المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم
جامعة الملك فيصل
عمادة الدراسات العليا

شعر عبد الله الصيخان .. دراسة أسلوبية

إعداد الطالبة

غادة بنت عبد اللطيف صالح بوسبيت

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير

في تخصص البلاغة والنقد _ قسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآدب _ جامعة الملك فيصل

١٤٣٨ – ١٤٣٩

شعر عبد الله الصيخان .. دراسة أسلوبية

نوقشت هذه الرسالة بتاريخ

٢٧/ ٦/ ١٤٣٩ الموافق ١٥/٣/ ٢٠١٨

وتم إجازتها

	التوقيع	التاريخ	
د. سليمان علي عبد الحق		٢٧/ ٦/ ١٤٣٩	مشرفاً ورئيساً
د. عاصم محمد بني عامر		٢٧/ ٦/ ١٤٣٩	ممتحناً داخلياً
د. عبدالقادر محمد الحسون		٢٧/ ٦/ ١٤٣٩	ممتحناً داخلياً

السيرة الذاتية

المعلومات الشخصية

الاســـــم: غـــادة عبداللطيف صالح بوسبيت

الجـــنســـية: ســـعودية

تاريـــخ الميلاد: ٢٦ / ٩ / ١٩٧٥ م

مـــكان الميلاد: الخـــبر

مـــحل الإقامـــة: الإحـــساء

الحـالة الاجتماعية: متزوجـــة ولدي طفلين

المؤهلات العلـمية

مكان الدراسة	التخصص	العام الدراسي	التقديـر
كلية التربية بالأحساء	لغة عربية	١٤٢٠ هـ /١٤٢١ هـ	جـــيد

الشهادات العلمية العملية

حاصلة على الرخصة الدولية الكندية للتدريب المهني من (CANADA GLOBAL CENTER)

جراند ماستر ريكي (علم الحيوية والشفاء)

جراند ماستر فونغ شوي (علم طاقة المكان)

الدورات التدريبية

اسم الدورة	مـدتـها	مقـرها
إعداد الحقائب التدريبية	١٥ ساعة (حضور)	مركز شمول للتدريب بالخبر

الرخصة الدولية الكندية للتدريب المهني ٢٠ ساعة (حضور) مركز الأمير سلطان بالخبر
مكونات الدراسة العلمية ٦ ساعات (يومان) عمادة تطوير التعليم الجامعي بالأحساء
أساسيات البحث العلمي٦ ٦ساعات (يومان) عمادة تطوير التعليم الجامعي بالأحساء
كيفية إعداد الأبحاث العلمية ٦ساعات (يومان) عمادة تطوير التعليم الجامعي بالأحساء
تصميم البحوث العلمية في العلوم الأجتماعية والأدبية ٦ساعات (يومان) عمادة تطوير الجامعي بالأحساء
كيفية الاستعداد لمناقشة رسالة الماجستير ٦ ساعات (يومان) عمادة تطوير التعليم الجامعي بالأحساء
EBSCO & ASKZAD ٦ ساعات (يومان) مكتبة جامعة الملك فيصل بالأحساء

الخـبرات العمليـة التربوية

معلمة متدربة بمدارس السلام الأهلية بالخبر٢٠٠٢
معلمة بمدارس الكفاح الأهلية بالأحساء ٢٠٠٣
مديرة روضة الإيمان بالأحساء٢٠٠٨
مديرة التدريب الميداني للمعلمات الجدد لقسم رياض اللأطفال بروضة النورانية بالأحساء٢٠٠٩
مديرة مدرسة النورانية بالأحساء ٢٠١٠

الخـبرات العمليـة الأخــرى:

مديرة التشغيل لعدة مشاغل نسائية (جوري .كيوت . H N) ٢٠٠٧
منظمة معارض تجارية ومؤسسة لمعرض ليبرتا النسائي الاول ٢٠٠٩م
مسوقة ضمن فريق مهرجان (حسانا فلة لعام ٢٠٠٩ م)
المديرة الأقليمية لمجلة (مساكن الخليج) بالاحساء ٢٠١٠
مديرة مجمع سوق الحمـراء للفرع النسائي بالاحساء ٢٠١٠
الوكيلة الاعلانية لمواقع سعوديات بزنس وومن ٢٠١١
مالكة مؤسسة غادة بوسبيت لتنظيم المعارض٢٠١١

الخـبرات التطوعيـة :

معلمة متطوعة بالندوة العالمية بالأحساء ٢٠٠٤

عضوة متطوعة بجمعية فتاة الخليج الخيرية بالخبر ٢٠٠٥

عضوة متطوعة بجمعية فتاة الأحساء الخيرية بالأحساء٢٠١٠

رئيسة الفريق (تطوعاً) لبرنامج الحي النموذجي بالأحساء ٢٠١٠

إقامة العديد من الدورات التدريبية المجانية للطالبات الصغيرات والكبيرات وللأمهات وللمعلمات الجدد

المـهارات الفنية والتقنية:

إجادة اللغة العربية ـ الأم ـ تحدثا وكتابة بكامل تنسيق صياغتها وبلاغتها وجزالة عباراتها.

إجادة اللغة الإنجليزية ـ كالغة ثانية ـ تحدثاَ وكتابة .

إجادة استخدام الأجهزة الالكترونية المكتبية في العمل من حاسب آلي وطابعة تصوير وفاكس وخلافه.

الطباعة باللغتين العربية والانجليزية بسرعة جيدة مع مهارة معالجة النصوص وتنسيقها وإدخال البيانات.

إجادة التعامل مع فريق العمل والعملاء.

تدريب الأخرين وحسن قيادتهم لرفع مستوى الأداء على مستوى شخصي ومهني .

الطـــــموح:

العمل في شركة رائدة تدعم موظفيها لإبراز مواهبهم العملية والذاتية .

قياس الأثر (الشخصي)المستمر والمتصاعد الدال على تحقيق الارتقاء من المستوى الجيد الى مستوى افضل منه.

تحقيق الاستقرار المادي والأمان الوظيفي مع مرور الوقت عن طريق الانتقال بين المسميات الوظيفية ومن خلال التدرج على السلم الوظيفي.

العنـــــوان:

هاتف ثابت : ٠٣٨٩٠٠٠٢٥ جـــوال: ٠٥٣٨٦٣٣٢٢٢

الإهداء

إلى كل من علمني حرفاً

الشكر والتقدير

امتثالاً لقول الله تعالى: ﴿لَئِن شَكَرتُمْ لأَزِيدنَّكُمْ﴾، وانطلاقاً من قوله صلى الله عليه وسلم: "من لا يشكر الناس لا يشكر الله". فإنني أزجي بالغ شكري وعظيم امتناني إلى أستاذي الفاضل الدكتور سليمان عبد الحق، الذي أحاط هذه الدراسة بكل رعايته، منذ أن كانت فكرة في ذهني، ولم يبخل عليّ بوقته وخبرته وعلمه، فكان نعم الناصح والموجه والمرشد، فالله اسأل أن يجزيه عني خير الجزاء.

والشكر موصول لأعضاء لجنة المناقشة، على تفضلهم بقبول مناقشة هذه الرسالة، وعلى ما سيقدمونه من ملحوظات تغني هذا العمل، وتجعله مضنة للصواب، وهم:

الأستاذ المشارك: د/عاصم محمد بني عامر.

الأستاذ المساعد: د/عبدالقادر محمد الحسون.

ولا يفوتني أن أتقدم بخالص الشكر والتقدير إلى أساتذتي في قسم اللغة العربية بجامعة الملك فيصل بالأحساء، واتوجه بالشكر الجزيل إلى الأخت الفاضلة ابتسام الهديب، على فضلها في توفير كل ما احتجته من مكتبه جامعة الملك فيصل للطالبات والمكتبة المركزية.

لهم جميعا أقول: ليتني أستطيع أن أوفيكم حق ما قدمتموه لي، ولكن أسال الله لي ولكم التوفيق والسداد، إنه ولي ذلك والقادر عليه.

غادة عبد اللطيف بوسبيت

ملخص

الحمد لله والصلاة والسلام على نبيه الكريم، وبعد:

فقد تناولت هذه الدراسة شعر واحد من أبرز الشعراء السعوديين المعاصرين الذين رفدوا الحركة الشعرية السعودية من خلال إنتاجهم الشعري، فهو شاعر يتميز بوفرة وغزارة إنتاجه وعطائه، حيث أسهمت تجربته الشعرية في تطوير الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية.

وهذا ما دفعني للكتابة والبحث في شعر عبد الله الصيخان، فبعد الإطلاع على دواوينه الشعرية الثلاثة، عزمت على ان تناولها بالقراءة المتفحصة لرصد القضايا البلاغية التي تضمنتها. كما وقد دفعني لدراسة شعره أيضا، ذلك التنوع الشعري في دواوينه، والتي كانت غنية باللغة الشعرية والأسلوبية، والتي أضفت الكثير من الجماليات على شعره وأردت الكشف عنها في هذه الدراسة، خاصة أن شعر عبد الله الصيخان، لم يظفر بدراسة أسلوبية مستقلة لدواوينه من قبل، فلم أجد عنه إلا بعض المقالات القصيرة في بعض الصحف التي ركزت على ديوانه الأول (هواجس في طقس الوطن) فقط، كجريدة اليوم، وجريدة الرياض، وجريدة الاقتصادية.

ومن هنا أستطيع أن أقول، أن هدفي الرئيس في هذا البحث، هو تسليط الضوء على جميع قصائد دواوين الشاعر عبد الله الصيخان الموجودة في المكتبات، وبيان ما تؤدّيه من معان بلاغية ومقاصد أسلوبية على المستويات الصوتية والدلالية والتركيبية، وبمنهج وصفي تحليلي لأبرز الظواهر البلاغية التي تضمنتها الدواوين.

وجاء البحث مشتملاً على مقدمة وتمهيد وثلاثة فصول وخاتمة. ففي المقدمة تناولتُ إشكالية الدراسة، وأهميتها، ودوافعها، وأهدافها، وأهم المراجع التي اعتمدت عليها في البحث. وفي التمهيد تعرضت لحياة الشاعر وثقافته وأهم المحطات التي أضاءت شعره وأفرزت تجربته، كذلك تعرضت لعلم الأسلوب والأسلوبية وأهم أعلامهما.

وقد خُصص الفصل الأول لدراسة المستوى الصوتي لقصائد الشاعر من ناحية أصوات الحروف والكلمات وايقاعها الموسيقي الناتج عن أسلوب التكرار الذي اعتمده الشاعر في أغلب قصائده الشعرية، كتكرار الحروف، والكلمات، وتكرار المطالع.

وفي الفصل الثاني، تناولت فيه دراسة المستوى التركيبي لقصائد الدواوين الثلاثة وما جاء فيها من أساليب انشائية من أمر ونهي ونداء وتمني وترجي.

وأما الفصل الثالث والأخير، فجعلته لدراسة المستوى البياني والحديث عن الأساليب البلاغية، من تشبيه، واستعارة، وكناية، ومجاز. عن طريق التطبيق على قصائد الدواوين

وقد اعتمدت على العديد من المصادر، فعكفت على قراءة المراجع القديمة والحديثة، والعديد من الكتب البلاغية والنقدية، والمؤلفات الخاصة بالدراسات الاسلوبية، والكتب الرقمية، منتهية بالإفادة من بعض المقالات المنشورة في الدوريات والمجلات المحكمة، كما ان تواصلي المباشر مع الشاعر نفسه كان له الدورٌ الاكبر في إثراء معرفتي به عن قرب، إذ كشف لي هذا التواصل المباشر، شخصية الشاعر وطريقة تفكيره، ونظرته الشعرية والنقدية لمواضيع قصائده، وكشف لي جوانب متعددة من الحالات النفسية والوجدانية التي يتصف بها، وانعكست آثارها على شعره بصورة واضحة.

كما واعتمدت في بحثي على الرجوع للعديد من الرسائل العلمية السابقة، من الجامعات السعودية وغير السعودية، والتي تناولت هذه الظواهر البلاغية عند شعراء وادباء آخرين، فكوّنت قاعدة معرفية جيدة، وانطلقت منها في هذه الدراسة الأسلوبية، ولا يتسع المقام هنا لذكر جميع المصادر، وإنما ادرجتها في فهرس المصادر والمراجع.

كما لا يفوتني – وأنا في تقديم هذه الرسالة – أن أشكر رئاسة القسم ووكالته في دورتيه الحالية والسابقة، على ما بُذل من جهود في مساندة موضوع البحث وإنجاحه، كما أشكر للجنة المناقشة والحكم على الرسالة، على ما بذلته من جهدٍ ووقت، والشكر موصول لكل من أسدى إليّ دعمًا أيًّا كان، ولا أملك إلا أن أسأل الله التوفيق والسداد.

وأخيراً؛ فها هو هذا البحث، بذلت فيه وُسعي، واستجمعت فيه طاقتي، راجية أن أكون قد وُفقت، وأن يلقى القبول والاستحسان، (وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب)

والحمد لله أولاً وآخراً، وصلى الله على نبينا محمد، وعلى آله وصحبه أجمعين.

Praise be to God and prayers and peace be upon His Prophet, and after:

This study deals with the poetry of one of the most prominent contemporary Saudi poets who have supplemented the Saudi poetic movement through their poetic production. He is a poet characterized by abundance and abundance of his production and gift. His poetic experience contributed to the development of the literary movement in the Kingdom of Saudi Arabia.

This prompted me to write and research in the poetry of Abdulla Sikhan, after reading the three poetic works, I decided to take up reading to examine the issues of rhetorical included. The poetry variety in his books, which was rich in poetic and stylistic language, which added a lot of aesthetics to his hair and I wanted to reveal it in this study, especially that the poetry of Abdullah al-Sikhan, did not win a study of stylistic independent of Dawweenh before, I found only a few short articles in some newspapers that focused on his first book (concerns in the homeland) only, such as the newspaper today, the newspaper Riyadh, and the economic newspaper.

I would like to say that my goal in this research is to shed light on all the poems of the poet's writings, which are in the libraries, and

to show what they do with rhetorical meanings and stylistic objectives on the levels of phonetic, semantic and syntactic, and an analytical descriptive approach to the most prominent rhetorical phenomena that they included The dawns.

The research included an introduction, a preface, three chapters and a conclusion. In the introduction I addressed the problem of the study, its importance, its motivations, its objectives, and the most important references on which it was based in my research. In the preface was exposed to the life of the poet and his culture and the most important stations that lit his poetry and produced his experience, as well as exposed to the science of style and stylistic and the most important flags.

The first chapter was devoted to the study of the vocal level of the poems of the poet in terms of the sounds of letters and words and the rhythm of music resulting from the repetition style adopted by the poet in most of his poems, such as repetition of letters, words, and repetition of sight.

In the second chapter, it dealt with the study of the syntactic level of the poems of the three dawawaen and the structural methods of the matter.

As for the third and final chapter, it made him study the level of the graphic and the modern on rhetorical methods, such as

metaphor, metaphor, metaphor, and metaphor. By applying on the poems of the diwaniyes

It has relied on a number of sources, including reading the ancient and modern references, and many books of rhetoric and criticism, the literature of stylistic studies, and digital books, finished with the benefit of some articles published in periodicals and magazines court, and direct contact with the poet himself had the largest role In the enrichment of my knowledge close to him, as revealed to me this direct communication, the personality of the poet and his way of thinking, and his poetic and critical views of the subjects of his poems, and revealed to me various aspects of the psychological and emotional conditions that characterize, and reflected the effects on his hair clearly.

I also adopted in my research to refer to many of the previous scientific messages, from Saudi and non-Saudi universities, which dealt with these rhetorical phenomena among poets and other writers, and formed a good knowledge base, and started in this stylistic study. In the Index of Sources and References.

I would also like to thank the Head of the Department and his Agency for the current and previous sessions for their efforts in supporting and making the research a success. I also thank the Committee for Discussion and Judgment of the letter for the

effort and time it has given. I have no support whatsoever, and I can only ask God success and repayment.

And finally, this is the research, in which I made my endeavor, and gathered my energy, hoping that I have won, and to accept acceptance and approval, (and what Tawfiqi but God it entrusted to him Anib)

Praise be to Allaah. First and foremost, God prayed to our Prophet Muhammad and his family and companions.

فهرس المحتويات

الإهداء:	**أ**
الشكر والتقدير:	**ب**
فهرس المحتويات:	**ت**
ملخص باللغة العربية:	**ط**
ملخص باللغة الإنجليزية:	**غ**
مقدمة:	**ل**
تمهيد:	**١**
الفصل الأول: المستوى الصوتي:	**٦**
المبحث الأول: الصوت لغة واصطلاحاً.	**٧**
١-١ توطئة.	**٧**
١-٢ اهمية الصوت.	**٧**
١-٣ الصوت لغة واصطلاحاً.	**٨**
١-٤ تعريف الصوت عند إبراهيم أنيس.	**٨**
١-٥ أهمية الدراسات الصوتية للنصوص الأدبية.	**٨**
١-٦ الصوت وعلم العروض.	**٩**

١-٧ التوازي الصوتي عند الصيخان.	٩
١-٨ الخلاصة.	١٥
المبحث الثاني: الجهر والهمس:	١٦
٢-١ توطئة.	١٦
٢-٢ قضية الصوت والمعنى.	١٦
٢-٣ تغيير دلالة الأصوات حسب موقعها.	١٨
٢-٤ توظيف الأصوات في النص الشعري.	١٨
٢-٥ صفات الأصوات.	١٨
أ-الأصوات المهموسة.	١٨
ب-الأصوات المجهورة.	٢٠
٢-٦ الخلاصة.	٢٤
المبحث الثالث: إيقاع التكرار.	٢٥
٣-١ توطئة.	٢٥
٣-٢ التكرار لغة.	٢٥
٣-٣ التكرار اصطلاحاً.	٢٥
٣-٤ تعريف التكرار.	٢٦

٣-٥ الفرق بين التكرار والتأكيد.	٢٦
٣-٦ اقسام التكرار عند ابن رشيق.	٢٦
٣-٧ اقسام التكرار عند ابن الأثير.	٢٧
٣-٨ اقسام التكرار عند شعراء الحداثة.	٢٨
٣-٩ الإيقاع الناشئ من التكرار.	٢٨
٣-١٠ إيقاع التكرار في دواوين الصيخان.	٢٨
٣-١١ أنواع التكرار الإيقاعي في قصائد الصيخان.	٢٩
أ- تكرار الحرف.	٢٩
ب- تكرار الاسم.	٣٠
ج- تكرار الفعل.	٣١
د- تكرار المطلع.	٣٢
٣-١٢ الخلاصة.	٣٥
المبحث الرابع: النبر والتنغيم:	٣٧
٤-١ النبر لغة.	٣٧
٤-٢ النبر اصطلاحا.	٣٧
٤-٣ النبر عند القدماء.	٣٨
٤-٤ النبر عند الباحثين المعاصرين.	٣٨

٤-٥ النبر عند إبراهيم انيس.	٣٩
٤-٦ مواضع النبر في مقاطع الكلام.	٤٠
١- أن يأتي النبر على المقطع الأول.	٤٠
٢- أن يأتي النبر على المقطع الأخير.	٤٢
٣- أن يأتي النبر على المقطع ما قبل الأخير.	٤٣
٤- أن يأتي النبر على المقطع الذي يسبق ما قبل الأخير.	٤٤
٤-٧ النبر في الشعر.	٤٦
٤-٨ النبر عند ستانسلاس جويار.	٤٦
٤-٩ النبر عند فايل.	٤٧
٤-١٠ الخلاصة.	٤٨
الفصل الثاني: المستوى التركيبي.	٤٩
المبحث الأول: الجملة (الفعلية والأسمية).	٥٠
١-١ توطئة.	٥٠
١-٢ الإحصاء العددي للأفعال في الدواوين.	٥٠
١-٣ اوزان الأفعال في الدواوين.	٥٠
١-٤ الجملة الفعلية عند الصيخان.	٥٢
١-٥ الجملة الأسمية عند الصيخان.	٥٤

١-٦ بنية الأسماء (المشتقات).	٥٥
أ- اسم الفاعل.	٥٥
ب-الصفة المشبهة.	٥٦
ج-اسم المفعول.	٥٨
١-٧ الخلاصة.	٥٩
المبحث الثاني: التعريف والتنكير:	٦٠
٢-١ توطئة.	٦٠
٢-٢ أبرز أنواع المعارف في الدواوين.	٦٠
أ- المضاف إلى معرفة.	٦٠
ب- اسم العلم.	٦١
١- أسماء الزرع.	٦١
٢- أسماء البلاد.	٦٣
ج- اسم الإشارة.	٦٥
٢-٣ أبرز أنواع النكرات في الدواوين.	٦٦
١- الظرف.	٦٦
٢- المجرور بحرف جر.	٦٧
٢-٤ الخلاصة.	٦٧

المبحث الثالث: التقديم والتأخير:	**٦٨**
٣-١ توطئة.	**٦٨**
٣-٢ التقديم والتأخير عند الجرجاني.	**٦٨**
٣-٣ التقديم والتأخير عند الزركشي.	**٦٩**
٣-٤ أهميته.	**٦٩**
٣-٥ التقديم والتأخير عند الصيخان.	**٦٩**
٣-٦ نماذج التقديم والتأخير في دواوين الصيخان	**٧٠**
١-تقديم الخبر (المعرفة) على المبتدأ.	**٧١**
٢-تقديم الخبر (شبه الجملة) على المعرفة.	**٧٢**
٣-تقديم الخبر (شبه الجملة) على المبتدأ النكرة.	**٧٤**
٤-تقديم خبر كان او احدى اخواتها على اسمها.	**٧٦**
٥-تقديم خبر أن او احدى اخواتها على اسمها.	**٧٧**
٦-تقديم الفاعل على الفعل.	**٧٧**
٧-تقديم نائب الفاعل على الفعل المبني للمجهول.	**٧٨**
٨-تقديم المنادى على الفعل.	**٧٨**
٩-تقديم المفعول به على الفاعل.	**٧٩**
١٠-تقديم شبه الجملة خبر.	**٧٩**

١١-تقديم شبه الجملة على الفعل.	٨٠
١٢-تقديم شبه الجملة على الفاعل.	٨٣
١٣-تقديم شبه الجملة على نائب الفاعل.	٨٥
١٤-تقديم شبه الجملة على المفعول به.	٨٥
١٥-تقديم شبه الجملة على المنادى.	٨٧
١٦-تقديم شبه الجملة على الحال.	٨٧
١٧-تقديم الحال في الجملة.	٨٨
٣-٧ الخلاصة.	٨٨
المبحث الرابع: الخبر والإنشاء:	٨٩
توطئة.	٨٩
١- الأستفهام:	٩٠
٤-١-١توطئة.	٩٠
٤-١-٢ تعريف الاستفهام في البنى الأسلوبية.	٩٠
٤-١-٣ أدوات الأستفهام في الدواوين.	٩٠
٤-١-٤ انواع الجمل المشتملة على أدوات الأستفهام.	٩٢
٤-١-٥ أغراض الاستفهام.	٩٣
٤-١-٦ استفهام بلا أدوات.	٩٤

٤-١-٧ الخلاصة.	٩٦
٢- الأمر:	٩٧
٤-٢-١ توطئة.	٩٧
٤-٢-٢ طبيعة أفعال الامر في القصائد.	٩٧
٤-٢-٣ فعل الامر عند الصيخان.	٩٨
٤-٢-٤ أكثر أفعال الامر تكراراً.	٩٩
٤-٢-٥ حذف فعل الأمر.	١٠٠
٤-٢-٦ الخلاصة.	١٠١
٣- النداء:	١٠٢
٤-٣-١ توطئة.	١٠٢
٤-٣-٢ أساليب النداء.	١٠٢
٤-٣-٣ أدوات النداء.	١٠٢
٤-٣-٤ أنواع المنادى.	١٠٣
٤-٣-٥ صور المنادى عند الصيخان.	١٠٤
٤-٣-٦ الخلاصة.	١٠٥

٤- النهي:	**١٠٦**
٤-٤-١ توطئة.	**١٠٦**
٤-٤-٢ النهي عند الصيخان.	**١٠٦**
٤-٤-٣ النهي والمرأة.	**١٠٧**
٤-٤-٤ النهي والعتاب.	**١٠٧**
٤-٤-٥ الخلاصة.	**١٠٨**
٥- التمني والترجي:	**١٠٩**
٤-٥-١ توطئة.	**١٠٩**
٤-٥-٢ حروف التمني.	**١٠٩**
٤-٥-٣حرف التمني "لو".	**١٠٩**
٤-٥-٤ حرف التمني "هل".	**١١٢**
٤-٥-٥ أسلوب التمني بلا حروفه المعتادة.	**١١٣**
٤-٥-٦ أسلوب الترجي.	**١١٤**
٤-٥-٧الخلاصة.	**١١٥**
الفصل الثالث: المستوى الدلالي.	**١١٦**
المبحث الأول: السياق:	**١١٧**

١-١ توطئة.	١١٧
١-٢ السياق في نظرية النظم.	١٢٠
١-٣ الصورة الشعرية.	١٢٣
١-٤ الحقول الدلالية في شعر الصيخان.	١٢٩
١-٥ الخلاصة.	١٣٣
المبحث الثاني: التشبيه والتمثيل:	١٣٤
٢-١ توطئة.	١٣٤
٢-٢ تعريف التشبيه لغة واصطلاحاً.	١٣٤
٢-٣ أهميته.	١٣٤
٢-٤ أنواع التشبيهات في شعر الصيخان.	١٣٥
١-تشبيه المفرد بالمفرد.	١٣٦
٢-تشبيه المفرد بالمركب.	١٣٩
٣-تشبيه المركب بالمفرد.	١٤١
٤-تشبيه المركب بالمركب.	١٤٣
٢-٥ أنواع المشبه عند الصيخان.	١٤٧
٢-٦ أدوات التشبيه.	١٥١
٢-٧ الخلاصة.	١٥٢

المبحث الثالث: الاستعارة:	**١٥٣**
دلالة الحقيقة والخيال.	**١٥٣**
٣-١ تعريف الحقيقة لغة واصطلاحاً.	**١٥٣**
٣-٢ تعريف المجاز لغة واصطلاحاً.	**١٥٣**
٣-٣ أقسام المجاز.	**١٥٤**
أ-المجاز العقلي.	**١٥٤**
ب-المجاز المرسل.	**١٥٥**
دلالة الاستعارة.	**١٥٧**
٣-٤ توطئة.	**١٥٧**
٣-٥ تعريف الاستعارة عند القزويني.	**١٥٧**
٣-٦ تعريف الاستعارة عند العسكري.	**١٥٨**
٣-٧ الاستعارة عند الصيخان.	**١٥٨**
٣-٨ العملية الاستعارية عند الصيخان.	**١٥٩**
٣-٩ أهميتها.	**١٥٩**
١-الاستعارة المكنية.	**١٥٩**
٢-الاستعارة التصريحية.	**١٦٢**
٣-الاستعارة التمثيلية.	**١٦٣**

٣-١٠ الخلاصة.	١٦٤
المبحث الرابع: الكناية:	١٦٥
٤-١ توطئة.	١٦٥
٤-٢ تعريفها.	١٦٥
٤-٣ اقسامها.	١٦٦
٤-٤ الكناية عند الصيخان.	١٦٦
٤-٥ الخلاصة.	١٧١
المبحث الخامس: البديع:	١٧٣
٥-١ توطئة.	١٧٣
٥-٢ تعريف المحسنات البديعية.	١٧٣
٥-٣ اقسام المحسنات البديعية.	١٧٣
اولاً-المحسنات البديعية المعنوية:	١٧٥
١-المقابلة.	١٧٥
٢-الطباق.	١٧٦
٣-حسن التعليل.	١٧٩
ثانياً-المحسنات البديعية اللفظية.	١٨٠

١-التكرار.	١٨٠
٢- السجع.	١٨١
٣-الجناس.	١٨٢
٤-حسن التقسيم.	١٨٥
٥-الإقتباس والتضمين.	١٨٦
٦-التصريع.	١٨٧
٥-٤ الخلاصة.	١٨٧
خاتمة.	١٨٨
المصادر والمراجع.	١٩٢
السيرة الذاتية.	١٩٩

تمهيد

الأسلوب والأسلوبية:

تعددت الدراسات التي تدور حول الأسلوب، فمنها ما كان مترجماً أو مؤلفاً، وقد تناولت هذه الدراسات الأسلوب تنظيراً وتطبيقاً.

لقد جاء الجهد الحديث في تحديد مفهوم الاسلوب محققاً لعدة مبادئ يمكن تتبعها للوصول الى ابعادها تنظيراً وتطبيقاً دون محاولة الاشتباك مع الروافد الفلسفية التي عملت على تأصيل مثل هذا المفهوم، وعلم الأسلوب هو الذي يُطلق عليه في الانجليزية (stylistics)، وكلمة (style) تعني طريقة الكلام مأخوذة من الكلمة اللاتينية (stylus) بمعنى عود من الصلب يستخدم في الكتابة، ثم اخذت تُطلق على طريقة التعبير عند الكاتب[١].

وكلمة أسلوب في اللغة العربية تعني السطر من النخيل وكل طريق ممتد، وتعني أيضاً الطريق والوجه والمذهب، والجمع أساليب[٢]، ويقول الزمخشري: "سلكت أسلوب فلان: أي طريقته وكلامه على أساليب حسنه"[٣].

---

[١] عبد المطلب، مُحَمَّد: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ط١: الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ١٩٩٠م، ص١٩.

[٢] اللويمي، مُحَمَّد بن سعيد: في الأسلوب والأسلوبية، ط١: الرياض، ٢٠٠٥م، ص١٥.

[٣] الزمخشري: أساس البلاغة، دار الفكر، ١٩٨٩م، ص٣٠٥.

ومن أهم الأمور الأساسية في البلاغة والنقد التفريق بين الموضوع والطريقة، وبين ما يقال وطريقة القول، وان كان هذا التفريق يتم بشكل مجازي. إذ ان أشد انواع المجاز شيوعاً هو ما كان ينصبُ على اللغة باعتبارها ثوب الفكرة، فقد كان هناك تصور لوجود سابق للفكرة خارج إطار اللفظ، ثم في مرحلة ثانية تلبس الفكرة ثوب اللغة[١].في ضوء هذا التصور من اليسير ان نرى ما هو الأسلوب، اللغة ثوب الفكرة، والأسلوب هو فصال الثوب وطرازه الخاص[٢].

وأرى ان أهم العوامل في تحديد أسلوب الكاتب أولا الموضوع الذي يتحدث فيه الكاتب، حيث يتم اختيار المادة اللغوية المناسبة له، وثانيا على الكاتب الأخذ بعين الاعتبار عند اختيار الأسلوب مدى قدرة هذا الأسلوب في التأثير في نفس القارئ ولفت انتباهه وشده لمضمون العمل الادبي ويكون ذلك اكثر تأثيراً لو تم التعبير عنه ببساطة غير متكلف فيها مع جرعة صدق وعفوية، ولا يمكننا ان نتجاهل دور المتلقي الذي لا يقل أهمية عن دور الكاتب نفسه، إذ ان رؤية المتلقي وثقافته وطُرقه في سبر أغوار النص الأدبي وتفكيك أسراره تسهم في نجاح الكاتب أيضاً.

والأسلوب الفني في الأدب له بعدان عند التحليل: فثمة الأسلوب الخالص وهو الذي يضم أقساماً لها قوالبها في الرصيد النقدي، والأصول الأدبية، فيفيد الأديب منها – شاعراً وكاتباً – بقدر يتوافق وزوايا الرؤية في تجاربه الشعرية، وكذلك يأتلف مع قيمه الثقافية والفنية، ونعني بالأسلوب الخالص: الصورة الفنية، وجماليات التركيب اللغوي، والإيقاع الموسيقي، وأبعاد البنية الفنية الخالصة للقصة والرواية والمسرحية.[٣]

---

[١] عبد المطلب، مُحَمَّد: البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة، ١٩٨٤م، ص٢٠.

[٢] عبد المطلب، مُحَمَّد: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ط١: الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ١٩٩٠م، ص٢٠.

[٣] الداية، فايز: جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي)، ط٢: دمشق، دار الفكر المعاصر، بيروت، ١٩٩٦م، ص٢١.

أما الأسلوب عامة فذلك يكون "من تخير الأديب لزوايا الرؤية في أعماله واننا لنميز أمرين هامين هما التجربة الشعورية والمواقف في الأدب وزوايا الرؤية"[١]، إذ ان لكل كاتب رؤيته الخاصة وزواياه المتنوعة في نظرته للأشياء، ولكل فنان عالمه الذي يستوحي منه أفكاره ونظرته الفنية فتتشكل في صوره ومواقفه، ولكل أديب بيئته الخالصة التي يتأثر بها ويؤثر فيها، ولكل شاعر رؤيته المميزة له وهذا ما يعطي لكل واحد الخصوصية لأسلوبه وكتابته بحيث يهتم بكل التفاصيل التي تجعل من عمله إبداعاً. وهذا هو ما دفعني لدراسة الأسلوبية في شعر عبدالله الصيخان[٢].

---

[١] نفسه: ص٢١.

[٢] ولادته وتعليمه:

ولد الشاعر عبد الله حمد الصيخان في تبوك عام ١٣٧٥ هـ/ ١٩٥٦ م. وبدأ دراسته الجامعية في مجال الزراعة.

حياته المهنية:

العمل الصحفي والإداري:

عمل مبكرًا في الصحافة كمحرراً ثقافياً، فراسل الصحف والمجلات المحلية منذ عام ١٩٧٢

١٩٧٦-١٩٨٠محرر متعاون مع مجلة اليمامة – الرياض

١٩٨٠-١٩٨١اختارته مؤسسة اليمامة الصحفية (جريدة الرياض ومجلة اليمامة) لتأسيس وإدارة أول مكتب لها في منطقة تبوك

١٩٨١-١٩٨٢سكرتير تحرير مجلة اليمامة – الرياض

١٩٨٣- ١٩٨٧ مدير تحرير مجلة اليمامة

١٩٨٦ مدير تحرير غير متفرغ لمجلة التوباد – جمعية الثقافة والفنون

١٩٨٧-١٩٩١مديرادارة الاشتراكات والتوزيع – مؤسسة اليمامة الصحفية

١٩٩٤- ١٩٩٦ مدير ادارة الاشتراكات والإعلانات والتوزيع

١٩٩٦- عضو متفرغ في اللجنة المنبثقة عن مجلس إدارة المؤسسات الصحفية السعودية للإشراف على أعمال الشركة الوطنية للتوزيع

١٩٩٧ كاتب لزأوية يومية في جريدة الجزيرة – الرياض

١٩٩٨-٢٠٠١ نائب رئيس تحرير جريدة عكاظ اليومية – جدة

٢٠٠١-٢٠٠٢ كاتب لزأوية يومية في جريدة عكاظ

٢٠٠٣ مؤسس ومالك لدار ألف باء تاء للنشر والإعلان.

محطات إعلامية:

– اختياره ضمن الوفد الإعلامي لتغطية زيارة الملك فهد للمغرب ومؤتمرفاس١٩٨٢

– اختياره ضمن الوفد الإعلامي الرسمي المرافق لسمو ولي العهد (انذاك) الامير عبدالله بن عبد العزيز حفظه الله في زيارته إلى العراق والكويت ١٩٨٣

العمل الثقافي والأدبي:

– شارك في أمسيات شعرية ولقاءات ثقافية في مختلف مدن المملكة منذ ١٩٧٨ حتى الان

– شارك لعدة سنوات في عدة لقاءات أدبية وفكرية داخل وخارج الوطن العربي

مهرجان المربد (٨٤ -٨٧) – مهرجان جرش (٨٥- ٩٠) – مهرجان أصيلة (٩٤ -٩٥) – مهرجان الجنادرية – مهرجان الشعر العربي (الاردن ٢٠٠٤) – البيت العربي في لندن (٢٠٠٠)

– اختير عضوا في لجنة التحكيم الثقافي – مهرجان الشباب السادس – الرياض ١٩٨٦

– اختير عضوا ثقافيا وإعلاميا في لجان مهرجان الجنادرية لعدة دورات.

– اختير عضوا في وفد المملكة إلى معرض فرانكفورت للكتاب ٢٠٠٤

– اختير متحدثا رئيسيا في افتتاح فعاليات النشاط الثقافي في معرض الرياض للكتاب ٢٠٠٥

– صدر ديوانه الشعري الأول (هواجس في طقس الوطن) عن دار الآداب – بيروت – ١٩٨٨

وصدرت الطبعة الثانية من ديوانه الأول هواجس (بعد ان أجيز مؤخرا) عن دار الكتاب – الرياض

أما الجانب الآخر من الأسلوب – في النظرة العامة – فيكمن في الأبعاد الدلالية التي تتجلى في العمل الأدبي ونقصد بها ذاك العالم الذي تصنعه الألفاظ أو تعطيه لوناً يباين الألوان الأخرى عند الأدباء.[1] ان لكل أديب حدساً فنياً ورغبة، يأتلفان لتخير كلمات ذات صلة خاصة بجزيئات أو بأطراف يؤكد عليها، أو تنتمي إلى بيئة تخالط كل ما يتطرق اليه الكاتب، وقد يولع بعضهم بعوالم قديمة يستمد منها الفاظه، ويلتفت آخرون الى المعجم القريب لهم مما تطور وتغير من دلالات اللغة. ان الجانب الدلالي لا ينفصل بطبيعة الحال عن الخصائص الأسلوبية الخالصة ولا يشكله الأديب على حده، بل انه يتلامح من خلال تلك الخصائص[2].

– صدر ديوانه الشعري الثاني (الغناء على ابواب تيماء) عن دار مدارك للنشر — دبي — الإمارات العربية المتحدة — ٢٠١٣

– صدر ديوانه الشعري الثالث (زيارة) عن دار الانتشار – بيروت – ٢٠١٣

– ينشر انتاجه في معظم الصحف السعودية وعدة صحف عربية.

– ترجم شعره إلى الانجليزية ضمن مشروع بروتا لترجمة الأدب العربي الحديث عن جامعة الملك سعود وجامعة شيكاغو.

ثقافته:

- دواوينه الشعرية: ١/ هواجس في طقس الوطن ١٩٨٨

  ٢/ الغناء على أبواب تيماء ٢٠١٣

  ٣/ زيارة ٢٠١٣

- من الكتب التي تنأولت أعماله: ثقافة الصحراء لسعد البازعي، وبنت الصمت لشاكر النابلسي، وقضايا أدبية لمحمد صالح الشنطي.

[1] الداية، فايز: جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي)، ط٢: دمشق، دار الفكر المعاصر، بيروت، ١٩٩٦م، ص٢١-٢٢.

[2] موسى ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي، ط١: مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، ٢٠٠٠م، ص١٢٧.

الفصل الأول

المستوى الصوتي

المبحث الأول: الصوت لغة واصطلاحاً.

المبحث الثاني: الجهر والهمس.

المبحث الثالث: إيقاع التكرار.

المبحث الرابع: النبر والتنغيم.

المبحث الأول: الصوت لغةً واصطلاحاً:

١-١ أصوات الكلام تحيط بنا من كل جهة، فالإنسان حينما يتصل بغيره وحينما يغني أو ينظم شعراً يستعين بالأصوات، فالصوت إذن ضروري في الحياة كالهواء والماء والطعام. وضرورته تأتي من كونه يمثل الجانب العملي للغة ويقدم طريق الاتصال المشترك بين الإنسان وأخيه الإنسان مهما قل علمه في التعليم والثقافة[١].

١-٢ وقد أدرك اللغويون العرب القدامى قيمة الصوت، حيث قال عنه ابن جني: "أن أصل اللغات كلّها أنما هو الأصوات المسموعات كدوي الريح، وحنين الرعد، وخرير الماء"[٢]. أي أنهم استعانوا به في إصلاح المنطق وفي وضع علم العروض والنحو والصرف والمعاجم، وتدوين القراءات القرآنية. أما في أوروبا فقد بدأ الاعتناء بالأصوات في القرن الثامن عشر حينما استفاد اللغويون من التقدم العلمي الذي أحرزه اتصالهم بلغات مختلفة واشتغالهم بفن المقارنة بين الأنظمة اللغوية والصوتية[٣]. ومن ذلك الحين ما فتيء علم الأصوات يتطور شيئاً فشيئاً حتى غدا "علماً يطبقون عليه الدراسة العلمية لأي نص أدبي كان أو شعري"[٤]، فهذا التطور الذي حصل لعلم الأصوات، وهذه النتائج التي حققها باعتماد المناهج العلمية

---

[١] يُنظر: عمر، أحمد مختار: دراسة الصوت اللغوي، (د.ط): دار عالم الكتب بالقاهرة، ١٩٩٧م، ص١٣.

[٢] ابن جني، أبو الفتح عثمان: الخصائص، ت: مُحَمَّد علي النجار، ط٢: دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٥٤، ١٥٢/٢.

[٣] يُنظر: السعران، محمود: علم اللغة (مقدمة للقارئ العربي)، ط١: دار الفكري العربي، القاهرة، ١٩٨٢م، ص١٠١.

[٤] المرجع السابق، ص١٠٢.

والوسائل التجريبية، خففت من حدة الاختلاف بين رجاله فأجمعوا أن الدور الأساسي الذي تقوم به أصوات الألفاظ هو إبراز القيمة التعبيرية في توجيه معاني النص ومصداقيته.

١-٣ والصوت لغةً مأخوذٌ من: (صات – يصوت – صوتاً)، بمعنى أسمع الصوت. أما الصوت اصطلاحاً، فهو "تموج الهواء ودفعه بقوة وسرعة لأي سبب كان"[١]. أي كمثل أن نرمي الحجر جهة النهر فنسمع صوتاً لرميه.

١-٤ وقد عرّف إبراهيم أنيس الصوت أيضاً بأنه "ظاهرة طبيعية ندرك أثرها دون أن ندرك كنهها". وهو مثل قول: "حينما كنا في الغابة، وسمعنا صوتاً يصيح بوسط الغابة (أنصرني..أنصرني) لكنا في الحقيقة، لا نعرف من يقول بهذا الصوت"[٢]. كما عرّفه أيضاً مسنور مصلح في كتابه بأنه، "اهتزاز كل شيء بسبب عمل الطاقة"[٣].

