الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
- البويرة -
كلية الأدب واللغات

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵉⵜ ⴰⴽⵍⵉ ⵎⵓⵃⴻⵏⴷ ⵓⵍⵃⴰⵊ - ⵜⵓⴱⵉⵔⴻⵜ -
Faculté des Lettres et des Langues

قسم اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد معاصر

دراسة أسلوبية في ديوان"همسات وصرخات" لمحمد الأخضر السائحي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر

اعداد الطالب:
عمر برادعي

اشراف:
- د (ة) نعيمة بن علية

لجنة المناقشة:

الأستاذ:	الرتبة:	الجامعة:	الصفة:
1			رئيسا
2 د. (ة) نعيمة بن علية	أستاذة محاضرة صنف (أ)	جامعة البويرة	مشرفا ومقررا
3			عضوا

السنة الجامعية 2015/2014

إهـداء

إلى كل من ساهم في إتمام هذا العمل..وأخص بالذكر المشرفة الأستاذة الدكتورة "نعيمة بن علية" التي كانت المعين والمساند في كل فترات الدراسة والبحث

إلى كل أفراد عائلتي: والدي الكريمين -أطال الله في عمرهما-،

إخوتي وأخواتي .

إلى الأصدقاء والأقارب وكل من يعرفه عمر برادعي سواءا من قريب أو من بعيد

إلى التي شاركتني حياتي لما أشرف هذا العمل على نهايته فكان لها الأثر الطيب على كله لا بعضه.. زوجتي الغالية ...

إلى كل هؤلاء أهدي هذه الثمرة.

شكـــر...

تأسيا بقول الرسول –ﷺ- :"من لا يشكر الناس لا يشكر الله" فإنني لا أملك إلا أن أتقدم بشكري الخالص للأستاذة الفاضلة المشرفة والموجهة الأستاذة الدكتورة "نعيمة بن علية" التي شرفتني باحتضان هذا البحث ورعايته من بدايته إلى نهايته، كما أشكرها على نصائحها وإرشاداتها بالرأي السديد والفكر القويم، فجزاها الله عني خير الجزاء.

كما لا أنسى أن أتوجه بالشكر والعرفان لكل أساتذة قسم اللغة والأدب العربي بالبويرة، على كل ما قدموه لنا من دعم ومساندة، من دون أن أنسى كل من علمني ولو حرفا طيلة مشواري الدراسي فلكل الشكر والتقدير..

مقدّمة

التجربة الشعرية في أساسها تجربة لغة، فالشعر هو الاستخدام الفني للطاقات الحسية، والعقلية، والنفسية، والصوتية للغة، والشعر كذلك بناء لغوي مميز ينبني على تفجير طاقة اللغة، ويجعلها تضيف إلى نفسها ومن داخلها عنصرا آخر هو الإيقاع الذي يسهم بدوره في شحن الدفقة الشعرية تبعا لحالة الشاعر الشعورية (الانفعالية).

وأولى مميزات الشعر استثمار خصائص اللغة بوصفها مادة بنائية، فالكلمات والعبارات في الشعر يقصد بها بعث صور إيحائية، ومن خلال هذه الصور يعيد الشاعر إلى الكلمات قوة معانيها التصويرية الفطرية في اللغة.

مما لا شك فيه أن الأدب الجزائري الحديث عموما والشعر على وجه الخصوص، يزخر بكثير من الأسماء اللامعة التي سجلت أسماءها بأحرف من ذهب على صفحات الإبداع، وخلفت شعرا قوي المعاني التصويرية, من هؤلاء الشاعر "**محمد الأخضر السائحي**"، الذي يعتبر شخصية أدبية متميزة في العصر الحديث، سنحاول في هذه الدراسة الوقوف على الجوانب البارزة في شعره والتي أماطت اللثام عما جادت به قريحته الفذة، وأهم السمات الفنية والأسلوبية التي تميز شعره وإبداعه.

ومن هنا جاءت هذه الدراسة الموسومة بـ " **دراسة أسلوبية في ديوان (همسات وصرخات) لمحمد الأخضر السائحي** " التي نرمي من خلالها إلى تحقيق هدفين:

أولا: تحديد الأطر الفنية والأساليب اللغوية التي تتميز بها لغة الشاعر، ومن ثمه لغة الشعر الجزائري الحديث، لنتبين مدى الثبوت أو الانزياح في قواعدها واستعمالاتها فندرك خصائصها المميزة، ومدى مساهمتها في خلق الجو الشعري وبلورة الرؤى والمواقف.

ثانيا: تطبيق منهج موضوعي في دراسة النصوص الشعرية بالاعتماد على الأسلوبية ومعطياتها ومناهجها ومدارسها، لندرك خصائص اللغة الشعرية وما تتميز به من تحولات في البنى الصوتية والنحوية والدلالية، وماهية الأسلوب، وخصائص اللغة الشعرية، وما تمتاز به من توتر وانزياح.

والخوض في مثل هذه الموضوعات ليس بالأمر السهل على كل دارس كما هو معلوم، ذلك أنها تتطلب الإلمام بجوانب معرفية متعددة، لغوية وغير لغوية، تمكن من الوصول إلى نتائج قريبة من

الدقة العلمية، لذلك سيقف القارئ لهذا البحث على قصورنا في بعض الجوانب، وذلك لعدم إحاطتنا بكل المعارف الواجب تطبيقها في التحليل والدراسة.

ومن الصعوبات في إخراج البحث في صورته الكاملة صعوبة الحصول على بعض المصادر والمراجع.

أما عن سبب اختياري لهذا الموضوع فالواقع أن هناك مجموعة من الأسباب دفعت بي إلى خوض غماره، أحدها ذاتي، والأخرى موضوعية.

فالذاتي يتمثل في اختيار الشاعر لأن رغبتي كانت في دراسة أعمال أحد الشعراء الجزائريين، فوقع اختياري على "السائحي" الذي كان مكثرا في قول الشعر، لكن الدراسات لم تنصف أشعاره ودواوينه الكثيرة، حيث لم تتناولها أقلام النقاد والدارسين بكثرة.

أما الدوافع الموضوعية فتتعلق أولا باختيار المنهج الأسلوبي في الدراسة لقناعتي أن هذا المنهج من أقرب المناهج النقدية المعاصرة دقة وإحاطة بجوانب اللغة المتعددة.

وثانيا: حاجة الفضاء الأدبي في الجزائر لمثل هذه الدراسات التطبيقية، والإسهامات النقدية.

وقد اعتمدت المنهج الوصفي التحليلي القائم على علم الأسلوب، لذلك حرصت أن تكون هذه الدراسة تطبيقية بالدرجة الأولى، دون إهمال بعض الجوانب النظرية، لإيماني بتلازم هذين الجانبين.

وفيما يتعلق بالخطة فقد قسمت البحث إلى مقدمة وتمهيد وثلاثة فصول وخاتمة، تناولت في المقدمة الموضوع وأسباب اختياره وأهميته وخطته، وفي التمهيد تطرقت إلى الأسلوبية: المصطلح والمنهج وكذا العلاقة بين الأسلوبية والنقد.

أما الفصل الأول الذي يحمل عنوان "**المستوى الصوتي في ديوان همسات وصرخات**" خصصته للحديث عن الجانب الموسيقي والجانب الصوتي، فوضعت تفريقا بين الصوت والموسيقى، ثم درست الموسيقى الخارجية المتمثلة في البحور الشعرية والقافية والروي، وانتقلت إلى الموسيقى الداخلية ودرست التكرار على مستوى الصوت والكلمة، لأختم هذا الفصل بدراسة ظاهرة رد الصدر على

العجز، التي تشكل علاقة وطيدة بالمعنى، والتي تتفاعل وتتكاثف في سبيل تحقيق إيقاع صوتي معبر ومؤثر.

أما الفصل الثاني فعنوانه "**المستوى التركيبي النحوي**" فقد كان مخصصا للمستوى التركيبي النحوي، حيث درست فيه التقديم والتأخير والحذف باعتبارهما يشكلان انزياحا أسلوبيا، ففي التقديم درست تقديم الخبر بأنواعه، وتقديم المفعول به، وتقديم الجار والمجرور، وفي الحذف تناولت حذف الفعل، وحذف المبتدأ، وحذف الخبر، ثم حذف المفعول به، وأخيرا حذف حرف النداء، وبعدها تطرقت إلى الأساليب الإنشائية الأكثر دورانا في الديوان وهي: النداء، والأمر، والاستفهام، وكيف عبر الشاعر بهذه الأساليب عن مختلف المعاني الشعرية وما دور هذه الأساليب في المطالع وفي غير المطالع.

في حين أن الفصل الأخير عنوانه "**المستوى الدلالي**" تحدثت من خلاله عن المستوى الدلالي في جانبين مهمين في الديوان، أولهما التناص، وقسمته إلى قسمين: التناص الديني والتناص الشعري، وبينت مدى تأثر الشاعر بالقرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، وكذا تأثره بالشعراء القدامى والمحدثين، ثم ختمت الفصل ببيان المعاني الشعرية الغالبة في الديوان.

أما الخاتمة فقد كانت معرضا لأهم النتائج المتوصل إليها من هذه الدراسة.

وتجدر الإشارة إلى أن هذه الدراسة ما كانت لتكتمل فصولها، دون أن ترتكز على مجموعة من المصادر والمراجع المتنوعة التي تقدم لها زادا معرفيا كافيا في جميع جوانبها اللغوية والأدبية والنقدية، ولعل من أهمها ديوان الشاعر "همسات وصرخات"، وبعض المصادر القديمة نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر كتاب دلائل الإعجاز لـ"عبد القاهر الجرجاني"، لما لهذا المصدر من صلة بموضوع بحثي، لا سيما ما تعلق ببلاغة التقديم والتأخير والحذف، كما أفدت من بعض الدراسات المعاصرة ولعل أهمها دراسة محمد الهادي الطرابلسي "خصائص الأسلوب في الشوقيات"، و"الأصوات اللغوية" لإبراهيم أنيس، كما اعتمدت على بعض الكتب المترجمة، ككتاب الأسلوبية لـ"جورج مولينيه"، وكتاب البلاغة والأسلوبية لـ"هنريش بليث"، وغير ذلك من المصادر والمراجع المبثوثة في ثنايا هذه الدراسة.

تمهيد

- الأسلوبية: المصطلح والمنهج

تمهيد:

الأسلوبيـة: المصطلـح و المنهـج.

الأسلوبية منهج نقدي يسعى إلى معاينة النصوص الأدبية بالاعتماد على النسيج اللغوي الذي يشكل منه النص، متخذةً من اللسانيات سبيلاً للكشف عن الوظائف المتعددة للّغة، ساعية إلى تجلية المعنى الذي قصد إليه المؤلف، و قد اختلفت الأسلوبية عن اللسانيات في كونها ركزت بشكل أساسي على الأثر الذي تتركه اللغة في المتلقي.

يعتبر مفهوم الأسلوب نقطة الانطلاقة الأساسية في الدراسة الأسلوبية و لقد ظلّ الأسلوب _و لا يزال_ في رأي بعض الباحثين من المصطلحات التي يصعب تحديدها على وجه الدقّة و الشمول، فهنريش بليث مثلاً يقول: « ورد على كلمة **Style** (أي أسلوب) كثير من المعاني حتى صار من الصعب تحديدها بتعريف واحد، و هذا راجع إلى أن هذه الكلمة لا تخص المجال اللساني وحده بل استعملت في مجالات عديدة من مجالات الحياة اليومية و الفن ».[1]

الظاهر في قول هنريش بليث أن الصعوبة في تحديد مفهوم الأسلوب راجع لأمر خارج عن اللغة، و لا يخص الأسلوب اللغوي و إنّما يتحدث عن الأسلوب الشامل للغة وغيرها من المجالات الأخرى، و من ثمة فتحديد الأسلوب اللغوي و تعريفه قد لا يكون بتلك الصعوبة كما أكّد ذلك بيير جيرم إذ يقول: « ليس ثمة شيء أحسن تعريفًا في الظاهر من كلمة أسلوب، فالأسلوب طريقة في الكتابة»[2]، و على الرغم مما يظهر من سهولة في تعريف الأسلوب غير أن طبيعته لم تحدد بدقّة حتى في المجال اللساني.[3]

أما عند نقادنا العرب القدامى فقد كان الجاحظ أول من أثار فكرة تباين مستويات الأداء اللغوي في كتابه "البيان و التبين"، و برزت فكرة النظم عنده بمعنى النسق الخاص في التعبير و الطريقة المميزة في التركيب.

و يؤكد ابن قتيبة على أنّ معرفة أساليب العرب من أهم ما يجب توفره للمتكلم حتى يتمكن من نسج كلامه على الوجه اللائق بكل مقام، في حين يرى الخطابي أنّه كلّما تعددت الموضوعات التي

---

[1] هنريش بليث، البلاغة و الأسلوبية، تر: د.محمد العمري، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 1999م، ص: 51.

[2] بيير جرم، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، ط2، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، 1994م، ص: 9.

[3] ينظر هنريش بليث، البلاغة و الأسلوبية، ص: 51.

يطرقها الأديب تعددت الأساليب و تشكلت بطبيعة هذا الموضوع، كما أنّه يربط بين الأسلوب و الطريقة الفنية في الأداء. [1]

و ممّا لا يكاد يجهله باحث في اللغة نظرية عبد القاهر الجرجاني الشهيرة في بحثه عن إعجاز القرآن الكريم حيث يربط مفهومه للأسلوب بمفهومه للنظام من حيث هو نظام للمعاني و ترتيب لها، وعلاقة النظام بالأسلوب هي علاقة الجزء بالكل، و النظام عنده يتحقق عن طريقه إدراك المعاني النحوية و استغلال هذا الإدراك في حسن الاختبار والتأليف، كما نجد ابن حازم القرطاجني في كتابه "منهاج البلغاء و سراج الأدباء" يدرك قيمة الأسلوب و يعالج كثيرًا من القضايا المتعلقة به، حيث يرتبط الأسلوب بالفصاحة والبلاغة و بطبيعة الجنس الأدبي و بالناحية المعنوية في التأليفات.

ولقد ورد في لسان العرب _مادة سلب_: « السطر من النخيل، و كل طريق معتد فهو أسلوب، فالأسلوب الطريق و الوجه و المذهب، يقال أنتم في أسلوب سوء، و يجمع أساليب، و الأسلوب طريق تأخذ فيه، و الأسلوب الفن، يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه ». [2]

هذا التعريف اللغوي لابن منظور قد لا يقترب كثيرًا من المعنى الاصطلاحي، "إلاّ أنّ ابن خلدون قد تجاوز هذا المفهوم اللغوي للأسلوب و بادر إلى تقديم مفهوم جديد إجرائي دلالي له، يعد تصورًا جدّ متقدم بالنسبة لما وصلت إليه الأسلوبية المعاصرة قي الغرب اليوم". [3]

فنجده يربط بين الأسلوب و القدرة اللغوية، و كذلك بين الأسلوب و الإيجاز والإطناب في الحذف و الكناية و الاستعارة، فالأسلوب _عنده_ عبارة عن مناهج مطروقة في اللغة الفنية، و هو المظلة الكبرى التي تنطوي تحتها التراكيب، إنه "عبارة عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب أو القالب الذي تفرغ فيه، و لا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب (أي النحو)، و لا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التراكيب الذي هو وظيفة العروض، و إنّما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص، و تلك الصورة التي ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب و أشخاصها و يعيدها في الخيال كالقالب و المنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب و البيان، فيرصها فيه رصًّا، كما يفعل البناء في القالب، و النساج في المنوال حتى

[1] ينظر: يوسف أبو العدوس،الأسلوبية: الرؤية و التطبيق،ط1،دار المسيرة،عمان،الأردن،2007،ص:11-22.

[2] جمال الدين بن مكرم أبو الفضل ابن منظور، ط1، دار صادر، بيروت لبنان، 2000، ج7، مادة سلب، ص 255

[3] ينظر: عبد الرحمان ابن خلدون، المقدمة، ط4، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ص: 570-571.

يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام، و يقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة الإنسان العربي فيه، فإنه لكل فن من الكلام أساليب تختص به و توجد فيه على أنحاء مختلفة". [1]

بعد تعريف ابن خلدون للأسلوب سابقًا لدخول هذا المصطلح النقدي ساحة الأدب، فكلمة أسلوب **Style** تمتد إلى الكلمة اللاتينية **Stilus** التي كانت تطلق على مثقب معدني يستخدم للكتابة على الألواح المشمعة المدهونة[2]، و بعدها " حدث أن خلعت الآلة اسمها على نوع من الوظائف التي تقوم بها "[3]. و في كتب البلاغة اليونانية القديمة كان الأسلوب إحدى وسائل إقناع الجماهير، فكان يندرج تحت علم الخطابة و خاصة الجزء الخاص باختيار الكلمات المناسبة لمقتضى الحال، و هو عند أفلاطون " شبيه بالسمة الشخصية ". [4]

وممّا لا شكّ فيه أن تعدد التعريفات الخاصة بالأسلوب راجع إلى تعدد المدارس والرؤى والاتجاهات، حيث توظف كل مدرسة أدوات إجرائية نظرية خاصة و منهجية محددة.

وللتوضيح فقط قامت الأسلوبية بدور كبير في مجال التوصيف اللغوي للنص، في محاولة منها توضيح الطريق و تمهيدها أمام النقد الأدبي بغية تثبيت دعائمه و تقييم القيم الجمالية فيه، و قدمت من الانجازات و بخاصة على الصعيد اللغوي.

وهكذا يمكننا القول إنّ علاقة النقد بالأسلوبية لا ينكرها باحث أو دارس، بل قد تكون الأسلوبية دعامة مهمة حاضرة في كل ممارسة نقدية كما يقول يوسف أبو العدوس « فكل منهما (النقد والأسلوبية) يصنف و يحلل و يركب و يفسر، و لكن بينما تكتفي الأسلوبية بالكشف و التقرير يعمد النقد الأدبي إلى التقييم و إصدار الأحكام، و لا شك أن النقد الأدبي يستقيم أكثر إذا ما أفاد من التحليلات الأسلوبية »[5]. و من هذا فإن المتتبعين لمختلف المسارات الأسلوبية النظرية منها و التطبيقية يلحظ جليًا وجود اتفاق

---

[1] ينظر: عبد الرحمان ابن خلدون، المقدمة، ص: 570-571.

[2] ينظر: يوسف فرغليي، مناهج النقد الأدبي، ط1، جسور، الجزائر، 2007، ص: 75.

[3] بيير جيرو، الأسلوبية، ص: 17.

[4] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية: الرؤيا و التطبيق، ص: 35.

[5] المرجع نفسه ، ص: 57.

