الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

الوادي جامعة الشهيد حمه لخضر

جامعة الشهيد حمه لخضر - الوادي
Université Echahid Hamma Lakhdar - El-Oued

قسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب واللغات

ديوان ما لذ وخاب لـــ يوسف بديدة

– دراسة أسلوبية–

مذكرة معدة ضمن متطلبات نيل شهادة الليسانس في اللغة العربية و آدابها

تخصص: نقد و مناهج

إعـــــداد الطلبة:

قادي أحمد

دويم هواري بومدين

نسيب فيصل

إشراف الأستاذ:

د. أحمد خضرة

السنة الجامعية : (1440 – 1441 هـــ / 2019–2020 م)

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

نشكر الله العلي القدير الذي منَّ علينا من فضله وكرمه ورحمته للقيام بهذا العمل

ثم مصداقا لقوله صلى الله عليه وسلم

" من لم يشكر الناس لم يشكر الله "

نتوجه بخالص الشكر إلى الأستاذ الفاضل الدكتور

أحمد خضرة

كما نتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من قدم لنا يدّ المساعدة من قريب أو من بعيد وكان سندًا لنا في هذا المشوار الجامعي وعلى رأسهم الدكتورين

صلاح ياسين و ميداني بن عمر

لهم ألف تحية وشكر

الإهـــداء

نهـــــدي هذا العمل المتواضع إلـــــى :

من كافحا في سبيل تربيتنا ...إلى الوالدين الكريمين

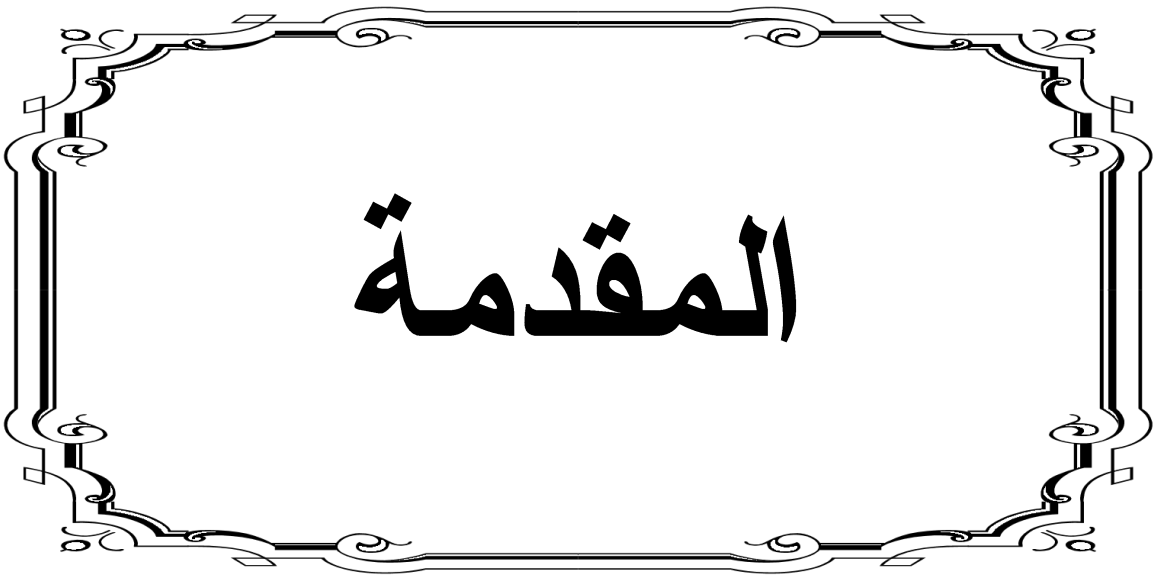
إلى جميع إخوتنا وأخواتـــــنا

إلى جميع الطلبة و الزملاء

إلى جميع زملائنا في العمل

إلى كل من ساعدنا من قريب أو من بعيد في انجاز هذا العمل

قادي أحمد دويو هواري بومدين نسيب فيصل


المقدمة

الأسلوب من الدعائم الأساسية في ظل البحث البلاغي ثم سيطرة هذا البحث لمدة من الزمن على الفكر النقدي والأدبي، وكان لظهور علم اللغة أو اللسانيات الحديثة الفضل في رعاية وعناية هذا الأسلوب، فأمده بأسباب الحيوية والانبعاث، وبذلك فتح المجال إلى علم جديد ينافس البلاغة القديمة ألا وهو الأسلوبية أو علم ليساير المرحلة الحالية، وكمختلف التيارات النقدية الحديثة شهد علم الأسلوب نقله نوعية في التعامل مع النصوص النقدية المعاصرة كالمنهج الأسلوبي الذي يبحث عن الخصائص الفنية والجمالية التي تميز نصا عن آخر وكاتبا عن آخر وبالتالي أسلوبا عن آخر، ولعل هذه الخاصية تتيح لنا وضع بصمتنا على العمل الأدبي بالتعرف على بصمة الأديب نفسه في عمله.

وهذا من أبرز الدوافع التي أملت علينا تطبيق المنهج الأسلوبي على ديوان "ما لذ وخاب" لـــ "يوسف بديدة "، فقد آثرنا تناول الديوان المذكور من هذا المنظور الأسلوبي، ومن هنا يمكننا تصور الدوافع الرئيسية التي دفعتنا لاختيار هذه الدراسة "دراسة أسلوبية لديوان "ما لذ وخاب" ومن هذه الدوافع ما يلي:

- كون هذه الدراسة جديدة وجديرة بالبحث، ولشغفنا الخاص في الغوص في أعماق الشعر الحر.
- رغبتنا في دراسة شعر "يوسف بديدة " وهذا لكونه ابن ولاية الوادي، ولهذا آثرنا التعريف بشعره.
- إبراز جماليات الأسلوبية حيث أنها جمعت بين اللغة والجماليات الفنية والأدبية ودراسة الشعر بنوعيه العمودي والحر، ومن خلال المستويات اللغوية (الصرفية، والنحوية، والدلالية، والصوتية).

وانطلاقا مما سبق وجدنا أنفسنا أمام عدة إشكاليات عمدنا إلى رفع الغموض عنها ولعل من أهمها:

- ما الأسلوب؟ وما الأسلوبية؟
- وما هي اتجاهات الأسلوبية؟
- وما هي محددات الأسلوب في الأسلوبية؟
- وما هي جماليات الأسلوب في ديوان "ما لذ وخاب"؟

وللإحاطة بكافة جوانب الموضوع وإيجاد أجوبة ملائمة لإشكاليات الموضوع، رسمنا خطة تتمثل في فصلين أحدهما نظري والآخر تطبيقي، إذ تناولنا في النظري تعريف لغوي واصطلاحي، لكل من الأسلوب والأسلوبية ثم تطرقنا إلى اتجاهات الأسلوبية إذ تكلمنا عن الأسلوبية النفسية والتعبيرية والبنيوية ثم سردنا بعض من محددات الأسلوب حيث تطرقنا إلى الاختيار والتركيب والانزياح.

خصصنا في الفصل الثاني أربع مستويات لدراسة الديوان دراسة أسلوبية، بدأنا بالمستوى الصوتي حيث قسمناه إلى عنوانين موسيقى داخلية وخارجية، ثم انتقلنا للمستوى الدلالي الذي تناولنا فيه الصور الشعرية من كناية واستعارة وتشبيه، ثم المستوى الصرفي ومن بعده المستوى النحوي حيث أبرزنا فيه قدرات الشاعر وبراعته في اختيار وتنويع الأسماء والأفعال وأنواع الجمل، إضافة إلى إبراز بعض الظواهر التركيبية كالتقديم والتأخير والتكرار.

وقد اعتمدنا في دراستنا على المنهج الأسلوبي الإحصائي الذي كان الأمثل في مجارات الحدث الأدبي واستنطاق جمالياته.

ولقد ساعدتنا في هذه الدراسة عدة مراجع منها ما كان أساسيا ومنها ما كان ثانويا منها: عبد السلام المسدي في الأسلوبية والأسلوب، وأيضا نور الدين السد في الأسلوبية والخطاب، وإبراهيم محمود الخليل في النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، وغيرها من المراجع التي كان لها دور في تسهيل هذه الدراسة.

ولا نخفيكم القول بأننا واجهنا عدة عراقيل وصعوبات كانت حائلا وراء تقدمنا، كاتساع موضوع الأسلوبية وتشعبه وصعوبة الإلمام بجوانبه بطريقة مضبوطة، إضافة إلى حداثة هذا المنهج، وكذا قلة الدراسات السابقة مما أجبرنا على الاجتهادات الخاصة و بالصبر والإرادة استطعنا اجتياز هذه العقبات بفضل الله سبحانه وتعالى.

و خلصنا في الخاتمة إلى الوقوف عند أهم النتائج التي توصل إليها بحثنا.

و صفوة القول لا يسعنا إلا أن نتقدم بخالص الشكر والعرفان إلى الأستاذ المشرف " أحمد خضرة " على منحه لنا الكثير من وقته وجهده، وإلى الأستاذ "صلاح ياسين" الذي لم يبخل هو الآخر بتوجيهنا ونصحنا وتقديم يد العون لنا.