١-٥ وتعد الدراسة الصوتية من أهم الدراسات للنصوص الأدبية، لأن التحليل الصوتي للنصوص – بما فيها من أصوات وإيقاعات – من خلال الحروف والكلمات والمقاطع يساعد كثيراً في فهم طبيعتها، والكشف عن الجوانب الجمالية فيها، وأيضاً نكشف بها عن العواطف التي كانت تكمن في نفس مبدعها وكاتبها من انفعالات تدفقت للمتلقي من خلال هذه الأصوات والإيقاعات؛ فمن خلالها نستطيع الحكم عليه في حال أن وفّق في توظيف هذه الأصوات والإيقاعات التي تدعم لنا المعاني التي يرمي لها ويريد إيصالها لنا أم لا. ولم تتوقف الدراسات الصوتية في مجال اللغة فحسب، بل امتدت الى ميدان الأدب؛ لأن مقومات الخلق والأبداع ترتكز في بعض معالمها على تخير الألفاظ، وقوة نسجها، وتنوع دلالاتها وصورها. وعليه فأنه يجدر بنا، بادئ ذي بدء، النظر في البنية الصوتية الإيقاعية لقصائد الصيخان، وتبين مدى استفادته من بعض النسج الصوتية التي حاولت أيضاح مصطلح (الإيقاع). حيث

---

[١] جوهر، نصر الدين إدريس: علم الأصوات، ط١: دار الكتاب العربي، الجزائر، ٢٠١٤م، ص١٢.

[٢] يُنظر: المرجع السابق، ص١٢.

[٣] مصلح، مسنور: فونولوجيا اللغة، ط١: النادي الأدبي الثقافي، جدة، ٢٠٠٨م، ص٣٠.

عُرفَ من التحديثات المختلفة للإيقاع أنه "تكرار وحدات صوتية منطوقة متساوية، أو متجانسة، تحقق انسجاما، وتلاؤماً، وتأثيرا سمعياً"[١].

١-٦ ولعل بوادر الاهتمام به تُستَشف من خلال حديثهم عن المقاييس النقدية لعلم العروض حينما رأوا أنه يولّد جودة وعذوبة واستجابة، فقالوا: "أن المنظوم أرشق في الأسماع، وأعلق في الطباع، وأبقى مياسم، وأذكى مناسم، وأخلد عمراً "[٢] ويزداد هذا المفهوم تبلوراً عند ابن طباطبا الذي استعمل مصطلح الإيقاع للإبانة عن لذة النص الشعري فقال: "وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه، واعتدال أجزائه"[٣]. فالدراسة الإيقاعية عنده تقوم على علاقة الصوت بالمعنى أو ما يعرف قديماً ب: "إمساس الألفاظ أشباه المعاني أو مقابلة الألفاظ بما يشكل أصواتها"[٤]؛ أي أن دراسة الأصوات ومعرفة مخارجها وصفاتها الصوتية، ثم ملاحظة الذي يتكرر منها في الجمل والعبارات الأدبية وعلاقة ذلك بالعاطفة أو المعنى الواحد، جدير بالنظر والتطبيق.

١-٧ ومنذ البدايات الأولى لقراءة دواوين الصيخان وهو يطالعنا بالتوازي الصوتي، وقد احترتُ في الاختيار ما بين مصطلحي التوازي الصوتي والتوازن الصوتي، ولكن بعد بحث واستقراء؛ وجدتُ أن الأنسب والأقرب هو اعتماد مصطلح التوازي الصوتي في تحليل دواوين الشاعر؛ ذلك أن التوازي الصوتي هو المنهج الأقرب لدراسة النصوص الشعرية عامة فهو يقوم على دراسة التماثل والترادف والتضاد في البيت الشعري الواحد أو مجموعة أبيات أو في كامل القصيدة، وهو توازٍ قائم على تماثل دلالة الالفاظ أو

---

[١] كراكبي، مُحَمَّد: خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، ط١: دار هومه، الجزائر، ٢٠٠٣م، ص٤٦.

[٢] الحاتمي، أبو علي مُحَمَّد بن الحسن بن المظفر، حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تحقيق: جعفر الكتاني، ط٢، دار الرشيد للنشر، بغداد، العراق، ١٩٧٩م، ص٢١.

[٣] ابن طباطبا، مُحَمَّد أحمد العلوي: عيار الشعر، تحقيق: عباس عبد الساتر – نعيم زرزور، ط٢: دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٥م، ص٢١.

[٤] ابن جني، أبو الفتح عثمان: الخصائص، تحقيق مُحَمَّد علي النجار، ط٢، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٥٤م، ص١٥٢/٢.

عددها أو وزنها أو تكرارها امن ناحية الحروف والكلمات والصفات والمقاطع. بينما التوازن الصوتي يتناسب مع الآيات القرآنية أكثر من الشعر؛ لأنه معتمدٌ وقائمٌ على الترادف الخاص بتطابق اللفظ للمعنى، فكل حرف يأتي في القران أنما يأتي لغاية ولوظيفة تحّتل ويتبدل معناها لو تبدّل هذا الحرف بحرفٍ آخر. ومن أمثلة التوازي الصوتي عند الصيخان قوله:

١–اصْعدْ يا حبَةَ قلْبِيْ، اصْعدْ

٤–وَتَمَاسكْ حينَ ترىَ..

٥–سَتَرَىْ مَا لاَ عِينٌ نظرتْ، ما لا أذنٌ سَمِعتْ

٦–مالمْ يُوصَفْ فِي الكُتُبِ المنْسُوخَةِ عنْ عَاشرْ جَدْ

٧–سَتَرَىَ نَاساً يقْتَتِلُوْنَ عَلَى الماءِ

٨–وأناسِا يَقْتَتِلُونْ علىَ طُرُقٍ تُفْضِيْ بالناسِ إلىَ كُرّسِيٍ وزَبَرْجَدْ

****

١١–كُلُ الناسِ عُطَاشْ

١٢–فاصّعدْ يا حَبْةَ قَلْبِيْ، اصْعدْ[١]

إن التوازي في القصيدة يقوم على تشاكل تركيبي بين بنى نحوية، تظهر نوعاً من الترابط الدلالي بفضل علاقات دلالية منطقية مثل الترادف والتضاد والتقابل المشهدي، وهذا يضفي على شعرية القصيدة إيقاعاً متميزاً ينسجم مع غرض الخطاب، وربما كان كل تواز تركيبي في مقطع أو مشهد شعري محققا لتوازن وتوافق بين موضوع النص والسياق الخارجي، ولعل قصيدة " كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس؟" تفصح عن بنى متوازية مستهلة بالجملة الفعلية الأولى (اصعد) والتي تتماهى في رأيي مع النص

[١] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص٧.

برمته لتشكل موضوعاً يتجلى محموله سائر البنى التركيبية في النص المعطوفة على بعضها بعضاً بمؤشر عطفي ظاهر تارة هو "الواو" ومضمر تارة أخرى يمثله الفصل، ويؤكد الإحصاء في مستوى البنية النصية الظاهرة أن الطلب في القصيدة هو التركيب المعول عليه في الغالب في بناء التوازي سواء ورد مهيمناً أسلوبياً في مقاطع بعينها أو ورد مُنْدَسًّا في بنى إخبارية وصفية، إلى درجة تصير القصيدة كلها إلى طلب صريح، ومن أمثلة ذلك الأسطر:

١–اصْعدْ يا حبَةَ قلْبِيْ، اصْعدْ

٢–اصْعدْ كيّ تنْفضْ عنْ عيّنيّكَ غُبَارَهُمَا فَتَرى..

٣– وتَمَاسكْ أن كنتَ ضعيفاً..

٤–وَتَمَاسكْ حينَ ترىَ..

١٢–فاصّعدْ يا حَبْةَ قَلْبِيْ، اصْعدْ

١٣–وتَّوسّدْ صوتي حِينَ أناديكَ لِتّصْعدْ

٢٤–مُدّ يَدَيّكَ لها أغْمضْ عيّنيّكَ وقُلْ

٥٩–اسْمَعْ ما يُعْطِيْكَ مفَاتِيْحَ الأشْيَاءْ

٦٢–أنتَ الأن على لَهَبٍ منْهَا فَادّخُلْ

٦٣–وتَيَمّمْ بالنّارْ وَصْلّ

٦٤–تَأمّلْ ما حَوْلَكَ

٦٥–زَأوجْ بينَ الرّمْلْ وبّيْنَكَ[1]

[1] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص٧.

كما تواجه القارئ جملة من الصور الفارقة ينطلق فيها التنَّاصُّ من الوصف إلى السرد، مرتحلاً عبر الزمان والمكان مستنكراً أو حالماً في لحظة راهنة أو مستقبلة، ثم ما يلبث أن يعود من حيث أتى أول البدء طالباً فعلاً معيناً من خلال تحققه تتحدد حقائق الأشياء؛ وتثبت وقائع في عالم الناس ومن صور ذلك:

١–اصْعدْ يا حبَةَ قلْبِيْ، اصْعدْ

٤–وَتَمَاسكْ حينَ ترىَ..

٥–سَتَرَىْ مَا لاَ عِينٌ نظرتْ، ما لا أذنٌ سَمِعتْ

٦–ما لمْ يُوصَفْ فِي الكُتُبِ المَنْسُوخَةِ عنْ عَاشرْ جَدْ

٧–سَتَرَىَ نَاساً يقْتَتِلُوْنَ عَلَى الماءِ

٨–وأناسِا يَقْتَتِلُونْ علىَ طُرُقٍ تُفْضِيْ بالناسِ إلىَ كُرّسِيٍ وزَبَرْجَدْ

١١–كُلُ الناسِ عُطَاشْ

١٢–فاصّعدْ يا حَبْةَ قَلْبِيْ، اصْعدْ[1]

كما يبرز النص ميلاً إلى استعمال أدوات النفي مثل (لا) النافية و(ليس) و(لم) الجازمة في غير موضع، حتى غدا النفي فاعلاً في تحقيق إيقاع التوازي بين مركبات المقاطع الشعرية. ويمكن تلمس ذلك في الأسطر الآتية. كما أن الحديث عن النفي يفيد إلغاء حالات وأوضاع اجتماعية وتثبيت أخرى في إطار جدلية البقاء والعدم.

[1] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص٧.

ولعل نظرة الشاعر المتشائمة وحيرته وخيبة أمله كانت أقوى ثباتاً وأكثر انسجاماً مع دلالة النفي المتعلق الذي عبرت عنه (لا) و (ليس) في النص. وهذا الفهم أكثر انسجاما مع البيئة الموصوفة التي تزدحم بالمتناقضات والنكسات والجرائم في جميع الأصعدة، وهذا ما تكشفه الصورة الفوتوغرافية المثيرة، والقائمة على تقنية الاستباق السردي في المقطع الأول من السطر الأول إلى الثالث عشر.

١–اصْعدْ يا حبَةَ قلْبِيْ، اصْعدْ

٢–اصْعدْ كيّ تنْفضْ عنْ عيّنيّكَ غُبَارَهُمَا فَتَرى..

٣– وتَمَاسكْ أن كنتَ ضعيفاً، سَاقُكَ تُسْنِدْ سَاقُكَ، وذِرَاعَاكَ تَمُدّانكَ بِالعَزمْ، ووجْهَكْ يَنْضّحُ بَالمّاءِ إذا ما أصْبَحَ بيْنَ الماءِ وَبِيْنَكَ قَافِلَةَ منْ نُوقْ.

٤–وَتَمَاسكْ حينَ ترىَ..

٥–سَتَرَىْ مَا لاَ عِينٌ نظرتْ، ما لا أذنٌ سَمِعتْ

٦–ما لمْ يُوصَفْ فِي الكُتُبِ المَنْسُوخَةِ عنْ عَاشرْ جَدْ

٧–سَتَرَىَ نَاساً يقْتَتِلُوْنَ عَلَى الماءِ

٨–وأناسِا يَقْتَتِلُونْ علىَ طُرُقٍ تُفْضِيْ بالناسِ إلىَ كُرّسِيٍ وزَبَرْجَدْ

٩–سَتَرَى خيّلاً ليسَ لهَا أعْنَاقٌ، وسُيُوفاً ليسَ لهَا أغْمادٌ، ودَماً ينّثَالُ ليشْرَبَ مِنْهُ المرّضَى والمقْهُوْرُونَ وأصحابُ الفَاقْةِ

١٠–والمَوْهُوْبُوْنَ عَطَايَا الرْبّ..

١١–كُلُ الناسِ عُطَاشْ

١٢–فاصّعدْ يا حَبْةَ قَلْبِيْ، اصْعدْ

١٣–وتَّوسّدْ صوتِي حِينَ أناديكَ لِتّصْعدْ[١]

---

[١] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص٧.

إن التوازي النسقي الذي تزحم به القصيدة يحكم قبضته على إيقاع النص وموسيقاه الداخلية، فيجعله أكثر انصياعاً لسلطة الغنائية.

لقد بات التوازي من خلال علاقة الشكل بالدلالة صورة لتضامن التركيب مع الإيقاع إذ كلما تكررت التراكيب وتوافقت، تماثل بدوره النص وإيقاعاته بشكل متواتر من بدايته إلى خاتمته، وهذا يضفي على الموسيقى توتراً يعبر عن تجاذب بين نفسين إحداهما حالمة صاعدة والأخرى مضطربة نازلة، وتكون أشبه بموجة البحر.

لقد تلبست القصيدة شكل الوصية متخذة من الطلب عنوانا لها، ومن أفعال التنبيه دعائم تحقق بها تواشج الأبنية المتوازية التي تنكسر إيقاعاتها بتدخل نمط أسلوبي مغاير كتدخل النفي مع الأمر، وربما أنسجم هذا الانكسار الإيقاعي مع دلالة الحيرة والتشتت والفوضى التي شحنت بها القصيدة حتى النخاع. ويتضح هذا في الأسطر الشعرية الآتية:

٥–سَتَرَىْ مَا لاَ عِينٌ نظرتْ، ما لا أذنٌ سَمِعتْ ←(نفي تقرير)

٦–ما لمْ يُوصَفْ فِي الكُتُبِ المَنْسُوخَةِ عنْ عَاشرْ جَدْ ←(نفي تقرير)

٧–سَتَرَىَ نَاساً يقْتَتِلُوْنَ عَلَى الماءِ ←(إثبات تقرير)

٨–وأناسِا يَقْتَتِلُونْ علىَ طُرُقٍ تُفْضِيْ بالناسِ إلىَ كُرّسِيٍ وزَبَرْجَدْ ←(إثبات تقرير)

٩–سَتَرَى خيّلاً ليسَ لهَا أعْنَاقٌ، وسُيُوفاً ليسَ لهَا أغْمادٌ، ودَماً ينّثَالُ ليشْرَبَ مِنْهُ المرّضَى والمقْهُوْرُونَ وأصحابُ الفَاقْةِ ←(نفي تقرير)

١١–كُلُ الناسِ عُطَاشْ ←(إثبات تقرير)

١٢–فاصّعدْ يا حَبْةَ قَلْبِيْ، اصْعدْ ←(أمر طلب)

١٣–وتَّوسّدْ صوتي حِينَ أناديكَ لِتّصْعدْ[١] ←(أمر طلب)

١–٨ وصفوة القول: أن الدراسة الصوتية لأي نص ادبي تعني تحليل حروفه وكلماته ومقاطعه، تحليلاً صوتياً ليسهل على المتلقي فهم طبيعته، والكشف عن جمالياته. ودراسة الأنماط التي تتضمنه والتي تخرج عن نمط التعبير العادي، وتؤثر بشكل لافت في الأسلوب. كما أن توظيف الأصوات والإيقاعات في النصوص الأدبية هو الطريقة المثلى لإيصال المعاني للمتلقي كما قصدها الكاتب والمبدع. "فالمادة الصوتية تكمن فيها الطاقة التعبيرية ذات البعدين الفكري والعاطفي"[٢]، فمتى ما توافقت المادة الصوتية مع الإيحاءات العاطفية المنبعثة من مكامن الكلمة، أصبح الكشف الأسلوبي للقارئ أكثر وضوحاً مما سهّل علية تقويم النص والوقوف على جماليته.

[١] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص٧.

[٢] يُنظر: أبو العدوس، يوسف: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ط١: دار المسيرة للطباعة والنشر، عمان، الأردن، ٢٠٠٧م، ص١٠٠–١٠١.

المبحث الثاني: الجهر والهمس:

٢-١ قضية الصوت والمعنى، قضية قديمة أثارها الخليل بن أحمد وتبعه سيبويه، وأقر لطفها والاعتراف بصحتها أبو الفتح عثمان بن جني في كتابة الخصائص، حيث قال: "أعلم أن هذا موضع شريف لطيف، وقد نبه عليه الخليل وسيبويه، وتلقته الجماعة بالقبول له والاعتراف بصحته"[١].

٢-٢ وفيما يتعلق بقضية العلاقة بين الألفاظ والمعاني قال: " فأما باب مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فباب عظيم واسع ونهج ملتئب عند عارفيه مأموم، وذلك أنهم كثيرا ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبّر بها عنها، فيعدلونها بها ويحتذونها عليها، وذلك أكثر مما نقدره، وأضعاف مما نستشعره"[٢].

وفيما يتعلق بقضية العلاقة بين الصوت والمعنى في اللفظة المفردة قال: "ومن ذلك قولهم خضم وقضم، فالخضم لأكل الرطب كالبطيخ والقثاء وما كان نحوهما من المأكول الرطب والقضم للصلب اليابس نحو قضمت الدابة شعيرها، ونحو ذلك"[٣] فصوت الخاء لرخاوته ناسب المأكول، الرطب والقاف لصلابته ناسب اليابس، والأمثلة المشابهة لهذه الظاهرة الصوتية كثيرة نحو: (الوسيلة والوصية) و (السد والصد).

---

[١] ابن جني، أبو الفتح عثمان: الخصائص، تحقيق: مُحَمَّد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٥٤، ص١٥٢/٢.

[٢]. ا المرجع السابق، ص١٥٧.

[٣] المرجع السابق، ص١٥٧.

ولقيت هذه القضية من آمن بها –بعد ابن جني – إيماناً قوياً، فقد ذكر السيوطي – وهو من المتأخرين – في المسالة العاشرة في كتابه: (المزهر في علوم اللغة) أن عباد بن سليمان الصميري، –وهو من المعتزلة– ذهب إلى أن بين الدال والمدلول مناسبة طبيعية"[1].

وهي القضية نفسها التي ذهب اليها علماء العربية القدامى، واكدها السيوطي فقال:"أما أهل اللغة العربية فقد كادوا يطبقون على ثبوت المناسبة بين الألفاظ والمعاني، غير أن هناك من أنكر الصلة بين الدوال والمدلولات، وهو عبد القاهر الجرجاني الذي نفى أن تكون لنظم الأصوات وتواليها أمر عقلي ذلك أن: "نظم الحروف هو تواليها في النطق فقط وليس نظمها بمقتضى عن معنى ولا الناظم لها بمقتف في ذلك رسماً من العقل اقتضى أن يتحرى في نظمه لها ما تحراه، فلو أن واضع اللغة كان قد قال: "ربض" مكان "ضرب" لما كان ذلك ما يؤدي إلى فساد"[2].

وقد اختصت اللغة العربية بهذا الموضع الشريف اللطيف دون اللغات الكبرى، لأننا "لا نعرف من هذه اللغات أصلح من لغتنا العربية لهذا الباب من أبواب الدراسة اللغوية"[3].

إن الصوت حينما يتردد في النص الأدبي –إن لم يكن مبالغاً فيه– يكون مرتبطاً في الغالب بعاطفة الأديب من حيث قوتها وضعفها، واستمع مثلا لقول المتنبي:

ومَنْ عَرِفَ الأيامَ معْرِفَتِي بِها رَوى رُمحَــه غَيــرَ رَاحِــمِ[4]

---

[1] السيوطي، جلال الدين: المزهر في علوم اللغة وأنواعها، ط٣: دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٥٨م، ص٤٧.

[2] المرجع السابق، ص٤٧.

[3] العقاد، عباس محمود: أشتات في اللغة والأدب، ط٥، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢م، ص ٤٩.

[4] المتنبي: ديوان المتنبي، تحقيق: محمد خفاجي، ط٦: دار المركز العربي، القاهرة، ١٩٨٠م، ص٢٣١.

فترديد الراء ثلاث مرات في قوله: "روى رمحه غير راحم" قد جاء عاكساً لصفات الحقد والانتقام والقسوة، فقوى الانطباق على وخزة الرمح الذي أراد الناظم أن يغرسه بقسوة في جسم عدوه"[١].

٢-٣ وقد تتغير دلالات الأصوات بحسب مواقعها في الكلمات، أو في السياق "فصوت "الحاء" في المفردات (الارتياح) و (السماح) و(النجاح) يدل على السعة، وفي لفظ (الحجر) و (الحبس) يدل على التقييد، فليس سواء وقوعه في أول الكلمة، أو في وسطها أو في آخرها"[٢].

٢-٤ وأهم مجال خصب لتوظيف هذه الأصوات هو النص الشعري؛ حيث تبرز من خلاله التشكيلات الصوتية وآثارها الدلالية التي جادت بها قريحة الشاعر من خلال قصائده. وتصنّف الأصوات إلى أصواتٍ مهموسة واصواتٍ مجهورة، وهي وحدات صوتية متقابلة في درجة الاستعمال. مع التأكيد بأن نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام لا تزيد على الخُمس، في حين أن أربعة أخماس الكلام تتكون من أصوات مجهورة[٣].

٢-٥ "ويوفر انتشارها في النص ظلالاً من المعاني، توصف بحسب صفة الأصوات. فإذا كانت مجهورة، ازداد المقام تفخيماً؛ لأن الصوت المجهور يتصف بحركة قوية تشد انتباه السامع، فيعي أسراره، وإذا كانت مهموسة كان الصوت خافتاً، والحس مرهفاً، فيتوجب التأمل، وتوقظ حركته الوجدان، والمشاعر النبيلة؛ لأنه غالباً، ما يكون في مقام الحزن، والإشفاق.[٤]".

أ- الأصوات المهموسة:

---

[١] النويهي، مُحَمَّد: الشعر الجاهلي-منهج في دراسته ونقده-، ط١: الدار القومية، القاهرة، ١٩٨٣م، ص٦٥-٦٦.

[٢] يُنظر: العقاد، عباس محمود: أشتات في اللغة والأدب، ط٥: دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢م، ص ٤٥ وتواليها.

[٣] يُنظر: أنيس، إبراهيم: الأصوات اللغوية، ط٢: مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦١م، ص٢٦٥.

[٤] كراكبي، مُحَمَّد: إشكالية قراءة الخطاب الأدبي-الملتقى الدولي الأول في تحليل الخطاب-، عنابة، الجزائر، ٢٠٠٣م، ص١٢٤.

ومنها الفاء والقاف والكاف والهاء.

١-الفاء: شفوي، أسناني، مهموس[١]، ودلالته الإحساس المرهف والرقة والنعومة. ومثال ذلك قوله:

طلعَ الفجرُ

فألفيتُ صباحَ الخيرِ في بابِي

هل أنتِ؟؟

فتحتِ البابَ[٢]

٢-القاف: لهوي، شديد، مهموس[٣]، ودلالته هنا إيصال الاحاسيس المعذبة وتصوير الألم والحالة النفسية للشاعر. ومثال ذلك قوله:

فأقولُ سلّمْ يا حمام

قبّل أظافرها وقلْ

مضناكِ أسقمهُ النوىَ

أو قيل جنّ

يمضي إلى الصحراء يلتقطُ الحصىَ[٤]

---

[١] يُنظر: أنيس، إبراهيم: الأصوات اللغوية، ط٢: مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦١م، ص (١٦٤-١٠٤).

[٢] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص٣٨.

[٣] يُنظر: أنيس، إبراهيم: الأصوات اللغوية، ط٢: مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦١م، ص (١٦٤-١٠٤).

[٤] ديوان: زيارة، ص٨.

٣–الكاف: طبقي، حنكي، مهموس، انفجاري[١]، جاء ليدل على الشكوى والألم والانكسار. ومثال ذلك قوله:

"وترحلْ.. صَرخَتِي تَذْبلْ بوادي" ونكّـسَ رأْسَـهُ الصُبحُ الكَئِيبُ

وأن موّلتْ مَـالتْ بِي نخيـلْ وهَزْتْ جـذْعها وبَكىَ العَسِيبُ

وأن أبحرت في "أحلى الليـالي" فَكُلُ قَـوَارِبِ الذكـرىَ نَحِيبُ[٢]

٤–الهاء: حنجري، رخو، مهموس[٣]، ودلالته هنا الضعف والتخبط وعدم التأكد. ومثال ذلك قوله:

وَلدٌ يحْسبُ الهوَى

مِثلما شاءَ واشتهَىَ

ما درىَ أنهُ الضعيفْ

آمِراً كان أو نهىَ[٤]

ب–الأصوات المجهورة:

منها: الباء، والدال، والراء، واللام، والنون.

---

[١] يُنظر: أنيس، إبراهيم: الأصوات اللغوية، ط٢: مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦١م، ص (١٦٤–١٠٤).

[٢] زيارة، ص٤٧.

[٣] يُنظر: أنيس، إبراهيم: الأصوات اللغوية، ط٢: مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦١م، ص (١٦٤–١٠٤).

[٤] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص٣٢.

١-الباء: صوت شفوي، مجهور، انفجاري[١]، عمل على تكوين الدلالات الآتية:

اللوم والعتاب والتساؤل. ومثال ذلك قوله:

"زمان الصْمتِ" مرَ ولمْ يُجْبنِي أَيَصْمُتُ صَوْتُكَ الزاهيِ الحبيبُ؟

وأنتَ نسجْتَهُ شَجناً خفياً علــى أرواحــِنا إذْ نسْتَطِيبُ[٢]

ويعبر به عن الألم والمعاناة فيقول:

يسرقُ ما في يدِيْ

ويُسلْمُنِي لصُراخيْ

فيغدُو صُرَاخِي حَطَبْ

لقدْ ضيَعُونِي

وضيّعني الصَخَرْ

هذا الجَمَادُ الأصّمْ

حطبْ في حطبْ

جاءْ وقْتُ النْزَال

منْ يُرِيدْ الهرَبْ؟[٣]

---

[١] يُنظر: أنيس، إبراهيم: الأصوات اللغوية، ط٢: مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦١م، ص (١٦٤-١٠٤).

[٢] ديوان: زيارة، ص٤٧.

[٣] ديوان: الغناء على أبواب تيماء، ص٣٤.

٢–الدال: لثوي، أسنأني، مجهور، انفجاري[١]، ارتبط بالفخر والاعتزاز بالنفس كقول الشاعر:

يتباهىَ..

لهُ ثلاثونَ نهراً من حريرٍ وغابةٌ من زبرجدْ

ولهُ البيدْ حين تلْتفُ عَجْلىَ خلفَ ريحٍ وعَوْسجْ يتَهَجَدْ

ولهُ الماءُ منذُ مرتْ –خفافاً– غيمةٌ وهللٌ أجردْ

ولهُ الشعرُ مُذْ تدَلتْ قوافٍ فوقَ نولٍ من الصوفِ أسودْ

يتباهىَ..

لهُ ثلاثُونَ مرآةٍ مكسورةٍ وألفُ بيتٍ ممددْ[٢]

٣–الراء: لثوي، تكراري، مجهور، متوسط[٣]، وساعد على إظهار هذه الدلالات:

–الحزن. ومنه قول الشاعر:

وفتشتُ في كُلِ دارْ

قَطعتُ الفيافِي وجِبتُ القِفارْ

وصفْتُكَ للبدوِ في كلِ وادْ

سألتُ عذارىَ البِحارْ

---

[١] يُنظر: أنيس، إبراهيم: الأصوات اللغوية، ط٢: مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦١م، ص (١٦٤–١٠٤).

[٢] ديوان: الغناء على أبواب تيماء، ص١١.

[٣] يُنظر: أنيس، إبراهيم: الأصوات اللغوية، ط٢: مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦١م، ص (١٦٤–١٠٤).

أجابُوا

وضاعتْ حكاياكَ يا شهْرَيارْ[1]

-الحنين الى الأهل والبلد. كقوله:

خُطىً في ممْرْ

غُيومٌ تمرْ بأهداب عبدالعزيزْ

كأني بهِ الأن يرفع نظارتيه

ويمسحُ في أرقٍ ساحرٍ دمعتينْ

سالتا منْ عيوُن الشجرْ[2]

٤-اللام: لثوي، جانبي، مجهور[3]، وُظف في سياقات كثيرة ودلت على:

الألم والتوجع. ومثال ذلك قوله:

ألقوا تمائمهمْ إلى إيوأن تلموديها..

وفِراشهم في نارهِ المذهولْ

وتدافعوا كالساحبينَ على الخرابْ الذيل..

---

[1] ديوان: الغناء على أبواب تيماء، ص٢٣.

[2] ديوان: زيارة، ص٣٤.

[3] يُنظر: أنيس، إبراهيم: الأصوات اللغوية، ط٢: مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة،١٩٦١م، ص (١٦٤-١٠٤).

لا أملٌ سيُرجىَ مِنْهُمُو..

كلَّاَ ولاَ مأمُولْ.[1]

٥–النون: لثوي، أسناني، مجهور، متوسط[2]، وقد وظفها الشاعر للاعتزاز بالنفس كقوله في وصف "فضة":

فضّةُ الأن تَرْسِمُ قَابلةً ونساءً وأنفاً وأذناً وعَيْنْ

ثم ترسم مدرسةٌ وأسرَّةَ نومٍ وترسم خطّيْنْ

وعَصْفُورةً بيْنْ خَطّ وعيْنْ٣

٢–٦ وصفوة القول: أن من بعد استقراء الدواوين، فقد أسفر عن النتائج الآتية:

–غلبة الأصوات المجهورة ووضوحها على المهموسة فنلاحظ مثلاً تمتع "الباء" وهو صوت شفوي مجهور انفجاري بأعلى نسبة تواتر في مجمل القصائد، وتأخر "الميم" وغيرها ولعل السبب في ذلك يعود إلى أن الصيخان قد نظم أكثر قصائده على حرف "الباء" الذي يدل على الشكوى والعتاب. وتقدم "الدال" كذلك على "الميم" أيضاً وقد يعود إلى تميز "الدال" بالصلابة والشدة، اللتين لا تتمتع بهما "الميم" وهي صلابة وشدة تتناسبان مع أهم أغراض القصائد: الوصف والحنين.

---

[1] ديوان: زيارة، ص٤٠.

[2] يُنظر: أنيس، إبراهيم: الأصوات اللغوية، ط٢: مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦١م، ص (١٦٤–١٠٤).

[3] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص١٥.

-لم يستعمل الصيخان في قصائده الأصوات المهموسة إلا بنسبة ضئيلة جدا، وقد تمثلت في (الثاء، والسين، والقاف، والكاف، والهاء) فقط.

المبحث الثالث: إيقاع التكرار:

٣-١ يعد مصطلح التكرار من الظواهر الأسلوبية الشائعة كثيراً في النصوص الأدبية، وهو ظاهرة شاعت في كلام العرب منذ الجاهلية، حيث استعملها الشعراء وأكثروا منها. وقد درسها البلاغيون والأدباء وعنوا بها عناية واسعة فسموها تارةّ التكرار، وأخرى الإعادة أو «التَّرداد»، وحاولوا أن يبينوا صورها وأسبابها وفوائدها. وكان ورودها في القران الكريم ولزوم تفسير هذه الظاهرة في السياق القرآني هو الدافع الرئيس في هذه المحاولة.

٣-٢ والتكرار لغة "هو مصدر لفعل « كَرَّرَ » المزيد الثلاثي الصحيح المضعّف الذي قصد منه المبالغة؛ لأنه على وزن « تَفعال ». والكَرّ: الرجوع، يقال: كَرَّه وكَرَّ بنفسه... والكَرُّ: مصدر كَرَّ عليه يَكِرُّ كَرّاً وكُروراً وتَكْراراً: عَطَفَ... وكَرَّرَ الشَّيءَ وكَرْكَره: أَعاده مرّة بعد أخرى... والكَرُّ: الرّجوع على الشّيء، ومنه التَّكرارُ... قال الجوهريّ: كَرَّرْتُ الشّيءَ تَكريراً وتَكراراً؛ قال أبوسعيد الضّرير: قلتُ لأبيعمرو: ما بين تِفعال وتَفعال؟ فقال: تِفْعالٌ اسمٌ، وتَفْعالٌ بالفتح مصدرٌ"[١].

٣-٣ أما في الاصطلاح فالمقصود به: تكرار كلمة أو لفظ أكثر من مرة في سياق واحد لنكتة ما، وذلك إما للتوكيد، أو لزيادة التنبيه، أو للتهويل، أو للتعظيم، أو للتلذذ بذكر المكرر[٢].وهو عند الزمخشري

---

[١] ابن منظور، الفضل جمال الدين مُحَمَّد بن مكرم: لسان العرب، ط١٣: دار صادر، بيروت، ٢٠٠٣م، ص١٣٥.

[٢] ابن معصوم المدني، علي صدر الدين: أنوار الربيع في أنواع البديع، تحقيق: شاكر هادي شكري، ط١: النجف: مطبعة النعمان، ١٩٦٨م، ص٥/٣٤٥.

من جذر (ص و ت) كصوّتَ به. ورجُلٌ صَيَّتٌ. وصَوتٌ صيَّتٌ. وله صَوتٌ في الناس وصِيتٌ، وذهَب صِيتُه فيهم[1].

٣-٤ ثم حددوا مفهومه في أبسط مستوى من مستوياته بـ "أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه، سواء أكان اللفظ متفق المعنى أم مختلفاً، أم يأتي بمعنى ثم يعيده وهذا من شرط اتفاق المعنى الأول والثاني، فأن كان متّحد الألفاظ والمعاني فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس، وكذلك إذا كان المعنى متحداً، وأن كان اللفظان متفقين والمعنى مختلفاً، فالفائدة في الإتيان به الدلالة على المعنيين المختلفين"[2]. ولهذه الظاهرة مكانة خاصة في علوم البلاغة، إذ ترتبط بالتأكيد من جانب، وبالإطناب من جانب آخر، مع ما بها من خصائص تمتاز بها عن الجميع.

٣-٥ ومما يجب أن يلفت النظر إليه في دراسة التكرار نسبته إلى التأكيد وبيان الفارق بينهما، وهذا أمر أمعن فيه النحاة والبلاغيون، وتحدثوا عنه في كتبهم بالتفصيل، فيبدو أن التكرار أعم من التأكيد، وأوسع دلالة منه؛ لأن التأكيد يقرر المعنى الأول ولا يتجاوز عنه، بينما التكرار يؤسس معنى جديداً. فهو أبلغ من التأكيد[3].

٣-٦ وعلى هذا عده ابن رشيق، من فنون البديع، وقد قسم التكرار الى ثلاثة اقسام: تكرار اللفظ دون المعنى، وتكرار المعنى دون اللفظ، وتكرار اللفظ والمعنى معاً. ثم قضى بين هذه الأقسام بحسب الحسن والقبح والسلامة والعيب شأن غيره من النقاد، إذ كان يصرح برأيه تجاه كل تكرار يجده في شعر

---

[1] الزمخشري، جار الله أبي القاسم محمود بن عمر: أساس البلاغة معجم في اللغة والبلاغة، ط١: مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ١٩٩٦م، ص٢٥٦.

[2] ابن الأثير، نصر الله بن مُحَّد: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: مُحَّد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤٢٠هـ، ص٢/١٣٥-١٣٧.

[3] يُنظر: الزركشي، بدر الدين مُحَّد بن عبد الله، البرهان في علوم القران، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط١: دار إحياء الكتب العربية، بيروت، ١٣٧٦هـ، ص٣/١١.

الشعراء إمّا باستحسانه، أو قبحه، "وللتكرار مواضع يحسن فيها ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع في الألفاظ دون المعاني وهو في المعاني أقل فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعا فذلك خذلان بعينه"[١] فجعل أكثر التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو عنده في المعاني دون الألفاظ أقلّ. ثم زعم أن التكرار في اللفظ والمعنى جميعاً قبيح وخذلان بعينه.

٣-٧ وأما ابن الأثير فقال فيه: "وحَدُّه دلالة اللفظ على المعنى مرددا، وربما اشتبه على أكثر الناس بالإطناب مرة، وبالتطويل أخرى، وهو ينقسم إلى قسمين: أحدهما يوجد في اللفظ والمعنى، والآخر يوجد في المعنى دون اللفظ"[٢]. فهو يرى أن التكرار قسمان: أحدهما يوجد في اللفظ والمعنى، والآخر في المعنى دون اللفظ، فالذي يوجد في اللفظ والمعنى كقولك لمن تستدعيه: "أسرع، أسرع". وأما الذي يوجد في المعنى دون اللفظ فكقولك: أطعني ولا تعصني فإن الأمر بالطاعة هو النهي عن المعصية. فمثل هذه الملاحظة ترصد دقة الكشف عن حركة الملحظ البلاغي في السياق، فهي إشارة الى أن التكرار يتشكل في مستويين: الأول، مستوى لفظي والثاني معنوي[٣].

---

[١] ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: مُحَمَّد محي الدين عبد الحميد، ط٥: دار الجيل، بيروت، ١٩٨١م، ص٧٤/١.

[٢] ابن الأثير، نصر الله بن مُحَمَّد: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: مُحَمَّد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤٢٠هـ، ص١٣٥/٢-١٣٧.

[٣] يُنظر: الجيار، مدحت سعيد، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، ط١: الدار العربية للكتاب، ليبيا، ١٩٨٤م، ص٤٧.

٣-٨ أما شعراء الحداثة المعاصرين فقد قسموا التكرار الى اقسام لا تعتمد اللفظ أو المعنى فقط ولا تعتمد مجرد الوزن والقافية أيضاً، حيث أن التكرار عندهم قائمٌ على أساس تقوية النواحي الإنشائية أو كما تسمى النواحي العاطفية، فجعلوا للتكرار ثلاثة أقسام هي[١]:

أ-التكرار الذي يقوي المعاني.

ب-التكرار الصوتي.

ج-التكرار الذي يقوي النغم.

فأما التكرار الذي يقوي النغم فيتمثل بتكرار البيت الشعري كاملاً، ويمثل التكرار الصوتي ظاهرة الالتزام بالقافية الواحدة والتي كانت سمة الشعر منذ العصر الجاهلي، وظاهرة تكرار الحرف ذاته تحدث صوتاً وإيقاعاً موسيقياً تؤدي الى الانسجام الكامل في البيت الشعري. كما أن تكرار الكلمة عينها في البيت الشعري يحدث جرساً موسيقياً خاصاً لكل بيت.

٣-٩ ويعد التكرار من أهم الأدوات الموسيقية الأساسية للنصوص الأدبية، فمما لا شك فيه أن تكرار الحروف أو الكلمات أو المقاطع لأي نص نثري أو شعري يسهم في تشكيل الأنغام الايقاعية لهذا النص ويزيده تميزاً وحسناً، ويكسبه انسجاما موسيقياً يسمى بالإيقاع، فالإيقاع يعني ترديد وحدات صوتية على مسافات متساوية، وهو شامل لكل ما تتضمنه القصيدة من تقطيعات وتوازنات، شأنه شأن التكرار. وهذه التقنية الصوتية تؤدي الى الإحساس بالانسجام في أبيات ومقاطع القصائد فنلمس ونشعر بذاك النغم السلس في سائر الأبيات المكررة.

٣-١٠ ولحظتُ هذا النغم الإيقاعي جلياً حين طالعت قصائد دواوين الصيخان التي تضمنت العديد من أنواع التكرار بأشكال مختلفة، بدءاً من تكرار الحروف وامتداداً لتكرار كلمات معينة أو مقاطع

[١] يُنظر: شرتح، عصام: فنية التكرار عند شعراء الحداثة المعاصرين-دراسة أدبية-، مجلة رسائل الشعر، العدد التاسع، كانون الثاني، ٢٠١٧م، ص٦٦.

متواترة في القصيدة الواحدة، لذلك عُد التكرار واحداً من بنى الايقاع الداخلي التي تعتمد على الوحدات النغمية التي تتكرر بانتظام داخل القصيدة، وبرزت هذه البنية بشكلٍ واضح في شعر الصيخان. حتى لحظتُ ندر أن تخلو منها قصيدة من قصائده، وقد خيّل لي وأنا أقرأ هذه القصائد أن التكرار فيها قد شكّل أسلوباً جامعاً في دواوينه الشعرية، إلى أن ظهرت لي أساليب أخرى تماثل وتساوي (التكرار) في هيمنتها بعد إتمام قراءة الدواوين كافة.

٣-١١ ومن أنواع التكرار الإيقاعي التي لحظتها في دواوين عبد الله الصيخان ما يأتي:

أ -تكرار الحرف:

يعد تكرار الحروف في النصوص الأدبية من أكثر أنواع التكرار ظهوراً؛ ذلك لأنه أبسطها وأسهلها، إلا ان ظاهرة تكرار الحروف في الشعر العربي تحمل معنى أكبر من كونها تدرج تحت باب الأبسط والأسهل، فتكرار حرف الروي في الشعر، أو كما يسمى بظاهرة تكرار الصوت الأخير، أنما له أثرٌ خاص في إحداث التأثيرات النفسية للمتلقي من خلال ما يصبه فيها الشاعر من أحاسيسه ومشاعره، ومن أمثلة هذا التكرار، تكرار حرف (الحاء) في قصيدة (كيف صعد ابن الصحراء الى الشمس) من ديوان (هواجس في طقس الوطن) حيث يقول:

اِصْعَدْ
كَيْ تفْتَحْ عيّنْيكَ علَى
الصَالِحِ والطَالِحِ والفَالِحِ
والكَالِحِ والفَارِحِ
والتَارِحِ والجَارِحِ والمجْرُوْحِ
كُلْ الارضْ جُرُوحْ[1]

[1] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص٨.

