جامعة محمد خيضر بسكرة

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية

مذكرة ماستر

تخصص : أدب عربي حديث و معاصر

إعداد الطالبة:

فاطمة رقابي

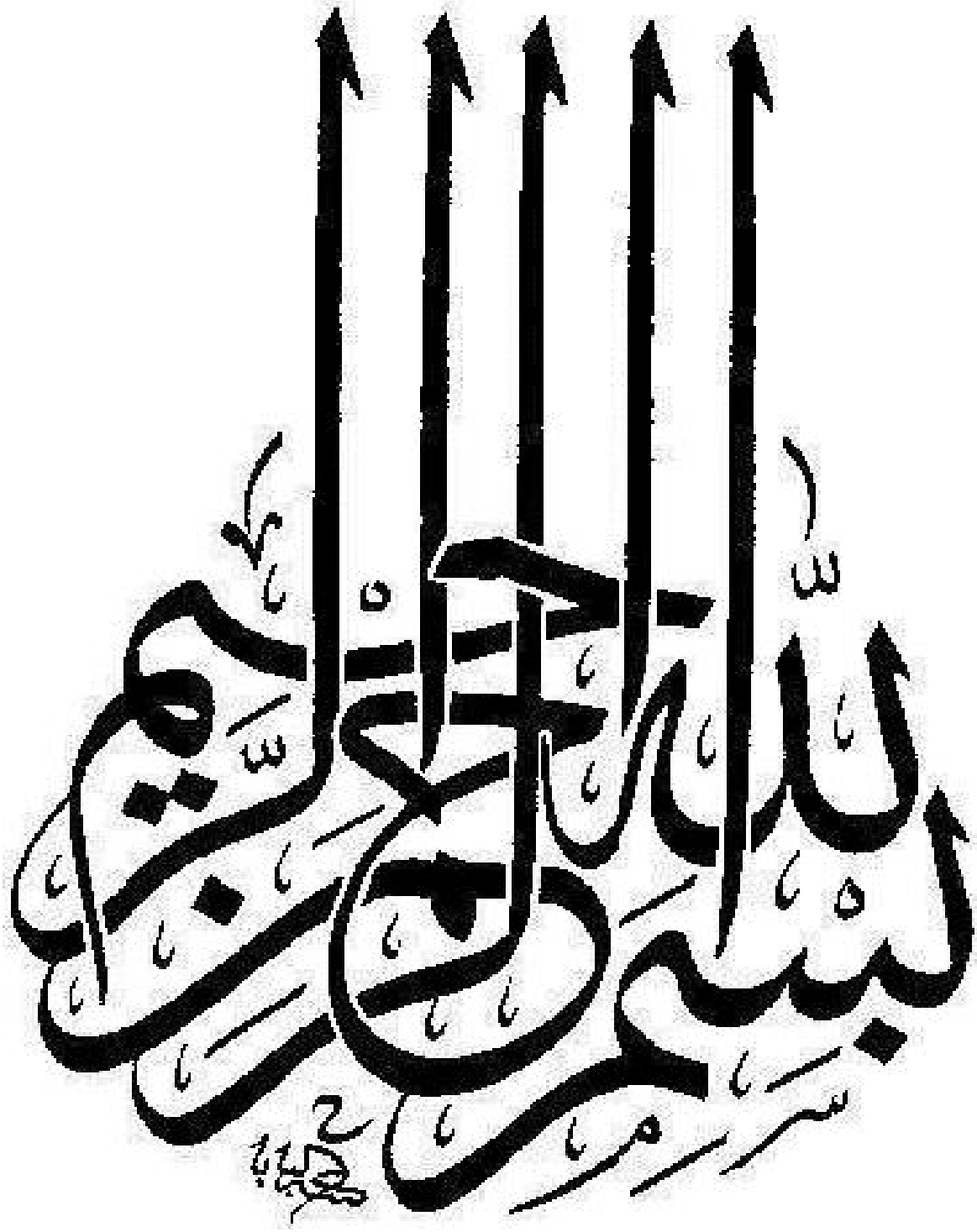
يوم:00/09/2020

دراسة أسلوبية في ديوان " قل وداعا" للشاعر فهد العودة

لجنة المناقشة:

سعاد طويل	أ. مح أ	جامعة محمد خيضر بسكرة	رئيسا
عبد الرزاق بن دحمان	أ. مح أ	جامعة محمد خيضر بسكرة	مقررا
شهيرة زرناجي	أ. مس أ	جامعة محمد خيضر بسكرة	مناقشا

السنة الجامعية: 2019 /2020 م


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

الحمد لله من قبل وبعد حمداً كثيراً طيّباً مباركاً، فيه الحمد كما ينبغي لجلال وجهه، وعظيم سلطانه، الحمد لله الّذي وفّقني في هذا العمل، والقائل في محكم التّنزيل: ﴿ لَئِنْ شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ ﴾ **[الآية: 7] إبراهيم.**

أتقدّم بخالص الشّكر والعرفان إلى الأستاذ الفاضل المشرف "**بن دحمان عبد الرزّاق**" على جهوده، وتوجيهاته القيّمة، كما لا يفوتني أن أتقدّم بجزيل الشّكر والامتنان إلى أعضاء لجنة المناقشة، وجهودهم القيّمة، وإلى كل أساتذة قسم اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة محمد خيضر بسكرة، وكل من ساعدني من بعيد أو قريب في هذا العمل، والله ولي التّوفيق.

مقـــدمـــة

الحمد لله ربّ العالمين، والصّلاة والسّلام على أشرف وخاتم الأنبياء والمرسلين، أبي القاسم محمد، وآله وصحبه الطّيبين الطّاهرين.

لقد استطاعت الأسلوبيّة أن تشقّ طريقاً وسط المناهج النّقديّة المعاصرة، في مقاربتها للخطاب الأدبي، والبحث عن خصائصه الأسلوبيّة، وكشف أسراره و مكوّناته.

والتّحليل الأسلوبي يقتضي التّركيز على الظّواهر الأسلوبيّة المنزاحة عن استعمالاتها العادية، طبقاً لأوضاع اللّغة وتقاليدها، كما يدرس التّنوّع والاختلاف في استخدام اللّغة على المستوى الفنّي والجمالي، وقيمها التّأثيرية، وتعتمد الأسلوبيّة في كشف خبايا النّص الفنيّة البنيويّة، والوظيفيّة على عدّة طرائق، وأدوات مختلفة، وذلك باختلاف المستويات المدروسة في الخطاب، فالباحث الأسلوبي يدرس لغة الخطاب في عدّة مستويات: الصّوتي، التّركيبي، الدّلالي المعجمي، والغاية من دراسة هذه المستويات، هي البحث عن خصوصيّة الخطابات الأدبية من حيث بناءها اللّغوي والوظيفي.

وأخذ التّحليل الأسلوبي في العصر الحديث يحتلّ مكانة مهمّة في علم الأدب، و صارت موضوعات الأسلوبية تستهوي عدداً كبيراً من الباحثين، والنّقاد الّذين تأثّروا بهذا المنهج.

وبما أن الشّعر العربي الحديث جاء معبراً عن نظرة الشّعراء المعاصرين إلى الحياة، وموقفهم منها، ووصف واقعهم، والتّعبير عن مشاكلهم ومعالجتها، فتميّزت قصائدهم بالعدول والانزياح عن المألوف، كما أخذ الشّعر يتجنّس وأخذ أشكالاً عديدة و متنوّعة، تخرج عن إطار وعمود الشّعر العربي الأصيل، فظهرت قصيدة التّفعيلة، كما ظهرت أيضاً قصيدة النّثر، وهي قصيدة حداثيّة خرجت بالشّعر عن قواعده المألوفة، وأحتلّ هذا النّوع من القصائد مساحة كبيرة في الشّعر الحديث، وأصبح جنساً أدبيّاً قائماً بذاته، محبوباً ومتذوّقاً من طرف القرّاء، وجاء منزاحاً عن قواعد الشّعر المعروفة وكسر

الوزن العروضي والقافية، الّتي كانت تقيّد الشّعر الكلاسيكي، ويتميّز بحريّة الإبداع، لذا برزت فيه أسلوبيّة الشّعراء المعاصرين.

وهذه الأهميّة للأسلوب والشّعر الحداثي، وميولي إلى المنهج الأسلوبي وتقنياته، دفعني إلى هذه الدّراسة الأسلوبيّة في نصوص " **قل وداعا** " للشّاعر فهد العودة، و لِمَا يتميّز به هذا الشّاعر من حضور بارز في الأوساط الأدبيّة، وبهدف التّعرف على أبرز السّمات الأسلوبيّة التّي يتميّز بها ديوانه، الّذي حظي بأعلى نسبة شهرة مقارنة ببقيّة نتاجاته الأدبيّة، محاولة في هذه الدّراسة الإجابة عن عدّة تساؤلات هي:

ـ ما هي خصائص البُنى الشّعرية في ديوان " قل وداعا" لفهد العودة ؟

ـ وما هي أهمّ الظّواهر الأسلوبيّة البلاغيّة التي ميّزت نصوصه الشّعرية ؟

ـوإلى أيِّ مدى وُفِّقَ في بناء أسلوبه في هذه النّصوص ؟

وللإجابة على هذه التّساؤلات اتّبعت خطّة البحث الآتية: جرى تقسيم البحث إلى: مقدّمة، ومدخل، وفصلين، وخاتمة.

خصّصت المدخل لتحديد المصطلحات والمفاهيم، من تعريف الأسلوب والأسلوبيّة عند الغربيّين، والعرب القدامى منهم والمحدثين، وكل ما يتعلّق بالمصطلحين، أمّا الفصل الأوّل والموسوم: بالبُنَى الشّعرية في نصوص "قل وداعا" لفهد العودة، ضمّ البنية الصّوتية بما فيها من تصنيف الأصوات وخصائصها: أصوات صامتة – أصوات صائتة، والتّكرار بأنواعه: تكرار حرف – تكرار كلمة – تكرار عبارة، وضمّ أيضاً البنية التّركيبيّة ودرست فيها ظاهرة التّقديم والتّأخير، وظاهرة الحذف، أمّا عنوان الفصل الثّاني فكان: تجليّات الصّورة البلاغيّة، درست فيه الصّورة البيانيّة بأنواعها من تشبيه، واستعارة، وكناية على التّوالي، كما درسنا فيه الصّورة البديعيّة بأنواعها من جناس، وطباق، ومقابلة، وأخيراً ختمت بحثي بأهمّ النّتائج التي توصّلت إليها في دراستي.

وقد اعتمدت في بحثي هذا على عدّة مصادر ومراجع أهمّها:

- كتاب الأسلوبيّة والأسلوب لعبد السّلام المسدّي.
- كتاب الأسلوب دراسة لغويّة إحصائيّة لسعد مصلوح.
- كتاب النّص والأسلوبيّة بين النّظرية والتّطبيق لعدنان بن رذيل.
- كتاب الأسلوبيّة لبيير جيروا.

واعتمدت في بحثي هذا على المنهج الأسلوبي ، كما اعتمدت على المنهج الوصفي القائم على الإحصاء، في عدّة مواضع من البحث .

وقد واجهتني العديد من الصّعوبات في بحثي هذا، منها قلّة المصادر والمراجع في ظلّ الوضع الصّحي للبلاد، وانقطاعنا عن المكتبات الجامعيّة، والمكتبات الخاصّة، وكذلك قلّة الدّراسات حول هذا المبدع المعاصر.

وفي الختام أشكر الله عز وجل، الذي وفّقني في هذا البحث، وأتقدّم بجزيل الشّكر للأستاذ الفاضل "**بن دحمان عبد الرزاق**"، المشرف على هذا البحث، كما أشكر جميع من مدّ يد العون لي من بعيد أو من قريب.

" والحمد لله ربّ العالمين "

مدخل: الأسلوب والأسلوبيّة مفاهيم ومصطلحات

• ماهية الأسلوب

أولا : الأسلوب عند العرب

01/ المفهوم اللغوي

02/ المفهوم الاصطلاحي

ثانيا : الأسلوب عند الغرب

01/ المفهوم اللغوي

02/ المفهوم الاصطلاحي

• ماهية الأسلوبيّة

أولا: الأسلوبيّة عند الغرب

ثانيا: الأسلوبيّة عند العرب

ثالثا: نشأتها

رابعا: اتّجاهاتها

ماهية الأسلوب:

أولا: الأسلوب عند العرب:

1-المفهوم اللغوي:

ورد في لسان العرب "**لابن منظور**" عن تعريف الأسلوب:« ويقال للسَّطْرِ مِنَ النَّخِيلِ: أسْلُوبٌ، وَكلُّ طَرِيقٍ مُمْتدٍ فَهُوَ أسْلُوبٌ. قَالَ: وَالأُسْلُوبُ الطَّرِيقُ، وَالوَجْهُ، والمَذْهَبُ، يُقَالُ: أنْتُمْ فِي أسْلُوبٍ سوءٍ، ويُجْمَعُ أسَالِيبٌ.

والأسْلُوبُ: الطَّرِيقُ تَأْخُذُ فِيهِ. والأسْلُوبُ، بِالضَّمِّ: الفنُّ، يُقَال: أَخَذَ فُلاَن فِي أسَالِيبِ مِن القَوْلِ أيْ أفَانِينٌ مِنهُ، وَإنَّ أَنْفَهُ لَفِي أسْلُوبٍ إذَا كَانَ مُتَكَبِّرا».[1]

ويعرّفه "**الفيروز أبادي**" في قاموس المحيط بقوله:« السّلب: السَّيْرُ الخَفِيفُ السَّرِيع، وَبِالكَسْرِ: أَطْوَل أدَاة الفِدَّان، والأسْلُوبُ: الطَّرِيقُ، وَعُنُقُ الْأسَدِ، والشُّمُوخِ فِي الأنْفِ» .[2]

وجاء في "**المعجم الوسيط**": « (الْأسْلُوبُ): الطَّرِيقُ، وَيُقَالُ سَلَكْتُ أسْلُوبَ فُلاَن فِي كَذَا: طَرِيقَتُهُ وَمَذْهَبَهُ. وَطَرِيقَةُ الكَاتِبِ فِي كِتَابَتِهِ، وَ-الفَنُّ- يُقَال: أَخَذْنَا فِي أسَالِيبَ مِنَ القَوْلِ: فُنُونٌ مُتنَوِّعةٌ.وَنَحْوَهُ مِنَ النَّخْلِ ونجوه.ج أساليب» .[3]

2-المفهوم الاصطلاحي:

2-1- الأسلوب عند العرب القدامى:

---

[1] أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور: لسان العرب، مج1، دار صادر، بيروت، (د- ط)، (د- ت)، ص473.

[2] الفيروز أبادي: القاموس المحيط، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1999/19/20، ص110،111.

[3] مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004، ص441.

اتّسعت معاني كلمة أسلوب وتعريفاته عند البلاغيّين والنّقاد العرب القدامى المشارقة منهم والمغاربة، الّذين ربطوا تعريفاتهم بعدّة مسارات: فهناك من ربط مفهومه بالفنّ، أي الطّريقة الفنيّة في التّعبير، وهناك من ربطه بأسلوب الشّاعر، وهناك من ربطه بالنّظم، في حين آخرون ربطوه بالبلاغة.

أ/ المشارقة:

"**ابن قتيبة**" **[ت 276 هـ]:** « يمثّل محاولة جيّدة في هذا المجال في كتابه "تأويل مشكل القرآن" رابطاً بين تعدّد الأساليب والافتنان بها "الفنّ"، وطرق العرب في أداء المعنى، فتعدّد الأساليب راجع إلى اختلاف الموقف أوّلاً، ثّم طبيعة الموضوع ثانياً، وإلى مقدرة المتكلّم وفنيّته ثالثا»[1]، فالأسلوب عنده طريقة العرب في أداء المعنى، وهو يؤمن بضرورة مناسبة الشّاعر بين القول ومقامه، ومناسبته لموضوع القصيدة، كما يقرّ بفنيّة الشاعر، وخصوصيّة أسلوبه الذي يميّزه عن غيره، كونه قطباً مهمّاً في عمليّة التّأليف.

"**عبد القاهر الجرجاني**"**[ت471 هـ]:** يقول في تعريفه للأسلوب « واعلم أن الاحتذاء عند الشّعراء وأهل العلم وتقديره وتمييزه، أن يبتدئ الشّاعر في معنى له وغرض أسلوب، والأسلوب الضّرب من النّظم والطّريقة فيه، فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره»[2]. فالجرجاني يربط مفهوم الأسلوب بالنّظم، وذلك لأنّ كلاهما يمثّل تنوّع لغوي تعبيري فردي يصدر عن المبدع ومن اختياره، « ويتعلّق الأسلوب عند عبد القاهر بالدّلالات والمعاني والأغراض في منهج إيرادها وتشكّلها، وفي كيفيّة التئامها فيما بينها وبناء تراكيبها وتسلسلها، وفي علاقة تلك المعاني الجزئيّة فيما بينها في السّياق ذاته،

---

[1] محمد عبد المطلب: أدبيات البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، بيروت، ط1، 1994، ص11-12.

[2] نعيمة السعدية: الأسلوبية والنص الشعري (المرجعية الفكرية والآليات الاجرائية)، دار الكلمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2016، ص22.

وهو الذي يتحقّق عند الجرجاني عن طريق إدراك المعاني النّحوية، واستغلال هذا الإدراك في حسن الاختيار والتّأليف». [1]

ب/ المغاربة:

"**ابن رشيق القيرواني**" **[ت 456هـ]:** يعرّف الأسلوب على أنه: « الطّريقة العامّة للتّأليف والأداء».[2]

« وهو ينحو بمفهوم الأسلوب إلى منحى الصّياغة اللّفظية، وما يتوفّر فيها من تلاؤم الأجزاء، وسهولة المخرج وعذوبة النّطق، وقرب الفهم، فيورد كلام للجاحظ قال "أبو عثمان" للجاحظ أجود الشّعر ما رأيته، متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغاً واحدًا، وسبك سبكًا واحدًا، فهو يجري على اللّسان كما يجري على الدّهان، وإذا كان الكلام على هذا الأسلوب الذي ذكره الجاحظ لذّ سماعه وخفّ محتمله، وقرب فهمه، وعذب النّطق به، وحلي في فم سامعه، فإذا كان متنافراً متبايناً عسر حفظه، وثقل على اللّسان النّطق به، ومحبته المسامع فلم يستقرّ فيها منه شيء»[3]، فابن رشيق القيرواني يضع شروط جودة الشّعر، وعلوّ مقامه، فعلى الشّاعر أن يحسن اختيار ألفاظه، وسبكها، وأن تكون أجزاء القصيدة متلاحمة ومنسجمة، فنحو هذا الأسلوب في التّأليف يجعل من القصيدة مفهومة يستحسنها السّامع، وتكون خفيفة على ذهنه، أمّا إذا كانت غير ذلك فتكون ثقيلة وعسيرة الحفظ.

"**ابن خلدون**" **[ت 808هـ]:** نلاحظ أن فكرة الأسلوب عند القدامى تبلورت في تعريف ابن خلدون، حيث استلهم جهود سابقيه من البلاغيين والنقاد فيذكر في فصل

---

[1] يحي سعدوني: دراسة أسلوبية في ديوان "أعراس" لمحمود درويش، مخطوط نيل شهادة الماجستار، قسم اللغة والأدب العربي، معهد اللغات والأدب العربي، المركز الجامعي، أكلي محند أولحاج، البويرة، 2009/2008، ص22.

[2] المرجع نفسه، ص14.

[3] محمد عبد المطلب: أدبيات البلاغة والأسلوبية، ص31.

صناعة الشعر، وتعلمّه تعريفاً للأسلوب فيقول: « ولنذكر هنا سلوك الأسلوب عند أهل هذه الصناعة "صناعة الشّعر" وما يريدون بها في إطلاقهم: فاعلم أنّها عبارة عندهم عن المنوال الذي ينسج فيه التّركيب، أو القالب الّذي يفرغ فيه، والتي لا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى، الذي هو وظيفة الإعراب، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض، فهذه العلوم الثّلاثة خارجة عن هذه الصّناعة الشّعرية، وإنّما يرجع إلى صورة ذهنيّة للتّراكيب المنتظمة كليّة، باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصّورة ينتزعها الذّهن من أعيان التّراكيب وأشخاصها، ويصيّرها في الخيال كالقالب أو المنوال، ثمّ ينتقي التراكيب الصّحيحة عند العرب، باعتبار الإعراب والبيان فيرصّها فيه رصّاً، كما يفعله البناء في القالب أو النّساج في المنوال حتى يتّسع القالب بحصول التّراكيب الوافية بمقصود الكلام، ويقع على الصّورة الصّحيحة باعتبار ملكة اللّسان العربي فيه، فإنّ لكلّ فنّ من الكلام أساليب تختص به، وتوجه فيه على أنحاء مختلفة»[1]

نستنتج من خلال كلام "ابن خلدون" عدّة ملاحظات:

- أنّ الأسلوب حسبه صورة ذهنيّة للتّراكيب، وربط بين الأسلوب والقدرة اللّغوية الّتي يتميّز بها كل فرد عن بقيّة الأفراد.
- ويرى "ابن خلدون" أن تعدّد الأساليب وفق تعدّد الفنون الأدبيّة، واختلافها، فيرى بأنّ كل فنّ من فنون الكلام يستوجب أساليب تختصّ به دون غيره، فالأساليب التي يستوجبها فنّ الخطابة غير الّتي يستوجبها فنّ المقامة أو غيرها من الفنون الأدبيّة، ولا يمكن استعمال الأسلوب إلاّ في الفنّ اللاّئق به، وإلاّ يعدّ عيباً على صاحبه. والأسلوب عند ابن خلدون يشكّل ظاهرة اجتماعية موحّدة، تمكّننا من دراسة النّماذج الكلامية الصّادرة عن أفراد المجتمع.

[1] محمد عبد المطلب: أدبيات البلاغة والأسلوبية، ص32.

2-2- الأسلوب عند العرب المحدثين:

جاءت تعريفات المحدثين العرب مقاربة لتعاريف القدامى من البلاغيّين والنّقاد في مضمونها العام:

"**أحمد الشايب**": هو من النّقاد المحدثين الذين شاركوا في صياغة مفهوم الأسلوب وعرّفه بأنه « هو طريقة التّفكير والتّصوير والتّعبير»[1] وهذا التّعريف شامل لجميع عناصر الأسلوب.

ويعطي **أحمد الشّايب** في كتابه "الأسلوب" الّذي يعتبر من أكبر المحاولات في دراسة الأسلوب، عدّة تعريفات منها:

« الأسلوب فنّ من الكلام يكون قصصاً، أو حواراً، أو تشبيهاً، أو مجازاً، أو كناية، تقريراً، أو حكماً وأمثالاً». [2]

«الأسلوب هو الصّورة اللّفظية الّتي هي أوّل ما يلقى من الكلام لا يمكن أن تحيى مستقلّة، وإنّما يرجع الفضل في نظامها اللّغوي الظّاهر إلى نظام آخر معنوي انتظم وتألّف في نفس الكاتب أو المتكلّم، فكان بذلك أسلوباً معنوياً ثم تكوّن التّأليف اللّفظي على مثاله وصار ثوبه الّذي لبسه، أو جسمه إذ كان المعنى هو الرّوح، ومعنى هذا أنّ الأسلوب معانٍ مرتبة قبل أن يكون ألفاظاً منسّقة، وهو يتكوّن في العقل قبل أن يجري به اللّسان أو يجري به القلم».[3]

من خلال تعريفات أحمد الشّايب تتّضح صورة الأسلوب عنده بأنه طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها، وأن الأسلوب يجمع بين وضوح التّفكير وجمال الصّورة والدّقة في

---

[1] رابح بن خوية: مقدمة في الأسلوبية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2013، ص25.

[2] محمد عبد المطلب: أدبيات البلاغة والأسلوبية، ص108.

[3] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب (طبعة منقحة ومشفوعة ببيلوغرافيا الدراسات الأسلوبية والبنيوية)، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ط3، 1982، ص65.

التّعبير، وإيضاحها، والأسلوب باعتباره فنّ كلامي يكون تشبيهاً أو مجازاً وغيرها من أنواع الكلام.

"**منذر العيّاشي**": قال في كتابه "مقالات في الأسلوبيّة": « إنّ الأسلوب حدث يمكن ملاحظته، ويستلزم نوعين من النّشاط، الأوّل يتعلّق بالمرسل، والثّاني يتعلّق بالمرسل إليه، أما النّشاط نفسه فقد يكون علمياً، وقد يكون غير ذلك، فيدخل القصد إليه حينئذٍ في إدهاش المرسل إليه، والتّأثير فيه، وذلك كما هو مبيّن في المؤلّفات الأدبيّة» [1] فالأسلوب حدث قابل للملاحظة، يستوجب نشاط المرسل والمرسل إليه، والأسلوب علمي من حيث قابليّته للملاحظة والتّحليل، وأدبي من حيث تأثيره في المتلقّي وجذبه.

"**أحمد أمين**": يذكر في هذا الشّأن « أجمع النّقاد تقريباً على أنّ الأدب يتكوّن من عناصر أربعة: العاطفة– المعنى– الأسلوب– الخيال....» [2] فأحمد أمين بهذا يرى أنّ الأسلوب عمود أساسي من أعمدة الأدب الأربعة الّتي يبنى على أساسها الإنتاج الأدبي.

– إذن فالأسلوب عند العرب قدامى ومحدثين، هو طريقة كاتب ما في التّعبير عن موقفه، باختيار المفردات والتّراكيب وصياغتها، أو هو الطّريقة في الإنشاء، أو هو استخدام الكاتب لأدوات تعبيريّة تجسيداً لحالته الدّاخلية بالألفاظ.

ثانيا: الأسلوب عند الغرب:

1–المفهوم اللّغوي:

« مصطلح أسلوب **(style)** في الدّرس الغربي له ارتباط بدلالته اللاّتينية، حيث تشكّل معناه من الكلمة **stilus**، وتعني ريشة، وفي الإغريقية **stilos**، وتعني عموداً،

---

[1] بلال سامي احمود الفقهاء: سورة الواقعة دراسة أسلوبية، مخطوط نيل شهادة الماجستار، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم، جامعة الشرق الأوسط، 2012/2011، ص16.

[2] يحي سعدوني: دراسة أسلوبية في ديوان "أعراس" لمحمود درويش، ص34.

ثم انتقل مفهوم الكلمة إلى معاني أخرى بالمجاز، تتعلّق بطبيعة الكتابة اليدويّة للمخطوطات، ثمّ أخذ يطلق على التّعبيرات اللّغوية الأدبيّة». [1]

2-المفهوم الاصطلاحي:

« أما كلمة أسلوب في الاصطلاح، فإنّ المتتبّع للمسار التّطوري لهذا المصطلح في الثّقافة الغربيّة على وجه الخصوص، يلاحظ كيفية تعرّضه للعديد من التّعميمات الدّلالية، حيث انتقل من مجرّد الدّلالة على الأداة الّتي يكتب بها على ألواح شمعيّة، إلى الوظيفة الّتي تؤدّيها هذه الأداة، لينتقل إلى الدّلالة على طريقة التّعبير التي تميّز كاتباً معيّناً»[2]، ولقد قدّم الغربيّون عدّة مفاهيم اصطلاحية لكلمة أسلوب، تشكّلت وفقها اتّجاهات متباينة للأسلوبيّة، وذلك بالنّظر للأسلوب من عدّة زوايا مختلفة، مراعين في ذلك ثلاثة مبادئ:

2-1/ من زاوية المتكلّم: « أي الباثّ للخطاب اللّغوي، الأسلوب هو الكاشف عن فكر صاحبه ونفسيّته»[3]، وهذا ما ركّز عليه العديد من الدّارسين « فمنهم من ركّزوا على العلاقة بين المنشئ والنّص،فراح يلتمس مفاتيح الأسلوب في شخصيّة المنشئ، أو انعكاس ذلك في اختياراته حال ممارسته للإبداع الفنّي، وبذلك رأى أنّ الأسلوب اختيار».[4]

يقول "**أفلاطون**": « كما تكون طبائع الشّخص يكون أسلوبه».[5]

---

[1] رابح بن خوية: مقدمة في الأسلوبية، ص31.

[2] شليم امحمد: أسلوبية التعبير اللغوي في شعر سميح القاسم، مخطوط نيل شهادة الماجستار، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2015/2014، ص9.

[3] عدنان بن رذيل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق (دراسة)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د- ط)، 2000، ص43.

[4] سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1415ه/1995م، ص45.

[5] عدنان بن رذيل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق (دراسة)، ص43.

"**جورج بوفون**" **[Buffon 1707-1788]:** « هو اللّغوي الفرنسي وأوّل من فكّر في إعطاء مفهوم محدّد للأسلوب، في مقال له بعنوان "مقال في الأسلوب"، عرّفه بقوله: "إن الأسلوب هو الرّجل"»[1]، أي أنّ الأسلوب يستخدم فيه الإنسان سماته الشّخصية الّتي تخصّه دون غيره، حتى إنّهم عبّروا عنه بقولهم: « إنّ الأسلوب كبصمات الأصابع لا يصطنع ولا يزيّف»[2] فالمبدع يترك بصماته في كتاباته، « وأساس الأسلوب في الأفكار وحدها، وهو ليس سوى النّظام والحركة الّتي تجعلها الأفكار».[3]

من خلال تعريفات بوفون للأسلوب نلاحظ أنه يربط الأسلوب بشخصيّة المبدع "الكاتب".

أمّا "**جوته**" فعرّف الأسلوب بقوله: «الأسلوب هو مبدأ التّركيب النّشط والرّفيع الّذي يتمكّن به الكاتب النّفاذ إلى الشّكل الدّاخلي للغته، والكشف عنه»[4] أي أنّ الأسلوب يعكس أفكار صاحبه الدّاخلية، ويجسّدها في ألفاظه وتراكبيه، ممّا يجعله مختصّاً به دون غيره.

ومن خلال هذه التّعريفات نخلص بأنّ أصحاب هذا الاتّجاه يربطون الأسلوب بالطّرف الأوّل في عملية التّواصل وهو "المبدع"، فرؤية الكاتب والشّخصية تتجسّد في كتاباته، وطريقة تشكيله لخطابه الإبداعي.

---

[1] أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الحمرا، ط1، 1426هـ/2005م، ص85.

[2] المرجع نفسه، ص85.

[3] حميد آدم ثوبيني: فن الأسلوب دراسة وتطبيق عبر العصور الأدبية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006م/1427هـ، ص18.

[4] عدنان بن رذيل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق (دراسة)، ص44.

2-2/ من زاوية المخاطب: « أي المتلقّي للخطاب اللّغوي، (الأسلوب) ضغط مسلّط على المتخاطبين، وأنّ التّأثير النّاجم عنه يعبر إلى الإقناع أو الإمتاع»[1]، فالإمتاع والإقناع كلاهما يكون عن طريق أسلوب الكاتب وتفاعل القارئ معه والتّأثير فيه، « وأصحاب هذا الاتّجاه اهتمّوا بالعلاقة بين النّص والمتلقّي، والتمسوا مفاتيح الأسلوب في ردود الأفعال والاستجابات الّتي يبديها القارئ أو السّامع حيال المنبّهات الأسلوبية الكامنة في النّص، ومن ثمة رأوا في الأسلوب قوّة ضاغطة على حساسية المتلقّي».[2]

يقول "**فاليري**": « وأيضاً جيّد أن الأسلوب هو سلطان العبارة»[3] ويقول "**ستاندال**" **[Stendhal]** في هذا الصّدد: « الأسلوب هو أن تضيف إلى فكر معيّن جميع الملابسات الكفيلة بإحداث التّأثير الذي ينبغي لهذا الفكر أن يحدثه»[4]، فستاندال هنا ربط الأسلوب بعملية الإيصال والتّأثير في المتلقّي والتماس هذا التّأثير.

"**ريفاتير**" **[Rifaterre]** يعرّف الأسلوب بقوله: «أن الأسلوب قوّة ضاغطة تتسلّط على القارئ بواسطة إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام وحمل القارئ على الانتباه إليها»[5] ويعرّفه أيضاً بقول آخر: « أن الأسلوب يتكوّن من تأسيس نمط معيّن من الانتظام اللّغوي الّذي يؤدّي إلى إثارة توقّعات لدى القارئ»[6]، أي أنّ القارئ أساس تحديد الأسلوب وخصائصه، وذلك من خلال التّأثير فيه بالبنيات اللّغوية والتّركيبية للنّص، التي تحدث تفاعلاً تأثيريّاً في نفسه.

---

(1) عدنان بن رذيل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق (دراسة)، ص44.

(2) سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص45.

(3) عدنان بن رذيل: النص و الأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ص44.

(4) المرجع نفسه، ص44.

(5) يوسف أبو العدوس: الأسلوبية(الرؤية والتطبيق)، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن ، ط1، 1427هـ/2007م، ص37.

(6) عدنان بن رذيل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ص37.

ومن خلال هذه التّعريفات نستنتج بأنّ أصحاب هذا الاتّجاه، يعمدون إلى ربط أسلوب النّص بمتلقّيه، وأنّ حقيقة النّص تتكشف لحظة استقبالنا له، وذلك من خلال تأثيره فينا.

2-3/ من زاوية الخطاب: « أو لنقل النّص نفسه، والأسلوب هو الطّاقة التّعبيرية النّاجمة عن الاختيارات اللّغوية» [1] أي أن أسلوب الكاتب يكمن في طريقة انتقاءه التّراكيب اللّغوية « فأنصار الموضوعيّة في البحث أصرّوا على عزل كلا طرفي عملية الاتّصال وهما: المنشئ والمتلقّي، ورأوا وجوب التماس مفاتيح الأسلوب في وصف النّص وصفًا لغويا» [2] فهم يحصرون مدلول الأسلوب في الطّاقات التّعبيرية الكامنة في اللّغة، وهذا ما حصره "**شارل بالي**" **[Charles Bally] 1865-1947** حين عرّف الأسلوب بقوله: «الأسلوب مجموعة من عناصر اللّغة المؤثّرة عاطفياً في المستمع، أو القارئ، فأصل الأسلوب هو إضافة ملمح تأثيري إلى التّعبير يحمل محتوى عاطفيا» [3] فشارل بالي يربط بين علم الأسلوب، والقيم التّعبيرية الكامنة في اللّغة التي تؤثّر في المتلقّي، وانفعاله، بوسائل تعمل على إنتاج اللّغة العاطفيّة الشّعورية.

أما "**ماروزوا**" **[Jules Mrouzeau]:** فحدّد الأسلوب بقوله: « هو اختيار الكاتب لما من شأنه أن يخرج بالعبارة عن حيادها وينقلها من درجتها الصّفر إلى خطاب يتميّز بنفسه».[4] بمعنى أن الأسلوب يكمن في القيم التّعبيرية الكامنة في اللّغة، والوصف والوصف اللّغوي للنّص.

---

[1] عدنان بن رذيل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق (دراسة)، ص44.

[2] سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص45.

[3] رابح بن خوية: مقدمة في الأسلوبية، ص31.

[4] عشتار داوود: الأسلوبية الشعرية (قراءة في شعر محمود حسن اسماعيل)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1428هـ/2007م، ص25.

"**بيار جيروا [P. Guiraud]**: يعرّف الأسلوب بقوله: « هو طريقة للتّعبير بوساطة اللّغة» [1] ، من خلال هذا الطّرح نلاحظ بأن جيرو يربط بين الأسلوب باعتباره ملكة لغوية تخصّ الفرد، وبين طريقة التّعبير التي تميّز كل إنسان عن غيره، وتعدّد الأساليب بتعدّد المؤلّفين.

وكحصيلة لتعريفات الغربيّين لمصطلح "أسلوب" نستنتج بأن كل فريق يعرّفه انطلاقاً من عنصر معيّن من عناصر العمليّة التّواصلية، « وأن الخلاف النّظري حول حدّ الأسلوب ليس من قبيل الخطأ أو الصواب، بل من قبيل المبادئ التي ينطلق منها كل باحث في تعريف الأسلوب».[2]

- **أنواع الأسلوب:**

« إن الغربيّون منذ اليونان إلى اليوم، يميّزون بين ثلاثة أنواع من "الأساليب" هي:

1. الأسلوب البسيط أو السّهل.
2. الأسلوب المعتدل أو الوسيط.
3. الأسلوب الجزل، أو السّامي.

وهو التّقسيم الّذي يربط بين هذه الأساليب بالموضوعات الّتي يعالجها الخطاب اللّغوي، وخاصّة الأدبي...» .[3]

« ولذلك هم يقولون في الأسلوب الأوّل، "البسيط أو السّهل" أنه يصلح للرّسائل، والحوار، وفي الثّاني "المعتدل أو الوسيط" أنه يصلح للتّاريخ والملهاة، في حين أنّ الأسلوب الثّالث "الجزل أو السامي" يصلح للمأساة، إلاّ أن هذا الرّأي خلافي، بدليل أنّ

---

[1] رابح بن خوية: مقدمة في الأسلوبية، ص31.

[2] سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص45.

[3] عدنان بن رذيل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق (دراسة)، ص46.

