الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر –2– أبو القاسم سعد الله

كلّيّة اللغة العربية وآدابها واللّغات الشّرقيّة

قسم اللّغة العربية وآدابها

البنى الأسلوبية في شعر زبيدة بشير

Stylistic Structures in the Poetry of Zobida Bachir

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه الطّور الثّالث

تخصّص الأدب العربي ونقده

إعداد الطّالب:

– عز الدين نقاش

إشراف الأستاذة:

أ.د. ليلى جودي

أعضاء لجنة المناقشة:

مشري بن خليفة	جامعة الجزائر –2–	رئيسا
أ.د. ليلى جودي	جامعة الجزائر –2–	مشرفا ومقررا
علي ملاحي	جامعة الجزائر –2–	عضوا مناقشا
محمد شنوفي	جامعة الجزائر –2–	عضوا مناقشا
صلاح الدين ملفوف	جامعة خميس مليانة	عضوا مناقشا
بوعلام حمديدي	جامعة بومرداس	عضوا مناقشا

السّنة الجامعيّة 2024/2023

The People's Democratic Republic of Algeria

Ministry of Higher Education and Scientific Research

University of Algiers 2 – Abou El Kacem Saadallah

Faculty of Arabic Language, Literature, and Eastern Languages

Department of Arabic Language and Literature

Stylistic Structures in the Poetry of Zobida Bachir

A thesis submitted for the degree of Doctorate (Third Cycle)

Specialization: Arabic Literature and Criticism

Prepared by:

- Azzedine NAKACHE

Supervised by:

Prof. Dr. Leila Joudi

Members of the Examination Committee:

Meshri BEN KHALIFA	University of Algiers – 2	Chair
Prof. Dr. Leila JOUDI	University of Algiers – 2	Supervisor and Reporter
Ali MELLAHI	University of Algiers – 2	Discussant Member
Mohamed CHENOUFI	University of Algiers – 2	Discussant Member
Salah Eddine MELLAFOUF	University of Khemis Miliana	Discussant Member
Boualem HAMDIDI	University of Boumerdes	Discussant Member

Academic Year 2023/2024

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر و عرفان

الحمد لله رب العالمين الذي بث فينا القدرة على العمل ووفقنا ورافقنا لإنهائه.

عرفانا بما قدمته الدكتورة ﴿**ليلى جودي**﴾ من إرشادات ودعم معنوي متواصل ومتابعة دائمة لهذا العمل لا يسعني إلا أن أقف وقفة احترام أولا للجانب الإنساني، ووقفة شكر ثانيا للجانب الإشرافي، ووقفة تقدير ثالثا للجانب الاحترافي في التعامل مع الطلبة.

وأسأل الله أن يجزيها عني خيرا، وأن يجعلها ذخرا لطلبة العلم والمعرفة.

إهداء

قال الله تعالى: ﴿وَوَصَّيْنَا الإِنْسَانَ بِوَالِدَيْهِ حَمَلَتْهُ أُمُّهُ وَهْنًا عَلَى وَهْنٍ﴾

سورة لقمان الآية رقم (14)

أهدي هذا العمل إلى الوالدين الكريمين أطال الله في عمرهما، إلى رفيقة دربي زوجتي الكريمة التي سهرت معي الليالي وتحملت معي مشَّاق البحث وظروفه جزاها الله عني خير الجزاء.

كما لا يفوتني أن أشكر أولادي الصغار ومصابيح البيت "**دعاء قطر الندى، معتز** والكتكوت المشاغب **أنس** وكل من وقف معي وساندني من قريب أو بعيد.

كما لا أنسى أساتذتي الكرام الذين درسوني في جامعة الجزائر (02) كل باسمه، دون أن أنسى زملائي في الدفعة.

فهـــرس
المحـــتويات

فهـــرس المحتـــويات

	الصفحة
شكر وعرفان	
إهداء	
فهرس المحتويات	
مقدمة	أ-هـ
الفصل التمهيدي: البنية، الأسلوب والأسلوبية مفاهيم وإجراءات	
مفهوم البنية لغة واصطلاحا	**07**
من الأسلوب إلى الأسلوبية	**11**
الأسلوب لغة واصطلاحا	**11**
مفهوم الأسلوبية	**17**
محددات الأسلوب والأسلوبية	**21**
اتجاهات الأسلوبية	**23**
الأسلوبية التعبيرية	**23**
الأسلوبية الفردية (أسلوبية الكاتب، النفسية، الأدبية، التكوينية)	**26**
الأسلوبية البنيوية (البنائية)	**28**
الأسلوبية الوظيفية	**28**
الأسلوبية الإحصائية	**32**
الفصل الأول: المستوى الصوتي	
الموسيـــقى الخـــارجية	**34**

الوزن	**35**
القافية	**51**
الروي	**70**
عيوب القافية	**71**
الـمـوسـيقى الداخلية	**85**
صفات الأصوات في شعر زبيدة بشير	**86**
التكرار	**97**
المحسنات البديعية	**112**
المحسنات اللفظية	**123**
الفصل الثاني: المستوى التركيـبي (النحوي، الصرفي)	
التركيب النحوي:	**135**
مبدأ الاختيار	**135**
مبدأ الانزياح أو العدول	**136**
الجملة وأنواعها	**144**
الجملة الفعلية	**145**
الجملة الاسمية	**148**
التقديم والتأخير	**149**
تقديم المفعول به على الفاعل	**151**
تقديم الاسم	**152**
تقديم الضمير	**156**
تقديم اسم الإشارة	**154**
تقديم اسم الاستفهام	**155**

الأساليب الإنشائية	**157**
الأساليب الإنشائية الطلبية	**158**
الأساليب الإنشائية غير الطلبية	**163**
المستوى الصرفي	**167**
الاسم المشتق	**168**
اسم الفاعل	**168**
اسم المفعول	**169**
الصفة المشبهة	**170**
اسم التفضيل	**173**
المصدر	**174**
الفصل الثالث: المستــوى الــدلالي	
الانزياح الدلالي (الانزياح في الصور الشعرية = التشبيه، الاستعارة، الكناية، المجاز، التناص)	**186**
المعجم الشعري	**225**
الحقول الدلالية	**226**
حقل الألفاظ الدالة على الإنسان	**229**
الألفاظ الدالة على جسم الإنسان (الجانب الخَلقي)	**229**
حقل الصفات الخُلقية	**246**
حقل الحب	**250**
حقل الحزن والألم	**252**
حقل الطبيعة	**259**
الحقل الديني	**272**
حقل الزمان والمكان	**277**

الثنائيات في شعر زبيدة بشير ودورها في الانسجام والترابط النصي	**286**
مفهوم العلاقة	**286**
الترادف	**288**
التضاد	**294**
المشترك اللفظي	**300**
الاشتمال	**304**
الاشتقاق	**306**
الخاتمة	**314**
قائمة المصادر والمراجع	**321**
الملحـــق	**–**
الملخص	**–**

مقدمـــة

عرف الدرس النقدي حديثا محاولات منهجية واسعة لدراسة النصوص الأدبية، وذلك باعتبارها تختلف إنتاجا وتلقيا، إذ أنّ لكل صاحب نص طريقة محددة في بعثه للنص على اختلاف موضوعه وجنسه، ويعد أساس التمييز بين النصوص تلك الطريقة التي تحوي بصمة صاحب النص، وقد دارت حوارات جادة حول النص، بوصفه إشكالية معرفية يمكن معالجتها وفق تصورات متعددة أهمها ما أثاره الشكلانيون الروس، وقبلهم النقاد العرب قديما عندما أشاروا إلى دراسة النص من الداخل وكانت هذه التوجهات ذات طابع فلسفي ظهرت صورته في البنيوية وما بعدها، ومن بين هذه التوجهات ظهرت الأسلوبية، أو علم الأسلوب التي تستند على علم اللسانيات، فالأسلوب هو كشف عن صاحب النص وطبيعة تشكيله الإبداعي لنصه، مهما اختلف جنسه، فالأسلوبية ترفض وضع الأحكام المسبقة للنص الإبداعي، وهي بذلك حقّقت أهم شرط من شروط علميتها، كما أنها تفترض لكل نص بلاغته، وجماليته النابعة من داخله، وهي مع تعددها أسلوبية (نفسية، تعبيرية، وظيفية...) واختلاف طرائقها في التحليل فهي تبحث في العلاقات داخل نسيج النص، وتحاول الكشف عن التميز والتفرد، ومن خلال تتبع مختلف الظواهر الأسلوبية في النص، كالانزياح، والحذف، والتقديم والتأخير...)، ومن أجل التعرف أكثر على هذا العلم (المنهج الأسلوبي) وأهم مبادئه وخطواته الإجرائية اخترت دراسة نصوص الشاعرة (زبيدة بشير)، والتي هي عبارة عن ثلاث دواوين شعرية جمعت في مؤلف واحد تحت عنوان "الأعمال الكاملة" للشاعرة، وهي (ديوان حنين، ديوان آلاء، ديوان طائر الفينيق) للتعرف على الخصائص الأسلوبية التي تميزت نصوصها بها فهي بمثابة الدافع لاختيارها ودراستها وفقا لآليات المنهج الأسلوبي فكان بحثي (دراستي) موسوما: "البنى الأسلوبية في شعر زبيدة بشير".

وقد اخترت الدراسة في هذا المجال لعدة دوافع أهمها:

- رغبتي في إبراز التميز الأسلوبي في شعر زبيدة بشير.

– المكانة الأدبية التي تحتلها الشاعرة وشهرتها في تونس وبلدان المشرق العربي، لكنها لم تحظ بالتعريف والمكانة التي تستحقها بالجزائر، وخاصة أنها عرفت واشتهرت على أنها شاعرة تونسية بالرغم من أن أصولها جزائرية وهذا كان دافعي الأقوى، محاولا إبراز أعمالها الإبداعية للمثقف والقارئ الجزائري، وإماطة اللثام عن إبداعاتها وتميز أسلوبها وما حوته أشعارها من درر مكنونة، مع إبراز رهافة حسها وصدق عاطفتها، ثم إن المنهج الأسلوبي يترك للباحث مجالا كي يحلل ويبدي رأيه وفق حدود هذا المنهج خاصة أن شعرها سجلٌ لآهاتها ومعاناتها ونفسها المكلومة، فهي رمز النضال والتحدي إنها المرأة، الأديبة، الشاعرة، الحبيبة والعاشقة المتميزة بإحساسها بلغتها وأسلوبها.

ومن هذا المنطلق برزت إشكالية هذا البحث ذلك أن البنى الأسلوبية تكشف لنا اللغة الخلاَّقة لكل شاعر والتي يبدع فيها الشاعر وفقا لتجربته الشعرية، ومن هنا تجلت جملة من الأسئلة ولعل أبرزها:

– ما الجديد الذي أضافته الأسلوبية للنقد الأدبي؟

– إلى أي مدى يمكن للإجراء الأسلوبي الكشف عن طاقات اللغة الكامنة في النص الأدبي؟

– ما مدى توافر الظواهر الأسلوبية في شعر زبيدة بشير؟

– إلى أي مدى ساهم المنهج الأسلوبي في الكشف عن جماليات نصوص الشاعرة زبيدة بشير وتبيان ما تحويه من خصائص أسلوبية؟

وانطلاقا من هذا الطرح اقتضت طبيعة البحث تطبيق إجراءات التحليل الأسلوبي على نصوص زبيدة بشير متبعا المنهج الأسلوبي الذي دعمته بعدد من الأدوات الإجرائية كالإحصاء والمقارنة، وذلك من خلال رصد الظواهر الخفية باعتبارها أحد مستندات المنهج الأسلوبي، والتي لا تقف عند الشكل بل تتعداه إلى البحث في الدلالات.

وقد تم تنظيم مضمون الدراسة وفقا لخطة تتماشى مع طبيعة هذا الموضوع وكانت على النحو التالي:

الفصل التمهيدي: وهو فصل نظري تطرقت فيه إلى تحديد المفاهيم كالبنية وعلاقاتها، ومفهوم الأسلوب، والأسلوبية واتجاهاتها.

الفصل الأول: وهو فصل إجرائي تناولت فيه المستوى الصوتي، إذ تعتبر البنية الصوتية إحدى العوامل التي يحقق بها الشاعر تواصله مع المتلقي، كما أنها تبرز أحاسيس الشاعرة وعواطفها، ثم إن الشاعرة زبيدة بشير قد عانت في حياتها وقد كان لمعاناتها أثر في شعرها، وقد ارتكزت على الإجراء الإحصائي باعتباره يكشف الجانب المعنوي للقصائد.

الفصل الثاني: وفيه تطرقت إلى المستوى التركيبي (النحوي– الصرفي) وهو عبارة عن دراسة نحوية صرفية؛ حيث درست فيه الجمل الفعلية والاسمية، والتقديم والتأخير والحذف، والأساليب الإنشائية والخبرية، كما عرّجت على المستوى الصرفي وذلك بغية الكشف عن بلاغة المشتقات (كاسم الفاعل، اسم المفعول...).

الفصل الثالث: وفيه دراسة للانزياح الدلالي (الصور الشعرية؛ كالتشبيه والكناية، والاستعارة والمجاز) على اعتبار أن الصورة الشعرية من أهم مميزات الشعر فبواسطته ينقل الشاعر أحاسيسه وعواطفه إلى المتلقي، كما أنها تعطي للنصوص الشعرية أبعادا جمالية ودلالية وتساهم في إبراز سمات أسلوب الشاعر وفي كل مرة أرصد صورة معينة ودلالتها بغية الوصول إلى تبرير تلك البنى، أو الإشارة إلى دورها في تشكيل القيمة الدلالية للنص.

وكذا دراسة التناص بأشكاله المختلفة والمعجم الشعري عند الشاعرة وكذا الحقول الدلالية التي تنوعت في شعرها محاولا تأويل بعض ما يمكن تأويله، محاولا الإيجاز والاختصار.

ثم أنهيت دراستي بخاتمة اشتملت على أهم ما توصلت إليه من نتائج.

وقد استعنت في دراستي ببعض المصادر والمراجع أهمها:

- الأسلوب والأسلوبية لعبد السلام المسدي.
- علم الأسلوب لصلاح فضل.
- البلاغة والأسلوبية لمحمد عبد المطلب.
- علم الدلالة لأحمد مختار عمر.
- في تحليل الخطاب الشعري لفاتح علاَق.
- الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية لمشري بن خليفة.

وقد واجهتني بعض الصعوبات في إنجاز هذا البحث، لعل أهمها اتساع مجال البحث الأسلوبي وتشعبه، وقلة الدراسات التي تتعلق بالشاعرة.

الدراسات السابقة: جدير بالذكر أنّ ما يميز هذه الدراسة هو عدم وجود دراسات سابقة تخص الشاعرة زبيدة بشير، عدا ما ذكرته فضيلة معيرش في كتابها بصمات فكرية ونقدية وكذا بعض المقالات في جرائد ومجلات متفرقة تناولت جوانب من حياتها وومضات من شعرها ولعل هذا (قلة الدراسات) هو ما شكل إحدى صعوبات البحث.

وأخيرا لا يسعني إلاّ أن أتقدم بأسمى كلمات الشكر وأرقى عبارات التقدير والاحترام إلى الأستاذة المحترمة "**ليلى جودي**" على وقوفها معي لإنجاز هذا البحث، صبرها عليّ، فكانت بحق نعم المشرفة الموجّهة، فجزاها الله عنا خير الجزاء.

الفصـــل التمـــــهيدي

البنية، الأسلوب والأسلوبية مفاهيم وإجراءات

1- **مفهوم البنية لغة واصطلاحا**

2- **من الأسلوب إلى الأسلوبية**

1. الأسلوب لغة واصطلاحا
2. مفهوم الأسلوبية
3. محددات الأسلوب والأسلوبية

3- **اتجاهات الأسلوبية**

1. الأسلوبية التعبيرية
2. الأسلوبية الفردية (أسلوبية الكاتب، النفسية، الأدبية، التكوينية)
3. الأسلوبية البنيوية (البنائية)
4. الأسلوبية الوظيفية
5. الأسلوبية الإحصائية

1- مفهوم البنية لغة واصطلاحا:

أ-مفهوم البنية:

- **لغة:** البنية مشتقة من البناء "وجمعها أبنية، وأبنيات جمع الجمع"[1]، ووظيفتها هي الجمع والتأليف بين العناصر أياً كان نوعها.

- **اصطلاحا:** أما من ناحية الاصطلاح فهي: "مجموع العلاقات الدقيقة التي تؤلف فيما بينها شبكة من العلاقات لها كيانها اللغوي المستقل، أو جسدها اللغوي الذي لا صلة له بخارج النص"[2]، وهناك عدة تعريفات للبنية (**LA STRUCTURE**).

وتعدد التعريفات لهذا المصطلح يعود بالأساس إلى تعدد المذاهب الفكرية التي تناولته فكل ناقد أو دارس يتناوله من وجهة نظر مختلفة وفي هذا يقول صلاح فضل: "البنية أهم مصطلح لغوي حديث"[3]، ويعرفها جان بياجيه بأنها: "نسق من التحولات له قوانينه الخاصة، علما بأن من شأن هذا النسق أن يظل قائما ويزداد ثراءً بفضل الدور الذي تقوم به هذه التحولات نفسها دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق، أو أن تستعين بعناصر خارجية"[4]، فمن خلال هذا التعريف نلحظ مجموعة من السمات التي تميز البنية وهي:

البنية نسق من التحولات تميزها العلاقات التي تبنيها الوحدات فيما بينها، وأنها (البنية) تتمتع باستقلالية تامة في نظامها، وتتوسع من الداخل دون الحاجة إلى عناصر خارجية،

---

(1) ابن منظور: لسان العرب، تر: عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، مصر، 1980، ج1، ص366.

(2) فاردينان دي سوسير: محاضرات في الألسنية العامة، تر: يوسف غازي، مجيد نصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة الجزائر، 1986، ص48.

(3) صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، ص114.

(4) جان بياجيه: البنيوية، ترعارف منيمنية، بشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، ط4، 1985، ص08.

وبالتالي فهي عبارة عن كيان خاص ذات ارتباطات داخلية لها قوانينها الخاصة بها، فالبنية "بناء نظري للأشياء، يسمح بشرح علاقاتها الداخلية، وبتغيير الأثر المتبادل بين هذه العلاقات، أي أن عنصر من عناصرها لا يمكن فهمه إلا في إطار علاقته في النسق الكلي الذي يعطيه مكانته في النسق"[1]، كما أن لها ميزة التنظيم والتنسيق بين عناصرها، ويعرفها صلاح فضل بقوله: "البنية ترجمة لمجموعة من العلاقات الموجودة بين عناصر مختلفة وعمليات أولية تتميز فيما بينها بالتنظيم والتواصل بين عناصرها المختلفة"[2]، ولها ثلاث خصائص وهي: "الشمولية، التحويلات، الضبط الذاتي".[3]

1- الشمولية أو الكلية (LA TOTALITE): وهي أن كل عنصر من عناصر البنية لا قيمة له (أي لذاته)، وإنما يستمد قوته من بقية العناصر الأخرى التي تكون البنية وهذه العناصر هي خاضعة لمجموعة من القوانين التي تميزها كمجموعة واحدة وبالتالي فالكلية أو الشمولية هي "ما تعرفه العناصر اللغوية من تماسك فيما بينها وانسجام يجعل منها رغم اختلافها كلا واحدا"[4]، وعليه يقول محمد بنيس "البنية وحدة متضامنة ومتفاعلة العناصر"[5]، والخصائص الكلية (أو الشمولية) للبنية هي دائمة التحول أي غير ثابتة.

2- التحويلات (TRONSFORMATION): وهذا يعني أن التحول في العلاقات بين عناصر البنية يؤدي بالضرورة إلى تغير النسق وكذا معانيه ودلالاته ولعل هذه الميزة (التحولات) تجعل البنية في حالة تحول دائم وعلى هذا الأساس مثلا دراسة نص أدبي يصبح بموجب هذا التحول سبب لظهور أفكار جديدة في النص الأدبي فكلما كان هناك تغيير أو تحول ألا وكان هناك إنتاج جديد مشوق في النص الأدبي "فهي كالخلية الحية تنبض بالحياة،

---

(1) أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص19.

(2) صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص122.

(3) جان بياجيه: البنيوية، ترعارف منيمنية، بشير أوبري، المرجع السابق، ص09.

(4) الطيب دبه: مبادئ اللسانيات البنيوية، دراسة تحليلية استيمولوجية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2006، د ط، ص41.

(5) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، التقليدية، ج01، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1996، ص50.

والحياة هي قوانينها الخاصة التي تشكل طبيعتها وطبيعة المكونات الجوهرية، وهذه المكونات مجتمعة تعطي الخصائص الكلية الشاملة للبنية 'ومن ثم فهي غير ثابتة وإنما هي دائمة التحول".

3- الضبط الذاتي (LAUTOREGLAGE): ويعني أن البنية بعد كل تحول تقوم بضبط عناصرها وذلك في علاقات جديدة ناشئة من داخلها، وبذلك فالبنية تسهم في التماسك الداخلي للعناصر المكونة لها من جهة وضبط هذا التماسك من جهة أخرى فهي "تستطيع أن تضبط نفسها، هذا الضبط يؤدي إلى الحفاظ عليها، "فمن خلال هذه التعريفات للبنية نخلص إلى أن البنية نسق من العلاقات أو العناصر مكملة لبعضها لتشكل في الأخير نسيجا منظما لها خصائص هي "الشمولية أو (الكلية) التحول الضبط الذاتي"، وهذا وفق مبدأ أن أي تغير في العلاقات يفضي إلى تغير النسق نفسه ولذا فالبنية تحدد من خلال العلاقات بين العناصر المكونة لها، كما أن البنية تعدو حدة رئيسية في تشكيل أي نص وأن كل العناصر اللغوية التي تشكل النص فهي خاضعة لقوانين البنية، ومما سبق ذكره من تعريفات وخصائص للبنية ظهر اتجاه يرتكز على البنية في دراسة النص وهو (البنيوية) مع العالم اللغوي (فرديناند دي سوسير) والذي استعمل مفهوم (تنظيم) بدل كلمة بنية وقد قام طلابه بجمع محاضراته التي كان يلقيها عليهم في كتاب بعنوان (دروس في الألسنية العامة) والذي غدا مرجعا مهما لعلماء اللغة وقد انصب جهده (دي سوسير) ومنهجه على ما يسمى بالتقابلات أو الثنائيات كثنائية اللغة والكلام ومحوري التزامن والتعاقب، وتعد آراؤه "حجر الأساس الذي انطلقت منه النظرية البنائية" ومن أهم ما تطرق أليه في محاضراته التي جمعها تلاميذه كـ(شارل بالي وألبير سيشهاي)، البنيوية اللغوية تفسر كل الظواهر(الاجتماعية، التقاليد، الأعمال الإبداعية) وفق نموذج ألسني حتى أن الإنسان يدرس من كلامه ولغاته (أي دراسة لسانية).

يرى دي سوسير بأن: "اللغة نسق من الرموز والعلامات المتداخلة والعناصر المكونة للغة تدرس من خلال العلاقات بعضها ببعض داخل النسق اللغوي، النظر إلى المشكلات

الفلسفية من وجهة نظر علم اللسان ومن المنطق العلمي، دراسة اللغة في وضعها السكوني باعتبارها أساس البناء، تحديد المنهج الوصفي (la synchronique) كمنهج يجب اتباعه في الدراسة بدلا من المنهج التعاقبي (la diachronique) وعليه فالبنيوية مهمتها دراسة النص دون النظر إلى الدوافع والأثر"، كما أنها تفرض على القارئ أو المتلقي أن يكون ملمّا بقواعد اللغة لفك شفرات النص وجعله مشاركا فعالا في النص واهتمامها الكبير هو بناء النص فبالإضافة إلى البنيويين اللسانيين ظهرت مدرسة الشكلانيين الروس التي ارتكز أصحابها في دراستهم للأعمال الأدبية بشكل عام على الجانب الشكلي لأنهم أرادوا أن يجعلوا النقد الأدبي بعيدا عن ميدان العلوم الإنسانية الأخرى التي كانت تحتكر البحث فيه وخاصة علم الاجتماع وعلم النفس فاهتموا بدراسة الشكل حتى يتسنى لهم دراسة محايثة النصوص وعليه فالشكلانية يظهر اهتمامها بالنص دون النظر إلى ما هو خارجي عنه وهي بهذا تخدم البنيوية التي تهتم ببنية النص الأدبي شعرا كان أو نثر أو ذلك من خلال التراكيب أو المفردات وذلك باعتبار النص عند البنيويين كل متكامل من خلال المستوى الصوتي والتركيبي والنحوي والصرفي كما يرون أن النص الأدبي يحتوي على نشاط داخلي بحيث تتضافر فيه كل العناصر التي تنتمي إلى البنية نفسها وهذه البنية هي في حالة تغير دائم وهذا ما يسمح بظهور أفكار جديدة في النص الأدبي تجعله دائم التشويق والإثارة للقارئ أو المتلقي.

البنية في النص الأدبي: تعتبر البنية مجموعة من العلاقات الدقيقة التي تتآلف فيما بينها مشكلة شبكة من العلاقات التي تبنيها الوحدات فيما بينها، والدارس للبنية في النص الأدبي يهتم بالجانب الداخلي للنص دون مراعاة أي مؤثرات أو اعتبارات تتعلق بالأديب أو المبدع (صاحب النص) كالحالة الاجتماعية أو النفسية أو الواقع المعاش وذلك على اعتبار أن كل عمل أدبي تحكمه بنية خاصة به، والنص ما هو في الحقيقة إلا بنية كبرى تتدرج تحته بنيات صغرى متقاطعة فيما بينها مشكلة شبكة من العلاقات هي الهيكل العام للنص والمبدع أو الشاعر يقوم بتوظيف عناصر لغوية لها خصوصيات تمنحه فرصة لاستغلالها في عمله

الإبداعي وبذلك تتشكل بنى تتعلق بالعمل الإبداعي كالبنى السطحية والعميقة التي تتعلق بالإبداع، وبنى فرعية تتعلق بالمبدع نفسه، فالبنية هي وسيلة تبرز لنا البنيات المميزة لأي عمل أبداعي وذلك من خلال العناصر المكونة له، وكذا من خلال البحث في العلاقات التي تربط هذه العناصر فيما بينها، وعليه فالبنية ركيزة لقراءة النص فالقصيدة مثلا هي: "نص واحد متعدد البنيات النصية ولكنها تتشكل وتستمر دلاليا وشكليا في إطار بنية كلية واحدة".[1]

كما أن "التحليل البنيوي للنص يتناول النص من حيث أنه كل متكامل، وبنى مرتبط بعضها ببعض، لأن البنية علاقة، والتركيز على جانب دون آخر لا يفضي إلى الرؤية الكلية للنص".[2]

- **من الأسلوب إلى الأسلوبية:**

1.الأسلوب لغة واصطلاحا:

- **لغة:** جاء في لسان العرب لإبن منظور يقال: (للسطر من النخيل "أسلوب" وكل طريق ممتد فهو أسلوب، والأسلوب الطريق والوجهة والمذهب ويجمع أساليب، والأسلوب: الطريق تأخذ فيه والأسلوب بالضم الفن، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول: أي أفانينا منه، وإن أنفه لقي أسلوب إذا كان متكبرا).[3]

ولقد ورد ذكر الأسلوب في التراث العربي القديم بمعنى الكيفية التي يشكل بها المتكلم كلامه سواءً كان ذلك شعرا أم نثراً، وأخذت الأسلوبية بجذورها (سلب) معاني متقاربة.

---

[1] مشري بن خليفة: الشعرية العربية مرجعياتها وابدالاتها النصية، طبعة وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص51.

[2] فاتح علاق: في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2008، ص70.

[3] ابن منظور: لسان العرب، مادة سلب، ج22، ص2058.

ونجد مفهوم الأسلوب في الدراسات القرآنية مرادف لكلام العرب فهذا ابن قتيبة يقول: "وإنما يعرف القرآن من كثر نظره، واتسع علمه، وفهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب".[1]

ويعرفه كل من مجدي وهبة وكامل المهندس في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب فيقولان: "الأسلوب هو بوجه عام طريقة الإنسان في التعبير عن نفسه كتابة، وهذا هو المعنى المشتق من الأصل اللاتيني للكلمة الأجنبية (Stylo) بعني القلم"[2]، فلأسلوب هو الرجل نفسه.

أما الأسلوب عند البلاغيين فإننا نجد مثلا (ابن طباطبا العلوي 322ه) من أوائل النقاد الذين تكلموا عن الأسلوب والتمسوا له مفهوما رغم عدم تسميته لفظا بالأسلوب حيث يشير في معرض حديثه عن طريقة الشاعر إذا رغب نظم أبيات شعرية جاء "المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه فكره نثراً وأعدَّ له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي، والوزن الذي يسلس له القول عليه، فإذا اتّفق بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته، وأعمل فكره في شغل القوافي لما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه بل يتعلق كل بيت يتفق نظمه على تفاوت ما بينه وبين ما قبله، فإذا كملت له المعاني، وكثرت الأبيات وُفِق بينها بأبيات تكون نظما لها وسلكا جامعا لما تشتت منها".[3]

"أما في البلاغة اليونانية فنجد أن الأسلوب هو إحدى وسائل إقناع الجماهير وإمتاعها، ويندرج تحت علم الخطابة، خاصة فيما يتعلق باختيار الكلمات المناسبة لمقتضى الحال"[4].

---

[1] ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، دار التراث، القاهرة، مصر، ط2، 1973، ص12.

[2] مجدي وهبة كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، 1984، ص34-35.

[3] ابن طباطبا العلوي محمد بن أحمد: عيار الشعر، تح محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، دط، دت، ص11.

[4] ينظر: مجدي وهبة: كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص34-35.

وقد اتفق الدارسون على أن الأسلوب: "هو الطريق الذي يتخذه الأديب في تقديم نصه اللغوي بحيث يعد طريقه هذا مميزا له ولفنه ومن خلال هذا التعريف اللغوي للأسلوب نلاحظ أنّه متعلق بالنص وصاحبه وبصمته"[1]، فالأسلوب نابع من شخصية المؤلف وهو الركيزة التي يعتمد عليها في نصوصه، ولعل أبلغ تعريف للأسلوب هو ما ذكره مصطفى ناصف بقوله: "كيف تشد الكلمات أزرك؟ هذا هو الأسلوب"[2]، فالأسلوب موضوع من الموضوعات التي يعالجها علماء اللغة عامة، وعلماء الأسلوب خاصة، فيمكن بذلك تحديد السّمات الأسلوبية لنص ما من خلال تحليل مظاهره اللفظية والنحوية والدلالية كما نرى من خلال تتبع المفاهيم الاصطلاحية للأسلوب.

- **اصطلاحا:** لقد تناول كثير من الدارسين الأسلوب في أبحاثهم وقد تعددت تعاريفه وذلك بالنظر إليه من جوانب مختلفة، وذلك بتقسيمها حسب زوايا الرؤية للأسلوب، حيث نجد بعض الدارسين ينظرون للأسلوب من حيث تعلقه بالبّاث أو المرسل (المبدع)، وبعضهم علّق الأسلوب بخاصية النّص ولغته والإمكانات الاختيارية التي يقدمها، وهذه الرؤية تنطلق من تركيزها على المرسل والمرسل إليه، وبهذا يصبح النص وسيلة لتأييد آراء وطرح أفكار ونظريات سبق تكوينها وما يحمل من شحنات بداخله يمكنها التأثير في المتلقي، وآخرون اعتبروا الأسلوب متعلق بالمتلقي فالمتلقي يشكل العنصر الثالث في العملية التواصلية فهو يعمل على إضفاء أهمية كبيرة في عملية الإبلاغ، فكل نص مرتبط بوجود قارئه، "وما يمارس ضدّه من ضغط عبر اللغة وأساليب إقناعها، وأخرى مرتبطة بالنّص والباحث في نفس الوقت والبصمات التي يتركها الأخير لتمييز نصه عن غيره"[3]، لهذا قسمنا المفاهيم إلى محاور كالتالي:

---

[1] محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوب، مكتبة لبنان، دط، دت، ص10-11.

[2] مصطفى ناصف: النقد العربي نحو نظرية ثانية، عالم المعرفة، الكويت، دط، مارس 2000، ص210.

[3] أحمد بلخضر: مقال بعنوان الأسلوب والأسلوبية بين وحدة المصطلح وتعدد الماهية، مجلة الأثر، العدد2، ماي 2003، ص234.

المحور الأول: الأسلوب على أنه موقف يتخذه المتكلم (صاحب النص) نحو موضوع معين، ومعنى هذا أن الأسلوب هو الكيفية لتوصِيل فكرة معينة عن طريق اللغة، وليس كل إنسان يمتلك الموهبة أو ما يسمّى بالدربة، فاللغة لها قواعد وأصول، يستخدمها الأسلوبي حتى يكون أسلوبه أسلوبا يقنع به المتلقي أو القارئ.

يقول شارل بالي: "الأسلوب هو الاستعمال نفسه"[1]، أو الإنسان نفسه لأنه قوام الكشف لنمط التفكير عند صاحبه، فهو نابع من شخصيته وطبيعة إنفعالاته الذاتية التي هي أساس تكوين الأسلوب.

أما عند مجدي وهبة: "الأسلوب هو طريقة الإنسان في التعبير عن نفسه كتابة".[2]

المحور الثاني: تعريف الأسلوب من خلال النص على أنه نتاج ومحصلة لظاهر القول في شكل بناء للمعاني مرتبة بشكل معين وهذا بالنظر إلى أن الأسلوب في النص الأدبي مغاير للخطاب العادي فهو يتميز بكسر القواعد اللغوية والخروج عن النمطية المعتادة وابتكار الصيغ وأساليب جديدة، وهذا ما يسمى بالانزياح وهنا يصبح النص وسيلة لتأييد آراء وطرح أفكار جديدة وذلك باختيار أدوات التعبير اللغوية من بين عدة اختيارات متاحة لصاحب النص، ويعد هذا المفهوم باعتبار الأسلوب هو الاستعمال ذاته.

يعتبر جيرو الأسلوب طريقة للتعبير عن أفكار المبدع بواسطة اللغة "فهو مظهر القول الذي ينجم عن اختيار وسائل التعبير هذه الوسائل تحددها طبيعة ومقاصد صاحب النّص (المتكلم أو الكاتب)".[3]

---

[1] محمد عزام: الأسلوبية منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، دط، 1982، ص27.

[2] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، دار هومة للطباعة والنشر، دط، 2010، ج1، ص143-144.

[3] صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، مصر، ط1، 1419هـ/1998م، ص126.

أما تشومسكي فيرى بأنه: "هو نتيجة لاختيار المؤلف من مختلف التحويلات الاختيارية الممكنة".[1]

المحور الثالث: في هذا المحور يعد الأسلوب اختيارا **(Choice)**[2]، وهو ما يتطلب من الكاتب انتقاء الألفاظ والعناصر من النظام اللغوي لتأدية المعنى والتعبير عنه بطريقة جمالية تكون مؤثرة في المتلقي، ويكون هذا الاختيار مصحوبا بشحنات ناجمة عن قوة الضغط التي تمارسها اللغة من أجل تطوير ذاتها، وبهذا تكون وظيفة الأسلوب هي وظيفة إبلاغية، كما يرى ريفاتير بأنها: "قوة ضاغطة تتسلط على حساسية القارئ (متلقيه) من خلال إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام وحمل القارئ على الانتباه إليها"[3]، فالاختيار ينبغي أن يتم بناءا على ملائمة الموقف الذي يتخذه المبدع أو (الكاتب)، وعملية الاختيار تكون متبوعة بعملية التركيب والتأليف.

أما الانحراف فهو خروج باللغة عن نمطها المعتاد إلى استخدامات أخرى، وذلك بغية الوصول إلى معان يكتنفها الغموض والإبهام، من اجل تحقيق وظيفة جمالية إبداعية وهذا يدل على وجود أسلوب عادي وأسلوب جمالي هو المقصود، حيث يعد انحرافا على لغة عادية، "بهذا يكون الأسلوب انحرافا على المستوى التداولي العادي"[4].

من خلال مختلف هذه التحديدات لوظيفة الأسلوب يظهر أنها ظلت تدور حول إمكانية جعل النص متميزا من خلال الاختيارات الممكنة وذلك بإبراز القيم الأسلوبية من إنزياحات وانحراف، ومفارقات فيه فتصبح تلك الانحرافات هي القيمة الأسلوبية في النص فتعمل كقوة

---

[1] صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، نفس المرجع، ص115.

[2] حسن ناظم: البني الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر السياب، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2002، ص53.

[3] عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر، ص104.

[4] سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، مصر، ط3، 2002م، ص38.

ضاغطة على القارئ (المتلقي) تدفعه للبحث عن الجمال الأسلوبي في العمل الأدبي، فيميز بذلك بين مختلف الأساليب ويستطيع تقديم قراءة سليمة للنّص.

المحور الرابع: في هذا المحور ينظر للأسلوب على أنه سمة يمتاز بها تشكل الخطاب الذي يعبر به الكاتب عن شخصيته فتصبح تلك السمات كالبصمات والشهادة التي لا تمحي كما يرى مارسيل بروست[1] "أو سمة للروح حسب سينيك".[2]

مما سبق ذكره تظهر صعوبة تحديد مفهوم شامل وجامع للأسلوب نظرا لتعدد واختلاف زوايا النظر للأسلوب عند الدارسين وكذلك قوة انفتاح الأسلوب في اتجاهات مختلفة، فهو متعلق بالمرسل من جهة، وبالنص وأدواته من جهة ثانية، وبالمتلقي، وما يفرض عليه من قوى لغوية محملة في النص من جهة ثالثة فمختلف المفاهيم حول الأسلوب تظل تدور حول أصل الأسلوب وماهيته وخصائصه دون أن تدرسه داخل النص، أي أسلوب النّص ذاته الأسلوب عموما.

ولعل هذا ما دفع بالدارسين إلى تغيير وجهة البحث من تتبع الأسلوب وماهيته إلى الكشف على العلم والأدوات الإجرائية التي تدرس الأسلوب بهذا تنقلوا من الأسلوب إلى علم الاسلوب (الأسلوبية)، التي تعدا لثمرة الحقيقية التي طورت الدراسات انطلاقا من علم اللغة باعتبارها الإجراء الذي يدرس أسلوب النص الأدبي أيّا كان نوعه.

أمّا تتبع الأسلوب عبر التطور التاريخي عند الغرب نجده ينطلق مع العالم الفرنسي (جوستاف كويرنتج) عام 1886م، كما ذهب الدكتور صلاح فضل[3]، لكن بعض اللغويين العرب يختلفون معه فالدكتور نور الدّين السد قد أوضح في بعض مراجعه أنّ أول من أطلق

---

[1] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، ص70.

[2] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، المرجع السابق، ص131.

[3] محمد عبد المنعم خفاجي، عبد العزيز شرف: الأسلوبيات والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط1، 1412هـ/1992م، ص13.

مصطلح (الأسلوبية) على دراسة الأسلوب هو العالم (فون درجيلنتس) سنة 1875م[1]، كما أن هناك من يرى أن العالم والأديب (بيفون Buffon 1707-1788م) هو أول من اهتم بظاهرة الأسلوب عند الكاتب في مقولته المشهورة (الأسلوب هو الرجل نفسه) وقرنها بشخصيته، وكان له بذلك مؤلفه المشهور (مقالات في الأسلوب) سنة 1753م[2]، وكانت هذه المعالم بمثابة الانطلاقة الأولى في رحلة الأسلوب والأسلوبية التي عرفت تأرجحا بين الآراء حسب الفلسفات والمرجعيات الفكرية لعلماء اللغة.

2.مفهوم الأسلوبية La Stylistique:

يتكرر الاختلاف في تحديد مفهوم الأسلوبية كما رأيناه مع الأسلوب وتفسير ذلك اختلاف رؤية الدارسين ومشاربهم الفكرية، ولكن رغم الاختلاف الظاهر حول هذا المفهوم، إلا أن هناك نقاط ربط كثيرة بينها، حيث تجتمع كلها على اعتماد المنهج اللغوي حسب التصور اللساني الحديث، ففي تطبيق المعرفة الألسنية في دراسة الأسلوب، وفي ما يلي نقدم مجالين لتحديد مفهوم الأسلوبية:

يحدد أصحاب الاتجاه الأول مفهوم الأسلوبية انطلاقا من ماهيتها وأهم خصائصها، أي من خلال كونها منهجا له حدوده وأدواته الإجرائية، فيرى دولاس: "أنها منهجا لسانيا أو علما لسانيا يعتمد على القواعد البنيوية في دراسة اللغة" (تدرس الأسلوب ومستوياته)، كما يذهب المسدي[3]، أو "هي لسانيات تعنى بحمل الذهن على فهم معين وإدراك مخصوص" حسب ريفاتير[4]، أو هي "علم موازٍ لعلم اللغة"، كما يقول ستيفن أولمانStephen Ulmann[5]، ولا

(1) نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، المرجع السابق، ص42.

(2) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، المرجع السابق، ص244.

(3) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، المرجع السابق، ص48.

(4) المرجع نفسه: ص49.

(5) عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي، ص98.

يخضع لقوانينها جميعا لكن له قواعده الخاصة لهذا فقد عدها موازية للسانيات وليست فرعا منها[1].

وتعود كلمة أسلوب Style إلى الأصل اللاتيني Staylus وتعني مثقبا معدنيا، ثم دلت الكلمة على كيفية التنفيذ ثم على كيفية التصرف إلى أن استقرت للدلالة على الكتابة الخاصة به عموما، وارتبط ظهورها باللسانيات.

مما سبق ذكره يرجح من مختلف المفاهيم مفهوم أولمان الأخير في أن الأسلوبية تعتمد على قواعد علم اللغة لكن تستقل عليه في الكثير من الأشياء خصوصا في انفتاحها التكويني على بنيات غير لغوية لها علاقة بالنص.

كما أن الأسلوبية وظيفتها دراسة ملامح النص الأدبي من أصوات وكلمات وتراكيب وصيغ وبذلك نستفيد من علم الأصوات والنحو والصرف والدلالة والبلاغة والعروض ومن ثم الكشف عن أهم سمات الأسلوب في نص معين.[2]

ولقد تعددت تعريفات الأسلوبية وذلك لأن كل دارس ينظر إليها من منطلق معين وبذلك ظهرت عدة أسلوبيات يقول الدكتور سعد مصلوح: "يسمي هذا النمط من الدراسات بالأسلوبيات".[3]

فالأسلوبية علم يهدف إلى دراسة الأسلوب في النص الأدبي دراسة علمية موضوعية لمكونات اللغة في النص وذلك من خلال إبراز العلاقات التركيبية للعناصر اللغوية وعلاقاتها

---

[1] حسن ناظم: البني الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر السياب، المرجع السابق، ص26.

[2] فتح الله سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، 2004، ص36.

[3] سعد مصلوح: الأسلوبية دراسة لغوية إحصائية، إدارة الفكر العربي، القاهرة، 1984، ص21.

الإسنادية والسياقية، فهي تسعى إلى الكشف عن العلاقة القائمة بين المكونات في بعديها البنيوي والوظيفي. [1]

وقد ظهرت الأسلوبية كمصطلح محدد في أوائل القرن العشرين وذلك مع ظهور الدراسات اللغوية الحديثة التي اتخذت من الأسلوب علما لذاته وذلك مع العالم اللغوي فرديناند دي سوسير الذي يعد "أول من أدخل اللغة في مجال العلوم وأخرجها من مجال الثقافة والمعرفة".[2]

أما مفاهيم المجموعة الثانية فهي تحدد وضعية هذا العلم، لكن يرى الوظيفة من زاويته الخاصة، لهذا جاءت المفاهيم قاصرة على جوانب دون أخرى وعبر تركيبها نحصل على مفهوم الأسلوبية كاملا من حيث الوظيفة، لهذا سنتعرض لها منفصلة ثم نقوم بالتركيب كالآتي:

- **الأسلوبية بحث في لغة النص:** فتعنى بالبحث في المسائل اللغوية البحتة، أو ما يميّز النّص الأدبي عن غيره أو البحث في الظروف التي أحاطت بعملية إنتاج النّص، ونجد مجموعة من الدارسين يصوغون مفاهيمهم للأسلوبية حسب هذا التصور ومنهم مثلا:

دولاس: الذي يرى أن الأسلوبية بحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب.[3]

جاكبسون: يعدها بحثا عن ما يميز الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب من جهة، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية من جهة ثانية[4].

- **الأسلوبية وصف للغة النص:** حسب طرائق مستقاة من اللسانيات، كما يرى ميشال آريفاي[5]، أي وصف للغة النّص باستخدام إجراءات علم اللغة من تقطيع فونيمي، ومورفيمي

---

[1] رابح بن خوية: مقدمة في الأسلوبية نحو أسلوبية النص، مطبعة NIR، المنطقة الصناعية حمروش حمودي، سعيدة، الجزائر، ط1، 2007، ص54.

[2] يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2013، ص39.

[3] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، المرجع السابق، ص34.

[4] المرجع نفسه: ص37.

[5] المرجع نفسه: ص48.

وغيرها من الأدوات اللسانية، وبذلك جعلت اللسانيات من المنهج الأسلوبي منهجا علميا وصفيا ينأى عن الدراسة المعيارية التي وقعت فيها البلاغة القديمة مما ولد عقمها وجمودها.

- **الأسلوبية دراسة للغة النص:** وتأخذ هذه الدراسة نمطين أحدهما يدرس اللغة ضمن نظام الخطاب، كما يرى منذر عياشي[1]، أمّا الثاني فيدرس الخصائص اللغوية التي يتحول عبرها الخطاب من سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية الجمالية حسب تصور أولمان.

من خلال ما تقدم نلاحظ أنّ القسم الثاني الخاص بوظيفته الأسلوبية يدور حول ثلاثة محاور هي: البحث والوصف والدراسة وهي مرتبطة فيما بينها بشكل منطقي، وعند اجتماعها يتحدد مفهوم الأسلوبية الشامل من ناحية الوظيفة، وهو البحث في لغة النّص من خلال مستوياتها المختلفة، ومن نواحي متعددة، أي من ناحية كونها لغة ومن ناحية ما يميزها في النّص، وما تحمل من قيم أسلوبية ثم تأتي مرحلة الوصف التي نصف فيها ما لاحظناه من قيم أسلوبية في النّص، ويكون الوصف بخطوات لسانية تضمن علميته، وفي الأخير مرحلة الدراسة التي ندرس فيها النتائج المحصّلة ممّا سبق فنحلل ونبسط القول في لغة النّص تبعا لنظام النّص الذي تنتمي له، كما ندرس ما يجعل الخطاب يتحول من وظيفته المباشرة الإخبارية إلى وظيفته التأثيرية، أو ما يعرف بأدبية النّص (الشعرية).

3.محددات الأسلوب والأسلوبية:

دأب النقاد الأسلوبيون المعاصرون على رصد وتتبع أساليب الكتاب واختلافهم، من خلال المقولات الثلاث: الاختيار، التركيب، الانزياح.

- **الأسلوب اختيار:** يرى أصحاب هذا الإتجاه أن الإختيار خاصية فردية "فالمبدع أو المنشئ يستطيع أن يختار من إمكانيات اللغة ما يستطيع ..." [2]، وذلك حسب أذواقه الشخصية

---

[1] منذر عياشي: مقالات في الأسلوبية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 2000، ص148.

[2] موسى رباعية: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، مركز الإنماء الحضاي، حلب سوريا، ط41، 2002، ص02.

والنفسية بما أن اللغة تمنحه إمكانات تعبيرية ويدل هذا الإختيار على أن "المنشئ إختار سمة على سمات أخرى بديلة، وهذا وفق قدراته اللغوية وإمكاناته التعبيرية، ومجموعة الإختيارات الخاصة بمنشئ معين هي التي تشكل أسلوبه الذي يمتاز به على غيره من المنشئين".[1]

فاختيار المؤلف أو المبدع للفظة أو تركيب أو عبارة دون غيرها "ومن خلال هذا الاختيار تظهر شخصية المبدع وتفردها على سواها من المبدعين في إختيار المفردات والتراكيب وتأليفها وكذا في صياغة العبارات ونظمها..." [2]

- **الأسلوب تركيب:** يرى بعض الدارسين أن التركيب هو: "عصب البحث الأسلوبي" وذلك لأنه الأساس الذي يبني عليه المبدع ما إختاره من وحدات لغوية لتشكيل نصه فسلامة التركيب صوتيا ونحويا ومعجميا ودلاليا وصرفيا يقتضي الاختيار الدقيق فكلما كان اختياره دقيقا كان التركيب كذلك وهذا بتحقيق الاتساق والإنسجام في الخطاب كما أن: "أي تغيير في بنية التراكيب بتقديم أو تأخير أو إضمار ...يأتي إستجابة لنسق ويتطلبه السياق".[3]

- **الأسلوب انزياح:** ويسمى عند الدارسيين بـ "العدول أو الإنحراف" وله أهمية خاصة في علم الأسلوب وقد إكتشف الأسلوبيون ملامح الاختلاف عند المبدعين من خلال انحرافهم عن النمط المألوف في كتاباتهم الابداعية فهو جوهر العملية الإبداعية، بل أداة مهمة من أدوات الاتصال اللغوي الدلالي. [4]

فالانزياح أو العدول في المفهوم الأسلوبي هو قدرة المبدع على اختراق المألوف وذلك بخروجه عن المعايير اللغوية بما يسمح به نظام اللغة.

---

[1] منذر عياشي: مقالات في الأسلوبية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 2000، ص148.

[2] ينظر: سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص38.

[3] ينظر: بشير تاوريرت: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار الفجر للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، 2006، ص156.

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

فالانزياح في المفهوم الأسلوبي هو القدرة أو قدرة المبدع على اختراق المتناول المألوف، فقد ذهب الناقد الأسلوبي جون كوهن إلى كشف ملامح الاختلاف بين الأساليب بدءا بمدى انحراف الكُتاب عن النمط المألوف "الأسلوب هو كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار المألوف... إنّه انزياح بالنسبة لمعيار، أي خط ولكنه خط مقصود". [1]

رغم ما تعرض له مفهوم الانزياح من درس وتحليل فإنّه لا يزال يرد في معاجم النقد واللغة نلاحظ في واحدة وجود عنصر في الموضوع الذي يشغله في اللغة الأخرى عنصر آخر له معنى مكافئ فإننا نحدد انزياحا بين حالتين للغة"[2]، وفي موسوعة علوم اللغة ورد المفهوم مرتبطا بتعريف الصور البلاغية ولذلك جاء متبوعا بالاعتراضات الموجهة إلى منظور قاعدة الانزياح فمما ورد في الموسوعة بهذا الخصوص يعتبر الأسلوب أحيانا بمثابة انحراف بالنسبة إلى معيار، ولكن لا يمكن القول بأن أسلوب "فيكتور هيجو" هو انحراف بالنسبة إلى معيار في عصره، أولا لأن ما يميز هو "جوليس" بالضرورة ما يميزه عن الاستعمال المشترك هذان مثالان عن صعوبة الحسم تحديد مفهوم المصطلح وتحديد مجاله سواء في الوصف اللساني أو الوصف الأدبي.

لذا تبقى اللغة الإبداعية وحدها من تسمح بهذه الاستبدالات اللغوية لتحمل النصوص من النفعية البلاغية إلى الفنية الجمالية.

ومن هنا نفهم بأنّ الأسلوبية إنما تعتمد اعتمادا كبيرا على الدراسات اللغوية التي تمهد لدراسة النص الأدبي، لأنّه يجب على الناقد الأدبي أن يكون لغويا جيدا[3]، وهذا يبين أن الأسلوبية لا تكتفي ببنية النّص كما هي البنيوية بل بالنظر أيضا إلى ما يحيط بها نظرة شمولية تهدف من وراءها إلى خلق جماليات النص الأدبي وتنويره للقارئ، بالإضافة إلى

---

[1] جون كوهن: تر محمد الوالي ومحمد العمري، بنية اللغة الشعرية، ص15.

[2] جون دوبوا "Jean Duboi": قاموس اللسانيات، ص172.

[3] عناد عزوان: أصداء دراسات أدبية نقدية، ص55.

علاقتها بالبلاغة العربية وما يعرف بالانزياح والتكرار والإيحاءات التي يستشفها الناقد من السياقات المختلفة.

4-اتجاهات الأسلوبية:

اتجاهات الأسلوبية تمثلت في أربعة اتجاهات كبرى وهي الأسلوبية التعبيرية والفردية والبنيوية والوظيفية.

1- الأسلوبية التعبيرية: يعد شارل بالي (1865م-1947م) مؤسس صاحب هذا الاتجاه وقد صدرت له عدة دراسات مهدت لميلاد الأسلوبية التعبيرية أو كما يسمى بعض الدارسين بالأسلوبية الوصفية، منها كتابه الأول (معادلات في الأسلوبية الفرنسية عام 1902م) ثم أتعبه كتاب ثاني بعنوان (المجمل في الأسلوبيات عام 1905م)، وقد درس بالي اللغة من جهة المخاطب والمخاطب وإنتهى إلى أن اللغة لا تعبر عن الفكر إلا من خلال موقف وجداني "فهمة علم الأسلوب الرئيسية في تقديري تتمثل في البحث عن الأنماط التعبيرية التي تترجم في فترة معينة حركات، فكر، وشعور المتحدثين باللغة ودراسة التأثيرات العفوية الناجمة عن هذه الأنماط لدى السامعين والقراء"[1]، وعليه فالأسلوبية تقوم على تحديد ما في اللغة من وسائل تعبيرية تبرز القيم الجمالية والعاطفية والاجتماعية.

فالأسلوبية التعبيرية أو الوصفية هي دراسة القيمة الأسلوبية للأدوات التي يستخدمها التفكير ليعبر عن نفسه[2]، ولذ فهي أسلوبية لغوية لأنها "لا يقتصر على النص الأدبي بل تستبعده من مجالها بدعوى أنه تهذيب للعاطفة وصناعة لغوية لذلك ركزت على الكلام الطبيعي".[3]

---

[1] صلاح فضل: علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط2، 1985، ص21.

[2] بيير جيرو: الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة والنشر، حلب، سوريا، ط2، 1994، ص73.

[3] فاتح علاق: في تحليل الخطاب الشعري، المرجع السابق، ص81.

عمل "شارل بالي" على تعريف موضوع أسلوبية التعبير منذ الوهلة الأولى حيث يقول: "تدرس الأسلوبية وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية أي أنها تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعبر عنها لغويا، كما تدرس فعل الوقائع على الحساسية".[1]

وبهذا فان مضمون الوجداني للغة يشكل موضوع الأسلوبية عند "**شارل بالي**" ولكن دراسة الحالة الوجدانية التي تنعكس في ظروف عن ظروف تبدو أقل من دراسة البنى اللسانية وقيمها التعبيرية عموما، ذلك لان المقصود هو أسلوبية اللغة وليس أسلوبية الكلام حيث يقول: "فأنا عندما أشير إلى وقوع حادث ما أصرخ (يا للمسكين) ونرى في هذا التعبير من وجهة نظر لسانية أمرين: الأول نداء تعجبي (مرتبط بالنبر) والثاني حذف، وتؤكد الأسلوبية أن التعجب والحذف أداتان للتعبير عن انفعال يشير فيه السياق هنا الى أن المقصود هو الشفقة وأنها على مستوى التعبير".[2]

وإذا كان "**بالي**" قد اهتم باللغة من حيث تعبيرها عن الوجدان فإنه لم يخص لغة الأدب بذلك، وإنما تحدث عن اللغة الطبيعية التوصيلية أيضا، وكان موضوع علم الأسلوب هو دراسة المسالك، والعلامة اللغوية التي تتوسل بها اللغات لإحداث الانفعال لا نفس الانفعال الحادث لدى المتكلم والسامع، فرب عبارة معينة ينتج عنها حكم قيمي لدى السامع، مع أنها لا ترتبط من حيث هي مسلك لغوي بانفعال معين، فالحكم القيم الذي يصدره سامع في مناسبة معينة يمكن أن يكون منصبا على القائل دون القول، وهذا لا مدخل لهى في علم الأسلوب، ولذلك يفرق "**بالي**" بين الكلمة كأمارة والكلمة كعلامة وينبغي أن نلاحظ في هذا السياق أن مفهوم **(الحكم القيم)** عنده يختلف عن مفهوم **(القيم الجمالية)** فالثاني اخص من الأول.[3]

ويرى "**بيير جيرو**" أن ثمة قيم ثلاثية التعبير وهي:

---

[1] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، المرجع السابق، ص41.

[2] بيير جيرو: الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، ط2، دار الحاسوب للطباعة، حلب، 1994، ص54-55.

[3] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص61-62.

➢**القيمة المفهومية أو العامة:** وهي منطلق التعبير.

➢**القيمة التعبيرية:** وهي غير شعورية تقريبا، وتقوم على النظام الاجتماعي والنفسي والفيزيولوجي (علم وظائف الأعضاء).

➢**القيمة الانطباعية أو القصدية:** وهي قيمة جمالية وأخلاقية وتعليمية للتعبير ويجب أن نميز هنا بين القصدية المباشرة والطبيعية، وبين القصدية الثانية والمقلدة للفنان أو الممثل وتشكل القيمتان الأخيرتان قيما أسلوبية.[1]

إن مهمة علماء الأسلوب هي أن يتفحصوا الخواص التأثيرية وأن يدرسوا الوسائل التي من خلالها تستطيع اللغة أن تعبر عن تلك المؤثرات مع الحفاظ على العلاقات القائمة بينهما وفي النهاية أن يحللوا الكم الكلي للنظام التعبيري وفي هذا يقول "**بالي**": "إن عالم الأسلوبية يهم بوقائع التعبير اللغوي المنتظم من خلال مضمونه التأثيري بمعنى أن التعبير عن أمور ما ذات مغزى ما، بلغة ما، يتضمن العلاقة بين الموضوع المطروح من حيث معناه وبين اللغة كوسيلة".[2]

ومعدن الأسلوبية حسب "**بالي**" ما يقوم في اللغة من وسائل تعبيرية تبرز المفارقات العاطفية والإرادية والجمالية بل حتى الاجتماعية والنفسية، فهي إذاً تتكشف بالذات في اللغة الشائعة التلقائية قبل أن تبرز الأثر الفني".[3]

2- الأسلوبية الفردية (أسلوبية الكاتب، النفسية، الأدبية، التكوينية): يعد النمساوي "**ليو سبيترز**" (1860-1887) رائد هذا الاتجاه فهو يربط الأثر الأدبي بالجانب الفردي للمؤلف فأسلوبية الفرد "تدرس علاقات التعبير بالمؤلف لتدخل من خلال هذه العلاقة إلى دراسة العلاقة القائمة بين المؤلف ونصه الأدبي وهذا إنطلاقا من لغة النص وصولا إلى روح مؤلفة كاشفة

---

[1] بيير جيرو: الأسلوبية، ص52.

[2] رجاء عيد: البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، ص37.

[3] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، المرجع السابق، ص41.

عن شخصيته ونفسيته ولهذا (فالأسلوبية الفردية) تمزج بين ما هو لساني وما هو نفسي"[1]، فالأسلوبية الفردية أو كما يسميها بعض الدارسين بالتكوينية تهتم بالكشف عن شخصية المبدع أو الكاتب من خلال تفحص أسلوبه في النص بغية التعرف على نفسية صاحبه والظروف المحيطة به وبهذا التحليل الأسلوبي نتعرف على لغة الكاتب ونفسيته، فأصحاب هذا الاتجاه يقرون بـ "ذاتية الأسلوب وفرديته وذلك من خلال دراسة العلاقة بين وسائل التعبير والفرد والجماعة التي تستعمل اللغة، كما أنها تتناول نصوصا أدبية دون غيرها ومن ثم نقلت الأسلوبية من لغوية إلى جمالية"[2]، فالأثر الأدبي عند اصحاب هذا الاتجاه وسيلة من الوسائل التي نستطيع من خلالها الولوج إلى نفسية الكاتب او المبدع متكئة على الوقائع اللغوية، ولئن تعددت تسمياتها (الفردية أو النفسية، أو الأدبية، فهي تعني في مجملها "دراسة الكلام").

ومن المهم الإشارة إلى أن التناول الأسلوبي إنما ينصب على اللغة الأدبية، لأنها تمثل التنوع الفردي المتميز في الأداء بما فيه من وعي واختبار، وبما فيه من انحراف عن المستوى العادي المألوف بخلاف اللغة العادية التي تتميز بالتلقائية، والتي يتبادلها الأفراد بشكل دائم وغير متميز".[3]

إن وجهة نظر "**سبيتزر**" خصبة جدا وهو يذكر بأن:

-على النقد أن يكون داخليا وسيكون في مركز العمل وليس حوله.

-إن مبدأ العمل يقوم في ذهن الكاتب وليس في الظروف المادية.

-إن على العمل أن يقدم سماته التحليلية الخاصة به.

---

[1] حسن ناظم: البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر السياب، المرجع السابق، ص34.

[2] فاتح علاق: في تحليل الخطاب الشعري، المرجع السابق، ص81.

[3] محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص186.

-إن اللغة انعكاس لشخصية الكاتب وتبقى غير منفصلة عن كل أدوات التعبير التي يمتلكها.

-إن العمل باعتباره نتاج **(سبب ذهني)** فلا يمكن الوصول إليه إلا بالحدس والتعاطف.[1]

3- الأسلوبية البنيوية (البنائية): تعتبر الأسلوبية البنيوية امتداد مباشر للسانيات البنيوية التي وضع أسسها فرديناد دي سوسير، في التقريب بين اللغة والكلام، وذلك من خلال دراسة الأسلوب كطاقة لغوية تمكن المبدع أو المؤلف من الاستعانة بها لأداء غرض معين "أي مستوى اللغة، وكذا دراسة الأسلوب في حد ذاته أي مستوى النص"[2]، فالبنيويون ينظرون إلى النص باعتباره بنية مغلقة ولذا "فهي تركز على تناسق أجزاء النص اللغوي، وتهتم في التحليل للنص الأدبي بعلاقات التكامل بين العناصر اللغوية في النص، وبالدلالات والإيحاءات التي تحققها تلك الوحدات اللغوية في النص"، ومن أشهر أعلامها (ميشال ريفايتر) و(رومان جاكبسون)، وكذا تشومسكي الذي يؤكد أن هناك جانبين مهمين في البنية السطحية والكفاية اللغوية وتتمثل في البنية العميقة للنص"[3]، وبالتالي فهو يركز على البنى الداخلية للنص ووظائفها التي تشكل الوحدات الجزئية ولذا تتجلى مفاهيم الأسلوبية البنيوية في: "البنية، اللغة، الكلام، الوظائف اللغوية، الوحدات الصوتية، الرؤيتان الزمنية والآنية، محور التأليف والاختيار".[4]

4- الأسلوبية الوظيفية: ويعد رومان جاكبسون من أشهر أعلامها الذي "يؤكد على أن الأسلوبية عما يتميز به الكلام الغني عن بقية مستويات الخطاب أولا وعن سائر أصناف الفنون الانسانية ثانيا"[5]، فالأسلوبية الوظيفية تدرس النص على أساس أنه متناسق الأجزاء

---

(1) بير جيرو: الأسلوبية، تر، منذر عياشي، ص85.

(2) محمد بن يحيى: محاضرات في الأسلوبية، مطبعة مزوار، الجزائر، ط1، 2010، ص38.

(3) ينظر: يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص46.

(4) رابح بوحوش: اللسانيات وتحليل النصوص، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، ط1، 2006، ص43.

(5) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، ص37.

ومتكامل البناء فلا يمكن عزله عن وظيفته الإبلاغية ومقصديته، ويركز جاكبسون على الوظائف الستة للغة وهي:

-الوظيفة الافهامية وتتعلق بالمخاطب أو المرسل إليه.

-الوظيفة الشعرية وتتعلق بالرسالة.

-الوظيفة الانفعالية أو التأثيرية وتتعلق بالمرسل.

-الوظيفة الانتباهية أو الاتصالية وتتعلق بالقناة التي تمر عبرها الرسالة.

-الوظيفة المرجعية وتتعلق بسياق الرسالة اللغوية.

-الوظيفة المعجمية وتتعلق بالعلاقات اللغوية.

وبهذا فإن البلاغة دراسة للغة منظورة من خلال وظيفتها والصور مصممة تهدف إلى إحداث التأثير وإثارة الإعجاب والتلوين وكل ذلك بقوة وغرابة وتستجيب الأجناس لهذا في الوقت نفسه فتشكلها يتعلق أيضا بالانطباع الذي يريد الكاتب أن يحدثه في القارئ والسامع كما يتعلق بالأدوات التي يملكها لتحقيق هذا الأمر (الأغنية، المسرح، القصة...الخ)[1]، وعلى هذا فانه يفترض في نظرية علم الأسلوب أن يشتمل النص بكل ظواهره المميزة وعملية الإنتاج والتلقي معا وأن نعتمد على مبادئ لغوية وغير لغوية أما الأسلوب فتصوره كنتيجة لاختيار المؤلف بين مجموعة إمكانات النظام اللغوي ونتيجة لما يتم من إعادة تكوينه من جانب المتلقي للنص، لأن الأسلوب يتجلى عندئذ في النصوص في عملية التواصل الأدبي، ولعل ميزة هذا التصور أنه يجمع بين العناصر المختلفة في عملية التواصل[2].

---

[1] بيرجيرو: الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، ص97.

[2] صلاح فضل: علم الأسلوب ص203-202.

وطالما أن الأمر كذلك فإن البنيوية تقوم بالتحديد على هذا المفهوم الثلاثي للغة، الشكل والوظيفة والنموذج الافتراضي المتضمن في النسق، وإن فكرة الوظيفة الأسلوبية قائمة عند بالي، فالأسلوبية كما يتصورها دراسة لوقائع التعبير اللغوي من زاوية مضمونها الوجداني، أي في معارضتها لمضمونها العقلي وهذا التمييز هو الأساسي كما يسمى "الوظيفة المضاعفة للغة"[1].

ويمكن الإشارة إلى ما قد يعد إضافات جزئية مهما تكن قيمتها فأنها قد تتقدم بالتحليل اللغوي منها: على سبيل المثال: ما تشير إليه الأسلوبية البنائية من ترابطات بين التقسيمات الثلاثية التي تتصل بثوابت لغوية في وظائف اللغة، التقسيم الثلاثي للضمائر (متكلم، مخاطب، غائب) فهو يتلاقى مع تقسيم ثلاثي يتصل بوظائف اللغة التعبيرية، فالأول **(المتكلم)** يمثل الوظيفة الذهنية ويلتقي ذلك التقسيم بتقسيم ثلاثي في إطار العمل الأدبي، فيكون الأول "**أنا**" والثاني "**أنت**" والثالث "**هو**" متسق بالترتيب مع المؤلف والقارئ والشخصيات، ويرتبط ذلك بميل بعض الأجناس الأدبية لواحد مما سبق فالشعر الملحمي يتكئ على وظيفة اللغة الذهنية باستخدامه ضمير الغائب، والشعر الغنائي يتكئ على وظيفة اللغة التعبيرية باستخدامه ضمير المتكلم.[2]

ولكي نفهم الإطار اللساني الذي اعتمدت عليه النظرية الأسلوبية الحديثة الذي اعتمدت عليه النظرية الأسلوبية الحديثة لابد لنا من العودة إلى عوامل التواصل الكلامي التي قدمها "جاكبسون" في رسم بياني متكامل والتي أصبحت فيما بعد في أساس معظم النظريات اللسانية والسينمائية والنقدية والأسلوبية، ويأتي هذا الرسم عل الشكل التالي:[3]

سياق

[1] بيرجيرو: الأسلوبية ترجمة: منذر عياشي ص98.

[2] رجاء عيد: البحث الأسلوبي، ص49-50.

[3] جورج مولينيه: الأسلوبية، ترجمة بسام بركة، ص14.

مرسل مراسلة مرسل إليه

اتصال

نظام رموز

ثم صاغ "**جاكبسون**" نظريته الشهيرة في وظائف الكلام فاكتشف أن كل عنصر من العناصر الستة يولد وظيفة في الخطاب تتميز نوعا عن وظائف العناصر الأخرى وتكون عمة التخاطب اللساني تأليف لجملة هذه الوظائف مع بروز إحداهما فتكون بنية الكلام مصطبغة بسمات الوظيفة الغالبة[1]

أما شكل الرسالة فيتعلق بكل متغير من هذه المتغيرات وهذا ما سمح لـ "**جاكبسون**" أن يميز ست وظائف يتضمنها الشكل التالي:[2]

مرجعية

انفعالية – شعرية – ادراكية – انتباهية – لغة انعكاسية

وهذه الوظائف التي صنفها "**جاكبسون**" هي:

- الوظيفة الانفعالية أو الانطباعي التأثيرية وتتعلق بعنصر المتكلم أو المرسل أو الباث.
- الوظيفة الافهامية أو الندائية وتتعلق بالمرسل إليه أو المخاطب وموقفه النفسي والخلقي وتعود إلى موضوع الكلام.
- الوظيفة الشعرية أو الإنشاء أو الخطابية وتعلق بالرسالة وتشير إلى قيمة الرسالة ذاتها.
- الوظيفة الانتباهية أو الاتصالية وتتعلق بالقناة التي تمر بها الرسالة.

[1] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، المرجع السابق، ص158.

[2] بير جيرو: الأسلوبية، تر: منذر عياشي، ص99.

- الوظيفة المرجعية أو الدلالية أو الاحالية، وتتعلق بسياق الرسالة اللغوية، وهي تحدد العلاقات بين الرسالة والموضوع الذي تدل عليه.

- الوظيفة فوق اللغوية أو المعجمية، وتتعلق بالنمطية، وتعود إلى العلاقات اللغوية نفسها[1]، وفي وظيفة الأسلوب يقول "رينييه ويليلك": "إن علينا أن نصبح نقادا بالمعنى الحرفي، لنرى وظيفة الأسلوب ضمن كنية لابد أن تلجأ الى قيم تتجاوز اللغة والأسلوب إلى الاتساق والتناسق في العمل الفني، إلى علاقاته بالواقع إلى نفاذ نظرية في معنى ذلك الواقع، ومن ثم إلى مغزاه الاجتماعي ثم الإنساني...".[2]

5- الأسلوبية الاحصائية: تهتم الأسلوبية الاحصائية بالكم وإحصاء الظواهر اللغوية في النص ليبني أحكاما على النص من خلال نتيجة هذا الاحصاء كالذي يعتمد على عملية التكرار سواء تكرار الحروف، الكلمات، الأفعال، الجمل،...بغية الوقوف على أسلوب كاتب معين وتمييزه عن غيره وقد لاقى هذا الاتجاه انتقادات جمة وذلك نتيجة "سيطرة الكم على الكيف مما يفقد دراسة الأسلوب هدفها الأساسي".[3]

---

[1] محمد عزام: الأسلوبية منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، دط، 1982، ص117-118.

[2] رينيه ويليلك: مفاهيم نقدية، ترجمة د جابر عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 1978، ص371.

[3] عبد الله الراجحي: علم اللغة والنقد الأدبي، مصر، مجلة النقد الأدبي، م1، العدد 2، 1981، ص119.

الفصـــــــل الأول

المستوى الصوتي

1- الـــمـــوســـيقى الخارجية

1- الوزن

2- القافية

3- الروي

4- عيوب القافية

2- الـــمـــوســـيقى الداخلية

1-صفات الأصوات في شعر زبيدة بشير

2-التكرار

3-المحسنات البديعية

4- المحسنات اللفظية

مما لا شك فيه ولا ريب أن الدراسة الصوتية تعتبر الأساس الأول للولوج إلى عالم النص الأدبي، وعليه فهذا العلم (علم الأصوات): "هو حجر الأساس لأي دراسة لغوية... وأن أوائل الباحثين في العربية كانوا يعرفون لهذه الدراسة قدرها، فهم عليها بنوا الكثير من آرائهم في وضع العروض والنحو والصرف والمعاجم وفي تدوين القراءات القرآنية"[1]، وباعتبار النص نسق من الرموز اللغوية محكمة البناء كان لزاما دراسة اللغة عبر عدة مستويات، وخاصة المستوى الصوتي الذي له القدرة على كشف المعاني وذلك من خلال الموسيقى التي تحدثها الأصوات، وما تثيره من تشويق وإثارة ومفاجأة للمتلقي وموسيقى الشعر كما هو متعارف عليه تنقسم إلى قسمين، يتمم أحدهما الآخر.

فأمَّا الأول: الموسيقى الظاهرة التي تمثلها النغمة التي تحمل لغته في انتظام متلائم وهذه النغمة المتواترة هي ما اصطلح منذ القدم على تسميتها بالوزن وهو الذي يميز هذه اللغة عن غيرها بالكثير من الخصوصية التي يتميز بها الشعر عن غيره من الأنواع الأدبية إلى جانب الوزن، تمثل القافية في الشعر العربي ركيزة أساسية من ركائز الموسيقى الخارجية.

وأمَّا الثاني هو التناغم الذي يتم في السياق بين الكلمات والحروف فتأتي التجربة في نسق منتظم لا قيود فيه ولا قصور وهو ما يمكن أن يسمى بالموسيقى الداخلية أو موسيقى الحشو"[2].

1- الموسيقى الخارجية:

تعتني الموسيقى الخارجية بالإطار العام للقصيدة وذلك من خلال دراسة الوزن والقافية والروي، و"تعتبر موسيقى الشعر أول ما يطرق الأسماع فتشدها، وتتسلل إلى القلوب فتأسرها

---

[1] محمود السعران: علم اللغة: مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، ص123.

[2] عبد الناصر حسن محمد: شعر أبي نواس، دراسة أسلوبية المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2009، ص21.

زمنا طويلا، وقيل لا شيء أسبق إلى الأسماع وأوجع للقلوب وأبقى على الليالي والأيام من أمثال سائرة وأشعار نادرة"[1].

1-1- الوزن:

الوزن هو الصورة المميزة للخطاب الشعري، وبمفهوم آخر هو تجزئة البيت بمقدار من التفعيلات لمعرفة البحر الذي وزن عليه البيت، ويسمى أيضا بالتقطيع".

ويعتبر الوزن شرط أساسي في بناء الشعر، ومن دونه لا وجود للشعر في الأدب العربي، فبالوزن يستقيم الشعر ولا يمكن أن يوجد الشعر في غياب الوزن، فغياب الوزن الشعري يخرج القصيدة من دائرة الشعر إلى دائرة النثر.

"والوزن يرتبط بالحالة النفسية والشعورية للشاعر، وقد تنعكس حالته على موسيقاه، فالوزن أكثر مناسبة من غيره في التعبير الذي يكتب عن فكرة ما أو إحساس ما، والشاعر الحق يستطيع أن يسيطر على الوزن في قصيدته وأن يوظف إمكاناته." [2]

وقد لقي الوزن اهتماما حتى من عند النقاد الغربيين المحدثين من بينهم نتشه، "الذي يحكم بالفضل للشاعر الرائع صاحب القصيدة الرنانة التي هي أشبه بسلاسل أناشيد المعدة للرقص".[3]

---

[1] ينظر، أبو هلال العسكري: كتاب الصناعيين (الكتابة والشعر) تحقيق مفيد، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط1، 1981، ص155.

[2] أبو شوراب محمد مصطفى: جماليات النص الشعري، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2005، ص101.

[3] حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1983، ص158

وقد وضع الخليل بن أحمد وغيره من علماء العروض طريقا خاصا في تحليل كلمات البيت إلى مقاطع وأوجد لنا ثمانية تفاعيل هي: "فعولن، مفاعيلن، مفاعلتن، فاعلن، متفاعلن، مستفعلن، مفعولات".[1]

وتختلف هذه التفاعيل في موسيقاه من بحر إلى آخر، ولدراسة الأوزان الشعرية المستعملة في الأعمال الكاملة للشاعرة زبيدة بشير، كان لابدَّ أن يكون هناك جدولا لتبيان الأوزان الشعرية المستعملة، ومعرفة البحر المهيمن على قصائدها والتي بلغت (68) قصيدة مقسمة على ثلاثة دواوين شعرية.

أ- الديوان الأول: "حنين"[2] ويحوي (27) قصيدة:

القصيدة	الوزن	التفعيلات
حنين	المتقارب	فعولن
اذكرني بخير	الكامل	متفاعلن
دعوة	البسيط	مستفعلن
صلاة	المتقارب	فعول
حيرة	الكامل	متفاعلن
ذكريات	المديد	فاعلاتن
هل يعود	المقتضب	مفعلات
انطلاق	الرمل	فاعلاتن
نجوى	المتقارب	فعولن
فراق	الكامل	متفاعن
الوصول	الكامل	متفاعلن
ميعاد	الرجز	مستفعلن
أدر كأسك يا ساقي	الهزج	مفاعيل
شتاء وشتاء	السريع	مستفعلن

[1] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة، ط5، 1981، ص54.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة، جمع وتقديم وتحقيق: نور الدين صمود، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2012، ص22.

ثق بحبي	الكامل	متفاعل
انتقام	البسيط	مستفعلن
خيبة	المتقارب	فعول
تحد	المتقارب	فعولن
يقظة	الوافر	مفاعلتن
نهاية تجربة	المتدارك	فاعلن
دموع الحنين	المتدارك	فاعلن
نهاية قلب	الرمل	فاعلاتن
الأمل الضائع	الرمل	فاعلاتن
خيبة	الوافر	مفاعلتن
عتاب	البسيط	مستفعلن
الحب الضائع	الرمل	فاعلاتن
وداع	المتقارب	فعولن

ب- الديوان الثاني: "آلاء"[1]، ويحوي (27) قصيدة:

القصيدة	الوزن	التفعيلات
سلمت لي	البسيط	متفعلن
لماذا	المتقارب	فعولن
زهرة النيلوفر	الكامل	متفاعلن
الطلع النضيد	البسيط	متفعلن
هل أنت... أنت	المتقارب	فعول
نجمة	الرمل	فاعلاتن
أين المفر	المتقارب	فعولن
رب أنعمت فزد	الرمل	فاعلاتن
طوبى لنا	البسيط	مستفعلن
فيض	الهزج	مفاعيل
سلام علينا	الطويل	فعولن_ مفاعيلن
شروق	البسيط	متفعلن

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة، ص137.

بشائر	الوافر	مفاعلتن
آلاء	الرمل	فاعلاتن
وعد	الرمل	فاعلاتن
ابتهال	البسيط	مستفعلن
حنين	البسيط	مستفعلن
مناجاة	الرجز	مستفعلن
غربة	الرمل	فاعلاتن
عروس القوافي	المتقارب	فعولن
سنونوة	المتقارب	فعولن
عطاء المحال	المتقارب	فعولن
يا أحب الناس	الرمل	فاعلاتن
إباء	البسيط	مستفعلن
غدا يأتي	الهزج	مفاعيلن

ت- الديوان الثالث: "طائر الفينيق"[1] وبه (14) قصيدة

القصيدة	الوزن	التفعيلات
أول الكلام	الخفيف	فعلاتن
السمندل	الخفيف	فعلاتن
طائر الفينيق	الكامل	متفاعلن
عودة الفينيق	البسيط	مستفعلن
صحوة	الرمل	فعلاتن
قمرية الخضراء	الكامل	متفاعلن
الساجة	البسيط	مستفعلن
أسطورة الصمت	الرمل	فاعلاتن
كوثر	المتقارب	فعولن
لست أبكيك يا أبي	الخفيف	فاعلاتن
النبراس	البسيط	مستفعلن
فرحة	المتقارب	فعولن

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة، ص259.

ذكرى الساقية	المتقارب	فعولن
كيف أنسياها؟	البسيط	متفعلن

من خلال هذه الجداول الذي يبين الأوزان الشعرية للقصائد نخلص إلى ما يلي:

أولا- بالنسبة لديوان: "حنين" الذي فيه (27) قصيدة فإننا نلاحظ هيمنة بحر المتقارب في الديوان حيث جاء في(6) قصائد وهو بحر تفعيلاته (فعولن، فعولن، فعولن، فعول) وفي المرتبة الثانية جاء بحر الكامل بخمس قصائد- وهو بحر تفعيلاته (متفاعلن، متفاعلن، متفاعل) ثم يليه بحر الرمل بأربع قصائد وهو بحر تفعيلاته (فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلات) ثم البسيط في ثلاث قصائد تفعيلاته (مستفعلن، فاعلن، مستفعلن، فعل) ثم يليه البحر الوافر والمتدارك لكل منهما قصيدتين ثم يليهما كل من (المديد، المقتضب، الرجز، والهزج، والسريع لكل واحد منهما قصيدة).