ونجد تكرار حرف الحاء هنا يمضي بسلاسة أشبه بسلاسة تكرار روي القصائد العمودية. فهو حرفٌ مهموس حلقي ويدل تكراره في القصيدة على عمق حزن الشاعر وآلامه.

وقد لحظتُ نوعاً آخر من تكرار الحرف داخل القصيدة الشعرية فضلاً عن كونه صوتاً أخيراً للبيت أو للمقطع الشعري، كان يكون حرفاً طاغياً وصوتاً منتشراً ذا نغمة انفعالية داخل القصيدة، ومن أمثلة هذا التكرار، تكرار حرفين في أ حد مقاطع قصيدة (قانا) من ديوان (زيارة) حيث قال الشاعر:

وَنَقُوْلُ كَمْ ننّسَى..

فَيُتعْبُنَا الأَسَى..

ينْهَارُ فِيْنَا حَائْطُ النسّيَان.. يَا أبَتِي

لِمنْ نشّكُوْ إذا خَان الرَسُولْ[1]

هنا نجد تكرار لحرفي السين والنون، وقد جاءا مناسبين لوصف أحاسيس الشاعر المتعبة، وشعوره بالحزن والأسى ومرارة الخيانة.

ب–تكرار الأسم:

يلجأ المبدع إلى تكرار بعض الكلمات المعينة في نصه الأدبي قاصداً توصيل معانٍ بعينها للمتلقي، وكأنه يوكله بمهمة الفهم والاستيعاب الحتمي لضرورة وجود مثل هذه الكلمة ومدى تأثيرها وقوتها على كامل النص.

[1] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص٨.

وقد تعود هذه الأهمية لجوهر هذه الكلمة نفسها، فهي أما أن تكون الموضوع الرئيس المحرك لكامل النص، أو لمقطع من مقاطعه. وإما أن تكون المصدر الجمالي القادر على إيصال خيال المبدع وشعوره الى المتلقي لا أكثر.

وتكرار الاسم في قصائد الصيخان جاء بسيط الطرح والإلقاء، وغلب عليه تكرار أسماء كالحجر والوطن والليل والشجر مما يكشف عن ارتباطه العميق بملامح وطنه حيث يقول:

هلْ تَكْفِيْ الحِجَارَةُ يا زَمَان الوَصلْ

بيْنَ دِمَائِهُمْ والأَرضُ؟

ويمْسَخُنَا زَمَانكَ أيُها "الفِيتُو"

يُحَولُنَا إلىَ حَجَرٍ بَلِيدٍ ليسَ يُشْبِهُ ذَلِكَ الحَجَرُ الشَهِيدْ

هُوَ الحَجَرُ الفِلِسْطِينيّ[1]

إن تكرار كلمة (الحجر) جعل الدائرة التي يتحرك فيها قصيرة المسافات، وجعلنا نشعر بوحدة القصيدة مع هذ الكلمة رغم تعدد الأنماط التركيبية التي جاءت فيها ما بين جملة اسمية وخبرية.

ج–تكرار الفعل:

كثيراً ما تكررت الأفعال في دواوين الصيخان التي لجأ اليها ليستمر في رواية قصصه وأحاسيسه من خلالها، فقد جسد لنا قصص الماضي التي مر بها، والتجارب التي عاشها والأماني التي طالما حلم بها، من خلال مجموعة من الأفعال التي تردد صداها بين أبيات القصيدة الواحدة وبين قصائد الديوان حيث يقول:

[1] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص ٤٢.

سَتَرَىْ مَا لاَ عِينٌ نظرتْ، ما لا أذنٌ سَمِعتْ

ما لَمْ يُوصَفْ فِي الكُتُبِ المَنْسُوخَةِ عنْ عَاشرْ جَدْ

سَتَرَىَ نَاساً يقْتَتِلُوْنَ عَلَى الماءِ

وأناسِا يَقْتَتِلُونْ علىَ طُرُقٍ تُفْضِيْ بالناسِ إلىَ كُرّسِيٍ وزَبَرْجَدْ

سَتَرَى خيّلاً ليسَ لهَا أعْنَاقٌ، وسُيُوفاً ليسَ لهَا أغْمادٌ[1]

د–تكرار المطلع:

عنوان القصيدة	المطلع المتكرر	عدد مرات التكرار
كيف صعد ابن الصحراء الى الشمس	اصعد يا حبة قلبي اصعد	3
فضة تتعلم الرسم	أتراني؟ أجل	6
هذيان	كنت أحدثكم	5
ومات بشيراً عريساً	قم من النوم	5
الحجر	هو الحجر الفلسطيني	3
أنحدارات عاشق	أنا عاشق	3

[1] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص٧.

يُعرّف "المطلع: بالطلوع، يقال طلعت الشمس تطلع طلوعاً ومطلَعاً ومطلِعاً، قال ابن رشيق: «اختلف أهل المعرفة في المقاطع والمطالع، فقال بعضهم: هي الفصول والوصول بعينها. فالمقاطع آخر الفصول، والمطالع: أوائل الوصول. وهذا القول هو الظاهر من فحوى الكلام". "وقال غيرهم: المقاطع منقطع الأبيات وهي القوافي، والمطالع: أوائل الأبيات". "ومن الناس من يزعم أن المطلع والمقطع أول القصيدة وآخرها، وليس ذلك بشيء لأنا نجد في كلام جهابذة النقّاد إذا وصفوا قصيدة قالوا: «حسنة المقاطع جيدة المطالع» ولا يقولون: المقطع والمطلع. وفي هذا دليل واضح لأن القصيدة أنما لها أول واحد وآخر واحد ولا يكون لها أوائل وأواخر، وسألت الشيخ أبا عبد الله مُحَمَّد بن إبراهيم بن السمين عن هذا فقال: «المقاطع أواخر الأبيات والمطالع أوائلها» ال: ومعنى قولهم: «حسن المقاطع جيد المطالع» أن يكون مقطع البيت –وهو القافية– متمكناً غير قلق ولا متعلق بغيره، فهذا هو حسنه، والمطلع وهو اول البيت جودته أن يكون دالاً على ما بعده كالتصدير وما شاكله[1].

إن من أكثر الأنماط التكرارية في دواوين الصيخان، نمط تكرار المطالع الذي أدى وظيفة الربط بين أبيات القصيدة، والمحافظة على الوحدة العضوية بين أجزائها، كما أن تكرار المطالع قادر على إبراز التتابع الشكلي للقصيدة، ويعين على إثارة التوقع لدى السامع ويجعله أكثر تحفزاً لسماعها والانتباه لها، وتساعد على تأكيد المعاني التي أراد الشاعر أن ينقلها للسامع ويفرض وجودها على ساحة القصيدة، كقوله:

اِصْعَدْ يا حبةَ قلْبِي، اِصْعَدْ

اِصْعَدْ كيّ تنْفِضَ همّ عَيّنيّكَ غُبَارَهُمَا فَتَرَى

[1] مطلوب: احمد: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ط١، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، العراق، ١٩٨٣م، ٢٩٥/٣.

سَتَرى ما لاعينٌ نظرتْ، ما لا اذنٌ سمِعتْ

مَالمْ يُوصَفْ فِي الكُتبْ المنّسُوخةِ عنْ عَاشِرْ جدْ

اِصْعَدْ[1]

حيث جاء فعل الأمر (اصعد) النابع من قلب محب؛ يخشى ويهتم ويواصل إصدار أوامره لمن يحب بهدف أن يرتقي به وينقله لحال أفضل، أن هذا المطلع قد تكرر في القصيدة أربع مرات بينما تكرر فعل الأمر (اصعد) ثلاث مرات في غير المطالع، توالى بعدها عدد من الأوامر المحبة والناصحة، حيث يقول:(تماسك، توسد، مد يديك) تليها جملة من أفعال الأمر ذات المضمون الديني (تيمم، صل، تأمل) ليختمها بتكرار جملة: (أنت الأن ترى...أنت الأن ترى) .

وفي قصيدة أخرى (ومات بشير عريساً) يعود بنا ليكرر فعل الأمر من جديد فيأمر من جديد وبلا تراخٍ (قم من النوم) ست مرات متواليات، فيقول:

قُمْ مِنْ النومْ يا صَاحبِيْ

كيفَ يُنْعىَ الجوادُ ولمْ يُكْمِلْ الشّوطْ بعدْ

قُمْ منْ النومْ

اِمرأةٌ تشّتَهِيكَ .. تُزّفُ اليكَ

اِرتدْ الأن مِشْلَحكْ

تنْسِفُ هَذَا العِقَالْ.. أو بهذَا الكَفنْ[2]

---

[1] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص٧.

[2] المرجع السابق، ص٢٩.

يُلحظ في قصيدة "فضة تتعلم الرسم" تكرارُ جملة (أتراني؟..أجل)، وقد تكرر سبع مرات في القصيدة، وقد تميّز هذا التكرار عن غيره من التكرارات في الدواوين؛ انه أتى على هيئة سؤال ملحقٍ بالإجابة، ليشعرنا أن بطلة القصيدة (فضة) تعيش معه في فكره، ويستأنس بها، وها هي ذا ترد على أسئلته المتكررة.

وقد كرر أيضاً في قصيدته "هذيان" جملة (كنت احدثكم) في بداية كل مقطع ليربط لنا القصيدة بمقدمة لفظية، إلا أنه في قصيدة (هذيان) قد كرر المطلع والخاتمة، فختم كل جزء من القصيدة بكلمة (معذرة) وكأنه يعتذر بعد كل حكاية يحكيها.

أما في قصيدة "الحجر"، فقد تكرر المطلع (هو الحجر الفلسطيني) ثلاث مرات فقط، وكأنها ثلاثة عناوين رئيسة لقصة حزينة مدارها الحديث عن الحرب وويلاته، وقد كرر ابتداء المطالع بالجملة الاسمية مرة أخرى في قصيدة (انحدارات عاشق) في جملة (أنا عاشق) ثلاث مرات أيضاً ليؤكد حقيقة معروفة لا تحتاج لمزيد من الاجتهاد في التأكيد.

٣-١٢ وصفوة القول: إن التكرار بأنماطه المختلفة يشكل واحداً من أهم الظواهر اللغوية عند الصيخان سواء أكانت على مستوى الالفاظ أم الكلمات أم المطالع، وهو يعمل على المستوى الصوتي كقدر عمله على المستوى الدلالي، لذلك اهتم الصيخان به، شأنه في ذلك شأن أغلب شعراء الحداثة؛ لكونه يعُد من البنى الأساسية التي أضفت على نصوصه إيقاعاً وموسيقى مميزة، وقد لحظتُ ذلك في كل دواوينه، التي امتلأت بتكرارات أسهمت في نقل مشاعره واحاسيسه للمتلقي، كما أسهمت في تأكيد المعنى وتوضيحه.

وقد لحظتُ كذلك في هذا المبحث أن، تقسيم ابن رشيق للتكرار بحسب الحسن والقبح – حيث جعل أكثر التكرار في الألفاظ دون المعاني – هو أفضل أنواع التكرار عندي؛ لما له من جمال موسيقي في ترديد اللفظة ذاتها باختلاف معناها، كقول الأعرابي الذي زاره ابن عمه (أحمد) في يوم من أيام الجمعة،

فقال: (لاح في سمائنا أحمد، يوم زارنا ابن عمنا أحمد، ولن نجد غير الجمعة يوماً أحمد). فقد ذكر لفظ (أحمد) مرة نسبة لنجم كان معروفاً أيام الجاهلية باسم (نجم احمد)، ثم كررها مرة ثانية كاسم تفضيل على وزن (أفعل) يُراد به يوم الجمعة، وكررها مرة ثالثة كاسم علم (أحمد).

وجعل ابن رشيق المرتبة الثانية في الحسن والقبيح، للمعاني دون الألفاظ. ثم قرر أن التكرار في اللفظ والمعنى جميعاً قبيح وخذلان بعينه. حيث قال "وللتكرار مواضع يحسن فيها ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع في الألفاظ دون المعاني وهو في المعاني أقل فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعاً فذلك خذلان بعينه"[1] وأنا اخالفه تمام المخالفة في رأيه، ففي رأيي أن العكس هو الأنسب والأجمل إذا ما تكلمنا من زاوية الحسن والقبيح؛ فأنا لا أجد جمالاً يخلب الألباب في تكرار معانٍ مختلفة لمعنى واحد! فكلها ترمي إلى تأكيدٍ مسالة بعينها أو لطلب ما، بدون اشتراطٍ لجمالية الألفاظ الواردة في النص المكرر، بينما تكرار ذات اللفظ والمعنى في أماكن متفرقة في النص الادبي، أو في مطالع القصائد أو خواتيمها، أنما يحمل تأكيدًاً موشحاً بالجمال.

وقد لحظت في هذا المبحث أن الإيقاع الموسيقي الناتج عن التكرار في كلام العرب بشكل عام، يكثر أو يرتبط بصور عديدة تزيد على ما كنتُ أظنه مرتبطاً به في القصائد الشعرية كالحروف والكلمات والمقاطع فقط، حيث وجدتُ أنه مرتبط بالجناس والسجع والتصريع والقافية وتكرار النمط النحوي.

[1] القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: مُحَمَّد محي الدين عبد الحميد، ط٥: دار الجيل، بيروت،١٩٨١م، ٧٤/١.

المبحث الرابع: النبر والتنغيم:

٤-١ يعرف النبر في المعنى اللغوي عند صاحب اللسان بأنه الهمز. "نبر: النبر بالكلام: الهمز. قال: وكل شيء رفع شيئاً، فقد نبره. والنبر: مصدر نبر الحرف ينبره نبراً همزه. وفي الحديث: قال رجل للنبي – ﷺ –: يا نبيء الله، فقال: " لا تنبر باسمي؛ أي لا تهمز. وفي رواية: فقال: "إنا معشر قريش لا ننبر"، والنبر همز الحرف ولم تكن قريش تهمز في كلامها.

ولما حج المهدي قدم الكسائي يصلي بالمدينة فهمز فأنكر أهل المدينة عليه وقالوا: تنبر في مسجد رسول الله – ﷺ – بالقرآن. والمنبور: المهموز. والنبرة: الهمزة. وفي حديث علي –عليه السلام –: اطعنوا النبر ويُنظروا الشزر؛ النبر الخلس، أي اختلسوا الطعن. ورجل نبار: فصيح الكلام، ونبار بالكلام: فصيح بليغ، وقال اللحياني: رجل نبار صياح[١]".

٤-٢ ونعبّر عنه بالكلام المؤَلَفْ من جملة مقاطع صوتية متتابعة ومترابطة ومتفاوتة في أطوالها وقيمتها الزمنية، وقوتها وضعفها بحسب الموقع الذي تحتله في السياق الصوتي. فعندما ينطق الشخص باللغة فأنه يميل إلى عملية الضغط على مقطع خاص من كل كلمة، فيجعله أبرز وأوضح في السمع من غيره من المقاطع ومثل هذا الضغط يسمى في علم الأصوات (النبر)، لذلك يعرف النبر اصطلاحا بأنه الضغط على مقطع معين من الكلمة، ليصبح أوضح في النطق من غيره لدى السمع. مثال ذلك قول الشاعر:

يَقُولُ لهُ أن ما بيننا

[١] ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين مُحَمَّد بن مكرم: معجم لسان العرب، مادة "نبر"، ط:١٣: دار صادر، بيروت، ٢٠٠٣م، ص٤٠٢.

يومُ اِثْنينْ مُسْتَرَسِلٌ في بَياضْ نَهَدْ[1]

إن كلمة (مسترسل) في قصيدة (فاطمة)، تشتمل على عدد من المقاطع يجعلها في وزن كلمتين، النبر الأولي على المقطع (سل) والآخر ثانوي على المقطع (تر).

٤-٣ وفي اللغة العربية لم يلق النبر قديماً أدنى اهتمام مع أن كثيراً من النصوص ورد فيها مصطلح النبر بمعان مختلفة، فمنها ما نجده عند بعض الفلاسفة المسلمين ومنها ما نجده عند غيرهم، فالفارابي يقول:"(النبرات) ... هي نغم قصار أطول مدتها في مثل زمان النطق بوتد، وتبتدأ هذه النغم بهمزات خفاف"[2]؛ ويقول ابن سينا:" ومن أحوال النغم: النبرات وهي هيئات في النغم مدية، غير حرفية، يبتدأ بها تارة، وتخلل الكلام تارة وتعقب النهاية تارة، وربما تكثر في الكلام ، وربما تقل فيها إشارات مثل الأغراض، وربما كانت مطلقة للإشباع، ولتعريف القطع، ولإمهال السامع ليتصور، ولتفخيم الكلام، وربما أُعطيت هذه النبرات بالحدة والثقل هيئات تصير بها دالة على أحوال أخرى من أحوال القائل أنه متحير أو غضبان أو تصير به مستدرجة للقول معه بتهديد أو تضرع أو غير ذلك، وربما صارت المعاني مختلفة باختلافها، مثل إن النبرة قد تجعل الخبر استفهاماً، والاستفهام تعجباً وغير ذلك، وقد تورد للدلالة على الأوزان والمعادلة، وعلى أن هذا شرط وهذا محمول، وهذا موضوع"[3].

٤-٤ إلا أن هناك من الباحثين المعاصرين من رأى:" أن دراسة النبر والتنغيم في العربية الفصحى يتطلبان شيئاً من المجازفة؛ ذلك لأن العربية الفصحى لم تعرف هذه الدراسة في قديمها، ولم يسجل لنا

---

[1] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص٥٣.

[2] الفارابي: كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق: الغطاس عبد الملك حبشه، ط٢: دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٧م، ص١٧٣.

[3] يُنظر: البحراوي: سيد، الإيقاع في شعر السياب، ط١: الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، ٢٠١١م، ص١٥.

القدماء شيئاً عن هاتين الناحيتين"[١]. أي أن النبر كمصطلح كان معروفاً ومتداولاً عند العرب بحكم استعماله عند القراء والمغنين برفع الصوت على بعض المقاطع أو التشديد في الصوت عند النطق على بعض المواقع، وأن لم يكن هناك معيار يلتزم به.

٤-٥ ومع تطور الدراسات الحديثة وظهور الدرس الصوتي، بدأ الاهتمام بدراسة النبر في اللغة العربية، وبذلت من أجل ذلك جهود كان من روادها إبراهيم أنيس الذي اجتهد في استخراج مواقع النبر في العربية مسترشداً في ذلك بتلاوة المجيدين من قراء القران، ووضع قواعد للنبر اللغوي. وهذا بعد أن أقر بأنه "ليس لنا من دليل يهدينا إلى موضع النبر في اللغة العربية كما كان ينطق بها في العصور الإسلامية الأولى إذ لم يتعرض له أحد من المؤلفين القدماء"[٢].

فالعملية الفيزيولوجية التي ينتج عنها النبر في العربية الفصحى وصفها إبراهيم أنيس بقوله" النبر هو نشاط في جميع أعضاء النطق في وقت واحد، فعند النطق بمقطع منبور نلحظ أن جميع أعضاء النطق تنشط غاية النشاط، إذ تنشط عضلات الرئتين نشاطاً كبيراً. كما تقوى حركات الوترين الصوتيين ويقتربان أحدهما من الآخر ليسمحا بتسرب أقل مقدار من الهواء، فتعظم لذلك سعة الأصوات المجهورة، أما مع الأصوات المهموسة، فيبتعد الوتران الصوتيان أحدهما عن الآخر أكثر من ابتعادهما مع الصوت المهموس غير المبتور"[٣].

---

[١] حسان، تمام: مناهج البحث في اللغة، ط١: دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٧٥م، ص ١٦٣-١٦٤.

[٢] أنيس، إبراهيم: الأصوات اللغوية، ط٢: مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦١م، ص١٧١.

[٣] المرجع السابق، ص١٣٨.

ثم أن "المرء حين ينطق بلغته، يميل عادة إلى الضغط على مقطع خاص من كل كلمة ليجعله بارزاً أوضح في السمع من غيره من مقاطع الكلمة. وهذا الضغط هو الذي نسميه النبر"[١]. أي أنه وسيلة صوتية نبرز بواسطته مقطعاً أو لفظاً أو جملةً، بواسطة الشدة في النطق أو ارتفاع النغمة أو المد[٢].

والقانون العام الذي استنبطه أنيس -في النثر والشعر-[٣]، هو أن النبر في الغالب يكون على المقطع قبل الأخير، ولكن إذا كان المقطع الأخير من النوع الرابع أو الخامس فأن النبر يكون على المقطع الأخير، وإذا كان المقطع قبل الأخير من النوع الأول، وسابقه من النوع الأول أيضاً. كان النبر على المقطع الثالث حين نعد من آخر الكلمة. ويقع النبر على المقطع الرابع من الآخر في حالة واحدة، وهي أن تكون المقاطع الثلاثة التي قبل الأخير من النوع الأول مثل (حركة) حيث يقع النبر على الحاء التي في أول الكلمة[٤].

٤-٦ ويمكن شرح هذه المواضع تفصيلاً من خلال دواوين الصيخان، على النحو الآتي:

١- أن يأتي النبر على المقطع الأول:

---

[١] المرجع السابق، ص١٣٨.

[٢] حركات، مصطفى: الصوتيات والفونولوجيا، دار الآفاق، الجزائر العاصمة.

[٣] أنواع المقاطع عند إبراهيم أنيس خمسة:

أ- صوت ساكن + صوت لين قصير. مثل (التاء واللام) و (حرفي الجر الباء واللام).

ب- صوت ساكن + صوت لين طويل. مثل (لا).

ج- صوت ساكن + صوت لين قصير+ صوت ساكن. مثل (لم).

د- صوت ساكن + صوت لين طويل +صوت ساكن. مثل (دار).

هـ- صوت ساكن + صوت لين قصير +صوتين ساكنين. مثل (حبر)

[٤] يُنظر: عياد، شكري: موسيقى الشعر العربي- مشروع دراسة علمية -، ط٣: دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٩٨م، ص٤٣.

أ- إذا توالت ثلاثة مقاطع متماثلة من النوع القصير المفتوح (ص ح) كقوله :

وَطَنِي صَارَ نَخْلَتَيْنْ

سَقَطَ السيْفْ منْهُمَا[1]

فكلمة (سقط) تكون كالآتي:

(ص ح / ص ح / ص ح)، فالنبر يكون على الحرف الأول وهو (س).

ب- إذا كانت الكلمة تشتمل على أكثر من ثلاثة مقاطع متماثلة من النوع القصير المفتوح (ص ح) كقوله:

أنتِ يا ملْحَ البنَاتْ

وأنتِ سُكَرَةٌ تَذُوْبُ

ولا تَذوبُ على لساني[2]

فمثلاً المقطع لكلمة (سكرة) تكون كالآتي:

(ص ح / ص ح / ص ح)، فالنبر يكون على الحرف الأول وهو (س).

ج_ إذا كانت الكلمة مقطعاً واحداً (أحادية المقاطع) في حالة الوقف كقوله

شَّاهدةُ القبرِ ما بيْننَا يا غُبارُ ويا فرسُ

يا سيُوفُ يا ساَحْ

---

[1] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص٣٤.

[2] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص٣٥.

يا خيانات[1]

وقوله في موضع آخر:

صَارَ زَيْتَهَا يُضِيءُ

وَلَوْ لَمْ تَمْسسْهُ نَارْ[2]

فكلمتا (ساح) و (نار) تتكونان من (ص ح ح ص)، فالنبر يكون على الحرف الأول وهو (س) و (ن).

٢- أن يأتي النبر على المقطع الأخير:

أ- إذا كان المقطع الأخير من نوع (ص ح ح ص)كقوله :

قُمْ مِنْ النَومْ

امْرأْةٌ تَشْتَهِيْكْ..

تُزَفُّ إِليكْ[3]

فكلمة (تشتهيك) تحتوي على المقاطع الآتية:

(ص ح ص / ص ح / ص ح ح ص)، فالنبر يكون على المقطع الأخير وهو (هيك).

ب- إذا كان المقطع الأخير من نوع (ص ح ص ص)كقوله :

---

[1] المرجع السابق، ص٢٥.

[2] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص٣٤.

[3] المرجع السابق، ص٢٩.

أنا عَاشِقٌ

والمَدِينَةُ مَزْرَعَةٌ للضَجِيجْ [1]

فكلمة (المدينة) تحتوي على المقاطع الآتية:

(ص ح ص / ص ح ص / ص ح ص ص) فالنبر يكون على المقطع الأخير وهو (نة).

٣- أن يأتي النبر على المقطع الذي قبل الأخير:

أ- إذا لم يكن المقطع الأخير من النوعين (ص ح ح ص) ولم تتوال في الكلمة ثلاثة مقاطع من نوع واحد قصير مفتوح (ص ح) كقوله :

اِصْعَدْ يا حَبَةَ قَلْبِيْ..اِصْعَدْ [2]

فمثلاً كلمة (اصعد) تحتوي على المقاطع الآتية:

(ص ح ص / ص ح ص) فأن النبر يكون على المقطع الذي قبل الأخير وهو (ص).

ب- إذا لم يكن المقطع الأخير من النوعين (ص ح ص ص) ولم تتوال في الكلمة ثلاثة مقاطع من نوع واحد قصير مفتوح (ص ح) كقوله:

هلا

يا رَبِيعَ القلْبْ

كُنتُ أقوُلها، وأحطُ لؤلؤةَ الفؤادِ علىَ خُطَاكَ [1]

---

[1] المرجع السابق، ص٤٧.

[2] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص٧.

وقوله في موضع آخر:

هلْ كُنْتَ تُغَنِي حِيْنَ رَمَاْكَ الموتْ؟

فكلمتا (خطاك) و (رماك) تحتويان على المقاطع الآتية:

(ص ح / ص ح ح / ص ح) فالنبر يكون على المقطع الذي يسبق ما قبل الأخير وهو (طا) و (ما).

٤- أن يأتي النبر على المقطع الذي يسبق ما قبل الأخير:

أ- إذا كان المقطع ما قبل الأخير من النوع قصير مفتوح (ص ح) وسبق بنظير له من النوع قصير مفتوح (ص ح) كقوله :

والناسُ

الناسُ أنحدَروْا في دَارْ مُظْلِمَةٍ

لا أبْوَابَ لها..صَمَاءُ

والناسُ

الناسُ أنكَسَرَوُا فيْ الصدقْ[٢]

فكلمتا (أنحدروا و أنكسروا) تحتويان على المقاطع الآتية:

(ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح) فأن النبر يكون على المقطع الذي يسبق ما قبل الأخير وهو (الحاء و الكاف).

---

[١] المرجع السابق، ص٣٥.

[٢] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص١٠.

ب- إذا كان المقطع الأخير من النوع (ص ح ص) والذي قبل الأخير من النوع (ص ح ص) كقوله:

اشْتَرِي بحركِ الغجريْ

وأُعْطِيكِ حقلَ صهيلْ وسلةَ طِينْ

وأُطلِقُ عصفوريتي فيْ الفضاءْ الصغيرْ[1]

فكلمة (بحرك) تحتوي على المقاطع الآتية:

(ص ح ص/ ص ح / ص ح) فالنبر يكون على المقطع الذي يسبق ما قبل الأخير وهو (بح).

ج- إذا كان المقطع الأخير من النوع (ص ح ح) طويل مفتوح والذي قبله قصير مفتوح (ص ح) كقوله:

قِيلَ أن الذينَ أتْوا بعدَ يوْميْن منْ دفْنِهَا

وَجَدُوا فيْ المكان

قمراً نابتاً منْ حِنّائِهَا[2]

فكلمة (وجدوا) تحتوي على المقاطع الآتية:

(ص ح ص/ ص ح / ص ح ح)، فالنبر يكون على المقطع الذي يسبق ما قبل الأخير وهو (وج).

---

[1] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص١٧.

[2] المرجع السابق، ص٥٤.

٤-٧ والنبر في الشعر "يخضع لنفس القواعد التي يخضع لها النثر تماماً، غير أنه يتميز عن النثر بتلك النغمة الموسيقية التي يراعيها النشد والتي تسمى في اللغة الأنجليزية **INSTATION** (موسيقى الكلام)، وهي تختلف باختلاف درجة الصوت عند النطق بالكلمات والمقاطع، لأن التسلسل في درجة الصوت يخضع لنظام معين يختلف باختلاف اللغة[١].

كما أننا حين ننشد الشعر نزيد من الضغط على المقاطع المنبورة، وبذلك نطيل زمن النطق بالبيت من الشعر، فالمرء عادة يستغرق في أنشاده بيتاً من البحر الطويل ما يقرب من عشر ثوان، في حين أنه إذا قرأه كما يقرأ النثر ينقص من هذا الزمن إلى ما يقرب ثلثه أو نصفه، ويظهر طول المقطع المنبور في الشعر عنه في النثر بصورة أوضح إذا اشتمل على حرف مد"[٢].

٤-٨ أما من ناحية أخرى، فأن ما علق بأذهان الدارسين من لبسٍ حول ماهية النبر فقد حاول أن يزيله ويحدد مفهومه المستشرق الفرنسي (ستأنسلاس جويار) بقوله:" لايزال الناس يخلطون إلى اليوم تحت اسم النبر بين شيئين مختلفين تماماً

١_ رفع الصوت ببعض حركات الكلمة.

٢- الشدة في إصدار بعض الحركات، وكل صوت له ثلاث خصائص: الارتفاع الناتج عن عدد قليل أو كبير من الاهتزازات في زمنٍ معين؛ والشدة؛ أو سعة هذه الاهتزازات؛ والجرس الذي يتأتى من عدد قليل أو كبير من المتوافقات الصوتية التي تصحب الصوت الأساسي. والحال أننا نتلفظ بكلمة لا نخرج فحسب أصواتاً لها جرس خاص تدعى أصوات لين (حركات)، ولكننا نشدو مع ذلك بأصواتٍ تنشأ مستقلة عن أصوات اللين دون أن تختلط بها، وهي التي ندعو المجموع المتغير منها بتغييرات النبرات"[٣].

---

[١] يُنظر: أنيس، إبراهيم: الأصوات اللغوية، ط٢: مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦١م، ص (١٧٥-١٣٨).

[٢] أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، ط٤: دار القلم، بيروت، ١٩٦٥م، ص١٦٦.

[٣] جويار، ستأنسلاس: نظرية جديدة في العروض العربي، ترجمة منجي الكعبي، مراجعة عبد الحميد الدواخلي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٦٦م، ص٢٥.

وبعبارة أخرى: فأننا مع كل حركة نشدو صوتاً له ارتفاع معين، وهذا الصوت هو ما يُسمى بالنبر الذي يُعد عنصراً أساسياً من عناصر الإيقاع الأساسية التي يعتمدها الشعر العربي. وهو" ينتج بالضرورة عن عملية أنتاج الأصوات في كل اللغات ولا تتميز لغة عن غيرها بوجوده، ولكن اللغات تختلف في طريقة توزيعه وتوظيفه، فبعض اللغات تستفيد منه بوصفه مؤثراً في المعنى للتفريق بين المعاني والصيغ عن طريق تغيير مكانه والبعض الآخر يثبته في مكان معين"[١].

ومن أبرز المستشرقين أيضاً الذين كان لهم اهتمام بالنبر في الشعر العربي فايل WEIL، وقد خصص له صفحات، وقد ركز في رأيه على دور الوتد في النبر، وتجاهل دور الأسباب. فالأسباب في نظره لا تحمل نبراً، أما الأوتاد فهي تحمل النبر وهي لب الإيقاع الذي يسلم من التغيرات الكمية. وهذا غير صحيح عند العروضيين؛ لأن فايل تجاهل الواقع اللغوي، وتعامل مع الصورة المجرد فقط. وزاد في تجريدها إذ جعلها مثالاً غير قابل للتعديل نقصاً أو زيادة، وهذا غير صحيح، حيث إنّ الواقع اللغوي نفسه متغير دائماً، حسب البنية الصوتية للكلمة وسياق تركيبها في جمل أو أبيات، والصورة المجردة أيضاً متغيرة في كثير من الأحوال[٢].

٤-٩ ورأى فايل أن الخليل اعتمد في بناء البحور على أسس خاصة لا تخرج عن إطار النبر. وافترض أن الخليل ميز مواقع النبر فسماها أوتاداً. باعتبارها السبب الرئيس لإحداث الإيقاع النغمي في الشعر. ولأجل هذا فهو لا يجيز إطلاقاً أن يصيبه أي تغيير ما، وإنما يطرأ التغيير على ما جاوره من أصوات أُخر[٣].

---

[١] يُنظر: البحراوي: سيد، الإيقاع في شعر السياب، ط١: الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، ٢٠١١م، ص١٤.

[٢] المرجع السابق، ص٢٠.

[٣] يُنظر: عبد الرؤوف: مُحَّد عوني، بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف، ط٢: مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٥م ص١٦١.

ومن حيث اعتماد الوتد وجعله للنبر، فإننا نلاحظ أن النبر لا يقع على الأوتاد مفردة، بل تكون في تركيب هو التفعيلة أو التفعيلات "وفي التفعيلة قد يقع النبر اللغوي على الوتد، كما يقع على السبب على حسب تركيب التفعيلة المقطعي. وفضلاً عن ذلك، فأن القواعد التي اعتمد عليها فايل في وضع النبر غير صحيحة. إذ إنه أخلى السبب من النبر، وهذا لا يصح لأن الكلمة وحيدة المقطع مثل (قد) تحمل نبراً أياً كان نوع المقطع"[١].

٤-١٠ وصفوة القول: إنه اتضح لنا أن علماء اللغة العربية لم يخترعوا نظام النبر اختراعاً، بل رجحوا وجوده في القراءات القرآنية، وطوروه ليخرج لنا نظام يُسمى بالإيقاع النبري في الشعر، وهو نظام يحتاج إلى تدريب ومراس حتى تألفه الآذان وتهتدي إلى ما فيه من موسيقية وسماحة ومرونة. وهذا لا يعني أن نظام النبر قد قام على العروض؛ كونه لا يثبت على مقطعٍ واحد أو على حرفٍ بعينه، فباختلاف اللهجات العربية من قطرٍ إلى آخر، يختلف نطق كلماتها. فما يُنبر في هذه اللهجة قد لا ينبر في أخرى. ولو كان العروض هو الأساس الذي قام عليه النبر، لكان لبحر الطويل مثلا عدة أوزان لا تحصى باختلاف اللهجات.

وأنا أميل إلى هذا الرأي الذي لا يجعل النبر فاعلا أساسياً في الإيقاع الشعري العربي. وإنما يصنف وجوده على أساسٍ كمي، غير ذي أهمية في بنية الكلمات، وما هو إلا ظاهرة مطردة يمكن ملاحظتها وضبطها في الشعر العربي[٢].

---

[١] البحيري: سعيد، النبر في اللغة العربية، مجلة فصول، العدد (٢٤)، ٢٠٠٩م، ص١٩٥.

[٢] يُنظر: عياد: شكري، موسيقى الشعر العربي- مشروع دراسة علمية –، ط٣: دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٩٨م، ص٤٥.

الفصل الثاني

المستوى التركيبي

المبحث الأول: الجملة الفعلية والأسمية.

المبحث الثاني: التعريف والتنكير.

المبحث الثالث: التقديم والتأخير.

المبحث الرابع: الخبر والإنشاء.

المبحث الأول: الجملة (الفعلية والاسمية):

١-١ نال (الفعل) الحظ الأوفر من طرف النحويين أو اللغويين، الذين وقفوا على حقيقته وبيان أبنيته وورده واستعمالاته، لما له من أهمية بالغة في بناء النصوص الأدبية عامة والشعرية خاصة لكونه المنشّط والمحرّك الرئيس للمعاني والصور.

١-٢ وقد وردت الأفعال في أزمنتها المختلفة في شعر الصيخان على أوزان متعددة، ولكل وزنٍ دلالة مختلفة وسمات أسلوبية مميزة، وقد قمت بإحصائها وتصنيفها حسب الزمن الخاص فيها في كافة الدواوين الثلاثة، حيث بلغ عدد الأفعال[٣٧٤]مرة، والجدول الآتي يحدد لنا عدد مرات تكرار الأفعال في الدواوين.

اسم الديوان	الأفعال	الماضي	المضارع	الأمر
هواجس في طقس الوطن	٦٠١	٣٧١	١٣٤	٩٦
الغناء على أبواب تيماء	٣٦٤	١٦٣	١٥٩	٤٢
زيارة	٢٩٩	١٣١	١٢٢	٤٦
المجموع	١٢٦٤	٦٦٥	٤١٥	١٨٤

١-٣ وأكثر هذه الأوزان تردداً – على سبيل الذكر لا الحصر – في القصائد هي على الترتيب: "فَعل"، "فُعل"، "تفعل"، "اِفْعل"، "يفعل". والجدول الآتي يحدد لنا عدد مرات تكرار هذه الأوزان في الدواوين الثلاثة. حيث مثلت صيغة "فَعل" أعلى نسبة تردد في الدواوين الثلاثة.

الصيغة	عدد مرات التكرار
فَعل	٣٠١
يفعل	٢١٩
افعل	١٥٨
تفعل	٨٨

ومن أمثلة تكرار صيغة "فَعل" في الدواوين الثلاثة، قوله:

قِيلَ ان الذينَ أتوا بَعْدَ يَومْينْ منْ دفّنِهَا فِيْ المكان

رأواْ مشْطَها الخَشَبِي

مكْسُورَاً، أساورها ضَائعةٌ

وان الشهَادةَ كانتْ هُنَاكْ

على شُرْفَةِ الرّكعةِ الرّابعةْ

مَرْتْ العرَبَاتْ

نهضتْ فاطمةُ

منْ صلاةِ المكانْ

وطئتْ عربةً

منْ حديدٍ يلزْ

أساور فاطمةَ الضائِعةْ[1]

نلحظ في هذا المقطع تكرارا للفعل من صيغة "فعل" وقد استخدمه الشاعر لوصف أحوال من عادوا بعد دفن فاطمة، حيث رأوا مشطها مكسوراَ وأساورها مبعثرة، قد وطئتها عربة مرت من فوقها.

١-٤ إن استخدام الوزن "فَعل" مع الزمن الماضي أضفى على القصيدة أسلوب القصّ والاسترسال في الوصف لمشاعر لمن عرفوا فاطمة وتأثروا بوفاتها. وقد ارتبطت الجملة الفعلية في بداية هذه القصيدة بأسلوب التشبيه، في قوله:

كأن النسَاءْ

خرجّنْ من الماءْ

وفاطمةُ وحْدَهَا خرَجَتْ من بَرَدْ

كَأن ذوَائِبْها الشُهبَ ان لمْ تَعدْ

إلى بيّتِنَا، لنْ يعودَ أحدْ[2]

كذلك ارتبطت الجملة الفعلية في بدايات القصيدة بالأسلوب الشرطي، أو إن جاز تسميتها بالجملة الشرطية، في موضع (إن لم تعد)، وهو شرط بديع لأنه يستعري الألباب لترقب ما بعد هذا الشرط وما في الاسم المسند إليه من التهويل بتوقع حدثٍ عظيم سيحدث[1].

---

[1] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص٥٨.

[2] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص٥٣.

و (إن) أداة فيها احتمالات أظهرها أنها حرف شرط جازم، يفيد تعليق الشرط بالجواب فقط، فإن لم تعد فاطمة إلى بيتنا، فلن يعود أحد! فهذا الأسلوب الشرطي بهذا السياق مرتبط بالحكم المطلق والمنتهي، والنتيجة الأخيرة، غير قابلة للتغيير (لن يعود أحد). ثم تنتقل الأبيات لاستخدام الفعل المضارع في بدايات الجمل الفعلية بوصفة مرحلة انتقالية ما بين زمن مضى ووقت حالي، نجد ذلك في قول الشاعر:

الُمعزونْ لمْ يرْحَلُوا

فدخَلتْ..

وحينَ جلستُ إلى المائدةْ

كانتْ هُناكْ

تُوزّعُ نبضَ يَدّيها على كُلْ صحنْ

وحينَ أكلتْ

لم أجدْ طعْمهَا في الاناءْ

فتركتُ المكانْ

فالتفَ حوليّ سِرْبُ قَطَا جَاءَ منْ شجرْ العائلةْ[٢]

إن المراوحة في الجمل الفعلية بين زمنيها الماضي والمضارع في هذه القصيدة، أوحى بدلالات الوصف المتحرك، والشرح، والتوضيح، والانتقال، والسرعة، والحيوية. كما أن المراوحة بين الجمل الفعلية المثبتة والمنفية، أوحى بدلالات التوكيد والتجدد في الحدث، ويؤكد ذلك التكرار في النفي (لم تعد) (لم يرحلوا) (لم أجد)، فقد برز التوكيد اللفظي في القصيدة لتأكيد الحدث ولتأكيد المعنى.

---

[١] بن عاشور، مُحَمَّد الطاهر، التحرير والتنوير، ط٤: الدار التونسية للنشر، تونس، ١٩٨٤م، ص٢٨١/١١.

[٢] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص٥٧.

وقد مثلت الجمل الاسمية في دواوين الصيخان سمة أسلوبية واضحة، وأساسها المسند إليه والمسند، أي المبتدأ والخبر في سائر صوره، كقوله:

رِياحٌ تَلْفّ إِزَارْ الحريرْ علىْ شُجيّرَاتْ الغيابْ

زهورٌ تُنسّقُ أوراقَها عندْ قبرْ[1]

مسند إليه ← المسند

↓ ↓

رياح تلف

مسند إليه ← المسند

↓ ↓

زهور تنسق

في هذا البيتين تناول الشاعر مشاعره الحزينة واحساسه بألم الفقد حينما رثى صاحبه بكلمات وعبارات مزج فيها صور من البيئة التي عاش فيها وتأثر بها، فالرياح والزهور جاءت هنا مسنداً إليه (مبتدأ) والفعلان (تلف، وتنسق) يمثلان المسند (خبر).

