جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

مذكرة ماستر

الميدان : لغة وأدب عربي
الفرع: دراسات نقدية
التخصص : نقد حديث ومعاصر

رقم:

إعداد الطالبتين:

رفافسة سامية

رواقات شيماء نور الهدى

يوم:

مقاربة أسلوبية في ديوان الناسك ل: مُحَمَّد خضير

لجنة المناقشة:

دخية فاطمة	د.أ	جامعة محمد خيضر بسكرة	رئيسا
سبقاق صليحة	د.أ	جامعة محمد خيضر بسكرة	مشرفا ومقررا
آسيا جريوي	د.أ	جامعة محمد خيضر بسكرة	مناقشا

السنة الجامعية : 2025/2024.

بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

شكر وعرفان:

اللهم لك الحمد كما ينبغي لجلال وجهك وعظيم سلطانك، حمدا كثيرا طيبا مباركا فيه على تيسير في إنجاز هذا العمل.

نتقدم بجزيل الشكر والعرفان وخالص الدعاء إلى من مدت لنا يد العون وساعدتنا على إتمام هذا العمل، الدكتورة صليحة سبقاق، لقبولها الإشراف على هذا العمل وتوجيهاتها القيمة والتشجيع المستمر لنا.

كما لا يفوتنا أن نتقدم بجزيل الشكر والامتنان إلى أعضاء لجنة المناقشة وجهودهم القيمة، وإلى كل أساتذة قسم اللغة العربية وآدابها جامعة محمد خيضر بسكرة، وإلى كل من ساعدنا من بعيد أو قريب في هذا العمل، والله ولي التوفيق.

مقدمة

استطاعت الأسلوبية فتح آفاق وسط المناهج النقدية المعاصرة في مقارباتها للخطاب الأدبي والبحث عن خصائصه الأسلوبية وكشف أسراره، وتحليل الأسلوب يقتضي التركيز على الظواهر الأسلوبية المنزاحة عن استعمالاتها العادية طبقًا لأوضاع اللغة وتقاليدها، كما يدرس التنوع والاختلاف في استخدام اللغة على المستوى الفني الجمالي وقيمها التأثيرية.

وقد أخذ التحليل الأسلوبي في العصر الحديث يحتل مكانة مهمة في علم الأدب وصارت موضوعات الأسلوبية تستهوي عددًا كبيرًا من الباحثين والنقاد الذين تأثروا بهذا المنهج، وبما أن الشعر العربي الحديث جاء معبرًا عن نظرة الشعراء المعاصرين إلى الحياة وموقفهم منها ووصف واقعهم وتعبير عن مشاكلهم ومعالجتها، فتميزت قصائدهم بالعدول والانزياح عن المألوف، كما أخذ الشعر يتجنس وأخذ أشكالًا عديدة ومتنوعة تخرج من إطار عمود الشعر العربي الأصيل، فظهرت قصيدة التفعيلة كما ظهرت أيضًا قصيدة النثر، وهي قصيدة حداثية خرجت بالشعر عن قواعده المعروفة.

احتل هذا النوع من القصائد مساحة كبيرة في الشعر العربي وأصبح جنسًا أدبيًا قائمًا بذاته محبوبًا متذوقًا من طرف القراء، وجاء منزاحًا عن قواعد الشعر المعروفة وكسر الوزن العروضي والقافية التي تقيد الشعر الكلاسيكي ويتميز بحريّة الإبداع، لذا برزت فيه أسلوبية الشعراء المعاصرين.

هذه الأهمية للأسلوب والشعر الحداثي وميولنا إلى المنهج الأسلوبي وتقنياته دفعتنا إلى هذه الدراسة الأسلوبية في نصوص الناسك للشاعر محمد خضير، ولما يتميز به هذا الشاعر من حضور بارز في الأوساط الأدبية، بهدف التعرف على أبرز السمات الأسلوبية التي يتميز بها ديوانه الذي حظي بأعلى نسبة شهرة مقارنة ببقية نتاجاته الأدبية

تحاول هذه الدراسة الإجابة عن عدة تساؤلات هي:

ما هي خصائص البنى الشعرية في ديوان "الناسك" لمحمد خضير؟

وما هي أهم الظواهر الأسلوبية البلاغية التي ميزت نصوصه الشعرية؟

وإلى أي مدى وفق في بناء أسلوبه في هذه النصوص؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات، اتبعنا خطة البحث الآتية: جرى تقسيم البحث إلى مقدمة ومدخل وفصلين وخاتمة، خصصنا المدخل لتحديد المفاهيم والمصطلحات العامة من تعريف الأسلوب والأسلوبية لغةً واصطلاحًا، والأسلوب والأسلوبية عند العرب والغرب، وكل ما يتعلق بالمصطلحين.

أما الفصل الأول الموسوم بالبنية الشعرية في نصوص "الناسك" لمحمد خضير، فقد ضم البنية الصوتية بما فيها من تصنيف الأصوات وخصائصها، مثل الأصوات المهموسة والأصوات الصائتة، والتكرار بأنواعه (تكرار حرف، كلمة، عبارة)، والأصوات الخارجية التي تضم البحر والروي والقافية، كما ضم أيضًا البنية التركيبية؛ ودرسنا فيها ظاهرة التقديم والتأخير وظاهرة الحذف وأزمنة الأفعال (بين قوسين: ماضي، مضارع، أمر)

أما عنوان الفصل الثاني فكان "تجليات الصور البلاغية"، حيث درسنا فيه الصورة البيانية بأنواعها من تشبيه واستعارة وكناية ومفارقة

وأخيرًا ختمنا بحثنا بأهم النتائج التي توصلنا إليها في دراستنا

وقد اعتمدنا في بحثنا هذا على عدة مراجع، أهمها:

كتاب "الأسلوبية والأسلوب" لعبد السلام المسدي

كتاب "الأسلوبية" لبيير جيرو

كتاب الأسلوبية وتحليل الخطاب لمنذر عياشي

كتاب "مناهج النقد المعاصر" لصلاح فضل.

كما اعتمدنا في بحثنا على المنهج الأسلوبي، الذي ساهم في الكشف عن الجماليات التي يتخللها الديوان.

وقد واجهنا العديد من الصعوبات، منها قلة الدراسات حول هذا المبدع المعاصر

وفي الختام نشكر الله عز وجل الذي وفقنا في هذا البحث، ونتقدم بجزيل الشكر للأستاذة الفاضلة سبقاق صليحة المشرفة على هذا البحث، كما نشكر جميع من ساعدني من بعيد أو قريب.

مدخل: الأسلوب والأسلوبية (دراسة نظرية)

1/ الأسلوب:

أ/ لغة

ب/ اصطلاحا

ج/ محدداته

د/ الأسلوب عند الغرب والعرب

2/ الأسلوبية:

أ/ مفهومها

ب/

ج/ اتجاهاتها

د/ مجالاتها

1/ مفهوم الاسلوب:

1-1: لغة:

جاء في لسان العرب يُقال "للسطر من النخيل أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، قال: والأسلوب الطريق والوجه والمذهب، يقال: أنتم في أسلوب سوء. ويجمع أساليب. والأسلوب الطريق تأخذ فيه، والأسلوب بالضم الفن، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول، أي ألوان منه، وأنفه لفّي أسلوب إذا كان متكبرًا"[1].

وجاء في القاموس المحيط: "هو الطريق والفن من قول جمع أساليب، والأسلوب أيضًا عنق الأسد والشموخ في أنف، وأسلوبي الحكيم عند أهل المعاني هو تلقي المخاطب بغير ما يترقب، بحمل كلامه على خلاف مراده، تنبيهًا له على أنه أولى بالقصد"[2].

من خلال هذين التعريفين نستشف أن الأسلوب لغة هو التجسيد لكيفية استخدام اللغة بطرق مبتكرة للتأثير على المخاطب، مما يبرز أهمية الأسلوب في الفهم والتواصل.

1-2: اصطلاحا:

يرى بيير جيرو أن الأسلوب "طريقة للتعبير عن الفكرة بواسطة اللغة"[3]، ويرى بوفون "الأسلوب هو الإنسان نفسه، فالأسلوب لا يمكن أخذه أو نقله ولا تعديله"[4] أما صلاح فضل

---

[1]. أبو الفضل جمال الدين محمد بن منظور الافريقي المصري، لسان العرب، ج1، م1، دار صادر، بيروت، لبنان، ص473.

[2]. بطرش البستاني، قاموس محيط المحيط، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، 1987، ص419.

[3]. بيير جيرو، الأسلوبية، تر: منذر العياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، ط2، 1994، ص139.

[4]. شوقي علي زهرة، الأسلوب بين عبد القاهر وجون ميري –دراسة مقارنة–، مكتبة الآداب للنشر، القاهرة، مصر، د. ط، د. ت، ص40.

يرى أن "مفهوم الأسلوب ليس بسيطًا ولا سطحيًا، يسمح لنا بأن نتبينه بطريقة آلية، بل يحتاج إلى جهد خلاق في مقاربة النصوص ومحاولة الإمساك بطوابعها الخاصة"[1].

من خلال هذه التعريفات، نستنتج أن الأسلوب هو تعبير فني عن الفكر يعكس شخصية الفرد، ويتطلب تفكيرًا عميقًا لفهمه واستخدامه بفعالية.

1-3: محدداته:

1-3-1: الاختيار:

يمكن أن نعد الاختيار من بين المبادئ التي شكلت منطلقًا لفكرة الأسلوب، بل إن هناك علاقة وثيقة بين أصل فكرة الأسلوب وقضية الاختيار، فالأسلوب في أحد تعريفاته هو اختيار من بين بدائل عديدة، وأن "أي فكرة من الأفكار يمكن إبلاغها بأشكال وكيفيات متنوعة، ومعنى ذلك أن نفس الشحنة الإخبارية يمكن سبكها في صيغ لسانية متعددة"[2].

ويعد هذا العنصر ملمحًا أول يُبنى عليه أي رصد أو تتبع للأسلوب، وهو أن منشئ الكلام يقوم بعملية اختيار أو انتقاء عناصر لغوية محدودة من رصيده اللغوي، ثم يوزعها بصورة محسوبة، فيكون بها خطايا، وهذا الأمر ينطبق على جميع الخطابات الأدبية، ومن ثم فإن الأسلوب يمكن تعريفه بأنه "اختيار يقوم به المنشئ لسمات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف، يدل هذا الاختيار أو الانتقاء على إيثار المنشئ وتفضيله لهذه السمات

[1]. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر والمعلومات، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2013، ص90.

[2]. مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2015، ص23.

على سمات أخرى بديلة ومجموعة الاختيارات الخاصة بمنشئ معين هي التي تشكل أسلوبه الذي يمتاز به عن غيره من المنشئين"[1].

ومن هذا القول يتضح أن مبدأ الاختيار يساعد في الكشف عن فرادة الكاتب وتميزه من خلال استعمالاته، من خلال أسلوبه الذي يظهر في اللغة المعجمية له.

1-3-2: التركيب:

يعد الملمح الثاني المحدد للأسلوبية لأي كاتب، فسلامة التركيب في جميع جوانبه، سواء كان معجميًا أو نحويًا أو صرفيًا أو دلاليًا، تستدعي الأمر انطلاقًا من ظاهرة سابقة لها وهي الاختيار، فكلما كان الاختيار دقيقًا كان حسن الانتقاء، وكلما كان تركيب الكلمات المفترى في الخطاب الأدبي لديه أكثر إحكامًا، وهذا ما أشار إليه نور الدين السد في كتابه، إذ يقول: "فظاهرة التركيب هي تنضيد الكلام ونظمه لتشكيل سياق الخطاب الأدبي. والتركيب عنصر أساسي في الظاهرة اللغوية وعليه يقول الكلام الصحيح"[2]

يتضح من هذا القول إن التركيب من العناصر الأساسية لتشكيل الخطاب الأدبي، وعلى أساسه يقوم الكلام الصحيح والأكثر إحكامًا.

[1]. سعد ملطوح، الأسلوب دراسة لغوية احصائية، عالم كتب، القاهرة، مصر، ط3، 1995، ص37-38.

[2]. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب –دراسة في النقد العربي الحديث تحليل الخطاب الشعري و السردي–، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2010، ص 186.

كما ترى الأسلوبية "أن الكاتب لا يتسنى له الإفصاح عن حسه ولا عن تصوره للوجود إلا انطلاقًا من تركيب الأدوات اللغوية تركيبًا يقضي إلى إفراز الصورة المنشودة والانفعال المقصود"[1]

وعليه فإن التركيب عنصر أساسي يساعد الكاتب في الإفصاح عن أحاسيسه وتصوراته للوجود انطلاقًا من تركيب الأدوات اللغوية، وهو بذلك الملمح الثاني الذي ينطلق منه في تمييز أو دراسة أسلوبية كاتب ما.

1-3-3: الانزياح:

تعد مقولة الانزياح من أهم المقولات التي حاولت تفسير الأسلوب، وأصحابها يرون في الأسلوب انزياحًا أو انحرافًا عن نموذج آخر من القول وينظر إليه على أنه نمط معياري، وهذا المبدأ الذي حاول به أصحابه تفسير الأسلوب [2]

يُعد مصطلح الانزياح ثالث الملامح المحددة للأسلوبية لكاتب ما، إذ حاول الكثير من الأسلوبيين أن يكتشفوا مواطن ومكان الاختلاف بين الأساليب انطلاقًا من مدى عدول وانحراف الكاتب عن النمط المألوف في الكتابة من خلال نصوصهم الإبداعية، إذ يعد الانزياح عنصرًا أساسيًا في تشكيل جمالية النصوص والخطابات الأدبية، فالانزياح هو "انحراف الكلام عن نسقه المألوف، وهو حديث لغوي يظهر في تشكيل الكلام وصياغته ويمكن بواسطته التعرف على طبيعة الأسلوب الأدبي، بل يمكن اعتباره الانزياح هو

[1]. المرجع نفسه، ص187.

[2]. مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، ص25.

الأسلوب الأدبي ذاته"[1]، فيتضح أن الانزياح هو عبارة عن حدث لغوي، فهو يحدث على مستوى اللغة الإبداعية، وهو الخروج عن المألوف في تشكيل الكلام، ونجد ممن أشار إلى فكرة الانزياح صلاح فضل، الذي يعرفه بكونه الانتقال المفاجئ للمعنى، وفي هذا القول نجد أن الانزياح مرتبط بالمعنى، فهو الخروج عن المعنى المألوف بطريقة مفاجئة وغير مألوفة، كما ينظر بعض الأسلوبيين إلى الأسلوب "على أنه انحراف لغوي نصي بعيد عن المألوف، والمتلقي ذو سمات لغوية وصوتية وصرفية ونحوية منحرفًا أو مفارقًا لنموذج آخر من الاستخدام اللغوي وذو سمات المعيارية"[2]، أي أن الانحراف مرتبط بالاستخدام ومدى مخالفته

للاستخدامات اللغوية الأخرى، والانزياح هو مجرد حرف للغة، ويكون هذا إما في شكل صوتي أو معجمي أو دلالي أو نحوي.

1-4: الأسلوب عند الغرب والعرب:

1-4-1: مفهوم الأسلوب عند الغرب:

ظهر مصطلح الأسلوب في بداية القرن التاسع عشر في معجم النقد الأدبي الألماني، وفي المعاجم الإنجليزية كمصطلح عام 1846، وفي الفرنسية عام 1872،[3] وتعددت تعريفاته تبعًا للمناحي التي انطلقت منها تيارات الأسلوبية في بحثها له، كما أشارت الدراسات الحديثة في تعريفها للأسلوب أن مقولة اللغوي الفرنسي بوفون "الأسلوب هو

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

[2]. يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، 2007، ص180.

[3]. صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه واجراءاته، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص108.

الرجل" قد حاول من خلال هذا القول ربط قيم الأسلوب الجمالية بخلايا التفكير الحية والمتغيرة من شخص إلى آخر، وهناك تعريفات أخرى للغويين الغربيين، نذكر منهم:

بيير جيرو:

الذي يعرف "الأسلوب بأنه طريقة للتعبير عن فكر بواسطة اللغة"[1]، وقال أيضًا إنه "وجه للملفوظ ينتج عن اختيار أدوات التعبير، وتحدده طبيعة المتكلم ومقاصده، وعليه فإن التعبير هو منحى مع مراعاة طبيعة المتكلم ومقاصده"[2]، حيث جعل اللغة وعاءه الأساسي للفكر، أي يعتبر الأسلوب هو الحرف السحري الذي ينتج الأفكار بكلمات، فهو ليس مجرد وسيلة بل هو روح النص.

شارل بالي:

أما مفهوم الأسلوب عنده فيتمثل في "مجموعة من عناصر اللغة المؤثرة عاطفيًا على المستمع أو القارئ، فاللغة بالنسبة له هي مجموعة من الوسائل التعبيرية المعاصرة للفكر وبوسع المتحدث أن يكشف عن أفكاره بشكل عقلي موضوعي يتوافق مع الواقع بأكبر قدر ممكن، إلا أنه كثيرًا ما يختار إضافة عناصر تأثيرية تعكس ذاته من ناحية، والقوى الاجتماعية بها من ناحية أخرى"[3].

1-4-2: مفهوم الأسلوب عند العرب

[1]. بيير جيرو، الأسلوبية، ص10.

[2]. بيير جيرو، الأسلوبية ، ص139.

[3]. منذر العياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضري، حلب، سوريا، ط1، 2002، ص29.

أحمد شايب

يعد كتاب الأسلوب لأحمد شايب من أهم المحاولات في دراسة الأسلوب والبحث في مجالاته، ويظهر هذا من خلال تعريفاته المختلفة، والتي من أهمها أنه "طريقة التصوير والتفكير والتعبير"،[1] وما يمكن ملاحظته أنه مزج بين ما أصله القدماء من دراسات بلاغية وما جاء به الغرب، حيث ربط الأسلوب بالنظم فقال: "الأسلوب الأدبي هو طريقة الكتابة أو طريقة الإنشاء أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير عن معاني قصد الإيضاح والتأثير أو ضرب من النظم والطريق فيه"[2]، أي أن الأسلوب نابع من شخصية المؤلف.

عبد السلام المسدي:

يبشرنا بمولود جديد في مجال الدراسات الأسلوبية الحديثة، فيسميه "الأسلوبية والأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب سنة 1977."

يتركز موضوع هذا الكتاب على تعريف الأسلوب من خلال ثلاث دعائم أساسية هي المخاطب والمخاطب والخطاب، فيقول "إنه قوام الكشف لنمط التفكير عند صاحبه، وتتطابق في هذا المنظور ماهية الأسلوب مع نوعية الرسالة اللسانية المبلغة مادة وشكلًا"[3]، ويشير عبد السلام المسدي إلى أن الأسلوب يكشف عن نمط التفكير لدى المتحدث أو الكاتب؛ يعني ذلك أن الطريقة التي يتم بها نقل الأفكار، سواء من حيث المضمون أو الشكل، تعكس نوعية الرسالة التي يتم توصيلها.

صلاح فضل

---

[1]. أحمد شايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية الأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط8، 1991، ص45.

[2]. منذر العياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص44.

[3]. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، ط3، 1982، ص64.

وقد ألّف هو الآخر كتابًا مهمًا في مجال البحث الأسلوبي، وقد كان بعنوان "علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته"، يهدف من خلاله إلى بلورة محاولة في الأسلوبيات العربية الحديثة التي يمكن أن تكون، حسب رأيه الوريد الشرعي للبلاغة العربية، وتنبثق من صلب أبوين فتيين هما الأسلوبيات الحديثة وعلم الجمال.

كما رأى أن الأسلوب "دراسة للإبداع الفردي وتصنيف للظواهر الناجمة، وتتبع الملامح المنبثقة منه"[1]، ويرى صلاح فضل أن مفهوم الأسلوب ليس بسيطًا ولا سطحيًا يسمح لنا بأن نتبينه بطريقة آلية، بل يحتاج إلى جهد خلاق في مقاربة النصوص ومحاولة الإمساك بطوابعها الخاصة.

كما نظر للأسلوب في كتابه "مناهج النقد المعاصر "أنه يختلف من جنس إلى جنس آخر فالشعر يختلف عن أسلوب الرواية"[2]، وهنا يشير صلاح فضل في كتابه إلى أن الشعر والرواية يمثلان جنسين أدبيين مختلفين، كل منهما له خصائصه وأسلوبه.

2/ مفهوم الأسلوبية:

تعتبر الأسلوبية من أهم المصطلحات التي استحدثت في القرن العشرين، وذلك كبديل للبلاغة القديمة مما أدى إلى الاهتمام بها، ويظهر ذلك في تنويع حقولها واتجاهاتها، حيث إن أوراق الدراسات المعاصرة سجلت بأن الأسلوبية هي الوريد الشرعي لها من حيث إعطاء البيانات المتكاملة للصورة الجمالية في الفن الإبداعي وطرائق توزيعها، فإذا أخذنا هذا المصطلح لاحظنا أنه يتكون من ثنائية وذلك حسب المصطلح الذي ترجم إلى اللغة

[1]. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص90.

[2]. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص90.

العربية "فالأسلوبية دال مركب جذره "أسلوب" (style) ولاحقته(que)"[1] كما رأينا سابقًا، ذو مدلول ذاتي (يعبر عن شيء ما) ، واللاحقة تجعله ذا مدلول موضوعي، مما يجعله يطابق عبارة علم الأسلوب (science de style).

لذلك تُعرف الأسلوبية بأنها البحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب، وبذلك تُعرف بأنها "علم يُعنى بدراسة الخصائص اللغوية التي تنتقل بالكلام المجرد وسيلة إبلاغ عادية إلى أداة تأثير فني"[2] كما أنها وليدة بلاغة وورثتها المباشرة، وهذا ما أدى بنا إلى القول بأن أي أسلوبية لابد أن تنتهي بها المطاف إلى البلاغة.

كما أطلق الباحث فون درجابلنتس 1875 "مصطلح أسلوبية على دراسة الأسلوب عبر الانزياحات اللغوية والبلاغية في الكتابة الأدبية"[3]، أي إن الأسلوبية تقوم بدراسة كيفية استخدام الكتاب للغة في النصوص الأدبية وتركيزهم على الانزياحات اللغوية.