وفي الأخير إن حقق هذا العمل غايته فبفضل الله وإن كان غير ذلك فبتقصير منا، فقد وضعنا فيه من الجهد ما كان عند قدرتنا والله الموفق.

الفصل الأول

من الأسلوب إلى الأسلوبية

أولا: مفهوم الأسلوبية

ثانيا: مفهوم الأسلوبية

ثالثا: اتجاهات الأسلوبية

رابعا: محددات الأسلوب في الأسلوبية

أولا: مفهوم الأسلوب:

لغة: ورد في لسان العرب لابن منظور تعريف الأسلوب في اللغة كما يلي:

(ويقال للسطر من النخيل أسلوب وكل طريق ممتد فهو أسلوب، والأسلوب الطريق والوجه والمذهب يقال أنتم في أسلوب سوء، والجمع أساليب والأسلوب الطريق تأخذ فيه، والأسلوب بالضم المفخم، يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين[1].

اصطلاحا:

قديما:

يعتبر أرسطو من أقدم الفلاسفة الذين أورد مفهوم الأسلوب حيث يرى في كتاب الخطابة عن الأسلوب وفرق بين الأسلوب الجميل والأسلوب القبيح وقسمه إلى: أسلوب متصل وآخر دوري[2].

والأسلوب: الطريق، وعنق الأسد، والشموخ في الأنف[3].

أما الباقلاني فقد استخدم كلمة الأسلوب للدلالة على تناسق الشكل الأدبي واتساقه في كلام البلاغيين حول إعجاز القرآن الكريم، فقد أوضح أن لكل شاعر أو كاتب طريقة يعرف بها وتنسب إليه، ومثلما يتعرف المرء على خط صاحبه إذ وضع بين خطوط عدة فإن القارئ البصير بالشعر أو النثر يتعرف على أسلوب صاحبه، وتطرق أيضا إلى اختلاف الأسلوب باختلاف الموضوع، فالشاعر الذي يقول الشعر في المدح مختلف عن أسلوبه في الغزل وغيره[4].

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 1997، ص 114.

[2] ابراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، عمان، (ط 2)، 2007، ص 149.

[3] مجمد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، تح: محمد نعيم، ط 8، 2005/1426هـ

[4] المرجع السابق، ص 144– 150.

ويعتبر عبد القاهر الجرجاني من أبرز البلاغيين العرب الذين اهتموا بالأسلوب في مضعفاته البلاغية خصوصا في مصنفية "دلائل الإعجاز"، حيث يرى أن الأسلوب هو الضرب من النظم والطريقة فيه[1].

حديثا:

تعددت الرؤى والمفاهيم في دراسة الباحثين حديثا بالأسلوب فظهرت العديد من الاتجاهات لكل منها تعريف خاص به نذكر:

يرى أحمد الشايب معرفا للأسلوب: هو طرقة الكتابة أو طريقة إنشاء أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير[2].

كما يرى صلاح فضل: الأسلوب "بأنه كيفية الكتابة المتميزة لمؤلف معين"[3].

أما شارل بالي فيرى هذا العالم أنه "علم يفهم من خلال فهم الوظيفة العاطفية والتأثيرية للغة"[4].

كما يرى مارسيل بروست "أن الأسلوب ليس بأي حال زينة ولا زخرفا كما يعتقد بعض الناس، كما أنه ليس بمسألة تكتيك، إنه مثل اللون في الرسم، إنه خاصية الرؤية

التي تكتشف من العالم الخاص الذي يراه كل منا دون سواه"[5].

[1] عبد القادر الجرجاني، دلائل الاعجاز، د ط، د ت، د ن، د ب، ص 468.

[2] أحمد الشايب، الأسلوب، (تأ) أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط 8، 1991م، ص 45.

[3] صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، (ط 1)، 1992م/1419هـ، ص 102.

[4] موسى ربابعة، جمالياته الأسلوب والتلقي، دراسة تطبيقية، دار جرير عمان، (ط1)، 2008م، ص 101– 102.

[5] صلاح فضل، المرجع السابق، ص 96.

ثانيا : مفهوم الأسلوبية:

تعتبر الأسلوبية من أبرز العلوم التي ظهرت في القرن 20 إذ هي سيدة الثورة التي أحدثها فرناند دس سوسيرFerdinand de Sausure فظلت الدراسات الأسلوبية ضمن هذه المعطيات التي أرساها شارل بالي CharlBalli حتى جاء رومان جاكبسونRomanjakobson ليقدم طروحات جديدة تبرز من خلال:

يقول: إنها البحث عما يتميز به الكلام عن بقية مستويات الخطاب أولا، وعن سائر الفنون الإنسانية ثانيا[1]، ونفهم من خلال هذا التعريف أنه أساسا جوهريا في تمييز الأسلوبية التي تقوم على خصوصية العمل الفني عن مستويات الخطاب الأخرى، وهو بهذا يجرد اللغة العامية واللغة الشفوية واللغة غير الفنية من الكلام الفني، لأن الأسلوبية لا تشتغل إلا على الكلام الفني دون غيره.

أما ريفاتيرRevartier فإنه ينطلق من تعريف الأسلوبية بأنها علم يهدف إلى الكشف من العناصر المميزة التي يتم مراقبة حرية الإدراك لدى القارئ المتقبل وجهة نظره في الفهم والإدراك، فينتهي إلى اعتبار الأسلوبية (اللسانيات) تعني بظاهرة حمل الذهن على فهم معين وإدراك مخصوص[2].

1) يرى فتح الله أحمد سليمان هذا التعريف:

"تعني دراسة الخطاب الأدبي من منطق لغوي لذا فهي تعتمد على علم اللغة بطريقة ما"[3].

ويتضح من خلال هذا المفهوم أن البحث الأسلوبي ينبغي أن يكون فرعا من علم اللغة.

2) أما حسن ناظم فيعرفه بكونه مجموعة الإجراءات التي ترتبط على نحو وثيق فيما بينها بحيث تؤلف نظاما استشعاريا يتحسس البنى الأسلوبية في النص[4].

---

[1] موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، الأردن، ط 1، 2003، ص 12.

[2] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، طبعة منفتحة ومنفوعة ببليوغرافيا الدراسات الأسلوبية، والبنيوية، الدار العربية للكتاب، تونس، ط 3، د ت، ص 49.

[3] فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، د ط، 2004، ص 44.

[4] حسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2002م، ص 30.

ثالثا: اتجاهات الأسلوبية:

الأسلوبية التعبيرية:

ويقصد بها طاقة الكلام الذي يحمل عواطف المتكلم يحاول أن يشحن كلماته بكم كبير من الدلالات التي يظهر أثرها على المتلقي، وهي ظاهرة الدوال خدمة للمدلولات كما يسميها البعض، ورائد هذا الاتجاه هو شارل بالي[1]، وقد طور تلاميذه هذا الاتجاه عن طريق التوسع في دراسة التعبير الأدبي باعتباره وسيلة من الوسائل التي يلجأ إليها المنشئ لاجتذاب اهتمام القارئ.

قد تحول مفهوم التعبير عند "كروزو" إلى حدث فني إلى جمالية، فالكاتب لا يفصح عن إحساسه أو تأويله لا إذا أتيحت له أدوات دلالية ملائمة وما على الأسلوبي إلا أن يبحث في هذا الأدوات، وأن يعمل على دراستها وتصنيفها[2].

ب- الأسلوبية النفسية (الفردية):

قطب هذه المدرسة العالم النمساوي (اليوسبرز) وتلميذه العالم اللغوي الألماني (كارل فوسلير) وقد أسهمت كتبه، وأهمها (دراسات في الأسلوب) عان 1928، والأسلوبية والنقد الأدبي[3] في بلورة الاتجاه النفساوي في البحث الأدبي، وأهم ما يميز البحوث هذه المدرسة مايلي.

- تنطلق هذه الأسلوبية من نتاج وإبداع وليس من الجماعة ومن اللغة الفردية الأدبية وليس من اللغة الجماعية[4].

---

[1] ينظر: إبراهيم محمود الخليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص 155.

[2] محمد بن سعيد اللويمي، في الأسلوب والأسلوبية، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، السعودية، 2005م/ 1426هـ، ص 44.

[3] عبد السلام المسدي، المرجع السابق، ص 248.

[4] عمر أوكان، اللغة والخطاب، دار إفريقيا الشرق، دار البيضاء، المغرب، لبنان، د ط، 2001، ص 17.

- تتجاوز البحث في أوجه التركيب اللغوي ووظائفه في النسيج اللغوي إلى العلل والأسباب الفردية.
- المنهج النفساني يتبع من الإنتاج وليس من مبادئ مسبقة يسقطها الناقد على النص.
- الإنتاج الأدبي عمل متكامل، والبحث ينصب في الالتحام الداخلي في نفس وروح الكاتب.
- تحكيم الحدس في البحث عن محور العمل الأدبي، وهذا الحدس يستند إلى الموهبة والتجربة[1].
- الإيمان بالتحول اللفظي اليومي المستمر والمعبر عن مقاصد المتكلم.
- رصد مواقع ووقائع الكلام واكتشاف الانحراف الفردي والأسلوب الخاص.
- الانزياح أو العدول ظاهرة انتقالية بين النصوص، ومن أهم رواد هذا المنهج النفساني "داماسوألونسو، وازهاتزفيلد".

