الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه

تخصص: البنيات الأسلوبيّة والدّلاليّة في الشّعر الجزائريّ المعاصر

# البنيات الأسلوبية والدلالية

# في شعر "محمد الأخضر السائحي"


إعداد الطالب:

**العربي بن السيم**

إشراف الأستاذ الدكتور:

**محمد طول**


**لجنة المناقشة:**

| | | |
|---|---|---|
| أ. د/ محمد مرتاض | جامعة تلمسان | رئيسا |
| أ.د/ محمد طول | جامعة تلمسان | مشرفا ومقررا |
| أ.د/ عبد الخالق رشيد | جامعة وهران | عضوا |
| أ.د/ أحمد جلايلي | المركز الجامعي النعامة | عضوا |
| د/عبد الحفيظ بورديم | المركز الجامعي عين تموشنت | عضوا |
| د/ محمد ملياني | جامعة تلمسان | عضوا |

**العام الجامعي**: 1437هـ- 1438هـ/ 2016م- 2017م

9 B i2 MASTER

# شكر و تقدير

"رب أوزعني أن أشكر نعمتك التي أنعمت علي وعلى والديّ وأن أعمل صالحا ترضاه."

فللّه الشكر والمنّة والحمد من قبل ومن بعد،
والشّكر الجزيل والعرفان الجميل للأستاذ
الدّكتور الفاضل"محمّد طول" على ما قدّمه
لي من نصح وتصحيح وتوجيه.
والشكر موصول أيضا لأستاذي وأخي الدّكتور" عبد الحفيظ بورديم".

# إهـــــــــــــداء

إلى أرواح: أمي وأبي وأخي"أحمد"– طيب الله تراهم –

إلى زوجتي "الزهرة" وأبنائي: دنيا، بشرى وصال، حنين كوثر ومحمد العربي.

إلى إخوتي، أخواتي وأصهاري..

إلى أهلي وأحبتي..

إلى الأنامل التي خطّت أسطر هذا البحث تلميذي وصديقي الأستاذ "عبد النّاصر بوروبة".

إلى جمبع من علّمني حرفا فصرت لهم عبدا..

إلى كل من ساعدني في هذا الإنجاز العلمي.

إلى هؤلاء جميعا أهدي هذا الجهد المتواضع..

العربي بن السيم

**مقدمـــــة:**

الأصالة والحداثة صفتان تميّزان التّفكير الإنسانيّ وتطبعان هذا العصر، وهما تيّاران يتجاذبهما الفكر النّقديّ الحديث، ويحتدم النّقاش حول البلاغة التي هي فنّ قديم والأسلوبيّات التي هي معرفة حديثة أو بلاغة حديثة.

والحقيقة قد نضيع بين مبالغ في الجري وراء كلّ جديد مستحدث، خصوصا إن كان وافدا من الغرب، وبين متعصّب للقديم ينبذ كلّ شكل من أشكال التّجديد. وحكمة الصّواب قد يمتلكها من يجمع الذّوق القديم إلى الدّرس الحديث دون مبالغة، آخذا منها النّافع المفيد دون انغلاق أو تعصّب، لا إلى للقديم ولا إلى الجديد.

وهذا الاتّجاه هو أساس الثّراء والفائدة والتّنوّع والإبداع، والذي سيسهل لنا قراءة تراثنا النّقديّ والبلاغيّ قراءة نافعة، إذ لا يزهر الإبداع الأدبيّ، ولا تتطوّر أشكاله الفنّيـــة ومقاصده الفكريّة، ولا تتنوّع مناهجه التّحليليّة إلاّ بالنّقد المعتدل.

"وما فتئ كل إبداع سرديّ أو شعريّ يُقابَل بإبداع نقديّ في مواكبة دائبة عبر توالي العصور وتعاقب الأجيال، وما ازدهر الأدب في عصر إلاّ وكان النّقد رافدا له تفسيرا أو تقييما أو إبداعا، وكلّما قلّت القراءة المبدعة خبت جذوة الإبداع ووقف الكتّاب عند عتبة السّائد المعتاد، واكتفى النّقّاد والدّارسون بما تحقّق لديهم من مناهج وأدوات ورؤى متوارثة فكانت قراءتهم تقليديّة مكرّرة لا تصل إلى حقيقة مقصديّة النّصّ مخيّبة لطموح النّاصّ"[1].

وقد مرّ النّقد الأدبيّ – عبر مسيرته التّطوريّة – بمناهج متعدّدة بدأت بالقراءة التّذوقيّة، مرورا بالمناهج البلاغيّة: التاريخية، الاجتماعيّة والنّفسيّة في إطارها السيّاقيّ إلى أن جاء التّحوّل النّسقيّ مع ظهور الشكلانية والبنيويّة وما بعدها كالسميائيّة ونظريّة التّلقّي والتّناصيّة والتّفويضيّة والموضوعاتيّة والتّداوليّة. وكانت الأكثر تأثيرا في مسيرة النّقد الأدبيّ تلك النّظريّات المنبثقة عن اللّسانيّات الحديثة في بحر القرن العشرين، حيث ولّدت صلة اللّسانيات بالأدب في ممارسة نصوصه مذهبا جديدا أطلق عليه اسم "الأسلوبيّات" (Stylistics)، وهو علم يرمي إلى تخليص النّصّ الأدبيّ من الأحكام المعياريّة والذّوقيّة،

[1]: رابح بوحوش، اللسانيات وتحليل النّصوص،ط1، عالم الكتاب الحديث، الأردن، عمّان، 2007، ص 1

ويهدف إلى علميّة الظّاهرة الأدبيّة والنّـــزوع بالأحكام النّقديّة – ما أمكن – عن الانطباع غير المعلّل، واقتحام عالم الذّوق، وهتك الحجب، واكتشاف السرّ في ضروب الانفعال الأدبيّ.

و"الأسلوبيّات تبحث في الظّاهرة الأسلوبيّة من خلال النّصوص الأدبيّة باصطناع المنهج اللّساني، وذلك بالتّركيز على المتغيّرات اللّسانيّة إزاء المعيار القاعديّ لتحديد نوعيّة الحريّات داخل نظام البنية وكليتها والكشف عن الأسس الموضوعيّة والسّمات الأسلوبيّة عند المتكلّمين والكتّاب والمبدعين لإرساء نظريّة الأسلوب. وهي بذلك تطمح إلى سدّ الثّغرة التي كثيرا ما عانت منها الدّراسات النّقديّة في جوانبها النّظريّة والتّطبيقيّة والعلميّة والمنهجيّة، فتحاول إضفاء الطّابع الموضوعيّ في معالجة الظّاهرة الأدبيّة بالانطلاق من مسألة الأنساق واعتبار الأسلوب نظاما لغويّا وسمة جماليّة متميّزة تقف الدّراسة فيه على كلّ طريف فتهتمّ بجماليّة الأصوات ودلالاتها ومدى تأثيرها في المتلقّي لإبراز مجال التّفاعل بين الدّال والمدلول والعلاقات المبرّرة بينها لأنّ في تطابق الأصوات ومعانيها تبرز قيمة الشّعريّة والأثر الأدبيّ. وبالنّظر إلى السّمات الجماليّة للأسلوب يقف الوصف على كلّ طريف متميّز سواء برع الشّاعر في حسن الاختيّار والدّلالة أم انتهك النّظام وانزاح مخالفا المألوف مخترقا القوانين"[1].

**الإشكاليّة وأهدافها:**

تهدف هذه الدّراسة الموسومة بـــ "البنيات الأسلوبيّة والدّلالية في شعر الشاعر محمد الأخضر السائحي" إلى تحقيق ما يلي:

1- وصف نظام اللّغة العربيّة باعتماد الشاعر "محمد الأخضر السائحي" لإبراز أثر اللّغة في الشاعر من جهة، وأثر الشّاعر في اللّغة من جهة أخرى.

2- وصف عناصر الإبداع في الخطاب الشّعري عند "محمد الأخضر السائحي" باعتماد مفهومين:

أ- الانزيّاح الذي يعدّ وجها من أوجه خروج الأديب عن المألوف والمعتاد في نظام اللّغة.

ب- التّصرّف الذي يعدّ مستوى من مستويات الممارسة الإبداعية عند الأديب دون تجاوز وهتك للأعراف اللّغوية والسّنن المتّفق عليها.

3- الوقوف على الأسرار التي جعلت من الشاعر "محمد الأخضر السائحي" متميّزا متفرّدا وكشف الخفيّ البديع في لغته الشّعريّة.

[1]: رابح بوحوش، اللسانيات وتحليل النّصوص،ط1، عالم الكتاب الحديث، الأردن، عمّان، 2007، ص 1

4- إبراز فاعليّة المنهج الأسلوبي في دراسة الخطاب الشّعريّ وما يمكن أن يضيفه إلى المناهج الأخرى.
5- الإسهام في دعم الدّراسات اللّسانية العربيّة ومناهجها: البنيوية، الشعرية، السيميائية...لإرساء وتوسيع مجالاتها التّطبيقيّة من خلال شاعر عربي موهوب معاصر، هو "محمد الأخضر السائحي".

## أسباب اختيّار الموضوع:

1- بعد انتهائي من إعداد مذكّرة الماجستير التي خصّت الشاعر الجزائريّ "محمد الأخضر عبد القادر السّائحي"(السائحي الصغير) تحت عنوان: "البنيات الأسلوبيّة والدّلالية في ديوان (ألوان من الجزائر) راودتني فكرة تناول أطروحة الدكتوراه في توسّع مع السائحي الكبير(محمد الأخضر السّائحي) بعنوان: "البنيات الأسلوبيّة والدّلالية في شعر محمد الأخضر السائحي"(السائحي الكبير).
2- وبذلك تكون دراسة الأدب الجزائري من قبل أهله وأبنائه لشاعر- نراه- يمثّل أوج تطور الحركة الأدبيّة الجزائريّة خاصّة الشعريّة منها.
3- أمّا لغة الشّاعر فلغة راقية لها مميّزاتها وخصائصها، لذلك رأينا واجب السّائحي علينا أن نردّ له حقّا ضائعا وننصفه، ونشرّف أنفسنا بدراسة شعره دراسة أسلوبيّة للظّفر بكنوزه الذّهبيّة وكشف أسرار الجمال الخفيّة في مدوّنته الشعريّة وإظهار مكانته الأدبية.

وانطلاقا من هذه المسوّغات وغيرها اخترنا موضوع الدّراسة: البنيات الأسلوبيّة والدّلاليّة في شعر "محمّد الأخضر السّائحي". ولعلّ ما زاد هذا الاختيّار تأكيدا الاتّفاق العفويّ الحاصل بين ميولي منذ عهد الدّراسة الجامعية أيام تعلقنا بالسّائحي وبين طموحي العلميّ في هذه الدّراسة التي يشترط فيها: الموضوعيّة والاختيّار الواعي والقدرة على التّمييز.

## تفصيل هيكل البحث :

الموضوع في بابين، كلّ واحد منهما في ثلاثة فصول، خصّصت الباب الأوّل لدراسة البنيات الأسلوبيّة والثّاني لدراسة البنيات الدّلاليّة، وأتبعت ذلك بملحق وخاتمة.

تمّ استهلال الموضوع بمدخل فصّلت فيه العنوان، محاولا الإجابة عن بعض التّساؤلات المشروعة، منها: ما البنية وما البنيويّة؟ ما الأسلوب وما الأسلوبيّة؟ ثم ما الدّلالة وما الدّلاليّة؟

وكان الهدف الكشف عن علاقة اللّغة بالشّعر وعلاقة الشعر باللّغة وتطبيق ذلك على التّجربة الشّعريّة الجزائريّة وإبراز الحاجة الماسّة إلى القراءة النّقديّة المتمعّنة للوقوف على مواطن الجمال فيها من خلال شعر الشّاعر "محمد الأخضر السّائحي".

وقد جاءت الدّراسة –كما أشرت – في بابين:

**الباب الأول: البنيات الأسلوبية** و قسّمته إلى ثلاثة فصول:

**الفصل الأوّل: البنية الإفراديّة**، وكان في مبحثين:

الأول : **المستوى الصّوتيّ** من خلال البحث في طبيعة الأصوات وتنوعها بين الجهر وبين الهمس، الانفتاح والانغلاق، والاحتكاك والانفجار في شعر السّائحي وأهمّ الأغراض التي أدّتها.

والثّاني : **المستوى الصرفيّ**، وبيّنت فيه الجامد والمشتقّ من الأفعال والأسماء ومختلف الصيّغ الصّرفيّة المتواترة والمهيمنة على شعر السّائحي مع إبراز أثرها على الدّلالة.

**الفصل الثاني: البنية التركيبية** في مبحثين:

أوّلا: البحث في **طبيعة التّراكيب وحضورها** في دواوينه بتناول أنواع الجمل الخبريّة ( المؤكّدة، المنفيّة والشّرطيّة ) ثم الجمل الإنشائيّة ( الطّلبيّة وغير الطّلبيّة ).

ثانيّا: تتبّع ظاهرة **التّكرار** في نوعيه الإفراديّ والتّركيبيّ.

**والفصل الثالث: البنية الإيقاعيّة**، وكان في مبحثين:

الأوّل: خصّ **الإيقاع الخارجيّ**، ودرست فيه الوزن العروضيّ والبحور الشعريّة المستعملة، ووقفت بعد ذلك على التغيّر في التفعيلات والقوافي ورويّها.

الثّاني: تناولت فيه **الإيقاع الدّاخلي** بدراسة بعض الأنواع الإيقاعيّة المكرّرة في شعر السّائحي الكبير التي يمكن اتّخاذها ظاهرة أسلوبيّة، مثل: التّصريع والجناس.

**الباب الثّاني: البنيات الدّلاليّة** وجاء في ثلاثة فصول.

**الفصل الأوّل: البناء الفنّي لشعر السّائحي** في مبحثين:

الأوّل: **الأشكال الفنّيّة** في شعر السّائحي، وبيّنت فيه أنواع النّظم عنده بدءًا من القصيدة الغنائيّة التّقليديّة (العمودية) إلى القصيدة القصصيّة (البناء السّردي الحكائي)، فالقصيدة المسرحيّة (البناء الحواريّ) ثمّ قصيدة النّشيد وأخيرا قصيدة شعر التّفعلة (الحرّة) ووحداتها العضويّة بتقديم نماذج عن ذلك.

الثّاني: **معمار القصيدة** السّائحية وهندستها البنائية الشكلية.

**الفصل الثّاني: الصّورة الشّعريّة والتّناصّ، في مبحثين:**

الأوّل: **الصّورة الشّعريّة** عند السّائحي من خلال تحديد أنواعها كالتّشبيه، الاستعارة والكناية والمجاز المرسل وتراسل الحواس.

الثّاني: ودرست فيه **التّناصّ** في مختلف أنواعه في تجربة السّائحي الشّعريّة،كالتّناص الدّينيّ، الأدبيّ والتّاريخي.

**الفصل الثّالث:** خصّصته للبحث **في المعجم الشّعريّ عند السائحي ومختلف حقوله الدّلاليّة، وجاء في مبحثين أيضا:**

الأوّل: تتبّع **المعجم الشّعريّ** الذي استخدمه الشّاعر في شعره.

والثّاني: إبراز مختلف **الحقول الدّلالية** المهيمنة على شعره ممثّلة.

وأتبعت هذا الفصل **بملحق** ضمّنته **تعريفا موجزا بحياة الشّاعر وأعماله الشّعريّة المختلفة.**

وختمت الموضوع **بخاتمة** كانت خلاصةً وجمعاً لمختلف **نتائج هذه الدّراسة،** مرفوقةً **بالمصادر والمراجع** المعتمدة وكذا **فهرس الموضوعات** المعالجة في صفحات هذا الجهد المتواضع.

**المنهج المعتمد:**

هذه تكملة وإضافة جديدة إلى عالم البحث بمنهج أسلوبيّ، أساسه الوصف والإحصاء والتّحليل والتّأويل بغية الوقوف على مختلف البنيات الأسلوبيّة والدّلاليّة عند شاعر جزائريّ موهوب.

**نقد المصادر والمراجع:**

تناول الكثير من الدارسين بحث ودراسة الشّعر الجزائريّ الحديث والمعاصر، ووقفوا على لغته الشّعريّة وبناها المختلفة، أذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر: الدّكتور "محمّد ناصر" في كتابه (الشّعر الجزائريّ المعاصر اتّجاهاته وخصائصه الفنّيّة 1925-1975) والدّكتور "عبد الملك مرتاض" في كتابه (النّصّ الأدبيّ: من أين؟ إلى أين؟) وكتابه ( ألف ياء ) و"عليّ ملاحي" في كتابه ( شعريّة السّبعينات في الجزائر – القارئ والمقروء – ) و"الصّالح خرفي" في كتابه ( الشّعر الجزائريّ المعاصر) والدّكتور"عبد القادر رابحي" في كتابه (النّصّ والتّقعيد – دراسة في البنية الشّكليّة للشّعر الجزائريّ المعاصر – بجزئيه الأوّل والثّاني – ) والدّكتور "عبد الحفيظ بورديـــم" في كتابه ( النّصّ الشّعريّ العربيّ المعاصر من

حضور الوهم إلى بلاغة الشّهود)، بالإضافة إلى كتاب (مدخل إلى علم الشّعر المعاصر) للدّكتور "عكاشة شايف".

وهي دراسات متنوعّة في الأدب الجزائريّ شعره ونثره كان لأصحابها قصب السّبق، وكلّ دراسة اتّبعت منهجا معيّنا ساير الكاتب فيه روح عصره. وهي المراجع نفسها التي تمّ الاعتماد عليها في هذه الدّراسة، بالإضافة إلى الدراسة الأسلوبيّة لديوان (مترل الأقنان) لبدر شاكر السّيّاب لناصر بركة، وجماليات القصيدة السائحيّة لجعفر زروالي اللّتين كان لها الفضل الكبير في رسم خطّة هذا البحث وتطبيقها على شعر السّائحي.

**تنويه وامتنان:**

على الرّغم من الصّعوبات التي اعترضت سبيل بحثنا هذا، خاصّة ما تعلّق بجمع المادّة، إلاّ أنّنا استطعنا أن نتخطّاها – بعون الله – في دأب وأن نتجاوزها في صبر، وأعترف بأن الفضل الأكبر في ذلك إنّما يعود إلى الله أوّلا ثمّ إلى أستاذاي الفاضلين الأستاذ الدّكتور "محمّد طول" والدّكتور "عبد الحفيظ بورديم" اللّذين تكرّما مرّة أخرى بالإشراف على أطروحتي هذه، وكانا لي طوال فترة البحث أستاذين موجّهين يراقبان خطواتي عن قرب بالإرشاد والتّوجيه وأخوين صالحين عطوفين يمهّدان الطّريق أمامي بما يزرعانه في قلبي من بذور الطّمأنينة والتّشجيع.

وأرى واجبا عليّ حقّ الوفاء تجاه أستاذاي، ولا أملك لهما ردّا مهما حاولت، إلاّ أنّني سأظل لهما مدينا، لا إلى توجيهاتهما العلميّة القيّمة التي طالما أفاداني بها فبدّدت الكثير من الصّعاب والمشاكل المستعصيّة في بحثي فحسب، ولكن لسلوكهما العمليّ وتقديمهما نموذجا حيّا للخلق الرّفيع وتأصيلهما للقيّم العربيّة الإسلاميّة في نفسية الباحث، وإنه عندي لأعزّ من كلّ رعاية أو توجيه.

واللهَ أسأل السّداد والتّوفيق.

**جامعة تلمسان، في: الخميس 21 جمادى الثانية 1437 هـــ ، الموافق ل: 31 مارس 2016**

تتردد كلمة البنيوية بكثرة في أوساط المفكرين والعلماء المحدثين، وبخاصة في الغرب بعد أن تنبهت أنظارهم إليها على نحو واضح بدءا من العقد السادس من هذا القرن، فأخذ– علماء ومفكرون على اختلاف مشاربهم واتجاهاتهم –يتحدثون عن معنى البنيوية، وعن منطلقاتها الفكرية، ويوضحون موضوعاتها وتطبيقاتها ومشكلاتها، كما أخذ بعضهم في نقدها، إلا أن هده الكلمة لا تزال قليلة الدوران على ألسنة المثقفين العرب، وفي محافلهم العلمية ومنتدياتهم الفكرية، وقد تكون المعلومات عنها غامضة في أذهان بعضهم، ذلك أن البنيوية اتجاه حديث العهد، وما زالت مسائله وموضوعاته موضع نقاش وأخذ ورد بين من ظهر هذا الاتجاه بينهم، أضف إلى ذلك أن الكتابات عن البنيوية قليلة في العربية، وأكثر ما كتب عنها كان مترجماً لمختصين، لديهم إطلاع واسع عليها. وعليه فما أصل كلمة البنيوية؟ وماذا يعني هذا الأصل؟ ثم ما المقصود بالبنيوية؟ وهل هي فلسفة أو علم؟ وما المجالات التي دخلتها ويمكن أن تطبق فيها؟ ومن هم أبرز أعلامها؟

## أولا: البنية والبنيوية

### 1– البنية: المعنى والسمات

من الواضح أن كلمة البنيوية وثيقة الصلة بكلمة البنية، فلننظر في معنى هذه الكلمة الثانية في بعض المعاجم، ولنبدأ بالمعجم العربي الذي يقول:" (**البنية**)بضم الباء وكسرها مصدر الفعل (**بنى**)، نقيض الهدم، و**البنية** أيضاً ما بني وهيئة البناء، ومنه **بنية الكلمة** أي صيغتها وتجمع على **بنى**، ويلاحظ أن الفعل (**بنى**) يدل دلالة معمارية، كما يدل على **كيفية البناء** حين نقول (بنية المجتمع) أو (بنية اللغة) مثلاً.

هذا في اللغة العربية أما في اللغات الأجنبية فكلمة البنية **( Structure)** مأخوذة من الفعل اللاتيني (بنى) (**Struere**) وتعني **الموضوع المنتظم الذي له صورته الخاصة ووحدته الذاتية.** وفي معجم (**لاروس**) ومعجم (**ليتر**) لها معنى قديم يعني **الطريقة التي يبنى بها صرح أو منشأ**، ثم هي بالتعميم **الطريقة التي تكون بها أجزاء أي مادة أو جسم أو عمل في الصناعة البشرية.**

ويحدد معجم (**روبرت**) البنية بأنها **طريقة إشادة البناء من جهة، وتناسق أقسام البناء من حيث التقنية المعمارية والجمال التشكيلي من جهة أخرى**[1].

وقد طرأ تعديل على معنى البنية القديم، فكانت **عند القدماء تعني الترتيب المنتظم**، وفي القرنين السابع عشر والثامن عشر الميلاديين عُني بها **كيفية النظر في مجموعة مشخصة مكانية في أقسامها وتنظيمها، كصورة يمكن ملاحظتها وتحليلها تعرضها عناصر موضوع ما، ثم نُقِّح المعنى القديم وقُوِّم**، فصار للبنية معنى خاص وجديد يأخذ به الأخصائيون والمؤلِّفون.

هذه فكرة عامة وسريعة عن معنى كلمة (**البنية**) التي **ظهرت أول مرة عام 1929**، وقد صارت لها استعمالات خاصة في علوم مختلفة. ويحسن بنا أن نستعرض بعض تعريفاتها وما يقصد بها في الاصطلاح.

فالبنية عند (**كلود ليفي شتراوس** ) "تحمل أولاً وقبل كل شيء طابع النسق أو النظام، وتتألف من عناصر يكون من شأن أي تحول يعرض للواحد منها أن يحدث تحولاً في باقي العناصر الأخرى"[2].

وهي عند (**جان بياجيه**): "نسق من التحولات له قوانينه الخاصة باعتباره نسقاً (في مقابل الخصائص المميزة للعناصر) علماً بأن من شأن هذا النسق أن يظل قائماً، ويزداد ثراء بفضل الدور الذي تقوم به تلك التحولات نفسها، دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق، أو أن تهيب بأية عناصر أخرى تكون خارجة عنه"[3].

وواضح من القولين أنّ (**شتراوس وبياجيه**) يجمعان على القول بأن البنية هي القانون الذي يحكم تكوِّن المجموعات الكلية من جهة، ومقعولية هذه المجموعات من جهة أخرى.

---

1 :

2: زكريا إبراهيم، مشكلة البنية ص 35

3: المرجع نفسه، ص 33

في حين (**ألبيرسوبول**) يرى "أن مفهوم البنية هو مفهوم العلاقات الباطنة الثابتة المتعلقة وفقاً لمبدأ الأولوية المطلقة لكل على الأجزاء بحيث لا يكون من الممكن فهم أي عنصر من عناصر البنية خارجاً عن الوضع الذي يشغله داخل تلك البنية أي داخل المنظومة الكلية الشاملة"[1].

أما (**جيل ديلوز**) فيحاول في تعريفه للبنية أن يستوعب شتى جوانبها، فهي عنده "نظام رمزي ذو وضع مكاني خاص يتحدد بعلاقات التقارب والتباعد، والبنية، عنده أيضاً، لا شعورية وذات طابع كموني، أي أن كل ما يطرأ عليها من أحداث أو أعراض ناتج عن داخلها"[2].

ولكن التعريفات الأربعة السابقة تبقى غامضة، إذا لم توضَّح بالحديث عن سمات البنية بصفة عامة، حيث للبنية حسب ما يقول (**بياجيه**)، " ثلاث سمات أساسية تنطبق على البنيويات الخاصة بمختلف العلوم هي الكلية والتغيرات والانضباط الذاتي"[3]، فماذا تعني كل هذه السمات؟

**أ- الكلية Totalité :** تتشكّل البنية من عناصر متماسكة، لكل منها دور في هذا التشكل، وتكون البنية حصيلة إسهام جملة هذه العناصر وتماسكها في البناء الكلي، كلّ عنصر يقوم بدوره وهذه العناصر تخضع لقوانين تميز المجموعة بوصفها مجموعة "وهذه القوانين المسماة تركيبية لا تقتصر على كونها روابط تراكمية، ولكنها تضفي على الكل ككل خصائص المجموعة المغايرة لخصائص العنصر"[4]، فالعناصر في البنية تخضع إذن للقوانين المميزة لهذه البنية، التي للكل فيها أولوية مطلقة على العناصر. ويتم تشكل البنية نتيجة العلاقات التي تقوم بين هذه العناصر وطبيعة هذه العلاقات التي تفوق في أهميتها العناصر نفسها، بل هي أهمّ من الكلّ بوصفه كلاًّ، فليس للعنصر في البنية قيمة في ذاته، ولكن قيمته تكمن في مقدار ما يسهم في بناء المجموعة من خلال علاقته أو علاقاته بغيره.

ولذلك يمكن القول بأن الذات تغيب في البنية وتنصهر في بوتقة المجموعة، ويكون من وظيفة التحليل البنيوي التحليل الداخلي للعناصر من جهة، ثم ضبط العلاقات القائمة بينها من جهة أخرى. وهذه العلاقات يمكن أن نميز فيها منحيين واضحين: فإما أن تكون علاقات تضاد أو فوارق. ويركز البنيويون

---

[1]: المرجع نفسه ، ص 39

[2]: زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، ص 38

[3]: المرجع نفسه ، ص 8 وص 33

[4]: المرجع نفسه، ص 9

على هذا المنحى، ولذلك تعرف (البنية) عند بعض الباحثين بأنها الدلالة بالتضاد على الكل، فضم التضادات مقولة هامة في البنية، ونذكر على سبيل المثال أن (**سوسير**) العالم اللغوي رأى "أن أمور اللغة تبرز نسقاً فريداً ينتج بكامله عن إدغام لأزواج تناقضية"[1]، وإما أن تكون العلاقات في البنية قائمة على التشابه والتناغم، و(**شتراوس**) في أبحاثه يقابل أو يعارض الظواهر في البنية بعضها ببعض للبحث عن أوجه التباين والتشابه وإقامة الحوار فيما بينها في سبيل الوصول إلى الرسالة الحقيقية لهذه الظواهر ودورها في بناء البنية.

وينبغي التنبيه إلى أنه "لا ينحصر مفهوم البنية في التنظيم أو الترتيب بين مختلف أقسام الكل، بل يتعدى هذا الإطار للدلالة على الترتيب الممكن وجوده بين مجموعات مختلفة، والذي يؤدي لهذا الشكل إلى تكوين وحدة في التفرقة"[2].

ويمكن أن نجمع ما شرحناه في قول مختصر هو: في كل بنية عناصر متماسكة تقوم بينها علاقات متبادلة منتظمة ذات قيمة كبيرة تفوق قيمة العناصر نفسها، ذلك أنها تسهم في بناء هذه البنية بوصفها كلاً واحداً تخضع لقوانينه، ولهذا الكل خصائصه التي يغاير خصائص كل عنصر، وتفوقها في الأهمية من جهة، وتجعله يختلف عن غيره من جهة أخرى.

**ب- التغيرات أو التحولات (Transformation)**: لا تظل البنية على حالة واحدة أو في حالة سكون مطلق، ولا بدّ من تغيرات تطرأ عليها، وهي تقبل دائماً من هذه التغيرات والابتكارات ما يتفق والحاجات الجديدة، والمحرك الخفي لهذه التغيرات في نظر البنيويين هو التقابل أو التكافل، فالبنية إذن تنطوي على فعالية حركية ذاتية تتألف من سلسلة من التغيرات في داخلها، ولكنها خاضعة في الوقت ذاته لقوانين البنية الداخلية، فينبغي لذلك أن نميز –كما يقول (**بياجيه**) "بين العناصر التي تخضع للتغيرات والقوانين التي تضبط هذه التغيرات، وهي قوانين ثابتة. والبنية عنده تشكل مجموعة من تغيرات زمنية كانت أم غير زمنية، وهي التي تمنحها صفة المنظومة"[3].

---

[1]: جان كويزنيه، البنيوية، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد البنيوية، ص 46

[2]: بشارة صارجي، البنيوية غياب الدات، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد البنيوية، ص 21

[3]: بياجيه، البنيوية، ص12

ويشير (**شتراوس**) إلى أنّه يجب أن تتمتع البنية بخاصة المنظومة أي أن تتكون من عناصر يؤدي أي تغير في أحدها إلى تغيير باقي العناصر الأخرى"، ولكن المنظومة لا تلبث أن تستعيد توازنها الداخلي بعد هذا التغيير.

على أن ما يطرأ على البنية من تغيرات وتعديل في بعض حدودها لا يعني إلغاء هذه الحدود، فإن هذا التعبير إغناء لهذه البنية من جهة، ثم أنه يتّحد معها من جهة أخرى، على نحو لا نستطيع معه تمييز التكوّن من التغيرات، وهذا إن دل على شيء فإنّما يدلّ على العلاقة المتينة بين مفهوم البنية ومفهوم التغير.

**ج – الضبط الذاتي أو التنظيم الذاتي ( Autoréglage) :** إن التغيرات التي تحصل في البنية تنتمي إليها، وتقتضي نوعاً من التسديد الذاتي بمعنى أن أي عنصر جديد يتولد فيها ومنها لا يخرج عن حدودها، فلا تستعين البنية في تحولاتها بعناصر خارجية، وكل ما يطرأ عليها من أحداث أو أعراض ناتج عن داخلها، ولذا تتصف البنية بطابع كموني – على حد تعبير (**ديلوز**) –.

وعليه فإن استعادة توازنها الداخلي يتم ذاتياً، فالضبط الذاتي هو الذي يعيد للبنية توازنها بعد ما يصيبها من تغيير وهو ضبط ينشأ عن قواعد البنية ومعاييرها نفسها. ويتم حسب طرق وسياقات ثلاثة أساسية، هي: الإيقاعات، التنظيمات والعمليات.

وهذا الضبط الذاتي غايته المحافظة على وحدة البنية وقوانينها من جهة، ويؤدي بها إلى نوع من الانغلاق الذاتي من جهة أخرى. يقول (**بياجيه**): "إن التحولات الملازمة لبنية معينة لا تؤدي إلى خارج حدودها، ولكنها لا تولد إلا عناصر تنتمي دائماً إلى البنية وتحافظ على قوانينها، وهكذا حين نجمع أو نطرح مطلق عددين صحيحين نحصل دائماً على أعداد صحيحة تثبت قوانين الفرق الجمعي لهذه الأعداد"[1]. وعنده أن للبنيات جميعها مثلاً أعلى واحداً مشتركاً في المعقولية هو النظر إلى البنية بوصفها نظاماً مكتفيا، فالانغلاق الذاتي مسلمة مشتركة بين البنيات، ولكنه لا يمنع أن تدخل بنية ضمن أخرى أوسع مجالاً منها فتكون بنية فرعية لها مع محافظتها على نفسها، وهذا يعني "أن البنية الحية تؤلف منظومة مفتوحة بمعنى أنها تحتفظ بذاتها عبر سيالة موصولة من المبادلات مع الخارج وهي تشتمل في الوقت ذاته على دارة مغلقة على ذاتها من حيث أن عناصرها تصون ذاتها بتبادل التأثير فيما بينها، وهي تمنح غذاءها

[1]: بياجيه، البنيوية، ص 15

من الخارج. ولهذا يُوجِز وصف هذه البنية وصفاً سكونياً، ولكنها في الوقت نفسه ديناميكية في مبادلاتها"[1].

## 2- البنيوية: المعنى والبدايات والمنطلقات الفكرية:

البنيوية اتجاه يهدف إلى دراسة بنى الظواهر والأشياء للكشف عن نظام عملها والقوانين التي تحكم علاقات عناصرها بعض ببعض. فمتى ظهر هذا الاتجاه؟ وإلى من يعود الفضل في ظهوره؟

يرى بعض الباحثين أن البنيوية في الفرنسية (**Structuralism**) جذوراً قديمة، ويجعل من أعلامها الأقدمين "أرسطو" و"روسو" و"كانت"، وهذا أمر مشكوك فيه[2]، ولكن (**شتراوس**) شيخ البنيويين المعاصرين يقول في مقابلة أجريت معه: "البنيوية لم تولد بين عام 1950 وعام 1960، وكذلك لم تولد في فرنسا وقد شددت أكثر من مرة على أن أصول البنيوية تعود إلى عصر النهضة، وأن خط سيرها يمر بالفلسفة الطبيعية لدى (**غوته**)، ثم باعتمادها طرقاً موازية تمر بألسنية (**همبولت وسوسير**)"[3]، فالذي لا خلاف فيه أن مؤشرات البنيوية الحديثة ظهرت أول ما ظهرت مع كتابات العالم اللغوي السويسري "فرديناند دي سوسر" (1857 –1913)، وإن كان لم يصرّح في هذه الكتابات بكلمة بنية، بل كان يستعمل كلمة نسق أو نظام، وقد كان لكتابه المشهور (دروس في الألسنية العامة) دور حاسم في تطوّر علم اللغة العام الحديث من جهة، وتكوين المدرسة البنيوية من جهة أخرى، وتتابعت بعده كتابات كل من (**نيقولاي تروبتسكوي**) و(**رومان جاكبسون**) و(**كلود ليفي شتراوس**) و(**جاك لاكان**) و(**ميشيل فوكو**) و(**جان بياجيه**) و(**رولان بارت**) وغيرهم.

ولكن ظهور كلمة (البنية) واستعمالها بالمعنى الذي نفهمها به اليوم، كان في بيان أصدره ثلاثة من العلماء الروس هم (**جاكبسون**) و(**تروبتسكوي**) و(**كارشفسكي**)، **وأعلنوه في المؤتمر الأول للغويين السلاف الذي انعقد في براغ عام 1929**، وفيه دعوا إلى اصطناع المنهج البنيوي بوصفه منهجاً علمياً

[1]: بياجيه، المشكلات العامة للبحث بين الفرعي والآليات المشتركة، ص 20

[2]: مشكلة البنية ص47

[3]: د. بشارة صارجي، البنيوية غياب الذات، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد البنيوية، ص76

صالحاً للكشف عن قوانين بنية النظم اللغوية، وذلك بعد بيان أصدروه في السنة السابقة في مؤتمر سابق ظهرت فيه أصول النزعة البنيوية[1]، وكانت هذه الكلمة في البداية تستعمل بمعنى المنظومة، ثم أخذت صيغة الصفة بنيوي (**Structural**) فأصبحت تحمل ثلاثة أفكار في آن واحد، هي: فكرة التزامن (بمعنى أولوية وضع اللغة على التاريخ) وفكرة الكيان العضوي (اللغة من حيث هي وحدة تشتمل على أجزاء) ثم فكرة التشكل (اللغة من حيث هي ترتيب محدد بين وحدات متقطعة)[2].