فهذا بحر سمي بالمتقارب "لتقارب أجزائه، لأنها خماسية كلها يشبه بعضها البعض"[1]، وقد جاء بحر المتقارب في القصائد التالية (حنين، صلاة، خيبة نجوى، وداع، تحد) وهو أليق في هكذا نصوص "وايقاعه يراوح بين البطء والسرعة مما يجعل لكل قصيدة إيقاعا خاصا بها، وقد عرف قدرًا كبير من الانتشار في العصر الجاهلي، وإيقاعه متدفق متلاحق، يحس معه سامعه بالتحرر والمتابعة وتوالي الواقع، وهو بحر بسيط النغم مطرد التفاعيل متناسب، ويصلح لكل ما فيه تعداد للصفات وتلذذ بجرس من الألفاظ وسرد الأحداث في نسق مستمر، كما يقول بعض الباحثين، والشاعر فيه لا يستطيع أن يتغافل عن دندنته فهي أظهر شيء فيه"[2]، ولتتبع توظيف بحر المتقارب في قصائد الشاعرة نجد مثلا، قصيدة حنين التي توحي بالحب والنسيب والعشق والغرام والحنين إلى الحبيب وهذا ما يدل على رومانسية الشاعرة فالأدب الرومنسي

---

[1] أبو علي الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر: وآدابه ونقده، تحقيق محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، ط5، 1981، ج1، ص136.

[2] عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر، ج1، ص125.

أدب العاطفة والشعور وتسليم القياد إلى القلب الذي هو منبع الالهام، والهادي الذي لا يخطئ، لذلك فحقوق القلب يجب أن تطغى على كل قوانين ونظم المجتمع تقول في مطلع القصيدة:

حَبيبِي تَعَالَ...فَبُعْدُكَ طَالَ

وَصْبرِيْ اِدِّعَاءٌ وَصَمْتِيْ اِفْتِعَالٌ...[1]

لغة الأدب الرومنسي خاصة، لغة الإحساس والشعور وليس لغة العقل، لذلك هي تعبير بشكل تلقائي وذاتي مما يجعلها بسيطة في أحيان ولكنها قد تأتي معقدة في أحيان أخرى لأنها لغة التنبؤ والأحلام الموجودة في الطبيعة، إنها لغة موحية بصدق التجربة والجمال والمثل العليا وأمثلته كثيرة منها قصيدة صلاة فوزن بحر المتقارب أبان عن اللهفة الشوق والضيق والحنين وانتظار الحبيب، وقد وصفت عيني حبيبها وجماله في البيت الثاني عشر وصفا رائعاً ينم عن فحولة الشاعرة تقول:

وَعَيْنَاكَ دُنْيَا يُكَادُ الْجَمَالُ

يُصَلِّي لَهَا فِي اِبْتِهَالٍ ضَنِينْ [2]

لقد حلقت الشاعرة في هموم الرومنسية وحلمت بعالم غامض، وتعيش حياة مغلقة النوافذ كما تتصورها، "نجد أنَّ الحب ينزل عليها من السماء في لحظة كالمعجزة وكذلك ينتهي في لحظة"[3]، لأنه حبٌّ لا يمتلك عناصر بقائه (خيبة، نهاية قلب، نهاية تجربة، الأمل الضائع، اذكرني بخير...) فأساسه مصدع وجوهره خاو مغرق في الذاتية.

وقصيدة "**خيبة**" كمثال عنوانها كفيل بأن ينقل لنا كل معاني الوجع، النسيان والإهمال التي تعانيه الشاعرة من طرف الحبيب، وعدم مراعاته لمشاعرها وعواطفها ولذلك هي تشعر

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة "ديوان حنين"، ص22.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة "ديوان حنين"، ص37.

[3] شوقي ضيف: فصول في الشعر ونقده، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1971، ص303.

بخيبة أمل الأدب الرومنسي أدب الألم، وقد يبدو ألم الذات في كثير من الأحيان نوعا من اللذة المروعة إذ اعتبروا الحزن ملقن الحكمة والألم مصدر المعرفة تقول في مطلع قصيدتها:

زَرَعْتُ لَكَ الْحُبَّ شِبْرًا بِشِبْرٍ وَلَكِنَّ أَرْضَكَ لَا تُثْمِرُ

فَوَا أَسَفًا...كَيْفَ ضَيَّعَتُ عُمْرِيْ تَرَانِي بِقَلْبِكَ لَا أَخْطُرُ؟

وَقَلْبِيْ بِغَيْرِكَ لَا يَشْعُرُ [1]

قصيدة "**تحد**" الشاعرة رغم صدق مشاعرها وعواطفها اتجاه الحبيب إلا أنه لا يهتم بها، ولذلك تقف متحدية لهذا الحبيب الذي لا يعبأ لحالها وقد منحته كل حنانها وعطفها ومع ذلك ألقى بها في ظلام النسيان واللامبالاة تقول في قصيدتها:

أَحَقًّا يُطَاوِعُكَ الْاِنْتِقَامُ

فَتَتْرُكَنِي لِلظَّلَامِ ...

يُمَزِّقُ رُوحِيْ

وَيُغْمِدُ خِنْجَرَهُ فِي جُرُوحِيْ..![2]

لقد كتبت أشعارها بعد أن تذوقت الحب وعلمت أنه سبيل السعادة والهناء، فقد عبَّرت عن عواطفها الجياشة وصدق مشاعرها، وصورت المرأة في عزة نفسها وكبريائها، وقد مزجت الغزل بوصف الطبيعة وتشخيصها وجعلها حية تحس وتتألم وتشارك الشاعرة في عواطفها، ففي قصيدة "وداع" جسدت هجر الحبيب، فرغم حبها له وعشقها إلا أنها أبت إلا أن تتركه لأنها لاقت منه الجفاوة والاهمال والخداع فلنستمع لآهاتها تقول:

غَدًا حِينَ تَسْأَلُ عَنِّيْ وَتَدْرِي

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة، ديوان حنين، ص91.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة، ديوان حنين، ص95.

بِأَنِّيْ ذَهَبْتُ لِكَيْ لَا أَعُودْ

تُجِيبُكَ أَصْدَاءُ رُوحِيْ بِأَنِّيْ

وَفَّيْتُ لِحُبِّكَ رَغْمَ الصُّدُودِ

خُدِعْتُ...وَضَاعَ يَقِينِيْ وَظَنِّي

صَمَدْتُ وَلَكِن...إلام الصُّمُودُ؟ [1]

ومن المظاهر الرومنسية الأخرى لدى الشاعرة الأحزان، تتمركز حول ذات الأنثى الشاعرة الضائعة من الحياة المتبرمة من الواقع وأصبحت صور الضياع والكآبة من الحياة تمثل قدرا كبيرا من شعرها حتى في لحظات التفاؤل واستشراق الأمل، فعبارات (الصدود، خُدعت، ضاع يقيني، إلام الصمود؟...) إيحاء بالقلق والاضطراب والحيرة فعكست حالتها النفسية المعذبة وأتعبت عقلها بأسئلة عاتمة اللون وبأفكار سوداوية وكأنها لا تدرك في هذه الحياة غير الألم والمعاناة.

أما قصيدة نجوى فتوحي إلى مناجاة الحبيب والشوق إليه والغرام به تقول في مطلع قصيدتها:

إِلَى أَيْنَ تَذْهَبُ يَا صُنُوَّ رُوحِيْ

وَتَتْرُكَنِي لِلْفَرَاغِ الْكَبِيرِ

وَحَيْرَةَ نَفْسِي،

وَخَوْفِيْ وَيَأْسِيْ،

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة، ديوان حنين، ص133.

وَوَحْدَةَ عَيْشِي الْحَزِينِ الْمَرِيرِ [1]

إنَّ الرومنسية شعور يملأ القلب ويرفع قوى النفس البشرية، ويجسد أسلوبا مميزا خاصا "إذ أن عواطف الحماس والشعور وتحليق الفكر والمثاليات والنظريات والرغبات وخيبة الآمال والتجارب في حقول الفن كلها انعكاسات لضوء كبير واحد هو الرومنسية.

فبحر المتقارب في هذه القصائد (حنين، صلاة، خيبة، تحدي، وداع، نجوى) جاء معددا لصفات الشاعرة التي امتازت بها وهي الحب والعشق والحنين والشوق والأمل، وهي صفات تدل على الوصال بينها وبين حبيبها، وقد أفصحت الشاعرة عن شعورها وذلك باستعمالها لمعجمين الأول يدل على الوصال وذلك من خلال الكلمات التالية: (حنين، حبيبي، أمل، حلم، سعادة...)، أما المعجم الثاني فهو الانفصال وذلك من خلال الكلمات التالية: (وداع، فراق، تحد، وحشة، الجرح، لهفة، خوف...).

أما الديوان الثاني "آلاء" فنجد 27 قصيدة، والملاحظ فيه هيمنة بحر البسيط على الديوان، فأما بحر البسيط فقد جاء في سبع قصائد والمتقارب جاء في ست قصائد، البسيط جاء في القصائد التالية (سلمت لي، الطلع النضيد، طوبى لنا، شروق، ابتهال، حنين، إباء)

سمي بسيطا لأن الأسباب فيه مكونة من سبعة أحرف وهي (مستفعلن) فحصل في أول جزء من أجزائه السباعية سببان فسمي لذلك بسيطا، وقيل سمي بسيطاً لانبساط الحركات في عروضه وضربه.

ولتسهيل حفظه فقد نظمه صفي الدين الحلي: في البيت الشعري التالي، إن البسيط لديه يبسط الأمل: مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن[2].

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة، ديوان حنين، ص56.

[2] محمد حماسة اللطيف: البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1999م، ص108.

وبحر البسيط من البحور الطويلة التي يعتمد عليها الشعراء في الموضوعات الجدية ويمتاز بجزالة موسيقاه ودقة ايقاعه، وهو يقترب من الطويل في الشيوع والكثرة، حيث قال المعري: "إن أكثر ما في دواوين الفحول من الشعراء الطويل والبسيط."[1] وللتوضيح نقوم بتقطيع بيتين من قصيدة **(طوبى لنا)**[2]:

مَا كُنْتُ أَحْسَبُ أَنَّ الدَّهْرَ يُنْصِفُنِيْ حَتَّى احْتَوَيْتُكَ إِيمَانِيْ وَمُعْتَقَدِيْ

ما كنت	أحسب أنن	اددهر	ينصفني	حتت	حتويتك	إيماني ومعتقدي
0//0/0/	0/ / /	0 // 0/0/	0/ //	0//0/0/	0///	0//0/0/ 0///
مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن	مستفعلن فعلن

وفي قصيدة **(ابتهال)**:[3]

نَادَيْتُهُ مِنْ فِجَاجِ الْخَوْفِ وَالْأَلَمِ هَبْنِي الْأَمَانَ بِحَقِّ "النُّونِ وَالْقَلَمِ"

ناديتهو	من فجا	ج لخوف	ولألمي	هبن لأما	ن بحق	اننون	ولقلمي
0//0/0/	0//0/	0//0/0/	0///	0//0/0/	0///	0//0 /0/	0///
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن

[1] ايميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1991، ص103.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة، ديوان آلاء، ص162.

[3] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة، ديوان آلاء، ص207.

نلاحظ من خلال تقطيع البيتين أن الشاعرة قد التزمت بالتصريع في البيت الأول، فتوافقت عروضه مع ضروبه في الوزن والروي، ونجده قد لعب دوراً موسيقيا هاماً، إذا أحدث نوعاً من التماسك النصي، فضلا عن التماسك الإيقاعي بين أجزاء البنية الشعرية.

وقد وظفت الشاعرة بحر البسيط تاما غير مجزوء، وبالتالي فهو لا يخلو من التغييرات التي تطرأ على التفعيلات خاصة في العروض والضرب اللتين لم يسلما من الزحافات والعلل في كامل أبيات القصيدة، فعروض القصيدة تغيرت من (فاعلن إلى فعلن حيث طرأ عليها زحاف الخبن وهو حذف الثاني الساكن من التفعيلة (فاعلن حيث اصبحت فعلن).

ونلاحظ أن هذه التغيرات التي دخلت على تفعيلات هذا البحر أسهمت في تنويع النغم الموسيقي في هذه القصائد (سلمت لي، الطلع القصيد، طوبى لي، شروق، ابتهال، حنين، إباء) ذات الكلمات المعبرة والألحان الشجية، وكل هذه العناوين توحي بنزعة صوفية تتعالى فيها الشاعرة بصفاء النفس ونور اليقين، وقد سارت على نهج كثير من المتصوفة من خلال توظيفها مصطلحات صوفية بعينها من ابتهالات وتضرع، فالشاعرة جعلت قصائدها على بحر البسيط بمختلف زحافاته لمناسبته لطبيعة الموضوعات التي طرقتها في مجموعتها الشعرية، حيث أن الشاعرة كانت في حيرة من فراق الحبيب وكانت تتضرع إلى الله أن يرد لها حبيبها وهذا ما جعل حالتها الشعورية تضطرب من حين إلى آخر وهو ما يعبر عنه البحر البسيط حيث أن تفعيلاته في غالب الأحيان تكون على النحو التالي: مستفعلن، فاعلن، مستفعلن، فاعلن، ولذا نرى في ديوانها الثاني "آلاء" فبعض قصائده ترمز للتصوف من ذلك قولها في قصيدة **(سلمت لي)**[1]:

هَوَاكَ أَحْمِلُهُ فِي سِرِّ تَكْوِينِيْ

وَلَهْفَةَ الْعُمْرِ تَسْرِيْ فِي شَرَايِينِيْ

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة، ديوان آلاء، ص141-142.

فَإِنْ صَبَوْتُ...فَشَوْقِيْ لَا حُدودَ لَهُ

وَإِنْ صَبَرْتُ.. فَإِنَّ الْوُجْدَ يُفْنِينِيْ

فَكَيْفَ أَفْصِلُ مَا بَيْنِي وَبَيْنَ دَمِيْ؟

وَوَمْضَةُ النُّورِ لِلْآلَاءِ تَدْعُونِيْ

مِنْ سِدْرَةَ الْمُنْتَهَى هَلَّتْ بشَائِرُنَا

تُزْجِي شِرَاعَ الْهُدَى بِالْكَافِ وَالنُّونِ

ويتحول قلبها المرنَّح شوقا وحزنا إلى قلب ملؤه الصفاء والحب الإلاهي الذي يسمو فوق كل حب ورضى بالقضاء والقدر، وفي قصيدة ابتهال تجسيد آخر لمعاني الرضى والقبول بما كتبه الله –عزَّ وجلَّ– تقول:[1]

فَالْحَمْدُ لله فِي ضَيْقِيْ وَفِي فَزَعِيْ

وَالْحَمْدُ لله...فِي الْآلَاءِ وَالنِّعَمِ

قَدِ اِسْتَجَرْتُ بِغَوْثٍ لَيْسَ يَخْذُلُنِيْ

فِي كُلِّ خَطْبٍ بِفَيْضِ اللُّطْفِ يَغْمُرُنِيْ

مَا خَابَ مَنْ لَاذَ بِالرَّحْمَنِ مُبْتَهِلًا

فَكَيْفَ بِالْفَاجِعِ الْمُوصِلَةِ الْكَدِرِ!

يَا خَالِقِي... إِنَّ شَجْوِي عَادَ يَأْسُرُنِيْ

هَبْنِيْ الْهُجُوعَ، بِحَقِّ «الشَّمْسِ » و« الْقَمَرِ »

[1] نفس المرجع: ص207–208–210.

فألفاظ مثل (غوث، فيض، مبتهلا، شجوي، الهجوع...) اتصلت بالجو الروحي، وقد جاءت محملة بدلالات شعرية فيها نزعة صوفية وقد قال عبد العزيز البابطين "وجدت في ديوانك آلاء هزة ممتعة تأخذ القارئ إلى آفاق رحبة من الخيال المبتكر والرؤية النافذة واللمسات الانسانية الثرية"[1]

أما الديوان الثالث: "طائر الفينيق" والذي به 14 قصيدة فقد هيمن بحر البسيط على الديوان فجاء في المرتبة الأولى بأربع قصائد ثم يليه بحر المتقارب والخفيف لكل واحد منهما ثلاث قصائد، ثم يليه بحر الكامل والرمل لكل واحد منهما قصيدتين، وبما أن البحر البسيط قد تكلمنا عنه في الديوان الثاني، والمتقارب في الديوان الأول، فإننا نكتفي بالحديث عن بحر الخفيف الذي وظفته في القصائد التالية: (أول الكلام، السمندل، لست أبكيك يا أبي)

والشاعرة في هذا الديوان استعملت بحر الخفيف الذي جاء معبراً عن حزنها والمناسب لحالتها الشعورية والنفسية، وقيل بأن الخليل بن أحمد سماه خفيفا" لأنه أخف السباعيات"[2] وقال الخطيب التبريزي: "سمي خفيفاً لخفته في الذوق والتقطيع لأنه يتوالى فيه ثلاث أسباب والأسباب أخف من الأوتاد"[3] ويعد هذا البحر من البحور المناسبة للإيقاع الحزين، وايقاعه تطمئن إليه النفوس، وهو بحر مفتاحه: يا خفيفاً خفت به الحركات: فاعلاتن مستفعلن فاعلات.

ويمتاز البحر الخفيف بالليونة مما يجعله يناسب الانفعالات المختلفة للشاعرة، وأنه ذات اتجاه وجداني رومانسي فالشعراء الرومنسيون أحبوا الليل لأن الليل مليء بالأسرار التي لا تدرك، ولأنه مثار الأحلام، ولأن الحقائق الكبرى تتجلى في ظلمات الأحلام، والليل يوحي بالانطلاق والتحرر لأنه يمحو حدود معالم النهار وتشرق دخيلة النفس بالأحلام.

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة، ص254.

[2] ابن رشيق: العمدة، ج1، ص136.

[3] الخطيب التبريزي: الكافي في علم العروض والقوافي، شرح وتعليق: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003، ص77.

تقول الشاعرة في مطلع قصيدة (**السمندل**)[1]:

ضَحِكَ اللَّيْلُ مِنْ سَذَاجَةِ فَجْرٍ

ظَنّ أَنَّ الْحَيَاةَ فِي النُّورِ أَجْمَلْ

ضحك لليـ	ـل من سذا	جة فجـرن	ظنن أنن لـ	ـحياة ف نـ	ـنور أجمل
0/0// /	0/ //0/	0/0///	0/0//0/	0/ //0/	0/0//0/
فعــلاتن	متفعلـن	فعلاتــن	فاعلاتن	متفعلن	فاعلاتن

وقد طرأ على هذا البحر زحاف الخبن الذي هو حذف الحرف الساكن الثاني من التفعيلة (فاعلاتن أصبحت فعلاتن) و(مستفعلن أصبحت متفعلن) و(فعلاتن أصبحت فاعلاتن) وكذلك (مستفعلن في الشطر الثاني أصبحت متفعلن).

وفي قصيدة لست أبكيك يا أبي التي ترثي فيها الشاعر الكبير مصطفى خريف تقول في مقدمتها: "أنا لا أرثيك يا سيدي وأستاذي...وإنما أرثي نفسي لأني فقدتها بفقدك... تقول"[2]:

سَيِّدِي مُصْطَفَى....وَفَقْدُكَ مُرٌّ

لَا يُضَاهِيهِ فِي الْمَرَارَةِ فَقْدٌ

سييدي مـ	ـصــطفى	وفقــدك	مررن	لا يضا	هيــه	فــلمــرا	رة فقد
0/0//0/	0//0//	0/ 0/ / /		0/0//0/	/ 0/ / 0/	0/ / 0/ /	/0///
فاعلاتن	متفعلن	فــعلاتن		فاعلاتن	مـتفعلـن		فعلات

هذا البيت من بحر الخفيف طرأ على تفعيلة الحشو زحاف الخبن (مستفعلن أصبحت متفعلن) حذف الساكن الثاني، وكذلك تفعيلة العروض فاعلاتن دخل عليها زحاف الخبن

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة، ديوان طائر الفينيق، ص265.

[2] نفس المرجع: ص320.

فأصبحت فعلاتن وكذلك تفعيلة الضرب طرأ عليها بعض الزحافات والعلل وهو الشكل (حذف الثاني والسابع الساكنين) وبه تصبح (فاعلاتن تم تحول فعلات) وبحر الخفيف يصلح للتغني بالألفاظ العذبة والعواطف الرقيقة في غير عمق.

وبعد هاته القراءة خلصت إلى ما يلي:

– ديوان حنين كتبته الشاعرة بحرارة الوجدان ولهيب العواطف وفيض المشاعر وبلغة صافية سليمة تنساب فيها المعاني انسيابا مطاوعة للألفاظ من غير تكلف، عواطف صادقة ومشاعر راقية وحب جارف للحبيب.

– تصوير الشاعرة لنفسها وكبريائها وعزة نفسها.

– الديوان الثاني: "آلاء" نلاحظ أن الشاعرة قد ارتقت بلغتها التعبيرية الشعرية وذلك من خلال الصور البيانية والتعابير واستعمالها للأساطير وهذا ما يوحي بقدرة الشاعرة على استخدام أساطير خالدة لكي يخلد شعرها كما خلدت الأساطير.

– وكذلك يلاحظ على آلاء، النزعة الصوفية التأملية أما الديوان الثالث: طائر الفينيق نلاحظ استعارة الشاعرة لاسم طائر الفينيق الذي تقول الاسطورة أنه كلما احترق عاد كما كان؛ كذلك الشاعرة كلما أحست بالألم واليأس والحسرة عادت من جديد وعادت أقوى مما كانت عليه.

وهذا كله نستنتج أن الشاعرة تعد من الشعراء الفحول، ذلك لما يحمله شعرها من عواطف أحاسيس سكبتها في لغة راقية، وصف بارع وتصوير فني دقيق.

1-2- القافية:

يعرفها الخليل بن أحمد الفراهيدي "مجموعة الحروف التي تبدأ بأول متحرك قبل آخر ساكنين، في البيت الشعري، وهي الجبلة مجموعة من العناصر التي تلتزم كمًا وكيفًا في آخر كل بيت من أبيات القصيدة."[1]

وقد جاء في كتاب العمدة لابن رشيق "أن القافية سميت كذلك لأنها تقفوا أثر كل بيت فقال قوم: لأنها تقفو أخواتها."[2]

وبينما يعتمد ابن رشيق الوجه الأول فإنه يتحفظ على الوجه الأخير ويبين سبب هذا التحفظ قائلا: لأنه لو صح معنى القول الأخير لم يجز أن يسمي آخر البيت الأول قافية لأنه لم يقف شيئا. وقال التنوخي: "سميت قافية لكونها في آخر البيت مأخوذة من قولك قفوت فلان إذا اتبتعه وقفا أثر الرجل إذا قصّه"[3]، ولم يتفق العروضيون على تعريف واحد للقافية وهي على العموم: "مجموعة أصوات تكون مقطعا موسيقيا واحدا، يرتكز عليه الشاعر في البيت الأول، فيكرر في نهايات أبيات القصيدة كلها مهما كان عددها".[4]

وقد تمتاز القافية بقيمة موسيقية هائلة وقد أوصى بها علماء العروض قائلين: "أطلبوا الرماح فإنها قرون الخيل وأجيدوا القوافي فإنها حوافز الشعر أي عليها جريانه أو إطراده، وهي موافقة فإن صحت استقامت جريته وحسنت موافقة ونهايته."[5]

ويعرفها إبراهيم أنيس وهو من المحدثين بقوله: "ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة وتكرراها هذا يكون جزءا مهما من الموسيقى الشعرية

---

(1) أبو شوراب محمد مصطفى: جماليات النص الشعري، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2005، ص151.

(2) ابن رشيق العمدة: ج1، ص154.

(3) أبو يعلي التنوحي: كتاب القوافي، تحقيق عوني ع الرؤوف، مكتبة الخانجي، مصر، ط1، 1978، ص59.

(4) عبد الرضا على: موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دار الشروق، عمان، ط1، 1997، ص168.

(5) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص271.

فهي بمثابة الفواصل الموسيقية، يتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة وبعد عدد معين من المقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن."[1]

ومن هذه التعريفات نخلص إلى أن القافية هي مجموع الحروف والحركات الصوتية أو المقاطع التي يلتزم بها الشاعر في كل أبيات القصيدة.

وقد اختلف علماء العروض حول حد القافية، فالخليل يقول: القافية من آخر حرف البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن".[2] ويقول الأخفش: "إن القافية آخر كلمة من البيت".[3] وقال الزجاجي "بعض الناس يرى أن القافية حرفان من أخر البيت"[4] وقد أجمع العلماء "علماء العروض" على رأي الخليل على "أن القافية كلمة أقل من كلمة أو أكثر".[5]

وكما اهتم المحدثون بدراسة القافية من جانبين: الأول من ناحية دورها في الإيقاع ومن ناحية قيمتها الموسيقية الخاصة. أما القافية من حيث وزنها فلقد نص ابن طباطبا: "على أن قوافي الشعر تنقسم إلى سبعة أقسام: فاعل، فعال، مفاعيل، فعيل، فعل، فعل، فعيل"[6] ومن حيث أنواعها تنقسم إلى نوعين: مطلقة، ومقيدة، وذلك بحسب حركة الروي.

ولتوضيح القافية في شعر زبيدة بشير تمَّ انتقاء ثلاث قصائد من كل ديوان:

فأما الديوان الأول: فوقع الاختيار على ثلاث قصائد وهي: "صلاة وحيرة، دموع الحنين" والجدول التالي يبين القافية وأنواعها:

---

[1] صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر بين الثبات والتطور، ص156.

[2] ابن رشيق: العمدة، ج1، ص151.

[3] نفس المصدر: ج1، ص152.

[4] مصدر سابق: ص153.

[5] ثريا محي الدين شيخ العرب: الميزان الجديد في علم العروض والقافية، دار وائل للنشر، ط1، 2004، عمان، الأردن، ص96.

[6] ابن طباطبا: عيار الشعر تحقيق عبد العزيز بن ناصر مانع، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص217-218.

قصيدة صلاة		
رقم البيت	القافية	نوعها
01	صبري	مطلقة
02	قمري	مطلقة
03	عمري	مطلقة
04	شعري	مطلقة
05	كسار	مقيدة
06	قفار	مقيدة
07	تظار	مقيدة
08	تذار	مقيدة
09	سمين	مقيدة
10	تلين	مقيدة
11	حنين	مقيدة
12	ضنين	مقيدة

قصيدة حيرة		
رقم البيت	القافية	نوعها
01	يعلمو	مطلقة
02	مبهمو	مطلقة
03	جمود	مطلقة
04	جليد	مقيدة
05	نشيد	مقيدة
06	يريد	مقيدة
07	مظلم	مقيدة
08	يعلمو	مقيدة
09	ذكره	مقيدة
10	أسره	مقيدة
11	أمره	مقيدة
12	غيره	مقيدة

13	مبهمو	مطلقة
14	يعلمو	مطلقة
15	محال	مطلقة
16	جمال	مطلقة
17	رجال	مطلقة
18	نغرمو	مطلقة
19	يعلمو	مطلقة
20	محال	مطلقة
21	اللاهفي	مطلقة
22	جارفي	مطلقة
23	خاطفي	مطلقة
24	يعلموا	مطلقة
25	حسبهم	مطلقة
26	حبهم	مطلقة
27	قلبهو	مطلقة
28	قربهو	مطلقة
29	رنمو	مطلقة
30	يعلمو	مطلقة

قصيدة: أدر كأسك يا ساقي		
رقم البيت	**القافية**	**نوعها**
01	ظمأى	مطلقة
02	ملأى	مطلقة
03	نينا	مطلقة
04	باق	مقيدة
05	يقوى	مطلقة
06	ياقي	مطلقة
07	ساها	مطلقة

08	ما قي	مطلقة
09	يأسي	مطلقة
10	واقي	مطلقة

ومن خلال هذا الجدول نستشف أن الشاعرة في القصائد الثلاث من ديوان "حنين" وهي (صلاة، حيرة، أدر كأسك يا ساقي) قد اعتمدت على القافية المطلقة لأن خطابها الشعري يصور أحاسيسها العاطفية وحبّها وشوقها إلى حبيبها، وهذا يعبر أيضا على قوة الدفقة الشعرية لدى الشاعرة ومحاولة إيصال ما يختلج نفسها من شوق وحنين إلى حبيبها، الشاعرة ضائعة بين الأمل والألم، وكلها صور مبرزة لحياتها وتجاربها فيها، وكذا وجدت في الطبيعة ملاذا لها ككل شعراء المذهب الرومنسي والقافية كما يرى "كمال أبوديب": "أن القافية ليست ظاهرة صوتية خالصة بل إنها تنبع من شبكة العلاقات الدلالية في النص وتسهم في تكوين هذه الشبكة، فالكلمات المتقافية لا ترتبط صوتيا فقط بل ترتبط غالبا على صعيد دلالي"[1] فالقافية مثلا في قصيدة (حيرة) لم توظفها الشاعرة من أجل زخرفة قصيدتها بل إنها نابعة من شعورها ومن صميم قلبها الحائر لما يقع لهذا الحب ولذلك فهي في حيرة وتساؤل دائم عن هذا لحبيب الذي لم يراع مشاعرها وما تكن له من حب تقول في بعض من أبياتها:

أَتُرَاهُ يَعْلَمُ أَنَّنِي أَهَوَاهُ...أَمْ لا يَعْلَمُ؟

إِنِّيْ أُحِسُّ بِحَيْرَةٍ كُبْرَى...غُمُوضٌ مُبْهَمٌ

أَتُرَاهُ يَعْلَمُ ثُمَّ لَا يُبْدِي سِوَى هَذَا الْجُمُودِ [2]

فالشاعرة من خلال هذه القصيدة قد وظفت القافية المطلقة وذلك لإظهار آلامها ومعاناتها وحزنها على ما آل إليه هذا الحب الذي لم تجن منه سوى الألم والعذاب فهي في حيرة دائمة

[1] كمال أبو ديب: قراءة النص، قراءة العالم مجلة الفيصل، العدد94، 1985، ص60.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة ديوان حنين، ص38.

وتساؤل "إن الشعر تساؤل لا جواب وإبحار مستمر نحو المجهول وبحث دائم عن حالة شعرية هاربة والشعر لا وطن له، فهو طائر يسافر باستمرار عبر عوالم لانهاية لها".[1]

أما قصيدة "صلاة" التي تتغزل فيها الشاعرة بحبيبها غزلا عفيفا ممزوجا بروح التصوف فقد غلب عليها القافية المقيدة تقول في بعض أبياتها:

لِعَيْنِيكَ كُلُّ حَيَاتِي أَمَانٍ...
وَرَفَةُ عَطْفٍ...وَلَفْتَةُ لِينٍ

وَإِنْ غِبْتَ عَنِيَّ فَذِكْرَاكَ زَادِيْ
وَطَيْفُكَ يَغْمُرُنِيْ بِالْحَنِينِ

وَعَيْنَاكَ دُنْيَا يُكَادُ الْجَمَالُ
يُصَلِّي لَهَا فِي اِبْتِهَالٍ ضَنِينٍ [2]

فمن خلال هذه الأبيات نستشف أن القافية جاءت مقيدة وقد وردت في الكلمات التالية (تلين/ حنين/ ضنين) وذلك أن الشاعرة مقيدة بعادات وتقاليد اجتماعية لا تسمح لها بالبوح عما يكتنه نفسها من مشاعر وأحاسيس وما تكنه لحبيبها من عواطف فلجأت الى التصوف ونجد ذلك في ألفاظ صوفية في ثنايا القصيدة منها (طيف/ صلاة/ ابتهال/ ضنين...) لا يعرف معناها الا قارئ أو متلقي متمرس وعلى دراية بعلم التصوف وقد جاءت تعابيرها بلغة راقية موحية ولذا فالقافية وظفته بإيقا ع راقي ذات "**وظيفة مشتركة بين الفاعلية الفنية والفاعلية النفسية**"،[3] كما نلحظ من خلال القصيدة قدرة الشاعرة على اختيار ألفاظ معجمها الشعري

[1] فاتح علاق: في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2008، ص123.
[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة ديوان حنين، ص37.
[3] عبد الجبار داود البصري: إشكالية القافية في الشعر العربي مجلة أقلام العراق، العدد10، 1986، ص19.

بما يتناسب وينسجم مع مضمون قصيدتها مع إيحائها بأجواء نفسية للشاعرة التي تسمو بحبها إلى خالقها الذي هو وحده من يصلي له الإنسان دون غيره من المخلوقات.

أما قصيدة **(أدر كأسك يا ساقي)** فقد غلبت عليها القافية المطلقة جاء في بعض أبياتها:

أَدِرْ كَأْسَكَ يَا سَاقِيْ وَرَوِّ الْمُهَجَ الظَّمْأَى

وَلَا تَحْفِلْ بِإِطْرَاقِي فَكَأْسِيْ بِالْأَسَى مَلْأَى

أَدِرْ كَأْسَكَ يَا سَاقِيْ [1]

فالقافية المطلقة وردت في الكلمات التالية (ظمأى/ ملأى/ يقوى/ ياقي...) ونلحظ في هذه القصيدة أنها تعج بروح التصوف (المهج/ الظمأى/ الكأس /الخمر...) وقد لجأت الشاعرة الى الاستعارة من خلال توظيف كلمة الخمر (التي تعني ذهاب العقل والسكر) من الصوفية لوصف حالتها النفسية وعلى هذا الأساس "فاختيار المبدع لألفاظه يتم في ضوء تجاوز الألفاظ بعينها، تستدعيها هذه المحاولة أو تستدعيها طبيعة الفكرة"[2] والخمر "رمز من رموز الصوفية الكبرى، وهو رمز موجود صراحة أو تلميحا في كتاباتهم لمعاناتهم لحالي السكر والصحو"[3]، فرمز الخمر بعث في نفس الشاعرة الانتشاء وغياب العقل لنسيان آلام الحب، وفتحت القافية المطلقة المجال أمامها لإطلاق العنان لأحلامها وآمالها.

شاعرة حيرى تائهة، نسمع نغمات الحزن والأسى والغربة والإحساس بالألم والشكوى من الواقع والتخلص مما تقاسيه من المتاعب والآلام في حياتها، الشوق والحنين والعاطفة الحادَّة كلها مظاهر للرومنسية في شعرها، وقد تراوحت القافية بين مطلقة ومقيدة، وغلبت القافية

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة ديوان حنين، ص71.

[2] أماني سليمان داوود: الأسلوبية الصوفية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2011، ص137.

[3] وضحي يونس: القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق ص119.

المطلقة لأنها تمثل استراحة للنفس الشعري، وأحدثت بذلك الرنين الموسيقي الذي يطرب الآذان وكأن الشاعرة تود القول بأن النهاية هي استراحة بعد فيض من الأحاسيس.

أما الديوان الثاني: "آلاء" فقد تم انتقاء ثلاث قصائد وهي: "سلمت لي، فيض، نجمة"

قصيدة **(سلمت لي)** تقول في مطلعها:

هَوَاكَ أَحْمِلُهُ فِي سِرِّ تَكْوِينِيْ

وَلَهْفَةَ الْعُمَرِ تَسْرِي فِي شَرَايِينِي

فَإِنْ صَبَوْتُ...فَشَوْقِيْ لاَ حُدُودَ لَهُ

وَإِنْ صَبَرْتُ فَالْوُجْدُ يُفْنِيْنِيْ

فَكَيْفَ أَفْصِلُ مَا بَيْنِي وَبَيْنَ دَمِيْ ؟

وَوَمْضَةُ النُّورِ لِلْآلَاءِ تَدْعُونِيْ

مِنْ سِدْرَةَ الْمُنْتَهَى هَلَّتْ بشَائِرنَا

تُزْجَى شِرَاعَ الْهُدَى بِالْكَافِ وَالنُّونِ

سَلِمْتَ لِي... يَا عَذَابًا أَسْتَكِينُ لَهُ

وَيَضْحَكُ الْقَلْبُ تِيهًا حِينَ يُبْكِينِيْ [1]

إن قصيدة "سلمت لي" ظاهرها غزل دنيوي عفيف وباطنها حب صوفي إلاهي، فالشاعرة ترقى بحبها إلى أعلى منزلة سماوية، وهي سدرة المنتهى التي بلغها الرسول(صلى الله عليه وسلم) ليلة الإسراء والمعراج، فالشاعرة من خلال هذه القصيدة تعيش حالة الصوفي الذي يفنى في حب الذات الإلاهية، وقد تضمنت مفردات تصب في إطار غزلي (هواك، لهفة، شوقي، عذاب...) تحولت في إطار التجربة الصوفية الروحية للشاعرة إلى حب إلاهي تسمو به فوق

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان آلاء)، ص141-142.

كل حب وبهذا تحول الصوفيون من "الحب الوجداني إلى الحب الروحاني، والله في لغتهم اسمه المحبوب وهذا الاسم عندهم هو أشرف الأسماء"[1].

أما قصيدة نجمة فمن خلال قراءة أبياتها نلحظ أن الشاعرة لجأت إلى استخدام الرمز، فلفظة (نجمة) رمز للضوء والحركة، غير أن الشاعرة حملتها دلالات عكسية فالنجمة في لوعة واغتراب، وهذا يعكس حالتها النفسية الحزينة، تقول فيها:

وَقَفَتْ نَجْمَةٌ عَلَى الْأَرْضِ حَيْرَىْ

فِي ذُهُولٍ وَدَهْشَةٍ وَارْتِيَابِ

ضَيَّعَتْ دَرْبَهَا...فَتَاهَتْ خُطَاهَا

كَيْفَ تَمْضِيْ؟ وَالدَّرْبُ دُونَ إيَابِ

فَقَدَتْ نَفْسَهَا بِلَيْلٍ أَسَاهَا

وَاسْتَبَاحَتْ فُؤَادُهَا لِلْعَذَابِ

وَأَدَتْ حُلْمَهَا الْجَمِيلَ بِحُبٍّ

يَحْتَوِيهَا مَعَ الْأَمَانِي الْعَذَابِ [2]

فالشاعرة وظفت النجمة لتنير ما بداخلها من عتمة الشوق والاشتياق "فالشاعر بحسه المرهف يستطيع أن يتغلغل بشعوره في صور الطبيعة وأشكالها المختلفة، وبذلك يولد رموزا صوفية جديدة مصدرها الطبيعة بمظاهرها المختلفة الحية والجامدة"[3]، كما أن الشاعرة من خلال هذه القصيدة رسمت صورة لذاتها الضائعة بين الأمل والألم، بين الحب والجفاء، ثنائيات ضدية أبانت عن صراع داخلي بين ذات الشاعرة الحالمة وبين الواقع المعيش، كما استعانت

---

[1] زكي مبارك: العشاق الثلاث، دار المعرفة، مصر القاهرة، دط، ص07.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان آلاء)، ص151.

[3] عبد الحميد هيمة: الرمز الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر وآليات التأويل، مجلة مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، العدد04، 2008، ص90.

برمز النجمة التي هوت إلى الأرض وأضاعت دربها، وفي لحظة يظهر لها طيف نوراني ظنت أنه سيؤنسها في وحشتها، ولكن الطيف هو مجرد وهم وزيف.

أما قصيدة **(فيض)** التي تقول في مطلعها:

أَطِلْ مَدَّكَ يَا دَمْعِيْ

فَلَيْسَ الْجَزْرُ مِنْ طَبْعِيْ

إِذَا الْأَنْوَاءُ أَدْمَتْنِيْ

فَإِنَّ عَزِيمَتِي دِرْعِيْ

وَفَائِيْ بَعْضُ آلَائِيْ

وَبِرِّيْ وَالْعَلَى شَرْعِيْ

أَطِلْ مَدَّكَ يَا دَمْعِيْ [1]

العنوان هو العتبة الأولى لفهم النص وقصيدة فيض عنوانها يوحي بما تحويه من دلالات ومعان كما قيل "المكتوب يقرأ من عنوانه"، فمن خلال العنوان نلحظ أننا أمام تجربة صوفية يجب علينا فك رموزها للوصول إلى مبتغى الشاعرة من وراء هذه القصيدة وما تريد إيصاله للمتلقي، فالفيض" هو تجلي الحق المستمر في صور العالم المحسوس، أو بتعبير آخر هو استمرار ودوام الفيض الأقدس..."[2]، فامتزجت مشاعر الحزن (أطل مدك يا دمعي) مع افتخار الشاعرة بنفسها وكبريائها (أنا الطود، أنا البحر الذي يحوي حصى التربة والدر، وفائي بعض آلائي...) الأزمة تلد الهمة فقد تعلمت الشاعرة من أخطاء الماضي وخبرت الحياة بجميع

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان آلاء)، ص165.

[2] سعاد الحكيم: المعجم الصوفي، دار ندرة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1981، ص890.

جوانبها، فوجدت في التصوف عالما روحيا تسمو فيه اتجاه "الفيض الإلاهي حيث تتراءى المستترات وتنتشي الروح بمعانقة المطلق والرحيل إلى الداخل"[1]

قصيدة سلمت لي		
رقم البيت	القافية	نوعها
01	ييني	مطلقة
02	نيني	مطلقة
03	جيني	مطلقة
04	ميني	مطلقة
05	ويني	مطلقة
06	عوني	مطلقة
07	نوني	مطلقة
08	ديني	مطلقة
09	ميني	مطلقة
10	فيني	مطلقة
11	كيني	مطلقة
قصيدة نجمة		
رقم البيت	القافية	نوعها
01	يا بي	مطلقة
02	يا بي	مطلقة
03	ذابي	مطلقة
04	ذابي	مطلقة
05	هابي	مطلقة
06	ءآبي	مطلقة
07	يابي	مطلقة
08	رابي	مطلقة
09	رابي	مطلقة
10	ضابي	مطلقة

[1] عبد الحميد هيمة: علامات في الإبداع الجزائري، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص57.

11	حابي	مطلقة
12	صابي	مطلقة
13	ئابي	مطلقة
14	صابي	مطلقة
15	ضابي	مطلقة
16	وابي	مطلقة
17	يابي	مطلقة
18	بابي	مطلقة
19	رابي	مطلقة
20	رابي	مطلقة
قصيدة فيض		
رقم البيت	**القافية**	**نوعها**
01	طبعي	مطلقة
02	درعي	مطلقة
03	شرعي	مطلقة
04	غدري	مطلقة
05	دري	مطلقة
06	سمعي	مطلقة
07	مغرب	مقيدة
08	متعب	مقيدة
09	طوعي	مطلقة
10	يجري	مطلقة
11	فجرى	مطلقة
12	سجعي	مطلقة
13	مزني	مطلقة
14	حزني	مطلقة
15	طلعي	مطلقة
16	عمري	مطلقة
17	فجري	مطلقة

18	ذرعي	مطلقة
19	يأسو	مطلقة
20	يرسو	مطلقة

مما سبق نخلص إلى أن القصائد التالية (سلمت لي، وفيض، نجمة) غلبت عليها القافية المطلقة وذلك أن الشاعرة قد أجادت التعبير عن خلجات نفسها الكئيبة فأطلقت العنان لمشاعرها وأحاسيسها فجاءت القافية مطلقة مناسبة لحالتها فقد ساهمت القافية المطلقة في تشكيل صوتي ساير حالتها النفسية، والقافية المطلقة ورد حرف رويها مكسورا، فالكسرة تميل إلى الخفة مظهرة بذلك حالة الحزن والأسى والانكسار، "فالقافية والمعنى يتفاعلان في ذهن الشاعر ويتجاذبان ويدور كل منهما دون أن تختلط خطواتهما أبدا ودون أن يتصادما يجب أن يسير تداعي الأصوات وتداعي المعاني جنبا إلى جنب"[1]

أما الديوان الثالث "طائر الفينيق": اخترت ثلاث قصائد وهي: (لست أبكيك يا أبي، كوثر، فرحة).

قصيدة "لست أبكيك يا أبي" التي كتبتها في رثاء الشاعر مصطفى خريف "الذي عرف بين محبيه سيدي مصطفى وهو كاتب مقدمة ديوانها الأول حنين ومقترح عنوانه"[2]، تقول في مقدمة القصيدة

(أَنَا لَا أُرْثِيكَ يَا سَيِّدِي وَأُسْتَاذِيّ... وَإِنَّمَا أُرْثِيْ نَفْسِي لِأَنِي فَقَدْتُهَا بِفَقْدِكَ...)

وفي مقطع منها تقول:

سَيِّدِي مُصْطَفَى...وَفَقْدُكَ جُرْحٌ

فِي صَمِيمِيٌّ يَضِيقُ عَنْهُ اِحْتِمَالِيْ

لِمَ خَلَّفْتَنِيْ صَرِيعَةَ بَلْوَى

[1] جون ماري جويو: مسائل فلسفة الفن المعاصرة، تر سامي الدروبي، دار الفكر العربي، مصر، د.ت، ص219.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان آلاء) ص 320.

ضَيَّعْتَنِي وَشَتَّتَ آمَالِيْ؟

فبِمَنْ أَحْتَمِي إِذَا جَارَ دَهْرِيْ

يَا رَفيقِي عَلَى دُرُوبِ النِّضَالِ
لَسْتُ أَبْكِيكَ يَا أَبِي، أَنَا أَبْكِيْ
لِضَيَاعِيْ وَغُرْبَتِي وَضَلَالِيْ [1]

في هذه القصيدة ترثي الشاعر الكبير "مصطفى خريف" والرثاء" قول الشعر في المرثي والبكاء عليه، وندبه، وينقسم الرثاء إلى ثلاثة أقسام تعارف عليها العلماء وهي: العزاء والندب والتأبين"[2]، ولتعلقها به تعلقا شديدا "وهو العزيز على قلبها" ها هي تبكيه ويطول حزنها وتتعالى صرخاتها معددة محاسنه وخصاله الحميدة تختم قصيدتها بالقول:

إيهِ يَا سَيِّدَ الْبَيَانِ أَتَمْضِيْ

تَارِكًا فِي بَنِيكَ حُزْنًا دَفِينًا؟

فِي سَبِيلِ الْإِبْدَاعِ أَفْنَيْتَ عُمُرًا

لَمْ تَكُنْ بِالْحَيَاةِ يَوْمًا ضَنِينَا

أَنْتَ عَلَّمْتَنَا اِحْتِمَالَ الرَّزَايَا

غَيْرَ أَنَّ الْأَحْزَانَ لَمْ تُبْقِ فِينَا...

بَعْضَ سَلْوَى وَلَا بَصِيصَ

عَزَاءٍ فَلَقَدْ كُنْتَ مُلْهِمًا وَخَدِينًا [3]

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان طائر الفينيق)، ص321.

[2] شوقي ضيف: فنون الأدب العربي–الفن الغنائي الرثاء، دار المعارف مصر، ط2، ص05.

[3] نفس المرجع: ص322.

وقصيدة فرحة كتبتها الشاعرة "تحية حب لتونس في أعيادها الماضية والآتية".[1]

تونس كانت هي حاضنة الشاعرة وموطنها الذي ترعرعت فيه وكبرت، ومن تونس ذاع صيتها وحجزت لها مكانا في الساحة الأدبية أين أصبحت تقام جوائز تحمل اسم زبيدة بشير منها "جائزة الكرديف "التي تمنح لأحسن عمل إبداعي أدبي، فقصيدة "فرحة" تعتبرها الشاعرة رد جميل لبلد احتضنها واحتضن موهبتها، فجاءت أبياتها لتعبر عن فيض إحساسها وجم حبها لتونس الحبيبة تقول:

وَعُدْتُ بِتَاجِ عَرُوسِ الْبِحَارِ
أُخَبِّئُهُ بَيْنَ صَدْرِيْ وَحَلْقِيْ

فَأَلْبَسَتْهُ ثَوْبَ حُبٍّ بَهِيجٍ
وَطَرَّزْتُهُ مِنْ حَنِينِيْ وَتَوْقِيْ

لِيَنْبَجِسَ الْيَوْمَ شَلاَّلَ عِطْرٍ

يَهُزُّ الْمَشَاعِرَ مِنْ قَبْلِ نُطْقِيْ

لِتُونُسَ، قَدَّمْتُهُ فِي خُشُوعٍ
فَنِعْمَ الْعَطَاءُ وَنِعْمَ التَّلَقِّيْ

...فَإِنْ غِبْتُ عَنْهَا، هَفَوْتُ إِلَيْهَا

وَفَائِي لَهَا مَحْضُ فَرْضٍ وَحَقِّ

وتختم قصيدتها بالقول:

أُبَارِكُ أَعْيَادَهَا فَهِي مِنِّيْ
كَدَفْقِ الْحَيَاةِ عَلَى نَبْضِ عِرْقِيْ

[1] نفس المرجع: ص331.

عَلَيْهَا السَّلاَمُ وَمِنْهَا السَّلاَمُ

كَمُزْنَةٍ هَمَّتْ دُونَ سَبْقٍ [1]

وإذا ما عرجنا على قصيدة "كوثر" فإن النزعة الدينية هي أول ما يلفت انتباهنا أبياتها رحلة خيالية إلى جنان الخلد وتختار نهر الكوثر الذي يعني: "الخير الكثير والفضل الغزير الذي من جملته ما يعطيه الله لنبيه يوم القيامة من النهر الذي يقال له الكوثر ومن الحوض، طوله شهر، وعرضه شهر، ماؤه أشد بياضا من اللبن، وأحلى من العسل، آنيته كنجوم السماء في كثرتها واستنارتها، من شرب منه شربة لم يظمأ بعدها أبدا"[2]، حيث الجمال والجلال حيث الروعة والإبداع الالاهي الذي تتوق لرؤيته والتمتع فيه جزاء لها لأنها كانت خلوقة طيبة متسامحة وقلبها يسع الجميع، إن ماعانته في دنياها ترجو عوضه في أخراها، ورد في بعض من أبياتها:

تَجَلَّى الْجَمَالُ بِأَعْطَافِ كَوْثَرْ

كَأَنَّ النُّجُومَ عَلَى الْأَرْضِ تُنْثَرْ

...لَنَا اللهُ كَمْ نَسْتَطِيبُ السَّجَايَا

مَجَادِيفُنَا الْحُبُّ أَيَّانَ نُبْحِرْ

بِهِ كَمْ صَبَرْنَا وَكَمْ قَدْ عَبَرْنَا

وَنَبْقَى عَلَى الْعَهْدِ لَا نَتَغَيَّرْ

وتختم قصيدتها قائلة:

فَلِلَّوْنِ هَمْسٌ وَلِلظِّلِّ نَجْوَى

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان طائر الفينيق)، ص334-335.

[2] عبد الرحمان بن ناصر السعدي: تيسيير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، تح عبد الرحمان بن معلى الويحق، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2000، ص935-936.

كَأَنَّا اِرْتَوَيْنَا بِرِفْدٍ لِكَوْثَرْ [1]

قصيدة لست أبكيك يا أبي		
رقم البيت	القافية	نوعها
01	فقدو	مطلقة
02	جهدو	مطلقة
03	لحدو	مطلقة
04	يشدو	مطلقة
05	مالي	مطلقة
06	مالي	مطلقة
07	ضالي	مطلقة
08	لالي	مطلقة
09	فينا	مطلقة
10	نينا	مطلقة
11	فينا	مطلقة
12	دينا	مطلقة

قصيدة فرحة		
رقم البيت	القافية	نوعها
01	سبقى	مطلقة
02	لقى	مطلقة
03	شرقي	مطلقة
04	حقي	مطلقة
05	عمقي	مطلقة
06	فوقي	مطلقة
07	توقي	مطلقة
08	برقي	مطلقة

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان طائر الفينيق)، ص317-319.

09	عرقي	مطلقة
10	صدقي	مطلقة
11	حلقي	مطلقة
12	يبقي	مطلقة
13	عشقي	مطلقة
14	خفقي	مطلقة
15	دوقي	مطلقة
16	شوقي	مطلقة
17	حلقي	مطلقة
18	شوقي	مطلقة
19	نطقي	مطلقة
20	لقي	مطلقة

قصيدة كوثر		
رقم البيت	**القافية**	**نوعها**
01	تنثر	مقيدة
02	عبقر	مقيدة
03	أكثر	مقيدة
04	بعثر	مقيدة
05	نبحر	مقيدة
06	غير	مقيدة
07	تأثر	مقيدة
08	أثر	مقيدة
09	يسفر	مقيدة
10	ذكر	مقيدة
11	كوثر	مقيدة

وفي الديوان الثالث "طائر الفينيق" والقصائد الثلاث التي اخترتها من الديوان وهي: (كَوْثَرٌ، لَسْتَ أَبْكِيكَ يَا أَبِي، فَرَحَةً) وما نلحظه هو غلبة القافية المطلقة التي جاءت مواتية

لحالتها الشعورية، وقد أعانت القافية المطلقة الشاعرة على صب انفعالاتها وناسبت الأغراض التي تناولتها في هذه القصائد كالرثاء في قصيدة "لست أبكيك يا أبي"، واحتفاؤها بتونس في قصيدة "فرحة" وتغنيها بالجمال مع غلبة الخيال في قصيدة "كوثر" وقد وفقت في اختيار قافيتها من خلال الموسيقى التي تلائم ألفاظها ومعانيها الشعرية بطريقة شيقة تجعل اللفظ صورة حقيقية ناطقة للمعنى المراد إيصاله للمتلقي، وفي هذا يقول الأستاذ خلوصي: "وقد لاحظت من تجاربي الشخصية في النظم أن القافية كثيرا ما توحي بالمعنى الجميل أو أنها تحور الفكرة الشعرية إلى ما هو أجمل من الأصل"[1]

1-3- الروي:

الروّي هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة ويلزم تكراره في كل بيت منها في موضع واحد هو نهايته وإليه تنسب القصيدة فيقال لامية أو ميمية أو نونية أو غير ذلك."[2]

"وسمي الروي رويا لأن أصل "روي" في كلام العرب للجمع والاتصال بالضم ومنه الرواء للحبل الذي يستند على الأحمال والمتاع ليضمها، وكذلك هذا الحرف ينظم ويجمع إليه جميع روي البيت فذلك يسمى رويا"،[3] وعن الحروف الأكثر شيوعا ورودها رويا يقول إبراهيم أنيس: "فكانت الراء واللام والميم والنون والباء والدال أكثر الحروف التي تجيء رويا في أشعار الشعراء".[4]

ولدراسة الروي في الديوان اخترت قصدتين من كل ديوان فالديوان الأول "حنين" وقع اختياري على قصدتين "صلاة وحيرة" والروي في قصيدة "صلاة "هو (حرف الراء) وقد جاء في الكلمات التالية: (صبر، قمري، عمري، شعري، انكسار، القفار، انتظار، اعتذار) والراء

---

[1] صفاء خلوصي: علم القافية، (ج2 من كتاب فن التقطيع الشعري والقافية)، مطبعة المعارف، بغداد، 1963، ص169.

[2] عبد الرضا علي: موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دار الشروق، عمان، ط1، 1997، ص171.

[3] أبو زكريا يحي: الكافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003، ص103.

[4] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص246.

صوت تكراري مجهور يعد من أصوات "الذلاقة هي القدرة على الانطلاق في الكلام بالعربية دون تلعثم، ما يوحي بالانطلاق والحركة من خلال التجاوب الذي يحدثه بما له من رنين"[1] فالحزن والكآبة والبكاء على الماضي والحب الضائع ناسب شعرها الرقيق الموشى بالانكسار والخيبة حركة الروي المكسور كما جاءت الياء المتولدة من اشباع الكسرة ملائمة لطبيعة التجربة الشعرية للشاعرة التي استعانت بالمعاني الذاتية (عمري، شعري، قمري...) في التصدي للألم والانكسار، ثم في الأبيات الأربعة الأخيرة اعتمدت على حرف النون وجاءت في الكلمات التالية (الياسمين، لين، الحنين، ضنين) وفي قصيدة (حيرة) جاء الروي في الكلمات (يعلم، مبهم، الجمود، جليد، النشيد، يريد، مظلم، يعلم، ذكره، لأسرة، أمره، لغيره، مبهم، يعلم، محال، قال، الجمال، الرجال، نغرم، يعلم، عواطفي، اللاهف، الجارف، أقم، يعلم، حسبه، أحبه قلبه، قربه، أترنم، يعلم).

وبدراسة قصيدة (صلاة) تبين أن هناك تلاعب في الروي سواء في الحروف أو الحركات وهذا يعتبر من العيوب المتعلقة بحرف الروي والذي يسمى بالإجازة، كما أنه يرتبط بالحالة النفسية للشاعرة المتأرجحة بين الألم والأمل وبين الفرح والحزن وبين القوة والضعف.

1-4- عيوب القافية:

على الشاعر أن يلتزم في القافية حروفا وحركات معينة إذا أخل بها وقع في عيب من عيوب القافية، وهذه هفوات قد يقع فيها الشاعر إذا لم يتقيد بالأحكام التي وضعها علماء العروض، وبما أنّ الإيقاع الخارجي يرتكز على الصوت أكثر من الإيقاع الداخلي، استغلت الشاعرة زبيدة بشير إمكانية التنويع في القافية والروي التي تجعل القصيدة كلها بنية موسيقية متلاحمة كلما أحست بالحاجة إلى استعمال أصوات أخرى وذلك للابتعاد عن الرتابة والإملال (كما في قصيدة حيرة) وهذا كله من أجل إحداث توازن موسيقي وإيقاع داخلي ينبض بالحياة.

[1] نصر حامد أبو زيد: مفهوم النص (دراسة في علوم القرآن)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1994، ص71.

وعيوب القافية كما ذكرها العلماء هي:

1-4-1-العيوب المتعلقة بالروي وهي:

1-الإيطاء: وهو إعادة كلمة الروي بلفظها ومعناها بدون أن يفصل بين اللفظين سبعة أبيات على الأقل وهو مأخوذ من (المواطأة) التي تعني الموافقة وقال الخليل بن أحمد الفراهيدي **(ت 175هـ):** «يتحقق الإيطاء بتكرار الكلمة ولو بلفظها فقط» وقد استثنوا من الإيطاء تكرار ما يستلذ ذكره كاسم الله تعالى، واسم محمد رسوله عليه الصلاة والسلام، واسم محبوبة الشاعر التي تيم بها.

2-التضمين: هو تعليق قافية البيت بصدر البيت الذي بعده، أي لا يستقل بمعناه، بسبب تعلقه ببيت آخر"[1] وهو نوعان: قبيح وجائز.

- **فالقبيح (غير مقبول):** ما لا يتم الكلام إلا به، أي لا يتم معنى البيت بسبب ارتباط قافيته بيت آخر ارتباطا لغويا ومعنويا كجواب الشرط والقسم والخبر والفاعل والصفة.

- **وأما التضمين الجائز (المقبول):** ما يتم الكلام بدونه، أي أن يكون في البيت بعض المعنى لكنه يفسر بما بعده، أو يكون هذا الارتباط بين البيت وما يليه بكلمة غير القافية كالجار والمجرور والنعت والاستثناء وغيرها.

3-الإقواء: وهو اختلاف المجرى "حركة الروي المطلق" بالضم والكسر"[2]، وذلك بأن يجعل الشاعر بعض أبياته مكسورا ثم يجعل روي بعضها الآخر مضموما، أي اختلاف حركة المجرى في القصيدة الواحدة.

---

[1] عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، دط، 1407هـ/1987م، ص166.

[2] عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، ص167.

4-الإصراف: "وهو الجمع في المجرى بين حركتين مختلفتين متباعدتين في المجرج كالفتحة والكسرة، أو الفتحة والضمة وله أثر إيقاعي أقبح من الإقواء"[1].

5-الإجازة: هي اختلاف حرف الروي تماماً"[2]، بأن يأتي تارة راء وتارة نونا ومثال ذلك في قصيدة صلاة:

لِعَيْنَيْكَ جُرْحِيَ الْخَضِيبُ الْخَضِيبُ

تَحَمَّلْتُهُ فِي سُكُونٍ وَصَبْرٍ

وَإِنْ غِبْتَ عَنِيَّ فَذِكْرَاكَ زَادِيْ

وَطَيْفُكَ يَغْمُرُنِيْ بِالْحَنِينِ [3]

والشاعرة في قصيدة (صلاة) اعتمدت على حرفي الروي وهما (الراء والنون) فالراء حرف جهوري وتكراري ساهم في رفع الإيقاع الصوتي للقصيدة، كما أنه يسهل مجاورته لأي حرف من حروف الهجاء.

وأما النون فجاءت ساكنة مسبوقة بحرف (ياء مدية) فالنون حرف ألم وأنين خاصة وأنها مسبوقة (بياء مدية) لتؤكد به شدة ألمها وشوقها وحنينها، وبهذا نحس بحالتها النفسية ومشاركتها فيها.

أما في قصيدة حيرة، فهناك تلاعب بحرف الرّوي بين الميم والدال، والهاء واللام، والباء ثم الرجوع إلى حرف (الميم). كما هناك تلاعب بحركة حرف الروي بين (الضمة والسكون

---

[1] صلاح يوسف عبد القادر: في العروض والإيقاع الشعري، دراسة تحليلية تطبيقية، شركة الأيام للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 1996-1997، ص139.

[2] صلاح يوسف عبد القادر: في العروض والإيقاع الشعري، دراسة تحليلية تطبيقية، الأيام للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1996-1997، ص140.

[3] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص35-36.

والكسرة)، "وإن استخدام الحركات مجاري كان في القديم حسب درجات متصاعدة فيها الكسرة، الضمة، الفتحة، فضلا عن أنه كان متناسبا تناسبا واضحا مع درجة القوة فيها، والكسرة أقوى من الضمة، والضمة أقوى من الفتحة"[1]، وهذا التنويع في حرف الروي لم يكن عبثا أو دالا على عدم مقدرة الشاعرة إنما هو يحمل دلالات نفسية وحالات عاطفية تمر بها، واختيار التنويع فيه له، مغزى نفسي عميق، وحركة الروي "قد تفسر أحيانا كثيرة نفسية الشاعر، وتعلن عن طبيعته ومزاجه في الحياة"[2]، وبالعودة إلى القصيدة نلحظ أن البيتين الأولين جاء حرف رويهما ميما مضمومة تقول:

أَتُرَاهُ يَعْلَمُ أَنَّنِي أَهْوَاهُ...أَمْ لَا يَعْلَمُ؟

إِنِّي أُحِسُّ بِحَيْرَةٍ كُبْرَى...غُمُوضٌ مُبْهَمٌ! [3]

فالميم حرف يسهل النطق به كونه "صوت شفوي أنفي مجهور..."[4] ذات قيمة تعبيرية (يعلم، مبهم)، يحمل في طياته معاناة الشاعرة وخوفها من مصير هذا الحب وتصل حد التشاؤم وتكذيب جميع الرجال تقول: "صَدَّقْتُهُ لَكِنَّهُ رَجُلٌ....مَتَى صَدَقَ الرِّجَالُ؟"[5]

أما صوت الدال فقد ورد في المقطع الثاني من القصيدة:

أَتُرَاهُ يَعْلَمُ ثُمَّ لَا يُبْدِي سِوَى هَذَا الْجُمُودِ

فَكَأَنَّهُ صَخْرٌ أَصَمٌّ...أَوْ جِدَارٌ مِنْ جَلِيدْ

أَوْ شَاعِرٌ لَا رُوحَ فِي أَشْعَارِهِ مَيْتُ النَّشِيدْ

---

[1] محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981، ص41.

[2] صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر العربي بين التطور والثبات، مكتبة الختنجي، مصر، ط3، 1990، ص26.

[3] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص43.

[4] صالح سليم عبد القادر الفاخري: الدلالة الصوتية في اللغة العربية، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، مصر، د.ت، ص143.

[5] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص43.

لَكِنَّنِي فِي حَيْرَةٍ لَمْ أَسْتَبِنْ مَاذَا يُرِيدْ [1]

فحرف الروي جاء ساكنا، وهو من الأصوات الانفجارية، وقد أضفى على القصيدة نغما موسيقيا حزينا (جمود، جليد، ميت النشيد، ماذا يريد...) ليزيد من معاناة الشاعرة وحيرتها من هذا الحبيب، "فالأصوات المجهورة تقرع الأذن بشدة، وتوقظ الأعصاب بصخبها، وبذلك يكون لها بعد الإثارة الجهورية"[2].

وفي المقطع الثالث من القصيدة ورد حرف الروي الهاء تقول:

أَتُرَاهُ يَذْكُرَنِي...وَمَالِيْ فِي حَيَاتِيْ غَيْرَ ذِكْرِهِ؟

وَالشَّوْقُ يَعْصِفُ بِي؟، يُقَيِّدُنِي...وَيُخْضِعُنِي لِأَسْرِهِ

فَإِذَا بِعُنْفِ عَوَاطِفِي يَحْتَارُ فِي تَأْوِيلِ أَمْرِهِ

إِنِّي سَئِمْتُ بُرُودَهُ...لَيَكَادُ يَدْفَعُنِي لِغَيْرِهِ [3]

صوت الهاء صوت حلقي مجهور استعملته الشاعرة للإفصاح والتعبير بصوت جهوري عن نار الحب التي كوت قلبها وأحرقته فورد الروي ساكنا في الكلمات التالية: (ذكره، أسره، أمره، غيره) "والصوت الساكن في اللغة ذو قيمة إذا قورن بأصوات اللين"[4]

أما المقطع الرابع من القصيدة فتغير حرف الروي وأصبح لاما:

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص39.

[2] مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث، منشأة المعارف، مصر، د.ط، د.ت، ص33.

[3] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص41.

[4] محمد شكري عياد: موسيقى الشعر، ص130.

أَتُرَاهُ يَهْوَى غَيْرَنَا يَا قَلْبُ ؟ لَا هَذَا مُحَالٌ

لَوْ كَانَ هَذَا مُمْكِنًا...فِيمَ الَّذِي أَبْدَى وَقَالْ

مَنْ أَنَّنِي الْأُنْثَى الَّتِي " تُحْيِيهِ فِي دُنْيَا الْجَمَالْ"

صَدَّقَتْهُ ! لَكِنَّهُ رَجُلٌ....مَتَى صَدَقَ الرِّجَالُ؟ [1]

وقد ورد حرف الروي لاما ساكنا مسبوقا بألف مد، ويسميه بعض الدارسين "بالصوت المنحرف"[2]، إذ أن النفس ينحبس عند خروجه في الحلق مشكلا حشرجة ثم ينفلت وهذا فيه جهد ومشقة، ويتكون هذا الحرف بأن "يعتمد طرف اللسان على أصول الأسنان العليا مع اللثة، بحيث توجد عقبة في وسط الفم، تمنع مرور الهواء منه، ولكن مع ترك منفذ لهذا الهواء من جانبي الفم".[3]

أما المقطع الخامس فجاء حرف الروي "فاء":

أَتُرَاهُ يَلْهُو...أَمْ يُجَرِّبُ إِذْ يُثِيرُ عَوَاطِفِيْ

فَإِذَا اِنْتَهَتْ غَايَاتُهُ ضَحَّى بِقَلْبِيْ اللَّاهِفِ

وَمَضَى ليتركني لِأَشْوَاقِيْ وَحُبِّي الْجَارِفِ

لَكِنَّنِي سَأَظَلُّ أَهْفُو لِلِّقَاءِ الْخَاطِفِ [4]

فالفاء حرف مهموس ورد في كلمات (عواطفي، اللاهف، الجارف، الخاطف).

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص42.

[2] ينظر: سليمان فياض: استخدام الحروف العربية (معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا) دار المريخ، الرياض، 1998، ص103.

[3] رابح بخوش: البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993، ص20.

[4] زبيدة بشير: نفس المرجع، ص43.

إنها كلمات معبرة عما تعانيه الشاعرة في صمت بأنين متصل غير منقطع، وهذا ينم عن رهافة حسها، ورقة مشاعرها الغارقة في الذاتية "ومن طالع الشعر العربي يجد أن شعراء الرقة يميلون إلى استعمال الكسرة..."[1] والتي لم تستطع أن توسعها بروافد من وجدان الجماعة نظرا للظروف التي تعيشها، ثم إن ورود حركة حرف الروي مكسورا ينم عن نفس متألمة كئيبة وعواطف جريحة ممزقة "فالأحرف المهموسة تحتاج للنطق بها إلى قدر أكبر من هواء الرئتين مما تتطلبه نظائرها المجهورة، فالحروف المهموسة مجهدة للنفس "[2] ويرى الدكتور عبد المالك مرتاض أن الصوت المكسور ربما يدل على "البث والحزن والحرقة"[3]

أما المقطع السادس من القصيدة ورد حرف الروي باء مضمومة موصولا بهاء مضمومة

أَتُرَاهُ؟...لَا حَسْبِيّ الَّذِي قَدْ قُلْتُ فِيهِ وَحَسْبُهُ

إِنِّي– وَإِنْ طَالَ الْجَفَا وَالْإِنْتِظَارُ– أُحِبُّهُ

وَلَسَوْفَ أُخْلِصُ فِي هَوَاهُ وإِنْ تَغَيَّرَ قَلْبُهُ

لَا...لَنْ يُبَدِّلَ مِنْ شُعُورِيْ بُعْدَهُ أَوْ قُرْبَهُ [4]

فالباء "صوت شفوي انفجاري مجهور"[5]، وقد جاء مضموما موصولا بحرف الهاء (حسبه، أحبه، قلبه، قربه) كلمات متقاربة دلاليا أضفى عليها حرف الباء نغما موسيقيا ناسب الإيقاع النفسي الشديد الذي يسيطر على الشاعرة المكلومة العواطف، المنبعثة من قلبها الملتهب للقاء الحبيب المعذب بهذا الحب، وقد ساعدها حرف الباء بغية الجهر بحبها ومشاعرها اتجاه

---

[1] لخضر هدروق: رسالة دكتوراه (مقاربة أسلوبية لديوان سقط الزند، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة سيدي بلعباس، 2014، ص57.

[2] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، ط1952، 2ص30.

[3] عبد المالك مرتاض: السبع معلقات (مقاربة سيميائية انتربولوجية لنصوصها)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1998، ص22.

[4] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص44.

[5] سليمان فياض: استخدام الحروف العربية، ص27.

حبيبها، ولا ننسى الثنائيات الضدية (أخلص≠ تغير، بعده≠ قربه) ساهمت في إثراء معاني القصيدة وأبانت على قدرة الشاعرة في التأثير على المتلقي من خلال جمعها بين دلالتين مختلفتين، بحيث "تستدعي المعاني بعضها بعضا إما استدعاء تشابه أو استدعاء تضاد"[1]

وتختم قصيدتها ببيتين جاء حرف رويهما ميما مضمومة:

فَأَنَا خُلِقْتُ لِكَيْ أَعِيشَ بِحُبِّهِ أَتَرَنَّمُ

أَتُرَاهُ يَعْلَمُ أَنَّنِي أَهَوَاهُ....أَمْ لَا يَعْلَمُ؟ [2]

فحرف الميم المضمومة في كلمات (أترنم، يعلم) جاء ليوافق التدفق العاطفي التي أظهرت آلامها وعذابها بسب هذا الحب، وخلال دراسة لروي هذه القصيدة نلاحظ أن هناك تنوعا في الروي بين الميم والدال والهاء واللام والفاء والباء هذا التنوع –الذي هو من خصائص شعر التفعيلة التنويع فالوزن والقافية–كما يرتبط هذا التنوع بالحالة النفسية للشاعرة التي غلب عليها الحزن والكآبة وكذا نلحظ اعتمادها على الأصوات المجهورة (الميم، الدال، الفاء، الباء، اللام) لما لها من قدرة على تأدية المعنى المراد إيصاله للمتلقي واعتمدت على صوت مهموس واحد وهو الهاء وربما دل على أن الشاعرة لا تستطيع رفع نبرة صوتها خاصة عندما تستعطف حبيبها، وإن التنويع في حركات الروي بين الضمة والكسرة والسكون جاء منتظما فكانت البداية بحرف روي الميم المضمومة الذي يدل على انطلاقها في حبها وصولا إلى حرف روي وهو الباء سعدها في البوح عما يختلج صدرها من مشاعر وأحاسيس ثم في النهاية عادت إلى حرف الروي الميم للدلالة على استمرار حبها رغم الصعاب والعقبات فهي تقول (أنا خلقت لكي أعيش بحبه أترنم)، فنلمح الارتباط الوثيق بين عواطف الشاعرة والإيقاع "فدراسة الخطاب

[1] محمود أحمد حسن المراغي: علم البديع، دار العلوم العربية، بيروت، ط1، 1991، ص71.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص44.

الشعري لا يمكن أن تتجاوز الإيقاع لارتباطه بالمعاني والدلالات، بل لا يمكن أن تتشكل صورة أو دلالة خارج الإيقاع"[1]

1-4-2-العيوب المتعلقة بما قبل الروي:

العيوب المتعلقة بما قبل الروي تسمى (السناد)، وهو اختلاف ما يراعى قبل الروي من الحروف والحركات وهو خمسة أنواع، اثنان متعلقان بالحروف وثلاثة متعلقة بالحركات:

1-سناد الرِدف: هو ردف أحد البيتين دون الآخر بمعنى أي يعتمد الشاعر على الردف في البيت ثم يتخلى عنه في بيت آخر.

2-سناد التأسيس: تأسيس أحد البيتين دون آخر، وهو أن يأتي الشاعر بألف التأسيس في قافية بيت ثم يهملها في بيت آخر.

3-سناد الإشباع: وهو تغيير حركة الدخيل في القافية المطلقة والمقيد بحركتين متقاربتين في الثقل كالضم والكسر، أو غير متقاربتين كالفتح مع الضم أو الكسر.

4-سناد الحذو: هو اختلاف حركة ما قبل الردف بحركتين متباعدتين في الثقل كالفتح والكسر أو الفتح والضم.

5-سناد التوجيه: وهو اختلاف حركة ما قبل الروي المقيد الساكن.

ولدراسة عيوب القافية في شعر زبيدة بشير اخترت القصائد نفسها التي اخترتها في توضيح القافية، وهي ثلاث قصائد من كل ديوان.

أما الديوان الأول: فوقع اختيار على ثلاث قصائد وهي (صلاة وحيرة وأدر كأسك يا ساقي)

[1] فاتح علاق: في تحليل الخطاب الشعري، ص108.

- **قصيدة الصلاة:**[1] اعتمدت الشاعرة في هذه القصيدة على القافية المطلقة والمقيدة بالإضافة إلى اعتمادها على حرفي الروي (الراء والنون) فراء حرف تكرار ساهم في رفع الإيقاع الصوتي للقصيدة، أما النون فجاءت ساكنة مسبوقة بحرف وهي حرف ألم وأنين لتؤكد شدة شوفها وحنينها وبهذا تحس بحالتها النفسية.

وهذا عيب من عيوب القافية يسمى الإجازة، فمثلا قولها:[2]

لِعَيْنَيْكَ جُرْحِيَ الْخَضِيبُ الْخَضِيبُ

تَحَمَّلْتُهُ فِي سُكُونٍ وَصَبْرِ

وبيت آخر:

لِعَيْنَيْكَ كُلُ أَمَاسِيَّ عِطْرٌ

يُظَلِّلُهَا الفُلُّ وَالياَسمِينْ

- **قصيدة حيرة:** اعتمدت الشاعرة في هذه القصيدة على القافية المطلقة والمقيدة بالإضافة إلى اعتمادها على حروف روي متباعدة المخارج بين الميم والدال والهاء واللام والياء ثم الرجوع إلى حرف الميم وهذا من أجل الإبتعاد عن الرتابة وإحداث إيقاع موسيقي متنوع فمثلا نلاحظ الإجارة في قولها:

أَتُرَاهُ يَعْلَمُ أَنَّنِي أَهْوَاهُ.... أَمْ لَا يَعْلَمُ؟

وفي بيت آخر:

أَتُرَاهُ يَعْلَمُ ثُمَّ لَا يُبْدِي سِوَى هَذَا الجمودْ

ونجد الإيطاء: إذا أعادت الشاعرة كلمة الروي قبل سبعة أبيات في قولها:

---

[1] زبيدة بشير، الأعمال الكاملة، ص35.

[2] المرجع السابق، ص35-38.

أَتُرَاهُ يَعْلَمُ أَنَّنِي أَهَوَاهُ...أَمْ لَا يَعْلَمُ؟

إلى قولها:

لَكِنَّنِي أَهَوَاهُ حَتَّى وَهُوَ لُغْزٌ مُبْهَمُ

أَتُرَاهُ يَعْلَمُ أَنَّنِي أَهَوَاهُ...أَمْ لَا يَعْلَمُ؟

ونجد سناد التوجيه: في قولها:

لَكِنَّنِي فِي حَيْرَتِي لَمْ أَسْتَبِنْ مَاذَا يُرِيدْ

وقولها:

بَلْ سِرْتُ فِي دَرْبِ الْهَوَى وَالدَّرْبُ قَفْرٌ مُظْلِمٌ

-قصيدة: أدر كأسك يا ساقي

اعتمدت الشاعرة في هذه القصيدة على القافية المطلقة في جميع ثنايا القصيدة إلا في قافية **حَاف (مقيد)** إضافة إلى وجود عيب الإجارة نتيجة لاعتمادها على حروف روي مختلفة (القاف، السين، النون) كما في قولها:

أَدِرْ كَأْسَكَ سَاقِينَا فَقَدْ عَزَّتْ أَمَانِينَا

وفي قولها: وَبِي مِنْ لَفْحِ ذِكْرَاهَا حَنِينٌ هَزَّ أَعْمَاقِي

وفي قولها: إِذَا مَا دَارتِ الكأسُ تَلَاشَى الْهَمُّ وَالْيَأْسُ

وأيضا نجد سناد الحذو في قولها:

أَدِرْهَا...إِنَّهَا السَّلْوَى لِقَلْبٍ لَمْ يَعُدْ يَقْوَى

عَلَى بُعْدَ الَّذِي يَهْوَى فَفِي الصَّهْبَاءِ تِرْيَاقِي

أما الديوان الثاني: "آلاء" فقد قمت بدراسة ثلاث قصائد وهي: **(سلمت لي، فيض، نجمة)**

-**قصيدة سَلِمْتَ لِي**[1]: اعتمدت الشاعرة في هذه القصيدة على القافية المطلقة بالإضافة إلى اعتمادها على حرف روي واحد وهو النون بحركة واحدة الكسر.

-**قصيدة فيض**[2]: اعتمدت على القافية المطلقة إلا في القافية **(مغربْ متعبْ)** إضافة إلى وجود عيب الإجارة نتيجة لاعتمادها على حروف الروي العين، والراء، والنون، الباء كما في قولها:

أَطِلْ مَدَّكَ يَا دَمْعِي فَلَيْسَ الْجَزْرُ مِنْ طَبْعِي

وفي بيت آخر:

أَطِلْ مَدَّكَ يَا صَبْرِي وَكُنْ حِصْنِي مِنَ الْغَدْرِ

-**قصيدة نجمة**[3]: اعتمدت الشاعرة في هذه القصيدة القافية المطلقة وحرف روي واحد هو الباء بحركة واحدة هي الكسرة.

أما الديوان الثالث "طائر الفينيق" اخترت ثلاث قصائد وهي: **كوثر، لست أبكيك يا أبي، فرحة.**

-**قصيدة كوثر:** اعتمدت الشاعرة في هذه القصيدة القافية المقيّدة بحرف روي واحد وهو الراء بحركة واحدة هي السكون نجد في هذه القصيدة سناد التوجيه في قولها:

لِأَلْوَانِ طَيْفٍ وَأَفراحُ صَيْفٍ تُلَمْلِمُ فِينَا الَّذِي قَدْ تَبَعْثَرْ

وقولها:

---

(1) زبيدة بشير، الأعمال الكاملة، ديوان آلاء، ص141.

(2) المرجع نفسه، ص165.

(3) المرجع السابق: ص151.

لَنَا اللهُ، كَمْ نَسْتَطِيبُ السَّجَايَا مَجَادِيفُنَا الْحُبُّ أَيَّانَ نُبْحِرْ [1]

-**قصيدة لست أبكيك يا أبي:** اعتمدت زبيدة بشير في هذه القصيدة القافية المطلقة بالإضافة إلى اعتمادها على حروف روي (الدال واللام والنون) لتجهر بألمها وحالتها النفسية وهذا عيب من عيوب القافية يسر الإجارة فمثلا قولها:

وَجَمَ اللَّحْنُ يَا هَزَّازَ بِلَادِيْ مَنْ يُغَنِّي عَلَى رُبَانَا وَيَشْدُو؟

وفي بيت آخر: سَيِّدِي مُصْطَفَى وَفَقْدُكَ جُرْحٌ فِي صَمِيمِيٌّ يَضِيقُ عَنْهُ اِحْتِمَالِيْ

وفي بيت آخر: إيهِ يَا سَيِّدِ الْبَيَانِ أَتَمْضِي تَارِكًا فِي بَنِيكَ حُزْنًا دَفِينًا؟ [2]

-**قصيدة فرحة**[3]: اعتمدت الشاعرة في هذه القصيدة القافية المطلقة المواتية لحالتها الشعورية إلا في قافية (رفق) جاءت مقيدة، بحرف روي واحد هو القاف وبحرف واحد هي السكون، وهذا دليل على تحكمها في الموسيقى والعروض، وقدرتها على توظيف الأصوات الملائمة للكشف عن المعاني بفضل الموسيقى.

2- الموسيقى الداخلية:

إذا كانت الموسيقى الخارجية قوامها الوزن والقافية، فإن الموسيقى الداخلية تعتبر السمة التي تميز أسلوب كل شاعر عن الآخر، "فليس الشعر في الحقيقة إلا كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب "[4]، فهي تتكون من خلال الحروف وحركاتها والكلمات والجمل وما ينشأ من غيرها.

