الجمهوريـة الجزائـريـة الديمقراطيـة الشعبيـة

République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليـم العالـي والبحـث العلمـي

Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعيّ عبد الحفيظ بوالصّوف لميلة

معهد الآداب واللغات **قسم اللغة والأدب العربي**

المرجع: .....

ديوان مدينة الغد "لعبد الله البردوني"

-دراسة أسلوبية-

مذكّرة مكمّلة لنيل شهادة الماستر في اللّغة والأدب العربيّ

تخصّص: لسانيات عربية

إعداد الطّالبتين: ***إشراف الأستاذ:***

- ***فاطمة الزهراء بوساوي*** - ***يوسف بن جامع***
- ***لامية بعزيز***

السّنة الجامعيّة: 2025/2024

بسم الله الرحمن الرحيم
١٤٣٨

الإهداء

اللهمّ لك الحمد حمد الشّاكرين الذّاكرين ملءَ السّماوات والأرض.

والديّ العزيزين..

زوجي الغالي..

إخوتي..

رفيقاتي وكلّ أحبّتي..

إليكم أهدي ثمرة جهدي وتعبي.. مع خالص حبي

فاطمة الزّهراء

الإهداء

قال تعالى:

﴿يَرۡفَعِ ٱللَّهُ ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ مِنكُمۡ وَٱلَّذِينَ أُوتُواْ ٱلۡعِلۡمَ دَرَجَٰتٖۚ﴾

اللَّهُمَّ لَكَ الحَمْدُ حَمْدًا كثِيرًا، ولَكَ الشُّكْرُ شُكْرًا وَفِيرًا.

والديّ الغاليين..

إخوتي..

أصدقائي وأحبابي..

إليكم أهدي حصيلة سعيي ومثابرتي... مع فيض مودّتي..

لامية

وَكَانَ فَضْلُ اللَّهِ عَلَيْكَ عَظِيمًا

شكر وعرفان

الحمد لله الذي جعل العلم نورا للعباد، ورفعة لأهله في الحياة الدّنيا ويوم المعاد، والصّلاة والسّلام على نبيّنا محمّد وعلى آله وصحبه وبعد:

نتقدّم بالشّكر للأستاذ "يوسف بن جامع" على إشرافه وتوجيهاته القيّمة، وعلى كلّ ما قدّمه من نصائح لنا.

كما نتقّدم بخالص الامتنان لكلّ من ساعدنا وأعاننا في بحثنا هذا، جعلها الله في ميزان حسناتكم.

مقدّمـــــــــــــة

تُعَدُّ الأسلوبيّة من المناهجِ النّقديّة الحديثة الّتي تجاوزت القراءةَ الانطباعيّة للنّصوص متّجهةً نحو تحليلٍ موضوعيٍّ معمّقٍ يهدُفُ إلى الكشف عن جمالياتِ التّعبير، وتجلّيات الإبداع اللّغويّ، والكيفية الّتي يتشكّل بها المعنى وانعكاس التّصورات الفكريّة المتضمنة في أسلوب الكاتب. وفي هذا السياق، يمثّل الشّعرُ العربيُّ الحديث بؤرةً بحثيةً ثريةً للدّراسةِ والتّحليلِ، لما يتّسم به من تنوّعٍ تجريبيٍّ لافتٍ، وصياغة أنماطٍ جديدةٍ في تشكيل النّصّ الشّعريّ.

ومن بين الأصواتِ الشّعريّة الّتي تركت بصمة واضحة في مسيرة الشّعر العربيّ الحديث، صوت الشّاعر اليمنيّ "عبد الله البردّوني"، الّذي استطاع بوعيه العميق بالتّاريخ والواقع وتجاربه الشّعوريّة، أن يقدّم لنا قوالب شعريّة تتميّز بالرّصانة الفكريّة والثّراء اللّغويّ، وهذا بحسب ما رأيناه من خلال موضوع دراستنا: "ديوان "مدينة الغد" لعبد الله البردّوني دراسة أسلوبيّة"، وتكمن أهمية هذا الموضوع في أنّه:

– يدرس ديوانًا ثريًّا فكريّا وفنّيًّا من دواوين عبد الله البردّوني الذي يمثّلُ شعره معلما بارزا في الشّعر العربِيّ الحديثِ.

– يحلّلُ لغة الشّاعر وفق المستويات محاولًا الكَشْف عن آلياته التّعبيرية وتنويعات أساليبه.

نسعى في هذه الدّراسة إلى الإجابة عن الإشكاليّة العامّة الّتي يطرحها الموضوع وهي:

– فيمَ تكمنُ السّمات الأسلوبيّة البارزة في ديوان "مدينة الغد" لعبد الله البردّوني، وكيف يمكن أن تسهم في إنتاج نماذجَ فنّيّةٍ تُعبّرُ عن أفقه الشّعريّ؟

وتتفرّع عن هذه الإشكاليّة جملة من التّساؤلات نذكر منها:

– ما الأنماط الإيقاعيّة والخصائص الصّوتيّة التي وظّفها الشّاعر في الدّيوان؟

– فيمَ تتمثّل مختلف التّراكيب الّتي استعملها الشّاعر في بناء جملهِ وتعابيرِهِ؟

– ما الحقول الدّلاليّة الأكثر استعمالا في الديوان؟

ومن الأسباب التي دفعتنا لاختيار هذا الموضوع منها:

*الأسباب الذّاتية:

– إعجابنا بشخصيّة عبد الله البردوني وجرأته الفكرية وأسلوبه المميّز؛ فهو يفتح بشعره عوالم لا تكاد تعترف بفقده للبصر.

– رغبتنا في تنمية قدراتنا المنهجيّة في مجال التّحليل الأسلوبي.

*الأسباب الموضوعيّة:

– قلّة الدّراسات الأسلوبيّة التي عالجت هذا الدّيوان بالذّات.

– الرغبة في تقديم إضافة ما للبحث في الشعر العربيّ تثري المكتبة.

نهدُف من خلال هذا البحث إلى:

– الكشف عن أبرز الخصائص الأسلوبيّة الّتي تميّز ديوان "مدينة الغد" لعبد الله البردّوني، وتوضيح العلاقة بينها وبين التّصوُّرات الفكريةِ التي ينبني عليها الدّيوان.

– تحديد الأساليب اللّغوية التي اعتمدها الشّاعر في بناء نصوصه الشّعريّة.

– إثراء المكتبة النّقدية العربيّة بدراسة تحليليّة أسلوبية تدرس شعر البردّوني.

في سياق تطوّر الدّراسات اللغوية وتراكم معارفها، يجد موضوعنا الحالي جذوره في آمال بحثية سابقة، كان لها الفضل في اكتشاف بعض جوانبه والخوض في بعض تفاصيله نذكر منها:

– أبنية الفعل الماضي المجرّد في ديوان مدينة الغد لعبد الله البردّوني: دراسة جمالية صرفية، وهي دراسة منشورة في مجلّة جامعة المهرة للعلوم الانسانية.

– ديوان مدينة الغد للشّاعر عبد الله البردّوني دراسة صوتية موسيقيّة للباحثة رهام عزيز تركي.

– شعرية الخطاب الجمالي والأديولوجي في ديوان عبد الله البردوني لمحمد سعيد ربيع الغامدي.

ولتحقيق الغاية المرجوّة من هذه الدّراسة، نعتمد خطّة بحث تتمفصل إلى فصلين؛ أوّلهما نظري بعنوان "مقاربات نظرية"، والثاني تطبيقي بعنوان "الخصائص الأسلوبية في ديوان مدينة الغد".

نعرض في الفصل الأوّل "مقاربات نظرية" إلى مفهوم الأسلوب والأسلوبية، واتّجاهات الأسلوبية، ونحاول تبيان محدّدات الأسلوب، وعلاقات الأسلوبية بالعلوم الأخرى، انتهاءً إلى مستويات التّحليل الأسلوبي الّتي سنجعلها ركيزة التحليل التّطبيقي. وفي الفصل الثّاني "الخصائص الأسلوبية في ديوان مدينة الغد"؛ نركّز على دراسة المستوى الصّوتي من خلال الإيقاع الخارجيّ والإيقاع الدّاخليّ، والمستوى التّركيبيّ بجانبيْهِ الصّرفيّ والنّحويّ، ثمّ المستوى المعجميّ من خلال لغة الشّاعر والحقول المعجميّة في الدّيوان. لنخلُصَ إلى خاتمةٍ بأهمِّ النّتائج الّتي يتوصّل إليها البحثُ.

فَرَضَتْ دراستنا تبنّي المنهج الأسلوبي الذي يُسهِم في الكشف عن الخصائص الأسلوبية المميّزة في الديوان، مع رصد وقائع التعبير البارزة، وكذا الاستفادة من الإحصاء.

هذا وقد استعنا في دراستنا بمجموعة من المصادر والمراجع المتنوعة، التي أسهمت في إثراء التّحليل وتعميق الفهم، من أهمّها:

-البلاغة والأسلوبية لمحمد عبد المطّلب.

-البنى الأسلوبية في دراسة أنشودة المطر للسياب لحسن ناظم.

-الأسلوبية والأسلوب لعبد السّلام المسدّي.

-الأسلوبية وتحليل الخطاب لنور الدّين السّد.

وغير خافٍ أنّه تعترض كل بحث صعوبات، نذكر أهمها مُنَبّهينَ إلى أنّها لم تمثّل عائقا بقدر ما مَثَّلَتْ حافزا في تقدّم البحث؛ ألا وهي تشعُّبُ الاتِجاهاتِ والمباحث الأسلوبيةِ، وكثرة المراجع النّظريةِ التي يشكّل تتبُّعُها غاية لا يُنتهى منها إلى حدٍّ، في مقابل قِلَّةِ المراجع البحثيّة التطبيقيّةِ، التي نأمل أن يكون هذا البحث قطرة في بحرها.

وفي الختام نحمد الله ونشكره على توفيقه، ونأمل أن تكون هذه المحاولة قد أسهمت ولو بالقليل في الكشف عن جزء بسيط من أسلوب واحد من القامات الشّعرية العربية، كما لا يفوتنا أن نشكر كل من ساعد في هذا البحث، ونخص الأستاذ المشرف "يوسف بن جامع" لملاحظاته ونصائحه القيمة.

الفصـــــل الأوّل:

مقاربات نظرية

أوّلا: الأسلوب والأسلوبية.

ثانيا: اتّجاهات الأسلوبية.

ثالثا: محدّدات الأسلوب.

رابعا: علاقات الأسلوبية بالعلوم الأخرى.

خامسا: مستويات التّحليل الأسلوبي.

يُعدّ الإلمام بالإطار النّظري من الرّكائز الأساسيّة الّتي ينبغي على الباحث أن يوليها عناية خاصة عند بدء عمله البحثي، إذ يمنحه رؤية واضحة تحدّد خطواته وتوجّه تحليله ضمن مسار منهجيّ متماسكٍ. من هذا المنطلق، خصّصنا هذا الفصلَ لعرض أبرز المبادئ والمرجعيات المرتبطة بالدّراسة الأسلوبيّة، تمهيدا للانتقال إلى الجانب التّطبيقي، لتيسير عملية التّفاعل مع النّصوص الشّعريّة، واكتشاف سماتها الأسلوبيّة، والوصول إلى نتائج علميّة واضحة.

أوّلا: الأسلوب والأسلوبيّة:

1- الأسلوب:

أ- **لغة:** جاء في **لسان العرب:** "ويقال للسطر من النّخيل أسلوب. وكلّ طريق ممتدّ فهو أسلوب. قال: والأسلوب الطريق والوجه والمذهب، يقال أنتم في أسلوب سوء،... ويجمع أساليب. والأسلوب بالضم: الفنّ، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول، أي أفانين منه..."[1]. والملاحظ من قول **ابن منظور**؛ هو أنّ كلمة أسلوب في التراث العربي القديم استعملت للدّلالة على عدّة معانٍ منها الطّرقُ والأساليب المختلفة التي يسلكها المتكلم أثناء صوغ حديث أو بناء خطابة، وهذا يقترب إلى حدٍ ما من بعض مفاهيم الأسلوب في العصر الحديث، وبخاصة مايتعلق بفكرة تعدّد الأساليب، واختلاف طرق الأداء في بناء الخطاب اللغويّ.

هذا ما ورد في معنى الأسلوب في التراث العربي، أمّا في أصلها الغربي: "فكلمة(stilus ستيلوس) في اللاتينية تعني (الريشة) وتعني أيضا (المناقش) للحفر والكتابة، وقد كان اللّاتين يستعملونها مجازا للدّلالة على شكلية الحفر، أو شكلية الكتابة ثمّ مع الزّمن اكتسبت

[1]- ابن منظور، لسان العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، دت، مادة (س،ل،ب).

دلالتها الاصطلاحية ، البلاغية، والأسلوبية وصارت تدلّ على الطّريقة الخاصّة للكاتب في التّعبير"[1].

وبهذا نكون قد تطرّقنا إلى المفهوم اللّغوي للأسلوب من منظورين؛ عربي وغربي، ومعناه في الغالب متعلق بالكتابة، أو الاستخدام لمختلف الأساليب الأدبية.

ب- اصطلاحا:

1- عند العرب القدماء: رغم كثرة من تحدثوا عن قضايا النقد والبلاغة العربية في التراث العربي، إلّا أنّنا لا نكاد نجد كلمة "أسلوب" مصطلحًا عن العرب إلّا عند وروده بمعناه العام؛ الذي هو الطّريق والمنهج والمسلك. ومع اهتمام المفسّرين والبلاغيين والنّقاد البالغ بموضوع الإعجاز القرآنيّ اتجهوا إلى تحديد وجوه وتجلّيات الأداء الكلامي في القرآن الكريم على اعتبار أنّ الإعجاز متصل بالجانب البياني أساسا.

اِلْتَفتَ **ابن قتيبة الدينوري** (276هـ) إلى أنّ دراسة الأساليب الكلامية عند العرب ضرورة لفهم الأسلوب القرآنيّ لهذا وجب دراسة هذه الأساليب. وظلّ البحث الأسلوبيّ قائما على وصف وجوه الاستخدام اللّغوي حتى أن جاء **عبد القاهر الجرجاني** في القرن الخامس هجري (471هـ) وقدّم مفهوما دقيقا للأسلوب حيث قال: "واعلم أنّ الاحتذاء عند الشّعراء، وأهل العلم بالشّعر وتقديره وتمييزه، أن يبتدئ الشاعر في معنى له غرض أسلوبا، والأسلوب الضّرب من النّظم والطّريقة فيه، فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب يجيء به في شعره"[2]. أمّا **حازم القرطاجنّي** فيطلق معنى الأسلوب على التناسب في التأليفات المعنوية وذلك في كتابه "**منهاج البلغاء وسراج الأدباء**" فيمثل صورة الحركة الإيقاعية للمعاني في كيفية تواليها

[1]- عدنان بن ذريل، النّص والأسلوبية بين النّظرية والتّطبيق، اتّحاد الكتّاب العرب، سوريا، دط، 2000م، ص43

[2]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنّشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط3، 1992م، ص 469.

واستمرارها وما في ذلك من "حسن الاطّراد، والتناسب، والتّلطف في الانتقال من جهة إلى جهة أخرى، والصيرورة من مقصد إلى مقصد"[1]. ربما يجعل **القرطاجني** الأسلوب محصورا في الأمور المعنوية، وجعله في مقابل النظم الذي هو منصبّ في التأليفات اللفظية، وهذا عكس نظرة **عبد القاهر الجرجاني** الذي جعل النّظم شاملا لكل ما يتعلق بالألفاظ والمعاني.

عرّف أيضا **ابن خلدون** في مقدمته الأسلوب قائلا: "المنوال الذي تنسج في التراكيب، أو القالب الذي تفرغ فيه"[2].

مما يُلفِتُ الانتباه في كلّ هذه التعريفات هو أنّ كلّ مُؤلِّفٍ نَظرَ إلى الأسلوب من زاوية معينة تختلف عن غيرها، فالأسلوب في نظر **الجرجاني** يجمع بين الصورتين اللفظية والمعنوية معا، **وابن خلدون** خصّه بالألفاظ عكس **القرطاجنّي** الذي جعله خاصا بصورة المعنى، ويبدو أنّ نظرة عبد القاهر الجرجاني هي النّظرة الأشمل للأسوب.

2- عند العرب المحدثين: تَعدَّدَت تعريفاتُ الأسلوبِ عند اللغويين والنّقاد العرب المحدثين تبعا لمناهج البحث، فبعضهم اِختار اعتماد ما قدمه القدامى ولم يخالفهم إلاّ قليلا، يذكر **حسين المرصفي** مثلا أن الأسلوب عنده "لا تكفيه الملكة فحسب، بل هو في حاجة إلى تلطّف في العبارة ومحاولة رعاية الأساليب التي اختصت العرب بها في استعمالها"[3]؛ وهذا لا يكاد يختلف عمّا ذكره ابن خلدون وابن رشيق القيرواني، فقد اعتمد المرصفي على ما جاء في حديث الملكة لابن خلدون، وعلى سنن العرب في اكتسابها.

---

[1]- حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الاسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 1981م، ص364.

[22]- ابن خلدون، المقدّمة، تح: خليل شحادة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، دط، 2001م، ص768.

[3]- حسين المرصفي، الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية، مطبعة المدارس الملكية، القاهرة، مصر ، دط، دت، ج2، ص465.

ومن أبرز العرب المحدثين الذين قدّموا مفهوما للأسلوب النّاقد **أحمد الشايب** الذي يقول: "إنّ تعريف الأسلوب ينصب بداهة على هذا العنصر اللفظي فهو الصورة اللفظية التي يعبّر بها عن المعاني أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال، أو هو العبارات اللفظية المنسّقة لأداء المعاني"[1]. ومن هنا يتّضح أنّ الأسلوب عنده يجمع بين وضوح التفكير، وجمال الصورة، والدّقة في التعبير.

3- عند الغرب: يُلاحِظُ المتتَبِّعُ للمسار التّطوّريّ لمصطلح الأسلوب في الثقافة الغربية كيفية تعرُّضه للعديد من التّعميمات الدّلالية، حيث إنه انتقل من مجرد الدّلالة على الأداة إلى الوظيفة التي تؤديها هذه الأداة. وقد قدّم الغربيون عدّة مفاهيم للأسلوب وذلك بالنظر من عدة زوايا مختلفة وهي: زاوية المتكلّم، زاوية المخاطب، زاوية الخطاب.

يَعتَدُّ أغلبُ الغربيين بتعريف **بيفون** للأسلوب إذ يقول:" الأسلوب هو الإنسان عينه"[2]. وعدّ من أشهر التعريفات عندهم.

يُعَرِّف **ريفاتير** الأسلوبَ بأنّه:" قوة ضاغطة تتسلط على القارئ بواسطة إبراز بعض عناصر سلسلةِ الكلامِ وحملِ القارئ على الانتباه إليها"[3]، وفي تعريف آخر يقول: "الأسلوب يتكون من تأسيس نمطٍ معينٍ مِنَ الانتظامِ اللّغوي الذي يؤَدي إلى إثارة توقُعاتٍ لدى القارئِ"[4]. وهذا يُشِيرُ إلى أن القارئ هو أساس تحديد الأسلوب وخصائصه، وذلك بما يُحدِثُ تَفاعُلاً في نفسه، فيربطُ ريفاتير أسلوبَ النّصِ بالمُتَلَقِّي.

---

[1]- أحمد الشّايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلة لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط8، 1991م، ص46.

[2]- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط5، 2006م، ص54.

[3]- عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ص37.

[4]- المرجع نفسه، ص37.

أمَّا **شارل بالي** فيرى أن مفهوم مصطلح الأسلوب يتعلّق بعملية إنتاج الصّيغ في اللغة على اعتبار أنها ذات محتوى تعبيري وتأثيري. يقول: "وذلك من حيث التعبير عن الأعمال الوجدانية باللغة ورؤية أثر الأفعال اللغوية في الوجدان، وبعبارة أخرى، الأسلوب هو الإعراب عن الإحساس بواسطةِ اللغةِ، والنّظر إلى تأثير اللّغة بالإحساس"[1]. ولا يختلف عنه في كثير من النّقاط **ميشال ريفاتير** الذي يَنْظُرُ إليه بِعَدِّهِ مبالغةً وقوةً ضاغطةً ذات طبيعةٍ تأثيريةٍ وتعبيريةٍ، أو هو جمالية تُضَافُ إلى المعلومة المحتواة في التركيب اللغوي دون أن تؤثر تلك الجمالية في تغيير المعلومة أوالمعنى[2].

2-الأسلوبيّة:

ظهرت كلمة "الأسلوبيّة" في القرن التّاسع عشر عند الغربيين، حيث نجد " **فون درجا بلنتش** أوَّلَ من أطلَق هذا المصطلحَ سنة 1875 للميلاد على دراسة الأسلوبِ عَبْرَ الانزياحاتِ اللغويّة والبلاغيّة في الكتابة الأدبية"[3]؛ وعلى هذا النّحو فالأسلوبيّة مصطلح يشير إلى دراسة الأسلوب في النّصوص الأدبيّة، من خلال تحليل الانحرافات اللغويّة والبلاغية التي يستخدمها الكاتب، بهدف خلق تأثيرات خاصة على المتلقّي وجلبه إلى ساحة الرسالة الأدبيّة.