الأنواع الأدبيّة الحديثة كالرّواية، والمسرحيّة الاجتماعيّة، تستهلك عدّة أساليب تظلّ فيها ناجحة». [1]

I. ماهية الأسلوبيّة:

أولاً: الأسلوبيّة عند الغرب:

1- المفهوم اللغوي:

«هي حال مركّب من جذره (أسلوب) style، ولاحقة (يّة) ique، وترجع كلمة style إلى الكلمة اللاّتينية stilus الّتي تعني الرّيشة أو القلم أو أداة الكتابة». [2]

2- المفهوم الاصطلاحي:

يعرّفها "**شارل بالي**" **Charles Bally [1865-1947]**، وهو أوّل من أرسى مصطلح أسلوبيّة ورسّخه بحثاً وتنظيراً حتى عدّ أباً لها، فيحدّ الأسلوبيّة بقوله: « دراسة قضايا التّعبير عن قضايا الإحساس، وتبادل التّأثير بين هذا الأخير والكلام... والأسلوبيّة كفرع من اللّسانيات العامة تتمثّل في جرد الإمكانات والطّاقات التّعبيرية للّغة بالمفهوم السّوسيري» [3] فالأسلوبيّة حسبه تبحث في الخصائص التّعبيرية للنّص الأدبي، ويبدو بهذا متأثراً بأستاذه **دي سوسير** في لسانيّاته العامّة، باعتبار أن الأسلوبيّة علم فردي لغوي حديث مرتبط في نشأته باللّسانيات الحديثة السّوسيرية، واتّخذ بالي من المبادئ اللّسانيّة قاعدة لتأسيس أسلوبيته التّعبيرية.

---

[1] عدنان بن رذيل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق (دراسة)، ص47.

[2] محمد بن يحي: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 1432هـ/2011م، ص12.

[3] نعيمة السعدية: الأسلوبية والنص الشعري، ص16.

أما "**بيار جيرو**" يقول عن الأسلوبيّة: « هي دراسة المتغيّرات اللّسانية إزاء المعيار القاعدي، وهذا ما يتطابق مع التّقليد الذي يضع البلاغة في مواجهة القواعد، والقواعد في هذا المنظور هي "مجموعة القوانين"، أي مجموعة الالتزامات التي يفرضها النّظام والمعيار على مستعمل اللّغة، فالأسلوبيّة تحدد نوعيّة الحريّات في داخل النّظام القواعدي باعتبار أنّها العلم الذي لا يستطيع الكاتب أن يصنعه، أمّا الأسلوب فهو ما يستطيع فعله، ولكنّنا لا نخلط بين ما نستطيع فعله وما يفعله، لأن هذا هو موضوع نقد الأسلوب على مستوى النّص» [1] أي أن الأسلوبيّة تدرس التّغيرات الّتي حدثت بمخالفة القواعد اللّغوية، بهدف التّأثير على المتلقّي، ويشكّل هذا انحراف في النّص الأدبي، **وبيار جيرو** يؤكّد على علاقة البعد اللّساني بالأسلوبيّة، فهذه الأخيرة تهدف إلى دراسة النّص كظاهرة لغويّة.

"**ميشال آريفاي**" **Michel Aarrivé:** يذهب إلى أن الأسلوبيّة: « هي وصف للنّص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللّسانيات» [2] أي أن الأسلوبيّة في منهجها التّحليلي للنّص تتبّع مستويات عدّة "الصّوتي- صرفي- دلالي...."، معتمدة على مبادئ اللّسانيات الحديثة السّوسيرية.

"**ريفاتير**" **Michael Reffaterre:** عرّف الأسلوبية بقوله: « علم يهدف إلى الكشف عن العناصر المميّزة التي بها يستطيع المؤلّف إثبات مراقبة حريّة الإدراك لدى القارئ المتقبّل والتي بها يستطيع أيضا أن يفرض على المتقبّل وجهة نظره في الفهم والإدراك» [3] فهو يركّز على المتلقّي ولذلك كانت نظرته للأسلوبيّة موجّهة إليه، والتّركيز على أهميّته في تحديد الأسلوب والأسلوبيّة، فهذه الأخيرة تدرس العناصر اللّغوية المستعملة الّتي تؤثّر في المتلقّي وتحقّق عملية التّواصل من خلال الإمتاع والتّأثير.

---

[1] نعيمة السعدية: الأسلوبية والنص الشعري، ص16.

[2] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص48.

[3] كمال عبد الرزاق العجيلي: البنى الأسلوبية (دراسة في الشعر العربي الحديث)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، (د- ت)، ص46.

ثانيا: الأسلوبيّة عند العرب:

يعتبر"**عبد السلام المسدي**" هو أوّل من استعمل المصطلح في كتابه الصّادر في 1977، الموسوم ب "الأسلوب والأسلوبيّة"، ويعرّفها بقوله: « تعرف الأسلوبيّة بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعيّة لإرساء علم الأسلوب» [1]، فالأسلوبيّة هي أساس إرساء علم الأسلوب، ويقول المسدّي: « بأن غاية الحدث الأدبي تكمن في تجاوز الإبلاغ إلى الإثارة، وتأتي الأسلوبيّة في هذا المقام لتحدّد ب: دراسة الخصائص اللّغوية التي بها يتحوّل الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التّأثيرية والجماليّة»[2]، هنا يربط الأسلوبيّة باللسانيّات، فلا يقف الأمر عند الإبلاغ، بل يتعدّاه إلى الإثارة، وهذه الإثارة لا تتأتّى إلاّ من خلال انتقاء العناصر اللّغوية التي تقاس فنّيّتها بدرجة تأثيرها في المتلقّي ومدى تفاعله معها.

"**نور الدّين السدّ**": يعرّف الأسلوبيّة بقوله: « الوجه الجمالي للألسنية، إنّها تبحث في الخصائص التعبيرية، والشّعرية التي يتوسّلها الخطاب الأدبي، وترتدي طابعاً علمياً تقريريّاً في وصفها للوقائع وتصنيفها بشكل موضوعي ومنهجي»[3] فالأسلوبية تعتبر البعد اللساني لظاهرة الأسلوب، وتستخدم التّطبيقات اللسانية في التّحليل الأسلوبي للنّصوص الأدبية.

"**منذر العياشي**" يقول: « الأسلوبية علم يدرس اللغة ضمن نظام الخطاب، ولكنّها أيضاً، علم يدرس الخطاب موّزعاً على مبدأ هويّة الأجناس، ولذا كان موضوع هذا العلم متعدّد المستويات، مختلف المشارب والاهتمامات، متنوّع الأهداف والاتّجاهات، وما دامت اللغة ليست حكراً على ميدان إيصالي دون آخر، فإنّ موضوع علم الأسلوبية ليس حكراً

---

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

[2] المرجع نفسه، ص36.

[3] شليم امحمد: أسلوبية التعبير اللغوي في شعر سميح القاسم، ص18.

هو أيضاً على ميدان تعبيري دون آخر»[1] فالأسلوبية تدرس اللغة في مختلف مستوياتها، وهذا العلم له اتّجاهات متباينة، باختلاف مبادئ أصحابها وأهدافهم.

ثالثا: نشأتها:

إذا ما حاولنا تحديد علم الأسلوب أو الأسلوبية، فنجد أنّ: « "**فون درجا بلش**" **V.D.Belants**، أوّل من أطلق مصطلح أسلوبية سنة 1875 على دراسة الأسلوب عبر الانزياحات اللغوية والبلاغية في الكتابة الأدبية» [2] وبهذا فالأسلوبية تدرس الانزياح، وخروج اللغة عن المألوف في القواعد اللغوية، وذلك قصد التّأثير في ملتقّي الرّسالة الأدبية وجذبهم.

« وفي سنة 1887 جاء العالم الفرنسي "**جوستاف كريرنتج**" **G.Karirinterj**، الذي بشّر بعلم يبحث في الأسلوب من خلال انتباهه إلى فكرة الأسلوب الفرنسي المهجور في تلك الفترة، إذ تبيّن له أن واضعي الرّسائل الجامعية يقتصرون في أبحاثهم على وضع تصنيف لوقائع الأسلوب، التي تلفت أنظارهم طبقاً للمناهج التّقليدية المتعارف عليها». [3]

« وارتبطت نشأة الأسلوبية من النّاحية التّاريخية ارتباطاً وثيقاً بنشأة علوم اللغة الحديثة، ذلك أن الأسلوبية بوضعها موضعاً أكاديمياً، قد ولدت في وقت ولادة اللّسانيات الحديثة، وظلّت تستعمل بعض تقنياتها». [4]

« وقد تقاطعت الأسلوبية إلى حدّ التّداخل مع اللّسانيات السّوسيرية، التي عرفت صلابة الأسس على يد **فرد يناند دي سوسير**، ولا عجب في ذلك لأنّ من أسّس لها

---

[1] منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، (د- ب)، ط1، 2000، ص27.

[2] محمد بن يحي: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص12.

[3] نعيمة السعدية: الأسلوبية والنص الشعري، ص15.

[4] بلال سامي إحمود الفقهاء: سورة الواقعة (دراسة أسلوبية)، ص17.

وطوّر معالمها "**شارل بالي**" أحد تلامذته»[1]، فهو يعد أباً لها وهو من أسّسها وأسّس مبادئها، « وقد نشر عام 1902 كتابه الأوّل: "بحث في الأسلوب الفرنسي" ، ثم أتبعه بدراسات أخرى، أسّس بها علم أسلوب التّعبير» [2] متأثراً بأستاذه "دي سوسير" ومبادئه، ونحى بالأسلوبية منحى خاص، وحصر عنايتها بدراسة طاقة اللغة في التّعبير عن الانفعالات والمشاعر، « ثم ليأتي بعده تلامذته "**كراسوا**"، و"**ماروزوا**"، هذا الأخير الذي عبّر عن أزمة الدّراسات الأسلوبية منذ 1941، وهي تذبذب يبيّن موضوعيّة اللسانيات، ونسبيّة الاستقراءات، وجفاف المستخلصات، فنادى بحقّ الأسلوبيّة وشرعيّة الوجود ضمن أفنان لشجرة اللّسانيات العامّة».[3]

يدعوا إلى عدّ الأسلوبية علماً قائماً بذاته له مقوّماته، وتبعه في هذا الرّأي جاكبسون، وستيفان أولمان.....وغيرهم.

« ومن هنا يمكن القول بأن مصطلح الأسلوبية لم يظهر إلاّ في بداية القرن العشرين مع ظهور الدّراسات اللغوية الحديثة، التي قرّرت أن تتّخذ من الأسلوب علماً يدرس لذاته، أو يوظّف في خدمة التّحليل الأدبي، أو التّحليل النّفسي أو الاجتماعي، تبعاً لاتّجاه هذه المدرسة أو تلك»[4] فبالّرغم من أن الكلمة ظهرت في القرن التاسع عشرة، إلاّ أنّها لم تأخذ معناها الاصطلاحي إلاّ في مطلع القرن العشرين، مرافقة ظهور اللّسانيات الحديثة السّوسيرية.

---

[1] نعيمة السعدية: الأسلوبية والنص الشعري، ص16.

[2] محمد عبد المنعم خفاجي وآخرون: الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية طباعة – نشر – توزيع، القاهرة، ط 1،1412هـ / 1992م، ص14.

[3] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص22.

[4] يوسف أبو العدوس: الأسلوبية (الرؤية والتطبيق)، ص39.

أما عند العرب فأوّل من استعمله عنوان لكتاب كان "**عبد السلام المسدّي**"، في مؤلّفه الصّادر سنة 1977 الموسوم ب" الأسلوبية والأسلوب"، وألف "**أحمد الشايب**" كتاب "الأسلوب"، والعديد من الباحثين الّذين عملوا على ترويج هذا المصطلح، أمثال "منذر العياشي"، و"عدنان بن رذيل"، و"صلاح فضل"، و"سعد مصلوح".

رابعا: اتّجاهاتها:

تنوّعت حقول الأسلوبية واتّجاهاتها، وذلك بتنوّع موضوعاتها، فصارت الأسلوبية عدّة أسلوبيّات هي:

1-الأسلوبيّة التّعبيرية:

وتعرف بالأسلوبيّة الوصفية أيضاً، (Descriptive)، « وهي اتّجاه تزعّمه "**شارل بالي**" **Charles Bally (1865-1947)** مؤسّس علم الأسلوب في المدرسة الفرنسيّة، وخليفة دي سوسير في كرسي علم اللّغة العام بجامعة "جونيف"، وقد نشر عام 1902 كتابه الأوّل "بحث في علم الأسلوب الفرنسي"، ثمّ أتبعه بدراسات أخرى، أسّس بها علم أسلوب التّعبير، فيعرّفه على أنّه: "هو العلم الّذي يدرس وقائع التّعبير اللّغوي من ناحية محتواها العاطفي، أي التّعبير عن واقع الحساسيّة الشّعورية من خلال اللّغة وواقع اللّغة عبر عن هذه الحساسيّة» [1]، وهكذا نرى أن « موضوع أسلوبيّة بالي هو دراسة المضمون الوجداني والعاطفي أو المستدعي».[2]

« والأسلوبية التعبيريّة انبثقت من اللّسانيات الحديثة، وكانت النّقلة النّوعية الّتي أحدثها الأسلوبيّون الوصفيّون، قد تمثّلت بتغيير منهجية البحث الأسلوبي من الوجهة التّاريخية إلى الوجهة الوصفيّة، وصار الهدف معقوداً على دراسة اللّغة في ذاتها

[1] محمد عبد المنعم خفاجي وآخرون: الأسلوبية والبيان العربي، ص14.

[2] بيير جيرو: الأسلوبية، ترجمة: منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة و الترجمة والنشر، حلب، سوريا، ط 2، 1994، ص56.

لذاتها»[1]، ولهذا يعرّف بالي الأسلوبية بقوله: « دراسة قضايا التّعبير عن قضايا الإحساس، وتبادل التّأثير بين هذا الأخير والكلام...والأسلوبية كفرع من اللّسانيات العامّة تتمثّل في جرد الإمكانات والطّاقات التّعبيرية للّغة بالمفهوم السّوسيري» [2] أي أنّ هذا الاتّجاه من الأسلوبية يختصّ في البحث عن الخصائص التّعبيرية لعناصر اللّغة، وعلاقة الفاعليّة المتبادلة بين الإحساس والكلام.

«والأسلوبيّة التعبيريّة تدرس علاقات الشّكل مع التّعبير وهي لا تخرج عن إطار اللّغة والحدث اللّساني المعتبر لنفسه، فلقد عدّها بالي جزء من اللّسانيات لأنّها تنظر إلى البنى، ووظائفها داخل النّظام اللّغوي، وعلى هذا الأساس تعتبر وصفيّة وذلك من حيث المنهج، وأسلوبيّة بالي هي أسلوبيّة الأثر، وتتعلّق بعلم الدّلالة، أو بدراسة المعاني عن طريق وقائع التّعبير على أحوال الفكر حيث لا تمثّل سوى الوجه الآخر الخارجي» [3] أي أنها تختصّ بمعالجة المعاني من خلال البنى التّعبيرية للّغة، باعتبارها ترجمان لأفكارنا الدّاخلية.

« وقد صبّت الأسلوبيّة الوصفية جلّ اهتماماتها على تلك الشّحنات العاطفيّة في الخطاب بغضّ النّظر عن كونه عادياً أو أدبياً...وظلّت أسلوبيّة "بالي" هي أسلوبيّة اللّغة وليست أسلوبيّة الأدب»[4]، فهي تهتمّ بلغة الكلام العادي فهي ملك للجميع، ويستثني لغة الأدب أو اللّغة الشّعرية، لأنّها تتحوّل إلى لغة فردية.

---

[1] يوسف أبو العدوس: الأسلوبية (الرؤية والتطبيق)، ص91.

[2] نعيمة السعدية: الأسلوبية والنص الشعري، ص16.

[3] خالد بوزياني: الصورة الأدبية وخصائصها الغوية بين البلاغيين والأسلوبيين، مخطوط نيل شهادة الدكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر يوسف بن خدّة، 2007/2006، ص197.

[4] محمد بن يحي: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص15.

ومن كل هذا نستنتج بأن الأسلوبية التّعبيرية « تختصّ بدراسة الاستعمال العفوي الحامل للعواطف والخلجات، وكل الانفعالات، وكل ما يكشف عن صورة الأنا» [1]، وهي « تحمل معنى مزدوجاً، هي من ناحية تبحث في الخصائص المشتركة، وهي بذلك تلتقي بموضوعيّة اللّسانيات وتعنى من ناحية أخرى بما هو فردي يحمل بصمات مستعمل العبارة».[2]

ومن خلال ما سبق يمكن القول بأن أسلوبية بالي مبنية على الأثر اللّساني، وهذه هي بصمة تلمذته على يد "دي سوسير"، وهو يربط بين اللغة وبين قيمتها الفكريّة والعاطفيّة التي تؤثّر في المتلقّي.

ومن أشياع هذا الاتّجاه المتأثّرين بمنهاج بالي ومفهومه للأسلوبيّة نجد: جول- ماروزوا- مارسيل كروسوا.

2-الأسلوبية الفردية (أسلوبية الكاتب):

وتعرف أيضاً بالأسلوبية الأدبية، أو النّفسية، « وهي أسلوبية تهتمّ بالقضايا الفنيّة التي يطرحها أسلوب الكاتب الخاص به، اتّجاه يتجاوز البحث في أوجه التّراكيب، ووظيفتها في نظام اللّغة إلى العلل والأسباب المتعلّقة بالنّقد الأدبي، والأسلوب هنا: عبارة عن شيء ذاتي فردي تقوم الأسلوبيّة بدراسته عن طريق عرض وتحليل العلاقة بين وسائل التّعبير والفرد دون نسيان علاقتها بالجماعة» [3] أي أن الأسلوبيّة الفرديّة تعنى بمكنونات الحدث الأدبي، وتربطه بالجانب الفردي والخاص بالمبدع وحالته النّفسية، كما تربطه بالجماعة.

---

[1] محمد الناصر العجيمي: النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ط1، 1998، ص184.

[2] المرجع نفسه: ص179.

[3] نعيمة السعدية: الأسلوبية والنص الشعري، ص73.

تزّعّم هذا الاتّجاه النمساوي **ليوسبيتزر Léospitser [1887- 1960]** وتبعه في ذلك عدّة منظّرين غربيّين، « وهذه الأسلوبية جاءت كردّة فعل على الأسلوبية التّعبيرية، فسبيتزر نقد أسلوبية بالي بأنّها أهملت ما يضيفه المبدعون للغة الفرديّة وما ينشئونه من نصوص أدبية راقية متميّزة أسلوبياً وجماليا» [1]، أي أن اللّغة الأدبيّة للذّات المبدعة تعكس أسلوبه، « وأقام حول أسلوبيته الأدبيّة المثاليّة مدرسة حقيقيّة باسم (الأسلوبية الجديدة) أو (الأسلوبية النّقدية)، وأقامت عدداً كبيراً من البحوث والدّراسات خاصّة في الولايات الأمريكية المتحدة»[2] "فسبيتزر" يربط النّص الأدبي بالجانب الفردي للمبدع وعالمه الدّاخلي الذي تعكسه كتاباته، ولهذا نلاحظ بأنه يربط بين ما هو نفسي، وما هو لغوي.

«وترى الأسلوبية الفردية بأن الإنتاج كلٌّ متكامل، وروح المؤلّف هي المحور الشّمسي الذي تدور حوله بقية كواكب العمل ونجومه، ولابدّ من البحث عن التّلاحم الدّاخلي» [3] أي أنّ الأسلوب هو تعبير عن روح الكاتب ومشاعره، لكن دون إغفال العوامل الخارجية عن النّص (البيئيّة- الاجتماعيّة..) ونرى بأن سبيتزر يربط بين المبدع والجماعة، فالكاتب يعبّر عن الجماعة وعن بيئته.

« ولقد حدّد "سبيتزر" منهجه في المبادئ التالية:

1- النقد ملازم للعمل، وعلى الأسلوبية أن تأخذ العمل الفنّي الواقعي نقطة انطلاق لها.
2- إن كل عمل يشكل وحدة كاملة، وفي المركز نرى فكر مبدعه الّذي يشكّل مبدأ التّلاحم الدّاخلي للعمل.

---

[1] محمد الناصر العجيمي: النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، ص192.

[2] بيير جيرو: الأسلوبية، ص82.

[3] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص60.

3- يجب على كل جزئيّة أن تسمح لنا بالدّخول إلى مركز العمل، الذي بدوره سيمنحنا مفتاح العمل.

4- يتمّ الدّخول إلى العمل حدساً، وندخله ذهاباً وإياباً، من مركز العمل إلى محيطه.

5- وما إن يتم إعادة بناء العمل هكذا، حتى يُضمّ إلى المجموع، وإنّ فكر الكاتب يعكس فكر أمّته.

6- الدّراسة الأسلوبية تتّخذ إحدى السّمات اللغوية نقطة انطلاق لها.

7- إن السّمة المميّزة عبارة عن تفريغ أسلوبي فردي، أو هي طريقة خاصّة في الكلام تنزاح عن الكلام العادي.

8- يجب على الأسلوبيّة أن تكون نقداً ظريفاً» [1]

إذن يمكن أن نقول بأنّ الأسلوبية الفرديّة تنظر للعمل الأدبي نظرة ناقدة تأثّرية، ورصد الانفعالات إزاء النّص الأدبي، وهي أسلوبية تستهدف النّص الأدبي، وأسلوب كاتبه، والكشف عن شخصيّته وميولاته النّفسيّة.

3-الأسلوبيّة البنيويّة:

وتعرف بالأسلوبية الهيكليّة في بعض التّرجمات، وتعرف أيضاً بالأسلوبيّة الوظائفيّة نسبة إلى نظريّة الوظائف لجاكبسون، « وهي أكثر المذاهب الأسلوبية شيوعاً الآن، وعلى نحو خاص فيما يترجم إلى العربية، أو يكتب فيها عن الأسلوبيّة الحديثة، وهي تعدّ امتداداً متطورّا لمذهب بالي في الأسلوبية الوصفيّة، وكما تعدّ أيضاً امتداد لآراء دي سوسير الشّهيرة التي قامت على التّفرقة بين اللّغة والكلام، وقيمة هذه التّفرقة».[2]

---

[1] ينظر: بيير جيروا: الأسلوبية، ص79، 80، 81.

[2] أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د- ط)، 1998، ص33.

« فهذه الأسلوبية أساساً تعتمد على دراسات دي سوسير، وتركّز الأسلوبية البنيويّة على تناسق أجزاء النّص اللّغوية، وهي تهتمّ في تحليل النّص الأدبي بعلاقات التّكامل بين العناصر اللّغوية في النّص، وبالدّلالات والإيحاءات التي تحقّقها تلك الوحدات اللغوية» [1] أي أن العنصر اللغوي لا تكون له قيمة إلاّ في ضوء علاقته بالعناصر الأخرى، فاللغة بنية متماسكة، والدّراسة البنيوية تركّز على هذه البنية الدّاخلية في العلاقات بين وحداتها ووظائفها، والتفاعل فيما بينها، وهذا ما أشارت إليه اللسانيّات الحديثة.

« وتعنى الأسلوبية البنيوية بوظائف اللغة على حساب أيّة اعتبارات أخرى، والخطاب الأدبي في منظورها نص يضطلع بدور إبلاغي، ويحمل دلالات محدّدة » [2] يعني أنّ الأسلوب يتحدّد بما تقدّمه الرّسالة النّصية من مقاصد، ودلالات.

نجد في هذا الاتّجاه "**جاكبسون**" فقد تحدث عن الأسلوبيّة، ويرى بأنّها فرع لساني، « فرغم اهتداءه إلى جوهر قضيّة التّحديد بالمقارنة والمفارقة، فإنّه يقتصر في شيء من العفويّة على إثبات أن الأسلوبيّة فنّ من أفنان شجرة اللّسانيات دون أن تستثيره أبعاد تساؤله المبدئي، ودون أن يفكّ إشكالية الانتماء بين ماهيتين متباينتين: ماهية الحدث الإبلاغي، وماهية الإبداع الأدبي» [3]، فجاكبسون يقرّر موضوع الأسلوبية في خصائص اللّغة الإبداعيّة الجمالية، ووظائفها الإبلاغيّة.

وركّز جاكبسون على تحليل الرّسالة، فيقول في ذلك: « إن كل عمليّة لغويّة تقوم على ثلاثة أطراف هي: الباثّ، والمستقبل، والرّسالة (الخطاب).... وعمليّة البثّ هي عملية

---

[1] محمد بن يحي: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص17.

[2] المرجع نفسه، ص17.

[3] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص46-47.

تركيب الرّموز، أمّا عمليّة التّلقي فهي تفكيك لهذه الرّموز على شرط أن تكون ألسنة مشتركة بين الباعث والمتقبّل عبر قناة معيّنة».[1]

عرف هذا الاتّجاه الأسلوبي تطوّراً هامّاً مع "**ميشال ريفاتير**" فيرى:« بأنّ الأسلوب يحدّد المضمون الإخباري للإشارة (بالتّضاد أو بالتّوافق)، ولا يمكن تعريفه إلاّ عبر القارئ، فهو أثر على القارئ، فإمّا أن يكون الانتظار مخيِّباً، وإمّا أن يكون تامًّا» [2]، فميشال ريفاتير أدخل عنصر جديد في التّحليل الأسلوبي، ألا وهو القارئ، فكل بنية نصيّة تثير ردّ فعل لدى القارئ، تشكل موضوعاً للأسلوب، وللمتلقّي دور هامّ في تحديد الظّاهرة الأسلوبيّة في الإبداع الأدبي.

« وينطلق "ريفاتير" من التّسليم بالتعريف السّلوكي للظاهرة اللّغوية، ليعرف الغاية الوظائفية للأسلوب بصفة عامّة، وتتمثّل فيما يرمي إليه من تكثيف لطاقات التّعبير في اللّغة بحيث يضمن نفاذ الرّسالة اللّغوية إلى صميم أحاسيس القارئ، فتكون الخصائص الأسلوبيّة عندئذٍ أداة لدى الباثّ، ويسخّرها لإبلاغ مضمون رسالته إلى المتقبّل بأقصى ما يمكن من النّجاعة»[3] فأسلوبية الكاتب تقاس بمدى تأثيرها في القارئ ومدى تقبّلها منه، لذا عليه إبراز طاقاته التّعبيرية التي بواسطتها يضمن نفاذها إلى أحاسيس المتلقّي.

إذن فالأسلوبيّة البنيويّة تسعى إلى كشف حقيقة اللّغة، ودراسة العلاقة بين وحداتها ووظائفها، دون إهمال الجانب التّواصلي فيه، كما ركّز ريفاتير في هذه الأسلوبيّة على دور المتلقّي في تحديد السّمات الأسلوبيّة وإدراكها.

4-الأسلوبيّة الإحصائيّة:

---

[1] نعيمة السعدية: الأسلوبية، ص117.

[2] بيير جيروا: الأسلوبية، ص125.

[3] نعيمة السعدية: الأسلوبية والنص الشعري، ص80.

من رواد هذا الاتّجاه الفرنسي "**جيرو**" ورفاقه، وتقوم هذه الأسلوبية « على وضع الدّراسة في مدار التّحليل العلمي الرّياضي»[1] فالأسلوبية الإحصائيّة تنطلق من «فرضية إمكان الوصول إلى الملامح الأسلوبيّة للنّص عن طريق الكمّ، تقترح إبعاد الحدس لصالح القيم العدديّة، وتجتهد لتحقيق هذا الهدف بتعداد العناصر المعجميّة في النّص، أو بالنّظر إلى متوسّط طول الكلمات والجمل، أو العلاقات بينها، أو العلاقات بين النّعوت والأسماء والأفعال، ثمّ مقارنة هذه العلاقات الكميّة مع مثيلاتها في نصوص أخرى».[2] وبهذه الطّريقة يتمّ الكشف عن خصائص الأسلوب الأدبي في عمل أدبي معيّن وتشخيصه، وإضفاء الموضوعيّة على دراسته أسلوبيّاً، واستجلاء مدى رفعته بعيداً عن الحكم الذّاتي في النّقد.

جاء في تعريف "**صلاح فضل**" للأسس الإجرائية المعتمدة في الدّراسة الإحصائيّة قوله: « يعتمد الأسلوب في نص ما على العلاقة القائمة بين معدّلات التّكرار للعناصر اللّغوية عامّة ومعدّلات نفس هذه العناصر في قاعدة متّصلة به ناحية السّياق» [3] أي أنّ التّحليل الأسلوبي الإحصائي يقوم على تحديد نسبة تواتر الظّاهرة الأسلوبيّة في نصّ ما، واستجلاء قيمة العمل الأدبي استناداً لهذا التّواتر ومقارنته.

ويرى "**سعد صلاح**" في كتابه، أن الدّراسة الأسلوبيّة تستعين بالإحصاء في المجالات التالية:

1-«المساعدة في اختيار العيّنات اختياراً دقيقاً، بحيث تكون ممثّلة للمجتمع المراد دراسته.

2-قياس كثافة الخصائص الأسلوبيّة عند منشئ معيّن، أو في عمل معيّن.

---

[1] محمد الناصر العجيمي: النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، ص218.

[2] هنريش بليت: البلاغة والأسلوبية (نحو نموذج سيميائي لتحليل نص)، ترجمة: محمد العمري، إفريقيا الشرق، المغرب، (د- ط)، 1999، ص59.

[3] محمد الناصر العجيمي: النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، ص218.

3-قياس النّسبة بين تكرار خاصيّة أسلوبيّة، وتكرار خاصّة أخرى للمقارنة بينهما.

4-قياس التّوزيع الاحتمالي لخاصّة أسلوبية معيّنة.

5-يستخدم الإحصاء أيضاً في التّعرف على النّزعات المركزيّة في النّصوص».[1]

هذه هي مجالات الأسلوبيّة الإحصائيّة التي حدّدها سعد مصلوح في كتابه، الأسلوب دراسة لغوية إحصائيّة.

يعدّ الإحصاء وسيلة ناجحة في التّحليل الأسلوبي وذلك لما له من مزايا: « فقد تعرّض كل من "سعد مصلوح "، و"صلاح فضل" إلى فوائد الإحصاء، فأشار الأوّل إلى أن من أظهر هذه الفوائد تأكيد ما يدركه القارئ حدسياً لخصائص أسلوب معيّن بالمباشرة العينيّة، والاستدلال الرّياضي، كما يسعفنا الإحصاء في استجلاء الفوارق الأسلوبيّة في الأثر الأدبي الواحد، إلاّ أن "صلاح فضل" ينبّه في معرض إبرازه فوائد الإحصاء في تعرّف معالم أسلوب معين إلى أن خاصيّة واحدة لا تكفي لتحقيق الهدف المنشود، إنّما تتطلّب الدّراسة التفحّص الدّقيق، والتّحليل المتأنّي للعلاقات القائمة بين الأجزاء والمقارنة بين مجموع هذه العلاقات».[2]

ورغم ما قدّمته الأسلوبية الإحصائية من زوايا في مجال الأدبية، إلاّ أنّها لم تسلم، وتعرضّت لانتقادات لاذعة، ومن هذه الانتقادات نذكر ما يلي:

« حين الاعتماد على الإحصاء في دراسة الأساليب نحيل اللغة الأدبية إلى شيء بلا لون، ولا طعم إذ نهمل ما في التراكيب المتعلقة بالتعبير، من إحساسات تتّصل بالعالم النفسي، والمجال اللّغوي بطبعه يتّصل بعالم الإحساسات». [3]

---

[1] ينظر: سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص 57، 59.

[2] ينظر: محمد الناصر العجيمي: النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، ص221، 222.

[3] محمد عبد المطلب: أدبيات البلاغة والأسلوبية، ص199.

« لم توفِ الدّراسات الإحصائيّة للأسلوب حقّه من الدّرس، أو لم تهتدي إلى إجابات موفّقة عنه، وأخفقت في الاهتداء إلى حلول للتّساؤلات، ولم تفلح في تغطية كافّة التّساؤلات العالقة بتحديد الظّاهرة الأسلوبية». [1]

فالتّقنية الإحصائيّة نجحت إلى حدّ ما في دراسة الظّاهرة الأسلوبية، لكن تبقى مفتقرة لطعم الإحساس الكافي، وسبر أغوار النّص الأدبي، وتقديمها الكمّ على الكيف، يحيل إلى عجزهم عن فهم العالم النّفسي، وتقديم الانطباعات الشّخصية، كما أنّها لم تقدّم نتائج بحثية صحيحة مقنعة، ولم تصل إلى الهدف المنشود من هذه الدّراسة.

[1] محمد الناصر العجيمي: النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، ص223.

الفصل الأوّل: البنى الشّعرية في ديوان " قل وداعا " لفهد العودة

أولا: البنية الصّوتية

1. تصنيف الأصوات وخصائصها
2. التّكرار

ثانيا: البنية التركيبيّة

1. التّقديم والتّأخير
2. الحذف

أولا : البنية الصّوتية:

1. تصنيف الأصوات وخصائصها:

يّعد الصّوت أصغر وحدة لغويّة في التّأليف الكلامي، واختيار الشّاعر لأصوات معيّنة والتّركيز عليه، يكشف عن مدى طاقته التّعبيرية التي تتضّمنها تلك الأصوات المهيمنة على الخطاب، لذلك «اهتمّت الأسلوبية الصّوتية بمخارج الأصوات، وخصائصها، وما تحمله هذه العناصر من ملامح أسلوبيّة تميّز خطاباً عن آخر، مستعينة بما توصّلت إليه الدّراسات الحديثة في مجال علم الأصوات» [1]

مفهوم الصّوت:

أ. المفهوم اللّغوي:

جاء في "معجم العين" **للخليل بن أحمد الفراهيدي:** « صَوْتٌ: صَوّتَ فُلاَن بفُلاَن تَصْويتًا أيْ دُعَاء، وصَاتَ يَصُوْتُ صَوْتًا، فهُوَ صَائِتٌ بمعنى صَائِحٌ، وكُلُّ ضَرْبٍ مِنَ الأغْنِياتِ، صَوْتٌ مِنَ الأصْواتِ، ورَجُلٌ صَائِتٌ: حَسَنُ الصّوْتُ شَدِيدَهُ، ورَجُلٌ صَيِّتٌ، حَسَنُ الصَّوْتِ، وفُلاَنٌ حَسَنُ الصّيْتِ: لَهُ صَيْتٌ وذِكرٌ فِي النَّاسِ حَسَنٌ» [2]

ب. المفهوم الاصطلاحي:

يعرّفه **عادل نذير بيري الحساني** في كتابه "الأسلوبيّة الصّوتية في شعر أدونيس": « هو عملية حركيّة يقوم بها الجهاز النّطقي، وتصحبها آثار سمعيّة معيّنة، تأتي من تحريك الهواء، فيما بين مصدر إرسال الصّوت، والجهاز النّطقي، ومركز استقباله، وهو "الأذن"، وتنتظم أصوات الكلام ثلاث جوانب متّصلة، لا يمكن تصوّر إحداها بدون الآخر: جانب

---

[1] شليم امحمد: أسلوبية التعبير اللغوي في شعر سميح القاسم، ص30.

[2] الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين (مرتبا على حروف المعجم)، تحق: عبد الحميد هنداوي، ج2، المحتوى (د- ص)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د- ط)، (د- ت)، ص421.

إصدار الصّوت أو الجانب النّطقي- جانب الانتقال أو الانتشار في الهواء- جانب استقبال الصّوت أو الجانب السّمعي» [1] فبواسطة هذه الجوانب، الثّلاثة تتمّ عمليّة تشكّل الأصوات في التّأليف الكلامي.

ويعرّفه أيضا **الفاكهي** في كتابه، "شرح كتاب الحدود في النّحو": « هو الّذي يخرج من داخل الرّئة إلى خارجها مع النّفس مستطيلاً ممتدّاً، متّصلاً بمقطع من مقاطع حروف الحلق- اللّسان- الشّفتين، والمقصود بالمقطع: هو المخرج، أي محلّ خروج الحرف» [2] أي أنّ الصّوت يتمّ بفضل عاملين أساسيين هما: أعضاء جهاز النّطق، والهواء المندفع من الرّئتين إلى الخارج.

- **مخارج الأصوات:** « يمكن حصر مخارج الأصوات عموماً في النّقط التّالية:

- المخرج الشّفوي: ويقع في مستوى الشّفتين، ويتمّ بانضمام أو تقارب الشّفتين السّفلى والعليا، مثلاً: ب- و- لا- w.
- المخرج الشّفوي الأسناني: ويقع بين الشّفة السّفلى، والثّنايا العليا بإلتقائهما أو تقاربهما، مثلاً: ف- ف،f.v.
- المخرج بين الأسناني: ويتمّ بوضع طرف اللّسان بين الأسنان السّفلى والعليا، مثلاً: ث- ذ، r-d
- المخرج الأسناني: ويتمّ بوضع طرف اللّسان على الأسنان، مثلا: ت-د،r-d.
- المخرج اللّثوي: ويتمّ باتّصال مقدّمة اللّسان بأدنى الحنك.
- المخرج الأدنى حنكي: ويتمّ باتّصال مقدّمة اللّسان بأدنى الحنك.
- المخرج الوسط حنكي: ويتمّ باتّصال وسط اللّسان بوسط الحنك.

---

[1] عادل نذير بيري حساني: الأسلوبية الصوتية في شعر أدونيس، دار الرّضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1433هـ/2012م، ص25.

[2] عبد الله بن أحمد الفاكهي النحوي المكي: شرح كتاب الحدود في النحو، تحق، رمضان أحمد الدميري، مكتبة وهبة، القاهرة، ط2، 1414هـ/1993م، ص72.