ج- الأسلوبية البنيوية:

تعد الأسلوبية البنيوية من أكثر المذاهب الأسلوبية شيوعا، وهي امتداد الأسلوبية بالي وآراء:

يرى "دي سوسير" التي قامت على التفرقة بين الكلام: تتجه الأسلوبية البنيوية في بحثها من النص كنسق لغوي وتحلله من خلال البنى المشكلة له ومدى تضافره وتناسقه داخليا لتكوين ذلك الكل الشمولي المتمثل في النص، فليس النص الأدبي نتاجا بسيطا من العناصر المكونة الكل "هو بنية متكاملة تحكمه علاقات بين عناصره قوانين خاصة به، وتعتمد كل صفة من هذه العناصر على بنية الكل ولا يمكن أن يكون للعنصر أي وجود

[1] أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصر والحديث، دار غريب، القاهرة، د ط، 1998، ص 37- 38.

قبل أي يوجد الكل، وعلى هذا الأساس لا يمكن تعريف أي عنصر منفصل إلا من خلال علاقاته التقابلية أو التضادية مع العناصر الأخرى في إطار بنية الكل"[1].

يعد "رومان جاكبسون" (1896- 1982م) اللساني الروسي من أصل يهودي من الأوائل الذين كرسوا جهودهم في الدراسة البنيوية للنصوص، فقد كان "لرومان جاكبسون" الأثر الأعظم في التأسيس للتحليل الأسلوبي وبخاصة البنيوية منه، إذ كان منطلقة في ذلك أن الأدب أبعد من المعنى والعمل الأدبي يمثل كل طرائق الأسلوب، هو البطل الوحيد في النص.

كما ركز ميشال ريفار (1924- 2006) فرنسي الأصل الأمريكي الجنسية على إرساء قواعد الأسلوبية البنيوية، لضبط الإطار الموضوعي العلمي للدرس الأسلوبي في كتابه "محاولات في الأسلوبية البنيوية" الذي نشر سنة 1971، واعتبر فيه الأسلوب بنية شكلية تستدعي المقاربات اللسانية ليتمكن القارئ من التعرف على انتظام خصائص الأسلوب بمعزل عن الكاتب، وقد حاول ريفاتير وضع نقاط وأسس هذه الأسلوبية بعيدا عن الظروف والعوامل السياقية الخارجية محاولا بذلك اكتشاف القوانين التي تنظم البنية الأسلوبية داخل العمل الأدبي والنظر إليها كبنية متكاملة ذات قوانين تحكمها للوصول إلى بنيتها الشمولية الكبرى[2].

[1] محمد بن يحي، محاضرات في الأسلوبية، ص 38.

[2] ينظر: محمد بلوحي، الأسلوب بين التراث البلاغي والأسلوبية الحديثة، مجلة التراث العربي، العدد 695، 24 أيلول 2004، ص 8- 9- 10.

رابعا: تعددات الأسلوب في الأسلوبية:

1) الاختيار:

يعتبر الاختيار من أبرز المفاهيم في الدرس الأسلوبي إذ يهتم به في معلل أسلوبي للنص الأدبي، وقادنا هذا المفهوم إلى مجموع من التعريفات كما جاء في كتاب البنى الأسلوبية: "إن الاختيار نظرة مائعة إلى الأسلوب جدا إلى الأسلوب، فالمؤلف يختار سمات معينة من الموارد الكلية للغة (...) وبهذا المعنى الواسع الاختيار لا يختلف الكتاب عن جميع مستعملي اللغة فهو جزء من قدرتنا Compétence بوصفنا متعلمين أصليين، إذ نختار لأقوالنا الفونيمات والتراكيب المناسبة والمعجم المناسب والمفردات المناسبة...الخ، لتتناسب مع ما تعنيه في القول، ومع السياق الذي ستقال فيه[1]، وإن عملية الاختيار في الأسلوبية يمكن أن تؤدى بطرق وأساليب متعددة، وهذا أمر ممكن لأنه يعتمد في الأساس على ثروة المنشئ اللغوية وقدرته على الانتقاء من النظام اللغوي الذي يقدم له احتمالات لتأدية الخبر الواحد بطرق متعددة، فيمكن للإنسان العادي أن يعبر عما يريد بأساليب مختلفة، فكيف يكون الحال عند الأديب والمبدع.[2]

2) التركيب:

مستوى وسط بين المستوى الصوتي الحسي اللغوي يثيره في المستوى التالي الحقل الدلالي وهو يشكل جموع الإمكانات والأشكال الحسية للموضوعات مقدمة ووجوهها ومظاهرها المختلفة، وهنا أصبح من اللازم الإشارة وعلى مدى التفاعل في التركيب والدلالة[3].

---

[1] حسن ناظم، المرجع السابق، ص 53– 54.

[2] موسى سامح ربابعة، المرجع السابق، ص 27.

[3] فرحان بدري الحربي، الأسلوبية والتحليل الأدبي، دار الرضوان، ط 1، عمان، 1437/2016هـ، ص 155– 156.

وتقوم ظاهرة التركيب في المنظور الأسلوبي على ظاهرة الإبداعية سابقة عليها وهي ظاهرة الاختيار التي تكون ذات جدوى إلا إذا أحكم تركيب الكلمات المختارة في الخطاب الأدبي (تركب الكلمات في الخطاب في مستويين حضوري وغيابي وفيها يتوزع سياقها على امتداد خطي كون لتجاورها تأثير دلالي وصوتي وتركيبي وهي ما يدخلها في علاقات ركنية وهي أيضا تتوزع غيابيا في شكل تداعيات للكلمات المنتهية لنفس الجدول الدلالي تتدخل إذا في علاقات جدلية أو استبدالية فيصبح الأسلوب لذلك شبكة تقاطع العلاقات الركنية بالعلاقات الجدلية ومجموع العلائق بعضها البعض)، فظاهرة التركيب هي تنظيم الكلام ونظمه لتشكيل سياق الخطاب الأدبي والتركيب عنصر أساسي في الظاهرة اللغوية وعليه يقوم الكلام، فالمتكلم ينشئ كلامه وفق قواعد النحوي وقوانينه لذلك كان التركيب الأسلوب مشروط[1]، أي أن: الاختيار هو المشع الفسيح للمبدع باستعمال قدراته في إحداث الفرادة أي خصوصية الأسلوب، أي هو مجال التعبيرات وانتقاء ما نتلفظ به من النظام اللغوي أساليب المتعددة والمناسبة بحسب سياقاتها.

يذهب علماء الأسلوب إلى أن عملية الخلق الأسلوبي إنما ستنوي في الاختيار أولا وفي التركيب ثانيا، فشأن منشئ الكلام أن يختار من الرصيد اللغوي الواسع مظاهر في اللغة محدودة ثم يوزعها بصورة مخصوصة.

ومن ثم فإن الأسلوب يمكن تعريفه بأنه اختيار يقوم به المنشئ لسمات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معين ويدل هذا الاختيار أو الانتقاء على إيثار المنشئ لهذه السمات على سمات أخرى بديلة ولمجموعة الاختيارات الخاصة بمنشئ معين هي التي تشكل أسلوبه الذي يمتاز به من غيره من المنشئين[2].

[1] عبد السلام المسدي، المرجع السابق، ص 84.

[2] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، دار هومة، ج 1، د ط، الجزائر، 2010، ص 173.

3) الانزياح:

ورد مصطلح الانزياح في الدراسات القديمة والحديثة واتخذ أكثر من تسمية منها الانحراف والعدول والإبداع والتغير والخروج.

ولقد ذهب جل النقاد الأسلوبيين وعلى رأسهم الناقد الفرنسي (جون كوهن) إلى كشف ملامح الاختلاف بدءا بمدى انحراف الكتاب عن النمط المألوف، والطقوس المتداولة في الكتابة في سياق نصوصهم الإبداعية، إذ يرى "أن الأسلوب هو كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار المألوف...إنه الانزياح بالنسبة لمعيار، أي أنه خطأ مقصود"[1]، ومحبذ لتميل النفس إليه مادام يحمل جمالا فنيا، وعده أيضا مبدأ الشعرية، والانزياح لا يكون شعريا إلا إذا كان محكوما بقانون يجعله مختلفا عن غير المعقول، وهذا ما تجلى في علاقة مفردة ما مع المفردات الأخرى ضمن السياق، فكلمة (السماء) لا يشكل انزياحا إلا إذا أسند إليها فعل لم يتعد أن يسند إليها مثل: (بكت) ليتشكل انزياحا يسمى في البلاغة (استعارة)، فعلاقة (السماء) مع (بكت) يمكن دراستها ضمن مجال الدر الأسلوبي، وظيفته أي علم الأسلوب تبيان الوظيفة التأثيرية والجمالية والدلالية لهذا الانزياح.