ويَرَى **يوسف أبو العدّوس** أنّ ميلاد الأسلوبيّة يتمثّل في "تنبيه العالم الفرنسي **جوستاف كويرنتج** عام 1886 على: أنّ علم الأسلوب الفرنسي ميدانٌ شبه مهجورٍ تمامًا حتى ذلك الوقت، وفي دعوته إلى أبحاث تحاول تتبّع أصالة التّعبيرات الأسلوبية بعيدا عن المناهج التّقليدية "[4]؛ يبدو أنّ **جوستاف** في تنبيهه هذا يشير إلى أهمّيّة البحث في المصطلح، ودعوة

---

[1]- فيلي ساندريس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر: خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، سوريا،ط1، 2003م، ص34.

[2]- المرجع نفسه، ص33.

[3]- محمد بن يحي، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، الأردن ط1،2011م، ص10.

[4]- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط1، 2007م، ص38.

لدراسة كل ما يتعلّق به لأنه لم يحظ بالاهتمام الكافي في الدراسات الفرنسية. "وارتبطت نشأة الأسلوبيّة، من النّاحية التّاريخيّة ارتباطا واضحا بنشأة علوم اللّغة الحديثة؛ ذلك أنّ الأسلوبيّة، بوضعها موضعا أكاديميّا، قد ولدت في وقت ولادة اللّسانيات الحديثة، وظلّت تستعمل بعض تقنياتها"[1].

وقد تأسست قواعد الأسلوبيّة على يد **شارل بالي**، أحد تلاميذ سوسير، عندما نشر دراسة مفصّلة عن أهدافها، ليضع بذلك الأساس الأوّل لبناء هذا العلم في العصر الحديث[2]، "وقد نشر عام 1902 كتابه الأول (بحث في علم الأسلوب الفرنسي) ثم أتبعه بدراسات أخرى أسّس بها علم أسلوب التّعبير"[3]، مُتَأَثّرًا بأستاذه دي سوسير ومبادئه، واتخذ في الأسلوبيّة اتّجاها مميّزا، حيث رَكَّزَ على دراسة اللغة باعتبارها وسيلة للتعبير عن الانفعالات والمشاعر.

"ومنذ سنة 1941 عبّر **ماروزو** عن أزمة الدّراسات الأسلوبيّة وهي تَتَذَبْذَبُ بين مَوْضُوعِيَّة اللّسانيات ونسبيّة الاستقراءات وجفاف المستخلصات، فنادى بحقّ الأسلوبيّة في شرعية الوجود ضمن أفنان الشّجرة اللسانيّة العامّة"[4]. لتصبح الأسلوبية علما مستقلا له خصائصه ومقوماته، وتبعه في ذلك كل من جاكبسون، وأولمان ستيفان...

"ومن هنا يمكن القول إن مصطلح الأسلوبية، لم يظهر إلا في بداية القرن العشرين مع ظهور الدّراسات اللّغوية الحديثة التّي قرّرت أن تتّخذ من الأسلوب علما يدرس لذاته، أو يوظّف في خدمة التّحليل الأدبي، أو التّحليل النّفسي، أو الاجتماعي، تبعا لاتّجاه هذه

[1]– بلال سامي إحمود الفقهاء، سورة الواقعة دراسة أسلوبية، مذكرة ماجيستير، بإشراف عثمان مصطفى الجبر، جامعة الشرق الأوسط، 2012/2011م، ص17.

[2]– ينظر، محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية، ط1، 1994م، ص175.

[3]– محمد عبد المنعم خفاجي وآخرون، الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1992م، ص14.

[4]– عبد السلام المسدي،الأسلوبية والأسلوب، ص22.

المدرسة أو تلك"[1]، رغم ظهور الكلمة في القرن التّاسع عشر، إلاّ أنّها لم تستقرّ في سلطانها إلا مع بداية القرن العشرين رفقة منجزات الدّرس اللّساني.

بعد قيامنا بعرض لمحة عن نشأة الأسلوبية، ترى ما المقصود بمصطلح الأسلوبيّة؟

لقد تعدّدت تعريفات الأسلوبيّة، واختلفت وجهات النّظر حولها بين العرب والغرب.

أ-**عند العرب:** وقف عبد السّلام المسدّي على "دالّ مركّب جذره (أسلوب) (style) ولاحقته (يّة) (ique)... ، فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي، وبالتّالي نسبي، واللّاحقة تختص بالبعد العلماني، وبالتّالي الموضوعي...؛ لذلك تعرف الأسلوبيّة بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعيّة لإرساء علم الأسلوب"[2].

من خلال هذا التّعريف يتبيّن أنّ الأسلوبيّة موضوعُها الأسلوبُ، فتعمد إلى دراسته من خلال التّركيز على تحليل خصائصه الذّاتيّة بطريقة علميّة، بهدف إبراز مميّزاته الجماليّة بشكل موضوعي .

أمّا منذر عياشي فيرى أنّ "الأسلوبيّة علمٌ يدرسُ اللّغة ضمن نظام الخطاب، ولكنها أيضا علم يدرس الخطاب موزعا على مبدأ هوية الأجناس"[3]. بمعنى، الأسلوبيّة هي علم يدرس اللغة من حيث استخدامها في مختلف السّياقات والأنماط الخطابيّة، إضافة إلى أنها تدرس الخطاب ذاته من خلال تحليل الخصائص والأساليب اللغويّة التّي تميّز كلّ جنس منه، بناء على نوعه (خطاب سياسي، ديني، أدبي...)؛ لذلك نلاحظ أسلوب الخطاب الأدبي يختلف عن أسلوب الخطاب السّياسي أو الدّيني... وهكذا .

[1]- يوسف أبوالعدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص39.

[2]- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص34 .

[3]- منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002، ص27 .

ب-عند الغرب : معدَنُ الأسلوبيّةِ حسب **بالي** "ما يقوم في اللغة من وسائل تعبيريّة تبرز المفارقات العاطفيّة والإراديّة والجماليّة بل حتّى الاجتماعيّة والنّفسيّة، فهي إذن تنكشف أوّلًا بالذات في اللغة الشّائعة التلقائية قبل أن تبرز في الأثر النفسي"[1]. بمعنى، الأسلوبية حسب بالي تركز على ما تحويه اللغة من أدوات تعبيرية تَعْكس التّناقضات العاطفيّة والإراديّة والجماليّة والاجتماعيّة والنّفسيّة، والّتي تظهر بداية في اللّغة العاديّة اليوميّة قبل أن تحكى في الإنتاج الفنّيّ.

أمّا **ميشال ريفاتير** فإنّه ينطلق من تعريف الأسلوبيّة "بأنّها علم يهدف إلى الكشف عن الميزة التي بها يستطيع المؤلّف الباثّ مراقبة حريّة الإدراك لدى القارئ المتقبّل، والّتي بها يستطيع أيضا أن يفرض على المتقبّل وجهة نظره في الفهم والإدراك فينتهي إلى اعتبار الأسلوبيّة (لسانيات) تعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معين وإدراك مخصوص"[2].

ويعرّفها جاكبسون على أنّها "بحث عمّا يتميّز به الكلام الفنّيّ عن بقية مستويات الخطاب أوّلا وعن سائر أصناف الفنون الإنسانيّة ثانيا"[3]. في هذا السياق، الأسلوبيّة هي دراسة ما يميّز الكلام الأدبيّ (الفنّيّ) عن بقية أنواع الكلام (كالكلام العادي أو العلمي ...) من حيث الأساليب اللغويّة المستخدمة، وكذلك ما يميّزه عن بقيّة الفنون الأخرى مثل: الرّسم، الموسيقى... في طريقة التّعبير والإبداع.

بمعنى آخر؛ الأسلوبيّة تبحث عن الإجابة على سؤالين هما:

- ماهي الخصائص التي تميّز الكلام الفنّيّ عن الخطاب العادي؟

- ماهي الخصائص التي تميّز الكلام الفنّيّ عن الفنون الأخرى؟

---

[1] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص41 .

[2]- المرجع نفسه، ص49.

[3]- المرجع نفسه، ص37.

لكلّ عالم وجهة نظر في تعريفه للأسلوبيّة، وهذا ما خلّف من ورائه تولّد عدة اتجاهات مختلفة.

ثانيا-اتّجاهات الأسلوبيّة :

1-الأسلوبيّة التّعبيريّة : تسمّى أيضا الأسلوبيّة الوصفيّة، يتزعّمها **شارل بالي**، مؤسّس علم الأسلوب في المدرسة الفرنسيّة كما أشرنا سلفا، وقد عرّف هذا الاتّجاه على أنّه "العلم الذي يدرس وقائع التّعبير اللّغويّ من ناحية محتواها العاطفيّ أي التّعبير عن واقع الحساسيّة الشعوريّة من خلال اللّغة وواقع اللّغة عبر هذه الحساسيّة"[1] .

وبهذا يتّضح أنّ "موضوع الأسلوبيّة عند بالي هو دراسة المضمون الوجداني والعاطفي أو المستدعي" [2].

"واتّجه **بالي** باللّسانيات التّطبيقية إلى المنحى الأسلوبي من خلال نظريته القائمة على دراسة المحتوى العاطفي، ودراسة القيم التّعبيرية الّتي ينطوي عليها الكلام، مخالفا بذلك الدّراسات البلاغيّة القديمة القائمة على الأنماط والصور التّقليدية المتداولة"[3].

يركّز هذا المفهوم على الجانب العاطفي للّغة، فلم ينظر شارل بالي إلى اللغة على أنها أداة لنقل ما يجول في خواطرنا فحسب، بل اهتم بكيفية استخدامها لإيصال الأحاسيس والعواطف الشخصية للمتلقي، فهذه النّظرة تختلف عن الدّراسات البلاغيّة التّقليدية الّتي كانت تركّز في الأغلب على الأنماط والصّور اللّغويّة لتحقيق تأثير جمالي على النّصوص.

---

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

[2]- بيير جيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، حلب، سوريا، دط، دت، ص56.

[3]- يوسف أبوالعدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص92.

بمعنى آخر؛ نظريّة بالي في الأسلوبية تختلف عن البلاغة التّقليدية في أنّها تهتم أكثر بجوانب التّأثير العاطفيّ للّغة، بعيدا عن الانشغال بالزخارف البلاغية والصور التقليدية. فهو يعتبِر الأسلوب ليس مجرّد وسيلة لتزيين الكلام، بل هو أداة تعبير عن المشاعر والقيم الإنسانية ومدى تأثيرها في المتلقّي.

كما أن أسلوبيّة التّعبير"تدرس علاقات الشّكل مع التّعبير وهي لا تخرج عن إطار اللّغة والحدث اللّسانيّ المعتبر لنفسه فلقد عدّها (شارل بالي) جزء من اللسانيات لأنها تنظر إلى البنى ووظائفها داخل النّظام اللّغوي وعلى هذا الأساس تعتبر وصفيّة وذلك من حيث المنهج، وأسلوبيّة بالي هي أسلوبية الأثر وتتعلق بعلم الدلالة أو بدراسة المعاني عن طريق وقائع التّعبير عن أحوال الفكر حيث لا تمثّل سوى الوجه الآخر الخارجي"[1]؛ أي أنها تهتم بمعالجة المعاني عبر البنى اللغوية التّعبيرية باعتبارها وسيلة لتمثيل أفكارنا الداخلية.

وبناء على كل هذا، فإن الأسلوبية التعبيرية "تختص بدراسة الاستعمال العفوي الحامل للعواطف والخلجات وكل الانفعالات وكل ما يكشف صورة الأنا"[2]، وهي "تحمل معنى مزدوجا، من ناحية تبحث في الخصائص المشتركة، وهي بذلك تلتقي بموضوعية اللسانيات، وتعنى من ناحية أخرى بما هو فردي يحمل بصمات مستعمل العبارة"[3].

وعليه يمكن القول: أسلوبيّة بالي تعتمد على الأثر اللساني، وهو ما يعكس تأثير سوسير عليه، حيث ربط بين اللّغة وما تحمله من قيمة فكرية وعاطفية التي تترك أثرا في المتلقي.

---

[1]– خالد بوزياني، الصورة الأدبية وخصائصها اللغوية بين البلاغيين والأسلوبيين، رسالة معدة لنيل شهادة الدكتوراه في الدراسات اللغوية النظرية، بإشراف محمد العيد رتيمة، جامعة الجزائر يوسف بن خدّة، 2007/2006، ص197.

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

[3]– المرجع نفسه، ص179.

2- الأسلوبيّة النّفسيّة: وتعرف أيضا بالأسلوبية الأدبيّة أو الأسلوبية الفرديّة. تعِدّ الأسلوبيّة النّفسيّة الأثر الأدبي وسيلة لاكتشاف الذّات المبدعة، حيث تعتمد على البعدين الفردي والتّركيبي للّغة داخل النّصّ الفنّي، مما يساعد الباحث على فهم ذاتية الكاتب و التوغّل في عالمه الداخلي. ولعل أهم رواد هذا الاتجاه نجد المفكّر الألماني **ليوسبيتزر** الّذي تأثّر بنظرة أنّ "اللّغة في صفتها تعبيرا فنّيّا خلّاقا عن الذّات"[1]، و"ترصد أسلوبية **سبيتزر** علاقات التّعبير بالمؤلّف لتدخل من خلال هذه العلاقة في بحث الأسباب التي يتوجه بموجبها الأسلوب وجهة خاصة"[2]؛ أي أن الأسلوبية النفسية تقوم بدمج المؤلف في تعبيراته وتربطها به ليتحدد مسار أسلوبه.

ويطمح **ليوسبيتزر** من خلال اتجاهه هذا إلى تفحّص شخصية المؤلّف عبر لغته وهذا ما أومأ إليه حسن ناظم في كتابه (البنى الأسلوبية في دراسة أنشودة المطر للسياب) إذ يقول: "إنّ أسلوبيّة **سبيتزر** تبحث عن روح المؤلّف في لغته، ومن هنا اتّسمت أسلوبيته بالمزج بين ما هو نفسي وما هو لساني"[3]. بناء على هذا القول، فالأسلوبيّة النّفسيّة عند **سبيتزر** تهدف إلى الكشف عن شخصية الكاتب وذاته، من خلال أسلوبه في استخدام اللّغة وطريقة تشكيلها وترتيبها داخل عمله الإبداعي.

إضافة إلى هذا يرى **ليوسبيتزر** أنّ "الأسلوبيّة النّفسيّة لا تنبثق إلّا على نمط معيّن من الكتّاب وهم الذين يعنون **بالعبقرية الفردية** أي بالتفرد في الكتابة "[4].

نستنتج من خلال كل هذا، أنّ الأسلوبيّة النّفسيّة تقتصر على فئة معينة من الأفراد الذين يتمتعون بالعبقرية والتفرد في أسلوب الكتابة، فهي ترتبط ارتباطا وثيقا بنفسية الكاتب المبدع،

---

[1]-حسن ناظم، البنى الأسلوبية في دراسة أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2002م، ص34.

[2]- المرجع نفسه، ص34.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- المرجع نفسه، ص36.

حيث يعكس أسلوبه في العمل الأدبي أفكاره وعواطفه تاركا بذلك أثرا عميقا في المتلقي عبر أسلوبه المميز الذي يتجاوز المعتاد ويبتعد عن الاستخدام التقليدي للّغة.

3-الأسلوبية البنوية: ظهرت الأسلوبية البنوية في السّتينات من القرن العشرين، مع كل من رومان جاكبسون، ورولان بارت، وتودوروف وغيرهم وصولا إلى ميشال ريفاتير، تعددت الآراء في تحديد مفهومها، كما تعددت ميادين البحث فيها، "فمنها ما اكتفى عند حدود البنية اللغوية في سطحها الخارجي مكتفيا باستكشاف العلاقات التي تربط بين مكوناتها، ومنها ما تجاوز البنية اللغوية السطحية للنصوص الأدبية نجوعا إلى القيم النفسية وغيرها، كما أنهم لم يهملوا صلتهم بتلك البنية واعتبروها مرشدا لهم في الكشف عن مطالبهم، فكل توجه من تلك التوجهات له فلسفات يرتكز عليها"[1].

أمّا من ناحية دراستها للنص "فترتكز الأسلوبية البنوية على مبدأ المقاربة، بحكم وجود ضبابيَّة طاغيّة على المنطلقات الفكرية، والطّرائق المنهجيّة، بالإضافة إلى أنّ إعادة التّركيب، أو بناء السّياق لا تتمّ إلاّ بالكشف عن ميكانيزمات النّظام اللّغوي، ومن ثمّة البحث في سرّ التّفاعل الحاصل في العلاقات التّواصليّة المتشابكة". أي أنها تُعنى بدراسة علاقات التّكامل والتناقض بين الوحدات اللّغوية المكوّنة للنّص، كما أنها تتضمن بعدا لسانيا قائما على عِلمَيْ المعاني والصّرف وعلم التركيب دون الالتزام الصّارم بالقواعد، "أما توظيف التحليل الأسلوبي لعلم التراكيب فيبدو من خلال ما يتفاعل بين اللغة المدروسة وعلم التراكيب"[2].

---

[1]– عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي ، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دط، 2001، ص103.

[2]– نور الدّين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب ، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2010م، ج1، ص82.

وجّه ريفاتير أبحاثه في الأسلوبية نحو المتلقي، ومدى تمكّنه من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفنّي إدراكا نقديا، مع الوعي لما تحقّقه تلك الخصائص من غايات وظيفية.

4-الأسلوبية الإحصائية: ظهر هذا الاتجاه في خضمّ الموازنة بين الأسلوب العلمي والأسلوب الأدبي، والتّنوع الموجود في المستويات اللغوية للنّص الأدبي، من وصوتية وصرفية ونحوية وغيرها، وذلك في منتصف القرن التاسع عشر على يد أستاذ الرياضيات **دي مورغن**.

تنطلق الأسلوبية الإحصائية من "فرضية إمكان الوصول إلى الملامح الأسلوبية للنّص عن طريق الكمّ، تقترح إبعاد الحدس لصالح القيم العددية، وتجتهد لتحقيق هذا الهدف بتعداد العناصر المعجمية في النّص، أو بالنّظر إلى متوسط طول الكلمات والجمل، أو العلاقات بينها، أو العلاقات بين النّعوت والأسماء والأفعال، ثم مقارنة هذه العلاقات الكمّية مع مثيلاتها في نصوص أخرى"[1]. ومعنى هذا أنّ الأسلوب عبارة عن كمّ من الاختيارات التي دائما ما يعود عليها المتكلم للتعبير عن موضوع معيّن، وتكرار الأصوات والألفاظ والتّراكيب يسمح بتشخيص الأساليب المستعملة، ويمكّن من التّمييز بين أسلوب وآخر، بحيث لا يمكن لمتكلمي اللّغة أن يستعملوها بصورة مطابقة.

ويرى **سعد مصلوح** في كتابه الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، أنّ البعد الإحصائي من المعايير الأساسية التي يمكن تشخيص الأساليب وتمييز الفروق باستخدامها، كما يلخص أهمية الدراسة الإحصائية بقوله: "وترجع أهمية الإحصاء هنا إلى قدرته على التّمييز بين

[1]-هنريش بليت، البلاغة والأسلوبية (نحو نموذج سيميائي لتحليل نص)، تر: محمد العمري، إفريقيا الشرق، المغرب، دط، 1999، ص 59.

السّمات أو الخصائص اللغوية التي يمكن اعتبارها خواص الأسلوبية، وبين السّمات التي ترد في النّص ورودا عشوائيا"[1].

من روّاد المنهج الأسلوبي الإحصائي في الغرب **برنلد شبلز** في كتابه **علم اللّغة والدّراسات الأدبية، دراسة الأسلوب والبلاغة، وجون كوهن** في كتابه **بنية اللّغة الشّعرية، وكراهم هاف** في كتابه **الأسلوب والأسلوبية.**

ثالثا: محدّدات الأسلوب:

تتجسّد محدّدات الأسلوب أو ما يعرف بمبادئ الأسلوبيّة في ثلاثة جوانب رئيسة هي: الاختيار, التركيب، الانزياح .

1-الاختيار: تتّسم اللّغة بكثرة مفرداتها، مما يتيح للمتحدث اختيار الكلمات الأكثر دقة وملاءمة للتّعبير عن آرائه وأفكاره بشكل واضح ومؤثّر، ويعدّ الاختيار أوّل محدَّد من محدّدات الأسلوب، بحيث يمكن تعريف الأسلوب بأنه "اختيار choice أوانتقاء selection يقوم به المنشئ لسمات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معين. ويدل هذا الاختيار أو الانتقاء على إيثار المنشئ وتفضيله لهذه السمات على سمات أخرى بديلة، ومجموعة الاختيارات الخاصة بمنشئ معين هي التي تشكل أسلوبه الذي يمتاز به من غيره من المنشئين"[2]. وعلى هذا النّحو يتّضح أن مبدأ الاختيار له أهميّة في الكشف عن خصوصيّة الكاتب وتفرّده، إذ يعكس براعته في استخدام اللغة ومختلف الأساليب، من خلال اختياراته الدقيقة للكلمات، بواسطتها يتمكّن من بناء أسلوب لغوي خاص يعبر عن شخصيته الأدبية ويجعله يتفرد عن غيره من الشخصيات أو الكتّاب.

1- سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، دار الكتاب، لقاهرة، مصر، ط3، 1996م، ص51.

2- المرجع نفسه، ص37-38.