- المخرج الأقصى حنكي: ويتمّ باتّصال سطح اللّسان بأقصى الحنك.
- المخرج اللّهوي: ويتم باتّصال مؤخّرة اللّسان بالجزء الرّخو، من مؤخّرة الحنك (غشاء الحنك) وباللّهاة، مثلا: غ _g.
- المخرج الحلقي: ويتم بتقلّص فجوة الحلق.
- المخرج الحنجري: ويتم بتقلّص فجوة الحنجرة، مثلا:هـ،h» [1]

• **الصّوت في ديوان فهد العودة** " **قل وداعاً** " يعتبر اللّبنة الأولى في بناء القصائد، ولذلك سنحاول في هذا المبحث دراسة أسلوبيّته الصّوتيّة، وطاقاتها التّعبيريّة، للكشف عن القيم الجماليّة في قصائده، وذلك بدراسة الأصوات بحسب تصنيفاتها وخصائصها:

1.1 الأصوات الصّامتة (consonnes): « يحدث أثناء التلفّظ بها اعتراض، أو يقوم حاجز في مجرى الهواء (ابتداء من الحنجرة حتىّ الشّفتين)، والحاجز إمّا أن يكون في هذه الحالة تامّاً، فينتج عن ذلك انفجار بسبب تخطّي الهواء المندفع نحو الخارج له، أو جزئيّا، فيسمح بمرور الهواء بصورة ينتج معها احتكاك مستمرّ مسموع» [2]وقد قسّمت الصّوامت في اللّغة العربيّة إلى ثنائيات تقابليّة من قبيل (الجهر والهمس– الشّدة والرّخاوة– التّفخيم والرّقيق..).

« وتنقسم الأصوات الصّامتة من حيث ذبذبة الوترين الصّوتيين، وعدم ذبذبتهما إلى أصوات مجهورة و أخرى مهموسة» [3] ففي لغة "فهد العودة" نجد توظيف الأصوات الصّامتة متنوّعة تبعاً للحالات المزاجيّة التي يكون فيها.

---

[1] عبد العزيز حليلي :اللسانيات العامة واللسانيات العربية (تعاريف – أصوات)، منشورات دراسات (سال) الدار البيضاء ، ط1 ، 1991، ص 62.

[2] المرجع نفسه، ص63– 64.

[3] شليم امحمد: أسلوبية التعبير اللغوي في شعر سميح القاسم، ص38.

أ. **الأصوات المجهورة (sonores):** « يتوتّر الحبلان الصّوتيان أحياناً فيقترب أحدهما من الآخر دون أن يتّصلا، وعند مرور الهواء المندفع من الدّاخل نحو الخارج يهتزّان فتحدث عن اهتزازهما ذبذبات ترافق نطق بعض الأصوات، وتوصف كل الأصوات التي يتدّخل في إنتاجها الحبلان الصّوتيان بالجهر، وللتأكّد من صفة الجهر في الحرف يمكن اعتماد التّجريب الذي نبّه إليه العالم اللّغوي " **فاندريس**" حين قال: "وإذا راعى الإنسان أن يسدّ أذنيه عند النّطق فإنّه عندما يصل إلى المجهورة يسمع الرّنين الذي تنشره الذّبذابات الحنجريّة في تجاويف الرّأس" "اللّغة"» [1]

« والأصوات الصّامتة المجهورة هي: **ب- ج- د- ذ- ر- ز- ض- ظ- ع- غ- ل- م- ن- و- ي**» [2] ، وأمّا ورودها في نصوص " فهد العودة " فكان كالآتي :

[1] عبد العزيز حليلي :اللسانيات العامة واللسانيات العربية(تعاريف- أصوات)، ص63- 64.

[2] شليم امحمد: أسلوبية التعبير اللغوي في شعر سميح القاسم، ص38.

القصيدة / تواتر الصوت	قل وداعا	كل الذين عبروا	قلبك البارد	ونفوك من وطنك	صوت معلق في الهواء	لا تنتظر	اكتب	أحيانا	خيب ظنهم	قلبك هذا فاهتم به	في الضفة البعيدة	هنا	هذه اللحظة	في الود	سهوة	توقف	هناك	بين طعنتين	في المساء	المجموع
ء	97	37	28	28	16	14	61	16	21	27	39	36	26	13	6	22	10	4	7	508
ج	31	10	8	8	5	4	10	4	3	1	9	11	7	2	2	3	2	3	1	124
د	75	31	23	23	8	9	28	7	9	15	17	26	36	14	8	6	10	6	2	353
ذ	14	13	3	1	1	4	11	1	1	8	0	8	2	2	0	4	0	2	1	76
ر	100	58	22	23	9	17	55	8	9	13	29	39	21	15	9	23	5	10	5	470
ز	6	4	3	4	4	6	3	1	1	2	2	3	2	3	1	1	0	1	0	47
ض	12	5	3	1	0	4	8	3	1	0	7	3	3	1	1	0	1	1	1	55
ظ	8	5	4	1	1	5	4	0	6	0	4	4	11	1	1	2	0	2	0	59
ع	95	46	21	26	9	13	38	9	10	14	22	16	20	10	1	8	4	5	1	368
غ	12	7	5	5	3	11	9	3	1	0	6	9	3	1	1	3	0	0	1	84
ف	302	110	62	62	29	45	145	39	35	55	48	74	75	33	14	42	15	18	14	1217
ق	175	79	48	49	16	30	77	23	36	38	30	54	44	19	14	18	10	14	9	783
ك	166	95	46	48	11	47	84	29	34	20	60	65	51	23	17	22	15	18	5	856
ل	173	77	56	39	18	31	62	18	26	21	21	58	38	30	15	39	10	13	5	750
م	180	64	54	40	13	29	86	28	33	28	54	62	48	18	10	20	17	15	9	808
المجموع	1446	641	386	358	143	269	681	189	226	242	348	468	387	189	100	213	99	112	61	6558

جدول يمثّل تواتر الأصوات المجهورة

من خلال هذا الجدول نلاحظ تواتر الأصوات المجهورة في قصائد ديوان فهد العودة : (قل وداعا- كلّ الّذين عبروا – قلبك البارد- ونفوك من وطنك- صوت معلّق في الهواء- لا تنتظر- أكتب- أحياناً-خيّب ظنّهم- قلبك هذا فاهتم به- في الضّفة البعيدة- هنا- هذه اللّحظة- في الوّد- سهوة- توقّف- هناك- بين طعنتين- في المساء).

وقُدِّر عدد الأصوات المجهورة في هذه القصائد ب: **ستة ألاف وخمس مئة وثمانية وخمسون (6558)**، وقد كانت الحروف الأكثر سيطرة على الدّيوان هي: حرف اللاّم- والنّون- والياء- والميم- والواو، على التّوالي.

تصدّر حرف **اللاّم** قائمة الأصوات المجهورة في قصائد "فهد العودة"، وهو ذو مكانة خاصّة ومميّزة في اللّغة العربيّة، فحرف **اللاّم** صامت منحرف، لأنّ اللّسان ينحرف خلال النّطق به، وهذا ما يتوافق مع الشّعر النّثري، هذا الجنس الحداثي الذي ينحرف عن الصّيغ الشّعرية المألوفة، ويميلون إلى التمرّد والتحدّي.

وقد بلغ تواتر صوت **(اللاّم)** في قصائد فهد العودة المذكورة سابقاً: **ألف ومئتان، وسبعة عشرة مرّة(1217)**، وهو يدلّ على الحزن، والأسى، والصّبر، والتّحدّي، والأمل، وقصائد: (قل وداعاً- أكتب- كلّ الّذين عبروا- هذه اللحظة) هي من أكثر القصائد النّاطقة لحرف اللاّم ، يقول فهد العودة في قصيدة" **قل وداعا**":

ولاَ تُشْعِرْهُمْ بِامْتِلاَكِكَ لَهُمْ

فَالْأَشْيَاء الَّتِي تَكُونُ مُلْكُنَا،

دَائِمًا نَتَفَقَّدُ غَيْرها ونَفْقِدُهَا

قُلْ وَدَاعاً...

لِنِصْفِ الْاهتمامِ

لِنِصْفِ الشَّوْق

لِنِصْفِ المَشَاعِر

لِنصْفِ الْقَلْبِ

لِنِصْفِ ٱلحُبِّ

إِمَّا أَنْ يَكُونَ لَكَ كُلَّ شَيْء

أَوْ أَنْتَ لَسْتَ بِحَاجَةٍ إِلَى أَنْصَافِ الَأشْيَاء[1]

إنّ كثافة توظيف حرف **(اللاّم)** في القصيدة يكشف لنا عاطفة الشّاعر الحزينة، والمتألّمة، وهذا الحرف له القدرة على التكيّف مع هذه الحالة النّفسية، والتّعبير عن مظاهر حزنه، واضطراب نفسيّته، وحرف اللاّم يدل على الأسى و البكاء والتّغني.

ومن الأصوات المجهورة التي كان لها حضوراً مميّزاً، نجد صوت **(النّون)**، الّذي بلغ تواتر في الدّيوان: **ثمان مئة وستة وخمسون مرّة (856)**، متربّعاً على القصائد الآتية: (قل وداعاً– كلّ الّذين عبروا– لا تنتظر)، فصوت **النّون** هو من الأصوات الأنفية المجهورة، ويحمل عدّة دلالات: كالمعاناة، والحزن والبكاء والألم، والأسى، والأنين يقول فهد العودة في المقطع الثّاني من قصيدة "**لا تنتظر**":

لاَ تَنْتَظِر...

حَنِينًا فَاضَ وَإِنْ يَكُنْ!

تَبْكِي

[1] فهد العودة: قل وداعا "نصوص"، دار كلمات للنشر والتوزيع، الكويت، ط 11، 2017، قصيدة (قل وداعا)، ص12.

تَجِنّ

تَئِن

تَصْرُخ

تَمُوت!

إِذَن مُتْ!

فَمَا أَكْثَرَ مَوْتنَا اليَومِي

دُونَ أنْ نُودِّعَ هذا العَالَم الكَئِيب

لَكِنَّنَا مَازِلْناَ أَحْيَاء....

مَازِلْنَا نُقَاوِمُ الْحَيَاة...

مَازِلْنَا نُصَارِعُ لَحْظَةَ الْمَوْت

بِالبَقَاء... بِالدُّعَاءِ[1]

من خلال هذا المقطع الشّعري لفهد العودة، نلاحظ توظيفه المكثّف لصوت "**النّون**"، هذا الصّوت الّذي عبّر عن واقع أليم، وهو يفيض بطاقة نفسيّة تعبيريّة للشّاعر، يعبّر بها عن حزنه وألمه، وحصرته على الواقع الأليم الّذي يعيشه، كما يعبّر على أنينه ومعاناته، وساهم في تحديد الإيقاع الموسيقي الذي يدلّ على الحزن، والنّغمة الموسيقيّة الهادئة.

ومن الأصوات المجهورة أيضاً والّتي كان لها حضور مميّز في ديوان فهد العودة، نجد صوت " **الميم**"، الّذي احتلّ المرتبة الرّابعة، وقد كان تواتره في نصوص الدّيوان يقدّر

[1] فهد العودة: قل وداعا "نصوص"، قصيدة (لا تنتظر)، ص44.

بسبع مئة وثلاث وثمانون مرّة (**783**)، وكانت قصيدة "**قلبك هذا فاهتمّ به**" من بين القصائد التي طغت عليها صوت الميم حيث يقول فهد العودة في المقطع الثّالث:

قَلْبُكَ هَذَا فَاهْتَمَّ بِهِ...

فالْاهْتِمَامُ هُوَ كِذْبَتُنَا الْأُولَى

الْاهْتِمَامُ يَأْتِي مِنْ تِلْقَاءِ الْحُبِّ

الْاهْتِمَامُ لاَ يُطْلَبُ بَلْ يُهْدَى وَيُقَدَّمْ

الْاهْتِمَام شَاعِرٌ لاَ يَعْرِفُ إِلاَّ مَحْبُوبَةٍ وَاحِدَة

الْاهْتِمَامُ تَوَحُّدُ ذَاتٍ فِي ذاَتٍ

الْاهْتِمَامُ حَالَةٌ مِنَ الْهَلَعِ لاَ يَفْهَمُ الْاسْتِقْرَارُ

الْاهْتِمَامُ تَوَاطُؤُ الشَّيْء فِي كُلِّ شَيْءٍ[1]

وظّف فهد العودة في هذا المقطع الشّعري صوت الميم بشكل مكثّف، وله عمقاً ودلالات متنوّعة، فحرف الميم يبوح بألم الشّاعر وحسرته على الواقع الأليم، وهو صوت شفويٌّ يدل على الحزن والأسى، وساهم في الإيقاع الموسيقي الهادئ الحزين الّذي يتوافق مع الحالة النّفسيّة للشّاعر واضطرابها وتألّمها.

نستنتج من خلال دراستنا للأصوات المجهورة، أنها جاءت بنسب متفاوتة في الدّيوان، ورغم هذا التّفاوت إلى أنّ كل قصيدة جاءت حافلة بكمٍّ هائل من هذه الأصوات المجهورة، وذلك من وعي الشّاعر، لتلاؤمها مع طبيعة كل موضوع من مواضيع قصائده، وحالات هدوءه، وغضبه فهي تقرع أذن السّامع، وتوقظ الأعصاب، وهي تناسب حالة

[1] فهد العودة: قل وداعا "نصوص"، قصيدة (قلبك هذا فاهتم به)، ص64.

تمرّده، وانفعاله الدّاخلي، فلجأ فهد العودة إلى توظيفها بكثافة للتّعبير عن إحساسه الدّاخلي وتجربته الشّعوريّة.

ب. الأصوات المهموسة (sourdes):« الأصوات المهموسة هي الّتي يكون الحبلان الصوتيّان، عند النّطق بها، في حالة استرخاء تامّ، وتوصف هذه الأصوات بالهمس لانعدام الذّبذبات الناتجة عن اهتزاز الحبلين الصوتيّين فيها، ونعتمد التّقابل: جهر/ همس في الفونلوجيا للتّفريق بين عدد من الأصوات المتقاربة المتشابهة في المخرج وباقي الأصوات الأخرى » [1]

والأصوات المهموسة هي: « **ت- ث- ح- خ- س- ش- ص- ط- ف- ق- ك- هـ**» [2]، وفي ما يلي سنوضّح تواتر هذه الأصوات في نصوص فهد العودة في الجدول الآتي:

[1] عبد العزيز حليلي: اللسانيات العامة واللسانيات العربية، ص64.

[2] شليم امحمد: أسلوبية التعبير اللغوي في شعر سميح القاسم، ص38.

القصيدة / تواتر القصيدة	قل وداعا	كل الذين عبروا	قبلك البارد	صوت معلق في الهواء	ونفوك من وطنك	لا تنظر	اكتب	أحيانا	خيب ظنهم	قبلك هذا فاهتم به	في الضفة البعيدة	هنا	هذه اللحظة	في الود	سهوة	توقف	هناك	بين طعنتين	في المساء	المجموع
ت	196	86	53	27	52	44	125	21	42	31	46	64	74	36	31	42	10	24	13	1017
ث	12	4	1	0	0	0	7	0	3	1	2	3	7	2	1	0	1	4	1	49
ح	89	31	16	6	17	17	39	15	12	18	24	36	37	8	6	11	12	9	5	408
خ	27	8	10	1	7	2	12	2	6	4	2	7	4	4	4	3	5	2	0	110
س	43	27	19	7	16	1	28	7	11	5	7	15	18	6	12	9	1	3	2	237
ش	33	7	5	1	14	4	17	2	5	7	8	12	8	5	2	5	6	2	2	145
ص	41	14	5	9	9	6	6	2	3	3	7	9	16	6	2	1	2	2	1	143
ط	22	12	3	2	7	1	3	0	3	3	4	4	7	6	3	4	2	1	1	88
ف	67	39	17	5	19	13	38	12	8	17	17	19	24	20	6	6	0	2	2	334
ق	68	16	24	7	21	7	25	8	16	13	8	14	23	9	3	19	5	1	4	291
ك	100	73	49	17	52	29	74	17	22	24	40	52	44	17	9	15	11	11	3	659
ه	100	38	21	2	10	13	27	7	12	30	13	25	26	5	7	11	11	2	2	362
المجموع	798	355	223	84	224	137	401	93	143	155	178	260	288	130	80	126	65	63	40	3843

جدول يوضّح مجموع الأصوات المهموسة في القصائد

من خلال هذا الجدول نلاحظ بأنّ تواتر الأصوات المهموسة في ديوان "قل وداعا" قد بلغ: ثلاثة آلاف وثمان مئة وثلاثة وأربعون صوتاً **(3843)**، والأصوات المهموسة الأكثر تواتراً في القصائد نجد: صوت "**التّاء**" الذي بلغ عدده في القصائد: ألف وسبعة عشرة مرّة **(1017)**، واحتلّ المرتبة الأولى، أمّا المرتبة الثّانية فكانت من نصيب صوت "**الكاف**"، الّذي تردّد ستّ مائة وتسعة وخمسون مرّة **(659)**، ثمّ يليه صوت "**الحاء**"، الّذي تكرّر في القصائد أربع مائة وثمانية مرّة **(408)**، ثم صوت "**الهاء**" تردّد ثلاث مئة واثنان وستّون مرّة **(362)**.

ومن القصائد التي جاءت حافلة بصوت **التّاء**، نجد قصيدة "**في الودّ**"، يقول " فهد العودة " في المقطع الثّاني:

فِي الْوِدِّ...

لَوْ أَنَّكَ تَحْفَظُ خُطْبَة أَمَلٍ

تُنْشِدُهَا لِعَزِيمَتَكَ كُلَّمَا كَسَرَهَا الْيَأْس

لَوْ أَنَّكَ تَجْنِى ابْتِسَامَةِ لِيَوْمٍ أَسْودٍ مِنَ الْحُزْنِ

وَتُمَارِسُ يَوْمَكَ دُونَ أَنْ تَتَذَكَّرَ طَعْنَة قَدِيمَة

فِي الْوِدِّ....

لَوْ أَنَّ الْعَالَمَ فِي غَفوْةٍ

وَتَسْرِق نِصْفَكَ الْآخر إِلَى الصَّحْو

وَتغْرِقَ فِي الْحُبِّ لِوَقْتٍ مُسْتَقْطَعٍ مِنَ الْخَيَال

وَتَتَضَرَّعَانِ...

أَنْ يَغْفُو الْعَالَمَ إِلَى الْأَبَدِ[1]

في هذا المقطع الشّعري يطغى عليه الصّوت المهموس "**التاء**"، وهو يوحي إلى الألم والحزن وتعب الشّاعر واضطرابه، وهو يتحدّث عن الأمل واليأس، وطعنات الحياة، و**للتّاء** دلالة حزينة، كما تدّل أيضاً على البكاء، ولذلك وظّفها الشّاعر لما يناسب موضوع قصيدته، وإحداث نغم موسيقي حزين.

أمّا صوت "**الكاف**" فقد احتلّ المرتبة الثّانية من حيث عدد تواتره في نصوص فهد العودة، وحظيت قصيدة "**قل وداعا**"، بأكبر قدر منه، يقول الشّاعر في المقطع الحادي عشرة:

وَكَمْ كُنْتَ مَأْهُولًا بِهِمْ

قَبْلَ وَدَاعِكَ،

كَشَارِعٍ حَيَوِيٍ يَعِجُّ بِالبَشَرِ

وَفَارِغاً مِنْهُمْ بعد وَدَاعِكَ،

كَذَاكِرَة طِفْلَة صَغِيرَة

لَنْ تُكَمِلَ يَوْمَهَا الْأَوَّل

كَمْ أَنْتَ هَادِئٌ وَمتَفَهِّمٌ

حِينَ تَتَجَاوَز بُكَاءِكَ الْأَخِير

[1] فهد العودة: قل وداعا "نصوص"، قصيدة (في الودّ)، ص83.

وَتَبْتَسِمُ انْتِصَارًا لِجَوَارِحَكَ المَكْسُورَة[1]

نلاحظ في هذه الأسطر طغيان الحرف المهموس "**الكاف**"، وهو صوت حنكي، يدلّ على التّساؤل والحيرة، التي تنتاب نفسيّة الشّاعر، كما يهمس هذا الصّوت بالتّعب والتحسّر، ويدفع الذّات المتلقّية على التّفاعل مع هذه التّجربة الشّعورية، والإحساس بها.

ومن الأصوات المهموسة التي كان لها حضوراً متميّزاً في الدّيوان "قل وداعا"، نجد حرف "**الحاء**"، إذ بلغ عدد تواتره في القصائد أربع مائة وثمانية **(408)**، ومن القصائد الحافلة بهذا الصّوت نجد قصيدة "**هناك**":

هُنَاكَ...

وَطَنٌ وَحِيدٌ يَبْكِي

لَمْ يَسْكُنْهُ أَحَدٌ بَعْد

وَهُنَاكَ شَخْصٌ وَحِيدٌ

يَبْكِي لِأَنَّهُ لاَ يَمْلِكُ وَطَنًا

وَهُنَاكَ قَلْبٌ يَتَّكِئُ

عَلَى قَارِعَةِ الحِرْمَانِ وَحْدَهُ

وَهُنَاكَ قَلْبَ يَبْحَثُ

عَنْ الْحُرِيَّة مِنْ حُبٍّ قَيَّدَهُ

دَائِمًا...

[1] فهد العودة: قل وداعا "نصوص"، قصيدة (قل وداعا)، ص21.

هُنَاكَ أَشْيَاءٌ لَدَيْكَ يَحْتَاجُهَا شَخْصٌ آخَر

وَأَشْيَاءٌ لَدَى شَخْصٌ آخَر تَحْتَاجُهَا أَنْتَ[1]

من خلال هذه القصيدة التي تنفتح على فضاءات مختلفة، من خلال التّوظيف المكثّف لصوت "**الحاء**"، فهذا الحرف يفيض بطاقة نفسيّة للشّاعر، فهو يعبّر عن الحزن والأسى والألم والبكاء والحرمان، وهو ما يتوافق مع حالة الشّاعر الحزينة المتغرّبة المحرومة، وساهم هذا الصّوت في إحداث النّغم الموسيقي الحزين الّذي يلاءم موضوع القصيدة.

من خلال دراستنا للأصوات المهموسة، نلاحظ أنّها طغت على نصوص فهد العودة، وذلك لتلاؤمها مع طبيعة مواضيع القصائد، وحالاته النّفسية، ومزاجه، والشّاعر من خلال توظيفها أراد رسم إيقاع موسيقي مثير للمتلقّي، ويدفعه إلى التّفاعل معه، ومع هذه التّجربة الشّعورية الحسّاسة، التي ترجمت لنا حالة الشّاعر ومعاناته النّفسيّة.

2.1. الأصوات المصوّتة (Voyelles): وتعرف أيضاً باسم الحركات الطِّوال، والمصوّتات الطّويلة، وحروف المدّ، « وتتميّز عند صدورها بخلاء ممرّ الهواء المنتج لها من أيّ حاجز أو عائق، فيخرج حرًّا طليقًا، إذ تتّخذ أعضاء جهاز النّطق، أوضاعًا خاصّة بكلّ صوت، فلا تتغيّر ولا تتحرّك أثناء إنتاجه، كما أنّ ممرّ الهواء في هذه الحالة لا يضيق ضيقًا شديدًا، كما شأنه أن يحدث احتكاكًا مسموعًا، والفرق بين زفير التنّفس غير المسموع، والمصوتّات (بالإضافة إلى ما ذكرناه)، هو توتّر الحبلين الصّوتيين عند إنتاج هذه الأخيرة، ممّا يجعلها جميعًا تتّصف بالجهر، فالمصوّتات لا تكون إلاّ

[1] فهد العودة: قل وداعا "نصوص"، قصيدة (هناك)، ص88.

مجهورة»[1]، وهذه الخاصيّة الفيزيولوجيّة تبرز مدى أهميّة الأصوات الصّائتة في إظهار أساليب التّعبير المختلفة للّغة، المعبّرة عن مشاعر متلّفظها.

يقول **ابن جنّي** في "سرّ صناعة الأعراب"، عند حديثه عن ذوق أصوات الحروف: « فإن اتّسع مخرج الحرف حتى لا يقتطع الصّوت عن امتداده، واستطالته استمر الصّوت ممتدّاً، حتّى ينفذ، فيفضي حسيراً إلى مخرج الهمزة، فينقطع بالضّرورة عندها، إذ لم يجد منقطعاً فيما فوقها، والحروف التي اتّسعت مخارجها ثلاثة: الألف، ثم الياء، ثم الواو، وأوسعها وألينها الألف، إلاّ أن الصّوت الّذي يجري في الألف مخالف للصّوت الّذي يجري في الواو والياء، والصّوت الّذي يجري في الياء مخالف للصّوت الذي يجري في الألف والواو، والعّلة في ذلك أنّك تجد الفم والحلق في ثلاث الأحوال مختلف الأشكال، فلمَّا اختلفت أشكال الحلق والفم والشّفتين مع هذه الحروف الثّلاثة، اختلف الصّدى المنبعث من الصّدر» [2].

« والأصوات الصّائتة تتميّز بقوّة الإسماع أكثر من غيرها، وذلك لأنّها تُسمَع من مسافة عندها قد تخفى الأصوات السّاكنة، أو يُخطأ في تمييزها، ولهذا يلجأ المتكلّم إلى توظيفها في الكثير من الأحيان ولا سيّما إذا كان يريد إسماع صوته للآخرين بوضوح» [3].

« والمتتبّع للخطاب الشّعري المعاصر يدرك مدى أهميّة توظيف هذه الأصوات في نقل الأحاسيس العميقة، والتّعبير عن الوجدان، حتى أصبح توضيحها يُعدُّ ملمحًا أسلوبياً يميّز بعض المبدعين» [4]

---

[1] عبد العزيز حليلي: اللسانيات العامة واللسانيات العربية، ص59، 60.

[2] المرجع نفسه، ص67.

[3] شليم امحمد: أسلوبية التعبير اللغوي في شعر سميح القاسم، ص31.

[4] المرجع نفسه، ص32.

وديوان "قل وداعا" جاء حافلاً بالحركات الطِّوال بأنواعها، **(ا، و، ي)**، واختلف ورودها في القصائد، وفق السّياق العام للخطاب، وجاءت هذه الأصوات معبّرة عن معاناة الشّاعر وحالاته النّفسية الحزينة، المتألّمة الخائبة، المنكسرة، ولقد قمنا بإحصاء ورود الحركات الطِّوال في قصائد الدّيوان، والجدول الآتي يظهر نتائج الإحصاء، وتواتر هذه الأصوات في الدّيوان:

القصيدة / تواتر القصيدة	قل وداعا	كل الذين عبروا	قبلك البارد	ونفوك من وطنك	صوت معلق في الهواء	لا تنظر	اكتب	أحيانا	خيب ظنهم	قبلك هذا فاهتم به	في الضفة البعيدة	هنا	هذه اللحظة	في الود	سهوة	توقف	هناك	بين طعنتين	في المساء	المجموع
ا	220	114	53	61	20	53	143	26	35	45	55	79	58	23	19	27	25	16	12	**1084**
و	50	43	24	7	8	13	17	8	10	10	10	19	12	8	5	6	0	6	2	**258**
ي	61	20	20	17	6	14	36	6	14	13	28	34	21	7	4	12	6	6	2	**327**
المجموع	**331**	**177**	**97**	**85**	**34**	**80**	**196**	**40**	**59**	**68**	**93**	**132**	**91**	**38**	**28**	**45**	**31**	**28**	**16**	**1669**

جدول يمثّل تواتر الأصوات الصّائتة

من خلال هذا الجدول نلاحظ تواتر الأصوات الصّائتة "الحركات الطِّوال"، في ديوان "قل وداعا"، وقدّر عددها ب: **ألف وستّ مائة وتسعة وستّون** مرّة **(1669)**.

وكان صوت المدّ "**الألف**"، يحتلّ المرتبة الأولى من حيث تواتره في قصائد الدّيوان، وهو ذو مكانة مميّزة في اللّغة العربيّة، بحيث تكررّ **ألف وأربعة وثمانون** مرّة

(1084)، ومن القصائد التي طغى عليها هذا الصّوت، نجد قصيدة "**قلبك هذا فاهتمّ به**"، حيث يقول فهد العودة في المقطع الثّالث:

قَلْبُكَ هَذَا فَاهْتَمَّ بِهِ...

فَالْاهْتِمَامُ هُوَ كِذْبَتُنَا الْأُولَى

الْاهْتِمَامُ يَأْتِي مِنْ تِلْقَاءِ الْحُبِّ

الْاهْتِمَامُ لاَ يُطْلَبُ بَلْ يُهْدَى وَيُقَدَّم

الْاهْتِمَامُ شَاعِرٌ لاَ يَعْرِفُ إِلاَّ مَحْبُوبَةٍ وَاحِدَةٍ

الْاهْتِمَامُ تَوَحُّدُ ذَاتٍ فِي ذَاتٍ

الْاهْتِمَامُ حَالَةٌ مِنَ الْهَلَعِ لاَ يَفْهَمُ الْاسْتِقْرَار

الْاهْتِمَامُ تَوَاطُؤُ الشَّيْء فِي كُلَّ شَيْء[1]

نلاحظ في هذا المقطع استخدام صوت "**الألف**" بكثافة، وهو من أقوى أصوات المدّ، وظّفه الشّاعر لاحتواءه على قيمة تعبيريّة مميّزة، وهو صوت مدوّي ملائم للصّراخ، ولتجربته الشّعوريّة، ونفسيّته المضطربة، كما يريد فهد العودة لفت انتباه مخاطبه، لما يحمله هذا الحرف من جرس موسيقي عذب، معبّراً عن أعماق الذّات.

أمّا صوت المدّ الآخر والّذي احتلّ المرتبة الثّانية من حيث تواتره في الدّيوان، فهو صوت "**الياء**"، حيث بلغ تواتره في قصائد الدّيوان **ثلاث مائة وسبع وعشرون (327)**، على غرار تواتر الأصوات الأخرى، وهو صوت أضعف في الإسماع من الألف، فهو ليّن

[1] فهد العودة: قل وداعا "نصوص"، قصيدة (قلبك هذا فاهتم به)، ص64.

لاتّساع مخرجه لهواء الصّوت، ومن القصائد الّتي طغى عليها هذا الصّوت نجد القصيدة "**في الضّفّة البعيدة**"، فيقول الشّاعر في المقطع الثّانية:

حِينَ يَمْتَلِئُ صَدْرُكِ بِالْغُرَبَاءِ،

أَكُونُ أَنَا الْوَحِيد

الَّذِي لَمْ تَغْتَرِبْ مَشَاعِرَهُ تِجَاهُكِ

أَنَا جَوَازُ سَفَرُكِ.. حِينَ يَبْدَأُ رَحِيلُكِ،

وَأَنَا حَقِيبَتُكِ.. حِينَ تَتَرَاكَمُ أَشْيَاءُكِ،

وَأَنَا خَرِيطَةُ قَلْبُكِ.. حِينَ تَضِيعُ اتِّجَاهَاتُكِ

أَنَا عُكَازُكِ.. حِينَ يَغْتَالُكِ التَّعَبُ

أَنَا طَرِيقُكِ.. حِينَ تُضَيِّعُكِ دُرُوبُكِ

أَنَا وَطَنُكِ.. حِينَ يَلْتَهِمُكِ الْمَنْفَى

أَنَا.. أَنْتِ فِي ضَيَاعُكِ الدَّائِم[1]

تتميّز هذه الأسطر الشّعرية بكثافة توظيف صوت المدّ "**الياء**"، ولهذا الصّوت علاقة بنفسيّة الشّاعر وحسّه الداخلي، وإنّ الإحساس بالامتداد الصّوتي في حرف الياء، يعطي إحساساً للذّات المبدعة، والذّات المتلقّية، ويعبّر عن أحاسيس الألم والشّوق والحبّ الكامنة في باطن الذّات، كما يعمد توظيف هذا الصّوت إلى تصوير مواقف الذّات المبدعة تصويراً ذو طاقات نغميّة هائلة أحدثت أجواء نفسيّته، أثّرت على المتلقّي وتذوّقه لها.

[1] فهد العودة: قل وداعا "نصوص"، قصيدة (في الضفة البعيدة)، ص66.

أمّا الصّوت الصّائت الآخر، والّذي احتلّ المرتبة الثالثة من حيث تكراره في نصوص فهد العودة، فهو "**الواو**"، وهو صوت شفويّ ذو حركة حيويّة، وتدفّق إيقاعي، يعكس قوّة التّعبير في الخطاب، وقد بلغ تواتره في الدّيوان **مئتان وثمانية وخمسون** مرة **(258)**، ومن القصائد التي سيطر عليها توظيف هذا الصّوت، قصيدة "**قلبك البارد**"، يقول الشّاعر في المقطع الأوّل:

وَحِينَ أَيْقَظُوا قَلْبُكَ البَارِد هَرَبُوا...

نَسُوا أَنْ يُخَذِّرُوكَ قَبْلَ رَحِيلُهُمْ فَقَيَّدُوكَ

بِمَا لَيْسَ لَكَ وَنَسُوكَ...

نَتْرُوكَ فِي عَرْضِ الغِيَاب

وَنَسُوا أَنْ يَجْمَعُوكَ[1]

تتميّز هذه الأسطر الشّعرية بكثافة توظيف صوت "**الواو**"، والواو في سياق الخطاب، يمثّل الكلام عن الجماعة الغائبة، وهم من كانوا في يوم ما أحباباً، ثم غادروا وخانوا وفاء ذلك الحبّ، ويتميّز هذا الصّوت بدويّه، وتأثيره في السّامع، ولفت انتباهه، وإيقاظ مشاعره، كما أن هذا الصّوت جاء مناسباً لحالة الشّاعر وموضوع خطابه، وتكوين الإيقاع الموسيقي للقصيدة، بشكل حماسي لما يحتويه من أصوات المدّ.

وعليه يمكن القول بأن استخدام الصّوائت في نصوص "فهد العودة"، يختلف باختلاف مزاجه ومواقفه، ومواضيع نصوصه، وحالته النّفسيّة الّتي يكون فيها، ومثّل توظيف أصوات المدّ ملمحاً أسلوبياً بارزاً في شعره، بحيث فرضت وجودها بشكل لافت في قصائده.

---

[1] فهد العودة: قل وداعا "نصوص"، قصيدة (قلبك البارد)، ص36.

من خلال دراستنا للأصوات وخصائصها، نخلص إلى أن الصدّارة كانت للأصوات المجهورة، حيث بلغ عددها **6558** من مجموع حروف قصائد الدّيوان، تليها في المرتبة الثّانية الأصوات المهموسة، وبلغ عدد تواترها ب **3843** صوتاً، وتحتلّ أصوات المدّ المرتبة الثّالثة والأخيرة بعدد **1669** صوتاً.

وهيمنة الأصوات المجهورة على الدّيوان، أمر طبيعي، وذلك لتناسبها مع حالة الشّاعر النّفسية المضطربة، والمنفعلة بسبب مراحل الحياة الأليمة التي مرّ بها، فجاءت نصوصه أكثر وضوحًا وسمعًا، ومعبّرة عن خلجاته، وآرائه، وتفاعل المتلقّي معها، والإحساس بها.

ويمكن القول أن القيمة الجماليّة، والدّلاليّة لهذه الأصوات بأنواعها، تكشف عن براعة الشّاعر وإبداعه، واستخدامها بما يناسب مواقفه النّفسية، وحالته الشّعورية، حزينة وفرحة، طبيعيّة ومضطربة.

2. التّكرار:

التّكرار من أبرز التّقنيات الأسلوبيّة الّتي يلجأ إليها الشّعراء المعاصرون، ويستخدمونها بكثافة في قصائدهم، وذلك لتفعيل البعد الإيقاعي من جهة، وتكثيفاً للبنية الدّلاليّة من جهة أخرى.

1.2. مفهومه:

أ. لغة: تعدّدت تعريفاته اللّغوية منها ما جاء في "القاموس المحيط" للفيروز أبادي: « كَرر، كَرَّ عَلَيْهِ كَرّاً وَكَرَراً وَتِكْرَاراً، عَطَفَ عَنْهُ: رَجَعَ فَهُوَ كِرَاراً وَمِكرٌّ بِكَسْرِ المِيم، وَكَرَّرَهُ تَكْرِيراً، وَتِكْرَاراً، وَتَكِرَّةٌ كَتَحِلَّةٌ، وَكَرْكَرُهُ أَعَادَهُ مَرَّةً بَعْدَ أُخْرَى وَالمُكَرِّرْ كَمُعْظَم الرَّاءِ وَ الْكَرِيرِ

كَأَمِير: صَوْتٌ فِي الْقَدَرِ كَصَوْتِ الْمُخْتَنِقِ » [1] ونفهم من خلال التّعريف بأن التّكرار لا يخرج عن معنى الإعادة والتّرديد.

ت. **اصطلاحا:** هو من أهمّ الظّواهر الأسلوبيّة الشّائعة في الشّعر الحديث، إذ لا يخلوا ديوان من الدّواوين الشّعريّة المعاصرة من هذا الأسلوب المتميّز، فالشّاعر يلجأ إلى هذه الظّاهرة لتحقيق توازن موسيقي، فالموسيقى الشّعرية تبنى على ظاهرة التّكرار، كما يهدف إلى التّأثير على ذهنيّة المتلقّي.

والتّكرار في نظر البلاغيّين والنّقاد: « هو إعادة كلمة، أو عبارة بلفظها ومعناها، إمّا للتّوكيد أو لزيادة التّنبيه أو للتّهويل، أو للتّعظيم والتّلذّذ بذكر المكرّر » [2]، فالشّاعر يكرّر الكلمات والعبارات بهدف توكيد كلامه، وتنبيه القارئ له، وقد يكون الغرض منه تعظيم المكرّر، وإبراز مكانته بالنّسبة للمواقف الشّعرية الأخرى.

ويقول "**صبحي ابراهيم**" في تعريف التّكرار: « هو إعادة ذكر لفظ أو عبارة، أو جملة، أو فقرة، وذلك يكون باللّفظ نفسه، أو بالتّرادف لتحقيق أغراض كثيرة، عبر خرق قواعد معيار اللّغة » [3]، وهنا تكمن جماليّة التّكرار في انزياحه وخرقه المعيارية اللّغوية، وكل هذا يصبّ في ميدان تحقيق أغراض بلاغيّة متعدّدة: توكيد . ترويد . مدح . إثارة ... وغيرها.

