ظواهر أسلوبية في شعر أحمد السالم

إعداد

طامي بن دغليب الشمراني

المشرف

الأستاذ الدكتور إبراهيم محمود خليل

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في

اللغة العربية

كلية الدراسات العليا

الجامعة الأردنية

تعتمد كلية الدراسات العليا
هذه النسخة من الرسالة
التوقيع.....التاريخ.....

كانون الثاني / 2014

قرار لجنة المناقشة

نوقشت هذه الرسالة (ظواهر أسلوبية في شعر أحمد السالم) وأجيزت بتاريخ ٢٠١٣/ ١٢/٣٠

أعضاء اللجنة

التوقيع

الأستاذ الدكتور إبراهيم خليل المشرف رئيسا
أستاذ اللسانيات

الأستاذ الدكتور شكري عزيز الماضي
أستاذ النقد الأدب الحديث

الأستاذ الدكتور جهاد شاهر المجالي عضوًا
أستاذ النقد الأدبي القديم

الدكتور ناصر يوسف جابر

أستاذة الأدب الحديث المشارك – الجامعة الهاشمية

تعتمد كلية الدراسات العليا
هذه النسخة من الرسالة
التوقيع.....التاريخ.....

الإهداء

أهدي هذا الجهد المتواضع إلى:

والدي الحبيب
الذي أنار لي طريق النجاح بكلماته الطيبة

أمي الحبيبة
التي أضاءت لي دروب الأمل بدعواتها النابضة بالحب

زوجتي الغالية
التي عانت وأعانت، حتى استوى هذا الجهد على سوقه، وآتى ثماره اليانعة

إخوتي وأخواتي
أشقاء الروح والفكر

وإلى كل من وقف إلى جانبي، ومد إليّ يد العون والمساعدة:
من الأهل والأصدقاء والأحبة

الباحث
طامي بن دغليب
الشمراني

شكر وتقدير

الحمدالله كما ينبغي لجلال وجهه وعظيم سلطانه، والشكر على هدايته وتوفيقه، والصلاة والسلام على المبعوث رحمة للعالمين، سيدنا محمد – صلى الله عليه وسلم -، وعلى آله وصحبه، ومن تبعه بإحسان إلى يوم الدين، القائل:" من لا يشكر الناس، لا يشكر الله".

يطيب لي، وقد أنهيت إعداد رسالتي هذه، أن أعترف لكل ذي فضل- عليَّ- بفضله، فإن أهل الفضل والعطاء، هم أهل الشكر والثناء.

أتقدم بوافر الشكر، وعظيم الامتنان من أستاذي الفاضل، الأستاذ الدكتور إبراهيم محمود خليل الذي تفضل بقبول الإشراف على هذه الرسالة، وتحمله عناء المتابعة والتوجيه، حيث لم يألُ جهداً في تقديم النصح والإرشاد، وإبداء الملحوظات القيمة والسديدة التي أسهمت في نضج هذه الرسالة، ورؤيتها النور، فجزاه الله عني خير الجزاء، والشكر موصول- أيضاً-إلى لجنة المناقشة:

الأستاذ الدكتور: شكري عزيز الماضي.

الأستاذ الدكتور: جهاد شاهر المجالي.

الأستاذ الدكتور: ناصر يوسف جابر (شبانة).

الذين تفضلوا مشكورين بقبول مناقشة هذه الرسالة، وتحملوا مشقة قراءتها وتقويمها، مما أسهم في إغنائها.

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
قرار لجنة المناقشة	ب
الإهداء	ج
شكر وتقدير	د
فهرس المحتويات	هـ
الملخص باللغة العربية	ز
المقدمة	1
التمهيد	4
الأول: حياة الشاعر ونشأته العلمية	4
الثاني: مفهوم الأسلوبية	6
الفصل الأول: المستوى الصوتي	9
المبحث الأول:الإيقاع الداخلي	15
1. الجرس اللفظي	15
2. التوازي الصوتي	28
3. التكرار	34
المبحث الثاني: الإيقاع الخارجي	44
تمهيد	44
1. الوزن	44
2. القافية	47
الفصل الثاني: لمستوى التركيبي	53
أولاً: التقديم والتأخير	55
ثانياً: الحذف	63
ثالثاً: الإلتفات	70
رابعاً: الاعتراض	75
الفصل الثالث: المستوى البياني	81
أولاً:التشبيه	83
ثانياً: المجاز	89
ثالثاً: الاستعارة	98
رابعاً: الكناية	107
الفصل الرابع: المستوى الدلالي	116

أولاً:حقل المكان	119
ثانياً: حقل الشخوص	132
ثالثاً: الحقل الديني	137
رابعاً: حقل التراث	143
الخاتمة	150
المصادر والمراجع	152
الملخص باللغة الإنجليزية	170

ظواهر أسلوبية في شعر أحمد السالم

إعداد
طامي بن دغليب الشمراني
المشرف
الأستاذ الدكتور إبراهيم محمود خليل

الملخص

حاولت هذه الدراسة الكشف عن السمات الأسلوبية الكامنة في شعر أحمد بن عبدالله السالم، وتلمس دلالاتها المتنوعة، وقد جاءت في مقدمة وتمهيد وأربعة فصول وخاتمة،عرضت المقدمة لمشكلة الدراسة، وأهميتها، وأهدافها، والدراسات السابقة التي تناولت شعر السالم بالدرس والتحليل والنقد، ومنهج الدراسة، وجاء التمهيد، ليتحدث عن حياة السالم ونشأته العلمية، ونتاجه الشعري، والعلمي، وأبرز مشاركاته الشعرية داخل المملكة وخارجها، ثم تقديم عرض موجز لمفهوم الأسلوبية، وأهميتها في دراسة الخطاب الأدبي، وتناول الفصل الأول: المستوى الصوتي في مبحثين:

المبحث الأول: عرض للإيقاع الداخلي، من حيث الجرس اللفظي، والتوازي الصوتي، والتكرار. أما المبحث الثاني: فعالج الإيقاع الخارجي: الوزن، والقافية،فثمة علاقة حميمة بين هذه العناصر، والعناصر الأخرى في النصوص الشعرية، علاوة على أن عناصر الإيقاع (الداخلية والخارجية) تمثل موسيقى تعبيرية، تتجسد فيها الوجدانيات، والخواطر، والأحاسيس لدى السالم، ونهض الفصل الثاني بالمستوى التركيبي، فعرض للتقديم والتأخير، والحذف، والالتفات، والاعتراض في شعر السالم، مبيناً المواطن الجمالية فيه، إذ جلى إمكانيات إبداعه في الصياغة والتعبير، أما الفصل الثالث، فخصص للمستوى البياني: التشبيه، والمجاز، والاستعارة، والكناية، فقد لجأ إليه السالم للتعبير عن أفكاره ورؤاه ومشاعره وأحاسيسه، والتنبيه إلى ما يدور في خلده بطريقة غير مباشرة، على أساس أن الانزياحات التركيبية، أقدر على تجلية الأفكار، والرؤى، والمشاعر، وألطف في التعبير عنها وأدق في بيانها، في حين وقف الباحث في الفصل الرابع: المستوى الدلالي،على الحقول الدلالية: حقل المكان: (السعودي، والعربي، والأجنبي)، وحقل الشخوص: (الأشخاص المحيطين بالشاعر، والأعلام التاريخية، والأعلام الأعجمية)، والحقل الديني، وحقل التراث، وأشار الباحث – أيضاً - إلى الدلالات القارة في هذه الحقول.

أما الخاتمة، فضمن فيها الباحث أهم النتائج التي خلص إليها، من خلال التطواف في المنتج الشعري للشاعر.

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

الحمدلله رب العالمين، والصلاة والسلام على المبعوث رحمة للعالمين، سيدنا محمد- صلى الله عليه وسلم- وعلى آله الطيبين الطاهرين، ومن تبعه بإحسان إلى يوم الدين، وبعد:

فإن الباحث يهدف في هذه الرسالة **"ظواهر أسلوبية في شعر أحمد السالم"** إلى الكشف عن السمات الأسلوبية، والمواطن الجمالية الكامنة في شعر أحمد بن عبدالله السالم التي تجلت آثارها، وانعكست أسرارها في طرق أدائه للمعنى، أو الكيفية التي شكل بها السالم نصوصه الشعرية، وقد حاول الباحث ما وسعه الجهد أن يتلمس هذه السمات، ودلالاتها المتنوعة، وتناولها بالعرض، والنقد، والتحليل، وتوخياً لهذه الغاية المنشودة، وتحقيقاً لقدر من العلمية والموضوعية، فقد قسمت هذه الدراسة إلى مقدمة، وتمهيد، وأربعة فصول، وخاتمة.

تناولت المقدمة:

1- **مشكلة الدراسة**، وتمثلت في أن الدراسات السابقة لم تلتفت إلى الظواهر الأسلوبية، والسمات الجمالية في شعر السالم بصورة متخصصة، فهو لم يعط حقه في هذا الجانب، إذ عنيت الدراسات السابقة بحياته، ونشأته،والموازنة بين شعره وشعر معاصريه.

2- **أهمية الدراسة:** تنبع أهمية هذه الدراسة من أنها دراسة تحليلية نقدية تحاول الكشف عن رؤى أحمد السالم وإبرازها، من خلال توظيفه للألفاظ والأساليب، والصور البيانية والمحسنات البديعية، وغير البديعية، وتوظيف الأوزان الخليلية، مع التأكيد على جماليات الأسلوب في مستوياته، الصوتية والمعجمية، والتركيبية، النحوية، والبلاغية.

3- **أهداف الدراسة:** تهدف هذه الدراسة إلى إماطة اللثام عن أسلوب أحمد السالم ورؤاه، من خلال دراسة أسلوبية تحليلية نقدية لشعره، بوصفه واحداً من أكبر شعراء الجزيرة العربية، وواحداً من كبار العلماء والكتاب في المملكة العربية السعودية، بالإضافة إلى شهرته ناثراً، فهو من الذين أغنوا الساحة الأدبية والثقافية بالمزيد من إسهاماته في المجال الشعري والنقدي المعاصر.

فالرسالة تحاول أن تجيب عن الأسئلة الآتية:

- ما الأثر الذي يتركه الإيقاع الموسيقي على لغة الشاعر، وما أثر ذلك في اختياراته على مستويات اللفظ، والمجاز؟
- وما أثر هذا الاختيار(الأسلوب) في التراكيب النحوية، والنظم الشعري على مستوى العبارة والجملة والبيت الشعري والقصيدة؟
- وما أثر النظم في الصورة الشعرية على مستوى التشبيه والاستعارة؟

4- **الدراسات السابقة:** ليس ثمة دراسة أسلوبية عرضت لشعر السالم بالتحليل والنقد، وإنما هناك دراستان تناولتا شعره من جوانب أخرى، وهي:

1- دراسة زهر العنابي، الموسومة بـ**"أدبيات المصالحة في شعرية السالم ورشد القصيدة (موازنة دقيقة بمؤسسي المدرسة الشعرية العربية المعاصرة)"**، منشورات دار ابن بطوطة للنشر والتوزيع، عمان، 2011.

جاءت هذه الدراسة في تمهيد، وأربعة أبواب وخاتمة، وخلصت إلى أن القصيدة المعاصرة، سواء أكانت عمودية أم من شعر التفعيلة تحرص على حضور الوعي: الديني، والقومي، والسياسي.. مع جماليات النص الشعري، بما يجعل هذه القصيدة أقرب إلى التعليمية، وأقرب

إلى المناسبات التي تجعل الأجيال في علاقة واعية معها، وكأن الشعر يتحول إلى لغة تقريرية جمالية، كما أبرزت وجوه التناص في شعريته مع الشاعرين: نزار قباني، ومحمود درويش، علاوة على أن شعريته حافظت على لغة الولاء للآباء والأجداد، لتؤسس للبعد التربوي، الذي يرتكز على البعد السياسي، المتمثل في علاقات الأجيال وشعوبها بقياداتها.

2- دراسة سهام هلال محمد الحيسوني الحربي، رسالة ماجستير **بعنوان "أحمد بن عبدالله السالم شاعراً"**، جامعة مؤته، الأردن،2011. تكونت الدراسة من مقدمة، تمهيد، وثلاثة فصول، وخاتمة، وخلصت إلى أن شعر السالم امتاز بالسهولة والوضوح، والاتسام بالطابع الإسلامي، والتفاعل مع قضايا العرب والمسلمين، وغلبت على شعره العاطفة الدينية، وعاطفة الحزن، لما آل إليه حال الأمة من تمزق وهوان، كما اتسمت صوره الشعرية بالبساطة والمباشرة، يضاف إلى ذلك أن ظاهرة التكرار في شعره تعد سمة بارزة، اتخذها وسيلة للتعبير عن المعاني وتأكيدها.

5- منهج الدراسة: تتكئ الدراسة على دواوين الشاعر المطبوعة، وسيقوم الباحث بدراسة هذه الدواوين، وتحليل نصوصها الشعرية، وشرحها ونقدها، للوصول إلى كيفية تشكيلها، وما تكشف عنه من رؤى الشاعر وأسلوبه، مسترشداً بآراء النقاد المحدثين، ومعتمداً على المنهج الأسلوبي في والتحليل والدراسة.

أما الفصل الأول، فقد عالج المستوى الصوتي في مبحثين، الأول: تناول الإيقاع الداخلي، من حيث الجرس اللفظي، والتوازي الصوتي، والتكرار. أما المبحث الثاني: فعرض للإيقاع الخارجي:الوزن، والقافية.

وفي الفصل الثاني، تناول الباحث المستوى التركيبي، من حيث التقديم والتأخير، والحذف، والالتفات، والاعتراض.

وجاء الفصل الثالث، ليناقش المستوى البياني: التشبيه، والمجاز، والاستعارة، والكناية.

في حين خصص الفصل الرابع والأخير للمستوى الدلالي، فعرض فيه الباحث للحقول الدلالية في شعر السالم: حقل المكان (المكان السعودي، والمكان العربي، والمكان الأجنبي)، وحقل الشخوص (الأشخاص المحيطين بالشاعر، والأعلام التاريخية، والاعلام الأعجمية)، والحقل الديني، وحقل التراث.

أما الخاتمة، فعرضت فيها أهم النتائج التي توصل إليها الباحث.

التمهيد:

وسيعرض فيه الباحث لأمرين مهمين، الأول: حياة الشاعر ونشأته العلمية، والثاني: عرض موجز لمفهوم الأسلوبية.

الأول: حياة الشاعر ونشأته العلمية:

- **المولد والنشأة العلمية:**

هو أحمد بن عبدالله بن أحمد السالم، من مواليد دومة الجندل (الجوف)، ولد عام 1373هـ، وتلقى تعليمه الابتدائي في مدرسة عبدالله بن رواحة بدومة الجندل، وعرفت عنه قوة الحافظة، خاصة في جانب الشعر، مما جعل أساتذته يشركونه في حفلات المدرسة، وتحديداً في المسرح الشعري الذي في نصوص شعرية[1]، يقول السالم: "ولعل تلك الحفلات كانت القادح الأول لكوامن موهبتي"[2]، وبعد الانتهاء من المرحلة الابتدائية انتقل إلى مدينة (سكاكا) لإكمال المرحلتين: المتوسطة والثانوية، من خلال معهد الجوف العلمي الذي كان له إسهام في صقل موهبته، ولما لعلوم اللغة العربية من شأن بين العلوم التي يُدرّسها، وبعد ذلك انتقل إلى مدينة الرياض، ليكمل دراسته الجامعية، في جامعة الإمام محمد بن سعود، وتخرج فيها عام1397ه، ثم عين فيها معيداً بكلية اللغة العربية، وبعد ذلك حصل على درجة الماجستير في النحو والصرف عام 1403هـ، ودرجة الدكتوراه في التخصص نفسه عام1407هـ، وهو الآن عضو هيئة التدريس في قسم النحو والصرف وفقه اللغة، ثم عين رئيساً لهذا القسم وعميداً لكلية اللغة العربية، ثم وكيلاً لجامعة الإمام لشؤون الطالبات [3].

- **إنتاجه الشعري:**

للشاعر ستة دواوين شعرية، منها خمسة دوواين مطبوعة، وديوان مازال مخطوطاً، وهي:

1- ديوان بوح الخاطر، مرامر للطباعة الإلكترونية، الرياض، 1997م.

2- ديوان صدى الوجدان، دار غريب للطباعة، القاهرة، 2006م.

3- ديوان قبلات على الرمل والحجر، هبة النيل العربية للنشر والتوزيع، الجيزة، 2005م.

4- ديوان دموع في مواجهة الطوفان، دار المفردات للنشر والتوزيع، الرياض، 2012م.

5- ديوان عندما كنت هناك، دار المفردات للنشر والتوزيع، الرياض، 2012م.

6- ديوان الخيمة البيضاء مازال مخطوطاً[4].

- **إنتاجه العلمي:**

للسالم مجموعة من المؤلفات، بعضها منشور، والآخر في طريقه للنشر، ومنها:

1- التوابع في الصرف دراسة وتحقيقاً.

2- منهاج الطالب إلى كافية ابن الحاجب دراسة وتحقيقاً.

3- الآراء التي اتفق فيها الأخفش والكوفيون.

---

(1) انظر: السالم، ديوانه، قبلات على الرمل والحجر، هبة النيل للنشر والتوزيع، الجيزة، 2005، ص5.
(2) المصدر نفسه، ص5.
(3) انظر: الجوبة، ملف ثقافي ربع سنوي يصدر عن مؤسسة عبد الرحمن السديري الخيرية، سكاكا، الجوف، ع37،2012، ص114،115.
(4) انظر: السالم، قبلات على الرمل والحجر، مصدر سابق، ص14.

4- "رُبَّ" في اللسان العربي بين النظرية والتطبيق.

5- "أيّ" دراسة نظرية وتطبيقة.

6- تقييد الأمثلة المستحضرة لبعض مسوغات الإبداء بالنكرة.

7- التجريد في إعراب كلمة التوحيد (لا إله إلا الله)[1].

- **إسهامات متنوعة:**

للشاعر إسهامات متعددة في مجال اللغة والأدب، منها:

1- رئيس الجمعية العلمية للغة العربية.

2- رئيس قسم لجنة الشعر الفصيح في مهرجان الجنادرية.

3- عضو رابطة الأدب الإسلامي العالمية.

4- عضو الجمعية العمومية في مؤسسة عبد الرحمن السّديري الخيرية.

5- ناقش عدداً من الرسائل الجامعية للماجستير والدكتوراه، وأشرف على عدد كثير منها.

6- نشر العديد من البحوث والدراسات العلمية المحكّمة في مجال تخصصه.

7- شارك في عدد كبير من المحافل الثقافية والندوات والملتقيات العلمية داخل المملكة وخارجها[2].

- **أبرز مشاركاته الشعرية:**

للسالم مشاركات شعرية كثيرة، في داخل المملكة وخارجها، ولعل من أبرزها مايلي:

1- في إفتتاح مهرجان الجنادرية عامي1417، 1421هـ.

2- في الدار البيضاء/ المغرب عام 1419هـ.

3- في مدينة فاس / المغرب 1419هـ.

4- في مدينة إربد / الأردن عام 1432هـ.

5- في مدينة القاهرة/ مصر عام 1427هـ.

6- في طوكيو/ اليابان 1431[3].

الثاني: مفهوم الأسلوبية:

الأسلوبية، أو علم الأسلوب، هو: ترجمة للمصطلح الغربي (Stylistics) وللأصل اللاتيني (Stylus)، ويعني أداة الكتابة، وهو ذو بعد إنساني ذاتي، واللاحقة (Stics)، تشير إلى الجانب المنهجي، وهي ذات بعد علمي عقلي، إذن فالأسلوب (Style) نسبي واللاحقة ذات بعد موضوعي، وفي كلتا الحالتين يمكن تفكيك الدال الاصطلاحي إلى مدلوله بما يطابق عبارة علم الأسلوب (Science de style) لذلك تعرف الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب[4].

---

(1) انظر: السالم، بوح الخاطر، مرامر للطباعة الإلكترونية، الرياض، 1997، الشاعر في سطور، ظهر غلاف الديوان.

(2) انظر: الجوبة، مرجع سابق، ص115.

(3) انظر: السالم، دموع في مواجهة الطوفان، دار المفردات للنشر والتوزيع، الرياض، 2012، ظهر غلاف الديوان "أبرز المشاركات الشعرية في الداخل والخارج".

(4) المسدي، عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، دار سعاد الصباح، الكويت، ط4، 1993، ص34.

وقد ارتبط الأسلوب ارتباطاً وثيقاً بالدراسات اللغوية التي قام بها العالم اللغوي دوسوسير (Ferdinand de Saussure)، من خلال التفريق بين اللغة والكلام، فإذا كانت الدراسات اللغوية تركز على اللغة، فإن علم الأسلوب يركز على طريقة استخدامها وأدائها[1]، أي كيفية ما يقال، مستخدماً الوصف والتحليل في آن واحد، مما يؤكد كون الأسلوبية تمثل بعداً لغوياً لدراسة النص الأدبي؛ لأن هذا النص لا يمكن الوصول إلى أبعاده الحقيقية إلا عبر صياغته اللغوية، فالأسلوبية وسيلة للبحث عن الأسس الموضوعية للأسلوب، وهو ما ينصب في نهاية المطاف على تحديد العلاقة بين الدال والمدلول، أو بين الشكل والمضمون[2].

ويرى بالي أن الأسلوبية تدرس الصيغ التعبيرية في لغة الأثر- النص- استناداً إلى مضمونها المؤثر، أي أنها تدرسها بالنظر إلى الإعراب عن الأحاسيس بوساطة اللغة، وبالنظر إلى تأثير اللغة بالإحساس، وبمعنى آخر تدرس الأسلوبية الأفعال والممارسات التعبيرية في اللغة المنتظمة إلى حد رؤية أثرها المضموني، وذلك من حيث التعبير عن الأعمال الوجدانية باللغة، ورؤية أثر الأفعال اللغوية في الوجدان الحسي[3].

فهي تركز على الرأي القائل بأن: "اللغة تقدم لمتكلميها وسائل مختلفة ومتنوعة للتعبير عن نفس الفكرة، وإن اختيار طريقة دون أخرى من قبل الشخص المتكلم من بين طرق التعبير المختلفة، يتم وفقاً لقصد أو نية مسبقة" [4]، وبالتالي فإنها"نوع من الحوار الدائم بين القارئ والكاتب، من خلال نص معين، ويتم هذا الحوار على أربعة مستويات: النص، والجملة واللفظة والصوت"[5]، وبطبيعة الحال، فإن المتلقي- الفطن- يتلمس من هذا الحوار "مواقف الكتّاب نحو قضايا ثقافية واجتماعية وسياسية، موقف نحو السلفية، أو التطور، أو الصراع الطبقي، ويمكن رصد هذه الاختلافات وإحصاؤها، وإيجاد معاملات الارتباط بطريقة رياضية.

وهذه الطريقة (الطريقة الرياضية) هي الحل العلمي المنهجي لمعالجة ظاهرة التنوع اللغوي على نحو علمي منضبط، مما يفضي - في نهاية الأمر- إلى أحكام نقدية تناط بأوصاف ظاهرة منضبطة[6].

إن دراسة العناصر المؤلفة للكلام وتداخلها، وبحث العلاقات القائمة بين العناصر لتحديد وظائفها، لا يتم إلا من خلال نظام آخر، هو: النظام اللغوي[7].

وهذه العناصر من طبيعتها أسلوبية،أنها انزياحات؛ لأنها تتعامل مع الفرادة الشخصية في تعبير المنشئ عن نفسه، وأنها من طبيعتها – أيضاً - تعالج خصوصيات للمزاج والطباع عنده؛ لذا فمجال الأسلوبية والتحليل الأسلوبي، هو مجال الكشف عن الفرادة الأدبية وتفسيرها، استناداً إلى ركائز الإبلاغية وتحليلاتها، وإظهار صلاتها بصاحبها: مواهبه ومكاسبه [8].

فالكاتب يستطيع ببراعته وحذقه أن يترك في ذهن المتلقي بصمات رؤيته للأشياء والموجودات من حوله، انطلاقاً من استخدامه لغة معينة تؤثر في المتلقي، "باعتبارها خواص

---

(1) ربابعة، موسى، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، 2003، ص9.
(2) عبد المطلب، محمد، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان (ناشرون)، بيروت، الشركة العالمية للنشر، (لونجمان)، الجيزة، 1994، ص186، 188.
(3) ساندیرس، فيلي، نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر: خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، 2003، ص33.
(4)انظر: مومني، بو زيد، معلقة امرئ القيس، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة منتوري - قسنطينة، الجزائر، 2004، ص20.
(5) عياد، شكري محمد، اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربي، انترناشيونال برس، القاهرة، 1988، ص68.
(6) مصلوح، سعد، في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط2، (د.ت)، ص21.
(7) عياشي، منذر، مقالات في الأسلوبية (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1990، ص97.
(8) ابن ذريل، عدنان، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق (دراسة)، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1989، ص43.

للكتابة المحددة المجسدة للطابع الشخصي للكتّاب، والممثلة لملامحهم التعبيرية المميزة، مثلما تعد البصمة ممثلة للشخص"[1] فالمبدع حين فعل الكتابة يترك في أعماله الفنية كثيراً من مميزاته النفسية المضمرة فيها، وهي التي تسم أسلوبه بطابع خاص يتفرد به عن غيره.

وتتجلى مهمة الأسلوبية في معرفتها لمختلف أدوات التعبير، ووصفها، وتحديدها، وتصنيفها، وفي معرفتها لمختلف نماذج الملفوظات، كما تتجلى- أيضاً- في إقامتها نموذجاً للأساليب، ويرتبط الصنفان(أدوات التعبير، ونماذج الملفوظات)؛ لأن خاصية أدوات التعبير تحدد تبعاً لنماذج الملفوظات التي تستخدمها، كما تحدد نماذج الملفوظات، تبعاً لأدوات التعبير الخاصة[2].

وخلاصة القول: إن البحث الأسلوبي يتخذ بالأساس لغة النص مدخلاً رئيساً له"إذ تتفق كل الاتجاهات الأسلوبية على أن المدخل في أي دراسة أسلوبية ينبغي أن يكون لغوياً، فالأسلوبية تعني دراسة النص/الخطاب الأدبي، من منطلق لغوي"[3] باعتبار أن الأسلوب متولد بفعل انحراف عن السياق اللغوي العادي[4] فالأسلوبيون والنقاد الألسنيون، يذهبون إلى أن الأسلوب ظاهرة تلازم تحقق العملية اللغوية، المحكية منها، أو المكتوبة، وأنها نتيجة تجذرها في التعبير الإنساني، تنكشف بدءاً من مستوى (الجملة) وتراكيبها المختلفة التي تترك طابعها على القول.. إلا أن مجالها الحقيقي هو (النص) الذي يتسع لمقاصد البث اللغوي، كما يتسع للتفنن في الكتابة[5]، فالأسلوبية- إذن-"طريقة نوعية لدراسة الأعمال الأدبية،من حيث أسلوبها؛ أي النموذج الخاص الذي تصاغ فيه اللغة وتستخدم"[6].

---

(1) فضل، صلاح، مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، بيروت، 2002، ص88.
(2) جيرو، بيير، الأسلوب والأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسات والترجمة والنشر، حلب، ط2، 1994، ص141.
(3) سليمان، فتح الله أحمد، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، 2004، ص25.
(4) ريفاتير، ميكائيل، معايير تحليل الأسلوب، تر: حمد الحمداني، منشورات دراسات سال، دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1993، ص54.
(5) ابن ذريل، عدنان، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق (دراسة)، مرجع سابق، ص43.
(6) مانويل، فيتور، الأسلوبية علم وتاريخ، تر: سليمان العطار، مجلة فصول م1، ع1، 1981، ص133.

الفصل الأول

المستوى الصوتي

المبحث الأول: الإيقاع الداخلي

1- الجرس اللفظي

2- التوازي الصوتي

3- التكرار

المبحث الثاني: الإيقاع الخارجي

1- الوزن

2- القافية

تنبه اللغويون العرب القدامى إلى أهمية علم الأصوات بوصفه واحداً من العلوم التي تنهض عليها اللغة العربية، فيما يقول ابن جني (ت392هـ) في تعريف اللغة: "أصواتٌ يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"[1]، والصوت: "هو آلة اللفظ، والجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف، ولن تكون حركات اللسان لفظاً، ولا كلاماً موزوناً ولا منثوراً إلا بظهور الصوت، ولا تكون الحروف كلاماً إلا بالتقطيع والتأليف"[2]، وكان الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت175هـ) من أوائل العلماء العرب الذين عنوا بدراسة الأصوات (مخارج الحروف) وصفاتها، فسمى كتابه (العين)؛ لأنه بدأ بحرف، أي بصوت العين، ففي مقدمته الموجزة نجد أول مادة صوتية تدل على أصالة علمه، إذ أرسى فيها أساس علم الأصوات عند العرب[3]، ثم جاء تلميذه سيبويه (ت180هـ) صاحب "الكتاب" المشهور الذي يعده كثيرون المصدر الأول لعلم الأصوات[4]، فالجزء الرابع من كتابه يستأثر بأجل المباحث الصوتية، وهو باب الإدغام[5]، ثم تتابعت جهود النحاة والبلاغيين في ذلك: كالزجاجي (ت340هـ)، وابن يعيش (ت643هـ)، وابن الحاجب (ت646هـ) وغيرهم الكثير[6]. ولعل ابن جني هو أول من أفرد المباحث الصوتية بمؤلف مستقل بسط الكلام فيه على حروف العربية ومخارجها وصفاتها وأحوالها، وما يعرض لها من تغيير يفضي إلى الإعلال أو الإبدال، أو الإدغام أو النقل... وما سوى ذلك[7].

وقدم إخوان الصفاء في (القرن الرابع الهجري) رسالة من رسائلهم المهمة، وهي الرسالة الخامسة وفيها كلام على الأصوات وأنواعها ومصادرها وماهيتها ونغمتها[8].

وجاء ابن سينا (ت428هـ)، فجمع هذا كله في رسالته الفذة (رسالة في أسباب حدوث الحروف) التي طبعت غير مرة،وفيها عالج أصوات اللغة على نحو فريد لا تكاد تقع عليه عند أحد من المتقدمين، وهو يتصل بما يسمى علم الأصوات النطقي، فقد جاء حديثه فيها حديث العالم الفيزيائي، والطبيب، واللغوي، وعالم الأصوات[9].

وفي الوقت الحاضر شهد علم الأصوات تطوراً ملحوظا، وذلك بفضل التطور الذي أصاب علم الطبيعة وعلم وظائف الأعضاء، حيث أعطاها درجة عالية من الدقة والضبط[10].

---

(1) ابن جني، أبو الفتح عثمان (ت392هـ)، الخصائص، تح: محمد علي النجار، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط4، 1990، ج1، ص34.

(2) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت255هـ)، البيان والتبيين، تح: عبدالسلام هارون، مكتبة ابن سينا، القاهرة، 2010، ج1، ص72.

(3) انظر: الفراهيدي، الخليل بن أحمد (ت170هـ)، كتاب العين، تح: عبدالحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003، م1، ص34-44. وانظر: قدور، أحمد محمد، أصالة علم الأصوات عند الخليل بن أحمد في مقدمة كتاب العين، دار الفكر، دمشق، 1998، ص 20-51.

(4) زاده، مهين حاجي، دراسة آراء سيبويه الصوتية في ضوء البحث اللغوي الحديث، مجلة التراث الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، بغداد، ع54، السنة الثانية، 1388هـ، ص26-27.

(5) انظر: سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان، كتاب سيبويه، تح: عبدالسلام هارون، عالم الكتب، بيروت، ط3، 1983، ج4، ص431.

(6) انظر: ضيف، شوقي، المدارس النحوية، دار المعارف، القاهرة، ط7، (د. ت)، ص245، 276، 331.

(7) انظر: ابن جني، سر صناعة الإعراب، تح: محمد حسن محمد حسن إسماعيل، وأحمد رشدي شحاته عامر، دار الكتب العلمية، بيروت، 2000، ج1، ج2، حيث درس كل حرف على حدة.

(8) انظر: رسائل إخوان الصفاء وخلّان الوفاء، تح: عارف تامر، منشورات عويدات، بيروت، 1995، ج1، ص198- 204.

(9) ابن سينا، أبو علي الحسن (ت428هـ)، رسالة في أسباب حدوث الحروف، تح: محمد الطيان، يحيى مير علم، دار الفكر، دمشق 1983. وانظر: خليل، إبراهيم، مقدمة في علم أصوات اللغة العربية، أمواج للنشر، عمان، 2013، ص20-22. وانظر: حسين، علي خليف، منهج الدرس الصوتي عند العرب، دار المعارف العلمية، بيروت، 2001، ص87.

(10) السعران، محمود، علم اللغة- مقدمة للقارئ العربي-، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، (د. ط)، (د. ت)، ص96-97.

وما تلا ذلك من نتائج باهرة – في هذا المجال – على يد بعض العلماء الذين عنوا بالظواهر الصوتية من الناحيتين: ناحية الفوناتك (Phonetic) (العلم المعني بالمظهر المادي أو بأصوات الكلام الإنساني)، ويسمى علم الأصوات العام أو الناحية الوظيفية في الاستعمال (دراسة ذلك الجانب من الصوت الذي يؤدي وظيفة محددة في نظام اللغة)[1]، ويسمى الفونولوجيا (Phonology).

تتجلى أهمية التراكيب الصوتية في أنها تجسد إحدى الوسائل الأسلوبية المهمة في الخطاب الأدبي بصفة عامة، والخطاب الشعري بصفة خاصة، مما تجعل منه – تبعاً لذلك – خطاباً يثير في نفس المتلقي الرقة والعذوبة، كما يؤلف مظهرا للإبداع الشعري لدى الشاعر، علاوة على أن المستوى الصوتي يعمل إلى جانب المستويات الأخرى على تنوع البناء الأسلوبي[2].

فالوحدات الصوتية، هي المسؤولة عن السمات والخصائص الصوتية، مثل: القافية والوزن، والجناس الاستهلالي، والتجانس الصوتي، والنغمة، وجرس الصوت[3]، مما يتلاقى كله أو بعضه تحت مسمى الإيقاع. ويجدر بالباحث- قبل رصد هذا المستوى لدى الشاعر أحمد بن عبدالله السالم- أن يوضح بشيء من الإيجاز المقصود بالإيقاع، حتى لا تأتي الدراسة ضمن هذا المستوى ناقصة أومبتورة.

الإيقاع:

ترتد هذه اللفظة إلى الجذر الثلاثي (و ق ع)، يقال: وَقَع على الشيء، ومنه يَقَع وَقْعاً ووقُوعاً، أي سَقَط، ومنه إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقّع الألحان ويبينها[4].

أما اصطلاحاً، فيقع الدارس على تعريفات عدة للقدماء والمحدثين على حد سواء، فابن سينا (ت428هـ) يعرفه بأنه: "تقدير زمان النقرات، فإن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها الكلام، كان الإيقاع شعرياً، وهو نفسه إيقاع مطلق"[5]، أما صفي الدين البغدادي (ت639هـ)، فيقول بأنه: "مجموعة نقرات يتخللها أزمنة محددة المقادير، على نسب وأوضاع مخصوصة بأدوار متساوية، يدرك تساوي تلك الأدوار ميزان الطبع السليم"[6]، ويبدو أن كثيراً من القدماء قد خلطوا بين الإيقاع الموسيقي الناجم عن الألحان الموسيقية، والإيقاع الشعري المرتبط بالوزن والقافية والألفاظ. ولعل القرطاجني أكثر العروضيين وعياً بالفروق بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي، إذ أدرك أن صورة التناسب الزمني في الموسيقي تختلف اختلافاً كلياً عنها في الشعر، وهذا راجع إلى التفريق بين الوزن، والنظم الذي يدل – لديه- على الخصائص الصوتية الإيقاعية، لذا لا بد من معرفة الوزن الشعري من "معرفة جهات التناسب في تأليف بعض المسموعات إلى بعض، ووضع بعضها تالية لبعض، أو موازية لها في الرتبة"[7]، ولذلك فقد رأى أن يدرس الوزن

---

(1) الشايب، فوزي حسن، محاضرات في اللسانيات، منشورات وزارة الثقافة، عمان، 1999، ص96. وقد تناول هذا بالتفصيل، خليل، ابراهيم، مقدمة في علم أصوات اللغة العربية، انظر: ص23-28.

2() الجبوري، سامي شهاب أحمد، شعر ابن الجوزي دراسة أسلوبية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، 2011، ص133، انظر أيضا: في النقد والنقد الألسني، خليل، إبراهيم، أمانة عمان الكبرى، عمان، 2002، ص141-143.

3() بيوشل، أولريش، الأسلوبية اللسانية، تر: خالد محمود جمعة، نوافذ، جدة، ع13، سبتمبر، 2000، ص136–137.

4() ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرّم (ت 711هـ)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، (د. ط)، (د. ت)، مادة (وقع).

5() ابن سينا، أبو علي الحسن بن عبدالله (ت 428هـ)، جوامع علم الموسيقي، تح: زكريا يوسف، وزارة التربية، القاهرة، 1956، ص81.

6() انظر: اليسوعي، خليل إده، الإيقاع في الشعر العربي، مجلة فصول، القاهرة، ع3، إبريل، 1986، ص85.

7() القرطاجني، أبو الحسن حازم (ت684هـ)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط4، 2007، ص226.

من خلال القوانين الموسيقية، وبما يشهد به الذوق الصحيح، والسماع الشائع عن فصحاء العرب[1].

ويبدو أن هذا المصطلح أخذ بالتبلور عند المحدثين، وأصبح أكثر وضوحاً وجلاء من ذي قبل، ولعل ذلك راجعٌ إلى اتصال النقاد العرب بالثقافة والنقد الغربيين، وقيامهم بكثير من الدراسات والأبحاث التي تعالج هذا المستوى الأسلوبي في القصيدة العربية؛ لما يمثله الإيقاع فيها من ضرورة، فهو "حيوية نغمية موسيقية ترتبط ارتباطاً حميماً بموسيقى اللغة وتركيبها الإيقاعي من جهة، وبطبيعة التشكيلات الموسيقية التي نمتها الفاعلية الفنية العربية من جهة أخرى"[2].

وهذه الحيوية النغمية تجعل من القصيدة صورة موسيقية متكاملة تتلاقي فيها الأنغام المختلفة وتفترق، محدثة بذلك نوعاً من الإيقاع الذي يساعد بدوره على تنسيق المشاعر والأحاسيس المشتتة، فالعمل الأدبي لا يرقى إلى مستوى الإبداع إلا إذا نظم المشاعر ونسقها وربطها في إطار محدد[3]. علاوة على أن إشكالية العلاقة بين الوزن والإيقاع أخذت بالتلاشي لذا حاول بعضهم إيضاح الفرق بينهما، يقول محمد مندور: "أما الوزن (الكم) فقصد به – هنا- كم التفاعيل التي يستغرق نطقها زمناً ما، وكل أنواع الشعر لا بد أن يكون البيت فيها مقسماً إلى تلك الوحدات، وهي قد تكون متساوية كالرجز عندنا مثلاً، وقد تكون متجاوبة كالطويل، حيث يساوي التفعيل الأول التفعيل الثالث، والتفعيل الثاني التفعيل الرابع وهكذا... أما الإيقاع: فهو عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة"[4]. وينبه شكري عياد إلى الفرق بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقى بقوله إن: "النبر في الإيقاع الموسيقى ينهض بالدور الرئيس، فأما الإيقاع الشعري فإنه يتبع خصائص اللغة التي يقال فيها الشعر، وقد لعب طول المقاطع وقصرها دوراً مهماً في بعض اللغات فاق دور النبر"[5]، وهذا يعني أن الإيقاع تابع لخصائص اللغة التي يكتب بها الشعر وينظم، لذا فإن "توافر هذا العنصر أسبق بكثير من توافر الوزن؛ لأن الإيقاع يختلف باختلاف اللغة والألفاظ الموضوعة فيه، نقول (عين)، ونقول مكانها (بئر) وأنت في مأمن من عثرة الوزن، وأما الإيقاع فهو التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها"[6]، إلا أنه ليس مجرد تلوين صوتي أو زينة تضاف إلى الخطاب الشعري من الخارج، وإنما هو عنصر داخلي يلتحم وينصهر مع العناصر الشعرية الأخرى، فيكون الغرض منه تكثيف الدلالات[7].

ونظراً لهذه العلاقة الحميمة بين الإيقاع والعناصر الأخرى في النص الشعري، وعلى رأسها اللغة التي يستعير الشعر موسيقاه منها[8]، فإن القصيدة الموسيقية – إذا جاز التعبير- "هي قصيدة يأتلف في بنيتها نمط موسيقي من الأصوات، ونمط موسيقى من المعاني الثانوية للألفاظ في هذه البنية"[9]، وهذان النمطان (نمط موسيقى الأصوات، وموسيقى المعاني) يجعلان من موسيقى القصيدة "موسيقى تعبيرية غرضها نقل الوجدان والخواطر والأحاسيس والمشاعر، التي قد تعجز الألفاظ والمعاني عن نقلها، أو الإيحاء بها، فتأتي الموسيقى رمزاً دالاً موحياً"[10].

1() المصدر نفسه، ص258.
2() أبو ديب، كمال، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط3، 1987، ص230.
3() إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر- قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية -، دار العودة، بيروت، 2007، ص63.
4() مندور، محمد، في الميزان الجديد، مكتبة النهضة، القاهرة، ط2، (د. ت)، ص187.
5() عياد، شكري، موسيقى الشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، 1974، ص62.
6() المرجع نفسه، ص62.
7() الجبوري، سامي شهاب أحمد، شعر ابن الجوزي، مرجع سابق، ص135.
8() مندور، محمد، الأدب وفنونه، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، (د. ط)، (د. ت)، ص207.
9() إليوت، ت. س وآخرون، الشعر بين نقاد ثلاثة، تر: منح خوري، دار الثقافة، بيروت، (د. ط)، (د. ت)، ص30.
10() نافع، عبدالفتاح صالح، عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار، الزرقاء، 1985، ص23.

وتأسيساً على ما سبق، ستكون دراسة الباحث في هذا المستوى على نمطين، الأول: يتضمن الإيقاع الداخلي بما فيه من جرس لفظي، وتوازٍ صوتي، وتكرار، أما النمط الثاني فيتضمن الموسيقى الخارجية بما يشتمل عليه من الوزن والقافية.

المبحث الأول

الإيقاع الداخلي

تقوم الموسيقى الداخلية بما تمتلكه من فاعلية بدور بارز ومهم في إبراز فنية النص الشعري، "فلا يوجد شعر دون موسيقى، ومقامها فيه كمقام الألوان في الصورة، فكما أنه لا توجد صورة دون ألوان،كذلك لا يوجد شعر دون موسيقى وأوزان وأنغام"[1]، وهي مجلى إبداع الشاعر، وناجمة عن انتقائه لمفرداته وتلاؤمها من حيث "تناغم الحروف وائتلافها وتقديم بعض الكلمات على بعض، واستعمال أدوات اللغة الثانوية بوسيلة فنية خاصة"[2]، ثم المشاكلة بين أصوات هذه الكلمات والمعاني التي تدل عليها من جهة أخرى، حتى تحدث هذه الصناعة الغريبة[3]، ولعل نجاح النص الشعري- في جوهره - ينهض على موسيقاه الداخلية أكثر مما ينهض على موسيقاه الخارجية؛ لما لها من صلة "وثيقة بين التجربة الشعورية وموسيقى الشعر الداخلية، فكلما كان الشاعر منفعلاً وكانت عاطفته ثائرة، كانت موسيقى شعره سريعة، سواء أكان شعره وصفاً أم مدحاً أم غزلاً"[4]، ونظراً لأهمية الإيقاع الداخلي جمالياً وفنياً، سيتناوله الباحث من خلال ثلاثة محاور، وهي:

- الجرس اللفظي.
- التوازي الصوتي.
- التكرار.

1- الجرس اللفظي:

ثمة نواح عدة للجمال في الشعر، ولكن أسرع هذه النواحي إلى النفس ما فيه من جرس الألفاظ وانسجام في توالي المقاطع وتردد بعضها بعد بعض بقدر معين منها، وهذا ما يسمى بموسيقى الشعر التي يستمتع الصغار والكبار بها، ويدرك الطفل ما في الشعر من جمال الجرس قبل أن يدرك ما فيه من جمال الأخيلة والصور[5]. وللفظة المفردة جرْسٌ خاص داخل التراكيب الشعرية، فضلاً عما توحى به من معانٍ وظلال تميزها عن غيرها في تراكيب اللغة العادية، فموسيقى "الكلمة وليدة صِلات عدة: إنها تنشأ من علاقتها أولاً بما يسبقها وبما يعقبها مباشرة من كلمات، ومن علاقتها بصورة مطلقة بمجموع النص الذي توجد فيه. ثم إنها تنشأ من علاقة أخرى، هي اتصال معناها المباشر في ذلك النص المعين وتجميع ما كان لها من المعاني في سائر النصوص الأخرى التي استعملت فيها، وتنشأ تلك الموسيقى – أيضاً- عما للكلمة من طاقة قوية أو ضعيفة على الإيحاء"[6]. وقد تنبه النقاد والبلاغيون العرب القدامى إلى أهمية اللفظة، فجعلوها مناط الفصاحة، كما جعلوا البلاغة متعلقة بالمعنى، ونظراً لأهمية اللفظة وأثرها في الخطاب الشعري خاصة، فقد أشاروا إلى كثير من صفاتها: كالفخامة، والجزالة، والسلاسة والحسن، والعذوبة[7]. وهذا يعني أنهم عنوا بجرس الألفاظ وموسيقاها لما يحدثه من أثر في المتلقي، كما فطنوا إلى تنافر الحروف وثقلها على السمع؛ نتيجة تقارب مخارجها فـ "أجود الشعر ما رأيته

1() ضيف، شوقي، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط9، (د. ت)، ص97.
2() عيد، رجاء، الشعر والنظم – دراسة في موسيقى الشعر-، دار الثقافة، القاهرة، 1975، ص21.
3() ضيف، شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط7، (د. ت)، ص80.
4() الجنابي، أحمد نصيف، موسيقى الشعر – هل له صلة بموضوعات الشعر وأغراضه؟-، مجلة الأقلام، بغداد، السنة الأولى، 1964، ج4، ص126.
5() أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط5، 1981، ص8- 9.
6() إليوت، وآخرون، الشعر بين نقاد ثلاثة، مرجع سابق، ص29.
7() انظر: الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت255هـ)، الحيوان، تح: عبدالسلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط3، 1969، ج3، ص131-132.

متلاحم الأجزاء سهل المخارج"[1]. فتنافر الحروف- بلا شك- مخل بجماليات موسيقى القصيدة باعتبار أن "الكلمة تتكون من عدة مقاطع، وإذا كانت هذه المقاطع غير متنافرة أحدثت في الأذن متعة وساعدت على تذوق المعنى واستساغته، ولها علاوة على ذلك قدرة تعبيرية، إذا كان جرس هذه المقاطع يتفق مع ما توحيه الفكرة من حركة"[2]. ولهذا فقد فاضلوا بين لفظة وأخرى، يقول ابن سنان:" إن جمال الكلمة ينبع من ثمانية أشياء إذا توافرت جَمُلَتْ الكلمة وارتاحت لها النفس، ومنها: أن يكون لتأليف اللفظة من حروف متباعدة المخارج، وأن تجد تأليف اللفظة في السمع حسناً ومزية على غيرها، وأن تكون – كما قال أبوعثمان الجاحظ "غير متوعّرة ووحشية"[3].

صفوة القول: أن لكل لفظة مزية صوتية خاصة بها ضمن سياقها اللغوي الذي استقطبت إليه، فتكون – عندئذ- ذات أثر موسيقى فعال، قد يفوق – أحياناً- ما توحيه من معنى أو إيحاءات، فاللفظة "تتكون عادة من مقطع واحد أو عدة مقاطع وثيقة الاتصال بعضها ببعض، ولا تكاد تنفصم في أثناء النطق، بل تظل متميزة واضحة في السمع"[4].

ويمثل الجرس اللفظي "قيمة جوهرية في الألفاظ وبنائها اللغوي، يتجلى ذلك في التأثير الحسي الذي يوحي للسامع، بما فيها من اتساق وتوافق مع غيرها من الألفاظ في التعبير الأدبي"[5].

وفي ضوء ما سبق، نقتصر في دراستنا لهذا الجانب على المفردات والتراكيب التي تمتاز بالحيوية والفنية العالية في إغناء البيت بالإيقاع الموسيقى من جهة، وفي إنتاج قيم صوتية تعبيرية من جهة أخرى؛ لأنّ "ثمة ملفوظاً صوتياً تقابله قيمة عامة أو أحادية، وثمة ملفوظاً صوتياً ذو نبر عفوي تقابله قيمة تعبيرية، وثمة ملفوظ صوتي ذو نبر إرادي تقابله قيمة قصدية أو انطباعية"[6].

وسنتوقف إزاء بعض النماذج الشعرية التي يتوافر فيها الجرس لبيان أهميته في تكوين الإيقاع، وسيتم التركيز – هنا- على الألفاظ والتراكيب التي تمتلك هذه الخاصية.

ومن النماذج التي يتبدى فيها الجرس سواء أكان ذلك في الألفاظ أم في المقاطع الصوتية، قول السالم من قصيدة له بعنوان (الدار البيضاء) :[7]

كَيفَ يَشْقى مَن دَارُهُ بَيْضَاءُ؟ ... وَلَهُ طَابَ صُبْحُها والمَسَاءُ

وَلَهُ طَابتِ الرُّؤى والمغَاني ... طَابَ فيها الهَوىَ وطَابَ الهَواءُ

هيَ دَارٌ أقلُّ مَا قَالَ عَنها ... قَائلٌ: إنَّ أهْلَها كُرَماءُ

ولَئِنْ كَانتِ المنَائرُ بِيضَاً ... فالأَهَالي قُلوبُهم بَيضَاءُ

ولَئِنْ طَابَ غَيرُها بَعضَ وَقْتٍ ... فَلقَدْ طَابَ صَيفُها والشِّتاءُ

جَادتِ الأَرضُ باللّذائذِ والخَيْـ ... ـراتِ وجَادتْ بالمُعْصِراتِ السَّماءُ

نِعمَ دَاراً علَى صَعيدِ ثَراهَا ... يلْتَقي الأصْفياءُ والأصْفياءُ

1() الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص105.
2() اليسوعي، فيكتور شلحت، النزعة الكلامية في أسلوب الجاحظ، دار المعارف، القاهرة، 1964، ص49.
3() ابن سنان الخفاجي، أبو محمد عبدالله بن محمد الحلبي (ت466هـ)، سر الفصاحة، تح: عبدالمتعال الصعيدي، 1969، ص49-50.
4() أنيس، إبراهيم، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط5، 1979، ص162.
5() هلال، ماهر مهدي، جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1980، ص170.
6() عياشي، منذر، مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1990، ص38.
7() السالم، أحمد بن عبدالله، عندما كنت هناك، دار المفردات للنشر والتوزيع، الرياض، 2012، ص5.

وهذه القصيدة – كما يبدو من عنوانها – هي من وحي إحدى زياراته التي كان يقوم بها بين الحين والآخر إلى عواصم ومدن بعض الدول العربية وغيرها. فالشاعر – كما يتبدى من البيت الأول الذي بدأه بالاستفهام الاستنكاري – يشعر بالسعادة في هذه المدينة منذ اللحظة الأولى التي نزل فيها، فهي تسمى الدار البيضاء، وحسبه من اسم يوحي بالأمل والتفاؤل، كما أن صبحها طيب ممتع، وكذا مساؤها ومرآها وهواؤها، وقد طابت بأهلها فأقل ما يقال عنهم أنهم كرماء، يكرمون الضيوف ويلقونهم بالبشر والترحاب، كما أنهم أنقياء السرائر، أما صيفها وشتاؤها فطيبان ممتعان يروقان للزائر، ومن يريد أن يقضي وقتاً لذيذاً جميلاً، فعلى ثراها يلتقي الخلان والأصفياء والمحبون، فهي أرض ممرعة خصيب تجود بكل الخيرات لما تجود عليها السماء ببنات المزن/السحاب. يُستشف من هذه القصيدة إحساس رقيق وعاطفة ترشح صدقاً ووفاء ورداً للجميل لأهل هذه المدينة وقاطنيها. جاءت هذه الأبيات في غاية التناغم والانسجام مع المعنى الانفعالي والشعوري، فهي توحي بما اختلج في ذات الشاعر من مشاعر مفعمة بالصدق وأحاسيس جياشة بالمحبة. أما ألفاظها فكل لفظة حققت جرساً موسيقياً هادئاً وعذباً يشنف الآذان، ويلامس شغاف القلب كأنه ريح الصَّبا، وقد نجم ذلك عن غير جهة: عن حسن اختيار الشاعر مفرداته اللغوية بكل دقة وعناية، فمفردات القصيدة منتقاة بعناية فائقة، فلا تنافر بين حروف اللفظة الواحدة، وبالتالي فهي خفيفة على اللسان سهلة على النطق، ومن جهة أخرى عن السياقات اللغوية الجديدة التي استقطبت إلى داخلها، فهي سياقات تمتاز بالبساطة والوضوح والبعد عن التعمية والغموض. مؤكداً ما في الكلمة من "إيقاع مؤثر في موقعها من النص، وفي دلالتها اللغوية والإيحائية، وذلك ما يعرف بالجرس اللفظي، الذي له صلة قوية بموسيقى الإيقاع، وهذه الظاهرة من الخصائص التي تميز اللغة العربية عن غيرها من اللغات"[1].

فألفاظ هذه الأبيات: (يشقى، بيضاء، طاب، صبحها والمساء، الهوى والهواء، أهلها كرماء، المنائر، بعض الوقت...) على الرغم من بساطتها وجلاء معانيها إلا أن لها مع ذلك إيقاعاً موسيقياً سلساً يعبر أذن المتلقي إلى قلبه بكل سلاسة، ومما أكسبها ذلك التكرار، سواء أكان لفظياً أم معنوياً أم بديعياً أم تكرار حروف. وقد كرر الشاعر الألفاظ: (طاب) ست مرات، و(بيضاء) مرتين، و(الأصفياء) و(جادت) مرتين. أما في المعنى فيلحظ التكرار في قوله: طابت الرؤى والمغاني وطاب صيفها والشتاء، وأهلها كرماء وقلوبهم بيضاء. والتكرار البديعي لا سيما في الجناس ورد العجز على الصدر والطباق: فالتجنيس في داره ودار، والهوى والهواء، أهلها والأهالي، وأقلّ وقال وقائل. ولا شك في أن التجنيس يساعد على تكوين موسيقى لفظية باهرة، بحيث تكرر الكلمات محدثة أثراً موسيقياً وإيقاعياً، وطاقة تصويرية ذات دلالة تخرج عن مجرد التكرار اللفظي إلى مجال الإبداع المعنوي[2]. وفي "هذا وحده ما فيه من المتعة الذهنية والجمالية"[3]، وفي رد العجز على الصدر، وهو: "أن يرد أعجاز الكلام على صدره، فيدل بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك، وتقتضيها الصنعة، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة، ويكسوه رونقاً وديباجة ويزيده مائية وطلاوة" [4].

وقد ورد في قوله:

ولـــئِنْ كَانـــتِ المنَـــائرُ بِيضَـــاً فالأَهَالـــي قُلـــوبُهم بَيضَـــاءُ

ولـــئِنْ طَـــابَ غَيرُهـــا بَعـــضَ وَقْـــتٍ فَلقَـــدْ طـــابَ صَـــيفُها والشِّـــتاءُ

1() الدايم، صابر، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1993، ص35.

2() الهدروسي، أحمد محمد سودي، ملامح أسلوبية في شعر ذي الرّمّة، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، إربد، 2011، ص58.

3() الخلايلة، محمد خليل، بنائية اللغة الشعرية عند الهذليين، عالم الكتب الحديث، إربد، 2004، ص61.

(4) ابن رشيق القيرواني، علي ابن الحسن (ت456هـ)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد قزقزان، دار المعرفة، بيروت، 1988، ج2، ص3.

جَـــادتِ الأَرضُ باللّذائـــذِ والخَيْـــــ ر وجَـــادتْ بالمعْصِـــراتِ السَّـــماءُ

وقد كرر الألفاظ التي جاءت في صدور الأبيات في أعجازها كما يتضح من الأبيات ليؤكد طيب هذه المدينة أناساً، وأهلاً، وطبيعة غناء، علاوة على تفعيل هذا الضرب البديعي في إيجاد إيقاع موسيقي يثري المستوى الدلالي ضمن تجربة الشاعر الإبداعية، أما الطباق في: (صبحها والمساء، صيفها والشتاء) فقد وفر للنص إيقاعاً موسيقياً له دلالته الفنية فـ"توزيع التضاد في العمل الأدبي يكسبه... توزيعاً هرمونياً للموسيقى، وإيقاعاً وتناغماً صوتياً يعطي القصيدة قيمة فنية لا يمكن تجاهلها"[1].

ومما يُلحظ – كذلك- التكرار في بعض الحروف، إذ تكررت الألف في هذه الأبيات (37) سبعاً وثلاثين مرة، والواو (12) اثنتا عشرة مرة والياء (9) تسع مرات، واللام (18) ثماني عشرة مرة، بينما تكررت الألف المقترنة بالهمزة (7) سبع مرات، التزم بها الشاعر في كل أبيات القصيدة دون استثناء، ولعله في ذلك يحاول أن ينفس عما يختلج في أعماق ذاته من مشاعر وأحاسيس ضاغطة، وربما مكبوتة في داخل اللاشعور لديه فـ "الشعر نزف فكري وجداني لدى الفرد (الشاعر) ينفثه إلى الوسط من مخيلته، تمثل محصلة تشترك صنعها مؤثرات الرغبة والإرادة والحاجة البايولوجية ومركزية الأنا والمكانة الاجتماعية..."[2]، علاوة على ما حققته هذه التكرارات من إيقاعات موسيقية رفدت موسيقية الوزن والقافية، بقصدية نجمت عن حالة شعورية شديدة التكثيف لم يستطع الشاعر أن يتخلص منها أو يتحول عنها، فبقيت ملحة عليه لا تفارقه، ثم ظهرت مكررة فيما قال.

ويقول – كذلك- من قصيدة أخرى بعنوان "قيام دولة فلسطين:"[3]

(مَـا بَـالُ عَيْنـي مِنهـا الـدَّمعُ يَنْسـكِبُ) تَبْكـــي وَتَرْمَـــدُ ممَّـــا يَبكـــي العَـــرَبُ؟
قَـــدْ كَـــانَ ذاكَ فإنَّـــا كُلَّنـــا جَسَـــدٌ إذا اشْتكَـــــى واحِـــدٌ فالكُـــلُّ يَنْتحِـــبُ
إذا بَكَـتْ مَسْـقطٌ تَبكـي الرِّيـاضُ لهـا وتشْـتكى مِصْـرُ ممَّـا تَشْـتكي حَلَـبُ
قـدْ آنَ أنْ تكْتـوي عَـن جُرْحِهـا العَـرَبُ وآنَ أنْ يَستَريحُـــوا بَعْـــدَ مـــا تعِبـــوا
إنَّـــا رأْينـــا سِـــهامَ الشَّـــر مُرْسَـــلةً مِنهـــا المنيّـــةُ مـــا تَنْـــأى وتَقتَـــربُ
الكُـــلُّ يَعلـــمُ أنَّ القـــدسَ غَاليـــةٌ ولا تُحرّرُهـــا الآهـــاتُ والخُطَـــبُ

لعل من أهم القضايا القومية والإسلامية التي أثارت وجدان الشاعر وحركت مشاعره القضية الفلسطينية التي تعكس واقعاً عربياً مأزوماً بالتمزق والتناحر والانصراف إلى الهموم القطرية الضيقة، ولمدينة القدس بالذات شأن عظيم في قلبه، فقد صور السالم آلام القدس وفلسطين ومحنة أهلها ومعاناتهم في غير قصيدة من قصائد دواوينه[4]، وإذا كان الشاعر قد غمرته بعض الفرحة بمناسبة المؤتمر الذي أعلن فيه عن قيام دولة فلسطين- كما جاء في مناسبة القصيدة- إلا أنه ممتعض أشد الامتعاض من هذه الدولة المجتزأة وكذا من تجاور الدولتين: دولة السلم (الدولة الفلسطينية) ودولة الشقاق والحرب (الدولة اليهودية)[5].

1() بني عامر، عاصم "محمد أمين"، لغة التضاد في شعر أمل دنقل، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، 2005، ص58.
2() إبراهيم، ريكان، نقد الشعر من المنظور النفسي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989، ص143.
3() السالم، بوح الخاطر، مصدر سابق، ص61.
4() انظر: السالم، دموع في مواجهة الطوفان، ص21، 47.
5() انظر: السالم، بوح الخاطر،مصدر سابق، ص62-63.