راح الأسلوبيين في إطار البحث الأسلوبي يدرسون الدروس الأدبية، فهناك من قارب الظاهرة الأسلوبية بدءا بعلاقة المبدع في نصه، وتصبح الرسالة اللغوية حينها مطية للتعريف بشخصية المبدع، مما يدخل في إطار علم النفس اللغوية إذا اعتبرنا هذا الأخير أحد مناهج المقاربة الأسلوبية.

كما أننا نجد بعضهم الآخر قد حشد اهتمامه في دراسة النصوص وعلاقتها بمتلقيها، إذ يهتم بمدى استجابة القارئ للنصوص وأهميته في ذلك، حيث يعد المتلقي من خلال ملاحظاته منطلقا طبيعيا لفحص الرسالة اللغوية الحاملة للنص.

[1] جون كوهن، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، بنية اللغة الشعرية، د ت، ص 15.

وهناك فريق آخر أقصى كلا من المبدع والمتلقي في مقاربته للنصوص الإبداعية، وأبقى على النص وحده، إذ يرى أن النص هو الوحيد الذي باستطاعته إلا حد ما عن محمولة الدلالي من خلال خواصه اللغوية التي تميزه عن نص آخر، أو يتميز بها كاتبه عن كتاب آخر.

ومن ثم نجد أن مقاربة الظواهر الأسلوبية سواء ربطنا النص بمنشئه أو متلقيه، أو اقتصرنا عليه دون منشئه ولا متلقيه تحتم علينا لا محالة اتخاذ الإحصاء منهجا لرصد الظواهر الأسلوبية الكامنة في النصوص.

والانزياح هو مصطلح من مصطلحات الأسلوبية الذي شاهد سمات عديدة ومن الباحثين والنقاد الذين أولى الاهتمام بمصطلح الانزياح "جورج مونان" ثمة أسلوب بالنسبة على بعضهم، عندما تحتوي العبارة على انزياح يخرج بها عن المعيار، فقولنا "البحر الأزرق" لا يتجاوز كلام كل الناس إنه الدرجة الحيادية أو الدرجة صفر للتعبير، ولكن أن يبتدع كما ابتدع "هومير" فنقول: "البحر البنفسجي" فإن هذا على نوعين: إما خروج على الاستعمال المألوف للغة، وإما خروج على النظام اللغوي نفسه أي بمعنى الخروج على جملة القواعد التي يصير بها الأداء إلى وجوده...فنلاحظ أنه كسر للمعيار، غير أنه لا يتم إلا بقصد من الكاتب أو المتعلم وهذا ما يعطي لوجوده قيمة لغوية وجمالية ترتقي به إلى رتبة الحدث الأسلوبي[1].

وإذ هو قياس مدى التجاوزات والخروج على النمط العادي لا يكون إلا بالمقارنة بالمستوى العادي للغة مستويين بين أحدهما عادي والآخر منحرف، أما المستوى العادي ما ارتضاه علماء النحو والتصريف وما أقربه اللغويون، وأما المستوى المنحرف هو ما يجور على النظام اللغوي للمألوف ويخل بأنساق اللغة وأطرافها[2]، أي رغم ذلك يمكن

[1] منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مراكز الانماء الحضاري، ط 1، 2002، ص 75– 76– 77.

[2] فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 2004، ص 21.

الخروج عن بعض قواعد اللغة ليحمل الكلام دلالة إضافية، وهذا الخروج عن القاعدة يكون في التركيب كما يكون في الاختيار وهو ما يعرف بالانزياح أي عدول القاعدة الأصلية المناسبة.

الفصل الثاني

جماليات الأسلوب في ديوان "ما لذ وخاب"

أولا: المستوى الصوتي

ثانيا: المستوى الدلالي

ثالثا: المستوى الصرفي

رابعا: المستوى النحوي

أولا: المستوى الصوتي

1) الموسيقى الخارجية

1-1- الوزن والبحر:

يستمل العروضيون مصطلح الوزن بالمعنى الضيق أي يقصدون به الصنف الذي تمثله سلسلة من المتحركات، كما أهم يستعملونه بمعان أوسع وأشمل وهم يقصدون به النفعية تارة وتارة البيت أو نموذج الأصناف من الأبيات يسمونها بحورا[1] فالوزن هو مجموعة التفعيلات التي يتألف منها البيت وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية[2].

في ديوان يوسف بديدة "ما لذ وخاب" وبالتحديد في قصيدة "بريء" نجد أنه قد اعتمد على بحر "الهزج" وذلك لخفته وسهولة تلاؤمه مع كثير من المعاني والعواطف، فيقول:

مصادفة بلا سبب *** حملت الفأس والقلة[3]

مُصَادْفَتَنْ بِلَاْ سَبَبْ حَمَلْتُلَفَأْسَ وَلْقُلْلَةْ

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

مفاعلتن | مفاعلن مفاعيلن / مفاعيلن

بحر الهزج

[1] يوسف بكار ووليد سيف، العروض والايقاع، منشورات جامعة القدس المفتوحة، ط 1، 1998، ص 10.

[2] المرجع نفسه، ص 10.

[3] الديوان، ص 6.

وفي قصيدة "سيأتي المساء" نجده يقول:

سيأتي المساء طويلا طويلا *** لأغرق في وحدتي القاتلة[1]

سَيَأْتِلْمَسَاْءُ طَوِيلَنْ طَوِيلَنْ لِأَغْرَقَ فِيْ وِحْدَتِلْقَاْتِلَهْ

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

فعوان مفاع فعولن مفاعي فعو مفعيلن فعولن مفا

بحر الطويل

لقد جاءت القصيدة على بحر (الطويل) الذي يعتبر من البحور (الرصينة) الذي يتكون من تفعيلة (فعولن مفاعيلن) وهو البحر الملائم والمناسب للتعبير عن الآلام والحزن التي تخالج المشاعر، فهو بحر يمتاز بالرصانة والعمق.

أما بالنسبة للزحافات والعلل فهي لا تدل على وجود خلل في الإيقاع، بالعكس فقد زادها ذلك جمالا ورونقا وإيقاعا خاصا، وذلك للضرورة الشعرية التي يمتاز بها الشعر الحر، فهذه القصيدة قد ترجمت إحساس الشاعر من الإحساس بالحسن والأسى والأمل والحياة.

1-2- القافية:

للقافية تعريفات كثيرة لعل أبرزها ما نسبع ابن رشيق القيرواني إلى أبي موسى الحامض الكوفي، بأن القافية هي: "ما لزم الشاعر أن يكرره من الحرف والحركات من أجل كل بيت من أبيات القصيدة"[2].

[1] الديوان، ص 8.

[2] عبد العزيز نبوي وسالم عباس خدادة، العروض التعليمي، دار الذكر العربي، ط 2، 1998، ص 219.

والقصيدة في الشعر الحر تأتي فيها القافية دونما توقع ويمتد السطر الشعري ومن حيث استخدام القافية[1].

وقد التزم الشاعر "يوسف بديدة" في ديوانه بالعناية بالقافية حيث ينهي إلى ضرورة الاستفادة من القافية بأنواعها، ومن نماذج ذلك ما جاء في قصيدة "شكرا":

يَهْوَانِـــــيْ

0/0//0/

فعلن

نجد أن القافية جاءت مقيدة وهي القافية التي غلبت على القصيدة، فهي مرتبط بالموسيقى الهادئة التي تعكس الشك الذي قدمه الشاعر لنفسه، فكانت تعبيرا عن أحاسيسه ومشاعره الكاملة بداخله، كما عبرت عن خوفه وقلقه عن طريق صرخة أطلقها الشاعر في قالب شعري موسيقي.

أما في قصيدة "أسئلة البدايات" نجده يقول:

مازلت أبحث في أثافينا القديمة[2]

مَاْزلت أبحث في أثافيننلقديمة

0/0// /

فعلن

[1] حنين عبد الجليل يوسف، علم القافية عند القدماء والمحدثين، دراسة نظرية وتطبيقية، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، د ط، د ت، ص 129.

[2] الديوان، ص 19.

وهذا ما أحدث نغما موسيقيا أطربت أفق المتلقي، بحيث حملت دلالات صوتية جمالية ارتبطت بالحزن وساهمت في التعبير الداخلي لإحساس الشاعر الموجوع والمتألم.

1-3- الروي:

"وهو الحرف الصحيح في آخر البيت، إما ساكن أو متحرك فالروي الساكن يصلح أن يمثله أعلى الحروف الهجائية، وهي قلة من الحروف لا تصلح أن تكون رويا[1]، فالروي هو الحرف الذي تثبت عليه القصيدة وتنسب إليه مثل عينية البارودي ونونية ابن زيدون"[2].

- **أقسام حرف الروي:**

1- ما يصلح أن يكون رويا: مثل الألف الأصلية في حسنى وكبرى والياء الأصلية الساكنة المكسور ما قبلها: "كالقاضي" وياء النسب مثل: "جزائري" والواو الأصلية المضموم ما قبلها مثل: يرجو، والهاء الأصلية المتحرك ما قبلها، مثل: "التشابك" أو تاء التأنيث ساكنة أو متحركة، مثل: باتت، عمتي.