فبدايات البنيوية إذن كانت مرتبطة بعلم اللغة، ولكن الذي أطلق شرارتها وأظهرها على نحو واضح هو عالم الاجتماع الفرنسي (**كلودليفي شتراوس**) المولود عام 1908 وذلك عام 1958 في **كتابه المشهور** (**الانثربولوجية البنيوية**)، ومن ثم ظهرت في باريس بفرنسا بدءاً من عام 1960، وقد أفاد **شتراوس** من المنهج البنيوي اللغوي فطبقه على علم الاجتماع.

ففي أصل البنيوية نجد أن (**سوسير**) قد شرع في انقلاب فكري كبير حين ميز في اللسان بين اللغة بوصفها ظاهرة اجتماعية والكلام الذي عده مجهوداً فردياً، وحين فصل المنظومة اللغوية عن تاريخ اللغة وتطورها، فدعا إلى دراسة اللغة بعيداً عن تاريخها، وسمي منهجه هذا بالمنهج الوصفي، هذه النظرة الجديدة أخذت مع (**تروبتسكوي**) و(**جاكبسون**) و(**مارتينته**) شكل علم الأصوات الذي أفاد منه شتراوس في بحوثه الاجتماعية، وأخذ عنه ثلاث قواعد أو أفكار أساسية هي:

أ- فكرة المنظومة وتشكلها نتيجة علاقات عناصرها بعضها ببعض، تتخذ أساساً في التحليل.

ب- علاقة التزامن بالتزامن أو علاقة التطور التاريخي للمنظومة ببناء المنظومة نفسه.

ج- الانتقال من دراسة الظواهر اللغوية الواعية إلى دراستها في بنيتها التحتية غير الشعورية بهدف الكشف عن قوانين عامة لغوية، أما عن سبيل الاستقراء أو باستنتاج منطقي يعطيها طابع المطلق، وينطلق من نموذج تم إنشاؤه ويسمح بالوصول إلى قوانين عامة، وهذه القوانين اللغوية تدل إذن على مستوى لا شعوري أي لا علاقة له بالفكر أو التاريخ[3].

---

[1]: مشكلة البنية، ص48

[2]: بول ريكور عن بنيوية أوزياس، ص310

[3]: جون أوزياس، البنيوية ص227 و231 ومشكلة البنية والبنيوية ، ص10، فلسفة موت الإنسان، روجيه غارودي، ص21

**3- مبادئ ومفاهيم التحليل البنيوي:** للتحليل البنيوي جملة من المبادئ والمفاهيم الجديد نعرضها – بإيجاز- فيما يلي:

أ- يرفض البنيويون دراسة الأدب من الخارج – كما هو معهود ويركزون على الجوهر وحده. فدراسة المحيط والعناصر الخارجية المؤثرة في الأدب برأيهم شرح تعليلي وتفسير يحيـــد بالنقـــد عن الأثـــر الأدبي على السياق الاجتماعي. وعلى هذا الأساس ينظرون إلى النص كبنيـــة مستقلة بوجود متميز ومنطق خاص.

ب- إن منهج التحليل البنيوي في نظـــر أصحابه هو الوحيـــد القادر على الكشف عن قوانين التعبير الأدبي المتمثـــلة في بنيتهـــا العميقة أو هذه الشبكة من العلاقات المعقدة، وهي ما يسمى بأدبية الأدب في مصطلحاتهم.

ج – يرى **"بارت" و"تودوروف"**بأن التحليل البنيوي لا يجب أن يتعدى حدود النظام، نظام النص أو بنيته لأن هذا النظام أو شبكة العلاقات هذه هي المقصودة بالدراسة وحدها.

د – الأدب في نظر البنيوية مستقلّ عن الحياة والمجتمع وعن الأفكار وكذلك نفسية الأديب، ويبقى موضوعه هو الأدب نفســـه.

هـــ- التحليل البنيوي ينظر إلى الأدب كجسد لغوي أو كنظام من الرموز والدلالات حتى أن **(زولا)** و**(بارت)** يعرفان القصة بأنها"مجموعة من الجمل". ومن هنا فهما يرفضان البعدين: الذاتي والاجتماعي للأدب، ويركزان فقط على الواقع الألسني (دلالات الجمل كوحدات متشابكة وفق قانون خاص). والجملة عند اللسانيين تدرس وفق المستويات الثلاثة المعروفة (الصوتية، التركيبية والدلالية).

و- إن التحليل البنيوي لا يعترف أيضا بالبعد التطوري (التاريخي) للأدب، ولا الجانب الدلالي المتعلق بالمعنى. ويعترف فقط بالمنظور التزامني في كشفه عن الأبنية والأنساق الأساســـية للأثر الأدبي.

ز- تبدأ البنيوية في كل دراسة أدبية بعملية اختزال أو تخـــليص[1](أي تخليص النص من الموضوع والأفكار والمعاني والبعدين: الذاتي والاجتماعي) ثم تتفرغ بعده لدراسة المستويات: النحوية، الإيقاعية والأسلوبية.

[1]: نظرية الأدب، الماضي شكري، ط1، ص 140

ح- ومن أجل اكتشاف بنية النص يجب التركيز على: إظهار التشابه والتناظر والتعارض والتضاد والتـــوازي والتجاور والتقابل بين المستويات النحوية، الإيقاعية والأسلوبية والحكائية كأن يحلل الصوت من خلال إظهـــار الوقف والنبر في النثر أو إظهار الوزن والقافيـــة في الشعر.

وفي تحليل التركيب تدرس الجملة من حيث طولها وقصرُها وأركانُهـــــا خاصة المبتدأ أو الخبر، وعلاقة الصفة بالموصوف ودراسة مختلف الروابط ومختلف استعمالاتها كالواو، الفاء، ثم وإما ... الخ. والمهم في التحليل التركيبي هو ترتيبه البنيوي. وأما دراســـة الألفاظ فيتم تحليلها من حيث صيغتها الاشتقاقية وتركيبتـــها ... إلخ.

ط- وإذا كان البنيويون بإلغائهم للمعاني أو الموضوع أو الإطار الزمكاني وعدم اعترافهم بالبعدين الذاتي والاجتماعي للنص، فماذا يمثل هذا الاختزال بالنسبة للقارئ؟ الجواب في نظرتـــهم إلى القارئ على أنه الكاتب الفعلي للنص لأنه لا يعتبر ذاتا، وإنما هو جملة من المواصفات والترسبات التي تشكلت عبر قراءات سابقة. وهذه القراءات هي التي تتحكم في أية قراءة جـــيدة للنص، علما بأن هناك قراء كثر للنص الواحد. كما أن هناك أكثر من قراءة للنص الواحد، ولكن النص يبقى هو النص، ولهذا فهو يحاور نفسه على حد رأي (**بارت**). وأهم ما في النص قيمتـــاه الأدبيتان: القراءة والكتابة أو الكتابة والقراءة. ( لأن النص عنده يفهم وفق رغبات القارئ وقراءاته السابقة ). وهـــما قيمتان تشكلان قيمة واحدة، لأن المهم في القراءة هو ذلك الحوار المستمر بين القارئ والنص بعيدا عما كتب من معان.

## ثانيا: الأسلوب والأسلوبية

إن اطراد الدراسات اللغوية والاهتمام بها في الوقت الحاضر ولا سيّما المناهج اللغوية في دراسة الأدب أو في الدراسات الأدبية، قد مهّد السبيل إلى ظهور النظرية اللغوية الحديثة بوصفها نظاماً مساعداً في النقد الأدبي.

وثمة مناهج أو مداخل كثيرة، متباينة في نظرتها إلى النص الأدبي تحليلاً وتقديراً وتقويماً، ومنها على سبيل المثال المدخل اللغوي أو المنهج اللساني الذي لا يستغني عنه الناقد الأدبي. فعلم اللغة يمنح النقد الأدبي سنداً نظرياً بوصفه ضرورة كضرورة الرياضيات للفيزياء، فالناقد الجيد بحكم اهتماماته في تحليل النص وكشف جمالياته البلاغية والفنية هو لغوي جيد، علماً أن لا وجود لأيّ نصّ أدبيّ خارج حدود لغته الإثارية أو الانفعالية شريطة أن يكون التعبير عن عناصر النص سليماً ومقبولاً عند المتلقي الذي لا يقلُّ شأناً عن مبدع النص، بمنظور النقد الفني التحليلي.

### 1- مفهوم الأسلوب ومحدداته:

#### 1.1 - مفهوم الأسلوب:

#### أ. عند الغرب:

لعل المعضلة الأكبر من تحديد معيار اللغة تعريف مفهوم الأسلوب، بل لعلها المعضلة الأكثر إثارة للجدل في دراسة اللغة. يصف (**إنكفيست**) الأسلوب على "أنه مألوف بقدر ما هو مخادع، فمعظمنا يتحدث عنه برقة وحنان مع أن لدى القليل منا الاستعداد لتحديد معناه بدقة"[1]. وقد جرت محاولات عدة لتعريفه، فتدرّجت من رؤيته كوعاء للمعنى، مروراً بمطابقته مع شخصية المؤلف، وإنكاره جملة وتفصيلاً، ووصولاً إلى اعتباره خياراً لغوياً وظيفياً ومقرراً ومكوناً وجوهرياً للمعنى. وهذه أهم محاولات تعريف مفهوم الأسلوب.

[1] :مجلة كتاب الرياض، العدد 60، ديسمبر1998، مقال:الأسلوبية والتأويل والتعلم حسن غزالة

– **الأسلوب كوعاء للمعنى** : من أهم وجهات النظر القديمة الحديثة اعتبار الأسلوب وعاء لاحتواء المعنى المراد بداخله، فاللغة ثوب المعنى، والأسلوب زيّ هذا الثوب. يعبر الشاعر والناقد الإنجليزي الشهير **(دريدان Dryden )** عن هذا باعتبار الأسلوب... فن خطابة، أو فن إلباس الفكرة وتزيينها.

كما يشير الشاعر المعروف **(كوليريدج Coleridge)** إلى هذا المعنى بقوله :"إن الأسلوب ما هو إلا فن نقل المعنى بشكل ملائم وواضح أياً كان هذا المعنى."[1]

– **الأسلوب كانحراف أو انزياح** : رأى الشكلانيون ونقاد آخرون أن الأدب انحراف عن معيار اللغة، وقد نبذه معظم الأسلوبيين المعاصرين نذكر على سبيل المثال، **(ساندل Sandel)** الذي يوافق **(بيزلي Paisely)** في قوله إنه "من الصعب قبول أن يكون الأسلوب هو الطريقة اللاتقليدية وغير المعتادة في الاستعمال"[2].

– **الأسلوب كلسان حال صاحبه** : قوام هذه الرؤية المعروفة للأسلوب أنها تطابق بين الأسلوب وصاحبه، من أنصارها المتشددين (**ميدلتون مري**) الذي يعتبر الأسلوب لسان حال الكاتب ومواقفه ومشاعره.

وفي ذلك يقول (**ويذيل**): "الأسلوب خصّيصة من خصائص اللغة تنقل بدقة عواطف وأفكار خاصة بالمؤول"[3].

وفي الواقع لا يسعنا إلاّ أن نقول: إنّ هذا المفهوم للأسلوب أخفق في إقناع القراء لأنه مجحف، إذ كيف لنا أن نحكم على شخصية الكاتب بهذه الطريقة؟ فكم من كاتب تعارضت شخصيته تماماً مع صورته في عمله، وكم من كاتب تناول أعمالاً واتجاهات متناقضة أشد التناقض، ولكنهم لم يتهم بانفصام الشخصية.

[1] :مفهوم الأسلوب، حسن غزالة، ص39

[2]: paisloy w 1969 styding style as deviation from en coding norms In gerdner G et al (eds) the anaIysis of communication content n k p11

[3] : Wetherill P m 1974 the literary texte An examination of critical Methodology Oxford P 133

– **الأسلوب هو المعنى** : رفض أصحاب هذا الرأي في مفهوم الأسلوب فكرة الثنائيين الذين يفصلون بين الشكل والمضمون، من قبل في عام (1857) قالها (**فلوبيرت**): "كالروح والجسد، الشكل والمضمون بالنسبة إليّ شيء واحد". كما أن النقاد الجدد قد تبنّوا هذه الفكرة برفضهم الفصل بين المعنى والمبنى.

وحسب أصحاب هذا الرأي، فالأسلوب نتاج الدّمج بين الشكل والمضمون، وأيّ تغيير في الأول يستدعي تغييراً في الثاني.

– **الأسلوب كاختيار مفهوم وظيفي**: لم يستطع أيّ من المفاهيم السابقة عن الأسلوب إقناعنا، لذلك نحن بحاجة إلى مفهوم أكثر فائدة وشمولية ودقة ينفعنا في وضعه موضع التطبيق في دراستنا للنصوص الأدبية. ولعل هذا متاح من خلال رؤية الأسلوب كاختيار أساسه نحوي /قواعدي ودلالي/ معجمي بشكل رئيسي.

هذا وإن كثيراً من الأسلوبين المعاصرين يرونه هكذا بشكل أو بآخر. وحسب هذا المفهوم كل الخيارات اللغوية أسلوبية من حيث المبدأ، فلكل منها وظيفة (أو أكثر) تختلف من نص على آخر ومن سياق على آخر.

ويرى (**كارتر**) أنّ الأسلوب إنّما يتأتى من التداخل المتزامن للتأثيرات (الأسلوبية) في عدد من مستويات اللغة". وهكذا يمكن إعطاء التعريف التالي الشامل والمبسط للأسلوب فنقول: إنّه مجموعة الوظائف الأسلوبية/ اللغوية المنتقاة من المخزون القواعدي والمعجمي والصوتي والشكلي للغة العامة.

**ب. عند العرب:**

أسهم نقاد الأدب العربي المحدثون في بلورة مفهوم الأسلوب، وأولهم (**عبد الرحمن بن خلدون**)، إذ تبلور الفكر النظري الأسلوبي عنده في مقدمته حين حدّد معناه الاصطلاحي وبحث عنه عند أهل الصناعة، مستهلما خلاصات جهود سابقيه من البلاغيين والنقاد العرب، فيقول: "ولنذكر هنا سلوك

الأسلوب عند أهل الصناعة وما يريدون به في إطلاقهم، فاعلم انها عبارة عندهم على المنوال الدي تنسج فيها التراكيب، أو القالب الدي يفرغ فيه"[1].

ويشير (**أحمد أمين**) في هذا الإطار: أنّ النقاد أجمعوا تقريبا على أن الأدب يتكون من عناصر أربعة، هي: العاطفة والمعنى والأسلوب والخيال. ويطلق على الأسلوب عبارة "نظم الكلام ". وهو عنده "طريقة الكاتب في التعبير عن الأفكار واختيار الكلام بما يناسب مقاصد صاحبه ويعتمد نظم الكلام أو لا على اختيار الكلمات لا من ناحيتها الفنية بما توحيه من أفكار، ومن ناحية وقعها الموسيقي، فقد تأتلف كلمة مع كلمة ولا تأتلف مع أخرى ". [2]

وبقول (**أحمد الشايب**) في تعريفه للأسلوب :"إذا سمع الناس كلمة أسلوب فهموا منها هذا العنصر الفظي الذي يتألف من الكلمات، فالجمل والعبارة وربما قصروه على الأدب وحده دون سواه من العلوم والفنون. وهذا الفهم على صحته يعوزه شيء من العمق والشمول ليكون أكثر انطباقا على ما يجب أن يؤديه هذا اللفظ من معنى صحيح. وذلك أن هذه الصورة اللفظية لا يمكن أن تحيا مستقلة وإنما يرجع الفضل في نظامها اللغوي الظاهر إلى نظام آخر معنوي انتظم وتألف في نفسا لأسلوب معان مرتبة قبل أن تكون ألفاظا منسقة وهو يتكون في العقل قبل أن ينطق به اللسان أو يجري به القلم". [3]

وإن اختلفت تعاريف الأسلوب فإن **صلاح فضل** يرى "أننا بحاجة إلى تأصيل مصطلح علم الأسلوب في الدراسات العربية لكي نستحصد أدواته ونجرب مناهجه ونكيفها مع عبقرية اللغة العربية لاكتشاف قدراتها على استثمار العناصر الجمالية في الرسالة اللغوية، مما يجعلنا نؤثر المصطلح المستقر علميا، وندخل في نطاقه البحوث التي تصب فيه في نهاية الأمر، وإن وردت في بعض الدراسات الحديثة تحت مصطلح آخر"[4].

---

[1]: ابن خلدون، المقدمة، تحقيق حجر عاصي، منشورات دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان 1988، ص 353

[2]: أحمد أمين، النقد الأدبي، ط4، ، دار الكتاب الغربي، بيروت، لبنان، ص167

[3]: الأسلوب، أحمد الشايب، ط5، مكتبة النهضة المصرية، ص12و13

[4]: د. صلاح فضل، علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ط3، كتاب النادي الأدبي الثقافي، ص166

## 2.1- محددات الأسلوب:

لا يتساوى الباحثون في حاجاتهم الأكيدة للأخذ من معين الدرس اللساني الحديث رغم زحمة تفرعاته وتشابك روافده وكثرة مصطلحاته، ولكن يبقى مقصدا للدارسين المعجبين بتأصيل المعارف الإنسانية وفق المناهج العلمية الحديثة الآخذة في التراكم والتوالد إلى حد يصعب على الكثير التمييز الحاصل بين مصطلح وآخر، فما بالك الوقوف على كنه هذه المصطلحات والقبض على فلسفتها والاستفادة منها.
فالأسلوب والأسلوبية إحدى قضايا النقد الأدبي المعاصر الذي ما فتئ يسخر منهاجه في ترقية الخطاب الأدبي والاستمرار في كشف القيم الجمالية للنص انطلاقا من تحليل الظواهر اللغوية والبلاغية. وتقوم محدداته على ما يلي:

**أ- الاختيار (choix):**

يذهب علماء الأسلوب إلى أن عملية الإنشاء الأسلوبي إنما تستوي في الاختيار أولا وقبل التركيب ثانيا مظاهر محدودة من اللغة يوزعها بصورة خاصة فيشكل بها خطابا ويحمل هذا جميع أنواع الخطاب الأدبي. ويرى بعض الباحثين أن اللغة المعنية هي عبارة عن قائمة هائلة من الإمكانات المتاحة للتعبير. ومن ثمة فإن الأسلوب يمكن تعريفه بأنه اختيار يقوم به المنشئ لصفات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معين، ويدل هذا الاختيار أو الانتماء على إيثار المنشئ لهذه الصفات على تلك الصفات الأخرى البديلة ومجموعة الاختيارات الخاصة بمنشأ معين هي التي تشكل أسلوبه الذي يمتاز به من غيره من المنشئين غير أنه لا يمكن اعتبار كل اختيار يقوم به المنشئ اختيارا أسلوبيا، لذا من الضروري تحديد نوعين مختلفين من الاختيار:

- اختيار محكوم بالموقف والمقام : وهو اختيار نفعي يهدف إلى تحقيق هدف عملي محدد، وربما يؤثر فيه المنشئ كلمة أو عبارة على الأخرى لأنها أكثر مطابقة في رأيه للحقيقة أو لأنه يريد أن يضلل سامعه.
- اختيار تتحكم فيه مقتضيات التعبير الخاصة: ويمكن تسمية هذا النوع من الاختيار بالاختيار النحوي، وتدخل في النحو قواعد اللغة بمفهومها الشامل الصوتية والصرفية والدلالية ونظم الجمل. ويكون هذا الاختيار حين يؤثر المنشئ كلمة على كلمة أو تركيبا على تركيب لأنه أصح وأدق في توصيل ما يريد.

**ب- التركيب (syntaxe) :**

إن خاصية التركيب باعتبارها ظاهرة أسلوبية استرعت اهتمام النقاد والباحثين الغربيين والعرب، وتفاوتت فيها وجهات نظرهم، وإن كان جميع دارسي الأسلوب يجمعون على أهميتها لأن بها قوام الخطاب الأدبي وبواسطتها يحقق انسجامه وتكامله.

ويستعمل التركيب كمستوى من مستويات التحليل الأسلوبي ويتطرق للدراسة لطول الجملة وقصرها وأركان التركيب (مبتدأ وخبر، فعل وفاعل، وعلاقة الصفة بالموصوف، الروابط المستعملة ودلالتها على خصائص الأسلوب (الواو، الفاء، إذن، ثم... ) وترتيب التركيب ( التقديم والتأخير وأثره في تغير الدلالة والفضائل النحوية (التذكير والتأنيث، فشأن منشئ الكلام أن يختار من الرصيد اللغوي الواسع والتصريف /الصيغ الفعلية وتركيباتها والزمن وتتابعه/ البناء للمعلوم وللمجهول... إلخ ).

وكما يقول المسدي: "كل مقطع لساني هو حلقة وصل بين الأشياء والوقائع المرموز إليها، والمتقبل لذلك المقطع، وهذه العلاقة ليست عفوية ولا اعتباطية، وإنما تفرض عقدا مزدوجا: أحد العقدين يستجيب لضغوط الدلالة، وهو التواضع على رصيد معجمي معين، والآخر يستجيب لضغوط الإبلاغ وهو التسليم بمجموعة من القوانين الضابطة لتركيب مقاطع الكلام"[1].

**ج-الانزياح ( Ecart ):**

إنه عسير الترجمة لأنه غير مستقل في تصوره[2]. وعبارة الانزياح ترجمة حرفية للفظة على أن المفهوم ذاته قد يمكن أن نصطلح عليه بعبارة التجاوز وأن نحيي له لفظه عربية استعملها البلاغيون في سياق محدد وهي عبارة "العدول". ومن الناحية العلمية يعتبر الأسلوبيون أنه كلما تصرف مستعمـــل اللغة في هياكل دلالاتها أو أشكال تراكيبها بما يخـــرج عن المألوف انتقل كلامه من السمة الإخبارية إلى السمة الإنشائية كأن تقول مثلا:" كذبت القوم وقتلت الجماعة "فانك لا تعتمد إلى أي خاصية أسلوبية.

أما في قوله تعالى: «فريقا كذبتم وفريقا تقتلون». فيحوي انزياحا أو عدولا عن النمط التركيبي بتقديم المفعول به أولا واختزال الضمير العائد عليه ثانيا (فريقا كذبتموه...) فهذا انزياح متصل بالتوزيع أي بالعلاقات الركنية، معنى ذلك أن الأدوات اللغوية المستعملة نفسها يمكن رصفها بما يزيل الانزياح وبالتالي السمة الأسلوبية.

---

[1]: الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، ص 163

[2]: المرجع نفسه، ص 164

وعليه يمكن اعتبار الانزياح انحرافا للكلام عن نسقه المألوف وهو يخترق الاستعمال المألوف للغة وينتهك صيغ الأساليب الجاهزة ويشحن الخطاب الأدبي بطاقات أسلوبية جمالية تحدث تأثيرا خاصا في المتلقي.

## 2- الأسلوبية (المفهوم والاتجاهات):

1.2- **مفهوم الأسلوبية** : الأسلوبية أو (علم الأسلوب) "علم لغوي يبحث في الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب العادي أو الأدبي خصائصه التعبيرية والشعرية فتميزه عن غيره، فهي تعالج الظاهرة الأسلوبية بالمنهجية العلمية اللغوية. وتعتبر الأسلوبية ظاهرة هي في الأساس لغوية تدرسها في نصوصها وسياقاتها"[1].

### أ. عند الغرب:

يتفق كل الباحثين أن علم الأسلوب هو ترجمة للمصطلح الغربي ذي الأصل اللاتيني "stylistics" "stylus"؛ الذي يعني أداة الكتابة، وهو ذو مدلول إنساني ذاتي، واللاحقة "istics" تشير إلى البعد العقلي المنهجي الموضوعي[2].

ظهر مصطلح علم الأسلوب أو الأسلوبية خلال القرن التاسع عشر الميلادي، و لم يتحـــدد مفهومه إلا في العقد الأول من القرن العشرين، حيث أسهم علم اللغة الحديث أو اللسانيات عند " **دي سوسير**" في ظهور الأسلوبية على يد تلميذه "**شارل بالي**" الذي أرسى قواعد علم الأسلوب سنة 1902، ولذلك ترتبط الأسلوبية ارتباطا وثيقا بالألسنة الحديثة. ويدرس علم الأسلوب العناصر التعبيرية للغة المنظمة من وجهة نظر محتواها التعبيري والتأثيري[3].

وقد أجمع كثير من رواد علم اللغة الحديث أن الأسلوبية تشكل علما قائما بذاته، له مقوماته وأدواته الإجرائية وموضوعه. ومن هؤلاء "جاكبسون " و"ميشال ريفارتير" و"ستيفن أولمان" و"دي لوفر" و"باختين".

---

[1]: عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، ص140

[2]: ابراهيم رماني، مدخل إلى الأسلوبية، ص 41

[3]: نورالدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص13

**ب. عند العرب:**

يرى الدكتور (**نور الدين السد**) أن"عبد السلام المسدي "كان السباق إلى نقل هذا المصطلح وترويجه بين الباحثين العرب. ويترجم المسدي مصطلح " stylistique " بالأسلوبية، ويرد عنده "علم الأسلوبية " أحيانا. وتأخذ الأسلوبية مفهوم البحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب. وعموما فإن الأسلوبية تهدف إلى أن تكون علما تحليليا تجريديا ينشد إدراك الموضوعية في حدود عقلانية. كما تبحث عما يتميز به الكلام الفني من بقية مستويات الخطاب، ومن سائر أصناف الفنون الإنسانية، إذ تعنى بدراسة الخصائص اللغوية التي تنقل الكلام من مجرد وسيلة إبلاغ عادي إلى أداء تأثير فني.[1]

**2.2- اتجاهات الأسلوبية:**

لقد حظيت الأسلوبية بجهود معتبرة في الدراسات النقدية، وقد اهتم النقاد بتصنيف الاتجاهات الأسلوبية قصد الخروج بتحليل الخطاب الأدبي إلى مجال الدراسة الوصفية المتأنية والتحليل الموضوعي المقنع.

فتعدد المناهج النقدية يهدف إلى إنشاء الانسجام الكافي بين الدراسة الأدبية ومنجزات العلوم الإنسانية والتجريبية حتى نـــتمكن من حماية تحليل الخطاب الأدبي من التناول العشوائي والارتجالية في المعالجة والانطباعية في الأحكام القيمية المسطحة في تحليل الخطابات.

**أ- الأسلوبية التعبيرية (L'expressivité):**

إن اللغة سواء من زاوية المتكلم أو من زاوية المخاطب حين تعبر عن فكرة لا يكون ذلك إلا من خلال موقف وجداني بمعنى أن الفكرة حين تصير بالوسائل اللغوية كلاما تمر لا محال بموقف وجداني من مثل الأمل أو الصبر أو الأمر أو النهي...فهذا المضمون الوجداني للغة هو الذي يؤلف موضوع الأسلوبية في نظر شارل بالي[2]، وهو الذي تجب دراسته عبر العبارة اللغوية، مفرداتها وتراكيبها من دون النزول إلى خصوصيات المتكلم. ويبقى الطابع الوجداني العلامة الفارقة في أي عملية تواصل بين باثٍّ(متكلم ) ومتلقٍّ (مخاطب)[3]، حسب (**شارل بالي**)، حيث يؤكد على علامات الترجي والأمر والنهي التي تتحكم

[1]: [1]: نورالدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص 15

[2]: عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، ص 146

[3]: المرجع نفسه، ص 147

في المفردات والتراكيب، و تعكس مواقف حياتيه واجتماعية وفكرية، ويقسم الواقع اللغوي إلي نوعين: ما هو حامل لذاته، وما هو مشحون بالعواطف والانفعالات أو الكثافة الوجدانية[1].

إن التعبيرية من مصطلحات الأسلوبية مند نشأتها، وبها حوصل (**شارل بالي**) طاقة الكلام في جملة عواطف المتكلم وأحاسيسه، ثم عمم المصطلح بعد (بالي) فأصبح يشمل ظاهرة إبراز المتكلم بعض أجزاء خطابه، وهي ظاهرة تكثيف الدوال خدمة للمدلولات[2].

ونجد الوجدانية المتعلقة بالتعبير اللغوي تكشف عن الأساس الوجداني لأسلوب المتكلم الذي هو الكاتب، ونلحظ هذا فيما يسمي بالآثار الطبيعية والآثار المنبعثة[3].

ويقصد بالآثار الطبيعية مثل تساوي الشكل والموضوع أو الصورة والمضمون كالعلاقة بين(الصوت) و(المعنى) في الأسماء التي تقلد أصوات الطبيعية، فهذه وقائع طبيعية في (تعبيرية) اللغة.

أما الآثار المنبعثة فهي نتيجة المواقف الحياتية، وتستمد أثرها التعبيري من الجماعة التي تستعملها كالفارق بين (النبل) و(الابتذال) في الاستعمال اللغوي ودلالة كل منهما مع المتكلم. فكل كلمة وكل تركيب لغوي يخص حالة لغوية واجتماعية معينة، فهناك اللهجـــات والنبرات، ولغات للأوساط الاجتماعية والعلمية والأدبية وغير ذلك مما يعكس الميول الفكرية والاجتماعية للمتكلمين، فالأثر التعبيري المنبعث يعود إلى القصد الإرادي في استعمـــال وسائل اللغة.

وعلى حسب ما سلف ذكره فان الأسلوبية التعبيرية تحاول الـــكشف عن الطاقات التعبيرية الكامنة في ذات اللغة ووضع قواعد الإمكانـــيات لـــهذه الطاقة، فالتعبيرية عمل تطبيقي[4]يقدم الإطار الأسلوبي الكلي لتنوعات لغة معينة على أساس تحديد الموقف الكلامي أو النمط الأدبي. وهذا الاتجاه يطبق نتائج علم الأسلوب العام من خلال : ( الصوت، الكلمة والتركيب).

---

[1]: نورالدين السد، الاسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص 60

[2]: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص187

[3]: عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، ص 148

[4]: إبراهيم رماني، مدخل إلى الأسلوبية، ص 42

**ب- الأسلوبية النفسية (psychologique):**

يعنى هذا الاتجاه بمضمون الرسالة ونسيجها اللغوي مع مراعاتها لمكونات الحدث الأدبي، الذي هو نتيجة انجاز الإنسان للكلام والفن[1]. ويعد "**ليو سبيتزر**" أهم مؤسس للأسلوبية النفسية[2]، وقد تأثر هذا الأخير ب"**فرويد**" في دراساته حول خصائص أسلوب أديب ما ترتبط بأفكار وعواطف سائدة لديه، وهو يرى أن الحالة النفسية للأديـــب تؤدي إلى نحو ما من الاستعمال اللغوي وتكون بداية التحليل عند إحدى التفصيلات اللغوية التي تتصل بتفصيلات أخرى بشكل تلقائي تساعد الناقد الأسلوبي على الحركة نحو المركز حيث التشكل الداخلي أو الجذر النفسي للكلمات وللعمل الأدبي الذي يؤدي إلى نفســـية صاحبه. فأسلوبية "**ليوسبيتزر**" تهدف إلى الكشف عن خفـــايا عملية الإبداع ونفسية الفنان، وليس الوقوف على الخصائص الأسلوبيـــة لأديب ما، مما جعله يتراجع عن بحث الحالات النفسية وشرح أساليب المؤلفين انطلاقا من مراكزهم العاطفية، ورأى أن التحليل يخضع لتفسير الآثار بحدّ ذاتها دون اللجوء إلى مزاج المؤلف، لكن "**سبتزر**" لم يتخلّ تماما عن الأسلوبية النفسية التي كانت وسيلته في التعامل مع النص الأدبي[3]، إذ يمكن تقسيم رسم الملامح النفسية للكاتب المفكر والمتأمل الحالم، فدارس الأسلوب يعمدُ إلى اكتشاف البنية الثقافية والجمالية للنص بتحديد مختلف الحقول الدلالية التي تميز الخطاب الأدبي، حيث استعان"**سبتزر**"بعلم الدلالة التاريخي في تعيـــين مجموعة من الكلمات المفاتيح في مقاطع شعرية تناولها بالدرس والتحليل، وهو يركز على الجانب النفسي للكلمة والسياق مراعيا المقام الذي قيلت فيه.

ومن أبرز مبادئه اللغوية الحدسية التي رفض فيها المعادلات التقليدية بين اللغة والأدب، مايلي:

- ✓ معالجة النص تكشف عن شخصية مؤلفه.
- ✓ الأسلوب انعطاف شخصي عن الاستعمال المألوف للغة.
- ✓ فكر الكاتب لحمة في تماسك النص.
- ✓ التعاطف مع النص ضروري للدخول إلى عالمه الحميم.

---

[1]: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص67

[2]: إبراهيم رماني، مدخل إلى الأسلوبية، مجلة أمال، العدد51، سنة 1985

[3]: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص 72

**ج–الأسلوبية البنيوية (Sturcturale )** أو الأسلوبية الوظيفية ( **Fonctionnelle**):

وتعرف أيضا باسم "الأسلوبية الوظيفية". وترى أن المنابع الحقيقية للظاهرة الأسلوبية ليست فقط في (اللغة) ونمطيتها وإنما أيضا في وظائفها، إذ لا يمكن تعريف الأسلوب خارجا عن الخطاب اللغوي كرسالة أي كنص يقوم بوظائف إبلاغية في الاتصال بالناس وحمل المقاصد إليهم.

والتحليل البنيوي للخطاب يدل على أن كل نص يؤلف (بنية) وحيدة يستمد منها الخطاب مردودها الأسلوبي، فالظاهرة الأسلوبية منوطة ببنية النص لا غير وهي من حيث العبارة تبرز مستويين: أحدهما يمثل النسيج الطبيعي والآخر يزدوج معه، ويمثل مقدار الانزياح أي الخروج عن النمط التعبيري المصطلح عليه، كالخروج عن القواعد أو اللجوء إلى ما ندر من التراكيب[1]. كما تُعنى الأسلوبية البنيوية في تحليل النص الأدبي بعلاقات التكامل والتناقض بين الوحدات اللغوية والمكونة للنص وبالدلالات والإيحاءات ويتضمن هذا الاتجاه في علم الأسلوب بعدا ألسُنيا قائما على علمي المعاني والصرف وعلم التراكيب[2] دون الالتزام الصارم بالقواعد، فهي تدرس ابتكار المعاني النابعة من مناخ العبارات والمفردات.

[1]: عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، ص155

[2] : نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص82

**ثالثا: الدلالة والدلالية:**

يرى فريق من الدارسين أن البحث عن المصطلح العلمي في التراث المعرفي العربي القديم، قد لا يقدم للدرس اللغوي الحديث شيئاً ذا أهمية عدا أنه يضع يد الباحث على التاريخ الأول لميلاد المصطلح ويطلعه على الإطار العام الذي دارت حوله موضوعات "الدراسة" في طورها البدائي، وقد يحصل تطور جذري في مفهوم المصطلح، فينتقل مفهومه من حقل دلالي معين، إلى حقل دلالي آخر خاضعاً لسنن التطور الدلالي الذي يمس بنية اللغة وعناصرها عبر مسارها التاريخي المتجدد، ويخشى على الباحث أن يضيع جهده سدى في خضم البحث عن الولادة الأولية لصيغة المصطلح ودلالته.

1- **مفهوم الدلالة** Semantics:

كان علم الدلالة مرتبطًا بعلم البلاغة التقليدية في الثقافة الغربية القديمة، و لم يصبح للجانب الدلالي كيانًا مستقلاً إلا بعد أن نشر اللغوي الفرنسي (ميشل بريل Michel Breal) مقالته في عام 1897م، وهذه المقالة تحمل عنوان "مقالة في علم الدلالة"[1]. وقد كشفت مقالة "بريل" للغويين المحدثين عن ميلاد علم جديد يعرف باسم "علم الدلالة Semantique"، ومن هنا ظهر الاهتمام بتحديد مفهوم هذا العلم، لأن هذا التحديد يعد المدخل الأساسي لمعرفة أبعاد علم الدلالة ومدى علاقته بالعلوم الأخرى. وعندما ننظر في دراسات المحدثين، نلاحظ أنهم اتفقوا على أن مفهوم علم الدلالة هو: العلم الذي "يدرس المعنى"[2].

أ- **الدلالة في اللغة:**

مصدر الفعل دلَّ، وهو من مادة (دلل) التي تدل فيما تدل على الإرشاد إلى الشيء والتعريف به، ومن ذلك "دله على الطريق، أي سدده إليه"، " وفي التهذيب دللت بهذا الطريق، دلالة": عرفته، ثم إن المراد بالتسديد: إراءة الطريق"[3] ، ومن المجاز "الدالّ على الخير كفاعله"، "ودلّه على الصراط المستقيم"[4].

