الجمهوريّة الجزائريّة الديمقراطيّة الشعبيّة
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de La Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصّوف – ميلة –

معهد الآداب واللّغات قسم اللّغة والأدب العربي

المرجع : .....

الخصائص الأسلوبيَّة في ديوان " عناقيد المحبّة " للشّاعر الزّبير دردوخ

مذكّرة مقدَّمة لنيل شهادة الماستر في اللّغة والأب العربي

التَّخصُّص : أدب حديث ومعاصر

إعداد الطَّالبين :

– رشيد صغير بوعلي

– ناجي معتــوق

إشراف الأستاذ:

الدُّكتور : علاوة كوسة

الجمهوريّة الجزائريّة الديمقراطيّة الشعبيّة
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de La Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصّوف – ميلة –

معهد الآداب واللّغات
قسم اللّغة والأدب العربي

المرجع : .....

الخصائص الأسلوبيَّة في ديوان " عناقيد المحبّة " للشّاعر الزّبير دردوخ

مذكّرة مقدَّمة لنيل شهادة الماستر في اللّغة والأب العربي

التَّخصُّص : أدب حديث ومعاصر

إعداد الطَّالبين :
– رشيد صغير بوعلي
– ناجي معتــوق

إشراف الأستاذ:
الدُّكتور : علاوة كوسة

الإهداء

أهدي هذا العمل المتواضع :

إلى والديّ العزيزين أبي وأمّي اللّذين سهرا من أجل تعليمي وتربيتي أطال الله في عمريهما .

إلى أسرتي الصّغيرة ، زوجتي الكريمة و أبنائي عصام ومحمد و ريان ومريم حفظهم الله ورعاهم .

إلى إخوتي ، عزوز والخير وسامي ، وأخواتي دليلة وفوزية وهدى متعهم الله بالصِّحة والعافية .

إلى كلّ أساتذتي الذِّين تلقيت تدريسي على أيديهم من الابتدائي إلى الثّانوي .

إلى كلّ أساتذة معهد الآداب واللّغات الأجنبيّة قسم اللُّغة العربيّة بجامعة ميلة .

إلى الأستاذ القدير الدّكتور الأسد محمد العربي الذِّي ساعدني في إنجاز البحث

إلى كلّ باحث شغوف بالعلم والمعرفة .

الابن البار رشيد صغير بوعلي

الإهداء

أهدي هذا العمل المتواضع :

إلى أبي وأمّي اللّذين كانا لهما الفضل الكبير في تعليمي وتربيتي لما قاما به من تضحيات من أجلي ، ومن أجل إنجاحي أدامهما الله وأطال في عمريهما .

إلى إخوتي محمد وأمينة وتقوى حفظهم الله لي.

إلى أصدقائي ، حمزة ، صلاح ، حمو ،عمر ، عماد ، طيب ، حكيم ، فاتح ، باديس ، وصديقتي الغاليّة خلود .

إلى أساتذتي الذّين درست عندهم وعلموني كلّ شيء أفادني أيضًا ، وإلى أناس يتعذَّر ذكر أسمائهم لكنَّ تضحياتهم معنا ، وكلماتهم ما تزال عالقة في العقل والقلب حفظهم الله .

إلى كلّ من ساعدنا من قريب أو بعيد في إنجاز هذا البحث.

الطَّالب معتوق ناجي

شكر وعرفان

الحمد لله كثيرا على كرم فضله وجميل عطائه أن وفقنا إلى إتمام هذا العمل المتواضع، وألهمنا القوة والصّبر، فلك الحمد والشُّكر لجلال وجهك وعظيم سلطانك.

كما نتقدم بالشُّكر الخالص للأستاذ المحترم الدكتور : "علاوة كوسة " الذِّي رافقنا طيلة فترة إنجاز البحث ، فلم يبخل علينا بتوجيهاته القيّمة ونصائحه السَّديدة التّي ساعدتنا في إتمام هذا العمل ، فكان بمثابة الأخ والأستاذ والأب منيرًا دربنا ومذللًا صعوباتنا ، فحُقَّ له الفضل والشُّكر والامتنان .

كما نتقدم بالشُّكر الأوفى إلى كلِّ أساتذتنا الكرام الذِّين علمونا طيلة مشوارنا الدِّراسي في الجامعة.

كما نتقدم بالشُّكر الجزيل إلى أعضاء لجنة المناقشة على تحليهم بالصَّبر على قراءة هذا البحث وعلى كرم قبولهم مناقشته.

مقدمة

مقدمـة:

كان الخطاب الشِّعريّ ولا يزال الفنَّ الذِّي يعبِّر عن التَّجربة الشِّعريَّة والشُّعوريَّة للمبدع، فيأتي مشحونًا بالعواطف والحمولات الدَّلاليَّة والمعاني والوسائل التَّعبيريَّة محاولاً نقلها إلى المتلقي في أبهى الصُّور، وأجملها وأبلغها من أجل التَّأثير فيه ، وكلُّ هذه الخصائص جعلته مثار اهتمام النُّقاد والباحثين قديمًا وحديثًا ، معتمدين في دراستهم على مقاربات نقدية متنوّعة، من أجل سبر أغوار معانيه ودلالاته عبر بنياته اللُّغويَّة، والوصول إلى ما يرمي إليه الشّاعر، وما يتضمَّنه الخطاب من قيَّم فنيّة وجماليَّة ، ومن بين هذه المقاربات النَّقدية الحديثة الأسلوبيَّةُ، التّي استطاعت أن تشقَّ طريقها وسط هذه المناهج النَّقدية لدراسة النَّص الأدبيّ عمومًا والشِّعر خاصةً ،من أجل استخراج الخصائص الأسلوبيَّة والسِّمات المبثوثة في النَّص الأدبيّ، وتكشف عن مواطن الإبداع ومظاهر التَّفرد التِّي يستقلُّ بها المنشِئ ويمتاز بها عن الآخرين .

لكنَّ الباحث الذِّي يعتمد هذا المنهج لابد أن يرتكِّز بحثُه على البنى الأسلوبيَّة التِّي تَبرُزُ في النَّص الأدبيّ ، وتمارسُ ضغطًا على المتلقِي وتأثيرًا فيه ، فالمحلِّلُ الأسلوبيُّ يتطرَّق في بحثِه إلى أربعة مستويات ؛ المستوى الصَّوتي والتَّركيبي والصَّرفي والدَّلالي، للوصول إلى السِّمات والظَّواهر الأسلوبيَّة التِّي يكتنزها الخطاب الشِّعري ، فالدِّراسة عنده ترتبط بعلوم كثيرة ، كعلم البلاغة وعلمي النَّحو والصرف وعلم العروض وعلم الدَّلالة ، بالإضافة إلى مقاربة النَّصِ الأدبيّ من كافة الجوانب شكلاً ومضمونًا، ولعلَّ هذا هو السَّبب المباشر لاختيارنا لهذا المنهج رغبة للإفادة وللاستزادة في مختلف العلوم ، أمَّا اختيار الشِّعر الجزائري الحديث ؛ وبالضَّبط مدوَّنة الشَّاعر الزُّبير دردوخ ، فكان أولاً لكونه من شباب جيل الاستقلال، وثانيًا لم نجد دراسات شافيَّة ووافيَّة لمنجزات الشَّاعر ، وثالثُ الأسباب هو تصدُّر قصائد الشَّاعر مختلف التَّظاهرات الوطنيَّة والعربيَّة والإفريقيّة لمراتٍ عديدةٍ ، ونيلُه فيها جوائز قيِّمة، ورابع الأسباب تنوُّع قصائد المدوَّنة بين الشِّعر الحرّ والعمودي، فدفعنا الفُضول إلى سبر أغوارها والوصول إلى مكمن جمالها وإبداعها، وهذا هو صميم بحثنا ودراستنا الذّي وسمناه ب: الخصائص الأسلوبيَّة في ديوان "عناقيد المحبَّة " للشّاعر الزُّبير دردوخ ، ورغبةً في اكتشاف البنيات والخصائص الأسلوبيَّة المميَّزة في هذا الدِّيوان حاولنا في دراستنا أن نجيب عن هذه الأسئلة :

. فيم تتجلَّى الخصائص والسِّمات الأسلوبيَّة والجماليّة في الدِّيوان ؟
. كيف استطاع الخطاب الشِّعري أن يؤثِّر في متلقِيه ؟
. ما مكمنُ وسرُّ الجمال في النَّص الشِّعري للمدوَّنة؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة صمَّمنا خطَّة دقيقةً لهذا البحث تمثَّلت في مقدمة يليها مدخل ثم ثلاثة فصول استهلَّ كلُّ فصل بتوطئة فخاتمة وملحق.

المدخل التَّمهيدي خصَّصناه لشرح مصطلحات البحث(الأسلوب، آلياته ، الأسلوبيَّة، اتجاهاتها،).

أمَّا الفصل الأول والمعنون بالمستوى الصّوتي ، يضمُّ الإيقاع الخارجي ممثّلا في الوزن ، والقافية و الرَّوي ، ثمَّ الإيقاع الدَّاخلي ممثلاً في الجرس اللَّفظي و التَّوازي الصَّوتي والتّصريع، والتّكرار(الحرف والكلمة والجملة والمقطع) و الجناس والطِّباق .

أمّا الفصل الثَّاني فعنوانه : المستوى التَّركيبي والصرفي ويضمُّ أنواع الجمل ، وأزمنة الأفعال ، التَّعريف والتَّنكير ، والصِّيغ الصَّرفية المستخدمة الممثَّلة في(اسم الفاعل واسم المفعول وصيغة المبالغة)، والانزياح التَّركيبي والذِّي يتمثّل (في التَّقديم والتَّأخير والحذف)، والأساليب الإنشائيَّة (الأمر والاستفهام والنّداء).

والفصل الثَّالث بعنوان : المستوى الدَّلالي و يضمُّ المعجم الشّعري للقصائد ممثلاً في أهمّ الحقول الدَّلالية ،والصُّور البيانيّة المتمثِّلة في (التَّشبيه والاستعارة والمجاز المرسل والعقلي والكناية)، والرَّمز ، و التَّناص ، والذَّي تمثّل في (التَّناص مع الموروث الأدبي ، و مع القرآن الكريم).

وأخيرا خاتمة ضمّناها أهمّ النّتائج المتوصّل إليها في البحث وملحق للتَّعريف بسيرة الشَّاعر فقائمة المصادر والمراجع المعتمدة فيه.

ولنجاح هذه الخطَّة اعتمدنا على المنهج الأسلوبيّ، وآلياتِه التِّي ترتكِز على الوصف والتَّحليل، كما وظَّفنا آلية الإحصاء لرصد بعض الظَّواهر الأسلوبيَّة البارزة في الخطاب الشِّعري.

أمّا مصادر البحث ومراجع الدِّراسة فمتعدِّدة، وقد تم التَّركيز على الدِّراسات الأسلوبيَّة مثل كتاب "الأسلوبيَّة والأسلوب" لعبد السَّلام المسدي ، "الأسلوبيَّة الرُّؤية والتَّطبيق" ليوسف أبو العدوس ، "النَّص والأسلوبيّة " لعدنان بن ذريل ، "دلائل الإعجاز " لعبد القاهر الجرجاني ، " دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتُّراث " لأحمد درويش، وكتاب "مقدمة في الأسلوبية " لرابح بن خوية ، أمّا في البلاغة والعروض ، فقد اعتمدنا على "البلاغة الواضحة " لعلي الجارم ، و" المعجم المفضّل في علم العروض والقافية و فنون الشِّعر" للدُّكتور إيميل بديع يعقوب ، كما اطلعنا على بعض

الدِّراسات التِّي خصَّت مدوَّنة الشّاعر زبير دردوخ ، فهي بمثابة جهود سابقة ، تمثَّلت في رسالتين لنيل شهادة ليسانس وشهادة الماستر، الأولى بعنوان :" اللُّغة الإيحائية في ديوان عناقيد المحبَّة للشَّاعر الزُّبير دردوخ ، والثَّانية بعنوان: التّلاؤم بين اللّفظ والمعنى في ديوان عناقيد المحبَّة للشَّاعر نفسه ، رسالة ماستر من إعداد الطَّالبة محمودي شهرزاد، إشراف الدُّكتور عيسى طيبي ، كلية الآداب واللُّغات ، جامعة أكلي محند أو لحاج البويرة . كما اعتمدنا كذلك على مراجع أخرى مختصَّة في التَّحليل الأسلوبيّ، والتِّي عادت علينا بفائدة عظيمة.

وككلِّ باحثٍ واجهتنا صعوباتٌ جمَّة ، تمثلت في شحِّ الدِّراسات التِّي تناولت مدوَّنة الشّاعر، والمراجع المتعلقة بالدِّراسات الأسلوبيَّة بخاصّة ، لأنّ البحث تزامن وفترة توقف الدِّراسة الجامعيَّة بسبب جائحة الكورونا ، إلاَّ أنَّ اهتمام الأستاذ المشرف الدُّكتور علاوة كوسة ، وجديته في العمل، و تزويدنا بالمراجع المختلفة الخدومة للبحث سهلت لنا هذه المهمة ، ولهذا نشكره جزيل الشُّكر على ما قدمه لنا من تسهيلات ، وله عظيم الشَّرف والامتنان منَّا،على مرافقته لنا طيلة فترة إنجاز البحث والذِّي لم يبخل علينا بمجهوداته ، وما حباه الله به من علمٍ ، ونأمل أن نكون عند حسن ظنِّه ، فإن وُفِقنَا في هذا فالفضل لله أولاً سبحانه وتعالى ، وللأستاذ المشرف ثانيًا وإن أخطأنا فمن أنفسِنا ومن الشّيطان.

مدخل

مدخل :

توطئـــــة :

من القضايا النّقدية التِّي عكف الباحثون والنّقاد على دراستها والبحث فيها قديمًا وحديثًا الأُسلوبُ ، حيثُ عُدَّ نقطة الانطلاق في الدّراسات الأدبيّة والنّقديّة ومحورها الرَّئيس ، فتنوّعت مفاهيمه واختلفت تعريفاته من مُصنف إلى آخر ومن معجم إلى غيره ، وهذا ما وددنا التّطرق له بالتَّفصيل من خلال هذا البحث.

1 . المفهوم اللُّغوي للأسلوب :

لقد تعدّدت التّعريفات اللّغويَّة والمفاهيم لمصطلح **الأسلوب** من معجم إلى آخر ، ومن ناقد إلى غيره ، و منها ما ورد في لسان العرب لابن منظور حيثُ: « يقال للسّطر من النّخيل : أُسلوب، وكلّ طريق ممتدّ فهو أُسلوب، والأُسلوب الطّريق، والوجه، والمذهب، و يقال أنتم في أُسلوب سوء، ويجمع أساليب . ويُورد ابن منظور لفظة **الأُسلُوب** بالضَّم أيضًا فيقول: يُقَال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه، وإنّ أنفه لفي أُسلوب إذا كان متكبرًا»[1].

أمّا في كتاب أساس البلاغة للزمخشري ف« سلبه ثوبه ، وهو سليب ، أخذ وسلب القتيل وأسلاب القتلى ، ولَبِسَت الثّكلى السِّلاب ، وهو الحِدَاد ، و تسلّبت على ميّتها وهي مُسَلَّب ، أي الحداد على الزّوج ، و التّسليب عام ، وسلكت أسلوب فلان : طريقته وكلامه على أساليب حسنة ،ومن المجاز ، سلبه فؤاده وعقله واستلبه ، فهو مستلب العقل ، وشجر سليب : أُخِذ ورقُها وثمرُها ، وشجر سلب ، وناقة سَلُوب : أُخِذ ولُدها ، ونُوق سلائب ، ويقال للمتكبّر: أنفه في أسلوب إذا لم يلتفت يمنة ولا يسرة »[2] .

أمّا في القاموس المحيط للفيروز أبادي فيرى أنّ : « الأسلوب الطَّريق وعنق الأسد ، والشّموخ في الأنف »[3]. فمن خلال هذه المفاهيم الواردة في المعاجم المذكورة نجد أنّ مفهوم الأسلوب، انحصر عموما في المنهج والطّريق وفي أساليب فنّ القول وكذا التّجريد والسّلب من الشَّيء.

---

[1] . ابن منظور : لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ،2000 ، مادة (س ،ل، ب)،مجلد 1 ، ص473 .

[2] . أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري :تح : محمد باسل عيون السود ،الدار العلمية ، لبنان ، ط1 ، 1988 ، مج 1 ، ص 499 .

[3] . الفيروز أبادي : القاموس المحيط ، دار الحديث ، القاهرة ، (د ط) ، 2007 ، مادة (س ،ل ، ب) ، مج 1 ، ص 788

2 . المفهوم الاصطلاحي للأسلوب :

لقد تنوَّع المفهوم الاصطلاحيّ للأسلوب عند كثير من الدّارسين والباحثين سواء أكانوا من الغرب أو من العرب قديمًا وحديثًا ، وذلك لأهميته باعتباره مجالاً شاسعًا للبحث والتّمحيص والدّراسة ومن القضايا النّقديّة المطروحة .

أ . الأسلوب عند بعض الباحثين العرب القدامى :

من بين القدامى الذِّين عرَّفوا الأُسلُوبَ ، واهتموا به **ابن قتيبة** الذّي حدَّده في ثلاثة أبعاد وهي : « التفنُّن في القول ، ومعرفة أحوال الخِطاب ودواعيه ، والاعتداد بالمتلقي وموقفه من الخِطاب »[1] . من خلال هذا المفهوم لابن قتيبة فإنّ الأُسلُوب فنٌّ في ذاته ، كما أنّه يهتمّ بحالة المتلقِي ، والمؤَّلف صاحب النّص أي المخاطِب من حيثُ إلقاؤُه للنّص .

أمّا **ابن طباطبا** فمفهوم الأُسلُوب هو:«ليس المعنى وحده ، واللّفظ وحده ، وإنّما هو مركب فنّي من عناصر مختلفة يستمدّها الفنان من ذهنه ونفسه ، ومن ذوقه . تلك العناصر هي الأفكار والصّور والعواطف ، ثم الألفاظ المركبة والمحسنات المختلفة » [2] . وانطلاقا من هذا التّعريف نجد أنّ **ابن طباطبا** يقول: أنّه لا يمكن الفصل بين المعنى واللّفظ فكلاهما يكمّل الآخر ، ولا يكون الأسلوب أسلوبًا إلاّ إذا حصل التّركيب المنتظم بينهما (اللّفظ والمعنى).

أمّا **ابن خلدون** ، فيعرض تعريفا للأسلوب في مقدمته فيقول: « هو المنوال الذِّي تنسُجُ فيه التّراكيب التِّي يُفرغ فيها ، ولا يرجع على الكلام باعتبار إفادته كمال المعنى الذِّي هو وظيفة البلاغة والبيان ، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذِّي هو وظيفة العروض ،فهذه العلوم الثّلاثة خارجة عن هذه الصّناعة الشّعريّة »[3]. وبهذا القول فإنّ الأسلوب عند **ابن خلدون** هو انسجام التّراكيب وكذا صناعة شعريّة .أمّا عند **الجاحظ** فقد اهتم بالنّص الشّعري على صعيد الأسلُوب ، حيث« تحدّث عن النّظم بمعنى حسن اختيار اللّفظة المفردة اختيارًا موسيقيًا يقوم على

---

[1] .رابح بن خوية : مقدمة في الأسلوبيّة ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ،اربد ، الأردن ، ط1 ، 2013 ، ص13 .

[2] . بشير ضيف الله : الوقائع الأسلوبيّة وخصوصيتها في قصيدة " لاعب النرد "لمحمود درويش ، مقاربة سميو أسلوبية ، منشورات ANEP ،ص23 .

[3] . المرجع نفسه : ص50 .

سلامة جرسها ، واختيارًا معجميًا يقوم على ألفتها ، واختيارا إيحائيًا يقوم على الظّلال التِّي يتركها استعمالُ الكلمة في النّفس ، وكذلك حسن التّناسق بين الكلمات المتجاورة تآلفًا وتناسقًا »[1]

أمّا **عبد القاهر الجرجاني** فعرّف الأُسلوب ب: « ليس الغرض بنظم الكلم إذا توالت ألفاظُها في النُّطق ، بل إن تناسقت دلالاتُها ، وتلاقت معانيها على الوجه الّذي يقتضيه العقلُ »[2]. ومن هنا نجد أنّ كلاّ من **الجاحظ والجرجاني** يشترطان النّظم في الأُسلُوب والتّأليف المحكم للكلمات ، وسلامة الألفاظ من حيثُ مخارجُها والتزامُ التّناسق فيما بينها .

ب . الأسلوب عند بعض الباحثين العرب المحدثين :

تكملة لما جاء به العرب القدامى لمفهوم الأُسلوب سار على نهجهم أبناء جلدتهم من المحدثين،"**عبد السّلام المسدي** " في كتابه الأُسلوبيّة والأُسلوب،حيث قدّم تعريفًا للأسلوب فقال : « يقوم على ركحٍ ثلاثيٍّ دعائمُه هي : المخاطَب والمخاطِب والخطاب »[3] . كما له تعريف آخر على خلاف هذا حيثُ يقول: " قوام الكشف لنمط التّفكير عند صاحبه ».[4] ، من خلال هذين التّعريفين نجد أنّ **عبد السّلام المسدي** يشترط في تحديد الأسلوب ثلاثة عناصر، وهي المخاطِب والمتلقي والنّص، كما أنّ الأسلوب يعدّ مرآة صاحبه.

أمّا **أحمد الزّيات** فيعرّف الأسلوب : « الطَّريقة الخاصَّة للشّاعر ، أو الكاتب في اختيار الألفاظ وتأليف الكلام ، وهذه الطَّريقة فضلاً عن اختلافها بين الكتّاب والشّعراء ، تختلف عن الكاتب أو الشَّاعر نفسه ، باختلاف الفنّ الذِّي يعالجه ، أو الموضوع الذِّي يكتبه ، والشَّخص الذِّي يتكلّم بلسانه ، أو يتكلّم به » [5] . إنّ الأسلوب عند **أحمد الزيات** يختلف ليس من كاتب لآخر، ولكن حتى لدى الكاتبِ الواحدِ نفسِه، وحسب المواضيع المُتَطَرق لها.

---

[1] . يوسف أبو العدوس: الأسلوبيّة الرؤية والتطبيق ، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطياعة ، عمان ، الأردن ، ط1، 2007 ، ص 11 .

[2] . عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ، تح : محمد شاكر ، مكتبة الخارجي ، القاهرة ، مصر ، (د ط) ، (د ت) ، ص44 .

[3] . عبد السلام المسدي : الأسلوبيّة والأسلوب ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، ط5 ، يناير ، 2006 ،ص 50 .

[4] . المرجع نفسه : ص52 .

[5] . عدنان بن ذريل : اللّغة والأسلوب ، مجدلاوي للنشر والتوزيع ، ط2 ، 2006 ، ص 128 .

و **لأحمد الشّايب** هو كذلك تعريف آخر للأسلوب فيقول: « ومعنى الأسلوب أنّه معانٍ مرتبةٌ قبل أن يكون ألفاظًا منسقةً، وهو يتكَّون في العقل قبل أن ينطق به اللّسانُ أو يجري به القلمُ »[1] .فتعريف **أحمد الشّايب** للأسلوب هو كلام يتكوّن أولاً في نفسيّة الكاتب وذهنه ثم ينطق به لسانُه ، لتأتي مرحلة تدوينه على الورق ، فالأسلوب هو المادة الخام التّي يستقي منها الأديبُ فكرَه وأدبَه ، ثم الطّريقة التّي يوظّفه فيها في حياته اليوميّة .

ج . الأسلوب عند الغربيين القدامى :

لقد تعدّدت المفاهيم لمصطلح الأسلوب ودلالته كذلك عند الغربيين،«ففي اللّاتينية يعني :(Stilus) وتعني الرّيشة ، وفي الإغريقيّة (Stilos) وتعني عمودًا ، أمَّا في المعاجم الغربيّة ،فالمعنى العام للأسلوب يشير في حقول مختلفة تشترك في طريقة الكتابة أو فنِّ الكتابة ، أو الطَّريقة الخاصة للتّعبير عن الفكر والانفعالات ، والعواطف »[2] . كما أنّ مفهوم الأسلوب في كتب البلاغة الإغريقيّة يعدُّ وسيلةً من وسائل الإقناع ، حيث أُدرج مفهومُه تحت علم الخَطابةِ ، وخصوصا إذا تعلّق الأمرُ باختبار الكلمات المناسبة لمقتضى الحال ، وقد عرّفه **أفلاطون** بقوله : « الأسلوب شبيه بالسّمة الشَّخصّية»[3] ، وخلاصة لهذه المفاهيم معنى الأسلوب لم يكن مستقرا على مدلولٍ واحدٍ قارٍ ، بل له مفاهيم متعددة عند الغربيين ، فأ**فلاطون** يربطه بشخصية المبدع ، وعند **الإغريق** طريقة وكيفية الكتابة وامتلاك فنّها ، وأيضا طريقة التّعبير عن الأفكار والانفعالات والعواطف ، ومن خلالها نتعرّف على شخصيّة الكاتب ومواهبه .

د . الأسلوب عند الغربيين المحدثين :

لقد اهتم الغربيون بهذا المصطلح وخَصُّوه بالدِّراسة والبحث ومن بينهم **جورج بوفون (G- Buffon)** (1707- 1788) عالم الطَّبيعيات والأدب في الوقت نفسه ،الذِّي اهتم كثيرا باللُّغة ، واعتبر بأنَّ صياغتها ونظام أفكارها ينمُّ عن شخصية صاحبها ، حيثُ عرَّف الأسلوب : « الشّخص هو الأسلوب أو الأسلوب هو الشّخص »[4](le style est de l'homme même)، فقد جعل

---

[1] . رابح ين خوية : مقدمة في الأسلوبية ، ص22 .

[2] . المرجع نفسه : ص31 .

[3] . المرجع نفسه : ص32 .

[4] . يوسف أبو العدوس : الأسلوبيّة الرؤية والتطبيق ، ص26 .

الشّخص هو الأسلوب ، إذ إنّ لكلّ شخص أسلوبَه في الكتابة وطريقة التّعبير عن الأفكار ، وله مجموعة التّفاعلات الشَّخصيّة و الميولات الذاتيّة الأدبيّة والاستعدادات اللُّغويّة ، وهذا ما يبرّر لكلّ شخص أسلوبه الخاص الذِّي يختلف عن غيره .

أمَّا **بيار جيرو** فقد عرّف الأسلوب بأنّه« المظهر الذِّي ينجم عن اختيار وسائل التَّعبير والتِّي بدورها تحددها مقاصد المتكلّم أو الكاتب وطبيعته»[1] ، فمن هذه المقولة نستشف أنّ المخاطِب يقوم باختيار الكلمات المناسبة للتّعبير من خلال قدراته و ميولاته النَّفسيّة والطَّبيعيّة حتَّى يصل إلى تحقيق مقاصده من الخطاب . أما **ستاروبنسكي** (starobinski) يصف الأسلوب بأنّه : «اعتدال وتوازن بين ذاتيّة التّجربة ومقتضيات التّواصل ، فهو حلٌّ وسطٌ بين الحدث الفردي و بين الشُّعور الجماعي، أو تجربة الاعتدال بين الأنا والجماعة ، وبالتَّالي تكون وظيفته تلطيف من حدة الانزياح بين المعطى المعيش والمعطى المنقول »[2] . فالأسلوب جملة«هو الفنّ الذِّي يتخذه الأديب وسيلة للإقناع أو التّأثير»[3] ، وهذا ما لخصه **أحمد الشَّايب** في كتابه الأسلوب كما أشرنا له عند المحدثين من العرب .

3 . مفهوم الأسلوبيّة :

مصطلح الأسلوبية (stylistique) مركب من أسلوب (style) ولاحقته (ية) ique ، وخصائص الأصل تقابل أبعاد اللاَّحقة ، فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي ، وبالتالي نسبي ، واللاَّحقة تخصّ به البعد العلماني العقلي ، وبالتَّالي الموضوعيّ ، فهي تعرّف : « بالبحث عن الأسس الموضوعيّة لإرساء علم الأسلوب » [4]. وبهذا ف« الأسلوبيّة تهتمّ بالبحث عن نوعية العلاقة الرَّابطة بين حدث التّعبير ، ومدلول محتوى صياغته»[5] .والأسلوبيّة حسب مجموعة من الباحثين أمثال : **إريفي Michel Orivih ، ودولاس Dulas وريفاتير Rafatyr** ، وصف

---

[1] . عدنان بن ذريل : النَّص والأسلوبيّة بين النَّظرية والتطبيق ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، (د ط) ،2000 ، ص48 .

[2] . عبد السلام المسدي: الأسلوبيّة والأسلوب ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط2 ، 1982 ، ص40 .

[3] . أحمد الشايب ، الأسلوب ، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية ، مكتبة النهضة المصرية ، ط8 ،1991 ص41 .

[4] . عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، ص 74 .

[5] . المرجع نفسه : ص 35 .

للنّص الأدبيّ حسب طرائق مستقاة من اللّسانيات ، فهي بذلك منهج لساني يتسلّط على الخطاب الفكري ، والأدبيّ قصد استجلاء روابطه الدَّاخليّة المكوّنة له ، ثم آلية تأثيره على المتلقّي[1].

وهذا ما اتجه إليه **عبد السلام المسدي** حيثُ قال : الأسلوبيّة هي العلم الذِّي يهتم : « ... بدراسة الخصائص اللّغويّة التِّي بها يتحوّل الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التّأثيريّة والجماليّة، فوجهة الأسلوبيّة إنّما تكمن في تساؤل علمي ذي بعد تأسيسي يقوم مقام الفرضيّة الكليّة ، ما الذِّي يجعل الخطاب الأدبي الفنّي مزدوج الوظيفة والغاية و يؤدي ما يؤديه الكلام عادة ، وهو إبلاغ الرِّسالة الدّلاليّة ، ويسلّط مع ذلك على المتقبل تأثيرًا ضاغطًا ، به ينفعل للرّسالة المبلّغة انفعالا ما»[2] ، فمن خلال هذه المقولات نستنتج أنّ الأسلوبيّة فرع عن اللِّسانيات منها تستمدّ خصوصيتها ومنهجها ، فهي تعنى بالوظيفة الجماليّة التّعبيريّة التّأثيريّة للخطاب الأدبيّ .

أمّا **شارل بالي** (1865ـ1947) اللّساني السّويسري الذِّي أرسى قواعد الأسلوبيّة الأولى في العصر الحديث فيرى أنّ:« الأسلوبيّة هي العلم الذِّي يدرس وقائع التّعبير اللّغوي من ناحية محتواها العاطفي أو التّعبير عن واقع الحساسيّة الشّعوريّة من خلال اللّغة وواقع اللُّغة عبر هذه الحساسيّة »[3] ، وهنا **شارل بالي** يربط الدّراسة الأسلوبيّة بالواقع الاجتماعي الذِّي لا يمكن التّعبير عنه إلّا بواسطة اللّغة . **ولريفاتير** ـ الأستاذ في جامعة كولومبيا المختص في الدِّراسات الأسلوبيَّة منذ العقد الخامس ـ آراءٌ رائعةٌ ومفيدةٌ فيما يخصّ البحث الأسلوبي فهو يرى« الأسلوبيّة منهج لساني» [4]، وعلم يعنى بدراسة أسلوب الآثار الأدبيّة دراسة موضوعيّة، تنطلق من اعتبار النّص الأدبي بنية ألسنيّة، وهي تُعنى بالنّص في ذاته، بمعزل عن كلّ ما يتجاوزه من اعتبارات تاريخيّة أو اجتماعيّة أو نفسيّة، وهي تهدف إلى تمكين القارئ من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفنّي إدراكا نقديًا مع الوعي بما تحقّقه تلك الخصائص من غايات وظيفيّة، وغايتها تخليص النّقد الأدبي من المقاييس الخطابيّة والجماليّة، لأنّها مقاييس معياريّة تستند إلى أحكام قبليّة، وارتباطها بالألسنيّة هو ارتباط النتيجة بالسبب. كما يحدّد **ريفاتير** الظَّاهرة الأسلوبيّة، بناءً على مفهوم (التّجاوز) الذِّي

---

[1] . ينظر : عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، ص48 .

[2] . المرجع نفسه ، ص36 .

[3] . حسن ناظم : البنى الأسلوبية ، دراسة في أنشودة المطر للسياب ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2002 ، ص31 .

[4] . عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب ، ص 49 .

اعتمدته جلّ التّيارات الدّراسيّة للأسلوب ، وحاولت أن تتّخذ منه إطارًا موضوعيًا للتّحليل الاختباري . وهو يحدّد الظّاهرة الأسلوبيّة بأنّها تجاوز للنّمط التّعبيري المتواضع عليه، وهذا التّجاوز قد يكون خرقًا للقوانين، كما قد يكون لجوءًا إلى ما ندُر من الصّيغ [1].

وخلاصة القول إنّ الأسلوبيّة تستمدّ خصوصياتها من اللّسانيات ، فهي تدرس النّص منعزلاً عن السّياق ومؤلّفه ، أي تدرس الخطاب الأدبيّ من ذاته ولذاته وفق طاقات اللّغة وإمكاناتها وقوانينها ، فهي تدرس النّص أو عدة نصوص أو مدونة لكاتب ما ، وتكشف عن تغيّرات الأسلوب والتّأثير المقصود .

4 . مبادئ وآليات الأسلوب:

لقد احتلت الأسلوبيّة مكانةً مرموقةً ضمن مناهج النّقد المعاصر بفضل ما يعتمد عليه الأسلوبيُّ من مصطلحات ومقولات ميدانيّة إجرائيّة يسعى بواسطتها لمقاربة النّص الأدبيّ من حيثُ الشّكلُ والمضمونُ، ويرتقي به إلى الإبداع الأسلوبي ، ولعلّ أهمّ هذه المصطلحات والمقولات ، والتّي هي عند البعض من النّقاد تسمّى مبادئ وآليات الأسلوب وهي : الاختيار والتّركيب والانزياح.

أ . الاختيار :

إنّ اللُّغة رصيد هائل من المفردات والحمولات الدّلاليَّة ، ويتجسَّد دور الكاتب في الانتقاء من هذا الرّصيد ما يناسبه في عمله الأدبي بغرض التّعبير عن موقف معين ، والتّواصل مع المتلقي محاولاً التّأثير فيه بخطابه ، وهنا الاختيار عمليّة أسلوبيّة إجرائيّة تُظهِر شخصيَّة وموهبة المخاطِب ومدى قدرته على إنتاج الخطاب وتبليغ الرّسالة إلى المتلقي والتّأثير فيه، ف**أحمد الشّايب** يقول : إنّ الأسلوب« عمليَّة اختيار تتسلّط على تلك العناصر المكوّنة استنادًا إلى تصرّف في الصّياغات بما تراه أليق بموضوع الكلام »[2]، وهذا الاختيار نوعان إمّا:

---

[1] . ينظر : عبد السلام المسدي ، محاولات في الأسلوبية الهيكلية ، مجلة الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، سوريا ، آذار ، 1977 .

[2] . عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب ، ص59 .

. اختيار محكوم بالموقف والمقام : «وهو اختيار نفعي، يهدف إلى تحقيق هدفٍ عملي محددٍ ، وربما يُؤثِر المنشِئُ للخطاب كلمة على كلمة أو عبارة على أخرى لأنّها أكثر مطابقة في رأيه للحقيقة ، أو لأنّه على عكس ذلك ، يريد أن يضلّل سامعَه »[1].

. **اختيار تتحكم فيه مقتضيات التَّعبير خالصة :** « وهو اختيار نحوي ، والمقصود بالنَّحو في هذا المصطلح هو قواعد اللّغة ، بمفهومها الشّامل؛ الصَّوتية والصَّرفية والدَّلالية ونظم الجملة ، ويكون هذا حين يُؤثِر المنشِئُ كلمة على كلمة أو تركيب على تركيب لأنّه أدقُّ وأصحُّ لتوصيل ما يريد ، ويدخل في هذا النّوع من الاختبار كثيرٌ من الموضوعات البلاغيّة المعروفة ، كالفصل والوصل ، التَّقديم والتَّأخير ، والذِّكر والحذف وسوى ذلك» [2] ، ومن خلال هذين النّوعين يتَّضح أنّ الأول نفعي عملي يخدم المنشِئ ، أمّا الثّاني فهو اختيار متعلِّق بقواعد اللّغة ، وهنا الكاتب يختار ما كانت قواعده صحيحةً وسليمةً حتّى يحقّق هدفه من الخطاب ألا وهو ؛ إيصال فكرته للمتلقي بشكل صحيح وبالأسلوب الرّاقي . وباختصار الاختيار هو انتقاء الوسائل اللّغويّة المناسبة من النّظام اللّغوي لتأدية المعنى والتّعبير عنه ، والذِّي لا يكون إلاّ على : «أساس التّعادل أو التّشابه أو الاختلاف ، أي على أساس التّرادف والاختلاف » [3] وانطلاقا من هذا الكلام نجسّد المقولات الأساسيّة في النّقد القديم " لكل مقام مقال" .

ب . التّركيب :

بعد عملية اختيار الكلمات والتّراكيب تأتي العمليّة الثانيّة في الخلق الأسلوبيّ ألا وهي التّركيب ، فيشرع المنشِئُ في تركيب هذه الكلمات ليشكِّل نصًّا منسجمًا ومنسّقًا ومنظّمًا من حيثُ المعنى والمبنى ، حيثُ يقول **نور الدين السَّد** في هذا : « تقوم ظاهرة التّركيب على ظاهرة إبداعية سابقة عليها وهي ظاهرة الاختيار ، التِّي لا تكون ذات جدوى إلاّ إذا أُحكِم تركيبُ الكلمات المختارة في الخطاب الأدبي ، فظاهرة التّركيب هي تنضيد الكلام ،ونظمه لتشكيل سياق الخطاب الأدبي ، والتّركيب عنصرٌ أساسيٌّ في الظّاهرة اللّغويّة ، وعليه يقوم الكلام الصَّحيح »[4] ،

---

[1] . نور الدين السَّد : الأسلوبية وتحليل الخطاب ، دراسة في النقد العربي الحديث ،الجزء الأول ، (د ت)، ص 156 .

[2] . المرجع نفسه ، ص 157 .

[3] . صلاح فضل : علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة ، مجلة فصول ، مج 5 ، العدد 1 ، (أكتوبر ،نوفمبر ، ديسمبر)، 1984 ، ص56 .

[4] . نور الدين السّد : الأسلوبية تحليل الخطاب ، ص170 .

ونعني بهذا الكلام الحرص على سلامة التَّركيب النّحوي والصّرفي والدّلالي، الذِّي يحكم الخطاب الأدبي .

ج . الانزياح (الانحراف) :

إنّ مصطلح الانزياح في الدّراسات الأسلوبيّة الحديثة ، خطف أنظار النّقاد واللّغويين والباحثين ، لأنّه جعل المنهج الأسلوبي في بحثٍ مستمرٍ عمّا هو جديد وغير متداول ولا مستعمل ، وقد شاع في الدّرس الأسلوبي بعدة مسمَّيات منها ؛ التّجاوز والانحراف ، والفضيحة والشذوذ والجنون وعند جون كوهين الانتهاك ، على الرغم من هذه المسمّيات إلاّ أنّه يعرّف : «انحراف الكلام عن نسقه المألوف ، وهو حدث لغوي يظهر في تشكيل الكلام وصياغته»[1] ، كما يعرّف أيضًا : « كلّ ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار المألوف ، إنّه انزياح بالنسبة للمعيار ،أي أنّه خطأ ولكنّه خطأٌ مقصودٌ » [2] ، وقد زاحم الانزياح مصطلح الانحراف ، وظل منافسا له من حيثُ الاستعمالُ ، حيثُ يتّسم بالشّمولية والحمل الحسن للمعنى المؤدّى [3] ، والأسلوب الجيّد من منظور مصطلح الانزياح هو الذِّي ينحرف عن اللُّغة الأصليَّة وطريقتها المعتادة ، على اختلاف وتباين هذا الانحراف والانزياح ، وليس هو الخروج عن قواعد اللّغة عند **محمد اللويتي** ، بل المعتدل من يقول: إنّ الانزياح يكون في حدود قواعد اللّغة، حيثُ يكون الإبداع بسلوك طرقٍ جديدةٍ غفل عنها الآخرون لكنّها لا تخالف قواعد اللّغة أي النّحو[4]. ومجمل القول يعتبر الكثير من الباحثين في الأسلوب أنّ الانزياح حدث خارق في الإبداع يعمل على إثارة المتلقي وشدّ انتباهه .

5 . أهم اتجاهات الأسلوبيّة :

إنّ الاهتمام الشّديد بالأسلوبيّة من طرف النّقاد والباحثين ساهم في تنويع اتجاهاتها وحقولها الدّراسيّة ، وهذا ما أدّى إلى ظهور مدارس مختلفة الاتجاهات والنَّظريات ، فظهرت معها اتجاهات للأسلوبيّة شتَّى منها، الأسلوبيّة التّعبيريّة و الإحصائيّة و البنويّة و الأدبيّة والتأثيريّة والنّفسيّة .

أ . الأسلوبيّة التّعبيريّة (الوصفيّة) :

---

[1] . محمد سليمان : ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان ،دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، ط1 ،2007، ص35 .

[2] . بشير ضيف الله : الوقائع الأسلوبية وخصائصها في قصيدة " لاعب النرد" لمحمود درويش ، ص31 – 32 .

[3] . ينظر : موسى ربابعة ،الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، دار الكندي للنشر والتوزيع ،الأردن ، ط1 ، 2003 ، ص44 .

[4] . ينظر : محمد اللويمي ، الأسلوب والأسلوبيَّة ، مطابع الحميضي ، ط1 ، (د ت) ، ص46 .

ونعني بها حمولة كلام المخاطِب وطاقته الدّلالية ، وكلّ ما يحمله من عواطف وأحاسيس ومشاعر و تكثيف للدّلالات التّي يظهر أثرها على المتلقِي ، ورائد هذا الاتجاه **شارل بالي** ، حيثُ كان جلّ تركيزه على اللّغة التّي هي : « أداة تكشف في كلّ مظاهرها وجهًا فكريًا ، ووجهًا عاطفيًا ، ويتفاوت الوجهان كثافة حسب ما للمتكلم من استعداد فطريّ وحسب وسطه الاجتماعي ، والحالة التّي يكون فيها»[1] .ومن خلال هذا القول نستشف أنّ الأسلوبيّة مع **شارل بالي** كانت تقتفي وتسلك الأثر اللّساني كيفما كان ، وأينما وجد ، فهي مطلقة الوجود مثلما ذهب إليه أستاذه دو سوسير الّذي كان مجال بحثه الكلام أو اللّسان الإنساني خصوصا .

ب . الأسلوبيَّة الإحصائيَّة :

وهذا الاتجاه يعمد إلى إحصاء الظّواهر اللّغويّة في النّص الأدبي، ثم يبني أحكامه على نتائج هذا الإحصاء ، ويبقى هذا الاتجاه الإحصائي أسهل وأدقّ طريق لمن يتحرّى الدّقة العلميّة ، ويتحاشى الذاتيّة في النّقد[2]، كما يرى **محمد عبد المطلب** في كتابه البلاغة والأسلوبيّة ، وهذا المنهج يستخدم للإثبات والاستدلال على موضوعيّة النّاقد . ومن أهمّ رواده **شارل مولر** ، الذّي له كتاب "المعجميّة الإحصائيّة " مبادئ ومناهج" : حيث استطاع من خلاله أن يضع منهجيّة إحصائيّة لدراسة الأعمال الأدبيّة، والوقوف على أسلوبها.

ج . الأسلوبيّة البنيويّة (الوظيفيّة) :

وسميت كذلك نسبة إلى نظريّة الوظائف **لجاكبسون** الذّي يرى بأنّ الظّاهرة الأسلوبيّة ليست اللّغة فقط وإنّما وظائفها أيضًا ، حيثُ ركّز على مقاصد رسالة الخطاب .والرّسالة عنده هي التّي تنتج وتخلق أسلوبها بنفسها. وقد عمل **ميشال ريفاتير** على جمع الأعمال اللّسانيّة النّقديّة التّي تنتمي إلى الاتجاه الأسلوبي البنيوي في كتاب سمّاه :" أبحاث حول الأسلوبيّة البنيويّة".

د . الأسلوبية الأدبيّة :

يبحث أصحاب هذا الاتجاه على الوظيفة الفنيّة للّغة النّصِ الأدبيّ من حيثُ الشّكل والمضمون ، من خلال الجانب الأدبيّ الجمالي الّذي يهتم به النّاقد والجانب الوصفي اللّغوي

---

[1] . عبد السلام المسدي ، الأسلوبيَّة والأسلوب ، ص40 .

[2] . ينظر : محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية ، مكتبة لبنان ، ط1 ،1994 ، ص 198 .

اللّساني ، وهذا هو وجه الاختلاف بين الاتجاه اللّغوي الذِي يهتّم بالشّكل والصِّياغة على عكس الاتجاه اللّساني الّذي يهتّم بالمعنى[1].

هـ . الأسلوبيّة التّأثيريّة :

ويهتّم هذا الاتجاه بالمتلقِي أو المخاطَب على وجه الخصوص ، وقياس مدى تأثير النّص عليه من خلال ردود أفعاله واستجابته له ، فله الحريّة في توسيع دلالات النّص من خلال تجربته الذاتيّة [2] ، فمن خلال هذا الاتجاه فيتمّ التّركيز أثناء الدّراسة على درجة تأثير النّص على المتلقي ، وكيف كانت ردود أفعاله حسب تجربته الخاصَّة .

وهناك من أضاف نوعًا آخر للأسلوبيّة وهو:

و . الأسلوبيّة النّفسيّة:

وتسمّى أيضًا ب"الأسلوبيَّة السّيكولوجيّة"، ومن روادها العالم الألماني **ليوسبيتزر Leospitzer**" ، الذّي قدّم رُؤَاه للأسلوبيّة في كتابه (دراسة في الأسلوب) ،« والتّي ينبغي أن تهتّم بالمبدع أو منتِجِ النّص ، حيث اعتبر الذّات الكاتبة قيمة محورية ، لا ينبغي تجاوزها بقدر ما تتطلَّب من تخصيصها والإصغاء إليها»[3] ، فمن خلال هذا القول ندرك أنّه لا يمكن عزل شخصيّة المؤّلِف ، بل نعمد إلى دراسة أسراره وشخصيته مهما كانت مكتسباته من زاوية اللّغة ، فالدِّراسة الأسلوبيَّة هنا تفرض أخذ الحالة النفسيّة والشّخصيّة للمنتج أو الكاتب أو المخاطِب في صميم الدّراسة والاهتمام .

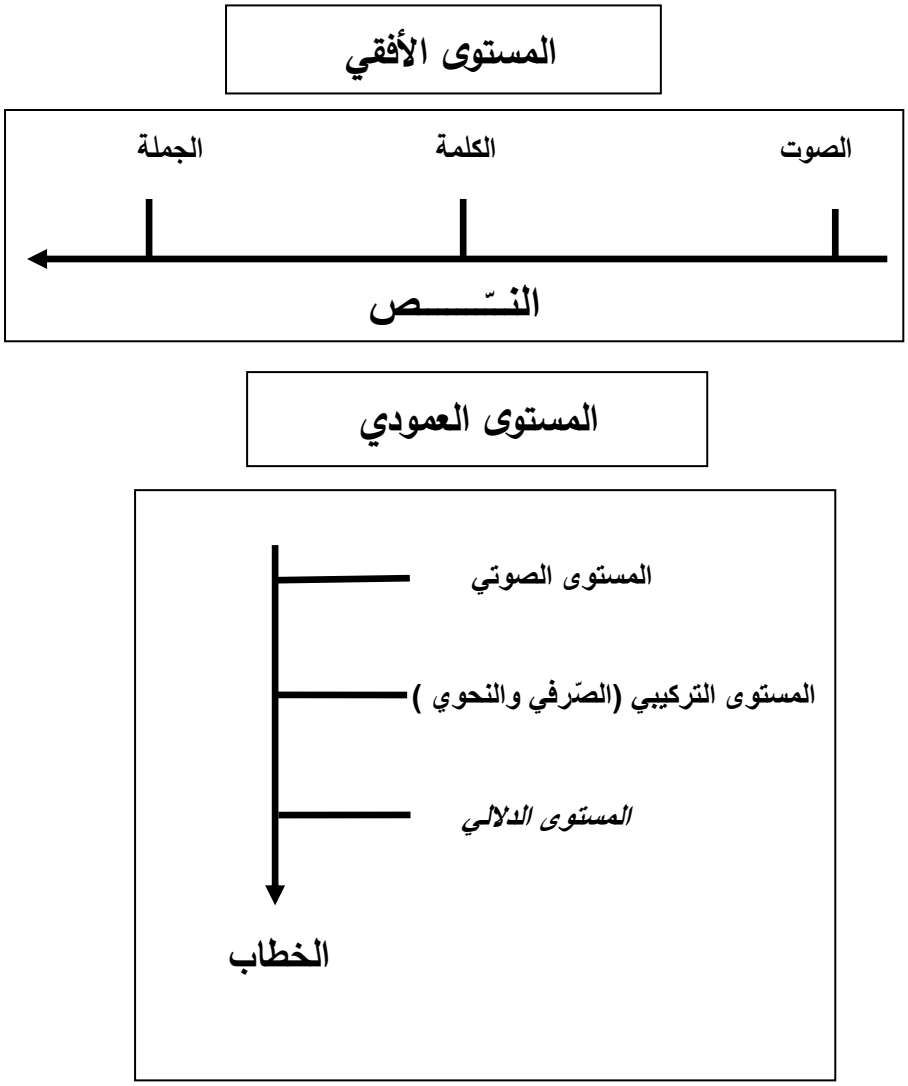
وهذا المخطط هو تبيان طريقة تعامل المنهج الأسلوبي مع النّص الأدبي أفقيًا و عموديًا.