2- ما لا يصلح أن يكون رويا: حرف الهاء والتنوين بأنواعه ونون التركيب الحقيقة[3].

ويعتبر الروي من أهم ما تعتمد عليه الدراسة الصوتية، وقد اختلف حرف الروي في ديوان "ما لذ وخاب" من قصيدة إلى أخرى، فكل قصيدة بنيت على روي مخالف للقصيدة الأخرى ومن ذلك نجد: قصيدة "ورقة مغتربة" والروي المسيطر عليها هو حرف "الباء" الذي تكرر 23 مرة حددناه كآخر حرف انتهى به البيت الشعري، ونجده في قصيدة

---

[1] عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار الأوقاف، العربية، القاهرة، 2004، ص 113.

[2] أبو السعود سلامة، الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، الاسكندرية، (د ط)، د ت، ص 98.

[3] المرجع السابق، ص 100.

"رسالة لم يكتبها جلنار"، فقد طغى حرف الراء وهو من الحروف الهجائية التي تعود إلى ما يقاسيه من ألم.

أما في قصيدة "حديث المونولوج الأخير" فنجد حرف الياء قد طغى على القصيدة حيث تكرر 15 مرة إلى جانب تكرار حرف "الدال" حيث تكرر 8 مرات في أواخر كل بيت باعتبارهم حروف انفجارية حاملة لكل أنواع الألم والاضطراب.

وقد تنوعت حروف الروي في قصائد ديوان "ما لذ وخاب" وهذا دليل على ما يقاسيه الشاعر، فتعدد الأصوات يعكس درجة القلق والخوف عنده، كما أن هذا الاختلاف والتنوع قد زاد من جمالية موسيقى الوزن.

2) الموسيقى الداخلية:

ويقصد بالموسيقى الداخلية "الناتجة عن مخارج الحروف وتآلف الألفاظ والكلمات"[1]، التي تقتضي إلى دلالات تحمل شحنا تعاطفية، تحدث تأثيرا في المتلقي وتختلف عن الموسيقى الخارجية "في عدم ارتكازها على عنصر الصوت يمثل تلك الدرجة التي ترتكز عليها الموسيقى الخارجية وإن كان لا يهملها وإنما يخصها بالمداخلة بينها وبين المستويات الخارجية، وإن كان بمكونات النص الأخرى، كاللغة والصورة والرمز والبناء العام، ومن ثم فهو يلعب دورا أساسيا في ربط الصلة بين النص وتماسك أجزائه ومحو المسافة بين داخل النص وخارجه أو بين شكله ومضمونه"[2].

[1] حسن العرفي، حركية الايقاع في الشعر العربي، افريقية الشرق، بيروت، لبنان، 2001، ص 81.

[2] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، ص 62.

- **التماثل الصوتي:**

إن أساس التعريف بين الصوائت والصوامت قائم على طبيعة العوائق التي يصادفها كلا منها أي على أساس وجود اعتراض التيار الهوائي في مجراه.

ويعرف الصوت على أنه "الصوت المهموس أو المجهور الذي يحدث في نقطة، أن يعترض مجرى الهواء اعتراضا كاملا (كما في حالة البناء) أو اعتراض جزئيا من شأنه أن يمنع الهواء من أن ينطلق من الفم دون احتكاك مسموع، كما في حالة الفاء والتاء مثلا[1].

جدول الأصوات وصفاتها: في الجدول الموالي سنوضح الحروف المهموسة والمجهورة وعددها، وسنطبق ذلك على قصيدة "سيأتي المساء" للمساعدة على الفهم:

صفة الصوت	الصوت	عدده	المجموع
مهموس انفجاري	التاء	55	78
	الكاف	17	
	الطاء	06	
مهموس احتكاكي	السين	24	99
	الحاء	17	
	الشين	04	
	الخاء	05	
	الصاد	05	
	التاء	00	
	الهاء	44	
مجهور انفجاري	الميم	33	150

[1] محمد سعران، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، دار الفكر العربي، ط 2، 1997، ص 124.

	النون	31	
	الراء	26	
	الدال	17	
	الباء	20	
	القاف	23	
مجهور احتكاكي	العين	19	48
	الجيم	07	
	الزاي	07	
	الذال	05	
	الغين	07	
	الظاء	03	
المجموع	375		375

قراءة الجدول: قبل قراءة الجدول نود أن نشير إلأى تعريف الهمس والجهر والرخاوة والشدة.

1- الجهر: يعرفه سيبويه بأنه: "حرف تتبع الاعتماد في مواضيعه ومنع النفس من أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد عليه ويجري الصوت"[1].

2- الهمس: عرفه بن جني بقوله: "هو حرف أضعف من موضعه حتى جرى معه النفس"[2].

[1] سيبويه، الكتاب، ج 4، تح: عبد السلام هارون، مصر، 1995، ص 434.

[2] بن جني، سر صناعة الاعراب، تح: مصطفى السقا وآخرون، دار مصطفى اليابالي الحلبي، ط 1، مصر، 1954، ص 06.

3- الشدة: عرفها سيبويه بقوله: "من حروف التشديد ويمنع الصوت أن يجري فيه"[1]، وتجمع الحروف في قوله: "أجدك قطب".

4- الرخاوة: "هي صوت (احتكاكي) يحدث معه اعتراض ناقص للهواء"[2].

ونجد أن الأصوات المهموسة في القصيدة بلغت (177 مرة) وهي مناسبة للقصيدة ومترجمة لانفعال الشاعر وأحاسيسه، فكأنه أورد الأصوات المهموسة لتحدث عن الانكسار والألم والحزن، وهذا ما عبرت عنه هذه الأصوات، ومنها: (التاء 55 مرة)، (الهاء 44 مرة)، (السين 24 مرة).

أما في ما يخص الحروف الانفجارية المجهورة نجد أن الحروف المهيمنة على القصيدة هي (198 مرة)، والحروف الأكثر بروزا هي: (الميم 33 مرة)، (النون 31 مرة)، (الراء 26 مرة)، ولعل هذا الطغيان لصفة الانفجار يترجم رفض الشاعر للواقع المعايش له ولما يعانيه، فأكنه فجر تلك الأحزان ليبوح عما يخالج صدره من مشاعر.

[1] سيبويه، المرجع السابق، ص 135.

[2] صبري متولي، دراسات في علم الأصوات، أمراد الشرق، ط 1، 2006، ص 55.

ثانيا: المستوى الدلالي:

1-التشبيه:

يقوم التشبيه على إرادة المبدع إثبات صفة من الصفات الموصوف ما، مع زيادة إيضاح أو مبالغة، فيعتمد حينئذ على شيء آخر تتضح فيه هذه الصفة وتكون جلية، والتشبيه في اللغة التمثيل حيث يقال هذا شبه هذا أو مثيله في الاصطلاح: الدلالة على مشاركة أمر لآخر في المعنى[1].

وقد استعمله الشاعر في ديوانه وهذا ما نجده في قصيدة "سيأتي المساء"، "سيأتي المساء...كمنديلينا"[2].

هنا شبه الشاعر المساء بالمنديل الذي يمسح الدموع ذاكرا أداة التشبيه (الكاف) ووجه الشبه.

ونجد أيضا في قصيدة "حديث المونولوج الأخير" قوله:

أسفي...يبرعم وردة *** كالشيخ يرأف بالمريد[3]

حيث شبه الشاعر تبرعم أسفه بالشيخ الذي يرأف بالمريد وقد استعمل أداة التشبيه (الكاف) لتثبيت صورة الحزن والأسف في ذهن المتلقي فهي صورة تعبر عما يتعذر التعبير عنه، وفي القصيدة نفسها نجد قوله: فأنا شِرَاعٌ بائس[4].

[1] مختار عطية، علم البيان وبلاغة التشبيه في المعلقات السبع (دراسة بلاغية)، دار الوفاء، مصر، د ط، د ت، ص 27.
[2] الديوان، قصيدة سيأتي المساء، ص 4.
[3] الديوان، قصيدة المونولوج الأخير، ص 43.
[4] الديوان، قصيدة حديث المونولوج، ص 42.

وهنا شبه الشاعر نفسه بالشراع البائس ووجه الشبه هنا هو البؤس، ولهذا يعد التشبيه أحد الصور التي يتأكد من خلالها القول، ومن أشهر الصور البيانية التي اهتم بها البلاغيون، ويكون عن طريق حذف عناصره أو في قلب طرفي الصورة التشبيهية.

2- الاستعارة :

وهي فرع من فروع المجاز اللغوي، يستعمل فيه اللفظ في غير ما وضع لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المكتمل فيه، مع فرضية مانعة عن إرادة المعنى المنقول عنه والمعنى المكتمل فيه، مع فرضية مانعة عن إرادة المعنى الأصلي[1]، وهي تشبيه حذف أحد طرفيه وهي قسمان:

1. مكنية: وهي ما حذف فيها المشبه ورمز له بشيء من لوازمه أو قرينته الدالة.