١-٥ وقد ارتبطت الجملة الاسمية في بدايات القصيدة بالأسلوب الوصفي، في موضع (رياح تلف وزهور تنسّق أوراقها)، لأنه قائم على توضيح العلاقات ما بين كلمات القصيدة، كالعلاقة بين الأسباب والنتائج، والعلاقة بين الكل والجزء، بما يساعد القارئ على تحليل هذه العلاقات وفهمها.

[1] ديوان: زيارة، ص٣٣.

والجملة الاسمية في كلا البيتين أو كلا المثالين، قد أُسند الاسم فيها إلى فعل. قال الجواري في كتابه (نحو الفعل): "وحقيقة الأمر أنه لا فرق بين نحو قام زيد، وزيد قام، من حيث طبيعة التركيب. فالمسند فعل في الجملتين، وإذن فطبيعة الإسناد فيهما واحدة، يقصد فيها إلى النص على معنى الزمن. والفرق بينهما ينحصر في تقدم المسند إليه في الجملة الثانية للاهتمام به، وتأكيد الحكم عليه. أما الجملة الأولى فهي الجملة الفعلية على رسلها، وعلى الوجه المألوف بينهما"[١]. أي أن محور اهتمام الشاعر حينما صاغ ابيات القصيدة هي وصف الرياح والزهور مستعيناً بفعل يزيد من حركة البيت ويضفي إليه مزيداً من الحيوية.

١-٦ كذلك نلحظ كثرة استخدام الصيخان لبنية الأسماء (المشتقات)في دواوينه، وقد ركزت في هذا البحث على الشائع منها، والتي تمثلت في (اسم الفاعل، وصيغ المبالغة واسم المفعول). وسوف اقتصر على ذكر بعض النماذج لكل وزن من الأوزان على سبيل المثال:

أ/ **اسم الفاعل:** وهو "صفة مشتقة تدل على معنى حادث وعلى فاعله كشارب ومخترع ومستعد. والمراد بالمعنى الحادث المعنى المتجدد بتجدد الأزمنة، وبه تخرج الصفة المشبهة لأنها تدل على معنى ثابت دائم"[٢]. وهو "اسم يشق من الفعل، للدلالة على وصف من قام بالفعل"[٣]. أي انه يحمل معنى الفعولية والتجدد في الحدث. وقد أُستخدم وزن "فاعل" كثيراً في القصائد حتى بدا وكأنه الوزن الأكثر قرباً من الشاعر، حيث بلغ عدد تكراره في الدواوين الثلاثة [٣٦٦]مثالاً، أما عن بنائه وصياغته، فقد اختلف الصرفيون في هذه المسألة وتعددت آراؤهم ووجهات نظرهم[٤]. وسنأخذ في هذه القضية بالقول الشائع عند الصرفيين، إنه يشتق ويصاغ من الثلاثي على وزن "فاعل"، كقول الشاعر:

ما مرّ سافٍ في خيالِ الرمْلِ

---

[١] الجواري، أحمد عبد الستار: نحو الفعل، ط١: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ٢٠٠٦م.ص٥١.

[٢] النادري، مُحَمَّد أسعد: نحو اللغة العربية، ط٢: المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ١٩٩٧م، ص١١٠.

[٣] الراجحي، عبده: التطبيق الصرفي، ط١: دار المسيرة، عمان، ٢٠٠٨م، ص٧٣.

[٤] يُنظر: الهمداني، عبد الله بن عبد الرحمن العقيلي: شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، ت: مُحَمَّد محيي الدين عبد الحميد، ط١: دار مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٨٠م، ٢/١٠٩-١١٠.

إلّا وَهوَ فوقَ الرملِ..ذاريْ

وكأنيَ النجمُ الذي أبداً

طُولَ الدهرِ سَارِيْ

فَمَتَى تَفُكُ حَبِيْبَتِيْ الأولى.. إسَارِي؟ [1]

إن حصر الوصف بقوله (ذاري وساري) يرمز إلى فعلٍ، ومن فعل الفعل، وانه مستمر في فعله كما هو ظاهرٌ في معنى المقطع.

ويصاغ اسم الفاعل من غير الثلاثي بإبدال ياء المضارعة ميماً مضمونة وكسر ما قبل الآخر على وزن "مُفْتعِل"، كقول الشاعر:

للْحديثِ انقطاعٌ عنْ الناسْ

اني صَحَوْتُ عنْ الهَرْجِ والمرْجِ

مُتكِيءٌ فوقَ سُوْرٍ

منْ الشكْ

والهذيان [2]

ب/ الصفة المشبهة: ونعني بها الألفاظ التي تحقق دلالة اتصاف الذات بالحدث على وجه الثبوت والدوام، شرط أن يكون الثبوت والدوام عامتين يشملان الماضي والحاضر والمستقبل. ويطلق

---

[1] ديوان: زيارة، ص٩.

[2] المرجع السابق، ص٢٧.

عليها مصطلح (الصفة المشبهة)؛ لأنها تشبه اسم الفاعل في "دلالتها على الحدث وصاحبه، فكلمة كريم تدل على الكرم، ومن اتصف به، واسم الفاعل "قاعد" يدل على الحدث وهو القعود ومن اتصف به، ولكن دلالة الصفة المشبهة على الوصف ثابتة لازمة ودلالة اسم الفاعل على الوصف مفيدة للتجدد والحدوث، أي أن صفة القيام ليست ملازمة لصاحبها بخلاف إثبات الصفة لصاحبها في الصفة المشبهة[١].

ويرى بعضهم أن الصفة المشبهة لا تؤخذ إلا من الفعل اللازم[٢]. وأما عن بنائها فيرى الصرفيون إنها تُصاغ من غير الثلاثي على زنة اسم الفاعل لكن بشرط أن يكون المعنى على جهة الدوام للفرق بينها وبينه نحو: "معتدل القامة" و"مستقيم الراي"[٣].

فلفظة (معتدل)، صفة مشبهة من المزيد، على وزن (مُفْتَعِلٌ) وهي في الأصل اسم فاعل، فلمّا أريد به الثبوت صار صفة مشبهةً، و (مستقيم) صفة مشبهة، وهوة بناء اسم الفاعل من غير الثلاثي، فلما قصد به الصفة اللازمة اعتبر صفة مشبهة.

وبناء على هذا، فان الصفة المشبهة قد تأتي من غير الثلاثي على بناء اسم الفاعل إذا أريد الثبوت، والفرقُ بينهما جليٌ واضحُ، فما دلّ على الثبوت والدوام صفة، وما دلّ على التجدد والحدوث اسم فاعل بصرف النظر عن الأبنية والوزن.

وتعد الصفة المشبهة التي على وزن "فعيل"، من ثاني أكثر الأوزان انتشار في الدواوين الثلاثة، حيث تكررت [٢٧٧]مرة، كقول الشاعر:

---

[١] يُنظر: سعيد، عبد الستار عبد اللطيف أحمد: أساسيات علم الصرف، ط١: المكتب الجامعي الحديث، الأزاريطة، الإسكندرية، ١٩٩١م، ٦٤/١.

[٢] يُنظر: الفضلي، عبد الهادي: مختصر الصرف، ط٣: دار الشروق، جدة، ١٩٨٨م، ص٦٠.

[٣] يُنظر: سيبويه: الكتاب، تحقيق: عبد السلام مُحَمَّد هارون، ط٥: مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٨م، ١٠٠/١.

فِيْ صَبَاحٍ مَطِيْرْ

وَلَدٌ يتِيمْ

قامَ منْ نومِه بَاكرَاً

وأَعدَّ – وحيداً – فُطُورَ الأحدْ

ثمَ أخّرجَ منْ كُتبهِ صُورَةً رطبةً لامرأةْ

تَفَرَّسَ فِيهَا قَلِيلاً

بَكَى[1]

ج/ **اسم المفعول:** وهو "الاسم المشتق للدلالة على من وقع عليه الحدث، مع التجدد والحدوث في معناه"[2]. وهو كذلك: "صفة مشبهة مشتقة تدل على معنى حادثٍ وعلى مفعوله، كمفتوح ومرسل ومسترجع"[3].

ومن خلال هذه التعريف يمكننا القول إن اسم المفعول من المشتقات التي تؤخذ من غيرها للدلالة على صفة من وقع عليه الحدث أو الفعل، فهو من حيث الدلالة كاسم الفاعل في التجدد والحدوث، واختلافهما جليٌّ من حيث البناء (الوزن)، وكذلك اسم الفاعل يدل على صفة من قام بالفعل غير أن اسم المفعول دالٌّ على صفة من وقع عليه الفعل، ويصاغ من الثلاثي على وزن "مفعول"، كقول الشاعر:

---

[1] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص٥٤.

[2] الفضلي، عبد الهادي: مختصر الصرف، ط٣: دار الشروق، جدة، ١٩٨٨م، ص٦٠.

[3] النادري، مُحَمَّد أسعد: نحو اللغة العربية، ط٢: المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ٢٠٠٢م، ص١١.

كان يُعَانقُنِي كُلَّ صَبَاحْ

نظيفاً يحْمِلُ صُحُفَ اليومْ

كانَ يجيء..

معْجُوناً بالطِّيْنْ وبالحزنِ البرّيّ..

وبِالألوانْ[1]

ويصاغ اسم المفعول من غير الثلاثي، على وزن مضارعه، بإبدال حرف المضارعة ميماً مضمومةً، وفتح ما قبله، كقول الشاعر:

قهوةٌ مُرَّةٌ

وصهيلُ جيادٍ مسمومةٍ[2]

١-٧ وصفوة القول: إن تعدد الأبنية الصرفية، أو ما يُسمى بصيغ الأوزان التي تخص الأفعال في الدواوين الثلاثة، لم تأت فقط للدلالة على من قام بالفعل وحسب، بل كان لها دور كبير في تسليط الضوء على ثقافة الشاعر اللغوية، وثرائه المعجمي الذي أضفى على النص حركةً وحيويةً.

كما أن استعمال الصيخان لكافة الصيغ في البنية الاسمية جاء وفقاً لاقتضاء الأحوال والظروف التي عاشها في حياته، والتي أثرت في حياته آنذاك. وعليه فإن الشاعر قد وفق، إلى حد كبير، في استعمال تلك المشتقات والصيغ، التي لعبت دورها الفعال في الأشعار سواء على المستوى الفني أو المعنوي، وقد اختار منها أوسعها وأشهرها استعمالاً في العربية، وأعمقها تأثيراً في المعاني والصور، ولم يكن الاختيار مقتصراً على الألفاظ والعبارات فحسب، بل تجاوز إلى اختيار المواضع والحالات

---

[1] ديوان: زيارة، ص٤٩.

[2] المصدر نفسه، ص٦٧.

المبحث الثاني: التعريف والتنكير

٢-١ يعد مبحث التعريف والتنكير من المباحث التي كان تصرف الشاعر في استخدامها محدوداً، إذ إن نظام اللغة يجعل هذا التصرف محصوراً في الحذف أو إزالة إبهام النكرة بإضافتها إلى معرفة مثلاً، لكن الشاعر أستطاع أن يوظفها توظيفاً خاصاً بموضوعه ومعانيه.

٢-٢ ومن هنا سيكون تناول هذا المبحث مقصوراً على الوصف وبيان تصرّف الصيخان في استخدامه، وقد ترددت المعارف في الدواوين الثلاثة ما بين معرف بالإضافة، ومعرف بأل، والأسماء الموصولة والأعلام، واسماء الإشارة، والضمائر. ولكنني سأتناول منها ما كان شائعاً تكراره في الدواوين الثلاثة.

ولعل من أهم السمات الأسلوبية المميزة في قصائده، ظاهرة الوصف الذي أسهب فيه وتناوله بشكل واسع وكبير، وتتضح هذه السمة كثيراً في مواضع محددة وهي مواضع الإضافة إلى معرفة، كقوله:

وليسَ هُناكَ غيرَ وجوهْ الصحابِ[١]

أيقونةُ النسيانِ باردةٌ[١]

[١] ديوان: زيارة، ص٣٣.

زَمَانْ الصّمتْ.. مَرَ ولمْ يُجْبني[٢]

أيضاً من السمات الأسلوبية في الدواوين ورود أسماء لأشخاص مروا في حياة الشاعر، وأثاروا فيها ذكرىً وتركوا جرحاً أو بصمة، من أمثال: فضة، ومليحة، وخديجة، ويوسف، وخالد، وفاطمة، وليلى، ورقية، ومُحَمَّد، ووضاح، ووجدان، وعبد العزيز، وفيروز، وحمدان، وأم حمدان. فهولاء كان له معهم ظروف خاصة جمعتهم معاً، وقصص نظمت بين الأبيات. كقوله:

فضّةُ الان ترْسمُ قابلةٌ ونساءْ[٣]

كانَ مُدَوَراً كالشْمسِ صوْتُ خَدِيَجَةَ العَرِبْ[٤]

هَذَا الشارعُ ممتدٌ منْ نَسَغِيْ حَتَى أَرْجُلِ خَالدْ[٥]

وما ورد في شعره من ذكر أسماء الزروع الموجودة في بيئته، جعل من قصائده حديقة للورد أو بستان إن جاز القول، فنجده يذكر في قصائده الشجر، والورد، والشعيب، والثمار، والنخيل، والتمر كقوله:

---

[١] المرجع السابق، ص٤٠.

[٢] ديوان: زيارة، ص٤٧.

[٣] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص١٥.

[٤] المرجع السابق، ص٤٢.

[٥] المرجع السابق، ص٤٩.

حقْلُ قمْحٍ هُنَا.. برَاعِمُهُ تشْتَهِي الذي بذَرَهْ[١]

والسُلالةُ في حُلمٍ تتّمشى إلى ميّفعْ الماءْ[٢]

الثِمَارُ اخضرَارْ ولكنْما فِيْ البَسَاتينْ جَفَتّ مياهُ القْلِيبْ[٣]

راكضاً فِيْ طفولتهِ يتَمَنَى منْ النخلِ تمْراً[٤]

تنامُ على بوحِ نعْنَاعها[٥]

منْ رذاذِ بَهْيّ على نخلةٍ دانيةٍ[٦]

حدّثَنِي عَنّهُ النَخْلُ الطالعْ[٧]

ذَوى فيهِ نعناعُ ظلَ[١]

---

[١] ديوان: الغناء على أبواب تيماء، ص٢٠.

٨ المرجع السابق، ص٣١.

٩ ديوان: الغناء على أبواب تيماء، ص٣٨.

[٤] المرجع السابق، ص٣٩.

[٥] المرجع السابق، ص٤٢.

[٦] المرجع السابق، ص٤٣.

[٧] المرجع السابق، ص٤٩.

ونجده أيضاً يكرر كلمة (الشجر) في أكثر من موضع باختلاف دلالتها. كقوله:

وسميّتها امرأة من شجرْ[٢]

فالتّفَ حَولِي سِرْبُ قَطَا جاءَ منْ شجرٍ العائلةْ[٣]

وأخرجُ منْ شجرٍ أخضرْ فِي الحسَا[٤]

أما أسماء البلاد والمواضع، فقد ترددت في أشعار الصيخان ثلاثين مرة، بل تكاد لا تمر قصيدة من قصائد الديوان تخلو من ذكر لأسماء المناطق المعروفة أو المدن السعودية كالرياض، ومكة، ويثرب، والأحساء، مما جعلنا نعد دواوينه مصدراً لمعرفة أسماء كثير من الوديان والجبال والمواضع في المملكة وغيرها كقوله في القصائد:

وتيماءُ كيف؟[٥]

وهداجُ يأخذْ شكلْ المحارةْ[٦]

---

[١] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص٥٣.

[٢] المرجع السابق، ص٤٥.

[٣] المرجع السابق، ص٥٧.

[٤] ديوان: الغناء على أبواب تيماء، ص٤٢.

[٥] المرجع السابق، ص١٧.

[٦] ديوان: الغناء على أبواب تيماء، ص١٧.

حِينَ أقّترحَ العَشِيَةُ سوّسَناً للنِيلْ١

قَطعْتُ الفَيافِيْ وجُبْتُ القِفَارْ.. وصفتكَ للبدوِ فِيْ كُلْ وادْ٢

سَألتُ بطاحَ الرياضْ٣

وفتشتْ عنكْ بِبَطِنْ تَهامةَ٤

وهِمْتُ إلى مَكةَ النُورْ٥

وفِي يَثْرَبَ الكَوْنْ فتشّتُ عَنْكْ ٦

سَألْتُ صَبَايا الحِجَازْ وفتّشّتْ٧

وأخرجُ منْ شجرٍ أخضرْ فِي الحسَا٨

---

[١] المرجع السابق، ص١٩.

[٢] المرجع السابق، ص٢٣.

[٣] المرجع السابق، ص٢٣.

[٤] المرجع السابق، ص٢٣.

[٥] المرجع السابق، ص٢٤.

[٦] المرجع السابق، ص٢٤.

[٧] ديوان: الغناء على أبواب تيماء، ص٢٤.

[٨] المرجع السابق، ص٤٢.

واقترن ورود اسم الإشارة في أكثر الأبيات بالتضخيم والمبالغة في وصف المشار إليه الذي غالباً ما يكون حجراً يسود هذا الزمان، أو شارعاً ممتداً بلا نهاية، أو نهراً يمرُ في غير ممرْ، أو فتىً كثير النسيان، أو باباً لا يوصد أبداً، كقوله:

هوَ الحجرُ الفلسطينيُّ سيدُ وقتِنْا هذا[١]

هذا الشارعُ ممتدٌ من نسغي حتى أرجل خالدْ[٢]

قالتْ نسوةٌ.. هذا الفَتَى (النسايْ)[٣]

غامضٌ ان لا تَكوْنِي هاهنا[٤]

منْ هاهنا.. نهرُ الطفولةِ مرّ[٥]

ذاكَ الذيْ بابهُ ليسَ يوصدْ[٦].

---

[١] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص٤١.

[٢] المرجع السابق، ص٤٩.

[٣] ديوان: الغناء على أبواب تيماء، ص٢٨.

[٤] المرجع السابق، ص٢٧.

[٥] ديوان: زيارة، ص٧.

[٦] المرجع السابق، ص١٢.

كما اقترن اسم الإشارة في بأسلوب الاستفهام خاصة، الذي غالباً ما لا يكون استفهاماً حقيقياً، وانما هو ابتكار في طريقة القص وظفه الشاعر في تحريك شخصياته وإدارة الحوار، والكشف عن مكنونات نفس شخصياته. كما في قوله:

كيفَ تصبحُ هذي الدكاكينُ عاشقةً؟[1]

كيفَ نكّتبُ هذا؟[2]

يا أهلَ هذا الحيْ منْ يُرشدُ الغادِي؟[3]

٢-٣ أما التنكير في هذا البحث، فكان متمثلاً في إحصاء النكرات وحصرها في مجمل الدواوين التي كانت تتضمن المفعول المطلق، والحال، والتمييز، والظرف، والمنصوبات، والمجرورات بحرف جر، والمعطوف على مجرور. وسأذكر بعض الأمثلة على ذلك، في قوله:

هَاجرْ حينَ تَعْطِشُ[4]

ففي هذا البيت اقترنت (حين) -ظرف الزمان- بالفعلية على هذا النحو لتعطي دلالة التبرير لأي حدث يحدث، فحينما ووقتما تشعر بالعطش فإنه يمكنك أن تسافر.

---

[1] المرجع السابق، ص٤٦.

[2] المرجع السابق، ص٤٧.

[3] المرجع السابق، ص٦١.

[4] ديوان: الغناء على أبواب تيماء، ص١٩.

هَوَىً يَجْتَاحُ رُوحِيْ مِنْ أقَاصِيهَا[1]

إن اقتران حرف الجر (من) بالنكرة (أقاصيها) إنما أراد بها الشاعر الإطلاق، بحيث لم يجعل حدوداً للهوى الذي اجتاح روحه، والمراد من هذا الإطلاق هو عدم تحديد الماهية لهذا الهوى، والتضخيم والمبالغة.

٢-٤ وصفوة القول: إن التعريف والتنكير ثنائية معروفة، فلنا أن ننكّر الاسم أو أن نعرفه؛ وفق شروط ووفق نسق معينين. وكما أن التعريف في اللغة يدل على التخصيص من خلال العهد أو الجنس، فالتنكير في اللغة يدل كذلك على ثلاثة ثنائيات متقابلة وهي:- التعميم والتخصيص، القلة والكثرة، التفخيم والتحقير. وكل استعمال من هذه الاستعمالات إنما يأتي ويوظّف لخدمة دلالية يحددها السياق.

[1] المرجع السابق، ص١٩.

المبحث الثاني: التعريف والتنكير

٢-١ يعد مبحث التعريف والتنكير من المباحث التي كان تصرف الشاعر في استخدامها محدوداً، إذ إن نظام اللغة يجعل هذا التصرف محصوراً في الحذف أو إزالة إبهام النكرة بإضافتها إلى معرفة مثلاً، لكن الشاعر أستطاع أن يوظفها توظيفاً خاصاً بموضوعه ومعانيه.

٢-٢ ومن هنا سيكون تناول هذا المبحث مقصوراً على الوصف وبيان تصرّف الصيخان في استخدامه، وقد ترددت المعارف في الدواوين الثلاثة ما بين معرف بالإضافة، ومعرف بأل، والأسماء الموصولة والأعلام، واسماء الإشارة، والضمائر. ولكنني سأتناول منها ما كان شائعاً تكراره في الدواوين الثلاثة.

ولعل من أهم السمات الأسلوبية المميزة في قصائده، ظاهرة الوصف الذي أسهب فيه وتناوله بشكل واسع وكبير، وتتضح هذه السمة كثيراً في مواضع محددة وهي مواضع الإضافة إلى معرفة، كقوله:

وليسَ هُناكَ غيرَ وجوهْ الصحابِ[١]

أيقونةُ النسيانِ باردةٌ[١]

[١] ديوان: زيارة، ص٣٣.

زَمَانْ الصّمتْ.. مَرَ ولمْ يُجْبني[٢]

أيضاً من السمات الأسلوبية في الدواوين ورود أسماء لأشخاص مروا في حياة الشاعر، وأثاروا فيها ذكرىً وتركوا جرحاً أو بصمة، من أمثال: فضة، ومليحة، وخديجة، ويوسف، وخالد، وفاطمة، وليلى، ورقية، ومُحَمَّد، ووضاح، ووجدان، وعبد العزيز، وفيروز، وحمدان، وأم حمدان. فهولاء كان له معهم ظروف خاصة جمعتهم معاً، وقصص نظمت بين الأبيات. كقوله:

فضّةُ الان ترْسمُ قابلةٌ ونساءْ[٣]

كانَ مُدَوَراً كالشْمسِ صوْتُ خَدِيَجَةَ العَرِبْ[٤]

هَذَا الشارعُ ممتدٌ منْ نَسَغِيْ حَتَى أَرْجُلِ خَالدْ[٥]

وما ورد في شعره من ذكر أسماء الزروع الموجودة في بيئته، جعل من قصائده حديقة للورد أو بستان إن جاز القول، فنجده يذكر في قصائده الشجر، والورد، والشعيب، والثمار، والنخيل، والتمر كقوله:

---

[١] المرجع السابق، ص٤٠.

[٢] ديوان: زيارة، ص٤٧.

[٣] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص١٥.

[٤] المرجع السابق، ص٤٢.

[٥] المرجع السابق، ص٤٩.

حقْلُ قمْحٍ هُنَا.. برَاعِمُهُ تشْتَهِي الذي بذَرَهْ[1]

والسُلالةُ في حُلمٍ تتّمشى إلى ميّفعْ الماءْ[2]

الثِمَارُ اخضرَارْ ولكنْما فِيْ البَسَاتينْ جَفَتّ مياهُ القْلِيبْ[3]

راكضاً فِيْ طفولتهِ يتَمَنَى منْ النخلِ تمْراً[4]

تنامُ على بوحِ نعْنَاعها[5]

منْ رذاذِ بَهْيّ على نخلةٍ دانيةٍ[6]

حدّثَنِي عَنّهُ النَخْلُ الطالعْ[7]

ذَوى فيهِ نعناعُ ظلَ[1]

---

[1] ديوان: الغناء على أبواب تيماء، ص٢٠.

٨ المرجع السابق، ص٣١.

٩ ديوان: الغناء على أبواب تيماء، ص٣٨.

[4] المرجع السابق، ص٣٩.

[5] المرجع السابق، ص٤٢.

[6] المرجع السابق، ص٤٣.

[7] المرجع السابق، ص٤٩.

ونجده أيضاً يكرر كلمة (الشجر) في أكثر من موضع باختلاف دلالتها. كقوله:

وسميّتها امرأة من شجرْ[٢]

فالتّفَ حَولِي سِرْبُ قَطَا جاءَ منْ شجرٍ العائلةْ[٣]

وأخرجُ منْ شجرٍ أخضرْ فِي الحسَا[٤]

أما أسماء البلاد والمواضع، فقد ترددت في أشعار الصيخان ثلاثين مرة، بل تكاد لا تمر قصيدة من قصائد الديوان تخلو من ذكر لأسماء المناطق المعروفة أو المدن السعودية كالرياض، ومكة، ويثرب، والأحساء، مما جعلنا نعد دواوينه مصدراً لمعرفة أسماء كثير من الوديان والجبال والمواضع في المملكة وغيرها كقوله في القصائد:

وتيماءُ كيف؟[٥]

وهداجُ يأخذْ شكلْ المحارةْ[٦]

---

[١] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص٥٣.

[٢] المرجع السابق، ص٤٥.

[٣] المرجع السابق، ص٥٧.

[٤] ديوان: الغناء على أبواب تيماء، ص٤٢.

[٥] المرجع السابق، ص١٧.

[٦] ديوان: الغناء على أبواب تيماء، ص١٧.

حِينَ أقّترحَ العَشِيَةُ سوّسَناً للنِيلْ١

قَطعْتُ الفَيافِيْ وجُبْتُ القِفَارْ.. وصفتكَ للبدوِ فِيْ كُلْ وادْ٢

سَألتُ بطاحَ الرياضْ٣

وفتشتْ عنكْ بِبَطِنْ تَهامةَ٤

وهِمْتُ إلى مَكةَ النُورْ٥

وفِي يَثْرَبَ الكَوْنْ فتشّتُ عَنْكْ ٦

سَألْتُ صَبَايا الحِجَازْ وفتّشتْ٧

وأخرجُ منْ شجرٍ أخضرْ فِي الحسَا٨

---

[١] المرجع السابق، ص١٩.

[٢] المرجع السابق، ص٢٣.

[٣] المرجع السابق، ص٢٣.

[٤] المرجع السابق، ص٢٣.

[٥] المرجع السابق، ص٢٤.

[٦] المرجع السابق، ص٢٤.

[٧] ديوان: الغناء على أبواب تيماء، ص٢٤.

[٨] المرجع السابق، ص٤٢.

واقترن ورود اسم الإشارة في أكثر الأبيات بالتضخيم والمبالغة في وصف المشار إليه الذي غالباً ما يكون حجراً يسود هذا الزمان، أو شارعاً ممتداً بلا نهاية، أو نهراً يمرُ في غير ممرْ، أو فتىً كثير النسيان، أو باباً لا يوصد أبداً، كقوله:

هوَ الحجرُ الفلسطينيُّ سيدُ وقتِنْا هذا[1]

هذا الشارعُ ممتدٌ من نسغي حتى أرجل خالدْ[2]

قالتْ نسوةٌ.. هذا الفَتَى (النسايْ)[3]

غامضٌ ان لا تَكوْنِي هاهنا[4]

منْ هاهنا.. نهرُ الطفولةِ مرّ[5]

ذاكَ الذيْ بابهُ ليسَ يوصدْ[6].

---

[1] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص٤١.

[2] المرجع السابق، ص٤٩.

[3] ديوان: الغناء على أبواب تيماء، ص٢٨.

[4] المرجع السابق، ص٢٧.

[5] ديوان: زيارة، ص٧.

[6] المرجع السابق، ص١٢.

كما اقترن اسم الإشارة في بأسلوب الاستفهام خاصة، الذي غالباً ما لا يكون استفهاماً حقيقياً، وانما هو ابتكار في طريقة القص وظفه الشاعر في تحريك شخصياته وإدارة الحوار، والكشف عن مكنونات نفس شخصياته. كما في قوله:

كيفَ تصبحُ هذي الدكاكينُ عاشقةً؟[1]

كيفَ نكّتبُ هذا؟[2]

يا أهلَ هذا الحيْ منْ يُرشدُ الغادِي؟[3]

٢-٣ أما التنكير في هذا البحث، فكان متمثلاً في إحصاء النكرات وحصرها في مجمل الدواوين التي كانت تتضمن المفعول المطلق، والحال، والتمييز، والظرف، والمنصوبات، والمجرورات بحرف جر، والمعطوف على مجرور. وسأذكر بعض الأمثلة على ذلك، في قوله:

هَاجرْ حينَ تَعْطِشُ[4]

ففي هذا البيت اقترنت (حين) -ظرف الزمان- بالفعلية على هذا النحو لتعطي دلالة التبرير لأي حدث يحدث، فحينما ووقتما تشعر بالعطش فإنه يمكنك أن تسافر.

---

[1] المرجع السابق، ص٤٦.

[2] المرجع السابق، ص٤٧.

[3] المرجع السابق، ص٦١.

[4] ديوان: الغناء على أبواب تيماء، ص١٩.

هَوَىً يَجْتَاحُ رُوحِيْ مِنْ أقَاصِيهَا[1]

إن اقتران حرف الجر (من) بالنكرة (أقاصيها) إنما أراد بها الشاعر الإطلاق، بحيث لم يجعل حدوداً للهوى الذي اجتاح روحه، والمراد من هذا الإطلاق هو عدم تحديد الماهية لهذا الهوى، والتضخيم والمبالغة.

٢-٤ وصفوة القول: إن التعريف والتنكير ثنائية معروفة، فلنا أن ننكّر الاسم أو أن نعرفه؛ وفق شروط ووفق نسق معينين. وكما أن التعريف في اللغة يدل على التخصيص من خلال العهد أو الجنس، فالتنكير في اللغة يدل كذلك على ثلاثة ثنائيات متقابلة وهي:- التعميم والتخصيص، القلة والكثرة، التفخيم والتحقير. وكل استعمال من هذه الاستعمالات إنما يأتي ويوظّف لخدمة دلالية يحددها السياق.

[1] المرجع السابق، ص١٩.

المبحث الرابع: الخبر والانشاء:

الأسلوب الانشائي في الدواوين الثلاثة	عدد مرات تكراره
الاستفهام	١٢٥
الأمر	١٢٢
النداء	٨١
النهي	١٠
التمني والترجي	٨

ينقسم الكلام من حيث معناه إلى خبر وإنشاء؛ فأما الخبر يأتي بمعنى "خبرت به أي علمته، وخبرت الأمر إذا عرفته على حقيقته، والخبر – بالتحريك – واحد الأخبار، والخبر: ما أتاك من نبأ عمن تستخبر، والخبر: النبأ، وخبّره بكذا وأخبره: نبأه"[١]. فهو كلام يتم من خلاله إفادة المخاطب بأمرٍ ما، سواء أكان الخبر قابلاً للتصديق أم غير قابل لذلك، أما الإنشاء فهو "كل كلام لا يحتمل الصدق ولا الكذب لذاته؛ لأنه ليس لمدلول لفظه قبل النطق به واقع خارجي يطابقه أو لا يطابقه" وهذا ما ذكره القدماء فقال الجرجاني: "الإنشاء قد يقال على الكلام الذي ليس لنسبته خارج تطابقه أو لا تطابقه"، واعتمدوا على هذا المعنى حينما فصلوا بين الخبر والانشاء"[٢] "فقال القزويني: (ووجه الحصر إن الكلام

[١] مطلوب: احمد: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ط١، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، العراق، ١٩٨٣م، ٤٦٤/٢.

[٢] المرجع السابق، ٣٣٢/١.

إما خبر وإما إنشاء؛ لأنه اما أن يكون لنسبته خارج تطابقه أو لا تطابقه، أو لا يكون لها خارج. الأول: الخبر، والثاني: الإنشاء"[1]، وله عدة صور وأساليب هي:

أولاً: الاستفهام:

٤-١-١ إن فاعلية الأداء في النصوص الأدبية تنهض عبر توظيف الأدوات البلاغية توظيفاً فعالاً ومتنوعاً يغني التجربة الفنية، ولعل أفضل الأدوات البلاغية توظيفاً لأي نص أدبي هو تقنية الاستفهام، فهو يزيد من روعة النص؛ لكسره الرتابة والملل، ويجعل من المتلقي طرفاً آخر من أطراف الحوار، حيث يشركه في تحليل الأفكار والمواضيع، ويسمح بالدخول إلى عالم المبدع وأفكاره ليتفاعل مع الأحداث التي يقرؤها.

٤-١-٢ والاستفهام في البنى الأسلوبية لا يعني بالضرورة "طلب العلم بشيء لم يكن معلوماً به من قبل"[2] فقط، بل انه أداة تقودنا إلى إدراك الدور الوظيفي للمفردات والتراكيب بواسطة مجموعة من الدلالات المتعددة، مما يقودنا إلى إدراك مستوى اللغة لدى المبدع في النص.

٤-١-٣ وقد تعددت أدوات الاستفهام في الدواوين الثلاثة، حيث استخدم الشاعر أدوات الاستفهام في أغلب قصائده، حيث بلغ عددها [١٢٥] ومنها ما قد اتبع بالأفعال ومنها ما قد اتبع بالحروف والجمل الاسمية كما هو موضح في الجدول الآتي:

---

[1] القزويني، مُحَمَّد بن عبد الرحمن، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: مُحَمَّد خفاجي، ط٦: دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٩٠م، ١٣/٢.

[2] مطلوب: احمد: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ط١، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، العراق، ١٩٨٣م، ١٨١/١.

أدوات الاستفهام	مذكور	محذوف
كيف	٣١	١
هل	٢٢	٧
من	١٦	٣
الهمزة	١٠	٥
ما	٨	–
أي	٥	–
أين	٤	١
متى	٤	–
كم	٣	–
لماذا	٢	–
ماذا	١	–
الا	١	–

٤-١-٤ وفي الجدول الآتي تم توضيح عدد الجمل الفعلية والاسمية التي تلت أدوات الاستفهام، حيث بلغ عدد الجمل الاسمية التي تلت أدوات الاستفهام [٥١]جملة، بينما بلغ عدد الجمل الفعلية أكثر من ذلك، فوصل إلى [٧٤]جملة فعلية.

أدوات الاستفهام بالدواوين الثلاثة		
الأداة	الجمل الاسمية	الجمل الفعلية
كيف	١٠	٢١
هل	٦	١٦
من	–	١٦
الهمزة	٤	٦
ما	٤	٤
أي	٢	٣
أين	٤	١
متى	١	٣
كم	–	٣
لماذا	٢	–
ماذا	–	١
لما	–	١
ألا	–	١

٤-١-٥ ومن خلال استقصاء شواهد الاستفهام في القصائد، لوحظ أن الاستفهام لم يأتِ عند الصيخان كوسيلة سؤال فحسب، وإنما أتى لتحقيق أغراض بلاغية أخرى، كقوله:

مَنْ انتَ؟

حمدانْ

جاءَ على غَفْلَةٍ منْ ضُحَى لِيُظَلِلَ كفيّكَ عنْدَ الهَجِيرْ[1]

ها هو الشاعر ذا يسأل سؤالاً يعرف إجابته ليتأكد ويرتاح، فقد كان منتظراً، كان متأملاً، كان مترقباً خائفاً أن تخيب ظنونه، ولكن صدق الوقت معه، وجاء حمدان. جاء الاستفهام في هذه الأبيات استنكارياً على سبيل التحقيق والتقرير، فبرغم معرفته للجواب، إلا أنه نظر إليه وسأله: من أنت؟ يريد أن يرد الزمان عليه، إنه حمدان الذي تنتظره، يريد العمر أن يخفف عليه. إنه حمدان الذي تنتظره، أحاسيس مختلطة، فرحه ومفاجأة وارتياح من بعد خوف جاء حمدان، جاء حمدان.

وقد يأتي أسلوب الاستفهام في النص على شكل أسئلة متتالية يطلقها الشاعر ليضاعف من طاقة النص الإيحائية، وليشير إلى مقصده الأصلي للقصيدة، فها هو ذا يسأل مرة ومرتين؛ لا ليختم أسئلته بالإجابة الصريحة لنا، بل ليدفعنا إلى فكرته دفعاً. كقوله:

ما لذيْ يجْعلُ للحزْنِ طعماً عسلياً

ما لذيْ يجْمعُ ما بينَ يديكِ ويديّا؟

ما الذيْ يجْعلُ الأشياءَ شعْراً حينَ تأْتِينْ؟

وهذهِ الشقةُ الصْماءُ تغدو مْلَكةً

انتِ فيهَا المِلِكَةْ

---

[1] ديوان: الغناء على أبواب تيماء، ص٥٦.

ما لذيْ يجْعلُنِيْ المسُ الوقْتَ إذا جئتِ

وأخشَىَ التهْلكَةْ[1]

حينما نتأمل هذا المقطع نلحظ أن الشاعر قد كرر أسلوب الاستفهام أربع مرات متوالية، مستخدماً الأداة نفسها (ما)، ومرة أخرى يسأل ويواصل الأسئلة، لا لكونه لا يعرف الجواب، بل ليحول كامل انتباهنا إلى الحالة الشعورية التي يعيشها ويريد منا أن نعايشها معه بالتبعية. وقد استخدم أداة الاستفهام (ما) ليثير فينا استفهامات كان المقصد منها التعجب لتغير رؤيته نحو أشياء اعتاد أن يراها بصورة ثابته فأصبحت تتغير فجأة.

٤-١-٦ والمتأمل في أشعار الصيخان يلحظ أن التساؤل والحيرة لديه لم تتوقف عند ادوات الاستفهام فقط، بل تعدى ذلك إلى استخدام الفعل (سأل) بصيغة المضارع، كقوله:

فقدْ جئت أسألكم عن رمالٍ وبحرٍ وغيمٍ وسلسلةٍ من زبرجد

واسألكم عن مفاتيح ترسمها العربية ضاعت

وعن جزرٍ لا ترى العين شاطئها

عن بلدٍ ليس يعطي مفاتيحه للغريب[2]

واستخدامه كذلك بصيغة الماضي أثناء رحلة بحثه عن محبوبته، كقوله:

سَألْتُ الخَلِيْجَ لَعَلّكِ تَهْوِينَ

---

[1] ديوان: الغناء على أبواب تيماء، ص٤٦.

[2] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص٢٦.

سُكْنَى المَحَارْ

وهِمْتُ إلى مَكَّةَ النُورِ

عَلّكِ تَهْوِينَ أمْ الدِيَارْ

وفِي يَثْرِبَ الكَونْ فَتّشْتُ عَنْكِ

سَقَى اللهُ بِالخَيّرِ تِلْكَ الدِيَارْ

سَألْتُ صَبَايَا الحِجَازْ وَفَتّشْتُ

فِي كُلِ سُوقِ وَدَارْ[1]

وليس الشاعر فقط من يسأل في قصائده، بل لوحظ أنه يطرح السؤال على لسان بطلة القصيدة التي تمثل شغفه في رحلة البحث عن الأجوبة، كقوله:

كَأَنَّمَا المِرآة أُخْتِي التِيْ أُشِيْرَها فِيْ الأَمْرِ

وَكُلَمَا سَاءلُتَها.. تَقُولْ خَبِّرِينِي[2]

كذلك لحظت أنه يتعدى حدود البشر في طرح التساؤلات، فيجعل كل ما في القصيدة يسأل، فهو هنا يجعل الرياح تسأل وتبحث له عن بطلته الغائبة في قوله:

وأُخْلِي سَبِيلْ الرِيَاحْ لتسّألَ عَنْ أُمْ حَمْدَانْ

مَنْزِلَهَا والمَرَابعْ

كَيّفْ يَمُرْ الضُحَى

---

[1] ديوان: الغناء على أبواب تيماء، ص٢٤.

[2] ديوان: زيارة، ص٤٦.

وامْكثُ يَوْمَيْنْ أُبْرِيْ يَدِيْ

وإِذْ تَأْتِينِي بَالخَبَرْ[1]

٤-١-٧ وصفوة القول: إن الاستفهام من الأساليب التي تحتوي حركة ذهنية للنص وللمتلقي، وقد استخدمها الصيخان لإضفاء التشويق من جهة ولإثارة أحاسيس المتلقي من جهة أخرى. كما أن أسلوب الاستفهام زاد من القيمة الشعورية لأبيات القصائد، فتكراره للسؤال عن أمر ما لم يأتِ لمعرفة الجواب فحسب، بل لتسليط الضوء على أهمية ما يسأل عنه.

[1] ديوان: الغناء على أبواب تيماء، ص٥٤.

ثانياً: الأمر:

٤-٢-١ إن "الأمر نقيض النهي، يقال أمره يأمره أمْراً وأماراً فائتمر أي قبل أمره. والأمر عند البلاغيين هو طلب الفعل على وجه الاستعلاء والالزام، أو كما قال العلوي: (هو صيغة تستدعي الفعل أو قولٌ ينبيء عن استدعاء الفعل من جهة الغير على جهة الاستعلاء)"[١]. وتردد فعل الأمر بمختلف صيغه [١٢٢] مرة في الدواوين الثلاثة، حيث تردد ما بين صيغة الأمر وجوابه، وبين صيغة فعل الأمر المقترن بالفاء والذي ورد في [١٦] مرة، فيما خلت الدواوين الثلاثة من فعل الأمر المقترن بلام الأمر المتصل بالفعل المضارع.

عدد أفعال الأمر في الدواوين الثلاثة	١٢٢
عدد أفعال الأمر المقترنة بجوابها	١٧
عدد أفعال الأمر المصاحبة للام الأمر	ـــــ
عدد أفعال الأمر المقترنة بفاء	١٨
عدد أفعال الأمر المحذوفة	٨

٤-٢-٢ وقد جاء فعل الأمر بصورته الصحيحة في الدواوين الثلاثة موجهاً للمفرد المخاطب بكثرة، إلا أنه قد تكرر في بعض المرات مع المفردة المخاطبة في [١٧]مثال، يليها جمع المذكر السالم في

[١] مطلوب: احمد: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ط١: مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، العراق، ١٩٨٣م، ٣١٣/١.