2.2. وظائف التّكرار:

هو من الوسائل اللّغوية الّتي تؤدّي دوراً تعبيرياً، فالتّكرار« يسلّط الضّوء على نقطة حسّاسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلّم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة

---

[1] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي: القاموس المحيط، دار الحديث القاهرة (د- ط)، 2008، ص 1406.

[2] عصام شرتح: جمالية التكرار في الشعر السوري المعاصر، رند للطباعة والنشر والتوزيع دمشق، ط 1 ، 2011، ص 13.

[3] نعيمة السعدية : الأسلوبية والنص الشعري، ص 100.

نفسيّة قيّمة تفيد النّاقد الأدبي الّذي يدرس الأثر، ويحلّل نفسيّة كاتبه». [1] يقول "**مصطفى السّعدي**" في هذا الباب:« أمّا الدّوافع الفنيّة للتّكرار فتكمن في تحقيق النّغمية، والرّمز لأسلوبه، ففي النّغمية هندسة الموسيقى الّتي تؤهّل العبارة، وتغني المعنى » [2] فالتّكرار له جماليّاته الفنيّة الّتي تكمن في تحقيق النّغم الموسيقي، وتوضيح العبارة وتأكيد معناها في ذهن المتلقّي، أو إثبات فكرة ما في النّفوس، أو لفت الانتباه إلى المعنى الّذي يراد تقريره في الأذهان.

« كما شكّل حضور التّكرار في القصيدة الحديثة، انفتاحاً على فضاء إيقاعي جديد، يوحي بنبض التّجربة الشّعرية الّتي يحياها الشّاعر، وانشحان البُنى التّكرارية بانفعالات الشّاعر، وهو الّذي يجعل من القصيدة كياناً فنياً لنظام تكراري معين » [3].

_التّكرار في ديوان " قل وداعا":

جاء التّكرار في قصائد فهد العودة على ثلاثة أشكال: (تكرار الحرف، تكرار الكلمة، تكرار الجملة).

1.2. تكرار الحرف:

هو من أبسط أنواع التّكرار وأهمّها، فالصّوت أصغر وحدة لغويّة وهو المادّة الخام الّتي تبنى بها الكلمات والعبارات،« والتّكرار الصّوتي من أنماط التّكرار المنتشرة والشّائعة، ويتمثّل في تكرير حرف يهيمن صوتيّاً في بنية المقطع أو القصيدة »[4].

---

[1] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة ، ط 1، 1962، ص 242.

[2] عصام شرتح : جمالية التكرار في الشعر السوري المعاصر، ص 57.

[3] السعيد قرفي: بناء الأسلوب في شعر عثمان لوصيف، مخطوط نيل شهادة دكتوراه، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2017 /2018، ص 118.

[4] أمال دهنون: جماليات التكرار في القصيدة المعاصرة: مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العددان 2 – 3، جانفي – جوان، 2008، ص 4.

وهذا التّكرار يحدث نغمة موسيقيّة في القصيدة تلفت نظر السّامع لها وترهف حسّه بها، « وهذا التّكرار ربّما يعكس جانباً من موقف نفسي أو انفعالي في نفس الشّاعر، فكلّ حرف أو لفظة أو مقطع مكرّر، يحمل في ثناياه دلالات نفسيّة قد يقصدها الشّاعر بهدف الإيحاء إلى حالة ما، ولفت الأنظار إليها » [1]، « وحين يكرّر الشّاعر حرفا في القصيدة فهو يبتدع إلى جانب البحر العروضي إيقاعاً موسيقياً داخلياً، يدلّ على النّغمة الانفعاليّة الّتي يقصدها الشّاعر»[2] أي أن تكرار الأصوات يحمل دلالات نفسيّة للشّاعر.

• **وفي نصوص فهد العودة** نجد أنه عمد إلى **تكرار الحروف** بنوعيها (حروف المباني ـ حروف المعاني)، وبما أنّنا قمنا بدراسة الأصوات سابقاً، سنركّز في دراستنا في هذا المبحث على دراسة حروف المعاني، تتكرّر في قصائد فهد العودة عدّة حروف، وهي ظاهرة أسلوبيّة مميّزة في شعره، ومن بين هذه الحروف نجد:

. حروف الجر: وكثر ورودها في القصائد، ومن نماذج ذلك تكرار حرف الجر" **في**"، يقول فهد العودة في المقطع الثّالث من قصيدة "**هنا** ":

أَنَا هُنَا ...

فِي وَقْتٍ مُبَكِّرٍ مِنَ الْحُبِّ،

هَكَذَا نَحْنُ نَأْتِي صِغَاراً فِي قُلُوبِنَا

ثُمَّ نَكْبُرُ مَعَ مُرُورُ الْحُبِّ

إِلاَّ مَعَكِ جِئْتُكِ صَغِيراً ...

وَكُنْتِ كَبِيرَة وَمُسْتَعِمَرَة فِي وَقْتٍ

---

[1] صلاح مهدي الزبيدي: التكرار وأنماطه في شعر عبد العزيز المقالح: مجلة ديالي، العدد 67 ، 2015، ص 265.

[2] ينظر موسى ربابعة: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، مكتبة الكتاني، دار الكندي للنشر والتوزيع ، إربد، الأردن، (د- ط)، (د - ت)، ص 21- 22.

مُتَأَخِّرٍ مِنْ حُضُورِي اللاَّمَحظُوظ!

هَكَذَا نَحْنُ نَمُوتُ فِي غِيَابِنَا،

وَفِي حُضُورِنَا أَحْيَاناً [1]

في هذا المقطع الشّعري كرّر فهد العودة حرف الجر "**في**" خمس(**5**) مرات، وأفاد هذا التّوظيف التّداخل بين ما هو زماني وما هو مكاني، و ما هو نفسي، حيث يربط الشّاعر نفسه بالزّمن والمكان الّذي هو فيه فيربط نفسه بزمن حبه والعشق الّذي عاشه، ويثبت حضوره في هذا الزّمن، لينفيه في آخر القصيدة، ويساعد هذا الحرف " في" في إبراز مقاصد الشّاعر، وهو عنصر فعّال ناقل لأحاسيسه وجاء منسجماً مع حالة التدفّق الشّعوري له، ممَّا يبعث لون من التّناغم الموسيقي الدّاخلي للخطاب وتحقيق توازنه وانسجامه التامّ.

. حروف العطف: هي من حروف المعاني الموظّفة بشكل واضح في قصائد الدّيوان، يقول فهد العودة في المقطع العاشر من قصيدة " **قل وداعا** ":

قُلْ وَدَاعاً...

لِكَلاَمِهِمْ وَأَصْوَاتِهِمْ

وَحَوَاسِّهِمْ وَمَلاَمِحِهِمْ

وَأَرْوَاحِهِمْ وَأَسْمَائِهِمْ

وَمَلاَبِسِهِمْ وَأَسْرَارِهِمْ

وَاحْتِفَالاَتِهِمْ وَرَقْصِهِمْ

[1] فهد العودة : قل وداعا " نصوص"، قصيدة (هنا)، ص 70.

وَقِصَصِهِمْ وَلُغَتِهِمْ

وَقَصَائِدِهِمْ وَتَارِيخِهِمْ

وَبَعْثِرْهِمْ عَلَى مَهْلٍ

ثُمَّ أَكْمِلْ عَلَى طَرِيقَك[1]

لقد تواتر حرف العطف "**الواو**" في هذا المقطع أربعة عشرة **(14)** مرّة، وذلك للتّأكيد وربط الوداع بالكلام والأصوات والحواس و...الخ، وكلّ ما يخصّ الخائنين والعابرين، وتأكيد علاقة فكرة الوداع بهذه الأشياء، وساهم حرف العطف "الواو" في تلاحق المعاني، وتوالي الصّور، وله إفادة شكليّة، ومعنويّة، أمّا الشّكلية فمن خلال النّغم الموسيقي الّذي يحدثه تكراره في القصيدة، والمعنويّة من خلال الدّلالات الّتي يوحي بها، فتكراره يعبّر عن إحساس الشّاعر، وأحواله النّفسيّة المضطربة، وتوتّره فالتّكرار متنفّساً لكل ثورة عاطفيّة.

. حروف النّصب: هي من الحروف الّتي كان لها حضور متميّز في نصوص "فهد العودة"، من هذه الحروف نجد حرف "**أن**"، فقد وظّفه الشّاعر في قصائده بشكل لافت للنّظر، يقول في المقطع الأوّل من قصيدة " **توقّف** ":

تَوَقَّفْ ...

قَبلَ أنْ تنْظُرَ إلَى مِرآتِكَ وتتأنَّقَ للخُرُوجِ

قَبْلَ أنْ تَرْكَبَ سَيَّارتكَ وَتَذْهَبَ لِشِرَاءِ وَرْدَةٍ

قَبْلَ أنْ تَحْفظَ مَا تُرِيدَ قَوْلَهُ عَنْ ظَهْرِ قَلْبٍ

قَبْلَ أنْ تَسْتَمِعَ إلَى مُوسِيقَى لِتَسْرَحَ بَعِيداً

[1] فهد العودة: قل وداعا "نصوص "، قصيدة (قل وداعا)، ص 20.

قَبْلَ أنْ تُرَدِّدَ كَلِمَة أُحِبُّكَ وَكَيْفَ تَقُولُهَا بِشَكْلٍ أَجْمَل

قَبْلَ أنْ تَنْطَلِقَ إلَى مَوْتِكَ غَيْرِ المَوْعُود

قَبلَ أنْ تَرُشَّ عِطْراً وَتنْزِلَ مِنَ السَّيَارَة

قَبلَ أنْ تَطْرُقَ بَابَ امْرأَةٍ تجْهَل مَشَاعِرُها نَحْوك

قَبْلَ أنْ تَكُونَ غَبِيًّا وَتَصْرُخَ حِينَ تَرَاهَا

« أُحِبُّكِ » [1]

في هذا المقطع تكرّرت "**أن**" المصدريّة عشر مرات **(10)**، واقترنت بأفعال مضارعة، وكلّها أفعال تدعو إلى التّجديد، والتّغير، وفيها نوع من الحركيّة والحيويّة، والنّشاط، والشّاعر لجأ إلى هذا النّوع من التّكرار لإشراك مخاطبه في هذه الصّورة، وذلك باختياره للأفعال في زمن المضارع، وهذا من مميّزات قصائد النّثر بإشراك المتلقّي في عملية الإبداع والتّأويل، والتّفاعل، والغرض من هذا التّكرار التّحذير، وساهم في حركة النّص وصوره، و كان مصدر ثراء للإيقاع الدّاخلي للقصيدة، وهندسته، وتوازنه.

2 – 2 : تكرار الكلمة:

يعدّ تكرار الكلمة أو ما يسمّى بالتّكرار اللّفظي ثاني مستويات التّكرار، وله دور إيقاعي ، ودلالي هامّ في القصيدة العربية، والتّكرار اللّفظي هو: « تكرار لفظ بعينه أو تركيب معين في إنشاء النّص، إذ أن الشّاعر يلحّ على إظهاره » [2] وذلك بغرض التّوكيد على فكرة معيّنة، أو لفظ انتباه القارئ لها، وإبراز قيمتها عن بقية الكلمات الأخرى في القصيدة.

---

[1] فهد العودة: قل وداعا "نصوص" قصيدة، (توقف) ص 85.

[2] عادل نذير بيري الحساني: الأسلوبية الصوتية في شعر ادونيس، ص 250.

« وهو نمط شائع في الشّعر المعاصر يلجأ إليه أغلب الشّعراء، لكن ينبغي توخّي الحذر في استعماله، وقد أشارت **نازك الملائكة** إلى ذلك في قولها: "لا ترتفع نماذج هذا اللّون من التّكرار إلى مرتبة الأصالة والجمال، إلاّ على يد شاعر موهوب يدرك أن المعول في مثله لا على التّكرار نفسه، إنّما على ما بعد الكلمة المكرّرة »[1]،أي أن تكرار اللّفظة لا يجيء عشوائيّاً أو بغرض الزّيادة في الكمّ، بل يتأتّى عن قصد وذكاء ويجب أن يتحلّى المبدع بالموهبة، وتوخّي الحذر في استعمال هذا اللّون من التّكرار، وإلاّ اعتُبر خلل في حقّ المبدع.

« ويعدّ التّكرار اللّفظي أحد الأسس الّتي ينبني عليها النّص الشّعري الحداثي، بل عنصر مركزي في بناء النّص الشّعري، ولعلّ في تكرار الكلمات يمنح القصيدة الحداثيّة سيرورة للأحداث وتتابعها » [2].

• **ومن الشّعراء المعاصرين** الّذين شاع عندهم هذا الأسلوب التّعبيري، نجد "**فهد العودة**، وذلك لما يحمله هذا النّمط من التّكرار من دلالات، وقيمة فنيّة في النّص، وكانت نسبة تواتره في ديوان دراستنا عالية، وينقسم تكرار اللّفظة في ديوان "قل وداعا" إلى قسمين:

أ . تكرار الأسماء: ومن نماذجه ما جاء في المقطع الثّاني من قصيدة " **قل وداعا** ":

قُلْ وَدَاعاً ...

لِنِصْفِ الْاهْتِمَام

لنصْفِ الشَّوْقِ

---

[1] أمال دهنون: جماليات التكرار في القصيدة المعاصرة، ص 7.

[2] نبيلة تاوريريت: حداثة التكرار ودلالته في القصائد المنعوعة لنزار القباني، مجلة اللغة العربية وآدابها، العدد 4، جامعة الوادي، مارس 2012، ص 34.

لنِصْفِ المَشَاعِرِ

لنِصْفِ القَلْبِ

لنِصْفِ الحُبِّ

إمَّا أنْ يَكُونَ لَكَ كُلُّ شَيْءٍ

أَوْ أَنْتَ لَسْتَ بِحَاجَةٍ إلَى أنْصَافِ الْأَشْيَاءِ.[1]

في هذا المقطع كرّر الشّاعر كلمة **(نصف)**، مقترنة بحرف الجر **(اللاّم)**، وجعلها متصدّرة للأسطر، وذلك ما يدلّ على أهميّة هذه الكلمة وما تحمله من معنى دقيق ودلالة قيِّمة في نفس الشّاعر، وفي هذا التّكرار نلمس إلحاح المبدع على صورة فكريّة وشعوريّة، تسيطر على فكره ويريد لفت انتباه مخاطبه لها، وتفاعله معها، ولذا كرّر كلمة **(نصف)** الّتي تحمل معنى ضعف الاهتمام، والشّوق والقلب، والحبّ، و يدعو مخاطبه إلى توديع أنصاف الأشياء، والبحث عن الأشياء الكاملة الّتي تحتاجها نفسه، وهذا التّكرار جاء لغرض التّوكيد وترسيخ دلالة معيّنة في ذهن المتلقّي، كما ساهم في تحقيق توازن القصيدة والانسجام التامّ في النّغمة الموسيقيّة لها.

ومن نماذج تكرار الاسم أيضا ما جاء في المقطع الثّالث، من قصيدة " **قلبك هذا فاهتمّ به** ":

قَلْبكَ هذَا فَاهْتَمَّ بِهِ ...

فَالْاهْتِمَام هُوَ كِذْبَتُنَا الْأُولَى

الاهْتِمَام يَأْتِي مِنْ تِلْقَاءِ الْحُبِّ

[1] فهد العودة: قل وداعا "نصوص"، قصيدة (قل وداعا)، ص 12.

الاهْتِمَام لاَ يُطْلبُ بَلْ يُهْدَي وَيُقَدَّم

الاهْتِمَامُ شاعِرٌ لاَ يعْرفُ إلاَّ محْبوبَةٍ وَاحِدَةٍ

الاهْتِمَامُ تَوَحُّدُ ذاتٍ فِي ذَاتٍ

الاهْتِمامُ حَالَةٌ مِنَ الهَلَعِ لاَ يَفْهَمُ الْاسْتِقْرَار

الاهْتِمَامُ تَوَاطُأُ الشَّيْءِ فِي كُلِّ شَيْء.[1]

الشيء اللافت في هذا المقطع هو تكرار الشاعر للفظة **(الاهتمام)**، فكرّرها سبع **(7)** مرّات، وجعلها في بداية الكلام وذلك لما تحمله هذه الكلمة من أهمية عند الذّات المبدعة، وجعلها في الصّدارة للفت الانتباه لها، وتكرار هذه الكلمة عبّر عمَّا بداخل الشاعر، وعن مكنوناته، خلجات نفسه التي تؤرقه، وبيّن لنا من هذا التّكرار بأنّ الاهتمام هو دليل الحب والوفاء، ومن هذه الكلمة انطلقت كل المعاني الفرعية لها، وجاء المقطع على شكل صور متتابعة مرتبطة بوجدان الشاعر، وساهم تكرار الكلمة في بعث لون من التّناغم الموسيقي الداخلي للنص الشعري، وتجديد التركيب الإيقاعي، وتحقيق جماله ونشوة استقباله.

ب . تكرار الأفعال: ومن نماذجه ما جاء في المقطع الخامس من قصيدة "**كل الذين عبروا**":

ثُمَّ تَذَكَّرْ أَنَّهُمْ لَيْسُو حُلَفَاءَ أَرْضِكَ...

وَقَاتِلْهُمْ ... قَاتِلْهُمْ ... قَاتِلْهُمْ ...بِالنِّسْيَان!

وَمُرَّ كَمَا يَنْسَابُ المَاءُ بيْنَ أصَابِعُكَ.[2]

---

[1] فهد العودة: قل وداعا "نصوص "، قصيدة (قلبك هذا فاهتم به)، ص 64.

[2] فهد العودة "نصوص"، (كل الذين عبروا)، ص 33.

في هذه الأسطر تكرر الفعل "**قاتلهم**" ثلاث (**3**) مرات، وهو فعل أمر، فالشاعر بهذا التّكرار يدعوا مخاطبه إلى نسيان العابرين، ومن غدروه وخانوا حبه، وأن ينساهم، واستخدم فهد العودة فعل "القتل" لما يحمله من دلالة على التحدّي، والعزم، والإرادة، وتخطّي عثرات الحياة، وبناء أمل جديد، وخلق تكرار هذا الفعل إيقاعاً حزيناً كما دلّ على التوتّر الوجداني للشّاعر، وثورته العاطفيّة، وتحقيق التّواصل بينه وبين المتلقّي، من خلال فعل الأمر الذي كرّره في قصيدته، وبهذا بعث حيويّة فيها.

ومن نماذج تكرار الأفعال أيضاً ما جاء في المقطع الثّاني من قصيدة "**لا تنتظر**":

لكِنَّنا مَا زِلْنا أحْيَاء...

ما زِلْنا نُقَاوِمُ الحَيَاة...

مَا زِلْنَا نُصَارِعُ لَحْظَةَ المَوْتِ

بِالبَقاءِ... بِالدُّعَاءِ.[1]

في هذا السياق كرّر الشّاعر الفعل "**ما زلنا**" ثلاث (**3**) مرات، وهو فعل يدلّ على البقاء والحياة، والاستمرار، والحركة والنّشاط، وكرّره للتّعبير عن الأمل في الحياة، وقوّة الإيمان، وهذا التّكرار عبّر عن إحساس الشّاعر وأحواله النفسيّة، كما حقّق توازن القصيدة من حيث نغمها الموسيقي وبعث الحيويّة والنّشاط فيها، وتأثيرها وتذوّقها من طرف المتلقّي.

2-3/ تكرار العبارة:

[1] المصدر نفسه، قصيدة (لا تنتظر)، ص 44.

هو ثالث مستويات التكرار« وفيه يعمد الشّاعر إلى عبارة معيّنة، يكررها مستقلّة في ثنايا النّص الشّعري، وبشكل يهيّئ لها الفرصة أن تكون قراراً (لازمة) للنّص، فتكسبه صبغة إيحائية على صعيد الصّورة المقترحة »[1].

« وكثيراً ما يلجأ الشّاعر إلى هذا النّمط من التّكرار، عندما يفقد القدرة على الاستقرار أو الإبانة عن مشاعره الغامضة، ومن شروط هذا النّوع من التكرار، أن يوحّد القصيدة في اتّجاه يقصده الشّاعر، وإلاّ كان زيادة لا غرض لها »[2] فالتّكرار ليس توزيع عشوائي، و إنّما جيء به عن دراية، لتحقيق عدّة أغراض، و إبانة مشاعر المبدع، ورصدها إلى المتلقّي« فللعبارة المكرّرة عمقاً دلاليّاً يلحّ على ذات المبدع، فيسعى إلى التّعبير عنه، بترديد العبارات على مسافات متقاربة »[3].

ومن بين الشّعراء المعاصرين اللذين لجئوا إلى هذا النّوع من التّكرار، نجد" **فهد العودة**" ، ففي ديوانه " قل وداعا " كرّر عدّة عبارات، و مثّلت ملمحاً أسلوبياً مميّزاً في لغته الشّعرية، فتكرار العبارة له عدّة دلالات عميقة في الذّات المبدعة، ولذلك لجأ إلى تكريرها، ففي قصيدة "**قل وداعا**"، كرّر الشاعر جملة **(ودّعهم حين)**، فيقول في المقطع الأوّل:

وَدِّعْهُمْ حِينَ يَكُونُ الْبَقَاءُ مَعَهُمْ

أَثْقَلُ مِنْ ظِلِّكَ لَكَ

وَدِّعْهُمْ حِينَ تَشْعُرُ أَنَّ اللَّامُبَالَاةَ:

هِيَ الْمَقْطُوعَة المُوسِيقِيَّة الَّتِي يَعْزِفُونَهَا لَكَ

---

[1] عادل نذير ببري الحساني : الأسلوبية الصوتية في شعر أدونيس، ص 259.

[2] صلاح مهدي الزوبيدي: التكرار وأنماطه في شعر عبد العزيز المقالح، ص 272.

[3] شليم امحمد: أسلوبية التعبير اللغوي في شعر سميح القاسم، ص 66.

وَفِي صَدْرِك يَصْرخُ الْكَلاَم

وَ هُوَ يُحَاوِلُ كَسْرَ الصَّمْت الَّذِي يُكَبِّلُ حُنْجُرَتُكَ

وَدِّعْهُمْ حِينَ يَكُونُ سُوءُ الفَهْمِ:

هُوَ النَّصْلُ الَّذِي يَقْطَعُكَ [1]

في هذا المقطع نلاحظ أن الشّاعر كرّر الجملة الفعليّة **(ودّعهم حين يكون)** ثلاث مرّات**(3)**، فهذه العبارة تمثّل محوراً أساسيّاً في المقطع لكونها تحمل دلالة الأمر، فالشّاعر يأمر مخاطبه إلى توديع كل الأشياء السيّئة، وتوديع أحبابه الّذين ثقل البقاء معهم، وقلَّ اهتمامهم به، وأساءوا فهمه، وتكرار هذه العبارة مثّل الحالة النّفسية التي يعيشها الشّاعر، وأدّى إلى رفع مستوى الشّعور والإحساس في القصيدة، والغرض من هذا التّكرار هو التّهويل والتّوكيد، وبعث تكرار العبارة في المقطع لون من التّناغم الموسيقي الدّاخلي للنّص الشّعري، وجاء مناسباً للدّفقات الشّعورية للمقطع، ومن ثمّة توفير الجوّ الإيقاعي الجميل، ونشوة استقباله.

ومن نماذج تكرار العبارة أيضاً ما جاء في المقطع الثّالث، من قصيدة "**خيّب ظنهم**":

خَيِّبْ ظَنَّهُمْ ...

وَكُنْ أَنْتَ

احْلُمْ ...وَاصِلْ ...قَاتِلْ ...لاَ تقِفْ

كُنْ أَنْتَ بِأَيِّ ثَمَنٍ

لاَ تَدَعْهُمْ يُشَكِّلُونَكَ كَمَا يُرِيدُونَ

[1] فهد العودة: قل وداعا "نصوص"، قصيدة (قل وداعا)، ص 11.

لاَ تَكُنْ صُورَةٍ لاَ تَلِيقُ بِك

وَ شَخْصِيَّة لاَ تَمْثِّلُكَ...

كُنْ أَنْتَ... فقَطْ أنْت [1]

في هذا المقطع كرّر الشّاعر جملة **(كن أنت)** ثلاث **(3)** مرّات، وهذه الجملة لها دلالة عن القوّة والأمل، وهي تدلّ على الحالة النّفسية للشّاعر التي تبدو متأمّلة في الحياة، ذو شخصية قويّة، مستقلّة، متفائلة، وهو بتكرار هذه الجملة يهدف إلى تنبيه المتلقّي إلى أهميّتها، ومحوريتها في قصيدته، وهو ما يمثل ملمحاً أسلوبياً بارزاً في شعره، وكان لتكرار هذه العبارة دور في تكثيف الإيقاع الموسيقي للقصيدة، ممّا يتناسب مع حالة الشّاعر وتحقيق توازن القصيدة، والانسجام التامّ في نغمها الموسيقي، وبعث الحيويّة والنّشاط فيها وتذوّقها من طرف المتلقّي والإحساس به.

نلاحظ من بأنّ تكرار العبارة بدا واضحاً في ديوان "**قل وداعا**"، إذ نجد فهد العودة في كل قصيدة يجعل عبارة يفتتح بها كل مقطع من مقاطعها، وذلك في جميع قصائده، من بين الجمل المفتاحيّة للمقاطع نجد: **(قل وداعا – كلّ الذين عبروا – و نفوك من وطنك – بين طعنتين – في المساء....إلخ).**

بناءاً على ما تقدّم يمكن القول أن التّكرار ملمح أسلوبي بارز في نصوص فهد العودة، و قد برع في تلوينه، حيث وظّفه بكل أنواعه (تكرار الحرف – كلمة – عبارة) لبناء قصائده، وهو من أبرز سمات قصيدة النّثر، كما ساهم في البناء الإيقاعي لها، والتّعبير عن أحاسيس الذّات المبدعة، وتثبيت أفكاره في ذهن المتلقّي والتّأثير فيه، و ساهم في إضفاء لمسة جماليّة على النّصوص.

ثانياً: البنية التّركيبيّة:

[1] فهد العودة: قل وداعا " نصوص"، قصيدة (خيب ظنهم)، ص 60.

1. التّقديم والتّأخير:

هو أحد أشكال الانزياح التّركيبي، والخروج عن النّمط المألوف للجملة العربيّة، وقد جاء اهتمام البلاغيّين والعلماء لهذه الظّاهرة الأسلوبيّة لما لها من أهميّة بارزة.

1.1. مفهومه:

يقول **عبد القاهر الجرجاني** عنه:« هو باب كثير الفوائد، جمّ المحاسِن، واسع التصرّف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك بديعه، ويُفضي بك إلى لطيفه، ولا تزال ترى شعراً يروقُك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قدّم فيه شيء، وحوّل اللّفظ من مكان إلى مكان». [1]

وإذا أردنا إعطاء تعريف أسلوبي لهذه الظّاهرة أمكننا القول:« الّتقديم والتّأخير هو تحويل يصيب المسند إليه، فينتقل فيه الدّال من موضعه الأصلي إلى موضع طارئ، ويكون التّقديم للتّخصيص، مثل **قوله تعالى:** ﴿ ولله مُلْكُ السَّمَاواتِ والْأَرْض﴾» [2] يعني بأن التّقديم لعنصر إنّما لتخصيصه، وبيان قيمته، ودرجة أهميّته، ولزوم احتلاله صدارة الكلام، « والتّقديم والتّأخير ظاهرة أسلوبيّة تعني تغيير ترتيب العناصر المشكّلة للتّركيب اللّغوي، والعدول عن الأصل الّذي يقوم عليه بناء التّراكيب في عرف اللّغة، فهناك أحوال متعدّدة يسمح فيها بتغيير العناصر، وتبديل رتبتها في سلسلة الكلام» [3]، فالأصل في الجملة العربية أن يتقدّم المبتدأ على الخبر، والفعل عن الفاعل، والفاعل عن مفعوله، وصاحب الحال على حاله، وهناك حالات يجوز الانزياح عن هذه القواعد، وتغيير ترتيب هذه العناصر، حسب أحوال أوجبها وأجازها علماء النّحو واللغة.

---

[1] نعيمة السعدية: الأسلوبية والنص الشعري، ص98.

[2] عائشة جمعي: الحذف النحوي عند سيبويه في ضوء النظرية الخليلية الحديثة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2016، ص72.

[3] شليم امحمد: أسلوبية التعبير اللغوي في شعر سميح القاسم، ص93.

« ولقد قسّم **ابن جنّي** التقديم والتأخير إلى ضربين هما: ما يقبله القياس، والآخر ما يسهلّه الاضطرار، فالأوّل كتقديم المفعول على الفاعل والفعل، أمّا **عبد القاهر الجرجاني** فقد قسّم التّقديم إلى نوعين: "تقديم على نية التّأخير"، وذلك في كلّ شيء أقررته مع التّقديم على حكمه الذي كان عليه، وفي جنسه الذي كان فيه، كخبر المبتدأ إذا قدّمته على المبتدأ» [1]

« "وتقديم لا يكون على نيّة التّأخير": ولكن ينقل الشّيء من حكم إلى حكم، بحيث يجعل في باب غير بابه، وإعراب غير إعرابه، وذلك بأن تعمل إلى اسمين يحتمل كل واحد منهما أن يكون مبتدأ والآخر خبرًا له، فتقدّم تارةً هذا على ذاك، ومرّة ذاك على هذا»[2].

1.1. أهميّة التّقديم والتّأخير:

«تكمن شعريّة التّقديم والتّأخير، في تحوّلات الدّلالة الّتي تتولّد بالصّوغ الإبداعي الّذي أنتجها، في حين يبقى حيّز المعنى ثابتاً، وبالتّالي فهي تهتمّ بالصّياغة والمتكلّم (المبدع)، وبالمتلقّي، فمن حيث الصّياغة تبرز شعريّة فنيّات تشكيليّة يحدثها اهتزاز العلاقات التّراكيبية، وتدخل اختبارات المتكلّم المنبثقة من تذّوقه الفردي والتذاذه بسياقات تركيبيّة دون أخرى» [3]، فالعدول عن قواعد التّراكيب اللّغوية يمثّل فنيّة الأديب، وقدرته على التذوق والإبداع، ومنح دلالات عدّة للنّص الأدبي، بتنوّع السّياقات اللّغوية، وترتيبها، ويرى "**ابن الأثير**":« أن أهميّة التّقديم والتّأخير تكمن في غرضين أساسيين هما: الاختصاص – مراعاة نظم الكلام» [4].

---

[1] يوسف أبو العدوس: الأسلوبية (الرؤية والتطبيق)، ص191.

[2] محمد عبد المطلب: أدبيات البلاغة والأسلوبية، ص274.

[3] خيرة حمرة العين: شعرية الانزياح (دراسة في جماليات العدول)، مؤسسة حمادة للدراسات والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط ع 1، 2011، ص41.

[4] يحي سعدوني: دراسة أسلوبية في ديوان "أعراس" لمحمود درويش، ص137.

_ التّقديم والتّأخير في ديوان "فهد العودة":

عند دراستنا لظاهرة التّقديم والتّأخير في ديوان فهد العودة، لاحظنا حضورها القويّ في نصوصه الشّعرية، وجاءت حافلة بهذه الظّاهرة الانزياحية التركيبيّة، ولافتة للنّظر، وشكّلت ملمحاً أسلوبياً بارزاً يميّز شعر فهد العودة، فإذا تأمّلنا الدّيوان نكتشف قدرة لغويّة كبيرة على التّلوين في الخطاب بتغيير مواقع العناصر اللّغوية على مستوى التّركيب، وجاء ذلك متلائماً مع حالته النّفسية والشّعورية، ومن هذه الأنماط من العدول: تقديم الخبر، تقديم الحال، تقديم الفاعل، تقديم المفعول به، تقديم ظرف، تقديم اسم كان واسم ليس...".

1. **تقديم الخبر**: ومن نماذجه في نصوص فهد العودة، ما جاء في المقطع الرابع، من قصيدة "**هنا**":

هُنَا بِجِوَارِكِ أكُونُ..

أُسْعِفُكَ حَتَّى مِنْ أُغْنِيَةٍ صَغِيرَةٍ

قَدْ تُؤْلِمُكِ دُونَما قَصْدٍ![1]

تكمن روعة هذه الأسطر في حدوث التّقديم في موضعين، أوّلهما يتجلّى في تقديم الخبر جار ومجرور **(بجوارك)** عن المبتدأ والفعل الناقص **(كان)**، فالأصل أن يأتي متأخّرًا، فأصل الجملة **(أكون بجوارك هنا)**، لكن حدث التّقديم لصدارة المعنى، وضمان وصوله إلى قلب المتلقّي، وتوليد المتعة الفنيّة لديه، ممّا زاد من جمال المقطع وتذّوقه وشعريّته، أمّا التّقديم الثّاني فوقع في تقديم ظرف المكان **(هنا)**، وذلك لأهميّة المكان، ودلالته في نفس الشّاعر، والتّركيز عليه، وهو ما يتلاءم مع حالته النّفسية، وجاء التّقديم هنا مرتبط بأحوال الشّاعر الوجدانيّة.

[1] فهد العودة: قل وداعا "نصوص"، قصيدة (هنا)، ص71.

2. تقديم الجار والمجرور على الفعل:

من خلال دراستنا لنصوص فهد العودة، لاحظنا انّه أعطى مساحة في بناء تراكيبه اللغوية المختلفة، من خلال تقديم الجار والمجرور على عناصر الجملة اللغوية، ومن أبرز النّماذج التي حوت هذه السّمة، ما قاله فهد العودة في المقطع الأوّل من قصيدة "**قل وداعا**":

وَفِي صَدْرُكِ يَصْرُخُ الكَلَامُ

وَهُوَ يُحَاوِلُ كَسْرَ الصَّمْتِ الَّذِي يُكبِّلُ حُنْجُرَتُك!(1)

نلاحظ أن الشّاعر قدّم الجار والمجرور **(في صدرك)** على الفعل **(يصرخ)**، ذلك لشدّ المتلقّي، لمعرفة ماذا يجري داخل الصّدر، وتصوير مدى الحزن الدّاخلي الذي يعانيه الإنسان، وتأثيره عليه، ويركّز فهد العودة على باطن الصّدر ولذلك أعطاه الصدّارة في الكلام، لما يحمله من دلالة قويّة في المعاناة والحزن، فنستنتج بأنّ هذا الانزياح التّركيبي المتمثّل في تقديم الجار والمجرور على الفعل، يرتبط بأحوال نفسيّة متولّدة من السّياق النّفسي للمبدع، وساهم في إبراز دلالة النّص، وتفاعل القرّاء معه، وتحقيق المتعة الفنيّة التّواصليّة بين المؤلّف والمتلقّي.

3. تقديم اسم كان وليس:

يقول الشّاعر في المقطع الخامس من قصيدة "**كل الذين عبروا**":

كُلُ الذِّينَ عَبرُوا...

كَانُوا مَلْمُوسِينَ ومَرْئِيِّينَ

(1) فهد العودة: قل وداعا "نصوص"، قصيدة (قل وداعا)، ص11.

حِينَ تَنْفَرِدُ بِذَاتِكَ[1]

جاء موضع التّقديم هنا في اسم كان **(كل الذين عبروا)**، وجاء في صيغة جملة، وهنا خرج الشّاعر عن القواعد اللّغوية، فالأصل أن نقول: **(كان الّذين عبروا ملموسين ومرئيين)**، وحدث هذا التّقديم للتّأكيد على العابرين، ولفت الانتباه إليهم، ولما له من دلالة في قوّة المعنى، وترسيخه في ذهن السّامع، وتشويقاً له لسماع ما بعده، وهنا تكمن روعة هذا الملمح الأسلوبي، ومساهمته في إضفاء صبغة جماليّة على القصيدة، والتّلوين في السّياقات اللّغوية لها، وتنوّع دلالاتها، لما يضمن الوصول إلى قلب المتلقّي وتوليد المتعة الفنيّة لديه.

ومن أمثلة تقديم اسم "**ليس**" ما يقوله فهد العودة في المقطع الأوّل من قصيدة "**أحيانا**":

أَحْيَاناً...

الحُبُّ لَيْسَ كُلُّ مَا تَمْلِكُهُ

بلْ كُلُّ مَا تَفْقِدُهُ وَيَمْضِي عَنْكَ

فَيَكُونُ أَجْمَلُ وَقْتٍ مُسْتَقْطَعٍ لَدَيْكَ...

هُوَ أَنْ تَنَامَ دُونَ أَنْ تُفَكِّر

بِأيِّ شَيْءٍ يُفْسِدُ يَوْمَكَ!

أَحْيانًا...

الحُبُّ لَيْسَ إِدْمَانُ الْخَيَال

---

[1] فهد العودة: قل وداعا " نصوص"، قصيدة (كل الذين عبروا)، ص33.

وَبِناءُ حَيَاةٍ وهْمِيَّة مَعَ مَنْ نُرِيدُه[1]

في هذه الأسطر نلمس موضعين من التّقديم، وهذا ما زاد من جماليّة القصيدة، وشعريّتها، تجسد الموضع الأوّل في تقديم ظرف زمان **(أحيانا)**، لما تحمله هذه الكلمة من أهمية ودلالات تستوجب صدارتها في الكلام، أمّا في الموضع الثاني من التّقديم، فقام الشّاعر بتقديم **اسم كان** في التّركيب اللغوي في السّطرين الثاني والثامن، وحدث هذا التقديم للتّأكيد على عاطفة الحبّ ونفيها، وقام الشّاعر بتقديمها والخروج عن المألوف للتّركيز عليها دون غيرها، والتّأكيد على هذه العاطفة، ولفت انتباه القارئ لها وأهميّتها في الحياة، ومن هذا الانزياح التّركيبي تبرز لنا فنيّة الأديب، وقدرته على اللّعب بالألفاظ، وتغيير ترتيبها، ومنحها دلالات عدّة تضفي على النّص الأدبي شعريّة، وجمالاً وبلاغةً المعنى وقوّته في ذهن متلقّيه.