أي هو ما يختاره الكاتب من كلمات وتراكيب حتى يؤثر في السامعين عن طريق التعبير عن أفكاره ورواده بأسلوب جد متميز. ويتفق معه ريفاتير في استخدامه للانزياح، ويعرفها

جاكبسون بأنها "بحث عما يتميز به الكلام عن بقية مستويات الخطاب أولًا، ومن سائر أصناف الفنون ثانيا"[4]

وهناك بعض الأسلوبيين الذين حاولوا تأكيد العلاقة بين الأسلوبية واللسانيات، فنجد بيار جيرو في قوله أن": الأسلوبية تحدد بكونها البعد اللساني لظاهرة الأسلوب، طالما أن

---

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

[2]. مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، ص8.

[3]. مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية ، ص7

[4]. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص13.

جوهر الأثر الأدبي لا يمكن أن نفاد إليه إلا عبر صيغته الإبلاغية"[1]، وبذلك يرى معظم مؤرخي الأسلوبية أن شارل بالي هو أول من أصل علم الأسلوب عام 1902، وأسس قواعده مثل ما أرسل دي سوسير أصول علم اللسان الحديث يدرس علم الأسلوب العناصر التعبيرية للغة المنظمة من جهة، وينظر لمحتواها التعبيري والتأثيري، فقال شارل بالي بأنها: "دراسة قضايا التعبير عن قضايا الإحساس والتبادل التأثيري بين هذا الأخير والكلام"[2]

أما ريفاتير فيرى أن الأسلوبية تعتمد في دراستها الخطاب على طرائق تعود مرجعيتها إلى اللسانيات، وفي ذلك يقول إن: "الأسلوبية وصف للمصنف الأدبي حسب طرائق مشتقة من اللسانيات "[3]

ويشير ريفاتير في مقولته إلى أن الأسلوبية تعتمد على تحليل النصوص الأدبية باستخدام مفاهيم مستمدة من اللسانيات، وبعبارة أخرى فإن الأسلوبية تهدف إلى فهم كيفية تنظيم اللغة في النصوص الأدبية وتأثيرها على المعنى.

ولعل أهم مبدأ اعتمد عليه ريفاتير في تحديده للأسلوبية يرتكز على ثنائية تكاملية، وهي ظاهرة اللغة وظاهرة العبارة (langue/ parole)، تتويجًا للجهود التي قام بها هؤلاء العلماء،

يبارك ستيفن أولمان على استقرار الأسلوبية علميًا، ثانيًا نقديًا قائلًا "إن الأسلوبية اليوم هي أكثر فنون اللسانيات صرامة على ما يعتري غائيات هذا العلم الوليد ومناهجه

[1]. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص32.

[2]. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص32.

[3]. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص16.

ومصطلحاته من تردد، ولنا أن نتنبأ بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النقد الأدبي والألسنية معًا".[1]

وفي الأخير نصل إلى القول بأن الأسلوبية لها علاقة باللسانيات والبلاغة، وهذا حسب المقولة المعروفة والشهيرة البلاغة هي أسلوبية القدماء، والأسلوبية هي بلاغة المحدثين.

ويربط شارل بالي الأسلوب باللسانيات ويعده مجموعة من الوحدات اللسانية التي تؤثر على القارئ والسامع، وذلك من خلال حديثه عن أسلوبه .وهكذا نستنتج أن "الأسلوبية فن من أفنان شجرة اللسانيات"[2]، وهذا ما أكده لويس بيتزر بقوله إنها جسر لسانيات، كما أثبت ذلك ستاروبانسكي بقوله: "هي رفع الحواجز بين اللغة وتاريخ الأدب، وهي بموجب ذلك علم شامل للدلالات المقررة في جهاز الأثر الأدبي"[3]، أي أنها علم لغوي يبحث في وسائل اللغة التي تكسب الخطاب الأدبي خصائصه التعبيرية

2-1: الأسلوبية عند الغرب والعرب:

2-1-1: الأسلوبية عند الغرب:

ريفاتير:

عرف الأسلوبية بقوله: "علم يهدف إلى الكشف عن العناصر المميزة التي بها يستطيع المؤلف إثبات مراقبة حرية الإدراك لدى القارئ المستقبل، والتي بها يستطيع أيضًا أن يفرض

[1]. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص19.

[2]. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، القاهرة، مصر، ط1، 1994، ص182.

[3]. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص47.

على المستقبل وجهة نظره إلى الفهم والإدراك"[1]ومن هنا يتضح أنه يركز على المتلقي، ولذلك كانت نظرته للأسلوبية موجهة إليه، والتركيز على أهميتها في تحديد الأسلوب.

بيير جيرو:

يقول عن الأسلوبية: "هي دراسة المتغيرات اللسانية إزاء المعيار القاعدي، وهذا ما يتطابق مع التقليد الذي يضع البلاغة في مواجهة القواعد، فالأسلوبية تحدد نوعية الحريات داخل النظام القواعد، باعتبار أنها العلم الذي لا يستطيع الكاتب أن يصنعه"،[2] أي أن الأسلوبية تدرس التغيرات التي حدثت بمخالفة القواعد اللغوية بهدف التأثير في المتلقي، وجيرو يؤكد علاقة البعد اللساني بالأسلوبية، فهذه الأخيرة تهدف إلى دراسة النص كظاهرة لغوية.

شارل بالي:

هو أول من أرسل مصطلح أسلوبية ورسخه بحثًا وتنظيرًا حتى عد أبا لها، فنجد الأسلوبية بقوله: "دراسة قضايا التعبير عن قضايا الإحساس وتبادل التأثير بين هذا الأخير والكلام(...) الأسلوبية كفرع من اللسانيات العامة تتمثل في جرد الإمكانات والطاقات التعبيرية للغة بالمفهوم السويسري"،[3] فأسلوبية فأسلوبيته حسبه تبحث في الخصائص التعبيرية للنص الأدبي، ويبدو بهذا متأثرًا بأستاذه دي سوسير في لسانياته العامة.

---

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

[2]. نعيمة سعدية، الأسلوبية والنص الشعري، دار الكلمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2016، ص16.

[3]. نعيمة سعدية، الأسلوبية والنص الشعري ، ص16.

2-1-2: الأسلوبية عند العرب:

عبد السلام المسدي:

يعتبر عبد السلام المسدي هو أول من استعمل المصطلح في كتابه الصادر في 1977 بعنوان "الأسلوبية"، ويعرفها بقوله: "تُعرف الأسلوبية بأنها البحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب"،[1] فالأسلوبية هي أساس إرساء علم الأسلوب، ويقول المسدي "إن غاية الحدث الأدبي تكمن في تجاوز الإبلاغ إلى الإشارة، وتأتي الأسلوبية في هذا المقام لتحدد دراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية الجمالية"[2].

هنا يربط الأسلوبية باللسانيات، فلا يقف الأمر عند الإبلاغ بل يتعداه إلى الإشارة، وهذه الإثارة لا تتأتى إلا من خلال الانتقاء للعناصر اللغوية.

نور الدين السد:

يعرف الأسلوبية بقوله: "الوجه الجمالي للإنسانية، إنها تبحث في الخصائص التعبيرية والشعرية التي يتوسلها الخطاب الأدبي، وترتدي طابعًا علميًا تقريريًا في وصفها للوقائع وتصنيفها بشكل موضوع ومنهجي."[3]

---

[1]. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، 34.

[2]. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص36.

[3]. سليم محمد، أسلوبية التعبير اللغوي في شعر سميح القاسم، مخطوط لنيل شهادة الدكتوراه، قسم اللغة والأدب، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، 2017-2018، ص18.

والأسلوبية تعتبر البعد اللساني لظاهرة الأسلوب، وتستخدم التطبيقات اللسانية في تحليل الأسلوب للنصوص الأدبية.

منذر العياشي:

يقول: "الأسلوبية علم يدرس اللغة ضمن نظام الخطاب، ولكنها أيضًا علم يدرس الخطاب موزعًا على مبدأ هوية الأجناس. ولذا كان موضوع هذا العلم متعدد المستويات، مختلف المشارب والاهتمامات والاتجاهات، وما دامت اللغة ليست حكرًا على ميدان إيصالي دون آخر، فإن موضوع علم الأسلوبية ليس حكرًا هو أيضًا على ميدان تعبيري"[1]، فالأسلوبية تدرس اللغة في مختلف مستوياتها وهذا العلم له اتجاهات متباينة باختلاف مبادئ أصحابها وأهدافهم.

2-3: اتجاهات الأسلوبية:

تتنوع الأسلوبية في اتجاهاتها، فلكل اتجاه ميدانه وخصائصه المميزة، بعضها يركز على التعبير عن الذات ومشاعر الكاتب، بينما يولي البعض الآخر اهتمامًا لبنية النص الداخلية وعلاقاته، و اتجاهات أخرى تهتم بتأثير الأسلوب على المتلقي، في حين تستخدم الإحصاء أساليب كمية للتحليل، وسنغوص في كل واحدة على حدة.

الأسلوبية التعبيرية:

أسسها شارل بالي وتميزت بكونها مطلقة الوجود، حيث تعنى هذه الأسلوبية بدراسة الجانب العاطفي في الخطاب عامة، أي أنها تسعى إلى "دراسة القيم التعبيرية (اللغوية)

[1]. منذر العياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص27.

الكامنة في الكلام أو المثارة فيه، وهي تختلف عن الدرس البلاغي القديم في أنها لا تقف عند الأنماط التقليدية المتعارف عليها، بل تمتد إلى الكلام في مقولة لا متناهية، فتقف على نحو خاص أمام الكلام المنطوق لتلاحظ العلاقة القائمة بين المحتوى الوجداني (المضمون العاطفي) والتركيب الذي جاء عليه الكلام"[1]

وبذلك تهتم هذه الأسلوبية بكيفية تجلّي المشاعر في الخطاب، مركّزةً على العلاقة بين العاطفة والأسلوب دون التقيد بالقوالب البلاغية التقليدية.

الأسلوبية البنيوية:

ترى أن النص بنية متكاملة مستقلة بذاتها، تشكلت من خلال ترابط الوحدات والعناصر وتتحدد قيمتها من خلال تحليل العلاقات الداخلية للنص الأدبي، وقد تنبهت الأسلوبية البنيوية إلى "وجود فرق بين دراسة الأسلوب بوصفه طاقة كامنة في اللغة (بالقوة) يستطيع المؤلف استخراجها لتوجيهها إلى هدف معين، ودراسة الأسلوب الفعلي في ذاته، أي أن هناك فرقًا بين مستوى اللغة ومستوى النص، والبلاغة التقليدية لم تكن تعي هذا التفريق"[2] مما يجعلها تركز على بنية النص ذاته دون الرجوع إلى نوايا المؤلف أو سياقات خارجية باعتبار أن المعنى يُستخلص من داخل النص نفسه.

الأسلوبية الأدبية:

---

[1]. د. محمد كريم الكواز، علم الأسلوب: مفاهيم وتطبيقات، منشورات جامعة السابع من أبريل، ليبيا، ط1، 2005، ص98.

[2]. المرجع نفسه، ص 100.

وقد تُسمى أيضًا بالأسلوبية النفسية أو أسلوبية الكاتب، تهتم بالسمات الفردية التي يمتاز بها الكاتب، والتي تعكس الجانب النفسي له في النص الأدبي، "وتعد الأسلوبية الأدبية أخصب ما تفرع عن فكرة الأسلوبية التكوينية وأكثرها في تاريخ علم الأسلوب في القرن العشرين".[1]

ومن مرتكزاتها اعتبار النص الأدبي نصًا لغويًا قائمًا بذاته، يكشف ظروف المؤلف من خلال تحليل بنيته الداخلية، إذ تقوم على مبدأ أن العمل الأدبي هو انعكاس لفكرة صاحبه وتجربته الخاصة، مما يجعلها تدمج بين اللغة والتحليل النفسي في فهم الأسلوب.

الأسلوبية الإحصائية:

تقوم على الكمّ العددي من خلال تعداد العناصر المعجمية في النص، وتعداد طول الكلمات والجمل، والعلاقات بين النعوت والأسماء والأفعال، ثم تُقارن هذه البيانات بنصوص أخرى، و"تتجلى أهمية الإحصاء هنا في قدرته على التمييز بين السمات اللغوية التي يمكن جعلها خواص أسلوبية والسمات التي ترد في النص ورودًا عشوائيًا، أما كيفية التمييز فتتم من خلال التعرف على العدولات في النص".[2]

تهدف هذه الأسلوبية إلى إبراز العناصر اللغوية والسمات الأسلوبية الأكثر تكرارًا أو إثارة من خلال تحليلها عدديًا وتحديد ما يُعد سمة مميزة للأسلوب وما يظهر بشكل عارض أو غير منتظم.

2-4: مجالات الأسلوبية:

[1]. المرجع نفسه، ص 102.

[2]. د. محمد كريم الكواز، علم الأسلوب: مفاهيم وتطبيقات، ص104.

الأسلوبية النظرية:

وهي تسعى إلى التنظير للأدب من منطلق اللغة المستخدمة في النص الأدبي، وتطمح إلى "أن تصل يومًا ما إلى تفسير أدبية الخطاب الإبداعي بالاعتماد على مكوناته اللغوية، وهذا ما يجعل لها التعويل المطلق على اللسانيات بمختلف فروعها"،[1] فالأسلوبية النظرية تهدف إلى إرساء القواعد النظرية التي ينطلق منها الناقد الأسلوبي في تحليل النص.

الأسلوبية التطبيقية:

وغايتها تعرية النص الأدبي وإظهار خصائصه وسماته من حيث الشكل الفني، ومدخلها في التطبيق هو لغة الأثر الأدبي، وإذا كانت الأسلوبية النظرية تتسم بالاستقرار على مناهج بعينها، فإن الأسلوبية التطبيقية تعاني من تعدد اتجاهاتها وتشتتّها، كما أن الترابط المنهجي بين كلا المجالين التنظير والتطبيق، يكاد يكون منعدمًا.[2]

الأسلوبية المقارنة:

تعتمد على المقارنة ولا تتجاوز حدود لغة واحدة، وهي "تدرس أساليب الكلام في مستوى معين من مستويات اللغة، لتبين خصائصها المميزة عن طريق مقابلة بعضها البعض. وتقتضي عملية المقارنة الأسلوبية حضور نصين فأكثر، ولا بد من وجود عنصر أو عناصر اشتراك يبين النصوص المقارنة للاشتراك في الموضوع، مع الاشتراك في

[1]. فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، طبعة مزيدة ومنقحة، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 2004، ص42.

[2]. المرجع نفسه، ن، ص.

المؤلف أو عدم اشتراكه، أو اشتراك المؤلف مع اختلاف الموضوع أو الغرض أو جنس الكتابة".

أي أن الأسلوبية المقارنة تحصر نفسها فب اطار اللغة الواحدة ولا تتجاوزها وهي بهذا تختلف اختلافا بينا عن الأدب المقارن الذي يدرس علاقات التأثير والتأثر بين الآداب العالمية.[1]

[1]. المرجع نفسه، ص43.

الفصل الأول: المستوى الصوتي في قصيدة الناسك

1/ الإيقاع الداخلي:

أ/ الأصوات المجهورة

ب/ الأصوات المهموسة

ج/ الأصوات الصائتة

د/ التكرار

2/ الإيقاع الخارجي:

أ/ الوزن

ب/ القافية

ج/ الروي

المستوى الصوتي: تمهيد:

الشعر ديوان العرب مقولة مأثورة في تراثنا الأدبي، فقد عُرف الشعر آنذاك بأنه لسان العرب ولغتهم التي يتغنون بها، إذ كانوا يطلقون العنان لمشاعرهم وأحاسيسهم في نسيج من الكلام،[1] فهذه العواطف تحرك الشعر ليسترسل في نظمه قصائد متنوعة مبنية على وزن وقافية، ولا ريب أن الصوت عنصر مهم في اللغة الشعرية، فقد عرّفه الجاحظ بأنه "آلة اللفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف، أي أن اللفظ يتبعه الصوت مما يأتي من خلالهما التأليف"[2]

ولقد عرّف ابن جني الشعر بأنه: "أعلم أن الصوت عرض يخرج من النفس مستطيلاً متصلاً، حتى يعرض له في الحلق والفم والشفتين مقاطع تثنيه عن امتداده واستطالته غير سمع المقطع أينما عرض له حرفًا، وتختلف أجراس الحروف بحسب مقاطعها"[3]

فالأصوات ترتبط باللغة المتعلقة بالمباني الصرفية، وهذا ما يجعل الدراسة الصوتية أساس الدرس اللغوي، فاللغة هي رموز صوتية ذات دلالات، في عملنا هذا تطرقنا إلى دراسة مستويات التحليل الأسلوبي، وذلك في أربع مستويات: المستوى الصوتي الإيقاعي، وسنقوم بدراسة ما في الديوان الذي بين أيدينا الناسك، وذلك وفقًا لمظاهر الجانب الصوتي الداخلي والخارجي بما يحتويه من دراسة الوزن والقافية والروي والتكرار، أما المستوى الثاني التركيبي فيدرس العلاقات المرتبطة داخل القصيدة المدروسة، والمستوى الثالث هو المستوى الدلالي وتتم فيه دراسة الحقول الدلالية ودراسة طبيعة الألفاظ ودراسة التشبيه والاستعارة والكناية ونجد أن الإيقاع عنصر مهم جدًا في القصيدة الشعرية، وهنا نرى "أن الإيقاع يندرج لعلم الموسيقى في الشعر، لأن أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين

---

[1]. جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث الفني، المركز العربي للثقافة والعلوم، القاهرة، مصر، ط5، 1995، ص370.

[2]. الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 2002، ص79.

[3]. ابن جني، سر صناعة الاعراب، ج1، دار القلم، دمشق، سوريا، ط1، 1985، ص6.

صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسيم الزمان بالحروف المسموعة."[1]

يعد المستوى الصوتي مهمًا في الدرس الأدبي لأنه لغة، واللغة أصوات، نظرًا لضرورته في تعديل التركيب في كل من الشعر والنثر "فالصوت عنصر مهم في الشعر لا يمكن الاستغناء عنه."[2]

1/ الإيقاع الداخلي:

1-1: الأصوات المجهورة:

لغة:

الظهور والإعلان

اصطلاحًا:

هي "انحباس جريان النفس عند النطق بالحرف لما لقوته الناشئة عن قوة الاعتماد على مخرجه، لا للجريان النفس مع حروف الجهر، ولا مجال لضعف جريان النفس مع حروف الهمس حال الحركة، تبدأ الصفة ظهورًا ضدها"[3]

ويقول السكاكي: "الجهر هو انحباس النفس في مخرج الحرف"[4]

والجهر من الصفات القوية، وحروف مجموعة في قوله: (عظم وزن قارئ ذي عض جد طلب)[1]

---

[1]. ابن فارس الصاحبي، في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص266.

[2]. ابن جني، سر صناعة الاعراب، ص6.

[3]. https:// www.google.com/site/khachimatoaaleslam

[4]. كمال بشر، علم الأصوات، ج2، دار الغريب، مصر، 2000، ص78.

تواتر الأصوات / القصائد	م	ب	ج	د	ذ	ر	ز	ض	ظ	ع	غ	ل	ن	و	ي	المجموع
سلامى	19	7	0	0	1	10	0	2	0	5	2	15	6	8	8	83
ماذا على	14	9	3	7	6	15	3	1	1	5	1	18	9	16	11	119
اعترافات مؤجلة	43	29	10	9	5	34	2	6	0	25	10	58	55	25	67	398
تناقضات	45	24	9	23	2	25	5	6	2	12	7	31	54	30	44	319
غيض الكلام	42	17	9	12	3	53	3	3	3	29	7	42	33	36	55	347
الأعمى	25	17	5	4	4	26	1	2	0	7	4	23	19	17	47	201
النكران	50	27	13	10	9	55	2	2	3	22	6	40	26	48	44	357
الناسك	32	20	10	10	2	25	4	2	4	18	3	64	28	29	42	293
دلاء الحزن	18	12	5	7	6	8	1	0	1	15	1	15	17	9	19	134
هجير بارد	10	8	7	7	1	17	3	3	2	7	4	13	17	26	32	157
لباب الحب	48	62	5	9	5	37	2	2	2	21	9	59	47	30	46	384
أنثى	19	10	4	5	1	14	3	2	2	8	2	34	22	14	25	165
هلا سألت	27	10	7	6	3	14	1	2	0	8	1	10	11	12	17	129
الشاهد	15	6	6	0	1	23	0	0	0	5	0	7	3	10	13	89
في الشعر	13	2	0	1	0	10	0	2	1	6	0	8	6	4	7	60
قلب قزح	39	28	4	16	6	29	5	2	1	21	6	79	65	33	66	400
مدى	8	8	2	1	0	5	0	3	0	5	2	11	4	3	8	60

[1]. كمال بشر، علم الأصوات ، ص78.

هذه بلادي	12	18	5	6	4	9	0	1	0	6	3	28	16	11	23	142
وجه أمي	70	30	14	11	2	37	3	7	5	30	4	36	45	24	66	384
قلب عاقر	24	29	10	9	1	33	0	10	0	14	8	40	23	31	35	276
صبرا	45	29	13	11	0	42	4	5	4	14	3	33	25	33	48	309
ننسى	48	33	15	13	2	51	3	5	2	25	10	50	81	33	38	409
فجر خليل	48	16	6	9	1	37	2	6	4	17	3	64	40	21	37	288
عمان	15	8	2	5	2	8	0	4	0	8	0	6	12	8	6	84
عابرات	3	9	2	1	0	8	4	0	1	9	2	14	8	9	8	78
أبي	17	23	5	7	3	19	0	3	2	6	3	12	14	11	21	123
المجموع	749	511	171	199	70	644	51	81	40	348	101	788	686	531	833	5803

(جدول1: تواتر الأصوات المجهورة)

من خلال هذا الجدول نلاحظ تواتر الأصوات المجهورة في قصائد ديوان "الناسك" لمحمد خيضر "سلامى" "ماذا على" "اعترافات مؤجلة"، "تناقضات"، "غيظ الكلام، الأعمى"، "النكران"، "الناسك"، "لباب الحب"، "أنثى"، "دلاء الحزن"، "قلب قزح"، "قلب عاقر"، "وجه أمي"، "فجر الخليل"، و"صبرا"، ...، وقدر عدد الأصوات المشهورة في هذه القصائد بـــ 5803، و لقد كانت الحروف الأكثر سيطرة على الديوان هي اللام والنون والياء والميم والواو والراء على التوالي.