[١٤]مثال، يليه فعل الأمر المنتهي بياء المتكلم في [٧]أمثلة، ثم فعل الأمر المنتهي بناء الفاعلين في [٤]أمثلة على الترتيب.

فعل امر موجهٌ للمفرد المخاطب	٧٨
فعل امر موجهٌ للمفردة المخاطبة	١٨
فعل امر موجهٌ لجمع المذكر السالم	١٥
فعل امر منتهٍ بياء المتكلم	٧
فعل امر منتهٍ بناء الدالة على الفاعلين	٤

٤-٢-٣ ومن خلال أسلوب الأمر في القصائد ظهرت لنا علاقات الشاعر بغيره، حيث وظفها ليوصل مشاعره وانفعالاته وحالاته النفسية، كقوله:

يَسْرِقُنَا الوَقْتُ ونُبْطِي

اسْتَعدّي الانَ كَي نذْهَبْ

لا بأسْ

غدًاً سوفَ نحْتَاجُ إلى انْ نتّلوُ شيئًا مِنْ كتَابْ الحُبّ[١]

جاء فعل الأمر في المقطع السابق أشبه بالتذكير منه إلى الأمر، ومغلفًا بالرقة في موضعًا لا يسمح إلا بالحوار الهادي، فهو يطلب من محبوبته الاستعداد للرحيل، ولكن لا بأس لو لم تستعدْ؛ لا بأس لو لم يذهبا! ان فعل الأمر هذا قد كشف للمتلقي، عن هدوء الشاعر ولينه حينما يكون الأمر موجهاً لشخص خاص ذا مكانه قريبة من نفسه ووجدانه. وقد يتغير هذا الهدوء ويتحول إلى صوت عالٍ أشبه

[١] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص٣٨.

بصوت قرع طبول المعركة استعداد للحرب، فنجده يأمر وطنه بأوامر صارمة لا يرخي فيها القول ولا يجمّله، فيقول:

يا نَازِلاً فِي دَمِيْ اَنْهضْ وخُذْ بِيَدِيْ

صَحَوِيْ وَالّتَمَ فِيْ عَينيّ يَا سَهَرُ

واجْمَعْ شُتَاتَ فَمِيْ وأغْزِلْ مَوَاجعَهُ

قَصِيْدَةٌ فِي يدٍ أَسْرَى بِهَا وَتَرُ

وافْضحْ طُفُوْلَتِيْ المُلْتَقَاةُ فَوْقَ يَدٍ

تَهْتَزُ مَا نَاشَهَا خَوْفٌ وَلاَ كِبَرُ

وَصُبّ لِيْ عَطَشَ الصّحْرَاءِ فِيْ بَدَنِيْ

وَأسْكُبْ رِمَالَ الغَضَا جُوْعَاً فَأنْحَدِرُ[1]

هنا حينما اختلف المخاطب، لوحظ الاختلاف في صياغة الأوامر، فتميزت بالشدة والجدية والصرامة، مثل:(انهض-خذ-التم-اجمع-اغزل-افضح-صب-اسكب). كذلك لوحظ أن الكلمات المستخدمة في هذا المقطع تعد ذات دلالات قوية المعنى، مثل:(الدم-السهر-الشتات -المواجع-الخوف-الكبر-العطش-الصحراء-رمال الغضا-الجوع-الانحدار). إن مثل هذه الأوامر والكلمات جعلت من الشاعر صفحة كتاب مفتوح على مصراعيه، نستشف منها مشاعره ونتلمس فيها نفسيته خفاء أو مواربة.

٤-٢-٤ وبعد استقراء الدواوين الثلاثة، لوحظ أن أكثر أفعال الأمر التي استخدمها الشاعر هو الفعل (قم)، حيث تكرر على صورته الحالية [١٠]مرات، وجاء مقترناً بالفاء [٤]مرات، وقد جاء في المرتبة الثانية فعل الأمر (اصعد) الذي تكرر [١٢]مرة في دواوينه. ولعل تكرار هذين الفعلين خاصة يعد

[1] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص٦٥.

من اللوازم الأسلوبية عند الشاعر، وأن أكثر ما يحرك عاطفته هو مواضيع النصح، والدعوة للنهوض، والترقي من حال إلى حال أفضل. يليهما في المرتبة الثالثة فعل الأمر (خذوا) الذي صاحب جمع المذكر السالم [٦] مرات في الدواوين الثلاثة، وقد حمل في معناه الالتماس والترجّي، وهو ما قد يختلف عن طبيعة صيغة الأمر التي تصدر غالباً من الأعلى للأدنى، مثل قوله:

خُذُوا كُلَ مَا يَمْلِكُ الطِفْلَ

لُعْبَتَهُ

وأصَابْعَ كَفّيهْ

سُورَ الحَدِيْقَةِ حَيّثُ يَرُوحُ الصِغَارْ ويَغْدُونَ

أُرْجُوحَةً كَانَ يَمْضِيْ بِهَا صَوْبَ فِكْرَتِهِ الشَاسِعَةُ

خُذُوا كُلَ شَيءٍ

ولَكنْ دَعُوا فِيْ يَدَيّهِ القَصِيدَةَ، فِيْ شَفَتَيّهِ السُؤّالْ[١]

إن صيغة الأمر غالباً ما تصدر على سبيل الاستعلاء، وتحمل في طياتها معنى الإلزام، وهذا ما لم يتوافر في المثال السابق؛ حيث جاءت المطالب على نحو يبدو وكأنه ترجي والتماس، وقد برع هنا الشاعر في خلط تلك المفارقة ما بين أمر وترجي يملؤه الأمل بالقبول وتمني مشاركة الإحساس.

٤-٢-٥ كذلك برع الشاعر في حذف بعض أفعال الأمر من أبياته تاركاً للقاري مساحة للفهم الذاتي في استرسال الأوامر التي لا يقرؤها وسط الأبيات، كقوله:

فَكُنْ ذَارَياً عَنْ رِيَاحْ الجَهَالَاتِ

كَيّ يَكْبُرَ الطِفْلُ حَمْدَانُ

[١] ديوان: الغناء على أبواب تيماء، ص٣٧.

كَيّ تَتَشّقَقُ عَنْ وَجْهِهِ أَلْفُ بَنَفْسَجَةٍ

وَيَرَى العِيْدَ

يَرَى العِيْدَ يَا وَلَدِيْ[1]

ان أصل الجمل هي:

- ← فكن ذاريًا عن رياح الجهالات
- ← (كن ذاريًا) كي يكبر الطفل حمدان
- ← (كن ذاريًا) كي تتشقق عن وجهه ألفُ بنفسجةٍ
- ← (كن ذاريًا) كي يرى العيد
- ← (كن ذاريًا) كي يرى العيد يا ولدي

ان الشاعر قد حذف فعل الأمر المكرر كي يسترسل في طرح قناعته الشخصية بأريحيه تامه والتي توقع حدوثها تلقائيا بمجرد تحقيق فعل الأمر المحذوف والمشار إليه بين القوسين اعلاه، دون ان يقيّده إعادة النمط ذاته مرة بعد مرة. معتمداً في ذلك على وضوح المعنى والفكرة للقارئ.

٤-٢-٦ وصفوة القول: إن فعل الأمر قد أدى وظيفة بلاغية واضحة في دواوين الصيخان شأنه شأن سائر الأساليب الإنشائية السابقة التي قرأنا من خلالها مشاعره ونفسيته مع كل من وجه لهم الخطاب في قصائده، فبدا لين الجانب لطيفًا في حواره مع محبوبته، وبدا محفزًا مشجعًا لبطل القصيدة وخاطبه بلغة النصح والاهتمام لينهض به إلى واقع أفضل، وتكلم أحياناً بلغة المحب الراجح العقل حينما تحدث مع وطنه وتوجه إليه بجملة من الأوامر التي تعزز الحب في قلبه.

[1] ديوان: الغناء على أبواب تيماء، ص٦٢

ثالثاً: النداء:

٤-٣-١ "النِداء والنُداء: الصوت مثل الدعاء والرغاء. وقد ناداه ونادى به وناداه منادةً ونداءً أي: صاح به"[١]. وهو طلب إقبال المدعو إلى الداعي، وهو أحد أساليب الإنشاء الطلبي، ويُعرف بانه الطلب من شخص ما ان يُلبّي نداء الشخص الذي يناديهِ، ويعرفُ أيضاً بانه الوسيلة التي تُستخدم في إثارة انتباه شخص ما، ويُطلق عليه مُسمّى (المنادى)، أما الشخص الذي ينادي يسمى (المنادي)، والوسيلة المستخدمة في جُملة النداء تسمى (أداة النداء).

٤-٣-٢ تردد أسلوب النداء في الاشعار [٨١]مرة، منها ست وسبعون أسلوب نداء تام العناصر، والباقي محذوف الأداة أو محذوف الأداة والمنادى معًا.

المنادى					
المعرب		المبني		المعرف ب (ال)	
المضاف	الشبيه بالمضاف	النكرة غير المقصودة	العلم	النكرة المقصودة	أيها (للمذكر)	أيتها (للمؤنث)
٣١	--	١٥	٣	٢٧	٤	١

[١] مطلوب: احمد: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ط١، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، العراق، ١٩٨٣م، ٣٢٦/٣.

٤-٣-٣ جاءت أغلب أساليب النداء في الدواوين الثلاثة بحرف النداء (يا) حيث تكررت [٧٦]مرة، فيما جاءت أداة النداء (أيا) مرتين، وأداة النداء (أيه) ثلاث مرات في الدواوين الثلاثة. وتنوعت طرق النداء في الدواوين، فكان للمنادى المضاف نصيب الأسد فيها، وقلما نجد أسلوب نداء عنده خلا من تركيب إضافي في خانة المنادى. وجاءت صور المنادى في قصائد الصيخان على النحو الآتي:

صور المنادى في الأشعار								
علم	تحبب لشخص	طبيعة	حرب	حيوان	عضو	جملة	الوطن	أخرى
١٦	١٢	٤	٦	٢	١	٢	٩	٢٩

٤-٣-٤ ومن أبرز صور المنادى عند الصيخان، نداؤه للأعلام، كقوله: (ايه يا فضة العربية)، كذلك من صور المنادى عنده، نداؤه نداء تحبب لبعض الأشخاص مثل (يا حبة قلبي)، والتي كررها أربع مرات في قصيدة (كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس)، وأيضاً قوله في موضعٍ آخر:

هَلَا

يَا رَبِيعَ القَلّبْ

اَنْتَ يَا مِلْحَ البَنَاتْ واَنْتَ يَا سُكّرَةً تَذُوبُ وَلَا تَذُوبُ عَلَى لِسَانِيْ[١]

ومن صور المنادى كذلك نداؤه بعض ما يوجد في الطبيعة كالشمس في قولة:

مُدَّ يَدَيَّكَ لَهَا

أغّمِضْ عَيّنْيكَ وُقُلْ

[١] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص٣٥.

يَا ايّتُهَا الشّمْسُ خُذِيْنِي

ابِنْ الّصحْرَاءْ انَا آتٍ مِنْهَا[1]

وقوله:

يَا وَرْدَةُ الشِعْرِ تَعَالِيْ

يَا حَصَى طِحْ[2]

٤-٣-٥ ومن صور المنادي نداؤه لبعض أعضاء الجسم كالوجه، ولم يتكرر سوى مرة واحدة في الدواوين الثلاثة، وذلك في قوله:(وقلت سأشرق يا وجه زائر النوم)[3].

وقد جاءت أغلب صور المنادى في شعر الصيخان على شكل تركيب إضافي، كقولة:(شفة من لهب)[4].

وقد وردت في شعره جملة نداءات تدور حول الحرب، كقوله:

قِفُوا نَتَرَجّلْ

أو قِفِوا نَتَهَيّأْ للمَوتْ

شَاهِدَةَ القبْرِ مَا بَيْنَنَا

يَا غُبَارُ ويَا فَرَسُ

يَا سُيُوفُ يَا سَاحُ يَا دَمُ يَا خِيَانَاتْ[1]

---

[1] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص ٩.

[2] ديوان: زيارة، ص٢٥.

[3] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص٢٤.

[4] المصدر السابق، ص ١٨.

وأيضاً في موضع اخر نادى فقال:

عَلّمْنِيْ أنْ أُنَادِيكَ يَا حَجَراً

فِيْ الجنُوبِ يَنَامْ[٢]

ومن أبرز صور المنادى عند الصيخان، نداؤه للوطن، كقوله: هذا الوطن الذي غدا دما تنبض به شرايينه، هذا الوطن الذي هو هاجسه وهمه ومأواه وملاذه عندما تضيق به السبل ويقفل راجعا من عناء الرحلة ووحشة الاغتراب، هذا الوطن الذي يسري حبه في عروق أبنائه وتختلط ذرات ترابه بكل ذرة من أجساد بنية، إن عشق الشاعر لوطنه وحبه له وتلهفه عليه إلى حد الهوس، ما هو الا شاهد من شواهد كثيرة على مدى التصاق الشاعر بوطنه وغيرته وحبه المتفاني له، كقوله:

يَا وَطَنِيْ

يَا وَطَنَ الأطْفَالِ المجّدُوْلِيْنَ بِطِينْ الأّرضْ

يَا وَطَنَ الأطْفَالِ اصَابِعُكَ العِشْرِينْ[٣]

٤-٣-٦ وصفوة القول: إنه برغم تعدد أدوات النداء في شعر الصيخان، فإنه قد اقتصر في دواوينه على ثلاث أدوات نداء فقط هي :(يا، أيا، إيه)، والأغلب منها قد ذُكر، ومنها ما قد حُذف وتم تقديره. وتعددت صور المنادى في الأشعار ما بين علم، وبعض أعضاء الجسم، ونداء لحيوان أو نداء لجماد كالحجر مثلاً وغيره مما تقدم ذكره.

---

[١] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص٢٥.

[٢] المصدر السابق، ص٢٤

[٣] المصدر السابق، ص٥١.

رابعاً: النهي:

٤-٤-١ النهي خلاف الأمر، نهاه نهيا فانتهى وتناهى. والنهي طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء والالزام، وهذا ما يتفق فيه مع أسلوب الأمر، في إن كل واحد منهما لابد فيه من اعتبار الاستعلاء، وأنهما يتعلقان بالغير فلا يمكن أن يكون الإنسان آمراً لنفسه أو ناهياً لها، وإنهما لابد من اعتبار حال فاعلهما في كونه مريدا لهما[١].

٤-٤-٢ وللنهي في دواوين الصيخان دورٌ مهم، فبرغم كونه أقل الأساليب الانشائية شيوعاً في دواوينه -حيث تردد [١٠] مرات فقط- فإنه أدى دوراً بلاغياً واضحاً في التعبير عن مشاعره وانفعالاته نحو الانثى خاصةً، حيث إنني بعد استقراء الدواوين الثلاثة لحظت أن أسلوب النهي لم يأتِ إلا في مقام مخاطبته للمفردة المؤنثة فقط، كقوله:

لاَ تَمُرّيْ فَبَيّنَنَا

سَبْعُ دُورٍ مُهَدّمَةْ[٢]

---

[١] يُنظر: مطلوب: احمد: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ط١، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، العراق، ١٩٨٣م، ٣٤٤/٣.

[٢] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص٣٣.

٤-٤-٣ وعلى هذا المنوال تكرر أسلوب النهي في القصائد، والسؤال هنا: لماذا خص الشاعر الأنثى بأسلوب النهي دون غيره من الأساليب؟

هل قصد الصيخان بنهيه المتكرر أن يلَّوح إلى طبيعة علاقته بالمرأة؟

هل أراد أن ينقل لنا طريقته الخاصة في الحديث معها؟

هل رصد لنا منهج التحاور الناجع مع كل النساء؟

هل تعمد أن يشير إلى أن التعامل مع المرأة لا يحسُنُ إلا بنهيها في أغلب الأحيان؟

إن الإجابة على هذه التساؤلات لا يقود إلا لفكرة واحدة؛ وهي أن تخصيصه المرأة بأسلوب النهي في الدواوين الثلاثة ما هو إلا توضيحٌ لوسيلة التواصل الوحيدة التي اعتمدها الشاعر في تواصله مع الأنثى، أو بمعنى آخر ما هو الا وسيلة رسم إيضاحيه قدمها الشاعر للمتلقي؛ رمزاً لنمطه الخاص في التعامل مع الجنس الآخر.

٤-٤-٤ كذلك جاء النهي في مواضع أخرى وجهها الصيخان للمرأة، مثل العتاب مع تعليل سبب هذا العتاب؛ فلم يجعله عتاباً معلقاً مثيراً للظنون كحال أغلب الشعراء، بل هو عتابٌ من رجل عاقل، يلوم ليبرر لا ليعاقب، كقوله:

لَا تَطْلُبِيْ صَوّتِيْ الانَ

حُنّجَرَتِيْ صَادَرَتْهَا المَسَافَاتْ[1]

فهو هنا يعاتبها في وقت لم تكن تهتم فيه لصوته ورأيه وخبراته، ويعاتبها على زمان مر كان ينصحها فيه، ويوجهها، وما كانت تستمع ولا تفهم، وحينما جاءته بعد سنين تطلب منه النصيحة، رد عليها: (لا تطلبي صوتي الآن فقد صادرته المسافات)، مسافات الزمان، ومسافات الوقت، ومسافات البُعد أيضاً.

٤-٤-٥ وصفوة القول، إن النهي في قصائد الصيخان برغم قلة حضوره، إلا أنه جاء ليوصل حالة نفسية يعايشها الشاعر تجاه الجنس الاخر، حيث جاء ترجمة شعورية لعلاقة لا يستطيع ان يخرج عن إطارها، أو يتجاوزه

[1] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص ٢٢.

خامساً: التمني والترجي:

٤-٥-١ "تمنى الشيء: أراده، والتمني: تشهّي حصول الأمر المرغوب فيه"[١]، ويلجأ المبدع عادة لأسلوب التمني حينما يحيط به الضيق من كل جانب، وينقطع به الرجاء في ما أراد، ويصعب عليه تحقيق أمر من الأمور، فلا يجد متنفساً له إلا بالتمني، حيث يطلق أحلامه كسهام يرميها في ليل مظلم علها تصيب إن ضحك الحظ له.

٤-٥-٢ وحروف التمني ثلاثة: "ليت ولو وهل" وقد ذكر البلاغيون خصائصها، فجُعلت "ليت" لتمنى أمر محبوب لا يرجى حصوله، إما لكونه مستحيلاً أو لكونه أمراً ممكناً حصوله، ولكنه عسير إلى حد ما.

وجُعل حرف التمني "لو" للتمني المشروط، و "هل" للتمني الاستفهامي.

حروف التمني في الدواوين الثلاثة		حرف الترجي في الدواوين الثلاثة
لو	هل	لعل
٥	٣	٣

[١] مطلوب: احمد: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ط١، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، العراق، ١٩٨٣م، ٣٥٣/٢.

٤-٥-٣ بلغ عدد المرات التي ورد فيها أسلوب التمني في الدواوين الثلاثة [٨]مرات، توزعت بين حرفي التمني "لو، وهل" فقط، بينما خلت الثلاث الدواوين تماماً من حرف التمني "ليت". ومن أمثلة التمني في الدواوين الثلاثة للحرف "لو"، قوله:

كَيْفَ لَوْ..

يَسْرِقُنَا الوَقْتُ ونُبّطِيْ[١]..

٤-٥-٣ هنا تمنى الشاعر أمنية في ظاهرها البساطة، لكنها مستحيلة الحصول بالنسبة له، لذلك استخدم حرف التمني "لو" كأمنية مشروطة، فحضورها يبطئ الوقت الذي أسرع، وسرق يومه وحياته وأحلامه.

وكما ذكر سابقاً فإن حرف التمني "لو" لا يأتي، إلا للتمني المشروط؛ لذلك لوحظ أن الشاعر قد وظفه توظيفاً مناسباً لهذا الغرض، حيث جاءت جميع أساليب التمني المرتبطة بهذا الحرف على هيئة أمانٍ مشروطة، ومقدمة لأمور كثيرة لن تحدث مالم يتحقق شرطها. ومنها على سبيل المثال قول الشاعر بعد ان تمنى بأداة "لو" في مقدمة القصيدة:

سَيَأّتِيْ بَعْدُنَا زَمَنٌ تَقّلُ بِهِ النِسَاءُ

حَتَى يَصيرُ هُنَاكَ رِحْمٌ

فَالتَنَاسُلُ صَارَ ظَاهِرَةً تَقِلُّ وَلَيسَ هُنَاكَ حَلُّ

سَوْفَ يَحْلُ فِينْا القَارِضُ الّمَنّسِيْ وَالجُدَّرِيْ وَالصَرَعُ الّسَرِيْعُ

دُودُ الأّرْضِ يَنْغِشُنَا وَتَنّمُوْ فَوْقَ جِلّدَتِنَا شُجَيَّرَاتٌ مِنْ الشَوْكِ المُذّهَبِ[٢]

---

[١] ديوان: هواجس فسي طقس الوطن، ص ٣٧.

[٢] المصدر السابق، ص ٣٧.

فكأن الشاعر يريد أن يقول: إن كل مشاكل الدنيا سوف تحل "لو" جاءت محبوبته، حيث ستُحل كل مشاكل النساء والعقم، وسيُقضى على جميع الأمراض، مثل الجدري والصرع، حتى دود الأرض سيُغلب. أمانٍ مصدرها الخيال الواسع والاعتقاد الكبير بأن الحل موجودٌ، ولكنه صعب أن يحدث، ليس هذا وحسب المثال الوحيد في القصيدة، بل انها مُلئت بمثل هذا النموذج الفكري، المرتبط بحضور محبوبته، فهو الحل السحري الذي يحل كل أمر صعب على وجه الكرة الأرضية. وتتوالى الأمثلة في ربط تحقيق المستحيل بأمرٍ مستحيل آخر، فيواصل حديثه عن محبوبته فيقول:

لَوْ تَأْتَيِنْ

أشّعَلَتْ سَفِينِيّ وَرَمَيّتُ الذَاكِرَةَ الأُولَى إلى الّبَحْرِ

نَسِيتْ..

انّيْ هَاجرْتُ مِنْكِ مَوَجَةً للبَحْرِ مَرَاتٍ وَعُدِتْ[1]

اشترط الشاعر في حال حضور محبوبته بأن يرمي الذاكرة الأولى في البحر. عندها تذّكر نسيانه بأنه هاجر فعلاً، ثم عاد، مشاعرٌ مختلطة، حضور وغياب، تذكر ونسيان، هجرة وعودة، مفارقات عديدة لم يكن أحدٌ سيتقنها مالم يكن متمكنا من أدواته كالصيخان، الذي مازال مواصلاً حديث الأمنيات المستحيلة عن حبيبته، كقوله:

كَيْفَ لَوْ تَأتِينَ كَيْ نَسْتِرُ عُرىَ الأرضِ

نَحّتْلُ مَكَانَاً فِيهِ طِينُ الأرضْ

أغْدُو..

وَتَصِيرِينَ الشَجَرْ[2].

---

[1] المصدر السابق، ص ٣٨.

[2] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص ٣٩.

مازال الشاعر يشترط في كل مرة، حضور محبوبته المستحيل لستر عُري الأرض، فوحدها من يستطيع ستر العُري، ووحدها من تستطيع أن تطفئ النار في بدنه، في قوله:

انَا عَاشِقٌ للّمَدِينَةِ لَكنّمَا النَارُ فِيْ بَدَنِي

كَيفْ لَوْ..

أَطفَأتْهَا سَوَاحِلُ سَيّدَتِي[1]

٤-٥-٤ وتتوالى امانيّ الشاعر في محبوبته، في مواضع أخرى بالدواوين الثلاثة، مستعملاً حرف آخر للتمني، حرف "هل" المرتبط بالتمني الاستفهامي؛ حين تمنى أمنيةً صعبة المنال، واحاطها باستفهامات عديدة، جوابها الوحيد؛ تبرير حلمٌ يراوده، كقوله:

هَلْ أرَاكَ اليومْ؟

كَيْ أكْتُبُ فِيْ عَيّنيكِ شَيّئَاً مُبّهَمَاً

سِراً صَغِيراً خَارِجاً مِنْ جَمْرْ هَذَا الّقَلبْ

كَيْ نَجْلِسُ فِيْ رُكنْ التَفَاصِيلْ..

فِيْ ظِلْ العِنَبِ..

هَلْ أَرَاكَ الّيَومْ؟

أَبْنِيْ حُجْرَةٌ خَامِسَةٌ فِي القَلبِ لَوْ تَأتَيْنْ..

تَسّتَلقِينَ فِيهَا..

وَتَشِيلِينَ التَعَبْ.

هَلْ أَرَاكِ اليَومْ؟

كَيْ اهمِسَ شَيّئَاً خَارجَاً عَنْ كَلامِ النَاسْ، عَنْ مَا يَدْرُسُهُ الأَطْفَالْ فِيْ الفَصْلِ..

---

[1] المصدر السابق، ص ٤٥.

شَيّئاً طَالِعَاً مِنْ نَافِذَةَ القَلبِ كَتَلّوِيحَةَ طِفلْ..

شَيّئَاً نَادراً أوْ مُسْتَحِيلاً..

مِثْلَ أنْ نَرْسِمَ فِيْ خَاصِرَةَ الخَطَوَةِ ظِلْ[1].

يلحظ في هذه المقطوعة الطويلة، أن الشاعر سرد لنا مجموعة من الأحداث المترتبة على لقاء محبوبته، أحداثٌ تكاد أشبه بالمعجزات، فرؤيتها تطفئ (جمر قلبه)، ورؤيتها تفتح (حجرة خامسة) في هذا القلب كذلك؛ كي يجتمعا فيها ويزول التعب، ورؤيتها تعلمه لغةٌ جديدة، تخالف (كلام الناس)، وغير اللغة التي تعلماها حين كان طفلاً (في الفصل).

٤-٥-٥ وذُكر أسلوب التمني بصورة جديدة تخلو من أدواته المعروفة في الدواوين، حيث أعتمد فيها الشاعر على الفعل الماضي (تمنى)؛ لكونه يحمل نفس المعنى ويؤدي ذات الغرض، كقوله:

تَبَاركتِ يا أمّهٌ

وتَمَنَيّتِ

يُولدُ حَمْدَانُ مِنْ رِحمِهَا بَمَلامِحه وَيَدّيهِ

ويَنْهَضُ حَمْدَانُ مِنْ كَفِهَا

ضَرّبَةٌ مِنْ سَوَادٍ عَمِيقْ تُظَلّلُ عَيّنَيهِ

وَعَلَى كَتِفِهْ مِنْ عَتَادِ أَخِيه

المُرُوَءاتِ فِيْ الزّمنِ العَرَبِيْ[2]

---

[1] ديوان: الغناء على أبواب تيماء، ص ٤٦.

[2] المصدر السابق، ص ٦٠.

جاءت الأمنية في هذا القصيدة، على لسان الأمه العربية التي طالما حمل الصيخان همها، وتحدث بلسانها، فقد تمنت أن يولد حمدان من رحمها وينهض من كفها، لم يستخدم الصيخان حروف التمني في صيغها المعروفة، لكنه اتى بالفعل (تمنت) ليؤدي نفس الأداء، وبطريقة جديدة.

ولحظت مقطعاً آخر، في قصيدة اخرى، جاء فيها الفعل المضارع (اطلب)، وقد حمل معنى التمني، كونه طلبٌ مستحيل الحصول، فالشاعر كان يطلب (أُمّين) اثنتين لنفسه، في قوله:

وأَطْلُبُ أُمّيْنْ

أُماً مِنْ الهُورِ نَائيَةً فَيْ احْمِرَارِ القَصَبْ

وأُماً شَقَائِقَ نُعْمَانَ لِيْ[1]

٤-٥-٦ كذلك احتوت الدواوين الثلاثة على أسلوب الترجي المشابه لأسلوب التمني؛ في كونه يحمل معنى (طلب الشي)، بيد أن الترجي يُنسب للأمور المتوقع والمرجو حصولها دون استحالة ذلك بعكس التمني، وحرفا الترجي هما (لعل) و (عسى) [2]كما قوله:

سَألتُ بِطَاحَ الرِيَاضْ وَرِيحَ الشّمَالْ

لَعَلّهَا مِثْلِيْ هَوَتْكِ

وَلَمْ تَدْرِ إنّي عَلَيّكِ أَغَارْ

وَفَتّشْتُ عَنْكِ بِبَطنْ تُهَامَةَ

جِبْتُ السُرَاةَ

---

[1] ديوان: الغناء على أبواب تيماء، ص ٥٣

[2] مطلوب: احمد: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ط١، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، العراق، ١٩٨٣م، ١٢٣/٢.

وَكُلٌ يُتَمْتِمُ فِيْ رِحْمَةً:

وَضَاعْتْ حَكَايَاكَ يَاشهْرَيَارْ

سَألتُ الخَلِيجَ لَعَلّكِ تَهّوِينَ

سُكَنَى المَحَارْ

وَهِمْتُ إِلى مَكَةَ النُوْرِ

عَلّكِ تَهْوِينَ أُمَ الدّيَارْ

وَكَلٌ يُتَمْتِمُ فِيْ رِحْمَةٍ:

وَضَاعَتْ حَكَايَاكَ يَاشْهرَيَارْ[1]

والمفارقة هنا أن أسلوب الترجي ارتبط في هذا المقطع الوحيد (بالهوى)، فمرة يسألها عن ذوقها، راجياً ان يكون كذوقه في حب الرياض وريح الشمال، ومرة أخرى سأل الخليج عنها، راجياً أن تكون هاويةً (سكنى المحار)، وسألها عن أي المدن تهوى، راجياً أن تقول (أم الديار).

٤-٥-٧ صفوة القول: إن التمني لم يكن كثيراً في دواوين الصيخان، فهو أقرب إلى الشاعر الواقعي الذي ينقل لنا مشاعره الخاصة تجاه أمور واقعية وقصص حقيقية وروايات تسير على الأرض، منه إلى الشاعر الخيالي، كثير التمني.

[1] ديوان: الغناء على أبواب تيماء، ص ٢٣.

الفصل الثالث

المستوى الدلالي

المبحث الأول: السياق.

المبحث الثاني: التشبيه.

المبحث الثالث: الاستعارة.

المبحث الرابع: الكناية.

المبحث الخامس: البديع.

المبحث الأول: السياق:

١-١ إن العلاقة بين البلاغة والدلالة، هي أول ما يطالعنا في أمهات الكتب البلاغية كالبيان والتبين للجاحظ، ذلك كما نقله عن «العتابي»[١] من أن: "كل من أفهمك حاجته فهو بليغ"[٢]، أي أن الأصل في ذلك هو القدرة على الإبلاغ وإيصال الدلالة. ولكن «الجاحظ» ـ لأمر ما ـ لا يلبث أن يعقب على قول «العتابي» في صورة المفسر لقصده، الشارح لما يعنيه، فقال: "... وإنما عنى العتابي إفهامك العرب حاجتك على مجاري كلام العرب الفصحاء"[٣]، أي أن أمر تبليغ الدلالة ليس مطلقاً أو ممكناً كيفما اتفق، ولكن له طرائق يجب أن تتفق مع سنن العرب الفصحاء ومجاري كلامهم. ومن "زعم أن البلاغة أن يكون السامع يفهم معنى القائل، جعل الفصاحة واللكنة والخطأ والصواب والإغلاق والإبانة والملحون والمعرب، كله سواء"[٤].

والقيد الذي ذكره «الجاحظ» هنا للكلام البليغ نجده عند «أبي هلال العسكري» تقييداً بالحسن، عند تعقيبه على كلام «العتابي» نفسه، فيقول: "وقال العتابي: كل من أفهمك حاجته فهو بليغ، وإنما عنى:

---

[١] أبو عمرو (أو أبو علي) كلثوم بن عمرو بن أيوب العتابي التغلبي (١٣٥هـ/٧٥٢م220 – هـ835/م) كاتب وشاعر عربي من العصر العباسي.

[٢] الجاحظ، أبو عمرو عثمان بن بحر: البيان والتبيين، تحقيق: علي أبو ملجم، ط١: دار ومكتبة الهلال، بيروت، ١٤٠٨هـ ـ ١٩٨٨م، ١/١٤٨.

[٣] المرجع السابق، ص١٤٨.

[٤] المرجع السابق، ص١٤٨.

إن أفهمك حاجته بالألفاظ الحسنة، والعبارة النيرة فهو بليغ"[١]، وبذلك يشير «العسكري» إلى الجانب الجمالي، وأنه لا يمكن فصله عن جانب الدلالة في البلاغة العربية، ومنذ بداية كتابه نجده يُعرّف البلاغة بأنها "كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه كتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن"[٢]، فجمع بين الجانب الدلالي والجانب الجمالي، ذلك "أن الكلام إذا كانت عبارته رثة ومعرضه خلقاً، لم يسم بليغا، وإن كان مفهوم المعنى مكشوف المغزى"[٣]. ومن هنا استقر مفهوم البلاغة بعد ذلك على أنها "الاختيار الأمثل للمعطيات اللغوية من جانب المستعمل للغة، بالنظر إلى الإمكانيات اللانهائية التي تتيحها اللغة في جميع مستوياتها، الصوتي والتركيبي والدلالي"[٤].

وأصبح من الأدوات اللازمة للبليغ، التوسع في معرفة العربية ووجوه الاستعمال لها، والعلم بفاخر الألفاظ، وساقطها، ومتخيرها، ورديئها، ومعرفة المقامات، وما يصلح في كل واحد من الكلام، فلا يكفي التوسع في معرفة العربية وحده دون الإلمام بوجوه الاستعمال لها، ولا يغني العلم بالألفاظ متخيرها ورديئها، إن لم يضف إليه معرفة المقامات وما يصلح في كل واحد منها من الكلام... وهذا هو لب البلاغة الذي عبر عنه البلاغيون بعد ذلك بقولهم (لكل مقام مقال).

وفكرة «المقام» كانت محور أعمال البلاغيين بعد ذلك، فالعسكري يؤكد على مراعاة حال المخاطبين وظروف الخطاب، ومكاتبة كل فريق منهم على قدر طبقتهم وقوتهم في المنطق، ويستشهد على ذلك من فعل النبي فإنه "لما أراد أن يكتب إلى أهل فارس كتب إليهم بما يمكن ترجمته... فسهّل الألفاظ كما ترى

---

[١] العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل: الصناعتين، تحقيق: جابر قميحة، ط١: دار الكتب العالمية، بيروت، ١٩٥٢م، ص١١.

[٢] المرجع السابق، ص١٠.

[٣] المرجع السابق، ص١٠.

[٤] يُنظر: المرجع السابق، ص٢١.

غاية التسهيل حتى لا يخفى منها شيء على من له أدنى معرفة في العربية، ولما أراد أن يكتب إلى قوم من العرب فخّم اللفظ، لِما عُرف من فضل قوتهم على فهمه وعادتهم لسماع مثله"[١].

ولا يقتصر الأمر في أمر المقام على مراعاة حال المخاطبين فحسب، بل إن الغرض الذي يكتب فيه يتحكم كذلك في خصائص الخطاب فإن: "سبيل ما يكتب به في باب الشكر ألا يقع فيه إسهاب... وسبيل ما يكتب به التابع إلى المتبوع في معنى الاستعطاف ومسألة النظراء ألا يكثر من شكاية الحال ورقتها... بل يجب أن يجعل الشكاية ممزوجة بالشكر والاعتراف بشمول النعمة وتوفير العائدة"[٢].

أشار «السكاكي» في كتابه «مفتاح العلوم» عن مناسبة الجمع بين بعض الألفاظ دون بعض، في قضية اشتمال ظروف المخاطبين فيما يتصل بحياتهم الاجتماعية والثقافية، فقال: "... ولصاحب علم المعاني فضل احتياج في هذا الفن إلى التنبه لأنواع هذا الجامع والتيقظ لها... فمن أسباب تجمع بين صومعة وقنديل وقرآن، ومن أسباب تجمع بين دسكرة وإبريق وخلان" [٣]. ثم يضرب لذلك مثلا من القرآن الكريم، في سورة الغاشية وهو قوله تعالى: ﴿أَفَلَا يَنظُرُونَ إِلَى الْإِبِلِ كَيْفَ خُلِقَتْ {17}وَإِلَى السَّمَاءِ كَيْفَ رُفِعَتْ {١٨} وَإِلَى الْجِبَالِ كَيْفَ نُصِبَتْ {١٩} وَإِلَى الْأَرْضِ كَيْفَ سُطِحَت{20} ﴾.

فمن لم يكن من الأعراب أو يعرف ما يتعلق بحياتهم وعليه معاشهم، فانه سوف يستغرب لهذا الجمع بين الإبل والسماء الجبال والأرض؛ وذلك "لبعد البعير عن جنابه في مقام النظر، ثم لبعده في خياله عن السماء وبعد خلقه عن رفعها، وكذا البواقي"[٤]. ولكن بالتعرف على حياة العرب في مختلف نواحيها

---

[١] العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل: الصناعتين، تحقيق: جابر قميحة، ط١: دار الكتب العالمية، بيروت، ١٩٥٢م، ص١٥٥.

[٢] المرجع السابق، ص١٥٧.

[٣] السكاكي، يوسف بن أبي بكر بن مُحَمَّد بن علي: مفتاح العلوم، تحقيق: نعيم زرزور، ط٢: دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٨٧م، ص١٥٧.

[٤] المرجع السابق، ص١٥٧.

الاجتماعية وبإدراك (السياق الاجتماعي) يزول عجبه من الجمع بين هذه الأشياء وذلك إذا نظر إلى "أن أهل الوبر إذا كان مطعمهم ومشربهم وملبسهم من المواشي، كانت عنايتهم مصروفة ـ لا محالة ـ إلى أكثرها نفعا، ثم إذا كان انتفاعهم بها لا يتحصل إلا بأن ترعى وتشرب كان جل مرمى غرضهم نزول المطر، وأهم مسارح النظر عندهم السماء، ثم إذا كانوا مضطرين إلى مأوى يؤويهم، وإلى حصن يتحصنون فيه، فلا مأوى إلا الجبال"[١]. وهكذا تُجمع الألفاظ والمعاني إلى بعضها في سياق (مقام) دون آخر، وقد لا يسوغ لنا الجمع بينها إذا تغير السياق، وهو ما عناه «السكاكي» بقوله: "ثم إذا شرعت في الكلام، فلكل كلمة مع صاحبتها مقام"[٢].

ولما كانت نظرية النظم أهم نظرية في البلاغة العربية فإنه من الضروري أن نتناول مكانة السياق في هذه النظرية.

السياق في نظرية النظم:

١-٢ يرى «شوقي ضيف» أن «الجاحظ» أول من وضع اصطلاح النظم وعلل به الإعجاز القرآني وتمسك به الأشاعرة بعد ذلك[٣]. ومهما يكن من أمر، فإن «عبد القاهر الجرجاني» هو الذي عرف بنظرية النظم بعد ذلك، واشتهر بها من خلال كتابه «دلائل الإعجاز». ولم تكن نظرية النظم عنده إلا تنظيراً لفكرة (المقام) ومحاولة لرصد مختلف السياقات، وما يناسبها من أساليب التعبير، فمطابقة الكلام لمقتضى الحال هو ما يسميه الإمام «عبد القاهر الجرجاني» باسم (النظم) الذي هو توخي معاني النحو فيما بين الكلم على حسب الأغراض التي يصاغ لها الكلام.

---

[١] السكاكي، يوسف بن أبي بكر بن مُحَمَّد بن علي: مفتاح العلوم، تحقيق: نعيم زرزور، ط٢: دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٨٧م، ص١٦٨.

[٢] المرجع السابق، ص١٧٠.

[٣] ضيف، شوقي: البلاغة تطور وتاريخ، ط٨: دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٠م، ص١٦١.

فالفصاحة لا يمكن أن توصف بها الكلمة (مفردة) إلا ضمن مجموع السياق الذي ترد فيه؛ يقول الجرجاني: "ومن المعلوم أن لا معنى لهذه العبارات وسائر ما يجري مجراها، مما يفرد فيه اللفظ بالنعت والصفة وينسب فيه الفضل والمزية إليه دون المعنى، غير وصف الكلام بحسن الدلالة وتمامها فيما كانت له دلالة"[١].

ويؤكد «الجرجاني» في موضع آخر أن لا معنى لتفاضل الكلمات من غير النظر إلى السياق الذي وردت فيه، "وهل يقع في وهم –وإن جهد– أن تتفاضل الكلمتان المفردتان من غير أن ينظر إلى مكان تقعان فيه من التأليف والنظم ... وهل تجد أحدا يقول هذه اللفظة فصيحة إلا وهو يعد مكانها من النظم، وحسن ملاءمة معناها لمعاني جاراتها وفضل مؤانستها لأخواتها"[٢].

وهذه هي الفكرة التي ظل «الجرجاني» يؤكدها في دلائل الإعجاز ولا يمل من إعادة شرحها في كل مرة من "أنّا لا نوجب الفصاحة للفظة مقطوعة مرفوعة من الكلام الذي هي فيه، ولكن نوجبها لها موصولة بغيرها، ومعلقا معناها بمعنى ما يليها، فإذا قلنا في لفظة اشتعل من قولة تعالى: ﴿وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْباً﴾ إنها في أعلى المرتبة من الفصاحة، لم نوجب تلك الفصاحة لها وحدها، ولكن موصولاً بها الرأس معرفاً بالألف واللام ومقروناَ إليهما منكراً منصوباً"[٣].

---

[١] الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق: مُحَمَّد فايز الدايه، ط٢: مكتبة سعد الدين، ١٩٨٧سوريه، م ص٤٤٠.

[٢] المرجع السابق، ص٤٠٢.

[٣] المرجع السابق، ص٤٠٢.

