الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الشهيد حمه لخضر – الوادي

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

جماليات التشكيل الأسلوبي

في ديوان "اليمن السّعير" ليحي الحمّادي

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبات:

- أسماء خليفي
- فريدة بوته
- نجاح فرجاني

إشراف الدكتور:

- عبد القادر عباسي

اللجنة المناقشة:

الاسم و اللقب	الجامعة	الصفة
أ.د/سعد مردف	الشهيد حمه لخضر– الوادي	رئيسا
أ.د/عبد القادر عباسي	الشهيد حمه لخضر – الوادي	مشرفا ومقررا
د/ سعد حمادة	الشهيد حمه لخضر– الوادي	عضوا مناقشا

الموسم الجامعي: 1445هـ– 2023م / 2024

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الشهيد حمه لخضر – الوادي

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

جماليات التشكيل الأسلوبي

في ديوان "اليمن السّعير" ليحي الحمّادي

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبات:

- أسماء خليفي
- فريدة بوته
- نجاح فرجاني

إشراف الدكتور:

- عبد القادر عباسي

الجنة المناقشة:

الاسم و اللقب	الجامعة	الصفة
أ.د/ سعد مردف	الشهيد حمه لخضر –الوادي	رئيسا
أ.د/ عبد القادر عباسي	الشهيد حمه لخضر –الوادي	مشرفا و مقررا
د/ سعد حمادة	الشهيد حمه لخضر –الوادي	عضوا مناقشا

الموسم الجامعي: 1445هـ- 2023م / 2024م.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

لَهُۥ مُعَقِّبَٰتٞ مِّنۢ بَيۡنِ يَدَيۡهِ وَمِنۡ خَلۡفِهِۦ يَحۡفَظُونَهُۥ مِنۡ أَمۡرِ ٱللَّهِۗ إِنَّ ٱللَّهَ لَا يُغَيِّرُ مَا بِقَوۡمٍ حَتَّىٰ يُغَيِّرُواْ مَا بِأَنفُسِهِمۡۗ وَإِذَآ أَرَادَ ٱللَّهُ بِقَوۡمٖ سُوٓءٗا فَلَا مَرَدَّ لَهُۥۚ وَمَا لَهُم مِّن دُونِهِۦ مِن وَالٖ ﴿11﴾

سورة الرعد الآية ﴿11﴾

شكر وعرفان

قال تعالى:

﴿**وَقُلِ اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ** ﴾ التوبة:﴿105﴾

بعد الحمد لله الذي علّم الانسان ما لَمْ يعلم، يطيب لنا أن نسطر بمداد من نور كلماته جياشة تحمل في طياتها شكرنا وثنائنا العاطر إلى أستاذنا الفاضل الدكتور "**عبد القادر عباسي**" الذي لن توفيه الكلمات حقه، فقد كان لنا خير معين ومرشد.

إلى عائلاتنا وأبنائنا حفظهم الله ورعاهم.

إلى فلسطين لأن التعليم أفضل طريقة لمساعدتها.

كما نقدم بالشكر الجزيل إلى أعضاء لجنة المناقشة الذين لم يتوانوا لحظة عن تقديم كل ما هو مفيد، ونشكرهم أيضا على تفضلهم بقبول مناقشة هذه الرسالة، وإسجاء النصح لنا في استكمال ما فاتنا من ضعف أو قصور.

ولا يفوتنا أن نشكر الآنسة "**هاجر الأسود**" لما بذلته من جهد في طباعة هذه الرسالة، كما أشكر كل من قدّم لنا يد العون والمساعدة وأعاننا على إنجاز هذه الرسالة بالقول والعمل.

نجاح – أسماء– فريدة.

مقدمة

الشعر هو عالم لغوي جميل قادر على التأثير في المتلقي وبناء وعيه وذوقه، وذلك لما يميزه من خصوصيات على مستوى التشكيل اللغوي من خلال الصوت والكلمة والجملة والصورة والايقاع وصولًا إلى بلورة الرؤية الشعرية.

ولا يكون تعبير الشاعر عن رؤيته مميزا حتى يقدر على تشكيل أسلوبه الخاص، فالأسلوب كما يقال هو الرجل نفسه، وهو الذي يعبر عن اختيارات الكاتب ويعكس مذهبه في الكتابة، وقد لفت انتباهنا الصوت اليمني الواعد "يحي الحمّادي" من بين أصوات الشعر المعاصرة الشابة لما يتميز به شعره من عاطفة آسرة وبناء شكلي مثير، وخصوصية موضوعية، وجمال فني مميز، وما لشعره من خصوصية أسلوبية، فاللغة لديه لا تتشكل إلّا في ضوء ثنائية الألم والأمل الألم لما يعانيه اليمن من ويلات والأمل في تغيير هذا الواقع والانتقال من الشقاء إلى السعادة.

وكل ذلك واضح أشد الوضوح في ديوانه "اليمن السعير" من هنا تحدد مجال بحثنا واخترنا له عنوانًا هو: "**جماليات التشكيل الأسلوبي في ديوان اليمن السعير ليحي الحمّادي**".

ومن منطلق هذا الموضوع تحددت إشكالية هذا البحث ضمن حدود ما يمكن أن تنتجه المقاربة الأسلوبية من قدرة على استيعاب جماليات التشكيل التي تطبع ديوان الحمّادي بطابع خاص وتمنحه تأثيرًا خاصًا، وذلك انطلاقًا من التحليل الوصفي النصي، وبعيدًا عن التحليل المعياري الذي نجده في الدراسات البلاغية، **فما هي أهم الظواهر الأسلوبية البارزة في ديوان اليمن السعير ليحي الحمادي ؟ وفيما تجلت وظيفتها الجمالية و ما مدى تأثيرها على المتلقي؟**

وللإلمام بحيثيات الموضوع والإجابة عن الإشكالية المطروحة اعتمدنا في الجانب النظري على آليتيْ الوصف والمقارنة وذلك في تحديد ماهية بعض المصطلحات الأسلوبية والمقارنة في التمييز بين الدرسين الأسلوبي و البلاغي، و تتبعنا خطوات المنهج التاريخي لتحديد نشأة الأسلوبية وبيان خصوصياتها كمنهج قائم بذاته، أما في الجانب التطبيقي فقد اعتمدنا المقاربة الأسلوبية في الكشف عن خصوصيات التشكيل اللغوي وابراز السمات الأسلوبية الجمالية في ديوان اليمن السعير.

وتكونت الدراسة من فصلين:

فصل نظري: خصصناه للجانب المفاهيمي المتعلق بالأسلوب والأسلوبية وذلك ببيان مفهوم الأسلوب ومحدداته، كما تطرقنا إلى الأسلوبية كمنهج وتحدثنا عن اتجاهاتها، وفي آخر الفصل عرضنا إلى خصوصية الدرس الأسلوبي ومقتضيات التحليل الأسلوبي ووقفنا على الفرق بين الدرس الأسلوبي والبلاغي.

وفصل تطبيقي: خصص لحياة الشاعر وخصائص شعره، والجماليات الأسلوبية في الديوان من خلال رصد وكشف جماليات التكرار والإيقاع وكذا جماليات الانزياح والتناص.

واعتمدت الدراسة على جملة من المصادر والمراجع كان أهمها: لسان العرب لابن منظور، الأسلوبية وتحليل الخطاب لنور الدين السد، والأسلوبية والأسلوب لعبد السلام المسدي، والأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية لمسعود بودوخة، وديوان اليمن السعير ليحي الحمّادي.

ومن بين الصعوبات التي واجهتنا أثناء دراستنا: تراكم المعلومات وتداخل المفاهيم حول الأسلوب والأسلوبية، واختلاف المصطلحات، وضيق الوقت، وقصور الدراسات حول الشاعر عامة والديوان – اليمن السعير– خاصة، ولكن بتوفيق من الله تعالى وعونه كابدنا هذه الصعوبات لتقديم الدراسة على أتم وجه وفي المستوى المقبول.

وفي الختام لا يسعنا إلّا أن نتقدم بأسمى عبارات الشكر والامتنان إلى أستاذنا الفاضل: الأستاذ الدكتور "**عبد القادر عباسي**" الذي كان خير موجه ومرشد حتى استوى العمل على هذا الوجه، والدكتور مسعود وقاد على مساعدته الطيبة فجزاهما الله عنا كريم الجزاء.

والرجاء أن نكون قد وفقنا، وإلّا فحسبنا أجر الاجتهاد، وما توفيقنا إلّا بالله عليه توكلنا و هو العلي القدير.

الفصل الأول: الدرس الأسلوبي مهاد نظري:

أولاً: في مفهوم الأسلوب ومحدداته:

1.مفهوم الأسلوب:

أ. لغة.

ب. اصطلاحًا.

2.محددات الأسلوب:

أ. الاختيار.

ب. وخز حساسية القارئ.

ج. الانزياح .

د. الإضافة.

ثانيًا: في منهج الأسلوبية واتجاهاتها:

1.الأسلوبية منهجًا.

2.**اتجاهات الأسلوبية:**

أ. الأسلوبية التعبيرية.

ب. الأسلوبية النفسية.

ج. الأسلوبية البنيوية.

ثالثًا: في خصوصيات الدرس الأسلوبية ومقتضياته:

1.بيْن الدرسيْن الأسلوبي والبلاغي.

2.مقتضيات التحليل الأسلوبية.

أولًا: في مفهوم الأسلوب ومحدداته:

1. مفهوم الأسلوب:

أ. لغة:

جاء في لسان العرب تحت جذر سَلَبَ: «يقال للسطر من النخيل: أسلوب، وكل طريق ممتد، فهو أسلوب، قال: والأسلوب الطريق، والوجه، والمذهب، يقال: أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أَسَاليب، والأسلوب: الطريق نَأخذ فيه، والأسلوب، بالضم: الفن، يقال أَخَذَ فلان فِي أساليب من القول أي أفَانِين منه».[1]

وقد تكرر هذا التعريف في باقِي أمهات المعاجم العربية، وزاد صاحب تاج العروس قوله: «الأسلوب عنق الأسد لأنها لا تنثني».[2]

وجاء في أساس البلاغة قول الزمخشري: «وسلكت أسلوب فلان: طريقته، وكلامه على أساليب حسنة».[3]

هذا فيما يخص تحديد الجذور اللغوية لكلمة (أسلوب) عند العرب، أما عند الغرب: فقد اشتقت في اللغات الأوروبية المعروفة من الأصل اللاتيني "Stulus" وهو يعني (الريشة) ثم انتقلت عن طريق المجاز الى مفهومات تتعلق كلها بطريقة الكتابة.[4]

[1] – ابن منظور: لسان العرب، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003، ص،549–550.

[2] – الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، ج3، تح: عبد الكريم العرباوي، مر: إبراهيم السامرائي وعبد الستار أحمد فراج، الكويت، (دط)، (1386هـ–1967م)، ص،71.

[3] – الزمخشري: أساس البلاغة، دار بيروت للطباعة والنشر، (دط)، (1404هـ–1984م)، ص،304.

[4] –ينظر: صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه واجراءاته، دار الشروق، القاهرة ط1، (1419هـ–1999م)، ص، 93–94.

ب. اصطلاحاً:

اعتنى العرب القدامى بمفهوم الأسلوب عناية خاصة، باعتباره مدخلا للكشف عن القيم الجمالية الموجودة داخل النصوص وتجلىَّ ذلك عند اهتمامهم بالألفاظ بشكل واضح وتعرضوا لذلك من خلال مستويين هما:

الأول: المستوى المادي: وهو يتصل بمفهوم اللفظة في النواحي الشكلية.

الثاني: فإنه يرتبط بسلوكيات المقولات الكلامية: المستوى الفني.[1]

ب1. الأسلوب عند العرب القدامى:

- أبو الحسن حازم بن محمد القرطاجني: لقد قام بمزج رؤية "عبد القاهر الجرجاني" و"أرسطو" وذلك في كتابه "مناهج البلغاء وسراج الأدباء" ونسجل عنه ما يلي:
  - يجب أن تكون نسبة الأسلوب الى المعاني.
  - يجب أن تكون نسبة النظم الى الألفاظ.

ويفسر ذلك بقوله: «أن الأسلوب يحصل عن كيفية الاستمرار في أوصاف جهة من جهات فكان بمنزلة النظم في الألفاظ الذي هو صورة كيفية الاستمرار في الألفاظ والعبارات».[2]

لقد ظهر في أفق "القرطاجني" رأيان آخران في تحديد ماهية الأسلوب هما:[3]

الأولى: أن الإعجاز القرآني يعود الى اطراد أسلوبه بين ثنائيتي الفصاحة والبلاغة.

الثانية: ربط فيها الأسلوب بطبيعة الجنس الأدبي في حديثه عن جنس الشعر وقسمية (الجدُّ والهزل) وهذا مما تأثر بـ: الكوميديا والتراجيديا الآريسطية.[4]

---

[1] – ينظر: عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء، عمان، ط1، 2002، ص، 103.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص، 107.

[3] – ينظر: مجمد كريم الكواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، جامعة السابعة من أبريل، ليبيا، ط1، 1426هـ، ص،18.

[4] – ينظر: المرجع نفسه، ص، 18.

وفي تعريف آخر لأبو حازم القرطاجني للأسلوب يقول: «إن الأسلوب هيئة تحصل على التأليفات المعنوية، وإن النظم هيئة تحصل في التأليفات اللفظية، وإن الأسلوب في المعاني بإزاء النظم في الألفاظ».[1]

ومن خلال ما سبق نلاحظ أن نظرة "أبو حازم القرطاجني" للأسلوب وركز على الشعر دون غيره من الأنواع الأدبية الأخرى التي عرفها العرب.

- **ابن خلدون:** جاء في مقدمة ابن خلدون أنّ الأسلوب: «عبارة عنده عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب أو القالب الذي يفرغ فيه، ولا يرجع الى الكلام باعتبار إفادته كمال المعنى الذي هو وظيفة الاعراب، ولا باعتبار إفادته أصل المعنى من خواص التراكيب، الذي هو وظيفة البلاغة والبيان». [2]

ويقول في موضع آخر: «عبارة عن المنوال الذي ينسج فيه التراكيب أو القالب الذي يفرغ فيه ولا يرجع الى الكلام باعتباره إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب (أي النحو) ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التراكيب الذي هو وظيفة العروض إنما يرجع الى صورة ذهنية للتراكيب منتظمة كليا باعتبار انطباقها على تركيب خاص. وتلك الصورة التي ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويعيدها في الخيال كالقالب والمنوال ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصّها فيه رصًا...»[3].

ومن خلال القولَيْن "لابن خلدون" نلخّص مفاهيم الأسلوب عنده في النقاط التالية:[4]

- إن الأسلوب قالب تنصب فيه التراكيب اللغوية.
- إن الأسلوب صورة ذهنية للتراكيب يخرجها كالقالب أو المنوال.

---

[1] – يتظر: المرجع السابق، ص، 19.

[2] – ينظر: عبد الرحمان بن خلدون، المقدمة، دار الجيل، بيروت، لبنان، دط، دت، ص، 631.

[3] – ينظر: المصدر نفسه ، ص، 632.

[4] – ينظر: محمد عبد المطلب، أدبيات البلاغة والأسلوبية، مكتبة، لبنان، دار لونجمان للنشر، دار نوريان للطباعة، القاهرة، ط1، 1994، ص34.

– الأسلوب يتنوع بتنوع الموضوعات ومن خلال قوله: «فإن لكل فن من الكلام أساليب تختص به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة». فنجد أسلوب الشعر يختلف عن أسلوب النثر، وأسلوب الفخر غير أسلوب الغزل...إلخ.

– قوام الأسلوب انتقاء التراكيب ثم رصها في القال.[1]

ونستنتج أن صياغة الأسلوب الجميل عند "ابن خلدون" هي فن يعتمد على الطبع والتمرّس بالكلام البليغ، وقد استخدم نوعيْن من الأدب لإيضاح مفهوم الأسلوب.[2]

وفي الأخير يمكن الوصول الي أن "ابن خلدون" ذهب الى أن لكل فن من الكلام أساليب تختص به وتوجد به على أنحاء مختلفة وسلوك الأسلوب عبارة عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب.

ومنه نستخلص: أن الأسلوب عند "ابن حازم القرطاجني" مقابل للنظم، إذ يشمل النص الأدبي كلّه ويتحدد بتأليف المعاني، في حين يبتعد عن مفهوم الأسلوب بوصفه خصائص فردية.

وهنا نجد "ابن خلدون" أيضا سار على الطريق نفسها التي سار عليها "القرطاجني" إذ يجعل من الأسلوب متعلقا بالمعاني وعبارة عن مناهج اللغة الفنية.[3]

[1] – ينظر: علي بوملحم، في الأسلوب الأدبي، دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، دط، دت، ص، 11–12.

[2] – ينظر: محمد كريم كوّاز، علم الأسلوب، مفاهيم وتطبيقات، ص،20.

[3] – ينظر: شكري عياد، مبادئ علم الأسلوب العربي، انترناشيونال برس، د م ك، ط1، 1988، ص، 19–20.

ب2: الأسلوب عند العرب المحدثين:

اختلف تعريف المحدثين للأسلوب وذلك لاختلاف ثقافاتهم، فمنهم المحافظ، ومنهم المنفتح عن الثقافات العربية، ومنهم من يحاول أن يقدم الجديد عن الدراسات القديمة من خلال تطويرها ومن بينهم:

- **أحمد الشايب:** لقد ذكر العديد من التعريفات أهمها:

– «فن من الكلام يكون قصصًا أو حوارًا، أو تشبيهًا أو مجازًا، كتابة، تقريرًا، حكمًا أو أمثالًا».[1]

– «طريقة الكتابة أو طريقة الإنشاء أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير عن المعاني قصد الايضاح والتأثير».[2]

– «هو الصورة اللفظية التي يعثر بها عن المعاني يأو النظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعروض الخيال أو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعاني».[3]

الملاحظ أن تعريفات "أحمد الشايب" كانت مسايرة لتطور الفكر الإنساني.

- **سعد مصلوح:** فقد ربط في تعريفه للأسلوب بين الأسلوب ومنشئه حيث يقول: «إن الأسلوب اختيارchoice،أو selection يقوم به المنشئ لسمات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معين»[4] وهذه النظرة للأسلوب توافق نظرة اللسانيات سابقا.
- **أحمد حسن الزيات:** الأسلوب هو طريقة الشاعر أو الكاتب الخاصة في اختيار الألفاظ وتأليف الكتاب.[5]

[1] – ينظر: عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ص، 111.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص، 111.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص، 111.

[4] – ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث)، دار هومة، الجزائر، ط1، 1426هـ، ج1، ص14.

[5] – أحمد حسن الزيات، الدفاع عن البلاغة، عالم الكتب، بيروت، ط2، 1967، ص، 86.

- وفي **(معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة)** نجد المعاني الآتية للأسلوب:
  - يحيل الأسلوب ضمنيا على مفهوم يعارض بموجبه الاستعمال الفردي والإبداعي.
  - مفهوم الأسلوب اعتبر مثاليا مما حدا بالنقد إلى التساؤل عن دلالته.
  - الأسلوب هو طريقة العمل ووسيلة التعبير عن الفكر بواسطة الكلمات والتركيبات.[1]
- **رجاء عيد:** يعرف الأسلوب في كتابة "البحث الأسلوبي معاصر وتراث" بأنه:
  - الأسلوب هو اختيار من جانب الكاتب بين بدليْن في التعبير.
  - الأسلوب هو قوقعة تكتنف من داخلها لبا فكريا له وجود أسبق.
  - الأسلوب هو محصلة خواص ذاتية متسلسلة.
  - الأسلوب هو انحراف عن نمط مألوف.
  - الأسلوب هو مجموعة متكاملة من خواص يجب توافرها في نص ما.
  - الأسلوب هو تلك العلاقات القائمة بيْن كليات لغوية تشير إلى ماهو أبعد من مجرد العبارة لتستوعب النص كله.[2]

وبعد عرض هذه المفاهيم يمكننا تصنيفها إلى مفهوميْن بارزين هما:

1- الأسلوب خاصية مشتركة لعدة ظواهر في اللغة والفترة الزمنية والجنس الأدبي وبذلك يكون سمة نصوص فنية معينة.

2- الأسلوب خاصية مميزة ومنفردة يدل على حالة فردية بمعنى أن نصًا ما قد يكشف عن أسلوبية خاصة لكاتب معين.[3]

[1] – ينظر سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوثبرس، الدار البيضاء، دط، دت، ص، 114.

[2] – ينظر: رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، منشأة المعرف الإسكندرية، مصر، دط، دت، ص، 14.

[3] – ينظر: محمد الأمين شيخة، أسلوبية التعبير في شعر عبد الله حمادي (قصائد غجرية) أنموذجا، رسالة ماجستير، غير مطبوعة، ص، 31.

ب3- الأسلوب عند الغرب:

- **أرسطو:** كانت من أهم الدراسات اليونانية التي اهتمت بهذا المجال كتاب "أرسطو" (الخطابة) الذي قسم فيه أمور القول إلى ثلاثة أقسام:

1- مصادر الأدلة. 2- الأسلوب. 3- ترتيب أجزاء القول.

والأسلوب هو القسم الثاني الذي يحظى بالاهتمام الخطابي فهو عنصر الإقناع ولهذا "فأرسطو" يعتبر الوضوح أهم سماته الجمالية.[1]

- **بوفون:** يعرف العالم الفرنسي الأسلوب إذ يقول: «إنّ المعارف والوقائع والاكتشافات تتلاشى بسهولة، وقد تنتقل من شخص لآخر. ويكتسبها من هم أعلى مهارة، فهذه الأشياء تقوم خارج الإنسان، أمّا الأسلوب فهو الإنسان نفسه، والأسلوب إذن لا يمكن أن يزول ولا ينتقل ولا يتغير».[2]
- **موريه:** الأسلوب بالنسبة لنا هو موقف من الوجود من شكل من الأشكال الكينونة.[3]
- **ساندال:** الأسلوب هو أن تضيف إلى فكر معين جميع الملابسات الكفيلة بأحداث التأثير الذي ينبغي لهذا الفكر أن يحدثه.[4]
- **شارل بالي:** يرى أن الأسلوب شحنة تعبيرية عاطفية من المبدع تنتقل إلى القارئ.[5]
- **برونو:** «الأسلوب هو إجمالي المزايا والخصائص التي يصرفها الفرد في الأثر المكتوب والمنطوق».[6]
- **جان كوهين:** الأسلوب: «هو طريقة في الكتابة تكون خاصة بمؤلف واحد».[7]

---

[1] – ينظر: علي الزهر، الأسلوب بين عبد القاهر وجون ميري، ص، 15.

[2] – صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص، 95-96.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص، 97.

[4] – ينظر: المرجع نفسه، ص، 96.

[5] – صلاح فضل، مبادئه وإجراءاته، ص، 98.

[6] – فلي ساندريس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر، خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، (1424هـ-2003م)، ص32.

[7] – ينظر: جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر، محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص، 57.

- **بيارجيرو**: الذي يرى أنّ الأسلوب طريقة للتعبير عن الفكر بواسطة اللغة».[1]

إذ يحدد "بيارجيرو" مفهوم الأسلوب في الإبداع الأدبي حيث اللغة وتشكيلها، فالأسلوب حسب ذلك هو تشكيل فني للغة، كما تشكل الألوان لتعطي دلالات خاصة لم ترى قبل هذا التشكيل.[2]

- **ميشال ريفاتير**: «يفهم من الأسلوب الأدبي كل شكل مكتوب فردي، ذي قصد أدبي، أي أسلوب مؤلف ما أو بالأحرى أسلوب عمل أدبي محدد يمكن أن تطلق عليه الشعر أو النص».[3]
- **فلوبير**: «يعطي للأسلوب بعدا منطقيا لما هية داخل المحيط فيراها طريقة مطلقة لرؤية الأشياء».[4]

وبعد عرضنا للتعريف اللغوي والاصطلاحي للأسلوب نخلص إلى:

– أن التعريف اللغوي للأسلوب عند العرب – ما ورد في لسان العرب– يدل على الطريقة أو الفن أو المذهب، بينما في اللغة الانجليزية بأداة الكتابة وإبرة الطبع (الحفر)، وقد اتخذ المعنى نفسه في اللاتينية الكلاسيكية وكذلك الأمر في اللغات الحديثة.

– المعنى الاصطلاحي للأسلوب في كتب البلاغة القديمة ارتبط بالبلاغة وذلك من خلال اعتبار الاسلوب احدى وسائل الاقناع.

– أن أشهر التعريفات للأسلوب استند قسم منها إلى شخصية المبدع والمتلقي كما في تعريف "شارل بالي" وقسم استند إلى خصوصية اللغة الأدبية كما في تعريف "برونو".

– أن تعدد تعريفات الأسلوب واختلافها يعود إلى اختلاف البيئات الثقافية للدراسين، مما يستلزم اختلاف زوايا النظر، وكذا اسنادهم في تفسير الأسلوب الى محددات عدة لا إلى محدد واحد.

---

[1] – ينظر: بيارجيرو، الأسلوبية والأسلوب، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء العربي، القاهرة، دط، دت، ص، 6.

[2] – ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج:1، ص: 135–143.

[3] – ينظر: صلاح فصل، علم الأسلوب مبادئه واجراءاته، ص، 110.

[4] – ينظر: عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ص، 113.

1- محددات الأسلوب:

إن اعتبار الأسلوب نظاما لسانيًا خاصًا، استوجب من النقاد الأسلوبين وضع محددات للأسلوب تميز وتضمن فرادته، وأهمها:

أ-**الاختيار**: يرى الأسلوبيون أن الإبداع الأسلوبي يتجلى أولا في الاختيار، لذلك عَوَّلُوا عليه في تعريفهم للأسلوب، فقالو: «الأسلوب محصلة مجموعة من الاختيارات المقصودة بين عناصر اللغة القابلة للتبادل»[1].

ويرى "جاكسون" أن كل خطاب «لابد أن يتم وفق إسقاط محور الاختيار على محور التركيب»[2].

ويفرق الأسلوبيون بيْن نوعيْن من الاختيار: الاختيار الأسلوبي وغير الأسلوبي، أما الاختيار الغير الأسلوبي فهو الاختيار المقامي ويكون مقاميا إذا كان بيْن «سمات مختلفة تعني دلالات مختلفة»[3].

أمّا الاختيار الأسلوبي فيكون بيْن «سمات تعني دلالة واحدة»[4].

وهناك تصنيف آخر لأنواع الاختيار، وهي:

- ✓ الاختيار من المعجم: ويتمثل في اختيار المنشئ الألفاظ التي يراها مناسبة.
- ✓ اختيار التركيب: مثل (الجملة الفعلية – الجملة الاسمية، التقديم والتأخير...).

– هل كل اختيار يعد أسلوبا؟

للإجابة عن هذا السؤال نقول: مادام الأسلوب يتم عن وعي وقصد من المنشئ، سواء أكان معجميا، أم تركيبيا، فلا بّد أَنْ يَفضي إلى بُعد تأثيري أو جمالي، فإذا تحقق ذلك كان الاختيار أسلوبًا، وإن لم يتحقق لم يعد أسلوبا، وعلى الرغم ممّا تقدمه اللّغة من إمكانيات

[1] – صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه واجراءاته، ص، 116.

[2] – محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1984، ص، 20.

[3] – سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية احصائية، عالم الكتاب، القاهرة، مصر، دط، دت، ص، 40.

[4] – المرجع نفسه، ص، 40.

وإختيارات للمنشئ سواء على المستوى المعجمي أو التركيبي إلاّ أنّ هذا الاختيار ليس حرا حرية كاملة، فهو محكوم بقواعد وأسس أخرى، كما أنّ هناك عناصر لغويّة لا يمكن استبدالها بغيرها، فهي مفروضة لا اختيار فيها، كأسماء الأماكن، وأسماء الأعلام، وغيرها.[1]

وقد ارتبط مفهوم الاختيار بمفهوم الأسلوب واعتبر حدا فاصلا بين الجمالي وغير الجمالي، وتتجلى جمالية الاختيار أكثر ففي الاختيار الذي ينشأ من التعبيرات المجازية، فالاختيار في هذا يتجاوز اللفظ المفرد إلى التركيب باعتباره صياغة لكلمة وفق نظام تؤدي الصورة الأدبية وظيفتها التأثيرية والإبلاغية والجمالية.

فلا مناص للدارس الأسلوبي من تقصي مظاهر الاختيار وملامحه في النص الإبداعي، وصولاً إلى الوظيفة التأثيرية والإبلاغية والجمالية فيه.

فللاختيار صور عديدة منها ما يتم على مستوى اللفظ (المعجم) ومنها على مستوى التركيب النحوي، ومنها ما ينشأ من التعبير المجازي وهذا ما يفسر طبيعة الاختيار ومعياره فقد يغلّف المبدع تجربته بأساليب مختلفة ومتعددة بيد أنه ينتخب الأنسب والأليق بالمقام المراد التعبير عنه، شأنه في ذلك شأن الرّسام الذي يختار لموضوع لوحته أبدع الألوان وأنسب الأشكال في تناسق وانسجام، كما ينتقي الشاعر الألفاظ المتعادلة دلاليا ما هو مؤهلّ لأداء الغرض في مقام ما، ولا تتوقف فعاليّة الانتقاء عند هذا الحدّ، بل تتعداه إلى أبنية الخطاب بدءا من الإيقاع والأصوات ممثلا في الأوزان والقوافي وحروف الرويّ، فاصطفاء الأبنية الصرفية باعتبار معانيها ودلالاتها، وصولا إلى اختيار أنجح الأساليب الإيحائية والمجازية، التي من شأنها أن تنزاح بالخطاب عن حياده أو نفعيته إلى التأسلب والتفرد، من حيث إنّ «السياق الأسلوبي هو نسق لغوي يقطعه عنصر غير متوقع، والتقابل الذي ينتج عن هذا الافتحام هو المثير الأسلوبي»[2] لا جرم أن الخطاب الأدبي يحتم عن الأديب أو الشاعر أن يفاجئ متلقيه من حين إلى أخر بعبارة تثير انتباهه حتى لا تفتر حماسته بمتابعة القراءة، أو يفوته معنى يلمح إليه، يقول " أرشيبالد ماكليش": «الشعراء يدأبون دائما على

[1] – محمد بن يحي: السّمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، (1432هـ–2011م)، ص، 38–39.

[2] – شكري محمد عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي، أصدقاء الكتاب، القاهرة، ط2، 1996، ص، 134.

الخوض والاصطياد على حافة نهر اللغة البطيء الجريان، علّهم يعثرون على ما يمكنهم اصطياده وتسخيره لاستعمالهم الخاص».[1]

وتجدر الإشارة إلى أن الاختيار لا يمكن أن يحقق بمفرده أسلوب الخطاب إلاّ عبر تقاطعه مع التركيب، والذي بدوره يخضع لأنظمة اللغة وقوانينها الصارمة، فضلا عن احتكامه لحاجات السياق.

إن لغة النص الأدبي لغة مميزة تستلزم على الأديب اختيار أضخم مجموعة من الكلمات من المعجم اللغوي، حتى يستطيع تكوين رسالة وتحقيق التواصل مع المتلقي، ومن ثمة كان الأسلوب ذاته اخيار، أي هو: «اختيار لما من شأنه أن يخرج من العبارة عن حيادها وينقلها من درجتها الصفر إلى خطاب يتميّز بنفسه».[2]

ب- وخز حساسية القارئ:

لقد اهتم "موكاروفسكي" بدور الجمهور في عملية تلقي الفن والأدب، ووضع شرطا يجب أن يتوفر في كل شخص حتى يصبح عضوا في هذا الجمهور «وهو قدر من التربية الثقافية الخاصة، وبفضل هذه التربية يعتبر تلقي الجمهور للأعمال الفنية استهلاكا فاعلا، كما يعد بحد ذاته ممارسة تؤثر».[3]

وإضافة إلى "موكاروفسكي" فقد ذهب بعض المنظرين الفرنسيين أمثال "جيرارجينيت" و"ميشال فوكو" و"رولان بارت" إلى إبراز دور القارئ وذلك من خلال المناداة «بموت المؤلف» فعند "بارت" ميلاد قارئ رهين موت المؤلف وقائم على أنقاضه، فتنتقل السلطة

[1] – أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 205، ص، 71.

[2] – لطفي عبد البديع: التركيب اللغوي للأدب، بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1984، ص، 22.

[3] – رامان سلدن: موسوعة كمبريدج في النقد الادبي من الشكلانية إلى بعد البنيوية، مج8، مراجعة واشراف: ماري تريز عبد المسيح، المشرف العام: جابر عصفور، ط1، 2006، ص،81.

القيادية من المؤلف إلى القارئ «فيصبح القارئ منتجاً للنص بعدما كان مجرد متفرج عليه، أو مستهلكا له في أحسن الأحوال».[1]

وقد برزت فكرة الإعلاء من شأن القارئ التي ناد بها "بارت" عند " ريفارتير" في دراساته الأسلوبية، «فالقارئ هو الفضاء الذي ترسم فيه كل الإقتباسات التي تتألف منها الكتابة دون أن يضيع أي منها ويلحقه التلف».[2]

يرى "ريفاتير" أن الكاتب واعي برسالته يستخدم فيها أساليب تجذب عدداً كبيرًا من القراء على عكس المتكلم الذي يكتفي بتعابير الوجه وبعض الإشارات قصد التأثير في المستمع.[3]

إنّ القارئ هو المستهدف في أي عمل أدبي، وغاية الكاتب من نصه القارئ، ولا قيمة لذلك النص إلاّ في أثناء قراءته.

والأسلوبية البنيوية كما هي عند "ريفاتير" تصب اهتمامها بالدرجة الأولى على القارئ، وهي تحاول ألاّ تغفل دوره باعتباره طرفا من أطراف عملية التوصيل فالنص الإبداعي ما إن يتم خلقا ويكتمل نصا حتى تنقطع عن مرسله لتبقى العلاقة بيْن الرسالة والمستقبل زمنا لا ينتهي دوامه»[4].