ضمني بين المحللين الأسلوبين و النقاد في مستويات التحليل الأسلوبي و التي سنعرج عليها بالتتابع من خلال التحليل الأسلوبي في ديوان "همسات و صرخات" لمحمد الأخضر السائحي. [1]

[1] محمد الأخضر السائحي، شاعر جزائري من مواليد عام 1918بقرية العالية ولاية ورقلة حفظ القرآن في سن مبكرة وشيئا من علوم الدين واللغة التحق بجامعة الزيتونة سنة1935 هو من الأعضاء المؤسسين لجمعية اتحاد الكتاب الجزائريين، أنتج برامج عديدة قبل وبعد الاستقلال للإذاعة الجزائرية مقسما وقته بين التدريس والإنتاج الأدبي وإنتاج البرامج، إلى أن تقاعد عام1980. من دواوينه جمر ورماد، أناشيد الصخر، بقايا وأوشال، همسات وصرخات، وله كتاب "ألوان بلا تلوين" . توفي في 11 جويليلة 2005 بعد صراع طويل مع المرض(من مقدمة الديوان).

الفصل الأول

المستوى الصوتي

1- بين الصوت والموسيقى

2- الموسيقى الخارجية

3- الموسيقى الداخلية

1- 1 بين الصوت و الموسيقى:

يعتبر علم الأصوات الحجر الأساس في الدراسات اللغوية بشكل عام ذلك لأنه ليس بالإمكان الخوض في دراسة أية لغة دراسة علمية دون المرور على الصوت اللغوي باعتباره أصغر وحدة في الكلمة، و من ثم لا يمكن التغافل عن الدور الهام الذي يلعبه في مساعدة الباحث على الإمساك بزمام المعنى من أحد جوانبه "و هكذا نعود و نقرر أن دراسة أصوات اللغة هي الخطوة الأولى من مراحل بناء أي منطوق و أن صحتها هي سبيل صحة هذا المنطوق من جانبيها المتلازمين، و هما الصحة الداخلية، أي صحة البناء نفسه، و الصحة الخارجية و هي مطابقته لأغراضه و مقاصده المتمثلة في مطابقة الكلام للمقام".[1]

و قد أدرك اللغويون القدامى أهمية الأصوات اللغوية وعرفوا قيمة الصوت واستعانوا به على قضاء حاجاتهم، فآراؤهم الكثيرة في إصلاح المنطق، و في وضع العروض و النحو و الصرف والمعاجم، و في تدوين القراءات القرآنية التي ينوها على الدراسة الصوتية.[2]

إن الحديث عن الأصوات يقودنا إلى الحديث عن الموسيقى خصوصًا في الشعر التي هي أهم أركانه، بل هي ملازمة له قديمه و حديثه، و هي سر من أسراره و لا يمكن تصور وجود شعر دون وجود موسيقى، فدورها مميز و حساس كأهم أداة بنائية من الأدوات التي يقوم عليها البناء الشعري، إذ تساهم في تشكيل جو النص بما تشيعه من ألحان و نغمات تنسجم مع المعنى العام و الفكرة الأساسية للنص، إذ تتلون الموسيقى الشعرية تبعًا لتنوع الموضوعات و اختلافها.

و الوزن هو أهم أركان الموسيقى في الشعر، فهو القالب الموسيقى للأفكار والعواطف و هو جزء لا يتجزأ من تجربة الشاعر فلا يتمكن الفصل بينه و بين الموضوع، و في هذا الصدد يقول إبراهيم أنيس: "إننا نستطيع و نحن مطمئنون أن نقرر أن حالة الشاعر في حالة اليأس و الجزع يتخيّر عادة وزنًا طويلاً كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه و جزعه، فإن قيل الشعر وقت المصيبة و الهلع تأثر بالانفعال النفسي، و تطلب بحرًا قصيرًا يتلاءم و سرعة التنفس، و ازدياد النبضات القلبية"[3]. و هذا

---

[1] كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب، القاهرة، 2000م، ص 623-624.

[2] ينظر محمود السعران، مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة العربية، بيروت، د/ت، ص 123.

[3] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ط2، مكتبة الأنجلو مصرية، 1952، ص 175-176.

ما ينعكس على مشاعر الناس و أحاسيسهم فتنقلهم إلى جو النص الشعري ليعيشوا معانيه من خلال الموسيقى العذبة المناسبة لتوقظ إحساس المتلقي.

و يتمثل الشعر العربي بثنائية تشكيلة الموسيقى إذ يقوم على الموسيقى الخارجية التي يحكمها العروض و تتمثل في الوزن و القافية اللذين يعتبران العماد الذي يقوم عليه الإطار الموسيقي الخارجي "و ليست القافية إلاّ أصواتا تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، و تكرارها هذا يكون جزءا هامًا من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، و يستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة، و بعدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن".[1]

و هناك الموسيقى الداخلية التي تقوم على تنوعات القيم الصوتية، سواء أكانت جملة أم كلمة، أم مجموعة من الحروف ذات الجرس المتميز، و تتضافر الموسيقى الخارجية و الداخلية في تشكيل البناء الموسيقي الذي يعمل على إيحاء شعوري مؤثر ينسجم و المعنى العام للنص.

أ- الموسيقى الخارجيـة:

1- البحور الشعريـة:

قمت _في دراستي لديوان الشاعر_ بتحليل القصائد و المقطوعات و تحديد البحور التي نظم وفقها الشاعر. و ممّا لا شك فيه أن دراسة البحور الشعرية هو في الحقيقة دراسة للإيقاع في الشعر العربي عمومًا.

يشتمل ديوان "**همسات و صرخات**" على ستين مقطوعة و قصيدة بمجموع **1493** بيتًا، و بعد الدراسة و التحليل تبيّن لي أنّ الشاعر لم ينظم إلاّ على ستة **(6)** بحور خليلية يوضحها الجدول الآتي:

[1] نفسه، ص 175-176.

ترتيب البحور المستعملة	عدد المقطوعات و القصائد	عدد الأبيات	النسبة المئوية
- بحر الخفيف	18	609	% 40.79
- مجزوء الرمل	18	390	% 26.12
- المتقارب	12	282	% 18.88
- البسيط	02	86	% 05.76
- الكامل	03	72	% 04.82
- الرمل	02	37	% 02.47
- الطويل	02	17	% 01.13

المجمـوع 1493 بيتا – 99.97 %

* **الخفيف:**

يستعمل هذا البحر في الشعر العربي تاما و مجزوءا و لم يستعمله الشاعر إلاّ تامًا، و قد بلغت القصائد التي اعتمد فيها هذا البحر ثمانية عشر **(18)** قصيدة بنسبة **40.79%**، مما يمكن ملاحظته أنّ الشاعر ابتدأ ديوانه بهذا البحر و ختمه به، كما أن أطول قصيدة في الديوان "قصة ثائر" **(216** بيتًا**)** كانت على هذا البحر، و هي أول قصيدة في الديوان. و ما يمكن ملاحظته _أيضًا_ أن الشاعر زاوج بين القصائد الطويلة و القصيرة على هذا البحر إلاّ أنّ الطويلة كانت أكثر.

* **الرمـل:**

هذا البحر من البحور الصافية الموحدة التفعيلة، و قد ورد في الشعر العربي تامًا ومجزوءًا، إذا استثنينا اثنتين هما (نصف لفظ **16** بيتًا) و (مصرع البلبل **21** بيتًا)، و هذا عدد قليل جدًا إذا ما قارنّاه بعدد القصائد و الأبيات التي جاءت على مجزوء الرمل **(18** قصيدة و مقطوعة بما يساوي **390** بيتًا)، كما أنّني لاحظت أنّ عدد القصائد الطويلة التي نظّمها الشاعر على هذا البحر قاربت ربع القصيرة **(4** طويلة و **14** قصيرة).

* **المتقارب:**

نظم الشاعر على هذا البحر اثنتا عشر **(12)** قصيدة و مقطوعة منها الطويلة ومنها القصيرة، و هذا البحر _كذلك_ من البحور الصافية الموحدة التفعيلة، و هو بذلك "بحر رتيب الإيقاع لكنه متدفق سريعًا نظرًا لقصر هذه التفعيلة".[1]

و قد استعمل في الشعر العربي القديم تامًا و مجزوءًا و مشطورًا إلاّ أنّ السائحي لم يستعمله إلاّ تامًا، واحتل المرتبة الثالثة في هذا الديوان بنسبة **18.88%** من مجموع أبيات الديوان.

* **البسيـط:**

لم يكثر السائحي من النظم على هذا البحر، حيث لم يتجاوز عدد الأبيات المنظومة وفقه ستة وثمانين **(86)** بيتا موزعة على قصيدتين (تلك الصحاري **60** بيتاً، في عيد الذكرى النبوي **26** بيتًا) وعلى الرغم من أن هذا البحر "يمتاز بجزالة موسيقاه و دقّة إيقاعه، و هو يقترب من الطويل في الشيوع و الكثرة أو بعده بقليل"[2]. إلا أنّ الشاعر لم يمل إلى النظم عليه كثيرًا حيث لم تتعد نسبته **6 %** من مجموع أبيات الديوان.

* **الكامـل:**

ما قلناه عن البسيط نقوله عن الكامل، فعلى الرغم من أن هذا البحر "يصلح لكل أنواع الشعر، و لذلك كثر في الشعر القديم و الحديث على السواء"[3]، فإنّنا نجده كذلك في هذا الديوان، إذ لم يستعمل إلاّ في ثلاث قصائد متفاوتة الطول (العيد **15** بيتًا، يا أيها العيد **25** بيتًا، ربيع **32** بيتًا) فكانت النسبة تقارب **15 %**.

* **الطويـل:**

حظ هذا البحر قليل جدًّا في هذا الديوان، و هو أقل البحور استعمالاً فيه، حيث لم يستعمله الشاعر إلاّ في قصيدتين بمجموع سبع عشرة **(17)** بيتًا (أبي **09** أبيات، علمي **08** أبيات) في حين أن

---

[1] إميل بديل يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض و القافية و فنون الشعر، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1991، ص124.

[2] نفسه، ص74.

[3] نفسه، ص144.

المعروف عن هذا البحر أنّه أكثر البحور شيوعًا في الشعر العربي القديم، فقد بيّنت الدراسات أنّ نسبة شيوعه تصل إلى الثلث. [1]

من خلال ما سبق من عرض حول استعمال البحور عند الشاعر، توصلنا إلى مجموعة من النتائج، نجملها في النقاط الآتية:

1) إن البحور التي نظّم عليها الشاعر كلها من البحور الخليلية التي نظم عليها القدامى، مما يدل على أن النظام والقالب الذي اعتمده السائحي إنّما هو النظام القديم، وبذلك جاءت قصائد ديوانه على شاكلة الشعر القديم من حيث الهيكل العام فلا تجديد عنده في هذا الجانب.
2) النتيجة الثانية التي توصلنا إليها هي اختلاف الشاعر عن القدامى في استعمال البحور الشعرية، فهو لم يستعمل الطويل و البسيط إلاّ في قصيدتين لكل منهما، و قد سبقت الإشارة إلى أنّهما أكثر البحور انتشارًا في الشعر القديم.
3) في مقابل ذلك _من العزوف عن استعمال البحر الطويل و البسيط_ نجده أكثر من استعمال الخفيف "الذي بدأت تعلو أسهمه في سوق الشعر"[2]، و بالفعل فقد علت أسهمه عند الشاعر في هذا الديوان، فقد أكثر من النظم عليه ما يقارب الثلث في عدد القصائد.

و يحلل إبراهيم أنيس الأسباب الكامنة وراء هذه النهضة الكبيرة بهذا البحر في العصر الحديث بقوله: "ولقد زادت نسبة بحر الرمل بشكل واضح يجعلنا نرجح أن المستقبل لهذا الوزن الذي أصبحت آذاننا تألفه و تستريح إليه، و وجده الموسيقيون والملحنون أطوع في الغناء، و أقبل للتَّلحين". [3]

4) من النتائج المتوصل إليها _أيضًا_ أن الشاعر اقتصر على تلك البحور الستة دون غيرها من البحور، و يبدو أنّه لم يتخيّر بحرًا معينًا لغرض معين، أو لأغراض معينة، فبحر الخفيف مثلاً _لم يخصصه لغرض معين، بل نجده نظّم عليه قصائد متعددة لأغراض شعرية متعددة _كذلك_، و قد نجد القصيدة الواحدة تتعدد فيها الأغراض الشعرية، لاسيما إذا كانت طويلة، كما هو الحال في قصيدة (قصة ثائر _**216** بيتًا). التي نجد في مطلعها وصف ثائر على

[1] ينظر إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض و القافية و فنون الشعر ، ص103.
[2] نفسه ص198.
[3] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص198.

المستعمر فيترك منزله ليلتحق بالجبال و ينظم لإخوانه المجاهدين غير آبه بالمخاطر و الصعاب:

و سرى كالخيال في غسق الليـ ـل و في سمعه تردد نغمة.
كان في حلمه و عاها.. و لكن أيّ سرّ فيها..و أيّ حكمه.
فوق هذي الجبال تحيا كريمًا و تشيد العلا و تبعث أمة .[1]

ثم نراه يتغنى بالحرية و يفرح بها:

أنا حر و هذه الأرض أرضي سوف أفدي حياتها بحياتي. [1]

وفي القصيدة نفسها يدعو أبناء بلده و يرشدهم إلى البناء و التعمير، يدعوهم _بذلك إلى خوض ثورة جديدة، تختلف ضمنيًا عن الثورة السابقة، و لكنها لا تقل أهمية عنها:

هذه الأرض يا مُعَادُ تنادي نا إلى ثورة بغير دماء.
سوف نمضي نهزما من جديد ليس للهدم...إنّما للبناء. [2]

و هذا ما يؤكد أن الشاعر لم يختر بحرًا معينًا لأغراض معينة.

2 القافيـة و الـروي:

المتتبع للدراسات المتعلقة بالقافية يقف على اختلاف في تحديدها و ما يتعلق بها من أنواع وعيوب و غير ذلك، بدءًا بالخليل و الأخفش و الفراء و من جاء بعدهم، و ليس الغرض من هذه الدراسة الإحاطة بالخلاف في ذلك و لأبسط النظريات و الآراء و الأوجه المتعددة، بقدر ما يهمنا تحديد الخطوات المنهجية في دراسة القافية التي تمكننا من كشف خصائص استعمالها في ديوان الشاعر محل الدراسة.

لا يمكن إنكار المكانة التي تتبوؤها القافية في سوق الشعر، فالكلام لا يسمى شعرا حتى يكون له وزنًا و قافية، فهي أظهر سمات الشعر، بل هي قوامه وملاكه، و هي تساهم بجانب مهم في موسيقى القصيدة، لذلك اهتم بها الدارسون قديمًا و حديثًا فتباينت آراؤهم في تحديدها، فالخليل يرى بأنّها: "آخر ساكن في البيت إلى أقرب ساكن يليه مع المتحرك الذي قبله "[3]. و هي عند قطرب والفراء حرف الروي،

[1] الديوان، ص17.
[2] المصدر نفسه، ص19.
[3] د.محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض و القوافي، ط1، دار الكتاب، القاهرة، 2004، ص152.

و يرى الأخفش بأنها آخر كلمة في البيت[1]، و المهم من هذه التعريفات و غيرها أن ندرك أهمية القافية ووظيفتها من حيث الأداء الشعوري و العاطفي، إذ بواسطتها تقوى الصلة بين الشاعر والمتلقي، وببرودتها وانطفاء جذوتها تقل الصلة بين الشاعر و المتلقي.

من خلال إحصاء قمت به على أربع و أربعين قصيدة و مقطوعة من الديوان تبيّن لي أن أكثر حروف الروي انتشارًا هو الميم (**228** بيتًا)، ثم الدال (**184** بيتًا)، فاللاّم (**153** بيتًا)، و بعدها النون (**99** بيتًا) و الرّاء (**91** بيتًا) و الياء (**91** بيتًا) و أخيرًا الباء (**74** بيتًا).

كما أشير إلى أن الشاعر قد استخدم حروفًا رويًا و لكنّها بنسب قليلة مقارنة بسابقتها فالهاء وردت في **39** بيتًا، و التاء **32** بيتًا، و الهمزة في **27** بيتًا، والعين في **19** بيتًا، و القاف في **11** بيتًا، و لم ترد الحاء و الفاء إلاّ في ثلاثة أبيات، والخاء في بيتين.

وما يمكن قوله على هذه الإحصاءات أن الشاعر قد نوّع بشكل ملفت للنظر في القوافي حيث وظّف اثنا عشر (**12**) حرفًا للروي، أغلبها ممّا اعتادت العرب عليه، ثم إنّ "هناك حروفًا تصلح للروي فتكون جميلة الجرس، لذيذة النغم، سهلة المتناول، و بخاصة إذا كانت القافية مقيّدة، من ذلك الهمزة و الباء و الدال و الراء و العين و اللام، بخلاف نحو التاء و الثاء و الذال و الشين و الضاد والغين، فإنّها ثقيلة غريبة الكلمات، فكان اختيار الروي من مقاييس الشعر الدقيقة".[2]

والظاهر أنّ الشاعر قد أحسن الاختيار في هذا الجانب، فالحروف التي وظّفها رويًا كلها ممّا وظفها كبار الشعراء قديمًا و حديثًا، فقوافيه لم تكد تخرج من السياق العام للشعر العربي غير أنّه أعطى أهمية لبعض الأصوات دون غيرها، كما سبقت الإشارة إلى ذلك قبل قليل.

وممّا يمكن ملاحظته كذلك أن الأصوات الغالب استعمالها رويًا لم يرد فيها الرخو، و إنّما كانت بين الشدّة و الرخاوة (ك_ن_م_ر)، أو شديدة (د_ب)، و هي في الوقت ذاته أصوات مجهورة، ممّا يعني أنّ الشاعر أراد لقوافيه أن تكون بارزة، ملفتة لنظر القارئ، و تتناسب و طبيعة الصراخ الذي جعله الشاعر أحد الشقين في ديوانه.

ولا أدل على شدّة صراخه من تلك القصيدة التي يختار لها قافية قوية قوّة رويّها (الباء). وتزداد قوّة لما كانت _الباء_ مضمومة موصولة (مشبعة) في قصيدة "علمي".

---

[1] ينظر د.محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض و القوافي، ص 152.

[2] محمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ط8، 1973، ص325-326.

رأيتك خفاقًا على الأفق تخطر تداعبك الأنسام فالله أكبـرُ.

فيا علمي يا رمز مجدي و عزّتي و فخر بلادي في الدنيا حين تفخرُ.