فالسياق العام هو الذي يحكم للفظة بالفصاحة أو بخلافها، أما الدلالة فلا يمكن – برأي «عبد القاهر» – أن تستخلص من خلال اللفظة المفردة بل المعنى يتحصل من مجموع الخطاب، وتبعا لهذا لا يمكن أن

تكون الكلمة أبسط عنصر لغوي ذي دلالة؛ لأن الدلالة حالة نفسية لا يمكن تجزئتها. فاللغة عند «الجرجاني» "ليست مجموعة من الألفاظ بل هي مجموعة من العلاقات"[1].

فقد نظر «الجرجاني» إلى الخطاب ككل متكامل لا يمكن فصل الجانب اللغوي فيه عن المقام الذي يرد فيه، وبذلك يتعاضد السياق اللغوي وسياق الحال على إبراز الدلالة وفهم مرامي الكلام.

إذ إن دراسة الأنماط النحوية للجملة خارج السياق الكلامي غير كافية لتبيان كيف تؤدي اللغة وظيفة الاتصال. إذن، فنظرية النظم أُنبنت – أساساً – على قضية السياق والموقف الكلامي الذي يتطلب – كلما تغير – نمطاً معينا من التركيب، ويدخل ضمن الموقف الكلامي كل ما يتصل بظروف عملية الإبلاغ، من مخاطِب ومخاطَب وخطاب وسوف يتضح هذا خلال تطبيقات السياق في علمي المعاني والبيان في الدواوين.

إن البحث في المستوى الدلالي لا يعني أننا سنبحث في معاني الألفاظ مستقلة عن سياقها الذي وردت فيه، إذ لا يصح الاعتماد على مجرد النظرة الفردية في كل كلمة، دون معرفة موقعها العام في القصيدة؛ لأن اللفظة في حد ذاتها لا قيمة لها وهي مفردة، وإنما تستمد قيمتها من السياق الذي ترد فيه، فهو الذي يمنحها دلالتها المميزة، من خلال موقعها في النص وعلاقتها ببقيّة عناصر الجملة، ويقّدم العون لنا في تحديد المعاني والدلالات المقصودة، كالألفاظ المتضادة، والألفاظ المترادفة[2].

---

[1] لاشين، عبد الفتاح: التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبد القاهر، ط١: دار المريخ، الرياض، م١٩٨٠، ص ٧٥.

[2] حمد، أحمد حسن: دراسات في أسرار اللغة، ط١: مكتبة النجاح الحديثة، نابلس، فلسطين: ١٩٨٤م، ص٥.

والقاري لدواوين الصيخان يحتار من هذه الدقة التي تميّز الفاظه، فهي سمة عامة وبارزة تتلمسها في كل قصائده، فكل لفظة جاءت في مكانها المناسب، ولو حاولت أن تستبدلها بلفظ آخر من عندك لن تجده يعبّر عن المعنى بالدقة نفسها التي يعبّر عنها الشاعر، فقد أكدّ قدرته على تطويع اللغة لتتناسب تماماً مع ما يريده من معنى، فعمد لتنويع خطابه الشعري باللانزياحات المقصودة؛ التي ستتوضح لنا من خلال المباحث الآتية الخاصة بالتشبيه والاستعارة والكناية، والصور الشعرية التي ملئت الدواوين.

الصورة الشعرية:

١-٣ فإذا كانت اللغة الشعرية تمثل أحد المقومات الرئيسة للعمل الأدبي فإن الصورة الشعرية لا تقل أهمية عن ذلك، فالصورة "هي أداة الخيال ووسيلته الهامة التي يمارس بها ومن خلالها فعاليته ونشاطه"[١]، وهي تتمثل بالدرجة الأولى الدعامة القوية، واللبنة الأساسية لأي عمل إبداعي وفني؛ "لأن الشعر قائم على التصوير منذ أن وجد حتى اليوم"[٢]. أي أن هناك نوعاً من الإجماع لدى البلاغيين على أن الصورة ليست سوى تجسيداً للشيء المعنوي في صورة حسية، فهي أساس البناء الشعري والأدبي، وعماده الذي يقوم عليه.

فالخيال هو المنبع الذي يستمد الشاعر صوره بكل أبعادها، وهو الذي يهب الشاعر القدرة على الانزياح[٣] من تصوير المألوف إلى التصوير الفني معتمداً في ذلك على التأمل والتفكير، وعلى نقل صورة شيء من الطبيعة التي يعيش فيها وإضفائها على شيء آخر، ليُحدث بذلك نوعاً من الانسجام، كقوله:

---

[١] محمود، عبد الخالق: شعر ابن الفارض في ضوء النقد الأدبي الحديث، ط٣: دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤م، ص١٠٥.

[٢] عباس، إحسان: فن الشعر، ط٣: دار الثقافة، بيروت، ١٩٩٦م، ص٢٣٥.

[٣] أن الانزياح السياقي عند سوسير يحدث في مستوى الكلام وبأنماط متعددة كالقافية، والحذف، أو النعت الزائد، والتقديم والتأخير، أما الانزياح الاستبدالي، فيحدث في مستوى اللغة كالاستعارة.

وفِيْ يثْربْ الكونَ فتشتُ عنكِ

سقى اللهُ بالخيرِ تِلكَ الدِيارْ

سألتُ صبايا الحجازْ وفتّشتُ

فِي كلِ سُوقٍ ودارْ

أخيراً

وبعدَ الدُوارْ ولفحْ القِفَارْ

وجدْتكِ يا شهرزادي هُنا

وجدْتكِ فِي داخلِيْ تسّكُنِينْ

وجدْتكِ يا دُرِتِي تُمشطِينْ

جدائلَ شعرٍ

كموجِ البحارْ[1]

وعلى نسق هذا المثال، ساق الشاعر أغلب صوره الشعرية التي استمدها من بيئته التي عاش فيها، مزاوجاً إياها بالصور والمعاني التي يرغب في طرحها، فلا تكاد تخلو معظم أبياته من تداخل الأماكن بالذكريات، فنجده هنا يفتش عن محبوبته (حلمه) في يثرب والحجاز وفي كل سوق وكل دار، يلاحق شغفه، يناشد الأشخاص عن طيف محبوبته هل من أحدٍ قد رآها، وبعد أن تجاوز مرحلة البحث وأوشك أن يدخل إلى دائرة العجز، وجدها تسكن في داخله.

[1] ديوان: الغناء على أبواب تيماء، ص٢٤.

والقيمة الأساسية للتصوير لا تكمن في المعاني ودقتها أو لطفها، إنما يكمن في تقديم المعاني أو توصيلها بشكل مزخرف. يقول الجاحظ: "المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العربي والعجمي والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج، وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك، وإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"[١]. فالصورة بهذا المفهوم ليست قائمة على المعاني لأن الكل يعرفها، إنما في الأسلوب والطريقة التي ينتهجها الشاعر في تصوير تلك المعاني تصويرا دقيقاً يؤثر في النفوس، بواسطة اختيار اللفظ المناسب في موضعه الملائم له وانتقاء الأحرف اللازمة حتى يسهل المخرج، وحسن النظم والتركيب حتى لا يكون الكلام فصيحاً بليغاً، ولا يتأتى ذلك إلا بحصاد تجارب مر بها الشاعر في حياته؛ ذلك أن الصورة تختلف من شاعر إلى آخر بحسب المقاييس والمعايير.

كما أن عناية النقاد والأدباء بدراسة الصورة في العمل الأدبي والشعري كان ملحوظاً؛ لكونها تعبر عن فلسفة المبدع الخاصة، كما حالها في شعر الصيخان فقد جاءت لتعبر عن أفكاره الخاصة، وتأملاته الشخصية، وتجاربه الحياتية الحلو منها والمر، نجد ذلك واضحاً في قصيدته (أسطورة)[٢] حيث قال:

الزمان: زمنٌ فاتْ

المكان: قرّيَتُنا الملّقَاةِ علىْ تلٍّ رملّيْ

المناسبة: امرأة من قريتنِا تُدعَى ليلى عَشِقَتْ

الأشخاص: شيّخُ القرْيةِ.. بَعضُ رِجالْ القرْيةْ

[١] الجاحظ: الحيوان، ت: عبد السلام مُحَمَّد هارون، ط١: دار الجيل، بيروت، لبنان، ١٩٩٦م، ١٣٢/٣.

[٢] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص٧١.

إن مزاوجة النص الشعري بالأسلوب المسرحي يعدً أسلوباً لافتاً للانتباه؛ لأنه يصور النص أمام عينيّ القارئ مثل لوحة مرسومة واضحة التفاصيل، موضّحاً فيها موقع المكان وشكل الأبطال، ومعتمداً فيها في المقام الأول على خيال المتلقي الذي يشاركه نقل الصور الفنية من خلال الأبيات.

ثم يأتي المقطع التالي في القصيدة ليُدخل الشاعر فيها شخصية جديدة (ليلى) لتكون هي بطلة الأحداث، ولتكون مشكلتها هي موضوع القصيدة، وليكون حُسنها، ووشم يدها، والغضب الساقط عليها من أهل القرية؛ الصورة الفنية التي رسمها الشاعر في أبيات قصيدته ليتشارك بها مع القارئ في نسج هذا الخيال.

قالوا هذا الحُسْنُ الطافحُ فيّ عيّنيّ ليلى.. مِنْ أينَ أتَاهَا

هذا الوْشمُ الساقطُ دوْماً فيْ كَفّ اِمرأةٍ غجريةٍ..

مَنْ سوَاهَا بكفيْها؟

هذا الغضبُ المشرّعُ في وجهْ رجالْ القريةِ

مَنْ نمّاهُ بعّينيّهَا؟

منْ علّمَ ليلىَ أنْ تسّكُنَ صدرَ رَجلْ؟

أنْ تختّلطَ بأنْفَاسِه؟

أنْ تنْسى خجلَ الأُنثى؟

أنْ ترْسِمَ هذا العشقُ النازِلُ من رايسَ حتى أبها منْ علّمَها؟

ها نحنُ هنا نتواْرَى خلّفْ أصابعِنَا إنْ ذُكِرَ العِشّقْ

ماذا يا شيّخُ القريةِ نفْعلْ؟

ثم يأتي المقطع الثالث الذي يشارك الشاعر فيه المتلقي حيرته، وكأنه يطلب منه أن يساعده في تحليل هذه القضايا، وكشف الأجوبة. من خلال إرسال تساؤلات عديدة، يتداخل فيها السؤال مع الصور الفنية التي رسمت لنا الحالة العاطفية لليلى والحالة النفسية للشاعر، ليأتي الرد من شيخ القرية:

قالَ الشيخُ الواقفُ وسطَ الحلبةْ

لمَ لاَ نقّطعُ أصلَ العشقِ فننجو!

هذي شجرتهُ المزروعةُ في درّبِ القريةْ..

قُصوها عن آخر جذرْ

حتى لا تخْرجْ ليلى أخرى كيّ تستوطنْ صدرَ رجلْ

تعددت الأسئلة في المقطع السابق، والجواب كان واحداً هنا، (**قصُّوها عنْ اخرِ جذرْ**). جوابٌ مميت وقاتل، أبعد من أن يكون جواباً شافياً او حلاً مرضياً! (**قصُّوها عنْ اخرِ جذرْ**)، إن حل المشكلة –في نظر شيخ القرية– إن يُقتل صاحب المشكلة، فلا تُعاد القصة من جديد، ولا تؤرقهم الحلول**!!**. فهو واقفٌ في وسط (حلبة) لا ينتهي صراعها إلاّ بعد أن ينتهي عمر واحدٍ من المتصارعين، ولن يُنهى الشيخ، عمر (الرجل) الذي سكنت في صدره (ليلى)، بل سينْهي عمر (ليلى)، بل لا غير (ليلى) يستحق ان يموت**!!**. عنصريةٌ وساحةُ حربٍ وجدال طويل سببّه (العشق). صور فنية متتالية صاغها الشاعر ببراعة، حتى لامس بها وجداننا، بحيث جعلنا معه نتخيل أن القصة حصلت في ساحة معركة حينما إنزاح بكلمة (حلبة) بدلاً من ذكر (القرية). ولكن، ورغم هذا الحكم الظالم، يكمل لنا الشاعر فيقول:

قال الراوي:

فرعٌ من تلكَ الشجرةِ قاومَ أهلُ القرْيةِ فنما

ونما.. ونما

حتى أصبحَ شجرةْ

تمتدُ لتشمِل كلّ الأرضْ بأفرعها الممتدّةِ من تلك القريةِ

منْ يتَفيّأ ظِلّ الشَجرةْ

يهوى أوّل من يلقىَ من فتيَاتْ الأرضْ.

أي أن (ليلى) ستعود من جديد، في صورة نساء أخريات، والعشق لن ينتهي، ولن تنتهي قصص النساء اللواتي يسكن في صدور الرجال. لم يكن حل الشيخ للمشكلة حلاً ناجحاً، ولم يكن هو الجواب الشافي، إن (ليلى) ماتت ظلماً؛ ماتت لأنها خالفت قوانين (الحلبة) التي لعبت فيها، ولأنها أنثى، ولأن الحاكم (شيخ)؛ ماتت ليلى، عفواً.. قُتلت (ليلى).

ومن بعد ما تم تصنيف الصور من الناحية الأسلوبية، مع الأخذ بالاعتبار لطبيعتها ووظيفتها وبواعثها وتأثيرها، والموضوع الذي دار حوله المقطع الشعري، والسبب الذي جعل الشاعر يختار أسلوب (التشبيه) ليبدع في عرض صور متعددة تثري من مقطوعته الشعرية السابقة، نصل الى نتيجة انه لم يتمكن من دارسة الصورة بمعزل من التعاون مع العناصر التراثية، وما في توظيفها من محاولة إبداعية مستحدثة من خلال انتقاله من السياق التقليدي الى سياق يُظهر لنا ظاهرة اسلوبية بارزة ومتكاملة في الشكل والمضمون، خاصة فيما يتعلق باستعمال اللغة وسط محيطه وبيئته التي يعيش فيها، إذ لا يمكن عزل الخطاب المنتَج عن لحظة انتاجه ولحظة تلقيه وتأويله، وذلك ما يتأتى بالنظر عند ربط كل كلمة تراثية في قصائد الصيخان بالسياق الذي ترد فيه، مما يجعل إدراك معناها متوقفاً على فهم السياق وتأويله، ومثال ذلك قصيدة (فضة تتعلم الرسم)[1] قال:

يحملُ الطفلُ دفترهُ المدّرسيْ

ويلبسَ كوفيةٌ وعِقَال قصبْ

تفُزّ المليحة

[1] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص١٧.

تخلعُ خُلخَالِهَا وتُوَارِيهْ عن عيّنِهَا

سألتني المليحةُ عن شَالِها

جلستْ

عقصتْ شعْرها

لطالما حفظنا مقولة إن الإنسان ابن بيئته يتأثر بها وتؤثر فيه فتكسبه ويكسبها، تبصمه ويبصمها، وفي هذه المقطوعة وردت لنا كلمات تراثية مثل: (كوفية، وعقال، وخلخال، وشال، وعقصت) كان إدراك معناها متوقفاً على فهم السياق وتأويله، بمعنى ان تتحول تلك الرموز التراثية الى أفعال وكلام يترجم القصد الذي يُضمر فيه.

١-٤ وفي دواوين الصيخان كثيراً ما نجد أن هنالك مفردات قد سيطرت على أغلب القصائد مُشكّلة لنا حقول دلالية عديدة ومختلفة، جاءت لتخدم الحقل العام؛ وهو الحقل الوصفي والقصصي الذي يعد الموضوع الرئيس في أغلب قصائد الدواوين. ومن أبرز الحقول الدلالية ما يأتي:

-حقل الأسماء: ويتضمن المداخل المعجمية الآتية:

فضة (٨)، مليحة، خديجة، يوسف، خالد (٢)، فاطمة (٥)، احمد، ليلى (٢)، شهريار، شهرزاد، رقية، قيسك، الطفل، ام حمدان (٣)، حمدان (١٤)، مُحَّد، وضاح، شروق، وجدان (٤)، عبد العزيز، فيروز، زرياب، عريب، عشى، قيس، الضليل، ابن ابي السمؤال.

-حقل الألوان: ويتضمن المداخل المعجمية الآتية:

الفضي، السماوي، سوداء (٢)، ابيض (٣)، سواد، سود (٢)، ازرق، اسود، الأبيض (٢)، الأحمر، السواد (٢)، اخضر، بيض، خضراء، بيضاء، سمراء، الألوان، بيضاء.

-حقل الحيز الزماني: ويتضمن المداخل المعجمية الآتية:

الصباح (٥)، العشية (٢)، ضحى (٣)، أمسى، الشتائي، النهار (٢)، موسم، مساء، غد، زمن، الهجير (٣)، يومين (٣)، الصبح (٣)، الضحى، ليلة، ليل، أيامه، نهار (٢)، اربعاء، عشرين عام (٢)، أمس، الليل (٥)، كل ثانية (٢)، حين.

–حقل الحيز المكاني: ويتضمن المداخل المعجمية الآتية:

فضاء (٢)، هنا (٤)، بيتاً (٣)، تيماء (٤)، القرى (٣)، هداج(٢)، الطريق(٢)، النيل، السراة، الخليج، مكة، يثرب، الحجاز، القفار(٢)، البحار(٢)، دار، الفيافي، واد، الرياض(٤)، الشمال(٣)، تهامة، البراري، البلاد، البساتين، السوق، المتجر، حائط اللبن، ضاحية(٢)، الساقية(٢)، الجنوب، الحسا، الفصل، سوداء(٢)، منزلها، المرابع، سموات، سفوح حراء، الجموم، البرية، تضاريسه، الطبيعة، حدائقهم، غاباتهم، بلد، الجحيم، الجهات، الوشم(٢)، شارع، فلسطين، البيوت، منزلاً(٢)، حقول، فوق(٢)، قانا، قرى، وادي(٢).

–حقل الزينة: ويتضمن المداخل المعجمية الآتية:

كوفية، عقال، خلخال، عباءته، شالها، الثوب، مشلحك، شيلة، مريولك، شرشف، حناء، هلاهيل، مسباحي، احذية.

–حقل الموروث الشعبي والتراثي: ويتضمن المداخل المعجمية الآتية:

كوفية، عقال، خلخال، شالني، تفز، عباءته، شالها، الثوب، خوص، مشلحك، سحنة الشيخ، ذعذعت، سواليف، صفق، هلا، احط، فزّ، خلي، شاف، شيلة، مريولك، شرشف، النسآي، القليب، المزاريب، الشعيب، حناء، بكرا، تشيلين، هلاهيل، سدرة، القيظ، نصف، موارب، خلوني، راح، طح، المقناص، القلطة، مسباحي، الطار، شاهينك، موق عينه.

-حقل خصائص الإنسان وأعضائه: ويتضمن المداخل المعجمية الآتية:

عيوني، قلب(٣)، الفؤاد(٤)، العيون(٤)، يديك(٤)، كفي(٢)، الضلوع، اليدين(٢)، الر كب، يديها(٢)، القلب(٦)، يديه(٦)، قلبي(٥)، روحي(٣)، يدين، يد(٥)، اصابعك، عينيك، خاصرة، ساقها، سيقانها، يدي، أصابع، كفيه، شفتيه، وجهه(٣)،دمنا، فم(٢)، يدي(٢)،اضلاعها، جدائلها، كتفيه، لحمه، اصابعكم، وجه، شفائك، الحوض، حوضها، رحمها، عينيه(٢)، كتفه، ظهرك، الكفين، الأظافر، روح، اظافرها، صدرك، فؤادك، قلبك، قلبه، ارواحهم، ارجلهم، وجهها، ارواحنا، ساعدي، الأرجل، صوتاً، الجسد، رئتي، قلبين، الجبين، فؤاد(٢)، الكلى، دمي(٢)، جسد(٢)، اهداب، دمعتين، عيون، يداه، يديه، ناظريك، رموش، عيونهن، روحنا(٢)، اكبادنا، جبيني، ارواحنا، القلوب، جبهتي، روحي، حدقة، مرفقيها، تشم، مقلتيها، يتنفسه، ساعديها، يديها، شفتيها، ركبتيها.

-حقل النبات: ويتضمن المداخل المعجمية الآتية:

القليب، الشعيب، نخلة، خزاماه، شجر(٢)، عشبه، سدرة، الحديقة، شجيراتها، شجرات، زهور، عيون، الشجر(٢)، السفرجل، قمح، حقل، وردة.

-حقل الحيوانات: ويتضمن المداخل المعجمية الآتية:

نوق، الطاووس، الطائر(٢)، عصفورة، حصان، خيولاً، فرس(٣)، مهرها، أحصنة، البوم، الذئاب، حمامة (٢)، عصافير الدوري، سرب غطا، حمام(٣)، جياد، عصافير(٣)، العصافير، الغزالة(٢)، الطير(٢)، عصفورين، مهر، جواد، عصافير سود، الحمام(٥)، فراشة، الإبل، الشاهين، طير، عصفورها(٢)، خيول(٣)، خيل، خيلك(٢)، خيلي، مهرة، فراشاتي، فراشاته، الفراشة(٣)، غزال.

–حقل الخيال والقصص والفانتازيا والشخوص الفنية: ويتضمن المداخل المعجمية الآتية:

شهريار، شهرزاد، زرياب، عريب، اعشى، قيس، الضليل، ابن أبي السمؤال.

لا يمكن القول، إن هذه الحقول الدلالية التي تم ذكرها هي كل الحقول الموجودة في الدواوين، ولكن يمكن القول إنها تمثل المجالات الدلالية البارزة في شعر الصيخان.

وبعد تصنيفها واستقرائها وحساب كمها العددي، لحظت أن هناك حقولاً كثيفة، وحقولاً أقل كثافة، أو لنقل صغيرة، وهذا راجع إلى أسباب سنعالجها فيما سيأتي من سطور.

إذن، وكما هو ظاهر فحقول (خصائص الإنسان وأعضائه، والحيز المكاني، الموروث الشعبي والتراثي، والحيوانات) هي أكثر الحقول كثافة، ويمكن تفسير ذلك كما يأتي:

– يدل حقل خصائص الإنسان وأعضائه في دواوين الصيخان بأن وسيلة الشاعر لنقل مشاعره وافكاره كانت عن طريق ما تبصره عيناه ويلامس قلبه، فكثرة تكرار مفردتي (عين) و (قلب) باختلاف دلالاتهما، أوصلت للمتلقي عاطفة الشاعر التي كانت محور كل قضية يطرحها في القصائد، وأنه يرسم حلولاً لكل مشاكله التي يعيشها عن طريق عيون قلبه ووجدانه، فقد وصل (العين) و (القلب) بكل جوانب حياته. وقد دلت ألفاظ أخرى كثُرَ تواترها في الدواوين مثل (اليد) بمختلف دلالاتها بأنها أداة الصلة الأكثر استخداماً بين الشاعر وشخوصه الذين رافقوه في صفحات الدواوين، فبها استشعر آلامهم ولامس جروحهم، وعالج مشاكلهم وتواصل جسدياً معهم.

– يرمز جزء كبير من حقل المكان للمدن والمناطق التي زارها الشاعر وتواجد بها، والتي تحمل دلالات إيجابية؛ لأن هذه المدن تذّكره بالحياة الجميلة والأيام السعيدة والذكريات التي لا ينساها، إلا أن

بعض هذه المدن كانت تحمل دلالات سلبية وحزن حينما يتكلم عنها، فهي تذّكره بأصحابه الذين فقدهم، ومن رحلوا عن فضاء دنياه وحولوها إلى فضاء كئيب مليء بالحزن والذكريات المبكية.

– تنقسم الكائنات الحية التي أطلقنا عليها حقل الحيوانات إلى قسمين: قسم يرمز للضعف والبراءة والوداعة وقسمٌ يرمز للجمال، وقسمٌ يرمز للأصالة والشباب والقوة؛ ومن أمثلة الأول: الفراشة والعصافير بتعدد أنواعها واسمائها، أما من أمثلة القسم الثاني فنذكر الغزالة التي رمزت للجمال عند الشاعر فتناولها بقصيدة طويلة تحمل نفس الاسم، أما من أمثلة القسم الثالث فنذكر الحيوان صاحب النسبة الأكبر في ذكره في كامل الدواوين، وهو الخيل، رمز الإصالة والشجاعة والقوة عند الصيخان.

١–٥ وصفوة القول: إن اهتمامنا سيكون منصباً في دراسة السياق والصورة الشعرية على التشبيه والاستعارة والكناية والبديع، لكونهم أهم وسائل الانزياح عن اللغة المألوفة عند البلاغيين، والتي تشكل الصورة الشعرية، من حيث بناؤها ومكوناتها ومصادرها ووظيفتها وبواعثها وتأثيرها، وتشكل الحقل الدلالي بأكمله.

المبحث الثاني: دلالة التشبيه:

٢-١ يعد أسلوب التشبيه، الأساس الذي تقوم عليه جميع الصور البيانية في أي نص أدبي، فمن خلاله تظهر القدرة الفنية والإبداعية لأي مبدع، فتقنية التشبيه يمكن اعتبارها "خلقاً جديداً ناجماً عن غوص المبدع في أعماق ماهيات الأشياء ليستبصر من خلالها بوشائج جديدة بين المدركات لم يكن يعهدها من قبل"[١].

٢-٢ إن التشبيه لغة: هو التمثيل، يقال: (هذا مثل هذا وشبهه). واصطلاحاً: هو عقد مماثلة بين شيئين أو أكثر وارادة اشتراكهما في صفة أو أكثر بإحدى أدوات التشبيه لغرض يريده المتكلّم[٢].

٢-٣ تكمن أهمية التشبيه في كونه "يأخذ شكلا حياً بحيث نجد هناك ارتباطاً قوياً بين التشبيه من ناحية وفكرة الابتكار من ناحية أخرى"[٣]، فالتشبيه "علاقة مقارنة تجمع بين طرفين، لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات، أو مجموعة من الصفات والأحوال، هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسية، وقد تستند الى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني، الذي يربط بين

---

[١] صادق، رمضان: شعر عمر بن الفارض -دراسة أسلوبية-، ط١: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م، ص١٥٥.

[٢] القيرواني، أبو على الحسن ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: مُحَمَّد محيي الدين عبد الحميد، ط٥: دار الجيل، لبنان، ١٩٨١م، ١٢٣/١.

[٣] سلوم، تامر: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ط١: دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ١٩٨٣م، ص٢٤٦.

الطرفين المقارنين، دون أن يكون من الضروري أن يشترك الطرفان في الهيئة المادية أو في كثير من الصفات المحسوسة"[1].

٢-٤ وبتتبع التشبيهات في قصائد عبد الله الصيخان، لوحظ أنه يميل إلى استخدام التشبيهات المفردة أكثر من استخدامه للتشبيهات المركبة، فقد بلغ عدد التشبيهات في ديوانه[٥٩] تشبيهاً، منها [٤١] تشبيهاً يختص بتشبيه المفرد للمفرد، أما التشبيهات الأخرى، فتختص بتشبيه المركب بالمركب. والذي ينقسم بدوره إلى ثلاثة أنواع: تشبيه المركب بالمركب، وتشبيه المفرد بالمركب، وتشبيه المركب بالمفرد.

ولذا يمكن تقسيم التشبيهات في قصائد الصيخان إلي:

١- تشبيه مفرد بمفرد.

٢- تشبيه مفرد بمركب.

٣- تشبيه مركب بمفرد.

٤- تشبيه مركب بمركب.

الديوان	تشبيه مفرد بمفرد	تشبيه مفرد بمركب	تشبيه مركب بمفرد	تشبيه مركب بمركب
هواجس في طقس الوطن	١٨	٤	-	٢
الغناء على أبواب تيماء	٢٠	١	-	-
زيارة	٣	٥	٣	٣
المجموع	٤١	١٠	٣	٥

[1] عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط٣: المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢م، ص١٧٢.

١- وأما **تشبيه المفرد بالمفرد** فهو تشبيه شيء بشيء[١]، ومنه قول الشاعر:

أَنا عَاشِقٌ.. وَالمَدِينَةُ مَزْرَعَةٌ للضَجِيّجْ

كَيْفَ نَكْتِبُ هَذَا

يُوْسُفُ فِيْ الجُبِ.. وَأنَا نِصْفُ مُرتَهَنْ

وَالَمَدِيْنَةُ مِئْزَرَةٌ مِنْ خَطَايَا وَدَمْ[٢]

المشبه ← المشبه به ← الأداة ← وجه الشبه

↓ ↓ ↓ ↓

المدينة المزرعة (محذوفة) النمو

المشبه ← المشبه به ← الأداة ← وجه الشبه

↓ ↓ ↓ ↓

المدينة المئزرة (محذوفة) التلطخ والالتصاق

[١] سلوم، تامر: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ط١: دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ١٩٨٣م، ص٢٤٦.

[٢] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص٤٦.

هنا شبه الشاعر المدينة بالمزرعة التي تصدّر الضجيج يومياً، شأنه شأن كل ما يخرج منها من مزروعات تتكاثر وتنمو يومياً، وشبهها أيضاً بالمئزرة الملطخة بخطايا ودماء ساكني المدينة. كما تتلطخ مئزرة المطبخ من بقايا الطعام وأصنافه. وكلا التشبيهين حُذفت منهما أداة التشبيه لكونهما من التشبيه البليغ. ومن التشبيهات الاخرى قوله:

وَهَذِيْ الْقَصِيْدَةُ

تِلْكَ الْعَنِيدَةْ[1]

المشبه ← المشبه به ← الأداة ← وجه الشبه

↓ ↓ ↓ ↓

القصيدة الفتاة العنيدة (محذوفة) العناد

هنا شبه الشاعر قصائده بالسيد العنيدة التي لا تطيع ولا تطاوع ووجه الشبه العناد. وحذف أداة التشبيه لكونه من التشبيه البليغ. ومن التشبيهات الأخرى:

أَنا شَاْهِيْنُكَ، فَاطْلَقْنِيْ عَلَى نَفْسِيْ، وأْتْرُكْ لِيْ حِمَايْ[2]

المشبه ← المشبه به ← الأداة ← وجه الشبه

↓ ↓ ↓ ↓

الغلام الصغير الشاهين محذوفة القوة وسرعة الانقضاض على الفريسة

---

[1] ديوان: زيارة، ص١٢.

[2] المرجع السابق، ص٢٦.

هنا شبه (الغلام) نفسه (بالشاهين)؛ المشهور بالقوة، والسرعة، وحماية الأجواء، وسرعة الانقضاض على الفريسة؛ وطلب من الشاعر ان يُطلقه على نفسه؛ لثقته في إمكاناته وسرعته، وقد حذف أداة التشبيه كونه تشبيه بليغ. ونلاحظ مما سبق من أمثلة، اعتماد الشاعر في أغلب التشبيهات المفردة على حذف الأداة؛ مبالغةً منه في التشبيه، خاصة فيما رمز له وجه الشبة بمعانٍ مرتبطة بالقوة والعناد والانقضاض على الفريسة، ومعانٍ مرتبطة بالسرعة؛ كالنمو والالتصاق والتلطخ.

ومن التشبيهات الأخرى في الدواوين، قوله:

حِيْنَ تَغْدُوُ الشَهَادَةَ كالتَاجِ فَوْقَ الجَبِيْنْ

وَزَهْوَ عَلَامَتِهَا كَالْدُرَرْ[1]

المشبه ← المشبه به ← الأداة ← وجه الشبه

↓ ↓ ↓ ↓

الشهادة التاج الكاف الرفعة والعلو والمكانة

هنا شبه الشاعر (الشهادة) (بالتاج)؛ فكما يُكسب التاج لابسه مكانةً ومهابةً؛ تُكسِب الشهادة صاحبها المكانة الرفيعة والمقام العالي، ولم يحذف الصيخان أداة التشبيه في هذا المثال؛ حيث جاء وجه الشبه واضحاً وبسيطاً، لا مبالغة فيه ولا تكلف. وفي نفس المقطع نجد تشبيهاً آخر وهو:

المشبه ← المشبه به ← الأداة ← وجه الشبه

↓ ↓ ↓ ↓

علامات الشهادة الدرر والمجوهرات الكاف اللمعان

[1] ديوان: زيارة، ص٣١.

حيث شبه الشاعر (العلامات التي بالشهادة) (بالدرر والمجوهرات)؛ التي تتلالىء فيخطف نورها الأنظار، مستخدماً أداة التشبيه (الكاف) ليحقق بها معنى واضح وبسيط، وهو اللمعان.

٢- أما **تشبيه المفرد بالمركب**، فهو تشبيه صورة مفردة بصورة منتزعة من أشياء متعددة[١]، وقد جاء هذا النوع من التشبيهات بنسبة بسيطة، حيث تردد عدد ظهوره [١٠] مرات فقط في الدواوين الثلاثة، أي ما يقارب ربع عدد تشبيهات المفرد بالمفرد، فلم يعتمده الشاعر في المقام الأول من تشبيهاته. ومن أمثلته:

كنتُ أعرِفَهُ

شاحباً

مثلْ موَاسِمِ أحفادِنا حينْ يمْشُونَ حافينْ فيّ معتّقْ الدربْ

هَذيْ الدفَاتِرُ تملأهُمْ بالفراغْ[٢]

المشبه ← المشبه به ← الأداة ← وجه الشبه

↓ ↓ ↓ ↓

الرجل الشاحب مواسم أحفادنا مثل الملل والفراغ

هنا شبه الشاعر وجه الرجل الشاحب بوجه أحفادنا الشاحبة حينما كأنت تمشي في الدروب القديمة، عائدين من مدارسهم. فقد شبه مفرداً (الرجل الشاحب) بصورة مركبة أو كيفية حاصلة من

[١] سلوم، تامر: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ط١: دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ١٩٨٣م، ص٢٤٦.

[٢] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص٢٤.

مجموع أشياء تتداخل صورها، صاغها في جملة (مثل مواسم احفادنا حين يمشون حافين في معتق الدرب) إلى آخر المقطع. وتتولى الأبيات حتى يصل إلى قوله:

خاصرةُ الحربِ يشّمَلُهَا ثوْبُها

كانَ متّسِخّا

مثلَ حديثْ الذيْ يتدّثَرُ بالخوصِ

كيْ لا يرَى النَاسُ سوأتَه[1]

المشبه ← المشبه به ← الأداة ← وجه الشبه

↓ ↓ ↓ ↓

الثوب المتسخ حديث المتدثر بالخوص مثل التغطية والستر لما يعيب

هنا أيضا نجده شبه مفرداً (الثوب) بصورة مركبة؛ حيث شبه الثوب في اتساخه بحديث الرجل المتدثر بالخوص الذي يلف نفسه بخوص النخيل حتى لا يرى الناس سوأته. ووجه الشبه هنا هو التغطية والستر. ومن التشبيهات الأخرى قوله:

كأن فؤادك تلك الحديقة

حين سقيت شجيراتها بالسهر.. ونسقتها الهموم[2]

المشبه ← المشبه به ← الأداة ← وجه الشبه

↓ ↓ ↓ ↓

قلب صاحبه الحديقة الكئيبة والحزينة كأن الكآبة والهموم

[1] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص٢٥.

[2] ديوان: زيارة، ص١٢.

هنا أيضا نجده شبه مفرداً (القلب) بصورة مركبة عن طريق أداة التشبيه (كأن)؛ حيث شبه قلب صاحبه بالحديقة التي تم الاعتناء بها وتنسيقها بالسهر والتعب والهموم، ووجه الشبه هنا هو الكآبة والحزن والهموم. ونلاحظ مما سبق من امثلة، أن الشاعر قد وظّف هذا النوع من التشبيه للحديث عن كل ما يتصل بالأمور المتعلقة بالحزن والهموم والكآبة والملل؛ وكأنه يلمح إلى أن حصيلته اللغوية تبرز وتقوى في هذه المعاني، وبشكل أوضح.

٣- آما **تشبيه المركب بالمفرد**، فهو تشبيه صورة منتزعة من أشياء متعددة بصورة مفردة[١]، وكان هذا النوع من التشبيهات الأقل حضوراً في الدواوين الثلاثة، حيث تردد حضوره نحو [٣] مرات فقط، ومثاله عند الشاعر في قوله:

لهبٌ مُنْحَدِرٌ مثلَ الماءِ

دُخانٌ ابيضُ مثلَ الثلجِ

المشبه ← المشبه به ← الأداة ← وجه الشبه

↓ ↓ ↓ ↓

اللهب الماء مثل الانحدار والتدفق

المشبه ← المشبه به ← الأداة ← وجه الشبه

↓ ↓ ↓ ↓

الدخان الثلج مثل البياض والبرودة

[١] سلوم، تامر: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ط١: دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ١٩٨٣م، ص٢٤٦.

هنا شبه الشاعر اللهب بالماء وشبه الدخان بالثلج، وقد يبدو لنا هذا التشبيه منذ الوهلة الأولى، بأنه تشبيه مفرد بمفرد، ولكن إذا ما أعدنا قراءة الجملة قراءة ثانية، وجدنا أنه يمكننا تصنيفها من فئة تشبيه المركب بالمفرد، والذي يدرج تحت مظلة التشبيه المركب. فقد شبه الشاعر اللهب المتطاير بالشرار والمسكون بالحرارة بالشلال البارد المنحدر من أعلى قمة جبلية إلى مسطح منخفض المستوى، كما شبه الدخان الأسود الرمادي الخانق بالثلج الأبيض الباعث على الإحساس السعادة والاستمتاع. فالتشبيه المفرد هنا قد أكتسب سمة التركيب من خلال الوصف، حيث وصف اللهب بالانحدار والدخان بالبياض، تلك الصور البيانية المتعددة اضافات للنص حياة وخيال. ومن التشبيهات الأخرى ايضاً قوله:

وَالسَمَاوَاتْ دَفَتَرْ[1]

المشبه	←	المشبه به	←	الأداة	←	وجه الشبه
↓		↓		↓		↓
السماوات		الدفتر		محذوفة		كبر المساحة

وهنا شبه الشاعر (السماوات السبع وما فيهن من كواكب وغيوم ونجوم) (بالدفتر)؛ الذي يكتب فيه قصائده؛ فحجمه ومساحته كبيرة مثل مساحة السماوات ليكفي ما يجول بخاطره من أفكار ومشاعر، وقد حذف أداة التشبيه كونه تشبيه بليغ. ومن التشبيهات الأخرى قوله:

وَوجْدَانُ كَانْتْ هُنَا دَمْعَةً فِيْ الْبُيُوتْ –تَحْتَ الجِدَارْ– وَلَكْنَهَا سَوْفَ تَبْقَى لَنَا كَالّنَخِيْلْ الَذِيْ لاَ يَمُوتْ[2]

المشبه	←	المشبه به	←	الأداة	←	وجه الشبه
↓		↓		↓		↓
وجدان		النخيل		الكاف		الثبات والبقاء مدى الحياة

[1] ديوان: زيارة، ص٢١.

[2] ديوان: زيارة، ص٣١.

هنا شبه الشاعر الفتاة (وجدان الراسخة في البيت وذكراها المدمِع الحزين) (بالنخيل)؛ الذي يبقى على مر السنين ولا يموت ابدا. ومن خلال هذه الأمثلة، لحظت أن الشاعر استخدم تشبيه المركب بالمفرد في المعاني الدالة على البهجة والسرور، بعكس استخدامه لتشبيه المفرد بالمركب فيما سبق؛ ففي المثال الأول، استخدمه للتعبير عن وصف البياض والجمال والبرودة، وفي المثال الثاني استخدمه للتعبير عن المساحة الكبيرة والواسعة، أما في المثال الأخير فقد عبر به عن الاستمرارية والبقاء مدى الحياة.

٤- أما **تشبيه المركب بالمركب**، فهو تشبيه صورة منتزعة من أشياء متعددة بصورة اخرى منتزعة أيضاً من أشياء متعددة[١]. "فالوجه فيه وحده تربط بين أجزاء متنوعة. وهو يقوم على صورة مركبة أو كيفية حاصلة من مجموع أشياء تتداخل صورها، وتتركب وتأتلف ائتلاف الشكلين يصيران الى شكل ثالث، ويحتاج فيه إلى النظر الى النظر إلى أكثر من جهة واحدة"[٢]. ومثال ذلك قول الشاعر:

همستْ فيْ أُذُنِيْ الصحراءْ وأنا فيْ المهدْ

بأنْ الشمسَ ستمنحنِي يوماً نافذةً كيْ أصعدْ

أنفضُ عنْ عيّنيّ غُبارَهمَا

فأرىَ الطاووسَ يتيهُ علىَ الإنسانِ ويختالْ

وأرىَ الكابوسَ يُكمّمُ أفْواهَ الناسِ علىَ حُلمٍ منهمْ

---

[١] سلوم، تامر: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ط١: دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ١٩٨٣م، ص٢٤٦.

[٢] سلوم، تامر: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ط١: دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ١٩٨٣م، ص٢٣٦.

وأرى الماشينَ على أوْجُهِهِمْ في السوقِ مناديلُ كآبة..[1]

المشبه	←	المشبه به	←	الأداة	←	وجه الشبه
↓		↓		↓		↓
الماشين في السوق		الشخص الهائم على وجهه		(محذوفة)		فقد الأمل والكأبة

هنا وصف الشاعر نفسه بالشخص الذي أُعطى قدرة فريدة (نفض الغبار عن العينين ورؤية ما خلف الواقع) من مصدر جبار وقوي (الشمس) التي يسرت وسهلت العبور والانتقال عبر(نافذة) ليرى الامور على حقيقتها، واتي في المثال الاخير بتشبيه ضمني حُذفت اداته، فشبه الماشين في السوق كالشخص الهائم على وجهه، لا يعلم ماذا يريد وما يحتاج من قيامه بالتسوق، فكل احتياجاته ومتطلباته لا ضرورة منها، وترمى في الأخير كما ترمى مناديل الكآبة. و لكي يتم فهم المعنى لابد من فهم ما سبق من الأبيات في قوله:

أصعدْ كي تنْفِضَ عنْ عيّنيّكَ غُبارهما فترىَ..

وتماسَكْ حينَ ترى..

سترى مالا عينٌ نَظَرتْ

[1] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص٩.