وقد تصدر حرف الياء قائمة الأصوات المجهورة في قصائد محمد خيضر. وقد بلغ تواتر صوت الياء في قصائد محمد خيضر 883، وهو يدل على الحزن والأسى والصبر والتحدي والأمل .

وقصائد "اعترافات مؤجلة"، "النكران"، "لباب الحب"، "غيظ الكلام"، "الأعمى"، "تناقضات"، "وجه أمي"، "صبرا"، و"قلب قزح" "ننسى"...، هي من أكثر القصائد الناطقة لحرف الياء ويقول محمد خيضر في قصيدة "اعترافات مؤجلة":

أُمِي وَنصفُ قَصِيدة حَمَلتهَا

لِمَا سُؤالُ الرمل أنْهَكَ مَرْكَبِي

فَرَجَعت تَحْمِلُني الجِهَاتُ بلا هُدَى

أَنَّى ارْتَحَلْنَا كَانَ شَرَقِي مَغْرِبِي

يممت قلبي صَوْبَ عُلْبَة أَرْتَجِي

نسبًا يُخَالِط في المَوَدَّة مَطْلَبِي

فلقيتُ ما لقِيَ الغَرِيبِ كَأَنَّمَا

عبد تَسَلَلَ فِي عَباءَة أَجْنَبِي

يا عبلُ هذا الشِعر مَحْضُ غِوَايَة

لا دِينَ للشُّعَرَاء فِيهِ ولا نَبِي[1]

ويقول أيضًا محمد خضير في قصيدة "دلاء الحزن":

[1]. محمد خضير، الناسك –مختارات شعرية–، دار دجلة، عمان، الأردن، ط1، 2023، قصيدة اعترافات مؤجلة، ص14

ورَاحَتْ تَشْتَكِي عتبِي فَقُلْتُ

عسانِي بعدَ هَذَا مَا عَتَبْتُ

ولا أبكي كلامي عين خلُ

فإنِّي بَعْدَ هذَا اللَّوْم تبتُ

فَقَالت أنْتَ عينِي مُذْ عشِقْتَا

فقلت: العينُ تَبْكِي ثُمَّ فضت[1]

ويقول أيضًا في قصيدة "أنثى":

وطني فؤادكَ والعُيُونُ مَدِينَتِي

والصدرُ بَاب والأَصَابِعُ منزلُ

من فرطِ وَرْد الخَد خَالٍ يخجلُ

وأنا الخلي أيا خليلة فاردمِي[2]

إن كثافة توظيف حرف الياء في القصيدة يكشف لنا عاطفة الشاعر الحزينة والمتألمة، وهذا الحرف له القدرة على التكيف مع هذه الحالة النفسية والتعبير عن مظاهر حزنه واضطراب نفسيته، فحرف الياء يدل على الأسى والبكاء والتغني، ومن الأصوات كذلك المجهورة التي كان لها حضور مميزًا نجد صوت النون الذي بلغ توتره في ديوان الناسك 686 متربعًا على القصائد الآتية: لباب الحب، تناقضات، اعترافات مؤجلة، ننسى، قلب عاقر، فجر الخليل، وجه أمي، فصوت النون هو من الأصوات الأنفية المشهورة ويحمل عدة دلالات كالمعاناة والحزن والبكاء والألم والأنين.

[1]. محمد خضير، الناسك، دلاء الحزن، ص64

[2]. محمد خضير، الناسك، انثى، ص81

ويقول محمد خضير في قصيدة "تناقضات":

وكأننا خيل مركبها الثرَى

وكأننا في الماء بحر من زَبدِ

متناقضون كأي وهم يشتهِي

أن تنجب النيران حبات البردِ[1]

ويقول أيضًا في قصيدة "تناقضات":

من حَظِنَا لاَ سِجُن يَسْكنُ بَيْنَنَا

لا واشيا يمحو الظلام ولا رصدُ

فإلام هذا الخوف يرجف حولنَا

والصمت وجه في مراياه ارتعدُ

هذه الحياة جوابها في موتنَا

والموت ما حمل السؤال الى الأمدُ

متناقضون لأننا جمع أتَى

كغثاء سيل وهو يستجدي المددُ[2]

[1]. محمد خضير، الناسك، تناقضات، ص32.

[2]. محمد خضير، الناسك، تناقضات، ص34.

ومن خلال هذا المقطع الشعري لمحمد خضير نلاحظ توظيفه المكثف لصوت النون، هذا الصوت الذي عبر عن واقع أليم وهو يفيض بطاقة نفسية تعبيرية للشاعر ويعبر بها عن حزنه وألمه وحسرته على الواقع الذي يعيش، وساهم في تحديد الإيقاع الموسيقي الذي يدل على الحزن والنغمة الموسيقية الهادئة.

ومن الأصوات المجهورة أيضًا والتي كان لها حضور مميز في ديوان محمد خضير نجد صوت الميم الذي احتل المرتبة الرابعة، وقد كان تواتره في نصوص الديوان يقدر بـــ 749. وكانت قصيدة "دعوة" من القصائد التي طغت عليها صوت الميم، حيث يقول محمد خضير في المقطع الأول:

لاَ تَظلِمَّنَ فَرُبَّ مظْلُوم شَكَى

وتدور أيام فتلقى ما اشتكَى

العرش فوق الكف اكراما لهَا

فاحْذَر بِربكَ قَلب عَبْد إِنْ بكَى[1]

ويقول أيضًا في قصيدة "وجه أمي":

يا وَجْهَ أمي

هذه القسماتِ مَنْفَى

حين يلفظني الحَصَى

أخلُو بِهَا

الأنام بَيْنَ ظلَالِهَا

[1]. محمد خضير، الناسك، دعوة، ص108

فهناك رائحة الخيامِ

وبعضُ ذكرى

من أغاني ساهرَة[1]

ويقول أيضًا في قصيدة "عمان":

عمان كم ضاقت بلاد بالومى

ووسعت يا صدرا تعمد بالسمَا

لك يا ملاذ العين رأفة راحم

إن أدمعت سبع تجلت بلسمًا[2]

وظف محمد خضير في هذه المقاطع الشعرية صوت الميم بشكل مكثف وله عمق ودلالات متنوعة، فحرف الميم يبوح بضرورة التواضع والعدل، أما في القصيدة الثانية فتعكس مشاعر الشاعر تجاه أمه وهو يحاكي الحنين حين تصور الأبيات الأم كرمز للأمان والمأوى، وفي قصيدة "عمان" يعبر الشاعر عن حبه العميق لوطنه ويشير إلى صبر عمان وجمالها رغم الصعوبات التي مر بها.

نستنتج من خلال دراستنا للأصوات أنها جاءت بنسب متفاوتة في الديوان، ورغم هذا التفاوت إلا أن كل قصيدة جاءت حافلة بكم هائل من هذه الأصوات المجهورة، وذلك من وعي الشاعر لتلائمها مع طبيعة كل موضوع من مواضيع قصائده وحالاته هدوئه وغضبه، فهي تقرع أذن السامع وتوقد الأعصاب وهي تناسب حالة انفعاله الداخلي، فلجأ

[1]. محمد خضير، الناسك، وجه أمي، ص113

[2]. محمد خضير، الناسك، عمان، ص144.

محمد خضير إلى توظيف الأصوات المجهورة بكثافة للتعبير عن إحساسه الداخلي وتجربته الشعورية العاطفية.

1-2: الأصوات المهموسة:

الأصوات المهموسة هي التي يكون الحبلان الصوتيان عند النطق بها في حالة استرخاء تامة، وتوصف هذه الأصوات بالهمس لانعدام التذبذبات الناتجة عن اهتزاز الحبلين الصوتيين فيها، ونعتمد التقابل بين الجهر والهمس في الفونولوجيا للتفريق بين عدد من الأصوات المتقاربة المتشابهة في المخرج وباقي الأصوات الأخرى.[1]

والأصوات المهموسة تجمع في جملة: "ث، ت، ح، خ، س، ش، ص، ط، ف، ق، ك، ه" وفيما يلي سنوضح توتر هذه الأصوات في نصوص محمد خيضر في الجدول التالي

تواتر الصوت / القصائد	ث	ت	ح	خ	س	ش	ص	ط	ف	ق	ك	ه	المجموع
سلامى	0	7	8	0	6	4	3	2	8	5	6	0	49
ماذا على	3	22	11	4	7	3	2	3	12	6	5	13	91
اعترافات مؤجلة	3	53	12	5	17	13	7	4	19	16	20	28	197
تناقضات	5	45	23	7	14	9	9	4	22	16	20	28	191
غيض الكلام	3	40	19	7	21	11	9	6	18	23	20	30	207

[1]. عبد العزيز حليلي، اللسانيات العامة واللسانيات العربية: تعريف أصوات، منشورات دراسات، الدار البيضاء، المغرب، ط1، ص64.

النكران	4	35	18	3	26	7	4	4	28	19	8	13	169
الناسك	2	29	15	1	20	9	6	10	21	24	17	37	191
دلاء الحزن	1	28	3	2	4	9	0	1	10	7	9	8	82
هجير بارد	10	13	8	2	8	5	7	3	13	17	5	10	101
لباب الحب	4	51	26	4	23	16	4	3	22	29	22	51	255
أنثى	2	16	5	10	5	2	3	3	13	7	14	7	87
هلا سألت	1	14	5	2	7	1	4	3	15	4	6	9	71
ثلج	2	10	3	0	4	3	0	0	6	8	1	3	40
فُرادى	0	7	4	4	8	1	5	0	8	7	5	4	53
عراقنا	5	32	4	2	15	5	9	3	17	15	8	33	148
ليلى	1	31	3	10	9	8	5	4	13	12	7	8	111
نشيد البحر	3	76	28	5	22	11	14	9	24	31	18	20	261
رواية	0	13	5	1	4	1	4	0	7	2	6	2	45
عروبة أحوار	9	11	6	1	2	1	1	1	5	3	6	2	48
سؤال الغيب	3	45	14	8	28	5	14	8	35	34	21	28	243
فصول	4	23	2	4	6	5	6	2	6	8	9	10	77

ضرة	0	3	3	0	0	1	3	2	3	2	1	6	24
دعوة	0	4	1	0	0	3	0	0	5	3	5	1	22
دوما	1	9	2	1	3	2	3	1	8	1	4	2	37
في الشعر	2	10	2	2	1	6	0	13	6	6	5	2	55
الأعمى	2	21	11	3	8	5	8	19	11	11	11	19	129
خمسون	1	25	7	4	6	2	3	6	3	3	8	15	83
حديقة حزن	0	6	9	3	0	2	5	0	3	8	3	6	45
هزيمة	0	8	3	1	1	0	0	0	2	2	0	3	20
المجموع	71	651	260	96	275	143	139	86	381	329	268	389	3188

(جدول2: تواتر الأصوات المهموسة)

من خلال هذا الجدول نلاحظ بأن تواتر الأصوات المهموسة في ديوان الناسك قد بلغ 3188، والأصوات المهموسة الأكثر تواترًا في القصائد نجد صوت التاء الذي بلغ عدده في القصائد 651 فاحتل المرتبة الأولى، أما المرتبة الثانية فكانت من نصيب صوت الهاء الذي بلغ تردده 389، ثم يليه صوت الفاء الذي تكرر في القصائد 381، ثم صوت الكاف الذي تتردد 329.

ومن القصائد التي جاءت حافلة بصوت التاء نجد قصيدة "لباب الحب"، ويقول محمد خضير في المقطع الثاني:

وركبت فلكًا للحقيقة ملهمًا

ونسيت أن الوهم من ركابِهِ

من كان زيفا حب عبلة للفتَى

حين استباح الشوق بي حرابهِ

كم هالني ما قال قيس في الهوَى

وسمعت ما همست شفاه بثينةَ

لما جميل خصها برضايةٍ[1]

ويقول أيضًا في قصيدة "فجر الخليل":

سلت سيوف الشعر في صمتها

نقضت صلاة النصر خوف اللائمة

هذه البلاد بلادنا مهما علا

صوت الرعاة وباركته السائمة

هذه السماء سماؤنا ما أمطرت

إلا رجالا والرجولة حاسمة

عذرا صغيري إذ تلوتك آية

فالشعر ذنب والقصيدة آثمة[2]

[1]. محمد خضير، الناسك، لباب الحب، ص76.

[2]. محمد خضير، الناسك، فجر الليل، ص141.

وفي هذا المقطع الشعري يطغى عليه الصوت المهموس التاء وهو يوحي من خلال القصيدتين عن صراع بين الحقيقة والوهم، حيث تركز القصيدة الأولى على خيبة الأمل في الحب الزائف والوهمي، بينما تتناول الثانية واقع الأمة العربية في حالة من الصمت والخوف والقوة والشجاعة، حيث تدعو إلى الرجولة والشجاعة لمواجهة التحديات وتأمل في حال الأمة العربية، ففي كلا القصيدتين يعبر الشاعر عن إحساسه بالإحباط وللتاء دلالة حزينة لذلك وظفها الشاعر لما يناسب موضوع قصيدته وأحدث نغمًا موسيقيًا حزينًا.

أما صوت الهاء فقد احتل المرتبة الثانية من حيث عدد تواتره في نصوص محمد خضير، وحظيت قصيدة "هلا سألت" بأكبر قدر منه، ويقول الشاعر في المقطع الأول:

هلا سألت الأرض عن ذكراهم

وعرفت إذ نحن العروبة من هم

هم في المنافي رجع صوت ما له

في نائبات الدهر سيف أو فم

قطع كأن الريح سكين مضى

بزجاج خوف في مذاهب تهشموا[1]

ويقول أيضًا في قصيدتي "صبرًا" المقطع الرابع:

على الأعراب قهرًا

بيروت صبرا

قد نجوت بمقلتي

[1]. محمد خضير، الناسك، هلا سألت، ص68

شاهدت موتا

يستريح على فم

علقت يداه بثدي أم ألقمته حياتها

وصغيرة بجدائل كالياسمين

لم تنتزع السكين منها

خوها

نثر الغراب أريجها

ومضى

يمشط لحمها بتصبر

الأم ما صبرت

بكت وتقدمت[1]

ونلاحظ في هذه الأسطر طغيان الحرف المهموس الهاء، هو صوت حلقي يدل على الارتفاع أو الصبر الذي يجب أن يتزحل به الأعراب في وجه القهر، والقصيدة الثانية تتناولان مواضيع الألم والصراع في العالم العربي، فالقصيدة الأولى تتعلق بالهوية العربية والثانية ترتكز على معاناة الناس في زمن الحرب "أهالي بيروت"

ومن بين الأصوات المهموسة التي كان لها حضورًا متميزًا في ديوان الناسك نجد حرف الفاء، إذ بلغ عدد تواتره في القصائد 381، ومن القصائد الحافلة بهذا الصوت نجد قصيدة "في الشعر" المقطع الثاني:

[1]. محمد خضير، الناسك، صبرا، ص129.

في الشعر

أمراض كي أعاف من كثير

في قليل من كلام

في الشعر

أقطف ما تنمر

من خيال داشر

لأطير مثل فراشة

خلعت عباءتها الشفيفة

فوق ضوء لا ينام

في العر أضحك من بكاء دمامة

فقدت وظيفتها

وماتت فوق

أوراق السلام[1]

من خلال هذه القصيدة التي تتفتح على فضاءات مختلفة من خلال التوظيف المكثف لصوت الفاء، فهذا الحرف يفيض بطاقة نفسية للشاعر فهو يعبر عن الحزن والأسى والألم الذي تستعرضه القصيدة عن قدرة الشعر على أن يكون وسيلة للعلاج حين فقدان الحمامة رمز السلام، فهو يستعرض الشعر بين الفرح والحزن وبين الحرية والألم في إطار الخيال

[1]. محمد خضير، الناسك، في الشعر، ص50.

والشعور العميق، وحرف الفاء يتوافق مع حالة الشاعر الحزينة حين ساهم هذا الصوت في إحداث النغم الموسيقي الحزين الذي يلائم موضوع القصيدة.

ومن خلال دراستنا للأصوات المهموسة نلاحظ أنها تطغى على نصوص محمد خضير وذلك لتلائمها مع طبيعة مواضيع القصائد وحالاته النفسية ومزاجه، والشاعر من خلال توظيفها أراد رسم إيقاع موسيقي مثير للمتلقي يدفعه للتفاعل معه ومع هذه التجربة الشعورية الحساسة التي ترجمت لنا حالة الشاعر ومعاناته النفسية التي كان يعيشها.

1-3: الأصوات الصائتة:

الأصوات الصائتة وتعرف أيضًا باسم الحركات الطوال والمصوتات الطويلة وحروف المد، "وتتميز عند صدورها بخلو ممر الهواء المنتج لها من أي حاجز أو عائق، فيخرج حرًا طليقًا، إذ تتخذ أعضاء جهاز النطق أوضاعًا خاصة بكل صوت، فلا تتغير ولا تتحرك أثناء إنتاجه، كما أن ممر الهواء في هذه الحالة لا يضيق ضيقًا شديدًا كما شأنه أن يحدث احتكاكًا مسموعًا، والفرق بين زفير التنفس غير المسموع والمصوتات، بالإضافة إلى ما ذكرناه، هو توتر الحبلين الصوتيين عند إنتاج هذه الأخيرة، مما يجعل جميعها تتصف بالجهر، فالمصوتات لا تكون إلا مجهورة"[1]، وهذه الخاصية الفيزيولوجية تبرز مدى أهمية الأصوات الصائتة في إظهار أساليب التعبير المختلفة للغة المعبرة عن مشاعر متلفظها.

ويقول ابن جني في (سر صناعة الإعراب) عند حديثه عن ضوء أصوات الحروف: "فإن اتسع مخرج الحرف حتى لا يقتطع الصوت عن امتداده واستطالته استمر الصوت ممتدًا حتى ينفذ فيفضي حاسرًا إلى مخرج الهمزة فينقطع بالضرورة عندها، إذ لم يجد منقطعًا

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

فيها فوقها، والحروف التي اتسعت مخارجها ثلاثة: الألف، ثم الياء، ثم الواو، وأوسعها وألينها الألف إلا أن الصوت الذي يجري في الألف مخالف للصوت الذي يجري في الواو والياء، والصوت الذي يجري في الياء مخالف للصوت الذي يجري في الألف والواو، والعلة في ذلك

أنك تجد الفم والحلق في ثلاث الأحوال مختلف الأشكال، فلما اختلفت أشكال الحلق والفم والشفتين مع هذه الحروف الثلاثة اختلف الصدى المنبعث من الصدر"[1].

والأصوات السائدة تتميز "بقوة الإسماع أكثر من غيرها، وذلك لأنها تسمع من مسافة عندها قد تخفى الأصوات الساكنة أو يُخطئ في تمييزها، ولهذا يلجأ المتكلم إلى توظيفها في الكثير من الأحيان، ولا سيما إذا كان يريد إسماع صوته للآخرين بوضوح"[2]

والمتتبع للخطاب الشعري المعاصر يدرك مدى "أهمية توظيف هذه الأصوات في نقل الأحاسيس العميقة والتعبير عن الوجدان، حتى أصبح توظيفها يعد ملمحًا أسلوبيًا يميز بعض المبدعين"[3] وديوان "الناسك" بالحركات الطوال (أ، و، ي) جاءت هذه الأصوات معبرة عن معاناة الشاعر وحالاته النفسية الحزينة المتأملة الخائبة، وقمنا بإحصاء ورود الحركات الطوال في قصائد الديوان والجدول الآتي يظهر نتائج الإحصاء وتواتر هذه الأصوات في الديوان.

تواتر الأصوات / القصائد	ا	و	ي	المجموع
سلامى	10	8	8	26
ماذا على	23	16	11	50
اعترافات مؤجلة	35	25	67	127

[1]. عبد العزيز حليلي، اللسانيات العامة واللسانيات العربية، ص67.

[2]. سليم محمد، أسلوبية التعبير اللغوي في شعر سميح قاسم، ص31.

[3]. سليم محمد، أسلوبية التعبير اللغوي في شعر سميح قاسم، ص32.

تناقضات	32	30	44	106
غيض الكلام	51	36	55	142
النكران	39	48	44	131
الناسك	22	29	42	93
دلاء الحزن	17	9	19	45
هجير بارد	8	26	32	66
أنثى	18	14	25	57
هلا سألت	16	12	17	45
في الشعر	8	4	7	19
لباب الحب	33	30	46	109
نعم	9	6	3	18
بئس الهوى	7	6	6	14
زيل الحفر	10	12	3	25
الشاهد	11	10	13	34
عرائس	10	5	12	27
قلق	8	8	10	26
قلق آخر	9	10	9	28
الحب	13	8	5	26
هذه بلادي	7	11	23	41
قلب عاقر	30	33	66	129
فجر الخليل	25	21	37	83
سؤال الغيب	50	55	57	162
المجموع	501	472	661	1634

(جدول3: تواتر الأصوات الصائتة)

ومن خلال هذا الجدول نلاحظ تواتر الأصوات الصائتة (الحركات الطوال) في ديوان "الناسك" وقد قدر عددها بـــ 1634، ولكن صوت المد الألف بلغ تواتره في قصائد الديوان وهو ذو مكانة مميزة في اللغة العربية بحيث تكرر 501 مرة، ومن القصائد التي

طغى فيها هذا الصوت نجد قصيدة "سؤال الغيب" حيث يقول محمد خضير في المقطع الثاني:

سالت الناس هل أُنسى؟ اجابوا

عبير الورد يمحوه الذبول

فما احد اصاب الخلد ذكرا

كمن ضحكت بمولده الطلول

يتيم قد براه الفرد فردا

بلا ام ولا عم يُقبل

اتاه الوحي لا إنس فينسى

ولا جن له قلب ملول

وجاء الصوت ملء الغار اقرأ

فقال محمد ماذا اقول؟

ولست بقارئ ما لست ادري

ولست بغافل عما تقول[1]

ويقول أيضًا في قصيدة "نشيد البحر" المقطع الثالث:

وأغمض الاحلام خوف الامنيات؟

ناظرت موتي في الفلاة

[1]. محمد خضير، الناسك، سؤال الغيب، ص148

وكنت حين اشاهد السكين

تغزو بالوريد اقول ليت الصامتين

يحدثون الارض عن خوف الحياة

ارض وبحر

والقلب يشكو

فلتسمع الامواج صوتي

ما اكثر الطعنات في قلب النحيل

يا بحر[1]

ونلاحظ في هذا المقطع استخدام صوت الألف وهو من أقوى أصوات المد، ووظفه الشعر لاحتوائه على قيمة تعبيرية مميزة وهو صوت مدوي ملائم لتجربته الشعورية. أما صوت المد الآخر الذي حظي بمكانة من حيث التواتر في الديوان فهو صوت الياء، حيث بلغ تواتره في قصائد الديوان 661، فهو صوت أضعف في الإسماع من الألف، فهو لين لاتساع مخرجه لهواء الصوت

ومن القصائد التي طغى عليها هذا الصوت نجد قصيدة "اعترافات مؤجلة" فيقول الشاعر في المقطع الثاني:

أُمِي ونَصفُ قَصِيدة حَمَلتهَا

لِمَا سُؤالُ الرمل أنْهَكَ مَرْكَبِي

فَرَجَعت تَحْمِلُني الجِهَاتُ بلا هُدَى

1. محمد خضير، الناسك، نشيد البحر، ص172.