4. **تقديم ظرف (مكان – زمان):** وقد استخدم المبدع هذا النّمط من التقديم، للتّعبير عن البعد المكاني والزماني.

من أمثلة تقديم ظرف "**المكان**"، ما قاله فهد العودة في المقطع الأوّل من قصيدة "**في الضّفة البعيدة**":

فِي الضِّفَةِ الْبَعِيدَةِ مِنْكِ...

أَكُونُ أنَا

هُنَاكَ بِانْتِظَارِكِ[2]

[1] فهد العودة: قل وداعا "نصوص"، قصيدة (أحيانا)، ص56.

[2] المصدر نفسه، قصيدة (في الضفة البعيدة)، ص65.

وقع الانزياح هنا في العدول عن الأصل، وتقديم ماحقّه التّأخير، فالشّاعر أعطى الصّدارة لظرف المكان **(في الضّفة البعيدة منك)** على باقي العناصر اللّغوية للكلام، وفي ذلك دلالة على اهتمامه بهذا العنصر أكثر من غيره، وكذا إرادته لفت المتلقّي لهذا الظّرف، وتركيزه عليه، فهذا التّغيير في التّرتيب يتناسب مع الحالة النّفسية والوجدانية للمبدع، وزاد في إبراز دلالة النّص، وإضفاء صبغة جماليّة عليه.

ومن نماذج تقديم ظرف "**الزمان**" ما قاله فهد العودة في المقطع الأوّل من قصيدة "**هنا**":

هُنَا...

أَشْعُرُ بِكِ قبْلَ أنْ تَتَدَلَّى الْخَيْبَةُ إلَى قَلْبُكِ

هُنَا...

دَائِماً وَأبَداً أكُونُ نَحْوَكِ فِي وَقْتٍ مُبَكِّرٍ [1]

هنا أبدع الشّاعر في التّقديم والتّأخير، فنلمسه في موضعين في هذه الأسطر الشّعريّة، ممّا زادها حسناً وجمالاً، وبلاغةً، تجلّى الموضع الأوّل في تقديم طرف الزمان **(دائماً)** و**(أبداً)** على الجملة **(أكون نحوك في وقت مبكر)**، فالأصل يقتضي التّأخير، لكنّ الشّاعر قام بهذا الانزياح للتّركيز على الدّيمومة والاستمرار، ولفت القارئ لهذا الزّمن الدّائم، وهذا التّقديم أبرز شعريّة القصيدة، ودلالة النّص المعبّرة عن الأحوال النّفسيّة، ونلمس أيضاً تقديم آخر تمثّل في تقديم ظرف المكان **(هنا)** في السّطر الأوّل، فصدّره الشاعر الكلام لإبراز أهميّته، ولفت انتباه القارئ له، والتّركيز على دلالته ومعناه، وله دلالة نفسيّة تتناسب مع حالة الشّاعر الحزينة اليائسة المتألّمة.

---

[1] فهد العودة: قل وداعا "نصوص"، قصيدة (هنا)، ص68.

5. تقديم الحال: ويحدث هذا النّمط من التّقديم، وذلك لارتباطه بالتّعبير عن الحالة الوجدانية التّي تعيشها الذّات، ومن أمثلة وقوعه في ديوان فهد العودة، ما قاله في المقطع السّادس من قصيدة، "**قل وداعا**":

الْأَوْفِيَاء....

وَحْدَهُمْ مَنْ يُكَمِّلُونَ حَيَاتُكَ[1]

في هذين السّطرين قدّم الحال **(وحدهم)** على الفعل والفاعل والمفعول به، وجاء هذا التّقديم معبّراً عن الحالة الوجدانيّة الثّائرة التي تميّز الشّاعر، فمعظم خطاباته جاءت معبّرة عن الشّعور الذّاتي المميّز بالحزن والألم، وتقديم الحال في هذه الأسطر شكّل صورة رائعة بأبهى تصوير، معبرّة عن الذّات المتألّمة ونفسيّتها، وكشف معاناة الشّاعر، وتقديم الحال ساعد على تخصيصها، ولفت الانتباه إلى هذا المعنى باحتلاله صدارة الكلام، وهنا تكمن قدرة الشّاعر اللّغوية على تلوين الخطاب، والتّصرّف فيه، دون الإخلال بمعناه، بل تأكيده، وزيادته حسناً وجمالاً وبلاغةً.

6. تقديم المفعول به: ومن نماذجه في النّصوص الشّعرية لفهد العودة، ما قاله في المقطع التّاسع من قصيدة "**قل وداعا**":

قُلْ وَدَاعاً...

ولاَ تَنْسَ أنْ تُصْغِي:

إلَى مَا يقُولُه عَقْلُكَ، [2]

---

[1] فهد العودة: قل وداعا "نصوص"، قصيدة (قل وداعا)، ص16.

[2] المصدر نفسه، قصيدة (قل وداعا)، ص19.

وقع التّقديم هنا في السّطر الثّالث، حيث قام الشّاعر بالعدول عن الأصل، فالأصل أن يأتي المفعول به متأخراً، لكنّه قدّمه على الفاعل، فجاء الضّمير **(الهاء)** متّصلاً بالفعل **(يقول)**، وبالتّالي تأخّر الفاعل **(عقلك)**، وقام بهذا التّقديم، لصياغة التّركيب في أحسن صورة له، فالتّقديم أبلغ من التّأخير، وكذا لأهميّة هذا العنصر في الكلام اللّغوي، ولفت الانتباه له، وهنا تكمن شعريّة القصيدة، وتحقيقها متعة فنيّة، وإبراز دلالات النّص، وإبلاغها للمتلقّي بأبهى صورة كلامية قويّة المعنى، حسنة التذّوق والتّلقي.

7. **تقديم الفاعل:** ومن نماذجه ما قاله الشّاعر في المقطع في المقطع الرّابع من قصيدة "**أكتب**":

اكْتُبْ....

لِأَنَّ هُنَاكَ دَائمًا

لَحْظَةٌ تسْرِقُكَ

بَيْنَ المَارَةِ....وَالمَارَةِ

فرَاغٌ كَبِيرٌ يُلهِمُكَ ويُتعِبُكَ

فَلِأَنّكَ تَبْكِي أَحَدًا

وَلاَ أَحَدَ يَبكِيكَ[1]

هذا المقطع يحتوي على عدّة مواضع من التّقديم والتّأخير، مما زاد من جماله، وقوّة معناه، ففي السّطر الثّالث قدّم الفاعل **(لحظة)** على الفعل والمفعول به **(تسرقك)**، فالأصل يقتضي أن نقول **(تسرق لحظة أنت)**، وكذا في السّطر الخامس قدّم الشّاعر

[1] فهد العودة: قل وداعا "نصوص"، قصيدة (اكتب)، ص52.

الفاعل **(فراغ)** على الفعل والمفعول به (يلهمك)، فالأصل أن نقول **(يلهم فراغ كبير أنت)**، ونفس التّقديم حدث في السّطر السابع بتقديم الفاعل **(لا أحد)** على الفعل والمفعول به **(يبكيك)**، وكلّ هذا التّقديم في العنصر اللّغوي الفاعل يدّل تخصيصه ودرجة أهميّته، ولذلك دلالة على اهتمام الذّات المبدعة بهذا العنصر الفاعل أكثر من غيره، كما يدلّ هذا الانزياح على شعريّته، ومهارته اللّغوية، وحسن تذوّقه، وأيضا جاءت التّقديمات متناسبة مع حالته الشّعورية الحزينة، وممّا يدلّ على ذلك المصطلحات التّالية: **(لحظة – يلهمك– فراغ– يتعبك– تبكي– يبكيك)**.

كحصيلة لدراستنا لظاهرة التّقديم والتّأخير في ديوان "**قل وداعا**"، يمكن أن نقول أن هذه الظّاهرة من أهمّ الظّواهر التي يتجلّى فيها انزياح التّركيب على وجه التّحديد، وهي خرق لقوانين ترتيب العناصر اللّغوية في الكلام، وقد وظّف الشّاعر فهد العودة هذا التّقديم بكثرة في نصوصه، وبأنماطه المختلفة، وأسهم ذلك في إثارة المتلقّي ولفت انتباهه، ويقوم هذا الملمح الأسلوبي بوظيفة جماليّة، وذلك بكسر العلاقة الطّبيعية بين التّراكيب اللّغوية، وينتج عن ذلك دلالات جديدة، ويفتح آفاق واسعة أمام المبدع والمتلقّي، وتوليد متعة فنيّة تواصليّة بين الذّات المبدعة والذّات المتلقّية، وتزيد اللّغة الشّعرية تألّقًا وإبداعًا وجمالاً.

2. الحذف:

1.2. مفهومه:

أ- المفهوم اللّغوي:

« حَذَفَ: الْحَذْفُ: قَطَفَ الشَّيْءَ مِنْ الطَّرَفِ كَمَا يُحْذَفُ طَرَفُ ذَنَبِ الشَّاةِ.

وَالحَذْفُ: الرَّمْيُ عَنْ جَانِبٍ وَالضَّرْبُ عَنْ جَانِبٍ، وَتَقُولُ، حَذَفَنِي فلُاَنٌ بِجَائِزة أيْ: وَصَلَنِي وَحَذَفَهُ بِالسَّيْفِ: عَلَى مَا فَسَّرَهُ مِنَ الضَّرْبِ عَنْ جَانِبٍ. الْحَذْفُ ضَرْبٌ مِنَ الغَنَمِ السُّود الصِّغَار، وَاحِدُهَا حَذفة، وفِي الْحَدِيثِ: ولَاَ يَتَحَلَّلَكُمْ الشَّيْطان كَأَوْلَادِ الْحَذْفِ» [1].

ب- المفهوم الاصطلاحي:

الحذف من القضايا المهمّة الّتي عالجتها البحوث الأسلوبيّة والنّحوية، بوصفها انزياحاً عن المستوى التّعبيري « والحذف هو إسقاط لصيغ داخل النّص التّركيبي في بعض المواقف اللّغوية، وهذه الصّيغ يفترض وجودها نحوياً، سلامة التّركيب وتطبيقًا للقواعد، ثمّ هي موجودة، أو يمكن أن توجد في مواقف لغويّة مختلفة» [2].

« يجوز الحذف في التّركيب شرط أن لا يتأثّر المعنى أو الصّياغة، ويتأثّر معنى الكلم بالتباس الفهم على المتلقّي، فإذا أدّى إلى ذلك وجب الإظهار، وحتّى لا يلتبس المعنى لابدّ من وجود دليل على العنصر المحذوف، لأنّ العرب لا تحذف الشّيء حتّى يكون معها ما يدّل عليه» [3]، فمن شروط الحذف وجود دليل حالي وإلاّ اختلّ معنى التّركيب، والتبس معناه على المتلقّي، فيجب على المبدع مراعاة ذلك.

« فالحذف النّحوي يعتري التّراكيب الاسنادية بإسقاط جزء من الكلام أو كلّه لدليل، وجزء الكلام هو الكلمة، والكلمة اسم وفعل وحرف، فالمحذوف قد يكون كلمة أو جملة أو الكلام كلّه» [4]، وذلك من أجل غايات أسلوبية وجماليّة عديدة، كالإيجاز والاختصار، وإشراك المتلقّي في شعريّة الخطاب وغيرها، ويحددّ **الجرجاني** وظيفة الحذف

---

[1] الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين (مرتّبا على حروف المعجم)، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، ج1، المحتوى (أ- خ)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1424هـ/2002م، ص297.

[2] علي أبو المكارم: الحذف والتقدير في النحو العربي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2008، ص200.

[3] عائشة جمعي: الحذف النحوي عند سيبويه في ضوء النظرية الخليلية الحديثة، ص27.

[4] المرجع نفسه، ص28.

وقيمته في الأسلوب بقوله:« هو باب دقيق المسلك لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسّحر، فإنّك ترى به ترك الذّكر أفصح من الذّكر، والصّمت عن إفادة أزيدُ للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتمّ ما تكون بيانًا إذا لم تَبِنْ » [1]، فالجرجاني يرى الفصاحة في الحذف، وأنّه أتمّ بلاغةً وفنيّةً في الذّكر.

إن الحذف أسلوب بلاغي قديم، تناوله اللّغويين العرب في مختلف مصنّفاتهم، « وقد استثمر الشّاعر المعاصر في طاقات الحذف التّعبيرية، لإضفاء دلالات إيحائيّة جديدة تعمل على إدخال المتلقّي في تفاعل متبادل ومستمرّ مع خطابه **(المبدع)**، فالحذف يعمل على تنشيط مخيّلة المتلقّي وإعمال ذهنه في تأويل المحذوف، وملأ الفراغات الّتي يتركها هذا الإجراء الأسلوبي في سطح التّعبير» [2]، فالشّاعر المعاصر يلجأ إلى ظاهرة الحذف في أسلوبه من أجل دفع المتلقّي إلى مشاركته في تشكيل المعاني، وإعمال ذهنه لملأ الفجوة الّتي تركها له المبدع، وإطلاق العنان لعقله، لملأها، ويجعلها أكثر حضوراً وفاعلية.

_ الحذف في ديوان "قل وداعا لفهد العودة:

من خلال قراءتنا لنصوص فهد العودة، نلاحظ أنّ توظيف ظاهرة الحذف طغت على نصوصه الشّعرية، وقد تبيّن حضورها الكثيف في جميع القصائد، حيث لا تكاد توجد قصيدة من قصائده إلاّ وقد وظّف فيها العديد من الحذوفات، وقام فهد العودة بالحذف بنوعيه: المخبر به، وغير المخبر به.

---

[1] عبد الفتاح لاشين: التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبد القاهر، دار المريخ للنشر، الرياض، السعودية، (د- ط)، (د- ت)، ص157.

[2] شليم امحمد: أسلوبية التعبير اللغوي في شعر سميح القاسم، ص97.

• **الحذف المخبر به:** وهو الّذي يأتي عن وعي من الشّاعر، ويكون على شكل نقاط في القصيدة، من نماذجه في نصوص فهد العودة ما قاله في المقطع الثّالث من قصيدة "**خيّب ظنّهم**":

خَيِّبْ ظَنَّهُمْ...

وَكُنْ أنْتَ

احْلُمْ...وَاصِلْ...قَاتِلْ....لاَ تَقِفْ[1]

هنا في هذه الأسطر نلمس حذف مخبر عنه، وجاء من وعي الشّاعر، حيث سكت، وترك فراغ بعد الجملة **(خيّب ظنهم)** في السّطر الأوّل، وبعد الأفعال **(احلم)، (واصل)، (قاتل)**، في السّطر الثالث، وهي فراغات تتلاءم مع حالة الشّاعر، وآماله، وقوّة إيمانه، وعزيمته، وهذا ما دلّت عنه الأفعال ما قبل الحذف، كما أنّ هذا الحذف ساهم في عملية التّواصل بين المبدع والمتلقّي، حيث ترك له فرصة ملأ الفراغات والتّخمين، فتصبح بذلك القراءة عملية جديدة للنّص، وفق تصوّر القارئ، وبناء دلالات جديدة.

ويقول أيضاً في المقطع الثّاني من قصيدة "**في الضّفة البعيدة**":

أنَا جَوَازُ سَفَرُكِ...حِينَ يَبْدَأُ رَحِيلُكِ،

وأنَا حَقِيبَتُكِ...حِينَ تتَراكَمُ أشْيَاءُكِ

وأنا خرِيطَةُ قلْبكِ....حِين تَضِيعُ اتِّجَاهَاتُكِ

وأنا عكازكِ... حِين يغتالكِ التَّعَبُ

وأنَا طريقكِ... حِين تُضَيِّعُكِ دُرُوبكِ

[1] فهد العودة: قل وداعا "نصوص"، قصيدة (خيّب ظنهم)، ص60.

وأنَا وطنكِ... حِين يلْتهِمُكِ المَنْفى

أنَا... أنتِ في ضَياعُكِ الدَّائِم[1]

في هذا المقطع قام الشّاعر بعدّة حذوفات، ففي كل سطر سكت، وأحدث وقفة، يترك فيها للمتلقّي فرصة التّخمين وملأ هذا الفراغ، وكلّ هذه الحذوفات تدلّ على حبّ الشّاعر لمحبوبته، والتّضحية من أجلها، وكونه كلّ شيء لها، وقد ساهم هذا الحذف في إبراز حالة الشّاعر النّفسية المحبّة العاشقة، وتحقيق الوظيفة البلاغيّة للخطاب، وتناغمه، فالحذف هو من أروع الملامح الأسلوبيّة التي تزيد من جمال القصيدة، وحسنها وتذوّقها من طرف القرّاء، فأحيانا يكون الحذف أبلغ من الذّكر، ويضفي على النّص لمسة جماليّة.

ويقول أيضاً فهد العودة في ختام في المقطع الأخير من قصيدة "**توقف**":

الشِّتَاءُ... ذَاكِرَةُ الحُبِّ

الخَرِيفُ... ذَاكِرةُ الرَّحِيلِ

أمَّا أنْتِ...ذَاكِرةُ الحَيَاة[2]

في هذه الأسطر نلمس حذف مخبر عنه، تمثّل في الوقفات: بعد كلمة **(الشّتاء)** في السّطر الأوّل، وبعد كلمة **(الخريف)** في السّطر الثّاني، وبعد كلمة **(أنت)** في السّطر الثّالث، فقام الشّاعر بهذا الحذف من أجل استهداف إبداع القارئ في ملأها، ومنه تصبح عملية التّلقي عملية بناء جديدة له، وبدلالات جديدة، وبهذا يكون الشّاعر قد حقّق الوظيفة التّواصلية من خلال هذا الحذف، وزيادة تفاعل المتلقّين معه.

- **الحذف غير المخبر به:** وهو حذف مرتبط باللّاوعي، ومن صور هذا الحذف:

---

[1] فهد العودة: قل وداعا "نصوص"، قصيدة (في الضفة البعيدة)، ص66.

[2] المصدر نفسه، قصيدة (توقف)، ص87.

1. **حذف الحرف:** وذلك بحذف حروف الجرّ، وحروف النّداء، والعطف، وحروف الاستفهام وغيرها، ومن نماذج هذا الحذف، ما قاله فهد العودة في المقطع العاشر من قصيدة "**قل وداعا**":

قُلْ وَداَعاً...

لِكَلاَمِهِمْ وَأصْوَاتِهِمْ

وَحَواسِّهِمْ وملاَمِحِهِمْ

وأروَاحِهِمْ، وأسْماءِهِمْ

ومَلاَبِسِهِمْ وأسرَارِهِمْ

واحْتِفَالاَتِهِمْ ورقْصِهِمْ

وقِصَصِهِمَ وَلُغَتِهِمْ[1]

في هاته الأسطر حذف الشّاعر حرف **اللاّم (ل)**، فالتّقدير هو **(قل وداعا لكلامهم ولأصواتهم ولحواسهم...)**، وجاء هذا الحذف لتحقيق شعريّة القصيدة وانسجامها، فذكر اللاّم عدّة مرات متوالية، قد يؤدّي إلى الملل، أو ربّما خلل في إيقاع القصيدة، وثقلها على السّمع، فالشّاعر يميل إلى حذف بعض العناصر من الكلام لدواعي بلاغيّة، أو ضرورة شعريّة، فأحياناً يكون الحذف لبعض الحروف أبلغ من ذكرها تماماً، كما حذف شاعرنا اللاّم، وقد استبدلها بحرف العطف "الواو"، وقد عمل عملها، وحقّق وظيفتها في القصيدة، وساهم هذا الحذف في تحقيق شعريّة النّص الشّعري، وهنا تظهر لنا أسلوبيّة الشّاعر المتمكّنة في اللّعب بالألفاظ والتحكّم فيها.

ويقول فهد العودة في المقطع الثّاني من قصيدة "**قلبك هذا فاهتم به**":

---

[1] فهد العودة: قل وداعا "نصوص"، قصيدة (قل وداعا)، ص20.

فَيُسَمِّي... وَيقْرَأُ عَلَيْكَ ثَلَاثًا !

قَلْبُكَ لَكَ

أَلَمُكَ لَكَ

حُبُّكَ لَكَ

وَخَسَارَتُكَ:

تعْنِيكَ وَحْدَكَ[1]

في هذه الأسطر نلاحظ أن الشّاعر حذف حرف العطف **(الواو)**، فمن المفترض عطف الأسطر على بعضها، وأدّى حذف الواو إلى بلاغة الأسطر، وإبراز أهميّة القلب والحب والخسارة والألم، وابتداء الشّاعر الأسطر بها دلالة على أهميّتها عنده، ويبلّغ هذه الأهميّة لمخاطبه وإقناعه بها، وقد أبدع فهد العودة في توظيف الحذف في قصيدته، وساهم في تحريك فاعلية لنصوص في سياقات موقف الشّاعر، وتحقيق التّواصل بين المتلقّي وحالة الشّاعر المضطربة والتّفاعل معها.

2. **حذف كلمة:** « وهو أن تحذف أحد أجزاء الجملة (مسندا- مسندًا إليه- مفعولا...الخ)، على أن يدلّ على هذا الحذف قرينة مقاليّة أو سياقيّة» [2]، وحذف الكلمة قد يكون حذف اسم، أو حذف فعل، أو حذف ضمير.

أ. **حذف الاسم:** ومن نماذجه في ديوان "قل وداعا"، ما جاء في المقطع الثّامن من قصيدة "قل وداعا":

وَغيِّرْ قَهْوتَكَ المُفَضّلَة بِأُخْرى أَشَدُّ مَرَارَةٍ مِنْهَا،

---

[1] فهد العودة: قل وداعا "نصوص"، قصيدة (قلبك هذا فاهتم به)، ص63.

[2] نعيمة السعدية: الأسلوبية والنص الشعري، ص95.

فأحْيَاناً يكُونُ الطُّعْمُ... في الطّعْمِ[1]

في هذين السّطرين حذف غير مخبر به، فلقد حذف الشّاعر كلمة **(قهوة)** في السّطر الأوّل تجنبّاً للتّكرار الذي قد يفسد الصّورة التي يودّ أن يرسمها في ذهن المتلقّي، وتجنباً للإطلالة وجنوحًا إلى الاختصار، وهو ما يقتضيه انسجام الخطاب، كما نجد في هذه الأسطر حذف مخبر عنه تجلّى في السّطر الثّاني، وهو حذف صادر من وعي الشّاعر، وترك المجال للمتلقّي لاكتشاف المعنى المحذوف، وبذلك عمليّة إعادة بناء المعنى وهنا تكمن أهميّة هذا الحذف وروعته.

ب. حذف فعل: وقد كثر هذا النّوع من الحذف في قصائد فهد العودة، ومن نماذجه ما قاله في المقطع الثّالث عشرة من قصيدة "**قل وداعا**":

وَدِّعْ مَكَانَكَ...

حِينَ لاَ يَسَعُكَ

وأرْضُكَ حِينَ لَا تَحْمِلُكَ

وذاكِرَتُكَ حِينَ تتوَاطَأُ مَعَ مَنْ تُرِيدُ نِسْيَانَهُمْ

وَهَدَايَاهُمْ... كَيْ لاَ يَخُونُكَ الحَنِينُ

فَتَعُودُ أدْرَاجَكَ إِلَيْهُمْ[2]

تكمن روعة هذه الأسطر في وجود نوعين من الحذف فيها، الحذف الأوّل غير مخبر به، وتجلى في الّسطر الثالث والرابع، والخامس حيث حذف الشّاعر الفعل **(وَدِّع)**، وذلك تجنباً منه للتّكرار الذي يملّ منه السمع، ورأى بأن حذف هذا الفعل أبلغ من ذكره

---

[1] فهد العودة: قل وداعا "نصوص"، قصيدة (قل وداعا)، ص18.

[2] المصدر نفسه، قصيدة (قل وداعا)، ص23.

في كل سطر، وتحقيق اتّساق وانسجام القصيدة، كما ساهم هذا الحذف في تحقيق شعريّة القصيدة، كما أنّ هناك حذف مخبر عنه تجلّى في السّطر الأوّل والسّطر الخامس، فالشّاعر ترك النّقاط وهي موضع الحذف، وذلك بغية منه لجعل المتلقّي يفكّر ويملأ تلك الفراغات، وإشراكه في إعادة بناء معنى القصيدة، وهنا تكمن حلاوة الحذف، وأهميّته ووظيفته في تحقيق انسجام الخطاب.

3. **حذف جملة:**« تحذف الجمل في اللّغة من الكلام تجنّباً للإطالة وجنوحًا إلى الاختصار، وأمام هذا المستوى من الحذف تصبح عمليّة القراءة إعادة بناء جديدة للنّص، وفق تصوّر القارئ، الذّي يجد نفسه مبدعًا في لعبة الفراغات النّصية من هذا النوّع، فيبعث في النّص من جديد، وبدلالات جديدة» [1]

ومن نماذج حذف الجملة في ديوان "قل وداعا"، ما قاله في المقطع الأوّل من قصيدة "**المساء**":

فِي المَسَاء...

تهْرُبُ الفَرَاشَات

تتلحَّفُ الْأَحْلاَم

يتَثَاءَبُ الرِّيح

يسْكُنُ اللَّيْلُ

تُطْفَأُ الْأَضْوَاءُ

تَمُوتُ وَرْدَةٌ فِي مَكَانٍ مَا

[1] نعيمة السعدية: الأسلوبية والنص الشعري، ص95.

تغْفُو نَجْمةٌ...

ينَامُ القَمَرُ

يبْقَى الشَّاعِرُ وَحِيداً

إلاَّ قَلْبُك...

يبْقَى مُتَّصِلاً بِالَّذِينَ تُحِبُّهُمْ![1]

في هذا المقطع نلمس نوعين من الحذف تجلّى الأوّل في أسطر المقطع كاملة بحذف جملة **(في المساء)**، حيث نجد أن الشّاعر ذكرها في أوّل المقطع في السّطر الأوّل، وحذفها في باقي الأسطر، والأصل في اللّغة أن تذكر في بداية كل سطر، لكن الشّاعر حذفها، وذلك لأن حذفها أبلغ من ذكرها، التّي يجعل منها مكرّرة في سمع المتلقّي تؤدّي به إلى الملل، واستهلّ الأسطر بالأفعال المضارعة **(تهرب، تتلحف...)** ذلك لأهميّة هذا الفعل ودلالته عند الذاّت المبدعة، وهناك أيضاً حذف مخبر به وذلك بترك نقاط التّوقّف في السّطر الأوّل، والثاّمن، والحادي عشرة، فقام الشّاعر بهذه الوقفات من أجل ترك المتلقّي فرصة الإبداع وملئها، وإكمال المعنى، وهنا تكمن روعة الحذف في تحقيق العملية التّواصليّة بين المبدع والمتلقّي.

ومن نماذج حذف الجملة أيضاً، ما جاء في المقطع السّادس من قصيدة "**كل الّذين عبروا**":

وَلاَ يَتَّذكَّرُونَ إشْعَال الحَطَبِ

تَحْتَ المَطَرِ

وَلاَ مِظَلَّتُكَ الَّتِي كُنْتَ تُظْلِلُهُمْ بِهَا

[1] فهد العودة: قل وداعا "نصوص"، قصيدة (في المساء)، ص90.

وَتَنْسَى نَفْسَكَ وَتَحْمِلُ البَرْدَ وَحْدَكَ[1]

في هذه الأسطر نجد حذف جملة فعليّة في السّطر الثّالث، وهي مكوّنة من فعل وفاعل **(يتذكّرون)**، فمن المفترض أن تذكر في بداية التّركيب اللّغوي، والتّقدير هو **(ولا يتذكّرون مظلّتك الّتي كنت تظلهم بها)**، وأدّى هذا الحذف إلى بلاغة المعنى وحسنه، وتقديمه للمتلقّي في صورة موجزة، كي لا يشوّش الصّورة التي يودّ أن يرسمها في ذهن المتلقّي، وهذه الظّاهرة الأسلوبية المميّزة من أهمّ الظّواهر التي لجأ الشّاعر إلى وسم نصوصه بها، ممّا زادها حسنًا وجمالاً وشعريّةً، وتأثيراً في القرّاء.

من خلال دراستنا لظاهرة الحذف في ديوان "قل وداعا" لفهد العودة، نلاحظ أن الشّاعر أبدع في استخدام هذه التّقنية، بوصفها من أهمّ الظّواهر الانزياحية التي تعتري التّركيب، واستخدمها بكثرة، فقصائده جاءت طاغية عليها أنواع الحذف، وقام فهد العودة بهذه الحذوفات من أجل غايات أسلوبية جماليّة عديدة.

[1] فهد العودة: قل وداعا "نصوص"، قصيدة (كل الذين عبروا)، ص34.

الفصل الثاني: تجليّات الصّورة البلاغيّة

أولا: الصّورة البيانيّة

1. التّشبيه
2. الاستعارة
3. الكناية

ثانيا: الصّورة البديعيّة

1. الجناس
2. الطّباق
3. المقابلة

أوّلاً: الصّورة البيانيّة:

«علم البيان هو علم يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة، في وضوح الدّلالة عليه »[1].

والقارئ لديوان" قل وداعا"، يجد أن الصّور البيانية طغت على نصوصه الشّعريّة، بالإضافة إلى الصّور البديعيّة.

وفي دراستنا سنحاول التّركيز على أهمّ الصّور البيانيّة والّتي كانت نسبة تواترها عالية، كالتّشبيه، والكناية، والاستعارة، والّتي أضفت صبغة جماليّة وفنيّة على الدّيوان، و زادته وضوحاً وتأثيراً في نفس متلّقيه.

1. التّشبيه:

قد يصل الكاتب في كتاباته إلى بعض الحالات التي يعجز فيها على تزويد القارئ، بما تنطوي عليه ذاته من وضعيات أو أشياء مادّية محسوسة أو معنويّة ذهنيّة، هنا يضطرّ إلى تقريب ذلك بتشكيل صور نائبة عن الأولى، ويعدّ التّشبيه إحدى تلك الأساليب البيانيّة.

1.1. مفهوم التشبيه:

1.1.1. المفهوم اللغوي:

« التّشبيه في اللغة هو التّمثيل، وهو مصدر مشتقّ من الفعل شَبَّهَ بتضعيف الباء، يقال: شَبَّهْتُ هَذَا بِهَذَا تَشْبِيهًا، أي مَثَّلْتَهُ بِه ». [2]

([1]) عبد الله محمد النقراط: الشامل في اللغة العربية لطلبة الجامعات والمعاهد العليا غير المتخصصين، دار قتيبة للطباعة والنشر والتوزيع، بنغازي، ليبيا، ط1، 2003، ص 154.

[2] المرجع نفسه، ص154.

وجاء في لسان العرب "**لابن منظور**": « شَبَّهَ: الشِّبْه وَالشَّبَه والشَّبِيه: المَثَل، والجَمْعُ أشباهٌ، وأَشْبَهَ الشَّيْء بالشَّيءِ: مَاثَلَهُ، واشْتَبَهَ عَلِيٌّ وتَشَابَهَ الشَّيئَان واشْتَبَهَا: أَشْبَهَ كل واَحِدٍ منْهُمَا صَاحِبَهُ، والتَّشبِيه: التَّمْثِيل».[1]

2.1.1. المفهوم الاصطلاحي:

تعدّدت تعريفات النّقاد والبلاغيّين للتّشبيه،" **فقدامة بن جعفر**" يعرّفه بقوله: « هو ما وقع بين الشّيئين، اشتراكهما في الصّفات أكثر من انفرادهما فيها، حتّى يدين بهما الحال الاتِّحاد» [2]، وهذا يعني بأنّ التّشبيه لا يقع إلاّ بين الشّيئين التي تكون بينهما صفات مشتركة، أمّا "**أبو هلال العسكري**"، فجاء تعريفه لهذا الأسلوب البياني كالآتي: «التّشبيه الوصف بأنّ أحد الموصوفين ينوب مَنَابَ الآخر بأداة التّشبيه ناب منابه، أو لم يَنُبْ... وقد جاء في الشّعر، وسائر الكلام بغير أداة التّشبيه»[3]، فالتّشبيه إذن هو مشاركة شيء أو أشياء غيرها في صفة أو أكثر، بالكاف أو إحدى أدوات التّشبيه.

أمّا "**عبد القاهر الجرجاني**" فجاء رأيه أمام الصّورة التّشبيهية قائلا: « إنّه لصنعةٌ تستدعي جودة القريحة، والحِذْق الذي يلطف ويدقّ في أن يجمع أعماق المتباينات في ربقة، ويعقد بين الأجنبيّات معاقد نسب وشبكة» [4]، فصانع التّشبيه يجب أن يتحلّى بالحذق والذّهاء، والدّقة، وحسن اختيار الألفاظ، والتّشبيه إحدى جماليات الأسلوب، التي ترفع من مكانة صاحبها الأدبيّة والفنيّة.

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، تحقيق: مجدي فتحي السيّد، ج7، دار التوفيقية للتراث، القاهرة، (د- ط)، 2009، ص22، 23.

[2] ميس خليل محمد العودة: تأصيل الأسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي، (كتاب مفتاح العلوم للسّكاكي نموذجا)، دار جليس الزمان للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط 1 ،2011، ص124.

[3] بلال سامي احمود الفقهاء: سورة الواقعة (دراسة أسلوبية)، ص91.

[4] إبراهيم جابر علي: المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق، ط1، 2009، ص425.

« والتّشبيه يقوم على ربط علاقة بين شيئين، اشتركَا في صفة أو أكثر، بواسطة أداة، وقد جاء في كلام العرب بغير أداة، ولا تتبني تلك العلاقة بين طرفي التّشبيه على التّطابق وإنّما على المقاربة، لأنّه لو تطابق المشبّه بالمشبّه به من جميع جهاته لكان إياه».[1] **كقوله تعالى:** ﴿ ثُمّ قَسَتْ قُلُوبَكُمْ مِّنْ بَعْدِ ذَلِك فَهِيَ كَالحِجَارة أوْ أَشَدُّ قَسوَة وَ إِنَّ مِنَ الْحِجَارَة لَمَا يَتَفجَّر مِنْه الأَنهَار وَإِنَّ مِنهَا لَمَا يَشَّقَّق فيَخرُجُ مِنْه المَاءَ وَإِنَّ مِنْهَا لَمَا يَهبِطُ مِنْ خَشيَةِ الله وَمَا الله بِغَافِلٍ عمَّا تَعلَمُون (74) ﴾.([2])

ولا يختلف تعريف المحدثين عن القدماء كثيراً، إذ يعرّفه "**عبد العزيز قلقيلة**" بقوله: « هو إلحاق أمر بأمرٍ آخر، في صفة أو أكثر بأداة من أدوات التّشبيه ملفوظة أو ملحوظة» [3]، خاصّة إذا ما تعلق الأمر بوصف غير المألوف، وغير المتداول فيجعل به المجرّد محسوسًا، والبعيد قريبًا.

هذه التّعريفات كلّها تؤدّي إلى معنى واحد، وهو أنّ التّشبيه هو الرّبط بين شيئين أو أكثر، في صفة معيّنة من الصّفات، أو أكثر بأداة معينة هي "الكاف" أو غيرها، ملفوظة أو مقدّرة، ترتبط بين المشبّه والمشبّه به في وجه الشبّه.

2.1. طرفا التشّبيه:

«وهما المشبّه، والمشبّه به، وهما ركناه الأساسيّان، وبدونهما لا يكون تشبيه، وينقسم الطّرفان إلى: حسيّين- عقليّين- مختلفين.

1- الطّرفان الحسيّان: هما اللّذان يُدركان بإحدى الحواس الخمس.

2- الطّرفان العقليّان: وهما اللّذان يُدركان بالعقل أو الوجدان مثل: إنّ العلم كالحياة.

---

[1] محمد بن يحي: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص152.

([2]) سورة البقرة : الآية (74).

[3] إبراهيم جابر علي: المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، ص425.

3- الطّرفان المختلفان: وهما المركبّان من مشبّه حسّي، ومشبّه به عقلي، أو العكس، كتشبيه المنيّة بالسّبع، والمعقول هو المشبّه، والمحسوس هو المشبّه به، وكتشبيه العطر بالخلق الكريم، فالمشبّه وهو العطر محسوس بالشّم، والمشبّه به وهو الخلق عقلي».[1]

3.1. أركانه:

1- « المشبّه: وهو ما يراد إلحاقه بغيره، وتشبيهه به.

2- المشبّه به: وهو ما يراد أن يلحق المشبّه في بعض صفاته».[2]

3- « وجه الشّبه: وهو الصّفة أو الصّفات التي تجمع بين الطّرفين.

4-أداة التشّبيه: وهي الكاف أو نحوها ملفوظة أو مقدّرة، ويسمّون المشبّه والمشبّه به طرفي التّشبيه، ومثال ذلك: محمد كالأسد في الشّجاعة، محمد: مشبّه، أسد: مشبّه به، الشّجاعة: وجه الشّبه، الكاف: أداة تشبيه».[3]

4.1. أنواعه:

1-« التّشّبيه المرسل: وهو التّشبيه الذي ذكرت فيه الأداة نحو: أنت قويّ كالأسد.

2- التّشبيه المفصّل: هو الذي ذكر فيه وجه الشّبه، نحو: أنت كالأسد قوّة.

3- التّشبيه البليغ: هو التّشبيه الذي حذف منه وجه الشّبه، وأداة التّشبيه نحو: أنت أسدٌ.