مالا اذنٌ سمِعتْ

مالمْ يُوصفْ فيْ الكُتُبِ المنّسُوخَةِ عنْ عاْشَرِ جدّ..

سترى ناساً يقّتَتِلُونْ على ماءٍ..

وأناساً يقّتَتِلُونْ علىَ طُرقٍ تُفْضِيْ بالناسِ إلىَ كُرّسِيٍ وزبرجدْ[1]

فالشاعر هنا يصر على أن نفض الغبار عن العينين، يمكّنها من رؤية أشياء لم ترها من قبل، وتسمع أقوال وامور، لم تسمع بها من قبل ايضا. وجاءت كلمتي (ماء وزبرجد) من باب المقابلة بين الشي الرخيص والغالي، رغم القتال وسفك الدم. ومن التشبيهات الأخرى في الدواوين قوله:

فَقَدْ يَفْلَحُ الأرّضُ أبْنَاؤهَا وَيَرُوْحُوْنْ

وَتَبْقَى عَلَى الّأرضِ أشْجَارُهُمْ كَالقُبُوْر

حَيْثُ رَمَوْا بِمَعَاوِلَ أرّوَاحِهِمْ فِيْ الشَجَرْ[2]

المشبه ← المشبه به ← الأداة ← وجه الشبه

↓ ↓ ↓ ↓

صورة الأشجار بالأرض المحروثة صورة شواهد القبور بالمقابر الكاف الجمود والثبات والوحدة

[1] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص٧.

[2] ديوان: زيارة، ص١٤.

شبه الشاعر صورة (الأشجار الباقية في الارض) بصورة مركبة؛ حيث شبه الأبناء وهم يفلحون الأرض ويذهبون بعد أن تنبت الأشجار التي ظلت وحيدة وثابته على مر الزمان كمثل القبور التي حُفِرتْ وتُرِكتْ، وظلت باقية الى الأبد، واستخدم أداة التشبيه الكاف ووجه الشبه هنا؛ البقاء والثبات والوحدة. وقد لزم هذا النوع من التشبيهات كل ما يرتبط بمعاني الحزن والكآبة والوحدة.

أنواع المشبه عند الصيخان:

٢-٤ وتم حصر المشبه في كافة الدواوين على النحو الآتي:

تصنيف المشبه في التشبيهات كافة
تشبيه الإنسان بنوعيه العام والخاص (الناس – النساء - الرجل الشاحب – خالد)
تشبيه أعضاء جسم الإنسان (الشفة– الفؤاد)
تشبيه الأمور المعنوية (الموت – الشك)
تشبيه الأشياء المحسوسة (اللهب – الدخان – الحجر- السلسلة – الدخان)
تشبيه الأماكن (الوطن – المدينة – البيت – التل)
تشبيه الأزمان (الثلاثاء)

وباستقراء مواضع استخدام التشبيهات في قصائد الصيخان، لحظتُ أن الاستخدام الأعظم، كان للمشبه المرتبط بذكر الإنسان بنوعيه العام والخاص، فقلما أن خلت تشبيهاته من تشبه الناس او النساء او ذكر اسم شخص بعينه، كقوله:

صفّانِ ينْتَضِمَانْ فِيْ صفْ

الّنَاسُ كَالّمَوّتَى

مَا مَرّهُمْ حَتْفُ[1]

المشبه ← المشبه به ← الأداة ← وجه الشبه

↓ ↓ ↓ ↓

الناس الموتى الكاف عدم الإحساس وغياب الوعي

هنا شبه الشاعر الناس بالموتى، وذكر أداة التشبيه ووجه الشبه، فجاءت جملة التشبيه كاملة الأركان لم يحذف منها شيء. ونجده في قصائد أخرى، قد تناول المشبه (الخاص) المرتبط بشخص بعينه، مثل (خالد) في قصيدة (طفل اسمه خالد)، حيث قال:

هَلْ كُنْتَ مَلِيْحًا مِثّلْ الصُبْحْ

شَهّيًا مِثْلَ الّتِينْ[2]

المشبه ← المشبه به ← الأداة ← وجه الشبه

↓ ↓ ↓ ↓

خالد الصبح والتين مثل الجمال والطعم الشهي

[1] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص٦٠.

[2] المرجع السابق، ص٥١.

فقد شبه (خالد) بالصبح والتين في تساؤلٍ الغرض منه التشويق. ومن هنا نلاحظ الفرق بين تشبيه الصيخان للناس وتشبيهه لشخص محدد بعينه، فنجد ان تشبيهه العام يأتي للتعبير عن صور حزينة ومؤلمة، بيد أن كل تشبيهاته المتعلقة بأبطال قصائده تأتي على سبيل الوصف المحبب لشخصياتهم ولطفهم.

ونجد له أيضاً تشبيهات لأشخاص أشار إليهم في قصائده بدون ذكر اسمائهم، كتشبيهه للرجل الشاحب كما في قصيدة (هذيان) حيث قال عنه:

كُنْتُ اعْرِفَهُ

شَاحِباً مثلَ مَوَاسِمْ أحْفَادِنا حينْ يمْشُونَ حافينْ فيْ مُعتّقْ الدربِ.[1]

المشبه ← المشبه به ← الأداة ← وجه الشبه

↓ ↓ ↓ ↓

الرجل الشاحب مواسم أحفادنا الحافين على الدرب مثل الشحوب والتعب

شبه الشاعر هنا الرجل الشاحب الذي يعرفه بالأطفال (الحافين) الذين يذكرهم قديما وهم يمشون في الشوارع العتيقة، وايضاً قوله في المثال التالي:

وَأَمِيرَةٌ تَلّتَفُ كَالثْعبَانِ حَولَ يَدَيّه[2]

المشبه ← المشبه به ← الأداة ← وجه الشبه

↓ ↓ ↓ ↓

الأميرة الثعبان الكاف الالتفاف والسطوة وإحداث الألم

---

[1] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص٢٤.

[2] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص٦٢.

حيث شبه الأميرة بالثعبان الذي يلتف على ضحيته ويعتصرها قبل أن يلتهمها، ووجه الشبه هنا الالتفاف والسطوة وإحداث الألم. ويندرج كلا التشبيهين مع تشبيه الناس ذوي المعنى العام، والمرتبط بالأمور المتعبة والحزينة.

ثم يليه ذكراً في الدواوين، التشبيه المرتبط بذكر أعضاء الجسم، كتشبيه اليد والقلب والعينين، ومن أمثلة ذلك، ذكر (الشفة) في قصيدة (فضة تتعلم الرسم)، حيث قال:

– أتَرَانِي؟

– أجلْ

شِفَةٌ منْ لهبْ

يا غِنَاءُ التعبْ

يركضُ الطفلُ فيْ تعَبيْ فَيَطِيحُ التعبْ[1]

المشبه ← المشبه به ← الأداة ← وجه الشبه

↓ ↓ ↓ ↓

الشفاه اللهب محذوفه (تشبيه بليغ) الاحمرار

هنا شبه الشاعر (شفاه) الطفلة (فضة) باللهب دون أن يذكر أداة الشبه أو وجه الشبه، "وحذفهما لا يؤثر في بنية التشبيه، وأنما يؤثر في قدرتهما الدلالية، حيث يعد التشبيه البليغ من أعمق أنواع التشبيه، لأنه يقوم على ادعاء أن المشبه هو عين المشبه به دون تمييز أحدهما عن الاخر بصفات معينة"[1].

[1] المرجع السابق، ص١٧.

يليه ذكراً في القصائد على الترتيب، المشبه المرتبط بالأشياء المحسوسة، ثم يليه المشبه المرتبط بالأماكن. وجاء المشبه المرتبط بالأمور المعنوية كالموت والشك، والمشبه المتعلق بالأزمنة الأقل عدداً في الدواوين.

أدوات التشبيه:

٢-٦ وبعد حصر واستقراء كافة التشبيهات عند الصيخان لحظتُ أن الغالبية العظمى من التشبيهات اقترنت بأدوات تشبيه مختلفة، حيث بلغ عددها أربع أدوات تكررت في [٤٠] موضعاً، والأدوات التي استخدمها الصيخان في دواوينه جاءت كالاتي:

الكاف	مثل	بلا اداة	كأن	كما	الفعل (يشبه)
٢٠	١٦	١٧	٤	١	١

فقد حظت أداة التشبيه (الكاف) بالنسبة الكبرى حيث بلغ عدد ذكرها في الدواوين [١٩] مرة، كونها تعد أكثر أدوات التشبيه التي تقّرب بين طرفي التشبيه تقريباً يكاد يدمج بينهما وكأنهما شيء واحد ولكنه انشق الى جزئيين، فهذه الأداة تمثل قوة غير عادية لا نجد لها مثيلٌ في غيرها من الأدوات لربط ركني التشبيه. يليها في العدد، أداة التشبيه (مثل) والتي أتت بنسبة تقارب لأداة التشبيه (الكاف)، بينما خلت بعض التشبيهات عند الصيخان من أداة التشبيه، مبالغة منه في دمج صورة المشبه بالمشبه به. أما إذا ما تحدثنا عن وجه الشبه في أغلب شواهد التشبيه التي ذُكرت في الدواوين فأننا نجد أن الشاعر قد تعمد عدم ذكره، معتمدا في اكتشافه على ذكاء المتلقي وفطنته وسرعة استنتاجه.

---

[١] الجزار، محمد فكري: الخطاب الشعري عند محمود درويش، ط١: الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص١٨٦.

٢-٧ وصفوة القول: إن التشبيه في شعر الصيخان يعد ظاهرة أسلوبية بارزة، وقد أعتمد عليها الشاعر كليا لإظهار فنه وابداعه. من خلال امثلة كثيرة عبر فيها عن نظرته الحزينة والمعتمة لبعض جوانب الحياة، كما عبر من خلاله عن عاطفته الناعمة والحنونة، من خلال وصف لطيف لا تجاوز فيه.

المبحث الثالث: دلالة الاستعارة:

دلالة الحقيقة والمجاز:

٣-١ الحقيقة لغة: مأخوذة من الحق بمعنى الثابت على أنه بمعنى فاعل أو المثبت على أنه بمعنى مفعول. واصطلاحاً: اللفظ المستعمل فيما وضع له في اللغة، كلفظ أسد، في الحيوان المفترس. وشمس في الكوكب المضيء[١].

٣-٢ المجاز لغة: مصدر ميمي على وزن (مفعل) من الفعل جاز بمعنى تعدى وتخطى، هو مكان الجواز أو الجواز على أنه. واصطلاحاً: اللفظ المستعمل في غير معناه الحقيقي لعلاقة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي.[٢] والعلاقة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي قد تكون المشابهة وقد تكون غيرها، والقرينة قد تكون لفظية وقد تكون حالية.

مثاله: لفظة "الأسد" في الرجل الشجاع فإنها استعملت في غير ما وضعت له أولًا إذ وضعت لتحيل على الحيوان المفترس واستعمالها في الرجل الشجاع بالوضع الثاني بسبب التجوز بها عن محلها الأول.

---

[١] القزويني: مُحَمَّد بن عبد الرحمن، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: مُحَمَّد خفاجي، دار الكتاب اللبناني، ط٦: بيروت، ١٩٩٠م، ٤١١/٢.

[٢] المرجع السابق، ٤١١/٢.

الديوان	المجاز العقلي	المجاز المرسل
هواجس في طقس الوطن	٢	١٦
الغناء على أبواب تيماء	٢	١١
زيارة	٢	١١
المجموع	٦	٣٨

٣-٣ وللمجاز قسمان: عقلي ولغوي:

أ-المجاز العقلي: هو "إسناد الفعل، أو معناه، إلى ملابس له، غير ما هو له بتأول"[١]. أي بقرينه، وقد جاء في الدواوين ست مرات فقط، ومثال ذلك قوله:

والعيونُ التيْ حملتكَ..

تناسلَ فيْها الطريقْ[٢]

جاء الشاعر بلفظ (العيون)، وكان يريد معنى (الرحم)، فالعيون لا تحمل، والرحم هو مسكن الحمل، وقد جاء بقرينه في البيت وهي كلمة (تناسل).

[١] القزويني: مُحَمَّد بن عبد الرحمن، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: مُحَمَّد خفاجي، دار الكتاب اللبناني، ط٦: بيروت، ١٩٩٠م، ٤١٥/٢.

[٢] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص٢٩.

ب- المجاز المرسل: هو" الكلمة المستعملة قصداً في غير معناها الأصلي، لملاحظة علاقة غير المشابهة، مع قرينة دالة على عدم إرادة المعنى الأصلي"[١]. و "هو ما كانت العلاقة بين ما استعمل فيه وما وضع له ملابسة غير التشبيه"[٢]. وقد تكون العلاقة في المجاز المرسل، السببية، المسببية، أو الجزئية، أو الكلية، أواعتبار ما كان، أو اعتبار ما يكون، أو المحّلية، أو الحالية. وقد تكرر في الدواوين [٣٨] مرة، ومن أمثلته على سبيل الذكر وليس على سبيل الحصر ما يلي:

صحبيْ

توَارِيخُ البلادِ المسّتَرِيحةِ فَوْقَ غُصْنٍ سوفَ ينْكَسِرُ..

إذا نَهدتْ على أغْصَانِها وبكتْ حمَامهْ

وتَوسّلتُ للطلحِ أنْ يمْضي بها نحوَ انْتِحارْ القمحْ

في تِلكَ الرحى[٣]..

يروي لنا الشاعر قصة عشقه لوطنه من خلال صور بيانية متعددة، وليس غريباً على شاعر مثل الصيخان أن يأتينا بقصص عن الحمامة الباكية فوق غصنٍ سينكسر وهي تتوسل لطلح الشجرة أن يمضي بها الى القمح المنتحر في تلك الرحى، فقط ليخبرنا عن حبه لوطنه ولتاريخ بلاده. فكلمة (انتحار) مجاز مرسل يراد به النهاية ولكنه جاء بمعنى الموت، فالعلاقة هي (المسببة)، وفي مثال اخر نجده يقول:

---

[١] ابن قتيبة: أبو مُحَّد عبد الله بن مسلم، تأويل مشكل القران، ت: السيد أحمد صقر، ط:٢، دار التراث، القاهرة، ١٩٧٣م، ص٢١٤.

[٢] القزويني: مُحَّد بن عبد الرحمن، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: مُحَّد خفاجي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٦، ج٢، ١٩٩٠م، ص٤١٧/٢.

[٣] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص٥٩.

تَكَأّتْ سِدْرَةٌ فَوْقَ كَتِفٍ مِنْ الّطِينْ[1]

فالمعنى المقصود هنا، –والذي لم يُذكر–، أن الشاعر زرع بذرة في الماضي، وبعد حينٍ تحولت الى سدرة كبيرة تتكىء على كتفٍ من الطين، وذلك باعتبار ما سيكون، فالمعنى المحذوف هو الأصل، والمعنى المذكور، حالة جديدة ناتجة عن الأصل. وفي مثال اخر نجده يقول:

وَتَذَكّرْتُ بِأّنِيْ قَدْ نَسِيتُ المَوْعِدَ فِيْ شَرْشِفِ نَوْمِيْ[2]

وهنا لا يريد الشاعر ان يذكر لنا محله حينما نسي موعده مع (المليحة) في قصيدته الحالمة (تلويحة لمليحة.. أخرى للمطر)، إنما أراد أن يذكر لنا حاله، فالمجاز هنا في كلمة (شرشف نومي) لمعنى محذوف، والعلاقة (حالية). وفي مثال آخر قال:

قُلْتُ: خَلّيْ سَعَفَ النْخّلَةِ يَمْضِيْ فِيْ دَمِيْ[3]

إن المعنى المقصود في هذا المثال، هو المعنى المحذوف الذي لم يذكره الشاعر، وهو أن يمضي سعف النخلة في جسده، ولكنه اختار كلمة (دمي) كون العلاقة (جزئية)، وهناك أمثلة عديدة في الدواوين أعتمد فيها الشاعر على المجاز المرسل لإيصال أفكاره ومشاعره من خلالها، ولكن لا يسعني المقام لذكرها وتحليليها بأكملها بل أكتفي بما سبق من أمثلة.

---

[1] ديوان: هواجس فوق طقس الوطن، ص٤٥.

[2] المرجع السابق، ص٣٨.

[3] المرجع السابق، ص٣٦.

دلالة الاستعارة:

عدد الاستعارات في الدواوين			
الديوان	المكنية	التصريحية	التمثيلية
هواجس في طقس الوطن	١٨	٧	١
الغناء على ابواب تيماء	١٠	١٠	–
زيارة	٥	٢	١
المجموع	٣٣	١٩	٢

٣-٤ تحدث البلاغيون[١] عن الاستعارة، ودورها في بلاغة النص الشعري، ومد المعاني بالتوسع اللغوي؛ فاللغة العربية في حد ذاتها (لغة استعارية)؛ فكثيراً من الكلمات تأتي في صورٍ حيةٍ كجملة (هبوط الليل)، وجملة (عين النهار)، فهي صور جامعة ذات الفاظٍ مفردة[٢].

٣-٥ وقد عُرفت الاستعارة في البلاغة العربية بأنها:" تشبيه حذف أحد طرفيه"[٣]، وحذف أحد طرفي التشبيه فيها لا يعني الاستغناء عنه، ولكنه يعني حفز خيال المتلقي لإدراكه دائماً، وفي هذا يقظة داخلية حتمية عند المتلقي كانت قد سبقتها يقظة داخلية حتمية عند المبدع، وهو يلاحق تركيب العناصر

[١] يُنظر: البغدادي، قدامه بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، ط٢: مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٦٣م، ص١٩.

[٢] يُنظر: فريدمان، نورمان: الصورة الفنية، ترجمة:جابر عصفور، مجلة الأديب العراقية، العدد ١٦، ٢٠١٠م، ص١٩٥.

[٣] القزويني: مُحَمَّد بن عبد الرحمن، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: مُحَمَّد خفاجي، ط٦: دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٩٠م، ص٤٢٧/٢.

وترتيبها على نسق خاص، يُظهر شيئاً ويخفي آخر، وكل هذا يعطي مجالاً للدقة والتعقيد أكثر من التشبيه[١]، فهي "علاقة لغوية تقوم على المقارنة شأنها في ذلك شأن التشبيه، لكنها تتمايز عنه بأنها تعتمد على الاستبدال أو الانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة"[٢].

٣-٦ وهي عند العسكري "نقل العبارة من موضع استعمالها في أصل اللغة الى غيره لغرض"[٣]. وبرغم من أن هذا التعريف صحيحٌ ويوافق ما تؤديه الاستعارة في النص الأدبي فأنها أرحب كثيراً من أن تكون مجرد انحراف أو تجاوز عدل عن نمط مألوف، فإن لها من الأهمية ما يجعلنا نقر بأن وظيفتها الأساسية هو تقييم أي تخلخلٍ ظاهرٍ في الجملة ليفتح على أنقاضها عالماً جديداً، ويحدث فيها تخلخلاً معادلاً على مستوى بنية الجملة، فنرى الفعل يسند إلى مالا صلة له في الحقيقة، وتوصف الأسماء بما لا يأتي لها أن توصف به في الواقع، ويضاف الاسم إلى ما لا صلة له في الطبيعة[٤]، وهذا وما وجدته كثيراً في الدواوين.

٣-٧ فالاستعارة عند الصيخان، جاءت لتغير المعنى أو لتعديله، عن طريق تغير الشكل المعتاد عليه في تقديم الجمل للمتلقي، فجُعلت أكثر تأثيراً مما لو قُدمت دون استعارة، وقد مزجت بين الشعور واللاشعور، فقامت بتنشيط الانفعالات الوجدانية في كامل العمل الفني؛ لتساعد المتلقي على استيعاب الابيات في جميع القصائد. فقد استطاع أن يوظفها من خلال مفرداته الخاصة وأنماطه التعبيرية -حسب رأيي-، توظيفاً إبداعياً ولافتاً، ليحلق في سماء الإبداع بلغة شعرية ذات دلالات عميقة وخصبة.

---

[١] يُنظر: الرباعي، عبد القادر: الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى، ط١، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، ١٤٠٥هـ-١٩٨٤م، ص١٧٦.

[٢] عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط٣: بيروت، ١٩٩٢م، ص٢٠١.

[٣] العسكري، أبو هلال: الصناعتين، تحقيق: جابر قميحة، ط١: دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٥٢م، ص٢٩٥.

[٤] يُنظر: صادق، رمضان: شعر عمر بن الفارض (دراسة اسلوبية)، ط١: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م، ص١٨٢.

٣-٨ فالعملية الاستعارية تتم وفق رؤية المبدع داخل بوتقة نفسية في مختبر حياته، أي تحت تأثير الحرارة الشعورية التي تصهر العناصر المختلفة، فينتج عنها صورة جديدة من خلقه، وكأن يده تدخلت وأعادت تشكيل هذه العناصر وفق روحه وفكره لتظهرها بهيئة جديدة ومختلفة، ومن هنا فأن هذه الصورة الجديدة التي نتجت في شعر الصيخان، كشفت عن رؤيته ونظرته للحياة بكل ما فيها، بل هي أكثر من ذلك؛ فهي منحته القدرة لتشكيل موجودات هذا الكون على الكيفية التي يرغب فيها، فيغدو معه عالم الشعر؛ عالمٌ سحري يحقق من خلاله أحلامه وطموحاته التي لم يتمكن من تحقيقها على أرض الواقع ، وأصبح المتنفس الذي يفرّغ من خلاله ما يكبته من رغبات ومشاعر وامنيات.

٣-٩ ولأجل هذه الأهمية الكبيرة للاستعارة، فقد حرص أشد الحرص لتزيين قصائده بعدد كبير من الاستعارات المتنوعة، التي امتدت في النسيج الشعري بالكامل حيث جاءت معبرة عن انفعالاته النابعة من صميم تجربته الذاتية، ومتوافقة مع أعماقه الشعورية، وباعثة للحياة في النص الشعري، ومُشكّلةً للبؤرة الشعرية التي دلّت على امتلاكه لطاقات لغوية نظمت النص بعضه إلى بعض، في تناغم فني يشد انتباه المتلقين؛ فقد جاء حضورها في المرتبة الثانية بعد التشبيه الذي يعد البذرة الأولى للصورة الفنية، حيث بلغ عددها في دواوينه [٥٤] استعاره متنوعة، ما بين الاستعارة المكنية والتصريحية والتمثيلية، وسوف يتم تناول البعض منهم بالتوضيح والتمثيل كما يأتي:

أولاً / الاستعارة المكنية:

"وهي التي اختفى فيها لفظ المشبه واكتفي بذكر شيء من لوازمه دليلاً عليه"[١]. وقد ترددت الاستعارة المكنية في شعر الصيخان بعدد يفوق تردد الاستعارة التصريحية، حيث وردت في [٣٣] موضعاً، مثل قوله:

يسْرِقُنَا الوقتُ ونُبْطِيْ..

اسْتَعدّيْ الأنَ كيْ نذهبْ[١]

---

[١] مطلوب: احمد: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ط١، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، العراق، ١٩٨٣م، ١٤٥/١.

هنا شبه الشاعر (الوقت) بالشخص الذي يسرق وقد حذف المشبه به واتى بصفه من صفاته وهي (السرقة) على سبيل التشخيص. ونجده في مواضع اخرى يقول:

كيفَ اتْرككمْ لزمانٍ خَؤُونٍ وريحٍ مُعَاكِسَةٍ وقَوَارِبَ مثّقُوْبَةْ[٢]

شبه الشاعر (الزمان الصعب) الذي يعيشه أصحابه بالإنسان الخائن الذي لا امأن فيه، وجاء التشبيه على وزن صيغة المبالغة (فعول)، مبالغة في التشبيه في الخيانة. وتابع التصوير في وصف حالهم من خلال سياق مشبّع بالخوف فقال: أن الرياح معاكسة والقوارب مثقوبة، ووجه الشبه هو (فقد الأمان). وقد جاء هذا التشبيه على سبيل الاستعارة المكنية، وفي مواضع آخر يقول:

نَهْرُ الطُفُوْلَةِ مَرْ[٣]

هنا شبه الشاعر (النهر) بالشخص الذي يمر ويرحل سريعاً، وقد حذف المشبه به وأشار إلى أحد من لوازمه، وهو(المرور) على سبيل الاستعارة المكنية. وفي مواضع آخر يقول:

فإن العيون التي انتظرتك طويلا[٤]

---

[١] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص٣٨.

[٢] المرجع نفسه، ص٢٦.

[٣] ديوان زيارة: ص٧.

[٤] ديوان: زيارة: ص١١.

شبه الشاعر (العيون) بالشخص الذي طال به الانتظار، وقد حذف المشبه به وأشار إلى أحد من لوازمه، وهو(الانتظار) على سبيل الاستعارة المكنية. وفي مواضع آخر يقول:

والقيظ لفّ عباءته حول صدرك[١]

شبه الشاعر (القيظ) بالامرأة التي تلف عباءتها حول صدره، وقد حذف المشبه به وأشار إلى أحد من لوازمه، وهو(العباءة) على سبيل الاستعارة المكنية. وفي مواضع آخر يقول:

لَنَا قَمَرُ فِيْ الّيَمَامَةِ.. عَالٍ

وَلَكِنْنَا حِيْنَ نَسْهَرُ يَهْبِطُ مِنْ دَرِجٍ فِيْ الّسَمَاءِ لِيَسّهَرْ[٢]

شبه الشاعر (القمر) بالشخص الساكن في مكانٍ عالٍ الذي ينزل عليهم إذا رغب في السهر، وحذف المشبه به وأشار إلى أحد من لوازمه وهو(النزول) على سبيل الاستعارة المكنية. وفي مواضع آخر يقول:

أَحّرُثُ الّوَرَقَ الّأَبَيْضْ فِيْ صِمْتٍ[٣]

شبه الشاعر (نفسه) وهو يكتب قصائده على الورق الأبيض في صمت (بالمزارع) الذي يحرث الارض في صمت، ووجه الشبه هو (الاستغراق في العمل والهدوء)، وحذف المشبه به وأشار إلى أحد من لوازمه وهو(الحرث) على سبيل الاستعارة المكنية. وفي مثال آخر نجده يقول:

تَسَاقَطُ الّفُرّسَانُ.. مِنْ جَبِينِيْ[٤]

---

[١] المرجع السابق: ص١١.

[٢] المرجع السابق: ص٢١.

[٣] المرجع السابق: ص٢٥.

[٤] ديوان: زيارة، ص٤٦.

شبه الشاعر (الفرسان) المتساقطين من جبينه (بالعرق) المتساقط من جبينه، ووجه الشبه هو (السرعة والكثرة)، وحذف المشبه به على سبيل الاستعارة المكنية.

ثانياً / الاستعارة التصريحية:

وهي " ما صرح فيها بلفظ المشبه به دون المشبه، أو ما استعير فيها لفظ المشبه به للمشبه"[1]، ويبدو واضحاً من خلال الاستقراء العددي للاستعارة التصريحية في الديوان أنها جاءت قليلة، ولكنها حملت دلالات بلاغية عميقة ومتنوعة، ومنها قوله:

لَنَا فِيْ الحَنَانِ فُؤادُ يَتِيمْ

ولَكِنَهُ حِيْنَ نَعْشَقُ أَخَضَرْ[2]

شبه الشاعر (القلب) في حالة الحنان (بقلب الطفل اليتيم) ووجه الشبه هو (الضعف)، كما شبهه في حالة العشق (بقلب لونه أخضر)، دلالة على الشباب والنضارة، وفي كلا المثاليان، اتى بالمشبه به وحذف المشبه على سبيل الاستعارة التصريحية. وفي موضع آخر يقول:

كَانَ نَهّرَاً مِنْ الّضْوءِ وَالّأَسّئِلَةْ[3]

---

[1] مطلوب: احمد: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ط١، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، العراق، ١٩٨٣م، ١٥٥/١.

[2] ديوان: زيارة، ص٢٢.

[3] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص١٦.

شبه الشاعر (والده) (بالنهر) ووجه الشبه هو (العطاء)، اتى بالمشبه به وحذف المشبه على سبيل الاستعارة التصريحية.

ثالثاً / الاستعارة التمثيلية:

هي "تركيب استعمل في غير معناه الحقيقي وأن العلاقة بين معناه المجازي، ومعناه الحقيقي هي المشابهة، وأن هناك دائماً قرينة تمنع من إرادة المعنى الحقيقي"[١]."وهي التي يستخدم فيها الشاعر الأمثال للتدليل على مفاهيمه وأفكاره التي يود التعبير عنها، وتمثل للسامع في كلمات قلائل موقفاً بأكمله أو تجربة بتمامها"[٢]، "واستخدام المثل فضلاً عن تكثيفه للصورة، له دور فعال في استمالة السامع، والتأثير عليه بإشراكه في الموقف، والتوسل بمعارفه وخبراته في إدراكه"[٣].

جاءت شواهد الاستعارة التمثيلية قليلة في شعر الصيخان، لكنها حملت دلالات عميقة وكبيرة، كقوله:

لَا لَيْلَهُ لَيلْ

وَلَا أَيّامَهُ مِثْلَ النَهَارْ[٤]

قد يخال السامع أن الشاعر قصد من خلال هذا البيت الشعري؛ وصف الليل والنهار بالغرابة، والاختلاف. فهو المعنى الظاهر للمقطع، بيد أن هذه الجملة تُعد قولاً متعارفٌ عليه، يجري كالمثل في الكلام، ويرمز به للحال المضنية والهم.

---

[١] العسكري، أبو هلال: الصناعتين، تحقيق: جابر قميحة، ط١: دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٥٢م، ص٢٤.

[٢] المرجع السابق، ص٢١.

[٣] ديوان: زيارة، ص٢٢.

[٤] المرجع السابق، ص٩.

٣-١٠ وصفوة القول: أن الاستعارة كانت من أبرز الظواهر اللغوية في شعر الصيخان، فقد جاءت – كماً وعدداً – في المرتبة الثانية بعد التشبيه، حيث بلغ عددها [٥٤] استعارة، وزعها الشاعر توزيعا متبايناً –في دواوينه الثلاثة– ما بين تصريحية ومكنية وتمثيلية.

وقد لحظتُ مما تقدم من امثلة أن الشاعر قد استخدم الاستعارة المكنية للتعبير عن صفاتٍ غير محببة أو – إن جاز التعبير –، صفاتٌ غير مقبولة اجتماعيا، فقد خصص الاستعارة المكنية للإشارة إلى السارق والهارب والخائن، بينما نجده قد ربط الاستعارة التصريحية بمعانٍ الطف وأكثر بهجة، كحديثه عن الشباب والقلب الحنون والعمر الفتّي.

المبحث الرابع: دلالة الكناية:

الديوان	كناية عن موصوف	كناية عن صفة	كناية عن نسبة
هواجس في طقس الوطن	٢	٣٥	–
الغناء على أبواب تيماء	–	٢٠	–
زيارة	–	٢٢	–
المجموع	٢	٧٧	–

٤–١ الكناية فن من فنون التعبير البياني، وهي من أهم الأسباب التي يلجأ إليها الأدباء، لما تحققه من غايات بلاغية وأسرار فنية.

٤–٢ وهي "لفظ: أُريد به لازمُ معناه مع جواز إرادة معناه حينئذ، كقولك: "فلان طويلُ النجادِ" أي طويل القامة و "فلانة نَؤومُ الضحَى" أي: مُرْفّهة مخدومة، غير محتاجة إلى السعي بنفسها في إصلاح المهمات؛ وذلك أن وقت الضحى وقتَ سعْي نساء العرب في أمر المعاش، وكفاية أسبابه، وتحصيل ما

يُحْتاج إليه في تَهْيَئَةِ المتَنَاولات؛ وتدبيرِ إصلاحها، فلا تنام فيه من نسائهم إلاّ مَنْ تكون لها خَدَمٌ ينوبون عنها في السعي لذلك، ولا يمتنع أن يراد مع ذلك طُولُ النِّجَادِ، والنومُ في الضحى، من غير تأول.

٤-٣ وللكناية ثلاثة أقسام:

أ-كناية عن صفة: وتكون الصفة المحتجبة المتوارية (صفة معنوية).

ب-كناية عن موصوف: وفيها يكون الموصوف هو المحتجب المتواري.

ج-كناية عن نسبة: وهذا النوع من الكناية عدول بالكلام عن التعبير المباشر عن طريق إثبات الصفة لشيء يتعلق بما نريد اثباته لها. وقد كان حضورها معدوماً في الدواوين.

٤-٤ وقد استخدم الصيخان الكناية في قصائده للتعبير عن مشاعره وعواطفه ومكنونات نفسه ومرئياته لكل ما واجهه في الحياة من ظروف أو مشاهد أو أحزان ومسرات. معتمداً في إبرازها للمتلقي على ثقافته وقدرته اللغوية. وقد طغت الكناية عن الصفة في جميع الدواوين على سواها من النوعين الاخرين؛ إذ بلغ عدد تكرارها [٧٧] مرة، كقوله:

كلّمنيْ- وقتَهَا- بُلْبلُ الوقتِ عنْ وَطنٍ وغُزاةٍ،

وصَدّ وكرّ وفرَ،

مُهاجمةٌ بينْ جيّشيّنْ،

معركةٌ منْ غبارْ[١]

[١] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص٢٥.

نجد في هذه المقطوعة، حواراً، وتخيلاً، وهجوماً، ومعركةً، وصداً، وفاًر، وفي النهاية نكتشف أن كل ما مر بنا ليس إلا (غبار)!!

(غبار) كلمة تحمل معنيين؛ فقد يُقصد بها (وهم)، وقد يُقصد بها (جو مشحونٌ وغابر) من كثرة الكر والفر بين الجيوش. (غبار) هي الكناية هنا، فهي من الممكن أن تحمل كلا المعنيين بدون تأول. وفي ذات المثال (غبار) جاء كناية عن الوهم والكر والفر، وكل ما تقدم يعد من قبيل الصفات، لذلك نقول هنا أن (غبار) كناية عن صفة.

ومن الكنايات الاخرى الواردة في الديوان ما جاء كنايةً عن موصوف، كقوله:

" شيلةٌ "

ودّعت وجْهَ سيّدةِ العائلة

حديدٌ يفارق أشكالهْ

خيطُ دمٍ نزَّ من عَرَبهْ

حديدٌ هوى من علٍ

ثم فارقَ اشكالهْ..

وتجمَع خيطَ دمٍ سالْ منْ لعبةٍ قاتلةْ.

هل كان احمد ينوي الذهابَ بعيدًا عنْ الحلم[1]

[1] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص٥٦.

مقطوعة مليئة بالكنايات، فهنا الشاعر يتحدث عن (فاطمة) (سيدة العائلة)، (كناية عن مقامها ومكانتها)، وقد وصف حال (شيلتها) التي فارقت وجهها، (كناية عن الموت والرحيل)، ووصف لنا الحديد الذي يتحرك كقطعة واحدة ثم (فارق أشكاله)، (كناية عن حادث الطريق الذي غيّر شكل الواحد وفرّقَه)، وذكر (خيط الدم واللعبة القاتلة)، (كناية عن السيارة التي حصل بها الحادث والدماء)، وختم الابيات بتساؤل عام (هل ينوي احمد أن يذهب بعيدًا عن حلمه).

إن هذا المقطع احتوى على نوعين من أنواع الكنايات المصنفة تحت مسمى: (الكناية عن موصوف)، و(الكناية عن صفة). فالمعاني ذات المعنى (المعنوي) المحتجب خلف كنايات الشاعر، والتي تسمى (بالكناية عن صفة)، فقد تمثلت في ما يلي:

سيّدةِ العائلة← (كناية عن الأهمية والمكانة الرفيعة)

حديدٌ يفارق أشكالهْ← (كناية عن الموت)

خيطُ دمٍ ← (الاستمرار وعدم الانقطاع)

وأما الكنايات ذات المعنى الحسي والملموس، والتي يعبّر بها عن بالذات المرئية، أو كما تسمى (بالكناية عن موصوف) فلم يستخدمها الصيخان الا في هذا المقطع فقط، حينما كان يتحدث عن (السيارة) التي حصل فيها حادث السير، حيث أتت الكناية في سياق الموت والفقد والحزن، في قوله:

حديدٌ هوى من علٍ← (كناية عن أجزاء السيارة)

لعبةٍ قاتلة← (كناية عن السيارة)

وخلت الدواوين تماماً من (الكناية عن نسبة)، فلم أجد وصفاً أتى لينسب به في كامل الأشعار، ولا أستطيع ان أقول الا أن الحضور الأكبر كان من نصيب (الكنايات عن صفة) والتي جاءت في الدواوين بعدد [٧٧] كناية، وسوف أمثّل لها على سبيل الذكر وليس الحصر كالتالي:

وَالقَيْظُ لَفّ عَبَاءتَهُ حَوْلَ صَدْرِكْ[١] ←(كناية عن الالتصاق)

فَهُمْ مِلْحُ الحَيَا[٢] ←(كناية عن الأهمية)

يا أمير القصيدة[٣] ←(كناية عن علو الشأن في الشعر)

يا أبيض القلب[٤] ←(كناية عن الطيبة)

يا سيد البيد[٥] ←(كناية عن علو الشأن)

وأنا أنقل (مسباحي) من يمنى ليسرى[٦] ←(كناية عن التوتر والخوف والترقب)

---

[١] ديوان: زيارة، ص٣٣.

[٢] المرجع السابق: ، ص٨.

[٣] المرجع السابق: ص١١-١٣.

[٤] المرجع السابق: ص١١.

[٥] المرجع السابق: ص١٣.

[٦] المرجع السابق: ص٢٦.

يقول افتحوا الباب كي يتسلل من رئتي الدخان[١] ←(كناية عن الاختناق والرغبة في التحرر)

كانت تجيد التأمل في الكائنات[٢]←(كناية عن التميز)

وليس هناك غير وجوه الصحاب[٣]←(كناية عن الالفة)

يا أرضنا الطيبة[٤]←(كناية عن الاعتزاز)

ويا ملح أيامنا الرائعة[٥]←(كناية عن السعادة والسرور)

لا نجمة لي في الصبح تبدو لي..[٦]← (كناية عن الوحدة)

ولا أهل يمرون العشية بي..[٧]← (كناية عن الوحدة واليتم)

ولا أصحاب يقتاتون من حزن الخلي..[١]← (كناية عن الوحدة)

---

[١] المرجع السابق: ص٢٩.

[٢] ديوان: زيارة، ص٣٠.

[٣] المرجع السابق: ص٣٣.

[٤] المرجع السابق: ص٣٥.

[٥] المرجع السابق: ص٣٥.

[٦] المرجع السابق: ص٣٩.

[٧] المرجع السابق: ص٣٩.

ولست عن مسرى أحول[٢] ←(كناية عن العجز والجمود)

لا الشاذلية أفرغت ترياقها فينا..[٣] ← (كناية عن التذمر)

ولا ألقت تمائمها الشمول[٤] ←(كناية عن التذمر)

لمن نشكو إذا خان الرسول[٥] ←(كناية عن خيبة الظن)

تمنحنا على الشكوى يداً بيضاء..[٦] ← (كناية عن الكرم)

أطلب ودها ما عشت..[٧] ← (كناية عن الديمومة)

آخت الريح وآوتها الخيامْ[٨] ←(كناية عن الاندماج والاحتواء)

وأنا جسدٌ غارقٌ في غياهب نعمى[١] ←(كناية عن الضياع)

---

[١] المرجع السابق: ص٣٩.

[٢] ديوان: زيارة ص٣٩.

[٣] المرجع السابق: ص٣٩.

[٤] المرجع السابق: ص٣٩.

[٥] المرجع السابق: ص٤٠.

[٦] المرجع السابق: ص٤٣.

[٧] المرجع السابق: ص٥٠.

[٨] المرجع السابق: ص٥٢.

٤-٥ وصفوة القول: إن (الكناية عن صفة) تعد ظاهرة أسلوبية فرضت وجودها في شعر الصيخان، فقد كان حضورها هو الأكبر والأعظم في الدواوين، حيث ترددت [٧٩] مرة، مقابل مثالين فقط لنوع (الكناية عن موصوف)، وقد خلت الدواوين كلياً عن نوع (الكناية عن نسبة) فلم يستخدمها الشاعر في قصائده ابداً.

[١] ديوان: زيارة، ص٥٣.

المبحث الخامس: دلالة البديع:

٥-١ يعد علم البديع من اهم فروع علوم البلاغة؛ لأنه يختص بتحسين أوجه الكلام اللفظية والمعنوية، فقد قال عنه الجاحظ: "والبديع مقصور على العرب، ومن اجله فاقت لغتهم كل لغة، وأربت كل لسان"[١]. وأول من جمع قواعد هذا العلم، الخليفة العباسي الأديب المعتز بالله، في كتابه الذي يحمل عنوان البديع، ثم تلاه قدامة بن جعفر الذي تحدث عن محسنات أخرى في كتابه نقد الشعر.

٥-٢ ومن بعدهما الخطيب القزويني الذي عرّف المحسنات البديعية على أنها: "علم يعرف به وجوه تحسين الكلام، بعد رعاية تطبيقه على مقتضى الحال ووضوح الدلالة"[٢].

٥-٣ وتنقسم المحسنات البديعية الى قسمين: معنوية ولفظية.

أ-**البديع المعنوي**: وهي ما كان "التحسين به راجعا إلى المعنى، وإن كان بعضها قد يفيد تحسين اللفظ أيضا"[٣] مثل: الطباق، المقابلة، التورية، حسن التعليل، وغيرها.

ب-**البديع اللفظي**: وهو ما كان "التحسين به راجعاً إلى اللفظ أصالة، وإن حسنت المعنى تبعاً لتحسين اللفظ"[١] مثل: الجناس، السجع، رد العجز على الصدر، وغيرها.

---

[١] القزويني، مُحَمَّد بن عبد الرحمن، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: مُحَمَّد خفاجي، ط٦: دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٩٠م. ص٤٧٧/٢.

[٢] المرجع السابق، ص٤٧٧.

[٣] المراغي، أحمد مصطفى: علوم البلاغة: البيان – المعاني – البديع، ط٤: دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٢م، ص٢٩٦.