---

[1] . ينظر : محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية ، ص48 .

[2] . ينظر : محمد اللويمي ، الأسلوب والأسلوبية ، ص 49 .

[3] . بشير ضيف الله: الوقائع الأسلوبية وخصائصها في قصيدة "لاعب النرد" لمحمود درويش ، ص 34 .



شكل 01 : مخطط يبين طريقة تعامل المنهج الأسلوبي مع النّص الأدبي أفقيًا و عموديًا.

الفصل الأول : المستوى الصوتي

ـ توطئـة

1 . الإيقاع الخارجي :

أ . الوزن

ب . القافية

ج . الرَّوي

2 . الإيقاع الدَّاخلي:

أ . التَّلاؤم اللّفظي

ب . التّوازي الصَّوتي

ج . التَّصريع

د . التّكرار

هـ . الجناس

و . الطّباق

توطئة :

لقد انفرد الشّعر قديمًا وحديثًا عن بقية الفنون الأدبيّة الأخرى بميزة ، كانت الحجر الأساس في بنائه و نظمه وإنشاده ، حتّى أنّها شكّلت مادة صناعته ، ألاَ وهي الموسيقى الشّعرية التِّي هي صناعة النّغم والأصوات من حيثُ تآلفها وتناسقها وإيقاعها حتّى تستسيغها الأذن وترتاح لها النّفس ، فهي المحرك الأساس والرَّئيس للوجدان والمُثير الفعّال لعواطف المتلقِّي ، فتجعله يستمتع بالشّعر ويُقدِمُ على قراءته وإنشاده والتّغني به. وهذه الموسيقى متأتيةٌ ومن ذلك التّناسق والتّناغم الّذي يَنتُج غالبا عن الوزن والقافية، ممّا يستقطب المتلقِي ويثير مشاعره فتراه يعيش الحالة الوجدانيَّة والشّعوريَّة و يحسّها، وبالتّالي ينفعل مع معاني النّص وموضوعه. وهذه الموسيقى أو الإيقاع نوعان .ُفثمة مظهران لإيقاع الشّعر العربيِّ الحديثِ، أولهما النّظام الصّوتي الخارجي، المتمثّل في الوزن والقافية، وثانيهما الإيقاع الدّاخلي، والّذي يتمثّل في تناسق وتآلف وانسجام الألفاظ لتشكيل فكرة القصيدة ومعناها[1]، ومن خلال هذه المقولة نأتي إلى دراسة هذا الإيقاع بنوعيه في مدونة "**عناقيد المحبة** " للشّاعر الجزائري **الزّبير دردوخ** ، في الفصل الأول الموسوم ب : "المستوى الصَّوتي" .

المستوى الصَّوتي:

إنّ المستوى الصّوتي عنصرٌ مهمٌ وأساسيٌ ، إذ يُعدُّ جوهر مكونات النّص الشّعري مُتَّحِدًا مع بقية مكوناته وعناصره البنائية الأخرى في تشكيل اللّغة الإبداعية ، فالدّراسات الأسلوبيّة الحديثة لم تبقِه منفصلا ، قائما بذاته في معزل عن مكونات النّص الأخرى ، بل هو تجسيد حيٌ وفعليٌ لبنية النّص الشّعريّ ، ومظهره المادي المحسوس بما يمتلك من دلالات متنوّعة . ولهذا المحلّل الأسلوبيّ جعله من المكونات الأساسيّة في الدّراسات الأدبيّة الحديثة ، وميدان بحثه كونُه يجعل الخطاب يثير مشاعر الرِّقة والعذوبة والتّأثير في نفس المتلقّي ، وبهذا يبرز العمل الإبداعي للشّاعر ،والدّارس الأسلوبيُ يتحرّى في دراسته مدى انتظام الأصوات لتكون صيَّغًا وتراكيبَ لها فائدتها في الشّعر كما في النّثر، لذلك يعدّ الصوت من أهمّ مكونات الشّعر ، فهو اللّبنة الأولى في التّحليل الشّعري، لا يهتمّ بالوزن أي الموسيقى

---

[1] . ينظر : نور الهدى لوشن ، علم الدلالة : (دراسة وتطبيق) ، منشورات جامعة قاريونس ، بن غازي ، ليبيا ، ط1 ، 1995 ، ص82 .

الخارجية فقط بل يتعدَّى ذلك إلى الموسيقى الدّاخليّة، لذلك كان الصّوت بمثابة العنصر الحيّ في الخطاب ، وفي هذا ذَكَّر الجاحظ بأهمية الصَّوت فقال : «الصَّوت هو آلة اللّفظ، والجوهر الّذي يقوم به التّقطيع ، و به يوجد التّأليف ،ولا تكون حركات اللّسان لفظًا ولا كلامًا موزونًا ولا منثورًا إلاَّ بظهور الصّوت ، ولا تكون الحروف كلامًا إلاَّ بالتَّقطيع والتَّأليف »[1]، فهذا العنصر يجعل النّصَ الشّعريَّ مشحونًا بطاقةٍ موسيقيّةٍ لا مثيل لها ، وهذا ما نعمل على دراسته وتحليله بنوعيه الخارجي والدّاخلي في ديوان "**عناقيد المحبة** " للشّاعر الجزائريّ **الزّبير دردوخ** .

1 . المستوى الإيقاعي الخارجي:

يرتبط الإيقاع الخارجي ارتباطًا وثيقًا بعلم العروض،ويتشكّل من الوزن في بحور الشّعر وقوافيه، ويختصّ به الشّعر لا النّثر،وقد عرّفه **هارون مجيد** بأنّه: « الوزن والقافية في القصيدة الشّعرية، و به تُشكَّل البنيةُ الخارجيّةُ أو ما يُصطلَح عليه بعلم العروض، كما أنّه الحافزُ لمعرفة صحيح الشّعرِ من فاسدِه ، وما يطرأ عليه من تغييرات ككسر المعتاد عليه أثناء المزاحفة مثلاً، ويتكوّن هذا الأخير (الإيقاع الخارجي) من وزنٍ وقافيةٍ»[2]. فالإيقاع الخارجي للقصيدة يتشكّل من ثلاثة عناصر نعرّج على دراستها وهي : الوزن والقافية والرّوي .

أ . الوزن :

يعرّف الوزن على أنّه نظام يتبعه الشّعراء أثناء نظم قصائدهم ، فهو : « الإيقاع الحاصل من التّفعيلات النّاتجة عن كتابة البيت الشّعريّ كتابة عَروضيّة ، وهو القياس الذي يعتمده الشُّعراء في تأليف أبياتهم ، وله أثرٌ مهمٌّ في تأدية المعنى ، فكل واحدٍ من الأوزان المعروفة بنغم خاصٍ يوافق العواطف الإنسانيّة التّي يريد الشّاعر التّعبير عنها» [3] ، والوزن عند ابن رشيق القيرواني: « أعظم أركان الشّعر، وهو مشتملٌ على القافية وجالبٌ لها ضرورة »[4]. ومن خلال هذا التّعريف

---

[1] . سامية راجح : نظرية التحليل الأسلوبي للنص الشعري ، مفاتيح ومداخل أساسية ، مجلة الأثر ، الجزائر ، العدد 13 ، مارس 2012 ، ص 24 .

[2] . هارون مجيد : الجمال الصوتي للإيقاع الشعري، تائية الشنفرى نموذجا ، ألفا للوثائق ، قسنطينة ، الجزائر، ط1، (د ت) ، ص29 .

[3] . إيميل بديع يعقوب: المعجم المفضل في علم العروض والقافية وفنون الشعر ، دار الكتب العلمية ، لبنان ، ط1 ، 1991 ، ص436 .

[4] . بن طاطة ميمونة : الظّواهر الأسلوبية في قصيدة " أنشودة المطر" لبدر شاكر السياب،رسالة ماستر،إشراف بن زورة عبد الرحمن ، كلية الأدب العربي والفنون ، جامعة عبد الحميد بن باديس ، مستغانم ، الجزائر،(2016 .2017)، ص13 .

ننتقل إلى الجانب التّطبيقي له والمتمثِّل في بعض القصائد من مدوَّنة :"عناقيد المحبَّة " للشّاعر الزّبير دردوخ .

وقبل التّعرض بالتّطبيق إلى هذه القصائد الشّعرية وتحديد وزنها ، نشير إلى أنّ الشّاعر الزّبير دردوخ قد نظم في الشّعر القديم العمودي وكذلك في الشّعر الحديث ؛ شعر التّفعيلة أو كما يُسمَّى الشّعر الحرّ ، فمن عناوين قصائد الشّعر الحرّ في المدونة نجد : (**هواية ، زفرة ، في المحطة ،نشرة الأحوال القلبية ، عروس البحار ، عابر سبيل ، رسالة من مواطن إفريقي**) . أمّا القصائد الأخرى فجاءت من الشّعر القديم العمودي وعناوينها هي : (**سكراتها، يطول الحديث ، لسحر عينيك ، أنشودة الروح ، معراج نحو معبد الحنين ، هي و السندباد ، توبة ، أوراس البطولات ، عيد الكرامة ، إفريقيا ، ولاء ، من للصبح يوقده ، درة الشهداء ، القدس لنا ، سليمان خاطر ، ردة ... ولا أبا بكر لها ، مرثية لآخر نخلة**).

إذا قمنا بعملية إحصائيّة في الدّيوان للشّعر العمودي والشّعر الحرّ نجد أنّ عدد قصائد الشّعر الحرّ هي (07) سبع قصائد أي ما يمثل نسبة : 29,16 % من مجموع قصائد المدونة ، وعلى خلاف ذلك عدد قصائد الشّعر القديم هو (17) قصيدة أي ما يمثل نسبة :70,83 % .

ومن خلال هذه العملية الإحصائيّة يتبّين أنّ الشّاعر نظم في المدونة الشّعر العمودي القديم بنسبة كبيرة تفوق ما نظم في الشّعر الحرّ، وقد يرجع سبب ذلك إلى المواضيع التّي تطّرق لها الشّاعر في الشّعر العمودي والتّي تتطلب الصّرامة والانصياع لتطبيق القوانين ، كما امتثل الشّعراء قديما لأوزان وبحور القصائد العربيّة آنذاك ، ولم يستطيعوا الخروج عن هاته القوانين والقوالب الشِّعريّة ، وكذلك الشّاعر هنا امتثل إلى تطبيق القوانين وإيجاد معايير قارة ومحدَّدة لإنصاف المظلومين والعدالة في الإشادة بمواقف الأبطال أمثال الزّعيم الإفريقي رائد السّلام العالمي **نيلسون مانديلا** في قصيدة إفريقيا ، وكذلك الوقوف أمام أبطال الثّورة التحريريّة الكبرى وتعظيمهم والإشادة بما قام به أبطالها ، والاعتراف والتّقدير والمدح والثّناء على تضحياتهم الجسام في قصيدتي : " أوراس البطولات وعيد الكرامة"[1] . كما أنّ هذا النّوع من الشّعر يكون أكثر صرامة عندما نرثي الشّهداء والعلماء في الوطن العربي أمثال شهيد القدس **محمد الدّرة** وأمثاله و**الشّيخ الإمام محمد الغزالي** و**سليمان خاطر** المجاهد المصري ،وقد تجلَّى في قصائد : " مرثية لآخر نخلة ، وسليمان

[1] . الزُّبير دردوخ : ديوان عناقيد المحبة ، دار هومة ، اتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر ، ط1 ،2003 ، ص 54 ـ 58 .

خاطر والقدس لنا ودرة الشُّهداء "[1] . فالشّاعر يرى أنّ الشّعر العمودي يكون أكثر تأثيرًا وتعبيرًا من غيره في مثل هذه المواقف والصُّور الحيّة عن التّضحيات الجِسَام ، وفي المقابل ما يقوم به الأعداء من بطش وتشريد وسلب للحقوق والحريات غير آبهين بمصير الشّعوب المستضعفة ، كما أنّ الشّاعر نظم الشّعر العمودي في هذه القصائد لأنّه لجأ إلى الوصف والمدح والرِّثاء وهذه هي أهمّ أغراض الشّعر القديم ولا تصلح لغيره .

وفي جانب آخر نشير إلى أنّ الشّاعر في القصائد العموديّة خرج عن تقليد نظام القصيدة العربية بالشّطرين المتوازيين ،حيث ظهر بنظام الشّطر الواحد المتساوي ، وهذا نظام اتخذه رواد الشّعر الحديث ، بيد أنّ الشّعر الحرّ كان موزعًا في أسطرٍ ، تنوَّعت فيها التّفعيلات وعددها وكذا القافية والرّوي من مقطع إلى آخر ، وظهرت علامات الوقف المتنوّعة بين التَّعجب والاستفهام ونقاط الحذف ، كما أنّه التزم الوحدة الموضوعيَّة والعضويَّة في قصائده ، فحدَّد لكلِّ قصيدة موضوعًا أو مناسبةً معينةً ، وهذه تعدُّ من ميزات الشِّعر الحديث ، وقد التزم بها الشّاعر ليثبت انتماءه إلى هذا العصر ، ويخرج عن الطَّابع الكلاسيكي لكتابة الشِّعر .

وبعد هذا التّقسيم نأتي إلى رصد أهمّ الأوزان والبحور التّي وظفّها الشّاعر **الزّبير دردوخ** في ديوانه الشّعري آخذين معظم الأوزان الشّعرية منوّعة بين الشّعر العمودي وشعر التّفعيلة :

عنوان القصيدة	تقطيع الأبيات	اسم البحر
هواية	**شغفت كثيرا بصيد العصافير**[2] شَغَفتُ كَثِيرَن بِصَيدِ لعَصَافِيرِي //0/ //0/0/ 0/0// 0 //0/0/ 0 فعول فعولن فعولن فعولن فع عَهدَ الطُّفُولَه عَهدَ ططُفُولَه /0/ 0 //0/ 0 فاعل فعولن	المتقارب

[1] . الزُّبير دردوخ ، الدِّيوان ، ص 86 ،93 ،96 ،101 .

[2] . المصدر نفسه ، ص 9 .

سكراتها	**ها قد ترجّلت عن عرشي لأقبسها**[1] هَا قَد ترججَلتُ عَن عَرشِي لِأَقبِسَهَا 0/// 0// 0/0 /0//0/ 0// 0 /0/ **مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن** **من نارها .. وفراشي سوف يلثمها !!** مِن نَارِهَا وَفِرَاشِي سَوفَ يَلثِمُهَا 0/// 0/ /0 / 0 /0/// 0// 0 /0/ **مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن** **قتيلها أنا في صمتي .. وأقتلها**[2] قَتِيلُهَا أنَفِي صَمتِي .. وَأَقتُلُهَا 0///0// 0/0/ 0/// 0//0// **متفعلن فعلن مستفعلن فعلن** **لو أنّني بلغى صمتي أترجمها** لَو أننِي بِلُغَى صَمتِي أُتَرجِمُهَا 0/// 0/ / 0/0/ 0/// 0// 0 /0/ **مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن**	البسيط
يطول الحديث	**يطول الحديث .. فماذا أقول ؟**[3] يَطُولُ لحَدِيثُ .. فَمَاذَا أَقُولُو 0/0// 0/0// /0// 0/0// **فعولن فعول فعولن فعولن** **أيا من بعينيك تغفو الفصول**	المتقارب

[1] . الزبير دردوخ ، الديوان ، ص13 .

[2] . المصدر نفسه ، ص16 .

[3] . المصدر نفسه ، ص18ـ 19

	أَيَا مَن بِعَينَيك تَغفُلفُصُولُو 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// **فعولن فعولن فعولن فعولن**	
لسحر عينيك	**لسحر عينيك ما أشكو .. وما أجد**[1] لَسِحرُ عَينَيكِ مَا أَشكُو وَمَا أَجِدُّو 0/// 0// 0/0/ 0//0/ 0/ //0/ **متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن** **وما ألاقي .. وما أنوي ..وما أعد !!** وَمَا أُلاَقِي وَمَا أَنوِي وَ مَا أَعِدُو 0/// 0// 0/0/ 0// 0/ 0/ //0/ **متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن**	البسيط
أنشودة الرّوح	**أنشودة الروح .. يا لحناً أغنيه**[2] أُنشُودَةَ رُوحِ يَا لَحنَن أُغَنِيه 0/0/ 0/ / 0/0/ 0/ /0/0// 0 /0/ **مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعل** **يا واحة القلب بعد النّأي .. والتّيه** يَا وَاحَةَ لقَلبِ بَعدَ ننَأيِ وَ تتِيه 0/0/ 0/ /0/0/ 0//0/ 0// 0 /0/ **مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعل**	البسيط
	ضمّد جروحك يا أوراس يا بطل [3] ضَممِد جُرُوحَكَ يَا أَورَاسُ يَا بَطَلُو	

[1] . الزبير دردوخ ، الديوان ، ص20 ،21

[2] . المصدر نفسه ، ص23 .

[3] . المصدر نفسه ، ص 54

أوراس البطولات	/0/ 0 //0 / / /0 /0/0/ 0/ /// 0 **مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن** **فما الشّموخ إذا أحنتك ذي العلل** فَمَشُمُوخُ إِذَا أَحنَتكَ ذِلعِلَلُو //0/ /0 / //0 /0/0 //0 /// 0 **متفعلن فعلن مستفعلن فعلن**	البسيط
عيد الكرامة	**عيد الكرامــة تدنيه بشائره**[1] عِيدُ لكَرَامَةِ تُد نِيهِي بَشَائِرُهُو /0/0//0 /// /0/0/ /0 /// 0 **مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن** **وتستعيد مواضيه حواضره** وَ تَستَعِيدُ مَوَاضِيهِي حَوَاَضِرُهُو //0/ /0 / //0 /0/0 //0 /// 0 **متفعلن فعلن مستفعلن فعلن**	البسيط
عابر سبيل	**غريباً تجيء**[2] غَرِيبًا تَجِيءُو //0/ 0 /0// 0 / 0 **فعولن فعولن** **و تُمضي غريبًا .. كأيّ نبيٍّ** وَ تُمضِي غَرِيبَن كَأَيِي نَبِيين //0/ 0 //0/ 0 /0// //0/ 0 /0// **فعولن فعولن فعول فعولن**	المتقارب
	من يعلّمها أنّ الحياة على[1]	

[1] . الزبير دردوخ ، الديوان ، ص58 .

[2] . المصدر نفسه ، ص64

إفريقيا	وَ مَن يُعَللِمُهَا أَننَ لحَيَاةَ عَلَى //0 //0 ///0 /0/0/ /0 ///0 **متفعلن فعلن مستفعلن فعلن** **قدر العزائم تأتي حينما نهب !!** قَدرِ لعَزَائِمِ تَأتِي حِينَمَا نَهَبُو /0/0//0 ///0 /0 /0/ /0 ///0 **مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن**	البسيط
مرثية لآخر نخلة	**جوادك الحقّ معقود به الظّفر [2]** جَوَادُكَ لحَققُ مَعقُودُن بِهِظظَفَرُو //0//0 /0/ /0 /0/0/ /0 ///0 **متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن** **وجندك العقل والإيمان والذّكر!!** وَجُندُكَ لعَقلُ ولإِيمَانُ وذذِكَرُو //0//0 /0/ /0 /0/0 / /0 ///0 **متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن**	البسيط
رسالة من مواطن إفريقي	**من الدّجى .. من المحن !![3]** مِن ددُجَى مِن لمِحَن 0//0// 0//0// **متفعلن متفعلن** **من ساحل المأساة .. والديجور.. والشّجن!!** مِن سَاحِلِ لمَأسَاة وَددِيجُورِ وششَجَن	الرّجز

[1] . الزبير دردوخ ، الديوان ، ص 74 .

[2] . المصدر نفسه ، ص 101 .

[3] . المصدر نفسه ، ص 75 .

	0// 0/ /0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ **متف مستفعلن مستفعلن مستفعلن**	

من خلال تقطيع معظم قصائد الديوان تبيّن أنّ الشاعر نظم أغلب قصائده على وزن البحر البسيط والذِّي يتكَّون من أربع تفعيلات في كلِّ شطر ومفتاحه :

إنّ البّسيط يُبسط لديه الأملُ مُستَفعِلُن فَعِلُن مُستَفعِلُن فَعِلُن

« وسمّي البسيط بهذا الاسم لانبساط أسبابه ، أي تواليها في مستهلّ تفعيلاته السّباعية ، وقيل لانبساط الحركات في ضربه وعروضه في حالة خَبنِهِمَا إذ تتوالى فيهما ثلاث حركات »[1].

ويعدّ هذا البحر « من البحور الطّويلة التّي يعمد إليها الشّعراء في الموضوعات الجدّية ، ويمتاز بجزالة موسيقاه ،ودقة إيقاعه وهو يقترب من البحر الطويل في الشّيوع والكثرة ، أو بعده بقليل ، ولكنّه لا يتّسع مثله لاستيعاب المعاني، ولا يلين لينه للتّصرف بالتّراكيب والألفاظ ، وهو من وجه آخر يفوقه رقّة »[2]. أمّا اعتماد الشّاعر له بكثرة فهو موافق لما جاء به بديع يعقوب في كتابه ، لأنّه استخدمه في قصائد تتميز موضوعاتها بالجديّة والصّرامة ، خصوصا في قصيدتي" أوراس البطولات" و"عيد الكرامة "، التّي فيهما اعتزاز وإكبار للعظماء والشّهداء من أبطال الثَّورة التّحريرية الكبرى ، بالإضافة إلى ذكر الأوراس منطلق الثَّورة ومبعثها ومهدها ورمز الشّهامة والإباء.

كما اعتمد هذا البحر في المواضيع المشتركة بين الشّعوب لتقرير المصير، كقصيدة "إفريقيا " ، بالإضافة إلى تضحية وبطولات الإخوة الفلسطينيين واعتزاز بالشّهداء الذّين سقطوا في ميدان الشّرف والحرية أمثال الشّهيد محمد الدّرة وغيره ، ثم استخدمه أيضًا في قصيدة"مرثية لآخر نخلة " والتّي فيها رثاء لموت العلامة والشَّيخ محمد الغزالي رحمه الله ، مذكّرا بأعماله الجليلة وفضله على الأمّة الإسلاميّة والعربيّة ، والمكانة التّي يحظى بها في هذه الأقطار العربيّة ، مستظهرًا معاني الحسرة والأسف على فقدان أمثال هؤلاء المشايخ الذّين تحدّوا الصّعاب وحاربوا الجهل والكفر والطغيان ، بلا هوادة بعزيمة فولاذية على الرّغم من بساطة حياتهم ، آملا أن يقتدي بهم الخلف من بعدهم .

---

[1] . إيميل بديع يعقوب : المعجم المفضل في علم العروض والقافية وفنون الشعر ، ص69 .

[2] . المرجع نفسه ، ص74 .

كما نجد أنّه أيضًا استخدم البحر المتقارب والخفيف والكامل والرَّجز لكن بنسب قليلة فقط لا يتعدَّى القصيدة الواحدة أو الاثنتين ، وقد خصّ الشّعر الحرّ بأوزان المتقارب والرّجز ، ويرجع سبب ذلك لسهولة التّفعيلات فيهما من حيث صفائها فتتكرّر التفعيلة "فعولن " في المتقارب ، وفي الرّجز تفعيلة "مُستَفعِلُن " ، حيثُ جاءت هذه التّفعيلات متنوّعة العدد في أسطر هذه القصائد ، فمرة يستخدم تفعيلة ومرة اثنتان وثلاثة فأربعة بالنّسبة للبحر المتقارب .

ومن خلال التّقطيع لاحظنا أيضًا أنّ التّفعيلات في البحر البسيط لحقتها التّغييرات ، ويرجع سبب ذلك إلى الحالة التّي كان فيها الشّاعر ، وخصوصًا عندما يذكِّر بذوي الفضل على الجزائر بالخصوص والعروبة عمومًا وحتّى القارة الإفريقيَّة أحيانًا ، فذكر هؤلاء الأبطال وترحّم عليهم ، وأمر بالدّعاء لهم والثّناء عليهم ، كما أبدى الحسرة والأسف على فقدانهم وهذا ما بعث إحساسًا مرهفًا ورقّة لدى الشّاعر ، وتارة يلجأ إلى تعدادٍ لمعاناتهم وطرق تعذيبهم ، وتشريدهم ، حيثُ كانت الجزائر وإفريقيا ، ولا تزال فلسطين محطّ جرائم نكراء من طرف الأعداء ، ضد شعوب مستضعفة لا حول ولا قوة لها، وهذا الإحساس الدّفين والحزين دفع بالشّاعر إلى إحداث هذه التّغييرات، والتِّي تسمَّى بالزّحافات والعلّل.

فالزّحاف : « تغيير يطرأ على ثواني الأسباب دون الأوتاد ، وهو غير لازم ، بمعنى أن دخوله في بيت من القصيدة لا يستلزم دخوله في بقية أبياتها وهو يصيب الجزء أي (التَّفعيلة)حشوا كان هذا الجزء ، أم عروضًا ، أم ضربًا »[1].

أمّا العلّة فهي : « تغيير يطرأ على الأسباب والأوتاد من العروض أو الضَّرب من البيت الشِّعري ،وهي لازمة غالبًا، بمعنى أنَّها إذا وردت في أول بيت من القصيدة، التزمت في جميع أبياتها »[2].

وأثناء تقطيعنا لأبيات بعض القصائد من الدّيوان الشّعري "عناقيد المحبة " ، صادفتنا مجموعة من التّغييرات التِّي لحقت مختلف التّفعيلات من العروض و الضّرب وكذلك في الحشو ، كما لاحظنا أنّ الشّاعر لازم أحيانًا هذه الزّحافات في القصيدة كاملةً ، وكذلك العلّل التّي ينبغي تواردها في كامل القصيدة . ومن التّفعيلات التِّي لحقها التّغيير " مُستَفعِلُن" في البسيط والرّجز و "فاعلن " في البسيط ، و"فعولن" في المتقارب ، و"متفاعلن" في الكامل ، و"مستفع لن" في الخفيف ، وهذه

---

[1] . إيميل بديع يعقوب : المعجم المفضل في علم العروض والقافية وفنون الشعر ، ص 254.

[2] . المرجع نفسه ، ص 260 ..

التَّغييرات نوردها مفصلة في جداول من خلال انتقاء مجموعة من الأبيات من قصائد المدوّنة مختلفة البحور الشّعريّة ، وفق ما ذكرنا سالفًا و هي كالآتي :

ما ضرّني أبدا أنّي بليت بها				ففي ثرى لغتي .. تحيا وأعظمها			
مَا ضَررَنِي	أَبَدَن	أَننِي بُلَي	تُبِهَا	فَفِي ثَرَى	لُغَتِي	تَحيَا وَأَع	ظَمُهَا
0//0/0/	0///	0//0/0/	0///	0//0//	0///	0//0/0/	0///
مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن	متفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن
سالمة	مخبونة	سالمة	مخبونة	مخبونة	مخبونة	سالمة	مخبونة

هذا البيت الثَّلاثون (30) من قصيدة "سكراتها" وهو من البحر البسيط ، وبعد عملية التَّقطيع لاحظنا الزّحافات التي مسّت تفعيلاته ، حيث لحق الخبن بالتّفعيلة "مُستَفعِلُن" فأصبحت "مُتَفعِلُن " ونفس الشّيء بالنسبة للتّفعيلة "فَاعِلُن " فجاءت مخبونة "فَعِلُن " .

ومن أين بدء اللّغات ؟! إذا لم				تكن من عيونك ما ذا تقول ؟!!			
ومن أي	ن بدَء ل	لغات	إذا لم	تكن من	عيون	ك ما ذا	تقولو
0/0//	0/0//	/0//	0/0//	0/0//	/0//	0/0//	0/0//
فعولن	فعولن	فعول	فعولن	فعولن	فعول	فعولن	فعولن
سالمة	سالمة	مقبوضة	سالمة	سالمة	مقبوضة	سالمة	سالمة

هذا البيت الثّاني (02) من قصيدة "يطول الحديث" وهو من البحر المتقارب والذّي يتكّون من تفعيلة صافية وهي "فَعُولُن" مكررة أربع مرات في كلّ شطر .

وبعد عملية التّقطيع لاحظنا الزّحافات التّي مسّت تفعيلاته، حيث لحق القبض بالتّفعيلة "فَعُولُن " في الشّطر الأول والثّاني فجاءت "فَعُولُ " أي بحذف الحرف السّاكن الخامس.

هِيَ وَقفَةٌ بَدرِيَةٌ نَفَحَاتُهَا			مِن وَحيِ أَحمَدَ حَربُهَا وَسَلَامُهَا		
هِيَ وَقفَتُن	بَدرِيَتُن	نَفَحَاتُهَا	مِن وَحيِ أَح	مَدَ حَربُهَا	وَسَلَامُهَا
/// 0// 0/	0////0/	/// 0// 0/	/// 0// 0/	/// 0// 0/	/// 0// 0/
متفاعلن	متفعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن

سالمة	**مخزولة**	**سالمة**	**سالمة**	**مقبوضة**	**سالمة**

هذا البيت الرّابع (04) من قصيدة "القدس لنا" وهو من البحر الكامل والذّي يتكّون من تفعيلة صافية وهي "مُتَفَاعِلُن " مكرّرة ثلاث مرات في كلّ شطر .

وبعد عملية التّقطيع لاحظنا الزّحاف الذّي مسّ التّفعيلة "مُتَفَاعِلُن " الثّانية في الشّطر الأول من البيت ، حيثُ لحق بها **الخزل** وهو تسكين الحرف المتحرك الثّاني وحذف الرّابع الساكن من التّفعيلة أي اجتماع الإضمار والطّي (**الخزل = الإضمار + الطّي**) فجاءت على نحو" مُتفَعِلُن" وتنقل إلى "مُفتَعِلُن" .

مَاضٍ عَلَى دَربِ الأُلَى مَا ثَارُوا			**إلاَّ لِتُوقَدَ مِنهُم الأَنوَارُ!!!**		
مَاضِن عَلَى	**دَربِ لأُلَى**	**مَاثَارُو**	**إِلَا لِتُو**	**قَدَ مِنهُمُل**	**أَنوَارُو**
0//0/0/	0//0/0/	0//0/0/	0//0/0/	0//0/0/	0/0/0/
مستفعلن	**مستفعلن**	**مستفعلن**	**مستفعلن**	**مستفعلن**	**مستفعل**
سالمة	**سالمة**	**سالمة**	**سالمة**	**سالمة**	**مقطوعة**

هذا البيت الأول (01) من قصيدة "ولاء" وهو من بحر الرّجز؛ والذّي يتكّون من تفعيلة صافية وهي "مُستَفعِلُن" مكرّرة ثلاث مرات في كلّ شطر .

وبعد عملية التّقطيع لاحظنا التّغيير الذّي لحق بالضّرب ؛ والذّي يتمثّل في العلّة التّي مسّت تفعيلة الضّرب في نهاية البيت ، حيثُ لحق بها **القطع** وهو حذف ساكن الوتد المجموع في آخر التّفعيلة وتسكين ما قبله فجاءت على نحو " مُستَفعِل " وتنقل إلى "مَفعُولُن " في بحر الرّجز .

مبحرٌ في همومه سندبادا			**أفلت البحر من يديه وعادا!!**		
مُبحِرُن فِي	**هُمُومِهِي**	**سِندِبَادَا**	**أَفلَتَ لبَح**	**رُ مِن يَدَي**	**هِي وَ عَادَا**
0/0//0/	0//0//	0/0//0/	0/0//0/	0//0//	0/0//0/
فاعلاتن	**متفع لن**	**فاعلاتن**	**فاعلاتن**	**متفع لن**	**فاعلاتن**
سالمة	**مخبونة**	**سالمة**	**سالمة**	**مخبونة**	**سالمة**

هذا البيت الأول (01) من قصيدة "هي و السندباد " وهو من البحر الخفيف والذّي وزنه في دائرته هو: **فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن**

« وسُمِّي خفيفا لخفّته، وهذه الخفّة متأتية من كثرة أسبابه الخفيفة ، والأسباب أخفّ من الأوتاد» [1] .

وبعد عملية التّقطيع لاحظنا التّغيير الذّي لحق بالتّفعيلة الثّانية من الشّطر الأول والثّاني "مستفع لن " ،والتّي وردت مخبونة ، حيثُ لحق بها **الخبن** وهو حذف السّاكن الثّاني من السّبب الخفيف فجاءت على نحو" **مُتَفعِ لُن** " وتنقل إلى "**مَفَاعِلُن** " وهذا الزّحاف حسن،«إذ إنّ الخبن في الخفيف حسن» [2].

ب . القافية :

بعد دراسة الأوزان التّي وردت عليها قصائد الدّيوان والوقوف عليها وتحليلها وتبيان ما لحقها من زحافات وعلّل، ننتقل إلى دراسة القافية ؛ والتّي هي عنصر- كما ذكرنا - من عناصر الإيقاع الخارجي تشكّل لازما من لوازم الإيقاع الشّعري ، لأنّها تأتي على وتيرة واحدة في القصيدة ممّا ينشأ عنها لحنًا موسيقيًا يتكرّر في نهاية كل بيت منها ويكوّن مع عناصرها الأخرى نسيجًا موسيقيًا ووقعًا في الآذان والأنفس ، وقد عُرِفت على أنّها آخر البيت ،أو البيت كلّه ، أو القصيدة كلّها ، وقد جاء في كتاب" المعجم المفضل في العروض والقافية وفنون الشِّعر": «أمّا في الاصطلاح فقد أُعطيت تعريفات عدّة ، لعلّ أصحّها قول الخليل بن أحمد الفراهيدي :إنّها من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع ما قبله، أمّا الأخفش الأوسط ، إنّها آخر كلمة في البيت ، وزعم الفراء أنّها الرّوي وضعّف رأيه»[3]، وقد عُدت من أهمِّ خصائص الشّعر القديم وشرطًا لصحته ، وهي خاصيَّة مرتبطة بالشّعر العربيّ.

والقافية نوعان إمّا أن تكون **مقيدة** ؛ أي ما كان رويّها ساكنًا ، أو **مطلقة** ؛ وهي ما كان رويّها متحركا ، فهي متعلقة بحركة حرف الرّوي وسكونه .

وفي هذا العنصر ارتأينا أن نقوم بإحصاء نوعي القافية (مقيدة أو مطلقة) من خلال قصائد الدّيوان ، ثم نقوم بتحليل ذلك .

---

[1] . الزُّبير دردوخ ، الديوان ، ص 87 ـ 88 .

[2] . المصدر نفسه ، ص 80 .

[3] . إيميل بديع يعقوب : المعجم المفضل في علم العروض والقافية وفنون الشعر ، ص347 .

عدد القوافي المطلقة	نسبتها	عدد القوافي المقيَّدة	نسبتها
173	**%41,88**	**240**	**%58,11**

من خلال هذا الجدول الإحصائي لنوع القافية يتبيّن أنّ الشّاعر وظّف القوافي المقيّدة بنسبة أكبر من القوافي المطلقة ، ونشير إلى أنّ في الشّعر الحرّ نوّع الشّاعر بين القافية المطلقة والمقيَّدة أحيانًا، والقوافي المطلقة جاءت مرة بسكون ومرة بهاء ومرة بياء أو ألف مدّ ، فهو بهذا خالف ما كان عليه القدامى من الشّعراء ، لأنّهم وظّفوا القوافي المطلقة بنسبة أكبر من المقيَّدة ، فالرّوي المتحرك عندهم أكثر شيوعًا في الشّعر العربي، والسّرّ في ذلك : « أوضح في السّمع وأشدّ أسرا للأذن ، لأنّ الرّوي فيها يعتمد على حركة بعده ، قد تستطيل في الإنشاد ، وتشبه حينئذ حرف مدّ»[1] ، فهم يرون هذا النّوع من القافيّة يعطي أكثر حريّة للشّاعر ، من أجل التّعبير عن تجربته وعواطفه وهو في سعة من الإنشاد ، أمّا عند الشّاعر الزّبير دردوخ فيرى عكس ذلك لأنّه يرى في القافية المقيدة المتنفس له خصوصًا في القصائد التي تحمل همومًا وأحزانَ ، فتوظيف المدّ أو الياء أو الهاء أو السّكون ؛ فهو تنفيس للنّفس وبعث الهواء المندفع بداخلها للخروج أملاً في خروج وزوال هذه المتاعب والأحزان معه .

القوافي المردوفة :

«والرّدف هو حرف مدٍّ أو لينٍ ، يقع قبل الرّوي دون فاصل بينهما ، سواء أكان الرّوي مطلقًا أي متحركًا أو مقيَّدًا أي ساكنًا ، وسُمِّي بذلك لوقوعه خلف الرّوي كالرّدف خلف راكب الدّابة »[2] ، وبهذا تسمّى القافية مردوفة ، وقد وردت عند الشّاعر الزّبير دردوخ كثيرٌ من القوافي المردوفة في أشكال متعدِّدة منها ما جاءت ألفًا وقد التزم بها الشّاعر في قصيدة " سليمان خاطر"[3]:

هَلَّل القُدسُ .. وانتَشَى الجُولَانُ !!
واستَعــادَت رَبِيعَــهَا لُبنَــانُ !!
واستــدَار الهِلَالُ أَجمَــلَ شَكــلًا
فِــي سَمَانَــا .. وازدَانَت الأَكوَانُ!!

---

[1] . إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو ، القاهرة ، مصر ، ط5 ، 1978 ، ص 281 .

[2] . إيميل بديع يعقوب : المعجم المفضل في علم العروض والقافية وفنون الشعر: ص 351 .

[3] . الزبير دردوخ ، الديوان ، ص 96 .

فالألف التّي جاءت قبل حرف الرّوي (النّون) هي ما يُسَمَّى الرّدف وقد تكرّرت على نفس النّحو في كامل القصيدة ، كما أنّها وردت في كثير من القصائد ومنها قصيدة "معراج نحو معبد حنين " والتّي قال فيها :

تِيــهُ عَينَيكِ أَم هُمَــا مَرفَـآنِ
أَبحَرَا بِي إِلَى اِنتِهَاء الزَّمَانِ ؟!!
أَبحَــرَا بِي عَلَــى مَرَاكِبِ وَهــمٍ
سَاحِــرِيّ وَجَدوَل مِن مَعَــانٍ!!

كما نجد أنّ الزّبير دردوخ نوّع في القافية المردوفة فجاءت بالواو في قصيدة "يطول الحديث "[1]

يَطُولُ الحَدِيثُ .. فَمَاذَا أَقُولُ ؟
أَيًا مَن بِعَينَيكِ تَغفُو الفُصُولُ !!
وَمِن أَينَ بَدءُ الُّلغَاتِ ؟ إِذَا لَم
تَكُن مِن عُيُونِكِ مَاذَا تَقُولُ ؟!!

وهذا الجدول فهو عملية إحصائيّة للقصائد المردوفة التّي وردت في المدوّنة حسب تواترها في القصائد .

القوافي	عدد الأبيات	النسبة المئوية
القوافي المردوفة	147	%35,59

والحقيقة أنّ ميل الشّاعر لاستخدام القوافي المردوفة في قصائده والتّنويع فيها بين الألف والواو والياء ، ينِمُّ عن رغبته القويّة في إحداث كثافةٍ إيقاعيةٍ عاليّة المستوى لكلامه ، متنوّعة بين القافية المطلقة عن طريق حركات الرّوي والقافية المردوفة ، عن طريق هذه الصّوائت المتعددة والمتنوّعة الموزّعة في نهاية أبياته .

ج - الرَّوي :

ويعرّف على أنّه:« النّبرة أو النّغمة التّي ينتهي بها البيت ، وتُبنَى عليها القصيدة ، فيقال الهمزيّة للقصيدة التّي رويّها الهمزة ، والبائيّة للّتي رويّها الباء ، والتّائية للّتي رويّها التّاء» [2] ، فنجد أنّ الشّاعر يلتزم تكراره في كلّ أبيات القصيدة ، «وقد أُختلف في اشتقاقه ، فقِيل إنّه مأخوذ

[1] . الزُّبير دردوخ ، الديوان ، ص 18 .

[2] . إيميل بديع يعقوب : المعجم المفضل في علم العروض والقافية وفنون الشعر ، ص247 .

من الرّواء وهو الحبل ، فالرّوي يصل أبيات القصيدة ويمنعها من الاختلاط ، وقِيل إنّه مأخوذ من الرّواية بمعنى الجمع والحفظ ، فالرّوي بمعنى المروي ، وقيل إنّه مأخوذ من الارتواء ؛ لأنّه تمام البيت الذّي يقع به الارتواء والاكتفاء» [1]. لم يستخدم الشّاعر رويًّا واحدًا في مدوّنته ، بل نوّع فيه بحيث كانت هذه القوافي متناسبةً مع بناء كلّ قصيدة ومتفاعلةً مع غيرها من المقومات الأخرى، بحيث كان لتنوّعها ولتكرارها في مقاطع معينة ، وضمن مسافات معينة أثرٌ موسيقيٌّ يسري في جسد القصيدة، وجسد القارئ أو المستمع معًا.

والجدول الآتي يوضح تواتر وتكرار أحرف الرّوي المستخدمة في المدوّنة في القصائد العموديّة :

المرتبة	حرف الرّوي	عدد تكراره في الأبيات	نسبة التّكرارات
01	**الرّاء**	**166**	**%44,03**
02	**الميم**	**49**	**%12,99**
03	**الدّال**	**42**	**%11,14**
04	**اللّام**	**37**	**%09,81**
05	**النّون**	**27**	**%07,16**
06	**الباء**	**26**	**%06,89**
07	**الياء**	**21**	**%05,57**
08	**العاء**	**09**	**%02,38**

جدول : يبين توزيع حروف الرّوي الموحّدة على قصائد الزّبير دردوخ في مدوّنة "عناقيد المحبّة"

ملاحظات ونتائج :

. إنّ أكثر أحرف الرّوي تردّدًا وتواترًا في أشعار الزّبير دردوخ حرف (الرّاء) ، الذّي احتلّ المرتبة الأولى في ترتيب تواتر حروف الرّوي ، وهو صامت تكراريٌّ مجهورٌ متوسط بين الشّدة والرّخاوة ،وقد تردّد في نهاية خمس قصائد من مجموع سبع عشرة قصيدة عموديّة ، وشغل نهاية مئة وستة وستين بيتا ، ونسبته المئويّة تقدر ب:44,03 % .

[1] . إيميل بديع يعقوب : المعجم المفضل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص352 .

. ومثّل حرف (الميم) المرتبة الثانية في تواتر حروف الرّوي في المدوّنة ؛ وهو صامت مجهورٌ لا هو بالشّديد ولا هو بالرّخو ، وقد تواتر في نهاية قصيدتين ، وشغل نهاية تسعة وأربعين بيتا ، بنسبة تقدر ب: 12,99% .

. ومثّل حرف (الدّال) المرتبة الثّالثة في تواتر حروف الرّوي في المدوّنة ؛ وهو صامت شديد و مجهور ، وقد تواتر في ثلاث قصائد من مجموع سبع عشرة قصيدة عموديّة ، وشغل نهاية اثني وأربعين بيتا بنسبة تقدر ب: 11,14% .

. ومثّل حرف (اللّام) المرتبة الرّابعة في تواتر وتكرار حروف الرّوي ؛وهو صامت مجهور ومتوسط بين الشّدة والرّخاوة ، وقد تردّد في نهاية قصيدتين ،وشغل نهاية سبع وثلاثين بيتا ، ونسبته المئويّة تقدر ب: 09,81% .

. ومثّل حرف (النّون) المرتبة الخامسة في تواتر حروف الرّوي ؛ وهو صوت مجهور متوسط بين الشّدة والرّخاوة ، وقد تواتر في قصيدتين ،وشغل نهاية سبع وعشرين بيتا ونسبته المئوية تقدر ب: 07,16 % .

. ومثّل حرف (الباء) المرتبة السّادسة في تواتر حروف الرّوي ؛ وهو صامت شديد مجهور، وقد تردّد في نهاية قصيدة واحدة ،وشغل نهاية ست وعشرين بيتا ،ونسبته المئويّة تقدر ب: 06,89 %.

. ومثّل حرف (الياء) المرتبة السّابعة في تواتر حروف الرّوي ؛ وهو صامت مجهور ؛ وقد تردّد في نهاية قصيدة واحدة ،وشغل نهاية واحد وعشرين بيتا منها ، ونسبته المئويّة تقدر ب :05,57%.

. ومثّل أخيرًا وفي المرتبة الثّامنة حرف (العين) في تواتر حروف الرّوي ؛ وهو صامت مهموس بين الشّدة والرّخاوة ، تردّد في نهاية قصيدةٍ واحدةٍ ، وقد شغل نهاية تسعة أبيات ، وبلغت نسبته المئويّة : 02,38 % .

واستخلاصا لهذه الإحصائيات ،نجد أنّ الشّاعر وظّف حرف (الراء) رويًّا لمعظم قصائده ، حيث يجد فيه الصّوت المكرّر الشّائع الاستخدام والورود في الكلمات من جهة ، والذِّي يجسّد حالة الحزن والأسى والأسف على رحيل العظماء والقادة في هذه الأوطان المحتّلة ، وعلى أحوالها وما تعيشه من ظلم وعدوان وقهر ، وسلب للحقوق ، ونهب للخيرات ، كما أنّ حرف الرّاء بمثِّل صرخة تتكرر بصوت جهوري لتّحقيق الحريّة والنّصر والرّغد والرّاحة ، والرَّأفة وتأتي برياح الانتصار، وخرير الانبهار، وقهر الاستدمار، وسيرًا نحو الإعمار، والإكبار والشّهرة والتَّقدير .

حركات الرّويّ :

أمّا ملخصات حركات الرويّ في قصائد المدوّنة للشّاعر الزّبير دردوخ فيمكن حوصلتها في الجدول الآتي :

الحركة	مجموع حركات الرّويّ في الأبيات	نسبة ظهورها على حرف الرّوي
الضّمة	249	%66,04
الفتحة	92	%24,40
السكون	21	%05,57
الكسرة	15	% 03,97

ملاحظات ونتائج :

من خلال هذا الجدول يظهر جليا أنّ الرّوي المضموم هو الأكثر ورودا في قصائد الشّاعر الزّبير دردوخ ، وبمجموع مائتين وتسع وأربعين بيتا في اثنتي عشرة قصيدة ،من مجموع سبع عشرة قصيدة ، وتقدر نسبتها المئويّة ب :66,04 % ، ثم تليه الفتحة في المرتبة الثّانية بمجموع اثنتين وتسعين بيتا في ثلاث قصائد ، بنسبة مئويّة تقدر ب:24,40 % ، وفي المرتبة الثّالثة السّكون بمجموع واحد وعشرين بيتا في قصيدة واحدة ، وأخيرا الكسرة بمجموع خمس عشرة بيتا في قصيدة واحدة ، وبنسبة مئويّة تقدر ب:03,97 % ،وهي نسبة أدنى من الضّم والفتحة والسّكون.

ويتضّح من خلال هذا الجدول أنّ الرّوي المتحرك بالضّم في قصائد الشّاعر تصدّر الحركات الأخرى، في حين وبنسبة أقلّ الفتحة والسّكون والكسرة في قصائده ، فهو يلازم كثيرًا من قدماء الشّعراء في تحريك الرّوي لإحداث ركيزة تصنع التّوازن الموسيقي في القصيدة إذ إنّه : « قد سجل تاريخ الرّوي في القصيدة العربيّة مجيئًا متحركًا في القافيّة المطلقة ، وهو أكثر شيوعًا من مجيء السّاكن في القافية المقيَّدةِ ، ويلتزم كثيرا من قدامى الشّعراء تحريك الرّوي فيُراعون ذلك مراعاة تامة ؛ طلبًا لإحداث ركيزة تتكرَّر من وقت لآخر ، لكي تحدث توازنًا موسيقيًا في القصيدة كلِّها»[1]. ومن خلال هذه الشّهادة نستنتج أنّ الشّاعر يسير وفق ما كان علية القدامى من الشّعراء في نظم أشعارهم . وإنّه وظّف الرّوي المضموم بإسهاب ليعبّر عن الحالة الشّعورية الحزينة التّي يعيشها في ظلّ فقدان الرّجال العظماء والقادة والقدوة في الكفاح والنّضال ، لرفع راية الإسلام

[1] . عادل نذير بيري الحساني : الأسلوبيّة الصوتية في شعر أدونيس، دار الرضوان للنشر والتوزيع ، الأردن ، عمان ، ط1 ،2012 ، ص164. 165 .

والعروبة من جهة وراية العدل و الإنصاف بين الشّعوب من جهة أخرى ، وكذلك الحزن الشّديد على الأوطان المغتصبة والشّعوب المحتلّة ؛ كالعراق وفلسطين ولبنان .

- ❖ نشير في هذا العنصر إلى أنّ الشّاعر في قصائد التّفعيلة نوّع حرف الرّوي ، وحركته بين ضمٍّ وفتحٍ وكسرٍ وسكون في القصيدة الواحدة ،هذا التّنوع خلق إيقاعًا موسيقيًا متناسقًا ، كما أنّه حرّر القصائد من رتابة الرّوي والقافيّة ، وهذا ما انتهجه المحدثون للتّجديد في الشّعر والخروج عن الطّابع التّقليديّ العموديّ الّذي سار وفقه القدامى من الشّعراء ، حيثُ قال الشّاعر الزّبير دردوخ في هذا الموضوع ،وفي مقدمته لهذه المدوّنة : « مازجت فيها بين القديم والجديد ، دون أن أجعل بينهما حاجزًا منيعًا ، لأنّ القديم كان جديدًا ، والجديد سيصبح قديمًا ، والتّكامل بينهما أمرٌ ضروريٌّ »[1] ، انطلاقًا من هذا يتبيّن أنّ الشّاعر أراد التّنويع في القصائد بين العمودي والحرِّ حسب المواضيع المطروقة دون عقدة ،أو تعصُّب لرأي معيّن ، ولكن حسب ما يقتضيه الحال والموضوع وكذا العاطفة .

