اتّحد معها هو وحبيبته، والهدف من وراء ذلك هو تفجيره للغة الشعريّة التّي ألبسها حلّة فنّية جماليّة وربط ما هو حسي وجداني بما هو مادي طبيعي.

ب): حقل الحب:

عبّر الشاعر في ديوانه عن الحب والشّوق و الهيام بالحبيبة التّي غدرته وتركت من ورائها عاشقا مجروحا متألما، فكان توظيفه لهذا الحقل متكررا بين القصائد وهذا ما سنحصيه:

1- قصيدة حبيبي ⟵ حبيبي(15)،الشّوق (02)،غزل، الحب، الحُلوة، اللّهفة.

2- قصيدة امرأة للريّاح كلّها ⟵ حنان، الحب، الوحشة.

3- قصيدة أنثى الفداحة ⟵ فرح، شموع (02)، شمعة، حنين.

4- قصيدة لك ⟵ الشّوق، حياة، جميلة، ورد (02)، هدوء، ابتهاج، رقة.

5- قصيدة عناق ⟵ الدافئ، قبلة، شهوة، هذيان، جميل، هيام.

6- قصيدة امرأة ⟵ شوقها، حنين، نبضها، جميل، وردة، سهوها.

[1]- الديوان: ص 57.

7- قصيدة بوح ←——— تسهر، الهوى، ضمّني (3)، ضحكي، حليّ، وحشتي الرغبة، الوردة، سهوي، نبضي، أحلام، العاشق.

8- قصيدة جنون الحواس ←——— العشق(8)، الحب، الوحشة(10)، الشوق (13) ضمني (5)، الهوى، حلو، قلب، أحبك، نبض، حبيبتي (2)، جميل، محبة، الوردة، دافئ حنين، الرقة، المن، السلوان.

ومن خلال إحصائنا لعدد الألفاظ الدالة على الحب نجدها تكررت (114) مرّة بين قصائد الديوان، لقد عاش الشاعر من خلال هذه القصائد تجربة الحب وعانى منه كما يعاني منه أغلب الأفراد، ولكن بنوع من الفقدان للحبيبة والآلام الممتدة والمتواصلة ، وهو ما جعل نفسه متوترة لأنّها طالما أضجرتها ليالي الوجع وصدمات الغرام، فالشّاعر أحبّ رفيقة طفولته وتغنى بعشقه لها ويأسه لفراقها حيث يقول في هذا الصّدد لحبيبته:

بأيّ حليب منغول في حياض الطفولة أسبيك [1].

هكذا تأتين أيّتها الطفولة التّي لا تنتهي [2].

فالشاعر في هذه الأبيات يتمنى لو أن الطفولة ترجع بحبها، ويتساءل بأي حبّ في طفولتي أسقيك و آويك به حتّى تحيا مشاعرك من جديد بكلّ حب وشوق مثل ذكريات الطفولة التّي مازالت ولم تَنِتهِ من شدّة التّفكير بها، فامتلأت حياته بالحزن والكآبة و بالشّوق والحنين إلى ذلك الماضي الذّي امتلأ بذكرى جميلة لم يستطع نسيانها كما صورّها في قصيدة " جنون الحواس":

كرسيّ الحديقة يذكر حنوّ ذاتين تحترقان

---

[1]- الديوان: ص 89.

[2]- الديوان: ص 56.

شجرة ظللتنا، وزاد نتقاسم فيه هباء العمر... [1].

فأصبحت ذكرى حبه تسيطر على حياته ، فلا تغادر خياله، ولا يستطيع إلى نسيانها سبيلا، فالحبّ عند "ميلود حكيم" هو كمال الرّوح و نبض الحياة، بل إنّه نغمة جميلة تطرب النّفس، فالشّاعر يستحضر هذا الحب كي يغمره بشوقه وحنينه ويفيض عليه ثم يقيده و يحجزه في نفسه ليدرك به سعادته.

ج): حقل الحزن و الألم:

للحزن والتشاؤم مساحة شاسعة في ديوان"امرأة للرياح كلّها"، ولا عجب في ذلك كونه شاعرا رومانسيا، انطوى على طفولته التّي تشحن صفاء و نقاء ، وأقفر من واقعه الذّي شُحنَ غدرا وخيانة مثلما فعلت به حبيبته، ويتجسد حقل الحزن في الديوان عبر القصائد فيما يأتي:

جدول رقم (9) يمثل رصد المفردات الدالة على حقل الحزن والألم :

القصيدة	حقل الحزن و الألم
حبيبي	تبكي، حرقة، الدمع، حزن، موت، نازف
امرأة للرياح كلّها	الوجع، جراح، دموع، نازف، فراغ، يأس
أنثى الفداحة	كسور، جروح، دم، جراح، مريب، مؤلمة، صمت، خيبة
لك	قلق، عتمة، موت، وحيدة، خوف، نزيف، ريبة، جوع، بكاء، عزلة
عناق	وحشة، هذيان، أقاصي، خراب، تعب، نأسر، النازف

[1]– الديوان: ص 115.

امرأة	حزن، خوف، الوحشة، رحيل، صمت، هواجس، غربة
بوح	منفى، تسهر، سهو، نداءاتي، لا أملك
جنون الحواس	وحدي (16)، وحشة (10)، يجرحني (4)، سكون (7)، يتمزق (5)

إنّ صورة الحزن قد تكررت في ديواننا الشّعري (91) مرّة، قدم لنا الشاعر لمسات حزينة مؤثرة ارتبطت بمستويين رئيسيين يرجعان إلى أسباب وظروف عاشها الشاعر:

⟵ **المستوى الأوّل: مستوى الأنا (ذات الشّاعر):** ويعود إلى نفسيته المستعدة للحزن و الألم، وقلبه المريض النّازف والمتألّم من ذكريات الماضي ، فتكثر ملامح الحزن حتى تكاد تطغى على الديوان الشّعري، فتهيمن عليه زفرات الحرمان الحسرة، فتأتي الرغبة في الخمود والاستماع لهمسات الموت بعد المعاناة الشّديدة من وجع الحب والشّوق الذّي جعله ينزف حسرة وحرقة وشوقًا إليها فيقول:

أقصد توغلت في مساماتي، ثمّ قطعت شراييني

وذهبت ... ها أنا أنزف و أموت ... [1].

فحزن الشّاعر يدخله أحيانا في جوّ جدّ كئيب ومرير وصمتٍ طويلٍ حتّى يعجز عن قول ما في داخله فيقول في قصيدة " جنون الحواس":

لا أستطيع قول شيء، أنا فارغ كغرفة فندق مهجورة، ككرسي حديقة فارغ... [2].

هكذا إذن تتضح حيرة مزاج الشّاعر، فالشّاعر يعيش غربة غراميّة نفسيّة وليس غربة المكان.

---

[1]– الديوان: ص 131.

[2]– الديوان: ص 127.