لم يعد القارئ طرفاً مستهلكا للنص الأدبي بل عنصرًا منتجًا له دوره في إنتاج الدلالة وعند "ريفاتير" أن قيمة النص تتجدد عبره وحده فهو صاحب الحكم وله القدرة على التحكم بالنصوص برفعها أو خفضها إذْ يقول «إن النص مدين في وجوده لمباشرة القارئ له، أو بكلمة أخرى وجوده غير محقق لا يتم ظهوره وتنفيذه إلاّ بقراءة القارئ له»[5] .

---

[1] – يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر، 2002، ص، 154.

[2] – المرجع نفسه، ص، 154.

[3] – ينظر: عمر عبد الله العنبر، الأسلوبية والتلقي في الدراسات القرآنية من خلال نموذجيْن تكبيقييْن، (م47، ع1، 2020) دراسات العلوم الانسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، 2020، ص976.

[4] – طارق البكري: الأسلوبية عند ميشال ريفاتير من موقع: www.diwanalarab.com/article4628.

[5] - الموقع نفسه

وقد اعتبر "ريفاتير" القارئ الطرف الفاعل في عملية التحليل الأسلوبي.

ومن خلال هذا الطرح فإن "ريفاتير" يربط بين الأسلوبية ونظرية التلقي، فالأسلوب إبداع من المنشئ وإرجاع من المتلقي، والمبدع يسعى إلى أن يلفت انتباه القارئ ووسيلته في ذلك وضع بعض المكونات التي لابد للقارئ أن يدركها وينتبه إليها، هذه المكونات يمكن أن تكون وجها أسلوبيا إذ اهتدى إليه وصل إلى القضايا المهمة في النص، ومهمته هي التقاط الخصائص الأسلوبية البارزة التي تحدث انفعلات جمالية تستطيع إحداث الأثر الأسلوبي.

ودراسة النص الأدبي عند "ريفاتير" تحتاج إلى مرحلتيْن من القراءة:

المرحلة الأولى: «وهي مرحلة اكتشاف الظواهر وتعيينها، وتسمح للقارئ بادراك وجوه الاختلاف بين النص وبنية النموذج القائمة في حسه اللغوي مقام المرجع فيدرك التجاوزات والمجازات وصنوف الصياغة التي توتر اطمئنانه اللغوي فيقصيها».[1]

وتكتشف هذه القراءة معنى النص من حيث هو جملة من المكونات، وليس بمقدورها أن تكشف عن مدلوله النهائي كونها قراءة أولية.

المرحلة الثانية: «مرحلة التأويل والتعبير، وهي المرحلة التي يتمكن فيها القارئ من الغوص في النص وفك رموزه».[2]

وهي تابعة للقراءة الأولى ومكملة لها ينساق فيها القارئ في أعطاف النص ويقف عند العناصر الفاعلة فيه.

لكن النص الأدبي نص مفتوح، يستقطب عدداً غير متناهٍ من القراء، وعملية التلقي هي عمليّة نفسية ذاتية، كما أن الاجراءات الأسلوبية في النصوص الأدبية مركبة بطريقة لا يمر بها القارئ إلا وتلفت انتباهه.

[1] – يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار الميسرة، عمان، ط1، 2007، ص142.

[2] – المرجع نفسه، ص142.

«وقيمة هذه الأدوات الأسلوبية مرتبطة ارتباطا وثيقاً بإدراكه، مما يجبرنا على الاستعانة بالقارئ لنهتدي إلى الحدث الأسلوبي، لكن الاستعانه بالقارئ أمر عسير لأن القراء يختلفون في مقاييسهم باختلاف أذواقهم وثقافاتهم وعصورهم».[1]

إن نظرة "ريفاتير" للأسلوب استدعى إلى ظهور مصطلح «القارئ النموذجي»، حيث اعتبره المعيار الذي يلجأ إليه المحلل الأسلوبي، وبعد أن يتم جمع هذه المثيرات يقوم المحلل بتسجيل الملاحظات.

ويرى "ريفاتير" أن الإجراءات الأسلوبية مرتبطة بإدراك القارئ لها وأن قيمة كل إجراء أسلوبي تتحدد من خلال المفاجأة التي تحدثها فيه، فكلما كانت غير متوقعة كان أثرها في نفس القارئ أعمق.[2]

وفي اعتماد "ريفاتير" في تحديد الأسلوب على عنصر المفاجأة تزداد أهمية دور القارئ في تفسير الخاصية الأسلوبية وتحديد أثرها فـ «لا يتم تحديد الأسلوب إلاّ بإبراز بعض عناصر السلسلة الكلامية وحمل القارئ على الانتباه إليها بحيث إذا غفل عنها شوه النص، وإذا حلّلها وجد لها دلالات تمييزية خاصة، مما يسمح بتقرير أن الكلام يعبر والأسلوب يبرز»[3] ومعنى هذا أن "ريفاتير" يرى الأسلوب قوة ضاغطة تتسلط على حساسية القارئ.

وتنحل هذه القوة الضاغطة التي تتحدد بها ماهية الأسلوب إلى فكرتيْن مركزيتيْن: الأولى فكرة التأثير التي تستوعب مفهوم الإقناع بحيث تحمل المتلقي على التسليم بمدلول النص، وتستوعب معنى الامتاع التي يحمل المتلقي على التأثر وحدانيا، والفكرة الثانية فكرة الإثارة وبموجبها يكون النص بما يشمل عليه من وقائع أسلوبية محركا للمتلقي.[4]

وما تساؤل المدارس النقدية عن غائية الأدب إلاّ دليل على دور المتلقي الفاعل في الإبداع الفني أو النقد الأدبي، فالنص الأدبي – على حسب قول المسدي – وجود عائم

[1] – عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص49.

[2] – نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والتشر والتوزيع، الجزائر، ج1، ص136.

[3] – عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، دت، ص76.

[4] – إبراهيم عبد الله أحمد عبد الجواد: الإتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، رسالة دكتوراة، الجامعة الأردنية، عمان، 1994، ص 33-34.

يتحول إلى حضور عندما يتناوله القارئ فيفسر إشاراته وعلاقات عناصره بعضها ببعض، فالعلاقة بين النص والمتلقي علاقة وجود، لأن تفسير المتلقي للنص وكشف أسلوبه هو ما يمنح النص خاصيته الفنية[1].

وبموجب هذا يكون النص المحرك الأساسي للمتلقي حيث يصبح الدور الكبير في العمل الابداعي خاصة ما تعلق بردود فعله تجاه ما يقرأه.

ج- الإنزياح:

لقد تعددت ترجمة كلمة ecart من مصطلحات وأوصاف في اللغة العربية مثل: الانحياز ، الانكسار، الإزاحة، الاختراق، المفارقة، التنافر، التغريب، فجوة التوتر...[2]

ويعود اختلاف تسمية هذا المصطلح إلى اختلاف المشارب الثقافية ويمكن اعتماد ثلاثة مصطلحات أكثر رواجاً في حقول الدراسات الأسلوبية: (العدول) في الثقافة العربية والتراث القديم و(الانحراف) في الترجمة عن المصادر الفرنسية، والأكثر شيوعا هو مصطلح: الانزياح.

ويعرفه "ميشال بنمو" على أنه: «اختلاف بين الرسالة وما ينتظره المتلقي».[3]

ويعرفه "جون كوهين" باعتباره كل مروق عن القواعد المألوفة فيقول: «هو كل ما ليس شائعاً ولا عادياً ولا مطابقاً للمعيار العام المألوف».[4]

---

[1] – المرجع السابق، ص 32.

[2] – ينظر: أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات، مجد، بيروت، (دط)، (1426هـ-2005م)، ص33.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص: من 53 إلى 56.

[4] – جون كوهين: البنية الشعرية اللغوية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، ط1، (1406هـ-1986م)، ص، 174.

ويتعرض "صلاح فصل" إلى مفهوم الانحراف فيقول: «الانحراف يعني أن شعرية اللغة تقتضي خروجها الفاضح على العرف النثري المعتاد وكسر القواعد الأداء المألوف لابتداع وسائلها الخالصة في التعبير عماّ لا يستطيع النثر تحقيقه من قيم جمالية».[1]

فمفهوم الأسلوب ارتبط بمفهوم الإنزياح عن القاعدة السائدة ومن هذا المنطلق يمكن تحديد مفهوم الانزياح بأنه الخروج عن المألوف والمعتاد، أو هو خروج عن المعيار لغرض قصد إليه المتكلم أو جاء عفوا، لكنه يخدم النص بصورة أو بأخرى وبدرجات متفاوتة.[2]

واختراق المتداول والمألوف في عنصر الانزياح يكون اختراق صوتيا الإنزياح أم صرفيا، أم معجميا، أم دلاليا، ومن ثم يحقق النص انزاحا بالنسبة إلى معيار متواضع عليه.[3]

وقد عد الكثير من الأسلوبيين الانزياح «جوهر العملية الإبداعية بل أداة من أدوات الاتصال اللغوي الدلالي»[4] التي تحدث – ما يسمى عند رولان بارت– بلذة النص ويتحدد الانزياح عندهم بأنه «حزق للقواعد حنيا ولجوء إلى ما ندر من الصيغ حينا آخر».[5]

فالانزياح كمحدد أسلوبي يتولد نتيجة الخروج عن النمط التعبيري المتعوّد عليه ولذلك قسم الأسلوبيون اللغة إلى مستويين:

المستوى الإبداعي: وهو الذي يتم فيه تجاوز المألوف من اللغة، وانتهاك الأساليب الجاهزة، وشحن الخطاب بطاقات أسلوبية جمالية تحدث فاعليتها في المتلقي.

المستوى العادي: وهو الذي تسيطر فيه الوظيفة الإبلاغية على أساليب الخطاب.[6]

---

[1] – عمر أوكان: اللغة والخطاب، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، (دط)، (1422هـ–2001م)، ص 174.

[2] – يوسف أبو العدوس، الأسلوبية (الرؤية والتطبيق)، دار المسيرة، عمان، ط1، 2007، ص180.

[3] – مسعود بودوخة: الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، (1432هـ–2011م)، ص20.

[4] – يوسف أبو العدوس: الأسلوبية (الرؤية والتطبيق)، ص185.

[5] – عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، 99.

[6] – ينظر: نور الدين السد: الاسلوبية وتحليل الخطاب، (دراسة في النقد العربي الحديث) تحليل الخطاب الشعري والسردي، ج1، دار هومة، الجزائر، 1998، ص179.

وقد تحدث الباحثون عن أنواع الإنزياح حتى أوصلوها إلى خمسة عشر انزياحاً، واكن المشهور منها ثلاثة فقط، وهي: الدلالي، التركيبي والإيقاعي. وتتلاءم هذه المستويات في تشكيل الكيان الإنزياحي للنص، ونستطيع إيجازيها في التالي:

أ. الانزياح الإستبدالي (الدلالي): يتعرض التحليل الأسلوبي إلى شبكة من المعاني داخل النص حين بحثه على الظواهر الدلالية، فيهتم بتعيين الحقول الدلالية لدراسة مفردات الشاعر أو العلاقات القائمة بينهما، حيث يدرس في هذا المستوى الكلمة مع إبراز أهمية السياق الذي تقع فيه وتأتي الأهمية في تنوع الكلمة بتنوع سياقاتها، فتدرس الكلمة من حيث علاقتها الاستبدالية التي تحدد مجالها في التعبير بوجه خاص، وهذا يكوّن خصوصية الدلالة عند الشاعر، ونستطيع أن نقول أن هذا المستوى يتجلى في ظاهرتيْن أساسيتيْن تتدرج تحتهما مجموعة من الأساليب الفنية وهي كالتالي:

- **التجاوز الدلالي:** والتجاوز بمعناه العام يعني الترك والتخلي، إنه مفهوم متناقض للمنطق العادي.[1]
- **انزياح الصورة الشعرية:** وُصف الشعر بأنه «الكلام المتميز بقدرته على الانزياح، والتفرد وخلق حالة من التوتر».[2] بمعنى أن هذه الفرادة في الشعر تجعله يقفز ويخلق بها انفعالا وتوترا يختلف عن الكلام المعهود.

ويرى "جون كوهين" أن الصورة هي خرق منهجي لقانون اللغة « إن الصورة والمجازات والاستعارات لم يعد مجرد تفاصيل وحيلة للخطاب بحيث يمكن إلغاؤها، بل إنها خصائص جوهرية للعمل الأدبي، فلم يعد الموضوع علة للشكل، بل هو أثر من آثاره».[3]

ب. المستوى التركيبي: الإنزياح التركيبي هو المخالفة أو الخروج عن معيارية اللغة دون الوقوع في هنّات اللحن والغلط والزلل اللغوي، ولعله أول ما يقابل المتلقي من الخروج عن المألوف باعتباره يمثل صورة الدال، «ويحدث هذا الانزياح من خلال طريقة في الربط بين

[1] – عبد الله العشي: أسئلة الشعرية، منشورات الاختلاف، دط، الجزائر، 2009، ص119.

[2] – إبراهيم عبد الله عبد الجواد: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص، 102.

[3] – جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص، 46-47.

الدوال بعضها ببعض في العبارة الواحدة، أو في التركيب أو الفقرة»[1]. وبالتالي نستطيع أن نقول ن من أهم الأساليب التي تنطوي تحت هذا المستوى ما سنذكره الآن:

- **ظاهرة التقديم والتأخير:** هي ظاهرة أسلوبية تعني استبدال المراتب الأصلية للعناصر التي يتكون منها البيت الشعري ويكون لغاية يهدف إليها، إما لغاية يهدف إليها، إما كوْن الناحية الصوتية هي التي أوجبت ذلك بهدف إحداث توازن في البيت أو لتجنب الثقل، وكل ذلك بُعد من المقتضيات الصوتية، وقد يكون التقديم والتأخير لأهداف معنوية كالتخصيص ولفت الأنظار إلى المقدم.[2]
- **ظاهرة الحذف:** أسلوب بلاغي قديم لجأ إليه الشاعر إستعلالا لإمكاناته الإيحائية، يقول الجرجاني في معرض حديثه عن الحذف «والصمت عن الإفادة أزيدْ للإفادة، ونجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتمّ ما تكون بيان إذا تبُن».[3] فالتلميح أفصح من التصريح، والصمت أغلب من الكلام أحيانا.[4]

والحذف من القضايا المهمة التي عالجتها البحوث الأسلوبية والنحوية بوصفها انزياحا على المستوى التعبيري العادي.

- **ظاهرة الالتفات:** ويعني في اصطلاح البلاغيين التحوّل عن معنى إلى آخر، أو عن ضمير إلى غيره أو عن أسلوب إلى آخر.[5]

ويفصّل "ابن رشيق القيرواني" في كتابه العمدة كيفية وقوع الالتفات في النص الشعري، فيقول أنه يقع حين يكون الشاعر أخذا في معنى ثم يعرض له فيعدّل عن الأول إلى الثاني فيأتي به ثم يعود إلى الأول من غير أن يُخِلّ في شيء ممّا يشدّ الأول.[6]

---

[1] – أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 2005، ص120.

[2] – فتح الله سليمان: مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، 2004، ص68.

[3] – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1981، ص 126،127.

[4] – يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص189.

[5] – فتح الله سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص222.

[6] – ينظر: ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج1، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر (1383هـ-1963م)، ص175.

ومغزى الالتفات وقيمته البلاغية أنه يأتي بغير المتوقع لدى القارئ أول السامع، فيؤدي إلى حالة من التيقظ الذهني والنشاط العقلي، ويبعد عن المتلقي ما قد يصيبه من الملل نتيجة السير عن نمط واحد من أنماط التعبير.[1]

ج. الانزياح الإيقاعي (الصوتي): ويتصدى التحليل الأسلوبي المستوى الصوتي للظواهر الصوتية المتعددة فيدرس كل من الإيقاع والوزن والقافية والصوت والأثر الجمالي الذي يحدث على العمل ويشكل المستوى الإيقاعي مجموعة من العناصر نذكر منها:

- **الوزن والقافية:** إن الموسيقى الخارجية للنص الشعري وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء وأقدرها على التعبير عن كل ما هو أعمق وخفي في النفس مما لا يستطيع الكلام أن يعبر عنه.

وإن مصدر الانزياح بين الصوت والمعنى في الشعر يعود إلى تشتت المعنى، وبقاء الصورة على حالها يرد إلى طبيعة البيت الشعري نفسها.[2]

- **القافية:** ولا تتحدد نهاية البيت، إنما معنى البيت هو الذي يحدد القافية، فهي لا تكتسب صفتها إلاّ بوقوع النبر عليها وتتبع بوقفة، وعليه فإن دور القافية لا ينحصر في الجانب الغنائي للقصيدة فقط إنما هو بالغ الأهمية في تشكيل الدلالات على مستوى القصيدة، والقافية أنواع منها دلالية وهي التي تحترم مبدأ التوازي بيْن المعنى والأصوات وهذا ما يحرّ منه نظم الشعر، أما النوع الثاني فهي قافية المشترك اللفظي وهي القافية المطابقة من ناحية الصوت لا المعنى، كما أن هناك نوع آخر من القافية والتي تسمى القافية الملتبسة والتي تهدف إلى قلب الموازنة الصوتية الدلالية بجعل المتشابهات تسير ضد دلالتها العادية. بمعنى أن الدول المتشابهة تكون عكس مدلولاتها، أو بعبارة أخرى إن الصوت يكون مناقضا لمعناه في الكلام العادي.[3]

---

[1] – نوال محمد كمال بدوي: مكانة الالتفات وبلاغته على ضوء أساليب القرآن الكريم والشعر العربي، رسالة ماجستير، معهد الدراسات الإسلامية (1404هـ-1984م)، ص13.

[2] – وهيبة فوغالي: الانزياح في شعر سميح القاسم قصيدة "عجائب قانا الجديدة" أنموذجا، جامعة إلكلي محمد أولحاج، البويرة، الجزائر، 2013/2012، ص52.

[3] – المرجع نفسه، ص56.

- **النغم:** إن الوجه الصوتي في الشعر يتعارض معه في الكلام، فالشعر يقوم على مبدأ الاختلاف والتباين في السلسلة الصوتية على غرار النثر. وإن معارضة المبدأ المعتاد من شأنه تضعيف الخطاب، وهذا الأخير متعمد من طرف الشاعر لإدخال الرسالة المراد تبليغها في نوع من الغموص والإبهام.[1]

وعلى العموم فإن الإنزياح هو أحد المقومات الجمالية الهامة عند علماء الأسلوب، ولكن هناك من نظر إلى الأسلوب من جانب آخر غير جانب الاختيار والانزياح إذ ركز على جانب الإضافة التي يحققها الأسلوب.

د. الإضافة: من علماء الأسلوب من فضل النظر إلى الأسلوب على أنه ضرب من الإضافة حيث تشمل إضافة بعض الخصائص أو السمات الأسلوبية إلى النصوص المحايدة، و"أنكفيستْ": رأى أن الأسلوب هو ضرب من الإضافة إلى الغلاف المحيط بالجوهر الفكري أو التعبير الموجود من قبل سواء أكانت هذه الإضافة، إضافة لعناصر وجدانية، أم عرضا مثيراً أم وحدة بناء فني.[2]

وهذا التصور هو – برأي سبلنر– تصور قديم، يرجع إلى البلاغة القديمة التي قامت على فكرة أن الكلام يمكن تعميقه بزخرفة لغوية إضافية بطريقة معينة، وتلك الإضافات هي التي ترقى بالنصوص إلى أن تعد ضمن الفنون السياسية، ذات الصبغة الجمالية، مادامت هذه الفنون تنتج بمثل هذه الزخرفة، التي تكون السمات الأسلوبية إضافة إلى هذا التعبير المحايد، ويمكن أن يلحظ صلة واضحة بين هذه النظرة الأسلوب وفكرة الانزياح، من حيث أن الانزياح يفترض أيضا وجود نمط أو معيار غير منزاح، يكافئه التعبير غير المتأسلب.[3]

أما طريقة التحليل عند أصحاب نظرية الإضافة فهي القيام بعملية تجريد أو تعرية البنية الأسلوبية بغية الوصول إلى الجوهر المجرد قبل أن تكسوه هذه السمات الأسلوبية، ومعنى هذا أن الباحث الأسلوبي يبدأ من حيث انتهى صاحب النص، فإذا كان هذا يبدأ

---

[1] – المرجع السابق، ص55.

[2] – مسعود بودوخة: الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، ص21.

[3] – المرجع نفسه، ص22.

بالعبارة المحايدة لينتهي بها وقد اتخذ شكلا أسلوبيا، فإن الباحث يقوم بعزل السمات الأسلوبية وتعريتها لتصل إلى العبارة المجردة، وليس هذا الأمر هين، فالتصور السابق للأسلوب يجعل التعبير اللغوي يبدأ محايدا ثم يرتدي ثوبا جماليا، ونتيجة لهذا فإننا نسلم بأن كل النصوص اللغوية خالية من الأسلوب إلا إذا حدث فيها تعميق، أو تزيين، ويعني أن ثمة فصلا واضح بين اللغة والأسلوب.[1]

ويكن وجه الصعوبة في التحليل وفق هذه النظرة في أننا لا نستطيع التمييز بين التعبير اللغوي الأساسي والزيادة الخاصة بالأسلوب، وينبغي أن نتذكر أن الكثير من الباحثين رفضوا التمييز بين هذه المستويين، ومن هؤلاء "كروتشة" الذي لم ير وجهاً للتفريق بين القوانين النحوية والقوانين الجمالية.[2]

ومن خلال وصف الأسلوب إضافة أو زينة في النص نجد ارتباط وثيق بين الأسلوب والنص الأدبي ويمكن بعد هذا تلخيص المحددات في النقاط التالية:

– **الاختيار**: فمن خلاله يقدم نظام اللغة للمبدع إمكانيات هائلة يستخدمها المؤلف بحسب حالته النفسية وطبيعة شخصيته وثقافته، إذ مبدأ الاختيار ينسج بما يوافق مذهب المبدع وبهذا تتنوع الأشكال التعبيرية.

– **وخز حساسية القارئ**: حيث أصبح القارئ من خلال هذا المحدد منتجا للنص لا مجرد مستهلكا، كما أصبح للقارئ دور كبير في تفسير الظواهر الأسلوبية.

– **الانزياح**: بما أنه خروج عن المعيار اللغوي السائد، فقد اكتسب من خلال هذه الخاصية أهمية كبيرة لدى الباحثين وكذا نظرا للأثر الجمالي الذي يتركه على المتلقي.

– **الإضافة**: من خلالها تتحقق الخصوصية حيث يضيف المبدع الخصائص والسمات الأسلوبية ويدفق بالنصوص باتجاه التأثير بدلا من الحياد.

[1] – المرجع السابق، ص22.

[2] – المرجع نفسه، ص22.

ثانيًا: في المنهج الأسلوبية وإتجاهاتها:

الأسلوبية: مصطلح مركب من وحدتيْن، الجذر: الأسلوب التي تعني أداة الكتابة، أو القلم، ومن اللاحقة "يه" المكونة هي بدورها من الوحدة المورفولوجية "ية" التي تفيد النسبة، وتشير إلى البعد المنهجي والعلمي لهذه المعرفة، كل هذه الوحدات مجتمعة تشكل علم الأسلوب أو الأسلوبية.[1] هذا من الناحية اللغوية.

أمّا إصطلاحاً فقد عرفها "ريفاتير" بقوله: «علم يعني بدراسة الآثار الأدبية دراسة موضوعية»[2] أما "بيارجيرو" فيعرفها بأنها «البعد الألسني لظاهرة الأدب»[3] و"ميشال أريغي" يعرفها على أنها «وصف للنص حسب طرائق منتقاة من اللسانيات».[4]

وقد انتقل الأسلوب في النقد الحديث من كونه يعني الطريق أو الفن أو المذهب أو الوجه ومن كونه عاماً يختص بالفن والسياسة وتدبير الحياة اليومية، إلى علم ومنهج نقدي يتكفل برصد الملامح المميزة للخطاب الأدبي.[5]

والأسلوبية من «المناهج النقدية التي تركز على دراسة النص الأدبي، معتمدة على التفسير والتحليل، وهي تمثل مرحلة متطورة من مراحل تطور الدرس البلاغي والنقدي، فهي تتجاوز الدراسة الجزئية أو الشكلية إلى دراسة أعمق وأشمل».[6]

---

[1] – رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب دراسة في دراسة النقد العربي الحديث تحليل الخطاب الشعري والسردي، مديرية النشر، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، دط، دت، ص3.

[2] – فرحات بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث "دراسة في تحليل الخطاب" مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، (1424هـ-2003م)، ص15.

[3] – عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص31.

[4] – نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص19.

[5] – عبد الحفيظ حسن: المنهج الأسلوبي في النقد الأدبي، ص4.

[6] – المرجع نفسه، ص6.

1- الأسلوبية منهجاً:

أ-في تعريف الأسلوبية: يتكون مصطلح الأسلوبية حسب ترجمة "عبد السلام المسدي" من جذريْن هما: «الأسلوب» ولاحقة "يه"، فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي، بالتالي نسبي، واللاحقة تختص بالبعد العلماني العقلي، بالتالي الموضوعي، ومن هنا يمكن تفكيك الدال الاصطلاحي إلى مدلوليْن بما يطابق عبارة: علم الأسلوب، لذلك تعرف الأسلوبية بداهةً بالبحث عن الأسس الموضوعية لإساء علم الأسلوب».[1]

ب-بينما نجد الباحث "سعد مصلوح" يؤثر ترجمة مصطلح "stylistics" بالأسلوبيات بدلا من المصطلحيْن الشائعيْن: الأسلوبية، علم الأسلوب، ويعلل هذا الإيثار بأنه: أخصر وأصوع وأطوع في التصريف، ولأنه يتسق بهذا المبنى مع مصطلح اللسانيات والصوتيات وهو المصطلح نفسه الذي يلح على استعماله "صلاح فضل" علم الأسلوب مقابل بـ: stylistique ويراه جزء من علم اللغة.[2]

والأسلوبية كما يرى "بالي": تدرس الصيغ التعبيرية في لغة الأثر -النص- استناداً إلى مضمونها المؤثر، أي إنها تدرسها بالنظر إلى تأثير اللغة بإحساس، وبمعنى آخر تدرس الأسلوبية الأفعال والممارسات التعبيرية في اللغة المنظمة إلى حد رؤية أثر الأفعال اللغوية في الوجدان الحسي.[3]

وقد اعتبر "برونو" الأسلوبية علم خاص بالشواذات أي أنه علم يبحث في الظواهر البارزة.[4]

• ويعرف "ريفاتير" الأسلوبية أو علم الأسلوب بقوله: «هو علم لغوي حديث يبحث في الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب الاعتيادي أو الأدبي خصائصه التعبيرية، والشعرية،

[1] – عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص34.

[2] – ينظر: نور الدين السد: دراسة في النقد العربي الحديث " الأسلوبية والأسلوب"، دط، دت، ص14.

[3] – فلي ساندريس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، تح: خالد مجمود جمعة، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، (1424هـ-2003م) ص33.

[4] – ينظر: المرجع نفسه، ص36.

فتميزه عن غيره وتتعدى مهمة تحديد الظاهرة إلى دراستها بمنهجية علمية لغوية وتعد الأسلوب ظاهرة لغوية، في الأساس تدرسها ضمن نصوصها».[1]

- ويعرفها "بيار جيرو" بأنها «البعد الألسني لظاهرة الأسلوب».[2]
- ونجد "ميشال أريفي" يعرفها على أنها «وصف للنص حسب طرائق منتقاة من اللسانيات».[3]

فقد ربط كل من "بيار جيرو" و"ميشال أرفي" بين الأسلوبية واللسانيات.

كما انتقل الأسلوب في النقد الحديث من كونه يعني الطريق أو المذهب أو الوجه ومن كونه عاماً يختص بالفن والسياسة وتدبير الحياة اليومية إلى علم ومذهب نقدي يتكفل برصد الملامح المميزة للخطاب الأدبي.[4]

والأسلوبية من المناهج النقدية التي ترتكز على دراسة النص الأدبي معتمدة على التفسير والتحليل، وهي تمثل مرحلة متطورة من مراحل تطور الدرس البلاغي والنقدي، فهي تتجاوز الدراسة الجزئية أو الشكلية إلى دراسة أعمق وأشمل والأسلوبية ترتكز– بحكم نشأتها– على اللغة أساسا في تحليل النص ودراسته، عند ما تكسف عن جوانب الخصوصية والتميز في اللغة، وهناك فارق كبير بين الدراسة اللغوية والدراسة الأسلوبية، صحيح أن الدراسة الأسلوبية اعتمدت في نشأتها الأولى عن تطور الدرس اللغوي واستفادت منه ولكن حدد مسارها فيما بعد في دراسة الظواهر اللغوية في النص الأدبي. وتعد وسيلة لتحليل جوانب الإبداع من خلال فك رموز اللغة في النص، وبهذا تكون لها علاقة بالمبدع، وتظهر خصوصية الإبداع جليا في الظواهر اللغوية المستخدمة.[5]

[1] – فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث "دراسة في تحليل الخطاب"، ص 16.

[2] – عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص31.

[3] – نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص19.

[4] – عبد الحفيظ حسن، المنهج الأسلوبي في النقد الأدبي، ص4.

[5] – ينظر : المرجع نفسه ، ص4.

ولكي تكون قراءة النص قراءة أسلوبية نقدية يجب التعامل مع التراكيب الجمالية والفنية الموجودة فيه للوصول إلى دلالات وإستخراج المعنى، ليصل بذلك إلى دراسة واعية للنص.[1]

فالمنهج الأسلوبي يعتمد على التجربة الجمالية حيث يقوم على دراسة الخطاب الأدبي بطريقة علمية موضوعية فهو يدرس الأدب اعتمادا على بنيته اللغوية، وينحدر هذا المنهج من علم اللغة الحديث (الألسنية) وعلم الجمال.[2]

ب. نشأة الأسلوبية: والأسلوبية تستند في منطلقاتها على اللسانيات، حيث قامت مدرسة "فريديناند دي سوسير" الذي أسس علم اللّغة الحديث، وقد رفضت هذه المدرسة اعتبار اللغة جوهراً ماديا حاضعا للقوانين العالم الطبيعي الثابت، إذ أنها خلق إنساني ونتاج للروح البشري.[3]

وقد وضع "دي سوسير" مجموعة من الأسس مبينة على ثنائية (اللغة/الكلام) والأسلوبية تتحذ الوجه الثاني من ثنائية "دي سوسير" (اللغة/الكلام) قاعدة انطلاق حيث يقول: وتشمل دراسة اللسان جزئيْن: الأول: جوهري وغرضه اللغة، والثاني ثانوي، وغرضه الجزء الفردي من اللسان وتعني به الكلام، وقد أوقف "دي سوسير" دراساته على الوجه الأول وهو اللغة، بينما تلميذه "شارل بارلي" ركز على الوجه الثاني منها (الكلام) فكان بذلك مؤسس الأسلوبية، فمنذ سنة 1902 كدنا نجزم مع "شارل بالي" أن علم الأسلوب – الأسلوبية– قد تأسست قواعده النهائية مثلما أرسى أستاذه "دي سوسير" أصوله الألسنية الحديثة.[4]

---

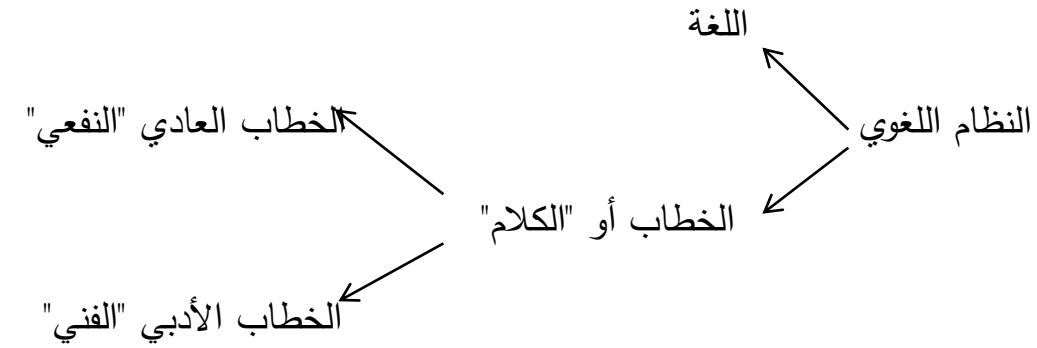
[1] – ينظر : المرجع السابق، ص5.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص6،7.

[3] – ينظر: صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص13،14.

[4] – محمد بن يحي: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، (1432هـ–2011م)، ص11.

وإن كان "دي سوسير" قد قسم النظام اللغوي إلى: اللّغة والكلام، فإن ثاني هذين القسميْن يشتمل على المستويين من الاستخدام الأدبي أو الفني، ويعني ذلك أنه في داخل ثنائية النظام اللغوي التي أوردها "دي سوسير" توجد ثنائية أخرة متفرعة عنها.[1]



ويعتمد المنظورون للأسلوب على البنية اللغوية للنص انطلاقا من التفرقة بيْن نوعيْ الخطاب، بغية دراسة العمل الأدبي وبيان العلاقات بين وحداته المختلفة: النحوية، والصرفية، والمعجمية التي تتشكل معها البنية العامة للشكل الأدبي، ولذلك فالدراسة الأسلوبية تنصب على النص بوصفه وحدة واحدة.[2]

وقد عرّفت الأسلوبية بتعريفات عدة يقترب بعضها، ويتباين بعضها الآخر، وذلك انطلاقا من الزاوية التي تنطق منها كل دارس للأسلوب، وبعض التعريفات لا تخرج عن كونها تعتمد أحد عناصر الخطاب الثلاثة: المرسل (المنشئ) أو الرسالة (الخطاب أو النص)، أو المرسل إليه (المتلقي، القارئ).[3]

ومن أبرز الباحثين الذين ساهموا بجهودهم في تأسيس الدرس الأسلوبي –الأسلوبية– والنهوض به نجد:

- **شارل بالي(1865–1947م):** يعتبر هذا اللساني السويسري من المؤسسين الأوائل لعلم الأسلوب سنة 1909 وهو تاريخ صدور كتابه الأول في الأسلوبية الفرنسية.[4] حيث يرى أن

[1] – المرجع السابق، ص11.