أَنَّى ارْتَحَلْنَا كَانَ شَرَقِي مَغْرِبِي

يممت قلبي صَوْبَ عُلْبَة أَرْتَجِي

نسبًا يُخَالِط في المَوَدَّة مَطْلَبِي

فلقيتُ ما لقِيَ الغَرِيبِ كَأَنَّمَا

عبد تَسَلَلَ فِي عَباءَة أَجْنَبِي

يا عبلُ هذا الشِعر مَحْضُ غِوَايَة

لا دِينَ للشُّعَرَاء فِيهِ ولا نَبِي[1]

ويقول أيضًا في قصيدة "اعترافات مؤجلة" في المقطع الخامس:

ها قاتلي اعمى رضيت بسهمه

كي لا يرى اغماضي وتقبلي

وكأس المنية لا محالة دونه

يا عبل اين من المنية مهربي[2]

وتتميز هذه الأسطر الشعرية بكثافة توظيف صوت المد الياء، ولهذا الصوت علاقة بنفسية الشاعر وحسه الداخلي، فالامتداد الصوتي في حرف الياء يعطي إحساسًا للذات المبدعة والذات المتلقية، ويعبر عن أحاسيس الألم والحيرة والتأمل في الذات، ففي القصيدة الأولى يعبر الشعر عن رحلة نفسية مليئة بالته والضياع، أما في القصيدة الثانية فيقبل الشاعر بالموت كجزء من مصيره المحتوم، كما يعمد توظيف هذا الصوت إلى تصوير مواقف

[1]. محمد خضير، الناسك، اعترافات مؤجلة، ص14.

[2]. محمد خضير، الناسك، اعترافات مؤجلة، ص17.

الذات المبدعة تصويرًا ذو طاقات نغمية هائلة أحدثت أجواء نفسية أثرت على المتلقي وتذوقه لها.

أما الصوت الصائت الآخر والذي احتل المرتبة الثالثة من حيث تكراره في نصوص محمد خضير فهو الواو، وهو صوت شفوي ذو حركة حيوية وتدفق إيقاعي يعكس قوة التعبير في الخطاب، وقد بلغ تواتره في الديوان 472، ومن القصائد التي سيطر عليها هذا الصوت قصيدة "نكران" في المقطع الثالث:

هم العشاق منذ كانوا حماما

وهذا الماء مسكوب لطيري

تمادوا في هدي نحو بر

كان الرمل مفتاح لعسر

وموج اليم اقفال ليسر

فلا تأبى بمن عبروا وساروا

على دسر بألواح وخدر

أقمت العمر في جل ثقيل

وكم عبر خفافا تحت جسري

أنا البحر المسافر في مكاني

وصحن الارض متراس لقبري

وهبت العذب من مائي شرابا

وألبست العذارى حلو دري

ينازعني المهاجر قوت جوفي

بمجداف وطعن فوق ظهري

وإن أطبقت فك الماء غلا[1]

وتتميز هذه الأسطر الشعرية بكثافة توظيف صوت الواو في السياق الخطابي، يمثل الكلام عن الجماعة الغائبة وهم العشاق منذ كانوا حمامًا وهذا الماء مسكوب لطير، ويتميز هذا الصوت بدويه وتأثيره في السامع ولفت انتباهه وإيقاد مشاعره، كما أن هذا الصوت جاء مناسبًا لحالة الشاعر وموضوع خطابه وتكوينه الإيقاعي موسيقي بالقصيدة بشكل حماسي لما يحتويه من أصوات الناس، وعليه يمكن القول بأن استخدام الصوائت في نصوص محمد خضير يختلف باختلاف مزاجه ومواقفه ومواضيع نصوصه وحالته النفسية التي يكون فيها ومثل توظيف أصوات المد ملمحًا أسلوبيًا بارزًا في شعره بحيث فرضت وجودها بشكل لافت في قصائده.

1-4: التكرار:

1-4-1/ لغة:

تعددت تعريفاته اللغوية، منها ما جاء في القاموس المحيط للفيروز آبادي: "كرر: كَرَّ، كَرًّا، وكَرَرًا، وتِكْرَارًا: عطف عنه، رجع. فهو كَرَّارٌ ومِكَرٌّ (بكسر الميم). وكرَّره تكريرًا وتِكْرَارًا. والتُّكْرَةُ (كتحلة): وكركره: أعاده مرة بعد أخرى. والمُكَرَّرُ (كمعظم): الراء. والكَرِيرُ (كأمير): صوت في القدر، كصوت المختنق"[2]

---

[1]. محمد خضير، الناسك، نكران، ص 25-26.

[2]. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الحديث، القاهرة، مصر، د. ط، 2008، ص1406.

ونفهم من خلال هذا التعريف بأن التكرار لا يخرج عن معنى الإعادة والترديد.

1-4-2/ اصطلاحًا:

هو من أهم الظواهر الأسلوبية الشائعة في الشعر الحديث، إذ لا يخلو ديوان من الدواوين الشعرية المعاصرة من هذا الأسلوب المتميز، يلجأ الشاعر إلى هذه الظاهرة لتحقيق توازن موسيقي، فالموسيقى الشعرية تبنى على ظاهرة التكرار. كما يهدف إلى التأثير على ذهنية المتلقي.

التكرار في نظر البلاغيين والنقاد هو "إعادة كلمة أو عبارة بلفظها ومعناها، أما للتوكيد أو لزيادة التنبيه أو للتهويل أو للتعظيم والتلذذ بذكر المكرر"[1]، فالشعر يكرر الكلمات والعبارات بهدف توكيد كلامه وتنبيه القارئ، وقد يكون الغرض منه التعظيم المكرر وإبراز مكانته.

ويقول صبحي إبراهيم في تعريف التكرار: "هو إعادة ذكر لفظ أو عبارة أو جملة أو فقرة، وذلك يكون باللفظ نفسه أو بالترادف لتحقيق أغراض كثيرة غير خرق قواعد معيار اللغة".[2] وهنا تكمن جمالية التكرار في انزياحه وخرقه المعيارية اللغوية، وكل هذا يصب في ميدان تحقيق الأغراض البلاغية المتعددة: توكيد، مدح، إثارة وغيرها.

لتكرار في ديوان "الناسك" لمحمد خضير جاء على ثلاثة أشكال:

* تكرار حرف
* تكرار كلمات
* تكرار جملة

---

[1]. عصام شرتح، جمالية التكرار في الشعر السوري المعاصر، رند للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2011، ص13.

[2]. نعيمة سعدية، الاسلوبية والنص الشعري، ص100.

1-4-3/ تكرار حرف:

هو من أبسط أنواع التكرار وأهمها، فالصوت أصغر وحدة لغوية وهو المادة الخام التي تبنى بها الكلمات والعبارات، "والتكرار الصوتي من أنماط التكرار المنتشرة والشائعة ويتمثل في تكرار حرف يهيمن صوتيًا في بنية المقطع أو القصيدة،"[1]وهذا التكرار يحدث نغمة موسيقية في القصيدة تلفت نظر السامع لها وترهف حسه بها، "وهذا التكرار ربما يعكس جانبًا من موقف نفسي أو انفعالي في نفس الشاعر، فكل حرف أو لفظة أو مقطع مكرر يحمل في ثناياه دلالات نفسية قد يقصدها الشاعر بهدف الإيحاء إلى حالة ما ولفت الأنظار إليها"[2]، وحين يكرر الشاعر حرفًا في القصيدة فهو "يبتدع إلى جانب البحر العروضي إيقاعًا موسيقيًا داخليًا يدل على النغمة الانفعالية التي يقصدها الشاعر"[3] أي أن تكرار الأصوات يحمل دلالات النفسية للشاعر.

وفي نصوص محمد خضير نجد أنه عمد إلى تكرار الحروف بنوعيها (حروف المباني وحروف المعاني)، وبما أننا قمنا بدراسة الأصوات سابقًا سنركز في دراستنا في هذا المطلب على دراسة حروف المعاني.

تتكرر في قصائد محمد خضير عدة حروف وهي ظاهرة أسلوبية مميزة في شعره، ومن بين هذه الحروف نجد حروف الجر وكثر ورودها في القصائد ومن نماذج ذلك تكرار حرف الجر "في"، يقول محمد خضير في المقطع الأول من قصيدة "في الشعر":

في الشعر امرض كي اعاف

من كثير في قليل من الكلام

---

[1]. أمال دهنون، جماليات التكرار في القصيدة المعاصرة، مجلة كلية الآداب والعلوم الانسانية والاجتماعية، ع2-3، جانفي-جوان 2002، ص4.

[2]. صلاح مهدي الزبيدي، التكرار وأنماطه، في شعر عبد العزيز المقالح، مجلة ديالي، ع67، 2015، ص265.

[3]. ينظر: موسى ربابعة، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، مكتبة الكتاني، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، د، ت، ص21-22.

في الشعر اقطف ما تنمر

من خيال داشر لأطير

مثل فراشه خلعت عباءتها

الشفيفة فوق ضوء لا ينام

في الشعر اضحك من بكاء حمامه[1]

ويقول أيضًا في قصيدة "سلامى":

تقول الشعر في كذب

متى ما اصبنا صدفه امس كلاما

كان والحقيقة في صراع

يحيل حلالا نشوتها حراما

فياسرنا بلا حرب و نوضى

ويرسلنا بلا سلم حمامه

وما في بحرنا ماء لطير

وما كنا لمن عطشوا غمامه

ابان الشعر في موتنا ولدنا

على اعتاب قافيه اليتامى

[1]. محمد خضير، الناسك، في الشعر، ص50.

لنا في كف حضروا سلاما

وفي كف الغياب لنا سلامه[1]

وفي هذا المقطع الشعري "سلامى" كرر محمد خضير حرف الجر "في" ستة مرات، وأفاد هذا التوظيف بناء المعنى الشعري وتعميق الصورة التي يرسمها الشاعر، ونلاحظ أن الشاعر يستخدم حرف الجر "في" للإشارة إلى الانغماس والكُلِّيَّة في حالتين متناقضتين، حالة الحضور وحالة الغياب بين الحياة والموت، حين ساهم وساعد هذا الحرف في إبراز مقاصد الشاعر فهو عنصر فعال ناقل لأحاسيسه وجاء منسجمًا مع حالة التدفق الشعري له مما يبعث لوناً من التناغم الموسيقي الداخلي للخطاب وتحقيق توازنه وانسجامه التام.

حروف العطف هي من الحروف المعاني الموظفة بشكل واضح في قصائد الديوان، يقول محمد خضير في المقطع الثاني من قصيدته "النكران":

وموسى الطفل في سن سرير

والأم ألقت السلوى بذعر

رددت صغيرها ما ابتل صدرا

ولما اشتد عودا شق صدري

وسمعت الماء ما قالت غيوم

وما همست به عين لنهر

وما استرق الغدير من الندامة

وما ذرقت عيون يوم هجر

[1]. محمد خضير، الناسك، سلامى، ص9.

هم العشاق مذ كانوا حمامه

وهذا الماء مسكوب لطير

تمادوا في الجهات وهم حيارا

وراحوا بعد هدي نحو بر

كان الرمل مفتاح لعسر

وموج اليم اقفال ليسر[1]

لقد كان تواتر حرف العطف الواو في هذا المقطع 11 مرة وذلك للتأكيد وربط الكلام والأصوات والحواس إلى آخره، والشاعر استخدم الواو في القصيدة بكثرة لإظهار تتابع الأحداث والمشاعر بشكل متواصل مما يضيف للشعر إيقاعًا متلاحمًا وينقل للقارئ حالة عدم الاستقرار والضياع المستمر والحيرة والتشويش الداخلي الذي يصيب ذات الشاعر. وساهم حرف العطف الواو في تلاحق المعاني وتوالي الصور وله إفادة شكلية ومعنوية، أما الشكلية فمن خلال النغم الموسيقي الذي يحدثه تكراره في القصيدة، والمعنوية من خلال الدلالات التي يوحي بها، فتكراره يعبر عن إحساس الشاعر وأحواله النفسية المضطربة، فالتكرار متنفس لكل ثورة عاطفية.

حروف النصب هي من الحروف التي كان لها حضور متميز في نصوص محمد خضير، ومن هذه الحروف نجد حرف "أن" فقد وظفه الشاعر في قصائده بشكل لافت للنظر، يقول في المقطع الأول من قصيدة "تناقضات":

وكأننا خيل لمراكبها الثراء

وكأننا في الماء بحر من زبد

[1]. محمد خضير، الناسك، ص24.

متناقضون كأي وهم يشتهي

أن تنجب النيران حبه البرد

أن يقرأ المعدوم ما كتب الصدى

فوق ارتعاشات الشقاء بغير يد

أن يفهم المنفي حزن حمامه

هزمت خيام الريح فانتصر الوتد[1]

وفي هذا المقطع تكررت "أن" خمس مرات واقترنت "أن" المصدرية بأفعال المضارعة وكلها تدعو إلى التجديد والتغيير مثل "أن تنجب"، "أن يفهم"، وفيها نوع من الحركية والحيوية والنشاط. والشاعر لجأ إلى هذا النوع من التكرار لإشراك مخاطبه في هذه الصور وذلك لاختياره للأفعال في زمن المضارع، وهذا من مميزاته باشراك المتلقي في العملية الإبداعية وعملية التأويل والتفاعل، والغرض من هذا التكرار هو التحذير وساهم في حركة النص وصوره وكان مصدر وثراء للإيقاع الداخلي للقصيدة وهندسته وتوازنه.

1-4-4: تكرار كلمة:

يعد تكرار الكلمة أو ما يسمى بالتكرار اللفظي ثاني مستويات التكرار وله دور إيقاعي ودلالي هام في القصيدة العربية، والتكرار اللفظي هو "تكرار اللفظ بعينه أو تركيب معين في أنحاء النص إذ أن الشاعر يلح على إظهاره"[2] وذلك بغرض التوكيد على فكرة معينة أو لفت انتباه القارئ لها وإبراز قيمتها عن بقية الكلمات الأخرى في القصيدة، وقد أشارت نازك الملائكة إلى ذلك في قولها: "لا ترتفع نماذج هذا اللون من التكرار إلى مرتبة الأصالة والجمال إلا على يد شاعر موهوب يدرك أن المعول في متنه لا على التكرار

[1]. محمد خضير، الناسك، تناقضات، ص32.

[2]. عادل نذير بيري الحساني، الأسلوبية الصوتية في شعر أدونيس، ص250.

نفسه إنما على ما بعد الكلمة المكررة"[1]، أي أن التكرار اللفظي لا يأتي عشوائيًا أو بغرض الزيادة في الكم بل يتأتى عن قصد وذكاء ويجب أن يتحلى المبدع بالموهبة وتوخي الحذر في استعماله هذا اللون من التكرار وإلا اعتبر خلل في حق المبدع.

"ويعد التكرار اللفظي أحد الأسس التي ينبني عليها النص الشعري الحداثي بل عنصرًا مركزيًا في بناء النص الشعري، ولعل في تكرار الكلمات يمنح القصيدة الحداثية سيرورة للأحداث وتتابعها"[2]

ومن الشعراء المعاصرين الذين شاع عندهم هذا الأسلوب التعبيري جدًا محمد خضير وذلك لما يحمله هذا النمط من تكرار من دلالات وكانت نسبة تواتره في ديوان دراستنا عالية وينقسم تكرار اللفظ في ديوان "الناسك" إلى قسمين:

أ/ تكرار الأسماء:

ومن نماذجها "في الشعر"، يقول:

في الشعر امرض كي اعاف

من كثير في قليل من الكلام

في الشعر اقطف ما تنمر

من خيال داشر لأطير

مثل فراشه خلعت عباءتها

الشفيفة فوق ضوء لا ينام

[1]. أمال دهنون، جماليات التكرار في القصيدة المعاصرة، ص7.

[2]. نبيلة تاوريريت، حداثة التكرار ودلالته في قصائد منوعة لنزار القباني، مجلة اللغة العربية وآدابها، ع4، جامعة الوادي، مارس 2012، ص34.

في الشعر اضحك من بكاء حمامه[1]

تكررت كلمة "شعر" ثلاث مرات لتعبر عن كل الأبعاد النفسية والعاطفية حيث يوحي بأن الشعر هو السياق الذي يتم فيه التعبير عن كل تلك الأفكار والمشاعر وهذا التكرار جاء لغرض التوكيد وترسيخ دلالة معينة في ذهن المتلقي كما ساهم في تحقيق توازن القصيدة والانسجام التام في النغمة الموسيقية لها.

ومن النماذج تكرار الاسم أيضًا ما جاء في المقطع الأول من قصيدة "هذه بلادي":

من الجليل الى النقب

ومن الخليل الى جنين الى الصفد

وانقش لها اسماء ما فوق السحب

واهتف فلسطين الهوية والبلد

حي الرجال اذا السجون تكلمت

لغة الصمود وما تعلت من احد

حيث النساء اذا غسلنا قلوبنا

بالحب والصبر المعتق والبرد

حي البنات اذا اقمنا خيامنا

من غير حبل للسلام ولا وتد

حي الشوارع وهي تضحك مثلنا[2]

[1]. محمد خضير، الناسك، في الشعر، ص50.

[2]. محمد خضير، الناسك، هذه بلادي، ص 109، 110.

وتكرار كلمة "حي" في قصيدة "هذه بلادي" لمحمد خضير للتأكيد على الحياة والحركة وهي صورة مليئة بالقوة والصمود والتمسك بالحياة رغم التحديات من خلال تكرار كلمة "حي" ويشير الشاعر إلى استمرارية الحياة في فلسطين وهذا تكرار عبر عما بداخل الشاعر وعن مكنوناته كما ساهم ذكر الكلمة في بعث لون من التناغم الموسيقي.

ب/ تكرار الأفعال:

ومن نماذجه ما جاء في المقطع الأول من قصيدة "ما زلت":

ما زلت ما زلت حبرا في حياه من ورق

ما زلت اكتب للنجاة عن الغرق

ما زلت طفلا يشيخ وكأنها كذب

المشيب عن الشباب فما صدق[1]

وفي هذا البيت الشعري تكررت كلمة "ما زلت" ثلاث مرات في القصيدة حيث تعبر عن الثبات في الزمان والمكان ويظهر الشاعر من خلالها أنه لا يزال يعيش تجاربه أو يشعر بمشاعره من الماضي في الوقت الحالي بينما يبقى الشاعر في حالة من الثبات وتكرار هذه الكلمة عبر عما بداخل الشاعر وخلجات نفسه التي تؤرقه حيث ساهم تكرار الكلمة في بعث لون من التناغم من الموسيقى الداخلي للنص الشعري.

1-4-5: تكرار عبارة:

هي ثالث مستويات التكرار "وفيه يعمل الشاعر إلى عبارة معينة يكررها مستقلة في ثنايا النص الشعري وبشكل يهيئ لها الفرصة أن تكون قرارًا ولازمة للنص فتكسبه صبغة إيحائية على صعيد الصورة المقترحة"[1]

[1]. محمد خضير، الناسك، مازلت، ص47.

"وكثيرًا ما يلجأ الشاعر إلى هذا النمط من التكرار عندما يفقد القدرة على الاستقرار أو الإبانة عن مشاعره الغامضة، ومن شروط هذا النوع من التكرار أن يوحد في القصيدة في اتجاه يقصده الشاعر"[2] فالتكرار ليس توزيعًا عشوائيًا وإنما جيء به عن دراية لتحقيق عدة أغراض وإبانة مشاعر المبدع "فللعبارة المكررة عمقًا دلاليًا يلوح على ذات المبدع فيسعى إلى التعبير عنه بترديد العبارات على مسافات متقاربة"[3]، ومن بين الشعراء المعاصرين الذين لجأوا إلى هذا النوع من التكرار نجد محمد خضير في ديوانه المعنون "الناسك" كرر عدة عبارات ومثلت ملمحًا من أسلوبه المميز في لغته الشهرية فتكرار العبارة له عدة دلالات عميقة في الذات

المبدعة، ففي قصيدة "وجه أمي" كرر الشاعر الجملة فيقول في المقطع الأول:

يا وجه أمي هذه القسمات منفى

حين يلفظني الحصى أخلدها

لأنام بين ظلالها فهناك رائحة الخيام[4]

ويقول أيضًا في المقطع الثاني:

يا وجه أمي من ملامحك العتيقة

قد نثرت العمر فوضى قلابيب الحياة[5]

---

[1]. عادل نذير بيري الحساني، الأسلوبية الصوتية في شعر أدونيس، دار الرضوان، عمان، الأردن، ط1، 2012، ص259.

[2]. صلاح مهدي الزبيدي، التكرار وأنماطه، في شعر عبد العزيز المقالح، جامعة ديالى، كلية التربية للعلوم الانسانية، م1، ع67، أوت 2022، ص272.

[3]. سليم محمد، أسلوبية التعبير اللغوي في شعر سميح القاسم، ص66.