وأخيرا كلّ ما تمّ تقديمه في هذا العنصر يختصّ بالموسيقى الخارجيّة في شعر الزّبير دردوخ ودورها الإيقاعي، والّذي له علاقة مباشرة حتمًا مع الإيقاع الدّاخلي ، والكلُّ منسجمٌ ومتناسقُ مع المستوى التّركيبي والدّلالي مكوّنا أسلوبًا شعريّا انفرد بتوظيفه الشّاعر نفسِه .

2 . الإيقاع الدّاخلي (الموسيقى الدّاخليّة):

إنّ إقدام أيّ شّاعر على نظم الشّعر. بغض النّظر عن أنواعه . عموديًا كان أو حرًّا أو منثورًا ، يتطلّب منه دراية كافية ودراسة وافية لموسيقاه ،ومبناه ، ومعناه ، وما يتركه من أثر في نفوس متلقيه ، وبعد أن يخضعه للوزن والقافية إذا كان عموديًا ، فلابد أن يختار له كلمات ومفردات تنمّي ذوقه الفنيّ والموسيقيّ ، وهذا معيار التّمايز بين شاعر وآخر ، فهو يحتكم إلى ما نسمّيه الإيقاع الدّاخلي،فنجد الشّاعر بحاجة إلى :«تناغم الحروف وائتلافها ، وتقديم بعض الكلمات على بعض ، واستعمال أدوات اللّغة الثّانويّة بوسيلة فنيّة خاصّة ، ثم المشاكلة بين

[1] . الزُّبير دردوخ : ديوان "عناقيد المحبة " (المقدمة)، ص4 .

أصوات هذه الكلمات والمعاني ، التّي تدلّ عليها من جهة أخرى ، حتّى تحدث هذه الصّناعة الغريبة »[1].

وعطفًا على هذا القول ، فالشاّعرُ الفحلُ عليه أن يحسن اختيار هذه الكلمات ، وينتقيها حتى تكون منسجمةً ومتآلفةً وتنساب من خلالها الكلمات انسيابًا ، لا تنافر فيها ، فتكون سهلة النّطق مستساغةً ومألوفةً عند المتلقي ، بل تجعله يتأثّر بها ويُطرَب من خلال موسيقاها، وهنا يكمن تفرد الشّاعر عن غيره . والإيقاع الدّاخلي ينشأ إمّا نتيجة الجرس اللّفظي أو كما يسمّى التّلاؤم الصّوتي أو التّوازي الصّوتي والتّكرار والجناس والطّباق ، وسنفصّل هذه المعاني والظّواهر ونقف عند كلِّ واحدةٍ من خلال الدّراسة التّطبيقية لديوان "عناقيد المحبّة " .

أ . الجرس اللّفظي (التّلاؤم الصّوتي) :

إنّ الشّاعر وهو يؤلِّف شعره بحاجة ماسة إلى اختيار الكلمات والحروف والأصوات حتّى يحقّق ذلك التّآلف والتّناغم والتّلاؤم ،ليكسب شعره قوةً ومتانةً وتأثيرًا في المتلقي ، هذا التّأثير ينتج من تكثيف الدّلالات والمعاني التّي تحمل في الوقت نفسِه إيقاعًا موسيقيًا داخليًا ، الذِّي يطلق عليه الجرس الموسيقيّ ، وهذا ما عبّر عنه إبراهيم أنس في كتابه" موسيقى الشّعر" ، حيث يقول : « للشِّعر نواحٍ عدّة للجمال، أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ ، وانسجامٍ في توالي المقاطع ، وتردّد بعضها بعد قدَرٍ معينٍ منها، وكلّ هذا هو ما نسمّيه بموسيقى الشِّعر»[2] . إنَّ هذا الجرس الموسيقيّ ينتج عن انتقاء الشّاعر للّفظة أو الكلمة أو الصّوت والتَّركيز عليها بتواترها في الخطاب الأدبي ، وقد سمّي قديمًا بالفصاحة والبلاغة ، حيثُ عدّ النقاد القدامى الفصاحة متعلقة باللّفظ والبلاغة بالمعنى ، وقد قال الجاحظ في هذا الموضع : «أن يكون لفظك رشيقًا عذبًا ، وفخمًا سهلاً ، ويكون معناك ظاهرًا مكشوفًا ، وقريبًا معروفًا »[3]، ومن خلال هذه المقولة يلجأ الشّاعر إلى إثراء خطابه ، وإعطائه قيمة فنيَّة بفضل ما يحدثه من إيقاعٍ فعّالٍ يكون له أثرٌ على السّمع وتأثيرٌ في نفس المتلقي .

---

[1] . صالح بن عبد الله بن إبراهيم العثيم ، شعر إبراهيم مفتاح دراسة أسلوبية ،رسالة ماجستير ،إشراف حمد بن عبد العزيز السويلم ، كلية اللغة العربية والدراسات الاجتماعية ، جامعة القصيم ،المملكة العربية السعودية،(2018 .1439 هـ)، ص 45

[2] . إبراهيم أنس : موسيقى الشعر ، ص8 . 9

[3] . الجاحظ : البيان والتبيين ، تح عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط 5 ، 1985 ،مج 3 ، ص105

وهذا ما جسّده الشّاعر الزّبير دردوخ في ديوانه "عناقيد المحبة" من خلال هذه العينات التّي تم الاستدلال بها ، حيث قال في قصيدة :"سكراتها" [1]:

تأبى القصيدة تأتي حين أسرجها
كالعاديات ..وتأبـــى حين أكتمها
كأنهـا فرس .. تأبى لصهوتـــها
أن تمتطى..غيرأني سوف أرغمها
كأنّها فرس للبـــرق ..أخيلتـــي
مشكومـــة بسناها حين أشكمها
لها صهيل معاناتي .. وفارسها
أنا .. إذا بلجامي سوف ألجمها
لها قواسم ريح بالذرى احتفلـت
لأنني كالذرى .. تغريك أنجمـها
لأنّنـــي فارس تأبـــى فراستـــه
عليه أن ينكفي.. والموت يلطمها
تأبى فروسيتي أن تستبـاح ذرى
مني.. وأبلع غصاتي.. وأعدمها
قـد ألزمتني طرادا عشت أدفعه
إنّـــي إذاً بطرادي سوف ألزمهـا
لي عندها ألف ثأر عشت أطلبه
عاشت..ولاعشت لو أنّي أسلمها

فمن خلال هذه الأبيات أراد الشّاعر أن يصف الحالة التّي كان عليها وهو يكتب قصائده ، حيث أنّه شبهها بالخيل والفرس التّي تأبى أن يركبها صاحبُها ، لكن أمام إصرارها على ذلك ،تجد بالمقابل الرّغبة الجامحة والقويّة وأسلوب التّحدي والإصرار من قبل فارسها الذِّي استطاع ركوبها، وامتطائها مستخدمًا اللّجام و الشِّكام ، وكلّ هذا تعبير مجازي عن قوة وإصرار الشّاعر على نظم

[1] . الزُّبير دردوخ : الدِّيوان ، ص 12 .13 .

قصائده ، وانتقاء كلماته و تناسق تعبيره، حيث عبَّر عن هذا في مقدمةِ ديوانه :«إنّه عايشها وعاناها ولم يغتصبها كما يفعل الكثيرون ، كما أضاف يقول : مرت علي فترات طويلة وعصيبة ، لا أستطيع فيها كتابة بيت واحد ، وكان بإمكاني أن اكتب عشرات القصائد ، ولكنِّي لم أفعل حفاظًا على قدسية الكلمة»[1] . ولهذا هنا يصف حالته أثناء شروعه في كتابة قصيدة ،وهو على هيئة الفارس المغوار متحديًا الصّعاب ، مدركًا عظمة المسؤوليّة وقداسة اللّغة . وبالإضافة إلى هذه البراعة نجد أنّه بعث في متن القصيدة ذلك الإيقاع الموسيقيّ والتّناغم والتّجانس الصّوتي الفنيّ الرفيع ، والذِّي نشأ من انتقاء و تكرار الفعل (تَأبَى) والفعل (تأتي) ، مع التّوظيف المكثّف والمتراكم لحروف المدّ (الألف والياء)، ممّا أكسب الأبيات قوةً إيقاعيةً ،و منح انسجامًا وتآلفًا كليًا للقصيدة ، إذ إنّ حرفي(الألف والياء) من الحروف المجهورة التّي تدلّ على ارتفاع الصّوت وتعبّر عن القوة والرّصانة التّي تمتّع بها الشّاعر وهو يكتب قصيدته ، متحديًا غيره ، واصفًا نفسه بالفارس الذِّي يقدم على امتطاء فرس ترفض الرُّكوب ، ومن خلال ذلك فهو حريص على كتابة الشّعر وإعطائه المكانة التّي يستحقها من لغة وإيقاع ودلالة وتميّز عن غيره .

ويظهر كذلك الجرس الصّوتي من خلال هذه الأبيات من قصيدة :"لسحر عينيك "[2] حيث قال الشّاعر :

إليهمـــا المشتكى ما لجّ بـــي ألم
ومـــا ذكرتـــك إلا لفنّـــي الكمـــــد
إليهمـــا ظمئي حتّى يعي قـــدري
بأنّني الظّمىء العطشان..هل أرد؟

كما يتجلّى في هذا المقطع من القصيدة مدى حبّ الشّاعر الشّديد للمرأة وتشوقه لها ، حيث شبَّه ذلك بالعطشان الظَّمِيء ، الذّي يشكو حاله ، أمّا الجرس الموسيقي والإيقاع الدّاخلي في هذه الأبيات فقد تشكّل من انتقاء المفردات التّي تواتر فيها بانتظام حرف (الميم) و (الدَّال) و(الياء) ، وكلّها أصوات مجهورة تدلّ على عاطفة الشّاعر القويّة ومدى اشتياقه وحنينه إلى تحقيق الأمنيّة، وهي ملاقاة المرأة ، كما أنّ تكرار لفظة الظَّمِيء واقترانها بالعطشان ، شكلت هي أيضًا إيقاعًا

[1] . الزبير دردوخ : الديوان ، ص 4 .5 .
[2] . المصدر نفسه ، ص 21 .

موسيقيًا يعكس الصّورة الشّعورية والوجدانية التّي كان عليها الشّاعر في غياب هذه المرأة التِّي أحبّها وتعلّق بها ، باحثًا عنها في كلّ قطر، وفي كلّ مصر.

وقال أيضًا في القصيدة نفسها " لسحر عينيك"[1]:

يقــول قلبـــي غدًا ليــلاي راجعــةٌ

ما أبعد الموعدَ المضروبَ ..أين غدُ؟

وأيــن ليلاي منّـــي ؟ حين أذكرهــا

أكــاد من لوعــة الأشــواق أتّقـــدُ

في هذا المقطع أيضًا نلاحظ أنَّ الشّاعر كرَّر حرف (الدّال) الصّوت المجهور الذّي شكّل أيضًا تلاؤمًا صوتيًا وجرسًا لفظيًا منح القصيدة إيقاعًا وصورة فنيَّةً رائعةً ، متجسدةً في اشتياق ولهفة الشّاعر للّقاء هذه المرأة ، وبعد هذا الموعد وطول لياليه ، وتساؤله عن هذا الغد الذّي كاد يحترق شوقًا قبل حلوله .

ومن خلال تقديم هذه النّماذج الشّعرية فقط ، والتِّي أمثلتها كثيرة في قصائد الدِّيوان ، نلاحظ أنّ الجرس الموسيقيّ ليس هو حشدٌ لألفاظٍ وتراكيبَ لإحداث الإيقاع الموسيقيّ فحسب ، بقدر ما هو يجمع بين الموسيقى والدّلالة ، وخير ذلك ما كان ملائمًا لموضوع القصيدة دون صنعةٍ ولا تكلّفٍ ، وهذا ما لمسناه في شعر الزّبير دردوخ .

ب . التّوازي الصّوتي :

يعدّ التّوازي الصّوتي من المصطلحات النّقدية التّي تداولها النّقاد العرب ، حيث أصبح مكونًا أساسيًا في الشّعر العربيّ ، وميزة من مميزاته ، والتّوازي هو تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور الكلمات والجمل ، سواء في الشّعر أو النّثر ، وتسمّى حينها بالجمل المتطابقة أو المتعادلة وهي : « تلك الجمل التّي يقوم الأديب بتقطيعها تقطيعًا متساويًا،بحيث تتفق في البناء النّحوي اتفاقًا تامًا ، وسواء اتفقت هذه الجمل في الدّلالة أم لم تتفق فالمهمّ هو تطابقها التّام في البناء النّحوي » [2] . ومن خلال هذا القول نركّز في دراستنا على التّوازي والتّماثل الشّكلي النّحوي

[1] . الزبير دردوخ : الديوان ، ص 21 .22 .

[2] . رجب عبد الجواد إبراهيم : موسيقى اللغة ، مكتبة زهراء الشرق ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 2003 ، ص67 .

الذّي يحقّق لنا الإيقاع الموسيقيّ في ديوان الشّاعر الزّبير دردوخ ، والذِّي لم يظهر كثيرًا في قصائده ، وسنتوقف عند هذه الظَّاهرة ،ونرصد حالات ورودها حيث قال الشّاعر في قصيدة " مرثية لآخر نخلة " [1]:

واستغفرت لك في السَّبع العلى أمـــمُ

والبرُّ.. والبحرُ .. والواحاتُ .. والجُزُرُ!

نجد في هذا الشّطر الثّاني من البيت إنَّ الشّاعر أتى بمجموعة من المفردات المتتالية والمتعادلة في البناء التَّركيبي ، على الرَّغم من أنَّها متقابلة ضدّيًا ، فكلمة البرّ ضدَّ كلمة البحر ، بالإضافة إلى هذا التَّتابع ، حيث ألحق الواحات بالبرِّ والجزر بالبحر، ممَّا أكسب القصيدة نغمًا موسيقيًا متوازنًا وإيقاعًا داخليًا متوازياً ، أمَّا إذا تأملنا في الجانب التَّركيبي ، فكلُّها أسماء معطوفة على مرفوع وهو الأمم ، وكلّها أسماء معرفة مسبوقة بحرف العطف الواو، كما أنّ البرَّ والبحر تبدآن بحرف الباء ،وكلمات البحر والبر والجزر تنتهي بحرف الراء ، وكلّ هذا يضفي جمالاً فنيًا بديعًا ، أراد الشّاعر من خلاله أن يعبّر عن المكانة المرموقة التّي يحظى بها الإمام الشّيخ محمد الغزالي . رحمه الله . والذّي شيّعه ودعا له الجميع كلّ من موقعه برًّا و بحرًا وحتّى في الصّحراء.

وقال الشّاعر أيضًا في قصيدة "ردَّة ..ولا أبا بكر لها"[2]:

هذا العراقُ الذي تُرجَـى شفاعتـُـهُ

هــذا التَّقيّ النَّقيّ الطَّــاهرُ الوَرِعُ!!

في هذا البيت الشّعري نجد أنّ الشّاعر وهو يصف العراق في ظلّ نكبته وتآمر إخوانه العرب ، وتخاذلهم تجاهه ، ينتقي مجموعة من الألفاظ والتّراكيب ، جعلت اللّفظ ينسجم مع المعنى مشكِّلا توازيًا ، خلق إيقاعًا داخليًا واتساقًا وانسجامًا حقّق الوظيفة الجماليّة الإبداعيّة من خلال التّجانس الصّوتي ، ويتجلَّى ذلك في الصِّفات المشبَّهة (التَّقيّ ، النَّقيّ ، الورع) واسم الفاعل (الطَّاهر) ، وكلُّها مشتقه لتدلّ على اسم الفاعل ،وكلُّها مرفوعة على أنّها من التّوابع ، كما نجد الاتفاق في الحروف أو كما يسمّى التّجنيس بين كلمتي (التّقيّ والنّقيّ) ، وحتّى من حيثُ الوزن والتَّقطيع فهي متساوية ومتطابقة .

وقال الشّاعر أيضًا في قصيدة "القدس لنا"[1]:

---

[1] . الزبير دردوخ : الديوان ، ص 101

[2] . المصدر نفسه ، ص 99 .

أَقدِس عليك صلاتُها وسلامُها

وسجودُها وركوعُها وقيامُها!!

وفي هذا البيت نجد أنّ الشّاعر جمع بين تشابه الأصوات ودلالتها وتركيبها ، حيث سبق كلّ الكلمات حرف العطف الواو وهو تكرار الحرف ، وجاءت كلّها مصادر لأفعال مرفوعة على أنّها معطوفة على مبتدأ مؤخر ومقترنة بالهاء المضاف إليه ، أمّا من حيثُ الدّلالةُ فتوحي إلى أركان الصّلاة الكاملة من سجود وركوع وقيّام وتسليم ، وما يقوم المتعبِّد في مسجد القدس العظيم . ولهذه التّراكيب كثير من الانسجام والفنّ الموسيقيّ والجمال البديع الذّي يؤثِّر لا محالة في المتلقي .

وقال أيضًا الشّاعر في نفس القصيدة " القدس لنا" [2]

يرد الشّهادة شيخُها وغلامُها

وطيورُها ونسورُها وحمامُها!!

لقد أورد لنا الشّاعر في هذا البيت توازيًا صوتيًا تمثّل في هذا التّطابق والتّوازي من خلال مقاطع الكلام ،وكلّ ذلك شحذٌ لهمم المسلمين من أجل الدّفاع عن القدس الشّريف سعيًا نحو الشّهادة ، والموت في سبيل نصرة المسجد الأقصى بالقدس ، وتخليص الأرض الطّاهرة من دنس الكفَّار واليهود ، مفتخرًا باستشهاد الأبطال؛ هذه الشّهادة التّي تقرُّ و تعترفُ بها أمام الله والملأ كلُّ المخلوقات بما فيها الطّيور والنّسور والحمام . أمّا التّوازي الصّوتي فتمثّل في تكرار حرف الواو الذِّي سبق كلُّ المفردات (الغلام والطّيور والنّسور والحمام)، وكذلك من حيث التّراكيب وردت الأسماء في الشّطر الثّاني جموع تكسير مرفوعة على أنّها أسماء معطوفة على فاعل مؤخر وهو "شيخُنَا" ، أمّا من حيثُ الدّلالة فتعني شهادة جميع الخلق من الغلمان إلى الشّيوخ إلى الطّيور بمختلف أنواعها ، وهذا ما أكسب القصيدة نغمًا موسيقيًا رائعًا تشكّلت معه دلالة قويّة ، ومعنى حافلاً بالإيحاءات .

والشّيء نفسه يتكرَّر في نهاية القصيدة نفسها" القدس لنا " حيثُ قال الشّاعر :

أشلاؤُهم ودماؤُهم ونفوسُهم

وضلوعُهم وقلوبُهم أختامها

---

[1] . الزبير دردوخ : الديوان ، ص93 .

[2] . المصدر نفسه ، ص95 .

ويواصل الشّاعر في خلق هذا النّغم وهذا التّوازي الصّوتي من خلال استخدام حرف العطف (الواو) ، وجموع التّكسير والعطف على المرفوع مع الاقتران بالضّمير المتصل " هم" ، وكلّها مقاطع متوازية ومتوازنة ومتناسقة تستسيغها الآذان وتهفو إليها النّفوس ، أمّا من حيثُ الدّلالةُ فهي إكبار للشّهادة في سبيل الله من أجل تحرير المسجد الأقصى من غصب اليهود .

ج . التّصريع :

وأثناء دراستنا لقصائد الدّيوان واستخراج ما وظّفه الشّاعر من مظاهر الأسلوبيّة في مقاربة الإيقاع الدّاخلي ، لاحظنا أنّه استخدم أيضًا التّصريع في كثير من القصائد ، والذّي نعني به توافق العروض والضّرب في الوزن والرّوي، أي أنّه يرتبط ارتباطا وثيقا بالقافيّة ، ويساهم في الفاعليّة الصَّوتيّة والإيقاعيّة، ومعناه أنّ الكلمة في نهاية الشّطر الأول تكون مماثلةً للكلمة في القافيّة ، فإذا كان هذا التّطابق في القصيدة كلِّها تسمّى قصيدة مقفاة ، ونتيجة لهذا التّوظيف أكسب القصائد جرسًا موسيقيًا يُنبئُ على البداية القويّة لمطلع القصيدة ، وعلى التّكامل والتّناغم في الوزن بين الصّدر والعجز أو بين الشّطرين من جهة ، ويؤثّر في المتلقي فيجعله يعجب بالقصيدة دون سواها .

ومن أمثلة ذلك ما ورد في قصيدة "مرثية لآخر نخلة "[1] حيث قال الشّاعر في مطلعها:

جَـوَادُكَ الحقُّ مَعقُودٌ بِهِ الظَّفــرُ

وَجُندُك العَقلُ وَ الإيمَانُ وَ الذِّكَرُ!!

من خلال هذا البيت نجد أنّ كلاً من العروض والضّرب لهما نفس التّفعيلة "فَعِلُن" من البحر البسيط ، والتّي لحقها **الخبن** و حرف الرّوي الرّاء المشترك بين الشّطرين .

وقال الشّاعر أيضًا في قصيدة "سليمان خاطر" [2]:

هَلَّ القُدسُ .. وانتَشَى الجُولَانُ !!

واستَعَــادَت رَبِيعَهَــا لُبنَــانُ !!

وانطلاقا من هذا البيت يتضِّح أنّ العروض والضّرب فيه وردا على نفس الوزن وهو"مستفعل" من البحر الخفيف والتّفعيلة فيها علّة **القطع** ، وحرف الرّوي النّون الذّي ظهر في نهاية الشّطرين.

---

[1] . الزُّبير دردوخ : الديوان ، ص101 .

[2] . االمصدر نفسه ، ص 96 .

فالمتلقي لهذين البيتين يدرك التّوازن الصّوتي الواضح بين الكلمتين (الظّفر) و(الذّكر) في البيت الأول ، وبين الكلمتين (الجولان) و(لبنان) في البيت الثّاني ، وهذا ما أنتج إيقاعًا خاصًا يؤثِّر تأثيرًا بليغًا في متلقيه . وقد وجدنا هذا في مطالع كلّ القصائد تقريبًا التّي ضمّها الدّيوان .

د . التّكرار :

إنّ التّكرار ظاهرة أسلوبيّة وميزة جوهريّة في الشّعر عمومًا و المعاصر منه بخاصَّة ، حيثُ يضفي على القصيدة حلاوة الموسيقى والحسّ المرهق لأنغامها ، إنّه : إلحاح على جهة مهمَّة من العبارة، يعنى بها الشّاعر أكثر من عنايته بسواها، وهو بذلك ذو دلالة نفسيّة قَيمة ، تفيد النّاقد الأدبيّ الذّي يدرس النّص، ويحلِّل نفسيّة كاتبه، إذ يضع في أيدينا مفتاح الفكرة المتسلِّطة على الشّاعر[1] ، وانطلاقًا من هذه المقولة ، لسنا بحاجة إلى تحليل نفسيّة الشّاعر وإنّما نحن بحاجة إلى ما تحدثه ظاهرة التّكرار في قصائد هذا الدِّيوان من موسيقى وإيقاع شعريّ ، له تأثير بالغ الأهمية لدى المتلقي ، لأنّ التّكرار له جانبان: أولاً يركّز المعنى ويؤكّده، وثانيًا يمنح النّص نوعًا من الموسيقى العذبة المنسجمة مع انفعالات الشّاعر في هدوئه أو غضبه أو فرحه أو حزنه[2]، فظاهرة التّكرار في الشّعر العربيّ لها أشكال مختلفة، سواء أكانت على مستوى الحرف أو على مستوى الكلمة، أو على مستوى الجملة أو المقطع أو حتّى اللّازمة إن وجدت.

وسنقف من خلال قصائد الدّيوان على هذه الظّاهرة وفق هذه التّقسيمات التّي ذكرناها ، ولكن بشكل مختصر والاقتصار على بعض الأبيات فقط ، لأنّ الظّاهرة تكرّرت كثيرا وبشكل ملفت لدى الشّاعر الزّبير دردوخ .

1 . تكرار الحرف :

وفي هذا الموضع قال الشّاعر في قصيدة " في المحطة "[3]

في الوهم عرفتك

وفي الحلم

وفي كتب الأشعار!!

---

[1] . ينظر :رشيدة بديدة ، البنيات الأسلوبية في مرثية بلقيس لنزار قباني ،رسالة ماجستير، إشراف بلقاسم ليباريز، جامعة الحاج لخضر ، كلية الآداب واللغات ، باتنة ، 2010 .2011 ، ص 63 .

[2] . ينظر : المرجع نفسه ، ص 63 .

[3] . الزُّبير دردوخ : الدِّيوان ، ص34 .

وقال أيضًا في القصيدة نفسِها[1]:

خلصني من كابوس العادة

من دوامة أوهامي ..

من متحفي المهجور..

وعن تحفي انفض آثار غباري !!

وأعد لي لمعاني ..

وبريقي..

والزّوار..

في هذه النُّتف من قصيدة "في المحطة " يصف لنا حالة المرأة التّي تعاني العنوسة ، وكذا الأحلام التّي تنتابها وهي تنتظر من يطرق بابَها ، ويخلِّصها من المشكل الذِّي تعانيه ، وأمَّا الحروف المكرَّرة هنا ، والتِّي تتمثَّل في حرفي (في) و(من) وحرف العطف(الواو) ، وكلُّها تدلُّ على علامات اليأس والكآبة والملل الذِّي تعيشه المرأة في ظلِّ عنوستها ، فالحرف (في) يدلُّ على الظَّرفية المكانية والموضع الذِّي تقبع فيه المرأة ، والحرف (مِن) يدلُّ على إلحاحها على الانتقال من هذا الوضع الذِّي لا ترغب فيه إلى حال أحسن وأفضل يُعِيدُ لها بريقَها ولمعانَها ،أمَّا حرف العطف (الواو) فيعبِّر عن تعداد هذا المجد الضَّائع الذِّي يُنتَظَرُ على أحرٍّ من الجمر، وكلُّ هذه المعاني أكسبت القصيدة وقعًا حزينًا في نفس المتلقي،الذِّي يعيش هو أيضًا مرارة هذه المعاناة أملاً في تلاشيها بمجيء هذا الزَّائر،الذِّي تَنتَظِرُهُ المرأةُ بشغفٍ .

2 . تكرار الكلمة :

إنَّ تكرار الكلمة في السّياق يمنح القصيدة جرسًا موسيقيًا واستمرارًا للنّغم ممَّا يكسبها إيقاعًا داخليًا يهزُّ كيانَها ، ويُحدِثُ وقعًا في نفس متلقيها ، وقوةً عظيمةً أثناء آدائِها ، ومن أمثلة ذلك في ديوان "الزُّبير دردوخ " ما جاء في قصيدة " هواية" [2]

شغفت كثيرا بصيد العصافير..

---

[1] . الزبير دردوخ : الديوان ، ص37 .

[2] . المصدر نفسه ، ص9 .

عهد الطّفوله!!

و حين كبرت ..

شغفت كثيرا كثيرا ..

بصيد الرجوله!!!

في هذا المقطع تكرّرت كلمة "كثيرا " ثلاث مرات وهي تدلّ على اشتياق الشّاعر لمرحلة الطّفولة وصيد العصافير، أمّا في هذا الزّمن فهو مولع بصفات الرّجولة والتّفوق ، ناهيك عمّا تحمله هذه الصّيغة الصّرفيَّة من مبالغة في القيام بالفعل ، والتّأثر به ، ففيه دلالة المعنى والمبنى في آنٍ واحد ، وهنا يكمن إبداع الشَّاعر في انتقاء الكلمات المعبِّرة والتِّي لها إيقاع في النّفس وحسّ مرهف في الأذن ، نتيجة هذا التِّكرار المتواتر .

أمّا في قصيدة "عروس البحار" [1] فقد تكرَّرت كلمة "عروس البحار " سبع مرات في الأبيات ، وهذا دليل أيضًا على إلحاح الشَّاعر على انتقاء الكلمات المعبِّرة التّي لها تأثيرٌ في النّفس ، وهي تتوق إلى تلك العروس ، على شاطئ الرّمال تبني قصور الأحلام ، التّي هي أمنية الجميع منذ الصّغر ،فهذا التّكثيف الدّلالي المصحوب بتكرار الكلمات يبعث تلك الشّحنة والحسّ على تنامي الأحلام وتتاليها عند كلّ من الشّاعر والمتلقِي في مَنحَى تصاعدي ، وفي هذا الموضع تقول نازك الملائكة : «إنّ تكرار الكلمة يحقِّقُ إيقاعًا يساير المعنى ، ويجسّمه ويعبّر عن معانيه »[2].

3 . تكرار الجملة أو العبارة:

فبعد وقوفنا على تكرار الحرف فالكلمة في ديوان "عناقيد المحبة" ، نأتي إلى حالات تكرار العبارة ؛ التي تتشّكل من الحروف والكلمات متصلة مع بعضها البعض بواسطة هذه التّراكيب النّحوية ، ومن أمثلة هذا قصيدة " عابر سبيل "[3] ، حيث ورد في آخر أسطرها تكرار العبارة :

فطوبى لكم أيها الغرباء !!

طوبى لكم أيها الغرباء !!

ففي نهاية هذه القصيدة نجد أنّ الشّاعر كرّر هذه العبارة مرتين ، والتّي فيها تذكير بمآثر نوفمبر وبطولة ثُواره ، وقداسة هذا الشّهر وهذا اليوم ، في غياب إحساس بعض الغرباء ممّن يتمتعون

---

[1] . الزبير دردوخ : الديوان ، ص43 .44 .

[2] . نازك الملائكة : قضايا الشِّعر المعاصر، مكتبة النهضة ، ط2 ، 1967 ، ص163 .

[3] . الزُّبير دردوخ : الدِّيوان ، ص68 .

بالحريّة والاستقلال ، غير آبهين بتضحيات الشّهداء الأبرار في هذا اليوم الأغرّ ، فقال الشّاعر: **تجيء غريبا ، وتعود غريبا** ، لكنّ الغرباء في نظره هم نحن الذِّين لم نقدّر قيمة هذا اليوم العظيم ، فطوبى لنا.

وفي قصيدة "رسالة من مواطن إفريقي" [1] كرّر الشّاعر العبارة ثلاث مرات في ثنايا القصيدة حيث قال :

أنا الذي عليه دارت الرحى ..

رحـــى الحروب والمجاعــة!!

ففي هذا التّكرار تواصل لمعاني القصيدة واستمرارها، والتّأكيد على هذه الدّلالة، والتّي هي استغاثة المواطن الإفريقيّ الذّي شهد كلُّ الحروب والمجاعات، وعانى المحن والإحن، وشارك في كلّ المعارك، وهذا ما جسّده الشّاعر في تكرار هذه العبارة، ومعها تكررت الدّلالة والإيقاع.

4 . تكرار المقطع :

وقد يلجأ الشَّاعر إلى تكرار المقطع الذِّي يحتوي على بيتين أو سطرين فما فوق حتى يحقِّقَ انسجام القصيدة من جهة ، والمحافظة على إيقاعها من جهة أخرى ، وقد تجسَّد ذلك عند الشَّاعر "الزبير دردوخ " في قصيدة "عروس البحار " [2]، حيث لجأ إلى تكرار المقطع في بدايه القصيدة وفي نهايتها ، و يتمثّل هذا المقطع في :

أنا ما أزال!!

على الشّط ..

أبني قصور الرمال !!

ألونها بالأماني ..

وأنقشها بالأغاني ..

وأنحتها ب الخيال !!

هذا المقطع كرّره الشّاعر مرتين دون تغيير ، فهو شاعر موهوب وبارعٌ لأنّه استطاع أن ينسج مثل هذه الظّواهر في شعره ، وقد قالت نازك الملائكة في أمثاله : ويلاحظ أنّ هذا التِّكرار

---

[1] . الزبير دردوخ : الديوان ، ص 79 .

[2] . المصدر نفسه ، ص 43 .45 .

المقطعي يحتاج إلى وعي كبير من الشّاعر ، بطبيعة كونه تكرارًا طويلًا يمتدّ إلى مقطع كامل ، وأضمن سبيل إلى نجاحه أن يلجأ الشّاعر إلى إدخال تغيير طفيف على المقطع المكرّر[1].

هـ . الجناس :

وفي هذا العنصر نقدّم شرحًا مختصرًا لمفهوم الجناس ، والذِّي تتفق عليه معظم الكتب في : أن يتفق اللّفظان في النّطق ويختلفان في المعنى ، إمَّا تطابقًا كلّيًا في الأمور الأربعة ؛ نوع الحروف ،عددها ، وهيئتها وترتيبها ، وهو ما يُسمَّى بالجناس التّام ، أو اختلال أحد هذه الأمور الأربعة ؛ وهو الجناس النّاقص [2] ، فهو محسِّن بديعي يسهم في تشكيل الهندسة الصّوتيّة الإيقاعيّة للقصيدة ، ويضفي عليها جرسًا موسيقيًا ترتاح له النّفس ، وهذا ما نود الوقوف عليه في ديوان "عناقيد المحبة" .

وقد جاءت قصائد الشّاعر"الزبير دردوخ " مفعمةً بهذا النّوع من المحسنات البديعيّة ، ومنها ما جاء في قصيدة "مرثية لآخر نخلة "[3] حيث قال :

من أين <u>أبتدئُ</u> الشّكوى .. <u>وأبتدرُ</u>؟ (جناس ناقص)

وقال أيضًا في قصيدة " رسالة من مواطن إفريقي" :

وأنت . سيدي . <u>أدرتها</u> (جناس ناقص)

وأنت . سيدي . <u>أمرتها</u>

وقال أيضًا في القصيدة نفسها [4]:

وأنت ما تزال . سيدي . على أنوفنا <u>تدوس</u>!!

ومـــا تـزال . سيدي . لمجدنـــا <u>تســـوس</u>!! (جناس ناقص)

وقال أيضًا في قصيدة " عروس البحار"[5]:

<u>ألوّنها بالأماني</u> .. (جناس ناقص)

---

[1] . انظر: صالح ين عبد الله بن إبراهيم العثيم ، شعر إبراهيم مفتاح دراسة أسلوبية ، ص 53 .

[2] . انظر : علي الجارم ، البلاغة الواضحة ، الدار المصرية للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط2 ، 2004 ، ص 431 . 433

[3] . الزبير دردوخ : الديوان ، ص 102 .

[4] . المصدر نفسه ، ص 79 .

[5] . المصدر نفسه ، ص 43 .

وأنقشها بالأغاني ..

وقال أيضًا في قصيدة "في المحطة " [1]:

أوقدت لك القلب

شموعًا ..

ودموعًا.. (جناس ناقص)

من خلال هذه النّماذج المستخرجة من القصائد يتبيّن أنّ الشّاعر استخدم الجناس النّاقص فقط ، وغياب الجناس التّام في معظم قصائده لأنّه لا يريد أن يوقع المتلقِي في الغموض أو الخطأ في المعنى ، وتوظيف الجناس النّاقص أضفى على القصائد تكثيفًا للإيقاع ، وجمالًا ورونقًا موسيقيًا شكّل لها هندسة صوتيّة بديعة ، نتجت من التّنويع في الحروف بين الكلمات مع تقاربها في اللّفظ وإنتاج دلالات مختلفة زادت المعنى وضوحًا ،وأكسبت القصائد أنغامًا جميلةً، وما زاد الشّعر تأثيرًا وتحريكًا للعواطف ؛ هو تعدُّد صوَّر الجناس النّاقص بصفة خاصّة والتّنويع في الإيقاع الدّاخلي بصفة عامة .

و . الطّباق :

يعدّ التّضاد بصفة عامة والطّباق بالأخصّ من الظّواهر الأسلوبيّة التّي تسهم في تكثيف المعنى وتأكيده من جهة ،وتحسين اللّفظ ومنحه إيقاعًا صوتيًا داخليًا من جهة أخرى ، يتعاضد الكلّ من أجل تشكيل الخطاب المؤثِّر في نفس المتلقي ، فهو عند علي الجازم : « الجمع بين الشّيء وضدّه في الكلام ، وهو نوعان : طباق الإيجاب ؛ ما لم يختلف فيه الضّدان إيجابًا وسلبًا أمّا طباق السّلب ؛ ما اختلف الضّدان إيجابًا وسلبًا» [2] .

وفي الدّيوان الذّي نحن بصدد دراسته، جاء غنِيًا بهذا النَّوع من المحسنات، وسنتطرق إلى بعضٍ منها:

قال الشّاعر في قصيدة "مرثية لآخر نخلة " [3]:

عصرت من دالِيــات النّور خمرتنا

---

[1] . الزبير دردوخ : الديوان ، ص 35 .

[2] . علي الجارم ، مصطفى أمين : البلاغة الواضحة ودليل البلاغة الواضحة ، ص 462 .

[3] . الزبير دردوخ : الديوان ، ص 101 .

فالساكرون بغير الله ما سكروا !!

ففي هذا البيت جمع الشَّاعر بين لفظتين متضادتين في المعنى ، بالإتيان بالكلمة ونفيها ، (السّاكرون) و(ما سكروا) ، وهو طباق السِّلب ، وفي هذا التَّوظيف أراد الشَّاعر أن يمنح القصيدة جرسًا موسيقيًا وتحسينًا لفظيًا من خلال الجمع بين الضّدين ، مع تأكيد في المعنى والدّلالة .

وقال الشّاعر أيضًا في قصيدة " درَّة الشُّهداء " [1]:

طفل .. يدافع بالحجارة عالمـــا

لما رأى الأقصى يباع ويشترى!!

طفل .. يرى ما لا يراه الحاكمون

في هذه الأبيات نجد الشّاعر يوظّف الطّباق بنوعيه الأول بين كلمتي (يباع) و(يشترى) وهو طباق إيجاب والثَّاني بين الفعلين (يرى) و(لا يراه) وهو طباق السّلب، وفي هذا الاستعمال كثير من التَّكثيف الموسيقيّ والدّلاليّ ،حيث أضفى على القصيدة جرسًا وجمالاً غاية في التّعبير والتّأثير في نفس المتلقِي ، كيف لا وهو يرى الأقصى يباع ويشترى، فيرى هذا الطّفل محمدُ هذا العمل (البيع والشِّراء) وبالمقابل غيرُه من الحكّام لا يرون ذلك .

ويتكرّر هذا الطّباق أيضًا في قصيدة "من للصُّبح يوقدُه "[2] :

لا مشرق يدنو فنقصـــــده

أو مغرب يزكو فنحمـــــده!!

فالأرض واقفة بنا .. وبهم

تسري.. وكل منهم مرشده

وفي هذه النتفة من الأبيات وظّف الشّاعر طباقين متواليين ، الأول بين كلمتي(مشرق) و(مغرب) والثّاني بين كلمتي (واقفة) و(تسري) ؛ وهو طباق الإيجاب ،وقد نتج عنهما إيقاعٌ حسنٌ ونغمٌ أكسب القصيدة تكثيفًا موسيقيًّا و دلاليًّا .

وبعد هذا التّفصيل نورد في هذا الجدول الطّباق بنوعيه الوارد في الدّيوان بشكل مختصر ودون شرح:

---

[1] . الزبير دردوخ :الديوان ، ص 88 .

[2] . المصدر نفسه : ص 85 .

الطباق	نوعه	عنوان القصيدة وصفحتها
تبكي .. ولا تبكي لها الأحرار!!	طباق السلب	ولاء (ص83)
أخرى .. كأطماعه تبدو ..وتحتجب!!	طباق الإيجاب	إفريقيا (ص72)
تجيء وتمضي غريبا ..	طباق الإيجاب	عابر سبيل (ص67)
أفديك من وطن تشدو أوائله بمجده .. وتغنيه أواخره!!	طباق الإيجاب	عيد الكرامة (ص62)
عن جرحنا كيف ماضيه وحاضره	طباق الإيجاب	عيد الكرامة (ص58)
تضيق عنك المعاني .. وهي واسعة	طباق الإيجاب	عيد الكرامة (ص59)
كذلك النار تخبو .. وتشتعل	طباق الإيجاب	أوراس البطولات (ص55)
أيستوي عندك الإقدام .. والوجل !!	طباق الإيجاب	أوراس البطولات (ص55)
لمّا تحملت عبئا ليس يحتمل	طباق السلب	أوراس البطولات (ص55)
ضاقت بهم سبل الدنيا إذ انهزموا يوم اللقاء .. وماضاقت بكم السبل!!	طباق السلب	أوراس البطولات (ص56)
ياأرض قيل ابلعي .. لاتبلعي دمًا.	طباق السلب	أوراس البطولات (ص57)
يوزعني بين مدٍّ .. وجزرٍ يمينا شمال!!	طباق الإيجاب	نشرة الأحوال القلبية (ص40)
خلص من شبح الليل القاتم وجهه نهاري!!	طباق الإيجاب	في المحطة (ص 38)
فصيحها كان يرميني.. وأعجمها!! والواضحات معانيها .. ومبهمها!!	طباق الإيجاب	سكراتها (ص15)
يمتد من الموت إلى الميلاد .. لولا نبض الحرف به .. لتحجر!!	طباق الإيجاب	زفرة (ص 10 .11)

من خلال هذا الجدول يتبّين أنَّ قصائد الشَّاعر جاءت حافلةً بالطِّباق بنوعيه، وهذا لغرض إضفاء الجمال التَّعبيريّ والجرس الإيقاعي والتَّكثيف الدَّلالي وتأكيد المعاني للتَّأثير في المتلقِي.

الفصل الثّاني : المستوى التَّركيبي والصَّرفي

ـ توطئة

1 ـ نوع الجملة

2 – أزمنة الفعل

3 – التَّعريف والتَّنكير

4 – الصِّيغ الصَّرفية (اسم الفاعل،اسم المفعول، صيغة المبالغة)

5 ـ الانزياح التَّركيبي(التَّقديم والتَّأخير، الحذف)

6 ـ الأساليب الإنشائية (الأمر ، الاستفهام ، النِّداء)

توطئة:

إنّ المستوى التّركيبي والصرفي من أهمّ مستويات البنيّة اللُّغويّة ، والتِّي عن طريقها تُرصَد أبرز السّمات الأسلوبيّة بالتزام الدّراسة والتّمحيص والتّنقيب، فتُكشَف مختلف التَّراكيب والصّيغ التّي تشكّلها الوحدات اللّغويّة ، وكيفية تلاحمها وتركيبها ، والذّي لا محالة يستند إلى القواعد النّحوية ، كما يتم الوقوف على ما يطرأ عليها من عدول وانزياح كالتّقديم والتّأخير والحذف، وكذا الأساليب المستخدمة كالإخبار والإنشاء ، والكشف عن تركيب البنى التّعبيرية كالأسماء والأفعال وأزمنتها ، بالإضافة إلى ما ينتج عنها من دلالات مختلفة في نسيج الخطاب الأدبيّ ، فيكون له تأثيرٌ عميقٌ وتعبيرٌ بليغٌ في نفس المتلقي ، وهنا تكمن عبقرية وإبداع ومهارة وتفرّد المخاطِب منشئِ النّص.

المستوى التّركيبي والصَّرفي :

تعدّ البنية التّركيبية من أهمِّ البُنى التّي تساعد في تحليل الخطاب الشّعري ، « فهي طريق إبداعي آخر موصول بحبل الدّلالة ، التّي تمثّل المطلب الأخير البادي في ثوب فنيّ، يحقِّق الجمال والمتعة والإثارة »[1]. لكنّ تحليل الخطاب يتطلّب الانطلاق من تحليل وحداته الصّغرى ، والتّي تمثّل الجملة ، حيث قال محمد حماسة في كتابه " بناء الجملة العربية " : « ومع اعتقادي بأنّه أيّة نقطة ما تصلح أن تكون منطلقًا للبحث الجاد المفيد أرى أنّ الشِّعر فنّ لغويّ قبل كلّ شيء وبعده، وأنّ فهمه لن يكون على الصّورة الصّحيحة المفيدة، إلاّ إذا كان هذا الفهم قائمًا في أول أمره على فهم بنائه، وبناء الشّعر لا يقوم إلاّ على بناء جمله المسكوكة في وزنه، وقوافيه، أو موسيقاه، كما يحبُّ بعض المحدثين أن يسمُّوا الوزن والقافية»[2]. وانطلاقا من هذه المقولة نستكشف هذه البنى التّركيبية للخطاب الشِّعري ، والتِّي تتمثَّل في إحصاء وتحديد الجمل وأنواعها ، ثم الأفعال وأزمنتها ، فالأساليب المستخدمة وأنواعها ، ثم نعرج على ظاهرة الانزياح التّركيبي في الجمل من خلال التّقديم والتّأخير والحذف ،والتّعريف والتّنكير ، كما ندرج أيضًا المستوى الصّرفي المتمثل في

---

[1] . محمد حماسة عبد اللطيف ، الجملة في الشعر العربي ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، مصر، ط1 ، 1990 ، ص418

[2] . محمد حماسة عبد اللطيف ، بناء الجملة العربية ،دار الشروق ، القاهرة ، مصر ، ط1 ،1996 ، ص249.246 .

الصّيغ الموظَّفة كاسم الفاعل واسم المفعول وصيغ المبالغة ، وكلّ هذه الظّواهر تدرس في الدّيوان الذّي هو بين أيدينا "عناقيد المحبَّة " للشّاعر الجزائري "الزّبير دردوخ " ، ليس من أجل الوقوف عند حدود المواصفة الأسلوبيَّة فقط ، بل السّعي للكشف من خلالها عن القيّم الجماليّة ، وعن دلالة خطابه الشّعري وكذا إبداعه الفنيّ وتأثيره في نفس المتلقي .

1 . نوع الجملة :

قبل التّطرق إلى البحث في متن قصائد الدّيوان عن الجمل بنوعيها ، لابد أن نقف عند أهمّ التّعريفات التّي أوردها النّحاة بخصوص الجملة، والتّي تتفق معظمها في أنّها الوحدة الكتابية الدّنيا للقول أو الكلام وهي الصّورة اللفّظية الصّغرى له ، كما تعدّ الوحدة اللّغويّة الرئيسيّة في عملية التّواصل ، فابن جني يرى بأنّها:« لفظٌ مستقلٌّ بنفسه مفيد لمعناه ، وهو الذّي يسمّيه النّحاة الجمل»[1] .أمّا ابن هشام فقد فرّق بين الكلام والجملة حيثُ قال : «الجملة عبارة عن الفعل والفاعل "كقَامَ زَيدُ" ، والمبتدأ وخبره "كزَيدٌ قَائِمٌ" ، وقد ذهب إلى أنّ الجملة أعمّ من الكلام ، حيث قال :" تسمعهم يقولون : جملة الشّرط ، وجملة الجواب ، وجملة الصّلة وذلك ليس مفيدًا فليس بكلام »[2]، أمَّا الزّمخشري فقد عدَّ « الجملة الكلام المركب من كلمتين أُسنِدت إحداهما إلى أخرى »[3]. وقد ظلّت الجملة محطَّ اهتمام الباحثين والنّقاد ، من حيث دلالاتها وتقسيماتها ؛ فمنها الاسميّة والفعليّة ، ومن حيثُ البساطة والتّركيب (الطّول والقصر) ، أمّا من حيثُ الدّلالة ؛ فمنها الخبرية (مثبته أو منفية) والجملة الإنشائيّة (أمر ، نهي ، استفهام...).

وقد قمنا بإحصاء الجمل بنوعيها التّي وظّفها الشّاعر الزّبير دردوخ في مدونته " عناقيد المحبة " ، وهي محدّدة في كلّ قصيدة في الجدول الآتي .

---

[1] . بن عزة محمد : البنيات الأسلوبية والدلالية في ديوان أطلس المعجزات للشاعر صالح خرفي ، رسالة ماجستير ، إشراف عبد الحفيظ بورديم ،كلية الآداب واللغات ، جامعة أبي بكر بلقايد ، تلمسان ، الجزائر ،(2010 . 2011) ، ص75

[2] . المرجع نفسه ، ص75 .

[3] . المرجع نفسه ، ص75 .