[2] – المرجع نفسه، ص12.

[3] – المرجع نفسه، ص، 12.

[4] – ينظر: نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص،16.

اللغة لا تقتصر على الناحية الفكرية بل تعمل على نقل الإحساس والعاطفة ثم جاء من بعده تلاميذه الذين ساروا في اتجاه الأسلوبية التعبيرية، وانصبت جهودهم على العناية بخصائص التعبير الجمالية للنصوص الإبداعية المقصودة.[1]

ومن هؤلاء: "مارسيل.ك / جولزماروزو" وهما من رواد هذا الاتجاه.[2]

- **ليوسبتزر**(1887– 1960م): يستند في تحليلاته الأسلوبية على الجوانب النفسية فقد ركز جهوده حول العلاقة القائمة بين العناصر الأسلوبية والعالم النفسي للكاتب متأثرا في ذلك بما قدمه "فرويد" من نظريات حول اللاشعور.[3]
- **ميشال ريفاتير**: يرى أن الأسلوبية علم يهدف إلى الكشف عن العناصر المميزة التي يستطيع بواسطتها المؤلف أن يفرض وجهة نظره في الفهم والإدراك، وهو يعتبر أن الأسلوبية لسانيات تعني بظاهرة حمل الذهن على فهم معين وإدراك مخصوص.[4]
- **رولان بارت**: له كتاب "درجة الصفر في الكتابة" حيث يمثل هذا الكتاب مفترقاً فاصلا بين اللغة والأسلوب، الذي هو تفرد لغوي لصاحبه، وقد شبهه بالشعاع الذي نشعر به ولكننا لا نستطيع أن نقبض عليه[5]
- **تودوروف**: لقد تركزت بحوثه في ميدان الشعرية، وهو يرى في الأسلوبية منهجاً خاصاً وقد قسمها إلى اتجاهيْن: أسلوبية "شارل بالي" وأسلوبية "سبتزر".[6]
- **رومان جاكيسون**(1826–1981م): لقد أسهم هذا الأخير في بلورة الفكرة الأسلوبي، وعد الأسلوب مقوما أساسا في الوظيفة الشعرية، ونادى بضرورة الربط بين الدراسات اللغوية

---

[1] – ينظر: محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط1، (1414هـ–1994م)، ص175.

[2] – ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص187.

[3] – ينظر: محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص176،177.

[4] – ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوبية، ص49.

[5] – رجاء عيد: البحث الأسلوبي (معاصرة وتراث)، منشأة المعارف، مصر، دط، (1413هـ–1993م)، ص22.

[6] – ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، 24.

والنقد الأدبي، وذلك ضمن الدراسات الأسلوبية الحديثة، وقد حاول صياغة الجهود اللغوية عند العلامة "عبد القاهر الجرجاني" وذلك على ضوء علم اللغة الحديث.[1]

- **بييرجيور**و: لقد قسم الأسلوبية المعاصرة إلى اتجاهيْن هما: أسلوبية تقليدية ورائدها "بالي" وأسلوبية جديدة إلى انبعثت من البنيوية عن طريق جاكبسون.[2]

وما نستنتج بعد تتبع مسار الدراسات اللغوية عند الغرب أن الأسلوبية كانت نتيجة لتتطور هذه الدراسات.

كما نلاحظ أن الأسلوبية استعانت بعلوم أخرى مثل: اللسانيات، علم النفس، والفلسفة، والأنثروبولوجيا، والتاريخ...[3]

ومع تقاطع الأسلوبية مع هذه الحقول المعرفية في دراسة الظاهرة الأدبية، إلّا أنّها تظل علما له مبادئه الإجرائية وخصوصياته وطرائقه في التعامل مع الظاهرة الأدبية وهذا ما جعلها ترتقي على هذه الحقول المعرفية منزلة من ناحية التطبيق والمعرفة المختصة.

كما عرّف العرب الأسلوبية بمعناها الحديث في نهاية السبيعانات من القرن الماضي حيث مرت الدراسات الإِسلوبية العربية بمرحلتيْن:

1- المرحلة التعريفية أو التأسيسية: في نهاية السبعنيات، أوائل الثمانينات القرن الماضي عندما خاضت البحوث الأسلوبية العربية في تعريف الأسلوبية، وميزها اتجاهيْن هما:

أ. مسار تعريفي حديث: ورواده: عبد السلام المسدي – شكري عياد – صلاح فضل.

ب. مسار توفيقي: رسم حدود التواصل بين البلاغة القديمة والبحث الأسلوبي الحديث، والذين دعوا إلى هذا هم: محمد عبد المطلب – محمد الهادي الطرابلسي.[4]

---

[1] – ينظر: صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق، بيروت، ط3، (1405هـ1985م)، ص170.

[2] – ينظر: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية "مدخل نظري ودراسة تطبيقية"، مكتبة الآداب، القاهرة، دط، (1417هـ-1997م)، ص34.

[3] – ينظر: منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1، 2002، ص70.

[4] – ينظر: مصطفى الجويني: الفكر البلاغي الحديث، دار المعرفة الجامعية، مصر، دط، (1419هـ-1999م)، ص 266، 267.

2- المرحلة الإجرائية: التي سعت إلى تطبيق الدرس الأسلوبي وأبرز ممثليها "عبد السلام المسدي" في كتبه التطبيقية و"صلاح فضل" والدكتور "كمال أبوديب" في كتابه "الشعرية".[1]

وهكذا انتشرت الأسلوبية في باقي الدول العربية في كل من المغرب والجزائر وتونس وسوريا، ثم انتقلت إلى المشرق العربي، وقد مثل كل دولة مجموعة من الباحثين ففي السعودية نجد الدكتور "عبد الله الغدامي" تلميذ الدكتور "سعد مصلوح" وفي تونس "عبد السلام المسدي" وفي مصر "صلاح فضل" و"محمد عبد المطلب" و"شكري عياد"، "عبد المحسن طه" و"أحمد درويش محمد السعران" وفي الأردن "خليل بو عمايرة" وفي المغرب "محمد الهادي الطرابلسي" وفي الجزائر نجد الدكاترة "عبد الملك مرتاض، نور الدين السد".[2]

وللتفصيل في آراء بعض هؤلاء الروّاد نذكر:

- **د/ عبد السلام المسدي:** يعتبر من الباحثين الأوائل الذين روجوا لمصطلح "الأسلوبية" كما دعا إلى ضرورة إغناء العمل الأسلوبي بالفحص النقدي النظري، والمرحلة التطبيقية للوصول إلى تلخيص المعارف وتمحيص المفاهيم.
- **د/ صلاح فضل:** رائد من روّاد البحث الأسلوبي في المشرق العربي وقد فضل استخدام مصطلح "علم الأسلوب" بدل الأسلوبية، ويرى بأنّ الأسلوبية العربية مازالت في طور الازدهار، وهي قادرة على إثبات وجودها أمام التيارات النقدية الغربية.
- **د/سعد مصلوح:** اعتمد على مصطلح الأسلوبيات، ويرى أن علم الأسلوب ليس منهجا وإنما هو يضم عدة مناهج بداخله.[3]
- **د/شكري عياد:** اجتهد في تقسيم الأسلوبية إلى: علم الأسلوب العام: وهو علم يهتم بالخصائص الأسلوبية التعبيرية في اللغات عموما كالمجاز وغيرها، وعلم الأسلوب الخاص: يعني بميزات أسلوبية تعبيرية خاصة بلغة معينة.

[1] – ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ح1، ص13.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص14.

[3] – ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ح1، ص58.

• **د/ نور الدين السد:** أبدى اهتماما كبير للأسلوبية من خلال كتابه "الأسلوبية وتحليل الخطاب" وقد ربط بين الأسلوب وعلم اللغة.[1]

ومن خلال تتبعنا لجهود الباحثين العرب نستنتج أن البلاغة العربية سلف الأسلوبية الحديثة ولذلك دعا روّاد الأسلوبية العربية الحديثة إلى الجمع بين أصول البلاغة العربية والبحث الأسلوبي الغربي.

كما نلاحظ من خلال تعريفات الأسلوبية وتتبع نشأتها أن العلاقة المجسدة بين الأسلوب والأسلوبية تتمثل في أنّ الأسلوب مقوم أساسي للنص الأدبي، وبالتالي فإننا أثناء بحثنا الأسلوبي نتطرق إلى تحليل الأسلوب إذن فالأسلوب يحمل معنى أوسع من الأسلوبية، وهو يشمل النظام والقواعد العامة، إضافة إلى الخصائص الفردية التي تميز نصا من غيره بينما الأسلوبية تمثل مجموعة الإجراءات العلمية التي نقوم من خلالها بتحليل الأسلوب كظاهرة لغوية.

2. اتجاهات الأسلوبية:

أ-الأسلوبية التعبيرية: وتعرف بأسلوبية "شارل بالي" تلميذ "دي سوسير"

ويطلق على مصطلح الأسلوبية التعبيرية مصطلح الأسلوبية الوصفية حيث ركز "بالي" على ما توصل له أستاذه "دي سوسير" وهو أن الفرد والجماعة يسهمان في إعطاء قيمة تعبيرية متجددة للأسلوب، ولا يكتفيان بتلقي القيم الجمالية عن السابقين.[2]

وبهذا عدّ "شارل بالي" هو المؤسس الأول للأسلوبية، وأول من أرسى مصطلحاتها ورسخه بحثا وتنظيراً حتى عدّ أبا لها، فقد نشر عام (1902م) كتابه الأول (بحث في علم الأسلوب الفرنسي) ثم أتبعه بعد دراسات أخرى مطولة، نظرية وتطبيقية،[3] ثم أردفه بكتابه الموسوم بـ"مختصر الأسلوبية" الصادر في جونيف سنة 1905 والذي أتمه في بحث آخر بعنوان

[1] – ينظر: محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص176 ،177.

[2] – أحمد درويش: الأسلوب والأسلوبية، مجلة النقد الأدبي، مجلد5، عدد1، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1984، مطابع الهيئة المصرية العربية للكتاب، ص60.

[3] – صلاح فضل: علم الأسلوب والنظرية البنائية، مج1، دار الكتاب المصر، القاهرة، ودار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1985،1، ص30.

"رسالة في الأسلوبية الفرنسية" سنة 1909م فعبر مسيرته البحثية، نحا "بالي" منحى وصفيا متأثرا بأستاذه "دي سوسير"، إذ الأسلوبية عنده علم يعني بدراسة طاقة اللغة في التعبير عن الانفعالات والمشاعر أو القيمة اللاّشعورية الانفعالية المكونة للنظام التعبيري للغة معيّنة في فترة ما.[1]

فلا تهتم لا بالأدب، ولا بالكتّاب المبدعين، بل تركز بصفة عامة على أسلوبية الكلام، دون التقييد بالمؤلفات الأدبية فهو العلم الذي يدرس عناصر اللغة المنظمة من وجهة نظر محتواها التعبيري والتأثيري.[2]

وضع شارل بالي في أسلوبية التعبير الطابع الوجداني محددا في عملية التواصل بيْن المرسل والمتلقي ضمن الإطار اللغوي للرسالة، والأسلوبية تعني عنده البحث عن القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة والفاعلية المتبادلة بيْن العناصر التعبيرية التي تتلاقى لتشكيل نظام الوسائل اللغوية المعبرة[3] إذ لا يمكن أن نعثر على أي عمل على كلمة واحدة أدبية لا هدف إلى ممارسة لون من التأثير على الشعور، وبالتالي فالشحنة العاطفية حاضرة في التعبير مهما بدا فكريا موضوعيا.[4]

فموضوع التحليل الأسلوبي عند "بالي" هو الخطاب اللساني بصفة عامة ولكنه يحصر جمال الأسلوبية في القيم الإخبارية، التي تشتمل عليها الحدث اللغوي بأبعاده التعبيرية والتأثيرية.[5] إذ اعتنى في أسلوبيته بلغة التواصل اليومي، مبعدًا اللغة الأدبية، ومن هنا كان الأسلوب عنده هو تتبع السمات والخصائص داخلة اللغة اليومية المنطوقة، ثم الكشف عن الجوانب العاطفية الوجدانية والإنفعالية التي تميز أداءً عن آخر[6]

---

[1] – نور الدين السد: لأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص13.

[2] – المرجع نفسه ، ص13.

[3] – المرجع نفسه، ص60.

[4] – الهادي الجطلاوي: مدخل إلى الأسلوبية تنظيرا وتطبيقا، دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1992، ص45.

[5] – نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص61.

[6] – رجاء عيد: البحث الأسلوبي، معاصرة وتراث، ط1، دار المعارف، الاسكندرية، 1993، ص31.

وقد اهتم "بالي" باللغة اليومية كونها أبسط الخطابات وأبعدها عن التعقيد والوعي القصيدة، وقد تأرجح "بالي" بيْن سلطان العقل والعاطفة بموقعهما في المتلقي، إذ أكد سلطان العاطفة في العملية اللغوية، وأرجح سلطان العقل إلى المستويات الخلقية معللا ذلك بأن الانسان في جوهره كائِن عاطفي قبل كل شيء وأن اللغة هي الكاشف الأكبر عنه.[1] فالطابع الوجداني –حسب بالي– هو العلامة الفارقة في عملية التواصل بيت الباث والمتلقي، حيث ينقسم الواقع اللغوي عنه إلى نوعيْن: ما هو حامل لذاته، وما هو مشحون بالعواطف والانفعالات أو الكثافة الوجدانية.[2]

وتُعْنى الأسلوبية ههنا بالجانب العاطفي في الخطاب.[3]

وعليه فقد ركز هذا الإتجاه بدرس الوقائع اللغوية المتعلقة بالتعبير وآثارها على السامعين، فقد ركز "بالي" عن العلاقة بين اللغة وبين الطريقة التي يزاولها الأشخاص في الحديث وتحليل الرموز اللغوية، وذلك باعتبار المسميات اللغوية ليست سوى مفاهيم ترتبط بذهن من ينطقها، ومن المنتسبين لمدرسة "بالي" نجد " مارسيل كريسو" و"مارورو" اللين عنيا بالأسلوب الفردي، فقد ميزا بين اللغة والأسلوب في أسلوب الأدباء، فاللغة هي جملة وسائل التعبير الموفرة لدى عموم الناطقين باللغة، أما الأسلوب فهو ما يختاره الأديب من تلك الوسائل الكامنة في اللغة للتعبير عن رأي أو إحسان.[4]

وعليه يرى الدارسون أن المنحى الذي سلكته أسلوبية "بالي" كان علميا خالصا، ويؤكد ذلك ما ذكره الأسلوبيين الفرنسيين أمثال "بييرجيرو– جيرار جنجمبر" إذ تسعى المدرسة الأسلوبية الحديثة إلى العلمية والموضوعية، وسعت المدرسة الفرنسية لتشمل أعمال "شارل برينو" و"مارسيل كريسو" وأخذت تعتني بوسائل المعنى المعتمد من المبدع في إطارها اللغوي

[1] – نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص60.

[2] – المرجع نفسه، ص60.

[3] – عدنان بن ذريل: الأسلوبية والأسلوب، ص182.

[4] – الهادي الجيطلاوي: مدحل إلى الأسلوبية تنظيرا وتطبيقا، ص60.

اللساني، فالأسلوبية عند " بالي" تعنى أساسا برصد الطاقات التعبيرية الكامنة في اللغة لا في الفرد.[1]

ومن هنا كانت أسلوبية "بالي" لسانية بحتة ابتعدت عن الأدب مجالا للدراسة بمعايير النقد الأسلوبية، واهتمت قبل ذلك باللغة العامية والشائعة مركزة على الجانب التأثيري.

ب- الأسلوبية النفسية:

إهتم رائد الاتجاه النفسي في البحث الأسلوبي الألماني "ليسبيتزر" بالذات المبدعة وخصوصية أسلوبها انطلاقا من تفردها في الكتابة، ولم تكن قضية ربط الأسلوب بمبدعه جديدة على النقد الأدبي، فهي تعود في أصولها الأولى إلى أفلاطون، وإلى رواد النقد الكلاسيكي في القرد الثامن عشر، حتى غدت اليوم سمة بارزة من سمات البحث الأسلوبي، يقول سبيترز: «فالأسلوب هو السمة التي يسم بها اللفظيات، عقل وحيد يستحيل خلطه بآخر، هو علامة إرادة أكيدة، ولو كانت لا شعورية فهي دليل على المتكلم».[2]

يرى أصحاب الأسلوبية النفسية الأثر وسيلة للولوج إلى نفسية مبدعة مبدعة، من خلال المعجم الإفرادي والمعجم التركيبي للغة الحاملة للخطاب القابع في النص وذلك كي يتسنى للباحثين في هذا الإتجاه الوصول إلى نفسية المبدع انطلاقا من مضمون الرسالة ونسيجها اللغوي.[3]

وعليه فقد أقام "سبيترز" جسرا لدراسة اللغة والأدب وأحدث تحولا جوهريا بدراسته الوقائع اللغوية في ضوء النصوص الأدبية.

ويصر "سبيترز" على البحث في الأسلوب من خلال الذات المبدعة وخصوصياتها الفردية في سياق جماعي تاريخي يسهم في وصف الأسلوب بميزات خاصة تبعا لما تمليه

[1] – حسين بوحسون: مجلة فصول: الأسلوبية والنص الأدبي، العدد 378 السنة والثلاثون– تشرين الأول، 2002، ص125.

[2] – جورج مونان: مفاتيح الألسونية، ترجمة: الطيب بكوش، منشورات سعيد، تونس، 1994، ص140.

[3] – رجاء عيد: البحث الأسلوبي، ص53.

الظروف المختلفة: فالأسلوب خصوصية شخصية في التعبير والتي من خلالها تتعرف على الكاتب، وذلك من خلال عناصر متعددة تعمل على تكوين هذه الشخصية الذاتية.[1]

إذ ترصد الأسلوبية الفردية علاقات التعبير بالمؤلف، وقد تأثر بأراء "كروتشة" و"كارل فوسلر" حيث يتقصى سيبترز روح المؤلف في نصه، بالمزج بين ما هو نفسي وما هو لساني.[2]

وأثناء مقاربة النص تذهب الأسلوبية النفسية إلى أن الأسلوبية قادرة على إدراك كل ما يتضمنه فعل الكلام من أساليب أصلية تتوفر على عناصر الفرادة التي أوجدتها طاقة خلاقة منبثقة من نفس مبدعة وتفردها في الإلقاء، وقدرتها على القول وتمكنها من التعبير.[3]

وتنصب عناية الباحث الأسلوبي على تتبع التحولات اللغوي، التي أحدثها المبدع في خصوصيته وفرديته المتميزة انطلاقا من دفقة شعورية يختص بها البحث في الأسباب...

فالدراسة في الأسلوبية النفسية تقترب من دراسة السير الذاتية للمبدعين والكتاب "فالفنان ينفث في ظاهرة لغوية خارجية دلالة باطنية... ففي أي عمل أدبي يمكن أن توجد إستعارة أو تكرار أو سرعة إيقاع، وقد تكون لها دلالة وأولا تكون، ولا يمكن أن نعرف أهميتها إلاّ من الشعور الذي لابد أن نكون قد كوّناه حول هذا العمل الأدبي بالذات ككل".[4]

واهتمت الأسلوبية النفسية بالجوانب النفسية في إطار الجماعة، يقول "سبيتزر" متسائلا بما أنّ أحسن سجل لنفسية أمة هو أدبيها وبما أن أدبها لا يعدو أن يكون لغتها كما دوّنها خير المتكلمين بها، فلا يجوز بنا أن نأمل في أن نضع أيدينا على روح الأمة من خلال لغة أعمالها الأدبية الكبرى؟"[5]

[1] – المرجع السابق، ص126.

[2] – ينظر: حسن ناظم، البنى الأسلوبية، المركز الثقافي العربي، ط1، 2002، ص34.

[3] – شكري عياد: إتجاهات البحث الأسلوبي، أصدقاء الكتاب، القاهرة، ط2، 1996، ص128.

[4] – المرجع نفسه، ص128.

[5] – المرجع نفسه، ص60،61.

كما يعني هذا الاتجاه بدراسة الوسائل الأسلوبية في النصوص الأدبية باعتبارها صورًا عقلية تعبر عن شخصية الفرد المبدع وواقعه.

ويمكن حصر مبادئ المنهج النقدي عند "ليوسيبتزر" فيمايلي:[1]

- أن يعتمد النقد الأدبي على العمل الأدبي وصاحبه.
- الخطاب الأدبي وحدة متكاملة، وروح الأديب مركزها.
- الحدس هي وسيلة الناقد للنفاذ إلى محور الخطاب الأدبي عبر قراءات متعددة للعمل الأدبي.
- تشكل الملامح اللغوية في النص نقطة انطلاق، ويعني ذلك مد جسور التواصل بين اللغة وتاريخ الأدب، وأي ملمح لغوي متميز يشكل انحرافا أسلوبيا فرديا.
- ينبغي أن يكون النقد الأدبي حسيا، لأنّ العمل الأدبي يقتضي تفاعل معه ومع مبدعه.
- يتضح لنا مما سبق أن "سبتزر" اهتم بالنص كهدف، ومع ذلك خرف مبدأ النص، ولم يبحث عن الدلالة داخله، بل بحث عنها في ذهن المؤلف عن طريق الحدس "البديهة".

وعليه فقد ركز عن المعرفة الحدسية، وهي معرفة يتم اكتسابها من اللقاء الوديّ بين القارئ والعمل الأدبي، وبهذا يبقى الحدس –حسب هذا الاتجاه– الدعامة الأساسية في البحث الأسلوبي.[2]

ولم يسلم هذا الاتجاه من انتقادات بعض الباحثين، فقد علّق "عبد السلام المسدي" عن هذا الاتجاه واصفاُ إياه قائلا: منهج أسلوبي لا مجازفة في أن ننعته بالتيار الانطباعية، فكل قواعده العلمية منها والنظرية، قد أغرقت في ذاتية التحليل، وقالت بنسبية التعليل، وكفرت بعملية البحث الأسلوبي[3]

[1] – ينظر: حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر، ص37.

[2] – سليمان العطار: الأسلوبية وعلم التاريخ، مجلة فصول، المجلد1، ع2، 1981، ص139.

[3] – ينظر: عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص21 ،22.

ولما وقع هذا الاتجاه في هذه الثغرة المنهجية، التي تعتبر من خلالها النص فضاء مستقلا يعبر بشكل ما عن وجوده وكينونته، جاءت الاتجاهات من بعده متداركة ومعلنة بذلك تكامل المنهج وشموليته.[1]

ج. الأسلوبية البنيوية:

الملاحظ أن تسمية هذا الاتجاه نابعة من مصطلح البنية، وهو مصطلح استخدمته اللسانيات الحديثة، حيث تبين أن القيمة الأسلوبية للعلامة لا بدّ تنتمي إلى بنيتيْن هما: بنية القانون، وهي تحديد مكانة العلامَة فيه ضمن المحور الاستبدالي، والثانية هي بنية الرسالة، والعلامة فيها تحتل موقعاً تأليفياً محدَداً.[2]

انطلقت الأسلوبية البنيوية من مفاهيم، هي: "البنية، اللغة، الكلام، الوظائف اللغوية الست، الوحدات الصوتية المميزة، القيمة الخلافية، الرؤيتان الآنية والزمانية، محورا التأليف والاختيار"[3] وهذا الأخير الذي يعد محدداً من محددات الأسلوب وبما أن البنية أهم هذه المفاهيم فلا بد الوقوف على تعريفها:

البنية: وقد حدد بياجيه خصائصها فيما يلي:[4]

أ. الشمولية (الكلية): والمقصود بها التماسك الداخلي للوحدة إذ هي كالخلية الحية تنبض الحياة التي تشكل قوانينها، إذ أن كل مكون من هذه المكونات لا يجد قيمته إلاّ في نسيج كلي شامل يسمى الوحدة الكلية.

ب. التحوّل: وهي عملية توليد تنبع من داخل النسيح، كالجملة التي يمكن أن يتولد منها عدد من الجمل تبدو جديدة.

ج. التحكم الذاتي: ويعني أنّ البنية كيان عضوي متسق مع نفسه منغلق عليها ومكتفٍ بها.

---

[1] – ينظر: فاضل ثامر: اللغة الثانية (في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص92.

[2] – ينظر: رابح بوحوش، اللسانيات وتحليل النصوص، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط2، 2009، ص42.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص43.

[4] – ينظر: المرجع نفسه، ص43.

فهي كل متماسك له قوانينه وحركته وطريقة نموه وتغيره، ومن ثم فهي لا تعتمد على عوامل خارجة عنها، إذ تكتفي بنفسها عن غيرها.

ومجموع المكونات المشكلة للبنية محكومة بقوانين صارمة ترسخ نظامها، وتضفي عليه خاصية الكلية، وقد قدم "لالاند" تعريف للبنية إذْ يقول: «إن البنية هي كل مكون من ظواهر متماسكة، يتوقف كل منها على ما عداه، ولا يمكن أن يكون ما هو إلا بفضل علاقته بما عداه»، وقد حرص الاتجاه البنيوي المعاصر على تأكيد حقيقية أخرى وهي «أنهُ لا يمكن أن تكون ثمة "بنية" إلا حيث تكون ثمة "لغة"».[1]

وقد انصرفت الأسلوبية البنيوية إلى دراسة عنصر تجاهلته سائر المناهج النقدية الأخرى، وهو عنصر اللغة، إلاّ أنها همها لم يكن البحث عن «نمط اللغة التي وردت في النص الأدبي، وإنما كان همها الكشف عن نمط الابداع الفني كما تحقق بأدوات لغوية مخصوصة»[2] وكان الاجراء الذي قدمته على المستوى النظري «الانطلاق من دراسة الظاهرة الأدبية في النص ذاته»[3] وتحليلها من خلال التركيب اللغوي للخطاب وتحديد «العلاقات التركيبية للعناصر اللغوية في تتابعها ومماثلتها، وذلك بالإشارة إلى الفروق التي تتولد في سياق الوقائع الأسلوبية ووظائفها في الخطاب الأدبي».[4]

ومن المنظرين وروّاد الإتجاه الأسلوبي البنيوي "ميشال ريفاتير" الذي تبنى إرساء القواعد المنهجية الضرورية لضبط الإطار الموضوعي العلمي للدرس الأسلوبي، حيث يرى أن إنكار القيمة الأسلوبية بنية من بنى النص وظاهرة من ظواهره قد يدل على وجود تلك القيمة.[5]

---

[1] – ينظر: زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، أو أضواء على البنيوية، مكتبة مصر للمطبوعات، ط1، 1990، ص:38 ،39.

[2] – نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص91.

[3] – المرجع نفسه، ص91.

[4] – المرجع نفسه ، ص84.

[5] – ينظر: المرجع نفسه، ص83.

كما يرى أن أغلب الدراسات لم تتمكن من جعل الأسلوبية علما بالكيفيات التي تجري بمقتضاها اللغة إجراء أدبيا ولا أن يستقيم لها منهج بنيوي متناسق قادر غلى تبيين طبيعة العلاقات الرابطة بيْن وجهيْ الظاهرة الأدبية وهما الفن واللغة.[1]

وقد قسم "تودوروف" هذه العلاقات إلى قسميْن «علاقات بين عناصر مشتركة الحضور "الحضورية" وعلاقات بين عناصر حاضرة وأخرى غائبة وتختلف هذه العلاقات إن في طبيعتها أو في وظيفتها»[2]

فالعلاقة الحضورية تجمع بين وحدتيْن لغويتيْن متحققتيْن بالفعل[3] تكزن متألفة تبادلية، أو متنافرة.[4] أم العلاقة الغيابية فتجمع بيْن وحدتيْن إحداهما حاضرة والأحرى غائبة، بينهما علاقة تقابل[5]وقد خضع تحليل الدلالة عند البنيويين إلى أربعة مقاييس هي:[6] (دلالة معجمية معجمية – صرفية – نحوية – سياقية موقعية)، واستعانوا بنظرية الحقول الدلالية لتفسير البنية الدلالية للصورة الشعرية، لأن «التركيبة اللغوية تجعل للصورة الشعرية دلالة أمامية وخلفية»[7] أو صريحة وضمنية. ويرى "بارت" أن الدلالة الصريحة تتكون من دال ومدلول والدلالة، وهي نفس مكومات الدلالة الضمنية إلا أن الدال في الدلالة الضمنية يتسم بطبيعته المعقدة، التي يكتشفها القارئ كموحيات للنص.[8]

[1] – ينظر: المرجع السابق، ج1، ص84.

[2] – عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية، دط، (1421هـ–2001)، ص198.

[3] – زكريا إبراهيم: مشكلة البنية، دار مصر للطباعة، مصر، دط، دت، ص61.

[4] – ينظر: عبد الله العذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط6، 2000، ص26.

[5] – زكريا إبراهيم: مشكلة البنية، ص61.

[6] – نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص89.

[7] – عدنان حسن قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ص279.

[8] – ينظر: عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، ص132.

كما تعتبر قضية السيّاق إحدى أهم القضايا التي انشغل بها الأسلوبيون البنيويون، لأنّ «السيّاق يلعب دورًا هامًا في تحديد الوظيفة اللغوية»[1] وقد قسموه إلى قسميْن:

سياق خارجي: ويهتم بالظروف الحافة التي أنشئ فيها الخطاب.

سياق داخلي: وهو أكثر أهمية من السياق الخارجي كما أنه أقرب لطبيعة الدراسات الأسلوبية، وبيْن مفترق هذيْن السياقيْن تبرز السّمة الأسلوبية. حيث يصبح النص مرجع ذاته إذ يفرز أنماطه الدلالية، ويكون سياقه الداخلي هو المرجع لقيمة الدلالية.[2]

ومن إجراءات المنهج الأسلوبي البنيوي ومصطلحاته نجد: الانزياح، السياق، التضاد، القيمة الأسلوبية، الجمل الجاهزة، القارئ العمدة... ونعود إلى "ميشال ريفاتير" بوصفه أهم الروّاد الأسلوبية البنيوية، ونقف على رأيه في كيفية تلقي النص الأدبي عبر مرحلتيْن هما:

المرحلة الأولى: أو القراءة الأولى، ويسميها مرحلة إكتشاف الظواهر وتعيينها، وتسمح للقارئ لإدراك بوجوه الإختلاف بين بنية النص وبين بنية النموذج القائمة في حسه اللغوي المرجع فيدرك التجاوزات والمجازات وصنوف الصياغة التي توتر إطمئنانه اللغوي، وهذه القراءة تكشف معنى النص من حيث أنه مكونات.

المرحلة الثانية: أو القراءة الثانية ويسميها مرحلة التأويل والتعبير وهي تابعة للمرحلة الأولى، وعندها يتمكن القارئ من الغوص النص وفكه.[3]

وأخيرا يمكن تلخيص أهم خصائص الاتجاهات الثلاثة المذكورة سابقا فيما يلي:

- **الأسلوبية التعبيرية:** تدرس علاقة الشكل مع الفكر.
- **الأسلوبية النفسية:** تدرس الأسلوب الفردي.
- **الأسلوبية البنيوية:** تنظر إلى الأسلوب كترابط أو صيغة أو مجموع كلي أو بناء متناغم، وتهتم بمصطلح البنية، لكي تظهر أن القيمة الأسلوبية تتعلق بمكانتها ضمن النظام.

---

[1] – صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص218.

[2] – عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص51.

[3] – ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص87-92.

إنما يمكن ملاحظته عن هذه الاتجاهات أنها تتعدد بتعدد المداخل إلى دراسة الأسلوب الأدبي من جهة المؤلف أو النص أو القارئ لكن مع تعددها فهي تتفق في نقطة الانطلاق، أي بنية النص وأيضا تلتقي في الغاية المنشودة وهي اكتشاف السمات المميزة لأسلوب الخطاب الأدبي، وهكذا تشكل نواة أسلوبية واحدة، إذ لا يمكن لأسلوبية معينة أن تكتفي بذاتها دونما حاجة ماسة إلى أسلوبية تكملها، وتعالج الجوانب والقضايا التي لم تصل إليها.

ثالثًا: في خصوصية الدرس الأسلوبي ومقتضياته:

1- بيْن الدرسيْن الأسلوبي والبلاغي:

كانت البلاغة فنا لتأليف الخطاب، ثم انتهت إلى إحتواء التعبير اللساني كلّه ثم إحتوت الأدب جميعا، لكن لم تدم على هذا الوضع طويلا، بل تقلصت ولم يبق لها إلاّ الأدب ميدانًا تعمل فيه، ومع ظهور "علم الأسلوبية" أو الأسلوب كعلم متميز له مناهجه الخاصة ومبادئه وإجراءاته، لم يعد ضوء البلاغة ساطعا في ظل هذه الدراسات الحديثة.[1] وهذا لا ينف الصلة بين البلاغة والأسلوبية، حيث تكان الدراسات الغربية تجمع على صلة الرحم بين البلاغة والأسلوبية، فـ«بييرجيرو» يؤمن بأن الأسلوبية الحديثة وريثة البلاغة القديمة، ويمكن القول إنّ الأسلوبية بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف.[2]

فلقد كانت أعمال "عبد القاهر الجرجاني" أساسا بارزا قوي الجذور لبناء الدرس الأسلوبي الحديث فهذا يتخذ من تلك الأعمال ركيزته الأساسية ويعد أبرز ملامح هذه الركيزة التي تؤصل للدرس الأسلوبي الجديد ترجع إلى نوعية الأساسيات التي قامت عليها البلاغة القديمة التي أمدت هذا الدرس بمقومات أساسية فقد اعتمد علم اللغة الحديث مقررات علم البلاغة القديم في إقامة علم الأسلوب الأدبي عامة والأسلوب الشعري خاصة.[3]

فالبلاغة كانت ذات فنا للتعبير الأدبي، وقاعدة في الوقت نفسه، والبلاغة –أيضا– أداة نقدية تستخدم في تقويم الأسلوب الفردي، وهي فن لغوي وفن أدبي، وهاتان سمتان قائمتان

[1] – ينظر، يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، ص: 169، 170.