ذكرت بك الأبرار من شهدائنا و هل أنت إلاّ مجدهم حين تنشر؟. [1]

غير أن أهم ما ينبغي التعرض له فيما يتعلق باستعمال الشاعر للقافية هو تنويع الروي في القصيدة الواحدة بشكل ملفت للنظر و ما فيه من مظاهر موسيقية طريفة، على الرغم من أنّ الشعر الجاهلي و الإسلامي روي لنا "في صورة القصيدة تلك التي طالت أو قصرت تلتزم فيها قافية واحدة تتكرر في أواخر الأبيات"[2]، فالأمر ليس كذلك بالنسبة "للسائحي"، حيث اتخذت القافية عنده مجموعة من الأشكال المنوعة الروي، من هذه الأشكال ما هو موشح تأثر فيه الشاعر بموشحات الأندلسيين، مثلما نجده في قصيدة "الوردة الذاوية"[3]، حيث جاءت على الشكل الأتي:

_____ _____ أ

_____ _____ أ

_____ ب

_____ _____ ج

_____ _____ ج

_____ ب

.... إلخ

وهذا الشكل و إن كان يشبه المخمس[4] في الشكل (خمسة أسطر) و لكنه يختلف معه في ترتيب قوافيه، فالذي استحسنه المحدثون إنّما هو ما تماثلت فيه قوافي الأشطر الخمسة الأولى، ثم تتغير فيه قافية الأشطر الأربعة الموالية و تكون متماثلة، و الشطر الخامس منها يأتي على قافية الأشطر الأولى و هكذا في كل من ما تبقى من الموشح. [5]

---

[1] الديوان، ص73.

[2] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص277.

[3] ينظر الديوان، ص41.

[4] للتفصيل في نوع الموشحات و غيرها: يراجع د.إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص277-292.

[5] نفسه، ص284.

ونجد ما يشبه هذا الشكل في "نشيد الفتاة الجزائرية" غير أنّ البيت الأول من المقطع الأول جاء مصرعًا، كما أنّ الشطر الرابع ظلّ محافظ على الروي نفسه في المقاطع كلّها:

أنا بنت عربيـة و شعاري الوطنيـة.

أفتدي أرضي و عرضي بدمي يـوم الحميـة.

أنا بنت عربيـة. [1]

ومن الأشكال البارزة _كذلك_ ما نجده يتعلق بالتغيير المفاجئ للقافية وفق نظام معين في بعض القصائد كقصيدة "على قبر شهيد"[2] و قصيدة "زارع النور"[3] وقصيدة "هلال رمضان"[4]، وقصيدة "إلى مدرسة أشبال الثورة"[5]، ففي هذه القصائد نجد الشاعر يغير الروي بعد عدد ثابت من الأبيات.

كما أن الشاعر نظم على ما يسمى بالمربع و التزم فيه بنظام معين كما في قصيدة "من سوانا"[6] التي كانت على الشكل الأتي:

_____ أ _____ أ

_____ ب _____ أ

_____ ب _____ ب

_____ ب _____ أ

.... إلخ.

ولئن كانت هذه أغلب الأشكال التي حاول فيها الشاعر التحرر من بعض القيود التي التزمت بها القصيدة التقليدية من البحور المتداولة كثيرًا و القافية الموحدة في القصيدة الواحدة _وإن طالت أبياتها_ لا يعدو أن يكون تحررًا مشروطًا مقيّدًا، نعني أنه ليس تحررًا جديد الصياغة، فلا نراه إلاّ من مظاهر تأكيد محافظة الشاعر على ما تناوله القدماء من أساليب الإطار في مستوى الموسيقى على الأقل، و قد حاول

---

[1] الديوان، ص151.

[2] المصدر نفسه، ص87.

[3] المصدر نفسه، ص93.

[4] المصدر نفسه، ص117.

[5] المصدر نفسه، ص137.

[6] المصدر نفسه، ص143.

الشاعر التجديد في بعض القصائد، نلاحظ ذلك في "الراعي"[1] تلك التي نسجها في شكل مسرحية بين شخصين، الأول الراعي و الثاني الأميرة التي شدّها ناي الراعي بعد أن تاهت في البرية فدار بينهما حوار أحسن الشاعر صياغته، و قد تعددت قوافيه، التي لم تكن وفق نظام معين، غير أنّها لا تخرج عند النظام العام للشعر العمودي.

1 - 2 الموسيقى الداخلية:

على الرغم من أهمية الموسيقى الخارجية في صياغة موسيقى الشعر فإنّه لا يمكن إهمال الموسيقى الداخلية و إعطائها طابعها المميز، و إذا كانت الموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن والقافية هي الجانب الذي يمكن أن يشترك في استخدامه كل الشعراء، _على خصوصية استخدامهم له_ فإن الموسيقى الداخلية تبقى الطابع الخاص الذي يميز أسلوب شاعر عن آخر، إنّها البصمة التي تطبع القصيدة بطابع الشاعر المميّز الذي لا يمكن أن يشترك معه شاعر آخر في صياغته و تشكيله، و ذلك من خلال استخدامه المتميّز في انتقائه لكلماته التي تنسجم مع جو القصيدة.

و ممّا لا شك فيه أن انتقاء الأصوات و التأليف بينهما مهمّة عسيرة للشاعر الذي يريد بث تجربته الشعورية و جعلها تنفذ إلى نفسية المتلقي، و قد عبّر "قاسم عدنان" عن ذلك حين يقول: "و قد بلغت قناعتي بدور الأصوات في بناء الشعر حتى اعتقدت معه أنّ الشعر لعبة أصوات لأنّه يوحي و لا يعبّر". [2]

من خلال دراستي لأصوات الديوان تبيّن أنّ الشاعر له اهتمام بالجانب الصوتي، فهو يعمد أحيانًا إلى تكرير بعض الأصوات لإحداث جرس موسيقي و تناغم إيقاعي. ممّا يساهم في إبراز المعنى، من خلال ما يقدم للقارئ من إيحاءات خاصة، نحاول أن نبرز ذلك بهذه النماذج.

فهذا أول بيت في الديوان يتكرر فيه صوت الهاء أربع **(4)** مرات لأن هذا الصوت لما فيه "من همس و رخاوة يتماشى مع الخفاء الستر و الخوف"[3]، فالثائر هبّ في ظلمة الليل في هدوء و سكينة يتفحص المكان من حوله مستترًا خائفًا أن يكتشف العدو أمره:

هب من نومه على قدميه شاخصًا في الفضاء بين يديه.[1]

---

[1] الديوان، ص57.

[2] عدنان حسين قادم، الاتجاه السلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر، مصر، 2001، ص 172.

[3] المرجع نفسه، ص58.

و يقول في قصيدة "ضحايا الليل":

أقبل الليل...و الليل جمال و جلال.

صمته الساحر لحن عبقري و خيال.

و تهاويل دجاه كالرؤى أو كالظلال.

كلّما أمعن في الظلمة على في الجمال. [2]

يظهر جليًا في هذه المقطوعة الوجود المكثف لصوت اللام الذي هو صوت مجهور، الأصل فيه الترقيق[3]، و هو يتميز بصفة الاستطالة، و قد استخدمه الشاعر رويًا لبداية القصيدة فنجده تكرر في هذا المقطع تسعة عشر **(19)** مرّة إذ استثنينا اللامات الشمسية في كلمات: الساحر، الرؤى، الظلال، الظلمة.

ومن أمثلة تكرار الصوت المنفرد ما نجده في قوله:

مس فيها الأسى فؤاد سعاد بعد يأس من الأسى و العذاب.[4]

الظاهر أن الشاعر قد آثر السين بالدلالة على الألم و الحسرة التي تعاني منها هذه المرأة "سعاد" زوجة ذلك الرجل الذي لبى نداء الوطن و التحق برفاقه في الجهاد، تاركًا لها الفقر و لطفلها المرض...يقول بعد هذا البيت:

طفلها حولها يعاني و نتاها الفقير خلو الرطاب. [5]

فقد اختار الشاعر صوت السين لأنّه "أدل بحرسه الصوتي الاحتكاكي في حالة الهمس الخفي فضلاً عن ما يشيعه من تناغم موسيقي خافت للدلالة على التستر والكتمان" [6]، و يواصل الشاعر بث الحزن و الألم من خلال تكثيف صوت النون.

و جرى دمعها على وجنتيها و هي تحنو على الصغير المصاب

هكذا نصنع الحياة و نفنى نحن نشقى من أجل فرد ليغنى

نبتني ماله و نبني علاه أبد الدهر...إنّما ليس نبنى . [1]

---

[1] الديوان، ص13.

[2] المصدر نفسه، ص49.

[3] ينظر إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، 1999، ص58-59.

[4] الديوان، ص21.

[5] المصدر نفسه، ص73.

[6] نصر الدين بن زروق، البنى الأسلوبية في شعر محمد العيد آل خليفة،ط1، دار الوعي،الجزائر، 2011، ص154.

والأمثلة على تكرار الأصوات المنفردة موحية بالمعاني و الدلالات متوافرة بالديوان، ولكننا نكتفي بهذا القدر من النماذج، حتى لا يطول بنا البحث و يتشعب.

كذلك شكل تكرار الكلمات حضورًا غير قوي في هذا الديوان، وقد استعمله الشاعر _في أغلب الأحيان_ للتعبير عن الانفعالات المختلفة وتشكيل إيقاعات تدغدغ أذن المتلقي ممّا أثرى المستوى الشعوري كتلك القصائد.

و إذا ما ألح الشاعر على تكرار كلمة، أو عبارة بشكل ملحوظ فإن ذلك يوحي بسيطرتها على فكره و وجدانه، وهو إلحاح يدل على رغبته في تأكيد المعنى الذي يسوقه، و حرصه على كشفه وإظهاره.

من الأمثلة على ذلك ما نجده في قصيدة "أخي" التي قالها بعد الاستقلال، يقول فيها عقب الدعوة إلى تذكر الشهداء و تمجيدهم:

سنصنع من أرضنا جنة ونجعلها جنةً باقيةً.

فشُدَّ يدي شُدّها يا أخي وهيا إلى وثبة ثانية. [2]

فقد كرّر كلمة "جنة" في البيت الأول، و الأمر نفسه مع "شُدَّ" في البيت الثاني وذلك ليؤدي وظيفة الدعوة إلى التمسك بخدمة الوطن والرغبة الجامحة إلى تغيير الأوضاع المزرية التي تركها المستعمر وراءه بعد انهزامه و رحيله.

و نجده يلجأ إلى التكرار في مطلع قصيدة "تلك الصحاري" التي قالها في إقبال الحجيج معتمدًا على فعل الأمر "حيّ" الذي يوحي بالحب و التقدير والاحترام و الفرح بقدوم وفود الحجيج من البقاع المقدسة:

حيّ الوفاء و حيّ الحزم و الهمما حيّ الوفود التي حجّت الحرما.[3]

وفي قصيدة "الشاعر" التي يتحدث فيها عن الشاعر حين يسهر الليل وحيدًا والناس نيام.. يراقب النجوم ويتابع حركاتها، يكرر استفهامه عن الأنجم متسائلاً: هل هذا الضوء الذي ينبعث منها للحزن أم للفرح؟، هل تحمل الهم الذي يحمله الشاعر؟، و هل ستبقى ترافقه في هذا الليل البهيم؟ الذي لا أنيس فيه للشاعر و لا جليس سواها:

---

[1] الديوان، ص21.

[2] المصدر نفسه، ص21.

[3] المصدر نفسه، ص129.

وحده يرمق في صمت مع الليل النجوم

تتلافى ضاحكات فوق أشباح الغيوم.

هل سناها بسمات أم دموع و كلوم؟

و هل الأنجم تفنى؟ أم ستبقى و تدوم؟ [1]

فهذا الإلحاح من الشاعر و التساؤل عن النجوم إنّما يوحي بالاهتمام الكبير بها لأنّ من أكثر السؤال عن شيء لا بدّ أن يكون له ارتباط وثيق به، كما يدل على الحيرة و التيه التي يعانيها الشاعر.

و من صور التكرار في الديوان ما نجده من تكرار الضمائر منفصلة أو متصلة مثلما نجده في قصيدة "أنا" حيث كرّر الضمير (أنا) و الضمير المتصل (ياء المتكلم)، يقول:

أنا لا شيء...وجود فارغ كالليل مظلم

أنا لفظ دون معنى في النشيد لم ينغّم

أنا فكر لم يحدّد و كلام لم ينظم [2]

يظهر من هذا المقطع تلك الفوضى و ذلك الضياع الذي يتخبط فيه الشاعر، فهو يحاول إثبات وجوده في الحياة، وإذا نظرنا في تكرار بنية الضمير (أنا) في التركيب، لاحظنا شيئًا ملفتًا للنظر هو حضور الذات حضورًا سلبيًا، باقترانها بعبارة (لا شيء) تارة، و لفظة (دون معنى) تارة أخرى، وكلتا العبارتين تهميش أو تعطيل ظاهر للذات على المستويين الظاهري و الباطني، و من هنا أصبح الضمير (أنا) يدل على الاضمحلال و الضياع، بدلاً من الظهور و البروز، كما يظهر الضمير من أهمية مرجعه في التركيب لأن الضمير يشكّل نحو من الأنحاء عالم الشاعر و حدود رؤيته له، و إدراكه لأبعاده.

و يواصل الشاعر تأكيد تهميشه و ضياعه ليبين في آخر القصيدة سبب هذا الضياع مع إعادة الضمير متصلاً و منفصلاً..

أنا أحببت و لكن لم أنل في الحب حبَّهْ.

و عرفت الصدق لكن قد وجدت الصدق كذبَهْ. [3]

---

[1] الديوان، ص29.

[2] المصدر نفسه، ص45.

[3] محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997، ص144.

كما نجد قصيدة "يا منى"[1] تعج بضمير المخاطب (أنتِ) أو ما ينوب عنه، و إنني أرى أن ذلك راجع لموضوع القصيدة الغزلي الذي يفرض مخاطبة الطرف الآخر ونداءه.

ونجد نوعًا آخر من التكرار، و ذلك بتكرار صيغة السؤال (الاستفهام) إذ تسهم هذه الصيغة بفتح المجال الدلالي، وشحنه بقوة إيحائية، تستدرج القارئ إلى التركيز على مضمون النص من خلال تحديد الغرض من الأسئلة المطروحة، و تدفعه إلى البحث عن عناصر الغياب من نواقص وإجابات، وبذلك فهي تستثير الجدل والقلق، مجسدة ضغوطات وانفعالات نفسية متتالية تشحن الشاعر بطاقة فاعلة في ممارسة الحوار والجدل والمساءلة، فمثل لذلك بقصيدة "أيها الذاهبون أمس ضحايا" التي قالها بمناسبة الثامن ماي حيث استعملها بالاستفهام الذي تكرر خمس مرات في البيتين الأولين فيقول:

أيّ شعر و أيّ لحن تعيد؟ أيّها الشاعر إتّئد! ما تريد؟

هو أسمى من القريض بيانا ما القوافي يا صاحبي؟ ما النشيد؟. [2]

إنّ زخم الأسئلة في بداية هذه القصيدة دليل على الصراعات النفسية، التي يعاني منها الشاعر في تلك المرحلة _مرحلة ما بعد الاستقلال_ خاصة وهو يتذكر أولائك الذين قضوا نحبهم في المدافعة عن الوطن، من خلال تأكيد المفارقة، بين الماضي القاتم والحافل بالتضحيات والبطولات والأمجاد، في ظل المستعمر الغاشم، والحاضر المملوء بالأمل تحت راية الحرية و الاستقلال...

و أنبّه _هنا_ إلى أنّ الشاعر ربّما كرّر شطرًا كاملاً أو ما يقارب الشطر لكن ليس في قصيدة واحدة و إنّما بين قصيدتين، كما في البيت الأول من قصيدة "عيد العمال":

أي شعر؟ و أي لحن أغني ليالي كلّها أعياد [3].

أعاد ما يقارب الشطر الأول منه الذي ذكره في البيت الأول من القصيدة التي قبلها "أيّها الذاهبون أمس ضحايا".

أيّ شعر و أي لحن تعيد؟ أيّها الشاعر إتّئد! ما تريد؟[4]

---

[1] الديوان، ص63.

[2] المصدر نفسه، ص81.

[3] المصدر نفسه، ص93.

[4] الديوان، ص83.

و يبدو أن الشاعر قد يتأثر بمقاطع ما فيبقى في مخيلته يتمثله كلّما كان الوزن والمعنى مناسبين لذلك.

في إظهار التكرار المرتبط بالموسيقى نذكر ظاهرة ألح عليها هي (رد العجز على الصدر) وهي في الشعر أن تتكرر كلمة من الشطر الأول، أو من صدر الشطر الثاني في آخر البيت[1]، و تسمى هذه الظاهرة أيضًا بالترديد و ذلك لدلالته السمعية حيث تساهم هذه الظاهرة في توحد نغمة البيت الشعري، فيحدث نوعا من الطرب في أذن السامع، إضافة إلى التأكيد على المعاني التي توحي بها تلك الكلمة.

و الأمثلة على هذه الظاهرة الأسلوبية كثيرة في الديوان منها على سبيل التمثيل قوله في قصيدة "العمياء":

تجوب الدياجي من غيهب غليظ الإهاب إلى غيهـب [2].

و يقول في القصيدة نفسها:

فيا كوكب غاب في حالك بهيم، لك الله من كوكب.

إن تكرار كلمة (غيهب) بين شطري البيت الأول مع البروز الظاهر لصوت الغين قد أحدث نغمًا موسيقيًا مميّزًا يدفع المتلقي مع تلك الحالة السيئة التي تعانيها هذه العجوز التي فقت بصرها فأصبحت تعيش في ظلام حالك و في ضيق دائم لا يسعه هذا الكون الواسع الرحب.

و من الأمثلة _كذلك_ قوله في قصيدة "على أشلاء الأصنام":

و الليالي من يطمئن إليها سحقته و ذاك شأن الليالي[3].

و نلاحظ هذه الظاهرة تكثر في الديوان بتكرار الكلمة في حشو الشطر الثاني من البيت و ليس في آخره، و من الأمثلة على ذلك قوله:

لست أدري غدًا إذا افتقدتني أي شك؟ ينتابها أي ضن؟

هل تجف الدموع في مقلتيها؟ أم ستذري الدموع إن ذكرتني؟.[4]

و في قوله:

لم أزد أن سترت بدلة جنـ ديّ و أبديت بدلت العمال.

[1] ينظر أحمد الهاشمي،جواهر البلاغة،ط1،دار الفكر،عمان،الأردن،2010،ص 302.

[2] الديوان، ص37-38.

[3] المصدر نفسه، ص69.

[4] المصدر نفسه، ص16.

و كـلا البدلتين رمز كفاح في ميادينـنا و رمز نضـال.[1]

والأمثلة كثيرة في الديوان لكنني أكتفي بهذا القدر حتى لا أطيل.

و ممّا يمكن قوله على ظاهرة (رد الصدر على العجز) في هذا الديوان، أنّها سمة بارزة أضفت عليه أنغامًا موسيقية متنوعة، ساهمت في التوازن الإيقاعي في تلك الأبيات.

[1] الديوان، ص25.