عنوان القصيدة	الجمل الفعليّة	نسبتها	الجمل الاسميّة	نسبتها
هواية	03	%100	00	%00
زفرة	06	%75,00	02	%25,00
سكراتها	20	%35,08	37	%64,91
يطول الحديث	13	%56,52	10	%43,47
لسحر عينيك	12	%63,15	07	%36,84
أنشودة الروح	13	%39,39	20	%60.60
معراج نحو معبد الحنين	18	%78,26	05	%21,73
هي والسّندباد	22	%70,96	09	%29,03
في المحطة	33	%84,61	06	%15,38
نشرة الأحوال القلبيّة	16	%69,56	07	%30,43
عروس البحار	15	%71,42	06	%28,57
توبة	28	%58,33	20	%41,66
أوراس البطولات	34	%73,91	12	%26,08
عيد الكرامة	47	%58,75	33	%41,25
عابر سبيل	28	%73,68	10	%26,31
إفريقيا	36	%59,01	25	%40,98
رسالة من مواطن إفريقي	18	%48,64	19	%51,35

ولاء	08	%40,00	12	%60,00
من للصبح يوقده	03	%20,00	12	%80,00
درة الشّهداء	40	%68,96	18	%31,03
القدس لنا	22	%68,75	10	%31,25
سليمان خاطر	21	%84,00	04	%16,00
ردّة ولا أبا بكر لها	09	%45,00	11	%55,00
مرثية لآخر نخلة	55	%57,29	41	%42,70
المجموع	518	%60,65	336	%39,34

ملاحظات ونتائج :

بعد عمليّة إحصاء الجمل على مستوى قصائد الدّيوان كلِّها وتحديد النّوع في كلّ قصيدة مستظهرين العدد والنّسبة ، تبيّن أنّ الجمل الفعليّة تصدّرت الجمل الاسميّة، وذلك بما يقدر خمسمائة وثماني عشرة جملة فعليّة ما تمثّل نسبة ستين فاصل خمسة وستين بالمائة (60,65 %) ، وفي المقابل عدد الجمل الاسمية يمثل ثلاثمائة وست وثلاثين جملة بنسبة تقدر بتسع وثلاثين فاصل أربع وثلاثين بالمائة(39,34 %) ، وقد تفاوتت بين القصائد ، فكانت الجمل الفعليّة أكثر عددًا من الجمل الاسميَّة في ثماني عشرة قصيدة ، والجمل الاسميّة أكثر في ست قصائد من مجموع أربع وعشرين قصيدة (24) ، وبهذا كان الحظّ الأوفر في تواجد الجمل في القصائد للتّركيب المبني على الجمل الفعليّة . وقد اختارها الشّاعر مدفوعًا بتجربته الشّعريّة ، حيث قال في هذا المعنى نور الدّين السّد : « المؤكّد أنّ كلّ تركيب أسلوبي في الخطاب يأتي استجابة لرؤية الشّاعر ، وذلك أنّ التّركيب اللّغوي هو الذّي يمنح الخطاب كيانه وخصوصيته »[1] ،وانطلاقا من هذا القول نستنتج أنَّ الشَّاعر الزُّبير دردوخ كانت رؤيته هي توظيف الجمل الفعليَّة في معظم

[1] . نور الدين السّد :الأسلوبية وتحليل الخطاب ، دار هومة ، الجزائر ، (د ط) ، ج1 ،1979 ، ص172 .

قصائد ديوانه ،لأنَّها لها خصوصيَّة الزَّمن والحدث الذِّي ينتج من فعلها ، فيجعلها تتميَّز بالحركة والاستمرار،على خلاف الجمل الاسميَّة التِّي لها خصوصيَّة الثّبات والاستقرار، لأنَّ الاسم يعطي معنى جامدا ، فأحمد درويش يرى أنّ : « الفعل يدخل فيه عنصر الزّمن والحدث ،بخلاف الاسم الذّي يخلو من عنصر الزّمن ، ولأنّ عنصر الزّمن داخل في الفعل ،فهو ينبعث في الذّهن عند النّطق بالفعل ،... ، وليس كذلك الاسم الذّي يعطي معنى جامدًا وثابتًا ، لا تتحدَّد خلاله الصّفة المراد إثباتها»[1]، ومن نماذج الجمل الفعليّة التّي وردت في الخطاب ما جاء في قصيدة " في المحطة " [2] حيث قال الشّاعر الزُّبير دردوخ :

أوقدت لك القلبَ

شموعًا..

دموعًا..

ومشيتُ العمر إليك ..

على وقد حماري!!

وسألتُ الله طويلا ..

أن ألقَاك ..

ولو في النَّار!!

يا وهمًا يسكنُ مسرحَ ذاتي ..

ويطرزُ بالدَّمع كتابي .. ومعاناتِي

وبِعمري يكتبُ نص حواري!!

---

[1] . أحمد درويش : دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث ، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة ، (دط) ، (دت)، ص153

[2] . الزبير دردوخ : ديوان "عناقيد المحبة "، ص 34 .

ففي هذه الأبيات وظَّف الشَّاعر الجمل الفعليَّة (أوقدت ، مشيت ، سألت ،يسكن ، يطرز، يكتب) ، وكلُّها تعبِّر عن الحالة التِّي تعيشها المرأة بسبب العنوسة ، وما تتركه من حزن وكآبة لكنَّها تتحوَّل إلى حركة بعد مجيء أحلام الخروج من منها ، كما نلاحظ أيضًا الأحداث المقرونة بالزّمن والتّي تتمثَّل في: (الوقود ، المشي ، السؤال .، اللّقاء ، السّكن ، الطّرز،الكتابة) ، وكلّها تعبّر عن المعاناة والألم والمرارة التّي تعيشها المرأة التّي تعاني العنوسة .

كما وظّف الشّاعر الزّبير دردوخ الجمل الفعليّة بشكل مكثَّفٍ وطغت على الجمل الاسميّة في قصيدة " سليمان خاطر"[1] حيث قال :

هلل القدس.. وانتشى الجولان !!

واستعـــادت ربيعهـــا لبنـــــان!!

واستـــدار الهلال أجمـــل شكـــلا

في سمانا .. وازدانت الأكـــوان!!

واستطـالـــت ربى الشّام شموخًـــا

واستحمـــت بكبـــرها بغـــــدان !!

مسحـــت دمعها الفرات.. وغنّـــت

دجلةُ حيـــن زغردت وهـــــرانُ !!

لم تشيّـــِع سيناء خاطـــرَ حتَّى

أنجبـــت نجلَ خاطـــر عمـــانُ !!

إنّ الشّاعر في هذه المقطوعة وظّف إلاَّ الجمل الفعليّة ، واستخدم الزّمن الماضي فيها ،وهذا ليعبّر عن مدى شجاعة هذا المجاهد الفذِّ" **سليمان خاطر**" ، الذّي كان مثالاً في الشَّجاعة والإقدام في مجابهة العدوّ الصّهيوني ، وكان لعمله هذا فخرٌ واعتزازٌ لدى الشّاعر وفرحة عارمة ، جابت

[1] . الزبير دردوخ ، الديوان ، ص 96 .

أقطار الدّول العربيّة من فلسطين إلى لبنان فالعراق فمصر ثم الجزائر من خلال ذكر مدنها ، فالشّاعر بهذه الجمل الفعليَّة وأحداثها المقرونة بالزَّمن زرعت وبثت في نفسه الحركة والنّشاط ، الذّي أعاد جوَّ الفرح والسّرور، وأعاد الفوز والنّصرة والحماية والشّموخ للشّعوب العربيّة بفضل نضال المخلصين من أبنائها وتلاحمهم .

أمّا فيما يخص توظيف الشَّاعر للجمل الاسميَّة في مدونته فنذكر نموذجا من قصيدة " سكراتها"[1]:

الشّعر يبني طموحاتـــي وبهدمهـــا

فكيف أمحو خيالاتي .. وأرسمـها!!

كأنّهـــا فرس .. تأبى لصهوتهـــا

أن تمتطى ..غير أنّي سوف أرغمها

كأنّهـــا فرس للبـــرق ..أخيلتـــي

مشكومـــة بسناها حين أشكمـــها !!

لهـــا صهيل معاناتي .. وفارسهـــا

أنا ..إذا بلجامي سوف ألجمهـــا !!

لها قوائـــم ريـــح بالذرى احتفلـــت

لأنّـــي كالذّرى .. تغريك أنجمـهـــا!!

ففي هذه المقطوعة الشّعرية نجد الشّاعر أراد أن يعبّر عن الحالة التّي تنتابه ويكون عليها أثناء نظم القصائد ، إذ هو فارس امتطى فرسًا أَبَت الامتطاء ، لكنّه روَّضها وامتطاها وحقَّق حلمه ، والذّي يتمثّل في كتابة هذه الأشعار التِّي نحن نقوم بدراستها وتحليلها متحدِّيًا أمثالَه من الشّعراء ، منتهجًا طريقةً وأسلوبًا مغايرًا لمَا كتب عليه الآخرون أشعَارَهم ، أمّا استخدامه في هذه القصيدة

[1] . الزبير دردوخ : الديوان ، ص 12 .

للجمل الاسميّة التّي تدلُّ على الثّبات والدّوام كما ذكرنا سابقًا ، فهو دليلٌ على عزمه وإصراره وثباته على حاله وعلى كتابة أشعاره مهما كلّفه الثّمن ، ومهما كانت الصُّعوبة ، لأنّه يرى في ذلك الفارس والجواد المحنك الشُّجاع الذّي يمتطي مثل هذه القصائد ، وينظمها رغم صعوبتها من حيثُ النّظمُ والتّأليفُ والتّناسقُ والخضوعُ للقوانين الخليليّة أحيانًا ، وإنه متأكد من سبقه وفوزه في هذا ودليل ذلك استخدام الأداة أنّ في الجمل الاسميّة (أنّي سوف أرغمها) و(لأنّي كالذّرى تغريك أنجمها) ، والتّي تدلّ على التّأكيد ، وأيضًا استخدام ضمير المتكلم (أنا) الذِّي يدلّ على الزّعامة والافتخار (وفارسها أنا) مع اعتماد تقديم الخبر الذِّي يعني البروز والظّهور لصفة الفارس وإثباتها للشّاعر نفسه .

ونشير في هذا العنصر إلى أنّ الشّاعر مزج أثناء توظيف الجمل الفعليّة والجمل الاسميّة بين البسيطة والمركبة على حد سواء، ومن أمثلة الجمل الفعليّة البسيطة (القصيرة) ما جاء في قصيدة "يطول الحديث "[1]

يطول الحديث .. فمادا أقولُ؟

وعُدِّل وقتٌ .. وجادَت حقولُ!!

فمــاذا أغنِّي ؟ وكيف أغنِّــي؟

نجد الشّاعر في هذه الأبيات يستخدم جملاً فعليّةً بسيطةً خاليّةً من التّوابع وكذلك الإضافة ،مثل ما جاء في الجملة الفعليّة (يطول الحديث) التّي تتركّب من فعل مضارع (يطولُ) والفاعل (الحديثُ) ، وكذلك الجملة الفعليّة (ماذا أقولُ) والتّي تتركّب من مفعول به مقدم (أداة الاستفهام ماذا) والفعل المضارع (أقولُ) ، وفاعل ضمير مستتر تقديره (أنا) المؤخرين ، والجملة الفعليّة (عدِّل وقتٌ) والتّي تتكّون من فعل ماضٍ ثلاثي مبني للمجهول (عُدِّل) و نائب الفاعل (وقتٌ) ، وكذلك الجملة الفعليّة (جادت حقولُ) والتّي تتكّون من الفعل الماضي (جاد) والفاعل (حقول) ،

[1] . الزبير دردوخ : الديوان ، ص18 .19 .

وكذلك الجملة الفعليّة (فماذا أغنّي) والتّي تتركّب من المفعول به المقدّم (ماذا) والفعل المضارع (أغنّي) والفاعل ضمير مستتر تقديره (أنا) المؤخرين .

وقد وظّف الشّاعر هذه الجمل الفعليّة البسيطة والقصيرة، وهنا المتنوّعة العناصر لأنّ الكلام لا يحتاج إلى شرح مستفيض وتفاصيل ، فمعناه واضح لدى المتلقي ، وكلماته تستوفي المعنى المراد تبليغه .

أمّا الجمل الاسميّة البسيطة(القصيرة) فنجدها أيضًا في القصيدة نفسها" يطول الحديث" [1] على سبيل المثال ، حيث قال الشَّاعر:

وفيك الخصام .. وفيك الحلول !!

وقال الشّاعر أيضًا في قصيدة "سكراتها " [2]:

أنّي قتيل هواها .. وهي قاتلتي!!

لي ومضها .. ولها ومضي تضرّمه

طريدتي هي ..تستعصي فأقحمها

طريدها أنا.. يغشاني عرمرمها !!

نجد الشَّاعر في الشّطر السّابق من قصيدة "يطول الحديث" قد وظّف جملتين اسميتين بسيطتين، وتتمثلان في (فيكَ الخصامُ) التِّي تتكوَّن من خبر شبه جملة مقدم(فيك) ومبتدأ مؤخر (الخصام) ، والجملة الثَّانية (فيكَ الحلولُ) ،فالشَّيء نفسُه تتركَّب من خبر مقدم شبه جملة جار ومجرور (فيك) ومبتدأ مؤخر (الحلول)، وهو في هذا البيت ليس يحاجة إلى كثرة الكلمات ولا الوصف ولا الشّرح، ولا لطول الجمل الاسميَّة ، فالمعنى واضحٌ ، ولهذا اكتفى في تعبيره بالمبتدأ والخبر فقط .

---

[1] . الزبير دردوخ : الديوان ، ص 20 .

[2] . المصدر نفسه ، ص 12 .

وفي الأبيات الأخرى من قصيدة "سكراتها" استخدم أيضًا الجمل البسيطة الاسميّة ، كالجملة المنسوخة (أنّي قتيل هواها) التّي تتركب من الناسخ (أنّ) واسمه (ياء المتكلم) وخبره (قتيل) ، والجملة الاسميَّة أيضًا (لي ومضُهَا) ، والتِّي تتكوَّن من خبر شبه جملة جار ومجرور (لي) والمبتدأ المؤخر(ومضها)، والجملة الاسميَّة البسيطة (طريدَتِي هِيَ) والتِّي تتركَّب من الخبر المقدم (طريدتي) والمبتدأ المؤخَّر الضَّمير المنفصل (هي) ، والجملة أيضًا (طريدُهَا أنَا) ، والتِّي تتركّب من خبر مقدم وهو (طريدُهَا) واتصلت به الهاء للإضافة ثم المبتدأ المؤخر الضَّمير المنفصل (أنا) ، وفي هذا الموضع الشَّاعر ليس بحاجة إلى تكثيف دلالي ولا إلى كثرة الكلمات ، فقد اعتمد العناصر الأساسيَّة للجملة الاسميَّة البسيطة، فقط والتِّي تتركَّب إمَّا : من المبتدإ والخبر أو من النَّاسخ واسمه وخبره المفرد . والنَّماذج كثيرة في قصائد الدِّيوان لهذا الضَّرب من الجمل البسيطة فعليّة كانت أو اسميّة.

أمّا الجمل الطّويلة فقد حظيت هي الأخرى بنصيبها في ديوان الشّاعر ، ومن أمثلة ذلك ما ورد في قصيدة " أوراس البطولات"[1] ، حيث قال :

علــى ذراك استوى الإقدام مُندَهِشاً

وجاءك الدَّهـرُ يَستَجدِي ويَبتَهِـلُ!!

فجربت حيّـلاً ما كنــت تَجهَلُهَــا

فأيقنــت أنّه لا تنفــعُ الحيّــلُ!!

وبايعتـك جبــالُ الأرضِ قاطبــةً

لمّا تحمّلـت عبئاً ليس يُحتمــلُ!!

الشّاعر في هذه الأبيات استخدم الجمل الطويلة والمركبة للتّعبير عمّا يختلج في نفسه ، من معاني الفخر والاعتزاز ببطولة شهداء الأوراس ، وما قدّموه من تضحيات في سبيل تحرير هذا الوطن من قبضة الاستدمار الغاشم، فتطلَّب رصد كثير من الصِّفات والنُّعوت والإضافات للتّعبير عن

[1] . الزبير دردوخ : الديوان ،ص 54 .

الإحساس تجاه هؤلاء الأبطال، ونضالهم المستمر والمستميت طوال فترة الثَّورة التّحريريَّة ، ممَّا استدعى توظيف الجمل الطَّويلة التّي تتضمن الوصف والنّعوت والإضافة وكثير من التَّوابع والكلمات الفضلى ،زيادة على احتوائها على جمل فرعية في ثنايا الجمل الأصليَّة .

فنجد في الجملة الأولى من الأبيات (على ذراك استوى الإقدام مندهشًا) ، وظّف الجملة الفعليَّة الطويلة المتكوِّنة من الفعل (استوى) والفاعل(الإقدام) والجار والمجرور المقدم (على ذراك) والحال(مندهشًا) والتّي هي من متممات الجملة ، أمّا في الشّطر الثّاني نجد توظيف الجملة(جاءك الدّهر يستجدي ويبتهل) وهي جملة مركبة من جملتين واشتملت على فعلين (جاءك) فعل ماض والضّمير المتصل (الكاف) مفعول به مقدم ، (الدّهر) فاعل مؤخر وجملة (يستجدي) في محل نصب حال للدّهر ، والواو حرف عطف و(يبتهل) جملة معطوفة مكوّنة من الفعل المضارع (يبتهل) وفاعله ضمير مستتر تقديره (هو) . والجملة (جربت حيَّلًا ما كنت تجهلها) تتركَّب من الفعل الماضي(جربت) و(التّاء) فاعله ضمير متصل ، (حيّلا) مفعولا به ،وجملة (ما كنت تجهلها) وقعت صفة للحيّل ، وتتركَّب هي أيضًا من النّاسخ كان واسمه (التّاء) الضَّمير المتصل وخيره الجملة الفعلية (تجهلها) ، التّي تتركب هي الأخرى من الفعل (تجهل) والفاعل الضَّمير المستتر تقديره (هو) و(الهاء) الضَّمير المتصل المفعول به . والجملة الفعلية المركبة (أيقنت أنّه لا تنفع الحيل) ، تتركَّب من الفعل المضارع (أيقنت) و(التاء) الفاعل ، والجملة المنسوخة (أنّه لا تنفع الحيل) واقعة مفعولا به، والتِّي تتألّف هي الأخرى من النَّاسخ (أنّ) واسمه(الهاء)وخبره الجملة الفعليَّة (لا تنفع الحيل) المتكوِّنة من الفعل المضارع (تنفع) وفاعله (الحيَّلُ) .

أمّا جملة (بايعتك جبال الأرض قاطبة) فتتركَّب من العناصر الأساسيَّة للجملة ؛ وهي الفعل (بايع) والمفعول به المقدم (الكاف) والفاعل المؤخر (جبال) والمضاف إليه(الأرض) والحال (قاطبة) ، فنجد كلاً من الكلمات (الأرض) و(قاطبة) فضلة أي من المتممات ، وقد ساهمت في طول الجملة إلا أنّها تضيف معاني وتوضح دلالاتٍ ولهذا استخدمها الشَّاعر.

وفي الجملة الأخيرة (لمّا تحمّلت عبئا ليس يحتمل) ففي هذه الجملة الفعل (تحمّل) والفاعل (تاء المخاطب) والمفعول به (عبئاً) ، والجملة المنسوخة (ليس يحتمل) جاء ت صفة لوصف كلمة

(عبئاً) ، وتتركّب هي الأخرى من النّاسخ (ليس) واسمه ضمير مستتر تقديره (هو) يعود على العبء وجملة (يحتمل) خبر النّاسخ (ليس) ، وتتركّب من الفعل المضارع المبني للمجهول ونائب الفاعل الضّمير المستتر (هو) الذِي يعود على (العبء).

وفيما يخص الجمل الاسميّة الطويلة نورد أمثلة من قصيدة "إفريقيا "[1] حيث قال الشّاعر :

لعــلّ معجزة تأتـــي لتنقذهـــا

من غيّها..أو لعل الغيّ ينسحبُ!!

فمن يغيّــر مجراها الّذي ألفـت ؟

ومن يعدّل مسراهــا كما يجــبُ؟

ومن يعلّمهــا أنّ الحياة علـــى

قدر العزائم تأتــي حينما نهــبُ!!

لقد استخدم الشّاعر الجمل الاسميَّة الطويلة في هذا المقطع من القصيدة فقد ضمَّنها جملا مركبة ، مثل ما ورد في الجملة (لعلّ معجزة تأتي لتنقذها)، فتتركَّب هذه الجملة من النّاسخ (لعلّ) واسمه (معجزة) وخبره الجملة الفعليَّة (تأتي لتنقذها) ، والتِّي تتركَّب من الفعل المضارع (تأتي) وفاعله الضّمير المستتر(هي) ، و(اللاَّم) لام التّعليل و(تنقذ) فعل مضارع منصوب وفاعله ضمير مستتر تقديره (هي) و(الهاء) ضمير متصل مفعولا به ، فهذه الجملة تركّبت من عديد الجمل ، وكلّها تدلّ على معاني البطش والاستعباد والأسر، وعدم الإنصاف والظّلم خصوصا على الشّعوب المستضعفة .

والجملة الثّانية في الشّطر الثّاني (لعلّ الغيّ ينسحب) تتركَّب أيضًا من النّاسخ (لعلّ) واسمه(الغيّ) وخيرة الجملة الفعلية (ينسحبُ) ، التّي تتكّون من فعل مضارع وفاعله ضمير مستتر تقديره (هو) . أمَّا الجملة الاستفهاميَّة (من يغير مجراها الذّي ألفت؟) فتتركَّب من المبتدأ (من)

[1] . الزبير دردوخ : الديوان ، ص70 ' .

وهو من أسماء الصّدارة ، ثم خبره الجملة الفعلية (يغير مجراها) والجملة (الذّي ألفت) موصولة وهي صفة لكلمة (مجراها) ، والجملة الاستفهاميَّة (من يعدل مسراها كما يجبُ؟) لها التّحليل نفسه ، أي المبتدأ(من) وخبره الجملة الفعلية (يعدّل مسراها كما يجب)، والتّي تضمّ الفعل المضارع (يعدّل) والفاعل ضمير مستتر تقديره (هو) و(مسراها) مفعول به و(الهاء) مضاف إليه ، والكاف حرف جر وجملة (ما يجب) واقعة جملة موصولة اسم مجرور بحرف الجر (الكاف) . أما البيت الأخير فتركب من الجملة الاسميّة (من يعلّمها أنّ الحياة على قدر العزائم تأتي حينما نهبُ) ،و هي جملة طويلة مركبة من عدّة جمل فرعيّة تتمثّل في المبتدأ (من) ثم خبره الجملة الفعليّة (يعلّمها أنّ الحياة على قدر العزائم تأتي) والتّي تتضمن هي الأخرى الفعل المضارع (يعلِّمُها) وفاعله ضمير مستتر و(الهاء) مفعول به ، والجملة المنسوخة (أنَّ الحياة تأتي على قدر العزائم) مفعول به ثانٍ ، والتّي تتركّب من النّاسخ (أنّ) واسمه (الحياة) وخبره الجملة الفعلية (تأتي على قدر العزائم) والتّي تتركّب من الفعل المضارع (تأتي) وفاعله ضمير مستتر تقديره (هي) و(على قدر) جار ومجرور و(العزائم) مضاف إليه ، وجمله (حينما نهبُ) مبنية على الظّرفية الزّمانيّة .

لاحظنا أثناء هذا التّحليل لجمل الأبيات أنّها مركَّبة تركيبًا متواترًا ومتداخلًا ، وقد تعمّده الشّاعر في خطابه الشّعري ليعبِّر عمَّا يختلج بداخله من أحاسيس ، ويضفي دلالاتٍ مكثَّفةً ،يوصل بها أفكاره ويهيمن بها على نفسيّة المتلقي من أجل التّأثير فيه بكلامه ، ولهذا وجدناه يحشد عددًا هائلاً من الكلمات التِّي تتضمَّن الوصف والإضافة والجمل الفرعيّة بنوعيها لإيضاح المعنى وتقويته ، واستعادة البطولات وشهامة أبطالها وكفاحهم المرير المستمر ضدَّ العدو الغاشم ، في نماذج الأبيات المدروسة، وهذه هي الحالة الشعوريّة التّي أراد أن ينقلها إلى المتلقي في شكل صوّر حيَّة خالدة على مرّ السّنين لا تمحوها الأيّام .

2 . أزمنة الفعل :

أثناء تحليل الجمل الفعليّة الواردة في الدّيوان بنوعيها البسيطة والمركبة ، تطرقنا إلى الأفعال الموظَّفة، لكن لم نبرز الدّلالة اللّغويّة لها في التّركيب ،ولهذا أردنا في هذا العنصر أن

نقف على كلّ الأزمنة الموظّفة في الدّيوان ، وهذا لنكشف عن الدّلالة الإيحائيّة لها في النّصوص الشّعريّة مع محاولة ربطها بمعاني القصائد التّي وردت فيها ، و مع ما يريد الشّاعر أن يفصح عنه ويكشفه من خلال الخطاب الشّعري ، والفعل في الجملة العربيّة يرد على ثلاثة أزمنة ؛ الماضي والمضارع والأمر ؛ فالماضي" ما دلّ على حدوث شيء قبل زمن التكلم" ، والمضارع "ما دلَّ على حدوث الشّيء في زمن التّكلم أو بعده" ، والأمر " ما يطلب به حدوث الشّيء بعد زمن التّكلم "[1].

وعلى أساس هذا المفهوم ، قمنا بإحصاء هذه الأفعال موزّعة وفق أزمنتها وأنواعها، الماضي والمضارع والأمر في جدول مفصّل :

عنوان القصيدة	الأفعال الماضية	الأفعال المضارعة	أفعال الأمر
هواية	03	00	00
زفرة	01	06	00
سكراتها	27	55	00
يطول الحديث	10	17	00
لسحر عينيك	04	23	00
أنشودة الروح	12	40	00
معراج نحو معبد الحنين	27	02	00
هي والسندباد	37	17	03
في المحطة	12	20	20
نشرة الأحوال القلبية	04	19	00

[1] . انظر : يوسف حمادي،القواعد الأساسية في النحو والصرف ، المطابع الأميرية ، القاهرة ، (دط) ،1994 ،ص20 .21 .

عروس البحار	03		20		00		
توبة	42		51		02		
أوراس البطولات	37		25		06		
عيد الكرامة	31		54		00		
عابر سبيل	08		27		00		
إفريقيا	24		36		00		
رسالة من مواطن إفريقي	23		15		00		
ولاء	12		08		00		
من للصبح يوقده	04		14		00		
درة الشهداء	49		29		00		
القدس لنا	17		14		02		
سليمان خاطر	23		07		00		
ردة ولا أبا بكر لها	05		12		01		
مرثية لآخر نخلة	61		50		02		
المجموع/ النسبة	%44,36	476	%52,28	561	%03,35	36	

<u>ملاحظات ونتائج :</u>

بعد الإحصاء الذّي قمنا به على مستوى كلّ قصائد الدّيوان، توصّلنا إلى أنّ الأفعال المضارعة تصدّرت الأفعال الأخرى ، حيثُ وصل عددها في كلّ القصائد 561 فعلاً مضارعًا

بنسبة تقدر ب:52,28 % ، ثمَّ تليها الأفعال الماضيّة ب476 فعلاً بنسبة تقدر ب: 44,36% ، و أخيرًا أفعال الأمر ب36 فعلاً، ما يمثّل نسبة :03,35 % . فقد أبرز هذا الإحصاء توظيف الفعل المضارع بشكلٍ كبيرٍ مقابل الزّمن الماضي، في حين تم تسجيل انخفاضًا كبيرًا في توظيف أفعال الأمر.

استخدم الشّاعر الفعل المضارع الذّي يدلّ على الحاضر والمستقبل بشكل مكثّف في15 قصيدة من مجموع 24 قصيدة ، في حين وظّف الزّمن الماضي في 08 قصائد أمّا فعل الأمر فتمَّ توظيفُه بشكل مكثَّف في قصيدة واحدة وهي "في المحطة " . إنّ توظيف الفعل المضارع بهذا الشّكل يوحي بمجموعة من الدّلالات والمعاني ، والتِّي تعمّد استخدامها رغبةً منه في استحضار أحداث الماضي،حيث قال أحمد درويش :« يلاحظ أنّ حدث التّجدد أظهر ما يكون في الفعل المضارع ، الذّي يُعِينُ على تجدّد صورة الحدث أمام العَينِ ، ومن هنا فإنَّنا يمكننا أن نعبّر به عن الزّمن الماضي عندما نحاول استعادة صورته أمام العَين، وكأنَّها تقع في اللَّحظة الحاضرة » [1] ، ومن الأمثلة على ذلك شغف الشّاعر بمرحلة الطّفولة في قصيدة "هواية " ، وأحداث الثّورة التَّحريرية وشجاعة أبطالها ، وذكرى أول نوفمبر للموعظة واستثارة الهمم والعزائم ، كما ورد في القصائد "أوراس البطولات ،عيد الكرامة ، عابر سبيل " ، كما أنّه استعمله أيضًا للرَّغبة في استمرار الأحداث وتواليها، لينقلها إلى الحاضر فالمستقبل ،كما جاء في قصيدتي "في المحطة " و " نشرة الأحوال القلبية " حيث تمنَّى زوال الماضي التَّعيس ، الذِّي يحمل معه المرارة والحزن بسبب ظاهرة العنوسة ، ويأمل في غدٍ ملؤه الحبّ والعطف والحنان والحياة السّعيدة ، وكذلك زوال الظّلم والطّغيان والعبوديّة والاحتلال والبطش والاغتصاب مثل ما جاء في القصائد " إفريقيا ، رسالة من مواطن إفريقي ، من للصبح يوقده ، درة الشّهداء ،سليمان خاطر" ، ومجيء النَّصر والحرية والعدالة والعيش الرّغد. وكلّ هذه المعاني تطلّبت استخدام الزّمن المضارع بشكل مكثّفٍ لأنّه الزّمن المناسب للتّعبير عن الأحداث المتجدِّدة والتّي نأمل عودتها ،وإحضارها في ذهن المتلقي وكأنه يعيشها ، كما أنّه الزّمن المناسب لاستحضار المستقبل وكلّ الأحداث الجميلة التِّي نرغب حدوثها في القريب العاجل .

[1] . أحمد درويش : دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث ، ص151 .

وسنمثل عن ذلك بنماذج التَّوظيف المكثّف للزّمن المضارع في قصيدة" زفرة "[1]حيث قال الشّاعر :

في قلبي ألمٌ أكبرُ !!

يمتدُّ من الموت إلى الميلاد ..

ولا يضجر !!

يتعرَّى بين اليأس ..

وبين التّيه بأعماقي ..

كي أتكسر !!

يمتصّ من القلب الفرحة ..

والحلم .. ليكبر !!

ففي هذه الأبيات الشّاعر يتألّم من العذاب الذّي يعيشه ،واليأس الذّي يعانيه من فقدان الحبيبة ، فهو يأمل في زواله ، وقد استعمل الأفعال المضارعة (يمتدّ ، يضجر ، يتعرّى ، أتكسر ، يمتصّ ، يكبر)، وهذا لينقل معاناته للمتلقي ويجعله يعيشها ، ويحيا اللّحظة التّي يعانيها الشّاعر ، فتطلّب هذا التّعبير وهذا الإحساس استخدام مكثّف للأفعال المضارعة .

وقد استعمل الشّاعر هذا المعنى والدّلالة في قصيدة "سكراتها " [2] حيث قال :

لـي وَمضُـهَا.. ولَهَا وَمضِي تُضَرّمُهُ

بروقها..وسنا يرقـي يضرّمهـا !!

طريدتـي هي..تستعصي فأقحمها

طريدها أنـا ..يغشاني عرمرمها !!

---

[1] . الزبير دردوخ: الديوان ، ص10 .

[2] . المصدر نفسة : ص 15

لهيبهـــا بشواظ النّـــار يرجمنـــــي

فصيحها كان يرميني .. وأعجمها!!

حافـــي الفؤاد إلى معنـــى أحاولـــه

فـــإذا تأبّـــت معانيهـــا أتمتمهـــا!!

ففي هذه القصيدة استخدم الشَّاعر الزَّمن الماضي ليعيد للمتلقي الحالة التِّي يكون عليها أثناء كتابة القصائد ونظمها ، فتكون ماثلةً أمامه ،وكأنّه يعيش هذه اللّحظة ، فنجده يوظِّف الأفعال المضارعة (تضرّم ، يضرّم ، تستعصي ، أقحمها ، يغشاني ، يرجمني ، يرميني ، أتمتم)، وكل هذه الأفعال تدلّ على الصّعوبة التّي يصادفها الشَّاعر وهو ينظِمُ القصائد من جهة ، وفوزه وشجاعته وقوته في الكتابة والتّعبير من جهة أخرى ، وكلّ هذه الأحداث يسرُدُها وكأنَّها تحدث الآن في الحاضر ، فقد أعاد أحداث ماضية جعلت المتلقي يعيشها في هذه اللّحظة التّي يقرأ أو يستمع إلى القصيدة ، فهو يتابع الحدث لحظة بلحظة ، وصورة الشّاعر ماثلة أمامه في قلبه وعقلة ، وهكذا يرتبط الخطاب بزمن الإنتاج .

كما أنّ الشّاعر أيضًا وظّف الزّمن الماضي في بعض القصائد ، لكن بنسب أقل من الزّمن المضارع ، وسنعرض نموذجا لذلك حتّى نستنتج الدّلالة التّي يصبو إليها الشّاعر في القصيدة حيثُ يقول في قصيدة "مرثية لآخر نخلة " [1] :

أجفان سيرتا على أحزانها اشتبكت

لمّا تناهى إلى أحداقها الخبـــر !!

وكيف لا؟ ! وهي تدري أنها فقدت

فيك الإمام الذّي مازال ينتظـــر !!

[1] . الزبير دردوخ : الديوان ، ص 103 .

ففي هذه الأبيات التّي يرثي فيها الشّاعر الشّيخ الإمام محمد الغزالي . رحمه الله . ، نجد وظّف الأفعال الماضيّة (اشتبكت ، تناهى ، فقدت ، مازال) ، وكلّها تدلّ على زمن وفاة الإمام ،والفاجعة التّي أصابت سكان سيرتا وكلّ الشّعوب العربيّة والمسلمة آنذاك ، حيث كانت صدمة وخسران للجميع ، وفي الوقت نفسه وظّف الفعلين المضارعين (تدري ، ينتظر) ، واللّذين يدلان على استمرارية وبقاء هذا الرَّجل في ذاكرة ونفوس الأمَّة العربيَّة المسلمة ، يحيا بأعماله وما قدّمه لها في عزّ أيامه .

وقال الشّاعر في نهاية القصيدة نفسِها رثاءً للإمام :

صلّــت عليك أحاديـــثٌ وأدعيـــةُ

وشيّعتك إلـــى إغفائـــــك السّـــورُ!!

واستغفــرت لــك في السّبع العلى أممُ

والبرُّ..والحر.. والواحات .. والجزرُ!!

يُطـوى الأنـــامُ إلى حيــن لينشـــروا

وأنت فينـــا مدى الأزمـــان منتشر!!

تنازعتـــك بقـــاع الأرض قاطبـــة

فاستأثرت بك من يثوي بها الأثــر!!

فنـــم يجيــرة خيــر الخلق كلهـــم

طاب الجوار.. وطاب الزاد والسفر!!

ففي هذه المقطوعة من الأبيات نظمها الشّاعر ، وقلبه يعتصر حزنًا على فقدان إمام الأمَّة وشيخها محمد الغزالي . رحمه الله . ، فقد نقل لنا مشاهد تشييعه حيَّة في ذهن وقلب المتلقي ، فهي حاضرة لديه لحظة بلحظة ، يعيشها كلّما أقدم على قراءة وسماع القصيدة ، ليس هو فحسب ، بل حتّى صورة الحشد من النّاس الذّين شيّعوه ، بفضل ما ضمّن الأبيات من دلالاتٍ عميقة

بليغة مكثّفة ، وأفعال لها أزمنة مناسبة سواء الأفعال الماضية (صلت ، شيّعتك ، استغفرت ، تنازعتك ، استأثرت، طاب . وطاب) ، والأفعال المضارعة (يُطوى ، لينتشروا ، يثوي) والتّي تدلّ على المستقيل وقد جعله الشّاعر ماثلا أمامنا بتوظيف هذه الأفعال ، كما استخدم فعل أمر واحد وهو (نَمْ) للدَّلالة على الفوز العظيم الذِّي ينتظر الإمام مع خير الخلق محمد . صلى الله عليه وسلم .

أمّا استعمال الشّاعر لأفعال الأمر فجاء بشكل كبيرٍ في قصيدة واحدة وهي:" في المحطة"[1] حيثُ قال :

فاجئني كالحلم متى شئت ..

وكالموت .. بلا سابق إشعار!!

وأطلّ عليّ من الغيب رسولا ..

يحمل لي البشرى .. ويطهّرني من كل كفر الكفار!!

خلصني من كابوس العادة ..

من دوامـــة أوهامـــــي ..

من متحفـــي المهجـــور..

وعن تحفي انفض آثار غباري!!

وأعد لي لمعاني ..

وبريقـــي..

والـــزّوار..

فلا قيمة للمتحف من غير زوار!!

---

[1] . الزبير دردوخ : الديوان ، ص 34 ..

علِّمني لغة أخرى للعشق..

فقد ملّ المسرح أدواري !!

فالشّاعر هنا يصف لنا حالة امرأة تعاني العنوسة وتحلم بمجيء العريس الذّي يخلّصها منها ، وقد استخدم الشّاعر أفعال الأمر ليجعل المتلقي يبتعد عن حالة اليأس والمرارة والحزن واستغاثة هذه المرأة ، ويتجه نحو المستقبل للتّخلص من المشكلة التّي تؤَرِقها، وهذه الأفعال هي(فاجئني ، أطل ، خلصني ، انفض ، أعد ، علمني) وتتواصل في القصيدة (أطفئ ، أوقد ، شكلني ، كن ، زلزل ، غيّر ، مزّق ، شكلني ، خلّص ، عدّل ، غيّر ، كن ، كن) ،وقد جاء هذا الاستخدام مناسبا لحالة العنوسة التِّي تكابدها المرأة ، حيثُ تُريد زوال الحاضر المقيت وحلول المستقيل الواعد ؛ الحياة الزَّوجيَّة السَّعيدة ، والتِّي لا تكون إلا بمجيء هذا المستقبل المتجسِّد في أفعال الأمر ، وفي الوقت نفسِه تنقل هذه المعاناة إلى المتلقي وتجعل الخطاب ينتقل به إلى المستقبل الزّاهر المثمر الذّي يزيل كلَّ الهموم والمعاناة والسَّأم والسَّواد ، وكلَّ ما يرمز للشّقاء والحزن .

3 . التّعريف والتّنكير:

إنّ من الظّواهر التّركيبية في الأسلوب ظاهرتي التّعريف والتّنكير ، حيثُ عادة ما نجد الشّاعر يخصُّ خطابه الشّعري بظاهرة دون أخرى ، فيغلّب في خطابه الأسماء المعرفة على النّكرة أو العكس ، والاسم المعرفة هو: ما دلّ على شيء معين ؛ أي معروف غير مجهول [1]، فيكون المسند إليه في الخطاب معلومًا ، فيبتعد المخاطِب في خطابه عن الغموض والإبهام . والتّعريف في اللّغة العربيّة يحصل بست طرق ؛ الأول الاسم المعرف بالألف واللام ، وثانيها المعرف بالإضافة ، وثالثها المعرف بالعلميّة ، و الرّابع عن طريق الضّمير ، والخامس عن طريق اسم الإشارة والسّادس الاسم الموصول[2]، واستخدام هذه الأنواع من المعارف يُكسب الخطاب

---

[1] . ينظر : كمال الدين أبو البركات الأنباري ، أسرار البلاغة ، تح بركات يوسف هبود ، دار الأرقم بن الأرقم ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1993 ،ص214 .

[2] . ينظر : المرجع نفسه ، ص241 .

الشِّعري دلالات متنوعة ، تجعل المحلِّل الأسلوبيَّ يستفيد من هذه المعطيات اللُّغوية للوصول إلى أسرار النّص الأدبي وكنهِهِ .

وفي ديوان عناقيد المحبة للشّاعر الزّبير دردوخ ، لم تخل قصائده من توظيف هذه الأنواع من المعارف ، لكن كانت بشكل متفاوت من نوع لآخر وسنعرضها وفقا لورودها في الأبيات .

أ . الكلمات المعرفة ب"ال" التّعريف :

لقد أبدع الشَّاعر في توظيف الأسماء المعرّفة ب"ال" التّعريف، وهذا ليعبِّر عماّ يجول بخاطره ، وكذا للسّمو بالخطاب الشّعري إلى مرتبة الجماليّة والإبداع حتّى يكون مستساغا وله تأثير على المتلقي، فتارة يفيد العموم ، ومرة يفيد التّخصيص ، وأخرى الجنسيّة ، ومرة أخرى يستخدم "ال' التّعريف العهديّة وفي قصيدة " مرثية لآخر نخلة "[1] تجلّى ذلك حيثُ يقول الشّاعر :

صلـــت عليــك أحاديث وأدعيــة

وشيّعتـــك إلى إغفائــك السّـــور

واستغفـرت لك في السّبع العلى أمم

والبرّ.. والبحر.. والواحات.. والجزر

يُطـــوَى الأنَامُ إلى حيـــن لينتشروا

وأنت فينـــا مـــدى الأزمان منتشر

تنازعتـــك بقـــاع الأرض قاطبـــة

فاستأثـــرت بك من يَثوي بها الأثـــر

فنـــم بجيرة خـــير الخلـــق كلهـــم

طـاب الجوار..و طاب الزاد والسَّفـــر

[1] . الزبير دردوخ : الديوان ،ص 106 .

فنجد الشَّاعر يستخدم في هذا المقطع من القصيدة كلمات كثيرة معرفة ب"ال" التّعريف منها :(السّور ، السّبع ،البرّ ، البحر ، الواحات ، الجزر ، الأنام ، الأزمان ، الأرض ، الأثر، الخلق ، الجوار ، الزّاد ، السّفر) ، فهذه الأسماء المعرفة قد خصّها الشّاعر في خطابه لتدلّ أولاً على العموم ، أي أنّ العلامة محمد الغزالي شبّعته أمم الأرض قاطبة وهي تدلّ على الشّيوع والتّعظيم والمبالغة والإشادة والتنويه وحسن الذّكر ، أمّا الكلمات (الجوار ، الزاد ، السفر ، الأثر) فتدلّ على التّخصيص والتّحديد ، فهنا الجوار مخصوص للإمام بجوار المصطفى . صلى الله عليه وسلم ، وكذلك الزّاد والسّفر فهو ليس كغيره ، فهو محدّد لهذا الشخص دون غيره . وهكذا كان التّعريف قي القصائد على حسب الدَّلالات ، و ما يرغب الشّاعر في تبليغه للمتلقي .

ب . التَّعريف بالإضافة :

استخدم الشَّاعر هذا النَّوع من التَّعريف بكثافة في قصائد الدِّيوان ، وهو نوع آخر من أنواع الاسم المعرفة ، ولا يقل أهمية عن الأوَّلِ من حيثُ الدَّلالة والإيحاء في الخطاب الشّعري، ومن أمثلة ذلك ما جاء في قصيدة "ولاء " [1] :

هذه الرُّبى قد أطلعت شمسِ الضُّحى

وعـــلا جبينِ الفاتحين نهـــــار !!

لا خيـــل إلا خيـــلِ أحمـــد يـــا فتى

ودمِ الحسيـــن على الجباه منـار !!

تعـدو بنا ضبحا إلى مـــدنِ الهوى

والنَّقـع تحت سنابكِ .. والنَّـــار !!

يحـــدو إلى الفتـــح الجليـــل ركابنا

ألـــم جليل نرتضيـــــه وثـــــار !!

[1] . الزبير دردوخ : الديوان ، ص 82 .

فمن خلال هذه الأبيات وكذا القصائد كلِّها في الدِّيوان ، نقول أنّ التَّعريف بالإضافة من أبرز الملامح الأسلوبيّة للشّاعر الزّبير دردوخ ، وقد نوّع في ذلك ، فهناك المضاف إلى الضّمير ، وإلى اسم معرفة ، وإلى اسم العلم ، أو اسم الإشارة ، أو الأسماء الموصولة ، أمّا في هذه الأبيات فالأسماء المعرفة بالإضافة هي(شمس ، جبين ، خيل ، دم ، مدن ، سنابك ، ركابنا)

وكلّ هذه الأسماء جاء تعريفها للتّخصيص دون غيره، فعندما يقول الشّاعر ركابنا يقصد ركابه هو دون غيره، وعندما قال شمس الضّحى، فقد خصّها بالتّحديد فليست شمس الظّهيرة ولا شمس الغروب مثلا. فالأسماء لو لم تكن مضافة لما كانت محددة وواضحة، بل اكتنفها الغموض والإيهام، وبهذا التّعريف تكون حاضرة سهلة ومتاحة ومحدّدة في نفس وذهن المتلقي وتحيل إلى بقية دلالات النّص ومعانيه.

ج . التّعريف بالعلميّة :

وظَّف الشَّاعر أسماء الأعلام في بعض القصائد بشكلٍ كبير، فقد تضمنت قصيدة "مرثية لآخر نخلة " [1] بعضا منها ، فقال :

في كل مصرٍ ترى فرعون منتظرا

ميلاد موسى بجيش كله خطر!!

لكن موسى سيأتي رغم ما حشدوا

وكل فرعون مصر سوف يندحر!!

وورد توظيف اسم العلم في قصيدة "سليمان خاطر"[2] ، حيث قال :

لـــم تشيّع سيناءُ خاطرَ حتَّى

أنجبـــت نجـلَ خاطرَ عمانُ !!

[1] . الزبير دردوخ : الديوان ، ص107 .

[2] . المصدر نفسه ، ص 96 .

وقد ورد اسم العلم كذلك في قصيدة "القدس لنا" فقال :

هــي وقفــةٌ بدريــةٌ نفحاتُـــها

من وحي أحمدَ حربُها وسلامُها!!

وفي قصيدة "ولاء"[1] تمّ ورود اسم العلم حيث قال الشّاعر :

لا خيـــلَ إلا خيلُ أحمـدَ يا فتى

ودم الحسين على الجباه منار!!

وفي قصيدة" درة الشهداء" [2] يقول الشّاعر :

يا أمَّ درّة والزَّمـــان مهـــــوّدٌ

لولا درةُ كيف ينتفض الثـــرى!!

ففي هذه الأبيات من القصائد نجد الشَّاعر استخدم الاسم العلم ، في قصائد خصّ بها هؤلاء الأشخاص ، الذِّين لهم مكانةٌ وأثرٌ في الحياة ، كذلك كان لهم أهمية في بناء القصيدة وفي لغة الخطاب الشّعري ، فذكرهم أصبح ضرورة لدى الشّاعر لإبلاغ المتلقي بمدى العظمة والمكانة الرّفيعة التّي يحظون بها ، مثل هذه الأسماء (الدرة ، الحسين ، أحمد ، خاطر، موسى ـ عليه السلام .) ، أمّا ذكر بعض الأسماء فهو للدَّلالة على قوة الطّغيان والكفر مثل (فرعون، هولاكو و أبرهة) وتذكير بقصة سيدنا موسى عليه السّلام مع فرعون ، وكذلك اسم العلم (مسيلمة) الذي اشتهر بالرِّدة والكذب ، كما وردت بعض الأسماء لمدن ودول وبعض الأمصار مثل (مصر ،عمان ، سيناء، العراق ، وهران ، سيرتا ، لبنان ، الجولان ، القدس ،الأوراس ، الحنين ، دجلة ، غزة ، الشيشان ، حطين ، الفرات ، الشّام) ، وذكرها لتلعَّق الشّاعر بها وكذلك تشريفا وتعظيما لها أحيانا ، و كما ذُكِرَت أسماء أعلام لعظماء أمثال(صلاح الدين ، الحسين بن على ، أبو بكر الصِّديق ، خالد بن الوليد ، عمر بن الخطاب) ، وكلّ هذه الشّخصيات مجدَّها التَّاريخ وأصبحت

[1] . الزبير دردوخ : الديوان ، ص82

[2] . المصدر نفسه : ص92 .

على لسان كلِّ شاعر أو مثقفٍ أو رجل تاريخ ، لِمَا كان لهم من فضلٍ على البشريّة جمعاء . وقد تعمّد الشّاعر استخدام أسماء العلم لأنّها تزيد اللّغة قوةً والخطاب متانةً، وتجعله أكثر دلالةً و تعبيرًا ، ووضوحا لدى متلقي النّص ، ويشكّل نسيجًا لغويًا يمنح الخطاب الشّعري جمالاً بديعًا، فالشّاعر الفحلُ المتميّزُ هو من يستطيع أن يجمع في الخطاب الشّعري بين التّاريخ والزّعامة والبطولة والقصص من القرآن والسّنة والأحداث العالميَّة على مرّ الزّمن .

د . أسماء الإشارة :

حظيت أيضًا أسماء الإشارة في قصائد الشّاعر الزّبير دردوخ باهتمام كبير وباستخدام شاسع ومكثَّف ، في كثير من القصائد ونذكر منها ما جاء في قصيدة "ردة ولا أبا بكر لها" [1] :

يمحو .. ويكتب ما يبقى .. ويبتدع

هذا العراق الصّبور الضّاحك الدّمع

هـــــذا العراق الذي ترجى شفاعته

هـــــذا التقـــي النقي الطاهر الورع

هـــذا الذي تحشد الدنيا به .. وله

إذا استـوى .. وعليه الجمع يجتمع

هـــذا الذي تتقـــى الدنيا انتفاضته

هـــذا الذي كفـــه الميـــزان راجحة

هـــذا الذي يغـــزل الأفراح من دمه

ففي هذه القصيدة أسهب الشّاعر في توظيف أسماء الإشارة ، ولاسيما اسم الإشارة (هذا) الذِّي تكرر تقريبًا في كلِّ أبيات القصيدة ، وهو يدلُّ على القريب ، و هنا يشير إلى العراق ، وما يحمل من معاني القوة والتَّحدي ، وما زاد الدَّلالة إيحاءً هو ارتباطه باسم الموصول (الذّي) ، فقد

[1] . الزبير دردوخ : الديوان ، ص 99 .

جمع الشّاعر بين أنواع المعرفة وضمَّها في بيت واحد (اسم الإشارة ، الاسم الموصول ، المحلى ب"ال" التَّعريف)، وكلُّها صفات للعراق ، ودلالتُه هي الافتخار والاعتزاز بما قدَّمه هذا الوطنُ الفذُّ لأبناء العروبة من مثال للتّضحية والفداء والبطولة على الرّغم من عدم نصرته من طرف إخوانه العرب ، وقد عبَّر عن ذلك الشَّاعر بالردّة ، وهو أكبر دلالة على الخيانة والتَّخاذل ، آملا في نصرة العراق وشعبِها ،كما انتصر أبو بكر الصِّديق رضي الله عنه .