لكن لا يمكن اعتبار كل اختيار يقوم به المنشئ بمثابة اختيار أسلوبي بالضرورة، في هذا الصدد يقول سعد مصلوح "وكون الأسلوب عند هؤلاء الباحثين اختيارا لا يعني أن كل اختيار يقوم به المنشئ لابد أن يكون أسلوبيا، إذ علينا أن نميز بين نوعين مختلفين من الاختيار: اختيار محكوم بسياق المقام واختيار تتحكم فيه مقتضيات التعبير الخالصة"[1]. بمعنى أن هناك نوعين من الاختيار: اختيار مقامي، حيث يتحدّد الاختيار الأنسب استنادا إلى خصوصيات الموقف والمقام الذي يستخدم فيه الكلام، بما يضمن ملاءمة للظروف المحيطة. أما النّوع الثاني فهو الاختيار النّحوي، الذي يتحدّد وفقا للضّوابط والقواعد النّحوية التي تحكم تركيب الجمل وبنية اللغة، بما يضمن التّناسق اللّغوي السّليم.

2-التّركيب: يعدّ التركيب المحدّد الثّاني لأسلوب كاتب معيّن، ذلك أن تماسك التركيب في جميع مستوياته سواء من الناحية الصّوتيّة أو المعجمية أو التركيبية أو الدّلالية يتطلّب مرحلة تمهيديّة تسبقها وهي مرحلة الاختيار الدّقيق للكلمات، فكلّما كان اختيار الكلمات أكثر دقة وحرصا كلّما تميز تركيب الجمل ضمن الخطاب الأدبي بمتانة وإحكام، يقول **نور الدّين السّد** في كتابه **(الأسلوبية وتحليل الخطاب)**: "تقوم ظاهرة التّركيب في المنظور الأسلوبي على ظاهرة إبداعية سابقة عليها وهي ظاهرة الاختيار...، فظاهرة التّركيب هي تنضيد الكلام ونظمه لتشكيل سياق الخطاب الأدبي، والتّركيب عنصر أساسي في الظّاهرة اللّغوية، وعليه يقوم الكلام الصّحيح"[2].

و"ترى الأسلوبيّة أنّ الكاتب لا يتسنّى له الإفصاح عن حسّه ولا عن تصوّره للوجود إلّا انطلاقا من تركيب الأدوات اللغوية تركيبا يفضي إلى إفراز الصورة المنشودة والانفعال المقصود"[3]. وعليه فالتّركيب عنصر أساسي؛ إذ لا يمكن للكاتب التّعبير عن مشاعره أو

[1]- سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص38.

[2]- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص186.

[3]- المرجع نفسه، ص187.

تصوّره للوجود بشكل كامل إلا من خلال تنظيم الأدوات اللّغوية، بما يتيح له تقديم صورة فنية تعكس رؤيته للعالم وتثير الانفعالات التي يقصدها.

3-الانزياح: يعدّ الانزياح ثالث المحدّدات التي تميّز الأسلوب الأدبي، حيث يسعى العديد من الدّارسين في مجال الأسلوبيّة إلى تحديد الفروق الدّقيقة بين أساليب الكتابة، عن طريق تحليل النّصوص الأدبية الإبداعيّة، ويشكّل الانزياح عنصرا جوهريا في بناء جماليات النّصوص الفنّيّة، ويمكن تعريفه بأنّه "انحراف الكلام عن نسقه المألوف، وهو حدث لغوي يظهر في تشكيل الكلام وصياغته، ويمكن بواسطته التّعرف على طبيعة الأسلوب الأدبي، بل يمكن اعتبار الانزياح هو الأسلوب الأدبي ذاته"[1].

من خلال هذا التعريف يتبين أن الانزياح يمثل حدثا لغويا بامتياز، يحصل في نطاق اللغة الإبداعيّة، يشمل الخروج عن المعايير والأنماط المعتادة في بناء الجمل وتركيب الكلام، ويمكننا اعتباره أسلوبا في حدّ ذاته، نظرا لكونه ظاهرة أسلوبية محورية ذات أهمية كبيرة، تسهم في إضفاء طابع خاص على النصوص وتعزز من تفردها.

وقد أشار **صلاح فضل** إلى فكرة الانزياح وعرّفه بأنه "الانتقال المفاجئ للمعنى"[2]؛ هنا نجد الانزياح مرتبط بالمعنى باعتباره ظاهرة تعبر عن التغيير المفاجئ في دلالة الكلمات، بحيث يتجاوز المعنى المألوف ليأخذ بعدا غير متوقع مثلا: قد يستعمل تعبير أنّ شخصا ما (قلبه حجر) فهذا انزياح يعبر عن القلب القاسي غير اللّين.

و"نظر بعض الأسلوبيين إلى الأسلوب على أنّه انحراف لغوي نصّي بعيد عن المؤلف والمتلقي ذو سمات لغوية صوتية وصرفية ونحوية منحرفا أو مفارقا لنموذج آخر من

[1]- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص198.

[2]- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص180.

الاستخدام اللّغوي، وذو سمات معيارية"[1]؛ أي أنّ الانزياح هنا مرتبط بالاستخدام المنحرف عن النمط العادي للغة سواء في الصّوت أو الصّرف أو التركيب أو الدّلالة، بحيث يتضمّن مفردات تصويريّة ومختلف المجازات من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز، و"هذا الاتّجاه من اتجاهات البنويين الّذين يركّزون دراساتهم على النص منفصلا عن المؤلف والمتلقي ... ونجد أمثلة لهذا الاتّجاه في الموازنات بين الشعراء في تراثنا العربيّ عند الآمدي والقاضي الجرجاني"[2].

وذكر **عبد السلام المسدي** أن مصطلح الانزياح قد ورد له مسميات مختلفة، " لخصها على هذا النحو: الانزياح والتّجاوز عند فاليري، الانحراف عند سبيتزر، الاختلال عند رينيه وأوستين وارين، الإطاحة عند بايتار، المخالفة عند تيري، الشناعة عند بارت، لانتهاك عند كوهين، خرق السّنن واللّحن عند **تودوروف**، والعصيان عند **أرغون**"[3]... وغيرها..

رابعا: علاقات الأسلوبية بالعلوم الأخرى:

1-علاقة الأسلوبية بعلم البلاغة: ذكرنا سابقا أن الاهتمام بالأسلوبية كعلم قائم بدأ في مطلع القرن العشرين، وذلك كان نتاجا للاهتمام الكبير باللسانيات الحديثة، فأصبحت الأسلوبية منهجا لتحديد الخصائص والسمات الجمالية للنصوص الأدبية، إلّا أنّ هذا العلم الحديث له جذور في التّراث البلاغي العربي القديم ومعظم قضاياه وتصوّراته ترجع إلى الأسلوب. فيرى بعض العلماء والنّقاد أن الأسلوبية هي الوريث الشرعي للبلاغة، ويرى آخرون أنّ العلاقة القائمة بينهما مبنية عل بعث بلاغة جديدة مواكبة للأسلوب. وقبل

[1]- صالح عطية، صالح مطر، في التطبيقات الأسلوبية، مكتبة الآداب، القاهرة، دط، دت، ص16.

[2]- المرجع نفسه، ص16.

[3]- نوار بوحلاسة، الانزياح بين أحادية المفهوم وتعدد المصطلح، مجلة مقاليد، العدد2، جامعة قسنطينة، الجزائر، 2012م، ص16.

الحديث عن طبيعة العلاقة التي تجمع بين هذين العلمين، وجب أولا أخذ نظرة عن علم البلاغة.

فقد جاء في كتاب التعريفات للشريف الجرجاني: "البلاغة في الكلام: مطابقته لمقتضى الحال، المراد بالحال الأمر الدّاعي إلى التكلم على وجه مخصوص مع فصاحته أي فصاحة الكلام"[1]. والملاحظ من هذا التعريف أنّه لا تتحقق البلاغة إلاّ بتوافر العناصر الثلاث؛ الكلام ويقتضي وجود باث ومتلقي، ومقتضى الحال وهوالمقام الذي ترد فيه الصورة الكلامية، والفصاحة.

1-1- أقسامها:

تنقسم البلاغة إلى ثلاثة علوم: علم المعاني، وعلم البيان، علم البديع.

1-1-1- علم المعاني: "هو علم يعرف به أحوال اللّفظ العربي التي بها يكون بليغا فصيحا في أفراده وتركيبه"[2]. بمعنى أنّه الأصول والقواعد التي يعرف بها أحوال الكلم العربي التي يكون بها مطابقا لمقتضى الحال، تمكّن المتكلّم من التّعبير تعبيرا دقيقا عن القصد الذي يبتغيه. يدور هذا العلم حول ثمانية مباحث: أحوال الإسناد الخبري، أحوال المسند، أحوال المسند إليه، أحوال متعلقات الفعل، القصر، الإنشاء، الفصل والوصل، الإيجاز، الإطناب والمساواة.

1-1-2- علم البيان: "وهوعلم به يعرف البليغ كيفية إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالةعلى حسب مقتضى الحال فتلك الطرقهي: الحقيقة، والمجاز والتشبيه،

[1]- الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تح: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، مصر، دط، دت، ص43.

[2]- محمد الطاهر بن عاشور: موجز البالغة، صف الكتاب: أبوعمر آل عبد المنعم، دار طيبة الخضراء، مكة، السّعودية، دط، دت، ص8.

والتصريح، والكناية"[1]. أي أنّ هذا العلم يحتوي على مجموعة من القواعد المستعملة لإيصال المعنى الواحد بطرق مختلفة وفنون متعددة. وهو ثلاث مباحث أساسية وهي: التشبيه، المجاز، الكناية.

1-1-3-علم البديع: "هو المحسنات الزائدة في الكلام على المطابقة لمقتضى الحال وتلك المحسنات إما راجعة إلى معنى الكلام باشتمال المعنى على لطائف مفهومة تحسّنه وتكسبه زيادة قبول في ذهن المخاطب. وإمّا راجعة إلى لفظ الكلام باشتماله على لطائف مسموعة توقه وتوجب له بهجة في سمع السّامع"[2]. فهو علم تعرف به الوجوه والمزايا التي تكسب الكلام جمالا؛ وهذا بمطابقته لمقتضى الحال مع شرط وضوح الدلالة.

أحصى صفي الدين الحلي مائة وخمسة وأربعين فنًّا لعلم البديع، منها ما هو معنوي يرجع إلى تحسين المعنى ذاته، ومنها ما هو لفظي يرجع إلى تحسين اللفظ أصلا.

بعدما عرضنا مفهوما مبسطا عن البلاغة وأقسامها نتطرق إلى الخطوط العريضة للتوضيح العلاقة الجامعة بينها وبين الأسوبية.

كأي قضية من القضايا العلمية لا يقف العلماء عند رأي واحد بل يشطرون على آراء عدّة؛ وهذا نفسه في قضية العلاقة بين علمي البلاغة والأسلوبية، فقد انقسموا على قسمين؛ قسم يقرّ بأن الأسلوبية امتداد للبلاغة وأنها الوريث الشرعي لها، وقسم آخر يقول بأنّ الأسلوبية علم نقدي حديث نشأ بمعزل عن تأثير البلاغة.

الاتجاه الأول: وأبرز أنصار هذا الاتجاه شكري عيّاد الذي أقرّ في كتابه مدخل إل علم الأسلوب أن الأسلوبية وليدة البلاغة وأنّها وضعت المبادئ الأساسية وذلك في مطلع كتابه إذ قال: "ولكنّي إذ أقدّم إليك هذا الكتاب لا أغريك ببضاعة جديدة مستوردة، فعلم الأسلوب

[1]- محمد الطاهر بن عاشور، موجز البالغة، ص35.

[2]- المرجع نفسه، ص 47.

ذو نسب عريق عندنا لأنّ أصوله ترجع إلى علوم البلاغة"[1]. ووضّح بعض أوجه التلاقي بينهما في بعض النقاط منها:

– يهتم كلّ من علماء الأسلوب وعلماء البلاغة بمقتضى الحال، وكون الموقف في الأسوبية أشد تعقيدا منه في البلاغة راجع إلى الظروف المحيطة بكلا العلمين.

– كلا العلمان يفترض طرقا متعددة للتعبير عن المعنى، والكاتب يختار إحدى هذه الطرق بما يتناسب مع موقفه.

– ويسعى كلا العلمين إلى تقديم صورة شاملة لأنواع المفردات والتراكيب، وما يختصّ به كلّ منهما في الدلالات[2].

يسانده في رأيه الباحث **منذر عياشي** الذي أشار في كتابه الأسلوبية وتحليل الخطاب إلى أنّ "التراث العربي عرف الظاهر الأسلوبية، فدرسها ضمن الدرس البلاغي، ولو تأمل المتأمل لتأكد له أن الدرس البلاغي العربي إنما كان درسا أسلوبيا على وجه الإجمال"[3].

الاتجاه الثاني: ويرى أنصار هذا الاتجاه أن العلاقة بين علمي الأسلوب والبلاغة متباينة، وأن البلاغة تحجّرت وتوقفت عن النمو وأصبحت عاجزة عن العمل في المجال الأدبي، وأن الأسلوبية هي علم حديث نشأ بمعزل عنها، وأبرز أنصار هذا الاتجاه عبد السلام المسدي في كتابه "الأسلوبية والأسلوب" الذي ذكر فيه : "أمّا الأسلوبية والبلاغة كمتصورين فكريين فتمثّلان شحنتين متنافرتين متضادّتين لا يستقيم لهما تواجد آنيّ في تفكير أصولي موحّد"[4].

وأما الفروق عنده ملخصة في ما يلي:

---

[1]– محمد الطاهر بن عاشور، موجز البالغة، ص7 .

[2]– شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، ص43.

[3]– منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص27.

[4]- عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص52.

– البلاغة علم معياري يرسل الأحكام التقييمية، بينما تنفي الأسلوبية عنها كل المعيارية.

– البلاغة تحكم بمقتضى أنماط مسبقة وتصنيفات جاهزة، بينما تتحدد الأسلوبية بقيود منهج العلوم الوصفية.

– تهدف البلاغة إلى خلق الإبداع، بينما تسعى الأسلوبية إلى تعليل الظاهرة الإبداعية.

من خلال عرضنا لمجمل هذه النقاط نخلص إلى أنّ كلا من البلاغة والأسلوبية يلتقيان في مجال بحث واحد وهو النص الأدبي بمختلف مستوياته، رغم اختلافهما في العديد من النقاط إلا أنّ الهدف واحد وهو خدمة العناصر الإبداعية في النص بالاعتماد على وسائل إجرائية مختلفة.

2-علاقة الأسلوبيّة باللسانيات: تعرف اللسانيات بأنها "العلم الذي يتخذ من اللغة الإنسانية موضوعا لدراسته، دراسة علمية تقوم على الوصف الموضوعي ومعاينة الظواهر اللغوية بعيدا عن النزعة التعليمية والأحكام المعيارية"[1]، كما يمكن تعريفها أيضا بأنها "الدراسة العلمية للغة"[2]. وتقوم اللسانيات المعاصرة على ركيزتين: تتمثل الأولى في النظر إلى اللغة من جهة أنها ظاهرة إنسانية عامة، بينما الثانية تتمثل في الوصول إلى الموضوعية العلمية في تحليل الظواهر اللغوية[3].

بناء على هذه التعريفات يمكن القول بأن اللسانيات هي دراسة اللغة على نحو علمي موضوعي، من خلال وصف الظواهر اللغوية بشكل دقيق، بهدف تحقيق العلمية والموضوعية في دراسة اللغة. وقد تبلورت المفاهيم الأساسية للسانيات مع مطلع القرن

[1]– هيام كردية، أضواء على الألسنية، بيروت، لبنان، ط1، 2008م، ص11.

[2]– محمد محمد يونس علي، مدخل إلى اللسانيات، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت، لبنان، ط1، 2004م، ص9.

[3]– ينظر، عبد السلام المسدي، مباحث تأسيسية في اللسانيات، دار الكتاب الجديدة، بيروت، لبنان،ط1، 2010م، ص15

العشرين على يد فرديناند دي سوسير، "إذ فرق بين اصطلاحات ثلاثة وهي اللغة واللسان والكلام"[1]:

-اللغة la langue: "هي جزء محدد من اللسان،وجزء جوهري ونتاج اجتماعي لملكة اللسان ومجموعة من التقاليد الضرورية التي تبناها مجتمع ما ليساعد أفراده على ممارسة هذه الملكة"[2].

-اللسان le langage: "هو نظام من العلامات قوامه اتحاد المعنى بالمبنى، فاللسان يضم نظام المفردات والنحو في أي عصر من عصور لغة معينة، وهو مجموع العادات اللغوية التي تتحقق بالكلام"[3].

-الكلام la parole: هو "النشاط العضلي الصوتي الفردي، أي إظهار الفرد للغة وتحقيقه إياها عن طريق الأصوات الملفوظة"[4].

انطلاقا من هذه الفروق، تعد اللسانيات حجر الأساس الذي بنيت عليه المناهج اللغوية التي ظهرت في وقت لاحق، "لقد أنجبت أسلوبيات **شارل بالي**، وولدت البنيوية التي احتكت بالنقد الأدبي، فأخصبا معا شعريات **جاكبسون** و**تودوروف**، وأسلوبيات **ريفاتير** وهي تيارات ومدارس استمدت رصيدها المعرفي من اللسانيات؛ لذا يذهب **ميشال ريفاتير** في كتابه **(محاولات في الأسلوبية البنيوية)** إلى أنّ الأسلوبيات منهج لساني"[5]، حيث تعمل كل من اللسانيات والأسلوبية في مصب واحد وهو اللغة"، فاللسانيات تعنى باللغة من حيث هي

---

[1]-هيام كردية، أضواء على الألسنية، ص12

[2]- علم اللغة العام، فرديناند دي سوسير، تر: يوئيل يوسف عزيز، مراجعة:مالك يوسف المطلبي، دار أفاق عربية، بغداد،ط3، 1985م، ص27

[3]- هيام كردية، أضواء على الألسنية، ص12

[4]-المرجع نفسه، ص13

[5]- رابح بوحوش، اللسانيات وتحليل النصوص، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط2، 2009م، ص53.

مدرك مجرد تمثله قوانينها، وأن الأسلوبية تعنى باللغة من حيث الأثر الذي تتركه في نفس المتلقي كأداء مباشر"[1].

وعليه إذا كانت اللسانيات تركز على اللغة فإنّ الأسلوبية تركز على طريقة استخدامها وأدائها.

3- علاقة الأسلوبية بالنحو:

يعرّف النحو بأنه: "انتحاء سمت كلام العرب في تصرّفه من تصرّفه من إعراب وغيره، كالتشبيه والجمع والتحقير، والتكسير، والإضافة والنسب والتركيب وغير ذلك، ليلحق من ليس من أهل العربية بأهلها في الفصاحة"[2]. العلاقة بين النحو والأسلوبية علاقة وثيقة ومتداخلة، فالنحو يمثل البنية الأساسية والعمود الفقري للغة، بينما تهتم الأسلوبية بكيفية استخدام هذه البنية بطرق مميزة وذات دلالة فنية وجمالية. يمكن تلخيص هذه العلاقة في النقاط التالية:

- النحو أساس الأسلوب: لا يمكن الحديث عن الأسلوبية بمعزل عن النحو، فالأسلوب يتشكل من خلال الاختيارات التي يجريها المتحدث أو الكاتب ضمن الإطار الذي يتيحه النظام النحوي للغة.

- الأسلوبية تتجاوز القواعد: بينما يركز النحو على القواعد والمعايير اللغوية الصحيحة، تهتم الأسلوبية بالانحرافات عن هذه القواعد (الانزياح الأسلوبي) إذا كانت تخدم غرضًا تعبيريًا أو جماليًا.

- الدلالة السياقية: تهتم الأسلوبية بكيفية مساهمة التراكيب النحوية المختلفة في إبراز معانٍ ودلالات معينة في سياق النص. فالخيار بين تقديم وتأخير، أو استخدام صيغة معينة للفعل، أو اختيار نوع معين من الروابط النحوية، كلها تحمل دلالات أسلوبية.

[1]- موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003م، ص9.
[2]- ابو الفتح عثمان ابن جني، الخصائص، عالم الكتب، بيروت، ط2، 2010، ص69.

– التحليل الأسلوبي يعتمد على الفهم النحوي: لفهم الأثر الأسلوبي لخيار لغوي معين، يجب أولًا فهم وظيفته النحوية الأساسية.

خامسا: مستويات التحليل الأسلوبي:

عند شروع المحلّل الأسلوبي في دراسة النّصّ الأدبيّ، يتعيّن عليه أن يتدرّج في معالجته، حيث يبدأ بتقسيمه إلى مستويات متعدّدة ترتكز على مبدأ تصاعدي، يبدأ من العناصر البسيطة ثمّ يرتقي إلى الجوانب الأكثر تعقيدا، بهدف فهم الأبعاد الأسلوبية للنّصّ وتحليل أجزائه بشكل دقيق ومنظم. وفيما يلي نتطرّق للحديث عن المستويات المعتمدة من قبل الدّارسين في هذا المجال.

1-المستوى الصوتي:

يعدّ المستوى الصوتيّ المحور الأوّل الذي ندخل من خلاله إلى فضاء النّص الأدبيّ؛ إذ إنّ الصّوت في جوهره يشكّل العنصر الأساسي الذي تبنى عليه اللّغة الأدبيّة، وهو الأداة الّتي تعبّر عن مرامي النّصّ وتمنحه بعدا جماليا ووجدانيا، حيث يسهم في تكوين شبكة من العلاقات الصّوتية التي تبرز التّوافق بين الأصوات والمعاني. ونجد من الباحثين الذين تعرّضوا للحديث عن هذا المستوى الدكتور **صالح عطية صالح مطر**؛ إذ قال فيه أنّه "يعرض للشّكل الموسيقي للنّصّ، حيث يدرس الحروف كأصوات لغويّة: فبالنّسبة للشّعر يعرض للهندسة الصّوتية الموسيقيّة للحروف، في الموسيقى الخارجيّة: على مستوى الوزن والقافية، وفي الموسيقى الداخليّة: على مستوى البديع في المحسّنات اللّفظيّة كالسّجع والجناس"[1]. بمعنى المستوى الصوتي يشمل دراسة الأصوات وتنظيمها لإضفاء تأثير موسيقي وجمالي على النص، ففي النّصوص الشّعريّة يتوزع إلى:

أ- **إيقاع خارجي:** يشمل الوزن والقافية الّتي تعطي للنّصّ الشّعري إيقاعا موسيقيّا منتظما، فنحن "إذا تأمّلنا النّص الشّعري العربي القديم في قالبه النّموذج وجدناه يقدّم عبر الوزن

[1]- صالح عطية صالح مطر،في التطبيقات الأسلوبية، ص29.