---

[1] المرجع السابق: ص317.

[2] المرجع السابق: ص320.

[3] المرجع السابق: ص331.

[4] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص15.

وترتكز الموسيقى الداخلية على أسس ومكونات صوتية، وهذه المكونات الصوتية تتمثل في صفات الحروف، وتكرارها في النص الشعري وكما أن هناك مكونات بلاغية وهي المحسنات البديعية كالجناس، الطباق، المقابلة، السجع والإلتفات وغيرها.

ويعتبر حازم القرطاجنى من الأوائل الذين تنبهوا إلى الموسيقى الداخلية حيث يقول: "في طرف العلم بتحسين هيئات العبارات ومن ذلك حسن التأليف وتلاؤمه، والتلاؤم يقع في الكلام على أنحاء منها أن تكون الحروف الكلام بالنظر إلى ائتلاف بعض حروف الكلمة مع بعض وائتلاف جملة مع جملة الكلمة وتلاصقها منتظمة في حروف مختارة متباعدة الخروج مرتبة، الترتيب الذي يقع في حقه وتشاكل ما".[1]

والموسيقى الداخلية تنبع من اختيار الألفاظ، وتآلفها مع بعضها وما تحمله من دلالات ومعاني في اتساق وانسجام، وعليه "فدراسة جماليات الإيقاع الموسيقي في أي نص شعري تبقى ناقصة مالم تكن هناك دراسة لحركة الإيقاع الداخلية المؤثرة في نشاط الإيقاع الجارجي على نحو من الأنحاء، إذ أنها (الإيقاع أو الموسيقى الداخلية) هي التي تمنحه ذوقه الخاص".[2]

والموسيقى الداخلية عند المحدثين المهتمين بدراسة موسيقى الشعر دلالة على ملكة الشاعر اللغوية وقدرته الأدبية وسعة اطلاعه، وفحولته الشعرية.

2-1-صفات الأصوات في شعر زبيدة بشير:

تعتبر دراسة الأصوات من الدراسات التي حظيت باهتمام الدارسين قديما وحديثا، فالأصوات لها فعالية جمالية، خاصة ما تعلق بالإيقاع والموسيقى، وتعتبر دراسة الأصوات لها أهمية في علم اللغة كونها تسهل الولوج إلى النص الشعري وكشف أسراره وخباياه، وإبراز

---

[1] حازم القرطاجنى: مناهج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، ص222.

[2] ينظر: ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مراجعة أحمد فرهود، دار القلم العربي، سوريا، ط1، 1997، ص13.

القيم الجمالية التي ينطوى عليها، وشعر زبيدة بشير تكررت فيه أصوات معنية كالجهر والهمس، شكلت بذلك ظاهرة أسلوبية تستحق الوقوف عندها أو تحليلها وكشف ما تضمره من دلالات، وما تحفي في ثناياها من أحاسيس متدفقة ومشاعر فياضة صادرة عن نفس تغص بالحنين إلى الحبيب، وألم التهميش والمعاناة وفرحة بغد أفضل فالأصوات هي البنية الأولى في النص الشعري وأحد مرتكزاته، إنه الأساس بالنسبة للغة والذي " يقوم عليه بناء مفرداتها وصيغها وتراكيبها بل أدبها كله شعرا أو نثرا فلا بد لدارس اللغة من دراسة أصواتها".[1]

فالأصوات تدرك سماعا وهي تخلق جوا يتلائم مع نفس الشاعر، فالأصوات لا يمكن أن ترى ولكنها تسمع وسماعها هو الذي يثير في النفس استجابة مع ذلك الجو الذي ترد فيه"[2]

ومن هنا سأحاول تفحص المكونات الموسيقية في شعر زبيدة بشير (صفات الحروف ودلالتها)، وقد وضعت جدولا لأبين صفات الحروف وعدد مرات تكرارها، مع أني ركزت على الصفات المهيمنة في القصيدة.

الديوان الأول:

- قصيدة حنين[3]**:**

الحروف	مخارجها	صفاتها	عدد مرات تكرارها
الألف	الجوف	مجهور متوسط	25
اللام	طرف اللسان	مجهور منفتح لثوي	17
الياء	وسط اللسان	متوسط مجهور نصف صائت منفتح	16
الباء	الشفتان	شديد مجهور مطبق	14

[1] حسني ع الجليل يوسف: التمثيل الصوتي للمعاني، الدار الثقافية، مصر، 1998، ص13

[2] موسى ربابعية: قراءة في الشعر الجاهلي، مكتبة الكتاني للنشر والتوزيع، الأردن، د.ط، 2001، ص 21.

[3] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص22.

من خلال هذا الجدول نلاحظ تواترا للأصوات المجهورة في القصيدة (حنين) فقد كان حرف (الألف) مهيمنا في هذه القصيدة لأنه يدل على البعد عن الحبيب والشوق والحسرة والفراق إذ تقول في مطلع قصيدتها:

حَبيبِيْ تَعَالْ...فَبُعْدُكَ طَالْ

وَصَبْرِيَّ اِدِّعَاءٌ، وَصَمْتِيَّ اِفْتِعَالْ [1]

والألف من حروف المد وظفته الشاعرة من أجل توظيف موسيقى في القصيدة ولأن تكرار حرف (الألف) يجعل السامع متشوقا لهذه الموسيقى الرنانة، ولنعلن وفاة زبيدة بشير يمكن أن نقول أن الشاعرة قد تركت لنا إرثا يستطيع كل متلقي لشعرها أن يقرأ النص من منظور معين خاصة وأن الأسلوبية أعلنت في أكثر من مرة (موت المؤلف)

-قصيدة انطلاق[2]:

الحروف	مخارجها	صفاتها	التكرار
الياء	وسط اللسان	متوسط مجهور نصف صائت منفتح	34
الهاء	أقصى الحلق	مهموس رخوي منفتح	12
القاف	أقصى اللسان	مهموس شديد مجهور منفتح	12
الهمزة	أقصى الحلق	شديد مجهور منفتح حلقي	12
الدال	طرف اللسان	مجهور شديد منفتح	11
الباء	الشفتان	شديد مجهور مطبق	11
الفاء	باطن الشفة السفلى مع أطراف الثنايا العليا	مهموس منفتح	10
الحاء	وسط الحلق	مهموس حلقي منفتح رخوي	08

أما في القصيدة "انطلاق" فإن الأصوات المجهورة قد احتلت الصدارة في هذه القصيدة وقد جاءت على النحو التالي (حروف الياء تكرر 34 مرة، ثم حرف الهمزة 12 مرة، الدال 11

[1] زبيدة بشير: نفس المرجع، ص22.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص53.

مرة، الباء 11 مرة، القاف 10، كما وردت الأصوات المهموسة في هذه القصيدة كذلك وهي (القاف 12، الفاء 10 مرات).

فقد هيمن حرف الياء في هذه القصيدة هو حرف مد وقد استعملته الشاعرة من أجل التعبير عن أحاسيسها ومشاعرها اتجاه حبيبها حيث تقول في مطلع قصيدتها: **(أنا في نشوة أحلامي غريقه):**

فَلْيَكُنْ حُبِّي وَهْمًا أَوْ حَقِيقَه

وَلْيَكُنْ قَلْبِيْ قَدْ ضَلَّ طَرِيقَه [1].

كما أن حرف "الياء" قد أضاف إلى القصيدة نغما موسيقيا خاصة وقد جاء قبل الحرف (الياء) حركة الكسرة ليعطي الصوت مسافة أكبر.

-قصيدة "أدر كأسك يا ساقي"[2]:

الحروف	مخارجها	صفاتها	تكرارها
الياء	وسط اللسان	متوسط مجهور منفتح	34
السين	طرف اللسان	مهموس رخوي أسلي	23
لكاف	أقصى اللسان	مهموس شديد منفتح لهوي	18
القاف	أقصى اللسان	مهموس شديد مهجور منفتح	15
الهاء	أقصى الحلق	مهموس رخوي منفتح حلقي	10
الراء	طرف اللسان	لثوي تكرار مجهوي منفتح، ذلقي (الحروف الداخلية)	17

أما في قصيدة (أدر كأسك يا ساقي) فقد جاءت الأصوات مزيجا بين المجهور والمهموس والصوت المهيمن هو الياء، حيث ذكر 34 مرة، وقد تحدثنا عنه في القصيدة السابقة، ثم يليه حرف السين 27 مرة، الكاف 18، القاف 18 مرة، الهاء 10 والراء 17.

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص53.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص71.

أما حرف «السين» فهو صوت مهموس وهو يدل على التحسر والخيبة والتأسف حيث نقول في مطلع القصيدة:

أَدِرْ كَأْسَكَ يَا سَاقِي وَرَوِّ الْمُهَجَ الظَّمْأَى

وَلَا تَحْفِلْ بإطراقي فَكَأْسِي بِالْأَسَى مَلْأَى

أَدِر كَأْسَكَ يَا سَاقِي

أَدِر كَأْسَكَ سَاقِينَا فَقَدْ عَزَّتْ أَمَانِينَا

لَعَلَّ الْخَمْرَ تُنْسِينَا غَرَامًا فِي الْحَشَا بَاقٍ

إِذَا مَا دَارَتِ الْكَأْسُ تَلَاشَى الْهَمُّ وَالْيَأْسُ [1]

وقد استعملت الحروف المهموسة للتعبير عما تختلج صدرها من توجع.

الديوان الثاني: قصيدة (زهرة النيلوفر)[2]:

الحروف	مخارجها	صفاتها	تكرارها
اللام	طرف اللسان	مجهور منفتح لثوي ذلقي	53
التاء	طرف اللسان	لثوي شديد مهموس رخوي (نطعي)	41
الهاء	أقصى اللسان	مهموس رخوي منفتح حلقي	40
الراء	طرف اللسان	لثوي تكراري مجهور منفتح	24
الحاء	وسط الحلق	مهموس منفتح رخوي حلقي	18
العين	وسط الحلق	مجهور رخوي حلقي	16
الكاف	أقصى اللسان	مهموس شديد منفتح لهوي	14
الشين	وسط اللسان	مهموس رخوي منفتح شجري (من الحروف الشجرية)	10

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص71-72.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان آلاء)، ص144.

أما في القصيدة "**زهرة النيلوفر**"، فقد تمازجت الأصوات بين المجهور والمهموس غير أن المهيمن هو "حرف اللام" فقد ذكر 53 مرة، ثم حرف التاء 41 مرة، ثم جاء حرف الراء 24 مرة، الحاء 18، العين 16، الكاف 14، والشين 10.

واللام حرف مجهور متوسط الشدة نال حصة الأسد وهو حرف تعريف صامت ومنحرف (أي ينحرف اللسان عند النطق به)، حيث تقول في قصيدتها:

الزَّهْرَةُ الْبَيْضَاءُ حَنَّتْ فَاِسْتَطَابَتْ فَيْضَهَا وَحُبورَها.

لَا تَعْتَذِرْ...فَالْعُذْرُ لَا يَكْفِي لِيَمْسَحَ حُزْنَهَا وَدُموعُهَا

هَبْهَا اِسْتَكَانَتْ لِلتَّوَدُّدِ وَالْحَنَانِ وَسَلَّمَتْكَ شِرَاعَهَا

الْحُبُّ نُورُ اللهِ فِي أَعْمَاقِهَا ...وَضِيَاءُ نَفْسٍ بالتَعَالي تَأْتَلِقُ [1]

فقد وظفت حرف اللام في هذه القصيدة بما يحمله من معان متعددة ومختلفة (كالحب، الحنان، الإحساس، التودد، التأمل) كما ساهمت في رفع الإيقاع الصوتي للقصيدة.

-قصيدة (نجمة)[2]:

الحروف	مخارجها	صفاتها	تكرارها
اللام	طرف اللسان	مجهور منفتح لثوي ذلقي	79
الياء	وسط اللسان	متوسط مجهور منفتح	52
الباء	الشفتان	شديد مجهور منطبق	50
الهاء	أقصى الحلق	مهموس رخوي منفتح حلقي	32
الميم	الشفتان	مجهور منفتح شفوي	21
الحاء	وسط اللسان	مهموس منفتح رخوي حلقي	16
الضاد	حافتا اللسان	لثوي، شديد مجهور مطبق شجري (أي من الحروف الشجرية)	11

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان آلاء)، ص144-147.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان آلاء)، ص151.

أما قصيدة "**نجمة**": فقد هيمنت عليها الأصوات المجهورة وهي، اللام 79، الياء 52، الباء 50، الميم 21، الضاء 11، كما جاء في كذلك أصوات مهموسة ولو نسبة قليلة حيث عنها ذكر (الحاء 11 مرة، الهاء 32 مرة).

(وحرف اللام والياء تمت دراستها في قصائد سابقة) لذلك جاء في مرتبة الثالثة حرف الباء وهو صوت شديد انفجاري مجهور يدل على الشدة والحدة ويدل أيضا على اللوم والعتاب حيث تقول في قصيدتها:

وَقفَتْ نَجْمَةٌ عَلَى الأَرْضِ حَيْرَى

فِي ذُهُولٍ...وَدَهْشَةٍ...وَارْتِيَابْ

ضَيَّعَتْ دَرْبَهَا...فَتَاهَتْ خُطَاهَا

كَيْفَ تَمْضِي؟...وَالدَّرْبُ دُونَ إيَابِ

اغْضَبِيْ يَا جِبَالُ...فَالْبُومُ تَزْهُو

وَالنُّسُورُ اِخْتَفَتْ وَرَاءُ السَّحَابِ

وَالْخَفَافِيشُ فِي الرَّوَابِي تُغَنِّي

سَرَّهَا الْفَوْزُ بِاكْتِمَالِ النِّصَابِ.

قَدْ بَكَى الدَّهْرُ فِي وُجُومٍ أَلِيمٍ

لَبْوَةً أَرْضَعَتْ جِرَاءَ الذِّئَابِ [1]

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان آلاء)، ص151-153-154.

-قصيدة (أين المفر)[1]:

الحروف	مخارجها	صفاتها	تكرارها
النون	طرف اللسان	مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة	50
اللام	طرف اللسان	مجهور منفتح لثوي ذلقي	30
الواو	الشفتان	مجهور منفتح	23
الحاء	وسط الحلق	مهموس منفتح رخوي ذلقي	22
التاء	طرف اللسان	لثوي شديد مجهور مطبق	17
الفاء	الشفتان	شديد مجهور مطبق	17
السين	طرف اللسان	مهموس رخوي أسلي	15
الباء	الشفتان	شديد مجهور مطبق	14

أما قصيدة "**أين المفر**"، فقد تمازجت الأصوات بين المجهورة والمهموسة والمهيمن هو حرف "النون" وهو صوت مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة ذلقي (أي سرعة الخروج من الحرف من طرف اللسان وعكسه الإصمات أو هو ثقل فيه).

(إلا أن الأذلاق والإصمات): صفتان لغويتان لا غير، وقد تكرر حرف النون في القصيدة (50 مرة) يحمل دلالات الحنين والشوق والألم والخوف حيث تقول في قصيدتها:

وَأَدْنَا الْحَنِينَ وَقُلُّنَا اِسْتَرَحْنَا...

وَنَحْنُ بِسَيْفِ الْعِنَادِ ذُبِحْنَا.

مَخَالِبُ خَوْفٍ دَهَتْنَا بِخَطْبٍ

وَمَا عَرَفَ الْفَضْلُ أَنَّا جَنَحْنَا.

سَتَبْكِي النُّجُومُ حِدَادًا عَلَيْنَا

فَأَيْنَ الْمَفَرُّ إِذَا مَا نَجَحْنَا؟ [2]

فهذه الأبيات الشعرية توحي بمسحة الأنين جلية والموسيقى الحزينة طاغية.

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان آلاء)، ص156.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان آلاء)، ص156-157.

الديوان الثالث:

-قصيدة (قمرية الخضراء)[1]:

الحروف	مخارجها	صفاتها	تكرارها
اللام	طرف اللسان	مجهور منفتح لثوي ذلقي	203
الياء	وسط اللسان	متوسط مجهور منفتح	124
القاف	أقصى اللسان	شديد مهموس منفتح	54
السين	طرف اللسان	مهموس رخوي أسلي	44
الطاء	طرف اللسان	مهموس، شديد، منفتح يمتاز بالإستعلاء، مطبق نطعي	20

نلاحظ من خلال هذا الجدول أن المهيمن هو الأصوات المجهورة حيث جاء حرف اللام 203 مرة، ثم حرف الياء 124 مرة، ثم القاف 54 مرة، ثم جاء الصوتان المهموسان (السين 44 مرة، ثم يليه الطاء بـ20 مرة).

أما حرفي (اللام والياء) فقد ذكرتهما في قصائد سابقة، أما حرف القاف الذي احتل المرتبة الثالثة في الحروف القصيدة فهو صوت يخرج من أقصى اللسان وهو صوت مهموس منفتح شديد، فهو يدل على النعت في فعل بعض الأمور، كما أن استخدام حرف "القاف" يعطي ايقاعا موسيقيا يجعل المتلقي يتفاعل مع قصائد الشاعرة ومن ذاك قولها في مطلع قصيدتها:

جَمَعْتُ سُطُورَ الْحُبِّ مِنْ أَلْفِ عَاشِقٍ
وَجِئْتُ أُنَاجِيكُمْ بِلَهْفَةِ وَامِقٍ
سَلَكْتُ طَرِيقًا مَا اِسْتَقَامَتْ لِسَالِكٍ
وَطَوَّعْتُ بِالْإِيمَانِ كُلَّ الْبَوَائِقِ
وَمَا كُنْتُ أَدرِيْ أَنَّ خُطَايَا يَقُودُنِي
لِدَرْبٍ عَسِيرَ النَّجْدِ جَمَّ الْمَزَالِقِ. [2]

[1] زبيدة بشير: نفس المرجع، ص291.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان طائر الفينيق)، ص291-292.

"فهناك وصال بين الحروف ودلالاتها واختيارها مرتبط بحالة شعورية تعيشها تقول في كلمات قبل بداية القصيدة: "مهداة إلى الأحبة الذين غمروني بصدق مودتهم وعظيم وفائهم ودفء مشاعرهم، وجوابا على اقتراحهم تسجيل مذكراتي...فكل قصيدة هي صفحة من حياتي."[1]

-قصيدة (فرحة):[2]

الحروف	مخارجها	صفاتها	عدد تكرارها
الواو	الشفتان	مجهور منفتح	69
القاف	أقصى اللسان	شديد مجهور منفتح	65
الفاء	الشفتان	شديد مجهور مطبق	47
الراء	طرف اللسان	لثوي تكراري مجهور منفتح	40
العين	وسط الحلق	مجهور رخوي حلقي	30
السين	طرف اللسان	مهموس رخوي أسلي	26
الدال	طرف اللسان	مجهور شديد منفتح (قطعي)	24
الجيم	وسط اللسان	مجهور منفتح شديد (شجري)	20
الصاد	طرف اللسان	مهموس مطبق، لثوي، رخوي، أسلي	12
الغين	أدنى الحلق	رخوي مجهور منفتح (حلقي)	08

أما قصيدة «**فرحة**» فقد هيمنت الأصوات المجهورة على القصيدة، فنلاحظ أن حرف الواو في المرتبة الأولى بـ69 مرة، ثم القاف بـ50 مرة، ثم الفاء (47 مرة)، ثم الراء 40 مرة، العين بـ30 مرة، الدال 24 مرة، الجيم 20 مرة، الغين (08 مرة)، كما جاء صوتان مهموسان في القصيدة وهما (السين بـ26 مرة، الصاد بـ12 مرة)، فالواو وهو صوت شفوي مجهور منفتح يفيد العطف والجمع المطلق.

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان طائر الفينيق)، ص292.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان طائر الفينيق)، ص291.

-قصيدة (صحوة):[1]

الحروف	مخارجها	صفاتها	عدد تكرارها
النون	طرف اللسان	مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة	61 مرة
الياء	وسط اللسان	متوسط مجهور منفتح	47 مرة
الميم	الشفتان	مجهور منفتح شفوي	45 مرة
الهاء	أقصى الحلق	مهموس رخوي منفتح	34 مرة
القاف	أقصى اللسان	شديد مجهور منفتح	22 مرة
الفاء	الشفتان	شديد مجهور مطبق	21 مرة

أما قصيدة «صحوة» فقد هيمنت الأصوات المجهورة، وقد جاءت على النحو التالي (النون 61 مرة، الياء 47، الميم 45، القاف 22، الفاء 21) أما الهاء 34 مهموس.

أما حرف (الفاء والياء) فقد تحدثت عنهما سابقا، ثم جاء بعدهما حرف الميم وهو صوت مجهور شفوي يحمل دلالات مختلفة منها: الحسرة، الحزن، التعجب والشدة والحدة، اللوم والغضب، حيث يقول في قصيدتها:

خَرَجَ الْمَارِدُ مِنْ قُمْقُمِهِ

مُفْعَمَ الرُوحِ بِمَجْدِ الْعُنْفُوَان

هَادَنَ الدُّنْيَا، وَلَمْ يَحْفَلْ بِمَا

سَاءَهُ مِنْهَا وَمَا صَارَ وَكَانْ

إِنَّ لِلنَّسْرِ شمُوخًا ضَارِبًا

عَارِمَ الْعِزَّةِ لَا يَلْوِي الْعِنَانْ [2]

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان طائر الفينيق)، ص288.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان طائر الفينيق)، ص288-289.

2-2-التكرار:

يعتبر التكرار سمة أسلوبية بارزة في شعر زبيدة بشير، فنجد أغلب قصائدها قد برز فيها التكرار، ذلك أن أسلوب التكرار يحتوي على كل ما يتضمنه أي أسلوب آخر من إمكانات تعبيرية على أن يكون اللفظ المكرر وثيق الصلة بالمعنى العام، ومن ثم ينبغي إلى أنه «لا يجوز أن ينظر إلى التكرار على أنه تكرار ألفاظ بصورة مبعثرة غير متصلة بالمعنى، أو بالجو العام للنص الشعري، بل ينبغي أن ينظر إليه على أنه وثيق الصلة بالمعنى العام»[1].

والتكرار يؤدي دورا بارزا في تماسك القصيدة، ولذلك نجد أن الشاعرة زبيدة بشير قد عمدت إلى التكرار في قصائدها، وتلاعبت بالمادة اللغوية ذات الأصل الاشتقاقي في الواحد من خلال مستويات الأداء الصرفي والنحوي للكلمة وهذا ما يدل على فحولة الشاعرة وقدرتها اللغوية، "فاللفظ إما أن يتكرر كما هو أو أن يتكرر بعد أن تدخل عليه اللواحق أو تكرار مشتقاته"[2].

فالتكرار يساهم في اكتساب النص الشعري فاعلية صوتية وسط تكامل العناصر المتتابعة، فهي عملية وليدة ضرورة مدلولية أو لغوية أو قد يؤدي إلى توازن صوتي أو ضرورة لملأ البيت الشعري، ومع التكرار يبدوا النص علامة أسلوبية مانحا إياه دفعا موسيقيا، فالتكرار من أهم السمات الأسلوبية في اللغة العربية، وقد ذهب جورج مولينيه إلى اعتباره وسيلة لاكتشاف العناصر اللغوية ودلالتها حيث يقول: «إنه الوسيلة الوحيدة التي لا خلاف حولها لاكتشاف واقعة لغوية وتحديدها في البراغماتية الأدبية، ويمكن إعادة الواقعة اللغوية لتضعيفها البسيط،

---

[1] عصام شرتح: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، إتحاد كتاب العرب، دمشق، د.ط، 2005، ص1.07.

[2] عبد الناصر حسن محمد: شعر أبي نواس دراسة أسلوبية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2009، ص140.

أي يأخذ شكل تكرار الدال مع مدلول واحد أو تكرار الدال مع مدلول يحقق من جديد في كل مرة أو تكرار مدلول مع حالات مختلفة»[1].

1-تكرار الكلمة: قد يمثل التكرار دلالة نفسية قيمة لدى الشاعر فنجده يستعمل كلمة أو عبارة أو لفظا بعينه، ونجده لا يعيدها وذلك من أجل التعبير عن مكنوناته النفسية، ويقول محمد مفتاح حول التكرار: «فإن التكرار يقوم بدور كبير في الخطاب الشعري أو ما يشبهه من أنواع الخطابات الأخرى الإقناعية»[2].

ونجد أن الشاعرة زبيدة بشير قد عمدت إلى استخدام التكرار في قصائد كثيرة وبأشكال متنوعة:

2-تكرار الأسماء: في قصيدة حنين تقول الشاعرة:

حَبيبِيْ تَعَالْ...

حَبيبِيْ

حَبيبِيْ...

تَعَالْ... [3]

لقد استخدمت الشاعرة كلمة «حبيبي» ثلاث مرات في هذه القصيدة وهذا تأكيدا منها على بعدها على حبيبها ووفائها له ومناجاتها له بالعودة إليها، كما يدل أيضا على أن الشاعرة بقيت مخلصة لحبيبها ووفية له رغم بعد المسافة بينهما.

في قصيدة: **(اذكرني بخير)**:

---

[1] جورج مونييه: الأسلوبية، ترجمة بسام بركة مجد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، ص183.

[2] محمد مفتاح: الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) المركز الثقافي العربي، ط3، المغرب، 1992، ص39.

[3] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص22.

ذِكْرَاكَ دَوْمًا لَا تُنْسَى

ذِكْرَاكَ يَا أَمَلِي الشَّهِيّ

ذِكْرَاكَ حُلْمٌ مَا أَحَبَّهُ!

ذِكْرَاكَ دُنْيَا لَمْ يَعِشْ فِيهَا الْأَحِبَّهْ

كُل الْأَحِبَّهْ

ذِكْرَاكَ أَرْعَاهَا

إِنّي عَلَى ذِكْرَاكَ أَحْيَا

ذِكْرَاكَ قَدْ يَحْتَوِينِي

قَدْ أَسْتُرِيحُ مِنَ التَّذَكُّرِ مَرَّةً

عَادَ التَّذَكُّرُ يَسْتَثِيرُ خَوَاطِرِيْ

حَسْبِيَّ التَّذَكُّرُ. [1]

لقد كررت الشاعرة لفظة «ذكراك» لتعطي إيقاعا متميزا للقصيدة وجمالا موسيقيا، وقد أبانت الشاعرة عن مدى حبها لحبيبها وتذكره، وأن ذكراه قد بقيت راسخة في ذهنها، وصورته لا تفارق مخيلتها، وهي كما صرحت أنها تعبت وطلبت الاستراحة من كثرة تذكرها لحبيبها غير أن نفسها الأبية وإحساسها المرهف وعواطفها الجياشة لا تسمح لها بنسيانه.

كما أننا نجد التكرار في قصيدة **(دموع الحنين)** حيث تقول:

عِنْدَمَا تَكْشِفُ الْعُيُونُ شُجُونِيْ

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص24-25-26-27-28-29.

وَتَرَى الْحُزْنَ وَاضِحًا فِي عُيُونِيْ
وَلَكَمْ أَدَّعِيْ سُكُونًا وَصَبْرًا

فَإِذَا الْقَلْبُ سَاخِرٌ مِنْ سُكُونِيْ
لَهْفَ نَفْسِي إلام تَبْقَى بَعيدًا

وإلام اِنْتِظَارُ قَلْبِي الْحَزِينِ
يَهْتِفُ الْقَلْبُ بِي: دَعِيْ الصَّبْرَ عَنَّا

إِنَّمَا الصَّبْرُ هُو عَيْنُ الْجُنُونِ. [1]

فمن خلال هذه الأبيات نلاحظ أن الشاعرة قد استخدمت لفظة نفسها ولكن في موضعين من القصيدة، ومثال ذلك لفظة العيون الأولى في الشطر الأول جاءت فاعل وعيوني جاءت اسم مجرور، فالعين تحمل دلالة الفرح والحزن، فقد تكون الدموع التي تنهمر من العين دموع فرح أو دموع حزن، وهنا جاءت لفظة العين للدلالة على حزن الشاعرة والتي تظهر من خلال ملامح عينها.

ولفظة «سكونا وسكوني» فالأولى جاءت مصدر وسكوني جاءت اسم مجرور فالشاعرة تدعي أنها هادئة وصابرة وذات نفس قوية، أما لفظة سكوني فإنها أشارت إلى أن قلبها يسخر من سكونها كونها أنها تمثل السكون وهي غير ذلك في الحقيقة.

كما كررت الشاعرة لفظة «إلام وإلام» فإلام الأولى جاءت على شكل استفهام والثانية مسبوقة بحرف عطف وكلاهما يدلان على الاستفهام، فالشاعرة تتساءل كم سيبقى حبيبها بعيدا عنها، وكم سيبقى قلبها ينتظر الحبيب.

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص105-106.

كما تجد كذلك تكرار لفظة (الصبر) فلفظة الصبر الأولى جاءت مفعولا به، والصبر الثانية جاءت مبتدأ، فالأولى أسندت لإلى فعل الأمر والثانية جاءت مسند، وهذا يدل على أن الشاعرة رغم الأزمات التي تمر بها ورغم العزلة والتهميش التي تعاني منه فسلاحها الوحيد هو الصبر.

أما في الديوان الثاني فتم انتقاء ثلاث قصائد وهي (فيض، طوبى لنا، ابتهال).

ففي قصيدة **(نجمة)** تقول فيها:

وَقَفَتْ نَجْمَةٌ عَلَى الْأَرْضِ حَيْرَى
فِي ذُهُولٍ...وَدَهْشَةٍ... وَارْتِيَابِ
عَادَتِ النَّجْمَةُ الْحَزِينَةُ
وَلْهَى فِي سُهُومٍ...وَلَوْعَةٍ...وَاغْتِرَابِ
ضَيَّعَتْ دَرْبَهَا...فَتَاهَتْ خُطَاهَا
كَيْفَ تَمْضِي؟...وَالدَّرْبُ دُونَ إِيَابِ
وَتَجَلَّى لَهَا عَلَى الْأُفُقِ طَيْفٌ
شَعَّ نُورًا كَوَمْضَةٍ زَلْزَلَتْ شمُوُخَ الْهِضَابِ [1].

فالشاعرة في هذه القصيدة قد كررت ألفاظا ولكنها جاءت مختلفة، فمثلا لفظة (نجمة والنجمة)، (دربها، الدرب)، (طيف، الطيف).

فالنجمة مصدر الضوء والاهتداء في الظلام كما قال تعالى: ﴿وَعَلَامَاتٍ وَبِالنَّجْمِ هُمْ يَهْتَدُونَ﴾[2].

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص151-152-155.

[2] سورة النحل: الآية 15.

فكذلك ذات الشاعرة العاشقة هي في حيرة ودهشة وارتياب، كما أنها استعملت لفظة (دربها والدرب) وهي تحمل دلالات مختلفة لتعطي لنا المعنى كاملا.

وفي قصيدة **(طوبى لنا)** فقد كررت الشاعرة ألفاظا حيث تقول في قصيدتها:

أَرَدْتُ تَاجَ الْهَوَى عِزًّا وَمَفْخَرَةً

فَخَانَنِي الدَّهْرُ...وَالْأَيَّامُ لَمْ تُرِدْ

هَلْ يَرْتَوِي الْغُصْنُ وَالْأَشْجَارُ ظَامِئَةٌ؟

جَفَّتْ عُيُونُ الْهَوَى وَالصَّبُّ لَمْ يُرِدْ

يَا رَحْمَةَ اللهِ عَفْوًا...إِنَّنَا بَشَرٌ

وَتِيهُنَا مَالَهُ فِي الْعُمُرِ مِنْ أَمَدِ

فَزِعْتُ لله أَسْتَجْدِي مَكَارِمَهُ

بِحَقِّ غَوْثِكَ هَبْنَا مِنَّةَ الصَّمَدِ [1].

فلقطة (الهوى والهوى) فالشاعرة في لفظة الهوى تعبر عن ما يختلج نفسها، وقد عانقت الخيال من خلال تعبيرها، فالأولى (تاج الهوى) استعارة وأما الثانية (جفت عيون الهوى) كناية عن وجود المطر.

أما لفظة الجلالة (الله، لله) فلفظة الجلالة الأولى (الله) جاءت لطلب الرحمة والعفو والمغفرة فجاءت مضافة إلى الرحمة، أما قولها (فزعت لله) فلفظة الجلالة (الله) جاءت بمعنى التضرع لله وخوفا من عقابه وطلب الرحمة.

كما أن الشاعرة كررت لفظة (فيض) في قصائد عديدة وهي (فيض، طوبى لنا، الآء، ابتهال)، ونلاحظ أن الشاعرة بقيت تكرر كلمة (فيض) حيث تقول في قصيدة (طوبى لنا):

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان آلاء)، ص162-164.

حين اجتمعنا... وفيض الوجد يغمرنا كمزنة ما همت يوما على أحد[1]

وتقول في قصيدة **(فيض)**:

إِذَا فَاضَتْ أَهَازِيجِي

يَمِيدُ الْكَوْنُ مِنْ سَجْعِيْ

إِذَا ضَاقَتْ بِي الدُّنْيَا

كَفَانِي فَيْضُ إِيمَانِيْ [2]

وفي قصيدة **(آلاء)**:

نَغْمُرُ الدُّنْيَا بِفَيْضٍ لَا يُرَى

نَكْبِتُ الشَّوْقَ فَتُبْدِيهِ الْمُقَلُ [3]

وفي قصيدة **(ابتهال)**:

قَدِ اِسْتَجَرْتُ بِغَوْثٍ لَيْسَ يَخْذُلُنِي

فِي كُلِّ خَطْبٍ بِفَيْضِ اللُّطْفِ يَغْمُرُنِي[4]

ونلاحظ أن الشاعرة قد استخدمت من لفظة (فيض) وهي مصدر وفعله فاض وجمعها (فيوض)، والفيض معناها في اللغة الكثير الغزير، ورجل (فيض) بمعنى كثير الخير، وقد ذكر المصدر (فيض) ثم تعددت صوره في القصائد ما بين فعل ماض مسبوقة بإذا الظرفية وهي قولها (إذا ضاقت)، ثم جاءت فاعل وذلك بقولها (كفاني فيض)، وفي قصيدة الآء جاءت لفظة فيض اسم مجرور بقولها (بفيض)، وفي قصيدة ابتهال جاءت اسم مجرور (بفيض)، وهذا النوع من التكرار يعرف بأنه «الاستخدامات المختلفة للجذر اللغوي»، "وعملية تعدد

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان آلاء)، ص162.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان آلاء)، ص168، 175.

[3] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان آلاء)، ص196.

[4] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان آلاء)، ص208.

الاستعمال السابق لجذر معجمية واحدة وهي المصدر (فيض) من خلال الانتقال من المصدرية إلى الفعلية أو إدخال قاعدة تحويلية من قواعد الزيادة والنقصان يضمن نمو البنية الشكلية عن طريق التفرع والتوليد في اتجاهات متوازية"[1].

وهذا النوع من التكرار هو تكرار اشتقاقي الذي تشتق من الجذر المعجمي للكلمة كلمات بأشكال مختلفة حسب مادتها.

فالشاعرة استخدمت لفظة (فيض) وبقيت تكررها، وهذا يدل على أن الشاعرة مستمرة في خيرها رغم عطائها وعدم انقطاعها عن الخير رغم الظروف التي تعيشها. وقد أشار (دريسلر) "إلى أن هذا النوع من إعادة اللفظ يعطي منتج النص قدرة على خلق صور لغوية جديدة، وذلك من خلال الاشتقاقات اللغوية واستعمال اللفظ الواحد بأشكال مختلفة، لأن كل عنصر مكرر يساهم في فهم العنصر الآخر"[2].

ونلاحظ أن التشكيل الموضوعي للكلمة (الفيض) أي دلالتها بقيت نفسها، فهي تدل على الخير والزيادة، والتشكيل البنيوي (بنية الكلمة (الفيض) قد جاءت متغيرة (بين فعل ماض، واسم مجرور، وفاعل).

وقد أدى هذا التكرار وظيفته في توكيد المعنى وترسيخه في الذهن، وفي كشف حالة الشاعرة النفسية في حالة العسر واليسر كما أنه أدى وظيفة إيقاعية موسيقية.

وفي الديوان الثالث وقع الاختيار على ثلاث قصائد وهي: (طائر الفينيق، صحوة وكوثر)، والملاحظ عليها التكرار حيث تقول في قصيدة **(عودة الفينيق)**:

ثِقِيْ بِأَنَّ الدُّنَى ظَلّتْ عَلَى أَمَلٍ

---

[1] جلال فتحي سيد عدوى: عناصر الربط النصي في ديوان أحمد، رسالة ماجستير، كلية دار العلوم، جامعة المنيا 2012/1433، ص183.

[2] ينظر: خليل بن ياسر البطاشي: الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني، ط1، دار جرير، 2009/1430، ص67.

حَتَّى بَزَغَتْ فَشَعَّ الْحُلُمُ وَالْأَمَلُ

يَا نَجْمَةً يَعْتَرِيهَا الْحُزْنُ وَالْوَجَلُ

أَنْتِ الثُّرَيَّا...فَفِيمَ الصَّمْتُ وَالْخَجَلُ؟

كَمْ يَكْسِرُ الْحُزْنُ نَفْسُ الْمَرْءِ إِنْ وَهَنَتْ

وَيَأْسِرُ الْيَأْسُ مَنْ يَنْتَابُهُ الْوَجَلُ

الْحَرْفَ ظَلَّ أَسيرَ اللَّغْوِ مُكْتَئِبًا

فَانْسَابَ تَخْتَالُ فِي آفَاقِهِ الْجُمَلُ

الْحَرْفُ وِجْدَانُنَا...يَسْمُو بِنَا وَلَنَا

فَكَيْفَ نَسْمُو بِهِ إِنَّ صَارَ يُبْتَذَلُ؟ [1]

فقد استخدمت الشاعرة اللفظ نفسه في موضعين من القصيدة هي قولها: (على أمل، والأمل، والوجل، الوجل، الحرف، الحرف).

فالشاعرة تعيش على أمل لقاء الحبيب، وأمل العودة إلى الساحة الأدبية بعدما تركتها لظروف عائلية، فعادت بقوة وأمل كبير يحذوها وقد تقمصت الشاعرة الطبيعة النورانية لطائر الفينيق*؛ فالشعراء يرحلون ولا يموتون.

(والوجل، الوجل) فالشاعرة استعاضت عن الرمز إلى المعنى مستعملة لغة العقل دون التخلي عن عواطفها، فهي تعيش بين الأمل والخوف، الأمل في غد مشرق، والخوف من مستقبل مجهول.

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان طائر الفينيق)، ص282-283.

* تقول الأسطورة إنه طائر نوراني عاش في الجنة وأراد أن يعرف الأرض، فلما رأى ما فيها من أهوال صرخ صرخة قوية من الألم والغضب فاحترق، ولكن من رماده خرجت بيضة انبعث طائر منها أقوى وأجمل، ولطبيعته النورانية ظل هكذا كلما احترق انبعث حيا، الديوان (الأعمال الكاملة ص273).

3-تكرار الأفعال: نلاحظ من دراسة بعض قصائدها أن الشاعرة قد نوعت في أشكال التكرار، فمن تكرار الحروف إلى تكرار الكلمات، ومن ثم إلى تكرار الأفعال ومثال ذلك قولها في قصيدة **(دعوة):**

عُدْ يَا حَبيبِي... عُدْ....

عُدْ لِي...

لَمْ يَعُدْ...فِيهَا رَوَاءُ...

عُدْ لِي...

مَا عَادَ مَيْسُورَ الْمَنَالِ

لَمْ تَعُدْ تَكْفِيهِ أَوْهَامُ الْخَيَالِ

عُدْ لِي...

عُدْ لِي...

عُدْ يَا حَبيبَ الرُّوحِ... [1]

فالشاعرة قد كررت الفعل (عد) عدة مرات، فمرة جاءت بصيغة الأمر (عد) وجاءت بصيغة النفي (لم يعد)، وجاءت بصيغة الماضي والنفي (ما عاد)، وجاءت بصيغة الأمر مقترنا بحرف النداء (عد يا حبيبي)، فهذه الصيغ التي استعملتها الشاعرة (الماضي، المضارع، الأمر..) تعد أحد العناصر الفنية التي تثير انتباه السامع وجذب المتلقي، وإن توظيف الأفعال يدل على الحركة والاستمرارية، فالشاعرة تناجي حبيبها بالعودة إليها.

وفي قصيدة **(حيرة)** تقول:

أَتُرَاهُ يَعْلَمُ أَنَّنِي أَهَوَاهُ...أَمْ لَا يَعْلَمُ؟

أَتُرَاهُ يَعْلَمُ ثُمَّ لَا يُبْدِي سِوَى هَذَا الْجُمُودِ.

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص30-34.

أَتُرَاهُ يَعْلَمُ أَنَّنِي أَهَوَاهُ أَمْ لَا يَعْلَمُ؟

أَتُرَاهُ يَذْكُرُنِي...وَمَالِيْ فِي حَيَاتِي غَيْرَ ذِكْرِهِ؟

أَتُرَاهُ يَعْلَمُ أَنَّنِي أَهْوَاهُ...أَمْ لَا يَعْلَمُ؟

أَتُرَاهُ يَهْوِى غَيْرَنَا يَا قَلْبُ؟

أَتُرَاهُ يَعْلَمُ أَنَّنِي أَهَوَاهُ...أَمْ لَا يَعْلَمُ؟

أَتُرَاهُ يَلْهُو...أَمْ يُجَرِّبُ إِذْ يُثِيرُ عَوَاطِفِيْ

أَتُرَاهُ يَعْلَمُ أَنَّنِي أَهَوَاهُ...أَمْ لَا يَعْلَمُ؟ [1]

فقد كررت الشاعرة الأفعال المضارعة (أتراه مسبوقا بحرف الاستفهام) والفعل الثاني (لا يعلم مسبوقة بالنفي)، فقد كررت الفعل (أتراه 10 مرات) والفعل (يعلم 13 مرة) وصيغة المضارع التي جاءت على صيغة استفهام لتوحي لنا بأن الشاعرة تحن لحبيبها ومشتاقة لرؤيته، ولكن هو لا يأبه ولا يكترث لحبها فقد وصفته بالجمود والصخر الأصم كأنه ميت لا روح فيه لأنه غير مهتم بها.

وفي الديوان الثاني (آلاء) تمت دراسة قصيدتين وهما (فيض، شروق)، حيث أن الشاعرة في قصيدة (فيض) كررت الفعل "أطل" بصيغة الأمر 15 مرة، ففعل الأمر في العادة يتمثل في الأغراض الطلبية، غير أن الملفت للانتباه هو أن الشاعرة قد استخدمته للدلالة على نفسيتها المتأثر بالواقع وهذا يظهر في قولها:

أَطِلْ مَدِّكَ يَا دَمْعِي (13 مرة)

أَطِلْ مَدِّكَ يَا صَبْرِي (1 مرة)

أَطِلْ مَدِّكَ يَا فَجْرِي (مرة).

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص38-43.

وفعل الأمر هذا يدل على أن الشاعرة وقعت في حالة نفسية غارقة في الأسى دائمة مستمرة، وقد اعتمدت على الصبر لمواجهة ما تعانيه من ألم، وكما أنها تأمل في إشراقة فجر قد تزيد عنها ما تعانيه.

وقد كررت الفعل (ستشرق) في قصيدة **(شروق)** حيث تقول:

سَتُشْرِقُ الشَّمْسُ مَهْمَا اِمْتَدَّتِ الظُّلُمُ

وَجُرْحُنَا فِي رِحَابِ الْأَمْنِ يَلْتَئِمُ

سَتُشْرِقُ الشَّمْسُ مَهْمَا الْغَيْمُ غَيَّبَهَا

فَالشَّمْسُ بَاقِيَةٌ وَالْغَيْمُ مُنْصَرِمٌ[1].

فالفعل (ستشرق) كررته مرتين وذلك لتوكيد المعنى وتوضيحه، وقد جاءت بصيغة المضارع ليعمق دلالة الاستمرار والحضور والتجديد، فالشمس ستشرق لا محالة مهما طال الظلام، كما أنها ستشرق مهما غيبتها السحب، والشاعرة مثقلة بالهموم والأحزان، فلذلك هي مشتاقة لشروق الشمس لكشف آلامها وأحزانها. وهذا التكرار يؤدي إلى تماسك النص الشعري كما أنه يجذب القارئ.

أما الديوان الثالث فتم اختيار قصيدتين وهما (النبراس، ذكرى الساقية)، حيث كررت الشاعرة في قصيدة **(النبراس)** الفعل احترقت، تحترق، ظلوا، لا ظلوا، حيث تقول في قصيدتها:

أَمْسَكْتُ بِالْجَمْرِ فِي كَفِي فَمَا اِحْتَرَقَتْ

وَإِنْ بَدَتْ فِي عُيُونِ النَّاسِ تَحْتَرِقُ

مَهْمَا اِخْتِلَافُ السَّجَايَا شَفَّهُمْ أَلَمًا

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص182-186.

ظَلُّوا عَلَى الْعَهْدِ لَا ضَلُّوا وَلَا اِخْتَلَفُوا[1]

فالفعل الماضي "احترقت" سبق بحرف نفي وهو (ما) والثاني "تحترق" فعل مضارع، فالشاعرة نموذج يحتذى به للمرأة التي كرست إبداعها لنقل واقعها وواقع بلدها، وشعرها هذا إرهاصات لأزمنة تتعاقب لتنصهر في الزمن النفسي للشاعرة، فالماضي والحاضر والمستقبل كلها أزمنة حافلة بالتطلع، والفضاءات التي تتوزع بين ذات الشاعرة المبدعة وشعرها كلها فضاءات عند الشاعرة للجهد والحركة النفسية والتأمل في الفضاء الخارجي.

4-تكرار الجمل: ما يلاحظ في شعر زبيدة بشير ظاهرة التكرار في الجمل، والتي تنوعت في (أعمالها الشعرية) بين الطول والقصر وهذا حسب تأثر الشاعرة وهذا التكرار قد أضاف جمالية لشعرها، كما أنها جاءت سهلة بسيطة لا تكلف فيها، وأبانت عن أحاسيس الشاعرة ومشاعرها وعواطفها.

وقد تكررت الجمل والعبارات في قصائد زبيدة بشير وقد تنوعت بين الجمل الفعلية والاسمية حيث تقول في قصيدة **(هل يعود؟)**:

يَا ليالي الدِّفْءِ فِي أَحْضَانِهِ

يَا ليالي الدِّفْءِ..

هَلْ؟..

يَا ليالي الدِّفْءِ عَنِّيْ خَبِرِيهِ

يَا ليالي الدِّفْءِ فِي أَحْضَانِهِ

يَا ليالي الدِّفْءِ إِنِّي

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص323.

يَا لياليِ الدِّفْءِ فِي دُنْيَا رُؤَاهُ

يَا لياليِ الدِّفْءِ عُودِي[1]

فالشاعرة قد كررت الجملة الاسمية في هذه القصيدة (7 مرات)، والجملة الاسمية قد بدأتها الشاعرة بحرف (نداء) وهي عادة ما تدل (الجمل الاسمية) عن السكون والثبات؛ وتوظيف الشاعرة لهذه الجمل وتكرارها فيه دلالة أسلوبية وهي التأكيد والإصرار والإلحاح على إيصال المراد للمتلقي.

كما كررت الجمل الفعلية وذلك ما نجده مثلا في قصيدة **(أدر كأسك يا ساقي)**:

أَدِرْ كَأْسَكَ يَا سَاقِي

أَدِرْ كَأْسَكَ يَا سَاقِي (كررتها 7 مرات)

وفي قصيدة **(فيض)**: أَطِلْ مَدكَ يَا دَمْعِي (كررتها 13 مرة).

فالجملة الفعلية تفيد الاستمرارية والحيوية والنشاط والتجديد، وقد بدأت الجمل الفعلية بـ "فعل الأمر" (أدر)، فالشاعرة تطرقت في هذه القصيدة (أدر كأسك) مواضيع عاطفية تصور فيها عنف الرجل اتجاه المرأة من خلال إيصال مقاصدها عبر الشعر، فالحب عند زبيدة بشير كالتصوف أو كالعبادة، والحب عند الصوفية هو الذي "يحدث لهم سكرا وأريحية وطربا وتحريكا للنفس"[2].

وهي تشعر بالأريحية والطرب فتصل إلى حد الثمالة، وذلك من خلال ألفاظ وعبارات وأحاسيس جميلة.

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان حنين)، ص47-52.

[2] ممدوح الزوبي: معجم الصوفية، دار الجبل بيروت، د، ط، 2004، ص26.

وكذلك تكرار جمل (أطل مدك يا دمعي) (13 مرة) وهي توحي بلحظات الوجد والفرح والحزن فهي التي تولد تلك اللحظات التي تعيشها شاعرة مفرطة الإحساس والمشاعر مثل زبيدة بشير، فيظل الدمع متدفقا سواء كان دمع فرح أو ترح.

فتكرار الجمل مرتين فأكثر له أغراض عديدة منها:

تأكيد الكلام واستيعابه واستمالة المتلقي، كما أن له وظيفة إيقاعية وتحقيق الانسجام والاتساق بين أبيات القصيدة.

وعموما فالشاعرة قد وظفت التكرار سواء كان للأصوات (أي الحروف أو الكلمات أو الجمل) ليؤدي غاية دلالية انطوت على الألم والمعاناة، والأمل والرجاء، وهذا التكرار جاء دالا على حالة انكسار وألم في نفسية الشاعرة من جهة وتباشير بغد مشرق وتمني عودة الأيام الحلوة التي تأملها مع حبيبها من جهة أخرى، فرغم كل العقبات والأحزان ستظل صامدة قوية في وجه كل العواصف.

2-3-المحسنات البديعية:

البديع لون من ألوان التكوين البياني والذي بدأ يتكاثر على تعاقب الأجيال والعصور الأدبية، ولقد كان علم البديع عند الشعراء الجاهليين سليقة وفطرة، ولكن في العصر العباسي بدأ بعض الشعراء يتكلفون فيه، وهذه المحسنات "يقصد بها تحسين الكلام بعد رعاية المطابقة لمقتضى الحال، ورعاية وضوح الدلالة بخلوها عن التعقيد المعنوي"[1].

[1] عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، 1985، ص75.

والمحسنات البديعية أو علم البديع عرفه القزويني بأنه "علم يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية المطابقة ووضوح الدلالة وهو ضربان معنوي ولفظي"[1].

وتعتبر المحسنات البديعية من الوسائل التي يستعين بها الأديب أو الشاعر لإظهار مشاعره وعواطفه والتأثير في نفس المتلقي، وقد تكون هذه المحسنات رائعة إذا كانت قليلة، وإذا كانت كثيرة فقد تفقد جمالها وتصبح دليلا على ضعف الأسلوب وعجز الأديب، وهناك من يسميها (اللون البديعي، الزخرف البديعي...).

1- المحسنات المعنوية:

1-1-الطباق: «هو الجمع بين ضدين أو الشيء وضده في كلام أو بيت شعري»[2]، وهو نوعان:

- **طباق الإيجاب:** هو ما لم يختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا.
- **طباق السلب:** هو ما اختلف فيه الضدان إيجابا أو سلبا[3].

فالطباق يقوم بدور فعال في النص إذ يساهم في البنية الحركية للنص، كما أن الأضداد تتميز بفاعليتها الدلالية التي تكشف العلاقة الداخلية للنص، والشاعرة زبيدة بشير قد استخدمت الطباق في بعض قصائدها.

وقد استخدمت الشاعرة الطباق بنوعيه، فمثلا طباق الإيجاب في قصيدة **(حيرة):**

لَا...لَنْ يُبَدِّلَ مِنْ شُعُورِيْ بُعْدَهُ أَو قُرْبَهُ.[4]

---

[1] المرجع السابق: ص7.

[2] أحمد حسن المراغي: في البلاغة العربية (علم البديع)، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د.ط، 1999، ص67.

[3] بلخير أرفيس: البلاغة العربية، بحث في الأصول والامتدادات، البدر الساطع للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2016، ص215.

[4] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص44.

في قصيدة **(ثق بحبي)**:

أَوَلَمْ تَقْرَأْ سُطُورًا فِي جَبِينِيْ

كَشَفْتُ بَعْضَ الَّذِي يُخْفِيهِ قَلْبِيْ.[1]

وفي قصيدة **(انتقام)**:

وَمَشَاعِرِي تلك التي مَاتَتْ وَعَاشَتْ فِي انْتِظَارِكَ

تَبْكِي وَتَضْحَكُ... عِنْدَمَا قَبَّلْتَ كَفِّي فِيْ حَنَانٍ.[2]

وفي قصيدة **(نجمة)**:

كَضِيَاءٍ مِنْ ظُلْمَةِ الْغَيْبِ يَرْنُوا

هَلَّ نُورًا مِنْ بَعْدِ طُولِ الْغِيَابِ

يَا لَحُزْنِيْ الْجَلِيلِ وَالنُّورُ يَخْبُوا

تَارِكًا لِلظَّلَامِ صِدْقَ الرَّبَابِ [3]

وفي قصيدة **(رب أنعمت فرد)**:

أَنْتُمْ أَمْسِيْ...وَيَوْمِيْ... وَغَدِي

وَسَنَا فَجْرِي...وَأَنْوَارُ دُجَايا.[4]

وفي قصيدة **(فيض)**:

فَفِي الضَّرَّاءِ كُنْ عَوْنِي

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص82.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص89.

[3] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان آلاء)، ص152.

[4] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان آلاء)، ص158.

وَفِي السَّرَّاءِ كُنْ ذُخْرِي

وَإِنْ جَفَّتْ أَمَانِينَا

رَوَيْتُ الْعُمْرَ مِنْ نَبْعِي [1].

وفي الديوان الثالث، في قصيدة **(السمندل)**:

وَاِخْتِلَافُ الْأَمْصَارِ شَرْقًا وَغَرْبًا

هَلْ رَأَى النَّاسُ فَارِسًا يَتَرَجَّلْ

فَمِنِ النَّقْصِ مَا يَكُونُ كَمَالاً

وَمَنِ الْيَأْسِ قَدْ يَجِيءُ الْمُؤَمَّلْ [2].

وفي قصيدة **(كوثر)**:

لِأَلْوَانِ طَيْفٍ وأفراح صَيْفٍ

تُلَمْلِمُ فِينَا الَّذِي قَدْ تَبَعْثَرْ

لَئِنْ نَسِيَ الْوَرْدُ يَوْمَا شَذَاهُ

أَمَّا آنَ لِلرَّوْضِ أَنْ يَتَذَكَّرْ؟ [3]

فالطباق طباق إيجاب بين هذه الكلمات:

بعده ≠ قربه طباق إيجاب بين اسمين.

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان آلاء)، ص172-174.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان طائر الفينيق)، ص267-272.

[3] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان طائر الفينيق)، ص317-319.

كشفت ≠ يجفى طباق إيجاب بين فعلين.

ماتت ≠ عاشت طباق إيجاب بين فعلين.

تبكي ≠ تضحك طباق إيجاب بين فعلين.

ضياء ≠ ظلمة طباق إيجاب بين اسمين.

النور ≠ الظلام طباق إيجاب بين اسمين.

أمسى ≠ يومي طباق إيجاب بين اسمين.

السراء ≠ الضراء طباق إيجاب بين اسمين.

جفت ≠ رويت طباق إيجاب بين فعلين.

شرقا ≠ غربا طباق إيجاب بين اسمين.

-طباق السلب:

في قصيدة **(حيرة):**

أَتُرَاهُ يَعْلَمُ أَنَّنِي أَهْوَاهُ... أَمْ لَا يَعْلَمُ [1]

وفي قصيدة **(لست أبكيك يا أبي)** تقول:

لَسْتُ أُبْكِيكَ يَا أَبِي، أَنَا أَبْكِي لِضَيَاعِيْ وَغُرْبَتِي وَضَلَالِي [2].

يعلم ≠ لا يعلم طباق سلب بين فعلين.

لست أبكيك ≠ أبكي طباق سلب بين فعلين.

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان طائر الفينيق)، ص38.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان طائر الفينيق)، ص321.

وقد وفقت الشاعرة في توظيف التقابلات اللفظية في قصائدها للتعبير عن المعنى المراد توصيله للمتلقي، فأحدث نوعا من التماسك اللفظي وحققت بها نوعا من الحبك والترابط المعنوي.

فالشاعرة انطلقت من هذه الثنائيات الضدية التي عاشتها في حياتها بين الفرح والألم، الأمل والخوف، وهي بذلك تحاول أن تصل إلى المتلقي لكي تطلعه على ما تعانيه نفسيتها بَعد حبيبها عنها وعدم اكتراثه لحالها.

فكل طباق في النص الشعري يجعل المتلقي قادرا على إحداث مقارنة بين حياة الشاعرة وواقعها المعاش، وذلك من خلال ما تكتب فكل نص شعري هو تعبير عن حالة نفسية أو شعورية أو عاطفية، كما أنه يعبر عن حركية نفسية متوهجة وصراع بين ما هو كائن ويجب أن يكون بين الراهن والمتوقع لجأت إليه الشاعرة لتصوير الهوة بين واقع مرفوض ومستقبل مأمول فهذا الطباق والكلمات المتضادة والمتناقضة "يتحول النص بموجبه إلى حركة تستوعب في صلبها مفارقات الحياة وكل ما فيه يوحي بحركة الجدل التي تعتمل في الواقع"[1] فالطباق وسيلة لغوية تنقل أحاسيس الشاعرة ومشاعرها وتبرز انفعالاتها من خلال خطابها الشعري كما أنها تضفي عليه روعة وجمالا.

1-2-المقابلة: "هي إيراد الكلام ثم مقابلته في المعنى واللفظ على جهة الموافقة أو المخالفة"[2].

وقد ورد في كتاب الإيضاح للقزويني "هي أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو معان متوافقة، ثم بما يقابلهما أو يقابلها على الترتيب"[3].

---

[1] محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، دار فراس للنشر، تونس، 1985، ص37.

[2] محمد أحمد قاسم ومحي الدين ذيب: علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني)، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط1، 2003، ص72.

[3] الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1971، ص485.

وقد وظفت الشاعرة المقابلة في بعض قصائدها حيث تقول في قصيدة **(عتاب)**:

الْأَمْرُ أَمْرُكَ إِنْ أَرَدْتَ سَعَادَتِي وَالْأَمْرُ أَمْرُكَ إِنْ أَرَدْتَ شَقَائِيْ [1].

وفي قصيدة **(فيض)** تقول:

فَفِي الضَّرَّاءِ كُنْ عَوْنَي وَفِي السَّرَّاءِ كُنْ ذُخْرِي [2].

وفي قصيدة **(ابتهال)**:

فَالْحَمْدُ لله فِي ضَيْقِيْ وَفِي فَزَعِيْ وَالْحَمْدُ لله...فِي الْآلَاءِ وَالنِعَمِ [3].

فالشاعرة في قصيدة (عتاب) قد أتت بمعنيين متوافقين أو أكثر ثم أتت بعد ذلك بما يقابلها على الترتيب (الأمر أمرك إن أردت سعادتي...) ويقابلهما على الترتيب (والأمر أمرك إن أردت شقائي)، والشاعرة هنا تشير إلى أن الأمر كله بيد الحبيب إن أراد لها السعادة فبإمكانه تحقيقها لها، وإن أراد الشقاء فهو قادر على جلب المتاعب والشقاء لها.

ونلاحظ من خلال هذه المقابلة أن المعنى الأول الذي ذكرته الشاعرة وهو السعادة والشقاوة قد يتلازمان ولذلك جاءت المقابلة لتوكيد المعنى.

كما أن الشاعرة قد أقامت التقابل بين (السراء والضراء)، فهي أرادت أن تلمح إلى أن السراء والضراء متقابلين، فإما حياة سراء ورخاء وسعادة وإما حياة شقاء وبلاء.

كما أقامت التقابل في قولها: (الحمد لله في ضيقي وفي فزعي) وجاءت بما يقابلها (الحمد لله في الآلاء والنعم) فهي على كل حال حامدة لله سبحانه وتعالى في حال الضيق وحال النعم وهذا ما يبين قوة الشاعرة الإيمانية.

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص125.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان آلاء)، ص172.

[3] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان طائر الفينيق)، ص207.

فمن خلال هذه المقابلة عبرت الشاعرة عن آلامها وشكواها التي عاشتها من خلال تجاربها في الحياة، ومن خلال حالاتها النفسية التي تتذبذب بين القوة والضعف والتي من خلال هاته المحسنات البديعية كالطباق والمقابلة عبرت عن حالتها الشعورية والنفسية، كما رسمت المقابلة قدرة تعبيرية عند الشاعرة.

1-3-التورية:

-**لغة:** هي فن من فنون البديع، ويقال لها أيضا الإيهام والتوجيه والتخيير، ولكن لفظ التورية أولى في التسمية لقربها من مطابقة المسمى، لأنها مصدر ورّى بتضعيف الراء تورية، يقال وريت الخبر: جعلته ورائي وسترته وأظهرت غيره، كأن المتكلم يجعله وراءه بحيث لا يظهر".[1]

-**اصطلاحا:** "هي أن يذكر المتكلم لفظا مفردا له معنيان، قريب ظاهر غير مراد وبعيد خفي هو المراد".[2]

وقد استخدمت الشاعرة التورية ونجد ذلك في قولها في قصيدة **(لست أبكيك يا أبي):**

سَيِّدِي مُصْطَفَى...وَفَقْدُكَ مُرٌّ لَا يُضَاهِيهِ فِي الْمَرَارَةِ فَقْدٌ

كُنْتُ أَدْعُوكَ يَا أَبِي، فَتُلَبِّي مَنْ أُنَادِي وَأَنْتَ دُونَكَ لَحْدٌ؟ [3]

فالتورية في لفظ (سيدي مصطفى) لها معنيان: أحدهما الرسول صلى الله عليه وسلم وهذا هو المعنى القريب الذي يتبادر إلى الذهن أول وهلة، بسبب التمهيد له بكلمة (مصطفى)، والمعنى الثاني اسم الشاعر الكبير مصطفى خريف الذي عرف بين محبيه (سيدي مصطفى) وهذا هو المعنى البعيد الذي أرادته الشاعرة ولكنها تلطفت فورت عنه وسترته بالمعنى القريب.

---

[1] عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية (علم البديع)، ص122.

[2] المرجع نفسه: ص122.

[3] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص120.

والتورية في البيت الثاني هي كلمة (أبي) ولها معنيان أحدهما: الأب الحقيقي وهذا هو المعنى القريب الذي يذهب إليه المتلقي أو السامع، والثاني هو الشاعر الكبير (مصطفى خريف) والذي كانت تقول له الأب الروحي لأنه كان يأخذ بيدها ويصحح لها قصائدها ويضع لها عناوينها.

-**سر بلاغتها:** فالتورية تعمل على جذب الانتباه وإيقاظ الشعور وإثارة الذهن ونقل إحساس الشاعرة، وقد استخدمتها الشاعرة وهو يدل على صفاء الطبع والقدرة على التلاعب في أساليب الكلام.

فالتورية "ضرب من التخييل وفيها شيء من الألغاز وهي من الغموض الفني المستحب لأن المتلقي المتمتع بثقافة شعرية أو فنية يدرك أنها تخاطب عقله وذكاءه وفطنته وأنها تبعده عن المعاني المباشرة لأن الأداء المباشر يبعد عن الشعر إشعاع الإيحاءات المختلفة"[1] فمن خلال التورية تركت الشاعرة المجال للمتلقي من خلال ذائقته أن يكشف ما تريده فهي بذلك تجعله يذهب إلى تفسيرات مختلفة محاولا تفكيك عناصر الصور التي يتخيلها في ذهنه.

1-4-الالتفات:

يعتبر الالتفات من محاسن الكلام وبديعه، وقد عرفه ابن المعتز بقوله: "الالتفات هو انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار، وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك، ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر".[2]

ولقد تحدث بن الأثير في كتابه المثل السائر عن هذا الفن من فنون البديع المعنوي ببيان حقيقته فيقول: "وحقيقته مأخوذة من التفات الإنسان عن يمينه وشماله، فهو يقبل بوجهه تارة كذا وتارة كذا، وكذلك يكون هذا النوع من الكلام خاصة لأنه ينتقل فيه عن صيغة إلى صيغة

---

[1] محمد أحمد قاسم: محي الدين ديب: علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني)، ص72.

[2] عبد الله ابن المعتز: كتاب البديع، نشر وتعليق المقدمة والفهارس(إغناطيوس كرا تشقوفسكي)، دار المسيرة بيروت، ط 3 1982، ص58.

كالانتقالات من خطاب حاضر إلى غائب، أو من خطاب غائب إلى حاضر أو من فعل ماض إلى مستقبل، أو من مستقبل إلى ماض أو غير ذلك."[1]

ويسمى أيضا (شجاعة العربية) وإنما سمي بذلك لأن الشجاعة هي الإقدام وذلك أن الرجل الشجاع يركب ما لا يستطيع غيره، ويتورد ما لا يتورد سواه، وكذلك هذا الالتفات في الكلام، فإن اللغة العربية تختص به دون غيرها من اللغات.

ومما يلاحظ على شعر زبيدة بشير ظاهرة الالتفات بين صيغ الضمائر والقفزات في الضمير بين (المتكلم والمخاطب والغائب)، وذلك ما نجده مثلا في قصيدة **(عود الفينيق)**:

ثقي بأن الدنى ظلت على أمل حتى بزغت فشع الحلم والأمل.[2]

ثِقِيْ... فعل أمر أسند إلى ضمير المتكلم أَنْتِ.

بَزَغَتْ... فعل ماض أسند إلى ضمير الغائب هِيَ

فَشَعَّ... فعل ماض أسند إلى ضمير الغائب هُوَ

هنا التفات من المتكلم إلى الغائب، وتقول في أبيات أخرى من نفس القصيدة:

الْحَرْفُ ظَلَّ أَسِيرَ اللَّغْوِ مُكْتَئِبًا فَانْسَابَ تَخْتَالُ فِي آفَاقِهِ الْجُمَلُ

ظَمْأَى لِمِنَّتِهِ...نَشْوَى بِنَفْحَتِهِ كَوَرْدَةٍ بِبَلِيلِ الطَّلِّ تَغْتَسِلُ

الْحَرْفَ وِجْدَانَنَا...يَسْمُو بِنَا وَلَنَا فَكَيْفَ نَسْمُو بِهِ إِنْ صَارَ يُبْتَذَلُ؟[3]

---

[1] ضياء الدين ابن الأثير: المثل السائرفي أدب الكاتب والشاعر، تج أحمد الجوقي، بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، دط،، ص167-168.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان طائر الفينيق)، ص288.

[3] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان طائر الفينيق)، ص282-283.

الالتفات من ضمير الغائب "هو" (ظل) إلى ضمير المتكلم "نحن" (نشوى) ثم الالتفات إلى ضمير الغائب "هي "(تغتسل) ثم الالتفات إلى ضمير المتكلم "نحن" (وجداننا)، ثم الالتفات إلى ضمير الغائب" هو" (يسموا) ثم الالتفات إلى ضمير المتكلم "نحن" (بنا ولنا).

وظاهرة الالتفات والقفزات في الضمائر موجودة بكثرة في شعر زبيدة بشير.

كما يلاحظ على شعر زبيدة بشير الالتفات بين صيغ الأفعال وذلك نجده بكثرة في ديوانها الشعري حيث تقول مثلا في:

إِنْ غَابَ طَائِرُنَا بِالْأَمْسِ مُحْتَرِقًا

فَالْيَوْمَ يُبْعَثُ وَالْأَكْوَانُ تَحْتَفِلُ. [1]

(الالتفات من الماضي غاب إلى المضارع يبعث وتحتفل).

وتقول في قصيدة **(صحوة)**:

لَا تَلُومُوهُ عَلَى هُجرانه إِنَّهُ صَانَ الْأَنَا وَالْمَحْتَدَا *.[2]

(الالتفات من المضارع تلوموه إلى الماضي صان).

وفي قصيدة **(دعوة)** تقول:

عُدْ لِي...فَإِحْسَاسِي يُبْعِدُكَ (الالتفات من الأمر عد إلى المضارع يبعدك).

عُدْ لِي...فَإِنَّ مَشَاعِرِيْ مَلَّتْ عَذَابَ الْاِنْتِظَارِ.[3] (الالتفات من الأمر إلى الماضي).

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان طائر الفينيق)، ص284.

* المحتد: الأصل، يقال إنه كريم المحتد والطبع، يقال رجع إلى محتده.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان طائر الفينيق)، ص290.

[3] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص30-33.

فالشاعرة زبيدة بشير التفتت من الماضي الذي يدل على التذكير بالماضي وتقرير الحقائق إلى المضارع الذي يدل على الحركة والاستمرارية والتجديد لتصوير أحاسيسها ومشاعرها وعواطفها الخالصة نحو حبيبها، كما انتقلت إلى فعل الأمر الذي يدل على النصح والإرشاد فهي تأمر حبيبها بالعودة إليها.

وهذه المحسنات البديعية من (طباق، مقابلة، تورية والتفات) قد أدت إلى كشف أعماق الشاعرة من خلال نفسيتها التي رسمتها من خلال شعرها وأكدت على ما تعانيه الشاعرة وأوضحت مقصودها من خلال كتاباتها، كما أنها تساهم في التأثير في نفس القارئ والسامع معا.

2- المحسنات اللفظية:

ويقصد بها المحسنات التي يأتي بها الكاتب لتزيين الكلام وتسمى بـ"التحسين اللفظي" كما تسمى أيضا "الزينة اللفظية"، ومن المحسنات اللفظية:

2-1-الجناس: وهو أن يتشابه اللفظان في النطق ويختلفان في المعنى، وهو قسمان: تام وغير تام.

-**الجناس التام:** هو ما اتفق فيه اللفظان في أربعة أمور هي نوع الحروف وعددها وهيئتها الحاصلة من الحركات والسكنات وترتيبها وهذا هو أكمل أنواع الجناس إبداعا وأسماها رتبة.

-**الجناس غير التام:** هو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور الأربعة السابقة التي يجب توافرها في الجناس التام.

وقد جاء الجناس في عدة قصائد للشاعرة مثلا في قصيدة **(صلاة)** حيث تقول:

لِعَيْنِيْكَ جُرْحِيَ الْخَضِيبُ الْخَضِيبُ تَحَمَّلَتْهُ فِي سُكُونٍ وَصَبْرٍ [1]

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص35.

فالجناس هنا (الخضيب= الخضيب) وهو جناس تام (موجب).

وفي قصيدة **(حيرة)**:

أَتُرَاهُ يَعْلَمُ أَنَّنِي أَهْوَاهُ...أَمْ لَا يَعْلَمُ؟ [1]

(يعلم– يعلم) جناس تام موجب.

وفي قصيدة **(سلام علينا)** تقول:

جُبِلْنَا عَلى أَنَّ الْوَفَاءَ شَرِيعَةٌ وَكُلُ عَزِيزٍ لِلْوَفَاءِ يَهُونُ [2].

(الوفاء= الوفاء) جناس تام موجب.

ومن أمثلة الجناس الناقص مثلا في قصيدة" انتقام":

وَهَفًا لِمَعْرِفَةِ الضَّلاَلِ مِنَ الْحَقِيقَةِ

هَلْ حَادَ يَوْمًا عَنْ مَبَادِئِهِ الدَّقيقَةِ؟ [3]

الجناس غير تام (ناقص) (الحقيقة = الدقيقة).

وفي قصيدة **(فيض)**:

أَطِلْ مَدَكَ يَا فَجْرِيَّ وَلَا تَحْفَلْ بِمَا يَجْرِي[4].

والشاعرة قد أكثرت من استعمال المحسنات اللفظية كالجناس غير أني اقتصرت على بعض الأمثلة.

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص38.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص178.

[3] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص89.

[4] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان آلاء)، ص168.

والجناس يحدث نغما موسيقيا يثير النفس وتطرب إليه الأذن، كما يؤدي إلى حركة ذهنية تثير الانتباه عن طريق الاختلاف في المعنى ويزداد الجناس جمالا إذا كان نابعا من طبيعة المعاني التي يعبر عنها الأديب ولم يكن متكلفا فيعطي جرسا موسيقيا لما ينطوي عليه من مفاجأة تقوي المعنى، يقول إبراهيم أنيس: "ولا شك أن مثل هذا الأسلوب في نظم الكلام يتطلب المهارة والبراعة وقد لا يقدر عليه إلا الأديب الذي وُهب حاسة مرهفة في تذوق الموسيقى اللفظية"[1]، ثم إن الجناس يشد انتباه المتلقي ويتركه تواقا للغوص في أغوار القصيدة محاولا كشف أحاسيس الشاعرة وعواطفها، فالجناس يعتبر "نظاما صوتيا دلاليا ووسيلة من وسائل التوصيل المتميزة بقوة التأثير والإيحاء وسرعة النفاذ إلى الأذن"[2] ويرى دارسو اللغة بأن الجناس من "الألوان البديعية التي لها تأثير بليغ، تجذب السامع، وتحدث في نفسه ميلا إلى الإصغاء والتلذذ بنغمته العذبة...فتجد من النفوس القبول وتتأثر به أي تأثير وتقع من القلب أحسن موقع"[3]

2-2-السجع: يعتبر السجع من المحسنات اللفظية التي كثرت في العصر الجاهلي حيث شاع استعماله في الخطابة وعند الكهان، والسجع كما يعرفه الخطيب القزويني "هو تواطؤ الفاصلتين من النثر على حرف واحد وهذا معنى قول السكاكي "الأسجاع في النثر كالقوافي في الشعر"[4].

وعرّفه ابن خلدون في كتابه المقدمة: "هو الذي يؤتى به قطعا ويلزم في كل كلمتين منه قافية واحدة يسمى سجعا"[5].

---

[1] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص43.

[2] رابح بوحوش: البنية اللغوية لبردة البوصيري، ص88.

[3] عائشة حسين فريد: وشي الربيع بألوان البديع في ضوء الأساليب العربية، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، 2000، ص161.

[4] الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة والمعاني والبديع، تحقيق عبد القادر حسين، مكتبة الآداب، مصر، ط1، 1996، د.ت، ج1، ص210.

[5] ابن خلدون: المقدمة، د ط، د ت، ص270.

فالسجع هو الكلام المقفى إذ يأتلف أواخر الكلام على نسق كما تأتلف القوافي،

وكان السجع ملازما للغة العربية إلى عصرنا الحالي، فالسجع إن جاء تلقائيا ومطبوعا فهو سجع شائع يزيد المعنى جمالا.

وقد وظفت الشاعرة السجع في بعض قصائدها مثل قصيدة (حنين، أذكرني بخير، انطلاق، الحب الضائع)، حيث تقول في قصيدة **(حنين)**:

أَطِلْ مَدَّكَ يَا فَجْرِيْ وَلَا تَحْفِلْ بِمَا يَجْرِي [1].

هنا السجع تعال = طال.

وفي قصيدة **(أذكرني بخير)**:

أَوْ أَسْمَعُ الْاِسْمَ الْحَبيبَ

مِنْ أَيِّ إِنْسَانٍ غَرِيبٍ [2].

حبيب = غريب.

وفي قصيدة **(حيرة)**:

فَكَأَنَّهُ صَخْرٌ أَصَمٌّ...أَوْ جِدَارٌ مِنْ جَلِيدٍ

أَوْ شَاعِرٌ لَا رُوحَ فِي أَشْعَارِهِ مَيْتَ النَّشِيدِ [3].

السجع: الجليد = النشيد.

وفي قصيدة **(انطلاق)**:

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص22.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص24.

[3] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص39.

قُلَّتْ إِنَّ الْحُبَّ لَا يَعْدُو الْعِبَادَة

يَخْضَعُ الْقَلْبُ لَهُ دُونَ إِرَادَة

كَيْفَ أُخْفِي إِذْ يَدِيْ بَيْنَ يَدَيْكَ

رَغْبَتِي فِيكَ وَأَشْوَاقِي إِلَيْكَ؟ [1]

السجع: العبادة = الإرادة.

السجع: إليك = يديك.

وفي قصيدة **(الحب الضائع)**:

سَوْفَ أَنْسَاكَ وَحَسَبِيْ أَنَّنِي أَرْضَيْتُ قَلْبِيْ

قَدْ زَرَعْتَ الشَّوْكَ فِي دَرْبِي وَمَا قَدَّرْتَ حُبِّي

قِيلَ لِي: فِي الصَّبْرِ سَلْوَانٌ عَنِ الْحُبِّ الْفَقِيدِ

فَسَعَى الْقَلْبُ بِآمَالِ تَرَاءَتْ مِنْ بَعيدِ.[2]

السجع: قلبي = حسبي، دربي = حبي.

السجع: بعيد = فقيد.

والملاحظ أن الشاعرة قد استعملت السجع دون تكلف وعناء، معتمدة على موهبتها وقدرتها الإبداعية وذوقها السليم، والسجع يحدث نغما موسيقيا يثير وتطرب إليه الأذن إذا كان غير متكلف كما هو عند الشاعرة زبيدة بشير، وقد أكسب السجع هذه الأبيات نغما موسيقيا عذبا وزاد المعنى جمالا، وهو من فن البديع "وثيق الصلة بموسيقى الألفاظ، فهو ليس في الحقيقة

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص54.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص129-130.

إلا تفننا في طرق ترديد الأصوات في الكلام، حتى يكون له نغم وموسيقى، وحتى يسترعي الآذان بألفاظه كما يسترعي القلوب والعقول بمعانيه"[1]

2-3-التصريع: هو لون من ألوان البديع، والتصريع "هو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصه وتزيد بزيادته"[2].

واشتقاق التصريع من مصراعي الباب، ولذلك قيل لنصف البيت مصراع، فهو بمثابة مدخل القصيدة وبابها، وقد استعمل الشعراء التصريع كثيرا وهو دلالة على قوة الطبع وكثرة المادة، إلا أنه إذا أكثر منه في النص الشعري فإنه فعل يدل على التكلف.

والشاعرة قد وظفت التصريع في بعض قصائدها نذكر منها:

في قصيدة **(فيض)**:

أَطِلْ مَدَّكَ يَا دَمْعِي

فَلَيْسَ الْجَزْرُ مِنْ طَبْعِي [3].

التصريع بين دمعي = طبعي.

وفي قصيدة **(دموع الحنين)** حيث تقول:

عِنْدَمَا تَكْشِفُ الْعُيُونُ شُجُونِي

وَتَرَى الْحُزْنَ وَاضِحًا فِي عُيُونِي [4].

---

[1] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص42-43.

[2] ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر، ص102.

[3] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان آلاء)، ص 165.

[4] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان حنين)، ص 105.

التصريع: شجوني = عيوني.

وفي قصيدة **(سلمت لي)** تقول الشاعرة:

هَوَاكَ أَحْمِلُهُ فِي سِرِّ تَكْوِينِي

وَلَهْفَةُ الْعُمَرِ تَسْرِي فِي شَرَايِينِي[1].

فالشاعرة قد وظفت التصريع في هذه الأبيات من أجل لفت انتباه المتلقي إلى ما تعانيه، وكذا تعبيرا عن أحاسيسها ومشاعرها الرقيقة، وقد حقق التصريع في هذه الأبيات نغما موسيقيا، كما أنه يعد من عناصر براعة الشاعرة لأنه يمتد إلى عمق الخطاب الشعري، فهو "دليل على قوة الطبع وكثرة المادة".[2]

2-4-الاقتباس: وهو أن يعمد الشاعر إلى اقتباس مضمون آية أو حديث ويشير إليه ببعض الألفاظ، وهناك من يقتبس كل الألفاظ بمعنى أن يأخذ حرفيا، ومعنى الاقتباس "تضمين النثر أو الشعر شيئا من القرآن الكريم أو الحديث النبوي الشريف من غير دلالة على أنه منهما".

والشاعرة قد اقتبست من القرآن الكريم فمثلا في قصيدة **(سنونوة)** تقول:

فَمِنْ بَعْدِهِ لَيْلَةُ الْقَدْرِ تَسْخُو

وَتُغْدِقُ آلَاءَهَا الْحَافِلَة.[3]

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان آلاء)، ص 141.

[2] ابن رشيق: العمدة، ج01ص158.

[3] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان آلاء)، ص 233.

فالاقتباس هنا من القرآن الكريم في شطر البيت الأول، حيث جاء ذكر (ليلة القدر) وهي مذكورة في سورة القدر في قوله تعالى: ﴿**إِنَّا أَنْزَلْنَاهُ فِي لَيْلَةِ الْقَدْرِ وَمَا أَدْرَاكَ مَا لَيْلَةُ الْقَدْرِ لَيْلَةُ الْقَدْرِ خَيْرٌ مِنْ أَلْفِ شَهْرٍ**...﴾[1]، فقد عبرت عن ليلة القدر بأنها ليلة السخاء التي يسخو فيها الله بكريم العطاء والمغفرة والعتق من النار.