وقد وظَّف أيضًا الشَّاعر أسماء الإشارة الأخرى ، والتِّي كلُّها تدلُّ على التّحديد و التَّخصيص والتَّعيين والشُّهرة مثل (هذي ، ذلك ، هذه ، هنا ، كذلك) ، إلا أن استخدام اسم الإشارة (هذا) كان بارزا في معظم القصائد، والغرض من ذلك هو تقريب هذا الموصوف للمتلقي وإبرازه في الخطاب الشّعري، فيكون ماثلاً له جسدًا في ذهنه وروحًا في قلبه .

هـ . الأسماء الموصولة:

حظيت هي الأخرى بعناية وتواترت في الخطاب الشّعري عند الشّاعر وفي معظم القصائد وسندلي بنماذج من ذلك في قصائده ، فقد قال في قصيدة " هي و السِّندباد " [1] :

فـــإذا زاده الـــذِّي مـــا تمنَّـــــى

أن يُوَافى النَّفاد .. وافى النّفادا !!

وإذا المَعبَـــدُ الـــذِّي عـاشَ يبنيه

تهـــاوى .. وأخـــرس العُبَّـــادَا!!

لقد استخدم الشَّاعر الاسم الموصول (الذِّي) في هذين البيتين وكرّره للدَّلالة على التَّخصيص ، والذِّي بعود على المفرد المذكر وهنا هو السِّندباد البحري .

وقد وظّف الشّاعر أيضًا الاسم الموصول (الذِّي) متواترا في قصيدة "رسالة من مواطن إفريقي" [1] ، حيث قال :

[1] . الزبير دردوخ : الديوان ، ص33 .

أنا الذي دارت عليه الرَّحى ..

رحى الحروب والمجاعة!!

أنا الذي صعدت فوق أضلعي ..

وشاهدي أقدامكم ..

ورسمها عليّ بعد ما امَّحى!!

أنا الذي عليه دارت الرَّحى

رحى الحروب والمجاعة !!

ففي هذه الأبيات استخدم الشَّاعر الاسم الموصول كذلك بشكل متواتر للدَّلالة على هذا المواطن الإفريقي الذّي عانى ويلات الاستعباد والظّلم وكابد الحروب والمجاعات ، أمّا تواتر الاسم الموصول (الذِّي) وتكراره في العبارة نفسها واقترانه بضمير المتكلم (أنا) يوحي بالملل وكثرة المواجهة والصّعاب والمعاناة ونقلها إلى المتلقي لغرض معرفة الموصوف تمام المعرفة و التّأثر والشّعور بهذه المعاناة وبالتّالي يعيشها لحظة بلحظة ،وينتقل الخطاب من المخاطِب إلى المتلقي وتنتقل معه المعاناة فيصبح يتابعها وينتظر تواترها في النَّص ، وكأنَّه جزء منه .

و . الضّمائر :

لقد أسهب أيضًا الشَّاعر في استخدام الضَّمائر بمختلف أنواعها، المتَّصلة والمنفصلة والمسندة للمتكلم والغائب والمخاطب، لكنّ ضمير المتكلم كان حاضرًا بقوة في قصائد الدِّيوان ، وهذا يوحي إلى دلالات عميقة نحو شخصيّة هذا المخاطِب ، الذي أصبح جزءا من النص نفسه ، مما يحيل المتلقي إلى هذه مسايرة ومتابعة الخطاب الشِّعري بكلِّ جوارحه ، ويعيش أحداثه

[1] . المصدر نفسه: ص 79 .

وينتظرها بشغف شديد مما يزيد في تعلقه الشّديد بالنّص ، فيكون له تأثير بليغ وقوة خطاب عالية تزيد النص جمالا وإبداعا ومن أمثلة ذلك ما ورد في قصيدة " في المحطة " [1]،حيثُ قال الشَّاعر :

يا وهنا يسكن مسرح ذاتي

ويطرز بالدمع كتابي .. ومعاناتي

وبعمري يكتب نصّ حواري !!

يا أنت .. وأنت الحاضر..

كلّ الحاضر والآتـــــي !!

يا أنت متى ؟ !!

يوشك أن ينطفئ الحلم ..

وتوشك أن تذبل أزهاري !!

فوق رصيف العمر أنام ..وأصحو

أصحو..

أترقب لكن ــ بعد ـ أنا لم يأت قطاري!!

ففي هذه الأبيات استخدم الشَّاعر ضمير المتكلم (أنا) بشكل بارز، حيثُ جسد شخصية المرأة التِّي تعاني العنوسة ، موظِّفًا الضَّمير المنفصل (أنا) و(ياء) المتكلم الضَّمير المتصل في الكلمات (ذاتي ، معاناتي ، حواري ، أزهاري ، قطاري) ، كما وظّف أيضا ضمير المخاطَب المنفصل (أنتَ) ، والضمير المستتر (أنا) في الأفعال (أصحو، أنام ، أترقب) ، حيثُ أصبح المخاطِبُ جزءاً من الخطاب الشِّعري ، وهذا لينقل الصُّورة الحيَّة للمتلقي ، ويُجَسِدُ معاني النَّص ودلالاته فتصبح معلومةً مستساغةَ في ذهن المتلقي ، فلا يكلِّفُ نفسه عناء فهمها فهي واضحةٌ ، أمَّا الدَّلالة اللُّغويَّة فتوحي إلى المعاناة والحزن الذِّي تعيشه المرأة وهي تعاني مرارة وحزن العنوسة ، أمَّا

[1] . الزبير دردوخ : الديوان ، ص 35 .36 .

ضمير المخاطَب ، فهو ذلك الحلم المنتظر الذِّي يخلِّصُها من شبح مأساتها؛ إنَّه الزَّوجُ الذِّي يطرق بابها ويعزف على أوتارها ويُوقِدُ قَمَرَهَا ، ولا يهمُّ أن يكون إعصارًا ، فالمهمُّ هو تغيير نمطِ الحياة المملِّ .

أما استخدام ضمير المتكلم مع ضمير المفرد الغائبة في قصيدة "سكراتها" [1] ، وبشكل متواتر يدلّ على حضور الشّخصيّة والافتخار ، وتحدي الصّعاب ، ومثال القوة ، والشَّهامة ، أمام تعنُّت القصيدة التِّي عبَّر عنها بالفرس العنيدة ،التِّي لا يجرؤ أحد على امتطائها ، فهو البطل والمنتصر ، الذِّي يكتب ويضحِّي من أجل لغته ، لا كغيره ، وقد يدلّ على الاعتزاز بالانتماء إلى شيء معين والانتساب له كالوطن مثلا أو الملكية الخاصّة .

أمَّا **الاسم النَّكرة** : فهو خلاف المعرفة ؛ أي ما دلَّ على شيء غامض وغير محدَّدٍ وقد يفيد العموم والشّيوع ، وفي المدونَّة استخدم كذلك الشَّاعر هذا النَّوع من الأسماء ، في قصائد كثيرة ،وتختلف دلالاتها حسب الخطاب الشِّعري الذِّي يقصده المخاطِبُ ، ومن النَّماذج التِّي تواترت فيها الأسماء النَّكرة ما جاء في قصيدة " إفريقيا "[2] ، حيث وظَّف الشَّاعر كلمة (وجهٌ) ، فوردت نكرة دون تعريف أربع مرات في النَّص ، ودلالة ذلك عند الشَّاعر هي شيوع وانتشار هذه الوجوه لسكان إفريقيا ، وما يعانونه من مجاعات وحروب واستغلال واستعباد ، فكلمة وجه هنا توحي إلى العموم والتكثير والإطلاق في نظر الشَّاعر ، فهذه الأساليب اكتسحت كامل شعوب إفريقيا التِّي لم تسلم أيضًا من الأمراض والأوبئة ، وهي مثالٌ للتَّخلف والانحطاط في نظر الشُّعوب الأخرى ، فاستخدام الأسماء النَّكرة هنا ليس للغموض وعدم التَّحديد ، ولكن للعموم والانتشار وشيوع ظاهرة الاستغلال والعنصريَّة .

4 . الصِّيغ الصَّرفيَّة :

وددنا في هذا العنصر أن نبحث في قصائد الدِّيوان عن الصِّيغ الأكثر استخدامًا لدى الشَّاعر من أجل التَّوصل إلى دلالاتها وقيمتها الفنيَّة في الخطاب الشِّعري ، بالإضافة إلى ما

---

[1] . الزبير دردوخ : الديوان ، ص 12 .

[2] . المصدر نفسه : ص 70 .

أضفته من قوة وبلاغة اللّغة على المستوى الصرفي، ومن ثمّ استجلاء الظَّواهر الأسلوبيّة التِّي ارتكز عليها إبداع هذا الشّاعر، وعندما نقول الصِّيغ نعني تلك الاشتقاقات اللّغوية التّي تتشكَّل من مادة لغويَّة ، فتتولَّد عنها كلمات كثيرة ، ومنها اسم الفاعل واسم المفعول ، الصِّفة المشبَّهة ، صيغة المبالغة ...،وسنتطرق إلى هذه الصِّيغ حسب درجة تواترها في الدِّيوان.

أ . اسم الفاعل :

ونعني به : كلُّ اسم مشتق للدَّلالة على من قام بالفعل أو اتصف به ، ويُصاغ من الفعل الثُّلاثي على وزن" فَاعِل" ، ومن غير الثُّلاثي على وزن مضارعه مع إبدال حرف المضارعة ممًا مضمومة وكسر ما قبل آخره [1].

وبعد الوقوف على تعريف اسم الفاعل وكيفيَّة صياغته من الفعل الثُّلاثي وغير الثُّلاثي نأتي إلى صيغه الواردة في قصائد الدِّيوان، حيث قال الشَّاعر في قصيدة "رسالة من مواطن إفريقي"[2] :

لكلِّ آثم .. وظالم.. وخائن.. ومرتهن!!

ففي هذا السَّطر من القصيدة تضمن أربع صيَّغ لأسماء الفاعلين وهي (آثم) و(ظالم) و(خائن) صيغت من الأفعال الثلاثية (أثم) و(ظلم) و(خان) أمّا اسم الفاعل (مرتهن) فصيغ من الفعل الخماسي (ارتهن) ، وكلُّ هذه الصيّغ تلاحمت مع بعضها البعض فوردت مكثفَّة للتّعبير عن الصّفات التّي تحلّى بها عديمي الضّمير من الحكَّام ، فاستبدوا وظلموا وقهروا وخانوا أبناء الوطن ، واستغلوا الشّعوب الإفريقيّة الضّعيفة ، فسلبوا حريتها وكرامتها وجميع حقوقها ، أمّا دلالة توظيف واستخدام هذه الصِّيغ وهو القصد في القيام بهذه التَّصرفات ضد شعب أعزل .

وفي قصيدة "درَّة الشُّهداء" قال الشَّاعر :

لك أن ترد الغاصبين .. وجحفلا

---

[1] . انظر : محمد محي الدين عبد الحميد ، شرح قطر الندى وبل الصدى ، دار رحاب للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر ، (دط) ،(دت) ، ص293 .294 .

[2] . الزّبير دردوخ : الديوان ، ص 76 .

للحاكميـن .. وجحفلا مستكبرا!!

ففي هذا البيت استخدم الشَّاعر صيَّغ اسم الفاعل (الغاصبين) و(الحاكمين) و(مُستكبِرًا) ، من الفعل الثلاثي (غصب) و(حكم) والفعل غير الثلاثي (استكبر) ، وهنا كلُّها تدلُّ على قوة الفاعل وهنا الشَّهيد محمد الدُّرة الذي تحدَّى العدو الصُّهيوني ببسالته وحتى أبناء العروبة الذين لم يكونوا سندًا له ، بل وقفوا صامتين أمام نصرة الأقصى .

ب . اسم المفعول :

ونعني به : كلُّ اسم مشتق من الفعل المتعدي للدَّلالة على من وقع عليه الفعل ، ويُصاغ من الفعل الثُّلاثي على وزن "مَفعُول" ، ومن غير الثلاثي على وزن اسم الفاعل مع فتح ما قبل آخره[1].

ومن أمثلة اسم المفعول الواردة في قصيدة " مرثية لآخر نخلة "[2] ، حيث قال الشَّاعر :

سرى بك العمر معذورا على عجل

وجاءك الملك الموكـول يعتـذر !!

ففي هذا البيت وظَّف الشَّاعر صيغتي اسم المفعول (معذورا) و(الموكول) من الفعلين الثلاثيين (عذر) و(وكل) ، وهنا للدَّلالة على من وقع عليه فعل الفاعل وهو قضاء الله وقدره ، والذي هو الموت ، فاستخدام هاتين الصِّيغتين يدلُّ على أنَّ المرثيَّ لا حول له ولا قوة أمام إرادة الخالق عزَّ وجلَّ ، على الرَّغم من صعوبة الموقف والموت المحقِّ.

ومن خلال القصائد نجد أنّ الشاعر لم يستخدم أسماء المفاعيل بكثرة ، لأنّه لا يريد أن يكون ضحية أو ضعيفا تفعل به الأشياء كما تريد بل أراد أن يكون البطل الذي تسند إلية الأفعال والأقوال .

---

[1] . انظر : محمد محي الدين عبد الحميد ، شرح قطر الندى وبل الصدى ، ص 302 .

[2] . الزبير دردوخ ، الديوان ، ص105 .

ج . صيغة المبالغة :

وهي : أسماء تشتق من الأفعال للدَّلالة على معنى اسم الفاعل مع تأكيد معناه وتقويته والمبالغة فيه ، وهي لا تشتق إلاَّ من الفعل الثُّلاثي، ومن أوزانها : فَعُول ، فَعِيل ، مِفعَال، فِعِّيل ، فَعِل، فَعَّال [1].

ومن أمثلة صيَّغ المبالغة ما جاء في قصيدة "ردة ولا أبا بكر لها"[2] ، حيث قال الشَّاعر:

هذا العراق الصَّبور الضَّاحك الدَّمع

هــذا التَّقيّ النَّقـيّ الطـَّاهر الوَرِعُ

ففي هذا البيت الشِّعري استخدم الشَّاعر صيّغ المبالغة بشكل مكثَّفٍ، وهي أربع صيغ (الصَّبور) على وزن (الفَعُولُ) ، و(التَّقيّ) و(النَّقيّ) على وزن (الفَعِيلُ) ، و(الوَرِعُ) على وزن (الفَعِلُ) ، وهي مشتقة من الأفعال الثلاثية (صبر ، تقي، نقي، ورع) على التَّرتيب ، وقد أسهب الشَّاعر في توظيف هذه الصيّغ للدَّلالة على الفاعليَّة والحركيَّة والاستمراريَّة مع المبالغة في القيام بالفعل ، وهنا قوة وعظمة الشَّعب العراقي وتحدِّيه أمام كلِّ بلدان العالم ، على الرَّغم من ركوع أبناء عمومته وردَّتِهم .

وقد وظَّف الشَّاعر كثيرا من هذه الصيّغ التِّي تدلُّ على التَّأكيد والقوة والفاعليَّة التِّي تحلَّى بها كلُّ من وصفهم وعبَّر عنهم في قصائده.

وقد أحصينا أهمّ هذه الصيغ حسب تواترها في الدِّيوان ، وقد جاءت مفصَّلة على النَّحو الآتي :

العدد / النسبة	اسم الفاعل	اسم المفعول	صيغة المبالغة
عدد تواترها في القصائد	133	29	69

[1] . انظر : محمد محي الدين عبد الحميد ، شرح قطر الندى وبل الصدى ، ص298 .

[2] . الزبير دردوخ ، الديوان ، ص99 .

نسبتها	%57,57	%12,55	%29,87

من خلال هذا الجدول نجد أنّ الشّاعر استخدم اسم الفاعل 133 مرة في الدِّيوان بنسبة تقدر ب57,57 % ، حيث أخذت القسط الكبير من التَّوظيف ، لتليها صيغ المبالغة ب 69 صيغة ونسبتها 29,87 % ، وهي في المرتبة الثَّانية ، أمَّا اسم المفعول فكان استخدامه قليلاً في القصائد ، حيث قدر ب29 اسم مفعول ونسبته 12,55 % ، وهي قليلة مقارنة بما تمَّ توظيفه من أسماء فاعلين وصيغ المبالغة ، ويرجع سبب ذلك إلى أنَّ الشَّاعر أراد أن يثبت قدرته وقوته في صنع الأشياء ؛ فيكون فاعلاً بطلاً متصفًا بتلك الفاعليَّة المتواصلة التِّي تنِمُّ عن دوام الحركيَّة ، بشكل مبالغ فيه مع تأكيده على ذلك باستخدام صيَّغ المبالغة بشكل مكثَّفٍ في قصائده .

5 . الانزياح التَّركيبي :

يعدُّ الانزياح خروجًا عن الاستعمال المألوف للتَّراكيب ، وما تقتضيه قواعد اللُّغة ، فتنتجُ عن ذلك سمَّة أسلوبيَّة جديدة بارزة في الخطاب الشِّعري ، والمبدع الماهر هو من يبني من تلك العناصر اللُّغويَّة تراكيب تتجاوز المألوف ، من أجل « إفراز الصُّورة الفنيّة المقصودة، والانفعال المقصود»[1] ، وهذا لإثارة المتلقي ولفت انتباهه إلى ما هو جديد ، وإبعاد الملل الذِّي ينتابه نتيجة الاستخدام العادي للتَّراكيب، كما يُعرَّف الانزياح « اختراق مثالية اللُّغة ، والتَّجرؤ عليها في الأداء الإبداعي ، بحيث يفضي هذا الاختراق إلى انتهاك الصِّياغة التِّي عليها النَّسق المألوف والمثالي ، أو العدول في مستوى اللُّغة الصَّوتي والدَّلالي عمّا عليه هذا النَّسق »[2] ، ومن خلال هذا التَّعريف ؛ الخروج عن الاستعمال المألوف والعدول عنه يعدُّ انزياحا ،وهو شكل من أشكال الإبداع الفنِّي لدى المخاطِب ومقياسٌ لتحديد الخاصيَّة الأسلوبيَّة عموما . وصور الانزياح التَّركيبي في الخطاب الشِّعري كثيرةٌ أبرزُها :

---

[1] . نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ص 169 .

[2] . عباس رشيد الددة : الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق ، بغداد ، ط1 ، 2009 ، ص15 .

أ . التَّقديم والتَّأخير :

من الظّواهر اللُّغويَّة التّي نالت حظًا وافرًا لدى النَّحويين والبلاغيين ظاهرتا التَّقديم والتَّأخير .' لما لهما من صور فنيّة وجماليّة تتجاوز حدَّ الدَّلالة التِّي عني بها النُّحاة حيثُ قال في هذا الباب عبد القاهر الجرجاني :« هو باب كثير الفوائد ، جمّ المحاسن ، واسع التَّصرف ، بعيد الغاية ، لا يزال يفترُّ لك عن بديعةٍ ، ويفضي بك إلى لطيفةٍ ، ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعُهُ ، ويلطف لديك موقعُهُ ، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك ، أن قُدِمَ فيه شيءٌ ، وحوِّل اللّفظُ عن مكان إلى مكانٍ»[1] . يتضِّح من خلال هذا القول للجرجاني أنَّ العدول عن المألوف من التَّراكيب والأنساق واللَّعب بالكلمات والمعاني هو مكمن الإبداع والجمال الفنيّ في الخطاب الشِّعري ، أمَّا في ديوان الشَّاعر الزّبير دردوخ فكان حافلاً بمثل هذه الظَّواهر الأسلوبيَّة حتَّى يثريَ دلالاتِه ويعمِّقها لدى المتلقي ، مما يضاعف إحساسه لمعانيها، ويجعل دلالاتها ترتقي إلى أبعد مستوى، ومن أبرز مظاهر التَّقديم والتَّأخير عند الشَّاعر الزُّبير دردوخ ما يأتي :

1 . تقديم الخبر على المبتدأ :

تتركَّب الجملة الاسميَّة من عنصرين أساسيين هما : المسند إليه (المبتدأ) والمسند (الخبر) ، والذي يرد على ثلاثة أنواع ؛ خبر مفرد وخبر جملة وخبر شبه جملة ، أما أصل ترتيب عناصرها أن يرد المسند إليه أولاً ثم يليه المسند ، لكن قد يتغيَّر هذا التَّركيب والتَّرتيب فيحدث انزياح ، حيثُ يتقدَّم الخبر على المبتدأ فيكسب التَّركيب دلالاتٍ عديدةً ، مما يُضفي جمالاً بديعًا للخطاب ، وفي ديوان الشَّاعر الزبير دردوخ الكثير من هذه الاستعمالات نأخذ منها ما ورد في قصيدة "زفرة " [2] حيث قال :

فِي قَلبِي أَلَمٌ كَبِيرٌ.

---

[1] . عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ،تعليق محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، (دط) ، 2004 ، ص106 .

[2] . الزبير دردوخ : الديوان ، ص 10

ففي هذا السَّطر من القصيدة قدَّم الشَّاعر الخبر شبه الجملة (في قلبي) على المبتدأ (ألمٌ) الذِّي جاء نكرة موصوفا لا مسوغ للابتداء به،حيث أراد من خلال هذا الانزياح أن يثبت معاناته في نفس المتلقي للدَّلالة على جسامة الألم الذِّي يعيشه الشَّاعر والحزن الذِّي لا يفارقه،لغياب حبيبته.

ومن أمثلة هذا التَّركيب أيضًا ما جاء في قصيدة " سكراتها " [1]حيثُ قال الشَّاعر :

لها صهيل معاناتي .. وفارسها

أنا .. إدا بلجامي سوف ألجمها

لهـا قوائم ريح بالذرى احتفلــت

ففي الجملة الاسمية (لها صهيل معاناتي) تقدم الخبر شبه الجملة (لها) الجار والمجرور على المبتدأ(صهيل) المعرف بالإضافة ، وهذا ليثبت معاناته وتعبه أثناء نظم القصائد وكتابتها ، وكذلك القدرة على الترويض لفرسه هاته والتِّي هي القصائد ، أمَّا في الجملة الاسمية (فارسها أنا) ، فتقدم أيضا الخبر (فارسها) على المبتدأ الضمير المنفصل (أنا) ، وهنا لغرض الافتخار وإبراز القوة والتَّحدي والفوز في عمله بأن عبَّر عن ذلك بالفارس ، وتأخر المسند إليه لعنصر التشويق والتنويه والإكبار . كما استخدم الشَّاعر الانزياح في الجملة الاسمية (لها قوائم ريح) ، حيث تقدم الخبر شبه الجملة جار ومجرور (لها) على المبتدأ المعرف بالإضافة (قوائم ريح) ،وذلك من أجل أيضًا تقوية المعنى وإبرازه لدى المتلقي ، ورسم صورة الفرس التي امتطاها الشاعر وهو يكتب قصائده .

وفي القصيدة نفسِها "سكراتها"[2] وظف الشَّاعر هذا النَّوع من الانزياح حيثُ قال :

لي ومضُها .. ولهَا وَمضِي تُضَرِّمُهُ

طريدتي هي .. تستعصي فأقحمها

طريدُها أنا .. يغشاني عرمرمها !!

---

[1] . الزبير دردوخ : الديوان ، ص12 .

[2] . المرجع نفسه : ص15 . 16 ..

وفي هاته الأبيات لجأ الشَّاعر أيضًا إلى استخدام الانزياح التَّركيبي في الجمل الاسميّة (لي ومضها) و(لها ومضي) ، حيث تقدم الخبر شبه جملة جار ومجرور (لي) و(لها) على المبتدأ(ومضها) و(ومضي) ، ودوما للدلالة على الشجاعة والقوة وهنا قوة اللمعان الذي يدل على السرعة والتألق والبروز والتفوق ، أمَّا الجمتان (طَرِيدَتِي هِيَ) و(طَرِيدُهَا أَنَا) ؛ تقدم الخبر المعرف بالإضافة (طَرِيدَتِي) و(طَرِيدُهَا) على المبتدأ (هي) و(أنا) وكلامها ضمير منفصل الأول بعود على الغائب وهي القصيدة والثاني للمتكلم وهو الشاعر، وهذا الانزياح يدل على هذه القوة التِّي يتمتع بها الطَّرفان القصيدة والشَّاعر ، فكلاهما طريدة وفريسة للآخر ، وهنا لابد من مجابهة وتحدِّي من أجل التَّغلب والتَّفوق أثناء كتابة هذه الأسطر من القصائد ، ودلالة التركيب هنا هي التعب والشقاء والمعاناة أثناء نظم الشِّعر.

كما أنّ الشَّاعر وظَّف الانزياح في الجمل الاسميَّة مستخدمًا الأسماء التِّي لها حقُّ الصَّدارة(كأسماء الاستفهام) كما جاء في قصيدة ' يطول الحديث" [1]حيثُ قال :

وكيف إلى مقلتيـــك الوصـــول ؟!!

وفي قصيدة " لسحر عينيك " [2] ، حيثُ قال الشَّاعر :

ما أبعد الموعد المضروب.. أين غَدُ؟!!

وأيـــن ليلاي منّـــي؟ حيـــن أذكرهـــا .

تضمَّنت هذه الأبيات ثلاث جمل تغيَّر فيها ترتيب الجملة الاسميَّة ،حيثُ تقدَّم فيها الخبر على المبتدأ وهي : (كيف إلى مقلتيك الوصول) و(أينَ غدُ) و(أينَ ليلايَّ منِّي) ، ففي هذه الجمل ورد الخبر اسما من أسماء الصَّدارة وهو اسم استفهام (كيف) و(أين) مقدَّمًا على المبتدأ المؤخر (الوصولُ) و(غَدُ) و(لَيلَايَّ) ، وهذا التقديم وجوبا لأنَّ الخبر من الأسماء التي لها حق الصدارة في الكلام ، واستخدام الشاعر لمثل هذا الانزياح وهذا النَّوع من الأسماء لاستعادة الماضي الحافل بالمودة والحبّ والشَّوق لرؤية الحبيبة إلى الحاضر وجعلها يمثل أمام المتلقي.

---

[1] ـ الزبير دردوخ : الديوان ، ص 19 .

[2] . المصدر نفسه ، ص 21 .

2 . تقديم المفعول به على الفاعل .

الأصل في ترتيب عناصر الجملة الفعلية أن يأتي الفعل أولا (المسند إليه) ثم الفاعل (المسند) والمفعول به ، لكن هذا الترتيب قد يعتريه انزياح ، فيختل هذا الترتيب فيتقدم المفعول به على الفاعل، وفي بعض الحالات على الفعل والفاعل معًا ، ومن أمثلة ذلك ما جاء في قصيدة " يطول الحديث "[1] ، حيث قال الشّاعر :

هطلت علـــى جدب عمــري ربيــعــا

نديًا .. وقلبـــي اعتــراه الذبــول !!

وفي قصيدة " لسحر عينبك " [2] قال الشَّاعر أيضًا :

يكاد يغمرنـــي من ضوئــها قبـــــسُ

كالنُّور .. يغمر عينًا عَمَرُهَا الرَّمَـدُ !!

تضمنت هذه الأبيات انزياحًا تركيبيًا تمثّل في تقديم المفعول به على الفاعل في الجمل الفعليَّة (اعتراه الذبولُ) و(يغمرني من ضوئها قبسُ) و(عمرها الرَّمَدُ) ، حيث ورد في كل منها المفعول به مقدما على الفاعل تمثَّل في الضَّمير المتصل (الهاء) في اعتراه و(ياء المتكلم) في يغمرني و(الهاء) في عمرها ، وتأخر الفاعل (الذبول) و(قبس) و(الرمد) ، وفي كل هذه الجمل فهو يعود على الشاعر نفسه ، أما هذا الانزياح فجاء للدلالة على كثرة ما يعانيه الشاعر من فقدان وحرمان لغياب الحبيب، فاستخدام الضمير المتصل لتقريب المعنى من المتلقي وجعله يعيش حالة الشَّاعر جسديًا وفكريًا .

3 . تقديم الجار والمجرور:

[1] . الزبير دردوخ : الديوان ، ص 19 .

[2] . المصدر نفسه ، ص22 .

ضمن الشَّاعر أيضًا قصائده بهذا النَّوع من الانزياح والمتمثل في تقديم الجار والمجرور سواء في الجمل الفعلية أو الجمل الاسمية ، وقد برز هذا التَّوظيف جليًا في قصائد الدِّيوان ، ومن أمثلة ذلك ما جاء في قصيدة " في المحطَّة " [1] ، حيثُ قال الشَّاعر :

في الوهم عرفتك .

عن رائحة تنشرها حدَّثَنِي الوردُ

وعنك حكَت لي شفةُ الأزهار

عن تحفي انفض آثار غباري

خلِّص من شبح اللّيل القاتم وجهَ نهاري

ضاعت في بحر الحيرة بوصلتي ..

فقد سَئِمَت من قَدرِ المَجرَى أَنهَارِي

في هذه القصيدة تمَّ توظيف الانزياح التَّركيبي بشكل مكثَّف ، حيث عمد الشَّاعر إلى تقديم الجار والمجرور على الفعل والفاعل تارة وعلى المفعول به تارة أخرى وعلى الفاعل حينا ، ففي الجمل (في الوهم عرفتك) و(عن رائحة تنشرها) و(عن تحفي انفض آثار غباري) و(عنك حكت لي شفة الأنهار) ، تقدّم الجار والمجرور(في الوهم) و(عن رائحة) و(عنك) و(عن تحفي) على الفعل والفاعل والمفعول به للدّلالة على الإبراز والتَّخصيص ، أما في الجملة (خلص من شبح الليل القاتم وجه أنهاري) فتقدم الجار والمجرور والمضاف والنعت (من شبح الليل القاتم) على المفعول به وهنا لغرض التشويق وكذلك ليستقيم وزن البيت وقافيته ، فهنا تقديم الجار والمجرور لغرض موسيقيّ ودلاليّ .أما في الجملة (ضاعت في بحر الحيرة بوصلتي) و جملة (فقد سئمت من قدر المجرى أنهاري) ؛ تقدم الجار والمجرور والمضاف إليه (في بحر الحيرة) و(من قدر المجرى) على الفاعل ، وهنا التقديم لغرض موسيقيّ أيضًا ودلاليّ ، فالأول للمحافظة على الوزن

[1] . الزبير دردوخ : الديوان ، ص 34 .

والقافية واستقامة البيت والثَّاني لغرض التَّشويق والإبراز وجعل المتلقي ينتظر هذا الفاعل المؤَّخر بشوق .

وخلاصة القول لقد استخدم الشَّاعر في ديوانه كثيرًا من أمثلة هذا الانزياح ، وقد اكتفينا بعينات من قصائد المدونَّة مع الشَّرح في الجدول الآتي :

عنوان القصيدة	الانزياح	التَّعديل	الشَّرح
زفرة	في قلبي ألم كبير يمتص من القلب الفرحة	ألم كبير في قلبي يمتص الفرحة من القلب	تقديم الخبر على المبتدأ تقديم الجار والمجرور على المفعول به
سكراتها	لها صهيل معاناتي فارسها أنا لها قوائم ريح لي عندها ألف ثأر لي ومضها ولها ومضي طريدتي هي و طريدها أنا قتيلها أنا حلا لي فيه علقمها	صهيل معاناتي لها أنا فارسها قوائم ريح لها ألف ثأر لي عندها ومضها لي وومضي لها هي طريدتي و أنا طريدها أنا قتيلها حلا علقمها لي فيه	تقديم الخبر على المبتدأ تقديم الخبر على المبتدأ تقديم الخبر على المبتدأ تقديم الخبر على المبتدأ تقديم الخبر على المبتدأ تقديم الخبر على المبتدأ تقديم الخبر على المبتدأ تقديم الجار والمجرور على الفاعل تقديم الجار والمجرور

	ففي ثرى لغتي تحيا لو أنِّي بلغى صمتي أترجمها	فتحيا في ثرى لغتي لو أنّي أترجمها بلغى صمتي	على الفعل والفاعل تقديم الجار والمجرور على خبر الناسخ
يطول الحديث	أقرأ في مقلتيك كلاما كيف إلى مقلتيك الوصول ؟ بيني وبينك ألف جدار هطلت على جنب عمري ربيعا سوف يحلو إليك الربيع فيك الخصام وفيك الحلول	أقرأ كلاما في مقلتيك الوصول إلى مقلتيك كيف ؟ ألف جدار بيني وبينك هطلت ربيعا على جنب عمري سوف يحلو الربيع إليك الخصام فيك والحلول فيك	تقديم الجار والمجرور على المفعول به. تقديم الخبر على المبتدأ تقديم الخبر على المبتدأ تقديم الجار والمجرور على الحال تقديم الجار والمجرور على الفاعل تقديم الخبر على المبتدأ في الجملتين.
	إليهما المُشتَكَى ما لجَّ بي ألمٌ	المشتكى إليهما مالجَّ ألمٌ بي	تقديم الخبر على المبتدأ والجار والمجرور على الفاعل . تقديم الخبر على المبتدأ

لسحر عينيك	إليهما ضَمَئِي فتشت عنك زوايا الكون أكاد من لوعة الأشواق أتقد يكاد يغمرني من ضوئها قبس	ضَمَئِي إليهما فتشت زوايا الكون عنك أكاد أتقد من لوعة الأشواق يكاد قبس يغمرني من ضوئها	تقديم الجار والمجرور عل المفعول به . تقديم الجار والمجرور على خبر فعل المقاربة تقديم الخبر على اسم فعل المقاربة وتقديم الجار والمجرور على الفاعل
أنشودة الروح	زادي المنى وفؤادي الشوق ينشره حولي الظنون أتوقدين بقلبي نار شقوته حتى الموت ينسيه	المنى زادي الشوق فؤادي ينشره الظنون حولي أتوقدين نار شقوته بقلبي حتى ينسيه الموت	تقديم الخبر على المبتدأ تقديم الخبر على المبتدأ تقديم الظرف (الخبر) على المبتدأ تقديم الجار والمجرور على المفعول به تقديم الفاعل على الفعل
معراج نحو معبد الحنين	فنسينا مع الهوى ما نعاني فامتطينا نحو معراجنا براق الأماني؟ وعلى ساحل المساءانسكبنا	فنسينا ما نعاني مع الهوى فامتطينا براق الأماني نحو معراجنا ؟ انسكبنا على ساحل المساء	تقديم الجار والمجرور على المفعول به . تقديم الجار والمجرور على المفعول به تقديم الجار والمجرور

	وإلى معبد الحنين عبرنا	وعبرنا إلى معبد الحنين	على الفعل والفاعل معًا تقديم الجار والمجرور على الفعل والفاعل معًا

التَّحليل و الاستنتاج :

من خلال هذه العينات المأخوذة من الدِّيوان نجد أنَّ الشَّاعر وظَّف الانزياح التَّركيبي بشكل لافت ، وخصوصا في الجمل الاسميَّة حيثُ تقدَّم الخبر بشتى أنواعه على المبتدأ ، كما وظَّف الشّاعر أيضًا تقديم الجار والمجرور على الفعل والفاعل معًا وعلى الفاعل وعلى المفعول به في الجمل الفعلية لكن بشكل أقلّ شيوعا، هذه السّمّة الأسلوبيَّة لدى الشَّاعر وتواترها كان لدواعٍ موسيقيَّة وأخرى دلاليَّة ، حيثُ تتمثَّل الأولى في ضبط وإقامة وزن البيت وقافيته وإلاّ اختل ذلك ، والثانيَّة لغرض التَّشويق أحيانا والإبراز والتَّأكيد والإثبات وتقرير الحكم للمسند إليه ، وهذا الانزياح يجعل الكلام أحلى والتَّعبير أجمل والمعنى أوصل وأبلغ في نفس المتلقي ، و يمنح الخطاب شعريَّة وإبداعًا وجمالاً نتيجة العدول والانزياح عن هذه القواعد دون المساس بعناصرها ولا بإعرابها بل كان ذلك عن طريق وظيفتها في سياقها .

ب . الحذف :

من السِّمات الأسلوبيَّة التِّي حظيت بعناية كبيرة في الدِّراسات الأدبيَّة والأسلوبيَّة الحديثة ظاهرة الحذف ؛ لما منحته للخطاب الأدبي من إيحاءات ودلالات فيكون النص أكثر أدبيَّة وفصاحة وبلاغة ، حيث قال الجرجاني :« هو باب دقيق المسلك لطيف المأخذ ،عجيب الأمر، شبيه بالسحر ، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة ، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق ،وأتمّ ما تكون بيانًا إذا لم تبن »[1]، ومن خلال هذا القول نجد أن الحذف في الكلام يكون أفصح وأبين من الذِّكر والتَّصريح ، وهو أكثر فاعليةً في الخطاب وأكمل بلاغةً وفنيةً من الذِّكر ، غير أنَّ هذا الحذف لا يكون بالضرورة في كل الأحوال أفضل من الذكر، إذ إنَّ

[1] . عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ، ص 146 .

بعض مواضع الحذف قد تؤدي إلى فساد الخطاب الأدبي وإبعاده عن وظيفته ، ولهذا وضع بعض البلاغيين القدامى معايير يرتكز عليها الحذف فقد قيل:"الأصل في المحذوفات جميعها على اختلاف ضروبها أن يكون في الكلام ما يدلُّ على المحذوف، فإن لم يكن هناك دليلٌ على المحذوف، فإنَّه من لغوِ الحديث، ولا يجوز بوجه ولا سبب"[1] ، فالحذف له فائدة إثراء المعنى وتعدُّد الدَّلالات شرط ألاَّ يجعل النَّص غامضًا يستحيل على المتلقي فهمُه ممَّا يؤدي إلى نفوره ، فلابد أن يكون النَّص نقطة التقاء المخاطِب والمتلقي ، وبهذا يعدُّ الحذفُ : « خصيصةً أسلوبيَّةً باهرةً في صناعة فنّ القول ، تتأتَّى أهميتها من دورها الفاعل في إنتاج الدَّلالة والإبداع فيها ، وكذا في إحداث نقطة التقاء لغوية مشتركة بين المخاطِب والمتلقي» [2]، وديوان الشَّاعر الزّبير دردوخ لا يخلو من هذه الخصيصة الأسلوبيَّة، ولهذا أثرنا الوقوف عليها في قصائد الدِّيوان واستجلاء أهمّها ودلالة ذلك وما يرمي الشَّاعر من وراء هذه الظَّاهرة .

وصور الحذف متنوِّعة في قصائد الشَّاعر الزّبير دردوخ منها :

- **حذف المسند إليه(المبتدأ):** لقد وردت عدَّة أمثلة في شعر الزّبير دردوخ ومنها قوله :

في قصيدة "مرثية لآخر نخلة "[3]:

في أمة أدركت قصــوى جهالتــها

إن زُفَّ منها شهيد .. قيل متنتحرٌ

في هذا البيت حذف المسند إليه (هو)، وتقدير الكلام:إن زُفَّ منها شهيدٌ قِيلَ هو منتحرُ والحذف هنا كان بغرض التحقير والحطّ من الشَّأن .

أمَّا قوله في قصيدة ' ردة ولا أبا بكر لها":

يمحو.. ويكتب ما يبقى .. ويبتدع !!

---

[1] . انظر : صالح بن عبد الله بن إبراهيم العثيم، شعر إبراهيم مفتاح دراسة أسلوبية ، ص 123

[2] . الزبير دردوخ : الديوان ، ص 124 .

[3] . المصدر نفسه : ص 104 .

هذا العراق الصَّبور الضَّاحك الدَّمع !!

هــذا العراق الــذي ترجى شفاعتــه !!

هــذا التَّقيّ النَّقيّ الطَّــاهر الــورع !!

في الشطر الأول من البيت الأول حذف المسند إلية (المبتدأ) وتقدير الكلام :هذا العراق يمحو ويكتب ويبتدع ، والحذف هنا لغرض التعظيم وإنزال الموصوف منزلة كبيرة .

وكذلك كما جاء في قصيدة "القدس لنا"[1] حيث قال :

فئـــة قليــل عدّثـــها وعتــادها

غلبــت فلول الغاصبيــن كرامــها!!

فئـــه تـــرى درب الشّهادة مغنمًا

ويــرى سواهـم ما ترى أنعامــها !!

ففي الشطر الأول من البيت الأول والثاني حذف المسند إليه، وتقدير الكلام: هي فئة قليل عدَّتها، وهي فئة ترى درب الشَّهادة مغنمًا .

والغرض من هذا الحذف هي أيضا التّعظيم والرَّفع من المكانة والمنزلة.

- **حذف المسند والمسند إليه (الفعل والفاعل) :**

وردت في الديوان أمثلة كثيرة على هذا النوع من الانزياح حيث قال الشاعر في قصيدة "مرثية لآخر نخلة " [2] :

عفـــوًا إذا شرقت بالدمع مرثيتــي

حزنا عليك .. وعفوًا حين تنهمر!!

---

[1] . الزبير دردوخ : الديوان ، ص 94 .

[2] . المصدر نفسه ، ص 101 .

وجاء قوله في قصيدة "القدس لنا" [1]:

حــجًا إليها يا جنوب بذا قضت

وجـــرت به في لوحه أقلامــها!!

ففي هذين البيتين وظَّف الشَّاعر خصيصة الحذف بشكل لافت في البيت الأول والثاني ، حيث حذف المسند والمسند إليه (الفعل والفاعل) وترك ما يدلُّ على ذلك المفعول المطلق (عَفوًا) و(حَجًا) ، وتقدير الكلام : عفوت عفوا ، وحججت حجًا إليها، وقد ورد هذا النَّوع في كثير من أبيات المدونة ، والغرض من ذلك هو تكثيف الدلالة في نقطة واحدة هي المفعول المطلق ، والتخفيف من كثرة الكلام ، زيادة على ما يحمله المفعول المطلق من تأكيد ومبالغة واختصار .

- **حذف المسند (الخير) :**

ومن أمثلة ذلك في ديوان الشاعر قوله في قصيدة "مرثية لآخر نخلة"[2] :

هــذي قواعـــد بيت الله باكيـــة

عليك .. والمسجد المحزون والسّتّرُ!!

مآذن القـــدس والمحـــراب دامعــة

وروضة المصطفى..والشَّمس والقمر!!

ففي هذين البيتين ورد حذف للمسند (الخبر) وتقدير الكلام : والمسجد المحزون باكٍ والسُّتُّرُ باكيةُ ، وفي البيت الثَّاني التَّقدير : وروضة المصطفى دامعةٌ والشَّمس دامعةُ والقمرُ .

والغرض من هذا الحذف هو وجود ما يدلُّ على ذلك بالوصف لاختصار الكلام وتكثيفه، بالإضافة إلى استقامة الوزن في الأبيات وقافيتها.

ومن أمثلة ذلك ما ورد في قصيدة " رسالة من مواطن إفريقي" [1]:

---

[1] . الزبير دردوخ : الديوان ، ص 93 .

[2] . المصدر نفسه : ص102 .

فحرب داحس أتت على بني خزاعة!!

أمَّا البسوس..

ففي السَّطر الثَّاني ورد حذف للخبر (المسند) وتقدير الكلام أمّا البسوس فأتت عليّ

وهذا الحذف يدلُّ على بشاعة الخبر وما لحق الشَّاعر من ظلم وجور واعتداء ، كما فعل عرب الجاهليَّة بسبب هذه النَّاقة ، والدَّلالة هي بشاعة الظُّلم والعدوان وسلب الحقوق التِّي يعانيها الشَّاعر، الذِّي مثَّل الرَّجل الإفريقي البسيط .

- **حذف المفعول به :**

ومن نماذج ذلك ما جاء في قصيدة " مرثية لآخر نخلة "[2] حيث قال الشَّاعر :

ها أنـــت تسلمنـــي لليتم يا أبتـــي

فكيف أشرح حزني ؟ وكيف أختصر!!

وورد قوله أيضًا في قصيدة" سليمان خاطر"[3]:

واقتنعـنا بالـــذّل فينـــا قضـــاءً

واستـــزدنا.. فزادنـــا المنـــان !!

ومن أمثلة ذلك أيضًا ما ورد في قصيدة "إفريقيا"[4] :

قـالوا هم البشر الأرقى .. وما أكلـوا

شيئا.. كما أكلوا الإنسان ، أو شربوا!!

---

[1] . الزبير دردوخ : الديوان ، ص 79 .

[2] . المصدر نفسه : ص102 .

[3] . المصدر نفسه : ص 97 .

[4] . المصدر نفسه : ص 73 .

في هذه الأبيات حذف الشَّاعر المفعول به ، وتقدير الكلام : كَيفَ أَختَصِرُ حُزنِي ، فَزَادَنَا المَنَانُ ذُلاً ، أو شَرِبُوا الإنسَانَ . والغرض من هذا الحذف هو وجود ما يدلُّ عليه في البيت ، وكذلك لاجتناب التَّكرار وكثرة الكلام ، كما تُلتَزَمُ استقامة الوزن .

ومن خلال ما سبق نقول إنّ الشّاعر زبير دردوخ قد وظَّف الحذف توظيفًا جيّدًا في منح الكلام كثافةَ دلاليةَ وتمكَّن من الوصول إلى مُرَادِهِ ، في تحقيق شعريَّة الكلام وتوظيف السِّمات والخصائص الأسلوبيَّة التِّي تمنح المتلقي إيحاءات يشحن بها ذهنه ، فيلتقي المبدع والمتلقي على حد سواء في الدَّلالة وبناء النَّص الشِّعري .

6 . الأساليب الإنشائيَّة :

الكلام عند البلاغيين القدامى إمَّا خبر أو إنشاء، والخبر من الكلام ما احتمل الصِّدق أو الكذب، أمّا الإنشاء فهو كلُّ كلام لا يحتمل هذا المعنى وهو إمَّا طلبي (الأمر ، النَّهي ، الاستفهام ، التمني ،الترجي ، النداء) أو غير طلبي (التَّعجب ، المدح والذّم والقسم ، وصيغ العقود ...) .

وفي هذا البحث تم التَّركيز على ما هو شائع في الدِّيوان ، ألاَ وهو الإنشاء الطّلبي كالأمر والاستفهام والنِّداء .

أ . الأمر:

ويعرَّف بأنّه : " طلب حصول الفعل على وجه الاستعلاء من المخاطب ، مع الإلزام ، وتتحقق بنية الأمر في الخطاب الأدبي بأربع صيغ : فعل الأمر الصَّريح ، والمضارع المجزوم بلام الأمر ، واسم فعل الأمر والمصدر النَّائب عن فعل الأمر" [1] ، وفي هذا الدِّيوان سنقف على هذه الأنواع ، ومن أمثلة ذلك ما جاء في قصيدة " في المحطة "[2] ، حيث وظَّف الشّاعر النَّوع الأول من أسلوب الأمر في معظم القصيدة ، فجاءت أفعال الأمر صريحةً ، متتاليةً ، متواترةً في أبياتها حيثُ قال :

---

[1] . انظر : السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ،(د ط) ، 2000 ، ص46 .

[2] . الزبير دردوخ: الديوان ، ص 34 .

فاجئني كالحلم متى شئت ..

وكالموت .. بلا سابق إشعار

وأطلّ عليّ من الغيب رسولا ..

يحمل لي البشرى .. ويطهرني من كفر الكفار

خلصني من كابوس العادة

وعن تحفي انفض آثار غباري

وأعد لي لمعاني ..

علمني لغة أخرى للعشق ..

أطفئ كلّ الأنجم ..

أوقد لي قمرا أجمل من كل الأقمار

وتتواصل القصيدة على هذا النهج بتوظيف أسلوب الأمر واستخدام الأفعال (شكِّلني، كُن، زلزل، غيّر، هدّم، مزّق، خلِّص، عدّل ، غيّر ،كُن) .

ففي القصيدة طغى أسلوب الأمر الصَّريح على أبياتها ، وغرضه هو الخروج من حالة اليأس والقلق، والحزن إلى التَّفاؤل والانشراح والابتسامة والفرح والأمل والخير، بزوال ظاهرة العنوسة التِّي طال أمدها وشغلت المرأة طويلاً .

وقد استعمل الشَّاعر أيضًا صيغة الأمر في عديد القصائد لكن لم تكن بشكل مكثَّف ، فهي لا تتعدى الصِّيغتين أو الثَّلاث ، ومنها ما جاء في قصيدة" هي والسندباد"[1] بتوظيف صيغة الأمر الصّريحة ثلاث مرات:

فاستبـق حلمك اليتيـم إليهـــا

[1] . الزبير دردوخ : الديوان ، ص31

وامتشـــق قلبك المـــراق مـــدادا

واركـــب الحرف صهـوة وصهيلا

فصهيـــل الحروف أقوى مـــرادا

نجد الشَّاعر في هذه الأسطر يستخدم الأمر بالصِّيغة الصَّريحة (استبق ، امتشق ، اركب) ، والمخاطب واحدٌ محدَّدُ ألا وهو الشَّاعر ، والغرض من هذا الأمر هو الدَّفع إلى الأمام والتَّشجيع على الإقدام والمغامرة من أجل تحقيق المُراد .

كما استخدم الشَّاعر الأمر بصيغة اسم فعل الأمر في قصيدة " توبة " [1]حيث قال:

ته في علاك كمـــا تشاء وتشتهي

وحذار.. ثم حذار أن تطأ الثّـــرى .

وقال أيضًا في قصيدة " أوراس البطولات " [2]:

هيَّا اركبي يا جيـــاد الله فـــــار دم

وفـــار تنّورنا .. قد قالها الرســـل

ففي البيت الأول استخدم الشَّاعر صيغة اسم فعل الأمر (حَذَارِ) مرتين وفعل أمر صريح (تِه) ، وفي البيت الثَّاني استخدم الصيغة (هيَّا) والفعل (اركبي) ، وفي كلِّ هذه الصِّيغ دعوة صريحة للإقدام على الفعل كما في البيت الثَّاني والتَّحذير من القيام به في البيت الأول .