2. تصريحية: وهي عكس المكنية، وهي ما حذف منها المستعار له وذكر فيها المستعار منه أي ما صرح فيها بلفظ المشبه به[2].

وقد لجأ الشاعر إلى استخدام هذه الصور البيانية فنجدها (الاستعارة) بكثرة في ديوانه خاصة المكنية منها والتي استطاع بها أن يجسد ما يحمله من مشاعر، حيث نجده يقول في قصيدة "بريء" (وكنت أغازل التلة).

فهناك استعارة مكنية حيث حذف فيها المشبه به (الانسان) ودلت عليه أحد قرائنه ولوازمه وهي صفة (المغازلة).

[1] أحمد المحمد المصري، رؤى في البلاغة العربية، دراسة تطبيقية لمباحث علم البيان، دار الوفاء، الاسكندرية، مصر، ط 1، 2014، ص 103.

[2] يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، علم المعاني، البيان، البديع، دار المسيرة، ط 2، ت، الأردن، ص 144.

وفي قوله أيضا: "سيأتي المساء حزينا"، فهنا أيضا نجد استعارة مكنية حذف فيها المشبه به (الانسان)، فالحزن من صفات البشر، إذن ترك الشاعر لازم يدل عليه وهو (الحزن).

ونجد غيرها الكثير في ديوانه والتي استطاع من خلالها أن يوظف قدرتها على التجسيم ونقل إيحاءات أوحت لنا الكثير من المعاني، وظفها الشاعر وذلك لأهميتها في تلبية المطالب الأدبية وقوة الاستعارة في التصوير والتخييل ونقل الأفكار والمشاعر بصورة دقيقة.

3- الكناية :

يقول عبد القاهر الجرجاني في تعريفه للكناية "أن المتكلم يريد إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه ويجعله دليلا عليه"[1].

وقد نهى الشاعر إلى الزيادة من جمالية قصائده عبر إضفاء الكناية عليها، فنجده يقول في قصيدة "سيأتي المساء."

أليس المساء...كمنديلنا يكفكف أطمعا الهاطلة[2].

وهي كناية عن الحزن والألم والخوف الذي يعيشه الشاعر ويقول في قصيدة "أسئلة البدايات"

لسنا الذين تهزمهم

مأساة أمتنا القتيله

[1] محمد الدسوقي، البنية التركيبية للصورة الفنية، درس تطبيقي في ضوء علم الأسلوب، دار العلم والايمان، ط 1، 2009، ص 202.

[2] الديوان، ص 8.

وهي كناية عن الشجاعة والقوة[1].

وقد وظفها الشاعر لما لها من شعرية التي تضيفها على النصوص الأدبية فهي تنقل من المعنى الذي يفيده اللفظ إلى ما يستلزمه ويترتب عليه أي الانتقال من معنى إلى معنى.

[1] الديوان، ص 20.

ثالثا: المستوى الصرفي:

وفي هذا المستوى سنتطرق إلى الأفعال والأسماء التي ذهب بها الشاعر ووظفها في سياق ديوانه ليحافظ من خلالها على اتساق واتزان عمله الشعري.

1. الأفعال:

1.1 مفعوم الفعل لغة:

الفعل: بالكسر اسم مصدر من الفعل الثلاثي فعل يفعل فعلا يفتح فيكون، وهو المصدر، وفعلا يكسر، واسم المصدر، قال ابن منظور (711ه) "فعل يفعل فَعَلاً وفعْلاً، فالاسم المكسور والمصدر مفتوح"[1]، والفعل حركة الانسان، أو كناية عن كل عمل متعمد أو غير متعمد[2].

وقد وظف "يوسف بديدة" في قصائده أفعال متنوعة اختلفت حسب أزمنتها وأوزانها، ومنها أفعال مجردة ومزيدة لعلنا نحدد منها ما يلي:

الفعل	الزمن	الوزن	النوع
أَصْرُخُ	مضارع	أَفْعَلْ	مزيد
تَرْسُمُ	مضارع	تَفْعَلُ	مزيد
اَسْتَلْهِمُهُ	مضارع	أَسْتَفْعِلُهُ	مزيد

[1] وليد بن فهد الودعان، مفعول الفعل حقيقته وحكمه وتطبيقاته، مجلة العلوم الشرعية، العدد السابع والعشرين، ربيع الآخر، 1434هـ، قسم أصول الفقه، جامعة الإمام محمد بن سعود الاسلامية، ص 11.

[2] المرجع نفسه والصفحة.

ونجد في قصيدة "بريء" أفعال ماضية لكن المضارع كان أكثر بروز ونجده كما يلي:

الفعل	الزمن	الوزن	النوع
سَيَأْتي	ماض	فَعَلْتُ	مزيد
يُكَفْكفُ	مضارع	أُفَاعلُ	مزيد
بُحْتُ	مضارع	أُفَعْلُلُهَا	مزيد

وتوفرت أيضا قصيدة "سيأتي المساء" على أفعال نذكر منها:

الفعل	الزمن	الوزن	النوع
سيأتي	مضارع	سَيَفْعَلُ	مزيد
يُكَفْكفُ	مضارع	يُفَعْلِلْ	مزيد
بُحْتُ	ماض	فَعَلْتُ	مزيد

وغيرها من الأفعال الكثيرة التي اختلفت بين أفعال ثلاثية ورباعية وخماسية تنوعت أوزانها وأزمنتها حاول من خلالها الشاعر وصف مشاعره بطريقة سهلة ليمكن المتلقي من الوصول لما يهدف إليه والتأثير عليه عبر دلالات هاته الأفعال، وإثارة مشاعرة للتفاعل والاستجابة مع الديوان.

1. 2. الأسماء:

كما اختلفت الأفعال في ديوان "ما لذ وخاب" كذلك نجد الأسماء، فقد تطرق الشاعر في ديوانه إلى الكثير من الأسماء ولم يبخل بها في سياق الديوان.

وبما أن الأسماء طغت أيضا على الديوان مثل الأفعال، هذا ما دل على الاستقرار والثبوت، وكذلك دل على الفوضى التي تعيشها الذات المبدعة أو فوضى داخلية تدل على تأزم وضعية الشاعر وانعكاسها على قصائده الشعرية، فنجد ورود الأسماء في قصائد "يوسف بديدة"

أو فوضى داخلية تدل على تأزم وضعية الشاعر وانعكاسها على قصائده الشعرية، فنجد ورود الأسماء في قصائد "يوسف بديدة"، فمثلا في قصيدة "تائه" عدة أسماء أبرزها: (غرب، شرق، نجما، الشعر، فضاء، البحر، أغنية، الوجه، الكلمة، ملامحنا، قنبلة، الشهب، الفجر، ليلة...)[1].

أما في قصيدة "ولو مرة واحدة" فنجد الأسماء التالية: (الأصل، الصوت، الزمن، الحناجر، وحي، القضية، البواخر، شاعرا، العين...)[2].

فقد وظفها الشاعر بنسبة كبيرة وذلك من أجل وصف معاناته وألمه الشديد الذي سكن حياته وما يعانيه من مرارة وعذاب، فعبر عن آلامه في أسماء تدل على حرقه الذات المبدعة التي تؤثر في كل من يقرأها أو يسمعها.

[1] الديوان، ص 27– 28.

[2] الديوان، ص 37.

رابعا: المستوى النحوي:

وهنا نعرض أهم العناصر الأسلوبية التي ساهمت في اتساق وانسجام نصوص الديوان وترابطها مما أدى إلى وحدتها وتماسكها:

1. الجمل الفعلية والاسمية:

الجمل عبارة عن فعل وفاعل أو مبتدأ وخبر وما كان بمنزلة أحدهما، وهي تتألف من ركنين أساسين: المسند والمسند إليه، وهما عمدة الكلام، ولا يمكن أن تتألف من غيرهما كما يرى النحاة[1]، والجمل نوعان: فعلية واسمية: أما الفعلية فيعرفها النحويون بأنها الجملة المصدرة للفعل، مثل: قام زيد، أما الجملة الاسمية فإنها التي يتصدرها الاسم[2].

وقد وظف الشاعر في قصيدة "سيأتي المساء" الجمل الفعلية في قوله:

سيأتي المساء طويلا...طويلا[3]

لأغرق في وحدتي القاتلة

سيأتي سيمضي سآخذ منه

على رغمه كل ما كان له

2. الجمل المنسوخة:

والتي برزت بنسبة كبيرة في ديوان "ما لذ وخاب" وهذا ما سنوضحه في الجدول لتسهيل الفهم.

[1] فاضل صالح السمراء، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر، ط 1، 2008، ص 12– 13.

[2] محمد ابراهيم عيادة، معجم المصطلحات، النحو والصرف والعروض والقافية، مكتبة الأدب، ط 2، القاهرة، ص 71.

[3] الديوان، ص 20.