[4]. محمد خضير، الناسك، وجه أمي، ص113.

[5]. المرجع نفسه، ص114.

ويقول أيضًا في المقطع الثالث:

يا وجه أمي 1000 ذكرى تشيج الروح[1]

ويقول أيضًا في المقطع الخامس:

حين يباغت الأطفال[2]

ويقول أيضًا في المقطع السابع:

يا وجه أمي مع سامي أنت كلبت للغات[3]

ويقول أيضًا في المقطع الأخير:

يا وجه أمي من سواك[4]

وفي هذا المقطع كرر الشاعر "يا وجه أمي" سبع مرات وهذه الجملة لها دلالة رمزية عاطفية وهي تدل على الحالة النفسية للشاعر التي تبدو متأملة في الحياة شخصية قوية مستقلة متفائلة.

ويمكن القول أن تكرار عبارة "يا وجه أمي" هو وسيلة لإظهار الاستغاثة أو الاستناد إلى تلك الصورة الرمزية في الأوقات الصعبة سواء كانت منفى أو مكانًا مليئًا بالذكريات المؤلمة، وبهذا التكرار يهدف إلى تنبيه المتلقي إلى أهميتها ومحوريتها في القصيدة والانسجام التام في نغمتها الموسيقية وباعث الحيوية والنشوة فيها وتذوقها من طرف المتلقي، ونلاحظ أن تكرار العبارة بدا واضحًا في ديوان "الناسك" إذ نجد محمد خضير في

---

[1]. المرجع نفسه، ص115.

[2]. المرجع نفسه، ص116.

[3]. المرجع نفسه، ص117.

[4]. المرجع نفسه، ص118.

كل قصيدة يجعل عبارة يفتتح بها كل مقطع من مقاطعها وذلك في جميع قصائده فمن بين الجمل المفتاحية للمقاطع نجد (بين قوسين) "ننسى نشيد البحر"، "حديقة الحزن".

وبناء على ما تقدم يمكن القول أن التكرار ملمح أسلوبي بارز في نصوص محمد خضير وقد برع في تلوينه حيث وظفه بكل أنواعه (تكرار حرف، كلمة، عبارة) لبناء قصائده وهو من أبرز سمات بناء القصيدة كما ساهم في بناء الإيقاع لها والتعبير عن أحاسيس الذات المبدعة وتثبيت أفكاره في ذهن المتلقي والتأثير فيه وساهم في إضفاء لمسة جمالية على النصوص.

2/ الإيقاع الخارجي:

الإيقاع الخارجي يرتبط ارتباطًا وثيقًا بعلم العروض، لذا فإن الموسيقى والبحر والوزن تشكل الإطار الذي نظم فيه شعرنا العربي، مما حافظ على نظام القصيدة وبنائها، وسنعمل هنا على توضيح البحر الذي استخدمه الشاعر محمد خضير في ديوانه "الناسك" من خلال تقطيع بعض الأبيات، مع معرفة الروي ومدى تأثير كل من البحر والصياغة.

أ/ الوزن:

"يقوم الوزن على أبعاد زمنية محددة في إطار التفعيلات التي بنيت بدورها من الأسباب والأوتاد والفواصل والمقاطع"[1]، مما يجعل الشعر متناغمًا ومريحًا عند السماع.

ب/ القافية:

يقول إبراهيم أنيس: " ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيـــات مـــن القصيدة و تكرارها هذا يكون جزء هاما من الموسيقى الشعرية"[2]

ج/ الروي:

[1]. عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، ط1، دار الحصاد، دمشق، 1989، ص60.

[2]. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص426.

"حرف الروي الذي تُبنى عليه القصيدة، ويتكرر في كل نهاية بيت من أبياتها، وإليه ترجع نسبة القصيدة"[1]

والآن سنطبق على بعض قصائد محمد خضير لاستنتاج البحور الشعرية التي اعتمدها في ديوانه

قال الشاعر في قصيدة "ماذا علي؟"

مَاذَا عليَّ إذا نزلتُ بدارها

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

مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلْ

وأقمتُ مثل اللصِّ خلف جدارها

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

مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ

القافية: دارها /0//0

الروي: حرف الهاء.

وفي قول آخر من قصيدة "اعترافات مؤجلة":

هو فحمةٌ هامَ النّهار بِكُحلها

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

مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ

[1]. هاشم صالح مناع، الشافي في العروض والقوافي، ص149.

وأنا غريب اللّونِ أنكرني أبي

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

مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ

القافية: ني أبي /0//0.

الروي: حرف الباء.

في هذه الأبيات استعان الشاعر ببحر الكامل وهو من البحور الصافية ويرتكز على تفعيلة واحدة وهي "مُتَفَاْعِلُنْ" ومفتاحه:

كَمُل الجَمالُ من البحور الكامِلُ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ

و نلاحظ وجود زحافات وعلل تتجلى كالآتي:

زحاف الإضمار وهو تسكين الثاني المتحرك من التفعيلة

مُتَفَاْعِلُنْ ///0// مُتْفَاْعِلُنْ /0/0//

علة القطع وهي حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله:

مُتَفَاْعِلُنْ ///0// مُتَفَاْعِلْ ///0/

وتعود دلالة استخدام هذا البحر إلى القدرة على التعبير بشكل سلس ومرن يمنح الشاعر القدرة على الانسياب في حديثه دون انقطاع.

وفي بيت آخر من قصيدة "الأعمى" قال الشاعر:

أنا الأعمى الذي كُسرَتْ عصاهُ

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

مُفَاعَلْتُنْ مُفَاْعَلَتُنْ فَعُوْلُنْ

بلا ذنبٍ، وما تابت خطاهُ

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

مُفَاعَلْتُنْ مُفَاعَلْتُنْ فَعُوْلُنْ

القافية: طاهو /0//0.

الروي: حرف الهاء.

ويقول في مقطع آخر من قصيدة "النكران":

يقول البحر للبحّار خذني

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

مُفَاعَلْتُنْ مُفَاعَلْتُنْ فَعُوْلُنْ

سئمت العيش في مدٍّ وجزرِ

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

مُفَاعَلْتُنْ مُفَاعَلْتُنْ فَعُوْلُنْ

القافية: جزري /0//0.

الروي: حرف الراء.

استعان الشاعر في هذه الأبيات ببحر الوافر وهو من البحور المركبة وهي البحور التي تتألفُ الوِحْدَةُ النغمية الأساسية فيها من تفعيلتَيْن مختلفتَيْنِ، ومفتاحه:

بُحُورُ الشِّعْرِ وَافِرُهَا جَمِيلُ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ فَعُولُ

ونلاحظ في هذه الأبيات وجود زحافات وعلل تتجلى كالآتي:

زحاف العصب

مُفَاْعَلَتُنْ //0/// 0 مُفَاعَلْتُنْ //0/0/0 مَفَاْعِيْلُنْ //0/0/0

وبحر الوافر من البحور المستساغة التي تتماشى مع حالة الشاعر من ناحية التعبير عن المشاعر العميقة وبالتالي يسهل على القارئ أو المستمع بالانغماس في المعاني.

في ديوان محمد خضير المعنون ب: "الناسك" استطاع الشاعر أن يمزج بين البحور الصافية التي تعتمد على تفعيلة واحدة والبحور المركبة التي تعتمد على تفعيلتين، مما أضفى طابعاً فريداً على قصائده، وقد ساهم هذا المزيج في التعبير عن مشاعره بعمق وثراء، حيث أتاح له استخدام السلاسة والوضوح في بعض الأبيات، بينما منحته التفاعيل المركبة القدرة على استكشاف أفكار أكثر تعقيداً وعاطفية.

الفصل الثاني: البنية التركيبية والدلالية:

*المستوى التركيبي: استراتيجيات التركيب اللغوي

1/ التقديم والتأخير:

2/ الحذف:

3/ الأفعال:

المستوى الدلالي: تجليات الصور البلاغية (الانزياحات الدلالية)

1/ الاستعارة

2/ الكناية

3/ التشبيه

4/ التضاد

*** المستوى التركيبي: استراتيجيات التركيب اللغوي**

1- التقديم والتأخير:

التقديم والتأخير هو أحد أشكال الانزياح التركيبي والخروج عن النمط المألوف للجملة العربية، وقد جاء اهتمام البلاغيين والعلماء بهذه الظاهرة الأسلوبية لما لها من أهمية بارزة.

يقول عبد القاهر الجرجاني عنه: "هو باب كثير فوائد، جَم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك بديعة، ويفضي لك إلى لطيفة ولا تزال ترى شعرًا يروقك مصنَعه ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سببًا أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء حول اللفظ من مكان إلى مكان"[1]

وإذا أردنا إعطاء تعريف أسلوبي لهذه الظاهرة، أمكننا القول إن التقديم والتأخير هو تحويل يصيب المسند إليه، فينتقل فيه الدال من موضعه الأصلي إلى موضع طارئ.

ويكون التقديم للتخصيص مثل قوله تعالى: "والله ملك السماوات والأرض"[2]، حيث إن تقديم العنصر إنما لتخصيصه وبيان قيمته ودرجة أهميته.

"التقديم والتأخير ظاهرة أسلوبية تعني تغيير ترتيب العناصر المشكلة للتركيب اللغوي، والعدول عن الأصل الذي يقوم عليه بناء التراكيب في عرف اللغة"[3].

التقديم والتأخير في ديوان محمد خضير:

---

[1]. نعيمة سعدية، الأسلوبية والنص الشعري، ص98.

[2]. سورة آل عمران، الآية 189.

[3]. شليم محمد، أسلوبية التعبير اللغوي في شعر سميح قاسم، مخطوط لنيل شهادة الدكتوراه، قسم اللغة والأدب، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، 2017-2018، ص93.

عند دراستنا لظاهرة التقديم والتأخير في ديوان محمد خضير، لاحظنا حضورها القوي في نصوصه الشعرية، وجاءت حافلة بهذه الظاهرة الانزياحية التركيبية ولافتة للنظر، وشكّلت ملمحًا أسلوبيًا بارزًا يميز شعر محمد خضير، فإذا تأملنا الديوان نكشف قدرة لغوية كبيرة على التلوين في الخطاب بتغيير مواقع العناصر اللغوية على مستوى التركيب، وجاء ذلك متلائمًا مع حالته النفسية والشعورية، ومن هذه الأنماط من العدول:

- تقديم الجار والمجرور
- تقديم الظروف

تقديم الجار والمجرور على الفعل:

ومن خلال دراستنا لنصوص محمد خضير، لاحظنا أنه أعطى مساحة في بناء تراكيبه اللغوية المختلفة من خلال تقديم الجار والمجرور على عناصر الجملة اللغوية، ومن أبرز النماذج التي حوت هذه السمة ما قاله محمد خضير في المقطع الثاني من قصيدة "دلاء الحزن":

ومن عجب تشق إذا ملاها

من عجب تشف إذا شربت[1]

ويقول أيضًا في قصيدة "وجه أمي" في المقطع الرابع:

من سواك يلم بعضي

إذا تناثر في المنافي[2]

[1]. محمد خضير، الناسك، دلاء الحزن، ص65.

[2]. محمد خضير، الناسك، وجه أمي، ص116.

ونلاحظ أن الشاعر قدّم الجار والمجرور "من عجب" على الفعل "تشف"، وذلك لشد المتلقي لمعرفة ماذا يجري داخل الصدر وتصوير مدى الحزن الداخلي الذي يعانيه الإنسان وتأثيره عليه، ويركز محمد خضير على باطن الصدر، ولذلك أعطاه الصدارة في الكلام لما يحمله من دلالة قوية في المعاناة والحزن، فنستنتج أن هذا الانزياح التركيبي المتمثل في تقديم الجار ساهم في إبراز دلالة النص وتفاعل القراء معه، وتحقيق المتعة الفنية التواصلية بين المؤلف والمتلقي.

تقديم ظرف المكان والزمان:

أ/ تقديم ظرف المكان

وقد استخدم المبدع هذا النمط من التقديم للتعبير عن البعد المكاني والزماني، ومن أمثلة تقديم ظرف المكان، ما قاله محمد خضير في المقطع الأول من قصيدة "عمان":

عمان كم ضاقت بلاد بالومى

ووسعت يا صدرا تعتمد بالسما[1]

ويقول أيضًا في قصيدة "صبرا" في المقطع الرابع:

بيروت صبرا

قد نجوت بمقلتي[2]

وقع الانزياح هنا في العدول عن الأصل، حيث أعطى الشاعر الصدارة لظرف المكان "عمان كم ضاقت بلاد" عن باقي العناصر اللغوية للكلام، وفي ذلك دلالة على اهتمامه بهذا العنصر عن غيره، وكذا رغبته في لفت المتلقي لهذا الظرف وتركيزه عليه، هذا

[1]. محمد خضير، الناسك، عمان، ص144.

[2]. محمد خضير، الناسك، صبرا، ص129.

التغيير في الترتيب يتناسب مع الحالة النفسية والوجدانية للمبدع، وزاد في إبراز دلالة النص وإضفاء صبغة جمالية عليه.

ب/ تقديم ظرف الزمان:

ومن نماذج تقديم ظرف الزمان ما قاله محمد خضير في المقطع الأول من قصيدة "قلق":

ليل طويل في انتظارك ينقضي

لو كان عمراً من خيال لانقضى

أرخى ظلال الوقت فوق تخيلي

والهم برق في سواد أومضا[1]

وهنا أبدع الشاعر في التقديم والتأخير، فنلمسه في هذه الأسطر الشعرية مما زادها حسناً وجمالًا وبلاغة، وتجلى التقديم لظرف الزمان على جملة "ليل طويل في انتظارك ينقضي"، فالأصل ينقضي التأخير، لكن الشاعر قام بهذا الانزياح للتركيز على الديمومة والاستمرار ولافت القارئ لهذا الزمن الدائم، وهذا التقديم أبرز شعرية القصيدة ودلالة النص المعبرة عن الأحوال النفسية، حيث تعبر عن حالة من الانتظار والقلق الذي يعيشه الشاعر بسبب مرور الوقت البطيء، وفي البيت الأول يظهر الشاعر شعوره بأن الليلة طويلة وأنها لا تنقضي مما يعكس الثقل، وفي البيت الثاني يقارن الشاعر هذا الانتظار بعمر خيالي كان ليتحقق أو

[1]. محمد خضير، الناسك، قلق، ص94.

ينقضي، وفي البيت الثالث يظهر الشاعر كيف الزمن يسيطر على تفكيره، فيشعر بأن ظلال الوقت قد أرفقت فوقه، مما يسبب له حالة من التشويش الداخلي، وفي البيت الأخير يشبه الشاعر همومه المفاجئة بالبرق الذي يظهر فجأة، مما يعكس قوة وأثر الهموم التي تظهر في النفس.

2/ الحذف

مَفْهُومُهُ:

لغة:

"هُوَ قَطْفُ الشَّيْءِ مِنْ طَرَفٍ، كَمَا يُحْذَفُ طَرَفُ ذَنَبِ الشَّاةِ، وَالحَذْفُ يَعْنِي الرَّمْيَ عَنْ جَانِبٍ أَوِ الضَّرْبَ عَلَى جَانِبٍ، وَتَقُولُ "حَذَفَنِي فُلَانٌ بِجَائِزَةٍ" أَي وَصَلَنِي، وَحَذَفَهُ بِالسَّيْفِ الحَذْفُ ضَرْبٌ مِنَ الغَنَمِ السُّودِ الصِّغَارِ، وَاحِدُهَا "حَذَفَةٌ". وَفِي الْحَدِيثِ: "وَلَا يَتَحَلَّلَكُمُ الشَّيْطَانُ كَأَوْلَادِ الْحَذَفِ"[1].

اصطلاحا:

الحذف من قضايا مهمة التي عالجتها البحوث الأسلوبية والنحوية بوصفها انزياحا عن المستوى التعبيري، والحذف هو "إسقاط للسير داخل النص التركيبي في بعض المواقف اللغوية، وهذه الصيغ يفترض وجودها نحويا سلامة التركيب وتطبيقا للقواعد، أو يمكن أن توجد في مواقف لغوية مختلفة"[2]

---

[1]. الخليل أحمد الفراهيدي، كتاب العين مرتبا على حروف المعجم، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط،1 ، 2002.ص297.

[2]. علي أبو مكارم، الحذف والتقدير في النحو العربي، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د. ت. ص200.

"يجوز الحذف في التركيب شرط أن لا يتأثر المعنى أو الصياغة، ويتأثر معنى الكلمة بالتباس الفهم على المتلقي، فإذا أدى إلى ذلك وجب الإظهار، وحتى لا يلتبس المعنى لابد من وجود دليل على العنصر المحذوف، لأن العرب لا تحذف الشيء حتى يكون معها ما يدل عليه"، فمن شروط الحذف وجود دليل حالي وإلا اختل المعنى التركيب والتبس معناه على المتلقي، فيجب على المبدع مراعاة ذلك.

إن الحذف أسلوب بلاغي قديم تناوله اللغويون العرب في مختلف مصنفاتهم، "وقد استثمر الشاعر المعاصر في طاقات الحذف التعبيرية لإطفاء دلالات إيحائية جديدة تعمل على إدخال المتلقي في تفاعل متبادل ومستمر مع خطابه، فالحذف يعمل على تنشيط مخيلة المتلقي وأعمال ذهنه في تأويل المحذوف وملء الفراغات التي يتركها هذا الإجراء الأسلوبي في سطح التعبير"[1]

إن الشاعر المعاصر يلجأ إلى ظاهرة الحذف في أسلوبه من أجل دفع المتلقي إلى مشاركته في تشكيل المعاني وأعمال ذهنه لملء الفجوة التي تركها له المبدع وإطلاق العنان لعقله

الحذف في الديوان "الناسك" لمحمد خضير:

من خلال قراءتنا لنصوص محمد خضير، نلاحظ أن توظيف ظاهرة الحذف ضغط على نصوصه الشعرية، وقد تبين حضورها الكثيف في جميع القصائد، حيث لا تكاد توجد قصيدة من قصائده إلا وقد وُصفت فيها العديد من الحذف، وقام محمد خضير بالحذف بنوعيه: المخبر به وغير المخبر به.

1/ حذف المخبر به:

[1]. عائشة جمعي، الحذف النحوي عند سيبويه في ضوء النظرية الخليلية الحديثة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط. 1، 2016، ص27.

وهو الذي يأتي عن وعي من الشاعر، ويكون على شكل نقاط في قصيدة، ومن نماذجه في نصوص محمد خضير ما قاله في المقطع الرابع من قصيدة "ننسى":

في حبنا...

في وقتنا المهدور

كم ضاعت دقائق عمرنا

لم ننتبه..

للموت في مدن السلام

لم ننتبه

لقوافل التجار تحمل نفطنا

وتقايض الأعراب

بالحكم العقيم

لم ننتبه..

لمدائن البحر الأسيرة

وهي تبكي جرحًا حيفا

لم ننتبه..

لأسير سجن

علم السجان معنى الانتظار

في حبنا...[1]

وهنا في هذه الأسطر نرى حذفًا مخبرًا عنه، وجاء من وعي الشعر حيث سكت وترك فراغًا بعد جملة "لم ننتبه" وبعد الأسماء المجرورة في "حبنا"، وهي فراغات تتلاءم مع حالة الشاعر وأمارته وقوة إيمانه وعزيمته، وهذا ما دل عليه الحذف.

كما أن هذا الحذف ساهم في عملية التواصل بين المبدع والمتلقي، حيث ترك له فرصة ملء الفراغات والتخمين، فتصبح بذلك القراءة عملية جديدة للنص وفق التصوير القارئ وبناء دلالات جديدة.

ويقول أيضًا في المقطع الرابع من قصيدة "نشيد البحر":

يا بحر...

ما ذنب الفقير... أكلما

فاضت جيوب المال

باعتني نساء الحب... آه

يا بحر هذه طعنة

من حاكم قد ألبس الفقراء

طعم البؤس ثوبا...واستراح

غاب السؤال عن الشفاه

وتلعثمت في الخلق زيفًا... أجوبة

منذ أقبل الموت الرحيم مناديًا

[1]. محمد خضير، الناسك، ننسى، ص135-136.

افتح كتابك... قد علوت المقصلة[1]

وفي هذا المقطع قام الشاعر بعدة حذوفات؛ ففي كل سطر سكت وأحدث وقفة يترك فيها المتلقي فرصة التخمين وملء هذا الفراغ، وكل هذه المحذوفات تدل على المعاناة والظلم والألم الناتج عن استرداد الفقراء من حقوقهم، ويستخدم البحر كرمز ذي الهموم والمشاعر العميقة، وقد ساهم هذا الحذف في إبراز حالة الشعر الحزينة وتحقيق الوظيفة البلاغية للخطاب وتناغمه، فالحذف هنا الذي استعمله الشاعر في قصيدته متعمد، ليترك القارئ

يكمل الصورة بناءً على السياق العام للقصيدة، فالحذف هو من أروع الملامح الأسلوبية التي تزيد من جمال القصيدة وحسنها وتذوقها من طرف القراء، وأحيانًا يكون الحذف أبلغ من الذكر ويضفي على النص لمسة جمالية.

ويقول أيضًا محمد خضير في قصيدة "نشيد البحر" في المقطع الخامس:

لا ضير في موتي... أنا

إن صار قلبي خاويا

أو صار عمري أمنيات

يا بحر...لا...

لا تمنح العراف قهوتنا

اهرب بكف العمر نحو المستحيل

واهرب بعيدًا

واهرب وحيدًا

[1]. محمد خضير، الناسك، نشيد البحر، ص173.

أنت الذي...[1]

وفي هذه الأسطر نرى حذفًا مخبرًا عنه، أي حذفًا متعمدًا تمثل في الوقفات بعد كلمة "موت" في السطر الأول، وبعد كلمة "بحر" في السطر الرابع، وبعد حرفي "لا" في السطر نفسه وبعد اسم الموصول "الذي" في السطر الأخير، قام الشاعر بهذا الحذف من أجل استهداف إبداع القارئ في ملئها، ومن ثم تصبح عملية التلقي عملية بناء جديدة له بدلالات جديدة.

وبهذا يكون الشعر قد حقق الوظيفة التواصلية من خلال هذا الحذف وزيادة تفاعل المتلقي معه.