المستوى الثّاني: مستوى الآخر (الهو): ويتمثّل في فقدان و حرمان حبيبته ووحدته في الحياة دون أي صديق أو رفيق يواسيه في فراق حبيبته التّي يتذكرها في كل صغيرة وكبيرة في ملئها لأوقاته يتذكر مكانها و مقعدها وصورتها، وعطرها وحركاتها ،عيونها ... إلخ وهذا من خلال قوله:

وحدي أضمّ الفراغ إليّ

وحدي أملأ المقاعد كلّها، و أفكر في لحظة عبرتنا...

وحدي أرتب من جديد خطانا، و أجري كي لا يضيع المكان...

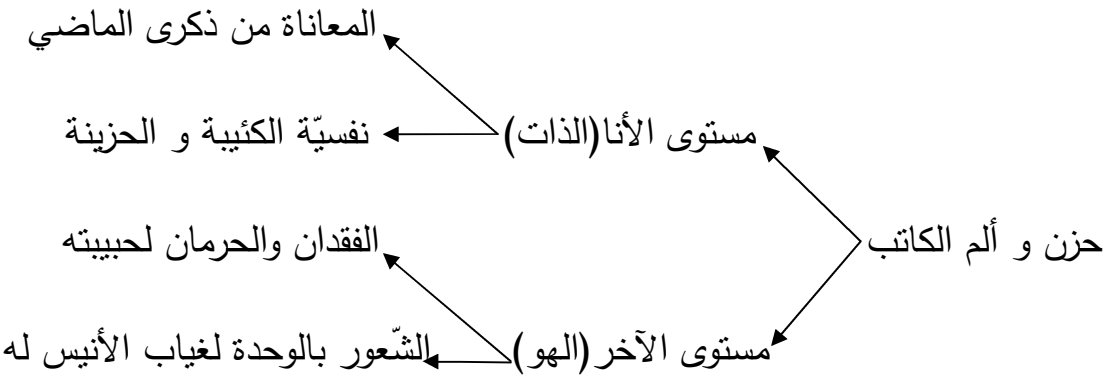
وحدي أميل على ظل يهرب مني و أرجوه أن يبقى قليلا...

وحدي أرى في العشب سهوك، وأقول (...) ها عطرها يذبح الصّمت

ها خفقها يجترح البوح، ها قمتها تتمدد في دلال الشّوق، ها عيونهَا

تعلق في الأشجار فرحها، ها تخط في يدي تضاريس الرؤى (...)[1].

ويمكن التمثيل لحقل الحزن و الألم بالشّكل الآتي:



[1]– الديوان: ص 110.

هكذا كان حقل الألم و الحزن يسكن حياة الشاعر بمأساته، فالحزن لا يفارقه في معظم أبياته الشّعرية بتلك التعابير الصارخة و المعبرة عن إنسان محبّ معذبّ، فَقَدَ من يهواها فؤاده وفقد معها لذة الحياة و الحب.

د): حقل الحيوان:

أعجب الشاعر بالحيوانات من خلال تنوع أسمائها في شعره وهذا ما سندرجه في هذا الجدول:

جدول رقم (10) يمثل رصد المفردات الدالة على حقل الحيوان :

مهرة	البقر	النحلة(04)	الخيول(06)	ظبية	غزال(12)	نوارس(03)
بومة	خراف	حجل	بنات آوى	السديم	السلاحف	عصافير(08)
حمام	القطط	الذئاب(03)	السمك(03)	النّمل	الضفادع	فراشات(05)

نلاحظ من خلال هذا الجدول أنّ عالم الحيوان هو حقل من الحقول التّي استقى منها الشاعر عديد الدّلالات، منها ما هو للجمال ومنها ما هو للافتراس(متوحشة) وبعضها للهجرة والرّحيل، فكان إحصاء هذا النّوع في"56" كلمة دالة على مختلف الحيوانات وكانت الغاية من وراء الاستعانة بأسماء الحيوانات ؛لأنّه يرى فيها رفيقا يقاسمه ويشاركه معاناته ،كما وجد فيها مختلف الصفات التّي تتصف بها حبيبته سواء في جمالها أو في غدرها أو في رحيلها حيث يقول عن نظرته للحيوان في قصيدة " جنون الحواس":

حيوانات كانت تسكنني و تقاسمني أسري[1].

[1]– الديوان: ص 77.

وظف الشّاعر عديد الأسماء الدّالة على حقل الحيوانات، فكان توظيفها تارة بمعناها الحقيقي وتارة أخرى بمعناها المجازي، فجعل منها مرجعًا لكثير من ميزات وصفات الإنسان و بالأخص " حبيبته" نذكر منها ما يلي:

المجموعة الدّلاليّة ⟵1) صفات الجمال، 2) والتّحول و تغيّر من مكان لآخر (الهجرة و الرحيل)، 3) الغدر و الهتك (الوحشية)، 4): اللَسْعُ بين الداء و الشفاء.

1): صفات الجمال:

فنجد أكثر الدلالات تداولا هي الدلالات التّي توحي بالجمال ومنها الغزالة التي تكررت (11) مرّة وهذا ما نجده في الأبيات الآتية:

الغزالة أنت عندما تنسين خلاخلك عند ساعدي

الغزالة أنت عندما تغيبين شجنا وبحة وثنية

الغزالة أنت، والذّي يسحب إيقاعك من شراشف المخمل المنسوج بشهوتك(...)

الغزالة أنت[1].

فالشاعر من خلال هذه الأبيات نجده يشبه الحبيبة التّي يعشقها ويهواها بالغزالة في صفاتها وحركاتها وجمالها، كما يشبهها كذلك " بالخيول" التّي تكررت "06" مرات وفي هذا الصدد يقول:

شعرك المنثور كخيول سوداء في البراري[2].

لقد شبه الشّاعر شعر المرأة بالخيول السوداء، فجمال المرأة بالنّسبة لحبيبته لا يماثلها أحد فيه، سواءً في عينيها أو في شعرها وحتّى في قوّتها.

---

[1]– الديوان: ص 82، 83.

[2]– الديوان: ص 106.

2): دلالة التّحوّل و التّغير (الهجرة و الرّحيل):

تكررت أسماء الحيوانات الدّالة على الهجرة و الرّحيل وعدم الثبات في مكان واحد ومن بين أهم هذه الأسماء نجد " العصافير "، التّي ترمز إلى الهجرة من مكان إلى آخر فالشّاعر" ميلود حكيم" استعان بهذه الأسماء، لأنّها تماثل صفات حبيبته التّي هاجرته ورحلت عنه والتّي تتلون من حال إلى حال أخرى وفي هذا الموقف يقول:

تكتشفين كم هي أليفة هذه المنعطفات

والتّي تَحصين فيها تحولات مسامتك (...)

تنظرين في المرآة بتوجّس مريب

وبين الصورة و الصورة تمسكين

خدوش هجراتك[1].

من خلال التّحولات التّي تشهدها هذه المرأة، إلاّ أنّها تكتشف مع مرور الزمن كم هي أليفة نفسها، ثم تُحْصِيْ من جراء هجرتها وخيانتها وتركها لحبيبها عاشقا متألما و نازفا من هذا الحب الذّي لم يصمد معه ، سوى الوجع و التيهان في شهواتها و ملذاتها.