4- التّشبيه التّمثيلي: هو الذي وجه الشّبه فيه منتزعٌ من متعدد، نحو: الإنسان كالقمر يوافي آخر الشّهر ثم يغيب»([4])، و كقوله تعالى: « مَثَلَهمْ كَمَثَلِ الَّذِي اسْتَوْقَدَ نَاراً

---

[1] ينظر: عبد الله محمد النقراط: الشامل في اللغة العربية، ص 154- 155.

[2] بلال سامي احمود الفقهاء: سورة الواقعة (دراسة أسلوبية)، ص91.

[3] عبد الله محمد النقراط: الشامل في اللغة العربية، ص 154.

[4] ( ) المرجع نفسه، ص 155.

فَلَمَّا أَضَاءَتْ مَا حَوْلَهُ ذَهَبَ الله بِنُورِهِمْ وَ تَرَكَهُمْ فِي ظُلُمَاتٍ لَا يُبْصِرُون ﴿17﴾ صُمٌّ بُكْمٌ عُمْيٌ فَهُمْ لَا يَرْجِعُون ﴿18﴾ » **[البقرة : 17-18]** ([1]).

5-«التّشبيه الضّمني: وهو التّشبيه الذي لا يصرّح فيه بأركان التّشبيه، بل يفهم من سياق الكلام.

6-التّشبيه المقلوب: وهو جعل المشبّه مشبّهاً به، والعكس، نحو: كأنّ الوردة خدّة » [(2)]

5.1. أغراض التّشبيه وفوائده:

«توقف علماء البيان عن أغراض التّشبيه وفوائده، وهي تتعلّق في معظمها بالمشبّه، كبيان إمكانه، أو بيان حاله، أو مقدار حاله، أو تقرير حالته، وتمكينه في الذّهن، أو بيان إمكان وجوده، أو مدحه، وتحسينه أو ذمّه، وتشويهه، أو استطرافه، وهي دواعي لاكتها الألسن عبر العصور مردّدة إيّاها، دون تمحيص بشواهد مكرّرة، ونماذج ثابتة، بما أثقل كامل الدّرس البلاغي القديم دون فائدة».[(3)]

-التّشبيه في نصوص "قل وداعا":

إذا تأمّلنا نصوص فهد العودة، فنجده قد اعتمد على أسلوب التّشبيه بكثرة، وبأنواعه المختلفة، فلا تكاد تخلو كل قصيدة من قصائده من وجود هذا الأسلوب البياني الرائع، بل كل مقطع في بعض القصائد.

التّشبيه المرسل: ومن أمثلته ما جاء في المقطع الحادي عشر من القصيدة "**قل وداعا**":

كُنْ كَمَقتُول...

ك حَجَرٍ..

([1]) سورة البقرة: الآية (17- 18).

[(2)] ينظر: عبد الله محمد النقراط ، ص 155.

[(3)] بلال سامي احمود الفقهاء: سورة الواقعة (دراسة أسلوبية)، ص94.

كَأيِ شَيءٍ لاَ يَسْمَعَ وَلاَ يَحِن !(1)

في هذا التّشبيه شبّه الشّاعر الإنسان المغدور إلى توديع الأشياء السيئة، شبّهه بالمقتول الذي يفقد قدرته على الرّد على نداء الآخرين، وشبّهه تارة أخرى بالحجر الجامد الذي لا ينطق، وأخيراً يشبّهه بالشّيء الذي لا يسمع ولا يحن، مفرغاً من المحتوى العاطفي، أي أنّ الشّاعر يشبّه الإنسان بالجماد، وجاءت هذه التّشبيهات متوالية في الأسطر، مستعملاً فيها الأداة "الكاف"، ليكون وجه الشّبه فيها فقدان الحسّ، ولقد أبدع الشّاعر في تصوير هذا الموقف بصورة رائعة، وهذا ما زاد من بلاغة كلامه، ودقّة معناه، وتأثيره في السّامع.

وقوله أيضاً في المقطع الثّاني من قصيدة، "**كل الذين عبروا**":

ضَعْ تَفاصِيلَهُم الصَّغِيرة عَلَى رَاحَةِ يَدِكَ

وارْمِهِم ككُرة ثلجٍ إلى المنْفَى(2)

هنا شبّه الشّاعر الشّيء المعنوي وهو **(تفاصيل الأشخاص الخائنين وملامحهم)** بالشّيء المادّي الذي هو **(كريّات الثّلج)**، ليكون وجه الشّبه بينهما إمكانية التّحكم فيهم، ورميهم بعيدًا، واستخدم الشّاعر هنا أداة التّشبيه "الكاف"، وبهذا كان نوع التّشبيه مرسلاً، فقد ذكرت فيه أداة التّشبيه، ولقد جاءت أغلب التّشبيهات في الدّيوان مرسلة، وهذا ما زاد من بلاغته، ووضوح دلالته، وإيحاءاته بأبهى صورة تركيبيّة وأكثر تأثيراً.

ويقول فهد العودة في المقطع الأول، من قصيدة "**أكتب**":

ثُمَّ تُدرِكُ أنَّ اللّغة لا تأويك أو تأتِيك

(1) فهد العودة: قل وداعا "نصوص"، قصيدة (قل وداعا)، ص22.

(2) المصدر نفسه، قصيدة (كل الذين عبروا)، ص30.

فَتمْضِي عنِكَ كراحلةٍ !

دُونَ أمرٍ أو إشارةٍ [1]

في هذه الأسطر شبّه شاعرنا اللّغة بالراحلة دون علم، وكان وجه الشبّه بينهما سرعة الانفلات والاختفاء، والضّياع، ونجد الشاعر استخدم "الكاف" في سبيل التّشبيه المرسل، وانطلاقاً من هذا التّصوير الرائع نستنتج حكمة قيّمة مفادها، أنّه لا أمان في هذه الدّنيا، فالخيانة أقرب للإنسان من الوفاء، حتّى وإن كانت لغتنا الّتي نتلفّظها بألسنتنا، ولقد برع الشّاعر في هذا التّشبيه، لأنّه شبّه شيئين معنويين ببعضهما، وهنا تكمن روعة التّشبيه وجماله.

التّشبيه البليغ: ومن نماذجه ما قاله فهد العودة في المقطع الأول من قصيدة "**قل وداعا**":

وَدِّعْهُمْ حِينَ تَشعُر أنَّ اللّامبَالاة:

هِيَ المقطُوعَة المُوسِيقِية التِّي يعْزِفُونَها لكَ [2]

في هذين السّطرين شبّه الشّاعر اللاّمبالاة من الأصدقاء والأحباب، بالمقطوعة الموسيقية التي يعزفونها لك، فذكر المشبّه به، والمشبّه، وحذف أداة التّشبيه ووجه الشبّه، فقد حذف هذه الأركان لذا فهذا تشبيه بليغ، ولقد أبدع فيه الشّاعر، وجاءت أغلب التّشبيهات في ديوانه بليغة بل طغت عليه، ومعنى هذا التّشبيه هو أنّ اللاّمبالاة، وقلّة الاهتمام تماماً مثل المقطوعة الّتي يعزفونها، وكأنّهم يودّعونك بشكل غير مباشر، ونلمس

[1] فهد العودة: قل وداعا "نصوص"، قصيدة (أكتب)، ص49.

[2] المصدر نفسه، قصيدة (قل وداعا)، ص11.

في هذا موهبة الشّاعر، وقدرته على تمثيل الشّيء المعنوي "**اللّامبالاة**"، بالشّيء المادّي المسموع "**الموسيقى**"، ممّا زاد في جمال معنى القصيدة وروعتها.

ويقول أيضا الشاعر في المقطع الأول من قصيدة "**صوت معلق في الهواء**":

أَيُزْعِجُكَ صَوْتُ قَلْبكَ؟

وأنتَ الصّوتُ الملوِّحُ في سمَاءِ الحبِّ

المُزعِجُ في غَاباتِ الانْتظَارِ الكئِيبة

المقتُول في مقابِرِ المخْدوعِينَ الأوائِل[1]

تتضمّن هذه الأسطر أروع ما جاء من التّشبيهات البليغة، فتارةً يشبّه الشّاعر **(الحب)** بالصّوت الملوّح في سماء الحب، وحذف أداة التّشبيه، ووجه الشبّه، ومعنى هذا بأنّ الإنسان العاشق يطير في فضاء الحبّ تَيمًا بمحْبوبته، ويشبّهه تارةً أخرى بالصّوت المزعج في غابات الانتظار الكئيبة، وذلك في حالة فقدان الحبيبة وفراقها والتألّم لذلك، أمّا في التّشبيه الثالث، فيشبّهه بالمقتول في مقابر المخدوعين الأوائل، وذلك عندما يتعرَّض للخيانة، ويخيب ظنّه في بمحبوبته.

ويقول في المقطع الثّاني من قصيدة، "**في الضّفّة البعيدة**":

أنا جوازُ سَفركِ.. حِين يبدأُ رحيلكِ،

وأنا حقِيبتكِ.. حين تتراكَم أشياءُكِ،

وأنا خرِيطَة قلبكِ.. حِين تَضِيع اتّجاهاتكِ

أنا عُكازكِ.. حِين يَغْتالكِ التَّعب

---

[1] فهد العودة: قل وداعا " نصوص"، قصيدة (صوت معلق في الهواء)، ص41.

أنا طَرِيقكِ.. حِين تضَيّعكِ دروبكِ

أنا وَطنكِ.. حِين يَلتهمكِ المنفَى

أنا.. أَنتِ في ضَياعِكِ الدّائمِ[1]

في هذه الأسطر جاءت عدّة تشبيهات بليغة متتابعة في كل سطر، وحذفت منها أدوات التّشبيه، ووجه الشبّه، ففي التّشبيه الأوّل يشبّه نفسه بجواز السفر، وفي السّطر الثاني يشبّه نفسه بالحقيبة التي تُجمع فيها الأشياء المتراكمة، ثم يشبّه نفسه بالخريطة عند الضّياع، يشبّه نفسه بعدها بالعكّاز حين التّعب، ويشبّه مرّة أخرى بالطّريق والسّبيل الصّحيح وقت ضياع الدّروب، ثم يشبّه نفسه بالوطن في المنفى والغربة، وأخيراً يشبّه نفسه بمحبوبته في كل حالاتها، نلاحظ في هذا المقطع أن "فهد العودة" قام بهذه التّشبيهات البليغة السّبعة المتوالية، ليزيد من دقّة معناه وحبّه الذي يريد نقله لمحبوبته، كما أنّ هذه التّشبيهات زادت من جمالية القصيدة وبلاغتها، وجاءت في أبهى حلّة لها.

التّشبيه التّمثيلي: ومن نماذجه في نصوص فهد العودة، ما قاله في المقطع الحادي عشرة من قصيدة "**قل وداعا**":

وكَمْ كُنتَ مأهولاً بِهِمْ

قَبْلَ وَدَاعِكَ،

كشَارِعٍ حيَويّ يعجُّ بالبَشَر

وفَارِغًا مِنْهم بَعْدَ وداعِكَ،

[1] فهد العودة: قل وداعا "نصوص"، قصيدة (في الضفة البعيدة)، ص66.

كذاكِرةِ طفلة صَغيرةٍ

لم تُكمِل يومَها الأَوَّل[1]

شبّه الشّاعر هنا **(الإنسان)** بالشّارع الذي يعجّ بالبشر، والفارغ بعد وداع الناس، فالإنسان قبل الوداع تماماً، كالشّارع المزدحم بالناس، وهنا يصوّر مدى كثرة الأصدقاء، ولكنّهم في لحظة يُفقدون، ويخلّفون وراءهم جروح الفراق، وفي تارة أخرى يمثّل الشّاعر **(الإنسان)** بذاكرة الطّفلة الصّغيرة التي لم تكمل يومها الأوّل، أي فرحة لم تعمّر طويلاً، ولم تدُم، بمعنى أنّ الأحبّة لن يدوموا، وهم فرحة عابرة تترك أثراً وجروحاً عميقة في قلب من كان مأهولاً بهم، ويكمن جمال هذه الصّور التّشبيهية، في ما أضفته من تأثير في حسّ كل قارئ لهذه الأسطر.

و من نماذج التّشبيه التّمثيلي أيضاً، ما قاله فهد العودة في المقطع الثّاني من قصيدة "**قلبك البارد**":

وَهُم يجرُّونكَ إلَى رفقةٍ قديمةٍ

كنْتَ بِهَا تَضْحَكُ كطِفلٍ لا يعْلمُ ما ينْتظِرُه [2]

في هذا التّشبيه، يشبّه شاعرنا الإنسان قبل الخيانة، وخيبة الانتظار بالطّفل البريء الضّاحك، ووجه الشّبه هنا هو براءة الأفكار والمشاعر، فالابتسامة البريئة، لا يعلم صاحبها ماذا ينتظره، وكيف يتحطّم قلبه ذات يوم، دون أن يشعر بقرب تلك الصّدمة إلاّ بعد فوات الأوان، واستعمل الشّاعر أداة التّشبيه "الكاف"، في سبيل التّشبيه التّمثيلي، وقد أضفى لمسة جمالية في القصيدة، ورصد دلالتها، بأبهى صورة تأثيريّة في حسّ قارئها.

ويقول أيضاً في المقطع الثاني من قصيدة، "**اكتب**":

---

[1] فهد العودة: قل وداعا "نصوص"، قصيدة (قل وداعا)، ص 21.

[2] المصدر نفسه، قصيدة (قلبك البارد)، ص37.

وانْسَها كَمَا ينْسَى أنْ يسْأل الفَلاَّح نَفْسَه:

مَا ذنْبُ تِلكَ الشَّجَرَة حِينَ أسْرِقُ الدِّفْء مِنْهَا؟[1]

في هذا التّشبيه التّمثيلي يشبّه شاعرنا نسيان مشاعر الحب لدى الإنسان، بنسيان الفلاّح أن يفكر بالشّجرة قبل سرق الدّفء منها، ووجه الشّبه هنا هو التّجاهل والنّسيان، واستخدم فهد العودة في ذلك، الأداة "كما"، وأبدع في هذا التّصوير الرّائع الّذي يترك أثراً في حسّ القارئ لهذه الأسطر الجميلة.

التّشبيه المفصّل: ومن أمثلته ما جاء في المقطع السّابع من قصيدة "**قل وداعا**":

وَلاَ تَكُن كَالجَرِيحِ المُسَجَّى أَمَامَهُم [2]

هنا يشبّه فهد العودة الإنسان فاقد الأحبّة، بالإنسان المصاب، ويدعوه بأن يكون قويًّا، ولا يكون كالجريح المسجّى أمام أعداءه، ووجه الشبّه بينهما أن كلاهما مصاب لا حول ولا قوة له، ضعيفاً عاجزاً، فقد فصّل الشّاعر في هذا التّشبيه في وجه الشبّه، ممّا أضفى لمسة جمالية على القصيدة، وجاء المعنى واضحاً، ومؤثّرا مقابلاً بتفاعل القارئ وتجاوبه معه.

ومن نماذج التّشبيه المفصّل أيضاً، قوله في المقطع الأوّل في قصيدة، "**هذه اللّحظة**":

هَذِهِ اللَّحْظَةِ...

تُشْبِهُ كَثِيراً صَدْرُكَ وَهُوَ يَضِجُّ بِالنَّاسِ

---

[1] فهد العودة: قل وداعا "نصوص"، قصيدة (اكتب)، ص50.

[2] المصدر نفسه، قصيدة (قل وداعا)، ص17.

إلاَّ شَخْصًا وَاحِدًا أَحْبَبْتَهُ وَيَأْبَى أنْ يكُونَ مَعَهُم[1]

هذا التّشبيه من أروع التّشبيهات المفصّلة في الدّيوان، حيث نجد أنّ الشّاعر هنا شبّه لحظة الصّدمة جرّاء فقدان الحبيب، بازدحام النّاس في القلب سوى المحبوب لا وجود له، ونجد الشّاعر استخدم الفعل "تشبه"، في سبيل التّشبيه المفصّل، ووجه الشبّه هنا هو الإحساس بالألم والاشتياق، وألم الفراق، وهذه من أروع صور ألم العشق التي صوّرها شاعرنا في قصائده.

نستخلص من دراسة أسلوب التّشبيه في ديوان "قل وداعا"، أنّ التّشبيهات الأكثر حضوراً وطغياناً، هي التّشبيهات البليغة، لما تضفيه من جماليّة على القصيدة، وكذا نجد أن الشّاعر "فهد العودة" أكثر من التّشبيهات المرسلة، لأنّها أقرب للفهم، أمّا الأنواع الأخرى من التّشبيهات فهي متواجدة في القصائد ولكن بنسب قليلة، مثل الضّمني الذي يكاد وجوده منعدم في النّصوص، وذلك لصعوبة دلالته.

وكما نخلص أن لتوظيف التّشبيهات في هذا الدّيوان، زاد من قوّة المعنى، ووضوحه، ودّقته، فصوّرت لنا موضوعات الشّاعر ومعاناته من حزن وألم واضطراب نفسي، وقربّت لنا المعنى أكثر، وبدلالات أوضح.

ثانيا: الإستعارة:

من مميّزات الخطاب الشّعري أنّه يتيح للشّعراء الخروج على النّمط المألوف للّغة، فكثيراً ما تنافس الشّعراء في هذا المجال، وكان سبب تفوّقهم وشهرتهم، والاستعارة إحدى ظواهر هذا العدول، فهي فرع من فروع المجاز اللّغوي وأفضلهم، كما أنّها تجسّد قيمة الفنّ البياني، وجوهر الصّورة الرّائعة، والعنصر الأصيل في الإعجاز، وقد اكتسبت الاستعارة

[1] فهد العودة: قل وداعا "نصوص"، قصيدة (هذه اللحظة)، ص77.

أهميّة كبرى منذ القدم، وسميت بملكة الصّورة البيانية لما لها من دور في التّراكيب الشّعرية.

1. مفهوم الإستعارة:

1.1. المفهوم اللغوي:

« رَفْعُ الشَّيْءِ وتَحْوِيلُه مِن مكان إلى آخر، يُقال اسْتَعار فُلان سهمًا من كَنَّانتِه: رفعَه وحَوّله منها إلى يدِه، وعلى هذا يصِّح أن يُقال استِعارة إنسان من آخر شيئًا، بمعنى أن الشَّيء المُستعار قد انتقل من يد المُعير إلى المُستعِير للإنتفاع بِهِ ». [1]

2.1. المفهوم الاصطلاحي:

« تعني الاستعارة استخدام كلمة بدلاً من كلمة أخرى، بينهما علاقة المشابهة، نحو: رأيت أسدًا، أي شخص شجاعاً كالأسد، فاستخدم هنا الأسد بدلاً من شجاع للمشابهة بين الأسد والشّجاعة». [2]

« **ورأى أولمان** أن الخصائص الأساسية للاستعارة، أن يكون الطّرفان فيها بعيدين عن بعضيهما البعض إلى درجة ما، وأن يكون تشابههما مصحوباً بالإحساس بتخالفهما، وأن ينتميا إلى مجالين مختلفين من مجالات التّفكير»[3]، هذه هي المميّزات الجوهرية التي تميّز الاستعارة عن غيرها من الصّور البيانيّة الأخرى.

يعرّفها **عبد القاهر الجرجاني:** « أن تريد تشبيه الشّيءِ بالشّيءِ، فتدع أن تفصح بالتّشبيه وتظهر، وتجيء إلى اسم المشبّه به، فتعيره المشبّه وتجريه عليه» [4]، فهو يعدّها نوع من أنواع التّشبيه غير المصرّح به، وإنّما يدرك عن طريق السّياق، ويقول في موضع

---

[1] بلال سامي احمود الفقهاء: سورة الواقعة (دراسة أسلوبية)، ص98.

[2] صلاح الدين صالح حسنين: الدلالة والنحو، توزيع مكتبة الآداب، ط1، (د- ت)، ص88.

[3] أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص116.

[4] يحي سعدوني: دراسة أسلوبية في ديوان "أعراس" لمحمود درويش، ص127.

آخر، « إن الاستعارة ما لا يمكن بيانه إلاّ بعد العلم بالنّظم والوقوف على حقيقته»[1] ففهم الاستعارة والوقوف على المعنى الدّقيق والمقصود منها، لابدّ له بالعلم بقواعد النّظم وجوهره.

وفي موقع آخر يعرّف **السكّاكي** الاستعارة استناداً إلى تعريف القدماء:« تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللّغة، على جهة النّقل للإبانة، وعند الأكثر جعل الشّيء للشّيء، لأجل المبالغة في التّشبيه».[2]

على الرّغم من كثرة التّعريفات ووفرتها لمبحث الاستعارة، إلاّ أنّها جميعاً تدور في فلك واحد، وهو كون الاستعارة إحدى أنواع المجاز اللّغوي علاقته المشابهة دائمًا بين المعنيين الحقيقي والمجازي، أو هي تشبيه حذف أحد طرفيه.

2. أركان الإستعارة:

إن الاستعارة في تعريفاتها المختلفة لها أربعة أركان وهي كالآتي:

- « المستعار منه: وهو المشبّه به.
- المستعار له: وهو المشبّه.
- المستعار: وهو اللّفظ المنقول، والمستعمل في ما يعرف به من معنى.
- القرينة اللّفظية أو المعنوية، التي تمنع أن يكون المقصود بالاستعارة، ومعناها الذي ورد به المستعار منه».[3]

3. أنواع الاستعارة:

إن المتّفق عليه في كتب البلاغة بأنّ الاستعارة تنقسم إلى قسمين هما:

---

[1] خيرة حمزة العين: شعرية الانزياح (دراسة في جماليات العدول)، ص76.

[2] ميس خليل محمد العودة: تأصيل الأسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي، ص91.

[3] بلال سامي إحمود الفقهاء: سورة الواقعة (دراسة أسلوبية)، ص100.

- « استعارة مكنيّة: وهي ما حذف فيها المشّبه به، ورمز إليه.

- استعارة تصريحيّة: وهي ما صرّح فيها بلفظ المشبّه به».[1]

4. وظيفة وأهميّة الاستعارة:

إن الاستعارة هي من أدقّ أساليب البيان تعبيراً، وأرقّها تأثيرا، وأجملها تصويراً، ولها عدّة وظائف على مستوى الخطاب الشّعري، فهي لم تقودنا ممّا عرفناه إلى ما لم نكن نعرفه.

يقول "**عبد القاهر الجرجاني**" في هذا الباب: « ومن الفضيلة الجامعة فيها: أنّها تبرز هذا البيان أبدًا في صورة مستجدّة تزيد قدره نبلاً، وتوجب له بعد الفضل فضلاً، وإنّك لتجِد اللّفظة الواحدة قد اكتسبت فيها فوائد، حتّى تراها مكرّرة في مواضع، ولها في كل واحد من تلك المواضع شأن مفرد، وشرف منفرد وفضيلة مرموقة، وخلابّة موموقة، ومن خصائصها التي تُذكر بِها وهي عنوان مناقبها: أنّها تعطيك الكثير من المعاني، باليسير من اللّفظ، حتى تخرج من الصّدفة الواحدة عدّة من الدّرر، وتَجْني من الغصن الواحد أنواعًا من الثّمر».[2]

« كما تكمن وظيفة الاستعارة في أنّها تفيد معنى جديدًا، إذ فيها يفقد كل طرف شيئاً من معناه الأصلي، ويكتسب معنى جديدًا، نتيجة لتفاعله مع الطّرف الآخر داخل سياق الاستعارة، الذي يتفاعل بدوره مع السّياق الكامل للعمل الشّعري أو الأدبي» [3] وهنا تكمن جماليّة الصّورة الاستعارية في خلق المعاني الجديدة التي تزيد العمل الإبداعي حسنًا وتأثيرًا، وتعكس مدى حذق الشّاعر ودقّته، وقوّة ذكاءه في التّلاعب بالألفاظ.

---

[1] ينظر: عبد الله محمد النقراط: الشامل في اللغة العربية، ص156.

[2] بلال سامي إحمود الفقهاء: سورة الواقعة (دراسة أسلوبية)، ص100.

[3] ينظر: محمد بن يحي: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص160.

« والاستعارة وسيلة قويّة من وسائل اختراع الصّور وابتداعها من جزيئات متنافرة، كما أنّ الاستعارة تحرّك المشاعر، وتثير عواطفنا بحيث أنّه يستحيل التّعبير عن هذه الاستعارة بطريقة عقلانيّة، ومنطقيّة بحتة». [1]

-الاستعارة في نصوص "قل وداعا":

لقد جعل "**فهد العودة**" من هذه الصّور البيانيّة منهلاً حسناً لنفسه، فنجدها طغت على نصوصه، حيث لا يكاد يخلو نصّ من نصوصه من هذه الصّور الاستعارية فجاءت بأرقّ الأساليب دقّة وتعبيرًا، وأجملها تصويرًا، وبواسطتها استطاع أن يجسّد ما يحمله من رؤى وأفكار، ومشاعر متدّفقة. ولقد اعتمد الشّاعر على توظيف الاستعارات بأنواعها المختلفة ، ولكن نقتصر في بحثنا على دراسة الأكثر استعمالاً، وهي التصّريحية والمكنيّة، وبخاصّة "المكنيّة" لأنّها طغت على نصوص فهد العودة.

الإستعارة المكنيّة: هذا النّوع يشيع بكثرة في قصائد فهد العودة، ومن نماذجها ما قاله في المقطع الأوّل من قصيدة، "**قل وداعا**":

وَأَنْتَ تتَحَدَّثُ بِإسْهَابٍ عَنْ أَلَمٍ يشْرَبُ ملاَمِحكَ[2]

في هذا السّطر نلمس استعارة مكنيّة، فقد شبّه الشّاعر "**الألم**" بالإنسان الّذي يشرب، وخاصيّة الشّرب تخصّ الإنسان غير الشّيء المعنوي، والألم غير ملموس ولا يشرب، فذكر المشبّه في لفظة **(ألم)**، وحذف المشبّه به وهو **(الإنسان)**، وذكر خاصيّة من خصائصه، والّتي هي فعل **(الشّرب)**، وتبرز جماليّة هذه الاستعارة المكنيّة في جعل الشّاعر "**الألم**" غير المحسوس بالإنسان المحسوس الّذي يشرب، فهو بهذه الصّورة أراد تصوير معنى الحياة الحزينة الّتي يعيشها.

---

[1] محمد بن يحي: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص160.

[2] فهد العودة: قل وداعا "نصوص"، قصيدة (قل وداعا)، ص11.

ويقول أيضاً في المقطع السّادس من قصيدة "**كلّ الّذين عبروا**":

وَحينَ جَاءَتْ هَزَّتُكَ الكُبْرَى

فِي وفَاةِ أَحَدِ أقَارِبَكَ،

لمْ يكُونُوا فِي عَزَائِكَ

لَقدْ كُنتَ وَحدَكَ فِي عزَائِكَ! [1]

في هذه الأسطر نلمح استعارة مكنيّة، تجلّت في عبارة **(جاءت هزّتك الكبرى)**، هنا يشبّه الهزّة الكبرى، أي "**الفاجعة**"، بالإنسان الذي يجيء، فالهزّة حدث معنوي غير ملموس، فذكر المشبّه الذي هو **(الهزّة الكبرى)**، وحذف المشبّه به الذي هو **(الإنسان)** الّذي من صفاته فعل **(المجيء)** في سبيل الاستعارة المكنيّة، وهدف الشّاعر من هذه الاستعارة توضيح المعنى وتقريبه أكثر للقارئ.

ويقول فهد العودة في المقطع الثّالث من قصيدة "**اكتب**":

أَحْيَانًا تقْتُلنا كَلِمَةٌ عَابرَةٌ

وتُحْيِينَا جُملَةٍ قالَهَا شَخْصٌ:

لاَ نَعْرِفهُ ولَا يَعرِفُنا! [2]

في هذه الأسطر نلمس استعارة مكنية، في قوله**(أحياناً تقتلنا كلمة عابرة)**، فقد شبّه "**الكلمة**" الشّيء الغير المحسوس، بالشّيءِ المحسوس الّذي يقتلنا، فقد ذكر المشبّه وهو **(كلمة)**، وحذف المشبّه به الّذي هو**(الإنسان)**، وترك خاصية من خصائصه وهي الفعل **(تقتلنا)**، وهذه الصّورة تناسب مع المشاعر والحالة النّفسية للشّاعر من قلق

---

[1] فهد العودة: قل وداعا "نصوص"، قصيدة (كل الذين عبروا)، ص34.

[2] المصدر نفسه، قصيدة (اكتب)، ص51.

ومعاناة، في حياته التي لازمته، والكلمات(**تقتلنا، تحيينا**) تدّل على اضطراب نفسيّته وحزنه.

ومن نماذج الاستعارة المكنيّة أيضاً، ما قاله فهد العودة في المقطع الأخير من قصيدة "**في الضفّة البعيدة**":

حِينَ يتصَحَّرُ صَدْرِكِ، أكُونُ غيْمَتكِ

حِينَ يَجِفُّ رَبِيعُ قلبِكِ أكُون مَاءكِ

وحينَ ينسَحِبُونَ أحْبَابكِ...

أُحِبُّكِ دُونَ سُخْرِيّةٍ وابتِسامَةٍ بارِدَة! [1]

في هذه الأسطر استعارتين مكنيّتين متتاليتين، تمثّلت الأولى في قوله (**يتصحّر صدرك**)، فشبّه الصّدر بالأرض التي تخضع للظّواهر الطّبيعية من بينها التصحّر، فذكر المشبّه (**الصّدر**)، وحذف المشبّه به (**الأرض**)، وترك شيء من لوازمه وهو الفعل (**تصحّر**)، على سبيل الاستعارة المكنيّة، أمّا الاستعارة المكنيّة الثانية فتتجسّد في الجملة الآتية (**يجفّ ربيع قلبك**)، فقد شبّه الشاعر القلب الشّيء الدّاخلي غير ملموس، بالشّيء المادّي الذي يجفّ، فصرّح بالمشبّه وهو (**القلب**)، وحذف المشبّه به الذي هو(**المادّة**)، ولقد أبدع الشّاعر في هذا البناء الاستعاريّ فلقد شبّه الشّيء المعنوي الباطني بالشّيء الملموس، ممّا أضفى على القصيدة لمسة جماليّة تأثيريّة، وزاد من بلاغتها، ونفاذها إلى إحساس المتلقّي، وتفاعله معها.

وفي موضع آخر من الدّيوان يقول "**فهد العودة**":

سَهْوَةً....

[1] فهد العودة: قل وداعا "نصوص"، قصيدة (في الضفة البعيدة)، ص67.

تُنْبِتُ عَلىَ وَجْنَتَيْك ضِحكَة

لأنَّ لحظَة خَفِيّة تَخْطِفُكَ

تَرْكُضُ دُونَ أقدَامٍ [1]

في هذه الأسطر نلمح استعارتين مكنيّتين متتاليتين، تجلّت الأولى في قول الشّاعر **(تنبت على وجنتيك ضحكة)**، شبّه الضحكة بالنبّات الذي ينبت وينمو، فذكر المشبّه **(الضحكة)**، وحذف المشبّه به وهو**(النّبات)**، وترك لازمة من لوازمه، وهي الفعل **(ينبت)**، فالضّحكة شيء معنوي لا ينبت، أمّا الاستعارة الثانية فتمثّلت في قوله**(لحظة خفيّة تخطفك)**، حيث شبّه الشّاعر اللّحظة وهي الزّمن، بالإنسان الّذي يخطِف، فصرّح بالمشبّه الّذي هو **(اللّحظة)**، وحذف المشبّه به **(الإنسان)**، وترك شيء من لوازمه، وهو الفعل **(تخطفك)**، في سبيل الاستعارة المكنية، فهاتين الاستعارتين الموظّفتين في المقطع، زادته جمالاً ووضوحاً، وصوّرت المعنى بأبهى تصوير، ممّا تجعله يترك بصمته في حسّ المتلّقي، وذلك لأن الشّاعر أبدع في هذا البناء الاستعاري، وهنا تكمن أسلوبيّته.

الإستعارة التّصريحيّة:

وكان توظيفها في نصوص فهد العودة بنسبة أقلّ مقارنة بالاستعارة المكنية، ومن أمثلتها ما جاء في المقطع الرّابع من قصيدة، "**قل وداعا**":

فاَمْضِ لِحُلْمِكَ

فالجِهَاتُ جِهَاتُكَ

وَالطَّرِيقُ السَّالِكُ يَفْتَحُ أُزْرَتَهُ

تَحرَّرْ مِنْ قَفَصِكَ الصَّدْرِي،

[1] فهد العودة: قل وداعا "نصوص"، قصيدة (سهوة)، ص84.

لاَ تَحْرِثْ ذاَكِرَتكَ

حَتَّى لاَ تَعُودَ للوَراءِ،[1]

تكمن الاستعارة التّصريحيّة هنا، في قوله **(تحرّر من قفصك الصّدري)**، فشبّه الشّاعر العبوديّة والانقياد بالقفص الذي يقيد الطّائر، فحذف المشبّه وهو **(العبودية)**، وصرّح بالمشبّه به، وهو**(القفص)**، وفق قرينة تلازميّة توحي بالتحرّر حين جعل القفص لصيق بالإنسان، من خلال لفظة **(الصّدري)**، التي تلازمه على سبيل الاستعارة التّصريحيّة، وساهمت هذه الاستعارة في توضيح المعنى وزيادة جماله، وحسن تذوّقه من طرف المتلّقي، وزادت القصيدة بلاغةً وبياناً.

ومن نماذج الاستعارة التّصريحية أيضاً، قوله في المقطع الثّاني من قصيدة، "**اكتب**":

وَدِّعْ خَرَابَكَ..

ولاَ تُؤَثِّثْ مَتْحَفكَ بِمَشَاعِرٍ ليْسَتْ لَكَ

لاَ تَعِشْهَا، ارْمِهَا بيْنَ دَفَّتَي دَفْتَرَكَ الكِتَابِي

وانْسَها كَمَا يَنْسَى أَنْ يَسْأَلَ الفَلاَّحُ نَفْسَهُ:

مَا ذَنْبُ تِلْكَ الشَّجَرَةُ حِينَ أَسْرُقُ الدِّفْءَ مِنْها؟[2]

نلمح في هذه الأسطر استعارة تصريحية، تجلّت في قوله **(لا تُؤثّث متحفك)**، فشبّه فهد العودة قلب الإنسان الذي يعاني من الوحدة والفراق والحنين وتحمله الألم والمعاناة، بالمتحف الذي يُؤثّث بأثاث ومتاحف ليس لها قيمة، تماماً كما الإنسان يحبّ شخصاً

---

[1] فهد العودة: قل وداعا "نصوص"، قصيدة (قل وداعا)، ص14.

[2] المصدر نفسه، قصيدة (اكتب)، ص50.

ويؤثّث نفسه بمشاعر ليست له، ولا قيمة لها، فحذف المشبّه وهو **(الإنسان الوحيد)**، وصرّح بالمشبّه به وهو **(المتحف)** الذي يُؤثّث، ولقد صوّر فهد العودة بهذا البناء الاستعاري المعاناة النّفسية وتحطّم المشاعر بسبب عاطفة الحبّ التي غالباً ما تكون نهايتها مأساويّة بطعم الفراق وخيبة الانتظار.

ويقول فهد العودة في المقطع الثّاني من قصيدة "**في الودّ**":

لَوْ أَنَّكَ تُخْبِئُ ابْتِسَامَة لِيَوْمٍ أسْودٍ مِنَ الحُزْنِ

وَتُمَارِسُ يَوْمَكَ دُونَ أَنْ تَتذكَّرْ طَعْنةٍ قدِيمَة[1]

تكمن الاستعارة التصريحية في قوله **(طعنة قديمة)**، فشبّه الشاعر الفترة الزّمنيّة المؤلمة في حياة الإنسان العابرة، بالطّعنة المؤقّتة غير القاتلة، فحذف المشبّه الّذي هو **(الفترة الزمنية المؤلمة)**، وترك المشبّه به **(الطّعنة)**، ليجعل من المعاناة محطّة إنسانية لا يجب التوقّف عندها، وساهمت هذه الاستعارة التّصريحيّة في إضفاء لمسة جماليّة على القصيدة، وبلاغة ووضوح معناها، وقد أبدع الشّاعر في انتقاء المصطلحات المعبّرة عن المعنى، وتقديمه في قالب حسّي جميل.

وقوله في المقطع الأوّل من قصيدة، "**سهوة**":

ثُمَّ تُدرِكُ أَنَّ الحَيَاةَ تَرْمِينَا...

فِي مَتَاهَاتِ المَدِينَة[2]

تجلّت الاستعارة التّصريحيّة في هذه الأسطر في عبارة **(متاهات المدينة)**، فقد شبّه صعوبات الحياة وعثراتها، التي لا خلاص منها، بمتاهات المدينة التي يضيع فيها ساكنها

---

[1] فهد العودة: قل وداعا "نصوص"، قصيدة (في الودّ)، ص83.

[2] المصدر نفسه، قصيدة (سهوة)، ص84.

أو عابرها، فصرّح بالمشبّه به وهو **(متاهات المدينة)**، وحذف المشبّه به الّذي هو **(عثرات الحياة وآلامها)**، في سبيل الاستعارة التّصريحيّة، وقام الشّاعر بهذا التّركيب الاستعاري لكي يقدّم المعنى في أبهى صوره، وأرقى أساليبه، ويصف لنا صعوبة هذه الحياة، وضياع الدرّوب فيها، ومدى قسوتها، واستحالة الخلاص من عثراتها.

من خلال دراستنا لنصوص فهد العودة، نلاحظ أنّه سعى إلى توظيف الاستعارة، ليضفي أثراً في نفس القارىء، فوردت الاستعارة في النّصوص بأجمل أساليب البيان، وأوضحها، وأرقّها تأثيرًا في المتلقّي، ولها وظائف دلاليّة تعبيريّة.