كما نجد الاقتباس في قصيدة **(ابتهال)**:

نَادَيْتُهُ مِنْ فِجَاجِ الْخَوْفِ وَالْأَلَمِ

هَبْنِي الْأَمَانَ بِحَقِّ النُّونِ وَالْقَلَمِ [2].

فلفظتي (النون والقلم) قد اقتبستهما الشاعرة من قوله تعالى في سورة القلم ﴿نٓ وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ﴾[3].

فالشاعرة قد اقتبست من القرآن الكريم في بعض قصائدها وذلك بحكم حفظها للقرآن الكريم، والقرآن الكريم معجز بألفاظه ومعانيه فالاقتباس يزيد من تجميل الألفاظ والمعاني.

---

[1] سورة القدر: آية01-02.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان آلاء)، ص 207.

[3] سورة القلم: آية: 01-02.

خلاصة الفصل الأول

من خلال دراسة المستوى الصوتي بموسيقاه الداخلية والخارجية في شعر "زبيدة بشير" نخلص إلى ما يلي:

- لقد اختارت الشاعرة لقصائدها أوزانا وقوافي وروي وأصوات متنوعة، وهذا يدل على قدرة الشاعرة الإبداعية الفنية، ما ساهم في بروز سمات أسلوبية في خطابها الشعري أدى إلى خلق انسجام بين الإيقاع الخارجي والداخلي ما جعل قصائدها عبارة عن لوحات فنية جميلة راقية تحمل في طياتها معاني وأفكار قوية مترابطة ومتسلسلة ذات فاعلية في إثارة المتلقي وشد انتباهه.
- مزجت الشاعرة بين الأصوات المجهورة والمهموسة في قصائدها ومن الأصوات المجهورة التي وظفتها نجد مثلا (النون، الميم، اللام....) التي تلاءمت مع مشاعر الشاعرة وأحاسيسها ونفسيتها الحزينة التي تحن إلى حبيبها ما أدى بها إلى الجهر بمعاناتها في سبيل الحب وعدم قدرتها على كتم ما يتزاخم في صدرها من مشاعر الشوق والحزن والأسى والحنين.
- أما الأصوات المهموسة (الكاف، الفاء، التاء....) فقد وظفتها الشاعرة للدلالة على أنها تعاني في صمت فهي لا تستطيع أن تبوح بكل أحاسيسها ومشاعرها لأنها نشأت وسط مجتمع ذكوري يقيد المرأة، كما أنها تحاول استعطاف حبيبها في صمت وهدوء.
- مزجت الشاعرة بين القافية المقيدة والمطلقة مع ميول إلى القافية المطلقة ذلك أنها تريد إطلاق العنان لأنّاتها الحزينة.
- عمدت الشاعرة إلى أسلوب التكرار بكل أنواعه (أفعال، كلمات، جمل....) وذلك إبراز غايات دلالية إنطوت على الألم والمعاناة، فكل المكررات جاءت دالة على حالة انكسار وألم في نفسية الشاعرة من جهة، وعلى أمل في غد مشرق وحياة سعيدة أبدية من جهة ثانية.
- من خلال توظيف الشاعرة للمحسنات البديعية (الطباق، المقابلة، التورية، الالتفات....) نلحظ أنها ساهمت في الإبانة عن نفسية الشاعرة المتصارعة بين الأمل والألم وبين التفاعل

والتشاؤم، كما أبانت على غليان داخلي تعيشه الشاعرة بين ذاتها التواقة إلى مستقبل أفضل وأجمل، وبين محيطها الذي طوقها بعادات وتقاليد غيرت مجرى حياتها فهذه المحسنات ساهمت في إيصال المعنى إلى المتلقي بطريقة مؤثرة ومقنعة.

- المحسنات اللفظية من (الجناس، السجع، التصريع، الاقتباس....) التي وظفتها الشاعرة في قصائدها أدت إلى إحداث جرس موسيقي ظاهر تستسيغه القلوب وتستحسنه الآذان ما يجعل المتلقي متشوقا ومتحمسا للغوص في أغوار نصها الشعري بغية التعرف على أحاسيسها ومشاعرها.
- تداخل الشعر العمودي والحر في ديوانها فقد مزجت بين الشكل الشطري والسطري، وذلك لإبراز الطاقة الغنائية وبث الحركة والنشاط في نصوصها الإبداعية كما أن له أثر إيقاعي زاد من جمال قصائدها، وهذا التنويع في الشعر يؤثر في المتلقي ويجذب انتباهه.

الفصـــــــل الثـــــاني

المستوى التركيـبي (النحوي والصرفي)

I. **التركيب النحوي:**

1- مبدأ الاختيار

2- مبدأ الانزياح أو العدول

II. **الجملة وأنواعها**

1- الجملة الفعلية

2- الجملة الاسمية

III. **التقديم والتأخير**

1- تقديم المفعول به على الفاعل

2- تقديم الاسم

3- تقديم الضمير

4- تقديم اسم الإشارة

5- تقديم اسم الاستفهام

IV. **الأساليب الإنشائية**

1- الأساليب الإنشائية الطلبية

2- الأساليب الإنشائية غير الطلبية

V. **المستوى الصرفي**

1- الاسم المشتق

2- اسم الفاعل

3- اسم المفعول

4- الصفة المشبهة

5- اسم التفضيل

6- المصدر

لقد عد بعض الدارسين التراكيب "عصب البحث الأسلوبي"[1] كونه الأساس الذي يبنى عليه ما اختاره المبدع من وحدات لغوية لتشكيل النص، وبه يحقق الخطاب الأدبي انسجامه وتكامله، وتسبق عملية التركيب عملية الاختيار، والتلازم بين العمليتين يولد الأسلوب. والنص الشعري فضاء مفتوح شارك وتتفاعل في بنائه عناصر متعددة تحدد البناء الهيكلي لهذا النص، ولذا فإن "أي تغير في بنية التركيب بالتقديم أو التأخير أو اضمار أو تعريف أو تنكير يأتي استجابة لنسق يتطلبه السياق."[2]

وعملية بناء النص تكشف حقيقة جوهرية، تتعلق بالأسلوب الأدبي الذي يقوم على عملية الانتقاء والاختيار "إنه يدأب دائماً على الخوض والاصطياد على حافة نهر اللغة البطيء الجريان عله يعثر على ما يمكنه اصطياده وتسخيره لاستعماله الخاص."[3]

فالأسلوب هو الذي يعبر به الشاعر عن مكنوناته، وهو السمة التي تميز كل شاعر عن الآخر وهو يهدف إلى إثارة إحساس المتلقي، وتحريك عملية التفاعل معه، وهي الغاية التي يصبو إليها كل مبدع من وراءه عمله الإبداعي.

وسأحاول تسليط الضوء على شعر زبيدة بشير وذلك بغية استنطاقها وتحليل تراكيبها مع أعماقها انطلاقا من البنى الإفرادية باعتبارها "الآلة الأولى لكل نص أدبي ذات ظلال شعرية شفافة، هذه الأفكار تركب مع بعضها البعض تركيباً خاص، وجعل منها وسائل فنية تحمل صورة غنية مكتظة بالموسيقى اللفظية مناسبة، رشيقة، وموحية."[4]

---

[1] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، ج1، ص192.

[2] المرجع السابق: ص172.

[3] محمد حماسة عبد اللطيف: الجملة في الشعر العربي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، (د، ط) 2006، ص48، 49.

[4] عبد المالك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د، ط)، 1983، ص63، 64.

VI.التركيب النحوي:

يدرس هذا المستوى بناء الجمل ووظائف اللغة في النص والأفعال صيغتها وزمنها، والضمائر وعلاقة الوحدات ببعضها وما يحدث عليها من تغير ناجم عن بناء الجمل والتقديم والتأخير، والذكر، والحذف، والفصل، والوصل وغيرها، ويهتم هذا المستوى بتحليل البنية التركيبية للنص الشعري، وذلك من خلال دراسة الكلمة، والجملة والتناسق بين الكلمات، وقد تفطن عبد القاهر الجرجاني صاحب "نظرية النظم" حيث يقول: "النظم يكون في معاني الكلم دون ألفاظها، وأن نظمها هو توخي معاني النحو فيها"[1]، فنظرية النظم التي وصفها عبد القادر الجرجاني تخدم جوانب الأسلوبية، والتي تعد آداة أساسية من أدوات تحليل النص وأي فساد في التركيب النحوي يؤدي إلى فساد المعنى ويتضمن المستوى التركيبي دراسة التراكيب النحوية الشائعة في أسلوب الأديب وعلى الناقد أن يختار تلك الملامح التي تميز أسلوب الكاتب بحيث تكون أنماط مميزة لهذا الأسلوب".[2]

والأسلوبيون ينطلقون في تحليل النصوص من مجموعة من المبادئ الرئيسية التي تشكل المنهج الأسلوبي وهذا وفق مبادئ هي:

1. **مبدأ الاختيار:** ومبدأ الاختيار يقسم على النحو التالي:

أ- **الاختيار النحوي:** وهو اختيار المتكلم أو الكاتب كلمة وتفضيلها على أخرى لأنّها أكثر تعبيرا عن المعنى، أو أكثر تلاؤما مع القاعدة النحوية، ومن أمثلة هذا النوع من الاختيار التقديم والتأخير والذكر والحذف وغيرها.

ب-**الاختيار النفعي:** وهو اختيار كلمة دون غيرها لتفادي رد فعل معين من السامع أو القارئ، لأن اللفظ المختار أكثر انسجاما مع الموقف أو السياق.

---

[1] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تعليق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، مصر، ط5، 2004، ص415.

[2] محمد عزام: التحليل الألسني للأدب، ص7.

2. مبدأ الانزياح أو العدول:

ويعني به خروج الكاتب عن المعايير اللغوية بما يسمح به نظام اللغة، فقد يستدعي السياق تقديما أو تأخير أو حذف أو تعريف أو تنكير، وينبغي للمبدع أن ينصرف بقواعد النحو وفق مقتضيات السياق والمقام، بشرط أن يحافظ على صحة الإعراب وما يقتضيه نظام اللغة نفسها.

2-1-الحذف: تعتبر اللغة العربية من أهم اللغات التي يكثر فيها الحذف ويزيدها وضوحا وثباتا لأن اللغة العربية تميل للاختصار والإيجاز، والحذف هو أحد نوعي الإيجاز، وهما القصر والحذف، والعرب تنفر من الإطناب وتميل إلى التخفيف.

مفهوم الحذف:

لغة: معناه القطع والإسقاط، جاء في لسان العرب" حذف الشيء يحذفه حذفاً قطعه من طرفه والحجام بحذف الشعر من ذلك والحذف الرمي عن جانب والضرب."[1]

اصطلاحا: عرّفه الجرجاني" هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما يكون إذا لم تنطق وأتم ما يكون بيانا إذا لم تبن."[2]

فالحذف هو أن يترك المبدع فجوة في النص ويقوم المتلقي بسد هذه الفجوة وذلك بناء على معطيات النص، وذلك من خلال فهمه له، ويلجأ المبدع إلى الحذف يضفي على نصه روحا جديدة، كما أنه يجعل المتلقي شريكا في عملية الإبداع وإنتاج النص "فالمتلقي هو المسؤول عن هذه الفراغات التي أحدثها المبدع."[3]

---

[1] ابن منظور: ج9، ص40.

[2] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص164.

[3] دي بوجراند وديلسير: مدخل إلى علم النص، ترجمة إلهام بوغزالة علي خليل حمد، دار الكتاب، سمير أميس، مصر 1992، ص105.

وقد تنوعت صوره في شعر زبيدة بشير، بين حذف الحرف، حروف الاستفهام، حذف المبتدأ، حرف النداء...

2-2-حذف حرف النداء: "لقد ورد حذف حرف النداء في قصيدة **(لست أبكيك يا أبي)** حيث تقول في مطلعها:

سَيِّدِي مُصْطَفَى...وَفَقْدُكَ مُرٌّ

لَا يُضَاهِيهِ فِي الْمَرَارَةِ فَقَدٌ

لَهْفَ نَفْسِي عَلَيْكَ يَا صُنوِّ رُوحِيّ

مَا لِقَلْبِيْ عَلَى فِرَاقِكَ جَهْدٌ

سَيِّدِي مُصْطَفَى، وَفَقْدُكَ جُرْحٌ

فِي صَمِيمِيْ يَضِيقُ عَنْهُ اِحْتِمَالِيْ. [1]

وفي قصيدة **(سلام علينا):**

أَحِبَّاءَنَا...لَا تَعْذِلُونَا فَإِنَّنَا خَضَعْنَا لِحُكْمِ الدَّهْرِ وَهُوَ خَؤونٌ [2]

فالملاحظ في هذه الأبيات هو حذف حرف النداء "يا"، فتقدير الكلام (يا سيدي، يا لهف نفسي، يا أحباءنا)، وحذف حرف النداء في قولها (سيدي) وذلك تعظيما للشاعر الكبير والأديب مصطفى خريف الذي أنار لها طريق الشعر وأرشدها، وكان ينقح أشعارها فكان لها الأب والأخ والسند، حيث تقول في الإهداء بداية ديوانها الثالث **(طائر الفينيق):**

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان طائر الفينيق)، ص320- 321.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان آلاء)، ص177.

إِلَى رُوحِ أَبِي الرُّوحِي

مُصْطَفَى خَرِيف طَيّبَ الله ثَرَاهُ

لَمْسةُ وَفَاءٍ وَعِرْفَان وَحَنِين

إِلَى فَيْئِ حَنَانِهِ الْوَارِفِ

الَّذِي آواني مِنْ يُتْمٍ

وآمنني مِنْ خَوْفٍ [1]

زبيدة

كما حذف حرف النداء، في قولها: لهف نفسي، وتقديرها (يا لهف نفسي) وغرضه بيان لهفتها وشوقها إلى حبيبها فقد وصفته بـ "بصنو الروح" وفي قولها "أحباءنا" وتقديرها "يا أحباءنا" فحذف حرف النداء وذلك تعظيما وتوقيرا للأحبة، الذين كانوا يحبون الشاعرة

فقرب الشاعر الكبير مصطفى خريف من الشاعرة ومن قلبها، كيف لا وقد وصفته بالأب الروحي. وكتبت عنه قصيدة بعنوان: **(لست أبكيك يا أبي)**

2-3-حذف الاسم (المبتدأ): يقع الحذف في المبتدأ أكثر من وقوعه في الخبر، فالابتداء يكون بمعلوم والإخبار يكون بمجهول، فالحذف يكون في المعلوم لعدم خفائه في الكلام، والأصل في الجملة الإسمية أن يذكر المبتدأ والخبر فإن وقع الحذف فالأولى ذكر الخبر وحذف المبتدأ، وقد وقع الحذف(حذف المبتدأ) في بعض قصائد زبيدة بشير مثل: في قصيدة **(إباء):**

جُرْحَان فِي كَبِدِي يَسْتَنْزِفَانِ دَمِيْ

يُمَزِقَانِّ الْحَشَى تَمْزِيقَ مُنْتَقِمٍ.[2]

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان طائر الفينيق)، ص262.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان آلاء)، ص245.

وقصيدة **(طائر الفينيق)**:

أُخْتُ الرِجَّالِ...يَرَاعُهَا جَمُ النَّدَى

فِي كُلِّ حَرْفٍ نَشْوَةَ الْمُتَأَمِّلِ [1].

فالملاحظ في هذه الأبيات هو حذف المبتدأ (جرحان) خبر وقد حذف المبتدأ أو الذي تقديره "هما" في قولها جرحان في "كبدي" وحذف المبتدأ في قولها "أخت الرجال" وتقديره "أنا" وأخت خبر ففي قولها "جرحان" حذفت المبتدأ وذلك للدلالة على الألم الذي تعانيه الشاعرة وهذا كله من جراء بعد حبيبها عنها، وعدم مبالاته بها.

وفي حذف المبتدأ "أنا" في قولها أخت الرجال وذلك للدلالة على أن المرأة شقيقة الرجل، فالشاعرة كانت تكتب أشعارها وسط مجتمع كان لا يعترف بمكانة بالمرأة ولا يقدر حقها، فلذلك قالت أنا مثلي مثل الرجل أكتب، أبدع، أعاني ما يعانيه الرجل، وقد يكون غرض حذف المبتدأ هو المبالغة في وصف آلامها.

وفي قصيدة **(ابتهال)** حيث يقول فيها:

وَالصَّبْرُ صَبْرَانِ...صَبْرٌ فِي مُلِمَّتِنَا

وَفِي خُضُوعٍ...إِذَا مَا ضَامَنَا الْقَدَرُ.[2]

فحذف الاسم "صبر" في الشطر الثاني وأصلها "وصبر في خضوع" والملاحظ في هذا الحذف أن غرضه الاختصار فلو قالت مثلا "صبر في ملمتنا وصبر في خضوع، لكان فيه نوع من الرتابة والثقل.

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان طائر الفينيق)، ص274.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان آلاء)، ص209.

فالشاعرة في هذه الأبيات حذفت المبتدأ وهو ما يسمى نحويا بالحذف الجائز، وتقدير المبتدأ (المحذوف) يكون على عاتق المتلقي.

2-4-حذف الفاعل وتعويضه بنائب الفاعل: وذلك في قولها في قصيدة **(أين المفر؟)**.

وَأَدْنَا الْحَنِينَ وَقُلنَا اِسْتَرَحْنَا...

وَنَحْنُ بِسَيْفِ الْعِنَادِ ذُبِحْنَا [1].

وفي قصيدة **(سلام علينا)**:

جُبِلْنَا عَلَى أَنَّ الْوَفَاءَ شَرِيعَةٌ

وَكُلُ عَزِيزٍ لِلْوَفَاءِ يَهُونُ. [2]

فالفعلان (ذبحنا، جبلنا) ماضيان مبنيان للمجهول والنون في محل رفع نائب فاعل، فالفاعل حذف وعوض بنائب الفاعل وهو الضمير "نحن" وربما الغرض من حذف الفاعل هي ترك القارئ يهتم بالبحث عن الأسباب التي أدت إلى حذفه، والظاهر من الحذف من خلال البيتين أن الشاعرة تتحدث عن بعض معاناتها مع حبيبها كما في قولها:

(وَأَدَنَا الْحَنِينُ...وَنَحْنُ بِسَيْفِ الْعِنَادِ ذِبْحِنَا)، فهي تظهر حالتها النفسية التي وصلت إليها جرّاء هذا الحب، وعناد الحبيب وعدم اهتمامه بها، (أما قولها جبلنا على أن الوفاء شريعة) فهي تتحدث عن صفة فطرية يجبل عليها الإنسان وهي الوفاء فهي وفية لحبيبها رغم الصعاب والعوائق وفي سبيل الحب يهون كل شيء كما في قولها: "كل عزيز للوفاء يهون".

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان طائر الفينيق)، ص156.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان طائر الفينيق)، ص178.

2-5-حذف المفعول به: المفعول به من المكملات التي يكون وجودها في بعض المواطن ضرورياً، لكنه يحذف من الكلام إذا جاء ما يدل عليه لغرض بلاغي، والشاعرة زبيدة بشير حذفت المفعول به وذلك مثلا في قصيدة **(آلاء)** حيث تقول فيها:

نَهْتَدِي بِاللهِ فِي غُرْبَتِنَا

فَالَّذِي يَهْدِيهِ رَبِّي لَنْ يَضِلْ[1]

وتقدير الكلام "نهتدي بالله هداية في غربتنا، فحذف المفعول به "هداية" وغرض الحذف هنا إثبات الفعل (معنى الهداية)، يكون من الله وحده، وقد يكون من باب التمجيد والتعظيم لله سبحانه وتعالى.

كما نلاحظ في قصيدة **(النبراس)** حذف المفعول به وتعويضها بالضمير وذلك مثاله قولها:

مَازَالَ يَسْكُنُهُمْ فَضْلٌ بِهِ عُرِفُوا

إِنْ سَاءَهُمْ حَظهُمْ يَسْمُوا بِهُمْ خَلْقٌ

للّه هُمْ كَمْ أضاءوا حَوْلَهُمْ غَسَقًا

كَأَنَّهُمْ مِنْ شُعَاعِ الشَّمْسِ قَدْ خُلِقُوا [2]

فالشاعرة عوضت المفعول به بالضمير "هم" وذلك لغرض الاختصار والايجاز.

2-6-توظيف الفجوات (المسكوت عنه):

الحذف في اللغة العربية ميزة فيها، وذلك للدلالة باللفظ الثابت عما غاب من النص، فالمحذوف ليس فراغاً في المعنى، لأن الكلام المذكور يسد مسده، فالحذف قد يكون أبلغ من

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان آلاء)، ص202.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان طائر الفينيق)، ص324.

الذكر، كما قد يكون الصمت أبلغ من الكلام في بعض المواقف، وعند بعض الحداثيين يسمى المسكوت عنه بالفراغ، والحذف ليس مطلقا بل "مشروط بإفادة معنى كالمبالغة أو التعظيم، أو الاختصار أو للتعميم، أو الاحتمال في مواضع تطلبه، أو للعلم به وهذا الموضع يستحسن فيه الحذف، والحذف في الجملة الاسمية والفعلية واقع على سواء"[1]. فالنص "نسيج من الفضاءات البيضاء، والفجوات التي يجب ملؤها"[2] فالنص بفجواته يدفع المتلقي أو القارئ إلى كشف المسكوت عنه ومعرفة المعنى المراد ايصاله من الشاعر إلى المتلقي عن طريق سد هذه الفجوات وتمثل المعاني وهذه الفراغات أو الحذف وجدت بكثرة في شعر زبيدة بشير ففي الديوان الأول، (حنين الذي به 27 قصيدة)، تعج القصائد بالفراغات (الحذف) ما عدا قصيدة خيبة.

فمثلا تقول في قصيدة **(حنين)**:

حَبيبِيْ تَعَالْ....

صَمْتِي اِفْتِعَالْ....

فَأَنَّى أَرَاكْ

أَحِسُّ بِرَجْفَةٍ....

كَمُدْمِنِ خَمْرٍ

يَحِنُّ لِرَشْفَةٍ....

وَأَظْهَرُ أَنِّيَّ لَقَيْتُكَ صُدْفَةً...

وَإِذْ أَلْتَقِيْ بِكَ...

حَبيبِي.... تعَالْ...[3]

---

[1] محمد عكاشة: تحليل النص (دراسة الروابط) النصية في ضوء علم اللغة النصي، مكتبة الرشد، ناشرون الطبعة الأولى 2014، ص205.

[2] إمبرطو إيكو: القارئ النموذجي تر: أحمد أبو حسن، مجلة آفاق (اتحاد كتاب المغرب)، العدد8- 9، 1988، ص140.

[3] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص22.

فالملاحظ في هذه القصيدة هو (الحذف) أو توظيف الفجوات فالشاعرة من خلال عنوان القصيدة "حنين" تحن إلى حبيبها وعودته إليها، فلذلك لجأت إلى الحذف حذف معاني يستطيع القارئ تخيل ما يحدث ليصبح المتلقي شريكا للشاعرة في عملية الإبداع، ولذلك تركت هذه الفراغات ليملأها القارئ أو المتلقي، وقد ذهب عبد القاهر الجرجاني إلى أن هذا الحذف هو الجيد كما قال: "رب حذف هو قلادة الجيد وقاعدة التجويد."[1]

وفي قصيدة أخرى تحمل عنوان **(الطلع النضيد)**:

قِفُوا جَمِيعًا...فَلَيْلُ الْحُزْنِ يَجْمَعُنَا

وَوَمْضَةُ النُّورِ مَا زَالْتْ بِأَيْدِينَا...

الْغَدْرُ...وَالشَّرُّ...وَالْأَحْزَانُ تَخْنُقُنَا

وَالْحُبُ رَاحَ قَتِيلَا بَيْنَ أَيْدِينَا

لَا تَسْأَلُونِي...فَمَا لِي بَيْنَكُمْ سَنَدٌ

إِنَّ الْكَرِيمَ غَرِيبٌ بَيْنَ أَهْلِينَا. [2]

قفوا جميعا... ثم تضع للقارئ نقاطا محذوفة لتفتح الباب له لتخيل المخاطب هل هم معشر العشاق الذين أضناهم الهم والحزن ونال منهم الشوق ما نال؟؟؟

لتتابع أبياتها فتعدد بعض الصفات اللئيمة وتسكت عن بعضها فاسحة المجال للقارئ لإكمالها، لتنتفض في بيت آخر وترفض أن تسأل لأنها السائلين مجرد متطفلين والأهل ما هم بأهل تعيش غريبة بينهم لا سند لها ولا معين وكل هذا يستنتجه المتلقي عندما يجد أن الشاعرة أردفت الفعل المضارع تسألوني بلام النهي وكأنها تريد من القارئ أن يساندها ويقف معها ضد من اعتبروا أنفسهم أهلا أقرباء وهم أناس غرباء.

---

[1] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص151.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان آلاء)، ص148

وفي موضع آخر من قصيدة تحمل عنوان (**أين المفر؟!**) تقول:

وَأَدْنَا الْحَنِينَ وَقُلْنَا اِسْتَرَحْنَا

...وَنَحْنُ بِسَيْفِ الْعِنَادِ ذُبِحْنَا

وَكُنَّا التَّوَهُّجَ حِسًّا وَمَعْنىً

فَكَيْفَ رَضِينَا...! وَفِيمَ سَمَحْنَا؟

عَلامَ اِلْتَقينَا...! وَفِيمَ اِفْتَرَقْنَا !

وَأَيَّانَ جِئْنَا...!وَأَيَّانَ رُحْنَا! [1]

ها هي المبدعة زبيدة بشير تأخذ بيد القارئ مجددا، ليبحر معها في دوامة من الحيرة والتساؤل من الصدمة واللاوعي نعم مستعينة بعلامات الاستفهام والتعجب موظفة الفجوات التي تجعل المتلقي يغوص مليا ليحاول تقفي مقاصد الشاعرة وفهم انفعالاتها وتشخيص حالتها.

وهكذا الحال مع معظم قصائدها سائرة على المنوال نفسه مشركة المتلقي في عواطفها والأحداث التي تمر بها، وما نخلص إليه هو أن توظيف الفجوات أو الفراغات أو المسكوت عنه شمل كل دواوينها الشعرية ماعدا قصائد (أول الكلام، كوثر، فرحة، خيبة)

VII. الجملة وأنواعها:

جاء في تعريف الجملة في كتاب التعريفات للشريف الجرجاني "عبارة عن مركب من كلمتين أسندت إحداهما إلى الأخرى سواء أفادت كقولك زيد قائم، أو لم يفد كقولك إن يكرمني، فإنه جملة لا تفيد إلا بعد مجيء جوابه فتكون أعم من الكلام مطلقا".[2]

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان آلاء)، ص156.

[2] علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني: معجم التعريفات، تح محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، ص70.

وفي تعريف آخر "هي قول مؤلف من مسند ومسند إليه".[1]

فالجملة هي أبسط مظاهر الكلام، لأنها أبسط تركيب لغوي يشتمل على فائدة يحسن السكوت عليها، فكل جملة كلام وليس كل كلام جملة، لأن أقل الكلام جملة وأكثره غير محدد، وعلى هذا فعلاقة الجملة بالكلام هي علاقة الجزء بالكل.

والجملة عند جمهور النحاة القدماء قسمان: فعلية واسمية، وقد تنوعت في شعر زبيدة بشير بين الفعلية والاسمية، مع ملاحظة سيطرة الجمل الفعلية وذلك في ديواني "آلاء وحنين" والجمل الفعلية تدل على الحزن والأسى والحيرة كما تدل على الشوق والحنين إلى الحبيب، أما الجمل الاسمية فهي تدل على ثبوت الصفات في الموصوف.

1. الجملة الفعلية: وهي المصدرة بفعل أيا كان نوعه "تاماً أو ناقصاً لازماً أو متعدياً"[2]، مكونة من فعل وفاعل ومفعول به، يكون الفعل والفاعل فيها عمدة بينما المفعول به فضلة".[3]

وقد وظفت الشاعرة (زبيدة بشير) أنواعاً مختلفة من الجمل الفعلية بما يناسب المعنى والدلالة وذلك من خلال التنويع بين الفعل الماضي والمضارع والأمر والمبني للمجهول ومن أمثلة الجملة الفعلية:

في قصيدة **(دعوة)**:

جَفَّتْ يَنَابِيعِي الَّتِي،

كَانَتْ تَعِيشُ عَلَى وُجُودِكَ

وَأَرَى الظَّلَامَ يُحِيطُ بِي [4].

---

[1] مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية، منشورات الكتب العلمية، بيروت، د ط،، ج3، ص212.

[2] شوقي المعري: كتاب إعراب الجمل وأشباه الجمل، دار الحارث/ سوريا، ط1، 1997، ص11.

[3] حسين منصور الشيخ: الجملة العربية دراسة في مفهومها وتقسيماتها النحوية، دار الفارس، عمان، ط1، 2009، ص51.

[4] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان حنين)، ص31.

نرى أن الأبيات قد تصدرها فعل ماضي، وهو يدل على التذكير بالماضي وتقرير الحقائق، فالشاعرة تستذكر لحظات الحب مع حبيبها، وإقرار لحقيقة ما تعانيه في سبيل الحب "فالماضي دلالته هي التعبير عن مضي الحدث وانقضائه."[1]

ومن أمثلة الجملة الفعلية التي تصدرها فعل مضارع: في قصيدة **(دموع الحنين)**:

عَنْدَمَا تَكْشِفُ الْعُيُون شُجُونِيْ

وَتَرَى الْحُزْنَ وَاضِحًا فِي عُيُونِي

وَتَرَانِي كَأَنِّي حِينَ أَغْفُو

يَرْسُمُ الْيَأْسُ ظِلَّهُ فِي جَبِينِيْ

يَهْتِفُ الْقَلْبُ بِي: دَعِي الصَّبْرَ عَنَا إِنَّمَا الصَّبْر هُوَ عَيْنُ الْجُنُونِ [2]

في هذه الأبيات تكثيف للأفعال المضارعة، فالفعل المضارع "هو ما لم يكن له وجود بعد، بل يكن زمن الإخبار عنه قبل زمان وجوده والدلالة والاستمرارية عند الائتمار بمضمون الطلب".[3] فالأفعال المضارعة (تكشف، ترى، يرسم، يهتف) كلها تكشف عن تعبير راق، عن مكنونات ذات الشاعرة قصد الوصول إلى ذات المتلقي بحس إنساني كبير ولغة شفافة بعيدة عن التعقيد ومن أمثلة الجمل الفعلية التي تصدرها فعل أمر: وفي قصيدة **(دعوة)**:

عُدْ يَا حَبيبِي... عُدْ

عُدْ لِي...

عُدْ لِي...

فَإِنَّ مَشَاعِرِيْ

عُدْ يَا حَبيبَ الرُوْحِ [4]

---

[1] مهدي المخزومي: في النحو العربي نقد وتوجيه، منشورات المكتبة المصرية، بيروت، لبنان، 1964، ص39.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص105- 106.

[3] مختار عطية: الجملة الفعلية في شعر محمد بن حازم الباهي، دراسة أسلوبية، دار الوفاء، للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، (د، ط)، ص63.

[4] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان حنين)، ص30.

فهذه الأبيات تصدرها فعل الأمر "والأمر ما يطلب به حدوث شيء في الاستقبال"[1]، فالشاعرة هنا تخاطب حبيبها وتطالبه بالعودة إليها، ففي الأبيات كلها خطاب مباشر للحبيب.

ومن أمثلة الجملة الفعلية التي ذكر فيها الفعل المبني للمجهول في قصيدة، **(أين المفر)**:

وَأَذْنَا الْحَنِينَ وَقُلْنَا اِسْتَرَحْنَا

وَنَحْنُ بِسَيْفِ الْعِنَادِ ذُبِحْنَا [2]

وفي قصيدة **(وداع)**:

خُدِعْتُ وَضَاعَ يَقِينِي وَظَنِّي

صَمَدْتُ وَلَكِن...إلام الصُّمُودُ؟ [3]

وفي قصيدة **(عتاب)**:

إنِّي صُدِمْتُ بِأَنَّ حُبَّكَ زَائِفٌ

لَا يَسْتَحِقُّ مَشَاعِرِي وَوَفَائِيْ [4]

فالأفعال (ذبحنا، خدعت– صدمت) مبنية للمجهول فكلها جاءت للدلالة على ما لقيته الشاعرة في سبيل حبها، فهي رغم وفائها لحبها إلى النهاية لكن حبيبها غدر بها وذلك مثلا في قولها" حبك زائف".

---

[1] أحمد شقرون: الروضة الندية في شرح الأجرومية، دار الحمراء للطباعة والنشر والتوزيع والإعلام سيدي بلعباس، الجزائر، ط1، 2010، ص77.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان آلاء)، ص156.

[3] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان حنين)، ص133.

[4] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان حنين)، ص126.

2. الجملة الاسمية: هي كل جملة تصدرها اسم، وهي تركيب إسنادي من مبتدأ وخبر وقد تدخل عليها الأفعال الناسخة كان وأخواتها أو إن وأخواتها، وهي تدل على الدوام والثبوت.

ومن أمثلتها: في قصيدة **(أسطورة الصمت):**

غَيْمَةٌ مَرْتْ بِأَرْضٍ مُقْفِرَةٍ

دَأْبُهَا الْبَذْلُ..فَجَاءَتْ مُمْطِرَةً

إِنَّهَا طَيْرٌ غَرِيبٌ نَادِرٌ

بُلْبُلٌ بَيْنَ الطُّيُورِ الْكَاسِرَة [1].

وفي قصيدة **(كيف أنساها):**

أَنَا هُدَى الشِّعْرِ وَالْخَضْرَاءُ مُلْهِمَتِي

حَسْبِي إِذَا صُغْتُ بَعْضًا مِنْ سَجَايَاهَا[2]

فالجمل الاسمية غيمة مرت، أرض مقفرة، دأبها البذل، طير غريب، بلبل بين الطيور الكاسرة..." وما دام أن الاسم خال من الزمن، وصالح للثبات فإن الشاعرة قد ابتدأت الاسم للدلالة على صفات مثل (مقفرة: قاحلة/ غيمة من الغيم: وهي السحاب/ ممطرة: معنى تحمل المطر، وهذه الصفات تدل على التجدد والدوام.

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان طائر الفينيق)، ص308.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان طائر الفينيق)، ص346.

VIII. التقديم والتأخير:

يعتبر التقديم والتأخير من الظواهر الأسلوبية التي تتجلى في الأعمال الأدبية خاصة الشعرية منها، وذلك لأن الجملة العربية تترك الحرية للمبدع في ترتيب الكلام، كما يقول: "ريفايتر" عن الخطاب: "هو قبل كل شيء لعب بالكلمات".[1]

وأسلوب التقديم والتأخير تناوله عدد من علماء اللغة والبلاغة، فهذا عبد القاهر الجرجاني يقول عنه: "إنه باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن واسع التصرف، بعيد الغاية لا يزال يفتر لك عن بديعة، يفضي بك إلى لطيفة، ولا يزال شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قدّم فيه الشيء وحول اللفظ من مكان إلى مكان، واعلم بأن تقديم الشيء على وجهين تقديم يقال عنه بأنه على بنية التأخير، وذلك في كل شيء أقررته مع التقديم على حكمه، الذي كان عليه وفي جنسه الذي كان فيه، وتقديم على نية التأخير، ولكن على أن ينقل الشيء عن حكم إلى حكم ويجعل بابا غير بابه، ويعرب إعرابا غير إعرابه...."[2]

فمن خلال تعريف الجرجاني نفهم أن أسلوب التقديم والتأخير له مزايا كثيرة، في إلباس النص الأدبي حلة جديدة، كما أنه يأخذ المتلقي إلى متعة في النص الأدبي الذي لا حدود له. ويذهب سيبويه إلى أن" سبب التقديم هو العناية"[3]، أي العناية بالكلام وتحسينه وهناك أغراض للتقديم والتأخير منها الافتخار، فيجب التقديم والتأخير مراعاة للمعنى، وقد برزت خاصية التقديم والتأخير في شعر زبيدة بشير في قصائد عديدة منها: تقديم الجار ومن أمثلة تقديم الجار المجرور:

---

[1] نقلا عن شهرزاد بن يونس: قراءة في شعرية الخطاب الصوفي، مجلة الثقافة المزدوج 8- 9، منشورات وزارة الثقافة 2006، المكتبة الوطنية، الجزائر، ص34.

[2] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز، ص106.

[3] سبويه: الكتاب تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1988، ج1، ص34.

قصيدة **(صلاة)**:

لِعْيَنِيكَ جُرْحِي الْخَضِيب الْخَضِيب

تَحَمَّلْتُه فِي سُكُونٍ وَصَبْرٍ.

لِعْيَنِيكَ دُنْيَا الْهَوَى أَيْنَعَتْ

فَغَنَّى هَزَّازٌ وَغَرَّدَ قَمْرِيٌ [1].

وفي قصيدة **(لست أبكيك يا أبي)**:

فِي سَبِيلِ الْإِبْدَاعِ أَفْنَيتُ عُمُرًا

لَمْ تَكُنْ بِالْحَيَاةِ يَوْمًا ضَنِينَا[2]

وفي قصيدة **(كيف أنساها)**:

فِي وَاحَةِ الْخَيْرِ قَدْ أَنْجَزْتُ مَلْحَمَتي

فَلَا أُبَالِي بِنَارٍ عِشْتُ أَصْلَاهَا [3].

وفي قصيدة **(طائر الفنيق)**:

مِنْ عُمْقِ بُرْكَانِ المواجع أَقْبَلَتْ

تَلَقَى الْحَيَاة بِبَسْمَةِ الْمُتَفَائِلِ

فِي كُلِّ رَوْضٍ سَأَزْرَعُ وَرْدَةً

يَزْكُو شَذَاهَا فَوْقَ كُلَ مُؤملٍ [4].

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان حنين)، ص35.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان طائر الفينيق)، ص322.

[3] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان طائر الفينيق)، ص347.

[4] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان طائر الفينيق)، ص273- 280.

فالشاعرة في هذه القصائد قدمت شبه الجملة (من الجار والمجرور) " لعينيك- في سبيل الإبداع- في واحة الخير- من عمق بركان- في كل روض".

إن تقديم الشاعرة للجار والمجرور فيه تصوير لحقيقة معاناتها في سبيل الحب، إنه شعر وجداني عاطفي يعتمد في إبراز المعنى على جمال الكلمات مثل لعينيك، الابداع، واحة الحبر وصدق التعبير فهي ترى أن العلاقات العاطفية يجب أن تقوم على أساس الحب والمودة والاحترام، فهي ترسم في هذه الأبيات أسمى العواطف الإنسانية إذ تتضمن أغراضا تتناول العلاقات بين المحبين من صلات تتسم بالود والوفاء، وما قد يعتريها أحيانا من خصام وفراق وجفاء، ورغم ذلك فالشاعرة تبقى ثابتة أمام المواقف التي تجابهها في سبيل الحب.

وقد رسمت من خلال تقديمها للجار والمجرور صورا ايقاعية كما أنها أضافت إلى القصائد جمالا، فالشاعرة رغم الضريبة التي دفعتها في سبيل الحب فهي كالمحارب لا تستسلم أبدا.

1. **تقديم المفعول به على الفاعل:** قد يقدم المفعول به وذلك لغرض العناية والاهتمام، وهذا التقديم يساهم في انتباه المتلقي ومعرفة غايات الشاعرة ومن أمثلة تقديم المفعول به:

في قصيدة **(فرحة):**

كَمَا الْجُلَّنَارُ* يَمِيدُ اِخْتِيَالَا

تُبَادلُهُ الشَّمسُ شَوْقًا بِشَوْقٍ [1].

وفي قصيدة **(النبراس):**

وَدَارَةُ الشَّمْسِ إِنْ حَاقَ الْغَمَامُ بِهَا

تَزْهُو بِأَلْوَانِ طَيْفٍ زَانَهَا الشَّفَقُ

* الجلنار: زهر الرمان.

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان طائر الفينيق)، ص333.

مَازَالَ يُسْكُنُهُمْ فَضْلٌ بِهِ عُرِفُوا

إِنْ سَاءَهُمْ حَظُّهُمْ يَسْمُو بِهِمْ خُلُقٌ

يَرُدُ لِلْفَضْلِ بَعْضًا مِنْ مَكَارِمِه

يَحُفُّهُ الْمَجْدُ وَالْآلَاءُ وَالْأَلْقُ [1]

ففي هذه الأبيات تقديم للمفعول به الذي جاء ضمير على الفاعل (تبادله الشمس فالهاء ضمير مستتر مبني على الضم في محل نصب مفعول به مقدم، والشمس فاعل مؤخر) وكذلك في "زانها الشفق، ساءهم حظهم، يحفه المجد"

فالشاعرة في تقديم المفعول به على الفاعل رسمت صورا شعرية ترتكز على الوصف وذلك من خلال الميل إلى الطبيعة كما يفعل الشعراء الرومانسيون فمثلا (ذكرت زهرة الرمان وهي الجلنار)، وذكرت الشفق، كما أنها عبرت عن الأخلاق التي يسمو بها الإنسان و(كالكرم، المجد).

2. تقديم الإسم:

- **ظرف الزمان:** وذلك في قصائد عديدة نذكر منها:

قصيدة **(أذكرني بخير)**:

وَغَدَا....وَغَدَا مَتَى جَاءَ النَّعْي إِلَيْكَ..[2]

وفي قصيدة **(دعوة)**:

فَمُذْ سَافَرْتَ...

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان طائر الفينيق)، ص323- 330.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان حنين)، ص29.

حِينَ يغمرني الشَّقَاء؟ [1]

وفي قصيدة **(ميعاد)**:

الْيَوْمَ فِي عُمَرِي نَهَارٌ خَالِدٌ [2]

والملاحظ في هذه الأبيات تقديم ظروف الزمان (غداً، فمذ، حين، اليوم) والأصل في ظرف الزمان أن يتأخر ولكنه تقدّم وذلك للدلالة على حالة الشاعرة، فكل هذه الظروف جاءت لتبين حالة الشاعرة العاطفية في أوقات معينة، أضفت على الأبيات مسحة جمالية.

3. تقديم الضمير: إن تقديم الضمير قد تكرر في قصائد زبيدة بشير وهذا يدل على طغيان الذاتية الفردية، وعلى ابراز عواطف وأحاسيسها التي تكنها لحبيبها، وذلك ما نجده في قولها مثلا:

في قصيدة **(انطلاق)**:

أَنَا فِي نَشْوَةِ الْأَحْلَامِ غَرِيقَه

فَأَنَا فِي نَشْوَةِ الْحُبِّ غَرِيقِهْ [3]

والضمير "**هي**" في قصيدة **(الوصول)**:

هِي سَاعَةٌ...أَوْ بَعْضُ سَاعَةٍ

هِي سَاعَةٌ....أَوْ بَعْضُ سَاعَةٍ [4].

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان حنين)، ص31.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان حنين)، ص69.

[3] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان حنين)، ص53.

[4] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان حنين)، ص66.

وفي قصيدة **(رب أنعمت فزد):**

أَنْتُمْ أَمْسِى...وَيَوْمِي...وَغَدِي

وَسَنَا فَجْري...وَأَنْوَارُ دُجَايَا

هُوَ حَسَبِي...إِنْ طَوَانِي كَمَدي

فَبِهِ أَقْوَى عَلَى كُلِّ الْبَلَايَا [1].

فزبيدة بشير من خلال تقديمها للضمائر(أنا، هي، أنتم، هو)جاءت لتدل على حب الشاعرة لحبيبها، فقد جمعت في تمازج عجيب بين القوة والضعف وسيطرة العقل وطغيان المشاعر فمثلا قولها "أنا في نشوة الأحلام غريقة" سيطرة العقل وقوة مشاعرها، ورهافة، ومع ذلك فهي قد جمعت كل هاته المتناقضات (طغيان المشاعر، رهافة الحس، سيطرة العقل، القوة والضعف) ومع ذلك استطاعت تحقيق معادلة صعبة لتعايش متلائم مع النفس ومع الآخرين.

4. تقديم اسم الإشارة: وذلك في قصيدة **(وصول):**

هَذَا وُجُودِي

بَيْنَ أَمْوَاجِ الْفَنَا [2]

قصيدة **(انتقام):**

هَذَا هُوَ الْوَقْتُ الْمُنَاسِبُ [3]

وفي قصيدة **(الساجة):**

هَذَا زَمَانِ يَحْتَفِي بِزَوَاحِفِ

أَمَّا الْحَمَائِمَ فَهِي كَبْشُ فِدَاء [4]

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان آلاء)، : ص158.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان حنين)، ص66.

[3] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان حنين)، ص90.

[4] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان آلاء)، ص300.

فالشاعرة من خلال تقديم أسماء الاشارة في هذه الأبيات (هذا، هذا، هذا،) إشارة إلى الزمان الذي تعيشه الشاعرة والذي أرادته أن يكون زمن حب، فشعرها بث للأشجان، التي سرعان ما تختفي وتحلّ محلّها الأفراح.

5. تقديم اسم الاستفهام:

قصيدة **(هل يعود؟)**.

هَلْ يَعُودُ الْأَمْسُ؟

كَيْفَ- يَا لَيْلُ- سَأَنْجُو؟

هَلْ يَعُودُ الْأَمْسُ- يَا لَيْلُ...

إِذَا حَاوَلْتُ أَنْ أَسْتَرْجِعَهُ؟

أَمْ أَحْيَا عَلَى رَجْعِ صَدَاهُ؟ [1]

فتقديم أسماء الاستفهام (هل، كيف، هل، أم) لأن الشاعرة تتساءل عن عودة الأمس، وعودة الحبيب لتعود ذكراه إليها" فهي حيرى ولذلك بدأت بهذا الاستفهام فشعرها تزاوج بين الحيرة واليقين واليأس والأمل، هل تعود ذكريات حبها الماضي مع حبيبها وترسم معه حبا جديدا.

ومن خلال دراسة التقديم والتأخير في شعر زبيدة التقديم الجار والمجرور، وتقديم المفعول به على الفاعل، تقديم ظرف الزمان، تقديم الضمائر، تقديم أسماء الإشارة، تقديم أسماء الاستفهام، يدل على أن للتقديم والتأخير أغراض متعددة ومتنوعة، وهو سمة بارزة في الشعر العربي، ومع ذلك نجد أن الشاعرة لم تخرج عن نطاق الحفاظ على البنية التركيبية النحوية للجملة، كما أنه ميزة في كشف نفسية الشاعرة ذلك أن شعرها تصوير لسيرتها الذاتية، وكذا

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان حنين)، ص47- 49.

إبراز المعاني واضحة ودقيقة، فأجلى مشاعر الشاعرة وعواطفها اتجاه حبيبها، لأن شعرها خطاب لحبيبها بطريقة مباشرة، أو غير مباشرة. فهي تلفت انتباه المتلقي من خلال هذه السمة الأسلوبية (التقديم والتأخير) وهذا ينم عن شجاعة أدبية للشاعرة وفحولة.

- **نماذج من شعرها للجمل الخبرية المثبتة والمنفية:**

أ- الجمل الخبرية:

القصيدة	مثبتة	منفية
حيرة	أتراه يعلم أنني أهواه، أتراه يهوى غيرنا يا قلب أتراه يعلم أنني أهواه	أم لا يعلم؟ لا هذا محال، أم لا يعلم؟
قصيدة خيبة	زرعت لك الحب شبرا بشبر عذرتك بالأمس أيان كنّا	ولكن أرضك لا تثمر ولكنني اليوم لا أعذر
فيض	كأني نجمة حيرى	بلا أصل ولا فرع
السمندل	ثم يعطي جوداه لقمئ، رضي الصمت واكتفى بالتجلي، حبها للكمال فرض وطبع، إن دعاني داعي الندى والتفضل	لم يزل في مغاور الأرض يحجل فقرين الأنوار لن يترمل راسخ لا يني ولا يتحول ما تهاونت أو تراجعت يوما.
قمرية الخضراء	طوفت الدنيا بعزمة واثق	فما راعني جور الزمان وأهله

فهذا الجدول يبين أن الشاعرة مزجت في قصائدها بين الاثبات والنفي فان الاثبات قد تحدثت فيه الشاعرة عن حبها لحبيبها وشوقها إليه بمشاعر، فياضة بقلب دافئ، وصوت رنّان، فصفات الشموخ، والثبات، والإخلاص والوفاء" كلها صفات تنم عن نفس قوية، رزينة هادئة، وأما النفي قولها "لا يعلم"، "لا هذا محال"، "لا قمر"، فهي تريد أن تلمح إلى حبيبها لا يعلم ما تعانيه من حبها، فالشاعرة حزينة، وقد مثلت لنفسها وشبهت نفسها بالخنساء.

حيث يقول: في قصيدة **(أسطورة الصمت)**:

هَا هِي «الْخَنْسَاءُ» تَزْهُو بَيْنَكُمْ

قَدْ حَبَاهَا اللهُ بُشْرَى الصَّابِرَةِ [1]

* فهي رغم كل الصدود والإعراض من الحبيب فهي صابرة.

IX. الأساليب الإنشائية:

الكلام إما خبر وإما إنشاء والإنشاء فرع من علم المعاني وتتميز الجملة الإنشائية بأن مضمونها لا يصح وصفه إلا بالصدق ولا بالكذب ويقسم علماء المعاني الإنشائي، إلى طلبي وغير طلبي:

- **الطلبي:** هو ما يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب ويشمل الأمر، النهي، النداء، الاستفهام، التمني، الترجي، التخصيص.

- **غير طلبي:** هو ما يستدعي مطلوبا حاصلا ومنه: التعجب، القسم، المدح، الذم، صيغ العقود، كم الخبرية وربّ.

والأسلوب الإنشائي غير الطلبي ليس من مباحث علم المعاني، لأن أغلبه أخبار نقلت غلى معنى الإنشاء وكذلك لقلة أغراضه البلاغية.

أما الأسلوب الإنشائي الطلبي فقد اهتم به علماء المعاني لما فيه من المزايا واللطائف.

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان طائر الفينيق)، ص310.

1. الأساليب الإنشائية الطلبية:

1.1. الأمر: صياغة جملة تتضمن معنى طلب القيام بالفعل، للأمر معنيان حقيقي (أصلي) ومعنى بلاغي يفهم من السياق يقول: **السكاكي** "للأمر حرف واحد وهو اللام الجازمة للفعل، وصيغ مخصوصة."[1]

فأسلوب الأمر موضوع للوجوب والندب والإباحة أو المعنى يشملهما مثل الإذن: في قصيدة **(أدر كأسك)**:

أَدِرْ كَأْسَكَ يَا سَاقِي وَرَوِّ الْمُهَجَ الظَّمْأَى [2]

وفي قصيدة **(ثق بحبي)** تقول:

يَا حَبيبِيْ... ثِقْ بِحُبِّي دَائِمًا

وَاتْرُكِ الظَّن...فَبَعْضُ الظَّنِّ إِثْمٌ

فَلَتَجِئْنِي كُلَّمَا جَاءَ اَلْمَسَاءُ

إِنَّنِي أَحْيَا عَلَى وَهم اِنْتِظَارِكَ [3]

فالشاعرة في هذه الأبيات قد استخدمت أفعال الأمر" أدر، روّ، أترك، فلتجئ، "وقد ورد مرتين في البيت الأول ومرتين في البيت الثاني، فهي تدعو حبيبها إلى الاهتمام بها فهي تعيش في حزن وأسى.

أما قولها: "ثق بحبي، واترك الظن فهي تخاطب حبيبها مباشرة وذلك عن طريق النصح والارشاد وأن يبادلها نفس شعور الحب، وليترك الظن".

---

[1] السكاكي أبو يعقوب يوسف: مفتاح العلوم، تحقيق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ص318.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان حنين)، ص71.

[3] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان حنين)، ص85- 86.

وقد وظفت الشاعرة فعل الأمر في كثير من القصائد وذلك من أجل النصح والإرشاد لحبيبها لأن جل شعرها مخاطبة للحبيب.

2.1. الاستفهام: وهو أحد الأساليب الاستثنائية التي يقصد بها طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل"[1] وله أدوات كثيرة: الهمزة "أ" و"هل" وهما حرفان ويطلب بالهمزة التصور: ومعناه إدراك المفرد وفي هذه الحال تأتي الهمزة متلوة بالمسؤول عنه، وإما التصديق وهو إدراك النسبة، وهناك أدوات أخرى" من، ما، متى، أيان، كيف، أنّى، كم، أين، أي" والاستفهام من أكثر الأساليب المستعملة عند الشاعرة لأن شعرها يكاد يكون حوارا بينها وبين حبيبها، وقد نوعت الأدوات.

- **الاستفهام بالهمزة:** ومثال قصيد **(حيرة):**

أَتُرَاهُ يَعْلَمُ أَنَّنِي أَهْوَاهُ...أَمْ لَا يَعْلَمُ؟

أَتُرَاهُ يَعْلَمُ أَنَّنِي أَهْوَاهُ أَمْ لَا يَعْلَمُ؟

أَتُرَاهُ يَذْكُرُنِي...وَمَالِيْ فِي حَيَاتِي غَيْر ذِكْرِهِ؟

أَتُرَاهُ يَعْلَمُ أَنَّنِي أَهْوَاهُ أَمْ لَا يَعْلَمُ؟

أَتُرَاهُ يَهْوَى غَيْرَنَا يَا قَلْبُ ؟[2]

فالغرض من الاستفهام: "الهمزة" في هذه الأبيات هو التصور لحال حبيبها هل يعلم بحبها وصدق مشاعرها أم هو ساه لا لا يعلم، وقد هذا الاستفهام مع التكرار تكرار الفعل (أتراه، أم لا يعلم) قيمة بلاغية وسمة أسلوبية جيدة في هاته الأبيات.

---

[1] مصطفى المراغي: علوم البلاغة البيان المعاني والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2002، ص3.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان حنين)، ص38- 40.

- **الاستفهام ب (هل):** في قصيدة **(هل يعود؟):**

هَلْ يَعُودُ الْأَمْسُ- يَا لَيْل...-

هَلْ يَعُودُ الْأَمْسُ...[1]

وفي قصيدة **(ثق بحبي):**

هل هو الماضي وذكراه التي لم تفارق بعد فكري وخيالي؟[2]

- **الاستفهام ب (متى):** والتي يطلب بها تعيين الزمان ماضيا أو مستقبلا

فمثلا في قصيدة: **(شتاء وشتاء):**

فَمَتَى يَعُودُ؟

وَمَتَى أَرَى فِي خَاطِرِي الدُّنْيَا

تَبَاشِيرَ الْإِيَابِ؟...[3]

فالشاعرة من خلال توظيفها لأداة الاستفهام تتساءل عن حبيبها متى يعود وقد جاء الاستفهام (متى مقرونا بالفعل المضارع "يعود" للدلالة على المستقبل وفي البيت الثاني اقترنت بالفعل "الماضي").

- **الاستفهام ب "كيف":**

في قصيدة **(سلمت لي):**

فَكَيْفَ أَفْصِلُ مَا بَيْنِي وَبَيْنَ دَمِي؟ وَوَمْضَةُ النُّورِ لِلْآلَاءِ تدعوني؟ [4]

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان حنين)، ص51.

[2] الديوان: ص84.

[3] زبيدة بشير: الاعمال الكاملة ديوان حنين، ص76.

[4] الديو زبيدة بشير: الاعمال الكاملة ديوان حنين، ص141.

وفي قصيدة **(انطلاق)**:

كَيْفَ أُخْفِي إِذْ يَدِيْ بَيْنَ يَدَيْكَ

رَغْبَتِي فِيكَ وَأَشْوَاقِيْ إِلَيْكَ؟ [1]

فالشاعرة من خلال هاتين البيتين أرادت أن تبين حبها لحبيبها وهو حب أعمى فصورت نفسها وحبيبها بجسد واحد فقالت: كيف أفصل بيني وبين دمي؟ وقولها: "كيف أخفي"، استفهام غرضه النفي تصور من خلاله عجزها عن ستر وإخفاء أشواقها ورغباتها عندما تلتقي بحبيبها.

كما جاء الاستفهام بصيغ أخرى مثلا في قصيدة "لماذا": لماذا؟ وأين؟ وفيما؟ وكيف؟ وقد أدى أسلوب الاستفهام أغراضا متنوعة في شعر زبيدة بشير كما أنه أدى شد انتباه المتلقي من خلال التساؤلات التي تطرحها في شعرها، كما أنها أدت جمالًا بلاغيا من خلال التكرار لبعض (أدوات الاستفهام).

3.1. النداء: هو توجيه الدعوة إلى المخاطب وتنبيهه إلى الاصغاء وسماع ما يريد المتكلم أو "هو طلب إقبال المدعو المخاطب على الداعي المتكلم، لأمر ما، بحرف يقوم مقام فعل النداء(أدعو) ويتضمن معناه وأدواته ثمان وهي: (أ،، أي، يا، هيا، أيا، وا...)"[2] وأحرف النداء هي على نوعين " النداء القريب مثل الهمزة وأي، هيا"[3]

وقد ينادي البعيد ب الهمزة، وآي، وها إشارة إلى حضوره في الذهن وقربه من القلب، وقد ينزل القريب منزله البعيد، ينادي بغير الهمزة وهي في إشارة إلى علو مرتبته أو انحطاط مكانته أو شرود ذهنه وغفلته ومن أمثلته نداء البعيد:

---

[1] زبيدة بشير: الاعمال الكاملة ديوان حنين، ص55.

[2] جمعة حسين: جمالية الخبر والانشاء، دراسة بلاغية جمالية نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق (د، ط)، 2005، ص184.

[3] عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية، علم المعاني، ص115.

في قصيدة **(عودة الفنيق):**

يَا نَجْمَةً يَعْتَرِيهَا الْحُزْنُ وَالْوَجَلُ أَنْتِ الثُّرَيَّا... فَفِيمَ الصَّمْتُ وَالْخَجَلُ؟ [1]

وفي قصيدة **(عطاء المحال):**

أَيَا مُنْقِذِي مِنْ ضَيَاعِي الرَّهيبِ.

أَيَا بَسْمَةً مِنْ عَطَاءِ الْمُحَالِ... [2]

فالشاعرة استعملت أداة النداء (يا، وأيا) للنداء البعيد وذلك للبعد الذي تعاني منه، إنّه البعد عن الحبيب. وقد تنوع المنادى من بيت إلى بيت، (يا نجمة- أيا منقذي، أيا بسمة) فالملفت هنا أن الشاعرة نادت أشياء لا تسمع ولا تعقل وقد استعاضت عن الرمز إلى المعنى، والنجمة تدل على معان جميلة تبعث على السعادة والتفاؤل فهي مصدر الضوء والحركة والجمال، وهذا ما تسعى إليه الشاعرة فهو رجوع حبيبها إليها. ولما كان الحبيب هو كل شيء عند الشاعرة فقد عمدت إلى مناداته بأشياء لا تقل عن عظمته ومكانته في نفسها، مثل " أيا منقذي، أيا بسمة".

4.1.التحسر:

يَا كَرْبَلَاءَ الْأَمْسِ هَذِي حَالُنَا

لَا نَهْتَدِي بِمَنَارَةِ الْأُمَنَاءِ [3]

فالشاعرة تتحسر مما آل إليه حال مدينتها كربلاء، كيف كان حالها وكيف أصبحت اليوم تعاني الاهمال والتهميش ومرتعا للنزاعات الطائفية.

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان طائر الفينيق)، ص282.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة، (ديوان آلاء)، ص237- 241.

[3] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان طائر الفينيق)، ص302.

5.1.النهي: "في علم المعاني نوع من أنواع الإنشاء الطلبي فهو طلب الكف عن الفعل أو الامتناع عنه على وجه الاستعلاء والإلزام وله صيغة واحدة وهي المضارع المقرون ب "لا" الناهية الجازمة."[1]

ومن أمثلة النهي: في قصيدة **(نجوى)**:

لَا تُلْقِ بِي لِلضَّيَاعِ الرَّهيبِ....

وَلَا تُلْقِ بَالًا لَمَّا قِيلَ عَنِي...[2]

وفي قصيدة **(عطاء المحال)**:

فَلَا تُلْقِ بَالًا لِمَا يَزْعُمُونَ [3]

فالشاعرة من خلال هذا النهي أرادت تطمين حبيبها وأن، يثق بها ولا يستمع لما يقال عنها، لأنه كله افتراء وازدراء عن الشاعرة فهي مخلصة في حبها ووفية لحبيبها.

2. الأساليب الإنشائية غير الطلبية:

1.2. أسلوب القسم: ومعناه الحلف واليمين وهو شائع كثيرا في العهود والمواثيق.

2.2. التعجب: أسلوب انشائي غير طلبي، وهو تعبير عن انفعال يحدث في النفس، عندما تستعظم أمرا أو تستقبح شيئا خفي سببه جهلت حقيقته، وله صيغتان قياسيتان هما "أفعل به" و"وما أفعلة" وصيغ سماعية "لله درك، سبحان الله، وعجب" ومشتقاتها وأسلوباً النداء والاستفهام المقصود منها التعجب ومثال ذلك في قصيدة **(الساجة)**.

لله دَرُكِ يَا قَبِيلَةَ يَعرِب

مَا زالَتِ أُمُ الْفِتْيَةِ النُّجَبَاءِ [4]

---

[1] عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية وعلم المعاني، ص38.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان حنين)، ص57-58.

[3] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان آلاء)، ص236.

[4] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان طائر الفينيق)، ص306.

وفي قصيدة **(عودة الفينيق):**

عَجِبْتُ مِنْ عَبَثِ الْأَيَّامِ تُمْطِرُنَا

بِوَابِلِ الزَّيْفِ، وَالْآلَاءُ تُخْتَزَلُ

.....لَكِنَّ بَدْرَ الدُّجَى تَزْهُو السَّمَاء بِهِ

فَمَنْ رَأَى النُّورَ يَوْمًا وَهُوَ مُعْتَقَلٌ؟

.....طَبْعُ الْكِرَامِ...فَإِنَّ الصَّمْتَ يَعْصِمُهُمْ

إِذَا أُدِينُوا بِمَا قَالُوا وَمَا فَعَلُوا [1]

وفي قصيدة **(أين المفر؟):**

عَلاَم اِلْتَقَيْنَا ! ...وَفِيمَ اِفْتَرَقنَا !

وَأَيَّانَ جِئْنَا ! ...وَأَيَّانَ رُحْنَا ! [2]

فالشاعرة في هذه الأبيات تتعجب من الحالة التي وصلت إليها في قضية حبها، وهي دائما في خطاب مباشرا هع حبيبها، وتتعجب مما يقع لها.

- بنية الأفعال:

لقد وظفت الشاعرة في ديوانها الشعري الأفعال الماضية والمضارعة والأمر ولو بنسبة قليلة، والنص الشعري جاء متحركا بين الماضي والمضارع، فتارة تجدها تسافر بالمتلقي إلى الماضي يأخذها إلى الذكريات المريرة مع الحبيب، وتارة تنتقل إلى المستقبل وتراه مستقبلا مليء بالأفراح، وأخرجت الشاعرة ما في صدرها من مكتويات وما يجول في خاطرها، والإكثار من الماضي فيه دلالة على واقع الشاعرة المعاش، فالمبدع أو الكاتب الذي تراه متذمرا من حاله وواقعه يلجأ إلى الماضي ليستذكر الزمن الجميل فالشاعرة تلجأ إلى الماضي لاستذكار

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان طائر الفينيق)، ص282- 286.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان آلاء)، ص156.

واستحضار الذكريات الجميلة، وأما الفعل المضارع ففيه دلالة على التجديد والاستمرارية ومن خلال الجدول التالي نرصد ورود الأفعال في بعض القصائد:

القصيدة	الفعل الماضي	المضارع	الأمر
حنين	أراك	أحس- يحن- أسعى- أظهر- لقيت، ألتقي - أنسى- يهتز	تعال
صلاة	غرد- أينعت- ألقاك- غبت- تحملته	- تغيب- ترسب- تطوحها- يظللها- يكاد- يصلى	عد
زهرة النيلوفر	حنت- استطابت- جاءتك- ملكتك- فأخذت - اختصرت- رعت- كان - أطفأت- استكانت- سلمت- حجبت- هبت.	ترفل- يكفي- لم يشفع- ستظل- تشرف- تدرك- تحنوا- - لا تعتذر- لايرد.	هبها خذها
نجمة	وقفت- ضيعت- فقدت- استباحت- أدت- تجلى- سعت- ظل- هل - رفرف - أخافت- بكى- أرضعت- استباحت- عسعس- ضاعت- جاء- عادت	تمضي- يحتويها- تزهو- تغني- يواسي- يخبو- يدعو	اغضبي
صحوة	خرج- كسر- غص- قال- طار- صان- ألقى- جاء- ظن- رست- فبكى- صارت - بكت.	يعيد- يبقي- يعود- يحتاج- تلقاه- يعطي- يبقى- تنشد.	
كوثر	تجلى- صبرنا- استطاب- تبعثر- عبرنا-	تنثر - تنبه- فنهفوا- تشتاق- تلملم- تشطيب- نبحر- نبقى - تتغير- تطول- تؤثر- نمشي- يشح	

والملفت للنظر أن التوالي الكمي للأفعال الماضي والمضارع، فالحركة الناتجة عن الأفعال وحدوثها تطبع المشاهد بطابع درامي، فالفعل الماضي بجانب المضارع يشكل حركة درامية عالية في النص، فالأفعال في هذه القصائد فيها حركة وصراع بين الماضي والحاضر، وقد شكلت هذه الأفعال نافذة تطل بها الشاعرة على ماضيها ومثل هذه الأفعال (أراك، أينعت،

ألقاك، غبت، خنت، ملكتك، وقفت، ضيعت، فقدت...) فهذا الأفعال أبانت عن الحالة النفسية للشاعرة. وحنينها إلى ماضيها.

أما الأفعال المضارعة هي: "ما دل على حدث في زمن حالي."[1] وهناك تعريف آخرا: "ما دّل على معنى في نفسه، مقترن بزمان يحتمل الحال والاستقبال"[2] والأفعال المضارعة في القصائد (أحس- يحن- أسعى- أظهر- تمضي- يحتويها- تزهو- يحتاج- يعيد- يعطي يسقي...)، تدل على فترة الحاضر تحمل في ثناياها دلالة الصدق في الحب والإخلاص، كما تحمل دلالة ثبات الشاعرة على حبها رغم كل العقبات كما قالت سأبقى على حبك رغم كل العقبات والحواجز وهنا تظهر ميزة الفعل المضارع في بعث الحركية والحيوية في النص لأن الفعل المضارع مخصب بروح الحركة يحيط بنا وكأننا نعيش أركانه ويمثل أمامنا فنكاد نلمس أطرافه ويقترب منا فنكاد نسمع وقع أقدامه، إنه الحدث يقع ويستمر فيلامسنا ونلامسه."[3]

والفعل الأمر قد ورد قليلا في شعر زبيدة بشير راجع إلى أن بعضا من شعرها هو عبارة عن خطاب مباشر، ولذلك جاء الأمر قليل وقد ورد في (تعال، عد، هبها، خذها، اغضبي) فهاته الأفعال دعوة للحبيب ونصح له، (تعال، عد)، ما ورد الأمر وهو موجه إلى أشياء معنوية لا تسمع ولا تحقق طلبها لأن حبيبها بعيد عنها، ومثال ذلك قولها: اغضبي يا جبال.

كما أن الأمر فيه دعوة للحبيب مثل قولها:

حَبيبِيْ تَعَالْ

عُدْ لِي

عُدْ...

فالشاعرة هنا تدعو حبيبها إلى العودة إليها فوفاؤها باق وحبها له لا تمحيه يد السنون.

---

[1] ابراهيم ابراهيم بركات: النحو العربي، ج2، دار النشر للجامعات مصر، (د، ط) 2007. ص37.

[2] مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية ج1، ص24.

[3] منير سلطان: بديع التراكيب في شعر أبي تمام(الكلمة والجملة)، منشأة المعارف الإسكندرية، مصر، ط3، 1997، ص463.

X. المستوى الصرفي:

يعتبر المستوى الصرفي من مستويات التحليل اللغوي التي يجب على دارس اللغة أن يكون عارفاً به، وذلك حتى يعرف بنية الكلمات واشتقاقها ومعانيها، فالصرف من الناحية اللغوية يقال له التصريف ومعناه التغيير في قوله تعالى: ﴿ وَتَصْرِيفِ الرِّيَاحِ وَالسَّحَابِ الْمُسَخَّرِ بَيْنَ السَّمَاءِ وَالْأَرْضِ﴾"[1].

والمقصود بهذه الآية هو تغييرها، فالريح مرة تهب من الشمال ومرة من الجنوب، ومرة تكون جامعة للسحاب ومرة أخرى تفرقة ومرة تغيره أي تنقله من مكان إلى مكان).

- **اصطلاحا:** هو التغيير الذي تتناوله صيغة الكلمة وبنيتها الإظهار ما في حروفها من أصالة وزيادة، واضحة أو إعلال أو غير ذلك."[2]

والصرف عند علماء اللغة المعاصرين" جزء من القواعد، فالقواعد ليست مقتصرة على ضبط أواخر الكلمات والبنية الداخلية للكلمة، وما يطرأ عليها من تغيرات في أحوالها المختلفة وإنما تجاوز هذا المفهوم إلى التراكيب اللغوية، وبنى الجمل الفرعية والأساسية والمعاني والأصوات، فالقواعد تتضمن النحو والصرف معاً."[3]

ومن خلال المستوى الصرفي سأدرس المشتقات في شعر زبيدة بشير (كاسم الفاعل اسم المفعول، الصفة الشبهة، المصدر، الأسماء الفرعية والذي يدخل فيها المجموع بأنواعها جمع مذكر السالم، جمع مؤنث سالم، جمع قلة...) وكذلك الصيغ الصرفية الواردة في شعرها ودلالاتها المختلفة.

---

[1] سورة البقرة: الآية 164.

[2] فاضل صالح السمرائي: الصرف العربي، أحكام ومعان، دار بن كثير، ط1، 2013، ص9.

[3] عبد الرحمان الهاشمي: أحمد ابراهيم صومان، فايزة محمد فخري العزاوي: مفاهيم لغوية نحوية وصرفية قواعد وتطبيقات، دار الوراق للنشر والتوزيع، ط1، 2011، ص20.

1. الاسم المشتق: هو ما كان مأخوذ من الفعل(كعالم ومتعلم) والأسماء المشتقة من الفعل عشرة وهي: اسم الفاعل، اسم المفعول، الصفة المشبهة، صيغ المبالغة اسم الفاعل، اسم التفضيل، اسم الزمان واسم المكان، والمصدر الميمي، ومصدر الفعل فوق الثلاثي المجرد، واسم الآلة[1].

وقد ورد في شعر زبيدة بشير عدد من المشتقات وهذه المشتقات لها أثرها ودورها البلاغي في الكلام.

2. اسم الفاعل: اسم مشتق يدل على ذات وقع منها فعل، أو قامت به فاتصفت بمعناه على وجه الحدوث. ونجد اسم الفاعل في عدة قصائد مثلا:

في قصيدة **(آلاء)**:

نَحْنُ عِنْدَ الْخَطْبِ طَوْدٌ شَامِخٌ

نَرْكَبُ الصَّعْبَ، وَلَا نَخْشَى الزَّلَلَ [2]

وفي قصيدة: **(وعد)**:

أَيَّهَا السَّادِرَ فِي وَهمَ الرِّضَا

غَارَتِ الْأَنْجُمُ...وَاللَّيْلُ أَدْلَهمْ

....طَعْنَةُ الْغَدْرِ حُسَامٌ قَاطِعٌ

ذَبَحَ الْفَرَحَةَ فِي قُدُسِ الْحَرَمِ [3]

وفي قصيدة **(السمندل)**:

غَاسِقٌ حَاقِدٌ عَلَى كُلِّ نُورٍ كَيْفَ يَهْوَى الْجَمَالَ مَنْ لَيْسَ يَعْقِلُ؟

---

[1] مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية، ج2، ص5.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان آلاء)، ص201.

[3] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان آلاء)، ص203- 206.

وفي قصيدة **(طائر الفينيق)**:

أَفْتَرُّ جَذْلَي...إِنْ بَدَا لِي حَاسِدٌ

يُبْدِي اِبْتِسَامَاتَ النِّفَاقِ الْمُخْجِلِ[1].

فنجد اسم الفاعل (شامخ، سادر، قاطع، غاسق، حاقد، حاسد)، فاسم الفاعل مشتق من أفعال ثلاثية لتدل على معنى وقع من الموصوف بها، أو قام به على وجه الحدوث لا الثبوت، والتجدد لا الدوام، فالشاعرة من خلال هذه الصيغة الصرفية اسم الفاعل أرادت أن تبين استمرارية تلك الصفات الباقية في بعض الناس. وقد زادت هذه الصيغ موسيقى للأبيات الشعرية.

3. اسم المفعول: صفة تأخذ من الفعل المجهول للدلالة على حدث وقع على الموصوف بها على وجه الحدوث والتجدد، لا الثبوت والدوام."[2] ويؤخذ اسم المفعول من الفعل المبني للمجهول الثلاثي وغير الثلاثي، وجاء اسم المفعول في عدة قصائد منها:

في قصيدة **(نهاية تجربة)**:

ضَامِئَ الْأَشْوَاقِ...

مَشْبُوبَ النِّدَاءِ.... [3]

وفي قصيدة **(غدا يأتي)**:

وَوَرْدُ الرَّوْضِ مَفْرُوشٌ عَلَى دَرْبِي

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان طائر الفينيق)، ص277.

[2] مصطفى الغلايني: جامع الدروس العربية، ج1، ص137.

[3] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان حنين)، ص102.

وَيَشْكُو بَابِي الموصود مُذْ سَافَر [1]

وفي قصيدة **(طائر الفينيق)**:

مَازَالَ فِي قَوْسِ التَّصَبُّرِ مَنْزِعٌ

كَيْ يَطْلَبَ **الْمَقْتُولُ** عَفْوَ الْقَاتِلِ

وَالشَّمْسُ إِشْرَاقٌ وَنُورٌ غَامرٌ

لِلْجُنْدُبِ **الْمَذْمُومِ**...أَوْ لِلْبُلْبُلِ [2].

فاسم المفعول منار مشبوب مفروش، موصود، مقتول، مذموم، فقد اشتق من أفعال ثلاثية وهو يدل على الحدوث والتجدد.

وهذه الصيغ (مشبوب، موصود، مقتول، مذموم) جاءت لتدل على ما تعانيه الشاعرة من مرارة لبعد حبيبها عنها، فقد رسمت طريق الورد لحبيبها، لكنه ارتحل عنها وترك وذلك في قولها (مفروش، موصود).

أما صيغتي (مقتول، مذموم) فقد وصفت الشاعرة صبرها وقوة تحملها، لما تعانيه من آلام ومآسي وتهميش وعزلة، وقد ساهمت هذه الصيغة في وضوح المعاني.

4. الصفة المشبهة: هي اسم مشتق من الفعل الثلاثي اللازم للدلالة على صيغة ثابتة في صاحبها، فهي اسم يقصد به نسبه إلى صاحبه (الموصوف به) من دون إفادة معنى التجدد والحدوث الذي يؤديه اسم الفاعل، لذلك الصفة المشبهة للماضي المنقطع، ولا للمستقبل الذي لم يحدث، إنما تستعمل للحال الدائم ولهذا تختلف عن اسم الفاعل."[3]

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان آلاء)، ص248- 251.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان طائر الفينيق)، ص276- 278.

[3] الدكتور محسن علي عطية: الواضح في القواعد النحوية والأبنية الصرفية، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص256.

وتصاغ الصفة المشبهة من الفعل الثلاثي اللازم علة ثلاثة أوزان وهي:

أفعل مؤنثة فعلاء زهراء ⟵ على وزن فعلاء

مثل قولها في قصيدة **(سلمت لي):**

وَاِهْتَزَّتِ الْأَنْجُمُ الزَّهْرَاءُ ذَاهِلَةً

تَزْهُو بِأَهْلِ الْهَوَى الْغُرِّ الْمَيَامِينِ [1].

وفي قصيدة **(زهرة النيلوفر):**

الزَّهْرَةُ الْبَيْضَاءُ حَنَّتْ فَاِسْتَطَابَتْ فَيْضَهَا وَحُبورَهَا [2]

البيضاء بيضاء ⟵ على وزن فعلاء.

وفي قصيدة **(طوبى لنا):**

وَاِرْتَدَتِ اللَّحْظَةُ الْهَوْجَاءُ جَازِعَةً

جَادَتْ أَلَا لَيْتَهَا ضَنَّتْ وَلَمْ تُجْدِ [3]

هوجاء على ⟵ وزن فعلاء

وزن فعيل: كما جاء في قصيدة **(سلام علينا):**

عَلَى عِلْمِنَا لَا تستهان خِصَالُنَا

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان آلاء)، ص142.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان آلاء)، ص144.

[3] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان آلاء)، ص162.

وَكُلُ كَرِيمٍ لِلْكَرِيمِ قَرِينٌ

وَهَلْ نَحْنُ إِلَّا الشَّمْسُ جَادَتْ بِنُورِهَا

فأحيت مَوَاتَ الْوَجْدِ وَهُوَ دَفِينٌ

أَحِبَّاءَنَا...وَالْحُلْمُ فِينَا سَجِيَّةٌ

فَكَيْفَ سَنَهْجُو وَالْخَصْمُ خَدِينٌ؟

لَكُمْ عِنْدَنَا عَفْوٌ، وَصَفْحٌ، وَمِنَّةٌ

فَمِيثَاقُنَا جَمُ الْعَطَاءِ مَكِينٌ [1].

(قرين، دفين، مكين، دفين) جاءت على وزن فعيل ما جاء على وزن فَعْلُ"

وفي قصيدة **(السمندل)**:

حُبُّهَا لِلْكَمَالِ فَرْضٌ وَطَبْعٌ

رَاسِخٌ لَا يَنِي وَلَا يَتَحَوَّلْ [2].

(عفو، صفح، فرض، طبع، راسخ، على وزن فَعْلُ)

ما جاء على وزن "أَفْعَل" في قصيدة **(السمندل)**:

لِيَظَلَ الْوَفَاءُ رَمْزًا جَلِيلاً

فِي رِحَابِ الْإِيمَانِ أَقْوَى وَأَكْمَلْ

يَا رِفَاقِي فِي حَيْرَتِي وَاغْتِرَابِي

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان آلاء)، ص179- 180.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان طائر الفينيق)، ص269.

كَمْ تَطُولُ الْأَيَّامُ...وَاللَّيْلُ أَطْوَل [1].

فألفاظ (أكمل، أطول) على وزن أفعل:

ما جاء على وزن "فَعْلْ": مثلا في قصيدة **(السمندل):**

غَيْرَ أَنَّ الصَّبَاحَ سَمْحٌ كَرِيمٌ مُسْتَهَامٌ بِفَرحَةٍ لَا تُؤَجَّلْ

مُنْذُ بَدْءِ التَّارِيخِ وَالدَّهْرُ غِرٌّ وَانْتِصَارُ الطَّاغُوتِ وَهْمُ مُظَلَل [2].

فلفظتي (سَمْحٌ، وَهْمٌ، على وزن فَعْلٌ)

فالصفة المشبهة أخذت من الأفعال اللازمة، كما أنها دلت على الثبوت والدوام، وزمانها الحال الدائم، والمستمر، وقد أضفت على قصائد الشاعرة جمالية فنية من خلال تجسيدها واقعها وحالتها الشعورية، كما عبرت عن بعض من صفاتها الخلقية (كالعفو والصفح.)

5. اسم التفضيل: "صفة تؤخذ من الفعل لتدل على أن شيئين اشتركا في صفة وزاد أحدهما على الآخر فيها."[3]

فهو صفة تدل على المشاركة والزيادة، ويشترط فيه أن يكون مشتقاً وأن يكون على وزن أفعل وقد يأتي على وزن فُعْلَى للمؤنث.

ومثال ذلك قول الشاعرة في قصيدة **(السمندل):**

ضَحِكَ اللَّيْلُ مِنْ سَذَاجَةِ فَجْرٍ

ظَنّ أَنَّ الْحَيَاةَ فِي النُّورِ أَجْمَلْ

وَقَدْ يَكُونُ الظَّلَامُ دَرْءً وَسَتْرَا

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان طائر الفينيق)، ص271.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان طائر الفينيق)، ص267.

[3] مصطفى الغلايني: جامع الدروس العربية، ج1، ص145.

غَيْر أَنَّ الْحَيَاةَ فِي النُّورِ أَمْثَلْ [1].

فلفظتي (أَجْمَلْ، أُمْثَلْ جاءت على وزن أَفْعَلْ).

ومثال: وزن فُعْلَى في قصيدة **(حيرة)** تقول:

إنْي أُحِسُ بِحَيْرَةٍ كُبْرَى...غُمُوضٌ مُبْهَمٌ [2].