الحذف غير المخبر به:

الحذف غير المخبر به هو حذف مرتبط باللاوعي، ومن صور هذا الحذف أولًا حذف الحرف، وذلك بحذف حروف الجر، وحروف النداء، والعطف، والاستفهام، ومن نماذج هذا الحذف ما قاله محمد خضير في المقطع السابع من قصيدة "نشيد البحر":

قد وشى

بالسائرين، المتعبين

التائهين، الغارقين

الواهمين بالانتصار

الذاهبين إلى البعيد... إلى البعيد[2]

[1]. محمد خضير، الناسك، نشيد البحر، ص174.

[2]. محمد خضير، الناسك، نشيد البحر، 176.

وفي هذه الأسطر حذف الشاعر حرف الباء، فالتقدير هو "بالسائرين بالمتعبين بالتائهين". جاء هذا الحذف لتحقيق شعرية القصيدة وانسجامها، فذكر الباء عدة مرات متتالية قد يؤدي إلى الملل أو ربما خلل في إيقاع القصيدة وثقلها على السمع، فالشاعر يميل إلى حذف بعض العناصر من الكلام لدواعي بلاغية أو ضرورة شعرية، وأحيانًا يكون الحذف لبعض الحروف أبلغ من ذكرها، تمامًا كما حذف شاعرنا الباء واستبدلها بالتعريف، وقد عملت عملها وحققت وظيفتها في القصيدة، وساهم هذا الحذف في تحقيق شعرية النص الشعري وهنا تظهر لنا أسلوبية الشاعر المتمكنة في اللعب بالألفاظ والتحكم فيها.

حذف الكلمة:

حذف الكلمة هو أن تحذف أحد أجزاء الجملة، مسندًا أو مسندًا إليه أو مفعولًا، وغيرها على أن يدل هذا الحذف قرينة مقالية أو سياقية"[1]، وحذف الكلمة قد يكون حذف اسم أو حذف فعل أو حذف ضمير.

حذف الاسم:

ومن النماذج في ديوان "الناسك" في قصيدة "صبرا" في المقطع الثالث:

يا قاتلي...

أيلول في أيامه

مهد الحكاية والغضب

طفل تبلل بالهزيمة

ثم جاء الصمت عهرا...[2]

[1]. نعيمة سعدية، الأسلوبية والنص الشعري، ص95.

[2]. محمد خضير، الناسك، صبرا، ص128.

في هذه الأسطر حذف غير مخبر به، فلقد حذف الشاعر كلمة "يا قاتلي" في السطر الأول والسطر الأخير، تجنبًا للتكرار الذي قد يفسد الصورة التي يود أن يرسمها في ذهن المتلقي وتجنيبًا للإطالة والجنوح إلى الاختصار، وهو ما يقتضيه انسجام الخطاب، كما نجد في هذه الأسطر حذفًا مخبرًا عنه تجلى في هذه الأسطر وهو حذف صادر من وعي الشاعر، وترك الجمال للمتلقي لاكتشاف المعنى المحذوف، وبذلك تكون عملية إعادة بناء المعنى وهنا تكمن أهمية الحذف وروعته.

حذف الفعل

وقد كثر هذا النوع من الحذف في قصائد محمد خضير، ومن نماذجه ما قاله في المقطع السابع من قصيدة "ننسى":

صرخت... بحزن ولولت

سقطت ...

بصمت مطبق[1]

تكون روعة هذه الأسطر في وجود حذف غير مخبر به، وتجلى في السطر الأول والثاني حيث حذف الشاعر الفعل "صرخت"، وذلك تجنبًا للتكرار الذي يمل منه السمع، ورأى أن حذف هذا الفعل أبلغ من ذكره في كل سطر، وتحقيقًا لاتساق وانسجام القصيدة، كما ساهم في تحقيق شعرية القصيدة، وذلك لجعل المتلقي يفكر ويملأ تلك الفراغات، واشراكه في إعادة بناء معنى القصيدة وهنا تكمن حلاوة الحذف.

حذف الجملة:

[1]. محمد خضير، الناسك، ننسى، 138.

"تحذف الجملة في اللغة من الكلام تجنبًا للإطالة وجنوحًا إلى الاختصار، وأمام هذا المستوى من الحذف، تصبح عملية القراءة إعادة بناء جديدة للنص، كيف يتصور القارئ الذي يجد نفسه مبدعًا في لعبة الفراغات النصية من هذا النحو، فيبعث في النص من جديد دلالات جديدة"[1]

ومن نماذج حذف الجملة في ديوان "الناسك"، ما قاله في المقطع الثاني من قصيدة "نشيد البحر":

يا أرض...؟

من قاد السواد إلى العيون[2]

وفي المقطع الثالث حين قال:

أرض وبحر..

والقلب يشكو

فلتسمع الأمواج صوتي[3]

ونجد في المقطع الرابع:

يا بحر...

ما ذنب الفقير... أكلما

فاضت جيوب المال

يا بحر هذه طعنة

[1]. نعيمة سعدية، الأسلوبية والنص الشعري، ص95.

[2]. محمد خضير، الناسك، نشيد البحر، ص171.

[3]. محمد خضير، الناسك، نشيد البحر، ص172.

من حاكم

قد ألبس الفقراء

طعم بؤس ثوبا... استرخ

غاب السؤال عن الشفاه

وتلعثمت في الحلق زيفًا...أجوبة

مذ أقبل الموت الرجيم مناديًا

افتح كتابك... قد علوت المقصلة[1]

وفي المقطع الخامس نجد:

لا ضير في موتي... أنا

إن صار قلبي خاويا

أو صار عمري أمنيات

يا بحر...لا...

لا تمنح العراف قهوتنا

اهرب بكف العمر نحو المستحيل

واهرب بعيدًا

واهرب وحيدًا

أنت الذي...[1]

[1]. محمد خضير، الناسك، نشيد البحر، ص173.

في هذا المقطع، نلمس الحذف تجلى في البيت الأول بحذف جملة "يا أرض"، حيث نجد أن الشاعر ذكرها في أول مقطع في السطر الأول وحذفها في باقي الأسطر، وذلك لأن حذفها أبلغ من ذكرها، واستهل الأسطر بنداء "يا" وذلك لأهمية النداء في التعبير عن الحالة النفسية للشاعر، وكذلك حذف مخبر عنه، وذلك بترك نقاط التوقف في الأسطر الأولى والأخيرة.

قام الشاعر بهذه الوقفات من أجل ترك المتلقي فرصة الإبداع وملئها وإكمال المعنى، وهنا تكمل روعة الحذف في تحقيق العملية التواصلية.

ومن خلال دراستنا لظاهرة الحذف في ديوان "الناسك"، نلاحظ أن الشاعر أبدع في استخدامها، هذه التقنية بوصفها من أهم الظواهر الانزياحية التي تعتري التراكيب، واستخدمها بكثرة، فجاءت قصائده مشبعة بأنواع الحذف، وقام محمد خضير بهذه المحذوفات من أجل غايات أسلوبية جمالية عديدة.

3/ الأفعال

3-1/ مفهوم الفعل:

لغة:

"الفعل هو الحدث الذي يحدثه الفاعل من قيام أو قعود أو نحوهما"[2]

اصطلاحًا:

هو كلمة "تدل على معنى في نفسها مقترنة بأحد الأزمنة الثلاثة: الماضي، والحاضر، والمستقبل"[3]

---

[1]. محمد خضير، الناسك، نشيد البحر، ص174.

[2]. إياد عبد المجيد إبراهيم، في النحو العربي، الدار العلمية الدولية للنشر، ط. 1، عمان، الأردن، 2002. ص14.

[3]. إياد عبد المجيد إبراهيم، في النحو العربي، ص14.

3-2/ الفعل الماضي:

هو "ما دل على حدوث شيء في زمن مضى قبل التكلم"[1]، أي إنه كلمة تدل على معنى أو زمن مرّ قبل النطق به، ويُعرف الفعل الماضي بقبوله تاء الفاعل وتاء التأنيث الساكنة.

3-3/ الفعل المضارع:

وهو "ما يدل على حدوث شيء في زمن التكلم أو بعده، أي حدث وقع الآن أو في المستقبل"، كما أنه يدل على حصول عمل من زمن الحاضر أو المستقبل، ولابد أن يكون مبدوءً بحرف من حروف المضارعة، وهي: الهمزة، والنون، والياء.

3-4/ فعل الأمر:

هو "ما يُطلب له حصول شيء بعد زمن التكلم، فهو كلمة تدل على معنى مطلوب تحقيقه في زمن المستقبل"[2]

القصيدة	فعل ماضي	فعل أمر	فعل مضارع
اعترافات مؤجلة	مضى، فرجعت، رضيت، نقشت	/	تحملني، يُخالط، تسلل، تجنب، يرتضي، تسلمني، تقبلي
الأعمى	كسر، رجعت، كتبت، هرمت، لحقت	/	تجلت، يبكي، يساورني، تفضحني، يغار، يقتلني

[1]. نافع الجوهري الخفاجي، المختصر في النحو، كتبة الآداب، ط. 1، القاهرة، مصر، 2001، ص6.

[2]. أبو بشر عمرو بن عثمان، كتاب سيبويه، ج1، دار الكتب، بيروت، د. ت، ص12.

النكران	حملت، وسعت، وهبت، حفظت	/	تماد، ينازعني، تغادرني، تحللني
تناقضات	هزمت، هربت، آنست، شربت، أقمت، لمحت، ضحكت، بكيت، غدوت، جلست	/	يشتهي، تنجب، يقرأ، يفهم، يفتش، لم يأت، يحيا، يسكن، يرجف، تتبعني، ترسم، يجمع، يبسط، يغسل، يغمد، يفطم
لباب الحب	عرفت، ركبت، نسيت، حسبت، سمعت، رددت	/	يرتب، يسنُ
قلب قزح	/	قم، أنجب، اغسل	أشقيت، يستحق، تركت، يحترق، أطلقت، أعتقت، أزهقته، ينطلق
وجه أمي	عادت، هاجت	استيقظوا	يلفظني، تعيد، تستبيح، يلم، يعيد، يقود، تحمل، يشد، يصير
قلب عاقر	مضى	/	يكذب، يرع، تحمل
صبرا	بكت، هوت، رأيت،	اهجر، عد، انهض،	أن تهجر، أن تترك،

	غابت	فاقرأ	ينثر، يستريح، تنزع، يمشط، تريد، سيعلم
ننسى	وقفت، جلست، نظرت، صرخت، سقطت، همست	/	تنسل، يصير، تقايض
فجر الخليل	سقطت، نضجت، صرخت	/	يشق، يمشي
سؤال الغيب	ضحكت، فسار، مضى، فألقى	/	يسيل، يشهد، يقبل، يسعى، يسيل
عروبة الأحواز	بكت، صمت، مضى	/	/
الشاهد	/	/	يصلب، يرسم، أبصرت، ترشف، تنام، تجلى
ثقة	/	/	يخونك، ينطق، تولى

(جدول 4: الأفعال الواردة في الديوان)

ونستنتج من خلال الجدول أن الأفعال تلعب دورًا هامًا وواضحًا في بنية القصيدة لتوضيح دلالاتها وتراكيبها، ومن الجدول اتضح لنا أن الأفعال المضارعة التي استعملها محمد خضير في بعض من قصائده احتلت المركز الأول من حيث نسبة تواجدها، حيث

بلغ عددها 84 فعل مضارع، ثم تلتها الأفعال الماضية والتي كان عددها 53، أما بالنسبة للأفعال الأمر فكان عددها ثمانية، وهي نسبة ضعيفة.

تحتل الأفعال المضارعة المرتبة الأولى، ويقول محمد خضير في قصيدة "التناقضات":

متناقضون... كأي وهم يشتهي

أن تنجب النيران حبات البرد

أن يقرأ المعدوم ما كتب الصدى

فوق ارتعاشات الشقاء بغير يد

أن يفهم المنفي حزن حمامة[1]

وفي المقطع الثالث يقول:

من حظنا لا سجن يسكن بيننا

لا واشيا يمحو الظلام ولا رصد

فإلى هذا الخوف يرجف حولنا[2]

من خلال هذه الأسطر الشعرية، نجد أن الشاعر استخدم الأفعال المضارعة بشكل لافت، حيث تدل على الحاضر، وهو رمز مهم لاستحضار الواقع أو اللحظة الراهنة، كما أنها

[1]. محمد خضير، الناسك، تناقضات، ص 32، 33.

[2]. محمد خضير، الناسك، تناقضات، ص34.

تعبر عن وقوع الأحداث وتغيرها، وجمعت في هذه القصيدة بين الأمر والانتظار والمعاناة.

تدل أفعال المضارع أيضًا على نفسية الشاعر الحزينة والمضطربة، وتوحي بحالة الاستمرارية والتجدد.

أما بالنسبة للأفعال الماضية، فهي تدل على زمن أو حدث فات، فتأتي للاسترجاع أحداث ماضية والتفكير بها، ووقد بلغ عدد الأفعال الماضية 53 فعل، ومثال ذلك ما يقول محمد خضير في قصيدة "ننسى":

صرخت... بحزن ولولت

سقطت...

بصمت مطبق

همست

لحب قادم[1]

من خلال هذه الأسطر الشعرية، نجد أن الأفعال الماضية تعكس حالة الشاعر ونفسيته الحزينة، وتذكّر الشعر ببعض الأحداث الماضية لتدل على الوحدة والحزن المسيطر عليه.

بالنسبة للأفعال الأمر، فكاد أن تنعدم في ديوان محمد خضير، واستخدم الشاعر بعض الأفعال الأمر دلالة على غضبه القائم. ومثال على ذلك ما نجده في قصيدة "صدى":

اغضب، فلا عرب ولا عجم معك

اغضب، كما ريح يقلبها ملك

[1]. محمد خضير، الناسك، ننسى، ص138.

سبعون صيفًا، هل أتاك حديثها

أم أن صمتًا في المواسم أجلك؟[1]

استعمل الشاعر محمد خضير فعل الأمر للتعبير عن حدث واندفاع نحو استجابة، وهنا يوجه الشاعر خطاب الغضب كفعل، ويعكس فعل الأمر نوعًا من القوة والتمرد على الواقع، مما يعزز صورة شعرية تسعى لإثارة العواطف وتوجيه المخاطب إلى التفاعل العاطفي.

[1]. محمد خضير، الناسك، صدى، ص105.

*** المستوى الدلالي: تجليات الصور البلاغية (الانزياحات الدلالية)**

1/ مفهوم الاستعارة:

لغة:

"رفع الشيء وتحويله من مكان إلى آخر. يقال: استعار فلان، سمها من كنانته، رفعه وحوله منها إلى يده. وعلى هذا يقال: استعار إنسان من آخر شيئًا، بمعنى أن الشيء المستعار قد انتقل من يد المعير إلى المستعير للانتفاع به"[1]

اصطلاحا:

تعني الاستعارة "استخدام كلمة بدلًا من كلمة أخرى بينهما علاقة مشابهة، مثل: "رأيت أسدًا"، أي شخصًا شجاعًا كالأسد، فهنا استخدم "الأسد" بدلًا من "شجاع" للمشابهة بين الأسد والشجاعة"[2].

ورأى أولمان "أن الخصائص الأساسية للاستعارة أن يكون الطرفان فيها بعيدين عن بعضهما البعض إلى درجة معينة، وأن يكون التشابه مصحوبًا بالإحساس بتخالفهما، وأن ينتمي إلى مجالين مختلفين"[3]، وهذه المميزات الجوهرية هي التي تميز الاستعارة عن غيرها من الصور البيانية الأخرى.

---

[1]. بلال سامي حمود، الفقهاء: سورة الواقعة: دراسة أسلوبية، مخطوط لنيل شهادة الماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الأدب واللغات، جامعة الجزائر، يوسف بن خدة، 2006-2007، ص98.

[2]. صلاح الدين صالح حسنين، الدلالة والنحو، توزيع مكتبة الآداب، مصر، ط1، د. ت، ص88

[3]. أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية لراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1،2005، ص116.

ويعرفها عبد القاهر الجرجاني بأنها: "أن تريد تشبيه الشيء بشيء فتدعوه أن تفصح بالتشبيه وتظهر اسم المشتبه به فتعير المشبه للتجري عليه"[1]، فهو يعدها نوعًا من أنواع التشبيه غير مصرح به وإنما يدرك عن طريق السياق.

أركان الاستعارة:

إن أركان الاستعارة في تعريفاتها المختلفة لها أربعة أركان، وهي كالتالي:

1. المستعار منه: وهو المشبه به.
2. المستعار له: وهو المشبه.
3. المستعار: وهو اللفظ المنقول والمستعمل في ما يعرف به من معنى.
4. القرينة: اللفظية أو المعنوية التي تمنع أن يكون المقصود بالاستعارة ومعناها الذي ورد به المستعار منه.[2]

أنواع الاستعارة:

إن المتفق عليه في كتب البلاغة أن الاستعارة تنقسم إلى قسمين هما:

1. استعارة مكنية: وهي حذف فيها المشبه به ورمز إليه.
2. استعارة تصريح: وهي ما صرح فيها بلفظ المشبه به.[3]

الاستعارة في نصوص محمد خيضر:

لقد جعل محمد خيضر من هذه الصور البيانية منهلًا حسنًا لنفسه، فنجدها ضاغطة على نصوصه؛ حيث لا يكاد يخلو نص من نصوصه من هذه الصور الاستعارية، فجاءت

[1]. يحى سعدوني، دراسة أسلوبية في ديوان "أعراس" لمحمود درويش، مخطوط لنيل شهادة الماجستير، قسم اللغة والأدب العربي، معهد اللغات والأدب العربي، المركز الجامعي أكل محند والحاج البويرة، 2021/2020، ص127.

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

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

بأرقى الأساليب دقة وتعبيرًا وأجملها تصويرًا، وبواسطتها استطاع أن يجسد ما يحمله من رؤى وأفكار ومشاعر متدفقة.

ولقد اعتمد الشاعر على توظيف الاستعارات بأنواعها المختلفة، ولكن في بحثنا نقتصر على دراسة الأكثر استعمالًا، وهي المكنية والتصريحية، لأنها ضاغطة على نصوص محمد خيضر.

أ/ الاستعارة المكنية:

هذا النوع يشيع بكثرة في قصائد محمد خيضر، ومن نماذجه ما قاله في المقطع الأول من قصيدة "ماذا علي":

وقطفت من حزن الحديقة دمعة

وأجبت كأسي عن سؤال ثمارها[1]

في هذه الأسطر نلمس استعارة مكنية، حيث شبه الشاعر "الحزن" بإنسان يبكي، حيث إن خاصية البكاء تخص الإنسان، بينما الحزن شيء معنوي وغير ملموس ولا يبكي فذكر المشبه في لفظة "الحزن" وحذف المشبه به وهو الإنسان، وذكر خاصية من خصائصه وهي فعل "دمعة"، وتبرز جمالية هذه الاستعارة المكنية في جعل الشاعر الحزن غير محسوس بالإنسان المحسوس الذي يبكي، فهو بهذه الصورة أراد تصوير معنى الحياة الحزينة التي تعيشها البلدان العربية.

ويقول أيضًا في قصيدة "ماذا علي" في المقطع الأول:

وهمست في أذن الهواء بخفة

ليحطم الشباك تحت ستارها[1]

[1]. محمد خضير، الناسك، ماذا علي، ص11.

ففي هذه الأسطر نلمح استعارة مكنية تجلت في عبارة "همست في أذن الهواء بخفة"، وهنا يشبه "الهواء" بالإنسان الذي يهمس في الأذن، فذكر المشبه الذي هو "الهواء" وحذف المشبه به الذي هو "الإنسان" الذي من صفته فعل الهمس، وفي سبيل الاستعارة المكنية، وهدف الشاعر من هذه الاستعارة توضيح المعنى وتقريبه أكثر للقارئ.

ويقول محمد خيضر في المقطع الأول من قصيدة "النكران":

يقول البحر للبحار: خذني

سئمت العيش في مد وجزر

حلمتُ الناس لم أعبأ بآت[2]

وفي هذه الأسطر نرصد استعارة مكنية في قوله "يقول البحر للبحار خذني"، فقد شبه البحر الشيء غير المحسوس بالشيء المحسوس الذي يتكلم، فقد ذكر المشبه وهو "البحر" وحذف المشبه به الذي هو "الإنسان"، وتردد خاصية من خصائصه وهي "يقول"، وهذه الصورة تتناسب مع حالة الشاعر النفسية من قلق وحيرة على حال الأمة العربية، والكلمات الدالة على حالته "خذني" و"سئمت" تدل على حزنه.

ومن نماذج الاستعارة المكنية أيضًا ما قاله محمد خيضر في المقطع الأول من قصيدتي "خمسون":

أيلول مات وما تبلل نازح

سكن الخيام فأسكنته طباعها[3]

---

[1]. محمد خضير، الناسك، ماذا علي، ص11.

[2]. محمد خضير، الناسك، النكران، ص 23.

[3]. محمد خضير، الناسك، خمسون، ص41.

وقال أيضا:

فأجابت المرآة: مهلا، ما أنا

دار الوجوه، وما ألفت خداعها[1]

في هذه الأسطر توجد استعارتان مكنيتان متتاليتان؛ الأولى في قوله "أيلول مات"، فقد شبه أيلول بإنسان يموت، فذكر المشبه به "الإنسان" وترك شيئًا من لوازمه وهو فعل "مات" على سبيل الاستعارة المكنية، أما الاستعارة الثانية فتتجسد في الجملة التالية: "فأجابت المرآة: مهلا"، فقد شبه الشاعر المرآة بالشيء غير الملموس وهو "الإجابة"، وحذف المشبه به وهو "الإنسان" الذي يقوم بفعل الإجابة، وترك أحد لوازمه "أجابت".

ولقد أبدع الشاعر في هذا البناء الاستعاري مما أضفى على القصيدة لمسة جمالية تأثيرية وزاد من بلاغتها ونفادها إلى إحساس المتلقي وتفاعله معها.