[2] – ينظر: ابراهيم عبد الله أحمد عبد الجواد، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص: 111.

[3] – ينظر: يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، ص: 177.

في الأسلوبية المعاصرة وفي هذا المبدأ تلتقي البلاغة مع الأسلوبية، كما أن البلاغة هي أسلوبية القدماء.[1]

يقول "رولان بارت":« إن العالم مليء بالبلاغة القديمة بشكل لا يصدق»،[2]« إن كلمة قديمة لا تعني أن ثمة بلاغة جديدة اليوم وبالأحرى فإن البلاغة القديمة توضع بالمقابل البلاغة الجديدة التي ربما لم تظهر إلى الوجود حتى الآن»، وهذه المقولة تكاد تتجسد في الأسلوبية العربية أكثر من الغربية فالأسلوبية العربية مازالت تفتقر إلى محاولة جديدة وجادة تؤسس أسلوبية عربية تستند إلى الموروث البلاغي العربي.[3]

لكن أصحاب الأسلوبية ينفرون من الموازنة بين البلاغة والأسلوبية إذ ليست غاية الأسلوبية تعليم فن الكتابة كما هو شأن البلاغة، ولا يعدون مصطلحات البلاغة ملائمة لأهدافهم، والقيمة الجمالية لا يمكن أن تفسر بدليل مضبوط كما هي الحال في البلاغة،[4] وهم يريدون أن يدرسوا الأسلوب من خلال الأسلوب لا من خلال القواعد.[5]

ومن الدارسين من يرى أن علم البلاغة يميل في جملته إلى الناحية الشكلية أو الأسلوبية، فهو يعني كثرا بالعبارات والأساليب. بينما يؤمن المسدي بالصلة الوثيقة بين البلاغة والأسلوبية على اعتبار الأسلوبية امتداد للبلاغة وتنفي أن تكون الأسلوبية وليدة البلاغة ووريثيها المباشرة، فالبلاغة علم معياري يرسل الأحكام التقيمية ويرمي إلى مبادئه وموضوعاته، في حين أن الأسلوبية تعزف عن إرساء الأحكام التقيمية، ولا تسعى إلى غايات تعليمية، بمعنى أن البلاغة تحكم بمقتضى أنماط مسبقة وتصنيفات جاهزة، وتتحدد الأسلوبية بقيود منهج العلوم الوصفية، والبلاغة ترمى إلى خلق الإبداع بوصاياها التقيمية، وتسعى

[1] – ابراهيم عبد الله أحمد عبد الجواد: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص111.

[2] – ينظر: حسن ناظم: البنى الأسلوبية (دراسة لأنشودة المطر لبدر شاكر السياب)، ص: 13.

[3] – المرجع نفسه، ص16.

[4] – ينظر: عبد الله أحمد الجواد، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص111.

[5] – المرجع نفسه، ص11.

الأسلوبية إلى تعليل الظاهرة الإبداعية بعد أن يتقرر وجودها. وأن البلاغة اعتمدت فصل الشكل عن المضمون وترفض الأسلوبية الفصل.[1]

ويرى "محمد عبد المطلب" أن البلاغة قد توقفت في دراستها عند حدود التعبير ووضع مسمياته وتصنيفاته، ولم تحاول الوصول إلى بحث العمل الأدبي كاملا، وقد عد جهود "عبد القاهر الجرجاني" في "دلائل الإعجاز" بداية لتحرك صحيح نحو نظرية لغوية في فهم النص الأدبي.[2]

وكان إيمان "شكري عياد" بخصوبة الدرس البلاغي القديم عظيما، إذ أتاح له وضع المبادئ الأساسية لعلم الأسلوب العربي كما نحتاج إليه اليوم.[3]

كما يرى –شكري عياد– أن الأسلوب ذو نسب عريق، لأنن أصوله ترجع إلى علوم البلاغة، وهو يؤمن بأن مبادئ علم الأسلوب العربي قائمة على جذور بلاغية ولغوية، وبهذا فهو يحاول أن يكشف وجوه التلاقي بيْن تصور اللغويين الغربيين للغة والدرس البلاغي، العربي، فربط بين نظرة "دي سوسير" للغة وتعريف "عبد القاهر الجرجاني" للبلاغة، ففكرة العلاقات الأفقية بين أجزاء الجملة ذكرت "عياد" بتعريف "جرجاني" للبلاغة على أنها تآخي معاني النحو بحسب الأغراض التي يصاغ لها الكلام.[4]

ويكشف شكري عياد عن وجوه التلاقي بيْن الدرس الأسلوبي والبلاغة العربية إلى جانب الكشف عن المفارقات بينهما، فيرى في تعريف البلاغيين العرب للبلاغة بأنها "مطابقة الكلام لمقتضى الحال" وجه من وجوه الالتقاء مع الدرس الأسلوبي.[5]

---

[1] – ابراهيم عبد الله أحمد عبد الجواد، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص112.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص:112.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص:112.

[4] – ينظر: شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، ص8.

[5] – ينظر: المرجع نفسه، ص: 48 ،49.

ويمكن جمع نقاط المفارقة بين البلاغة والأسلوبية التي أوردها "شكري عياد" فيما يلي:

1- إن البلاغة علم لساني قديم والأسلوبية علم لساني حديث.

2- إن علم البلاغة علم معياري بينما تعد الأسلوبية علم وصفي.

3- يقرر علم البلاغة أن الكلام ينبغي أن يطابق (مقتضى الحال) في حين تقرر الأسلوبية أن نمط الكلام يتأثر بالموقف.

4- إن أفق الدراسة الأسلوبية أوسع من أفق الدراسة البلاغية فالأسلوبية تدرس الظواهر اللغوية جميعها بدءا من الصوت وحتى المعنى مرورا بالتركيب.

ويضيف "عدنان بن ذريل فرقا أخر في مجال البحث فيرى أن المجال الأدبية عند المبدع والمتلقي والنص، في حين أن المجال البلاغة هو الايحاء والترتيب والتغيير، أي مضمون القول الأدبي وشكله.[1]

- ويمكن تلخيص الفرق بين البلاغة والأسلوبية في الجدول التالي:[2]

البلاغة	الأسلوبية
1- موجود قبل النص	1. تتعامل مع النص بعد أن يولد
2- تنطلق من قوانين سابقة فهي معيارية	2. لا تنطلق من قوانين سابقة أو افتراضات جاهزة فهي وصفية
3- هدفها تقويمي قبل ابدا جوانب مقتضى الحال	3. لا تحكم على العمل الأدبي بالجودة أو الرداءة
4- المتلقي لا يشكل إلاّ جانبا من جوانب مقتضى الحال	4. المتلقي يبعث الحياة في النص الأدبي بتلقيه وتذوقه
5- تقوم على ثنائية الأثر الأدبي بمعنى فصل الشكل عن المضمون	5. تنظر إلى النص على أنه كيان لغوي واحد بدواله ومدلولاته

[1] – ينظر: إبراهيم عبد الله أحمد عبد الجواد، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ض:115 ،116.

[2] – محمد بن يحي: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص26.

ويطالعنا توجه أخر يقضي بعدم إقامة علاقة خلافية بيْن البلاغة الأسلوبية إلى درجة التناقض، أو إقامة علاقة سلاسلية بحيث ترى الأسلوبية مرحلة تالية للبلاغة، ذلك أن البلاغة أكبر من الأسلوبية، والأسلوبية اتجاه من اتجاهيْ البلاغة وهما: المعيارية والتقريرية العلمية، فالبلاغة على الرغم من أنها تتصف بالمعيارية، وهذا مخالف لروح الأسلوبية، إلاّ أنها تتصف أيضا بالمنهج العلمي الوصفي التقريري وقد يختلف معه في هذا التوجه إذ تجد في البلاغة العربية الكثير من الملاحظ التي تؤكد صفة الوصفية إلى جانب المعيارية.[1]

وبعد رصد مواطن الاتفاق والاختلاف بين البلاغة والأسلوبية نستنتج أن:

- الأسلوبية الحديثة ماهي إلاّ تحديث البلاغة القديمة، وبالتالي وريثة البلاغة ونجد في وجهة النظر هذه حول الأسلوبية تبسيطا لمفهوم الأسلوبية ونقيا لكينونتها المعرفية المختصة لذاتها، فالأسلوبية مفهومها الخاص ومبادئها واجراءاتها التي تفرض ذاتها من خلالها وتميزها كمنهج علمي مستقل بذاته.
- المعيارية التي تتسم بها البلاغة تجعلها أكثر اقترابا من النحو، والوصفية التي تتميز بها الأسلوبية تقربها من اللسانيات.
- خصوصية الأسلوبية تكمن في كونها منهج يهدف إلى تحليل الخطاب الأدبي والكشف عن أبرز معالمه ومميزاته الفنية والجمالية.

2- مقتضيات التحليل الأسلوبي:

إن الدراسة الأسلوبية تكشف عن السمات التي هي مجموعة الظواهر الصوتية والصرفية، والتركيبية والبلاغية والمعجمية التي تجعل النص فريدا في بابه الأدبي متميزًا بيْن أقرانه وعلى المحلل الأسلوبي تحديد هدفه من خلال البحث عن العناصر اللغوية التي تجعل النص أدبيا، وهذا يفرض عن المحلل الأسلوبي أن لا يدرس الأسلوب كله، وإنما يركز على مظاهر دون أخرى، فعمله يقوم على الاختيار لتمييز الوحدات اللغوية التي لا تقع ضمن معطيات الأسلوبية، لأنّ النص يحتوي على بعض الظواهر التي يمكن أن تعد أسلوبًا، ويحتوي على بعض لا يمكن أن تتجلى فيها سمات أسلوبية، وهذا الاختيار والانتقاء لا يعني

[1] – إبراهيم عبد الله أحمد عبد الجواد: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص:115، 116.

أبدًا الفصل بين العناصر اللغوية المشكلة للنص الأدبي إذ: «يجب علينا أن نقرأ قصيدة كما نشاهد لوحة، أي أن نفهمها ككل، بحيث تحدد جيدًا علاقات كل عنصر بالأخر»[1] حسب قول جاكبسون.

وعلى المحلل الأسلوبي أن يتقيد بمنهجية صارمة ويلج نصه الذي يريد تحليل بخطوات محسوبة حتى لا يكون عمله مجرد إضاءات يسلطها على النص أو إشارات إلى ظواهر الأسلوبية دون الوصول إلى جوهرها، وحتى يسير أغوار النص لابد عليه من اتباع الخطوات الأتية:[2]

1. الإقتناع بأنّ النص جدير بالتحليل.
2. تحليل مادة الدراسة.
3. قراءة العمل الأدبي مرات عديدة حتى يولد أثر على متلقيه.
4. إكتشاف السمات المتكررة من خلال القراءات المتعددة للنص الأدبي.
5. ملاحظة الانزياحات وتسجيلها، بهدف الوقوف على مدى شيوع الظاهرة الأسلوبية أو ندرتها في النص.
6. تحديد السّمات التي يتسم بها أسلوب النص.
7. القيام بسلسلة أخرى من القراءات، لاكتشاف السّمات التي لم تكتشف في البداية.
8. دراسة السّمات الأسلوبية دراسة منظمة، وفي جميع الاتجاهات .

وعلى المحلل الأسلوبي أن يتجنب مجموعة من الأمور التي نخل بعمله وهي:[3]

1. عدم الفصل بين الشكل والمحتوى.
2. الابتعاد عن إصدار الأحكام التقيمية، لأنّ ذلك من اختصاص الناقد.
3. تحليل العمل الأدبي على أساس أنه الخطاب يتم إنتاجه وتلقيه.

[1] – ينظر: محمد بن يحي، السّمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص43 ،44.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص44.

[3] – ينظر: محمد بن يحي: السّمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص44.

4. الاستفادة من جميع الاتجاهات الأسلوبية، ونظريات الأسلوب فالاقتصار على اتجاه واحد أو نظرية واحدة قد يجعل التحليل الأسلوبي قاصرًا على إبراز السّمات الأسلوبية في العمل المدروس.

وتنطلق الأسلوبية في مقاربتها للنص الأدبي من بنيته اللغوية، لهذا اعتمدت كمنهج علمي موضوعي على مستويات البحث اللغوي المعروف، وهي:[1]

أ. **المستوى الصوتي:** وفيه تدرس الإيقاع والعناصر التي تعمل على تشكيله.

ب. **المستوى التركيبي:** وفيه تدرس الجملة من حيث طولها وقصرها، بنيتها السطحية والعميقة عناصرها المكونة لها، الفعل والفاعل والمبتدأ والخبر والروابط...[2] وكذا دراسة العلاقة بين الصفة والموصوف والإضافة... ويدرس وضائف الجملة متبعا الجملة البارزة ليؤكد ويبين دلالتها وسبب ورودها بكثرة وكل ذلك في إطار النص.[3]

ج. **المستوى الدلالي:** وفيه تدرس الكلمات المفاتيح الكلمة والسياق الذي تقع فيه وعلاقاتها الاستبدالية والمجاورة، الاختيار، والصيغ الاشتقاقية.[4]

وبظهر مجال دراسته في اتصاله الوثيق بالصوتيات والصرف فالصوت له دلالة تميزه، ويدرس الصورة وتغيير المعنى من خلال الاستعارة والمجاز مثلا، وكذا يهتم بالحقول الدلالية التي تمثل مجموعة من المفردات تدل على مفهوم واحد.[5]

د. **المستوى المعجمي:** إن تغيير المعنى الذي يصيب الكلمات مصدر رئيسي من مصادر الدراسة الأسلوبية، وإدراك الاستعمال المجازي لا يأتي إلاّ بالرجوع إلى المعنى المعجمي الأصلي للكلمة، ويكون ذلك وفق المقارنة والربط بين المعنَيَيْن، وتكمل أهمية المعجم في تحديد هوية النص، ووسيلة للتمييز بيْن الخطابات، فبالرجوع إلى المعجم نستطيع التمييز

---

[1] – يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص52.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص52.

[3] – ينظر: محمد حماسة عبد المطلب، الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، (1410–1990م)، ص418.

[4] – ينظر: المرجع نفسه ، ص52.

[5] – ينظر: أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط5، (1418هـ–1998م)، ص79.

بين: الاسم – الفعل – الحرف، وبيْن أقسام الكلم، ويتم من ذلك تحديد كلمات العموم والخصوص. والكلمات المترابطة مع بعضها والإستعمالات المجازية والمألوفة منها، والتفريق بين الكلمات المترادفة، والألفاظ المستخدمة والمستعارة من لغات فرعية، وتمييز بين أعلام الأشخاص والأمكنة.[1]

وتختلف المستويات التي يشملها التحليل الأسلوبي في النصوص الشعرية عنها في النصوص السردية.

وتتحدد العناصر التي يتعامل معها التحليل الأسلوبي على النحو الآتي:[2]

- **العنصر اللغوي:** يعالج نصوصًا، قامت اللغة بوضع شفرتها.
- **العنصر النفعي:** الذي يؤدي إلى إدحال مقومات غير اللغوية مثل: المؤلف والقارئ والموقف التاريخي، وهدف الرسالة.
- **العنصر الجمالي:** ويهدف إلى تأثير النص على القارئ والتعبير والتقويم الأدبي.

واختلاف المستويات وتعددها، يؤكد نجاعة المنهج الأسلوبي وأدواته الإجرائية.

[1] – ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري "استراتيجية التناص"، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، (1412هـ-1992م)، ص: 58-63.

[2] – صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ص132.

الفصل الثاني: الجماليات الأسلوبية في ديوان اليمن السعير ليحي الحمّادي.

أولًا: يحي الحمّادي حياته وشعره.

1. نبذة عن حياته.
2. أهم خصائص شعره.

ثانيًا: ديوان "اليمن السعير" قراءة في جماليات الأسلوب.

1. جماليات التكرار:

أ. الصوت.

ب. المفردة.

ج. التركيب (الجملة والشبه جملة).

2. جماليات الايقاع:

أ. الوزن (اختيار البحر).

ب. القافية (اختيار الروي).

3. جماليات الانزياح:

أ. الانزياح التركيبي (التقديم والتأخير والحذف).

ب. الانزياح الاستبدالي الدلالي (الاستعارة).

4. جماليات التناص:

أ. المصدر الديني.

ب. المصدر الشعري.

ج. المصدر الثقافي.

أولًا: يحي الحمّادي حياته وشعره:

1- نبذة عن حياته: يحي الحمّادي شاعر يمني من مواليد (عام 1985م) بمحافظة تعز.[1]

من أهم أعماله : فحصيلته حتى الآن ست (06) دواوين شعرية وهي: **عام الخيام** سنة 2011م، **رغوة الجمر** سنة 2012م، **حادي الربيع** سنة 2013م، **الخروج الثاني من الجنة** سنة 2020م ، **اليمن السعير** سنة 2019م، **نحت في الدخان** سنة 2020م.

- وقد بال الشاعر "الحمّادي" جائزة المقالح للإبداع الأدبي 2012م، وجائزة رئيس الجمهورية للشعر العام 2013م، والمركز الأوّل في البرنامج التلفزيوني الشعري (صدى القوافي) الذي بث على الفضائية اليمنية سنة 2014م.[2]

وما مَيزّ الشاعر جمعه لموهبتين فيحي الحمّادي واحد من أهم كتاب القصيدة العمودية في المشهد الشعري اليمني والعربي الراهن، وهو أيضا رسّام بورترية مدهش، لم يكن مفاجئا لأصدقائه ومتابعيه على الفيسبوك أن يطلّ عليهم بين الفترة والأخرى بنماذج من أعماله الفنية كخطاط وإن لم يستثمر موهبته، في الخط كما يجب إلاّ أنّه أعطى الشعر الكثير من وقته وانشغاله.[3]

ويقول الشاعر والخطاط اليمني "يحي الحمادي": «كانت البداية إذ للخط باعتباره القائد إلى الشعر، وذلك من خلال الأبيات الشعرية والمختارات القرآنية التي نقشتها أنا أو نقشها الخطاطون القدامى من قبلي، حيث التمعن في تفاصيل الحرف و إنسياباته وتعرجاته الأنيقة هو البوابة الأوسع والمورد الأعذب للإبداع»[4] ويعترف هنا بأنّ «الشعر عملية معقدة وتتطلب الكثير من الوقت والصبر، سواء من حيث التثقيف والمواكبة أو الكتابة، بعكس الخط الذي في حال إجادتك لقواعده وشروطه فإنّه يصبح متعة ومتنفسا تلجأ إليه دون جهد مضنٍ،

[1] - منصة الإبداع العربي: al.manassa.com

[2] - بوابة الشعراء: info@poetsgate.com

[3] - أورم أويلان- الجزيرة نت، 14يوليو 2020، awamonline.net

[4] - الموقع نفسه.

ولهذا – بالنسبة لي– فقد استأثر الشعر بالنصيب الأكبر من الوقت والجهد، واستأثر الخط بالنصيب المستحق من الجمال والمتعة»[1]

وفي سياق ست (06) سنوات من الحرب اليمنية يشير "الحمّادي" إلى أنّه لم يستغل موهبته في الخط بعد إلاّ في أقل الحدود لأسباب أبرزها عدم الاستقرار الشخصي والمجتمعي والثقافي،[2] وبهذا يصرح "الحمّادي" في لقاء مع " نزار الأبارة" في مجلة عريش: «فإن موروثنا الشعبي أيضا يقول «صاحب المهارتيْن كذّاب» وأنا بطبيعة الحال أميل أكثر إلى الموروث الشعبي، لأني كنت منذ أعوام قد بدأت المزاوجة بين الفنيْن ولكنني فشلت، ووجدت الأمر صعْبًا للغاية، لأسباب عديدة لا محال لإيجازها هنا، وقد بدأت مؤخرًا بالابتعاد عن الرسم والتفرغ للشعر».[3]

أما عن تكوينه الثقافي يقول: الشاعر الحمّادي، أن تكوينه الثقافي يستند على الموروث الأدبي العربي وقراءات متفرقة في الأدب الحديث والمعاصر وأدب المهجر، وبعض المترجمات من الأدب الإنجليزي والروسي، بالإضافة إلى شذرات فلسفية وتاريخية.[4]

2– أهم خصائص شعره: أما عن خصائص شعر الحمادي فنجده قد ميز بين نوعين من كتاباته الشعرية حيث يقول: "بالنسبة لي فإن النص عندي نوعان: نوع أكتبه للشعر، ونوع للواجب بمعنى أنني منذ بداياتي كتبت ستة دواوين ثلاثة دواوين منها للواجب وهي: عام الخيام وحادي الربيع، واليمن السعير، وكتبت ثلاث أخرى للشعر، وإن كانت لا تخلو من الواجب وهي: رغوة الجمر والخروج الثاني من الجنة، ونحت في الدخان في دواوين الشعر أكون أكثر حرصا على نضج القصيدة و الابتعاد عن التسرع في نشرها، أما في دواوين الواجب فيصبح التوقيت لدي هو الأهم، لأن قصيدة الحدث التي لا تقدم ساخنة للجمهور وقت انتظاره تصبح غير مقبولة عنده لاحقا، وبالرجوع للدواوين الواجب التي كتبته سيجد

[1] – ينظر: الموقع السابق.

[2] – ينظر: الموقع نفسة.

[3] – نزار الأبارة، حوار، فن، مجلة عريش 7سبتمبر. aareech.com2023

[4] –ينظر: المرجع نفسه.

القارئ الكريم أن كل قصائدها مذيلة بتاريخ اليوم والشعر والعام كما سيجد أحيانا أن هناك تقاربا بين تواريخ كتاباتها، وسيجد أحيانا أن هناك أكثر من قصيدة كتبت في يوم واحد، وهذا ما يشفع للقصور والسردية فيها، لأنها ولدت بين هتافات الناس وارتباك خطاهم"

كما يتميز شعره بمسحة الحزن والألم بدليل قوله: "أما الثمن الذي دفعته وما زلت أدفعه في سبيل الشعر فهو السكينة، بكل أشكالها وألوانها، وللقارئ الكريم أن يتخيل معنى أن تكون شاعرا في وطن ينام ويصحو على انفجار هنا، وانتكاسة هناك، وعلى خذلان هنا، وخيانة هناك... إذ به يتحول إلى متسول للبهجة، هذا إذا لم يكن قد تحول إلى دمعة عريضة تفطي مساحة الوطن كله بملوحتها فالشاعر إما سمي شاعر لأنه يشعر فيشعر ويطرب فيطرب"[1]

فعن خاصية الحزن الذي تميز به شعره عموما وديوانه –اليمن السعير– خصوصا يقول د/ عبد العزير المقالح في مقدمة ديوان "اليمن السعير": «لا يستطيع من ينظر إلى واقع اليمن الراهن إلاّ أن يحزن وهو يجرده من الصفة التاريخية التي كانت تُلْحَق به: "السعيد" ويضع مكانها صفة أخرى تقترب منها في الجناس اللفظي وهي "السعير" وهذا ما اهتدى إليه شاعرنا "يحي الحمّادي" عندما اختارها عنوانا لهذا الديوان البديع الذي يخرج من قلب السعير ليعكس بامتياز وشعرية عالية ما يعاني منه الانسان اليمني في هذا الظرف الفاجع من مخاوف، ومن جوع إلى الأمن والاستقرار»[2]

ومن متلازمات شعر الحمّادي "متلازمة السفر" حيث يأخذ السفر بوصفة تغريبة ارتبطت بالمخيال اليمني حيزً من الشعر الحمّادي، وعن قصة السفر في أشعاره يقول: «السفر متلازمة شعورية تكاد لا تخلو منها قصيدة من قصائدي لاسيما في ديوانيّ الأخيرين، وهي تحمل في مكنونها الكثير من معاناة الكفاح اليمني عبر التاريخ، ومن غربته التي ما

[1] – صالح البيضاني، الشاعر يحي الحمادي، الإمساك بناصية الشعر ما يزال حلما، الاثنين 31 أكتوبر 2022 alarab news.

[2] – يحي الحمادي، اليمن السعير، اصدارات شعراء على نافذة العالم للثقافة والإبداع، صنعاء، ط1، (1435هـ–2019م)، مقدمة الكتاب.

تلبث أن تستقر حتى النزوع والنزوح، والقارئ المتأمل في تاريخ اليمن القديم أو الوسيط أو حتى المعاصر يدرك مدى هذه الغريبة المتجذرة في أبعد وأعمق مناطق الوعي».[1]

ومن الخصائص الجلية في شعر يحي الحمادي أيضا: مفارقات العنونة حيث لا تقع عين القارئ على أشعار "يحي حمادي" حتى يلاحظ عنايته الخاصة بعناوينه وانشغاله على نحتها، وعلى سبيل المثال نجد في عنوانين بعض القصائد وهي من دواوين مختلفة مفارقة وتبعيد للدلالة : رغوة الجمر، ذروة الصفر، همزة الهجر، نحت في الدخان، ليل وصنعاء، باب يطرق نفسه، طاهي النار، عذاب الهدهد.[2]

ثانيًا: ديوان "اليمن السعير": قراءة في جماليات الأسلوب:

1. **جماليات التكرار:**

يعتبر التكرار نسقا تعبيريا مهما في بنية القصيدة العربية بحيث يعتمد عليه من طرق الشعراء بشكل يجذب القارئ، وهو لا يعد من ظواهر الشعر المعاصر فقط، بل أشار النقاد القدامى إلى هذه الظاهرة وبينوا دورها في ارتباط أجزاء الكلام، وقد يكون الدافع وراء التكرار هو التركيز على كلمات محددة للفت الانتباه فيبرزها الشاعر وتكمن بذلك بمثابة الكلمات المفاتيح في القصيدة والتي لا يمكن تجاوزها أو التغاضي عنها، والتي يتكئ الشاعر عليها للتعبير عن حالته النفسية والانفعالية، كما يعتبر التكرار من الظواهر الأسلوبية التي تستخدم لفهم النص الأدبي، فهو لا يقوم فقط على مجرد تكرار اللفظة في السياق الشعري، وإنما

[1] – صالح البيضاني، الشاعر يحي الحمادي، الإمساك بناصية الشعر ما يزال حلما، الاثنين 31 أكتوبر 2022 alarab news.

[2] – عبد القادر عباسي، مفارقات العنونة ومآلات الدلالة في شعر يحي الحمادي، مجلة علوم اللغة وآدابها، مج 15،ع2، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة الوادي، الجزائر، 2023م، ص170– 175.

تتركه هذه اللفظة من أثر انفعالي على نفس المتلقي، وكل تكرار يحمل في ثناياه دلالات نفسية وانفعالية مختلفة تفرضها طبيعة السياق الشعري.[1]

ومنه يمكن القول: أن الشعر كالآلة الموسيقية التي تسمعك جملة من النغمات العذبة، فترتاح الأذن بسماعها وتطرب لتكرار كل نوطة منها دون ملل أو ضجر، ولكن يفقد هذا الأسلوب قيمته الأسلوبية الجمالية إن فقد شرطية الإفادة والإمتاع.[2]

وفي التعريف اللغوي للتكرار يقول ابن منظور: «الكرّ: الرجُوع... وكرَّرَ الشيء وكَرْكَرَهُ: أعادَهُ مرَّة بعد أُخْرى، والكَرَّةُ: المَرَّةُ والجمع الكَرّات ويُقال: كَرَّرْتُ عليه الحديث وكَرْكَرْتُهُ إذا ردَدْتُه عليه وَكَرْكَرْتُهُ عن كذا كَرْكَرةً إذا ردَدَتُهُ، والكرُّ: الرُّجوع على الشيء ومنه التِّكرار».[3]

أما اصطلاحا فالمقصود به: «تكرار كلمة ولفظة أكثر من مرة في سياق واحد لنكتة ما، وذلك إما للتوكيد أو لزيادة التنبيه أو التهويل، أو التعظيم، وقد قسمه العلماء إلى نوعين: أحدهما الذي تجده في اللفظ والمعنى، كقوله لمن تستدعيه: أسرع أسرع، والآخر الذي نجده في المعنى دون اللفظ كقولك: أطعني ولا تعصيني، فإن الامر بالطاعة نهي عن المعصية».[4]

أما في معجم "المصطلحات العربية في اللغة والأدب" فقد جاء أن التكرار هو: «الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني، والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجده أساسا لنظرية القافية في الشعر،

---

[1] – ماجد محمد النعامي: ظاهرة التكرار في ديوان "لأجل غزة"، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، فلسطين، مج20، ع1، 2012، ص69، 70.

[2] – دوندوقة فوزية: جماليات التكرار في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، بسكرة، ع5، مارس، 2009، ص71.

[3] – ابن منظور: لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير، دار المعارف، كورنيش النيل، القاهرة، دط، 1119هـ، ص3851.

[4] – ضياء الدين ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد حوفي وبدوي طبانة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، دط، 1959، ج3، ص3.

وسر نجاح الكثير من المحسنات البديعية كما هو الحال في العكس والتفريق ورد العجز على الصدر في علم البديع العربي».[1]

جاء في معجم "المصطلحات النحوية والصرفية" أن التكرار: «هو إعادة اللفظ أو الجملة، نحو قوله :« فإنّ مع العسر يسرا إنّ مع العسر يسرا ».[2]

وسنحاول في هذا العنصر دراسة الظاهرة التكرارية من خلال الانماط الواردة في ديوان "اليمن السعير" ليحي الحمادي وذلك بربطها بجانبها التأثيري وقد ارتأينا أن نقسمها إلى ما يلي:

أ- **التكرار الصوتي:** يعد التكرار على مستوى الصوت من أهم أنواع التكرار فالقصيدة الشعرية فهو تنظيم لنسق من الأصوات، يبرز من خلالها التأثير الجمالي.[3] وتكرير الصوت «عبارة عن تكرير حرف مهيمن صوتيا في بنية المقطع أو القصيدة»[4]وحضوره يجعل النص يحمل نغما موسيقيا يؤثر على المتلقي، وإضافة لهذا الأثر الصوتي يترك التكرار أثر دلالي، وإن كان التكرار عفويا دون قصد.[5]

وأصوات الحروف العربية مصنفة إلى مجموعات كثيرة، وذلك حسب مخارجها وصفاتها.[6]

---

[1] – مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتب لبنان، بيروت، ط2، 1984، 1984، ص117، 118.

[2] – محمد سمير نجيب اللبدي، معجم المصطلحات النحوية والصرفية، دار الفرقان، عمان، ط1، 1975، ص194.

[3] – ينظر: رابح بن خوية، جماليات القصيدة الإسلامية المعاصرة (الإيقاع الشعري)عالم الكتب الحديث، عمان، ط1، 2013، ص173.

[4] – حسن الغرفي: حركة الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، دط، 2001م، ص82.

[5] – ينظر: مصطفى صالح علي، أسلوب التكرار في شعر نزار قباني، مجلة جامعة الأنبار للغات والآداب، ع3، 2010م، ص195.

[6] – ينظر: حسن عباس: خصائص الحروف ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1998، ص47.

وفي ما يلي يأتي تتبع وتوضيح للتكرار الصوتي في مواضع من الديوان في قصيدة "هواجس النجوم"[1] تكرار صوت الواو (55مرة) حيث أن حرف الواو وهو حرف متوسط مجهور مرقق شفوي[2] وقد أسهم تكراره في ترابط وتناسق أجزاء القصيدة، وجعلها كتلة واحدة متماسكة، ومنسجمة تقر بالحالة النفسية التي يحاول الشاعر التعبير عنها وتعين على نقل ووصف الوضع المعايش بكل ما يجمع فيه من مآسي يقول على سبيل التمثيل: [3]

ولا تَسأَلُوا الغارَاتِ مِن أَينَ أَقبَلَت ولا تَفتَحُوا الأَفوَاهَ والمَوتُ مُغضَبُ

ونجد الشاعر قد كرر صوت (الهاء) في هاته القصيدة ما يقارب (14) مرة و(الهاء) حرف حلقي من صفاته أنه رخو ومهموس[4] والملاحظ أنها معظمها ضمير متصل فمرة مقترن بفعل ومرة باسم وتأتي لتسهم في إيقاظ الوعي بضرورة كسر الصمت وإحداث التغيير يقول الشاعر:[5]

مَسَاءُ الهَوَى يا قَلبُ.. هَل لاحَ مَخرَجٌ؟! وهَل ثَارَ مَن جَاعُوا على مَن تَسَبَّبُوا؟!

ثَلاثُونَ مِليُونًا على الجُوعِ أَصبَحُوا وأَمسَوا، وما قالوا: "هَرِمْنا"، وأَرعَبُوا

أَلَم يَستَطيعُوا بَعدُ إِدرَاكَ أَنَّهُم يَمُوتُونَ؟! ما هذا الهَبَاءُ المُرَتَّبُ؟!

[1] – يحي الحمادي: اليمن السعير، ص11.

[2] – ينظر: أبي الأصبغ السّماتي الإشبيلي: مخارج الحروف وصفاتها، تح: محمد يعقوب تركستاني، مركز براج والخطيب، بيروت، ط1، 1404هـ – 1984م، ص88.

[3] – يحي الحمادي: السمن السعير، ص12.

[4] – ينظر: أبي الأصبغ الأشماتي الإشبيلي، مخارج الحروف وصفاتها، ص90.