بدأ الشاعر النص باسم الاستفهام (ما) الذي خرج عن معناه الحقيقي ليفيد معنى آخر، وهو التحسر والمبالغة في الحزن واللجوء إلى تجاهل العارف، ثم شرع في ذكر العلل والأسباب التي دعته إلى ذلك: فهو يبكي حال أمته ويتحسر على ما ألم بها من نكبات ومصائب، وليس بخاف- هنا- أن السبب هو ضياع فلسطين الناجم عن تفرق الأمة وضعفها وتباهي كل دولة بملذاتها وشهواتها ومصالحها الضيقة، مما حفز شذاذ الآفاق وحثالة البشر (اليهود) للاستيلاء على فلسطين وتدنيس مقدساتها في القدس وغيرها، فليس غريباً – والحال هذه – أن يسيطر هذا الإحساس على وجدان الشاعر، ويدعوه إلى أن يقول ما قال. ولعل إنعام النظر في العلاقة بين الإيقاع الصوتي والفكرة التي عالجها، يكشف عن الارتباط العميق بينهما فلفظة (ينسكب) ذات وقع نغمي سريع حزين منسجم مع المعنى المتجسد في عجز البيت: (تبكي وترمد...)، وكذلك فإن الألفاظ: (فإنّا، كلَّنا، الكلُّ، الرّياض، ممّا...) ذات وقع نغمي شديد وبطيء جراء نبر التضعيف الذي وقع فيها، مما أضفى قوة في دلالتها، وقوة في جانبها النغمي أيضاً؛"لأن الكلمات ما هي إلا علاقات صوتية منطوقة أو مهموسة أو مغناة تدخل في الكيان الجسدي كله ليحدث به الرنين أو الإيقاع، فدقة الشاعر في اختيار الألفاظ، مع الملاءمة بينها وبين إيحاءاتها الفكرية يؤدي إلى القوة التعبيرية للكلمات"[1]، ولعل هذا الانسجام بين المستويين الصوتي والدلالي له أثر جلي في تحسين وقع جرس اللفظة على السمع، وإثارة انفعال النفس معه.

وهذا – بطبيعة الحال- يؤدي إلى هيمنة الألفاظ ذات الطاقة الإيقاعية المتأتية من جرسها والمنسجمة مع السياقين الدلالي والمعنوي على سائر الألفاظ الموجودة داخل البيت الشعري[2]، أما الألفاظ التي تضمنت حروف المد مثل: (تشتكي، تكتوي، آن، يستريحوا، بعدما، تعبوا...) فقد أُلبست بطئاً إيقاعياً، وبالتالي انعكس هذا البطء الإيقاعي على الأبيات التي جاءت فيها هذه الألفاظ، فـ "حروف المد تكسب المقطع، إذا شاعت فيه شيوعاً واضحاً، نوعاً من البطء الموسيقى، أو ما يمكن أن يوصف بالتراخي الموسيقى. كما أن انعدامها أو قلتها يسهم في إضفاء نمط من الموسيقى هو الأقرب إلى السرعة"[3].

ومما يلحظ في هذا النص أيضاً أن الشاعر عمد إلى التكرار بشتى أنواعه، معتمداً على حسن ذوقه ورهافة حسه في انتقاء الكلمات والحروف والألوان البديعية لكي يقيم بناءً موسيقياً يتسق مع انفعالاته النفسية التي ستنعكس – بالضرورة – في التشكيل اللغوي وطريقة صياغته. فقد كرر السالم لفظة (العرب) مرتين، و(تبكي) مرتين، و(تشتكي) مرتين، و(الكل) مرتين... وكرر المعنى في (تبكي، يبكي، بكيت، تنتحب)... أما الحروف فيلحظ – بشكل ملفت- تكرار (الباء) (14) أربع عشرة مرة، و(العين) (8) ثماني مرات، و(التاء) (18) ثماني عشرة مرة، و(الياء) (17) سبع عشرة مرة، و(الدال) (6) ست مرات، و(الميم) (16) ست عشرة مرة وكلها حروف مجهورة باستثناء حرف (التاء) ولعل ذلك يوحي بأن الشاعر يريد أن يوقظ همم العرب وينبههم على ما هم فيه من خطر، كما ينبغي أن يؤكد أن مصاب هذه الأمة واحد فهي كالجسد الواحد إذا اشتكى منه عضو تداعت له سائر الأعضاء بالسهر والحمى، ولذلك عمد إلى هذه الحروف المجهورة لينشئ إيقاعاً داخلياً يُحس بوجوده من خلال ما يحركه هذا الإيقاع العالي من مشاعر وأحاسيس المتلقين. فالشاعر المبدع هو من يحسن اختيار مفرداته وألوانه البديعية، وحتى حروفه لكي "يستطيع أن يقيم بناء موسيقياً يتكون من إيحاءات نفسية، تعلو وتهبط، تقسو أو ترق، تنفصل أو تتحد، لتكون في مجموعها لحناً موسيقياً أقرب إلى الإطار السنفوني"[4]، وكذلك فإن

1() ناجي، مجيد عبدالمجيد، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1984، ص51.

2() الجبوري، سامي شهاب أحمد، شعر ابن الجوزي، مرجع سابق، ص146.

3() أطيمش، محسن، دير الملاك- دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر-، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص307.

4() عيد، رجاء، التجديد الموسيقى في الشعر العربي، منشأة المعارف للنشر، الإسكندرية، 1988، ص11.

السالم قد استغل – في هذه الأبيات- طاقات التجنيس المتمثل في: (تبكي، يبكي، بكت، كلنا، الكل، تشتكي، آن، أنْ) فالجناس لا يقل أهمية وأثراً عن التكرار في إنتاج الموسيقى الداخلية في النص الشعري. فـ"الجناس الجيد يثير إعجابنا من نواحٍ عدة: ناحية التماثل في الصورة، وناحية الجرس الموسيقى..."[1]. ويبدو – لنا – مما سبق أن الإيقاع الذي وفره الشاعر للأبيات التي جرت معالجتها، قد ترجم عما أراده من معانٍ وأفكار جاشت في نفسه، أو دارت في مخيلته، وقد راوحت البنى الإيقاعية بين البطء والشدة والقوة والضعف والعلو والهبوط... مما يعني أن "الإيقاع الصوتي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالوفاء بالمعنى. الإيقاع ضلع من أضلاع البلاغة المعيارية التي تتكون من تراكيب وصور وإيقاع، ثم يأتي جمال التوظيف... فأينما حقق الإيقاع، توقفت البلاغة تبحث عن أسراره وزناً وصرفاً وجرساً، مع إعطاء جانب الجرس أهمية خاصة؛ لأنه ميدان البلاغة دون العروض أو الصرف"[2].

ويقول من قصيدة بعنوان "صبراً جميلاً أبا فيصل":[3]

لِأجْلِكَ غُصَّتْ بالدُّموعِ المحَاجِرُ ... تجسِّدُ حُزْناً لا يُوفِّيهِ شَاعرُ

دُمُوعي دُمُوعُ الشّيْخِ والحُزنُ حُزنُهُ ... وأكْثَرُ مِمَّا بانَ مِنّا سَاتِرُ

"أبا فَيْصلٍ" صَبْراً عَلى كُلِّ مَا جَرى ... فأنْتَ كَعهْدِي ثَابتُ العَزْمِ صَابِرُ

إذا كنْتَ مَوْجُوعاً لفِقْدكَ غَالياً ... فللمُصطفى قَدْ ذابَ بالوَجْدِ حَاجِرُ

عَزاؤكَ أنّ النّاسَ آتٍ ورَاحِلٌ ... وَمَنْ طَالَ مُكْثاً فَهوَ للمَوْتِ صَائِرُ

هُوَ الموتُ مَن يَنْجو غَداً مِنْه مَا نَجا ... فَبَعْدَ غَدٍ تُحنى عَليه الأظَافِرُ

هذه الأبيات – كما جاء في مناسبتها "تعزية لمن هو في مقام الوالد، لأخيه سمو الأمير عبدالرحمن بن عبدالله بن عبدالرحمن آل سعود في وفاة أخيه سمو الأمير سلطان بن عبدالله بن عبدالرحمن آل سعود يرحمه الله". والقصيدة بمجملها تفيض بمشاعر الأسى والحزن، ولا غرو في ذلك فهي تعزية من الشاعر إلى صديقه وأخيه بوفاة أخيه سمو الأمير سلطان الذي – ربما- يعد أيضاً صديقاً للشاعر.

ويوحي قوله: "لأجلك غُصَّت بالدموع... شاعر" فالقصيدة سمفونية بكائية حزينة، ترشح دمعاً ممزوجاً بالألم والأسى " غصت بالدموع بالمحاجر" وتجسد حزناً تقف فيه الدمعة دون الكلمة، ولكنها دمعة وأي دمعة، إنها كدموع الشيخ المفعمة بالحزن "وابيضت عيناه من الحزن" فهي أقوى وقعاً، وأشد ألماً من دموع الآخرين. ثم ينقل الشاعر الحديث إلى مواساة أخ الفقيد، ويحثه على الصبر الجميل الذي عهده به ويطلب منه أن يتأسى بكل مسلم فقد أعز الناس لديه، وهو المصطفى – صلى الله عليه وسلم-، وعزاؤه – أيضاً - أن الله – عز وجل - قد قضى على الناس أنهم بين آتٍ وراحل، ومن طال مكثه فهو للموت صائر. فالموت لا ينجو منه أحد، فمن نجا اليوم، فغداً تحنى عليه الأظافر، أي سيموت وينسى وتعود الحياة إلى طبيعتها. ويدعو الشاعر للميت بأن ينزله الله تعالى من فسيح الجنان وينور قبره بالنور المقدس[4].

ثم يمضي الشاعر في المواساة والتعزية، وتصوير الأثر الذي تركه الفقيد والدعاء لأخيه بطول البقاء الذي سيملؤه بالفضل والخير وتذكيره بأياديه وفضله السابغ على أهل العلم وذوي الحاجات، ثم يختم قصيدته بأن ما صدر عنه من قول (شعر) لم يكن لغاية وطمع، بل هو ما أملاه

1() الجندي، علي، فن الجناس، دار الفكر العربي، القاهرة، 1954، ص30.
2() سلطان، منير، الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2000، ص103.
3() السالم، أحمد بن عبدالله، صدى الوجدان، دار غريب للطباعة، القاهرة، 2006، ص36–37.
4() انظر: السالم، صدى الوجدان، مصدر سابق، ص37.

عليه شعوره وعاطفته وإن قصرت في ذلك قريحته عما تكنه مشاعره، فهو معذور ومثلك أيها الأمير من يقبل العذر الصادق[1].

وقد بنى الشاعر قصيدته على البحر الطويل: (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن) وهو أكثر البحور الشعرية شيوعاً وانتشاراً في القديم، وأحبها إلى النفوس وأقبلها في الآذان[2]، علاوة على أنه يصلح لكل الأغراض الشعرية. واستطاع السالم أن يوظف في قصيدته مجموعة من الألفاظ ذات الإيقاع الموسيقى الحزين المؤثر فالألفاظ: (غُصّت، الدموع، حزناً، دموعي، دموع الشيخ، موجوعاً، الوجد، آت وراحل، للموت، المقابر) ذات إيحاءات تتغلل في النفس الإنسانية وتعبر عن مشاعر الناظم وأحاسيسه بصدق، فضلاً عن مدى ملاءمتها للمعاني التي رامها، فثمة صلة قوية بين مشاعر السالم والنغم الحزين المنبعث من هذه الألفاظ، وهذا يعني أن "الشاعر البارع يمكنه أن يستغل الدفقات الموسيقية لتتناسق في الوقت ذاته مع ما يصوره أو يعبر عنه من إحساس مرتجف راعش، أو نظرة متأنية متأملة مستغرقة، ويستطيع التلوين الموسيقي أن يلائم بين هذه المواقف، أو يجعل تجسيده للشعور يتجلى بوساطة النغمة الموسيقية نفسها"[3]، فهذه الألفاظ التي أحسن الشاعر اختيارها استطاعت أن تجسد رؤيته وموقفه الشعوري والفكري تجاه جدلية الصراع بين الحياة والموت، والبقاء والفناء. وهذه الثنائية الضدية فرضت على النص نغماً من نوع خاص، وبذلك أحدث الشاعر توازياً بين الإيقاع والمعنى أبرز ذلك الموقف، يقول:[4]

هُوَ الموتُ مَن يَنْجو غَداً مِنْه مَا نَجا فَبَعْدَ غَدٍ تُحنى عَليه الأظَافِرُ

وَلولاهُ مَا كانَتْ لدُنياكَ لُذَّةٌ وَلا مُلئَتْ بالذَّاهبين المقَابِرُ

ويبدو أن الشاعر قد خانه المعنى بعض الشيء في مصراع البيت الأخير. فكيف يكون للحياة لذة بوجود الموت وهو هادم اللذات؟!، إلا أن يكون قد أراد أنه ينبغي على الإنسان أن يتلذذ بحياته ما دام أنه سيفقدها، فعليه ألاَّ يسوف لذة حلالاً أو يؤجلها إلى حين، وهو لا يدري متى سيموت إذن، فقد حشد الشاعر مجموعة من الألفاظ أغنت النص من الناحية الموسيقية والدلالية وفقاً لرأي سيد قطب "فالألفاظ التي يختارها الأديب، والنسق الذي يرتبها فيه، عنصران أصيلان في تعبيره، وفي قيمة عمله الأدبي؛ لأنهما وحدهما اللذان ينقلان إلينا كامل شعوره"[5].

وتتفق هذه الألفاظ في جرسها وظلالها، فلفظة موجوع على سبيل المثال- يشترك جرسها وظلها، فهي تصور الألم والتوجع بما يكتنفها من نغمة حزينة، فالموجوع يخرج صوتاً ممزوجاً بالحزن، وكذلك آت وراحل بما فيهما من حركة واضطراب، تشعان بإيقاع حزين من خلال ربطهما بالموت. فالشاعر الذي يسيطر على اللغة بوصفها إيقاعاً، يعرف متى يجمع أنغامه، ومتى يفردها على تتابع، وهو الذي يستطيع أن يولد آلافاً من ضروب التأثير الرائعة والمختلفة عن طريق الأصوات والصور والتدرج بالعاطفة والانتقالات اللفظية المفاجئة[6]، ويحاول أن يمتص أكبر طاقة يمكن أن تمنحها المفردات والألفاظ من الناحية الإيقاعية، ولذلك يعمد إلى تكرار اللفظة غير مرة ضمن سياقات مختلفة: (غصت الدموع، دموعي دموع الشيخ)، فقد كرر لفظة (دموع) ثلاث مرات (بالدموع، دموعي، دموع الشيخ)، و(حزن) ثلاث مرات (حزنا، والحزن، حزنه)، و(الموت) ثلاث مرات، مرتين بـ (للموت، الموت) ومرة بالضمير في (لولاه) لإشاعة نغمة موسيقية حزينة تتناغم والموقف العام للنص، فبين دلالة الكلمة وأصوات حروفها علائق شعورية

1() انظر: المصدر نفسه، ص38-39.
2() إنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص62.
3() عيد، رجاء، التجديد الموسيقى في الشعر العربي، مرجع سابق، ص109.
(4) السالم، صدى الوجدان، مصدر سابق، ص39.
5() قطب، سيد، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، (د. م)، (د. ط)، (د. ت)، ص45.
6() طبانة، بدوي، قضايا النقد الأدبي (الوحدة والالتزام والوضوح والغموض والإطار والمضمون)، دار المريخ للنشر، الرياض، 1984، ص161-162.

وفنية[1]؛ ليولد نغمات إيقاعية متنوعة تنسجم مع المستوى الدلالي. أما من حيث الأصوات/ الحروف، فيلحظ أن الشاعر استخدم الأصوات التي تتلاءم مع الجو النفسي والشعوري للموقف الذي أنتج النص الشعري، إدراكاً منه أن ثمة ارتباطاً وثيقاً بين أصوات الحروف والتعبير عن الحالة النفسية، فالأنغام المتولدة سواء أكانت صاخبة أم هادئة، ضعيفة أم قوية، حزينة أم مفرحة تتناغم – بالضرورة – مع مشاعر الناظم وأحاسيسه المتأججة والمتوهجة، أو الفاترة والباردة- فـ"الحرف في الشعر وتر يصدح بنغم يهل أجواء من قلب الحروف تزكي المعنى وتضفي عليه الظلال الإيحائية؛ لذلك فإن الشاعر لا يقصر انتباهه على معنى اللفظة دون جرسها، وإنما يتخذها جميعاً في عقله"[2]، ولذلك تراه يكرر بعض الحروف بكثرة، فهو يكرر حرف الدال (14) أربع عشرة مرة، وحرف الميم (22) اثنين وعشرين مرة، وحرف الواو (26) ستاً وعشرين مرة، وحرف العين (13) ثلاث عشرة مرة، وحرف الراء (18) ثماني عشرة مرة، وحرف التاء (15) خمس عشرة مرة، وحرف الصاد (8) ثماني مرات، وحرف الحاء (7) سبع مرات، ليحاكي التنوع بين الانفعالات والمعاني التي يريد إثارتها، فبعض هذه الحروف حروف مجهورة (د، م، و، ع، ر) وبعضها الآخر حروف مهموسة (ص، ح، ت، ق) فالشاعر تتنازعه في موقف التعزية غير عاطفة أو شعور: فهو في غاية الحزن على الفقيد، كما يريد أن يخفف عن أخيه، وذلك بتذكيره بأنه ثابت العزم صابر، وأن يتأسى بغيره، فالناس بين آت وراحل، وكم من إنسان رحل عن هذه الحياة، وعلى رأسهم أعز الناس المصطفى – صلى الله عليه وسلم- والدليل على ذلك أن المقابر قد غصت بالذاهبين، ثم بالدعاء للفقيد بأن ينزله الله خير المنازل وأن ينور قبره بالنور المقدس. ولذلك يلحظ الدارس أن ثمة تجانساً بين هذه الأصوات والمواقف الشعورية التي مرت بالشاعر، إذن فالأصوات لها فاعلية جمالية ومعنوية تؤثر في الإيقاع الموسيقى للنص الشعري.

ويقول – أيضاً- في قصيدة أخرى بعنوان (الموت آمال):[3]

عِيْـدٌ إلـى أَيّ حَـالٍ آلـتِ الحَـالُ؟ لِمَـا مَضَـى أَمْ بِهـا التَّغييـرُ حَـلاّلُ

يـا عِيْـدُ مَـا فـي الحَنَايـا فَرْحَـةٌ أبَـداً والنَّـارُ بَـيْنَ ضُـيوفِ اللهِ تَخْتَـالُ

ضَـجَّ الحجـيْجُ ومَـاجُو والـدُّخَانُ غَـدا هُـوَ الشَّـهيقُ لَهُـمْ والنَّـارُ شـلالُ

قَـدْ حَـلّ مَـا كـانَ مَقْـدُوراً ولـيس لنَـا فـي صـدِّ مـا قـدَّرَ الـرَّحمنُ مِثْقَـالُ

كنَّـا نُـدافِعُها والـرِّيحُ تَـدْفَعُها والـرِّيحُ- إنْ شـبَّتِ النّيْـرانُ –إشـكال

يتحدث السالم في هذه الأبيات، وهي من قصيدة بلغت ثلاثة وعشرين بيتاً، عن الحريق الذي أَضرم في خيام الحجيج بمنى أيام العيد عام (1417هـ) يوم الثامن من ذي الحجة، كما جاء في مناسبة القصيدة. ويتساءل الشاعر في البيت الأول – تساؤل تجاهل العارف- عن الحال التي آلت إليه أيام العيد، فهو يسأل عن حال هذه الأيام سؤال من لا يعرفها على سبيل المبالغة والتهويل، وأي شيء أعظم من أن تتصاعد ألسنة النيران في خيام ضيوف الرحمن؟ حيث الناس والأمتعة يصابون بشتى أنواع المخاطر والمهالك. فقد ضج الحجيج مما حدث لهم فماجوا بين اللهب وتنفسوا الدخان وسبحوا بشلال النار. وأمام هذه الفاجعة لا يملك الشاعر إلا أن يسلم الأمور لقضاء الله تعالى وقدره، فليس للمرء أمام ذلك حول ولا قوة (وليس لنا في صد ما قدر الرحمن مثقال) ولكن الاستسلام للقدر لم يكن إلا بعد أن فعل الناس ما في مقدورهم، فقد حاولوا دفع النار عن منازل الحجاج، ولكن دون جدوى؛ لأن الرياح كانت تدفعها في ذات الاتجاه، فاجتمع على فرق الإنقاذ ضرران: أذى النار وفعل الريح التي زادت من قوتها وحالت دون إطفائها. (والريح - إن شبت النيران- إشكال) ولعل في الدال (إشكال) دلالة على أن أثر النار تعاظم وتفاقم خطرها في

1() عبدالدايم، صابر، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مرجع سابق، ص27.
2() أبو السعود، سلامة، الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء للطباعة، الإسكندرية، 2002، ص23.
3() السالم، قبلات على الرمل والحجر،مرجع سابق، ص72.

حال إثارة الريح، كما أن اختيار الشاعر للفظة (الريح) دون لفظة (الرياح) التي – غالباً – ما تأتي في معرض الأذى والضرر والشدة والقسوة[1]، مع لفظة (إشكال) التي تعني التباس الأمر في الفهم واستعصائه على الحل[2]، يوحي بتفاقم مشكلة هذه النيران وصعوبة معالجتها، فقد مات بعض الحجاج في عرصات الحج، ونالوا عظيم الأجر في هذه الأماكن المقدسة:[3]

لَلْفَهْـــدِ مِنَّـــا عَـــزاءٌ فـــي رحـــيلهُمُ وَهُـمْ لَهُـمْ مِـن عَظـيمِ الأجْـرِ مـا نَـالُوا

مَـاتُوا وفـي عَرَصـاتِ الحَـجِّ مَقْبـرُهم والمـوْتُ فـي عَرَصـاتِ الحـجِّ آمَـالُ

ويبدو أن للشاعر مواقف كثيرة مع العيد في غير هذه القصيدة، وفي كثير منها ما يصور مشاعر الألم والحزن، بما يشهده من انكسارات وأحزان في العالم العربي والإسلامي[4].

1() أبو عودة، عودة خليل، التطور الدلالي بين لغة الشعر ولغة القرآن، مكتبة المنار، الزرقاء، 1985، ص509، 513.

2() أنيس، إبراهيم، وآخرون، المعجم الوسيط، دار الفكر، (د. م)، (د. ط)، (د. ت)، مادة (شكل).

(3) السالم، قبلات على الرمل والحجر، مصدر سابق، ص72.

4() الحربي، سهام هلال الحيسوني، أحمد بن عبدالله السالم شاعراً، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة مؤتة، الكرك، 2011، ص31.

يقول- على سبيل المثال- من قصيدة أخرى:[1]

هَـلْ جئِـتَ يـا عِيـدُ بالأقْصَـى تُبشَّـرُنا أمْ جئِـــتَ تُنْـــذِرُنا بَطْـــشَ الخَواجَـــاتِ

فهو – غالباً- ما يستقبل العيد ممزوجاً بالأحزان والآلام، ولما كانت اللفظة تمثل مع أختها دوراً مهماً في البنية الإيقاعية في الخطاب الشعري بصفة خاصة، فإن السالم قد امتلك القدرة على اختيار الألفاظ الموسيقية التي – بالتالي - أغنت البيت بالحركة والحياة. فالألفاظ: "حَلاَّل، شلاَّل، حلَّ، ضجَّ، قدَّر) ذات وقع موسيقى شديد وبطيء جراء بنائها على صيغة المبالغة فعَّال، وفي الأفعال حلَّ... التي أفادت المبالغة والكثرة، حيث أضفت طابعاً فنياً خاصاً على النص وله حضوره الخاص لدى المتلقي فلفظة (حلَّال) علاوة على جرسها الموسوم بالتراخي تختزل كثيراً من المشاعر الحزينة التي تفجأ الشاعر أيام الأعياد على وجه الخصوص، فهو يتمنى أن يأتي عيد وقد حلت مشاعر الفرح والسعادة محل الأحزان والنكسات التي يرزح تحتها العالم العربي والإسلامي، وكذلك الحال في لفظة شلاّل بما توحيه من ظلال تتفق مع جرسها الموسيقى، فالنار التي تجاوزت الرؤوس بمسافات كبيرة، بحيث تبدو وكأنها شلال تنزل عليها من الأعلى إلى الأسفل، فتصل بسرعة كبيرة إلى الأرض وتأتي على كل ما فيها، ولعل ربط الشاعر بين لفظتي (النار وشلال) على ما فيهما من دلالة على الخير/ النار والجمال/ الشلال، هو بمثابة العزف على أوتار الحروف لإنتاج نغمة حزينة تتلاءم مع الموقف الجنائزي الذي راح ضحيته عشرات الحجاج في هذا الموسم، وأيضاً في الألفاظ/ الأفعال: (حلَّ، ضجَّ، قدَّر) فقد وفرت بنيتها إيقاعاً موسيقياً تأتى من التشديد الذي أفاد المبالغة فاستُسيغت وأحدثت في الأذن وقعاً عذباً. كما أنه عمد إلى تكرار بعض الحروف ليوفر للنص جرساً موسيقياً ذا دلالة معينة، فتكرار حرف الدال (17) سبع عشرة مرة، وحرف الياء (13) ثلاث عشرة مرة، وحرف الألف (25) خمساً وعشرين مرة، وحرف اللام (27) سبعاً وعشرين مرة، وحرف الراء (10) عشر مرات، وحرف الجيم (4) أربع مرات، وحرف الحاء (11) إحدى عشرة مرة وكلها حروف جهرية باستثناء حرف الحاء المهموس، ولعل ذلك يتناغم مع الموقف العام للسياق أو النص الذي يوحي بالألم والفجيعة التي تصحبها الأصوات والعويل. أما تكراره لبعض الكلمات، مثل: (عيد)، و(حال)، و(النار)، و(الريح) التي كرر كل واحدة منها مرتين، فقد جاء – أيضاً- منسجماً مع الجو العام للنص الذي صور ذلك الحدث الجلل المفعم بالأسى والحزن، علاوة على أنه أحدث إيقاعاً داخلياً له دلالته المحزنة. فالجمع بين لفظين أو أكثر يوجد اشتراك صوتي بينهما، سواء في كل الأصوات المكونة لهما أو في بعضها، من خلال المساحة الموسيقية المكونة للبيت الشعري، هذا التشابه الصوتي سواء الكلي أو الجزئي يحدث تنغيماً داخل البيت الشعري، مولداً إيقاعاً داخلياً ذا قيم دلالية[2]. ويبدو التوازي الصوتي في البيت الثاني قائماً على تكرار تركيب (في عرصات الحج)، الذي يعد بمثابة النسغ الذي جرى في أوصال القصيدة، وهي صرخة نابعة من أعماق الشاعر، إذ جاءت بطريقة عفوية لتؤكد أنّ أسمى أماني الحاج أن يموت في ساحات الحج وعرصاته، حيث تتنزل الرحمة والمغفرة، وقد تواءَم تكرار هذا التركيب مع عمق الدلالة التي توخاها الشاعر، فضلاً عن استثمار ما فيها من جرس موسيقي ولّده التكرار.

2- التوازي الصوتي:

تُعد الأصوات اللغوية ذات أبعاد جمالية، فمن صوت الحرف، إلى صوت الكلمة يتشكل الإيقاع العام للنص، ويؤدي التوازي الصوتي دوراً مهماً في هذا الإيقاع الكلي، علاوة على أنه يربط أجزاء النص بعضها ببعض، وقد ورد في مصنفات البلاغيين في سياق حديثهم عن أنواع الفواصل، "والفواصل حروف متشاكلة في المقاطع توجب حسن إفهام المعاني، والفواصل بلاغة

1() السالم، قبلات على الرمل والحجر، مصدر سابق، ص33.

2() محمود، عبدالباسط، الغزل في شعر بشار بن برد (دراسة أسلوبية)، دار طيبة للنشر والتوزيع، القاهرة، 2005، ص129.

والأسجاع عيب؛ وذلك أن الفواصل تابعة للمعاني، وأما الأسجاع، فالمعاني تابعة لها"[1]، إلا أنه اتخذ مفهوماً أوسع في دراسات المحدثين، فهو وسيلة نقدية تعنى بالتوزيع والتنسيق الصوتي واللفظي والإيقاعي في الصياغة الشعرية، وقد صاغ العرب القدماء أشعارهم على أوزان وإيقاعات متوازية، فقد كان التوازي وسيلتهم العروضية واللغوية في قرض الأشعار؛ ولذا كان جل اعتماد الشاعر لإيجاد الإيقاع الشعري المطلوب، على صياغة سطوره الشعرية من خلال الموازاة والتكرار في كل مستوى لغوي إن أمكن[2]، لهذا "يحتل مفهوم التوازي مكانة مركزية في نظرية رومان ياكبسون الشعرية، فهو أساس بناء الشعر ومحور العلاقات، المورفو تركيبية، والدلالية بين عناصر المتتاليات المكونة للبيت والمقاطع في نسيج القصيدة الشعرية"[3]، بمعنى أنه عبارة عن تماثل، أو تعادل المباني والفقرات، أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات، أو العبارات والجمل[4]، والتوازي ذو نسق من التناسبات المستمرة، يتحقق في مستوى تنظيم وترتيب البنى التركيبية، وفي مستوى تنظيم وترتيب الأشكال والمقولات النحوية، وفي مستوى تنظيم وترتيب المترادفات المعجمية، وفي مستوى تنظيم وترتيب تأليفات الأصوات والهياكل التطريزية، وهذا النسق يكسب الأبيات المترابطة بوساطة التوازي انسجاماً واضحاً، وتنوعاً كبيراً في الآن ذاته"[5]، والتوازي نوعان: التوازي الذي يتعلق ببنية البيت، والإيقاع (تكرار متوالية معينة من المقاطع)، والوزن (تكرار متوالية إيقاعية معينة)، والجناس والسجع والقافية، وتكمن قوة هذه التكرارات في كونها تولّد تكراراً أو توازياً مناسباً في الكلمات أو في الفكرة، والتوازي الذي يتعلق بالكلمات والمعاني بما فيها الاستعارة، والتمثيل، والتشبيه، والطباق، والتباين والمغايرة[6]، ويظهر التوازي في البنية الفونولوجية، والصرفية، والتركيبية والمعجمية للغة[7]، ففي الشعر يملي النظم نفسه بنية الموازاة، وتُحدد البنية العروضية، والوحدة الموسيقية، وبنية التكرار للبيت، ومكوناته الوزنية، والتوزيع المتوازي لعناصر النحو والدوالّ اللفظية[8]، أما التوازي العروضي، فينهض على التوظيف الجيد للوزن، بما يساهم في تمتين الروابط النظمية للغة الشعرية، ويعنى بكل علاقات التكرار والمزاوجة والتآلف والتنسيق، كما يهتم بالإيقاع المتناغم والتناسق الصوتي، سواء أكان ذلك عن طريق اللفظ المفرد، أم الجملة المركبة، أم التناسق الدلالي[9]، ويؤكد التوازي العروضي أن القصيدة هي ذلك التردد الممتد بين الصوت والمعنى، وأن التوزيع التبايني للمقاطع العروضية يشكل انتظاماً على مساحة القصيدة تجعل المتلقي ذا حساسية إزاء كل تجليات التوازي الصوتي والنحوي[10]، والتوازي في حقيقته حصيلة اندماج وتفاعل بين ثلاث مستويات لسانية رئيسة، هي: (صرف- نحو- عروض)، وبها تكتمل صورة التوازي؛ لتشكل – بالتالي- متعة موسيقية في حدود البيت أو القصيدة. وفي ضوء ما سبق، نحاول أن نجيب عن سؤال هو: ما مدى حضور التوازي في شعر السالم من الناحيتين العروضية والتركيبية، وما أثره في جماليات الأسلوب الشعري؟

أولاً: التوازي العروضي:

1() الرماني، أبو الحسن علي بن عيسى (ت 386هـ)، النكت في إعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)، تح: محمد خلف الله أحمد، ومحمد زغلول، دار المعارف، القاهرة، (د. ط)، (د. ت)، ص89.

2() الضالع، محمد صالح، الأسلوبية الصوتية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2002، ص46.

3() الغزالي، عبدالقادر، اللسانيات ونظرية التواصل، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، 2003، ص81.

4() الشيخ، عبد الواحد حسن، البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، القاهرة، 1999، ص7.

5() ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي، ومبارك حنّون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988، ص 106.

6() الخريشة، خلف حازر ملحم، التوازي العروضي: مراثي الخنساء نموذجاً، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، الكرك، م3، ع14، كانون الثاني، 2007، ص179.

7() ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، مرجع سابق، ص84.

8() ياكبسون، رومان، أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب، تر: فالح صدام، وعبدالجبار محمد علي، مراجعة مرتضى باقر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990، ص108.

9() الشيخ، عبدالواحد حسن، البديع والتوازي، مرجع سابق، ص30.

10() ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، مرجع سابق، ص46.

يتحقق هذا الضرب من التوازي بتوازي الصدر والعجز، من حيث التقطيعات العروضية جزئية كانت أو كلية، ويحقق توقيعة موسيقية ملموسة، تجعل البيت يثير انتباه المتلقي أكثر من غيره، فضلاً عن دخول التركيب في إطاره من حيث إعادة الصيغة النحوية[1]، ومن النماذج على ذلك، قول السالم في إحدى قصائده الموسومة بـ "تحية عمّان":[2]

جـــدَّ الهـــوَى قَـــد صـــارَ عَمَّانـــا وأصـــبحَ الشَّـــاطئُ الغربـــيُّ مَرْسَـــانا
لقَـــد حَثَثْنـــا المطَايـــا نَحْـــو جِيْرتِنـــا أَنعِـــمْ وأكـــرِمْ بِهِـــم أهْـــلاً وجِيرانـــا
جِئنـــا هُنـــا ولهيـــبُ الشَّـــوقِ يَـــدفعُنا وَمِـــن مَشـــاعرِنا أغْلـــى هَـــدايانَا
تُقْنـــا وتَـــاقَ لنَـــا شُـــمٌّ غطـــا رفَـــةٌ وأَصـــدقُ الشَّـــوقِ أنْ تَشْـــتَاقَ إنْســـانَا
فِـــي خَـــاطِري كَلمـــاتٌ جِئـــتُ أنْثرهـــا عَلـــى مسَـــامعِكُم شُـــكراً وعِرْفانَـــا

تمثل هذه الأبيات، وهي جزء من قصيدة، بلغت خمسة وثلاثين بيتاً، بعض المشاعر الأخوية الصادقة، التي تجسد ما يكنّه الشاعر من خالص الود والمحبة تجاه عمان وأهلها، فهم نعم الأهل والجيرة، جاءهم الشاعر بدافع الحب والشوق، تحثه أقوى المشاعر وأصدق الأحاسيس، وقد صاغ هذا الشوق كله وذلك الهوى شعراً مفعماً بالتقدير والعرفان، فهم شم غطارفة جديرون بهذا المديح، ويطيب عندهم اللقاء، حتى إن الزائر ليشعر بأنه في وطنه وبين ذويه. إن اللغة الشعرية التي يخاطب بها الشاعر المتلقي لغة هادئة تعتمد اعتماداً رئيساً على موسيقية الأصوات التي مكنته من إثارة مجموعة من الأحاسيس والمشاعر التي تسربت - أيضاً- بصورة هادئة إلى أعماق المتلقي، وبذلك استطاع الشاعر أن يعبر عن هذه الأحاسيس من خلال إدراكه لطبيعة الأصوات التي إذا وضعت في موضعها المناسب، أو من تكراره لكلمات متعاقبة قادرة على تأدية المعنى بدقة، فالتوازي العروضي في الأبيات السابقة، يتمثل في تساوى التفاعيل الذي نجم عنه التوازي الصوتي، وهي كما يأتي:

--ب-/-ب-/--ب-/--	ب-ب-ب/-ب-/--ب-/--/البسيط
ب-ب-/-ب-/--ب-/ب ب-	--ب-/-ب-/--ب-/--
--ب-/ب ب-/--ب-/ب ب-	ب-ب-/ب ب-/--ب-/--
--ب-/ب ب-/--ب-/ب ب-	ب-ب-/-ب-/--ب-/--
--ب-/ب ب-/--ب-/ب ب-	ب-ب-/ب ب-/--ب-/--

كما تجسد هذا التماثل العروضي في النسيج الصوتي لهذه الأبيات، التي اتجهت نحو التوازي العروضي، فلدى الشاعر مئة وثلاثة وثمانون صوتاً مجهوراً مقابل ثلاثين صوتاً مهموساً، فالحالة النفسية لدى الشاعر – ربما – تستدعي تغليب المجهور على المهموس من الأصوات، هذا فضلاً عما لعبه التكرار في هذا التوازي، فقد كرر بعض الألفاظ مثل: (الشوق، الفعل تاق، (وجاء) مسند)، ليكشف عن مشاعر الحب والوفاء والشوق الذي يكنه في قلبه لعمان وأهلها، وهو بطبيعة الحال يقصد الأردن بصورة عامة، وتكرارية هذه الكلمات بما أحدثته من موسيقى تبعث على السعادة والفرح، يشير إلى أن موسيقى الأصوات والكلمات مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالحالة النفسية[3].

1() الجبوري، سامي شهاب أحمد، شعر ابن الجوزي، مرجع سابق، ص158.
2() السالم، عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص114.
3() الشايب، فوزي حسن، محاضرات في اللسانيات، مرجع سابق، ص64.

ويقول السالم في نموذج آخر:[1]

عَمَـــلٌ ماجِـــدٌ وَطبْـــعٌ أَصـــيْلُ كَـــرَمٌ خَالـــدٌ وقَصْـــدٌ نَبيْـــلُ
إنَّ هـــذا التَّرحيـــبَ مَـــدعاةُ فَخـــرٍ وَلكُـــمْ فِـــي الفَخَـــارِ بَـــاعٌ طَويـــلُ
حَـــلّ عبـــدُالاله بالجـــوْفِ ضَـــيفاً ألـــفُ أهـــلاً ومَرْحبـــاً يـــا أصَـــيلُ
قِيـــلَ لـــي: هـــاتِ مِـــن قوافِيـــكَ شَـــيئاً لـــيسَ يُغنـــي عَـــن القَـــوافِي بَـــديلُ

يمدح الشاعر في هذه الأبيات أحد الأمراء السعوديين، فيقول عنه: إن عمله عمل لا يأتي به إلا ذوو المجد والأصل، فالأمير ذو كرم خالد، وقصد نبيل، ولذلك فإن الترحيب به مدعاة فخر لأهل الجوف الذين حل عندهم ضيفاً؛ لأنّ له باعاً طويلاً في العز والفخر والشوق، فهو جدير بهذا الاحتفاء وقد شارك الشاعر بهذه الحفاوة بقوافيه التي لا غنى عنها في مثل هذه المناسبات. وتحقق التوازي العروضي في هذه الأبيات من تماثل التفاعيل الذي أفضى – بطبيعة الحال- إلى التوازي الصوتي، فقد جاءت هذه الأبيات على البحر الخفيف:

ب ب--/ ب-ب-/ -ب-- ب ب--/ب-ب-/ -ب--

كما تأتى التوازي العروضي عبر الحروف الجهرية التي بلغت تسعين (90) حرفاً حيث تغلبت على حروف الهمس التي بلغت خمسة وعشرين (25) حرفاً، ولعل مجيء هذه الحروف بهذه الكثرة يعبر عن الجو النفسي المفرح والممتلئ بالسعادة؛ وذلك بسبب مجيء الأمير وتشريفه أهل الجوف بهذه الزيارة. كما أدى التوازي بين (ماجد/ خالد)، والجناس الاشتقاقي في(فخر/ فخار) وحرف الإرداف الذي جاء قبل حرف الروي المضموم مباشرة دوراً مهماً في التوازي العروضي الذي أدى إلى التوازي الصوتي مما أضفى على النص موسيقى بطيئة هادئة عذبة تتناغم مع المعنى العام الذي أراده الشاعر، والذي يسوده جو الفرح والسعادة الغامرة. وليس بخاف – هنا – أن التوازي الصوتي الذي نهض على تكرار الصورة النحوية المستندة على ركني الجملة الاسمية: المبتدأ والخبر(عملٌ ماجدٌ/ طبعٌ أصيلٌ، كرمٌ خالدٌ/ قصدٌ نبيلٌ) المتماثلة في مكوناتها، والمتباينة في معانيها، وقد ارتبط هذا التوازي بتأكيد الخبر، ولذلك استُغنِيَ عن المبتدأ المحذوف (هذا). فجاء التوازي ليزيد تماسك النص، ويعمق دلالة الموقع النحوي التي تنضوي على دلالة الاستمرارية في القيم الأخلاقية النبيلة التي أضفاها الشاعر على الممدوح.

ثانياً: التوازي التركيبي:

وهو أن تتساوى ألفاظ الفصلين من المنثور في الوزن دون الحرف الأخير، وأن تتفق ألفاظ الصدر والعجز من البيت الشعري في الوزن كذلك[2]، وهذا يتطلب "أن يتفنن المتكلم في صورة النظم والتركيب فيؤلفها من أجزاء متماثلة الصنع، متشابكة الصور، بحيث تتجلى في بناء هندسي منتظم، ووضع متناسب ملتئم يستثير الإعجاب ويجذب القلوب"[3]، "ولا يختلف النقاد في كون التوازي التركيبي من الجماليات والسمات الفنية التي تميز النص الشعري عن غيره من الأشكال الأدبية الأخرى"[4]، فقد تحدث الجاحظ عن النسيج والسبك في التراكيب الشعرية، فقال: "... فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج، وجنس من التصوير"[5]، مؤكداً بذلك أهمية العناية

1() السالم، قبلات على الرمل والحجر، مصدر سابق، ص59.
2() العلوي، يحيى بن حمزة (ت 749هـ)، الطراز، تح: عبدالحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، 2002، ج1، ص78.
3() نخبة من الأساتذة، الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1992، ص43.
4() بو زيدي، سليم، جماليات التوازي في التراكيب الشعرية عند أبي حمو موسى الزياني (ت791هـ) "مقاربة في أسلوبية التركيب الشعري"، مجلة المخبر في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة الجزائر، ع9، 2013، ص210.
5() الجاحظ، الحيوان، مصدر سابق، ج3، ص132-133.

بالتراكيب في بناء وتشكيل الشعر، كما نبه النقاد الغربيون على أهمية التوازي ظاهرة أسلوبية، يقول جاكبسون: "إن المسألة الأساسية تكمن في التوازي"[1]، ثم يؤكد هذا بقوله: "وقد لا نخطئ حين نقول: إن بنية الشعر، هي بنية التوازي المستمر"[2].

وتتنوع التراكيب المتوازية في شعر السالم، حسب ورودها في قصائده، إلى مجموعة من الأشكال التي يمكن أن يطلق عليها (بنيات نصية)، ويكون لها دور واضح في تماسك النص الشعري، وتوجيه بعض الدلالات والمعاني الجزئية والكلية، فضلاً عما لهذه التراكيب المتوازية من تأثير جلي على المستوى الإيقاعي. ويعتمد التوازي التركيبي على المكون الرئيس للجملة، سواء أكانت جملة فعلية أم اسمية، وقد يتجاوز ذلك إلى ما يطلق عليه النحويون الفضلة، كالمفاعيل والمنصوبات بصورة عامة؛ كالحال والتمييز... ومن نماذج التراكيب المتوازية:

أ- تراكيب الجملة الفعلية، ومن هذا القبيل قول السالم:[3]

قَـــادَ سِـــتّينَ فَارســـاً كالَّـــذي يبـــ ـــــغي نَخـــيْلاً أَتـــى عليـــهِ الصِّـــرامُ

قَـــادَ سِـــتّينَ فَارســـاً كالَّـــذي يبـــ ـــــغي طعَامـــاً دَعَـــا إليـــهِ الكِـــرَامُ

ويمكن تمثيل هذا التوازي التركيبي بالخطاطة الآتية:

الفعل	الفاعل	مفعول به	تمييز	جار ومجرور
قاد	هو	ستين	فارساً	كالذي
قاد	هو	ستين	فارساً	كالذي
يبغي	هو	نخيلاً	—	عليه
أتى	الصّرام	—	—	—
دعا	الكرام	—	—	—

التوازي التركيبي في البيتين السابقين: فعل + فاعل+ مفعول به + تمييز + جار ومجرور، وقد تولد عن هذا التوازي إيقاع خاص مفعم بالقوة، يفصح عن الاحساس بالسعادة، والاعتزاز بهذا الفارس النجدي الذي مدحه كما يتبدى من بداية النص، فقد أسبغ عليه صفات القيادة والرجولة والشجاعة والبأس، كما توحي الدوال (قاد، ستين، فارساً)، وأسهم التكرار أيضاً في الألفاظ (قاد، ستين، فارساً، كالذي، يبغي) بدور فعال في توافر عنصر التوازي الصوتي الذي انسجم فيه (الدلالي مع الصوتي) مما أفضى – بالتالي- إلى إيقاع موسيقى في غاية العذوبة والقوة، لاسيما وأن الشاعر قد استخدم الأصوات المجهورة بكثرة، مقابل استخدام محدود للأصوات المهموسة.

ب- تراكيب الجملة الاسمية، ومنه قوله:[4]

مسَـــافرونَ تركْنـــا الأَهـــلَ والبَلـــدا مُثـــابرونَ عَشِـــقنا الصَّـــبرَ والجَلـــدا

خبر + جملة فعلية (تركنا الأهل) في محل رفع نعت + حرف عطف ومعطوف (والبلدا).

خبر + جملة فعلية (عشقنا الصبر) في محل رفع نعت + حرف عطف ومعطوف (والجلدا).

وقد تولد عن هذا التوازي إيقاع مليء بالصبر والحزن لفراق الأهل جراء السفر، ومفعم بالشوق والحنين الذي كوى أضلعه؛ لأنه نأى عنهم، بسبب سفره إلى كندا/ أدمنتون، إن هذا الإيقاع

1() جاكبسون، رومان، قضايا الشعرية، مرجع سابق، ص105-106.
2() المرجع نفسه، ص105-106.
3() السالم، قبلات على الرمل والحجر، مصدر سابق، ص87.
4() السالم، صدى الوجدان، مصدر سابق، ص19.

الشجي الذي يرشح من كل لفظة من هذا البيت، قد تحقق بفعل التوازي التركيبي الذي وفره الشاعر في هذا البيت عن قصد.

ج- تراكيب الاستفهام، ومن ذلك قوله:[1]

مَن الَّذي بَسطَ الأرضَ الّتي حَملتْ مَـــن فَوقَهـــا فَتجلَّـــى الصَّـــبرُ والجَلَـــدُ

مَن الَّذي حَملَ السُّحبَ الثّقالَ إلى أرضٍ مَـــواتٍ فكـــانَ الرِّفْـــدُ والمـــدَدُ

ويمكن تحليل هاتين البنيتين الاستفهاميتين إلى:

اسم استفهام (مَن) + المستفهم عنه (الذي) + الفعل (بسط، حمل) + المفعول به (الأرض، السحب) + النعت (التي، الثقال) وهاتان البنيتان يمكنهما أن تؤسسا شكلاً من أشكال التوازي في هذين البيتين، بغض النظر عن الغرض البلاغي الذي أدته كل منهما، وتضافر التكرار التركيبي (مَنِ الذي) فيهما؛ ليؤدي – بالتالي- إلى إيقاع يحمل دلالة التأكيد والتذكير بنعم الله تعالى على المخلوق. ومن هنا فإن "التراكيب النحوية في الشعر، إذن، تصبح ذات طابع جمالي تأثيري إلى جانب طبيعتها المعنوية والعلائقية"[2]، فهذا النوع من التوازي ينهض على الصورة النحوية التي جسدها طرفا الإسناد (المسند والمسند إليه) متنت العلاقة بين أجزاء النص وشكلت إيقاعاً موسيقياً يتناغم مع المعنى العام له، فضلاً عن ارتباطه بالحالة النفسية للشاعر، ليخلق في نهاية المطاف جواً مشحوناً بالعاطفة يتواءم فيه التركيب والدلالة.

3- تكرار:

يشكل التكرار في شعر السالم ظاهرة أسلوبية تستحق الدرس والتحليل، وسنقف عند بعض أنماطه داخل القصيدة الواحدة، مسلطين الضوء على الجانب الوظيفي لهذه الظاهرة ضمن السياق التي ترد فيه، في ضوء الإفادة من إشارات النقاد والبلاغيين العرب القدامى، ومن دراسات الباحثين المحدثين في هذا الجانب. وقبل البدء في تأمل هذه الظاهرة، ينبغي لنا الاتفاق على معنى موحد للتكرار بوصفه مكوناً أسلوبياً.

فقد تردد ذكر التكرار في المصنفات المعجمية والبلاغية القديمة وفي غير قليل من كتابات المحدثين، والذي لا مرية فيه ولا جدال أن: التكرار مظهر لافت من مظاهر اللغة الشعرية، ويمكن من خلاله الكشف عن ذاتية الشاعر وفكره واهتماماته وانفعالاته، علاوة على الناحية الموسيقية والإيقاعية التي يضفيهما على النص الشعري، ولهذا لا يمكن إغفال قيمته الجمالية، لما له من إحداث الأثر الكبير في عملية التلقي والتأويل[3]: وفي هذه الدراسة سيقوم الباحث بتناول التكرار عند السالم، من حيث الأنواع الآتية:

أولاً: تكرار الاسم:

يشكل تكرار الاسم ملمحاً أسلوبياً ظاهراً في شعر السالم، ينكشف عن وظائف كثيرة، إنْ على مستوى النص، أو على مستوى المنتج الشعري بصورة عامة، فقد أكثر السالم من تكرار بعض الأسماء في شعره، فمن ذلك قوله:[4]

قَـــالُوا: هَلُـــمَّ نُريـــدُ الشِّـــعرَ مُنْتشِـــياً أفِـــضْ عَلينَـــا بِشـــعْرٍ غَيـــرِ مُجْتلَـــبِ

1() السالم، بوح الخاطر، مصدر سابق، ص20.

2() مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط4، 2005، ص25.

(3) استوفى البحث في القيمة الأسلوبية للتكرار، خليل، إبراهيم، في النقد والنقد الألسني، مرجع سابق، ص142-143، وانظر: عز الدين، علي، التكرار بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت، ط2، 1986، ص13، وانظر: الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، 1978، ص275.

4() انظر: السالم، صدى الوجدان، مصدر سابق، ص11-12.

فالشِّـعرُ أثْنـى عَليـهِ المُصـطفَى سَـلفاً أَحْبِـبْ وأجْـدِرْ بمـا أثنْـى عَليـهِ نَبـيْ
لـو يَسْـمعُ الشِّـعرَ مَـن فـي النَّـارِ راحتُـهُ لظـلَّ يُنْشـدُ إنَّ البـردَ فـي اللَّهَـبِ
فالشِّـعرُ أَوقـع فـي عَقـلٍ وفـي خَلَـدٍ والسَّـيفُ أَفـرقُ بـينِ الجِـدِّ واللَّعِـبِ

هذه الأبيات من قصيدة عنوانها (مائدة الأدب)، وكما يتبدى من مجمل أبياتها أنها احتفالية بافتتاح النادي الأدبي في منطقة الجوف، الذي قام فيه الشاعر خطيباً منشدا، فهو يرى أن الشعر لا نشوة فيه إلا إذا كان غير مجتلب ولا متكلف، بحيث يجيء عفو الخاطر، ومعبراً عن هموم الناس ومشاعرهم وقضاياهم، وهو الشعر المحمود، فالشعر قادر على أن يمنح السعادة لأكثر الناس شقاء، وهو أشد وقعاً وتأثيراً في عقل المرء ووجدانه من أي شيء آخر، ويضاهي في تأثيره السيف في تفريقه بين الجد واللعب. يلحظ في هذه المقطوعة أن الشاعر كرر لفظة (الشعر) خمس مرات، وقد جاءت نكرة مقصودة مرة، ومعرفة بأل التعريف مراراً، وهذا يعني أن الشعر الجيد هو ما جاء عن طبع وسجية، ونأى عن التكلف والتصنُّع، وتبنى هموم الأمة وآلامها، وعبر عن الذات المبدعة بصدق، وهذا يشير إلى "أن العبرة في السمة الأسلوبية أن تفاجئ القارئ أو المستمع ولو مفاجأة خفيفة، وأن تكون لها دلالة مرتبطة بالموقف"[1]، ولعل في إلحاح السالم على هذه اللفظة ما يمثل تعبيراً صريحاً عن تجربة وخبرة مرَّ بها، ذلك لأنّ "كل فكرة أو معنى أو مدلول يتخير الدوال الصالحة للتعبير عنه"[2]، فبالإضافة إلى أن هذه اللفظة شكلت مثيراً أسلوبياً تحض المتلقي على تلمس الدلالات التي تخفيها، فهي تمنح النص الشعري إيقاعاً موسيقياً خاصاً ذا دلالة شعورية. فالتكرار أحد العناصر التي يجرى بوساطتها توقيع الموسيقى، وذلك من أجل تقوية الدلالة وإيضاح المعنى[3]. فالنبر الذي في حرف التفشي (الشين) المكرر أضفى على النص إيقاعاً بطيئاً منسجماً مع المعنى الذي رام الشاعر تأكيده. ومن نماذج تكرار الاسم، قوله:[4]

وَهـلْ كـانَ الضَّـعيفُ أَتـى بِجُـرم وكَـانَ الضَّـعفُ مَـورِدُهُ حَرامـا
وإنْ كَـانَ الضَّـعيفُ بَـدا وضـيعاً فـإنَّ الخُـفَّ قـد حَمـلَ السَّـنَاما
وقـائِلُهم يقـول: بـرغم ضَـعْفي فَـلا أحْنـي لغيـرِ اللهِ هَامـا
سـأُخْفي فـي جَنـاحِ اللّيـلِ ضَـعْفي أُحقـقُ مَـا تَعـذَّرني احْتِلامـا
عَـلامَ أعـيشُ؟ كيـفَ أُقـيمُ صُـلبي إلامَ أظـلُّ فـي ضَـعفي إلامـا
وَكـلَّ النَّـاسِ تَـدْعُوني بِضـعْفي كـأنَّ علـيَّ مِـن ضَـعْفي وِسَـاما
وإنْ أخْفُـوا تَنـدُّرهُم بضَـعْفي وأبـدى السَّـاخرونَ بِـيَ اهتِمامـا
ولـيسَ الضَّـعفُ للضُّـعفاءِ أُسّـاً لأنـكَ إنْ تعهَّـدهُ تَنـامَى

هذه الأبيات من قصيدة موسومة بـ(عالم المساكين) يصور فيها الشاعر هذه الفئة من الناس التي عز نصيرها ومعينها، ولم تجد رفيقاً بها، أو مقاماً لها بين الناس، حتى كأن الضعيف قد أتى جرماً، فلم يعد لديه أي أمانٍ، فبكى وأخلد إلى النوم، ولكنه لم ينم قرير العين، فتعاوره البرد ليلاً، والصوم نهاراً، إلا أنه يرى نفسه- على الرغم من ذلك – عزيزاً لا ينحني لغير الله تعالى، يخفي ضعفه في ظلام الليل متعايشاً مع أحلامه التي تعذر تحقيقها على أرض الواقع، ولعل قساوة النهار أشد وأنكى؛ لأن الناس ينادونه بالضعيف حتى غدا هذا النداء وسماً لا يفارقه، وإذا كان بعض

1() السويدي، فاطمة محمد، الاغتراب في الشعر الأموي، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1997، ص180.
2() عثمان، اعتدال، إضاءة النص، دار الحداثة، بيروت، 1988، ص113.
3() العيد، يمنى، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985، ص98.
4() السالم، بوح الخاطر، مرجع سابق، ص88-92.

الناس يخفون تندرهم به، فبعضهم الآخر يسخر منه جهاراً نهاراً، ويستنهض الشاعر همم هؤلاء الضعفاء، ويحرضهم على الثورة على هذه الحال التي يحيون في ظلها، فليس الضّعف قدراً مكتوباً عليهم، ولكنهم إن ركنوا لذلك تنامى ضعفهم، والدليل على ذلك أن كثيراً من الضعفاء قد أضحوا أقوياء، تنحني لهم الجباه احتراماً وإجلالاً[1]، لقد عمد الشاعر إلى لفظتين فكررهما غير مرة، وهما: لفظتا (الضعيف، والضعف)، كرر الأولى (الضعيف) مرتين، والثانية (ضعف) كررها مضافة إلى ياء المتكلم خمس مرات، ولعل ذلك مما تطلبه السياق، أو كما يقول ابن جني: "تمكين المعنى والاحتياط له"[2]، فالإشكال الذي طرحه الشاعر اقتضى ذلك التكرار وأوجبه عقلاً ومنطقاً وشعوراً، أما من الناحية العقلية المنطقية، فقد أكدت لفظة (الضعيف) المكررة أن الضعيف لم يأتِ بجرم، وأنه غير محرّم عليه أن يرد الموارد التي يردها غيره من الأقوياء، وهذا ما أفاده الاستفهام الاستنكاري في قوله: "وهل كان الضعيف أتى بجرم..."، وأكد – أيضاً- أن الضعيف، وإن كان وضيعاً في عُرفِ بعض الناس، فإنه قوي عزيز في شعوره وفكره، بحيث لا ينحني إلا لخالقه[3]، وقد أكد السالم هذه الحقيقة بالدليل العقلي بالإشارة إلى أن الخف وإن بدا هيناً إلا أنه يحمل الجمل بعظمه. أما شعوراً فأفادت لفظة (ضعف) المضافة إلى ياء المتكلم – التي كررها مراراً على هذه الشاكلة (ضعفي) – أن الضعف – وإن بدا على هؤلاء الناس- فهو طارئٌ، غير دائم، وتجنبه ثورة على الضعف وعدم الاستسلام، والركون إليه يعني فشل الضعاف وذهاب ريحهم، والدليل على ذلك أن الضعف ليس أساً للضعفاء، فكم من مستضعف أضحى قوياً، ووقفت له الأقوياء تبجيلاً واحتراماً. فالتكرار – هنا- لم يكن مجرد كلمة تكرر مرة إثر مرة لا حياة فيها، بل هو طريقة في التعبير، أو أسلوب، يلجأ إليه الشاعر لغايات أدبية، معبراً عن الفكر بوساطة اللغة مثلما يرى جيرو، فهو- أي الأسلوب- طريقة في التعبير عن الفكر بوساطة اللغة، وهو – أيضاً- طريقة في الكتابة يستخدم الشاعر فيها الأدوات التعبيرية، من أجل غايات أدبية، والتكرار هو واحد من هذه الأدوات، فهو من وسائل إقناع المتلقي وشد انتباهه وصدم خياله بإبراز الشكل في أكثر حدة وأكثر غرابة وأكثر طرافة وأكثر جمالاً[4].

واستغلال الشاعر لهاتين اللفظتين بما توافر فيهما من حروف مجهورة (ض، ع، ي)، وأخرى مهموسة كالفاء ينسجم مع المعنى الذي أراده بما أحدثته هذه الحروف من إيقاع غلب عليه العلو "فمن الشعراء من يكرر الحرف الواحد مراراً، منتفعاً من الخصائص والصفات الصوتية لذلك الحرف، إن كان مهموساً مثلاً أو مجهوراً..."[5].

ثانياً: تكرار الفعل:

يشكل الفعل عنصراً جوهرياً في العبارة، ولعل الاهتمام بالحدث وتنبيه السامع عليه وراء كثرة الجمل الفعلية، واتخاذها الأصل في كثير من التعابير في اللغة العربية[6]، وقد تواترت في شعر السالم أشكال مختلفة من تكرار الفعل، ومنه تكراره في الشاهد الآتي للفعل الماضي (أتى) مرتين، وكذلك للفعل (قالوا) مرتين في قوله من قصيدة له بعنوان (تزهو مرابعنا):[7]

أَتَـــى الأَميـــرُ فَهـــاجَ الشَّـــوقُ قَـــافيَتِي فَقُمـــــتُ أُنشِـــــدُ أشْـــــعاراً وأزجـــــالا

قَـالوا: أَتَـى دَارَنـا ضَـيفٌ فَقلـتُ: وإنْ فـــــالجَوْفُ لا زالَ للأضْـــــيافِ مِنْـــــزالا

1() انظر: السالم، بوح الخاطر، مصدر سابق، ص88- 92.
2() ابن جني، الخصائص، مصدر سابق، ج3، ص101.
3() انظر: السالم، بوح الخاطر، مصدر سابق، ص89.
4() جيرو، بيير، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1994، ص17.
5() خليل، إبراهيم، الصوت المنفرد من النص إلى المتلقي ومن المتلقي إلى النص، أمواج للطباعة والنشر، عمان، 2011، ص84.
6() المبارك، محمد، فقه اللغة وخصائص العربية، دار الفكر، (د. م)، ط6، 1975، ص260.
7() السالم، قبلات على الرمل والحجر، مصدر سابق، ص50-51.