وفي موضع آخر من ديوان يقول محمد خيضر في قصيدة "غيض الكلام":

يا صاح كم في الوهم من قتلى وكم

نطقت قصائدنا يقول زورا؟[2]

وفي هذه الأسطر نلمس استعارة مكنية تجلت في قول الشاعر "نطقت قصائدنا"، حيث شبه القصيدة بإنسان يتكلم، فقد ذكر المشبه وهو "القصائد" وحذف المشبه به وهو الإنسان، وترك لازما من لوازمه وهو الفعل "نطقت"، فهذه الاستعارة الموظفة زادته جمالًا ووضوحًا وصورت المعنى بأبهى تصوير، مما يجعله يترك بصمته في حس المتلقي، وذلك لأن الشاعر أدعى في هذا البناء الاستعاري وهنا تكمن أسلوبيته.

---

[1]. محمد خضير، الناسك، خمسون، ص41.

[2]. محمد خضير، الناسك، غيض الكلام، ص53.

الاستعارة التصريحية:

وكان توظيفها في نصوص محمد خيضر بنسبة أقل مقارنة بالاستعارة المكنية، ومن أمثلتها ما جاء في المقطع الثاني من قصيدة "فجر خليل":

اهجر براءتك التي طرزتها[1]

تتكامل الاستعارة التصريحية هنا في قوله "براءتك التي طرزتها"، فحذف المشبه وهو "القماش" وصرح بالمشبه به وهو "طرزتها"، وجعل القرينة تلازمية لصيقة بالإنسان من خلال لفظ "براءتك" التي تلازمه، وعلى سبيل الاستعارة التصريحية ساهمت هذه الاستعارة في توضيح المعنى وزيادة جمالها وحسن تذوقها من طرف المتلقي، وزادت القصيدة بلاغة وبياناً.

ومن نماذج الاستعارات قوله في المقطع الرابع من قصيدة "فجر الخليل":

نار الغزاة لهيبها من نفطنا

واللحم نيء والعروبة هاضمة[2]

ونلمح في هذه الأسطر استعارة تصريحية تجلت في قوله "العروبة هاضمة"، حيث صرح بالمشبه به وحذف المشبه وهو "الكائن الحي" الذي يمتلك القدرة على الهضم، ولقد صور محمد خيضر بهذا البناء الاستعاري المعاناة والتحطم النفسي الحزين بسبب الظلم والحروب التي تعاني منها البلدان العربية.

[1]. محمد خضير، الناسك، فجر الخليل، ص140

[2]. محمد خضير، الناسك، فجر الخليل، ص142

وفي قوله كذلك في المقطع الرابع من قصيدة "فجر الخليل":

لا طيب إلا ما تلته نسائم

عبقت وريح الموت زهر هائمة[1]

تظهر الاستعارة التصريحية في عبارة " وريح الموت زهر هائمة"، حيث صرح الشاعر بالمشبه به وهو "زهر هائمة"، وحذف المشبه وهو الشيء الذي يقوم بفعل الحركة، وترك أحد لوازمها "هائمة" ليقدم المعنى في أبهى صورة وأرقى أساليبه، حيث يصف لنا صعوبة هذه الحياة وضياع الدروب فيها وما تعانيه من قسوة.

ومن خلال دراستنا لنصوص محمد خيضر نلاحظ أنه سعى إلى توظيف الاستعارة ليضيف أثرًا في نفس القارئ، فقد وردت الاستعارة في النصوص بأجمل الأساليب البيانية وأوضحها، كما نلاحظ طغيان الاستعارات بشكل كبير على قصائد محمد خيضر خاصة المكنية منها، فقد تفادى إلى حد كبير توظيف الاستعارات التصريحية فوجودها قليل، فهذا الشاعر عمد على توظيف الاستعارة المكنية لأنها تعبر عن تصورات ومقاصده وأفكاره، وزادت اللغة توهجًا وجمالًا، كما أن لها القدرة على التخيل ونقل المشاعر والإيحاءات، وإن توظيف محمد خيضر للاستعارة في قصائده دليل على عمق رؤيته وديمومة مشاعره وأحاسيسه، وأنها من أبرز وسائل الإثراء اللغوي والإبداع الفني، وهنا تكمن أسلوبية شاعرنا المبدع.

2/ مفهوم الكناية:

ورد مفهوم الكناية عند مجموعة من البلاغيين وعلماء البيان، من بينهم عبد القاهر الجرجاني، فقد عرفها بقوله: "المراد بالكناية أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا

[1]. محمد خضير، الناسك، فجر الخليل، ص142.

يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تالٍ وردفه في الوجود، فيومئ به إليه ويجعله دليلاً عليه"[1].

وهذا يعني أن الأسلوب الكنائي يأتي بالمعنى الحقيقي متسترًا، فلا يفهمه المتلقي من الوهلة الأولى وإنما بعد مشقة وأعمال ذهنه، وهذه هي الميزة الفنية التي تميز الكناية وتجعل منها مصدر جمالية النصوص وتأثيرها في المتلقي.

وفي موضع آخر يرد مفهوم الكناية على أنها "تزيد المعنى وتعبر عنه بغير لفظ، أي اللفظ الدال على معنيين مختلفين: حقيقة ومجاز، من غير واسطة على وجه التصريح، اما لصفة أو موصوف أو نسبة"[2].

في هذا التعريف أشار إلى أن الكناية تنقسم إلى ثلاثة أقسام: كناية عن صفة، كناية عن موصوف، وكناية عن نسبة.

والكناية عند المعاصرين من علماء البلاغة والبيان هي "رمز وعلامة للإشارة إلى معنى من بعيد"[3].

الكناية في نصوص الناسك:

من خلال قراءتنا لنصوص محمد خيضر نلاحظ أن الكناية وردت بشكل واضح وكثير، فلا تكاد قصيدة من هذه القصائد تخلو من هذه الصور الرائعة، فزادت في بيان المعنى ودقته.

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

[2]. نعيمة سعدية، الاسلوبية والنص الشعري، ص142.

[3]. محمد بن يحى، السمات الأسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي، ص166.

ومن أمثلة الكنايات التي أوردها الشاعر في ديوانه ما قاله في المقطع الثاني من قصيدة "في الشعر":

أضحك من بكاء حمامة

فقدت وظيفتها[1]

هنا كناية عن صفة تشير إلى الحالة النفسية، أي فقدان الطمأنينة والأمان، والفقدان هنا يشير إلى أن الحمامة فقدت دورها في نشر السلام، وقد يكون المقصود هو الإنسان واستعمل الشاعر في هذه الكناية أدق المصطلحات المعبرة عن هذه الحالة النفسية المتوجعة المتحطمة.

ويقول أيضًا في المقطع الأول من قصيدة "سمعنا":

سمعنا صمت ألسنة تقول

بأن الخوف في خوف يزول[2]

هنا كناية عن الظلم حيث يستخدم الشاعر "الصمت" كأداة تعبيرية ليوضح أن هناك أشياء تقال بدون أن تنطق بالكلمات، وأن السكوت قد يكون أحيانًا أكثر قوة من الكلام في إيصال المعاني.

ومن أمثلة الكناية أيضًا في الديوان ما يقوله محمد خيضر في المقطع الأول من قصيدة "الشاهد":

ويرسم بالسواد هموم وجه

تجعد في شقوق العمر عمرا[1]

---

[1]. محمد خضير، الناسك، في الشعر، ص51.

[2]. محمد خضير، الناسك، سمعنا، ص61.

هنا كناية عن كثرة الهموم والمشاكل حيث يقول "يرسم بالسواد هموم وجه"، فإن الشاعر هنا يستخدم السواد كناية عن الحزن والمشاعر الحزينة، فوجهه يعني مشاعر الحزن والألم التي يعيشها الشاعر، ويقول أيضًا في المقطع الثاني من قصيدة "دوما":

بكف الهم والكمد

رضعت النار من لهب[2]

هنا كناية عن الشجاعة وفي هذه العبارة يتم استخدام النار ولهب للإشارة إلى معاني مجازية و "رضعت النار من لهب" يعني أن شخصًا قد نشأ في بيئة مليئة بالصعاب والتحديات وتعرض لمواقف من الألم والحزن وفقدان مما جعله شجاعًا وقويًا، وقد برع الشاعر في هذا التصوير الكنائي الرائع مما زاد في شاعرية قصيدته وتأثيرها في المتلقي.

ويقول محمد خيضر في المقطع الأول من قصيدة "دوما":

كشمع ضاء يا ولدي

أضاءت النار في الجسد

شدوت جراحنا فجرًا[3]

وتتجلى الكناية في هذا المقطع في قوله "أضاءت النار في الجسد"، وهي كناية عن الشعور بالألم وتعبير "النار" هنا لا يقصد به المعنى الحرفي للنار، بل يرمز إلى الألم أو المعاناة الكبيرة، وقد يكون هذا الألم جسديًا أو نفسيًا، وقد برع الشاعر في التصوير وقدمه لنا في أبهى تركيب لغوي وأدق تعبيرًا وتأثيرًا في مسامعنا.

---

[1]. محمد خضير، الناسك، الشاهد، ص66.

[2]. محمد خضير، الناسك، ص107.

[3]. محمد خضير، الناسك، ص106-107.

وجاء في المقطع الأول من قصيدة "فصول":

شابت دموعك يا سماء

كأنها ماء تكهل

خلسة وتصابى[1]

وهنا تتجلى الكناية في عبارة "شابت دموعك يا سماء"، وهي كناية عن مرور الزمن وصعوبة الحياة، وفي هذه العبارة كلمة "شابت" تشير إلى الشيء الذي يطرأ على الشعر، ولكن هنا لا يقصد بها الشيء بالفعل، بل هي كناية عن مرور الوقت وشدة المعاناة، فدموع السماء تحمل أثر التعب والمعاناة، وتسلط الضوء على التأثير العميق للزمن والمشاعر وفي هذه الحالة تصبح الدموع رمزًا للمشاعر المكبوتة والمتراكمة على مر السنين، وتظهر أنها قد شابت بسبب التجارب المؤلمة، ومن خلال هذه الكناية ينجح الشاعر في إبراز حجم المعاناة.

ونخلص من خلال تحليلنا لهذه القصائد لمحمد خيضر أنه وظف العديد من الكنايات، وقد برع في تصويرها، فلا يكاد يوجد نص من هذه النصوص إلا وقد أورد فيها الكناية، وقد جاءت في أروع صورها البيانية، وكانت معبرة عن مقاصدها البلاغية الجميلة، لافتةً لانتباه المتلقي وذلك لحسن صياغتها، وهي تعبر عن المعنى بطريقة غير مباشرة، كما نلاحظ أن الشاعر

محمد خيضر تناول جميع أنواع الكناية، ولكنه أبدع بشكل خاص في تناول الكناية عن صفة وهذا ما يتلاءم مع مقاصده وحالته النفسية، ولقد قدم لنا المعاني في صورة حسية راقية، وزادت اللغة توهجًا وجمالًا.

[1]. محمد خضير، الناسك، ص119.

3/ مفهوم التشبيه:

تعددت تعريفات النقاد والبلاغيين للتشبيه فقد عرّفه ابن جعفر بقوله: "هو ما وقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها حتى يدينا بهما الحال الاتحاد"،[1] وهذا يعني أن التشبيه لا يقع إلا بين الشيئين اللذين يكون بينهما صفات مشتركة.

أما أبو الهلال العسكري، فجاء تعريفه لهذا الأسلوب البياني كالتالي: "التشبيه هو الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب عن الآخر بأداة التشبيه، ناب مناب أو لم ينِب، وقد جاء في الشعر وسائر الكلام بغير أداة التشبيه"[2]، فالتشبيه إذًا هو مشاركة شيء أو أشياء غيرها في صفة أو أكثر بالكاف أو إحدى أدوات التشبيه.

أما عبد القاهر الجرجاني، فجاء رأيه أمام الصورة التشبيهية قائلًا: "إنه لصنعة تستدعي جودة القريحة والحذق الذي يلطف ويدق في أن يجمع أعماق المتباينات ويعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشيكة"[3]، فصنعة التشبيه يجب أن تتجلى بالحدق والدهاء والدقة وحسن اختيار الألفاظ، والتشبيه إحدى جماليات الأسلوب التي ترفع من مكانة صاحبها الأدبية.

5-1/ أركانه:

1/ المشبه: وهو ما يراد إلحاقه بغيره وتشبيهه به

---

[1]. ميس خليل محمد العودة، تأصيل الأسلوبية في الموروث النقدي البلاغي (كتاب مفتاح العلوم للسكاكي نموذجا)، دار جليس للنشر، الأردن، ط1، 2011، ص91.

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

[3]. إبراهيم جابر علي، المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، العلم إيمان للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2009، ص425.

2/ المشبه به: وهو ما يراد أن يلحق المشبه في بعض صفاته[1]

3/ وجه الشبه: وهو الصفة أو الصفات التي تجمع بين الطرفين

4/ أداة التشبيه: وهي الكاف أو نحوها ملحوظة أو مقدرة

ويُسمى المشبه والمشبه به طرفي التشبيه، ومثال ذلك:

"محمد كالأسد في الشجاعة"، حيث يكون :

- محمد: مشبه
- أسد: مشبه به
- الشجاعة: وجه الشبه
- الكاف: أداة التشبيه [2]

2-5/ أنواع التشبيه:

1/ التشبيه المرسل: هو التشبيه الذي ذكرت فيه الأداة، نحو: "أنت قوي كالأسد"

2/التشبيه المفصل: هو الذي ذكر فيه وجه الشبه، نحو: "أنت كالأسد قوة"

3/ التشبيه البليغ :هو التشبيه الذي حذف منه وجه الشبه وأداة التشبيه، نحو: "أنت أسد

4 "/ **التشبيه التمثيلي:** هو الذي وجه الشبه فيه منتزع من التعدد، نحو: "الإنسان كالقمر يوافي آخر الشهر ثم يغيب" [3]

---

[1]. بلال سامي محمود الفقهاء، سورة الواقعة (دراسة أسلوبية)، ص91.

[2]. عبد الله محمد النقراط، الشامل في اللغة العربية، دار قتيبة للطباعة والنشر والتوزيع، بنغازي، ليبيا، ط. 1، 2003، ص154.

[3]. عبد الله محمد النقراط، الشامل في اللغة العربية، ص155.

5/ التشبيه التام: هو التشبيه الذي توجد فيه جميع أركان التشبيه

التشبيه في نصوص محمد خيضر:

إذا تأملنا نصوص محمد خيضر نجد أنه قد اعتمد أسلوب التشبيه بأنواعه المختلفة، فلا تكاد تخلو كل قصيدة من قصائده من وجود هذا الأسلوب البياني الرائع، بل كل مقطع في بعض من قصائده.

أ/ التشبيه المرسل:

ومن أمثلة التشبيه المرسل ما جاء في المقطع الأول من قصيدة "خوف":

كعصفورة في مهب الكلام

وبعض الكلام كما العاصفة[1]

في هذا التشبيه شبه الشاعر الشخص أو الحالة بالعصفورة، وحذف المشبه وهو الشخص أو الحالة، وصرح بالمشبه به وهو العصفورة، والأداة هي الكاف ووجه الشبه هو التشتت والضياع غير القابل للتحكم، إذاً يعكس التشبيه كيف أن الشخص يتأثر أو ينجرف وسط الكلام كما تفعل العصفورة في مهب الرياح، ولقد أبدع الشاعر في تصوير هذا الموقف بصورة رائعة، مما زاد من بلاغة كلامه ودقة معاناته وتأثيره في السامع.

ب/ التشبيه المفصل:

ومن أمثلة التشبيه المفصل ما جاء في المقطع الأول من قصيدة "أفول":

[1]. محمد خضير، الناسك، ص146.

كنجم محى ظلمة إن أتى

وإن أشرق الشمس فجر أفل[1]

هنا يشبه محمد خيضر الأفول بالنجم يمحو ظله إذا أتى وهو محذوف، وصرح بالمشبه به وهو النجم، والأداة هي الكاف ووجه الشبه هو الظلمة، فقد فصل الشاعر في هذا التشبيه في وجه الشبه مما أضاف لمسة جمالية على القصيدة، وجاء المعنى واضحًا ومؤثرًا مما يتفاعل القارئ ويتجاوب معه.

ومن نماذج التشبيه المفصل أيضًا في قوله في المقطع السادس من قصيدة "صبرا":

كالظل تعجنه الطريق

حتى غدت للموت قبرًا[2]

هذا التشبيه من أروع التشبيهات المفصلة في الديوان، حيث نجد أن الشاعر هنا شبه التعب والمشقة بالظل الذي يتبع الإنسان طوال حياته، حيث حذف المشبه وهو التعب والمشقة وترك المشبه به وهو الظل، وأداة التشبيه تمثلت في الكاف، ووجه الشبه هو "تعجنه"، وهنا أبدع الشاعر في هذا التصوير الرائع الذي يترك أثرًا في حس القارئ لهذه الأسطر الجمالية.

ومن نماذج التشبيه التام في نصوص محمد خيضر ما قاله في المقطع الأول من قصيدة "هلا سألت":

قطع كأن الريح سكين مضى

بزجاج خوف في مداه تهشموا[1]

---

[1]. محمد خضير، الناسك، ص 45.

[2]. محمد خضير، الناسك، ص131.

ويقول أيضًا في المقطع الثالث:

كأن الرمل مفتاح لعسر

وموج اليم أقفال ليسر[2]

وفي هذه الأسطر الشعرية جاء التشبيهان تامين، حيث صرح الشاعر فيها بأداة الكاف والمشبه به في البيت الأول هو "سكين" والمشبه هو "الريح"، ووجه الشبه تمثل في "مضى". أما بالنسبة للبيت الثاني، فكان المشبه به هو "مفتاح" والمشبه هو "الرمل"، ووجه الشبه هو "لعسر"، فكانت القصيدة الأولى تحمل معنى التوتر والخوف والضعف، حيث يحاول الشعر أن يوصل لنا الخوف أمام قوى كبيرة، بهذا استخدم الشاعر صورة شعرية قوية للتعبير عن مشاعره، أما بالنسبة للبيت الآخر فكانت تحمل معنى المعاناة والصراع الذي يواجهه الإنسان، كما تعكس حالة العسر والشعور بالعجز أمام التحديات.

إن هذه التشبيهات المستخدمة زادت من جمالية القصيدة وبلاغتها، وجاءت في أبهى حلّة لها، ونستخلص من دراسة أسلوب التشبيه في ديوان "الناسك" ما تضفيه من جمال على القصيدة، وكذلك نجد الشاعر محمد خيضر قد أكثر من التشبيهات التامة لأنها أقرب إلى الفهم، أما الأنواع الأخرى من التشبيهات فهي متواجدة وبصفة قليلة، مثل التشبيه المرسل الذي يكاد وجوده ينعدم في النصوص، وكما نلخص أن توظيف التشبيهات في هذا الديوان

زاد من قوة المعنى ووضوحه ودقته، فصورت لنا معاناة الشعر وحزنه وآلامه واضطرابه النفسي، وقربت لنا المعنى أكثر بدلالات أوضح.

ونخلص في النهاية من خلال تحليلنا للصور البيانية في ديوان "الناسك" أن محمد خيضر وظف جميع ألوان البيان (التشبيه، الاستعارة، والكناية) وكانت نسبة تواترها في قصائده

---

[1]. محمد خضير، الناسك، ص68.

[2]. محمد خضير، الناسك، ص25.

متباينة حسب تباين مواضعها ومواقفه الشعرية، فكانت الصدارة للاستعارة وخاصة المكنية منها، فاحتلت أوسع المساحة في نصوصه الشعرية، لتأتي بعدها الكناية، وآخر مرتبة كانت من نصيب التشبيه، وعمومًا نقول إن الشاعر محمد خيضر أبدع في التصوير البياني، وهذا ما زاد شعره جمالًا وقوة وبلاغة، وأضفى لمسة سحرية رائعة.

التضاد:

نقصد بشعرية التضاد ما قد يطرأ على النص من قرائن لغوية تغير في مسار الدلالة، مما يجعل من المستحيل قبول معنى النص على الوجه الذي يعرضه ظاهره، ويتم الكشف عن هذا النوع من المفارقة عن طريق الانتباه إلى تعارض الحاصل بين الكلام وبين المعنى الزائف أو المخالف الذي يعبر عنه النص، لهذا يعتبر "التضاد ما يلاحظه القارئ مباشرة عند القراءة الأولى، وهو تناقض في بنية النص، ويأتي من الرؤية واختلاف وجهات النظر والتظاهر بها، وهي حالة خاصة من التناقضات، حيث إنها غير ظاهرة لا تنكشف من القراءة الأولى، إذ إنها دفينة في أغوار النص وتحتاج إلى من يحسن قراءتها"[1]

فالتضاد يجعل الشعر مرآة للاحتمالات الممكنة لتشكيل القول الشعري، أي إنه يكون عنصرًا تشكيليًا يخرق الأساليب المقررة، ويمنح للشاعر فرصة الإنتاج النص بطرق وأساليب مغايرة إذا تحقق للتضاد هذا الدور في تشكيل النص، يمكن له أن يظهر على مستوى بنية اللغة الشعرية، وعلى مستوى الرؤية وعلى المستوى الموسيقي للقصيدة البارزة الخفية، فالتضاد هو "نوع من التعارض بين المعنى المباشر المنطوق والمعنى غير المباشر"[2]

[1]. حسن عماد، المفارقة في النص الروائي (نجيب محفوظ نموذجا)، المجلس الأعلى للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص39.

[2]. محمد العيد، المفارقة القرآنية، ص16.