والقافية موسيقاه الطبيعيّة ومقومات إنشاديته إذ إنّ الإيقاع العروضي والقافية يكتسبان أهميّة كبرى ... باعتبارهما الوسيلتين اللّتين انطلقا منهما"[1]، فيقوم المحلل الأسلوبي في هذا السياق بتفكيك وتحليل الخصائص البنائيّة للأوزان الشّعريّة، من خلال دراسة معمّقة للتّمظهرات الإيقاعيّة التي تخلقها تلك الأوزان المستخدمة في النّصّ الشّعري، بهدف الكشف عن التّشكيل العروضي الذي ينتج تفاعل هذه الأوزان[2].

ب- إيقاع داخلي: يتعلّق بالأشكال الهندسية الصوتيّة الدّاخليّة، ما نجده في البديع من المحسّنات اللّفظيّة كالجناس والسّجع دون أن ننسى "الصّفات الصّوتية المتماثلة التي تحدث إيقاعا صوتيّا ثابتا أو متغيّرا في النّصّ الأدبي. ومن هذه الصّفات الصّوتيّة الجهر والهمس والنّبر والتّنغيم والانفجار والرّخاوة، والتّماثل الصّوتي لهذه الأنماط الصّوتيّة مع بعضها يحدث هندسة صوتية إيقاعية"[3].

2-المستوى التّركيبي:

تتولّى البنية التّركيبيّة دورا محوريّا في صياغة النّصوص الأدبيّة حيث تعمل على دمج الوحدات الدّلاليّة لتكوين أنساق تركيبيّة متماسكة، وعليه يقوم المحلّل الأسلوبي في هذا المستوى بتفكيك هذه البنية من الناحية الصّرفيّة أوّلا ثمّ النّحويّة لاكتشاف السّمات الأسلوبيّة الفريدة لمؤلّفها، "لأنّ الصّرف يشكّل مقدّمة ضروريّة لدراسة النّحو، لنأخذ مثلا الجملة الآتية: "زيد قارئ كتابا". فأنت لا تستطيع أن تعرف (موقع) كلمة (كتابا) إلاّ إذا عرفت أنّ كلمة

[1]- مراد عبد الرحمان مبروك، جماليات الهندسة الصوتية الإيقاعية في النص الشعري بين الثبات والتغير، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط1، 2010م، ص13.

[2]- ينظر حسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، ص85.

[3] مراد عبد الرحمان مبروك، الهندسة الإيقاعية في النص الشعري بين الثبات والتغير، ص150.

(قارئ) اسم فاعل. أي أنّك لا تعرف (الوظيفة النّحويّة) لكلمة (كتابا) إلاّ بمعرفة (البنية) الصّرفيّة لكلمة (قارئ) وهكذا"[1].

3- المستوى المعجمي: يعدّ من أهمّ المستويات اللغوية، يهتم بدراسة "العلاقة بين الألفاظ في حقل معيّن من الحقول الدّلالية، ثمّ إنّ لأيّ نصّ أدبي معجمه الخاصّ به، ونقصد بالمعجم ألفاظ اللغة الدّاخلية في عملية تركيب الكلام"[2]، فهذا المستوى يهتم برصد الحقول الموجودة في النصوص الأدبية وتصنيفها، وتحديد العلاقات بين الألفاظ في حقل معيّن حسب تنوع دلالاتها.

[1]- عبده الرّاجحي، التّطبيق الصّرفي، دار النّهضة العربيّة للطباعة والنشر، بيروت، دط، دت، ص8.

[2]- يوسف حامد جابر، تحليل الخطاب الشّعري في النّظرية والتّطبيق، مجلة علامات النقد، النادي الأدبي الثقافي، السعودية، 1999م، ص124.

الفصـــــل الثّاني

الخصائص الأسلوبية في ديوان مدينة الغد

أوّلا: المستوى الصّوتي.

ثانيًا: المستوى التّركيبي.

ثالثًا: المستوى المعجمي.

بعد أن استعرضنا في الفصل النظري الإطار المفاهمي للدراسة الأسلوبية واتجاهاتها وكذا علاقتها بعلوم أخرى، نستكمل ما تمّ تقديمه بجزء ثانٍ تطبيقيٍ لتطبيق أدوات التحليل الأسلوبي و محاولة تفكيك البنية الأسلوبية لديوان "**مدينة الغد**" ساعين للكشف عن التّقنيات والآليات اللغوية التي اعتمدها.

أوّلا: المستوى الصوتي:

نسعى في هذا المستوى إلى تتبّع الظّواهر الصّوتيّة البارزة في الدّيوان، من خلال اختيارنا لنماذج منه محلّلين تفاعلاتها على الإيقاعين الخارجي والدّاخلي.

1-الإيقاع الخارجي:

1-1-الوزن: يطلق على "تقاطيع البيت من الشعر الوزن أو البحر"[1]، "ووزن البيت هو سلسلة السّواكن والمتحركات المستنتجة منه، مجزّأة إلى مستويات مختلفة من المكوّنات:الشّطران، التّفاعيل،الأسباب والأوتاد"[2].

ويشتمل ديوان "**مدينة الغد**" على أربع وأربعين (44) قصيدة، تتوزّع إيقاعاتها الخارجية على تسعة (9) أوزان شعريّة، كما هو موضح في الجدول الآتي:

الوزن الشعري (البحر)	عدد القصائد	نسبة استخدامه
الكامل	11	%25
الخفيف	9	%20.45

[1]- محمّد صادق محمّد الكرباسي، الأوزان الشعرية (العروض والقافية)، بيت العلم للناهبين، مكتبة دار علوم القرآن، كربلاء، العراق، ط1، 2011م، ص163.

[2]- مصطفى حركات، أوزان الشعر، الدار الثقافية للنشر، الفاهرة، ط1، 1998م، ص7.

المتقارب	8	%18.18
السّريع	4	%9.09
البسيط	3	%6.82
الرّمل	3	%6.82
الرّجز	3	%6.82
المتدارك	2	%4.55
الطّويل	1	%2.27
المجموع	44	%100

الجدول (رقم1): يوضّح نسبة توزيع الأوزان الشعرية في الدّيوان.

بعد إنعام النّظر في نسبة توزيع الأوزان الشّعريّة في الدّيوان تتجلّى لنا قراءة تحليليّة على النّحو الآتي:

-اِستخدَمَ عبدُ اللهِ البردّوني البحرَ الكاملَ بصفةٍ مكثّفةٍ، وبمختلف صورِهِ التّامَّةِ والمجزوءةِ، حيث احتلّ النّسبة الأكبر، والّتي قدّرت ب25% مسْتَوْل على إحدى عشرة قصيدة، مستثمرا في ذلك ديناميكيّةَ الزّحافاتِ والعلل ليفعّل إمكاناته الإيقاعيّة على نحو كامل، يليه البحر الخفيف بنسبة 20.45% في عشر قصائد، الّذي أتاح له بتمامه مجالًا أَرْحَبَ للمراوحة الأسلوبيّة، والتّشكيل اللّغوي الحرّ، ثم يجيء بَعدهما البحرُ المتقاربُ تَامًّا ومجزوءًا مسيطرًا على ثمانيةِ قصائدَ بنسبة 18.18%، مِمَّا أفسحَ له المجال للتّعبير عن أفكارِهِ، وتجاربِهِ الشعوريةِ، ووصفِ الوقائع بسلاسةٍ.

-وَنَستشِفُّ من خلالِ هذا الجدولِ أنَّ أقلَّ الأوزانِ إستخدَامًا في الدِّيوانِ هو البحرُ الطّويلُ بعَروضِهِ، وضَربِه المقبوضين، فلم يَنظِم عليهِ الشّاعر إلَّا قصيدةً واحدةً، مِمَّا جَعله يستحوذ على نسبة ضئيلة لا تتجاوز 2.27%، ويسبقه بدرجةٍ واحدةٍ البحرُ المتدارِكُ بنسبةِ 4.55% مستعملًا في قصيدتينِ.

- أمَّا الأوزان الأخرى التي تبقّت فقد كانت تظهر وتختفي، حيث بلغت نسبة حضور البحر السّريع 9.09%، واستقر نصيب كل من البسيط والرّمل والرّجز عند حوالي 6.82% لكل وزن.

وَنُلاحِظُ نزوعَ الشّاعرِ نَحوَ البحورِ الصّافيةِ بشكلٍ ملحوظٍ مقارنةً بالبحورِ المركّبةِ، وذلك راجعٌ إلى أنَّ الشّاعرَ الضَّريرَ يطمحُ إلى الانفلاتِ من القيودِ، والرَّغبة في تحقيقِ نوعٍ من الحرّيّةِ في التّشكيلِ الوزنيّ، وربما وجدَ الشّاعرُ ضالّتهُ في ذلكَ ليكون تركيزهُ منصبًّا على اللّغة، وقد آثر البحر الكاملَ، والخفيفَ، والمتقاربَ عن غيرهم من البحورِ حتى يكوّنَ لقصائدهِ إيقاعًا كاملَ الفخامةِ والقوةِ، خفيفَ الرّقّةِ العاطفيةِ، متقاربَ في أجزائهِ، وحروفهِ، وحركاتهِ، وسكناتهِ.

1-2-القافية: يعرّفها محمد علي الهاشمي في كتابه "**العروض الواضح وعلم القافية**": "هي الحروفُ الّتي يلتزمُها الشَّاعِرُ في آخرِ كلِّ بيتٍ من أبياتِ القصيدةِ وتبدأ من آخر حرفٍ ساكنٍ في البيتِ إلى أوّلِ ساكنٍ سبقه مع الحرف المتحرّكِ الذي قبل السّاكن"[1]؛ أي تكون من آخر ساكنٍ إلى أوّلِ ساكنٍ إلى المتحركِ الذي قبلهُ.

والقوافي نوعان: "قافية مطلقة وهي ما كان رويّها متحركا، وقافية مقيدة وهي ما كان رويّها ساكنا"[2]، وفي الجدول الآتي نبيّن أي نوع استعمله الشّاعر في ديوانه، هل اِعتمدَ المطلقةَ، أم المقيدةَ، أم مزجَ بينهما؟

---

[1]- محمد علي الهاشمي ، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق،ط1،1991م، ص135.

[2]- المرجع نفسه، ص141.

نوع القافية	عدد القصائد	النسبة
المطلقة	34	%77.27
المقيدة	10	%22.73
المجموع	44	%100

الجدول (رقم2): يوضّح أنواع القوافي الموجودة في الدّيوان.

ومنهُ يتَّضِحُ أنّ عبد الله البردّوني وظّف ببراعة كِلَا النّوعين من القوافي، المطلقة والمقيدّة، إلاّ أنّ الغلبة كانت للقافية المطلقة، إذ تجلّت في أربع وثلاثين (34) قصيدة مشكّلة نسبة قدرها 77.27% من مجمل القصائد. مقارنة بالقافية المقيّدة التي وردت ضمن عشر (10) قصائد فقط، بنسبة لا تتجاوز 22.73%.

"ويجمع القوافي كلها خمسة ألقاب"[1] وهي:

1- فالمتكاوس: هو أربع متحرّكات متواليات بين ساكني القافية.(هذا النوع قليل الوجود في الشعر العربي).

2-والمتراكب: هو ثلاث متحرّكات متواليات بين ساكني القافية .

3- والمتدارك: هو متحرّكان متواليان بين ساكني القافية.

4- والمتواتر: هو متحرّك واحد بين ساكني القافية.

5- والمترادف: هو اجتماع ساكني القافية من غير فاصل.

وقد اقتصرت قوافي الدّيوان على الأنواع الأربعة الأخيرة بنسب متباينة كما هو موضّح في الجدول:

[1]- موسى بن محمد بن الملياني الأحمدي، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي ، دار الحكمة للنشر والترجمة، ط4، دت، ص393.

لقب القافية	عدد القصائد	النسبة
المتراكب	3	%6.82
المتدارك	11	%25
المتواتر	24	%54.54
المترادف	6	%13.64
المجموع	44	%100

الجدول (رقم3): يوضّح ألقاب القوافي المجودة في الديّوان.

نَستَنتِجُ من خلالِ الجدولِ (2) و(3) أنَّ عبد الله البردّوني يجسّد تجربته الشّعوريّة في ديوانه "**مدينة الغد**" بأسلوب سَلِسٌ، ومَفعَم بالحركةِ والحيويةِ، وبقوافٍ منها المطلقةُ، والمقيّدةُ إلَّا أنَّ النَّمطَ الطَّاغِي هو القوافِي المطلقة التي يتخلّلها التَّواترُ، وهذا دلالة على ثروةِ المعجمِ اللّغويّ لدى الشّاعرِ، وتدفّقه مِمَّا أتاحَ لَهُ تقديمَ قوالبَ شعريّةٍ تنبض بمشاعرَ متواترةٍ، ومتتابعةٍ، وقد أسهمت هذه القوافي بتواترها في سهولة الانتقال بين بين المشاعر المختلفة المنبعثة، وتناغمها مع التّراكيبِ المستعملةِ، مِمَّا عزَّزَ من قدرةِ الشّاعرِ على خلقِ تأثيراتٍ شعريّة إيقاعيّة، وشعورا بالحركة والاستمراريّة، وهذا ما يمكّن المتلقي من متابعة ثوران مشاعر الشّاعر، وأفكاره بشكل مستمر. ولنا أن نمثل فيما يأتي بأمثلة من الديوان:

القصيدة	البيت	القافية	نوعها	لقبها
مدينة الغد	من دهور.. وأنت سحر العباره وانتظار المنى وحلم الْإِشَارَهْ	شَارَهْ 0/0/	مطلقة	متواتر

امرأة الفقيد	وعلى التصاقك باحتمالي أقلقت عيناي مضطّجع الطّريق الْهَامِدِ	هَامِدِي 0//0/	مطلقة	متراكب
شعب على سفينة	وبالجيوب تحتوي دراهما، بلا حِسَابْ	سَابْ 00/	مقيدة	مردوف
كانت وكان	في بدء تشرين، نادته نوافذها فحام كالطّيف يستأني ويَنْجَرِفُ	يَنْجَرِفُو 0///0/	مطلقة	متراكب
ذكريات شيخين	الطّيوف الحمر، والخضر على مقلتيه، كعناقيد الْبَلَحْ	دِلْبَلَحْ 0//0/	مقيدة	متدارك
ليلة خائف	وهناك مذعور، بلا حان على الأشواك عَاكِفْ	عَاكِفْ 0/0/	مقيدة	متواتر

ونظرًا لورودِ القافيةِ في معظمِ قصائد الدّيوان مطلقة، فإنّ حرفَ الرَّوي فيها يأتي غالبا متحرّكا موقوفا على الفتح، أوالكسر، أوالضم.

1-3-الرّوي: هو أحد حروف القافية، و"هو الحرف الأخير الذي تنسب إليه القصيدة، والملازم لها"[1].

وقد نوع عبد الله البردوني في استخدام حروف الروي في قصائده، فجعلها تتباين كما ونوعا، كما يبين الجدول:

[1]- موسى بن أحمد المليانى الأحمدي، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص355.

الروي	عدد القصائد	النسبة	صفة الصّوت
الراء	5	%11.36	مجهور
الباء	6	%13.64	مجهور
الدال	7	%15.9	مجهور
العين	5	%11.36	مجهور
الفاء	5	%11.36	مهموس
القاف	1	%2.27	مهموس
الهمزة	2	%4.55	مجهور
الياء	2	%4.55	مجهور
الحاء	4	%9.09	مهموس
الجيم	1	%2.27	مهموس
اللام	3	%6.82	مجهور
النون	1	%2.27	مجهور
الميم	2	%4.55	مجهور

بالنّظر إلى الجدول، يتبيّن:

- إنَّ الشاعر وظَّف ثلاثة عشر (13) صوتًا من أصلِ تسعةٍ وعشرينَ (29) لتكون رويّا في قصائد ديوانه.
- يتصدّر الصّوت الدّال قائمة الأصوات الأكثر استخداما في روي الدّيوان، حيثُ يهيمنُ على سبعِ قصائدَ بنسبة 15.9% ، يليهِ في التّواترِ صوتُ (الباء) الذي يتصدّر ست قصائد بنسبة 13.64%، أما صوت (الراء)، و(العين)، و(الفاء) فقد برزت بشكل متقارب، متقاسمة الحضور في خمس قصائد لكل منها بنسبة

11.36% لكلّ صوت، وفي المقابل جاءت بقية الأصوات بأدوار محدودة، إذ لم تتجاوز حضور كل منها ثلاث قصائد أو أقل، بنسب تتراوح بين 6.82%، و4.55% وصولا إلى 2.27%.

- آثر الشّاعر استعمال الأصوات المجهورة وجعلها رويا على الأصوات المهموسة، نظرا لما تحمله من حدة وقوة ووضوحا في السمع، وهو اختيار يوحي برغبة الشاعر في إيصال مشاعره وانفعالاته بنبرة تشد انتباه المتلقي، وتحدث في نفسه تأثيرا قويا، وهذا ما لمسناه في أغلب قصائده.

2- الإيقاع الدّاخلي:

2-1-التّكرار:ويتمثّل في تكرار الكلمة أو العبارة.

أ-تكرار الكلمة: " الكلمة ثلاثة أنواع: اسم، وفعل، وحرف"[1].

- فالاسم: كل لفظ يسمى به إنسان أو حيوان أو نبات أو جماد أو أي شيء آخر.
- والفعل: كل لفظ يدل على حصول عمل في زمن خاص.
- والحرف: كل لفظ لايظهر معناه كاملا إلا مع غيره.

- فتكرار هذه الكلمات في النصوص الشعرية لا يكون عبثًا، وإنّما هناكَ غايةٌ من ورائها، ذلك أنّها تقوم بتعزيز الإيقاع الدّاخلي، وإضفاء موسيقى خاصة على النصوص، وهذا مانلمحه في قصيدة "**ابن السّبيل**"[2]، لنتأمل الجدول الآتي:

[1]- علي الجارم، مصطفى أمين، النحو الواضح في قواعد اللغة العربية ، دط، دت، ج1، ص17.

[2]- عبد الله البردّوني، ديوان مدينة الغد، ص33-34-35.

الكلمة	نوعها	تكرارها
و	حرف	39
من	حرف	26
إلى	حرف	8
لا	حرف	7
عن	حرف	6
وجه	اسم	3
الدرب	اسم	2
الريح	اسم	2
ذكرى	اسم	2

الشَّاعرُ في هذه القصيدةِ يرسمُ صورة قاتمة ومؤثرة لإنسان تائهٍ ومنهكٍ في عالمٍ مليءٍ بالعبث والضّياع، عَبرَ شبكة كثيفةٍ من التّكرارتِ اللّغوية، فحضور حرف العطف"و" بتكرار لافت (39 مرة) مجسّدا كثافة المعاناة وتراكم الأوصاف السلبية التي تثقل كاهل هذا الشخص (ابن السبيل) (سار والدرب ركام من غباء، ومسلول فدائي، ومن غير ابتداء،

وإجفاء الظباء، وكهوف من عواء ...)، وكأنّ العالم كلّه يتآمرُ عليهِ ليحيطَه بسيّاجٍ من العناءِ والغموضِ المتشابكِ، حيثُ تتوالى الصُّورُ الغَامضَة لتشكّل واقعًا خانقًا، في المقابلِ يلحّ تكرارَ حرفِ الجرّ "من" (26 مرة) ليؤكّد على فكرة الانبثاق المستمر الدّائم من ينابيع شتّى للضّياع (ركام من غباء، مضيقا من عناء، دوامة من زئبق، طريق من غباء...)، وكأنّ هذا التّيه والعبث متجذّر في كل تفاصيل المحيطِ.

ويشيرُ تكرارَ "إلى" (8 مرات) (إلى لا منتهى هذا السرى، تصبو إلى تحديق ورائي، إلى غير انتهاء...) إلى سير حثيث نحو غاية مبهمة، مسار متّصل باللّامنتهى، ويأتي صدى النفي "لا" المتكرر (7 مرات) ليجسد قحطا وجوديا (بلا زاد ولا درب مضى، وبلا وعي دنا، بلا شوق أسفار، وبلا ذكرى، وبلا أرض...) مؤكدا على حالة من الفقدان العميق لكل مقومات الرحلة من مؤونة، و دافع للسفر، أو رغبة في ذلك، وأرض يستقر عليها...ليحل فراغ مهيمن, أمّا حضور"عن" (6 مرات) فيوحي بشغف البحث والإستقصاء عن إجابات غائبة وعالم يبدو بعيد المنال محاطا ببهالة من الغموض (...يستفسر الإطراق عن وجهه الذاوي، وعن باب مضاء, عن يد، صيفية اللمس وعن شرفة جذلى، وعن نبض غناء...)، وفي هذا السياق يشير تكرار كلمة وجه (3 مرات) إلى تلاشي ملامح الوجه المميزة له (لمعت في وجوه من رماد وانحناء ، وجهه الذاوي...) بين الكآبة والبؤس والشحوب، أمّا تكرار كلمتي "الدّرب" و"الريح" (مرتين لكل منهما) فيوحي بمسار مضطرب تقوده قوى عاتية نحو المجهول.