[5] – يحي الحمادي، اليمن السعير، ص13.

ونجد الشاعر قد كرر صوت (الراء) في قصيدة "ردة اليقين"[1] (78) ومن صفاتها الجهر والانحراف والتكرير والتفخيم[2]، وبما أن من صفات حرف الراء التكرار فقد دل تكراره في القصيدة على تكرار وتواصل حال التأزم والمعاناة في الواقع اليمني.

وكان حضور صوت الراء في (خرجنا- كبارا- حاصرونا- مهرب- مغرب- تركب- يشرب- ثورة...) ومثاله قول الحمادي:[3]

خَرَجنا طِوَالً نَرَى ظِلَّنَا سَحَابًا مِن البَحرِ لَم يَشرَبِ

وكُنَّا نَرَى المَوتَ أُنشُودَةً عَلَى مَوجَةِ الوَهمِ لَم تَركَبِ

ونجد تكرار صوت (السين) في قصيدة "ساعة الصفر"[4] تكرر صوت السين (31مرة) كما في: (سر- ليس- سطر- النّاس- ساعة- سفينة- سويعة- ستري- السّحب...) والسين ينتمي إلى مجموعة الأصوات الصفيرية[5]، وقد ساهم في إثراء الإيقاع الداخلي للقصيدة وإشاعة منطق هامس لا يخلو من الأمل رغم كل الألم، يقول "الحمادي" في هاته الأبيات:[6]

أَيُّها النَّاسُ، سَاعةُ الصِّفرِ كادَت فاحشدُوا مِن سِنِيِّكُم كُلَّ صَبرِ

ساعَةُ الصِّفرِ عَقرَبٌ ذُو جَنَاحٍ وَقتُها صارَ ساعَةً بَعدَ دَهرِ

أما في قصيدة "شوق الربيع"[7] فالملاحظ أن صوت (الألف) وهو صوته انفجاري مهموس، مرقق، ومخرجه حنجري[8] قد تكرر في القصيدة (26 مرة) وقد أفادت الصفة

---

[1] – المصدر السابق ، ص18.

[2] – ينظر: أبي الأصبغ السّماتي، مخارج الحروف وصفاتها، ص89،91.

[3] – يحي الحمادي، ديوان اليمن السعير، ص18.

[4] – المصدر نفسه، ص15.

[5] – ينظر: أبي الأصبغ السّماتي، مخارج الحروف وصفاتها، ص90

[6] – يحي الحمادي، ديوان اليمن السعير، ص16.

[7] – المصدر نفسه، ص30.

[8] – ينظر: أبي الأصبغ السّماتي، مخارج الحروف وصفاتها، ص90

الانفجارية لهذا الصوت الانفجار العاطفي للشاعر شوقا للربيع الذي فقد من حلقة الفصول الأربعة في اليمن، وعم القحط واليأس والغموض واختفت كل الألوان الزاهية التي تبعث للنفوس الراحة والسكينة وساد سواد دامس غلى أرض اليمن فجّر أصوات مبحوحة ساخطة وغاضبة.

ومثال ذلك من القصيدة قول "يحي الحمادي": [1]

وصَارَ الثَّأرُ لِلأَحياءِ أَوْلَى مِنَ الأَموَاتِ، لَو يَومًا تَأَتَّى

أَقُولُ لَهُ :لَقَد أَنجَزتَ وَعدًا ولكن هَل وَجَدتَ كَمَا أَرَدْتَا؟!

وكذا نجد "يحي الحمادي" قد كرر صوت (اللام) في قصيدته "معادن" (47 مرة) و«صوت اللام هو صوت ينحرف الهواء معه فيخرج من جانبيْ الفم»[2] فنجد ترديده جسّد مبدأ الانحراف في بعض المعاني ونجد ذلك في «وليس لهم عقول»[3] وهو انحراف مجازي دلّ على تشبيه الشاعر للشباب الذي لا يطالب ولا يستطيع التخطيط للمستقبل بلاده بالمجانين الذين ليس لهم عقول، يقول الشاعر: [4]

أَرَانِي في المَنَامِ لَهَا أَقُولُ : ومَن لِلدِّينِ إِن كَفَرَ الرَّسُولُ؟!

أَرَانِي إِن صَحَوتُ أَرَى خِيَامًا كَأَنَّ الرَّاحِلِينَ بها نُزُولُ

ونقف عند قصيدة "ليل مزمن" فنجد "يحي الحمّادي" قد كرّر صوت (الكاف) 49 مرة نحو "دكًّا- الحّكًّا- بِكُمْ- ذَكًّى- كَانَ- الشَّكَا- العكا- تحكّون- بكى...»، وصوت الكاف.

---

[1] – يحي الحمادي، اليمن السعير، ص30.

[2] – لعرابي خديجة: دلالة التكرار في نماذج من الشعر الأندلسي، جامعة الطاهري محمد، بشار، الجزائر، مج 08، ع1، 2019، ص142.

[3] – المصدر نفسه، ص35.

[4] – المصدر نفسه، ص35.

هو صوت شديد انفجاري وحنكي،[1] وفي تكرار حرف الكاف ما يعين على بلورة خطاب يشخص الواقع المزري المثقل بالأعباء من جهة، ويرفع الهمّة نحو تغييره وإصلاحه. ومثال تكرار صوت الكاف نجده في قول الشاعر:[2]

كُنتُم تَحُكُّونَ الرُّؤوسَ، ولا تَدرُونَ أَنَّ الحُمْقَ مَن حَكَّا

والآنَ ..ها أَنتُم وقَد خُذِلَت أَحلامُكُم، تَبكُونَ مَن بَكَّى

ب-تكرار المفردة: (اللفظي):

إن التكرار اللفظي هو «عبارة عن تكرار كلمة تستغرق المقطع أو القصيدة»[3]، واعتبر تكرار الكلمة أبسط ألوان التكرار وأكثرها انتشارا، وهو نمط شائع في الشعر المعاصر يلجأ إليه أغلب الشعراء لكن ينبغي توخي الحذر في استعماله، وقد أشارت "نازك الملائكة" إلى ذلك في قولها: «لا ترتفع نماذج هذا اللون من التكرار إلى مرتبة الأصالة والجمال إلاّ على يد شاعر موهوب يدرك أنّ المعول في مثله لا على التكرار نفسه وإنما على ما بعد الكلمة المكررة»[4].

وقد قمنا بانتقاء بعض الشواهد من الديوان على هذا النوع من التكرار، ففي قصيدة "هواجس النجوم"[5] نجد الشاعر قد كرر كلمة "الموت" عشر مرات ست مرات بنفس اللفظة والصيغة وأربع مرات على خلاف ذلك مرة في صيغة المثنى (موتيْن) في قوله:[6]

وقَد قالَ :إِن النَّاسَ بِالقَتلِ أَسرَفُوا ولا بُدَّ مِن مَوتَينِ، فَالمَوتُ مُتعَبُ

[1] – ينظر: أبي الأصبغ السّماتي، مخارج الحروف وصفاتها، ص88.

[2] – يحي الحمّادي، اليمن السعير، ص37.

[3] – حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص82.

[4] – دهون أمال: جماليات التكرار في القصيدة المعاصرة، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، بسكرة، ع1و2، جانفي، جوان 2008،ص7.

[5] – يحي الحمّادي، اليمن السعير، ص11.

[6] – المصدر نفسه، ص 11.

ومَرَتيْن في صيغة الفعل (ماتت)،(يموتون)، في قول الشاعر:[1]

ضَعِ الأَرضَ يا قلبي قليلا وارمها لقد ماتت الأطفال، والأم، والأب

وكذا يقول:[2]

أَلَم يَستَطيعُوا بَعدُ إِدرَاكَ أَنَّهُم يَمُوتُونَ؟ !ما هذا الهَبَاءُ المُرَتَّبُ؟!

ومرة مقرونًا بالهاء في قوله:[3]

وشَيئًا فَشَيئًا رَاحَ يَعتَادُ مَوتَهُ ولكنَّهُ مَوتٌ مِن العَيشِ أَصعَبُ

وتكرار لفظة (الموت) دلالة على الهلاك والفناء، وتهديدات الواقع، أمل ورود اللفظة بصيغة الفعل الماضي (ماتت) مرة والفعل المضارع مرة أخرى (يموتون) فيوحي باستمرارية الموت الذي يلاحق الشعب وهذا لما للفعل المضارع (يموتون) دلالة على التجدد والتولد فكأنّ الموت سمة الحاضر المعايش، وقدر المستقبل إن لم يتغير الحال للأفضل وإن لم يحرك الشعب ساكنا، فلا فرار منه ولا نجاة.

والملاحظ أنّ الشاعر قد كرر في قصيدة "ردّة اليقين"[4] التالية: (نعم) مرتيْن، (تلك) ثلاث مرات، (هذا) ثلاث مرات، (ذاك) ثلاث مرات، ففي هاته الأبيات بصدد ذكر تضحيات الشعب اليمني الذي ثار على واقعه المتردي، والذي عليه أن يحمي ثورته حتى النهاية. يقول يحي الحمّادي:[5]

نَعَم ..تِلكَ أُمِّي، وهذا أَبي وهذا أَخي(أَحمَدُ الأَرحَبي)

[1] – المصدر السابق ، ص12.

[2] – المصدر نفسه ، ص13.

[3] – المصدر نفسه، ص13.

[4] – المصدر نفسه، ص 18.

[5] – المصدر نفسه، ص 18.

نَعَم ..ذاكَ طِفلِي، وتِلكَ ابنَتِي وهذا أَنا، فاقرَئِي واكتُبِي

وذاكَ ابنُ عَمِّي، وذاكَ ابنُهُ وذا صاحِبي(أَسعَدُ المَحنَبي)

وننتقل إلى قصيدة "عذاب الهدهد"[1] التي كرر فيها :الحمّادي" كلمة (وطني) 19مرة، يقول يحي الحمّادي"[2]:

وَطَنِي ..بِكُلِّ جِهَاتِهِ، بِسَمَائِهِ بِبحَارِهِ، بِهِضَابِهِ، بِسَحَابِهِ

وَطَنِي بِحَسرَتِهِ، بِكُلِّ جِرَاحِهِ بِرَمَادِهِ، بِغُبَارِهِ، بِخَرَابِهِ

وَطَنِي بِدَهشَةِ خُضرَةٍ تَندَاحُ مِن سَقفِ السَّمَاءِ وتَنتَهِي بِشِعَابِهِ

وَطَنِي بِوَحشَةِ لَيلَةٍ أَبَدِيَّةٍ سَكَبَت كَوَاكِبَهَا بِعُودِ ثِقَابِهِ

ودلّ تكرارها على تعلق يحي الحمّادي بوطنه اليمن وحبه له وزادَ ذلك اقترانه بياء المتكلم، فكانت مثل الحبل السري الذي يربط الجنين بأمه، وحملت دلالات (الحب- الاحتواء- التمسك- الأمل- الحسرة- التفاؤل...) وكلّها جمعها "يحي الحمادي" في كلمة (وطني) التي كررها بداية كل بيت فلم تترك للمتلقي شكا في سُمّو عاطفته ولوعة تجربته، ومن شواهد التكرار أيضا نرى في قصيدة (نذير...)[3] تكرار كلمة (غدًا) أربع مرات فتكرارها لم يبشر بخير ولم يحمل معنى مشرقًا ومستقبلا جميلا كما يستعمله الشعراء وإنما حمل ما يحمله عنوان القصيدة "نذير" من أخبار محزنة وحطر متوقع وإنذار وخوف. فالشاعر في هاته القصيدة يوثق جرائم العناصر التكفيرية التي أذاعت الرعب وسط الشعب اليمني وقتلت الأبرياء والعزل.

[1] – المصدر السابق ، ص 21.

[2] – المصدر نفسه، ص21.

[3] – المصدر نفسه ، ص18.

وفي قصيدته "مسرح العبث"[1]، اختار الشاعر بعض الكلمات وكرّرها عدّة مرات أضافت انسجاما ودلالة قوية للقصيدة ومن بين هذه الكلمات: "سلاح- كفاح- سلام- صلاح" (سلاح) مرتيْن، (كفاح) ثلاث مرات، (سلام) أربع مرات، (صباح) مرتيْن، والملاحظ أنّ هذه الكلمات لها نفس الجرس الموسيقي، وكلّها دلّت على حال اليمن المتقلب الذي لا يستمر على هدوء وطمأنينة وسكينة، وإنما كان كما غبرّ عنه الشاعر مسرحًا للعبث، كل طرف يسعى فيه إلى تحقيق أطماعه على حساب شيوخ ونساء وأطفال وشباب حُطمت سعادتهم وطموحاتهم حيث يقول في مطلع قصيدته:[2]

صَبَاحٌ، ظَلَامٌ، صَبَاحُ سِلاحٌ، سَلَامٌ، سِلاحُ

ويقول في بيت آخر: [3]

سَلَامٌ، كِفاحٌ، سَلَامٌ كِفاحٌ، سَلَامٌ، كِفاحُ

وفي قصيدة "شعب على اللّوح" كرّر الشاعر "من" عشر مرات (من يحفر، من ادعى، من جاء، من يحمل، من شاهد، من حرّض، من يقطعون...) وهو هنا يذّكر ولا يذّكر ولا يتساءل لأنّه يعلم من كان وراء كلّ هذا، وفي هذا التذكير توعية للشعب اليمني، وخاصة الغافلين منهم بمدى الخطر المحدّق بهم وببلادهم، يقول الشاعر:[4]

مَن يَحفِرُ الأَنفَاقَ، مَن يَعِدُ الرَّدَى بِدَمِ الجَنُوبِ، ويَستَبِيحُ شمَالا

ومَنِ ادَّعَى الحَقَّ الإِلهيَّ الذي مَلأَ البِلادَ تَمَرُّدًا وقِتالا

مَن جَاءَ بِالإِرهَابِ دِينًا خَارِجًا عَن دِينِهِ سُبحانَهُ وتَعَالَى

---

[1] – المصدر السابق، ص32.

[2] – المصدر نفسه، ص32.

[3] – المصدر نفسه، ص33.

[4] – المصدر نفسه ، ص44.

ونجد تكرار (أَفِقِ) في قصيدة "صفارة الإعصار" مرتيْن في قوله:[1]

أَفِق يا شَعبُ، إنك دُونَ حامٍ وقَد عادَى القَطِيعُ بِكَ القَطِيعا

أَفِق ..فالحَربُ أَوَّلُها كَلامٌ فَلا تَكُنِ الجريدةَ والمُذيعا

وقد دلّ ترديد هذا الفعل على أنّ الشاعر يسعى إلى توعية الشعب وتبصيره بحقيقة واقعة.

ونجد تكرار الضمير «أنا» في قصيدة "مناحة" أربع مرات «أنا عاشق– أنا شاعر– أنا خائف– أنا ذلك...» وأفادَ ضمير المتكلم التعبير عن ذاتية الشاعر الموجعة المتألمة المتحسرة على حال وطن جريح، يقول الشاعر معبرا عن ذلك:[2]

أَنا عاشِقٌ ..والحَربُ بِالعِشقِ تَهزَأُ تَرَانِي، فَتَستَثنِي حَنِينِي، وتَنكَأُ

أَنا شَاعِرٌ ..والأَهلُ هذا مُجاهِدٌ وهذا جِهَادِيٌّ، يوُالِي ويَبرَأُ

أَنا خائِفٌ ..والدِّينُ يُلقِي رِداءَهُ وكالنَّاسِ لا يَدرِي إِلى أَينَ يَلجَأُ

وقد تكرر حرف الجر (في) خمس مرات في قصيدة "جدوى الشعر" «في فؤادي– في انتظاري– في حنيني– في اغترابي– في انكساري...» وكلّها دخلت على أسماء قرنت بياء المتكلم، فدّلت بذلك على علاقة الاحتواء بين الوطن والشاعر وتجلي هذا في قوله:[3]

فِي فؤادِي نَشَرتُهُ مُذ طَوَانِي فِي انكِساري عَلَيهِ، في عُنفُواني

فِي انتِظاري قُدُومَهُ حِينَ أَشكُو لِلمَطَاراتِ _ فَقدَهُ _ و المَوَانِي

[1] – المصدر السابق، ص49.

[2] – المصدر نفسه، ص51.

[3] – المصدر نفسه، ص56.

وتكررت (كَمْ) ثلاث مرات في الأبيات التالية من قصيدة "نجمك الحرب":[1]

كَم وَضِيعٍ رَفَعتَهُ صارَ ربًّا لا تَرَى فيهِ هادِيًا أَو مُضِلاّ!

كَم عَمِيلٍ مُقامِرٍ صارَ يُلقِي بِالمساكِينِ تَحتَهُ كي يُطِلاَّ!

كَم زَنِيمٍ مَنَحتَهُ مِنكَ عَفوًا فانزَوَى عَنكَ خادِعًا مُستَغِلاَّ!

وفي هذه الأبيات صوّر الشاعر سحطه على العملاء والخونة الذين باعوا شرف وطنه من أجل مصالحهم الشخصية، ولفظة (كَمْ) أفَادَت هنا الكثرة وطغيان الفساد.

وفي قصيدة "شهقة واقفة"[2] كرّر الشاعر لفظة (الحرب) أربع مرات، وذلك لما تحمله هاته الكلمة من آسى في نفسية الشاعر وألم و وجع لما خلفته من دمار وخراب في وسط اليمنيين، يقول "يحي حمّادي":[3]

والحَربُ سُمٌّ ا لحُبِّ، مَهما ادَّعَت أَو زَوَّرَت أَسبَابَها الهادِفَةْ

الحَربُ بِنتُ النَّاسِ ..لكنَّها بنِتُ الخَنا، والفِتنَةِ الزائِفَةْ

وفي قصيدة "خطاطيف" يكرر ويردد "الحمّادي" كلمة "أخاف" تسع مرات، وهي فعل ماضٍ، تصوّر الخوف الذي يحس به الشاعر تجاه وطنه وشعبه من خطر أجنبي وخيانة أبناء جلدته وتواطئ عربي، وعناصر تخرب باسم الدّين، فالخطر محاط به من كلّ حَدبٍ، ويأتي تكرار هذه الكلمة ليترجم "هاجس الخوف" الذي يحسّ به الشاعر تجاه ما يُكَاد لشعبه ووطنه من طرف الأعداء من جهة، والعملاء الخونة من جهة ثانية.

[1] – المصدر السابق ، ص70.

[2] – المصدر نفسه ، ص87.

[3] – المصدر نفسه، ص88.

ج- تكرار التركيب (الجملة، والشبه جملة):

أو ما يعرف بتكرار العبارة وهو «أشد تأثيرا من النمط السابق إذ يَرِد في صورة عبارة تحكم تماسك القصيدة ووحدة بنائها»[1] ويأتي تكرار الجمل بأشكال متباينة فقد يكون متتابعًا... والشاعر قد يكرر الجملة في بداية كل مقطع من مقاطع قصيدته أو في نهايتها، أو في بداية القصيدة ونهايتها أحيانا، هذا وقد اختلف الأمر من تكرار العبارة بين القصيدة التقليدية والحداثية، إذ أصبح تكرارها –العبارة- مظهرًا أساسيا في هيكل القصيدة، مرآة عاكسة لكثافة الشعر المتعالي في نفس الشاعر وإضاءة معينة للقارئ على تتبع المعاني والأفكار والصور.[2]

وهذا النمط من التكرار ورد كثيرا في ديوان "اليمن السعير" وعلى سبيل التمثيل نجد في قصيدة "هواجس النجوم" تكرار عبارة (على البال) ثلاث مرات متتابعة حيث يقول الشاعر:[3]

على البَالِ صَوتٌ ما، غَريبٌ حَدِيثُهُ ومِن خَلفِهِ صَمتٌ مِن الصَّوتِ أَعرَبُ

على البَالِ مِفتَاحَانِ في كَفِّ نازِحٍ إلى قَتلِهِ(صَنعاءُ)تَعدُو(ويَثرِبُ)

على البَالِ تَبدُو لِي خِيَامٌ كَثيرةٌ وخَيلٌ على قَبرِ(امرِئِ القَيسِ)تَندُبُ

والملاحظ أنّ عبارة (على البال) وقعت شبه جملة إذْ تكونَتْ من حرف جر (على) واسم مجرور (البالِ)، وتكرار شبه الجملة هنا (على البالِ) يشير إلى رؤية الشاعر وقراءته لمعطيات واقعة، وواضح أن هذه الرؤية قائمة ومفجعة لأنها تعاين واقعا لتجتمع فيه على اليمن شرّ الأعداء، وحشة ونذالة الخونة.

---

[1] – حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ص85.

[2] – نبيلة تاولريز: حداثه التكرار ودلالته في القصائد الممنوعة لنزار قباني، مجلة اللغة وآدابها، منشورات جامعة الوادي، مطبعة منصور، الجزائر، ع4، مارس 2012، ص40.

[3] – يحي الحمّادي، اليمن السعير، ص14.

كما تكررت عبارة (يا قلبي) في قصيدة "هواجس النجوم" (03) مرات في قول الشاعر:[1]

خَفِ اللهَ يا قَلبي ولَو بِالتِفاتَةٍ ورَاجع معي ما كُنتَ بِالأَمسِ تَحسُبُ

وفي موضوع آخر يقول:[2]

ضَعِ الأَرضَ يا قَلبي قَليلً، أَو ارمِها لقد ماتَتِ الأَطفَالُ، والأُمُّ، والأَبُ

مَسَاءُ الهَوَى يا قَلبُ ..هَل لاحَ مَخرَجٌ؟ ! وهَل ثَارَ مَن جَاعُوا على مَن تَسَبَّبُوا؟!

ونفهم من تكرار هذه العبارة أنّ الشاعر يعود إلى قلبه، يريد له أن يغير الداخل حتى يتغير الخارج، والله تعالى كما جاء في القرآن الكريم لا يغير ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم.

وفي قصيدة "ساعة الصفر" نجد الحمّادي قد كرر الجملة الفعلية "زاحمتني" في موضعيْن متتابعيْن إذْ يقول:[3]

زَاحَمَتنِي البِلادُ بِالشِّعرِ حتى صِرتُ شَعبًا يَعِيشُ فِي رُبعِ سَطرِ

زَاحَمَتنِي الحَيَاةُ بِالمَوتِ حتى خِلتُ أَنّي خُلِقتُ مِن غَيرِ عُمرِ

والملاحظ في البيْتيْن تكرار (حتى) مرتيْن كذلك هي مرتبطةً في المعنى بعبارة (زاحمتني) وفي هذا التكرار دلالة على شدة الضغط، فهو لا يشعر بمعنى الحياة الحقيقي في بلاده لأنه محروم من الكرامة والحرية، ويبدوا أنّه لا يشعر بأنّه حي إلاّ في إطار الشعر الذي يعبر عن وجدانه ونبضه.

[1] – المصدر السابق، ص13.

[2] – المصدر نفسه، ص13.

[3] – المصدر نفسه، ص15.

وفي هذه القصيدة تكرار العبارة (ساعة الصفر) أربع مرات متتالية وراء بعضها يقول الشاعر:[1]

أَيُّها النَّاسُ، سَاعةُ الصِّفرِ كادَت فاحشدُوا مِن سِنِيِّكُم كُلَّ صَبرِ

ساعَةُ الصِّفرِ عَقرَبٌ ذُو جَنَاحٍ وَقتُها صارَ ساعَةً بَعدَ دَهرِ

ساعَةُ الصِّفرِ بِالمَوَاعِيدِ حُبلَى والمَوَاقِيتُ لَيلةٌ دُونَ فَجرِ

ساعةُ الصِّفرِ رُغمَ ما قِيلَ عَنها فَهي أَشهَى إِلَيَّ مِن أَلفِ شَهرِ

ومن خلال قراءة هاته الأبيات الثلاثة يتضح هدف "الحمّادي" من تكرار عبارة "ساعة الصفر" فهي عنده "خير من ألف شهر" كما ذكر الشاعر لأنها ساعة التغيير والساعة التي ينتظرها الشاعر واليمنيون جميعا فقد عانوا من الخراب والصراعات والدماء والتشتت والتنكيل وكل ما تحمله الحرب من أعباء وأهوال وآلام فكانت هذه الساعة محطّة تغيير حاسمة، وساعة فرج منتظرة.

وفي القصيدة التي يوثق فيها الشاعر "يحي الحمّادي" حادثة مستشفى "العرضي" التي عنوانها بـ"في العرضي" يكرّر عبارة (أين أخفيك) في الأبيات الثلاثة الأولى من القصيدة:[2]

إِنَّهُم قادِمُونَ ..ما مِن مُجِيرِ أَينَ أُخفِيكَ عَنهُمُو يا صَغِيرِي؟!

أَينَ أُخفِيكَ؟ !ضاقَ بي كُلُّ رُكنٍ والمَدَى صَارَ خُطوَةً فِي زَفِيرِي

أَينَ أُخفِيكَ؟ !ليتَنِي كُنتُ نَسرًا ضَمَّكَ الآنَ، طائِرًا عَن سَعِيرِ

والملاحظ أنّ العبارة حملت معنى الاستفهام فهو يتساءل عن مكان آمن ويعجب من وحشية كاسرة كشرت أنيابها مفترسة أجسادًا ضعيفة وسقيمة أنهكها المرض، والجوع.

[1] – المصدر السابق ، ص16.

[2] – المصدر نفسه ، ص28.

كما نجد تكرار عبارة (لولا أنّه) في قصيدة "لا مناص". في كل بيت من القصيدة فـ(لولا) دلّت على امتناع ما صرّح به الشاعر في عجز الأبيات لوجود موانع في صدر الأبيات وكلّها انساقت في معنى واحد هو: لولا حبُّ الشاعر لوطنه وتمسكه به لهَجَرهُ وغادر بعيدًا عن هذا الظلم.

"أيْن المفر" عبارة كرّرها "يحي الحمّادي" في قصيدته "إنّها لظى" ست مرات في مطلع كلّ بيت، وتكرارها مرتبط بدلالة التأزّم والوضع المعقد الذي يمثل مرجعية القصيدة، والذي يحاصر اليمنيين من كل ناحية، حيث يقول الحمّادي:[1]

أَينَ المَفَرُّ إذا السَّحابةُ أَمطَرَت حُمَمًا ..وبَحرُكَ هائِجٌ ومُسَجَّرُ؟!

أَينَ المَفَرُّ إذا التُّرَابُ تَشَقَّقَت أَنفاسُهُ ظَمَأً، وأَنتَ مُشَجَّرُ؟!

أَينَ المَفَرُّ إذا ابتُلِيتَ بِمَوطِنٍ يُهدَى لأَرخَصِ تاجرٍ ويُؤَجَّرُ؟!

وفي قصيدة "أيوب، والحلم، والحرب" يكرّر الشاعر عبارة "يطل أيوب" ست مرات في القصيدة، فاسم "أيوب" مرتبط بالصبر وطول الاحتمال واليقين في الله، ويحتاج اليمنيون إلى مستوى عالٍ من الصبر والثبات ليصلوا إلى تحقيق التغيير الذي يرجونه، ولهم في أيوب عليه السلّام عبرة، فقد طالت محنته فصبر عليها حتى جاءه الفرّج الرباني، يقول الشاعر:[2]

يُطِلُّ أَيُّوبُ عُودًا شاحِبًا غَدَرَت بِهِ الصِّراعاتُ غَدرَ القَحطِ بِالثَّمَرِ

يُطِلُّ أَيُّوبُ جُرحًا صَمتُ صاحِبِهِ إطلالَةُ الرُّوحِ بَينَ السَّمعِ والبَصَرِ

من خلال ما سبق نستنتج أن التكرار من الظواهر الصوتية ذات الأهمية في تعميق وإثراء الإيقاع الداخلي، بما تضيفه على النسيج الشعري من زيادة في التنغيم وتقوية الجرس،

[1] – المصدر السابق، ص58.

[2] – المصدر نفسه، ص94.

إضافة إلى خدمة الجانب الدلالي، فالتكرار ظاهرة أسلوبية يحمل في ثناياه دلالات نفسية و انفعالية، وقد كان توظيف "يحي الحمّادي" للتكرار في ديوانه "اليمن السعير" وسيلة لترجمة الواقع والرؤية والموقف، وكان تكرار الصوت أو اللفظ والتركيب في النماذج السابقة من ديوانه عاكسًا لإلحاح الشاعر على تأكيد المعنى وتعزيزه، محققا فيه غاية موسيقية في الوقت نفسه «فهاذه السمة الأسلوبية ذات وظيفة دلالية مهمة تتجاوز مجرد الدور اللغوي المباشر الذي يؤديه الدّال والمدلول لتتصل بجملة من الوظائف الشعرية التي أصبحت للبنية الموسيقية والميكانيزم التصويري معًا»[1]

2. جماليات الإيقاع:

إذا أمعنا النظر في الشّعر أمكننا القول: إنّ الشعر موسيقى أو أنَّ الموسيقى هي الركن الأساسي الأكبر بين أركان الشعر، وهي الخاصة الأساسية التي تُميزه عن النثر.[2]

وهذه الموسيقى يساهم في تشكيلها كل من:

1- العناصر التي تقوم عليها البنية العروضية للشعر أو ما يُعرَفُ بالموسيقى الخارجية ألا وهي الوزن والقافية وما يتخلّلهما من زحافات وعِلل، ولما لهما من أهمّية نجد أنّ (ابن رشيق القيرواني) قد ربط بينهما في تعريفه للشّعر من خلال قوله: "القافية شريكة الوزن في الاختِصاص بالشّعر ولا يُسمّى شِعرًا حتّى يكون له وزن وقافية".[3]

2- بالإضافة إلى الموسيقى الخارجية نجد الموسيقى الداخلية التي يُساهِم في إحداثها كل من: الهندسات الصّوتية، الجناس، التصريع، التكرار، وما له من أثر في توكيده للمعنى وتفعيله للإيقاع الموسيقي ويشمل تكرار الصّيغ الصّرفية والأصوات.

---

[1] – لعرابي خديجة، دلالة التكرار في نماذج من الشعر الأندلسي، ص145.

[2] – ينظر، علي يونس، أوزان الشعر وقوافيه (مدخل ميسر لتذوقها ودراستها)، دار غريب، القاهرة، دط، 2006م، ص114.

[3] – ابن رشيق القيرواني، العمدة (في محاسن الشعر وآدابِه ونقده)، تقديم: صلاح الدين الهواري وهدى عودة، ج1، دار مكتبة الهلال، بيروت– لبنان، 2002، ص261.

أ. الوزن (اختيار البحر):

يعتبر الوزن عنصرًا من عناصر الإيقاع الشعري فهو دال يتفاعل مع دوال أخرى لبناء الإيقاع في نسق ينتج دلالية المعنى.[1]

وهو أي – الوزن– كما يقول "ابن رشيد القيرواني" في كتابه العمدة: "أعظم أركان حدّ الشعر"[2] من خلال هذا التعريف نجد أن "ابن رشيق" جعل الوزن من المقومات الأساسية التي إن لم يعتمدها الشاعر في نظمه فلا تستقيم القصيدة لما له من وظيفة جمالية وفنية تبعث في النفوس اللذة والمتعة.

وقد ارتبط الوزن والغرض بعلاقة التناغم والتناسب؛ ولذلك كثر الحديث في النقد القديم عن ائتلاف اللفظ مع المعنى، وائتلاف اللفظ مع الوزن، وائتلاف المعنى مع الوزن.[3]

واتساقا مع ذلك الائتلاف، فإن شعراء الحماسة عادة ما يستخدمون أوزان البحور الممتدة الواسعة ذات النفس الطويل؛ مثل البحر البسيط والطويل والكامل، وهي بحور تقترن عادة بالأغراض التقليدية الجادة، كما أن لها مستوى إيقاعيا يخدم النزعة الحماسية وخصوصا في ميدان شحذ الهمم نحو الدفاع عن الوطن ومحاربة العدو.[4]

ومن خلال المعالجة العروضية لقصائد ديوان (اليمن السعير) تبين اتفاق شاعرنا على عدم الخروج عن دائرة البحور التقليدية.

---

[1] – ينظر: محمد ينيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج3، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، دط، دت، ص107.

[2] – ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص237.

[3] – ينظر: يوسف اسماعيل، بنية الإيقاع في الخطاب الشعري، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 2004م، ص27.

[4] – عبد الله خليفة السويكت، حوليات جامعة المجمعة للبحوث والدراسات، جماليات تشكيل البنى الأسلوبية في ديوان (حزميات) دراسة أسلوبية، العدد4، ربيع الأول، 1440هـ، ديسمبر 2018م.

وبالفحص الدقيق للقصائد، وتتبع أوزانها اتضح أن الشاعر "يحي الحمادي" قد نظم قصائده على 09 أبحر فقط في اثنين وستين (62) قصيدة هي كل قصائد الديوان، مع تفاوت واضح في كثرة القصائد التي نظمت على بحر دون آخر.

وعندما نستعرض هذه البحور التي طرقها شاعرنا اليمني، سنجدها من أكثر البحور الشعرية استخداما لدى عامة الشعراء، وترتيبها جاء وفقا للجدول الآتي:

البحر	عدد القصائد	البحر	عدد القصائد
الكامل	11	الخفيف	07
الوافر	11	المتقارب	07
الرجز	06	البسيط	04
الطويل	08	المتدارك	01
السريع	07		

ومن معطيات الجدول السابق يتضح أن بحر الكامل والوافر هما أكثر بحور الشعر استخداما ونظما في الديوان، إذ بلغت النماذج في كليهما (11) قصيدة وتعزى هذه الكثرة إلى طبيعة بحر الكامل الإيقاعية التي يرد فيها الكلام جزلا حسن الاطّراد[1] وقد وجد فيها الشاعر طواعية كبيرة في تطوير أفكاره وتجسيد تجربته الشعرية المتمثلة في التعبير عن حسه الوطني وترجمة آلام شعبه ومأساوية واقعه، وقد أتاح له هذا البحر دفقات شعرية أحادية الإيقاع، تعتمد على تكرار تفعيلة (متفاعلن) وهذا الانتظام يساعد الشاعر على تجميع أفكاره وإرسالها عبر بحر شعري فخم مطواع ذي "ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من بحور الشعر"[2]، ومنه قول الشاعر في قصيدته (عذاب الهدهد):[3] (الكامل)

[1] – ينظر: حازم القرطاجي، منهاج البلغاء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1981م، ص64.