مثل العصافير التّي تهاجر وترحل وتحصد من وراء رحلتها الألم و الشقاء، وكان ذلك من وراء البحث عن ملذاتها في الحياة من طعام و استقرار حيث يشبه حبيبته بتلك العصافير فيقول في قصيدة " جنون الحواس":

عصافير هاجرت وعادت، وهاجرت وعادت[2].

---

[1]– الديوان: ص 27– 28.

[2]– الديوان: ص 87.

3):دلالة الغدر و الهتك (الوحشيّة):

على الرّغم من الحبّ الكبير الذّي يكنّه الحبيب لعشيقته وحبيبته، إلاّ أنّها كانت تماثله بنفس المشاعر في البداية وبغرورها وطمعها وإتباع ملذاتها، كان سّبيل اتجاهه هو غدرْ وهتكْ ذلك القلب العاشق بكلّ وحشية لا رحمة في ذلك، وبهذا قام بتشبيهها بالذّئاب في كلّ تصرفاتها قال في ذلك:

بعد العواء الأليف لذئاب كانت تنهب

برارينا بوحشية الهتك[1]

لم يجد الشاعر من كلام حبيبته، إلاّ الكلام الجريح كمثل عواء الذّئاب فكانت كلماتها تتلفظ بها بطريقة وحشيّة تنهب وتهتك بها قلبه و مشاعره وفؤاده العاشق لها فتنزفه حرقةً و ألمًا ووجعًا كبيرا لا شفاء له.

4) دلالة اللَّسْع بين الدّاءِ و الشّفاءْ:

لقد كانت دلالة اللّسع في الديوان طاغية بشكل ملفت للانتباه فاللّسع في أبيات الديوان ربطه الشاعر" بالنّحلة"، فهذه الأخيرة تلسع وفي لسعها شفاء، أمّا من خلال توظيفه لها في أبياته كانت دلالة على الدّاء والمرض والوجع، ونسج هذه التّصورات على حبيبته التّي شكلت من الحب لسعات الدّاء لا شفاء فيه، وهذا ما يوضحه في قوله:

خارج جنوح العناصر

إلى حيث لا شفاء من لسعة الحبّ[2].

ويقول أيضا في قصيدة " بوح"

---

[1]– الديوان: ص 74.

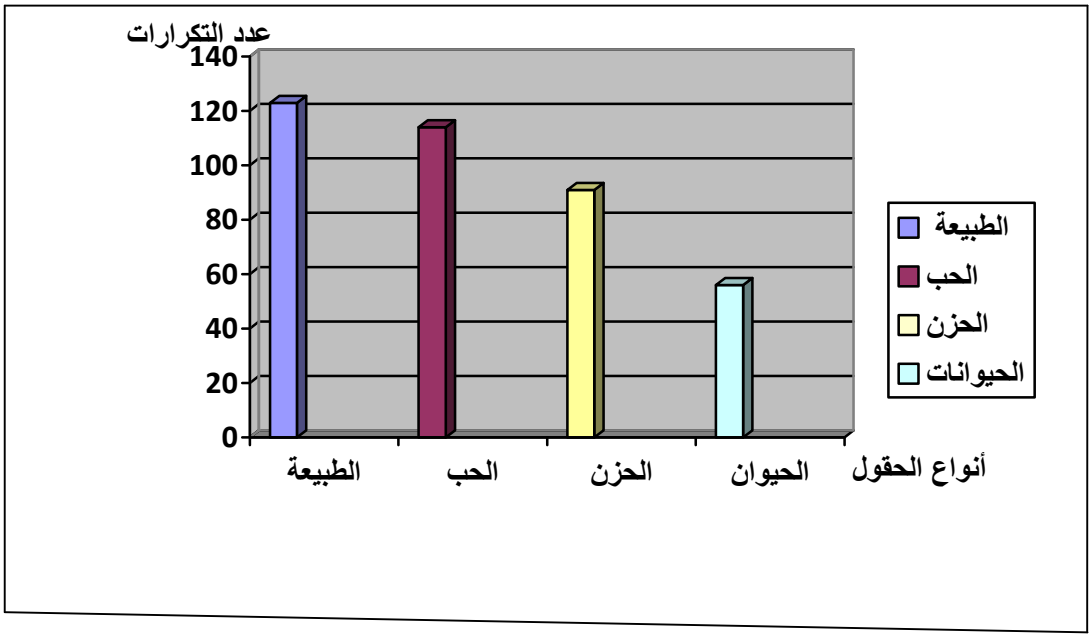
[2]– الديوان: ص 25.

تلفح النّحلة في نومي

فيأتي العسل الكامن دهرا من نداءاتي[1].

يصور لنا صورة حبيبته من خلال تشبيهها بالنّحلة، فتأتي حبيبته في نومه ومَنَامِهِ من جراء نداءاته وآلامه، هذه النّداءات التّي تجسّدت من خلال التّوجع و الشّوق والعشق الممتد و المتواصل لحبيبته.

وبعد هذه الجولة داخل الحقول الدّلاليّة، سنقوم بحصرها في هذه الأعمدة البيانيّة التّي توضح لنا تلك التذبذبات و التغيّرات للحقول عبر ديواننا الشّعري:



نلاحظ من خلال هذه الأعمدة البيانيّة ، أنّ حقل الطبيعة قد طغى بشكل بارز على باقي الحقول الأخرى ، فالشّاعر استعان بالطبيعة الجامدة و أراد استنطاقها حتّى تشاركه همومه و أحزانه في حبّه المستحيل، ثم يليها حقل الحب الذّي كان سببا في نسج هذه الأبيات ومنه تجسّد حقل الحزن و الألم، أمّا حقل الحيوان فاكتسب أقل نسبة لأنّه أشتق منه عديد الدّلالات المشابهة لصفات حبيبته.

[1]– الديوان: ص 50.

2) أهم الانزياحات الدّلاليّة:

تظهر لنا جماليات النّصوص الأدبيّة من خلال الزّخرفة الفنّية التّي تلبس النّص نسيجا من الرونق والجمال، ومثال ذلك ما نجده في التّضادات و التّشبيهات و الاستعارات بمختلف أنواعها، ومنه يتم الغوص في أعماق هذه المفاهيم و البحث في كل واحد منها على حدى.

أ: التضاد:

إنّ ما يمّيز لغتنا الشعرية شحنها بالمفردات والكلمات ذات الدّلالات المتنوعة فيستخدمها المبدع استخداما متميّزا، وهذه المفردات تحكمها علاقات تشرق من خلالها لتعطينا معاني مختلفة، ومن بين هذه العلاقات نجد التّضاد الذّي يعني أنّ كلا اللفظين متقابلان متضادان، وهذا ما نجده في قول " جاك موشلر": « يعتبر اللفظان ضدّان إن كانا يتقابلان: صغير/ كبير، جميل/ قبيح»[1]. وعرّف كذلك « بأنّه نوع الاشتراك (..) وهو إيقاع اللّفظ الواحد على معنيين متناقضين، وإذ لم تصح فيه الحجة ولم ينهض به الدّليل كان عبثا»[2].