وأخيرًا يبرزُ تكرارَ كلمةِ "الذكرى" ليؤكدَ بها على حضورِ ماضٍ حزينٍ (من دم الذكرى) يؤلمه باستمرار عاجزًا عن منحِ السّلوى في الحاضر القاسي (يقطع التيه...بلاذكرى) ففي كلتا الحالتين، الماضي يمثل عبئا أو نقصا مؤلما في رحلة (ابن السّبيل).

وعليه شكّلت قصيدة "**ابن السبيل**" تحفة فنّية تتجلَى فيها براعةُ الشّاعرِ في صَوغِ نسقٍ إيقاعيٍّ داخليٍّ بالغِ التعقيد، تبرزُ هذه الموسيقى في الترديد المتقن للألفاظ المذكورة سابقًا، والتّي عملت كخيوطٍ متداخلةٍ في حبكِ القصيدةِ لتخلقَ لحنًا إيقاعيًا حزينًا يعكسُ حالةً نفسيةً مضطربةً، ورحلة بحثٍ مُضنِيَةٍ عن الذّات وسط متاهاتِ الضّياعِ.

لدينا أيضا قصيدة "**كانت وكان**"[1]: يلاحظ المتأمل في هذه القصيدة حضورا لافتا للفعلين "كانت" و"كان" وهما من أكثر الألفاظ تكرارا، إذ يتصدران عنوان القصيدة ويتردّدان مرارا داخل بنيتها النصية، هذا التكرار أسهم في توليد إيقاع شجي، يستدعي ظلال الماضي، ويبرز شعورا بالفقد، مؤكدا على على انقضاء زمن لارجعة فيه، وعلى التحولات العميقة التي طرأت على الذات والواقع معا.

ب-تكرار العبارات: ويشمل تكرار عبارة واحدة بلفظها أو معناها أكثر من مرة داخل القصيدة، وهذا مانجده في قصيدة "**سوف تذكرين**"[2] :

بِبراعةٍ لغويةٍ يختزلُ البردّوني وجعَ عاشقٍ مهانٍ اكتوى بنارِ الهجرانِ، لحظاتِ اعترافه بالحبّ لمحبوبتهِ، وما شابهها من ارتعاشِ الرُّوحِ بين كفّيها، ليتبعها بسردٍ موجزٍ لتجربة الرّفض القاسية التي تركت في قلبه جرحًا غائرًا، ثم يتنبأ بمستقبل تشعر فيه بالندم على فعلتها، لكن بعد فوات الأوان، حيث نجد الشاعر يبرز ترديد عبارة "سوف تذكرين" بتنويعاتها (سوف تذكرين وقوفي...، ستذكرين ارتجافي...، تذكرين التماسي...) كتقنية أسلوبية محورية نسجت بين الإيقاع والدلالة، حيث أضفت على النص إيقاعا موسيقيا متماسكا يبرز حالة التوتر الداخلي، والتوقع التي يعيشها الشاعر، وعملت على تعميق الفكرة المركزية والمتمثلة في الندم وتذكر الفرصة التي أضاعتها، والتحسر عليها، مما يفاقم شعور الانتظار والحزن، وكل هذا زاد من قوة تأثير القصيدة، وقد يجعل المتلقي شريكا في التجربة.

[1]- عبد الله البردّوني، ديوان مدينة الغد، ص41.

[2]- المصدر نفسه، ص123.

ولدينا أيضا قصيدة "**صدى**"[1] التي تصور لنا قلقِ الشّاعرِ من نداء غامض ومجهول المصدر، يثير فيه حيرة ولهفة وفضولا، ويحوله إلى صدًى لهذا الانتظارِ في عالمٍ يسودُه الصّمتُ والتّرقبُ، وما نلمحه في هذه القصيدة تكرار عبارة "من ذا يناديني..." في البيت الأول، والبيت الحادي عشر، الذي أحدث تأثيرا بالغا على إيقاعها الداخلي وزاد من حدّة توترها، إذ نرى الشاعر يتوقف فترة ليطرح السؤال نفسه، ممّا يوحي بتوقف الزّمن للحظة من التّفكير في مصدر النّداء، تلك اللّحظات الفاصلة خلقت نسقًا إيقاعيًا متقطعًا، يشيرُ إلى كثافةِ الاضطرابِ العاطفي الذي يكْتَنِفُ الشّاعر.

علاوَةً على هذا أسهم تكرار عبارةٍ "فتحيلني أصداء" في تعزيز هذا الإيقاع، إذ يشير إلى ارتداد صدى هذا النداء في ذهن الشاعر، مما يبرز حالة من التشتت الذهني والعاطفي، الأصداء هنا بمثابة انعكاسات متوالية لأفكار ومشاعر الشاعر منحت النص طابعا موسيقيا غير مستقر، وقد عمل هذا على جعل المتلقي يستشعر حجم التوتر والانشغال الداخلي الذي يدور في نفس الشاعر.وبناء على ذلك يمكن القول: التكرار في القصائد يمثل نسيجًا صوتيًا متماسكًا، ويعمّق الدّلالات، تماما كنقر منتظم يرسخ الإيقاع والفكرة.

2-2- السّجع: يعدّ السّجع وسيلة صوتية يستعملها الشاعر أو الكاتب، لكي يعدّل مقاطع الكلام، سواء أكان شعرا أو نثرا، حيث يعمل على خلق لحن موسيقي يعطي النص جمالا، يقول عبد العزيز عتيق: "السّجع هو توافق الفاصلتين من النّثر على حرف واحد. وهذا هو معنى قول السّكّاكي: ((السّجع في النّثر كالقافية في الشّعر))"[2]، ومن هنا نحاول الكَشفِ عن مواطن السجع من خلال دراستنا لقصيدة "**حماقة وسلام**"[3]، يقول عبد الله البردّوني:

---

[1]- عبد الله البردّوني، ديوان مدينة الغد، ص76.

[2]- عبد العزيز عتيق، علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط، دت، ص215.

[3]- عبد الله البردّوني، ديوان مدينة الغد، ص129-130.

ماذا ترى ؟ وهنا يريد، وطاقة تمتص طاقهْ

وإفاقة كالسكر.. أو سكرا أمر من الإفاقهْ

جيلا يوثّق بين مصرعه، ومحياه.. العلاقهْ

ويريق آلاف الكؤوس، أسىً على الكأس المراقهْ

تشتد فيه قوى الفتى، وتميع في دمه الرشاقهْ

****

جيل التحرر والهوى، عبد التفاهة والأناقهْ

.....

من لا تعلمه العداوة، فهو أجهل بالصداقهْ

إنَّ المتأمّل في هذه التّقفية المتناغمة المسجوعة التي تجسّدها الألفاظ (طاقه، الأفاقه، العلاقه، المراقه، الرّشاقه، الأناقه، العتاقه، ائتلاقه، عراقه، الصفاقه، الحماقه، اللباقه، طلاقه، لياقه، الصّداقه) يكشف عن دورها الجوهري في إحداث صدى موسيقي عذب، وسلس، ومنتظم، يظهر لنا نقدا لجيل معاصر تتجاذبه ثنايا حادة: قوة بدنية مصحوبة بضمور في الفطنة، تحرر سطحي يقابله استعباد للتفاهة، انفتاح مشوب بتمزق فكري، جيل يغلب عليه الشعور بالضياع الروحي، عاجز عن استثمار الفرص المتاحة، وسطوة من العنف والتباهي بالوقاحة، هذا الانسجام الصوتي منح النص إيقاعا صوتيا جماليا آسرا، تطرب له الآذان وتستلذ به.

2-3- الطّباق: يقول عبد العزيز عتيق: "المطابقة هي الجمع بين الضدين أو بين الشيء وضده في الكلام أو بيت شعر"[1], من أنواعه: "طباق الإيجاب وهو ما لم يختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا، وطباق السلب وهو ما اختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا"[2]، وقد برزت هذه المطابقة بشكل لافت في ثنايا الديوان، وهذا ما يوضحه الجدول أدناه:

القصيدة	البيت	الطباق	نوع الطباق
مدينة الغد	- وتداعى عصر يموت ليحيا أو ليفنى، ولا يحسّ انتحاره	- يموت # يحيا	- إيجابي
أسمار القرية	- والليالي على أكف العفاريت نعوش ذواهب وعوائد	- ذواهب # عوائد	- إيجابي
شعب على سفينة	- على الفراغ يبتدي وينتهي دجى العذاب - وهو على عيونها تساؤل بلا جواب	- يبتدي# ينتهي - تساؤل # جواب	- إيجابي - إيجابي
ابن السبيل	- وإلى لا منتهى هذا السرى في المتاهات ومن غير ابتداء	- منتهى # ابتداء	- إيجابي

[1]- عبد العزيز عتيق، علم البديع، ص77.

[2]- شعيب زياد، كريمة شطيبي، جماليات الطباق في ديوان الجوالات من شعر مالك بن مرحل الأندلسي، مجلة النص، العدد2، 2023، مج2، ص381.

وراء الرياح	– هناك قراري على اللاقرار وفي لا غدو وفي لا رواح	– قرار # لا قرار لا غدو # لا رواح	– سلبي – إيجابي
صدى	– من حيث لا أدري وأدري إنه يعتادني فيحيلني أصداء	– لا أدري# أدري	– سلبي
سباح الرماد	ينم عليها اختلاج البروق فتمتد عيناه في..لا امتداد	– تمتد # لا امتداد	سلبي
أم في رحلة	– خلفي، يا عم، نداءات وأمامي، سحر الأبعاد	– خلفي # أمامي	– إيجابي

يَتَّضِحُ من خِلالِ هذه النَّماذِجِ أنَّ الطِّباق في هذه القصائدِ تَجَلَّى بدورِ محورِي يتجاوزُ الزّخرفة اللفظيةِ، ليغدو محركًا للإيقاعِ، فمن خلال التّفاعل الصّوتي لهذه الأضداد خلقت موجات إيقاعية متضاربة، تعكس بدورها مشاعر متنافرة متناقضة، وحركة الأفكار المتواترة، هذا التنافر الصوتي أسهم في توضيح المعاني، وإبراز المفارقات، ونقل المشاعر بدقة فبالأضداد تتضح المعاني، الملاحظ في الدّيوان أن الشاعر استخدم طباق الإيجاب أكثر من طباق السّلب، حتى يقدم تضادا مباشرا وقويا بين مفهومين متقابلين (يموت # يحيا، بداية # نهاية...)، ليدرك المتلقي التّباين الصّوتي بشكل واضح.

2-4- التّصريع: هو "أن يجانس الشاعر بين شطري البيت الواحد في مطلع القصيدة، أي يجعل العروض مشبها للضرب وزنا وقافية"[1]، وقد احتوت عليه أغلب قصائد الديوان نذكر منها:

- قصيدة **مدينة الغد:**

من دهور.. وأنت سحر العباره وانتظار المنى وحلم الإشاره

- قصيدة **أسمار القرية:**

من صدى البيد والشعاب الحواشد بالمهاوي والضاريات السواهد

- قصيدة **شعب على سفينة:**

كهودج من الضباب من الطيوف والسراب

- قصيدة **آخر جديد:**

مولاتي يا أحلى الأحلى عند لك أخبار عجلى

وهناك العديدُ من القصائد، ذكرنا بعضها حتى نبين كيف للتصريع أن يشكل نفحة موسيقية عذبة، فنجدُ الشّاعِرُ يستهل به قصائده ليجلب انتباهَ المتلقّي، ويأسره للوهلةِ الأولَى، كما أنّه أسهم في خلق وحدة فنية متماسكة لكل قصيدة، حيث يربط بين شطري البيت الأول ويمهد لما يليه من أبيات، ويتجاوز التصريع وظيفته الموسيقية ليكون أداة فنية تبرز الفكرة الأساسية في القصيدة، محولا القصائد إلى تجارب ذات بعدين موسيقي ودلالي، وكل هذا يبرز مهارة الشاعر في اختيار الكلمات وتنظيمها.

[1]- عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، دط، دت، ص34.

ثانيا: المستوى التّركيبيّ:

1- التّراكيب الصّرفية: نقوم في هذا الجانب بدراسة البنية الدّاخليّة للكلمات وتغيّراتها، مع إبراز كيفيّة إسهام هذه التّغيّرات في بناء المعنى العامّ للقصيدة، ودورها في انسجام السّياقات، وإبراز تأثيرها الجماليّ في قصائد الدّيوان.

الدّارسُ لديوان (مدينة الغد) يلحظ وُرُودَ مشتقاتٍ كثيرة، لها دورُها وأثرُها الأسلوبيّ والدّلاليّ في مختلف القصائدِ الّتي يَضمُّها هذا الدّيوان؛ ومن هذه المشتقّات نذكرُ خاصّةً: اسم الفاعل، واسم المفعول، والصّفة المشبّهة، وصيغ المبالغة. ولكثرة قصائد الدّيوان (44 قصيدة)، ارتأينا أن نحصُرَ دراسةَ المشتقّات في بعضٍ منها فقط، وهذه القصائد هي: قصيدة (امرأة الفقيد، أسمار القرية، خدعة، صديق الرّياح، أمّ يعرب...)، والجدول الآتي يُبيّنُ بَعضًا من هذه المشتقّات:

اسم الفاعل	اسم المفعول	الصّفة المشبهة
الرّائد، الهامد، بائد، الحاشد، واعد، الجامد، الشّارد، عائد، النّافذ، شاهد، مجاهد، مضطجع، متزايد، مرشد، مدوّي، مائج، مجدّف.	مثقل، المجتبى، مضاء، متّهم، المنادى، مرتع، مهيّج، المدجّج، محشرج، مجنون، معزوفة، محموم، مسلول، المرحوم.	أعطش، الأرفع، جذلى، ملأى، عريان، أجلى، أجنى، حبلى، الكسلى، الكحلى، أعرج، أبلج، سمراء

1-1- اسم الفاعل: ويعرّف اسم الفاعل أنه: "صفة تُؤخذُ من الفعل المعلوم لتدُلّ على معنًى وَقَعَ من الموصوف بها، أو قام به على وجه الحدوثِ لا الثُّبوتِ"[1]، نجده مُوظَّفًا بكثرةٍ في القصائد المختارة، حيث أحصينَا منه عَددًا من الصّيغ؛ فقصيدة "امرأة الفقيد" مثلًا احتوَتْ

[1]- مصطفى الغلاييني، جامع الدّروس العربية، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط3، م1994، ص178.

على (اِثنتَيْنِ وعشرِينَ 23 صيغةً)، في حين ضمّت قصيدة "أسمار القرية" (25 صيغة)، وقصيدة "خدعة" (ثلاثَ عشرَةَ 13 صيغة)؛ تعدّدت بين المشتقّة من الأفعال الثلاثيّة والمشتقّة من غير الثّلاثيّة. غالبًا ما يدلّ اسم الفاعلِ على الحدثِ والحدوثِ، لكونِهِ واقعًا بين الفعل والصّفة المشبّهة؛ "ويقصد بالحدث معنى المصدر، وبالحدوث ما يقابل الثّبوتَ"[1]. وإكثار الشّاعِرِ من توظيفِهِ لاسم الفاعل – خاصّةً في نهاية القوافِي– يُضفِي على القصائد دينامِيكيَّةً معيَّنةً وإن كانت ضِمنيّةً، ويُركِّزُ على طبيعة وفاعليّةِ موصوفاتِهِ في مختلف تجلّياتِها، وكمثالٍ عن ذلك نذكرُ بعضَ ما نظّمَهُ في قصيدة "امرأة الفقيد":

لم لا تعود؟ وعاد كل مجـــاهد * بحـــلى النقيب، أو انتفاخ الـــرائد**

ورجعت أنت، توقعا لملمـــته * من نبض طيفك واخضرار مواعدي**

وامتدّ فصل في انتظارك وابتدا* فصل، تلفّع بالدخـــان الحـــاقد**

وتمطّت الربوات تبصق عمـرها* دمهـــا وتحفر عن شتاء بـــائد**[2]

وربّما يعود توظيفه أيضا لأسماء الفاعِلِين للدّلالة على الحدوث في سياقاتها المختلفة، فالشّاعر يصف لنا مستقبلا يعجّ بالأحداث المتجدّدة، بحياة مستمرّة.

1-2 اسم المفعول: يعرّف في أبسط صوره أنه: "ما اشتقّ من فعل، لمن وقع عليه، وصيغته من الثّلاثيّ على مفعول كمضروب، ومن غيره على صيغة المضارِع بميم مضمومة وفتح ما قبل الآخر كمُخْرَج ومُسْتَخْرَج (...)"[3]، يدلّ على الحدث والحدوث وعلى ذات المفعول، ولا يختلف عن اسم الفاعل إلّا في الدّلالة عل الموصوف. هذا، وقد وُظِفَ اسم

[1]– فاضل صالح السّامرائي، معاني الأبنية في العربية، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 2007م، ص 41.

[2]– عبد الله البردّوني، ديوان مدينة الغد، ص16.

[3]– الرضي الاستراباذي، شرح الرضي لكافية ابن الحاجب، تح: يحيى بشير مصري، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، المملكة العربية السعودية، ط1، 1996، ج2، مج1، ص 741.

المفعول توظيفًا واضِحًا في العديد من القصائد في الدّيوان، ومثاله نذكر ما جاء في قصيدة "حكاية سنين" قوله:

ستكّل يوما شهرزاد * ويسكت السّمر المباح**

اسم المفعول "المُباح" مشتقّ من الفعل "أُبيحَ" وهو فعل مبنيّ للمجهول، ودلالته الأساسيّة هي الدّلالة على مَن وَقعَ عليه الفعلُ، لكنّها في هذا السّياق تتجاوز المعنى السّطحيَّ لتكتَسِبَ أبعادًا أعمقَ؛ وهي الدّلالة على الصّفة الثابتَةِ أو شِبه الملازمة طوال فترةِ وجودِ السّمر، فاسمُ المفعول يصفُ الاسمَ (السّمر) وهنا يكمنُ موضِعُ الانزياحِ، حيثُ نتوقَّعُ منطقِيًّا أن يَكوُنَ الشّيءُ المباحُ هو الكلامُ أو الحديث أو الحكايا وهي أمورٌ ترتبط بفعل الكلام الّذي تقوم به شهرزاد في اللّيالي، لكنّ الشّاعر هنا أباح السّمر نفسه، هذا الانزياحُ يخلق صورة شعريةً مؤثّرة، فبدلًا من أن تكون أفعال السّمرِ أو حكاياه مُباحة، تصبح الجلسة الليلية نفسها مباحة ومستمرة، لكنها تنتهي بتوقف حكايا شهرزاد، وهذا يُعطِي إحساسًا بنِهاية حِقبَةٍ أو فترة معيّنةٍ.

1-3- الصّفة المشبّهة: جاء في ما ذكره فاضل صالح السّامرائي في الصفة المشبّهة أنّها: "تؤخذُ مِن الفعل اللّازم للدّلالة على مَعنًى قائمٍ بالموصوفِ بها على وجه الثّبوت لا على وجه الحدوث: كَحسن وكريم وصعب وأسود وأكحَل"[1]. سُمِّيَتْ بالمُشبَّهةِ لأنّها تُشبِهُ اسمَ الفاعِلِ في المعنَى، تأتي للدّلالة على الصّفات الثّابتة. وإذا حاولنا البحث عن دلالة بعض الصّيغ في الدّيوان كصيغة وزن (أَفْعَلَ) مثلًا في قول الشّاعر:

مطلّة كأنّها * نعش أشمّ أبلـــــج**

تمضي به حنية * جرحى وتلّ أعرج**

1- فاضل صالح السّامرائي، معاني الأبنية، ص52.

لوجدنا الصّيغ: " أَشَمّ"، "أَبْلَج"، "أَعْرَج" تدلُّ ثبوتَ وقوعِ الحدثِ ثبوتًا قطعيّا، لكنّ استخدام هذه الصّيغ في هذا السّياق قد يوحي بشيء وهو تجاوز الدّلالة المعجميّة المباشرة لهذه الصّيغ أي للدّلالة على الشّدة أو الكثرة، فيتعدّاها ليضفيَ شحناتٍ عاطفيّةً وإيحائيّة قويّة على الصّورة؛ فهو يشبِّه لنا الجزيرة المطلّة بالنّعش الأشمّ الأبلجِ وهي صورة غير متوقّعة، فصفةُ المطلّة توحي بالارتفاع والامتداد، بينما النّعش يرتبط بالانخفاض والنّهاية، وهذا التّنافر الظاهري بين المشبّه والمشبه به يجعلنا نفكر في دلالات أعمق، وربما أراد بذلك أن يبين أنّ هذا المشهد البادي للعيان على الرغم من وضوحه وارتفاعه، يحمل في داخله معنى الموت أو الفقدان أو النهاية وهذا الانزياح يجعل الصّورة أكثر رسوخا.

تبيّن لنا بتحليل بعض المشتقات الموظّفة أنّ عبد الله البردّوني لا يستخدم اللغة كأداة مباشرة لنقل المعلومات فقط، بل يشكّلها بطريقة فنّية ليثير مشاعر وأفكار لدى المتلقّي.