[2] – ينظر: صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1413هـ/ 1993م، ص104.

[3] – يحي حمادي، اليمن السعير، ص23.

وَطَنِي أُحِبُّ بِحُلْوِهِ وبِمُرِّهِ بِوُعُودِ هُدهُدِهِ، وشُؤمِ غُرَابِهِ

وأُحِبُّ ..لكني أُصَارِعُ جَاهِدًا حُزنِي عليهِ بِلَوْمِهِ وعِتَابِهِ

وكذا قوله في قصيدة (صائم الدهر)[1]: (الكامل)

ومَسَحتُ جُرحًا كَادَ يَنزِفُ ما أَبقَاهُ هذا الوَاقِعُ المُزرِي

وكذا نفس الحال مع بحر الوافر المتغني بالقوة والعزيمة والشجاعة وبث روح الحماس في نفوس أهل اليمن وتقوية إصرارهم على تحقيق التغيير الإيجابي رغم معرفتهم ودرايتهم بواقعهم المرير، فنجد في قصيدة (في الحطمة) يقول:[2]

تَجَشَّأَتِ الجِبالُ بِزَادِ أَرضٍ تنُاضِلُ حِيطَةً، وتَمُوتُ طَوْعَا

وأيضا يقول في قصيدة (صفارة الإعصار):[3] (الوافر)

أَفِق يا شَعبُ، إنك دُونَ حامٍ وقَد عادَى القَطِيعُ بِكَ القَطِيعا

أما بحر الرجز فتجتمع فيه السرعة والبطء، وكان المقاتل يستعمله في الحرب وهو يتحرك مع إيقاعه لغرض الانقضاض على الخصم[4].

ومن أمثلة بحر الرجز قوله في قصيدة (شعب على اللوح):[5] (الرجز)

مَن يَحمِلُ الإسلامَ حَملاً كاذِبًا يُخفي فَسَادًا خَلفَهُ ونَكَالا

وأيضا قوله في قصيدة (عودوا إليكم)[6]

والمَوطِنُ الجَرِيحُ إذ يَنُوحُ كُلَّ يَومٍ لِشَعبهِ، وأَرضِهِ، وعِرضِهِ المُبَاحِ

بعدها يأتي نظمه على بحر الطويل (08) قصائد وهذا البحر يتميز أنه من البحور التي تتطلب نفسا شعريا طويلا من الشاعر، حيث إن البحر الطويل يعتبر من البحور الغنية

---

[1] – المصدر السابق ، ص40.

[2] – المصدر نفسه ، ص90.

[3] – المصدر نفسه، ص49.

[4] – أسعد محمد علي النجار، أثر المجالات الدلالية في توزيع البحور الشعرية، العدد 16، حزيران، 2014م، كلية التربية الأساسية، جامعة بابل، ص606.

[5] – يحي الحمادي، اليمن السعير، ص44.

[6] – المصدر نفسه، ص42.

بالكلمات، كما أنه من البحور الخطابية الحماسية التي تتطلب من الشاعر أن يرتفع في الإيقاع.

ونذكر في هذا الصدد بعضا من نظمه في بحر الطويل في قصيدة (مناحة) يقول:[1]

أَنا عاشِقٌ ..والحَربُ بِالعِشقِ تَهزَأُ تَرَانِي، فَتَستَثنِي حَنِينِي، وتَنكَأُ

وفي قصيدة (أحبه ربى صنعا) يقول:[2] (الطويل)

ولو أَنَّ هذا القَلبَ يُغري قَذِيفةً لَمَكَّنتُها؛ كي لا تُطِيلَ اقتِتَالَكُمْ

ولو أَنَّ هذا الحُزنَ يُردِي لَزِدتُهُ حَمِيمًا وغَسَّاقًا إِذا الشَّرُّ نَالَكُمْ

ثم يأتي بحر الخفيف الذي يتيح للشاعر نفسا وتدفقا كبيرين، كما يتيح له امتدادا يناسب مقام التحسر على واقع اليمن السعيد، وتجده يوحي بشدة الضيق والقلق وغيرهما مما يسكنان نفس الشاعر، كما ان بحر الخفيف يعين الشاعر على نقل كل معانيه وشكواه وتعلقه بوطنه، يقول في قصيدة (نجمك الحرب)[3]: الخفيف

كُلُّ بابٍ طَرَقتَهُ صَارَ ظِلاَّ كُلُّ وَجهٍ قَرَأتَهُ ثارَ غِلاَّ

وفي قصيدة (تجارة الوهم) يقول:[4]

حِينَمَا يَقتُلُ الشَّقِيقُ شَقِيقَهْ يُصبِحُ الوَهمُ تاجِرًا بِالحَقِيقة

ثم يليه بنفس النسبة وعدد القصائد التي نظمها في بحر الخفيف، بحر المتقارب الذي جاء في (07) قصائد، وهذا الأخير يتميز بإيقاعه الموسيقي الواضح وبميله إلى الانتظام والشدة نوعا ما، لذا يستعمل بكثرة في القصائد المعاصرة ذات الطابع الثوري الحماسي ومن أمثلته قول الشاعر في قصيدة (وطن وافد):[5]

لَقَد حَصحَصَ الباطِلُ اليَومَ يا سُكارَى، فلا تَأمَنُوا السَّاجدا

---

[1] – المصر السابق ، ص51.

[2] – المصدر نفسه ، ص59.

[3] – المصدر نفسه، ص70.

[4] – المصدر نفسه، ص112.

[5] – المصدر نفسه، ص50.

وفي قصيدة (غربة حامضة) يقول:[1] (المتقارب)

سَلامٌ عليها ..سَلامٌ على قلُوبٍ على جَمرِها قابِضةْ

ويأتي البحر السريع بسبع قصائد وهذا الأخير سبب تسميته ترجع لسرعة النطق به وهو بحر يتدفق سلاسة وعذوبة، يحسن فيه الوصف وتمثيل العواطف ومن أمثلة قول الشاعر في قصيدة (قصيدة أخرى):[2] (السريع)

قَصِيدةٌ أُخرَى ..وجُرحٌ جَدِيدْ ولَيلةٌ أَشقَى، وقَصفٌ شَدِيدْ

فَجِيعَةٌ أَقسَى ..وغِلٌّ لَهُ مَخَالِبٌ تُبدِي، وأُخرَى تُبِيدْ

ويأتي بحر البسيط ضمن أربع قصائد وهذا البحر بطبيعته الإيقاعية المتنوعة بين ارتفاع وهبوط وتلوين نغمي تتفق مع المعاني الطويلة المتنوعة التي يحتاجها الشعراء في مثل هذا المقام.[3]

ومن أمثلة ذلك قوله في قصيدة (أيوب والحلم، والحرب):[4] (البسيط)

ما أَطوَلَ الحَربَ يا أَيُّوبُ إِن رَبَطَت رُجُوعَهَا بِانتِصارٍ غَيرِ مُنتَظَرِ

وفي قصيدته (بين الخوف والشحن) يقول:[5] (البسيط)

والأَرضُ لَولا بَنُوهَا ما جَرَى دَمُهَا هل تَقتُلُ الرُّوحَ إِلَّ عِلَّةُ البَدَنِ؟!

وأيضا قوله في قصيدة (مالا يشتهيه القدح):[6] (البسيط)

لَم نَنكَسِر بَعدُ، لكن كَيفَ نَصطَلِحُ؟! بَينَ الفَرِيقَينِ بَابٌ ليسَ يَنفَتِحُ

ولِلفَرِيقَينِ حِقدٌ زادُهُ جُثَثٌ وبَينَ فَكَّيهِ دُورٌ أَهلُهَا نَزَحُوا

---

[1] – المصدر السابق، ص83.

[2] – المصدر نفسه، ص85.

[3] – ينظر: صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ص104.

[4] – يحي الحمادي، اليمن السعير، ص96.

[5] – المصدر نفسه، ص116.

[6] – المصدر نفسه، ص25.

ثم نجد نظمه في بحر المتدارك بقصيدة واحد" نشرة الأعباء" لا غير حيث يقول [1] فيها: (المتدارك)

في النَّشرَةِ مِن بعدِ الفاصِلْ أَسماءُ القَتلَى ..لا القاتِلْ

وأُمُورٌ أُخرى فارتَقِبُوا ما يَنوِي الخارِجُ لِلداخِلْ

ب. القافية: (اختيار الروي):

القافية إجمالا هي المقاطع الصوتية التي يلزم تكرارها في أواخر أبيات القصيدة، وهذا التكرار يعد جزءا هاما من الموسيقى الشعرية[2]، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية التي تتردد في فترات زمنية منتظمة يتوقع السامع يرددها ويستمع بها.[3]

وقد عرّف "الخليل" القافية بأنها "الساكنان الأخيران من البيت وما بينهما مع حركة ما قبل الساكن الأول منهما"[4]

وتشتمل القافية على ست حروف بوضع معين وبصفات خاصة ينبغي مراعاتها والحروف هي الروي، الوصل، الخروج، الردف، التأسيس، والدخيل، كما يشترط في القافية أن تكون حروفها سلسة المخرج، وتبرز لنا أهمية القافية في كونها عنصرا أساسيا تسهم مع بقية الوحدات اللغوية في علاقات منسجمة مكونة البنية العروضية للشعر أو ما يعرف بالموسيقى الخارجية.[4]

اشتمل ديوان (اليمن السعير) على اثنين وستين (62) قصيدة للشاعر اليمني "يحي الحمادي"، وجاءت كل هذه القصائد على نهج القصيدة العمودية ذات الشطرين، عدا

[1] – المصدر السابق، ص78.

[2] – ينظر: عبد الله درويش، دراسات في العروض والقافية، دار العلوم، القاهرة، دت، ص100.

[3] – ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط7، 1997، ص259.

[4] – مصطفى حركات، أوزان الشعر، دار الأفاق، دط، دت، ص156.

4 ـ المرجع نفسه،156.

قصيدتين" نيران شقيقة ـ جهة الهروب" وردتا على نظام التفعيلة، وما يشار إليه هنا أن قوافي تلك القصائد جاءت على نوعين:

الأول: القافية ذات الروي المتحرك وهي التي يطلق عليها القافية المطلقة وردت في لأربعة وخمسين (54) قصيدة.

الثاني: القافية ذات الروي الساكن، وتسمى القافية المقيدة وردت في ثماني (08) قصائد فقط.

ويتضح من خلال هذه الأعداد أن أغلبية قصائد الديوان مطلقة القافية و يعزى هذا الاهتمام بالقافية المطلقة لدى الشاعر إلى ما تؤديه من وظيفة أسلوبية تتمثل في "لفت الاهتمام بإطالة حركة الروي، فتجعل الكلمة منبورة من جانب وتقف عليها من جانب آخر، فيؤدي الوقف إلى دلالة خاصة في تعلق السمع في الإنشاد لكلمة القافية".[1]

ومن القصائد التي نظمت على القافية المطلقة قصيدة "هواجس النجوم" التي يصور فيها حال اليمن المزري حيث يقول[2]: (الطويل)

فهذي بِلادِي اليَومَ ثَكلَى، وحَولَها صِغَارٌ بِأَعقَابِ الصَّوارِيخِ تَلعَبُ

صِغَارٌ تُرَى أَمعَاؤهُم في وُجُوهِهِم وخَلفَ اصفِرارِ الوَجهِ رُوحٌ سَتَغرِبُ

إِذا ما نَجا مِنهُم مِن المَوتِ نازِحٌ تَلَقَّاهُ بِالجُوعِ البَقَاءُ المُؤنِّبُ

وشَيئًا فَشَيئًا رَاحَ يَعتَادُ مَوتَهُ ولكنَّهُ مَوتٌ مِن العَيشِ أَصعَبُ

[1] – محمود السعران، البنية الايقاعية في شعر شوقي، مكتبة بساتين المعرفة للطباعة والنشر وتوزيع الكتب، دط، دت، ص150.

[2] – يحي الحمادي، اليمن السعير، ص13.

ومثل ذلك في قصيدته (في العرضي)، يقول في مطلعها:[1] (الخفيف)

إِنَّهُم قادِمُونَ ..ما مِن مُجِيرِ أَينَ أُخفِيكَ عَنهُمُو يا صَغِيرِي؟!

أَينَ أُخفِيكَ؟ !ضاقَ بي كُلُّ رُكنٍ والمَدَى صَارَ خُطوَةً فِي زَفِيرِي

إلى أن يصل إلى قوله:

هاتِ عَينَيكَ، رُبَّمَا بَاغَتُونا وانطَفَأنَا، قَبلَ الوَدَاعِ الأَخِيرِ

يا صَغِيرِي ..ولَم أَزَل فِي ذُهُولٍ كَيفَ صِرنَا ضَحِيَّةً لِلمُغِيرِ؟!

بالنسبة للقافية تشتمل القصيدة الأولى على المقاطع الصوتية الآتية: تَلعَبُ، تغربُ، وَنبُ، أصعبُ... وفي هذه البائية تتجلى لنا بنية النص الحماسي المعتمد على الإيقاعات المناسبة للموقف، وتوظيف طاقاتها وإمكاناتها في إلهاب الروح الحماسية لخوض المعركة وركب موج الثورة لافتكاك الحرية المسلوبة ولاسترجاع اليمن السعيد وفي القصيدة الثانية (في العرضي) تشمل القافية المقاطع الآتية: غيري، فيري، خيري،... ويبدو في إطالة حركة الروي (الراء) بالكسرة العلاقة الأكيدة بين الإيقاع ودلالة الموقف المرتكزة على القافية المطلقة التي من أهم سماتها إطالة الصوت، لأن واقع الحرب يبعث على تأزم الذات وتوجعها، ثم إن روي الراء إذا انتشر في كلمات الشعر، أفضى عليها سحرا خاصا وساعد الشاعر على التعبير عن مشاعره العميقة المفعمة بالحيوية بفضل ترتيبه الصوتي والموسيقي القائم على صفة التكرارية.

وأما النوع الثاني من القوافي التي استخدمها شاعر ديوان "اليمن السعير" فهو القوافي "المقيدة"، وهي قليلة مقارنة بالقوافي المطلقة، فقد نظم ثماني (08) قصائد على قوافي مقيدة فقط، مقابل أربعة وخمسين (54) قصيدة على القوافي المطلقة وهذا يؤكد ما ذكره د.

[1] – المصدر السابق، ص28.

"إبراهيم أنيس" بقوله: ((وهذا النوع الثاني من القافية قليل الشيوع في الشعر العربي، لا يكاد يتجاوز 10بالمئة وهو في شعر الجاهلية أقل منه في شعر العباسيين))[1]، ومن نماذج القافية المقيدة قصيدته (على الصراط) حيث يقول:[2] (المتقارب)

عِناقُ الجِرَاحاتِ يا زَمَانَ التَّعَادِي نِضَالْ

وحَشرُ البِداياتِ في نِهاياتِهِنَّ ارتِجالْ

لَئِنْ طالَ لَيلٌ فَكَم مَضَت قَبلَهُ مِن لَيَالْ

وكم مِن ظَلُومٍ طَغَى وأَطغَى ..فَذَاقَ الوَبَالْ

وكذا في قصيدته (قصيدة أخرى) يقول:[3] (السريع)

قَصِيدةٌ أُخرَى ..وجُرحٌ جَدِيدْ ولَيلةٌ أَشقَى، وقَصفٌ شَدِيدْ

فَجِيعَةٌ أَقسَى ..وغِلٌّ لَهُ مَخَالِبٌ تُبدِي، وأُخرَى تُبِيدْ

ومَأتَمٌ يُلقَى جُزَافًا على مَآتِمٍ ..لا حَيَّ إلاَّ الفَقِيدْ

وعند تأمل القافية من حيث الإطلاق والتقييد يتبين أن أغلب القوافي وردت مطلقة كما ذكرنا؛ مما يسهم في امتداد الصوت وإطلاق النفس في التعبير، ثم إن ((القافية المطلقة أوضح في السمع وأشد أسرا للأذن؛ لأن الروي فيها يعتمد على حركة بعده قد تستطيل في الإنشاد وتشبه حينئذ حرف مد))[4] ولهذا السبب أكثر الشاعر من القافية المطلقة.

[1] – إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت، لبنان، ط4، 1972م، ص289.

[2] – يحي الحمادي، اليمن السعير، ص74.

[3] – المصدر نفسه، ص85.

[4] – إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص312.

أما الروي فأكثر حروفه مجيئا: الراء واللام، ثم الباء والهمزة، ثم الدال والحاء، وقد وردت حروف الروي في ديوان ((اليمن السعير)) وفق الجدول الآتي:

الحرف	العدد	الحرف	العدد
ر	06	ع	02
ل	06	ف	02
ب	05	ط	01
أ	05	ش	01
د	04	ه	01
ح	04	خ	01
م	03	س	01
ز	03	ق	01
ض	3	ي	01
ن	02	ك	01

وبالنّظر للجدول السّابق نجد أكثر حروف الرّوي استخدامًا لدى الشاعر في ديوانه "اليمن السعير" ما يعده النُّقاد من القوافي الذّلل كحرف الرّاء واللّام والباء والهمزة والدّال والنّون.[1]

وإذا كان الرّوي يقوم بوظيفة أسلوبية تتجسم ورؤية الشاعر التي تتجسد في النص الشعري[2] فإن كثيرا من حروف ديوان (اليمن السعير) تأتي منساقة في خدمة البناء الموسيقي للقصيدة المطبوعة بطابع الانفعال والحماسة؛ لأنّ مقام الثورة يقتضي من الشاعر ذلك، ففي حروف "الباء" تنطبق الشفتان انطباقًا محكمًا، وبعد انفصالهما تُحدثان صوتا انفجاريا؛ صوت

[1] – ينظر: عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار الغرب وصناعتها، الدار السودانية، ط2، 1970م،ص 1،57.

[2] – ينظر: نور الدين، السد، المكونات الشعرية في يائية مالك بن الريب، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع14 ديسمبر 1999، ص34.

الباء –في الأصل– حرف شديد مجهور انفجاري، وهو عادة يتناسب مع الرؤية التي تنظم النص، ولعل ما يؤكد ذلك ما نقرأه في قصيدة (تجارب لذات المصير) يقول فيها:[1] (الطويل)

وضَربٌ على ظَهرِ التي اعوَجَّ ظَهرُها مِن الضَّربِ، واعوَجَّت عليهِ المَضارِبُ

ولَيلٌ كَموجِ الحِبْرِ مِن غَيرِ ساحِلٍ ولا مَرفَأٍ تَهفُو إليهِ القَوارِبُ

وعَيشٌ كأَنَّ المَوتَ يَلقاهُ قائِلً : إلى أَيِّ تابُوتٍ أَنا مِنكَ هارِبُ!

لَقَد طالَ عُمرُ اللَّيلِ، واحمَرَّ رِيشُهُ وجَفَّت لأَنهارِ الدِّماءِ المَغارِبُ

وهنا نرى أن حرف الباء يجهر بشدة ملائم لهذه الرؤية المتفجرة بالألم وهذا يعتبر أصدق دليل على حرص الشاعر على خلق تناغم صوتي بين الرؤية والحدث.

وقد استعمل الشاعر أيضا صوت اللام بين الشدة والرخاوة وهو صوت منحرف ودليل أهميته تواجده ضمن قصائد الديوان نسبته من خلال نتائج الإحصاء لكي توحي بأن الشاعر متمسك بمحنته وأمانيه بالرغم من تذوقه لوضع بلده المزري ونذكر بعض الأبيات التي توحي بذلك في قصيدته (معادن):[2]

وعاصَرتُ الذينَ لهُم صُمُودٌ وإقدامٌ، ولَيس لهُم عُقُولُ

ولكنِّي أُرِيدُ اليَومَ صِنفًا مِن الثُّوَّارِ يَفعَلُ ما يَقُولُ

أُرِيدُ اليَومَ لِلعَقَبَاتِ جِيلاً عَصِيًّا لا تعُوِّقُهُ الوُحُولُ

وكذا في قصيدته (لا مناص)[3]: (الوافر)

ولَولا أَنَّهُ وَطَنٌ يَتِيمٌ لَقُلتُ لَهُ :ابتَعِد عَنِّي قَلِيلا

ولَولا أَنَّهُ شَرَفٌ عَظِيمٌ لَقُلْتُ لَهُ :اتَّخِذ غَيرِي خَلِيلا

[1] – يحي الحمادي، اليمن السعير، ص103.

[2] – المصدر نفسه، ص36.

[3] – المصدر نفسه، ص 46.

إلى قوله في آخر القصيدة:

ولَولا أَنَّهُ(يَاءٌ، ومِيمٌ ونُون) كُنتُ سِمسَارًا عَمِيلا

وكذلك استعمال لصوت الراء الذي يعتبر من الحروف التي نالت اهتمام اللغويين العرب لتنوع صفاته كالجهر والذلاقة والانحراف وباعتباره حرفا يتناسب تناسبا تاما مع مضمون القصيدة التي تدل على الحزن والألم والأسى.[1]

وهذا ما نجده واضحا جليا في قصيدة (إنها لظى) حيث يقول:[2] (الكامل)

أَينَ المَفَرُّ إذا السَّحابةُ أَمطَرَت حُمَمًا ..وبَحرُكَ هائِجٌ ومُسَجَّرُ؟!

وفي قصيدته (استبضاع) يقول:[3] (السريع)

كانت هُنا(صَنعاءُ)تَغفُو، ولا تَدرِي بِغَدرِ الثَّعلَبِ الماكِرِ

كانَ الأَسَى شِبرَينِ ..أَو خُطوَةً تَجتازُها فِي حَظِّها العاثِرِ

ثم نجد حرف الدال مبينا شدة تحسر الشاعر على حال المتأزم الذي آلت إليه بلاده (اليمن) ففي قصيدة (أبعد من الرقاد) يقول[4]: (الوافر)

أَنا مَن كُلَّما أَكَلُوكَ لَياً ضَمَمتُكَ والحُرُوفُ بِغيرِ زادِ

وقُمتُ إِليكَ مُحتَشِدًا لأِني صَدَاكَ الحَيُّ في الزَّمَنِ الجَمَادِ

بِغَيرِ حَبيبةٍ ..وبِلا بِلادٍ وأَنزِفُ لِلحَبيبةِ والبِلادِ!

[1] – https//WWW.asjp.cerist.dz

[2] – المصدر السابق، ص58.

[3]– المصدر نفسه، ص105.

[4] – المصدر نفسه، ص65.

وهذه الأبيات خير دليل على تناسب حرف الدال وحالة الشاعر وتحسره على وطنه.

أيضا نرى من الواضح أن حرف الحاء يساعد على إثارة المتلقي وهذا ما لمسناه في قصيدته (مسرح العبث) حيث يقول:[1]

صَبَاحٌ، ظَلَامٌ، صَباحُ سِلاحٌ، سَلامٌ، سِلاحُ

ذَهَابٌ، إِيَابٌ، غِيَابٌ خَرَابٌ، سَرَابٌ، جِراحُ

صِرَاعٌ، دِفَاعٌ، ضَيَاعٌ نِزَاعٌ، جِياعٌ، نُوَاحُ

وكذا في قصيدته (عودوا إليكم) يقول:[2] (الرجز)

الخَوفُ والأُخُوَّةُ العَمِيقَةُ الجِرَاحِ والوَردَةُ اليَتِيمَةُ الحَبيسَةُ السَّرَاحِ

والمَوطِنُ الجَرِيحُ إِذ يَنُوحُ كُلَّ يَومٍ لِشَعبِهِ، وأَرضِهِ، وعِرضِهِ المُبَاحِ

3ـ جماليات الانزياح:

أ- **الانزياح التركيبي:** (التقديم، التأخير والحذف)

- **مفهوم الانزياح:**

لغة: جاء في أساس البلاغة: "بلد نازح، وقد نزح نُزوحا، وانتزح انتزاحًا؛ يعُد. وإبل منازيح: من بلاد بعيدة".[3]

اصطلاحا: الانزياح ترجمة للفظة (écart)[4]، ويعرفه نور الدين السد فيقول: "الانزياح هو انحراف الكلام عن نسقه المألوف وهو حدث لغوي، يظهر في تشكيل الكلام وصياغته،

[1] – المصدر السابق ، ص32.

[2] – المصدر نفسه ، ص42.

[3] – الزمخشري، أساس البلاغة، دار النفائس، دمشق، سوريا، دط، دت، ص583.

[4] – عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب ، دار سعاد الصباح، القاهرة، ط4، 1993م، ص124.

ويمكن بواسطته التعرف على طبيعة الأسلوب الأدبي بل يمكن اعتبار الانزياح هو الأسلوب الأدبي ذاته"[1]، كما نجد الانزياح تسميات أخرى قديمة كمصطلح المفارقة، وهو ناتج عن ترجمة لمصطلحين: أولهما paradoxe[2] وثانيهما ironie؛ بالإضافة إلى: الإزاحة، الانتهاك، الخرق، الغرابة، الأصالة.[3]

ولعل من أهم المصطلحات المجاور لمصطلح الانزياح هي: "الانحراف" (la déviation) وقد ترجمه معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب بالشذوذ: الذي هو «الخروج عن القاعدة ومخالف القياس» وأما "رمزي روحي البعلبكي" فترجمه إلى: انحراف وشذوذ.[4]

"العدول": رصد انحراف الكلام عن نسقه المألوف ويرى حمادي صمود في مصطلح العدول أنه: «أحسن ترجمة لمفهوم écart» ولكنه لا يعلل لم كان العدول كذلك ولربما كان ذلك بتأثير من انهماكه في التراث البلاغي الذي ورد في مصطلح العدول كثيرا.[5]

[1] – زكريا يحياوي، الممارسات اللغوية، العدد32، جوان، 2015، ص64.

[2] – المرجع نفسه، ص66، 67.

[3] – أحمد محمد ويس، الانزياح وتعدد المصطلح، عالم الفكر، المجلد 25، العدد.، مارس 1997، ص67– 80.

[4] – المرجع نفسه، ص60.

[5] – ينظر : المرجع نفسه، ص63.

وقد أورد عبد السلام المسدي طائفة من تلك المصطلحات، ذاكرا أما كل واحد منها أصله الفرنسي وصاحبه وذلك على النحو الآتي[1]:

المصطلح العربي	المصطلح الأجنبي	صاحبه
الانزياح	L´écart	فاليري
التجاوز	L´abus	فاليري
الانحراف	La déviation	سبتزر
الاختلال	La distarsion	ويكو وارين
الإطاحة	La subversion	باتيار
المخالفة	L´infraction	ليتري
الشناعة	Le scandale	بارت
الانتهاك	Le viol	كوهن
اللحن	L´incorrection	تودوروف
العصيان	La transgression	اللآراجون
التحريف	L´altération	لجماعة لو

وربما صح أن ينقسم إلى نوعين رئيسيين تنطوي فيهما كل أشكال الانزياح، فأمَّا النّوع الأول فهو ما يكون فيه الانزياح متعلّقاً بجوهر المادة اللّغوية، وهو "**الانزياح الاستبدالي**"، فيما يتعلق النوع الثاني بتركيب هذه مع جارتها في السياق الذي ترد فيه سياقًا قد يطول أو يقصر، وهذا ما يسمى بـ **الانزياح التركيبي**.[2]

يقول الدكتور "صلاح فضل" عن الانزياح التركيبي: «هم الانحرافات التركيبية، تتصل بالسلسلة السياقية الخطية للإشارات اللغوية عندما يخرج على قواعد النّظم والتركيب مثل الاختلاف في تركيب الكلمات».

[1] – ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، ص100،101.

[2]– ينظر: يوسف مسلم أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار الميسرة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1427هـ/2007م، ص111.

فالانزياح التركيبي هو مخالفة التراتبية المألوفة في النّظام الجملي من خلال بعض الانزياحات المسموح بها في الإطار اللغوي.[1]

الأثر الجمالي للانزياح:

ذهب "الزمخشري" في تعليله لبلاغة الالتفات أنّ العدول (الانزياح) من أسلوب إلى أسلوب آخر، فيه إيقاظ للسّامع، لأنّ هذا الأخير ربّما يملّ من أسلوب معتمد في خطاب فينقله بدروه إلى أسلوب آخر تنشيطًا له في الاستماع، واستمالة له في الإصغاء.[2]

من خلال ما عرّج إليه "الزمخشري" نستنتج أنّ الانزياح من أسلوب إلى آخر فيه جمالية تخصّ القارئ في بث نوع من الحيوية واستبعاد للملل بين الفينة والأخرى.

ويتفق الباحثون على الأثر الجمالي لظاهرة الانزياح، والذي يتمثل في الجدّة والغرابة التي يحققها الانزياح، كما أنّ "جوهم كوهن" يرى أنّ للانزياح قيمة جمالية، وهو في حدّ ذلته يحمل هدفًا خاصًّا وهو فك بناء اللّغة الذي عرفت عليه إلى بناء آخر كما أنه رفض الوظيفة الاتصالية للّغة، والتحويل النوعي للمعنى الموصوف، من معنى تصوّري إلى معنى شعوري.[3]

وحديثنا عن جماليات الانزياح يعني الخروج على جملة من القواعد التي يصير بها الأداء إلى وجوده، وهو أيضا كسر للمعيار، هذا الأخير لا يتم إلاّ بقصد عن الكاتب أو المتكلم.[4]

---

[1] – ينظر: صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه واجراءاته، دار الشرق، القاهرة، بيروت، ط1، 1998، ص16.

[2] – محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط1، 1994، ص27.

[3] – ينظر: مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011، ص40.

[4] – منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار الإنماء الحضاري، سوريا، ط1، 2002، ص77.

هذا الحديث هو الذي يعطي لنا قيمة لغوية جمالية وهي هدف كل قارئ ونظهر جمالية الانزياح في خلق امكانيات جديدة للتعبير، والكشف عن علاقات لغوية جديدة تقع في علاقة اصطدام مع ما يتوافق معه الذوق، وما تأسس في معرفة الانسان الأولية ومسألة الجديد والغريب التي تعكسها ظاهرة الانحراف، ماهي إلاّ ترسيخ للشعرية والتي هدف كل عمل أدبي، وهي توقع من خلال دلالاتها الكامنة أثرًا كبيرًا في نفس المتلقي.[1]

وهذه القضية حظيت بأهميّة بالغة منذ القديم حيث التفتوا إلى أهمّية ما هو عجيب وغريب ومدى تأثيرهما في المتلقي.

ويمكن الأثر الجمالي للانزياح عند كثير من الأسلوبيين الدّهشة التي تولدها مفاجأة القارئ بما لم يعهده ولم يتوقعه من التراكيب اللغوية، والقارئ من طبعه الملل بسرعة فلا بدّ بين الحين والآخر أن يكون للمؤلف القدرة الكافية لخلق نوع من الإثارة من خلال مفاجأة القارئ، وهذه المفاجأة لا تحدث إلاّ من خلال التمسّك بظاهرة الانزياح.[2]

كما يقوم بإدخال القارئ دائرة الإبداع، فالانزياح يلعب الدّور الجوهري لتحقيق الدّلالة ومنه البلاغة بالإضافة إلى تحقيقه في استخدام التراكيب.[3]

وعليه يمكننا جليًّا أن نستنتج صورًا عديدة من الانزياح التركيبي منها (الحذف –التقديم –التأخير) وهذا ما نعمد إلى دراسته في هذا العنصر، وسنقِفُ على بعض صوره ونماذجه وذلك وفق التّقسيم الآتي:

[1] – موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، الأردن، ط1، 2002، ص59.

[2] – ينظر: سعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، ص20.

[3] – ماهر محمدي هلال، رؤية بلاغية في النقد والأسلوبية، المكتب الجامعي الحديث، 2006م، ص111.

أ. 1. التقديم والتّأخير:

لما كانت الألفاظ قوالِب المعانِي وكان بعضها أكثر دلالة على المعنى من غير حسن تقديم ماحقّه التأخير من ركنيْ الجملة، لأنّ تقديمه يرمي إلى مطابقة الكلام لمقتضى الحال[1]

ومن أمثلة ذلك قول "الحمادي" في البيت 12 من قصيدة (سلام على الحبّ):[2] (التقارب)

سَعِيرٌ هِيَ الحَربُ، والنَّاسُ فِي لَظَاهَا وُقُودٌ لِمَن ساهَمَا

هنا يظهر تقديم الخبر على المبتدأ، فالأصل (الحرب هي السعير...)

- وكذا قوله في تقديم جملة جواب الشّرط على جملة الشرط، وهنا ما نجده في البيت العاشر من قصيدة (أبعد من الرّقاد):[3] (الوافر)

أَخَافُ عليكَ، ثُمَّ أَخافُ مِني إذا ما الخَوف قامَ على انفِرادِ

إنّ المتأمّل في هذا البيت ينتبه إلى ظاهرة أسلوبية مميّزة، تعكس في حقيقتها تميّز أسلوب صاحبها، وهذه الظاهرة هي تقديم جواب الشرط على عبارة الشرط والأداة أين مارس الشاعر إرادته الشعرية على مستوى التأليف أو التركيب ليضمن أكبر قدر من التأثير على المتلقي في وصف حال الخوف وفقدان الأمان.

- ثم نجد تأخير الفاعل في البيت السابع من قصيدة (طلع القبح)[4] حيث يقول: (الوافر):

تَقُولُ لِطِفلِها امرَأَةٌ : سَيُعلَنُ فِي غَدٍ صُلحُ

---

[1] – محمد علي الشراج، اللباب في قواعد اللغة وآلات الأدب النحو والصرف والبلاغة والعروض والمثل، دمشق ط1، 1403هـ/1982م، ص164.