[1]: عبد الكريم مجاهد، الدلالة اللغوية عند العرب، دار الضياء، الأردن، عمان، 1985 م، ص 12

[2]: جون لايتز، علم الدلالة، ترجمة محمد عبد المجيد ماشطة وآخرين، طبع جامعة البصرة، بغداد، 1987 م، ص 9

[3]: الزبيدى، تاج العروس، طبعة الكويت، ج 28، ص 497 و498

[4]: الزمخشرى، أساس البلاغة، ص 134

ب-**الدلالة في الاصطلاح العربي القديم:**

الدلالة كما عرفها (**الجرجاني**): "هي كون الشيء بحالة، يلزم من العلم به، العلم بشيء آخر، والشيء الأول هو الدال، والثاني المدلول" وهذا معنى عام لكل رمز إذا عُلم، كان دالا على شيء آخر ثم ينتقل بالدلالة من هذا المعنى العام إلى معنى خاص بالألفاظ باعتبارها من الرموز الدالة[1]. وترتبط دلالة لفظ "الدلالة" في الاصطلاح بدلالته في اللغة، حيث انتقلت اللفظة من معنى الدلالة على الطريق، وهو معنى حسي، إلى معنى الدلالة على معاني الألفاظ، وهو معنى عقلي مجرد.

ج- **الدلالة في اصطلاح المحدثين:**

تبلور مصطلح الدلالة في صورته الفرنسية (Semantique)على يد عالم اللغة (بريل Breal)صاحب أول دراسة علمية حديثة خاصة بالمعنى في كتابه (Essai de Semantiqe ) عام 1897م. والمصطلح مشتق من الأصل اليوناني (Semantike المؤنث، ومذكره (Semantikos) أي "يعني"، ويدل مصدره كلمة (Sama) وتعني "إشارة" ثم انتقل المصطلح إلى اللغة الإنجليزية (Semantics)، وكانت هذه الكلمة تعني في القرن السابع عشر التنبؤ بالغيب.

إذن فمصطلح (Semantics) قد أصابه تغير دلالي عن طريق الانتقال الدلالي من الدلالة على التنبؤ بالغيب إلى المعنى الاصطلاحي الجديد المنتمى إلى حقل اللغة[2]. والجدير بالذكر أن دراسة (بريل) قد اهتمت ببحث الدلالة في ألفاظ تنتمى إلى لغات قديمة في الفصيلة الهندية الأوربية مثل السنسكريتية واللاتينية، وبالرغم من ذلك فإن دراسة بريل تعد نقطة تحول لها أهميتها في دراسة المعنى ومنهج البحث فيه، حيث اكتسب على يده الأسلوب الدلالي سمة العلمية واستقل عن علوم البلاغة في الغرب، فقد ذهب في بحثه إلى مذهبين[3]:

**الأول:** يذهب فيه إلى تحديد المعاني عبر الزمان.

**الثاني:** استخراج القوانين المتحكمة في تغيير المعاني وتحويلها.

---

[1] فريد عوض حيدر، علم الدلالة دراسة نظرية وتطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، 2005 م، ص 11

2 F. R Palmer , Semantics , second , edition , Cambridge, 1981. p1-2

3 إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو، القاهرة، 1985م، ط 5، ص 7

## 2- تعريف المصطلح:

تعنى الدلالة في العربية تركيب إضافي يدل دلالة الاسم على مسمى خال من الدلالة على الزمان، وهو يقابل في المصطلح الانجليزي (Semantics)، وكلا المصطلحين العربي والانجليزي يدلان على "دراسة العلاقة بين الرمز اللغوي ومعناه، ويدرس تطور معاني الكلمات تاريخيًا، وتنوع المعاني، والمجاز اللغوي، والعلاقات بين كلمات اللغة"[1].

وواضح من هذا التعريف، أن الدلالة تهتم بدلالة الرمز اللغوي سواء أكان رمزًا مفردًا كأي كلمة مفردة، أم كان رمزًا مركبًا مثل التعبيرات الاصطلاحية، ويصاحب ذلك عناية بالأسباب المؤدية إلى هذا التغير، كما يعني بدراسة العلاقات الدلالية بين هذه الرموز.

ويرى بعض علماء المعاجم أن الدلالة تختص فقط بدراسة الألفاظ المفردة، دون القضايا أو النظريات المختلفة[2]. وهو رأي سطحي غير مقنع، حيث لا يوجد مجال للشك في أهمية تطبيق المنهج الدلالي على الكثير من الدراسات، ويشهد عصرنا (خاصة في الغرب) الكثير من الدراسات التي طبقت المنهج الدلالي وأثبتت أهميته في الإضافة إلى معارفنا وخبرتنا في كثير من المعارف والعلوم.

## 3- توشيهيكو إيزوتسو Toshihko Izutsuوالمنهج الدلالي:

يُعَدُّ (توشيهيكو إيزوتسو) أول من قام من الباحثين بالتطبيق العلمي للمنهج الدلالي (Semantics) على الدراسات العربية الإسلامية بصفة عامة، والنص القرآني بصفة خاصة في كتابه (God and Man in The Koran). والغريب أن توشيهيكو كان يرغب في تسمية كتابه هذا بـــ "علم دلالة القرآن" دون تردد، لولا حقيقة أن الجزء الرئيسي من دراسته كان معنّى على وجه الحصر تقريبًا بمسألة العلاقة بين الله والإنسان في الرؤية القرآنية للعالم.

### أ- تعريف توشيهيكو لمصطلح الدلالة :

يرى توشيهيكو أن ما يسمى بـــ "علم الدلالة" معقد جدًا بصورة مركبة، ويصعب تمامًا على غير المختص، إنْ لم يكن ذلك مستحيلاً أن يأخذ ولو فكرة عامة عن ماهيته[3]. وهذا يعود بشكل عام إلى

---

[1] فريد عوض حيدر، علم الدلالة دراسة نظرية وتطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، 2005 م، ص14

[2] المرجع نفسه، ص 15

[3] من أجل نظرة عامة واسعة رصينة للمجال الذى يغطيه علم الدلالة كله، مع عرض موجز للخلفية التاريخية، نحيل القارئ إلى عمل البروفيسور ستيفن أولمان : Stephen Ullmann , Semantics ; an Intoduction on The Meaning , Oxford , Basil Blackwell , 1962.

حقيقة أنّ الدلالة كما يوحى الأصل الاشتقاقي الدقيق للمصطلح، علم يُعنى بظاهرة "المعنى" بأوسع معاني الكلمة، وهو واسع في الحقيقة إلى درجة أنّ كل شيء تقريبًا مما يمكن اعتباره ذا معنى، أيّ معنى سيكون مؤهّلاً تمامًا لأن يصبح موضوعًا لعلم الدلالة[1].

ومن هنا أن الـــ "معنى" بهذا الفهم، يمدنا بعلماء ومفكرين في مشكلات مهمة، يعملون في حقول شديدة التنوّع من الدراسات المتخصصة، مثل علم اللغة بالمعنى الضيق للكلمة، وعلم الاجتماع، والأنثروبولوجيا، وعلم النفس وعلم الأعصاب والتشريح، ولهذا حاول أن يبين توشيهيكو أن الدلالة في هذه الحالة لا يمكن أن تكون إلا فلسفة من نوع جديد تقوم على تصور جديد للوجود، ولهذا أيضا يرى أنه من الطبيعي تحت ظل هذه الظروف أن يفتقر علم الدلالة إلى التناغم والاتساق. ولهذا يرى أن مهمته الأولى لابد من أن تكمن في القيام بمحاولة لإيضاح تصوره الخاص لعلم الدلالة، لكنه لا يريد أن يقدم هذا التصور بشكل مجرد، بل يريد أن يقدمه بشكل منهجي، بل من خلال علاقته ببعض المشكلات العيانية والعميقة التي تثيرها لغة القرآن[2].

ولهذا فإن علم الدلالة كما يرى هو دراسة للمصطلحات المفتاحية الخاصة بلغة ما، تتطلع للوصول في النهاية إلى إدراك مفهومين لـــ "الرؤية للعالم" الخاصة بالناس الذين يستخدمون تلك اللغة كأداة ليس للكلام والتفكير فحسب، بل الأهم، كأداة لفهم العالم الذي يحيط بهم وتفسيره.

إن علم الدلالة بهذا الفهم نوع من "علم الرؤية للعالم" (Weltanschauungslehre) [3] أو دراسة لطبيعة رؤية العالم وبنيتها لأمة ما، في هذه المرحلة المهمة أو تلك من تاريخها، وهذه الدراسة تستهدى

---

[1] Toshihiko Izutsu , God and Man in The Koran , The KEIO Institute of Cultural, Tokyo , 1964, p .10

[2]. Toshihiko Izutsu, op. cit, p. 11

[3]: يعنى هذا المصطلح (علم الرؤية للعالم) وقد أسهم ليو فيسجيربر من جامعة بون في تطوير فكرة أن علم الدلالة نوع من علم الرؤية للعالم والذى كان يؤكد دائما ومنذ النصف الأول من القرن الماضى أهمية اللغة الإنسانية كعملية تشكيل للعالم لمزيد من التفاصيل ينظر:

Leo Weisgerber , Grundformen spraachlicher , Arbeitsgemeinschaft fur Forschung des Landes .Nordrhein – Westfalen ; hft 105 , Koln und Opladen

ولعرض مجمل ومختصر ومثير للإعجاب لفرضيته، حيث تتفق فلسفته اللغوية الهمبولدتيه (نسبة إلى العالم اللغوى همبولدت) في كثير من نقاطها الجوهرية مع ما يعرف في العالم الناطق بالإنجليزية تحت اسم سابير ـــ وورف. وفى ما يخص هذه النظرية، انظر الدراسة النقدية لـــ بول هنلى:

Roger W. Brown (et al. ), language, Thought and Culture, Edited by ; Paul Henle (Ann Arbor, MI .;University of Michigan press, 1958), chap. 1

بوسائل التحليل المنهجي للمفاهيم الثقافية التي أنتجتها الأمة لنفسها وتبلورت في المفاهيم المفتاحية للغتها. كما يوضح توشيهيكو وجهة نظره أكثر حيث يقول: "سيكون من السهل الآن أن ندرك أن كلمة [القرآن] في عبارتنا علم دلالة القرآن، ينبغي أن تفهم فحسب بمعنى الرؤية القرآنية للعالم، أي النظرة القرآنية للكون، ولابد لعلم دلالة القرآن أن يبحث بشكل رئيسي في مسألة كيفية تَبَنْيُن عالم الوجود في منظور هذا الكتاب الكريم ... للوهلة الأولى، يبدو أن مهمتنا سهلة، وكل ما علينا كما قد يظن البعض، هو أن نستخرج من المعجم القرآني بتمامه، كل الكلمات المهمة التي تمثل المفاهيم مثل [الله ــ إسلام ــ نبي ــ إيمان... ] ونبحث فيما تعنيه في السياق القرآني، ولكن المسألة على أية حال، ليست بهذه السهولة في الواقع، ذلك لأن هذه المفاهيم لا توجد هكذا بكل بساطة بحيث توجد كل منها معزولة عن الأخرى، بل يتوقف بعضها على بعض بإحكام وتستمد معانيها العيانية من نظام العلاقات المحكم بينها، بمعنى آخر أنها تشكل بين أنفسها مجموعات متنوعة كبيرة أو صغيرة، ثم تترابط هذه المجموعات بدورها بأشكال متنوعة، وشبكة في غاية التعقيد والتركيب من التداعيات المفهومية"[1].

ومن وجهة نظر الباحث فإن ما يهمنا هنا ليس كتاب توشهيكو، بل المنهج الذي استخدمه توشهيكو. فقد يعترض البعض على تطبيق توشهيكو للمنهج الدلالي على القرآن الكريم بصفة خاصة، والباحث لا يتحمل مسئولية ذلك لأن ما يهمنا هنا هو كيفية تعلم واستخدام هذا المنهج وتطبيقه غلى مختلف النصوص.

### 4- المعنى (الأساسى) والمعنى (العلاقى) Basic Meaning And Relational Meaning:

إن المفاهيم لا توجد منعزلة وحدها، بل تكون دائمًا منظّمة إلى أقصى حد داخل نظام أو أنظمة، ولذلك يجب أن نميز تقنيًا بين ما يطلق عليه المعنى (الأساسي)، والمعنى (العلاقي). ويوضح توشيهيكو تلك النقطة بمثال من القرآن الكريم؛ فإذا أخذنا القرآن، وتفحصناه، من زاوية نظر المصطلحات المفتاحية التي نجدها فيه، سنلحظ على الفور أمرين اثنين: **الأول** واضح تمامًا، حتى إنه عادى جدًا ومألوف يمكن الاستدلال عليه بسهولة، **والثاني** لا يبدو واضحًا إلى هذه الدرجة للوهلة الأولى، الوجه الواضح للمسألة هو أن لكل كلمة تؤخذ بشكل منفصل معناها الأساسي الخاص بها، أو محتواها المفهومي الذي تظلّ محتفظة به حتى لو اقتطعناها من سياقها القرآني فكلمة "كتاب" على سبيل المثال، تعنى بصورة أساسية الشيء نفسه سواء أُوجدت في القرآن أم خارجه. إن هذه الكلمة، ما دام يُعتقد أنها الكلمة نفسها من

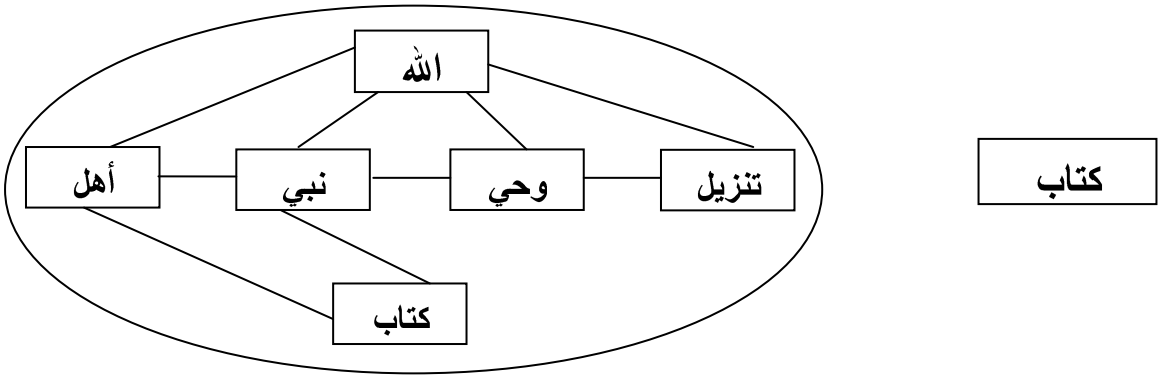
[1]. Toshihiko Izutsu, op. cit, p. 11- 12

قبل المجتمع، تحافظ على معناها الأساسي الذي يعتبر معنى عامًا جدًا، وهذا العنصر الدلالي الثابت يظل ملازمًا للكلمة حيثما ذهبت وكيفما استُعملت، وهذا ما يطلق عليه بـــ (المعنى الأساسي) أما الوجه الثاني للكلمة: ففي السياق القرآني تكتسب كلمة "كتاب" أهمية غير عادية، كعلامة على مفهوم ديني خاص جدًا، تحيط به هالة من القداسة، حيث ترتبط هذه الكلمة بعلاقة قوية جدًا بعدة مفاهيم مثل "الله"، "وحي"، "تنـــزيل"، "أهل"، وهذا يعني أن كلمة "كتاب" قد اكتسبت العديد من العناصر الدلالية الجديدة نتيجة علاقتها المتنوعة مع العديد من المفاهيم الأخرى[1]. بمعنى آخر (المعنى الأساسي) هو المعنى الخاص بالكلمة الواحدة حتى لو جاءت منفصلة عن كل الكلمات، أما (المعنى العلاقي) فهو المعنى الدلالي الذي تكتسبه الكلمة نتيجة دخولها في مجموعة علاقات مع العديد من الكلمات الأخرى.

ولتوضيح ذلك بشكل مفصل انظر الشكل التالي :

**( شكل رقم 1) : العلاقة بين المعنى الأساسي والمعنى العلاقي**

**(أ)** **(ب)**




**( أ ) كلمة "كتاب" في سياق اعتيادي تظهر معنى الكتاب بسيطًا ومجردًا.**

**( ب ) كلمة "كتاب" نفسها في الحقل الدلالي للوحي الخاص بالقرآن.**

والسؤال الذي يطرح نفسه علينا: ما العلاقة بين المعنى الأساسي والمعنى العلاقي؟ المعنى الأساسي يأتي من الموروث اللغوي والاستعمال العادي للكلمة في اللغة. أما المعنى العلاقي فيأتي من خلال سياق معين وعند مؤلف معين وليس عام، ويأتي من خلال دراسة النص من شتى الجوانب. كذلك فإن المعنى العلاقي

[1] Ibid , p. 18 - 19.

يزيد على المعنى الأساسي بتخصيص المعنى وتوضيحه، وقد يقوم المعنى العلاقي بالتغطية على المعنى الأساسي في سياقات خاصة جدا، ومثال ذلك: نجد في القرآن تغطية المعنى العلاقي لكلمة كتاب على المعنى الأساسي.

ومن هنا فإن لكل كلمة معنى دلالي متميز إذا وضعنا في الاعتبار علاقتها المترابطة بالكلمات الأخرى.

### 5- مفهوم الحقل الدلالي Semantics Field :

تعود بدايات هذا المفهوم إلى عام 1877م، فقد استعمل (تجنر Tegner )مصطلح "حقل" في مقال له بعنوان "تقديم أفكار الحقل اللغوي" (Die Idee des sprachlichen Feld)، وفى عام 1858م استخدم ( آبل Abel) مفهوم الحقل اللغوي، ويرى بعض الباحثين أن هذه النظرية في الأصل تعود إلى الألماني (هردر Herder)، ثم تطورت على يد (هومبولدت Humboldt 1767 ــ 1835م)، ولكن شيوع المصطلح يعود إلى ( أدموند هوسرل Husserl) [1].

أما الحقل الدلالي: فهو مجموعة من المفاهيم أو المصطلحات الأساسية التي تترابط فيما بينها لتؤدي وظيفتها المستقلة في إطار النظام المفهومي الشامل، وهذا الأخير يتكون عادة من عدد يقل أو يكثر من الحقول الدلالية المتعالقة[2].

ومن هنا يعد الحقل الدلالي قطاعًا متكاملاً من المادة اللغوية يعبر عن مجال معين من الخبرة عن طريق ترابط مفردات اللغة التي تشترك في التعبير عن معنى عام؛ طبقا لما أودع الله العقل البشرى من قدرة على تداعى المعاني.

---

[1]: فريد عوض حيدر، علم الدلالة دراسة نظرية وتطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، 2005 م، ص 172

[2]. Toshihiko Izutsu, op. cit, p. 20-21

**تمهيـد:**

تلجأ اللغة للتعبير عن الدلالة إلى الأصوات والكلمات التي تتكون منها الجمل ثم ينشأ الأسلوب لخطاب معين من تآلفها. ويأتي بناء الأصوات والكلمات والجمل موافقا لجانب المعنى المراد تأديته، ويحقق منها النظم بطريقتي الاختيار والتأليف.

ومعالجة هذه العناصر متفرقة لا يعني الإيمان بتجزئة الجملة وفصل عناصرها عن بعضها البعض ولكن الغرض كشف جوانب كل جزئية على حدة، على أن يكون واضحا أن نظم الأسلوب لا يتحقق إلا من خلال أداء المعنى النفسي المراد. وهذا المعنى لا يؤدى بداهة إلا من خلال تركيب أسلوب مفيد، سواء تحقق على مستوى الجملة أو مستوى الجمل المتآلفة[1].

## أولا: المستوى الصوتي

ممّا هو ثابت ومتداول عند دارسي الأدب وناقديه أنّه لا يوجد منهج وحيد يتناول النصّ الأدبيّ من جميع جوانبه، فالنّصّ الأدبيّ شبكة من العلاقات، متلاحمة فيما بينها لا تنفصل عراها والفصل بينها لايكون إلاّ على سبيل التبسيط والتقريب للأذهان والأفهام، فهو جسد تآلفت عناصره المتعدّدة يفهم الواحد منها بتعلّقه بالآخر.

وعليه يجب الإقرار بعدم إغفال أيّ جانب أو مركّب لما له من أهميّة في سبر أغوار النّصّ وكشف مكنوناته، فهي جميعا تسهم في الوصول إلى مضامينه، بل إنّ البحث في الجانب الصوتي منه هو تعميق لفهم المستويات الأخرى، إذ أنّ كثيرا من الدارسين يهملونه إمّا لعسره أو يعتبرونه موضوعا لا طائل من ورائه رغم أنّه اللّبنة الأساسيّة في تكوين وبناء أيّ نص أو أيّ خطاب.

ولم يخفَ هذا المنطق على فطاحل النّقد واللّغة في أوج تطوّر النّقد العربيّ في المراحل السّابقة، لكن حدث انفصال عبر التاريخ بين أرباب النّقد وفقهاء اللّغة العربية وبين البلاغة والأدب.

وليس المقصود أيضا الاكتفاء بهذا المستوى لفهم الخطاب الأدبيّ، وإنما هو مستوى لا يقلّ أهميّة عن المستويات الأخرى، إذ "تبدأ الدّراسات النّقديّة السّابقة بتفكيك الأثر إلى حدّ الوصول إلى عناصره الدّنيا ثم إعادة بنائه من جديد، وهي عمليّة تحاول الجمع بين الوصف الموضوعي للهياكل اللّغوية دون التعسّف على الخطاب الأدبي. ولعلّ أولى المستويات النّقديّة التي تبرز ضمنها هذه الصّعوبة المستوى الصوتيّ لأنّه يركّز

[1]: أحمد درويش، دراسة في الأسلوب بين المعاصرة والتّراث، مكتبة الزّهراء، القاهرة، ص65

تحليله على الوحدات الدّنيا، ودراسة الخطاب المعاصرة متأثّرة بالبحوث الأوربية نحو نظريات سوسير، ريفارتير، رولان بارت، غريماس وجاكبسون"[1].

كما أنّ الانفصال الذي حدث بين النّقد واللّغة هو فصل جسم عن روحه الذي لا يستغني أحدهما عن الآخر، إذ لا يوجد الواحد منعزلا عن الآخر، فهما عنصران أساسيّان متكاملان يتشكّل منهما إبداع الاكتشاف والفهم.

## 1- أهميّة الدراسة الصوتيّة:

إنّه من المفيد أن نبيّن أهميّة الدّراسة الصوتيّة من منطلق أن"طبيعة اللّغة تتّخذ في المقام الأوّل صورة صوتيّة منطوقة مسموعة"[2]، تعبّر عن معان وأفكار ذاتيّة أو اجتماعيّة أو عالميّة. وقد أدرك القدامى من الهنود والإغريق والرّومان والعرب قيمتها ودورها و"كانت نتائج أبحاثها على الرّغم من تشابهها عظيمة القدر، إلاّ أنّ اعتمادهم على الملاحظات الذاتيّة أحجمهم على الوصول إلى بعض الحقائق اللّغويّة، وقد سعى الدارسون المحدثون إلى تجليتها."[3] وأهم ميدان استرعى انتباههم هو علم الأصوات لأنه الأساس الذي تنشأ منه لغات العالم. واهتمام الدارسين بهذا المنحى أي بالبنية الصوتيّة في اللّغة يرجع إلى أمور عدّة، أهمّها:

- ✓ إنّه الأساس الذي يقوم عليه بناء مفردتها وصيّغها وتراكيبها بل وأدبها كلّه: شعرا ونثرا[4].
- ✓ إنّه وسيلة من وسائل تعليم اللّغات القوميّة والأجنبيّة[5].
- ✓ يعتمد في تفسير بعض الظّواهر اللّغويّة الصّرفيّة والنّحويّة، فالنّظام الصّرفيّ يقوم على صنع (الصيغم)، وهو وحدة صوتيّة ذات معنى ويتجلّى دوره في تشكيل بنية الكلمة وصيّغها.

أمّا علم النّحو فيقوم بتحديد العناصر اللّغوية التي تتكوّن منها الجملة وبيان العلاقات المتبادلة بين هذه العناصر، وهو في الأصل يعتمد على علم الأصوات لأنّ مادّته اللّغويّة تتكوّن من وحدات صوتيّة وصرفيّة.

---

[1]: توفيق الزّيدي، أثر اللّسانيات في النّقد العربي من خلال نماذجه، الدّار العربيّة للكتاب، ص15

[2]: د/ عبد السلام المسدّي، اللّسانيات من خلال النّصوص، ص 43

[3]: د/كمال محمد بشير، علم اللّغة العامّ والأصوات، ص12 و. د/ محمد حسن عبد العزيز، مدخل إلى اللّغة، ص71

[4]: د/عبد الصّبور شاهين، في علم اللّغة العامّ، ص 105

[5]: د/كمال محمّد بشير، علم اللّغة والأصوات، من ص173 إلى 197

ولن يكون تحليلنا لهذه الوحدات سليما إلا باستخدام القوانين الصوتية. ويتبين أثرها في تمييز أنواع الجمل وتفسير بعض الظواهر الإعرابية وبيان التراكيب، ويراعى في كل ذلك مبدأ النطق أو ما يعرف بالتنغيم الموسيقي.

ولم تتوقف الدراسات الصوتية في مجال اللغة، بل امتدت إلى ميدان الأدب لأن مقوّمات الإبداع ترتكز في بعض معالمها على تخيّر الألفاظ وقوة نسجها وتنوع دلالاتها وصورها.

## 2- قيمة الصوت والكلمة في قصائد السائحي:

لا غرو إذا وجدنا منذ القديم ممن يقدم الجانب الصوتي لفهم النص في ارتباطه بالعناصر الأخرى، وقد وجدنا القدماء والمحدثين يذكرون ذلك في أكثر من مصدر ومرجع اهتمّ بتحليل النص الأدبي.

ومن هنا يمكن الإشارة إلى عناصر يبحثها الدارس وهو أمام نص أدبي، يحللها في علاقتها بالمستويات الأخرى، كالإيقاع بنوعيه الخارجي والداخلي واختيار الألفاظ والكلمات المناسبة بمكوناتها الصوتية ومدى تجانسه مع أصوات التراكيب التي تلازمه، فتصور المعنى أحسن تصوير وتقربه من المتلقي وبخاصة إذا أحسن الشاعر توظيفه.

ولهذا نرى أنّ الصوت يقوم بدور مهم في إبداع المعنى، يقول(GURRY):"إن الذي يجب ألاّ يغيب عن بالِنا أبدا في توقّعنا لكل عنصر من عناصر القصيدة، هو ربطه بالعناصر التي تنشئ وحدة واحدة، ولذلك فإن التأثيرات الصوتية ينبغي أن تدرس دائما مرتبطة بالمعنى والفكرة والتخيل والإيقاع".[1]

ومن هنا فإن للدال أهمية في بناء الخطاب، وقد كان دائما موضوع اهتمام بالغ من النقاد والبلاغين واللغويين، واختلفت الزوايا التي تعالج الأسلوب، و"عنصر الاختيار يرتبط بالمعنى النحوي الذي وظفت فيه الكلمة للتعبير عن دلالتها الدقيقة".[2]

فالكلمة تتآلف مع غيرها لتدل على معنى في ذهن القارئ أو على شيء في الوجود أو على حدث أو غير ذلك. والكلمات هي نتيجة التفاعل بين الحروف والمقاطع الصوتية التي يتألف منها الكلام، وهي مجموعة ألفاظ في تركيب وترتيب معنيين، زمن تآلف الجمل وانتظامها تتحقق البلاغة التي هي صورة عامة

[1]: عن GURRY عن د.محمّد العيد، إبداع الدّلالة في الشعر الجاهلي، دار المعارف ط1، سنة 1988، ص13

[2]: أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتّراث، ص98

عن حسن الكلام وجودته بل لما يحمل أيضا في طياته من معان إنسانية قيمة، فالكلمة أو اللفظة تكتسب قيمتها من موقعها في التركيب وبتآلف أصواتها وتجانسها مع نظم الكلمات في الجملة.

**1.2 – بنية الصّوت:**

هي وحدات صوتية متقابلة في درجة الاستعمال. وقد أكّد الاستقراء على أن نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام لا تزيد على الخمس أي ما يمثل 20% في حين أن أربعة أخماس الكلام يتكون من أصوات مجهورة[1] أي ما يمثل 80%، ويوفر انتشارها في النص ظلالا من المعاني توصف بحسب صفة الأصوات. فإذا كانت مجهورة ازداد المقام تفخيما لأن الصوت المجهور يتصف بحركة قوية تشد انتباه السامع، فيعي أسراره. وإن كانت مهموسة كان الصوت خافتا والحس مرهفا فيوجب التأمل وتوقظ حركته الوجدان والمشاعر النبيلة لأنه غالبا ما يكون في مقام الحزن والإشفاق.

وقد تتغير هذه الدلالات بحسب موقع الأصوات في الكلمات أو في السياق، فصوت (الحاء)[2] في المفردات (الارتياح)و(السماح) و(النجاح) يدل على السعة. وفي لفظ (الحجر) يدل على التقيد والحبس، فليس سواء وقوعه في أول الكلمة أو في وسطها أو في آخرها.

وأهم مجال خصب لتوظيف هذه الأصوات هو النص الشعري. ونحاول إبراز التشكيلات الصوتية وإظهار مدى استفادة السّائحي من هذه النّسج الصوتية وآثارها الدلالية في مدوّنته الشعريّة.

**أ– الأصوات المهموسة وتمظهرها في شعره:**

من الأصوات المهموسة المهيمنة: الفاء، التّاء، السّين والحاء.

❖ **الفاء:** صوت شفهي، أسناني، رخو، مهموس، ساهم في إبراز الدلالات المختلفة من أهمها:

✓ **الحنين إلى الوطن والتغني بأمجاده:**

فرشت فوق ثراك اليوم أجفاني وجئت أزرع أعماقي ووجداني[3]

فالفاءات الثلاث أصلية :فالأولى وردت في الفعل (فرشت) والثانية في الظرف (فوق) والثالثة في الاسم (الأجفان) وذلك لإظهار مدى تأصل الوطنية في نفسية الشاعر وارتباطه بوطنه بعد عودته من ديار الغربة.

✓ **الغزل:** يقول متغزلا بمنى:

---

[1]: ابر اهيم أنيس، موسيقى الشّعر، ص 265

[2]: عبّاس محمود العقّاد، أشتات مجتمعات في اللّغة والأدب، ص45

[3]: جمر ورماد، ص7

أنا لولاك لما رفّت بأعماقي ورودي[1]
ولما افترّت شفاهي ولما اخضوضر عودي
فيك أحببت ضلالي، فيك أحببت جموحي

فالفاءات المتكررة عزّزت دلالة الحبّ لدى الشاعر تجاه محبوبته **"منى"** وبيّنت صدق عاطفته أمامها.

❖ **التاء:** صوت لثوي، أسناني، مهموس، انفجاري ساعد على إظهار دلالة **الفخر** و**الاعتزاز** كما في قوله:

و تمطّى أوراس تيها وعجبا فإذا سفحه يعجّ أسودا[2]
تتنزّى تحت الحديد غضابا كاد أوراس تحتها أن يميدا

فتردّد التاءات في الفعلين (تمّطى وتتنزّى) وفي المصدر (تيه) وفي الظرف المكرّر (تحت) زاد من شموخ الأوراس وعزّز درجة الفخر والاعتزاز به وبثواره العظام الذين أشاد بهم الشاعر السائحي.

❖ **السين:** صوت لثوي، مهموس، احتكاكي استعمله الشاعر لإبراز دلالتي **اللوم والعتاب** ثم **المدح**.

✓ **اللوم والعتاب:** يقول في قصيدة المهرجان:

و عدت ثانية للشعر أنسجه من بعد ما كدت أنساه وينساني[3]
ما جاش صدري بشعر في مناسبة إلا بأيام أفراحي وأحزاني

✓ **المدح والثناء:** يقول:

و سرى كالخيال في غسق الليل وفي سمعه تردّد نغمه[4]

❖ **الحاء:** حلقي مهموس، احتكاكي، سياقاته ودلالته مختلفة نورد اثنتين:

✓ **الفخر والحماسة:** يقول:

قد حفرنا اسمه على كل قلب وجرى في الدّماء عزما أكيدا[5]

---

[1]: همسات وصرخات، ص 63
[2]: المصدر نفسه، ص 17
[3]: جمر ورماد، ص 7
[4]: المصدر نفسه، ص 16
[5]: جمر ورماد، ص 16

وحبوناه ما حبانا اعتزازا ومقاما مدى القرون حميدا

هذان البيتان من قصيدة (نوفمبر) كلّها فخر وافتخار بثورة نوفمبر وأبطالها وجبلها الأشم (الأوراس) الذي انطلقت منه الشرارة الأولى لثورة التحرير.

✓ **الوصف**: يقول واصفا هلال رمضان

اِملأ الدنيا شعاعا أيها النور الحبيب[1]

وامح من ظلمتها الحيرة والشك المريب

**ب – الأصوات المجهورة وسياقات دلالاتها:**

من الأصوات المجهورة الغالبة نجد: الباء، الدال، الميم، العين والقاف.

❖ **الباء**: صوت شفهي مجهور انفجاري. عمل على تكوين دلالات مختلفة أبرزها:

✓ **إظهار الفرحة والمسرة**: كما في قوله:

على الرّحب مقدمك المترقّب وأهلا بيومك بين الحقب[2]

فما خفق القلب بعد الشّيب ولا اهتزّ في أضلع أو وثب

✓ **الحكمة**: يقف السائحي معلّما حكيما في قصيدته "معذرة يا ملتقى الفكر" مستغلاّ صوت الباء الانفجاري لإظهار حكمته بصوت عال حتّى تصل إلى الجميع بصدق الأخذ بها فيقول:

إذا شاب رأس المرء شابت طباعه وجفّ شعور عنده ملتهب[3]

و أصبح لا يصغي إلى صوت قلبه ولا يسمع النجوى ولا يتحبّب

❖ **الدّال**: لثوي، أسناني، مجهور، انفجاري أدّت دلالتين:

✓ **الشدّة والقوّة**: كما في قوله

و اخفقي في الحدود في كلّ شبر من بلاد مضمخ بالدّماء[4]

---

[1]: همسات وصرخات، ص 117

[2]: المصدر نفسه، ص 32

[3]: إسلاميات، ص39

[4]: همسات وصرخات، ص 117

عطّرته دماء مليون حر فهو كالمسك من دم الشهداء
صنعت مجدنا العظيم وهزّت ألف قرن قعيدة صمّـاء

- ✓ **الاعتزاز بالشهيد وإبراز دوره في ساحة الجهاد:** وبالغلظة والشدّة نفسها الموجودة في صوت الدال الانفجاري وبصوت عال يفتخر السائحي بالشهيد وبدوره في ساحة الجهاد متسائلا:

أيّ دمع أيّ لحن يطفئ اللوعة فيا ؟[1]
كيف أبكي أو أغنّي وفؤادي في يديّا؟
كيف أنساه شهيدا مات من أجل البلاد؟
وقضى العمر بعيدا في ميادين الجهاد

- ✓ **استغلال المناسبات الدينية لإظهار الفرحة والمسرّة:** يقول بمناسبة المولد النّبوي:

ذكرى تعود وعبرة تتجدّد ومواعظ ملء النّهى يا مولد[2]
هزّت بمقدمها الوجود فكلّه عطر يضوّع و نغمة تتردّد

- ❖ **النّون:** لثوي، أسناني، متوسط، وظّف في أغلب السّياقات لإظهار.