أمَّا صيغة الأمر باستخدام الفعل المضارع المقرون بلام الأمر لم يستخدمها الشَّاعر إطلاقًا في قصائده.

ونخلص في هذا الموضع إلى أنَّ الشَّاعر وظَّف أسلوب الأمر منزاحا به إلى معانٍ متعددةٍ ؛ كالتَّحذير والتَّشجيع والدَّعوة إلى الإقدام والمغامرة والنُّصح والتَّوجيه ، وبصيغ مختلفة سواء أكانت

---

[1] . الزبير دردوخ : الديوان ، ص 51 .

[2] . المصدر نفسه ، ص57 .

صريحة أو غير ذلك ، مما أكسب التَّركيب دلالاتٍ متنوعةً والخطاب حركةً متجددةً حقَّق بها المخاطِب مُرَادَه ، وأثار بها إحساس المتلقي وأبعده عن الملل والرَّتابة .

ب . الاستفهام :

من الظَّواهر الأسلوبيَّة التي شاعت لدى الشَّاعر الزّبير دردوخ استخدام الاستفهام في جلّ القصائد ، والذِّي هو :«طلب العلم بشيء لم يكن معلومًا من قبلُ ، وهو الاستخبار الذِّي قالوا فيه أنَّه طلب خبر ما ليس عندك ، أي طلب الفهم »[1] ، ومن خلال هذا المفهوم ليس بالضَّرورة غرض الاستفهام طلب العلم بالشَّيء أو الفهم ، وإنَّما قد يخرج وينزاح عن هذا باستخدام أدوات الاستفهام المختلفة والتِّي ضمَّنها الشَّاعر في قصائده ، فقد جاءت متنوِّعة ، ومن أمثلة ذلك قوله في قصيدة "يطول الحديث " [2] :

يطول الحديث .. فماذا أقول ؟

أيا من بعينيك تغفو الفصول

ومن أين بدء اللُّغات ؟ إذا لم

تكن من عيونك ماذا تقول ؟

.....

فماذا أغنِّي ؟ وكيف أغنِّي؟

وكيف إلى مقلتيك الوصولُ ؟

من أين أبدأ شوطَ ارتحالي؟

وهل سوف يحلو إليك الرحيلُ؟

أ بيني وبيني يثور خصامُ ؟

---

[1] . إبراهيم شمس الدين : مرجع الطلاب في الإنشاء ، دار الكتب العلمية ، لبنان ، ط1 ، 2002 ، ص 38 .

[2] . الزبير دردوخ : الديوان ، ص 18 . 19 . 20 .

وفيك الخصام .. وفيك الحلولُ.

.....

فكيف أطلت الذِّي لا يطولُ ؟

وكيف أحلت نعيمي جحيمًا ؟

وبدلت حالي ..فأين البديلُ؟

ففي هذه الأبيات وظّف الشَّاعر أسلوب الاستفهام بشكل واسع طغى عل القصيدة كلها ، وقد استخدم أدوات متنوعة ، بعضها كان متواترا لأكثر من مرة مثل (ماذا ، من أين ، كيف ، هل ، الهمزة) ، وهذا التنويع دلالة على الحالة التي كان عليها الشاعر وهو يحاور خليلته ، وجعلها كأنها ماثلة أمامه ، فمرة يحاول إيجاد إجابة عن الأسئلة التي تراوده ، مرة أخرى يشكو حاله ، وأخرى فيها عتاب ولوم على طول الغياب وتعكير صفو حياته ، كما نجد معظم الاستفهام في القصيدة معنوي أراد به الشَّاعر تبرير الحالة التي يعيشها بعيدا عن الحبيب ، وفيها التَّركيب دلالة مكثَّفة لإثارة إحساس المتلقي وعاطفته .

كما وظّف الشَّاعر الاستفهام منزاحًا عن دلالاتٍ أخرى، مثل ما جاء في قصيدة"سليمان خاطر"[1] حيثُ قال:

هكـــــذا ينشــد الكــرام .. وإلاّ

ما عســـاها تقولـــه الأوزانُ ؟

كدت أنسى معنى البطولة ..لولا

أحمـــدُ كيـف ينجلي النسيانُ ؟

في هذين البيتين جاء الاستفهام منزاحا عن دلالته الأصل ، التي هي طلب العلم بالشيء إلى معاني الحسرة والأسف والحيرة على التغني بالبطولات من جهة ، والاعتراف بالبطولة والشهامة من

[1] . الزبير دردوخ : الديوان ، ص 97 .

جهة أخرى ، وقد استخدم الشَّاعر أداتي الاستفهام (ما ، كيف) ، حيث دلالة الأولى في هذا الكلام العجز في وصف هذه الشَّجاعة والبطولة للشهيد ، أمَّا الأداة (كيف) فتدلُّ على الاستغراب والحيرة على القبول بالوضع .

ومن خلال هذه النماذج يظهر استخدام أسلوب الاستفهام منزاحا عن أصله المتمثل في الاستخبار إلى دلالات جديدة ، تنقل ما يختلج في نفس الشَّاعر من مشاعر الألم والحسرة والهموم لينقل مراده إلى المتلقي ويحقّق ما يصبو إليه .

ج . النّداء :

يعدُّ النِّداء أيضًا من الظَّواهر الأسلوبيَّة التِّي اعتمد عليها الشَّاعر وجسَّدها في قصائده ، من أجل دعوة المتلقي للإصغاء لإيصال أفكاره ، مستخدما أدوات النِّداء المتنوِّعة ، وقد كان النِّداء متواترا في قصائده ، في مواضع مختلفة مرة في مطلع القصيدة ، وأخرى في حشوها ،ومنها ما يكون في خاتمتها ، من أمثلة ذلك ما جاء في قصيدة " رسالة من مواطن إفريقي " [1]:

يا سيدي الكبير

يا كبير!!

يا صاحب السُّمو والجلال والنفير!!

يا كثير !!

أنا المواطن البسيط . أنا الفقير.

ففي هذه القصيدة وظَّف الشَّاعر النِّداء مستخدمًا الأداة (يا) والتِّي هي حرف للتَّنبيه وتدلُّ على البعيد وقد تستخدم جوازا للقريب، وفي هذه الأسطر وظِّفت لاستعطاف الشُّعوب القويَّة للضَّعيفة ، وهنا المواطن الإفريقي ، مستجديًا ذلك باستخدام صفات الجلال والإكبار لغرض التَّوسل لإعطاء

[1] . الزبير دردوخ : الديوان ، ص 78 .

الحقوق . وبهذا انزاح أسلوب النِّداء عن دلالة التَّنبيه والالتفات إلى الاستعطاف والاستجداء والإغاثة .

كما استخدم الشَّاعر النِّداء لأغراض أخرى منها ما ورد في قصيدة " درة الشهداء" [1] ، حيث قال في نهاية القصيدة :

يا أمَّ درّة والزَّمـــــان مهــوّدٌ

لـــولا درة كيف ينتفض الثّـرَى

جاء استخدام النِّداء بالأداة نفسها (الياء) في نهاية القصيدة ، لتدلَّ على الفضل العظيم الذِّي قدّمه الشَّهيد محمد الدُّرَّة لأبناء فلسطين والتَّتويه ببطولته، والإشادة بما أنجبت أمّه، محاولا بثَّ الصَّبر ومواساتها في فقدان فلذة كبدها الشَّهيد البطل.

ومن أمثلة استخدام الشَّاعر للنِّداء أيضًا ما ورد في قصيدة " أنشودة الرّوح" [2]، التِّي قال فيها :

أنشــودة الرّوح .. يا لحنا أغنّيه

يا واحة القلب بعد النّأي .. والتيه

يا جدولا من حنين الطّهر يشربني

حتّى القرار .. وأرضى حين أرضيه

يا أنــت .. يا بهجة الدّنيا وقاتلــي

مــا روعة الحبّ إن لـم يفننا فيه ؟

وظّف الشَّاعر في هذه الأبيات النِّداء مستخدما أداة النِّداء (يا) التِّي تواترت بشكل ملفت ، والغرض من استعمالها هو الحالة النَّفسيَّة التِّي كان عليها الشَّاعر، فهو ينادي ويصيح مناجيًا حبيبته ، موظِّفا عبارات الحبّ والجمال حتّى يبرز مدى تعلُّقه بها ، باثًا شعوره في نفس المتلقي ، وقد عبر

---

[1] . الزبير دردوخ : الديوان ، ص 92 .

[2] . المصدر نفسه ، ص 23 .

عن شدة هذا الحبّ بالجمع بين بهجة الدنيا والقتل ، وهما عبارتان متناقضتان،تدلان على الاضطراب والصِّراع الدَّاخلي الذِّي يعيشه الشّاعر .

وعلى العموم توظيف الشاعر لهذا الأسلوب كان له دلالات متنوعة وأغراض بلاغية أبانت عن مهارته وإبداعه في الخطاب الشّعري ، وتحكُّمه في مستويات تركيبه .

الفصل الثّالث : المستوى الدّلالي

- توطئـة

1 - المعجم الشِّعري (الحقول الدَّلاليَّة)

2 - الصّورة الفنيَّة (التَّشبيه، الاستعارة ، المجاز ، الكناية)

3 - الرّمز

4 ـ التَّناص (مع الموروث الأدبي ، مع القرآن الكريم)

توطئـــــة :

إنّ التَّحليل الأسلوبيّ للنَّص الشِّعري يعتمد بالأساس على دراسة الظَّواهر اللُّغويّة ، والتِّي تكون في مقدمتها الظَّاهرة الصَّوتية والمعجمية والنَّحوية والدَّلالية ، إذ يعدُّ المستوى الصَّوتي والتَّركيبي والدَّلالي في طليعة المستويات المشتغل عليها عند المحلِّل الأسلوبي ، ومادمنا تطرقنا في الفصلين السَّابقين إلى المستوى الصَّوتي والتَّركيبي ، نصل في هذا الفصل إلى دراسة المستوى الدَّلالي ؛ الذِّي «يهتم فيه المحلِّل الأسلوبيّ بدراسة استخدام المنشِئ للألفاظ ، وما فيها من خواص تؤثر في الأسلوب ، كتصنيفها إلى حقول دلالية ،ودراسة هذه التَّصنيفات ومعرفة أي نوع من الألفاظ هو الغالب ... ويدرس المحلِّل الأسلوبيّ أيضًا طبيعة الألفاظ ، وما تمثِّله من انزياح وعدول في المعنى »[1]، فالدِّراسة انطلاقا من هذه المقولة ترتكز على جانبين ؛ المعجم الشِّعري وما اشتمل عليه من حقول دلالية ، وثانيها الانزياح والعدول الدَّلالي ، كالتَّشبيه والاستعارة والكناية والمجاز ، بالإضافة إلى استخدام الرَّمز والتَّضمين و الَّتناص في قصائد المدونَّة .

1 . المعجم الشِّعري :

وهو تلك الثَّروة اللُّغوية واللَّفظية التِّي تظهر في الخطاب الشِّعري، فلكلِّ شاعر معجمه الخاص الذِّي ينفرد به عن بقية الشُّعراء ، فالألفاظ هي التِّي تشكِّل الخطاب ، والتَّنويع فيها هو أحد أبرز السِّمات الأسلوبيَّة حيث :« يعتمد فيها المبدع على مخزونه الثَّقافي و سعة اطلاعه، تلك الثَّقافة التِّي تمنح الشَّاعر ركامًا لغويًا يختزنه في ذاكرته ،و يستدعي منه ما يناسب عاطفته وتجربته الشِّعرية وقت ولادة القصيدة »[2]، فالشَّاعر في كلِّ قصيدة يعمل على رصد كمٍّ هائل من الألفاظ حتَّى يتمكَّن من التَّعبير عمّا يختلج بذاته، محاولاً التَّأثير في المتلقي بنقل تلك الأحاسيس، فتتحوَّل هذه الألفاظ إلى دلالات مشحونة بالمعاني ، وهنا يكمن إبداع هذا الشَّاعر، وهذا ما أردنا الوقوف عنده في ديوان "عناقيد المحبَّة " للشَّاعر الزُّبير دردوخ ، حيثُ عرجنا على أهمِّ الحقول

---

[1] . سامية راجح : نظرية التحليل الأسلوبي للنص الشعري ، مجلة الآثار ، بسكرة ، الجزائر ، العدد 13 ، مارس 2012 ، ص 224 .

[2] . شريف سعد الجبار : شعر إبراهيم ناجي ، دراسة أسلوبية بنائية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 2008 ،ص 184 .

الدَّلاليَّة التِّي ضمَّنها في مدونته ، والحقل الدَّلالي هو:«مجموعة ألفاظ متصلة المعنى وتنضوي تحت كلمة "أم " تحوي الحقل وتنتسب إليه »[1] ومن أبرز هذه الحقول ما يأتي:

حقل الموت :

لقد جاءت فكرة الموت مهيمنةً في بعض القصائد عند الشّاعر ، لأنَّها قدر محتوم ينتهي إليه كلُّ مخلوق ، وهي تقابل لفظة الحياة ، وقد وظَّفها الشَّاعر الكلمتين مقترنتين في عديد المرات ومنها ما ورد في قصيدة "سكراتها"[2] حيثُ قال :

لأنَّـــي فـــارس تأبـــــــى فراستـــه
عليـــه أن ينكفي .. والموت يلطمها

.....

لـي عندها ألف ثأر عشت أطلبـــه
عـاشت .. ولا عشت لو أني أسلمها

ويواصل القصيدة بقوله :

ورحت أزجـــي قرابيني وأوهمهـــا
أنّـي قتيل هواها .. وهي قاتلتـــي

.....

ففـي ثرى لغتي تحيا .. وأعظمهـا
قتيلها أنا في صمتـي ..وأقتلهـــا

ففي هذه القصيدة اعتبر الشَّاعر نفسه الفارس والقصيدة هي تلك الفرس العنيدة التِّي تأبى الفروسيَّة ، إلاَّ أنَّه يرغمها على الرُّكوب بإصرار وعزيمة ، وبينهما صراع الموت والحياة ، وفي الكثير من القصائد أورد كذلك لفظة الموت التِّي هي حقيقة لابدَّ منها إلا أنَّها اقترنت بالحياة ، والتِّي تعني الاجتهاد والنَّشاط والانتصار والبطولة،وجاء توظيف الكلمتين المتقابلتين الموت والحياة لتقريب المعنى من المتلقي وإثارته ، ومن مفردات الموت في الدِّيوان : (الموت،الفناء، قتيل ،قاتلتي، قتيلها ، أقتلها، الموتى ، الشَّهيد ، نداء السَّماء ، مذبح ، موج الفناء، الشُّهداء، قبيل الرِّثاء ، قتل الشُّعوب، لا عشت ، تقتلني ، الموت ، يموت ، الأجل ، الموتى ، انتهاء الزمان ، منتحر

[1] . الزبير دردوخ : ديوان "عناقيد المحبّة" ، ص191 .

[2] . المصدر نفسه : ص 12 . 13 . 16 .

، فقدت ، تحتضر، شيعتك ،...) ، وقد ردَّد الشَّاعر لفظة الموت في قصائد كثيرة ، نذكر منها ما جاء في قصيدة "في المحطة "[1]:

فاجئني كالحلم متى شئت ..

وكالموت .. بلا سابق إشعار!!

وفي قصيدة "توبة "[2] قال:

كالنّسر .. إن يوما أحسّ بموتـــه

ورد المعالي كي يموت على الذُّرى!!

وفي قصيدة " عيد الكرامة "[3]، حيث أشاد الشَّاعر بشهر نوفمبر وبأبطاله وما تحقَّق للوطن بفضله فقال :

لأنَّه وطن لـــم ينطفئ أبـــدا

ولم تمتــه كما الموتى مقابــر!!

حقل الطَّبيعة :

لقد احتلَّ حقل الطَّبيعة مكانةً مرموقةً عند الشَّاعر فجاءت قصائده حافلة بمفرداته ، والتِّي أبانت عمَّا يريد الشَّاعر التّعبير عنه ، محقِّقًا بذلك مراده بفضل ما ذكره من عناصر للطَّبيعة، التي تجعل الموصوف غالبًا شيئًا ماديًا يمكن الإحساس به ، وصورته ماثلة في الذِّهن ، وقد تنوّعت هذه المفردات ، فمنها ما يدلُّ على الماء مثل :(البحر ، الشطآن ، جدول ، شاطئ، غمامة ، قطرة ، شرب ، المجرى ، أنهاري ، سمائي مغشاة ، البحار ، الغمام ، الموج ، بليلي المطير ، يرتوي ظمأ ، أنهر ، متفجر ، مبحر ، تغتسل ، أمطري ، غرقت ، روّتها ، سقت ، الشط ، فاض ، تقطّر ، شربوا ، الماء ، ينسكب ، هطلت ، جرى ، مجراها ، توضّأ ، اغتسل ،الطوفان ، غرقت ، يابسة ، ارتشفت ، رشفة ، زورق ،...) ، فنجد أنّ معظم هذه المفردات جاءت متواترة في القصائد لتعبِّر عن دلالات مختلفة فيها ، كالحزن والفرح والرَّخاء والنَّعيم .

ومن أمثلة ذلك ما جاء في قصيدة " نشرة الأحوال القلبية " [4]:

---

[1] . الزبير دردوخ : الديوان ، ص36 .

[2] . المصدر نفسه ، ص50 .

[3] . المصدر نفسه ، ص 62 .

[4] . المصدر نفسه ، ص 41 .

تهيج البحار ..

فيقذفني الموج ..

نحو الغمام الكثيف !!

وكل العيون التي ..

شردتني طويلا

أرى الآن شطآنها ..

تحتمي بالرصيف !!

فهنا الشّاعر يصوِّر حالة المرأة العانس وما تعانيه من حزن وشقاء ، حيث لجأ إلى الطَّبيعة ليأخذ من بعض مظاهرها وعناصرها ولاسيما ما بتعلق بالماء ، كالموج و الشطآن و البحار والغمام والعيون ، وكلُّها تعبِّر عن الحزن أملاً في الرَّصيف بمثابة رجل يبعد هذه المعاناة ، فالتَّنويع في استخدام المفردات الدَّالة على الطَّبيعة أكسب القصيدة دلالاتٍ ومعاني تجعل المعاناة مجسَّدة أمام المتلقي ، يشاركها مع المخاطِب نفسِه .

أمّا المفردات التِّي تدلّ على الأزهار والأشجار فكان حضورها في القصائد بارزًا مثل :(نخلة ، داليات ، الشَّذى ، الزَّهر ، الواحات ، تغرس ، بذرة ، الزُّهور ، تربك ، النَّخيل ، التُّرب ، الورد ، رائحة ، تغمرني ، الأزهار ، أزهاري ، عيداني ، الورود، عبيرا ، رماد ، ربيعا نديًا ، الذُّبول ، حقول ، الحدائق ، اخضرار، الرَّوض أورق ، أزهر ، زرع ، النَّخل ، العنب ، يفوح ،...)، ومن أمثلة ذلك في الديوان ما جاء في قصيدة "في المحطة " [1]:

عن رائحة تنشرها حدّثني الورد ..

وعنك حكت لي شفة الأزهار!!

فالشَّاعر استخدم ألفاظ الأزهار في هذا البيت ليعبِّر عن الحلم الذِّي تنتظره هذه المرأة أملاً في تغيير حياتها وتخليصها من مشكل العنوسة ، فتوظيف المفردات (رائحة ، تنشرها ، الورد ، الأزهار) كلُّ هذا يدلُّ على الجمال وعلى الأمل والفرح ، لأنَّها ترمز للسَّعادة المنشودة للمرأة.

وكذلك جاءت مفردات للطَّبيعة خاصة بالحيوانات والطُّيور والحشرات مثل (العصافير ، صيد ، العاديات ، فرس ، مشكومة ، سناها، صهيل ، لجام ، قوائم ، فروسية ، طراد ، رفرفت ،

[1] . الزبير دردوخ : الديوان ، ص 34 .

حفيف أجنحتي ، طائره ، نتّف ريشي، حافرها ، قرابيني ، طريد ، الشَّدو ، امتطينا ، صهوة ، أسرج ، مراكب ، جياد ، النسر ، النحل ، أجنحتي ، خفق أجنحتي ، يطير ، تشدو ،طائر ، سربه ، حمحمات الجياد ، يكبلها ، ديكًا ، دجاجة ، خيل ، طيور ، نسور ،حمام ، ريشة ، جواد ، الحوافر ، تسرج ، صاهلة ، اركبوا ، أسد ، جلجلة ، السَّبع ، زأروا ،...). وقد جمعنا بين الطُّيور والحيوانات والحشرات كما جمع بينها الشَّاعر في قصائده، ومنها ما جاء في قصيدة " توبة "[1] حيث قال:

فالنَّســـر يحفـــل بالمعانـــي هازئًـــا
بدنـــيَّ أرضٍ هـــام فيهـــا أبتـــرا !!
والنَّحـــل يصير في الشِّتاء علـــى الطَّوى
أنفًـــا .. وإن وجـــد الزُّهـــور تخيـــرا !!

فالشَّاعر هنا جمع بين النُّسور والنَّحل وكلُّها ترمز إلى مخلوقات الطَّبيعة ، وذكرها للتَّمثيل على طريقة عيشها في الشِّدة والرَّخاء مُحتكِمَةً إلى مشيئة خالقِها ، فهذا التَّوظيف يزيد القصيدة دلالةً وإيحاءً ويعطيها سمةً أسلوبيَّةً لا يتمكَّن منها إلا المبدعُ من الشُّعراء .

حقل الكون :

ضمّن الشَّاعر قصائده أيضًا بمفردات ترتبط معانيها بالكون ومنها : (اللَّيل ، النَّهار ، الشَّمس ، القمر ، الرِّياح ، الجبال ، الحجر ، الظَّلام ، الفجر ، السَّبع العلى ، البرّ ، البحر ، الجزر ، الهلال ،الكواكب ، زحل ، الغمام ، السُّحب ، النُّجوم ، الأمطار،...) ، ومن أمثلة ذلك ما جاء في قصيدة "درة الشهداء"[2] :

أطلعـــت شمس اليائسيـــن بشهقة
فمسحت عن أرواحهم ليل الكـرى!!
وكتبت في دنيا الشَّهـــادة سفرها
ورسمت للمستسلميـــن المعبـــرا !!

وقال أيضا في قصيدة " مرثية لآخر نخلة " [3]مرثيًا الشيخ الإمام محمد الغزالي :

---

[1] . الزبير دردوخ : الديوان ، ص48 .
[2] . المصدر نفسه ، ص90 .91 .
[3] . المصدر نفسه ، ص 101 .

يا حجَّــة الله فـــــي ليــلٍ يذبّحنـــا

شمسا طلعت .. وشمسًا حين تستتر!!

الشَّاعر في هذه الأبيات يستخدم ألفاظ تدل على الكون منها (الشمس ، الليل ، دنيا) ، وكلها تعبِّر عن فضل هذه المخلوقات على الإنسان ، والتِّي ترمز إلى فضل الشَّهيد محمد الدُّرة والشَّيخ الإمام محمد الغزالي على الأمَّة العربيَّة وعلى الدِّين الإسلامي ، حيث خلصا الأمَّة العربيَّة من ليل الموت والجهل ، وكذا من الاستعمار والاستعباد ضاربًا مثالاً للشَّجاعة والإقدام لنصرة الأقصى .

حقل المرأة :

لقد جاء ديوان عناقيد المحبة حافلاً بالقصائد التِّي تتحدَّث عن المرأة ، وعن معاناتها وقد شغلت حيزًا كبيرًا من الدِّيوان ومن أمثلة ذلك قصيدة " لسحر عينيك " وقصيدة " عروس البحار" و "نشرة الأحوال القلبية " و " في المحطة " ، فنجد أنّ الشَّاعر كغيره من الشُّعراء اهتمَّ بالمرأة وبجسدها ومعاناتها وخصَّها بقصائد جمَّة ، فكانت حاضرة بقوة في شعره مثل ما ورد في قصيدة " لسحر عينيك" [1] ، وهو يشكو ألمه إلى المرأة التِّي سحرته بجمالها حيثُ قال :

لسحر عينيك مـا أشكو .. وما أجــد

وما ألاقي .. وما أنوي .. وما أعــد!!

إليهمـا المشتكــى ما لـــجّ بــي ألـــم

ومـــا ذكرتـــك إلاّ لفنـــي الكمـــــد!!

إليهمـــــا ظمئي حتّــى يعـــي قدري

بأنّني الظَّمِئ العطشان .. هل أرد ؟!!

كما نجده يواصل وصفه للمرأة ، فهي الحبيبة التِّي تبعد همومه وأحزانه وتزيل الظَّمأ والعطش ، فهو بهذا يبحث عنها في كلِّ موضع حيث قال :

فتشت عنك زوايـــا الكون .. لا خبر

يطمئن القلب عن ليلاي .. لا أحد !!

ويواصل الشّاعر وصف تعلُّقه بالمرأة وعن الشَّوق للُّقياها، حتى أنّه يتقدُّ شوقًا من شدة فراقها حيثُ قال:

---

[1] . الزبير دردوخ : الديوان ، ص 20 .

يقـــول قلبـي : غداً ليلاي راجعـــة

ما أبعد الموعد المضروب..أين غدٌ؟!!

وأيـــن ليـــلاي مني ؟ حين أذكـــرها

أكـــــاد من لوعة الأشواق أتقـــدٌ !!

أمّا في قصيدة " في المحطة " [1] فنجد الشَّاعر يصف معاناة المرأة التِّي تعاني العنوسة ، متقمصًا شخصيتها مصورًا آلامها وأحزانها ومرارة عيشها ،وهي تحلم بالرَّجل الذِّي يخلِّصها منها فقال :

يا وهمًا يسكن مسرح ذاتي ..

ويطرز بالدَّمع كتابي .. ومعاناتي

وبعمري يكتب نصَّ حواري!!

يا أنت .. وأنت الحاضر ..

كل الحاضر ..و الآتي!!

يا أنت متى ؟!!

يوشك أن ينطفئ الحلم ..

وتوشك أن تذيل أزهاري!!

كما تضمَّنت قصيدة " نشرة الأحوال القلبية " [2]حالة المرأة أيضًا المهدَّدة بالعنوسة وما تعيشه من حزن وتشرد ووحدة ، فصوَّر الشَّاعر تلك المشاهد المؤلمة ، والأحاسيس الحزينة التِّي طغت على حياة المرأة ، في غياب الزَّوج الذِّي يعدُّ حلمًا تنتظره فقال :

سمائي مغشاة ..

و طقسي خريف!!

تهب رياحي بكل الجهات ..

وحيث استدار الفؤاد ..

فثمّ النّزيف!!

شتائي من القلب يدنو ..

وبرد شتائي عنيف عنيف!!

---

[1] . الزبير دردوخ : الديوان ، ص 35 .

[2] . المصدر نفسه ، ص 40 .

كما يتجلَّى في القصائد التِّي عالجت موضوع المرأة أنّ الشَّاعر استعمل تقنية وصف الجزء ، أي بعض أعضاء الجسد ليتمكن المتلقي من الاستمتاع بهذه المشاهد ، ودون إعطائه الوصف كاملا تاركا له مجال الخيال واسعا للتَّعبير عن ذلك ، وبهذا يكون قد اشترك معه في الوصف ، ومن أمثلة ذلك المفردات ؛(سحر عينيك ، القلب ، جسد ، العينين ، جارحة ، عينا ، قمقمك العاجي ، رائحة ، دموع ، الدمع ، صوتك ، لمعان ، بريق ، أنملك الملساء ، خاطرتي ، أحداق ، النهود ، الساق ، عيون ، أجفان). وكلُّ هذه المفردات تشكِّل كلاًّ كاملاً وهو جسد المرأة ، التِّي تعاني تارة ، وحبيبة أحيانًا ومبعث الاطمئنان والرَّاحة ، وشوقا وحلما ينتظر الشَّاعر مرة أخرى .

حقل المعاناة والحزن :

جاءت قصائد الدِّيوان مليئَةً بالألفاظ التِّي تدلُّ على الحزن والألم ، منها ما هو خاص بفقدان الحبيب ، ومنها ما هو تعبير عن الظُّلم والقهر والعدوان ، وآخر يدلُّ على مرارة فراق الأحبَّة والشُّيوخ والزُّعماء ، وكلُّ من له منزلة رفيعة عند غيره أمثال شهداء فلسطين كمحمد الدُّرة وسليمان خاطر وشهداء الجزائر و الأوراس خاصة ، ورثاء الشَّيخ الإمام الغزالي رحمه الله ، بالإضافة إلى الزَّعيم الإفريقي نيلسون مانديلا والشُّعوب الإفريقية المضطهدة ، ومن المفردات الدَّالة على ذلك : (مرثيتي ، حزنا ، تنهمر ، تستتر ، اليتم ، أطفئ جمر ، الهم ، الشكوى ، أسىً، باكية، المحزون ، دامعة ، حزنها ، ألم ، يضجر ، أتكسر ، تحجّر ، ألمي المتوهج ، أزرى ، الدمع ، أحزان ، فقدت ، وافى سريعا ، تنكسر ، جاءك الملك ، الموات ، شكوت لظى ، شيعتك ، شاء القضاء ، أسفت ، لا تحزني ، تبكي ، الآهات ، المحن ، الدجى ، المأساة ، فريسة ، مطمعا ، الجوع ، شقوته ، مغتصب ، يستعبدون ، شقاء ، الحروب ، فتك ، تلتهب ، النَّهب والسَّلب ، جهل ، الحزن ، مدجج ، أعياه ، أتعبها ، البكاء ، ...) .ومن أمثلة ذلك ما قال الشَّاعر في قصيدة " مرثية للآخر نخلة "[1] :

هــذي قواعــد بيــت الله باكيـــــة
عليـك .. والمسجـد المحزون والسُّتُرُ!!
مـــآذن القــدس والمحــراب دامعــة
وروضة المصطفى.. والشمس والقمر!!

[1] . الزبير دردوخ : الديوان ، ص 102 .

والقصيدة كلُّها رثاء للشَّيخ الإمام محمد الغزالي . رحمه الله . حيث كثَّف الشَّاعر من العبارات التِّي تدلُّ على الحزن و على الخطب الجلل ، مبينًا فضله ومآثره على الأمَّة العربيَّة والإسلاميّة ، طالبا له الرَّحمة والغفران ، وواصفًا يوم تشييعه .

حقل الحبّ و الجمال والفرح :

قلنا أنَّ المعجم اللُّغوي للشَّاعر طغت عليه عبارات الحزن وبالمقابل فهو لا يخلو من الألفاظ التِّي تدلُّ على الفرح والحبّ والجمال والأمل ، مثل (شغفت ، الفرحة ، يكبر ، الحلم ، أشاءت شموس ، جادت حقول ، كلامًا جميلاً جميلاَ ،أغني ، ربيعًا نديًا ، قبس ، يغمرني ، بهجة الدنيا ، الشَّدو ، أشرقت ، حبّك ، الشَّوق ، المنى ، أضاءت ، رفعة ، حدثني الورد ، شموعًا ، أوقدت لك القلب ، البشرى ، لمعاني ، بريقي ، العشق ، قمر ، راضية ، أحبّك ، الأماني ، الأغاني ، محار ، سأعشق ، العروس ، أحلى ، أغلى ، ...) . ومن أمثلة ذلك ما ورد في قصيدة زفرة ' [1] :

شغفت كثيرا بصيد العصافير

عهد الطفولة!!

وحين كبرت ..

شغفت كثيرا كثيرا ..

بصيد الرّجولة !!

فالشَّاعر هنا يعيد ذكريات الطُّفولة التِّي عاشها والذِّي يأمل في عودتها ، والتِّي فيها أمل أن يصبح رجلاً عظيمًا ، فقد وظّف الشَّاعر كلمة (شغفت) مرتين وكلمة (كثيرا) ثلاث مرات ، وكلمة (صيد) مرتين ودلالة ذلك هو التّعلق الشَّديد والحبّ الذي ينتابه في تلك المرحلة ، وقد تمكَّن من الإجادة في وصفها بفضل ما رصده من مفردات لها دلالات موحية .

حقل المكان :

جاءت قصائد الديوان حافلة بأسماء لأمكنة كثيرة وأقطار وأمصار شتّى منها : (العراق ، الدنيا ، المسجد ، المآذن ، القدس ، المحراب ، روضة ، الأوراس ، سرتا ، دجلة ، روابي القدس ، حطين ، الشيشان ، غزّة ، لبنان ، مصر ، السَّبع العلى ، البر ، البحر ، الواحات ، بقاع

[1] . الزبير دردوخ : الديوان ، ص 09 .

الأرض ، الجولان ، الأكوان ، الشَّام ، بغداد ، الفرات ، وهران ، سيناء ، عمان ، الأرض ، الأقصى ، الثَّرى ، المشعر، منبر ، المعبر ، البيت ، مدن الهوى ، دار ، إفريقيا ، وطن ، مقابر ، فضاء ، قصور ، زوايا الكون ، مرفأ ...) . وقد تغنّى الشَّاعر بهذه الأمكنة وأبدى حنينه إلى استقلالها وشموخها ، ومنها ما ورد في قصيدة " سليمان خاطر"[1] التِّي قال فيها :

هلل القدس .. وانتشـــى الجولان
واستعـــادت ربيعهـــا لبنـــان
واستـــدار الهـــلال أجمـل شكـلا
في سمانـــا .. وازدانت الأكـــوان
واستطالـــت ربـــى الشَّـام شموخًا
واستحمـــت بكبـــرها بغـــــدان
مسحـــت دمعهـا الفرات .. وغنَّت
دجلـــة حيـــن زغردت وهـــــران

فالشاعر يعدِّد في هذه القصيدة ما حقّقه الشَّهيد "سليمان خاطر" من نصر وفرح وسيادة بفضل شجاعته وبطولته أمام العدوِّ الصُّهيوني ، حيثُ تحرَّرت جراء عمله عدَّةُ مدنٍ وبلدان ذكرها الشَّاعر متواليةً (القدس ، الجولان ، لبنان ، الشَّام ، بغداد ، الفرات ، دجلة ، وهران) وكذلك (عمان) بتواصل القصيدة ، فتوظيف هذه الأمكنة زاد القصيدة تلاحمًا لدلالاتها ومعانيها ، كما زاد هذا النِّضالُ والكفاحُ الأقطارَ تلاحمًا وشدةً لنصرة الشُّعوب والمقدسات .

حقل الزَّمان :

ضمّن الشَّاعر أيضًا قصائده بمفردات تدلُّ الزَّمن فمنها :(عهد الطفولة ، الميلاد ، اللَّيل ، السّهد ، موسم ، الفصول ، وقت ، ربيعًا ، شوط ، غدًا، الموعد ، أشرقت ، الزَّمان ، قديما ، المساء ، العمر ، الحاضر ، الآتي ، ثانية ، أزمان، خريف ، شتاء ، مساء ، نهار ، يوما ، ليل السُّرى ، آن ، أضحى ، ساعة ، الدَّهر ، الفجر ، الأيَّام ، اكتهلت ، ماضيه ، حاضره ، الذِّكرى ، عام ، صباح مساء ، الحقب ، أمس ، الضّحى ، الصُّبح ، مشرق ، مغرب ، ماضٍ..).ومن

[1] . الزبير دردوخ : الديوان ، ص 95 .

خلال هذه المفردات أراد الشاعر أن يجعل للقصائد منحى زماني وتوقيتا غنطلاقا من هذه الألفاظ ، فنجده في قصيدة "لسحر عينيك " [1] ، ينتظر الشَّاعر الغد على أحرٍّ من الجمر لملاقاة حبيبته حيث قال :

يقول قلبـــــــي : غدا ليلايَّ راجعـــةٌ
ما أبعد الموعد المضروب .. أين غدُ؟!!
و أيـــن ليلايَ منّـــي ؟ حين أذكـــرها
أكـــاد من لوعـــة الأشـــواق أتَّقـــــدُ!!

من خلال هذه الأبيات تظهر مدى دلالة الزَّمن عند الشَّاعر وهو ينتظره بشوق كبير ، حيث وظّف المفردات (غداً ، ليلايَّ ، الموعد) ، وكلُّها تزيد القصيدة معنىً ودلالةً ، وتجعل المتلقي يعيش أطوارها وزمنها لحظة بلحظةٍ .

الحقل الدِّيني :

ونحن نحلِّل قصائد الشَّاعر جلب انتباهنا وَلَعُهُ بالقرآن الكريم وحبّه للدِّين الإسلامي، فكان متجليًا في قصائده، ومن أمثلة ذلك المفردات الدَّالة على الدِّين ومنها: (الإيمان ، الذّكر ، وآية الله ، التَّوحيد ، حجة الله ، بيت الله ، المسجد ، مآذن القدس ، المحراب ، روضة المصطفى ، سبيل الله ، اقتدروا بالله ، الإمام ، أحاديث ، أدعية ، صراطها المستقيم ، جيش هولاكو وأبرهة ، القدس ، صدِّيق ، عمر ، الملك الموكول ، القدر ، سنّة الرحمان ، الخضِر ، طاهرة ، كتائب الله ، الله أكبر ، ميلاد موسى ، فرعون ، صلت ، الكفر ، استغفرت ، السبع العلى ، خير الخلق ، أبو بكر ، ردّة ، مسيلمة ، شرعا ، التقي ، النقي ، الطاهر ، الورع ، المنان ، سلام ، صلاتها ، وسلامها وركوعها ، وسجودها وقيامها ، باسم الله جلّ جلاله ، إحرامها ، حجًا، وحي أحمد ، الجهاد ، الشهادة ، صنم تألّه ، الأطهر ، توضأ ، الأقصى ، مبشرا ، المشعر ، واهب الروح الزكية ، طهر صلاته ، حج الوداع ، رتَّلها وفسَّرا ، ...) ، وكلُّ هذه المفردات جاءت بشكل مكثَّف في قصيدة " مرثية لآخر نخلة" وقصيدة " درة الشهداء " و"القدس لنا " وقصيدة "ردة .. ولا أبا بكر لها"، ففي قصيدة "مرثية لآخر نخلة "[2] قال الشَّاعر:

---

[1] . الزبير دردوخ : الديوان ، ص 21 .

[2] . المصدر نفسه : ص 102 .

هـــذي قواعـــد بيـــت الله باكيـــة
عليك .. والمسجد المحزون والسّتّــر!!
مـــآذن القـــدس والمحـــراب دامعـــة
وروضة المصطفى.. والشمس والقمر!!
.....
لمَّـــا رأيـــت ذرى الأوراس خاشعـــة
أدركـــت أن عـــرى الإيمان تنكسر!!
لأنَّـــه مـــا انحنـــى إلاَّ لخالقـــه
ومـــا تلفّـــت إلاَّ للألـــى نـــذروا!!
أرواحهـــم في سبيـــل الله ..واحتكموا
لله.. واقتـــدروا بالله ..وانتصـــروا!!

وقال أيضًا الشَّاعر في قصيدة " القدس لنا " [1]:

أقـــدس عليـــك صلاتهـــا وسلامهـــا
وسجـــودها وركوعـــها وقيامهـــا !!
أقـــدس .. فباســـم الله جـــلّ جلالـــه
نســـري .. ومنك سيبتدئ إحرامهـــا!!

وخلاصة القول ، إنَّ معجم الشّاعر الزّبير دردوخ جاء مشبعًا وثريًا ومتنوعًا ، فقد استغلَّ هذا المعجم في تفجير طاقاته الدَّلالية ليعبِّر عن تجربته الشِّعرية ،وهذا هو سرّ صناعة وإنشاء الشِّعر ،والتِّي تجعل المتلقي ينساق وراء دلالاتها المختلفة ، وهذا التَّنويع في المفردات : « يثير لدى المتلقي إحساسًا جارفًا بأنَّ كلمات الشَّاعر هي أنسب كلمات يمكن استخدامها في هذه القصيدة أو تلك ، و أنَّه لا يمكن إبدالها بأخرى دون أن يحدث هذا تغييرا للمعنى و الأحاسيس اللَّذين يريد الشَّاعر نقلهما للمتلقي لحظة نظمه للقصيدة»[2] ، فتكون قوة التأثير كبيرةً وبهذا يصل المخاطِب إلى تحقيق مراده والغاية من نظم قصيدته .

2 . الصُّورة الفنيّة (البيانيّة):

[1] . الزبير دردوخ : الديوان ، ص 93 .
[2] . شريف سعد الجبار : مرجع سابق ، ص257 .

لقد حظيت الصّورة الشِّعرية منذ القديم باهتمام النُّقاد ، فهي مقياس العمل الأدبي و بها ينجلي إبداع صاحبه ، ولهذا تعدَّدت مفاهيم الصُّورة عند الباحثين ، لكنَّ معظمهم يتفقون على أنَّها:«التَّعبير عمّا يتعذَّر التَّعبير عنه ، والكشف عمّا يتعذَّر معرفته ، فهي إذن وسيلة من الوسائل الشّعرية التِّي يتصرف المتكلم فيها لنقل رسالته وعقد الحوار، والاتصال مع المتلقي »[1].

ومن خلال هذا القول ندرك مدى أهمية استخدام الصُّورة الشِّعرية في الخطاب ، والتِّي تكشف عن الذَّات المبدعة وما تحمله من مشاعر ناتجة عن مؤثرات وتفاعلات العالم الخارجي ، وتوظيف هذه الصُّور مرتبط بعملية التَّخييل ، إذ إنَّ الخيال هو أساس الصُّور الفنيَّة والأدبيَّة ، حيث ينتقل من عالم المحسوس إلى حالات نفسية داخلية في الذَّات المبدعة ، وغياب الخيال في الخطاب الأدبي يجعله يعتمد على الحالة الحسيَّة فقط ، فتغيب معه الصُّورة الفنيَّة ، وهذا ما « يحطُّ من قيمتها ويقلِّل إلى حد بعيد ،بل يلغي قيمتها الجمالية وأثرها في النَّفس»[2] ، وانطلاقا من هذا القول تعدُّ الصُّورة أساس البناء الشِّعري والأدبيّ ، فالمبدع هو من يحاول أن يمزج بين الصُّور الحسيَّة الحيَّة والطَّبيعة بمختلف مكوناتها في صورة منسجمة ، وهذا العمل يتطلب منه رصد مجموعة من الأدوات ، التِّي أقام عليها البلاغيون القدامى مفهومهم للصُّورة ، والتي تتمثّل في الألوان البلاغية؛ التَّشبيه ، الاستعارة ، الكناية والرَّمز .

وفي ديوان عناقيد المحبة للشَّاعر الزُّبير دردوخ أردنا أن نقف عند أدوات هذه الصُّورة الشِّعرية ، وما مدى توظيف الشَّاعر لهذه الأدوات وكيف استطاع أن يحقِّق هذه السِّمة الأسلوبيَّة بطريقة جماليَّة فنيَّة التِّي تبعث الفاعليَّة لا محالة في نفس المتلقي ومنها :

أ . التَّشبيه :

يعدُّ التَّشبيه من الأنماط البلاغيَّة الكثيرة في الشِّعر العربيّ ، فهو لون من الألوان المجازيَّة التِّي شاعت في البلاغة العربيَّة القديمة ، يرتكز على الخيال ، حيثُ يجمع بين الأشياء على أساس المشابهة بوساطة أدوات مختلفة ،يقوم على أربعة عناصر، المشبه والمشبه به ، أداة التَّشبيه ووجه الشَّبه ، وتكمن شعريته في أنَّه ينقل المتلقي من شيء إلى شيء يشبهه ، ف:" كلما كان هذا الانتقال بعيدا عن البال قليل الخطورة بالخيال ، كان التَّشبيه أروع للنَّفس، وأدَّى إلى إعجابها

---

[1] . رابح بوحوش : اللِّسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشِّعري ،دار العلوم للنشر والتوزيع ، عنابة ، د ط ، 2006 ، ص152 .

[2] . عبد الفتاح صالح نافع : الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع ، عمان ، د ط ، 1983 ، ص84 .

واهتزازها [1] ، وقد وظّف الشّاعر هذا اللون في كثير من قصائده مستعملا أدوات مختلفة مثل الكاف و كأنّ ، ومن أمثلة ذلك ما جاء في قصيدة " أنشودة الرّوح " [2] :

كم ذا أسافر في عينيــك مغتربـــا

كالطَّيف يبحث عن حيران يُؤويه !!

وفي هذا التشبيه حالته الشُّعورية العاطفيَّة التِّي يكِّنها لمحبوبته والتي شبهها بالطَّيف أو ذلك الضَّوء أو الشُّعاع الذِّي يبحث عمن يأويه ، فالشَّاعر يحاول تصوير قوة ومدى اختراق الحبّ لعيني حبيبته كالطَّيف ، وهنا استخدم الشَّاعر الصُّورة البيانية والمتمثلة في التَّشبيه التَّفصيلي، حيث اجتمعت كلُّ عناصر التَّشبيه لإحداث القوة التعبيريَّة والبلاغيَّة وجعل الصُّورة ماثلة في ذهن المتلقي .

ومن أمثلة ذلك أيضًا ولكن باستخدام الأداة (كأنَّ) وفي القصيدة نفسها حيث قال:

كأنَّكِ البحر .. بحرٌ لا حدود له

.....

ومركبي ظلّ ينأى عن مرافيـــه!!

كالنَّهر يرحل للشُّطآن .. يسألها

يواصل الشَّاعر في هذه الأبيات وصف صورة حبيبته باستعارة صور من الطَّبيعة ،وهنا استخدم أيضًا التَّشبيه التَّفصيلي ، حيث شبَّه الحبيبة بالبحر الممتد الذي لا حدود له ، وشبَّه مركبه بأنّه النَّهر الذِّي يرحل للشّطآن ، وهنا أراد الشَّاعر أن يكشف عن الصُّورة التِّي لاحدود لها للحبيبة في نفسه وذهنه ، وكذلك للتَّلازم بينهما وعدم مفارقة أحدهما للآخر ، فالنَّهر دوما يصبُّ في البحر،فقد منح الشَّاعر قصيدته صورة فنية رائعة التقت فيها الصُّورة الحسيَّة مع الصُّورة الذهنيَّة .

ويواصل الشَّاعر في القصيدة نفسها لكن هذه المرة باستخدام التَّشبيه المؤكَّد حيث قال :

مسافـــر أنـــا أحزانـــي تعانقنـــي

وحدي .. وطيفك ينأى حين أدنيـــه .

ففي هذا البيت شبَّه الشَّاعر نفسه بالمسافر الذِّي يعاني مرارة الوحدة والحزن ، فقد ساوى الشَّاعر بين طرفي التَّشبيه المشبه والمشبه به وحذف الأداة ، فهو تشبيه مؤكّد ، فالصُّورة البيانية هنا تجعل

---

[1] . ينظر : رابح بوحوش ، اللِّسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشِّعري ، ص153 .

[2] . الزبير دردوخ : الديوان ، ص 23 .

صورة المخاطب ماثلةً واضحةَ المعالم في نفس المتلقي ، ممّا تجعله يشاركه المعاناة ويعيش حالته العاطفيَّة والشُّعوريَّة.

وفي قصيدة " في المحطة " وظَّف الشَّاعر أيضًا التَّشبيه المؤكَّد لكن لصورة أخرى ، وهي لامرأة تعاني العنوسة ، وتنشد الخلاص منها حيث قال :

فاجئني كالحلم متى شئت ..

وكالموت .. يلا سابق إشعار!!

وأطلّ عليّ من الغيب رسولا..

يحمل لي البشرى .. ويطهرني من كفر الكفار!!

ففي هذه الأسطر يصف لنا الشَّاعر حالة المرأة التي تعاني من مرارة العنوسة وتأمل في رجل يخلِّصها من شبحها الذِّي يروادها في كلِّ مكان وفي كلِّ زمان ، فالشَّاعر هنا شبه الرجل أو الحبيب المنتظر بالحلم الذِّي يأتي كلَّما شاء ، فهو بمثابة الإنسان النّائم الذِّي لا يعرف متى يأتيه الحُلم ، ويواصل الشَّاعر في التَّمثيل بالصُّور ، حيث شبَّه هذا الرَّجل بالموت أيضًا ، الذِّي لا نعرف وقته ، وقد ورد في هذين التَّشبيهين ذكرٌ لكلِّ العناصر والأطراف من المشبه وهو ضمير المخاطب (أنت) ويعود على الرجل أو الزوج ، والمشبّه به وهو الحلم والموت ، والأداة هي الكاف ، ووجه الشَّبه ،عدم معرفة وقت الحلول والمجيء ، فالتشبيه هنا تفصيلي ، وهو نقل حيٌّ لصورة المرأة التي لم تتزوَّج ، ولم يطرق بابها أيُّ رجل .

أمّا في السَّطر الثَّاني فقد شبّه الشّاعر الرَّجل أو الزَّوج المنتظَر بالرسول وحذف الأداة هنا وكان وجه الشَّبه من متعدد، فهو البشرى وهو المجيء من الغيب وهو الطُّهر أو الطّهارة، فالشَّاعر هنا نوَّع في وجه الشَّبه وصفاته ، فهو تشبيه تمثيلي . وفي السَّطر أيضًا تشبيه ظاهرة العنوسة بكفر الكفار ، وكلُّ هذه الصُّور تحيل إلى معاني ودلالات مكثَّفة لدى المتلقي ، وجعله يعيش حاله هذه المرأة وما لحق بها من معاناة وهي تأمُلُ في حلم يأتي كالرَّسول يحمل البشرى ، وهي صورةً فنيَّةً رائعةً راقيةً أبدع فيها الشَّاعر ، وأكسب خطابه بلاغةً وفصاحةً وحقَّق السِّمة الأسلوبيَّة المنشودة .