وبتوضيح أكثر:« التّضاد أساسه التّجاذب بين دلالتين، هذا التّجاذب يتطلب من المتلقي إعمال الذهن واستدعاء الدّلالات الغائبة، لأنّ الضّد يستدعي الضّد، والضّد يظهر حسنه الضد »[3].

ومن خلال هذا التعريف يتضح لنا أنّ التّجاذب بين الدلالتين للفظين تأثير كبير في إظهار حسنه وجماله بيد أن هناك وجهات نظر أخرى تحدد لنا أقسام التّضاد ومنها

---

[1]– جاك موشلر، آن ريبول: القاموس الموسوعي للتداولية، تر/ مجموعة من الأساتذة و الباحثين من الجامعات التونسية، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس (د.ط)، 2010، ص 564.

[2]– مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب، دار الكتب العلمية، ج1، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص 156.

[3]– عيد محمد شبايك: القلب عند البلاغيين و النحاة العرب، دار حراء، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص 22.

قوله: « تنتمي الألفاظ المتضادة إلى فئة واحدة، ولكنّها تتعارض دِلاَلَة، إذ تتعارض على أنواع: فقد يكون التّعارض تامًا أو جزئيا»[1].

هذا ما يبرهنه القول الآتي: « التّضاد هو نوع من المشترك ويقع على شيئين ضدّين وعلى مختلفين غير ضدين»[2].إنّ تحليلنا لهذا القول يتضح أنّه من الضّروري التّفريق بين النوع الأوذل وهو التّضاد النّاقص، الجزئي، السالب أمّا النّوع الثّاني فهو التّضاد الكلّي، التّام، الإيجابي مثل: (كتب/لم يكتب) فمن مظاهر التّضاد التّي اعتمد عليها الكاتب في ديوانه نجد قوله:

تطاردنا المتاهة. تغيبين لتحضري، تبتعدين لتكوني

أكثر قربا ... تنامين لأصحو مكللا بأحلامك وبأنفاسك المتواصلة[3].

يظهر لنا التّضاد بوضوح تام بين الفعلين (تغيبين/تحضري) وبين(تبتعدين/ أكثر قربا) وبين (تنامين/ أصحو) فالشاعر يصور لنا حالته النّفسية الكئيبة واليائسة التّي يعاني من جرائها في أحلام المتاهة، فغياب الحبيبة في واقعه يتم حضورها في أحلامه وتكون أكثر قربا منه، فمن خلال تعمقنا في ديوان " امرأة للرياح كلّها" وجدنا العديد من التّضادات تشترك في التّعبير عن التّوتّر الدّاخلي والخارجي للشّاعر وهذا ما يؤكده " عبد الحميد هيمة" في قوله: « يكون الأثر النّفسي لأحد طرفي الصورة

---

[1]– منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، (د.ب)، (ط1)، 2002، ص 103.

[2]– محمد الديداوي: الترجمة و التعريب بين اللغة البيانية واللغة الحاسوبية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، (ط1)، 2002، ص 45.

[3]– الديوان : ص 96.

مناقضا لأثر الطرف الآخر، وهذا التناقض من أهم العناصر المولدة لديناميكية الصورة»[1].

وفي هذا الصدد يقول الشاعر في قصيدة " عناق"

أجمعك في نأمة التوجس

وأبسطك بحداد الغابات

لا تعرفين أوّلك من آخرك [2].

لقد عبّر الشّاعر في ديوانه بمختلف أنواع التّضاد منها الإيجابي و السلبي، حيث تم إحصاؤها في (99) مفردة دالة على التّضاد من أمثلة ذلك:(مغلق/ مفتوح، قريبة /بعيدة ليل / نهار، انتحار / لا انتحار، أموت / لا أموت، ولد / لم يولد).

ب- الاستعارة:

تعدّ الاستعارة من أهم المواضيع التّي شغلت اهتمام المفكرين، البلاغيين و النقاد فقد كانت محطة للأنظار في جميع التفرّعات و التّخصصات، باعتبارها خاصيّة جوهريّة ساهمت في تطور أنساقنا الفكريّة التصويريّة، وهي إحدى الركائز الأساسيّة التّي يرتكز عليها النّص الشّعري.

تغدو الاستعارة بمكانتها ورونقها وتعريفاتها لدى الكثير من البلاغيين و المفكرين الذين تنوعت وجهات نظرهم فيها، على أنّها معرفة إبداعيّة وفنّية منحرفة من اللغة العادية وهذا ما يؤكده " جون ستروك" في قوله:« هي تلك الحيل الكلاميّة التّي تتحول بها اللغة

---

[1]- عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، شعر الشباب نموذجا- دار هومة، (د ب)، (ط 1)، 1998، ص 14.

[2]- الديوان : ص 42، 43.

إلى اللّغة الشّعريّة» [1]. وهذا ما يؤكده لنا هذا التعريف« هي انحراف عن الاستخدام العادي للغة، سواء كان ذلك عن طريق استعمال الكلمة في غير ما وضعت له، أو إسنادها إلى مالا ينبغي أن تستند إليه في النّظام المألوف للّغة، وهذا بالذات هو محور التحليل الدّلالي للغة الشّعر»[2]. وقال: « يقال عن الشّعر إنّه استعارة دائمة معممة»[3]. إنّ المغزى من هذه التّعاريف : هي أنّ الاستعارة عبارة عن تجاوز وانحراف للتّعابير المألوفة إلى التّعابير البليغة بإيحاءاتها والمزخرفة بألوان عديدة، ونستشف ذلك من خلال البحث في اللّغة الشّعرية المشبعة بالجمال والبهاء في ثنايا أسلوبها و تعابيرها.

ولتشكيل صورة واضحة أكثر« فالاستعارة تعّدُ مثالاً واضحًا لتعدد المعاني إذا إنّ الكلمة تعطي لاستخدامها معنيين أو أكثر»[4].

فمن خلالها تتنوّع وتتعدّد الدّلالات فتسبح في كلّ أنحاء النّصوص الشّعرية لأنّ اللغة مشحونة بأفكار و معاني كثيرة، فكل لفظة تشمل على مَعنيين أو أكثر من خلال النّظر إلى سياقها الذّي وضعت فيه، معبرًا عن ذلك بكل حقيقة وهذا ما نجده في هذا القول:« أنّ لفظ الاستعارة صريح، ودلالتها على ما تدل عليه من حقيقة»[5].

---

[1]– جون ستروك: البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا: تر/ محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، (د، ط)، 1978، ص 99.

[2]– صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، مصر، (ط1)، 1998، ص 248.

[3]– صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 248.

[4]– يوسف أبو العدوس: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية و الجمالية، الأهلية للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، (ط1)، 1998، ص 222.

[5]– ابي منصور عبد المالك بن محمد بن اسماعيل الثعالبي النسابوري: الكناية و التعريض، دار قباء لطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، مصر، (د. ط)، 1998، ص 42.

و البعض الآخر يقسم الاستعارة إلى نوعين أولهما التّخييليّة وثانيهما المكنيّة وهذا ما يبرهنه هذا التّعريف:« الاستعارة ليست بتحقيقية، وهي التخييلية و المكنية»[1].