- ✓ **الاعتزاز والافتخار وذكر المآثر:** يقول في قصيدته " من أنا؟" :

آه لو كان يستطيع بياني أو جرى في الحديث طلقا لساني[3]
لتغنّيت مثل أمسي هزارا بين هذي الرياض والأفنان

- ✓ **تقديم الاعتذار والأسف:** يقول في القصيدة نفسها:

ليس صمتي عن واجب الشكر نكرانا ولكن في الصّمت بعض البيان[4]
خانني النّطق فاعذروني فإنّي ما تعوّدت مثل ذا الإحساس

- ✓ **إظهار الملل والأسف:** وشغّل السائحي أثر صوت النون لتصوير إعراضه وصمته عن نظم القريض وميله إلى الهدوء والسكون، فيقول:

تركت القريض وعفت الغناء وأنسيت ترجيع تلك اللحون[1]

---

[1]: المصدر نفسه، ص 87

[2]: إسلاميات، ص 107

[3]: جمر ورماد، ص 22

[4]: المصدر نفسه، ص 22

ولكنّ صوتا عميق الصّدى تسلّل كالنور بين الغصون

❖ **الميم**: شفوي، مجهور، متوسط، أيضا أدّى دلالات مختلفة منها:

✓ **الرّثاء**: أضفى صوت الميم المكرّر صبغة الحزن والكآبة على أبيات القصيدة يقول في رثاء الإمام الشيخ الإبراهيمي:

أيّها الراحل المقيم سلاما طبت في الأرض والسّماء مقاما[2]

أنت ما زلت ها هنا وستبقى تتحدّى الزمان عاما فعاما

ليس هذا الكون موتا ولكن راحة تستعيد فيها السّلاما

❖ **العين**: صوت حلقي مجهور، احتكاكي، صاحبته دلالات كثيرة أهمها:

✓ **الوصف**: يصف هلال رمضان بداية السنة الهجرية" محرم" فيقول:

فهجّت وراء العيون القلوب و أمعنت في النظر المؤلم[3]

وألهمتها في سكون الدّجى روائع في الشعر لم ترقم

منغمّة مثل ضحك العذارى وهمس الحلا على المعصم

- ويقول في وصف الصحراء في تشبيه رائع لأخذ العبرة:

ليس فيها مثل العبد نفاق وليس فيها مثل العباد رياء[4]

هي في العين إن نظرت رمال وحي في العقل إن فهمت سماء

❖ **اللاّم**: أسناني، مجهور، متوسط، استعمل كثيرا لإبراز دلالتين:

✓ **إظهار المسرّة والفرحة**: يقول في مناسبة العيد:

العيد أقبل ركبه فتعال ستقبل الأفراح والآمالا[5]

و يحيي موكبه السعيد على الربّى ونشاهد الألعاب والأطفالا

---

[1]: جمر ورماد ، ص 23

[2]: همسات وصرخات، ص 95

[3]: المصدر نفسه، ص 109

[4]: المصدر نفسه، ص 90

[5]: همسات وصرخات، ص 101

✓ **اللوم والعتاب:** يقول مبديا برأيه في قصيدة عنوانها "مجرّد وجهة نظر قديمة" ومعاتبا موظفا صوت اللاّم المجلجل في الآفاق:

أخي على رسلك لا تلمني فلست منك لا... ولست منّي[1]

كنت وما زلت كما تراني جزائري القلب واللّسان

لا تسمع اللّكنة عند نطقي ولا ترى تطبّعا في خلقي

ألبس ما يلبسه الرّجال وهكذا الأقوال والأفعال

❖ **القاف:** لهوي، مجهور، شديد، وظّف. يقول:

✓ **الفخر والدعوة إلى تجسيد الوحدة العربية:**

من هنا من معاقل الأبطال نبعث الشكر يا بلاد الجمال[2]

لم نزل في الطّريق نمشي سويّا وسنبقى على المدى في اتّصال

لم نعد مثل أمس ألف طريق في شعاب من الهوى والضّلال

جمع الله شملنا فالتقينا في طريق العلى ودرب النّضال

وغدا نلتقي هنا أو هناكم فغدا نلتقي على كلّ حال

**ج- الحركات الإعرابية:**

إلى جانب وظائفها اللغوية والنحوية فهي تساهم في تحديد الدلالة الشعرية

1) **الحركات القصيرة:** ونقصد بها الكسرة، الضمة والفتحة.

✓ **فالكسرة** إما أن تأتي ظاهرة أو مقدرة، وقد أعانت على **إذكاء نار الشوق بالأنا الشاعرة** إلى زيارة قبر المصطفى محمد (ص)، كما يظهر ذلك في قوله:

على عتباتِ النورِ في حرمِ النبيّ ِ وقفت بقلبٍ خاشعٍ متهيّبِ[3]

وأوضحت **روح النضال** و**بيّنت شجاعة الأبطال** كما في قصيدته (من وحي المعركة):

هنالك في الجانبِ الآخرِ على الشاطئِ الأخضرِ الساحرِ[4]

---

[1]: إسلاميات، ص 13

[2]: جمر ورماد، ص 43

[3]: إسلاميات، ص 05

[4]: جمر ورماد، ص 47

على قيدِ أنملةٍ في العلى من القمرِ الساطعِ الساهرِ

✓ وحركة **الضمة** عدّت عنصرا أساسيا في تكوين و**إبراز الخصال الحميدة في الممدوح**، كما في قوله:

أيُّها القادمُ المباركُ أهلا جئت تطوى الأجيال جيلا فجيلا[1]

ولياليك كلُّهن ابتهالٌ وتسابيحٌ رتّلت ترتيلا

✓ كما ساعدت حركة **الفتحة** على **بيان روح الوفاء والإخلاص** التي جبل عليها الشاعر **تجاه القضية الفلسطينية**، يقول في قصيدته (من سوانا؟):

سَوفَ نَفدي أَرضَنَا سَوفَ نَحمي عرضنَا[2]

ونؤَدي فَرضَنَا في ميَادين الفدَا

– ويقول **مادحا ومثنيا** على من حاضر ومن حضر الملتقى الثاني عشر للفكر الإسلامي:

شكراً لمن حَاضَرنَا ومَن حَضَر ومَن دَعَا للملتَقَى الثَّاني عَشَر[3]

و للَّذينَ شَنَّفوا الأَسمَاعَا وَأَبدَعوا في بَحثهم إبدَاعاً

و للَّذينَ اقتَصَروا التَّعليقَا وَأَوجَزوا وَاكتَشَفوا الدَّقيقَا

وللَّذينَ أَكرَموا الوفودَا وَفَرَشوا طَريقَهم ورودَا

2) **الحركات الطوال:**

شعر السائحي زاخر بتوظيف الحركات الطوال المناسبة لمشاعر النفس المنبسطة، ولاسيما في حالات اليأس والحزن. ولعل وفرة استعمالها في النص كظاهرة إنما تعود إلى خصائصها الطبيعية التي تمتاز بالوضوح السمعي، فتشد الانتباه إلى ما في النص من معان تستدعي النظر. وقد ارتبطت بدلالات كثيرة، منها:

✓ **الإباء والتحدي:** يقول السائحي في مناسبة الذكرى الأولى لوفاة الشيخ محمد البشير الإبراهيمي:

أيها العبقري يا زارع النو ر ويا قاهر المدى و الزمان[4]

صنعك الخالد العظيم مقيم يتحدّى الفنا وليس بفان

[1]: إسلاميات، ص 96

[2]: همسات وصرخات، ص 143

[3]: إسلاميات، ص 25

[4]: جمر ورماد، ص 47

هو لحن الزّمان في كلّ عصر ونحيّ القلوب والآذان
أيّ شعر أصوغه بلساني يوم ذكراك يا أمير البيان؟

فالمدود (الألف، الواو والياء) أدت وظيفة ودلالة الشموخ الذي عليه الممدوح (الإبراهيمي) ورسمت الإباء والتحدي الذي كان عليه حتى جعل منه السائحي عبقريا فذّا، في توالي وتتابع كلمات تحمل المدود (يا زارع النور، يا قاهر المدى والزمان، الخالد، العظيم، مقيم، يتحدّى، الفنا، فان، الزمان، القلوب والآذان، أصوغه بلساني، ذكراك يا أمير البيان...)، فمن أصل واحد وثلاثين (31)كلمة نجد اثنين وعشرين (22) منها بها مدود، أي ما نسبته 70.96 %

✓ **الشكوى والعتاب**: يقول السائحي:

حرام على العربيّ الأبيّ ينام ويغضي لهذا الرّدى[1]
وينعم بالعيش بين القصور وفي القدس قد أشعلوا موقدا
وأعظم جرم جناه أخي إذا مدّ للغادرين اليدا

فتوالي الحركات الطّوال في وسط الكلمة أو آخرها(حرام، ينام، يغضي، هذا، الردى، القصور، اليدا...) ساهمت متجمّعة في رسم لمحة الحزن التي غلبت على الشاعر في قصيدته جرّاء الغدر بالشعب العربي عامة والفلسطيني خاصّة بتدنيس (القدس) من قبل آل صهيون.

✓ **الوصف**: يقول واصفا هلال رمضان:

املإ الدنيا شعاعا أيّها النّور الحبيب[2]
قد طغى اليأس عليها وهو – كالليل – الرهيب
فترامت في الدّياجي و مضت لا تستجيب

فمن أصل عشرين كلمة نجد اثنتا عشرة منها حركات طوالا تنوّعت بين الفتح والكسر والضم استغلّها الشاعر في الترحيب وإعلان الفرحة بقدوم رمضان الكريم ورؤية هلاله المنير، مثل: (شعاعا، النور، الحبيب، رهيب، الدياجي، لا تستجيب...).

و**يصف أسطول الجزائر** في مقطوعة، فيقول مناجيا:

امخري البحر واخطري في العباب لا تبالي بموجه الصّخّاب[1]

---

[1]: المصدرنفسه، ص 45

[2]: همسات وصرخات، ص 117

كلما ثار عاد رهوا مستكين الأمواج داني الرّكاب
شدّت فيه مدى القرون فخارا لم يزل شامخا مدى الأحقاب

✓ **الحكمة:** يقول بصوت المعلّم الحكيم مؤدّبا الشباب:

وسيروا مع التيسير إن نجاحكم أكيد ولا تغلوا ولا تتعصّبوا
وعودوا إلى الماضي البعيد فإنّه إلى أبعد الغايات أدنى وأقرب
هل السنّة العصماء إلاّ مواقف وإلاّ سلوك في الحياة مهذّب؟

فبهذه الحركات الطّوال استطاع السائحي أن يوصل رسالته وصوته إلى الشباب مسديا لهم النصح كأب ناصح أمين وهو يشارك في ملتقى الفكر الإسلامي (سيروا، لا تغلوا، لا تتعصّبوا عودوا إلى الماضي البعيد، التيسير نجاحكم أكيد، الغايات، العصماء...).

**2.2- بنية الكلمة:**

**1) التّوازي الصّوتي:**

يعتبر التّوازي الصّوتي من أدّق الصّيغ المرتبطة بالإيقاع ارتباطا شديدا، بل هو من أهمّ العناصر التي تقوم عليها الموسيقى الداخلية للنص الأدبي عامّة، والنّصّ الشعري خاصّة، لذلك ليس غريبا إذا وجدناه "يحتلّ المنزلة الأولى بالنّسبة للفن اللّفظي"[2] فهو يقوم على " اصطناع ألفاظ متشابهة الصيغ كعطف اسم على اسم أو فعل على فعل..."[3]، وتتمثل هذه الصّيغ في البناء الصّرفي المتماثل القائم على وزن واحد. وقد عرف النقاد العرب هذا قبل نظرائهم في الغرب بسنين، وانتبهوا لأهميته ومستويات تأثيره، فخصّوه بدراستهم وعقدوا له مباحث في مصنفاتهم، وأدّى بهم ذلك إلى التّمييز بين نوعين منه:

أ. **التّماثل أو المماثلة:**

"هو أن تتماثل ألفاظ الكلام أو بعضها في الزّنةِ دون التّقفية".[4] فالمماثلة -إذن- تعتمد على الوزن والبنية الصّرفية للكلام دون التّقفيّة أوالتّشابه في الحرف الأخير فيه مع الاختلاف في المعنى، فهو كما نلاحظ يشترك مع الجناس في بعضٍ من خصائصه.

---

[1]: جمر ورماد، ص 44

[2]: قضايا الشعرية: رومان جاكبسون، ترجمة:محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1981، ص 103

[3]: الخصائص الشكلية للشعر الجزائري الحديث، عبد المالك مرتاض، مجلة آمال، عدد 55 ، ص 27

[4]: خزانة الأدب ونهاية الأرَب، ابن حجة الحموي، شرح: عصام شعيتو، ج 2 ص 293

ب. **الموازنة أو التّوازي:**

"هو أنْ تأتي الجملة من الكلام، أو البيت من الشّعر متّزن الكلمات، متعادل اللّفظات في التّسجيع والتّجزئة معا في الغالب".[1] والسّجع يقتضي التّقفية أيّ اتّحاد رويّ الكلمة، لكنّ هناك من أسقطه فقال "الموازنة أن تكون الفاصلتان متساويتين في الوزن دون التّقفية"[2] فالفرق "بين الموازنة والمماثلة هو التزام التّسجيع في الموازنة وخلوّ المماثلة منه"[3].

فصَل التّوازي في أمر الفرق بينهما واعتبرهما من حيث المبدأ ظاهرة زخرفية متشابهة، تعطي النّصّ جمالا على المستوى الإيقاعي اعتمادا على البنيّة الصّرفية، والكمّ الصّوتي، والدّلالة اللغوية...

❖ **حظ التّوازي في قصائد السّائحي:**

ضمّن السّائحي بنية قصائده نسيجا من الزّخارف اللّفظية المتوازية، وقدّمها في صورة متقنة سليمة على مستوى اللّفظ أو التّركيب، وفي أشكال متنوّعة يمكن تصوّرها كالآتي:

✓ **التّوازي الإفراديّ :** ونقصد به التّوازي على مستوى المفردات، من مثل قوله في قصيدة (تونس):

قد حملناها **قلُوبا** و**ضُلوعًا** وأتيناك فرادى و**جموعا**[4]

وبذلك حقّقت هذه المفردات: قلوبا، ضلوعا، جموعا، موازنة لفظية على مستوى الامتداد الإيقاعي الذي فرضه ممثّل الجمعِ حرف المدّ: الواو، وسط اللّفظة، وزاده وقعا المدّ بواسطة حرف مد آخر وهو الألف في آخر المفردات، ونضيف إلى كلّ ذلك الأتّفاق الحاصل في التّسجيع والتّقفية والتّساوي في الأجزاء(فعولن)، لكنّ كل كلمة استقلت بمعناها، ويقول في قصيدة (تونس):

وجئتك مأخوذا بسحرك ذاهلا أرى كلّ شيء فيك يأخذني قسرَا[5]

أكاد من الشّوق المؤجّج في دمي أقبل حتّى **العشْبَ والترْبَ والبحْرَا**

[1]: تحرير التّحبير في صناعة الشعر والنثر، ابن أبي الأصبع المصري، تحقيق: حفني محمد شرف، القاهرة، 1963 ص 297

[2]: الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، شرح وتعليق وتنقيح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني، ط5، 1980، ص 593

[3]: المرجع نفسه، ص 297

[4]: بقايا وأوشال، ص 42

[5]: بقايا وأوشال، ص 62، وهي غير قصيدة الشّاهد السابق، وللشاعر في تونس شعر كثير.

فالتّوازي الذي حقّقتُه المفردات: العشْب، الترْب، البحْرا، كان على مستوى الإيقاع والأجزاء، إضافة إلى انتماء هذه المفردات إلى حقل دلالي واحد وهو الطبيعة، ممّا يقوي المتن الإيقاعي للبيت؛ وإذا كانت هذه المفردات قد اشتركت إيقاعا وزِنة، فإنها اختلفت في المعنى مع أن التّوازي الصّوتي لا يشترط فيه ذلك وهذا ما يميّزه عن الجناس.

**2) التّرادف:**

الترادف من مميّزات اللغة العربية، ومن العوامل المباشرة في ثراء معجمها ومعانيها، ويراد به غالبا: اختلاف اللّفظ صوتا وصرفا وبناء واتحاده لفظا، ويذهب ابن الأثير إلى أنهّ " ليس كل الألفاظ المترادفة يقوم بعضها مقام بعض"[1]، وتتمثل فائدته في توضيح أو شرح أو إزالة غموض ما قبله أو ما بعده، وإثراء أساليب التّعبير، واكتشاف مدى الثّراء اللغوي لدى الشاعر وقدرته على توظيف هذا الرّصيد الثريّ في ثنايا نصّه.

وقد لخّص السيوطي وظيفة الترادف وفائدته فرأى أنها في:"...التّوسع في سلوك طرق الفصاحة وأساليب البلاغة في النّظم والنّثر وذلك لأنّ اللّفظ الواحد قد يتأتّى باستعماله مع لفظ آخر:السّجع والقافية والتّجنيس والتّرصيع وغير ذلك من أصناف البديع"[2].

شاع الترادف في إنتاج القدماء والمتأخرين، والسّائحي من الذين أولعوا به إلى درجة كبيرة، فلا تقرأ له نصّا إلا وتجد الترادف من لبناته وأسسه التي تشيد بنيانه وتقِيمُ أعمدته وأسواره.

❖ **مستويات التّرادف في شعر السّائحي:**

يأخذ الترادف في شعر السّائحي مستويات وأشكالا مختلفة، استجابة لقواعد اللغة وبناء مفرداتها وتراكيبها، وأبرز هذه المستويات والأشكال:

1. **التّرادف الإفرادي:**

[1]: المثل السائر، ابن الأثير، تحقيق:محمد محي الدين عبد الحميد، ج2، ص 118

[2]: المزهر في علوم اللغة :جلال الدين السيوطي :تحقيق: فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1 ، 1998

وهو ما تعلق بالمفردات والألفاظ المستقلّة داخل السّياق النّصّيّ، وهو متنوع أيضا، حسب الأشكال الآتية:

أ- **التّرادف المتعاطف:**

وهو الذي يتم بواسطة رابط العطف، داخل البيت الواحد أو بين أبيات متتالية مترابطة لفظا ومعنى، وهو كثير في شعره لسهولته وسهولة الاستعانة فيه بحرف العطف(الواو)- خصوصا- الرّابط بين المترادفات، ومن أمثلته عنده، داخل بيت واحد، قوله في قصيدة: (تحية الجزائر):

لياليه بالآلام مرّت مريرة وأيامه **أشْقى وأقسى وأتْعبُ**[1]

فالسّياقات (أشقى، أقسى، أتعب) أفادت معنى واحدا على سبيل الترادف، وممّا زادها قوّة وجمالا ورودها على وزن واحدٍ وهو صيغة اسم التّفضيل، فأعطاها إيقاعا مميزا داخل البيت.

ومما يقاربها قوله في قصيدة: (ذكرى المولد الشريف):

واهتز للذّكرى إذا مرّ طيفها فذكّرني **مجدا وعزّا وسؤددا**[2]

فالأسماء المفعولة: (مجدا، عزّا، سؤددا) أفادت الترادف، وأضافت بوزنه هذا إيقاعا مميّزا داخل البيت.

أمّا ما ورد في أكثر من بيت، قوله في قصيدته المغناة (حكاية ثورة):

نحن **شُدْنا ورفعنا** **وبنينا وصنعنَا**[3]

**وسنُعلي** ما استطعنا اسمنا **العالي** المجيد

فالكلمات المترادفة: (شدنا) و(رفعنا) و(بنينا) و(صنعنا) و(سنعلي) و(العالي) حقّقت الترادف داخل النص، وجاءت متعاطفة بين البيتين اللّذين يحملان معنى مشتركا، كأنّنا نقرأ في سطر نثري متوالي الأجزاء .

ومن أمثلته قوله في قصيدة: (الرّاعي):

هي في قصر منيع قد **تسامى وتناهى**[4]

---

[1]: بقايا وأوشال، ص 105

[2]: المصدر نفسه، ص 126

[3]: الرّاعي وحكاية الثّورة، ص 46

[4]: الرّاعي وحكاية الثّورة، ص 5

فبين (تسامى) و(تناهى) ترادف داخل البيت، وقد استفادت كلمة تناهى من السمو بفعل مجاورتها للتسامى.

ب- **الترادف المتجاور:**

وهو الذي يأتي في موضع واحد دون فاصل أو رابط يمنع اتصّاله، لكنّه قليل في شعره إذا قيس بغيره من الأنواع الأخرى، ونماذجه تفرض نفسها نتيجة تواجدها داخل البيت أو داخل القصيدة، وقلّته تلك ترجع للحاجة الدّائمة إلى الرّبط والوصل بين المترادفات فيحول ذلك دون تحقيقه بيسر، فمثله قوله: في قصيدة: (وقفة ادّكار):

وما الشّعر إلا أن يثيرك موقف فترضى وإلاّ أن يهزّك مشهدُ[1]

وأنْ تتلقى في المناجاة ومْضه فتمضي كما يمضي **الحسام المهندُ**

فبين (الحسام) و(المهند) ترادف فقد تجاور المترادفان من غير رابط أو فاصل، فالحسام: السّيف والمهند: السّيف أيضا لكن يراد به المصنوع أو المطبوع من حديد الهند.

ومنه قوله في قصيدة: (وجدتها):

وأحسسْتُها في سكون الدّجى وفي عمقه **الصّامتِ الأبكمِ**[2]

وبين الكلمتين: (الصّامت) و(الأبكم) ترادف لكن دون رابط، ولو أنّه ليس كل صامت أبكم، بينما كل أبكم صامت عن الكلام، ثمّ أن الصّمت عارض، لكن البكم علّة مزمنة.

وفي قصيدة (في ليلة المعراج):

وإذا الصّبح فجأة يتجلّى كمحياه **الضاحكِ البسّامِ**[3]

فالترادف جلي بين لفظتي (الضاحك البسّام)، ولو أنّ هناك فرقا بائنا بين المعنيين، فالضّحك أشدّ من الابتسام، لأنه لا يكون إلا بصوت بينما الابتسام بالملامح فحسب.

ج- **التّرادف المتقارب:**

وهو الذي يأتي موزّعا في بيت واحد أو أكثر، لكنْ بصورة متقاربة، وقد توفّر في جملة من قصائد السّائحي، فما كان داخل بيت واحد قوله في قصيدته المسرحية: (الرّاعي):

---

[1]: بقايا وأوشال، ص 139

[2]: همسات وصرخات، ص 34

[3]: المصدر نفسه، ص 111

أيّها اللّيل أين **غاب** صداه؟ و**توارى**، أين **اختفى** أين **هاما؟**[1]

ف: (غاب) و(توارى) و(اختفى) و(هاما) متقاربة في البيت لا يفصلها عن بعضها إلاّ الفاصل الاستفهامي (أين) فكلّها أفادت الترادف داخل البيت. ومثله قوله في قصيدة (في ليلة المعراج)[2]:

لا **ترانيمَ** للرعاة، ولا **شدْوَ** حُداة ولا صدى **أنغامِ**

فالتّرادف في البيت تحقّق بالكلمات المتقاربة (ترانيم، شدو، أنغام)، والتي أكسبت البيت جوّا صوتيا، فهي ألفاظ من حقل الأصوات، ومنه أيضا ما ورد في قصيدة (وجدتها):

وما **تمْتَمَ** الغصنُ في **همْسه** وما أظهر الرّوضُ أو يضمرُ[3]

صباح **ضحُوك** كوجه الرّبيع **تبسّم** في الرّوضِ والمربعِ

هناك أحيا **أعب** الجمال و**أنهل** من ورْدِ هـ الممرّعِ

فبين: (تمتم و همسه) ترادف، وكذلك بين (ضحوك و تبسّم) وبين (أعب و أنهل)، لكن حال دون تجاورها، فواصل مختلفة: كلمات أو تراكيب، كما هو واضح في كل بيت:

وممّا جاء في أكثر من بيت، قوله في قصيدة (قصّة ثائر):

لم أزدْ أنْ سترتُ بذْلة جندي وأبديتُ بذلة العمّالِ[4]

وكلا البذلتين رمز **كفاحٍ** في ميادينا ورمز **نضالِ**

فأنا اليوم في المزارع فلاح كأمس **مجاهدٌ** في الجبالِ

فبين (كفاح) و(نضال) و(مجاهد) ترادف، وقد وردت متقاربة في بيتين متتاليين.

**د- التّرادف المتباعد:**

وهو ما يأتي موزعا داخل النص في صورة متباعدة، وهذا النّوع كثير في شعره وفي شعر غيره أيضا، لسهولة وروده وبُعده عن التّصنع غالبا، تفرضه طبيعة الموضوع، باعتبار الحقول الدلالية التي ينتمي إليها.

---

[1]: الرّاعي وحكاية الثّورة، ص 5

[2]: همسات وصرخات، ص 34

[3]: المصدر نفسه، ص 36

[4]: المصدر نفسه، ص 22

ومن أمثلته لدى السّائحي قصيدته (الصحراء)[1]، وهي من واحد وثلاثين بيتا، فقد وردت المترادفات التّالية موزّعة في ثناياها: (فتنة، جمال، بديع، سحر، روعة، حسن، بهاء، تنمقه) وفي قصيدة (بجاية)[2] وردت المترادفات التالية: (سحرك، حسنك، الجمال، مفاتن، زاهيا)، ومثله ما ورد في قصيدة (نشيد نوفمبر)[3] من مترادفات بين (هتفنا، صحنا، صرخنا).

2. **الترادف التّركيبي:**

وهو الذي يأتي جملة، منه قوله في قصيدة (مع هلال المولد)[4]:

**تسجّل أحداثا** و**تكتب قصّة** إذا عدت عادت في النهى تتجدد

**دعا** كلّ عقل يستجيب إلى **الهدى** وضلّ **ينادي** بالإخاء و**يرشدُ**

فالترادف التّركيبي تم بين أجزاء هذه الجمل (تسجّل وتكتب) (أحداثا و قصّة) (دعا و ينادي) (الهدى و يرشد).

فالترادف بيّن بمختلف مستوياته ومن خلال النّماذج السابقة، القدرة الفائقة والتّحكم الجيّد في ناصية اللغة من قبل السّائحي، فلم يأتِ به من باب استعراض العضلات، بل لأداء وظائف معنويّة ودلالية داخل النّصّ الشعري، إذ جعله يحرّك الدّلالة ضمن المساحة التي يحتلها، ويمكن أن يتعدّاها إلى النّصّ كلّه. كما عمِل على تصوير الأفكار في بناءات هندسية مختلفة الشكل متّحدة المضمون، ممّا يشُعر القارئ براحة نفسية هادئة وهو يجِدُ ضالّته في هذا التّنوع البنائي ذي الكثافة المعنوية.

**3) الطباق:**

لم يجد أهل البديع والنّقاد عائقا في تعريف الطباق، فيروى عن الخليل أنه قال فيه: "إنه جمعك بين الشّيئين على حدّ واحد فيكون الشّيئان للمعنيين"[5]، أي كلّ شيء من الاثنين له معنى يخالف صاحبه.

---

[1]: همسات وصرخات، ص 89

[2]: بقايا وأوشال، ص 157

[3]: أناشيد وأغاني الأطفال، ص 7

[4]: بقايا وأوشال، ص 78

[5]: العمدة ابن رشيق القيرواني، تحقيق:محمد محي الدين عبد الحميد، ج 2، ص 6

وجاء في الخزانة "الجمع بين الضّدّين عند غالب النّاس سواء كانت من اسمين أو من فعلين أو من غير ذلك"[1]، فدلّ على عموم التّضاد ليشمل كلّ أنواع الكلام فيما بينها أو بين ما يخالفها في النّوع والتّركيب.وبلغ اهتمام النّقاد بالطباق بأن جعلوا له أقساما ثلاثة: الإيجاب، السّلب والتّرديد:

- ✓ طباق الإيجاب فالمتطابقان مثبتان وهما من جنس مختلف.
- ✓ طباق السلب فهما منفيان لكنّهما من جنس واحد.
- ✓ طباق التّرديد "وهو أنْ تَرُد آخرَ الكلام المطابق على أوّله"[2].

## ❖ مستويات الطباق في شعر السّائحي:

لا تكاد تخلو قصيدة من قصائده من الطباق، فإذا كان التّضاد في كلّ شيء معلوم بالحواس، فوجوده في الأدب والشعر منه خاصّة معلوم بالتّذوّق والبداهة والسّليقة، فوجود الطباق داخل القصيدة السّائحية ليس بالظّاهرة ولا بالأمر المستغرب، ولكنّ السّؤال ما مدى تحكّمه فيه؟وما هي وظائفه التي أدّاها ضمن أشعاره؟

يعدّ الطباق عند السّائحي من الوسائط المعنوية التي اتّخذها وسيلة لإيصال رسائله إلى المتلقّي ليشعره ويشي إليه بنظرته إلى الوجود والحياة، فإذا كان بعض النّقاد يطلقون على الإيقاع الدّاخلي (الموسيقى الخفية) وهو وصف فيه نظر، فإنّ أنسب عنصر من هذا الإيقاع تنطبق عليه هذه الصّفة هو الطباق، لأنّ وظيفته معنوية أكثر منها لفظية، وربّما هو أبعد ما يكون عن التّصنّع اللّفظي، الذي هو أخص بالتّصريع والجناس والتّوازي، ثمّ إنّ إبعاد الطّباق عن باب الزّخرف اللّفظي ليس بتقليل من شأنه، بل تمييز له عن سواه، وإلا لما كانت المعاني دليلا على الألفاظ.

يقول السّائحي في قصيدة: (في استقبال رمضان) وقد وظّف فيها أنواع الطباق الثّلاثة:

تساوى لديه النّاس في **الفقْر** و**الغنى** فما فيه **ذو مال** وما فيه **معْدم**[3]

فلا المال يطغي ذا **ثراء** فيعتدي ولا **الفقْر** كالمعتاد يشقى ويؤلم

و**نُدرك** معنىً فيه ما زال **خافيًا** وإن كان لا معنى مع **العلْم يُكتمُ**

---

[1]: خزانة الأدب و نهاية الأرَب، ابن حجة الحموي، شرح:عصام شعيتو، ص 157

[2]: العمدة، ابن رشيق القيرواني، تحقيق:محمد محي الدين عبد الحميد ،ج 1، ص 160

[3]: بقايا وأوشال، ص 54

وأن نضع الأشياء عند نِصَابها وإلا فلا شيْء مع **الضرّ يسلم**
فلا تُسندوا للعاجزين مناصبًا فلن **يبتني** أوطانه **المتهدم**
قد احترت فيمن **أقدموا** و**تأخروا** فأيهما في واقع الأمر مجرمُ؟
هم يبتنون المجد بين عيوننا **جديدا** ولنحمي **القديم** ونهدم
إلا أنّنا رغم الزّمان وصرفه **عمالقة** لكنّنا **نتقزّم**

وتيسيرا لمعرفة كلّ نوع على حدة ارتأيت أن يكون ذلك وفق الجدول الآتي:

| طباق الإيجاب | | طباق السّلب | | طباق التّرديد | |
|---|---|---|---|---|---|
| **الكلمة** | **ضدّها** | **الكلمة** | **ضدّها** | **الكلمة** | **ضدّها** |
| الفقر | الغنى | معنى | لا معنى | يبتنون | نهدم |
| ذو مال | معدم | | | | |
| الثّراء | الفقر | | | | |
| ندرك | خافيا | | | | |
| العلم | يكتم | | | | |
| الضرّ | يسلم | | | | |
| يبتني | المتهدّم | | | | |
| أقدموا | تأخروا | | | | |
| جديدا | القديم | | | | |
| عمالقة | نتقزّم | | | | |

نلاحظ من خلال هذا الجدول أنّ السّائحي قد وظّف كلّ الطّباقات التي وقف عندها أهل البديع، وكان طباق الإيجاب أكثر حضورا بـ 12 مرّة، ثم النّوعان الآخران بشاهد واحد فقط. كما أنّ الطباقات تنوعت أيضا بين الاسم والاسم وبين الفعل والفعل أو المزج بينهما.

والسّائحي يسير في أغلب قصائده على هذا النّمط لكن لم تجتمع لديه كل أقسام الطّباق كما اجتمعت هنا.

والطباق ومهما كان نوعه، لا يقف عند توضيح المعنى بذكر الشيء وضدّه كما تعود عليه المتلقّون، بل هو أبعد من ذلك، فوظيفته أو دلالته تتعدّى حدود التّوضيح، فهو يكشف عن حالة من الصّدام الخفي بين الأشياء في معانيها، ولا بُدّ من منتصر ولا بُدّ من منهزم أيضا، كما أنّه يشي بذلك الصّراع الدّاخلي

للنّفس البشرية المبنية أصلا على أساس هذا الصّراع، وهي محلّه أيضا، فلا يلبث صاحبها أنْ ينقلَ ذلك المشهد من طبيعته الخفية (الصّراع الدّاخلي المكبوت) إلى طبيعته العلنية (الكلمات المتضادّة) ولن يجد العالم أفضل من شاعر مبدع يصوّر تلك الصّراعات في شكل تعبير جميل مؤثّر يسمونه الشعر "فَسر الطّباق أنهّ يعبّر عبارة قويةّ عن الفاجع والمضحك، وعن الرّوابط المكنونة، والتّحولات العجيبة بين النّقائض، سواء أكان ذلك في جماد الطبيعة أو حيّها أو المعقولات والأخلاق من رذائل وفضائل"[1].

جمع السّائحي في هذه القصيدة بين متناقضات على صلة كبيرة ومباشرة بالمجتمع البشري، وقام بتسليط نظرة الإسلام عليها من خلال سلوكات المسلم في شهر رمضان، مثلَ ضرورة التّعاون بين كافّة أفراد هذا المجتمع لمحو الفوارق الاجتماعية والطبقية، لكنّ هذا الأمل سرعان ما يتبدّد عندما يتمعن السّائحي في حقيقة هذا المجتمع الذي شغلته الدّنيا وكبلته أنانيتُه، فنسي دينه وأخلاقه وانحرفت سلوكاته فأصبح أسير أهوائه ونزواته فضعفت همّته وفقد هيبته أمام الآخرين فتولىّ حكمَه الضّعفاء المتخاذلون، فاستنْسر أعداؤه اليهود فملكوا فلسطين، بينما هو أضحى بغاثا لا يُخشى له جانب...

ومع كلّ تلك النّظرة التّشاؤمية إلى هذا الواقع المرّ، فإنّ السائحي ما زال يملك بصيص أمل نحو أمّته التي يراها عملاقة لكنّها تتقزّم وسيأتي اليوم الذي تنفض عنها غبار الخمول والكسل.

وإذا عدنا إلى الموقع المساحِي لهذه الطباقات وجدنا السّائحي ينوّع في الأبعاد المكانية لها، فتارة يجاور فيما بينها وبدون رابط (العلم يكتم) (الضر، يسلم) وربما ربط بينها بحرف عطف (الفقر والغنى) (ناقصا أو تتممّوا) أو فصل بينهما بتركيب داخل الشّطر (تطرب ... تتألم)، (ندرك ... خافيا) أو داخل البيت وهو أبعد مسافة ممكنة (يبتنون ... نهدم)..

إنّ هذه المسافات كلما اقتربت شعرنا بحدّة الصّراع والتّوهج بين المتطابقيْن، وكلما ابتعدت كأنها تأخذ نفَسا لتواصل الصّراع فيما بينها، وكل هذه الطباقات ليس فيها منتصر أو منهزم فالحرب سجال بينها، فيَوم لها والغد عليها، وهكذا دواليك...

كما نجد تنوعا من شكل آخر بين هذه الطّباقات، فهناك طباق بين مادي ملموس (يبتني، يهدم) أو بين مجردين (ندرك، خافيا)، أو بين معنويين (معنى لا معنى)، و كل هذه التّنوعات فيها دلالة على عمق

[1]: الدراسة الأدبية رئيف خوري، بيروت، ص 64

الصّراع بين المتضادّات، التي تتجاورُ أحيانا وتقتربُ أحيانا وتبتعدُ أحيانا أخرى، ولكنْ لا قيمة دلالية للطباق خارج السّياق النّصّي، فإذا أردنا أنْ ندرك قيمته الدّلالية لابد من قراءته داخل ذلك السّياق.

**ثانيا: المستوى الصرفي:**

يقوم أي نصّ أدبي سواء كان شعريا أو نثريا في أبسط مفاهيمه على وجود أسماء وأفعال وحروف، وهي خصائص جوهرية في عالم اللسانيات تشترك فيها جميع اللغات الإنسانية بدون استثناء.

فمن الأسماء ما هو معرف ب(ال) أو الإضافة، ومنها ما هو نكرة ومنها ما هو مرتجل، ومنها ما ينتمي إلى أسماء الإشارة، ومنها ما يعزى إلى الظروف...

وإذا ذكرنا الأفعال علينا أن نفكر في أزمنتها الثلاثة الأساسية الموزعة بين الماضي، الحاضر والمستقبل، ثم أننا حين نذكر الماضي يجب أن ننتبه إلى أنه قد يكون ماضيا صورة ودلالة، وماضيا صورة لا دلالة، وماضيا دلالة لا صورة. ثم ماضيا يضطلع بوظيفة زمانية أساسية، وماضيا آخر لا تتم وظيفته الزمانية إلا بذكر قرائن لفظية تكمله وتوضحه. ونحو ذلك يقال في المضارع الذي قد يكون مضارعا صورة ودلالة وهي أبسط صورة، ومضارعا صورة لا دلالة، ومضارعا دلالة لا صورة.

وحتى تتضح معالم النص في شكل تطبيقي في بناها المفردة أو الإفرادية، لأن المفردة أو المونيم أو اللفظ (وهي دوال تقترب مدلولاتها بعضها من بعض حتى تكاد تشكل مرادفا واحدا...) هي التي تشكل قاعدة الجملة من حيث هي نحوية كانت أم أدبية أم السنية. ثم أن الجملة هي التي تمثل قاعدة النص الأدبي. والنص هو الكلام الأدبي الذي تتخذ منه المناهج الحديثة مجالا فسيحا لكشف الأسرار الغامضة، وإبراز الدقائق الكامنة[1].