2- التّراكيب النّحويّة: نعالج في هذا القسم التّشكيلات النّحويّة الأساسيّة في نماذج مختارة من الدّيوان، محلّلين أنماط الجمل الفعليّة والاسميّة، وظاهرتي التّقديم والتّأخير والحذف، فضلا عن الأساليب الخبريّة والإنشائيّة، بغية اكتشاف دلالاتها الأسلوبيّة وتأثيرها في بناء المعنى وتشكيل النّصّ.

2-1- الجمل الفعليّة: هي "كل جملة تتركّب من فعل وفاعل"[1]؛ وهي ما تحقّق في الإسناد.

2-2- الجملة الاسميّة: هي "كل جملة تتركّب من مبتدأ وخبر"[2]؛ وقد تتخلّلها نواسخ.

ولقد تنوّعتِ الجملُ في قصائدِ الدّيوان بينَ الفعليّة والاسميّة، منها قصيدة "**نهاية حسناء ريفيّة**" كما هو مبين في الجدول:

[1]- علي الجارم، مصطفى أمين، النحو الواضح في قواعد اللغة العربية، ص41.

[2]-المرجع نفسه، ص44.

الجمل الفعلية	الجمل الاسمية
تذبل الدّاليات الصّبايا	أهاذي أنا؟
ذوت في سخاء المنى والعطايا	أين أنا؟
تراخت على مقلتيها العشايا	في قميصي سوايا
جثّت وحدها	أين الفراش؟
تهدّج خلف الضّياع الشّكايا	فلا طيف حب يشق إليها سعال الكوى ...
تسعل في صدرها أمسيات	وكانت – كما يخبر الذاكرون – أبَضَّ
تبصق ذوب الحنايا	الغواني ...
أشار أخوها القتيل	
تعالي تشّهت يديك يدايا	
ناحت كبنت مليك	
غدت بأيدي التّتار أذل السّبايا	
تمطّى السكون	
يهمّ بأدهى القضايا	
يرش شبابيكها ..	

نلاحظ من خلال هذا الجدول أنّ النّوع الغالب من الجمل هو الجمل الفعليّة، إذ لم يكن حضورُها مجرّدَ ملمَحٍ أسلوبيّ عابرٍ، بل كان أداةً فنيّة بالغةَ التّأثير ذات قدرة تعبيريّة فائقة، جسّدت لنا حركة وحيويّة المشاعر وتفاعلها داخل القصيدة، ومكّنت الشاعر من تتبّع مسار التّحولات الّتي تعتري الحسناء، بداية من ذبول جمالها "**كما تذبل الدّاليات الصّبايا**"، إلى تفاقم معاناتها "**ذوت في سخاء المنى والعطايا**"، وصولا إلى الضّعف المتزايد الذي يستنزف قواها "**تراخت على مقلتيها العشايا**".

علاوة على ذلك، يبرز الاستخدام المكثّف للأفعال المضارعة كتقنيّة فنّيّة محوريّة تتجاوز وظيفة الإشارة إلى الزّمن الحالي، إلى منح القصيدة نبضا متجدّدا وحياة مستمرّة، وكأنّنا نشاهد ونشعر بتكرار أحوال الحسناء المأساويّة في لحظة حاضرة أمام أعيننا، ممّا أحسسنا بالانغماس الوجدانيّ المباشر في تفاصيل تجربتِها الرّاهنة، والعيش مع وطأة آلامها في كل لحظة.

ولا غروَ أن يلاحظ في جملِ الدّيوان الاتّسامُ بهيمنةِ الأفعال المضارعة، وهو ملمحٌ أسلوبيّ لا يمكن فصله عن دلالة العنوان "**مدينة الغد**"، إذ يشير العنوان إلى عالم حَضَريّ مستقبليّ، بينما يعكس استخدام الفعل المضارع هذا المستقبل كشيء حيوي ومتغيّر باستمرار، حيث الأحداث هي الأساس، لا الأوصاف الثّابتة. فالعلاقة بينهما هي أن العنوان يضعنا في إطار المستقبل، والأفعال تجعلنا نشعر بحركته وتطوّره الدّائم.

2-3- التّقديم والتّأخير: يعدّ التّقديم والتّأخير بعدا من أبعاد الدّراسات الأسلوبيّة "فهو أسلوب عني بمخالفة لعناصر التركيب، وعن ترتيبها الأصلي في السّياق فيتقدّم ما الأصل فيه أن يتأخّر، ويتأخّر ما الأصل فيه أن يتقدّم"[1]، وهو أحد أنواع الانزياح التركيبي، من أنماطه:

- **تقديم الجارّ والمجرور على الفعل:** نحو قول عبد الله البردّوني:

"من الفجر حتّى الفجر ننجرّ كالرّحى * إلى أين يا مسرى ومن أين يا ضحى"[2]**

في هذا الموضع، يقدّم الشّاعر الجارّ والمجرور "**من الفجر**" (ظرف زمان) على الفعل "**ننجرّ**"، ممّا يضفي عنصر التّشويق والإثارة في المتلقّي؛ إذ يسبق تحديد الزّمان الكشف عن

[1]- خديجة بن شهدة، جميلة بن لكرودار، التقديم والتأخير في سورة آل عمران، دراسة أسلوبية، مجلة جسور المعرفة، العدد4، 2024، مج10، ص411.

[2]- عبد الله البردّوني، ديوان مدينة الغد، ص129.

الحدث، فتتوجّه الأنظار أوّلا إلى لحظة الانطلاق، ونبقى منتظرين ما الّذي سيحدث بعدها قبل أن يفصح عن طبيعة الفعل، هذا التّقديم أكسب الفعل بروزا في السّياق، كما أنّه شدّد على أنّ حركة الانجرار تنطلق من أولى خيوط الصباح، وتستمرّ حتى تعود، دلالة على تواصل الجهد وتراكمه دون انقطاع أو فتور.

قال أيضا:

"فأطلّ نجم من هناك * ومن هنا لمعت شراره"**[1]

في هذا البيت نجد الشّاعر يقوم بتقديم الجارّ والمجرور "**من هنا**" (الدال على الظرفية المكانية) على الفعل "**لمعت**"؛ إذ يرمي هذا التّوظيف اللّغويّ إلى تثبيت بؤرة اهتمام مباشرة على هذا الموقع، ليخلق نوعا من الترقّب لدى المتلقي ويختلجه تساؤل ذهنيّ عن طبيعة الحدث الذي سيقع، لتتلوه الإجابة لاحقا حاملة "**لمعة الشرارة**" التي تدلّ ربما على شرارة ثورة...هذا بالنّظر إلى أنّ القصيدة تتكلم عن أحداث تاريخيّة يمنيّة.

– **تقديم الخبر على المبتدأ:** وهذا النّوع موجود بكثرة في الدّيوان، ومن أمثلة ذلك قول الشّاعر:

"أيّام كان السّلّ يأكلنا * وليس لنا دراية"**[2]

في جملة "**ليس لنا دراية**"، نرى أنّ الشّاعر قام بتقديم خبر ليس "**لنا**" (شبه جملة) وتأخير اسمها "**دراية**"، مؤكّدا على أنّ الجهل سمة ملازمة لهم، لصيقة بهم في تلك الظّروف القاسية، وأخّر الاسم "**دراية**" ليبيّن طبيعة هذا الجهل وهو عدم إدراك ما يحيط بهم، هذا التّصوير يجعلهم يبدون ضحايا للجهل والمرض معا.

[1]– عبد الله البردّوني، ديوان مدينة الغد، ص153.

[2]– المصدر نفسه، ص145.

وقال أيضا على لسان فتاة حسناء ريفيّة بنبرة من التّعجّب ممزوجة بالسّؤال:

"أما كان ملء قميصي الرّبيع؟ * فأين أنا؟ في قميصي سوايا"**[1]

في هذا البيت يتجلّى تقديم الخبر على المبتدأ في موضعيْنِ: أوّلهما صيغة الاستفهام "**فأين أنا؟**" حيث يفرض طابع السّؤال تقديم الخبر"**أين**" ليؤكّد على حالة الضّياع والدهشة الّتي تعتري الحسناء عن المكان المتواجدة فيه وعدم القدرة على تحديده. وثانيها في التّركيب الاسميّ "**في قميصي سوايا**"، حيث يركّز تقديم الخبر شبه جملة " **في قميصي**" على الحالة الرّاهنة كإطار لوجود بقايا الماضي، ليغدو بمثابة إجابة ضمنيّة وملموسة على التّساؤل عن مكانها بعد التّحول.

- **تقديم المفعول به وتأخير الفاعل:** نحو قول الشاعر:

"وأنا أتدري: من أنا؟ * قل لي، وأسكرها اضطرابي"**[2]

في هذا البيت قدّم الشّاعر المفعول به (الضّمير) "**ها**" على الفاعل "**اضطرابي**" في قوله: "**وأسكرها اضطرابي**"، مبرزا بذلك أثر فعل الفاعل على المحبوبة منذ الوهلة الأولى مباشرة دون مقدمات، ليشدّد انتباه المتلقّي إلى شدّة التّفاعل والانفعال الّذي أصابها، ويغلّف الفعل بغموض مشوّق يدفعنا للتّساؤل: ما الّذي أسكرها؟ وما سرّ هذا التّأثير العنيف؟ ثم يأتي الفاعل متأخّرا متجليّا في قوّة طاغية مسيطرة، مما يضخم من وقع الاضطراب، ويعمّق من صورة شعور الشّاعر الدّاخلي، ويجعل أثره في محبوبته أكثر تأثيرا.

- **تقديم الحال على الفعل:** يقول عبد الله البردّوني:

[1]- عبد الله البردّوني، ديوان مدينة الغد، ص48.

[2]- المصدر نفسه، ص12.

"إنّي عرفتك كيف أفرح؟ كيف أذهل عن رغابي؟"[1]

في هذا البيت يوجد موضعان يتقدّم فيهما الحال على الفعل، الأول في قوله: "**كيف أفرح**"، فالشّاعر يقدّم الحال "**كيف**" ليركّز على حقيقة وجودة كيفيّة فرحه، مستفهما باستنكار عماّ إذا كانت المحبوبة تدرك حقاّ كيف يفرح، خاصة بعد تأكيده على معرفته بها. والثّاني في قوله: "**كيف أذهل**" قدّم الحال "**كيف**" على الفعل "**أذهل**" ليبرز قوّة التّحدّي الّذي يواجهه في محاولة التّغلب على رغباته أو تجاهلها.

2-4-الحذف:

لِمَ لا تعود؟ وعاد كلّ مجاهد * بحلى النّقيب أو انتفاخ الرّائد**

قد لا تتطلّب دراسةُ الحذف في القصيدة الوقوفَ على تراكيب أبيات القصيدة من حيث معانيها ودلالاتها، لكنّنا نقوم بدحض المعنى – ههنا– وإعطاء الأولويّة لدلالة هذا الحذف في سياقه.

يتجلّى الحذفُ في البيت أعلاه في سياق أسلوبِ الاستفهام في قول الشّاعر: (لِمَ لَا تَعودُ؟) ومن الواضح أنّ الجملة إسناد اكتفى فيه الشّاعر بذكر المسند وحذف المسند إليه، ولا غرو فيه إن علمنا وُجوبَ حذفه عند المخاطَبِ (**تَعودُ** أنتَ)، ويَكمُنُ سِرّ جمالِ هذا الحذف في أنّ معنى المسند إليه (الفاعل) لا يكاد يكتنفه الغموض بعد أن أُتْبِع بكلامٍ يفسّرُه وكأنّهُ مذكورٌ في السّياق في قوله: (..وعاد كلُّ مجاهدٍ)، وكلّ الفاعل هنا ذُكِر لدلالة العموم، وهذا ما يجعل الفاعل المحذوف في الفعل (تعودُ) لا يبتعد عن صفة المجاهد، أو أكثر مكانة بينهم.

ولو أردنا البحث عن حذف الحرف في كلمة (لِمَا) الاستفهاميّة في قوله: "لم لا تعود؟" لا نكتفي بما قعد له اللغويّون من قواعد إملائيّة، إنّما الحذف هنا ليس إسقاط الحرف في لما

[1]– عبد الله البردّوني، ديوان مدينة الغد، ص12.

لتصبح لِمَ نعتبرها تخفيفا وانسيابًا ما دام المدُّ في الألف غير منطوق، وكأنّ في الاستفهام اندفاع وسرعة يتأهبُّ فيها السائل إلى الحصول على أجوبة، والعكس في تلقّي الإجابة الّتي لا يشترطُ فيها السّرعة والخفّة.

وفي نفس البيت يتراءى لنا حذف آخر في المتممات في قوله: "..**بحلى النقيب أو انتفاخ الرائد**"؛ حيث حَذْفُ الباء في (انتفاخ الرّائد)، والتّقدير: .. **بـ**حلى النّقيب أو **بِـ**انتفاخ الرائد". وهذا ما لا يقبله المبرّد في العطف بحذف الجارّ، وإن كان قد أجازه من سبقه كأستاذه المازني، وسيبويه من البصريّين. وأمّا جمال هذا الحذف فيتمثّل في فنيّة التّعبير والاختصار حيث يُحذَف الجارّ (الباء) بعد حرف العطف لدلالة الجرّ في المعطوف عليه، والّتي تُفهَمُ من السّياق بغضّ النظر عن وزن القصيدة وإيقاعها.

من ذا رآك وأين أنت؟ ولا صدى * أومـــي إليك، ولا إجـابةَ عائـد**

الحذف في هذا البيت يظهر جليّا في خبر لا العاملة عمل إنّ النّافيّة للجنس؛ ولعلّ الخبرَ يبقى عالقًا عند المتلقّي وهو يتأمّل في طبيعة الإجابة الّتي تُرتَسمُ في ذهنه فيستنتج الخبر **(كَائِنٌ)** ويقدّره في معناه بنفي وجود إجابةٍ من هذا الجنس، وهذا الأسلوب في حذف المسند في الجملة الاسميّة يظلُّ التّبليغ بها أبلغ لما يؤدّيه تقدير الكلام مرتَبطًا بالسياق والجمل المعطوفِ عليها.

سهدت والجدران تصغي مثلما * أصغي، وتسعل كالجريح السّاهد**

هناك حذفٌ في جملةِ خبرِ المبتدأ (الجدرانُ) في قوله: (.. **والجدران تصغي مثلما...**)، فالفعل (تُصغِي) الدّالة على المفرد بِنيَةً والجمعِ معنًى جاء مزيدًا بالهمزة (أصغى) ويتعدى بحرف الجرّ إلى، لكنّ الشّاعر أحدث حذفًا للجار والمجرور بعدها وجعل (مثلما) وما بعدها تفسّر دلالة المحذوف ولا سيما وأنّ الشّعر يُذكّر بإصغائه الّذي سبق وأن حدّث عنه، ممّا

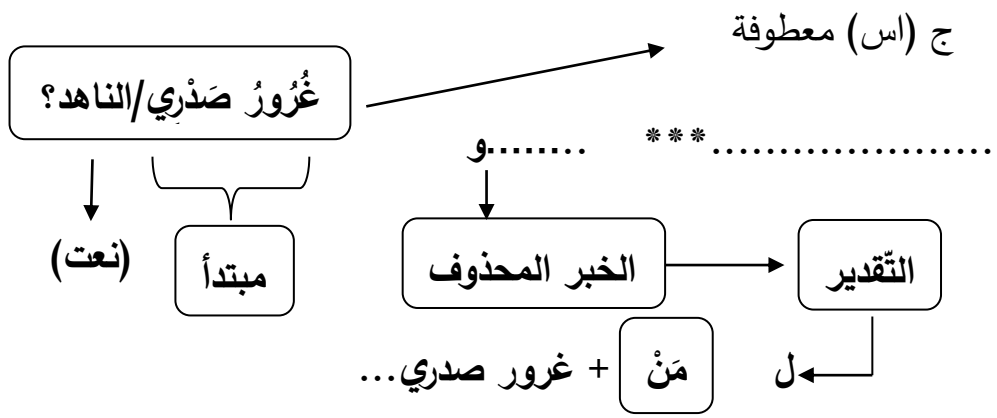
يبعث المتلقّي على فهم الطريقة الّتي كان يُصغى بها انطلاقًا من لُزوم الفعلِ (أصغى). وأمّا قوله: "...**وتسعل كالجريح السّاهد**"؛ فالملاحظ في المثال هو حذف المسند إليه في (تسعل)، واختيار حذف الفاعل في هذا السّياق نرى جماليّته في كون الشّاعر يولي عناية كبيرة لبيان انزياح الكلمة عن معناها الحقيقيّ واستمالة المتلقّي إلى الصورة الممثّلة لفعل السّعال الّذي يُنسيه حذف الفاعل ما دام يُحذق في ذلك الانزياح.

والسّقفُ يسألُ وجنَتَيَّ لِمَنْ هُمَا؟ * وَلِمَنْ فَمِي؟ وَغُرُورُ صَدْرِي النَّاهِدِ؟**

في هذا البيت حذفٌ زادَ المعنَى إيضاحًا وقوّةً، كما أنّه زيادةً على ما كانت تَحمِلُهُ العبارةُ من إيحاءٍ تأمّليّ أَغرَقَ به المتلقّيَ في خيالٍ تَصوّريّ حيث التّأمّلُ أوّلًا في صورةِ المرأةِ الّتي فَقَدَتْ زوجَها المجاهِدَ وهي تحتَ سَقفٍ كَونيّ فسيح يضغطُ فيها ويُثقِلُ كاهِلَهَا، وتسأل مَصِيرَ جَمالَها الظّاهر مِن وجنتَيْهَا في قوله: **(والسّقف يسألُ وجنتيَّ لمن هما؟)**، وفي السّياق رمزٌ للجمال والحياء تفادى فيه الشّاعرُ استعمالَ المباشرة في وصْفِ ملامح الأرملة وما تتّسم به من رقة وزينةٍ ليُبْقيَ الرّمزَ (الوجنتان) يَدُلُّ عليها.

والجديرُ بالذّكرِ والإشارة – كذلك – أَنّ في العبارة انزياحًا أرادَ به الشّاعرُ أن يستنطقَ الكونَ في التّأمّل في جمال الأرملة؛ هذا وقد أَحسَنَ اختيارَ كَلِمةَ (السَّقف) وما تحملِه من دلالات السّموّ والعلُوّ للتّعبير على القدرة عن السّؤال حول مصير ذاك الجمال؟!

ولو تأمّلنا في عبارة وجود **الحذفِ** التّركيبيّ في قوله وهي: **(..وَغُرُورُ صَدْرِي النَّاهِدِ؟)** فإنّ استعمال الشّاعر المركّب الإضافي في (غرور صدري) تعبير عن ملحٍ آخرَ في جمال تلك الأرملة، والّذي أَتْبَعَهُ بِوَصْفٍ (صِفة) يُبيّن فيها أنوثتَها. وأمّا دلالةُ الحذفِ للخبر وهو اسمُ الاستفهام (مَنْ) فجاء ليتركَ في ذهنِ المتلقّي شعورًا بالتّأمّل في ملامح الأرملة الّتي تنتظرُ أجوبةً لتساؤلاتها. والنّموذج الآتي يوضّح تركيب الحذف في البيت السّابقِ ذِكْرُهُ:



(نموذج تمثيليّ لحذف الخبر المقدّم جوازا)

2-5- الأساليب: وتنقسم إلى: أساليب إنشائيّة، وأساليب خبريّة.

2-5-1- الأساليب الإنشائية: الإنشاء وهو "كلّ كلام لا يحتمل الصّدق والكذب لذاته؛ لأنّه ليس لمدلول لفظه قبل النّطق به واقع خارجي يطابقه أو لا يطابقه"[1]، وينقسم الإنشاء إلى قسمين: طلبي، وغير طلبي.

أ- **الإنشاء الطّلبي:** وهو ما يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطّلب"[2].

ب- **الإنشاء غير الطّلبي:** وهو "مالا يستدعي مطلوبا".

وما نراه بارز في الديوان هو الإنشاء الطّلبي والمتمثل في:

القصيدة	الاستفهام	الغرض
	- **لم** لا تعود؟	- الشّوق (الشوق لعودة شخص

[1]- أحمد مطلوب، أساليب بلاغية (الفصاحة- البلاغة- المعاني)، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1980م، ص107.
[2]- المرجع نفسه، ص107.

عائد	– أتعود لي؟ – كيف اعتنقنا الوداع وبي من اللّهفات ما بي؟!	غائب) – التّمنّي (تمني عودة شخص فُقِدَ) – التّعجّب (تعجبا من التناقض: كيف لقلب مفعم بلهفات الشّوق أن يقبل ويعانق الوداع؟)
ابن السّبيل	– **من** يؤاويني؟ – ..أيصغي منزل لو أنادي أو يعي أيّ خباء؟	– الاستعطاف (طلب الحماية والعطف) – اليأس (اليأس من إيجاد من يصغي ويفهمه)
كانت وكان	– ومرّ عهد كعمر الحلم يرقبه متى يعود يمنّيه ويختلف؟	– الأمل (الأمل في تحسن الوضع)
سيرة الأيام	– **هل** تحسّ الحقول ما سرّ(نيسان)؟ و**من أين** عاد يهمي اخضرارا؟	– التّعظيم (تعظيم جمال هذا الحدث الطبيعي)
ضائع في المدينة	– لو عبرت الطريق عريان أبكي وأنادي، **من** ذا يعي أو يوعّي؟	– الإنكار (إنكار لوجود من يفهم أو يتنبه لما يعانيه)
ثكلى بلا	– **كيف** يرى (ثكلى بلا زائر)؟	– التّفجّع والتّوجع (تفجع وتوجع

زائر	وأين من أضوائه أختبي؟	لحال هذه الثّكلى)
حكاية سنين	– من أين أبتدئ الحكاية؟	– الحيرة (حائر في اختيار نقطة بداية للحكاية)

من خلال هذا الجدول يتّضح أنّ الشّاعر وظّف أسلوب الاستفهام بأغراض مختلفة (التّمنّي، اليأس، الإنكار، الحيرة، التّعجّب، الاستعطاف...)، ولكن ما نجده طاغ هو الاستفهام الذي يخرج إلى غرض الإنكار، والحيرة، والتّعجبّ ، ذلك لأنّه الأنسب للتّعبير عن مدى رفضه واعتراضه لما يحدث في واقعه المعقّد والمضطرب، وشعوره بالدّهشة التّي تسيطر عليه أمام هذا التّعقيد وتعجّبه من ذلك.