كُبْرى الفعل ⟵ أَكْبَر كُبْرى ⟵ على وزن فعلى

فألفاظ (أَجْمَلْ، أُمْثَلْ جاءت على وزن أفعل ومن خلال النص فهي تدل على الجمال والبهاء، والأحسن والأفضل.

ولفظة "كبرى" جاءت على وزن (فعلى) وهي تدل في النص على الحيرة والأسى على عدم اكتراث حبيبها بها.

6. المصدر: هو الاسم الذي يدل على الحدث مجردًا من الزمن والشخص والمكان[3]، "فمن خلال التعريف يتضح بأنه اسم دال على مجرد الحدث أي أنه غير مقترن بزمان أو مكان وهو يتضمن أحرف فعله".

ومن بعض المصادر التي جاءت في شعر زبيدة بشير: مثلا في قصيدة **(تحد)**:

أَحَقًّا يُطَاوِعُكَ الْإِنْتِقَامُ...

فَتَتْرُكَنِي لِلظَّلَامِ...

سَأَغْتَصِبُ الْإِبْتِسَامَ [4]

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان طائر الفينيق) الديوان، ص265- 267.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان حنين)، ص38.

[3] الدكتوره خديجة الحديثي: كتاب أبنية الصرف في كتاب سبويه، دار العلم للملاين، بيروت، ط1، 1965، ص208.

[4] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان آلاء الديوان)، ص95.

وفي قصيدة **(نهاية تجربة):**

كَاعْتِقَادِ الْمُؤْمِنِ الرَّاسِخِ فِي يَوْمِ الْقِيَامَةِ [1]

وفي قصيدة **(خيبة):**

وَكَانَ الصِّدْقُ وَالْإِخْلَاَصُ ذَنْبِي [2].

فالمصادر (انتقام، ابتسام، اعتقاد، اخلاص) فكلها جاءت مجردة من الزمان والمكان وجاءت متضمنة لأفعالها مثلا:

الانتقام ⟵ مصدر الفعل ⟵ الماضي ⟵ انتقم ⟵ المضارع ينتقم ⟵ المصدر: انتقام

- **الأسماء:** تعريف الاسم: "ما دل على معنى مقترن في نفسه غير مقترن بزمان صالحاً للابتدائية وهو كل ما يمكن أن تعرف بكلمة شيء، فكل شيء إنما هو اسم صريح."[3]

والاسم عادة ما يدل على الجماد والثبوت، والأصل فيه أن يكون مفرداً فإذا جاء مثنى أو جمع أو عرف أو صغر أو نُسبَ أصبح فرعاً والأسماء الفرعية هي:

1- جمع المذكر السالم: "هو اسم ناب على ثلاثة فأكثر بزيادة آخره وتغير في بنائه"، فالجمع السالم ما سلم بناء مفرده عند الجمع وإنما يزاد في آخره وأو ونون أو ياء ونون ومثال ذلك قولها في قصيدة **(الساجة):**

الْخَامِلِينَ الْقَانِعِينَ بِعجْزِهِمْ الْخَافِضِينَ جِبَاهَهُمْ برياءِ

الآكلين عَلَى مَوَائِدِ غَيْرِهِمْ

الْبَاذِلِينَ كَرَامَةً بِغَذَاءِ

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان حنينذ)، ص104.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان حنين)، ص121.

[3] إبراهيم إبراهيم بركات: النحو العربي، ج1، ص25.

التَّائِهِينَ عَلَى مَرَابِعِ أَرْضِهِمْ

أَيَّانَ يَرْسُو التِّيهُ بِالْغُرَبَاءِ[1].

وفي قصيدة **(السمندل)**:

أَيَّهَا السَّالِكُونَ دَرْبَ المَعَالِي

هَلْ أَتَاكُمْ حَديثُ طَيْرِ السمندل؟ [2].

فألفاظ جمع المذكر السالم (الخاملين، القانعين، الخافضين، الآكلين، الباذلين، التائهين) أضيف إلى الأسماء الياء والنون، السالكون أضيف إلى الاسم السالك الواو والنون.

2- جمع المؤنث السالم: هو ما سلم بناء مفرده، عند الجمع ودل على أكثر من اثنين بزيادة ألف وتاء في آخره"[3]، وقد وردت أمثلته في قصائد منها:

(سلام علينا):

وَعُدْنَا عَلَى وَهْنٍ نُلَمْلِمُ جُرْحَنَا

تُطَوِّحُنَا لِلذَّارِيَاتِ حُزُونٌ [4]

وفي قصيدة **(شروق)**:

مُعَقِّبَاتُ الْعُلَا بِالْيَمْنِ تغمرنَا

وَالْقَلْبُ مِنْا كَلِيلٌ وَاجِفٌ سَدِمٌ[5]

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان طائر الفينيق) الديوان، ص298- 305.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان طائر الفينيق) الديوان، ص271.

[3] فخر الدين فناوة: تصريف الاسماء والأفعال، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، ط2، 1988، ص196.

[4] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان آلاء)، ص177.

[5] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان آلاء)، ص185.

وفي قصيدة **(أسطورة الصمت)**:

تَتَّقِيهَا بِجَنَانٍ ثَابِتٍ

وَابْتِسَامَاتُ السَّمَاحِ الآسره [1].

3- جمع التكسير: هو ما دل على أكثر من اثنين وتغير بناء مفردة عند الجمع[2] وهو نوعان: جمع قلة وجمع كثرة.

وفي قصيدة **(بشائر)**:

وَإِنَّ أنِينَ ثَكْلَى إِذْ دَهَاهَا

مُصَابٌ قَدْ تَنُوءُ بِهِ الْجِبَالُ

دَعُوا الْأَزْهَارَ تَنْمُوا فِي رُبَاكُمْ

فَأَنْتُمْ لِلذُرَى الْحُلْمُ الْمُحَالُ [3].

فألفاظ (قيود، جبال، الأزهار، جمع تكسير).

فقيود: مفردها قيد

الأزهار: زهرة

الجبال: جبل

وجمع التكسير نوعان:

3-1- جمع القلة: هو ما دل على ثلاثة إلى العشرة وله أربعة أوزان أفعله، أَفْعَلْ، فعله، أفعال، ومثال ذلك في الديوان:

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان طائر الفينيق)، ص309.

[2] فخر الدين قباوة، مرجع سابق، ص203.

[3] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان آلاء)، ص188- 193.

على ما جاء على وزن أفعال، في قصيدة **(وداع)**:

تُجِيبُكَ أَصْدَاءُ رُوحِي بِأَنِّي

وَفَيْتُ لِحُبِكَ رَغْمَ الصُّدُودِ [1]

أصداء ⟵ على وزن أفعال

ما جاء على وزن أفعل في قصيدة **(وعد)**:

أَيَّهَا السَّادِرَ فِي وَهْمِ الرِّضَا

غَارَتِ الْأَنْجُمُ...وَاللَّيْلُ أَدْلَهَمْ [2]

الأنجم ⟵ على وزن أَفْعَلُ

ما جاء على وزن فعله في قصيدة **(قمرية الخضراء)**:

وَعَيْتُ وُجُودِي فِي بَرَاءةِ طِفْلَةٍ

ضَفَائِرِهَا تَزرِي بِكُلِّ السَّوَامِقِ [3]

وطفلة ⟵ جاءت عل وزن فعْلَة.

3-2- جمع الكثرة: "وهو ما زاد على العشرة"[4] وقد ورد في بعض القصائد مثل قصيدة **(الحب الضائع)**.

فَحَبَا النَّجْمُ...وَمَاتَ الْحُبُ فِي عُمْرِ الْوُرُودِ [5]

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان حنين)، ص133.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان آلاء)، ص203.

[3] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان طائر الفينيق)، ص293.

[4] فاضل صالح السمرائي: الصرف العربي "أحكام ومعاني"، ص157.

[5] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان طائر الفينيق)، ص130.

وفي قصيدة **(نجمة)**:

لَهْفِي...فَالْبُدورُ أَلْغَى سَنَاهَا

طَارِقُ الْحُزْنِ لِلنُّجُومِ الْغِضَابِ [1]

فألفاظ (الورود، البدور، النجوم، جاءت على وزن فعول)

وقد دلت هذه الألفاظ (الورود) على أن الشاعرة مات حبها لحبيبها في عمر الورود أي وهو مازال في بداياته الأولى فقد شبهت الحب بالطفل الصغير الذي يموت في سن الطفولة، (البدور، النجوم) دلالة على الضوء غير أن الشاعرة تعيش في حزن وحيرة، فالبدر ذهب ضوئه، وقد جاءت النجوم بالأحزان، وقد أضافت إلى النص مسحة فنية، كما أنها جعلت المتلقي يعيش ما تعانيه الشاعرة.

والملاحظ على هذه الصيغ الصرفية التي وظفتها الشاعرة جاءت إما مبينة لعزة نفس الشاعرة، وأنوثتها مثل قولها (طود، شامخ، عفو، وصفح) كما أنها بينت بعض صفات الناس كالنفاق- الحقد- الحسد- وغيرها)، وقد استطاعت الشاعرة من خلال هذه الصيغ الصرفية التعبير بصدق عما يختلج نفسها، كما أنها استطاعت أن تصل بأفكارها وأحاسيسها ومشاعرها الرقيقة وعواطفها الجياشة إلى لفت انتباه المتلقي فهي بحق تعد من فحول الشعراء كما تحدث عنها مصطفى خريف، وعائشة عبد الرحمان وغيرهم.

4- صيغ التعجب:

التعجب، انفعال يحدث في النفس عند استعظام شيء جهل حقيقته أو خفي سببه، وللتعجب صيغتان قياسيتان هما: "ما أفعله" وهي جملة اسمية، "وأفعل به" وهي جملة فعلية، كما أن له صيغ متنوعة تفهم من النص.

وقد وردت صيغ التعجب في قصائد عديدة نذكر منها على سبيل المثال، في قصيدة **(أذكرني بخير)**، **(ذكراك حلم ما أحبه)** فقد جاءت لفظة "ما أحبه" على وزن أفعله، والشاعرة

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان آلاء)، ص154.

تتعجب من حلم ذكرياتها مع حبيبها، كما وردت صيغ أخرى للتعجب تفهم من النص الشعري مثل:

إِنّي أُحِسُّ بِحَيْرَةٍ كُبْرَى...غُمُوضٌ مُبْهَمٌ

فالشاعرة تتعجب من حبيبها الذي رغم ما تكن له من مشاعر جياشة وعواطف رقيقة إلا أنه لا يأبه لها، ولذلك هي قالت: في تعجب: غموض مبهم من هذا الحبيب.

كما جاء أيضا في قصيدة **(انتقام)**:

مَاذَا فَعَلْتُ بِنَفْسِي الْحَيْرَى...وَكَيْفَ وَأَدْتُ حُبِّي

أَنَسِيرُ فِي دَرْبِ الْحَيَاةِ بِلَا أَمَلٍ؟ [1]

فالشاعرة استعملت أسلوب التعجب للإفصاح عما بداخلها، كما أنها أبانت عن انفعالها من حبيبها الذي ضيع حبها، وتركها للضياع.

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان حنين)، ص89.

خلاصة الفصل الثاني

في ختام تتبع المستوى التركيبي لقصائد الديوان نشير إلى أننا لم نركز على كل الظواهر الأسلوبية البارزة في النصوص بل اقتصرنا على البعض من خلال نماذج محددة، وذلك لتنوع الظواهر الأسلوبية التركيبية داخل الديوان لهذا اقتصرنا على عينات فقط لتكون مثالا على البقية التي تعد تشكيلات مميزة لسطح النص مما يدفع إلى الكشف عن مكنونات النص العميقة الدلالات حيث حاولنا قراءة الدلالات ووضعها حسب اعتبارات مختلفة كبنية الأفعال والجمل وأنواعها وظاهرة التقديم والحذف والتأخير والأساليب الإنشائية والخبرية ومن أبرز النتائج التي تحصلت عليها:

- ✓ تنوع زمن الأفعال خاصة بين الماضي الحاضر فورد ذلك إما خطابا مباشرا أو حديثا عن معاناة أو تجربة مرّت بها.

- ✓ لقد عملت الشاعرة على تكثيف الأفعال في بعض قصائدها بزمنها (الماضي والحاضر أو المستقبل) وذلك لبعث نوع من الحركية في خطابها الشعري، كما نستشف من خلالها رفضها لواقعها الراهن، ومحاولة البحث عن عالم آخر مثالي يلبي طموحاتها ورغباتها.

- ✓ دراسة الجمل هي جوهر أي دراسة نصية، فالجمل تجعل النص أكثر ارتباطا بالزمن والحركة، وهذا ما استخلصناه من خلال دراسة شعر زبيدة بشير فتنويعها بين الجمل الاسمية والفعلية كان رفضها البقاء والسكون في حال، إنما تتطلع لغد أمثل، وحب جديد ينسيها ما مرّت به من فشل، وما عانته من نكبات.

- ✓ تنوعت الجمل في قصائها بين الخبرية المؤكدة والمنفية والتي تدل على الحالة النفسية التي تعيشها الشاعرة بين الحيرة والخوف وبين الأمل واليقين في غد مشرق وأفضل.

- ✓ ظاهرة التقديم والتأخير نمط أسلوبي، وسمة من سمات المستوى التركيبي، لجأت إليها الشاعرة بغية التخلص من النموذجية إلى التنوع، ومن الرتابة إلى التجديد.

✓ ظاهرة الذكر والحذف تتعلق بمفردات يتم بها تعديل وضع البنية وتوجيهها داخل النص لتكون أبلغ، فهي عملية تزيينية وتوجيهية وردت في شعرها (حذف الاسم، حذف الحرف، حذف الفاعل، حذف المفعول به).

✓ ظاهرة الحذف أو الفجوات أو المسكوت عنه (النقاط المتتابعة) سمة بارزة في شعر زبيدة بشير وذلك لأن الشاعرة تريد أن تترك للمتلقي فرصة للتخيل وتوقع الآتي، فيصبح المتلقي شريكا للشاعرة في عملية الإبداع.

✓ جاء شعر زبيدة بشير منوعا بين الأساليب الخبرية والانشائية وفق ما يقتضيه موضوع القصيدة، وتبعا لحالتها النفسية أو الشعورية.

✓ تناولنا في المستوى الصرفي دراسة البنية التي تمثلها الصيغ والمقاطع الصوتية التي تؤدي معاني صرفية ونحوية، إضافة إلى دلالة بنية الكلمة في السياق (كالمشتقات، اسم الفاعل، اسم المفعول...)

✓ تظهر أهمية الصيغ الصرفية في استجلاء مضامين النص وبناه الأسلوبية الخاصة.

✓ إن التنويع في الصيغ الصرفية (اسم الفاعل، اسم المفعول، المصدر....) جاءت دالة على الثبات والصمود، فالشاعرة رغم ما تعانيه من عذاب في سبيل الحب وماتلاقيه من تهميش وعزلة في المجتمع إلا أنها بقيت ثابتة على مبادئها مدافعة عن قيمها، وهذه الصيغ لها قوة تأثير على المتلقي وهي ميزة أسلوبية بارزة في شعرها.

✓ لقد أبانت صيغ الاستفهام والتعجب على أن الشاعرة تعيش في حيرة كبرى والشعر تساؤل كما أن صيغ التعجب تفيد بأن الشاعرة تتعجب مما يقع لها وهي غير مدركة لماذا يقع لها هذا رغم وفائها لحبيبها.

الفصـــــــل الثالث

المستـــوى الـــدلالي

1- الانزياح الدلالي (الانزياح في الصور الشعرية = التشبيه، الاستعارة، الكناية، المجاز، التناص)

2- المعجم الشعري

3- الحقول الدلالية

- ✓ حقل الألفاظ الدالة على الإنسان
- ✓ الألفاظ الدالة على جسم الإنسان (الجانب الخَلقي)
- ✓ حقل الصفات الخُلقية
- ✓ حقل الحب
- ✓ حقل الحزن والألم
- ✓ حقل الطبيعة
- ✓ الحقل الديني
- ✓ حقل الزمان والمكان

4- الثنائيات في شعر زبيدة بشير ودورها في الانسجام والترابط النصي

- ✓ مفهوم العلاقة
- ✓ الترادف
- ✓ التضاد
- ✓ المشترك اللفظي
- ✓ الاشتمال
- ✓ الاشتقاق

تمهيد

لقد نشأ علم الدلالة وكان لصيقا بعلم اللسانيات الذي يهتم بدراسة اللسان البشري غير أن عدم اهتمام علماء اللسانيات بدلالة الكلمات دفع بعض علماء اللغة إلى البحث عن مجال علمي يبحث في جوهر الكلمات ودلالتها لكي يحددوا ضمنه موضوعاته وقواعده ومناهجه وأدواته، وقد برز علم الدلالة من أجل تعميق البحث في الجانب الدلالي للغة.

إن المستوى الدلالي هو دراسة للكلمات المفردة والتراكيب والنصوص محاولا الكشف عن معانيها والمقصود منها ولأهمية المستوى الدلالي في دراسة اللغة يقول تشومسكي: "إن هناك شعور عام بأن الدلالة هي ذلك الجانب العميق للغة، وإدراكها هو الذي يضفي على الدراسة اللغوية الطابع المنير والمتميز لها"[1]، وهناك من يعرف علم الدلالة بأنه" دراسة المعنى أو العلم الذي يدرس المعنى أو ذلك الفرع من علم اللغة الذي يتناول نظرية المعنى، أو ذلك الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توافرها في الرمز حتى يكون قادرا على حمل المعنى"[2].

ويسميه البعض المستوى الدلالي بالمستوى الفني، وهو يهتم بدراسة الصور الفنية كالتشبيه والاستعارة والكناية والمجاز باعتبارهم اختيارات، والصور الشعرية من أهم مميزات الشعر، حيث يلجأ إليها الشعراء للتعبير عن أفكارهم ومعانيهم ونقل مشاعرهم وأحاسيسهم إلى المتلقي، وبعدما كانت الصور تستخدم في الشعر التقليدي بطريقة تابعة شارحة مدعمة أو تزيينية زخرفية، "أصبحت في العصر الحديث وبخاصة في الشعر الحر تستخدم بطريقة إضافية عضوية تندرج في صميم العمل الفني، وفي هذا الاندماج تحمل الصورة الفكرة أو التجربة أو

---

[1] فايز صبحي: عبد السلام تركي: مستويات التحليل اللغوي، رؤية منهجية في شرح تغلب على ديوان زهير، دار الكتب العلمية، بيروت: ط1، 2010، ص35.

[2] أحمد محتار عمر: علم الدلالة، مكتبة لسان العرب، (د.ط)، ص11.

الرؤية بتعقيداتها كلها الموجودة"[1]، و"هذه الصورة إنما هي الترجمان عن نفسية الشاعر ومشاعره الداخلية، وقدرته على المشاكلة بين صوره وحالته إبان عملية الإبداع"[2].

والصورة الشعرية تعّج جمالا وخيالا، ويمكن اعتبارها المعيار الذي يحكم به على جودة الشعر أو رداءته، فكلما استعمل الشاعر نصيبا من الصور كان شعره أرقى وأجود، ولما كانت هاته الأهمية الكبرى للصورة الشعرية فقد اهتم به الدارسون من زمن بعيد (زمن أرسطو وأفلاطون) وصولا إلى (الجاحظ والقرطاجني)، وحتى المحدثين (كمصطفى ناصف)، (ومحمد مندور) وغيرهم، حيث يعرفها الجرجاني في كتابه (دلائل الإعجاز): "ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه"[3]، ومقصوده من هذا الكلام واضح وهو أن طريقة صياغة الصور الشعرية هي التي يتفاضل بها الكلام.

ويعرفها عبد القادر القط بقوله: "الصورة في الشعر هي الشكل الفني التي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدما طاقات لغوية في الدلالة والتركيب والإيقاع، والحقيقة والمجاز، والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني"[4].

ومن خلال هذا التعريف نرى بأن مفهوم الصورة عند عبد القادر القط أصبح يشمل كل الأدوات التعبيرية التي يستعملها الشاعر في قصيدته مما اعتدنا أن ندرسه ضمن علم البديع والبيان، والعروض والمعاني وغيرها، وهذا ما يعكس قدرتها الأدبية من جهة وحرصها على أن تكون قصائدها في أرقى مستويات اللغة لأنها موجهة إلى حبيبها في بعض القصائد، وتعبير

---

[1] نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ن دمشق، 1983، ص165.

[2] عدنان حسين قاسم: التصوير الشعري، رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية، د. ط، ص16.

[3] ع القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص254-255.

[4] ع القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 1978، ص391.

عن أحزانها ومأساتها من جهة أخرى في قصائد أخرى، كما أن قصائد أخرى فيها ابتهال، وتضرع وغيرها، لذلك جاءت بلغة راقية وتصوير فني رائع، يعكس مكانة الشاعرة الراقية في الساحة الأدبية التونسية وفي الوطن العربي عموما.

وفي هذا المستوى سندرس الإنزياحات الدلالية (الانزياح في الصور الشعرية) وكذا التناص بمختلف أشكاله ثم نعرج على الحقول الدلالية الواردة بكثرة في ديوانها الشعري لنخلص إلى الثنائيات في شعرها ودورها في الانسجام والترابط النصي.

1- الانزياح الدلالي (التشبيه، الاستعارة، الكناية، المجاز):

يعتبر الانزياح الدلالي أهم سمات التفرد في الكتابات الأدبية والإبداعية وهو أحد المقومات الجمالية عند علماء الأسلوب، ذلك أن الانزياح (العدول، الانحراف....) في استعمال اللغة هو الذي يعطي للنص قيمة جمالية وذلك من خلال تجاوز المألوف من اللغة والأساليب الجاهزة وشحن الخطاب بطاقات أسلوبية جمالية تحدث فعاليتها في المتلقي، كما أنها الانزياحات الدلالية تبرز لنا البعد الفني في الخطاب الشعري وتكشف وجهة نظر المبدع وأفكاره "وعليه فالظواهر الأسلوبية (الانزياح....) هي قيم فنية مجالاتها المفاجأة واللامتوقعة... تلك المفاجأة تتجسد في الخروج عن المألوف في اللغة والتراكيب اللغوية والجمل التي يصاغ فيها العمل الأدبي...."[1]

ولكي نقف على الانزياح الدلالي في الخطاب الشعري عند زبيدة بشير نستعرض أهم الصور البيانية (التشبيه، الاستعارة، الكناية، المجاز....) القائمة على التخييل ذلك "التخييل بما يحمل من إثارة وجدانية يمكن أن يمثل جوهر الصورة الشعرية"،[2] نقوم بدراسة بعض من قصائدها كي نستشف ما حملته من تعبير راقي وروعة فنية وبراعة في التصوير جعلت جل قصائدها عبارة عن لوحات فنية رسمت بإبداعات شاعرة تهوى كل ما هو جميل تواقة لمستقبل مشرق ومحاولة محو ماض أليم.

---

[1] محمود أحمد درابسة: مفاهيم في الشعرية –دراسات في النقد العربي القديم–، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2003، ص 142.

[2] محمد عزام: المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، دار المشرق العربي، حلب، سوريا، (د.ت)، سوريا، ص 177.

1- التشبيه:

- **تعريفه:** "بيان أن شيئا أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر، بأداة كالكاف، وهناك من عرفه: "إلحاق شيء بذي وصف في صفة، وقيل أن تثبت للمشبه حكما من أحكام المشبه به، وقيل للدلالة على اشتراك شيئين في وصف هو من أوصاف الشيء الواحد كالطيب في المسك والضياء في الشمس، وهو حكم إضافي لا يرد إلا بين الشيئين"[1].

ويعد التشبيه من أزهى ألوان البلاغة، الأخاذة وقد اتخذ مكانة مرموقة في أبحاث البلاغيين، والتشبيه من الوسائل التي يبعث من خلالها الشاعر بأفكاره وأحاسيسه ومقاصده إلى المتلقي.

والتعريف الجامع هو: "صورة تقوم على تمثيل شيء (حسي أو مجرد) بشيء آخر (حسي أو مجرد) لاشتراكهما في صفة (حسية أو مجردة أو أكثر)"[2].

ومن خلال هذه التعريفات نلاحظ أن التشبيه هو اشتراك المشبه به والمشبه في صفة أو أكثر من ذلك ويكون التشبيه أظهر وأوضح في المشبه به، بواسطة أداة التشبيه.

والمتأمل لشعر زبيدة بشير يرى بأن الشاعرة استخدمت التشبيه في تشكيل صور فنية رائعة وذلك من خلال عدة قصائد وأمثلته من الديوان الأول حنين: مثلا في قصيدة "حيرة" حيث تقول:

فَكَأَنَّهُ صَخْرٌ أَصَمٌّ...أَوْ جِدَارٌ مِنْ جَلِيد

أَوْ شَاعِرٌ لَا رُوحَ فِي أَشْعَارِهِ، مَيتُ النَّشِيدِ [3]

---

[1] الزركشي: البرهان في علوم القرآن تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط2، دار المعرفة، بيروت، ج3، ص414.

[2] محمد أحمد قاسم ومحمد الدين ديب: علوم البلاغة والبديع، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس لبنان ط1، 2003 ص143.

[3] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص39.

صورة مبدعة فيها تجسيد للمعنى وتقريب له، حيث شبهت الشاعرة محبوبها بالصخر الأصم الذي لا يحرك ساكنا أو بجدار من جليد أو كالشاعر الذي لا نفس ولا روح في أشعاره، فالمشبه واحد والمشبه به متعدد ووجه الشبه عدم إحساس هذا المحبوب بما تكنه له، من مشاعر الحب والهوى فهو بارد أصم لا يسمع.

وفي قصيدة شتاء وشتاء جاء في مطلعها تشبيه أعان الشاعرة مع عناصر الطبيعة في وصف معاناة البعد والهجر تقول:

الرّيحُ تَعْوِي كَالذِّئَابِ

وَالْغَيْمَ يُخْفِي بَسَمَةَ الشَّمْسِ الْوَضِيئَةِ...

خَلْفَ أَكْدَاسِ الضَّبَابِ...

فَالْبُعْدُ أَضْنَى مُهْجَتِي

كَالْشَّمْسِ...

أَضْنَاهَا الضَّبَابُ...

لكأنَّمَا وُجِدَتْ حَياتِي

كَيْ يُمَزِّقَهَا الْعَذَابُ...[1]

تستمر الشاعرة في استخدام التشبيهات كوسيلة للتعبير عن ما يختلج في نفسها من المشاعر، فهي تبدأ القصيدة بتشبيه صوت الريح بعواء الذئاب المزعج، وهو وصف خارجي لجو الشتاء لتنتقل بنا إلى الوصف الداخلي وبتشبيه آخر في قولها (البعد أضنى مهجتي كالشمس أضناها الضباب) فتتحد طبيعة الشتاء وما فيها من الحزن والكآبة مع مشاعر الشاعرة الحزينة.

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص76.

وفي قصيدة: **(دموع الحنين)**:

يَهْتِفُ الْقَلْبُ بِي دَعِي الصَّبرَ عَنَّا

إِنَّمَا الصَّبْرَ هُوَ عَيْنُ الْجُنُونِ [1].

ففي عجز البيت قولها، إنما الصبر هو عين الجنون، تشبيه بليغ فالمشبه هو الصبر، والمشبه به هو عين الجنون، تشبيهها هذا يدل على ملل الشاعرة ويأسها من طول صبرها وانتظارها للقادم المجهول.

وفي قصيدة **(الحب الضائع)**:

يَوْمَ كَانَ الْحُبُّ نَجْمًا...مَشْرِقًا حُلْوَ النَّشِيدِ [2].

تشبيه بليغ حيث شبهت الحب في إشراقه وجماله بالنجم، لكنها تتحسر مرة أخرى وتتأسف على النهاية المأساوية لهذا الحب فقد اختفى النجم، ومات حبها وهو لا يزال في بدايته.

وفي قصيدة **(نهاية تجربة)**:

كَانَ لِي فِي حُبِّهِ

أَلْفُ عَلَاَمَةٍ

كَاِعْتِقَادِ الْمُؤْمِنِ الرَّاسِخِ...

فِي يَوْمِ الْقِيَامَةِ [3].

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص106.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان حنين)، ص130

[3] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان حنين)، ص104.

وتختم قصيدتها المعنونة بـ: **(نهاية تجربة)** بمقطع مأساوي تبرز فيه نهاية تجربة حبها وهي نهاية حزينة رغم اعتقادها بحقيقة هذا الحب وتكونه وقد وضحت هذا بالصورة البيانية أين شبهت علامات حبها وإيمانها بهذه العلامات مثل إيمان المؤمن واعتقاده الجازم بوجود يوم القيامة.

وفي الديوان الثاني **(آلاء)** نتطرق إلى بعض القصائد التي ورد فيها التشبيه.

في قصيدة **(الطلع النضيد)**:

وَضَحْكَةُ الْأَمْسِ أَضْحَتْ كُلُّهَا شَجَنًا

كَأَنَّهَا مَنْ مِيَاهِ النَّارِ تَسْقِينَا [1]

تواصل الشاعرة وصفها لآهاتها وأحزانها فتستعين بالتشبيه مرة أخرى لتصور ما يحمله قلبها من الآهات ونفسها من الأحزان، فهي تصور لنا مشهد تحول ضحكات الأمس إلى أشجان بمشهد مخيف وهو المياه المتدفقة من النار فتكون حارة وتعذب صاحبها.

وفي قصيدة: **(هل أنت.. أنت)**:

أَمَّا كُنْتَ يَوْمًا سَلَامًا وَأَمْنًا

أَمَّا كُنْتَ نُورَ الْحَيَاةِ لِفَجْرِي [2].

تعود الشاعرة في تشبيه آخر لتصور الأيام الخوالي وما كان فيها من الصفاء والأمن في تشبيهها لحبيبها بأنه هو السلام والأمن وهو نور الحياة وبلسم الجراح.

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان آلاء)، ص148.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان آلاء)، ص150

وفي قصيدة **(نجمة)**:

وَتَجَلَّى لَهَا عَلَى الْأُفُقِ طَيْفٌ

شَعّ نُورًا كَوَمْضَةٍ مِنْ شِهَابٍ [1].

في هذه القصيدة فتحكي قصة النجمة وتقصد نفسها، فتسرد علينا قصة هذه النجمة التي تاهت وضيعت الدرب في ليل حالك تستعين بالتشبيه مرة أخرى وتصور لنا حال النجمة الضائعة عندما رأت نورا شع لها يشبه ومضة الشهاب.

وفي قصيدة **(فيض)**:

أَنَا الْبَحْرُ الَّذِي يُؤْوِي

حَصَى التُّرْبَةِ وَالدُّرّ [2].

تعود الشاعرة في هذه القصيدة لتجمع شتات نفسها الضائعة وعواطفها المكلومة فتشبه نفسها بالبحر الذي يحوي كل شيء محاولة منها التسلل من جبال الشكوى والتذمر التي ربطتها حول نفسها.

وفي الديوان الثالث **(طائر الفينيق)**:

في قصيدة: **(الساجة)**:

كَالسَّاجَةِ الْمِعْطَاءِ تَكْسُو غَيْرَهَا

وَتَظَلُّ شَامِخَةً بِغَيْرِ كِسَاءٍ

هَلْ هُوَ زِلْزَالٌ يَدُكُ رُبوعَنَا

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان آلاء)، ص152

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان آلاء)، ص166.

لِنَمُوتَ قَبْلَ الْمَوْتِ كَالْجَبْنَاءِ

أَمْ هُوَ طُوفَانٌ وَنُوحٌ غَائِبٌ

وَالسَّيْلُ عَاتٍ مُنْذِرٌ بِفَنَاءٍ [1].

في هذه القصيدة تشبه الشاعرة أهل المروءة بالساجة[2]، المعطاءة التي تنفع غيرها وتحسن إليهم بغير حساب، تخرج الشاعرة في هذه القصيدة من وصف عواطفها إلى وصف حال الأمة العربية ورصد واقع الذل والهوان الذي تعانيه، هذا الواقع الذي يسوده الافتراء تشبهه بالزلزال، وبالطوفان.

وفي قصيدة: **(أسطورة الصمت)**:

كَمْ أَضُعْنَا الْعُمْرَ فِي أَوْهَامِنَا كضباء فِي الْفَلَا مُسْتَنْفِرَةٌ. [3]

في هذه القصيدة تجسيد آخر لحالة الشاعرة الضائعة ونفسها المتألمة فتشبه ضياع عمرها بين جنبات الأوهام مثل **(الضباء)** في الأرض الخالية وهي تعاني الخوف والهلع.

وتقول في بيت آخر:

فَيَصِيرُ الْقَفْرُ رَوضًا زَاهِرًا ظَافِرًا يَزْهُو بِمَجْدِ الظَّافِرَة [4].

ففي هذا البيت تشبيه بليغ أرادت الشاعرة من خلاله أن تخبر القارئ أننا نستطيع أن نصنع من لا شيء أشياء، فالفقر قد يصبح حديقة غناء إذا نحن أردنا ذلك.

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان طائر الفينيق)، ص299– 301.

[2] الساجة: نوع من الشجر يعظم جدا وله ورق كبير يتغطى الرجل بورقة منه فتقيه المطر، ومنها صنع نوح فلكه حسب الإمام شهاب الدين الأبشيهي: في كتابه "المستطرف في كل فن مستظرف، الديوان (الأعمال الكاملة لزبيدة بشير، ص298.

[3] الديوان: ص314.

[4] الديوان: ص315.

وقد استعانت الشاعرة بالصورة البيانية المتمثلة في التشبيه من أجل توضيح المعاني وتقريبها إلى ذهن القارئ فتتجلى الصورة واضحة راسخة عند كل من يتتبع أسطر قصائدها، والتشبيه لون من ألوان التصوير البياني وأسلوب من أساليب التعبير البياني، لجأت إليه الشاعرة كي تنتقل بالسامع من شيء مألوف إلى شيء طريف بمشابهه، بصورة بارعة، "فالتشبيه أصل الخيال الشعري، وعماد التصوير البياني"[1].

وتكمن بلاغة التشبيه في الانتقال بالمتلقي أو السامع من الشيء نفسه إلى صورة بارعة تتمثله وكلما كان هذا الانتقال بعيدا قليل الحضور بالتالي، ممتزجا بالخيال، كان التشبيه أدعى للإعجاب.

وكثرة الصور التشبيهية في شعر زبيدة بشير قد أضفت على شعرها جمالا، وقد أدت إلى تعميق الدلالات، كما أنها صورت من خلاله أحاسيسها ومشاعرها وخلجات نفسها.

2- الاستعارة:

تعتبر الاستعارة من الوسائل التي تجذب القلوب وتبهر العقول إذ أنها تلعب دورا مهما في بيان عاطفة المبدع أو الشاعر فهي تنقل لنا تأثره بالأشياء، وقد عرفها عبد القاهر الجرجاني: "اعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف كالعارية "[2].

وقد عرفها الخطيب القزويني "هي ما كانت علاقته تشبه معناه بما وضع له وقد تفيد التحقيقية، لتحقيق معناه حسا أو عقلا، أي التي تتناول أمرا معلوما يمكن أن ينص عليه ويشار إليه إشارة حسية أو عقلية، فيقال إن اللفظ نقل من مسماه الأصلي، فجعل اسما له على سبيل الإعارة للمبالغة في التشبيه"[3].

---

[1] العسكري أبو هلال: كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر) تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، 1981، ص265.

[2] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، تعليق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1991، ص30.

[3] الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ج5، ص37.

فمن خلال هذا التعريفين نلحظ بأن الاستعارة من المجاز اللغوي وهي تشبيه حذف أحد طرفيه، علاقتهما المشابهة دائما، وتنقسم الاستعارة باعتبار ذكر المشبه به أو حذفه إلى قسمين:

- **استعارة مكنية:** هي التي يحذف فيها المشبه به ويرمز له بأحد لوازمه، وقد عرفها السكاكي: "هي أن تذكر المشبه وتريد به المشبه به دالا على ذلك بنصب قرينه تنصبها، وهي أن تنسب إليه وتضيف شيئا من لوازم المشبه به، المساوية"[1].

- **استعارة تصريحية:** هي التي يصرح فيها بالمشبه به ويحذف المشبه، أو هي "ما صرح فيها بلفظ المستعار منه (المشبه به، وحذف المستعار به (المشبه)" [2].

وقد لجأت الشاعرة إلى الاستعارة وهذا دليل على موهبتها وقدرتها على توظيف اللغة وتطويعها فقد قال أرسطو: "أعظم الأساليب حقا هو أسلوب الاستعارة وهو آية الموهبة"[3]، ويرى جان كوهين بأن "الاستعارة تشكل الخاصية الأساسية للغة الشعرية"[4]. والاستعارة ظاهرة واضحة في قصائد زبيدة بشير وذلك بغية الوصول إلى المعاني التي تهدف إليها فهي تعطي عمقا كبيرا للمعاني ودقة، ومرد ذلك خفاء لغة المستعار، والأمثلة جمة نختار نماذج منها قولها في قصيدة: **(حيرة):**

وَالشَّوْقُ يَعْصِفُ بِي، يُقِيدُنِي...وَيُخْضِعُنِي لِأَسْرِهِ [5].

تيهان الشاعرة واضطراب عواطفها وجهلها بعلم الطرف الأخر لحبها من عدمه كل هذه العواطف المتأججة صورتها وجسدت معناها عندما استعانت بالاستعارة لتعبر عن ذاتها فشبهت

---

(1) السكاكي: مفتاح العلوم، تحقيق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983، ص278.

(2) الدكتور محمد أحمد قاسم: والدكتور محي الدين ديب: علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني)، ص199.

(3) أرسطو: فن الشعر ترجمة الدكتور محمد شكري عياد: دار الكتاب العربي، القاهرة، عام 1967، ص128.

(4) نقلا عن الولي محمد: (الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص8.

(5) زبيدة بشير: الاعمال الكاملة ديوان حنين، ص41.

شوقها بالريح العاصف حيث حذفت المشبه به وتركت لازما من لوازمه وهو العصف على سبيل الاستعارة المكنية وكذلك شبهته بالسلاسل التي تقيدها وتخضعها لأسر هذا الحبيب.

وفي قصيدة: **(ذكريات)**:

عَنْدَمَا يَحْتَضِرُ الْإِيمَانُ

فِي أَعْمَاقِ ذَاتِي

أَحَتْمِي بِالذِّكْرَيَاتِ...[1]

تشبه الشاعرة في هذه الأبيات الإيمان بالإنسان الذي شرفت نهايته ودقت ساعة احتضاره، حذفت المشبه به وتركت أحد لوازمه وهو الاحتضار على سبيل الاستعارة المكنية، وفي هذا الوقت تهرع الشاعرة لتحتمي بالذكريات فتلجأ لاستعارة مكنية أخرى فتشبه الذكريات بالملاذ الآمن والملجأ الذي تحتمي في جنباته وقت ضعف الإيمان.

وفي قصيدة **(انتقام)**:

سَأُمَزِّقُ الْمُثُلَ الَّتِي شَقِيَتْ بِهَا نَفْسِي...

وَلَنْ أَخْشَى الْمَرَارَةَ وَالنَّدَم

وَسَأَنْتَقِم...[2]

فالشاعرة هنا وظفت الاستعارة المكنية حيث شبهت المثل بشيء مادي كرهت منه وتريد التخلص فاختارت لفظة التمزيق لتعبر عن حالة التمرد، وانتهاء مرحلة التزامها بالمثل التي كانت تسير على نهجها في حياتها لأنها ضاقت ذرعا به، فهذه المثل هي من تقف حاجزا أمام انتقامها.

---

[1] زبيدة بشير: الاعمال الكاملة ديوان حنين، ص45.

[2] زبيدة بشير: الاعمال الكاملة ديوان حنين، ص89.

وفي قصيدة: **(خيبة)**:

زَرَعْتُ لَكَ الْحُبَّ شِبْرًا بِشِبْرٍ وَلَكِنَّ أَرْضَكَ لَا تُثْمِرُ [1].

فالشاعرة شبهت الحب بالشيء الذي يزرع، وقد اختارت هذا المشبه به، لتعبر عن سرعة نمو هذا الحب في قلبها، فهي لم تقل غرست لأن الغرس تطول فترة نموه مقارنة بالزرع الذي ينمو بسرعة وفي فترة وجيزة، ولكن للأسف أن هذا الزرع لا ينمو لأنه لم يجد التربة الخصبة التي تساعده على ذلك وهي تربة الحبيب الجافي القاسي وغير المهتم.

وفي قصيدة: **(فيض)**:

وَإِنْ جَفَّتْ أَمَانِينَا

رَوَيْتُ الْعُمْرَ مِنْ نَبْعِيْ [2]

شبهت الشاعرة الأماني بالنبع الذي يسقي حياتها ويحافظ عليها، فحذفت المشبه به وتركت لازما من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية.

وفي قصيدة **(شروق)**:

نُسَائِلُ النَّجْمَ عَنْ أَبْعَادِ نَجْعَتِنَا

فَهَلْ نَرَى الْفَجْرَ يَوْمًا وَهُوَ يَبْتَسِمُ؟ [3]

تواصل الشاعرة توظيفها لعناصر الطبيعة ككل الشعراء الرومنسيين وتبدي تعلقها بها فنجد في البيت استعارتين "نسائل النجم" وقولها" فهل نرى الفجر يوما وهو يبتسم"، فالشاعرة شبهت كلا من النجم والفجر بالإنسان الذي ننتظر منه إجابة، والإنسان الذي يبتسم، فحذفت

---

[1] زبيدة بشير: الاعمال الكاملة ديوان حنين، ص91.

[2] زبيدة بشير: الاعمال الكاملة ديوان الاء، ص174.

[3] زبيدة بشير: الاعمال الكاملة ديوان الاء، ص185.

المشبه به، وتركت لازما من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية في كلا الموضعين ربط جميل ورائع بين الطبيعة وما تعيشه الشاعرة إنها تخلق عالما جديدا ممزوجا بروح الطبيعة المتحدة مع عواطفها وأحاسيسها.

فمن خلال هذه الصور نجد أن الاستعارة والتشبيه يشتركان في تخير اللفظ الذي يرفع الذوق البلاغي من بساطته إلى تجسيد الصورة المبتغى التعبير عنها، غير أن الاستعارة تستل السامع من التشبيه إلى صورة أجمل، وقد وظفت الشاعرة الاستعارة من أجل تصوير عواطفها الإنسانية، ومشاعرها، كما أنها تفننت في توظيفها لأنها نقلت المعنوي في صورة المحسوس، وزادت من جمال أسلوب الشاعرة ودقة معانيها وزعزعت عواطف المتلقي. إنها فنانة لها مقدرة على الاستكشاف والتصوير، تواقة إلى بلوغ الجمال.

3- الكناية:

الكناية من الوسائل التي تعين الشاعر على تصوير واقعه وتبيان ما يختلج نفسه من مشاعر، والكناية مصدر للفعل كنيت أو كنوت، وهي أن تستخدم ألفاظا وتقصد بها معان أخرى، أما تعريفها من الناحية الاصطلاحية "فهي لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع جواز إرادة ذلك المعنى"[1]، وعرفها الخطيب القزويني بقوله: "الكناية تأدية لمعنى بذكر لازم من لوازمه يستدعي وجود الملزوم حتما، ففي أسلوب الكناية تؤدي المعنى مصحوبا بدليله، ذلك أوقع في النفس، وآكد لإثباته، وهذا هو سر بلاغة الكناية"[2].

واستعمال الشاعرة للكناية في بعض قصائدها يدل على دقة في التعبير والوصف وصفاء قريحتها، و"الكناية لا يصل إليها إلا من لطف طبعه، وصفت قريحته، ولها من أسباب البلاغة في ميدان التصوير الأدبي ما يجعلها دائمة الإشراق، واضحة المعالم، دقيقة التعبير والتصوير،

---

[1] علي الجارم وأحمد أمين: البلاغة الواضحة، ص125.

[2] الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ج5، ص197.

فهي تأتي بالفكرة مصحوبة بدليلها، والقضية وفي طيها برهانها، ومما لا شك فيه أن ذكر الشيء يصحبه برهانه أوقع في النفس وآكد لإثباته"[1].

ومن أمثلة الكناية في شعر زبيدة بشير قولها في قصيدة **(الساجة)**:

كَيْفَ اِحْتَمَلَنَا أَنْ نُغَيِّرَ جِلْدَنَا وَنَمُدَّ أَيْدِينَا بِفَيْضِ الدُّعَاءِ؟

الْيَوْمَ نَغْتَالُ اِبْتِسَامَةَ بَعْضِنَا فَتَنَامُ جَذْلَى...أَعَيْنُ الْجُبَنَاءِ

فَانْهَالَتِ الْعُقْبَانُ تَنْهَشُ لَحْمَنَا لَكَأَنَنَا قَتْلَى بِغَيْرِ دِمَاءِ [2]

ففي صدر البيت الأول (كيف احتملنا أن نغير جلدنا) كناية عن التخلي عن المبادئ والأصل وفي صدر البيت الثاني (اليوم نغتال ابتسامة بعضنا) كناية عن صفة الغدر والتخلي عن الآخر.

وفي صدر البيت الثالث (فانهالت العقبان) كناية عن موصوف وهو العدو الذي يتربص بنا شرا فيهجم علينا بمجرد التأكد من تفرقنا وضعفنا.

وفي قصيدة **(كيف أنساها؟)**: "وهي آخر قصيدة كتبتها الشاعرة أهدتها إلى شهداء الثورة التونسية"[3] تقول:

قِفُوا لِتُونُسَ إِنَّ الْفَجْرَ لَبَّاهَا

فَأَشْرَقَتْ شَمْسُهَا وَالْمَجْدُ حَابَاهَا [4]

---

[1] إبراهيم مصطفى وآخرون: البيان، المطبعة الأميرية، القاهرة، مصر، 1952، ص60.

[2] الديوان: ص303- 304.

[3] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان طائر الفينيق)، ص342.

[4] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان طائر الفينيق)، ص342.

قولها: الفجر والشمس كناية عن الحرية والاستقلال فكلمة الفجر تعني بداية الاستقلال والشمس هي الاستقلال في حد ذاته، وفي القصيدة نفسها تقول:

أَنَا هُدَى الشِّعْرِ وَالْخَضْرَاءُ مُلْهِمَتِي

حَسَبِيْ إِذَا صُغْتُ بَعْضًا مِنْ سَجَايَاهَا [1].

قولها (الخضراء ملهمتي) كناية عن موصوف وهي تونس.

ومن بلاغة الكناية آداء المعاني وتصويرها خير تصوير، كما أنها جاءت أحيانا موجزة ناقلة للمعنى وافي في لفظ قليل، وعلى العموم الكناية تؤثر في نفس المتلقي لأنها نابعة من قلب شاعرة صادقة المشاعر، بتعبير راقٍ على مكنونات الذات قصد الوصول إلى ذات المتلقي بحس إنساني كبير كما أن هذه الكناية جاءت خادمة للمعنى الذي أرادت الشاعرة إيصاله إلى القارئ أو المتلقي بلغة شفافة بعيدة عن التعقيد.

4- المجاز: عرّفه عبد القاهر الجرجاني: " المجاز مفعل من جاز الشيء يجوزه إذ تعداه، وإذا عدل باللفظ عما يوجبه أصل اللغة، وصف بأنه مجاز على معنى أنهم جازوا به موضعه الأصلي، أو جاز هو مكانه الذي وضع فيه أولا"[2].

وقد خاض الباحثون في مجال المجاز وكانت لهم نظرات مختلفة وذلك كل حسب توجهاته، فمثلا سيبويه سماه "سعة في الكلام"[3].

وقد عرفه ابن رشيق بقوله: "العرب كثيرا ما تستعمل المجاز، وتعده من مفاخر كلامها، فإنه دليل الفصاحة، ورأس البلاغة، وبه بانت لغتها عن سائر اللغات"[4].

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان طائر الفينيق)، ص346.

[2] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص395.

[3] سيبويه: الكتاب: تح محمد ع السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1988، ج1، ص53.

[4] ابن رشيق: العمدة، ج 1، ص265.

ولقد استقر البلاغيون على تعريف جامع شامل للمجاز وهو استعمال اللفظ في غير ما وضع له في الأصل، لعلاقة بين المعنيين الحقيقي والمجازي مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي.

وقد وظفت الشاعرة المجاز في بعض قصائدها ومنها مثلا في قولها:

مثلا في قصيدة **(ذكريات)**:

إِنَّهَا أُنْشودَةُ الْقَلْبِ الشَّهِيدِ

وَبَقَايَا مِنْ شَبَابِي وَوُجُودِي [1]

مجاز مرسل، العلاقة فيه بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي للكلمة قائمة على غير المشابهة، إذ جاء المجاز في قولها (أنشودة القلب) فقد ذكرت لفظة (القلب) وأرادت المرأة أو الشاعرة، والقلب جزء (عضو) من جسم المرأة أو الشاعرة وهذا من قبيل ذكر الجزء وإرادة الكلي.

وفي قصيدة: **(الساجة)** قولها:

يَا كَرْبَلَاءَ الْأَمْسِ هَذِي حَالُنَا

لَا نَهْتَدِي بِمَنَارَةِ الْأُمَنَاءِ

عُذْرًا لِدَجْلَةَ وَالْفُرَاتَ إِنِ اِنْتَهَى

مَجْدُ الْأَشَاوِسِ فِي لَظَى الصَّحْرَاءِ؟ [2]

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان آلاء)، ص46.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان طائر الفينيق)، ص302.

ففي هذين البيتين مجاز مرسل علاقته المكانية فقد ذكرت الشاعرة (كربلاء، دجلة، الفرات) والمقصود هو أهل كربلاء ودجلة والفرات والعراق بصفة عامة البلد الحبيب الذي يعاني، من انقسامات ونزاعات طائفية

وقولها في القصيدة نفسها:

يَرْوِي لَنَا التَّارِيخُ أَنَا أُمَّةً

حَمَلَتْ شِعَارَ أَمَانَةٍ وَوَفَاءٍ [1].

فالمجاز هنا مجاز مرسل علاقته المكانية قائمة على غير المشابهة في هذا البيت ولفظة "التاريخ" إذ أطلقت الكل وهو التاريخ وأرادت الجزء وهو أصحاب التاريخ.

وفي قصيدة: **(كيف أنساها)**: وهي آخر قصيدة كتبتها الشاعرة وأهدتها إلى شهداء الثورة التونسية[2] قولها:

قِفُوا لِتُونُسَ إِنَّ الْفَجْرَ لَبَّاهَا

فَأَشْرَقَتْ شَمْسُهَا وَالْمَجْدُ حَابَاهَا [3].

مجاز علاقته المكانية، والمقصود قفوا لأهل تونس.

قصيدة: **(بشائر)** تقول:

سَأَلْنَا اللَّيْلَ فَاسْتَحْذَى حَزِينًا

وَغَصَّ عَلَى أَمَانٍ لَا تُطَالُ [4].

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان طائر الفينيق)، ص304.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان طائر الفينيق)، ص342.

[3] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان طائر الفينيق)، الديوان، ص342.

[4] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان آلاء)، ص188.

ففي هذا البيت مجاز عقلي، فقد أسند الفعل (سألنا) إلى غير فاعله الحقيقي (الليل) فقد جعلت الليل كأنه إنسان يسأل ويحزن على سبيل المجاز العقلي والعلاقة هنا علاقة فاعلية، ويوحي المجاز في هذا البيت بما تعانيه الشاعرة من حزن وألم وكذلك ما تصبو إليه من الأماني وقد استطاعت الشاعرة من خلال هذا المجاز تصوير مشاعرها وأحاسيسها.

وتتمثل بلاغة المجاز المرسل والعقلي في إيجاز العبارة، والاهتمام بالعلاقة التي تنشأ عن الصورتين، إذ يتجسد المعنى المراد من خلال العلاقة الناشئة من العبارة.

5- التناص:

يعتبر التناص من المسائل التي ارتبطت ارتباطا وثيقا بهيمنة النص على الدراسة النقدية، ولذلك لا يمكن إهماله أو تجاهله عند دراسة النص وخاصة في ظل التلاحم الثقافي العالمي، وقام مفهوم التناص على دراسة النص الأدبي في ضوء العلاقات والعناصر التي تتقاطع وتتبادل بين وحدات ترجع إلى نصوص مختلفة سابقة لتبدو كأنها جزء من نص جديد، فالتناص إذا هو "عمل تحويل وتمثيل عدة نصوص، يقوم بها نص مركزي، يحتفظ بزيادة المعنى".[1]

ويعد (ميخائيل باختين) أول من استعمل مفهوم التناص فأثار اهتمام الباحثين في الغرب، وكان قد استعمل مصطلح "الحوارية" في تعريف العلاقة الجوهرية التي تربط أي تعبير بتعبيرات أخرى، فكل خطاب أو نص يحتمل وجود فاعلين ومن ثم وجود حوار محتمل "فالخطاب البلاغي يتجه إلى أن يكتسب طبيعة كلية شاملة تتجاوز الصبغة التي غلبت عليه...مما يجعله هيكلا متناميا...بل هو خطاب على خطاب أي أنه كاشف عن الخطاب الإبداعي الموازي له والممتد معه..."[2]

---

[1] أنجلو مارك وآخرون: أصول الخطاب النقدي (الجديد)، تحقيق أحمد مدني، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، 1989، ص108.

[2] صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، العدد 164، 1992، ص07

ثم بعده جاءت (جوليا كريستفا) لتبلور مصطلح التناص من فكرة باختين مستعملة مصطلح (Intertesctualité التناص) فهي ترى بأن: "التناص إنما هو عبارة مأخوذة من نصوص."[1]

وقد وجد التناص جذور له في النقد العربي الحديث، وذلك من خلال ما جاء به النقاد العرب كمحمد بنيس، ومحمد مفتاح وغيرهم، فالتناص عند محمد مفتاح: "هو تعالق (أي وجود علاقة) نصوص مع نص حديث بكيفيات مختلفة"[2] وقد عرفه عمر أوكان فقال: "إن التناص هو أن تجعل نصوصا عديدة لا تلتقي في نص واحد من غير أن تتذمر وعليه فإنه ليس سرقة بل هو مجرد قراءة جديدة وكتابة متجددة تحافظ على المعنى الأول نفسه".[3]

والشعر العربي المعاصر يحفل باتساع حقل التداخل النصي وهذا ما يمكن ملاحظته في شعر (بدر شاكر السياب) و(محمود درويش) و(محمد العيد آل خليفة)، وغيرهم من الشعراء.

والتناص يتم من خلال تفاعل قطبين أو بين ذاتين منفعلتين (أنا) الشاعر وأنا (المغاير) والتداخل بين نصين حاضر وغائب، والشاعر كي يلجأ إلى التناص التراثي أو الديني أو الأسطوري، يحتاج إلى فهم دقيق للنص الغائب حتى يتسنى له إدماجه وامتصاصه في النص الحاضر، كما أنه لا بد له من ثقافة واسعة، ويعد التناص قانونا جوهريا في الشعر المعاصر لأنه يجعل النص الشعري مفتوحا، ويرفض "أي إغلاق للنص، لأن على كل نص أن يبدو كعمل في نصوص سابقة".[4]

---

[1] نقلا عن كتاب التناص في الشعر العربي الحديث البرغوثي نموذجا لعبد الله سعيد البادي: دار كنوز للمعرفة عمان2008، ص20.

[2] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، ط1، 1992، ص121.

[3] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة النقد العربي الحديث، دار هومة للطباعة، ط1، ج2، ص98.

[4] أنجلو مارك: التناص بحث في انبثاق حقل مفهومي وانتشاره، ترجمة محمد خير البقاعي، مجلة (علامات في النقد) ح19، المجلد الخامس، مارس 1996، ص147.

وما يلاحظ من ظاهرة بارزة في شعر زبيدة هو ظاهرة التناص بشكل لافت للانتباه "والتناص وسيلة أدبية وتقنية حديثة، تتطلب التفاعل العميق مع النصوص المستدعاة للإفادة منها أي أن الشاعر يمارس التناص بوعي ودراية"[1]، وقد تنوعت أشكال التناص في شعر زبيدة بشير بين الديني والتاريخي والأدبي والأسطوري.

والشاعرة زبيدة بشير من خلال أعمالها الشعرية قد لجأت إلى التناص بشتى أنواعه سواء من الأسطورة أو التراث، أو القرآن، ويظهر ذلك جليا في شعرها وقد اخترت بعضا من قصائدها التي ورد فيها التناص:

1- التناص الأسطوري: يلجأ الشعراء إلى الأسطورة وذلك لأنها تبقى خالدة عبر الزمن، كما أنها (الأسطورة) تعبير عن قيم إنسانية محددة، وقد لجأ إلى الأسطورة عدد من الشعراء العرب (كأدونيس)، وصلاح عبد الصبور وغيرهم يقول (مارك شورر): "الأسطورة أساس لا غنى عنه للشعر "[2]

يقول (ريتشارد تشيز): "الشعر أساس لا غنى للأسطورة عنه"[3]

ومما ورد من التناص الأسطوري ما جاء في قصيدة طائر الفينيق حيث تقول:

يَا طَائِرِ الفينيق أُخْتُكَ قَدْ أَتَتْ

تَجْتَازُ أَنْوَارَ الصَّبَاحِ الْمُقْبِلِ

يَا طَائِرَ الفينيق...إِنَّ رَمَادَنَا

وَعْدٌ بِبَعْثٍ مُشْرِقٍ مُتَهَلِّلِ

---

[1] ظاهر محمد الزواهرة: التناص في الشعر العربي المعاصر، دار الحامد، عمان ط1، 2000، ص36.

[2] نقلا عن الدكتور رمضان: الصباغ من خلال كتابه، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2002، ص34.

[3] نقلا عن الدكتور رمضان: الصباغ من خلال كتابه، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، ص348.

إِن غَابَ طَائِرُنَا بِالْأَمْسِ مُحْتَرِقًا

فَالْيَوْمَ يُبْعَثُ وَالْأَكْوَانَ تَحْتَفِلُ [1].

فالشاعرة في هذه القصيدة لجأت إلى استدعاء أسطورة الفينيق والتي حسب الأسطورة أنه طائر نوراني عاش في الجنة وأراد أن يعرف الأرض... فلما رأى ما فيها من أهوال صرخ صرخة قوية من الألم والغضب فاحترق... ولكن من رماده خرجت بيضة انبعث الطائر منها أقوى وأجمل، ولطبيعته النورانية ظل هكذا كلما احترق انبعث حيا"[2] فالشاعرة بدأت قصيدتها بمقطع تعلن فيه عودتها بعد غياب عن الساحة الأدبية بديوان ثالث (طائر الفينيق) وقد استعارت من الأسطورة طائر الفينيق قدرته على الانبعاث وعلى مواجهة العدم والنسيان، فالشاعرة احترقت بما لاقته من مصاعب وويلات في الحياة كما احترق، الطائر الأسطوري (الفينيق) وعادت بعد احتراقها لتنخرط من جديد في هذه الحياة، تاركة الماضي وأحزانه وآلامه، ومما يلاحظ أن التناص الأسطوري "أسهم في توسيع فضاء القصيدة ويرفدها بطاقة إيحائية ودلالية جديدة"[3].

كما نجد التناص الأسطوري في قصيدة السمندل حيث تقول فيها:

أَيُّهَا السَّالِكُونَ دَرْبَ المعالي

هَلْ أَتَاكُمْ حَديثُ طَيْرِ السَّمَنْدَلْ

إِنَّهُ فِي السَّعِيرِ يَشْتَدُّ طُولاً لَا يَرُومُ الشَّكْوَى لَا يَتَمَلْمَلْ [4]

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان طائر الفينيق)، ص273.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة، (ديوان طائر الفينيق)، ص273.

[3] عصام شرتح: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجيل، ص175.

[4] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان طائر الفينيق)، ص271.

فالشاعرة هنا لجأت إلى أسطورة " طائر السمندل وهو طائر تزعم الأساطير الهندية أنه لا يحترق حتى إذا وضع في النار"[1]، كي تستلهم منها الصبر، فالشاعرة مهما لاقت من مصاعب ومشاكل في الحياة وآلام وأحزان فهي تأمل في غد مشرق حيث تقول في نهاية قصيدة السمندل:

وَالضُّحَى يَرْفَعُ الْأَهَازِيجَ زُلْفَى

مُشْرِقَ الْأُفُقِ...ضَاحِكًا مُتَهَلِّل [2]

"وقد كان التناص الأسطوري مثريا لشعر زبيدة بشير، موسعا لفضائه، فاتحا أبوابه كشعر للتأويل والتفسير على مستويات متعددة، وذلك من خلال الاعتماد على وعي ثقافة المتلقي"[3].

كما نجد توظيف الأسطورة في قصيدة الساجة حيث جاء فيها:

هَلْ نَجْدَةُ الْإِخْوَانِ إِنْ خَطْبٌ دَهَى

أُسْطورَةٌ كَالْغُولِ وَالْعَنْقَاءِ؟

يَا لِلشَّقِيقِ إِذَا تَعَرَّى ظَهْرَهُ

بِيَدِ الشَّقِيقِ كِلَاهُمَا لِهباءِ [4].

فالشاعرة لجأت إلى توظيف أسطورة الغول والعنقاء، والغول تدل في معانيها على البطش والخداع وإلحاق الضرر بالآخر، كما يفهم من معناها (الغول) التخفي وعدم الظهور إلا لإلحاق الضرر والهلاك، أما العنقاء فهو كما جاء في معجم الإعلام في الأساطير اليونانية والرومانية" طائر يشبه النسر ريشه أحمر مذهب، مقدس لإله الشمس في القطر المصري، يظهر للبشر

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان طائر الفينيق)، ص265.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان طائر الفينيق)، ص272.

[3] رمضان الصباغ: نقد الشعر، ص367.

[4] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان طائر الفينيق)، ص 304.

كل خمسمائة سنة، ويقطن في بلاد العرب إذا أشرف أجله على الانتهاء يضع بيضة في عشه ويموت، وسرعان ما تفقس البيضة عنقاء جديدة، وإذا ما وصلت إلى سن البلوغ حملت أباها الفاني في العش على هيلبوليس في القطر المصري، ووضعته فوق مذبحة آلهة الشمس وحرقته ذبيحة ومن رماده تحيا من جديد، ويتجدد شبابها لتعيش مرة أخرى"[1].

والشاعرة من خلال توظيفها لأسطورة الغول والعنقاء، تتساءل هل نجدة الإخوان في الحرب أو إذا حلت بهم النكبات هي كأسطورة الغول والعنقاء أي لا أحد يغيثهم أي يختفون كأسطورة الغول، أو يتركونهم للاحتراق بما حل بهم من مصائب ونكبات.

والشاعرة من خلال توظيفها للأسطورة ك (الفينيق، السمندل، الغول، العنقاء) فإنما يدل على ثقافة واسعة واطلاع على مختلف الآداب العالمية كاليونانية والأوروبية وغيرها، كما يدل على تأثر بالشعراء الأوروبيين الذين وظفوا الأسطورة في أشعارهم، وعلى قدرة الشاعرة الفنية من خلال استعمال الأساطير وذلك لتقديم صور بلاغية خالدة، جعلت من شعرها شعرا إنسانيا عالميا راقيا أعجب به الكثير من الشعراء والنقاد والملحنين.

2- التناص الديني: يظهر التناص الديني في شعر زبيدة بشير ثقافتها الدينية كيف لا وقد حفظت القرآن وهي صغيرة وتشبعت من علومه، وقد ظهر التناص الديني في شعرها من خلال استحضار شخصيات دينية، وأماكن تاريخية، تبقى شاهدة على تاريخ الأمة، فالشاعرة قد استحضرت شخصية سيدنا عيسى عليه السلام التي يزعم اليهود بأنهم قتلوه وصلبوه، فقد قال **تعالى:** ﴿وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَٰكِن شُبِّهَ لَهُمْ..﴾[2].

---

[1] أمين سلامة: معجم الإعلام في الأساطير اليونانية والرومانية، دار الفكر العربي، مصر، 1955 ط1، ص 239.

[2] سورة المائدة: الآية رقم (157).

تقول في قصيدة: **(ذكرى الساقية)**:

بِلَادِيْ...وَهَلْ لِي سِوَاكِ بِلَادٌ
لأعْشقَ فِي الْأَرْضِ أَوْ أُنْسَبَا
لِأَنَّ الْمَسِيحَ الَّذِي ثَارَ يَوْمَا
يُرَادُ لَهُ فِيكِ أَنْ يُصْلَبَا [1].

فالشاعرة قد ألفت هذه القصيدة بمناسبة إحياء ذكرى ساقية سيدي يوسف بتاريخ (08 فيفري 1958)، و"ساقية سيدي يوسف هي بلدة تونسية واقعة على حدود الجزائر والتي دمرها الاستعمار في 08 فيفري 1958 لأنها كانت تأوي الثوار الجزائريين منها ومن غيرها من البقاع التونسية ينطلقون".[2]

فالاستعمار الفرنسي أراد أن يرفع راية الصليب من خلال احتلاله الجزائر ولكنه وجد شعبا قويا متمسكا بدينه مدافعا عن وطنه، لا يرضى بالذل والهوان، وتختم الشاعرة قصيدتها بقولها، "فعيش الرضا أو ممات الإبا"، فقصة عيسى عليه السلام اتخذت منها الشاعرة وسيلة للتعبير عن رفض المستعمر الصليبي الغاشم الذي اضطهد الشعب الجزائري ولن يخضع لحكمه الغاشم.

كما أن الشاعرة استلهمت شخصية "نوح" عليه السلام حيث تقول في قصيدة **(الساجة)**:

هَلْ هُوَ زِلْزَالٌ يَدُكَ رُبوعَنَا
لِنَمُوتَ قَبْلَ الْمَوْتِ كَالْجُبَنَاءِ
أَمْ هُوَ طُوفَانٌ وَنُوحٌ غَائِبٌ
وَالسَّيْلُ عَاتٍ مُنْذِرٌ بِفَنَاءِ.[3]

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان طائر الفينيق)، ص337.
[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان طائر الفينيق)، ص 341.
[3] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان طائر الفينيق)، ص301.

فالشاعرة هنا تتحدث عن قصة نوح عليه السلام، والطوفان الذي حل بقومه لأن الشاعرة من خلال هذه القصيدة تتحدث عن الإفك والافتراء، والتطاول الذي يطالها من بعض الحاقدين عليها، كيف لا وهي أول شاعرة تونسية تزاحم الرجال في هذا الميدان، لذلك كان لها أعداء كثيرون فمن خلال هذه الأباطيل والافتراءات استحضرت دعوة نوح لقومه فما زادهم دعاؤه إلى التوحيد إلا نفورا واستكبارا وظلما، فقال تعالى: ﴿**فَأَخَذَهُمُ الطُّوفَانُ وَهُمْ ظَالِمُونَ**﴾[1].

1.2.التناص مع القرآن الكريم:

يعتبر القرآن الكريم المصدر الأساسي الذي استلهم منه الشعراء موضوعاتهم، وهو المصدر الأول من مصادر المعرفة الإنسانية والمعين الذي ينهل منه الإنسان في باكورة طفولته وحياته، ولقد كان للقرآن الكريم أثر في حياة الشاعرة زبيدة بشير، فقد حفظته وهي صغيرة وكان واضحا تأثيره في شعرها، وإعجازه البلاغي جعله يغري الشعراء ويلجأون للاقتباس منه، ومن خلال دراسة بعض قصائد زبيدة بشير نرى التناص مع القرآن الكريم.

فمثلا في قصيدة **(السمندل)** تقول فيها:

" قَدْ يَكُونُ الْأُوَارُ فِي النَّارِ بَرْدًا

وَسَلَامًا يَسْخُوا بِفَيْضٍ مُخَضَّلْ" [2]

يتجلى التناص في البيت الشعري وذلك "في النار بردا وسلاما" وهذا إشارة لما ألقي سيدنا إبراهيم الخليل في النار، وقال تعالى "**قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَىٰ إِبْرَاهِيمَ**"[3].

---

[1] سورة العنكبوت: الآية رقم (14).

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان طائر الفينيق)، ص 272.

[3] سورة الأنبياء: الآية رقم (69).

يقول الدكتور أبو القاسم سعد الله: "من الصعب أن يفلت الشاعر في هذا العصر من التأثيرات غير القرآنية مهما ادعى ذلك"[1].

فالأثر القرآني أكثر ظهورا وانعكاسا لثقافة الشاعرة زبيدة بشير ومن أمثلة التناص تقول في قصيدة **(ابتهال)**:

"نَادَيْتُهُ مِنْ فِجَاجِ الْخَوْفِ وَالْأَلَمِ

هَبْنِي الْأَمَانَ بِحَقِّ «النُّونِ وَالْقَلَمِ» [2].

فالشاعرة لجأت إلى القرآن الكريم وذلك من خلال قولها "النون والقلم" فهذا تناص مع القرآن الكريم وذلك ما جاء في قوله تعالى: ﴿نٓ وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ﴾[3]، فالشاعرة تطلب من حبيبها، أن يهبها الأمان والطمأنينة والسكينة لتعيش معه في راحة، فالشاعرة أخذت اللفظ القرآني كما هو ووظفته لما يناسب شعرها.

وفي القصيدة نفسها تقول:

" فَرَحْمَةُ اللهِ كَهْفٌ لَيْسَ يُدْرِكُهُ

إِلَّا الَّذِينَ اِجْتَبَاهُمْ قَدْرَ مَا صَبَرُوا" [4].

فالشاعرة قد استلهمت من القرآن الكريم صبر أهل الكهف الذين فروا من بطش الملك الظالم وصبرهم وكيف أن الله سبحانه وتعالى اجتباهم وأنزل عليهم الرحمة وهم في الكهف، فهذا التوظيف لقصة أهل الكهف تستحضر قصة دينية لتحيل إلى الواقع ومما يلاحظ أن

---

[1] الدكتور أبو القاسم سعد الله: محمد العيد آل خليفة رائد الشعر الجزائري في العصر الحديث، دار المعارف، بمصر، دت، ط2، ص93.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان آلاء)، ص207.

[3] سورة القلم: الآية رقم 01.

[4] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان آلاء)، ص209.

للشاعرة صلة عميقة بالقرآن الكريم، فالألفاظ القرآنية تتوارد في شعرها بكثرة ومن أمثلة ذلك ما جاء في قصائدها.

في قصيدة **(ثق بحبي)**:

"يَا حَبيبِي ثق بِحُبّي دَائِمًا

وَاتْرُكِ الظَّنَّ..فَبَعْضُ الظَّنِّ إِثْمٌ " [1]

سدرة المنتهى، عساه يعفو، عسعس الليل، حين جاء النذير، ارتجت الأرض من هول ومن كمد، الصافنات، الذاريات، اشدد به أزري، أحباءنا الله يحكم بيننا....

ومن خلال دراسة التناص في شعر زبيدة بشير يلاحظ:

الشاعرة تستحضر الآية كما هي في بعض القصائد كقولها مثلا في قصيدة (سنونوة) (كليلة القدر).

استحضار ألفاظ قرآنية وتوظيفها حسب ما يناسب شعرها مثل قولها في قصيدة **(قمرية الخضراء)**:

فللصّافناتِ الشَّمَّ نَجْمٌ يَشُدُّهَا

إِذَا مَا اِشْرَأَبَّتْ نَحوَ أَسْمَى الْمَنَازِلِ *.[2]

فالصافنات مذكورة في القرآن الكريم في سورة "ص"، يقول تعالى: ﴿ **إِذْ عُرِضَ عَلَيْهِ بِالْعَشِيِّ الصَّافِنَاتُ الْجِيَادُ**﴾.[3]

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان حنين)، ص85.

* المنازل: منازل القمر

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان طائر الفينيق)، ص 295.

[3] سورة ص: آية 31.

والمنازل مذكورة في سورة (يس)، يقول تعالى: ﴿ وَالْقَمَرَ قَدَّرْنَاهُ مَنَازِلَ حَتَّى عَادَ كَالْعُرْجُونِ الْقَدِيمِ ﴾.[1]

استحضار الشخصيات الدينية المذكورة في القصص القرآني، كقصة نوح عليه السلام، وقصة المسيح عليه السلام.

استحضار القصة القرآنية كقصة أصحاب الكهف.

وما يلاحظ أن الشاعرة زبيدة بشير قد وظفت القرآن الكريم في عدة قصائد وفق ما يخدم مضامين قصائدها وأهدافها، واستطاعت أن تفجر طاقات هائلة في شعرها من خلال تعرضها للشخصيات الدينية أو القصص المذكورة في القرآن الكريم كقصة أصحاب الكهف.

وما يلاحظ كذلك أن لغة القرآن هي لغة الشاعرة فلقد وظفت القرآن الكريم في (18 قصيدة)، وتوظيف القرآن عندها كان على سبيل الاستشهاد والإيحاء، ومن خلال القصص القرآني نرى أن الشاعرة قد وفقت في الاختيار والتعبير وهذا ما أثرى عملها الشعري وفتح آفاقه ووسع فضاءه، كما أنه يجذب القارئ والسامع على حد سواء.

2.2.التناص مع الحديث النبوي:

تعتبر السنّة المصدر الثاني من مصادر التشريع بعد القرآن الكريم، ولقد كانت الرؤية الشعرية للشاعرة زبيدة بشير تنبثق من القرآن الكريم والأساطير، ولم يكن لها تناص مع الحديث النبوي الشريف إلا مرة واحدة حيث جاء في قصيدة مناجاة:

إِنَّ لَمْ تَكُنْ أَنْتَ..فَمَنْ؟ يُزْجَى الْهُدَى مِنْ غَيْرِ مَنْ.

يَحْنُو عَلَى أَهْلِ الضَّنَى إِنْ رَابَهُمْ خَوْفٌ وَظَن

[1] سورة يس: آية39.

أَحْلَامُهُمْ فِي أَوَجِهَا أَضْحَتْ كَخَضْرَاءِ الدِّمَنْ.

إِنْ لَمْ تَكُنْ أَنْتَ..فَمَنْ؟ [1]

ففي هذه القصيدة مناجاة لله عز وجل، فهو الذي يهدي، ويحن على أهل المصائب فهو المنّان الكريم، ففي البيت الأخير نجد تناصا مع الحديث النبوي الشريف، في قولها: أحلامهم في أوجها... أضحت كخضراء الدمن، الذي يشير فيه النبي صلى الله عليه وسلم إلى الابتعاد عن المرأة التي تكون في بيت سوء، وأسرة سوء حيث يقول صلى الله عليه وسلم ﴿إِيَّاكُمْ وَخَضْرَاءُ الدِّمن فقيل: مَا خَضْرَاءُ الدِّمَنْ؟ قال المرأةُ الحَسْنَاءُ فِي اَلمَنْبَتِ السُّوءِ﴾[2].

فالشاعرة هنا صاغت ما يعانيه أهل الضنى والمصائب والابتلاءات كيف أن أحلامهم قتلت في أوج عطائهم وبذلهم وقوتهم ومع ذلك ضعفتهم الابتلاءات، فأحلامهم تلاشت، فهم كخضراء الدمن منظرها حسن أنيق ولكن منبتها فاسد، فأمر النبي صلى الله عليه وسلم بالابتعاد عنها، فهي كزهرة نبتت بين القاذورات فلا بد أن تتلطخ بها شاءت أم أبت، فالشاعرة استطاعت من خلال توظيف الحديث أن تصوغ صورة جديدة لأهل الضنى وكيف أصبحت أحلامهم بعيدة المنال.

والتناص الديني سواء كان من القرآن الكريم أو الحديث النبوي فقد أدى في شعر زبيدة بشير وظيفة جمالية وانسجاما في قصائدها التي ورد فيها، وكما أنه قوى الأفكار المتعلقة بالمواضيع التي طرقتها في قصائدها، وهذا ما يعبر عن ثقافة دينية واسعة للشاعرة وخاصة أنها حفظت القرآن في صغرها، وقد كان له الأثر الإيجابي في لغتها الشعرية، حيث نلحظ أن الشاعرة تكتب بلغة راقية وأسلوب ممتع بعيدا عن التعقيد.

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان طائر الفينيق)، ص215.

[2] أبي حامد محمد بن محمد الغزالي، كتاب احياء علوم الدين، تحقيق محمد محمد ثامر، ج2، دار الافاق العربية، مصر، ط1، 2004، ص60.

3- التناص التراثي:

التراث يمثل تحديا للواقع الثقافي العام وللوعي الشعري الحديث بشكل خاص، وإن التناص التراثي يثري العمل الشعري ويوسع فضاءه ويفتح آفاقه على مجالات عدة، إذا وفق الشاعر في اختيار النصوص التراثية التي توافق شعره، والتعامل مع التراث يكون إما باستحضار شخصية بارزة أو مواقف أو إشارات أو إيحاءات أو من خلال خلق حوار ضمني مع النص، والشاعرة قد لجأت إلى التناص التراثي وذلك من خلال عدة قصائد: مثلا في قصيدة **(وعد)** حيث تقول فيها:

"سَانحًا"* أَوْ " بَارِحًا " مَاذَا يَهُمْ نَحْنُ أَقْوَى مَنْ تَبَارِيحِ الْأَلَم [1].

فالشاعرة قد استغلت التراث العربي الجاهلي (عن الطائرين السانح أو البارح) وأكدت على أنها لا تعيش بالأوهام، ولا تعتقد في الخرافات، ورغم الكلام الذي قيل فيها ويقال فلا أسى ولا حزن ولا طيرة ولا تشاؤم فهي أقوى من أن تعصف بها الكلمات أو يضعفها الألم.

فهي قد استلهمت من هذا النص (السانح أو البارح) القوة والعزيمة والإرادة.

ولئن كان التراث هو الموروث الثقافي والديني والفكري والأدبي والفني وكل ما يتصل بالحضارة الثقافية، وهو كل ما تتوارثه الأجيال السابقة كالقصص والكتابات والحكايات وتاريخ الأشخاص، والعادات والتقاليد والطقوس، والشعر العربي يتعامل مع التراث لا من جانب الرغبة الفنية الجمالية وإنما كونه يمثل ذاكرة الإنسان الواعية الماضية.

فإن الشاعرة زبيدة بشير قد لجأت إلى التراث خاصة على مستوى الشعر قديمه وحديثه، ومن أمثلة التناص مع الشعر القديم:

---

* سنح الطائر أو الظبي أو غيرهما: مر من ميسارك إلى ميامنك فولاّك ميامنه، والعرب يتمننون به فهو سانح، وبرح: مر من يمين الرائي إلى يساره والعرب تتشاءم به.

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان آلاء)، ص203.

قولها في قصيدة: **(رب أنعمت فزد)**:

قِفْ عَلَى الْأَطْلَالِ وَاذْكُر أَنَّنَا

خَيْمَةٌ شَدَتْ إِلَى أَلْفِ وَتَد [1].

فهذا البيت يذكرنا بقول امرؤ القيس:

قِفَا نَبْكِي مَنْ ذِكْرَى حَبيبٍ وَمَنْزِلِ

بِسَقْطِ اللَّوَى بَيْنَ الدُّخُولِ فَحَوْمَلِ [2].

فالتناص مع شعر امرؤ القيس يظهر في قولها " قف على الأطلال" وهذا ما كان يتناوله الشعراء الجاهليون، البكاء على الأطلال، البكاء على الحبيبة وغيرها، ومن خلال التناص مع الشعر الجاهلي أرادت الشاعرة التعبير عن همومها وآلامها، فهي تبكي على حبيبها الذي تركها للضياع والوحدة ومع ذلك فهي قوية بشخصيتها عزيزة بأنوثتها فهي كالخيمة التي شدت بالأوتاد لا تزعزعها الرياح، فالوقوف على الطلل فيه جمع بين ثنائيات عديدة"...بين ثنائيتي المتعة والألم والحياة والموت، إنها تعبير عن الحياة المهددة بخطر الموت المتمثل في الرحيل والاغتراب...فضلا على أن الوقوف بجانب الخراب والدمار يهدد الحياة بالفناء".[3]

كما نجد أن الشاعرة قد لجأت إلى التناص وذلك يظهر في قصيدة (الأمل الضائع) فهي في حيرة وتساؤل ودهشة لما يقع لحبها وحبيبها، وهذا التساؤل دفعها إلى التناص مع شعر إيليا أبو ماضي حيث تقول في هذه القصيدة:

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان آلاء)، ص161.

[2] امرؤ القيس: الديوان، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط4، ص4.

[3] عمر طالب: صراع الحياة والموت في شعر امرئ القيس، مجلة آداب الرافدين، الموصل، العدد9، 1987، ص281.

لَيْسَ فِي الْحُبِّ هَنَائِي أَوْ عَزَائِي...لَا لِعُمْرِي

لَا وَلَا فِيمَا يَرُوقُ الشِّعْرُ مِنْ زَهْرٍ وَخَمْرٍ

وَإِذَنْ فِيمَ عَزَائِي؟ قَالَ قَلْبِيْ: لَسْتُ أَدْرِيْ [1]

فقولها (قال قلبي لست أدري) تناص إشاري فهذين اللفظين نجدهما عند الشاعر إيليا أبو ماضي في قصيدة (طلاسم):

جِئْتُ، لَا أَعْلَمُ مِنْ أَيْنَ، وَلَكِنِّي أَتَيْتُ.