[2]– يحي الحمّادي، اليمن السعير، ص124.

[3] – المصدر نفسه، ص64.

[4] – المصدر نفسه ، ص81.

وتأخير الفاعل هنا (امرأة) وتقديم شبه الجملة (لطفلها) جاء ليؤكّد كيف أنّ براءة الأطفال هي أول ضحية لما يحصل في اليمن من تقاتل وتطاحن وهي الأشد احتياجًا لنهاية هذا الوضع وعودة اليمن إلى الأمان.

• ونجد في البيت الأول من قصيدة (سيرة ذاتية للسعير) تقديم الجار والمجرور على المبتدأ[1] حيث يقول: (البسيط):

لِي في" السَّعيدةِ "شَعبٌ، كُلَّما اقتَرَبَا مِن السَّعيدةِ، ضاعَت، أَو بها اغتَرَبَا

هما تقدم الخبر وشبه الجملة معًا على المبتدأ، فأصل الكلام (شعبٌ لي في السَّعيدة) ويبدو أنّ الغاية من هذا التقديم هي التركيز على أمرين: ذات الشاعر التي تتألم لآلام شعبه، و(السّعيدة) أي اليمن، لأنّها موضع المعاناة والاغتراب، ولم يبق لها من السعادة إلاّ أسمها.

• كما يظهر تقديم ظرف الزمان على الفعل والفاعل في قوله من قصيدة (خطاطيف)[2] (الوافر):

غَدًا سَتَثُورُ مَقبَرةٌ عَلَيكُم وتَلتَهِمُ المُحَارِبَ، والسِّيَاسِي

وإنّما تقدم الظرف هنا (غدًا) بسبب الحلم الدّائم الذي يراوده الشاعر في حدوث تغيير ثوري إيجابي يقتلع الفساد من جذوره.

• ونعثر أيضا على تقديم الجار والمجرور في البيت السابع عشر من قصيدة (نشرة الأعباء) حيث يقول:[3] (المتدارك)

في الخَبَرِ التالِي نُطلِعُكُم عَن سِعرِ" الطالِعِ والنازِلْ"

[1] – المصدر السابق ، ص66.

[2] – المصر نفسه، ص99.

[3] – المصدر نفسه ، ص79.

وتقديم شبه الجملة هنا (في الخبر) يأتي ليؤكد كيف تحول واقع اليمن إلى نشرة يومية ولكن لأخبار المفارقات والتقلبات والأزمات.

ومن أمثلة التقديم والتأخير أيضا قول "الحمّادي"، في قصيدة "تجارب لذات المصير":[1]

إذا أَصلَحَ الإنسَانُ بِالجَهلِ حَالَهُ فَكُلُّ الذي يَأتِي بِهِ الجَهلُ خارِبُ

هنا تقدمت شبه الجملة (بالجهل) على المفعول به (حَالَهُ).

وكذا في قول الشاعر:[2] في قصيدة(في السّرَادق):

قَلِقًا ..أُقَلِّبُ ناظِرَيَّ، ولي وَطَنٌ عَلَيَّ جِراحُهُ تَحبُو

هنا تقدمت الحال (قَلِقًا) على الجملة الفعلية (أقلب نظري).

أ.2. الحذف:

من محاسن اللغة العربية أنّ بلاغة القول أحيانًا تكون بحذف أحد رُكْنَيْ الجملة،[3] ومن أمثلة الحذف في ديوان الحمادي قوله:[4] من قصيدة "تجارة الوهم" (الخفيف):

والدَّمُ الـ كانَ يَغسِلُ اللَّيلَ فَجرًا لا يَرَى في الظَّلامِ حتى طَريقَه

نلاحظ في هذا البيت دخول (الـ) على الفعل (كان) والأصل في العربية أن تدخل على الاسم فقط، ولكنه سلوك لغوي نجده في شعر الحداثة، وهو قائم هنا على حذف (ذي) من الاسم الموصول (الذي)، وقد ساهم هذا الحذف في لفت الانتباه إلى دماء الضحايا التي تسيل هدرًا.

---

[1] – المصدر نفسه ، ص104.

[2] – المصدر نفسه، ص118.

[3] – محمد علي الشراج، اللباب في قواعد اللغة وآلات الأدب النحو والصرف والبلاغة والعروض واللغة والمثل، ص363

[4] – يحي الحمّادي، اليمن السعير، ص111.

- كما نجد حذف فعل "الخلق" في قوله من قصيدة (باب الليل):[1] (الرجز)

سُبحَانَهُ !حَوَّاءُ مِن آدَمٍ والنَّاسُ حَولَ البَيتِ سُودٌ وبِيضْ!

هنا من أثر جمال الحذف أنّ الشاعر يشرك المتلقي في البحث ..عن فعل الخلق فالأصل هنا أن يقال:

سبحانه.. حواء (مخلوقة) من آدم، أو حواء (خلقت) من آدم أو (خلق) حواء من آدم.

وحذف فعل "الخلق" هنا فيه بلاغة الإيجار، وفيه قدرة على إشراك القارئ في بناء الدّلالة.

ومن أمثلة الحذف في الديوان نجد في قول الشاعر في قصيدة "استبضاع"[2]:

يا ذَاوِيَ العَينَينِ والخاطِرِ يا أَوَّلِي حُزنًا ..و يا آخِرِي

هنا حذفت كلمة (حزنا) و أصل الكلام : (و يا آخري حزنا)وقد عمل هذا الحذف على بيان أن معاناة اليمن هي الهم المركزي للشاعر.

ونجد كذلك في قول الحمّادي في قصيدة "سلام على الحب":[3]

فَلا الحُبُّ لاقَى بِنا مَوطِنًا ولا الحَربُ إرعادُها سَالَ مَا..

هنا حذفت الهمزة من كلمة (ما)، وأصلها (ماء).

وقد حصل ذلك للضرورة الشعرية، وكان مفيدًا في الإشارة إلى أنّ الحرب منقطعة الخير عديمة الجدوى.

---

[1] – المصدر السابق، ص125.

[2] – المصدر نفسه، ص105.

[3] – المصدر نفسه، ص123.

وفي قول "يحي الحمّادي":[1]

ومَن لَم يَنَل ما اشتَهَت نَفسُهُ مِن الحَربِ، عانَى كَمَن نَالَ ما

هنا حذفت صلة الموصول (اشتهت نفسه) وأصل الكلام (عانى كمن نال ما اشتهت نفسه).

ب ـ الانزياح الاستدلالي/ الدلالي (الاستعارة):

نكتفي هنا بدراسة الاستعارة لأهميتها، وهي التي يعرّفها "عبد القاهر الجرجاني" بأنّها: «أن تريد تشبيه الشيء بالشيء فتدع أن تفصح بالتشبيه وتُظهره، وتجيء إلى اسم المشتبه به فتُعيره المشبه وتجريه عليه».[2]

وتنقسم الاستعارة عند البلاغيين باعتبار ذكر المشبه به أو ذكر ما يخصه قسمين: تصريحية، وهي ما صرّح فيها بلفظ المشبه به، ومكنية، وهي ما حذف فيها المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه.[3]

ومن نماذج الاستعارة المكنية ومواطنها في ديوان "اليمن السعير" قوله من قصيدة (قصيدة أخرى):[4] (الرجز)

فَجِيعَةٌ أَقسَى ..وغِلٌّ لَهُ مَخَالِبٌ تُبدِي، وأُخرَى تُبِيدْ

حيث شبه "الفعل" بالحيوان ذي المخالب ووضع قرينة تدل عليه وهي "مخالب" وهنا من أثر الاستعارة أنّها جعلت من الشيء الجامد محسوسًا ملموسًا للدلالة على شرّه.

---

[1] – المصدر السابق ، ص124.

[2] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تقديم محمد رشيد رضا، دار الكتب، بيروت، لبنان، ط1، 188م ص67.

[3] – ينظر: أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة: البيان، المعاني، البديع، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 1414هـ/1993م، ص271،270.

[4] – يحي الحمادي، اليمن السعير، ص85.

وأيضا في البيت السابع من قصيدة (شهقة واقفة) استعارة مكنية في قوله:[1] (الرجز)

دَاسَت عَليها الحَربُ.دَاسَت على وَجهي ..ودَاسَت شَهقَتي الواقِفةْ

حيث تبدو الحرب وحشًا يدوس كل شيء في طريقه دون رحمة.

وكذا في قوله [2] من قصيدة (مسرح العبث): (المتقارب)

على الرِّيحِ تُطهَى الأَمانِي وفي الجَمرِ يَنمُو الجَناحُ

شبه الريح بالموقد ووضع القرينة تُطهى) دليلا عليه، وهي استعارة ذات إيحاء قوي، ورمزية شديدة، فما يحلم به الشعب المستضعف (الأماني) يذهب في مهب (الريح)، والجياع لا يجدون ما يأكلونه لأنّ الريح هي الموقد، والأماني هي الطعام الذي يُطهى لهم.

وفي قوله[3] من قصيدة (عطش): (الرجز)

واعْصُب على عَينَيَّ، عَلِّي أَرَى إِغمَاءَةً قَلبي بها يُنبَشُ

هنا نجده شبه قلبه بالقبر دلالة قوية على أن الحياة التي تفتقد معناها الحقيقي تصبح أصعب من الموت، وقد يهون الموت على الذات إذا كان ثمن الحياة و خسارة الكرامة وخسارة الوطن.

ونقرأ له من قصيدة (فرار جمهوري) قوله:[4] (الكامل)

مَن يُقنِعُ الشُّهَدَاءَ أَنَّ غِيَابَهُم تَرَكَ السَّرابَ يَحُومُ حَيثُ يَشَاءُ؟!

---

[1] – المصدر السابق ، ص87.

[2] – المصدر نفسه ، ص34.

[3] – المصدر نفسه ، ص54.

[4] – المصدر نفسه، ص47.

قوله(السّرابُ يحوم حيث يشاء) صورة استعارية شديدة الإيحاء بما تؤول إليه الثورة حين لا تحفظ أمانة الشهداء الذين ضحّوا بأنفسهم، ويتاح لأصحاب المصالح والمنافقين أن يتحكموا في توجيهها خدمة لأغراضِهم ومَطامِعهم ومن نفس القصيدة نقرأ:[1]

وبِأَنَّنِي ـ وبِرُغمِ من جَثَمُوا على وَطَنِي ـ سَأُطفِئُ غُربَتِي وأُضَاءُ

شبه الغربة بالشمعة والقرينة التي تدلّ على ذلك (سَأُطْفِئُ) وإطفاء الغربة هنا يعني أن الشاعر شديد التمسك والتعلق بوطنه، لا يمكن حتى في أشد الأحوال وأقسامها أن يتركه وحيدًا، ويبتعد عنه ويبدو أن روح الأمل حاضر بقوة في هذه الاستعارة على الرغم من شدّة الألم.

ومن أمثلة الاستعارة نجد في قول[2] الشاعر في قصيدة "طَلَعَ القُبح.."

يَقُولُ لِنَفسِهِ الصُّبحُ : غَرُبتَ ..فَأَشرَقَ القُبحُ!

هنا شبه الصبح والقبح بالشمس التي تغرب وتشرق.

وكذا في قوله:[3] في قصيدة "غربة حامضة":

وبي مِن أَسَاها ومِن خَوفِها جُنُونٌ، وبي غُربةٌ حامِضةْ

شبه الغربة بالشيء الذي له مذاق الحموضة مما دلّ على أثر الغربة على النفس.

وفي:[4] **يا بِادِي ..وبَينَ بَرقٍ ورَعدٍ ها أَنا اليَومَ أَحتَسِي مِن رَمادِي**

شبه هنا الشاعر الرماد بالحساء الذي يحتسى.

---

[1] – المصدر السابق، ص48.

[2] – المصدر نفسه ، ص81.

[3]– المصدر نفسه، ص83.

[4] – المصدر نفسه، ص89.

ممّا نستنتج أنّ الاستعارة المكنية في ديوان "اليمن السعير" كثيرة جدًا وهذا النوع من الاستعارة يبدو أكثر ثراء "وأشد عمقًا من الاستعارة التصريحية لأن عملية النقل لا تتجلى إلاّ بعد تفكير وتأمّل، وإثبات، مما يؤدي إلى إدراك علاقة التشابه التي تختفي في طيّات الصورة المتشكلة؛ نظرًا لاختفاء المشبه به، إذْ لا يوجد إلاّ بعض لوازمه مقترنة بالمشبه، وهذا التّخفي لعلاقة التشابه هو نفسه المصدر الثري لعطاء هذه الصورة، وهو أيضا من أسباب تسميتها بالاستعارة المكنية".[1]

والاستعارة بصفة عامة تقوم بتجسيد معنى الجملة وتوضيحيه لمساعدة القارئ على استخدام خياله، كما أنّها توقظ الحسّ التصوّري لدى المتلقي، وتدفعه إلى تذوّق رونقها وجمالها.

3. جماليات التناص:

انبثق مفهوم التناص في نهاية الستينيات، وفرض نفسه بسرعة كبيرة، ويتمثل في كل كتابة تقع دائما ضمن الأعمال التي تسبقها، ولا يمكنها أبدًا أن تمحو الأدب سابقة عليه، وهو أمر قد يبدو بسيطا وبديهيا.[2]

وفي بيان مفهوم التناص تقول "جوليا كريستيفا": كل نص من تركيبة فسيفسائية من الإستشهادات وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى.[3] وهكذا فالنص في تصوّر كريستيفا هو «نظام عبر لساني يعيد أنماطًا عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه فالنص إذن إنتاجية...»[4]

---

[1] – ينظر: سعد أبو الرضا، في البنية والدلالة، منشأة المعارف، الاسكندرية، دط، 1988م، ص190.

[2] – تاتالي بيفي غروس، مدخل إلى التناص، تر: عبد الحميد بورايو، دار نينوى للنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، دط، 2012، ص11.

[3] – أحمد الزغبي: التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، (1420هـ–2000م)، ص11.

[4] – جوليا كريستيفا: علم التناص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997، ص21.

والتناص حاضر بقوة وتميز في ديوان "يحي الحمّادي" وذلك من خلال ثلاثة مصادر هادفة:

أ. **المصدر الديني** (القرآني والنبوي).

ب. المصدر الشعري.

ج. المصدر الثقافي.

أ. المصدر الديني (القرآني والنبوي):

شكل الاقتباس القرآني ظاهرة بارزة في ديوان "اليمن السعير" فقد لجأ "يحي الحمّادي" إليه ينهل من موارده، ليخدم ما ينظمه من معانٍ تعبيرا عن مواقفه، وتصويرا لحال اليمن ومعاناته.

فوجود مثل هذا النوع من التناص في العمل الأدبي يمنح المتلقي إقبالًا على شعره مصحوبًا بتقبل لما يقرأه، لأن المعاني الجديدة التي تنطلق في دلالتها من الخطاب القرآني جاءت تحمل خصائص هذا الخطاب من مصداقية وتقبل تام وجمال فني، فالذهن بطبعه يترع إلى حفظ المقدس ومداومة تذكره فلا وجود لذاكرة في كل عصر تحرص على الإمساك بنصّ إلاّ إذا كان دينيًا أو شعريا.[1]

وكم هي كثيرة صور الاقتباس في الديوان وقد كشفت عن تشرب "الحمّادي" لنصوص الكلام المعجز – القرآن الكريم– وألهمت جميعها الشاعر معاني تباينت مواقعها في النص الشعري، فتجد الشاعر تارة يستوحي مدلول الآية وتارة يستدعي بعض المفردات والتراكيب القرآنية، وتارة أخرى يشير إلى حوادث وشخصيات تحدث عنها القرآن الكريم، فيميل إلى إضاءة قصائده بإشعاعات تحملها إيحاءات اللفظة القرآنية وقصص القرآن عن طريق استحضار دلالاتها وربطها مع صور ودلالات يتعايش معها في واقعه ويترجمها في قصائده فكان لذلك أثر بالغ عن طريق استدعاء القارئ إحساسا وتفكيرًا ، ويمكن رصد ذلك فيما يلي:

[1] – ينظر: صلاح فضل، إنتاج الدلالة – قراءة في الشعر والأدب والمسرح– هيئة قصور الثقافة، دط،1993، ص41.

نجد في قصيدة "هواجس النجوم" هذا البيت الذي يظهر فيه الاقتباس القرآني جليا:[1]

رُؤُوسُ الشَّياطِينِ التي شَاخَ مَكرُها تَعَادَت، وبَينَ الرَّأسِ والرَّأسِ كَوكَبُ

"رؤوس الشّياطين": وهو تناص تركيبي حيث استدعى الشاعر جزءا من الآية 65 من سورة الصافات يقول تعالى: ﴿ طَلْعُهَا كَأَنَّهُ رُءُوسُ الشَّيَاطِينِ ﴾[2] فنجد هذه التركيبة قد أنتجت دلالة جديدة تصوّر لواقع ومكر المطبعين والعملاء، وقد استطاع الشاعر أن يصل إلى غرضه وذلك بمنح النص قيمة دلالية أراد تثبيتها في نفس المتلقي بالنظر إلى أنّ شجرة الزّقوم موصوفة في القرآن بأنّها رؤوس الشياطين، وانّها شجرة نابتة في أصل الجحيم، تقبيحًا لصورتها وتخويفًا للكفّار.

أمّا في قصيدة "ساعة الصفر" نجد الاقتباس القرآني في: [3]

ساعةُ الصِّفرِ رُغمَ ما قِيلَ عَنها فَهي أَشهَى إِلَيَّ مِن أَلفِ شَهرِ

"ألف شهر" تشير إلى قوله جلّ شأنه: ﴿ لَيْلَةُ الْقَدْرِ خَيْرٌ مِّنْ أَلْفِ شَهْرٍ﴾[4]

والمعنى المراد من وراء هذا الاقتباس هو ربط قيمة "ليلة القدر" بساعة الصفر وهي ساعة التغيير التي ينتظرها الشاعر والشعب اليمني جميعًا لكي تنفض غبار الحرب وترسم طريق النجاة والحرية وتضيئ بنورها ليل اليمن.

وفي البيْت:[5]

ولَستُ مُغَاضِبًا قَومِي، ولكن سَأَفعَلُ مِثلَمَا فَعَلَ(ابْنُ مَتَّى)

---

[1] – يحي الحمّادي، اليمن السعير، ص12.

[2] – سورة الصافات، أية 65.

[3] – يحي الحمّادي، اليمن السعير، ص16.

[4] – سورة القدر، الآية 3.

[5] – يحي الحمّادي، اليمن السعير، ص31.

نلاحظ من خلال هذا البيت وجود استلهام لقصة سيّدنا يونس عليه السّلام كما وردت في القرآن قال تعالى: ﴿ وَذَا النُّونِ إِذْ ذَهَبَ مُغَاضِبًا فَظَنَّ أَنْ لَنْ نَقْدِرَ عَلَيْهِ فَنَادَىٰ فِي الظُّلُمَاتِ أَنْ لَا إِلَٰهَ إِلَّا أَنْتَ سُبْحَانَكَ إِنِّي كُنْتُ مِنَ الظَّالِمِينَ﴾.[1]

وهنا تأتي الإحالة على قصة سيّدنا يونس عليه السّلام لتدفع القارئ إلى تمثّل التوافق بين الموقفيْن، موقف النبي حيال كفر قومه، وموقف الشاعر حيال انقسام قومه وتردّي أحوالهم، وواضح أن الجامع بينهما هو رفض الواقع السلبي، وهو الرفض كما يعتقد الشاعر هو الطريق إلى التغيير الإيجابي الذي يحدم شعبه ووطنه.

وتميز أسلوب "الحمّادي" في ديوانه "اليمن السعير" بغزارة الاستدعاءات لبعض الألفاظ القرآنية وقد تفاوتت من نص إلى آخر، ففي قصيدة "ليل مزمن" إحالة على قوله جلّ شأنه: ﴿ كَلَّا إِذَا دُكَّتِ الْأَرْضُ دَكًّا دَكًّا﴾[2]

وأمّا موضعها في القصيدة، فهو قوله:[3]

يا أَنتُمُ ..تَرجُونَ مَرحَمَةً مِمَّن بِخُبثٍ دَكَّهَا دَكًّا؟!

العبارة القرآنية «دكها دكا» جاءت ضمن هذا الاقتباس لتُشْعِر القارئ بهول الواقع اليمني وما تعرض له اليمن من خراب والبؤس بسبب مكائد الخبيثين من أعدائه وعملائهم.

ومن الشواهد الواردة في الديوان عن الاقتباس القرآني قول الشاعر في قصيدته "صائم الدّهر":[4]

يا هذهِ ..أَلَدَيكِ أَسئِلَةٌ أُخرَى؟ !فَإِنِّي ضائِقٌ صَدرِي

[1] – سورة الأنبياء، الآية 87.

[2] – سورة الفجر، الآية 21.

[3] – يحي الحمّادي، اليمن السعير،ص27.

[4] – المصدر نفسه، ص41.

عبارة "ضائق صَدْري" مقتبسة من قوله عز وجل: ﴿ وَلَقَدْ نَعْلَمُ أَنَّكَ يَضِيقُ صَدْرُكَ بِمَا يَقُولُونَ (97) فَسَبِّحْ بِحَمْدِ رَبِّكَ وَكُن مِّنَ السَّاجِدِينَ﴾،[1] والشاعر ضائق صَدْرَه من الحزن والألم فليْسَ في اليمن من الأخبار إلاّ مَا يفْجع من الموت والجوع والقهر.

وفي قصيدة "لا مناص" نجد موضوع الاقتباس القرآني في قول الحمّادي:[2]

ولَولا أَنَّهُ شَرَفٌ عَظِيمٌ لَقُلْتُ لَهُ :اتَّخِذ غَيرِي خَلِيلا

عبارة (اتخذ غيري خليلا) مقتبسة من قوله تعالى: ﴿ يَا وَيْلَتَىٰ لَيْتَنِي لَمْ أَتَّخِذْ فُلَانًا خَلِيلًا﴾[6]. وهي تكشف لنا عن تشرب الحمّادي ونهله من الثقافة الإسلامية، واستحضار هذه الدلالة من الآية الكريمة يضفِي على حوار الحمّادي مع وطنه اليمن قيمة جمالية تجسد الوطن كأنّه رجل يبحث عن سند وعضد يآزره ويساعده على النهوض والوقوف عن أقدامه من جديد، وتجسّد الشاعر في صورة الوطني الذي يتشرف بخدمة وطنه، ويأبى إلاّ أن يكون خليلا له لا يخونه.

وفي القصيدة نفسها يقتبس الحمّادي من قوله تعالى: ﴿وَاصْبِرْ عَلَىٰ مَا يَقُولُونَ وَاهْجُرْهُمْ هَجْرًا جَمِيلً﴾.[3]

فيقول متحدثا عن وطنه:[4]

ولَولا أَنَّهُ لِغَدِي نَعِيمٌ لَكُنتُ هَجَرتُهُ هَجرًا جَمِيلا

فقد استلهم الشاعر دلالة الهجر في عبارته: «هجرته هجرا جميلا» وهذا لمكانة الوكن في قلبه حيث أنّه لم يُرِدْ ترك الوطن، وذلك إيمانا منه بأنّ السّعادة والنعيم في وطنه، صحيح

[1] – سورة الحجر، الآية 97-98.

[2] – يحي الحمّادي، اليمن السعير، ص46.

6 ــ سورة الفرقان ، الآية 28.

[3] – سورة المزمل، الآية 10.

[4] – يحي الحمّادي، اليمن السعير، ص46.

أنّ اليمن يعيش واقعًا من العذاب ولكن الحلم بتغيّر الحال لا يفارق الشاعر وهذا الحلم هو ما يواسي شاعرنا، ويزيد في قدرته على تحمّل مرارة المعاناة التي يتجرعها وطنه، و يَمنعه من أن يفكر في الهجرة إلى بلد آخر.

وفي البيت التالي من قصيدة «وطن وافد» يقتبس الحمّادي لفظة «حصحص» فيقول:[1]

لَقَد حَصحَصَ الباطِلُ اليَومَ يا سُكارَى، فلا تَأمَنُوا السَّاجدا

لفظة «حصحص» وردت في قوله تعالى: ﴿...قَالَتِ امْرَأَتُ الْعَزِيزِ الْآنَ حَصْحَصَ الْحَقُّ...﴾،[2] وتعني ظهر وتبين، والملاحظ أنّ كلمة «حصحص» وردت محددة الدلالة في قول الشاعر كما ورد معناها في الآية الكريمة، فالنص القرآني منهل ينتقي منه الشاعر ألفاظا تنسجم مع السياقات الواردة في شعره وذلك بإيمان منه ببلاغة القرآن وجمال لغته وبيانه، ويقتضيه السياق الشعري (حصحص الباطل) وذلك حتى يلفت النظر إلى الذين يخدعون الشعب بظاهرة الدّين.

وقد ورد الاقتباس القرآني أيضا في عناوين بعض القصائد فقصيدة «إنها لظى» عنوانها مقتبس من قوله عزّ وجل: ﴿كَلَّا إِنَّهَا لَظَىٰ﴾،[3] و(لظى) اسم من أسماء جهنم واقتباسها يعين على تصوّر أهوال الحرب في اليمن وكيف تصبح الحياة معها جحيم لا يطاق.

وفي بيته:[4]

ولو أَنَّ هذا الحُزنَ يُردِي لَزِدتُهُ حَمِيمًا وغَسَّاقًا إِذا الشَّرُّ نَالَكُمْ

[1] – المصدر السابق، ص50.

[2] – سورة يوسف، الآية 51.

[3] – سورة المعارج، الآية 15.

[4] – يحي الحمّادي، اليمن السعير، ص59.

إحالة إلى قوله تعالى: ﴿لَا يَذُوقُونَ فِيهَا بَرْدًا وَلا شَرَابًا (24) إِلا حَمِيمًا وَغَسَّاقًا (25) جَزَاءً وِفَاقًا (26)﴾،[1] والحميم: الماء الحار الذي يشوي الوجوه ويقطع الأمعاء، والغساق: صديد أهل النار الذي في غاية النتن، وكراهة المذاق.[2] وتضمين دلالة اللفظتيْن جاء تأكيدًا للمعنى الذي يريد "الحمّادي" ايصاله للمتلقي وهو أن الحزن لا يغير من حال اليمن ولو كان يغير لوصل بهذا الحزن إلى أقصاها لينقذ شعبه المقهور.

ومن نماذج الاقتباس القرآني في قصيدته «سيرة ذاتية للسعير» قوله:[3]

مُذ مالَ(قابِيلُ)يَومًا باسِطًا يَدَهُ على أَخِيهِ ..وشَعبي قابِضٌ سَغَبَا

وفي البيت إحالة على قصة «قابيل وهابيل» ابنيْ آدم عليه السلّام وقد ورد ذلك في القرآن الكريم في قوله تعالى:﴿ وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانًا فَتُقُبِّلَ مِن أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الآخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ﴿27﴾ لَئِن بَسَطتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَا أَنَاْ بِبَاسِطٍ يَدِيَ إِلَيْكَ لَأَقْتُلَكَ إِنِّي أَخَافُ اللّهَ رَبَّ الْعَالَمِينَ﴿28﴾﴾.[4]

الاقتباس هنا جاء خادمًا للدلالة على جوّ التقابل والتناص بين الإخوة والوطن الواحد (اليمن)، تمامًا كما حدث في القصة القرآنية حيث قتل قابيل هابيل ولم تمنعه علاقة الأخوة وحرمة الدم من فعل هذه الجريمة النكراء ويشتمل البيت أيضا على مفارقة مأساوية، فالتقابل بيْن اليمنيين يحدث في الوقت الذي يقتل الجوع (الشعب) العشرات منهم.

[1] – سورة النبأ، الآية 24-25-26.

[2] – تفسير الطبري، الآية 25 سورة النبأ، مشروع المصحف الإلكتروني بجامعة الملك سعود، Quran.KSU.edu.Sa، ص582.

[3] – يحي الحمّادي، اليمن السعير، ص66.

[4] – سورة المائدة، الآية 27-28.

وفي قوله:[1]

ولَعنَةٌ كالشَّمسِ تَوضِيحُها ومِن خَفَايَاها يَشِيبُ الوَلِيدْ

عبارة (يشيب الوليد) مقتبسة من قوله تعالى: ﴿ فَكَيْفَ تَتَّقُونَ إِن كَفَرْتُمْ يَوْمًا يَجْعَلُ الْوِلْدَانَ شِيبًا﴾.[2]

في الآية إبراز لهول يوم القيامة الذي لا يملك الكافر أن يفرّ منه، وفي البيت تصوير لانقلاب الموازين، وللمفارقات المهولة التي يعايشها الشاعر في واقع استفحل فيه النفاق وخداع المظاهر.

أما في قوله:[3]

وأَنزَوِي ..والحَربُ يَجتَاحُنِي سُعَارُهاا لمَجنُونُ" :هل مِن مَزِيدْ"؟!

يحيل الشاعر على قوله تعالى: ﴿ يَوْمَ نَقُولُ لِجَهَنَّمَ هَلِ امْتَلَأْتِ وَتَقُولُ هَلْ مِنْ مَزِيدٍ﴾[4]. يريد الشاعر من خلال هذا الاقتباس أن يصوّر جنون الحرب، ويؤكد أن جحيمها مستمر وأنها تزداد اشتعالا ووبالاً كلما أراد لها أن تتوقف.

كما نجد في البيت التالي من قصيدة "ضحكة في حداد":[5]

يا بِلادي ..سَمِعتُ صَوتًا كَصَوتِي ذاتَ حُلمٍ، فَهِمْتُ في كُلِّ وادِ

إفادة من قوله تعالى: ﴿ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ﴾[6] وبينما يشير الهيام في الآية الآية إلى تخبط كثير من الشعراء في إتباع أهوائهم، يبدو الهيام في البيت الشعري، متعلقا بحب الوطن والوفاء له وذلك موافق للفطرة، فالإنسان مفطور على حب بلاده، يريد لها الخير، ويكره لها الشر.

---

[1] – يحي الحمّادي، اليمن السعير، ص86.

[2] – سورة المزمل، الآية 17.

[3] – يحي الحمّادي، اليمن السعير، ص86.

[4] – سورة ق، الآية 30.

[5] – يحي الحمادي، اليمن السعير، ص89.

[6] – سورة الشعراء، الآية 225.

يقول "الحمّادي" في قصيدة "الحطمة":[1]

تَجَشَّأَتِ الجِبالُ فَأَوجَعَتنَا كَمَن جَمَعَ السِّلاحَ بِها وأَوْعَى

وفي (جمع وأوعى) قوله تعالى:﴿ وَجَمَعَ فَأَوْعى﴾[2] أي جمع المال وجعله في وعائه ومنع منه حق الله تعالى، وفي البيت تصوير لواقع الحرب القاسي والموجع حيث يصلح السلّاح هو سيّد الموقف، ويصبح الشعب المستضعف هو الضحية السهلة.

وفي قول الشاعر:[3]

كَأَنَّمَا كُلُّ جُرحٍ في البِلادِ على ضُلُوعِ أَيُّوبَ صَخرٌ حَطَّ مِن سَقَرِ

لا يخفى تأثره بقوله تعالى: ﴿ سَأُصْلِيهِ سَقَرَ﴾[4]، وواضح أن الغاية من هذا الاقتباس هو تصوير حجم المعاناة التي يمر بها اليمن وشعبه، وأنها معاناة قاهرة يصعب تحملها والصبر عليها.

في قول الشاعر في قصيدة "في السرادق":[5]

ولَمَحْتُ يُوسُفَ غارِقًا بِدَمِي وبِجَانِبَيهِ الذِّئبُ، والجُبُّ!

تناص مع قصة سيدنا يوسف الصديق الذي تآمروا عليه إخوته، فأرادوا قتله، ثم ألقوه في الجب، وقالوا لأبيهم إن الذئب قد أكله، وفي البيت الشعري استفادة من قصة يوسف عليه السلام، أراد الشاعر من خلالها الإشارة إلى ما يفعله الأخوة الأعداء ببعضهم في وطنه، فهم يكيدون لبعضهم ويتحاربون بدل أن يكونوا يدًا واحدة وإخوة متضامنين.

أما في قصيدة (فوضى) فتقرأ قوله:[6]

بِلادًا تَحتَ قَبضَتِهِم تُنادِي: أَلا مَن يُقرِضُ الرَّحمنَ قَرضا؟!

---

[1] – يحي الحمّادي، اليمن السعير، ص90

[2] – سورة المعارج، الآية 18.

[3] – يحي الحمّادي، اليمن السعير، ص95.

[4] – سورة المدثر، الآية 26.

[5] – يحي الحمّادي، اليمن السعير، ص118.

[6] – المصدر نفسه، ص138.

وفيه اقتباس من قوله تعالى: ﴿مَّن ذَا الَّذِي يُقْرِضُ اللَّهَ قَرْضًا حَسَنًا﴾[1]

والقرض هو الانفاق في سبيل الله ودلالة القرض في البيت هي من ينقذ هذه البلاد من الجوع والفقر يبذل ماله ليفوز بجزاء الله الحسن.

اضافة إلى الاقتباس القرآني يستلهم الشاعر من نصوص الحديث النبوي ما يخدم به مقاصده الشعرية ومن صور ذلك قوله:[2]

واكتُبي كُلَّ شاعِرٍ أَرضُهُ في جُحرِ ضَبٍّ، وشِعرُهُ لِلغَوَالي

فعبارة (جحر ضبّ) واردة في حديث النبي صلى الله عليه وسلم، ففي الصحيحيْن عن أبي سعيد –رضي الله عنه– عن النبي صلّ الله عليه وسلم قال: «لتتبعن سفن من كان قبلكم حذو القُذَّةِ القُذَّةِ. وفي لفظ. شبرا شبرا وذراعا بذراع –حتى لو دخلوا جحر ضب لدخلتموه قالو: يا رسول الله. اليهود والنصارى؟ قال فمن».[3] عبارة «جحر ضبّ» في الحديث تشير إلى التقليد الأعمى الذي سيقع في المسلمين فيدفعهم إلى اتباع اليهود والنصارى حتى في أدق التفاصيل وأسفه الأمور، وفي البيت الشعري جاءت هذه العبارة لتقوية دلالات الضيق والنكد وانقلاب موازين الحياة.