الفصل الثاني

المستوى التركيبي النحوي

1- التقديم والتأخير

2- الحذف

3- الأساليب الإنشائية

مما يشغل بال الناقد عموما والمحلل الأسلوبي على وجه الخصوص الظواهر اللغوية البارزة لدى الشاعر أو الأديب، حيث يعد هذا المستوى من أهم العناصر التي تسهم في تفسير الخطاب الشعري، يقول ابن جني في حديثه عن خصوصية اللغة الشعرية: "والشعر موضع اضطرار، وموقف اعتذار، وكثيرا ما يحرف فيه الكلم عن أبنيته، وتحال فيه المثل عن أوضاعها لأجله "[1]

2-1-**التقديم والتأخير**: من أبرز المسائل النحوية التي تسترعي انتباه الباحث وتشد اهتمامه في ديوان "همسات وصرخات" ولها علاقة مباشرة بالانزياح قضية التقديم والتأخير، ودلالاتها، حيث تعتبر من المسالك التي تدل على مهارة الأديب وقدرته على التفنن في استخدام المفردات والتراكيب، لأن فيها خروجا عن المعتاد والمألوف، كما أن فيه تنشيطا لذهن المتلقي، وتحفيزا له للبحث عن وجه المخالفة للسياق العام، وبالعودة إلى الديوان يبدو التقديم والتأخير من الظواهر الأسلوبية البارزة، ومن أبرز أشكاله تقديم الخبر على المبتدأ أو على اسم الناسخ، وتقديم المفعول به.

2-1-1-تقديم الخبر: يتقدم المبتدأ على الخبر نحويا وجوبا وجوازا، وبشروط معينة، لكن الأسلوبية تنظر لعملية التقديم والتأخير من ناحية الأهداف الدلالية التي يتوخاها الشاعر لمواضع التقديم المختلفة. وبعد إجراء دراسة حول الديوان تبين أن تقديم الخبر يتمثل في محورين: تقديم خبر المبتدأ، وتقديم خبر الناسخ

2-1-1-1-تقديم خبر المبتدأ: جاء تقديم الخبر بصورة كثيرة وواضحة إذا كان شبه جملة (جار ومجرور)، مثلما نجده في قول الشاعر:

لنا وحدنا نفحات الورود وهذي المفاتن .. والمنظرُ[2]

حيث قدم الخبر المتمثل في شبه الجملة "لنا" وأخر المبتدأ "نفحات" وتأخيره في هذا المقام جائز لأنه معرف بالإضافة، فالشاعر إذن مخير في ذلك، وهذا ليحقق غرضا دلاليا لا يتحقق بوضعه النحوي المألوف، فالشاعر قدم الخبر ليبين أحقية أهل الأرض والوطن في التمتع بخيرات بلدهم ويصر على ذلك بقوله معترضا بين الخبر والمبتدأ –وحدنا-. والتمعن في القصيدة التي ورد فيها هذا البيت

[1] ابن جني،كتاب العروض،دار القلم،الكويت،1989، نقلا عن عبد القاهر الجرجاني،دلائل الإعجاز، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، د/ت، ص59.

[2] الديوان،ص36.

قصيدة "وجدتها" يقف على تشبث الشاعر ورغبته الجامحة في الاستقلال والتحرر من براثن المستعمر الغاشم،ولا سبيل لبقائه على هذه الأرض ،لأنه لا يملك فيها أي شيء. ونجده يقدم الخبر كذلك في قوله:

أيها الناس **في الربيع** معان فاطلبوها كالنحل في أحضانه[1]

قدم "الربيع" -الذي هو جزء من الخبر- ليبرز أهمية هذا الفصل وما يحمله من معاني الفرح والبهجة والتخفيف عن تعب النفوس وأحزانها. والأمثلة على ذلك كثيرة والغرض من التقديم في أغلبه الاهتمام بالمقدم و إبرازه.

2-1-2-تقديم خبر الناسخ: يبرز تقديم الخبر المنسوخ بصورة أقل من تقديم خبر المبتدأ في ديوان "همسات وصرخات"، وقد جاء على عدة أشكال، ومن بين الأمثلة على ذلك قوله في قصيدة "أنا":

كان **وهما** تطلعي وانتظاري ووقوفي على طريق الحياة[2]

فقد جاء خبر كان "وهما" مقدما على اسمها "تطلعي" فتقدير الجملة: كان تطلعي وهما، وما يلاحظ على هذا التقديم أنه جائز غير واجب فالمبتدأ معرف بالإضافة، والخبر نكرة، ومن ثَمة فالشاعر غير مجبر عليه مما يعطي دلالة واضحة على الضياع الذي يعيشه الشاعر، وأن ما كان ينتظره ما هو إلا وهم وضلال، إن الشاعر بهذا التقديم يؤكد أنه تائه في هذه الحياة فيتضافر هذا المعنى مع مطلع القصيدة من احتقار نفسه وتقزيمها

2-1-2-تقديم المفعول به: من السمات الأسلوبية البارزة في هذا الديوان تقديم المفعول به على الفاعل، خاصة إذا كان التقديم واجبا، ولكني أقتصر على الحالات التي تقدم فيها جوازا حينما يكون الاختيار للشاعر، يقول في قصيدة "أخي":

أخي صنع العيدَ إخوانُنا وهم رفعوا الراية العالية[3]

[1] الديوان،ص44.
[2] المصدر نفسه،ص45.
[3] الديوان،ص27.

الشاعر في هذه القصيدة التي نظمها بعد الاستقلال يمجد الشهداء ويذكر أنهم سبب الفرحة والبهجة، والنور بعد الظلمة، ومن نتائج كفاحهم ونضالهم الاحتفال بالعيد الذي كان من صنعهم فلا ينبغي نسيانهم في ذلك اليوم الأغر..

فلا تنس في العيد تمجيدهم فقد مجدوا أرضنا الغالية[1]

2-1-3-تقديم الجار والمجرور: أتاح السائحي لنفسه مساحة واسعة في بناء تراكيبه اللغوية المختلفة من خلال تقديم الجار والمجرور على عناصر الجملة اللغوية الأخرى، كما يتضح من خلال العرض الآتي:

2-1-3-1-تقديم الجار والمجرور على الفاعل: يكون كما في قوله:

وأشرق في الأرض هذا الصباح يهدهد تلك الربا الغافية[2]

فقدم الجار والمجرور "في الأرض" على الفاعل "هذا" لأنه مهتم بالأرض لا بالصباح.

2-1-3-2-تقديم الجار والمجرور على المفعول به: يقول متحدثا عن القلب:

هو في حجمه الصغير حوى الكـ ون وأعطاه لونه الذهبيا

ثم أضفى **على الحياة** جمالا فإذا طعمه غدا سكريا[3]

فقدم شبه الجملة "على الحياة" والتقدير "أضفى جمالا على الحياة"، فجاء الشاعر بالحياة مقدمة لأنه أراد تسليط الحديث عليها.

2-1-3-3-تقديم الجار والمجرور على الفعل والفاعل: ومن ذلك قوله:

أخي صنع العيدَ إخوانُنا وهم رفعوا الراية العالية

و**من دمهم** قد رسمنا الهلال فسل هذه الحمرة القانية[4]

[1] المصدر نفسه،ص27.
[2] المصدر نفسه،ص27.
[3] المصدر نفسه،ص65.
[4] الديوان،ص27.

واضح أن تقديم الجار والمجرور "من دمهم" قد لعب دورا بارزا في تحديد قيمة التضحية لشهدائنا الأبرار، وأنهم قدموا أغلى ما يملكون، أرواحهم الطاهرة، ودماءهم الزكية، فالشاعر لا يهمه الرسم ولا المرسوم بقدر ما يهمه المادة التي كان بها الرسم.

يتبين مما سبق أن المعاني التي قصد إليها الشاعر من خلال التقديم والتأخير هي في الحقيقة طاقات تعبيرية تلحق المعاني الظاهرة فتزيدها تدقيقا وقوة وتأكيدا، ووجدنا أن هذا التدقيق كان بالتخصيص في أغلب الأحيان، وحصول هذا المعنى إنما هو بتقديم الجار والمجرور خاصة. كما أن اهتمام الشاعر بالتقديم والتأخير على مستويات مختلفة راجع في أحيان كثيرة إلى اهتمامه بالمقدم، ليترك المجال واسعا لباقي الكلام الذي يأتي في مرتبة تالية من حيث الأهمية.

2-2-الحذف: تكمن براعة المبدع في قدرته على الخروج عن الأنماط اللغوية الموروثة التي تكون قد فقدت تأثيرها على المتلقين إلى أنماط لغوية أكثر تأثيرا، ولذلك سأقف عند ظاهرة الحذف كإحدى الظواهر البارزة في الديوان، والتي شغلت اهتمام الدارسين والنقاد قديما وحديثا.

اهتم عبد القاهر الجرجاني بالحذف، واعترف بفضله ومزيته في الكلام، فهو يرى أنه "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 تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون إذا لم تبن"[1]. ولئن رأى النحويون أن الحذف لا يخرج عن النظام العام للسياق اللغوي على أساس تقدير شيء محذوف يفسر الاختلال العام الظاهر في التركيب النحوي ليعودوا بالنسق اللغوي إلى أصله، يرى البلاغيون أن هذا الحذف يعكس دلالات معينة لدى الأديب توضح شيئا من قدراته اللغوية القائمة على مخالفة النمط المألوف، وإلا فيتساوى الجميع في استخدام اللغة، وعليه فلا يمكن الحكم على شخص بأنه أبلغ من شخص أو أشعر من شخص آخر دون البحث عن تلك المخالفات والانحرافات، لكن ينبغي التنبه إلى أن هذه المخالفة لا تعني إحداث فوضى كلامية لا فائدة دلالية من ورائها.

وقد ورد الحذف عند السائحي في هذا الديوان بصورة واضحة، لكن بعض الحذف شكّل ظاهرة بارزة في ديوانه، وآخر جاء في مواضع قليلة، وعند التتبع نجد الحذف كالآتي:

[1] عبد القاهر الجرجاني،دلائل الإعجاز، ص112.

2-2-1-حذف الفعل: وأكثر ما يكون ذلك إذا ناب عنه المصدر(المفعول المطلق) والأمثلة على ذلك كثيرة منها:

فصبرا أيا زهرتي للقضا فليس يفيدك أن تعتبي[1]

والتقدير "اصبري صبرا" وقد أراد الشاعر إظهار الأسى والحزن العميق على التي نعتها بالزهرة وهي "العمياء"، فالحالة النفسية الحزينة للشاعر جعلته يستغني عن الفعل وفاعله في هذا المقام.

2-2-2-حذف المبتدأ: جاء حذف المبتدأ عند السائحي لغرض إبراز وإظهار المسند والمسند إليه، والحفاظ على وزن البيت الشعري في كثير من الأحيان، ويمكن أن نلمس هذه الظاهرة في صدور الأبيات الآتية:

* بنت عمي وطفلها ؟ ما دهاني ؟ كيف لم أستجب لهذا الشعور؟[2]

* ذاهل ينظر كالحالم في الأفق البعيد

وادعُ النظرة والبسمة كالطفل الوليد[3]

* موسم الشعر قد أظلك فاهتف مرحبا بالربيع في ريعانه [4]

* حرة لا تعرف القيد ولا ترضى الدنيه[5]

فكل مطلع في هذه الأبيات قد وقع خبرا لمبتدأ محذوف يدل عليه السياق، تقديره في الأول "هذه ...وهذا"، وفي الثاني "هو" أو يكون المحذوف الناسخ واسمه "إنه" في البيتين، وتقديره في الرابع "هذا"، والتقدير في البيت الأخير"هي" أو"إنها". والشاعر من خلال هذا الحذف يكون أكثر إبرازا وإظهارا للمبتدأ إذا لم يُظهر، كما أنه يبرز الخبر لانحصار كل الضوء فيه "فهذا لون من الأساليب يمكن من إبراز العنصرين الرئيسين في التركيب بنفس المستوى"[6]

---

[1] الديوان،ص39.
[2] المصدر نفسه،ص15.
[3] المصدر نفسه،ص29.
[4] المصدر نفسه،ص43.
[5] المصدر نفسه،ص58.
[6] محمد الهادي الطرابلسي،خصائص الأسلوب في الشوقيات،ص305.

2-2-3-حذف الخبر: ومن الأمثلة على ذلك:

لنا كل ما يحتويه الوجود ..لنا صبحه ، ليله المقمرُ[1]

فقد حذف الخبر "لنا" في جملة "ليله المقمر" والتقدير: لنا ليله المقمر، والظاهر أن الحذف هنا لتجنب التكرار والحشو من غير فائدة.

3-2-4-حذف المفعول به: حذف المفعول به كثير في هذا الديوان لكنه مفهوم من سياق الكلام، فقد "يحذف إذا كان معلوما مقصودا من حيث إنه لا يوجد للفعل المذكور مفعول سواه بدليل الحال، ...وعدم النطق بهذا المفعول للعناية بإثبات الفاعل"[2].

ومن الأمثلة على حذف المفعول به:

فشوّه من حسنها ما أراد وخدّش بالناب والمخلب[3]

فقد حذف المفعول للفعل "أراد"، والفعل "خدّش" إذ تقدير الكلام: ..ما أراد تشويهَه، وخدّش الوجهَ أو الحسنَ بالناب..والواقع أنّ الشاعر حذف المفعول هنا لعدم تعلق الغرض بذكره، لأنه أراد تأكيد وقوع هذين الفعلين من فاعل معنوي هو "العمى" فغيّر حسْنَ وجمال هذه المرأة، ولا يهمّ هنا –على الإطلاق- ما تغير من ذلك الحسن والجمال.

وقد يكون الحذف في هذا الباب لكره المفعول و استهجانه، كقوله:

أنا أحببت..ولكن لم أنل في الحب حبه[4]

فلم يذكر المحبوبَ الواقعَ مفعولا به لاستهجانه، وعدم الرضا عنه لأنه لم يبادله الشعورَ نفسَه "لم أنل في الحب حبّه".

وربما حذف المفعول لأنه معلوم لدى السامع فلا حاجة لذكره، كما في قوله متحدثا عن العقاد في ذكرى وفاته:

---

[1] الديوان،ص36.
[2] محمد عبد المطلب،البلاغة والأسلوبية،ص318.
[3] الديوان،ص37.
[4] المصدر نفسه،ص46.

كان من قبل أن يفارق..يدري أن هذا الفراق غير بعيد[1]

فالمفعول به للفعل (يفارق) واضح هو "الدنيا" أو "الحياة".

2-2-5-<u>حذف حرف النداء</u>: من الأساليب الشائعة في شعر السائحي حذف حرف النداء، وأكثر ما يكون في صدر البيت فيحتل المنادى الصدارة، فيبرز بذلك لفظه، ويقوى به معناه، وينحصر به الاهتمام، ويكثر هذا الحذف أيضا في مطالع القصائد.

فمن الأمثلة على حذف حرف النداء من مطالع القصائد الأبيات الآتية:

أخي نحن أمس قهرنا الظلام سحقنا دياجيره العاتيه[2]

أبي –يا وقاك الله شر النوائب لأنت أحق الناس بالمدح يا أبي[3]

أيها الراحل المقيم سلاما طبت في الأرض والسماء مقاما[4]

كل هذه الأبيات مطالع لقصائد متفرقة، حذف فيها الشاعر حرف النداء، اهتماما منه بالمنادى. ومن الأمثلة على حذف حرف النداء في غير مطالع القصائد، ما نجده –على سبيل المثال- في قصيدة "أخي" التي استهلها بمنادى لحرف نداء محذوف (البيت الأول في مجموعة الأبيات السابقة) فقد كرر المنادى تلك القصيدة مع حذف حرف النداء في ثلاثة أبيات[5]:

البيت السادس: أخي صنع العيدَ إخوانُنا وهم رفعوا الراية العاليه

البيت العاشر: أخي قد أتى دورنا في الجهاد فهيا نخض ناره الحاميه

والملاحظ في هذه الأبيات أن الشاعر يريد توجيه كل اهتمامه إلى المنادى "أخي" (وهو كل جزائري مخلص) ليقدم له نصائح غالية في الحفاظ على تضحيات الشهداء، ومواصلة الكفاح من خلال البناء والتشييد. وبعد هذا العرض الموجز اتضح أن الحذف عند السائحي يكون من ورائه

[1] الديوان،ص98.
[2] المصدر نفسه،ص27.
[3] المصدر نفسه،ص76
[4] المصدر نفسه،ص95.
[5] المصدر نفسه،ص27-28.

الاهتمام بالعناصر المحذوفة، كما أنه ينسجم ووظيفة الإيجاز والاختصار، وتجنب التكرار الذي لا فائدة من ورائه.

2-3-<u>الأساليب الإنشائية</u>: لا يخرج الكلام المعبر عن الأفكار والمشاعر، وسائر ضروب الحياة عن أسلوبي الخبر والإنشاء، وما من شك أن الباحث الأسلوبي يجدر به أن يقف على ما يراه يمثل انزياحا لدى الشاعر، وما له أثر على شاعريته، ويبدو ذلك في استخدامه للأسلوب الإنشائي، إذا "ما عرفنا ما للأسلوب الإنشائي خاصة من قدرة على التجديد والحركة والسيطرة على شعور المتلقي، وكذا تشكيل البعد النفسي الذي يربطه بالمبدع والقضاء على الرتابة والنمطية التي قد تقع فيها الأساليب الخبرية"[1].وفي نظر الباحث "محمد الهادي الطرابلسي"[2] أن الأساليب الإنشائية بنوعيها تعرب عن حيوية اللغة بأربعة عوامل رئيسة:

<u>أولها: العامل الصوتي</u>: فمن مقومات التراكيب الإنشائية، وخاصة منها الطلبية: النغمة الصوتية فهذه لا تنخفض في آخرها، لبقاء الكلام في حاجة إلى جواب بالقول أو استجابة بالفعل، أو تعليق أو ما من شأنه أن يجعل الكلام منفتحا غير منغلق.

<u>ثانيها: العامل النحوي أو الصرفي</u>: فالتراكيب الإنشائية ترتكز على أدوات خاصة (كالأداة في الاستفهام أو القسم)، أو صيغ معينة تبنى عليها بعض عناصرها (كصيغة الأمر في الأمر، أو صيغة ما أفعله أو أفعل به في التعجب) وتسهم هذه العناصر بأكبر قسط في تحديد مدلولها.

<u>ثالثها العامل المعنوي البلاغي</u>: فمن مقومات هذه الأساليب في -ظاهرها- الترجمة عن الانطباعات العاطفية دون المقررات العقلية، فهي تعكس أزمة الشعور، وحيرة العقل أكثر من حقيقة العلم وصادق الرأي.

<u>رابعها: العامل النفسي المنطقي</u>: فهذه الأساليب تنبئ بقيام حوار، وقد تفضي إليه وقد لا تفضي، وبحسب ذلك تتلون معانيها، ودلالتها.