بالعودة إلى الديوان نلاحظ أنه قائم من أوله إلى آخره على مفارقة التضاد، وهذا واضح مباشرة أمام كل دلالات الغموض والإبهام وعدم التباين، وهي حالة تتناسب مع طبيعة المقاطع الشعرية التي تنظر إلى الأشياء في نقطة تعارضها وتضادها، دون أن يحدث ذلك تباعدًا فنيًا أو دلاليًا فيها، حيث يبدأ الديوان في حالة متأرجحة بين الظفر والفقد، بين الامتلاك والافتقار، ويعبر الشاعر عن هذه الحالات بشكل واضح، كما يبدع الشعر من خلال تجاربه وتجارب الناس لينتج بذلك معنى شعريًا كاملاً وراء ظاهرة الأشياء، فمثلاً نجد في قوله في قصيدة "في الشعر" المقطع الثاني:

أضحك من بكاء حمامة

فقدت وظيفتها

وماتت فوق

أوراق السلام[1]

الملاحظ من هذا التوظيف أنه غير واضح المعالم، بل غير مقصود على ما توحي به الألفاظ في ظاهرها، بل المؤكد أنه قائم على مفارقة التضاد في كل مستويات لغته ودلالته وهو متعارض معناه الظاهري مع معناه الباطني، فـــ"ضحك من بكاء حمامة" لا يقصد به الضحك، وإنما يؤخذ المعنى المتخفي في ثنايا النص، وهنا توجد مفارقة تكمن في التناقض بين الضحك والبكاء كحالتين عاطفيتين متناقضتين، حيث يتوقع أن يكون الضحك مرتبطًا بالفرح بينما البكاء مرتبطًا بالحزن والألم، وعند إضافة "حمامة" إلى الجملة، يصبح الأمر أكثر غموضًا، لأن الحمامة غالبًا ما ترتبط بالسلام والهدوء، مما يخلق صورة غير منطقية أو متناقضة، وبذلك فإن الجمع بين الضحك والبكاء في سياق واحد يخلق تضادًا غير مألوف ينير الانتباه، ولكن ما يقرب إلى الفهم ما يقصده الشاعر هو التعبير عن

[1]. محمد خضير، الناسك، في الشعر، ص50.

الحزن والخسارة في المقطع "اضحك من بكاء حمامة"، أما "فقدت وظيفتها" فهي تشير إلى فقدان الأمل والسلام في الحياة، فهي حالة شعرية تعبر عن معاناة وألم الشاعر على ما يحدث الآن في بعض البلدان العربية، وهذا ما يتولد عنه نوع من تضاد داخل النص بين معاني

مباشرة ومعاني دفينة غير مباشرة، كما أنها تعبر عن حالة نفسية يعاني منها الشاعر من حزن وألم.

ويقول أيضًا في قصيدة "الأعمى" في المقطع الأول

أنا الأعمى الذي كسرت عصاه

بلا ذنب وما تابت خطاه

أتيت كريم كف ذات فقر[1]

تشتد حدة مفارقة بعد إدخال الشعر لعنصر الأعمى، فهو لا يعني في هذا السياق الأعمى الإنسان أو الرجل، وإنما يعني العجز والضياع والكسر، ويعبر عن فقدان الدعم والأمل مما يؤدي إلى شعور بالتيه والعجز، وكثرة عصاه حيث تعبر العصا عن الأداة للإرشاد والاعتماد، هذا التناقص يبين ما يتطلع إليه واقع أفضل يرتكز على الإرشاد والاعتماد، وبين صدمته بالواقع العرس والضياع، وهذه الحالة النفسية للشاعر التي تورث الغم وتجعل صاحبها لا يستطيع النظر إلى حلاوة الأشياء.

ونجد في قصيدة "هجير بارد" في المقطع الأول:

[1]. محمد خضير، الناسك، الأعمى، ص19.

يضيق الصدر والدنيا تضيق

إذ خان الوفا منها صديق

آمنت الماء ضمانًا لكأس

شربت فسال في جوفي حريق

ينازعني الغروب سواد ليل

له شمس يؤلبها شروق[1]

يشتمل هذا المقطع على مجموعة من الكلمات المتناقضة تشكل رؤية شعرية تمنح النص الاختلاف والمغايرة، فتحقق مفارقة التضاد، وهي كما يلي:

1. الصدر ⟵ الدنيا ⟵ ثنائية الداخل والخارج.
2. الغروب ⟵ الشروق ⟵ ثنائية الحضور والغياب.

يشتمل هذا المقطع من الديوان على كلمات متناقضة متعارضة، حيث تأخذ كل كلمة مكانًا مقابلًا للكلمة التي تناقضها، مما يشكل مجموعة من الثنائيات الضدية تتوزع عبر كامل مقاطع القصيدة، هذه الثنائية تعبر عن ملامح بنية اللغة الشعرية لمحمد خضير، فالمتطلع إلى لغة ديوان "الناسك" يلحظ أنها تتخذ الضباب ملمحًا أسلوبيًا مهيمنا، فغالب مقاطع الديوان تحتوي على ثنائية تعيد تشكيل الأشياء على عكس ما تبدو عليه في الواقع من التآلف والانسجام.

وهذه بعض الأمثلة المختارة من الديوان توضح ذلك، وتجد ذلك في قصيدة "صبرا":

توضأوا بالصمت عذرًا؟

[1]. محمد خضير، الناسك، هجير ببارد، ص90.

يا قاتلي...

في الموت نحيا عمرنا

نصطف كالأرقام في وضح الغياب

ونوزع الضحكات في وجه السلاح[1]

انطلاقًا من المقاطع السابقة نجد أن الشاعر قد اعتمد على ثنائية الضدية، مما يجعل أساس العلاقة بين الكلمات والعبارات هي مفارقة التضاد، ويكمن حصر بعض هذه الثنائيات الضدية فيما يلي:

1. الموت ⟵ نحيا
2. الصمت ⟵ الضحكات

ويقول أيضًا في قصيدة "فجر خليل" في المقطع الثاني:

عد يا حبيبي واسترق صحوي أنا

أسكن نعاس العمر كفي الهارمة

ونجد في المقطع الثالث:

عبس الجنات وكان سنك ضاحكًا

فتبسم يا قدس مالك واجمة

ونجد في المقطع الرابع:

[1]. محمد خضير، الناسك، صبرا، ص126.

هذا خليل الله في الصمت اللظى

كان البداية ثم كنت الخاتمة[1]

فانظر إلى مجموعة هذه الثنائيات الضدية التي بنى الشاعر على أساسها نصه، نكتشف في ثناياها دلالات ومعاني تختبئ وراء التعارض الحاد بين الشيء ونقيضه مثل:

1. صحوي ←——— نعاس
2. عبس ←——— ضاحك
3. البداية ←——— الخاتمة

هذا التضاد يشكل حدة التلاقي بين الأشياء المتباعدة، فهنا يبين الشاعر محمد خضير من خلال هذا التضاد وما جاء في قصيدة "فجر الخليل"، أنه يستخدم التناقض ليبرز مظهر القدس الحقيقي "سنك الضاحك" من قبل ومزاجها الحالي.

وهذا الصراع الداخلي بين الوعي والرغبة لدى الشاعر مما يعكس حالة من الشوق والحنين ولقد نجح الشاعر، وهو بدرجة كبيرة، في تشكيل مفارقة التضاد دون أن يفقد النص دلالاته.

تظهر التظاهرات في هذا الديوان مقترنة بالمفارقة، حيث يغلب عليه الطابع اللغوي الذي تظهر فيه المتضادات كثيرًا بين الكلمات، حيث تحيلنا مفارقة التضاد في الديوان إلى انتباه الشاعر لجماليات التعبير عن المعنى، مما يعارضه ويخالفه، وتصبح الرؤية الشعرية بذلك أكثر انفتاحًا على التأويل.

[1]. محمد خضير، الناسك، فجر الخليل، ص139.

خـــــاتـــــمـــــة

في نهاية هذه الدراسة، نخلص بمجموعة من النتائج هي كالتالي:

- الأسلوبية تُعد من أهم المناهج النقدية المعاصرة التي حظيت باهتمام كبير وعناية فائقة من طرف النقاد والباحثين.

- تنوع الظواهر الصوتية في نصوص محمد خضير، ساهمت في تكوين الإيقاع الداخلي والخارجي للقصيدة، وساهمت في تصوير مواقف الشعر ونقلها للمتلقي.

- أسلوب الشاعر يتميز محمد خضير بأسلوب راقٍ خاص في بناء قصائده ومستوى لغوي مميز، يعكس قدرته على الإبداع وحسن التصوير والتخييل وبراعته في اللعب اللغوي.

- المستوى التركيبي تبين أن القصائد تتسم بالتراكيب المتجانسة، حيث يظهر استخدامه للأفعال بمختلف أنواعها، و نجد تفاوتًا بين الأفعال الماضية والمضارعة، مع غلبة الأفعال المضارعة، مما يدل على الحركة الدائمة، بينما يتخلى عن أفعال الأمر.

- المستوى الدلالي استخدم الشاعر الكثير من الصور البيانية التي أغنت النص، مما أحدث تنوعًا مميزًا في أسلوبه وزخرفة بيانية مصورة بأرقى العبارات، وقد جمع بين التشبيه والاستعارة، حيث تُعتبر الاستعارة من الصور الأكثر تواجدًا في النص الشعري.

- التشبيه جاء بصفة قليلة في قصائد الديوان، لكنه زاد من بلاغتها تأثيرًا وجمالًا في المتلقي، مما ساهم في تفاعله معها ومشاركته في التأويل واستنتاج المعاني.

في الختام نقول إنه لا شيء كامل في هذه الحياة، وإنما الكمال لخالق هذا الكون وحده. كما نأمل أن نكون قد أعطينا لمحة بسيطة عن تركيبة هذه القصائد وموضوعها، وعن أسلوب محمد خضير المميز وتعابيره الراقية، وأحمد الله الذي وفقني في هذا العمل، فإنني لا أدعي الكمال في جهدي فالكمال لله، وأرجو أن يكون البحث مفيدًا وملهمًا.

ملحق

نبذة عن حياة الشاعر محمد خضير:

هو محمد أحمد محمود خضير حسن درغام، شاعر وروائي وفنان تشكيلي. ولد في مخيم الطالبية جنوب العاصمة الأردنية عمان في الثاني من أيلول عام 1968، بعد نزوح عائلته من مسقط رأسه طوباس في فلسطين المحتلة إبّان حرب حزيران 1967.

عضو رابطة الكتاب الأردنيين

عضو اتحاد كتاب أفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية

عضو التجمع الدولي للاتحادات الكتاب

عضو الهيئة الإدارية لرابطة الكتاب الأردنيين

أ/ الدورة 43 2022/2019

ب/ الدورة الرابعة والاربعون 2024/2022.

تكريمات:

حاصل على درع مدينة قسنطينة الجزائر، عاصمة للثقافة العربية شتاء 2015.

حاصل على درع مهرجانات العيون للشعر العالمي الذي نظمته جهة الساقية الحمراء في المغرب 2016.

حاصل على درع سبعة أيام قرطاج الشعرية تونس 2019.

صدر له :

"حالتان من العشق" نصوص عن دار المأمون للنشر والتوزيع عمان عام 2006

"فراغ مليء" يوميات عن دار مكتوب للنشر والتوزيع عام 2009

"وجه الغياب" يوميات عن دار المأمون للنشر والتوزيع عام 2011

"قلب قزح" شعر عن دار الدجلة ناشرون وموزعون عمان عام 2014

"غير كلام" شعر عن دار دجلة ناشرون وموزعون عمان عام 2016.

وأعاد نشر ديوان "أغاني الحياة" للشاعر التونسي أبو القاسم الشابي، والديوان بفكرته يعد سابقا في الشرق الأوسط لأنه نشر بخط يد أبو القاسم الشابي، قدم للديوان من الأردن الشاعر محمد خضير، ومن تونس الشاعر الدكتور نور الدين صمود، صدر عن دار دجلة ناشرون وموزعون عمان 2016

صدر عنه:

"اللغة والصورة الشعرية في مختارات الناسك" للشاعر محمد خضير، دراسة للباحثة الفلسطينية إيمان مصاورة عن دار دجلة "ناشرون وموزعون" عمان 2023.

غلاف الديوان

الشاعر محمد خضير

قائمة المصادر

والمراجع

***القرآن الكريم**

المصادر:

محمد خضير، الناسك –مختارات شعرية–، دار دجلة، عمان، الأردن، ط1، 2023.

المراجع العربية:

1/ إبراهيم جابر علي، المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، العلم إيمان للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2009.

2/ أحمد شايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية الأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط8، 1991.

3/ أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية لراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

4/ إياد عبد المجيد إبراهيم، في النحو العربي، الدار العلمية الدولية للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2002.

5/ أبو بشر عمرو بن عثمان، كتاب سيبويه، ج1، دار الكتب، بيروت، د. ت.

6/ جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث الفني، المركز العربي للثقافة والعلوم، القاهرة، مصر، ط5، 1995.

7/ الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 2002.

8/ ابن جني، سر صناعة الاعراب، ج1، دار القلم، دمشق، سوريا، ط1، 1985.

9/ حسن عماد، المفارقة في النص الروائي (نجيب محفوظ نموذجا)، المجلس الأعلى للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2005.

10/ الخليل أحمد الفراهيدي، كتاب العين مرتبا على حروف المعجم، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط،1 ، 2002.

11/ سعد ملطوح، الأسلوب دراسة لغوية احصائية، عالم كتب، القاهرة، مصر، ط3، 1995.

12/ عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، ط3، 1982.

13/ شوقي علي زهرة، الأسلوب بين عبد القاهر وجون ميري –دراسة مقارنة–، مكتبة الآداب للنشر، القاهرة، مصر، د. ط، د. ت.

14/ صلاح الدين صالح حسنين، الدلالة والنحو، توزيع مكتبة الآداب، مصر، ط1، د. ت.

15/ صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه واجراءاته، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط1، 1998.

16/ صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر والمعلومات، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2013.

17/ عائشة جمعي، الحذف النحوي عند سيبويه في ضوء النظرية الخليلية الحديثة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط. 1، 2016.

18/ عادل نذير بيري الحساني، الأسلوبية الصوتية في شعر أدونيس، دار الرضوان، عمان، الأردن، ط1، 2012.

19/ عبد العزيز حليلي، اللسانيات العامة واللسانيات العربية: تعريف أصوات، منشورات دراسات، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991.

20/ عصام شرتح، جمالية التكرار في الشعر السوري المعاصر، رند للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2011.

21/ علي أبو مكارم، الحذف والتقدير في النحو العربي، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د. ت.

22/ فارس الصاحبي، في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، ط1، 1993.

23/ فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، طبعة مزيدة ومنقحة، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 2004.

24/ كمال بشر، علم الأصوات، ج2، دار الغريب، مصر، 2000.

25/ كمال عبد الرزاق العجيلي، البنى الأسلوبية(دراسة في الشعر العربي الحديث)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، د. ت.

26/ عبد الله محمد النقراط، الشامل في اللغة العربية، دار قتيبة للطباعة والنشر والتوزيع، بنغازي، ليبيا، ط. 1، 2003.

27/ محمد كريم الكواز، علم الأسلوب: مفاهيم وتطبيقات، منشورات جامعة السابع من أبريل، ليبيا، ط1، 2005.

28/ محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، القاهرة، مصر، ط1، 1994،

29/ مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2015.

30/ منذر العياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضري، حلب، سوريا، ط1، 2002.

31/ ميس خليل محمد العودة، تأصيل الأسلوبية في الموروث النقدي البلاغي (كتاب مفتاح العلوم للسكاكي نموذجا)، دار جليس للنشر، الأردن، ط1، 2011.

32/ نافع الجوهري الخفاجي، المختصر في النحو، كتبة الآداب، ط. 1، القاهرة، مصر، 2001.

33/ نعيمة سعدية، الأسلوبية والنص الشعري، دار الكلمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2016.

34/ نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب –دراسة في النقد العربي الحديث تحليل الخطاب الشعري و السردي–، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2010.

35/ يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، 2007.

المراجع المترجمة:

بيير جيرو، الأسلوبية، تر: منذر العياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، ط2، 1994.

المعاجم اللغوية:

1/ بطرش البستاني، قاموس محيط المحيط، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، 1987.

2/ أبو الفضل جمال الدين محمد بن منظور الافريقي المصري، لسان العرب، ج1، م1، دار صادر، بيروت، لبنان.

3/ مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الحديث، القاهرة، مصر، د. ط، 2008.

المجلات والدوريات:

1/ بلال سامي حمود، الفقهاء: سورة الواقعة: دراسة أسلوبية، مخطوط لنيل شهادة الماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الأدب واللغات، جامعة الجزائر، يوسف بن خدة، 2006-2007.

2/ شليم محمد، أسلوبية التعبير اللغوي في شعر سميح قاسم، مخطوط لنيل شهادة الدكتوراه، قسم اللغة والأدب، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، 2017-2018.

3/ صلاح مهدي الزبيدي، التكرار وأنماطه، في شعر عبد العزيز المقالح، جامعة ديالى، كلية التربية للعلوم الانسانية، م1، ع67، أوت 2022.

4/ يحى سعدوني، دراسة أسلوبية في ديوان "أعراس" لمحمود درويش، مخطوط لنيل شهادة الماجستير، قسم اللغة والأدب العربي، معهد اللغات والأدب العربي، المركز الجامعي أكل محند والحاج البويرة، 2021/2020.

المواقع الالكترونية:

https:// www.google.com/site/khachimatoaaleslam

الـــــــفـــــــهـــــــرس

مقدمة.....أ-ج
مدخل: الأسلوب والأسلوبية (دراسة نظرية) 4
1/ مفهوم الاسلوب: 8
1-1: لغة: 8
1-2: اصطلاحا: 8
1-3: محدداته: 9
1-3-1: الاختيار: 9
1-3-2: التركيب: 10
1-3-3: الانزياح: 11
1-4: الأسلوب عند الغرب والعرب: 12
1-4-1: مفهوم الأسلوب عند الغرب: 12
1-4-2: مفهوم الأسلوب عند العرب 13
2/ مفهوم الأسلوبية: 15
2-1: الأسلوبية عند الغرب والعرب: 18
2-1-1: الأسلوبية عند الغرب: 18
2-1-2: الأسلوبية عند العرب: 20
2-3: اتجاهات الأسلوبية: 21
الأسلوبية التعبيرية: 22
الأسلوبية البنيوية: 22

الأسلوبية الأدبية:.....23

الأسلوبية الإحصائية:.....23

2-4: **مجالات الأسلوبية:**.....24

الأسلوبية النظرية:.....24

الأسلوبية التطبيقية:.....24

الأسلوبية المقارنة:.....25

الفصل الأول: المستوى الصوتي في قصيدة الناسك 8

1/ الإيقاع الداخلي:.....26

1-1: الأصوات المجهورة:.....26

لغة:.....26

اصطلاحًا:.....26

1-2: الأصوات المهموسة:.....34

1-3: الأصوات الصائتة:.....41

1-4: التكرار:.....48

1-4-1/ لغة:.....48

1-4-2/ اصطلاحًا:.....49

1-4-3/ تكرار حرف:.....50

1-4-4: تكرار كلمة:.....54

1-4-5: تكرار عبارة:.....57

2/ الإيقاع الخارجي:.....60

أ/ الوزن:.....60
ب/ القافية:.....60
ج/ الروي: 60
الفصل الثاني: البنية التركيبية والدلالية: 25
*المستوى التركيبي: استراتيجيات التركيب اللغوي.....25
المستوى الدلالي: تجليات الصور البلاغية (الانزياحات الدلالية).....25
1/ الاستعارة.....25
2/ الكناية.....25
3/ التشبيه.....25
4/ التضاد 25
* المستوى التركيبي: استراتيجيات التركيب اللغوي.....66
1- التقديم والتأخير: 66
التقديم والتأخير في ديوان محمد خضير:.....66
تقديم الجار والمجرور على الفعل:.....67
تقديم ظرف المكان والزمان:.....68
أ/ تقديم ظرف المكان.....68
ب/ تقديم ظرف الزمان: 69
2/ الحذف 70
مَفْهُومُهُ:.....70
لغة: 70

اصطلاحا: 70
الحذف في الديوان "الناسك" لمحمد خضير:.....71
1/ حذف المخبر به:.....72
الحذف غير المخبر به: 75
حذف الكلمة: 76
حذف الاسم: 76
حذف الفعل 77
حذف الجملة:.....77
3/ الأفعال 80
3-1/ مفهوم الفعل:.....80
لغة: 80
اصطلاحًا: 80
3-2/ الفعل الماضي: 81
3-3/ الفعل المضارع: 81
3-4/ فعل الأمر:.....81
* المستوى الدلالي: تجليات الصور البلاغية (الانزياحات الدلالية) 87
1/ مفهوم الاستعارة: 87
لغة: 87
اصطلاحا:.....87
أركان الاستعارة: 88

أنواع الاستعارة:.....88
الاستعارة في نصوص محمد خيضر: 88
أ/ الاستعارة المكنية:.....89
الاستعارة التصريحية: 92
2/ مفهوم الكناية: 93
الكناية في نصوص الناسك:.....94
3/ مفهوم التشبيه: 98
5-1/ أركانه: 98
5-2/ أنواع التشبيه:.....99
التشبيه في نصوص محمد خيضر:..... 100
أ/ التشبيه المرسل: 100
ب/ التشبيه المفصل:..... 100
التضاد: 103
خـــاتـــمـــة 109
ملحق 111
قائمة المصادر والمراجع..... 116
الـــفـــهـــرس 122

ملخص الدراسة:

تسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن الظواهر الأسلوبية التي تجلت في نصوص الناسك لمحمد خضير، وقد اتخذت هذه الدراسة من المستوى الصوتي والتركيب والدلالي منهجًا لتحليل أسلوب الشاعر في بناء قصائده ورسم مواقفه الشعرية، فقد وفق في توظيف الظواهر الأسلوبية في ديوانه من أصوات مهموسة وأصوات مجهورّة وأصوات صائتة، بالإضافة إلى التكرار، والتقديم، والتأخير، والحذف، والصور البيانية بأنواعها: تشبيه، استعارة، مكنية، وكناية، وجاءت قصائده في أبهى صورة تركيبية، وذات دلالات عميقة، وصور شعرية بليغة ومؤثرة، وهو من خلالها يبث رسالة للقراء مفادها توديع كل الأشياء السيئة.

Summary:

This study aims to uncover the stylistic phenomena evident in the texts of "Al-Nasik" by Muhammad Khudair. It adopts an approach based on phonetic, syntactic, and semantic levels to analyze the poet's style in constructing his poems and illustrating his poetic stances. He succeeded in employing stylistic phenomena in his collection, utilizing voiceless sounds, voiced sounds, and sonorous sounds, along with repetition, foregrounding, delay, omission, and various figurative images including similes, metaphors, metonymy, and synecdoche. His poems are presented in their most splendid structural form, with profound meanings and eloquent, impactful

imagery. Through this, he conveys a message to readers about bidding farewell to all negative aspects