فعند تتبعنا خطوات الصورة الاستعاريّة في شعر" ميلود حكيم" ألفيناها قائمة على التّغيّر ويرجع ذلك إلى بحثه عن الحياة في صورة جديدة، لا يريد التّشبث بماضيه و أحزانه التّي مرّ بها لفقدان حبيبته وهذا ما نجده متجسدا في قصيدة " أنثى الفداحة" فيقول الشّاعر عن هذه المرأة التّي تتبع ملذات الدّنيا تاركة إياه في معاناة:

منتظرا أن ترن الصّدفة

التّي تعوي داخلها كلّ الشطآن[2].

فنوع هذه الاستعارة "مكنية" حيث صرح "بالمشبه"وهي الصدفة وحذف "المشبه به" المتمثل في معاناة الشاعر أي العاشق بصورة أوضح، إلاّ أنّه قد أبقى على"لازمة من لوازمها" وهي (الفعل ترّن، تعوي) وهذين الفعلين يدلان على ارتفاع الصوت من جراء الألم و الحزن والغدر، فالشاعر بقي منتظرًا أن تحّل عليه صدفة من الصدف التّي تبشره بعودة حبيبته وبقائها معه، فمنح الأشياء الجامدة صورة من النّشاط والحيوية والحركة الكثيفة، فكيف للصدف و الشطآن أن تحدث كل هذه الحركة، وهذه سمة من سمات الشّعر الرومانسي، ويقول كذلك:

غربة النّخلة عن رمالها
غربة نهر عن هواه
ولا ترى إلّا نداء الأماكن[3].

---

[1]– محمد بركات حمدي أبو علي: بحوث ومقالات في البيان و النقد الأدبي، دار البشير للنشر للتوزيع، عمان، الأردن، (د، ط)، 1988، ص 171.

[2]– الديوان : ص 30.

[3]– الديوان : ص 46.

يحاول الشّاعر في هذه الأبيات أن يمنحها نوعًا من الحيويّة حتّى تشاركه همومه فصورها بصورة حركيّة متدفقة من أعماق نفسه، فتخطى الواقع وانحرف عنه، وقام بإحياء وبث الرّوح لما لا حياة له في إطار من الجماليّة، هذا ما نجده في البيت الأخير فصرح ب"المشبّه" "الأماكن" وحذف "المشبه به"، و متمثلة في "نفس الشّاعر و أبقى على "لازمه من لوازمه" وهو "النّداء" من آلام الفراق و الرحيل وترك الأماكن فارغة من ورائها وعلى نفس المنوال نجد الأبيات الأولى التّي هي عبارة عن " استعارة مكنية"، فصرح ب"المشبه": "النّخلة و النّهر" وحذف "المشبه به" هو "العاشق" و المشتاق للحبيبة و أبقى على "لازمة" وهي "الغربة" فكيف تستطيع النّخلة أن تعيش مغتربة عن رمالها، وكيف يصبح منظر النّهر وهو مغترب عن هواه، وكيف للحبيب أن يعيش مغتربًا عن حبيبته.

وفي الأخير نقول أنّ الشاعر كانت غايته من الاستعارة هي إيصال أفكاره للقارئ بأسلوب جمالي، فهو يستقطب الواقع بكلّ تفاصيله ويبصره بحدقة نفسه ويجسده بلمسات إبداعيّة خياليّة، ولا شكّ أنّ هذه الميزة متصلة دومًا بنفس الشّاعر، وهي التّي جعلته يكتشف خبايا النّفس وأسرار الطبيعة ما لم يستطع الآخرون إليه سبيلا.

أما الأثر النّفسي للاستعارة « أنّها تحدث في السامع متعة وتجلب له أنسا».[1] ومنه يتأثر ويتفاعل القارئ مع الكاتب فيشاركه في كل جزء من تعابيره ومشاعره.

[1]– محمد محمد عبد العليم دسوقي: موروثنا البلاغي و الأسلوبية الحديثة دراسة.. وموازنة، دار اليسر، القاهرة، مصر، (د، ط)، (د، ت)، ص 27.

الخاتمة

و في النّهاية نرصد أهم النّتائج منها:

1- استطاع الشّاعر "ميلود حكيم "بفضل جهده في تجريب و تغيير أنماط الشّعر أن يصبح متميزا بين معاصريه في تجاوز البناء التقليدي إلى بناء جديد في الشّعر الجزائري.

2- كان التّكرار ميزة أسلوبيّة لافتة في ديوان "امرأة للرّياح كلّها" فاستعان به بشكل بارز من أجل التّعبير عن عواطفه و أحاسيسه، فعمل على ترجمة حالة الشّاعر النّفسيّة الحزينة و المتأملّة.

3- نستطيع أن نستشف من ديواننا الشّعري "لميلود حكيم" أنّه نسجه بأفكار الشّاعر الرومانسي من خلال طغيان صور الطّبيعة، فمن خلالها شَخَّصَ الجماد و حدد مظاهره و أنواعه، فانطقه و بث الحياة فيه ليشاركه آلامه و وحدانيّته.

4- كشفت الجمل الفعليّة بأنماطها المتنوّعة ما عانى منه الشّاعر، فعبّرت هذه الأفعال عن الاستمرارية و التّغير من حال لآخر.

5- طغيان فكرة الغربة أي الفرار من الواقع في الدّيوان، من خلال ابتعاد و فصل الشّاعر عن واقعه المعيش، فلا يجد ملجأ يلتجأ إليه إلاّ الطّبيعة التّي ارتمى في أحضانها و إلى ذكريات طفولته التّي زودته بالعطف و الحنان الذّي فقده و لم يجد له أثرا في واقعه.

و في تقديري المتواضع أتمنى أن أكون قد قدمت إضافات جديدة، تكشف عن شخصيّة مبدع جزائري لم ينل حقّه من الدّراسة و البحث.

ملحق:

1 – حياة الشاعر ميلود حكيم

2 – أعماله الشعرية

3 – تعريف بالديوان

ملحق:

1- حياته:

ولد الشّاعر الجزائري "ميلود حكيم "في 17 سبتمبر 1970 بتلمسان حيث زاول دراسته الابتدائيّة و الثانويّة و الجامعية، ليتحصل على ليسانس في الأدب العربي ثم تحصل على الماجستير في الانثرولوجية برسالة عنوانها "الكرامة الصوفيّة". تولى التعليم الجامعي بولاية الشلف مدة قصيرة، قبل أن يلتحق سنة 2004 بمنصبه الجديد كمدير للثقافة بولاية تلمسان، حينما كان يحضر لشهادة دكتوراه بعنوان: "بنيات المتخيّل في الحكاية الصوفيّة" نشر كتاباته في الجرائد الوطنيّة و المجلات العربيّة.