وَقَدْ أَبْصَرْتُ قُدَّامِي طَرِيقًا فَمَشَيْتُ.

وَسَأَبْقَى مَاشِيًا إِنْ شِئْتُ هَذَا أَوْ أَبَيْتُ [2].

كيف جئت ؟ كيف أبصرت طريقي ؟ لست أدري ؟ فاستحضار النص الغائب لإيليا أبو ماضي عند زبيدة بشير أمر يسير.

كما تقول في قصيدة **(طائر الفينيق)**:

يَا طَائِرِ الفينيق...أُخْتُكَ قَدْ أَتَتْ

تَجْتَازُ أَنْوَارَ الصَّبَاحِ الْمُقْبِلِ.

أَلْقَتْ وَرَاءَ الْأَمْسِ أَثْقَالَ الدُّجَى

لِتَلُمَّ بِالْفَجْرِ الضَّحُوكِ الْأَمْثَلِ.

تَزْرِي بِغِرْبَانِ الظَّلَامِ وَبُومِهِ

فَالصُّبْحِ، مَهْمَا اللَّيْلُ طَالَ سَيَنْجَلِي [3].

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان حنين)، ص119.

[2] إيليا أبو ماضي: الديوان، دار العودة، بيروت 2004، ص156

[3] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان حنين)، ص273.

ففي البيت الثالث قولها "فالصبح مهما الليل طال سينجلي يتناص ويتقاطع مع تجربة امرؤ القيس، فالشاعرة قد أتعبتها الهموم والمشاكل التي تعيشها وقد صورت الليل وظلامه لا كما يراه الناس بأنه ليل السكون والهدوء، وإنما هو مثقل بالهموم ولذلك فهي تأمل في إشراقة الصبح ليزيل عنها تلك الهموم وهذا ما ذهب إليه امرؤ القيس في قوله:

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ الْبَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الهموم لِيَبْتَلِي

أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا اَنْجَلِي بِصُبْحٍ وَمَا الْإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمْثَلِ [1].

فالشاعرة زبيدة بشير لجأت إلى شعر امرؤ القيس وإن لم تعلنها صراحة ولكنها لجأت إلى التناص الإيحائي الإيجابي مستلهمة من تجربة امرؤ القيس الذي صور الليل من خلال شعره كأمواج البحر المتلاطمة، وهذا ما يدل على ثقافة واسعة لدى الشاعرة وفحولة من خلال توظيف، التراث الشعري في شعرها.

وفي موضع آخر تقول الشاعرة في قصيدة **(خيبة)**:

زَرَعْتُ لَكَ الْحُبَّ شِبْرًا بِشِبْرٍ وَلَكِنَّ أَرْضَكَ لَا تُثْمِرُ [2].

فالشاعرة تبوح عما في نفسها من حب وقد شبهت حبها لحبيبها بالزرع الذي يزرع في الأرض ثم ينبت فكذلك حبها ولكن حبيبها لا يأبه بحبها، والشاعرة لجأت إلى التناص الإيجابي مستلهمة من الشعر الفارسي وهذا ما يتقاطع مع تجربة الشاعر الفارسي (جلال الدين الرومي) حيث يقول في قصيدة له:

غَرَسْتُ وَرْدًا، لَكِنَّهُ مِنْ دُونِكَ اِسْتَحَالَ شَوْكًا [3].

---

[1] امرؤ القيس: الديوان، ص19.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان حنين)، ص91.

[3] جلال الدين الرومي: رباعيات، دار الأحمدي للنشر، القاهرة، ط1، 1998، ص62.

فكلا من الشاعرة زبيدة بشير وجلال الدين الرومي يتقاطعان تجربة الحب فالشاعرة توجه رسالة حب إلى حبيبها، والشاعر يوجه برسالة حب إلى حبيبته، وقد أدى هذا التناص ودلالته اللغوية والأسلوبية والموضوعية بدقة وانسجام أغراضا فكرية وجمالية في سياق قصيدتها وتجربتها العاطفية.

كما نجد هناك نماذج أخرى للتناص التراثي من خلال استلهام الشاعرة من الشاعر العباسي أبو نواس حيث تقول في قصيدة **(أدر كأسك يا ساقي)**:

أَدِرْ كَأْسَكَ يَا سَاقِي وَرَوِّ الْمُهَجَ الظَّمْأَى

وَلَا تَحْفِلْ بإطراقي فَكَأْسِيّ بِالْأَسَى مَلْأَى

أَدِر كَأْسَكَ يَا سَاقِي [1].

فالمقصود من قول الشاعرة (أدر كأسك يا ساقي) هو كأس الأسى الذي شربت منه الشاعرة حتى الارتواء فالشاعرة يغلب على شعرها الحزن والألم والحسرة، والشاعرة من خلال هذه القصيدة يظهر فيه تأثرها بالشاعر العباسي أبو نواس عندما يقول:

أَدِرِ الْكَأْسَ يُسْرَةً وَيَمِينًا وَانقُرِ الدُّفَّ إِنَّهُ يُلْهِينَا.

فأبو نواس يريد لهذا البيت كأس الخمر الذي يزيل عنه الهموم والشاعرة قد لجأت إلى تضمين أبياتها عن طريق اقتناص كلمات من شعر أبو نواس (أدر، الكأس)، وقد ساهم هذا التناص في نقل مشاعر الشاعرة وآلامها وأحزانها وأساها إلى المتلقي.

ومن التناصات التراثية أيضا التناص الشعري مع شعر أحمد شوقي، حيث تقول الشاعرة في قصيدة: (بشائر):

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان حنين)، ص71.

أَجِيبُوا دَاعِي الْأَشْوَاقَ فِيكُمْ فَلِلْبَدْرِ اِنْتِقَاصٌ وَاِكْتِمَالٌ [1].

ففي هذا البيت نجد لفظتين (داعي، الأشواق)، وهي واردة في قصيدة لأحمد شوقي حيث يقول: لبيك داعي الأشواق.

ويلاحظ أن الشاعرة قد غيرت اللفظة الأولى فاستعملت (أجيبوا) وشوقي استعمل لفظة (لبيك) فكلاهما ينتميان إل حقل دلالي واحد وهو (الاستجابة).

4- التناص التاريخي:

تعتبر الأحداث التاريخية والشخصيات التاريخية بما تحتويه من دلالات شمولية باقية تعبر عن ماضي وحاضر الإنسان، وما تشمل عليه هذه الشخصيات من قابلية للتأويلات المختلفة جعلت الشعراء المعاصرون يلجأون إليها للتعبير عن بعض تجاربهم، وذلك من أجل إضفاء بعد تاريخي حضاري يمنحها لونا من العراقة، والشاعرة زبيدة بشير لجأت إل اختيار شخصيات تاريخية وأماكن وفق طبيعة أفكارها وهمومها التي تنقلها إلى المتلقي، والشاعرة من خلال قصائدها نلاحظ أنها قد وظفت الشخصيات التاريخية والأماكن والأحداث التي تبقى شاهدة على تاريخ هذه الأمة كما أنه يشكل امتدادا للتواصل بين الماضي والحاضر، "والتاريخ يتيح تمازجا ويخلق تداخلا بين الحركة الزمانية، حيث ينسكب بكل إثارته وتحفزاته وأحداثه على الحاضر بكل ما له من طزاجة اللحظة الحاضرة، فيما يشبه تواكبا تاريخيا يومئ الحاضر فيه إلى الماضي، وكأن هذا الاستلهام يمثل صورة احتجاجية على اللحظة الحاضرة التي تعادلها في الموقف اللحظة الغائرة في سراديب الماضي"[2].

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان آلاء)، ص192.

[2] رجاء عبد: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف الإسكندرية، 1985، ص201.

والشاعرة زبيدة لجأت إلى التاريخ لأجل ربطه بالواقع المعاش وفق ميكانيزمات جديدة تجمع بين الماضي والحاضر واستشراف للمستقبل وفق رؤية موضوعية معبرة عن تجربة شعرية صادقة.

- **استدعاء الشخصيات التاريخية:** والشاعرة قد لجأت إلى استدعاء شخصيات تاريخية من أجل أن تغني تجربتها الشعرية بالأصالة والشمول، ومن الأحداث والشخصيات التاريخية التي وظفتها الشاعرة زبيدة بشير شخصية (أبي بن خلف) وهو الرجل الوحيد من اليهود الذي قتله النبي صلى الله عليه وسلم بسهم في غزوة أحد، وقد استحضرتها الشاعرة لتدل على أن النبي صلى الله عليه وسلم قد تلقى الغدر والخيانة من هذا المنافق ولذلك قتله الرسول (صلى الله عليه وسلم).

حيث تقول في قصيدة: **(صحوة)**:

عَالِمٌ أَلْقَى بِسَهْمٍ نَافِذٍ فَتَلَقَّاهُ أُبَيًّا...سَمِدًا

جَاءَ يُعْطِي...وَهُوَ لَمْ يَأْخُذْ سِوَى طَعْنَةَ الْغَدْرِ...صَبُورًا كَمِدًا [1].

فالتناص في هذه الأبيات من خلال استدعاء الشخصيات التاريخية يوحي بالتمسك بالمواقف الثابتة والصبر على الأذى لأنه يكون بعد ذلك النصر، وقد جاء هذا التناص على المستوى الفني الأسلوبي منسجما مع أسلوب التذكر لذهنها وذاكرتها لتستحضر لحظة سقوط زعيم من زعماء المنافقين (أبي بن خلف).

- **استدعاء الأماكن التاريخية:** لقد كان للأماكن التاريخية حضورا قويا في الشعر العربي قديمه وحديثه وذلك لما تحمله هذه الأماكن من قداسة وعراقة، ولعل الشاعرة زبيدة بشير من

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان طائر الفينيق)، ص290

خلال استحضارها لهذه الأماكن في شعرها للرجوع إلى الماضي والتأمل ومقارنتها بالحاضر، ومن الأماكن التاريخية التي وظفتها في شعرها نجد مثلا: في قصيدة **(وعد)**:

طَعْنَةُ الْغَدْرِ حُسَامٌ قَاطِعٌ

ذَبَحَ الْفَرْحَةَ فِي قُدُسِ الْحَرَمِ [1].

ففي هذا البيت ترد لفظة (القدس) وهي من الأماكن المقدسة، وهي الأرض المباركة والتي يجب أن تكون مدينة يفتخر بها كل المسلمين، والشاعرة في هذا البيت تصور لنا ما حل بالقدس وما ارتكبه اليهود من مجازر دموية وذبح للمسلمين في الحرم القدسي دون مراعاة لحرمة المكان، واستعمال الشاعرة لألفاظ (الطعنة، الغدر، الذبح) يدل على حالة الحزن التي تعيشها الشاعرة إزاء ما يحدث في القدس وهي تشير أيضا إلى (الحالة التي وصل إليها (القدس أيضا وقضية) وهذا تعبير حقيقي فني من الشاعرة صورت فيه أفكارها.

ومن الأماكن التاريخية التي وظفتها الشاعرة نجد مدينة كربلاء، دجلة، الفرات، حيث تقول في قصيدة **(الساجة)**:

يَا كَرْبَلَاءَ الْأَمْسِ هَذِي حَالُنَا

لَا نَهْتَدِي بِمَنَارَةِ الْأُمَنَاءِ

عُذْرًا لِدِجْلَةَ وَالْفُرَاتَ إِنِ اِنْتَهَى

مَجْدُ الْأَشَاوِسِ فِي لَظَى الصَّحْرَاءِ؟ [2]

فالشاعرة في هذه الأبيات تستحضر أماكن تاريخية شاهدة على تاريخ هذه الأمة وهي مقتل الحسن والحسين بن علي رضي الله عنهما في مدينة كربلاء، والشاعرة من خلال تذكرها

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان آلاء)، ص206.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان طائر الفينيق)، ص302.

لمدينة كربلاء وغيرها من المدن التاريخية إنما هو اقتراب من التاريخ بوصفه منجزا حضاريا وروحيا، كما أنه أتاح للشاعرة حرية لشعرها من خلال التعبير عن هذه الأماكن وقد أضفت على شعرها بعدا تاريخيا يظهر لنا اهتمام الشاعرة بقضايا الامة العربية.

- **استدعاء الأحداث التاريخية:** يشكل استدعاء الشاعرة زبيدة بشير الشخصيات التاريخية إحساسا بمدى غنى التراث وثرائه وكذا عمق النظر والتمعن لدى الشاعرة كما أنه يمنح قصائدها الشعرية طاقات تعبيرية غير محدودة، ويعبر عما في نفس الشاعرة من لجوء إلى إضفاء نوع من الموضوعية على قصائدها الشعرية، والتناص مع الشخصيات التاريخية يكون بوصفها جزء من تاريخ هذه الأمة سواء كانت انتصارات أو انكسارات فالمهم هو استلهام الدروس وأخذ العبر، ومن الأحداث التاريخية التي وظفتها الشاعرة زبيدة بشير نجد مثلا (حادثة مأساة الحسن بن علي، ذكرى أحداث ساقية سيدي يوسف، معركة داحس والغبراء... وغيرها).

حيث تقول في قصيدة (**الساجة**):

أَمْ هِي مَأْسَاةُ الْحُسَيْنِ وآله أَلْقَتْ عَلَيْنَا مَيسَمَ الشُّهَدَاءِ؟
نَبْكِي عَلَيْهِ بِحُرْقَةٍ وَوَجِيعَةٍ وَنَعُودُ نَذْبَحُ بَعْضَنَا بِمَضَاءِ [1].

ففي هذين البيتين تناص واضح مع حادثة (مقتل الحسين وآله) والشاعرة ترى بأن (الحسين وآله) رمزا للنضال والطهر الثوري، كما أنها تحمل في دلالتها فتنة خطيرة في المسار التاريخي لهذه الأمة العربية من طرائق دخيلة (كالخوارج، والزنج، والقرامطة... وغيرهم).

ومن الأحداث التاريخية التي وظفتها الشاعرة، (حادثة داحس والغبراء) حادثة (حرب البسوس) حيث تقول في قصيدة (**الساجة**):

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان طائر الفينيق)، ص301.

أَمْ هُوَ مِلْحٌ فَوْقَ جُرْحٍ غَائِرٍ

ذَرَّتْهُ دَاحِسٌ فِي دَمِ الْغَبْرَاءِ؟

أَمْ أَنَّ بِكْرًا لَا يَلَذُّ لَهَا الْأَذَى

إِلَّا لِتَغْلِبَ غِيلَةَ الْإِخَاءِ ! [1].

فالشاعرة من خلال استدعائها لهاته الحوادث التاريخية داحس والغبراء، وحرب البسوس بين قبيلتي تغلب وبكر، فيه إشارة إلى حب بسط السيطرة بين القبائل العربية، كما أنها تحاكي الواقع العربي المعاش من خلال ما هو حاصل اليوم بين الشعوب العربية من تناحر وتطاحن، وصدام كما كان في الجاهلية حيث تقول في بيت آخر وهو تصوير لواقع الأمة العربية.

نَبْكِي عَلَيْهِ بِحُرْقَةٍ وَوَجِيعَةٍ

وَنَعُودُ نَذْبَحُ بَعْضَنَا بِمَضَاءٍ [2].

فالشاعرة ذكرت مأساة الحسين وآله والوجع والألم الذي خلفه مقتله، ثم جاء التوظيف العكسي السلبي لهاته الفجيعة فبدل رص الصفوف والوحدة لمواجهة الأعداء، أصبحنا نقتل بعضنا بعضا، والشاعرة من خلال هذه الأحداث التاريخية وما تحمله من دلالات أرادت التعبير عما يختلج صدرها من أحاسيس مؤلمة وبالتالي إشراك المتلقي في هذه الهموم التي تحملها.

ومن النماذج التناصية مع الأحداث التاريخية التي تستحضرها الشاعرة وتوظفها في سياق قصائدها (أحداث ساقية سيدي يوسف، 8 فيفري 1958) والتي جعلت لها الشاعرة قصيدة باسمها (ذكرى الساقية) ليتقاطع العنوان مع المضمون وللتذكير بماض عريق لهذا الشعب الجزائري والذي خاض أروع المعارك ضد المستعمر الفرنسي، وأحداث ساقية سيدي يوسف خير شاهد على بشاعة الاستعمار الغاشم حيث تقول عن أحداثها (أحداث ساقية سيدي يوسف)

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان طائر الفينيق)، ص301.

[2] زبيدة بشير: نفس المرجع، ص301.

قائلة: (في سنة 1968 دعيت من طرف بلدية ساقية سيدي يوسف للمشاركة في إحياء ذكرى الساقية (8 فيفري 1958) في الطريق إليها انتابتني مشاعر متباينة من الفرح والحزن، اللهفة إليها والخوف عليها فقد بلغني أن الساقية التي أعرفها أصبحت رمادا... وبنيت قريبا منها (ساقية أخرى) ورغم معرفتي بذلك مسبقا فقد صدمت بشدة وهالني ما رأيت... شعرت بالغربة والضياع... فبحثت عن قبر أختي بين الركام (قد يكون وقد لا يكون) وأمامه انهرت باكية بحرقة ولوعة عليهما معا... أختي والساقية... في الليل رغم المأدبة الفاخرة التي أعدت لنا، لم أذق شيئا رغم محاولة الجميع مواساتي والتخفيف عني... وعندما انفردت بنفسي انهمر الحزن شعرا...)[1].

حيث تقول فيها:

بِلَادِيْ...أَسَاقِيَةٌ مِنْ حَنَانٍ

شَجَانِي الَّذِي أَسْمَعَتْنِي الرُّبَى

بِحَقِّكِ هَلْ عَاثَ فِيكَ الْبُغَاةُ

أَ سَاقِيَّةَ اليوسُفَ المُجتبَى؟

وَأَطْفَالُنَا الْغِرُّ أَضْحَوْا يَتَامَى

وَوَجْهُ الزَّمَانِ غَدَا مُرْعِبَا [2].

فالشاعرة وظفت أحداث ساقية سيدي يوسف هذه البلدة الواقعة على تخوم الجزائر والتي دمرها الاستعمار لأنها كانت تأوي الثوار الجزائريين والتي اختلط فيها دم الشعبين الجزائري والتونسي، فقد أرادت التذكير بماض عريق قدم فيه الشعب الجزائري تضحيات جسام وكتب الشهداء بدمائهم الزكية الطاهرة العز والاستقلال والكرامة لأبناء الجزائر وتقول في ختام

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان طائر الفينيق) ص336، هذه المقدمة كتبتها الشاعرة بخط يدها.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان طائر الفينيق)، ص340.

قصيدتها عبارة جميلة تدل على صمود الشعب الجزائري وعدم رضوخه واستسلامه للاستعمار الصليبي الغاشم حيث تقول:

فَعَيْشُ الرِّضَى أَوْ مَمَاتُ الْإِبَا

الشاعرة من خلال توظيفها للأسطورة، فهذا ليس جديدا في الشعر فقد وظفها شعراء سابقون (كالسياب، وأدونيس، وغيرهم) وحتى في الشعر القديم.

توظيفها لأساطير: كالفينيق، السمندل، الغول، العنقاء، أسطورة الصمت، زهرة النيلوفر...) فقد وظفتها الشاعرة (الأسطورة) في سياق ما يخدم شعرها وتعبيرا عن أحاسيسها ومشاعرها وذلك أيضا لما تحويه الأسطورة من إثراء وتشويق وأمور خارقة، كما أنها أرادت لقصائدها أن تخلد كما خلدت الأسطورة.

1- المعجم الشعري:

يعتبر المعجم الركيزة الأساسية الذي يحدد البنيات الدلالية في النص، ودراسة المعنى المعجمي (أو المعجم) من أولى إجراءات علم الدلالة، فالمعجم يظهر لنا الحقول الدلالية في النص، كما أنه يسهم في إبراز طاقات الشاعر وثقافته وذلك من خلال توظيفه للمفردات أحسن توظيف وهذه المفردات قد تكون هي مفاتيح نصه أو عمله الشعري الإبداعي "والمعجم هو لحمة أي نص أدبي وسداه 'ويمثل المخزون اللغوي الكامن في حافظة المبدع"[1]، كما أن المعجم الشعري يرشدنا إلى الإحاطة بالألفاظ والتراكيب التي استعملها الشاعر والتي يتمحور حولها عمله الإبداعي، وهذا حسب حالته الاجتماعية والنفسية وواقعه المعاش ولذلك " فلكل شاعر معجمه الخاص حسب المقام"[2].

---

[1] محمد صلاح زكي أبو حميدة: الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة اسلوبية، مطبعة مقداد غزة فلسطين، ط1، 2000، ص61.

[2] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص62.

توصلت في مجال البحث عن الحقول الدلالية في ديوان زبيدة بشير وبعد قراءتي المتعددة لقصائد الديوان إلى معرفة أن مضامين القصائد من حيث مفرداتها وعباراتها (تراكيبها) يمكن أن نقسمها إلى مجموعة من الحقول الدلالية أهمها: حقل الألفاظ الدالة على الإنسان (الجانب الخَلقي والخُلقي) حقل الحب، حقل الألم، الحسرة والتوجع، الحقل الديني، حقل الطبيعة (الجامدة والمتحركة)، حقل الألفاظ الدالة على الزمان والمكان، الحقل التاريخي...الخ.

2- الحقول الدلالية:

1.1. مفهوم علم الدلالة عند العرب:

الدلالة من حيث مفهومها اللغوي هي الهدي والإرشاد جاء في لسان العرب لابن منظور: "ودلّ فلان إذا هدى، ودلّ إذا افتخر... دلّ يدلّ إذا هدى، ودلّ يدِلّ إذا منَّ بعطائه، والدّل قريب من الهدي وهما من السكينة والوقار في الهيئة والمنظر والشمائل وغير ذلك، وقد دلّه على الطريق يدلّه دلالة ودلولةً والفتح أعلى"[1].

وجاء في كتاب القاموس المحيط للفيروز أبادي: "الدلالة ما تدل به على حميمك، ودله عليه ودلولة...: سدّده إليه... وقد دلّت تدلّ، والدّل كالهدي"، ومن خلال هذه التعريفات اللغوية نلحظ أن مفهوم الدلالة في اللغة لا يخرج عن إبانة الشيء وإيضاحه والإرشاد إلى معناه والهداية والبيان.

أما من ناحية الاصطلاح فقد عرّفها الشريف الجرجاني في كتابة ل التعريفات "هي كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر، والشيء الأول هو الدّال، والثاني هو المدلول"[2].

فمن خلال هذا التعريف نستنتج أن الدلالة هي تلازم بين شيئين على أن الشيء الأول هو الدال، والثاني هو المدلول.

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، مادة (دلل)، ج 2، ص1413.

[2] الشريف الجرجاني: معجم التعريفات، ص91.

وعلم الدلالة في اصطلاح المحدثين كان مرتبطا بعلوم البلاغة في الثقافة الغربية القديمة، وظل وثيق الارتباط بها إلى أن تبلور مصطلح علم الدلالة في صورته الفرنسية (sémantique) على يد عالم اللغة (بريل، Préal) صاحب أول دراسة علمية حديثة تعنى بدراسة المعنى في كتابه (essai de sémantique عام 1827).

وقد وضع هذا المصطلح sémantique ليميز دراسته عن غيرها من الدراسات اللغوية السابقة وهو بذلك علم حديث النشأة، لكن موضوعاته واهتماماته قديمة، قِدم البحوث الإنسانية في اللغة لأنه لا يمكن أن يكون بحث في اللغة دون تناول المعنى.

وميشال بريل كان هدفه من هذه الدراسة هو:

3- إظهار القوانين المتحكمة في تغيير المعاني وتحوّلها ومن هنا اكتسب البحث في الدلالة سمة الدراسة العلمية وانفصل عن علم البلاغة عند الغربيين.

كما أن ميشال بريل من خلال هذه الدراسة ذهب إلى تحديد المعاني عبر الزمان فعلم الدلالة "هو أحد مستويات علم اللغة linguistique، ويعنى هذا المستوى بدراسة معنى الجمل والعبارات في النص وهو معنى يتجاوز معنى المفردات"[1].

تعد الحقول الدلالية أخصب أبواب علم الدلالة في الدراسات اللغوية الحديثة، وأهم ما يميز أصحاب نظرية الحقول الدلالية هو اتفاقهم على ضرورة مراعاة السياق الذي ترد فيه الكلمة.

ويرجع بعض الدارسين لعلم الدلالة إلى أن الألماني (جوست تريبي) (jost trieb) له الفضل الكبير في بلورة وتجميع أفكار نظرية الحقول الدلالية والتي "تحدد على أنها مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها وتوضع عادة تحت لفظ يجمعها"[2]، فمن خلال هذا التعريف نخلص

---

[1] علي عزة: الاتجاهات الحديثة في علم الأساليب وتحليل الخطاب، الناشر شركة أبو الهول للنشر، ط1، 1996، ص42.

[2] احمد مختار عمر: علم الدلالة، ص79.

إلى أن الحقل الدلالي هو كل مجموعة من الكلمات ترتبط ببعضها دلاليا، وتقع تحت مصطلح عام واحد يجعلها تندرج ضمن حقل دلالي، ولفهم دلالة أي مفردة من المفردات يجب أن نفهم طبيعة المفردات المرتبطة بها دلاليا، لأن الكلمة هي في الأخير ماهي إلا محصلة علاقاتها بالكلمات الأخرى داخل الحقل المعجمي الذي يجمعها، ويعرّفها أولمان: "هو قطاع متكامل من المادة اللغوية يعبر عن مجال معين من الخبرة"[1].

ومن أهم مبادئ أصحاب نظرية الحقول الدلالية هي:

- لا وحدة معجمية عضو في أكثر من حقل.
- لا وحدة معجمية غير منتمية إلى حقل ما.
- يستحيل دراسة الكلمات مستقلة عن تركيبها النحوي أو السياق الذي وردت فيه.

2.1.أهمية الحقول الدلالية:

"تأتي أهمية الحقول الدلالية من أهمية علم الدلالة"[2] الذي فرض ذاته على العلوم اللغوية، إذ يعد الحقل الدلالي أهم ركائز علم الدلالة وأهم موضوعاته التي تثبت أصوله في التراث العربي عن طريق كتب اللغة والمعاجم اللغوية ولاسيما معاجم المعاني.

وقد أسهمت هذه الحقول في تطوير اللغات بصورة عامة واللغة العربية بصورة خاصة، "وتفيد معرفة الحقول الدلالية في تحديد وظيفة الألفاظ وقيمتها في آداء المعنى كما أن الاستعانة بالحقول الدلالية تسلط الضوء على غايات النص، وتبرز ملامح شخصية المبدع، والعوامل التي شكلت خطابه وأثرّت فيه من عوامل ثقافية وسياسية واجتماعية وغيرها من العوامل التي تكون ذات أثر في نص المبدع"[3].

---

[1] المرجع نفسه: ص79.

[2] جاسم محمد عبد العبود: مجلة كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، العدد 97، ص273.

[3] نبيل خالد أبو علي: الحقول الدلالية في الحماسة الشعرية –دراسة أسلوبية، (دت)، دط، 2017، ص07.

"وتأتي هذه الحقول الدلالية لتقوم بتصنيف الكلمات أو الألفاظ تحت عنوان يجمعها"[1] ومن ثم يعمد الدارس إلى البحث عن الخلفيات الدلالية التي تقف وراء استعمال المؤلف لتلك المجموعات، والخلفية الفكرية التي دعته لذلك الاستعمال، إلا أن السياق له اعتباره أيضا في دراسة الكلمة، والمدونة أيا كان نوعها فهي مرآة عاكسة للمستوى الثقافي للمجتمع وبالتالي زمكانية النص.

1. حقل الألفاظ الدالة على الإنسان:

إن المتلقي لشعر زبيدة بشير يلحظ أن ديوانها يعج بالألفاظ التي تعبر عن معجم الإنسان، والجانب الخَلقي والذي يتضمن أعضاء الجسم، والجانب الخُلقي الذي يمثل أخلاق الشاعرة.

1.1.الألفاظ الدالة على جسم الإنسان (الجانب الخَلقي):

لقد احتل هذا الحقل مكانة مهمة في نصوص الديوان، والجدول التالي يبين نسبة ورودها.

الديوان	العضو	عدد المرات
حنين	القلب	43 (ثلاثة وأربعين مرة)
حنين	الفؤاد	8 (ثماني مرات)
آلاء	اليد	4 (أربع مرات)
آلاء	الكف	مرة واحدة
آلاء	الصدر	4 (أربع مرات)
آلاء	الكبد	مرتين
حنين	العين	7 (سبع مرات)
حنين	الجبين	مرتين
حنين	الروح	09 (تسع مرات)
حنين	النفس	10 (عشر مرات)

[1] جاسم محمد عبد العبود: مجلة كلية الآداب، العدد 97، ص264.

- **القلب:** من خلال هذا الجدول نلحظ أن القلب قد احتل الصدارة وقد ذكر (43 مرة) في ديوان حنين، ثم يليه الفؤاد بـ (08 مرات)، والقلب كما جاء في لسان العرب "القلب تحويل الشيء عن وجهه قلَبَه يَقْلِبُه قَلْبًا، وقَلَبَ الشيء حوله ظهرا لبطن، وقلب الشيء فانقلب انكب..."[1]

وهو أيضا "لحمة عضلية مودعة في الجانب الأيسر من الصدر تضخ الدم للدماغ وبقية الجسم والجمع قلوب، واللفظ مشتق من القلب بمعنى تحويل الشيء عن وجهه، والشاعرة من خلال استعمالها للفظ "القلب" دليل تأثرها بالشعراء الرومانسيين... الذين يميلون إلى العاطفة، والأفكار والأذواق، وينشدون السعادة في غير العالم الذي كانوا يعيشون معتبرين القلب موطن الشعور ومنبع الإلهام، وجعلوا من القلب هاديا وإماما.."[2].

واستعمال الشاعرة لكلمة "قلب" كان مجازيا وليس حقيقيا إذ وظفته للدلالة على المشاعر والأحاسيس التي تنتابها ومن أمثلة ذلك قولها:

أَتُرَاهُ يَهْوَى غَيْرَنَا يَا قَلْبُ؟ لَا.هَذَا مُحَال [3]

فَإِذَا اِنْتَهَتْ غَايَاتُهُ ضَحَّى بِقَلْبِي اللَّاهِفِ [4]

فَمَصِيرُنَا يَا قَلْبُ- فِي الدُّنْيَا مَصِيرٌ أَقْتَمّ [5]

الْبَرْدُ فِي الدُّنْيَا...وَفِي جِسْمِي...وَفِي قَلْبِي الْحَزِينِ [6]

وَلَكَمْ أَدَّعِي سُكُونًا وَصَبْرًا...فَإِذَا الْقَلْبُ سَاخِرٌ مِنْ سُكُونِي [7]

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، مادة "قلب"، ج22، ص2058.

[2] ينظر: محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية، ص49.

[3] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص42.

[4] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص43.

[5] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص43.

[6] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص79.

[7] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص106.

لَهْفَ نَفْسِي إلامَ تَبْقَى بَعيدًا وإلامَ اِنْتِظَارَ قَلْبِي الْحَزِين؟ [1]

فالشاعرة من خلال هذه الأبيات يظهر لنا مدى حزنها وتعاستها وأن حبها لم تجن منه سوى الألم والحزن وشأنها في ذلك شان الشعراء الرومانسيين "يسلمون قيادهم إلى القلب لأنه منبع الإلهام والهادي الذي لا يخطئ إذا هو موطن الشعور ومكان الضمير والضمير عندهم قوة من قوى النفس قائمة بذاتها وهو غريزة خلقية تميز الخير من الشر عن طريق الإحساس والذوق.[2]

وكما يقول الدكتور عباس بن يحي: "إن التشاؤم والأنين والبكاء صارت إحدى مميزات الشاعر الرومانسي، فيبدو روحا رقيقة شديدة الحساسية، غلب صوت الأنين والبكاء عندهم على كل صوت..."[3]

وقد لجأت الشاعرة إلى أسلوب التشخيص من أجل تصوير عواطفها وانفعالاتها وما يختلج نفسها "إن الأديب المبدع يلجأ إلى استخدام التشخيص ليحيل الأشياء إلى ذات تنفعل وتتحرك، ويصبح الكون في عين الشاعر ذات منفعلة، ليخلص في النهاية إلى استيلاء قدر كبير من الجمال الفني والتأثير النفسي..."[4] ولذا وجب علينا القول أن نفس الشاعرة "عامرة بالأحزان والأتراح، طافحة بالحرمان والتعاسة مغمورة بالكآبة والأسى"[5] وهذا مثل الشعراء الرومانسيين كالشابي وغيرهم.

ومن أمثلة التشخيص عند الشاعرة تصوير القلب، وجعله إنسانا في صفاته وسلوكه فتقول في بعض قصائدها: كما في قصيدة **(حيرة)**:

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص106.

[2] محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2004، (د.ط)، ص34.

[3] ينظر عباس بن يحي: مسار الشعر الحديث والمعاصر، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، (د، ط) 2004، ص100.

[4] محمد قطب عبد العال: من جماليات التصوير القرآني، مجلة دعوة الحق، مكة المكرمة، العدد 99، عام 1990، ص69.

[5] أبو القاسم محمد كرو: الشابي حياته وشعره: منشورات دار الحكمة، بيروت، لبنان، ط1، 1954، ص35.

تُرَاهُ يَهْوَى غَيْرَنَا يَا قَلْبُ؟ لَا هَذَا مُحَال

فَإِذَا اِنْتَهَتْ غَايَاتُهُ ضَحَّى بِقَلْبِي اللَّاهِفِ

فَمَصِيرُنَا يَا قَلْبُ– فِي الدُّنْيَا مَصِيرٌ أَقْتَمٌ." [1]

فالشاعرة تنتمي إلى المدرسة الرومانسية الممزوجة بالواقعية، لا تحيا بغير الحب ولا تتأثر بغير العاطفة، في قصائدها مرارة وحزن وألم وحيرة وأنين مصدرها عدم تحقيق رغباتها الوجدانية، وكذا العادات والتقاليد الاجتماعية التي طوقتها فلجأت إلى أسلوب التشخيص وجعلت القلب إنسانا يقاسمها آلامها وحيرتها وبهذا "يتمثل التشخيص في خلع الحياة على المواد الجامدة والظواهر الطبيعية والانفعالات الوجدانية، هذه الحياة التي قد ترتقي فتصبح حياة إنسانية، تشمل المواد والظواهر والانفعالات وتهب لهذه الأشياء كلها عواطف آدمية وخلجات إنسانية.."[2]

وبهذا استطاعت الشاعرة أن تشد انتباه المتلقي من خلال أسلوب التشخيص فقد صار "القلب" إنسانا "يحب ويهوى، ويلهف، ومصيره قاتم أسود في هذه الدنيا" وهي تحاوره وتعيش معه لحظات نفسية عصيبة وحيرة وحزن وألم، وبذلك جسمت خواطر نفسها وجسدت أحاسيسها من خلال قلبها الذي قيل عنه "إن القلب له أفكاره الخاصة به".

كما أن في قصيدة (نهاية قلب) التي من خلال العنوان نستشف مدلولها، فالعنوان "يشكل حمولة دلالية، فهو قبل ذلك علامة أو إشارة تواصلية له وجود فيزيقي مادي، وهو أول لقاء مادي محسوس يتم بين المرسل والمتلقي[3]، "كما أن عنوانها يوحي بموت قلب الشاعرة التي مرت بتجربة حب فاشلة فالشاعرة تكتب عندما تنفعل، حيث تقول فيها:

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص42–43.

[2] سيد قطب: التصوير الفني في القرآن، ط9، دار الشروق، 1987، ص73.

[3] بسام قطوس: سيمياء العنوان، طبع بدعم وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2001، ص36.

لَيْتَ شِعْرَي...جَاءَ عِيدٌ وَمَضَى عِيدٌ وَقَلْبِي لَيْسَ يَدْرِي

يَا مَنَايَا كَيْفَ تَبغِي الْحُبّ مِنْ قَلْبِي الَّذِي أَضْحَى شَظَايَا

مَا لِقَلْبِي يَحْفَظُ الشَّكْوَى...فَلَا يُظْهِرُ أَنَّاتِي وَعَتْبِي

رُبَّمَا تُشْفَى جِرَاحُ الْقَلْبِ يَوْمًا فَأَعِنِّي

بَرِحَ الْحُزْنُ بِقَلْبِي...فَتَرَكْتَ الْحُبَ عَنِي

فَالْمَسَرَّةُ إِنْ أَرَدْنَا بَدَتْ لِلْقَلْبِ فِي أَبْسَطِ فِكْرَةٍ [1]

فالقلب في هذه الأبيات وظفته الشاعرة للتعبير عما يختلج نفسها من أحاسيس ومشاعر فدل ذلك على حال الضياع والغربة وشدة الحزن والألم الذي تعانيه، كما نلمس في شعرها الوجدانية البحتة، إنه الوجداني الشخصي فهي تستسلم لنداءات قلبها "ما لقلبي يحفظ الشكوى فلا يظهر أناتي وعتبي".

كما أنها تتغلب على نداءات قلبها تارة أخرى وترى أن السرور والحب إذا أرادت تجسيده تجلى في أبسط فكرة حينما تقول "فالمسرة إن أردناها بدت للقلب في أبسط فكرة "فكل قصائدها عبارة عن أناشيد تصعد من قلبها الموجع المعنى ولذا قيل "إنما سمي الشاعر شاعرا لأنه يشعر من معاني القول وإصابة الوصف بما لا يشعر غيره".[2]

وبالمرور على قصائدها وخاصة في ديوان حنين نجد أن الشاعرة ركزت في حديثها على القلب لأنه موطن الحب لتترجم وجدانها بأحرف ستبقى خالدة لأنها نابعة من قلب حار صادق، كما أنها تصور حياتها في لوحات فنية رائعة حيث يقول عنه أحمد رامي "في ما قرأت من شعر لم أجد كهذا الشعر، يمس شغاف القلب...". [3]

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص107-115.

[2] قدامة بن جعفر: نقد النثر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ط، 1980، ص77.

[3] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان آلاء)، ص255.

كما أنها تحكي قصة الصراع الذي تعانيه المرأة في مجتمع ذكوري لا يرى للمرأة فيه أي دور سوى بيتها فهي تصور صراعها مع وجودها ومع أحلامها وآمالها ومع قلبها الجريح ولذلك " فالرومانسي يحلم بالارتفاع إلى الكمال الإنساني الذي لا يوجد في دنيا الحقيقة ولهذا رأيناه يتعذب من الصراع المتمثل في هذه الثنائية التي تتجسد له في صور كثيرة ،الخير والشر، العدل والظلم، الروح والجسد، الكمال والنقص..."[1]

– **الفؤاد:** وردت كلمة الفؤاد "07 مرات" وقد وظفتها مرادفة لكلمة القلب، وقد قيل في تعريف "الفؤاد غشاء القلب والقلب حبته وسويداؤه"[2] تقول الشاعرة:

عُدْ يَا حَبيبَ الرُّوحِ...

فَالْحِرْمَانُ قَدْ أَضْنَى فُؤَادِي [3]

لَكِ يَا أُنْشودَةَ الْخُلْدِ الَّتِي...

هَزَّتْ فُؤَادِي [4]

وَفُؤَادِي... [5]

ظَامِئَ الْأَشْوَاقِ

فَجْرُ آمَالٍ وَأَحْلَامٍ مِنَ الْعَيْشِ السَّعِيدِ

يَتَجَلَّى عَنْ فُؤَادٍ عَاشَ فِي الدُّنْيَا وَحِيد [6]

---

[1] محمد مصطفى هدارة: دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم العربية بيروت لبنان، ط1، 1990، ص214.

[2] ابن منظور: لسان العرب، مادة (فأد)، ج37، ص3334.

[3] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص34.

[4] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص49.

[5] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص102.

[6] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص130.

أبيات ائتلف فيها المعنى بين القلب والفؤاد وهذا الترادف في شعرها ينم عن حالة تلاؤم بينهما، ثم إن إيراد الترادف في شعرها يكشف لنا حالة وجدانية مسيطرة على ذاتها، كما أن القلب والفؤاد يحملان في شعرها المعاني ذاتها "الحرمان أضنى فؤادي، هزت فؤادي، فؤادي ظامئ الأشواق " كما نلحظ من خلال هذه الأبيات حالة الحرمان والحزن والأسى التي تعيشه الشاعرة نتيجة تجربة حب فاشلة، والشاعرة تعبر عن أحاسيسها ومشاعرها مرة بالقلب ومرة بالفؤاد وهما يعبران عن مجموعة من المدارك الإنسانية التي تحس بها الشاعرة، كما يفيدان الشعورية عامة.

– **النفس:** ومعناها "الروح"، والجمع أنفس"[1] وقد تواترت 10 مرات في الديوان، ومن أمثلة ذلك قولها:

إِنَّنِي –فِي بُعْدِهِ–....

ضَيَّعْتُ نَفْسِي وَوُجُودِي [2]

وَحَيْرَةَ نَفْسِي،

وَخَوْفِي وَيَأْسِي، [3]

يَا رَبِّ.....

اَنْقِذني مِنَ الْبَرْدِ الَّذِي

يَجْتَاحُ نَفْسِي... كَالْمَنُونِ

البردُ يسري والرياحُ،...

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، ج 50، ص4500.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص52.

[3] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص56.

تُكَادُ تَلْتَهِمُ الْحَيَاةَ

وَأَنَا أُصَارِعُ خَوْفَ نَفْسِي،....[1]

مَاذَا فَعَلْتَ بِنَفْسِي الْحَيْرَى

وَكَيْفَ وَأَدْتَ حُبِّي؟

وَتَسَاءَلَتْ نَفْسِي، أَلَا أَيْنَ الْمُثُل؟

سَأُمَزِّقُ الْمُثُل الَّتِي شَقِيَتْ بِهَا نَفْسِي [2]

من خلال قراءة سطحية لهذه الأبيات تبرز نفس الشاعرة المتولدة من عقد نفسية وهزات عصبية أو مشكلات تكوينية في مجتمع طوقها بعادات وتقاليد غيرت مجرى حياتها، كما أن حبها حالت دونه العوائق الاجتماعية التكوينية ما جعلها كثيرة الحزن والشكوى "فالنفس تصنع الأدب، والنفس تجمع أطراف الحياة لكي تصنع منها الأدب والأدب والنفس حين يلتقيان يصنعان حول الحياة إطارا فيصنعان لها بذلك معنى"[3].

كما يظهر أيضا من خلال هذه الأبيات نفسية الشاعرة المحطمة والحائرة والضائعة، ثم إن نفسها تتساءل أين المثل، وأين القيم ؟التي لا بد أن يسير عليها الإنسان ليصل إلى مبتغاه، وفي الأخير تعلن أنها ستمزق تلك المثل وستنتقم لحبها الذي جلب لها الحسرة والألم وهكذا استطاعت الشاعرة الوصول إلى قلب المتلقي وإشراكه في عملها الإبداعي لأنها "عرفت أن الشعر كلام جيد، ينشأ عن فيض النفس بما تجد من تجارب ذاتية، وبمقدار صدق ذلك الكلام في التعبير عن مصدره يكون تدرجه في الجودة وبالتالي تأثيره ووقعه[4]"، وقد أبانت الشاعرة

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص79.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص89.

[3] ينظر: عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، دط (د.ت)، ص5.

[4] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص20.

من خلال النفسية النابعة من صدق المشاعر والحس المرهف عن تفرد في الكتابة تنم عن عبقرية وهذا ما يقرّه "سبيتزر" حينما يقول: " الأسلوبية النفسية لا تنطبق إلا على صنف معين من الكتاب الذين عرفوا بالعبقرية الفردية أي التفرد في الكتابة"[1]، كما نلحظ من خلال قصيدة "انتقام" ومن خلال قراءة لهاته القصيدة الجرح النفسي البليغ لدى الشاعرة وتعترف بخطئها عندما وقعت في حبه:

لَكِنَّنِي أَخْطَأَتْ....

بَلْ أَلْقَيْتُ نَفْسِي فِي الْجَحِيمِ

بَيْنَ الْمَبَادِئِ وَالضَّمِيرِ وَيَقِظَةَ الْحُب الْقَدِيمِ

وَوَجَدْتُ نَفْسِي فِي جِوَارِكَ

وَتَسَاءَلَتْ نَفْسِي: أَلَا أَيْنَ الْمُثُل [2].

فنفس الشاعرة ضاعت بين المبادئ التي نشأت عليها في مجتمع ذكوري لا يقبل أن يكون للمرأة أي دور في هذه الحياة سوى خدمة بيتها وزوجها، وضميرها الذي يؤنبها عن تصرفاتها خاصة أنها ابنة عائلة محافظة، وكذا الحب القديم الذي مازال يلقي بظلاله على نفسها، وقد بلغ الألم والحسرة والحزن أقصاه، وفي هذا المجال يقول "سبيتزر" إن الأسلوبية النفسية "تهتم بكشف نفسية المبدع ورسم ملامح هذه النفسية، فهي تعنى بظروف الكتابة ونفسية الكاتب...." [3].

---

[1] حسن ناظم: البنى الأسلوبية، "دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2002، ص36.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص89.

[3] رابح بوحوش: اللسانيات وتحليل النصوص، جدار للكتاب العالمي، ط1، 2007، الأردن، ص39.

- **الروح:** لقد تكررت كلمة الروح "09 تسع مرات" في الديوان، والروح: جمع أرواح، والنسبة: روحاني: ما به حياة الأنفس، يقال: هو خفيف الروح أي لطيف[1].

"فالنسق الثقافي العربي يؤمن ولايزال بأولوية الذكورة على الأنوثة، وثمة بعد اجتماعي فالأخذ بفحولة النساء يعني خروجا على أعراف المجتمع" [2]، ومن أمثلة ذلك قول الشاعرة في قصيدة **(حيرة)**[3]:

فَكَأَنَّهُ صَخْرٌ أَصَمٌّ...

أَوْ جِدَارٌ مِنْ جَلِيد

أَوْ شَاعِرٌ لَا رُوحَ فِي أَشْعَارِهِ مَيتَ النَّشِيدِ

وقولها في قصيدة "فِرَاق" [4]:

نَحْنُ رُوحَانِ غَرِيبَانِ

خُلِقْنَا لِلشَّقَاءِ...

فمن خلال هاته الأبيات نخلص إلى أن الشاعرة في قصيدة "حيرة" قد سيطر عليها روح اليأس والألم من هذا الحبيب الذي لم تلاق منه سوى الجفاوة ولم تجن من هذا الحب غير الندامة والحسرة حتى أنها شبهته كالصخر الأصم، أو الجدار من الجليد، أو إنسان لا روح عنده للحب فقلبه ميت لا يبادلها نفس الشعور الذي تكنه له.

---

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية، ص93.

[2] سمر الديوب: الثنائيات الضدية، دراسات في الشعر العربي القديم، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د.ط، 2009، ص106.

[3] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص39.

[4] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص64.

وفي قصيدة "فراق" تنصهر روح الشاعرة بروح محبوبها في عالم روحاني يوجد فيه الحب الحقيقي إنها نظرة الرومانسية تتوق إلى عالم الروح، وقد امتزجت الرومانسية والصوفية عند الشاعرة، "فالمحبة عند الصوفية هي الهدف الأسمى الأخير من مكابدتهم في الليل والنهار تقربا إلى مالكهم ومحبوبهم"[1].

فرغم ما تقاسيه الشاعرة من ألم ولوعة وعذاب إلا أن شعرها غزلي يحمل شذرات أهم وأعظم وهو عذاب الحب.

كما تقول في قصيدة **(نهاية قلب)**: [2]

كِبْرِيَائِي عَذَّبَتْ رُوحِي وَزَادَتْ فِي عَنَائِي

بَلْ هَنَائِي تَحْتَ رَمْسِي عَلَّ فِي الْمَوْتِ شِفَائِي

خَابَ فِي الدُّنْيَا وَفِي النَّاسِ وَفِي الْحُبِّ رَجَائِي

ما نستشفه من خلال هذه الأبيات أن الشاعرة تعيش صراعا داخليا بين ذاتها وبين روحها وقد عبرت عن ذلك بصدق لأن الشاعرة تدرك "أن الشعر كلام جيد ينشأ عن فيض النفس بما تجد من تجارب ذاتية، وبمقدار صدق ذلك الكلام في التعبير عن مصدره يكون تدرجه في الجودة وبالتالي تأثيره ووقعه"[3]، وهذا الصراع الداخلي "بين الأنا والآخر وهو الحبيب والمجتمع، الذي يقيدها بقيود جائرة، جعلها تعاني في صمت ودفعها إلى تمني الموت حيث تقول "علّ في الموت شفائي" لأن روحها تحطمت وأملها في الحب ضاع، وخاب أملها في الناس وفي الدنيا وهذا ينم عن درجة اليأس والإحباط التي بلغتها الشاعرة "فالشعر تموجات روحانية تخترق

---

[1] أمين يوسف عودة: تجليات الشعر الصوفي، قراءة في الأحوال والمقامات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2001، ص169.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان آلاء)، ص107.

[3] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان حنين)، ص20.

القلوب الحية، والشعر هو ما حرك الساكن وسكن المتحرك"[1]، ثم إن الطابع العام لشعر الحب في شعر المرأة العربية المعاصرة هو طابع الحزن والشكوى من عدم وفاء الحبيب، والشواعر قّلما يصوّرون لذائذ الحب الحسية، فحبهن عاطفي يضيق بأول عقبة تعترض طريقه، وتثور عليها وتتمنى زواله"[2].

– **العين:** لقد تكررت لفظة العين "7 سبع مرات"، والعين من الجذر (ع، ي، ن) وله أصل واحد صحيح يدل على عضو يبصر به وينظر والعين تجمع على أعين وعيون وأعيان"[3]، والعين حاسة من الحواس تؤدي وظيفة النظر ووظفتها الشاعرة للدلالة على المعنى المجازي لا اللغوي، وهدفها جلب انتباه المتلقي والتأثير عليه حيث تقول في قصيدة **(صلاة):**

لَعَيْنَيْكَ جُرْحِيَ الْخَضِيبُ الْخَضِيبُ تَحَمَّلْتُهُ فِي سُكُونٍ وَصَبْرٍ

لَعَيْنَيْكَ دُنْيَا الْهَوَى أَيْنَعَتْ فَغَنَّى هَزَارٌ وَغَرَّدَ قَمْرِيٌّ

فَفِي نَظَرَاتِكَ سِرٌ غَرِيبٌ فِدَاهُ وُجُودِي وَأَيَّامُ عُمُرِي

فَلِي عِنْدَ عَيْنَيْكَ أَلفُ سُؤَالٍ وَأَلْفُ جَوَابٍ.. وَأَلْفُ اِعْتِذَارٍ

لَعَيْنَيْكَ كُلُّ أَمَاسِي عِطْرٌ يُظَلِّلُهَا الْفُلُّ وَالْيَاسَمِينُ

لَعَيْنَيْكَ كُلُّ حَيَاتِي أَمَانٌ وَرِقَّةُ عَطْفٍ..وَلَفْتَةُ لِينٍ

وَعَيْنَاكَ دُنْيَا يُكَادُ الْجَمَالُ يُصَلِّي لَهَا فِي اِبْتِهَالٍ ضَنِين

---

[1] يوسف ناوري: الشعر الحديث في المغرب العربي (الجزء الاول)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006، ص92.

[2] فاطمة حسين العفيف: لغة الشعر العربي المعاصر (نازك الملائكة، سعاد الصباح، نبيلة الخطيبة) نماذج عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2011، ص131.

[3] أبو الحسن أحمد ابن فارس بن زكرياء: معجم مقاييس اللغة، تح عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ج4، ص199.

في هذه الأبيات تتجلى تلك الأشعار الغزلية العفيفة التي تتغنى بالحب والجمال في صورة غزلية امتزجت بتجربة صوفية وذلك من أجل التقرب من الحبيب (أو المحبوب) وذلك ما نلحظه في توظيف ألفاظ صوفية في هذه القصيدة مثل "الهوى، وجودي، روحي، لهفة، الشوق، طيف، يصلي، ابتهال...) وثم إن ذكرها للفظة العين (7 مرات) مضافة إلى ضمير المخاطب "أنت" مكررة قد ولّد صورا وتشكيلات جمالية.

فالبداية كانت (لعينيك جرحي الخضيب الخضيب) وهذا يدل على ضعف نفسي عند الشاعرة فهي تريد رؤية جراحها، ثم تدفع القصيدة نحو التقدم شيئا فشيئا حيث تقول: " لعينيك دنيا الهوى أينعت" وهكذا بدأت الشاعرة في تصوير عيني حبيبها "وهكذا يولد تراكم الصور أو ما يسمى بالبناء النامي"[1] وتواصل وصف عيني حبيبها (لعينيك كل مآسي عطر، لعينيك كل حياتي أمان) فهذا التكرار للفظة "لعينيك" كما يقول ابن رشيق: "لا يجب للشاعر أن يكرر اسما إلا على جهة التشوق والاستعذاب، إذا كان في تغزل أو نسيب..."[2]، فالشاعرة قد بدأت في ذكر صفات حبيبها "ومنها عيناه " وصفا حسّيا لتنتهي إلى حب روحي لحبيبها، وهذا ما يذهب إليه زكي مبارك حينما يقول "شعراء الصوفية ابتدأوا حياتهم بالحب الحسي، ثم ترقوا إلى الحب الروحي..."[3]، وقد مزجت الشاعرة بين الحب وبين ذاتها وبين الطبيعة بوصف رائع دقيق حيث تقول لعينيك كل أماسي عطر.. ويظللها الفل والياسمين"، وقد أعطت لمحبوبها صورة من الجمال والحسن فهي لم تصفه بالقمر أو الزهر وإنما جعلت ذلك الجمال شيء مقدس يصلى له، حين تقول "وعيناك دنيا يكاد الجمال... يصلي لها في ابتهال ضنين" ثم تكرار لكلمة "عيناك" ودلالاتها هي عيون الامل التي تجعل الشاعرة تحس بالأمان والرغبة في الطمأنينة، فالحب عند الصوفية "هو توجههم إلى الذات العليا ومناجاتها، والتعلق بها يتجاوز

---

[1] مدحت الخيار: الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، دار المعارف، ط2، 1995، ص257.

[2] ابن رشيق: العمدة، ج2، ص74.

[3] ينظر: أماني سليمان داوود: الأسلوبية والصوفية، ص138.

علاقة المخلوق بالخالق والشوق أمر يغلب على الصوفي فيجعله يترك كل ما عدا المحبوب من أجل أن يخلص له وحده".

أما في قصيدة (دموع الحنين) فقد وظفت لفظة "العين" للدلالة على حاسة البصر التي نرى بها الأشياء حيث تقول فيها[1]:

عِنْدَمَا تَكْشِفُ الْعُيُونُ شُجُونِي

وَتَرَى الْحُزْنَ وَاضِحًا فِي عُيُونِيَ

لَا تَلُمْنِي فَلَيْسَ دَمْعِي بُكَاءٌ

بَلْ حَنِينٌ وَأَنْتَ تَدْرِي حَنِينِي

فعنوان القصيدة "دموع الحنين" يعطينا لمحة عن القصيدة لأنه هو الذي يدل على باطن النص ومحتواه ولذا يقول جاك دريدا الذي يشبه العنوان يقول: "بالثريا التي تحتل بعدا مكانيا مرتفعا يمزج لديه بمركزية الإشعاع على النص"[2].

فالعنوان مفتاح سحري للولوج إلى النص، وقد ركزت الشاعرة على وظيفة العين وهي البكاء والدموع، لأنها وردت في سياق الحزن الذي خلفه حنينها إلى حبيبها، كما عبّرت عن ألم البعد والشوق إلى الحبيب، فشعرها وجداني شانها في ذلك شأن الشعراء الرومانسيين الذين غلب على أشعارهم القلق والأنين والشكوى من الحياة.

وما نخلص إليه أن استعمال كلمة "العين" عند الشاعرة هو أنها جاءت مرة لتدل على سحر جمال محبوبها، ومرة أخرى وظفتها للدلالة على دموعها وهي العاشقة الولهانة الهائمة في حبها، فتكرار كلمة "العينين" يهدف إلى لفت انتباه المتلقي وهي تحتل مساحة واسعة في

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص105.

[2] حسين خالفي: البلاغة وتحليل الخطاب، دار الغرابي، بيروت، لبنان، ط1، 2011، ص143.

هذه القصيدة، وعلى هذا فالشاعر الرومانسي إن ضاق نفسا بالناس وأعوزته السعادة في كل ما حلم به من مسرات لم ينشد سعادته إلا في ظلال الحب"[1].

– **اليد:** وردت كلمة اليد أربع مرات، واليد كما جاء في مقاييس اللغة لابن فارس (الياء والدال أصل بناء اليد للإنسان وغيره، ويستعار في المنة فيقال له عليه يد، وتجمع على الأيادي واليدي) [2].

واليد تستعمل للقبض والأخذ والعطاء ومن امثلة توظيف اليد قولها: في قصيدة **(انطلاق)**:

كَيْفَ أُخْفِيْ إِذْ يَدِيْ بَيْنَ يَدَيْكَ

رَغْبَتِي فِيكَ وَأَشْوَاقِي إِلَيْكَ

وَوُجُودِي كُلُّهُ وَقْفٌ عَلَيْكَ

أَنَا عُمَرِي لَحْظَةٌ بَيْنَ يَدَيْكَ [3]

ففي هذه الأبيات نلحظ أن كلمة "يد" تحمل دلالة حقيقية وقد دلت على لحظات السعادة والفرح والسرور والطمأنينة التي تنتابها عندما تكون بجانب حبيبها حتى انها لخصت عمرها للحظة تكون فيها بجانب محبوبها، أما في قصيدة **(رب أنعمت فزد)** فتقول فيها:

جِئْتُكُمْ أَحْمِلُ قَلْبِي بِيدِي.

وَحَنينِي لَكُمْ يَشْدُو خُطَايَا [4]

---

[1] محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية، ص185.

[2] ابن فارس: مقاييس اللغة (يد)، ج6، ص151.

[3] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص55.

[4] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان آلاء)، ص158.

وفي قصيدة **(يا أحب الناس)**:

فِي طَرِيقٍ لَمْ تُعَبِّدْهَا يَدَانَا

بَلْ أَرَادَتْهَا تَصَارِيفُ الْحَيَاةِ [1]

فنلاحظ من خلال هذه المقاطع أن لفظة "يد" خرجت عن معناها الحقيقي لتحمل معنى مجازي وهي تدل على حالة الحزن والألم التي تعانيه الشاعرة وكذا شوقها وحنينها إلى حبيبها.

– **الكف:** وقد وردت في الديوان مرة واحدة: "كف الكاف والفاء أصل صحيح يدل على قبض وانقباض، من ذلك الكف للإنسان، وسميت بذلك لأنها تقبض الشيء"[2]، حيث جاءت كلمة "كف" مرادفة لكلمة "يد" تقول في قصيدة **(فيض)**:

بَسَطْتُ الْكَفَّ لِلنَّجْوَى إِلَهِي...أَنْتَ بِي أَدْرَى [3]

توظيف كلمة "كف" كناية عن الدعاء والتضرع إلى الله تعالى عساه يرفع عنها الألم والضيق الذي تعانيه، وقد استعملت الشاعرة كلمة "كف" بمعناها الحقيقي المباشر وهو بسط كفّها للدعاء.

– **الصدر:** وردت لفظة الصدر "4 مرات" في ديوان آلاء (والصدر جذره اللغوي: ص، د، ر): الصدر أعلى مقدم كل شيء وأوله يقال صدر الليل والنهار، وصدر الشتاء والصيف"[4] ومن أمثلة توظيفه قولها:

تُسَانِدُنِي فِي خَصْمِ المآسي وَبَلْسَمُ جُرْحٍ يُمَزِّقُ صَدْرِي [5]

إِلَهِي...هَالَنِي جَزْرِي وَنُورُ الْحَقِّ فِي صَدْرِي [6]

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان طائر الفينيق)، ص243.

[2] ابن فارس: مقاييس اللغة، مادة (كفف)، ج5، ص129.

[3] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان آلاء)، ص177.

[4] ابن منظور: لسان العرب، ج28، ص2411.

[5] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان آلاء)، ص150.

[6] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان آلاء)، ص172.

وفي قصيدة **(دعوة)**:

إنّي آتِيَةٌ بِلَا دَليلٍ

فِي الصَحَاري وَالْقِفَارِ [1]

فَلِأَيّ صَدْرٍ أَسْتَرِيحُ

وقولها:

إِنْ ضَاقَ صَدْرِي بِعِبْءٍ غَيْرَ مُحْتَمَلٍ

أَوْجَدْتَ لَهُ فِيهِ عُودًا غَيْرَ مُنْتَظَر [2]

إن استعمال كلمة "صدر" عند الشاعرة يختلف بحسب السياق التي وردت فيه فقولها مثلا: "بلسم جرح يمزق صدري "فقد جاءت كلمة "صدري" مرادفة لكلمة قلب من باب الاستعارة حيث تقول في قصيدة "نهاية قلب": "ربما تشفى جراح القلب يوما فأعني"، وذلك أن الصدر مركز الوعي ومصدر المشاعر والأحاسيس فقولها "هالني جزري ونور الحق في صدري هي كناية" والجزر كما هو معروف ضد المد، وربما الشاعرة تقصد هنا بالجزر نقص علاقتها بالله عز وجل رغم أن القرآن في صدرها، وكلمة صدر هنا جاءت في استعمالها الحقيقي حيث كان من دعاء النبي صلى الله عليه وسلم: اللهم اجعل القرآن العظيم ربيع قلبي ونور صدري".

وقولها: (إنْي آتِيَةُ بِلَا دَليلِ فِي الصحاري وَالْقِفَارَ، فَلِأَيّ صَدْرٍ أَسَتُرِيحُ)

هذه الأبيات تندرج ضمن الشعر الوجداني الذي ينقل المعاناة بصدق فيؤثر في القارئ وتجعله يتفاعل مع الشاعرة، كما ان الشاعرة تعبر عن غربتها (الغربة المكانية) من خلال استعمالها كلمة "الصحراء" والتي تكشف عن شساعة الأرض وخلوها من السكان، والفيافي (الأرض الخالية) التي لا يوجد فيها شيء تستأنس به فقد جسدت الشاعرة أحاسيسها ومشاعرها

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص33.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان آلاء)، ص210.

من خلال الطبيعة (الصحراء، الفيافي) وذلك من خلال صورة خيالية، فالصورة تعتبر"...شكل لغوي يكوّنها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها"[1].

وقولها فلأي صدر أستريح، وظفت الشاعرة كلمة "صدر" التي هي مركز الاحاسيس والمشاعر وذلك ينم عن غربة عاطفية جعلتها دائمة الشكوى والحزن والألم وكلمة "صدر" هنا تعني الوطن، أو الإنسان الذي تستريح إليه وتشكو إليه آهاتها وأحزانها ".. إن الشاعر حينما يتأمل فيما هو كائن وما يجب أن يكون تظهر في شعره معاني الغربة والتمزق والضياع..."[2].

ثم إن الشاعرة ترى في الحب الأمل الأخير في حياتها، وترى حبيبها بأنه هو كل حياتها إلا أن هذه العاطفة والحب قد أصابها الجفاء والقسوة حيث صورت قلقها وحزنها الذي لازمها بصورة فنية تنم عن نفس معذبة من الحب حيث تقول: (إن ضاق صدري بعبء غير محتمل أوجدت لي فيه عودا غير منتظر)، فالصدر هو مركز المشاعر وبالتالي يمثل هنا الصدر الحقيقي للشاعرة وهو الذي يحمل الهوى والقوة والغضب والحزن وغيرها.

2. حقل الصفات الخُلقية:

يعتبر حقل الأخلاق من أكثر الحقول بروزا في شعر زبيدة كيف لا وأنها تستمد أخلاقها من القرآن الكريم الذي يعتبر المصدر الأول للأخلاق: "والأخلاق جمع مفردها خلق، والخلق ملكة تصدر بها عن النفس الأفعال بسهولة ويسر من غير تقدُّم فكرٍ أو رويةٍ أو تكلُّفٍ...وعلم الأخلاق في الإسلام يدور حول تنظيم سلوك الإنسان وتنبيهه إلى الخير ليسعى إليه وإلى الشَّر ليتجنبه أو يتركه".[3]

---

[1] علي البطل: الصورة في الشعر العربي، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط2، 1981، ص30.

[2] ينظر: نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984، ص336.

[3] محمد ابراهيم التويجري: موسوعة فقه القلوب، الناشر بيت الأفكار الدولية،الأردن، مج4، ج11، ص2610.

ومن الصفات الخلقية التي امتازت بها الشاعرة ما نجده في قولها في قصيدة: **(طائر الفينيق)**[1].

لَكِنَّ أَعْدَاءَ النَّجَاحِ قَبِيلَةٌ جَاءَتْ

مِنَ الزَّمَنِ الْقَدِيمِ الْمُوغِلِ

....فِي الْكَيْدِ لِلْأَزْهَارِ وَهِي بَرَاعِمٌ

وَالذَّوْدُ عَنْ وَادي الصُّخُورِ الْقَاحِلِ !

مَازَالَ فِي قَوْسِ التَّصَبُّرِ مَنْزَعٌ

كَيْ يَطْلَبَ الْمَقْتُولُ عَفْوَ الْقَاتِلِ !

في هذه الأبيات نستشف العقبات التي تواجهها الشاعرة في طريقها رغم فُتوّ سنها وكذا بداياتها الشعرية الأولى ومع ذلك فلقد صبرت وواصلت مسيرتها وشقَّت طريقها نحو التميز والتفرد حيث تقول: "مازال في قوس التصبر منزع"، فالصبر هو سلاح الشاعرة وسلاح المؤمن في هذه الدنيا ولقد صدق الشاعر الكبير مصطفى خريف حين قال متحدثا عن الشاعرة زبيدة بشير: "لفت نظري وأنا أتابع منعرجات نموها ما يمتاز به طبعها من عزيمة راسخة وإيمان متين بقوتها الذاتية على اقتحام ما يعترضها من صبر على المحاولات وارتياد المجاهل بعناد وإصرار، لقد خشيت أن يطوّح بها بعض ذلك في متاهات لا طائل من ورائها، كما عصفت بكثيرين من غيرها"[2].

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان طائر الفينيق)، ص276.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص20.

ثم تواصل الشاعرة في نفس القصيدة "طائر الفينيق" تعداد خصالها ومنها العزة "عزة النفس" حيث تقول[1]:

أَفْتَرُّ جَذْلَى...إِنْ بَدَا لِي حَاسِدٌ

يُبْدِي اِبْتِسَامَاتَ النِّفَاقِ الْمُخْجِلِ

فَالطَّوْدُ لَا يؤذيه رِيحٌ عَاصِفٌ

وَالْبَدْرُ لَا يُعْنَى بِنَجْمٍ آفِلِ

نلحظ من خلال هذه الأبيات أن الشاعرة تعتز بأصلها ونسبها فهي ابنة عائلة شريفة من أسرة محافظة فهي غير آبهة بما يعترض طريقها مواصلة سيرها ولقد عبّرت عن عزة نفسها بمفردات قوّت صفاتها "كالطّود، البدر".

ثم نخلص في آخر نفس القصيدة "طائر الفينيق" إلى صفة خلقية عظيمة وهي صفة التسامح حيث تقول:

إِنّي جَعَلْتُ مِنَ التَّسَامُحِ مَذْهَبًا

لَا يَكْتَفِي بِالْفَرْضِ دُونَ نَوَافِلِ

طوبَى لِمَنْ جَعَلَ السَّلامَ شَرِيعَةً

يَسْمُو بِهَا عَنْ كُلِّ نَيْلٍ زَائِلِ [2]

فالشاعرة قد أبانت عن شخصية قوية جعلت التسامح مذهبا أي صفة ملازمة لها، وهذا ينم عن إيمان قوي وإرادة وعزيمة لا تضاهيها بعض أقرانها.

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان طائر الفينيق)، ص277.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان طائر الفينيق)، ص280-281.

وقد عددّت جملة من أخلاقها في قصيدة "النبراس" والتي من خلال قراءتي لها خلصت إلى أنها تمثل "أي قصيدة النبراس" الانتصار على الألم فكما قيل "الضربة التي لا تقتلك تقويك" تقول فيها:

طَبْعُ الْكَرِيمِ إِذَا مَا الدَّهْرُ ضَرَّسَهُ

يَبْقَى كَرِيمًا وَإِنْ ضَاقَتْ بِهِ الطُّرُقُ [1]

فالشاعرة باقية على العهد حتى وإن ضاقت بها السبل فالوفاء والإلتزام مذهبها في الحياة "فالشاعرة ملتزمة بالسمو بالكلمة من جميع جوانبها إلى عوالم الفن والذوق والى مشارف العاطفة الصادقة والفكر العميق والمثل الأعلى للإنسانية في أزليتها وأبديتها"[2].

ثم تواصل ذكر خصالها ومنها الشجاعة والتحدي وهذا يحسب للشاعرة أنها ذات همة عالية حيث تقول:

كُلُّ الْأَزْهَارِ تُخْفِي وَجْهَهَا كَمَدًا

وَتَخْتَفِي خَلْفَ بِرٍّ مَالَهُ أُفُقٌ

لَكِنَّ وَرْدَةَ رَوْضٍ شَأْنُهَا عَجَبٌ

تَظَلُّ تُعْطِي الشَّذَا وَالْغُصْنُ يَخْتَنِقُ

لَا تَكْتَفِي ب « الْأَنَا» بَلْ «نَحْنُ»غَايَتُهَا

ذَاتُها مِنْ إِسَارِ الذاتِ تَنْعَتِقُ

لِتَعْتَلِي سُدَّةً مَا طَالَهَا بَشَرٌ

إِلَّا«أُوْلُوا الْعَزْمِ» فِي أَفْضَالِهِمْ سَبقُوا [3]

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان طائر الفينيق)، ص327.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص20.

[3] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان طائر الفينيق)، ص329.

من خلال قراءة سطحية لهذه الأبيات نستشف أن الشاعرة ذات شجاعة وإرادة رغم أنها تعتبر من اللواتي رفعن شعار التحرر والتمرد على المجتمع المنغلق المكبوت وليس هذا التحرر لها وحدها وإنما لكل النساء وهدفها بلوغ أعلى المراتب.

3. حقل الحب:

من خلال قراءات عديدة لديوان الشاعرة (حنين) وجدت أن معظم قصائده موضوعها الحب والشوق والحنين وعناوين قصائده تدل عليه مثل (حنين، أذكرني بخير، ذكريات، ثق بحبي، دموع الحنين...) وهذه كلها كافية لرسم التجربة الذاتية للشاعرة، كما نجد ضمير (الأنا) بارز بكثرة وخاصة ما يتعلق بمشاعرها فكان خطابها مباشرا للحبيب والحنين إليه، فديوان (حنين) كتبته الشاعرة بغزارة إحساس وعاطفة جياشة ولغة بديعة تنساب فيها الكلمات انسيابا، معبرة عن صدق مشاعرها، وعواطفها وتصفو بحبها إلى صفاء النفس ونور اليقين، وقد وظفت الشاعرة مشاعرها للتأثير على المتلقي وجعله يقاسمها احاسيسها ومشاعرها، رسمت بريشة الألم رومانسية المعاني، فجادت بجو حرفها على الساحة الأدبية، ومن الألفاظ التي تندرج تحت حقل الحب (حبيبي، الحب، اللهفة، الشوق، إحساس،...) ومن أمثلة ذلك قولها في قصيدة **(حنين)**:

حَبيبِيْ تَعَال

فَبُعْدُكَ طَال

وَصَبْرِي ادِّعَاءٌ

وَصَمْتِي اِفْتِعَال [1]

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص22.

فعنوان القصيدة يوحي بما تحمله القصيدة في طياتها "فالحنين عاطفة سامية أودعها الله في قلب الإنسان منذ الأزل، وهي إحساس وشوق لولاها لقعد الإنسان عن آماله ونكص على نفسه"[1]، فالشاعرة تناجي حبيبها بالعودة إليها وقد خرجت كما كان مألوفا في الشعر العربي، حيث كانت الشكوى من الرجل (الشاعر) الذي يشكو بعد حبيبته عنه (كمجنون ليلى، ونونية ابن زيدون).

وتقول في قصيدة **(إنطلاق)**:

أَنَا فِي نَشْوَةِ الْأَحْلَامِ غَرِيقَه

فَلَيَكُنْ حُبِّي وَهْمًا أَوْ حَقِيقه

وَلَكِنَّ قَلْبَي قَدْ ظَلَّ طَرِيقه

فَأَنَا فِي نَشْوَةِ الْحُبِّ غَرِيقه [2].

فالشاعرة في هذه الأبيات تعبر عن شوقها إلى حبيبها وهذا الشوق دفعها إلى رؤيته في الأحلام (المنام) وهذا نظرا لصدق حبها ومن كثرة التفكير في الحبيب، وهذا الحنين إلى الحبيب يدل على رهافه حس الشاعرة وصدق مشاعرها إتجاه حبيبها ولذلك جادت قرائحها بأبيات ومقطوعات تكشف عن عواطف جياشة ومشاعر فياضة تختلج صدرها اتجاه حبيبها.

ومعظم قصائد ديوان (حنين) تدور حول قطب الحب وما يتبعه من عشق وغرام وسعادة وهناء، وما قد يعتري هذا الحب من انفصال وانقطاع وهجر فلذلك هناك وصال وانفصال.

لقد استلهمت الشاعرة من الرومانسية التي تتحدث عن الحب والعشق والغرام وقد كانت صادقة في حبها وشعرها حافل بالعواطف والمشاعر العميقة التي تختلج أعماق نفسها وشعرها

---

[1] بوقرورة عمر: الغربة والحنين في الشعر الجزائري، (1945-1962) د ط، مركز منشورات جامعة باتنة، الجزائر، د ت، ص13.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص53.

ناتج عن ذبذبة من الشاعرة تريد به (الشعر) إيصال حبها وأحلامها وآمالها إلى المتلقي بلغة راقية مستمدة من الشعر العربي القديم وصدق مفدي زكرياء حين قال " اخشى ان تغلبني صداقتي للشاعرة في تذوقي لشعرها، ولكنني اجزم ان هذا هو السحر الحلال"[1].

كان تعبيرها عن أحاسيسها بأسلوب فني راق يقول عبد السلام المسدي "... إن الأديب حين يعبر عن شخصيته تعبيرا صادقا يصف تجاربها، ونزعاته ومزاجها وطريقة اتصالها بالحياة، ينتهي به الأمر إلى أسلوب أدبي ممتاز في طريقة التفكير والتصوير والتعبير"[2].

4. حقل الحزن والألم:

غلبت على ديوان زبيدة بشر نبرة الحزن والأسى، وهذا راجع للحالة الشعورية الحزينة والكئيبة التي كانت بسبب المعاناة القاسية، والتجارب المريرة في الحياة وقد احتل هذا الحقل نسبة كبيرة في الديوان مقارنة بالحقول الأخرى ومن الألفاظ الدالة على ذلك (اليأس- التعاسة- ألم- المرارة- حيرة- موجع- مآسينا- القلق- جرحى- هموم- شكوى...) ومثال ذلك قولها في قصيدة **(نهاية قلب)**[3]:

ضَاقَ صَدْرِي بِشُجُونِي وهمومي وَالْأَسَى أَرْهَقَ فِكْرِي

آهٍ لَوِ اِخْتَصَرَ الْعُمْرُ...وَأَمْضِيْ حَيْثُ قَبْرِي.

بَرِحَ الْحُزْنُ بِقَلْبِي...فَتَرَكْتَ الْحُبَ عَنِي.

وقولها أيضا في قصيدة: "اذكرني بخير" [4].

حَسْبِيَّ التَّذَكُّرُ إِنَّهُ

سَلْوَايَ فِي يَأْسِي الْمَرِيرِ

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان طائر الفينيق)، ص256.

[2] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص64.

[3] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان حنين)، ص29.

[4] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص110.

وقولها في قصيدة **(سلمت لي)**: [1]

سَلِمْتَ لِي...

يَا عَذَابًا أَسْتَكِينُ لَهُ...

وَيَضْحَكُ الْقَلْبُ تِيهًا حِينَ يُبْكِينِي

وقولها في قصيدة: **(زهرة النيلوفر)** [2].

لَا تَعْتَذِرْ...فَالْعُذْرُ لَا يَكْفِي لِيَمْسَحَ حُزْنَهَا وَدُموعُهَا.

أَطْفَأَتَ فِي لَيْلٍ كَئِيبٍ بَدْرَهَا وَنُجُومَهَا وَشُمُوعَهَا.

وفي قصيدة **(طائر الفينيق)**[3]:

مِنْ عُمْقِ بُرْكَانِ المَواجِعِ أَقْبَلَتْ تَلْقَى الْحَيَاةَ بِبَسْمَةِ الْمُتَفَائِلِ

وفي قصيدة **(عودة الفينيق)**:

كَمْ يَكْسِرُ الْحُزْنُ نَفْسَ الْمَرْءِ إِنْ وَهَنَتْ

وَيَأْسَرُ الْيَأْسُ مَنْ يَنْتَابُهُ الْوَجَلُ[4]

تعتبر ظاهرة الحزن والأسى والألم والتحسر سمة بارزة في شعر زبيدة بشير، وقد وصلت بها حياة اليأس التي تعيشها وسط عدم توازن بين ذاتها وبين الواقع الخارجي، وكذا فشلها في

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص142.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان آلاء)، ص145.

[3] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان آلاء)، ص173.

[4] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان طائر الفينيق)، ص283.

ما تصبو إليه من حب حقيقي يجعلها تنعم بالهناء والسعادة حيث تمنت الموت هروبا من الواقع وخلاصا من هذا الواقع المرير حيث تقول:(آه لو اختصر العمر وأمضي حيث قبري).

وقد استطاعت الشاعرة بما أوتيت من حس مرهف وذوق فني راق وتوظيف أدوات فنية وذلك بلغة شعرية عميقة الدلالة ووتيرة موسيقية مولدة من صميم تفاعل الشاعرة بموضوعها استطاعت التعبير عن همومها وآلامها بأجود تعبير وكان حضورها متميزا في أشعارها.

وغلبت مفردات الحزن في قصائد ديوانها يقول عزا لدين إسماعي: "وفي شعرنا المعاصر استفاضت نغمة الحزن حتى صارت ظاهرة تلفت النظر، بل يمكن أن يقال أن الحزن قد صار محورا أساسيا في معظم ما يكتب الشعراء المعاصرون من قصائد"[1]

وقد برز الحزن كحالة نفسية تسيطر على الشاعرة، ولعل من أهم دوافع الحزن عندها:

- **الاغتراب:** وذلك كونها بعيدة عن موطنها الأصلي وهو الجزائر وبالضبط (ولاية الوادي)، حيث تقول:

أنا « سُوفِي » الْهَوَى يَاسَادَتِي

وَانْتِمَائِي لِبِلَادِي وَجَبَا [2]

وقد عانت من التهميش وخاصة بعد ديوانها الأول "حنين" إذ اختارت الابتعاد عن الساحة الأدبية، وذلك بسبب الظروف التي تعيشها وخاصة وأنها في مجتمع ذكوري لا يقبل أي دور للأنثى وكذا الخيبات المتتالية التي عرفتها.

---

[1] اسماعيل عزالدين: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص352.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان آلاء)، ص223.

ومثال ذلك قولها في قصيدة **(طائر الفينيق)**:

يَا طَائِرَ الفينيقِ...أُخْتُكَ قَدْ أَتَتْ

تَجْتَازُ أَنْوَارَ الصَّبَاحِ الْمُقْبِلِ.

أَلْقَتْ وَرَاءَ الْأَمْسِ أَثْقَالَ الدُّجَى

لِتَلُمَّ بِالْفَجْرِ الضَّحُوكِ الْأَمْثَلِ.

تُزْرِي بِغِرْبَانِ الظَّلَامِ وَبُومِهِ

فَالصُّبْحِ مَهْمَا اللَّيْلُ طَالَ سَيَنْجَلِي

مِنْ عُمْقِ بُرْكَانِ المواجع أَقْبَلَتْ

تَلْقَى الْحَيَاةَ بِبَسْمَةِ الْمُتَفَائِلِ [1].

- **رحيل الأحبة:** لم تتخل الشاعرة عن لغة العاطفة، رغم ما تعانيه من فراق الأحبة وخاصة حبيبها الذي تخاطبه بطريقة مباشرة وتترجاه أن يعود إليها ولأن العذاب في الحب يلازمها ومثال ذلك قولها قصيدة حنين[2] :

حَبيبِي تَعَال

فَبُعْدُكَ طَال

وَصَبْرِي ادِّعاءٌ

وَصَمْتِي اِفْتِعَالٌ

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان طائر الفينيق)، ص273.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص22.