[1]محمد بن منوفي،ملامح أسلوبية..،ص160.
[2]ينظر:محمد الهادي الطرابلسي،خصائص الأسلوب في الشوقيات،ص349.

ويعرف علماء البلاغة الإنشاء بأنه "كلام لا يحتمل صدقا ولا كذبا لذاته"[1]، ويقسمونه إلى طلبي وغير طلبي. "فالطلبي ما يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب، ويكون بالأمر والنهي، والاستفهام، والتمني، والنداء، وغير الطلبي ما لايستدعي مطلوبا، وله صيغ كثيرة منها: التعجب والمدح والذم، والقسم، وأفعال الرجاء، وكذلك صيغ العقود"[2]، كالبيع والشراء والإعتاق[3]، وما يعنينا في هذه الدراسة هو الجملة الإنشائية الطلبية لأن المبحوث عنه في علم المعاني "إنما هو الإنشاء الطلبي، لما يمتاز به من لطائف بلاغية"[4].

وسأعمل في هذا المبحث على الوقوف على دلالة هذه الأساليب الفنية في شعر السائحي، وكيف كان استخدامه لها، ولعل أبرزها ثلاثة: النداء، والاستفهام، والأمر.

2-3-1-النداء: يتجلى النداء كظاهرة أسلوبية في ديوان "همسات وصرخات"، وأول ما نلحظه من خلال تقصينا لأساليب النداء أن المنادى عنده موضوع لا يشارك في بناء القصيدة، ولذلك لا يكون إلا خارجا عن معناه الأصلي الذي يكون عادة طلب الالتفات، ولم نجد أن النداء يختص بالقصائد الطويلة دون القصيرة، كما أنه وقع مطلعا في أحد عشر قصيدة في الديوان، ومن الأمثلة على ذلك قوله في مطلع قصيدة "أخي:

أخي نحن أمس قهرنا الظلام سحقنا دياجيره العاتيه[5]

فكلمة "أخي" منادى لحرف نداء محذوف "يا"، والظاهر أن الشاعر يريد أن يقدم نصحا وإرشادا لطرف آخر لا يمكن تحديده بدقة غير أنه لا يتجاوز أن يكون ابن وطنه ليذكّره بمكاسب الأمس ويدعوه إلى مواصلة الكفاح والتعمير..

أخي قد أتى دورنا في الجهاد فهيا نخض ناره الحامية[6]

ومن أمثلة وقوع النداء مطلعا، قوله:

أيها الراحل المقيم سلاما طبت في الأرض والسماء مقاما

[1] السيد أحمد الهاشمي،جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع،ط1،دار الفكر،بيروت لبنان،2010،ص55.
[2] علي الجارم ومصطفى أمين،البلاغة الواضحة،مكتبة النور الإسلامية،أرض الصومال،د/ت،ص143.
[3] ينظر: السيد أحمد الهاشمي،جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع،ص55.
[4] المرجع نفسه،ص55.
[5] الديوان،ص27.
[6] المصدر نفسه،ص95.

أنت مازلت هاهنا وستبقى تتحدى الزمان عاما فعاما[1]

هذا النداء غير حقيقي لأن الشاعر لا يريد من المنادى أن يلتفت إليه ولا أن يكلمه، فهو قد رحل عن الدنيا وفارقها، ولكنّ نداء الشاعر له يجعله في منزلة الأحياء، والشاعر –من خلال استهلال قصيدته بهذا النداء- يريد أن يخفف عن نفسه ألم الفاجعة التي حلت به في ذلك اليوم إذا ما عرفنا أنه ارتجلها يوم وفاة الشيخ العلامة "محمد البشير الإبراهيمي" –رحمه الله-[2]، ومما يزيد ذلك تأكيدا تصريحه في البيت الثاني بأنه لا يزال هناك معهم حي يرزق، وما هذا السكون إلا راحة يستعيد فيها راحته وسلامه..

يقول في البيت الثالث:

ليس هذا السكون موتا ولكن راحة تستعيد فيها السلاما[3]

وتعكس ظاهرة النداء في الديوان مدى علاقة الشاعر بالمنادى الذي يتوجه إليه بالخطاب، فهذه العلاقة تنعكس على شعره، وتترجم من خلال لغته، لتكون تعبيرا صادقا عن أبعاد تلك العلاقة. وعليه فإننا سننظر في طبيعة الموضوعات الشعرية تبعا لطبيعة المنادى.

2-3-1-1-<u>نداء ما لا يعقل</u>: ورد هذا النوع من النداء في الديوان بشكل لافت للنظر، فنجد الشاعر يتوجه بالنداء إلى الزمن، والعَلَم، والمولد، والأرض والوطن. فهاهو يخاطب العام الجديد -1958-معلقا عليه آمال التغيير إلى حال أفضل:

أيـها القادم الجديد سلاما طبت يوما وطبت شهرا وعاما

حولك الكون كله نظرات فاملأ الكون إذ طلعت سلاما

وامش في الأرض **أيها العام** خصـ با ورخاء ووحدة ووئاما[4]

[1] الديوان، ص96.
[2] من مقدمة الديوان، ص8.
[3] المصدر نفسه، ص103.
[4] المصدر نفسه، ص103.

ونجد عند الشاعر نوعا آخر من الخطاب وهو ما كان موجها إلى رمز أو شعار من شعائر الإسلام، فيخاطب شهر رمضان المبارك مستبشرا بقدومه، وينابيه بهذا النداء الذي تكرر في الديوان "أيها القادم":

أيـها القادم المبارك أهلا جئت تطوي الأجيال جيلا فجيلا

طف على الأرض بالسلام وأشرق في دجاها مثل الصباح جميلا[1]

ومن هذا الباب –نداء ما لا يعقل- نجده يخاطب بلاده التي عبر عنها بالوطن والأرض والبلاد وتارة يسميها باسمها الجزائر.

يقول في قصيدة إلى مدرسة أشبال الثورة":

هنا أرفع الرأس **يا موطني** أمام العلا ..وهنا أنحني...

فيا وطني لم تزل في الزمان على الحادثات يدا واحدة[2]

فالشاعر –إذن- وظف النداء الموجه إلى غير العاقل ليصور من خلاله علاقته بالأشياء من حوله وليهرب من نداء البشر لعلمه أنهم لا يقوون على إجابته، وربما كان للاستعمار أثر بارز في ذلك.

2-3-1-2-نداء الأخوة: ورد نوع من النداء في ديوان الشاعر يوجهه إلى من يسميه أخاه، والتتبع الدقيق لهذا النوع من النداء يدرك أن الأخوة المقصودة هي الأخوة العامة لا الخاصة، أخوة الدين والوطن والقومية العربية، لا أخوة القرابة والنسب، فالمنادى –والحالة هذه- كل شخص داخل في هذه الأخوة العامة، ومن الأمثلة على ذلك ما نجده في قصيدة "أخي" التي تكرر فيها نداء كلمة "أخي" أربع مرات، مع حذف حرف النداء. يقول:

أخي نحن أمس قهرنا الظلام سحقنا دياجيره العاتيه .....(الأول)

أخي صنع العيد إخواننا وهم رفعوا الراية العاليه.....(السادس) [3]

[1] الديوان، ص105.
[2] المصدر نفسه، ص135.
[3] الديوان،ص27-28.

فيبدو الشاعر في خطابه كأنه يلح على فكرته التي يريد إيصالها للآخر من خلال حذف حرف النداء، وتكرار صيغته، ليفصح عن هدفه المتمثل في التذكير بمآثر الأمس ثم النصح والإرشاد.

كما ذكّر الشاعر في أول الأمر بالمكاسب المحققة، ليدعو "هذا الأخ" لاستكمال البناء، ويبدو أن هذا التكرار يوحي بتعلق الشاعر الشديد بالطرف الآخر، والحاجة إليه، محاولا إشراكه في رؤاه وتصوراته.

2-3-2-الأمر: شكل الأمر سمة أسلوبية بارزة في ديوان الشاعر وتتضح أهميته من خلال المساحة الواسعة التي يحتلها حيث ينتشر في أغلب القصائد، وقد وظفه الشاعر في موضوعات مختلفة.

والأمر هو "طلب حصول الفعل من المخاطب على وجه الاستعلاء مع الإلزام"[1]، لكن قد يخرج عن معناه الحقيقي ليدل على معان ودلالات مختلفة، كالدعاء والنصح والإرشاد، والالتماس والعتاب، وغير ذلك مما يستشفه المتلقي من السياق وقرائن الأحوال.

وللأمر أربع صيغ: فعل الأمر، والمضارع المجزوم بلام الأمر، واسم فعل الأمر، والمصدر النائب عن فعل الأمر[2]، غير أنّ التتبع الدقيق لاستعمال الشاعر في هذا الباب يجعلنا نجده لا يخرج عن الصيغة الأولى "فعل الأمر"، إذا ما استثنينا بعض الحالات التي استعمل فيها المصدر نائبا عن فعل الأمر، أو المضارع المقترن بلام الأمر، فالأول مثل ما نجده في قصيدة "على أشلاء الأصنام" حيث يقول:

وقفة حول هذه الأطلال أيها الضاحكون للآمال[3]

ويقول أيضا:

أيها الناس رحمة ببقاياهم فهم إخوة على كل حال[4]

فجملة "وقفة" جملة مختزلة إذ التقدير "قفوا وقفة" وهذا الاختزال والحذف هنا إنما كان لسرعة التأثير والتذكير بما حصل من مآس وأحزان، ومن ثمة فالواجب البكاء والحزن، لا الضحك والسرور.

[1] السيد أحمد الهاشمي،جواهر البلاغة في العاني والبيان والبديع،ص56.
[2] ينظر: نفسه،ص56.
[3] الديوان،ص69.
[4] المصدر نفسه،ص71.

وفي البيت الثاني نجد حذف الفعل "ارحموا" الذي ناب عنه مصدره "رحمة" لاستشعار ما تحمله هذه الكلمة من معان رقيقة مؤثرة.

ومن الصيغة الثانية قوله في قصيدة "عيد العمال":

دام هذا السرور في كل عيد و ليدم في شموخه الاتحاد[1]

فالفعل المضارع "يدم" دال على الأمر لاقترانه بلام الأمر ويبدو أن غرض الشاعر هنا الدعاء لهذا الاتحاد بدوام الشموخ.

2-3-2-1-الأمر في المطالع: مما يلاحظ عند دراسة أسلوب الأمر أنه يشكل في الطوالع ظاهرة أسلوبية بارزة حيث وجدنا بعد التحليل أنه وقع في تسع عشرة قصيدة، احتلت صيغة فعل الأمر الريادة في الشيوع بأربع عشرة مرة وثلاث مرات لاسم فعل الأمر "هات"، ومرة للمصدر النائب عن فعل الأمر، ومرة للفعل المضارع المقترن بلام الأمر. وقد جاء الأمر مطلعا لقصائد مختلفة الأغراض من وصف ورثاء وحماسة، والواقع أن استخدام الشاعر للأمر في كثير من مطالع قصائده يعكس الحالة النفسية التي يتميز بها والتي تظهر في ثقته بنفسه وأنه قادر على التأثير في الآخر من منطلق أنه كان مدرسا ومذيعا، فيتوجه إلى كل الناس من حوله ليأمر ويرشد ويوجه، وقد يتجاوز العالم الذي يعيشه ليوجه أمره تارة إلى الأموات في قصائد الرثاء، وتارة أخرى إلى الجمادات التي تذكره بما يحن إليه أو يتعلق به.

يقول مخاطبا أبناء قومه آمرا إياهم أو ملتمسا منهم أن يستقبلوا مَن حجّ بيت الله الحرام ويلح على ذلك ويكرر هذا الالتماس ثلاث مرات كاملة في مطلع القصيدة وبصيغة واحدة:

حي الوفاء و**حي** الحزم والهمما **حي** الوفود التي قد حجت الحرما[2]

ويوجه أمره إلى كل أبناء وطنه ويرشدهم إلى التكبير فرحا بعيد الجزائر:

رددوها الله أكبر إنه عيد الجزائر[3]

[1] الديوان، ص84.
[2] المصدر نفسه، ص129.
[3] الديوان، ص149.

وفي أمره الموجه لغير الأحياء، ما نجده في قصائد الرثاء خاصة كخطابه الموجه إلى "الأمير عبد القادر" في الذكرى الحادية والثمانين لوفاته في قصيدة قالها بُعيد الاستقلال "لك في كل لحظة ألف ذكرى":

قم تر الصبح في الجزائر أسفر مسح الليل من ثراها وطهر

شقه في الدجى هتافك فيه أيها القائد العظيم المظفر[1]

وكأن الشاعر يتمنى أن يشارك هذا المفقود كل الشعب الجزائري فرحة الاستقلال والحرية لأنه كان يناضل من أجلها ولكنها لم تتحقق في حياته

2-3-2-2-<u>الأمر في غير المطالع</u>: إن أفعال الأمر في غير المطالع تكون مجتمعة ومتفرقة، وقد تقل في القصيدة الواحدة فتدعم قسما من أقسامها وحسب، وقد تكثر أحيانا فتصبح مقوم القصيدة كاملة. ولا أرى أن الأمر في غير المطالع يؤدي معان غير التي يؤديها في المطالع، إذا استثنينا التنبيه الذي يتركه في نفس المتلقي، فالمعنى يتشكل وينمو من بداية النص إلى نهايته، وبتداخل الأساليب الإنشائية الأخرى، ومن خلال التتبع الدقيق لأساليب الأمر في غير المطالع يمكننا حصر المعاني الأربعة الآتية، نربطها بسياقاتها، ونعين خصائصها.

أ-<u>الوعظ والإرشاد في السياقات الاجتماعية</u>: من المعاني البارزة عند السائحي في هذا الباب الوعظُ والإرشادُ والنصحُ، الذي يكاد يختص بالسياقات الاجتماعية، ومن ذلك هذه الأبيات الوعظية من قصيدة "أخي" التي ينصح فيها إخوانه وأبناء بلده بالحفاظ على مكسب الحرية، ويدعوهم إلى مواصلة البناء.

تأمل تر الأرض فوق السماء تطير بها الفرحة الطاغيه (البيت الرابع)

ومن دمهم قد رسمنا الهلال **فسل** هذه الحمرة القانيه [2] (البيت السابع)

ب-<u>تمني المستحيل في المستقبل تأكيدا لوقوعه في الماضي،أو الشوق والمناجاة</u>: وهذا المعنى إنما يختص بالمراثي في خطاب المفقودين.

[1] المصدر نفسه، ص90.
[2] الديوان،ص27-28.

كرثاء الشيخ عبد الحميد بن باديس مثلا، في أبيات متفرقة من قصيدة "زارع النور":

دع الأمس و**انظر** معي في غد فنحن هناك على موعد

تلفت وراءك ...كل العيون تحدق في المنظر الممتع

تلفت...بلاد كفي عرسها... تحيي موكبها السائره

فقم قد تحقق حلم الشباب وأدرك شعبك ذاك المراما [1]

ج-<u>الحماسة</u>: يرد هذا المعنى في بعض القصائد التي يتغنى فيها الشاعر برموز الهوية الوطنية، أو مكاسب الاستقلال والحرية، ومن ذلك ما نستشفه من حماسته المفرطة حينما يخاطب أبرز رموز الوطنية "الراية":

رفرفي اليوم حرة في السماء وتهادي رفيعة كالضياء

و**اخفقي** في الحدود في كل شبر من بلادي مضمخ بالدماء

و**اخطري** كالملاك فوق تراب عربي جزائري الإباء

عطرته دماء مليون حر فهو كالمسك من دم الشهداء

و**امرحي** في الفضاء فوق زنود نبتت في جبالنا الشماء[2]

د-<u>رفض الحاضر والشوق إلى الماضي</u>: وأكثر ما يكون هذا المعنى عند مخاطبته الجمادات التي تذكره بذلك، كمخاطبته الهلال. يقول في هلال محرم:

تألق على الأفق المظلم و**شقّ** الدجى ضاحك المبسم

و**سر** في سمائك تحت الضياء وبين الكواكب والأنجم

و**طف** في الفضاء الرحيب السني على عالم ضيق معتم

[1] المصدر نفسه،ص93-94.
[2] المصدر نفسه،ص75.

غفا في الظلام على شوقه إلى النور في وجهك الملهم

و**ألق** الشعاع على جانبيه فقد ضاع في ليله المظلم

و**هدهد** به عاشقا مغرما فأنت أخو العاشق المغرم[1]

ففي بداية هذه القصيدة يكثف الشاعر من أفعال الأمر التي يوجهها إلى الهلال يطلب منه أن يضيء ويلقي شعاعه على هذا العالم المظلم، ثم إنه يتذكر أياما زاهرة مشرقة ومواطن كثيرة تمثل شيئا ما بالنسبة للشاعر..

كالشوق إلى الماضي ورفض الحاضر مثلا يقول في "هلال رمضان"

اسكب الأنوار فيها من بعيد وقريب

وامح من ظلمتها الحيرة والشك المريب

املأ الدنيا شعاعا أيها النور الحبيب [2]

2-3-3-الاستفهام: هو طلب الفهم باستخدام ألفاظ مخصوصة، وهو طلب معرفة شيء لم يكن معروفا لدى السائل من قبل، والاستفهام أحد الأساليب الإنشائية الطلبية في الجملة العربية و"سواء كان لهدف محدود ومباشر أم كان لقصور إيحائي جمالي غير مباشر عند المتكلم، فقد لا يبحث فيه المتكلم عن إجابة محددة وإنما يهدف إلى تصور ما يتحدث عنه فيخرجه عن حقيقته إلى مقاصد شتى"[3].

وللاستفهام كلمات كثيرة شاملة لكل معنى يمكن الاستفهام عنه، وقد يخرج الاستفهام إلى معان أخرى لا يمكن حصرها، تفهم من السياق وقرائن الأحوال، وما يهمنا في هذه الدراسة هو موقع الاستفهام في ديوان "همسات وصرخات"، كيف وظفه الشاعر ليؤدي معاني جديدة، فيشكل ظاهرة أسلوبية لها خصوصية في هذا الديوان.

[1] الديوان،ص109.
[2] المصدر نفسه ،ص ص117-120.
[3] د/حسين جمعة،جمالية الخبر والإنشاء،ط1،منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق،2005،ص134.

والاستفهام -على كثرته في شعر السائحي- لم يرد لمعناه الأصلي بل جاء ليؤدي معاني أخرى، من ذلك إظهار **الفرح والحب والحسرة على الفراق** حينما يخاطب محبوبته:

أي عيد عيد ميلادك يا فجر حياتي؟[1]

فالشاعر مبتهج مسرور بهذا العيد الذي يعتبره عيدا له في الحقيقة.