2- أعماله الشّعريّة:

يحاول الدّكتور "ميلود حكيم" أن يتحايل على الوقت ليسرق منه بعض اللّحظات الهادئة ليرتوي من ينابيع الأدب، و ليبدع قصائده المتميّزة التّي ظهرت في مجموعاته:

- "جسد يكتب أنقاضه" مطبوعات الجاحظية 1996.
- "امرأة للرّياح كلّها" نشر رابطة كتاب الاختلاف 2000.
- "مدارج العتمة" و التّي نشرت سنة 2007.
- "تمهل أيّها الخراب" قيد الطبع.

جرّب "ميلود حكيم" حظه مع الإنتاج الأدبي بإذاعة تلمسان الجهويّة فترة قصيرة منتصف التسعينيات، كما نشر عيّنة من كتاباته في صحف وطنيّة و مجلات عربيّة متخصصة و لقد بادر بترجمة عمل شعري للأديب الجزائري المشهور "محمد ديب" بعنوان: "فجر إسماعيل" صدر منذ ثلاث سنوات ضمن منشورات البرزخ.

كما ترجم كتاب "الطقوس و الطقوسيات المعاصرة" لمارتين سغالان [1].

---

[1]- بلقاسم عبد الله: مقالة ميلود حكيم... بين الأدب والإدارة، ديوان العرب، الاثنين "يوليو" 2011.

فلقد «اشتغل ميلود حكيم ضمن مناخات البحث و التّجريب و يحاول أن يمسك بالنّص الرّاحل في متاهات الكائن و الوجود، برهبة الدّهشة، و هشاشة الخطو يذهب في ما يسقط و لا يصل، فرحا بالهاوية و صديقا للكارثة»[1]. و هذا ما وجدناه بارزا في الدّيوان.

3- تعريف بالدّيوان:

يعتبر ديوان" ميلود حكيم" "امرأة للرياح كلها" نسيج هام في الشّعر الجزائري المعاصر برز بهدف تجربة مختلفة و متنوعة عن سابقتها، إنّه عمل شعري احتفى بأسلوب جديد في الكتابة، يتجاوز القصيدة الحرّة ليبني نمط نصّي مغايرا لمختلف أساليب الكتابة الإيقاعيّة حيث تشكل هذا الديوان من 139 صفحة، فتوزّعت على هذا العدد من الصفحات مجموعة من القصائد وصل عددها إلى ثمان قصائد، اختلفت في صفحاتها و في طبيعة بنائها بشكل عام، فكانت بمثابة مجموعة من التّجارب الشّعرية المترابطة نصيّا عبر رابط هام تمثّل في حقل "المرأة" و هو الحقل المهيمن على الدّيوان كما سنرى في عناوين قصائده: 1- حبيبي، 2- امرأة للرّياح كلّها ، 3- أنثى الفداحة 4- لك، 5- عناق، 6- امرأة ، 7- بوح، 8- جنون الحواس، و هذه القصيدة الأخيرة قد أخذت أكبر مساحة في الدّيوان فاستحوذت على نصفه، جاء بناؤها على نمط القصيدة النثريّة، فعبر بأسلوب طليق في هذه القصيدة و في جميع القصائد عن المرأة و الحبّ ومن خلالها أصبح يسبح في عالم مليء بالألم و الحزن و الشّوق لتلك الحبيبة التّي غدرت به و تركته، و غادر معها حبها.

[1]- ميلود حكيم ، غلاف ديوان، "امرأة للرياح كلها".

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر:

1.ميلود حكيم: ديوان: امرأة للريّاح كلها – شعر–، منشورات الإختلاف، الجزائر، (ط 1)، 2000.

ثانيا: المراجع:

أ–المراجع باللغة العربية:

2.إبراهيم جابر علي: المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، العلم و الإيمان لنشر وتوزيع، (د، ب) ط1، 2009.

3.إبراهيم مصطفى: إحياء النّحو، (د. د.ن)، القاهرة، مصر، (ط2)، 1992.

4.أحمد الشايب: الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية ،القاهرة، مصر، (ط 13)، 1999.

5.أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث، دار الغريب للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر، (د. ط)، (د. ت).

6.أحمد عزوز: أصول تراثية في نظرية الحقول الدّلالية، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، (د. ط)، 2002.

7.أحمد مختار عمر ومحمد حماسة عبد اللطيف:النحو الأساسي، منشورات دار السلاسل، الكويت، (ط4)، 1994.

8.أبي بكر محمد بن سهل السّراج النحوي البغدادي: الأصول في النحو، مؤسسة الرسالة، للطباعة و النشر، ج1، بيروت، لبنان، (ط3)، 1996.

9. جلال الدين السيوطي: الأشباه و النظائر في النحو، دار الكتب العلمية (م1، ج2)، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د، ت).

.10

جميل حمداوي: اتجاهات الأسلوبية، دار الألوكة للنشر والتوزيع، (د ب)، (ط 1)، 2015 م.

11. جميل علوان مقراض: البنية السردية في شعر إمرؤ القيس، دار غيداء للنشر و التوزيع عمان، الأردن، (ط1)2012م.

12. جيهان السادات: أثر الإنجليزي في النقاد الرومانسيين في مصر، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د ط)، 1992.
13. عبد الحميد مصطفى السيد: المغني في علم الصرف، دار صفاء للنشر و التوزيع ، عمان، الأردن، (ط1)، 1998.
14. عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، شعر الشباب نموذجا– دار هومة، (د ب)، (ط 1)، 1998.
15. خضر أبو العينين: أساسيات علم العروض و القافية، دار أسامة، عمان، الأردن، (ط 1)، 2010.
16. ابن الخطيب التَبريزُي: كتاب الكافي في العروض و القوافي، المكتبة العصرية صيدا، لبنان، (د ط)، 2004.
17. رحاب شاهر محمد الحوامدة: الصرف الميسر، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (ط1)، 2010.
18. عبد الرحمان تبرماسين: العروض و إيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر، (ط1)، 2003.
19. عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر، (ط 1)، 2003.
20. عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب، دار العربية للكتاب ،تونس، (ط3)،(د.ت).
21. عبد السلام هارون: الأساليب الإنشائية في النحو، مكتبة الخانكى، القاهرة، مصر، (ط 5)، 2001.
22. سليمان فياض: استخدامات الحروف العربية، (معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا،كتابيا)، دار المريخ، الرياض، المملكة العربية السعودية، (د. ط)، 1998.
23. سليمان فياض: النحو العصري، مركز الأهرام للنشر و التوزيع، (ج1)، (د. ب) (ط، 1). 1995.
24. شعبان عوض العبيدي: الرائد في علم الصرف، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا، (ط، 1)، 2008.

25. شكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم للطباعة و النشر، الرياض، سعودية، (ط 1)، 1982.
26. صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، مصر، (ط1)، 1998 م.
27. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، مصر، (ط1)، 1998.
28. طارق البكرى: الأسلوبية عند ميشال ريفاتير، مقال منشور في ديوان العرب، مسألة علوم اللغة العربية ،بيروت لبنان.
29. عباس حسن: خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د، ب)، (د، ط)، 1998.
30. عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (د. ط)، (د. ت).
31. عبده الراجحي: في التطبيق النحوي و الصرفي، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، مصر، (د. ط)، 1992.
32. عدنان حقي: المفصل في العروض و القافية وفنون الشعر، دار الرّشيد، بيروت، لبنان، (ط1)، 1987.
33. عبد العزيز عتيق :علم العروض و القافية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت).
34. عشتار داود: الأسلوبية الشعرية، قراءة في شعر محمود حسن إسماعيل، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (ط 1)، 2007.
35. علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، دار الفارس لنشر و التوزيع، بيروت، لبنان، (ط 1)،2006.
36. علي الجارم ومصطفى أمين: النحو الواضح في قواعد اللغة العربية، دار المعارف للنشر و التوزيع، (ج1)، النيل، القاهرة، (د ط)، (د،ت).

37. علي بهاء الدين بوخدود: المدخل الصرفي في تطبيق وتدريب في الصرف العربي، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع،بيروت، لبنان، (ط 1)، 1988.
38. عبد محمد شبايك: القلب عند البلاغيين و النحاة العرب، دار حراء، القاهرة، مصر، ط1، 1998.
39. فاضل عوّاد الجنابّي: المنقذ في علم العروض و القافية، دار قنديل، عمان، الأردن (ط 1)، 2009.
40. فايز عارف القرعان: في بلاغة الضمير و التكرار، دراسة في النص العذري، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن (ط 1)، 2010.
41. فهد ناصر عاشور: التكرار في شعر محمود درويش، دار الفارس لنشر و التوزيع، عمان، الأردن، (ط1)، 2004، ص 31.
42. عبد القادر عبد الجليل: علم الصرف الصوتي، دار الصفاء للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، (ط1)، 2010.
43. عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار الصفاء للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، (ط1)، 2009.
44. كريم حسين ناصح الخالدي: نظرية المعنى في الدراسات النحوية، دار الصفاء للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، (ط1)، 2006.
45. عبد الله أبو هيف: النّص و الأسلوبية بين النّظرية و التطبيق دراسة عَدْنَانْ بن ذريل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، (د. ط)، 2000 م.
46. عبد الله الغذامي: الخطيئة و التكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998م.
47. مجموعة من الكتاب الروس: المدخل إلى علم الأدب، تر: أحمد علي الهمداني، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (ط 1)، 2005.
48. محسن محمد معالي: الموسوعة الصرفية، مؤسسة حروس الدولية للنشر و التوزيع ،الإسكندرية، مصر، (ط1) 2010.

49. محمد إسحاق العناني: مدخل إلى الصوتيات، دار وائل للنشر و التوزيع، عمان، الأردن،(ط،1)، 2008.
50. محمد الديداوي: الترجمة و التعريب بين اللغة البيانية واللغة الحاسوبية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، (ط1)، 2002.
51. محمد بركات حمدي أبو علي: بحوث ومقالات في البيان و النقد الأدبي، دار البشير للنشر للتوزيع، عمان، الأردن، (د، ط)، 1988.
52. محمد بلوحي: الأسلوب بين التراث البلاغي العربي و الأسلوبية الحداثية: ناشر الموضوع مشتاق.
53. محمد بن يحي: السِمَاتُ الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، إربد، الأردن، (ط1)، 2011 م.
54. محمد صالح الضالع: الأسلوبية الصوتية، دار الغريب للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د، ت) .
55. محمد عبد الله جبر: الأسلوب و النّحو ، دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الأسلوبية ببعض الظاهرات النحوية، دار الدعوة للطبع و النشر و توزيع، الإسكندرية ،مصر،(ط1)، 1988.
56. محمد عبد المطلب: البلاغة و الأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر و لونجمان، بيروت، لبنان، (ط1)، 1994 م.
57. محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي، دار المعارف، النيل– القاهرة، (ط2)، 1995.
58. محمد عبد المنعم خفاجي (وآخرون): الأسلوبية.. و البيان العربي، دار المصرية اللبنانية القاهرة، مصر، (ط1)، 1992 م.
59. محمد عبدو فلفل: في التشكيل اللغوي للشعر- مقاربات في النظرية و التطبيق، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سورية، (ط 1)، 2013.
60. محمد علي السراج: اللباب في قواعد اللغة و آلات الأدب، دار الفكر، دمشق، سورية، (ط1)، 1982.

61. محمد محمد عبد العليم دسوقي: موروثنا البلاغي و الأسلوبية الحديثة دراسة.. وموازنة، دار اليسر، القاهرة، مصر، (د، ط)، (د، ت).
62. محمد مصطفى أبو شوارب: علم العروض وتطبيقاته، منهج تعليمي مبسط، دار الوفاء لدنيا، الإسكندرية، مصر، (ط1)، 2004م.
63. محمود إبراهيم الضبع: الأساس في النحو و الصرف موسوعة عملية عامة، مؤسسة الدولية، الإسكندرية، مصر، (د ط)، 2008.
64. محمود سليمان ياقوت: النحو التعليمي و التطبق في القرآن الكريم، مكتبة المنار الإسلامية، الكويت، (د. ط)، 2009.
65. محمود مطرجي: في الصرف وتطبيقاته، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (ط 1)، 2000م.
66. مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب، دار الكتب العلمية، ج1، بيروت، لبنان، ط1، 2000.
67. منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، (د.ب)، (ط1)، 2002.
68. منصور عبد أبي المالك بن محمد بن اسماعيل الثعالبي النيسابوري: الكناية و التعريض، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، مصر، (د. ط)، 1998.
69. منقور عبد الجليل: علم الدّلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق سورية، (د. ط)، 2001.
70. موسى سامح ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر وتوزيع ،اربد، الأردن، (ط1)، 2003 م.
71. موفق قاسم الخاتوني: دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالية في الخطاب الشعري الحديث– قراءة في شعر محمد صابر عبيد، دار نينوى لنشر و التوزيع، دمشق، سورية، (د.ط)، 2013.
72. يوسف الحمادى (وآخرون): القواعد الأساسية في النّحو و الصرف، الهئية العامة لشؤون المطابع الأميرية، (د ط)، 1994.

ب-المراجع المترجمة :

73. بيير جيرو: الأسلوبية، تر: منذر عبياشي، دار الحاسوب للطباعة و النشر، حلب، سورية ،(ط02)، 1994.

74. تودوروف: الأدب و الدّلالة، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب ،سوريا، (ط1)، 1996.

75. جاك موشلر، آن ريبول: القاموس الموسوعي للتداولية، تر/ مجموعة من الأساتذة و الباحثين من الجامعات التونسية، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس (د.ط)، 2010.

76. جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر والتوزيع، دار البيضاء، المغرب، (د. ط)، 1966 م.

77. جون ستروك: البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا: تر/ محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، (د، ط)، 1978.

78. فيلي ساندريس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر: خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، سوريا، (ط1)، 2003.

79. ليونارد جاكسون: بؤس البنيوية الأدب و النظرية البنيوية، تر: ثائر ديب، دار الفرقد، دمشق، سوريا، (ط 2)، 2008م.

80. ميكائيل ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد لحمداني، دار النجاح الجديدة، دار فلاماريون، باريس، فرنسا، (ط، 1)، 1971.