كما نلاحظ طغيان الاستعارات بشكل كبير على القصائد، خاصّة المكنية منها، فقد تفادى إلى حدّ كبير توظيف الاستعارات التّصريحية فوجودها قليل، فالشاعر"فهد العودة" عمد إلى توظيف الاستعارة المكنيّة لأنّها تخدم تصورّاته ومقاصده، وأفكاره، وزادت اللّغة توهّجاً وجمالاً، كما أنّ لها القدرة على التّخييل، ونقل المشاعر والإيحاءات.

إن توظيف "فهد العودة" للاستعارة في قصائده دليل على عمق رؤيته، وديمومة مشاعره وأحاسيسه، وإنّها لمن أبرز وسائل الإثراء اللّغوي والإبداع الفنّي، وهنا تكمن أسلوبيّة شاعرنا المبدع، وقدرته على التّأثير في القرّاء.

ثالثا: الكناية:

تعدّ الكناية من أهمّ مباحث علم البيان، والتي حظيت بعناية فائقة من طرف علماء البلاغة والبيان، وتناولوها في كتاباتهم، وكانت من أهمّ المباحث المفصلّين فيها.

1. مفهوم الكناية:

ورد مفهوم الكناية عند مجموعة من البلاغيّين، وعلماء البيان من بينهم "**عبد القاهر الجرجاني**"، فقد عرّفها بقوله: « المراد بالكناية هَهُنا، أن يريد المتكلّم إثبات معنى

من المعاني، فلا يذكره باللّفظ الموضوع له في اللّغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه، وردفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه »،[1] وهذا يعني بأنّ الأسلوب الكنائي يأتي المعنى الحقيقي متستّراً، فلا يفهمه المتلقّي من الوهلة الأولى، وإنّما بعد مشقّة وإعمال ذهنه، وهذه هي الميزة الفنيّة التي تميّز الكناية، وتجعل منها مصدر جماليّة النّصوص وحسنها وتأثيرها في المتلقّي.

أمّا **السّكّاكي** فقد عرّفها: « ترك التّصريح بذكر الشّيء إلى ذكر ما يلزمه، لينتقل من المذكور إلى المتروك»[2] «، والكناية بنية ثنائيّة الإنتاج، حيث تكون في مواجهة إنتاج صياغي له إنتاج دلالي موازٍ له بحكم المواضعة، لكن يتمّ تجاوزه بالنّظر إلى المستوى العميق لحركة الذّهن التي تمتلك قدرة الرّبط بين اللّوازم والملزومات، فإذا لم يتحقّق هذا التّجاوز، فإن المنتج الصّياغي يظلّ في دائرة الحقيقة».[3]

« والكناية لفظ أُريد به لازم معناه، مع جواز إرادة ذلك المعنى، ومثال ذلك: فلان طويل النّجاد، أي طويل القامة، وفلانة نؤوم الضّحى: أي مرفّهة مخدومة» [4]، بمعنى أنّ الكناية طريقة في التّعبير تستخدم للرّمز والإيحاء للدّلالة على الأشياء، وهذا يدلّ على حذق صانعها، ومكانته العقلية، ولعلّها من أهمّ معايير التفوّق والشهرة في إبداعات الشّعراء والكتّاب.

وفي موضع آخر يرد مفهوم الكناية: « أن تزيد المعنى وتعبّر عنه بغير لفظه، أي اللفظ الدّال على معنيين مختلفين، حقيقةً ومجازاً، من غير واسطة على وجهة التّصريح،

---

[1] محمد بن يحي: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص165.

[2] ميس خليل محمد العودة: تأصيل الأسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي، ص93.

[3] ابراهيم جابر علي: المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، ص 443.

[4] عبد الله محمد النقراط: الشامل في اللغة العربية، ص157.

إمّا لصفة، أو موصوف، أو نسبة»[1]، في هذا التّعريف إشارة بأنّ الكناية تنقسم إلى ثلاثة أقسام هي: كناية عن صفة، وكناية عن موصوف، وكناية عن نسبة.

والكناية عند المعاصرين من علماء البلاغة والبيان: « رمز وعلامة للإشارة إلى معنى من بعيد».[2]

2. أركان الكناية: للكناية ثلاثة أركان أساسية وهي:

- «المكنّى به: وهو دلالة اللّفظ الظّاهر التي تقوم دليلاً على مراد المتكلّم.
- المكنّى عنه: وهو المعنى اللاّزم للمكنّى به، الّذي يرمي إليه النّاطق بالكناية.
- القرينة العقليّة: التي يفرزها سياق الكلام، لترشد إلى المكنّى عنه، وتمنع إرادة المكنّى به».[3]

3. أقسام الكناية:

« إن التّقسيم الشائع للكناية عند البلاغيّين، هو أن الكناية تنقسم إلى ثلاثة أقسام: كناية عن صفة - وكناية عن موصوف - وكناية عن نسبة، وهذا التّقسيم الأوّل وذلك باعتبار **الإجراء**». [4]

1- « الكناية عن صفة (قريبة - بعيدة)، والقرينة قد تكون (واضحة - خفية).

2- كناية عن موصوف: وهي من حيث الكناية (قريبة - بعيدة)، ومن حيث الموصوف (معنى واحد - معان متعدّدة).

3- كناية عن نسبة: وتكون بتخصيص الصّفة بالموصوف».[5]

---

[1] نعيمة السعدية، الأسلوبية والنص الشعري، ص142.

[2] محمد بن يحي: السمات الأسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي، ص166.

[3] بلال سامي إحمود الفقهاء: سورة الواقعة (دراسة أسلوبية)، ص105.

[4] عبد الله محمد النقراط: الشامل في اللغة العربية، ص157.

[5] بلال سامي إحمود الفقهاء: سورة الواقعة (دراسة أسلوبية)، ص106.

هذه هي أقسام الكناية من حيث الإجراء، « وهناك التّقسيم الثّاني، وذلك من ناحية أخرى، باعتبار"الأثر"، ويتفرّع إلى فرعين: الأول: ما يحسن استعماله، والثّاني ما يقبح استعماله».[1]

أمّا عن التّقسيم الثّالث، « فكان باعتبار الوسائط، والسّياق، ويتفرّع إلى أربعة فروع: (التّعريض-التّلويح - الرّمز- الإشارة)» .[2]

4. أغراض الكناية وبلاغتها:

- « تأكيد المعنى لا في زيادته، إذ ليس المعنى، إذا قلنا الكناية أبلغ من التّصريح، أنّك لمّا كنّيت عن المعنى زدت في ذاته، بل المعنى أنّك زدت في إثباته، فجعلته أبلغ أكد وأشدّ » .[3]
- « تهجين الشّيء والتّنفير منه، كما في قوله تعالى في التّنفير من البخل، ﴿ وَلاَ تَجْعَل يَدُكَ مَغْلُولَةً إِلَى عُنُقُكَ﴾ **[سورة الإسراء: (29)]**.
- تحسين المعنى وتجميله مع إخفاء الأمر على المخاطبين، كقولك لرجل لا يجيد الشعر: "هو نبي الشعر" تكنّي به عدم إجادته للشعر، لقول الله تعالى في نبيّه ﴿وَمَا عَلَّمْنَاهُ الشِّعْرَ وَمَا يَنْبَغِي لَهُ﴾ **[يس: (69)]**.

_ التّعبير عن الشّيء بلفظ جميل بدل اللّفظ المستهجن الموضوع له، كالكناية عن الصّمم بثقل السّمع، وعن العمى باستمرار لبس النّظّارة» .[4]

وممّا سبق نستنتج بأنّ الكناية إحدى صور الإيحاء والتّلميح، إذ لا يمكننا أن نفهمها، والمعنى المقصود منها، من خلال العبارة اللّغوية، بل لابدّ لنا من إعمال ذهننا، واللّجوء إلى التّأويل.

---

[1] بلال سامي إحمود الفقهاء: سورة الواقعة (دراسة أسلوبية)، ص106.

[2] المرجع نفسه، ص106.

[3] ينظر: محمد بن يحي: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص166.

[4] بلال سامي إحمود الفقهاء: سورة الواقعة (دراسة أسلوبية)، ص107.

-الكناية في نصوص "قل وداعا":

من خلال قراءتنا لنصوص فهد العودة، نلاحظ أن الكناية وردت ورودًا واضحًا، وبكثرة، فلا تكاد قصيدة من هذه القصائد تخلو من هذه الصّور الرّائعة، فزادت في بيان المعنى ودقّته، وتقديمه للمتلقّي في أبهى صورة.

ومن أمثلة الكنايات التي أوردها الشّاعر في ديوانه، ما قاله في المقطع الخامس من قصيدة "**قل وداعا**":

اهْرُبْ...

حِينَ تَشعُرُ أَنَّ قُلُوبَهُمْ لَمْ تَعُدْ وَطَنَكَ الدَّافِئ

فالصَّقِيع هُوَ بَقَاؤُكَ الأبَدِيّ...[1]

هنا كناية عن الوحدة، وفقدان الحنان والدّفء، وذلك من خلال القلوب الدّافئة، والصّقيع يدّل على شدّة برودة المشاعر من الطّرف الآخر والوحدة، فهذا يعبّر عن حالة النّفس المتألمّة المتوّجعة بسبب فقدان الأحبّة وهروبهم والمعاناة من وراءهم، واستعمل شاعرنا في هذه الكناية أدقّ المصطلحات المعبّرة، عن هذه الحالة النّفسية المتوجّعة المتحطّمة.

ويقول المقطع السّادس من قصيدة، "**قل وداعا**":

وَغَيِّرْ قَهْوَتَكَ المُفَضَّلة بِأُخْرَى أَشَدُّ مَرَارَةً مِنْهَا،

فَأَحْيَانًا يَكُونُ الطُّعْمُ...فِي الطَّعْمِ!**[2]**

---

[1] فهد العودة: قل وداعا "نصوص"، قصيدة (قل وداعا)، ص15.

[2] المصدر نفسه، قصيدة (قل وداعا)، ص18.

نجد في هذين السّطرين كنايتين متتاليتين، تظهر الأولى في قوله **(وغيّر قهوتك المفضّلة بأخرى أشدُّ مرارةً منها)**، وهي كناية عن النّسيان، واستبدال الحبّ بحبّ آخر، أمّا الكناية الثّانية، فتجلّت في قوله: **(فأحيانًا يكون الطُّعْمُ...في الطَّعْمِ)**، وهي كناية عن الغدر والخيانة، وقد صوّرها في أبهى صورة، ومن خلال هاتين الكنايتين، يدعوا الشّاعر مخاطبه إلى نسيان الأحبّة الغادرين والخائنين، والتّحذير منهم، وعدم الثّقة في الأصدقاء، ففي النهاية ستكون الخيانة والغدر، وتتحطّم المشاعر، ويتوّجع القلب وينكسر.

ومن أمثلة الكناية أيضاً في الدّيوان ما يقوله، "فهد العودة" في المقطع الرّابع من قصيدة "**كل الذين عبروا**":

فَأجْمَلُ انْتِصَارٍ أَنْ تُخْفِي وَجَعُكَ

عَمَّنْ لاَ يُحِبُّونَكَ

وَتَبْتَسِمَ رَغْمَ كَآبَة المَنْظَرِ![1]

تتجلىّ الكناية في هذه الأسطر في قوله **(وتبتسم رغم كآبة المنظر)**، فهي كناية عن صفة الأمل والقوّة، وتخطّي العقبات، وجمع فتات القلب المكسور، والتئامه، فمهما كان الإنسان محطّمًا وكئيبًا، عليه أن يبتسم ولا ييأس ويحلم بأمل جديد، ويحاول تخطّي محنه، فتوظيف الكناية في هذا المقطع زاد من دقّة المعنى، وشدّة تأثيره في المتلقّي، وتفاعله معها، وهنا تكمن جمالية الكناية ودورها في بلاغة القصيدة.

ويقول أيضاً في المقطع الثاني من قصيدة " **قلبك البارد**":

وَتَبْقَى خَلْفَ سِيَاجِكَ

تَجْمَعُ شَوْكَ ما خَلّفوهُ لكَ

[1] فهد العودة: قل وداعا "نصوص"، قصيدة (كل الذين عبروا)، ص32.

لَئِلاَ تَطأْهَا بِقلبِكَ وَتَعُودَ إِلىَ حَتْفِكَ

وَأَنْتَ تَحْمِلُ جَنَازَةَ مَشَاعِرَكَ

لِأَيَّامٍ لَنْ تَأْتِي وَإِنْ عَادَ الرَّبِيعُ المَوْعُودُ![1]

هنا كناية عن تحطّم المشاعر وموتها، وعدم مقابلتها من الطّرف الآخر، وفارقوها وتركوها، فتحتضر القلوب الحسّاسة وتموت المشاعر، وهذا ما دلّ عليه قول الشّاعر **(تحمل جنازة مشاعرك)**، فهو يعلم أن نهاية الحبّ ستكون الفراق والألم، وستموت مشاعرنا، لذا يحذّرنا من هذا الداء العاطفي الخطير، رفقاً بإحساسنا، وقلوبنا الضّعيفة، وبرع الشّاعر في هذا التّصوير الكنائي الرّائع، ممّا زاد في شعريّة قصيدته، وتأثيرها في المتلقّي.

ويقول "فهد العودة " في المقطع الأوّل من قصيدة، "**خيّب ظنّهم**":

خَيِّبْ ظَنَّهُم...

وَكُنْ أَنْتَ إِلَى حَدٍّ مَا... أَنْتَ

لاَ تَتحطَّمْ مِنْ خَيْبتك بِهِمْ

وَتَبْقَى فِي الهَاوِيَة كَالطَّيْرِ الجَرِيحِ

فَمَنْ يَعِيشُ فِي الظَّلاَم سَيُرعِبَهُ الضَّوْء![2]

تتجلّى الكناية في هذا المقطع، في قوله **(فمن يعيش في الظّلام سيرعبه الضّوء)**، وهي كناية عن الخيبة والعجز واليأس، وهي من أروع الكنايات التي وظّفها فهد العودة في قصائده، وزادتها جمالاً وبلاغةً في التّعبير، وإعجازاً في المعاني، وتأثيرًا في المتلقّي.

---

[1] فهد العودة: قل وداعا "نصوص"، قصيدة (قلبك البارد)، ص37.

[2] المصدر نفسه، قصيدة (خيب ظنهم)، ص58.

ومن نماذج الكناية أيضاً، ما قاله الشّاعر في المقطع الأوّل من قصيدة، "**هنا** ":

وَلَمْ أَعُدْ أُشْبِهُ الحَائِطَ الصَّامِت

الَّذِي يُنْصِتُ إِلَى لَحْنَكِ المَكْسُورِ

ولاَ يَحْتضِنُكِ[1]

نلمح في هذه الأسطر كنايتين متتاليتين، تجلّت الأولى في قوله: **(الحائط الصّامت)**، وهي كناية عن جمود المشاعر وبرودتها، أمّا الكناية الثّانية فتمثّلت في قوله: **(لحنكِ المكسور)**، وهي كناية عن الألم والحزن والحاجة إلى الحضن الدّافئ، ومن خلال هاتين الكنايتين يصوّر لنا الشّاعر معاناة الحبّ، وقد برع في هذا التّصوير، وأبدع فيه، فقدّمه لنا في أبهى تركيب لغوي، وأدقّه تعبيرًا، وتأثيراً في مسامعنا.

ويقول الشّاعر في المقطع **الثّاني** من نفس القصيدة:

وَنَحْوَكِ أَكُونُ حَيْثُ وَجْهُكِ

المُعَلَّقِ عَلى حائِطِ ذَاكِرَتِي

وَكَلِمَة أُحِبُّك عَلى طَرَفِ قَلْبِي

مَخْمُورَة بِكِ،

وَأَنِّي هُنَا...وَلَسْتِ هُنا![2]

---

[1] فهد العودة: قل وداعا "نصوص"، قصيدة (هنا)، ص68.

[2] المصدر نفسه، قصيدة (هنا)، ص69.

هنا كناية عن الضياع، واضطراب المشاعر، وتشوّش الأفكار، وهذا كلّه بسبب الحب، وقد برع الشّاعر في هذا التّصوير، وزاد القصيدة قوّة في المعنى ووضوحه، وجاء مكنّى تحت هذه المصطلحات، وهذا ما جعله يستهدف حسّ المتلقي وتفاعله معها.

وجاء في المقطع الثّاني من قصيدة "**هذه اللّحظة** ":

يَنْتَابُكِ حَنِينٌ إِلَى عِنَاقِ أَحَدِهِم

فَلاَ تَجِدُ أَحَدًا حَوْلَكَ سِوَى...

انْعِكَاسِ وَجْهِكِ المَكْسُور فِي مِرْآتك

فتُعانِقُ وِسَادَتكَ وتنَامْ![1]

تتمثّل الكناية في هذه الأسطر في قوله **(فتُعانق وسادتك وتنام)**، وهي كناية عن الوحدة والشّوق والحنين، فيلجأ إلى الوسادة لعلّها تملأ ذلك الفراغ، الذي يعاني منه، وهي كناية رائعة زادت في وضوح المعنى ودقّته.

ويقول الشّاعر أيضاً في المقطع الأوّل من قصيدة، "**توقّف**":

قَبْلَ أنْ تنْطلِقَ إلَى موْتِكَ غيْر المَوعُود[2]

هذه كناية عن التّهور بسبب الحبّ، والسّير على خطى لا يعرف نهايتها، التي غالباً ما ستكون نهايتها مأساوية، بطعم الفراق والخيانة، وهجر المحبوب له، فصوّر الشّاعر خاتمة الحبّ بالموت غير الموعود، ليبيّن لنا مدى صعوبة هذه النّتائج، والتّحذير من هذا الدّاء العاطفي.

---

[1] فهد العودة: قل وداعا "نصوص"، قصيدة (هذه اللحظة)، ص81.

[2] المصدر نفسه، قصيدة (توقف)، ص85.

نخلص من خلال تحليلنا لهذه القصائد **لفهد العودة**، أنه وظّف العديد من الكنايات، وقد برع في تصويرها، فلا يكاد يوجد نصّ من هذه النّصوص، إلاّ وقد أورد فيها الكناية، وقد جاءت في أروع صورها البيانيّة، وأتت معبّرة عن مقاصدها البلاغيّة الجميلة لافتة لانتباه المتلقّي، وذلك لحسن صياغتها، ودقّة مصطلحاتها، وهي تعبّر عن المعنى بطريقة غير مباشرة، إيحائية، ويساهم هذا جليًا في اتّسامها بسمة الشّعريّة، كما أنّ الكناية تلعب دورًا هامًّا في بناء الأسلوب، وإعطائه صورة خاصّة تليق به.

نلاحظ أن الشّاعر "فهد العودة" تناول جميع أنواع الكناية، ولكنه أبدع وبخاصّة في تناول الكناية عن صفة، وهذا ما يتلاءم مع مقاصده وحالته النّفسية، ولقد قدّم لنا المعاني في صورة حسيّة راقية، وزادت اللّغة توهّجًا وجمالاً.

نخلص من خلال تحليلنا للصّورة البيانية في ديوان "**قل وداعا**"، إن فهد العودة وظّف جميع ألوان البيان، (التّشبيه – استعارة – كناية)، وكانت نسبة تواترها في قصائده متباينة حسب تباين مواضعها ومواقفه الشّعرية، فكانت الصّدارة للاستعارة، وخاصّة المكنية منها، فاحتلّت أوسع مساحة في نصوصه الشّعرية، ليأتي بعدها التّشبيه، وآخر مرتبة كانت من نصيب الكناية.

عموما نقول بأن الشّاعر " **فهد العودة** " أبدع في التّصوير البياني، و هذا ما زاد شعره جمالاً و قوّة و بلاغة، وأضفى عليه لمسة سحرية رائعة .

ثانيا: الصّورة البديعيّة:

« علم البديع هو علم يعرف به وجوه تحسين الكلام، بعد رعاية تطبيقه على مقتضى الحال، ووضوح الدّلالة، وهذه الوجوه ضربان: ضرب يرجع إلى المعنى، وضرب يرجع إلى اللّفظ » [1].

([1]) عبد الله محمد النقراط : الشامل في اللغة العربية ، ص 159.

وفهد العودة في ديوانه "**قل وداعا**"، وظّف المحسّنات البديعيّة بنوعيها لفظيّة و معنويّة، تمثّلت أساساً في الجناس والطّباق والمقابلة، حيث لا تخلوا قصيدة من قصائده من هذه الصّور البديعيّة.

1. الجناس:

1.1. مفهوم الجناس:

الجناس هو أحد العلوم البلاغيّة، وهو قسم أو فنّ من فنون البديع، وضرب من المحسّنات البديعيّة، التي تؤدّي دورًا في تكوين الإيقاع الدّاخلي.

« والمقرّر في كتب البديع أن الجناس والتّجْنِيس والمُجانسة والتَّجانُس، كلّها ألفاظ مشتقّة من الجِنس، فالجِناس مصدر جَانس، والتّجْنِيس تفعيل من الجنس، والمجانسة مفاعلة منه، لأن إحدى الكلمتين إذا تشابهت الأخرى وقع بينهما مفاعلة، والتّجانس مصدر تجانس الشّيئان إذا دخلا تحت جنس واحد» . [1]

أمّا المعنى الاصطلاحي: الجناس هو: « توافق اللّفظتين في النّطق واختلافهما في المعنى، وهو على نوعين: جناس تامّ– جناس ناقص ».[2]

2.1. أنواع الجناس: قسم البلاغيّون وعلماء البديع الجناس إلى ضربين:

أ– **الجناس التّام:** « وهو اتّفاق الكلمتين في النّوع، والشّكل، والعدد، والتّرتيب» [3] هذا يعني أن تتساوى الكلمتين في أنواع الحروف، وأعدادها، وهيئتها، فينتج عنها صورة لفظيّة لها إيقاعها الخاصّ وهي "الجناس".

---

[1] بلال سامي إحمود الفقهاء: سورة الواقعة (دراسة أسلوبية)، ص112.

[2] حميد آدم ثويني: فن الأسلوب دراسة وتطبيق عبر العصور الأدبية، ص30.

[3] عبد الله محمد النقراط: الشامل في اللغة العربية، ص159.

ب- **الجناس النّاقص:** « أمّا إذا اختلّ أحد هذه القيود بأن حدث تغاير في هيئة الحروف فقط، أو في أعدادها فقط، أو في أنواعها فقط، أطلقوا عليه الجناس الناقص، بل إنّ الحرص على توفّر أكبر قدر من التّناسب في الإيقاع جعل بعض البلاغيّين يتوهّمون لونًا من الجناس يدركه القارئ أو السّامع بالإشارة والفهم».[1]

3.1. معايير بلاغة الجناس وشروط حسنه: في هذا المجال يحرّر"عبد القاهر الجرجاني" أربعة معايير لبلاغة الجناس، وحسنه، وهي:

- **أوّلها:** أن يكون المعنى مقتضياً إيّاه وموجباً لإيراده، وفي ضوء هذا المعيار يرفض كل جناس جيء به زخرفاً صوتيًّا، وصناعة لفظيّة.
- **ثانيها:** أن يستوي في بناء النّص الفنّي ركنا لا يستغنى عنه، ولا يستبدل سواه، ومعنى هذا المعيار أن الجناس إذا كان مقتحماً على التّعبير دخيلاً بين ألفاظه، بدا غريباً متكلّفًا، وهو في هذا الوضع لا يثير في النّفس إحساسًا، ولا يجد في الذّوق استجابة.
- **ثالثها:** أن يطّلع في كلام المتكلّم عن سليقة وفطرة، وعلى أساس هذا المعيار، فإنّ الجناس الذي يتكلف مجنّسه، ويأتي به عن إرادة لا يحمل بين طيّاته أيّة شحنة شعورية، ولا يؤدّي عن أيّ فكرة.
- **رابعها:** أن يتساوق سائر ألفاظ النّص متلائمًا معها في موسيقى أجراس الحروف، ومتجاوبًا في تعاطف مع أصداء أبنيتها.[2]

وانطلاقاً من هذا المعيار يؤكّد على أهميّة الجناس، ودوره في خلق الموسيقى الدّاخلية في النّص الأدبي، وأثرها على المتلقّي.

-**الجناس في نصوص "فهد العودة":**

---

[1] محمد عبد المطّلب: أدبيات البلاغة والأسلوبية، ص293.

[2] ينظر: بلال سامي إحمود الفقهاء: سورة الواقعة (دراسة أسلوبية)، ص113-114.

لقد جاء الدّيوان حافلاً بالجناس، فكان في غاية الرّوعة والفصاحة، فتجانس الكلمات وتلاؤم حروفها وحركاتها صنَعَ إيقاعاً خاصًّا، وموسيقى ساحرة تطرب الأذن، وجاءت الجناسات في الدّيوان متنوّعة بين التّامة، والنّاقصة، ومن نماذج الجناس في ديوان "قل وداعا":

• **الجناس التّام:** ومن أمثلته ما جاء في المقطع الثّامن من قصيدة "**قل وداعا**"، يقول فهد العودة:

وتَخلَّصْ مِنَ الصُّوَرِ...

حَتَّى لاَ تكُونَ سَبَبًا للهُبُوطِ الاضْطِرارِي

إلىَ مكَانٍ لمْ يَعُدْ لَهُ مَعْنَى!

وَغَيِّرْ قَهْوَتَكَ المُفَضَّلَة بِأُخْرَى أَشَدُّ مَرَارَة مِنْها،

فَأحْياناً يَكُونُ الطُّعْمُ...في الطَّعْمِ![1]

فالجناس في هذه الأسطر وقع بين **(الطُّعْمُ، الطَّعْم)**، فاللّفظتان اتّفقتا في الحروف وعددها، وشكلها، وبالتّالي فهو جناس تامّ، وقد أعطى المقطع الشّعري إيقاعاً صوتيّاً مميّزًا، وإحساسًا رائعًا، لما ينتجه الجناس من موسيقى أجراس الحروف، وتأثيرها على سمع المتلقّي.

- وفي قوله أيضاً في المقطع الثّالث من قصيدة "**كلّ الّذين عبروا**":

كلُّ الّذِينَ عبَرُوا...

[1] فهد العودة: قل وداعا "نصوص"، قصيدة (قل وداعا)، ص18.

عَبَّرُوا عَنْ اسْتِغْنَائِهِمْ عَنْكَ

حِينَ شَدُّوا رِحَالَهُمْ وانْشَغَلُوا بِسَفَرِهِمْ

وَتَرَكُوكَ فِي مَتَاهَةٍ

دُونَ أَمَلٍ لِلُّجوءِ إِلَى الانْتِظَارِ المُؤَقَّتِ.[1]

الجناس هنا واقع بين الكلمتين **(عبروا، عبّروا)**، فنلاحظ اتّفاق اللّفظتين في الشّكل والعدد والتّرتيب، وهذا ما يؤدّي إلى وقوع الجناس التامّ، لأنّه استوفى كل شروطه، وساعد هذا الجناس على إضفاء نغم موسيقي تستسيغه الآذان، والحفاظ على بنية المقاطع الموسيقيّة الدّاخلية وانسجامها.

• **الجناس النّاقص:** لقد جاءت الجناسات النّاقصة في الدّيوان بالأشكال التّالية:

1. جناس اتّفاق الوزن: وهو أكثر الجناس تعلّقاً بالبنية الإيقاعيّة للقصيدة، ومن نماذجه في الدّيوان، ما قاله " فهد العودة " في المقطع السّادس من قصيدة " **كل الذين عبروا**":

وَحينً جَاءتْ هَزّتُكَ الكُبْرى

فِي وفَاةِ أحدِ أقَارِبكَ،

لمْ يكُونُوا فِي عَزَائِكَ

لقدْ كُنتَ وحْدكَ في عَزَائِكَ!

دَعُوكَ تتدبَّرُ حُزْنَكَ وبرْدكَ

وبُكَاءكَ بنفْسِكَ دُونَ أنْ يذْكُرُوكَ

[1] فهد العودة: قل وداعا "نصوص"، قصيدة (كل الذين عبروا)، ص31.

وعَبرُوكَ كمَا يعْبُرُ العُمْرُ مِنْكَ

دُونَ أنْ تشْعُرَ أنَّكَ لمْ تَعدْ طِفلاً! [1]

فالجناس في هذا المقطع وقع بين الثّنائيتين **(عزائك، عرائك)**، **(يذكروك، عبروك)**، أمّا الثنائية الأولى فنلاحظ الاختلاف في حرف واحد، وهو حرف الزّاي بحرف الرّاء، كما اختلفت الكلمتين في المعنى، واتّفقتا في حركات الحروف، وإضافة الكاف **(ضمير المخاطب)**، وهذا التّجانس صنع إيقاعاً موسيقيّاً مميّزاً يطرب السّامع، أمّا الثّنائية الثّانية **(يذكروك، عبروك)** فالفعلان يختلفان في عدد الحروف وهيئتها، ويتّفقان في بعض الحروف، وهذا يحدث جرساً موسيقيّا تُبنى عليه الموسيقى الدّاخلية للقصيدة، وهذا التعدّد في الجناس خلّف لنا صورة تثير حسناً في نفوسنا، وتطرِب آذاننا.

ومن نماذج جناس اتّفاق الوزن أيضاً، ما قاله "فهد العودة" في المقطع الأول من قصيدة "**لا تنتظر**":

لاَ تنْتَظِرْ!

لَا تنْتظِرْ فِي شُرْفَتِكَ،

وإنْ كَانَتْ غُرْفَتِكَ ! [2]

فالجناس حاصل بين الكلمتين **(شرفتك، غرفتك)**، ويعد جناساً ناقصاً، لاختلاف حرف من حروف الكلمتين، وهو حرف الشّين بحرف الغين، لكن نجد الكلمتين لهما نفس الوزن، وعدد الحروف، وحركاتها، كما ألحقت كلا الكلمتين بكاف المخاطبة، ولقد حقّق هذا الجناس موسيقى داخليّة رائعة، على غرار الموسيقى الخارجيّة، التي يحقّقها الوزن والقافية والرّوي.

---

[1] فهد العودة: قل وداعا "نصوص"، قصيدة (كل الذين عبروا)، ص34.

[2] المصدر نفسه، قصيدة (لا تنتظر)، ص43.

2. **جناس على شكل كلمات في صيغة الجمع**:أي تكون الكلمتين في صيغة الجمع، إمّا مذكّرًا سالما، أو مؤنّثًا سالمًا، أو جمع تكسير، ومن نماذجه في الدّيوان قول " فهد العودة":

أنْ تَكْتُبَ....

يَعْنِي أَنْ تَقِفَ عَلَى حَافَّةِ العَالَمِ وترْمِي

الأسْماءَ العناوِينَ،

أصْدِقَاءكَ أحبابِكَ[1]

إن الجناس يتمثّل في الثّنائية **(أصدقاءك، أحبابك)**، فاللّفظتان اسمان مجموعان جمع تكسير، مبنيّة على الوزن ذاته، كما يتوسّط كل منهما ألف مدّ، الّذي يثبت الإيقاع بقوّة، ويمنح الجناس نغمة موسيقيّة عالية، وألحقت الكلمتين بكاف الخطاب، وحقّق هذا النّوع من الجناس نغم موسيقيّ تستسيغه الآذان، ويرهف السّامعين.

ويقول الشّاعر في المقطع الأوّل من قصيدة "**قلبك البارد**":

ومنْ حَوْلِكَ هشِيمُ أُمْنِياتِكَ وابْتِسَامَاتِكَ

وصوْتُ خلْخالٍ فِي ذَاكِرَتِكَ المعْطُوبَة

الَّتِي لمْ تتَقَيّأْ وُجُوهَهُمْ ووَقْعُ أقدَامِهِم[2]

تمثّل الجناس هنا في الثّنائيتين **(أمنياتك، ابتساماتك)** و**(وجوههم، أقدامهم)**، فالثّنائية الأولى اسمان جُمِعَا جمع مؤنّث السّالم، وهما متجانسان من حيث الوزن، وفي بعض حروفهما، ومن حيث التّنكير، وألحقت كلتاهما بكاف المخاطبة، ولقد حقّق ذلك

[1] فهد العودة: قل وداعا "نصوص"، قصيدة (اكتب)، ص53.

[2] المصدر نفسه، قصيدة (قلبك البارد)، ص36.

انسجاماً صوتيّاً، وإيقاعاً متماسكاً في المقطع، أمّا الثّنائية الثّانية فهي كلمتان جمعتا جمع تكسير، ولقد ألحقت الكلمتين بضمير الغائب "**هم**"، ممّا أحدث نغم موسيقي رائع، كما ساهم في بناء الموسيقى الدّاخلية للمقطع على غرار الموسيقى الخارجيّة.

3. جناس على شكل ثنائيّة من فعلين ماضيين، أو مضارعين، أو في زمن المستقبل:

ومن نماذج ذلك ما قاله "فهد العودة" في المقطع الأوّل من قصيدة "**هذه اللّحظة**":

هَذِهِ اللَّحْظَةِ...

تتَمَنَّى لَوْ يَتَوَضَّأَ قَلْبُكَ مِنْ حُبٍ أفْسَدهُ

وَتَعِدُ نَفْسَكَ أَنْ لا تُحِبّ مِنْ جَدِيد وَتَعِيشَ حُرًّا

دُونَ أنْ تُقيّدكَ ذِكْرَى قَدِيمَة تَحْيَاهَا

وَلكِنَّكَ لَنْ تَلْقَاهَا[1]

إنَّ الجناس هنا تجلّى في ثنائيّة الفعلين **(تحياها، تلقاها)**، وهما فعلان في زمن المضارع، مرفقين بهاء التّأنيث، وتاء المضارعة، تختلفان في حرفين، وتتّفقا في بقيّة الحروف، وهذا ما أدّى إلى تحقيق الإيقاع الموسيقي المتجانس المطرب كما صنع هذا الجناس إيقاعاً مميّزاً للمقطع من حيث الوزن، وشدّ بنيته الموسيقية.

ويقول أيضا فهد العودة في المقطع الثّالث من قصيدة، "**خيّب ظنّهم**":

خَيِّبْ ظَنَّهُمْ

كُنْ أنْتَ

[1] فهد العودة: قل وداعا "نصوص"، قصيدة (هذه اللحظة)، ص77.

احْلُمْ...وَاصِلْ... قَاتِلْ... لَا تَقِفْ[1]

في هذا المقطع برز الجناس في الفعلين **(واصل، قاتل)**، فهما في نفس زمن الحدوث وهو زمن المستقبل، يتّفقان في معظم الحروف وفي الحركات، وكما يتّفقان على بنية الوزن، وهذا ما ساهم في تحقيق موسيقى رائعة تطرب آذان السّامع، وتلفت انتباهه.

ومن أمثلة جناس الأفعال أيضاً ما قاله "فهد العودة "في المقطع الثّاني من قصيدة "**توقف**":

لَيْسَ كُلَّمَا سَمِعْتَ كَلِمَة لَطِيفَة مِنْ امْرأَة

يَعْنِي أَنَّكَ ارْتَقَيْتَ إِلَى قَلْبَهَا، وَمَلَكْتَ حُبَّهَا[2]

هذه الثّنائية المكوّنة من فعلين ماضيين **(سَمِعْتَ، مَلَكْتَ)** تؤسِّس جناساً ناقصاً، فهما متّفقتين في الوزن، وعدد الحروف وحركاتها، كما أن كلتا الكلمتين ملحقة بتاء المخاطبة، وهذا ما يلفت انتباه القارئ، لما يحقّقه هذا الجناس من موسيقى داخليّة ووزن موسيقي متوازن.

4. **جناس الاشتقاق:** وهو الذي تتّفق فيه الكلمتين في جذريهما، وورد هذا النّوع من الجناس بكثرة في الدّيوان، ومن نماذجه ما جاء في المقطع الثّاني من قصيدة "**لا تنتظر**":

لاَ تَنْتَظِرْ...

حَنِينًا فَاضَ وإِنْ يَكُنْ!

تَبْكِي

---

[1] فهد العودة: قل وداعا "نصوص"، قصيدة (خيّب ظنهم)، ص60.

[2] المصدر نفسه، قصيدة (توقف)، ص86.

تَجِنّ

تئِنّ

تصْرُخْ

تمُوتْ؟

إذَنْ مُتْ!

فمَا أكْثَرَ مَوْتَناَ اليَوْمِي

دُونَ أنْ نُوَدِّعَ هَذَا العَالَم الكَئِيب[1]

الجناس هنا مركب من الكلمات **(تموت، مت، موتنا)**، وهذا الجناس جاء على شكل ثلاثيّة من الكلمات التي يصنعها جذر الفعل "مات"، فهذه الكلمات تتّفق في أغلب حروفها، وهذا ما زاد من تحقيق الموسيقى الدّاخلية في المقطع، وتأثيرها في المتلقّي، ولفت انتباهه، فالجناس هنا يدلّ على حالة انفعال الشّاعر المضطربة، والحزينة، لاستعماله فعل الموت وتكراره في المقطع.

ومن نماذج جناس الاشتقاق أيضاً ما قاله الشّاعر في المقطع الأوّل من قصيدة "**خيّب ظنهم**":

خَيِّبْ ظَنَّهُم...

وَكُنْ أَنْتَ إِلَى حَدٍّ مَا... أنْتَ

لَا تتَحطَّمْ مِنْ خَيْبَتِكَ بِهِمْ

وَتَبْقَى فِي الهَاوِيَة كَالطَّيْرِ الجَرِيحِ

[1] فهد العودة: قل وداعا "نصوص"، قصيدة (لا تنتظر)، ص44.