ويتأكد هذا التعلق بالحبيب عندما يكثر التساؤل عن مصيره لو لم يكن موجودا في حياته، يقول في أسلوب استفهامي مفعم بالإلحاح:

كيف يمضي عمري لو لم تهلي في وجودي؟

كيف يعشوشب دربي ، كيف تفتر ورودي ؟

وفؤادي كيف يصحو بعد أن طال هجودي؟[2]

وقد نجد الشاعر يتحسر بالاستفهام في حديثه عن **فراق الحبيب**، مثلما هو واضح في قوله:

كيف مزقت فؤادي ؟ كيف حطمت ظلوعي؟[3]

وما يزيد هذا الاستفهام قوة تكرر أداته ووقوعه مطلعا للقصيدة.

ويدور حول ما يعانيه من آلام ويلح على إخراجها وعدم كتمها لعله يخفف عن نفسه، يقول في قصيدة "لعينيك":

ولم ترحميني ولم تندمي فهل راق عينيك هذا العذاب ؟

وقولي لقلبك حتى متى تنام وحولك هذا الغرام ؟[4]

وبنبرة المنكسر الحزين يسألها عن إحساسها نحوه لأنها قد خانت هواه، فتفرق وتشتت ما كان بينهما من هوى، يقول في قصيدة "ضاع أمس هوانا":

---

[1] الديوان،ص47

[2] المصدر نفسه،ص47.

[3] المصدر نفسه،ص59.

[4] المصدر نفسه،ص161.

يا ترى أين هواك بعد أن خنت هوايا؟[1]

ومن المعاني الأخرى التي يؤديها الاستفهام **التساؤل المشوب بالحيرة والحزن**، وذلك مثلما نجده في قصائد الرثاء أو القصائد التاريخية، وهذا مشهد من قصيدة "زارع النور" في رثاء "ابن باديس":

ألم نعشق الفجر قبل الطلوع ونهتف له في لظى الموقد؟[2]

ونضحك له من خلال الدموع ونمش إليه يدا في يد ؟

ومن أجله قد أرقنا الدماء وثرنا لنعصف بالمعتدي؟

هذا تذكير من الشاعر بالأيام التي كان فيها الفقيد قريبا منه نابضا قلبه بالحياة، لكنه أصبح اليوم في عداد الأموات..

ومن المعاني التي يؤديها الاستفهام في الديوان **الوصف** وذلك في حديثه عن الطبيعة، كما نجده في قصيدة "الصحراء" حيث نجد أساليب الأبيات الأربعة الأولى استفهامية، يقول:

كثب أنت؟ أم سناء وضياء؟ ورمال ؟ أم فتنة ورواء ؟

وسكون مخيم ووجوم ؟ أم غناء مرجع وحداء ؟

وبساط ممهد من حرير ؟ أم هضاب على الثرى شماء؟

لست أدري أأنت أرض دحاك الله أم أنت يا رمال سماء ؟[3]

واضح أن الشاعر يقدم وصفا دقيقا للصحراء من خلال تساؤلاته المتكررة المتتابعة عن مكوناتها وما تثيره في نفس الزائر لها من فتنة وعواطف جياشة، والواقع أن الشاعر لا يتساءل عن حقيقتها لأنه ابن مدينة ورقلة الصحراوية، فلا شك أنه يعرف الصحراء معرفة وافية. وقد تدل هذه التساؤلات عن **إجلال وتعظيم لله** عز وجل خالق الصحراء.

[1] الديوان،ص165.
[2] المصدر نفسه،ص93.
[3] المصدر نفسه،ص89.

الفصل الثالث

المستوى الدلالي

1- التناص وجمالياته عند السائحي

2- المعاني الشعرية

سيكون هذا الفصل جامعا لجانبين هما على ارتباط وثيق بالجانب الدلالي، أولهما: التناص وجمالياته عند الشاعر، وثانيهما: الحقول الدلالية أو المعاني الشعرية في هذا الديوان.

1- التناص وجمالياته عند السائحي:

1-1 مفهوم التناص:

مصطلح التناص مصطلح حديث لظاهرة أدبية ونقدية قديمة، فقد عرف في الأدب العربي القديم بتسميات مختلفة: كالسرقات الأدبية، والتضمين، والنحل، والأخذ، وغيرها، فالشعرية العربية القديمة تفطنت لعلاقة النص بالنصوص الأخرى منذ الجاهلية، والمقدمة الطللية تعكس قراءة لعلاقة النصوص بعضها ببعض والتداخل فيما بينها من حيث أن لها ذات التقليد الشعري كالوقوف على الأطلال، والبكاء، وذِكْرِ الدّمن منذ أول قائل لها "امرؤ القيس" الذي يقال أنه أول من وقف واستوقف وبكى واستبكى، وذلك في معلقته الشهيرة التي مطلعها:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل[1]

وبمواصلة التتبع في أصول التناص في أدبنا القديم نجد أن الموازنة التي أقامها الآمدي بين البحتري وأبي تمام تعكس شكلا من أشكال التناص، ولا غرابة في ذلك لأن الأعمال الأدبية تدخل في شجرة نسب عريقة وممتدة، فهي لم تأت من فراغ ولا تفضي إلى فراغ فالنص "نتاج أدبي لغوي لكل ما سبقه من موروث أدبي فهو بذرة خصبة تؤول إلى نصوص تنتج عنه"[2].

وقد اختلفت الآراء حول التناص، فمن النقاد من يراه ضعفا وفقرا من الشاعر، يلجأ إلى أعمال غيره يأخذ منها لإتمام النقص عنده، ومنهم من يرى أنه سرقة وتجرؤ من الكاتب على نصوص غيره، فالنسخ ولو جزئيا يتم دون علم صاحب النص المنسوخ منه، وما بين السرقة والاقتباس مازال المفهوم يتأرجح.

ومفهوم التناص بدأ حديثا مع الشكلانيين الروس وبالضبط مع **(شكلوفسكي)** الذي فتق الفكرة، ثم أخذها عنه **(باختين) (Bakhtine)** الذي حولها إلى نظرية حقيقية تعتمد على التداخل القائم بين

[1] الخطيب التبريزي،شرح القصائد العشر،ط1،دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،1985،ص11.
[2] عبد الله الغذامي،ثقافة الأسئلة،ط2،النادي الثقافي الأدبي،جدة،1992،ص119.

النصوص[1]، ثم تبلور مع الناقدة **(جوليا كريستيفا) (julia kristeva)**عام 1966 في دراستها (ثورة اللغة الشعرية)، إلا أن الظهور الحقيقي يرجع إلى أستاذها الروسي "ميخائيل باختين"، وإن لم يذكر هذا المصطلح صراحة واكتفى بـ(تعددية الأصوات) و (الحوارية) (dialogisme)، وحللها في كتابه (فلسفة اللغة)، وكتاباته عن الروائي الروسي **(دستويوفسكي)**، وبعد أن تتبعته "جوليا" وأجرت استعمالات إجرائية وتطبيقية للتناص في دراستها السابقة الذكر، وعرّفته بقولها: "إنه أحد مميّزات النصّ الأساسية، والتي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها أو معاصرة لها"[2] "وقد أجرت كريستيفا استعمالات تطبيقية للتناص في دراساتها وعرفته بأنه "التفاعل النصي في نص بعينه"، كما ترى أنّ تحويل كل نص "يتشكل من تركيبة من الاستشهاد، وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى"[3].

ومن هنا فالنصّ المتناصّ هو النصّ الذي يقبل التماهي مع نصوص أخرى قديمة أو معاصرة، لأنَّه أشبه بلوح من زجاج، يوحي بنصّ آخر أو يلوح من خلفه نصّ آخر، والنصّ المتناصّ . من هذا المنطلق . منفتح بلا حدود لأنَّه نصّ تتوالد على منشئه كتابات سابقة ومعاصرة، وتترافد عليه أنسقه وبنيات تتزاحم، وتتحاشد من نصوص سالفة أو محايثة، باعتبار أن النصّ يجب أن يُكَوِّنَ زاوية رؤية، يستشف من خلالها الأديب معطيات الماضي وأبعاد الحاضر، وأفق المستقبل، والنصّ المتناصّ إن لم يحقق هذه الثلاثية "الماضي، الحاضر، المستقبل" يكون نصّاً عقيماً أو كما يقول **(رولان بارت)** (Rolandd barts): "إنّه نصّ بلا ظلّ، لأنّ َالنصّ الحقيقيّ في حاجة إلى ظلّه بشكل لازم"[(4)].

والذي يجب الإشارة إليه أنّ مفهوم التناص يختلف عن مفهوم (التداخل النصي) بالمعنى الدقيق والكلاسيكي للكلمة منذ تعريف جوليا كريستيفا والذي يقصد به التواجد اللغوي (سواء كان نسبيا أم كاملا أم ناقصا) لنص في نص آخر"[5] أما مفهوم التداخل النصي فيتمثل في "معرفة كل ما يجعل النص في علاقة خفية أو جلية من النصوص"[6]، حيث يتضمن المصطلح الثاني المصطلح الأول في عمقه وأبعاده. ومن هنا فالتناص امتداد واستحضار في آن واحد، لأن المبدع لا يتم له النضج إلا باستيعابه ما سبقه في مجالات الإبداع المختلفة، وتوظيفها بما يخدم نصه.كما يحسن بنا الإشارة إلى

[1] جمال مباركي،التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر،رابطة إبداع الثقافية،الجزائر،2003،ص38.
[2] علوش، سعيد،معجم المصطلحات الأسلوبية المعاصرة، ط1،دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985، ص 215.
[3] أحمد الزغبي،التناص نظريا وتطبيقيا،ط2،الأردن،2000،ص12.
[4] بارت رولان، 1988- لذة النص، تر: فؤاد صفا، والحسين سجان، دار توبقال للنشر، ص 37
[5] جيرار جنيت،مدخل لجامع النص،تر عبد الرحمان أيوب،ط1،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،1985،ص387.
[6] جيرار جنيت،مدخل لجامع النص،ص90.

أن التناص يتنوع إلى نوعين وفيه عدة أشكال، وهذا بعض التوضيح.

1-2-أنواع التناص:

أ-التناص الظاهر أو السطحي:

ومنهم من يسميه التناص المباشر أو التناص الجلي، وهو التناص الفاضح الذي لا يخفى على الجاهل فضلا عن العارف، لأنه اقتفاء للأثر واستعانة مباشرة بالبناء وهذا النوع ليس داخلا في التناص الفني لانتفاء سمة الإبداع عنه، ويدخل تحته ما عرف في النقد القديم بالسرقة والاقتباس، والأخذ والاستشهاد والتضمين، وهو عملية تقوم بامتصاص وتحويل نصوص متداخلة ومتفاعلة إلى النص ويعمد الأديب فيه أحيانا إلى استحضار نصوص بلغتها التي وردت فيها، كالآيات القرآنية والحديث النبوي، أو الشعر والقصة[1].

ب-التناص الخفي (العميق):

ويسمى التناص غير المباشر، وهو ما يتم إنتاجه بفعل مجموعة من القوانين التحويلية التي عبر عنها نقادنا القدامى بمصطلحات مثل النقل، القلب، والزيادة، فينضوي تحته التلميح والتلويح والإيماء والمجاز والرمز، وهو عملية شعورية يستنتج الأديب من النص المتداخل معه أفكارا معينة يومئ بها ويرمز إليها في نصه الجديد، وعلى هذا فإن النص الأدبي يقوم على أنه ملتقى نصوص، أو مكان تبادل يخضع لنموذج خاص هو لغة الإيحاء، ويحلو لبعضهم تفريعه إلى إيجابي وسلبي، ويقصد بالأول إنتاج أفكار قديمة بأسلوب جديد، أما السلبي فهو كالصدى المكرر للنص الذي سبقه، ولكن تداخل النصوص لا يعني بحال أن الكاتب أصبح مسلوب الإرادة، وأنه ليس سوى آلة لتفريخ النصوص[2].

1-1-2-أشكال التناص:

إن تعدد التناصات في النص الأدبي يعود إلى تعدد المضامين، وتوظيف المبدع المقروءَ الثقافي المخزن سواء كانت أساطير أو أحداثا تاريخية أو دينية أو رسائل إيديولوجية أو تراثية، ومن هنا يمكن

[1] ينظر:مصطفى السعدني،كتب الأدب والنقد في التناص الشعري، ط2،منشأة المعارف،الإسكندية،1992،ص107.
[2] ينظر:د.عبد الله الغذامي،الخطيئة والتكفير،323-324.

تقسيم التناص إلى أشكال هي:

أ-التناص التاريخي: وهو تداخل نصوص تاريخية مختارة ومنتقاة مع النص الأصلي للرواية حيث تبدو مناسبة ومنسجمة لدى المؤلف مع السياق الروائي وتؤدي غرضا فكريا وفنيا[1].

ب-التناص الديني: وهو تداخل نصوص دينية مختارة عن طرق الاقتباس والتضمين من القرآن الكريم، أو مختلف الكتب السماوية الأخرى.

ج-التناص الأسطوري: هو تداخل نصوص أسطورية قديمة، سواء أكانت عربية أم أجنبية، وهذا النوع من التناص يوليه الكاتب أهمية كبرى باعتبار الأسطورة رصيدا مرجعيا للنصوص لأن الأسطورة تبدو وكأنها من دون انتماء.

د-التناص الأدبي: هو اعتماد الكاتب على نصوص لكتاب آخرين معاصرين أو غير معاصرين له، سواء ينتمون إلى ثقافته أو لا ينتمون إليها.

هـ-التناص التراثي: التراث الشعبي هو مصدر معرفة المبدع، حيث يلجأ إلى استحضاره وتوظيفه ببراعة وقدرة فائقة على تحوير تلك النصوص الشعبية وينسجم كله في فضاء النص.

1-1-3-الاستخدام الأسلوبي للتناص عند السائحي:

يمكننا القول ان التناص هو أن يتضمن نص أدبي ما نصوصا أو أفكارا أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس، أو التضمين، أو الإشارة، بحيث تندمج النصوص مع النص الأصلي لتشكل نصا جديدا متوحدا ومتكاملا.

وإذا كان النص الأدبي عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى، فإن من الظواهر الملفتة للنظر في شعر السائحي "التناص"، وهذا يؤكد لنا أن فكرة تداخل النصوص لا تعني أن الكاتب مسلوب الإرادة وأنه ليس سوى آلة لتفريغ النصوص لذا فإن السائحي قد حوّر في النص الغائب وغيّر فيه بما ينسجم و تجربته ولغته الخاصة، ولم يكن ارتباطه

[1]ينظر:أحمد الزعبي،التناص التاريخي و الديني،مجلة الأبحاث،العدد 01،الأردن 1995،ص177.

بالنص الغائب إلا من خلال عملية التداعي والإيحاء، التي تمكنها من امتصاص دلالته دون أن تكرر بطريقة ساذجة باهتة.

كل أديب ينشأ في زخم من الأعمال الأدبية ينهل من معينها ويتأثر بأصحابها، والسائحي ليس بدعا منهم فقد وجد بين يديه كمّا هائلا من الدواوين الشعرية القديمة والحديثة، كما أنه تأثر بالقرآن الكريم الذي حفظه منذ صغره، فظهرت بصمات ذلك التأثر في شعره، وهذا ما سنحاول إبرازه في هذا المبحث من خلال جانبين بارزين عنده يمثلان سمة أسلوبية في شعره، هما: التناص الديني، والتناص الشعري.

أ-<u>التناص الديني</u>: إن التعليم الذي تلقاه الشاعر، في بداية حياته، وحفظه المبكر للقرآن الكريم، ودراسته في جامع الزيتونة الذي كان يقصده كثير من الشباب الجزائريين لدراسة العلوم الدينية واللغة العربية، كل ذلك كان له كبير الأثر في تكوين شخصيته المتشبعة بالمبادئ الإسلامية، والثقافة العربية.

أولا-<u>التناص القرآني</u>: القرآن الكريم معجزة الله الخالدة، وهو الكتاب المهيمن على جميع الكتب الأخرى، إنه النص الذي يوم نزل أحدث ثورة فنية و جمالية على التعابير التي ألفها العرب شعرا ونثرا، فلم يستطع الأدباء والشعراء أن ينظموا على نهجه، ولكنهم أخذوا يقتبسون من آياته الكريمة ويتمثلونها في أشعارهم اقتباسا أو إشارة وإيماء، كما نجد ذلك جليا عند السائحي. ومن النماذج على ذلك ما نجده في قوله:

فاحذري أن يراك طفلك تبكين فما مات من قضى اليوم نحبه[1]

يحيلنا الشطر الثاني من البيت إلى آيتين قرآنيتين، الأولى منهما تتعلق بالمعنى وهي قول الله تعالى:"ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا بل أحياء عند ربهم يرزقون"[2]، أما الآية الثانية فإن الشاعر استعمل ألفاظها وهي قوله تعالى:"من المؤمنين رجال صدقوا ما عاهدوا الله عليه فمنهم من قضى نحبه ومنهم من ينتظر وما بدلوا تبديلا"[3]. فالشاعر يستحضر أولا الآية الدالة على قيمة الشهادة في سبيل الله ويعبر عنها بألفاظ قرآنية من آية أخرى، لتظهر بذلك لمسته الخاصة في التعامل مع النص القرآني. ومن ذلك قوله:

[1] الديوان،ص17.
[2] الآية 169 من سورة آل عمران.
[3] الآية 23 من سورة الأحزاب.

ليس من خالد سوى الله والشعب هنا في الثرى الزكي الحبيب[1]

الشطر الأول يشير إلى قول الله تعالى:"...كل شيء هالك إلا وجهه له الحكم وإليه ترجعون"[2]، فالشاعر يستلهم معنى الآية ليؤكد حقيقة يغفل عنها كثير من الناس، حقيقة أن الخلود لله -عز وجل- .

ومن المعاني التي أخذها الشاعر من القرآن الكريم قول الله عز وجل:"كيف تكفرون بالله وكنتم أمواتا فأحياكم ثم يميتكم ثم يحييكم ثم إليه ترجعون"[3] وذلك في قوله:

فاعملوا للخلود فالمرء يحيا وإن اغتاله الردى من جديد[4]

فالشاعر يقرر حقيقة من حقائق العقيدة الإسلامية، ويؤمن بها: هي حياة ما بعد الموت، وأن الإنسان سيبعث بعد موته ليحيا الحياة الخالدة الأبدية، وهذه الحقيقة جاء بها القرآن الكريم وأثبتها في غير ما موضع ردا على الكفار الذين أنكروا ذلك، وناصبوا العداء للنبي –ﷺ- بسببها.