81. هنريش بليث: البلاغة و الأسلوبية – نحو نموذج سيميائي لتحليل النّص، تر: محمد العمري، أفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، (د.ط)،1999.

ثالثا: المعاجم والقواميس:

82. إميل بديع يعقوب، ميشال عاصي: معجم المفصل في اللغة و الأدب (نحو، صرف، بلاغة، عروض، إملاء، فقه اللغة، أدب، نقد، فكر أدبي)، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، (ط 1)، 1987م.

83. أبي البقاء أيّوب بن موسى الحسيني الكفوي: الكليات: معجم في المصطلحات و الفروق اللغوية، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، (ط2)، 1998.

84. شوقي المعرّي: معجم مسائل النحو و الصّرف في تاج العروس، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، (ط 1)، 1996.

85. عزيزة فؤاد بابتي: المعجم المفصل في النّحو العربي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (ط 1)، 1992.

86. أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، دار المعارف، ج 24/ مج 03، النيل ،مصر،(ط1).

87. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي: القاموس المحيط، دار الجيل، ج1، بيروت ،(د. ت)، (د. ط) .

88. مجمع اللغة العربية: المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية، مصر، (ط 1)، 1980.

89. مجمع اللغة العربية: معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، (ط 4)، 2004.

90. محمد التنوجي: معجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (ط2)، 1999.

رابعا: المجلات:

91. مجلة الأثر جامعة قاصدي مرياح ورقلة، الجزائر، العدد 13، 2012.

92. مجلة المخبر، أبحاث في اللغة و الأدب الجزائري، قسم الأدب العربي، كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الاجتماعية، جامعة بسكرة، العدد 05، مارس 2009.

93. مجلة كلية العلوم الإسلامية: التكرار في الخطاب النقدي الأدبي الحديث، (العدد 39)، 2014.

خامسا: المحاضرات

94. شيتر رحيمة: محاضرة تحليل الخطاب من منظور أسلوبي، مقياس مناهج تحليل الخطاب، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر،2016.

الرسائل الجامعية :

95. إلياس مستاري: حداثة القصيدة في شعر عبد الوهاب البياتي (أطروحة الدكتوراه) إشراف الأستاذ (بشير تاوريريت)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة باتنة، الجزائر، 2013- 2014 م.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

العنوان **الصفحة**

مقدمة..... ....أ – ب

مدخل: مفهوم البنية و الأسلوب و الأسلوبية

أولا: تعريف البنية في(اللغة / الاصطلاح)..... 5

ثانيا: تعريف الأسلوب في(اللغة / الاصطلاح)..... 6

ثالثا: تعريف الأسلوبية في (اللغة / الاصطلاح)..... 9

رابعا: اتجاهاتها(التعبيريّة، النّفسيّة، البنيويّة، الإحصائيّة)..... 12

الفصل الأول: دراسة البنيات الصوتية و الصرفيّة في ديوان "امرأة للرّياح كلّها"

أولا: تجليات البنية الصوتية في "ديوان امرأة للرّياح كلّها"..... 20

1– الإيقاع الخارجي..... 20

أ – البحر..... 21

ب– القافية..... 28

ج– البناء..... 32

2– الإيقاع الداخلي..... 33

2–1– تعريف التكرار في(اللغة / الاصطلاح)..... 34

2–2– أنماط التكرار..... 36

2–2–1– تكرار كلمة (اللفظ)..... 37

2–2–2– تكرار التجاور..... 42

2–2–3– تكرار البداية..... 43

2–2–4– التكرار الاشتقاقي..... 45

ثانيا: تجليات البنية الصرفية في "ديوان امرأة للرّياح كلّها"..... 48

1– بنية الأفعال..... 49

أ- صيغ الفعل الماضي.....49
ب- صيغ الفعل المضارع.....51
2- بنية الأسماء.....53
أ - اسم الفاعل..... .....**54**
ب- اسم المفعول.....56
الفصل الثّاني: دراسة البنيات التركيبيّة والدّلاليّة في ديوان "امرأة للرياح كلّها"
أوّلاً: تجليات البنية التركيبيّة في ديوان "امرأة للرّياح كلّها".....60
1- الجملة الخبرية.....60
1-1- الجملة الفعلية.....61
1-1-1- الجملة الماضية.....61
1-1-2- الجملة المضارعة.....62
1-2- الجملة الاسمية.....64
2- الجملة الإنشائية.....66
أ-الجملة الاستفهامية المعتمدة على"بأيّ، هل، لماذا".....68
ب -الجملة النّدائية المعتمدة على "يا، أيّها".....71
ثانيّاً: تجليات البنية الدّلاليّة في ديوان "امرأة للريّاح كلّها".....73
1- الحقول الدّلاليّة.....74
أ- حقل الطبيعة.....77
ب- حقل الحب.....79
ج- حقل الحزن و الألم.....81
د- حقل الحيوان.....84
2-أهم الانزياحات الدلالية.....89

أ- التّضاد.....89

ب- الاستعارة.....91

خاتمة.....96

ملحق..... ...98

قائمة المصادر و المراجع.....101

فهرس الموضوعات..... 111

ملخص البحث:

يعدّ الشّاعر"ميلود حكيم" شاعرا معاصرا من بين كتاباته المجموعة الشّعرية "امرأة للرّياح كلّها"، فهو صورة تعكس لنا آلام و معاناة الشّاعر من ظروف الحياة المتلونة و المتغيّرة ، فكان هذا الأخير المادة الخام التّي دارت حولها دراسات عدّة، و هذا من بين أسباب اختياري لهذا الديوان الذّي وسمته بـ (البنيات الأسلوبيّة في ديوان "امرأة للرّياح كلّها" لميلود حكيم).

و قد قمنا بالوقوف و التأمل في البنيات المكونة للنّص الشّعري، فاحتوت الخطّة على مقدمة و مدخل يشرح أهم المفاهيم التّي احتواها البحث و فصلين، فالفصل الأوّل: تناول البنيات الإيقاعيّة و الصرفيّة، و الفصل الثّاني البنيات التركيبيّة و الدلاليّة وأهم مظاهرها و حاولت جمع أهم النّتائج المتوصّل إليها في كل بنية أوجزتها في خاتمة.

Résume :

Miloud Hakim est considéré comme un poète moderne parmi ses œuvres la collection poétique'' Une femme tout en vent'', c’est une figure qui reflète la souffrance et l’endurance d’un poète tout au long d’une vie changeante et différente car cette dernière est le sujet de tout recherche dans tous domaines, c’est la raison du chois de notre divan et nous avons intitulé notre travail de [les structures de style dans l’œuvre d’une femme tout en vent de Miloud Hakim].

Ce là nous a demandé une longue contemplation et observation des structures qui composent le texte poétique, notre plan se compose d’une introduction et d’un première partie qui définie les mots clés de notre travail et deux chapitres : le premier chapitre aborde les structures vocales et les morphologies et la deuxième chapitre qui concerne les structure de constructives et les sémantiques et on a essayé de regrouper les résultats obtenus dans une conclusion générale.