فَمَنْ يَعِشْ فِي الظَّلاَمِ سَيُرْعِبَه الضَّوْء![1]

فالجِناَس هنا جاء مركّب بين الثنائية **(خيِّبْ، خيْبَتَكَ)** صنعه جذر الفعل "خيّب"، وساهم هذا الجناس في تحقيق موسيقى رائعة، وإيقاع صوتي جميل، فهذا النّوع من الجناس يحافظ على البنية الموسيقيّة للمقطع، ويمنح موسيقى تستحسنها الآذان عند سماعها، وترتاح لها النّفوس.

من خلال دراستنا لظاهرة الجناس في ديوان "فهد العودة"، نخلص بأنّ الشّاعر أبدع في صنع الجناس في قصائده، وجاءت متنوعة بين تامّة وناقصة، وهذا ما جعله يحقّق موسيقى داخلية رائعة مع بقيّة الأساليب التي تحقّق ذلك، ووظيفة الجناس لم تقف عند تحقيق الجرس الموسيقي في القصائد فحسب، بل جاءت مرتبطة بالمدلولات، ممّا حقّق إيقاعًا صوتيًا، وصناعة لفظيّة تثير في النّفس إحساسًا رائعًا.

2. الطّباق:

« وهو الجمع بين الشّيء وضدّه في الكلام، وهو نوعان: طباق إيجابي، وطباق سلبي:

أ- الطّباق الإيجابي: وهو ما لم يختلف فيه الضدّان إيجاباً وسلباً، كقوله تعالى: ﴿وَتَحْسَبَهُمْ أَيْقَاظًا وَهُمْ رُقُود ﴾ **[الكهف: 18]**، هذه الآية تشتمل على كلمتين متضادّتين وهما (أيقاظ) و(رقود)، و هذا ما يسمى بالطّباق الايجابي.

ب-الطّباق السلبي: وهو ما اختلف فيه الضّدّان إيجاباً وسلباً، كقوله تعالى: ﴿ يَسْتَخْفُونَ مِنَ النَّاسِ وَلاَ يَسْتَخْفُونَ مِنَ الله ﴾ **[النساء: 108]**.

[1] فهد العودة: قل وداعا " نصوص"، قصيدة (خيّب ظنهم)، ص58.

هذا المثال يشتمل على فعلين من مادّة واحدة، الأوّل إيجابي والثّاني سلبي، و باختلافهما إيجاباً وسلباً صارَا ضِدّين، لذلك سمّي: بالطّباق السّلبي » [1].

« إن الطّباق فنّا بديعيّاً خالصاً، له تأثيره الخاص المتميّز، ويتجلّى هذا التّأثير في أنه يجمعه بين الأضداد، يخلق صوراً ذهنيّة ونفسيّة متعاكسة، يوازن فيما بينهما عقل القارئ ووجدانه، فيتبيّن ما هو حسنٌ منها، ويفصله عن ضدّه، ومن هنا فإنّ هذا الفنّ البديعي يستوي بحدّ ذاته معرضاً للمعاني الذّهنية، والنّفسيّة، والعقليّة، المتنافرة، فتترك في الشّعور آثاراً عميقة، بأسلوبها الموازن المقارن » [2].

الطّباق في نصوص " فهد العودة ":

ورد الطّباق في مواضع كثيرة من ديوان "قل وداعا"، فتجلّى في أجمل الصّور التّعبيرية البلاغيّة، ووظّفه الشّاعر بنوعيه:

• **الطّباق الايجابي:** ومن نماذجه ما جاء في المقطع السّادس، من قصيدة " **قل وداعا**":

قُلْ وَدَاعاً ...

فالْخُلُود هُوَ

أن تَبْقَى ذِكْرَاكَ تُصَارِعُ نِسْيانَكَ

وإنْ غَابَ وَجْهكَ [3]

---

[1] عبد الله محمد النقراط: الشامل في اللغة العربية، ص 161.

[2] بلال سامي احمود الفقهاء: سورة الواقعة (دراسة أسلوبية)، ص 118.

[3] فهد العودة: قل وداعا " نصوص"، قصيدة (قل وداعا)، ص 16.

في هذه الأسطر نلمس طباق إيجاب، تجلّى بين الكلمتين **(ذكراك - نسيانك)**، وذلك لأن الذّكرى هي عكس النّسيان ونقيضته، ووظّفه الشّاعر لصنع صورة رائعة للخلود، بمعنى أوضح، وهنا تكمن بلاغة وجمال الطّباق.

ومن نماذج الطّباق الإيجابي أيضاً، ما جاء في المقطع الثّالث، قصيدة "**لا تنتظر**":

مَازِلْنا نُحَاوِلُ تَكْوِين حَياةٍ

منَ العدَمِ إلَى الوُجُودِ[1]

ورد الطّباق في هذين السّطرين بين اللّفظتين **(العدم– الوجود)**، وهو طباق صنع التّناقض بين الصّفتين، وتجلّت وظيفة هذا الطّباق في زيادة عمق الدّلالات وتأثيرها في المتلقّي.

ويقول الشّاعر في موضع آخر:

اكْتُبْ ...

حِينَ يَتمَاهَى الْحُلْم وَالوَهْم

حَتَّى تَجِدُ ذَاتَكَ كَمَا يُبَدِّدُ النُّور... الظَّلَام [2]

[1] فهد العودة: قل وداعا "نصوص"، قصيدة (لا تنتظر)، ص 45.

[2] المصدر نفسه، قصيدة (اكتب)، ص 50.

نلمس هنا طباق إيجاب بين الكلمتين **(النّور–الظلام)**، فالنّور عكس الظّلام ونقيضه، ووظّف "فهد العودة" هذا المحسّن البديعي لمنح الكلام دلالات عميقة ومؤثّرة في نفس السّامع، وهنا تكمن جمالية الطّباق ووظيفته الفنيّة.

ويقول أيضاً في المقطع الثّاني من قصيدة "**أحيانا** ":

.....

وَحَظُّ اللِّقَاءِ الأَوَّلِ وَالعُبُور

مِنَ العَقْلِ إِلَى حَافَّةِ الجُنُونِ [1]

ورد الطّباق بين اللّفظتين **(العقل– الجنون)**، وهو طباق إيجابي، فالعقل نقيضه هو الجنون، فالشّاعر لجأ إلى إيراد المعنى وضدّه، لزيادة وضوح التّركيب، وشرح موقفه الشّعري، ونقله للمتلقّي، وصنع هذا الطّباق إيقاعاً خاصاً في نفسية السامع ووجدانه.

ومن نماذج الطّباق الإيجابي أيضاً، ما جاء في المقطع الثّاني، من قصيدة "**في الضّفة البعيدة** "، يقول فهد العودة:

أنَا وَطَنُكِ...حِينَ يَلْتَهِمُكَ الَمَنْفَى [2]

إن الطّباق هنا صنعته الثّنائية **(وطنك– المنفى)**، فهاتين الكلمتين متضادّتين من حيث المعنى، وأضفى هذا المحسّن البديعي حركة وحيويّة على الخطاب، ووظّفه الشّاعر لتصوير موقفه الشّعري، وزيادة وضوحه واستحسانه من طرف المتلقّي، لما له من إيقاع موسيقي داخلي جميل.

ويقول فهد العودة في المقطع الثّاني، من قصيدة "**في الودّ**":

---

[1] فهد العودة: قل وداعا "نصوص"، قصيدة (أحيانا)، ص 57.

[2] المصدر نفسه، قصيدة (في الضفة البعيدة)، ص 66.

فِي الوِدِّ ...

لَوْ أَنَّكَ تَحْفَظُ خُطْبَة أَمَلٍ

تُنْشِدُهَا لِعَزِيمَتُكَ كُلَّمَا كَسَرَهَا اليَأْسُ [1]

في هذه الأسطر ورد طباق إيجاب، تمثّل في الثّنائيتين **(أمل – اليأس)**، فالشّاعر قام بإيراد المعنى ونقيضه، لرسم المعنى بأبهى صورة له في ذهن المتلقّي، وهذا أدّى به للارتفاع إلى سمات الشّعرية، وذلك لما يحمله هذا التّوظيف البديعي من بلاغة وجماليّة.

• **الطّباق السّلبي:** ورد في ديوان "قل وداعا" بنسبة قليلة مقارنة بالطّباق الايجابي، ومن نماذجه ما جاء في المقطع الثّالث من قصيدة " **قل وداعا** ":

قُلْ وَداَعاً ....

وَاهْجُرْهُمْ دُونَ أنْ تَنْبِسَ بِكَلِمَةٍ وَاحِدَة

ولاَ تَنْسَ أنْ تنْسَى تلْوِيحَتَكَ

وَكُفَّ يَدَيْكَ

واذْهَبْ بِسَكِينَةٍ وَ هُدُوء [2]

في هذه الأسطر نلمس طباق سلب، تجلّى في الفعلين **(تنسى – لا تنسى)**، الفعل الأوّل **(تنسى)** فعل مضارع، أمّا الثّاني فهو فعل مضارع أيضاً، لكن دخلت عليه **(لا)** النّاهية، فأدّت وظيفة النّهي والتّحذير، فغيّرت المعنى، ووقع التّضاد بين الفعلين، وساهم هذا الطّباق السلبي في عمق الدّلالات، وتأثيرها في السّامع.

---

[1] فهد العودة: قل وداعا "نصوص"، قصيدة (في الود)، ص 83.

[2] المصدر نفسه، قصيدة (قل وداعا)، ص 13.

ومن أمثلة طباق السّلب أيضاً، ما قاله "فهد العودة" في المقطع الأوّل من قصيدة " **ونفوك من وطنك**":

تَرْحَلُ وَحْدَكَ مَقْهُوراً

مُنتَاسِياً شَخْصاً دَفَنَ قَلبَكَ

ولمْ تَدْفَنْهُ !

وَتبْقَى وَحْدَكَ ولاَ أحَدَ يُوَدِّعُكَ ![1]

تجلّى طباق السّلب في هذه الأسطر في الفعلين **(دفن – لم تدفنه)**، فالفعلين لم يتضادّا في المعنى وإنّما في زيادة الأداة **(لم)** فتغيّر المعنى، وأصبح الفعل الأوّل مثبتاً، والفعل الثّاني منفيّاً، وهذا ما أعطاهما صفة التّضاد، وساهم هذا المحسّن البديعي في توضيح المعنى وجماله، وتقديمه في قالب لغوي جميل، وصنعت هذه الصّورة البديعيّة جرساً موسيقياً في البنية الإيقاعيّة الدّاخلية للقصيدة، وهنا تكمن أسلوبية هذه الظّاهرة.

و يقول " فهد العودة " في المقطع الثّاني من قصيدة "**خيّب ظنّهم**":

وَمَا الأَرَقُ ؟...

سِوَى أنْ تنَامَ ...ولاَ تنَامْ ![2]

من خلال قراءتنا لهذه الأسطر نلمح طباق سلب، تمثّل في الفعلين(**تنام–لا تنام)**، حيث جاء الفعل الأوّل مضارع مثبّت، بينما جاء الثّاني منفيّ **(لا تنام)**، بحيث دخلت عليه أداة النّفي **(لا)**، فغيّرت المعنى ووقع التّضاد بينهما، وساهم هذا المحسّن البديعيّ في تصوير حالة على الأرق التي دلّت على اضطراب حالة الذّات المبدعة و توتّر وجدانها.

---

[1] فهد العودة: قل وداعا "نصوص"، قصيدة (ونفوك من وطنك)، ص 38.

[2] المصدر نفسه، قصيدة (خيب ظنهم)، ص 59.

هناك أيضا نموذج لطباق السّلب، جاء في المقطع الثّالث من قصيدة "**خيّب ظنّهم**":

احْلُمْ ...واصِلْ ...قَاتِلْ ...لاَ تقِفْ

كُنْ أنْتَ بأيِّ ثَمَنٍ

لاَ تَدَعْهُمْ يُشَكِّلونَكَ كمَا يُرِيدُونَ

لاَ تَكُنْ صُورَة لاَ تلِيقُ بِكَ[1]

وقع طباق السّلب هنا بين اللّفظتين **(كن – لا تكن)** حيث وقع التّضاد بينهما، فهذين الفعلين لا يختلفان في المعنى، وإنّما في تغيّر المعنى عند دخول **(لا)** النّاهية، على الفعل الثّاني، ولجأ الشّاعر إلى هذا التّوظيف البديعي لتصوير موقفه في أبهى صورة، و توضيح معناه وترسيخه في ذهن المتلّقي، كما ساهم أيضاً في بناء المستوى الإيقاعي للقصيدة وتناغمها.

نخلص في هذه الدّراسة بأن "فهد العودة" وظّف الطّباق بشكل مكثّف في نصوصه الشّعرية، وكانت نسبة توظيف طباق الإيجاب أكثر من نسبة طباق السّلب، الّذي تفادى الشّاعر توظيفه، وذلك بما يتوافق مع حالة الشّاعر، ومواقفه الشّعرية.

3. **المقابلة:** هي أحد المحسّنات المعنويّة البديعيّة، وتعريفها «هو أن يأتي بمعنيين أو أكثر، ثمّ يؤتي بما يقابل ذلك على التّرتيب، كقوله تعالى: ﴿ وَيُحِلُّ لَهُم الطَّيِّبَات وَ يُحَرِّمُ عَلَيْهُم الخَبَائِث ﴾ **[الأعراف: 157]**.

هذا المثال يشتمل في صدره على معنيين، ويشتمل في عجزه على ما يقابل هذين المعنيين على التّرتيب، فقد أتى بصفتين وهما "الحلال" و"الطيّبات"، ثم قابل ذلك في آخر الكلام: "بالحرام " و"الخبائث"، وأداء الكلام على هذا النّحو، يسمّى:" **مقابلة**".

---

[1] فهد العودة: قل وداعا "نصوص"، قصيدة (خيب ظنهم)، ص 60.

والمقابلة: ضرب من ضروب الحسن وإيضاح المعنى، على أن تأتي عفواً من غير تصنّع، ولا تكلّف، أمّا إذا كانت متعمّدة فإنها تُذهب رونق الكلام، وسلامته، وسهولته»[1].

• **المقابلة في ديوان "قل وداعا":**

عند قراءتنا لديوان فهد العودة "قل وداعا"، لاحظنا بأنه وظّف المقابلة في قصائده، وصوّرها في أبهى قالب لغوي، تستحسنه الآذان، من أمثلتها ما جاء في المقطع الحادي عشرة، من قصيدة "**قل وداعا**":

وَكَمْ كُنْتَ مَأهُولاً بِهِمْ

قَبْلَ وَدَاعِكَ،

كشَارِعٍ حَيَوِيٍّ يَعِجُّ بِالَبشَرِ

وفارِغاً مِنْهُمْ بَعْدَ وَدَاعِكَ،

كَذَاكِرَةٍ طِفْلَةٍ صَغِيرَةٍ

لمْ تُكْمِلْ يَوْمَهَا الأَوَّل

كَمْ أَنْتَ هَادِئٌ وَ مُتَفَهِّمٍ

حِينَ تتَجَاوَزُ بُكَاءِكَ الأَخِير

وتبْتَسِمُ انْتِصَاراً لِجَوَارِحَك المكْسُورَة [2]

في هذه الأسطر نجد مقابلة معنى بمعنى آخر، فالشّاعر شبّه التفاف الأحباب و الأصدقاء، وأُهلتهم قبل الوداع، بالشّارع الحيويّ الذي يعجّ بالبشر، وقابله بالفراغ الّذي

---

[1] عبد الله محمد النقراط: الشامل في اللغة العربية ، ص 161.

[2] فهد العودة: قل وداعا "نصوص"، قصيدة (قل وداعا)، ص 21.

يخلّفونه بعد الوداع، وشبّهه بذاكرة الطّفلة الّتي لم تكمل يومها الأوّل، وزادت هذه المقابلة المقطع الشّعري حسناً وجمالاً، وبلاغةً.

ومن نماذج المقابلة أيضاً، ما جاء في المقطع الرّابع من قصيدة "**كلّ الّذين عبروا**":

انْسَ أنْ تتَذكَّرهُم...

وتَذكَّرْ أنْ تَنْسَاهُمْ

يَأْتُونَ عَلى شَكْلِ طَعْنَةٍ خَفِيّةٍ ([1])

تجلّت المقابلة في هذه الأسطر بين **(انس أن تتذكّرهم / تذكّر أن تنساهم)**، فالشّاعر قابل بين الأفعال **(انس– تذكّر)**، **(تتذكّرهم– تنساهم)**، وهذه المقابلة قدّمت المعنى في أبهى تركيب لغوي، دقيق المعنى، حسن الاستساغة، مؤثّراً في نفس سامعه.

ويقول فهد العودة أيضاً في المقطع الثّالث من قصيدة "**اكتب**":

أحْيَاناً تَقْتُلُنَا كَلِمَة عَابِرَة

وتُحْيِينَا جُمْلة قالَهَا شَخْصٌ:

لاَ نَعْرِفُهُ ولاَ يَعْرِفُنَا ! ([2])

تميّزت هذه الأسطر بوجود مقابلة تمثّلت في مقابلة جملة **(تقتلنا كلمة عابرة)**، بجملة (تحيينا جملة قالها شخص)، وجاء هذا التّقابل مرتّباً، فالفعل**(تقتلنا)** نقيضه الفعل**(تحيينا)**، وجاءت لفظة **(كلمة)** في مقابل لفظة **(جملة)**، وهكذا جاء التّناقض بين الكلمات تامّاً.

ومن نماذج المقابلة أيضاً ما جاء في المقطع الأوّل من قصيدة "**هناك**":

([1]) فهد العودة: قل وداعا "نصوص"، قصيدة (كل اللذين عبروا)، ص 32.

([2]) المصدر نفسه، قصيدة (اكتب)، ص 51.

هُنَاكَ...

وَطَنٌ وَحِيد يَبْكِي

لَمْ يَسْكُنْهُ أَحَدٌ بَعْد

وَهُنَاكَ شَخْصٌ وَحِيدٌ

يَبْكِي لأَنَّهُ لاَ يَمْلِكُ وَطَناً [1]

في هذه الأسطر مقابلة، ففهد العودة يقابل بين معنيين متضادّين، فقابل **(بكاء الوطن المهجور الوحيد)** ب**(بكاء الشّخص الّذي لا يملك وطناً)**، ولجأ الشّاعر إلى هذا المحسّن البديعيّ المعنوي، لتصوير أفكاره بصورة حسيّة يتذوّقها المتلقّي ويتفاعل معها.

ويقول أيضاً في نفس المقطع:

دَائِماً ...

هُنَاكَ أَشْيَاءٌ لَدَيْكَ

يَحْتَاجُهَا شَخْصٌ آخَر

وَأَشْيَاءٌ لَدَى شَخْصٌ آخَر تَحتْاجُهَا أَنْتَ [2]

في هذه المقابلة، قابل الشّاعر معنى بمعنى مناقض له، فجاءت كلمات التّركيبين متقابلتين، ومتناقضتين تناقضاً تامّاً: **(أشياء لديك - أشياء لدى شخص أخر)**، **(يحتاجها - تحتاجها)**، **(آخر- أنت)**، وهذا التّناقض بين الكلمات زاد في بلاغة المعنى، وأضفى على المقاطع بصمة بلاغيّة جماليّة حقّقت تفاعل المتلقّي معها واستساغتها.

---

(1) فهد العودة: قل وداعا "نصوص"، قصيدة (هناك)، ص 88.

(2) المصدر نفسه، قصيدة (هناك)، ص 88.

وجاء في قصيدة "**بين طعنتين**":

مَا أَسْوأَ أنْ تكُونَ بيْنَ طَعْنَتَيْن

الأُولَى: لأَنَّكَ تنْتَظِرُ أَحَداً

الثَّانِيَة: لاَ أحَدَ يَنْتَظِرُكَ [1]

في هذه الأسطر الشّعرية نلمس مقابلة، وذلك فالشّاعر قابل جملة **(تنتظر أحدا)** بجملة **(لا أحد ينتظرك)**، وقام "فهد العودة" بهذا التّركيب التّضّادي، لرسم الطّعنات الّتي يعيشها الإنسان، وخيبة انتظاره بالآخرين، فجاء تعبيره دقيقاً، مؤثّراً في نفس المتلقّي، و هذا ما شكّل ملمحاً أسلوبيّاً بارزاً في قصائده.

وكحصيلة لدراستنا للصّورة البلاغيّة في **ديوان** "**قل وداعا**"، يمكن القول بأنّ الشّاعر أبدع في توظيف الصّور البلاغيّة في نصوصه، البيانيّة منها والبديعيّة، وزخرت قصائده بكل ألوان البيان والبديع، وهنا تكمن أسلوبيّته المميّزة، وجاء ديوانه قوي المبنى، متين المعنى.

([1]) المصدر نفسه، (قصيدة بين طعنتين)، ص 89.

خـــاتـــــمة

في نهاية هذه الدّراسة نخلص بمجموعة من النّتائج هي كالآتي:

* الأسلوبية من أهمّ المناهج النّقدية المعاصرة، الّتي حظيت باهتمام كبير، وعناية فائقة من طرف النّقاد، والباحثين.

* تنوّعت الظّواهر الصّوتية في نصوص "فهد العودة"، وساهمت في تكوين الإيقاع الدّاخلي للقصيدة، وذلك من خلال تنوّع الأصوات من: أصوات مجهورة، ومهموسة، وأصوات المدّ، كما ساهم التّكرار أيضاً، وبأنواعه المختلفة من تكرار الحروف، والكلمات، والعبارات، في تغطية الإيقاع الخارجي، الّذي تفتقده قصائد الدّيوان، كونها تندرج ضمن قصيدة النّثر، التي تخلو من البحور العروضيّة، والقوافي.

* شكّلت الظّواهر الأسلوبيّة على المستوى التّركيبي، من تقديم وتأخير، وحذف، ملمحاً أسلوبيّاً بارزاً في قصائد " فهد العودة "، وارتبطت بحالة الشّاعر النّفسية والوجدانيّة، ومواقفه الشّعرية.

* أمّا على المستوى البلاغي، نلاحظ أن الصّور البلاغيّة طغت على قصائد الدّيوان، وزادتها جمالاً وتأثيراً وأخذ التّشبيه، والاستعارة أوسع مساحة في النّصوص،وساهمت في تصوير مواقف الشّاعر، ونقلها للمتلقّي.

* أمّا الكناية فجاءت أغلبها كناية عن صفة، ملائمة لموضوعات قصائد الدّيوان، وزادت من بلاغتها، وجمالها، وتأثيرها في المتلقّي، وتفاعله معها، وإشراكه في تأويلها واستنتاج معناها.

* أما الصّورة البديعية فتنوّعت بين: الجناس، والطّباق، والمقابلة، هذه المحسّنات اللّفظية والمعنويّة الّتي صنعت إيقاعاً داخلياً جميلاً في النّصوص الشّعرية.

* على العموم فالشّاعر "فهد العودة" يتميّز بأسلوب راقي خاصّ في بناء قصائده، ومستوى لغوي مميّز، يعكس قدرته على الإبداع، وحسن التّصوير، والتّخييل، وبراعته في اللّعب بالألفاظ.

وفي الختام أحمد الله الذي وفقني في هذا العمل، فإنّني لا أدّعي الكمال في جهدي، فالكمال لله تعالى، وأرجو أن يكون البحث منهل حسن وإفادة.

قائـــمة

المصادر

والمراجـع

القرآن الكريم

أولا:المصادر

01/ فهد العودة: قل وداعاً "نصوص"، دار كلمات للنّشر والتّوزيع، الكويت، ط 11، 2017.

ثانيا: المراجع

01/ إبراهيم جابر علي: المستويات الأسلوبيّة في شعر بلند الحيدري، العلم والإيمان للنّشر والتّوزيع، دسّوق، ط1، 2009.

02/ أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتّراث، دار غريب للطّباعة والنّشر و التّوزيع، القاهرة، (د – ط)، 1998.

03/ أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبيّة، مجد المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، الحمرا، ط 1، 1426هـ/ 2005م.

04/ حميد آدم ثويني: فنّ الأسلوب دراسة وتطبيق عبر العصور الأدبيّة، دار صفاء للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2006 م/1427هـ.

05/ خيرة حمرة العين: شعريّة الانزياح (دراسة في جماليّات العدول)، مؤسّسة حمادة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط ع 1، 2011.

06/ رابح بن خوية: مقدّمة في الأسلوبيّة، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، اربد، الأردن، ط 1، 2013.

07/ سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغويّة إحصائيّة، عالم الكتب، القاهرة، ط 3، 1415هـ/ 1995 م.

08/ صلاح الدّين صالح حسنين: الدّلالة والنّحو، توزيع مكتبة الآداب، ط 1، (د – ت).

09/ عائشة جمعي: الحذف النّحوي عند سيبويه في ضوء النّظرية الخليليّة الحديثة، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، اربد، الأردن، ط 1، 2016.

10/ عادل نذير بيري الحساني: الأسلوبيّة الصّوتية في شعر أدونيس، دار الرّضوان للنّشر والتّوزيع، عمان، ط 1، 1433هـ/ 2012م.

11/ عبد السّلام المسدّي: الأسلوبيّة والأسلوب (طبعة منقّحة ومشفوعة ببيلوغرافيا الدّراسات الأسلوبيّة والبنيويّة)، الدّار العربيّة للكتاب، طرابلس، ط3، 1982.

12/ عبد العزيز حليلي: اللّسانيات العامّة واللّسانيات العربيّة (تعاريف – أصوات)، منشورات دراسات (سال)، الدّار البيضاء، ط 1 ، 1991.

13/ عبد الفتّاح لاشين: التّراكيب النّحوية من الوجهة البلاغيّة عند عبد القاهر، دار المرّيخ للنّشر، الرّياض، السّعودية (د – ط)، (د – ت).

14/ عبد الله بن أحمد الفاكهي النّحوي المكّي: شرح كتاب الحدود في النّحو، تحقيق: رمضان احمد الدّميري، مكتبة وهبة، القاهرة ، ط 2 ، 1414هـ /1993م.

15/ عبد الله محمد النّقراط: الشّامل في اللّغة العربيّة لطلبة الجامعات والمعاهد العليا غير المتخصّصين، دار قتيبة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بنغازي، ليبيا، ط 1 ،2003.

16/ عدنان بن رذيل: النّص والأسلوبيّة بين النّظرية والتّطبيق (دراسة)، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، (د – ط)، 2000.

17/ عشتار داوود: الأسلوبيّة الشّعرية (قراءة في شعر محمود حسن إسماعيل)، دار مجدلاوي للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 1428هـ/2007م.

18/ عصام شرتح: جماليّة التّكرار في الشّعر السّوري المعاصر، رند للطّباعة والنّشر و التّوزيع، دمشق، ط 1، 2010.

19/ علي أبو المكارم: الحذف والتّقدير في النّحو العربي، دار غريب للطّباعة والنّشر و التّوزيع، القاهرة، ط 1، 2008.

20/ كمال عبد الرّزاق العجيلي: البنى الأسلوبيّة (دراسة في الشّعر العربي الحديث)، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط 1، (د – ت).

21/ محمد بن يحيى: السّمات الأسلوبيّة في الخطاب الشّعري، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، اربد، الأردن، ط 1، 1432 هـ/2011م.

22/ محمد عبد الله جبر: الأسلوب والنّحو (دراسة تطبيقيّة في علاقة الخصائص الأسلوبية ببعض الظّاهرات النّحوية)، دار الدّعوة للطّبع والنّشر والتّوزيع، ط 1، 1409هـ /1988م.

23/ محمد عبد المنعم خفاجي، محمد السّعدي فرهود، عبد العزيز شرف: الأسلوبية

والبيان العربي، الدّار المصريّة اللّبنانية طباعة – نشر– توزيع، القاهرة ، ط 1،1412هـ/ 1992م.

24/ محمد عبد المطّلب: أدبيّات البلاغة والأسلوبيّة، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، بيروت، ط1، 1994.

25/ محمد النّاصر العجيمي: النّقد العربي الحديث ومدارس النّقد الغربيّة، دار محمد علي الحامي للنّشر والتّوزيع، صفاقس، تونس، ط 1، 1998.

26/ منذر العيّاشي: الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، (د – ب)، ط 1، 2002.

27/ موسى ربابعة: قراءات أسلوبية في الشّعر الجاهلي، مكتبة الكتّاني، دار الكندي للنّشر والتّوزيع، اربد، الأردن، (د – ط)، (د – ت).

28/ ميس خليل محمد العودة: تأصيل الأسلوبيّة في الموروث النّقدي والبلاغي، (كتاب مفتاح العلوم للسّكاكي نموذجا)، دار جليس الزّمان للنّشر والتّوزيع، الأردن، عمان، ط1، 2011.

29/ نازك الملائكة: قضايا الشّعر المعاصر، مكتبة النّهضة ، ط 1 ،.1962.

30/ نعيمة السعديّة: الأسلوبيّة والنّص الشّعري (المرجعيّة الفكريّة والآليات الإجرائية)، دار الكلمة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط 1،2016.

31/ يوسف أبو العدّوس: الأسلوبيّة (الرؤية والتّطبيق)، دار المسيرة للنّشر والتّوزيع و الطّباعة ،عمان، الأردن، ط 1، 1427هـ/ 2007م.

ثالثا: المراجع المترجمة

01/ هنريش بليت: البلاغة والأسلوبيّة (نحو نموذج سيميائي لتحليل نص)، ترجمة: محمد العمري، إفريقيا الشرق، المغرب ،(د – ط)، 1999.

02/ بيير جيرو: الأسلوبيّة، ترجمة: منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري للدّراسة و التّرجمة والنّشر، حلب، سوريا ، ط 2، 1994.

رابعا: المعاجم

01/ أبي الفضل جمال الدّين محمد بن مكرم ابن منظور: لسان العرب، مج 1، دار صادر، بيروت، (د- ط)، (د- ت).

02/ الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين (مرتّبا على حروف المعجم)، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، ج1، المحتوى (أ- خ)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1424هـ/2002م، ص297.

03\ مجمّع اللّغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشّروق الدوليّة، مصر، ط4، 2004.

04/ الفيروز أبادي: القاموس المحيط ، جزء 1، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط 1، 1920/ 1999.

خامسا: الرّسائل العلميّة

01/ بلال سامي احمود الفقهاء: سورة الواقعة (دراسة أسلوبيّة)، مخطوط نيل شهادة الماجيستار، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كليّة الآداب والعلوم، جامعة الشّرق الأوسط، 2012/2011.

02/ خالد بوزيّاني: الصّورة الأدبيّة وخصائصها اللّغوية بين البلاغيّين والأسلوبيّين، مخطوط نيل شهادة الدّكتوراه، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كليّة الآداب واللّغات، جامعة الجزائر، يوسف بن خدة، 2006 /2007.

03/ السّعيد قرفي: بناء الأسلوب في شعر عثمان لوصيف، مخطوط نيل شهادة دكتوراه، قسم اللّغة والأدب العربي، كليّة الآداب واللّغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2017 /2018.

04/ شليم امحمد: أسلوبيّة التّعبير اللّغوي في شعر سمّيح القاسم، مخطوط نيل شهادة الماجيستار، قسم اللّغة والأدب العربي، كليّة الآداب واللّغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2014 /2015.

05/ يحيى سعدوني: دراسة أسلوبيّة في ديوان " أعراس" لمحمود درويش، مخطوط نيل شهادة الماجيستار، قسم اللّغة والأدب العربي، معهد اللّغات والأدب العربي، المركز الجامعي أكلي محند اولحاج، البويرة ،2008 /2009.

سادسا: المجلاّت والدّوريات

01 / أمال دهنون: جماليّات التّكرار في القصيدة المعاصرة، مجلّة كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، العددان 2- 3، جانفي ، جوان، 2008.

02/ صلاح مهدي الزّوبيدي: التّكرار وأنماطه في شعر عبد العزيز المقالح، مجلة ديالي، العدد67، 2015.

03/ نبيلة تاوريريت: حداثة التّكرار ودلالته في القصائد الممنوعة لنزار القباني، مجلة علوم اللّغة العربيّة وآدابها، العدد 4، جامعة الوادي ، مارس، 2012.

فهـــرس

المـوضوعات

الصفحة	المـــوضـــوع
أ	**مقدّمة**.....
4	**مدخل: الأسلوب والأسلوبيّة مصطلحات ومفاهيم**.....
5	**ماهية الأسلوب**.....
5	**أولا: الأسلوب عند العرب**.....
5	**01/** المفهوم اللّغوي.....
5	**02/** المفهوم الاصطلاحي.....
5	**2-1/** الأسلوب عند العرب القدامى.....
9	**2-2/** الأسلوب عند العرب المحدثين.....
10	**ثانيا: الأسلوب عند الغرب**.....
10	**01/** المفهوم اللّغوي .....
11	**02/** المفهوم الاصطلاحي.....
11	**2-1/** من زاوية المتكلّم.....
13	**2-2/** من زاوية المخاطب.....
14	**2-3/** من زاوية الخطاب.....
15	**أنواع الأسلوب**.....
16	**ماهية الأسلوبيّة**.....
16	**أولا: الأسلوبيّة عند الغرب**.....
16	**01/** المفهوم اللّغوي.....
16	**02/** المفهوم الاصطلاحي.....
18	**ثانيا: الأسلوبيّة عند العرب**.....
19	**ثالثا: نشأتها**.....

رابعا: اتّجاهاتها.....	21
01/ الأسلوبيّة التّعبيريّة.....	21
02/ الأسلوبيّة الفرديّة.....	23
03/ الأسلوبيّة البنيويّة.....	25
04/ الأسلوبيّة الإحصائيّة.....	27
الفصل الأوّل: البنى الشّعريّة في ديوان " قل وداعا" لفهد العودة ".....	31
أولا: البنية الصّوتية.....	32
01/ تصنيف الأصوات و خصائصها.....	32
1-1/ الأصوات الصّامتة.....	34
أ / الأصوات المجهورة.....	35
ب / الأصوات المهموسة.....	41
1-2/ الأصوات المصوّتة.....	46
02/ التّكرار.....	52
التّكرار في ديوان " قل وداعا ".....	54
2-1/ تكرار الحرف.....	54
2-2/ تكرار الكلمة.....	58
2-3/ تكرار العبارة.....	62
ثانيا: البنية التركيبيّة.....	65
01/ التّقديم والتّأخير.....	66
التقديم والتأخير في ديوان فهد العودة	68
تقديم الخبر.....	68
تقديم الجار والمجرور على الفعل.....	69

تقديم اسم كان وليس..... .	69
تقديم ظرف (زمان ومكان).....	71
تقديم الحال.....	73
تقديم المفعول به.....	73
تقديم الفاعل.....	74
02/ الحذف.....	75
الحذف في ديوان " قل وداعا " لفهد العودة.....	77
الحذف المخبر به	78
الحذف غير المخبر به.....	79
1/ حذف حرف.....	80
2/ حذف كلمة.....	81
3/ حذف الجملة.....	83
الفصل الثاني: تجليّات الصّورة البلاغيّة	86
أولا: الصّورة البيانية.....	87
01/ التّشبيه.....	87
التّشبيه في نصوص " قل وداعا ".....	91
أ / التّشبيه المرسل.....	91
ب / التّشبيه البليغ.....	93
ج / التّشبيه التمثيلي.....	95
د / التّشبيه المفصل.....	97
02/ الاستعارة.....	98
الاستعارة في نصوص " قل وداعا ".....	102

أ / الاستعارة المكنيّة.....	102
ب / الاستعارة التّصريحيّة	105
03/ الكناية.....	108
الكناية في نصوص " قل وداعا ".....	112
ثانيا: الصّورة البديعيّة.....	117
01/ الجناس.....	118
الجناس في نصوص فهد العودة.....	119
1-1/ الجناس التّام.....	120
2-1/ -الجناس الناقص.....	121
02/ الطباق.....	127
الطباق في نصوص فهد العودة.....	128
2-1/ الطّباق الايجابي.....	128
2-2/ الطّباق السلبي.....	131
03/ المقابلة.....	133
المقابلة في ديوان " قل وداعا ".....	134
الخاتمة.....	139
قائمة المصادر والمراجع.....	142
فهرس الموضوعات.....	149
ملخّص البحث بالعربية.....	
ملخّص البحث بالانجليزية.....	

ملخص :

تسعى هذه الدّراسة إلى الكشف عن الظّواهر الأسلوبيّة، التي تجلّت في نصوص "قل وداعا" لفهد العودة، واتّخذت هذه الدّراسة من المستوى الصّوتي، والتّركيبي، و البلاغي، منهجاً لتحليل أسلوب الشّاعر في بناء قصائده، ورسم مواقفه الشّعرية، فقد وُفِّقَ في توظيف الظّواهر الأسلوبيّة في ديوانه، من أصوات صامتة، وأصوات صائتة، و تكرار، وتقديم وتأخير، وحذف، والصّورة البيانيّة بأنواعها: تشبيه، استعارة، كناية، والصّورة البديعيّة بأنواعها: جناس، طباق، مقابلة، وجاءت قصائده في أبهى صورة تركيبيّة، وذو دلالات عميقة، وصور شعريّة بليغة ومأثّرة، وهو من خلالها يبثّ رسالة للقرّاء مفادها، توديع كل الأشياء السيّئة.

Abstract

This study aims at exploring the stylistic phenomena, That appeared in the texts of "say good bye" by fahad elouda.

This study took the phonetic, structural and eloquent level as a way for the analysis the pot's style in the building of his poems and resealing his opinions about poetry.

The poet used the stylistic phenomena in his successfully like; silent sounds, voiced sounds, repetition, submit and delay, and delete.

The graphic, image of all types: analoguey, metaphor, anecdem, and the adorable image of all types: anagram, stratified, and encounter.

His poems have good structures with deep meanings and influential and eloquent poetic Images through, which he gives message to the readers that means leaving all the bad things.