إنّ أيّ نص يجب أن تكون نظرتنا المتحررة إليه على أنه شيء ذو شرعية بالضرورة. فهو نص لا ندرسه لأنه يمثل صاحبه الذي فرغه من عالمه اللفظي فبلغ به رسالة أدبية ولا لأنه يتيح لنا معرفة المحيط الذي كتب فيه؛ ولا لأنه يصور عهدا زمانيا معينا كما ظل (تين) يزعم زمنا طويلا أننا لا ندرس النص إلا على أنه حقيقة أدبية مشروعة الوجود، لأنها منبثقة عن الإنسان. وهذه الحقيقة ذات الصفة الألسنية أساسا (أي الصفة الأدبية) لها دلائل تدل عليها وهي الدوال أو لغة الكتابة الفنية، ونظام يجب أن يعرف وهو الأسلوب الذي سلكه الأديب في تبليغ رسالته داخل هذه الدوال، ثم لهذه الحقيقة أخيرا سرّ يجب أن يكشف بواسطة تسخير الأسلوبية في خدمته[2]. وعلينا أن نذكر أن حقيقة كل نص هي نظام كلامه، ونظام كل كلام يكمن حتما في معرفة خصائص ألفاظه وجمله.

---

[1]: د.عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ ص 66

[2]: المرجع نفسه، ص 67

وحتى نصل إلى بعض هذه الغاية افترضنا في هذا النص الأدبي، وجود الأدوات الأساسية لكل كلام. ولكل الاعتبارات دلالية وبنيوية أمطنا العناصر المساعدة (الحروف) من سبيلنا لسبب بسيط وهوان الحروف لا تعني زمانا، ولا تدل على مسمى ما، ولا تعبر عن حركة، وإنما هي أدوات مساعدة في الكلام تعرض فيه وإنما هي أدوات مساعدة في الكلام تعرض فيه على الأسماء والأفعال وحدها.

**1-الأسماء والأفعال:**

وليكن بدؤنا **بالأسماء،** إننا حين جئنا إلى هذه القصائد لاحظنا السيطرة المطلقة التي فرضتها على النص، وفي كثير من الأطوار على حساب الفعل ودلالته الزمانية المفترضة فيه تقليديا، فما أكثر ما استغنت هذه النصوص عن الفعل الذي عبر عنه بشيء من لوازمه، فالزمان التقليدي منعدم عبر معظم الوحدات (الجمل)، ولكن الزمان الإبداعي، أي الزمان الأدبي الذي هو أعمق دلالة وأرشق امتدادا، ثابت وموجود، فقد تكررت الأسماء المعرفة بالإضافة أو بالألف واللام تكرارا غير عاد، تجاوز في ثمانية قصائد لم تزد عن مئتين (200) بيتا كما يبينه الجدول التالي الذي انتقينا من أربعة دواوين قصيدتين لكل واحد، أخضعناها للإحصاء والدّراسة والتحليل:

| الديوان | عنوان القصيدة | الأسماء المعرفة بـ ال | النسبة % | الأسماء المعرفة بالإضافة | النسبة % | الأسماء النكرة | النسبة % | المجموع | النسبة العامة % |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| جمر ورماد | من أنا؟ | 23 | 43.40 | 24 | 45.28 | 06 | 11.32 | 53 | 100 |
| | هذا السكون | 11 | 37.93 | 14 | 48.28 | 04 | 13.79 | 29 | 100 |
| إسلاميات | إلى شباب الجامعة | 14 | 34.15 | 16 | 39.02 | 11 | 26.83 | 41 | 100 |
| | في يوم العلم | 50 | 53.76 | 31 | 33.33 | 12 | 12.91 | 93 | 100 |
| أناشيد وأغاني الأطفال | المدرسة | 03 | 12.00 | 09 | 36.00 | 13 | 52.00 | 25 | 100 |
| | عيد نوفمبر | 04 | 11.11 | 05 | 13.89 | 27 | 75.00 | 36 | 100 |
| همسات وصرخات | نشيد الفتاة الجزائرية | 11 | 23.41 | 20 | 42.55 | 16 | 34.04 | 47 | 100 |
| | في عيد ميلادها | 05 | 11.11 | 30 | 66.67 | 10 | 22.22 | 45 | 100 |
| المجموع العام | | 121 | 32.79 | 149 | 40.38 | 99 | 26.83 | 369 | 100 |

وتظهر السيطرة المطلقة للأسماء في القصائد الثمانية، إذ تواترت (369) مرة، ما نسبته العامة 71.65%، الغالب عليها المعرف بالإضافة حيث استعمله الشاعر (149) مرة، مانسبته 40.38 %، ويليه المعرف بـ "ال" (121) مرة، ما نسبته 32.79 %، وهما معا يشكلان ما نسبته 73.17 %.

أما الأسماء النكرة فتواترت (99) مرة وهو ما نسبته 26.83 %، وذلك على حساب الأفعال في أزمنتها (الماضي، المضارع والأمر)، حيث شكلت مجتمعة نسبة 28.35%، تقارب فيها توظيف الماضي بالمضارع، بأن وظف الأول (72) مرة، والثاني (66) مرة، عكس الأمر الذي وظفه السائحي في قصيدة واحدة، بمعدّل مرة واحدة في كل من (من أنا ؟) و(نشيد الفتاة الجزائرية) وست مرات في (يوم العلم)، بغرض النصح والإرشاد، كما هو موضح في الجدول الإحصائي التالي:

| الديوان | عنوان القصيدة | أفعال المضارع | النسبة % | أفعال الماضي | النسبة % | أفعال الأمر | النسبة % | المجموع | النسبة العامة % |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| جمر ورماد | من أنا؟ | 06 | 33.33 | 11 | 61.11 | 01 | 05.56 | 18 | 100 |
| | هذا السكون | 00 | 00.00 | 11 | 100 | 00 | 00.00 | 11 | 100 |
| إسلاميات | إلى شباب الجامعة | 21 | 67.74 | 10 | 32.26 | 00 | 00.00 | 31 | 100 |
| | في يوم العلم | 18 | 51.43 | 11 | 31.43 | 06 | 17.14 | 35 | 100 |
| أناشيد وأغاني الأطفال | المدرسة | 04 | 50.00 | 04 | 50.00 | 00 | 00.00 | 08 | 100 |
| | عيد نوفمبر | 04 | 23.53 | 13 | 76.47 | 00 | 00.00 | 17 | 100 |
| همسات وصرخات | نشيد الفتاة الجزائرية | 03 | 33.33 | 05 | 55.56 | 01 | 11.11 | 09 | 100 |
| | في عيد ميلادها | 10 | 58.82 | 07 | 41.18 | 00 | 00.00 | 17 | 100 |
| **المجموع العام** | | 66 | 45.21 | 72 | 49.31 | 08 | 05.48 | 146 | 100 |

وما يسجل كملاحظة في هذا الإحصاء قلة أفعال الأمر بل انعدامها لعدم مواءمتها للدلالة من جهة واستعمالها اقتصر على قصيدة واحدة بصورة لافتة هي قصيدة "**يوم العلم**" بغرض النصح والتوجيه والإرشاد.

- **نماذج من قصائد السائحي للتمثيل والتّوضيح:**

▪ **قصيدة (من أنا؟):**

من الشعر التأملي، تتألف من 11 بيتا، وهي التفاتة للتّأمّل في ذات الإله من خلال عظمة كونه والتي تدعو الشاعر وتدعونا إلى شكر وحمد نعمه الجليلة التي لا تعد ولا تحصى، إذ يرى أن صمته ليس قصورا منه عن نظم الشعر بقدر ما هو بيان واعتراف في صمت، فقد يكون الصمت أحيانا إجابة ضمنية على الاعتراف، فالصمت علامة من علامات القبول والرضا بالأمر، يقول:

ليس صمتي عن واجب الشكر نكرانا ولكن في الصمت بعض البيان[1]

والسائحي في هذا السرد المتواصل لعظمة الكون وخالقه ودعوة المتأملين فيه أمثاله إلى الحمد والشكر والاعتراف إنما يستعين بالأفعال الماضية أكثر من (11) مرة ما نسبته 15.49 % وبالأسماء المعرفة بـ "ال" أو بالإضافة (47) مرة ما نسبته 71.19 % باعتبار أن الذات المتحدث عنها معروفة ومعلومة هي الذات الإلهية، كما يبيّنه الجدول الآتي:

| الديوان | عنوان القصيدة | عدد أبياتها | الأفعال الماضية | الأفعال المضارعة | أفعال الأمر | الأسماء النكرة | الأسماء المعرفة بـ ال | الأسماء المعرفة بالإضافة |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| جمر ورماد | من أنا؟ | **11** | 11 | 06 | 01 | 06 | 23 | 24 |
| | النسبة % | | 15.50 | 08.45 | 01.41 | 08.45 | 32.39 | 33.80 |

▪ **قصيدة (هذا السكون):**

هي مقطوعة من خمسة أبيات يحكي السّائحي أنه سمع هتافا يدعوه إلى العودة إلى نظم الشعر مجددا، إلاّ أنّه لا يجد بين هذا السكون ما يثيره للعودة إليه، فيعود مرغما إلى الصمت والسكون ثانية، فيقول:

وأغرقني فيض هذا وهذا فعدت برغمي لهذا السكون[2]

[1]: جمر ورماد، ص 22

[2]: المصدر نفسه، ص 23

فكانت آخر عبارة هذا البيت هي عنوان المقطوعة التي طغت عليها الأفعال الماضية (12مرة) والتي تدل على الجمود والسكون والثبات، وانعدام الأفعال المضارعة للدالة على عدم القدرة على التجديد والاستمرار. والأسماء المعرفة ب 24 مرة، منها 12 معرفا بـ "ال" و12 معرفا بالإضافة.

| الديوان | عنوان القصيدة | عدد أبياتها | الأفعال الماضية | الأفعال المضارعة | أفعال الأمر | الأسماء النكرة | الأسماء المعرفة بـ ال | الأسماء المعرفة بالإضافة |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| جمر ورماد | هذا السكون | **05** | 12 | 00 | 00 | 04 | 12 | 12 |
| النسبة % | | | 30.00 | 00 | 00 | 10.00 | 30.00 | 30.00 |

وما يلاحظ انعدام الأفعال المضارعة وأفعال الأمر لعدم صلاحيتها للموقف وتساوي الأفعال الماضية بالأسماء سواء المعرفة بالإضافة أو بـ "ال" لإثبات هذا السكون رغم محاولة التجديد والعودة إلى نظم الشعر.

- **يوم العلم:**

ألقيت بمناسبة يوم العلم، المصادف للسادس عشر أبريل من كلّ سنة، وتتكون من أربعة عشر بيتا، وهي رائية، موضوعها اجتماعي يوضّح فيه أن الإيمان وحده لا ينفع إذا ما كان المرء جاهلا، فالإيمان والعلم مرتبطان أشدّ الارتباط، وهما أساسا تحقيق الرقي والازدهار إذا ارتبطا بالعمل، حيث يقول:

هو العلم، لا تنظر إلى غير يومه فليس لغير العلم – في الدهر– ينظر[1]

هدى العقل حتى طار فوق ظنونه وحتى غدا في الكون ينهى ويأمر

وقد استعان السائحي ب 81 اسما معرفا وب 18 فعلا مضارعا و07 أفعال أمرية بغية إقناع الشباب للإقلاع عن بعض العادات الجاهلية والعودة إلى الإيمان وربطه بالعلم والعمل، كما هوفي الجدول التالي:

| الديوان | عنوان القصيدة | عدد أبياتها | الأفعال الماضية | الأفعال المضارعة | أفعال الأمر | الأسماء النكرة | الأسماء المعرفة بـ ال | الأسماء المعرفة بالإضافة |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| إسلاميات | يوم العلم | **15** | 19 | 09 | 04 | 12 | 50 | 31 |
| النسبة % | | | 15.20 | 07.20 | 03.20 | 09.60 | 40.00 | 24.80 |

- **إلى شباب الجامعة:**

[1]: إسلاميات، ص 15

قصيدة من عشرة أبيات، موضوعها اجتماعي يصور فيه السائحي الحالة المزرية التي آل إليها الشباب في الجامعة في نفورهم من العلم والتعلم، كلها نصح وإرشاد وتوجيه لطلب العلى، يذكرهم فيها بما صنعه العظماء، أمثال: طارق بن زياد، عقبة بن نافع، ابن باديس وشهداء الثورة التحريرية المظفّرة، المليون ونصف المليون شهيدا، داعيا إيّاهم إلى الصمود والارتباط بدينهم الإسلام، ليعيشوا عيش الكرامة والرفاهية في تجديد واستمرار، مستعينا بالأفعال المضارعة (19) مرة، والأوامر للنصح والإرشاد (04) مرات لشباب معروف هو شباب الجامعية الجزائرية الذي عرّفه أكثر من (30)مرة، (14) مرّة ب ال و (16) مرّة بالإضافة، يقول متعجّبا:

عجبت لأرض تنجب طارقا وضم ثراها عقبة كيف تعقم؟[1]
وفي كل أذن لابن باديس صرخة بجلجلة كشعب الجزائر مسلم

| الديوان | عنوان القصيدة | عدد أبياتها | الأفعال الماضية | الأفعال المضارعة | أفعال الأمر | الأسماء النكرة | الأسماء المعرفة بـ ال | الأسماء المعرفة بالإضافة |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| إسلاميات | إلى شباب الجامعة | **11** | 19 | 09 | 04 | 11 | 14 | 16 |
| النسبة % | | | 26.02 | 12.32 | 05.47 | 15.06 | 19.17 | 21.91 |

- **المدرسة:**

نشيد تربوي موجه إلى الأطفال من ثمانية أبيات، يشيد فيها بالمدرسة والمعلم وعمله الجليل وما تخرجه من أطباء وكتاب وأدباء ومثقفين تساوت فيها الأفعال الماضية والمضارعة 04 مرات لكل نوع، وتساوت أيضا النكرات بالمعارف 13 مرة مما يوحي بثبات كيان المدرسة وبقائها عبر العصور والأزمان في أهميتها ودورها في تثقيف وتنوير العقول وتربية الأجيال، يقول في مطلعها:

مدرستي الحبيبة من منزلي قريبة[2]
أبوابها مرتفعة أقسامها متّسعه

[1]: إسلاميات، ص 37

[2]: أناشيد وأغاني الأطفال، ص31

| الديوان | عنوان القصيدة | عدد أبياتها | الأفعال الماضية | الأفعال المضارعة | أفعال الأمر | الأسماء النكرة | الأسماء المعرفة بـ ال | الأسماء المعرفة بالإضافة |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| أناشيد وأغاني الأطفال | **المدرسة** | **08** | 04 | 04 | 00 | 13 | 13 | 13 |
| **النسبة** | | | 08.51 | 08.51 | 00.00 | 27.65 | 27.65 | 27.65 |

- **عيد نوفمبر:**

خصّص الشّاعر أناشيد وأغاني تربوية للأطفال بمناسبات مختلفة، منها مناسبات دينية كالعيد ومناسبات وطنية كعيد العمال وعيد الأم وعيد نوفمبر وهي قصيدة متكونة من اثني عشر بيتا يفتخر فيها الشاعر بأبناء نوفمبر، جاعلا منه موعد النصر المبين، ويذكّر الأجيال بما صنعه الخالدون من الشّهداء الأبرار والمجاهدون الأحرار، مكرّرا لازمة والمتمثلة في شطر كامل بعد كل بيتين (أنت عيد، أنت عيد) فيقول:

نحن أبناء نوفمبر موعد النّصر المبين[1]
كلّما حلّ نكبّر ونحيّي الخالدين
ونغنّي يا نوفمبر أنت عيد، أنت عيد

| الديوان | عنوان القصيدة | عدد أبياتها | الأفعال الماضية | الأفعال المضارعة | أفعال الأمر | الأسماء النكرة | الأسماء المعرفة بـ ال | الأسماء المعرفة بالإضافة |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| أناشيد وأغاني الأطفال | **عيد نوفمبر** | **12** | 14 | 04 | 00 | 22 | 08 | 04 |
| **النسبة** | | | 26.92 | 07.69 | 00 | 42.31 | 15.39 | 07.69 |

والملاحظ غلبة الفعل الماضي الناقص (كان) الذي كرّره السائحي خمس (05) مرات و في النكرات تكرار لفظة (عيد) ثماني (08) مرّات وفي المعارف (نوفمبر) خمس (05) مرّات بغر ض التّوكيد.

[1]: أناشيد وأغاني الأطفال، ص 51

## 2- الصيغ الصرفية المتكررة:

رغم اختلاف موضوعات هذه القصائد الثمانية وتنوّعها في تغطيّتها للجوانب الاجتماعيّة، السيّاسيّة والتّربويّة، إلاّ أنّها اشتركت في صيّغ صرفيّة متعدّدة تكرّرت بصورة لافتة، مثّلت بحقّ ظاهرة أسلوبية متميّزة، منها:

### أ- صيغتا اسم الفاعل:

سواء من الثلاثي (**فاعل**) أومن غير الثلاثي باستحضار مضارعه واستبدال حرف المضارعة ميما مضمومة وكسر ما قبل آخره (**مُفتعِل**).

- وقد استعمل الشاعر هاتين الصيغتين كنعوت وأوصاف نكرة [فارغ- مظلم- ضائع- حائر] أحيانا، ومعرفة ب(ال) أحيانا أخرى [الحاسب]، يقول:

أنا لا شيء ... وجود **فارغ** كالليل مظلم[1]
أنا شيء نسي **الحاسب** في التّقسيم نصفه
فهو في الأرض غريب **ضائع** يرقب حتفه
أنا شيء **حاضر** كالوهم لا أعرف وصفه

- والأمر نفسه في قصيدته (إلى شباب الجامعة) حين ينصحهم بالصمود في وجه الأعداء والاقتداء بابن باديس، مستعينا بصيغتي اسم الفاعل[صامدا - مُجلجِلة]، فيقول:

ويا أيّها النّشء الذي ظلّ **صامدا** مع الحقّ لا تخشى الضلالة منهم[2]
وفي كلّ أذن لابن باديس صرخة **مُجلجِلة** "شعب الجزائر مسلم"

- ويخاطب الطلبة في يوم العلم موظفا صيغتي اسم الفاعل أيضا (المسيطر- مغامرا- سابح)، فيقول:

تحكّم في الأشياء حتّى كأنّه على الكون – بعد اللّه – فيه **المسيطر**[3]
وكم **سابح** يشقّ العباب بعزمه فقد كان هذا الدّين أنقى وأنصعا

---

[1]: همسات وصرخات، ص 45

[2]: إسلاميات، ص 37

[3]: المصدر نفسه، ص 15

**ب- صيغتا اسم المفعول:**

سواء من الثلاثي (**مفعول**) أومن غير الثلاثي باستحضار مضارعه واستبدال حرف المضارعة ميما مضمومة وفتح ما قبل آخره (**مُفتعَل**).

- وقد استعملهما السّائحي كنعوت وأوصاف نكرة [مُعجَب- **مُمهَّد**- ضائع]، كما في قوله:

وكم **مُعجَب** بالبحر يغريه موجه ويكفيه شكل للشطوط ومنظر[1]

أمامكم هذا الطّريق **مُمهَّد** فلن تردّدوا فيه أو تتعثّروا

**ج- صيّغ المبالغة:**

تستعمل عادة للدّلالة على الكثرة والمبالغة في الشيء، وهي على خمسة أوزان: فعُولٌ، فعِيلٌ، فعَّالٌ، مِفعالٌ وفَعِل. ونجد أكثرها تمظهرا في شعر السائحي:

✓ **فعول:** تواترت هذه الصيغة نكرة ومعرّفة بالإضافة في قصيدته (أنا)، كما هو ظاهر في الألفاظ التالية: (قشورا- شجوني- سروري- وجودي - جمود)، فيقول:

فحياتي التي مضت لم تكن إلاّ **قشورا** رميتها في الظّلام[2]

لم تكن لي مدامعي و**شجوني** و**سروري** الذي مضى وابتسامي

- ويقول أيضا:

وفؤادي كيف يصحو بعد أن طال **وجودي**[3]

كان كالصّخرة تنداح فتمضي في **جمود**

✓ **فعيل:** استخدم هذه الصيغة الصّرفية نعتا نكرة، كما في قوله:

أغار هذا الفضاء فلم يعد **منيعا** وراحت حجبه تتبخّر[4]

- ويقول أيضا:

فرأيتم وجه الثّناء **جميلا** ساطعا في الخطوط والألوان[5]

يتنزّى الشّكران في شفتيه وتتغنّى العيون بالعرفان

---

[1]: إسلاميات، ص 18

[2]: همسات وصرخات، ص 45

[3]: المصدر نفسه، ص 47

[4]: إسلاميات، ص 15

[5]: جمر ورماد، ص 22

- ويستخدمه معرّفا بالإضافة، في قصيدته (هذا السكون):

تركت القريض وعفت الغناء وأنسيت ترجيع تلك اللحوم[1]

ولكنّ صوتا **عميق الصّدى** تسلّل كالنّور بين الغصون

✓ **فعّال:** وظف هذه الصّيغة للدلالة على المبالغة والكثرة، كما في قوله:

فإن كنت **سبّاحا** وكنت مغامرا فإنّه رغم الحادثات ستظفر[2]

د- **صيغ صرفية أخرى: أفعال، فعلان، تفعيل، فعالى وافتعال:**

✓ **أفعال:** استعمل السّائحي هذه الصّيغة مفتوحة الهمزة ومكسورة معرّفة، مثل:(الأَفنان- الأَلوان-الأَوطان - الإتقان – الإحسان).

✓ **فعلان:** تمظهرت صيغة (فعلان) بوضوح في قصيدته (من أنا؟) منكّرة ومعرّفة ب(ال) أو بالإضافة، مضمومة الفاء أو مكسورة، (الوجدان – العرفان– العرفان - الكتمان) حيث يقول:

آه لو كان يستطيع بياني أو جرى في الحديث طلقا لساني[3]

لتغنّيت مثل أمس هزارا بين هذي الرياض و**الأفنان**

وتحدّثت عن هواي وحبي وكشفت الغطاء عن **وجداني**

فرأيتم وجه الثناء جميلا ساطعا في الخطوط و**الألوان**

يتنزّى **الشكران** في شفتيه وتتغنّى العيون **بالعرفان**

ويكاد النّشيد يهتف فيها رغم هذا الجمود و**الكتمان**

أيّها الزّاحفون بالفكر في ناديه نحو السموّ و**الإتقان**

أنتم من يكرّم الفكر فينا ويصون التراث في **الأوطان**

ليس صمتي عن واجب الشكر **نكرانا**، ولكن في الصّمت بعض البيان

خانني النّطق فاعذروني، فإنّي ما تعوّدت مثل ذا **الإحسان**

---

[1]: جمر ورماد، ص 23

[2]: إسلاميات، ص 15

[3]: جمر ورماد، ص 22

**وما نستنتجه** في التجربة الشعرية السّائحيّة من الجانب الصرفي السيطرة المطلقة للأسماء على حساب الأفعال واشتراكها في صيّغ صرفيّة متعدّدة تكرّرت بصورة لافتة، مثّلت بحقّ ظواهر أسلوبية متميّزة لها دلالاتها المقصودة المختلفة – مثلما وضّحنا-.

**تمهيـد:**

يبحث الكثير من الأسلوبيّن في العلاقة القائمة بين مكوّنات النّصّ اللّغويّة ذات الطّابع الأسلوبيّ، وما يخضع إليه الكاتب من تأثير سيكولوجيّ، الأمر الذي يجعل اهتمام المنشئ النّاصّ بقواعد تنظيم الكلمات والاعتناء بفصاحتها ونقائها، وصولا إلى دلالة عميقة أمرا ضروريّا، فيصبح تخيّر الكلمات والتّعابير، سواء على المستوى الدّلاليّ أو التّركيبيّ له جماليّته الخاصّة، فمن خلال البنية التّركيبيّة للنّصّ يتّم الكشف عن مكنوناته العميقة الدّلاليّة، خاصّة وأنّ النصّ بنية لغويّة مفتوحة البداية ومعلّقة النّهاية، لأّن حدوثه نفسيّ لا شعوريّ وليس حركة عقلانيّة، كما أنّه بنية شموليّة لبنى داخليّة بدءا من: الحرف إلى الكلمة إلى الجملة إلى السيّاق إلى النصّ. [1]

ودراسة الجملة جوهر أيّ دراسة نصّية للوقوف على دلالات النّصّ، والجملة هي لبنة الكلام المرسل وغير المرسل، وهي عنصر الكلام الأساسيّ، فبالجمل نتكلّم، وبالجمل نفكّر، بل هي قواعد الحديث.

**أولا: طبيعة الجملة الشّعريّة وحضورها المقامي في شعر السائحي:**

وهي أوّل ما نفتتح به الدّراسة التّركيبية لما لها من أهمّية، فالجملة الشعريّة لابدّ أن تكون تجسيدا لغويّا تّاما يسمو على المعنى، وكلّ كلمة فيها ليست لباسا لمعنى، ولكنّها إشارة حرّة (عائمة، سابحة)...يتمثّل فيها كإشارة كلّ ما يمكن أن ينفتح عليه ذهن القارئ المثقّف من موحيات نفسيّة أو ثقافيّة.

وتتحدّد طبيعة التّراكيب في ثنايا دواوين (السائحي الكبير) بالنظر إلى حضورها المقامي، فما يطرأ من تغيير في السيّاقات الكلاميّة يقابله تغيّر آخر في بنية العبارة الشّعريّة، فينتج واقعا أدائيّا متميّزا يطابق مقتضى الحال من خلال تواشج البعدين النحويّ والبلاغيّ[2]. وهنا تتكوّن وقائع لسانية تنطوي على بعد جماليّ ترتسم فيه بوضوح مقدرة التراكيب في استوائها ضمن نسق لغويّ قائم على منطق الاختيّار ومساحات الوعي.

غير أنّ علاقات الملامح اللّغوية التي يتضمّنها النّصّ الأدبيّ متشابكة فيما بينها، وهي على درجة عاليّة من التّرابط والانسجام، وهي علاقات ذات طابع إيقاعيّ وصوتي تؤسّس لأعراف النّظم والإيقاع من

[1]: د/ عبد الله الغدامي، الخطيئة والتّكفير (من البنيوية إلى التّشريحيّة)، ط1، 1985، النادي الأدبي الثّقافي، جدّة، ص90

[2]: السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص38

جانب، وذات طابع مرتبط بالأبنيّة الدلاليّة والمجازيّة، وهي ذات سمات انحرافيّة من جانب، أو تكراريّة من جانب آخر[1]، فتتواءم مكوّناته وتتجانس فيما بينها باعثة آفاق قرائيّة رحبة.

وشعر (محمد الأخضر السائحي) بهذا المنظور يمثّل مدوّنة وعلامة حضوريّة قيلت وانتهت، تراكيبها الموظفة ليست متشابهة، تجسّدت في نوعين من الجمل.

**1. الجمل الخبرية** : وهي جزء من الصيّاغة الأدبيّة للقصائد السّائحية، بما تحمله من منبّهات تعبيرية لها بصماتها الجماليّة، ولها طبيعة الاستمراريّة، ومن ثمّ لها دلالتها على ما يحتمل الصّدق والكذب لذاته، بقطع النظر عن خصوص الخبر[2]. ومن هذه الجمل نجد المثبتة المؤكّدة والمنفية والشرطية.

**1.1- المؤكّدة:** يعطي المقام أقصى توجّهات الدّفق الشّعريّ بتفاعله مع الألفاظ في إيحائها ومع التّعابير في دلالتها والقصائد في عمليّاتها ووضوحها، فتنزاح التّراكيب إلى واقع بنائيّ متجدّد منساب ومتلوّن بأدوات اللّغة الإقناعيّة المحدّدة لأضرب الخبر، مراعاة لمقتضى الحال بإيراد الكلام مكيّفا، سواء كان ذلك الكلام ثابتا في الواقع أو كان ثبوته بالنظر لما عند المتكلم (الشاعر). وقد تحدّدت هذه التوكيدات بتوظيف:

❋ **إنّ:** ويوظّفها على صورتين.

✓ **الصّورة الأولى: إنّ + اسمها (ظاهر) + خبرها (ظاهر أو جملة فعليّة أو اسميّة أو شبه جملة).**

✓ **الصّورة الثّانيّة: إنّ + اسمها (ضمير متّصل) + خبرها (ظاهر أو جملة اسميّة أو فعليّة أو شبه جملة).**

وتتضح **الصّورة الأولى** في مواضع كثيرة، نصطفي منها:

[1]: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص223

[2]: السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص41

❖ في قصيدته " قصّة ثائر " والتي نظمها والثّورة في أوج اشتعالها من 1959 إلى غداة الاستقلال 1962، وبنبرة حادّة كلّها غضب وثورة، يقول:

قد طوّحت بظنونه أوهامه **إنّ الظّنون تثيرها الأوهام**[1]

**إنّ الحياة تسير** في أهدافها سار الورى في ركبها أو ناموا

❖ ويقول في القصيدة نفسها مؤخرا اسم إنّ:

لم أثر يوم ثرت إلاّ لأرضي **إنّ فيها سعادتي** و ثرائي[2]

❖ وتتغيّر النّبرة من الغضب والثّورة إلى التّفاؤل بإعلان الفرحة والسّرور بمناسبة العيد، فيقول في قصيدته (مقدم العيد):

تعـال نغنّ **فإنّ الغناء** **يهدهد** آذانها الصّاغيه[3]

❖ وبنظرة المجرّب الحكيم يوضّح أنّ المظاهر عادة ما تكون خادعة، فيقول:

**إنّ المظاهر** مهما كان موقعها في النفس والعين، **لا تهدي إلى السّبب**[4]

ففي أبيات هذه القصائد متجمّعة تتقاطع المتتاليّة الكلاميّة القائمة على التوكيد (**إنّ الظّنون تثيرها... إنّ الحياة تسير... إنّ فيها سعادتي... إنّ الغناء يهدهد... إنّ المظاهر لا تهدي...**) لتزيد من حدّة الشّحن للغرض البلاغي المقترن بالحالة التي يكابدها الشاعر، حالة الحزن والثورة والغضب من جهة، وحالة الفرح والسرور من جهة ثانيّة، وهي المرآة العاكسة للموقف الإنساني المتضعضع، حالة صراع مرير، فالعيد لم يعد كذلك يدخل الفرحة والمسرّة على النّفس لما تعانيه من مآس وأحزان، والحقّ قادم محقّق ولو بالنار والحديد والكفاح المرير.. كلّ ذلك ترجم حالة المعاناة والمكابدة التي يعيشها السّائحي في حياته وشعره،

[1]: همسات وصرخات، ص 19

[2]: المصدر نفسه، ص 121

[3]: جمر ورماد، ص 31

[4]: إسلاميات، ص 12

سواء مع نفسه أو أهله وحتّى مع أعدائه، ولو كانت مناسبة العيد التي تختفي في ظل السّواد القاتم المسيطر على نفسية الشاعر الذي يكابد همّ وطنه ومجتمعه.

أما **الصّورة الثّانيّة**، فتظهر في استعمالاتها المتنوّعة حيث يرد اسم "إنّ" مع مختلف الضّمائر، المفرد المتكلّم (إنّي وإنّني) والمفرد المخاطب المذكّر والمؤنّث (إنّك، إنّكِ) والمفرد الغائب المذكّر والمؤنّث (إنّه وإنّها) وجمع المتكلم (إنّا وإنّنا)، ويرد خبرها متنوّعا بين الاسم الظّاهر والجملة الاسميّة والجملة الفعليّة، كما يرد شبه جملة. و هذا التّنوّع فرضه تنوّع المقامات وتعدّد الأغراض والمناسبات.

❋ **إنّي**: مظهر لـ (إنّ) يلوّنه السائحي بواسطة "الأداة اللّغوية الطيّعة بين يدي الفنّان الشّاعر الذي يركب فرس الإبداع الجموح، لبلورة انفعالاته جماليّا"[1]، وترجمة واقعه في حبّه وتعلّقه بالأطفال في أناشيده التربويّة الموجّه إليهم، حيث يقول في نشيده (اللّعب في السّاحة):

هيا بنا للسّاحه قد جاء وقت الرّاحة[2]

اجرِ **وإنّي ألحقك** سوف تراني أسبقك

وتظهر براعة السّائحي في تصوير مدى حبّه للأطفال وتعلّقه الشّديد بهم، إلاّ أن اسم (إن) كضمير متصل (الياء)، يرمي إلى غرض بلاغي يمثله العنوان المفتاح (اللّعب في الساحة) المفيد لشدّة ولع الشاعر بالأطفال وهو وسطهم. ولعلّ ما زاد من حدّة الموقف، موقف الارتباط و الإعجاب بهم حين يبيّن لهم أهمية اللّعب ودوره في إذكاء وزيادة النشاط للإقبال على الدّروس، كيف لا وهو المربي الحكيم الذي أفنى حياته في التربية والتّعليم.

❋ **إنّه**: وترد أيضا مرتبطة بهاء الغائب المذكّر، كما في قوله:

**إنّه عيدي** أنا ... عيد صفائي، وسلامي[3]

❖ ويقول في الموضوع نفسه في مطلع ( نشيد الاستقلال ) الذي نظمه سنة 1965

---

[1]: فاير الداية، علم الدلالة العربي، ص 454

[2]: أناشيد وأغاني الأطفال، ص 32

[3]: همسات وصرخات، ص 47

ردّدوها: الله أكبر **إنّه عيد الجزائر**[1]

وقف الكون لينظر كيف حطّمنا الجبابر

❖ ويقول في قصيدته ( هلال رمضان):

**إنّه** لولاك ما خاض لظاها **كالعسير**[2]

هائما تحت ظلام كالأسى القاسي المرير

❖ ويقول ناصحا وداعيّا إلى ضرورة توقير الجار:

وتراه يا خسارة دائما يرمي الحجاره[3]

مؤذيا جاراً وجاره **إنّه ظلم مبين**

❖ وينقل معاناة المجاهدين إبّان الثورة المجيدة وصبرهم المرير، فيقول:

هكذا نصنع الحياة ونفنى نحن نشقى من أجل فردٍ ليغنى[4]

نبتني ماله ونبني علاه أبد الدهر... إنّما ليس نبنى

أيّ معنى لصبرها ؟ أيّ معنى؟

**إنّه صبر العبيد**

❋ **إنّها**: وترد أيضا مرتبطة بهاء الغائب المؤنّث، كما في قوله:

**إنّها ذكريات** عهد جديد وأحاديث عن هوى الأوطان[5]

ويقول في قصيدته ( قصّة ثائر) مستنهضا الهمم:

ودعا المالك الثريّ فتاها ليرى ضيعة هناك اشتراها[6]

---

[1]: المصدر نفسه، ص 149

[2]: همسات وصرخات، ص 118

[3]: أناشيد وأغاني الأطفال، ص 15

[4]: همسات وصرخات، ص 21

[5]: المصدر نفسه، ص 20

[6]: المصدر نفسه، ص 20

قال: لولا وساطة ومقام ما وصلنا ولا بلغنا مداها

فأعدها فتّانة لصباها

**إنّها همي** الوحيد

ويقول في مقام آخر:

ننصر العدل أينما كان ظلم لا نرى الناس سيّدا ومسودا[1]

لن تبيدوا الشّعوب مهما عتوتم فدعوها، **فإنّها لن تبيدا**

ويقول داعيّا إلى إعمار المساجد:

وقال: اعمروا هذه المساجد **إنّها** **حصون**...وبيت الله في الأرض مسجد

والملاحظ ثبات اسم إن (الهاء) على حاله وتنوّع خبرها، فمرة معرف بالإضافة (عيدي، عيد الجزائر، صبر العبيد، ذكريات عهد، همّي) ومرة معرف بال (العسير) وأخرى نكرة (ظلم، حصون).