البديع المعنوي

↓

مقابلة

(جملة وما يقابلها)

↓

الطباق

↙ ↘

طباق ايجاب طباق سلب

↓

حسن التعليل

البديع اللفظي

↓

التكرار

↙ ↓ ↘

المطلع المقطع الكلمة

↓

سجع

↓

الجناس

↙ ↘

جناس تام جناس غيرتام

↓

حسن التقسيم

↓

الاقتباس والتضمين

↓

التصريع

[1] المرجع السابق، ص٢٩٦.

وقد وظف الصيخان العديد من المحسنات البديعية دلالياً في قصائده، والتي احصيتها عدداً في كافة الدواوين، واذكر منها على سبيل التمثيل وليس الحصر ما يلي:

الديوان	مقابلة	طباق ايجاب	طباق سلب	حسن التعليل
هواجس في طقس الوطن	٧	١٠	٣	٣
الغناء على أبواب تيماء	١٠	١٠	٤	١
زيارة	٨	٢	١	–
المجموع	٢٥	٢٢	٨	٤

اولاً: المحسنات البديعية المعنوية:

١ –المقابلة:

المقابلة في لغة العرب: مِن قابل الشيء بالشيء مقابلةً وقِبالًا أي: عارضه، فمقابلة الكتاب بالكتاب وقباله به: معارضته، والمقابلة: المواجهة، والتقابل مثلُه، يقال: تقابل القوم يعني: استقبل بعضهم بعضًا.

أما في اصطلاح البلاغيين: فمعناها أن يؤتَى بمعنيين متوافقين أو معانٍ متوافقة، ثم يؤتى بما يقابلها على الترتيب[١]. ومن امثلة المقابلة في شعر الصيخان ما يأتي:

١- وجدان كانت هناك.. تلاعب عصفورها

وجدان كانت هنا.. تحدث عصفورها[٢].

٢- سَمَاءٌ لَنَا وَسَمَاوَاْتٌ لَكْ[٣].

٣-المضارب هاجعة و السواليف نامت[٤].

٤- أول أشعارنا في الحنين وآخر أشعارنا في القمر[٥].

٥- أول الإسراء أنتِ.. وآخر الإسراء إسراءُ[٦].

٢-الطباق:

وهو نوع من أنواع البديع المعنوي وهو "لغة: الجمع بين الشيئين، واصطلاحا: الجمع بين معنيين متقابلين، سواء أكان ذلك التقابل تقابل التضاد أو الإيجاب والسلب أو العدم والملكة أو التضايف، أو ما شابه ذلك"[١]، وينقسم الطباق إلى:

---

[١] المراغي، أحمد مصطفى: علوم البلاغة: البيان – المعاني – البديع، ط٤: دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٢م، ص٢٩٩.

[٢] ديوان: زيارة، ص٣٠.

[٣] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص٦٨.

[٤] المرجع السابق، ص٦١.

[٥] المرجع السابق، ص٢٢.

[٦] المرجع السابق، ص ٤٣.

١- طباق الإيجاب: وهو المجيء بالكلمة وضدها، أي المطابقة بلفظين من نوع واحد، سواء أكانا اسمين، أم فعلين أم حرفين، ومثال ذلك في شعر الصيخان ما يأتي:

لي مهرةٌ سمراء

أطلبُ ودها ما عشتْ..

أمرر جبهتي في نارها.. وأبدّل الألوانْ

هذا أنا مذْ رفّرفتْ بيضاءَ في روحي[٢]

نجد أن الطباق هنا قد جرى بين معنيين: (سمراء)، و(بيضاء)، وأيضا من أمثلة الطباق في مواضع أخرى في الدواوين قوله:

يا أبيض القلبِ والأفقُ أسودْ[٣]

نجد أن الطباق هنا قد جرى بين معنيين: (أبيض)و(أسود)، بمعنى أنت أبيض القلب (متعلق بشخصك)، ويقابله في المعنى، سواد الأفق من حولك (متعلق بالناس وبني عشيرته). وأيضا من أمثلة الطباق في مواضع أخرى في الدواوين قوله:

مدنٌ، كيف من زجاجْ؟

ومرايا منْ الحجرْ

ومناقيرُ لاتباعْ

---

[١] المراغي، أحمد مصطفى: علوم البلاغة: البيان – المعاني – البديع، ط٤: دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٢م، ص٢٩٧.

[٢] ديوان: زيارة، ص٥٠.

[٣] المرجع السابق، ص١١.

وعصَافِيرُ تُشْتَرَى[1]

نجد أن الطباق هنا قد جرى بين المعاني الآتية: (زجاج والحجر)، وبين (لاتباع وتُشترى). وأيضا من أمثلة الطباق في مواضع أخرى في الدواوين قوله:

لم يكنْ ما يُخْبِئهُ غيرَ قلبٍ عصّيْ

وباحَ لها في الصباحِ بما في سريرته

من أتاحَ له أن يكونَ هنا جالساً

يلثمُ في هدأة الليل مالمْ يكنْ قبلَ شفتيها [2]

إن الطباق هنا قد جرى بين معنين: (الصباح، والليل)، وهذا الطباق بصورته الخاصة (صباحٌ وليل) قد تكرر كثيراً في الدواوين، حيث تكرر تسعة عشر مرة، يليه في صورةٍ أخرى، الطباق ما بين معنيي (الصبح والمساء) حيث تكرر إحدى عشرة مرةٍ. ويجدر بالذكر أن نقول إن الطباق التام بحد ذاته هو المحسّن البديعي الأبرز في دواوين الصيخان.

٢- طباق السلب: وهو أن يجمع بين فعلي مصدر واحد مثبت ومنفي، ومثال ذلك في شعر الصيخان ما يأتي:

أنتِ سكرة تذوب، ولا تذوب على لساني[3]

---

[1] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص٣٢.

[2] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص٥٤.

[3] المرجع السابق، ص٣٥.

جاء طباق السلب بين فعلين (تذوب ولا تذوب)، حيث اتت الكلمة الاولى بالإثبات، وجاءت الثانية بالنفي. وفي مثال آخر نجده يقول:

مطرٌ .. لا مطرْ[1]

٣–حسن التعليل:

وهو أن يُدعى لوصف علة مناسبة له باعتبار لطيف غير حقيقي[2]. ومن أمثلته في الدواوين قوله:

١–أصعد كي تنفض عن عينيك غبارهما فترى[3]

٢–وطني ممعناً في الهدوء لكي تعتلي ذروتك[4].

٣–كن في المساء حنياً عليها لكي تمن السر لك[5].

---

[1] المرجع السابق، ص٤٠.

[2] القزويني، مُحَمَّد بن عبد الرحمن، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: مُحَمَّد خفاجي، ط٦: دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٩٠م، ص٥٣٣/٢.

[3] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص٧.

[4] المرجع السابق، ص٦٨.

[5] المرجع السابق، ص٦٨.

ثانياً: المحسنات البديعية اللفظية:

الديوان	تكرار المطلع	تكرار المقطع	تكرار الكلمة	سجع	جناس تام	جناس ناقص	حسن التقسيم	اقتباس	تصريع
هواجس	١٢	١	٢٨	٢٣	٢	٨	٤	٣	١
تيماء	–	–	١٠	٧	٨	٣	–	٣	–
زيارة	–	–	١٠	٣	–	٣	–	–	–
المجموع	١٢	١	٤٨	٣٣	١٠	١٤	٤	٦	١

١–التكرار:

ومن أكثر المحسنات البديعية عند الصيخان، التكرار، وقد اسهبت في الحديث عنه وبشكلٍ مفصّل في المبحث الثالث من الفصل الأول، حين خصصت له مبحثاً كاملاً باسم (إيقاع التكرار)، تناولت فيه الحديث عن انواع التكرار التي جاءت في الدواوين ممثلة في تكرار الحرف والكلمة والفعل والمطلع. ومالهم من تأثير كبير وواضح على الايقاعي الصوتي في القصائد. ومن هنا نكمل ذكر بعض الامثلة التي جاءت لتمثيل التكرار في الدواوين من باب الذكر والإضافة لما سبق.

١- كانوا يجيلون عن ليل احلامهم ظلمات.. خلفها ظلمات[١]

٢- ذبلت زهرة.. زهرة[٢]

٣-كم زهت في يديها دفاتر.. وماتت دفاتر[٣]

٤- أنت قطرتها منزلا.. منزلا[٤]

٥- طاب سروري.. طاب هذا الكرى[٥]

٦- صف لي هواك.. هواك[٦]

٧- كي نستنبت المعنى من المعنى[٧]

٨- لا شيء غير سفائن روحنا في الماء.. لا المعنى يؤصّل نفسه فينا.. ولا هذي الحلول[٨]

٩- وليس ينهض في دمي وردٌ.. ولا هذي حلول[٩]

١٠- لا نجمة لي في الصبح تبدو لي.. ولا أهل يمرون العشية بي.. ولا أصحاب يقتاتون من حزن الخلي[١٠]

---

[١] ديوان: زيارة، ص١٥.

[٢] المرجع السابق، ص١٧.

[٣] المرجع السابق، ص١٨.

[٤] المرجع السابق، ص٣٤.

[٥] المرجع السابق، ص٣٦.

[٦] المرجع السابق، ص٣٧.

[٧] المرجع السابق، ص٣٨.

[٨] المرجع السابق، ص٣٩.

[٩] المرجع السابق، ص٣٩.

[١٠] المرجع السابق، ص٣٩.

٢- السجع:

والسجع هو: توافق الفاصلتين من النثر على حرف واحد في الآخر[١]، ومثاله في القصائد هو:

١- فالتناسل صار ظاهرة تقل، وليس هناك حل[٢]

٢- حلمٌ أم علمٌ أم هذيان[٣]

فالسجع وقع بين لفظتين (تقل وحل) و (حلم وعلم)، مما ادى الى شد انتباه السامعين، وزاد المعنى حسناً وجمالاً. وجاء الصيخان في قصائده بسجع يقع في أي أكثر من لفظتين، كقوله:

اصعد كي تفتح عينيك على الصالح والطالح والفالح

والكالح والفارح

والتارح والجارح .. والمجروح

كل الأرض جروح[٤]

فالسجع في هذه المقطوعة جاء لسبع كلمات، أتبعها بسجع ختم به الأبيات بين كلمتي (المجروح وجروح)، ليزيدها نغماً من خلال هذا التكرار المسجوع

---

[١] المراغي، أحمد مصطفى: علوم البلاغة: البيان – المعاني – البديع، ط٤: دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٢م، ص٣٣٧.

[٢] ديوان: زيارة، ص٣٧.

[٣] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص١١.

[٤] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص٨.

٣- الجناس:

يعد الجناس مظهراً من مظاهر التماثل الصوتي، وهو يشكل أحد أنماط البنية الداخلية الإيقاعية في الشعر، إذ تتوارد فيه اللفظتان مع اختلاف مدلولهما وقد يصل التطابق التكراري بين اللفظتين حد الكمال في اللفظ والوزن والحركة، فهو "لغة: مصدر: جانس الشيء الشيء: إذا اتحد معه في الجنس أو شاكله في بعض خواصه، واصطلاحاً: تشابه الكلمتين في اللفظ مع اختلاف المعنى"[١].

وينقسم الى قسمين:

١- جناس تام: وهو ما تماثلت فيه الكلمتان في أربعة أمور، نوع الحروف، والحركات، والعدد، والترتيب. ومثال ذلك في شعر الصيخان ما يأتي:

يا أهل هذا الحيّ

منْ يُرشدُ الغاديْ؟

هلْ مركّمْ حيّ

عنْ ناظرِيْ غاديْ؟[٢]

وهذا المقطع يتضمن أيضاً لفظتين متحدتين في الجنس والشكل، ولكنهما مختلفتان دلالياً ف (الحيّ) الأولى بمعنى أهل المنطقة وسكانها، وأما (حي) الثانية فهي وصف بمعنى شخص حي أي فلان

[١] المراغي، أحمد مصطفى: علوم البلاغة: البيان – المعاني – البديع، ط٤: دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٢م، ص٣٣٠.

[٢] المرجع السابق، ص٦١.

من الناس، كذلك في ذات المقطع يقول:(الغادي) وهذا وصفٌ للرجل الذي يأتي في وقت الغداة، أي يأتي مبكراً، وأما (غادي) الثانية فهي وصف للرجل الراحل والمغادر، فهو يتساءل من منكم يا أهل هذا الحي سيخبر الرجل الذي أتى عن الرجل الذي رحل.

٢- جناس غير تام: وهو ما تشابهت فيه الكلمتان، وكان الاختلاف في واحد من الأربعة أمور السابق ذكره أعلاه. ومثال ذلك في شعر الصيخان ما يأتي:

مرَّني الغيمُ وحيَّاني ومرَّ

شالنِي من جَذْبِ هذيّ الأرضْ

أحْيَانِيْ مطرْ[١]

المقطع هنا يتضمن لفظتين متحدتان في الجنس ومختلفتين في العدد وفي الدلالة، فالفعل (مر) الأولى بمعنى أتاني وزارني، وأما (مر) الثانية فهي بمعنى رحل وابتعد عني، والفعل (حياني) بمعنى رحّب بي وسلّم علّيْ، وأما (أحياني) الثانية فهي بمعنى بعث فيني الحياة من جديد.

وفي أمثلة أخرى نجده يقول:

١-كوني هوى نزول.. ولا يزول[٢].

٢- أشكو كآبة الخيام.. والخطام[٣].

---

[١] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص٣٥.

[٢] ديوان: زيارة، ص٤٢.

[٣] ديوان: زيارة، ص٤٥.

٣- وإن مولت مالت بي نخيلُ[١].

٤- ما خانت ولا لانت[٢].

٤-حسن التقسيم:

وهو تقسيم البيت إلى جمل متساوية في الطول والإيقاع، ويأتي في الشعر فقط[٣]. ومثاله في القصائد، قوله:

ولدٌ يحسب الهوى مثلما شاء واشتهى
ما درى أنه الضعيف آمراً كان أو نهى[٤]

وقوله:

هبط الليل بيننا وذراعان في وساد
فضح الصبح سرنا فتخفى بنا جواد[٥]

وقولة:

ما لذي يجعل الذي بين كفي وكفها
حوض نعناع لا يشي بتفاصيل وجفها[٦]

وقوله:

اجلسي بيننا غياب وسواليف مهمله

---

[١] ديوان زيارة، ص٤٨.

[٢] ديوان، هواجس في طقس الوطن، ص٤١.

[٣] المراغي، أحمد مصطفى: علوم البلاغة: البيان – المعاني – البديع، ط٤: دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٢م، ص٣٣٤.

[٤] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص٣٢.

[٥] المرجع السابق، ص٣٣.

[٦] المرجع السابق، ص٣٣.

مطري قبله ضباب فالمسي الآن أوله[1]

يلاحظ في هذا المثال أن الشاعر قد استبدل التاء المربوطة في كلمة(مهملة) الى هاء لتتناسب مع كلمة (أوله)، وهذا الاستبدال الزمنا أن نضيف هذا المثال الى أمثلة (حسن التقسيم).

٥-الإقتباس والتضمين:

وهو أن يضّمن المتكلم منثوره شيئاً من القران أو الحديث تفخيماً لشانه أو تزييناً لسبكه على وجه لا يشعر بانه منه[2]، والاقتباس عند علماء البلاغة القدماء يكاد يكون مقصوراً على اقتباس الشاعر من القرآن الكريم أو الحديث الشريف، ولكن أكثر العلماء لا يجيزون ذلك، وخاصة من القرآن، تنزيهاً لآي الذكر الحكيم، ومنهم من أجازه بشرط أن يكون المعنى شريفاً والغاية نبيلة. مثل قوله:

صار زيتها يضيء ولو لم تمسسه نار[3]

اقتباس من قولة تعالى ←﴿ **يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ** ﴾[4]

طلع الفجر فألفيت صباح الخير في بابي

هل أنتِ؟؟ فتحتِ البابَ.. الفيتكِ عندي[5]

اقتباس من قولة تعالى ←﴿ **وَأَلْفَيَا سَيِّدَهَا لَدَى الْبَابِ** ﴾[6]

أما التضمين فهو أن يدخل الشاعر في أبياته بيتاً (أو أبياتاً) مشهورة، وكأنه يستشهد بها، وعادة ما يضع ما ضمن بين قوسين، كما أنه قد يضمن شعره الأمثال أو الحكم السائرة ليعطيه رونقاً وقوة، ومثله في الدواوين قوله: **وترحل**..

صرختي تذبل بوادي[1]

---

[1] المرجع السابق، ص٣٢.

[2] المراغي، أحمد مصطفى: علوم البلاغة: البيان – المعاني – البديع، ط٤: دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٢م، ص٣٦٤.

[3] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص٣٤.

[4] سورة النور، اية ٣٥.

[5] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص٣٤.

[6] سورة النور، اية ٣٥.

تضمين من قصيدة غنائية ← وترحل.. صرختي تذبل بوادي[٢].

٦-التصريع:

وهو جعل العروض مقفّاة تقفية الضرب[٣]، ولم أجد له سوى مثالاً واحداً فقط في كل الدواوين، ذلك لأن الصيخان لا يعتمد الشعر العامودي في قصائده، حيث لا توجد له سوى ثلاث قصائد فقط اعتمد فيها الشعر العامودي، وهم :(قصائد البهو) و(هواجس في طقس الوطن) من ديوانه الأول، و(زمان الصمت) من ديوانه الأخير (زيارة).

قد جِئتُ معتذراً ما في فمي خبر رجلاي أتعبها الترحال والسفرُ[٤]

٥-٤ وصفوة القول: أن، لا يوجد ديوان شعر يخلو من المحسنات البديعية، والصيخان شاعر يحرص على تزيين قصائده بالمحسنات البديعية، لفظية كانت ام معنوية، حيث يحرص على وجود الانسجام بين جانبي الإيقاع والجرس في قصائده، من خلال جمع الأصوات اللغوية تحت تنظيم الإيقاع في تموج يعلو ويهبط ويلين ويشتد متلائماً مع تموج الفكرة والانفعال.

---

[١] ديوان: زيارة، ص٤٧.

[٢] قصيدة للشاعر/ بدر بن عبد المحسن، كتبت في فترة السبعينات الميلادية من القرن الفائت.

[٣] سورة يوسف، اية ٢٥.

[٤] ديوان: هواجس في طقس الوطن، ص٦٥.

خاتمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على رسوله الأمين، وعلى آله وصحبه أجمعين، أما بعد:

فها هو ذا البحث في خاتمته، بعد أن طوّفت فيه مع عَلَمٍ من أعلام الشعراء السعوديين، ملقيةً الضوء على جوانب شعره، ومتتبعة خصائصه الفنية التي امتاز بها.

وقد بدأت هذا البحث بتمهيدٍ عن الشاعر عبد الله الصيخان، فقدمت نبذةً عن حياته الأدبية والمهنية وشعره، كما تناولت في هذا التمهيد: الأسلوبية؛ من حيث مفهومها وعلاقتها بالبلاغة، مقدمةً بتوطئةٍ عن الأسلوب ومفهومه.

أما فصول الرسالة فقد كان **أولها** مختصًّا بالمستوى الصوتي، وبدأ بمبحث عن (الصوت لغة واصطلاحاً)؛ وبيّنت ما تضيفه ظاهرة الدراسة الصوتية للنصوص الأدبية من خلال الحروف والكلمات والمقاطع من أبعاد دلالية وجمالية، ثم تناولت في مبحث (الجهر والهمس)؛ كل ما يتعلق بقضية العلاقة بين اللفظ والمعني، مع دراسةٍ للأصوات المهموسة والمجهورة حسب مخارجها وصفاتها، ثم تناولت في مبحث (إيقاع التكرار)؛ أنواع التكرار الإيقاعي للحروف والكلمات والأفعال ومطالع القصائد، يلي ذلك: مبحث (النبر والتنغيم) الذي تناولت فيه شرحاً مفصلاً لمواضع النبر في الكلمات عند إبراهيم أنيس.

أما **الفصل الثاني** فقد كان مختصًّا بالمستوى التركيبي، وقد عرضت في مبحث (الجملة الفعلية والأسمية)؛ مواضع ورود تلك الجمل في الدواوين، كما عرضت للمشتقات من (اسم فاعل، وصيغ مبالغة، واسم مفعول)، وما تفيده من تعميق للمعاني في النصوص، ثم تناولت في مبحث (التعريف والتنكير)؛ مواضع ورود تلك الجمل، مبينةً — من خلال الإحصاء والتحليل – ما لهما من أثر دلالي وصوتي، مفصلةً

الحديث عن أنواع المعارف والدلالات المرتبطة بها، ثم تناولت في مبحث (التقديم والتأخير)؛ أمثلة – محللةً وغير محللةً – لكافة الشواهد الشعرية في دواوين الشاعر، مع تبيان مواضع التقديم والتأخير فيها، يلي ذلك: مبحث (الخبر والإنشاء) الذي تناولت فيه شرحاً مفصلاً لمواضع الجمل الخبرية والإنشائية، وما تعلق بها من ذكرٍ وحذف، وأثر ذلك في الدلالة.

وجاء **الفصل الثالث** ليتناول المستوى الدلالي لدى الشاعر، فقد عرضت في مبحث (السياق)؛ مواضع ورود تلك الجمل في الدواوين، ثم تناولت الصور الفنية في المباحث التالية؛ (التشبيه والاستعارة والمجاز والكناية)، منطلقةً من هذه الصور لبيان أثرها في الدواوين من خلال إحصاء عددها وتناول جزء منها بالتحليل، وبيان أثرها دلالياً وبلاغياً، يلي ذلك: مبحث (البديع)؛ وما تضمنه من إحصاء للألوان البديعية اللفظية والمعنوية: من طباقٍ ومقابلةٍ وجناسٍ وسجعٍ و...، مع إيراد نماذج منتقاة لتوضيح كل لون من هذه الألوان.

وقد قادني هذا البحث إلى عدد من الاستنتاجات، أبرزها (فيما يتعلق بالشاعر):

(١) تميز شعره بالجمع بين الأصالة والمعاصرة، ووضوح الموروث الشعبي في أغلب قصائده، كذكره (للثوب والكوفية والعقال والمشلح والعباءة والشيلة والخوص والمحاميس والبدو).

(٢) شارك القراء في قصائده، لبيئته المحلية ومذكراته الشخصية، وعلاقته بالمرأة في ادوارها المختلفة، (الأم والاخت والجارة)، وعن الطفل اليتيم، وعن حُب الوطن، وعن المجتمع وتقاليده.

(٣) اشتملت قصائده على أسماء لشخصيات تاريخية حقيقية وخيالية، اثرت موضوع القصيدة ومضمونها، مثل (قيس والأعشى والسموال وزرياب وعُريب وشهريار وشهرزاد).

(٤) لحظت تأثره بشخصيات عايشها في حياته وايام شبابه الأولى، وقد خص بعضهم بقصائد تحمل أسمائهم، مثل (فضة وبشير وفاطمة وحمدان ووجدان ومليحة وخديجة وفيروز وعبدالعزيز واحمد ومُحَمَّد وخالد ويوسف ووضوح وشروق ورقية).

(٥) جال بنا في قصائده إلى أغلب انحاء المملكة، في وديانها وبحرها وقفارها، فأخذنا الى (الرياض ومكة والمدينة والطائف وحائل والأحساء وتيماء وهداج والسراة)، وجلنا معه في قُراها وأسواقها وبساتينها ومتاجرها.

(٦) أكثر من ذكر كلمتي (الوطن والنعناع) بكافة اختلافات مدلولاتها اللفظية. والتي تدل على مدى تعلق الشاعر الشديد بوطنه وبيئته.

أما فيما يتعلق بالظواهر الأسلوبية في شعره فقد وصلت الى النتائج التالية:

(١) اتضح لي من خلال هذا البحث الثراء اللغوي واكتمال الأدوات الفنية عند الصيخان؛ مما جعل هذا المخزون الشعري مؤهلاً بدرجةٍ كبيرةٍ لأن تنهض عليه العديد من الدراسات النقدية والبلاغية.

(٢) ألقت هذه الدراسة الضوء على الظواهر الأسلوبية التي تسترعي الانتباه لدى الشاعر؛ ولعل من أبرزها على التوالي: التقديم والتأخير، والتشبيه، والكناية عن صفة، ثم الاستعارات المكنية.

(٣) توافر الوحدة العضوية في أغلب قصائد الديوان الأول؛ من خلال ربط أجزاء النص بعدد من الروابط اللفظية كتكرار المطالع، وقد وقفت على بعض ذلك الصيخان.

(٤) تنوّع القوافي في القصيدة الواحدة، وغيّر في حروف الروي في اغلب قصائده ولم يعتمد على روي ثابت ولازم لكل قصيدة، مما ادى الى تناغم موسيقي يجذب القاري ويمتعه.

(٥) اعتمد الشاعر إيقاع الصوت للتعبير عن رؤاه وأفكاره من خلال اسلوب التكرار في قصائده، سواء على مستوى الحرف أو الكلمة أو المقطع.

(٦) بروز تكرار المطالع بشكل كبير في القصائد، مما جعله سمة بارزة واضحة في منهج الصيخان للصياغة الشعرية، مما حول قصائده الى قصص تبدأ بعبارة استهلالية مكررة وكأنها مدخل جديد لرواية أخرى يتناولها في القصيدة.

(٧) إن كثرة استخدام الشاعر لإسلوب التقديم والتأخير، جعله الأسلوب الجامع والظاهرة الأسلوبية الأبرز في شعر الصيخان. وقد انعكس ذلك على اللغة الشعرية الخاصة به مما جعلها أجمل وأكثر بلاغة وفناً.

(٨) خرج الاستفهام عن أصله في كثير من المرات، فأفاد أغراضاً دلاليّه أخرى، برز منها: التقرير والإنكار والتعجب. او بمعنى آخر، ان الاستفهام قد بلغ ذروة أدائه الأسلوبي المتميز حين تظافر مع الظواهر الأسلوبية الأخرى في الديوان.

(٩) اقتصر أسلوب النهي عند الصيخان على حديثه مع المرأة فقط، فلا نجد موضعا في القصائد الا ونهاها فيه، عن أن تفعل كذا أو أن تقول كذا أو أن تسال عن كذا، وكأنه يشير الى منهجه الخاص والمتبع في حياته مع المرأة.

(١٠) طغيان صيغة "فَعَلَ" على بقية الصيغ مما جعل منها ظاهرة أسلوبية بارزة، رغم وجود عدد لا بأس به من الصيغ الأخرى والأنماط الصرفية المتعددة.

(١١) غلبة الجملة الفعلية على الأسمية، مما أكسب الأشعار ميزة الحركة والتجدد.

(١٢) قدرة الشاعر الهائلة على الإبداع من خلال التعامل مع كل هذه الدلالات اللفظية عن طريق الانحراف بها عن معانيها المباشرة مستعيناً بالصور البيانية المتنوعة، وقد لمست ذلك في استخدامه للاستعارة المكنية، الكناية، والتشبيه.

وأخيراً: أرجو أن أكون قد قدمت في هذا البحث ما يرضي استاذي المشرف، والأستاذة المناقشين، وأن أكون قد حققت ما وعدت به نفسي، من تقديم دراسةٍ اسلوبيةٍ ذات مستوىً جيدٍ، وأن تفتح لي في المستقبل، أفاقًا للبحث البلاغي النقدي. فإن أخطأتُ فمن نفسي، وإن أصبتُ فهذا توفيق من الله عز وجل.

هذا والحمد لله أولاً وآخراً، وصلى الله على نبينا مُحَمَّد، وعلى آله وصحبه أجمعين.

المصادر والمراجع

اولاً: المصادر:

(١) دواوين عبدالله الصيخان:

١/ هواجس في طقس الوطن، ط٢، دار الانتشار الوطني، بيروت، لبنان،٢٠٠٨م.

٢/ الغناء على ابواب تيماء، ط١، دار مدارك للنشر، دبي، الإمارات العربية المتحدة، ٢٠١٣م.

٣/ زيارة، ط١، دار الانتشار الوطني، بيروت، لبنان، ٢٠١٣م.

ثانياً: مراجع أمهات الكتب:

(٠٢) ابن الأثير، نصر الله بن مُحَّد، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: مُحَّد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ج٢، ١٤٢٠هـ.

(٠٣) ابن جني، أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق: مُحَّد علي النجار، ط٢، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٥٤م.

(٠٤) ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: مُحَّد محي الدين عبد الحميد، ط٥، دار الجيل، لبنان، ج١، ١٩٨١م.

(٠٥) ابن طباطبا، مُحَّد أحمد العلوي، عيار الشعر، تحقيق: عباس عبد الساتر – نعيم زرزور، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٥م.

(٠٦) ابن قتيبة، أبو مُحَمَّد عبد الله بن مسلم، تأويل مشكل القران، ت: السيد أحمد صقر، ط٢، دار التراث، القاهرة، ١٩٧٣م.

(٠٧) ابن معصوم المدني، علي صدر الدين، أنوار الربيع في أنواع البديع، تحقيق: شاكر هادي شكري، ط١، النجف، مطبعة النعمان، ج٥، ١٩٦٨م.

(٠٨) ابن منظور، الفضل جمال الدين مُحَمَّد بن مكرم، معجم لسان العرب، ط١٣، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٣م.

(٠٩) البغدادي، قدامه بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، ط٣، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٦٣م.

(١٠) الجاحظ، أبو عمرو عثمان بن بحر: البيان والتبيين، تحقيق: علي أبو ملجم، ط١، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ١٩٨٨م.

(١١) الجاحظ، أبو عمرو عثمان بن بحر: الحيوان، تحقيق: عبد السلام مُحَمَّد هارون، ط١، دار الجيل، بيروت، لبنان، ١٩٩٦م.

(١٢) الجرجاني، ابن عبد الرحمن أبو بكر عبد القاهر، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق: مُحَمَّد فايز الدايه، ط٢، مكتبة سعد الدين، سوريه، ١٩٨٧م.

(١٣) الحاتمي، أبو علي مُحَمَّد بن الحسن بن المظفر، حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تحقيق:جعفر الكتاني، ط٢، دار الرشيد للنشر، بغداد، العراق، ١٩٧٩م.

(١٤) الزركشي، بدر الدين مُحَمَّد بن عبد الله، البرهان في علوم القران، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط١، دار إحياء الكتب العربية، بيروت، ج٣، ١٣٧٦هـ.

(١٥) الزمخشري، جار الله أبي القاسم محمود بن عمر، أساس البلاغة معجم في اللغة والبلاغة، ط١، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ١٩٩٦م.

(١٦) السكاكي، يوسف بن أبي بكر بن مُحَمَّد بن علي: مفتاح العلوم، تحقيق: نعيم زرزور، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٨٧م،

(١٧) سيبوية، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، الكتاب، تحقيق: عبد السلام مُحَمَّد هارون، ط٥، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج١، ١٩٨٨م.

(١٨) السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، ط٣، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، مصر، ١٩٥٨م.

(١٩) العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل، الصناعتين، تحقيق: جابر قميحة، ط١، دار الكتب العالمية، بيروت، ١٩٥٢م.

(٢٠) الفارابي: كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق: الغطاس عبد الملك حبشه، ط٢، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٧م.

(٢١) القزويني، مُحَمَّد بن عبد الرحمن، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: مُحَمَّد خفاجي، ط٦، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ج٢، ١٩٩٠م.

(٢٢) المتنبي، ديوان المتنبي، تحقيق: مُحَمَّد خفاجي، ط٦، دار المركز العربي، القاهرة، ١٩٨٠م.

(٢٣) الهمداني، عبد الله بن عبد الرحمن العقيلي، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، ت: مُحَمَّد محيي الدين عبد الحميد، ط١، دار مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٨٠م.

ثالثاَ: مراجع الكتب العربية:

(٢٤) إبراهيم انيس، موسيقى الشعر، ط٤، دار القلم، بيروت، ١٩٦٥م.

(٢٥) أحمد حسن حمد، دراسات في أسرار اللغة، ط١، مكتبة النجاح الحديثة، نابلس، فلسطين، ١٩٨٤م.

(٢٦) أحمد عبد الستار الجواري، نحو الفعل، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ٢٠٠٦م.

(٢٧) أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، (د.ط)، دار عالم الكتب بالقاهرة، ١٩٩٧م.

(٢٨) أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة: البيان – المعاني – البديع، ط٤، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٢م.

(٢٩) أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ط١، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، العراق، ج٣،٢،١، ١٩٨٣م.

(٣٠) تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ط١، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ١٩٨٣م.

(٣١) تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، ط١، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٧٥م،

(٣٢) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط٣، بيروت، ١٩٩٢م.

(٣٣) رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض (دراسة اسلوبية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، القاهرة، ١٩٩٨م.

(٣٤) سيد البحراوي، الإيقاع في شعر السياب، ط١، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، ٢٠١١م.

(٣٥) شكري عياد، موسيقى الشعر العربي- مشروع دراسة علمية –، ط٣، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٩٨م.

(٣٦) شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ط٨، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٠م.

(٣٧) عباس محمود العقاد، أشتات في اللغة والأدب، ط٥، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢م.

(٣٨) عبد الخالق محمود، شعر ابن الفارض في ضوء النقد الأدبي الحديث، ط٣، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤م.

(٣٩) عبد الستار عبد اللطيف أحمد سعيد: أساسيات علم الصرف، ط١، المكتب الجامعي، حديث الأزارطة، الإسكندرية، ج١، ١٩٩١م.

(٤٠) عبد الفتاح لاشين، التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبد القاهر، ط١، دار المريخ، الرياض، ١٩٨٠م.

(٤١) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى، ط١، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، ١٤٠٥هـ-١٩٨٤م.

(٤٢) عبد الهادي الفضلي: مختصر الصرف، ط٣، دار الشروق، جدة، ١٩٨٨م.

(٤٣) عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، ط١، دار المسيرة، عمان، ٢٠٠٨م.

(٤٤) فايز الداية، جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي)، ط٢، دار الفكر المعاصر، بيروت، ١٩٩٦م.

(٤٥) مُحَمَّد أسعد النادري، نحو اللغة العربية، ط٢، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ٢٠٠٢م.

(٤٦) مُحَمَّد الطاهر بن عاشور، التحرير والتنوير، ط٤، الدار التونسية للنشر، تونس، ج١١، ١٩٨٤م.

(٤٧) مُحَمَّد عوني عبد الرؤوف، بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف، ط٢، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٥م.

(٤٨) مُحَمَّد فكري الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ط١، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٠م.

(٤٩) مُحَمَّد كراكبي، إشكالية قراءة الخطاب الأدبي-الملتقى الدولي الأول في تحليل الخطاب-، عنابة، الجزائر، ٢٠٠٣م.

(٥٠) مُحَمَّد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، ط١، دار هومه، الجزائر،٢٠٠٣م.

(٥١) مُحَمَّد اللويمي، في الأسلوب والأسلوبية، ط١، مطابع الحميضي، الرياض، ٢٠٠٥م.

(٥١) مُحَمَّد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ط١، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ١٩٨٤م.

(٥٢) مُحَمَّد عبد الطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ط١، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ١٩٩٠م.

(٥٣) مُحَمَّد النويهي، الشعر الجاهلي، منهج في دراسته ونقده، ط١، الدار القومية، القاهرة، ١٩٨٣م.

(٥٤) محمود السعران، علم اللغة (مقدمة للقارئ العربي)، ط١، دار الفكري العربي، القاهرة، ١٩٨٢م.

(٥٥) مدحت سعيد الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، ط١، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ١٩٨٤م.

(٥٦) مسنور مصلح، فونولوجيا اللغة، ط١، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ٢٠٠٨م.

(٥٧) نصر الدين إدريس جوهر، علم الأصوات، ط١، دار الكتاب العربي، الجزائر، ٢٠١٤م.

(٥٨) يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ط١، دار المسيرة للطباعة والنشر، عمان، الأردن، ٢٠٠٧م

رابعاً: مراجع الكتب المترجمة:

(٥٩) ستانسلاس جويار، نظرية جديدة في العروض العربي، ترجمة: منجي الكعبي، مراجعة عبد الحميد الدواخلي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٦٦م.

خامساً: المجلات والدوريات:

(٦٠) سعيد البحيري: النبر في اللغة العربية، ***مجلة فصول***، العدد (٢٤)، ٢٠٠٩م.

(٦١) صالح لحلوحي، ملخص (الظواهر لأسلوبية في شعر نزار قباني)، ***مجلة كلية الآداب واللغات***، العدد (٩)، سكرة، الجزائر، ٢٠٠٩م.

(٦٢) عصام شرتح: فنية التكرار عند شعراء الحداثة المعاصرين–دراسة أدبية–، ***مجلة رسائل الشعر***، العدد (٩)، كانون الثاني، ٢٠١٧م.

(٦٣) نورمان فريمان: الصورة الفنية، ترجمة: جابر عصفور، ***مجلة الأديب العراقية***، العدد (١٦)، ٢٠١٠م.

السيرة الذاتية

المعلومات الشخصية

الاســـــم: غـــادة عبداللطيف صالح بوسبيت

الجـــنســـية: ســـعودية

تاريـــخ الميلاد: ٢٦ / ٩ / ١٩٧٥ م

مـــكان الميلاد: الخـــبر

مـــحل الإقامـــة: الإحـــساء

الحـالة الاجتماعية: متزوجـــة ولدي طفلين

المؤهـلات العلـمية

مكان الدراسة	التخصص	العام الدراسي	التقديـر
كلية التربية بالأحساء	لغة عربية	١٤٢٠ هـ /١٤٢١ هـ	جـــيد

الشهادات العلمية العملية

حاصلة على الرخصة الدولية الكندية للتدريب المهني من (CANADA GLOBAL CENTER)

جراند ماستر ريكي (علم الحيوية والشفاء)

جراند ماستر فونغ شوي (علم طاقة المكان)

الدورات التدريبية

اسم الدورة	مـدتـها	مقـرها
إعداد الحقائب التدريبية	١٥ ساعة (حضور)	مركز شمول للتدريب بالخبر

الرخصة الدولية الكندية للتدريب المهني ٢٠ ساعة (حضور) مركز الأمير سلطان بالخبر
مكونات الدراسة العلمية ٦ ساعات (يومان) عمادة تطوير التعليم الجامعي بالأحساء
أساسيات البحث العلمي٦ ٦ساعات (يومان) عمادة تطوير التعليم الجامعي بالأحساء
كيفية إعداد الأبحاث العلمية ٦ساعات (يومان) عمادة تطوير التعليم الجامعي بالأحساء
تصميم البحوث العلمية في العلوم الأجتماعية والأدبية ٦ساعات (يومان) عمادة تطوير الجامعي بالأحساء
كيفية الاستعداد لمناقشة رسالة الماجستير ٦ ساعات (يومان) عمادة تطوير التعليم الجامعي بالأحساء
EBSCO & ASKZAD ٦ ساعات (يومان) مكتبة جامعة الملك فيصل بالأحساء

الخـبرات العمليـة التربوية

معلمة متدربة بمدارس السلام الأهلية بالخبر٢٠٠٢
معلمة بمدارس الكفاح الأهلية بالأحساء ٢٠٠٣
مديرة روضة الإيمان بالأحساء٢٠٠٨
مديرة التدريب الميداني للمعلمات الجدد لقسم رياض اللأطفال بروضة النورانية بالأحساء٢٠٠٩
مديرة مدرسة النورانية بالأحساء ٢٠١٠

الخـبرات العمليـة الأخــرى:

مديرة التشغيل لعدة مشاغل نسائية (جوري .كيوت . H N) ٢٠٠٧
منظمة معارض تجارية ومؤسسة لمعرض ليبرتا النسائي الاول ٢٠٠٩م
مسوقة ضمن فريق مهرجان (حسانا فلة لعام ٢٠٠٩ م)
المديرة الأقليمية لمجلة (مساكن الخليج) بالاحساء ٢٠١٠
مديرة مجمع سوق الحمـراء للفرع النسائي بالاحساء ٢٠١٠
الوكيلة الاعلانية لمواقع سعوديات بزنس وومن ٢٠١١
مالكة مؤسسة غادة بوسبيت لتنظيم المعارض٢٠١١

الخـبرات التطوعيـة :

معلمة متطوعة بالندوة العالمية بالأحساء ٢٠٠٤

عضوة متطوعة بجمعية فتاة الخليج الخيرية بالخبر ٢٠٠٥

عضوة متطوعة بجمعية فتاة الأحساء الخيرية بالأحساء٢٠١٠

رئيسة الفريق (تطوعاً) لبرنامج الحي النموذجي بالأحساء ٢٠١٠

إقامة العديد من الدورات التدريبية المجانية للطالبات الصغيرات والكبيرات وللأمهات وللمعلمات الجدد

المـهارات الفنية والتقنية:

إجادة اللغة العربية ـ الأم ـ تحدثا وكتابة بكامل تنسيق صياغتها وبلاغتها وجزالة عباراتها.

إجادة اللغة الإنجليزية ـ كالغة ثانية ـ تحدثاَ وكتابة .

إجادة استخدام الأجهزة الالكترونية المكتبية في العمل من حاسب آلي وطابعة تصوير وفاكس وخلافه.

الطباعة باللغتين العربية والانجليزية بسرعة جيدة مع مهارة معالجة النصوص وتنسيقها وإدخال البيانات.

إجادة التعامل مع فريق العمل والعملاء.

تدريب الأخرين وحسن قيادتهم لرفع مستوى الأداء على مستوى شخصي ومهني .

الطـــــموح:

العمل في شركة رائدة تدعم موظفيها لإبراز مواهبهم العملية والذاتية .

قياس الأثر (الشخصي)المستمر والمتصاعد الدال على تحقيق الارتقاء من المستوى الجيد الى مستوى افضل منه.

تحقيق الاستقرار المادي والأمان الوظيفي مع مرور الوقت عن طريق الانتقال بين المسميات الوظيفية ومن خلال التدرج على السلم الوظيفي.

العنـــــوان:

هاتف ثابت : ٠٣٨٩٠٠٠٢٥ جـــوال: ٠٥٣٨٦٣٣٢٢٢