وفي قصيدة "عيد الكرامة" [1]نجد الشّاعر أيضًا وظَّف التَّشبيه ، وهو مزهوٌ فرحٌ باستقلال بلاده ، وما حقَّقه أبطالُها من مجد وكرامة ينعم بها أبناء الوطن حيث قال :

[1] . الزبير دردوخ : الديوان ، ص 62 . 63 .

مجد العروبـة والإســلام رايتـــــه
خفاقـــة .. بهمـا تشدو حناجـره
همـا جناحايّ .. إنّني طائرٌ بهما
في سربه .. وأنا في الشِّعر طائره

وفي هذين البيتين استخدم الشَّاعر الصُّورة البلاغيَّة المتمثلة في التّشبيه ، حيث شبه الراية أو العلم الوطني الذِّي يرمز للعروبة والإسلام بجناحي طائر يخفقان في السّماء ، ملازمين لفرح الشعب الجزائري بعيد نصره وكرامته وهو ينشد ويتغنى بنشيد الوطن ، كما شبه الشاعر نفسه بمثابة الطَّائر في سربه ، وشبه الشَّعب أيضًا بسرب الطَّير، وكذلك شبه الشّاعر نفسه بالطائر وهو يكتب شعره ، فقد استخدم الشَّاعر التَّشبيهات بكثرة وقد توحَّدت فيها الصُّورة بين المشبَّه والمشبَّه به ، ففي الَّتشبيه الأول ، راية العروبة والإسلام كجناحي طائر تخفقان ، وفي التَّشبيه الثَّاني الشَّاعر كالطَّائر في سربه ، والتَّشبيه الثَّالث ، الشَّعب المنتشِي بعيد الانتصار كسرب الطُّيور ، وفي التَّشبيه الأخير الشَّاعر بمثابة الطَّائر وهو يكتب شعره ،فقد تعاضدت وتكاثفت الصُّور البلاغيَّة في هذين البيتين ، والمشبه به مشترك ألا وهو الطُّيور، فالصّورة واحدةٌ والدَّلالات كثيرةٌ ، أمّا الأداة فهي محذوفة ودلالة ذلك هي التَّأكيد ، فالتَّشبيه مؤكدٌ في كلِّ الحالات المذكورة .

كما نجد الشَّاعر يوظِّف أيضًا التَّشبيه المؤكَّد في قصيدة "إفريقيا" [1]حيثُ قال :

وأنت يا جنّــة الدّنيـــا.. وزخرفَهـا
متـى يكون لنـا في ظلّكِ الرَّحـبُ؟!!
لأهلــك الموت فـــي جناتها نصبـــا
وللعدى سحرها.. والنّخل.. والعنبُ!!
لغيـــــر أهليـــك جنـــات مفتّحـــةٌ
أبوابهـا .. ولنا في خلدك اللّهـبُ!!
فردوسنا.. خلدنا في الأرض ليس لنا
من بعـــد جنتـــك الفيحاء منقلـــبُ !!

[1] . الزبير دردوخ : الديوان ، ص 73 .

ففي هذه الأبيات نجد الشَّاعر يقدِّم صورة لأبناء إفريقيا، وما يتعرَّضون له من بطش وسلب وعدوان وتعدٍ صارخ على الخيرات والثَّروات ، وما تجود به الأرض في إفريقيا مستغلين ضعف هذه الشُّعوب ، فقد وظّف الشّاعر هنا الصُّورة البلاغيَّة والمتمثلة في التَّشبيه المؤكَّد ، حيث شبَّه إفريقيا بالجنَّة ،وما فيها من نعيم وقد حذف الأداة محاولاً المساواة بين المشبه والمشبه به ،وأمّا وجه الشَّبه هو هذه الخيرات من عنب ونخيل وظلٍّ وزخرفٍ ، لكنَّ هذه الخيرات لم يستفد منها المواطنون الأصليون شعوب إفريقيا ولكن ابتزتها واستولت عليها الشُّعوب الأخرى التِّي تدَّعي العلم والحضارة ،غير آبهة بحقوق الشُّعوب المستضعفة، وفي البيت الأخير شبَّه إفريقيا بالفردوس وهو اسم من أسماء الجنّة أيضًا ، المشبَّه هو إفريقيا والمشبّه به الفردوس ، والأداة محذوفة ، ووجه الشَّبه هو التَّفكير والتَّشبث بها ، لا سواها .

وقد استخدم الشَّاعر التَّشبيه البليغ في قصائد الدِّيوان، أي بحذف الأداة ووجه الشَّبه معًا ، حيث يرتقي المشبَّه إلى درجة المشبّه به ، وهذا ما نسميه بالانزياح الأسلوبي، فتلغي هذه الفواصل بين طرفي التشبيه ،فتكون الصُّورة البيانيَّة أكثر جمالاً ومن أمثلة ذلك ما جاء في قصيدة "ردة .. ولا أبا بكر لها "[1] فقال في آخر بيت من القصيدة :

قد شــاءها ردّة أخــرى مسيلمــة

فكــن أبــا بكرها يا أيّها السّبع !!

ففي هذه القصيدة يمدح الشَّاعر بلد العراق وأبطاله الذِّين وقفوا أمام العدو لوحدهم دون مؤازرة من إخوانهم العرب ، متحدِّين العالم بأسره ، ومن جهة أخرى يشكو حزن وألم الشعب العراقي وبكائه لما لحق به من أعدائه ، وفي هذا البيت يذكرنا الشَّاعر بموقف الردَّة لمسيلمة الكذَّاب في عهد أبي بكر الصِّديق . رضي الله عنه . حيث يطلب من أبناء العراق أن يكونوا كأبي بكر الصديق وكذلك شبّههم بالسَّبع ، حيث حذف كل من الأداة ووجه الشَّبه ، ليكشف عن بلاغة الصُّورة وبديع الخطاب وإبداع المخاطِب ، مستخدمًا الصُّورة البيانيّة من جهة والرَّمز من جهة أخرى ، واستغلال عنصر التُّراث الإسلامي فتلاحمت هذه الدَّلالات لتجعل الخطاب يرتقي ويبلغ ذروته في الإبداع والمهارة اللُّغوية .

[1] . الزبير دردوخ : الديوان ، ص 100 .

و من خلال هذه الدِّراسة التَّطبيقيَّة لاحظنا أنّ الشّاعر استخدم التَّشبيه بصورة لافتة ومكثَّفة، مازجًا بين الأنواع المختلفة له ، منوّعًا في أدواته، وقد لجأ إلى الانزياح الأسلوبي تارة بحذفها وتقريب الفواصل بين المشبَّه والمشبَّه به ، فيصبحان على درجة واحدة ، وهذا التَّقارب يثير انتباه المتلقي الذِّي يحاول إيجاد الصُّورة المشتركة بين طرفي التَّشبيه وبالتَّالي يحصل التَّفاعل بين المخاطِب والمتلقي ، بالإضافة إلى الإيجاز في المعنى والاختصار في الشّكل الذِّي ينتج عند حذف الأداة ووجه الشّبه معا فيضفي جمالاً على أسلوب الخطاب الشِّعري.

ب . الاستعارة :

من الظَّواهر الأسلوبيَّة والبلاغيَّة التِّي شغلت اهتمام النُّقاد والبلاغيين الاستعارة، وقد اختلفت تعريفاتها ومفاهيمها عندهم ، فعُرِفَت على أنّها:" أسلوب من الكلام يكون في اللَّفظ المستعمل في غير ما وضع له في الأصل لعلاقة مشابهة بين المعنى الأصلي والمعنى المجازي ، وهي لا تزيد عن التَّشبيه إلا بحذف المستعار له؛ فهي ضرب من التَّشبيه حذف أحد طرفيه الرَّئيسيين ، والعلاقة فيها بين الموصوف وصورته هي التَّشابه دائما ، غير أنَّه تشابه كالتحامٍ وتقارب كانسجامٍ ، لأنّه مفضٍ إلى فناء أحد الطَّرفين في الآخَرِ ، وبذلك تتميَّز الاستعارة عن التَّشبيه بالعمق البالغ"[1]، فهذا التَّعريف يميّز بين الاستعارة والتَّشبيه مع الإبقاء على علاقة المشابهة وحذف أحد الطَّرفين الرَّئيسيين ، فالاستعارة آلية من آليات الإبداع ، وهي عامل من عوامل تطوير اللُّغة ، فالاستعمالات المجازيَّة لها هي التِّي تؤدي إلى ثرائها وتكثيف دلالاتها ، كما أنّها تعدُّ شكلاً من أشكال الانزياح ، حيث تخرج عن الاستعمال المألوف للُّغة . فتخلق عنصر المفاجأة لدى المتلقي بسبب المفارقة في المعنى وخروجها عمَّا كان متعودًا عليه .

والاستعارة نوعان : تصريحيَّة وما صرح فيها بلفظ المشبَّه به وتغييب المشبّه ، ومكنية ما حذف فيها المشبّه به و رُمِزَ له بشيء من لوازمه ، أو كُنِيَ بشيء يدلّ عليه أي جزء منه [2].

وديوان الشَّاعر الزُّبير دردوخ جاء حافلاً بهذا النَّوع من الصُّور البيانيَّة والسِّمات الأسلوبيَّة ، بغض النَّظر عن نوعها ، وما نريد الوقوف عنده في قصائد الدِّيوان هو الصُّور الخصائص الجماليَّة

---

[1] . ينظر : محمد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشُّوقيات ،منشورات الجامعة التونسية ، المطبعة الرسمية للجامعة التونسية ، تونس ، 1981 ، ص161 ..

[2] . ينظر : رابح بوحوش ، مرجع سابق ، ص 170 .

والدَّلالية التِّي تواترت فيها ، نتيجة استخدامه لأسلوب الانزياح الدَّلالي أو كما يُعبَّر عنه بالاستعمالات الاستعارية ، ومن أمثلة ذلك ما جاء في قصيدة " زفرة "[1] حيث قال:

يا ألمي المتوهّج في روحي ..

يا وجع الحزن المتفجِّر!!

رفقا بفؤاد ..

لولا نبض الحرف به ..

لتحجّر!!

ففي هذه الأسطر وظّف الشَّاعر الاستعارة المكنيَّة بشكل مكثَّف ، فجاءت متواترة في القصيدة ، فقد شبَّه الشَّاعر الألم بذلك المصباح وحذف المشبَّه به وترك صفة من صفاته وهي التَّوهج ، وفي السَّطر الثَّاني شبَّه الحزن بالوادي أو النَّبع أو الماء حيث حذف المشبَّه به وترك لازمة من لوازمه وهي التَّفجر والتَّدفق ، وفي السَّطر الأخير شبّه الشَّاعر الحرف بالقلب وحذفه وترك ما يدلُّ عليه وهو صفة النَّبض ، فنجد هذا التَّوظيف المتواتر للاستعارات أكسب القصيدة لوحة فنيَّة وصورة جماليَّة رائعة ، حيثُ منح الشَّاعر الألمَ (الصِّفة المعنويَّة) صفاتٍ حسيَّةً من خلال تشبيهه بالمصباح تارة وبالماء في أخرى ، وبالقلب في نهابة القصيدة ، فالشَّاعر جسَّد معنى الألم من أجل إثارة المتلقي وتقريبه من معاني القصيدة ودلالاتها .

وفي قصيدة " لسحر عينيك " [2] قال الشّاعر :

فتشت عنك زوايا الكون .. لا خير

يطمئن القلب عن ليلاي .. لا أحد؟

وعدت أطفح بالذّكرى .. كما طفحت

بخمرها الكأس .. لا غي ..ولا رشدُ

يقــول قلبي : غـداً ليــلايَّ راجعــةٌ

ما أبعد الموعد المضروب..أين غد؟

.....

يكــاد يغمرنــي مــن ضوئهــا قبــسٌ

---

[1] . الزبير دردوخ ، الديوان ، ص 10 .

[2]. المصدر نفسه ، ص21 .

كالنّــور.. يغمـر عينا عمرها الرّمـدُ

إن تسألي القلب عن وعدٍ .. فموعدنا

في مرفإ النّجم يا ليلى .. فهل نعـدُ؟

ففي هذه الأبيات نجد أنّ الشّاعر بواصل استخدام الصُّور الاستعاريَّة ليعبر عن الشُّعور المتدفق والتَّعلق الشَّديد بالمحبوبة ،وخصوصا أثناء غيابها ، حيث قال (فتشت عنك زوايا الكون) وهنا تعبير مجازي فقد شبه الكون بذلك البيت الذِّي له أركان وزوايا وحذفه ، ولم يأتِ مصرحًا به ولكن ذكر لازمة من لوازمه ألا وهي الزوايا ،على سبيل الاستعارة المكنية ، فالكون عند الشَّاعر يشبه ذلك المنزل أو البيت الذّي له أركان ، ثم يواصل خطابه مشبّها القلب بالإنسان ، مع حذف هذا المشبَّه به وترك ما يدلُّ عليه وهو فعل القول ، فهذا الانزياح الدَّلالي يُكسِب الخطاب حركةً واستمرارًا بتوظيف هذه الأفعال مثل (فتَّش، يقول)، ويواصل الشَّاعر في القصيدة استعارة هذه الصُّور من الإنسان والطَّبيعة ، حيثُ شبَّه جمال المرأة بالنُّور وحذف المشبَّه به وترك لازمة من لوازمه وهي الفعل (يغمرني) ، ثم البيت الأخير يشبّه أيضًا القلب بالإنسان الذِّي ينفرد بصفة الخطاب والكلام والسُّؤال ، لكنَّ هذه الصِّفة انزاحت عل مدلولها لتستخدم للقلب ، فهي استعارة مكنية ، فالشَّاعر هنا استعار من الإنسان والطَّبيعة صورًا جسَّدها في خطابه الشِّعري ، وبالتَّالي انزاح أسلوبُه عن المألوف من الكلام وشكّل مفارقة ومفاجأة لدى المتلقي ، وهذه هي السِّمات الأسلوبيَّة التِّي تكون محلّ دراسة من طرف المحلل اللِّساني وعالم البلاغة .

وفي قصيدة "مرثية لآخر نخلة " تفانى الشَّاعر في استخدام هذا الأسلوب وهذه الصُّور الاستعاريّة موظفا الاستعارة التَّصريحيّة والمكنية في رثاء الشيخ الإمام محمد الغزالي . رحمه الله . حيث قال [1]:

يا حجّــة الله فـــي ليـــلٍ يذبّحنـــا

شمسا طلعت .. وشمسا حين تستتر!!

عفـــوا إذا شرقـــت بالدّمـــع مرثيتـــي

حزنـــًا عليـك .. وعفوا حين تنهمـر!!

.....

[1] . الزبير دردوخ : الديوان ، ص 101 . 102 .

عفـــوا إذا شرقـــت بالحـزن مرثيتـــي

أســـىً علينـــا .. وعفوا حيـن تقتطـر!!

ففي هذه المرثية ضمّن الشَّاعر خطابه بكثير من الصّور البيانيَّة على اختلافها من استعارات وكنايات وتشبيهات ومجازات ، وحتى الرُّموز ، لكن في هذا العنصر نركّز على ما اشتملت عليه الأبيات المذكورة على سبيل الأمثلة من استعارة وانزياح دلالي ، ففي البيت الأول ، الشَّاعر يعدِّد محاسن وخصال الإمام محمد الغزالي حيثُ قال :شمسًا طلعت وشمسًا حين تستترُ ، فهو شبَّه في هذا البيت الإمام بالشَّمس لمرتين لكن لم يصرِّح بهذا المشبّه وترك لازمة من لوازمه على سبيل الاستعارة التَّصريحية ، وفي الشَّطر الأول من البيت شبه اللَّيل بالإنسان ، وحذفه وترك ما يدلُّ عليه وهو الفعل (يذبِّحنا) ، فهو انزياح دلالي على سبيل الاستعارة المكنيَّة ، ثم يواصل هذه الصُّور حيث شبَّه المرثيَّة بالشّمس وحذف المشبّه به (الشّمس) وترك ما يدلّ عليه وهو الفعل(شرقت) على سبيل الاستعارة المكنيَّة ، وتتواصل الأبيات ويتواصل معها الانزياح الدَّلالي بتوظيف الاستعارات ، ففي البيت الأخير أيضًا يعيد تشبيه المرثية بالشَّمس مع حذف المشبَّه به وإبقاء لازمة من لوازمه وهي الفعل (شرقت) ، ثم تشبيه المرثية بالإنسان الذِّي يتمتَّع بصفة الحزن والأسى مع حذفه على سبيل الاستعارة المكنيَّة ، وكلُّها دلالات انزاحت عن اللُّغة المألوفة ، وبهذا خلقت المفارقة وعنصر المفاجأة عند المتلقي ، ومنحت اللُّغة تكثيفًا دلاليًا وصورة جماليَّةً من خلال هذه الاستعارات المستمدة من الإنسان(الحزن ، يذبّح) تارة ومن الطَّبيعة (الشَّمس) حينا آخر.

ويواصل الشَّاعر توظيف مثل هذه الصُّور البيانيَّة في القصيدة نفسها[1] حيث قال :

ســرى بك العمــر معــذورا إلــى أجل

وافى سريعـا .. وليل الجهل مُعتكِرُ..

.....

فـــي أمّة أدركت قصـــوى جهالتهـــا

إن زُفَّ منها شهيدٌ .. قيل : منتحرُ!!

.....

ورايـــة الحـــقِّ في الشِّيشان عاليـــةٌ

[1] . الزبير دردوخ : الديوان ، ص104 .

وفـــي ربى غزّةٍ يستنفــرُ الحجــرُ!!

ففي هذه الأبيات يشبِّه الشَّاعر العمر بالإنسان ويحذف هذا المشبَّه به (الإنسان) مع ترك لازمة من لوازمه وهي (سرى ، معذورا) ، فهذه الدَّلالات مستعارة من الإنسان لتدلَّ على العمر هنا ، فهي استعارة مكنية ، وفي البيت الموالي شبَّه الشَّاعر الشَّهيد بالعريس أو العروس مع حذف هذا المشبَّه به و ترك ما يدلُّ عليه الفعل (زُفَّ) على سبيل الاستعارة المكنيّة . وكذلك عبارة (ليل الجهل معتكر) فهي استعارة مكنية حيثُ الجهل لا يمكن أن يكون له ليل ، فاستعار الشَّاعر هذا اللَّفظ للجهل على سبيل الاستعارة المكنيَّة .

ومن خلال هذه النَّماذج المقدمة من ديوان الشَّاعر نلاحظ توظيفه للاستعارة المكنيَّة بشكل لافت ومكثّف مقارنة بالاستعارة التَّصريحيَّة ، حيث كانت كلُّ هذه الصُّور مستوحاة من الإنسان أو الطَّبيعة وغرضها هو تجسيد الصُّور الحيّة في ذهن المتلقي ، وكذلك إضفاء الحركة والفاعليَّة والحياة في كلِّ ما هو جامد من الطَّبيعة، ليعبِّرَ عمّا يختلج بنفسه بصدق تجاه كلّ ما وصف والمعاني التِّي عبّر عنها ، فصنع عنصر المفاجأة والمباغتة عند المتلقي بخروجه إلى غير المألوف من اللُّغة ، فقد استطاع الشَّاعر إعمال فنّ الاستعارة في سياقات مختلفة، وهذا ما أضفى على الخطاب الشِّعري طاقة من الإيحاء والدَّلالة ، فتجلت الظَّواهر الأسلوبيَّة التِّي يتمُّ التَّركيز عليها عند المحلِّل الأسلوبيّ.

ج . المجاز المرسل :

المجاز المرسل هو مجاز لغوي كالاستعارة التِّي ذكرنا قبل هذا والتِّي تستعمل فيها الكلمة لغير معناها لعلاقة المشابهة بين المعنى الحقيقي والمجازي ، وعلى خلاف ذلك فالمجاز المرسل: « تكون فيه العلاقة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي قائمة على غير المشابهة وله علاقات كثيرة منها، السببيَّة ، المُسببيَّة ، الكليَّة ، الجزئيَّة ، اعتبار ما كان ، اعتبار ما يكون ، المحليَّة ، الحاليَّة »[1] ، وقد عرّفه علي الجارم على أنَّه : « كلمة استعملت في غير معناها الأصلي لعلاقة غير المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي »[2]. فمن خلال هذين التَّعريفين إنَّ المجاز المرسل هو نوع من المجاز اللُّغوي الذِّي يضمُّ الاستعارة والمجاز المرسل ، وعلاقة الأول هي

---

[1] . إبراهيم الربيعي ومحمد وزناجي : المقتضب في علوم اللغة ، الرضا للنشر والتوزيع ، باتنة ، الجزائر، ط1 ، 1994 ، ص 70 . 71 . 72.

[2] . علي الجارم ومصطفى أمين : البلاغة الواضحة ، دار المعارف ، د ط ، 1990 ، ص110 .

المشابهة والثَّاني غير المشابهة ، وكلاهما يعتمد على التَّعبير المجازي ، مع وجود القرينة المانعة للمعنى الحقيقي .

وفي ديوان "عناقيد المحبة " استخدم الشَّاعر هذا النَّوع من الصُّور البيانيَّة و التَّعابير المجازيَّة والظَّواهر الأسلوبيَّة فكانت قصائده تزخر بها ومن أمثلة ذلك ما جاء في قصيدة "مرثية لآخر نخلة "[1] ، والتِّي قال فيها :

عصـــرت من داليات النُّور خمرتنـــا

فالساكرون بغيـــر الله ماسكـــــروا !!

ففي هذا البيت استخدم الشَّاعر المجاز المرسل في عبارة (عصرت من داليات النُّور خمرتنا) ،ففي هذا التَّعبير مجاز علاقته اعتبار ما كان لأنَّ الخمر تعصر من العنب الذي يجنى من الداليات ، والغرض من هذا هو الإيجاز والاختصار ودلالة المعنى وكثافته .

ويواصل الشّاعر استخدامه لهذه الصور في القصيدة نفسها حيث يقول[2] :

هــذه قواعـــــد بيت الله باكيـــــة

عليك .. والمسجد المحزون والسترُ!!

مـــآذن القـــدس والمحـــراب دامعـــة

ففي هذه الأبيات وظّف الشاعر المجاز المرسل في عبارة (قواعد بيت الله باكية) حيث ذكر قواعد البيت ويعني المصلين سكان البلدة وأهلها فعلاقته هنا مكانية ، ودلالته هي المبالغة في الحزن والتأثر على فقدان الأمام محمد الغزالي . رحمه الله . ، وفي الشَّطر الثاني (المسجد المحزون) فهو أيضا مجاز مرسل علاقته المكانية ، والمسجد هنا أهل البلدة وكذلك عبارة (مآذن القدس والمحراب دامعة) ، فالعلاقة مكانية ، فالسكان الذِّين يترددون على المساجد ويؤذنون ويؤمون المصلين في حزن شديد على رحيل الإمام وكلُّه تعبير بليغ بلاغة الصُّورة والموقف الذِّي يعيشه الشَّاعر .

ومن أمثلة ذلك ما جاء في قصيدة " القدس لنا"[3] ، فقد وظّف الشَّاعر المجاز بشكل مكثّف في الأبيات ومنها :

---

[1] . الزبير دردوخ ، الديوان ، ص 101 .

[2]. المصدر نفسه ، ص 102 .

[3] . المصدر نفسه ، ص 94 .

هلّلت لبهاء طلعتك العراق وشامها!!

في هذا الشّطر الشَّاعر استخدم في خطابه التعبير المجازي لغير المشابهة حين يقول (هلّلت العراق) ، وهنا العلاقة محلية تخص سكان العراق وأهلها وليس مدينة العراق ، فالكلام أطلق على المحل، فالعلاقة محلية ، فاستخدام هذه الصورة مبالغة وقوة في الخطاب وتجسيد لدلالات مكثَّفة في لفظ يسير .

وفي قصيدة "سليمان خاطر"[1] جاءت أضرب من المجاز المرسل باديةً ، متعاضدةً مع معاني الأبيات ، ومنها ما قال الشَّاعر :

هلَّــل القدس .. وانتشـــى الجولان !!

واستعـــادت .. ربيعهـــا لبنـــــان

.....

مسحـــت دمعهـــا الفـــرات ..وغنّـت

دجلـــة حيـــن زغردت وهـــــران !!

في هذه الأبيات من القصيدة شاع توظيف المجاز المرسل ، وجاء مكثفًا متعاضدًا مع الصُّور البيانيَّة الأخرى لاسيما الكناية ، حيث تمثَّل المجاز المرسل في العبارات (هلّل القدس) و(انتشى الجولان) و(استعادت ربيعها لبنان) و (مسحت دمعها الفرات) و(عنّت دجلة) وعبارة (زغردت وهران) ، فكلُّها تعابير مجازية لوجود قرينة مانعة ، وغياب المشابهة مع وجود علاقة وهي المحليَّة هنا ، حيث كلّ ما ذكر في الأبيات من مدن ، فالكلام أُطلِق على المحل وأريد به الحال أي سكان وأهل هاته البلدان والمدن (القدس) و(الجولان) و(لبنان) و(الفرات) و(دجلة) و(وهران) ، وقد منحت هذه الاستخدامات أثرًا بليغًا وقوةً في الخطاب ، ودلالات مكثّفة اختصرت في كلام موجز ، يوحي بمعانٍ قويَّة ، وتأثير عميق في نفس المتلقي ، وإظهار لحالة الفرح والسُّرور الذِّي ظلَّ يسري في نفس الشّاعر ويعمُّ المدن العربيَّة التِّي تعاني ويلات الاستعمار الصُّهيوني ، وفرح امتدّ إلى أشقائها العرب كالعراق والجزائر .

ومن خلال هذه الوقفة عند العينات من القصائد التِّي اخترناها ، نجد بصراحة إنَّ الشّاعر نجح في توظيف المجاز المرسل حيثُ تنوَّعت فيه العلاقات ، فمنها المحليَّة ، واعتبار ما كان ،

[1] . الزبير دردوخ : الديوان ، ص96 .

وتوصّل بها إلى إفراغ ما يجول بنفسه وفكره من تعابير وصفات ، كان لها صدى قويٌّ وتأثيرٌ بليغٌ في المتلقي ،وتمكّن من التّعاطي مع الظّاهرة الأسلوبيّة بشكل منسّقٍ لا تكلّف ولا صنعة فيها .

د . المجاز العقلي :

استخدم الشّاعر أيضًا المجاز العقلي، والذّي نعني به« إسناد الفعل أو معناه إلى غيره، فلا علاقة فيه بين المعنيين، بل إسناد فعل مجازا لغير ما وضع له »[1]، وهو ضرب من المجاز ، حيث يسند الفعل إلى مصدره أو سببه ،أو مكانه وزمانه أو الفاعليَّة أو المفعوليَّة ، فالمجاز العقلي متعلق أساسا بالفعل ، مع انتفاء العلاقة الموجود بين المعنيين ، وهذا هو عين المجاز وأصله ، والشّاعر في ديوانه استخدم هذا النّوع من الصُّور البيانيَّة والبلاغيَّة والتّي تُكسِبُ الخطاب الشِّعري إيحاءً دلاليًا وبلاغة أسلوبيَّةً وهي من أبرز السِّمات الأسلوبيَّة لدى الباحثين والنُّقاد ، ومن أمثلة ذلك ما جاء في قصيدة ' مرثية لآخر نخلة "[2] حيث قال :

وروضـة المصطفى والشمس والقمر!!

يكــاد ينطقهــا مــن حزنهـــا ألــم

أزرى بهـــا .. ويكــاد الدَّمع ينهمــر!!

ففي عبارة (يكاد ينطقها من حزنها ألم) نجد أنّ الشّاعر ينسب الفعل (ينطق) إلى (الرَّوضة) وبهذا فهو تعبير مجازي ،حيث يمنع العقل أن تنطق الرَّوضة،بل ينطق ما كان بها من المصلين ، وفي هذا التّعبير بلاغة وانزياح دلالي يخلق المفارقة عند المتلقي ويثير إحساسه وفكره للتّأثر بمعاني ودلالات الخطاب الشِّعري .

وفي قصيدة " سكراتها "[3]وظّف الشّاعر الصُّور البيانيَّة بإسهاب ، ولاسيما المجاز اللُّغوي والعقلي، وقد بدا واضحا من خلال أبياتها ،ومن أمثلة المجاز العقلي فيها ما قال الشّاعر :

الشِّعر يبني طموحاتــي ويهدمها

فكيف أمحو خيالاتي .. وأرسمها!!

ففي هذا البيت استخدم الشّاعر المجاز العقلي في عبارة (الشِّعر يبني)، حيث أسند الفعل إلى شيء معنوي لا يقوم به إلا الإنسان ، فلا علاقة بين المعنيين وبالتالي فهو مجاز عقلي ، وتكملة

---

[1] . إبراهيم الربيعي ومحمد وزناجي : المقتضب في علوم اللغة ، ص 67 . 68 .

[2] . الزبير دردوخ : الديوان ، ص 102 .

[3] . المصدر نفسه ، ص 12 .

للشَّطر نجد الشَّاعر يستخدم الاستعارة المكنيَّة ، والتِّي شبَّه فيها الطُّموحات بالبنيان ،و حذف فيها المشبَّه به وهو (البنيان) وترك ما يدلُّ عليه الفعل (يبني) على سبيل الاستعارة المكنية .

لكن ما نحن بصدد التَّعرض له وهو المجاز العقلي ، والذِّي فيه انزياح دلالي وتعبير بلاغي يتميَّز بالمتانة والقوة الإيحائيَّة ، التّي تجرُّ معها المتلقي وتدفعه إلى مسايرة الخطاب والاستغراق في البحث عن الدَّلالات المستوحاة .

ولنا مثال أيضًا عن المجاز العقلي في القصيدة نفسها " سكراتها "[1] فقد قال الشَّاعر :

لهيبها بشــواظ الجمــر يرجمنـــي

فصيحها كان يرميني ..وأعجمها !!

.....

حافـــي الفـؤاد إلى معنـى أحاولـــه

ففي هذه الأسطر وظّف الشّاعر المجاز العقلي حيث أسند الفعل (يرجمني) إلى اللَّهيب وهو شيء جامد ، فلا يقوم بهذا الفعل إلاّ الإنسان ، فلا توجد علاقة بين المعنيين وهو تعبير مجازي ، وفي الشَّطر الثَّاني يتكرَّر المجاز العقلي في عبارة (فصيحها كان يرميني) ، وكذلك إسناد الفعل (يرميني) إلى الفصيح من اللُّغة وهو إسناد مجازي عقلي ، فلا علاقة بين المعنيين ، وهنا إسناد الفعل إلى غير ما هو له ، فهو مجاز عقلي .

وقوله في العبارة (حافي الفؤاد) أيضًا مجاز عقلي لاستحالة العلاقة بين المعنيين ، فأسند اسم الفاعل الذِّي يعمل عمل فعله إلى القلب هذا العضو الموجود في الإنسان بدل الرِّجل التِّي يمشي بها ، وهو انزياح دلالي غرضه المبالغة في وصف حالة الشَّاعر وهو يكتب قصيدته ، وكذلك غياب وفقدان الأفكار تارة وهو يحاول نظم الشّعر .

وفي قصيدة " نشرة الأحوال القلبية " [2] ،وظّف الشّاعر المجاز العقلي حيث قال :

وحيث استــدار الفؤاد فثــمَّ النزيـــف!!

ففي هذا السَّطر استخدم الشَّاعر المجاز العقلي أين أُسنِدَ الفعل (استدار) إلى القلب الذِّي هو عضو في جسم الإنسان ثابت ينبض الدَّم لكافة الأعضاء ، فهذا الفعل لا يُسنَدُ إلاَّ إلى الأشياء المتحركة كالإنسان وهنا أسند الفعل إلى غير ما هو له ، فالتَّعبير مجازي ،وهنا لتكثيف الدَّلالة

[1] . الزبير دردوخ : الديوان ، ص 15 .

[2] . المصدر نفسه : ص 41 .

والإيجاز وخلق المفارقة في التَّعبير من خلال هذا الإسناد ، ومكمن التَّوظيف هو وصف حالة المرأة التِّي تعاني مرارة العنوسة ، حيث وصف الشَّاعر ذلك المشهد بالنَّزيف.

وجاء أيضًا توظيف المجاز العقلي في قصيد "رسالة من مواطن إفريقي"[1] حيث قال :

وبعدما يهزُّنا الخطاب من أعماقنا ..

ففي عبارة (يهزُّنا الخطاب) تعبير مجازي ، حيث أُسنِد الفعل (يهزُّ) إلى (الخطاب) الذِّي هو شيءٌ معنوي ؛ متمثل في مجموع جمل مترابطةٍ أو متتاليةٍ ، لا تحرك ساكنًا وإنَّما الذِّي يحرّكها هو الإنسان ، فالمجاز عقلي ، غرضه التَّعبير عن الحالة التِّي يعيشها الشّاعر، الذّي تقمَّص دور المواطن الإفريقي مسلوب كلّ الحقوق ، يعيش التَّهميش والظُّلم والجور ، يواجه كلَّ المصائب من حروب وأمراض ومجاعات ، وفي هذا الاستعمال هزٌّ لمشاعر المتلقي من خلال هذه الأسطر التِّي يكتبها ، وما تولّد عنها من دلالات وانزياح في معانيها .

وفي مجمل القول يتَّضح أنَّ الشّاعر استخدم الصُّور البلاغيَّة و التَّعابير المجازيَّة بصورة جماليَّة منحت الخطاب الشِّعري كثافةً دلاليَّةً وقوةً في الكلام باستخدام موجز للَّفظ ، ولاسيما المجاز العقلي ، فكان إسناد الفعل فيه إلى الأشياء الجامدة ، وهذا لبعث الحركة والفعاليَّة ، وبث معنى المفارقة والمفاجأة لدى المتلقي ، ومن خلال هذه الدَّلالات والانزياح في المعاني ، و في الوقت نفسه التَّأثير البليغ في كلِّ قارئ للنَّصّ الشِّعري ، والإبقاء على هذه العلاقة بين الباثِّ والمخاطَب قائمةً ، تمنح روحًا للنَّص واستمراريّةً كلُّما عدنا إلى قراءته ، وهذا أيضًا من السِّمات الأسلوبيَّة التِّي يتعاطى معها المحلّلُ الأسلوبيُّ .

هـ . الكناية :

لقد نالت الكناية حظَّها هي الأخرى من قصائد الشّاعر والتِّي هي من الصّور البيانيَّة ونقصد بها:«كلُّ لفظ أُطلِق وأُريد به لازم معناه ، مع جواز إرادة المعنى الأصلي ، فهو ذو معنى يجوز حمله على ظاهره أو على معنى ناتج منه »[2] ، وللكناية ثلاثة أقسام على حسب المَكنيَّ عنه ، فقد يكون:« صفة ، وقد يكون موصوفا ،وقد يكون نسبة» [3] ، ومن خلال هذا التعريف فإنَّ استخدام الكناية في الخطاب لا يقدم المعنى المقصود صريحًا ، وإنَّما يستخدم لفظًا غير موضوع

[1] . الزُّبير دردوخ : الديوان ، ص 78 .

[2] . إبراهيم الربيعي ومحمد وزناجي : المقتضب في علوم اللُّغة ، ص 73 .

[3] - علي الجارم ومصطفى أمين : البلاغة الواضحة ، ص 125 .

له ، يتوصَّل إليه المتلقي عن طريق الإيماء والحركة الذِّهنيَّة التِّي تمكِّنه من ربط المعنى الظَّاهري بالباطني ، وقد ذكر ذلك عبد القاهر الجرجاني في كتابه "دلائل الإعجاز" بقوله : «الكناية هي إثبات معنى من المعاني ،فلا يذكره باللّفظ الموضوع له في اللُّغة ،ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود ، فيومئ إليه ويجعله دليلاً عليه »[1] ، فالابتعاد عن التَّصريح المباشر للمعنى والاكتفاء بالتَّلميح فقط ، يمنح الخطاب غنىً دلاليًا ، ويلقي بعض الغموض على النّص الشِّعري ، الذّي يستفزُّ المتلقي ويثير اهتمامه ، ويغريه للبحث في هذا المكنيّ عنه ، والتَّنقيب عن المعنى المخفيّ وكشف هذا المستور ، فتتحقّق المتعة لديه بمجرد الوصول إلى المعنى المراد والمقصود عند المخاطب .

لقد جاءت الصُّورة البيانيَّة الكناية بشكل مكثَّف في قصائد الدّيوان ، فجاءت متواترةً متعاضدةً مع معاني النّص ، ومن أمثلة ذلك ما جاء في قصيدة " مرثية لآخر نخلة "[2] :

جوادك الحقُّ معقودٌ به الظَّفر

وهذا الشَّطر من البيت وظَّف الشَّاعر كناية عن نسبة ، حيث نسب الحقُّ إلى جواد الإمام محمد الغزالي . رحمه الله .

وورد أيضًا في القصيدة نفسها توظيف الكناية في البيت الموالي :[3]

أزرى بها ويكــاد الدّمـــع ينهمــرُ

ففي الشَّطر الأول وظّف الشَّاعر الكناية عن الصِّفة حيث عبَّر عن كثرة الحزن والبكاء بعبارة (الدمع ينهمر) ، وفيها تعبير عن المبالغة في الوصف لحال الأمة العربية المسلمة المفجوعة بوفاة الإمام محمد الغزالي . رحمه الله . .

وترد أيضًا الكناية عند الشَّاعر في قصيدة " أوراس البطولات"[4] حيث قال في مطلع القصيدة :

ضمِّـد جروحك يا أوراس يا بطــلُ

---

[1] . عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ،تح محمود شاكر أبو فهر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط2 ،د ت ،1989 ، ص 66 .

[2] . الزبير دردوخ : الديوان ، ص 101 .

[3] . المصدر نفسه : ص 103 .

[4] . المصدر نفسه : ص 54 .

وفي هذا المطلع من القصيدة استخدم الشَّاعر الكناية في عبارة (الأوراس) والتِّي ترمز إلى الثَّورة والبطولة والإباء والتضحية والفداء ، ومن خلالها فلم يصرح بالمعنى الحقيقي ولكن أراد المكنى عنه وهو الشُّموخ والبطولة والتَّضحية ، فهي كناية عن صفة ، وبهذا الشَّاعر ينزاح بدلالته فيجعل المتلقي متلهفًا إلى معرفة هذه المعاني ، ويبقى بصدد البحث عن ها باستمرار وتقصيها لمعرفة لفظة (الأوراس) المعبّر عنها في القصيدة .

وقد قال الشَّاعر أيضًا موظّفا الكناية في قصيدة " مرثية لآخر نخلة" :

في كلِّ مصر ترى فرعون منتظرًا

ميلاد موسى بجيش كلّه خطــرُ

لكنَّ موسى سيأتي رغم ما حشدوا

وكلُّ فرعون مصر سوف يندحـــرُ .

ففي هذين البيتين تفنّن الشّاعر في توظيف الكناية عن الصِّفة بانتقاء الكلمات المستوحاة من القرآن من جهة وتواترها في البيتين بالتناوب فكلمة (موسى) كناية تنمُّ عن الخير العميم ، أمّا كلمة (فرعون) فهي كناية عن الشّر .

ويقول أيضا في القصيدة نفسها :

وجاءك الملــك الموكــول يعتــذر

فتوظيف عبارة (الملك الموكول هنا) فهي كناية عن ملك الموت (عزرائيل)، وهي تدلُّ على دنو الأجل والإنابة إلى المولى بالموت الذِّي كان مُفجعًا عند الشَّاعر وأبناء العروبة والإسلام عموما.

وفي قصيدة " سليمان خاطر"[1] يقول الشَّاعر :

مسحت دمعها الفرات .. وغنّــت

دجلـــة حيــن زغـردت وهـــران

وظّف الشَّاعر في هذا البيت الكناية عن الصِّفة وتظهر في عبارة (مسحت دمعها) والتِّي تومئ عن زوال الحزن وتلاشيه ، فهي كناية عن زوال الحزن .وفي الشَّطر الثَّاني عبارة (زغردت) فهي كناية عن الانتصار والفرح ، الذي عمَّ القدس أولا باستقبالها لهذا الشَّهيد الفذّ (سليمان خاطر) ،

[1] . الزبير دردوخ : الديوان ، ص96 .

وما قام به من تضحيات جسام وقتل إسرائليين ، ثم انتقل النَّصر والاحتفال إلى الدُّول العربيَّة المجاورة مثل لبنان والجزائر ومصر والعراق ...

وفي قصيدة " رسالة من مواطن إفريقي"[1] قال الشَّاعر موظِّفا الكناية :

وننحني نقبل الأقدام من أشواقنا .

فالشّاعر هنا وظّف عبارة (نُقَبِلُ الأقدام) وهي كناية عن الرِّضا والطَّاعة، وهي تعبير بليغ عن صفة الامتثال والطَّاعة.

وقد ورد في قصيدة "ردة ولا أبا بكر لها "توظيف أيضًا للكناية عن الموصوف وعن الصفة معًا حيث قال الشَّاعر:

إلاّ .. لأنَّ بنـــي أعمامــه ركعــوا!!

ففي هذا الشَّطر من البيت وظّف الشّاعر عبارة (بني أعمامه) والتي هي كناية عن إخوانه العرب الذين خذلوه ولم ينصروه ، أمّا في العبارة (ركعوا) فهي كناية عن صفة الخضوع والذل والاستكانة للعدو دون نصرة إخوانهم في العراق .

وفي قصيدة "عابر سبيل"[2] وظّف الشَّاعر الكناية وهو يشيد بذكرى أول نوفمبر حيث قال :

رداؤك هذا المعطَّـــر بالـــــدّم ..

جـــوادك هذا المدجّج بالحــزن ..

حوافر خيلك أتعبها المستحيـــل ..

ففي هذه الأسطر من القصيدة استخدم الشَّاعر الصُّور البيانية متتالية للتعبير عن الذكرى العظيمة للشعب الجزائري ألا وهي عيد الثورة ، موظِّفا الكناية عن النّسبة وهو يصف الشَّهيد الذِّي ضحّى بنفسه من أجل أن يعيش الوطن حرا مستقلا في كنف الحرية والاستقلال ، فقد قال (رداؤك المعطر بالدم) وهي كناية عن نسبة ، ثم عبارة (جوادك المدجّج) في كناية عن نسبة ترمز للشَّهيد ، وكذلك عبارة(حوافر خيلك) فهي كناية عن نسبة .

ويقول الشّاعر أيضًا في القصيدة نفسها :

يبيع البلاد صبـــاح مســـــاء..

---

[1] . الزبير دردوخ : الديوان ، ص 78 .

[2] . المصدر نفسه : ص 65 . 66 .

فاستخدام الشّاعر لعبارة (يبيع البلاد صباح مساء) ، لا تدلُّ عنده على المعنى السَّطحي ، وإنّما تومِئُ عن المعنى الذِّي لم يصرّح به الشّاعر فورد مكنيًا عنه ، وبهذا وظّف الصُّورة البيانيَّة الكناية عن الصفة المتمثلة في الخيانة.

وفي قصيدة "هواية"[1] ، نجد الشّاعر يوظّف الكناية فيها حيث قال :

شغفت كثيرا كثيرا ..

بصيد الرُّجولة!!

فعبارة (صيد الرجولة) كناية عن صفة الشَّهامة والكبرياء والعظمة والشَّجاعة والبطولة.

وفي قصيدة "ولاء" [2] استخدم الشّاعر الكناية عن الصفة حيث قال في آخر بيت من القصيدة:

وَلــها فــؤادي كلَّمــا لاح الدّجـــى

خلف الأمــاني .. أو علاه الغبــار!!

إنَّ توظيف الشَّاعر في نهاية القصيدة لعبارة (علاه الغبار) لهو تعبيرٌ بصورة غير صريحة عن التَّناسي والقدم أو الموت، فهي كناية عن صفة الموت أو النِّسيان.

من خلال هذه النَّماذج المختارة من قصائد الدِّيوان والتِّي تجلى فيها توظيف الكناية بمختلف أنواعها ؛ الكناية عن الصفة ، وعن الموصوف ، وعن النسبة ، وقد كان توظيفها متقنا منسجما مع معاني النُّصوص الشِّعرية ، غاب فيه التكلّف والصّنعة اللّفظية ، مما أكسب خطابه جمالا بلاغيًا وتكثيفًا دلاليًا ، وتعبيرًا خفيًا غير مصرّحٍ به ، وفي ذلك دعوة وجلب لاهتمام وإثارة المتلقي لسبر أغوار المعاني بشوق لمعرفة هذه الدَّلالات وإيحاءاتها ، فذلك هو التَّحكم في فنّ الكناية في الخطاب الشِّعريّ ، وتوظيف الظَّواهر الأسلوبيَّة ، وهنا يكمن تفرّد الشَّاعر وإبداعه .

3 . الرَّمــز:

يعدُّ الرَّمز من الخصائص الفنيَّة التِّي يلجأ إليها الشُّعراء والأدباء أثناء إنتاج النُّصوص الأدبيّة عمومًا ، والشِّعريّة بالأخصّ ، وذلك لإضفاء عنصر الجمال والإبداع ، حيثُ يعتمد الرَّمز على عنصر التَّصوير، فالشَّاعر في نصّه ينتقل من الواقع المحسوس دون أن يتجاوزه إلى واقع آخر نفسيٍّ شعوريٍّ يعبّر عمّا يختلج بنفسه ، فيلجأ إلى توظيف الرَّمز بدعوى أنَّ اللُّغة العاديَّة غير

---

[1] . الزبير دردوخ : الديوان ، ص 9 .

[2] . المصدر نفسه : ص 84 .

قادرة على التَّعبير لوحدها عن التَّجربة الشِّعرية من جهة، ولجعل المتلقي يتفاعل ويتجاوب مع الخطاب الشِّعري، فيحقِّق المبدع غايته التَّواصلية، فالرَّمز الأدبيُّ مركب من :« مستويين ، مستوى الصُّورة الحسيَّة التِّي تأخذ قالب الرَّمز، ومستوى الحالات المعنويَّة التِّي يرمز إليها بهذه الصّورة الحيّة »[1]، فالرَّمز يتشكَّل من الأشياء المعنويَّة المجسَّدة في الأشياء الماديَّة ، ويقع الرَّمز في:« المسافة بين المؤلف والقارئ ، لكنّ صلته بأحدهما ليست بالضرورة من نوع صلته بالآخر ، إذ إنَّ الرَّمز بالنِّسبة للشّاعر محاولة للتّعبير ، ولكنّه بالنّسبة للمتلقي مصدر إيحاء»[2]

من خلال هذا القول فإن الشّاعر يلجأ إلى استخدام الرمز للتعبير عن التَّجربة الشِّعرية ، في ظل قصور اللّغة العاديَّة عن ذلك ، أمّا المتلقي ، فلا بد عليه أن يبذل قصارى جهده ،ويسلك طرق البحث عن هذه الإيحاءات من أجل التَّفاعل مع النّص، فبينهما مسافة تظلُّ هي مكمن الإبداع والمتعة والشَّوق للوصول إلى المعاني من جهة المتلقي ، وهي إفراغ الحالة الشعوريَّة للمخاطِب محاولاً التَّأثير في قارئ النَّص.

لقد استعان الشّاعر الزُّبير دردوخ هو كذلك كغيره من الشُّعراء بالبنيَّة الأسلوبيَّة في قصائده موظفًا الرّمز بشكل مكثّف وشائع ، ومن أمثلة ذلك ما جاء في قصيدة "مرثية لآخر نخلة " [3] :

لمّا رأيت ذرى الأوراس خاشعــة

.....

أجفان سرتا على أحزانها اشتبكت

في أمة عقرت أفراسها .. ومشت

في موكب حادياه الروم و التّتــرُ

واستأجرت جيش هولاكو و أبرهة

.....

حاصرت في روابي القدس خالدها

وسيفــه .. وأسودا طالمـــا زأروا

.....

[1] . الكندي علي محمد : القناع في الشعر العربي الحديث ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت، ط1 ، 2003 ، ص 54

[2] . أحمد محمد فتوح : الرَّمز والرَّمزية في الشِّعر المعاصر ، دار المعارف ، القاهرة ، ط 3 ، 1984 ، ص33 .

[3] . الزبير دردوخ : الديوان ، ص 103 .

ولا المثنـــى تثنّى فــوق أدهمـــه
عــزّا .. ولا عزّ صدّيقٍ ..ولا عمر
.....
جاءك الملــك الموكـــول يعتــذر
.....
هذي جيادك في حطين صاهلـــة
أن اركبوا .. فصلاح الدين منتظر
وراية الحقِّ في الشيشان عاليـــة
وفي ربى غزّة يستنفــر الحجـــرُ
.....
في كل مصر ترى فرعون منتظـرا
ميلاد موســى بجيش كلّـــه خطـر

المتأمل في هذه الأبيات يجد أنَّها حافلة وزاخرة بالرُّموز ، جمعت بين الرُّموز التَّاريخية والدِّينيَّة ، وقد أضفت على القصيدة دلالات ومعاني بليغة ، مكَّنت الشّاعر من الرُّجوع بالمتلقي إلى ماضي الأمَّة العربيَّة المسلمة التَّليد ، وهو يُرثي الشَّيخ الإمام محمد الغزالي ـ رحمه الله ـ، ومن أهمِّ الرُّموز التَّاريخية التِّي وظَّفها في هذه الأبيات (الأوراس ، سيرتا ، الرُّوم و التَّتر، جيش هولاكو ، حطين ، الشِّيشان ، غزَّة ، القدس) ، و الرُّموز الدِّينيَّة تمثلت في: (أبرهة ، موسى ، فرعون ، أبي بكر الصِّديق ، خالد بن الوليد ، عمر ين الخطاب) .