❋ **أنّ**: ولها صورة خطّية تتمظهر في شعر السّائحي لتثير في القارئ مجموعة من الأسئلة حول علاقتها بمقامها المتعلّقبها من حيث أنّها تتشكّل من:

أ- **اسمها** (اسم **ظاهر**) **+ خبرها** (**اسم ظاهر أو جملة فعلية أو جملة فعلية أو شبه جملة**): وهو شكل يتّضح في قوله:

إذا كان ربّان السّفينة بارعا تجنّب أخطار العواصف بالرّكب[2]

و**أنّ صاحب** الإخلاص في الحكم **قائدا** غدا الشعب بالإخلاص ملتئم الشعب

ويقول في قصيدته أمام الضريح الزّكيّ:

ولولا يقيني أنّه أكرم الورى و**أنّ نداه لا يضيق بمذنب**[3]

ويقول مناجيا شهر يوليو:

---

[1]: همسات وصرخات، ص 60

[2]: إسلاميات، ص57

[3]: المصدر نفسه، ص 05

وأنّي اتّجهت رأيت الكفاح وأيقنتَ **أنّ الجهاد استمر**[1]

لقد عدت عيدا للحياة علينا ولكن يسوق العِبر

ويناجي بالطريقة ذاتها هلال المولد النّبوي الشّريف، فيقول:

أقبلت ترفل في أثوابك القشب حلو الملامح لم تهرم ولم تشب[2]

يظنّ **أنّ صعود الجسم يرفعه** عن حمأة الطّين كالأخلاق والحسب

وقد زاد حرف النّصب والتّوكيد (أنّ) التّأكيد على دور القائد المخلص في تحقيق لحمة الشّعب ووحدته، فهو ربان السّفينة التي يجنّبها مخاطر العواصف ليصل بها وبمن على ظهرها إلى برّ الأمان، من جهة، وأكّد على كرم النبي محمد – صلّى الله عليه وسلّم – وشفاعته في أمّته، وأنّ العيد لم يكن إلاّ بفضل الجهاد في سبيل اللّه، وأنّ الأخلاق والأعمال هي الأساس والمقياس، فإنّ اللّه لا ينظر إلى صوّرنا ولا إلى أجسامنا بقدر ما ينظر إلى أعمالنا.

ب- **اسمها (ضمير متّصل) + خبرها (اسم ظاهر أو جملة فعلية أو جملة اسمية):**

و ترتبط (أنّ) بالضمير،كما ترتبط أيضا بلام التّعليل في شعر السائحي كثيرا بغية التعليل وتقديم البرهان والحجّة للإقناع، ونكتفي بإيراد مثال توضيحي في هذا الباب من قصيدته التي جسّد فيها مشكلة اجتماعية أزمة العصر، هي أزمة السكن، فيقول:

كرهت من مشاكلي حياتي وعدت مقهورا إلى حماتي[3]

تشتمني بسائر اللغات على سكوتي أو تصرّفاتي

**لأنّني مشرّد** بلا سكن كأنّني أعيش في غير الوطن

وأنّ ما قام من البنيان توزيعه قد تمّ من زمان

**لأنّه لا وجود للمكان** وأخذ بيت ليس في الإمكان

---

[1]: جمر ورماد، ص 76

[2]: إسلاميات، ص 09

[3]: جمر ورماد، ص 69

فأنصح النّاس ذوي الزّوجات أن يخلصوا في الحبّ للحماة

**لأنّها المنقذ** في الزّمان ما دام لا يلقى سوى"فلان"

❋ **قد:** وتفيد التّحقيق أمام الماضي[1]، أي تحقّق ما بعدها بلاغيّا. وتتّخذ وظيفيّا توجّهات وصوّر تركيبيّة متنوّعة في شعر (محمد الأخضر السّائحي) بما يناسب ونبراته المنطلقة من أعماقه. وهذه التوجّهات والصّور تتمحور حول محورين: (**قد) متصدرة للكلام**- و(**قد) غير متصدرة.**

**الصورة الأولى: [ قد+ فعل ماضي+ فاعل (إما اسما ظاهرا أو ضميرا مستترا أو ضميرا متصلا]**، وتظهر هذه الصورة في قوله:

كان وهما، وكان حلما بعيدا أن نناجيك يا نوفمبر عيدا[2]

**قد حفرنا** اسمه على كلّ قلب وجرى في الدّماء عزما أكيدا

ويقول في قصيدة(المهرجان)[3]:

**قد لازما** الصّمت حتّى في صلاتهما فليس يعرف خصم ما يريدان

لم يشكو أحدا يوما إلى أحدٍ أو حاكما الظلم من جانٍ إلى جان

وترد متصدّرة للكلام، مرتبطة باللام أو حرفي العطف الواو أو الفاء، كما في قوله في القصيدة نفسها:

و**قد كنت** يومئذ لا تعي فسنّك لم تبلغ العاشرة[4]

ويقول في قصيدته (ملتقى الفكر) ناصحا:

وليس مفيدا أن يطول حديثنا ولكن مفيدا أن نقوم فنهرعا[5]

**فقد ينفع الفعل** القليل إذا أتى ولن تجدي الأقوال شيئا وتنفعا

وهو يردّ على الإدّعاءات المغرضة تجاه الإسلام في القصيدة ذاتها، فيقول:

---

[1]: نصر الدين تواتي، مفتاح التراكيب اللغوية، ص 47

[2]: جمر ورماد، ص 16

[3]: المصدر نفسه، ص 08، (ألقيت القصيدة في مهرجان الشعر الحادي عشر المنعقد بتونس في مارس 1973).

[4]: المصدر نفسه، ص 11

[5]: إسلاميات، ص 20

يقولون في الإسلام مالا يضيره وما ليس يجديهم وما ليس مقنعا[1]

**لقد جهلوه** فادّعوا في سفاهة أكاذيب لم تسمع، ومن جهل ادّعى

**الصورة الثانية** : **[غير متصدرّة، مرتبطة باللام أو بحرفي العطف: الواو أو الفاء]**، ،كما في قوله وهو يصف هلال المولد النبوي:

تطوي القرون **وقد شابت ذوائبها** وأنت أنت على مرّ القرون صبي[2]

وترد (قد) مرتبطة باللام المؤكّدة، كما في قوله في قصيدته (رسالة شيخ فلاح إلى ابنه الطالب):

وأغفو فتوقظني في حنان **لقد قارب الفجر** أن يطلعا[3]

ويوردها منفصلة ومرتبطة، مستفتحا بها ومختتما بها، كما في قوله:

**لقد جهلوا** من حيث ظنّوا بأنّهم إذا رفضوا تاريخهم **قد تعصّبوا**[4]

و الملاحظ تعدد وتنوع مواضعها إلاّ أنّ غايتها وفائدتها البلاغية واحدة، وهي تحقّق ذلك الفعل الذي أكّده السائحي بهذا الحرف.

❋ **القصر**: ومعناه لغة الحبس، واصطلاحا هو: تخصيص أمر بآخر بطريق مخصوص.[5]

وتمظهر في شعره كعنصر أسلوبي لافت، يشير إلى المعنى المؤكد بطرق أدائية مختلفة، منها:

أ- **النفي والإستثناء**: ففي الجملة يقوم على أداتين أساسين، هما (ما) و(لاَ)، كما يستند الاستثناء إلى ثلاث أدوات، هي: (إلاّ، سوى وغير)، ويتكون من طرفين: مقصور ومقصور عليه، كما هو في قوله في قصيدته (إلى شباب الجامعة):

**وما ديننا إلاّ نظام وطاعة** بها أصبح الإسلام في الأرض يكرم[6]

ويقول أيضا:

---

[1]: المصدر نفسه، ص 19

[2]: إسلاميات ، ص09

[3]: جمر ورماد، ص 10

[4]:إسلاميات، ص37

[5]: السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص117

[6]: إسلاميات ، ص37

**وما الدّين إلاّ العدل** في كلّ نظرة **وإلاّ كلاما** طيّبا يشرح الصّدرا[1]

**وإلاّ اجتماعا** في الصّفوف ووحدة فلا يقبل الدّين التّفرّقا والنّكرا

ففي هذه الأبيات يتضح المقصور في (النظام والطّاعة، العدل، الكلام الطيب والاجتماع) والمقصور عليه (الدّين)، حيث قصر في البيت الأول الموصوف (النظام والطّاعة) على ( الدّين) دلالة على الانضباط. وقصر في البيت الثاني صفة (العدل) على الموصوف (الدين)، دلالة على المساواة ودعاهم إلى الارتباط به لأنّ العيش الكريم والعدل والنظام والاجتماع لايكون إلاّ فيه وبه..

ويعد القصر في أنواعه لونا من ألوان التوكيد، والملمح ذاته يتجدد في قوله[2]:

نحن نأبى الخضوع لم نتعوّد **لسوى اللّه أن نخرّ سجودا**

فالمقصور (السجود) ، وهي صفة والمقصور عليه اسم الجلالة (اللّه)وهو موصوف، وهو من باب قصر صفه على موصوف.

وبنية القصر "هي القانون الشامل الذي نستطيع من خلاله الكشف عن الشيء الذي تقوم بدراسته، فهي عبارة عن نسق من التغيرات يخضع لثلاث خصائص (الكلية، التحولات والتنظيم الذاتي)، وكل تغير في أحد عناصر البنية يحدث بالضرورة تحولات في العناصر التي تكونها[3]

**ب– تقديم ما حقه التأخير**: يتمحور الغرض من القصر حول هدف علائقي منطلقه المتكلم وغايته المخاطب، وتتمثل في تمكين الكلام وتقريره في الذهن[4]. ويعتبر التقديم و التأخير من طرق القصر المؤدية للغرض البلاغي المراد. ويتمظهر في شعر السّائحي بتقديم:

**1– تقديم الخبر المفرد أو شبه الجملة على المبتدأ أو اسم النواسخ**، ويظهر ذلك في قصيدته (**التقينا**) حين يقول:

**عربيّ هذا** التّراب...فهل يجهل هذا التراب ما مبتغانا؟[1]

[1]: المصدر نفسه، ص 52

[2]: إسلاميات، ص 52

[3]: فريدة غيوة، اتجاهات وشخصيات في الفلسفة المعاصرة، ص145

[4]: المرجع نفسه ، ص 50

ويقول في قصيدته (**الصحراء**):

وليس **فيها** مثل العباد **نفاق** ليس **فيها** مثل العباد **رياء**[2]

**ويقول في القصيدة نفسها:**

و **النّسيم** العليل **مازال يسري** في رباها وتهطل الأنواء[3]

ويقول في قصيدته (**هلال محرّم**):

ولكن **لي شوقا** إليك عرفته وما كنت أخفيه ولا هو يُكتمُ[4]

فالأصل في التركيب انطلاقا من ترتيب الجملة العربية أن يرد الاسم المعرف المرفوع للابتداء ثم يخبر عنه بنوع من أنواع الخبر، كأن يأتي مفردا أو جملة أو شبه جملة، فالأصل (هذا التّراب عربيّ) والأصل في الشاهد الثاني (ليس نفاق فيها)، و(ليس ريّاء فيها)، والأمر نفسه في الشاهدين الثالث والرابع (مازال النسيم يسري) و(لكنّ شوقًا لي). إلاّ أن إرادة التخصيص لدى الشاعر واهتمامه بأمر المتقدم فرضت عليه ذلك.

**2- تقديم الجار والمجرور عن الفاعل**: يقول مصوّرا اليهود في جرائمهم:

فيا عجبا يسطو اليهود على الحمى أيفتك **بالأسد** الضراغم **ثعلبُ**[5]؟

وهذا التقديم للجار والمجرور (بالأسد) يعكس الغرض البلاغي نفسه، مؤداه الاهتمام بأمر المتقدم الأسد الضراغم الشبيهة في سطوها وفتكها وإجرامها باليهود، إذ الأصل في هذا التركيب (أيفتك ثعلب بالأسد الضّراغم؟).

**3- تقديم الفاعل على الفعل**: وفي هذا السياق يتقدم الفاعل عن فعله، والابتداء بالفاعل ضرورة بلاغية، حيث يقتضي مقام الشاعر التعبير عن أسفه في تعجّب لحالة فؤاده الدامية ومن ثمّ دعوته لأبناء وطنه

---

[1]: جمر ورماد، ص41

[2]: همسات وصرخات، ص 90

[3]: المصدر نفسه، ص 90

[4]: جمر ورماد، ص 24

[5]: إسلاميات، ص 39

إلى الانتباه للأمر الحاصل، إذا الأصل في الترتيب أن يرد الفعل تم فاعله (ثارت الجاهليّة، وتأتي الطّائفيّة). يقول مصوّرا خطورة الوضع ومنبّها إياهم ضمنيّا:

**الجاهلية ثارت** في طبائعنا وا**لطّائفية تأتي** اليوم بالعجب[1]

**4- تقديم المفعول به عن الفاعل**: ومن باب التخصيص، تخصيص المناجاة والعبادة لله – عزّوجلّ –كما في قوله تعالى :" إيّاك نعبد وإيّاك نستعين"[2] نجد السّائحي يقدّم المفعول به اسم الجلالة (اللّه) على الفاعل (خشّع).

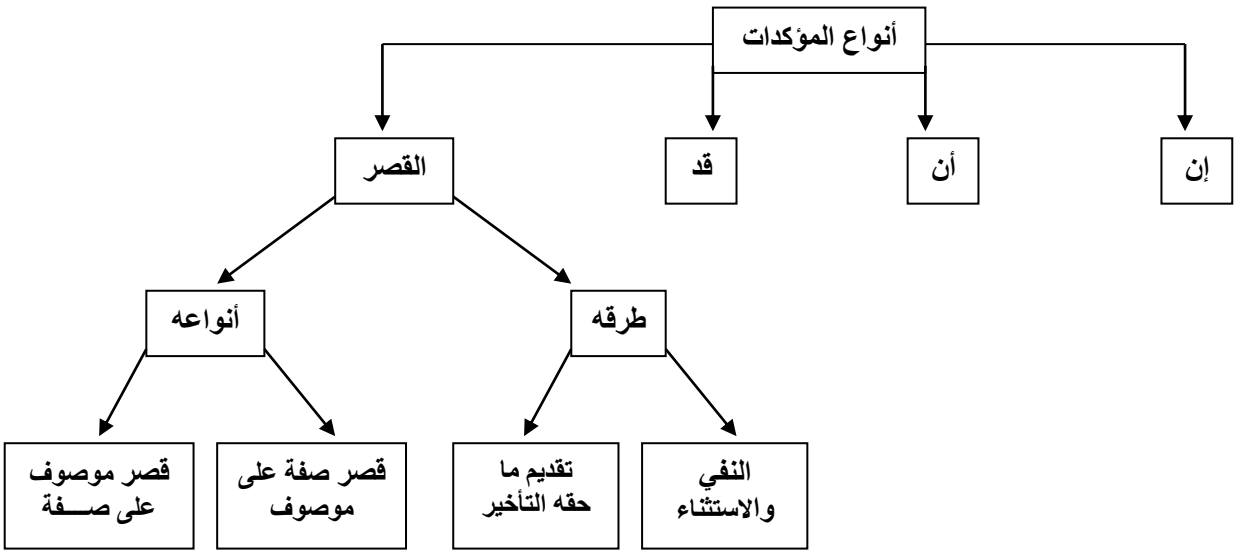
يناجي لديك **الله** في الليل **خشّعٌ** دموعهم عند المناجاة تسجمُ[3]

ويقدّم المفعول به الأوّل عن الفاعل في قصيدته (**هي القيادات**)، فيقول:

قد يمنح **المرءَ طولُ** العمر تجربةً وقد يزدادُ الفتى بالشيب تمكينا[4]

وخلاصة فإن الجملة الخبرية المؤكدة في شعر السائحي وردت متنوعة لتنوع المقامات والأغراض.

وبعد استعراض أنواع هذه المؤكدات الأكثر تمظهرا في شعره، يمكن تمثلها في المخطط التالي:




[1]: إسلاميات، ص 9

[2]: سورة الفاتحة، الآية 04

[3]: بقايا و أوشال، ص 95

[4]: جمر ورماد، ص 79

**2.1- المنفية:**

النفي عكس الإثبات، "وتعرف باسم الجحد وهو من الحالات التي تلحق المعاني المتكاملة المفهومة من الجمل التامة والتغييرات الكاملة، وكل معنى يلحقه النفي يسمى منفيا."[1]

أما المعنى فهو "المضمون الذي وقع عليه النفي سواء أكان محتوى لجملة اسمية أو فعليه".[2]

ويتم ذلك بأدوات يستعملها المتكلم (الشاعر) حسب حاجته إليها ومدى موافقتها لمقتضى الحال. ومن هذه الأدوات: لا، لم، لن، ما، فقد يدخل بعضها على الفعل الماضي فتغنيه والمضارع فتحيل دلالته الإيجابية الحال والاستقبال إلى السلب. ويدخل البعض الآخر على الجملة الاسمية فيعمل عمل (ليس).

1- **لا**: وتدخل على المثبت من الجمل فيتعدد أشكالها نافية مضمونها وتخلصها إلى زمن معين[3]، وقد تخصّ استعمالا بالأفعال المضارعة، فتخلصها للاستقبال ما لم يدخل على الفعل ما يجعله غير ذلك.

وقد وظف السائحي ذلك في قوله:

أنا **لا أخشى** أن أموت وطفلي عيشنا في الشقاء غير حميد[4]

ويقول في مطلع قصيدته (لا تمت):

**لا تمت، لا أطيق** ذلك يا ابني كيف تذوي وأنت غصن رطيب[5]

فعبارات (لا أخشى، لا تمت، لا أطيق)، في هذين المقطعين تصبّ في غرض إظهار الحزن بنبرة اليأس وبنظرة سوداوية ترتبط بحالة الشاعر المصوّرة من خلال عنوان القصيدة (لا تمت) وذكر ألفاظ (الموت، الشّقاء، عيش غير حميد، تذوي...) ونفي ذلك كلّه بـ (لا) المرتبطة بالفعل المضارع (أخشى) مرّة، وأخرى المرتبطة بالفعلين المضارعين (تمت وأطيق) لنقل المستمع من حال اليأس والتشاؤم إلى حال السّرور والتفاؤل كون أنه رمز للشجاعة والتضحيّة فهو يفضّل الموت في سبيل أن يعيش ابنه ويكون رمزا للعلا والمجد والسؤدد.

---

[1]: محمد سمير نجيب اللبدي، معجم المصطلحات النحوية والصرفية (مادة النفي)، ص 227

[2]: المرجع نفسه، ص 228

[3]: عبد الله بوخلخال، التعبير الزمني عبد النحاة العرب، د/م ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1987، ج2، ص 257

[4]: همسات وصرخات، ص 15

[5]: جمر ورماد، ص 74

وفي ديوانه "أناشيد وأغاني الأطفال" نجده يصف شجرة يابسة موظّفا "لا" النافية للجنس العاملة عمل " إنّ " في بيت تامّ، فيقول:

**لا ظلَّ، لا أوراقَ، لا أغصاناَ لا زهرَ، لا جمالَ، لا ألواناَ**[1]

2- **ما**: النافية تدخل " على الجملة الفعلية المثبتة فتنفيها في الزمن الماضي إذا كان فعلها ماضيا، أو في الزمن الحاضر إذا كان فعلها مضارعا،[2] وقد وظفها السائحي في قصيدته (المهرجان):

**ما جاش** صدري بشعر في مناسبة إلا بأيام أفراحي وأحزاني[3]

ويواصل نافيا عن نفسه ابتغاء الشهرة بنظم الشعر قائلا:

و**ما كنت** أبغي بالقصائد شهرة **وما أنا** في حب الغواني متيّم[4]

ولكن لي شوقا إليك عرفته و**ما كنت** أخفيه و لا هو يكتم

ويقول في قصيدته "يوم العيد":

**فما خفق القلب** بعد المشيب ولا اهتزَّ في أضلع أو وتب[5]

تهيج له السمات الدموع ويذكي السرور لديه الغضب

ورغم أن النص عنوانه لافت للانتباه "يوم العيد" إلاّ أن النّظرة السّوداويّة ومسحة الحزن، التي تلف بضياع الحق ونسيانه جعلت الشاعر يائسا يتمنى الرحيل أو على الأقلّ أن يكون نائما لا يبالي كيف لا وأطفال في غزّة والجليل مشرّدون مطاردون يقتّلون.

وتكون **"ما" نافية للجنس العاملة عمل ليس**، كما في قوله:

**لعمرك ما "مارس"** في الشهور سوى بسمة الأمل الراضية[6]

فإن عصفت فيه أمس الخطوب وهبت زوابعه عاتية

---

[1]: أناشيد وأغاني الأطفال، ص 24

[2]: عبد الله بوخلخال، التعبير الزمني عند النحاة العرب، ج2، ص 257

[3]: جمر ورماد، ص 7

[4]: المصدر نفسه، ص 25

[5] : المصدر نفسه: ص 32

[6]: همسات وصرخات، ص 85

3- **لن**: تختص بالدخول على الفعل المضارع فتنصبه وتنقله إلى المستقبل، وهي بذلك حرف نفي ونصب واستقبال[1]، وظفها لغرض بلاغي، كما تعكسه طبيعة الجملة المنفية، حيث يقول:

ننصر العدل أينما كان ظلم لا نرى الناس سيدا ومسودا[2]

**لن تبيدوا** الشعوب مهما عتوتم فدعوها فإنها **لن تبيدا**

ولإثبات الموقف الصامد عند الشاعر تطلب استعمال النفي (لن تبيدوا الشعوب) لأن العدل منتصر في النهاية مهما عتا الظلم وساد.

4- **لم**: هي من أدوات النفي العاملة وعملها الجزم في الفعل المضارع وصرف معناه إلى الماضي[3]، ووظفه بلاغيا لغرضين مثلما تعكسه الجملة المنفية في قصيدته "تحية الجزائر":

**لم يحلُ** – بعد – منظر الروض في عيني ولا الشدو حالَ في أذنيا[4]

**لم يزل** يستخفني – حين أصغي– هاتف ردد الغناء شجيا

**لم أزل** يستفزني كل صوت عربيٍّ دعا له عربيا

إن الموقف المتراكم عند الشاعر وهو يربط المنظر الطبيعي بالموضوع تطلب منه تكرار الفعل المضارع المنفي (لم يزل) لنفي كل جمال متمثل في منظر الروع وصوت الغناء الشجي للأزمة التي يعيشها الإنسان العربي في عدم قدرته على تحقيق وحدته.

ويمكن تمثل المنفيات في الديوان في هذا الرسم التوضيحي:

**أنواع المنفيات**

| لا | ما | لن | لم |
|---|---|---|---|

[1]: عبد الله بوخلخال، التعبير الزمني عند النحاة العرب، ج2، ص 228

[2]: جمر ورماد، ص 18

[3]: عبد الله بوخلخال، التعبير الزمني عند النحاة العرب، ج2، ص 221

[4]: جمر ورماد، ص 20

### 3.1- الشرطية:

الشرط" كل حكم معلوم يتعلق بأمر يقع بوقوعه، فيتحقق الأمر بتحقق أمر آخر. والتركيب الشرطي تركيب عربي يتكون من جملتين في الأصل: جملة الشرط وجملة الجواب والجزاء."[1] ويتم الشرط بأدوات تختلف مجالاتها الإعرابية بحسب طبيعتها النحوية واستعمالاتها البلاغية ، ويمثل الشرط في المدوّنة السائحيّة ظاهرة أسلوبية لها حضورها المقامي.

وفي ظل العلاقة بين هذين المستويين ؛ المستوى النحوي و المستوى البلاغي تنبثق تلك المقدرة على تحريك مكامن اللغة فينا بما يتناسب وموضوع القصيدة الواحدة، إذ يأخذ التركيب الشرطي الشكل المنطقي التالي: **الأداة + فعل الشرط + جواب الشرط.**

فالجواب نتيجة منطقية حتمية لمقدمة يمثلها الشرط.وتتغير بنية الشرط بحسب نوع الأداة المستعملة.

**إذا** : وهي من أدوات الشرط الدالة على الاستقبال والتي تفيد ربط الجملتين وجعل الجملة الأولى سببا لوقوع الثانية[2] ، وهي أكثر أدوات الشرط استعمالا في المدوّنة الشعرية السائحيّة كما في قوله في قصيدته (رسالة شيخ إلى ابنه الطّالب):

وعشت مرارة أيّامنا وأمّك راضيّة صابره[3]

**إذا رفعت طرفها للسّماء أعادته حامدة شاكره**

ويقول في القصيدة نفسها:

ستلقاك أمّك بعد النّجاح وتنسى أساها البعيد...البعيد[4]

**إذا نابها قلق عابر ضحكنا وقلنا شعور بليد**

---

[1]: عبدالله بوخلخال، التعبير الزمني عند النحاة،ج02، ص 159

[2]: المرجع نفسه، ص 184

[3]: جمر ورماد، ص11

[4]: المصدر نفسه، ص12

وجواب الشّرط في الشاهدين معا "أعادته حامدة شاكره ، ضحكنا وقلنا شعور بليد"، إنّما وقعا في العجز، لتقرير صورة الفرح والسّرور التي تكون عليها الأمّ وهي تحتضن وتضمّ ابنها الغائب، فلذة كبدها إلى صدرها.

وقد يتقدّم جواب الشّرط عن اسم الشرط وفعله، ليقرّر أهميّة الجهاد وأحقيّة الاستشهاد من أجل نصرة البلاد، فيقول:

ومشينا كما علمت صفوفا وحّد الصّدق رأينا توحيدا[1]

**لا نبالي إذا سقطنا جميعا** من يمت في الجهاد مات شهيدا

**لولا**: حرف امتناع لوجود متضمّن معنى الشّرط غير الجازم، يقول:

ودعا المالك الثري فتاها ليرى ضيعة هناك اشتراها[2]

قال: **لولا وساطة ومقام** **ما وصلنا ولا بلغنا مداها**

ويقول في قصيدته الغزليّة "من الأرشيف":

أيّامنا تلك يا سمراء ما برحت حلما يراود عند النّوم أجفاني[3]

**لولا اعتصامي بشيبي في تذكّرها** **فقدت من حسرتي صبري وإيماني**

والسائحي يقرّر عدم وصوله وبلوغه إلى الهدف "لولا الوساطة والمقام"، ولم يفقد الشّاعر من حسرته وأساه صبره وإيمانه لاعتصامه بشيبه في تذكّر محبوبته " سمراء"، إذ امتنع الجواب لوجود الشّرط.

وخلاصة القول: إن للأساليب الخبرية حضورها المقامي المناسب لمقتضى الحال المعبّر عنه في شعر السّائحي من خلال تفجير طاقته اللّغوية واستغلالها لبيان وتوضيح مختلف الأبعاد الدّلالية المشكّلة للأغراض البلاغيّة التي أرادها الشاعر، والمعبّرة عن تجربته الذاتية.

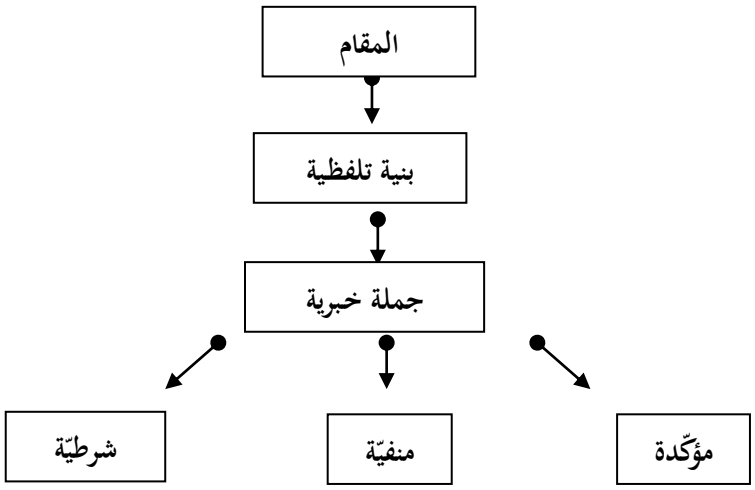
ويمكن توضيح وجمع ذلك في المخطّط التالي :

---

[1]: جمر ورماد، ص 16

[2]: المصدر نفسه، ص 08

[3]: المصدر نفسه، ص13




## 2. الجمل الإنشائية:

تعتبر الجمل الإنشائية جزءا من خصائص الظاهرة النصيّة في المدوّنة الشّعرية السّائحيّة، تنبثق عن بنى شعرية متظافرة، قائمة على لغة الشعر، التي هي:" لغة بلّورية تُبدع عالما من الأشياء والمعاني من خلال تراكماتها المتنوعة"[1].

فالخبر يلقي لتحقيق دلالة أصلية إفهاميّة أو فنيّة إبداعيّة تتقاطع مع الرّاهن انسجاما أو تتوازى معه انتقاءً، إذ يقصد من الإنشاء بدلالته التعبيرية "إنشاء المعنى الذي يحرك مخيّلة المتلقي وتثير فكره أو يشبع مشاعره الذاتية، دون النظر إلى عنصر المطابقة مع الواقع الخارجي أو عدمها"[2]، لذلك يعتبر في اصطلاح البلاغيين ما لا يحتمل الصدق والكذب لذاته[3]. إنه أسلوب يستند إلى عناصر تكوينية قائمة على أربعة عوامل رئيسية[4]، هي:

**أ)–** العامل الصوتي: كمحور لطبيعة النّغمة الصّوتيّة التي تجعل الكلام منفتحا.

**ب)–** العامل النحوي أو الصرفي: ترتكز التراكيب الإنشائية على أدوات خاصة (كالاستفهام والقسم) أو صيغ صرفية معينة تبنى على عناصر كالأمر أو التعجب القياسي (ماأ فعله...، أو أفعل به...).

---

[1]: وفاء ابراهيم، الفلسفة والشعر، ص39

[2]: حفيظة أرسلان شاسبوغ، الجملة الخبرية والجملة الطلبية، ص25

[3]: السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص25

[4]: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص350/349

**ج)–** العامل المعنوي البلاغي: من مقوّمات هذا الأسلوب – في ظاهرة ما– الترجمة عن الانطباعات العاطفية دون المقرّرات العقليّة، فهي تعكس أزمة الشعور وحيرة العقل أكثر من حقيقة العلم وصادق الرأي.

**د)–** العامل النفسي: إذ يتبنّى القيام بحوار تتكون فيه الدّلالة، وبذلك يتلاءم هذا اللون التعبيري مع حالات الذات المختلفة لدى الشاعر والمتأرجحة بين الهدوء والاضطراب، والانضباط والانقباض والتي تؤدي يدورها إلى تنوع أدائي للأساليب الإنشائية في مدوّنته.

**أ– الجملة الطلبية:** هي تلك التي تستدعي" مطلوبا غير حاصل في اعتقاد المتكلم وقت الطلب، وتكون بخمسة وسائل: النداء، الأمر، النهي، الاستفهام والتمنّي.

* **النداء:** " إذا كان الخبر يجسد اللغة في جانبها القار ومضمونه يحتمل الصدق والكذب لذاته فإن الإنشاء يمثل جانبها المتحرك" [1]. والنداء نموذج بهذا الحراك اللغوي في بعده التوظيفي، ولأسلوبه منطلقاته الإنشائية التي بنبني عليها، وهما عنصران: أداة ومنادى.

ويأخذ النداء أوجها ثلاثة في شعر السّائحي وتتنوع دلاليا:

- نداء تذكر أداته.
- نداء تحذف أداته.
- نداء مقرون بأحرف التنبيه والاستفتاح.

**الوجه الأول: نداء تذكر أداته،** وفيه يتدرج الشاعر من مخاطبة فؤاده، موقع الأحزان ودعوته إلى الابتسام بما حقّقه الأبطال في شهر "نوفمبر"، فيقول:

كان وهما، وكان حلما بعيدا أن نناجيك **يا نفمبر** عيدا[2]

وتعود الدموع فيك ابتساما ويعود النّشيج فيك نشيدا

ويوظّف مظاهر الطبيعة ومناظرها ليوضّح أثر الثورة في محو الظلام ونشر النور المشرق، مرسلا التحيّة لكل مناضل ثائر، كما في قوله:

و**يا ثورة** مسحت كالصّباح دجى ليلتين بلا آخر[1]

[1]:محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص349

[2]: جمر ورماد، ص 16

سلام على ليلك المتستنير على صبحك المشرق الزّاهر

على كل من كان خلف الخطوط ومن سار في الموكب الظافر

ويوسّع من دائرة الخطاب منتقلا من الانتماء الوطني إلى الانتماء القومي، مشيدا بالأشقّاء العرب في "سوريا" بعد نقل رفات الأمير عبد القادر، فيقول:

أنزلوا في العيون أو في الحنايا **يا جنود الأمير** هذي البقايا[2]

أي قبر يضمّها و هي أفق من معال وقمّة من سجايا؟

**يا دمشق** الفيحاء ألف تحيّة قد عرفناك في النّدى أمويّه

أيّ بشرى حملتها لبلادي برفات الأمير أيّ هديّه؟

إنّما قد رعيت حقّ إخاء عربيّ **يا أختنا العربيّه**

ويقول في قصيدته " **التقينا**" مفتخرا بالوحدة العربية:

ألتقينا كما أرادت منانا رغم أنف الزّمان رغم عدانا[3]

وبنينا وحدة شيّدتها عبقريّات جيلنا ودمانا

أيّ بشرى تهزّنا اليوم **يا مصر** هنا، باتحادنا يلقانا

عربيّ هذا التّراب.. فهل يجهل هذا التراب ما مبتغانا؟

وحّدتنا الأحداث والدّم والتّاريخ والضّاد واتّحاد هوانا

**الوجه الثاني: نداء حذفت أداته** ،كما في قوله، في قصيدته (في يوم المجاهد):

**صانع المجد** والعلى للبلاد عيدك اليوم أشرف الأعياد[4]

رفّ فيه على المسامع لحن لم يزل مطربا على الآباد

**أيّها الخالد المجاهد**، يارمز التحدّي، ياصانع الأمجاد

---

[1]: جمر ورماد، ص 49

[2]: المصدر نفسه، ص 50

[3]: المصدر نفسه، ص41

[4]: المصدر نفسه، ص26

لك طول القرون أزكى التّحايا ولك المجد خالدا في بلادي

وتتحدّد دلالته بالنظر إلى طبيعة المنادى المعرف ب (ال) في (الخالد المجاهد) والمعرّف بالإضافة(المجد) والمحذوف الأداة التي ترجم بها الشاعر فخره واعتزازه بيوم المجاهد وشجاعة وبطولة ومآثر المغاوير من المجاهدين بمناسبة هذا اليوم العظيم.

كما يلتمس بلاغيا من ذلك التكرار، تكرار البيت كاملا مرّتين في هذه القصيدة (أيها الخالد المجاهد...) التودّد لإظهار ما تحمله هذه العبارة من إيحاءات تشير إلى ما يحمله الواقع من قسوة ومعاناة لدى الشاعر وأهله جرّاء الاستدمار، وانقلاب ذلك كلّه إلى فرحة وغبطة لما حقّقته الثّورة التّحريريّة بفضل رجالاتها من الشهداء والمجاهدين، واتخاذ تاريخ 20 أوت يوما يخلّد فيه كلّ مجاهد حرّ.

**الوجه الثالث: نداء مقرون بأحرف الاستفتاح والتنبيه،** وهو قليل في الدواوين مقارنة بنظيريه، كما جاء في قوله في قصيدته (من الأرشيف)، حيث يقول:

**يا ربَّ شقراء** مثل الشّمس صافيّة تختال في رائع –كالرّوض – فتّان[1]

أضفى الشباب عليها كلّ روعته وما كفاها فعرّته بفستان

ويقول متأثّرا بابن زيدون في نونيته (أضحى الثنائي...):

**يا ربَّ أغنيّةٍ** حيرى تلقّفها فم الزّمان...مضت كالغيث تحيينا[2]

كانت شكاة إلى الأحباب هامسة لكنّها فجّرت فينا البراكينا

فاقتران (يا) بحرف الجر الشبيه بالزائد (رب) الذي يفيد التقليل أو التكثير يخرجها من النداء إلى الاستفتاح والتنبيه.

* **الأمر:** هو طلب "حصول الفعل من المخاطب على وجه الاستعلاء"[1]. وقد تنوعت صوّره عند السّائحي لتنوّع المقام والغرض، إذ يورده مباشرا للتّنبيه والتّحذير، كما في قصيدته (تحيّة الملتقى) حيث يقول:

[1]: جمر ورماد، ص 14

[2]: المصدر نفسه ، ص 78

و **خلّوا** عن الأنساب فهي خديعة تدسّ لنا في الدّين كي نتفرّقا[2]

و**ولّوا** زمانا مستجدّا وجوهكم فلن ينفع الماضي و إن كان مشرقا

ويواصل في مقام التحذير قائلا:

**دعوا** العنف عند النهي فهو خطورة فأنجح مَن قاد الرّجال المؤدّبُ[3]

و**عودوا** إلى الماضي البعيد فإنّه إلى أبعد الغايات أدنى وأقربُ

فمقام غضب الشاعر من الأعداء تطلّب منه استحضار مثالبه ومؤامراته الدّنيئة في شكل أوامر موجهة للشباب (خلّوا، ولّوا، دعوا ، عودوا...) بغرض النصح والإرشاد من جهة، والتّنبيه والتحذير بما يحيط بهم من مؤامرات لمنع اتّحاده وجعله متفرّقا دوما كالتّفاخر بالأنساب والتغنّي بأمجاد الماضي، إذ لا مجال لذلك بقدر ما هو المجال للاتحاد والتآلف بترك العنف والعودة إلى ماضي آبائهم وأجدادهم المشرق.