- **ضياع العمر:** فقد ضاع عمرها وهي تعاني من بعد حبيبها وعزلة المجتمع والتهميش وانطوائها على نفسها في مجتمع لا يرحم له عاداته وتقاليده لا يقبل بوجود المرأة في مجالات الأدب وغيرها حيث تقول قصيدة **(هل يعود)**[1]:

غَيْرَ أَنِّي فِي ليالي الْبُعْدِ

ضَيعْتُ وُجُودِي

وَانْتَهَى مَا كُنْتُ أَرْجُو

كَيْفَ يَا لَيْلُ سَأَنْجُو؟

- **الموت:** كل قصيدة من قصائدها تكاد تكون تسجيلا لسيرتها وصفحة من صفحات الحياة عبّرت فيها عن أحاسيسها ومشاعرها ومثال ذلك قولها في رثاء الشاعر مصطفى خريف طّب الله ثراه في قصيدة **(لست أبكيك يا أبي)**[2].

سَيِّدِي مُصْطَفى...وَفَقْدُكَ مرٌّ

لَا يُضَاهِيهِ فِي الْمَرَارَةِ فَقْدٌ

لَهْفَ نَفْسِي عَلَيْكَ يَا صُنُوَّ رُوحِي

مَا لِقَلْبِي عَلَى فِرَاقِكَ جَهْدٌ

كُنْتُ أَدْعُوكَ يا أَبِي فَتُلَبّي

مَنْ أُنَادِي وَأَنْتَ دُونَكَ لَحْدٌ

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص50.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان طائر الفينيق)، ص320.

فقد كان الشاعر الكبير مصطفى خريف بمثابة الأب الحقيقي لها كيف لا وقد أخذ على يديها وشجعها على اقتحام عالم الأدب وكان سندًا حقيقيا لها، ورثاؤها له خير دليل على صدق محبتها له.

- **اليأس:** هو عبارة عن شعور أصاب الشاعرة وذلك نتيجة فقدان الأمل في تحقيق ما تصبو إليه من حب حقيقي صافي وقد مرّت بسلسلة انكسارات ومثال ذلك قولها في قصيدة **(دعوة)**[1]:

وَالذِّكْرَيَاتُ تُحِيطُ بِي

فِي كُلِّ خُطْوَةٍ

وَالْيَأْسُ....الْيَأْسُ الْمُدَمِّرُ يَحْتَوِينِي

- **الحنين إلى الذكريات:** والحنين إلى الماضي والتذكر حياة الحرمان والتهميش والعزلة وما مرت به من تجارب مريرة في الحياة قد يكون سببا من أسباب الحزن والألم، تقول في قصيدة الذكريات:

ذِكْرَيَاتِي عِنْدَمَا تُظْلِمُ آفَاقُ حَيَاتِي

عِنْدَما يَحْتَضِرُ الْإِيمَانُ...

فِي أَعْمَاقِ ذَاتِي

أَحَتْمِي بِالذِّكْرَيَاتِ [2]

وقد وظفت الشاعرة عدّة آليات للتعبير عن الحزن منها: التكرار، الإتحاد مع كائنات حزينة، الصور الشعرية كالاستعارات والتشبيه وغيرها، وقد قمت بإحصاء للألفاظ الدّالة على الحزن والألم في ديوانها ووجدت بأن ظاهرة الحزن والألم قد طغت على معظم قصائد الديوان

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص30.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص45.

وهذا راجع للحالة الشعورية بسبب التهميش والغربة وهذا ما يعبر عن صدق أحاسيسها وآلامها فقد عبرت عن معاناة الأنثى في مجتمع محافظ.

	المفردات	الإحصاء
	تبكي– المرارة– الندم– بعدك–قيد– اليأس– اليأس– المدمر– التعاسة– مدمرة– مخاوف– الظنون– قصة حرمان– الهم –اليأس– الفناء– التعاسة– جفت ينابيعي– عذابي– الشقاء –أموت– عذاب– ألم– يبكي– الحرمان– المرارة– الانكسار– الحيرة– غموض– مظلم– جفاء– ضيعت نفسي خوفي–غريقة– يأسي– وحدة– الحزين– المرير– يمزق ذاتي– مصير كئيب– العذاب– الفراق– قلبي الحزين– مرهف الأعصاب– الليل الكئيب– أتعاب الحياة– يمزق ذاتي– الحقد– الكره.	ديوان حنين
الحقل الدال على الألم والحزن	جحيم– اليأس– يبكي– حزنها– دموعها– خوفها– الحزن– اليأس–الغدر– الشر– الشقاء– الأحزان– مآسينا– الخوف– آه– قسوة– الحزن– المآسي– الماضي الكئيب– جرح– العذاب– وحشة– اكتئاب– ظلمة– السراب– بكي– أليم– خوف–فجيعة– موجع– متعب– آلامي– أوجاعي– عذاب– الروع– لوعة– حيرة– ظنون– أنين– ضيقي– فزعي– حزين– الأسى– موجع.	ديوان آلاء
	هموم– هجعة– انكسار– الأسى– الشكوى– حيرتي– اغترابي– اليأس– الحزن– الوجل– اليأس– بكاها– درب عسير– ظمآى– مأساة– نبكي– فجيعة –المرارة–جرح– أبكي– ضياعي– القلق– جريح– مواجعنا– ليل أبكاها.	ديوان طائر الفينيق

من خلال هذا الجدول الإحصائي توصلت إلى نتيجة وهي غلبة المعجم الدال على الألم والحزن وبالتالي غلبة ظاهرة الألم والحزن على شعرها وصدقت بنت الشاطئ حين قالت: "لولا نبرة الحزن والأسى التي تطغى على معظم قصائدها لقلت هذه أميرة الشعر العربي"[1].

5. حقل الطبيعة:

كان للطبيعة أثر عظيم في تشكيل الخطاب الشعري وخاصة عند الشعراء الرومانسيين والشاعرة واحدة من الشعراء الذين إنداحوا في عالم الطبيعة الواسع، وركنوا في أحضانها واستشعار حنانها، والتماس العزاء لديها من الألم الانكسارات الحادة في حياتها وقد تفاعلت الشاعرة مع بيئتها وتأثرت بموجوداتها وقد ظهر ذلك جليا في ديوانها، فقد كان للطبيعة أثر كبير على نفسها وشعرها، يقول الدكتور عز الدين إسماعيل: "... كل من يتأمل أعمال شعرائنا المحدثين يتضح له منذ البداية أن مادتهم تغطي كل مساحة الطبيعة الخارجية"[2].

وقد استطاعت الشاعرة من خلال توظيف عناصر الطبيعة أن تخلق عالما جديدا حافلا بروائح الطبيعة وجمال الكون، وقد غدا هذا الحقل سمة أسلوبية ورد ذكرها في الديوان بكثرة.

والملاحظ أن الطبيعة بمكوناتها (الجامدة والحية) قد منحت الشاعرة طاقة إيجابية استطاعت من خلالها نقل أحاسيسها ومشاعرها، ونذكر على سبيل المثال بعض ألفاظ الطبيعة (السماء-النجوم -القمر-الأرض-كوكب- البحر- الليل-النهار-الصيف-الخريف-الشتاء-البرق-الطيور-الجبال-الصقر-الغراب...)، ونلحظ أنها وظفت الطبيعة بنوعيها (الجامدة والمتحركة).

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان طائر الفينيق)، ص256.

[2] عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط3، 1981، ص232.

أ- **الطبيعة الجامدة:** ومن الألفاظ التي ورد ذكرها في هذا الحقل: الليل، السماء، البحار، الريح، الأرض، الشمس، النجوم، التراب، البدر، القمر...) ومن ذلك قولها في قصيدة **(شتاء وشتاء)**:[1]

الرّيحُ تَعْوِي كَالذِّئَابِ

وَالْغَيْمُ يُخْفِي بَسْمَةَ الشَّمْسِ الْوَضِيئَةِ

خَلْفَ أَكْدَاسِ الضَّبَابِ

استعملت الشاعرة لفظ "الريح" لتعبر عن الخوف الذي تعيشه وذلك نظرا لبعد حبيبها عنها وحالة التهميش التي تعيشها، فالريح تعوي كالذئاب والغيم أخفى نور الشمس وراء الضباب وهذا كله يدل على حال العتمة والوحشة والقلق التي تعيشها الشاعرة، يقول الدكتور جودت الركابي: "... والطبيعة كما يفهمها الرومانسيون صديقة وفية يحبونها لما تمنحه من جمال لحسهم وهدوء لنفوسهم، فيستسلمون إليها ويشاطرونها المناجاة ويبوحون إليها بعواطفهم وآلامهم... "[2].

وفي قصيدة **(دعوة)** تقول[3]:

اللَّيْلُ يَبْكِي مِنْ غِيَابِكَ

وَالنُّجُومُ مَعِي تُنَادي

عُدْ يَا حَبيبَ الرُّوحِ

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص76.

[2] جودت الركابي: في الأدب الأندلسي، دار المعارف، مصر، ط2، 1960، ص124.

[3] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص34.

فمن خلال هذه الأبيات يلاحظ امتزاج الشاعرة بالطبيعة واتحادها معها لتشاركها همومها وأحزانها وما دام أنها شاعرة رومانسية فالطبيعة عندها هي كائنات تنبض بالشعور ومفعمة بالأحاسيس إنها معادل موضوعي يترجم نفوسهم الحائرة، فالليل يعتبر محرك الشعور والأحلام مثير للخواطر والأسقام وقد وظفت الشاعرة "الليل" وهرعت إلى "نجومه" طلبا للمساعدة في دعوة حبيبها بالعودة إليها.

وقد وظفت الظلمة والظلام، وكلها جزء من الليل وهما يرسمان حالة نفسية تعيشها الشاعرة من الحزن والألم حيث تقول في قصيدة **(يا أحب الناس)**:

فَإِذَا الظُّلْمَةُ تَسْرِي فِي دُرُوبِي

وَإِذَا الْفَرَحَةُ يَطْوِيهَا الْأَلَمُ

هآنَا قَدْ عُدْتُ إِلَى الماضي الْكَئِيبِ [1]

فالشاعرة تعيش حالة من الضياع والتشاؤم فالظلمة سودت طريقها والفرحة قد محاها الألم والحزن وقد عادت إلى حزنها وماضيها الكئيب فالشاعرة لجأت إلى الطبيعة كباقي شعراء التيار الرومانسي "... فقد اكتشف الرومانسيون ما في الطبيعة من الجمال والعظمة ولا سيما الأجواء العاصفة والبحار الهائجة... والليالي المظلمة والأطلال البائدة وأخلدوا إلى ما في الطبيعة من سكون ووحشة وعزلة، ورأوا فيها روحا وحياةً متجددة فناجوها كأم رؤوم وحبيبة معشوقة"[2]

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان طائر الفينيق)، ص242.

[2] عبد الرزاق الاصفر: المذاهب الادبية لدى الغرب، مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامه، د ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص63.

وتقول في قصيدة **(نجمة)**:

وَقَفَتْ نَجْمَةٌ عَلَى الْأَرْضِ حَيْرَى

فِي ذُهُولٍ...وَدَهْشَةٍ...وَارْتِيَابِ

ضَيَّعَتْ دَرْبَهَا...فَتَاهَتْ خُطَاهَا

كَيْفَ تَمْضِي؟...وَالدَّرْبُ دُونَ إِيَابِ

فَقَدَتْ نَفْسَهَا بِلَيْلٍ أَسَاهَا

وَاسْتَبَاحَتْ فُؤَادَهَا لِلْعَذَابِ

وَأَدَتْ حُبَهَا الْجَمِيلَ بِحُبٍّ

يَحْتَوِيهَا مَعَ الْأَمَانِي الْعَذَابِ [1]

فمن خلال هذه الأبيات يلاحظ لجوء الشاعرة إلى "الرمز" وكذا الخيال وذلك من خلال استعمالها لفظة "نجمة" وحقيقة النجم مصدر الضوء والحركة فقد كان الناس قديما يعرفون الطريق من خلال النجوم، وقد قال تعالى:(وهو الذي جعل لكم النجوم لتهتدوا إليها في ظلمات البر والبحر).[2]

"جعل الله تعالى النجوم هداية للخلق إلى السبل التي يحتاجون إلى سلوكها لمصالحهم وتجارتهم وأسفارهم فالنجوم زينة للسماء والهداية في ظلمات البر والبحر"[3].

ونستشف من خلال عنوان القصيدة "نجمة" أن البيت الأول يغني عن قراءة جميع الأبيات وهذا ينم عن قدرة فائقة للشاعرة من خلال تعابيرها وأساليبها الإبداعية.

كما وظفت الشاعرة (الشمس) والتي هي مصدر للطاقة والحركة والضوء حيث تقول في قصيدة **(شروق)**:

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان آلاء)، ص151.

[2] سورة الأنعام: الآية 96.

[3] عبد الرحمان بن ناصر السعدي: تيسير الكريم الرحمان في تفسير كلام المنان.

سَتُشْرِقُ الشَّمْسُ مَهْمَا اِمْتَدَّتِ الظُّلُمُ

وَجُرْحُنَا فِي رِحَابِ الْأَمْنِ يَلْتَئِمُ

فَنُنْشِرُ النُّورَ فِي ذَرَّاتِ كَوْكَبِنَا

كَأَنَّنَا مِنْ ظَلَامِ الْأَمْسِ نَنْتَقِمُ [1]

فالشاعرة تحول صور ذاتها من الظلام إلى النور بعد ما كانت تعيش في حيرة وارتياب وعذاب، ستكتب حياتها الروحية الحقيقية بأشعة الشمس الساطعة، وبذلك وأدت الهم والحزن وقد بدا واضحا من استخدام ألفاظ الطبيعة أن الشاعرة تنتقل من الرمز إلى المعنى مباشرة لتخاطب العقل الذي يرى الظواهر واضحة كأفول النجم، إقبال الظلام، شروق الشمس"، بلغة عاطفية تحمل دلالات كثيرة في طياتها وهي ترسم لحظة التحول من العتمة والظلمة إلى الضوء الساكن في قلب الشاعرة وحسدها "أما الطبيعة بكل جزئياتها وعناصرها وألوانها حيث الفطرة الصافية التي لم تشوه بجبروت الإنسان، ولم تلوث برغباته وأحقاده، فهي الأم الرؤوم لكل الشعراء ذوي الاتجاه الرومانسي يفزعون إليها كلما أضناهم الهم وكلما أساء إليهم واقعهم".[2]

كما يلاحظ في استخدام أم الشاعرة (أو توظيف الطبيعة) قدرة فائقة على توظيف المفردات والخروج باللغة عن المألوف وهو ما يعرف بالانزياح فمثلا في قصيدة **(الطلع النضيد)** [3]:

وَضَحْكَةُ الْأَمْسِ أَضْحَتْ كُلُّهَا شَجَنًا كَأَنَّهَا مَنْ مِيَاهِ النَّارِ تَسْقِينَا

فهنا لفظة "مياه" انزياح أسلوبي أيقظ حالة التنبيه عند المتلقي وجعله أكثر تماهيا وتفاعلا مع النص.

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان آلاء)، ص182.

[2] محمد مصطفى هدارة: دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم العربية، بيروت ط1، 1990، ص181.

[3] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة، (ديوان آلاء)، ص148.

كما استلهمت الشاعرة من النبات الكثير من المعاني فقد كانت أرضا خصبة لتشكيل الحقل الدلالي متصلا ببعضه البعض وهذا ما يدل على ارتباط الشاعرة بالطبيعة والشغف بكل مكوناتها الخلابة وهي بمجموعها ألفاظ دالة على الخير والعطاء والجمال والأنس ومن ذلك قولها في قصيدة **(زهرة النيلوفر)**[1].

الزَّهْرَةُ الْبَيْضَاءُ حَنَّتْ فَاِسْتَطَابَتْ فَيْضُهَا وَحُبُورَهَا

جَاءَتْكَ تَرْفُلُ فِي الضِّيَاءِ وَمَلَّكَتْكَ فُؤَادَهَا وَمَصِيرَهَا

وكذلك قولها في قصيدة **(طائر الفينيق)**[2]:

فِي كُلِّ رَوْضٍ سَأَزْرَعُ وَرْدَةً يَزْكُو شَذَاهَا فَوْقَ كُلِّ مُؤَمِّلِ

ومن خلال هذه الأبيات نلاحظ أن الشاعرة قد خرجت باللغة عن المألوف، فالزهرة جعلتها بمثابة الأم التي تحن على ابنها وهذا هو الإنزياح ومن خلال ذلك نلاحظ أن الشاعرة قد حمّلت لهاته الألفاظ من الطبيعة مدلولات عميقة غير مدلولاتها العادية كما يقول عز الدين اسماعيل".[3]

ومنهم من يمد اللفظة المقتطعة من مظاهر الطبيعة شحنة شعورية خاصة، تجعلها تفوق دلالتها العادية، لتعبر عن مدلولات جديدة مختلفة "ونستشف من خلال توظيفها لعنصر الطبيعة بأنها جاءت تعبيرا عن حالة نفسية لدى الشاعرة، وقد وظفتها بما يوافق حالتها النفسية وعواطفها.

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان آلاء)، ص144.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان طائر الفينيق)، ص280.

[3] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكتاب العربي، القاهرة، ط3، 1967، ص219.

وما نستشفه من خلال توظيف الشاعرة للطبيعة الجامدة هي أن أغلب صورها تتحدث عن النور وما يتصل به كالشمس والنجوم والقمر والضياء التي هي مصادر ضوئية والتي تحمل في طياتها دلالات الحياة، بالإضافة إلى ما يضاد النور كالظلمة والليل، والتي ترمز إلى الألم والعذاب والشقاء.

ب- **الطبيعة المتحركة:** وما يلاحظ في شعر زبيدة بشير أنها وظفتها (الطبيعة) المتحركة تعبيرا عن حالة نفسية وعاطفية تمر بها، وقد استخدمت الحيوانات، الطيور، الزواحف، الحشرات، وقد جاء استخدامها محدودا ربما نظرا لبيئتها الحضرية فهي تقتصر على ذكر مجموعة من الحيوانات نذكر منها: (الذئاب، الطير، البوم، النسور، الخفافيش، الثعالب، الصقر، الغراب، الأسد، الفراشات...).

فمثلا في قصيدة **(نهاية قلب)** تقول[1]:

لَا تَسَلْني كَيْفَ يَشْدُو الطَّيْرُ وَالنَّهْرُ..وَلَمْ أَهْتِفْ بِلَحْنٍ

وفي قصيدة **(نجمة)**:[2]

اِغْضَبِي يَا جِبَالُ... فَالْبُوْمُ تَزْهُو
وَالنُّسُورُ اِخْتَفَتْ وَرَاءَ السَّحَابِ
وَالْخَفَافِيشُ فِي الرَّوابي تُغَنِّي
سَرَّهَا الْفَوْزُ بِاِكْتِمَالِ النِّصَابِ
قَدْ بَكَى الدَّهْرُ فِي وُجُومٍ أُلِيمٍ
لَبْوَةً أَرْضَعَتْ جِرَاءَ الذِّئَابِ
فَاِسْتَبَاحَتْ عَرِينَهَا بَعْدَ عِزٍّ

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان الحنين)، ص111.
[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان حنين)، ص153-155.

مَنْ يُوَاسِي اللُّيُوثَ عِنْدَ الْمُصَابِ

حِينَ جَاءَ النَّذِيرُ لِلْبَيْنِ يَدْعُو نَكْسُ الصَّقْرَ رَأَسَهُ لِلْغُرَابِف من خلال هذه الأبيات نلاحظ توظيف الشاعرة للعلاقات الاستعارية (اغضبي يا جبال، قد بكى الدهر، لبوة أرضعت جراء الذئاب...) وهذه العلاقات الاستعارية تكشف عن حالة نفسية حزينة للشاعرة، كما أن الانزياحات اللغوية عملت على تعميق الدلالة وذلك من خلال تجسيد وتشخيص لحالة الشاعرة، فالشاعرة من خلال هذه اللغة الشعرية الراقية استطاعت أن تشد انتباه المتلقي (القارئ)، وذلك بالتعمق في لغتها والتغلغل إلى الدلالات العميقة دون الوقوف عند القراءة السطحية.

والطيور التي استعملتها "الشاعرة (النسر، الصقر، البوم، الغراب، وهي طيور جارحة توحي بالقوة والفتك، فالنسور المعروفة بالقوة والسطو اختفت وراء السحاب وهذا التوظيف يوحي ببث الشاعرة شكواها للطبيعة كما أن توظيف هذه الطيور لم يكن كما كان يتوقعه المتلقي وهذا يدل على حياة عصيبة تمر بها الشاعرة ونفسية حزينة وذلك أنها تعيش وسط مجتمع ذكوري لا يقبل أن يكون للمرأة أي دور فيه، والملاحظ أن هذه الطيور التي ذكرتها الشاعرة قد أكسبتها الشاعرة من خلال توظيفها في شعرها دلالات أخرى غير دلالاتها المعجمية التي تظل محتفظة بها وهذا يدل على قدرة لغوية للشاعرة وتمكن معرفي وفي هذا يقول عز الدين اسماعيل: "ومنهم من يمّد اللفظة المقتطعة من مظاهر الطبيعة شحنة شعورية خاصة تجعلها تفوق دلالتها العادية لتعبر عن مدلولات جديدة مختلفة"[1].

وما نستشفه أيضا هو تعاضد مفردات الطبيعة المتحركة والصامتة وهذا بيان للحالة الشعورية عند الشاعرة، التي غلب عليها عاطفة الحزن والأسى والشوق والحنين للحبيب ومن أمثلة الجمع بين الطبيعة المتحركة والصامتة (جبال –السحاب) وهذا ينم عن تجربة شعرية رائعة تسهم في إشراك المتلقي في تجربتها الشعورية، كما أنه من الناحية النفسية توحي إلى

[1] عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكتاب العربي، القاهرة، ط3، 1967، ص219.

تجربة شخصية مأزومة محطمة نتيجة قيود المجتمع وبعد الحبيب عنها فاتجهت إلى عالم آخر تتفاعل معه وتبادله الشكوى والألم وهو عالم الحيوانات والطيور.

6. حقل النبات:

يبرز حقل النبات جزءًا كبيرا من ثقافة الشاعرة وشخصيتها المحبة لكل ما هو طبيعي، لذلك نلاحظ استخدام الشاعرة لألفاظ رومنسية محاولة من وراء توظيفها نسيان خيبة الحب وما سببه لها من ألم، وقد رسمت الشاعرة من خلال حقل النبات لوحة فنية مليئة بالحب والجمال ودالة على الخير والعطاء والأنس ونذكر منها: سنابل–الفل–الياسمين–الوردة–النخل–الورود–الزهرة–الأزهار–السّاجة–روض–الروابي–زهرة النيلوفر–الطلع النضيد...) والمتتبع لبعض عناوين القصائد يلحظ أن الشاعرة قد جعلت أنواعا من النبات عنوانا لبعض قصائدها مثل قصيدة **(زهرة النيلوفر)*** حيث تقول:

الزَّهْرَةُ الْبَيْضَاءُ حَنَّتْ فَاِسْتَطَابَتْ فَيْضَهَا وَحُبورَهَا

جَاءَتْكَ تَرْفُلُ فِي الضِّيَاءِ...وَمَلْكَتْكَ فُؤَادَهَا وَمَصِيرَهَا

فَأَخَذْتَ طَيْرَ الْحُبِّ مِنْهَا...وَاِخْتَصَرَتْ عطَاءَهَا وَسُطُورَهَا

مَا خِفْتَ مِنْ غَضَبِ السَّمَاءِ...ولا رَعَيْتَ وفاءَهَا وَشُعُورَهَا [1]

فعنوان القصيدة يغنينا عن قراءة القصيدة لأن العنوان هو المفتاح والعتبة لأولى لفهم النص ودلالة الزهر هو نور النبات، فقد شبهت الشاعرة نفسها بالزهرة البيضاء في رقتها وجمالها ورائحتها الزكية، ومن معاني الزهر أيضا البهجة والحسن والجمال غير أن الشاعرة

* زهرة النيلوفر: تقول الاسطورة الهندية إن لهذه الزهرة شأن عجيب فهي تنبت تلقائيا في الماء العذب على أرض طيبة، وأن طائرا لطيفا يتدانى منها عند مهبط الشمس فتضم عليه أوراقها، وتغيب به في الماء، فإذا أشرق الصبح طفت على وجه الماء وتفتحت أوراقها فينطلق الطائر، الأعمال الكاملة، ص144.

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان آلاء)، ص144.

وظفت "زهرة النيلوفر" للدلالة على الحزن والألم الذي سببه لها حبيبها إلا أنه خذلها، فتوهجت في نفسها حزنا وخيبة عوض أن تكون هذه الزهرة مدعاة للسرور والرخاء والفرح أصبحت رمزا للتعاسة والكآبة والحزن.

كما أنها "الشاعرة" أوردت قصيدة **(السّاجة)*** حيث تقول فيها:

كَالسَّاجَةِ الْمِعْطَاءِ تَكْسُو غَيْرَهَا

وَتَظلُّ شَامِخَةً بِغَيْرِ كِسَاءِ

تَرْنُو إِلَى الدُّنْيَا بِوَجْهِ بَاسِمٍ

لَا تَرْتَضِي بِالْحُبِّ دُونَ عَطَاءِ [1]

كما ذكرت نبات السّاجة في قصيدة **(فرحة)**:

أَنَا الْفَرْعُ فِي سَاجَةٍ لَا تُضَاهَى

حَمَاهَا مِنَ الْقَيْظِ حُسْنَ التَوَقي [2]

فالشاعرة هنا شبهت نفسها بشجرة الساجة التي هي رمز الشموخ والصبر والعظمة لكبرها، فكذلك شاعرتنا هي إنسانة صادقة وفية لديها اعتزاز بنفسها ترفل إلى الدنيا بابتسامة تعلم أن الحب لابد له من تضحيات للوصول إلى المبتغى وهو فلب حبيبها، وقد أكسبت "شجرة الساجة" كثيرا من المشاعر الإنسانية والأوصاف الحسية والمعنوية ورسمت لها صورة جميلة في قالب جديد يدل على قدرة الشاعرة على مجاراة الشعراء القدامى والمعاصرين وخاصة الرومانسيين، فالشاعر عند الرومانتيكين يستعين على جلاء الصور في الشعر بالطبيعة ومناظرها، على أن

* الساج: نوع من الشجر يعظم جدا وله ورق كبير يتغطى الرجل بورقة منه فتقيه المطر منها صنع نوح فلكه حسب الإمام شهاب الدين الأبشيهي في كتابه المستطرف في كل فن مستظرف –زبيدة بشير، الأعمال الكاملة، ص298.

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان طائر الفينيق)، ص299.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان طائر الفينيق)، ص335.

يراعى صنوف التشابه التي تربط ما بين صور الطبيعة وجوهرة الأفكار والمشاعر، حيث لا يقف هذا التشابه عند حدود المظاهر الحسية، وفي هذا رجوع إلى محاكاة الطبيعة في إخراج الأفكار الذاتية صورا طبيعية"[1].

ومن أمثلة توظيفها لحقل النبات شجرة النخيل، وذلك في قولها: في قصيدة **(فيض)**:

إِذَا الْبَيْدَاءِ هَجَتْنِي... كَسَوْتُ النَّخْلَ مِنْ طَلْعِي [2]

فالشاعرة من خلال استعمالها لشجرة "النخل "التي ترمز إلى الإنسان العربي بأصله وعطائه تريد أن تبرز صفات الخير الموجودة في شخصها كالبذل والعطاء كما هي النخلة مصدر للشموخ والإنتاج والعطاء والأصالة.

كما وظفت السنابل وهي رمز للخير ونبض الحياة حيث تقول في قصيدة **(طائر الفينيق)**:

إِنَّ الرِّيَادَةَ لَا تُنَالُ تَطَفُّلًا...

فَالْحُبُّ لَا يَنْمُو بِغَيْرِ سَنَابِلِ [3]

الى أن تقول:

فِي كُلِّ رَوْضٍ سَوْفَ أَزْرَعُ وَرْدَةً

يَزْكُوا شَذَاهَا فَوْقَ كُلُّ مُؤَمِّلٍ

فالشاعرة عاشقة لكل ماله علاقة بالطبيعة وخاصة النباتية، كما أنها تحاول استكشاف مظاهر الجمال فيها والتغني بمظاهرها الخلابة فجاءت صورها الشعرية محملة بعناصر البيئة

---

[1] محمد غينمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، القاهرة، مصر، 1997، ص392.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان آلاء)، ص169.

[3] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان طائر الفينيق)، ص274-280.

المختلفة كالأزهار والأشجار والسنابل والورود وكل هاته العناصر ترمز إلى الجمال والحسن والبهاء فالطبيعة عند الرومانسيين "...هي حيّ الحرية والراحة والجمال بجبالها وسهولها وأنهارها وينابيعها وأشجارها وصخورها نكاد لا نقرأ قصيدة أو رواية رومانطيقية إلا ونعثر فيها على وصف الطبيعة حتى ولو كانت صحراء قاحلة لأن خيال الرومانطيقي في الخلاف يعرف يلونها، وأن يسكب عليها دفقا من ذاته فيخرجها مفعمة بالإنسانية، وكأن بينه وبينها علاقة وجدانية حميمية هي حكاية عمر من الألفة والصداقة..."[1]

- **ألفاظ المجال الخاص بالماء:** وهذه المجموعة تتنوع في دلالتها وقد ضمت بعض المترادفات: يمطر، غيم، الماء، ترتوي، الندى، المطر، السيل، الجليد، الجداول، البحار، ويلاحظ تفوق الألفاظ الدالة على المطر ثم تأتي بعدها الألفاظ الدالة على الماء ومجاريه، والماء رمز الحياة والخير إلا أن الشاعرة قد رسمت بها معاني الوحشة فتراها تقول مثلا في قصيدة **(أسطورة الصمت)**[2]:

غَيْمَةٌ مَرَتْ بِأَرْضٍ مُقْفِرَةٍ

دَأْبُهَا الْبَذْلُ فَجَاءَتْ مُمْطِرَةً

غَيْرَ أَنَّ الْأَرْضَ لَمْ تَحْفِلْ بِهَا

وَجَمَتْ حِيْنًا...وَوَلَّتْ مُدْبِرَةً

دِيمَةٌ تَسْقِي الْمَدَى مِنْ صَوْبِهَا

وَاجَهَتْ عَصْفَ الرِّيَاحِ الْجَائِرَةِ

---

[1] أنطونيوا بطرس: الأدب (تعريفه –أنواعه مذاهبه)، د.ط، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ص295–296.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان طائر الفينيق)، ص308.

فالشاعرة شبهت نفسها بالغيمة التي تحمل المطر وتسقي الأرض غير أن الأرض لم تحفل بما نزل عليها من مطر وهذا إذا دل فإنما يدل على أن الشاعرة تواجه مشاكل وأحزان في حياتها، وهذا ربما راجع إلى المجتمع الذكوري في وقتها الذي كان لا يقبل أن يكون للمرأة أي دور في الحياة غير خدمة بيتها.

كما أنها شبهت نفسها "بالديمة" وهو المطر يدوم في سكون بلا رعد ولا برق"،[1] التي تسقي الأرض من صوبها والصوب: (هو العطاء على التشبيه بصوب المطر) وهذا يدل على ما تعانيه في صمت، وجور المجتمع على المرأة وما هي إلا واحدة من النساء اللاتي عانين صمت ربما للعادات والتقاليد وربما لنظرة المجتمع للمرأة في ذلك الوقت.

– **ألفاظ الكون والغلاف الجوي:** تشترك الألفاظ التي تقع في هذا المجال في دلالاتها على الفضاء الخارجي الذي يحيط بالأرض ومكوناتها وموجوداته وتستعمل مترادفات منها: السماء، النجوم، الليل، السّحر، الأرض شاطئ، بدر، ضياء، المجرة، فلك، كوكب، شمس، سحاب...).

والملاحظ توظيف الشاعرة للألفاظ الدالة على الفضاء الخارجي وبخاصة لفظ "السماء" والتي توحي بالقوة والرحمة والعطاء، كما أنها تستوحي منها معنى الحرية واستخدام الأجرام السماوية (النجم، القمر، الكواكب، الشمس، وما يتعلق بها (ضياء، نور، شع، شروق، وجاء استخدامها للتعبير عن السمو والأمل والمستقبل كما في قصيدة **(شروق)**[2]:

عَلاَمَ نَأْسَى...وَفِيمَ الشَّجْوُ يَأْخُذُنَا لَوْ نَحْنُ دَوْمًا بِحَبْلِ اللهِ نَعْتَصِمُ

سَتُشْرِقُ الشَّمْسُ مَهْمَا الْغَيْمُ غَيَبَهَا فَالشَّمِسَ بَاقِيَةٌ وَالْغَيْمُ مُنْصَرِمٌ

فالشاعرة زبيدة بشير بطبيعة أحاسيسها المرهفة حاولت الهروب إلى الطبيعة والهيام في عناصرها لتنسى أنها أنثى وأنها تتعذب.

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان طائر الفينيق)، ص308.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان آلاء)، ص186 .

7. الحقل الديني:

يعتبر الحقل الديني سمة بارزة في شعر زبيدة بشير لكونها تنطلق من قاعدة أخلاقية لثقافة إسلامية، كما أن حفظها للقرآن الكريم وهي صغيرة جعلها تتشبع بلغة راقية وتمكن من اللغة العربية التي هي لغة القرآن والشعر الجاهلي، فنجدها كثيرا ما ترجع إلى القرآن العظيم في شعرها مستلهمة ومقتبسة وعنوان ديوانها التالي "آلاء" خير دليل فالعنوان يعطينا لمحة عن القصائد التي وردت فيه، "والآلاء هي نعم الله التي لا تعد ولا تحصى أو نعمه الواسعة"[1]، وقد وردت لفظة "آلاء" في القرآن الكريم في ثلاث سور من القرآن الكريم حيث جاءت في سورة الأعراف[2] قوله تعالى: ﴿فَاذْكُرُوا آلَاءَ اللهِ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ﴾ وفي سورة النجم[3] قوله تعالى: ﴿فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكَ تَتَمَارَى﴾، وتكررت لفظة آلاء في سورة الرحمان[4] ثلاثا وثلاثين مرة قال تعالى: ﴿فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكَ تَتَمَارَى﴾، وجاء في تفسير آلاء: "بأنها نعم الله الدينية والدنيوية"[5]، وما نستشفه من خلال قراءة سريعة لديوانها "آلاء" أنه اشتمل على قصائد تتسم بالنزعة الصوفية مثل: "أين المفر، رب أنعمت فزد، طوبى لنا، آلاء، بشائر، ابتهال..."، وهذا يدل على التحول الجذري في حياة الشاعرة المملوء بالصور التأملية، المستوحاة من صميم تجارب الحياة، وربما اختارت التصوف من أجل أن تضيء ما أظلم في طريقها في هذه الحياة الدنيا بنور الهدى ونور الإبداع، وكذلك ربما من أجل الغوص أكثر في عمق ذاتها، فهي تلتجأ إلى الله مناجية ومتضرعة وشاكرة لأنعم الله التي أغدقها عليها في السراء والضراء حيث تقول في قصيدة (ابتهال):

عَجِبْتُ لِلدَّهْرِ...لَا يُبْدِي مَسَاوِئَهُ

---

(1) عبد الرحمن بن ناصر السعدي: تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، ص294.

(2) سورة الأعراف: الآية 68.

(3) سورة النجم: الآية 54

(4) سورة الرحمن: الآية12.

(5) عبد الرحمان بن ناصر السعدي: تيسير الكريم الرحمان في تفسير المنان، ص829.

إِلَّا لِأَهْلِ النَّدَى وَالْحُلْمِ وَالْهِمَمِ

فَالْحَمْدُ لله فِي ضَيْقِي وَفِي فَزَعِي

وَالْحَمْدُ لله..فِي الْآلَاءِ والنِّعَمِ

قَدِّ اِسْتَجَرْتُ بِغَوْثٍ لَيْسَ يَخْذُلُنِي

فِي كُلِّ خَطْبٍ بِفَيْضِ اللُّطْفِ يَغْمُرني [1]

ففي هذه الأبيات الشاعرة تشكر الله في الضيق والفزع، وفي الآلاء والنعم، كما أنها تستجير بالله وتعتصم بحبله المتين فهو المغيث إذا حلت المصائب والنكبات فلطفه أرحم الراحمين يشمل جميع المخلوقات، وما يدل على نزعتها الصوفية أيضا قولها في قصيدة: **(سلمت لي)**:

فَكَيْفَ أَفْصِلُ مَا بَيْنِي وَبَيْنَ دَمِي وَوَمْضَةُ النُّورِ لِلْآلَاءِ تدعوني

مِنْ سِدْرَةَ الْمُنْتَهَى هَلَّتْ بشَائِرنَا تُزْجِي شِرَاعَ الْهُدَى بِالْكَافِ وَالنُّونِ

إِذَا دَنَوْتُ تَدَانَتْ شَمْسُ بَهْجَتِنَا وَهَلَّ نُورٌ إِلَى مَسْرَاكَ يَهْدِينِي

فالشاعرة من خلال هذه الأبيات تتغزل بحبيبها، ذلك الغزل الصوفي الذي ينّم عن حب صادق حيث صار حب الحبيب، كالدم الذي يسري في عروقها كما أنها أشارت إلى أن الحب أهلّ من أرقى مكان سماوي بلغه الرسول صلى الله عليه وسلم وهي سدرة المنتهى وهناك تلقى الوحي من رب العالمين حيث يقول تعالى: ﴿ لَقَدْ رَآهُ نَزْلَةً أُخْرَى عِنْدَ سِدْرَةِ الْمُنْتَهَى ﴾[2]، وسميت بسدرة المنتهى: "لأنه ينتهي إليها ما ينزل من الله من الوحي وغيره، أو لإنتهاء علم الخلق إليها، أو لكونها فوق السماوات والأرض فهي المنتهى في علوها"[3]، فالشاعرة تنزل حبيبها

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان آلاء)، ص207-208.

[2] سورة النجم: الآية 13

[3] عبد الرحمان بن ناصر السعدي: تيسير الكريم الرحمان في تفسير كلام المنان، ص819.

منزل المحبة الصوفية الإلهية انبثق هذا الحب من سدرة المنتهى وهو حب المتصوفة، بأمر الله سبحانه وتعالى، حيث تفصح عنها حبها بقولها: "بالكاف والنون" وهذا مستلهم من قوله تعالى: ﴿إِنَّمَا أَمْرُهُ إِذَا أَرَادَ شَيْئًا أَنْ يَقُولَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ﴾[1]، أي في الحال من غير تمانع، هذا الحب كأنه قدر محتوم وهو بمثابة نور يهديها إلى حبيبها وهنا تجتمع أقطاب الحب الثلاثة وهي "الشاعرة والحب والحبيب"، كما نستشف بعض ملامح التصوف في قصيدة **(أدر كأسك يا ساقي)**:

أَدِرْ كَأْسَكَ سَاقِينَا فَقَدْ عَزَّتْ أَمَانِينَا

لَعَلَّ الْخَمْرَ تُنْسِيْنَا غَرَامًا فِي الْحَشَا بَاقٍ

أَدِر كَأْسَكَ يَا سَاقِي

إِذَا مَا دَارَتِ الْكَأْسُ تَلَاشَى الْهَمُّ وَالْيَأْسُ

أَدِرهَا...عَلَّهَا تأسُو جِرَاحَاتِي وَأَشْوَاقِي [2]

أَدِرْ كَأْسَكَ يَا سَاقِي

من خلال قراءة سطحية لهذه القصيدة توحي المصطلحات التي وظفتها الشاعرة ك (الخمر، الكأس، ساقي، أدر كأسك، إنها السلوى...) أن المقصود هو خمر الدنيا الذي يذهب العقل ويجعل الإنسان في حالة فقد للوعي، ولكن القراءة التأملية العميقة توحي إلا أن المقصود بالخمر والسكر هو ذلك الخمر الذي يجعل الصوفي يعيش جو الصفاء والانتشاء الرباني فيحدث تمازج وجداني بين ذات الشاعرة العاشقة ومعشوقها، وتتجلى النزعة الصوفية من خلال توظيفها لمصطلحات صوفية ك (الذوق، الشرب، الري، وهذه المصطلحات نجدها عند

[1] سورة يس: الآية 81.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص72-75.

المتصوفة بكثرة، وهم يعبرون بها عما يجدونه من ثمرات السكر والتجّلي والورود وأول ذلك "الذوق، ثم الشرب ثم الري"[1]

وتقول أيضا في القصيدة نفسها:

إِذَا مَا دَارَتِ الْكَأْسُ...تَلَاشَى الْهَمُّ وَالْيَأْسُ

الشاعرة هنا تحكي عن حالة الغيبة واللا وعي التي تحدث لها بعد ارتشافها من كأس الخمر (خمر الصوفية) والغيبة هي غيبة القلب عن علم ما يجري من أحوال الخلق، لانشغال الحسن بما ورد عليه، ثم قد يغيب عن إحساسه بنفسه وغيره...[2].

وقد وجدت الشاعرة في التجربة الصوفية طريقا للهروب من العالم المحيط بها وذلك أملا في عالم مثالي تلج فيه لى أعماق النفس وسمو الروح عن متاهات الدنيا محاولة الكشف عن الحقائق الباطنية، كما أنه ملاذ روحي تنسى به همومها وآلامها في هذا العالم الأرضي "...فالصوفية استنباط منظم لتجربة روحية، ومحاولة للكشف عن الحقيقة والتجاوز عن الوجود الفعلي للأشياء...".[3]

وما نستشفه من خلال الحقل الديني في شعر زبيدة بشير هو توظيفها لأسماء سور من القرآن الكريم ولجوئها إليه مستلهمة ومقتبسة وفق ما يقتضيه خطابها الشعري ومن أمثلة ذلك، قولها في قصيدة **(فيض)**:

بِحَقِّ (اللَّيْلِ) وَ(الْفَجْرِ).... بِحَقِّ (النُّورِ) وَ(النَّصْرِ)

فهنا توظف أسماء سور من القرآن وهي سورة الليل، وسورة الفجر، وسورة النور، وسورة النصر، وتوظيفها لهذه الصور يحمل في طياته دلالات كثيرة، فالليل) قد يدل على السكون

---

[1] القشيري: الرسالة القشيرية، ص79.

[2] المرجع نفسه: ص80.

[3] محمد مصطفى هدارة: دراسات في الأدب العربي الحديث، ص212.

والراحة بعد تعب النهار وقد يدل على الهموم والآلام التي تجوب خاطر الإنسان عندما يتفكر أوجاعه ومآسيه، والفجر الذي ينبثق من الليل فهو يرمز إلى الضوء وانكشاف الليل والنور هو الضوء الذي يمد الإنسان بطاقات جديدة مع بداية كل يوم جديد، والنصر هو الانتصار على المشاكل والهموم التي تعترض الإنسان في حياته.

يقول الدكتور أبو القاسم سعد الله: "من الصعب أن يفلت الشاعر في هذا العصر من التأثيرات القرآنية مهما إدعى ذلك".[1]

والألفاظ القرآنية واردة في شعرها بكثرة منها: (عسعس الليل، سدرة المنتهى، الصافنات، رحمة الله...).

فمثلا في قصيدة **(ابتهال)** تقول:

نَادَيْتُهُ مِنْ فِجَاجِ الْخَوْفِ وَالْأَلَمِ

هَبْنِي الْأَمانَ بِحَقِّ« النُّونِ وَالْقَلَمِ » [2]

فالشاعرة هنا لجأت إلى القرآن الكريم مقتبسة منه ووظفت اللفظ القرآني كما هو وذلك وفق ما يناسب شعرها، فهي في حالة خوف وألم ومعاناة وحالة نفسية محبطة فهي تترجاه أن يهبها الأمان والطمأنينة لتعيش معه بسلام فقالت: (بحق النون والقلم) وهي آية في بداية سورة القلم حيث يقول تعالى: ﴿ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ ﴾[3].

ونلخص مما سبق في دراسة الحقل الديني أن ديوان "آلاء" شعر ديني بمسحة صوفية غني بمآثر الدين الإسلامي كما أن الشاعرة متأثرة بالنص القرآني وقد استوحت من تعابيره

---

[1] أبو القاسم سعد الله: محمد العيد آل خليفة، رائد الشعر الجزائري في العصر الحديث، دار المعارف، مصر، ط2، ص93.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان آلاء)، ص207.

[3] سورة القلم: الآية 01.

وألفاظه فقد جاءت بعض قصائدها تنبض بمفردات من القرآن الكريم وفق ما يقتضيه خطابها الشعري.

8. حقل الزمان والمكان:

يشكل حقل الزمان والمكان أحد العناصر الأساسية للوجود، فالمكان يستوعب الأفعال أو الوقائع والزمن يحدد وقت وقوعها بدقة، والشاعرة زبيدة بشير ربطت معاني بعض قصائدها بمجموعة من الأمكنة والأزمنة عكست من خلالها عدّة دلالات في سياق الحديث عن المعاني التي تريد إيصالها إلى المتلقي، لهذا لا نجدها تذكر مكانا أو زمانا إلا وكانت له علاقة بالمعنى المراد، فالزمان والمكان يتلاحمان "فالزمكانية في صورها المختلفة تجسد الزمن في المكان وتجسد المكان في الزمان دون محاولة تفضيل أحدهما على الآخر...".[1]

فالزمن يشكل زمن وقوع الأحداث، والمكان يشكل موقع حدوث الفعل (مكان الوقوع، ولهذا لا يمكن فصل الزمان عن المكان فهما متلازمان والعلاقة بينهما وطيدة ينصهران في بوتقة واحدة.

والمتأمل لبعض قصائد الشاعرة زبيدة بشير يجد توظيفها لأمكنة خاصة وأخرى عامة وقد تنوعت إيحاءاتها ودلالاتها، فمثلا في قصيدة **(صلاة)**[2]:

وَحِينَ تَغِيب وَتَرْسُب فِي عُمْـــ

ـــقِ ذَاتِي الْمَرَارَةِ والانكسارِ

وَتُصْبِحُ رُوحِي أَسيرَةَ ذِكْرَى

تُطَوِّحُهَا فِي مهاوي الْقِفَارِ

---

[1] الرويلي ميجان: سعد البازقي، دليل الناقد الأدبي، ص170.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص36.

وَأَلْقَاكَ ذَاتَ مَسَاءٍ شَهِي

عَلَى لَهْفَةِ الشَّوْقِ وَالْاِنْتِظَارِ

وقصيدة **(دعوة)**[1]:

إنِّي آتِيَةٌ بِلَا دَليلٍ

فِي الصحاري وَالْقِفَارِ

فالشاعرة في هذه الأبيات وظفت كلمات القفار مرتين والصحاري مرة وهي تحمل دلالات الحزن والألم الذي ينتاب مشاعرها، فالقفار: "هي الأرض الخالية"[2]، والصحاري جمع مفردها صحراء وهما (الصحراء والقفار) رمزان يدلان على الحياة القاسية ولكن الشاعرة في هذا السياق وظفتهما للدلالة على أن الوصول إلى المبتغى لا بد له من تضحيات ومواجهة الصعاب فالمكان له "عميق الأثر في الحياة البشرية، إذا ما من حركة إلا وهي مقترنة به، وما من فعل إلا وهو مستوحا لبعض دوافعه منه، وهو أعمق وأكبر وأهم من أن ينحصر في ما يمثله من ظرف أو وعاء، وأن يقتصر على البيّن الناتئ من مستوياته، فكل مناحي الحياة ومستوياتها وقطاعاتها، بل وكل مناحي النفس أيضا تشهد على حضوره الكثيف".[3]

ومن الأمكنة التي ذكرتها أيضا في قصيدة **(وعد)**:[4]

يالأَهل الْوَجْدَ مَا أَجْدرَهُمْ

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص33.

[2] ابن فارس: مقاييس اللغة، ج5، ص114.

[3] حبيب مونسي: المكان في الشعر العربي (دراسة فنية وصفية)، (د.ط) منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص7.

[4] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان آلاء)، ص206.

بِالرِّضَا وَالْعَفْوِ إِذْ هَمَّتْ، وَهُمْ...

...بِاغْتِيَالِ الْفَجْرِ فِي إِشْرَاقِهِ

وَهُوَ يَحْمِي الْعُمْرَ مِنْ جَوْرِ الظُّلْمِ

طَعْنَةَ الْغَدْرِ حُسَامٌ قَاطِعٌ

ذَبَحَ الْفَرْحَةَ فِي قُدُسِ الْحَرَمِ

وما نلحظه في هذه الأبيات هو ربطها الزمان بالمكان، فالزمن الأدبي يمثل التجارب والحالة النفسية التي يرسمها المبدع والمكان هو أكبر حيز في حياة الإنسان وكان للحقل الزمان والمكان أثره في حياة الشاعرة، وقد ورد الزمن عند الشاعرة وكان محددا، وقد بثت فيه الحياة وجعلته كالإنسان "فالفجر" أغتيل قبل إشراقه وهو حاميها من الظلم، وهذا إن دل فإنما يدل على نفسية محطمة تعاني في صمت وهي تنتظر إشراقة الفجر، لأنها تلقت الغدر من حبيبها وحتى من أقرب الناس إليها، وهذا الطعن والغدر أفسد عندها كل فرح وأمل في الحياة، وربطت هذا الغدر بأحب مكان وهو "الحرم" الذي تفرح كل القلوب عند زيارته، والحرم المقصود به هو المنطقة التي حرم الله فيها الصيد وقطع الأشجار، والتقاط لقطها يوم خلق الله السموات والأرض، والألفاظ (الفجر، إشراقة، العمر، الحرم،...) توحي بعبقرية الشاعرة التي استطاعت أن ترسم التجربة النفسية التي تمر بها وربطها بأطهر مكان وهو الحرم يدل على قداسة وطهارته، كما يعكس الزمان والمكان التجربة الصادقة عند الشاعرة.

كما نستشف من خلال قصيدة "السّاجة" الحالة الجمعوية فالشاعرة تحمل هموم الأمة العربية وما لحقها من تشتت وتشرذم ومن ذلك قولها قصيدة **(الساجة)**[1]:

يَا كَرْبَلَاءَ الْأَمْسِ هَذِي حَالنَا

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان طائر الفينيق)، ص302.

لَا نَهْتَدِي بِمَنَارَةَ الْأُمَنَاءِ

عُذْرًا لِدجْلَةَ وَالْفُراتَ إِنِ اِنْتَهَى

مَجْدُ الْأَشَاوِسِ فِي لَظَى الصَّحْرَاءِ

فالشاعرة تنادي كربلاء المكان لكنها تربطها بزمان هو الأمس، إنه نداء الزمكان الذي ينم عن روح مفجوعة ونفس متألمة لما آلت إليه حال الأمة العربية من واقع الذل والمهانة واقع مرير اجتمعت فيه نوب الدنيا على الأمة العربية، إنها تذكرنا وهي تخاطب الجماد بحال الشعراء القدامى الذين كانوا يخاطبون الجماد في أشعارهم، فقد تحولت بغداد وما فيها من أماكن تاريخية إلى رموز شعرية حافلة وذلك لما تحمله بغداد من تاريخ عظيم حافل بالأمجاد، بما أن الشاعرة تتحدث بلسان أمتها وتقدم اعتذارها لشعب بغداد وهنا يتحول حديث الشاعرة عن كربلاء، دجلة، الفرات" من أمكنة ذات بعد جغرافي تاريخي إلى بعد نفسي يملأ حياة الشاعرة حسرة وسخطا على حال الأمة العربية، فالمكان "له قيمة كبرى فاعلة منذ التكوين الأول للبشر، وحتى نهاية المرحلة الحياتية... فالمكان هو المرايا العاكسة التي تحمل التقاطبات الحياتية سواء كان خيرا فرديا، أم قوميا، أم إنسانيا"[1].

وللوطن إيقاع خاص عند الشاعرة فهي تذكر البلاد (الجزائر) وأنها ستعود إليها ونجد ذلك في قصيدة **(هل يعود)؟**:[2]

(سَوْفَ أَعُودُ...)

لِبِلَادِي...

لَكِ يَا أَجْمَلَ حُبِّ

[1] فهد حسين: ايقاعات الذات قراءة في السرد العربي، وزارة الثقافة والإعلام والتراث الوطني، ط1، 2002، ص34.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص49.

لَكِ يَا أُنْشودَةَ الْخُلْدِ الَّتِي....

هَزَّتْ فُؤَادِي...

سَأَعُود...

كما تقول في قصيدة **(عروس القوافي)**:[1].

هُوَ الْوَجْدُ....يَحْدُو خُطَاهَا إِلَيْكُمْ

عَرُوسُ القَوافي أَتَتْ مِنْ بَعيدْ

دَعُوهَا تُعَانِقُ شَمْسَ الْحِمَى

لِأَنَّ الْجَزَائِرَ وَعْدٌ وَوَعِيدٌ

فَلِي فِي حَمَاهَا سَلامٌ وَأَمْنٌ

وَلِي فِي ثَرَاهَا رُفَاتُ الْجُدُودِ

وما نستشفه من خلال هذه الأبيات أن الشاعرة أكثر تشبثا بالوطن وتذكر أنها ستعود لبلادها "الجزائر" وهي وجدانها، فهي تتوق للعودة إليها لأنها أرض الآباء والأجداد، وهذا ينم عن حنين إلى "الجزائر" وافتخارها بانتمائها إلى بلد المليون ونصف المليون شهيد، فهو شعر وجداني منطلقه عاطفة جياشة اتجاه الوطن وتعبير صادق عن شعور يربط الشاعرة بالوطن الأم، والشاعرة كبقية الشعراء الذين غادروا أوطانهم قد تحدثوا عن "أشواقهم وحنينهم لأوطانهم، فهي في نظرهم أجمل البقاع لارتباطهم بها وجدانيا وهي تحمل في طياتها ذكريات الصبا ومقام الأهل والأحباب"[2].

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان آلاء)، ص228.

[2] ينظر: ع القادر القط: الاتحاد الوجداني في الشعر المعاصر، ط3، دار النهضة، بيروت، د.س، ص271.

وما يعمق ارتباط الشاعرة زبيدة بشير بالوطن الأم هو ما جاء بها في قصيدة "غربة حيث تفخر بانتمائها إلى مدينة واد سوف، كما تذكر مدينة وهران حين زارتها والمشاعر والأحاسيس التي جعلتها تحس براحة نفسية حيث تقول في قصيدة **(غربة)**[1]:

فَتَحْتَ« وَهران » أَحْضَانَ الْوَفَا

حِينَ زُرْنَاهَا...وَقَالَتْ مَرْحَبًا

جِئْتُ يَا أَمّ بِقَلْبٍ وَاجِفٍ

لَمْ يَجِدْ إلاّك أُمًّا....أَوْ أَبًا

عَاشَ فِي الْغُرْبَةِ صَبًّا مُوجِعًا

كُلَّمَا الْمَضْجَعُ بِالْحَيْرَى نَبَا

آهٍ يَا وَهرْان...هَلْ يَغْدُو إِلَى

مَرفَإِ الْأَمْنِ حَزِينًا مُتْعَبًا

فما نستشفه من خلال هذه القصيدة "غربة" أن العنوان كان المفتاح للولوج إلى محتوى القصيدة فكلمة "غربة "كما جاء في لسان العرب بمعنى النوى والبعد، "مادة "غرب" الغربة والغرب: الذهاب والتنحي عن الناس... وتغرب، نزح عن الوطن".[2]

فالغربة أو الاغتراب نوعان إما اغتراب مكاني، وهذا يرجع إلى عدة سياسية، أو اجتماعية فيشعر صاحبه بالحنين والشوق إلى العودة إلى وطنه، وهذا ما لمّحت إليه الشاعرة زبيدة بشير فهي ترمز إلى وهران بأنها الأب والأم الذي نجد في أحضانه الدفء والرعاية والاهتمام، كما

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان طائر الفينيق)، ص221-222.

[2] ابن منظور: لسان العرب مادة "غرب"، ص386.

عبرت عن معاناتها في صباها، غريبة عن وطنها ما خلق لديها وحدة نفسية، وسبب لها حسرة وألم، كما أن الشاعرة تذكر مكانا آخر وهو مسقط رأسها والمكان الذي ولدت فيه حيث تقول:

أَنَا«سُوْفِي» الْهَوَى يَا سَادَتِي

وَانْتِمَائِي لِبِلَادِي وَجَبَا[1]

"فالشاعرة تتحدث بضمير المتكلم أنا" والكلام بضمير الأنا هو خاصية اللغة الشعرية بامتياز[2]"، وهي تتحدث عن مكان ولادتها وهي مدينة واد سوف وهي ولاية تقع جنوب الجزائر ولها حدود مع دولة تونس، وهي تعتز ببلدتها وبلدة أجدادها وأهلها وأحبابها "فالانتماء ارتباط الفرد بجماعته، حيث يرغب الفرد في الانتماء إلى جماعة قوية يتقمص شخصيتها ويوحد نفسه لها مثل الأسرة...".[3]

ومن الأمكنة أو البلدان التي وظفتها في شعرها "تونس" التي احتضنتها وفتحت لها ذراعيها وأصبحت ذات سمعة أدبية عربيا وعالميا، فهي لا تنسى فضل تونس عليها حيث تقول في قصيدة **(كيف أنساها)**.[4]

قِفُوا لِتُونُسَ إِنَّ الْفَجْرَ لَبَّاهَا

فَأَشْرَقَتْ شَمْسُهَا وَالْمَجْدُ حَابَاهَا

قِفُوا لَهَا إِنَّهَا تَزْهُو بِغِرَّتِهَا

بَيْنَ «السَّمنْدَلِ والفينيق» مَأْوَاهَا

فمن خلال هذه الأبيات الشاعرة تذكر فضل تونس عليها وتقف لها وقفة إجلال وتقدير وعرفان، كيف لا وهي تحتضن شاعرة مثل زبيدة بشير التي قال عنها الرئيس الراحل بورقيبة: "هل نقول بأن زبيدة بشير عاشت في زمن بورقيبة أو بورقيبة عاش في زمن زبيدة بشير" كما

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان آلاء)، ص223.

[2] يمنى العيد: في القول الشعري، الشعرية المرجعية الحداثة القناع، دار الفرابي، ط1، بيروت، 2008، ص25.

[3] أحمد زكي بدوي: معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، مكتبة لبنان، بيروت، 1978، ص16.

[4] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان طائر الفينيق)، ص342.

أنها أصبحت تقام جائزة سنوية باسمها في مجال الإبداع تسمى "**جائزة زبيدة بشير للإبداع الأدبي**"، وما نتوصل إليه من خلال توظيف الشاعرة للأمكنة ك "كربلاء، الصحاري، تونس، الجزائر، وهران، فقد تراوحت بين الشوق والحنين والحسرة والألم على ضياع الأمة العربية.

ومن الألفاظ الدالة على الزمان التي وظفتها الشاعرة "الزمان، الدهر، الأزل، العمر، العصر، الغد، الحاضر، الماضي، الخريف، الشتاء، الربيع، اليوم، الساعة، الغروب، الفجر، الضحى، الصباح"، فمثلا تقول في قصيدة **(شتاء وشتاء)**[1]:

مَا لِلشِّتَاءِ يُخِيفُنِي؟..

الْآنَ فِي قَلْبِي شِتَاءٌ؟...

لِأَنَّنِي أَمْضِي بِآمَالِي...

الى حَيْثُ الْفَنَاءِ

أَجْتَازُ عُمْرًا تَافِهًا

لَا حُبَّ فِيهِ وَلَا رَجَاءْ

فالشاعرة من خلال هذه الأبيات قد خلعت على فصل الشتاء صفات إنسانية كالخوف والقسوة وذلك لشدة برودته، وعنوان القصيدة يوحي بضلاله على كامل أبياتها، فالشتاء عندها رمز للكآبة والحزن والخوف، كما أن الشاعرة استعارت من الشتاء البرودة وأسقطت على عواطفها ومشاعرها اتجاه حبيبها فقلبها أصبح باردا لا يحس بأي عاطفة أو مشاعر اتجاهه، ومن أمثلة استخدامها للزمن ما جاء في قصيدة: **(شروق)**[2].

سَتُشْرِقُ الشَّمْسُ مَهْمَا اِمْتَدَّتِ الظُّلُمُ

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص77.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان آلاء)، ص182.

وَجُرْحُنَا فِي رِحَابِ الْأَمْنِ يَلْتَئِمُ

فَنُنْشِرُ النُّورَ فِي ذَرَّاتِ كَوْكَبِنَا

كَأَنَّنَا مِنْ ظَلَامِ الْأَمْسِ نَنْتَقِمُ

فمن خلال قراءة سريعة لهذه الأبيات نلحظ أنها تحمل في ثناياها مفردات تنتمي إلى حقلين متضادين فالظلمة تدل على الإنكماش والضيق والعتمة، والنور يدل على الضوء والانفتاح ومن خلال هذين الحقلين يتضح الصراع الداخلي الذي تعيشه الشاعرة بين واقع اجتماعي (مجتمعي) منغلقة ومنطوية ومنكمشة على نفسها هذا من جهة، وبين عالم روحي مفتوح يدل على الانفتاح والأمل، ونجد كذلك استعمالها لألفاظ الزمن يوحي بالمرارة والألم واليأس، وجموع الألفاظ الدالة على العتمة والظلام ك (الظلام، الليل، الغروب، سحر، تتفوق على مجموع الألفاظ الدالة على الأوقات المبصرة والنور والإنفتاح (الفجر، الضحى، الصباح)، ولذلك قالت في شعرها **(بنت الشاطئ)**:

«لَوْلَا نَبْرَةَ الْحُزْنِ وَالْأُسَى الَّتِي تُطْغَى عَلَى مُعْظَمِ قَصَائِدِهَا لِقُلْتُ هَذِهِ أَميرَةُ الشِّعْرِ الْعَرَبِيِّ»[1]

وقد عبرت صراحة عن حياة البؤس والحزن والحرمان وأنها بدأت من ساعة الولادة إلى أن تلقى بارئها حيث تقول في قصيدة **(وصول)**[2]:

قِصَّةُ الْحِرْمَانِ مِنْ عَهْدِ الرَّضَاعَةِ

هِي سَاعَةٌ..أَوْ بَعْضُ سَاعَةٍ

فهي ترى أن هذه الحياة ساعة أو بعض ساعة وترحل عنها لأنها سئمت من أوضاعها ومن حبها البائس الذي لم ترى منه سوى اليأس والحزن والأسى.

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان طائر الفينيق)، ص256.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص68.

1. الثنائيات في شعر زبيدة بشير ودورها في الانسجام والترابط النصي:

يتمثل الحديث عن مصطلح العلاقات الدلالية في تحديد المفهوم اللغوي لهذا المصطلح وبعد ذلك المفهوم الاصطلاحي بغرض التوضيح والفصل بين المصطلحات بما أنّ العلاقات التي تربط الكلمات ببعضها متنوعة ومتعددة كالتضاد والترادف والمشترك اللفظي وغيرها.

1- مفهوم العلاقة:

– **لغة:** يقال: عَلِق بقلبه علاقة بالفتح وكل شيء موقعه فقد عَلِق معَالِقة، والعلاقة: الهوى الحب اللازم للقلب وقد عَلْقهَا بالكسر عَلَقًا وعلاقة وعلق بها عُلوقا وتعلقها وَتعَلَقَ بها تعليقا: أحَبها وهو مُعَلّقُ القلب بها"،[1] وقد ظهر هذا المصطلح من خلال دراسة الحقول الدلالية.

2- مفهوم العلاقات الدلالية:

"العلاقات الدلالية، مصطلح يطلقه الدرس الحديث على ظواهر متعددة تشرح العلاقات بين الكلمات في اللغة الواحدة، ومن نواحٍ عدة، نحو أن يكون اللفظان دالين على معنى واحد، فتسمى العلاقة هنا (ترادف) أو أن يكون معنيان أو أكثر للفظ واحد، فتسمى هنا (الاشتراك)"[2].

وقد تولد هذا المصطلح حديثا من دراسة الحقول الدلالية، "حيث بحث الدارسون بعد تصنيفها عن العلاقات بين كلماتها، مع أن اللغويين القدماء، وبوجه خاص اللغويين العرب، عرفوا أهم هذه الظواهر التي تُبنى تحت هذا المصطلح، نحو الترادف والاشتراك والتضاد، والعموم والخصوص... وغيرها"[3]، إذ تبين هذه العلاقات أن الكلمة لا يتضح معناها إلا بمجاورتها للكلمات الأخرى ضمن الحقل الذي تنتمي إليه.

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، ج34، ص3071.

[2] خليفة بوجادي: محاضرات في علم الدلالة مع نصوص وتطبيقات، بيت الحكمة، سطيف، الجزائر، ط1، 2008م، ص131.

[3] المرجع نفسه: ص131.

3- مكانة العلاقات الدلالية في الانسجام النصي:

لعل أهم ما يميز الانسجام أنه يخص الوحدة الدلالية، ويختص برصد الترابط والاستمرارية في عالم النّص، وهو يتطلب من الإجراءات ما تنشط به عناصر المعرفة ومن خلال هذا إيجاد الترابط المفهومي، ومن هنا يتضح أن الانسجام يتحقق بالترابط المفهومي، "وهو مظهر خطابي متعدد الجوانب والأبعاد وإنتاج لعملية تفسيرية من خلال قراءة المتلقي للنّص"[1].

ويحدد النص وفق ذلك بأنّه أيُّ قطعة ما ذات دلالة وظيفية وبالتالي هي قطعة مثمرة من الكلام، إن النّص هو الموضوع الرئيسي في التحليل والوصف اللغوي.

يمثل الانسجام المستوى الثاني من مستويات الترابط النصي، وهو يدخل كما يدخل التّماسك الشكلي أو الاتساق ضمن إطار أوسع يطلق عليه بشكل عام الترابط النّصي، فالترابط النّصي يتم بنوعين من الربط يتحقق الأول منها من خلال أدوات الربط النحوية أو المعجمية، وهو ما يعبر عنه ب (مصطلح الاتساق) والثاني الترابط الذي يتحقق من خلال وسائل دلالية في المقام الأول، "ويتمثل في بنية عميقة على المستوى العميق للنّص تقدم إيضاحا لطرق الترابط بين تراكيب ربما وغير مشتقة أو مفككة على السطح، فهو ذو طبيعة دلالية تجريبية تظهر من خلال علامات تعكسها العناصر اللغوية في النّص، وهذا النوع من الربط هو ما يصح إطلاق مصطلح الانسجام عليه".[2]

وتتمثل خاصية الانسجام في الدلالة والمغزى المفهوم من الخطاب وهو ليس الصفة المميّزة للأشكال اللغوية في النّص، وما ترمز إليه.

---

[1] سعيد حسين بحري: علم لغة النّص المفاهيم والاتجاهات، الشركة المصرية العالمية للنشر لوجمان، بيروت، لبنان، ط1، 1997م، ص2-3.

[2] سعيد حسين بحري: دراسات لغوية تطبيقية بين البنية والدلالة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2005م، ص122.

ويعرف سعد مصلوح الانسجام بعد أن ترجمه إلى الحبك بأنه "الاستمرارية الدلالية التي تتخلى في منظومة المفاهيم والعلاقات الرابطة بين هذه المفاهيم".[1]

وكذلك يعرفه صبحي إبراهيم الفقهي بأنّه "العلاقات التي تربط معاني الأقوال في الخطاب أو معاني الجمل في النّص وتعتمد هذه العلاقات على مراعاة المتلقي والسياق".[2]

ويتضمن هذا الجزء من البحث مجموعة من العلاقات أو الروابط المختلفة التي تعمل على الانسجام والتماسك في النص.

أولا- علاقة الترادف (التقارب الدلالي Synonym**):**

تعد العلاقات الدلالية في اللغة العربية ثراء لغوي من خلال كثرة المفردات وتنوعها، وهو ثراء الترادف والتضاد والمشترك اللفظي والاشتقاق والاستبدال.

1- **تعريف الترادف:**

لغة: جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة (ر.د.ف): الردف ما تبع الشيء وكل شيء تبع شيئا فهو ردفه، وإذا تتابع شيء خلف شيء فهو الرادف والجمع الرادفي[3].

"والترادف مصدر ترادف، وترادف الشخصان أو الأمران، تتابعا وترادف فلان وفلان: ركب أحدهما خلف الآخر، وترادف الكلمتان: كان بينهما ترادف وبهذا فإن معنى الترادف لغة: "هو تتابع الأشياء أي أن يكون الواحد وراء الآخر وليست في موضوع واحد"[4].

اصطلاحا: لقد ذكر العلماء عدة تعريفات اصطلاحية للترادف نذكر منها:

---

[1] المرجع نفسه: ص66.

[2] صبحي إبراهيم الفقي: كلمة اللغة النّصي، دار قباء، القاهرة، ط1، 2000م، ص94.

[3] ابن منظور: لسان العرب، ج2، ص1625.

[4] إبراهيم مصطفى حسين الزيان وآخرون: المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية، دط، ص201.

❖ "أنه الألفاظ المفردة الدالة على شيء واحد، أي أنه يقتضي وجود أكثر من كلمة هنا متعددة، أما المعنى فغيره متعدد"[1].

❖ وعرفه الإمام فخر الدين الرازي: "الترادف من خلال قوله: "الترادف هو الألفاظ المفردة الدالة على شيء واحد باعتبار واحد... واحترزنا بالإفراد عن الاسم والحد، فليس مترادفين وبوحدة الاعتبار عن متباينين كالسيف والصارم، فإنّها دلّ على شيء واحد ولكن باعتبارين: أحدهما على الذات والأخرى على الصفة"[2].

وستنتج من هذا التعريف أنّ الترادف يكمن في الألفاظ المترادفة التي تدل على شيء واحد وذلك بتعدد الألفاظ ولكن الدلالة لا تختلف أي عدة ألفاظ تدل على معنى واحد.

وقد شغل أهل اللغة بظاهرة الترادف في اللغة العربية وعدّها بعضهم من أبرز الخصائص في اللغة العربية، ومن خلال هذه التعريفات يتضح أن هناك علاقة وطيدة بين المفهوم اللغوي والاصطلاحي.

2- أنواع الترادف:

يوجد الترادف على أشكال عديدة منها ما يلي:

2-1-الترادف التام (الكامل): أو المتماثل أو التطابق التام عندما يتطابق اللفظ تمام المطابقة ولا يشعر أبناء اللغة بأي فرق بينهما، ولذا يتبادلون بحرية بينهما في كل سياق".[3]

---

[1] طالب محمد إسماعيل: مقدمة لدراسة علم الدلالة، دار كنوز المعرفة، الأردن، ط1، 2011، ص186.

[2] السيوطي: المزهر في علوم اللغة العربية وأنواعها، دار الديل، بيروت، ط1، د.س، ج1، ص402.

[3] أحمد مختار حمد: علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1988، ص220.

2-2- شبه الترادف: أو التشابه أو التقارب أو التداخل وذلك حين يتقارب اللفظان تقاربا شديد الدرجة يصعب معها بالنسبة لغير المتخصص التفريق بينهما، ولذلك يستعملون الكثير دون تحفظ، مع إغفال هذا الفرق، ويمكن التمثيل لهذا النوع في العربية بكلمات عام، سنة، حول، فثلاثتهما قد وردت في مستوى واحد من اللغة و«القرآن الكريم».

2-3- التقارب الدلالي: ويتحقق ذلك حين تتقارب المعاني لكن يختلف كل لفظ عن الآخر بلمح مهم واحد على الأقل ويمكن التمثيل لهذا النوع بكلمات كل حقل دلالي على حدّة، مثل «حلم رؤيا»"[1].

2-4- الاستلزام: يمكن أن يعرف كما يلي: س1 يستلزم س2 إذا كان في كل المواقف الممكنة التي يصدق فيها س2.

وعلى سبيل المثال: إذا قلنا: قام محمد من فراشه الساعة العاشرة فإن هذا استلزم كان محمد في فراشة قبل العاشرة مباشرة.

2-5- استخدام التعبير المماثل: أو الجمل المترادفة وذلك حين تملك جملتان نفس المعنى في اللغة الواحدة، وقد قسم **(Nilsen)** هذا النوع أقساما منها:

2-5-1-التحويلي: وذلك بتغيير مواقع الكلمات في الجملة مثال ذلك: دخل محمد الحجرة ببطء، ببطء دخل محمد الحجرة، الحجرة داخلها محمد ببطء.

2-5-2- التبديل أو العكس: ومثال ذلك: اشتريت من محمد آلة كتابة بمبلغ 100 دينار وباع لي محمد آلة كتابة بمبلغ 100 دينار.

[1] المرجع نفسه: ص220-221.

2-6- التجربة: وذلك حين يتطابق التعبيران أو الجملتان في اللغتين أو في داخل اللغة الواحدة حين يختلف مستوى الخطاب كأن يترجم نص علمي إلى اللغة الشائعة، أو نص شعري إلى نص نثري[1].

ممّا سبق ذكره حول الترادف نجد بأنّ: "الترادف هو وجود كلمتين أو أكثر في اللغة الواحدة متماثلتين في المعنى أي تعدد الدوال التي تشير إلى مدلول واحد وهو الترادف الكامل"[2].

والجدول الآتي يوضح أهم الترادفات التي عجت بها قصائد الشاعرة زبيدة بشير والتي شكلت ظاهرة أسلوبية في قصائدها.

عنوان القصيدة	رقم البيت أو السطر	النموذج الشعري	اللفظان المترادفان	نوع الترادف
اذكرني بخير	23	عبر التخيل... عبر تحطيم الحواجز والقيود...	الحواجز= القيود	تقارب دلالي
دعوة	11	فإذا كياني كله، يهتز في شوق ونشوه.	شوق= نشوة	تام
دعوة	18	من نور السعادة والهناء	سعادة= الهناء	تام
صلاة	02	فغنّى هزّاز وغرّد قمري	غنّى= غرّد	تقارب دلالي
صلاة	09	لعينيك كل أماسيَّ عطر يظللها الفلُّ والياسمين	عطر=الفل والياسمين	إرشادي
نجوى	04	وحيرة نفسي وخوفي ويأسي ووحدة عيشي الحزين المرير	خوف= يأس	تام
الوصول	16-17	وسع الحياة بجورها وبظلمها وبغدرها	جورها = ظلمها	تام
ميعاد	03	اليوم يجمعنا الحنين ونلتقي	يجمعنا= تلتقي	تام
شتاء وشتاء	22	أجد التعاسة والشقاء	تعاسة= شقاء	تام
ثق بحبي	01	أسفي... أنك لم تدرك حنيني لا ولا تعلم أشواقي وحبي	حنيني= حبي	تام
ثق بحبي	05	هل هو الماضي وذكره التي لم تفارق بعد فكري وخيال؟	فكري =خيالي	تام
خيبة	05	نسيت الذي كان من حبنا فكيف سأعفو؟...وهل أغفر!	أعفو= أغفر	تقارب دلالي

[1] الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1997، ص23.

[2] خليفة بوجادي: محاضرات في علم الدلالة مع نصوص وتطبيقات بيت الحكمة، سطيف، الجزائر، ط01، 2009، ص132.

نهاية قلب	02	آه... ما بي إن آمالي وأحلامي مضت خلف السحاب	آمالي= أحلامي	تقارب دلالي
نهاية قلب	15	من يلبي؟ أنا إن ناديت إخواني وخلاني، وصحبي	خلاني= صحبي	تام
نهاية قلب	19	وانتظرني أنا لا أنسى وعودي وعهودي... غير أني...	وعودي= عهودي	تقارب دلالي
نهاية قلب	30	ما بقائي؟ وأنا قد ضقت ذرعا بعذابي وشقائي	عذابي= شقائي	تام
الأمل الضائع	02	أنا لا أرجو شروقا، طالما ودعت فجري	شروقا= فجري	تام
لماذا	04	هللتم علينا سلاماً وأمنا كنفحة روض بليلة صيف	سلام= أمن	تام
هل أنت أنت	01	حسبتك في الحرب سيفي ودرعي وفي الخوف أمني وفي السلم ذخري	سيفي= درعي	تام
أين المقر	02	وكنا التوهج حسنا ومعنى فكيف رضينا!وفيم سمحنا	رضينا= سمحنا	تقارب دلالي
طوبى لنا	06	أردت تاج الهوى عزا ومفخرة فخانني الدهر والأيام لم ترد	عزا= فخره	تقارب دلالي
سلام علينا	14	لكم عندنا عفو وصفح ومنّة فميثاقنا جمّ العطاء مكين	عفو= صفح	استلزام

شروق	03	يا أهل ودي...لكم عفوي ومغفرتي فالعفو غوث لمن زلت به القدم	عفوي= مغفرتي	تقارب دلالي
شروق	18	الصبر ضرسّنا...والحلم جمّلنا سبيلنا الجود والإيثار والكرم	الجود= الإيثار كرم	تقارب دلالي
آلاء	10	كيف سرنا في طريق سدّها حاجز الخوف... وكشف... ووجل!	الخوف= وجل	تام
ابتهال	02	لي فيه حقان... حق العبد ملتمسا رضا مليك، وحق الجود والكرم	الجود= الكرم	تام
حنين	04	ليت الزمان الذي باليأس أفعمنا... سيهوى... لعل صروف الدهر تنسانا	الزمان= الدهر	شبه ترادف
عروس القوافي	03	في حماها سلام وأمن ولي في ثراها رفات الجدود	سلام= أمن	شبه ترادف
السمندل	13	قال لليل في هدوء ويسر يا رفيق الأيام... فيم التطول	هدوء= يسر	تام
السمندل	45	فاستبانت أفقا بهي المجالي فيه نبض الحياة أنقى وأنبل	أنقى= أنبل	شبه ترادف
عودة الفينيق	01	يا نجمة يعتيرها الحزن والوجل أنت الثريا... ففيم الصمت والخجل؟	الحزن= الوجل	تام

قمرية الخضراء	01	جمعت سطور الحب من ألف عاشق وجئت أناجيكم بلهفة واعق	عاش=ولمق	تقارب دلالي
قمرية الخضراء	16	فألهمي أمنا وفيض سكينة وفينا ظليلا بالرضا والتوافق	أمن= سكينة	تام
قمرية الخضراء	38	ففي الحب تعويض عن المين والأذى لمن كان سمح النفس حلو الشمائل	اليمن= الأذى	تام
الساجة	40	يا للشقيق إذا تعرى ظهره بيد الشقيق كلاهما لهباء أأخ يمزق صنوه بضراوة ويمد كف الود للغرباء	الأخ= الشقيق	تام
فرحة	27	عليها السلام ومنها السلام كمزنة غيث همت دون سبق	مزنة= غيث	تقارب دلالي

يتضح لنا من خلال الجدول أن الترادف كان له الحضور المهمين في معظم القصائد مقارنة بالألفاظ المتضادة، فقد عملت هذه المترادفات على تأكيد المعنى الذي أرادت الشاعرة أن تبعثه في ذهن المتلقي، والتأمل في الألفاظ المترادفة يجد أنها تنمي إلى حقول مختلفة كحقل الحزن والألم، تعاسة شقاء، خوف يأس، خزن وجل، الألم، وحقل الحزن وقد وظفت الشاعرة زبيدة بشير هذه الظاهرة نظرا لأهميتها في الدراسات اللغوية.

وهذه الكلمات المترادفة في النصوص الشعرية لزبيدة بشير ساهمت في الاتساق والانسجام على مستوى النص في قصائدها كما أضفت جمالية وإبداع لغوي في جميع أشعار الديوان.

بالإضافة إلى هذه المترادفة ساهمت في فهم المعاني وإخفاء الغموض وهذا راجع لطبيعة خطاب الشاعرة المباشرة.

وقد وظفت الشاعرة العديد من المترادفات التي تنتمي إلى حقل الألم والحزن والحزن (الهموم، اليأس، بؤساء، أحزان، خوف...) بالرغم من أنها تختلف في اللفظ. وقد ساهمت مساهمة كبيرة في الإثراء اللغوي وأضافت جمالية وإبداع كبير على النصوص الشعرية وكثرت الترادفات في النص الواحد تسهل على القارئ فهم المعاني.

ثانيا: علاقة التضاد (التفاعل الدلالي Incapability):

يعد التضاد مظهر من الظواهر اللغوية في اللغة العربية التي تتمثل بين الألفاظ والتي تؤدي إلى معنيين متضادين بلفظ واحد وقد اهتم العلماء العرب بهذه الظاهرة اهتماما واضحا.

1. مفهوم التضاد:

- **لغة:** جاء في لسان العرب «الضّد: كل شيء ضاد شيئا ليغلبه، فالسواد ضد البياض والرجاء ضد اليأس والموت ضد الحياة، والليل ضد النهار إذا جاء هذا ذهب ذاك».

وجاء في القاموس المحيط للفيروز أبادي: «الضد بالكسرة، والصنديد المثل، والمخالف ضد، ويكون جمعا، منه قوله تعالى: ﴿يَكُونُونَ عَلَيْهِمْ ضِدًّا﴾[1] وفي هذه الخصومة غلبه، وعنه صرفه ومنعه برفق، والقربى ملأها، وأضد غضب، وبنضود بالكسرة قبيلة من عاد، وضاده خالفه، وهما متضادان»[2]، فالتضاد هو التغاير والنقيض والاختلاف.