– **النّداء :** هو "طلب إقبال المدعو على الدّاعي"[1]، ومن أمثلة ذلك:

القصيدة	النداء	الغرض
يا نجوم	– لفتة! **يا نجوم** إنّي أنادي من رآني، أو من تجلّى المنادي؟	– الاستعطاف والرجاء (ترجي النجوم الالتفات إليه والعطف عليه)
سفاح العمران	– يا قاتل العمران..أخجلت المعاول..والمكينه يا سارق اللّقمات من أفواه أطفال المدينه يا ناهب الغفوات، من	– التهديد (تهديد بالخراب الحضاري وما يتبعه من معاناة)

[1]– أحمد مطلوب، أساليب بلاغية (الفصاحة– البلاغة– المعاني)، ص128.

	أجفان (صنعاء) السّجين - نأت الشّواطئ، **ياريح** فأين من ينجي السّفينة؟	- الاستغاثة (طلب العون من الرّيح ربّما لتغيير مسار السّفينة)
سيرة الأيام	- يا صديقي...أنا وأنت اشتهاء نحتسي الملح، أو نلوك الشّفارا	- المشاركة (اشتراك في المشاعر والمعاناة)

بناءً على هذا الجدولِ، يتَّضِحُ أنّ الشَّاعر قد اِستعمل أسلوبَ النّداء أيضًا بأغراض مختلفة (استعطاف، تهديد، استغاثة...)، معبّرا بذلك عن تباين حالاته النفسية من ألم وحسرة، أو شوق وحنين، أو حتى دعوة وتنبيه. ومن هنا يمكن القول: قد برع عبد الله البردّوني في اختياره لأسلوبي الاستفهام والنّداء باعتبارهما الأنسب في تحقيق تأثير عاطفيّ عميق وتفاعل وجداني قوي مع المتلقّي ساعيا إلى تنبيهه وتحفيزه على التّأمّل والتّساؤل بغرض الوصول إلى فهم أعمق واستنتاج أوضح.

2-5-2- الأساليب الخبرية: والجمل الخبرية في أبسط تعريفاتها: "تركيب إسنادي يمكن وصف مضمزنه بالصدق أو بالكذب"[1]. والدّيوان يعجّ بمختلف الأساليب الخبرية، اخترنا منها أسلوبي التوكيد والشّرط كأمثلة عنها.

-**أسلوب التوكيد:** تنوعت توكيدات الأخبار في أشعار عبد الله البردّوني ب"قد، إنّ، أنّ" يعزز بها أفكاره ويؤكد لنا رؤاه، ومن أمثلة ذلك نذكر:

[1]- ابن يعيش، شرح المفصّل، علم الكتب، بيروت ، ط2، دت، ج3، ص52.

أتعود لي؟ من لي؟ أتدري أنّني * أدعوك إنّك مقلتاي وساعدي**

إنّي هنا أحكي لطيفك قصّتي * فيعي، ويلهث كالذبال النّـــــافد**

ففي البيت الأوّل نجد الحرف النّاسخ "إنّ" الذي يفيد التّوكيد، الذي دخل على الجملة الاسمية (أنا أدعوك)، وهذا تأكيد لفعل الدعاء، وكذا الناسخ نفسه في عجز البيت مؤكدا به الوصف الذي يطلقه على المخاطب بأنّه بمنزلة كبيرة عنده وأنّه سنده وقوته، وهذا التشبيه أصبح أكثر عمقا وتأكيدا بدخول إنّ. أمّا في البيت الثاني فيستهله مؤكدا ب"أنّ"؛ تأكيدا لحضوره وتأثيره الحيوي.

-**أسلوب النّفي:** استخدم الشّاعر أسوب النّفي بمختلف أدواته والتي منها: "لا، ليس، ما، وغيرها من الأدوات في مختلف القصائد ومن أمثلة ذلك:

وبلا زاد ولا درب مضى * كالخيالات الكسيحات الظماء[1]**

وبلا ذكرى، ولا رؤى * وبلا أرض ولا ظل سماء[2]**

ولست فيما جئته تاجرا * أحسّ ما أشري وماذا أبيع[3]**

أكثر الشاعر من توظيف النّفي بمختلف أدواته، وذلك للإخبار عن عدم تحقق أشياء ما، رغم اختلاف دلالة الأدوات الزمنية حسب سياقها، إلا أنّها تشترك في إفادة معنى الإنكار والعدم.

ختاما لهذا المستوى، يتّضح أنّ الديوان غني يتميز بتنوع في بناء الجمل وترتيب العناصر اللغوية، فمن خلال الجمل الاسمية والفعلية، وما يطرأ عليها من تقديم وتأخير وحذف،

[1]- عبد الله البردّوني، ديوان مدينة الغد،ص 34.

[2]- المصدر نفسه، ص35.

[3]- المصدر نفسه، ص8.

تتشكّل هياكل لغوية متنوعة تعكس أغراضا ودلالات مختلفة، كما تساهم الأساليب الإنشائية والخبرية في إثراء التعبير اللغوي.

ثالثا: المستوى المعجميّ:

يهدف تحليل هذا المستوى إلى الكشف عن كيفية مساهمة المفردات في بناء النّصوص، وتشكيل رؤيةِ الكاتبِ، ومدى التّأثيرِ في القَارئ، وعن دِقَّةِ الشَّاعر في اختيار ألفاظهِ وقدرتهِ على تطويعِ اللّغة لخدمةِ أغراضهِ الفنّية والفكريةِ.

الملاحظُ في لغةِ الشّاعر عبد الله البردّوني أنّها لغة مباشرة لا تميل إلى التعقيد في كثير من الأحيان، كما أنّ القارئ لقصائد الديوان يلحظ أنّ الشّاعر نظم شعره بأسلوب سلس؛ فنجده في كثير من الأحيان بدور راو يروي لنا وقائع حدثت حقيقة أو خيالا، مع قدرته الفائقة على رسم صور حسيّة حيّة تجعلنا كقارئين نكاد نرى ونشمّ ونسمع ما يصفه، ونلحظ براعته في تجسيد المعاني المجرّدة وتحويلها إلى صور محسوسة ومؤثرة. كما نجد لغته جريئة وصريحة في التعبير عن مختلف الآراء والقضايا، فهي لغة حيّة ثرية قادرة عل التصوير والإيحاء، وبالنّظر إلى لغة البرّدوني أصبح من المثير للاهتمام تفحّص معاجم الألفاظ التي وظّفها في شعره واستخراج الحقول الدلالية التي نذكر منها ما تيسّر دراسته.

الحقل الدّلالي: هو "مصطلح يطلق على مجموع المفردات الّتي ترتبط دلالتها، وتشترك جميعها في التعبير عن معنى العام"[1].

1- حقل الطبيعة: كان للطّبيعة حضور لافت في ديوان "مدينة الغد" ومن أمثلة ذلك: (نجم، الأرض، الريح، نار، واد، الكهف، لأمطار، الصّيف، الحجارة، الشمس، الحرارة، الكثبان، لهب، الشّهب، فصل، شتاء، غابات، السّهل، المنبع، الشعاب، صخور، قفر،

[1]- أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص79.

عاصفات، سيولا، الرمل، الأفق، الضباب، ربوة، جزيرة، الحصى، الفلك، الشفق، دخان، كوكب...)؛ غالبا ما يرتبط معجم الطّبيعة في الشّعر العربي بصور الصّفاء والنّقاء والجمال الأصيل، وربّما استخدام البردّوني لحقل الطّبيعة يعكس حنينه إلى عالم مثالي، لم تدنّسه صراعات الواقع وفساده، كمثال لذلك قوله في قصيدة "مدينة الغد":

ذات يوم ستشرقين بلا وعد * تعيدين للهشيم النّضـــاره**

تزرعين الحنان في كـــلّ واد * وطريق، في كلّ سوق وحاره**

في مدى كل شرفة، في تمنّي * كلّ جار، وفي هوى كل جاره**

في الرّوابي حتى يعـــي كـلّ * ضجر الكهف واصطبار المغاره**[1]

كَمَا أنّ ذلك قد يرمُزُ للنّمو والإزدهار في توظيفه: المنبع، السهل، فصل، الأمطار وغيرها من المفردات الدالة على الحياة المتجددة، تجسّد أمله في مستقبل مشرق ومزدهر، فهو صرّح بذلك في القصيدة السّابقة نفسها قائلا:

سوف تأتين كالنّبؤات، كالأمطار * كالصّيف، كانثيال الغضارة**

تملئيـــن الوجـــود عدلا رخيـــا * بعد جور مدجّج بالحقـارة**[2]

كما أنّه يستمد منها الإلهام والقوة، والطّبيعة تحمل العديد من الدلالات الرمزية العميقة في الثقافة العربية، كما قد يجسد استخدامها الصراعات الدّاخلية والخارجية التي تواجه الانسانَ والمجتمعَ.

[1] – عبد الله البردوني، ديوان مدينة الغد، ص10.

[2] – عبد الله البردّوني، ديوان مدينة الغد، ص11.

2- حقل الأصوات: نَجِدُ في ديوان البردّوني الكثيرَ من الألفاظِ التي تنضوِي ضِمنَ حقل الأصواتِ ونظّن أن السّبب في ذلك راجع إلى كونه ضريرا، والمعلوم أنّ الضرير كثيرا ما يرتكز على حاسة السمع لديه إذ تكون أشد عنده من المبصر، نذكر من هذه الألفاظ: (ضجيج، صخت، صدى، نادى، لبّى، يصغي، صيحات، خفقات، هتفت، تصغي، آه، مسمع، تتنادى، المدوّي، نداء، حكى، حديث، ثرثرات، لبيك، رواعد، حفيف، السّمع،...)، لهذه الكلمات في الديوان دلالات عميقة ومتنوعة، تتجاوز مجرّد الوصف السمعي لتكون عنصرًا فاعلًا في بناء المعنى وإثراء جماليات القصائد، فالشاعر ينتقي كلمات معينة تتناسب والحالة الشعورية التي يريدُ إيصَالها، فنجدهُ يعبّر عن مرارة واقعه في ظلِّ الصّراعات الاجتماعية والسياسية بألفاظ حادّة تصف ذلك من مثل: ضجيج، صخت، المدوّي، رواعد...، كما نجده كثير استخدام النّداء وما يدل عليه ، نحو ما قاله في قصيدة "أسمار القرية":

وتنادوا.. لبيك يا عمّ هيا * كلّنا سائرون لا عاد واحد**[1]

ويقول في قصيدة "الشّهيدة":

فتنادت فيها الظّنون وأصـــغت * لحفيف الصّدى ووهم الحفيف**

وكما يرتمي على قلق السمـــــع * هدوء بعد الضجيج العنيـــــف**[2]

ربّما يعود هذا إلى ما قلناه سابقا بخصوص لغته؛ إذ أنّ أسلوبه في نظم الأشعار يميل إلى الحكي، بالإضافة لكونه ضريرا، فهو يتخذ معجم الأصوات أداة يتمم بها تشبيهاته المتكررة في الديوان.

[1]- المصدر نفسه، ص25.

[2]- عبد الله البردّوني، ديوان مدينة الغد، ص31.

3- حقل الثورة: يعدّ عبد الله البردّوني من كبار الشّعراء الثوريين في العالم العربي، إذ أنّه ولد في قلب الثورة وعرف أسبابها، وتأثره بالثورة اليمنية جلي بكثرة في ديوانه وهذا باد في كثير من القصائد أبرزها قصيدة "الشهيدة"، "ابن السّبيل"، صديق الرّياح"، "أصيل القرية"، "كلمة كلّ نهار"، "ذات يوم"، "نحن أعداؤنا" وغيرها من القصائد التي أفاض فيها الحديث عن ثورة بلاده، وإفاضته هذه تكشف عن رؤيته الشاملة والمتجذّرة في واقعه اليمني والعربي والإنساني، كما أنه كان يدعو إلى "مقاومة الإستعمار وإلى الوحدة اليمنية وكذلك الوحدة العربية، ودعا إلى مقارعة الاستبداد الداخلي، وأعلن الحرب على الظلم والفقر والجهل والثارات الجاهلية"[1]، من الألفاظ التي وظفها ضمن معجم الثورة ما يلي ذكره: (مجاهد، الشهيد، جريح، الثكلى، الشظايا، نار، سلاح، النقيب، الرّائد، مأتم، صريع، دماء، الضّحية، نعوش، رفاة، ملجأ، اغتراب، الذعر، فدائي، الموت، الانتصار، الحريّة، النور، الأسلحة، يغتال، الحروب، أشلاء...)، وربما يعود وجود هذا المعجم الثري والمتنوع لوعيه الثوري العميق، فالثورة عنده ليست مجرّد فكرة عابرة في شعره، بل هي جزء أصيل من وعيه ورؤيته للعالم. انقسم هذا الحقل المعجمي إلى ما يدل على بشاعة وهول الحرب والصراع القائم (الضحية، قتلى، أشلاء، ذعر...)، وما يدل على الأمل في الحرية والمستقبل (الغد، الفجر، الانتصار، الحرية...)، وإلى ما يدل على الألم والمعاناة التي تلقاها الشّعب إبّان هذه الثورة (الظلام، الألم، الثكلى، اغتراب، الموت...).

4-حقل المكان: يزخر ديوان "مدينة الغد" بالعديد من الألفاظ الدالة على المكان، سواء كانت هذه الأماكن مدنا وقرى يمنية خاصة (صنعاء، عدن، ظفار، صبر، صرواح، صنوان، اليمن...)، أو أماكن لها ارتباط شخصي به وبما يعيشه من وقائع وأحداث يومية، (المدينة، الحي، طريق، واد، الريف، البيت، شارع...)، وذكره لهذه الأماكن لا يقتصر على معناها في

[1]- سالم بن علي المعشني، الثورة في نماذج من شعر البردوني -مدخل إلى قراءة نقدية في شعر البردوني-، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، المجلد8، العدد، سلطنة عمان4، ص8.

ذاتها؛ أي كأسماء جغرافية فقط، بل تحمل في طياتها تاريخا، وثقافة، وواقعا اجتماعيا وسياسيا معاشا، فهو بذكرها يستحضر واقع بلاده حلوه ومره، فنجده مرة يصف لنا وقائع وأحداث في مختلف الأماكن، ومثال ذلك في قصيدة " كلمة كل نهار":

كيف اشرأب (ظفار) وانتخى صبر يوم التقى الشّعب، والآمال، والقدر

وكيف عاد (لصنعاء) العجوز صبا أطرى، وأشمس ، في أرجائها السمر[1]

ومرة أخرى نلمس في شعره الكثير من الشّوق والحنين إلى أماكن تركت بصمة في حياته بمختلف تفاصيلها، فهي تعكس حياته الاجتماعية وتعكس صورة مصغرة عن مجتمعه بتقاليده وعاداته، وهي أيضا مستودع للكثير من الذكريات.

نلحَظُ من خلال اِستقرائنا للمعاجم الموظّفة في هذا الديوان، أنّ لكل حقل اسهاماته الخاصة في بناء دلالات القصائد، وتحقيق النسق العام لها.

[1]– عبد الله البردّوني، ديوان مدينة الغد، ص95.

الخاتمـــــــــــة

في خِتام بحثنا وبعد محاولة اِستقراء ديوان "مدينة الغد لعبد الله البردّوني" ورصدِ الأساليبِ التي سلكها في تشكيل تعبيره اللغوي، خلصنا إلى النّتائج الآتية:

– يتّضح أنّ البنية الأسلوبيّة في ديوان "مدينة الغد" تحمل طابعا فنّيّا متفرّدا، يعكسُ عمق التجربة الشعرية للشّاعر وثراء عالمه الشّعوري، فقد برع في تطويع اللّغة وتشكيلها بأسلوب مميّز، مستثمرا مختلف المستويات الأسلوبية من صوتية وتركيبية ومعجمية، معبّرا عن رؤيته وموقفه من قضايا الإنسان، والوطن، وتحوّلات الواقع والمستقبل.

– تتجلَّى البنيةُ الصَّوتية في الدّيوان بعدّها عنصرًا بنيويًا حيويًا، لا يقتصرُ على الزّخرفة والإيقاعِ الموسيقيّ المجرّد، بَلْ تَتَظافرُ فيه مختلَفُ العناصِر الصّوتيةِ من إيقاع خارجي وآخر داخلي، مشكّلة أنسجة صوتيَّة متكاملةٍ تكشف عن جوهر المشاعر المختلفة، والإفصاح عن إيحائها العاطفي.

– يبدو أنّ الشّاعر عبد الله البردوني يولي اهتماما خاصّا بالبعد السّمعي، نظرا لفقدانه للبصر، ويتضح ذلك من خلال ميله للبحور الصافية ذات الإيقاع السّهل السّلس مقارنة بالبحور المركبة، وهيمنة القوافي المطلقة التي تمنح انسيابية صوتية، وغلبة الأصوات المجهورة الانفجارية في المخرج ورنين سمعي قوي وجعلها رويّا لقصائده، هذه الاختيار الصوتيّ يمثل استراتيجية فنّيّة قامت بتعويض القيود البصريّة بتأثيراتٍ سمعيّةٍ نافذةٍ، تستحوذُ على انتباهِ المتلقّي وتعزّز من تفاعله العاطفيّ مع النّصوص الشّعريّة.

– بَرعَ عبد الله البردّوني في توظيف مختلف أنواع المشتقّاتِ، وهذا ما أثرى المعاني وعمّق الدّلالات، وذلك بما أضفته من تكثيف للوصف ورسم صور حسّية حيّة، وهذا يكشِفُ عن قدرته على تطويعِ اللغة لخدمةِ رؤيتهِ الشِّعريةِ.

– يتّسم الديوان بتنوّع تركيبيّ نحويّ ملحوظٍ، إذْ تتداخلُ فيهِ الجملُ الاِسميّة والفعليّة، غير أنّ الغلبة فيه للجمل الفعليّة، لما تحمله من طاقة حركية نابعة من كثافة الأفعال المضارعة، وقد

استثمر الشاعر التّقديم والتّأخير والحذف والإنشاء والإخبار، كلّ ذلك أسهم في تكثيف المعنى والتعبير عن الواقع المضطرب والمشاعر المتقلّبة التي يجدها في تفاعله مع الأحداث الحياتية.

– تبيّن لنا أنّ الشّاعر قد وظّف كلًّا من الجمل الإنشائية وكذا الخبرية بوعيٍ فنّيٍّ دقيقٍ، حيثُ نوّعَ من استخدامها في مختلف قصائد الدّيوان، فالجمل الإنشائية أَضْفَتْ على النَّصِّ حيويةً وتفاعلية من خلالِ الاِستفهامِ والنّداءِ وغيرهما، كما قدّمت الجمل الخبرية رُؤاهُ وتصَوُّراتِه بلغةٍ واضحةٍ ظَاهريًا، وإنْ اكتَنَفَ الغموضُ بعضها أحيانًا ليبقى المعنى في بطن الشّاعر.

– تميَّزَ معجمُ الشّاعرِ بالثراء والتّنوُّع وبساطة اللغةِ ووضوحها لِتَقْرُبَ من فهمِ القارئِ الحديث، كما لاحظنا ميله نحو انتقاءه لألفاظ ذات حمولة إيحائية ورمزية وهذا ما زاد من لغته الشّعرية عمقا وتأثيرًا.

– تمكّن البحثُ من تصنيف المعجم اللّغويّ لشعر البردّوني في حقول دلالية تنتظمه، وكان للطّبيعة والأصوات والثورة والمكان حضورٌ مُمَيّزٌ، بحيث قرَّب لنا تصَوُّرَ الشّاعر الثّائرِ الكفيفِ المحبِّ لوطنه وللحياة، الطّامحِ إلى غدٍ أفضلَ يحاول رسمه في مدينته الفاضلة في **"مدينة الغد"**.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

- **المعاجم:**

1. الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تح: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، مصر، دط، دت.
2. ابن منظور، لسان العرب: دار المعارف، كورنيش النيل، القاهرة، دط، دت.

- **الكتب العربيّة:**

1. أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلة لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط8، 1991م.
2. أحمد عبد الحميد إسماعيل، عبد الله البردّوني حياته وشعره، مركز الحضارة العربية، ط1، 1998م.
3. أحمد مطلوب، أساليب بلاغية (الفصاحة- البلاغة- المعاني)، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1980/1979م.
4. حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الاسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 1981م.
5. حسن ناظم، البنى الأسلوبية في دراسة أنشودة المطرللسياب، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2002م.
6. حسين المرصفي، الوسيلة الأدبية للعلوم العربية، مطبعة المدارس الملكية، القاهرة، مصر، دط، دت.
7. ابن خلدون، المقدّمة، تح: خليل شحادة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، دط، 2001م.

8. رابح بوحوش، اللسانيات وتحليل النصوص، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 2، 2009م.

9. الرضي الاستراباذي، شرح الرضي لكافية ابن الحاجب، تح: يحيى بشير مصري، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، المملكة العربية السعودية، ط1، 1996.

10. سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، دار الكتاب، لقاهرة، مصر، ط3، 1996م.

11. صالح عطية صالح مطر، في التطبيقات الأسلوبية، مكتبة الآداب، القاهرة، دط، دت.

12. عبد الله البردّوني، ديوان مدينة الغد، دار العودة، بيروت، ط4، 1982م.

13. عبد السلام المسدي، مباحث تأسيسية في اللسانيات، دار الكتاب الجديدة، بيروت، لبنان، ط1، دت.

14. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط5، 2006م.

15. عبد العزيز عتيق، علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط، دت.

16. عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، دط، دت.

17. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنّشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط3، 1992م.

18. عبده الرّاجحي، التّطبيق الصّرفي، دار النّهضة العربيّة للطباعة والنشر، بيروت، دط، دت.

19. عدنان بن ذريل، النّص والأسلوبية بين النّظرية والتّطبيق، اتّحاد الكتّاب العرب، سوريا، دط، 2000.

20. عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دط،2001.

21. علي الجارم، مصطفى أمين، النحو الواضح في قواعد اللغة العربية، ج1، دط، دت.

22. فاضل صالح السّامرائي، معاني الأبنية في العربية، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 2007م.

23. كامل سليمان الجبوري، معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة 2002، دار الكتب العلمية، ط1، 2002م.

24. محمد الناصر العجيمي، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، صفاقس، ط1، 1998م.

25. محمد بن يحي، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011م.

26. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية، ط1، 1994م.

27. محمد عبد المنعم خفاجي وآخرون، الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1992م.

28. محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1991م.

29. محمد يونس علي، مدخل إلى اللسانيات، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2004م.

30. مصطفى الغلاييني، جامع الدّروس العربية، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط3، م1994.

31. منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002.

32. موسى بن محمد بن الملياني الأحمدي، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار الحكمة للنشر والترجمة، ط4، 1994.

33. موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003م.

34. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2010م.

35. هيام كردية، أضواء على الألسنية، بيروت، لبنان، ط1، 2008م.

36. ابن يعيش، شرح المفصّل، عالم الكتب، بيروت، ط2.

37. يوسف أبوالعدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط1، 2007م.

- **الكتب المترجمة:**

1. بيير جيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، حلب، سوريا، دط، دت.

2. فرديناند دي سوسير، علم اللغة العام، تر: يوئيل يوسف عزيز، مراجعة: مالك يوسف المطلبي، دار أفاق عربية، بغداد، ط3، 1985م.

3. فيلي ساندريس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر: خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2003م.

4. هنريش بليت: البلاغة والأسلوبية (نحو نموذج سيميائي لتحليل نص)، تر: محمد العمري، إفريقيا الشرق، المغرب، دط، 1999م.

- **المجلّات:**

1. خديجة بن شهدة، جميلة بن لكرودار، التقديم والتأخير في سورة آل عمران، دراسة أسلوبية، مجلة جسور المعرفة، المجلد10، العدد4، ديسمبر2024.

2. سالم بن علي المعشني، الثورة في نماذج من شعر البردوني –مدخل إلى قراءة نقدية في شعر البردوني–، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، المجلد8، العدد ، سلطنة عمان4.

3. شعيب زياد، كريمة شطيبي، جماليات الطباق في ديوان الجوالات من شعر مالك بن مرحل الأندلسي، مجلة النص، مجلد9، العدد2، 2023.

4. نوار بوحلاسة، الانزياح بين أحادية المفهوم وتعدد المصطلح، مجلة مقاليد، العدد2، جامعة قسنطينة، الجزائر، ديسمبر 2012م.

5. يوسف حامد جابر، تحليل الخطاب الشّعري في النّظرية والتّطبيق، مجلة علامات النقد، النادي الأدبي الثقافي، السعودية، 1999م.

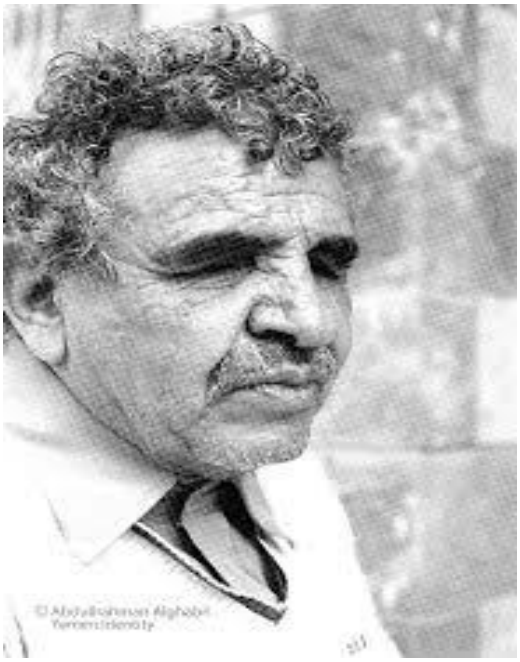
- **الرسائل الجامعية:**

1. بلال سامي إحمود الفقهاء، سورة الواقعة دراسة أسلوبية، مذكرة ماجيستير، بإشراف عثمان مصطفى الجبر، جامعة الشرق الأوسط، 2012/2011 م.

2. خالد بوزياني، الصورة الأدبية وخصائصها اللغوية بين البلاغيين والأسلوبيين، رسالة معدة لنيل شهادة الدكتوراه في الدراسات اللغوية النظرية، بإشراف محمد العيد رتيمة، جامعة الجزائر يوسف بن خدّة، 2007/2006م.

الملاحق

التّعريف بالشّاعر عبد الله البردّوني :



1-اسمه ونشأته: عبد الله البردّوني "هو عبد الله صالح عبد الله حسن البردّوني أشهر شعراء اليمن"[1]، "ولد سنة 1348هـ الموافقة سنة 1922م في قرية (البردّون) {وهي قرية صغيرة من أعمال بلدة (زراجة) الخاضعة لإقليم (الحدا) أو(الحدة) أجد مصايف (صنعاء عاصمة الجمهورية العربية اليمنية)}، وفي قريته نشأ"[2]، "من أبوين فلّاحين والدته نخلة بن أحمد عامر"[3]، "ولعشق أبدي بين الشاعر وقريته انتسب إليها، فقد كانت مهد طفولته ومصدر إلهامه ففي أحضانها جالت روحه وتذوّق جمالها الفاتن بكل حواسه الذي أضفى على حياته سحرا خاصا، حتى أصيب بالعمى في سنّ مبكرة بين الرّابعة والسّادسة من عمره جرّاء معاناته مع الجدري الذي دام عامين ، في سنّ السابعة بدأ رحلته التّعليمية في مدرسة

[1] كامل سليمان الجبوري ، معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة 2002 دار الكتاب العلمية، ج4، ص74.

[2] أحمد عبد الحميد إسماعيل ، عبد الله البردّوني حياته وشعره ، مركز الحضارة العربية ط1، 1998 ، ص25.

[3] – عبد لله البردّوني، ديوان مدينة الغد، عبد الله البردّوني ، دار العودة،بيروت، لبنان، ط2، 1974م، ص23.

ابتدائية بالقرية وأقام فيها سنتين[1]. وخلال هذه الفترة "درس ثلث القرآن، بادئا من أوّل النّصف الأخير حيث الصور القصيرة التي تساعد على تمرين الحافظة واللّاقطة ثم انتقل إلى قرية (المحلّة) في ناحية (عنس) ، جنوبي شرق مدينة ذمار...ولأن التعليم كان منتظما فيها تعلم بقية القرآن الكريم حتى سورة (الأنعام) على يد الفقيه (عبد الله بن علي سعيد)"[2]. "ثم انتقل إلى مدينة (ذمار) حيث أكمل تعلّم القرآن الكريم في الصّفّ الأوّل حفظا وتجويدا، ثم انتقل إلى دار العلوم (المدرسة الشمسية نسبة إلى شمس بن شرف الدين) وفيها أعاد تجويد القرآن مرة ثانية على القراءتين (نافع) و(حفص)، والثالثة والرابعة على القراءات السّبع المتواترة. ومن شيوخه في علم القراءات: العلّامة (محمّد الصّوفي) والعلّامة (صالح الحودي) والعلّامة (حسين الدعاني) والعلامة (أحمد التويرة)"[3].

وخلال لحظة تأمّل في مسيرة حياته المؤلمة وحنينه لطفولته وقريته انفجرت قدراته الإبداعية في الشعر، حيث بدأ يكتب الشعر في سن الثّالثة عشر، لكن يبدو أنّ الزّمن لم يسمح له بتوثيق تلك الأشعار الأولى، أو استرجاعها فيما بعد، فأول قصيدة مؤرخة له كانت في عام 1947 صوّرت جزء من حياته المدرسية وكانت قصائده الأولى التي نظمها في فترة شبابه تعبّر عن معاناته من ضيق الحال وسخطه على المترفين, وكان يتسلى بقراءة وكتابة الهجاء بدافع من حرمانه، مما أظهر في أشعاره التشاؤم والمرارة. لكن هذه المرحلة اختفت تماما من حياته فأصبح نادرا ما يكتب هجاء أو يعبر عن تشاؤم[4].

انتقل بعدها إلى دار العلوم حيث درس منهجها، وحصل على جائزة في العلوم الشرعية والتفوق اللغوي برئاسة العلامة (علي فضة)، ثم التحق بالمنهج للحصول على راتب رمزي

---

[1]– ينظر، أحمد عبد الحميد إسماعيل ، عبد الله البردّوني حياته وشعره، ص25.

[2]– عبد الله البردّوني، ديوان مدينة الغد، ص24.

[3]– المصدر نفسه، ص25.

[4]– ينظر، أحمد عبد الحميد إسماعيل، عبد الله البردّوني حياته وشعره، ص26.

كخريج، ثم تعين مدرّسا للأدب العربي شعرا ونثرا في المدرسة العلمية نفسها متابعا أطوار العصور من العصر الجاهلي حتى عام 1363هـ/1944م ملحقا بشعراء النهضة مثل: شوقي والبارودي , وشعراء العصر الحديث مثل: إبراهيم ناجي وعلي محمود طه من مصر وأبو القاسم الشابي من تونس...وغيرهم[1].

وإلى جانب هذا "نال العديد من الجوائز وهي:

-جائزة أبو تمام بالموصل عام 1391هـ/1971م.

-جائزة شوقي بالقاهرة عام 1401هـ/1981م.

-جائزة مهرجان جرش الرابع بالأردن 1404هـ/1984م.

-جائزة سلطان العويس بالإمارات 1414هـ/1993م"[2].

2-حياته المهنية: عمل عبد الله البردّوني مدرّسا في المدرسة التي تخرج فيها كما ذكرنا سلفا، و"كان شعره شفيعه في اعتلاء المنصب الأمين، بالإضافة إلى سماحة أخلاقه ولينه مع رفقائه ومجتمعه وقدرته المميزة على الإدارة والجدية، واتزانه الاجتماعي الذي يدحض تعميم كل صفات العميان في كل أعمى, ثم إلى جانب التّدريس عمل كاتبا إذاعيا يكتب للإذاعة، فلم يلبث أن عيّن مديرا لبرامج إذاعة صنعاء العاصمة، وهو إلى جوار ذلك عضو في تحرير(مجلة الجيش)، وعضو في هيئة تحرير(مجلة الحكمة)، كما يكتب لصحف أخرى كثيرة يمنية وعربية، فهو إذن شاعر وأديب وناقد ومحرر أدبي وسياسي وإذاعي ومدرس، والتدريس هو العمل الذي يفخر به ويؤمل في الارتقاء به ارتقاء الشباب العربي"[3].

1- عبد الله البردّوني، ديوان مدينة الغد، ص25.

2- المصدر نفسه، ص28.

3- أحمد عبد الحميد إسماعيل، عبد الله البردوني، ص26-27.

3-مؤلفاته:

لعبد الله البردّوني "إثنا عشر ديوانا مطبوعا وثمان دراسات وهي:

أ-الدواوين:

- من أرض بلقيس.
- في طريق الفجر.
- مدينة الغد.
- لعيني أم بلقيس.
- السفر إلى الأيام الخضر.
- وجوه دخانية في مرايا الليل.
- زمان بلا نوعية.
- ترجمة رملية لأعراس الغبار.
- كائنات الشوق الآخر.
- رواغ المصابيح.
- جوّاب العصور.
- رجعة الحكيم بن زايد.

ب-الدراسات:

- رحلة في الشعر اليمني قديمه وحديثه.
- قضايا يمنية.
- فنون الأدب الشعبي في اليمن.
- اليمن الجمهوري.
- الثقافة الشعبية (تجارب وأقاويل يمنية).

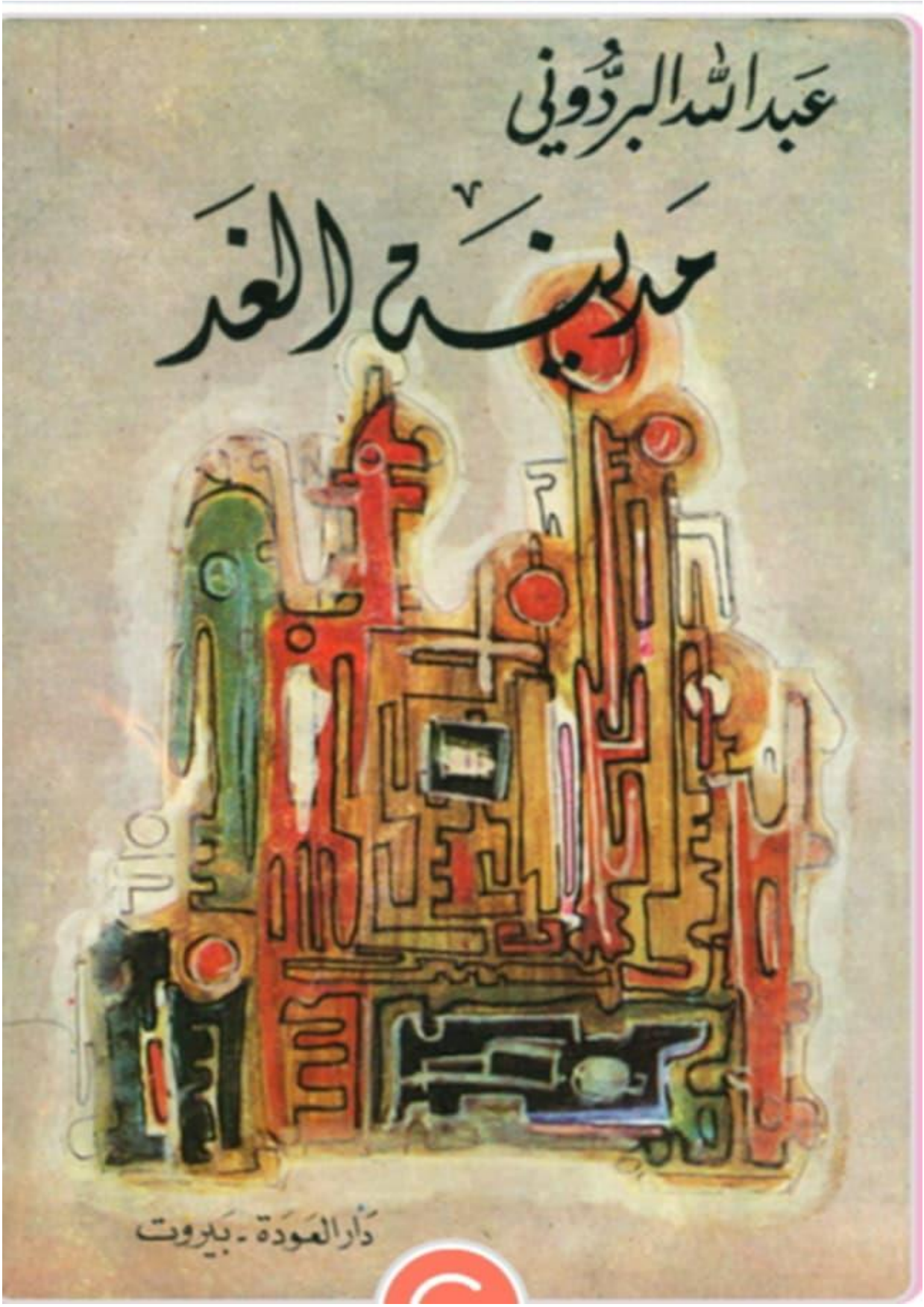
- الثقافة والثورة.
- من أول قصيدة إلى آخر طلقة (في شعر الزبيري وحياته).
- أشتات.

ج- أعماله المترجمة إلى اللغات العالمية:

- عشرون قصيدة مترجمة إلى الإنجليزية في جامعة ديانا في أمريكا.
- الثقافة الشعبية مترجمة إلى الإنجليزية.
- ديوان مدينة الغد مترجم إلى اللغة الإنجليزية الفرنسية.
- اليمن الجمهوري مترجم إلى الفرنسية.

- كتاب بعنوان: (الخاصّ والمشترك في ثقافة الجزيرة والخليج)، مجموعة محاضرات باللغة العربية لطلاب الجزيرة والخليج، ترجم إلى الفرنسية"[1].

[1]- عبد الله البردّوني، ديوان مدينة الغد، ص26-27.


عبد الله البرّدُوني
مَدينة الغَد
دار المودة - بيروت

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

العنوان	الصفحة
شكر وعرفان	
مقدمة	أ- د
الفصل الأول: مقاربات نظرية	6- 31
أولا: الأسلوبية والأسلوب	6-13
1.الأسلوب	06
أ. لغة	06
ب. اصطلاحا	07
2. الأسلوبية	10
أ. عند العرب	12
ب. عند الغرب	13
ثانيا: اتجاهات الأسلوبية.....	14- 18
1. الأسلوبية التعبيرية	14
2. الأسلوبية النفسية	16
3. الأسلوبية البنوية	17
4. الأسلوبية الإحصائية	18
ثالثا: محدّدات الأسلوب	19- 21
1. الاختيار	19
2. التركيب	20
3. الانزياح	21
رابعا: علاقات الأسلوبية بالعلوم الأخرى.....	23- 28
1. علاقة الأسلوبية بالبلاغة	23
2. علاقة الأسلوبية باللسانيات	26

3. علاقة الأسلوبية بالنّحو.....	28
خامسا: مستويات التحليل الأسلوبي	31-29
1. المستوى الصوتي	29
2. المستوى التركيبي	30
3. المستوى المعجمي	31
الفصل الثاني: الخصائص الأسلوبية في ديوان مدينة الغد	69 -33
أوّلا: المستوى الصّوتي	48 -33
1. الإيقاع الخارجي	33
1.1. الوزن	33
2.1. القافية	35
3.1. الرّوي	38
2. الإيقاع الدّاخلي	40
1.2. التّكرار	40
2.2. السّجع	44
3.2. الطّباق	46
4.2. التّصريع	48
ثانيا: المستوى التّركيبي.....	60-49
1. التراكيب الصّرفية	49
1.1. اسم الفاعل	49
2.1. اسم المفعول	50
3.1. االصّفة المشبّهة	51
2. التراكيب النّحوية	52
1.2. الجمل الاسمية	52
2.2. الجمل الفعلية	52
3.2. التّقديم والتأخير	54

4.2. الحذف	57
5.2. الأساليب	60
ثالثا: المستوى المعجمي.....	65- 69
1. حقل الطّبيعة	66
2. حقل الأصوات	67
3. حقل الثّورة	68
4. حقل المكان	69
الخاتمة	72
قائمة المصادر والمراجع	75
الملاحق	81
فهرس الموضوعات	90
الملخّص	

الملخّص

الملخّص:

سَعَت هذه الدِّراسةُ إلى الكَشف عن الخصائصِ الأسلوبيّةِ البارزةِ في ديوانِ "**مدينةِ الغدِ لعبد الله البردّوني**"، وذلك من خلال البحثِ في المستويات الثلاث: الصّوتيّ والتّركيبيّ والمعجميّ، باستخدام أدوات منهجيّة؛ لفحص لغة الشّاعر وتشكُّلها موسيقيًا في البنى العروضيّةِ والإيقاعيةِ الصّوتيةِ، وصرفيًا في توظيفِ المشتقّاتِ، ونحويًا في تراكبِ الجُملِ، ودلاليًا في تصنيفات المُعجمِ الشّعريّ. كلُّ ذلك للكشفِ عن واحدةٍ من التّجاربِ الإبداعيةِ الفَنّيةِ الحديثَةِ.

وقَدْ أَظهرتْ النتائجُ بروزَ سماتٍ أسلوبية مميزة في الديوانِ، تجلّتْ في التّناغمِ الصّوتيّ العميقِ، والتّراكيبِ اللّغويةِ الدّالةِ التي تعكسُ رؤيةَ الشّاعرِ وتجربتهُ.

الكلمات المفتاحية: الأسلوبية، مدينة الغد، عبد الله البردّوني، مستويات التّحليل.

Abstract:

This study aimed to reveal the prominent stylistic features in the diwan "City of Tomorrow" by Abdullah Al-Bardouni, by examining three levels: phonetic, structural, and lexical, using methodological tools. This was to analyze the poet's language and its musical formation in metrical and rhythmic sound structures, morphologically in the employment of derivatives, syntactically in the composition of sentences, and semantically in the classifications of the poetic lexicon. All of this was to uncover one of the modern artistic creative experiences. The results showed distinctive stylistic traits in the diwan, manifested in deep phonetic harmony and meaningful linguistic layering that reflect the poet's vision and experience.

Keywords: Stylistics, the city of tomorrow, Abdullah Al-Bardouni, levels of analysis.