قــالوا: يكــون اخْتفــى مــا بَيْننــا رَجــلٌ مِــن الحُضــورِ ولــم تُلفــتْ لــه بَــالا

ولعل تكرار هذين الفعلين يكشف عن الفرحة الغامرة التي ألمت بالشاعر لقدوم سمو الأمير عبدالاله بن عبدالعزيز وتشريفه حفل أهالي دومة الجندل، فلولا الضيف/ الأمير لما سال شعره، ولما غالب الشوقُ الكتمان فانثال، فمجيء الأمير هيَّج قوافي شعره شوقاً، فقام ينشد الأشعار والأزجال في هذه المناسبة، كما أن الجوف لم تأل جهداً في الاحتفاء، والاحتفال، بهذا الضيف الكريم، ويعرّض– في هذا المقام بمن كان في قلوبهم بعض الوجد والضغينة على الأمير كما يوحي بذلك البيت الأخير، فالأمير الذي شرفهم بقدومه يعد مفخرة، وقد فاض جهداً وإخلاصاً. فالشاعر – من خلال هذه الدوال الإيحائية المعبرة – استطاع أن يسلط الضوء على مكانة الأمير لديه ولدى من شايعه، ويكشف القناع عن بعض الواجدين عليه. ولعل توالي التكرار في "قالوا" يجسد المستويين (الصوتي- الدلالي) فالإيقاع الصوتي الممتد في (قالوا) يفصح عن المكنون النفسي تجاه الأمير من جهة، وتجاه المبغضين له من جهة أخرى، وهذا ما تفسره العلاقة المتناغمة ما بين (الصوتي والدلالي)، وتحقيق التناغم بين هذين المستويين يختلف من شاعر لآخر، فضلاً عن ارتباطه بقدرة الشاعر ووعيه بالعلاقة الحميمة بينهما. ومن ذلك تكراره للفعل المضارع في قوله:[1]

إنْ أســكُبِ الشِّــعرَ دَمْعًــا فالــدُّموعُ بهــا بُــروٌ فَجــودي بــهِ يــا عَــينُ واحْتَســبي

أَو أســكُبِ الــدَّمعَ شِــعْراً يَنْتشــي طَربــاً فالشِّعرُ في غَيرِ وَقْت الشِّعرِ يَشطحُ بي

يبدو أن الواقع العربي الذي تعيشه الأمة هذه الأيام يفرض عليها هجران دوحة الأدب وأن يسرج كل منا حصانه، وألا يكتفي بالقول "كان أبي"، فالأخطار المحدقة بالأمة العربية تتطلب أن يفيق الناس من غفلتهم، فقد ضاعت فلسطين والعراق من بعدها، وقد تضيع بلاد أخرى[2]. هذه بعض من الصور التي قدمها الشاعر في قصيدته التي عنونها بـ (الواقع العربي) الذي يعتصره الألم، ويبلغ به الأمر أن يتمنّى لو سكب شعره دموعاً بدلاً من الكلمات؛ لأن الدموع قد تخفف بعض الآلام والمواجع؛ لذا يحث على الجود بالدمع محتسباً ذلك عند الله، أو يود أن تكون دموعه أشعاراً في تأثيرها، وإثارة مشاعر الناس وأحاسيسهم، وفي عجز البيت الثاني (فالشعر في غير وقت الشعر يشطح بي) تأكيد للمعنى الذي في بداية النص، إذ يقول[3]:

أَســرجْ حِصَــانكَ إنَّ العــربَ فــي نشَــبٍ واحــبس خَيالــكَ واهْجُــر دَوحــةَ الأدَبِ

لقد كرر الشاعر في البيتين السابقين الفعل المضارع (أسكب) مرتين: الأول قرنها بالشعر، والثانية مقرونة بالدمع، وتحمل هاتان اللفظتان إيحاءً وظلا يتناسب مع الجرس الموسيقى لهما، فهما يلقيان بظلالهما وجرسهما الحزين على المتلقي بصورة ظاهرة، حتى لتكاد تسمع هذا الجرس الحزين عبر حرف الصفير (السين) وحرف التفشي (الشين)، وحرف الحلق (العين). وبلا شك أن السالم قد وظف التكرار – هنا - ليصور مشاعر الألم والحزن، وليعبر عن تجربة تفاعلت فيها الألفاظ بإيحاءاتها الفنية وإيقاعاتها الموسيقية.

ثالثاً: تكرار الأصوات والأدوات:

1() السالم، دموع في مواجهة الطوفان، مصدر سابق، ص23.
2() انظر: السالم، المصدر نفسه، ص21-24.
3() انظر: السالم، المصدر نفسه، ص21.

الصوت في اللغة العربية له إيحاء خاص، فهو إن لم يكن يدل دلالة قاطعة على المعنى، فإنه يدل دلالة اتجاه وإيحاء، ويشيع في النفس جواً يهيئ لقبول المعنى ويوجه إليه[1]، وكذلك تقوم الأدوات بدور وظيفي يتجسد في ترابط النص وتلاحم أجزائه وتعميق وحدته العضوية.

1() المبارك، محمد، فقه اللغة، مرجع سابق، ص260.

ومن ذلك قول السالم من قصيدة بعنوان "أيام في طنجة":[1]

فُـــكَّ عـــن خَيلـــكَ سَـــرْجَهْ وإلـــــى الفـــــنِّ توجَـــــهْ
وأَزلْ مُطْبقـــــــةَ الهـــــمِّ بِسَـــــــلوانٍ وَفُرجَـــــــهْ
واحضُـــــنِ الشَّـــطَّ وصَـــافِحْ مَوْجـــةً مِـــن بَعْـــدِ مَوْجَـــهْ
وَترقَـــبْ كَـــمْ مِـــن الخَلْـــ ـــقِ إليـــــــه تتوجَـــــهْ
فـــي الطُّمـــوحِ اتَّفقـــوا واخـــ تَلَفُـــوا شَـــكْلاً وَلهجَـــهْ

تمثل هذه المقطوعة دعوة إلى نفي الهم من خلال التوجه إلى دوحة الفن وارفة الظلال، والتمتع بجمال الطبيعة في مدينة طنجة، التي هي سلوان، وفرجة، في المغرب الذي حباه الله تعالى طبيعته الغناء ومياهه العذبة، وشواطئه المتألقة، إذ يدعو الشاعر إلى الاستمتاع بأمواج الشط وهي تعلو تارة وتهبط تارة أخرى، فالمغرب موئل السياح ومقصد الزائرين من كل فج عميق، متفقون في الطموح ومختلفون في أشكالهم وألوانهم ولهجاتهم. ومما يُلحظ أنّ الشاعر كرر صوت (الواو) في بدايات الأبيات وثناياها (8) ثماني مرات كحرف عطف، و(6) ست مرات كجزء من كلمة، ومرتين كضمير جماعة. وتكرار هذا الصوت بهذه الصورة أدى إلى تماسك النص وترابطه، وتتجلى في هذا الأسلوب، الذي أطلق عليه النقاد التضمين العروضي، " فاعلية بنائية عندما يتعانق أكثر من تضمين بصورة متتالية في القصيدة نفسها، إذ يصبح كل بيت من هذه الأبيات غير مستقل عما بعده وعما قبله، مما يهيئ للأبيات صورة من صور التلاحم، وهذا التلاحم يشكل وحدة جزئية في بناء الوحدة الكلية للنص، إذ يصبح انتزاع البيت من سياقه أمراً غير ممكن"[2]، فضلاً عن أنّ الموقف النفسي الذي يعيشه الشاعر يفرض عليه أن يلجأ إلى هذا النوع من الأساليب التي يشكل فيها حرف الواو ضابطاً إيقاعياً يتناغم فيها المستويان الإيقاعي والدلالي، وقد ساعد حرف الواو الشاعر، ومكنه من اللجوء إلى التفصيلات، والتوضيح، وامتصاص انفعالاته، وإبراز المعنى الذي يعبر عنه في بناءٍ متكامل تشكل كل جزئية فيه مدماكاً في بنية النص، بحيث لا يمكن الفصل بين معنى وآخر، إلا بخلخلة المعاني وبعثرتها. ومن ذلك – أيضاً- قوله:[3]

1() السالم، عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص22.
2() ربابعة، موسى، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، مكتبة الكتاني، إربد، 2001، ص86-87.
3() السالم، صدى الوجدان، مصدر سابق، ص44-47.

يـــا مَـــن قَـــد اســـتَخْبرَ الأَقـــوامُ طلْعَتَـــهُ فَجـــاءهُم خَبـــرٌ سُـــرَّت لـــه البَشَـــرُ
يـــا عِيـــدُ أنـــتَ لنَـــا أغلـــى مناسَـــبةٍ فـــي العُمـــرِ مـــن وَحْيهـــا تُســـتلهَمُ الغُـــررُ
يـــا أهـــلَ دينـــي أدامَ اللهُ نِعمتَـــهُ عَلـــيكمُ وتـــأتَّى فِـــيكُمُ الظَّفـــرُ
يـــا مَـــن لبِســـتُم لِهـــذا العيـــدِ حُلَّتَـــهُ قَشـــيبةً ليتَمـــا أفـــراحُكم مَطـــرُ

هذه الأبيات من قصيدة وسمها بـ(هلال شوال) الذي يستبشر العيد برؤيته بما يكتنفه من فرحة غامرة بعد صيام وعبادة فيها من المشقة والأجر ما فيها. فالناس كما يخبر الشاعر انتظروا طلعة هلال شوال بفارغ الصبر، وعندما أُخبروا بطلعته ملأهم الفرح والسرور، فالعيد من المناسبات الغالية لدى المسلمين، يستلهمون من وحيه معاني السعادة والسرور، ويدعو الشاعر – كما يتبدى من البيتين الثالث والرابع – لأهل دينه بأن يديم الله عليهم نعمته، وأن يجعل أفراحهم خيراً وسعادة وعطاءً (مطراً). لقد كرر الشاعر في هذه الأبيات أداة النداء (يا) أربع مرات وتكرار مثل هذه الأداة "يكشف عن فاعلية كبيرة في زيادة تلاحم النص الشعري وتعميق وحدته العضوية، إذ يقوم مثل هذا النوع من التكرار بإبراز تسلسل الأفكار وتتابعها، فيجعل المتلقي مصغياً لأفكار الشاعر، متابعاً لانفعالاته المختلفة"[1]، فتكرار هذه الأداة على هذه الصورة فيه تنبيهٌ للمتلقي واجتذاب لاهتمامه؛ ليكون في أعلى درجات اليقظة ليسمع ما سيأتي بعدها، علاوة على جعل السامع مقتنعاً بفكرته ومصدقاً لها ومؤمناً بها، فالشاعر – فيما يبدو- معنيٌّ بفرحة العيد، وقدومه السعيد، وبالدعاء لأهل دينه بأن تدام عليهم هذه الفرحة وتلك السعادة، هذا بالإضافة إلى ما وفره المد في هذه الأداة من إيقاع موسيقى بطيء، لما له من أثر في إثارة انفعال النفس.

رابعاً: تكرار البداية:

وهو إعادة كلمة أو عبارة في بدايات أبيات، أو فقرات متتابعة، وهو وثيق الصلة بالطريقة التي كان يلقى فيها الشعر قديما[2]. ومن الأمثلة على هذا الضرب من التكرار، قول السالم من قصيدة بعنوان (من وحي أدمنتون):[3]

1() نصير، أمل، التكرار في شعر الأخطل، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، مؤتة، الكرك، م20، ع8، 2005، ص64.
2() ربابعة، موسى، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص16.
3() السالم، صدى الوجدان، مصدر سابق، ص22، 23.

أو كـــانَ شِـــعري يُـــواتِيني لصَـــنعتُ بـــهِ تِيجـــانَ فَخـــرٍ لِمـــن كَـــانُوا لنـــا سَـــنَدا
أو كـــانَ شِـــعري يُـــواتِيني فَتلـــتُ بـــهِ حَـــبلاً أشـــدُّ بـــهِ الـــدَّانِي وَمَـــن بَعُـــدا
أو كـــانَ شِـــعري يُـــواتِيني نســـجتُ بـــهِ مِـــن العَفـــافِ حِجابـــاً كـــي يكـــونَ رِدا
أو كـــانَ شِـــعري يُـــواتيني نَظمـــتُ لكُـــم عِقـــداً مِـــن الـــدُّرِ لا يَســـري إليـــه صَـــدَا
أو كـــانَ شِـــعري يـــواتيني ســـكبتُ لكُـــمْ كَأســـاً مِـــن الفضـــلِ يَســـقي البنـــتَ والوَلـــدا
أو كـــان شِـــعري يـــواتيني جَلبـــتُ لكُـــمْ دَلـــواً مِـــن النّيـــلِ أو بَقـــينَ أو بَـــرَدى
أو كـــانَ شِـــعري يـــواتيني خَتمـــتُ لكُـــم تأشـــيرةً كـــي تَعيشـــوا عِنـــدنا أبَـــدَا

هذه الأبيات – فيما يبدو لي- ردٌّ لبعض الجميل الذي حظي به الشاعر ومن برفقته في أثناء زيارته إلى مدينة أدمنتون، يتضح ذلك من قوله: [1].

طوَّقتمونـــا بـــأنواعِ الجميـــلِ ولـــم نَفعـــلْ ســـوى واجـــبٍ نَرجُـــوا لـــه رَشَـــدا

فعندما حان وداع أصدقائه من عرب وعجم حسب إيحاء الدوال: (ختمت لكم تأشيرة كي تعيشوا عندنا أبدا) فالسالم يحاول جاهداً أن يرد هذا الجميل أو بعضه لهؤلاء القوم، ولكنه يقف عند حد المشاعر والأحاسيس الصادقة: (... لصنعت به تيجان فخر،... فتلت به حبلاً أشد به الداني ومن بعدا،... نسجتُ به من العفاف حجاباً،... نظمت لكم عقداً من الدر،... جلبت لكم دلواً من النيل...،... ختمت لكم تأشيرة كي تعيشوا عندنا أبدا) هذه الأبيات المفعمة بالمشاعر الجياشة والأحاسيس التي ترشح بالصدق، هي ما استطاع السالم أن يسدّ به دين من كانوا له سنداً. لقد كرر الشاعر عبارة (أو كان شعري يواتيني) (7) سبع مرات، وهذا النوع من التكرار "قادر على إبراز التسلسل والتتابع، وإن هذا التتابع الشكلي يساعد على إثارة التوقع لدى السامع.

وهذا التوقع من شأنه أن يجعل السامع أكثر تحفزاً لسماع الشاعر والانتباه إليه"[2]، كما أشاع إيقاعاً موسيقياً- وإن اتسم بالرتابة- إلا أن فيه من الدلالة والإيحاء الذي يصور رد الجميل والإحسان لمن أحسنوا إليه، والتأكيد على أنه ممن يحفظ المعروف ويصونه لمن أسداه إليه، ولو بالكلمة الطيبة. ومن ذلك – أيضاً- قوله من قصيدة بعنوان (النفس للنفيس):[3]

(1) السالم، صدى الوجدان، مصدر سابق، ص21.
2() ربابعة، موسى، قراءات أسلوبية في الشعر في الجاهلي، مرجع سابق، ص47.
3() السالم، قبلات على الرمل والحجر، مصدر سابق، ص86.

يَســـتحِثُ الخطـــا إلـــى هـــذهِ الـــدَّا ... رِ ليســـــمُو بالسَّـــــاكنين المُقـــــامُ

يســـتحثُ الخطـــا إلـــى هـــذهِ الـــدَّا ... رِ ليخلُـــــو للخـــــائفينَ المُنـــــامُ

يســـتحثُ الخُطـــا إلـــى هـــذهِ الـــدَّا ... رِ ليزكُـــــو للجـــــائعينَ الطَّعـــــامُ

يســـتحثُ الخُطـــا إلـــى هـــذهِ الـــدَّا ... رِ ليســـرِي إلـــى الجِـــراحِ التئـــامُ

هذه أبيات من قصيدة، لعلها أطول قصائد دواوينه كلها على الإطلاق، إذ بلغت سبعة وثمانين بيتاً، يمدح فيها أحد أمراء نجد دون أن يفصح عن اسمه، ومما أشار إليه على الأقل في هذه الأبيات أن هذا الأمير جاء نجداً أميراً عليها "يستحث الخطا"، ليزداد به أهلها شرفاً ورفعة وعزاً، ينشر الأمن ويطرد الخوف، ويطعم الجائع والمحتاج، ويداوي جراحات مساكينها. لقد كرر الشاعر عبارة (يسحث الخطا إلى هذه الدار) التي شكلت صدور الأبيات الأربعة، ليؤكد من خلالها أن هذا الأمير جدير بهذه الإمارة وحقيق بها؛ استطاع أن يبدل خوفها أمناً، وفقرها رغداً، وأن يزيل ما علق بالنفوس من ضغائن وأحقاد.

وقد شكلت هذه اللازمة سنفونية ذات إيقاع عالٍ ناجم عن حرف الصفير (السين)، وحرفي الانفتاح (الحاء والثاء)، وبذلك حقق الشاعر التوافق بين المعنى وأهميته ولفت الانتباه إليه. زد على هذا أن تكرار البداية (يستحث) فيه ما فيه من الإلحاح الذي يتجلى عن طريق الصوت، فتكرار نغمة معينة مرارا يشد إليها الأسماع، ويدفع بالمتلقي لانتظار ما يفضي به الشاعر.

المبحث الثاني
الإيقاع الخارجي

تمهيد:

الإيقاع الخارجي هو التشكيل الصوتي اللافت للقصيدة الشعرية، وهو الذي يخضع لعلم العروض والقافية، وما يتفرع عنه من اختيار لهما ولما فيهما من علل وزحافات وترصيع وتدوير ومن إرداف وتأسيس... وتتضافر الموسيقى الخارجية والداخلية في تشكيل البناء الموسيقى للنص الشعري الذي يتخلق منهما- في نهاية المطاف- إيحاء شعوري مؤثر ومنسجم مع المعنى العام للقصيدة، ويعد الوزن والقافية من العناصر المهمة في صنع الهيكل الإيقاعي، إلا أن القسم الأكبر إنما يصدر عن النظام الداخلي لحركة العناصر الشعرية[1]، مما يعني أن " القصيدة عمل تتآزر أجزاؤه، ويفسر كل منهما الآخر، وينسجم كل منها ويتساند- في نطاق التناسب- مع أهداف التنسيق العروضي وآثاره المعروفة"[2]، وسيعرض الباحث في هذا المبحث للجانبين الشكلي الإحصائي، والدلالي للوزن والقافية في شعر السالم.

1- الوزن:

يعد الوزن الشعري من العناصر الجوهرية والمهمة في بنيان القصيدة الشعرية، فالإطار الموسيقى للقصيدة العربية ينهض على الوزن والقافية، فالوزن الشعري والقافية، واستخدام الشاعر للألوان البديعية، يجعل القصيدة ذات إمكانات غنائية واضحة[3]، "إذ الوزن هو أعظم أركان حد الشعر[4]، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة" وله إيقاع يطرب الفهم؛ لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه[5]، وهو ليس في مقدور الشاعر أو في طاقته، وإنما يفرض عليه فرضاً، أي أنه خارج عن حدود إرادته، فلا علاقة بين الانفعال الذي يهز كيان نفسه، ويحرك وجدانه وإحساسه والبحر الذي تجيء عليه القصيدة ليؤدي به إلى الغاية المنشودة، واختيار الشاعر وزناً بعينه، دون غيره ليتفق – غالباً- مع الانفعال النفسي، بحيث يكون هادئاً حيناً، ثائراً حيناً، بطيئاً مرة، سريعاً أخرى، ونظراً لما للوزن من أهمية، لم يتسامح النقاد إزاء أي خلل، يفضي به إلى انكسار موسيقاه؛ لذلك عدوا كثرة الزحاف عيباً، مما يخرجه من باب الشعر، ويقبح حسنه، ويفسد جيده[6]، وهذا يعني أن ترديد التفاعيل الشعرية الناجمة عن الأسباب والأوتاد والفواصل، وما يتولد عنها من إيقاع موسيقى خاص في النص الشعري، يضيف "إلى كل التوقعات التي يتألف منها الإيقاع، نمطاً أو نسقاً خاصاً، بحيث تكون لكل ضربة من ضربات الوزن نغمة تثير وتبعث فينا موجة من التوقع، وذلك لكونها قد تحقق فينا نمطاً معيناً، أو نسقاً على نحو خاص"[7]، وبما أنه (الوزن) يمثل الهيكل الخارجي للإيقاع في القصيدة؛ لذا لا

1() ديفد، دينتش، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، تر: محمد يوسف نجم، مراجعة إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1967، ص159.

2() حمدان، ابتسام أحمد، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مراجعة وتدقيق: أحمد عبدالله فرهود، دار القلم العربي، حلب، 1997، ص46.

3() يوسف، حسني عبدالجليل، موسيقى الشعر العربي (دراسة فنية وعروضية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989،ج1، ص26.

4() ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق، ج1، ص115.

5() ابن طباطبا، محمد أحمد، عيار الشعر، ت: عباس عبدالساتر، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، 1982، ص21.

6() انظر: ابن وهب الكاتب، أبو الحسين إسحاق بن إبراهيم (ت272هـ)، البرهان في وجوه البيان، ت: حفني محمد شرف، مكتبة الشباب، القاهرة، 1969، ص142.

7() ريتشارد، آيفور آرمسترونج، مبادئ النقد الأدبي، تر: مصطفى بدوي، مطبعة مصر، القاهرة، 1963، ص164.

يمكن الاستغناء عنه بوصفه شيئاً زائداً، بل هو تابع من صميمها أولاً، وكونه أحد عناصر التجربة الشعرية في اللغة التي لا ينفصل فيها المعنى عن الدلالة ثانياً[1]، فهو "وسيلة تعين الشاعر على جلاء حسه الفني"[2]، فالوزن الشعري أو النغم وسيلة إضافية تملكها اللغة، من أجل استخراج ما تعجز دلالة الألفاظ في ذاتها عن استخراجه من النفس البشرية، كاللون العاطفي للفكرة، أو ظلال المعاني التي تعجز الألفاظ نفسها عن التعبير عنها، بينما يستطيع النغم التعبير، أو على الأقل الإيحاء به[3]، ولهذا فإنه يختص بالشعر دون النثر؛ لأن الشعر "يتناول أقوى العواطف، وأكبرها حدة، وأكثرها اهتزازاً، والاهتزاز هو السمة الأولى للعاطفة والوزن معاً"[4].

وبناء على ما سبق، سنعرض لجانبين مهمين في هذه الدراسة، وهما: أولاً:

أ- الجانب الشكلي الإحصائي.

ب- الجانب الدلالي.

لقد قام الباحث بإحصاء البحور التي نظم عليها السالم قصائده في دواوينه الخمسة، فوجدها سبعة (7) بحور، والجدول الآتي يبين توزعها على الدواوين الخمسة ونسبتها.

البحور التامة	عددها	نسبتها %
الطويل	18	16.66
البسيط	38	32.18
الوافر	7	6.48
الكامل	13	12.37
الرمل	6	5.55
الخفيف	19	17.59
المتقارب	3	2.77
المجموع = 7	مجموع القصائد	—
المجموع	108	—

أما فيما يخص مجزوءات البحور، فإن السالم لم يستخدم ذلك إلا في حدود ضيقة، وذلك على النحو الآتي:

1- مجزوء الرمل مرة واحدة في عشر أبيات[5].
2- مجزور الخفيف مرة واحدة في اثني عشر بيتاً[6].
3- مجزوء الكامل مرة واحدة في ثلاثة وثلاثين بيتاً[7].
4- مجزوء البسيط مرة واحدة في سبعة عشر بيتاً[8].

ب- الجانب الدلالي:

إن إنعام النظر في الجدول السابق، يبين أن السالم قد نظم معظم قصائده على البحر البسيط، ثم الخفيف، ثم الطويل، ثم الكامل...، فثمة ثلاثة بحور مكونة من أربع تفعيلات (الطويل،

1() الجبوري، سامي شهاب أحمد، شعر ابن الجوزي، مرجع سابق، ص189.
2() عيد، رجاء، الشعر والنغم – دراسة في موسيقى الشعر –، مرجع سابق، ص9.
3() مندور، محمد، الأدب وفنونه، مرجع سابق، ص26.
4() بكار، يوسف حسين، بناء القصيدة العربية في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 2009، ص209.
5() انظر: السالم، عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص22-23.
6() انظر: المصدر نفسه، ص111-113.
7() انظر: السالم، دموع في مواجهة الطوفان، مصدر سابق، ص74–79.
8() انظر: السالم، بوح الخاطر، مصدر سابق، ص44-46.

البسيط، المتقارب) وأربعة مكونة من ثلاث تفعيلات (الكامل، الخفيف، الوافر، الرمل)، وتشير هذه السياقات الطويلة إلى قدرتها على الحمولات الدلالية الواسعة المدى التي تنفتح أمام قريحة الشاعر، سواء أكان توظيف تلك البحور في المدح، أم في الوصف، أم في بث المشاعر والأحاسيس التي اعتلجت في نفسه أو مارت في خلده. ولعل ما ذهب إليه بعض النقاد القدامى[1]، والمحدثين[2]، من محاولة الربط بين البحور والموضوعات الشعرية، ما هو إلا ضرب من التعسف، فليس ثمة علاقة بالضرورة أو الحتمية بين البحور الشعرية والموضوعات، أو الأغراض الشعرية بعينها، فـ "النظرة إلى الأوزان الشعرية التي ترى فيها أدوات موسيقية، تتسع للتعبير عن العواطف المتناقضة والمختلفة في وقت واحد، تحملنا على أن نرفض هذه الآراء القديمة والحديثة على السواء، تلك التي تحاول الربط بين البحور الشعرية المختلفة، وبين معان وموضوعات شعرية بعينها"[3]، وما لمسه الباحث أن الموضوعات التي جاءت على هذه البحور، قد دارت حول المدح والوصف[4].

2- القافية:

تشكل القافية في القصيدة لازمة من لوازم الإيقاع الشعري الخارجي، بصفتها تجيء على وتيرة واحدة من بداية القصيدة حتى نهايتها، "والقافية من لوازم الشعر العربي، وجزء من موسيقاه، بها تتم وحدة القصيدة، وتتحقق الملاءمة بين أواخر أبياتها"[5]، فهي قرار البيت، وعندها يصل اهتزاز اللحن إلى غايته، إذ يتم إيقاعه[6]. وهي عند علماء العروض: المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة، أي المقاطع التي يلزم تكرار نوعها في كل بيت[7]. وقد تكون كلمة، أو أكثر من كلمة، أو بعض كلمة[8]، وتتكون من حرف أساسي ترتكز عليه، يعرف باسم الروي، وهو آخر حرف صحيح في البيت، وعليه تبنى القصيدة، وإليه تنسب، فيقال: قصيدة ميمية أو نونية، أو عينية...[9]، ولهذا الحرف خصوصية تكمن في كونه يمثل ثابتاً إيقاعياً موسيقياً يربط أجزاء القصيدة بنهايات موسيقية خاصة، لها وقعها وحضورها عند المتلقين[10]. إذن تعد القافية تاج الإيقاع الشعري، وهي لا تقف موقف الحلية، بل هي جزء لا ينفصل منه، إذ تمثل قضاياها جزءاً من بنية الوزن الكامل تفسَّر من خلاله وتفسره[11].

ولعل صاحب العمدة قد أدرك هذا المعنى، فقال: و"القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية"[12]، وإلى جانب الوظيفة الجمالية للقافية والمتحققة بالتواتر اللفظي في نهاية البيت، ثمة وظيفة دلالية فنية تكمن في كونها وعاء تصب فيه المعاني والعواطف، فهي تؤدي دوراً مهماً في تأكيد المعنى، إذا جاءت منسجمة مع السياق

1() انظر: القرطاجني، منهاج البلغاء، مصدر سابق، ص205، 266.
2() انظر: أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص177.
3() عبدالرحمن، إبراهيم، الشعر الجاهلي- قضاياه الفنية والموضوعية –، مكتبة الشباب، القاهرة، (د. ط)، (د. ت)، ص259-260.
4() انظر: السالم، عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص17، 20، 24، دموع في مواجهة الطوفان، مصدر سابق، ص7، 12، 17، 21، بوح الخاطر، مصدر سابق، ص19، 25، 30، قبلات على الرمل والحجر، مصدر سابق، ص17، 19، 30، صدى الوجدان، مصدر سابق، ص7، 13، 24.
5() الشايب، أحمد، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط8، 1972، ص324-325.
6() ضيف، شوقي، في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص101.
7() عتيق، عبدالعزيز، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، (د. ط)، (د. ت)، ص134.
8() المرجع نفسه، ص136.
9() الجبوري، سامي شهاب أحمد، شعر ابن الجوزي، مرجع سابق، ص196.
10() المرجع نفسه، ص 196.
11() كشك، أحمد، القافية تاج الإيقاع الشعري، (د. م)، (د. ط)/(د. ت)، ص7.
12() ابن رشيق، العمدة ج1، مصدر سابق، ص128.

بوصفها النهاية البارزة للوزن[1]، فهي لها علاقة وثيقة بالإيقاع، وأثره النفسي، يقول القرطاجني: "فأما ما يجب في القافية من جهة عناية النفس بما يقع فيها واشتهار ما تتضمنه مما يحسن أو يقبح، فإنه يجب ألاَّ يقع فيها إلا ما يكون له موقع من النفس بحسب الغرض، وأن يتباعد بها عن المعاني المشنوءة والألفاظ الكريهة، ولا سيما ما يقبح من جهة ما يتفاءل به. فإن ما يكره من ذلك إذا وقع أثناء البيت جاء بعده ما يغطي عليه ويشغل النفس عن الالتفات إليه، وإذا جاء ذلك في القافية جاء في أشهر موضع وأشد تلبساً بعناية النفس، وبقيت النفس متفرغة لملاحظته والاشتغال به، ولم يعقها عنه شاغل"[2]، وبذلك تتجاوز القافية ضبط الإيقاع الموسيقى، لتقوم بدور فاعل ومؤثر في "التشكيل الدلالي، كي تحتفظ بموقعها، وتكتسب رصانة خارج إطار إمكانية استبدالها بما يمكن أن يقابلها صوتياً، ويحافظ فقط على الاتساق العام للقصيدة"[3].

وتأسيساً على ما سبق، سيعالج الباحث في هذا الجانب ما يلي:

أ- الجانب الشكلي (الإحصائي) في:

1- القافية المقيدة.

2- القافية المطلقة.

أ- الروي الطاغي.

ب- الجانب الدلالي.

أ- الجانب الشكلي (الإحصائي) في:

1- القافية المقيدة:

إن تقييد القافية واطلاقها مرتبط بسكون الروي وحركته. فالقافية المقيدة هي ما كانت ساكنة الروي، سواء أكانت مردفة؛ أي أن يكون حرف مد قبل الروي، أكان ساكناً أم متحركاً؛ مثل كلمتي "زمانْ وقرونْ"، أم خالية من الردف، ككلمتي: "حسُنْ، وطنْ"[4]، وقد استخدم السالم القافية المقيدة في دواوينه الخمسة (8) ثماني مرات ما خلا ديوانه "قبلات على الرمل والحجر" والجدول الآتي يوضح توزعها على الدواوين وعدد أبياتها ونسبتها المئوية إلى القوافي المطلقة في كل ديوان، ثم في مجمل الدواوين كلها.

الحرف	اسم الديوان	عدد القصائد	عدد الأبيات	نسبتها %
الفاء	عندما كنت هناك	1	17	7.40
النون	عندما كنت هناك	1	12	=
الياء	عندما كنت هناك	1	4	=
الراء	عندما كنت هناك	1	5	=
	صدى الوجدان	1	24	=
	دموع في مواجهة الطوفان	1	43	=
العين	بوح الخاطر	1	6	=
الجيم	عندما كنت هناك	1	10	=
		المجموع الكلي (8)	المجموع الكلي (121)	

1() انظر: ابن جعفر، أبو الفرج قدامة (ت337هـ)، نقد الشعر، ت: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، 1979، ص167-170.

2() القرطاجني، منهاج البلغاء، مصدر سابق، ص276.

3() عبيد، محمد صابر، موسيقى القصيدة العربية المعاصرة (الحرة) دراسة في الظواهر الفنية لجيلي الرواد وما بعد الرواد، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة الموصل، العراق، 1991، ص14.

4() عتيق، عبدالعزيز، علم العروض والقافية، مرجع سابق، ص155، 164، 165.

ومن خلال قراءة هذا الجدول يتبين أن حرف الروي (الراء) الساكنة أكثر الحروف الساكنة وروداً، فضلاً عن توزيعها على ثلاثة دواوين. والراء حرف مكرر، يتم نطقه بضرب طرف اللسان اللثة مرتين أو ثلاثاً، وهذه صفة مميزة له من بين أصوات العربية كلها والراء كاللام في أن كلاً منهما متوسط ومجهور[1]، وعند إنعام النظر في هذا الروي، سواء أكان موصولاً بالهاء الساكنة[2]، أو غير موصول[3]، والقصيدة التي بنيت عليه، يتضح – كما يتبدى للباحث - أن ثمة تناغماً بين هذا الحرف والموضوع العام للنص، فعلى سبيل المثال – قصيدة "أيام في الجزائر"[4] التي جاءت فيها الراء في هذه القصيدة يمثل تكراراً واسترجاعاً لهذه الذكريات، فالراء يتكرر جرسه مرة تلو أخرى عند النطق به، وما يلحظ – أيضاً- أن هذا الحرف قد تكرر في القصيدة – دون حسابه كروي- عشر (10) مرات؛ مما يقوي الرأي الذي ذهب إليه الباحث فيما لمحه من علاقة هذا الروي بالموضوع العام للنص.

كذا الحال في قصيدته "القلب المقسم"[5]، فهذه القصيدة – كما توحي أبياتها- مغناة في وطنه مهبط الوحي ودوحة الحضارات، فقد أحبه حباً جماً؛ لأنه فوق ثراه ذاب قلبه هياماً.

ولعل اختياره لهذا الروي (الراء الموصولة بالهاء الساكنة) يدل أن هذا الحب يعاوده مرة إثر أخرى، فهو موصول دائماً وأبداً، وليس حالاً طارئة تمر في خاطره بعض الوقت، ثم تنقضي، ولذلك عمد الشاعر إلى هذا الروي عن وعي وشعور، يلح عليه أينما حطت به الرحال.

ومما يلحظ- كذلك- في هذا المقام أن الشاعر كرر هذا الحرف – دون حرف الروي- أربعاً وأربعين (44) مرة، فإذا أضيف إلى ذلك الروي المشدد منه وغير المشدد أصبح تكرار هذا الحرف خمساً وسبعين (75) مرة، وهو أمر ملفت للنظر في قصيدة بلغ عدد أبياتها أربعة وعشرين (24) بيتاً، وهذا ما يؤكد ما ذهب إليه الباحث من قبل في التناغم الشديد بين حرف الروي وموضوع القصيدة العام.

2- القافية المطلقة:

هي ما كانت متحركة الروي، أي بعد رويها وصل بإتباع كما في كلمات: "الأمل والعمل، والبطل..." بالكسر أو الضم أو الفتح[6]. والجدول الآتي يوضح توزع هذه القافية على دواوين الشاعر من حيث عدد أبياتها ونسبتها المئوية.

1() أنيس، إبراهيم، الأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص66.
2() انظر: السالم، عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص22، بوح الخاطر، مصدر سابق، ص81، صدى الوجدان، مصدر سابق، ص40.
3() انظر: السالم، عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص53، ص81، ص111، ص123.
4() انظر: السالم، عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص53.
5() انظر: السالم، صدى الوجدان، مصدر سابق، ص40.
6() عتيق، عبدالعزيز، علم العروض والقافية، مرجع سابق، ص165.

الحرف	عدد القصائد	عدد الأبيات	النسبة %
الهمزة	2	35	%2
الباء	10	219	%10
التاء	7	144	%7
ج	1	18	%1
ح	2	17	%2
د	10	337	%10
ر	18	506	%18
س	6	94	%6
ض	1	10	%1
ع	1	33	%1
ف	1	17	%1
ق	3	56	%3
ل	17	458	%17
م	9	308	%9
ن	10	280	%1
هـ	2	55	%2
	المجموع الكلي للقصائد= 108	المجموع = 2587	المجموع=100

أ- الروي الطاغي:

ولدى تأمل هذا الجدول، يتبين أن الروي الطاغي، هو حرف (الراء)، ويليه (اللام)، و(الباء والدال)، و(النون)، و(الميم)، و(التاء)، و(السين)، و(القاف)، و(الهمزة)، و(الهاء)، و(الحاء)، ثم يلي ذلك (الجيم، والضاد، والعين، والفاء).

ب- الجانب الدلالي:

أشار الباحث فيما سبق إلى أن القافية ينبغي أن تكون متناغمة ومستواها الدلالي؛ بمعنى أن ثمة علاقة قوية بين المستويين (الصوتي والدلالي)، وهذا ما أكده ياكبسون من أن القافية "تستلزم بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي ترتبط بينها"[1]، ولدى استعراض الباحث للقوافي في دواوين السالم، وجد أنها حققت الانسجام بين المستويين الإيقاعي والدلالي، ويمكن بيان ذلك من خلال نموذجين، يقول السالم من قصيدة بعنوان "من جوار الحرم النبوي":[2]

دَعْ الخُزامى وَزهرَ الرَّوضِ والشِّيحا ... فَقد شممتُ لِنشْرِ المصْطَفى رِيْحا

وَدعْ أحاديْثَهم يا مَن تُجالسَهُم ... إنِّي سَمعتُ مِن الصَّديقِ تَسبيحا

أتيتُ طيبَةَ اسْتجلي مَفاتنَها ... فَلمتُ مَن علّقوا ليْلَى مَجاريحا

لقَد وَجدنَا لِلِيْلى ألفَ مُشبهةٍ ... ودَارُكم وشِّحتْ بالحسنِ تَوشيحا

جاءت القافية في هذه الأبيات متلائمة مع دلالتها العامة، فهي علاوة على الإيقاع الممتد الذي أضفته على الأبيات بفضل الإشباع الناجم عن الروي (الحاء المفتوحة)، فقد منحت هذه القافية الأبيات دلالة وشت بالسعادة الروحية المفعمة بالذكر والتسبيح، وتنسم عبق الحضرة النبوية

1() ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، مرجع سابق، ص46.
2() السالم، عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص29.

في الحرم النبوي. لقد تناغم هذا الإيقاع البطيء الطويل مع الدلالة الروحية التي تقتضي المكث والبقاء للاستغراق بالذكر والروائح الزكية الفوائحة من الحضرة المحمدية.

أما النموذج الثاني، فقول السالم من قصيدة موسومة بـ "على لسان أب عقه أبناؤه":[1]

مَـاذا أقـولُ وَقـد ضَـاقتْ بـيَ السُّـبلُ وَعـن حَـرارةِ بثّـي ضَـاقتِ الجُمَـلُ؟
أفنيـتُ عُمْـريَ فـي كـدٍّ وفـي نَكـدٍ حتَّـى يُنيـرَ خُطـى أولاديَ الأَمـلُ
كـأنَ كَفْـي إلـى العَليـاءِ قَـد ثبتَـتْ وخَلْفهـا الفَـمُ بالأذكـارِ يَبتهِـلُ
وَقـد مَضـتْ سُـنَّةُ الـرّحمنِ فـي ولـدي أنْ يَكبَـروا وبنَفْسـي يَكبـرُ الأمـلُ

جاءت القافية في هذه الأبيات في غاية الانسجام مع المستوى الدلالي، فالإيقاع المنبعث من حرف الروي اللام الذي يعد حرفاً صوتاً متوسطاً مجهوراً، يتلاءم والمعنى الذي أراد الشاعر أن يوصله إلى المتلقي المتضمن المعاناة والألم اللذين يعاني منهما الأب جراء عقوق أولاده، وهو على الرغم من ذلك يلهج بالذكر والدعاء لهم، إنه إيقاع مفعم بالحزن يشوبه شيء من الأمل عساهم أن يثوبوا إلى رشدهم، فيبعثوا في نفسه الأمل الذي طالما انتظره منهم. فالقافية (الجمل/ الأمل...) تشكل إيقاعاً يعبر عن عمق المأساة والمعاناة وضيق النفس، ولكنها متشبثة ببصيص أمل قد يفضي إلى فرح أو بهجة.

1() السالم، صدى الوجدان، مصدر سابق، ص83.

الفصل الثاني
المستوى التركيبي

أولاً: التقديم والتأخير

ثانياً: الحذف

ثالثاً: الالتفات

رابعاً: الاعتراض

يقال ركَّب الكلمة، أو الجملة: ألفها وكوَّنها، وركَّب الجُمل: ضم بعضها إلى بعض[1]، والتركيب ضد التحليل، وهو تأليف الكل من أجزائه، والتركيب عند فلاسفتنا القدماء: مرادف للتأليف، وهو أن تجعل الأشياء المتعددة، بحيث يطلق عليها اسم الواحد، وأما في اصطلاح الصرفيين: جمع حرفين أو أكثر، بحيث يطلق عليها اسم الكلمة، وأما عند النحاة: فهو مقابل للإفراد، فإن كان بين اللفظين إسناد كان التركيب إسنادياً، وإن كان أحدهما مضافاً والأخر مضافاً إليه، كان التركيب إضافياً، وإن كان أحدهما موصوفاً والأخر صفة كان التركيب وصفياً[2]. والمركب، هو المؤلف عند ابن سينا، يقول: "وأما اللفظ المركب، أو المؤلف، فهو الذي يدل على معنى، وله أجزاء منها يلتئم مسموعه، ومن معانيها يلتئم معنى الجملة، كقولنا: الإنسان يمشي، أو رامي الحجارة"[3].

وذكر الناقد الأمريكي الحديث جون كرو رانسوم (John crowe Ransom) أن الأثر الأدبي يتألف من عنصرين: هما البنية أو التركيب، والنسج أو السَّبك. ويقصد بالأول: المعنى العام للأثر الأدبي، وهو الرسالة التي ينقلها هذا الأثر بحذافيرها إلى القارئ، بحيث يمكن التعبير عنها بطرق شتى غير التعبير المستعمل في الأثر الأدبي المذكور. أما النسج، فالمراد به الصَّدى الصوتي لكلمات الأثر، وتتابع المحسنات اللفظية والصور المجازية والمعاني التي توحي إلى العقل بمدلولات الكلمات المستعملة. والتركيب التعبيري، مجموعة من الوحدات اللغوية تؤدي معنى في الكلام؛ كالحالة الاسمية، أو الفعلية، أو الجزء من الجملة الذي يؤدي دلالة ما. ويعد الناقد والفيلسوف الفرنسي رولان بارت (Rolan Barths) رائد النظرية التركيبية في النقد الأدبي، خاصة في كتابيه: "راسين"، و"الكتابة في درجة الصفر"[4]. وعلى الرغم من تعدد التعريفات الحديثة الساعية إلى تحديد مفهوم التركيب، إلا أنها تتمحور في معظمها حول فكرة (نظم الكلام، أو تأليف العناصر، أو نظام الكلمات)[5]. وبالتالي يشكل المستوى التركيبي محوراً رئيساً من محاور الدراسة الأسلوبية، فالأسلوبية تعني بهذا المستوى الوقوف على أهم الخصائص المميزة له[6]. فالباحث فيه يقوم بالتركيز على الجمل وتركيبها، وما يطرأ عليها من تقديم وتأخير وحذف وزيادة....وغير ذلك[7]. أو التركيز على الجزئيات وصولاً إلى كلية العمل الإبداعي[8]. ولا شك في أن دراسة التراكيب من خلال سياقاتها يغني البحث الأسلوبي ويزيد من حيوية الدراسة وترابطها وتسلسلها، لا سيما أن لغة الخطاب الأدبي تعج بالتشابه اللفظي الذي يحمل في كل موضع من مواضع وروده دلالات إضافية ومعاني بلاغية، ويمكن التنبيه عليها واستخلاصها من السياق[9].

وبناء على ماسبق سيتناول هذا الفصل بعض المسائل المتعلقة بالمستوى التركيبي، وذلك من خلال الآتي:

أولاً: التقديم والتأخير:

---

(1) أنيس، إبراهيم، وآخرون، المعجم الوسيط، مصدر سابق، مادة (ركب).
(2) صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1971، ج1، ص268-269.
(3) المصدر نفسه، ج1، ص269.
(4) وهبة، مجدي، والمهندس، كامل، معجم المصطلحات العربية، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص96-97.
(5) السعران، محمود، علم اللغة، مرجع سابق، ص205-206.
(6) انظر: فضل، صلاح، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، 1998، ص127.
(7)انظر: عمايرة، خليل أحمد، دراسات وآراء في ضوء علم اللغة المعاصرة - في نحو اللغة وتراكيبها منهج وتطبيق –، عالم المعرفة للنشر والتوزيع، جدة، 1984، ص26.
(8) عبد المطلب، محمد، البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص207.
(9) الإبراهيم، بلال عبد الكريم علي، خطاب المرأة في القرآن الكريم "دراسة أسلوبية"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، إربد، 2012، ص72.

تنهض ظاهرة التقديم والتأخير – في اللغة العربية – على أساس انتهاك نظام الرتبة في التراكيب اللغوية، أو كما يقول كوهن على أساس "الانزياح عن القاعدة التي تمس ترتيب الكلمات"[1]. بحيث يقوم الأديب بتحريك الألفاظ عن أماكنها الأصلية إلى أماكن أخرى جديدة، فيقدم ماحقة التأخير، كالخبر، أو المفعول به...، ويؤخر ما استحق التقديم؛ كالمبتدأ، أو الفعل....، وذلك لغرض فني، أو جمالي يروم تحقيقه ف"تحريك الكلمة أفقياً إلى الأمام، أو الخلف، يساعد مساعدة بالغة في الخروج باللغة من طابعها النفعي إلى طابعها الإبداعي"[2].

ونظراً لما تمتاز به لغتنا من شاعرية، فهي تتيح "الحرية للمبدع كي ينسّق وينظم الدوال داخل الجملة وفق ما يهوى، تحقيقاً للتأثير الذي يريده"[3]. وقد تنبه كثير من اللغويين والبلاغيين العرب القدامى إلى هذه الظاهرة، وأشاروا إلى أثرها الدلالي، فقد رأى سيبويه أن من أهم أغراض التقديم والتأخير، هو العناية والاهتمام، يقول: "إنما يقدمون الذي بيانه أهمُّ لهم وهم ببيانه أَعنى، وإن كانا جميعاً يهمانهم ويعنيانهم"[4].

أما عبد القاهر الجرجاني، فيعقد له في كتابه (دلائل الإعجاز)، بابا سماه (القول في التقديم والتأخير) تناول فيه بعض الشواهد الشعرية والقرآنية، التي تؤكد أثرها البالغ في إضفاء الصبغة الجمالية والفنية على النصوص الأدبية، تتجاوز الوظيفة الدلالية التي عني بها النحاة[5]. يقول:" هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قُدِّم فيه شيءٌ، وحوّل اللفظ عن مكان إلى مكان"[6].

فالنحاة قسموا مراتب الكلام في السياق إلى قسمين: القسم الأول، هو: المرتبة المحفوظة أو الثابتة، وهذه الرتبة لا يجوز فيها تغيير مراتب الكلام لسبب أو لآخر، فعلينا أن نلتزم بها، فنحفظ لكل رتبة مكانها. أما القسم الثاني، فهو: الرتبة الحرة غير المحفوظة، وهي ما تسمح بالتصرف بمواقع الكلم تقديماً وتأخيراً[7]. إلا أن بعض المبدعين- في بعض الأحيان – يتجاوزون هذه الرخص المتاحة لغوياً في العربية، فينتهكون الرتب المحفوظة التي توجب الالتزام بالمواضع المحددة للكلام الرافضة أي تبديل أو تغيير في هذه الرتب[8]. ويبدو الحذف سمة تركيبية واضحة في شعر السالم، واكبت قصائده منذ البدايات وامتدت حتى شكلت ظاهرة أسلوبية.

وبناء على ما سبق، سيبين الباحث المواضع التي وقع فيها التقديم والتأخير في شعر السالم؛ ليتضح مدى ارتباط هذه الظاهرة الأسلوبية بالدلالة الشعرية، ومساندتها لها.

---

(1) كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988، ص180.

(2) عبد المطلب، محمد، جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، مكتبة لبنان (ناشرون)، بيروت، والشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، الجيزة، 1995، ص161-162.

(3) صادق، رمضان، شعر عمر بن الفارض – دراسة أسلوبية -، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص113.

(4) سيبويه، الكتاب، مصدر سابق، ج1، ص34.

(5) الرواشدة، سامح، قصيدة "إسماعيل" لأدونيس، صور من الانزياح التركيبي وجمالياته، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، م30، ع3، 2003، ص469.

(6) الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد (ت471 أو 474هـ)، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط3، 1992، ص106.

(7) لمزيد من الاطلاع، انظر: ابن السراج، أبو بكرمحمد بن سهل (ت316هـ)، الأصول في النحو، ت: عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1985، ج2، ص222-256.

(8) ويس، أحمد محمد، الانزياح بين النظريات الأسلوبية والنقد العربي القديم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2001، ص203.

يقول في مطلع قصيدة بعنوان (لأنها مصر):[1]

المجْـدُ مصــرُ وَيكفِــي وَحْــدَهُ النّيــلُ والعِشــقُ مِصــرُ فَميلــوا نَحوهــا مِيلُــوا

لــو أظْلَــم الكَــونُ وأنْــداحَت حَنادِسُــهُ فأنــتِ يــا مِصــرُ فــي الــدُّنيا قناديــلُ[2]

أو جفَّ في الكَونِ وِرْدٌ لا رواءَ له فأنــتِ فيــهِ إذا مــا جــفَّ إكليــلُ[3]

يــا مِصــرُ وَزنُــكِ فــي الأمْصــار مُعْتَبَــرٌ الأصْــلُ أنــتِ وباقِيهــا تَماثيــلُ

تتبدى غير حالة من التقديم في هذه الأبيات، وهي" ويكفي وحده النيل"، و"فميلوا نحوها ميلوا"، و"في الدنيا قناديل"، "أو جفَّ في الكون وِرد"، و"فأنت فيه إذا ما جفَ إكليلُ"، و"يا مصر وزنك في الأمصار معتبر". ولا شك في أن في ذهن المتلقي مستوى معيارياً، يمكنه أن يعيد إليه الترتيب الأصلي لهذه الجمل الشعرية، وذلك على النحو الآتي:

ويكفي النيل وحده، فميلوا ميلوا نحوها، قناديل في الدنيا، أو جف ورد في الكون، فأنت إكليل إذا ما جف فيه، يا مصر وزنك معتبر في الأمصار، وحين نوازن بين مستويي التركيب في بعديه (المعياري/الانزياحي)، نجد فرقاً مهماً بينهما، فالشاعر في المثال الأول:

(ويكفــي وحــده النيــل/ويكفي النيــل وحــده) لــم يكــن يهــدف إلــى الكشــف عــن حــال الفاعل/صاحب الحال، ولكنه أراد أن يكشف الحال التي يكون عليها النيل، وهو يجري فيملأ الأرض خصباً، تحيا به أرض مصر، وليس بخاف ما للنيل من أثر جلي على الأرض والإنسان والحيوان هناك، ودون ذلك لا يكون لهذا النهر من مزيّة، بحيث يغدو كأي نهر يشق عرض الصحراء مثلاً، فمناط الأهمية والقيمة له، يعود إلى النفع العام الذي يشمل الإنسان والحيوان والنبات، وقد تكشف ذلك من خلال تقديم الحال على صاحبها. وفي المثال:(فميلوا نحوها ميلوا/ فميلوا ميلوا نحوها)، يكشف الظرف/ نحوها-المضاف إلى الضمير (الهاء) الذي يعود إلى مصر – المكانة التي يحملها الشاعر في قلبه لمصر، فالمجد والعشق مصر، فهو يحبها حدّ العشق لما لها من أهمية على الساحتين العربية والإسلامية، وهذا ما يشهد به تاريخها العريق. وفي المثال الثالث: (...في الدنيا

قناديل/ قناديل في الدنيا)، فيجلي التفرد والمزيّة اللذين تحتلهما مصر في العالم، فهي أم الدنيا، كما يقول المصريون. وكذا في الأمثلة الآتية: أو جفّ في الكون وِرد/ أو جف ورد في الكون، فأنت فيه إذا ما جف إكليل/ فأنت إكليل إذا ما جف فيه، يا مصر وزنك في الأمصار معتبر/ يا مصر وزنك معتبر في الأمصار. فتكشف مكانة مصر وأهميتها على كل صعيد، وتميزها عن غيرها من الأمصار والأقطار، فضلاً عما يكنه لها من عشق وهوى، وما يعزز هذه المكانة، وذلك العشق، تكرار ضمير المخاطبة/ أنت العائد إلى مصر، فهو يتكئ على هذا الضمير ليؤكد هذه المكانة العظيمة لمصر.

وفي نموذج أخر، يقول: [4]

دَمُ العَروبــةِ أضْــحى فــي المَــزادِ سُــدىً ولليهــــــودِ دَمٌ قَــــــدْ زادَ مَشْــــــراهُ

شَــارونُ يَعبــثُ بالشــبَّانِ صُــبحَ مَســاً والغَــربُ نَامــت عَــن الطّــاغوتِ عَينَــاهُ

(1) السالم، عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص86.
(2) الحنادس: مفردها حِنْدس، وهي الليالي الشديدة السواد.
(3) رَواء: الماء العذب الكثير، وِرد: الماء الذي يورد.
(4) السالم، دموع في مواجهة الطوفان، مصدر سابق، ص87.

حتّـــى حَرائـــرُهُم شـــارونُ قتَّلهـــا والطِّفـــل يتَّمـــهُ والشّـــيخَ أرداهُ

لـــمْ يُبـــقِ فـــي حَـــيِّهم مبنَـــىً ســـلامتُهُ تَبـــدو فمـــا فيـــه أشـــباحٌ وأشـــباهُ

تتبدى مظاهر الانزياح في غير موقع من هذا النص، فهي في البيت الأول:

(دم العروبة أضحى في المزاد سدى، ولليهود دَمٌ...)، **وفي البيت الثاني:**

(شارون يعبث بالشبّان صبح مسا، والغرب نامت...)، **وفي البيت الثالث:**

(حتى حرائرهم شارون قتّلها، والطفل يتّمه...)، **وفي البيت الرابع:**

(لم يبق في حيهم مبنىً سلامته، تبدو فما فيه...)، والبعد المعياري لهذه الأمثلة، هو دم العروبة أضحى سدىً في المزاد، دم قد زاد مشراه لليهود، شارون يعبث صبح مسا بالشبّان، والغرب نامتْ عيناه عن الطّاغوت، حتى شارون قتّل حرائرهم، ويتم الطفل، وأردى الشيخ، لم يبق مبنى في حيهم، تبدو سلامته، فما أشباح وأشباه فيه. غير أن الشاعر قدم وأخر في هذه الجمل ليخرجها من بعدها الأحادي الدلالة إلى بعد آخر يحمل دلالة مغايرة عما كانت عليه مسبقاً، كما أنه جعل هذه الجمل أكثر شعريّة، وذلك من خلال نقلها من بعدها المعياري الصارم إلى البعد الانزياحي، فالشعر "يتشكل بالانزياح المستمر عن اللغة الشائعة"[1]، فهذا الدم الفلسطيني العربي المسلم الزكي الذي روّى تراب الأرض المقدسة التي عاث فيها الصهاينة اليهود فساداً، وخاصة شارون الذي أوغل بالشبان قتلاً وذبحاً وسجناً صباح مساء، في الوقت الذي تغاضى عنه الغرب وباركوا فعلته، حتى تمادى في غيه فقتّل حرائرهم الشريفات، ويتم أطفالهم الأبرياء، وأردى شيوخهم الطاعنين في السن قتلى، حتى لم يبق في المساكن أحد، فأضحت أشباحاً خاوية على عروشها. فهذه الانزياحات هي التي وفرت لهذه الجمل دلالاتها الجديدة التي استطاع الشاعر من خلالها أن يعبر عن رؤيته لهذا الواقع المؤلم الذي يعيشه الفلسطينيون في فلسطين الحبيبة، إنه واقع مفعم بالألم والحسرة والحزن، وحين ننظر في هذه الانزياحات التركيبية الجديدة، نكتشف ما آلت إليه الحياة والأرض والإنسان هناك، ففاعلية التقديم هنا – إذن – آلية تلتصق إلتصاقاً حميماً برؤية الشاعر، وهي – أيضاً- رؤية جمالية فنية، تنهض على كسر القوانين المعيارية للغة وخرقها؛ لأن البعد المعياري للغة لا يحقق قدراً عالياً من الشعرية. فالدلالة الناتجة عن العدول الناجم عن تقديم شبه الجملة (في المزاد) على الخبر (سُدىً) تبين مدى استباحة الدم العربي الفلسطيني، وكذلك تقديم شبه الجملة (لليهود) على المبتدأ (دم) الموصوف بالجملة الفعلية (زاد مشراه)، يدل على تكالب الأعداء من الشرق والغرب على الحفاظ على هذا الدم الصهيوني الخبيث. وكذلك تقديم شبه الجملة (بالشبان) على الظرف (صبح مسا) يفيد بأن شارون يمعن بالشبان قتلاً وذبحاً؛ لأنه يدرك أثرهم البالغ في الثورة، وأن النصر مقترن بهم، وكذلك الحال في تقديم شبه الجملة (عن الطاغوت) على الفاعل (عيناه) يكشف الدلالة المتعددة الأبعاد التي تحملها لفظة (الطاغوت) بما توحي به من معان ودلالات تتجاوز الحد في كل شيء في القتل، والتشريد، والظلم، وانتهاك الحرمات، فبناء هذه اللفظة على وزن فاعول الذي يفيد المبالغة يوحي بكل هذه الدلالات، ولعل تعريفه لها بأل التعريف، يوحي بأن العدو المأمور بقتاله ومحاربته، هم اليهود الذين اغتصبوا الأرض واستباحوا العرض. وكذا الحال في بقية الانزياحات التي التجأ إليها الشاعر، وأحدثها في البنية القارة في التراكيب اللغوية.

أما النموذج الثالث، فهو قوله: [2]

---

(1) كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص182.

(2) السالم، قبلات على الرمل والحجر، مصدر سابق، ص78.

إلـــى الكَـــونِ تُرسِـــلُ إشـــعاعَها ... ليزْهِـــرَ فـــي عَصـــرِهِ المُقْبـــلِ

وَســـرُّ الكتابـــةِ جـــادتْ بـــهِ ... علـــى أهـــلِ مَكـــةَ لـــم تَبخَـــلِ

وأوحَـــتْ إلـــى نَجـــدٍ أســـرارَهَا ... وَقيّـــدَتِ العِلـــمَ بالعَمَـــلِ

ومنْهـــا أفـــادتْ أقاصـــيَ الخَليـــ ... ـجِ وكانـــتْ عَـــن العِلـــمِ فـــي مَعـــزَلِ

ونَجْمتُهـــا فـــي مَنـــاطِ الثُّريـــا ... وكَوْكبُهـــا نـــدَّ عَـــن زُحَـــلِ

قدم الشاعر في البيت الأول الجار والمجرور (إلى الكون) على الفعل والفاعل المستتر (هي) والمفعول به (ترسل إشعاعها)، إذ الأصل في الجملة من حيث الترتيب النحوي: ترسل إشعاعها إلى الكون....، ويبدو أن الدلالة الشعرية، هي التي فرضت على السالم مثل هذا التقديم، فقد شكلت دومة الجندل بالنسبة للشاعر مهد الحضارة ومصدر الإشعاع، ومعبر الفاتحين إلى كل ناحية وصوب في هذا العالم، ولم يكن هذا الفتح فتحاً بالقوة والسيف، بل كان بالمنهج والقيم والأخلاق الرفيعة والدعوة بالتي هي أحسن[1].

وكذلك قدم الشاعر المضاف والمضاف إليه (سر الكتابة) على الفعل (جادت)، وقد أحال هذا التقديم الجملة من البناء الفعلي إلى البناء الاسمي فصار المضاف والمضاف إليه مبتدأً، إذ الأصل في الجملة، من حيث الترتيب النحوي وجادت بسر الكتابة. فالشاعر معني بأهمية ما قدمته دومة الجندل للحضارة، فهي التي علمت العالم سر الكتابة وجوهر الحرف، ولم تبخل -أيضاً- بهذه النعمة على أهل مكة، وقد جاء التقديم –هنا- متناغماً مع طبيعة الدور الذي قامت به دومة الجندل. وكذلك الحال في تقديم شبه الجملة (إلى نجد) على المفعول به أسرارها ليكشف طبيعة هذا الدور المناط بها (دومة الجندل)، وكذلك قدم شبه الجملة (منها) على الفعل أفادت، ليبين الخير العميم الذي انداح من دومة الجندل فبلغ أقاصي الخليج العربي، وكذلك أسهم الانزياح التركيبي في مصراع البيت الخامس (وكوكبها ندَّ عن زُحل) الذي أحال الجملة الفعلية إلى جملة اسمية، فقد قدم الفاعل (كوكبها) على الفعل (ندَّ) تعظيماً للدور والمكانة التي حظيت بها دومة الجندل. أما النموذج الرابع، فهو قوله:[2]

لَـــمْ يَقُـــدْني إلـــى حِمـــاكُم فُضـــولُ ... لا، ولا الفَخْـــرُ بالّـــذي سَـــأقولُ

أيُّ قَـولٍ يـا صـاغةَ الحَـرفِ يُجـدي؟ ... وَلكُـــم فـــي المقـــالِ كَعْـــبٌ يَطـــولُ

نَحـــنُ فـــي مَنْبـــرِ الأديـــبِ اجتمَعْنـــا ... نَســـمعُ القَـــولَ تَـــارةً ونَقُـــولُ

ليس بخاف التقديم والتأخير في هذا النص، إذ قدم الشاعر شبه الجملة (إلى حماكم) على الفاعل (فضول)، وكذلك تقديم جملة النداء (يا صاغةَ الحرف) على الفعل المضارع (يجدي) وشبه الجملة (ولكم في المقال) على المبتدأ الموصوف (كعب يطول) وأيضا شبه الجملة والمضاف إليه (في منبر الأديب) على الفعل والفاعل (اجتمعنا)، ويمكن إرجاع هذه الجمل إلى ترتيبها الطبيعي، فتصبح كالآتي: لم يقدني فضول إلى حماكم، أي قول يجدي يا صاغة الحرف، كعب يطول لكم في المقال، نحن اجتمعنا في منبر الأديب. يكشف التقديم في الجملة الأولى عن أهمية اللقاء الذي جمع ثلة جليلة من ذوي الأدب والشعر والثقافة في منزل أحد الأدباء، ففي حمى مثل هؤلاء تصان اللغة وتحفظ، ويعلو كعب الأدب؛ ولذا قدم شبه الجملة (إلى حماكم) على الفاعل (فضول)، وبما أنهم معنيون بصناعة المنظوم والمنثور، وتمييز غثه من سمينه، وجيده من رديئه؛ لما هم عليه من باع

(1) انظر: المصدر نفسه،، ص76-77.
(2) السالم، صدى الوجدان، مصدر سابق، ص88.