ويورده للنّصح والإرشاد، كما في قوله:

**فلتقطعوا** كلّ كفّ شدّ أصبعها وكلّ فكر من الأفكار مغترب[4]

**ووحّدوا** الصفّ إنّ اللّه وحده **واقضوا** على الخُلف والإلحاد والريب

**فعلّموا** الجيل أنّ الصّدق مكرمة والدّين حرب على التّضليل والكذب

**وعلّموه** اتّحادا في مواقفه **وعمّقوا** حبّه للدّين و العرب

ويورده بغرض الدّعاء، فيقول:

**سل** اللّه للشبان يهد خطاهم ويحمهم في سيرهم من تذبذب[5]

**فخُذ** بيدي نحو الهدى مترفّقا فإنّي مع الدّنيا كثير التقلّب

و**باعد** هوى نفسي عن الألم والهوى وردَّ شرور النّاس عنّي وجنّب

---

[1]: السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 53

[2]: إسلاميات، ص 30

[3]: المصدر نفسه، ص 42

[4]: المصدر نفسه، ص 12

[5]: إسلاميات ، ص 7

ويقترن الأمر بأساليب تمهيدية مختلفة، تدّل على تصرّف المبدع في اللغة كأن يقرنه بالنداء في استهلال قصيدته، أي في البيت الأول ليلحقه بأوامر بغرض الحث والتّشجيع، كما في قصيدته (أيّها القادم)، فيقول:

**أيّها القادم** المبارك أهلا جئت تطوي الأجيال جيلا فجيلا[1]

**طُف** على الأرض بالسّلام و**أشرق** في دجاها مثل الصّباح جميلا

و**امشِ** في عرضها رخاءً ويسرًا و**تَقدَّم** بها الطّريق دليلا

فـ(أيها القادم) نداء أثبته السائحي في مستهل القصيدة، واللافت فيه أيضا هذا التعدّد لأفعال الأمر (**طُف، أشرق، امشِ، تَقدَّم**) لتوضيح الحاجة الملحة إلى السلام، فهو– في نظره– أساس الحياة وركن البقاء والاستمرار فيها.

ويتحول نداؤه هذا إلى الطبيعة مستغلاّ مظاهرها المتعددة، مناجيا الليل، فيقول:

**فاسأل الليل** كم دخلنا دجاه ولبسناه أدرعا وبرودا[2]

وفي ذلك دعوة إلى مناجاة مظهر طبيعي (اللّيل) الحامل للظلام الدامس، ورمز للرّهبة والخوف، فقد حوّله السّائحي إلى طرف يتحدّث إليه على لسان الثوّار، فيفشي إلينا الأسرار، أسرار المجاهدين في جبال "الأوراس" وغيرها، وكيف جعلوا منه أداة طيّعة في أيديهم لا يهابونه ولا يخشونه، كلّ ذلك بغرض الفخر والاعتزاز.

* **النهي**: هو "طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء".[3] وصيغته في الدواوين واحدة ( لا الناهية + الفعل المضارع المجزوم )، وأغراضه البلاغية متنوعة تخضع لمقامين متباينين معنى ومبنى، مقام النصح والإرشاد أو مقام الحث والتشجيع.

– مقام نصح وإرشاد وشعور بالمسؤولية الفردية تجاه نفسه (قلبه)

**من (الشاعر) ملفوظ (قلبه)**

**لا الناهية + الفعل المضارع المحزوم**

[1]: المصدر نفسه، ص 96

[2]: جمر ورماد، ص 17

[3]: السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 59

كما هو ظاهر في قوله:

**لا تحسب** الدّين ألفاظا وشقشقة الدّين بالفعل لا بالقول و الخطب[1]

– مقام حث وتشجيع وشعور بالمسؤولية الجماعية تجاه شعبه ووطنه.

**من (الشاعر) ملفوظ (شعبه)**

**لا الناهية + الفعل الضارع المجزوم**

كما هو واضح في قوله:

فصوغوا له جيلا كهذا مهيّأ لخير وبرّ، يصنع الخير والبرّا[2]

و**لا تجعلوه** قابعا حول نفسه ولا مطرقا في سيره ينظر القبرا

ويقول:

**فلا تذكروا** التاريخ حتى لعبرة ولا تسمعوه إنّه لن يصدّقا[3]

– مقام الدعاء:

**من (الشاعر) ملفوظ (الخاصّة)**

**لا الناهية + الفعل الضارع المجزوم**

يقول داعيا للحجيج ببلوغ القصد ونيل الأجر:

و**لا تحرم** الحجاج من نيل أجرهم وأجزل ثواب المحسن المتسبّب[4]

ولأسلوب النهي عدة ميزات ينفرد بها عن غيره من الأساليب الإنشائية، فاختلاف المقامات فرض على الشاعر مراعاة مقتضى الحال وتوظيف ما يناسب من تعابير شعرية معبرة،كما يأخذ المخاطب وجهتين رئيسيتين تلخصان طبيعة الموقف الذي يكون عليه، فمرة مفردا (نفسه) وأخرى جماعة (شعبه أو وطنه).

* **الاستفهام** : يقصد به "طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل " [1]، وذلك بأدوات يفضى تنوعها إلى تنوع الغرض البلاغي من استعمالها، فهي تمثل " الذروة المسنونة للموقف الشعري، تتحول فيه الكلمات إلى

[1]: إسلاميات، ص12

[2]:المصدر نفسه ، ص 51

[3]: المصدر نفسه ، ص29

[4]: إسلاميات، ص8

وضع ذاهل مترسّل تأخذ هيئة الشعر في تعديد الخطاب، وتنوع الدلالة وإطلاق سراح اللغة من سجن التقرير "[2].

وورود الاستفهام بأدوات مخلفة ينقل الجملة من وضع إلى آخر، وبجعل الديوان يستمد من ذلك الاختلاف والتنوع خاصية أسلوبية متفردة تكرس بنى لها منطلقات تركيبية لافتة، ابتدأت ب:

❖ **الهمزة:** ويطلب بها أحد أمرين، وهي معادلة للفظة (أم) وتكون الإجابة بواحد من حرفي الجواب (نعم) للإثبات أو (لا) للنفي ، كما هو ظاهر في قوله:

**أ** لم تبنِ دارا للحديث رفيعة؟ وإنشاء دار للإقامة يصعب[3]

فيا عجبا يسطو اليهود على الحمى **أ**يفتك بالأسد الضّراغم ثعلب؟

فحكم الهمزة في البيتين طلب تصور لورود الفعل (المسند) بعدها مباشرة ولا يتردد المخاطب (المسند إليه) في تعيين (الفرحة) و (الهزيمة) ، والحالتان تعبير عن مقام متناقض فرض على الشاعر، وهو جلي من عنوان القصيدة (معذرة يا ملتقى الفكر).

ويطلب من الهمزة في: (أ لم تبنِ...) الإجابة بالإثبات (بلى) لأنّه استفهام منفي وتبعا وتأكيدا لغرض الفخر والإعجاب المراد. كما يطلب من الهمزة في (أيفتك...) الإجابة بالنفي (لا) تبعا وتأكيد لما لحق بها في العجز (أ يفتك بالأسد الضّراغم ثعلب؟).

❖ **أين:** "ويطلب بها تعيين المكان،[4] وهي أكثر أسماء الاستفهام استعمالا أقرنها السّائحي بالوجود المكاني كما في قصيدته (مرّة ثانية الأصنام) حين يقول:

تلمّست في ذعر فؤادي سائلا وقد جاءت الأخبار **أين** فؤاديا؟[5]

ويكرّر هذا الاستفهام في قصيدته ( لست رفاتا عودة الأمير) متحدّيا المستدمر الغاشم قائلا:

تقدّم الجند في "مزايا" جريئا ساخرا في الوغى من" المارشال"[1]

---

[1]: حفيظة أرسلان شاسبوغ، الجملة الخبرية والإنشائية، ص 211

[2]: صلاح فضل، نبرات الخطاب الشعري، ص 148

[3]: إسلاميات ، ص 40

[4]: السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 65

[5]: إسلاميات، ص 71

**أين** "فالي" و**أين** "بيجو"؟ رمينا يا أميري بكل "بيجو" و"فالي"

❖ **متى:** ويطلب بها تعيين الزّمان[2]. يقول:

أيا وطنا يلقى المذلة راضيا يُدار عليه بالهوان ويشرب[3]

**متى** ترفع الرّأس التي قد خفضتها وتطلق كفّا قيّدت ثم تضرب؟

ويقول في اعتزاز وإباء:

**متى** كان هذا الدّين إرثا لواحد يقول كما يبغي هواه وينطق؟[4]

ويطلب من "أين" و"متى" تعيين الظرفية المكانية والزمانيّة (أين فؤاديا، أين "فالي" وأين "بيجو"؟- **متى** ترفع الرّأس، متى كان هذا الدّين؟) من جهة، ولإبراز دلالة عواطف الشاعر المختلفة كالانكسار أمام قوّة الزّلزال والفخر والثبات أمام ظلم وجبروت الاستدمار، والردّ على من يتّخذ الدّين إرثا يفسّره حسب هواه، من جهة ثانيّة.

❖ **من:** موضوعة للاستفهام للعقلاء[5]، وارتبطت في الدواوين بالفعل أحيانا أو بالاسم والضمير أحيانا أخرى عائدة على العاقل دائما.

أ- **ارتباطها بالفعل** ، يقول في قصيدته "لا تمت":

**من يشيع** السّرور في البيت حولي وأناديه دائما ويجيب؟[6]

**من أناجيه** وهو عنّي بعيد وأناجيه و هو منّي قريب؟

**من يحسّ** القدوم عند قدومي ويحسّ الغياب حين أغيب؟

ب- **ارتباطها بالاسم،** ويظهر في قوله وهو يودّع شاعر الجزائر الكبير" محمد العيد آل خليفة ":

وأن "العيد" مات وليس بفدى و**من كالعيد** أجدر بالفداء؟[1]

---

[1]: جمر ورماد، ص52

[2] : السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 67

[3]: إسلاميات، ص42

[4]: المصدر نفسه، ص128

[5]: حفيظة أرسلان شاسبوغ، الجملة الخبرية والإنشائية، ص 258

[6]: جمر ورماد، ص75

ج- **ارتباطها بالضمير**، كما في قوله:

خانني النّطق فاعذروني، فإنّي ما تعوّدت مثل ذا الإحسان[2]

وأراني أقلّ من كلّ هذا **من أنا** يا رفاق؟ ما ديواني؟

❖ **ما**:يستفهم بها لغير العقلاء [3]، واقترن حضورها بالحالة الشعورية للشاعر ومراعاة مقتضى الحال، حال الفرح والسرور بالوحدة العربية المنشودة،كما في قوله في قصيدته ( التقينا):

فرحة عمت البلاد جميعا كلّ شبر، في أرضنا، في سمانا[4]

عربيّ هذا التراب...فهل يجهل هذا التراب **ما** مبتغانا؟

وحّدتنا الأحداث، والدم، والتاريخ، والضّاد، واتّحاد هوانا

والفكرة نفسها يطرحها في شكل نصح وتوجيه من أجل الوحدة، كما في قصيدته (إلى الأئمّة)، حيث يقول:

فقد وسّع الرّحمان أحكام ديننا **فما** بالنا في كلّ حكم نضيّق؟[5]

و**ما** بالنا والدّين وحّد صفّنا جميعا وآخى بيننا نتفرّق؟

❖ **هل** : ويطلب بها التصديق أي معرفة وقوع النسبة أو عدم وقوعها ،لذلك تفيد جهل السائل بالحكم لأنها لطلبه[6]. واستعملت في الديوان حسب مقتضى الحال،حال الضجر والسخط كما

في قصيدته (أمام الضّريح الزكيّ) حين يقول:

**فهل** تجمع الأقدار يوما صفوفنا ونحظى –كما كنّا – بأرفع منصب؟[7]

ويقول في قصيدته (مناجاة هلال المولد النّبوي الشّريف):

---

[1]: إسلاميات، ص69

[2]: جمر ورماد، ص 22

[3]: حفيظة أرسلان شاسبوغ، الجملة الخبرية والإنشائية، ص 285

[4]: جمر ورماد، ص 41

[5]: إسلاميات، ص128

[6]: السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 62

[7]: إسلاميات، ص 7

**فهل** نعود كما كنّا بلا خلق ولا رشاد ولا فهم... ولا أدب؟[1]

ويقول مبيّنا طريقة استعادة بيت المقدس:

**فهل** نستعيد القدس بالفكر وحده إذا لم نكن نبني مع الفكر مدفعا؟[2]

❖ **أي:** للاستفهام، ويطلب بها تميز أحد المشاركين في أمر يعمهما ويسأل بها عن الزمان والمكان والحال والعدد والعاقل وغيره ، على حسب ما تضاف إليه .[3]

ووظفها السّائحي للدّلالة على تجاوز موقف الانكسار الداخلي عند الشاعر إلى إعادة بناء الحياة من جديد كما في قوله:

**بأيّ** لسان أنطقُ اليوم راثيا وقد عقد الخطب المريع ثانيا؟[4]

كان صدى الزّلزال مابين أضلعي يهدّ كياني لو تبقى كيانيا

ويستفهم باسم الاستفهام (أيّ) مبرزا انتصار العزم والإرادة على القوّة، قوة المستدمر، فيقول في قصيدته (يوم المجاهد):

زلزل الأرض بالطغاة فطاروا في مهبّ الرياح في كلّ واد[5]

لم يُفِدهُم عند اللّقاء عناد **أيّ** نفع لميّت في العناد؟

عصف العزم والإرادة بالقوّة، فانهار صرحها كالرّماد

❖ **كيف:** للاستفهام عن الحال. يقول السائحي في تعجّب وهو يوجّه خطابه إلى شباب الجامعة:

عجبت لأرض أنجبت أمس طارقا وضمّ ثراها عقبة **كيف** تعقم؟[6]

ويعتذر عن الحضور إلى ملتقى الفكر الإسلامي:

**فكيف** يروق اللّحن والموت جاثم؟ و**كيف** يطيب الشّعر والدّار تُنهب؟[1]

---

[1]: المصدر نفسه، ص 11

[2]: المصدر نفسه، ص23

[3]: السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 65

[4]: إسلاميات، ص 71

[5]: جمر ورماد، ص27

[6]: المصدر نفسه، ص37

ويقول مستفهما ومفتخرا في قصيدته (علّمتنا الإباء والتحدّي):[2]

أنت حيّ **فكيف** نبكيك حيّا أو نغنّي وأنت فوق الأغاني؟[3]

أنت علّمتنا الإباء والتحدّي واحتقار الدّموع والأشجان

فاحتقرنا السّرور وهو سرور **كيف** لا نستهين بالأحزان؟

* **التمني**: هو"طلب شيء يستحيل تحقيقه أو طلب شيء غير ممكن مطموع في نيله "[4]. وأداته الأصلية (ليت) كما في قوله:

و **يا ليتنا** لم نعمل الرّأي في الذي قرأنا، ولم نبعد ولم نتحذلق[5]

ويقول متأسّفا:

**فيا ليتكم** تدرون سرّ افتراقنا **ويا ليتنا** قد نلتقي حين نلتقي[6]

وقد استعمل التمني بمعنى الترجي لغرض بلاغي، يبرّر المرجو والمطلوب في صورة المستحيل وبيان حالة الحزن المسيطرة عليه (ليتنا لم نعمل الرّأي)، والتي سلبت منه المسرّة والفرحة (ليتكم تدرون سرّ افتراقنا)، ومن ثم التشاؤم من هذه الحياة (ليتنا قد نلتقي حين نلتقي).

**ب – الجمل غير الطلبية :**

وهي مالا تستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب[7].

وتمحورت في المدوّنة الشعريّة السّائحيّة حول نوع واحد كان لافتا للانتباه مثّل ظاهرة أسلوبية، إنه أسلوب التعجب.

---

[1]: المصدر نفسه، ص40

[2]: قيلت بمناسبة الذّكرى الأولى لوفاة العلاّمة الشّيخ البشير الإبراهيمي.

[3]: جمر ورماد، ص 55

[4]:السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 68

[5]: إسلاميات، ص 8

[6]: إسلاميات، ص 36

[7]: السيد:أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص54

* **التعجب:** معنى هو استعظام فعل فاعل ظاهر المزية بسبب زيادة فيه، خفي سببها، وانفعال يهز النفس، فيحدث فيها أثرا. ويعبّر عنه بإحدى الصيغتين سماعا حنيا، وقياسا حنيا آخرا[1].

- من التعجب السماعي بألفاظ التعجّب(المصدر عجبا، الفعل عجبت...) قوله:

**ويا عجبا** نشكو الجناة لمثلهم ومن ذا شكا في الغاب دُبّا إلى دُبّ![2]

ويقول نافيا:

وأزهر غرس الدّين بين ربوعنا **فلا عجبا** أن نكثر الحمد والشّكرا! [3]

**ولا عجبا** أن نشهد اليوم ها هنا صغارا لنا قد حقّقوا الفوز والنّصرا!

ويقول متعجّبا ومتأسّفا:

**عجبت** لأرض فوقها قبر خالد وألف عظيم تحتها ليس تنجب![4]

ويقول في قصيدته عاشوراء مستفهما ومتعجّبا:

**عجبت** لأمرك كيف استوى لديك السّرور وطعم الدّم؟![5]

- و من التعجّب القياسي نجد ما كان على وزن " ما أفعله..!"، كما في قوله:

وعشت في غابري أحياه ثانية **ما أسعد المرء** في أحلامه حينا![6]

ويواصل متعجبا، فيقول:

فعودوا مع الذكرى لهدي محمّد **فما أعظم** الذّكرى وأسمى وأرفعا![7]

وخلاصة كان لهذه الأساليب الإنشائية حضورها المقامي المراعي لمقتضى الحال والتي عبّر عنها الشاعر محمد الأخضر السائحي بطرق فنيّة متعدّدة وطاقات لغوية مختلفة ذات أبعاد ودلالات تضافرت فيما بينها

---

[1]: محمد سمير نجيب اللبدي، معجم المصطلحات النحوية والصرفية، مادة (التعجب)، ص143

[2]: إسلاميات، ص37

[3]: المصدر نفسه، ص50

[4]: المصدر نفسه، ص37

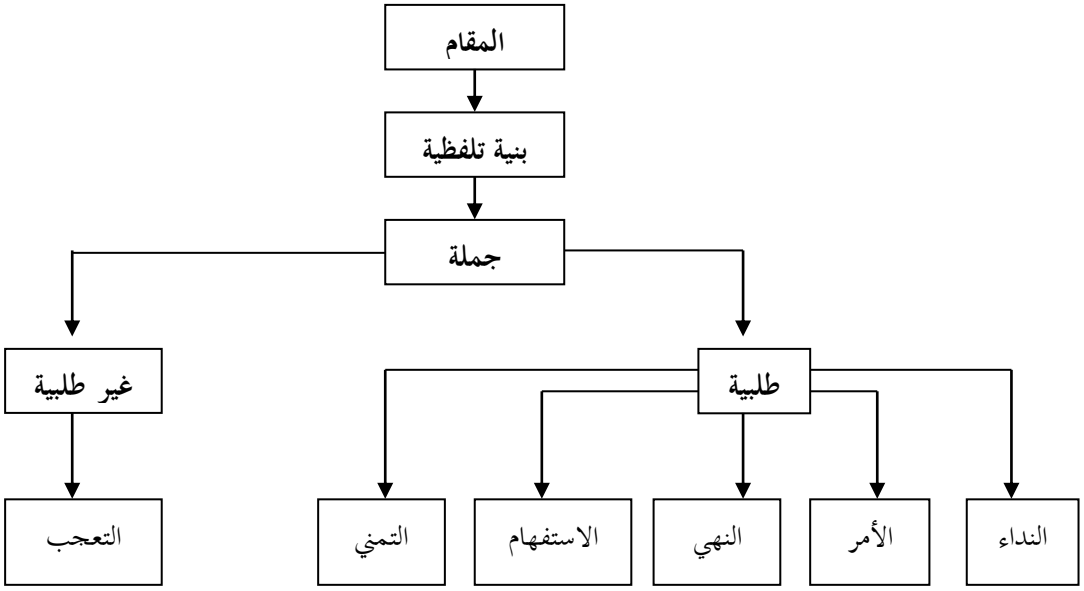
[5]: جمر ورماد، ص37

[6]: إسلاميات، ص76

[7]: المصدر نفسه، ص48

مشكلة أغراضا بلاغية تنطلق من مستوى تركيبي يخبر بمقدرة الشاعر على ترجمة خلجات نفسه بما يتناسب وتجربته الشعرية الإبداعية.

وتوظيف مثل هذا النوع من التراكيب الإنشائية خاصة الطلبية منها ألف مفصلا تركيبيا مفعما بأبعاد دلالية تنطق بخواصها المتفردة . وبإمكان جمع تلك التفرعات فيما يلي:



**ثانيا: التّكرار**

امتاز شعر السائحي كغيره من شعراء العربية بوجود ظواهر أسلوبية مختلفة ومتنوعة، وهي ظواهر في حالة رصدها ثمّ دراستها ستكشف الكثير من الأسرار الجمالية داخل النص، وتمكن الدّارس أو النّاقد من الوقوف أو استخلاص الكثير من النّتائج التي ستثري دون أدنى شكّ الحقل الدّلالي النقدي.

وقد حاولت رصد أبرز الظواهر الأسلوبية في شعره فوقفت عند العديد منها سواء على مستوى اللّفظ أو على مستوى المعنى، من ذلك: التّكرار بمختلف أشكاله، التّقسيم، التّقديم والتّأخير، الحذف ومظاهره، الالتفات ووجوهه...

والتكرار ظاهرة لغوية تأخذ درجة عالية من الشّيوع في كثير من الأجناس الأدبية وفي كلام المتحدّث العادي وقد ورد منه الكثير في نصوص العرب، حتى عدّ من سننها، ومن خصائص كلامها ولغتها فلا حرج إن استخلصنا أنّ "سنن العرب التّكرير والإعادة إرادة البلاغ بحسب العناية بالأمر"[1].

وإذا كان قوم قد مدحوا التّكرار وعلّلوا وجوده ضمن النّصوص المختلفة، فإنّ آخرين قد ذمّوه، حيث عدّه القزويني "من عيوب الكلام"[2]، ونعته الخفّاجي، بالقبح والشّناعة، "وإذا كان يقْبُح تكرارُ الحروف المتقاربة المخارج، فتكرار الكلمة بعينها أقبح وأشنع"[3] وقال في موضع آخر: "وما أعرف شيئا يقْدِح في الفصاحة ويغضّ من طلاوتها أظهر من التّكرار".[4]

ولعل مذهبَ ابنَ رشيق في التّكرار هو أوفق الآراء حيث يقول: " للتّكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التّكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقلّ، فإذا تكرّر اللّفظ والمعنى جميعا فذلك الخذلان بعينه"[5].

---

[1]: الصاحبي، ابن فارس، تحقيق:أحمد صقر، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، 1977، ص 310

[2]: الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، شرح وتعليق وتنقيح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني، ط5، 1980، ص276

[3]: سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، ص165

[4]: المرجع نفسه، ص 171

[5]: العمدة ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ج 2، ص 73، 74

وفي الأدب الحديث والمعاصر، شاع التّكرار بصورة لافتة للانتباه، وقد اعترفت نازك الملائكة بهذه الحقيقة بقولها: "جاءتنا الفترة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية بتطوّر ملحوظ في أساليب التّعبير الشعري، وكان التّكرار أحدَ هذه الأساليب، فبرز بروزا يلفت النظر وراح شعرنا المعاصر يتّكئ إليه اتكاءً يبلغ أحيانا حدودا متطرفة..."[1].

سيتم التّركيز خلال هذه الدراسة على التّكرار على مستوى البيت والقصيدة لا غير، لأنّ دراسته وتتبّع آثاره على مستوى ديوان محدّد أو مدوّنة بأكملها هو عمل -على متعته- شاقّ يحتاج إلى وقت شاسع وجهد أكبر وهو أوسع من أن يحيط به مبحث أو فصل.

**- أشكال التّكرار في شعر السّائحي:**

**أ) التكرار الإفرادي:**

**1) تكرار حروف المعاني:** ليس من اليسير رصد كل حروف المعاني ومعرفة نسبها في مجمل المدوّنة الشعرية لأيّ شاعر كان، لأنّ ذلك يحتاج إلى وقت وجهد ومثابرة وصبر، كما أنّه يقتضي مراجعة كل ذلك للتثبّت والتّأكد، وإنْ كان العقل الآلي (الحاسوب) قد يسّر ذلك لكثير من الشعراء العرب القدامى منهم والمحدثين، لكن يبقى حظّ شعراء الجزائر بعيد المنال في الوقت الرّاهن، لذلك ولغيره اقتضى منّا البحثُ إجراء تطبيق على جملة من القصائد لمعرفة نسبة تداول حروف المعاني داخلها.

❋ **حروف الجر:** أكثر حروف الجرّ تداولا عند السّائحي هي: (في، من، الباء) ثمّ تأتي بقيتها.

وقد أجرينا تطبيقا على عيّنات مختلفة بصورة عشوائية غير مقصودة لمعرفة مستوى ونسب هذا التّداول، كما يبيّنه الجدول الآتي:

[1]: قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص241

| القصيدة | الديوان | الصفحة | عدد الأبيات | الأحرف | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | في | الباء | من |
| لعينيك | همسات وصرخات | 161 | 09 | 04 | 03 | 02 |
| في لقاء إذاعتي تونس والجزائر | همسات وصرخات | 169 | 17 | 10 | 00 | 07 |
| مرحبا بالرّبيع | همسات وصرخات | 43 | 25 | 46 | 10 | 06 |
| مصرع البلبل | همسات وصرخات | 107 | 21 | 22 | 02 | 02 |
| لحن الوفاء | الثقافة، عدد:29،1975 | 71 | 81 | 30 | 13 | 14 |
| يادار | بقايا وأوشال | 15 | 64 | 15 | 12 | 04 |
| الغريب | بقايا وأوشال | 27 | 24 | 09 | 08 | 07 |
| حرب بلا معنى | بقايا وأوشال | 43 | 23 | 12 | 02 | 03 |
| الدّمع لايكذب | بقايا وأوشال | 53 | 32 | 12 | 04 | 03 |
| حديث ليلة القدر | بقايا وأوشال | 121 | 25 | 09 | 05 | 02 |
| تحية الجزائر | جمر ورماد | 13 | 32 | 11 | 05 | 10 |
| قصيدة المهرجان | جمر ورماد | 07 | 30 | 15 | 07 | 11 |
| رسالة شيخ فلاح | جمر ورماد | 09 | 60 | 23 | 08 | 07 |
| في ذكرى الشيخ عبد الحميد | جمر ورماد | 72 | 16 | 15 | 05 | 01 |
| أنا حرّ | أناشيد النصر | 20 | 10 | 11 | 02 | 01 |
| بلادي | أناشيد النصر | 5 | 09 | 01 | 02 | 05 |
| نشيد نوفمبر | أناشيد النصر | 7 | 10 | 03 | 04 | 02 |
| أنا الجزائر | الرّاعي وحكاية ثورة | 51 | 73 | 11 | 02 | 09 |
| حكاية ثورة | الرّاعي وحكاية ثورة | 39 | 120 | 40 | 27 | 04 |
| نفمبر | خارج الدّيوان | - | 10 | 03 | 02 | 04 |

هذه عيّنات أظهرت نسبة تداول حروف الجرّ الثّلاثة (في، منْ، الباء) على نحو هذا الترتيب:

❖ **في**: وهو من أكثر حروف الجر تداولا في القصيدة السّائحية، لكن بتفاوت من قصيدة إلى أخرى، ومن معانيه التي ركّز عليها ضمن نصوصه: الظرّف بنوعيه الحقيقي والمجازي، والمصاحبة، ومن أمثلة تكراره المكثّف، قوله في قصيدة (مرحبا بالرّبيع) التي كرره فيها 46 مرّة:

ومشى بالسّرور في كلّ شيء، في وهاد الحمى، وفي كثبانه[1]

في الرّياض الغنّاء، **في** الزّهر الضّاحك فيها، في السّيل، في وديانه

في الطيور الطّراب تصدح في أغصانها، في الفَراش، في طيرانه

في الفضاء الرّحيب، في الجبل الشّامخ، في عشبه، وفي قطعانه

في الخضمّ الموّاج، في المركب السّابح فوق العباب، في ربانه

كل شيء حتى الجماد يغنّي، هائما كالطيور في ألحانه

كما أنّ هذا الحرف يحمل دلالات نفسية عميقة، فهو يوحي بالأثر الذي أحدثته مظاهر الرّبيع الجميلة في وِجدان السّائحي، كما يدل على التّغلغل والعمق والانسياب الهادئ بين الأحاسيس والمشاعر، التي تفجّرت فيما بعد قصيدة يبرز تجربة وموقفا شعريين على قدر كبير من الجمال والجاذبية.

❖ **الباء:** هو ثاني حرف شيوعا في قصائد السّائحي، ومن معانيه التي ركّز عليها بكثرة، الاستعانة والمصاحبة والظّرف والتّأكيد، ومن أمثلة تداوله عنده قوله في قصيدة: (في ذكرى الشيخ عبد الحميد ابن باديس):

فلولاه ما سطعت في البلاد شموس ولا لاح فيها قمر[2]

ولا انهلّ غيثٌ بتلك الرّبى ولا افترّ بين الوِهاد الزّهرْ

ولا خفقتْ في ذُراها البنود وسار بها الجيشُ نحو الظّفرْ

تجسّم باديس في كلّ ليث بتلك الجبال مشى أو زأرْ

فلو نطقت في الجبال الصّخور لقالت بباديس فقت الحجر

فصفوا الصفوف إلى بعضها وسيروا -على هديه -في الأثرْ

وحرف (الباء) الموظف في معاني الجرّ يفيد الرّبط وتحقيق التّماسك بين المتتاليين من الألفاظ مهما كانت طبيعتهما، كالرّبط بين اسمين أو بين فعل واسم أو بين أداة واسم وهكذا، وهذا الرّبط يسهم بشكل

[1]: همسات وصرخات، ص43

[2]: جمر ورماد، ص72

كبير في ترابط أجزاء النّصّ وتحقيق تماسكه وانسجامه، كما له دلالة نفسية تتمثّل في الحضور القويّ للصاحب النّصّ ضمن ثنايا نصّه، لأنّ المصاحبة تتعدّ ى كونها دلالة معنوية نحوية إلى مصاحبة بين صاحب النصّ والنص نفسه من جهة، وبين صاحب النّص والمتلقي من جهة ثانية، فكأنّ المبدع متواجد أمام المتلقي ليقوم بدور الدّليل أوالمرشد داخل النّصّ.

❖ **مِنْ:** ورد هذا الحرف في المرتبة الثّالثة من حيث الاستعمال، وقد ورد بمعان مختلفة كابتداء الغاية والتّعليل وبيان الجنس، ومن نماذجه في شعره قوله في قصيدة: (بلادي):

يا موطني الحبيبْ يا جنّة الأوطانْ[1]

من روْضك الخصيبْ من حسنك الفتّانْ

خطرتُ في القشيب من أجمل الألوانْ

وجِئتُ بالعجيبْ من هذه الألحانْ

ومن أبرز دلالات حرف الجرّ (منْ) الانطلاق والابتداء، وهما بدورهما يحيلان إلى دلالات نفسية أبعد، فالمنطلق أو المبتدئ يقتضي الحضور والتّواجد، فالمبدع وهو يوظفّ هذا الحرف إنّما يثبت وجوده القويّ في ثنايا نصّه مستصحبا المتلقي في انطلاقته وابتدائه، فالمتلقي أينما اتّجه وجد صاحب النّصّ حاضرا برفقته، يكشف له عن أسراره التي بطّنه نصّه أو يحيله على تأويلات تمكّنه من الوصول إلى إجابات عديدة تكون قد اعترضته أثناء مروره بمحطات النّصّ المتتابعة والمختلفة.

فحروف الجرّ من ألين وأسهل الظّواهر اللغوية الصّغرى استعمالا في اللّسان العربيّ،وهي غالبا ما تعوّض معنى كاملا داخل السّياق التّعبيري، إضافة إلى سهولة التّداول والتّراسل فيما بينها من حيث الوظيفة وربما من حيث المعنى، فكثير منها تتناوب في ذلك، وهذا التراسل يسمح للشاعر أن يوظفها في المعنى الذي يريد، أو عند حاجته لفاصلة عروضية أو سبب، وهو ما يفسّر كثرة دورأنها داخل القصيدة السّائحية.

[1]: أناشيد النصّر، ص5

❋ **حروف العطف**: أكثر حروف العطف تداولا في قصائد السّائحي هي: (الواو) و (الفاء) و(أو) "وأحرف العطف تنوب عن تكرار عامل المعطوف عليه مع المعطوف "[1]، فهي تقي التّعبير من التّكرار اللّفظي وتوفّر التّكثيف.

و الجدول قد وضّح لنا نسبة دوران حروف العطف: (الواو، الفاء، أو) داخل القصيدة السائحية.

❖ **الواو**: أكثر الحروف شيوعا واستعمالا في اللغة العربية، سواء على مستوى عامّة النّاس أو على مستوى القول الفصيح، وهذا لدوره الخطير في الرّبط ومطلق الجمع والمصاحبة بين المتعاطفين اللّذين يأخذان حكما واحدا على مستوى الوظيفة الإعرابية داخل الجملة، والظواهر نفسها يأخذها في شعر السّائحي، ويكثر متتاليا عنده سواء على مستوى البيت الواحد أو على مستوى أبيات متتالية، ومن نماذجه قوله في قصيدته: (قصيدة المهرجان).

فرشتُ فوق ثراك اليوم أجفاني وجئت أزرع أعماقي ووجداني[2]

وزرتك اليوم يا خضراء في كبدي وبين جنبي، أشواقي وتحناني

ولو قدرتُ حملتُ الشّمس ملء يدي وضمّت الكون والآفاق أحضاني

أروي لهم قصصا ما كان أروعها في اللّيل عن عقبة الفهري وحسّان

واليوم لا عقبة الفهري بمعركة ولا طلائع حسّان بميدان

فحرف العطف(الواو) بالإضافة إلى عملية الرّبط والجمع فقد قام بعملية الإضافة والإلحاق، أي أضاف وألحق المعطوف على المعطوف عليه، بمعنى آخر قام بعملية بناء متّنت نسيجَ النّصّ، كما أنّ هذه الإضافة أو الإلحاق، يجعلان المتلقي يتفاعل مع عملية التّعاطف خاصّة إذا توالت نسوجها وجاوزت حدود الاثنين، كما هو وارد في هذه الأبيات، فالتّماثلات قائمة بواسطة التّرادف الثّنائي بين اسمين (أعماقي ووداني) أو الترادف الثلاثي بين الأفعال (فرشتُ وجئت وزرت) أو الترادف الذي تجاوز ذلك في الأسماء (لاعقبة ولا طلائع ولاتحدّ ولا صمت ولا غضب).

[1]: القواعد الأساسية للغة العربية، السيد أحمد الهاشمي، دار الكتب العلمية، بيروت، ص297

[2]: جمر ورماد، ص7

❖ **الفاء:** هو في الصّف الثّاني من حيث الشيّوع والاستعمال لدى السّائحي، لكنّه قليل التّتابع ضمن بيت واحد أو أكثر إلاّ نادرا، وقد أفاد عنده المعاني نفسَها التي يعرف بها في اللغة العربية أيْ: الترتيب والتّعقيب مع شيء من التراخي بين المتعاطفين، لكنّ استعماله متتاليا على مستوى البيت الواحد قليل نادر، وهو أندر من ذلك في أبيات متتالية، ومن نماذجه قوله في قصيدة: (يا ملتقى الفكر):

أعده حديثا –كاللّحون– موقّعا فسوف يعي فيه الهداية من وعى[1]

أصيخُ إلى كلّ الإذاعات باحثا فيحزن نفسي أنْ أصيخ وأسمعَا

تلاقى على رأي من الشّرّ واحد فأصبح مرهونا و صار مروّعا

تسرّب كالجرثوم في كلّ موقع فلم يبق شبر لم يجد فيه موقعا

وعدنا إلى الماضي البعيد بعمقه وزدنا إلى معنى الحياة تطلّعَا

فنصبح حقّا بالتّعاون إخوة ويصبح هذا الجيل بالخير مولعَا

لم تكتف الفاء هنا بوظيفة العطف والرّبط بل تعدّ ت ذلك إلى التّوكيد والإصرار، من خلال المعنى الذي تحمله تلك المعطوفات، فكأنّ السّائحي أراد أنْ ينبه المتلقّي إلى رسالة ما، ويجعله يركّز على مضمونها، وهي التّحول والانتقال من حالة إلى أخرى مثل الانتقال من د رجة التّلقي والاستقبال العادي (أعده حديثا – كاللّحون – موقّعا) إلى وضع أعلى وهو التّلقي الواعي (فسوف يعي فيه الهداية من وعى) أو الإخبار والإعلام (تسرّب كالجرثوم في كلّ موقع) إلى توكيد الخبر والتّحذير منه (فلم يبق شبر لم يجد فيه موقعا) وهكذا، فلم تكن وظيفة (الفاء) العاطفة الرّبطَ فقط وإنّما الانتقال بالمتلقي من وضع إلى آخر مغاير أو من حالة نفسية معيّنة إلى حالة مغايرة عن طريق الإيجاز بالحذف.