ومن صور التناص القرآني عند الشاعر توظيفه لبعض قصص القرآن كما في قوله:

فاهبطوا الأرض مثل آدم من قبل فلن تقبل النجوم الخصاما

واحفظوا الأرض أن تزلزل فالأرض تخاف الذنوب والآثاما[5]

فالبيت الأول يعيد فيه الشاعر كتابة قصة قرآنية عن أب البشر "آدم عليه السلام" كيف أخرجه الله من الجنة لذنب ألمّ به حيث عصى ربه وأكل هو وزوجه "حواء"من الشجرة التي نهاهما ربهما عن الأكل منها وبين في البيت الثاني خطر فعل الذنوب ليس على صاحبها فحسب، بل على الكرة الأرضية كلها وفي ذلك إشارة إلى قول الله عز وجل:"ظهر الفساد في البر والبحر بما كسبت أيدي الناس ليذيقهم بعض الذي عملوا لعلهم يرجعون"[6].

أما قصة إخراج آدم من الجنة فقد ذكرت في مواضع كثيرة من القرآن الكريم منها قوله تعالى في

---

[1] الديوان،ص22.
[2] الآية 88من سورة القصص.
[3] الآية 28 من سورة البقرة.
[4] الديوان،ص98.
[5] المصدر نفسه، ص104.
[6] الآية 41 من سورة الروم.

سورة البقرة:"فأزلهما الشيطان عنها فأخرجهما مما كانا فيه و قلنااهبطوا بعضكم لبعض عدو ولكم في الأرض مستقر و متاع إلى حين"[1].

و من صور التناص في القرآن الكريم عند الشاعر تأثره بكلمات قرآنية تستدعي في ذهن القارئ الآيات التي وردت فيها و إن كان السائحي استعار كلمات مفردة غير أنه صاغها في صياغات متعددة، طامحا بذلك إلى أن يضفي على أسلوبه شيئا من قدسية البيان القرآني ومن هذه الكلمات:

*كلمة "**سرمدي**" فقد وردت في قول الله عز و جل:"قل أرأيتم إن جعل الله عليكم الليل سرمدا إلى يوم القيامة من إله غير الله يأتيكم بضياء أفلا تسمعون(71) قل أرأيتم إن جعل الله عليكم النهار سرمدا إلى يوم القيامة من إله غير الله يأتيكم بليل تسكنون فيه أفلا تبصرون"[2].

*كلمة "**دحا**" حيث استعملها الشاعر في قصيدتين، الأولى "الصحراء" في قوله:

لست أدري أأنت أرض **دحاك** الله أم أنت يا رمال سماء؟[3]

والقصيدة الثانية التي وردت فيها هذه الكلمة "في ليلة المعراج":

كيف قامت؟ ومن **دحاها**؟وهذا الكون من مد أفقه المترامي؟[4]

هذه الكلمة وردت في قول الله تعالى:"والأرض بعد ذلك دحاها"[5].

*ومن ذلك كلمة "**لظى**" (اسم من أسماء جهنم) وقد استعملها الشاعر بمعنى الحرارة، وقد وردت في قول الله عز وجل: "كلاّ إنها لظى"[6]، ذكرها الشاعر في قوله:

---

[1] البقرة،الآية 36.
[2] الآيتان 71،72 من سورة القصص.
[3] الديوان ص89.
[4] المصدر نفسه،ص111.
[5] سورة النازعات،الآية 30.
[6] سورة المعراج،الآية15.

ألم نعشق الفجر قبل الطلوع ونهتف له في **لظى** الموقد؟[1]

إن تأثر السائحي بأسلوب القرآن الكريم، واستخدامه لبعض ألفاظه، وتراكيبه يشكل سمة من سمات أسلوبه.

ثانيا-<u>التناص مع الحديث النبوي</u>: يدخل الحديث النبوي الشريف ضمن جملة المصادر التي اعتمدها الشاعر في استلهام نصوصه الغائبة وأفكاره. ومن خلال دراستنا للتناص وجدنا أن الحديث الشريف يشكل حضورا من جملة النصوص المستلهمة ولكنه بدرجة أقل من القرآن الكريم، وفي ما يأتي أهم النماذج التي وقفنا عليها، يقول في قصيدة "غبت أم لم تغب":

فالحياة التي تطول وتبقى لا تساوي التفاتة من شهيد[2]

فالشاعر هنا يستلهم حديثا نبويا شريفا استلهاما غير ظاهر، وهو قول الرسول –عليه السلام- :"لو كانت الدنيا تساوي عند الله جناح بعوضة ما سقى كافرا منها شربة ماء"[3]، فالتناص من الشاعر واقع في معنى قصر الدنيا وحقارتها، كما نجده كذلك يتمثل حديث النبي–عليه السلام-في وعظه وإرشاده وذلك في قصيدة "العيد":

العيد يا هذا الغني-وقد أتى- خير فلا تترك به الإفضالا

أعط اليتيم وأسعد بائسا وأعن عليه العامل البطالا[4]

واضح أن الشاعر يستحضر المعاني الاجتماعية التي يحث عليها النبي –صلى الله عليه السلام- خاصة في هذا اليوم المبارك "يوم العيد"، فهو يوم الفرح والسرور والبهجة، ولا مكان للحزن والتعاسة فيه، ولذلك يقول –ﷺ- في حديثه عن الفقراء والمساكين: "أغنوهم عن ذل السؤال في هذا اليوم"[5] وفي حديثه عن الركن الخامس من أركان الإسلام "الحج"، وبعد أن تحدث عن أماكن أداء المشاعر، يقول عن فضل الحج وما يناله الحاج من الثواب:

---

[1] الديوان،ص93.
[2] المصدر نفسه،ص97-98.
[3] محمد بن إسماعيل بن إبراهيم البخاري، صحيح البخاري،دار طوق النجاة،ط1،1422ه،ص 1258.
[4] الديوان، ص101-102.
[5] صحيح البخاري، ص926

يحط من زارها الأوزار كاملة كأنه ما جنى ذنبا ولا إثما[1]

فالمعنى الذي ذكره الشاعر في البيت يحيل إلى الحديث النبوي الشريف:"من حج فلم يرفث ولم يفسق رجع كمن ولدته أمه".هذا باختصار أهم ما يمكن الاستشهاد به من نماذج في التناص من الحديث الشريف، وننتقل الآن إلى المصدر الثالث وهو الشعر العربي قديمه وحديثه بدءا بالشعر القديم.

ب-<u>التناص الشعري</u>: ليس من اليسير التوصل إلى اكتشاف كل الأشعار التي استلهمها السائحي، لأنها تتطلب اطلاعا واسعا على الشعر العربي بمختلف مراحله وعصوره، وقدرة فائقة على الاستحضار، غير أنني سأحاول –في حدود اطلاعي وتذكري- أن أشير إلى بعض النماذج من النصوص الشعرية التي وقع فيها التناص من الشاعر لما عرف عنه من اطلاع واسع على الشعر العربي القديم والحديث، لذلك قسمت هذا المطلب إلى عنصرين: التناص مع الشعر العربي القديم، والتناص مع الشعر العربي الحديث.

أولا-<u>التناص مع الشعر العربي القديم</u>: يقول متحدثا عن العقاد وحاله مع الدنيا:

وانظروا للفقيد كيف ابتناها ذات مجدين طارف وتليد[2]

والشاهد في هذا البيت قول الشاعر:"طارف وتليد" حيث استوحاهما من معلقة "طرفة بن العبد" حين يقول:

وما زال تشرابي الخمور ولذتي وبيعي وإنفاقي طريفي ومتلدي[3]

رغم هذا الاستلهام من الشاعر إلا أننا نلاحظ أن المعنى مختلف قليلا بين النصين، فطرفة استعمل الطريف أو الطارف بمعنى المال الذي يكسبه الرجل ويستحدثه، والتليد بمعنى ما يرثه عن آبائه[4]، بينما نجد السائحي يستعمل هذين المصطلحين للمجد وليس للمال. ويقول الشاعر في قصيدة "وجدتها" متحدثا عن التي كان يبحث عنها ولما وجدها سكت لسانه ولكن أعماقه انطلقت تتكلم..

---

[1] الديوان،ص130.
[2] المصدر نفسه،ص98.
[3] الخطيب التبريزي، شرح المعلقات العشر،ص101.
[4] ينظر المصدر نفسه،ص101-102.

غدا نلتقي رغم هذا النوى ورغم العيون التي تنظر

طليقين نطوي حدود الزمان حدود المكان.. ولا نشعر

خفيفين تنساب خطواتنا على العشب كالطيف إذ يخطر[1]

يستحضر الشاعر في هذه الأبيات وأبيات أخرى من القصيدة الأبيات الشهيرة لـ"كثيّر عزة" حين قال:

ألا ليتنا ياعز كنا لذي غنى بعيرين نرعى في الخلاء ونعزُبُ

كلانا به عر فمن يرنا يقل على حسنها جرباء تعدي وأجرب

إذا وردنا منهلا صاح أهله علينا فما ننفك نرمى ونضرب[2]

واضح جدا ما لهذه الأبيات من تقارب وتقاطع مع أبيات الشاعر السابقة، فالسائحي يستلهم أبيات "كثيّر" بالمعنى نفسه، فكل منهما يتمنى ذلك اللقاء، ويرسم معالمه، وكيف يريده أن يكون، ثم إنّ الشاعرين يشتركان في حب الحرية والعزلة عن الناس ليتفرغ كل طرف إلى الطرف الآخر، فيخرجان بذلك من هذا العالم ويصيران كالطيف.

ثانيا -<u>التناص مع الشعر العربي الحديث</u>: الأمثلة على هذا النوع من التناص متوافرة في الديوان، وهي تدل على أن الشاعر مطّلع –كذلك- على الشعر العربي الحديث، وفي ما يلي نماذج من ذلك. يقول الشاعر في قصيدة "أنا":

أنا لا شيء ... وجود فارغ كالليل مظلم

أنا لفظ دون معنى في نشيد لم ينغم

أنا فكر لم يحدد وكلام لم ينظم[3]

إلى آخر القصيدة التي تسير في هذا الاتجاه تقريبا، من احتقار نفسه، والتقليل من شأنها وهذه

[1] الديوان، ص33-36

[2] د إحسان عباس، ديوان كثير عزة،ب ط، دار الثقافة بيروت لبنان،1971، ص48

[3] الديوان، ص45

القصيدة تذكرنا بالقصيدة الشهيرة "الحجرالصغير" لـ"إيليا أبي ماضي"، التي يقول فيها:

حـجر أغبر حقير أنا لا حكمة لا مضاء

فلأغادر هذا الوجود وأمضي بسلام إني كرهت البقاء[1]

فالسائحي إذن يستلهم ويستحضر ذلك المعنى ويستعمله بقالب لا يختلف كثيرا عن قالب "أبي ماضي"، خاصة وأنه يوظف ضمير المخاطب "أنا"، وفي سياق حديثه عن حال الناس عقب زلزال الأصنام يقول مخبرا عن حال بعض الأطفال الذين فقدوا آباءهم:

رُبّ طفل قد ضاع بعد أبيه ليس يدري المسكين رجع السؤال

يسأل الرائحين في كل وجه وينادي في الليل أمي تعالي

وهي لو تستطيع في القبر نطقا صرخت ملء قبرها لاتبالي[2]

يتجلى في هذه الأبيات التأثر الواضح بقصيدة "أم اليتيم" لـ"معروف الرّصافي"، والتي يقول فيها:

سلي ذا الفتى يا أم أين مضى أبي وهل هو يأتينا مساء بمطعم[3]

فالتساؤل واقع في النصين مع اختلاف طفيف في السياق، فنص السائحي تساؤل الطفل فيه موجه لكل من يلقاه في طريقه، ويردد لفظ "أمي"، التي فقدها كما فقد والده في هذه النكبة، أما نصّ "الرّصافي" فإن الطفل فيه يتيم الأب فقط، وقد طلب من أمه أن تسأل الشاعر عن أبيه، ولم يسأل هو بنفسه، والمهم أن السائحي استطاع أن يستلهم هذا النص، ويوظفه بطريقة فنية حسب سياق نصه كما نجده تأثر بالشاعر التونسي "أبو القاسم الشّابّي" في قصيدته "إلى طغاة العالم" التي يقول فيها:

سيجرفك السيل سيل الدما ويأكلك العاصف المشتعل[4]

فالسائحي أخذ هذا التعبير "يجرفك السيل" مع تغير طفيف في التركيب يقول متحدثا عن دم الشهداء الأبرار..

---

[1] د صلاح الدين الهواري،ديوان إيليا أبو ماضي،دار البحار بيروت،2009، ص92 .
[2] الديوان،ص70-71.
[3] معروف الرصافي،ديوان معروف الرصافي،مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة،مصر،2012،ص73.
[4] أحمد حسن بسج،ديوان أبي القاسم الشابي،دار الكتب العلمية بيروت لبنان،ط4،2005،ص160.

جرف الغاصبين كالسيل حتى لم يعد غاصب لدينا وحيد[1]

وفي مجال التأثر بالشعراء المعاصرين نجد السائحي قد تأثر ببعض أشعار الشعراء الجزائريين، ومنهم الشاعر "مفدي زكريا" الذي كان معاصرا له يقول في أول قصيدة من الديوان "قصة ثائر":

قد عقدنا النيات أن نبذل الأرواح أو لن نمد للعرب نسبه[2]

الشاهد هو "عقدنا النيات" إذ إنها تذكرنا ببيت في نشيد "قسما" الذي يحفظه كل الجزائريين والجزائريات..

نحن ثرنا فحياة أو ممات وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر

فالسائحي استلهم هذه العبارة مع تغيير العزم بالنيات التي تؤدي المعنى نفسه.هذه هي أهم النماذج التي تبرهن على أن السائحي مطلع اطلاعا واسعا على الشعر العربي قديمه وحديثه، وهذا الاطلاع لم يكن سطحيا بل جعله يتأثر بما قرأ وحفظ، ويظهر هذا التأثر والتعلق على مستوى الشكل و على مستوى المعنى.

3-2-المعاني الشعريـة:

بعد إجراء دراسة في الديوان حول المعاني التي ترددت فيه تبين أنها تتوزع في ثلاثة حقول رئيسة: المعاني الثورية والمعاني الإسلامية والمعاني الاجتماعية.

3-2-1-المعاني الثوريـة:

عاش الشاعر مرحلة طويلة من عمره تحت وطأة المستعمر الغاشم، وقد تعرض لمجموعة من المضايقات قبل وبعد اندلاع الثورة التحريرية، وكان من أبناء الجزائر الغيورين على وطنهم، فتنمى لديه كره تجاه المستعمر، واشتاق إلى الحرية والاستقلال وأحب الشهداء ورثاهم فظهر كل ذلك في شعره، فها هي أول قصيدة في الديوان معنونة بـ "قصة ثائر" يحكي فيه جانبا من حياة شاب سمع نداء الوطن يهتف به، فهب من نومه وترك طفله وأمه غارقين في نومهما..

وأطال التحديق في شفتيه كانتا تصنعان كالورد بسمه

[1] الديوان،ص81.
[2] الديوان،17.

ثم مد الغطاء واختصر الموقف حتى لا يوقظ الطفل أمه

وسرى كالخيال في غسق الليل وفي سمعه تردد نغمه[1]

ثم مضى إلى العمل الثوري، وهو يتذكر حديث زوجته وهي تحثه على ترك الدار والالتحاق برفاقه ...

لست أنسى حديثها قبل شهر عندما سيق جارنا ذات فجر

"لمتى أنت هاهنا؟" غمغمتها في حياء ، ورددتها بذعر

"اترك الدار لا تعد غير حر"

"سوف نحيا من جديد"[2]

ثم يشيد بالبطولات التي قام بها هذا الثائر مثله مثل باقي الثوار متحدين المستعمر إلى أن جاء اليوم الموعود ..

ومشى الجيش ظافرا يتغنى بأناشيده العِذاب القويه

ومشى الشعب حوله يترامى ثملا في أعياده القوميه[3]

ونجد الشاعر يتذكر الشهداء ويرثيهم في كثير من القصائد، من ذلك قوله:

أيها الذاهبون أمس ضحايا أخصبت بعدكم رمال وبيد

دمكم فجر الحياة عليها فهي بعد الدماء شيء جديد[4]

وخص الشهيد بقصيدة خاصة "على قبر شهيد" ..

كيف أنساه شهيدا مات من أجل البلاد ؟

وقضى العمر بعيدا في ميادين الجهاد ؟[5]

---

[1] الديوان،ص13.
[2] المصدر نفسه،ص15.
[3] المصدر نفسه،ص18.
[4] المصدر نفسه،ص81.
[5] الديوان،ص87.

وفي سياق الحديث عن المعاني الثورية نجد الشاعر يكتب نشيدين الأول سماه "نشيد الثورة"، والآخر "نشيد الاستقلال"، كتب الأول سنة 1954، يشحذ به الهمم، ويهدد ويتوعد..

حلفنا سنقضي على المعتدي ونمحوه اليوم لا في الغد

فإنّا هناك على موعد نسير إليه يدا في يد[1]

ونظم الثاني سنة 1965، يتغنى فيه بالنصر والبطولة:

ارفع الرأس فإنّا قد بلغنا ما أردنا

وانتصرنا حين ثرنا وسحقنا كل غادر[2]

3-2-2-**المعاني الإسلامية**:

سبقت الإشارة إلى أن الشاعر تلقى تكوينا إسلاميا منذ صغره، وقد أثر ذلك في شخصيته وشعره، فكثرت القصائد الإسلامية في الديوان، حتى أنها استوعبت مختلف المناسبات الدينية كالعيد ورمضان والحج وغيرها.يخص **العيد** بثلاث قصائد الأولى بعنوان "العيد"، والثانية بعنوان "صباح العيد"، والثالثة "يا أيها العيد" والظاهر أن القصائد الثلاث تحمل معاني مشتركة..يقول في الأولى:

لا بل نحي القابعين على الثرى الجائعين الشاحبين هزالا

يمشون كالأطياف ملء طريقنا وأمام أعينهم نتيه دلالا

يرنون في حزن يذيب قلوبهم لثيابنا ، وقد ارتدوا أسمالا[3]

ويقول في الثانية:

رب ثاو مع الدموع حزين مثقل القلب بالهموم وحيد

يترامى مع التعاسة لا يلقى معينا على الشقاء الشديد[4]

[1]المصدر نفسه،ص153.
[2]المصدر نفسه،ص149.
[3]المصدر نفسه،ص101.
[4]الديوان، ص115.

فالشاعر متأثر لحال الفقراء والمساكين واليتامى، ومشفق عليهم في هذا اليوم المبارك الذي يفترض أن يكون يوم فرح وسرور، لا يوم حزن وشقاء وتعاسة.والتأثر يبقى واضحا على الشاعر لكن هذه المرة ليس لحال الفقراء والمساكين ولكنه حزن على ضحايا زلزال الأصنام الذين تذكرهم في هذا اليوم..