طويل في هذه الصناعة، وبما يملكون من خبرة ودراية؛ لذا قدم جملة النداء (يا صاغة الحرف) على الفعل المضارع (يجدي) ولهذا – أيضاً- قدم (ولكم في المقال) على (كعب يطول) أما التقديم الأخير، فيشير إلى منزلة الأديب ومكانته في مضماري الشعر والنثر؛ ولذلك قدم الجار والمجرور والمضاف إليه على الفعل والفاعل. فهذه الانزياحات وفرت لهذه السياقات الجديدة المعتمدة على خرق النظام المعياري دلالات جديدة، مما يعني "أن ترتيب المكونات داخل الجملة محكوم دلالياً"[1]، علاوة على أن التقديم والتأخير يسهم في إيجاد التنغيم الدال على المعاني الجديدة، إذ تعد "النغمة من عناصر التحويل في الجملة العربية، إذا كان تغيير النغمة يؤدي إلى تغير معناها"[2].

أما النموذج الخامس، فقوله:[3]

ذَكَـــرْتُ نَجْـــدَ وإنَّ الـــدَّمعَ هتَّـــانُ وَقَـــدْ دَعـــاني لهـــا أهـــلٌ وأخـــوانُ

فصـــدَّني عـــن هَـــوى نَفســـي تعلُّقُهـــا بِقـــادمٍ قَـــد أتانـــا عَنـــهُ إعـــلانُ

طـــابَ اللِّقـــاءُ فَقـــدُّ الأرْضِ مَيْســـانُ والأرضُ كالنَّـــاسِ محْـــزونٌ وفرحـــانُ

طفِقْـــتُ أســـألُها عَـــن ســـرِّ فَرْحتِهـــا يـــا أرْضُ مـــا الســـرُّ قالـــتْ: جـــاءَ ســـلطانُ

ظهر التقديم والتأخير في هذه الأبيات في ثلاثة مواطن، هي: "وقد دعاني لها أهل وإخوان، فصدني عن هوى نفسي تعلقها، قد أتانا عنه إعلان"، إذا الأصل في هذه الجمل، من حيث الترتيب النحوي: وقد دعاني أهل وإخوان لها، فصدني تعلقها عن هوى نفسي، قد أتاني إعلان عنه، ويبدو أن إبراز المعنى المقصود إلى المتلقي، هو الذي فرض على الشاعر مثل هذا التقديم، فذكر الشاعر نجداً، حيث ذرفت عيناه الدمع بغزارة، عندما دعاه أهل الجوف وإخوانه هناك، وبما أن الشاعر معني بمنطقة الجوف، وما يحمله في نفسه من ذكريات عزيزة، قدم شبه الجملة (لها) على الفاعل والمعطوف (أهل، وإخوان)، ويكشف التقديم والتأخير في البيت الثاني: فصدني عن هوى نفسي تعلقها/ قد أتانا عنه إعلان/ التعلّق الشديد بالجوف، وما يكنه لها من مشاعر المحبة والعشق الذي يضرب بجذوره في أعماق نفسه، ولعل ما قد أثار كامن هذا الشوق، وما تغلغل من المحبة لها، هو الإعلان الذي تناهى إلى مسامعه من زيارة الأمير سلطان بن عبد العزيز آل سعود إلى منطقة الجوف[4].

وبذلك أبرز التقديم والتأخير جماليات الإبانة عن المعاني النفسية لدى المبدع/ السالم، فضلاً عن تمتين وشائج العلاقة بين الألفاظ ضمن السياق أو التركيب النحوي، فلا "ينظر لجمال التقديم في الإطار الفردي للفظة المتقدمة، فلا تستحق لفظة التقديم على الأخرى، كلفظة مفردة، ولكنها تستحق التقديم بعلاقاتها، وتآلفها مع الألفاظ الأخرى، والأصل في هذه العلاقة والرابط بينهما، هو المعنى الذي يُسير ترتيب الألفاظ، ويبني العلاقات في صورة منظمة دقيقة"[5].

أما النموذج السادس والأخير، فقوله:[6]

الحـــجُّ حـــانَ فَســـافَرَ الحجَّـــاجُ وأتـــوْا إلـــى كنْـــفِ الإلـــهِ ولاجُـــوا

(1) المتوكل، أحمد، دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفي، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1986، ص72.
(2) إستيتية، سمير، منازل الرؤية: منهج تكاملي في قراءة النص، دار وائل للنشر، عمان، 2003، ص44.
(3) السالم، بوح الخاطر، مصدر سابق، ص56.
(4) انظر: السالم، المصدر نفسه، ص56-60.
(5) الصمادي، معتصم محمد صالح، سورة المؤمنون (دراسة أسلوبية)، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الأردنية، 2003، ص88.
(6) السالم، عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص24.

أفْـــواجُهم مـــا مـــرَّ فـــوجٌ طـــائِفٌ إلاَّ ومـــــــرَّتْ بَعـــــــدَهُ أفْـــــــواجُ

هـــذا يطُـــوفُ وذاك يَسْـــعى سَـــعْيهُ يتـــــــدافَعُونَ كـــــــأنَّهم أمْـــــــواجُ

وشِـــــعارُهم اللهُ أكبـــــرُ دَائمـــــاً وسِـــــواهُ مِنهـــــا مـــــالهنَّ رَواجُ

يتبدى التقديم والتأخير في هذه الأبيات في غير موضع: الحج حان، وأتوا إلى كنف الإله ولاجوا، إلا ومرّت بعده أفواج، وما لهنَّ رواج، ويمكن إعادة هذه التراكيب إلى مستوياتها المعيارية الأصلية، وذلك على النحو الآتي: حان الحج، وأتوا ولاجوا إلى كنف الإله، إلا ومرت أفواج بعده، وما رواجٌ لهنَّ. وحين نوازن بين المستويين المعياري الصارم والانزياحي، نلحظ أن ثمة فرقاً واضحاً بينهما، إنْ على مستوى التركيب، أو على مستوى الدلالة، إذ نلاحظ أن السالم قدم الفاعل (الحج) على الفعل الماضي (حان)، فحول الجملة الفعلية إلى الاسمية، ليوحي بأن وقت الحج قد حان، ليأخذ كل حاج أهبته فرحاً وسروراً بمقدم هذه العبادة العزيزة على قلب كل مسلم، كما قدم الجار والمجرور والمضاف إليه (إلى كنف الإله) على الفعل الماضي المسند إلى واو الجماعة (لاجوا) ليحدد الجهة المقصودة من سفر الحجيج، وهي كنف الإله، حيث الشعور بالأمن والراحة والطمأنينة، وكذلك تقديم الظرف والضمير المضاف إليه (بعده) على الفاعل (أفواج) للإشارة إلى الأفواج الغفيرة التي يروح بعضها إثر بعض في الطواف أو السعي، مستشعرة جلال الموقف وهيبته، وانشراح النفوس به، أما تقديم شبه الجملة (لهنَّ) على اسم (ما) العاملة عمل ليس (رواج) فللدلالة على أن شعار التلبية الذي يرفعه الحجاج شعار عظيم ذو هيبة ومكانة عالية في نفوسهم، لا يعادله، أو يقاربه في المنزلة شعار آخر.

ثانياً: الحذف:

التفت البلاغيون والنقاد العرب إلى قيمة الحذف في النص الأدبي، إذ جعلوه مقتصراً على أحد طرفي الإسناد "وذلك من منطلق أن النظام اللغوي يقتضي في الأصل ذكر هذه الأطراف، ولكن التطبيق العملي من خلال الكلام قد يسقط أحدهما اعتماداً على دلالة القرائن المقالية أو الحالية"[1]. فالحذف في نظر النحاة له معايير تجيزه أو لا تجيزه، ومن ذلك رأي القرطبي مؤلف كتاب (الرد على النحاة) الذي يرى في بعض ما يحذف زيادة لا مسوغ لذكرها ولا ضرورة، وبعضها واجب التقدير، يقول:"واعلم أن المحذوف في صناعتهم على ثلاثة أقسام: محذوف لا يتم الكلام إلا به، فحذف لعلم المخاطب به، كقولك لمن رأيته يعطي الناس: (زيداً)، أي أعطِ زيداً، فتحذفه وهو المراد، وأن أُظهر تم الكلام به، ولكن حذفه أوجز. والثاني: محذوف لا حاجة بالقول إليه، وإن ظهر كان عيباً، كقولك: (أزيداً ضربته). الثالث: المضمر، إذا أُظهر تغير الكلام عما كان عليه قبل إظهاره، كقولنا: (يا عبد الله) وسائر المناديات، فهي منصوبة بفعل مضمر تقديره أدعو أو أنادي، وهذا إذا أُظهر تغير المعنى وصار النداء خبراً، بعد أن كان إنشاءً"[2].

أمّا البلاغيون فقد تجاوزوا ما يقوله النحاة، ورأوا في الحذف مظهرا من مظاهر الإبانة والإفصاح. فالحذف عند الجرجاني (ت471هـ) ضرورة، وأفصح من الذكر، يقول:"هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى الحذف، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بياناً إذا لم تبن"[3]. ويقع الحذف في الغالب على ما تضاءلت أهميته في النص، أو طغى عليه حضور

(1) عبد المطلب، محمد، البلاغة والاسلوبية، مرجع سابق، ص213.
(2) ابن مضاء القرطبي، أحمد بن عبد الرحمن بن محمد (ت 592هـ)، الرد على النحاة، تح: شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1982، ص79-80.
(3) الجرجاني، دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص146. وللمزيد أنظر: خليل، إبراهيم، في اللسانيات ونحو النص، دار المسيرة، عمان، ط2، 2009، ص233.

العنصر الحاضر[1]. فكأن "وجوده لا قيمة له؛ لأنه متمثل في الموجود من الألفاظ الأخرى"[2]. ولكن "اقتصار الحذف على هذا الجانب يعد تقزيماً لدوره، ففي الحذف جوانب مهمة تتجاوز أهمية الحاضر وغيابه، فقد أصبح عنصراً حافزاً للمتلقي لكي يحضر في الخطاب، ويسهم في استدراج المحذوف وتقديره، والدخول فيه بوصفه منتجاً ومساهماً له ومسهماً في تشييده"[3]. وعندئذ، يتصرف المبدع بوجوه النحو طبقاً لمبدأ الاختيار والانتقاء الذي يمليه عليه المعنى أو الغرض المقصود[4]. ومهماً يكن من أمر فالحذف سمة من سمات اللغة، ومن أبرز الوسائل الشعرية التي يستند إليها المبدع من أجل إغناء نصه الشعري، فقد "يقصد الشاعر أن يتجاوز عن أمر، أو يعظم أمراً على حساب المحذوف، أو يلفت انتباه المتلقي إلى الغائب في النص"[5]. وتأسيساً على ما سبق، سيتوقف الباحث إزاء عدد من الأمثلة؛ ليبين طبيعة الحذف ودلالته وجماليته، منها قول السالم[6]:

خُـذْ مَـا يَنُوبُـكَ فـي دُنيـاكَ مِـن وَطَـرٍ ... فأنـتَ مِـن هـذِه الـدُّنيا عَلـى سَـفَرِ

فاعشـقْ كَمـا شِـئتَ فالعُشَّـاقُ دَيْـدنُهُم ... أنْ يُبْلغُونـا صَـنيعَ العِشـقِ بالبَشـرِ

وكَجِّـل العـيْنَ مِـن أبْهَـى المَنـاظِرِ حتـ ... ـى تَرتَـوي مِـن جَمـالِ المَنْظَـرِ النَّضِـرِ

وَمَتِّـعِ الشَّـمَ بالنَّسـماتِ يحْملُهـا ... رَكْـبُ النَّسـيم إذا مـا مـرَّ بـالزَّهَرِ

تبدى الحذف- في هذه الأبيات- في غير موقع، وكلها مما يسمى بالحذف النحوي القائم على الاستغناء عن المسند إليه (الفاعل)، وقد دل عليه المسند الحاضر في النص، وهو (الفعل)، وتقديره في هذه الأبيات، كالآتي:

(خذ أنت، فاعشق أنت، وكحِّل أنت، ترتوي هي، متِّع أنت، مرَّ هو). وحين ننعم النظر في هذه المواقع التي وقع فيها الحذف – وهو الفاعل المستتر سواء أكان للمخاطب أم للغائب – نجد أنه قد حقق جمالية في النص، إذ إن الفاعل وهو الضمير المُنْبَتّ عن فعله قد وسع دائرة الخطاب، وجعلها أكثر سعة ورحابة، مما لو جعل الخطاب مقصوراً على شخص خاص بعينه، فالخطاب جاء عاماً بغض النظر عن متلق بعينه، فقد جاء هذا الخطاب بعموميته على لسان الشاعر لكل إنسان، ودعوة منه له لأن يتمتع من دنياه – في حلٍّ – كيف شاء ومتى شاء، وقد علل الشاعر ذلك؛ لأن المرء سيترك الدنيا وسيغادرها بلا رجعة، كناية عن الموت، فحثه على العشق، عشق الجمال والحسن أيَّاً كان، ولعل الشاعر لم يقصد عشق الحسناوات، فالمرأة الجميلة جزء من الجمال الذي أودعه الله – تعالى- في هذا الكون، بدليل قوله: (خذ ما) التي تدل على ما يستحق العشق بغض النظر عن نوعه ومصدره، وكذلك المعنى المتضمن في البيتين الثالث والرابع: أبهى المناظر، النسمات، الزهر. كما حض المخاطب على أن يكحل عينه بأبهى المناظر، وأن تتملى منها حتى ترتوي بجمالها ومناظرها النضرة، ثم يمتع أنفه بالنسمات العطرة الزكية التي تحمل عطر الزهر وروائحه الفوّاحة. ولهذا فلو أن الشاعر قد ذكر المسند إليه، وهو ضمير المخاطب المفرد (أنت)، لضيق من دائرة الخطاب، وقصره على مخاطب بعينه، ولكنه أراد أن يجعل الحديث موجهاً للمتلقي بصورة عامة، وبذلك جاء عدم التخصيص والتحديد منسجماً وطبيعة

(1) عبد المطلب، محمد، البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص322.
(2) سلطان، منير، بلاغة الكلمة والجملة والجمل، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1988، ص263.
(3) رواشدة، سامح، قصيدة"إسماعيل"، مرجع سابق، ص472.
(4) خليل، إبراهيم، الأسلوبية ونظرية النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1997، ص42.
(5) رواشدة، سامح، قصيدة "إسماعيل"، مرجع سابق، ص472.
(6) السالم، بوح الخاطر، مصدر سابق، ص25.

الموقف من خلال الصورة التي قدمها، ليؤكد في الأذهان أن ما على الأرض، وما بث فيها من جمال وبهاء ومنظر حسن جميل، ومتع حلال، يستحق أن يعشق، وأن ينال الإنسان منه نصيباً مفروضاً: فلا تنس نصيبك من الدنيا، فأنت عما قليل ستتركها، واعشق ما شئت، وبلّغ ماذا صنع بك العشق، وكحل عينك بأبهى المناظر وأفتنها، وتنسم عبق الزهر وطيب رائحته، فهذا كله ليس مقصوراً على أحد، أو على أي إنسان، فهو مباح ومتاح لمن أقبل على الدنيا وعرف معنى الحياة، وأن فيها ما هو جدير بالمتعة والفرح والسرور.

وثمة نموذج آخر على الحذف، قوله:[1]

دَارٌ إذا جَـــــــادتْ بِرقصِـــــــتها ... لا هِنـــدُ تُشـــبهُها كـــلاًّ ولا دعْـــدُ

دَارٌ إذا اهتـــــــزَّتْ مَنابرُهـــــــا ... قَـــرُبَ المَـــدى وتقَـــازمَ المجْـــدُ

دارٌ إذا لجَّـــــــتْ مَنائرُهـــــــا ... والـــــذِّكرُ يَغـــدو ثُـــمَّ يَرتَـــدُّ

ظهر حذف المبتدأ مراراً في هذا النموذج، فقد وردت كلمة دار ثلاث مرات تعلن لنا غياب المسند إليه، وهذه الكلمة المكررة تتكئ في كل بيت على مبتدأ محذوف، يمكن تقديره ب(هي). ومن ينعم النظر في هذا النموذج يجده معبراً عن فرحته الغامرة، تشاركه فرحته هذه كلماته الراقصة التي تتقاطر نغماً وميساً ودلا: فرحت، فزار، رقصت، فماس الجذع والقدّ، لمعت، حمامها يشدو[2]، جادت برقصتها، اهتزت منابرها، الذكر يغدو ثم يرتد. ولعل في هذه القصيدة، التي يوحي عنوانها (حداء الافتتاح)، بما يشير إلى أنها مغناة في مناسبة جليلة القدر، وهي افتتاح جامعة الرياض التي شيدت في عهد خادم الحرمين الشريفين الملك فهد رحمه الله تعالى[3]، فهي دار/ جامعة فريدة بين الجامعات السعودية لا تشبهها جامعة أخرى في بنيتها التحتية والثقافية "لا هندُ تشبهها كلاً ولا دعدُ"، وكان لها دور مهم في بناء المجد ورفعة العلم ونشره في ربوع المملكة، فالذكر والسمعة والصيت يغدو منها ويروح إليها، فهي منهل للعلم يرده كل طالبيه فكم تخرج فيها من رواد العلم، فكلما ودّعت وفداً استقبلت وفدا آخر، وهي –أيضاً - واسطة العقد الذي يزهو بها، تقتدي بها كل الجامعات؛ ولذلك كان لها في قلب الملك سعة، وحب ماله حد[4].

ولعل تكرار حذف المبتدأ الذي جاء ضميراً غائباً (هي) مشيراً إلى الجامعة مرات عديدة في المقطوعة الآنفة الذكر قد تضافر مع الحبور، الذي ازدانت به نفسه الشاعر وتراقصت طرباً معه أبيات النص، ومع الصورة المشرقة التي رسمها الشاعر للجامعة والدور الذي أنيط بها، وقامت به خير القيام، وبذلك تعطل الدور الوظيفي للمحذوف، وأصبح ذكره مخلاً بالتركيب وشاعرية الجملة؛ لأن حسن العبارة يرجع في كثير من التراكيب إلى حذْف ما لا يغمض به المعنى، ولا يلتوي وراءه القصد، حيث يتكاثر إيحاؤها ويمتلئ مبناها[5].

ويقول في نموذج آخر:[6]

دُموعُـكَ يـا سـلمانُ دَمـعٌ علـى خَـدي ... وإنْ كـانَ فـي رَدِّ المقـادير لا يُجْـدي

ففـي الـدَّمعِ سُـلوانٌ وفـي الفقْـدِ حُرقـةٌ ... وهـذا وهـذا مِـن قَـديمٍ علـى وَعْـدِ

---

(1) السالم، عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص31.
(2) انظر: المصدر نفسه، ص31.
(3) انظر: المصدر نفسه، ص32-34.
(4) انظر: المصدر نفسه، ص33-34.
(5) أبو موسى، محمد، خصائص التراكيب دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، دار التضامن للطباعة، القاهرة، ط2، 1980، ص111.
(6) السالم، صدى الوجدان، مصدر سابق، ص27.

عَرفتُــكَ فــي وَجــهِ المَلمَّــات صــابراً فَصــبراً جَمــيلاً دائمــاً يــا أبــا فَهْــدِ

ويكمن الحذف في هذا النص في ثلاثة مواضع: الأول هو: حذف اسم كان، ضمير الغائب (هو)، وحذف البدل بعد اسم الإشارة مرتين الذي يمكن تقديره (الدمع، الفقد)، وأيضاً حذف فعل الأمر وهو (اصبر) الذي يدل عليه المفعول المطلق (فصبراً)، ويطرأ مثل هذا الحذف في الخطاب المباشر الذي له مساس بالمحاور الشفوية كثيراً[1]. يتبدى من خلال هذا النص الذي يحاور فيه الشاعر صديقه سلمان/ أبا فهد، وإن كان هذا الحوار عبر الكلمة، كما يظهر من قوله:[2]

إذا عــــزَّ إتيــــاني إلــــيكُمُ فَحيلتــــي قَريضــي لعــلَّ الشِّــعرَ أبلــغُ فــي الــرَّدِّ

إن الحزن على الفقيد قد اعتصره ألماً، فأجرى الدمع على خده، وإن كان يدرك أن الدمع لا يجدي في رد الحياة للفقيد، ولكن الدمع سلوان لمن فقد عزيزاً، ثم ينقل الحديث لتعزية أخ الفقيد سلمان، فيحثه على الصبر الجميل الذي ينبغي أن يتحلى به المسلم عندما تواجهه الملمات ونوائب الدهر، لاسيما وأن سلمان عرف عنه الصبر والتجلد في تحدي المصائب والنكسات، يقول:[3]

نســجتَ مِــن الصّــبرِ الجَميــلِ عَمامَــةً وإنَّــكَ جَلْــدٌ مــا لصــبرِكَ مِــن حــدِّ

ولعل الحذف الذي وقع في هذه الأبيات – علاوة على أنه مما يتطلبه التركيب الذي يميل إلى الإيجاز اعتماداً على القرائن المقالية والمقامية-[4]، هو لإبراز أهمية الخبر (لا يجدي)؛ لأنه غياب اسم كان يفضي إلى أن يكون الخبر أكثر حضوراً، كما عكس حذف البدلين بعد اسمي الإشارة (هذا، وهذا) رغبة شديدة في أن يلتجئ ذوو الفقيد إلى الصبر والتجلد؛ لأن الدمع لا يجدي نفعاً.

أما حذف الفعل المتضمن في المفعول المطلق (فصبراً)، فقد مثل ملمحاً جمالياً، فضلاً عن أن غياب الفعل تساوق مع الإيقاع الموسيقي-، لأن الحذف هو"استبعاد العبارات السطحية التي يمكن لمحتواها المفهومي أن يقوم في الذهن، أو أن يوسع، أو أن يعدل بوساطة العبارات الناقصة"[5].

ويقول في نموذج آخر:[6]

وَيُحْيِّيــــكَ رَمْلُهــــا وحَصــــاهَا وَكَــــذا شَمْسُــــها وظِّــــلٌ ظَليــــلُ
وَتُحيِّــــي ســــهولُها وَرُباهــــا وَنَســــيمٌ مِــــن الشِّــــمَالِ عَليــــلُ
مَرْحبــــاً مَرْحبــــاً ثَمــــانينَ ألفــــاً والثَّمــــانونَ يــــا أميــــرُ قَليــــلُ

يجسد هذا النص بهجة الشاعر بقدوم الأمير عبد الاله إلى مدينة الجوف، حيث حلّ بها ضيفاً عزيزاً جليلاً.....[7].

---

(1) الطرابلسي، محمد الهادي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981، ص306.
(2) السالم، صدى الوجدان، مصدر سابق، ص28.
(3) المصدر نفسه، ص27.
(4) انظر: لاينز، جون، اللغة والمعنى والسياق، تر: عباس صادق الوهاب، مراجعة يوئيل عزيز، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987، ص112.
(5) دي بوجراند، روبرت، النص والخطاب والإجراء، تر: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، 1998، ص301.
(6) السالم، قبلات على الرمل والحجر، مصدر سابق، ص62.
(7) انظر: المصدر نفسه، ص59.

والسالم على عادة الشعراء يتكئ على تقانة/تقنية التشخيص، فقد عمد إلى تشخيص بعض مظاهر الطبيعة الساكنة لتشاركه فرحته بقدوم الأمير، فالجوف برمالها وحصاها وشمسها وظلها وسهولها ورباها ونسيمها كأنها بشر يحيون الأمير ويرحبون بمقدمه بفرح وسعادة، فمن خلال هذه "التقانة/التقنية" تمكن الشاعر من إعادة صياغة الأشياء والمرئيات بغير ما هي في الواقع. يتبدى الحذف في هذا النص في ثلاثة مواضع، ففي البيت الأول والثاني حذف الفعل "تحييك"، ففي البيت الأول يصبح التركيب: وتحييك حصاها، وكذا تحييك شمسها، ويحييك الظل الظليل، وكذلك في البيت الثاني: وتحيي رباها، ويحيي نسيم. أما الحذف في البيت الثالث، فقد وقع في حذف تمييز العدد (ثمانين ألفاً)، وكذلك الفعل المضارع (أرحب) الدال عليه المفعول المطلق (مرحباً). ويبدو أن الشاعر أراد أن يظهر من خلال هذا الانحراف التركيبي غاية السعادة والفرح الذي أصابه، مما حدا به لتشخيص بعض مظاهر الطبيعة الساكنة لتشاركه هذه السعادة وذلك الفرح، وقد نجح هذا الحذف في خلق حالة السعادة والفرح، حتى عمت الناس وعمت مظاهر الطبيعة. وتتجلى جمالية الحذف في "أننا نعمد في حديثنا أو كتابتنا إلى حذف كثير من العناصر التي تتكرر في الكلام، أو التي نستطيع الاستدلال عليها من قرائن حالية أو مقالية"[1].

ويقول في نموذج آخ:[2]

حُــبٌّ سَــرَى بَــينَ الضُّــلوع وَتَاهــا رِفقــاً بِهــا يــا حُــبَّ مــن أهَواهَــا

فَتّانــةٌ مَلكــتْ فُــؤادِي وارْتَمــتْ فيــهِ بِكامــلِ حُسْــنِها وَبهاهَــا

مَــا زادَ فــي شــجَني ودلَّــه خَــاطِري وأبَــانَ ضــعفَ إرادَتــي إلاَّهَــا

يشير هذا النص إلى إحدى المناسبات العزيزة على قلب الشاعر، وهي انعقاد أسبوع الجوف الثقافي، وقد افتتح الشاعر قصيدته (الجوف حضارة وتاريخ) بمقدمة غزلية احتفاء بهذه المناسبة الغالية، والسالم – كما يتبدى من قصيدته – يتخذ من الجوف فتاة يتغزل بها. فحبها/ الجوف تغلغل بين ضلوعه، وانساب خلالها، حتى أضحى غير قادر على تحمله، فما برح يطلب الرفق بحاله، فقد ملكت عليه الجوف فؤاده لما تتمتع به من جمال فتان وسحر آخذ بالألباب، فالسالم عهده بنفسه قوياً صلباً، ولكنه في هذا الموطن كشف عن ضعفه وأبان وهنه أمام فتنة هذه الفتاة وسحرها، الذي يفت في الإرادة مهما كانت قوية وقادرة على التحمل.

عمد السالم إلى بلاغة الحذف ليظهر سحر وفتنة هذه الفتاة/ الجوف من جهة، وليبين عن ضعف إرادته أمام سحرها وتأثيرها القوي من جهة أخرى، فحذف المبتدأ (هو)، وقد استطاع الحذف في هذا النص أن يجلي بعدين أحدهما: بلاغي تمثل في الاختصار والإيجاز الذي يعد إحدى الجوانب البلاغية في لغتنا العربية[3].

وثانيهما جمالي يتجسد في الإيحاء/وهو هنا حب الوطن، وتنشيط خيال المتلقي في استدعاء العنصر الغائب.

أما النموذج السادس والأخير، فقوله:[4]

مَــلأَوا الفَضــاءَ وشــوَّهوهُ بِحقْــدِهم فــإذا اسْــتبَانَ تَكلَّفُــوا الأعْــذَارا

صَــبُّوا علــى بُلــدانِهم أحْقَــادَهُم رَفَعُــوا الإثــارةَ للظُّهــورِ شِــعَارا

(1) حمودة، طاهر سليمان، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، الدار الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، 1998، ص8.

(2) السالم، بوح الخاطر، مصدر سابق، ص52.

(3) انظر: برامو، بو شعيب، ظاهرة الحذف في النحو العربي محاولة للفهم، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، م34، ع3، يناير، مارس، 2006، ص45.

(4) السالم، صدى الوجدان، مصدر سابق، ص34.

حَزَبُــوا علـــى أوْطـــانِهِم تِلـــكَ الّتـــي كَانـــــتْ علـــــى تَعْلـــــيمِهم مِـــــدْرَارا

هذه الأبيات من قصيدة يتحدث فيها السالم عن لغة بعض الفضائيات التي تحرض على العبث والانتقاص من الأحرار، والخروج على كل القيم والنهج القويم...، وكل ذلك من أجل دريهمات، أو حفنة من الدنانير، فالقائمون على هذه المنابر، ملأوا الفضاء وشوهوا بحقدهم الدفين كل مكان، فإذا ما استبان أمرهم اختلقوا الأعذار الواهية، وقد اتخذوا من إثارة الأحقاد والفتن وسيلة للظهور، بالإضافة إلى أنهم قلبوا لبلدانهم وأوطانهم ظهر المجن. يتبدى الحذف في هذه الأبيات في الاستغناء عن المبتدأ؛ (هم) ملأوا...، (هم) صبوا...، (هم) حزنوا...، وقد أبرز غياب المبتدآت أهمية الأخبار التي كشفت عن الوجه الحقيقي لتلك الفئة التي تقصدها الشاعر بالتعريض، ولعل حذف المبتدأ في كل مثال من الأمثلة سالفة الذكر، إيحاء بالسخرية وعدم الاهتمام بهم، والتقليل من شأنهم، ولذلك جاء الغرض البلاغي للحذف متساوقاً مع الغرض الجمالي، ومن هنا يأتي الحذف عنصراً مهماً من عناصر الاتساق الداخلي للنص[1].

فللحذف وظيفة مزدوجة[2]، فهو يثري الإيحاء ويقويه من ناحية، وينشط خيال المتلقي من ناحية أخرى؛ لتأويل الجوانب المضمرة[3].

فضلاً عن فلسفته الكامنة في خلافية الحضور والغياب، أو النطق والصمت، فلأسلوب الحذف دور الفاعلية الشعرية بين أدوات الأداء الشعري[4].

ثالثاً: الالتفات:

يعد الالتفات من محاسن الكلام، وهو:"انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار، وعن الإخبار إلى المخاطبة، وما يشبه ذلك. ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر"[5].

وقد أسهب ابن الأثير في توضيحه، وسماه "شجاعة العربية"، وهو عنده ثلاثة أقسام:

الأول: الرجوع من الغيبة إلى الخطاب، ومن الخطاب إلى الغيبة.

الثاني: الرجوع عن الفعل المستقبل إلى فعل الأمر، وعن الفعل الماضي إلى الأمر.

الثالث: الإخبار عن الفعل الماضي بالمستقبل، ومن المستقبل بالماضي[6].

فهو تحول في الأسلوب، يتم من خلال "تحول الأفعال وأزمنتها، أو الضمائر بين الإفراد والجماعة، أو الحضور والغياب"[7].

ومن خلال هذا التحول في الأفعال وأزمنتها، أو الضمائر وأنواعها تتحقق دلالات جديدة ما كانت تتحقق لو سار الكلام على سمت واحد، كما يوفر للمبدع إمكانات واسعة في استعمال

---

(1) الفقي،صبحي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دار قباء للنشر، القاهرة، 2000، ص221.
(2) السعدني، مصطفى، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ط)، (د.ت)، ص139.
(3) زايد، علي عشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، ط4، 2002، ص55.
(4) السعدني، مصطفى، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص139.
(5) ابن المعتز، عبد الله (ت 296 ه)، كتاب البديع، اعتنى بنشره: إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط3، 1982، ص58.
(6) ابن الأثير، ضياء الدين (ت 637 ه)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ق2، ص135 وما بعدها.
(7) رواشدة، سامح، قصيدة "إسماعيل"، مرجع سابق، ص477.

الطاقات التعبيرية الكامنة في اللغة[1]، ولم يفت البلاغيين القدماء أن ينبهوا على جوانب من دوره الدلالي، فربط صاحب الكشاف هذه الظاهرة بالفائدة الدلالية المتحصلة في الكلام؛ "لأن الكلام إذا انتقل من أسلوب إلى أسلوب، كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع، وإيقاظاً للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد"[2]، فهو وسيلة من الوسائل التي تسهم في الكشف عن أنماط العلاقات المتنوعة بين النصوص؛ لأن توظيف هذه السمة الأسلوبية يخرج الاستعمال اللغوي المعتاد إلى ما يخالفه، أو لما لا يترقبه ويتوقعه المتلقي. بالإضافة إلى أن قراءة النصوص الأدبية، تتحول من خلاله إلى قراءة فاعلية إنتاجية، حيث يكون القارئ منتجاً آخر للنص، عبر انتقاله من صيغة إلى صيغة أخرى، ومن سياق تعبيري – يعكس الشكل التركيبي- إلى سياق مغاير[3].

وقد يؤدي"هذا التغيير المفاجئ في النسق اللغوي إلى كسر بنية التوقعات لدى المتلقي خالقاً فجوة بين المرتقب والمتشكل فعلياً، بفضل تحقق هذه الفجوة تتولد السمة الشعرية في النص"[4]. وبما أن الالتفات لا يتحقق إلا بالعدول من أسلوب إلى أخر، سواء أكان ذلك عبر التنقل من ضمير إلى آخر أو بالتحول من بنية زمنية إلى أخرى، فستتوقف دراسة الباحث علي المستويين، مستوى تحولات الضمائر، وتحولات أزمنة الأفعال.

ويقول السالم:[5]

أنـــا أهـــيمُ كَغيْـــري بالجَمَـــالِ رؤىً ... وبالمُفيـــدِ إذا مَـــا كـــانَ مُخْتصَـــرا

فلِلْمعَـــاني جَمـــالٌ عَـــزَّ مَطْلبُـــهُ ... مَـن يُحسـنُ الغَـوصَ قـد يسـتَخْرِجُ الـدُّررَا

إذا رأيـــتُ قَتـــيلاً لا نَزيـــفَ لـــهُ ... ولا جِـــراكَ فســـهْمُ العَـــينِ قَـــدْ غَـــدَرا

بدأ السالم البيت الأول بضمير المتكلم المفرد (أنا) ليؤكد إنسانيته كغيره من البشر الذي يهيم بالجمال والجميل ويتعشقهما، والجمال – كما توحي هذه الأبيات – جمال عام يتوافر في الماديات والمعنويات، فهو في المعاني والأفكار، كما هو في العيون الجميلة التي تضرب بسهامها عقول الرجال وقلوبهم، ثم انتقل إلى ضمير الغائب المفرد في الفعل المضارع (يحسن) موحياً بقدرته، ودالاً على علو موهبته في استخراج درر المعاني والمحمود منها، كما هو الحال في كل مبدع قادر على تصّيد المعاني العميقة، ثم عاد إلى ضمير المخاطب المفرد (تَ) في الفعل الماضي (رأيتَ)؛ ليؤكد المعنى الأول الذي بدأ الحديث عنه، وهو وجود الجمال وهيامه به من جهة، وليبين أثره الساحر على كل من تعرض له من جهة أخرى، وقد استطاع السالم من خلال جمالية الالتفات أن يثير عواطف المتلقي، ويشركه بما يحس به من متعة ولذة واندهاش بمواطن الجمال أنَّى كان.

أولاً: مستوى تحولات الضمائر:

يقول السالم:[6]

---

(1) عبد المطلب، محمد، جدلية الإفراد والتركيب، مرجع سابق، ص188.
(2) الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن محمد (ت538هـ)، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، رتبه وضبطه: محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2003، ج1، ص24.
(3) حمر العين، خيرة، شعرية الانزياح دراسة في جمالية العدول، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد، 2001، ص43.
(4) الرواشدة، أميمة عبد السلام، شعرية الانزياح دراسات في الأعمال الكاملة للشاعر محمد علي شمس الدين، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة مؤتة، الكرك، 2004، ص139.
(5) السالم، بوح الخاطر، مصدر سابق، ص109.
(6) السالم، عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص12-13.

وَهَـــا قَـــدْ سَـــعِدتُ بِصُـــحْبتِكم وَمَـــن أَدْرك السِّـــرَّ لا يَعْجَـــبُ

أتيْنـــا ووجْـــدٌ يُعـــانقُ وَجْـــداً وَهـــذا لعَمْـــري هـــو المَكْسَـــبُ

جَوانِحُنـــا والجَـــوَى مُلِئـــا بِمـــا لا يُقـــالُ ولا يُكْتـــبُ

راوح الشاعر – كما هو ملحوظ هنا – في الضمير بين الإفراد والجماعة، فقد تحدث في البداية بضمير المتكلم (سعدت) ثم انتقل إلى ضمير الغائب المتضمن في الفعل الماضي (أدرك)، ثم تحول إلى ضمير المتكلم الجمع (جوانحنا). والمتأمل في هذا النص يجد أن الشاعر قد تحدث بضمير المتكلم المفرد عندما أراد أن يعبر عن فرحته وسعادته بصحبة أصدقائه وخلانه من أهل المغرب، وكأنه يود أن يكشف عن الفرحة الغامرة التي تكتنفه في تلك اللحظة، أو يلفت انتباه أصدقائه لما هو فيه. أما تحوله إلى الضمير المفرد الغائب، فهو إيحاء منه بأنه مدرك هذه السعادة، ودواعي السرور والبهجة، أو لعله يردّ عن نفسه ما قد يتوهم من أن سعادته لا مبرر لها، وهو – أيضاً- بمثابة التلطف ممن قد يستهجن عليه ذلك. في حين أن رجوعه إلى ضمير الجمع المتكلم ما هو إلا تنبيه على أن الشوق والوجد اللذين يدفعانه إلى زيارة المغرب ليسا مقصورين عليه وحده، بل يشاركه في ذلك جمع غفير من أهل السعودية.

ولو لم يحدث الشاعر هذا الالتفات، لقال: سعدتُ، أدركتُ، أتيتُ، جوانحي، ولذلك جاء هذا التحول في الضمائر خدمة للموقف الشعوري الذي اكتنف الشاعر في أثناء زيارته للمغرب، فصدى هذا الشعور ناجم عن التحول الأسلوبي في مستوى الضمائر.

ويقول في نموذج آخر:[1]

حتَّـــى بَـــدا جَاثمـــاً فـــي حِضـــنِ والـــدهِ شِـــرْيانُه بِـــدَمِ الأحْـــرارِ ينفجِـــرُ

مُـــتْ يـــا مُحَمَّـــدُ إنَّ العِقـــدَ مُتَّصِـــلُ إذا اخْتفـــتْ دُرَّةٌ شـــعَّت لنـــا دُرَرُ

مُـــتْ إنَّ مَوْتـــاً كهـــذا كلّـــه شَـــرفُ ففـــي كِفاحـــكِ للأجيـــالِ مُعْتبـــرُ

بدأ السالم البيت الأول بضمير الغائب المفرد (هو)؛ (حتى بدا، ينفجر)؛ ليؤكد أن الطفل محمد الدرة يجسد مأساة الطفل الفلسطيني بصورة عامة، فليس الدرة، هو من مات في حضن والده، بل كثير من الأطفال الفلسطينيين ماتوا في أحضان آبائهم، فالدرة رمز لكل طفل فلسطيني تجرع ألم العذاب على يد الصهاينة الأوغاد، فهو الأصل الحاضر دائماً في الوجدان العربي المسلم، ثم يتحول السالم إلى ضمير المخاطب المفرد مت/أنت، والكاف في كفاحك، ثم يرجع إلى ضمير المفرد الغائب (هو) في معتبر، لينبه إلى أن غياب الدرة على المستوى الفيزيائي/ الجسدي، لا يمثل الغياب في القيم والسلوك والمعتقد في الجهاد ومواصلة النضال ضد المعتدي الغاصب. فالشرف لمن مات كميتته، وفي كفاحه عبرة لمن تقاعس عن المقاومة والكفاح.

ثانياً: مستوى تحولات الأفعال:

يقول السالم: [2]

بِـــلادي هَواهـــا فـــي فُـــؤادي أحسُّـــه لـــه أَغنيـــاتٌ فـــي وَريـــدي وشِـــرْيانِي

إذا حَـــارتِ الأذْواقُ فـــي حُـــبِّ غَيرهـــا فَحـــبُّ بِـــلادي لـــيسَ لـــي فيـــه ذَوقـــانِ

(1) السالم، دموع في مواجهة الطوفان، مصدر سابق، ص57.
(2) السالم، بوح الخاطر، مصدر سابق، ص95.

فَمـــا وَطِئَـــتْ رِجْلـــي ديـــاراً عَزيـــزةً كَـــدارٍ بِهـــا أهْلـــي وَصَـــحبي وَجِيرانـــي

يجسد هذا النص العلاقة الحميمة بين الشاعر ووطنه، فحبه له مستقر في فؤاده، وهواه وقارٌّ في قلبه، فكأن نبض وريده وحركة الدم في شريانه أغنيات تغني لوطنه وتصدح حباً له، كما أن هذا الحب لا يتلون ولا يتبدل بتبدل المصالح والأغراض، فليس له إلا ذوق واحد، وطعم واحد، بمعنى أن هوى بلاده في قلبه لا تشوبه شائبة، ولا ينازعه في ذلك شك أو ريبة، فهو أعز البلاد، وأجلها قدراً في نفسه، كيف لا وهو موطن أهله وصحبه وجيرانه ومرابع صباه... ويبدو أن التحول في الأفعال من المضارع (أحسُّه) إلى الماضي (حارت، وطئت) قد جاء منسجماً مع الدلالة الشعرية في هذا النص، فقد صور البيت مدى حبه لوطنه وتغلغله في وجدانه وضميره وقلبه، ثم جاء البيت الثاني والثالث ليعلل هذا الحب، ويبين دواعيه ودوافعه، ولما كان الحديث عن شعوره وإحساسه غير المنبت عبر عنه بصيغة المضارع الذي يفيد الدوام والاستمرار، وأما الصورة الثانية التي جسدها البيتان الثاني والثالث التي تمثل الذكريات، علة هذا الحب، وعدم تقلبه، فقد ساق الحديث عنها بصيغة الماضي.

ويقول في نموذج آخر:[1]

أَنِـــخْ رِكابِـــكَ يـــا حَـــادي الرِّكـــابِ هنـــا أَنِـــخْ رِكابِـــكَ ميعَـــادُ التُّـــراثِ دَنـــا

شَـــعَّتْ قَنادِيلُـــهُ واهتـــزَّ مِنْبـــرُه وَطـابَ فـي ظِـلِّ صَـرحٍ يحْـرسُ الوَطَنـا

مَغْنـــاهُ رائحـــةُ الأجْـــدادِ تَشْـــملُهُ بِعْطرِهـــا وَصَـــداهُ يَطْـــرِدُ الوَسَـــنا

يخاطب الشاعر – في هذه الأبيات – شخصاً متخيلاً، فيطلب منه أن يقف في ديار الحجاز التي جهدت لتعيد التراث والماضي المجيد، فها هي ذي قناديل البعث والإحياء ترسل بسناها، وها هو خادم الحرمين الشريفين يحمي مظاهر النهضة وصروحها الشامخة[2]، ولا غرو في ذلك، فالصروح العلمية والثقافية التي شيدها حراسة للوطن، ما هي إلا امتداد للصروح التي بناها الأجداد والآباء، تتنسم عطرها، وتوقظ الهمم وتطرد عنها النوم والسبات. يبتدئ التحول- في الأبيات – من فعل الأمر (أنخ) الذي يكشف ولادة الصحوة العلمية والثقافية التي شهدتها المملكة في ظل خادم الحرمين الشريفين، الملك عبد العزيز -رحمه الله تعالى- إلى الفعل الماضي (دنا) الذي يوحي بأن هذه النهضة أخذت بالشروع، ومعالمها قد بدأت في كل مكان، لذلك جاء التعبير بصيغة الماضي دنا، شعَّ، اهتزَّ، طاب. ثم انتقل إلى الحديث بصيغة المضارع (تشمله، يطرد) الذي يشير إلى أن هذه النهضة التي تجسدت بالصروح العلمية بان أثرها، وتجلى فعلها في الإنسان السعودي، فطردت عنه الوسن، ونفضت عنه غبار الجهل، فهي امتداد لماضٍ علمي وثقافي عريق.

أما النموذج السادس والأخير، فقوله:[3]

نُريـــدُ مَـــن شِـــرْعَةَ الإسْـــلامِ طَبَّقَهـــا فَهـــدٌ وإخْوانُـــهُ أنعـــمْ بِهِـــم آلا

نَحـــنُ الموَالـــونَ إنْ خَـــانُوا ولا يـــتَكُم ولا تصـــدِّقُهُ إمـــا قائـــلٌ قـــالاَ

مـــع الإمـــامِ لنَـــا حَبـــلٌ ومَوْثِقَـــةٌ وَلـــم نُـــردْ بِنظـــامِ الحُكـــمِ إخـــلالاَ

---

(1) السالم، قبلات على الرمل والحجر، مصدر سابق، ص19.
(2) انظر: السالم، المصدر السابق، ص26.
(3) السالم، قبلات على الرمل والحجر، مصدر سابق، ص55.

تتمحور هذه الأبيات حول فكرة مفادها أن الشاعر يعلن على رؤوس الأشهاد موالاته لخادم الحرمين الشريفين الملك فهد –رحمه- الله الذي وصفه بأنه من طبق شرع الله تعالى، فهو الجدير بحكم الناس كما يشير البيت الذي قبل هذه الأبيات[1]. ولذلك فالناس متمسكون بهذا الإمام، ولا يريدون بنظام حكمه إخلالاً أو فساداً. بدا التحول – في هذه الأبيات – من الفعل المضارع (نريد) الذي يوحي بأن الناس لا يريدون بغير هذا الإمام (فهد) بديلاً، ولا عن حكمه تحويلاً الآن وفي المستقبل، كما توحي دلالة المضارع على الحال والاستقبال، ثم انتقل إلى الفعل الماضي (طبق) الذي يوحي بأن التزام الإمام بتطبيق الشريعة الإسلامية، كان نهج من سلفه من ملوك السعودية، وعبر بالفعل الماضي المسند إلى واو الجماعة (خانوا) ليعرض بطائفة خانت الملك فهد فانكشف أمرها، وبان سوء نيتها، فلم تستطع من أمرها شيئاً، ثم عاد إلى الفعل المضارع مرة أخرى في (تصدقه، ونرد) ليعري وشاية الواشين الذين يشون بكل موال ومحب للحكم الملكي، فضلاً عن التأكيد على الولاء، وتجدد العهد والحفاظ على نظام الحكم وحمايته من أي فساد، أو أذى.

رابعاً: الاعتراض:

تتشكل بنية الاعتراض في النص الشعري من خلخلة تتابع نظام الدوال في السياق، وذلك من خلال وضع عنصر لغوي جديد، بين عناصر الجملة التي من شأنها الترابط والتسلسل، "فمن محاسن الكلام والشعر، اعتراض كلام في كلام لم يتمم معناه، ثم يعود إليه فيتممه في بيت واحد كقول كُثير:[2]

لـــــو انَّ البـــــاخِلين- وأنـــــتِ مـــــنهُم- رأوْكْ تعلّمـــــــوا منـــــــكِ المِطَـــــــالا

والاعتراض في كلام العرب "كثيرٌ قد جاء في القرآن، وفصيح الكلام ومنثوره، وهو جارٍ عند العرب مجرى التأكيد؛ فلذلك لا يشنّع عليهم، ولا يستنكر عندهم أن يعترض به بين الفعل وفاعله، والمبتدأ وخبره، وغير ذلك مما لا يجوز الفصل فيه بغيره إلا شاذاً أو متأولاً"[3].

واشترط ابن منقذ أن لا تكون الجملة المعترضة زائدة، بل يكون فيها فائدة[4].

ويقسمه الرازي إلى ثلاثة أقسام:[5]

الأول: مذموم، كقول الشاعر:

ومـــــا يَشْـــــفي صُـــــداعَ الـــــرَّأسِ مِثـــــلُ الصَّـــــارمِ العَضْـــــبِ

الثاني: وسط، كقول امرئ القيس:[6]

ألا هَـــلْ أَتاهـــا - والحـــوادِثُ جَمَّـــةٌ بـــأنَّ امـــرأ القَـــيسِ بـــن تَمْلِـــك بَيْقَـــرا[7]

---

(1) انظر: المصدر نفسه، ص55.
(2) ابن المعتز، كتاب البديع، مصدر سابق، ص59-60. وانظر: البيت في ديوان كثِّير عَزّة، جمعه وشرحه: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، 1971، ص507.
(3) ابن جني، الخصائص، مصدر سابق، ج1، ص336.
(4) ابن منقذ، أسامة بن مرشد بن علي (ت584هـ)، البديع في نقد الشعر، تح: عبد آ. علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987، ص190.
(5) الرازي، فخر الدين محمد بن عمر بن الحسين (ت606هـ)، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تح: نصر الله حاجي مفتي اوغلى، دار صادر، بيروت، 2004، ص172.
(6) انظر: البيت في ديوان امرئ القيس، شرح: حسن السندوبي، المكتبة الثقافية، بيروت، ط7، 1982، ص86.
(7) تملك: قيل: إنها أم امرئ القيس، بيقرا: أقام بالحضر وترك قومه بالبادية.

الثالث: لطيف، وهو الذي يكسو المعنى جمالاً، كقوله تعلى: ﭽ ى ى ي ي ﭼ ﭽ ﭼ[1].

ويعقد له المدني فصلاً، فقال عنه أنه:"متى خلا عن نكته سمي حشواً، فلا يعد حينئذٍ من البديع، بل هو من المستهجن"[2]. ثم يذكر نكته، ومنها:

الدعاء، والتنبيه، والتخصيص، والمطابقة والاستعطاف، وبيان السبب، والمدح....[3].

وذلك بتحويل "أحد عناصر التركيب عن منزلته، وإقحامه بين عناصر من خواصها الترابط والتسلسل"[4].

وبناء على ما سبق، سيعالج الباحث بعض النماذج الشعرية التي تحقق الاعتراض، وتؤكد جماليته وخدمته للنص.

يقول السالم:[5]

أنـــا لغـــةٌ فـــي مَنْظـــري لـــبُّ عاشـــقٍ وفـــــي مِخْبـــــري زُوَّادةٌ لـــــرُواةِ

وبـــي كـــانَ طـــه- أفضَـــلُ الخلْـــقِ- ناطِقـــاً بشـــــيراً نَـــــذيراً والأدَاةُ أداتـــــي

ويـــا مَـــن تَجمّعـــتُم لحِفظـــي ونُصـــرتي أراكُـــمُ- وقَـــدْ عـــزَّ الـــدوَّاءُ-أُســـاتي

وقَفْـــتُم علـــى ثَغْـــرٍ خَطيـــرٍ وواسِـــعٍ وأنْـــتُم لهـــذا الثَّغْـــر خَيـــرُ حُمـــاةِ

هذه الأبيات من قصيدة يدافع فيها السالم عن اللغة العربية، من حيث تقصير أبنائها في العناية والاهتمام بها، فقد هجروها إلى لغات أخرى، واكتفوا منها بالقليل، على الرغم من أنها أقدس اللغات، إذ نزل القرآن الكريم بها، وأختارها الله تعالى من بين لغات الأمم والشعوب؛ لأنها الأقدر على بناء الصرح الحضاري الإسلامي العظيم...[6].

فالشاعر يخاطب الجمعية العلمية السعودية للغة العربية، على لسان اللغة العربية، قائلاً لهذا الجمع أن هذه اللغة جديرة بالعشق والمحبة، وحبها من حب الرسول- صلى الله عليه وسلم- الذي كان أفصح من نطق بها، فهبوا أيها الجمع لنصرتها، فأنتم أفضل من يحفظها ويصونها من عاديات الزمن، ولا غرو في ذلك فانتم خير حماة لها، في الوقت الذي ضيعها أبناؤها وبناتها، ورموها بالضعف والعجز.

وحين ننظر في هذا النص نجد الشاعر يضع جزءاً بين شرطتين، معلناً أن هذا الجزء يمثل متناً إضافياً يفسر لنا العلاقة الحميمة بين اللغة العربية والرسول- صلى الله عليه وسلم-، فهو أفضل من نطق بها، فضلاً عن أنها كانت أداته التي بشر بها دعوته، وأنذر بها قومه وليس بخاف ما جسدته الشريحة الاعتراضية – أفضل الخلق - من دور عمق الإحساس بالواقع المؤلم الذي تعيشه اللغة العربية، مما سوغ للشاعر أن يذكر هذا الجيل بأن لغتهم التي أشاحوا وجوههم عنها،

---

(1) سورة الواقعة، آية 75-76.
(2) المدني، ابن معصوم، أنوار الربيع في أنواع البديع، تح: شاكر هادي شكر، عالم الكتب، بيروت، 1969، ج5، ص136.
(3) المصدر نفسه، ج5، ص136-140.
(4) عبد المطلب، محمد، جدلية الإفراد والتركيب، مرجع سابق، ص165.
(5) السالم، صدى الوجدان، مصدر سابق، ص16-17.
(6) انظر: المصدر نفسه، ص13-17.

هي لغة مقدسة وعريقة، لا تستحق منهم هذا الإعراض. إذن، فقد وظف الشاعر الاعتراض لغرضين: أولهما مدح اللغة العربية والثناء عليها، وتنبيه أبناء جلدتها على مكانتها عند الله ورسوله والمسلمين الأوائل الذين أقاموا صرحهم الحضاري بفضلهما. أما الانزياح في البيت الثاني، المتمثل في الجملة الفعلية (وقد عز الدواء) التي اعترضت بين (أرى) ومفعوله الثاني (أساتي)، فقد وظفها السالم لغاية جمالية، تتجسد في تعظيم هذا الجمع، ودوره في حفظ ونصرة هذه اللغة، التي قلّ ناصرها وحافظها، فقد رأت فيهم الدواء الناجع والشافي، في وقت عزَّ فيه الدواء.

ويقول في نموذج آخر:[1]

وَجئـــــتُ أُنشـــــدُ أبياتـــــاً مُحلِّقـــــةً يَنتابهـــا - حينمـــا تُلقـــى هنـــا - قِصَـــرُ

هُنـــا مِهـــادُ القـــوافي منـــذُ مَولـــدِها هُنـــا قَرائحُنـــا تُبلـــى وتُخْتَبَـــرُ

يصف السالم في هذين البيتين الجو المهيب الذي أحاط به، فعلى الرغم من إجادته للقصيدة العمودية، إلا أن قصائده ينتابها القِصَر، عندما تلقى في هذا المحفل الذي ضم كثيراً من المبدعين في مدينة أبها، كما توحي أبيات القصيدة بصورة عامة[2].

فأبها مهد القوافي منذ نشأتها، ففيها تبلى وتختبر القوافي، فيبين جيدها من رديئها.

إن الجملة المعترضة (حينما تلقى هنا) تفسر لنا الواقع الذي كان عليه الشعر في أبها، فهي مهد القوافي منذ كانت، وما زالت حتى يومنا هذا تجمع طائفة كبيرة من المبدعين، وقد جاءها الشاعر لينشد فيها أشعاره التي رأى أنها تقصر عن مباراة الشعراء الآخرين، على الرغم من جودتها وحسنها. وقد حقق هذا الانزياح التركيبي غرضاً جمالياً تجسد في الإشادة بأشعاره وجودتها من جهة، وبكثرة المبدعين في أبها من جهة أخرى.

ويقول في نموذج آخر أيضا:[3]

فيـــا أيُّهـــا الشَّـــعْبُ الأبـــيُّ تَجلُّـــداً ســـتخْلُو لكُـــم إنَّ اليهـــودَ أصـــاغِرُ

دِمـــاؤكَ إنْ أعْيـــا الخَلائـــقَ حِفْظُهـــا وأعجـــزَهُم فـــاللهُ - لا شـــكَ- قَـــادرُ

يـــا واحِـــد القـــاداتِ - نُفـــديكَ - لا تَقُـــلْ إذا لـــم تُصـــيبُوا: إنَّمـــا الحَـــظُّ عَـــاثِرُ

تكشف هذه الأبيات – كما هو حال القصيدة في باقي أبياتها-[4] عن تجلد وصبر الشعب الفلسطيني في ظل الاحتلال اليهودي الغاشم، فضلاً عن تصويرها لمقاومة الاحتلال، والسعي للخلاص منه. والسؤال الذي يتبادر للذهن هنا، ما الذي حققه الانزياح من قيمة فنية وجمالية للنص؟ إن الإجابة تتضح عند التأمل في الجملتين الاعتراضيتين (لا شك، نُفديك)، فالجملة الأولى كشفت اليقين بقدرة الله على نصرة المجاهدين والصابرين في فلسطين الحبيبة، ومن جهة أخرى عرّضت بتخاذل الأمة العربية والإسلامية وتقصيرها عن نصرة المرابطين على ثرى فلسطين الطهور. أما الجملة الثانية، فأضاءت دور خادم الحرمين الشريفين أبي متعب الذي لم يخش لومة لائم في نصرة المظلوم مادياً ومعنوياً في فلسطين[5]. كما جلت مكانته في النفوس، ليس عند شعب

(1) السالم، عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص61.
(2) المصدر نفسة، ص60-64.
(3) السالم، دموع في مواجهة الطوفان، مصدر سابق، ص53.
(4) انظر: المصدر نفسه، ص47-55.
(5) أنظر: المصدر نفسه، ص47.

المملكة، بل عند العرب والمسلمين عامة، لذلك جاءت هذه الجملة (نفديك) الاعتراضية لتوجيه الدلالة الشعرية من الخاص إلى العام لارتباطها الواضح بجملة النداء التي قبلها (يا واحد القادات)، فلولا هذه الجملة، لما استشعر المتلقي هذه المكانة التي احتلها أبو متعب في قلوب الشعوب الإسلامية قاطبة.

ويقول في نموذج آخر:[1]

أَيُّهـــا الحَاقـــدونَ عِيشُـــوا بَعيـــداً واحصُـروا -عِنـد غَيْـركُم- مـا اسْـتَجدا

واتْركـــوا النَّحـــوَ للأَلـــى عَشِـــقُوه قَـدْ تَجـاوَزْتُموا-عَلـى النَّحْـوِ- حَـدَّا

هَـــانَ - يـــا قَـــومُ- بَينَنـــا عَربـــيٌ مـــا تبـــاهى بنَحـــوهِ وأعْتَـــدَّا

هذه الأبيات من قصيدة يدافع فيها عن النحو كما يوحي عنوانها "الدفاع عن النحو"، ويتبدى من سائر أبياتها، فقد رمى المفلسون النحو بكل فرية، ووصموه بشتى التهم، إلا أن محاولاتهم باءت بالفشل، وما طلبوه من التجديد المخل، فيه لم يلق آذاناً مصغية في المحافل العلمية والثقافية، وقد تجاوز بعض الحاقدين الحد، حتى رموا من تباهى بالنحو واعتدّ به بالهوان والذل. ولعل الجمل الاعتراضية: (عند غيركم، على النحو، يا قوم بيننا) قد أدت دوراً جلياً في توجيه الدلالة الشعرية في هذه الأبيات. ففي البيت الأول كشفت الموقف الساخر للشاعر من هؤلاء الحاقدين الذين زعموا أن النحو العربي نحو جامد، فيه من الصعوبة ما فيه، فهو بحاجة إلى تطوير وتبسيط، أما الجملة الثانية فتتبدى فيها غيرة السالم على النحو العربي بعد أن لمس هجوم أبناء جلدته عليه، حتى بلغ بهم الأمر أن يقولوا بعدم ضرورته، فضلاً عن الدعوة إلى العامية واستبدالها بالفصحى.

أما الاعتراض بجملة النداء، فقد أكد ارتفاع أصوات المنادين بمحاربة الفصحى ونحوها، علاوة على أنها أذكت روح النضال عن اللغة، والتصدي لمحاولات الحاقدين عليها.

ويقول في نموذج آخر:[2]

دِيارُنـــا لبِســـتْ فـــي حُكْمِكُـــم ذَهبـــاً وَتَبْتغـــي أن يكـــونَ اللِّـــبْسُ ألمَاسَـــا

فيهـــا مَعـــالمُ بالأمْجـــادِ شَـــاهدةٌ تُعـــدُّ فـــي رِفْعَـــةِ الأوْطـــانِ مِقْياســـاً

وَحِصـــنُها لـــو ســـألنَاهُ لأخْبرَنـــا - لـو كـانَ ينطِـقُ- كَـمْ مـن مِحْنـةٍ قَاسَـى

يشير السالم في هذه الأبيات – كما توحي القصيدة – إلى دور الأمير سلطان – وزير الدفاع – في حفظ الأمن ونشر السلام في ربوع الوطن، فالمملكة العربية السعودية – أثناء تسلمه لقيادة الدفاع – انتشت بالأمن بعد خوف، وبالاستقرار بعد فزع، حتى أضحت مثالاً في ذلك بين الأوطان. ولعل الذي جلى الدور الذي أداه الأمير سلطان في تثبيت الأمن في أجزاء المملكة، الجملة الاعتراضية (لو كان ينطق)، حيث أكدت المعنى الذي رام الشاعر كشفه، فقد دل الاعتراض على أن الشاعر، كان يستشعر أهمية الأمن والأمان الذي لمسه كل مواطن، ولذلك جاءت الجملة الاعتراضية تكثيفاً واختصاراً لصورة الحالة الأمنية في فترة الأمير سلطان، وتمريراً هادئاً لرسالة الشاعر المتمثلة في رأيه بالأمير، من خلال السياق اللغوي الذي تضمن هذه الجملة الاعتراضية، وقد تجلت هذه الرسالة عبر المفارقة التي تمثلت في المقارنة بين فترة الأمير/ ديارنا لبست في حكمكم ذهباً، وفترة ما قبله/ - لو كان ينطق- كم من محنة قاسى.

أما النموذج السادس والأخير، فيقول:[3]

هـذا الـذّي تَشـهَدونَ – اليَـومَ- مَولِـدَهُ مَخاضُـــهُ كـــانَ أشـــواطاً مِـــن التَّعَـــبِ

(1) السالم، بوح الخاطر، مصدر سابق، ص70.
(2) السالم، قبلات على الرمل والحجر، مصدر سابق، ص48.
(3) السالم، صدى الوجدان، مصدر سابق، ص9.