وقال الشاعر في قصيدة "ثلاثون في انتظار دمعة":[4]

هِيَ الأُمُّ ..مَهما شَحَّ بِالجُودِ غَيمُها فَجَنَّاتُ عَدنٍ مِنهُ تَحتَ المَوَاطِئِ

(فجنات عدنٍ منه تحت المواطِئ) تتاص مع "الجنة تحت أقدام الأمهات". وهذا الحديث صحيح ومعناه صحيح وثابت في معنى حديث آخر وهو قوله صلى الله عليه وسلم للذي جاءه يستأذنه في الغزو معه وله أم: «الزمها، فإنّ الجنة عند رجلها.» [5]

---

[1] – سورة البقرة، الآية:245.

[2] – يحي الحمادي، اليمن السعير، ص56.

[3] – علوي عبد القادر السقاف، الدرر السنية، الموسوعة الحديثية، شروح الحديث .donan.net

[4] – يحي الحمّادي، اليمن السعير، ص110.

[5] – إسلام ويب، الفتوى، أحاديث نبوية مع الشرح، 25 ،02 ،2009م، 310،www.islamweb.net

وفي قصيدة (على الصراط) نقرأ قول الشاعر:[1]

وأَغفُو قلياً .. إلى " أَرِحنا بها يا بلالْ"

(أرحنا بها يا بلال) تناص مع قول رسول الله صلى الله عليه وسلم مخاطبا بلال رضي الله عنه: عن سالم بن أبي الجعد قال: قال رجل: ليتني صليت فاسترحت، فكأنهم عابوا ذلك عليه، فقال: سمعت رسول الله – صلى الله عليه وسلم- يقول «يا بلال. أقم الصلاة أرحنا بها»[2]

فالصلاة ملاذ للراحة ، ونبي الله صلى الله عليه وسلم يأمر بلال بالأذان وإقامة الصلاة، لتكون سببا لرّاحة قلب النبي صلى الله عليه وسلم ومن معه من الصحابة، وفي البيت يعمل الاقتباس على استحضار دلالات السكينة والطمأنينة والرّاحة التي تحصل بالصلاة وذكر الله.

ب-المصدر الشعري:

لقد وجد "يحي الحمّادي" في الشعر العربي قديمه وحديثه منهلاً عذبا لقافته وتلمس فيه صدى لتجاربه، وقد ضمن الشاعر ديوانه أصوات الماضية والمعاصرين له مقرا بالاستمرارية، «فالشاعر المعاصر الذي استقر في وعيه أنّه ثمرة الماضي كلّه بكل أصنافه، وأنّه صوت وسط آلاف الأصوات التي لابدّ أَنْ يحدث بيْن بعضها تآلف وتجاوب وقد وجد في أصوات الآخرين تأكيدًا لصوته من جهة وتجسيدًا لوحدة التجربة الإنسانية من جهة أخرى، وهو يضمن أجزاء التاريخ الرّوحي والفكري للإنسان».[3]

[1] – يحي الحمّادي، اليمن السعير، ص76.

[2] – موسوعة الأحاديث النبوية، الفقه وأصوله، شرح يا بلال أقم الصلاة أرحنا بها، .hadeethEAC.com

[3] – عز الدين اسماعيل، الشعر العربي، قضاياه ظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، دط، دت، ص311.

واتخذ "الحمّادي" من المصدر الشعري محورًا لكثير من التناصات الخادمة لتجربته وفيما يلي نماذج توضح ذلك: قال "الحمّادي" في قصيدته "سيرة ذاتية للسعير".[1]

"لِكُلِّ داءٍ دَوَاءٌ يُستَطَبُّ بهِ "ولَيسَ لِلرَّأسِ طِبٌّ إن غَدَا ذَنَبَا

في هذا البيت تناص واضح مع قول أبي الطيب المتنبي:

"لِكُلِّ داءٍ دَوَاءٌ يُستَطَبُّ بهِ إلاّ الحماقةُ أعيتْ من يداويُها

بَلْ إنّ الشطر الأول مجرد تضمين، مع تغيير في فكرة الشطر الثاني ليتوافق مع واقع التجربة، وهو واقع سلبي مؤسف ومرير تفْتقِد فيه هيبة السيادة (الرأس) ويسود فيها ذُلّ التبعية (الذّنب).

وفي قصيدته "نجمك الحرب" يقول:[2]

وارْوِ عني ..فإنني صِرتُ أَعرَى مِن حُروفٍ ظَنَنتُها لَن تَكِلّاَ

فـ «أَرْوِعنِي» جملة وقع فيها تناص مع قول "إبراهيم ناجي" من قصيدة الأطلال:[3]

اسقني وأشرب على أطلاله وَ أَرْوِعنِي طَالمَا الدّمع روى

وكان التفاعل جليا في جملة «وَ أرْوِعنِي» التي اختلف مدلولها تبعا لحالة كلا الشاعريْن لكنها توافقت في ياء المتكلم التي دلّت على أنّ الشاعريْن معًا ينقلان ما يختلج في داخلهما من شعور، أمّا "إبراهيم ناجي" فيريد التعبير عن تجربة عاطفية محطّمة، وأما شاعرنا فيشغله واقع وطنه بكل فجائعه ومآسيه التي يقف الحرف أمامها عاجزاً عن التعبير.

[1] – يحي الحمّادي، اليمن السعير، ص69.

[2] – المصدر السابق ، ص71.

[3] – إبراهيم ناجي: الديوان، دار العودة، دط، بيروت 1986م، ص132.

وفي قول "الحمّادي" في قصيدة "سوى الرّوم":[1]

أَمِنَ العَقلِ أَن تَلُوذَ بِصَمتٍ (وسِوَى الرُّومِ خَلفَ ظَهرِكَ رُومُ)؟

نلاحظ أن عجز البيت هو نفس صدر البيت الشعري للمتنبي:[2]

وسِوَى الرُّومِ خَلفَ ظَهرِكَ رُومُ فَعَلَى أَيّ جانِبَيْكَ تَمِيلُ

وهنا يشير المتنبي إلى الخيانة التي تأتيك من بني جلدتك، وتطعن في ظهرك، ويبدو أنّها خيانة لا زَمَانَ لها بدليل أنّ الحمّادي كذلك يشير إلى الداء نفسه، وهو الدّاء الذي لا يمكن أن يداوى بالصمت، بل بتغيير الواقع.

وفي قصيدة "مناحة" نقرأ قول الشاعر:[3]

أَنا خائِفٌ ..والدِّينُ يُلقِي رِداءَهُ وكالنَّاسِ لا يَدرِي إِلى أَينَ يَلجَأُ

وهو متناص مع بيت "طرفة بن العبد" الذي يقول فيه: [4]

ووجهٍ كأنَّ الشمس ألقتْ رداءهَا عليه، نقيَّ اللّون لم يَتَخَدَّدِ.

ولكن الحمّادي هنا لا يحدثنا عن الشمس ووجه خولة بل عن الدّين وعبارة (والدّين يلقى رداءه) توحي بما آل إليه الدّين في واقعة حين تحدث باسمه أصحاب المصالح والمطامع.

[1] – يحي الحمّادي، اليمن السعير، ص137.

[2] – أبو الطيب المتنبي، الديوان، علّق حواشيه وفسّر كلماته اللغوية سليم أبراهيم صادر، المطبعة العلمية ليوسف إبراهيم صادر، دط، بيروت، 1900م، ص369.

[3] – يحي حمّادي، اليمن السعير، ص51.

[4] – طرفة بن العبد، الديوان، شرحه وقدّم له: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، ط3، بيروت، لبنان، 1423م–2002م، ص20.

ج- المصدر الثقافي:

أما فيما يخص التناص من المصدر الثقافي بكل أنواعه فنجد في ديوان الحمّادي – اليمن السعير– نماذج من ذلك مثل اقتباس "الحمّادي" لفظة (هرمنا) من المقولة الشهيرة للتونسي "أحمد الحفناوي" الذي قال: «هرمنا من أجل هذه اللحظة التاريخية»، وقد ضمن هذه اللفظة في عدة مواضع من قصائده وهي بالترتيب:

في قصيدة "هواجس النجوم" حين قال "حمّادي":[1]

ثَلاثُونَ مِليُونًا على الجُوعِ أَصبَحُوا وأَمسَوا، وما قالوا" :هَرِمْنا"، وأَرعَبُوا

وفي قصيدة "مسرح العبث" نجده قد ضمن كلمة "هرمنا" في البيت التالي:[2]

على البابِ يا مَن هَرِمنا عليها وعَزَّ السَّمَاحُ

وكذا في قصيدة "دَرَكات":[3]

هَرِمنَا مِن التَّخدِيرِ، والجُرحُ لَم يَزَل مَريضًا، وطِبُّ الجُرحِ ما زَالَ أَمرَضَا

والملاحظ أنّ "الحمّادي" اقتبس اللفظة بينما بقيت محافظة على الدلالة الأصلية في المقولة الشهيرة للتونسي "أحمد الحفناوي"، وهي دلالة طول الانتظار من أجل التغيير.

ونجد مثال على التناص من التعبير الشعبي الدّارج في قوله:[4]

يا عَمُّ، أَينَ النَّاسُ؟ !لَجُّوا إِلى أَوكارِهِم،" طَنِّش كَمَا طَنَّشُوا"

---

[1] – يحي حمّادي، اليمن السعير، ص13.

[2] – المصدر نفسه ، ص32.

[3] – المصدر نفسه، ص128.

[4] – المصدر نفسه، ص55.

فلفظة "طنش" متداولة في الدارجة المشرقية ومعناها أن تقابل ما يواجهك بتجاهل ولا مبالاة وفي البيت لوم غير مباشر وانتقاد خفي للسلبية في مواقف النّاس، وتقصيرهم في العمل على إحداث التغيير الإيجابي المنشود.

ومما سبق نستنتج إن التناص من أهم السمات الأسلوبية التي وظفها يحي الحمّادي في ديوانه "اليمن السعير" حيث أضاف عليه مسحة جمالية ساهمت في إيقاظ ذهن القارئ والسرح به في الماضي من أجل اجترار دلالات وملفوظات سابقة، وهاته الجمالية تدل على أن الشاعر صاحب ذوق فني شخصية متشبعة بالثقافة الانسانية والاسلامية، كما عمل التناص في الديوان على تقوية البناء الشعري، وخلق حوار فيه توع من الإيحائية، والتفاعلية بين النص والقارئ، وقد ظهر التناص كسمة أسلوبية بارزة في ديوان الحمّادي أتاح فضاءات تأويلية أكثر خصوبة وثراء واستطاع من خلاله الشاعر أن يعبر عن مكنوناته ومقاصده، ويعمل على شحن همة التغيير الإيجابي في النفوس التي أنهكها واقعها المتردي القاسي.

خـــاتـــمـــة

وأخيرًا بعد الدراسة التي قمنا بها في موضوعنا "جماليات التشكيل الأسلوبي في ديوان اليمن السعير ليحي الحمّادي" استطعنا أن نصل إلى خاتمة هذا البحث لنرصد فيها بعض ما توصلنا إليه من نتائج وهي كالتالي:

– لقد تميز ديوان "اليمن السعير" ليحي الحمّادي بالسمات الأسلوبية التي قمنا بدارستها، والهدف من الدراسة الكشف عن جماليات في التشكيل من جماليات في التكرار، والإيقاع والانزياح وكذا التناص.

– التكرار يعتبر أهم العناصر التبليغية في الشعر المعاصر ووسيلة فعالة لتوضيح المعاني وترسيخها في الأذهان وإيصالها للمتلقي، مرتكزًا لجأ إليه الشاعر "يحي الحمّادي" للتعبير عن تجربته وحاجاته النفسية وكشف واقعه المعيش ما حقق تأثيرًا بليغًا عمل على فتح عملية التلقي والتذوق الجمالي.

– تكرار الكلمات والعبارات هو تكرار لرغبة الشاعر التي يقصد بها مضمون تلك العبارات والكلمات المكررة باعتبارها مفتاحًا لفهم المضمون العام وجذب انتباه المتلقي.

– مثل الايقاع جمالية منفردة في قصائد الحمّادي من خلال ديوانه فأحسن اختيار الوزن والقافية وقد أسهم هذا الاختيار في بناء هندسة موسيقية أطربت أذن المتلقي ونسجت خيوط المعاني في قصائده.

– الانزياح ظاهرة أسلوبية ونقدية متعددة المفاهيم، تحمل أبعادًا دلالية وجمالية تقوي النصوص الشعرية التي تخرج عن المألوف، وتؤثر في المتلقي، وأن تجسيد الانزياح الدلالي في الديوان من خلال الاستعارة ولد معاني جديدة ساهمت في تشكيل الصورة الشعرية عند الشاعر، كما تمثل الانزياح التركيبي في ديوان "اليمن السعير" من خلال التقديم والتأخير الذي استعمله الشاعر بكثرة، من حيث ترتيب عناصر الجملة بهدف إضفاء لمسة فنية ابداعية في شعره.

– تجسدت الوظيفة الأسلوبية للانزياح في الديوان من خلال الحالة النفسية للشاعر، وظهر ذلك من خلال كلماته التي سادها الحزن والسخط على الخونة من أبناء وطنه.

– الحذف هو الآخر أحد الخروقات الأساسية في التركيب اللغوي للديوان، وهو ما يفتح للقارئ المجال بمشاركة الشاعر في خلق دلالات مختلفة.

– ومن مظاهر الانزياح في الديوان ما تجلى في عناوين بعض قصائده، حيث نلاحظ مفارقة دلالية لهذه العناوين، والمفارقة تعني تناقض المعنى الظاهر مع المعنى الباطن، وهذا هو المقصود، وعلى القارئ أو المستمع أن يكشف ذلك من خلال بعض الرموز التي يوفرها السياق، وقد اتخذه الشاعر كسلاح، لأن أسلوب المفارقة يعد أبرز الأساليب الأدبية التي يتمكن من خلالها معالجة الأوضاع الاجتماعية والسياسية وغيرها، وقد أضاف أسلوب المفارقة لديوان اليمن السعير خاصية أسلوبية جمالية.

– وظف الحمّادي في ديوانه اليمن السعير التناص بمختلف مصادره "الديني، الشعري، الثقافي"، الذي أكسب قصائده تكثيفًا وزاد دلالتها، وأغنى التجربة الأدبية والإنسانية وارتباطه بموروثه.

– الملاحظ أن معظم هذه التناصات التي وظفها الشاعر وخاصة الدينية منها متطابقة لأسماء يوم القيامة وهذا يعكس واقع الشاعر فهو يعيش في أرض عاشت الخراب والدّمار والقتل والخيانة.

– تناول الشاعر "يحي الحمّادي" في ديوانه "اليمن السعير" موضوعات لها علاقة بواقعه وواقع وطنه اليمن وبهذا كان الديوان مواكبا لأحداث اليمن في هاته الفترة وما يؤكد ذلك تذييل الحمّادي لقصائده بتاريخ كتابتها.

كانت هذه أهم النتائج التي توصنا إليها في دراستنا لجماليات التشكيل الأسلوبي في ديوان اليمن السعير ليحي الحمّادي، وقد سعينا جاهدين إلى إتمام هذه الدراسة وإبراز أهم تجلياتها، فإن أصبنا فبتوفيق من العلي القدير، وإن أخطأنا فمن أنفسنا لذلك نسأل الله السّداد والثبات.

أملينا أن تكون هذه الدراسة تمهيدًا وبابًا مفتوحًا لدراسات أخرى في هذا الموضوع لأنه مجال واسع وقابل للإضافات جديدة تخدم اللغة والأدب.

والحمد لله رب العالمين.

قـائمــة المـراجــع والمــصــادر

*** القرآن الكريم: برواية ورش عن نافع .**

أولا: المصادر:

1.إبراهيم ناجي، الديوان، دار العودة، دط، بيروت، 1986م، ص132.
2.ابن الأثير، المثل الثائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد حوفي وبدوي طبانة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، دط3، 1959.
3.ابن خلدون، المقدمة، دار الجيل، بيروت، لبنان، دط، دت.
4.ابن رشيق القيرواني، العمدة، (في محاسن الشعر وآدابه ونقده)، تق: صلاح الدين الهواري وهدى عودة، ج1، دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 2002م.
5.ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، تح، محمد محي الدين الحميد، مطبعة السعادة، مصر، (1333هـ-1963م).
6.ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير، دار المعارف، كورنيش النيل، القاهرة، دط، 1119هـ.
7.ابن منظور، لسان العرب، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1.
8.أبو الأصبغ السّماتي الإشبيلي، مخارج الحروف وصفاتها، تح: محمد يعقوب تركستاني، مركز براج والخطيب، بيروت، ط1، 1404هـ-1984م.
9.أبو الطيب المتنبي، الديوان، علّق حواشيه وفسّر كلماته اللغوية: سليم ابراهيم صادر، المطبعة العلمية ليوسف ابراهيم صادر، دط، بيروت، 1900م، ص369.
10. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، تح: محمد الخطيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1981،1م.
11. الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، ج3، تح: عبد الكريم العرباوي، مر: إبراهيم السّامرائي و عبد السّتار أحمد فراج، الكويت، دط، (1386هـ-1967م).
12. الزمخشري، أساس البلاغة، دار النفائس، دمشق، سوريا، دط، دت.
13. الزمخشري، أساس البلاغة، دار بيروت للطباعة والنشر، دط، (1404هـ-1984م).
14. طرفة بن العبد، الديوان، شرحه وقدم له: مهدي محمد ناصر الدين، الكتب العلمية، ط3، بيروت، لبنان،(1423هـ-2002م)، ص20.

15. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت،1981م.
16. يحي الحمادي، اليمن السعير، اصدارات شعراء على نافذة العالم للثقافة والابداع، صنعاء، ط1، (1435هـ-2019م) .

ثانيًا. المراجع العربية :

1.إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت، لبنان، ط4، 1972م.
2.إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط7، 1997م.
3.أحمد الزغبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، (1420هـ-2000م).
4.أحمد حسن الزيات، الدفاع عن البلاغة، عالم الكتب، بيروت، ط2، 1967م.
5.أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1،2005م.
6.أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط5، (1418هـ-1998م).
7.أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة، البيان، البديع، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1414،3هـ.
8.حسن الغرفي، حركة الايقاع في الشعر العربي المعاصر، افريقيا الشرق، المغرب، دط، 2001م.
9.حسن ناظم، البنى الأسلوبية، المركز الثقافي العربي، ط1، 2002م.
10. رابح بن خوية، جماليات القصيدة الإسلامية المعاصرة(الايقاع الشعري)، عالم الكتب الحديث، عمان، ط1، 2013م.
11. رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، مديرية النشر، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، دط، دت.
12. رابح بوحوش، اللسانيات وتحليل النصوص، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط2، 2009م.

13. رجاء عيد، البحث الأسلوبي(معاصر وتراث)، منشأة المعارف الإسكندرية، مصر، دط، دت.

14. زكريا ابراهيم، مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، مكتبة مصر للمطبوعات، ط1، 1990م.

15. سعد أبو الرضا، في البنية والدلالة، منشأة المعارف، الاسكندرية،1998م.

16. سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية احصائية، عالم الكتب، القاهرة، مصر، دط، دت.

17. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوثبرس، الدار البيضاء، دط، دت.

18. شكري عياد، اتجاهات البحث الأسلوبي، أصدقاء الكتاب، القاهرة، ط2، 1996م.

19. شكري عياد، مبادئ علم الأسلوب العربي، أنترناشيونال برس، د م ك، ط1988،1م.

20. صابر عبد الكريم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1413هـ-1993م.

21. صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق، بيروت، ط3، (1405هـ-1985م).

22. صلاح فضل، انتاج الدلالة، قراءة في الشعر والأدب والمسرح، هيئة قصور الثقافة، دط، 1993م.

23. صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه واجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، (1419هـ-1999م).

24. صلاح فضل، علم الأسلوب والنظرية البنائية، مج1، دار الكتاب المصري، القاهرة، ودار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985م.

25. عبد الحفيظ حسن، المنهج الأسلوبي في النقد الأدبي، دط، دت.

26. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار سعاد، الصباح، القاهرة، ط4، 1993م.

27. عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة، للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1983م.

28. عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء، عمان، ط1، 2002م.

29. عبد الله الطيب، المرشد في فهم أشعار العرب، وصناعتها، الدار السودانية، ط2، 1970م.

30. عبد الله العذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط6، 2000م.

31. عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، منشورات الاختلاف، دط، الجزائر، 2009م.

32. عبد الله درويش، دراسات في العروض و القافية، دار العلوم، القاهرة، دط، دت.

33. عدنان حسن قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية، دط، (1421هـ .2001م).

34. عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه ظواهره الفنية والمعنوية، منشورات جامعة البعث، دار الثقافة، دط، دت.

35. علي الزهر، الأسلوب بين عبد القاهر وجون ميري، دط، دت.

36. علي بو ملحم، في الأسلوب الأدبي، دار مكتبة، الهلال، بيروت، لبنان، دط، دت.

37. علي يونس، أوزان الشعر وقوافيه" مدخل لتذوقها ودراستها" دار غريب، القاهرة، 2006م.

38. عمر أوكان، اللغة والخطاب، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، دط، (1422هـ-2001م).

39. فاضل ثامر: اللغة الثانية (في اشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1994،1م.

40. فتح الله أحمد سليمان، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، دط، (1417هـ-1997م).

41. فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، (1424هـ-2003م).

42. لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، بحث في فلسفة اللغة والأستطيقا، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1984م.

43. ماهر مهدي هلال، رؤية، بلاغية في النقد والأسلوبية، المكتب الجامعي الحديث، دط، 2006م.

44. مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، دط،1984م.

45. محمد بن يحي، السّمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، (1432هـ-2011م).

46. محمد حماسة عبد المطلب، الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1،(1410هـ-1990م).

47. محمد سمير نجيب اللبدي، معجم المصطلحات النحوية والصرفية، دار الفرقان، عمان، ط1، 1975م.

48. محمد عبد المطلب، أدبيات البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان، دار لونجمان للنشر، دار نوريان للطباعة، القاهرة، ط1، 1994م.

49. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية لونجمان، ط1،(1414هـ-1994م).

50. محمد علي الشراج، اللباب في قواعد اللغة وآلات النحو والصرف والبلاغة والعروض والمثل، دمشق، ط1، (1403هـ-1982م).

51. محمد كريم الكواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، جامعة السابعة من أبريل، ليبيا، ط1، 1426هـ.

52. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري "استراتيجية التناص"، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، (1412هـ-1992م).

53. محمد ينيس، الشعر العربي الحديث بنياته ودلالاتها، ج3، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، دط، دت.

54. محمود السّعران، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مكتبة بساتين المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، الكتاب، دط، دت.

55. مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، (1432هـ-2011م).

56. مصطفى الجويني، الفكر البلاغي الحديث، دار المعرفة الجامعية، مصر، دط، (1419هـ-1999 م).

57. مصطفى حركات، أوزان الشعر، دار الآفاق، دط، دت.

58. منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1، 2002م.

59. موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، الأردن، ط1، 2002م.

60. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب(دراسة في النقد العربي الحديث)، دار هومة، الجزائر، ط1، 1426هـ.

61. نور الدين السد، دراسة في النقد العربي الحديث" الأسلوبية والأسلوب" ، دط، دت.

62. الهادي الجلطاوي، مدخل إلى الأسلوبية تنظيرا وتطبيقا، دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1992م.

63. يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار الميسرة، عمان، ط1، 2007م.

64. يوسف اسماعيل، بنية الإيقاع في الخطاب الشعري، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية ، السورية، دمشق، دط، 2004م.

65. يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسنية إلى الألسنية ،إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر، 2002م.

ثالثًا. المراجع المترجمة:

1.بيار جيرو، الأسلوبية والأسلوب، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء العربي، القاهرة، دط، دت.

2.تاتلي بيفي غروس، مدخل إلى التناص، تح، عبد الحميد بورايو، دار نينوى للنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، دط، 2012م.

3.جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ،1986م.
4.جورج مونان، مفاتيح الألسنية، تر: الطيب بكوش، منشورات سعيد، تونس، 1994م.
5.جوليا كريستيفا، علم التناص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997م، ص21.
6.فلي ساندييريس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر: خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، (1424هـ-2003م).

رابعًا: الرسائل و المذكرات الجامعية:

1.إبراهيم عبد الله أحمد عبد الجواد، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، رسالة دكتوراة، الجامعة الأردنية، عمان، 1994م.
2.محمد الأمين شيخة، أسلوبية التعبير في شعر عبد الله حمادي(قصائد غجرية)، أنموذجا، رسالة ماجستير، غير مطبوعة.
3.نوال محمد كمال بدوي، مكانة الالتفات وبلاغته على ضوء أساليب القرآن الكريم والشعر العربي، رسالة ماجستير، معهد الدراسات الإسلامية، (1404هـ-1984م).
4.وهيبة فوغالي، الانزياح في شعر سميح قاسم، قصيدة "عجائب قانا الجديدة" أنموذجا دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، تخصص دراسات أدبية ولغوية، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة الكلي محند ألحاج، البويرة، الجزائر، 2012م /2013م.

خامسًا: المجلات والموسوعات:

1.أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية، مجلة النقد الأدبي، مج5، ع1، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر1984م/ مطابع الهيئة المصرية العربية للكتاب،1984م.
2.أحمد محمد ويس، الانزياح و تعدد المصطلح، عالم الفكر، مج25 ،ع3 ،مارس 1997م.
3.أسعد محمد علي النجار، أثر المجالات الدلالية في توزيع البحور الشعرية، ع16، حزيران2014م، كلية التربية الأساسية، جامعة بابل.
4.حسين بوحسون، مجلة فضول، الأسلوبية والنص الأدبي، ع378، تشرين الأول 2002م.

5.خديجة لعرابي، دلالة التكرار في نماذج من الشعر الأندلسي، جامعة الطاهري محمد، بشار، الجزائر، مج8،ع1.

6.دهون أمال، جماليات في القصيدة المعاصرة ، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية ، بسكرة، ع1و2، جانفي، جوان 2008م.

7.دوندوقة فوزية، جماليات التكرار في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، بسكرة، ع5، مارس2009م.

8.رامان سلدن، موسوعة كمبريج في النقد الأدبي من الشكلانية إلى بعد البنيوية، مج8، مراجعة واشراف: ماري تريز عبد المسيح، المشرف العام: جابر عصفور، ط2006،1م.

9.زكريا يحياوي، الممارسات اللغوية، ع32، جوان2015م.

10. سيمان العطار، الأسلوبية وعلم التاريخ، مجلة فصول، مج1، ع2، 1981م.

11. عبد القادر عباسي، مفارقات العنونة ومآلات الدلالة في شعر يحي الحمّادي، مجلة علوم اللغة وآدابها، مج15، ع2، قسم اللغة العربية والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة الوادي، الجزائر، 2023م، ص170-175.

12. عبد الله خليفة السيكت، حوليات جامعة المجمعة للبحوث والدراسات، جماليات تشكيل البنى الأسلوبية في ديوان "حزميات" دراسة أسلوبية، ع4، ربيع الأول 1440هـ-ديسمبر 2018م

13. عمر عبد الله العنبر، الأسلوبية والتلقي في الدراسات القرآنية من خلال نموذجين تطبيقين، (م47،ع1، 2020م).

14. ماجد محمد النعماني، ظاهرة التكرار في ديوان (لأجل غزة)، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، فلسطين، مج20 ،ع1 ،2012م.

15. مصطفى صالح علي، أسلوب التكرار في شعر نزار قباني، مجلة جامعة الأنبار للغات و الآداب، ع2010،3م.

16. نبيلة تاولرير، حداثة التكرار والدلالة في القصائد الممنوعة لنزار قباني، مجلة علوم اللغة وآدابها، منشورات جامعة الوادي، مطبعة منصور، الجزائر، ع4، مارس2012م.

17. نور الدين السد، المكونات الشعرية في يائية مالك بن الريب، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع14 ديسمبر 1999

سادسًا: المواقع الالكترونية:

1. أورم أولاين – الجزيرة – نت، 14يوليو 2020 :NET.AWAMOMLINE
2. بوابة الشعراء:info@POETSGATE.COM
3. تفسير الطبري، الآية25 سورة النبأ، مشروع المصحف الالكتروني بجامعة الملك سعود، ص582، sa.edu.ksu.quran
4. طارق البكري، الأسلوبية عند ميشال ريفاتير، من موقع:
www.diwanalarab.com/article4628.
5. صالح البيضاني، الشاعر يحي الحمادي، الإمساك بناصية الشعر ما يزال حلما، الاثنين 31أكتوبر 2022:hews.alarb
6. علوي عبد القادر السقاف، الدرر السنية، الموسوعة الحديثية، شروح الحديث، net.dorar
7. منصة الإبداع العربي:al.anassa.com
8. نزار الأبارة، حوار، فن، مجلة عريش، 7سبتمبر 2023:com.aareech
9. RttpsM//WWW.asjp.cerist.dz.
10. موقع:.www.diwahalab.com/artile4628

فهرس الموضوعات

العنوان	الصفحة
شكر وعرفان	
مقدمة	أ – ج
الفصل الأول: الدرس الأسلوبي مهاد نظري	4 – 51
أولاً: في مفهوم الأسلوب ومحدداته	5 – 25
1. **مفهوم الأسلوب**	5 – 12
أ. لغة	5
ب. إصطلاحًا	6 – 12
2. **محددات الأسلوب**	13 – 25
أ. الاختيار	13 – 15
ب. وخز حساسية القارئ	15 – 19
ج. الإنزياح	19 – 24
د. الإضافة	24 – 25
ثانيًا: في منهج الأسلوبية واتجاهاتها	26 – 44
1. الأسلوبية منهجًا	27 – 34
2. **اتجاهات الأسلوبية**	34 – 44
أ. الأسلوبية التعبيرية	34 – 37
ب. الأسلوبية النفسية	37 – 40
ج. الأسلوبية البنيوية	40 – 44
ثالثًا: في خصوصيات الدرس الأسلوبية ومقتضياته	44 – 51
1. بيْن الدرسيْن الأسلوبي والبلاغي	44 – 48
2. **مقتضيات التحليل الأسلوبية**	48 – 51
الفصل الثاني: الجماليات الأسلوبية في ديوان اليمن السعير ليحي الحمّادي	52 – 111

أولًا: يحي الحمّادي حياته وشعره	56 – 53
1. نبذة عن حياته	54 – 53
2. أهم خصائص شعره	56 – 54
ثانيًا: ديوان "اليمن السعير" قراءة في جماليات الأسلوب	111 – 56
1. جماليات التكرار	72 – 56
أ. الصوت	62 – 58
ب. المفردة	67 – 62
ج. التركيب (الجملة والشبه جملة)	72 – 68
2. جماليات الايقاع	85 – 72
أ. الوزن (اختيار البحر)	78 – 73
ب. القافية (اختيار الروي)	85 – 78
3. جماليات الانزياح	97 – 85
أ. الانزياح التركيبي (التقديم والتأخير والحذف)	94 – 85
ب. الانزياح الاستبدالي الدلالي (الاستعارة)	97 – 94
4. جماليات التناص	111 – 97
أ. المصدر الديني	107 – 98
ب. المصدر الشعري	109 – 107
ج. المصدر الثقافي	111 – 110
خاتمة	114 – 112
قائمة المراجع والمصادر	124 – 115
فهرس الموضوعات	127 – 125

ملخص:

نسعى من خلال هذا البحث إلى الكشف على ما يختزنه الشعر العربي المعاصر من طاقات إيحائية وسنتوفق بشكل خاص على جماليات التشكيل الأسلوبي وبالأخص الشعر اليمني المتمثل في ديوان "اليمن السعير" ليحي الحمّادي بدراسته جماليات التكرار والانزياح وكذا الايقاع والتناص فيه، وبالتالي الكشف عن البعد الجمالي فيه، والسمات الأسلوبية البارزة في قصائده، لذلك كان لزامًا علينا التأسيس لهذه الأخيرة بدراسة تحليلية والوقوف على العلاقة ببعض وظائفها التي تحيلها حتمًا إلى وقعها الجمالي بطابعها الإيحائي الذي يتوارى خلفه العالم المصور المخبوء فيه، والكشف على أسراره اللغوية، وتفسير نظام بناء قصائده الذي شكل وحدتها الدلالية المتكاملة، وطريقة تركيبها، وإدراك العلاقات فيها، مما ينتج لنا الفرصة لتذوق جمالية اللغة والتمتع بدلالاتها المتنوعة.

الكلمات المفتاحية: الأسلوبية – جماليات التشكيل – مقتضيات التحليل – اليمن السعير.

summary:

Through this research, we seek to reveal the suggestive energies that contemporary Arabic poetry contains, and we will succeed in particular on the aesthetics of stylistic formation, especially Yemeni poetry represented in Yahya Al-Hammadi's poetry collection, Yemen Al-Sa'ir, by studying the aesthetics of repetition and displacement, as well as rhythm and intertextuality in it, and thus revealing the aesthetic dimension in it, and the characteristics The prominent stylistics in his poems, Therefore, it was necessary for us to establish the latter through an analytical study and find out the relationship with some of its functions, which inevitably turns it into its aesthetic impact with its suggestive nature, behind which the pictorial world hidden in it hides, and reveal its linguistic secrets, and explain the system of constructing his poems that formed their integrated semantic unit, and the method of their composition, and perception Relationships in it, which gives us the opportunity to taste the beauty of the language and enjoy its diverse connotations.

Keywords: stylistics – aesthetics of composition – requirements of analysis – Yemen Al-Sa'ir.

تم بحمد الله