الجملة المنسوخة	أداة النسخ
– ليس مني من بقايا الأمس غيري	ليس
– وكان الله يحرسني	كان
– أليس المساء كمنديلنا	ليس
– لعل القضية في الهلهلة	لعل
– لأن الريح عدو البله	أنّ
– لكننا لسنا القبيلة	لكن
– سأظل أراود قافيتي	ظلّ
– سأظل أثور وألتهب	ظلّ

3. الجمل الاستفهامية:

لقد اختلفت الجمل وتنوعت خلال ديوان "ما لذ وخاب" فنجد منها الشرطية، الفعلية، الاسمية، التعجبية، الاستفهامية، هذه الأخيرة كان لها نصيب حيث وظفها الشاعر ولم يكن غرضه البحث عن جواب مباشر، فمن خلال هذا التوظيف الاستفهامي كان يريد التعبير عن مشاعره بطريقة تساؤلية وكأنه يوجد للقارئ تساؤل ويريده أن يتفاعل معه ويسانده بطريقة واضحة ، ومن أهم التساؤلات التي أثارها الشاعر في قصائده جملة من المقاطع نذكر منها:

قوله في قصيدة إلى أحادي "الكيس":

والرؤى...وردية الأمس لماذا

ترم البدء على عود الرمادي؟[1]

وفي قصيدة "سيأتي المساء" نجده يخاطب نفسه قائلا:

[1] الديوان، ص 5.

أقول...وأعزف عن كلماتي

فأين بلاغتها الذاهلة؟

وأين الجراءة...تدفعني

لأسرق متعتها العاجلة؟[1]

وفي قصية "أسئلة البدايات" نجد قوله:

منكم أنا، أم بعض ظني؟

من ذا يلوم فجيعتي؟[2]

فقد كان للأسلوب الاستفهامي أهمية بالغة في عملية التواصل التي ربطت بين المؤلف والمرسل إليه (المتلقي)، فكانت له وظيفة تبليغية حجاجية، باعتباره من أبرز أدوات التخاطب حيث يدوي على مرسل (كاتب الديوان) ومستقبل (القارئ) والرسالة (القناة)، فقد ذهب "يوسف بديدة" إلى توظيف هذا النوع من الجمل باعتباره من الأساليب الإنشائية التي أراد من خلالها طلب فهم ومعرفة ما هو خارج الذهن، والذي كان له دور مهم في إبراز الدلالة، وهو ما لا يمكن التغافل عنه ولا نكرانه، فهو من خلال توظيفه للجمل الاستفهامية في الديوان والتي خرجت من مفهومها الأصلي لتكوّن دلالتين وغرضين بلاغيين هما الإخبار والتشويق.

[1] الديوان، ص9.

[2] الديوان، ص 19.

4. الجملة الشرطية:

الجملة الشرطية	عناصرها		
حميمية قبلاتي ولكن إذا ما انتفضت أنا القنبلة[1]	جملة الشرط	أداة الشرط	جملة جواب الشرط
	حميمية قبلاتي	لكن	إذا ما انتفضت أنا القبلة
عانقت والأحلام غيمة أمسنا فإذا المنام إشارتي وبناني[2]	عانقت والأحلام غيمة أمسنا	فإذا	المنام إشارتي وبناني

فالشاعر لجأ إلى استخدام الجمل الشرطية في ديوانه ليربط بين الشرط وجوابه وأيضا من أجل أن يحافظ على تماسك الديوان وانسجامه ويزيده بذلك قوة وبلاغية وجمالية إيقاعية.

بعض الظواهر التركيبية:

1. التقديم والتأخير:

يعد أسلوب التقديم والتأخير من الموضوعات التي نالت حظا وافرا من قبل النحويين والبلاغيين، فهو ظاهرة من ظواهر اللغة العربية، والتقيم والتأخير من مجال الأسلوبية باعتباره اختيارا في التعبير وباعتباره انحرافا عن النمط المألوف[3].

وإذا اطلعنا على ديوان "ما لذ وخاب" نجد أن الشاعر اعتمد على التقديم والتأخير، وسنبين أهم الحالات التي وقع فيها من خلال الديوان، حيث ورد فيه خروج عن قاعدة الترتيب في

[1] الديوان، ص 11.

[2] الديوان، ص 14.

[3] عيد رجاء، البحث الأسلوبي، معاصرة وتراث، منشأة المعارف، 1993، جامعة ميتشيغان، ص 14.

أجزاء الجملة ومن بين هذا نجد قول الشاعر في قصيدة "بريء": (علي أني أجلجلها- عقود الخوف منحلة)[1].

تنطوي هذه العبارة على تقديم، والأصل فيه، (عقود الخوف منحلة على أني أجلجلها) تقديم الجار والمجرور على الفعل.

قدم الشاعر شبه الجملة (على أني أجلجلها) على المبتدأ (عقود) دلالة على أنه كان يعاني من نفسية يتغلغلها الحزن والاضطراب.

ونجد كذلك في قصيدة "سيأتي المساء" قوله:

تغنيت بالريح في يومياتي

لأن الريح عدو البله[2]

تنطوي هذه العبارة على تقديم وتأخير الأصل فيه لأن الريح عدو البله تغيت بالريح في يومياتي. (تقديم الفعل على الفعل).

ونجد أيضا في نفس القصيدة قوله:

" حميمية قبلاتي ولكن *** إذا ما انتفضت أنا القنبلة"

هناك تقديم في الخبر عن المبتدأ والأصل فيه"

قبلاتي حميمية ولكن

إذا ما انتفضت أنا القنبلة

وهذا دلالة على براءة الشاعر وعذوبة مشاعره.

[1] الديوان، ص6.

[2] الديوان، ص 11.

وما نخلص إليه أن صاحب الديوان قد أبرز ما حيل إلى الظلم والخوف الذي يعاني منه، حيث قدم ما يجب تقديمه من أمور بارزة وأخر ما يجب تأخيره، ولهذا فأسلوب التقدير والتأخير من أبرز مباحث التركيب تحقيقا للإنزياح.

2. التكرار:

تعريفه:

التكرار أحد علامات الجمال البارزة، وهو مصدر دال على المبالغة من (الكر)، ويراد به التكثير في الأفعال.

والتكرار بالمعنى العام (الإعادة)، ظاهرة تنظيم الكون والوجود والطبيعة وجسم الانسان قبل أن تكون ظاهرة في الفنون المختلفة، فهو في الكون ماثل بوضوح في تكرار، "دوران الأفلاك وظهور النجوم والكواكب واختفائها"[1].

بل يمكن القول أن الكون كله قائم على ما يسمى فكرة (العود الأبدي)، إذ ينظمه مسار متكرر من البداية إلى النهاية وفقا لنظام ثابت، يعود فيتردد مرات لا نهائية لها، كل منها تمثل دورة كونية أو سنة كبرى، وتشابه الدورات الكبرى في كل شيء[2].

1.2 التكرار اللفظي:

توفر الديوان على الكثير من الألفاظ المتكررة في قصائد مختلفة، وهذا ما سنوضحه في الجدول التالي:

[1] كتاب سيبويه، تحقيق عبد السلام هارون، عالم الكتب، بيروت، ص 83– 84.

[2] فؤاد زكريا، مع موسيقى ذكريات ودراسات، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص 55.

اللفظة المتكررة	عدد التكرار	اسم القصيدة	الصفحة
جلنّار	9 مرة	رسالة لم تكتبها جلنّار	29- 30- 31
قد	3 مرة		
الخليفة	3 مرة		
مَنْ	7 مرة		
طغى	2 مرة		
عبثا	2 مرة	كمكمات	32- 33
كم مرة	5 مرة		
قدرُ الكتابة	2 مرة		
الكتابة	2 مرة		
لِمَنْ	3 مرة	صوفيات	34
أَسْكُتْ	2 مرة		
حين	2 مرة		
رَحَلَ	3 مرة	السنونو	35- 3-
السنونو	3 مرة		
الصقيع	2 مرة		
صاحبي	3 مرة		
كُنْتُ	2 مرة		
أَمْ	2 مرة		
أرجو	2 مرة		
أراك	2 مرة		
أفتش	3 مرة	أضداد	38- 39
المدينة	3 مرة		
الشعر	2 مرة		
ليس	2 مرة	ورقة مغتربة	15- 16

بيني أنا يا صديقي يا سيدتي مزهريات	2 مرة 6 مرة 8 مرة 2 مرة 2 مرة		18 -17
مازلت لسنا نحن الذين أَهُمُ القبيلة	3 مرة 2 مرة 2 مرة 6 مرة 2 مرة 2 مرة	أسئلة البدايات	21 -20 -19
بانت سعاد أنا صديقتي كوني الربيع شهرزاد	4 مرة 5 مرة 6 مرة 2 مرة 2 مرة 2 مرة 2 مرة	إلى سعاد	24- 23- 22- 26 -25
سأظل لن يا	2 مرة 2 مرة 4 مرة	تائه	28 -27
عليٌ الأرفع	3 مرة 2 مرة	دموع وقلوع	41 -40
الويد لي	2 مرة 5 مرة	حديث المونولوج الأخير	44 -43 -42

قصة	2 مرة		
سيأتي	3 مرة	سيأتي المساء	08- 09- 10- 11
المساء	3 مرة		
طويلا	2 مرة		
حزينا	2 مرة		

2.2 التكرار الحرفي:

ويمثل الحروف الأدوات في الجدول التالي: لقصيدة "سيأتي المساء":

حروف الجر															**حروف العطف**				**حروف النفي**				**حروف النهي**
من	إلى	عن	على	في	ك	ل	ب	و	أو	ثم	ف	لم	ليس	لا	لا								
01	01	01	04	07	02	04	04	15	00	00	11	00	03	01	00								

نلاحظ من خلال الجدول أن الشاعر قد نوع في الحروف، ومن الحروف التي استعملها بكثرة هو حرف العطف (و) الذي تكرر في القصيدة (15 مرة)، مثل قول الشاعر:

وبحت لنفسي...فأرهقتها

بسر الطبيبة...والقابلة[1]

وهذا لزيادة التشويق في القراءة، وقد يكون العطف بالواو دلالة عن الحزن والكآبة والاحساس بالثقل، فحرف الواو يساهم في تصاعد الأحداث وتواليها وتبلور الأفكار، لأن الشاعر في القصيدة ينتقل من حدث إلى حدث.