هّـذا الّـذي تَشـهدونَ – اليَـومَ- طَلْعتَـهُ يَنْـــــداحُ نَحـــــوَ الجَهْـــــلِ كالشُّـــــهُبِ

قَامـتْ– علـى اللّغـةِ الفُصْـحَى- رسـالتُهُ بِحَرْفِهـــا قَـــد أَتانـــا اقْـــدسُ الكُتُـــبِ

يتحدث السالم في هذه الأبيات عن مولد النادي الأدبي في منطقة الجوف الذي كان تتويجاً لجهود مضنية، ونتاجاً لأشواط كثيرة وطويلة من التعب والنصب، فكان في نهاية المطاف – منارة للعلم وللأدب، تبدد ظلام الجهل، أما رسالته فقد قامت على العناية والاهتمام باللغة العربية الفصحى، ولا غرو في ذلك فهي أقدس اللغات، وبها تنزلت أقدس الكتب، وهو القرآن الكريم.

ويمكن تلمس غير موضع من مواضع الاعتراض في هذه الأبيات، فقد وقع في البيت الأول والثاني بلفظة (اليوم) بين الفعل والفاعل (تشهدون) والمفعول به (مولده، طلعته)، وكانت وظيفة الاعتراض إيضاحية يكتمل بها المعنى، وتتحقق فيها دلالاته، فالشاعر أراد التنبيه على أهمية اليوم ومكانته في نفوس الحضور وأهل الجوف، حيث أعلن فيه مولد النادي الأدبي، وثمة بعد آخر لا يقل أهمية عن أداء المعنى وتوضيحه الذي حرك هذا التوزيع في التركيب وأكسبه أهمية، وهو تحقق عنصر الجمال في التركيب، حينما نقل الجملة من مستواها الاعتيادي في الاستعمال إلى مستوى أكثر شعرية، كما أن تكرار الاعتراض حقق قدراً من الإيقاع أضفى على النص جمالية أخرى ما كانت تحقق لولا تكرار (لفظة (اليوم). أما الاعتراض الذي وقع في البيت الثالث، فقد كان بين الفعل (قامت) والفاعل (رسالته) وقد ترتب على خرق اعتيادية اللغة تحديد الرسالة التي قام عليها النادي الأدبي في الجوف، حيث كان القصد منه مرتبطاً بالعناية باللغة الفصحى، علاوة على أن الجملة الاعتراضية، جعلت المتلقي أمام سياق تركيبي جديد، عزز شعريته القائمة على كسر النظام اللغوي الصارم، مما يعني أن "الشعرية ليست خصيصة في الأشياء ذاتها، بل في تموضع الأشياء في فضاء من العلاقات"[1]. له طابعه وخصوصيته البنائية.

(1) أبو ديب، كمال، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987، ص58.

الفصل الثالث
المستوى البياني

أولاً: التشبيه
ثانياً: المجاز
ثالثاً: الاستعارة
رابعاً: الكناية

يلجأ الشاعر إلى الصور الفنية للتعبير عن أفكاره ومعانيه، ومشاعره وأحاسيسه، فهي وسيلة الأديب، والشاعر على وجه الخصوص لنقل ما يدور في خلده، أو يجيش في صدره إلى المتلقي وترتبط-غالباً-بحاسة الإبصار والسمع التي تمد الخيال بالحركة والانطلاق، فما"يتجلى أمام العقل من صور خيالية وعاطفية... يرتبط بالسمع والبصر أكثر من ارتباطه بباقي الحواس، فالسمع ندرك به الجمال الموسيقي، والبصر ندرك به جمال التصوير"[1]، وهي رسم قوامه الكلمات[2].

والصورة (الثيمة) التي تترد في أعمال الفنان بأشكال بيانية مختلفة، تحمل أبعاد تجربته الشعورية، وتعبر عن وجهة نظره تجاه الحياة، ويتبلور من خلالها موقفه العام والخاص[3].وقد ارتبطت أهميتها بما تحدثه في المعنى من تأثير، إذ تتجلى أهميتها في الطريقة التي تفرض بها علينا نوعاً من الانتباه للمعنى الذي تعرضه، وفي الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى، ونتأثر به، فهي- إذن- لا تشغل الانتباه بذاتها، إلا أنها تريد أن تلفت انتباهنا إلى المعنى الذي تروم عرضه، وتفاجئنا بطريقتها في تقديمه[4]. إن الصورة وحدة أساسية لا يمكن فصلها وتجريدها عن بنية القصيدة فهي"على أحسن الفروض، صور في سياق،صور ذات علاقة، ليس ببعضها وحسب، وإنما علاقة بسائر مكونات القصيدة، وهذا يعني أن دراسة الصور بمعزل عن دراسة البناء الشعري تعبر عن رؤية جزئية، مهما كانت عميقة، أو محيطة، فإنها ستظل ناقصة من جهة ما؛ ذلك لأن الصورة... تبقى صورة ضمن تكوين شامل حجراً في بناء...، أو لوناً أو ظلاً، أو ضوءاً في لوحة"[5]. وتنهض الصورة على أساليب البيان المستخدمة من تشبيه، ومجاز، واستعارة، وكناية، وسيعمد الباحث إلى جلاء هذه الأساليب البيانية في شعر السالم، وذلك على النحو الآتي:

(1) عبد الله، محمد موسى حسن، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، 1981، ص29-30.
(2) دي لويس، سيسل، الصورة الشعرية، تر: أحمد الجنابي، دار الرشيد، بغداد، 1982، ص21.
(3) اليافي، نعيم، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي، صفحات للدراسات والنشر، دمشق، 2008، ص260.
(4) عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1992، ص327-328.
(5) عبد الله، محمد حسن، الصورة والبناء الشعري، مرجع سابق، ص19.

أولاً: التشبيه:

تتجلى أهميته بين عناصر البيان في التراث العربي، بوصفه الأيقونة الأساسية، والعامل الفاعل في الشعرية العربية[1]، فقد جعله قدامة وغيره غرضاً قائماً بذاته من أغراض الشعر[2]، وقد عرفه القدماء بتعريفات عدة، ولكنها لم تختلف اختلافاً جوهرياً، فهو عند العسكري:"الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه وبغير أداة التشبيه"[3]، وعند ابن رشيق:"هو صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة، أو جهات كثيرة، لا من جميع جهاته؛لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه"[4]، وعند الخطيب القروينى: "الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى، ما لم يكن على وجه الاستعارة التحقيقية، لا الاستعارة بالكنايه ولا التجريد"[5]. وخلاصة القول: إنه قيام الشيء مقام الشيء لعلاقة المشابهة بينهما.

وأركانه أربعة: المشبه والمشبه به، وهما طرفا التشبيه، ثم وجه الشبه والأداة، وما تواطئ عليه أكثر البلاغيين من تقسيمات للتشبيه بالنظر إلى طرفيه: تقسيمه من حيث الإفراد والتركيب إلى: 1- تشبيه مفرد بمركب، 2- مفرد بمفرد، 3- مركب بمركب، 4- مركب بمفرد،وتقسيمه من حيث المحسوس والمعقول إلى: 1- تشبيه محسوس بمحسوس، 2- معقول بمعقول 3- محسوس بمعقول 4 –معقول بمحسوس، وتقسيمه من حيث وجود أداة التشبيه أو عدم وجودها إلى:1- مُظهر الأداة، 2- مُضمر الأداة[6]. وعلى أيّ حال، فإن إدراك العلاقة بين عناصر الفن تتطلب منا النظر إلى تقنية التشبيه، لا على أنها محض مقارنة بين شيئين لا شتراكهما في صفة، أو مجموعة من الصفات، وإنما باعتبارها خلقاً جديداً ناجماً عن غوص المبدع في أعماق ماهيات الأشياء، ليستبصر من خلالها بوشائج جديدة بين المدركات لم يكن يعهدها من قبل[7].

وسنحاول من خلال ذلك تأمل التشبيه، وإدراك شعرية السالم في هذه المجال، ومدى نجاحه في تقديم تجربته الشعرية تجاه قضاياه، ومواقفه الحياتية.

يقول السالم من قصيدة بعنوان (من وحي المكان):[8]

أنَـــا هُنـــا وكـــأنّي بَـــينَ أرْوقَتـــي فالبَيـــتُ بَيْتـــي ودَارُ الكُتـــبِ مكْتبتـــي

طُلاَّبهـــا مِثـــلُ أبْنَـــائي نَـــذَرْتُ لهُـــمْ وَقْتـــي وَجَهْـــدي وأقْلامـــي وَمِحبرتـــي

جَـــزاءُ ذلـــكَ لا أرْجُـــوه مِـــن أحـــدٍ فَـــذاكَ واجِـــبُ طُلاَّبـــي وطَـــالبَتي

تصور هذه الأبيات العلاقة الحميمة بين السالم، وكلية اللغة العربية وطلابها بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية[9]. وقد اعتمد على بلاغة التشبيه في تجلية جوانب هذه الصورة وإبراز

---

(1) صادق، رمضان، شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، مرجع سابق، ص153.
(2) انظر: ابن جعفر، قدامة (ت337هـ)، نقد الشعر، مصدر سابق، ص124-130.
(3) العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله (ت395هـ)، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبوالفضل إبراهيم،ت دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1952، ص261.
(4) ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق، ج1، ص237.
(5) الخطيب القزويني، جلال الدين محمد بن القاضي سعد الدين (ت739هـ)، الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق:محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط4، 1975، ج1، ص328.
(6) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، مصدر سابق، ج1، ص335-336.
(7) صادق، رمضان، شعر عمر بن الفارض، مرجع سابق، ص155.
(8) السالم، عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص20.
(9) انظر: المصدر نفسه، ص20.

أبعادها بوضوح، فكلية اللغة العربية بما فيها من أروقة ومكتبة كأنها بيته ومكتبته، وطلابها بمثابة أبنائه، ولعل الخطاطة الآتية تلقي مزيداً من الضوء على تفاصيل هذه الصورة.

المشبه	المشبه به	أداة التشبيه	وجه الشبه
كلية اللغة العربية/البيت	بيته	---	---
دار الكتب	مكتبتي	---	---
طلاب الكلية	أبنائي	مثل	---

ولا شك في أن هذه المقاربة بين طرفي التشبيه تجسد العلاقة الأثيرة والدافئة بينهما، ولعل غياب وجه الشبه، جعل النص مفعماً بفائض دلالي، يحفز المتلقي على رصد حمولاته الدلالية، علاوة على ترسيخ المعنى جمالياً، توكيداً لما فيه من معنى المكانة العزيزة، والمنزلة السامية في نفس الشاعر لكلية اللغة ومنتسبيها، فبهذه الروح المتأججة تفاؤلاً وأملاً وسعادة وطموحاً، نذر جهده وأقلامه ومحبرته، وعد ذلك واجباً عليه تجاههم، فلا يرجو مقابل ذلك أجراً أو شكراً إلا من الله تعالى، وبهذا يرسم الشاعر صورة قائمة على الفرح والأمل والسعادة، تؤكد العلاقة الوثيقة بينه وبين الكلية وطلابها، ترتكز على التنويع الإيقاعي والتصويري، وتجعل المتلقي ليس معنياً بما يعرف أو يجهل، بل يُقدم له ذلك بقالب مثير ومدهش.

ويقول من قصيدة أخرى (إلى جنة الخلد يا شيخ ياسين):[1]

هُـــوَ جُـــرْمٌ فـــي المِلّتـــين كبيـــرٌ وَهـــوَ فـــي سِـــيرَةِ الطّريـــقِ انحسَـــارُ

هُـــو نَـــارٌ والمســـلمونَ هَشِـــيمٌ لِلظَاهـــا فـــي كـــلِّ قَلْـــبٍ أوارُ

يتحدث السالم في هذين البيتين عن مكانة الشيخ أحمد ياسين في العالمين العربي والإسلامي، الذي اغتالته الأيدي الآثمة الغادرة، فقد انفطرت قلوب العرب والمسلمين، وأصابها انكسار عظيم جراء فقده، حتى شحَّ الدمع في عيونهم، وغار في محاجرهم، ولم يكن هذا إلا لمنزلته السامية، لمَّا أغار عليه الأعداء صبحاً بالقذائف فتناثر جسده الطاهر فوق مقعده[2] اتكأ السالم على التشبيه لتصوير مكانة الشيخ الذي كساه وقار الشيب، فهو كالجرم في سماء الأمة العربية والإسلامية ينير لها درب الجهاد، وطريق النضال، وهو كالنار التي وقودها المسلمون في كل مكان، يستمر لظاها في كل قلب مسلم مؤمن، بأن ما أُخذ بالقوة لا يسترد إلا بالقوة. صورة تعج بالحركة والحياة والألوان، تكسب النص قدراتها التعبيرية التأثيرية، بنقلها هاته الصور من المألوف والمعتاد إلى الإثارة والدهشة، للوقوف على جمالياتها المعرفية والبلاغية التي تخلق حالة من التكامل بين المعرفي والجمالي، تشبيه المحسوس/الشيخ، بالمحسوس/ الجرم، هو/نار، المسلمون/ هشيم، إنه تصوير لغوي يشي بالأهمية التي يحتلها أحمد ياسين في قلوب أبناء الملتين العربية والاسلامية ونفوسهم. هكذا يربط السالم بين أواصر الصورة ربطاً وثيقاً، ليزيد المعنى وضوحاً، ويكسبه تأكيداً، فالتشبيه ليس عنصراً إضافياً في الجملة، بل هو جزء أساس، لا يتم المعنى دونه، وإذا أسقط من الجملة انهار المعنى من أساسه، فهو يأتي ضرورة في الجملة، ويتطلبه المعنى ليصبح قوياً واضحاً[3].

ويقول-كذلك- من قصيدة موسومة ب(من قصيدة الحداثة):[4]

هَجـــروا القَصـــيدَ ونَظْمَـــهُ وسَـــماعَهُ مـــا السِّـــرُ فيمـــا كـــانَ مِـــن إحجـــامِ

قَـــالَوا لأنَّ الشّـــعرَ يَـــزْري بـــالفَتَى ونَقـــولُ: ذا ضَـــربٌ مِـــن الإيهـــامِ

فالشِّـــعرُ ســـهمٌ والسِّـــهامُ قَليلـــةٌ يـــاربُّ سَـــدِدْ لا تَطـــيشُ سِـــهامي

يـــا معشـــرَ الشُّـــعراءِ قُولـــو وانْظمـــوا فالشِّـــعرُ للشُّـــعراءِ خيْـــرُ وِسَـــامِ

والشّـــعرُ إنْ طـــابَ اللقـــاءُ مُؤانْســـي أمَّـــا إذا عـــجَّ اللِّقـــا فَحُســـامي

يبدو أن السالم ليس من أنصار قصيدة الشعر الحر، أو ما يسمى بشعر الحداثة،على الأقل كما يتبدى من أشعاره، لا سيما في هذه القصيدة، فلا مساهمة تذكر له في الشعر الحر، إلا قصيدة واحدة أودعها في آخر ديوانه(صدى الوجدان)[5]. يعتمد السالم في هذه الأبيات على التشبيهات المتتالية التي يأخذ بعضها برقاب بعض، لنقل تجربته الشعورية وعاطفته وأفكاره، والتعبير عن حالته النفسية متسائلاً عن السر الذي دعا دعاة الشعر الحديث لأن يهجروا القصيدة التقليدية، بل أن يصموها بالجمود، وأنها مطوقة بالقافية التي تحول بينها وبين الحرية والانطلاق[6]. وتعريف السالم للفظة (الشعر) التي كررها أربع مرات، وكذا لفظة(الشعراء) المكررة مرتين، توحيان بأن

(1) السالم، دموع في مواجهة الطوفان، مصدر سابق، ص33.
(2) السالم، دموع في مواجهة الطوفان، مصدر سابق، ص32-33.
(3) بدوي، أحمد، من بلاغة القرآن، دار نهضة مصر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص198.
(4) السالم، بوح الخاطر، مصدر سابق، ص30.
(5) انظر: السالم، صدى الوجدان، مصدر سابق، ص90.
(6) انظر: السالم، بوح الخاطر، مصدر سابق، ص31.

الشعر المقصود-هنا-هو الذي اتخذ من العروض الخليلي أساً له، وأن الشعراء المعنيين هم أنصار القديم الذي يرون أن شعرهم السهم الحقيقي في الوقت الذي عزت فيه السهام التي تكافح عن اللغة العربية، لذلك يحض الشعراء على قول الشعر ونظمه، ويدعو الله أن لا تطيش سهامهم، فتنبو عن أهدافها، فالشعر خير وسام يزين صدور الشعراء.

كما أنه الأداة التي يشكو بها ألمه وحزنه وحرقته، فيبدد به وحشته وظلامه وكآبته فهو المؤنس والجليس ساعة الخلوة،ووقت الهدوء والراحة والسلم النفسي، والحسام الذي يخرس الألسنة لحظة المواجهة والمنافحة عن القضايا والمواقف. والخطاطة الآتية توضح أركان التشبيه في هذه الأبيات:

المشبه	المشبه به	الأداة	وجه الشبه
الشعر	سهم	-	-
الشعر	خير رسام	-	-
الشعر	المؤنس	-	-
الشعر	الحسام	-	-

ولعل غياب بعض أركان التشبيه نقل هذه اللوحة الفنية من جانب التشكيل الضيق إلى عوالم الإبداع الفسيحة الفائضة الدلالة، مما بعث في أوصالها النبض والحياة والتألق، وأحالها إلى صور مرئية معبرة، تمثل المعاني تمثيلاً جيداً، وتعكس واقعاً فنياً تجسد في فئة من الشعراء نادوا بالانسلاخ عن هذا الميراث الأدبي المتراكم، بدعوى الحداثة وضرورة التطوير لمواكبة مستجدات العصر، في مقابل فئة أخرى تدعو إلى التمسك بالعروض الخليلي الذي لا يحجر على أولئك ما يرومونه من التعبير، وفيما يبدو لي أن السالم استطاع من خلال هذه الصور الموحية الدالة، وغير المبتذلة أن يجسد مشاعره، ويكشف كوامن نفسه، ويؤثر في المتلقي، بالقدر الذي منح صوره حيوتها ورشاقتها، وصياغتها بلغة ترسبت فيها تجربته الشعورية، ومن هنا، فإن الصورة لا يمكن أن تدرس بمعزل عن سياقها العام؛ لأن"الصورة دون سياق، وجود مسطح، وليس بنية متشابكة العلاقات"[1]. فهي تستخدم لتؤثر وتوحي بالتجربة في أعماقها وأبعادها، متخطية الدلالة الأولى للكلمات إلى قراءة خلفياتها: ما فوقها، وما تحتها، وما وراءها[2].

ويقول-أيضاً- من قصيدة بعنوان(النفس للنفيس):[3]

وأَتـــاهُ الحِجـــازُ يُعْطيـــهِ عَهـــداَ ... بَـــاركَ العَهـــدَ رُكنُـــهُ والمقـــامُ

أَهـــي دَارٌ؟ أَم كَاعِـــبٌ فـــي صِـــبَاها ... لانَ مِنْهـــا خَصْـــرٌ ومـــاسَ قِـــوامُ

أَهـــي دارٌ؟ أَمْ غَـــادةٌ تَتبـــاهى ... بِجمـــالٍ تـــذُوبُ مِنـــهُ العِظـــامُ

هَـــي دَارُ عَبـــدِ العَزيـــزِ بَناهـــا ... وعلـــى الابـــنِ كُحْلُهـــا والحِـــزَامُ

هِـــي دَارٌ لكـــنْ لهـــا عَـــينُ عَطـــفٍ ... وَحنـــانٍ عَـــن جَارهـــا لا تَنـــامُ

(1) أبو ديب، كمال، جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1984، ص27.
(2) قطوس، بسام، وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث، دار الكندي، إربد،(د.ط)، (د.ت)، ص39-40.
(3) السالم، قبلات على الرمل والحجر، مصدر سابق، ص92، 94، 95.

ترتكز هذه الأبيات على ثيمة رئيسة، تبرز عمق العلاقة بينه وبين أمير نجد الذي لم يسم اسمه، وتتضح هذه العلاقة من خلال البناء الفني للنص الناهض على تقنيتي التشبيه والتكرار اللتين تتواءمان مع التدفق الشعوري، فالصورة الشعرية من طبيعتها أن تؤدي مستويين من الفاعلية"المستوى النفسي والمستوى الدلالي"[1] ولا شك في أن هذا التحليل يحتاج إلى"المتلقي الماكر"[2] ليجوس خلال القصيدة فيقتنص بعضاً مما أراده الشاعر. يشبه السالم الحجاز بالدار، أو بالكاعب في ريعان صباها، يتثنى خصرها، ويميس قوامها دلاً وتيهاً، أو بالغادة المتناهية الجمال الذي يأسر القلوب، ويأخذ بالألباب، ويمكن إجراء التشبيهات في هذه الأبيات للوقوف على جماليتها، واعتناء السالم بالتفاصيل التي تضيء جوانب العلاقة بين الأمير والحجاز.

(1) الصباغ، رمضان، في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 1998، ص309.

(2) قطوس، بسام، تمنع النص – متعة التلقي – قراءة ما فوق النص، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، 2002، ص91.

المشبه	المشبه به	أداة التشبيه	وجه الشبه
الحجاز	دار	-	-
الحجاز	دار كاعب	-	-
الحجاز	غادة	-	-

ولعل غياب الأداة ووجه الشبه يوحيان بمدى العلاقة الحميمة بين الأمير والحجاز، كما يجعل الصورة الشعرية أكثر رسوخاً، ويوسع المزيد من الاستدعاء للدلالات بين طرفي التشبيه اللذين ينطويان على قيم جمالية أكثر عمقاً من تقرير جانب واحد أحادي الدلالة. فلفظة الدار تومئ بالعلاقة الدافئة والأثيرة، والاستقرار والطمأنينة...، أما لفظتا كاعب وغادة، فتوحيان بالحسن والجمال والعلاقة التي يسودها العشق والمحبة.. وقد استطاع السالم أن يصهر هذه الصور الجزئية في صورة كلية، تجسد علاقة الأمير بالحجاز، وانتماءه لوطنه، وبالتالي يصور السالم موقفه الذاتي ورؤيته الخاصة، فثمة تطابق بين هذه الصور القائمة على التشبيهات والفكرة/ الرسالة التي يريد الشاعر أن يدفع بها إلى المتلقى، فلا "فن دون وحدة الفكرة، ودون وحدة الشكل، ودون وحدة هاتين الوحدتين، والفكرة الناقصة تولد صورة ناقصة"[1] وغني عن الإشارة-هنا-أن التكرار أكد هذه الصورة وأضاء عتماتها، فالتكرار منه ما يراد به تقوية النغم، ومنه ما يراد به تقوية المعاني الصورية، ومنه ما يراد به تقرير المعاني التفصيلية[2].

إن نجاح الصور الشعرية لدى السالم- كما يبدو لنا- يكمن في حيوتها وإيحائها، وعمق التجربة التي تعكسها، وصلتها بالشعور الإنساني بصورة عامة، فضلاً عن غناها بالحركة والألوان، وتجاوزها الإطارين الزماني والمكاني الضيقين، زد على ذلك أنها تمثل قناعات معينة فكرية وثقافية تتوحد فيها التجربة الشعورية، والتجربة الجمالية المتمثلة بمستوى المفردات اللغوية، لتؤلفا في نهاية المطاف وحدة الرؤيا للأنا/الشاعر.

ويقول من قصيدة بعنوان (غزة وصرخة لم تصل):[3]

نَاديـــــتُ حتَّـــــى بُـــــحَّ صَـــــوْ تِـــــي فانكفـــــأتُ علـــــى يَراعِـــــي

كـــــانَ المِـــــدادُ دَمـــــي ولـــــم أظفـــــر سِـــــوى بصَـــــدَى انْتِجـــــاعي

يبدو أن السالم قد فقد الأمل في الأمة العربية على وجه الخصوص، على الرغم من أنه لم يألُ جهداً في إثارة هممها لاتخاذ الموقف الذي يليق بها من غزة التي دمرها الصهاينة، وأعملوا فيها ماينذى له الجبين، ولكنه لما رأى صوته قد بح ولم يظفر بشيء، انكفأ على يراعه، يعتصر الألم والحزن.

شبه السالم في البيت الثاني المداد الذي سطر به شعره بالدم، ليوحي بمدى الحسرة والأسى اللذين سيطرا عليه لما رأى مافعله اليهود بأهل غزة، ولعل حذف وجه الشبه وأداة التشبيه، قد وشى بهذه الحالة التي سيطرت على الشاعر، وزادته حرقة.

ويقول- أيضاً من قصيدة موسومة بـ(اليابان):[4]

مَعْـــرِضٌ كانَـــتِ السُّـــعوديةُ الشَّمَّـــ ـــــاءُ فيـــهَ تاجـــاً علـــى العُنـــوانِ

(1) سليمان، نبيل، أسئلة الواقعية والالتزام، دار ابن رشد للنشر والتوزيع، عمان، 1986، ص30.
(2) المجذوب، عبد الله، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، مطبعة الباب الحلبي، القاهرة، 1955، ج2، ص131.
(3) السالم، دموع في مواجهة الطوفان، مصدر سابق، ص75.
(4) السالم، عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص120.

نتســـــاقَى فيـــــهِ الثّقافـــــةَ كأســـــاً إثـــــرَ كـــــأسٍ فيهـــــا ســـــمُّو المعـــــاني

يبدو أن السعودية كانت لها مشاركة لا بأس فيها في هذا المعرض العلمي الثقافي الذي أقيم في اليابان، علاوة على ماتم فيه من تلاقح وتبادل بين الثقافتين. شبه السالم السعودية بمشاركتها الفاعلة في هذا المعرض بما يدل على هويتها، بالتاج الذي يدل ويشير على هوية صاحبه وشخصيته.

كما شبه تبادل الثقافتين بتعاطي كؤوس الشراب اللذيذة، وتعكس العلاقة بين طرفي التشبيه، اعتزاز السالم بالتقدم العلمي الذي حظيت به بلده، فضلاً عن فخره بثقافته العربية والإسلامية.

ثانياً: المجاز:

تتبع النقاد والبلاغيون العرب القدامى الحقيقية والمجاز، وفرقوا بينهما، فالصاحبي، يقول:"فالحقيقة الكلام الموضوع موضعه الذي ليس باستعارة ولا تمثيل فيه، ولا تقديم فيه ولا تأخير، كقول القائل: أحمد الله على نعمه وإحسانه... وهذا الكلام... أي أن الكلام الحقيقي يمضي لسننه لا يُعترض عليه، وقد يكون غيره، ويجوز جوازه لقربه منه. إلا أن فيه من تشبيه واستعارة ما ليس في الأول، وذلك كقولك: عطاء فلان مزن، فهذا تشبيه، وقد جاز مجاز قوله: عطاؤه كثير وافٍ"[1]، فالمجاز ما كان قريباً من الحقيقة، وفيه تشبيه أو استعارة[2] أما عبد القاهر الجرجاني (471 أو 474)، فيعرف الحقيقة في المفرد، بقوله: "كل كلمة أريد بها ما وقعتْ له في وضع واضع اللغة - وإن شئت قلت: في مواضعة- وقوعاً لا تستند إلى غيره فهي"حقيقة". وهذه عبارة تنتظم الوضع الأول وما تأخر عنه، كلغة تحدث في قبيلة من العرب، أو جميع العرب أو في الناس مثلاً، أو تحدث اليوم، ويدخل/ فيها الأعلام منقولة كانت كزيد وعمرو، أو مرتجلة كغطفان- وكل كلمة استُؤنف لها على الجملة مواضعة، أو ادُّعي الاستئناف فيها، وإنما اشترطت هذا كله؛ لأن وصف اللفظة بأنها حقيقة أو مجاز، حُكمٌ من حيث أن لها دلالة على الجملة، لا من حيث هي عربية أو فارسية، أو سابقة في الوضع، أو محدثة مولَّدة. فمن حق الحدّ أن يكون بحيث يجري في جميع الألفاظ الدالة"[3].

ويعرف المجاز بأنه"كل كلمة أريد بها غير ماوقعت له في وضع واضعها، لملاحظة بين الثاني والأول، فهي مجاز-وإن شئت قلت: كل كلمة جُزتَ بها ما وقعت له في وضع الواضع إلى مالم توضع له، ومن غير أن تستأنف فيها وضعاً، لملاحظة بين ما تُجوّز بها إليه، وبين أصلها الذي وضعت له في وضع واضعها، فهي مجاز"[4]. ويقسم علماء البلاغة المجاز إلى قسمين:

الأول: المجاز العقلي، وهو: إسناد الفعل، أو ما في معناه إلى غير صاحبه، لعلاقة مع قرينة تمنع أن يكون الإسناد حقيقياً، كقولنا:أنبت الربيع الزرع، فإن إسناد الفعل (أنبت) إلى الربيع إسناد مجازي؛لأن المؤمن يؤمن أن الذي أنبت الزرع هو الله، وليس الربيع، وما الربيع إلا الزمن الذي يكون فيه الإنبات"[5] والعلاقة بين الفعل وما في معناه (كالمصدر، واسم الفاعل، واسم المفعول... وغير ذلك من المشتقات التي تعمل عمل الفعل)، وبين الفاعل غير الحقيقي أنواع: منها العلاقة السببية، والزمانية والمكانية...[6].

---

(1) ابن زكريا، أبو الحسن أحمد بن أحمد بن فارس (ت395هـ)، الصاحبي، تح: السيد أحمد صقر، مكتبة ومطبعة دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص321-322.

(2) عتيق، عبد العزيز، علم البيان، دار النهضة العربية، بيروت، 1985، ص139.

(3) الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد (ت471أو474ه)، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة،1991،ص350.

(4)المصدر نفسه، ص351-352.

(5)شيخ أمين، بكري، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1992، ص81-82.

(6) انظر: المرجع نفسه، ص82-90.

الثاني: المجاز اللغوي، وهو:"استعمال كلمة في غير معناها الحقيقي لعلاقة مع قرينة ملفوظة، أو ملحوظة[1]. ويقسم إلى قسمين:

أ- مجاز لغوي: تكون العلاقة فيه بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي للكلمة قائمة على غير المشابهة، وهذا هو المجاز المرسل.

ب- مجاز لغوي تكون العلاقة فيه بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي للكلمة قائمة على المشابهة.. وهذا اللون هو الاستعارة[2].

"والمجاز ضربان مرسل واستعارة؛ لأن العلاقة المصححة إن كانت تشبه معناها بما هو موضوع له فهو استعارة، وإلاّ فهو مجاز مرسل"[3].

وهناك ضرب آخر من المجاز يتعلق بالتجوز في الإسناد، وهو المجاز العقلي، ويسمى الإسناد المجازي، ولا يكون إلا في التركيب[4].

ومما تجدر الإشارة إليه، أن الحقيقة في بابها بيان وبلاغة، فلا يُقلل من شأن الكلمة أن تكون مستعملة في معناها الحقيقي الذي وضعت له، إذا كان ذلك مما يقتضيه المقام للمجاز، بل إن البلاغة حينئذٍ تكون في استخدام هذه الألفاظ على حقيقتها، أما إذا تطلب المقام المجاز، فإن البلاغة حينها تكون فيه[5]، فالحقيقة والمجاز وسيلتان من وسائل التعبير لا تغني إحداهما عن الأخرى في نقل المعنى، أو رسم الصورة[6]. ولذلك شغف به العرب، حتى صار عندهم" منهلاً مورداً عذب الارتشاف، وسبيلاً مسلوكاً، ولهذا كثر في كلامهم حتى صار أكثر استعمالاً من الحقائق، وخالط بشاشة قلوبهم، حتى أتوا منه بكل معنى رائق، ولفظ فائق،واشتد باعهم في إصابة أغراضهم، فأتوا فيه بالخوارق"[7]، ولا بد لهذا المجاز من علاقة وقرينة، فالقرينة هي التي تبين أن المعنى الحقيقي غير مراد، وأن المعنى المجازي هو المقصود، وكثرت هذه القرائن، وتعددت، فمنها ما هو لفظي، أو عقلي، ولكن يجمعها أمر واحد، وهو ما يدل على تعذر حمل اللفظ على معناه الحقيقي[8]، وأما العلاقة، فهي الصلة الوثيقة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، التي تسوغ نقل اللفظة من معناها الأصلي، واستخدامها في المعنى المجازي[9].

وسيعالج الباحث المجاز، من خلال المجاز المرسل، والمجاز العقلي.

أولاً: المجاز المرسل:

يقول السالم من قصيدة بعنوان(طاب اللقاء):[10]

لكُـــم أيـــادٍ تكيـــلُ الخيـــرَ يعرفهـــا مـــن حـــجَّ أو جـــاءَ نَحـــو البيـــتِ مُعتمـــرا
أنـــتم علـــى بَلـــدٍ زادتْ وِصـــايَتُهُ كـــــالأُم والأبِ للأيتَـــــام والفقـــــرا

(1) المرجع نفسه،ص92.
(2) المرجع نفسه، ص92.
(3) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، مصدر سابق، 396.
(4) عتيق، عبد العزيز، علم البيان، مرجع سابق، ص143.
(5) أبو علي، محمد بركات حمدي، البلاغة العربية في منهج متكامل، دار البشير، عمان، 1992، ص28.
(6) لاشين، عبد الفتاح، البيان في ضوء أساليب القرآن، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1992، ص287.
(7) ابن النقيب، أبو عبدالله جمال الدين المقدسي (ت698هـ)، تفسير ابن النقيب في علم البيان والمعاني وإعجاز القرآن، ت: زكريا سعيد علي، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1415هـ، مقدمة التفسير، ص22.
(8) الجرجاني، محمد بن علي (ت816هـ)، الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، تح: عبد القادر حسين، مكتبة الآداب، القاهرة، 1418ه، ص185.
(9) السبكي، بهاء الدين (ت756هـ) شروح التلخيص،نشر أدب الحوزة، الكوفة، (د.ط)، (د.ت)، ج4، ص24.
(10) السالم، بوح الخاطر،مصدر سابق، ص106.

ولا غَرابـــةَ فِيمـــا قـــالَ حاســـدُكُم فـــإنَّ فـــي الخَلْـــقِ خَلْقـــاً يَكـــرهُ المَطَـــرا

يشير السالم في هذه الأبيات إلى فضائل آل سعود ودورهم في حفظ البلاد ورعايتهم لأهلها، حيث زهت المملكة في عهدهم وشهدت من التقدم والخير ما لم تشهده فيما مضى[1].

وعمّ مجيء الحجيج والمعتمرين من كل حدب وصوب، كما نال الأيتام والفقراء من كرمهم وعنايتهم الشيء الكثير، فلاغرو أن يكثر حسادهم، ويقولوا فيهم مالا ينبغي أن يقال، يتبدى المجاز المرسل في هذه الأبيات في غير موضع (لكم أياد)، و(أنتم على بلد)، و(فإن في الخلق) فقد استخدم الشاعر هذه الألفاظ (أياد، بلد، الخلق) على غير حقيقتها؛ لأن المقام تطلب ذلك، فهي على هذه الصورة أقدر على نقل الصورة من استعمالاتها على وجه الحقيقية، فلفظة أيادٍ تشير الى النعم الكثيرة، والخير العميم الذي أسبغه آل سعود على أهل المملكة، فالأيادي- هنا - مجاز مرسل علاقته السببية، إذا أطلق لفظ السبب وأراد المسبب، أما لفظه بلد، فقد أراد بها الناس (السعوديين)،فذكر المحل وأراد به الحالّ، ليوحي بالدور الذي يقوم به هذا البلد في رعاية شؤون الأيتام والفقراء، وكذلك لفظة(الخلق)، فقد أطلقها وأراد بها بعض الخلق للدلالة على كثرة حاسدي آل سعود لما لهم من أياد بيضاء ونفع وفضل، ضرب رواقه على الناس في غير مكان، فالمجاز - هنا- مرسل علاقته كلية.

ويقول من قصيدة أخرى بعنوان (جلوس في مكتب تشرشل):[2]

أَحْيـــا علـــى الشِّـــعْر فـــي حِلِّـــي وأســـفاري ومِـــن قَوافيـــهِ أقْضِـــي كـــلّ أوْطَـــاري

إذا رأيْـــتُ القَـــوافِي لا تُطـــاوِعُني تركتُهـــا تتشـــظّى تَحـــتَ إصْـــراري
نَزلْـــتُ فـــي (بـــاثَ) والأجْـــواءُ سَـــاجِرَةٌ فيهـــا النَّقيضَـــانِ مِـــن شـــمْسٍ وأمطـــارِ[3]
كأنَّمـــا بالـــدُّمْقسِ الحُـــرِّ قَـــد فُرشـــتْ سَـــاحَاتُها تَتســـاقى نَهْرَهـــا الجَـــاري

هذه الأبيات من قصيدة أوحت بها إحدى زيارات الشاعر إلى إنجلترا وجلوسه مع رفقة من أصدقائه في مكتب رئيس الوزراء البريطاني الأسبق تشرشل/ ثم نزولة في مدينة (باث). تعكس هذه الأبيات العلاقة الحميمة بين الشاعر والشعر، فهو يعده المصدر الذي يمده بالحياة في حله وأسفاره، وبإنشاد قوافيه يقضي أوطار نفسه، وفيه يسرّي عن نفسه الهموم والأحزان، ثم ينقل الحديث إلى وصف ما شاهده في مدينة باث الساحرة التي تتناوبها الشمس والأمطار، التي قد بدت في حلة قشيبة، حيث فرشت ساحاتها بأزهى ألوان الزهور وأبهاها. وقد جاء المجاز المرسل في الألفاظ: (القوافي، باث، نهرها)، حيث أطلق لفظة القوافي وأراد بها الشعر من قبيل ذكر الجزء وإرادة الكل، فمن المعروف أن القوافي تمثل جزءاً من القصائد، فالمقصود-إذن- القصائد وليس القوافي، وفي ذلك إشارة إلى أن الشاعر نذر نفسه لقول الشعر، فلا يستطيع أن يحيا دونه، فأينما ظعن أو قطن، هو السبيل إلى قضاء أو طاره، حتى أنه في حال استعصى عليه، ولم يأت بسماح ويسر، ألح عليه، ولم يزل يطرق بابه حتى يأتيه قسراً، وفي هذا دلالة على أن السالم لا يقدر على أن يعيش بعيداً عنه، أما المجاز في لفظه (باث) فالعلاقة التي تشي بها وهي الكلية، حيث ذكر الكل (باث)، وأراد جزءاً منها، فلا شك في أن السالم نزل في حي، أو منطقة من مناطقها، ولعل في ذلك دلالة على إعجاب الشاعر بهذه المدينة الساحرة بما يكتنفها من جمال وبهاء، بجوها ونهرها وطبيعتها. وفي لفظة(نهرها) علاقة محلية، حيث ذكر المحل، وأراد الحالّ (ماء النهر) فالساحات والحدائق لا تتساقى النهر، بل الماء الذي يجري فيه، فالساحات التي انبهر الشاعر بها وافتتن بأزهارها وورودها كانت بسبب هذا النهر.

---

(1) انظر:السالم، المصدر نفسه، ص105-106.
(2) انظر: السالم، عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص54-55.
(3) باث (BATH) مدينة تقع جنوب غرب إنجلترا، وتعد إحدى المدن السياحية في بريطانيا، وتقع غرب مدينة لندن.

ويقول- كذلك- من قصيدة بعنوان (وداعاً يا مغرب):[1]

ماحَـــانَ الـــودَاعُ وجِسْـــمي لا يســـاعِدُني عليـــه إذ إنَّ قلْبِـــي الصـــبَّ مـــارَحَلا

عَلَـى هَـوى القَلْـبِ تَّمْشـي الرّجـلُ مُسـرعةً وإنْ تَخلّـــى هَـــواهُ مَشْـــيُها ثَقِـــلا

مَاهَـــامَ فـــي خَـــدِّ حَســـنَاءٍ مُهَفْهَفـــةٍ ولا لســـحْرِ عُيـــونٍ هَـــشَّ وامْـــتلا

للَّهِ يابلـــــــــداً زادتْ مفـــــــــاخِرُهُ بِشـــأنِ أضْـــيافهِ عَـــن شُـــغلهِ شُـــغِلا

تصور هذه الأبيات حال الشاعر الذي لا يكاد يؤوب من سفر إلا نوى سفراً آخر، فكأني به موكل بفضاء الله يذرعه:[2]

مـــا حَـــلَّ مَـــن حـــلَّ إلاَّ كـــانَ مُـــرْتَحِلاً هـــذا هُـــو الشـــأنُ لـــم نعْلـــمْ لـــهُ حِـــوَلا

فلما حان وداعه للمغرب تراخى جسده وأصابه الوهن والفتور، فكأنه قد اثّاقل إلى الأرض؛ لأن قلبه الذي صبا بالمغرب، ومازال معلقاً به، فالعاشق أينما يكون هواه تحث الخطأ رجلاه، وإن فرغ قلبه من الهوى والعشق تثاقلتا كأن بهما خطلا، أو أعاقت حركتهما القيود، ويكشف السالم عن سر هذا الحب، فهو لم يهم بجمال حسناوات المغرب، ولم تسحره عيون الغواني ومفاتنهن، ولكن صبا بذلك البلد الذي زادت مفاخره، وما يلقاه الزائر من كرم أهله وحسن ضيافتهم أينما حل. لعل من أهم الوسائل البلاغية التي اتكأ عليها السالم في هذه الأبيات، ليحقق بلاغة التعبير وجماله وحسن وقعه في نفس المتلقي، هو المجاز"ذلك أن المعنى الذي يُنقل من مدلول اللفظة الأصلي أو الوصفي إلى مدلول جديد، هو أكثر اتساعاً، وأبعد أفقاً، وأدعى إلى التأمل"[3].

وقد تبدى المجاز في الألفاظ الآتية: (قلب، الرجل، خد، عيون، بلداً) ففي هذه الألفاظ: مجاز مرسل علاقته الجزئية، حيث ذكر الجزء وأراد الكل(الإنسان)، أما لفظة (بلداً) فقد ذكرها وأراد بها الحالّ، فالعلاقة محلية، وكشف المجاز في هذه الألفاظ عمق العلاقة المتواشجة بين السالم، وأهل المغرب، كما تمكن أن يعبر عن تجربته الشعورية مع الأهل هناك في تلك المدن والقرى التي زارها.

ويقول من قصيدة وسمها بـ (جبين الرياض):[4]

فاسْـــألوا المُلتَقـــى وَكـــم قَـــد تلاقـــتْ؟ فـــــي أمَاســـــيّهِ عُقـــــولُ الرّجـــــالِ

بِـــكَ قَامـــتْ أبْهـــا الجنـــوبُ وَماســـتْ تتبـــــــــاهَى بِقـــــــدِّها الميَّـــــــالِ

يتحدث السالم في هذين البيتين عن الملتقى الأدبي الذي انعقد في العاصمة الرياض الذي تلاقت فيه عقول العلماء والأدباء والمثقفين، حيث أدلى كل منهم برأيه، كما يشير إلى الضيف الرفيع الذي شرف هذا الملتقى الذي استقبلته أبها فرحاً وطرباً به، يتبدى المجاز المرسل في هذين البيتين في لفظتي (الملتقى، أبها)، فقد أطلق المحل وأراد الحالّ، ليدل بالأولى على أهمية الملتقى ومكانته في تبادل الآراء والأفكار، وفي الثانية ليجسد الفرحة الغامرة الصادرة من أهل أبها احتفاءً بهذا الضيف الكريم.

---

(1) السالم، صدى الوجدان، مصدر سابق، ص75-76.
(2) المصدر نفسه، ص75.
(3) أمين، بكري شيخ، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، مرجع سابق، ج2، ص109.
(4) السالم، قبلات على الرمل والحجر، مصدر سابق، ص66-67.

ثانياً: المجاز العقلي:

يقول السالم من قصيدة موسومة بـ(دوحة الأمجاد):[1]

أنِـــخْ ركابـــكَ ياحَـــادي الرّكـــابِ هُنـــا أنِـــخْ ركابـــكَ مِيعَـــادُ التُّـــراثِ دَنـــا

شـــــعَّتْ قَناديلُـــــهُ واهتـــــزَّ مِنْبـــــرُهُ وطَـابَ فـي ظـلِّ صَـرْحٍ يَحـرسُ الوَطنَـا

مَغْنـــــاهُ رائحـــــةُ الأجـــــدادِ تَشْـــــملُهُ بِعطرِهـــــا وصَـــــداهُ يَطـــــرُدُ الوَســـــنا

أمَّـــــا الزَّوايـــــا فبالأمجـــــادِ نَاطِقـــــةٌ وفـــــي خَبايـــــا الزَّوايـــــا سَـــــرُّ نَهضَـــــتِنا

على عادة الشعراء القدامى يخاطب السالم صاحباً أو صديقاً متخيلاً، طالباً منه أن ينيخ ركابه، ويتوقف ملياً في دوحة الأمجاد (المملكة العربية السعودية) التي أعادت للأمة العربية والإسلامية تراثها وأمجادها على يد الملك عبد العزيز -رحمه الله تعالى-وولي عهده وأبنائه الأمراء الذين أخذوا بيدها إلى كل مكرمة وفضل..[2]، حيث شعت قنادل العلم والمعرفة والخير التي شيدوها، فنهضت تحرس الوطن وتخفره من كل أذى، تحدو هذه المعاصرة في التقدم والنهضة أصالة تستمد سر قوتها من رائحة الأجداد التي تعد بمثابة النسغ الذي يمدها بالحياة والقوة والبقاء، ولعل الصروح العلمية والثقافية الشامخة هنا وهناك خير شاهد على هذه النهضة، إذا تأملنا هذه الأبيات رأينا أن المجاز العقلي، قد تبدى من غير موضع منها،(ميعاد التراث دنا، صرح يحرس الوطنا، وصداه يطرد الوسنا، أما الزوايا فبالأمجاد ناطقة)، ففي المثال الأول: ميعاد التراث دنا، أسند الفعل (دنا) إلى غير فاعله الحقيقي (ميعاد التراث)؛ لأن الفاعل الحقيقي، هو الإنسان الفاعل الحقيقي في عملية إحياء التراث، ليواكب سير التقدم في مواءمة بين الأصالة والمعاصرة، وإسناد الفعل إلى الزمان، وهو أمر معنوي لا يقع ضمن دائرة الحواس، ولكنه الوعاء الذي يختزن التراث العلمي والثقافي والفكري لأي أمة، ففي هذا الإسناد مجاز عقلي علاقته الزمانية، وأما المثال الثاني: صرح يحرس الوطن، أسند الفعل (يحرس) إلى غير فاعله الحقيقي (صرح)، فالفاعل الحقيقي الذي يقوم على حراسة الوطن من الناحية المادية، من خلال حفظ الأمن، أو من الناحية المعنوية عبر إقامة المنشآت العامة والخاصة، هو الإنسان، فالصروح تعبير معنوي يقصد به الإنسان الإيجابي بصورة عامة، وإسناد الفعل إلى غير فاعله الحقيقي على هذه الشاكلة، هو مجاز عقلي علاقته السببية؛ لأن الإنسان، هو السبب الحقيقي في إعمار البلاد وحفظها، وفي المثال الثالث: وصداه يطرد الوسنا، فقد أسند الفعل يطرد إلى صداه إسناداً مجازياً غير حقيقي؛ لأن الصدى، صوت لا حياة ولا روح فيه، ولا يملك من أمره شيئاً، لكن الذي يملك أمر التغيير والتبديل، وكسر قيود التأخر، وبعث الحياة في جوانب الواقع المختلفة، هو الإنسان بما يملكه من إرادة وهمة، والمقصود بالصدى -هنا- النهضة العلمية... التي شهدتها المملكة التي استمدت من الماضي العريق أسسها ونهجها، فهي السبب في ذلك، فإسناد الفعل يطرد إلى الصدى مجاز عقلي علاقته السببية، أما المثال الأخير:أما الزوايا فبالأمجاد ناطقة، حيث أسند اسم الفاعل المؤنث ناطقة إلى المصدر الأمجاد، بدلاً من إسناده إلى الإنسان الذي يكون منه النطق، والذي يسوغ هذا الإسناد العلاقة الفاعلية بين اسم الفاعل والمصدر، فقد جعل السالم البنية التحتية من دور العلم ونهضة عمرانية مختلفة ومتنوعة شاهداً حياً على تقدم المملكة وتطورها ومواكبتها روح العصر الحديث، فقد شكل المجاز في هذه الأبيات عصبها الأساس وأغنى قوتها التأثيرية، وأفصح عن رؤية الشاعر بطريقة استثنائية.

---

(1) السالم، قبلات على الرمل والحجر، مصدر سابق، ص19.
(2) انظر: المصدر نفسه، ص26-28.

ويقول من قصيدة أخرى بعنوان(الشوق الذي ركبته):[1]

أَتيـــتُ يَحملُنـــي شَـــوقي وإحسَاســـي إليكُمـــو رَغـــمَ ظَرْفـــي الضَّـــيقِ القَاسِـــي

طـــابَ اللِّقـــاءُ فَهـــاجَ الشَّـــوْقُ قـــافيتي أحـــرُّ مِـــن شَـــوقِ كـــلِّ النَّـــاسِ للنَّـــاسِ

فَحُـــبُّكم بـــاتَ محفـــوراً بِـــداخِلِنا ولا يجسِّـــــدُهُ حِبـــــرٌ بِقُرطـــــاسِ

نحـــنُ اجْتمعنـــا أجـــارَ اللهُ مَجمعَنـــا لِنشـــربَ الشَّـــوْقَ شُـــربَ المـــاءِ بالكـــاسِ

هذه الأبيات من قصيدة شارك فيها الشاعر في إحدى الأماسي الشعرية في مدينة فاس في المغرب، تفصح عن بعض مشاعره وأحاسيسه قبل وأثناء إقامة هذه الأمسية، فقد جاء إليها من المملكة يحدوه الشوق على الرغم من ظروفه القاسية، ولكن اللقاء الطيب الذي جمعه في فاس مع نخبة من ألمع الشعراء والحضور المتميز في تذوق الشعر هيج قوافيه، فعبر عن حبه الكامن في حنايا نفسه شعراً، وتساقى الشوق معهم في هذا اللقاء الطيب، يتبدى المجاز العقلي في غير موضع في هذه الأبيات، ففي البيت الأول يحملني شوقي، حيث أسند الفعل (شوق)، مع أن الشوق لا يحمل؛ لأن الذي يحمل هو الطائرة، أو السيارة، أو ما شابه ذلك، ففي الإسناد -هنا-مجاز عقلي علاقته السببية.

فالتجوز هنا – هدفه تصوير العاطفة الجياشة، والمشاعر الصادقة التي دفعت السالم إلى أن يشارك في هذه الأمسية الشعرية، على الرغم من أن ظروفه قاسية كادت أن تحول بينه وبين هذه المشاركة، وفي البيت الثاني (طاب اللقاء، فهاج الشوق)، حيث أسند الفعل طاب، هاج إلى غير الفاعل الحقيقي (اللقاء، الشوق) فاللقاء لا يطيب، والشوق لا يهيج، فقد جعل من الأول كأنه مادة حلوة المذاق، طيبة الطعم، وجعل من الثاني جسداً له روح وفيه حياة، على سبيل المجاز العقلي، والعلاقة – هنا – علاقة فاعلية، وقد تمكن الشاعر من خلال بلاغة المجاز أن يصور حرارة اللقاء، وحرقة الشوق اللذين جسدت القوافي بعضها، أما في البيت الثالث، فالمجاز في قوله: (بحبكم بات محفوراً) فالحب لا يحفر؛ لأنه أمر معنوي، فالحفر لا يقع إلا على الأشياء المادية من خشب، أو معدن، أو تراب، أو غير ذلك، وقد أسند الشاعر اسم المفعول (محفوراً) إلى نائب فاعله الضمير المستتر (هو) إسناداً مجازياً علاقته الفاعلية، وعكس المجاز-هنا– مكانة الحضور في قلب الشاعر وتعلقه الشديد بهم، وفي البيت الرابع (لنشرب الشوق شرب...) مجاز عقلي علاقته المفعولية فالشوق لا يشرب؛ لأنه أمر معنوي، والشرب لا يقع إلا على السوائل كالماء وما سواه، والتجوز- هنا- جاء ليصور العلاقة الحميمة والدافئة التي تربط هذا الجمع.

ويقول- أيضاً- من قصيدة موسومة ب (القلعة الخضراء):[2]

بُـــدِّل القُـــربُ بيْننـــا بالتَّنـــائي فَالتقيْنـــا فـــي القلعـــةِ الخضـــراءِ[3]

نَتعـــاطَى مِـــن الإخـــاءِ كؤوســـاً مُتْرعـــاتٍ تَـــزْري بكـــلِّ إنـــاءِ

إنَّ مـــن يَبـــذلُ الطّعـــامَ وَّيَـــدعو لا أراهُ مِـــن جُملـــةِ الكُرَمـــاءِ

فـــالكريمُ الكَـــريمُ مـــن جَـــادَ بـــالوَ قـــت فَلبَّـــى والحِـــينُ حـــينُ شـــقَاءِ

(1) السالم، صدى الوجدان، مصدر سابق، ص54.
(2) السالم عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص8.
(3) القلعة الخضراء: قلعة في العاصمة السعودية الرياض تقام فيها المناسبات المختلفة.

يشير السالم في هذه القصيدة إلى أحد اللقاءات التي كانت تحظى بها القلعة الحضراء في مدينة الرياض، حيث ضم هذا اللقاء ثلة من العلماء والأدباء والشعراء فلبى كل منهم هذه الدعوة، تجمعهم لغة الضاد، فهيج هذا الجمع الغفير شجو شعره، فماست لغته، وتراقصت قوافيه طرباً بذلك، فأضحى اللقاء ذا قدر رفيع، وحديث الأنام، وساعة ترويح عن النفس[1]. فبعد تناء - رغم قرب الدار- اكتنفهم لقاء غامر بالفرحة في القلعة الخضراء، فتعاطوا كؤوس الإخاء، وأقداح المحبة، فالكريم ليس من قدم الطعام وجاد به لمن قصد القلعة، ولكنه من لبى الدعوة، وأعطى من وقته لينعم برؤية أحبته من الأدباء والشعراء... اتكأ السالم على بلاغة المجاز في غير موضع من هذه الأبيات لتكثيف المعنى وتأكيده وتعميقه وزيادة تأثيره في الملتقى، ففي قوله:(نتعاطى من الإخاء كؤوساً مترعاتٍ) مجاز عقلي علاقته المفعولية، فالإخاء أمر معنوي لا يقع عليه التعاطي والشرب، بل الشرب للماء والسوائل المختلفة، والذي سوغ هذا التعبير تلك العلاقة، وقوله: (تزري بكل إناء)، حيث أسند الفعل (تزري) إلى غير فاعله الحقيقي الضمير المستتر (هي) مجاز عقلي علاقته الفاعلية، فالإزراء من متعلقات الكائن الحي/الإنسان؛ لأن الفاعل (هي) العائد على (كؤوس) من الأمور المعنوية التي لا يصدر منها فعل من قبيل هذه الأفعال، أما قوله: (جاد بالوقت) مجاز عقلي علاقته المفعولية، لأن الوقت مفعول به من حيث المعنى، فمن المعلوم أن الكريم لا يجود بالوقت؛ لأنه من المعنويات، ولكن العطاء والجود يكون في الماديات كالأموال والأمتعة وغير ذلك، وقد جاء التجوز في كل ذلك، ليكشف إخوّة اللقاء وأهميته بعد هذا التنائي الذي ضرب بينهم لسبب أو لآخر، فأتى على أحر من الجمر شوقاً ومحبة، ومن - هنا- فإن المجاز يعد إحدى الوسائل المهمة التي يعتمد عليها الشاعر المبدع في بناء لغته الشعرية الخاصة، والطريق الذي يرتقي من خلاله بهذه اللغة إلى عالمها البياني الساحر المثير، فضلاً عن أنه الأداة التي يصور بها أحاسيسه، وما استكن في أعماق نفسه ودواخل وجدانه من رؤى وتطلعات وأفكار[2].

ويقول- كذلك من قصيدة بعنوان (حق الوطن):[3]

أَأزْرعُ حُبّــاً ســوفَ أجْنيــهِ شِــقوَةً وأزهَــدُ فــي حُــبٍّ يُوثِّــقُ إيمــانِي

أَأزْهَــدُ فــي دَارٍ نَعمْنــا بأمْنِهــا وَقــد أَمَّنــتهم دَارُ والــدِ سِــفيانِ

يشير السالم في هذين البيتين إلى أن حبه لوطنه واجب ديني لا ينبغي أن يزهد به، فقد نعم في أمنها واطمأن في سكنها. بدا المجاز العقلي في هذين البيتين في:أأزرع حبا، أزهد في حب، أأزهد في دار، فالزرع لا يكون للحب، والزهد لا يكون فيه، وكذا الزهد في عبارة أزهد في دارٍ؛ لأن الزرع لا يكون إلا في الحَبّ، والزهد لا يقع إلا على الماديات لا المعنويات، فهو من قبيل المجاز العقلي، علاقته المفعولية، فالتجوز في البيتين السابقين كشف الأساس الذي يجب أن يكون عليه حب المرء لوطنه، الناهض على العقيدة لا على أساس المصلحة.

ثالثاً: الاستعارة:

الاستعارة لغة الشعر، وظاهرة من ظواهر التعبير اللغوي في النصوص الأدبية[4]. فنشاط اللغة العربية يتبدى فيها، حينما تقوم بتحطيم حدود الأشياء، وخلق عناصرها، ثم إعادة خلقها

---

(1) انظر: السالم، عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص9-10.
(2) المعتوق، أحمد محمد، اللغة العليا دراسات نقدية في لغة الشعر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2006، ص108.
(3) السالم، بوح الخاطر، مصدر سابق، ص93.
(4) يوسف، أحمد، الاستعارة المرفوضة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1999، ص5.

ثانية[1]. ولعل الكلام الاستعاري ما هو إلا إفصاح عن مشاعر المرء، وعما ينتج في ذهنه ساعة الفرح والحزن، والهدوء والغضب. وتعد الاستعارة "عاملاً رئيسياً في الحفز والحث، وأداة تعبيرية ومصدراً للترادف، وتعدد المعنى، ومتنفساً للعواطف والمشاعر الانفعالية الحادة"[2] وعلى الرغم من بساطة التعبير الاستعاري الذي يقوم على حذف أحد طرفي التشبيه، إلا أن" العامل في تأثير الاستعارة، هو المسافة بين المشبه والمشبه به،... وإذا كانت المسافة بين المشبه والمشبه به قريبة نحو" وردة تشبه أخرى" فإن الاستعارة تكون مناسبة، ولكن دون أي صفة تعبيرية"[3] وهي "أفضل المجاز...، من محاسن الكلام، إذا وقعت موقعها، ونزلت موضعها"[4] وهي" في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف تدل الشواهد على أنه اختُص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلاً غير لازم، فيكون هناك كالعاريَّة، ثم أنها تقسم أولاً قسمين: أحدهما: أن يكون لنقله فائدة، والثاني: أن لا تكون له فائدة"[5]. ويشي هذا التعريف بأن الاستعارة، هي نقل كلمة أو عبارة من معناها الأصلي أو المتعارف إلى معنى آخر على سبيل العارية، لغاية البيان والإيضاح[6]. وتنتقل الاستعارة بالنص من حال الجمود اللفظي المحدد إلى حال السيرورة في التعبير؛ لأنها علاقة لغوية تكوّن صوراً تقوم على انتقالات الألفاظ بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة، ومن هنا تقوم حيوية الاستعارة وعدم ثباتها[7] فهي بمثابة نظام لغوي جديد يتأسس على أنقاض لغوي قديم، وبوساطته يتشكل نمط جديد من الدلالة. وخلاصة القول: إنها مقوم جمالي، لا سيما إذا كانت بعيدة المنال، فهي ليست حلية أو زينة،تقحم إقحاماً في النص الأدبي، "فكلما زاد التشبيه خفاءً زادت الاستعارة حسناً، ويكون الكلام أعجب، لأن عمله أدق، وطريقه أغمض، ووجه المشابهة فيه أغرب"[8] وذلك لقيامها على التشبيه المكثف والمختصر[9].

تتجلى الصور الاستعارية في شعر السالم بانتظامها في نسيج لغوي وخيالي وجمالي، تتجسد فيها نظرة الشاعر الخاصة لما حوله، وتعكس وجوده الاجتماعي والنفسي الذي يحيط به، وبما يتوافق مع إرادته ورغبته في نقل تفاصيل الصورة، والحرص على تأثيرها في الملتقى، وحفزه على التفاعل معها، بحيث تجد التشخيص والتجسيد بما يتضمنهما من حركة وحياة، تمثل فكر الشاعر وروحه ومعاناته، وتقوية وشائج التعاطف والانفعال بينه وبين المتلقي، فالاستعارة في حقيقتها ضرب من الإدراك الروحي والرؤية القلبية للأشياء، وهذا هو مناط الفرق بينها وبين التشبيه[10].

فمن جميل استعاراته، قوله من قصيدة بعنوان (رمز التسامح):[11]

---

(1) شريم، جوزيف ميشال، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية، بيروت، 1984، ص64.
(2) أبو العدوس، يوسف، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأبعاد المعرفية والجمالية، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، 1977، ص10.
(3) المرجع نفسه، ص10.
(4) ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق، ج1، ص222.
(5) الجرجاني، أسرار البلاغة، مصدر سابق، ص30.
(6) شيخون، محمود السيد، الاستعارة نشأتها – تطورها – أثرها في الأساليب العربية، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، 1977، ص35-36.
(7) عبد العزيز، ألفت محمد كمال، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير، بيروت، 1984، ص234.
(8) الجرجاني، أسرار البلاغة، مصدر سابق، ص450.
(9) البستاني، صبحي، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1986، ص76.
(10) أبو موسى، محمد، التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان، مكتبة وهبة، القاهرة، ط3، 1993، ص186.
(11) السالم، دموع في مواجهة الطوفان، مصدر سابق، ص85.