- **اصطلاحا:** قال ابن الأنباري في مقدمة كتابه: «هو نوع من العلاقة بين المعاني وتكون أقرب إلى الذهن من أية علاقة أخرى، فبمجرد ذكر اللون الأبيض يستحضر إلى ذهننا ذكر اللون الأسود، فإذا جاز أن تعبر الكلمة الواحدة عن معنيين متضادين بينهما علاقة ما، أحد هما في الذهن يستتبع استحضار الآخر، والتضاد هو نوع من المشترك اللفظي»، وقد تبدو علاقة الضدية واضحة في الألوان، وقد ظهر ذلك جليا في تأملات كثيرة من الشعراء فوصفوا الألوان وجمالها وتناسقها.

ممّا سبق ذكره يتضح أنّ التضاد هو أن يتفق اللفظ ويختلف المعنى فيكون اللفظ الواحد على معنيين فصاعدا[3]، أي إطلاق اللفظ الواحد على المعنى وضده.

---

[1] سورة مريم: الآية: 82.

[2] الفيروز أبادي الشيرازي: القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1420هـ، 1999م، مج1، ص329.

[3] هادي نهر: علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، جدار الكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط1، 2001م، ص430.

ومن أهم أسباب نشأة التضاد في اللغة العربية:

- ✓ اختلاف اللهجات العربية.
- ✓ عموم المعنى[1].
- ✓ رجوع الكلمة إلى أصلين.
- ✓ التفاؤل.
- ✓ السخرية والتهكم.
- ✓ التّطور الصوتي.
- ✓ الخوف من الحسد.

2. **أنواع التضاد:**

للأضداد أنواع عديدة تناولها اللغويون بالشرح والتفصيل في دراساتهم وقد قسموه إلى عدة أقسام.

1.2. التضاد الحاد: وهذا النوع من التضاد لا يقبل الاعتراف بدرجات أقل أو أكثر أي أنه غير مندرج نحو حي–ميت، ذكر–أنثى[2].

2.2. **التضاد المتدرج:** نجده يختلف عن التضاد الحاد في إنكار أو نفي أحد عضوي التقابل ولا يعني الاعتراف بالعضو الآخر بالإضافة إلى أن هذا النوع من التضاد النسبي وبين طرفيه وسط من ذلك قولنا: الجو بارد فهو يختلف باختلاف المناطق التي تقال فيها أو باختلاف الفصول[3].

---

[1] عبد الواحد وافي: فقه اللغة، لجنة البيان، القاهرة، ط03، 1962م، ص190.

[2] نور الهدي لوشين: مباحث في علم اللغةومناهج البحث اللغوي، المكتبة الجامعية، الإسكندرية، ص193.

[3] المرجع نفسه: ص 390.

3.2. التخالف: يمثل صور التضاد بمعناها الواسع مثل كبير وصغير ومن خصائص هذا النوع أنه قابل للتدرج، بانتظام وتؤدي المقارنة دورا أساسيا في هذا النوع[1].

1.2. التباين: (التقابل الزمني) يوجد بين أزواج كلمات نحو نائم ومستيقظ.

5.2. التقابل الاتجاهي: يتجسد في العلاقة بين الكلمات الخاصة بالاتجاه نحو أعلى، أسفل، يذهب–يصل –يغادر، وكذلك هناك نوع آخر يمثل في التضادات العمومية والتضادات التقابلية أو الإمتدادية.

ويعنينا في هذا البحث التضاد من بين أجناس الكلام الأخرى وبما أنّ التّضاد وهو الجمع بين النقيضين في سياق، فالجدول الآتي يوضح أهم الكلمات المتضادة التي عجت لها قصائد الشاعرة زبيدة بشير والتي شكلت ظاهرة أسلوبية في قصائدها:

عنوان القصيدة	رقم البيت أو الشطر	النموذج الشعري	اللفظان المتضادان	نوع التضاد
ثق بحبي	02	أولم تقرأ سطور في جبيني كشفت بعض الذي يخفيه قلبي	كشفت=/= يخفيه	موجب
انتقام	21–20	ومشاعري تلك التي ماتت وعاشت في انتظارك تبكي وتضحك...عندما قبلت كفي في حنان	ماتت=/=عاشت تبكي=/=تضحك	موجب
انتقام	28	وهفا لمعرفة الضلال من الحقيقة	الضلال=/=الحقيقة	موجب

نجمة	02	ضيعت دربها... فتاهت يرنو كيف تمضي؟...والدرب دون إياب؟	تمضى=/=إياب	حاد
نجمة	07	كضياء من ظلمة في الغيب يرنو هلّ نوراً من بعد طول الغياب	ضياء=/=ظلمة	عكسي
نجمة	08	رفرف القلب في وجيب لهيف أهو الحلم؟ أم خيال السراب؟	أهو الحلم=/= أم خيال السراب	عكسي

[1] المرجع نفسه: ص391.

رب أنعمت فزد	02	أنتم أمسي... ويومي... وغدي وسنا فجري... وأنوار دُجايا	أمسي=/= يومي	حاد

عنوان القصيدة	رقم البيت أو السطر	النموذج الشعري	اللفظان المتضادان	نوع التضاد
فيض	23	ففي الضراء كن عوني:. وفي السّراء كن ذخري	الضراء=/=السراء	موجب
السمندل	16	واختلاف الأمصار شرقا وغربا:. هل رأى الناس فارسا يترجل	شرقا=/= غربا	امتدادي
عودة الفينق	18	تسعى به الريح رهوا نحو غايته:. إنّ التمهل بالإعجاز متصل	التمهل=/= الإعجاز	تضاد متدرج
كوثر	04	لألوان طيف وأفراح صيف:. تلملم فينا الذي قد تبعثر	تلملم=/= تبعثر	موجب
كوثر	07	تطاول دهرا له ألف وجه:. نؤثر فيه ولا نتأثر	نؤثر=/= لا نتأثر	سالب
كوثر	11	لئن نسي الورد يوما شذاه:. أما آن للروض أن يتذكر	نسي=/= يتذكر	عكسي
حيرة	01	أتراه يعلم أنني أهواه: . أم لا يعلم؟	يعلم =/= أم لا يعلم	عكسي
لست أبكيك يا أبي	08	لست أبكيك يا أبي أنا أبكي: . لضياعي، وغربتي، وضلالي	لست أبكيك=/= أنا أبكي	سالب
اذكرني بخير	07 08	أو أسمع اسم الحبيب من أي إنسان غريب	الحبيب=/= الغريب	موجب
انطلاق	02	فليكن حبي وهما أو حقيقة	وهما=/= الحقيقة	عكسي
فراق	08	فلم نحفل بما كان ولا ما قد يكون	بما كان=/= لا ما قد يكون	عكسي
أدر كأسك يا أبي	01	أدر كأسك يا ساقي وروّ المهج الظمأى	روّ =/= الظمأى	حاد
شتاء وشتاء	31	بلا ماضى... ولا مستقبل	ماضى =/= مستقبل	عكسي
نهاية قلب	22	كان أمسي مصدر... وإنّي اليوم أشتاق لأمسي	اليوم =/= أمسي	تضاد حاد

عتاب	02	أهواك دوما في السعادة والشقا: . لكن حبي لن يذل إبائي	سعادة=/= الشقا	موجب
نجمة	16	أي فرق بين الثري والثريا:. عسعس الليل دون رد الجواب	الثري=/= الثريا	موجب
زهرة النيلوفر	11	الشمس تشرق في رباك وإن حجبت ضياءها وشعاعها	تشرق=/= حجبت ضياءها	امتدادي
هل أنت أنت	01	حسبتك في الحرب سيفي ودرعي:. وفي الخوف أمني وفي السلم ذخري	الخوف=/= أمني	موجب
هل أنت أنت	07	فعدت كما كنت في الدرب وحدي:. وخطوي يتيه ببري وبحري	بري=/= بحري	موجب
هل أنت أنت	07	تلمست في حيرتي أي عذر:. أداوي به جرح سرّي وجهري	سري=/= جهري	موجب
أين المفر	04	علام التقينا!... وفيم افترقنا: . وأيان جئنا!... وأيّان رحنا!	التقينا=/= افترقنا جئنا=/= رحنا	موجب موجب
طوبى لنا	18	جذورنا في مدار الشمس راسخة:. والفرع ضيعه أمس بغير غد	أمس=/= غد	حاد
أسطورة الصمت	22	زادنا الإيمان نرجو عنده:. راحة الدنيا وأمن الآخرة	دنيا=/= الآخرة	متدرج
النبراس	11	طوعا وكرها فقد أعطونا لشانئهم سلاح غدر رماهم عندما وثقوا	طوعا=/= كرها غدر=/= وثقوا	موجب
النبراس	20	بذل المكارم في عسر وميسرة: سبيلهم للرضا الإيثار والغدق	عسر=/= ميسرة	موجب
ذكرى الساقية	11	يتيه على الأرض شلال عطر ويمتد نحو السما معجبا	الأرض=/= السما	موجب

"تقوم الأضداد بدور حيوي فاعل في تأسيس الوجه الأهم في البنية الحركية في النص"[1]، وعبر رصد جوانب منها نكشف عن أحد جوانب الحركة والإيقاع في الديوان.

[1] عصام شرتح: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، ص47 .

ومن خلال رصد نماذج من المورفيمات المتضادة بين الكلمات يمكننا ملاحظة الحركة يحدث إيقاعا مختلفا يجعل النص يتحرك صعودا ونزولا فمثلا عبر البكاء والضحك تشعر بالتوتر والانتقال من حالة لأخرى مما يولد الحركة، فالاختيار الأسلوبي لهذه المتضادات جاء لخلق التوتر ليولد إيقاعا مختلفا.

هذا التضاد يكشف عن الصراع القائم بين متناقضات الحياة، حيث يتحول النص بموجبها إلى حركة تستوعب في صلبها مفارقات الحياة وكل ما فيها يوحي بحركة الجدل التي تتجسد في واقع الشاعرة زبيدة بشير.

إن المتأمل لبعض المتضادات الموظفة في شعر زبيدة بشير مثل (الليل ≠ النهار، الظلام≠ النور، الصبح≠ المساء) فيه تجسيد لصراع باطني تتجاذبه قوتا الظلمة والنور وهو انعكاس لحالة نفسية تعيشها الشاعرة بين ذاتها التوّاقة إلى المثل العليا والقيم الانسانية الخالدة وبين مجتمع وواقع ثقافي تحكمه معوقات كثيرة، كل ذلك ورد بصور رومانطيقية مستمدة من الطبيعة.

ثالثا- المشترك اللفظي (تعدد المعنى):

يعد المشترك اللفظي أهم ظاهرة من ظواهر العلاقات الدلالية تأثيرا في التحليل الدلالي:

1- مفهوم المشترك اللفظي:

- **لغة:** جاء في لسان العرب في ابن منظور شرك: الشركة والشركة سواء مخالطة الشريكين، يقال اشتركنا بمعنى تشاركنا، وقد اشترك الرجلان وتشاركا، وشارك أحدهما الآخر وطريق مشترك تشترك فيه معالم كثيرة كالعين ونحوها فإنه يجمع معان كثيرة[1].

[1] ابن منظور: لسان العرب، ج5، ص2249.

الاشتراك في اللغة مصدر من الفعل اشترك وقد ورد في معجم مقاييس اللغة لابن فارس في مادة (شرك):" الشركة: هو أن يكون الشيء بين اثنين لا ينفرد به أحدهما، ويقال شركة فلان في شيء إذا صرت شريكه فلان إذا جعلته شريكا لك."[1] والاشتراك هنا بمعنى تشارك.

- **اصطلاحا:** يوجد العديد من التعريفات نذكر منها:

اللفظ الواحد الدال على معنيين مختلفين فأكثر دلالة على سواء عن أهل تلك اللغة[2].

إنه دلالة اللفظ الواحد على معنيين مستقلين فأكثر دلالة متساوية على سبيل الحقيقة لا المجاز كدلالة لفظ (العين) على: عين الإنسان التي ينظر بها عين البئر وهو مخرج مائها.

حيث قال الشريف الجرجاني في مؤلفة التعريفات:

(إن المشترك اللفظي وضع معنى كثير بوضع كثير)[3]، أي تعدد في اللفظ يشترط فيه تعدد المعنى.

وقد أشار ابن فارس إلى طبيعة العلاقات الدلالية بين الكلمات في عبارة موجزة (يسمى الشيئان المختلفان بالاسمين المختلفين، وذلك أكثر من الكلام، كرجل، وفرس وتسمى الأشياء بالاسم الواحد نحو السيف والمهند والحسام.

2- أسباب وقوع الاشتراك اللفظي:

أ-**السبب اللهجي:** بعض أمثلة المشترك باعثها تباين اللهجات العربية القديمة، ولما جمعوا اللغة ضموا هذه الألفاظ المشتركة صارفين النظر في كثير من الأحيان عن رجع كل معنى

---

[1] بن فارس: مقاييس اللغة، ج1، ص265.

[2] السيوطي: المزهر في علوم اللغة وأنواعها، دار الجيل، بيروت، ط، ج01. ص357.

[3] هادي نهر: علم الدلالة دراسة وتطبيق، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، ط01، 2006م، ص418.

إلى القبيلة التي كانت تستخدمه مثل: [1] الألفة في كلام قيس: الأحمق والألفة في كلام تميم: الأعسر.

ب- **التطور الدلالي والصوتي:** ويتخذ هذا السبب أشكالا مختلفة منها الاستعمال المجازي، تغيير المعنى المقصود مثل الصلاة والصوم والزكاة التي ظهرت بدلالتها الإسلامية الجديدة والتطور الصوتي والاقتراض من اللغات الأجنبية ودلالة الأصل على المعنى العام.

ت- **أسباب صرفية:** قد يحدث أن تؤدي القواعد الصرفية إلى أن تتفق لفظتان في صيغة صرفية واحدة، فنشأ عن ذلك تعدد في معنى هذه الصيغة يفضى بها أن تكون مماثلة في مضمار ما هو مشترك لفظي (كهروب وفرار).

وبما أن الاشتراك من الظواهر اللغوية التي عرفتها العربية شأنه في ذلك شأن الكثير من اللغات وقد تناولها القدماء في مصنفاتهم تحت مسميات عدة (اتفاق اللفظ واختلاف المعنى)، و(الوجوه والنظائر)، إلا أن ابن فارس هو أول من استعمل مصطلح (الاشتراك) إذ أطلقها على اللفظة التي تحمل معنيين أو أكثر ويعرف الاشتراك بأنه اللفظ الواحد الدال على معنيين مختلفين فاكثر دلالة على السواء عند أهل تلك اللغة[2].

3- أنواع المشترك اللفظي:

تعدد معنى الكلمة الواحدة نتيجة لاستعمالها في مواقف معينة[3]، جاء المشترك اللفظي من خلال هذه الأبيات في قول زبيدة بشير: في قصيدة **(صلاة)**[4]:

لَعِيْنَيْكَ جُرْحِيَ الْخَضِيبُ الْخَضِيبُ

---

[1] السيوطي: المزهر في علوم اللغة وأنواعها، ص381.

[2] غفلول أحمد امين: البحث الدلالي في المعجمات الفقهية المتخصصة، دار دجلة، عمان، الأردن، ط1، 2007م، ص249.

[3] محمد سعد محمد: علم الدلالة، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط01، 2002م، ص144-145.

[4] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص35.

تَحَمَّلْتُهُ فِي سُكُونٍ وَصَبْرٍ

وقولها في قصيدة **(دموع الحنين)**[1]:

يَهْتِفُ الْقَلْبُ بِي: دَعِي الصَّبْرَ عَنَّا

إِنَّمَا الصَّبْرُ هُوَ عَيْنُ الْجُنُونِ

وقولها في قصيدة **(الأمل الضائع)**[2]:

فَأَمانِي الْعُمْرِ ضَاعَتْ، وَكَذَا قَدْ ضَاعَ عُمْرِي.

فربطت الشاعرة هنا موت الأمنيات وهو موت غير حقيقي بموت العمر وضياعه وهو موت حقيقي فالموت الأولى لا تشبه الثانية من ناحية المعنى.

وقولها في قصيدة **(طوبى لنا)**[3]:

عَادَتْ رِيَاحُ الأَسَى تَجْتَاحُ مَنْعَتَنَا

فَكَيْفَ عُدْنَا وَحُلْمُ الْأَمْسِ لَمْ يَعُدِ!

فالرياح تدل على صعوبة الحياة وجاءت هنا دالة على أن الأسى قد اجتاح الشاعرة، كما يجتاح الريح بقوته المدن فيخلف فيها الدمار.

- **دلالة الكلمة الواحدة على أكثر من معنى نتيجة للتطور الدلالي المقصود وغير المقصود:**

جاء في قول الشاعرة في قصيدة طولي لنا:

إنّي أَنَا النَّهْرُ...إِن فَاضَتْ رَوَافِدُهُ

عَمَّتْ رُبوعَ الدُّنْيَا بِالْيَمْنِ وَالْمُدَر

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، 106.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، 117.

[3] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان آلاء)، 163.

فكلمة النهر تدل في أصلها على مصدر الماء أو مجراه وهنا استعملت بمعنى المدد والمبالغة في السند.

وقولها:

هَلْ يَرْتَوِي اَلْغُصْنُ وَاَلْأَشْجَارُ ظَامِئَةٌ؟[1]

جَفَّتْ عُيُونُ الْهَوَى وَالصَّبُّ لَمْ يَرِدْ

فالعين تدل في الحقيقة على عين الإنسان التي ينظر بها، وربطتها هنا بالهوى لتدل على عيون الحب ووصفتها بالجفاف، وهذا دليل على كثرة بكائها حتى جف دمعها، وقولها في قصيدة **(أسطورة الصمت)**:

مُؤْنِسًا مَنْ بَاتَ صَبًّا مُوجَعًا

حَاضِنًا نَجْوَى الْعُيُونِ السَّاهِرَة

وقولها في قصيدة **(فيض)**[2]:

زَرَعْتُ الْخَيْرَ أَحْقَابًا

فَخَابَ الظَّنُّ فِي زَرْعِي

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان آلاء)، 164.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان آلاء)، 173.

فكلمة الزرع كانت تطلق على عملية زرع البذور ومع التطور الدلالي أصبحت تستعمل في زرع الأشياء المعنوية فالخير لا يزرع وإنما استعمال مجازي زاد المعنى جمالا ووضوحا لظى القارئ لان الزرع رمز للعطاء والبذل وقولها في قصيدة **(السمندل)**[1]:

قَالَ مُسْتَكْمِلاً دَهَاءَ اَللَّيَالي..

أَيَّهَا الْفَارِسُ النَّبِيلُ ... تَمَهَّل...

رابعا: علاقة الاشتمال أو (التضمين أو العموم Eiu eponomy**):**

"وهو من العلاقات الدلالية المحدثة، وهو عبارة عن الدال العام أن يكون مدلوله عامة ويضم دلالات متعددة تنطوي تحته"[2]، "وسميت هذه العلاقة اشتمالا لأنها تعني الاشتمال من طرف واحد"[3]، الاشتمال له معنى التعميم ومثاله العلاقة بين ألفاظ المجال الدلالي واللفظة العامة التي تجمع المجال كله لعموم معناها، فمثلا هناك علاقة تضمن (دعا، قال) قال: اللفظ الأعم، دعا: لفظ فرعي.

علاقة الاشتمال هي علاقة تشبه الترادف إلا أنها تضمن من جانب واحد يكون (أ) مشتملا على (ب)، حيث يكون (ب) أعلى في التقسيم أو التفريع مثل (الإنسان وخالد)[4].

وهذا يعني أن (أ) ويقصد به الإنسان الذي يشتمل على خالد بمعنى أن خالد مشتمل في الإنسان.

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان طائر الفينيق)، ص266.

[2] جاسم محمد عبود: مصطلحات الدلالة العربية، دراسة في ضوء علم اللغة الحديث، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01، 2007م، ص227.

[3] رجب عبد الجواد إبراهيم: دراسات في الدلالة والمعجم، دار غريب القاهرة، مصر، 2001م، ص65.

[4] منقور عبد الجليل: علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي اتحاد الكتاب العربي، دمشق، سوريا (ط)، 2001م، ص93.

ويعرف كذلك الاشتمال بالتضمين الذي يذكرنا بمفهوم الاحتواء فكلمة زنبقة مثلا تحتويها وردة وكلمتا أسد وفيل تحتويهما لبون (أو ربما حيوان) وبالمثل فإن قرمدي يدخل في الأحمد، الاحتواء إذن مسألة عضوية، واللفظة العليا (شاملة) هي الضامنة والسعلة التضمينية[1]، فهو يتمثل في انتماء عنصر أو مجموعة إلى مجموعة عليا وعلاقة الاشتمال لها دور كبير في تمديد الملامح الدلالية للمعنى يقول صبري إبراهيم السيد: "اشتمال المعنى الواحد على الآخر هام للغاية في تحديد الملامح ذات الدلالة في المعنى حيث أن كل معنى متضمن له كل ملامح المعنى المتضمن"[2].

ووردت من خلال هذه الظاهرة في قصائد ديوان زبيدة بشير من خلال عدة حقول دلالية وبخاصة منها الحقل الدال على أعضاء الإنسان والحقل الدّال على الحزن والألم، والحقل الدال على الطبيعة، وتوضيح ذلك فيما يلي:

- الحقل الدال على الإنسان: إنسان، عين، قلبي، يدي، كبدي، أحضاني، صدر عقل، صوت فكري، كبد نفسي، الروح، الكف، اللسان، الآذان، فم...
- الحقل الدال على الطبيعة: الليل، البحر، البدر، السماء، نجم، الأرض، الغيث، السحاب، المطر، الماء، الأرض، القمر، الكواكب، الرعد، السماء، الماء، البحر، الريح، المطر...
- الحقل الدال على الحزن: أبكي، الدمع، بكى الأحزان، تبكي، بكاء، الدمع، الحزن، آلامي، أوجاعي، آه، الحزن، الخوف، اليأس....

من خلال هذا الإحصاء نستنتج أن علاقة الاشتمال قد طغت هي الأخرى على قصائد الديوان، والغرض منها الإفصاح عما يدور في نفس الشاعرة زبيدة بشير، ورغبتها في التعبير عن معاناتها ولجوئها للطبيعة للتعبير عن آهاتها وأحزانها.

---

[1] المرجع نفسه: ص93.

[2] صبري إبراهيم السيد: ديوان عنترة دراسة دلالية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 1992م، ص15.

خامسا- علاقة الاشتقاق:

ويطلق عليها اسم الحقول الدلالية الصرفية وهذا النوع بارز وواضح في اللغة العربية لما لها من دور في المحافظة على سمات تلك اللغة ومواكبتها في التطورات التي لا يعرف لها قرار وهو توزيع الحقول الدلالية بحسب أصولها الاشتقاقية.

1- مفهوم الاشتقاق

- **لغة:** أخذ شيء من شيء... قال ابن منظور «اشتقاق الشيء بنيانه من المرتجل، واشتقاق الكلام: الأخذ فيه يمينا وشمالا واشتقاق الحرف من الحرف: أخذه منه»[1].

- **اصطلاحا:** عرف الاشتقاق وبتعريفات عدة، منها أنه" أخذ صيغة من أخرى مع اتفاقهما معنى ومادة أصلية وهيئة تركيب لها، ليدل بالثانية على معنى الأصلية بزيادة مفيدة لأجلها حروفا وتركيبا أو هيئة..." [2]

فالاشتقاق إذاً ظاهرة أصيلة في اللغة العربية تحدث ضمن منهج عملي تطبيقي يقوم على أساس العلاقة الوضعية بين الدال والمدلول التي افترضها علماء العربية الأوائل... وهو نوع من القياس اللغوي للمفردات ينتفع منه ممن تكلموا اللغة في سد حاجاتهم إلى الألفاظ التي تخدم المعاني المعبر عنها... وهو عبارة عن توليد لبعض الألفاظ من بعض، والرجوع بها إلى أصل واحد يحدد مادتها، ويوحي بمعناها المشترك الأصيل، مثلما يوحي بمعناها الخاص الجديد... ويعود سبب الاشتقاق إلى طبيعة اللغة العربية، بكونها لغة اشتقاقية تستطيع إثراء نفسها بزيادة مفرداتها لتتمكن من قوة التعبير ومواكبة الحداثة في جدة الموضوعات[3]، وبهذه

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، ج 10، ص 184.

[2] الزجاج: معاني القرآن وإعرابه تح: عبد الجليل عبده شلبي، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1978م، ج1، ص38.

[3] رنا طه رؤوف، الدلالة المركزية والدلالة الهامشية بين اللغويين والبلاغيين، (رسالة ماجستير)، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، العراق، 2002، ص67-68.

الصورة يعد بحق إحدى الوسائل الرائعة والمبتكرة في نمو اللغة ومرونتها واتساعها وثرائها في المفردات، ما يمكنها من التعبير عن المستجد من الأفكار والمستحدث من وسائل الحياة[1].

إن ميزة الاشتقاق في العربية قد أكسبتها ثروة من الألفاظ لا تتعاند بل تتساند ولا تتناهى بل تتنامى على مر العصور، وإن الوزن هو قوام التفرقة بين أقسام الكلام في العربية[2].

ولوجود الاشتقاق في العربية شأن كبير في تحديد أصالة الكلمات فيها، وسبيلا لمعرفة الأصيل من الدخيل، لأن الكلمة الدخيلة في العربية تبقى غالبا في معزل عن سلسلة المشتقات المتجانسة المترابطة، إذا لا نجد لها أصلا لا من ناحية البنية، ولا من جهة الدلالة.

وبما أن المشتق هو ما أخذ من غيره، وله أصل يرجع إليه وتتفرع عنه، والمشتق يقارب أصله في المعنى ويشاركه في الحروف الأصلية ويدل على المعنى وعلى الذات التي فعلت المعنى أو وقع عليها ذلك المعنى.

ومن أهم المشتقات التي وظفتها الشاعرة زبيدة بشير في ديوانها (اسم الفاعل، اسم المفعول، الصفة المشبهة، المصدر، الأسماء الفرعية والتي يدخل فيها المجموع بأنواعها جمع المذكر السالم، جمع المؤنث السالم، جمع قلة...).

فمثلا نلاحظ "الاسم المشتق" هو الحقل الدلالي الصرفي ويندرج ضمنه(اسم الفاعل، اسم المفعول والصفة المشبهة، صيغ المبالغة، اسم الفاعل، اسم التفضيل اسما الزمان والمكان، والمصدر الميمي، مصدر الفعل فوق الثلاثي المجرد واسم الآلة)[3]، ونجد ذلك في قول الشاعرة زبيدة بشير في قصيدة (**آلاء**)[4]:

---

[1] رمضان عبد التواب: فصول في فقة اللغة دار الجبل، القاهرة، ط02، 1980، ص290.

[2] حلمي خليل: الكلمة دراسة لغوية معجمية، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، ط02، 1408هـ، 1980م، ص67.

[3] مصطفى الغلايني: جامع الدروس العربية، ص05.

[4] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان آلاء)، ص، 201.

نَحْنُ عِنْدَ الْخَطْبِ طَوْدٌ شَامِخٌ

نَرْكبُ الصَّعْبَ، وَلَا نَخْشَى الزَّلَلَ

فالشاعرة من خلال هذه الصيغة (اسم الفاعل) أرادت أن تبين استمرارية صفات نشأت عليها وبقيت ثابتة فيها، منها الصبر وعزة النفس وغيرها من الصفات الحميدة.

وقولها في قصيدة **(نهاية تجربة)**[1]:

ظَامِئَ الْأَشْوَاقِ...

مَشْبُوبَ النِّدَاءِ...

فالصيغة اسم الفاعل واسم المفعول تندرج تحت حقل دلالي طرفي واحد وأيضا قولها في قصيدة **(تحد)**[2]:

أَحَقًّا يُطَاوِعُكَ الْإِنْتِقَامُ

فَتَتْرُكَنِي لِلظَّلَامِ

سَأَغْتَصِبُ الْإِبْتِسَامَ

فالمصدر (انتقام، ابتسام) جاءت مجردة من الزمن وتنتمي لحقل المشتقات فالانتقام مصدر

الفعل الماضي ⟵ انتقم

الفعل المضارع ⟵ ينتقم

فهذه المشتقات لها أصل اشتقاقي واحد هو المصدر.

---

[1] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص102.

[2] زبيدة بشير: الأعمال الكاملة (ديوان حنين)، ص95.

وقولها في قصيدة **(الساجة)**[1]:

الْخَامِلِينَ الْقَانِعِينَ بِعِزِّهِمِ

الْخَافِضِينَ جِبَاهَهُمْ برياءٍ

فهذه لها أصل اشتقاقي واحد هو جمع المذكر السالم إذا زاد في آخرها ياء ونون.

وقولها في قصيدة **(سلام علينا)**[2]:

وَعُدْنَا عَلَى وَهْنٍ نُلَمْلِمُ جُرْحَنَا

تُطَوِّحُنَا لِلذَّارِيَاتِ حُزُونٌ

وقولها في قصيدة **(شروق)**[3]:

مُعَقِّبَاتُ الْعُلَا بِالْيَمْنِ تغمرنَا

وَالْقَلْبُ مِنَّا كَلِيلٌ وَجِفٌ سَدِمٌ

فهذه الكلمات (معقبات، ذاريات) لها أصل اشتقاقي واحد هو جمع المؤنث السالم بزيادة ألف وتاء مفتوحة في آخرها.

(1) زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان طائر الفينيق)، ص305.

(2) زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان آلاء)، ص177.

(3) زبيدة بشير: الأعمال الكاملة(ديوان آلاء)، ص185.

خلاصة:

ومن خلال دراسة الانزياح في قصائد زبيدة بشير نخلص إلى ما يلي:

- ✓ التعبير بالتصوير من أرقى وسائل التعبير في الأدب سواء كان شعرا أو غيره بها يخاطب النفوس، ويؤثر في الوجدان، كما أن أسلوب التصوير هو الأداة المفضلة لدى النقاد، ويساعد على تقريب المعاني إلى النفوس، وتوصيلها في أشكال جميلة، فضلا عن منحه المعاني الذهنية والأفكار المجردة الحياة والحركة فتصبح كأنها ملموسة مرئية وهذا يساعد النفوس على الفهم والإدراك، كما أنه يمتاز (التعبير بالصورة الشعرية) بالإيجاز واختصار المسافات الواسعة فالصورة قد تغني عن الكثير من العبارات والفقرات كما أنه يترك للخيال البشري قدرا من التفكير ومشاركة الشاعر في أحاسيسه ومشاعره.

- ✓ شعرها حافل بالصور البيانية لأنه ينبع من تجربة ذاتية صادقة فهي تعبر عن آلامها وأحلامها وآمالها بكل صدق وعفوية.

- ✓ أبدعت الشاعرة في نظم قصائدها فأجادت اختيار الألفاظ وتفننت في ضمها ونسجها فكانت بارعة في إيصال مشاعرها وأحاسيسها وذلك عن طريق تكثيف استعمال الصورة الشعرية فنجد مثلا بيتا واحدا يحتوي على أكثر من صورة، وهذا ما يضمن لأعمالها الشعرية التأثير في كل قارئ لقصائدها.

- ✓ قدرة الشاعرة الأدبية على توظيف الصور الشعرية يدل على ثقافة لغوية وأدبية متينة وذلك من خلال جزالة الألفاظ وصدق التعبير وبلاغة المعاني وجمال الصور.

- ✓ تكثيف الشاعرة للصورة الشعرية وذلك لجلب انتباه القارئ من جهة ولتترك له فرصة السباحة والغوص في معاني الصور الشعرية وتمثلها.

✓ تنوعت مظاهر التناص في قصائد زبيدة بشير من خلال توظيف: التناص التراثي، التناص الديني من خلال القرآن والسنة (الحديث النبوي)، التناص الأسطوري، التناص التاريخي، من خلال توظيف الشخصيات التاريخية "الأحداث التاريخية، الأماكن التاريخية".

✓ لقد أبرز التناص إحساس الشاعرة بالهموم التي تحملها من واقع الأمة العربية المعاش، كما أنها اقترحت حلولا لهذا الواقع من خلال رصد الصفوف والوحدة، واستخلاص الدروس والعبر من الماضي للتطلع إلى غد أفضل.

✓ من خلال دراسة التناص الأدبي (التراثي) في شعر زبيدة بشير يلاحظ اطلاعها الواسع على التراث وتوظيفه وفق ما يخدم نصوصها فقد لجأت إلى الأدب الفارسي من خلال شعر جلال الدين الرومي، وفي الأدب الحديث نجد أنها لجأت إلى شعراء معاصرين كأحمد شوقي، وشعراء قدامى كالمتنبي وأبي نواس والخنساء...الخ.

✓ التناص كمفهوم متجذر في التراث النقدي العربي، وقد كان يسميه بعض البلاغيين بالاقتباس، ولم ينتبه إليه الدارسون القدامى، والتي عدت في الدراسات الحديثة ظاهرة لقيت اهتمام الدارسين وألف فيه العديد من المؤلفات.

✓ لجأت الشاعرة إلى التناص مع الشعر العربي القديم لأنه يحتوي على تجارب إنسانية وفنية متعددة، والهدف من هذا التناص عند الشاعرة هو إضفاء الأصالة على نصوصها الشعرية وقد تناصت مع الشعر القديم والحديث عن طريق الإيحاء والإحالة والاقتباس.

✓ التناص مع التاريخ (أحداث، شخصيات، أماكن) بوصفه مرجعا كما أن التاريخ هو أحد وسائل الإبداع واستجلاب الرؤية الفنية والانفتاح على التاريخ وقد جاء استدعاء الشخصيات والأحداث والأماكن التاريخية على أشكال متعددة كأن تأتي على شكل رمز جزئي من قصيدتها، أو رمز كلي مثل أحداث ساقية سيدي يوسف التي جاءت القصيدة باسمها، أو أن يأتي على شكل قناع محوري.

✓ استطاعت الشاعرة زبيدة بشير أن تنفتح على التراث بشكل خلاَّق مبدع. بإضافة أساليب وقوالبَ إبداعية عليها من جهة، وإعادة توزيعها وتفكيك بنائها وإدماجها من جهة أخرى وقد وظفت التناص وفق ما يحمل قيما ورؤى تساند تجاربها الشعرية وأفكارها.

وصفوة القول أن العلاقات الدلالية في ديوان زبيدة بشير ساهمت في تحقيق الانسجام النصي وعملت على تنظيم الأفكار والأحداث داخل بنية النص، والجمع بين أطرافه وبما أن التنوع الذي كان على مستوى العلاقات الدلالية يزيد اللغة ثراء وغنى في المعاني والأساليب التي تحكمها عوامل اجتماعية ونفسية وغيرها من العلاقات الدلالية في كونها وسيلة من وسائل تحقيق الترابط النصي، وعلى هذا فإن الانسجام النصي يمثل حجر الأساس في التحليل النصي.

- نجد أن الترادف واقع في ديوان زبيدة بشير وأنه مثل كثير من اللغات يحمل دوره لثراء اللغة وغناها بالمفردات والدلالات المتعددة، كما لها زيادة على أن علاقة التضاد موجودة بكثرة في الديوان عن غيرها من العلاقات، لإبراز التفاعل داخل القصيدة، وبما أنها ظاهرة من الظواهر اللغوية التي أسهمت في نمو الثروة اللغوية والاتساع في التعبير.

تقول لقد توصلنا إلى نتائج هي:

- لقد تناول العلاقات الدلالية العديد من اللغويين وذلك لمعرفتهم بأهمية هذه الأخيرة في الدرس اللغوي خاصة ظاهرتي الترادف والتضاد.
- توصلنا إلى أهمية العلاقات من تضاد وترادف ومشترك لفظي، واشتمال وتضمين اشتقاق...في الإثراء اللغوي.
- مساهمة هذه العلاقات في تحقيق الاتساق والانسجام على مستوى النصوص الشعرية مما يضفي على القصائد جمالا وإبداعا كبيرا.
- لقد فتحت العلاقات الدلالية مجالا كبيرا للإبداع الشعري حيث نجدها بكثرة في ديوان زبيدة بشير خاصة ظاهرتي التضاد والترادف.

الخاتمـــــــة

تناولت من خلال بحثي "البنى الأسلوبية في شعر زبيدة بشير" وقد عملت من خلاله جاهدا لتوضيح بعض المفاهيم الأسلوبية كما صاغها أصحابها الذين راموا محاورة الأسلوب واكتناه أسراره عن طريق مجموعة من النظريات والاتجاهات الأسلوبية المختلفة، وباتباع الخطة المتبعة لإنجاز هذا البحث وذلك من خلال فصل تمهيدي جاء فيه تحديد للمفاهيم والمصطلحات "كالبنية، الأسلوب، الأسلوبية، اتجاهات الأسلوبية..." ثم جاء الفصل الأول الذي تناولت فيه المستوى الصوتي من خلال التطرق إلى التشكيل الصوتي وأنواع الأصوات وخصائصها، والتكرار وأبعاده النفسية والإيقاع وكذا القافية والروي، ثم جاء الفصل الثاني الذي تطرقت فيه الى المستوى التركيبي وقد درست فيه الجمل بأنواعها (الجمل الفعلية– الجمل الاسمية، وكذا بنية الأفعال ودلالتها، وكذا التقديم والتأخير والحذف وكذا المستوى الصرفي الذي درست فيه المشتقات كاسم الفاعل واسم المفعول والصفة المشبهة واسم التفضيل والمصدر "ويليه الفصل الثالث الذي تناولت فيه المستوى البلاغي، الذي يدرس الصور البلاغية كالتشبيه والاستعارة والكناية والمجاز وكذا التناص "وأثر هذه الصور في شعرها، ثم جاء الفصل الأخير تحت عنوان الحقول الدلالية في شعر زبيدة بشير، والعلاقات الدلالية في شعرها، وكذا قراءة تأويلية للحقول الدلالية وفق ما يقتضيه السياق، وذلك بإيجاز، وقد خلصت من خلال الدراسة إلى مجموعة من النتائج وهي كالتالي:

– الأسلوبية علم حديث تربطه علاقات وطيدة بالكثير من المعارف الأخرى كاللسانيات والبلاغة التي تعد الأسلوبية وريثها الشرعي.

– تعدد اتجاهات الأسلوبية يعود الى اختلاف الخلفية الفلسفية لكل رائد من رواد هذه الاتجاهات.

– استطاعت الأسلوبية أن تكشف جماليات جديدة افتقرت إليها الدراسات القديمة.

– تهدف كل آليات التحليل الأسلوبي من خلال المستويات الأربع (الصوتي– التركيبي– الدلالي– البلاغي) إلى الوصول لنتائج تتسم بالعلمية وتنأى عن الانطباعية.

– ديوان حنين غلب على قصائد "بحر المتقارب"، وهو بحر يصلح لكل ما فيه تعداد للصفات وسرد للأحداث في نسق مستمر، فيه خطاب مباشر للحبيب، كما ان فيه قصائد توحي بالخيبة والحزن، بكاء على الحب الضائع، كما يتناول العلاقات بين الرجل والمرأة وما يكتنفه من حب ووفاء وخلاص وما قد يعتري هذا الحب من انفصال وقطيعة وهجر.

– شعرها وجداني ينم عن تجربة صادقة عاشتها الشاعرة ويلاحظ تأثرها بالشعراء الرومانطيقين، وكذا تأثرها بشعراء مدرسة المهجر كإيليا أبو ماضي.

– نلحظ في شعرها وخاصة ديوان حنين انهزامها تارة وتغلبها على نداءات قلبها تارة أخرى.

– نستشف من خلال ديوان حنين تأثر الشاعرة أو تفاعل شخصيتها مع الواقع الذي تعيشه، وهي ظهرت للوجود في الساحة الأدبية في مجتمع ذكوري محافظ لا يرى للمرأة مكانة علمية، فطوّقها ذلك الواقع بتقاليد وعادات غيّر مجرى حياتها، فصار قلبها ينطق بما لا يدري، والقلب هو مصدر الإحساس.

– نلحظ تأثرها بالشعراء الرومانسيين كنزار قباني، نازك الملائكة، وفدوى طوقان الذين وجدوا في الرومنسية ما يهربون إليه من قسوة واقعهم وعدم القدرة على مجابهته ولذلك لجأوا إلى الخيال والحلم واستعانوا بالمعاني الذاتية لمواجهة الألم والحزن والقسوة.

– مزجت الشاعرة في ديوانها بين الشعر العمودي وشعر التفعيلة وكذا قصيدة النثر قصيدة "انتقام" في ديوانها الأول حنين.

– يظهر من خلال ديوان حنين أن الشاعرة صادقة في حبها ولكن هذا الحب حالت دونه العوائق الاجتماعية التكوينية للمجتمع في وقتها ولذلك نجد الشاعرة كثيرة البكاء والشكوى والحزن والتحسر على حبها.

– لغتها واضحة لا غموض فيها ولا تكلف وخاصة في ديوان حنين.

– يعتبر التكرار بأنواعه (تكرار الحروف، الكلمات، العبارات،..) سمة أسلوبية بارزة في شعر زبيدة بشير حيث أدى دورا ايقاعيا، ومعنويا كما انه خدم تجربتها الشعرية وأدى الى التأثير في المتلقي وحمل التكرار دلالات عميقة وأفكار يعبر عما يختلج نفس الشاعرة فوجدت في التكرار أسلوبا للوصول إلى المتلقي.

– الشاعرة بحثت لقصائدها عن الوزن الملائم للمعنى من خلال رؤية شعرية تعمل على التأثير في القارئ نوقد سعت لاستغلال كل الإمكانيات اللغوية والموسيقية والتصويرية والإيحائية المتاحة لها، ويصدق هذا على العبارات والتراكيب والصور التي بثتها في قصائدها، فشعرها حافل بالصور البيانية لأنه نابع من تجربة ذاتية صادقة، فهي تعبر عن آلامها وأحلامها وآمالها بكل صدق وعفوية.

– تعتبر جل قصائد الديوان بمثابة لوحة فنية أسقطت عليها أحاسيسها وعواطفها واتخذتها وسيلة للتخفيف من حدّة الصراع الذي كانت تعيشه.

– خطابها الشعري يعج بالإيحاءات والإشارات والتلميحات والخيال المبدع المثير للنفوس البعيد عن التصنع والتكلف.

– زبيدة بشير رائدة من رواد الشعر العربي ونستشف ذلك من خلال تجربتها الشعرية فقد استطاعت أن تجمع بين المتناقضات (الضعف، القوة، رهافة الحس، طغيان المشاعر) وبذلك حققت معادلة متوازنة لتعايش متلائم مع نفسها ومع الآخرين.

– معظم قصائد ديوان "آلاء" تندرج ضمن الوجد الصوفي.

– في ديوان "آلاء" يلاحظ تحول جذري في عقيدة الشاعرة، فبعدما كانت في ديوان حنين تشكو آلامها وأحزانها وأسفها على ضياع الحب وضياع عمرها، نجد في ديوان "آلاء" مسحة صوفية ملئ بالصور المستوحاة من تجارب الحياة، وربما اختارت التصوف للغوص أكثر في عمق ذاتها وإنارتها بنور الهدى ونور الإبداع الشعري.

– كلمة "آلاء" التي عنونت بها ديوانها الثاني تعني العطاء بعد الانقطاع كما تعني النعم وهي كلمة مذكورة في القرآن، فالشاعرة بعدما ظلت تائهة في طريق الحب من خلال ديوان حنين، ها هي في ديوان آلاء تلجأ الى الله متضرعة ومستجدية نعمه التي لا تعد ولا تحصى.

– شعرها يكشف عما تعانيه المرأة في حياتها.

– امتازت الشاعرة بحسها الإنساني وروحها المفعمة بالإيمان القوي ذلك ما جعلها تصل إلى قلب المتلقي بكل سهولة.

– صنعت الشاعرة زبيدة بشير الاستثناء من خلال عملها الإبداعي فقديما في الشعر الجاهلي وحتى العصر الحديث كنا نلاحظ الحب والتغزل من جانب الرجل ولكن في شعرها الحب من جانبها، وبذلك خالفت ما كان مألوفا وهذا ما جعلها تتميز عن كثير من الشعراء.

– نوعت الشاعرة في ديوانها بين القافية المطلقة والمقيدة إلا أن القافية المطلقة كانت هي الأكثر استعمالا وهذا ينم عن رومانسيتها تميل إلى الإطلاق فقد أطلقت العنان لمشاعرها وأحاسيسها.

– رصّعت الشاعرة ديوانها بمحسنات بديعية كالجناس والطباق والسجع والتورية وكان لها الأثر البالغ في خطابها الشعري الذي زادته جمالا وروعة.

– من خلال المستوى التركيبي نلحظ تمكن الشاعرة من لغة القرآن الكريم وتطويعها وفق ما يقتضيه السياق وخدمة لتجربتها الشعرية ويمكن رصد بعض الظواهر اللغوية التي تعد سمة بارزة في شعرها، كالتقديم والتأخير والحذف حيث كان لهم الأثر البالغ في إثراء عملها الإبداعي كما أنه يكشف نفسية الشاعرة من خلال تصوير حالتها وما هي عليه من حزن وحيرة أو فرح وسرور، وقد أكسب هذه الظواهر اللغوية قصائدها جمالا.

– مزجت الشاعرة بين الجمل الفعلية والجمل الاسمية بأنماطها المختلفة وقد ساهمت هذه الجمل في إبراز دلالات مختلفة، حيث تدل الجمل الفعلية على الحركة والتجدد والجمل الاسمية تدل على الثبات والسكون فالشاعرة متأرجحة بين الحركة والسكون بين الضعف والقوة...

– نلحظ تنويع الشاعرة للأساليب بين الخبرية والإنشائية مع بروز الأساليب الإنشائية بشكل لافت، وذلك لأغراض بلاغية خاصة أن معظم شعرها ورد خطابا موجها لحبيبها.

– المستوى الصرفي نلحظ استعمال الشاعرة للمشتقات كاسم الفاعل واسم المفعول، والصفة المشبهة واسم التفضيل... وكل هذا جاء مبينا لعزة نفسها كقولها (طود، شامخ، عفو، صفح) كما أنها أبانت عن بعض صفات الناس كالنفاق والحسد... وغيرها).

– من خلال الصور الشعرية نستشف أن الشاعرة تنهل من الواقع الذي تعيشه مدعمة هذه الصور في إثراء دلالاتها الى حد ما.

– لقد أظهرت الشاعرة من خلال لجوئها إلى ظاهرة التناص ثقافة واسعة وتشبع بالأدب القديم حيث لجأت إلى الشعر الجاهلي ووظفت منه حسب ما يخدم تجربتها الشعرية، كـ: امرؤ القيس، والشعر الحديث كإيليا أبو ماضي وهذا التناص يكون عندها إما عن طريق الإحالة أو الإيحاء أو الاقتباس.

كما أنها لجأت الى التراث مستلهمة منه ما يحمل قيما ورؤى شعرية تساند تجربتها وأفكارها، حيث وظفت التناص التاريخي كما وظفت الأسطورة، وهذا ما جعل شعرها يخلد في ذاكرة المتلقي كخلود الأسطورة الى اليوم.

يعتبر التناص القرآني الأكثر استعمالا في شعرها كيف لا وهي المتشبعة بثقافة دينية، كما أنها حفظت القرآن في صغرها فلذلك لجأت الى القرآن مستلهمة ومقتبسة منه ما يخدم موضوعات شعرها.

تميز المعجم الشعري عند الشاعرة بالتنوع والتكامل والتناسق، ثم إن التحليل الدلالي بالاعتماد على الحقول الدلالية وتأويل ما يمكن تأويله كشف عن حقول دلالية بارزة في الديوان وهي: حقل الحب، حقل الحزن والألم، حقل الطبيعة، حقل نفسي، حقل اجتماعي، حقل تاريخي حقل زمكاني، حقل الصفات الخَلقية والخُلقية وقد أبانت هذه الحقول عن خيال إبداعي خلاّق عند الشاعرة وكذا تمتعها بثقافة واسعة، ثم إن العلاقات الدلالية :كالترادف، والتضاد، وغيرها أبانت عن قدرة الشاعرة في جمع المتناقضات (كالقوة والضعف) كما أنها أبانت عن الصراع الداخلي الذي تعيشه الشاعرة مع نفسها ومع المجتمع وقد كانت ثنائية (الظلمة والنور) الأكثر حضورا في شعرها.

ويعتبر هذه أهم النتائج التي توصلت إليها من خلال بحثي ولكنها تبقى جزئية وليست كلية، وآمل أن نكون قد وفقنا ولو بجزء يسير لإماطة اللثام وإبراز اسم من أسماء الشاعرات الجزائريات المعروفة عربيا وعالميا والمجهولة في بلدها الجزائر، ولا يفوتني إلا أن أتقدم بالشكر الجزيل للأستاذة المشرفة القديرة: "**ليلى جودي**" على وقوفها معي لإنجاز هذا البحث.

والله الموفق.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم: رواية حفص عن عاصم.

- السنة النبوية: كتاب احياء علوم الدين لأبي حامد الغزالي.

أوّلا- المصادر:

1- زبيدة بشير: الأعمال الكاملة، جمع وتقديم وتحقيق: نور الدين صمود، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2012.

ثانيا- المعاجم والقواميس:

2- إبراهيم مصطفى حسين الزيان وآخرون: المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية، دط.

3- ابن طباطبا العلوي محمد بن أحمد: عيار الشعر، تح محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، دط، دت.

4- ابن طباطبا: عيار الشعر تحقيق عبد العزيز بن ناصر مانع، مكتبة الخانجي، القاهرة.

5- ابن منظور: لسان العرب تح عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، مصر، 1981م/1401هـ.

6- أبو الحسن أحمد ابن فارس بن زكرياء: معجم مقاييس اللغة، تح عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ج4.

7- أبو هلال العسكري: كتاب الصناعيين (الكتابة والشعر) تحقيق مفيد.. دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط1، 1981.

8- أحمد زكي بدوي، معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، مكتبة لبنان، بيروت، 1978.

9- ايميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1991.

10- جاسم محمد عبود، مصطلحات الدلالة العربية، دراسة في ضوء علم اللغة الحديث، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01، 2007م.

11- **الزجاج**، معاني القرآن وإعرابه تح: عبد الجليل عبده شلبي، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1978م، ج1.

12- **السكاكي أبو يعقوب يوسف:** مفتاح العلوم، تحقيق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983.

13- **سيبويه:** الكتاب: تح محمد ع السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1988، ج1.

14- **السيوطي**، المزهر في علوم اللغة العربية وأنواعها، دار الديل، بيروت، ط1، د.س، ج1.

- عبد القاهر الجرجاني

15- ـ: أسرار البلاغة في علم البيان، تعليق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1991.

16- ـ: دلائل الإعجاز، تعليق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، مصر، ط5، 2004.

17- **عبد الله الطيب:** المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر، ج1.

18- **العسكري أبو هلال:** كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر) تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، 1981.

19- **الفيروز أبادي الشيرازي**، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1420ه، 1999م، مج1.

20- **مجدي وهبة كامل المهندس:** معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، 1984.

21- **ممدوح الزوبي:** معجم الصوفية، دار الجبل بيروت، د، ط، 2004.

22- المنجد في اللغة والأعلام، دارالمشرق بيروت، د ت، ط42.

23- **أمين سلامة:** معجم الإعلام في الأساطير اليونانية والرومانية، دار الفكر العربي، مصر، 1955 ط1.

ثالثا- المراجع العربية:

24- بسام قطوس: سيمياء العنوان، طبع بدعم وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2001.

25- ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مراجعة أحمد فرهود، دار القلم العربي، سوريا، ط1، 1997.

26- إبراهيم إبراهيم بركات: النحو العربي، ج2، دار النشر للجامعات مصر، (د، ط) 2007.

27- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة، ط5، 1981.

28- إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث، من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط01، 2003م، 1424هـ.

29- إبراهيم مصطفى وآخرون: البيان، المطبعة الأميرية، القاهرة مصر 1952.

30- أبو القاسم سعد الله، محمد العيد آل خليفة رائد الشعر الجزائري في العصر الحديث، دار المعارف، بمصر، د ت، ط2.

31- أبو القاسم محمد كرو: الشابي حياته وشعره: منشورات دار الحكمة، بيروت، لبنان، ط1، 1954.

32- أبو زكريا يحي: الكافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003.

33- أبو شوراب محمد مصطفى: جماليات النص الشعري، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2005.

34- أبو يعلي التنوحي: كتاب القوافي، تحقيق عوني ع الرؤوف، مكتبة الخانجي، مصر، ط1، 1978.

35- أبي علي الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر: وآدابه ونقده، تحقيق محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، ط5، 1981، ج1.

36- أحمد حسن المراغي: في البلاغة العربية (علم البديع)، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د.ط، 1999.

37- **أحمد حيدوش،** الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث –ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون.

38- **أحمد شقرون:** الروضة الندية في شرح الأجرومية– دار الحمراء للطباعة والنشر والتوزيع والإعلام سيدي بلعباس– الجزائر، ط1– 2010.

39- **أحمد مختار حمد،** علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1988.

40- **أماني سليمان داوود:** الأسلوبية الصوفية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2011.

41- **امرؤ القيس:** الديوان، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط4.

42- **أمين يوسف عودة:** تجليات الشعر الصوفي، قراءة في الأحوال والمقامات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2001.

43- **أنطونيوا بطرس:** الأدب (تعريفه –أنواعه مذاهبه)، د.ط، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان.

44- **أنيس الخوري المقدسي:** الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، دار العلم للملايين، ط3، 1963، بيروت.

45- **إيليا أبو ماضي،** الديوان، دار العودة، بيروت 2004.

46- **بلخير أرفيس:** البلاغة العربية، بحث في الأصول والامتدادات، البدر الساطع للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2016.

47- **بوقرورة عمر:** الغربة والحنين في الشعر الجزائري، (1945–1962) د ط، مركز منشورات جامعة باتنة –الجزائر، د ت.

48- **ثريا محي الدين شيخ العرب:** الميزان الجديد في علم العروض والقافية، دار وائل للنشر، ط1، 2004، عمان، الأردن.

49- **الجاحظ،** البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1997.

50- **جاسم محمد عبد العبود:** مجلة كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، العدد 97.

51- **الجبوري يحي:** الحنين والغربة في الشعر العربي (الحنين إلى الأوطان)، دار مجدلاوي، ط1، عمان، 2008.

52- **جلال الدين الرومي:** رباعيات، دار الأحمدي للنشر، القاهرة، ط1، 1998.

53- **جلال فتحي سيد عدوى،** عناصر الربط النصي في ديوان أحمد، رسالة ماجستير، كلية دار العلوم، جامعة المنيا 2012/1433.

54- **جمعة حسين،** جمالية الخبر والانشاء– دراسة بلاغية جمالية نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق (د، ط)، 2005.

55- **جودت الركابي:** في الأدب الأندلسي، دار المعارف، مصر، ط2، 1960.

56- **حازم القرطاجنى:** مناهج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية.

57- **حبيب مونسي:** المكان في الشعر العربي (دراسة فنية وصفية)، (د.ط) منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000.

58- **حسن ناظم:** البنى الأسلوبية "دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2002.

59- **حسن ناظم:** مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأمور والنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م.

60- **حسني عبد الجليل يوسف:** التمثيل الصوتي للمعاني، الدار الثقافية، مصر، 1998.

61- **حسين بكار:** بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1983، ص158

62- **حسين خالفي:** البلاغة وتحليل الخطاب، دار الغرابي، بيروت، لبنان، ط1، 2011.

63- **حسين منصور الشيخ:** الجملة العربية دراسة في مفهومها وتقسيماتها النحوية، دار الفارس، عمان، ط1، 2009.

64- **حلمي خليل**، الكلمة دراسة لغوية معجمية، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، ط02، 1408هـ، 1980م.

65- **الخطيب التبريزي**: الكافي في علم العروض والقوافي، شرح وتعليق: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003.

66- **الخطيب القزويني**: الإيضاح في علوم البلاغة، تنقيح محمد المنعم خفاجي، مجلد 2، ج5، دار الجيل، بيروت، ط3، 1997.

67- **خليفة بوجادي**، محاضرات في علم الدلالة مع نصوص وتطبيقات بيت الحكمة، سطيف، الجزائر، ط01، 2009.

68- **خليل بن ياسر البطاشي**، الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني، ط1، دار جرير، 2009/1430.

69- **خديجة الحديثي**: كتاب أبنية الصرف في كتاب سيبويه، دار العلم للملاين، بيروت، ط1، 1965.

– **رابح بوحوش:**

70- ـــ: البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993.

71- ـــ: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، عنابة، الجزائر، دط.

72- ـــ: اللسانيات وتحليل النصوص، جدار للكتاب العالمي، ط1، 2007، الأردن.

73- **رجاء عيد**: لغة الشعر العربي المعاصر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، دار منشأ المعارف، الإسكندرية، 1985.

74- **رجب عبد الجواد إبراهيم**: دراسات في الدلالة والمعجم، دار غريب القاهرة، مصر، 2001م.

75- **رنا طه رؤوف**: الدلالة المركزية والدلالة الهامشية بين اللغويين والبلاغيين، (رسالة ماجستير)، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، العراق، 2002.

76- **رمضان الصباغ**، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2002.

77- **رمضان عبد التواب**، فصول في فقة اللغة دار الجبل، القاهرة، ط02، 1980.

78- **الزركشي**: البرهان في علوم القرآن تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ط2 دار المعرفة بيروت ج3.

79- **زكي مبارك**: العشاق الثلاث، دار المعرفة، مصر القاهرة، دط.

80- **سبويه**: الكتاب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1988- ج1.

81- **سعاد الحكيم**: المعجم الصوفي، دار ندرة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1981.

82- **سعد مصلوح**: دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، مصر، ط3، 2002م.

- **سعيد حسين بحري**

83- ـــ: دراسات لغوية تطبيقية بين البنية والدلالة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2005م.

84- ـــ: علم لغة النّص المفاهيم والإتجاهات، الشركة المصرية العالمية للنشر لوجمان، بيروت، لبنان، ط1، 1997م.

85- **سليمان العيسى**: الأعمال الكاملة، دار االشورى، بيروت، ط1، 1980، مج 1.

86- **سليمان فياض**: استخدام الحروف العربية (معجميا، صوتيا، صرفبا، نحويا، كتابيا) دار المريخ، الرياض، 1998.

87- **سمر الديوب**: الثنائيات الضدية، دراسات في الشعر العربي القديم، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2009.

88- **سيد قطب**: التصوير الفني في القرآن، ط9، دار الشروق، 1987..

89- **شوقي المعري**: كتاب إعراب الجمل وأشباه الجمل، دار الحارث/ سوريا، ط1، 1997.

- **شوقي ضيف**:

90- ـــ: فصول في الشعر ونقده، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1971.

91- ـــ: فنون الأدب العربي–الفن الغنائي الرثاء، دار المعارف مصر، ط2.

92- صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر العربي بين التطور والثبات، مكتبة الختنجي، مصر، ط3، 1990.

93- صالح خرفي: رمضان حمود، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.

94- صالح سليم عبد القادر الفاخري: الدلالة الصوتية في اللغة العربية، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، مصر، د.ت.

95- صبحي إبراهيم الفقي: كلمة اللغة النّصي، دار قباء، القاهرة، ط1، 2000م.

96- صبري إبراهيم السيد: ديوان عنترة دراسة دلالية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 1992م.

97- صفاء خلوصي: علم القافية، (ج2 من كتاب فن التقطيع الشعري والقافية)، مطبعة المعارف، بغداد، 1963.

- صلاح فضل:

98- ـــ: النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998.

99- ـــ: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، مصر، ط1، 1419هـ- 1998م.

100- صلاح يوسف عبد القادر: في العروض والإيقاع الشعري، دراسة تحليلية تطبيقية، الأيام للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1996-1997.

101- ضياء الدين ابن الأثير: المثل السائرفي أدب الكاتب والشاعر، تح أحمد الجوقي، بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، دط.

102- طالب محمد إسماعيل: مقدمة لدراسة علم الدلالة، دار كنوز المعرفة، الأردن، ط1، 2011.

103- طالب هماش: ظاهرة الحزن، تر: فوزي إبراهيم الحاج، جامعة القدس، د ط، 2014.

104- **ظاهر محمد الزواهرة:** التناص في الشعر العربي المعاصر، دار الحامد، عمان ط1، 2000.

105- **عائشة حسين فريد:** وشي الربيع بألوان البديع في ضوء الأساليب العربية، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، 2000.

106- **عباس بن يحي:** مسار الشعر الحديث والمعاصر، (د.ط)، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، 2004.

107- **عبد الجبار داود البصري:** إشكالية القافية في الشعر العربي مجلة أقلام العراق، العدد 10، 1986.

108- **عبد الحق بلعابد:** عتبات (جيرار جينت من النص إلى المناص) تق: سعيد يقطين، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر 2008.

109- **عبد الحميد هيمة:** علامات في الإبداع الجزائري، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، 2007.

110- **عبد الرحمان الهاشمي،** أحمد ابراهيم صومان، فايزة محمد فخري العزاوي: مفاهيم لغوية نحوية وصرفية قواعد وتطبيقات، دار الوراق للنشر والتوزيع ط1، 2011.

111- **عبد الرحمان بن ناصر السعدي:** تيسيير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، تح عبد الرحمان بن معلى الويحق، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2000.

112- **عبد الرزاق الأصفر:** المذاهب الأدبية لدى الغرب (مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامه، د ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

113- **عبد الرضا على:** موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دار الشروق، عمان، ط1، 1997.

114- **عبد السلام المسدي:** الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3.

- عبد العزيز عتيق:

115- **ـ:** في البلاغة العربية علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، 1985.

116- ـــ: علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، دط، 1407هـ-1987م.

117- عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د.ط، 1978.

118- عبد الله ابن المعتز: كتاب البديع، نشر وتعليق المقدمة والفهارس (إغناطيوس كرا تشقوفسكي)، دار المسيرة بيروت، ط3، 1982.

- عبد المالك مرتاض:

119- ـــ: السبع معلقات (مقاربة سميائية انتربولوجية لنصوصها)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1998.

120- ـــ: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د، ط)، 1983.

121- عبد الناصر حسن محمد: شعر أبي نواس دراسة أسلوبية المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، ط1، 2009.

122- عبد الواحد وافي، فقه اللغة، لجنة البيان، القاهرة، ط03، 1962م.

123- عثمان بن ذريل: النّص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا، دط، 2002م.

124- عدنان حسين قاسم: التصوير الشعري، رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية، د.ط.

- عز الدين إسماعيل:

125- ـــ: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، 2000.

126- ـــ: التفسير النفسي للأدب، ط4، مكتبة غريب، (د.ت).

127- ـــ: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكتاب العربي، القاهرة، ط3، 1967.

128- عصام شرتح: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، إتحاد كتاب العرب، دمشق، د.ط، 2005.

129- **علي البطل**: الصورة في الشعر العربي، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط2، 1981.

130- **علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني**: معجم التعريفات، تح محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع، القاهرة، د ط.

131- **علي عزة**: الاتجاهات الحديثة في علم الأساليب وتحليل الخطاب، الناشر شركة أبو الهول للنشر، ط1، 1996.

132- **عمر طالب**: صراع الحياة والموت في شعر امرئ القيس، مجلة آداب الرافدين، الموصل، العدد9، 1987.

133- **عيسى الناعوري**: أدب المهجر، دار المعارف، ط3، القاهرة، مصر، 1977، بغداد 1985.

134- **غفلول أحمد أمين**، البحث الدلالي في المعجمات الفقهية المتخصصة، دار دجلة، عمان، الأردن، ط1، 2007م.

135- **فاتح علاق**: في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2008.

136- **فاضل صالح السمرائي**: الصرف العربي، أحكام ومعان، دار بن كثير، ط1، 2013.

137- **فاطمة حسين العفيف**: لغة الشعر العربي المعاصر (نازك الملائكة، سعاد الصباح، نبيلة الخطيبة) نماذج عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2011.

138- **فايز صبحي**، عبد السلام تركي، مستويات التحليل اللغوي، رؤية منهجية في شرح تغلب على ديوان زهير، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2010.

139- **فخر الدين فناوة**: تصريف الاسماء والأفعال، مكتبة المعارف، بيروت/ لبنان، ط2، 1988.

140- **فرحان بدري الحربي**: الأسلوبية في النقد الأدبي الحديث دراسة في تحليل الخطاب المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1424هـ/2003م.

141- **فهد حسين**، ايقاعات الذات قراءة في السرد العربي، وزارة الثقافة والإعلام والتراث الوطني، ط1، 2002.

142- **قدامة بن جعفر**: نقد النثر، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، د ط، 1980.

143- **محسن علي عطية**: الواضح في القواعد النحوية والأبنية الصرفية، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان/ الأردن، ط1، 2007.

144- **محمد أحمد قاسم ومحي الدين ذيب**: علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني)، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط1، 2003.

145- **محمد الهادي الطرابلسي**: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981.

146- **محمد حماسة اللطيف**: البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1999م.

147- **محمد حماسة عبد اللطيف**: الجملة في الشعر العربي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، (د، ط) 2006.

148- **محمد سعد محمد**، علم الدلالة، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط01، 2002م.

149- **محمد صلاح زكي أبو حميدة**: الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة اسلوبية، مطبعة مقداد غزة فلسطين، ط1، 2000.

150- **محمد عبد المطلب**: البلاغة والأسلوب، مكتبة لبنان، دط، دت.

151- **محمد عبد المنعم خفاجي**، عبد العزيز شرف: الأسلوبيات والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط1، 1412ه/1992م.

152- **محمد عزام**: الأسلوبية منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، دط، 1982.

153- **محمد عكاشة**: تحليل النص (دراسة الروابط) النصية في ضوء علم اللغة النصي، مكتبة الرشد، ناشرون الطبعة الأولى 2014.

154- **محمد غنيمي هلال:** الأدب المقارن، (د.ط)، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2004.

155- **محمد غينمي هلال:** النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، القاهرة، مصر، 1997.

156- **محمد لطفي اليوسفي:** في بنية الشعر العربي المعاصر، دار فراس للنشر، تونس، 1985.

157- **محمد مصطفى هدارة،** دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم العربية، بيروت ط1، 1990.

158- **محمد مفتاح:** تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت ط1، 1992.

159- **محمود أحمد حسن المراغي:** علم البديع، دار العلوم العربية، بيروت، ط1، 1991.

160- **محمود السعران:** علم اللغة: مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت،، د.ط.

161- **مختار عطية:** الجملة الفعلية في شعر محمد بن حازم الباهي، – دراسة أسلوبية– دار الوفاء، للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية/مصر، (د، ط).

162- **مدحت الخيار:** الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، دار المعارف، ط2، 1995.

163- **مسعود فهمي زيدان:** في فلسفة اللغة، دار النهضة العربية، بيروت، دط، 1985.

164- **مشري بن خليفة:** الشعرية العربية، مرجعيتها وإبدالاتها النصية، كتاب صادر عن وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007.

165- **مصطفى السعدني:** البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث، منشأة المعارف، مصر، د.ط، د.ت.

166- **مصطفى الغلاييني:** جامع الدروس العربية، منشورات الكتب العلمية، بيروت، د ط،، ج3.

167- مصطفى المراغي: علوم البلاغة البيان المعاني والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2002.

168- منذر عياشي: مقالات في الأسلوبية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 2000.

169- منقور عبد الجليل، علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي اتحاد الكتاب العربي، دمشق، سوريا (ط)، 2001م.

170- منير سلطان: بديع التراكيب في شعر أبي تمام، منشأة المعارف، مصر، ط4، 2002.

171- مهدي المخزومي: في النحو العربي نقد وتوجيه، منشورات المكتبة المصرية، بيروت، لبنان، 1964.

172- موسى ربابعية: قراءة في الشعر الجاهلي، مكتبة الكتاني للنشر والتوزيع، الأردن، د.ط، 2001.

173- ميجان الرويلي: سعد البازعي الدليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط3، 2002.

174- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة بغداد، 1965.

175- نبيل خالد أبو علي: الحقول الدلالية في الحماسة الشعرية –دراسة أسلوبية، (دت)، دط، 2017.

176- نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984.

177- نصر حامد أبو زيد: مفهوم النص (دراسة في علوم القرآن)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1994.

178- نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ن دمشق، 1983.

179- **عبد الله سعيد البادي عمان:** التناص في الشعر العربي الحديث البرغوثي نموذجا، دار كنوز للمعرفة عام 2008.

180- **نور الدين السد:** الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، دار هومة للطباعة والنشر، دط، 2010، ج1.

181- **نور الهدي لوشين،** مباحث في علم اللغة، المكتبة الجامعية، الإسكندرية.

182- **هادي نهر،** علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، جدار الكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط1، 2001م.

183- **وضحي يونس:** القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

184- **الولي محمد** (الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

185- **يمنى العيد:** في القول الشعري، الشعرية المرجعية الحداثة القناع، دار الفرابي، ط1، بيروت، 2008.

186- **يوسف ناوري:** الشعر الحديث في المغرب العربي (الجزء الأول)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006.

رابعا- المراجع المترجمة:

187- **أرسطو:** فن الشعر ترجمة الدكتور محمد شكري عياد، دار الكتاب العربي، القاهرة، عام 1967.

188- **أنجلو مارك** وآخرون خ أصول الخطاب النقدي (الجديد)، تحقيق أحمد مدني، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، 1989.

189- **بيير جيرو:** الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، ط2، دار الحاسوب للطباعة، حلب، 1994.

190- جان بياجيه: البنيوية، تر عارف ميمنة وبشير أوبيري، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط4، 1985.

191- جورج مونييه: الأسلوبية، ترجمة بسام بركة مجد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2.

192- جون ماري جويو: مسائل فلسفة الفن المعاصرة، تر سامي الدروبي، دار الفكر العربي، مصر، د.ت.

193- دونكان هيث وجود بورهام: أقدم لك الرومانسية، ترجمة: عصام حجازي، المجلس العلمي للثقافة، القاهرة، ط1، 2002.

194- دي بوجراند وديلسير: مدخل إلى علم النص، ترجمة إلهام بوغزالة علي خليل حمد، دار الكتاب، سمير أميس، مصر 1992.

195- رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، ترجمة د جابر عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت 1978

196- كريستوفر كورديل: الوهم والواقع – ترجمة توفيق الأسدي – دار الفرابي، بيروت، ط1، 1982.

خامسا- الرسائل الجامعية:

197- لخضر هدروق: رسالة دكتوراه (مقاربة أسلوبية لديوان سقط الزند، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة سيدي بلعباس، 2014.

سادسا- المجلات والدوريات:

198- أنجلو مارك: التناص بحث في انبثاق حقل مفهومي وانتشاره، ترجمة محمد خير البقاعي، مجلة (علامات في النقد) ح19، المجلد الخامس، مارس 1996.

199- أحمد بلخضر: مقال بعنوان الأسلوب والأسلوبية بين وحدة المصطلح وتعدد الماهية، مجلة الأثر، العدد 2، ماي 2003.

200- إمبرطو إيكو: القارئ النموذجي تر: أحمد أبو حسن، مجلة آفاق (اتحاد كتاب المغرب)، العدد 8- 9- 1988.

201- شهرزاد بن يونس: قراءة في شعرية الخطاب الصوفي، مجلة الثقافة المزدوج 8- 9، منشورات وزارة الثقافة 2006، المكتبة الوطنية.

202- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت العدد 164، 1992.

203- الطيب بودربالة: قراءة في كتاب سيمياء العنوان –الملتقى الثاني منشورات الجامعة– بسكرة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، 2002.

204- عبد الحميد هيمة: الرمز الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر وآليات التأويل، مجلة مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، العدد 04، 2008.

205- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شعرية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 232.

206- كمال أبو ديب: قراءة النص، قراءة العالم مجلة الفيصل، العدد 94، 1985.

207- محمد قطب عبد العال: من جماليات التصوير القرآني، مجلة دعوة الحق، مكة المكرمة، العدد 99، عام 1990.

208- مقال لمحمد بلوحي: الأسلوب بين التراث البلاغي العربي والأسلوبية الحداثية، مجلة التراث العربي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 95، السنة الرابعة والعشرون، 2004م، 1425هـ.

الملحق

- **نبذة عن حياة الشاعرة زبيدة بشير:**[1]

الشاعرة: زبيدة بشير

ولدت الشاعرة زبيدة بشير في قرية سيدي يوسف، يوم الثامن من شهر شباط عام 1938، تعود أصولها الى مدينة قمَّار بوادي سوف، شاعرة عصامية لم تتجاوز في تعلمها الأساسي الكتابة والقراءة وحفظ القرآن الكريم، وقد تشبعت بالكثير من الشعر العربي والتهمت العديد من الكتب مثل "ألف ليلة وليلة" التي كانت تقرأها في غياب والدها، أنتجت شعرا ونشرت منذ أول شبابها ولها ثلاثة دواوين شعرية وهي: (ديوان حنين، ديوان آلاء، ديوان طائر الفينيق).

حفظت السيدة زبيدة بشير القرآن الكريم في سن مبكرة وقد أتاح لها ذلك لغة متينة إلى جانب موهبتها الشعرية الفذة المتميزة بجزالة اللفظ وشفافية التعبير وجمال الصور وبلاغة المعاني مما بوأها مكانة رفيعة في الأدب العربي الحديث.

انتدبتها الإذاعة الوطنية التونسية منسقة برامج حيث أشرفت على عديد البرامج الأدبية المتنوعة وسجلت مساهمة قيمة في برامج توجيه الأدباء الناشئين كما أسهمت في عدة برامج أدبية بإذاعات صوت أمريكا ولندن وباريس.

شاركت شاعرتنا في المؤتمرات والندوات الدولية بالبلاد العربية والأوربية كالعراق ومصر وليبيا وبلجيكا، فضلا عن المنتديات الثقافية والأدبية في الداخل والخارج.

حظيت الشاعرة زبيدة بعناية واسعة ونشرت إبداعاتها مختلف المجلات والدوريات والصحف بسائر أنحاء العالم في الشرق والغرب.

[1] زبيدة بشير، الاعمال الكاملة، جمع وتقديم وتحقيق الدكتور: نور الدين صمود، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2012، ص 5-21.

كان لديوانها "حنين" صوت عمَّ صداه الأصقاع واحتضنته مختلف المحافل والمجلات الأدبية نشرت وتعليقا وترجمة إلى عدة لغات أجنبية كالفرنسية والإسبانية والانجليزية والبولونية وغيرها...وأفردت عديد الاصدارات والمعاجم ومراكز التوثيق تعريفا متميزا بالشاعرة الملهمة غدت مرجعا للباحثين والدارسين، من ذلك "معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين" ومركز جمعة الماجد للثقافة والتراث والمؤلف البولوني "الأصالة والحداثة في الشعر التونسي المعاصر"، والمؤلف الإسباني "الشعراء العرب المعاصرون".

تم تكريم الشاعرة في مناسبات وطنية ودولية وخصها مركز البحوث والدراسات والتوثيق والإعلام حول المرأة (الكريديف) بتكريم دائم متميز بإحداث جائزة ثقافية تحمل اسم "جائزة زبيدة بشير "تسند سنويا يوم 8 مارس في حفل مشهود إلى أربع مبدعات شعرا أو نثرا بمناسبة اليوم العالمي للمرأة". **حمادي الجلازي**

توفيت رحمها الله عام 2011.

- قالوا في شعرها:

إن شعر زبيدة يلخص فلسفة عواطفها ببساطة نادرة.....ليته يلحن ويتغنى به من يفهمه! فهو مفعم بالصور والعواطف وجمال لا ينتهي.....رعاك الله أيتها الشاعرة المبدعة وحياك..."مصطفى خريف" وجدت في ديوانك "آلاء" هزة ممتعة تأخذ بالقارئ إلى آفاق رحبة من الخيال المبتكر والرؤية النافذة واللمسات الانسانية الثرية..."عبد العزيز البابطين.

إن معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين قد أفرد تعريفا بكم وبشعركم بحيث غدا مرجعا لكل باحث ودارس، يسعدني أن أقدم لك التهنئة على هذا الإبداع ...بل التهنئة للأمة العربية التي أنجبتك ونحن بانتظار إبداعاتك التي افتقدنا أمثالها في عالمنا المعاصر "عبد الرحمان فرفور مركز جمعة الماجد للثقافة والتراث".

"إذا قرئ شعر زبيدة فليقف الجميع إجلالا..."معين بسيسو جريدة الميدان".

"في شعر زبيدة نمنمة خاصة تبرز التميز والتفرد..."بدوي الجبل".

"من يجرؤ على تلحين هذا الشعر الملحن بطبعه؟! "د يوسف شوقي".

"في ما قرأت، لم أجد كهذا الشعر يمس شغاف القلب "أحمد رامي".

"ما تخيلت أني سأسمع شدو الملائكة على الأرض حتى سمعت شعر زبيدة..."صالح جودت مجلة الهلال".

"شعر زبيدة هبة الله لأهل الأرض "سعيد الشيباني".

"لولا نبرة الحزن والأسى التي تطغى على معظم قصائدها لقلت هذه أميرة الشعر العربي "د بنت الشاطئ جريدة الأهرام".

"أخشى أن تغلبني صداقتي للشاعرة في تذوقي لشعرها...ولكنني أجزم أن هذا هو السحر الحلال... مفدي زكريا".

ملخص:

تهدف هذه الدراسة الموسومة بـ "البنى الأسلوبية في شعر زبيدة بشير" إلى إماطة اللّثام عن شاعرة ذاع صيتها عربيا وحتى عالميا لكن لفها النسيان في بلدها الأصلي الجزائر, وذلك لما حواه شعرها من درر مكنونة ولغة راقية وأسلوب فني مميز، وشعرية تعانقت فيها الأصوات والدلالات والتراكيب ومحتوياتها، مع الصيغ البلاغية، وفيض الأحاسيس فشكلت صور فنية محكمة الاتقان كلوحة لفنان بارع أحاط بكل تفاصيل رسمته، فتفرد شعرها بمميزات جعلت العديد من النقاد يصفونها بأميرة الشعر العربي وهناك من وصفها بالخنساء حتى أن الرئيس حبيب بورقيبة قال لها ممازحا لما سمع قصائد من قصائدها هل يمكن القول أن زبيدة عاشت في زمن بورقيبة أو بورقيبة عاش في زمن زبيدة, وكل عام تقام في تونس جائزة باسمها تسمى: "**جائزة زبيدة بشير للإبداع الأدبي**".

الكلمات المفتاحية: الأسلوب والأسلوبية؛ مفاهيم واتجاهات؛ المستوى الصوتي؛ المستوى التركيبي؛ المستوى الدلالي.

Abstract:

This study, entitled "Stylistic Structures in Zubaida Bachir's Poetry", aims to uncover a poet who became famous in the Arab world and even internationally, but who was forgotten in her country of origin, Algeria. because Her poetry has Pearls are hidden, high-end language and distinctive artistic style, A poetry in which sounds, connotations, structures, and their contents are interwoven, with rhetorical formulas, and an overflowing of feelings, so elaborate artistic images were formed as a painting by a brilliant artist who surrounded every detail of his drawing, singling out her poetry with features that made many critics describe her as the princess of Arabic poetry and there are those who described her as al-Khansa. Even that the president Habib Bourguiba jokingly told her when he heard some of her poems: Can it be said that Bourguiba lived in the time of Zubaida, or Zubaida lived in the time of Bourguiba. Every year a prize is held in Tunisia in its name called: "**Zubaida Bachir Prize for Literary Creativity**".

Key words: style and stylistics; Concepts and trends; Acoustic level; Compositional level; Semantic level.

Résumé:

Cette étude, intitulée «Structures stylistiques dans la poésie de Zubaida Bachir», vise à découvrir une poète devenue célèbre dans le monde arabe et même internationalement, mais qui a été oubliée dans son pays d'origine, l'Algérie. parce que sa poésie a des perles cachées, un langage haut de gamme et un style artistique distinctif, une poésie dans laquelle les sons, les connotations, les structures et leur contenu sont entrelacés, avec des formules rhétoriques, et un débordement de sentiments, des images artistiques si élaborées se sont formées comme une peinture d'un artist brillant qui a entouré chaque détail de son dessin, Les traits de sa poésie étaient uniques à de nombreux critiques à la décrire comme la princesse de la poésie arabe et il y a ceux qui l'ont décrite comme al-Khansa. Même que le président Habib Bourguiba lui a dit en plaisantant lorsqu'il a entendu certains de ses poèmes: (Peut-on dire que Bourguiba a vécu à l'époque de Zubaida, ou Zubaida a vécu à l'époque de Bourguiba). Chaque année, un prix est décerné en Tunisie en son nom: "**Prix Zubaida Bachir pour la créativité littéraire**".

Mots clés: style et stylistique; Concepts et tendances; Niveau acoustique; Niveau compositionnel; Niveau sémantique.