مازال (للأصنام) في أعماقنا أثر تجد به لنا الأسقام

كانت مرابعها كوجهك جنة تنمو بها الأزهار والآكام

أمست وما في دورها من ساكن إلا الشيوخ الصم والأيتام

يتوجعون وخلفهم وأمامهم -لو تنظر الأخوال والأعمام[1]

ويتحدث عن هلال رمضان وهلال محرم لارتباطهما الوثيق بمناسبتين دينيتين بارزتين، فالمناسبة الأولى **شهر رمضان** وهو يمثل الركن الرابع من أركان الإسلام، والمناسبة الثانية هي دخول **العام الهجري الجديد** الذي يؤرخ لهجرة المصطفى –ﷺ-. يقول مخاطبا هلال رمضان:

ذكر الأرض عهودا هي من خير العهود

يوم كان الصوم معنى للتسامي والصعود

ينشر الرحمة في الأ رض على هذا الوجود[2]

فالشاعر متعلق بهذا الهلال، يخاطبه، ويطلب منه أن يذكر، أن يحكي قصة خير عهد مر به، كان فيه للصوم معاني جليلة، تكدرت بمرور الأزمان، فكأن الشاعر يتحسر ويتأسف على الحالة التي وصل إليها الناس في عبادة الصيام، حين لم يستشعروا تلك المعاني السامية.وفي قصيدة "مع هلال محرم" يخاطب ذاك الهلال، ويتذكر به العصر النبوي، والمدينة النبوية، يقول:

رويت لها من حديث مضى عن الزمن الأقدم الأقدم

عن الموكب النبوي العظيم وعن صاحب الموكب الأعظم

ويخص المولد النبوي الشريف بثلاث قصائد وذلك لشدة اهتمامه وتعلقه بهذه المناسبة الكريمة، فقصيدة

[1] المصدر نفسه، ص122.
[2] المصدر نفسه، ص119.

"ربيع" التي يحيل عنوانها على الفصل المعروف هي في حقيقتها وصف لحال الكون كله عند ولادة النبي – ﷺ-، يقول في مطلعها:

ذكرى تعود وعبرة تتجدد ومواعظ ملء النهى يا مولد

هزت بمقدمها الوجود فكله عطر يضوع ونغمة تتردد

الأرض منها دوحة فينانة والأفق منها شعلة تتوقد[1]

إلى آخر الأبيات التي تفيض بوصف الطبيعة، بهذه المناسبة المميزة.

وفي قصيدة "في عيد الذكرى النبوية"يحافظ على هذه المعاني نفسها، حيث يصف الكون، وحالة المدينتين المباركتين "مكة" و "المدينة"..

هات النشيد فكل الكون آذان تبسم الفجر فيه فهو يقظان

طافت به من ربيع كل مطربة في الذكريات لها كالزهر ألوان

وها هو يعيد هذه المعاني نفسها في "شهر الخلود"..

فرح الكون بالنبي فماجت من سرور بحاره وجباله

وسرت فيه نشوة رنحته فارتمى في ليثه وغزاله

عرف الكون من أنار دجاه وهدته أخلاقه وخلاله[2]

ومطلع القصيدة كثر فيه وصف الطبيعة وعناصرها من روض وزهر ونسيم وأغصان وارفات الظلال، وفي سياق الحديث عن النبي –ﷺ- فإن الشاعر يتذكر ليلة الإسراء والمعراج، ويخصها بقصيدة مستقلة "في ليلة المعراج"، يقول فيها:

إنها ليلة الهدى خلدتها في لياليه سائر الأنغام

[1] الديوان،ص125.
[2] المصدر نفسه،ص137.

قبست من أنوارها الأرض حتى سطعت كالشموس تحت الظلام[1]

ومن المعاني الإسلامية التي وردت في الديوان إشارة إلى الركن الخامس من أركان الإسلام، وذلك بمناسبة اقتبال الحجيج في قصيدة "تلك الصحاري" التي كتبها سنة 1952، مؤلفة من ستين بيتا يرحب فيها بالحجاج، ويذكر الأعمال التي قاموا بها في مكة، ويتذكر النبي –ﷺ- وما قام به من دعوة وإصلاح، فلاقى بذلك ما لاقى من إعراض وصدود وتكذيب.

وفد طوى البحر والأمواج صاخبة وطبق البيد نارا جمرها اضطرما

فزاحم الطير تسري في مسابحها وزاحم الحوت في أعماقه جثما

حتى أتى عرفات وهي مائجة بحرا تدافع فيه الموج وازدحما[2]

يصف ازدحام الناس في عرفات أثناء وقوفهم بها، الوقوف الذي هو ركن من أركان الحج، ثم يخص آخر القصيدة بالترحيب والنصح في آن واحد..

ومرحبا بكم في يوم عودتكم رعيتم العهد للأوطان والذمما

بدأتم عمرا بالحج مفتتحا تاريخه فليكن بالبرّ مختتما[3]

هذه هي أهم المعاني الإسلامية التي وردت في هذا الديوان، ولا يخفى ما في بعضها من تكرار في أكثر من قصيدة، ما يدل دلالة واضحة على تعلق الشاعر بهذه المعاني، وانطباعها في نفسه.

3-2-3-المعاني الاجتماعية:

المعاني الاجتماعية من المعاني الغالبة في هذا الديوان، وقد تنوعت حسب تنوع الأحوال والظروف والمناسبات، ومنها ما كان من اهتمامات الشاعر كحرصه على غرس بعض القيم، أو الدفاع عن فكرة ما، ويمكن أن نجمل تلك المعاني في النقاط الآتية:

**الدعوة إلى تحقيق مبدأ العدالة الاجتماعية، والمساواة بين أفراد المجتمع، يقول في "قصة ثائر" بعد أن قص حكاية الثائر ومسيرة الثورة، إلى أن جاء زمن الاستقلال:

[1] الديوان،ص113.
[2] المصدر نفسه،ص129.
[3] المصدر نفسه،ص132.

فأنا اليوم في المزارع فلاح كأمس مجاهد في الجبال

وأخي ذلك الرئيس كمثلي تلك أعماله وذي أعمالي

كلنا في المقام بتنا سواء ليس فينا أسافل وأعالي[1]

ويقول في القصيدة نفسها:

وبدا في غد نشاط جديد فكأن الصباح ذلك عيد

لا قوي من بينهم لا ضعيف ليس في الشعب سادة وعبيد[2]

**حديث عن العلاقات الأسرية من خلال ذكر علاقته بابنته في قصيدة "طفلتي" ورثاؤه لوالده في قصيدة "أبي"، ومن خلال تأكيد مبدأ الأخوة في كثير من القصائد بلفظة "أخي". يقول في القصيدة الأولى:

أحبك تبتسمين إلي وضارعة تلثمين يدي

وإذ تجلسين على ركبتي وإذ تثبين إلى كتفي

أحبك في كل تلك الصور[3]

ويقول في قصيدة "أبي":

أبي –يا وقاك الله شر النوائب- لأنت أحق الناس بالمدح يا أبي

تعهدتني طفلا وما زلت عاكفا على العطف ترعاني وترعى مطالبي

إذا اعترضتني في طريقي نوائب تعرضت تحميني شرور النوائب[4]

ويستمر الشاعر في ذكر فضائل أبيه عليه إلى آخر القصيدة ليقدم له تحية في آخرها، وفيها قيمة اجتماعية وهي الحث على طاعة الوالدين، كما نجد فيها –أيضا- رسالة إلى الوالدين باحترام

[1] الديوان،ص25.
[2] المصدر نفسه،ص25-26.
[3] المصدر نفسه،ص67.
[4] الديوان،ص76.

الأبناء والعطف عليهم، أما في ما يتعلق بالحث على مبدأ الأخوة فقد مر بنا أن الشاعر تكثر عنده مناداة الأخ بلفظة "أخي" المملوءة عطفا وحنانا.

**الدعوة إلى التكافل والتضامن الاجتماعي ويتأكد ذلك في المناسبات والأزمات، كما في قصيدة "أخوك يريد الثياب" التي قالها بمناسبة العيد كما يبينه مطلع القصيدة:

لتهنك –في أرضك الغاليه بعيدك- فرحتُك الطاغيه

فكم عشت لا تعرف العيد إلا شجى فاهنإ اليوم بالعافيه[1]

يدعو في هذه القصيدة إلى التآخي والتآزر وعدم التفريط فيمن أدى واجبه بالأمس القريب:

تذكر أخوك يريد الثياب ليستر أضلاعه العاريه

ويمشي بجنبك في عيده لينسى فجائعه القاسيه[2]

وفي قصيدة "على أشلاء الأصنام" يدعو الناجين من الزلزال إلى احتضان اليتامى والثكلى، وإسعاف الجرحى..

أيها الناس رحمة ببقاياهم فهم إخوة على كل حال

ارحموا بائسا وطفلا يتيما وجريحا ممزق الأوصال

عوضوهم بعطفكم ما أضاعوا من سرور في هذه الأهوال[3]

وأختم بآخر قيمة اجتماعية دعا إليها الشاعر في هذا الديوان هي الدعوة إلى العمل وبناء الوطن، يقول في قصيدة "عيد العمال":

وطني الحر أنتم أيها العمال فيه الأرواح والأجساد

فارفعوا رأسه كأمس عزيزا طلع الفجر واستحال الرقاد[4]

[1] المصدر نفسه،ص79.
[2] المصدر نفسه،ص79-80.
[3] المصدر نفسه،ص71.
[4] الديوان،ص84.

إن الشاعر في هذين البيتين وغيرهما من أبيات القصيدة يوجه دعوة إلى العمال للمضي قُدما في سبيل رفع مكانة الوطن ولا يتأتى ذلك إلا بالجد والتفاني في العمل.

خاتمـــة

وبعد هذه الدراسة التي كانت في مختلف مستويات التحليل الأسلوبي، الصوتية والتركيبية والبلاغية، بهدف الوقوف على الجوانب المهمة والخصائص الفنية، والسمات الأسلوبية المميزة للشاعر عن غيره، فإنه يمكن القول:

-إن الشاعر قد كان من الشعراء المقلدين في مجال البحور الشعرية، حيث لم يخرج نظمه عن البحور الخليلية، وإن كان مجددا من جهة أنه لم ينظم على البحور الشائعة قديما كالطويل والبسيط، بل توجه إلى بحور أخرى كبحر الخفيف.

-كان تأثر الشاعر بموشحات الأندلسيين واضحا في كثير من القصائد والمقطوعات، وقد كان ذلك بأشكال مختلفة.

-من الظواهر الصوتية البارزة لدى الشاعر ظاهرة التكرار التي أدت أغراضا دلالية مختلفة، وأضفت جرسا موسيقيا مميزا على تلك الأبيات، وكذلك ظاهرة رد العجز على الصدر، التي أحدثت هي الأخرى نوعا من الطرب في أذن السامع، إضافة إلى المعاني التي توحي بها تلك الكلمات.

-مما يدل على ظاهرة الانزياح في الديوان قضايا ثلاثة تتعلق بالمستوى التركيبي، هي الحذف والتقديم والتأخير، والأساليب الإنشائية، حيث اعتمد الشاعر على هذه الظواهر بشكل ملفت للنظر، فالتقديم والتأخير خروج عن المألوف لأنه يحدث خلخلة في ترتيب عناصر الجملة، والحذف كذلك خروج عن المألوف لأن الأصل في الكلام الإفصاح والإظهار والإبانة، وأما الأساليب الإنشائية فقد كان الإلحاح عليها واضحا من قبل الشاعر، حيث شكلت عناصر أساسية في بناء قصائده.

ومن الأساليب التي ألح عليها السائحي النداء والأمر والاستفهام، فالنداء كان موجها للإنسان تارة، ولغير الإنسان أحيانا كثيرة، لأن الشاعر لم يجد من يجيبه في عالم البشر، وكذلك الشأن بالنسبة للأمر، والاستفهام اللذين أديا دلالات متعددة في المطالع وفي غير المطالع.

-ومن جملة النتائج المتوصل إليها ما تعلق بثقافة الشاعر، إذ تبين أنه على صلة وثيقة بالقرآن الكريم، والشعر العربي قديمه وحديثه، حيث ظهر ذلك جليا في قصائده وأشعاره، ما قادنا إلى دراسة جانب مهم ألا وهو التناص.

-وما يمكن قوله عن المعاني الشعرية فإن هذا الديوان هو أول ديوان للشاعر، نظم أغلب أشعاره خلال الثورة التحريرية، أو بُعيد الاستقلال، ومن ثم فلا غرابة أن تظهر المعاني الثورية في شعره، من

خلال رثاء الشهداء، ونبذ المستعمر، والتغني بالاستقلال والحرية، هذا من جهة، ومن جهة ثانية فإن ثقافته الإسلامية الواسعة دفعته إلى التعبير عنها في شعره.

-وعموما فإن لغة الشاعر كانت سهلة واضحة وضوح الموضوعات التي طرقها.

ونرجو في الأخير أن نكون قد وفقنا -ولو إلى حد ما- في الإلمام بأهم الجوانب من خصائص اللغة الشعرية للسائحي، في انتظار دراسات معمقة على باقي دواوينه.

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

-القرآن الكريم.

1) المصادر:

- محمد الأخضر السائحي، همسات وصرخات،ط2،الشركة الوطنية للطباعة والنشر، الجزائر،د/ت.

2) المعاجـــم:

- إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت،1991.

- جمال الدين بن مكرم أبو الفضل ابن منظور، لسان العرب، ط1، دار صادر، بيروت لبنان، 2000.

3) المراجع العربية:

01- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ط2، مكتبة الأنجلو مصرية،1952 .

02- أحمد الزغبي، التناص نظريا وتطبيقيا، ط2، الأردن،2000.

03- أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مطبعة النهضة المصرية، القاهرة، ط3، 1973.

04- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ط1، دار الفكر، عمان، الأردن،2010 .

05- إدريس قصوري، أسلوبية الرواية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، د/ط، 2008

06- جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، رابطة إبداع الثقافية، الجزائر،2003.

07-الخطيب التبريزي، شرح القصائد العشر، ط1، دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،1985.

08- عبد الرحمان ابن خلدون، المقدمة، ط4، دار إحياء التراث العربي، بيروت.

09- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، د/ت.

10- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ط2،النادي الثقافي الأدبي،جدة،1992.

11- عبد الله الغذامي، ثقافة الأسئلة، ط2، النادي الثقافي الأدبي، جدة،1992 .

12- علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأسلوبية المعاصرة، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت ، 1985

13- علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، مكتبة النور الإسلامية، أرض الصومال، د/ت.

14- محمد بن إسماعيل بن إبراهيم البخاري،صحيح البخاري،دار طوق النجاة،ط1، 1422هـ

15- محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية،1981.

16- محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ط1، دار الكتاب الحديث، القاهرة، 2004.

17- محمد منوفي، ملامح أسلوبية في شعر ابن سهل الأندلسي،دار هومة،الجزائر،2011.

18- محمود السعران، مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة العربية،بيروت،د/ت.

19- مصطفى السعدني، كتب الأدب والنقد في التناص الشعري، ط2،منشأة المعارف، الإسكندرية،1992.

20- نصر الدين بن زروق، البنى الأسلوبية في شعر محمد العيد آل خليفة، ط1، دار الوعي، الجزائر،2011، ص147.

21- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية :الرؤية والتطبيق، ط1، دار المسيرة، عمان الأردن، 2007.

4) **المراجع المترجمة:**

22- بارث، رولان،1988ـ لذة النص، تر:فؤاد صفا، والحسين سبجان، دار توبقال للنشر، المغرب.

23- بيير جيرو ،الأسلوبية،تر:منذرعياشي،ط2،مركزالإنماءالحضاري،حلب،سوريا،1994.

24- جيرار جنيت،مدخل لجامع النص،تر عبد الرحمان أيوب،ط1،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء، 1985.

25- هنريش بليث،البلاغة والأسلوبية،تر:د محمد العمري، إفريقيا الشرق،بيروت لبنان، 1999.

فهرس الموضوعات:

الموضوع: **الصفحة:**

إهداء

شكر

مقدمة 01

تمهيد 07

❖ **2-الفصل الأول: المستوى الموسيقي**

- **1-1-بين الصوت والموسيقى.** 16
- **1-2-الموسيقى الخارجية** 17
  - 2-2-1-البحور الشعرية. 17
  - 2-2-2- القافية و الروي. 21
- **1-3-الموسيقى الداخلية** 25
  - 1-3-1- التكرار 25
  - 1-3-2- رد العجز على الصدر 30

❖ 3-الفصل الثاني: المستوى التركيبي النحوي

- **2-1- التقديم و التأخير**. 33
  - 3-1-1-تقديم الخبر. 33
    - 3-1-1-1-تقديم خبر المبتدأ 33
    - 3-1-1-2-تقديم خبر الناسخ 34
  - 3-1-2-تقديم المفعول به 34
  - 3-1-3-تقديم الجار والمجرور. 35
    - 3-1-3-1-تقديم الجار و المجرور على الفاعل. 35
    - 3-1-3-2-تقديم الجار و المجرور على المفعول به. 35
    - 3-1-3-3-تقديم الجار و المجرور على الفعل و الفاعل. 35
- **2-2- الحذف** 36
  - 2-2-1-حذف الفعل 37
  - 2-2-2-حذف المبتدأ. 37
  - 2-2-3-حذف الخبر 38
  - 2-2-4-حذف المفعول به. 38
  - 2-2-5-حذف حرف النداء 39

- **2-3- الأساليب الإنشائية**. . . . . 40.
  - **2-3-1**-النداء . . . . . 41.
    - 2-3-1-1- نداء ما لا يعقل . . . . . 42.
    - 2-3-1-2- نداء الأخوة . . . . . 43.
  - **2-3-2**-الأمر . . . . . 44.
    - 2-3-2-1-الأمر في المطالع . . . . . 45.
    - 2-3-2-2- الأمر في غير المطالع. . . . . 46.
  - **2-3-3**-الاستفهام. . . . . 48.

❖ 4-الفصل الثالث: المســـتوى الدلالي

- **3-1-التناص و جمالياته عند السائحي** . . . . . 53.
  - 4-1-1-أنواع التناص. . . . . 55.
  - 4-1-2-أشكال التناص. . . . . 55.
  - 4-1-3-الاستخدام الأسلوبي للتناص عند السائحي . . . . . 56.
    - 4-1-3-1-التناص الديني . . . . . 57.
      - أ- التناص القرآني. . . . . 57.
      - ب- التناص مع الحديث النبوي . . . . . 60.
    - 4-1-3-2- التناص الشعري .. . . . . 61.
      - أ- التناص مع الشعر العربي القديم . . . . . 61.
      - ب- التناص مع الشعر العربي الحديث . . . . . 62.
- **3-2-المعاني الشعرية** 64
  - 4-2-1-المعاني الثورية . . . . . 64.
  - 4-2-2-المعاني الإسلامية . . . . . 66.
  - 4-2-3-المعاني الاجتماعية. . . . . 69.
- الخاتمة . . . . . 74.
- المصادر والمراجع. . . . . 77.

الفهرس