سَـــلَلْتُ للـــذَّوْدِ عَنـــه مُخْلصـــاً قلمـــي فانْســـلَّ يَنْفـــثُ مِـــن أحْبـــارِهِ القَلـــمُ

فَجـــفَّ بَحـــرُ القَـــوَافي عَـــن مَناقِبـــهِ وجَـــاءَ دُونَ مَقَـــام المصْـــطَفى الكَلِـــمُ

فالشاعر سل قلمه مخلصاً للدفاع عن المصطفى- صلى الله عليه وسلم- عندما أساء إليه بعض الغربيين، حيث رسموه- عليه السلام- بصور نالت من شخصه الكريم[1]، كما يسل الفارس الشجاع سيفه، فيعمل في الأعداء جرحاً وقتلاً، على سبيل الاستعارة المكنية، فحذف المشبه به، وأبقى على شيء من لوازمه، وهو سل، ولكي تكتمل الصورة بلاغة، ورقياً في المعنى شبه القلم بالحية التي تنفث سمومها القاتلة، على سبيل الاستعارة المكنية، إذ حذف المشبه به، وأبقى على شيء من لوازمه (ينفث)، ويمضي السالم في التعبير عن مكونات نفسه، بما يكتنفها من عواطف وانفعالات ثائرة، وحزينة في الآن نفسه، فالقوافي بحر يكاد يجف دون أن تفي بحق المصطفى - عليه السلام- واستغراق فضائله ومناقبه، وكذا الكلم يقف عاجزاً عن استيفاء شمائله وأخلاقه، وليس بخاف- هنا- أن الاستعارة استعارة مكنية. وبلا شك في أن السالم، استطاع من خلال هذه الاستعارات اللطيفة أن يفرغ فيها حسه، وضروراً من انفعالاته وتصوراته" فالاستعارة- إذن- ليست حركة في ألفاظ فارغة من معانيها، ولا تلاعبا بكلمات، وإنما هي إحساس وجداني عميق، ورؤية قلبية للمشبهات التي تشكلت في الكلمات المستعارة"[2].

ومن قبيل هذا المستوى الرفيع في صياغة استعاراته، قوله من قصيدة موسومة بـ (طاب اللقاء):[3]

مَـــن كـــانَ أخْمـــدَ فـــي لُبنـــانَ زوْبعـــةً؟ مَـــن الّـــذي قَـــرَّبَ البحـــرينَ مِـــن قَطَـــرا؟

مَـــن قـــدَّمَ الصُّـــلحَ للأفغـــانِ مَكرمـــةً؟ وقـــال: كونُـــوا أســـاةً وادْرَأوا الخَطَـــرا

وقد جاءت هذه الصياغات الاستعارية لتعبر عن مشاعره وعواطفه الجياشة بالفخر والمحبة للملك فهد - رحمه الله تعالى- والاعتزاز بما أنجزه خلال فترة حكمه للمملكة. فقد صور المشكله اللبنانية التي كادت تعصف بهذا البلد العربي، وتأتي على كل ما فيه بالزوبعة التي تحطم كل شيء أمامها، على سبيل الاستعارة التصريحية، حيث حذف المشبه وأبقى المشبه به، ليتجلى الجانب المؤثّر والمؤلم للخلاف الذي دبّ بين طوائف المجتمع اللبناني وأحزابه المختلفة، فكان أشبه بقوة الزوبعة وتأثيرها، فالخلاف- غالباً- ما يقود إلى الفتنة والاقتتال، وغياب العقل الواعي الذي يئد بؤر الفتن قبل اشتعال أوارها.

أما في البيت الثاني، فالاستعارة جلية فيه، فقد شبه الصلح الذي تم بين القادة الأفغان بالمائدة التي يقدمها المضيف لضيوفه، فطوى ذكر المشبه به وأبقى على المشبه، على سبيل الاستعارة المكنية، في (كونوا أساة، وادرأوا الخطر)، فقد شبه هؤلاء القادة، ودورهم في رأب الصدع الذي حدث بين فصائلهم، بالأساة/الأطباء الذين يداوون الجراح، ويضمدون ما انفتق منها، كما شبه الهوّة التي انصدعت بينهم وكادت أن تذهب بريحهم بالخطر الذي يداهم جهة ما، فيفتك بها، وكل ذلك على سبيل الاستعارة التصريحية القائمة على حذف المشبه وإبقاء المشبه به.

ومن جميل استعاراته، قوله من قصيدة له بعنوان (القريات):[4]

فَقـــدتُ فـــي زَنْقـــةِ الأيَّـــامِ أبْيـــاتي فَـــلا أروحُ إلـــى عِشْـــقي وَلا آتـــي

(1) انظر: المصدر نفسه، ص80، 81.
(2) أبو موسى، محمد، التصوير البياني، مرجع سابق، ص184.
(3) السالم، بوح الخاطر، مصدر سابق، ص105.
(4) السالم، عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص17-18.

مَطيَّتـــي الشِّـــعْرُ إنْ عَـــزَّ الّرحيـــلُ بُحـــورهِ مِـــتُّ لـــم أَظْفـــرْ بِغَايـــاتِي
أَتعبْـتُ فـي صَـيفِ هـذا العَـامِ قَـافِيّتي وكِـــدتُ أَخْفـــي عَـــن السُّـــمَّارِ آلاتِـــي
فَجـــاءني هـــاتِفٌ فـــي صَـــوتِهِ شَـــغَفٌ إِلـــى القَـــوافِي ويسْـــتَجْدي مُلاقَـــاتي
كَـم قُلـتُ لا حـينَ كـانَ الظّـرْفُ يَمْنعُنـي وَكَـــم تَـــذوبُ مَـــعَ الإصْـــرارِ لآءاتِـــي

توحي هذه الأبيات بأن الشاعر قد اضطرته بعض الظروف إلى أن يهجر الشعر، ويميل عنه بعض الوقت، فلا يروح إلى معشوقه ولا يأتي إليه، فالشعر- عنده- مطية أثيرة، فإذا ما حيل بينه وبين الشعر- لسبب أو لآخر- غشيه الموت، فلم يظفر بغاياته وما يتمناه، ولكنه في صيف هذا العام، أي العام الذي أقيمت فيه إحدى الأمسيات الشعرية في منطقة القريات، أتعب قوافيه من كثرة ما عزف على أوتارها، حتى كاد أن يخفي عن السمار كثيراً من أشعاره، التي كان أولها في هذا المساء، وفي أيام سبقت في دولة الإمارات العربية المتحدة[1]، وعندما جاءه صوت الهاتف يبلغه بأنه سيكون أحد المشاركين في هذه الأمسية الشعرية، لم يستطع أن يقول لا، فرحاً بهذا اللقاء الذي كان ينتظره على أحر من الجمر، ولذلك عندما دعاه أهل القريات إلى ذلك هلل ورحب، فالأهل- هناك- أهله، والدار داره، فهم سادته بفخر، وهي مولاته التي يكن لها ولأهلها أطيب المشاعر وأعزها.

جاءت الاستعارة المكنية في البيت الأول في قوله / فقدت في زنقة الأيام/ أبياتي، حيث شبه ظروف الأيام القاسية، وما تناوب عليه من مشقاتها ومصاعبها بالمسلك الضيق، فحذف المشبه به وأبقى على شيء من لوازمه (زنقة) على سبيل الاستعارة المكنية، وكذا الحال في فقدت أبياتي، إذ طوى ذكر المشبه به، وأبقى على قرينة تدل عليه (فقدت)، حيث شبه أبيات الشعر بما يفقد من مال أو متاع. ولعل في دليل على ما كان يعتور الشاعر من هموم ومشاكل حالت دون أن يقول الشعر لبعض الوقت.

أما قوله " فلا أروح إلى عشقي ولا آتي"، شبه الشعر بالمعشوقة التي قلاها فترة قليلة لظرف قاس، فحذف المشبه، وأبقى المشبه به على سبيل الاستعارة التصريحية، وقد شخص السالم الشعر، فأضفى عليه سمة الكائن الحي الذي من خصائصه الوصل والهجر.. للدلالة على العروة الوثقى التي تجمع بينهما، فالسياق هو الذي منح هذه الألفاظ شاعريتها، وأكسبها قوة ونضجاً. فالطريقة التي يستعمل الشاعر بها الألفاظ هي سر نفسه، ولا يستطاع تعلمها. فالشاعر يستطيع استعمال الألفاظ استعمالاً ناجحاً، ولكنه لا يدري كيف تتم هذه العملية[2].

أما أبياته الأربعة الأخيره، فقد سيطرت عليها الاستعارة المكنية، حتى أن البيت الواحد احتوى على غير استعارة: مطيتي الشعر/ إن عز الرحيل على بحوره/ لم أظفر بغاياتي. فقد شبه الشعر الذي يسرّي به همومه، وينفس به عن نفسه، ويجلي به صدره بالمطية/ الدابة التي تنقله من مكان إلى آخر براحة وبغير مشقة، وكذلك تشبيهه بحور الشعر التي لا يستقيم الشعر إلا بها بالبحر الذي يرحل المرء من خلاله من مكان إلى آخر، وتشبيهه الظفر والفوز بالغايات والأماني بالظفر بالجوائز المادية التي تقع في دائرة الحواس. كل هذه الاستعارات طوي فيها ذكر المشبه به، وأبقي على شيء من لوازمه على سبيل الاستعاره المكنية. وكذا الحال في كل من أتعبت قافيتي، أخفي آلاتي، حيث شبه قافيته/ شعره بالراحلة التي أضناها السفر، وشعره بآلات الموسيقية. وفي البيتين الرابع والخامس: فجاءني هاتف في صوته شغف/ إلى القوافي/ ويستجدي ملاقاتي/ الظرف

(1) انظر: السالم، عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص17.
(2) رتشاردز، هـ.ب، العلم والشعر،تر: مصطفى بدوي، مراجعة سهير القلماوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص31.

يمنعني، حيث شبه كلاً من ذلك بالإنسان، فحذف المشبه به، وأبقى على شيء من لوازمه: فجاءني/ في صوته شغف/ يستجدي، على سبيل الاستعارة المكنية. أما قوله: "تذوب مع الإصرار لا ءاتي" فالمشبه به المحذوف، هو المادة الجامدة القابلة للذوبان بفعل الحرارة على سبيل الاستعارة المكنية بدليل القرينة الدالة عليها(تذوب)، ولعل هذه الاستعارات جاءت وفق حاجة الشاعر الانفعالية والفنية، حيث استطاع أن يعيد خلق المفردات وتحويلها إلى طاقة شعرية، تنفتح على ثراء معنوي وتصويري لا حدود له ف"الشاعر حين يتأهب لنظم قصيدة يتحرَّى لها أسلوباً متميزاً بطبيعته، بل يتخذ لها مفردات مختلفة عما يستعمل في لغة الكلام المنثور"[1]. ومن استعاراته الحسنة، قوله:[2]

أَبـــا فَيصـــلٍ شـــيَّدتها وَرفعْتَهـــا وفجَّـــرتَ بَطـــنَ الأرضِ بـــالخَير والنَّمـــا

نَمـــاءٌ يُغـــيظُ الحَاســـدينَ دَوامُـــهُ إذا مـــا حصـــدْنا يَحصـــدوْنَ تألّمـــا

مَـــدَامِعُنا مِـــن فَرحـــةٍ فـــاضَ دَمْعُهـــا وأعيُـــنهُمْ مِـــن حَسْـــرَةٍ تَنْثُـــرُ الـــدَّما

يتحدث في هذه الأبيات عن أبي فيصل الملك فهد – رحمه الله تعالى –، وما شيده من عمران وبنى تحتية على أرض المملكة، وما فجره من باطن الأرض من خير: بترول ومعادن ومياه، حتى كثر حاسدوه، ولكنهم لم يحصدوا غير الألم والخسران، وإذا كانت عيوننا قد فاضت فرحة وسعادة، فعيون الحاسدين فاضت حسرة وألماً، ودماً وحقداً وغيظاً، احتوى البيت الأول على فنين بلاغيين، هما المجاز المرسل: (أبا فيصل شيدتها ورفعتها) وعلاقته السببية، موحياً أن أبا فيصل، الملك فهد كان السبب في تشييد البلاد وازدهار عمرانها، والاستعارة المكنية، فقد شبه بطن الأرض بالقنبلة، أو القذيفة التي انفجرت وتناثرت أجزاؤها هنا وهناك، وما استخرج من باطن الأرض من بترول وماء ومعادن....بالخير والنماء، بجامع الفائدة في كل منهما، ثم حذف المشبه به، وأبقى على شيء من لوازمه، فجّر، على سبيل الاستعارة المكنية، وفي البيت الثاني تتبدى الاستعارة المكنية في موضوعين: نماء يغيظ الحاسدين دوامه/ إذا حصدنا يحصدون تألماً. فشبه النماء والخير العميق الذي شهدته المملكة في ظل حكم الملك فهد، وهو بلا شك مبعث على الحسد والغيرة لكثرته ودوامه أمام مرأى الناس، بالإنسان الذي اجتمع فيه من الصفات والخصائص الحسنة ما يبعث على حسد الناس له، وشبه السعوديين الذين شهدوا هذا الخير على مختلف الصعد، ونالوا منه الكثير بالجناة الذين يجنون الثمر يوم حصاده، أما الحاسدون، فصور ما يجنونه ويحصدونه من ثمر وزرع بالألم والحسرة، وقد طوى ذكر المشبه به في كل ذلك، وأبقى من القرائن التي تدل عليه: يفيض، يحصدون، وفي البيت الثالث يشبه عيون السعوديين الذين نعموا بالعيش الرغد، والنعيم المقيم في هذه الفترة، وقد فاضت دموعهم فرحاً وسروراً بما تحقق، بالإناء الذي امتلأ ماء حتى فاض، أما عيون الحاسدين فشبهها بإنسان ينثر ما في يديه ما لا خير ولا فائدة فيه، وشبه الدم الذي أخذ ينزف من عيونهم بعد أن جفت محاجرهم من الدمع بما ينثر على الأرض لعدم جدواه، كالدراهم المزيفة مثلاً، أو ما جف من الزهر، وذلك على سبيل الاستعارة المكنية، ولعل غياب المشبه به زاد من جمال الصور، كما أضفى عليها بعداً وعمقاً نفسياً وجمالياً وكساها تخيلاً، وحررها من الوضوح النثري، وهذا يعني "أننا يجب أن نتعامل مع الصور الاستعارية على أنها مخزن لطاقات شعورية متفاعلة نشطة متحركة غير ساكنة، أما إذا نظرنا إليه بوصفها صوراً جامدة لا تعدو أن تكون محصلة لأجزاء ثابته، فإننا نعدم الخيوط الشعورية التي يمكن أن نضع أيدينا عليها إذا تأملنا الصورة، من حيث هي مركز إشعاع نفسي وجمالي"[3].

---

(1) النويهي، محمد، قضية الشعر الجديد، دار الفكر، القاهرة، ط2، 1971، ص40.

(2) السالم، قبلات على الرمل والحجر، مصدر سابق، ص82-83.

(3) الصاوي، أحمد عبد السيد، فن الاستعارة: دراسة تحليلية في البلاغة والنقد مع التطبيق على الأدب الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، 1979، ص216.

ومن استعاراته التي تفيض حركة ولوناً، قوله من قصيدة وسمها بـ(دموع على خانة المجموع)، وهي على لسان أحد الطلاب:[1]

فَقَـــدْ حَصـــدوا جُهودَهمـــو ثِمـــاراً وعـــزَّ القَمـــحُ عِنـــدي والشَّـــعيرُ

وَقَـــدْ صَـــحِبُوا الكِتـــابَ وصَـــادقوهُ وَصـــاحِبتي الأريكـــةُ والسَّـــرِيرُ

لِمـــا بعـــدَ المَـــدى تَرنـــو مُنـــاهُم وآمـــالي لهـــا أَمـــدٌ قصـــيرُ

إلـــى التفـــريطِ يجـــذُبني ســـرابٌ وغيـــري لـــيس يجذبُـــهُ الغَـــديرُ

فـــإنّ المجـــدَ صَـــعبٌ مُرتقـــاهُ وإنّ المجـــدَ مركبُـــهُ عَســـيرُ

تصور هذه الأبيات حال أحد الطلاب الذي كبا في أحد الامتحانات وخيَّبَ ظنَّ أبيه وأمه به، فقد كانت نتيجته دون المأمول؛ لأنه ركن إلى التأمل والتسويف، وأمضى نصف عمره غراً، فلم يجار أقرانه جهداً وإصراراً على تحقيق الأمل[2]، وذلك عندما جاء وقت حصاد الثمار/ النتاج، وفاز من جد واجتهد وعز لديه القمح والشعير/ النتائج المفرحة، ولا غرو في ذلك، فإن رفاقه كانوا يصحبون الكتب قراءة وفهماً، أما هو فطاب له النوم على الأريكة والسرير، وعندها قصرت آماله، وقعد به طموحه عما ينبغي أن يكون، أما أصحابه فكان مرامهم بعيداً، وأمالهم عالية، وطموحاتهم كبيره، فحققوا ما أرادوا، وهذه عاقبة التفريط، ونتيجة التقصير فالمجد مرتقاه صعب، ومركبه عسير، لا يرقى به من قصرت همته، وعجزت آماله، ونامت عيناه عن السعي والجد والاجتهاد. اعتمد السالم في رسم لوحته بألوانها وظلالها وإيحاءاتها على الاستعارة المكنية التي تكتنفها المشاعر المتناقضة والمتضاربة؛ من الفرح والسعادة، والألم والحزن، ولو تعمقنا هذه اللوحة لوجدناها تكثيفاً لموقف درامي، تتعاضد فيه الصور الجزئية لتجلية هذا الموقف الذي تتواشج فيه الانفعالات المتعددة المتنوعة الثائرة التي تنساق حيث يريدها الشاعر، وهذا ما يجعل لهذه التجربة معنى، تنقله بوعي وإحساس إلى المتلقي، ف" الفن عملية إنسانية فحواها أن ينقل إنسان للآخرين، واعياً مستعملاً إشارات خارجية معينة، الأحاسيس التي عاشها، فتنتقل عدواها إليهم أيضاً، فيعيشونها ويجربونها"[3].

وقد عمد السالم إلى نقل هذه التجربة الشعورية والجمالية عبر هذه الاستعارات، ففي البيت الأول شبه الطلاب الذين جدوا واجتهدوا بالمزارع الذي يحصد غلته عندما يحين قطافها، وشبه العلامات المرتفعة التي حصل عليها هؤلاء الطلاب بالثمار اليانعة، كما شبه العلامات المتدنية التي حصل عليها الطالب الكسول والمقصر بالقمح والشعير اللذين عزا وندرا وقت الحصاد، وفي البيت الثاني شبه الكتاب بالصاحب، وكذا الأريكة والسرير، وفي البيت الثالث شبه المنى بالإنسان الذي يرنو بعيداً، وكذا الآمال بالمسافة القصيرة الأمد، وفي البيت الرابع شبه السراب بالمغناطيس الذي يجذب إليه الحديد، وفي البيت الخامس شبه المجد بالمرقى/ السلم، وبالبحر الذي يعسر ركوبه وتكتنفه المخاطر والمهالك، وكل ذلك على سبيل الاستعارة المكنية التي طوى فيها ذكر المشبه به، وأبقى على القرينة التي تدل على ذلك، وهي على الترتيب: حصدوا، صحبوا، ترنو، يجذبني، مرتقاه، مركبه، وقد استطاع الشاعر أن يكسب الصور الاستعارية قيمة جمالية قادرة على نقل حالة شعورية، فثمة "محوران رئيسيان يأتلفان في تشكيل الاستعارة، الأول

(1) السالم، صدى الوجدان، مصدر سابق، ص52.
(2) انظر: السالم، المصدر نفسه، ص49.
(3) تشارلتن، فنون الأدب، تر: زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1959، ص29.

منها: الأفق النفسي، وحيوية التجربة الشعورية، والآخر: الحركة اللغوية الدلالية بتفاعل السياق وتركيب الجملة"[1].

ومن الملاحظ أن هذه الاستعارات اتسمت بالتكرار: وقد صحبوا الكتاب/ وصاحبتي الأريكة والسرير، إلى التفريط يجذبني سراب/ وغيري ليس يجذبه الغدير، فالفائدة الأسلوبية لهذه الاستعارة وليس معدومة، فهي تعد تدخلاً مهماً للعاطفة، فدراسة الاستعارة من الناحية الأسلوبية تكشف عن أصالة وقدرة إقناع الشاعر، وغنى إيحائه الشعري[2].

ومن جميل استعاراته، قوله من قصيدة بعنوان (عندما كنت هناك):[3]

فـــإذا أحاطـــتْ بـــالبلادِ بليَّـــةٌ وَردُوا المنُـــونَ إذا اسْـــتحالَ ورُودُهـــا

فَـرَضَ الحِـوارُ زيـارةً قَـد جَـددَتْ أشـــواقَ مَـــن تَهـــواه وَهـــو يريـــدُها

عُلِّقتهـــا فانســـاب مِـــن قَلبـــي لهـــا شـــلّالُ عِشـــقٍ لـــم تســـعْهُ ســـدُودُها

حِئْنـــاكِ لا كمجـــيء ضَـــيفٍ عَـــابرٍ ألقـــى التحيـــة والتقتْـــهُ ردودُهـــا

جاءت هذه الصور الاستعارية ضمن سياق الحديث عن أهل نجران الشم الكرام، الذين لهم القيم العليا ومحمودها، فهم ذوو نجدة وشجاعة[4]، فإذا ما أحاط بالبلاد خطر، أو أصابها مكروه رأيتهم يردون المنايا إذا استحال على غيرهم ورودها، ثم ينتقل بالحديث إلى زيارته لها، إذ جددت هذه الزيارة قديم الشوق وتالد الهوى، فقد علق بها منذ كان في ريعان عمره، ولذلك كانت زيارته لها، ليست زيارة عابرة، أو زيارة ضيف ألقى التحية على من جاء يزورهم، فحيوه بمثلها، ثم تركهم وحالهم. تتزاحم الاستعارات في هذه الأبيات، ففي البيت الواحد غير استعارة، واللافت للانتباه أنها استعارت مكنية. ففي البيت الأول شبه البلية بالسور المنيع الذي يحيط بالمنزل، فحذف المشبه به، وأبقى ما يدل عليه (أحاط)، كما شبه المنون/ الموت بمورد الماء العذب، فحذف المشبه به، وترك قرينه تدل عليه (ورد)، أما البيت الثاني، فقد شخص الحوار، فشبهه بإنسان رفيع المقام يعرض أمراً معيناً على شخص ما، فحذف المشبه به، وأبقى ما يدل عليه (فرض)، كما شبه الأشواق وقد تجددت بعد ما أصابها شيء من الفتور والضعف، بشيء جدد عهده، أو وقته بعد أن شارف على الانتهاء، فحذف المشبه به، وأبقى على شيء من لوازمه (جدد)، وفي البيت الثالث شبه نجران بفتاة عشقها، وتعلق بها منذ كان في ريعان شبابه، فطوى ذكر المشبه به، وأبقى ما يدل عليه (علق)، كما شبه عشقه – الذي لا يحد – لها بشلال ماء دائم الحركة والجريان، فطوى ذكر المشبه به، وأبقى على شيء يدل عليه (انساب، لم تسعه سدودها).

ومما يلحظه المتلقي في هذه الصور الاستعارية، أنها مفعمة بالحيوية والحركة والدلالة والعمق، فقد جاءت موحية ومعبرة عن حالة الشاعر النفسية، وأما من الناحية الفنية والجمالية، فقد جند السالم لها مجموعة من الألفاظ التي عمقتها ووضحتها، فالشاعر لا مناص له من اختيار اللفظ والتركيب الجميل، حتى لا يدع الحالة الشعرية، وما صاحبها من توقد ذهني، تسرع إلى قوالب مألوفة محددة بجاذبيتها، ومحددة بصداها في النفوس، وكذلك بمضمونها المقرر[5].

رابعاً: الكناية:

---

(1) الداية، فايز، جماليات الأسلوب:الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر، دمشق، ط2، 1996، ص114.

(2) لوغورن، ميشال، الاستعارة والمجاز المرسل، تر: حلاج صليبا، مراجعة هنري غريب، منشورات عويدات، بيروت، 1988، ص190.

(3) السالم، عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص40.

(4) انظر: المصدر نفسه، ص40.

(5) زكي، أحمد كمال، دراسات في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1971، ص123.

لعل دراسة عبد القاهر الجرجاني للكناية أول دراسة تنهض على فهم دلالات التراكيب وخوافيها، فقد غاص في النصوص التي تنضوي على الكناية، (فعرفها، وخرّج تعريفها، وبين حسن تصويرها، وقوة بلاغتها في أسلوب رائع، وعرض شائق)[1].

حيث بحثها في غير موضع، فقال في تعريفها (والمراد بالكناية...أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه)، مثال ذلك قولهم: (هو طويل النجاد)، يريدون طويل القامة، (وكثير رماد القدر)، يعنون كثير القرى، وفي المرأة (نؤوم الضحى)، والمراد أنها مترفة مخدومة، لها من يكفيها أمرها، فقد أرادوا في هذا كله، كما ترى،معنى، ثم لم يذكروه بلفظه الخاص به، ولكنهم توصلوا إليه بذكر معنى آخر من شأنه أن يردفه في الوجود، وأن يكون إذا كان. أفلا ترى أن القامة إذا طالت طال النجاد، وإذا كثر القرى كثر رماد القدر؟)[2]، ثم يأتي ابن الأثير فيتناولها تحت اسم (الكناية والتعريض)، وقد صدر كلامه بعتاب شديد على العلماء الذين خلطوا بين الكناية والتعريض، ولم يفرقوا بينهما؛ وذلك عرف الكناية بأنها: لفظة دلت على معنى يجوز حمله على جانبي الحقيقة والمجاز، بوصف جامع لهما، ألا ترى أن اللمس في قوله تعالى: ﭽ ﭑ ﭒ ﭓ ﭔ ﭕ ﭖ ﭗ ﭘ ﭙ ﭚ ﭛ ﭜ ﭝ ﭞ ﭟ ﭠ ﭡ ﭢ ﭣ ﭤ ﭥ ﭦ ﭧ ﭨ ﭩ ﭪ ﭫ ﭬ ﭭ ﭮ ﭯ ﭰ ﭱ ﭲ ﭳ ﭼ[3]. يجوز حمله على الحقيقة والمجاز[4]، أما التعريض، فهو أخفى من الكناية، ودلالته من جهة المفهوم، لا بالوضع الحقيقي ولا المجازي[5].

وليس الأسلوب الكنائي مجرد ألفاظ توضع مواضع أخرى؛ لأن من شرط الفصاحة حسن الكناية، وذلك بوضع الألفاظ موضعها في الموضع الذي لا يحسن التصريح به، ومن هنا، فإن ((التعبير الكنائي لا ينفصل في دلالته، وفي قيمته عن دلالات السياق العام التي تتآزر داخل البناء الفني للقصيدة حتى كأن التعبير الكنائي مع سواه لمعات خاطفة في رحلة الشاعر: ذاهلة وسريعة؛ لتبين عن معالم أخرى في الطريق...فهو تركيز يولد انبساطاً، وهو إشارات خاطفة تثير انفساحاً نفسياً))[6].

وتجسد الكناية الكثير من الخصائص النفسية الإنسانية، كما تتمثل فيها قيم المجتمع الاجتماعية والثقافية والسياسية... بما تحمل من رموز ودلالات تشير إلى ذلك الوسط الذي تصاغ فيه، فهي: (تعبير وجداني يختلف من بيئة إلى أخرى، فمثلاً في مجال التعبير عن الخبرة بالحياة نجد البيئة الصحراوية تقول: "فلان يعرف من أين تؤكل الكتف"، وفي البيئة الشاطئية والساحلية يقولون:"فلان يعرف كيف يرمي الشباك"، وفي التعبير عن الكرم نجد البيئة الصحراوية تكني عنه، ونقول: "فلان جبان الكلب"، وفي البيئة المدنية يكنون عن الكرم بقولهم: فلان حجرة استقباله لا تغلق...بابه مفتوح...)[7].

ومن محاسن كنايات السالم، قوله من قصيدة بعنوان (على لسان بعض الآباء):[8]

حَلمْنـــا ولكـــنْ حُلْمنـــا مـــا تَحقـــقَ ففارسُـــنا المِغْـــوار خَـــرَّ وأَخْفَقـــا

رَجـــوتُ إلهـــيَ أنْ أعـــيشَ لكَـــي أَرى صـــغيري علـــى مَـــتنِ الفَضَـــاءِ مُحلِقـــا

ألَـــم أكُ مِمَّـــن قّـــد تَعهـــدَ مُهْـــرهُ صَـــغيراً إلـــى أمجـــادِهِ مُتَشَّـــوقا

(1) لاشين، عبد الفتاح، البيان في ضوء أساليب القرآن، مرجع سابق، ص257.
(2) الجرجاني، دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص66.
(3) سورة النساء، آية 43، والمائدة، آية 6.
(4) ابن الأثير، المثل السائر، مصدر سابق، ق3، ص51.
(5) المصدر نفسه، ق3، ص56.
(6) عيد، رجاء، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط2، (د.ت)، ص430.
(7) سلامة، عبد الفتاح محمد، نظرات تطبيقية في علم البيان، دار المعارف، القاهرة، 1973، ص182.
(8) السالم، بوح المخاطر، مصدر سابق، ص75-76.

ألـــمْ تـــكُ أمِّ الخيـــرَ تَرعـــاهُ نَبْتـــةً إلـــى أنْ تَنـــامي واسْـــتقلَّ وأوْرقـــا

إذا طَلبـــوا شـــيْئاً عَسِـــيراً نُجبْهُمهُـــوا وإنْ حـــدَّثوا كـــانَ الحَـــديثُ مُصَـــدَّقاً

مَعَاشـــي معـــاشٌ فيـــهِ هَـــوْنٌ وذِلّـــةٌ إذا كُنـــتُ أجنـــي مِـــن وَراءِ الشِّـــقا الشَّـــقا

تصور هذه الأبيات حال بعض الآباء مع أبنائهم، الذين يأملون بأن يروا فلذات أكبادهم قد حققوا بعض أحلامهم، إلا أنهم يخيبون ما كانوا يرجونه، على الرغم من أنهم لم يقصروا في رعايتهم والأخذ بأيديهم إلى كل خير، فما طلبوا شيئاً – وإن كان عسيراً – إلا اجتهدوا لتوفيره، وحرصوا على تلبيته، ولا يضيرهم في ذلك ضيق ذات اليد، وما يلقونه في سبيل ذلك من هوان وذلة وشقاء، ولكن الذي يؤلم هؤلاء الآباء ويزيد نفوسهم حرقة، أن جهدهم راح سدى، فلا يجنون إلا شقاء إثر شقاء؛ هون وذلة في المعاش، وفشل وانحراف في سلوك الأبناء وأخلاقهم.

اشتملت هذه الأبيات على مجموعة من الكنايات: حلمنا/ فارسنا المغوار/ خرّ وأحفقا/ على متن الفضاء محلقا/ تعهد مهر/ إلى أمجاده متشوقاً/ أم الخير/ ترعاه نبتة/ استقل وأورقا/ هون وذلة/ أجني من وراء الشقا الشقا.

وقد استخدم الشاعر جملة (حلمنا) التي يقصد بها ما كان يتطلع إليه من مستقبل زاهر يتحقق على يد ولده، ولكن ذلك لم يتحقق؛ لأنه ابنه استباح أخلاقه على عتبات الملاهي، فإذا قيل له هذا شرٌّ ألقى بنفسه مسرعاً إليه، وإذا قيل له هذا خير حار وتردد وأطرق [1].

فالشاعر كنى عما كان يؤمله بابنه من خير وسلوك قويم، وخلق مستقيم بالحلم الذي سرعان ما يتلاشى ويزول/ ولكن حلمنا ما تحققا، وفي عبارته (ففارسنا المغوار) تعريض بولده على سبيل السخرية والاستهزاء، وفي جملة (خرّ وأخفقا) كناية عن تردي أخلاق ابنه التي تحمل دلالة انكسار قلب الوالد وتمزق كبده؛ لأنه كان مطواعاً لكل سوء، وكنى بعبارة على متن (الفضاء محلقاً) بالرفعة في الخلق، والسمو بالأدب الذي كان يرجو من فلذة كبده أن يتحلى به، فكم كان يدعو الله له بذلك، وكنى بـ(تعهد مهره) عن ولده الذي طالما تعهده بالتربية والتنشئة الحسنة، وب (إلى أمجاده متشوقاً) إلى الخلق الرفيع والأدب السامي وليس المركز العالي والوظيفة المرموقة كما يدل سياق النص العام، وهذا يوحي بحرص بعض الآباء على أن يتحلى أبناؤهم بالخلق والأدب الرفيع أكثر من حرصهم على أن يتسلموا المناصب العالية والوظائف التي يشار إليها بالبنان، ولعل ذلك يعكس خطر الفساد الأخلاقي الذي مني به كثير من أفراد المجتمع العربي المسلم اليوم، وكنى بأم الخير عن زوجه، وبـ(ترعاه نبتة) عن ولدها، وبـ(استقل وأورقا) كناية عن أنه نما وكبر حتى أضحى شاباً مكتمل النصح، وبـ(معاشي هون وذلة) عن عسرته، وما يلاقيه من متاعب ومشاق في حياته، قد تضطره في كثير من الأحيان إلى إراقة ماء الوجه، بـ(أجني – من وراء الشقا – الشقا) عما سببه له ابنه من مشاق ومتاعب جراء انحرافه، وسوء خلقه.

وبالنظر إلى العناصر التوليدية المساهمة في إنتاج الدلائل الكنائية في الأبيات السالفة الذكر وما سوى ذلك من المعاني التي ترتبط الدال بالمدلول، فإن ثمة عنصرين آخرين، هما: البيئة التي تلعب دوراً مهماً في الانحراف الأخلاقي، والعدول بالسلوك إلى غير المرغوب فيه لكثير من الشباب، وثانيهما: الانتماء الأخلاقي الذي يفرض التنبيه على السلوكيات المنافية للخلق السليم لدرئها، والابتعاد عنها.

وهذا يعني أن "الكناية تستمد دلالتها من روح العصر وتقاليده وقيمه ومقدراته" [1]، يبقى دور الشاعر في صياغة هذه المعاني صياغة إيحائية، تسعى إلى تعميق فهم الواقع.

---

(1) انظر: السالم، بوح المخاطر، مصدر سابق، ص77.

ومن كناياته التي تعكس تجربته الشعورية والفنية، وتجسد الواقع المعيش، قوله من قصيدة بعنوان (تحية العيد):[2]

للجَـوْفِ فـي خَلَـدي ذِكْـرى مُعطّـرةٌ أسْـكَنتُ صُـورتَها أقْصـى حَشَاشـاتي

فـالجوفُ دارُ كِـرامٍ طـابَ مَعْـدِنُهم هِـي صَـفحةِ المَجـدِ فَـازتْ بالمسـاحَاتِ

أَبوابُهـا لـدُخولِ الضَّـيفِ قَـد فَتِحَـتْ يَقرونَـهُ بالعَبيطـاتِ السَّـمِيناتِ[3]

هَـلْ جِئـتَ يـا عِيـدُ بالأقْصـى تُبَشِّـرُنا أم جِئـتَ تُنـذرُنا بَطـشَ الخَواجَـاتِ

فالقـدسُ قـد لَبِسـتْ فـي العيـد أسْـوَدُها فكيـفَ نَخْتـالُ فـي أبهـى العبـاءاتِ

فـي العـالمِ الطِّفـلُ مِـن حَلْـوى هَديتُـهُ وفـي فِلسـطينَ رَمـيٌ بالرَّصَاصـاتِ

تناولت هذه الأبيات قضيتين مهمتين، الأولى: علاقة العشق بين الشاعر ومنطقة الجوف التي يحمل لها في خلده أجمل الذكرى، ويسكنها بين ضلوعه، وفي سويداء قلبه، فلا غرو في ذلك فهي دار كرم، وأهلها ذوو محتد أصيل، ومعدن طيب، وأبوابها مفتوحة أبداً للضيوف، يقرونه بأفضل ما لديهم من اللحم الطري، وأنفس الطعام؛ ولهذا فازت بأوسع ساحات المجد، وأرفعها مكانة، والثانية الهم العام المتجسد في القضية الفلسطينية، وعلى رأسها القدس الشريف/ الأقصى، التي رزحت – وما زالت تحت ظلم الخواجات/ اليهود، فقد جاء العيد، بل كل عيد، والقدس في أسوأ حالها/ لبست في العيد أسودها، ولكن العجب العجاب أن يمر العيد والناس في غيهم سادرون، يختالون في أبهى الزينة والسرور، قد جفت مشاعرهم، وتحجرت عواطفهم، وانبتت الصلات فيما بينهم، ففي الوقت الذي تقدم فيه الحلوى بأصنافها المختلفة، للأطفال في كل مكان، وتنثر بين أيديهم الهدايا المتنوعة، تغتال رصاصات الغدر والبنادق المسمومة أطفالنا في سائر فلسطين الحبيبة.

اشتملت هذه الأبيات على مجموعة من الكنايات التي تعكس تجربة نفسية وجمالية، وتجسد واقعاً مؤلماً: ففي البيت الأول (ذكرى معطرة، أقصى حشاشاتي) حملت دلالة الحب العميق والتعلق الشديد بالجوف، وفي البيت الثاني (دار كرام، طاب معدنهم، فازت بالمساحات) كنى عن الأصل الطيب والمحتد النفيس، والمكانة السامية التي تبوأتها الجوف، والبيت الثالث كنى به (أبوابها – لدخول الضيف – قد فتحت، يقرونه بالعبيطات السمينات) عن الكرم وحسن الضيافة والقيام على خدمة الضيوف بأغلى وأثمن ما عندهم. أما البيت الرابع فقد كنى ب (بطش الخواجات) عن ظلم اليهود، وبلوغهم أقصى المدى في معاملتهم السيئة لأهلنا في الأقصى الحبيب، وفي البيت الخامس فكنى بـ(لبست في العيد أسودها) عن الحالة السيئة التي تسود أهل القدس على مختلف الصعد، وفي الاستفهام التعجبي الاستنكاري (فكيف نختال في أبهى العباءات) تعريض بالأمة العربية والإسلامية التي ما عادت كالجسد الواحد، إذا اشتكى منه عضو تداعت له سائر الأعضاء بالسهر والحمى، وفي قوله: (رمي بالرصاصات) كناية عن كثرة القتل، وما تساقط من شهداء من الأطفال على وجه الخصوص، وليس بخاف – هنا – ما لهذه الكنايات من أثر نفسي يعمق التواصل الشعوري بين المبدع/ الشاعر والمتلقي المنفعل بهذه الصور الكنائية. فللكناية من الأثر ما للتشبيه والاستعارة، فهي تبرز المعاني المعقولة في صور المحسات، وبذلك تكشف عن

---

(1) قاسم، عدنان حسن، التصوير الشعري، التجربة الشعرية وأدوات رسم الصورة الشعرية، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، 1980، ص146.

(2) السالم، قبلات على الرمل والحجر، مصدر سابق، ص32-33.

(3) العبيطات: مفردها عبيطة، وهي الناقة السمينة الطرية. انظر: ابن منظور، لسان العرب،مصدر سابق، مادة (عبط).

معانيها وتوضحها وتبينها، بانفعال الإعجاب باعتباره انفعالاً تعجز اللغة العادية عن تصوره، فهي من خصائص العبارة الأدبية التي ينبغي أن تتميز عن العبارة العادية من لغة الناس[1].

ومن كناياته المعبرة والموحية، قوله من قصيدة بعنوان (وامسلماه/ عن المجاعة في تشاد والنيجر):[2]

فـــاغبرّت الأرجـــاءُ والـــتهَمُ البِلـــىَ جُـــلَّ الشُّـــيوخِ وحـــلَّ بـــالأوْلادِ

والمـــوْتُ حَـــولَ رِقـــابِهم مُتـــربِصٌ مُتـــزوِّدٌ مِـــن عِـــدَّةٍ وعِتـــادِ

والجُـوعُ طـالَ (النَّيجـرَ) البَلَـدَ الّـذي فيـــه النُّفـــوسُ تَســـيلُ سَـــيلَ الـــوَدي

فالجســـمُ مِـــن رثِّ الملابـــس سِـــتْرهُ وَمَـــن النُّحـــولِ تَـــراهُ كـــالأعْوادِ

يسيطر الطابع الاجتماعي على هذه الأبيات، حيث الجوع الذي أودى بحياة الشيوخ والأطفال، فكأنه الموت الذي فتك بكثير منهم، فمن أخطاه منهم بدا رثّ الملابس، ناحل الجسم كالعود، ترتكز الكنايات المتضمنة في هذه الأبيات على أساس نفسي، كما توحي لغة الشاعر: فاغبرت الأرجاء، والتهم البلى، والجوع طال (النيجر)، رث الملابس، من النحول... كالأعواد.

فمنظر المرء وهو يتضور جوعاً، ولباسه البالي الذي لا يحقق إلا غرض الستر، منظر لا ترتاح له النفس، ولا يبعث على الرضا والسرور، ولا يمكن لنا أن نتعمق التجربة الشعورية التي أملت على الشاعر هذه الأبيات، وبالتالي لنصل إلى الموقف الانفعالي الذي يمكن العلاقة بين المنتج والمتلقي ويقويها، إلا بالوقوف على الكنايات وفقه أبعادها الجمالية والنفسية. ففي البيت الأول تتبدى الكناية في قوله: فاغبرت الأرجاء، والتهم البلى. فاغبرت الأرجاء كنى بها عن القحط والمحل الذي عادة ما يرافقه الغبار، فالرياح التي لا تجد ما تسوقه من الغيوم المحملة بالأمطار تعبث بسطح الأرض، فتحمل معها الغبار والأتربة، منذرة بالجفاف، والتهم البلى، كنى بها عن الجوع الناجم عن انحباس المطر، والموت حول رقابها متربص فيه كناية عن المجاعة والمسغبة التي مني بها ذلك البلد، وفي (فيه النفوس تسيل سيل الوادي) تعبير كنائي يدل على الجوع الذي طال الأعداد الغفيرة فيه، وفي (فالجسم رث الملابس) كناية عن الفقر الذي بلغ بهم مبلغاً عظيماً، فلا ملابس إلا ما يستر العورة، ويغطي الجسد فحسب، والنحول البادي في أجسامهم كناية عن الجوع الذي أهزل أجسادهم، وأذاب اللحم والشحم، حتى بدت تحاكي الأعواد. إن كلمات الشاعر مشحونة بالإيقاع والإيحاء، والابتعاد عن التسطيح، وتحمل رؤيا وتصورات نابعة من تفكيره ووعيه بالقضايا العامة.

ومن كناياته – كذلك – قوله من قصيدة بعنوان (خيمة العروبة)، وهي بمناسبة الفعاليات الثقافية السعودية في المغرب:[3]

شـــــطَّ عَـــــن دَاره إلـــــى دَارهِ رَحبـــــــــةِ السَـــــــــكَنْ

دَارُكـــــم مَسْـــــكنٌ لنَـــــا ولكُـــــــــم دَارُنـــــــــا إذنْ

دَيْمـــــةُ المَجـــــدِ والنَّـــــدى بَهجـــــةُ الـــــنَّفسِ والبَـــــدنْ

قُلـــــتُ: للعُـــــرْبِ شَـــــادَها خـــــادِمُ البيـــــت والحَســـــنْ

(1) عبد الرحمن، منصور، اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس الهجري، مكتبة الأنجلو المصرية، ودار العلم للطباعة، القاهرة، 1977، ص431.

(2) السالم، دموع في مواجهة الطوفان، مصدر سابق، ص28-29.

(3) السالم، عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص111-112.

إنْ مِـــــن العُـــــربِ عُصـــــبةٌ قَلَبـــــــتْ ظَـــــــاهرَ المِجَـــــــنْ

هذه الأبيات أوحت بها إحدى زيارات الشاعر إلى المغرب ومشاركته بفاعلية من فاعلياتها الثقافية، وتعكس المشاعر الحميمة الدافئة التي تربطه بهذا القطر العربي الشقيق، إذ لم يجد فرقاً بينه وبين بلده، فهو يشعر أنه لم يغادر ثرى الوطن[1]، فما ظعن إلا من داره إلى داره، إلى حيث موئل المجد والعز والشرف وبهجة النفس وراحة البدن، ثم ينقل الحديث إلى الحديث عن الخيمة الثقافية التي سال نبعها بالخير، وازدهرت بألوان النشاطات الفنية، فصدحت بالشجو لا بالشجن[2].

فقد شادها خادم الحرمين الشريفين، وملك المغرب الحسن الثاني رحمهما الله تعالى، فأوغرت صدور بعض العرب الذين قلبوا لهما ظهر المجن. أحتوت هذه الأبيات العديد من التعابير الكنائية: شط عن داره، إذ كنى بها عن بلده المملكة العربية السعودية، إلى داره/ رحبة السكن، كنى بها عن المملكة المغربية، كما كنى بـ(رحبة السكن) أنها حسنة الضيافة؛ لأن سعة/ رحابة الدار تعني التهيؤ لاستقبال الكثير من الزوار والضيوف، وكنى بديمة المجد والندى، أنها عزيزة كريمة منيعة، وببهجة النفس والبدن، أن مسكنها والإقامة فيها مشفى للنفس من الهموم والأحزان، وللبدن من العلل والأسقام، وفي (خادم البيت) كناية عن الملك فهد رحمه الله تعالى، والبيت الكعبة المشرفة. وفي عبارة (قلبت ظاهر المجن) تعريض ببعض العرب الذين أغاظتهم هذه النشاطات وتلك الفعاليات، فهيجت ضغائنهم، وأثارت أحقادهم فبدلوا ودهم، وغيروا مشاعرهم إلى أسوأ حال، وقد اقتبس السالم هذا المعنى من المثل القائل: (قلب له ظهر المِجَنّ) الذي يضرب لمن كان لصاحبه على مودة ورعاية، ثم حال عن العهد[3].

ومما يَحسن لفت الإنتباه إليه – هنا – أن الكناية في هذه الأبيات لها ارتباط بالوجود الثقافي والاجتماعي، فعلاوة على ما جسدته من قيمة بلاغية، فهي تمثل قيمة ثقافية، يتعاون فيها البلاغي والثقافي على إنتاج الدلالة وإبرازها بجلاء، ولعل ما كشف ذلك، الصور الكنائية، فـ(إن الصورة كشف نفسي لشيء جديد بمساعدة شيء آخر، وأن المهم هو هذا الكشف، لا المزيد من معرفة المعروف)[4].

ويقول – أيضاً – من قصيدة أخرى بعنوان (صوت الحداثة):[5]

لا أصـلَ لـي فـي لِسـانِ الضَّـادِ يُسْـنُدني فكيـفَ أحْلـو لـدَى مَـن هَـامَ بالضَّـادِ

غَريبَـةُ الشَّـكلِ والمضـمونِ قـدَّمني إلـيكُم نَفَـرٌ مِـن غَيـرِ أولادِي

يسـتَمْلِحونَ رطانـاتٍ مُجلَبَـةٍ لا مجـدَ فِيهـا لآبـاءٍ وأجْـدادِ

يّعرض السالم في هذه الأبيات بقصيدة الحداثة وبالشعراء الحداثيين، ويعلي من شأن القصيدة العمودية / عودي إلى الشدو يا قمرية الوادي، دبجي بالقوافي كل أمسية، لي صولة عند قومي غير منكرة[6].

---

(1) انظر: المصدر نفسه، ص111.
(2) السالم، عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص112.
(3) الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد (ت 518هـ)، مجمع الأمثال، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السنة المحمدية، (د.م)، 1955، ج2، ص101.
(4) إسماعيل، عز الدين، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب للطباعة، القاهرة، ط4، (د.ت)، ص88.
(5) السالم، صدى الوجدان، مصدر سابق، ص24-25.
(6) انظر: المصدر نفسه، ص24.

وتتبدى الكنايات في هذه الأبيات: (في لسان الضَّاد)، حيث كنى بها عن اللغة العربية فالقصيدة الحداثية – في رأي السالم – لا سند لها في اللغة العربية، فلا تحلو في الأسماع، ولا تطرب لها آذان المتلقين، (غريبة الشكل والمضمون/ قدمني – إليكم - نفر من غير أولادي) فقد كنى بغريبة الشكل والمضمون عن هذا الضرب من الشعر الذي يبدو في شكله ومضمونه غريباً عن القصيدة العربية التقليدية، كما كنى بنفر من غير أولادي بهؤلاء الشعراء الذين تعاطوا هذا الشعر وانصرفوا إليه دون غيره، وكذلك كنى (يستملحون رطانات مجلبة) بالمفاهيم والمصطلحات والألفاظ الأجنبية التي أغرقوا فيها قصائدهم، تعكس الصور الكنائية في هذه الأبيات رؤى الشاعر ومواقفه الفكرية والفنية بغض النظر عن موافقتنا أو مخالفتنا له، فعلى الرغم من الانفعالات أو المبالغات، أو الحماسة البادية في ثنايا هذه الأبيات، إلا أنها تؤكد المعاني التي أرادها الشاعر بدقة وأمانة من خلال هذه الطريقة التصويرية، ومن هنا تتبدى القدرة للكناية في أنها تبرز المعاني النفسية في صور نابضة بالحياة، وتقديم الحقائق مقرونة بالدليل؛ ليكون أدعى إلى تصديقها وثباتها في النفس[1].

ومن جميل كناياته التي ترشح أسى وحسرة، قوله من قصيد بعنوان (بغداد من للرصافة والكرخ):[2]

سَـــماءُ بَغـــدادَ لا شَـــمْسٌ ولا قَمـــرُ وأرضُ بغـــــدادَ لا ظـــــلٌّ ولا ثَمـــــرُ

مَـــن للرَّيـــاحينِ يـــأتيهُم فَيُنْقِـــذُهم فـــالبؤسُ فـــي بؤسِـــهم يُجلـــى ويُختَصَـــرُ

وعـــينُ حَســـنائها بالـــدَّمع قَـــد غَرِقـــتْ فأصْـــبَحت حيـــثُ لا نجْـــلٌ ولا حَـــوَرُ

وتوحي هذه الأبيات وغيرها من أبيات القصيدة بأن الفكرة الرئيسة التي تتمحور حولها، هي الغزو الذي تعرضت له العراق من قبل أمريكا وحلفائها سنة 2003، حيث عاثوا فيها فساداً؛ بين قتل وأسر وتعذيب، فما من بشر وشجر وحجر إلا ناله منهم نصيب، ولعل ذلك يذكر ما فعله التتار يوم حولوا ماء دجلة إلى اللون الأزرق:[3]

إنْ أنـسَ لـم أنـسَ مـا التـاريخُ سـطرُه أمـــا وقـــد لاثـــهُ بالزُّرقـــةِ الغَجَـــرُ

وها هو الحزن والأسى يخيمان عليها مرة أخرى، فلا شمس تطلع في سمائها، ولا قمر يغازل أرضها، فأضحت بلا ظل وثمر، أما رياحينها/ أطفالها، فلم يجدو من ينقذهم من البؤس والحرمان والجوع، كما أغرق الدمع محاجر عيون حسناواتها، فأذهب جمالها وبهاءها، فما عادت تلك العيون التي كان يضرب المثل في حورها وسعتها. تضمن كل بيت من هذه الأبيات الثلاثة كناية لطيفة: ففي البيت: لا شمس ولا قمر، ولا ظل ولا ثمر، فقد كنى بالعبارة الأولى عن الحزن والأسى والألم الذي خيم على بغداد بصفة خاصة والعراق بصفة عامة، حينما تكالب عليها العلوج من كل حدب وصوب، بينما كنى بالعبارة الثانية عن تلاشي الخير وزواله، وفي البيت الثاني كنى ب(من للرياحين يأتيهم) عن الأطفال الذين كانوا يتضورون ألماً وجوعاً، وعن (عين حسنائها بالدمع قد غرقت) النسوة العراقيات، اللاتي أطفأ الدمع بهاء عيونهم، فما عادت كما قال علي بن الجهم:[4]

---

(1) سلطان، محمد علي، البلاغة العربية في فنونها: البديع والبيان، دار العصماء، دمشق، 2006، ص159، 160.
(2) السالم، دموع في مواجهة الطوفان، مصدر سابق، ص60-61.
(3) المصدر نفسه، ص62.
(4) ابن الجهم، علي (ت 249 ه) ديوانه، ت: خليل مردم بك، منشورات دار الآفاق الحديثة، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص141.

عُيــونُ المهــا بــينَ الرُّصــافةِ والجِســر جلَــبنَ الهَــوى مِــن حيــث أدري ولا أدْري

تشكل الكنايات – هنا- نسقاً معرفياً ننظم بوساطتها أفكارنا وتصوراتنا، بحيث تجعلنا نفكر بالواقع الذي ترتبط به، فالتصورات الكنائية: " تسمح لنا بتصور شيء من خلال ارتباطه بشيء آخر...وبهذا تؤثر كناية المنتج للمنتوج على أفكارنا وسلوكنا في الوقت ذاته"[1]، ولعل هذا ما استطاعه السالم من خلال تضافر المستويين الجمالي والمعرفي مع المستوى البلاغي.

(1) لايكوف، جورج، وجونسون، مارك، الاستعارات التي نحيا بها، تر: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر ط2، 2009، ص58.

الفصل الرابع
المستوى الدلالي

أولاً: حقل المكان

ثانياً: حقل الشخوص

ثالثاً: الحقل الديني

رابعاً: حقل التراث

تعد الدلالة في ذاتها ظاهرة مركبة فيها الإدلاء بالدلالة، وفيها فاعل ذلك الفعل، وفيها متلقيه، ثم إنها تتنوع إلى أصناف تكون بمثابة الأنظمة المتميزة، ويرجع هذا التصنيف إلى طبيعة العلاقة المعقودة بين فعل الإدلاء بالدلالة والعقل المدرك لمضمونها، وتتشظى هذه الأصناف في الكون إلى ثلاثة أصناف، هي:

أولاً: الدلالة الطبيعية، كقرن حقيقة ظاهرة بحقيقة غائبة، كالقول: بإمطار السماء، بعد تلبدها بالغيوم.

ثانياً: الدلالة المنطقية، وفيها يتحول الفكر من الحقائق الحاضرة إلى الحقائق الغائبة عن طريق المسالك العقلية المختلفة، وتتمثل مثلاً في الانتقال في مراتب البحث من المحسوسات إلى المجردات، أو من الجزئيات إلى الكليات.

ثالثا: الدلالة العُرفية، وهي من المواصفات التي اصطنعها الإنسان من الحياة الاجتماعية، ويتفاوت وعي الإنسان بها، ومنها- على سبيل المثال- وضع العقال في الرقبة، دليل على الاعتراف بالذنب[1]، وما تعنيه الدلالة "البحث عن المعنى المتنقل من كلمة ما"[2]، ويبحث المستوى الدلالي في دلالات الألفاظ والجمل والعبارات ومعانيها، من خلال العلاقة بين الدال والمدلول،ضمن سياقات النصوص الأدبية، التي تخفي دلالات بعيدة وعميقة، في نسقها ونصها، أي في صورتها التشكيلية لا في صورتها المعجمية"[3]؛ لأن ثمة اختلافاً بين" الدلالة اللغوية والدلالة الفنية"[4]، كما يُعنى هذا المستوى بتناول كل مايتعلق بالدلالة، فيبحث بتطور معنى الكلمة، والمقارنة بين الحقول الدلالية المختلفة[5]. فأي دراسة للغة، لابد أن تسعى إلى الوقوف على المعنى، الذي هو- في المآل والنتيجة- القصد من إنتاج المتكلم للسلسلة الكلامية، بدءاً من الأصوات، وانتهاء بالمعجم، ومروراً بالبناء الصرفي، وقواعد التركيب، وما يضاف إلى ذلك كله من معطيات"المقام" الاجتماعية والثقافية[6].

وثمة محاور ثلاثة للدرس الدلالي، وهي:

1- محور الدلالة: ويتضمن دراسة المعنى، والحقول الدلالية، والسياق، وأنواع المعنى، وتحليله.

2- محور العلاقات الدلالية: ويتناول الترادف، والاشتراك، والأضداد، والفروق، وتدرج الدلالة ومساحتها، وبنى الألفاظ، وحركية الثروة اللفظية، والاقتراض اللغوي، وغير ذلك من هذه المسائل.

3- محور التغير الدلالي: ويعالج أسبابه الداخلية والخارجية، وسبيل التغيير وأشكاله، ومجالاته، إضافة إلى بحث المجاز والاستعارة، مما له اتصال وثيق بالمعنى وتبدلاته[7]، ويمكن القول: إن هذا المستوى (لا يتوقف عند ماهو مرئي وظاهري في سطح الظاهرة اللغوية أو الكتابية أو الخطية، وإنما يغوص إلى الأعماق، إلى ماقبل النص، وإلى مابعد النص؛ من أجل اقتناص مستويات المعنى والدلالة التي يمكن أن ينبئ بها النص بطريقة مباشرة، أو

---

(1) المسدي، عبد السلام، مباحث تأسيسية في اللسانيات، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، 2010، ص121، 123، 126، 127.

(2) الجبوري، سامي شهاب، شعر ابن الجوزي، مرجع سابق، ص27.

(3) الزيدي، كاصد ياسر، الدلالة في البنية العربية بين السياق اللفظي والسياق الحالي، مجلة آداب الرافدين، ع26، 1975، ص72.

(4) عيد، رجاء، دراسة في لغة الشعر رؤية نقدية، مطبعة أطلس، القاهرة، 1977، ص12.

(5) زكريا، ميشال، الألسنية (علم اللغة الحديث) المبادئ والأعلام، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1983، ص2011.

(6) قدور، أحمد محمد، مبادئ اللسانيات، دار الفكر المعاصر، بيروت، 1996، ص338.

(7) المرجع نفسه، ص342.

غيرمباشرة)[1]، وبناء على ذلك، سيقصر الباحث دراسته في هذا الفصل على معالجة الحقول الدلالية في شعر السالم، بمعنى أن هناك مجموعة من الكلمات في اللغة العربية- ترتبط دلالياً، ويمكن تصنيفها داخل حقول، توضع تحت لفظ عام يجمعها، ومن أمثلة ذلك كلمات اللون توضع تحت"اللون" وتضم ألفاظاً، مثل: أحمر، أخضر، أسود[2] فمعنى الكلمة لا يتحدد، أو يتضح إلا على أساس علاقتها مع غيرها من الكلمات الأخرى التي تجاورها، فالكلمات لا تفهم إلا من خلال علاقات بنائية[3] وبناء على ماسبق، سأقوم بتحديد أهم الحقول الدلالية التي يدور حولها شعر السالم، وهي الآتي:

أولاً: حقل المكان

ثانياً: حقل الشخوص

ثالثاً: الحقل الديني.

رابعاً: حقل التراث.

(1) ثامر، فاضل، الصوت الآخر- الجوهر الحواري للخطاب الأدبي-، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1992، ص202.

(2) عمر، أحمد مختار، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط5، 1998، ص79.

(3) حسام الدين، كريم زكي، التحليل الدلالي إجراءاته ومناهجه، دار غريب، القاهرة، 2000، ص100

أولاً: حقل المكان:

حظي المكان الفني باهتمام الدارسين والباحثين، فوقفوا عند مفهومه ودلالاته، فعرفه باشلار بأنه:" المكان الذي يمكننا الإمساك به، والذي يمكن الدفاع عنه ضد القوى المعادية، إن المكان الذي ينجذب نحو الخيال، لا يمكن أن يبقى مكاناً لا مبالياً، ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل مافي الخيال من تحيز، إننا ننجذب نحوه؛ لأنه يكثف الوجود في حدود تتسم بالحماية"[1] فالمكان عنصر مهم من عناصر البناء الفني، "فهو ليس بناء خارجياً ولا حيزاً محدود المساحة، ولا تركيباً من غرف وأسيجة ونوافذ، بل هو كيان من الفعل المتغير، والمحتوي على تاريخ ما"[2]، كما أنه ليس فضاء سالباً خارجياً تقع فيه الأحداث، ولكنه حامل مادي لوعي الشاعر الداخلي، ويتلخص بأنه الكيان الاجتماعي الذي يتضمّن خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه، لذا فشأنه شأن أي نتاج اجتماعي آخر، يحمل جزءاً من أخلاقية وأفكار ووعي ساكنيه[3] فهو- إذن- ليس ذلك المعنى الخارجي المحايد الذي نعبره دون أن نأبه به، فدراسة الشخصية في معزل عن المكان والزمان، يعد سلباً لشطر ذي خطورة معتبرة في تحديد سماتها، وتشخيص سلوكها، وتحديد أهدافها، ومقاصدها[4].

ولكن ما الذي يدفع الشاعر لذكر المكان في شعره؟ لا ريب في أن لهذا السؤال إجابات متعددة، فإذا ذكر الشاعر المكان في شعره، فقد يذكره للدلالة على شيءآخر: كالانفعال بالطبيعة أو استرجاع الذكريات: لا سيما ذكريات الطفولة، أو الصِّبا أو المحبة والعشق، أو الحنين إذا كان الشاعر مغترباً، أو للوصف الخالص الذي يتحول فيه الشعر إلى رسم بالكلمات..[5].