فالشّاعر استخدم في القصيدة الواحدة زخمًا هائلا من الرّموز التّاريخيَّة ، فالأوراس الذّي هو سلسلة جبلية تقع في الشَّرق الجزائريّ ، أمَّا توظيفها في النّص الشِّعري عند الشّاعر جاء ليرمز إلى العظمة والشَّجاعة والبطولة وتحدِّي الاستدمار ، حيث تعدُّ منطقة الأوراس مهدَ الثَّورة التَّحريريَّة ، وذكرها في النّص جاء ليشيد الشّاعر بما حقَّقه أبناء هذه المنطقة من نصر وتضحية في سبيل الحريَّة ، فدلالاتها الشُّموخ والنِّضال والانتصار.

كما ذكّر الشّاعر بمدينة العلم والعلماء (قسنطينة) باسمها القديم (سرتا) ،وهي المكان الذِّي درَّس فيه الشَّيخ الإمام محمد الغزالي طلابه بالجامعة الإسلاميَّة ، فسرتا هنا ترمز للعلم والحضارة

الضَّاربة في التّاريخ من جهة ، ومنارة للعلم ومهده من جهة ثانية ، والتَّوظيف في النَّص جاء للتعبير عن الحزن الذِّي خيّم عليها بفقدان عالمها الجليل الإمام محمد الغزالي .

أمّا عبارة (الرُّوم والتّتر و جيش هولاكو) ، فترمز إلى ما قامت به هذه الجيوش من حروب وقتال ضد المسلمين و إبادة لهم بتأييد غيرها من جيوش هولاكو وكذلك أبرهة الحبشي الذي أراد تحطيم الكعبة المشرفة والقضاء على مقدسات الدِّين الإسلامي .

وضمّن الشَّاعر قصيدته بعضًا من المدن ك(الشِّيشان ، لبنان ،الجولان) والتِّي هي مناطق إسلاميَّة المحرَّرة بعدما تغلَّب فيها المسلمون على الكفَّار ،فارتفعت راية الحق عالية فيها ، كما وظّف الشَّاعر المدينتين الفلسطينيتين(القدس وغزة) ، وهما يرمزان إلى العروبة والإسلام ، وإلى الكفاح المرير ضد الصَّهاينة، زد على ذلك مدينة القدس التِّي حباها الله سبحانه وتعالى بالمسجد الأقصى ثالث الحرمين.

وفي القصيدة أسهب الشَّاعر أيضًا في توظيف الرُّموز الدِّينيَّة والشَّخصيات الإسلاميَّة بشكل متواتر مثل (خالد ين الوليد)، الذِّي هو رمز عظمة الأمّة الإسلاميَّة وشجاعتها حين قاد المجاهدين الأحرار لنصرة الدِّين الإسلامي ، فهو في الخطاب الشِّعري يمثِّل القوة والتَّنظيم والقيادة الرَّشيدة التِّي حقَّقت النَّصر المبين ، أمّا استدعاء الشَّخصيات الإسلاميَّة الأخرى(عمر بن الخطاب وأبو بكر الصِّديق ، موسى عليه السَّلام)، هو عودة إلى زمن النُّبوة وكذلك عهد الخلفاء الرَّاشدين والصّحابة الكرام ، وما تميَّزوا به من عدلٍ وحقٍّ وصدقٍ ونصرة للضُّعفاء ، وخدمة الدِّين الإسلامي بعد وفاة الرَّسول . صلى الله عليه وسلم . ، وكلمة(موسى) التِّي اقترنت في القرآن الكريم ب(فرعون) ، فهي إبراز لمعجزة الله تعالي في نصرته وتغلبه على فرعون الطَّاغية ، و(موسى) رمز الخير ، و(فرعون) يمثِّل الشَّر والعدوان والطّغيان ، بالإضافة إلى الأسماء (أبرهة وهولاكو و التّتر) التّي ترمز إلى القضاء على المسلمين ومقدساتهم آنذاك .

إنَّ استخدام الرَّمز في ديوان الشَّاعر الزُّبير دردوخ منح القصائد دلالاتٍ عميقةً ، وإيحاءات مكثفة تعاضدت مع معاني النَّص ، وعبَّرت بصدقٍ عن أحاسيس الشَّاعر، فشكَّلت ظاهرة أسلوبيَّة ، انزاح بها المبدع عن المألوف من الألفاظ ، ليؤثِّر في المتلقي من خلال استعادة الماضي الإسلاميّ الحافل بالانتصارات ، والقيَّم الأخلاقيَّة ، وكذلك المعجزات الرَّبانيّة .

4 . التَّناص :

لقد عمد أصحاب الشِّعر العربيّ المعاصر إلى إدراج تقنيات حديثة في نصوصهم ، ومن أبرزها تقنية التَّناص ، أمّا عند النُّقاد فهو من المنافذ الحيّة لدراسة النّص الشِّعري وتحليله ، ومن المتفَّق عليه أنّه ظهر على يد الباحثة **جوليا كريستيفا** ، فهو عندها«التَّقاطع داخل النَّص لتعبير (قول) مأخوذ من نصوص أخرى ، إنّه نقل لتعبيرات أخرى سابقة أو متزامنة ، والعمل التَّناصيّ هو اقتطاع وتحويل»[1] ،والنّص عندها أيضًا لا يخلو من مداخلات نصوص أخرى ، حيث تقول في هذا :«إنّ كلَّ نصٍّ هو عبارة عن لوحة فسيفسائيَّة من الاقتباسات ، وكل نصٍّ هو تشرب وتحويل إلى نصوص أخرى »[2] ، أمّا في النَّقد العربي الحديث فيعرف بأنّه :«نصٌّ يتسرب إلى داخل نصٍّ آخر ليجسّد المدلولات ، سواء وعى الكاتب بذلك أو لم يعِ»[3] ، وقد جاء بمفهوم آخر هو: « تعالقُ نصوصٍ مع نصٍّ حديث ، بكيفيات مختلفة »[4]، وقد غدت ظاهرة التَّناص من ظواهر الحداثة في الأدب الحديث ، فهي تجمع في النُّصوص بين معطيات الماضي وأبعاد الحاضر وأفق المستقبل ، على الرَّغم من تعدُّد تسمياتها عند النُّقاد، كالتَّضمين والتَّداخل النّصي ، وهجرة النّص عند محمد بنيس ، وغيرها من المصطلحات .

وديوان الشّاعر الزُّبير دردوخ لم يخلُ هو كذلك من هذه التِّقنيات والظَّواهر الأسلوبيَّة لما فيها من جمال وتجانس والتقاء بين المنشِئ والمتلقي ، وتعاضد النُّصوص مع بعضها البعض ، مستحضرةً الماضي ومتزامنةً مع الحاضر ، وقد تنتقل إلى المستقبل .ومن أنواع هذه الاقتباسات في قصائد الدِّيوان ما كان من الموروث الأدبي ، والتَّناص من القرآن الكريم .

أ . التَّناص من القرآن الكريم :

إنَّ إقدام الشَّاعر في المراحل العمريَّة الأولى على قراءة القرآن وحفظه ، وكذا تشبّعه بالقيَّم العربيَّة والإسلاميَّة ، كان له أثرٌ بالغ الأهميَّة في نصوصه الشِّعرية ، حيث نال الاقتباس

---

[1] . رحاب الخطيب : معراج الشاعر مقاربة أسلوبية لشعر طاهر رياض، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2005 ، ص106

[2] - عبد الله الغذامي : الخطيئة والتكفير من البنوية إلى التشريحية ، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط4 ، 1998 ،ص 326 .

[3] -. المرجع نفسه : ص 325 .

[4] . صالح ين عبد الله بن العثيم : شعر إبراهيم مفتاح دراسة أسلوبيَّة ، ص 202 .

من القرآن الكريم حظَّه الكبير في قصائد الشَّاعر، ومن أمثلة ذلك ما جاء في قصيدة مرثية لآخر نخلة "[1] ، حيث قال :

في أمّة تتــردّى .. وهي مدركـــة

صراطها المستقيم .. وهي تنكسر!!

فالشَّاعر هنا عاد إلى كتاب الله القرآن الكريم لاستلهام الدَّلالات والأفكار والمعاني، ودعم تجربته الشِّعرية ومواقفه الفكريَّة مستدلاً بقول المولى عزّوجلّ:«صِرَاطَ الذِّينَ أَنعَمتَ عَلَيهِم غير المغضوب عليهم ولا الضّالين»[2]، ودلالة ذلك هو انتماء الأمة العربيَّة للإسلام وتشربها لمبادئ العقيدة ، التِّي دعا الإمام الشَّيخ محمد الغزالي . رحمه الله . طيلة حياته للتشبُّث والعمل بها .

وفي القصيدة نفسها يوظّف التَّضمين والتَّناص حيثُ قال :

ومــا تلفَّت إلاّ للألـــى نـــذروا ..

أرواحهم في سبيل الله .. واحتكموا

لله .. واقتدروا بالله .. وانتصـروا!!

فالشَّاعر دوما في هذه القصيدة بعود إلى الاقتباس من القرآن الكريم ممتثلاً لقولة تعالى: « ولاَ تَحسِبَنّ الذِّين قُتِلُوا فِي سَبِيلِ الله أَموَاتًا بل أحياءٌ عند ربِّهم يُرزَقُون»[3] ، وقوله أيضًا : « يأيّها الذّين آمَنُوا إِن تَنصُرُوا الله يَنصُركُم ويُثَبِّت أَقدَامَكُم »[4] .

كما نجد أنَّه ضمن أبيات القصائد بالكمِّ الهائلِ من ألفاظ القرآن الكريم مثل : (باسم الله جلّ جلاله ، راية الحقِّ، كتائب الله ، الله أكبر ، صلت عليك ، استغفرت لك السَّبع العلى ، روضة المصطفي ، الحجّ، الملك الموكول ، الشَّهادة ، الصَّلاة ، الرُّكوع ، السُّجود ، القيام ، الطُّهر ، كفر الكفار، العاديات ، توبة ، مستغفر ، قدر الأقدار، موسى ، فرعون ...) .

لقد نجح الشَّاعر في إثارة انتباه المتلقي وجعله يعود إلى كتاب الله وما فيه من بلاغة وصفٍ وإعجاز قرآنيٍّ، ومنح النُّصوص الشِّعريَّة قوة إيحائيّة وفنيَّة بالغة التَّأثير.

ب . التَّناص مع الموروث الأدبيّ :

---

[1] . الزُّبير دردوخ : الديوان ، ص 104 .

[2] . سورة الفاتحة ، الآية (07).

[3] . سورة آل عمران ، الآية (168) .

[4] . سورة محمد ، الآية (07) .

والذِّي هو تداخل نصوص الدِّيوان مع نصوص أخرى شعرًا أو نثرًا ، وقد لجأ الشّاعر إلى هذا الاقتباس والتَّضمين الذِّي بدا متجليًا في بعض قصائد الدِّيوان ، ومن أمثلة ذلك قوله في قصيدة " توبة" [1] :

كم كنت أحذر أن أراك متيّمـًا

لو كان ينفع عاشقًا أن يحذرا

فالشَّاعر في هذا البيت ، يلجأ إلى الاقتباس من بيت المتنبي الذِّي قال:

قد كنت أحذر بينهم من قبله لوكان ينفع حائنا أن يحذر

وقد أشار الشَّاعر في ديوانه على هذا الاقتباس من بيت المتنبي مفتديا به في خطابه الشِّعري .

ويقول أيضًا في قصيدة "مرثية لآخر نخلة " [2] :

أرواحهم في سبيل الله .. واحتكموا

لله ..واقتــدروا بالله .. وانتصــروا

وهذا البيت تناصّ لمَا قاله النَّابغة الذُّبياني :

تدبير معتصم بالله ، منتصر لله ، مرتغب في الله ، منتقم

وفي قصيدة " ردة ولا أبا بكر لها" وظّف الشَّاعر الاقتباس من الموروث الأدبيّ حيثُ قال :

هذا التَّقيُّ النَّقيُّ الطَّاهر الورع

وهذا الشَّطر مقتبس من قول الشَّاعر الفرزدق :

هذا التَّقيُّ النَّقيُّ الطَّاهرُ العلم

يتضّح ممّا سبق أنَّ الشَّاعر عاد إلى الموروث الأدبيّ والخطاب الشِّعريّ السَّابق للنَّهل منه ولتضمينه في قصائدة ، ولاسيما من قصائد الشَّاعر أبي الطِّيب المتنبي والفرزدق والنَّابغة الذُّبياني ، هذه التِّقنية الأسلوبيَّة منحت نصوصه تلاحمًا وتناسقًا دلاليًا ، وشحنةً إضافيَّةً و إيحاءً مثيرًا، امتزجت فيها النُّصوص السَّابقة بالحديثة ، وجعلت المنشِئَ والمتلقيَّ على درجة واحدة ، يلتقيان للتَّعبير بصدقٍ عمَّا يختلج بالنَّفس .

---

[1] . الزبير دردوخ: الديوان ، ص 46 .

[2] . االمصدر نفسه ، ص 103 .

الخاتمة

الخاتمة:

لكلّ بداية نهاية ، وبعد رحلةٍ ممتعةٍ وشاقةٍ في آنٍ واحدٍ في رحاب مدونة "عناقيد المحبَّة" للشَّاعر الزُّبير دردوخ ، والتِّي كان غذاؤنا فيها كلمات وعبارات مرصوفة في أبيات القصائد ، وماؤُنا فيها تلك القطرات المستخلصة من مُستَحضَرِ الألفاظ والحروف تغذِّي الجسم، و تَحلِيَتُنَا فيها كانت شذَى المعاني والدَّلالات التِّي تعطِّرُ الفكر والرّوح ، وهدفنا من خلالها البحث عن السِّمات والخصائص الأسلوبيّة التِّي تميَّز بها الخطاب الشِّعري عند هذا الشَّاعر، والتِّي توصَّلنا فيها إلى جملة من النَّتائج مرتبة حسب خطَّة البحث من البداية حتّى النَّهاية تتمثَّل في الآتي:

- بعد التَّعرض بالتَّفصيل إلى مفهوم الأسلوب لغةً واصطلاحًا عند النُّقاد والباحثين قديمًا وحديثًا، وكذلك مفهوم الأسلوبيَّة عند القدامى والمحدثين من عرب وغرب ، توصَّلنا إلى أنَّ الأسلوب هو فنٌّ مرتبطٌ بالمُنشِئ للتَّأثير في المتلقِي ، أمَّا الأسلوبيَّة فمنهج نقديٌّ يُعنَى بالوظيفة التَّعبيريَّة الجماليَّة التَّأثيريَّة للخطاب الأدبيّ.
- إنّ للأسلوبيَّة آليات ومبادئ يتقيَّد بها منشِئ الخطاب كالتَّركيب والاختيار والانزياح أو الانحراف ، و بغض النَّظر عن اتجاهاتها المختلفة عند الباحثين ، وصفيَّة كانت أو بنيويَّة أو إحصائيَّة أو نفسيَّة أو أدبَّية أو تأثيريّة.
- دراستنا كانت موزّعة على ثلاثة فصول، كما وجدناها في معظم البحوث، المستوى الصَّوتي والتَّركيبي والدَّلالي ، فالصّوتي تمَّ البحث فيه عن الإيقاع بنوعيه ؛ خارجي (الوزن والقافية والرَّوي)، وداخلي (الجرس اللَّفظي ، التَّوازي الصَّوتي،التَّصريع ،التّكرار،الجناس والطِّباق).
- الشَّاعر في ديوانه يمزج بين الشِّعر الحرّ(التّفعيلة) والشِّعر العمودي القديم ، لكنَّ القديم جاء في حلة الشِّعر الحديث من حيثُ نظامُ الكتابة ،أي بنظام الشَّطر الواحد ، وبظهور لعلامات الوقف المكثّفة (استفهام ، تعجب ، نقاط الحذف) ، و التزام الوحدة العضويّة والموضوعيَّة ، فكانت القصائد مناسباتيَّة ، وقد غلب في ديوانه الشِّعر العمودي بنسبة تفوق 70 % تقريبا ، لمناسبتها مع الأغراض الشِّعريّة كالوصف والمدح والرِّثاء.
- اعتمد الشَّاعر على البحر البسيط في أغلب القصائد العموديَّة وبحور الكامل والمتقارب والرَّجز والخفيف بنسبة أقل، أمّا القافيَّة فطغت المقيَّدة على المطلقة لأنّها تتيح للشّاعر إخراج ما يختلج بنفسه محاولاً التَّعبير عن حزنه وآلامه ومعاناته للتَّخفيف منها .

- لقد نوَّع الشَّاعر بين البحور الصَّافية والممزوجة ، كما أنَّه لجأ إلى الزِّحافات والعلِّل أثناء نظم القصائد ليعبِّر عن الحالة الشُّعوريّة له ، فجاءت تفعيلات البسيط والخفيف مخبونة ، وهو زحاف حسن ،كما لحقت علَّة القطع بحر الرَّجز، أمَّا البحر الكامل فلحقه زحاف الخزل ، والمتقارب زحاف القبض ، وكلُّ هذه الزِّحافات والعلل جاءت لتعبّر عن الحالة النَّفسية التِّي يعيشها الشَّاعر ، كالحزن مثلا والملل والبعد عن الحبيب ومفارقة الأحبَّة من العظماء أبناء الوطن والعروبة والمشايخ .
- طغى على قصائد الدِّيوان حرف الرَّوي الرّاء،وظهر الضّم كأقوى الحركات عنده ، وهذا لأنَّ حرف الرَّاء صوتٌ جهوريٌّ بين الشّدة والرّخاء فيراه مناسبًا للتَّعبير عن الحالة الشّعورية سواء أكانت تعبر عن الحزن والألم أو عن الحبّ والجمال ، وكذلك حركة الرَّوي المضمومة التِّي فيها قوة وثبات وجرأة وتعبير صريح عمّا يريد الشَّاعر تحقيقه والبوح به.
- أمّا من السِّمات الأسلوبيَّة للإيقاع الدَّاخلي عند الشَّاعر، فتجلّت في الجرس اللّفظي من خلال تناسق وتلاؤم الأصوات في البيت الواحد ، والتَّوازي الصَّوتي من خلال تناسق وتوافق مقاطع الكلام ، فولَّدت هذه الظَّاهرة تآلفًا وجذبًا وارتياحاً في نفس المتلقي، كما أنّه وظّف التِّكرار فبدت ظاهرةً أسلوبيّةً بارزةً ، فكرّر الحروف والكلمات والجمل والمقاطع وغرض ذلك هو التَّأكيد من جهة والإصرار والإثبات من جهة أخرى ،بالإضافة إلى جذب المتلقي وجعله يعيش معاني النَّص الشِّعري ، وقد التزم التَّصريع أيضًا في بعض القصائد وخصوصًا في مطالعها والذِّي أكسب شعره رونقًا وبراعةً في النَّظم ، ووظّف الجناس والطِّباق بشكل لافتٍ عفويّ لا تكلُّف فيه ولا صنعة ، ممّا منح القصائد إيقاعًا داخليًا وتناغمًا صوتيًا وكثافةً دلاليّةً ، فكان كلُّ هذا سمّة أسلوبيَّة بارزةً .
- ودراسة المستوى التَّركيبي انحصرت في نوع الجمل ،التِّي تنوَّعت بين المركبة والبسيطة ، وطغت الفعليَّة منها على الاسميَّة ، رغبةً في إضفاء الحركيَّة والفاعليَّة والابتعاد قدر الإمكان عن الاستقرار والثَّبات ، لأن معظم المواضيع فيها حزنٌ وألمٌ وضياعٌ ، وبالتَّالي لابد من تغيير الحال وإبعاد هذه الأحزان ، أمَّا أزمنة أفعالها، فتصدّر فيها توظيف الفعل المضارع بنسبة كبيرة ، وفيه دعوة صريحة لنقل الماضي إلى الحاضر ليتأثَّر المتلقي بها ،ويأمل هو أيضًا في غدٍ أفضل ، أمَّا توظيف الأسماء فغلبت عليها المعرفة بأنواعها على النَّكرة لأنَّ المحن والمعاناة والآمال معروفةٌ محدَّدةٌ عند الشّاعر وغيره ، لا غموض فيها،

وقد تطلَّبت هذه المعاني استخدام اسم الفاعل بشكل مكثَّف وبدرجة كبيرة أمام صيغة المبالغة واسم المفعول، وهذا دليل على الصَّراحة والشَّجاعة التِّي يتحلَّى بها منشِئ النَّص ،وهذه الصِّيغ والتَّراكيب صحبها توظيف الأساليب الإنشائيَّة موزَّعة بين الأمر في الصَّدارة ثم الاستفهام والنّداء وغاب عنده النّهيُّ ، ولم يخلُ أسلوبُ الشّاعر من الانزياح التَّركيبي كالتَّقديم والتَّأخير والحذف ، فخرج عن المألوف من التَّراكيب ممّا جعل الخطاب الشِّعري ينزاح عمَّا كان مألوفًا جاذبًا معه المتلقِي للبحث عن المعاني المقصودة ، وهذا ما أثَّر فيه واستقطبه.

- أمّا في المستوى الدَّلالي فتمَّ الوقوف على المعجم الشِّعري والحقول الدَّلالية التِّي وظَّفها الشّاعر ، حيث نوَّع فيها بين حقل المرأة و الموت والحبّ والجمال والحزن والطَّبيعة والكون والزَّمان والمكان ، لكن بدا الحقل الدِّيني شائعًا وبارزًا بشكل لافتٍ عند الشَّاعر في كثير من قصائده إلى جانب حقل المرأة التِّي خُصَت بستِ قصائدَ .
- برز توظيف الصُّورة الفنيَّة والبيانيّة من خلال استخدام التَّشبيه والاستعارة والمجاز المرسل والعقلي والكناية ، فكانت أبيات القصائد مطرَّزة بهذا النَّوع من الصُّور إلاَّ أنَّ الاستعارة المكنيَّة والتَّشبيه كانَا شائعين في قصائد الدِّيوان ،وغرض ذلك هو نقل الصُّورة المعنويَّة إلى حسيَّة وتجسيدها في الطَّبيعة والكون والإنسان .
- ومن السِّمات الأسلوبيَّة عند الشَّاعر استخدامه للرَّمز، فمزج بين التُّراث والتَّاريخ والدِّين، ليكسب القصيدة شحناتٍ دلاليَّةً ، تُجبِر المتلقي على سبر أغوارها والبحث فيها ، ولا يهنأُ له بالٌ حتّى يصلَّ إلى مدلولها ،فيشعر بالمتعة والارتياح ، وهذا هو هدف المنشِئ وغايته .
- ومن مظاهر الجمال الأسلوبيّ استخدامُ الشَّاعر للتَّناص أو التَّضمين والاقتباس من الموروث الأدبيّ والعودة إلى بعض أبيات المتنبي والفرزدق والنَّابغة الذُّبياني ، الذِّين سبقوه في التَّجربة الشُّعوريَّة والشِّعرية من خلال تجسيد بعض المواضيع ، وهنا يبدو مدى تعلّق الشَّاعر بتراثه الأدبيّ وعدم استغنائه عن الشِّعر القديم ، والمزج عنده أفضل .' لأنّ القديم كان جديدًا في عصره ، والجديد سيصبح قديمًا بمرور الأيام ، أمَّا التَّناص مع القرآن الكريم ، فاعتمده الشّاعر لأنَّه مفطورٌ عليه منذ صغره من جهة ، وهو مبعثُ قوة الأسلوب من حيثُ فصاحته وبلاغته وإعجازه الرَّبانيّ من جهة أخرى ، فنتجت عنه لغةٌ متينةٌ مشحونةُ بالدَّلالات بالغةَ التّأثير.

وفي الأخير، تبقى هذه الدِّراسة في تقديرنا قطرةً من سيلٍ جارفٍ ، من خلال تقديم السِّمات الأسلوبيَّة في ديوانٍ شعريٍّ لشخصيَّةٍ أدبيَّةٍ جزائريَّةٍ مغمورةٍ ، لم تنل حظّها من الدِّراسة من قِبَلِ النُّقاد والباحثين ، خاصَّةً وأنّه من شّعراء العصر الحديث الذِّين عايشُوا محن وإحن الشُّعوب العربيَّة والإسلاميَّة والإفريقيَّة ، ويَطمحُ لغدٍ أفضلَ للأوطانِ والشُّعوبِ وما تزخر به من موروث ثقافيٍّ وأدبيٍّ لا يزال بِكرًا من حيثُ الدِّراسة ، فَحَرِيٌّ أن يستقيَ من مَعِينِهِ كلٌّ باحث يَنشُدُ المُستقبَل الرّغيد للعلم والأدب .

فاللهَ نسأل التَّوفيق والسَّداد في عملنا هذا، فإن وفقنا فذلك توفيقُ العليّ القديرِ ، وإن أخطأنَا فمن أنفسِنَا ومن الشَّيطان ، وآخر دعوانا أن الحمد لله ربِّ العالمين .

الملحق

ملخص سيرة الشّاعر الزّبير دردوخ :

الزُّبير دردوخ شاعر وكاتب صحفي من مواليد :06 /1965/06 بالقصبات ولاية باتنة ، حفظ القرآن الكريم بقريته ، وتلقى التعليم الابتدائي والثانوي بمسقط رأسه بولاية باتنة ، التحق بجامعة الجزائر وتخرج منها بشهادة الليسانس في الأدب العربي عام 1991 ، حاصل على شهادة الماجستير في الأدب العربي 2008 ، ويشتغل بالتَّعليم الثَّانوي ، والصَّحافة المكتوبة ، وهو عضو اتحاد الكتاب العرب ، وعضو اتحاد الكتاب الجزائريين ، شارك في عشرات الملتقيات الوطنية داخل الوطن وخارجه .

الخبرات الوظيفيَّة :

2003 / 2005 أستاذ بالمعهد الأوروبي للعلوم الإنسانية IESH بباريس / فرنسا

صحفي مشرف على القسم الأدبي بالجرائد التَّالية : كل الدنيا / الوسط / البلاد .

2003/ 2009 صحفي محرر ومحقق ، بقسم الأخبار بالتلفزيون الجزائري .

2009 / 2010 معد ومنتج برامج إذاعية بالإذاعة الثَّقافية الجزائرية .

2006/ 2010 مدقق لغوي بالتلفزيون الجزائري.

مشرف على تصحيح وتحقيق منشورات ومجلات المجلس الإسلامي الأعلى .

2007/ 2008 مصحح ومدقق لغوي بالمعهد العربي العالي للترجمة .

. شارك في عشرات الملتقيات الوطنيَّة والعربيَّة داخل الوطن وخارجه: / مكة المكرمة / الرياض/دمشق / القاهرة / بغداد / الكويت / باريس/ عمان / طرابلس / أبو ظبي ... إلخ

. ترجمت أشعاره ونشرت في مختلف الدوريات والمجلات العربية والفرنسية والألمانية وصدرت في كتاب خاص باللغة الألمانية بمناسبة المعرض العالمي بألمانيا عام 2000.

. 2015/2010 أستاذ مساعد بجامعة البويرة بالجزائر – قسم اللغة العربية وآدابها .

الجوائز التِّي نالها :

حصل على تكريم خاص من وزارة الثَّقافة بمناسبة حصوله على الجائزة الأولى عربيًا لمؤسسة سعود البابطين لمسابقة الشَّهيد محمد الدّرة و الانتفاضة.

كما تحصل على 12 جائزة عربيّة ووطنيّة ومغاربيّة منها :

. الجائزة الأولى لمسابقة إبداع لعام 1993 بالجزائر.

. الجائزة الثَّانية لمسابقة الشُّروق الثَّقافي لعام 1993 .

. الجائزة الأولى عربيًا لمحطة mbc لعام 1995 بلندن .

. الجائزة الأولى لوزارة الثَّقافة لعام 1995 بالجزائر .

. الجائزة الثَّانية المغاربيَّة لمسابقة مفدي زكريا لعام 1995 بالجزائر.

. الجائزة الثَّالثة لوزارة الثَّقافة لعام 1997 بالجزائر .

. الجائزة الأولى لوزارة السِّياحة لعام 1999 بالجزائر.

. الجائزة الثَّالثة المغاربيَّة لمؤسسة الجاحظيَّة لعام 2000 بالجزائر .

. الجائزة الأولى عربيًّا لمؤسسة سعود البابطين عام 2001 بالكويت .

. مثّل الجزائر في نهائيات مسابقة أمير الشُّعراء ب أبو ظبي الموسم الرَّابع .

وغيرها من الجوائز العربيَّة والوطنيَّة والدوليَّة .

المؤلفات والمخطوطات :

- عناقيد المحبة . ديوان مطبوع 2003 .
- شجر الكلام . ديوان مطبوع 2014.
- ديوان الأقصى . ديوان مخطوط.
- أحلى من الشعر . ديوان مخطوط.
- نزار قباني شاعرا مجددا . دراسة نقدية.

- الأخطاء الشَّائعة في الصَّحافة العربيَّة المرئيَّة والمسموعة والمكتوبة . مخطوط .
- كتابات في أدب الرَّحلات . مخطوط .
- حكم وأمثال المتنبي للأطفال . مخطوط للأطفال .

ملخص

الملخـــص :

البحث يتمثّل في دراسة الخصائص والسِّمات الأسلوبيَّة البارزة في ديوان "عناقيد المحبة" للشّاعر الزُّبير دردوخ ، حيث اعتمدنا على المنهج الأسلوبي مع تطبيق آليات الوصف والتَّحليل والإحصاء من أجل رصد أهمِّ الظَّواهر الأسلوبيَّة ، فكانت الدِّراسة موزّعة على ثلاثة فصول ؛ المستوى الصَّوتي ، و قد تمَّ التَّطرق إلى الإيقاع بنوعيه الدّاخلي والخارجي،فقد اشتمل ديوان الشَّاعر على قصائد من الشِّعر الحرّ، وأخرى من الشِّعر العمودي لكن بنسبة كبيرة ، وجاءت على وزن البحر البسيط في المرتبة الأولى ، و الكامل والرَّجز والخفيف والمتقارب بنسب قليلة متفاوتة ، أمّا القافية فجاءت معظمها مقيَّدة ، ورويُّها الرّاء المتحرك بالضمّ الغالب فيها، والذِّي جسَّد الحالة الشُّعوريَّة للمنشِئ ، وما كان يعانيه من ألمٍ وحسرةٍ وقلقٍ تارة وحبٍّ وشوقٍ أحيانًا . أمّا الإيقاع الدّاخلي فقد أجاد الشَّاعر فيه ، حيث ظهر التَّلاؤم اللَّفظي والتَّوازي الصّوتي الذِّي منح الخطاب الشِّعري تناغمًا موسيقيًا وتجانسًا لفظيًا ، فكان مستساغًا عند المتلقي ، ولم يتوقف عند هذا بل عمد إلى توظيف التَّصريع والتّكرار والجناس والطِّباق ، وكلُّها أضفت على القصائد رونقًا وجمالاً وإيقاعًا صوتيًا تهفو إليه النَّفس ، وتألفه الأذن ويحقِّق المتعة للمتلقي .

أمّا في المستوى التَّركيبي فقد وظَّف الشَّاعر الجمل المركبة والبسيطة ، لكن طغت الفعليَّة منها على الاسميَّة لأنَّ الشَّاعر أراد الحركيَّة والفاعليَّة لتغيير الحالة التِّي يعيشها ، مبعدًا الاستقرار والثَّبات في حياته ، كما أنّه وظّف الفعل المضارع ، وبه نقل المتلقي من الماضي إلى الحاضر ، للخروج من الألم والحزن إلى الحريَّة والأمل والمتعة ، وقصائد الدِّيوان جاءت حافلةً بالأسماء المعرفة مقارنة بالنَّكرة ، لأنّ كلَّ معاني الحزن والشَّقاء والألم باديةٌ للعيان معروفةٌ لدى الجميع لا غموض فيها ، وقد اقترنت هذه المعاني بتوظيف اسم الفاعل الذّي يدلُّ على الصَّراحة والمواجهة والبروز دون تردد ،وكذلك صيغة المبالغة التِّي تحمل معاني الإصرار المستمر والدَّائمِ لكلِّ معاني الحزن والألم والحرمان الشّديدة .

كما أثبتت الدِّراسة استخدام الشّاعر للأساليب الإنشائيَّة المتمثِّلة في الأمر والاستفهام والنِّداء ، وقد انزاحت عن معانيها لتحدث دلالاتٍ أخرى متعلقة بمواضيع القصائد ، كالرَّجاء والالتماس والحسرة

والأسف ، بالإضافة إلى بروز ظاهرتي التَّقديم والتَّأخير والحذف للتَّعبير عن الحالة الشُّعوريَّة للمخاطِب ، والانزياح إلى تراكيب غير مألوفة لغرض خلق عنصر المفاجأة والتَّأثير في المتلقي.

وفي المستوى الدَّلالي تمَّ التَّركيز على المعجم الشّعري والحقول الدلاليَّة، فقد بدا استخدام الحقول المتنوِّعة واضحًا في الأبيات، فمزج الشَّاعر بين الطَّبيعة والكون والجمال والحبّ والحزن ووظَّف بإسهاب الحقل الدِّيني وحقل المرأة الذِّي اكتسح عديد القصائد .

وممّا أضفى الجمال في التَّعبير وحقَّق كثافة الدَّلالة هو استخدام الشّاعر للصُّور الفنيَّة من تشبيه واستعارة ومجاز وكناية ، فغدت أسلوبًا راقيًا له دلالات مكثَّفة ، منزاحًا عن المعاني الأصليَّة ، لخلق هذه المفارقة والمفاجأة عند المتلقي ، ومن أهمِّ السِّمات الأسلوبيَّة أيضًا توظيفه للرَّمز المكثّف للتُّراث والدِّين والتّاريخ فأعطى الخطاب دلالاتٍ مشحونةً بالمعاني فكان الكلام بهذا مختصرًا موجزا جزلَ المدلول ، ولم يتوقَّف الشّاعر عند هذا، بل عمدَ توظيفَ التَّناص في شعره ، فلجأ إلى الموروث الأدبيّ، وبعض شعراء العصر العباسي والأموي للأخذ من تجربتهم الشّعرية ، وقد ظهر في شعره أيضًا التَّناص مع القرآن الكريم ، فغدت ألفاظُه بارزةً منحت المعاني قوةً وبلاغةً وفصاحةً وإعجازًا ، وكلُّ هذا جعل الشَّاعر يبدع ويحتل مكانةً مرموقةً وسط الآخرين من أبناء جلدته ، وعلى الباحثِ المحنكِ استجلاء هذه الخصائص والسّمات الأسلوبيّة أثناء دراسة خطابه الشِّعري وإنصافِه بها.

Summary :

The research is represented in the study of the stylistic characteristics and features prominent in the collection of "The Clusters of Love" by the poet **Zubair Dardoukh**, where we relied on the stylistic approach with the application of the mechanisms of description, analysis and statistics in order to monitor the most important stylistic phenomena. Vocal level, The rhythm was dealt with in both its internal and external forms, as the poet's poem included free verse poems, and others from vertical poetry, but with a large percentage, and it came on the weight of the simple sea in the first place, and the full and the restrained and the light and converging in a few different proportions, while the rhyme came most of them. Tied up, and it was narrated by the moving rae with the dominant annexation in it, which embodied the emotional state of the originator, and what he was suffering from pain, sadness and anxiety at times, and love and longing sometimes. As for the inner rhythm, the poet was well in it, Where verbal harmony and phonemic parallel appeared, which gave the poetic discourse musical harmony and verbal homogeneity, and it was palatable to the recipient, and he did not stop at this, but deliberately employed the subjugation, repetition, alliteration and anticance, all of which added to the poems luster and beauty and rhythm of speech and phonetic pleasure to it.

As for the compositional level, the poet employed complex and simple sentences, but the verb of them overwhelmed the nominal because the poet wanted mobility and efficacy to change the state in which he lives, excluding stability and stability in his life, and he employed the present tense verb, by moving the recipient from the past to the present, to get out of pain Sadness leads to freedom, hope and pleasure, and the poems of the diwan are full of names that are known as opposed to denial, because all the meanings of sadness, misery and pain are clearly visible to all and are known to everyone and are not ambiguous, These meanings have been associated with employing the name of the subject that denotes frankness, confrontation and prominence without hesitation, as well as the form of exaggeration that carries the meanings of continuous and permanent persistence of all meanings of grief, pain and severe deprivation.

The study also demonstrated the poet's use of the compositional methods represented by the command, the interrogation and the call, and it has shifted away from its meanings to present other connotations related to the themes of the poems, such as the hope, the solicitation, the regret and the regret, in addition to the emergence of the phenomena of introduction, delay and deletion to express the emotional state of the addressee. Surprise and influence in the recipient.

At the semantic level, the focus was on the poetic lexicon and the semantic fields. The use of various fields seemed clear in the verses, so the poet blended nature, the

universe, beauty, love and sadness, and employed the religious field and the woman's field which swept through many poems.

What added beauty to expression and achieved the intensity of signification is the poet's use of artistic images of similarity, metaphor, allégorie and comparaison, so it became a sophisticated style that has intense connotations, removed from the original meanings, to create this paradox and surprise for the recipient, and one of the most important stylistic features is also his use of condensed symbolism , heritage and patrimoine. The speech has connotations fraught with meanings, so the speech in this was a brief summary that distracted the meaning, and the poet did not stop at this, Rather, he deliberately employed intertextuality in his poetry, so he resorted to the literary tradition, and some poets of the Abbasid and Umayyad eras to take from their poetic experience, and his poetry also appeared in intertextuality with the Holy Qur'an. Among others of his own people, and the experienced researcher must clarify these stylistic characteristics and features while studying his poetic discourse and treating it fairly.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع :

1. القرآن الكريم .

أولا / المصادر :

1 . الزُّبير دردوخ: ديوان عناقيد المحبة ، دار هومة ، اتحاد الكتاب الجزائريين ، ط1 ، 2003 .

ثانيا / المراجع :

1 . إبراهيم أنيس : موسيقى الشِّعر، مكتبة الأنجلو ، القاهرة ، مصر ، ط5 ، 1978.

2 . إبراهيم الربيعي ومحمد وزناجي ، المقتضب في علوم اللغة ، الرضا للنشر والتوزيع ، باتنة ، الجزائر، ط1 ، 1994 .

3 . إبراهيم شمس الدين ، مرجع الطلاب في الإنشاء ، دار الكتب العلمية ، لبنان ، ط1 ، 2002 .

4 . ابن منظور ، لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ،2000 ، مادة (س ،ل، ب)،مج 1 .

5 . أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري :تح : محمد باسل عيون السود ،الدار العلمية ، لبنان ، ط1 ، 1988 ، مج 1 .

6 . أحمد درويش ، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث ، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة ، (دط) ، (دت).

7 . أحمد الشايب ، الأسلوب ، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية ، مكتبة النهضة المصرية ، ط8 ،1991 .

8 . أحمد محمد فتوح، الرَّمز والرَّمزية في الشِّعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة ، ط 3، 1984.

9 . إيميل بديع يعقوب، المعجم المفضل في علم العروض والقافية وفنون الشعر ، دار الكتب العلمية ، لبنان ، ط1 ، 1991

10 . بشير ضيف الله : الوقائع الأسلوبيّة وخصوصيتها في قصيدة " لاعب النرد "لمحمود درويش ، مقاربة سميو أسلوبية ، منشورات ANEP .

11 . الجاحظ ، البيان والتبيين ، تح عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي، القاهرة ، ط 5 ، 1985 ، مج 3 .

12 . حسن ناظم ، البنى الأسلوبية ، دراسة في أنشودة المطر للسياب ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2002 .

13 . رابح بن خوية ، مقدمة في الأسلوبيّة ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ،اربد ، الأردن ، ط1 ، 2013 .

14 . رابح بوحوش ، اللِّسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشِّعري ،دار العلوم للنشر والتوزيع ، عنابة ، (د ط)، 2006 .

15 . رجب عبد الجواد إبراهيم : موسيقى اللغة ، مكتبة زهراء الشرق ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 2003 .

16 . رحاب الخطيب ، معراج الشاعر مقاربة أسلوبية لشعر طاهر رياض، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2005 .

17 . السّيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ، دار الفكر للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيع ، بيروت ،(د ط) ، 2000 .

18 . شريف سعد الجبار ، شعر إبراهيم ناجي ، دراسة أسلوبية بنائية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 2008 .

19 . عادل نذير بيري الحساني ، الأسلوبيّة الصوتية في شعر أدونيس، دار الرضوان للنشر والتوزيع ، الأردن ، عمان ، ط1 ،2012

20 . عباس رشيد الددة ، الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق ، بغداد ، ط1 ، 2009 .

21 . عبد السَّلام المسدي : الأسلوبيّة والأسلوب ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، تونس ، ط5 ، يناير ، 2006 .

22 . عبد السَّلام المسدي: الأسلوبيّة والأسلوب ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط2 ، 1982 .

23 . عدنان بن ذريل : اللّغة والأسلوب ، مجدلاوي للنشر والتوزيع ، ط2 ، 2006 .

24 . عبد الفتاح صالح نافع ، الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع ، عمان ، (د ط)، 1983 .

25 . عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ،تح محمود شاكر أبو فهر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط2 ،(د ت)،1989 .

26 . عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، تح : محمد شاكر ، مكتبة الخارجي ، القاهرة ، مصر ، (د ط) ، 2004 .

27 . عبد الله الغذامي ، الخطيئة والتكفير من البنوية إلى التشريحية ، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط4 ، 1998 .

28 . علي الجازم، البلاغة الواضحة، الدار المصرية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2004.

29 . علي الجازم ومصطفى أمين ، البلاغة الواضحة ، دار المعارف ، القاهرة ، د ط، 1990.

30 . الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الحديث ، القاهرة ، (د ط) ،2007 ، مادة(س،ل، ب) ، مج 1 .

31 . كمال الدين أبو البركات الأنباري ، أسرار البلاغة ، تح بركات يوسف هبود ، دار الأرقم بن الأرقم ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1993 .

32 . الكندي علي محمد ، القناع في الشعر العربي الحديث ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت، ط1 ، 2003

33 . محمد حماسة عبد اللطيف ، الجملة في الشعر العربي ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، مصر، ط1 ، 1990

34 . محمد حماسة عبد اللطيف ، بناء الجملة العربية ،دار الشروق ، القاهرة ، مصر ، ط1 ،1996

35 . محمد سليمان ، ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان ،دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، ط1، 2007 .

36 . محمد اللّويمي ، الأسلوب والأسلوبيَّة ، مطابع الحميضي ، ط1 ، دت محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبيَّة ، مكتبة لبنان ، ط1 ،1994

37 . محمد محي الدين عبد الحميد ، شرح قطر النَّدى وبل الصَّدى ، دار رحاب للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيع ، الجزائر ، (دط) ،(دت) .

38 . محمد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشُّوقيات ،منشورات الجامعة التونسية ، المطبعة الرسمية للجامعة التونسية ، تونس ، 1981 .

39 . موسى ربابعة ،الأسلوبيَّة مفاهيمها وتجلياتها ، دار الكندي للنَّشر والتَّوزيع ،الأردن ، ط1 ، 2003 .

40 . نازك الملائكة ، قضايا الشِّعر المعاصر،منشورات مكتبة النَّهضة ، بغداد، ط2 ، 1967 .

41 . نور الدين السّد :الأسلوبية وتحليل الخطاب ، دار هومة ، الجزائر ، (د ط) ، ج1 ،1979 .

42 . نور الهدى لوشن ، علم الدلالة : (دراسة وتطبيق) ، منشورات جامعة قاريونس ، بن غازي ، ليبيا ، ط1 ، 1995.

43 . هارون مجيد : الجمال الصوتي للإيقاع الشعري، تائية الشنفرى نموذجا ، ألفا للوثائق ، قسنطينة ،الجزائر، ط1،(د ت).

44 . يوسف أبو العدوس، الأسلوبيّة الرؤية والتطبيق ،دار المسيرة للنشر والتوزيع و الطباعة ، عمان ، الأردن ، ط1، 2007 .

45 . يوسف حمادي،القواعد الأساسية في النحو والصرف ، المطابع الأميرية ، القاهرة ، (دط) ،1994 .

ثالثًا/ المجلات والدَّوريات :

1 . سامية راجح : نظرية التَّحليل الأسلوبيّ للنَّص الشِّعري ، مفاتيح ومداخل أساسيَّة ، مجلة الآثار ، الجزائر ، العدد 13 ،مارس 2012

2 . صلاح فضل : علم الأسلوب وصلته بعلم اللُّغة ، مجلة فصول ، مج 5 ، العدد 1 ، (أكتوبر ،نوفمبر ، ديسمبر)، 1984 .

3 . عبد السلام المسدي ، محاولات في الأسلوبيَّة الهيكليَّة ، مجلة الموقف الأدبيّ ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، سوريا ، آذار ، 1977 .

رابعا/ الرّسائل والبحوث الجامعيَّة :

1 . بن طاطة ميمونة ،الظّواهر الأسلوبيَّة في قصيدة " أنشودة المطر" لبدر شاكر السِّياب، رسالة ماستر ، كلية الأدب العربي والفنون ، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم ، الجزائر،(2016 2017.).

2 . بن عزة محمد : البنيات الأسلوبيَّة والدلاليَّة في ديوان "أطلس المعجزات" للشَّاعر صالح خرفي ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب واللُّغات ، جامعة أبي بكر بلقايد ، تلمسان ، الجزائر ،(2010 . 2011).

3 . رشيدة بديدة ، البنيات الأسلوبية في "مرثية بلقيس" لنزار قباني ،رسالة ماجستير ، جامعة الحاج لخضر ، كلية الآداب واللُّغات ، باتنة ، الجزائر، (2010 .2011) .

4 . صالح بن عبد الله بن إبراهيم العثيم ، شعر إبراهيم مفتاح دراسة أسلوبية ، رسالة ماجستير ، كلية اللُّغة العربيَّة والدِّراسات الاجتماعيَّة ، جامعة القصيم ،المملكة العربيَّة السعودية ،(2018 1439 هـ).

الفهرس

فهرس المحتويات

الإهداء ----------

شكر وعرفان----------

مقدمة:----------أ

مدخل : ---------- 5

1 . المفهوم اللُّغوي للأسلوب : ---------- 5

2 - المفهوم الاصطلاحي للأسلوب : ---------- 6

أ . الأسلوب عند بعض الباحثين العرب القدامى : ---------- 6

ب . الأسلوب عند بعض الباحثين العرب المحدثين : ---------- 7

ج . الأسلوب عند الغربيين القدامى : ---------- 8

د . الأسلوب عند الغربيين المحدثين : ---------- 8

3 . مفهوم الأسلوبيّة :---------- 9

4 . مبادئ وآليات الأسلوب: ---------- 11

أ . الاختيار : ---------- 11

ب ـ التَّركيب **:.....12**

ج . الانزياح (الانحراف) : ---------- 13

5 . أهم اتجاهات الأسلوبيَّة : ---------- 13

أ . الأسلوبيّة التّعبيريّة (الوصفيّة) : ---------- 13

ب . الأسلوبية الإحصائية : ---------- 14

د . الأسلوبية الأدبيّة :---------- 14

هـ . الأسلوبيّة التّأثيريّة :---------- 15

و . الأسلوبيّة النّفسيّة: ---------- 15

الفصل الأول / المستوى الصَّوتي

1 . المستوى الإيقاعي الخارجي: ---------- 19

أ . الوزن : ---------- 19

ب . القافية : ---------- 30

ج - الرَّوي :.....32

2 . الإيقاع الدّاخلي (الموسيقى الدّاخليّة):---------- 36

أ . الجرس اللّفظي (التّلاؤم الصّوتي) : ---------- 37

ب . التّوازي الصّوتي : ---------- 40

ج . التّصريع : ---------- 43

د . التّكرار :---------- 44

هـ . الجناس :---------- 48

و . الطّباق : ---------- 49

الفصل الثَّاني / المستوى التّركيبي والصّرفي

1 . نوع الجملة : ---------- 54

2 . أزمنة الفعل : ---------- 65

3 . التّعريف والتّنكير: ---------- 73

أ . الكلمات المعرفة ب"ال" التّعريف :---------- 74

ب . التَّعريف بالإضافة : ---------- 75

ج . التّعريف بالعلميّة : ---------- 76

د . أسماء الإشارة : ---------- 78

هـ . الأسماء الموصولة:---------- 79

و . الضّمائر : ---------- 80

4 . الصِّيغ الصَّرفيَّة : ---------- 82

أ . اسم الفاعل :---------- 83

ب . اسم المفعول :---------- 84

ج . صيغة المبالغة :---------- 85

5 . الانزياح التَّركيبي :---------- 86

أ . التَّقديم والتَّأخير : ---------- 87

1 . تقديم الخبر على المبتدأ :---------- 87

2 . تقديم المفعول به على الفاعل . ---------- 90

3 . تقديم الجار والمجرور: ---------- 90

ب . الحذف : ---------- 95

6 . الأساليب الإنشائيَّة : ----------100

أ . الأمر: ----------100

ب . الاستفهام :----------103

ج . النّداء :----------105

الفصل الثالث / المستوى الدَّلالي

1 . المعجم الشِّعري : ----------109

حقل الطَّبيعة :----------111

حقل الكون :----------113

حقل المرأة : ----------114

حقل المعاناة والحزن : ----------116

حقل المكان :----------117

حقل الزَّمان : ----------118

الحقل الدِّيني :----------119

2 . الصُّورة الفنيّة(البيانيّة) : ----------120

أ . التَّشبيه :----------121

ب ـ الاستعارة **:.....**127

ج . المجاز المرسل : ----------130

د . المجاز العقلي : ----------133

هـ . الكناية : ----------135

3 . الرَّمــز: ----------139

4 . التَّناص : ----------143

أ . التَّناص مع القرآن الكريم : ----------143

ب . التَّناص مع الموروث الأدبيّ : ----------144

الخاتمة: ----------147

ملخص سيرة الشّاعر الزّبير دردوخ : ----------152

الملخـــص : ----------156

المصادر والمراجع : ----------164

فهرس المحتويات ----------171