أما حروف الجر فقد تكررت أيضا كثيرا في القصيدة ومن أبرزها حرف الجر (في) الذي تكرر (7 مرات)، حيث وظفه الشاعر لتدقيق وصف الظروف والأماكن الواردة في القصيدة مما زاد في حلاوة الأسلوب، فنجد قوله:

"لقد قلت: كلاء على ذمتي *** وفي حضرة الصخر والجلجلة"[2]

[1] الديوان، ص 8.

[2] الديوان، ص 10.

خاتمة

خاتمة :

وفي الأخير ومن خلال جولتنا في ديوان "ما لذ وخاب"، وبعد هذه الدراسة التي أبرزنا من خلالها جماليات الأسلوب في الديوان نتطرق في ذكر أبرز النتائج التي انتهت بها دراستنا ومن أهمها:

- تعد الأسلوبية من المناهج النقدية الحديثة فهي وليدة القرن العشرين انبثقت نتيجة الدراسات التي قام بها اللساني واللغوي فرديناند دي سوسير.
- المنهج الاحصائي كان له دور كبير في تكامل الدراسة لأنه يتكامل مع المنهج الأسلوبي وهذا ما حققناه في هذه الدراسة.
- كان المنهج الأسلوبي ذو دقة كبيرة في استخراج أهم الخصائص الجمالية والفنية للديوان والكشف عن مواطن الابداع ومظاهر القراءة التي امتان بها الشاعر عن الآخرين.
- استطاع الشاعر من خلال أسلوبه أن يترجم صدق مشاعره وحرارة أحاسيسه وهدف انفعاله بلا تكلف ولا تصنع وهذا ما دل على فصاحته وبراعته وقوته الحسية.
- وصف الشاعر "يوسف بديدة" حالة الكبت الذي تولد نتيجة طبيعة المنطقة التي يعيش فيها بطبعها منطقة محافظة تغلب عليها مجموعة من العادات الدينية والعرفية التي وقفت حاجزا أمام مشاعره وحالت دون وصفها.
- استطاع الشاعر من خلال ديوانه أن يبدع في استعمال الصور البيانية لتغيير الايقاع والخروج من الرقابة وزيادة الجمالية في قصائده.
- طغى جانب التكرار على معظم القصائد وهذا ما زاد قصائده تشويقا وما جعلها تنتقل من حدث إلى آخر وكأن الشاعر كان يحاول إيصال مشاعر الحزن والكآبة والاحساس بالثقل الكثير من المرات ويحاول في كل مرة إيجاد آذان صاغية.

خاتمة :

- أبدع الشاعر في قصائده في انتقاء العبارات والمفردات حيث زخرف قصائده بالكثير من الرموز التاريخية حيث كان له رونقا خاصا على قصائده مثل (شهرزاد، السندباد، زياد..).

قائمة

المصادر و المراجع

أولا : قائمة المصادر والمراجع:

1. إبراهيم محمود الخليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك.
2. ابراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، عمان، (ط 2)، 2007.
3. أحمد الشايب، الأسلوب، (تأ) أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط 8، 1991م.
4. أحمد المحمد المصري، رؤى في البلاغة العربية، دراسة تطبيقية لمباحث علم البيان، دار الوفاء، الاسكندرية، مصر، ط 1، 2014.
5. أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصر والحديث، دار غريب، القاهرة، د ط، 1998.
6. بن جني، سر صاعة الاعراب، تح: مصطفى السقا وآخرون، دار مصطفى اليابالي الحلبي، ط 1، مصر، 1954.
7. جون كوهن، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، بنية اللغة الشعرية، د ت.
8. حسن العرفي، حركية الايقاع في الشعر العربي، افريقية الشرق، بيروت، لبنان، 2001.
9. حسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2002م.
10. السعود سلامة، الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، الاسكندرية، (د ط)، د ت. أبو
11. سيبويه، الكتاب، ج 4، تح: عبد السلام هارون، مصر، 1995.

صبري متولي، دراسات في علم الأصوات، أمراد الشرق، ط 1، 2006.

12. صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، (ط 1)، 1992م/1419هـ.

13. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، طبعة منفتحة ومنفوعة ببليوغرافيا الدراسات الأسلوبية، والبنيوية، الدار العربية للكتاب، تونس، ط 3، د ت.

14. عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار الأوقاف، العربية، القاهرة، 2004.

15. عبد العزيز نبوي وسالم عباس خدادة، العروض التعليمي، دار الذكر العربي، ط 2، 1998.

16. عبد القادر الجرجاني، دلائل الإعجاز، د ط، د ت، د ن، د ب.

17. عمر أوكان، اللغة والخطاب، دار إفريقيا الشرق، دار البيضاء، المغرب، لبنان، د ط، 2001.

18. عيد رجاء، البحث الأسلوبي، معاصرة وتراث، منشأة المعارف، 1993، جامعة ميتشيغان.

19. فاضل صالح السمراء، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر، ط 1، 2008.

20. فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، د ط، 2004.

21. فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 2004.

22. فرحان بدري الحربي، الأسلوبية والتحليل الأدبي، دار الرضوان، ط 1، عمان، 1437/2016هـ.

23. فؤاد زكريا، مع موسيقى ذكريات ودراسات، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

24. محمد الدسوقي، البنية التركيبية للصورة الفنية، درس تطبيقي في ضوء علم الأسلوب، دار العلم والايمان، ط 1، 2009.

25. محمد بن سعيد اللويمي، في الأسلوب والأسلوبية، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، السعودية، 2005م/ 1426هـ.

26. محمد سعران، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، دار الفكر العربي، ط 2، 1997.

27. مختار عطية، علم البيان وبلاغة التشبيه في المعلقات السبع (دراسة بلاغية)، دار الوفاء، مصر، د ط، د ت.

28. منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مراكز الانماء الحضاري، ط 1، 2002.

29. موسى ربابعة، جمالياته الأسلوب والتلقي، دراسة تطبيقية، دار جرير عمان، (ط1)، 2008م.

30. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، دار هومة، ج 1، د ط، الجزائر، 2010.

31. يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، علم المعاني، البيان، البديع، دار المسيرة، ط 2، ت، الأردن.

32. يوسف بكار ووليد سيف، العروض والايقاع، منشورات جامعة القدس المفتوحة، ط 1، 1998.

ثانيا : المجلات و الدوريات

33. محمد بلوحي، الأسلوب بين التراث البلاغي والأسلوبية الحديثة، مجلة التراث العربي، العدد 695، 24 أيلول 2004.

34. وليد بن فهد الودعان، مفعول الفعل حقيقته وحكمه وتطبيقاته، مجلة العلوم الشرعية، العدد السابع والعشرين، ربيع الآخر، 1434هـ، قسم أصول الفقه، جامعة الإمام محمد بن سعود الاسلامية.

ثالثا : المعاجم و القواميس

35. محمد ابراهيم عيادة، معجم المصطلحات، النحو والصرف والعروض والقافية، مكتبة الأدب، ط 2، القاهرة.

36. محمد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، تح: محمد نعيم، ط 8، 2005/1426هـ

37. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 1997.

فهرس

الموضوعات

المحتويات

الفصل الأول: من الأسلوب إلى الأسلوبية. خطأ! الإشارة المرجعية غير معرّفة.

أولا: مفهوم الأسلوب:..... 5

ثانيا : مفهوم الأسلوبية:..... 7

ثالثا: اتجاهات الأسلوبية: 8

رابعا: تعددات الأسلوب في الأسلوبية:.....11

الفصل الثاني : جماليات الاسلوب في ديوان "ما لذ وخاب":..... خطأ! الإشارة المرجعية غير معرّفة.

أولا: المستوى الصوتي 17

ثانيا: المستوى الدلالي:.....25

ثالثا: المستوى الصرفي:.....29

رابعا: المستوى النحوي: 32

قائمة المصادر و المراجع ..... **خطأ! الإشارة المرجعية غير معرّفة.**

فهرس الموضوعات 49

الفهرس : ..... **خطأ! الإشارة المرجعية غير معرّفة.**

بحمد الله