يشكل المكان في شعر السالم حضوراً طاغياً، فهو يعد بمثابة وجود وهوية وفكرة، فالمكان عنده ليس تراباً وحجارة وبناءً وما شابه ذلك، بل يسترفد منه ذكرياته ومعطياته النفسية والاجتماعية، وإيحاءاته بكل أبعادها وأشكالها المعقدة، فلا تلامس تخوم نفسه فحسب، بل تغور فيها إلى أبعد مدى، وأعمق بؤرة، حيث شكلت ظاهرة المكان عنصراً أساسياً في نسيج نصه الشعري، فتأثّر وأثر به، ولعل المتأمل لأشعاره يلحظ ذلك بجلاء، لاسيما في ديوانيه:" عندما كنت هناك"، و"قبلات على الرمل والحجر"، اللذين يتجلى فيهما المكان بصورة لافتة، ولعل الرمل مايشير إلى انتمائه لشبه الجزيرة العربية، والحجر إيمانه بالقضية التي انتفضت فيها الحجارة، والمناطق بأسمائها حباً وشوقاً[6]، فمن السهل جداً أن تحكم من خلال قراءة عجلى في أشعار السالم بأنه ساهم في رسم خريطة ركز فيها على المكان السعودي، ومن الممكن بعد هذه القراءة، أن نقول: إن السالم قد ساهم مساهمة كبيرة في ترسيخ الشخصية المكانية السعودية، ولم يعزب عنه ذكر بعض الأماكن التي زارها خلال رحلاته المتعددة، سواء أكانت عربية أم أجنبية، وسأقوم بتقسيم هذا الحقل إلى ثلاثة حقول فرعية، وهي:

1- المكان السعودي. 2- المكان العربي 3- المكان الأجنبي.

1- المكان السعودي:

ذكر السالم العديد من الأماكن السعودية في ثنايا دواوينه، بل كان – أحياناً- يجعل أسماء بعض هذه الأماكن عناوين لقصائده، ومن هذه الأماكن:

---

(1) باشلار، غاستون، جمالية المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1984، ص31.
(2) النصير، ياسين،إشكالية المكان في النص الأدبي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1986، ص395-396.
(3) النصير، ياسين، الرواية والمكان، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1980، ص16-17.
(4) مؤنسي، حبيب، فلسفة المكان في الشعر العربي قراءة موضوعاتية جمالية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص18.
(5) خليل، إبراهيم، من أدب البلدان في القدس وعمَّان، أمواج للطباعة والنشر، عمان، 2009 ص87، 88.
(6) العنابي، زهر، أدبيات المصالحة في شعرية السالم ورشد القصيدة (موازنة دقيقة بمؤسسي المدرسة الشعرية العربية المعاصرة) دار ابن بطوطة للنشر والتوزيع، عمان، 2011، ص63.

1- الرياض: وقد وردت في أشعاره (26) ست وعشرين مرة، وكلها كانت تصويراً إيجابياً، فهي التي حمَّلت الشاعر وصحبه – مع أختها الأحساء – السلام إلى الدار البيضاء/المغرب:[1]

حَمَّلْتُنـــا الرِّيـــاضُ مِنهـــا سَـــلاماً وسَـــلامٌ جَـــادتْ بـــهِ الأَحســـاءُ

وهي مدينة حلوة جميلة، وأجمل مافيها حيّ الفلاح والعليا، والروابي، وازدهار، والسويدي:[2]

حُلـــوَةٌ كلُّهـــا الرّيـــاضُ ولكِـــنْ مَـــا بَـــدا لـــي حـــيٌّ كحـــيّ الفَـــلاحِ

وتحتضن مسجداً فسيحاً عظيماً، وجامعة عريقة، تعد كلياتها منارات سامقات للعلم، وحلقات للتعليم:[3]

شّـــيّدوا مَسْـــجداً فَسِـــيحاً عَظيمـــاً يَحفِـــزُ النَّـــاس نَحْـــو كسْـــبٍ مِثَـــالي

حَلقَـــاتٌ بـــالعِلمِ قَـــد عَمروهـــا فَغَـــدا المُسْـــتحيلُ سَـــهْلَ المنَـــالِ

تِلـــكَ كلِّيَّتـــي وَهَـــذي سِـــوَاها زَاهيـــاتٌ تَنَـــاثرتْ كَـــاللآلي

والرياض عاصمة البلاد، وروضة من رياض العلم، ورمز ثقافتنا ونهضتنا[4]، وصباباته كلها لها[5] تتعاطف مع شقيقاتها مسقط وحلب وغيرهما في الآلام والأوجاع[6]، كما أنها تستشعِرُ آلام الشعب الفلسطيني[7]، وما يفتأ يتردد عليها مشاركاً في نشاطاتها الثقافية والعلمية، بين الحين والآخر؛ لما تحظى به من مناسبات ثقافية كثيرة[8].

2- دومة الجندل: المدينة التي ولد فيها الشاعر، وقد ذكرها السالم (9) تسع مرات، فهي قبلة المدائن، طيبة المنظر والمخبر: [9]

فَـــالحقُّ دَوْمـــةُ فـــي المـــدَائنِ قِبْلـــةٌ قَـــدْ طَـــابَ مَنْظرُهـــا وطَـــابَ المخْبـــرُ

وهي بلدة أثرية تحتضن قصر الأكيدر[10].

نَاديْـــتُ: دَومـــةُ بَلـــدَةٌ أثريـــةٌ قصْـــرُ الأكَيْـــدرِ شَـــاهِدٌ فَتـــدبَروا

ويدعوا لها بأكمل نعمة، وأن يبقى الخير في جنباتها كثيراً:[11]

يـــا دَومـــةَ دُمْتـــي بأكْمـــلِ نِعمـــةٍ وَالخيـــرُ فـــي جَنبـــاتِ أَرْضـــكِ يَكثُـــرُ

وعلى ثراها وقعت الكثير من المعارك التي روّى الأحرار فيها بدمهم الزكي ترابها[12].

---

(1) السالم عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص6.
(2) المصدر نفسه، ص27، 33، 35.
(3) المصدر نفسه، ص97، 98.
(4) انظر: السالم، قبلات على الرمل والحجر، مصدر سابق، ص101، 102.
(5) انظر: السالم، صدى الوجدان، مصدر سابق، ص57.
(6) انظر: السالم، دموع في مواجهة الطوفان، مصدر سابق، ص7.
(7) انظر: المصدر نفسه، ص73.
(8) انظر: السالم، بوح الخاطر، مصدر سابق، ص65.
(9) السالم، قبلات على الرمل والحجر، مصدر سابق، ص43.
(10) انظر، السالم، المصدر نفسه، ص43.
(11) انظر: السالم، المصدر نفسه، ص43.
(12) انظر:السالم، المصدر نفسه، ص54.

ويرى نفسه مقصراً مهما قال فيها من أشعار[1] ومنها حمل التحايا والثناء الجميل إلى الأمير عبد الإله عندما زار مدينة الجوف[2]، وهي مهد الحضارة ومصدر الإشعاع، فقد قدمت للشاعر الشيء الكثير[3] كما أن كل البرايا تلوذ بها، فنعم الموئل هي[4]، ولها صفحات غراء في سِفر التاريخ[5].

3- المدينة/طيبة/يثرب/دار الرسول: وردت في شعره (8) ثماني مرات، فقد تشرف بزيارتها كثير من علماء المغرب، ولعل من أشهرهم المحدث إدريس بن محمد بن إدريس:[6]

وإدْريـــــسُ نعْـــــرفُ أَمجـــــادَهُ فأَعمْالُـــــهُ تِلـــــكَ لا تُحجَـــــبُ[7]

مُهـــا جَـــرُهُ مِـــن دِيـــارِ الرَّسُـــوُلِ وأهدتْـــــهُ طَيبـــــةُ أَو يَثْـــــرِبُ

وقد أتاها الشاعر يستجلي مفاتنها، متعلقاً بها، فلام من تعلق بغيرها:[8]

أَتيْـــتُ طيبـــةَ أَســـتجلي مَفاتِنَهـــا فَلمـــتُ مَـــن عَلَّقـــو لَيْلـــى مُجَاريهـــا

إنْ أَلمـــحَ الصَّـــبُّ عَـــن عِشـــقٍ يُكْتّمُـــهُ فَقـــد عَشِـــقتُكِ ياطيبَـــاهُ تَصْـــريحا

وهي دار الرسول – صلى الله عليه وسلم – يسعى إليها من الرياض كلما هزه الشوق:[9]

هَزَّنـــي الشَّـــوْقُ نَحْـــوَ دَارِ الرَّســـولِ لَـــم يَقـــدْني إلـــى حِماهَـــا فُضـــولي

جِئـــتُ أَسْـــعى مِـــن الرِّيـــاضِ إليهـــا بِفُـــؤادٍ عَـــن غَيْرِهـــا مَغْسُـــولِ

وشهدت أرضها الكثير من المعارك، فشع بدر السلام، وغارت أنجم العدا:[10]

عِشْـــتِ يـــا طَيبـــةُ الحبيبـــةُ دَهـــراً بَـــينَ طَعـــنِ القَنَـــا وَكـــرّ الخُيـــولِ

حِينَهـــا للسَّـــلامِ قَـــد شـــعَّ بَـــدْرٌ وانْبـــرتْ أَنْجـــمُ العِـــدا للأُفُـــولِ

وتشكو مما تشكو منه عواصم ومدن الدول العربية من آلام ومصائب[11].

4- مكة، ولم يذكرها إلا في موضعين، فهي:مقصد الحجاج:[12]

أَنـــا نَائيـــاتُ الـــذِّكرياتِ تَخـــونُني فـــإذا تَنـــزَّلُ مَكـــةَ الحُجـــاجُ

---

(1)انظر:السالم، المصدر نفسه، ص58.
(2) انظر:السالم، المصدر نفسه، ص61.
(3) انظر:السالم، المصدر نفسه، ص76.
(4) انظر:السالم،المصدر نفسه، ص78.
(5) انظر:السالم، صدى الوجدان، مصدر سابق، 69
(6) السالم، عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص14، 15.
(7) هو إدريس بن محمد بن إدريس (1769-1708) عالم بالحديث من أهل فاس، له العديد من الكتب، منها: شرح الشمائل، شرح إحياء الميت في فضائل آل البيت، انظر: الزركلي، خير الدين، الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، 1980، ج1، ص280، 281.
(8) السالم، عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص14، 15.
(9) السالم،عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص101.
(10) المصدر نفسه، ص103.
(11) انظر:السالم، بوح الخاطر، مصدر سابق، ص58.
(12) السالم، عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص25.

ومنها أشرق نور الإسلام:[1]

مِــن مَكــةَ الإسْــلامُ أشْــرقَ نُــورُهُ ولِسَــــــائرِ الأَزْواجِ سُــــــنَّ زواجُ

5- الجوف: وردت في شعره (16) ست عشرة مرة، حيث أشار إلى النعمة (الصرح العلمي /الجامعة)

التي أنشئت فيها، فذاع بها صيت الجوف، وغردت بلابلها:[2]

حَبَــا الجَــوفَ الإلــهُ بِخَيــرِ صَــرحٍ فــأَغْنَى بــل حَبَــا مُــدُنَ الشَّــمالِ

زَكَــتْ للجَــوفِ رائِحــةٌ وَطَــارتْ بَلابلُهــا تُغــرّد فــي الــدَّوالي

ومنها حمل أزكى التحايا إلى مغيّر السّرحان في الأردن[3]، وأتاها ليبث الأمير عبد الإله أزكى تحياته[4]، فلها في خلده ذكرى معطرة، فهي دار كرام، وأبوابها دوماً مفتوحة للضيف[5]، حتى غدت نجمة تطاول الثريا وسهيل رفعة، فكانت أهلاً للاحتفاء بالأمير، فثمرها حلو، وماؤها عذب سلسبيل[6]، ورضيت بحكم آل سعود، واطمأنت به [7]،فأزهرت واخضّرت مرابعها[8].

6- نجد: وقد وردت في شعره (12) اثنتا عشرة مرة، فهي حبه الغابر، وهوى نفسه الماضي، وما زال:[9]

بِــلادِي كُلّهــا عِنْــدي يَمــينٌ وتأخُــذُ كُلّهــا جُــلَّ احْترامِــي

فــإنْ كــانَ الهَــوى بــالأمسِ نَجــداً فــإنَّ هَــوايَ فــي يَــوْمي تِهَــامي

ولها في نفسه ذكريات عزيزة[10]، ويقرن بينها وبين تهامة في الحب والهوى[11]، كما أنها مصدر إلهام قوافيه:[12]

إنْ جَاءَها الطَّيفُ مِن نَجدٍ لـه رَقَصتْ وأرْقصَــتْ كُــلَّ مَــن فــي حبّــهِ سَــكنَا

ولها مكانة عظيمة، وحب نفيس في نفس أميرها الجديد، فهو منقذها من الجهل والتأخر:[13]

قَــدْ سَــبْرنا أغْــوارَهُ فَعرفْنــا أنَّ نَجــدَ الهَــوى ونَجــدَ الغَــرامُ

قــادَهُ الخَيــرُ قَبــلَ قَــرنٍ إليهــا لَــم تَقــدْهُ عَــداوةٌ وانتْقــامُ

---

(1) المصدر نفسه، ص26.
(2) المصدر نفسه، ص91، 92.
(3) انظر: المصدر نفسه، ص121.
(4) انظر: السالم، قبلات على الرمل والحجر، مصدر سابق، ص31.
(5) انظر: المصدر نفسه، ص32، 51.
(6) انظر:السالم، صدى الوجدان، مصدر سابق، ص61.
(7) انظر:المصدر نفسه، ص64.
(8) انظر:السالم، بوح الخاطر، مصدر سابق، ص.6.
(9) السالم، عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص107، 108.
(10) انظر:السالم، بوح الخاطر، مصدر سابق، ص56.
(11) انظر:المصدر نفسه، ص96.
(12)السالم، قبلات على الرمل والحجر، مصدر سابق، ص21.
(13) المصدر نفسه، ص84، 85، 86.

رُوحُ نَجـــــدٍ وَروحُ مُنقـــــذِ نَجـــــدٍ بَـــــينَ لُقياهُمـــــا يَحـــــولُ الظّـــــلامُ

فهو جدير بأن تكون سلطانه[1]، وكم تغنى السالم في هواها، وأنشد الأشعار في حبها[2]، وبرائحة عرارها تمتع ضيوف نجد[3]، كما أنها من أجمل مشاتي الشاعر[4]، وهي موئل الخير الذي يسح على غيرها من المدن[5].

ومن الأماكن التي أوردها في أشعاره: الأحساء [6]، وأبها[7]، والقلعة الخضراء[8]، والقريات[9]، والقصيم[10]، والحجاز[11]، ونجران[12]، والسودة [13]، وذات الحبال[14]، وقرعا[15]، وعسير[16]، ورفحا[17]، وعرعر[18]، وتبوك[19]، والبقيع[20]، وقباء[21]، وأُحد[22]، وتهامة[23]، وجازان[24]، والجدال[25]. والدمام[26]، واليمامة، قصر الصعيدي[27]، وقصر الأكيدر[28]، وزلوم[29]، والشلهوب[30]، ودلغان[31]، وجواشا[32]، وهي منطقة في الأحساء.

ويمكن أن نخرج من هذا، بأن علاقة السالم بوطنه كانت كلها إيجابية، فهي علاقة من يعشق المكان، ويحاول أن يبرزه بكل جمالياته، أو يتغنى به بدرجة كبيرة، كما أن صورته صورة

---

(1) انظر:المصدر نفسه، ص96.
(2) انظر: المصدر نفسه، ص101.
(3) انظر: السالم، صدى الوجدان، مصدر سابق، ص67.
(4) انظر: المصدر نفسه، ص68
(5) انظر:المصدر نفسه، ص81.
(6) انظر: السالم، عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص6، قبلات على الرمل والحجر، مصدر سابق، ص92.
(7) انظر: السالم، عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص6، 62.
(8) انظر: المصدر نفسه، ص76.
(9)انظر: المصدر نفسه، ص18، قبلات على الرمل والحجر، مصدر سابق، 61.
(10) انظر: المصدر نفسه، ص36، قبلات على الرمل والحجر، مصدر سابق، ص64.
(11) انظر: المصدر نفسه، ص36، قبلات على الرمل والحجر، مصدر سابق، ص92.
(12) انظر:المصدر نفسه، ص40.
(13) انظر: المصدر نفسه، ص62، 67، قبلات على الرمل والحجر،مصدر سابق، ص67، بوح الخواطر، مصدر سابق، ص69.
(14) انظر: المصدر نفسه، ص62، 69.
(15) انظر: المصدر نفسه، ص62، بوح الخاطر، مصدر سابق، 69.
(16) انظر: المصدر نفسه، ص63.
(17) انظر: المصدر نفسه، 91.
(18) انظر: المصدر نفسه، 91.
(19) انظر: المصدر نفسه، ص91.
(20) انظر: المصدر نفسه، ص104.
(21) انظر: المصدر نفسه، ص104.
(22) انظر: المصدر نفسه، ص104.
(23) انظر: المصدر نفسه، ص108، قبلات على الرمل والحجر، مصدر سابق، ص67.
(24) انظر: المصدر نفسه، ص108.
(25) انظر: المصدر نفسه، ص91.
(26) انظر: السالم، قبلات على الرمل، والحجر، مصدر سابق، ص92.
(27) انظر: السالم، عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص18، بوح الخاطر،مصدر سابق، ص69.
(28) انظر: السالم، قبلات على الرمل والحجر، مصدر سابق، ص44.
(29) انظر: المصدر نفسه، ص30.
(30) انظر: المصدر نفسه، ص31.
(31) انظر:السالم،عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص2.
(32) انظر: المصدر نفسه، 58.

واضحة، ولا غرو في ذلك، فهو مسكنه ومكان إقامته، ومرتع هواه، فهو يعكس إنتماءه، وتجذرها في نفسه، ولهذا من السهل أن نحكم على السالم بالإنتماء القولي والفعلي لوطنه، فلا يتبدل به وطناً، ولا يساوم على مكانته، ولا يتقلب في وده له، كما أن سكانه أهله وخلانه، وفيه زوجه وأطفاله، يتحسر كلما نأى عنهم، ويذوب شوقاً كلما دنا منهم، وعلى الرغم من أن صورة وطنه كانت صورة نمطية، إلا أنها صورة نمطية جميلة، كتلك الصورة التي يصور فيها شوقه إلى جازان، عندما يزورها، أو يرحل عنها: (1)

أيـــا جَـــازانُ طِبْـــتِ وَدُمْـــتِ عِـــزّاً وهـــا قَـــد عُـــدتُ طَـــائرَتي غَرامِـــي

أزُورُكِ زَورةَ الصَّـــــــب المُعنَّـــــــى وَأرْحـــــلُ عَنـــكِ رِحلـــةَ مُسْـــتَهامِ

أو الصورة التي رسمها للقصيم، تلك الصورة المفعمة بالحركة والحيوية والنشاط:(2)

مَـــن سَيَنْسَـــى القَصـــيمَ حَـــينَ وليـــتُمُ أمرَهـــــا نَالَهـــــا بِـــــكَ التَّبْـــــديلُ

فَبَـــــدا ثَوْبُهـــــا القَـــــديمُ قَشِـــــيْباً وَبَـــــدا وَجْهُهـــــا المُنيـــــرُ الجَميـــــلُ

وبهذا يمكن القول: إن هذه الصور مؤشر ينبئ عن تعلق الشاعر بهذه الأمكنة، ولعل في ذلك تعلقاً بساكنيه؛ لما يجد عندهم من دفء وحنان وطمأنينة.

2- المكان العربي:

وهو واضح المعالم في شعره، ولكنه مرتبط بحقول أخرى، ولا سيما الحقل الديني. ومن الأماكن التي وردت في شعره:(3)

- **القدس،** وقد وردت في أشعاره (15) خمس عشرة مرة، منها (12) اثنتا عشرة مرة في ديوانه (دموع في مواجهة الطوفان)، فهي مدينة غالية، لا تحررها الآهات والخطب، ولن تسعد مادام اليهود الأنجاس في داخلها(4)، وقد تشاغل عنها بعض العرب، وبعضهم الآخر اتخذوها سلعة وتجارة(5)، وما زالت عبارة الملك فيصل رحمه الله سائرة: "إنّي إلى القدسِ سَائرُ"(6)، وفيها نساء صابرات يقدمن أبناءهن شهداء كما فعلت الخنساء قديماً(7)، وفيها من إجرام اليهود ما يفوق مذابح صبرا وشاتيلا(8). ومن أجمل الأبيات التي تصور مشاعره تجاه القدس، فالدمع والحزن قد يكفيان في بعض الأحوال التي لا يجد فيها المرء ما يستطيعه:(9)

لـــو أنَّ القَـــوافيَ تَســـتحيلُ مَـــدافِعاً وأعْـــدادُ أبيـــاتِ القَصـــيدِ عسَـــاكرُ

لسَـــطّرتُها للقُـــدسِ عَصـــماءَ حُـــرَّةً بَعيـــدُ المـــدَى عَـــن طُولِهـــا يتَقَاصـــرُ

ولكنَّـــهُ جُهـــدٌ مِـــن الـــدَّمعِ عِذْلَـــهُ وفـــي أضْـــيقِ الأحْـــوالِ تكْفِـــي المشَـــاعِرُ

---

(1) السالم، عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص108.
(2) السالم، قبلات على الرمل والحجر، مصدر سابق، ص64.
(3) انظر: السالم، بوح الخاطر، مصدر سابق، ص58، وقبلات على الرمل والحجر، مصدر سابق، ص22، 23، دموع في مواجهة الطوفان، مصدر سابق، ص8، 11، 18، 48، 49، 50، 55، 89.
(4) انظر: السالم، دموع في مواجهة الطوفان، مصدر سابق، ص8، 11.
(5) انظر: المصدر نفسه، ص8.
(6) انظر: المصدر نفسه، ص48.
(7) انظر: المصدر نفسه، ص50.
(8) انظر: المصدر نفسه، ص89.
(9) المصدر نفسه، ص55.

وقد لبست في العيد أسودها، ونحن نختال بأبهى الزينة[1]؛ لأن اليهود قد عاثوا فساداً في طهارتها، كأنها لم تكن مسرى لسيدنا محمد صلى الله عليه وسلم[2]. فكم أصابها من ضرر وأذى[3].

- **فلسطين:** وقد ذكرها (7) سبع مرات: فقد صور ضياعها بأنه دليل على الواقع العربي الضعيف اللاهي[4]، كما أن شر ابن صهيون فيها مستطير، ولا يوجد من يُستجار منهم به[5]، فشعبها نصفه يسام سوء العذاب، وربعه استشهد، والربع الآخر هُجِّر[6]، ولذلك فالشاعر يستنهض الهِمَم لتفيق من غفلتها؛ لأن الضرر قد طمى في فلسطين[7]. فهي تدعو العرب والمسلمين وتندبهم لنصرتها[8]، ومن جميل أبياته التي تصور آلام فلسطين والفلسطينين: أطفالاً، وشيوخا، ونساءً، قوله:[9]

هَـذي فِلسـطينُ سَـامُوها العـذابَ وَقَـد أحيُـوا الكَنـيسَ وَمَـا فـي قُدسِـها أَحـدُ

وكذلك قوله:[10]

فـي العَـالمِ الطِّفـلُ مِـن حَلـوَى هَديَّتُـهُ وفـي فِلسـطينَ رمـيٌّ بالرَّصاصَـاتِ

يـاربُّ إنَّ العِبـادَ المُسـلمينَ بِهـا قَـد جرَّبـوُا كُـلَّ أَنْـواعِ المُعَانـاةِ

- **بغداد:** وقد ذكرها (7) سبع مرات: حيث وصفها في أثناء العدوان الأمريكي عليها، وما فعله الغزاة من قتل وتدمير وتعذيب فيها[11]، وكأن هذا هو قَدَر بغداد أن تنال حظها من التغييب والخوف:[12]

بَغـدادُ حَسْـبُكِ مـا قَـد مـرَّ مِـن حِقَـبٍ فـي جُلِّهـا حظّـكِ التغييـبُ والخَـدَرُ

إلامَ تَبقـينَ يـا بغـدَادُ خَائِفـةً لا النـومُ يَحلُـو ولا يُسـتعْذبُ السَّـمرُ

- **مصر:** وقد وردت (7) سبع مرات: حيث شاركت العالم العربي والإسلامي نعي الشهيد عبدالله عزام - رحمه الله-[13]، وهي تشتكي مما يشتكي منه أي قطر عربي من آلام وجراحات[14]، كما أن عليها المعّول في نصرة العرب[15]، ولا غرو في ذلك، فهي قبلة - العلم، وأغنية الناس في كل مكرمة:[16]

ياقِبلـةَ العِلـمِ يـاأمَّ الـبِلادِ ويـا مَهـدَ الثّقافـةِ جـيلاً بَعـدهُ جِيـلُ

---

(1) انظر: السالم، قبلات على الرمل والحجر، مصدر سابق، ص33.
(2) انظر: المصدر نفسه، ص22.
(3) انظر: السالم، بوح الخاطر، مصدر سابق، ص58.
(4) انظر: السالم، دموع في مواجهة الطوفان، مصدر سابق، ص22.
(5) انظر: المصدر نفسه، ص35.
(6) انظر: المصدر نفسه، ص51.
(7) انظر: المصدر نفسه، ص57.
(8) انظر: المصدر نفسه، ص91.
(9) السالم، بوح الخاطر، مصدر سابق، ص22.
(10) السالم، قبلات على الرمل والحجر، مصدر سابق، ص33.
(11) انظر: السالم، دموع في مواجهة الطوفان، مصدر سابق، ص60، 62، 65.
(12) المصدر نفسه، ص66.
(13) انظر: السالم، بوح الخاطر، مصدر سابق، ص40.
(14) انظر:السالم دموع في مواجهة الطوفان، مصدر سابق، ص7.
(15) انظر: المصدر نفسه، ص47.
(16) انظر: السالم، عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص87.

يـــا مِصـــرُ أنـــتِ لكـــلِّ النَّـــاسِ أغنيَـــةٌ ولـــيسَ عَنـــكِ مِـــن الأســـماعِ تحويـــلُ

فالمجد مِصر، والعشق مصر، وهي قناديل الدنيا، ووزنها في الأمصار معتبر[1].

ومن الأماكن الأخرى التي أوردها السالم في أشعاره: الأقصى، وقد ذكره مرتين[2]، ولبنان (6) ست مرات[3]، وعدن مرة واحدة[4]، وعمّان (3) ثلاث مرات[5]، ودبي مرتين[6]، والشام مرتين[7]، والخليج مرة واحدة[8]، والبحرين مرتين[9]، وقطر مرتين[10]، وروابي القدس مرة واحدة[11]، والكويت(5) خمس مرات[12]، والصعيد مرة واحدة[13]، والنيل مرتين[14]، والمنيا مرة واحدة[15]، والأردن مرتين[16].

ومغير السرحان/الأردن مرة واحدة[17]، وأبو ظبي مرة واحدة[18]، ومسقط مرة واحدة[19]، وحلب مرتين[20]، والجزائر مرتين[21]، وبلاد المغرب العربي مرة واحدة[22]، والعراق (5) خمس مرات[23]، وشتورة/لبنان مرة واحدة[24]، وصبرا وشاتيلا مرة واحدة[25]، ودجلة مرة واحدة[26]، والرصَّافة مرة واحدة[27]، والكرخ مرة واحدة[28]، والرباط مرتين[29]، ومراكش مرتين[30]، وفاس(4) أربع مرات[31]، والإمارات مرة واحدة[32]، والدار البيضاء مرة واحدة[33]،

---

(1) انظر: المصدر نفسه، ص86.
(2) انظر: السالم، دموع في مواجهة الطوفان، مصدر سابق، ص58، 95، 105.
(3) انظر: السالم، المصدر نفسه، ص46،43،41، بوح الخاطر، مصدر سابق، ص58، 95، 105.
(4) انظر: السالم بوح الخاطر،مصدر سابق، ص58.
(5) انظر: السالم، بوح الخاطر، مصدر سابق، ص58، 42، عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص114.
(6) انظر: المصدر نفسه، ص34، عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص124.
(7) انظر: السالم، بوح الخاطر، مصدر سابق، ص40، دموع في مواجهة الطوفان، مصدر سابق، ص34.
(8) انظر: المصدر نفسه، ص94.
(9) انظر: المصدر نفسه، ص105، دموع في مواجهة الطوفان، مصدر سابق، ص73.
(10) انظر: المصدر نفسه، ص105، دموع في مواجهة الطوفان، مصدر سابق، ص73.
(11) انظر: السالم، قبلات على الرمل والحجر، مصدر سابق، ص21.
(12) انظر: المصدر نفسه، ص27، عندما كنت هناك، مصدر سابق ص36، 123، دموع في مواجهة الطوفان، مصدر سابق ص25، 26.
(13) انظر: السالم، عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص87.
(14) انظر: المصدر نفسه، ص86، 88.
(15) انظر: المصدر نفسه،ص88.
(16) انظر: السالم، عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص115.
(17) انظر: المصدر نفسه، ص122.
(18) انظر: المصدر نفسه، ص124.
(19) انظر: السالم، دموع في مواجهة الطوفان، ص3.
(20) انظر: المصدر نفسه، ص19، 7.
(21) انظر: المصدر نفسه، ص11، عندما كنت هناك، مصدر سابق،ص35.
(22) انظر: السالم، دموع في مواجهة الطوفان، مصدر سابق، ص19.
(23) انظر: المصدر نفسه، ص22، 65، 66، بوح الخاطر، مصدر سابق، ص40، 94.
(24) انظر: السالم، دموع في مواجهة الطوفان، مصدر سابق، ص44.
(25) انظر: المصدر نفسه، ص89.
(26) انظر: المصدر نفسه، ص61.
(27) انظر: المصدر نفسه، ص65.
(28) انظر: المصدر نفسه، ص65.
(29) انظر: السالم، عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص15، صدى الوجدان، مصدر سابق، ص78.
(30) انظر: السالم، عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص15، صدى الوجدان، مصدر سابق، ص78.
(31) انظر: السالم، عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص15، صدى الوجدان، مصدر سابق، ص55، ص78.
(32) انظر: السالم، عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص17.
(33) انظر: السالم، صدى الوجدان، مصدر سابق، ص78.

والمغرب مرتين[1]، ومكناس مرة واحدة[2]، وسلوان مرة واحدة /المغرب[3]، وفرجة/المغرب مرة واحدة[4]، وتونس مرة واحدة[5].

ويمكن أن نخرج من ذلك أن السالم مرتبط أشد الارتباط بقضايا أمته، فجزء كبير من أشعاره انعكاس لآلامها وأحزانها وأفراحها وآمالها، فهو قريب من هذه التغيرات، بل لصيق بها، فثمة تعانق بين ذاته المبدعة أو المنتجة للفن، وبين مايمور في البيئة الاجتماعية، أو السياسية، أو الثقافية من أحداث، مما يعني أن"للفن أهمية نفسية في المجتمع، تتمثل في أنه وسيلة لربط المشاعر بين الناس"[6]، فالسالم يدرك أهمية الفنان في التعبير عن معاناة الإنسان وأحاسيسه، فبالإضافة إلى ما للفنان من رغبات مكبوتة وهموم ومطالب شخصية، لكنه معني أيضاً بما يدور حوله، ولعل الفنان الحقيقي، هو الذي يوحد المشاعر بين الناس، باعتبار أن الفن مُعبّر أصيل عن اتجاهات الناس في المجتمع، لذا يجب أن يعمل الفنان لخدمة المجتمع الذي خلق من أجله[7].

3- المكان الأجنبي:

وقد استطاع السالم أن يجسد من خلاله أبعاداً ثقافية واجتماعية وسياسية وجمالية، ونراه أحياناً يعنى بالتفاصيل عند الحديث عن هذه الأماكن، ومن الأماكن التي وردت في أشعاره: **اليابان،** وقد ذكرها في معرض الإعجاب بصناعتها وتقنياتها:[8]

أيــنَ كانــتْ هَــذي الزّيــارةُ كانــتْ نَحـــــــوَ أُمِّ التَّقانـــــــةِ اليابَـــــــانِ

- **قاعة تشرشل،** وقد بدا إعجابه بهذا القائد الذي جمع بين السياسة والثقافة والخطابة:[9]

يـــا جَلسْـــةً قـــدَ تحيَّفَنـــا منافِعُهـــا فـــي قاعـةِ تشِرْشِـل المسـتَوْحشِ الضَّـاري

- **المحيط الأطلسي والبحر الأبيض المتوسط،** فهما مكانان يحلو بهما المصطاف، ويطيب فيهما منظر الغروب قبل الغلس:[10]

وَغّـــدا الشـــاطئ لـــي مُتَّكئـــاً فـــي غُـــروبِ الشَّـــمسِ قَبـــلَ الغَلَـــسِ[11]

أَرْقـــبُ البَحـــرَ بِعـــينٍ حَـــائراً وَتـــرىَ الأُخـــرىَ المُحـــيطَ الأَطْلســـي

يَـــنعُمُ المُصْـــطَافُ فـــي جَنْبيهِمـــا طَمعـــاً فـــي عَـــيْشِ يَـــومٍ مُشْـــمسِ

- **باث (Bath):** حيث الأجواء الساحرة، وتعاقب الشمس والمطر، والأزهار الجميلة المتنوعة الألوان التي تغطي ساحاتها، وتفرش جنباتها، وسياج الأمن الذي ضرب حولها، وبيوتها التي تخلو غالباً من الأسوار[12].

---

(1) انظر: السالم، صدى الوجدان، مصدر سابق، ص55.
(2) انظر: المصدر نفسه، ص55.
(3) انظر: السالم، عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص22.
(4) انظر: المصدر نفسه، ص23.
(5) انظر: المصدر نفسه، ص53.
(6) عيد، رجاء، فلسفة الالتزام في النقد الأدبي، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1988، ص73.
(7) المرجع نفسه، 79-80.
(8) السالم، عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص120.
(9) المصدر نفسه، ص56.
(10) المصدر نفسه، ص8.
(11) الغلس: كلمة آخر الليل، إذا اختلفت بضوء الصباح. انظر: المعجم الوسيط، مصدر سابق، مادة (غلس).
(12) انظر: السالم، عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص45، 55.

- **أمريكا:** ذكرها منددا بموقفها المتواطئ مع إسرائيل ضد الفلسطينين[1].
- **تشاد والمجر:** حيث أشار إلى المجاعة التي ضربت بخناقها حولهما، فراح ضحيتها الأعداد الكثيرة، كما عكست قصيدته العاطفة الصادقة تجاههما[2]، من الأماكن الأجنبية التي أوردها السالم في أشعاره: المجر[3]، وبيشاور[4]، وإيران[5]، والهايدبارك[6].

وقد تراوحت صورته بين الإيجابية والسلبية، فهي في موضع جاءت معبرة عن سخط الشاعر وتبرمه وعدائيته خاصة في تصويره لموقف أمريكا من القضية الفلسطينية:[7]

فَقُولـــوا لحَّـــراسِ السَّـــلامِ بِأَنَّنـــا علـــى قَـــدمٍ فـــي القُـــدسِ لا نَتحـــاورُ

وَقُولـــوا لأمْرِيكـــا مَقالـــةَ واثِـــقٍ علـــى قَـــدْرِ حُسْـــنِ السَّـــيرِ مِنـــكِ نُســـايرُ

ولا تُحْســـنوا حتَّـــى تُفرّقـــوا بَـــينَ مَـــن يُـــدافعُ عَـــن أرْضٍ وَمَـــنْ هـــو جَـــائرُ

أو في موقفه من الأفكار المزيفة التي أتى بها بعض من تفرنجوا، من الروس والمَجّر:[8]

تَفَرْنجُـــوا وَتبـــاهُوا فـــي تَفـــرْنُجِهم حتَّـــى كـــأنَّهم ليسُـــوا مِـــن البَشَـــرْ

هَـــذا مِـــن الـــرُّوسِ مَجلـــوبٌ بِرمَّتـــهِ وَذاكَ جَـــاءوا بِجُـــلاَّهُ مِـــن المَجَـــرْ

وفي موضع آخر كان الهدف منها تجلية صورة الشخصية، وبيان الدور الفاعل/ الإيجابي الذي أدته في هذا المكان، فهو تركيز على الشخصية أكثر من التركيز على المكان، ومثال ذلك الصورة التي رسمها للشيخ الشهيد عبدالله عزام رحمة الله في مدينة بيشاور الإفغانية:[9]

ونـــأىَ إلـــى بيشَـــاورَ البَلـــدِ الّـــذي كَثُـــرتْ بـــهِ الفُقـــراءُ والأيْتـــامُ

فِيهـــا اسْـــتقرَّ قَـــرارُهُ يُعطـــي الجِهَـــ ـــادَ جُهـــودَهُ وعِمـــادُهُ الإقـــدامُ

أما الصورة الثالثة التي تبدت للمكان في أشعاره، فهي ممثلة لحالة الانتشاء بجمال الطبيعة الذي حواه ذلك المكان، أو اشتمل عليه، فالشاعر مغرم بالجمال ويتعشقه أنَّى كان مصدره، فهذه الصورة لها حضورها الواضح، فمعطيات الطبيعة المرتبطة بالمكان كانت قوية[10].

تكشف هذه الصورة المكانية دلالات عميقة، تقود إلى معرفة أوسع وأشمل لمعرفة خبايا نفسية السالم، وهي أن هذه الأمكنة تحتضن مشاعره وعواطفه وأحاسيسه، حباً أو كرها، فهو يندمج تارة مع هذه الأمكنة وينصهر فيها، ويتنافر معها ويعاديها تارة أخرى، وتمثل هذه العلاقة

---

(1) انظر: السالم، دموع في مواجهة الطوفان، مصدر سابق،49.
(2) انظر: المصدر نفسه، ص28.
(3) انظر: المصدر نفسه، ص70.
(4) انظر: السالم، بوح الخاطر، مصدر سابق، ص42.
(5) انظر: المصدر نفسه، ص94.
(6) انظر: السالم، عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص58.
(7) السالم، دموع في مواجهة الطوفان، مصدر سابق، ص49.
(8) المصدر نفسه، ص70.
(9) السالم، بوح الخاطر، مصدر سابق، ص42.
(10) انظر: السالم، عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص54، 55، 120.

المتشابكة والمترابطة تأثيرات في نفسيته، لما يتمتع به من إحساس مرهف، فالأمكنة" تحفر آثاراً عميقة، وأخاديد واضحة في الشخصية"[1].

ثانياً: حقل الشخوص:

تشير لفظة (شَخْص) في بعض معانيها- في المعاجم العربية إلى ذات الإنسان، والفعل المرتبط به، أو بغيره[2]، وقد أدرك الشعراء العرب منذ العصر الجاهلي، وحتى اليوم أهمية توظيف الشخصيات في أشعارهم، فالشخصية تحمل قيماً، أو إسقاطات معينة لمنتج النص الأدبي، فهي تعد دالاً يرتبط بمدلول ما خارج النص، أو قد ترتبط بكاتب النص"الكاتب الذي ظل في بعض تجربته في حال كمون"[3]، وتعين بعض المعاجم الحديثة عدة استعمالات للشخصية منها:

- "الفرد المتمتع بحظوة اجتماعية بارزة"[4].
- "الفرد التاريخي، أو الخيالي في الأعمال الفنية، أو الدور الذي يؤديه المؤدي"[5].
- "الفرد الذي يسلك سلوك غيره في مقام السخرية"[6].

وظف السالم في شعره العديد من الأشخاص، وقد بلغت (91) إحدى وتسعين شخصاً، بعضها تكرر مرات كثيرة وبعضها ذكر مرة واحدة، وقد قسمتها إلى ثلاثة أقسام:

أولاً: الأشخاص المحيطون بالشاعر:

وهم كثر، وكانت علاقته بهم يسودها الحب والاحترام والتقدير، وقد بلغ عددهم (28) ثمانٍ وعشرين شخصاً، وهم: مسفر الدميني، وإسماعيل البشري، وناصر الخنين، وناصر التويم، وريـاض المسيميري، وعبدالله الغصن، وأحمد سيف الدين، وصالح الخليفة، وعبد العزيز العصيلي، وهؤلاء قد تكرروا مرة واحدة[7]، والشهيد عبدالله عزام (3) ثلاث مرات[8]، وعبد العزيز مرة واحدة[9]، وابن عيون مرة واحدة[10]، والسبيعي والوهيبي وأحمد، وإبراهيم، والجبيلي، والقرني، والبداح، وأبو أسيل المبارك، حسون، وقد وردوا مرة واحدة[11]، والعنقري ورد مرتين[12]، وسليمان مرتين[13]، والشهيد الشيخ أحمد ياسين مرتين[14]، والطفل الشهيد محمد الدرة مرة واحدة[15]، وأبو نعيم مرة واحدة[16].

---

(1) حسين، خالد حسن، المكان في الرواية الجديدة (الخطاب الروائي لأدوار الخراط نموذجاً)، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة دمشق، 1999، ص46.
(2) انظر: الفراهيدي، الخليل بن أحمد (170هـ) كتاب العين، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003، مادة (شخص)، الزمخشري، جاد الله أبو القاسم محمد بن عمر (ت538هـ)، أساس البلاغة، دار المعرفة، بيروت، 1982، ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق.
(3) برجسون، هنري، الضحك، تر: سامي الدروبي، عبدالله عبد الدايم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص24.
(4) صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، مصدر سابق، ج2، ص333.
(5) وهبة، مجدي، المهندس، كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مصدر سابق، ص208.
(6) صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، مصدر سابق، ج2، ص333.
(7) انظر: السالم، بوح الخاطر، مصدر سابق، ص83.
(8) انظر:المصدر نفسه، ص43.
(9) انظر:السالم، عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص10.
(10) انظر: المصدر نفسه، ص10.
(11) انظر: المصدر نفسه، ص56، 57، 58، 67.
(12) انظر: المصدر نفسه، ص10، 57.
(13) انظر: المصدر نفسه، 59، 109.
(14) انظر: السالم، دموع في مواجهة الطوفان، مصدر سابق،ص33، 35.
(15) انظر: المصدر نفسه، ص57.
(16) انظر: السالم، صدى الوجدان، مصدر سابق،ص7

ولعل من هؤلاء الأعلام من لا تربطه معرفة أو صداقة بالشاعر؛ كالشيخ أحمد ياسين، وعبدالله عزام، ومحمد الدرة، إلا أنها علاقة قائمة على الحب، وعدم المناكفة والتحدي والمضايقة، فأولئك الشخوص محببون لدى قلب السالم، لم ينلهم أي تشويش، وكانت هذه العلاقة الإيجابية المحببة تمتد خارج الوطن أثناء اللقاءات والندوات، وامتداد لهذا الحقل، حقل السلطة، حيث ذكر الملك فهد رحمه الله (17) سبع عشرة مرة وذكره (12) اثنتي عشرة مرة بخادم الحرمين الشريفين[1]، والأمير سلمان مرة واحدة[2]، والأمير سلطان (10) عشر مرات[3]، والأمير أبا فهد مرة واحدة[4]، والأمير أبا فيصل (8) ثماني مرات[5]، وابن رشيد مرة واحدة[6]، وابن شعلان مرة واحدة[7]، وأبا متعب (الملك عبدالله) (3) ثلاث مرات[8]، والملك فيصل مرتين[9]، والملك عبد العزيز/ أبا تركي (19) تسع عشرة مرة[10]، والأمير عبد الإله (17) سبع عشرة مرة[11]، والملك سعود مرة واحدة[12]، والملك خالد مرة واحدة[13].

ولعل المتأمل في صور هذا الحقل، يجد أنها صور نمطية، تسودها علاقة المحبة والولاء للحكم السعودي، فهي إيجابية بالمطلق، وتدور في فلك غرض المدح الذي بسط سلطانه على الشعر العربي، منذ امرئ القيس، ووصولاً إلى الشعراء في أيامنا هذه، إلا أنه لم ينهض- في شعر السالم على الترف والتكسب، بل ثمة دوافع أخرى، لعل في مقدمتها الإعجاب والتقدير وإحياء القيم الإيجابية التي يراها في الممدوح، فالسالم رأى في هؤلاء الساسة والقادة مايدعو إلى الإعجاب والفخر بجهودهم وأفعالهم في مختلف المجالات والصعد، فخلدها في أشعاره.

ثانياً: الأعلام التاريخية:

يعد التاريخ رافداً غنياً من روافد الإلهام الشعري، إذ يعكس الأديب من خلال الارتداد إليه روح العصر، ويعيد بناء الماضي والحاضر وفق رؤى إنسانية معاصرة، تكشف عبرها هموم الإنسان ومعاناته وآلامه وآماله، وما يطمح إليه، مما يعني أن الحاضر لا يفتأ يرتبط بالماضي ويقيم معه علاقة جدلية تنهض على التأثر والتأثير، فتجعل النص الأدبي ذا قيمة فنية وتوثيقية، عن طريق الاقتباس، أو التضمين، أو التلميح، أو الإشارة[14]، وما تختزنه ذاكرته من تجارب ومخزون تراثي[15].

ويبدو أن السالم كان معنياً بالتاريخ كثيراً، لذا فإن الأعلام الذين استحضرهم من التاريخ تكرروا غير مرة في شعره، مما ينبئ عن اهتمامه بهم، أو بأفعالهم، أو بما تركوه في الذاكرة الجمعية من

---

(1) انظر: السالم، صدى الوجدان، مصدر سابق، ص8، 79،عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص32، 36، 37، 39، بوح الخاطر، مصدر سابق، ص47، 105، 113، قبلات على الرمل والحجر، مصدر سابق، ص25

(2) انظر: السالم، صدى الوجدان، مصدر سابق، ص27.

(3) انظر: السالم، المصدر نفسه، ص28، بوح الخاطر،مصدر سابق، ص56، 60، 105، قبلات على الرمل والحجر، مصدر سابق، ص47، 48، 63.

(4) انظر: السالم، صدى الوجدان، مصدر سابق،ص29.

(5) انظر: المصدر نفسه، 36، 37، 38، 39، قبلات على الرمل والحجر، مصدر سابق، ص82.

(6) انظر: السلم، صدى الوجدان، مصدر سابق، ص70.

(7) انظر: المصدر نفسه، ص70.

(8) انظر: السالم، دموع في مواجهة الطوفان، مصدر سابق، ص47، عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص37، 50.

(9) انظر: المصدر نفسه،ص48، قبلات على الرمل والحجر،مصدر سابق،ص79.

(10) انظر: السالم،عندما كنت هناك،مصدر سابق،ص26،قبلات على الرمل والحجر، مصدر سابق، ص26، 55، 57، 94، 79، 100.

(11) انظر: السالم، قبلات على الرمل والحجر،مصدر سابق، ص31، 50، 52، 53، 57، 59، 60، 64، 65.

(12) انظر: المصدر نفسه، ص79.

(13) انظر: المصدر نفسه، ص79.

(14) الزعبي، أحمد، التناص-نظرياً وتطبيقاً- مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية"رؤيا" لهاشم غرايبة- وقصيدة "راية القلب" لإبراهيم نصر الله، مكتبة الكتاني، إربد،1995، ص9.

(15) الجعافرة، ماجد ياسين، التناص والتلقي، دراسات في الشعر العباسي، دار الكندي، إربد، 2003، ص13.

حميد الخصال، وجميل الآثار، وتأثيرهم في الأحداث، وقد بلغ عددهم (38) ثمانية وثلاثين شخصاً، ومنهم:

1- الرسول /محمد/المصطفى/طه صلى الله عليه وسلم، وقد ذكره (19) تسع عشرة مرة[1]، وجاءت صوره للرسول -صلى الله عليه وسلم- في جلها صوراً نمطية: من ذكر شيمه وخصاله الشريفة، واستلهام مايعزز الإيمان ويقويه، والدفاع عنه، والوقوف في وجه كل من أراد النيل منه[2].

2- ابن الخطاب/ الفاروق/عمر رضي الله عنه، وقد تكرر(3) ثلاث مرات، استحضره ليذكر بأفعاله ومآثره عندما وطئ دومة الجندل، علاوة على أنه مثال العدل بين الخلفاء[3].

3- ابن الوليد خالد، تكرر مرتين، حيث أشار إلى معاركه وانتصاراته في حروبه مع الأعداء[4]،ومن الأعلام الذين ذكرهم: ربيعة[5]، ومضر[6]، وسفيان[7]، وقحطان[8]، وعدنان[9]، وابن هشام[10] وابن عقيل[11]، والمأمون[12]، وأبا بكر رضي الله عنه[13]،

---

(1) انظر: السالم، قبلات على الرمل والحجر، مصدر سابق، ص66، بوح الخاطر،مصدر سابق، ص42، 95، 98، دموع في مواجهة الطوفان، مصدر سابق، 83، 85، 88، عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص11، 15، 25، 29، 37، 82، 103، 105.
(2) انظر: السالم، دموع في مواجهة الطوفان، مصدر سابق، ص80-86.
(3) انظر: السالم، قبلات على الرمل والحجر، مصدر سابق، ص43، 53، عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص63.
(4) انظر: المصدر نفسه، ص44، 54.
(5) انظر: السالم، بوح الخاطر، مصدر سابق، ص108.
(6) انظر: المصدر نفسه، ص108.
(7) انظر: المصدر نفسه، ص93.
(8) انظر: المصدر نفسه، ص93.
(9) انظر: المصدر نفسه، ص93.
(10) انظر: المصدر نفسه، ص80.
(11) انظر: المصدر نفسه، ص80.
(12)انظر: المصدر نفسه، ص80.
(13) انظر: المصدر نفسه، ص59.

وعثمان رضي الله عنه[1]، والمثنى[2]، والمعتصم[3]، والفرزدق[4]، وبُعيث[5]، وجرير[6]، والبحتري[7]، وأبا نواس[8]، وابن عباس رضي الله عنه[9]، والمتنبي[10]، وإدريس[11]، وزهير[12]، وعدي[13]، وطريف[14]، وابن مكتوم[15]، وابن سلّول[16]، والبتول[17]، والقاسم[18]،والخنساء[19]، وابن الهيثم[20]، وبلال[21]، والعلاّل الفاسي[22]، وحسان بن ثابت[23]، وقيس لبنى[24]، وقيس الرُّقيَّات[25].

وكل هذه الأعلام وردت مرة واحدة.

وطارق/ابن زياد[26]، والخليل/الفراهيدي[27]. وقد أوردهما مرتين.

ثالثاً: الأعلام الأعجمية:

وقد ارتبطت أسماؤهم بدلالة القتل، والتعذيب والتدمير، والظلم، والتشريد والتهجير..، باستثناء ثلاثة أعلام، علمين منها (كريستينا، ماري)، أوردهما رمزاً للعشق[28]، والهوى، وواحد (تشرشل)[29]، حيث أثارت شخصيته إعجابه واندهاشه، وقد تكرر مرة واحدة،وهؤلاء الأعلام، هم:

نتنياهو[30]، وشامير،[31]، وردا مرة واحدة، وباراك[32]، وبوش[1]، وردا مرة واحدة، وشارون (9) تسع مرات[2]، وفي ذلك تأكيد على المذابح التي نفذتها عصاباته القذرة في الشعب

---

(1) انظر: المصدر نفسه، ص59.
(2) انظر: السالم، دموع في مواجهة الطوفان، مصدر سابق، ص34.
(3) انظر: المصدر نفسه، ص91.
(4) انظر: السالم، صدى الوجدان، مصدر سابق، ص53.
(5) انظر: المصدر نفسه، ص53.
(6) انظر: المصدر نفسه، ص53.
(7) انظر: المصدر نفسه، ص67.
(8) انظر: المصدر نفسه، ص67.
(9) انظر: المصدر نفسه، ص55.
(10) انظر: السالم، عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص10.
(11) انظر: المصدر نفسه، ص14.
(12)انظر: المصدر نفسه، ص45.
(13) انظر: المصدر نفسه، ص45.
(14) انظر: المصدر نفسه، ص82.
(15) انظر: المصدر نفسه، ص103.
(16) انظر: المصدر نفسه، ص103.
(17) انظر: المصدر نفسه، ص104.
(18) انظر: المصدر نفسه، ص104.
(19) انظر: السالم، دموع في مواجهة الطوفان، مصدر سابق، ص50.
(20) انظر: المصدر نفسه، ص66.
(21) انظر: السالم، عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص98.
(22) انظر: المصدر نفسه، ص15.
(23) انظر: السالم، قبلات على الرمل والحجر، مصدر سابق، ص54.
(24) انظر: المصدر نفسه، ص30.
(25) انظر: المصدر نفسه، ص30.
(26) انظر: السالم، دموع في مواجهة الطوفان، مصدر سابق، ص34، عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص79.
(27) انظر: السالم، بوح الخاطر، مصدر سابق، ص31، 80.
(28) انظر: السالم عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص54.
(29) انظر: المصدر نفسه، ص56.
(30) انظر: السالم، دموع في مواجهة الطوفان، مصدر سابق، ص90.
(31) انظر: المصدر نفسه، ص90.
(32) انظر: المصدر نفسه، ص90.

الفلسطيني المرابط على ثرى فلسطين،وفي المنفى، بدءاً بمذبحة صبرا وشاتيلا،وانتهاء بآخر فلسطيني تلطخت يده بدمائه.

ثالثاً: الحقل الديني:

ليس الشعر بعيداً عن غرض الاتصال، أو إحداث التواصل، فإن " كل عمل شعري يعني تواصلاً بين المبدع والمتلقي، والتواصل يبدأ بتوصيل رسالة من نوع خاص ذات محتوى متصل بالقيم"[3]، ولا شك في أن السالم من الشعراء الملتزمين والحريصين على إيصال رسائلهم إلى المتلقين؛ لإحداث ردّ الفعل الفني الجمالي الذي يفضي في نهاية المطاف إلى توحد القارئ بما يقرؤه؛ لأنه مشارك فعَّال في العملية الإبداعية على نحو من الأنحاء، ولعل المتأمل في الحقل الديني لدى السالم، يلحظ بكل جلاء الدور الرئيس الذي ينهض به هذا الحقل في معجمه الشعري، فهو لا يتمتع فقط بمتن كلامي خاص، بل وبنظامه الذاتي من المترادفات والمتضادات، ولعل تعدد مستويات هذا الحقل ومفرداته، تشير إلى غنى لغة السالم، وزيادة مساحة معجمه الديني ورحابته، بما يدل على عمق النزعة الدينية المتأصلة عنده، فألفاظه اللغوية في هذا الحقل تعد أدوات يشكلها الشاعر لتنبض بالمحتوى، وتوحي بما يدور في خلده، وبالتالي مراعاة وجدان الشاعر ومشاعره، فضلاً عن سهولتها وبعدها عن الغموض والتعقيد، ومواءمتها للحدث ورسالة الشاعر. وإذا نظرنا إلى مفردات هذا الحقل، فإننا سنحكم عليه بأنه واسع إلى حد كبير، فقد بلغت مفرداته (113) مئة وثلاث عشرة مفردة، باستثناء المفردات المتداخلة مع حقلي المكان والأشخاص، ولعله يأتي في المرتبة الأولى بين الحقول التي بحثناها.

وفيما يأتي تفصيل لهذه الألفاظ المنتمية لهذا الحقل، التي تمتح من بيئة شهدت مولد الرسالة وصاحبها عليه السلام، والأماكن المقدسة التي يقصدها كل حاج ومعتمر وطالب لغفران ربه:

لفظ الجلالة (الله): وقد ذكره (31) إحدى وثلاثين مرة[4]. ومن مرادفتها أيضاً: ربّ السماء[5]، والواحد[6]، والأحد[7]، والقدوس[8]، وربي[9]، والعلاَّم[10]، وربّ الكون[11]، ورباه،[12]. والواهب الملك[13]، وقد وردت مرة واحدة، والرحمن، وإلهي[14]. وردتا مرتين، والله أكبر وردت مرتين[15]، وضيوف الله (4) أربع مرات[16]، وشرع الله (3) ثلاث مرات [17]، ووعد الله مرة واحدة، ودين الله مرة واحدة[1]، والدين(4) أربع مرات[2]، والقرآن/كتاب

---

(1) انظر: المصدر نفسه، ص89.
(2) انظر: المصدر نفسه،34، 35، 36، 49، 87، 90.
(3) عصفور، جابر، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2007، ص232.
(4) انظر: السالم، عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص7، 25، 51، 71، 72، 91، 110، صدى الوجدان، مصدر سابق، ص15، 18، 28، 37، 38، 46، 47، 53، قبلات على الرمل والحجر، مصدر سابق، ص 60، 62، 63، 72، 74، 93، 95، دموع في مواجهة الطوفان، ص26، 27، 82، 83، 85، 91.
(5) انظر: السالم، عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص9.
(6) انظر: السالم، بوح الخاطر، مصدر سابق، ص29.
(7) انظر: المصدر نفسه، ص29.
(8) انظر: المصدر نفسه، ص29.
(9) انظر: المصدر نفسه، ص38.
(10) انظر: المصدر نفسه، ص39.
(11) انظر: المصدر نفسه، ص28.
(12) انظر: السالم، دموع في مواجهة الطوفان، مصدر سابق، ص15.
(13) انظر: السالم، بوح الخاطر، مصدر سابق، ص19.
(14) انظر: السالم: دموع في مواجهة الطوفان، مصدر سابق، ص16، صدى الوجدان، مصدر سابق، ص64
(15) انظر: السالم، عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص24، بوح الخواطر، مصدر سابق، ص19.
(16) انظر: المصدر نفسه، ص24، قبلات على الرمل والحجر، مصدر سابق، ص48، بوح الخاطر، مصدر سابق، ص72، 81.
(17) انظر: السالم، عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص35، 36، دموع في مواجهة الطوفان، مصدر سابق، ص22.

الله (8) ثماني مرات[3]، وذكر الله مرة واحدة[4]، وعرفات الله مرتين[5]، وبيوت الله مرة واحدة[6]، وضيف الله مرتين[7]، وشرع النبي مرة واحدة[8]، والكفار[9]، والنصارى[10]، وفتيا[11]، وفقيه[12]، وزنديق[13]، وعابد[14]، وأخرانا[15]، وإبليس[16]، والفردوس[17]، وجنة الخلد[18]، وسنن الإسلام[19]، والمواعظ[20]، والأخرى[21]، وشرك الشيطان[22]، والحساب[23]، ولوح أقداري[24]، وخازن النار[25]، وديار الرسول[26]، والبراق[27]، والإسراء والمعراج[28]، والوحي الكريم[29]، والصحابة[30]، وبدر[31]، وأمهات المسلمين[32]، ونشر المصطفى[33]، وديار الإسلام[34]، ودار الرسول[35]، المغازي[36]، والسرايا[37]، الآذان[38]، ونساء النبي[39]، وقباء[1].

---

(1) انظر: المصدر نفسه،ص119.
(2) انظر: السالم، دموع في مواجهة الطوفان، مصدر سابق،ص23، 24، 67،عندما كنت هناك،مصدر سابق،ص104.
(3) انظر: السالم، عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص119، بوح الخاطر، مصدر سابق، ص20، 50، قبلات على الرمل والحجر، مصدر سابق، ص26، 51، صدى الوجدان، مصدر سابق، ص16، 17.
(4) انظر:السالم، بوح الخاطر،مصدر سابق،ص22.
(5) انظر: السالم، عندما كنت هناك،مصدر سابق،ص28،قبلات على الرمل والحجر، مصدر سابق،ص75
(6)انظر:السالم، قبلات على الرمل والحجر، مصدر سابق، ص32.
(7) انظر: المصدر نفسه، ص74، بوح الخاطر، مصدر سابق، ص112.
(8) انظر: السالم، دموع في مواجهة الطوفان، مصدر سابق، ص30.
(9) انظر: السالم، صدى الوجدان، مصدر سابق، ص32.
(10) انظر: المصدر نفسه، ص32.
(11) انظر: المصدر نفسه، ص55.
(12) انظر: المصدر نفسه، ص55.
(13) انظر: المصدر نفسه،ص60.
(14) انظر: المصدر نفسه، ص60.
(15) انظر: المصدر نفسه، ص70.
(16) انظر: المصدر نفسه، ص74.
(17) انظر: المصدر نفسه، ص80.
(18) انظر: السالم، بوح الخاطر، مصدر سابق، ص19.
(19) انظر: المصدر نفسه، ص40.
(20) انظر: السالم،بوح الخاطر، مصدر سابق، ص24.
(21) انظر: المصدر نفسه، ص34.
(22) انظر: المصدر نفسه، ص36.
(23) انظر: المصدر نفسه، ص36.
(24) انظر: المصدر نفسه، ص37.
(25) انظر: المصدر نفسه، ص38.
(26) انظر: السالم، عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص101.
(27)انظر:المصدر نفسه، ص25.
(28)انظر:المصدر نفسه، ص25.
(29) انظر: المصدر نفسه، ص26.
(30) انظر: المصدر نفسه، ص26.
(31) انظر:المصدر نفسه، ص26.
(32) انظر: المصدر نفسه، ص26.
(33) انظر: المصدر نفسه، ص29.
(34) انظر: المصدر نفسه، ص50.
(35) انظر: المصدر نفسه، ص101.
(36) انظر: المصدر نفسه، ص152.
(37) انظر: المصدر نفسه، ص152.
(38) انظر: المصدر نفسه، ص102.
(39) انظر:المصدر نفسه، ص104.

والصيام[2]، وجنان الخلد[3]، والمؤذن[4]، وأجنحة الملائل[5]، الشريعة[6]، ومكبرين[7]، والحجاب[8]، والتقوى[9]،وقبر الرسول[10]، والدين الحنيف[11]، وحَجَ[12]، ومنى[13]، ويطوف[14].

(1) انظر:المصدر نفسه، ص104.
(2) انظر: السالم، بوح الخاطر، مصدر سابق، ص41.
(3) انظر: المصدر نفسه، ص57.
(4) انظر: المصدر نفسه، ص64.
(5) انظر: المصدر نفسه، ص81.
(6) انظر: المصدر نفسه، ص81.
(7) انظر: المصدر نفسه، ص84.
(8) انظر: المصدر نفسه، ص86.
(9) انظر: المصدر نفسه، ص97.
(10) انظر: المصدر نفسه، ص98.
(11) انظر: المصدر نفسه، ص85
(12) انظر: المصدر نفسه، ص106
(13) انظر: المصدر نفسه، ص115.
(14) انظر: السالم، عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص24.

ويسعى[1]، والخاشعين[2]، والتائبين[3]، ومسرى لسيدنا[4]، وملاك الكفر[5]، والتوحيد[6]، ورمضان[7]، والتسامح[8]، والتكافل[9]، وأقدام الصحابة [10]، ومنبر[11]، وبيوت الله[12]، وشرعة الإسلام[13]، ويوم الحساب[14]، وآثام[15]، والتكفير[16]، وعروة الإسلام[17]، ويحلل[18]، ويحرم[19]، والكتب السماوية[20]، والكفر[21]، ورؤى التوحيد[22]، والعدل[23]، والأنبياء[24]، وهدى[25]، وجاهدت[26]، والطاغوت[27]، ومسراه[28]، وكل هذه الألفاظ وردت مره واحدة.

والشرع[29]، والبيت[30]، ومعتمر[31]، والصلاة[32]، والحجيج[33]، وقد وردت مرتين، والنار ثلاث مرات[34]، والإسلام (6) ست مرات[35]، والجهاد (5) خمس مرات[36]، وشيطان (3)

---

(1) انظر: المصدر نفسه، ص24.
(2) انظر: المصدر نفسه، ص24.
(3) انظر: المصدر نفسه، ص24.
(4) انظر: السالم، قبلات على الرمل والحجر، مصدر سابق، ص22.
(5) انظر: المصدر نفسه، ص22.
(6) انظر: المصدر نفسه، ص26.
(7)انظر: المصدر نفسه، ص30.
(8)انظر: المصدر نفسه، ص34.
(9) انظر: المصدر نفسه، ص34.
(10) انظر: المصدر نفسه، ص43.
(11)انظر: المصدر نفسه، ص43.
(12)انظر: المصدر نفسه، ص43.
(13)انظر: المصدر نفسه، ص55.
(14)انظر: السالم، دموع في مواجهة الطوفان، مصدر سابق، ص12.
(15)انظر: المصدر نفسه، ص13.
(16)انظر: المصدر نفسه، ص15.
(17)انظر: المصدر نفسه، ص19.
(18)انظر: المصدر نفسه، ص24.
(19)انظر: المصدر نفسه، ص24.
(20)انظر: المصدر نفسه، ص24.
(21)انظر: المصدر نفسه، ص59.
(22)انظر: المصدر نفسه، ص67.
(23)انظر: المصدر نفسه، ص81.
(24)انظر: المصدر نفسه، ص80.
(25)انظر: المصدر نفسه، ص82.
(26)انظر: المصدر نفسه، ص85.
(27)انظر: المصدر نفسه، ص87.
(28)انظر: المصدر نفسه، ص88.
(29) انظر: السالم، قبلات على الرمل والحجر، مصدر سابق، ص55، صدى الوجدان مصدر سابق، ص8.
(30) انظر: السالم، صدى الوجدان، مصدر سابق، ص47، بوح الخاطر، مصدر سابق، ص106.
(31)انظر: السالم، صدى الوجدان، مصدر سابق، ص47، بوح الخاطر، مصدر سابق، ص106.
(32) انظر: السالم، بوح الخاطر، مصدر سابق، ص41، عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص104.
(33) انظر: المصدر نفسه، ص112، قبلات على الرمل والحجر، مصدر سابق، ص72.
(34) انظر: المصدر نفسه، ص63، 37.
(35) انظر: المصدر نفسه، ص42، دموع في مواجهة الطوفان، مصدر سابق، ص91،17، 131، عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص 26، 38.
(36) انظر: السالم، قبلات على الرمل والحجر،مصدر سابق، ص23، بوح الخاطر،مصدر سابق، ص42، 43، عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص26، 34.

ثلاث مرات[1]، والحج(6) مرات[2]، والحجاج مرتين[3]، وأمة الإسلام (4) أربع مرات[4]، وعرفات الله (3) ثلاث مرات[5]، ومسجد (4) أربع مرات[6].

والمنعم النظر في البنى النصية في هذا الحقل يدرك بوضوح صدق العاطفة والأثر الإنفعالي في المعاني، رغبة في التأثير في الملتقي،فالذات/الشاعر كي تحقق دورها التأثيري الفاعل، لا بد أن يكون لها حضور انفعالي سابق تحاول تشكيله عبر فاعلية التخييل، يقول السالم مبيناً دور حسان بن ثابت في جهاده بقوافيه التي كانت أشد من النبل على أعداء الرسول صلى اله عليه وسلم: [7]

وَذَكَـرْتُ حَسَّـانَ القَـوافي قَـد أتـتْ مِنـهُ القَـوافي بالجِهـادِ تُهـاجُ

ويقول- أيضاً- حيث يتجلى الخشوع، عندما يطرق ضيوف الله باب الله تائبين،والدموع تنهال من عيونهم: [8]

وَهنـاكَ قَـد سَـالتْ دُمـوعُ مُفـرِّطٍ ولهـا دُمـوعُ الخَاشـعينَ مِـزاجُ

جَـاءتْ ضُـيوفُ اللهِ تَطْـرقُ بَابَـهُ مَـا حَـالَ دُونَ التَّـائبينَ رِتـاجُ

ولعل قرب الشاعر من مهبط الوحي، جعله يستشعر هيبة هذه المواقف وجلالها، ويجسد هذا الحضور الإنفعالي لحالة الذات، وبالتالي التعبير عنه بشدة وامتداد؛ ليقيم علاقة تفاعلية بين الداخلي والخارجي أثناء عملية خلق الدلالة الشعرية: [9]

بِلادُنـا فـي صـنَيعِ الخَيـرِ سَـابِقةٌ لهـا علـى أُمَّـةِ الإسْـلامِ أَفضـالُ

يَـا قِبلَـةً أُمَّـةُ الإسْـلامِ تَقصُـدُها ولـيسَ عَنهـا إلـى أُخْـرى تِحِـوَّالُ

قَـد وَحَّـد اللَّهُ بـينَ المُسْـلمينَ بِهـا فَفـي النُّفـوسِ لهـا قَـدْرٌ وإجْـلالُ

رابعاً: حقل التراث:

لن تتوقف هذه الدراسة التي أريد لها أن تكون تطبيقية- عند المعنى اللغوي، أو الإصطلاحي مطولاً للتراث، فالذين تعرضوا لذلك كثر، فمن أراد أن يتزود بالمعنى اللغوي لمادة (ورث)، فإن المعاجم العربية تغنيه[10]. وأما اصطلاحاً، فالتراث، هو: المضمون العام الذي يحمله

---

(1) انظر: السالم، بوح الخاطر، مصدر سابق، ص95، 98، دموع في مواجهة الطوفان، مصدر سابق، ص12.
(2) انظر: المصدر نفسه، ص112، 113، 114، 115.
(3) انظر: المصدر نفسه، ص113.
(4) انظر المصدر نفسه، ص114، قبلات على الرمل والحجر، مصدر سابق، ص74.
(5) انظر: المصدر نفسه، ص115، قبلات على الرمل والحجر،مصدر سابق، ص28، 75.
(6)انظر: السالم، قبلات على الرمل والحجر،مصدر سابق، ص43، 77، 112، بوح الخاطر، مصدر سابق، ص43.
(7) السالم، عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص26.
(8) المصدر نفسه، ص14.
(9) السالم، بوح الخاطر، مصدر سابق،ص114.
(10) انظر: على سبيل المثال: ابن منظور،، لسان العرب، مصدر سابق، والجوهري، إسماعيل بن حماد (ت393هـ)، تاج اللغة وصحاح العربية، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، 1984، مادة (ورث).

النص أو الخطاب، أو الكلمة، من جهة اتصاله بالتركة الفكرية والروحية التي تجمع بين الأمة، أو البشرية[1].

ولدى النظر في هذا الحقل عند السالم، يبين أنه حقل حاضر في شعره إلى حد ما، وذلك من خلال تناصه مع الروافد التراثية الآتية:

أ- القرآن الكريم:

وقد تردد هذا النوع من التناص في عشرة مواضع من أشعاره[2]، وهي مرات قليلة جداً، بالنظر إلى مايتوقع من شاعر نشأ نشأة إسلامية، ومن مواطن هذا الضرب من التناص، قوله:[3]

وَنـــوَّر بـــالنُّورِ المقـــدَّس قَبـــرَهُ وكـــانَ مُعينـــاً يَـــومَ تُبلـــى السَّـــرائِرُ

ففي هذا البيت تقاطع مع قوله تعالى:"يَوْمَ تُبْلَى السَّرَائِرُ"[4]، وقد منح التناص-هنا البيت فضاءً من الدلالة، منها: الخوف والرهبة من هذا اليوم الذي ينتظر الميت، وأهمية الدعاء في التخفيف عنه، فضلاً مكانة الفقيد الذي يدعو له بأن ينور الله قبره، ومنه قوله[5].

وَكـــلَّ طَـــاغٍ مِـــن ربِّـــهِ صَـــفدٌ تَبـــتْ يَـــداهُ وأدْمـــى جِيـــدَها المسَـــدُ

ففيه تقاطع مع آيتين من سورة"المسد": "تبت يَدَا أَبِي لَهَبٍ وتَبَّ، في جِيْدِهَا حَبْلٌ من مَسَدٍ[6]. ولعل استحضار الشاعر لسورة المسد، يجلي نهاية الطغاة ومصير الظلمة الذين سيلاقون مصير أبي لهب وامرأته في الدنيا قبل الآخرة، مهما علوا.

ومنه- أيضاً- قوله: [7]

وَهـــوَ جَـــزا الإحْســـانِ إنْ أَحْســـنُوا وَهـــوَ عصـــا المـــذْنبِ إنْ أذْنَبـــا

ويتقاطع هذا البيت مع الآية القرآنية:" هَلْ جَزَاءَ الإحْسَانِ إلاَّ الإحْسَانُ "[8].

وقد جاء هذا التعالق ليؤكد أن الشعر مازال ديوان العرب، يحوي مجدها، ويسجل مآثرها، يكافىء المحسن بالمدح والثناء، ويجازي المذنب والمسيء بكشف عوراته، وتتبع سقطاته.

ويبتدى من خلال هذه الأمثلة، أن السالم يتعامل مع التراكيب لا المفردات، والتعامل مع التراكيب" يدل على أن هذا التعامل قد تحرك في دائرة واسعة، وأخذ عدة طبائع يزداد- فيها- التلاحم بين النص الحاضر(الشعري)، والنص"الغائب" القرآني أحياناً.."[9].

---

(1) انظر: الرواشدة، سامح، شعر عبدالوهاب البياتي والتراث، وزارة الثقافة، عمان، 1995، ص8.
(2) انظر: السالم، صدى الوجدان، مصدر سابق، ص27، 37، 60، بوح الخاطر، مصدر سابق 23، 45 دموع في مواجهة الطوفان،مصدر سابق، ص80،24،11،10.
(3) السالم، صدى الوجدان،مصدر سابق،ص37.
(4) سورة الطارق،آية9.
(5) السالم، بوح الخاطر، مصدر سابق، ص23.
(6) سورة المسد، آية5،1.
(7) السالم، بوح الخاطر، مصدر سابق،ص45.
(8) سورة الرحمن، آية60.
(9) عبد المطلب، محمد، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995، ص166.

ب- الحديث الشريف:

أفاد السالم من الحديث النبوي الشريف في شعره مثلما أفاد من القرآن الكريم، وإن كانت إفادته منه بشكل أقل، وقد جاء ذلك في ثمانية مواضع[1]، منها قوله: [2].

فَكَكتَ أَسْرى الأَعادِي حِينَ قُلتَ لَهم فَلْتذهبُوا رَغمَ أَنَّ المعْتّدينَ هُمُو

فقد تقاطع مع قوله صلى الله عليه وسلم في خطبته يوم فتح مكة، حينما قَال لقريش:"اذهبوا فأنتم الطُّلقاءُ" [3]، وفي ذلك دلالة على التسامح الذي ينبغي أن يسود بين الناس تأسّياً بالرسول محمد صلى الله عليه وسلم، فلا جدوى أن يبقوا متناحرين مختلفين فيما بينهم، ومنه، قوله: [4]

وَأجْنِحةُ المّلائكِ مِن عُلوٍ لِطلاَّبِ العُلومِ بَدتْ وَضيعَهْ

تقاطع مع قول النبي صلى الله عليه وسلم"..وإنَّ الملائكةَ لتضعُ أجنحتَها لطالب العلم رضا بما يصنع.." [5].ولعل في ذلك التنبيه على طلب علم الشريعة ومكانته من جهة، وطلب العلم النافع الذي يفيد الأمة من جهة أخرى، وقد حض الطلاب على ذلك، لاسيما أن القصيدة قيلت في توديع طلابه في كلية الشريعة[6].

ومنه- أيضاً- قوله: [7]

كَي نُؤدّيَ للنَّفسِ حَقاً عَلينا إنَّ تَرْويحَ سَاعةٍ كالدَّواءِ

---

(1) انظر: السالم صدى الوجدان، مصدر سابق،ص16،11،بوح الخاطر،مصدر سابق،ص61، 97،81، دموع في مواجهة الطوفان، مصدر سابق،ص7، 81، عندما كنت هناك،مصدر سابق،ص10.

(2) السالم، دموع في مواجهة الطوفان،مصدر سابق،ص81.

(3) السهيلي، أبو القاسم عبد الرحمن بن عبدالله بن أحمد (ت581هـ)، الروض الأنف في تفسير السيرة النبوية لابن هاشم، علق عليه ووضع حواشيه: مجدي بن منصور بن سيد الشورى، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، (د.ت)، م4، ص171.

(4) السالم، بوح الخاطر،مصدر سابق، ص81.

(5) انظر الحديث في تنبيه: الغافلين في الموعظة بأحاديث سيد الأنبياء والمرسلين، السمرقندي، محمد بن إبراهيم(ت375ه) اعتنى به:جمال عبدالغني الدمشقي،دار الإسراء للنشر والتوزيع، عمان، 200، ص205

(6) انظر: السالم، بوح الخاطر، مصدر سابق، ص81.

(7) السالم، عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص10.

وفيها استحضار لقول النبي صلى الله عليه وسلم:" ياحنظلة ساعةً وساعةً"[1].

وذلك لتسويغ الوقت الذي قضاه في الاستمتاع بالموسم الثقافي الذي أقيم في القلعة الخضراء بالرياض؛ لأن النفوس إذا بقيت على سمت واحد من عبادة وغيرها ملت وضجرت.

لقد كان السالم يؤثر التلميح في إفادته من نصوص الحديث الشريف، كما هو الحال في إفادته من النصوص القرآنية الكريمة، وكانت إشاراته تتميز بالقلة والجزئية وعدم الاستقصاء، وهذا أمر طبيعي في توظيف التراث في الشعر. فمهمة الشاعر التلميح لا التصريح والتكثيف لا التفصيل.

ج- التناص مع الشعر:

وهو كثير في شعر السالم، وقد بلغ واحداً وثلاثين موضعاً[2]، ويدل وعلى قدرة في تمثل هذا الشعر، وعلى قدرة في توظيفه معنوياً وفنياً، فأضحى رافداً مهماً في الجانب المعنوي والبناء الفني في شعره، علاوة على دوره في الجانب النفسي الي أتاح للشاعر أن يعبر عن مشاعره وأحاسيسه بكل جلاء ووضوح، فقد كان تأثر السالم بالتراث الشعري العربي تأثراً خلاَّقاً؛لأنه لا يلح كثيراً على الجزئيات الكثيرة المشتركة بين النصوص التراثية ونصوصه الشعرية؛ لأنه" كلما قل الاشتراك في المقومات بين النصوص التراثي والمبدع زاد التميز وظهرت الأصالة الإبداعية في النص الجديد"[3].

ومن مواطن هذا التناص، قوله:[4]

إنَّ الكتـــــابَ جَلـــــيسٌ لا يُعادِلُـــــهُ مُجـــــالسٌ فأسْـــــأَلِ القُـــــرَّاءَ وارتَقِـــــبِ

(1) انظر الحديث في: رياض الصالحين من كلام سيد المرسلين، لأبي زكريا يحيى بن شرف النووي (ت676هـ)، عني بمقابلة أصوله والتعليق عليه: رضوان محمد رضوان، دار الكتاب العربي، بيروت، 1973، ص85.

(2) انظر: السالم، صدى الوجدان، مصدر سابق، ص9، 12، 13، 14، 26، 45، 64، 76، 81،قبلات على الرمل والحجر،مصدر سابق، ص25، 32، 57، بوح الخاطر،مصدر سابق، ص50، 58، 61، 65، 93، 106، 112، دموع في مواجهة الطوفان، مصدر سابق، ص80،77،38،31،26،عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص7، 47، 79.

(3) كساب، حامد،تجليات التراث العربي في شعر العزازي من خلال ديوانه "عيون سلمى"،مجلة مجمع اللغة العربية الأردني،ع76، 2009، ص75.

(4) السالم، صدى الوجدان، مصدر سابق، ص9.

وقد تقاطع مع قول المتنبي[1]

أَعـزُّ مَكـانٍ فـي الـدُّنى سَـرجُ سـابحٍ وَخيـرُ جَلـيسٍ فـي الزَّمـانِ كِتـابُ

ليدل على دور النادي الأدبي الذي أسس في مدينة الجوف في نشر الثقافة، ودعم المثقفين مادياً ومعنوياً، وعلى أهمية الكتاب في تثقيف القرَّاء وتأسيس الوعي الثقافي في عقولهم.

ومنه، قوله: [2]

فالثِّـعْرُ أَوقـعُ فـي عَقـلٍ وفـي خَلَـدٍ والسِّـيفُ أَفْـرقُ بَـينَ الجِـدِّ واللّعِـبِ

ويستدعي السالم بيت أبي تمام: [3]

السَّـيفُ أَصْـدقُ أنبـاءً مِـن الكُتُـبِ فـي حَـدِّهِ الحَـدُّ بَـينَ الجِـدِّ واللّعـبِ

ليؤكد الدور التأثيري للشعر، سواء أكان ذلك في العقل أم في القلب، فهو يشاكل دور السيف/ القوة التي تحق الحق، وتسترجع ما أُخذ بالقوة.

ومنه، قوله: [4].

مَـا بَـالُ عَينِـي مِنهـا الـدَّمعُ يَنسـكِبُ تَبْكـي وَتَرْمـدُ مِمَّـا يَبْكـي العَـربُ

ويستدعي هنا بيت ذي الرّمّة: [5].

مَـا بَـالُ عَينِـكَ مِنهـا المـاءُ يَنْسَـكِبُ كأَنَّـهُ مِـن كُلَـى مَفريَّـةٍ سَـرِبُ

ويدل التعالق هنا على الألم الذي يعتصره، والحزن الذي يكتنفه، جراء الجرح الغائر النازف في فلسطين، حيث لا حول ولا قوة سوى الدموع والآهات، وفي الوقت ذاته يعرّض بالواقع العربي الذي ماعاد كالجسد الواحد، إذا ما اشتكى منه جزء انتحب الكل[6].

ومنه- كذلك- قوله:[7]

واعْـذُروني إنْ لـم أجُـدْ بِثنـاءٍ فـالغَواني يَغُـرُّهُنَّ الثّنـاءُ

ويستحضر السالم بيت أمير الشعراء أحمد شوقي: [8].

خَـدَعُوها بِقَـولِهم: حَسْـناءُ وَالغَـوَاني يَغُـرُّهُنَّ الثّنـاءُ

---

(1) المتنبي، أحمد بن الحسين (ت354هـ)، ديوانه، شرح البرقوقي، تح: عمر الطباع، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1995، ج1، ص243.
(2) السالم، صدى الوجدان، مصدر سابق،ص12.
(3) أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي (ت231/230هـ)، ديوانه، تح: محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، ط4، (د.ت)، م1، ص4.
(4) السالم، بوح الخاطر، مصدر سابق،ص61.
(5) ذو الرّمّة، غيلان بن عقبة (ت117هـ)، ديوانه، قدم له وشرحه: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، 1995، ص10.
(6) انظر: السالم، بوح الخاطر، مصدر سابق، ص61.
(7) السالم، عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص7.
(8) شوقي، أحمد، الشوقيات، دار الكتب العلمية، بيروت، (د. ط)، (د.ت)، م1، ج2، ص11.

ويكشف التناص هنا عمَّا تستحقه الدار البيضاء من مدح وثناء، لما تمتع به من جمال خلاب، وطبيعة ساحرة.

د- الأمثال:

وقد جاء في أربعة عشر موضعاً[1]، منها قوله: [2]

وَمَـــا جَزَعـــي وَحُزنـــي غَيـــرَ أَنِّـــي بـــــأكْبرَ مِـــــن سِـــــنِمَّارٍ جُزيـــــتُ

تقاطع في هذا البيت مع المثل القائل:"جَزاءُ سِنِمَّارٍ" الذي يضرب لسوء الجزاء[3].وقد أفادت دلالته- كما يستشف من مجمل أبيات القصيدة أن الشاعر قد كوفئ لقاء موقفه الداعم للكويت ضد الغزو العراقي لها بالإساءة، على غير ماكان يتوقع من الإحسان.

ومنها قوله:[4]

أَهـل الحَداثـةِ أَعْطـوا القَـوسَ باريَهَـا فإنَّمـــا الـــنُّجحُ مَرهـــونٌ بإغْمـــادِ

وقد تقاطع مع المثل القائل:"أعطِ القوسَ باريَهَا" أي استعن على عملك. بمن يحسنه[5]، ودلالته هنا أن السالم يسخر من دعاة الحداثة، وشعرهم الذي لاسند له في لغة الضاد، فالأجدر بهم أن يدعوا ماهم فيه، ويتركوا مضمار القصيد إلى شعراء القصيدة العمودية، ومنها- كذلك-قوله [6].

لقَـــدْ خَبـــرْتُ الشّـــعرَ مِـــن أهلِـــهِ فَـــاليومَ لا أسْـــكُتُ سَـــيْلي زَبَـــى

تقاطع مع المثل القائل:" بَلَغَ السَّيلُ الزُّبَى"، يضرب للأمر يبلغ غايته في الشدة والصعوبة[7]، والهدف من هذا التقاطع أن السالم أراد أن يضرب بسهم وافر في مجال الشعر، فكان له ما أراد، بعد أن أعدَّ للأمر عدته، وفي الوقت ذاته يعرّض بكثير من الشعر والشعراء الذين امتلأت بهم الساحة السعودية[8].

ويبدو أن السالم قد أفاد من الأمثال العربية في شعره، لكنه لم يكثر من استعمالها، أو يتعسف في طلبها، وإنما جاء بها في سياق قصيدته بسلاسة، فتداخلت مع تجربته الشعرية، غير نافرة، أو بعيدة عنها.

---

(1) انظر: السالم، صدى الوجدان، مصدر سابق، ص31، 35، 40، 58، 67، بوح الخاطر، مصدر سابق، ص46،45، دموع في مواجهة الطوفان، مصدر سابق، ص 26، 75، 98، قبلات على الرمل والحجر، مصدر سابق، ص45، 47، عندما كنت هناك، مصدر سابق، ص112.
(2) السالم، دموع في مواجهة الطوفان،مصدر سابق، ص26.
(3) العسكري، أبو هلال الحسن بن عبدالله (ت456هـ)، كتاب جمرة الأمثال، ضبطه وكتب هوامشه أحمد عبد السلام، دار الكتب العلمية، بيروت، 1988، ج1، ص247.
(4) السالم، صدى الوجدان، مصدر سابق، ص26.
(5) العسكري، كتاب الأمثال، مصدر سابق، ج1، ص66.
(6) السالم، بوح الخاطر، مصدر سابق، ص45.
(7) العسكري، كتاب الأمثال، مصدر سابق، ج1، ص180.
(8) انظر: السالم، بوح الخاطر، مصدر سابق، ص45-46.

الخاتمة

أما وقد بلغ الباحث من دراسته" ظواهر أسلوبية في شعر أحمد السالم" نهاية المطاف، فقد خلص إلى عدة نتائج، لعل من أبرزها:

أولاً: كشفت الدراسة في المستوى الأول: "المستوى الصوتي" عن جماليات الإيقاع الداخلي، والإيقاع الخارجي في أشعار السالم، من حيث ارتباطها بالموقف النفسي والشعوري، وتلاؤمه مع مشاعر الشاعر وأحاسيسه؛ المتأججة والمتوهجة، أو الهادئة والضعيفة، فضلاً عن توليده نغمات متنوعة منسجمة مع مستواها الدلالي. فقد اختار الشاعر ألفاظه بدقة وعناية؛ لتحقق جرساً موسيقياً عذباً، ومفعماً بالمشاعر الصادقة التي تلامس شغاف القلب، فمفرداته علاوة على أنها منتقاة بعناية ودقة، فهي تنماز بالبساطة والوضوح، والبعد عن الغريب والوحشي، كما تنأى عن التعمية والغموض، وهذا ما يؤكد أن اللفظة لها تأثير كبير في موقعها من النص من الناحية الموسيقية، فضلاً عما تقوم به من دلالة لغوية إيحائية. ومما يلاحظ في هذا المستوى أيضاً اتكاء الشاعر على تقانة/تقنية التكرار في مواقع مختلفة من القصيدة، وذلك لتحقيق الإيقاع الموسيقي الذي يثري- بطبيعة الحال- المستوى الدلالي، مما يساعد على تجلية تجربة الشاعر، وتأثيرها في المتلقي.

ثانياً: وفي المستوى الثاني: "المستوى التركيبي"، فقد أضفت الظواهر الأسلوبية: التقديم، والتأخير، والحذف، والالتفات، والاعتراض، على النصوص الشعرية لدى السالم جماليات أسهمت في تشكيل رؤيته ومواقفه، فضلاً عن خدمتها لدلالات النص. فقد كشف التقديم والتأخير عن أهمية اللفظ المقدم ومكانته لدى الشاعر، ولم تلجئه – غالباً – الضرورات إلى ذلك، فالإنزياحات التركيبية التي وفرتها هذه الظاهرة الأسلوبية، كشفت عن رؤية الشاعر ومواقفه، كما قدمت رؤية جمالية فنية؛ لأن البعد المعياري الصارم للتراكيب اللغوية لا يحقق قدراً عالياً من الشعرية، أما الحذف فمنح النص متعة التلقي، إذ جعل الشاعر بوساطته فسحة للمتلقي لإعمال الذهن في تقدير المحذوق، أما الالتفات فسعى إلى الكشف عن أنماط العلاقات المتنوعة بين النصوص، وإثارة عواطف المتلقي، وإشراكه بمواطن الجمال أنّى كانت، في حين كان للاعتراض دور كبير في توجيه الدلالات الشعرية، والكشف عن مواقف الشاعر المتنوعة، سواء أكانت ساخرة أم حزينة، أم سعيدة...

ثالثاً: جلى المستوى الثالث: "المستوى البياني": التشبيه، والمجاز، والاستعارة، والكناية، أن الوقوف على معاني السالم، لايتم إلا من خلال استجلاء صوره الشعرية؛ لأن الصورة تشكل لبنة مهمة وحجراً أساساً في بنية النص، وتقديم المعاني، والكشف عن الأنساق الثقافية المضمرة في بلاغتها. فاستطاع الشاعر من خلال صوره الشعرية البسيطة أن يجسد مشاعره، ويميط اللثام عن كوامن نفسه، وما استتر في ذاته، بالقدر الذي منح هذه الصور حيوية ورشاقة، وبذلك نهضت صوره بالمستويين النفسي والدلالي، كما يلحظ في هذه الصور صلتها بالشعور الإنساني العام.

رابعاً: وفي المستوى الرابع:"المستوى الدلالي"، فقد أبرز الحضور الطاغي والفاعل للحقل المكاني والديني اللذين عكسا انتماء الشاعر لوطنه وولائه لدينه، كما كشف هذا الحقل عن ثقافة السالم، وأبعاده السياسية، والاجتماعية، والفكرية،مما أضفت على نصوصه الشعرية طاقات شعرية، ودلالية عالية. ، فجاء هذا المستوى بحقوله الأربعة حصيلة تفاعل بين الشاعر وبين ما يحيط به من مكان وأشخاص، علاوة على أنه يمثل اتصالا بالتراث، فعلاقته بكل هذه الحقول سادتها الإيجابية من دفء وعشق وولاء وذكريات وماض عزيز، باستثناء حقلي المكان والأشخاص الأعجميين اللذين عكسا عاطفة الكره.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

المصادر القديمة:

1- ابن الأثير، ضياء الدين (ت637هـ)، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**،(د.ط)، قدمه وعلق عليه: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ت).

2- ابن الجهم، علي(ت249هـ)، **ديوانه**،(د.ط)، تحقيق: خليل مردم بك، منشورات دار الآفاق الحديثة، بيروت، (د.ت).

3- ابن السراج، أبو بكر محمد بن سهل(ت316هـ)، **الأصول في النحو**، تحقيق:عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت،1985.

4- ابن المعتز، عبدالله (ت296هـ)، **كتاب البديع**، ط3، اعتنى بنشره: كراشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، 1992.

5- ابن النقيب، أبو عبدالله جمال الدين (ت698هـ)، **تفسير ابن النقيب في علم البيان والمعاني وإعجاز القرآن**، تحقيق: زكريا سعيد علي، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1415هـ.

6- ابن جعفر، أبو الفرج قدامة (ت337هـ)، **نقد الشعر**، تحقيق: عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة،1979.

7- ابن جني، أبو الفتح عثمان (ت392هـ)، **الخصائص**، تحقيق: محمد علي النجار، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990.

8- ـــــ، **سر صناعة الإعراب**، تحقيق: محمد حسن محمد إسماعيل، أحمد رشدي شحادة عامر، دار الكتب العلمية، بيروت، 2000.

9- ابن حجر، أوس، **ديوانه**، ط3، تحقيق: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، 1979.

10- ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن (ت456هـ)، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق: محمد قزقزان، دار المعرفة، بيروت، 1988.

11- ابن زكريا، أبو الحسن احمد بن أحمد بن فارس (ت395هـ)، **الصاحبي**،(د.ط)، تحقيق: السيد أحمد صقر، مكتبة ومطبعة دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، (د.ت).

12- ابن سنان الخفاجي، أبو محمد عبدالله بن محمد الحلبي (ت466هـ) **سر الفصاحة**، تحقيق: عبدالمتعال الصعيدي، مكتبة محمد علي صبح، القاهرة، 1969.

13- ابن سينا، أبو علي الحسن(ت428هـ)، **جوامع علم الموسيقى**، تحقيق: زكريا يوسف، وزارة التربية، القاهرة، 1956.

14- ـــــ، **رسالة في أسباب حدوث الحرف**، تحقيق: محمد الطيان، يحيى مير علم، دار الفكر، دمشق،1993.

15- ابن طباطبا، محمد أحمد (ت322هـ)، **عيار الشعر**، تحقيق: طه الحاجري ومحمد زغلول، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1956، مراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، 1982.

16- ابن مضاء القرطبي، أحمد بن عبد الرحمن بن محمد (ت592هـ)، **الرد على النحاة**، ط2، تحقيق: شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، 1982.

17- ابن منظور، أبوالفضل جمال الدين بن مكرّم (ت711هـ)، **لسان العرب**، (د.ط)، دار صادر، بيروت، (د.ت).

18- ابن منقذ، أسامة بن مرشد بن علي(ت584هـ)، **البديع في نقد الشعر**، تحقيق:عبد آ.علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987.

19- ابن وهب الكاتب، أبو الحسن إسحاق بن إبراهيم، (ت-هـ)، **البرهان في وجوه البيان**، تحقيق: حفني محمد شرف، مكتبة الشباب، القاهرة، 1969.

20- أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي(ت230، 231هـ)، **ديوانه**، ط4، تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، (د.ت).

21- إخوان الصفاء وخلاّن الوفاء، **رسائل**، تحقيق: عارف تامر، منشورات عويدات، بيروت، 1995.

22- امرؤ القيس، **ديوانه**، ط7، شرح: حسن السندوبي، المكتبة الثقافية، بيروت،1982.

23- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت255هـ)، **البيان والتبين**، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة ابن سينا، القاهرة، 210.

24- ـــــ ، **الحيوان**، تحقيق: عبد السلام هارون، إحياء التراث العربي، بيروت، ط3، 1969.

25- الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد (ت471، 474هـ)، **أسرار البلاغة**، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة،1991.

26- ـــــ، **دلائل الإعجاز**، ط3،قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، 1992.

27- الجرجاني، محمد بن علي (ت816هـ)، **الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة**، تحقيق: عبد القادر حسين، مكتبة الآداب، القاهرة، 1418هـ.

28- الجوهري، إسماعيل بن حماد(ت393هـ)، **تاج اللغة وصحاح العربية**، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت،1984.

29- الخطيب، القزويني، جلال الدين محمد بن القاضي سعد الدين (ت739هـ)، **الإيضاح في علوم البلاغة**، ط4، شرح وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1975.

30- ذو الرّمّة، غيلان بن عقبة(ت117هـ)، **ديوانه**، قدم له وشرحه: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، 1995.

31- الرازي، فخر الدين محمد بن عمر بن الحسن (ت 606هـ)، **نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز**، تحقيق: نصر الله حاجي مفتي اوغلى، دار صادر، بيروت، 2004.

32- الرماني، أبو الحسن علي بن عيسى (ت386هـ)، **النكت في إعجاز القرآن(ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)**، (د.ط)، تحقيق: محمد خلف أحمد، محمد زغلول، دار المعارف، القاهرة، (د.ت).

33- الزمخشري، أبو القاسم جاد الله محمود بن عمر (ت538هـ)، **أساس البلاغة**، تحقيق: عبد الرحيم محمود، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، 1982.

34- ـــــ، **الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل**، ط3، رتبه وضبطه: محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003.

35- السبكي، بهاء الدين (ت756هـ)، **شروح التلخيص**، (د.ط)، نشر أدب الحوزة، الكوفة، (د.ت).

36- السمرقندي، محمد بن إبراهيم (ت375هـ)، **تنبيه الغافلين في الموعظة بأحاديث سيد الأنبياء والمرسلين**، اعتني به: جمال عبد الغني الدمشقي، دار الإسراء للنشر والتوزيع، عمان،2000.

37- السهيلي، أبو القاسم عبدالرحمن بن عبدالله أحمد(ت581هـ)، **الروض الأنف في تفسير السيرة النبوية لابن هشام**، (د.ط)، علق عليه ووضع حواشيه: مجدي بن منصور بن سيد الشوري، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ت).

38- سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان (ت180هـ)، **كتاب سيبويه**، ط3، تحقيق: عبدالسلام هارون، عالم الكتب، بيروت، 1983.

39- العسكري، أبو هلال الحسن بن عبدالله (ت395هـ)، **جمهرة الأمثال**، ضبطه وكتب هوامشه: أحمد عبدالسلام، دار الكتب العلمية، بيروت، 1988.

40- العسكري، **كتاب الصناعتين الكتابة والشعر**، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبوالفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1952.

41- العلوي، يحيى بن حمزة (ت749هـ)، **الطراز**، تحقيق:عبد الحميد الهنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، 2002.

42- الفراهيدي، الخليل بن أحمد (ت.170هـ)، **كتاب العين**، تحقيق: عبدالحميد الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت2003.

43- القرطاجني، أبو الحسن حازم (ت684هـ)، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ط4، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت،2007.

44- كثير عزة (ت105هـ)، **ديوانه**، جمعه وشرحه: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، 1971.

45- المتنبي، أحمد بن الحسين (ت354هـ)، **ديوانه**، شرح البرقوقي، ط2، تحقيق: عمر الطباع، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، 1995.

46- المدني، ابن معصوم، **أنوار الربيع في أنواع البديع**، تحقيق: شاكر هادي شكر، عالم الكتب، بيروت،1969.

47- الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد (ت518هـ)، **مجمع الأمثال**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السنة المحمدية، (د.م)، 1995.

48- النووي، أبو زكريا يحيى بن شرف (ت676هـ)، **رياض الصالحين من كلام سيد المرسلين**، عني بمقابلة أصوله والتعليق عليه: رضوان محمد رضوان، دار الكتاب العربي، بيروت، 1973.

الكتب الحديثة:

1- إبراهيم، ريكان،(1989)، **نقل الشعر من المنظور النفسي**، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة.

2- ابن ذريل، عدنان، (1989)، **النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق (دراسة)**، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب.

3- أبو السعود، سلامة، (2002)، **الإيقاع في الشعر العربي**، الإسكندرية، دار الوفاء للطباعة.

4- أبو العدوس، يوسف، (1986)، **الاستعارة في النقد الأدبي الحديث،الأبعاد المعرفية والجمالية**، عمان، الأهلية للنشر والتوزيع.

5- أبو ديب، كمال، (1984)، **جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر**، ط3، بيروت، دار العلم للملايين.

6- أبو علي، محمد بركات حمدي، (1992)، **البلاغة العربية في منهج متكامل**، عمان، دار البشير.

7- أبو عودة، عودة خليل، (1985)، **التطور الدلالي بين لغة الشعر ولغة القرآن**، الزرقاء، مكتبة المنار.

8- أبو موسى، (1980)، **خصائص التراكيب دراسة تحليلية لمسائل البيان**، ط2، القاهرة، دار التضامن.

9- ـــــ، محمد، **(1993)**، **التصوير البياني، دراسة تحليلية لمسائل البيان**، ط3، القاهرة، مكتبة وهبة.

10- أستيتية، سمير، (2003)، **منازل الرؤية: منهج تكاملي في قراءة النص**، عمان، دار وائل للنشر.

11- إسماعيل، عز الدين، (د.ت)،**التفسير النفسي للأدب**، القاهرة، مكتبة غريب للطباعة، ط4.

12- ـــــ، (2007)، **الشعر العربي المعاصر- قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية** - بيروت، دار العودة.

13- أطيمش، محسن، (1986)، **دير الملاك – دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر-**، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة.

14- إليوت، ت.س، وآخرون،(د.ت)، **الشعر بين نقاد ثلاثة**، (د.ط)، ترجمة: منح خوري، بيروت، دار الثقافة.

15- أنيس، (1981)، **موسيقى الشعر**، ط5، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصريى،.

16- ـــــ، إبراهيم، (1979)، **الأصوات اللغوية**، ط5، القاهرة، مكتبة الإنجلو المصرية.

17- ـــــ، وآخرون، (د.ت)، **المعجم الوسيط**، (د.ط)، (د.م)، دار الفكر.

18- باشلار، غاستون، (1984)، **جمالية المكان**، ترجمة: غالب هلسا، ط2، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

19- بدوي، أحمد،(د.ت)، **بلاغة القرآن الكريم**، ،(د.ط)، القاهرة، دار نهضة مصر.

20- برجسون، هنري،(د.ت)، **الضحك**، ترجمة:سامي الدروبي، وعبدالله الدايم، (د.ط)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

21- البستاني، صبحي، (1986)، **الصورة الشعرية في الكتابة الفنية**، بيروت، الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني.

22- بكار، يوسف حسين، **(2009)، بناء القصيدة العربية في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث**، ط2، بيروت، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع.

23- بني عامر، عاصم"محمد أمين"، (2005)، **لغة التضاد في شعر أمل دنقل**، عمان، دار صفا للنشر والتوزيع.

24- بيوشل، أولريش، (2000)، **الأسلوبية اللسانية**، ع13، ترجمة: خالد محمود جمعة، جدة، نوافذ.

25- تشارلتن، (1959)، **فنون الأدب**، ترجمة: زكي نجيب محمود، القاهرة، لجنة التأليف والترجمة والنشر.

26- ثامر، فاضل، (1992)، **الصوت الآخر- الجوهر الحواري للخطاب الأدبي-**، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة.

27- الجبوري، سامي شهاب أحمد، (2011)، **شعر ابن الجوزي دراسة أسلوبية**، عمان، دار غيداء للنشر والتوزيع.

28- الجعافرة، ماجد ياسين، (2003)، **التناص والتلقي، دراسات في الشعر العربي العباسي**، إربد، دار الكندي.

29- الجندي، علي، (1954)، **فن الجناس**، القاهرة، دار الفكر العربي.

30- جيرو، بيير، (1994)، **الأسلوبية**، ترجمة: منذر عياشي، ط2، حلب، مركز الإنماء الحضاري.

31- حسام الدين، كريم زكي، (2000)، **التحليل الدلالي وإجراءاته ومناهجه**، القاهرة، دار غريب.

32- حسن، علي خليف،(2001)، **منهج الدرس الصوتي عند العرب**، بيروت، دار المعارف العلمية.

33- حمدان، ابتسام أحمد، (1997)، **الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي**، مراجعة وتدقيق: أحمد عبدالله فرهود، حلب، دار القلم العربي.

34- حمر العين، خيرة، (2001)، **شعرية الإنزياح دراسة في جمالية العدول**، إربد، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع.

35- حمودة، طاهر سليمان، (1998)، **ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي**، الإسكندرية، الدار الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع.

36- الخلايلة، محمد خليل، (2004)، **بنائية اللغة الشعرية عند الهذليين**، إربد، عالم الكتب الحديث.

37- خليل، (1987)، **في البنية الإيقاعية للشعر العربي**، ط3، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة.

38- ـــــ، (1987)، **في الشعرية**، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية.

39- ـــــ، (1998)، **النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق(دراسة)**، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب.

40- ـــــ، (2009)، **في اللسانيات ونحو النص**، ط2، عمان، دار المسيرة.

41- ـــــــ، **(2009)، من أدب البلدان في القدس وعمان**، عمان، أمواج للطباعة والنشر.

42- ـــــــ، (2011)، **الصوت المنفرد من النص إلى المتلقي ومن المتلقي إلى النص**، عمان، أمواج للطباعة والنشر.

43- ـــــــ، **(2013)، مقدمة في علم أصوات اللغة العربية**، عمان، أمواج للطباعة والنشر.

44- ـــــــ، (1997)، **الأسلوبية ونظرية النص**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

45- الداية، فايز، (1996)، **جماليات الأسلوب: الصورة الفنية في الأدب العربي**، ط2، دمشق، دار الفكر.

46- الدايم، صابر، (1993)، **موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور**، ط3، القاهرة، مكتبة الخانجي.

47- دي بوجراند، روبرت، (1998)، **النص والخطاب والإجراء**، ترجمة: تمام حسان، القاهرة، عالم الكتب.

48- دي لويس، سيسل، (1982)، **الصورة الشعرية**، ترجمة: احمد الجنابي، بغداد، دار الرشيد.

49- ديفد، ديتش، (1967)، **مناهج النقد الأدبي في النظرية والتطبيق**، ترجمة: محمد يوسف نجم، مراجعة إحسان عباس، بيروت، دار صادر.

50- ربابعة، (2001)، **قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي**، إربد، مكتبة الكتاني.

51- ربابعة، موسى، (2003)، **الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها**، إربد، دار الكندي للنشر والتوزيع.

52- رستشارد، هـ.ب، (د.ت)، **العلم والشعر**،(د.ط)، ترجمة: مصطفى بدوي، مراجعة سهير القلماوي، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية.

53- الرواشدة، سامح، (1995)، **شعر عبد الوهاب البياتي والتراث**، عمان، وزراة الثقافة.

54- ريتشارد، آيفور آر مسترونج، (1963)، **مبادئ النقد الأدبي**، ترجمة: مصطفى بدوي، القاهرة، مطبعة مصر.

55- ريفاتير، ميكائيل، (1993)، **معايير تحليل الأسلوب**، ترجمة: حمد الحمداني، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، دار النجاح الجديدة.

56- زايد، علي عشري، **(2002)، عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، ط4، القاهرة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير.

57- الزركلي، خير الدين، (1980)، **الأعلام**، ط5، بيروت، دار العلم للملايين.

58- الزعبي، أحمد، (1995)، **التناص- نظرياً وتطبيقاً- مقدمة نظرية مع دراسة للتناص في رواية"رؤيا" لهاشم غرايبة، وقصيدة" رآية القلب" لإبراهيم نصر الله**، إربد، مكتبة الكتاني.

59- زكريا، ميشال، **(1983)، الألسنية (علم اللغة الحديث) المبادئ والأعلام**، ط2، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

60- زكي، أحمد كمال، (1971)، **دراسات في النقد الأدبي**، دار الفكر، القاهرة.

61- السالم، (2005)، **قبلات على الرمل والحجر**، الجيزة، هبة النيل العربية للنشر والتوزيع.

62- ـــــــ، (2006)، **صدى الوجدان**، القاهرة، دار غريب للطباعة.

63- ـــــــ، (2011)، **دموع في مواجهة الطوفان**، دار المفردات للنشر والتوزيع، الرياض.

64- ـــــــ، **(2012)، عندما كنت هناك**، الرياض، دار المفردات للنشر والتوزيع.

65- ـــــــ، أحمد بن عبدالله، (1997)، **بوح الخاطر**، الرياض، مرامر للطباعة الإلكترونية.

66- السعدني، مصطفى، (د.ت)، **البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث**، (د.ط)، الإسكندرية، منشأة المعارف.

67- السعران، محمود، (د.ت)، **علم اللغة-مقدمة للقارئ العربي-**،(د.ط)، بيروت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر.

68- سلامة، عبد الفتاح محمد، (1973)، **نظرات تطبيقية في علم البيان**، القاهرة، دار المعارف.

69- سلطان، محمد علي، (2000)، **بلاغة الكلمة والجملة والجمل**، الإسكندرية، منشأة المعارف.

70- سلطان، منير،(2000)، **الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي**، الإسكندرية، منشأة المعارف.

71- ـــــــ، (2006)، **البلاغة العربية في فنونها: البديع والبيان**، دمشق، دار العصماء.

72- سليمان، فتح الله، (2004)، **الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية**، القاهرة، مكتبة الآداب.

73- سليمان، نبيل، (1986)، **أسئلة الواقعية والالتزام**، عمان، دار ابن رشد للنشر والتوزيع.

74- السويد، فاطمة،(1997)، **الاغتراب في الشعر الأموي**، القاهرة، مكتبة مدبولي.

75- الشايب، فوزي حسن، (1999)، **محاضرات في اللسانيات**، عمان، منشورات وزارة الثقافة.

76- شريم، جوزيف ميشال، (1984)، **دليل الدراسات الأسلوبية**، بيروت، المؤسسة الجامعية.

77- شوقي، أحمد،(د.ت)، **الشوقيات**،(د.ط)، بيروت، دار الكتب العلمية.

78- الشياب، أحمد، (1972)، **أصول النقد الأدبي**، ط2، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية.

79- شيخ أمين، بكري، (1992)، **البلاغة العربية في ثوبها الجديد**، ط3، بيروت، دار العلم للملايين.

80- الشيخ، عبد الواحد حسن، (1999)، **البديع والتوازي**، القاهرة، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية.

81- شيخون، محمود السيد، (1977)، **الاستعارة نشأتها- تطورها- أثرها في الأساليب العربية**، القاهرة، دار الطباعة المحمدية.

82- صادق، رمضان، (1998)، **شعر عمر بن الفارض- دراسة أسلوبية-** القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

83- الصاوي، أحمد عبد السيد، (1979)، **فن الاستعارة: دراسة تحليلية في البلاغة والنقد والتطبيق على الأدب الجاهلي**، الإسكندرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

84- الصباغ، رمضان، (1998)، **في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية**، الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.

85- صليبا، جميل، (1971)، **المعجم الفلسفي**، بيروت، دار الكتاب اللبناني.

86- الضالع، محمد صالح، (2002)، **الأسلوبية الصوتية**، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع.

87- ضيف، (د.ت)، **في النقد الأدبي**، ط9، القاهرة، دار المعارف.

88- ـــــ، (د.ت)،**المدارس النحوية**، ط7، القاهرة، دار المعارف.

89- ـــــ، شوقي، (د.ت)، **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، ط7، القاهرة، دار المعارف.

90- طبانة، بدوي، (1984)، **قضايا النقد الأدبي (الوحدة والإلتزام والوضوح والغموض والإطار والمضمون)**، الرياض، دار المريخ للنشر.

91- الطرابلسي، محمد الهادي، **(1981)**، **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، تونس، منشورات الجامعة التونسية.

92- عبد الرحمن، إبراهيم، (د.ت).**الشعر الجاهلي- قضاياه الفنية والموضوعية-**،(د.ط)، القاهرة، مكتبة الشباب.

93- عبد العزيز، ألفت محمد كمال، (1984)، **نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي إلى ابن رشد**، بيروت، دار التنوير.

94- عبد المطلب، محمد، **(1994)**، **البلاغة والأسلوبية**، بيروت، مكتبة لبنان (ناشرون)، الجيزة، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان).

95- عبدالرحمن، منصور، (1977)، **اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس الهجري**، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، دار العلم للطباعة.

96- عبدالله، محمد موسى حسن، (1981)، **الصورة والبناء الشعري**، القاهرة، دار المعارف.

97- عبدالمطلب، **(1995)**، **جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم**، لبنان، مكتبة لبنان (ناشرون)، الجيزة، والشركة المصرية العالمية للنشر(لونجمان).

98- ـــــ، (1995)، **قراءات أسلوبية في الشعر الحديث**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

99- عتيق، عبد العزيز، (1985)، **علم البيان**، بيروت، دار النهضة العربية، للطباعة والنشر.

100- ـــــ، (د.ت)، **علم العروض والقافية**،(د.ط)، بيروت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر.

101- عثمان، اعتدال، (1988)، **إضاءة النص**، بيروت، دار الحداثة.

102- عز الدين، علي، (1986)، **التكرار بين المثير والتأثير**، ط2، بيروت، عالم الكتب.

103- عصفور، جابر، (1992)، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، ط2، بيروت، المركز الثقافي العربي.

104- ـــــ، (2007)، **مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

105- عمايرة، خليل أحمد، (1984)، **دراسات وآراء في ضوء علم اللغة المعاصرة-في نحو اللغة وتراكيبها منهج تطبيقي-**، جدة، علم المعرفة للنشر والتوزيع.

106- عمر، أحمد مختار،(1998)، **علم الدلالة**، عالم الكتب، القاهرة.

107- العنابي،زهر، (2011)، **أدبيات المصالحة في شعر السالم ورشد القصيدة (موازنة دقيقة بمؤسسي المدرسة الشعرية العربية المعاصرة)**، عمان، ابن بطوطة للنشر والتوزيع.

108- عياد، شكري، (1988)، **اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربي**، القاهرة، انترناشيونال برس.

109- ـــــ،(1974)، **موسيقى الشعر العربي**، بيروت، دار العلم للملايين.

110- عياشي، منذر، **(1990)، مقالات في الأسلوبية**، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب.

111- عيد، رجاء، (1975)، **الشعر والنظم- دراسة في موسيقى الشعر-**، ط7، القاهرة، دار الثقافة.

112- ـــــ، (1977)، **دراسة في لغة الشعر رؤية نقدية**، القاهرة، مطبعة أطلس.

113- ـــــ، (1988)، **فلسفة الالتزام في النقد الأدبي**، الإسكندرية، منشأة المعارف.

114- ـــــ (د.ت)، **فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور**، ط2، الإسكندرية، منشأة المعارف.

115- عيد، رجاء، (1988)، **التجديد الموسيقي في الشعر العربي**، الإسكندرية، منشأة المعارف.

116- العيد، يمنى، (1985)، **في معرفة النص**، ط3، بيروت، دار الآفاق الجديدة.

117- الغزالي، عبد القادر، (2003)، **اللسانيات ونظرية التواصل**، اللاذقية، الحوار للنشر والتوزيع.

118- فضل، (2002)، **مناهج النقد المعاصر**، بيروت، إفريقيا الشرق.

119- فضل، صلاح،(1988)، **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته**، القاهرة، دار الشروق.

120- الفقي، صبحي، (2000)، **علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق**، القاهرة، دار قباء للنشر.

121- قاسم، عدنان حسن،(1980)، **التصوير الشعري، التجربة الشعرية وأدوات رسم الصورة الشعرية**، طرابلس، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان.

122- قدور، أحمد محمد، (1998)، **أصالة علم الأصوات عند الخليل بن أحمد في مقدمة كتاب العين**، دمشق، دار الفكر.

123- ـــــ، (1996)، **مبادئ اللسانيات**، بيروت، دار الفكر المعاصر.

124- قطب، سيد، (د.ت)، **النقد الأدبي أصوله ومناهجه**، (د.ط)، (د.م).

125- قطوس، بسام، (2002)، **تمنع النص- متعة التلقي- قراءة مافوق النص**، عمان، أزمنة للنشر والتوزيع.

126- ـــــ، (د.ت)، **وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث**، ،(د.ط)، إربد، دار الكندي.

127- كشك، أحمد، (د.ت)، **القافية تاج الإيقاع**، (د.ط)، (د.م).

128- كوهن، جان،(1988)، **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة: محمد الولي، محمد العمري، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر.

129- لا يكوف، جورج، جونسون مارك، (2009)، **الاستعارات التي نحيا بها**، ط2، ترجمة: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر.

130- لاشين، عبد الفتاح، (1992)، **البيان في ضوء أساليب القرآن**، ط3، القاهرة، دار المعارف.

131- لاينز، جون، (1987)، **اللغة والمعنى والسياق**، ترجمة: عباس صادق الوهاب،مراجعة يوئيل عزيز، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة.

132- لوغورن، ميشال،(1988)، **الاستعارة والمجاز**، ترجمة: حلاج صليبا، مراجعة هنري غريب، بيروت، منشورات عويدات.

133- المبارك، محمد،(1975)، **فقه اللغة وخصائص العربية**، ط6، (د.م)، دار الفكر.

134- المتوكل، أحمد، (1986)، **دراسات في نحو اللغة الوظيفي**، الدار البيضاء، دار الثقافة.

135- المجذوب، عبدالله،(1955)، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، القاهرة، مطبعة الباب الحلبي.

136- محمود، عبد الباسط، (2005)، **الغزل في شعر بشار بن برد(دراسة أسلوبية)**، القاهرة، دار طيبة للنشر والتوزيع.

137- المسدي، عبدالسلام،(2001)، **مباحث تأسيسية في اللسانيات**، بيروت، دار الكتاب الجديدة المتحدة.

138- مصلوح، سعد، (د.ت)، **في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية**، ط2، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية.

139- المعتوق، أحمد محمد، (2006)، **اللغة العليا دراسات نقدية في لغة الشعر**، الدار البيضاء، المركز الثقافي.

140- مفتاح، محمد، (2005)، **تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص**، ط4، بيروت، المركز الثقافي العربي.

141- الملائكة، نازك، (1978)، **قضايا الشعر المعاصر**، ط5، بيروت، دار العلم للملايين.

142- مندور، محمد، (د.ت)، **الأدب وفنونة**، (د.ط)، القاهرة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر.

143- ـــــ ، (د.ت)، **في الميزان الجديد**، ، ط2، القاهرة، مكتبة النهضة.

144- مؤنسي، حبيب، (2001)، **فلسفة المكان في الشعر العربي قراءة موضوعاتية جمالية**، دمشق، اتحاد الكتاب العرب.

145- ناجي، مجيد عبد المطلب، (1984)، **الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية**، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.

146- نافع، عبد الفتاح صالح، (1985)، **عضوية الموسيقى في النص الشعري**، الزرقاء، مكتبة المنار.

147- نخبة من الأساتذة، (1992)، **الأسلوبية والبيان العربي**، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية.

148- النصير، ياسين، (1986)، **إشكالية المكان في النص الأدبي**، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام.

149- ـــــ، (1980)، **الرواية والمكان**، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام.

150- النويهي، محمد، (1971)، **قضية الشعر الجديد**، ط2، القاهرة، دار الفكر.

151- هلال، ماهر، (1980)، **جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب**، بغداد، دار الحرية للطباعة.

152- وهبة، مجدي، المهندس، كامل، (1984)، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مكتبة لبنان.

153- ويس، أحمد محمد، (2001)، **الانزياح بين نظريات الأسلوبية والنقد العربي القديم**، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

154- اليافي، نعيم، (2008)، **تطور الصورة الفنية في الشعر العربي**، دمشق، صفحات للدراسات والنشر.

155- ياكبسون، رومان، (1990)، **افكار واراء حول اللسانيات والأدب**، ترجمة: فالح صدام، عبدالجبار محمد علي، مراجعة مرتضى باقر، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة.

156- ـــــ، (1988)، **قضايا الشعرية**، ترجمة: محمد الولي، مبارك حنون، دار البيضاء، دار توبقال للنشر.

157- يوسف، أحمد، (1999)، **الاستعارة المرفوضة**، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية.

158- يوسف، حسني عبدالجليل، (1989)، **موسيقى الشعر العربي (دراسة فنية وعروضية)**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

الرسائل الجامعية:

49- الإبراهيم، بلال عبد الكريم علي، (2012)، **خطاب المرأة في القرآن الكريم" دراسة أسلوبية"**،رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

50- الحربي، سهام هلال الحيسوني، (2011)،**أحمد بن عبدالله السالم شاعراً**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة مؤتة، الكرك، الأردن.

51- حسين، خالد حسين،(1999)، **المكان في الرواية الجديدة(الخطاب الروائي لأدوار الخراط نموذجاً**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة دمشق، دمشق، سوريا.

52- الرواشدة، أميمة عبد السلام، (2004)، **شعرية الانزياح دراسات في الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر محمد علي شمس الدين**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة مؤتة، الكرك، الأردن.

53- الصمادي، معتصم محمد صالح، (2003)، **سورة المؤمنون(دراسة أسلوبية) رسالة ماجستير غير منشورة**، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.

54- عبيد، محمد صابر،(1991)، **موسيقى القصيدة العربية المعاصرة(الحرة)، دراسة في الظواهر الفنية لجيلي الرواد وما بعد الرواد**، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة الموصل،الموصل، العراق.

55- مومني، بو زيد،(2004)، **معلقة امرئ القيس**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة منتوري-قسنطينة-، الجزائر.

56- الهدروسي، أحمد محمد سودي،(2011)، **ملامح أسلوبية في شعر ذي الرّمّة**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك،إربد،الأردن.

الدوريات والمجلات

1- برامو، بوشعيب، ظاهرة الحذف في النحو العربي محاولة للفهم، **عالم الفكر**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، م134،ع3، يناير، مارس، 206.

2- بو زيدي، سليم، جماليات التوازي في التراكيب الشعرية عند أبي حمو موسى الزيات(ت791هـ)، "مقارنة في أسلوبية التركيب الشعري"، **مجلة المَخْبر في اللغة والآداب الجزائري**، جامعة بسكرة، الجزائر، ع9، 2013.

3- الجنابي، أحمد نصيف، موسيقى الشعر- هل له صلة بموضوعات الشعر وأغراضه؟، **مجلة الأقلام**، بغداد، السنة الأولى، 1964.

4- الجوبة، **ملف ثقافي ربع سنوي**، يصدر عن مؤسسة عبد الرحمن السّديري الخيرية، سكاكا، الجوف، ع37، 2012.

5- الخريشة، خلف، خازر ملحم، التوازي العروضي: مراثي الخنساء نموذجاً، **المجلة الأردنية للغة العربية وآدابها**، جامعة مؤته، الكرك، م3، ع114، كانون الثاني،2007.

6- الرواشدة، سامح، قصيدة" إسماعيل" لأدونيس، صور من الانزياح التركيبي وجمالياته، دراسات، **العلوم الإنسانية والاجتماعية**، الجامعة الأردنية، م30،ع 3، 2009.

7- زاده، مهين حاجي، دراسة آراء سيبويه الصوتية في ضوء البحث اللغوي الحديث، **مجلة التراث العربي**، بغداد،ع54، السنة الثانية،1388هـ.

8- الزيدي،كاصد، الدلالة في البنية العربية بين السياق اللفظي والسياق الحالي، **مجلة آداب الرافدين**، ع26،1975.

9- كساب، حامد، تجليات التراث العربي في شعر العزازي من خلال ديوانه" عيون سلمى"، **مجلة مجمع اللغة العربية الأردني**،ع76، 2009.

10- مانويل، فيتور، الأسلوبية علم وتاريخ، ترجمة: سليمان العطار، **مجلة فصول**، م1، ع1، 1981.

11- نصير، أمل، التكرار في شعر الأخطل، **مجلة مؤته للبحوث والدراسات**، مؤته، الكرك، م20، ع8، 2005.

12- اليسوعي، خليل إده، الإيقاع في الشعر العربي، **مجلة فصول**، القاهرة، ع3، إبريل، 1986.

THE STYLISTOC PHENOMENA IN THE SAUDI POET AHMAD ALSSALIM

By

Tami Bin Daghleeb Al-Shammarany

Dr. Ibraheem Mahmoud Khaleel, Prof.

ABSTRACT

External rhythm: the weight, rhyme, there close relation between these elements, and other elements in the poetical texts, in additon to that rhythm elements (internal and external), it represents expressive music, shapes in it: the sentiments, thoughts, senses with AlSsalam, the second chapter dealt the synthetic level, it showed the presenting and delay, delete, turning around, the interception in poetry Al-Salem, it showed the aesthetic places in it (wording, expression). The third chapter was specify to graphical level: the comparison, metaphor, allegory, and euphemism.

AlSsalm resorted to expression on his ideas, visions, sensions, senses, and stimulation to what happening in his immortalized with indirect method, bsed on the synthetic shifts appreciates on eluciduating of ideas, visions, senses, and genial in the expression on it, and accurate in its clarification, in the fourth chapter, the researcher dealt the indicative level on the indicatice fields: place field: the Saudi, Aravic, Foreign, and Characters Fields: the persons those around the poet, historical banners, dumb banners, and religious field, and the heritage, field, the researchers indicated to the significances in these fields, but the conclusion dealt the most important study results in poetic produces to the poet.