وقد قمنا بإجراء إحصاء عن نسبة ورودها في بعض القصائد، منتهجا الطريقة نفسها التي سلكتها مع حروف الجرّ، يبينها الجدول الآتي:

[1]: إسلاميات، ص19

| القصيدة | الديوان | الصفحة | عدد الأبيات | الحروف | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | الواو | الفاء | أو |
| لاتناديني | همسات وصرخات | 167 | 20 | 15 | 04 | 02 |
| نوفمبر | جمر ورماد | 16 | 36 | 38 | 04 | 04 |
| هلال محرّم | جمر ورماد | 24 | 26 | 36 | 01 | 00 |
| يادار | بقايا وأوشال | 15 | 64 | 64 | 03 | 04 |
| الغريب | بقايا وأوشال | 27 | 24 | 27 | 07 | 00 |
| لحن الوفاء | الثقافة،عدد:29،1975 | 71 | 81 | 63 | 06 | 00 |
| الدمع لايكذب | بقايا وأوشال | 53 | 32 | 21 | 07 | 05 |
| مع هلال المولد | بقايا وأوشال | 77 | 52 | 39 | 05 | 02 |
| قصيدة المهرجان | جمر ورماد | 7 | 30 | 35 | 02 | 04 |
| رسالة شيخ فلاّح | جمر ورماد | 9 | 60 | 53 | 08 | 01 |

❖ **أو:** واستعماله أقلّ من سابقيه، ويفيد التّخيير غالبا والإضراب والإبهام والشّكّ، وفي شعر السّائحي، قليل على مستوى القصائد حتى في تلك الطويلة منها، كما هو واضح في الجدول السّابق، ومن نماذجه قوله في قصيدة: (الدّمع لا يكذبُ):

من قال للأكباد عنك تفطّري أو قال للدّمع انهمر هتّانا[1]

من ذا يظنّ بأنّ وجهك يختفي أو أنّ عينك لن تعود ترانا

أو أنّ بسمتك التي عوّدتنا قد غالها الموت الذي أشقانا

أو أنّ نظرتك الطّموح ستنتهي من بعد ما قد حدّدت مرمانا

كما وظّف السّائحي حرف العطف (أو) في هذه الأبيات وسط جوّ من الحزن والأسى، فساهم هذا الحرف في تجسيد تلك الصّور الرّتيبة والحزينة، من خلال سياقات تعكس الحالة النفسية التي صاحبت جوّ الموضوع، وقد تمّ التّعاطف بين فعل من جنس واحد (قال للأكباد تفطرّي ...أو قال للدّمع انهمر...) فتفطرّ الأكباد وانهمار الدّمع صورتان تعكسان الجوّ الحزين الذي عاشه السّائحي وهو يرثي فقيد الجزائر الرّئيس هواري بومدين، والذي زاد من فاعلية هذا التّعاطف الحركة التي فرضها الفعل (قال) المتصدّر للجملتين الفعليتين بعد حرف العطف، وقد انتقلت تلك العواطف الحزينة من الحراك إلى الثّبات والاستقرار

[1]: بقايا وأوشال، ص53

على وجه التأكيد لدى توظيفه للناسخ (أنّ) في لجمل الاسمية في الأبيات الموالية (يظنّ بأنّ وجهك يختفي، أو أنّ عينك لن تعود ترانا، أو أنّ بسمتك قد غالها الموت، أو أنّ نظرتك ستنتهي) فالوجه والعين والبسمة والنّظرة كلّها أسماء تعاطفت لتصوّر الحالة النّفسية الكئيبة التي أضحت ثابتة مستقرّة ألقت بأثقالها وهمومها على صدر السّائحي مبدية رغبتها في عدم الرّحيل، كما أن هذه الأسماء قد حققت الانسجام والاتّساق داخل النّصّ، كونها تنتمي إلى حقل معجمي أو دلالي واحد.

ومع ذلك فليس هناك تعليل لقلّة استعمال السّائحي لحروف العطف الأخرى ماعدا الواو، ولعل سبب ذلك يعود إلى عدم استجابة البِنية الإيقاعية لتلك الحروف والبنية الموسيقية للوزن العروضي، بخلاف حروف الجرّ التي تستجيب لذلك وللمعنى المرجو من استعمالها نظرا لتعدّد معاني حروفها واتّساع دلالتها، فالوزن يفرض على الشّاعر أنساقا توافق مقاطعه وأحوازه الموسيقية، وهو طرح يصلح أن يكون موضوع بحث معمّق ليس لشعر السّائحي فحسب ولكن للشعر العربي جميع ه حتّى يتم التّأكد من هذا الاستنتاج.

فالحروف سواء الجارّة منها أو العاطفة، لا تقتصر وظيفتها داخل النّص على الجانب النّحوي فحسب بل تتعدّاه إلى مجالات دلالية ونفسية كثيرة غير مضبوطة بقاعدة محددة[1]، ولكنْ يتمّ استنباطها من الجوّ العام للموضوع ومن الموقف الشعري للمبدع وتجربته الشّعورية التي تملكته وهو يتفاعل مع موضوعه أو موقفه الذي استجاب له وتفاعل معه.

لقد ساهمت هذه الحروف بنوعيها في تحقيق الرّبط والاتساق والانسجام سواء بين أجزاء الوحدة المركزية للقصيدة (البيت) أو بين أجزائها الكبرى (المقاطع أو الوحدات)، كما أنها خدمت الموضوع المتناول فحققت وحدته العضوية والنفسية .كما أنها ومهما كانت قوّته المعنوية فأنها تخضع لقوّة وسلطان السّياقات (أفعال، أسماء، أدوات) التي لحقت بها لتشكلّ جميعها النّسيج العام للنّصّ، ومن جانب ثان" أضافت تناسقا آخر تمثّل في طبيعة العلاقة بين المتلقي والنّصّ من جهة أو بينه وبين المبدع من جهة أخرى، فتكون

[1]: يُنظر:تعليمية النصوص والأدب في مرحلة التّعليم الثّانوي الجزائري، طاهر لوصيف، رسالة دكتوراه الدّولة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر2007، ص 38 و40

قد تجاوزت ما عهده المتلقي في منظومة النّحاة"[1] التي تركّز في غالب الأحيان على الوظائف النّحوية فحسب.

**2) تكرار الأسماء:** أي الكلمات الاسمية أو التي تدخل في نطاقها من صفات وأحوال وغيرهما. وتكرار الاسم داخل النص الشعري يؤدي وظيفة دلالية يرمي إليها الشاعر لتحقيق غاية ما، تعكس نفسيته ومشاعره، كما أنّ هذا "التكرار يتعلّق تعلّقا مباشرا ببناء القصيدة العامّ"[2]، والسّائحيّ يجعل من تكرار الكلمة الاسمية نقطة محورية يتّكئ عليها في نصّه، ومن أمثلة هذا التّكرار عنده:

| الأسماء المكررة | القصيدة | الديوان | الصفحة | الأبيات | التكرارات |
|---|---|---|---|---|---|
| الأرض | سنة1958 | همسات وصرخات | 103 | 24 | 09 |
| العلْم | العيد1953 | جمر ورماد | 29 | 25 | 04 |
| ابن باديس | في يوم العلم | إسلاميات | 15 | 38 | 04 |
| الدّين | إلى الأيمة | إسلاميات | 127 | 22 | 05 |
| حادثات | يادار | بقايا وأوشال | 15 | 64 | 05 |
| فلسطين | تونس | بقايا وأوشال | 61 | 32 | 03 |
| مصر | تونس | بقايا وأوشال | 61 | 32 | 04 |
| فن | أهلا بكم | بقايا وأوشال | 37 | 22 | 08 |
| حسن | تونس | بقايا وأوشال | 61 | 32 | 04 |
| الشعر | تحية إلى مفدي | خارج الدواوين | - | 17 | 05 |

ففي قصيدة: (العيد **1953**) كرّر كلمة العلْم أربع مرات متتاليات، يقول:

والنّاس ناسٌ على الآباد همّهمُ نيل المقاصد لا فضلُ ولا جودُ[3]

قد وجّهوا العلم فيه غير وجهته وأخضعوهُ لهم فالعلم مفقود

الكون في عهده الذّريّ مضطربٌ والعلم فيه على التخريب محدود

فمَنْ له بعهود الجهل ثانية فالجهل-عند ضلال العلم-محمود

[1]: يُنظر: الاتّساق والانسجام في القرآن، مفتاح بن عروس، رسالة دكتوراه الدّولة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر2007، ص121

[2]: قضايا الشعر المعاصر، ص232

[3]: جمر ورماد، ص29

فتكرار كلمة (العلم) للتّأكيد على قيمتها المعنوية وأهميتها ومنزلتها وتفرّدها وتميّزها دون سواه، فالعلم سلوك حضاري مقدّس أدركت الأمم والشّعوب أنّه العتبة الأولى نحو الرّقي والتّقدّم، والخروج من دائرة التّخلف والجهل، كما حثّت عليه الدّيانات والكتب السّماوية، وكان موضوعا خصبا للكثير من أعمال المبدعين من كتاب وشعراء وغيرهم من أهل الفنون، فالسّائحي لم يشذّ عنهم فوجدناه يخصّص له قصائد منفردة أو يضمّ نه أخرى إلى جانب موضوعها الأساسي.

والملاحظ هنا أنّ السّائحي قد نبّه إلى الحدّ الآخر للعلم وهو استغلاله فيما لا ينفع الإنسانية ويعود عليها بالضّرر والدّمار، فأشار إلى خطورة حدّه الثاني أي ميدان الشّرّ (وجّهوا العلم فيه غير وُجهته) (الكون في عهده الذّريّ مضطربٌ والعلم فيه على التّجريب محدود) ممّا يجعل ضدّه (أي:الجهل) محمود (فالجهل- عند ضلال العلم- محمود) هي مفارقة عجيبة لا مناص من تقبّلها على مضضٍ.

**3) تكرار الأفعال:** تكرار الأفعال على اختلاف أزمنتها دليل على الحركية النفسية للشاعر، وارتباطه المباشر بالحدث أ والحركة التي تتّصل بالموقف الذي تفاعل معه وهو يفجّر قصائده، وما قلناه عن تعلّق اللّفظة الاسمية بالبناء العامّ للقصيدة يمكن التّأكيد عليه حول تكرار اللّفظة الفعلية، فالسائحي وهو يكرّر الفعل داخل البناء العام للنص،إنما يريد أن يجعل المتلقي يتفاعل معه وبأكثر حيوية ممكنة تمكّنه في النهاية من التماس الدّافع النفسي أو بعده وهو يتسلسل داخل بنائه، ومن أمثلة هذا التّكرار:

| الأفعال المكرّرة | القصيدة | الدّيوان | الصفحة | الأبيات | التكرارات |
|---|---|---|---|---|---|
| لانبالي | نوفمبر | جمر و رماد | 17 | 36 | 03 |
| رأى | هلال محرم | | 24 | 26 | 03 |
| تعني | في لقاء الرّئيسين | بقايا و أوشال | 112 | 22 | 02 |
| جاء | بجاية | | 161 | 68 | 10 |
| مازال | في افتتاح مسجد الكوثر | | 73 | 17 | 04 |
| تصغي | الرّاعي | الرّاعي و حكاية ثورة | 33 | 342 | 02 |
| لاتخافي | | | 29 | | 02 |
| تعود | نوفمبر | جمر و رماد | 11 | 36 | 02 |
| ألاقيك | نوفمبر | | 11 | 36 | 02 |

فمن قصيدة (بجاية) التي كرّر فيها الفعل (جاء) عشر مرّات متتاليات يقول متحدّثا عن الاستعمار:

فجاء طعاما طيّبا نستلذّه وجاء شرابا في الكؤوس، وساقيَا[1]

وجاء فنونا ثمّ جاء سياسة وجاء كلاما، ثمّ جاء معانيَا

وجاء خلافات، وجاء تعصّبا وعرقا، وعادات، وجاء مثاليَا

تسرّب كالشّيطان في كلّ خاطر فجاء إلينا كاسيا ثمّ عاريَا

فإذا كان الفعل يدلّ على الحركة والنّشاط في مدلوله العامّ، فإنّ تكراره بهذه الصّورة أو بغيرها إنّما يدل على تزاحم الأحداث (جاء طعاما ...جاء شرابا وساقيا ...وجاء فنونا ثم جاء سياسة وجاء كلاما، ثمّ جاء معانيا ...وجاء خلافات، وجاء تعصبا وعرقا، وعادات، وجاء مثاليا...جاء إلينا كاسيا ثمّ عاريا). لقد تعدّدت صور المجيء لتزاحمها وتسارعها كأنّ الواحدة تريد استباق الأخرى، فكان الفعل (جاء) هنا أكثر قدرة على والتّصوير والتّشخيص و التّعبير عن هذه التّسارعات الزّمانية بأشكالها المختلفة كأنّنا نرى الحدث ماثلا أمام أعيننا.

**ب- التّكرار التّركيبي:**

**1) تكرار الجمل** :وهو أقوى من تكرار المفردة، فاتساعها يعني اتّساع المعنى وازدياد قوة دلالته ومعناه، وهو لا يشيع في قصائد الشّعراء ووجوده ضمنها إنّما هو لأداء وظيفة طارئة يريدها، وقد اعتبرت نازك الملائكة هذا النّوع يقلّ في شعرنا المعاصر ويكثر عند القدماء[2] على هذا المذهب ورد تكرار الجمل في قصائد السّائحي.

**أ- الجملة الاسمية:**

| الجملة المكرّرة | القصيدة | الدّيوان | الصفحة | الأبيات | التكرارات |
|---|---|---|---|---|---|
| **صفّا واحدا** | **مع هلال المولد** | **بقايا وأوشال** | **81** | **52** | **02** |
| **الغصن الرّطيب** | **يادار** | **بقايا وأوشال** | **20** | **64** | **02** |
| **القوي العتيد** | **نوفمبر** | **جمر ورماد** | **18** | **36** | **02** |

[1]: بقايا وأوشال، ص 161

[2]: ينظر: قضايا الشعر المعاصر، ص 233

فتكرار هذه الجمل الاسمية، جاء لتأكيد الثّبات والاستقرار بواسطة الصّفات، فالسّائحي وهو يكرّر هذه الجمل إنّما أراد أن تكون أمّته (صفّا واحدا) تحافظ على تلك الوَحدة كما تركها الرّسول-صلى الله عليه وسلّم- ففي الوحدة قوّة وتماسك وحفاظ على الوجود، كما يصف أزهار الوادي المجاورة لداره (موطنه) بأجمل ما تقع عليه العين وهو (الغصن الرّطيب) المرادف للشّباب واليفاعة والجامع المختصر للنّضارة والحسن والجمال...أمّا جملة (القوي العتيد) فجاءت في سياق الحديث عن قوّة الشّعب الجزائريّ الذي لم تعجزه ولم ترهبه أعتى القوى الاستعمارية عن افتكاك حريته وسيادته، بل تصدّى لها بكل قوّة وشجاعة وإرادة، فلم يكن هذا القويّ العتيد (عندنا قويا عتيدا)...

ب – **الجملة الفعلية:**

| الجملة المكرّرة | القصيدة | الدّيوان | الصفحة | الأبيات | التكرارات |
|---|---|---|---|---|---|
| طفْت في الرّوضة | الوردة الذّاوية | همسات وصرخات | 41 | 10 | 02 |
| لاترى | | | | | 02 |
| أحبّك | يا منى | | 63 | 18 | 06 |
| وغنّت له أنشودة | بجاية | بقايا وأوشال | 157 | 68 | 02 |
| لم يعد واحد | أنت يا نوفمبر | | 135 | 28 | 04 |
| نملك هذي... | ريالة شيخ | جمر ورماد | 10 | 60 | 02 |
| أُحييكم | تحية مؤتمر عدم الانحياز | | 39 | 20 | 04 |

تكرار الجملة الفعلية يدلّ على الحركة والحيوية والنّشاط، وهو ما سارت عليه هذه الجمل التي كرّرها السّائحي في قصائده، خاصّة الدّالة منها على الإثبات (طفْت في الرّوضة، أحبّك، وغنّت له أنشودة، نملك هذي، أحييكم) أمّا المنفية منها (لا ترى، لم يعد واحد) فزيادة على الدّلالات السّابقة فأنها تحمل المتلقّي على الإثارة والتّنبه ومحاولة معرفة سبب هذا النّفي.وممّا زادها إثارة وتشويقا هو غياب الفاعل الذي ناب عنه الضّمير (الحاضر والغائب) ولعل هذا الغياب يحيل على دلالات أخرى: كالاختصار والتّخفي والابتعاد والتّستر وتفادي المواجهة...وهي قِناعات يلجأ إليه الشعراء إمّا احتراما للمتلقي أو تفادي إحراجه لهم...

**2) تكرار شبه الجمل:** اقتصر على الجار والمجر ور فقط، وهو قليل نادر عنده، بينما تغيب الظرفية منها تماما.

| شبه الجملة المكرّرة | القصيدة | الدّيوان | الصفحة | الأبيات | التكرارات |
|---|---|---|---|---|---|

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| من أجل... | قصيدة المهرجان | جمر ورماد | 8 | 30 | 02 |
| على الأخت... | الرّاعي | الرّاعي حكاية ثورة | 30 | 342 | 02 |
| فعليكم مدى القرون... | أيّها الذّاهبون | همسات وصرخات | 81 | 20 | 02 |

اقتصار السائحي على جملة الجارّ والمجرور لوفرة حروف الجرّ التي تحمل معاني متعدّدة، وهذه المعاني تنضاف إلى معاني الكلمات البانيّة للجملة فتزيد من كثافتها، كما لها دور التّعليل والتّبرير (من أجل...) أو التنبيه واستمالة المخاطب بإحلاله المنزلة التي تليق به (على الأخت...، فعليكم مدى القرون...)

**ج- التكرار الاستهلالي**: وهو أن يكرّر الشاعر مطلعا ما (حرف، كلمة، جزء) ابتدأ به قصيدته، مباشرة في البيت الثاني وهكذا، وهذا النّوع قليل الورود في شعر القدامى أو المحافظين لكنّه شاع عند المحدثين والمجددين بصورة لافتة للانتباه، والغاية منه "تهيئة الجوّ الموسيقي للقصائد"[1] أمّا حظه عند السّائحي فهو قليل جدّا، واقتصر على النّماذج الآتية:

| القصيدة | الدّيوان | الصفحة | الأبيات | الاستهلال المكرّر | التكرارات |
|---|---|---|---|---|---|
| نصف لفظ | همسات وصرخات | 55 | 16 | منذ | 02 |
| أنا | همسات وصرخات | 45 | 15 | أنا | 03 |
| إلى مدرسة أشبال الثورة | همسات وصرخات | 135 | 20 | هنا | 02 |
| في لقاء إذاعتي تونس والجزائر | همسات وصرخات | 169 | 17 | من | 02 |
| معذرة يا ملتقى الفكر | إسلاميات | 39 | 40 | الشعر | 02 |
| وداع شاعر الجزائر | إسلاميات | 69 | 34 | جل | 02 |
| إلى الأئمّة | إسلاميات | 127 | 22 | سحاب | 02 |

فمن أبياته التي كرّر فيها ما استهل به قصيدته، قصيدة (أنا)[2]:

أنا لاشيء...وجود فارغ كاللّيل مظْلمْ
أنا لفظ دون معنى في نشيد لم يُنغّمْ
أنا فكْرٌ لـمْ يحدّدْ وكلام لم ينظـمْ

فتكرار الأنا هنا يحمل دلالات نفسية متعدّدة، فهو يوحي بالحضور والتّواجد، كما أنّه يدلّ على الذّاتية (التّعلق بالذّات) والقلق كما يرى ذلك علماء النّفس، و "تتويج لفكرة كانت حاضرة على الدّوام"[1] لا يمكن

[1]: قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص 231

[2]: همسات وصرخات، ص 45

التّعبير عنها بغيره، وفكرة السّائحي هنا هي (احتقار) نفسه والتّقليل من شأنها)[2]، والانطواء، والهروب من الواقع، وعدم قدرته على السّيطرة والتّحكّم في انفعالاته، وفشله في مواجهة واقعه...

**د- التّكرار المقطعي:** ويقوم الشاعر من خلاله بتكرار واحد من البناءات التالية: (البيت، الشطر، اللازمة).

**1) البيت:** تكرار بيت محدد داخل قصيدة غير شائع عنده، وإن وجد فهو استجابة لحالة نفسية لا غير، لأنّه بعيد عن الأداء الإيقاعي، فالشاعر عندما يكرر بيتا داخل قصيدة ما، هو برهان على اندماجه في الموقف الذي اضطره إلى نظم قصيدته، ومن القصائد التي كرّر فيها بيتا من أبياتها:

| القصيدة | الدّيوان | الصفحة | الأبيات | البيت المكرّر | التكرارات |
|---|---|---|---|---|---|
| ضحايا الليل | همسات وصرخات | 49 | 62 | آه من ليلي على نفسي إذا الليل طال | 02 |
| | | | | أنا ياليل على الرّغم من الهمّ الثقيل | 02 |
| | | | | أنا والشّمعة لم يدر كلانا ما الهجوع | 02 |
| | | | | أنا أفنى في سهادي وهي تذوي وتذوب | 02 |
| | | | | أنت ياليل أخو الموت، همود وسكون | 02 |
| | | | | نحن ندمانك في الأحزان ياليل الشّتاء | 02 |
| | | | | طلت ماشئت ولكن فقد آن الأوان | 02 |
| | | | | وأخيرا طلع الفجر فلم يبق ظلام | 02 |
| هلال رمضان | | 117 | 50 | املأ الدنيا شعاعا أيّها النّور الحبيبْ | 02 |
| | | | | تاه في بيدائها السّاري، وأعياه المسيرْ | 02 |
| | | | | قل لنا عن عهدك الماضي، مع الدّهر الطويلْ | 02 |
| | | | | حين أقبلت على يثرب بالفرض الجديدْ | 02 |
| | | | | ذكّر الأرض عهودا هي من خير العهود | 02 |
| في يوم المجاهد | جمر ورماد | 26 | 29 | أيها الخالد المجاهد، يارمز التّحدي ياصانع الأمجاد | 02 |
| التقينا | خارج الدّواوين | -- | 35 | أيّها الصاعدون نحو الأماني المسافات بيننا تتدانى | 02 |

[1]: معجم مصطلحات التحليل النفسي، جان لابلانس وج.ب.بونتاليس، ترجمة: مصطفى حجازي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1405هـ،1985م،ص97

[2]: هنا يذكّرنا الشاعر بقصيدة (الحجر الصّغير) لإيليا أبي ماضي.

إنّ تكرار البيت في القصيدة الواحدة يجعلها أو يجعل الوحدات فيها محصورة كأنها بين قوسين، كأنّه يريد اختصار معنى القصيدة أو موضوعها في محور رئيس هو البيت، هذا بالإضافة إلى محاولة الشّاعر التّأثير في المتلقي بواسطة الاختصار، فهو يوجّهه ويجعله يركّز على المعنى الذي يدلّ عليه.

**2) شطر**: وهو تكرار محدود العدد جدّا ولا يشكل ظاهرة في شعر السّائحي، اتّخذه محطّة لتجديد النفس لا غير، إذ لا نجد له أثرا إيقاعيا حادّاً على مستوى الموسيقى الخارجية للنص.

| القصيدة | الدّيوان | الصفحة | الأبيات | الشّطر المكرّر | التكرارات |
|---|---|---|---|---|---|
| لست رفاتا | جمر ورماد | 50 | 44 | ياجنود الأمير هذي البقايا | 02 |
| | | | | قدعرفناك في النّدى أمويّه | 02 |
| | | | | لن ترى يا أمير غير النّجاح | 02 |
| | | | | تتحدّى المنون يوم النّزال | 02 |
| عيد نفمبر أناشيد | وأغاني الطّفولة | 51 | 12 | أنت عيد أنت عيد | 04 |
| حب مضطرب | الشهاب، م: 13 | 149 | 09 | ففي ذمّة التّاريخ يا ذلك العهد | 02 |

فتكرار الشطر في هذه النماذج إنّما جاء استجابة للحن الموسيقي خاصّة على مستوى الأناشيد التي تحتاج إلى مثل هذه الظّاهرة.

**3) لازمة**:ويكثر ذلك في الأناشيد لحاجة كل من اللّحن والأداء الإيقاعي والموسيقي إلى اللازمة أوّلا وإلى تكرارها آخرا، كما أنّه موجود في قصائد غير إنشادية، والجدول التّالي يوّضح ذلك:

| القصيدة | الدّيوان أو المصدر | الصفحة | الأبيات | اللاّزمة المكرّرة | التكرارات |
|---|---|---|---|---|---|
| اسلمي يا جزائر | همسات وصرخات | 141 | 10 | ياجزائر ...اسلمي | 05 |
| حلفنا سنعود | | 145 | 10 | ونعيد ونُشيد<br>يافلسطين علاك | 05 |
| | | | | | |
| بلادي يمينا | | 147 | 16 | سنحمي سنفدي الجزائر | 07 |
| نشيد الفتاة الجزائرية | | 151 | 08 | أنا بنت عربية | 04 |
| اكذبي | | 157 | 10 | سوف أنسى | 05 |
| وداعا | | 159 | 08 | أيّها القاسي الخبي | 04 |
| نشيد الذكرى العشرين للاستقلال | أناشيد النّصر | 03 | 08 | كل صخرة كل قطرة<br>كل ذرّة هي حرّة يا بلادي | 03 |
| بلادي | | 05 | 09 | يا بلادي يا بلادي | 03 |
| نشيد نوفمبر | | 07 | 10 | الله أكبر يا نوفمبر | 05 |
| أنا حرّ | | 20 | 10 | أنا حرّ | 05 |
| نهضة العهد الجديد | آمال ع:09، 1970 | 47 | 155 | وطني يا وطني يا وطني | 39 |
| الله أكبر | ديوان الأطفال | 56 | 08 | الله أكبر | 04 |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| حكاية ثورة | الرّاعي وحكاية ثورة | 39 | 120 | أرضنا اليوم سلام زانه العيش الرّغيد<br>فاهنئي بالعيش فيها كل يوم لك عيد<br>كنت كالغيث علينا فاضبالخير المديد | 04 |
| عمري الغالي فداه | خارج الدّواوين | | 08 | عمري الغالي فداه | 04 |

يشكل تكرار اللازمة ترابطا بين وحدات القصيدة وتماسكها ضمن حيّز إيقاعي واحد، نجده يصدر عن دلالة وحدَ ه الشاعر كفيل بالتعبير عنها، وفق الحالة النّفسية أو الموقف الشعري الذي يعيشه. كما أن تكرارها يحافظ على النّسق الموسيقي والإيقاعي العامّ الذي تسير وفقه القصيدة منذ المقطع الأوّل، كما تحافظ على الحضور الذّهني الدّائم للمتلقي ومسايرته للشاعر وهو ينتقل من وحدة إلى أخرى.

هـ) التّكرار الدّائري (المحوري): ويتمثل في مدى نسبة دوران العنوان أو جزء منه في ثنايا القصيدة، فيكون بذلك الفضاء المحوري الذي تدور في فلكه، كما أنّ العنوان هو أوّل بناء نصيّ يتصدّى للقارئ فدورانه داخل النص "يسلط الضّوء على نقطة حسّاسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلّم (الشّاعر) بها"[1] وقد توفّر هذا النّوع في جملة من قصائد السائحي، والجدول التالي يبين هذا الدّوران:

| القصيدة | الدّيوان | الصّفحة | عدد الأبيات | عدد تردّد العنوان |
|---|---|---|---|---|
| ضحايا الليل | همسات وصرخات | 49 | 70 | 16 |
| مرحبا بالرّبيع | همسات وصرخات | 43 | 25 | 06 |
| أيّها الذّاهبون أمس ضحايا | همسات وصرخات | 81 | 20 | 02 |
| في ذكرى شاعر الثّورة | بقايا وأوشال | 87 | 30 | 07 |
| في مقدم العيد | جمر ورماد | 30 | 24 | 08 |
| أخي في الكويت | جمر و رماد | 58 | 15 | 05 |
| يوم موت الصحافيين الجزائريين | جمر ورماد | 56 | 16 | 05 |
| بني الجزائر | خارج الدّواوين | - | 12 | 06 |

فالتّكرار الدّائري يشدّ وبدرجة كبيرة من الوعي وانتباه المتلقّي نحو النص أكثر من انشداده نحو المبدع، ومع ذلك فإنّ انشغال المتلقّي بدوران العنوان ضمن النّصّ لا يشغله عن التّساؤل عن سبب هذا التّكرار، وعن دواعي دورانه بهذا الشّكل. فدورانه ضمن ثنايا النّصّ يشي من جهة بمتانة العلاقة بينه وبين الموضوع أو الفكرة التي فرضت نفسها، ويدلّ من جهة أخرى على مدى سعي الشّاعر إلى محاولة الحفاظ على توازن

[1]: قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص 242

نصّه، وكلتا الحالتين أسهمتا بشكل كبير في تحقيق الوحدات الثلاث: الموضوعية (فكرة النّصّ) والعضوية (تماسك النص) والنّفسية (عواطف الشّاعر)، في تمظهراتها المختلفة: العمودية (بناء النّصّ)، الأفقية (مضمون النّصّ)، التّقاطعية أو التّراسلية (تّراسل الشاعر مع المتلقي).

لقد أوجد التّكرار لنفسه عموما، مكانة ومنزلة ضمن قصائد السّائحي، ولم يكن هذا الوجود عبثيا أو اعتباطيا، بل جاء لوظيفة دلالية متكاملة أدّاها داخل النص، حيث شكلّ نصّا ثانيا إلى جانب النص الأصلي ليؤكدّه أو يفرضه على المتلقي، بصورة فيها تشويق وجاذبية وشيء من الإثارة والتّفاعل، كما عكس الحالة النفسية التي كان عليها أثناء نظمه لقصائده والتي تضمّنت هذا التّكرار، فقد أوجد لنفسه من خلاله مساحة واسعة للتّنفيس عن همومه والتّعبير عن أفكاره ومشاعره وأحاسيسه وإيصالها للمتلقّي قصد إشراكه فيها، كما نجده قد تجاوزها ذلك إلى التّعبير عن أفراحه وسعادته خاصّة في أناشيده الوطنية وغيرها أو تلك الموجّه للأطفال بغرض التربية والتّهذيب.

وهذا التّكرار لم يسئ إلى النص في أيّ حال من الأحوال، إذ لا يشعر المتلقّي)القارئ) بأيّ ملل أو خلل يذكر وهو يعايش كيانه، كما أنّه لم يأت ليسدّ ضعفا داخل النصّ أو قصورا معرفيا لدى السّائحي بل أتى ليِؤدي دورا أساسًا وهاما لا يِؤديها سواه.

وخلاصة القول إنّ التّكرار ضمن القصيدة السّائحية أدّى وظيفة فنيّة دلاليّة تضافر في تشكيلها المعجم اللّغوي والتعبير الفنّي والإيقاع الموسيقي أسهمت كلّها في تحقيق جمالية النص.

**تمهيد:**

من المصطلحات الشائعة في الدّراسات الأدبيّة المتناولة للشّعر قديما وحديثا: **الوزن، الموسيقى، الإيقاع، الجرس**... وقد خصّص لها النّقاد والدّارسون فصولا من كتبهم[1]، ومنهم من أفرد لها مصنّفات مستقلّة. [2]

ولعلّ الاكتشاف الذي وفّق إليه الخليل[3]كان منطلَقه السّماع والنّطق والحركة: " فالشعر موسيقى منطوقة، وهي غناء بالكلام، ولابدّ في الغناء وفي الموسيقى من وزن أو نغم تألفه الأذن السّليمة". [4]

وكان لابدّ من ضبط هذه (الأحاسيس) في نظام سمي فيما بعد بالعروض. ولفظ الموسيقى المستخدم في هذه الدراسة لفظ عامّ جامع لبقية المصطلحات المشار إليها سلفا، أما الإيقاع فهو لفظ مخصوص لجزء مخصوص منها، يوظف عادة في موضع الحديث عن شقيها الخارجي والداخلي.

**1. بين الموسيقى والإيقاع في الشعر:**

من الأمور التي لا خلاف فيها أنّ الموسيقى لا غنى عنها في الشعر، إذ هي عموده وهيكله، ولا يسمى الشعر شعرا بدونها، فهي ألزم عناصر الشّعر بالشّعر منذ نشأته، كما أنها تشكل طرفا أساسا في تحقيق غنائيته وإنشاده، إضافة إلى أنها وسيلة نجاح الشاعر للوصول إلى أذن المتلقي.

كما يقوم الشعر على التّوزيع المنتظم للنّبر والنّقر والنّغم واللّحن والحركات والسّواكن والأصوات... وكان لابدّ لهذا التّوزيع المنتظم أن يتهيكل في أشكال متشابهة أو مختلفة، لكنّها في الأخير تشكل بدورها نظاما من الأصوات والإيقاعات في منتهى التّآلف والتّجانس والانسجام... فهذه الأشكال هي التي نسميها (التّفعيلات) فما تشابه منها داخل العقد العروضي يعرف بـ: الصّافي، وما اختلف فيها يعرف بالمركّب أو غير الصافي.

---

[1]: مثل ابن رشيق في العمدة، وابن الأثير في المثل السائر.

[2]: مثل كتاب العروض لـ: عثمان بن جني الموصلي، كتاب العروض لأبي الحسن الأخفش، كتاب العروض لأبي الحسن سعيد بن مسعدة المجاشعي وكتاب القسطاس في علم العروض للزمخشري...

[3]: الخليل بن أحمد الفراهيدي (718-791م): لغوي ونحوي من البصرة، كان عارفا بالموسيقى، استنبط علم العروض، له معجم العين، تتلمذ على يديه: سيبويه والأصمعي.

[4]: هذا الشعر الحديث، عمر فرّوخ، دار لبنان للطباعة والنشر، بيروت، ط 2، 1405هـ، 1985 م، ص 112

أمّا الأشكال المنتظمة التي تنتجها هذه التفعيلات فهي البحور أو الأوزان، فالكلام "الموزون ذو النّغم الموسيقي يثير فينا انتباها عجيبا وذلك لما فيه من توقّع لمقاطع خاصّة تنسجم مع ما نسمع من مقاطع لتتكون منها جميعا تلك السّلسلة المتّصلة الحلقات التي لا تنبو إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى، والتي تنتهي بعد عدد معيّن من المقاطع بأصوات بعينها نسميها القافية"[1].

أمّا الإيقاع أعمّ من الوزن، لأن أشكاله"كثيرة ومتنوعة، فالإيقاع يوجد في الشعر وفي النّثر، كما يوجد في مختلف الفنون في حركات الأجسام والأجرام السّماوية. "[2] له دلالاته ورؤاه التي لا تدرك إلا بالحس الدّقيق، والملاحظة الواعيّة، والنّظر الثّاقب...

ويرتبط الإيقاع بالمقاطع الصّوتية داخل النص اللغويّ، شعرا كان أم نثرا وتتكرّر هذه المقاطع الصوتيّة بانتظام، وتحدث تأثيرا في أجزاء النص الأخرى، ثم ينتقل هذا التّأثير إلى المتلقّي عبر قنوات الاتصّال المختلفة، فيكون وقعه حسب درجتها: قوّة أو ضعفا، جمالا أو قبحا...

وهو بهذا المفهوم عنصر ملازم لمكونات البيت الشعري (الذي هو في الأصل بناء عروضيّ)، من حروف وحركات وسواكن ومدود ومقاطع وأوزان وقافيّة ورويّ وتصريع وتوازٍ صوتي... " فأهل العروض مجمعون على أنّه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع"[3]، لذلك نجد الإيقاع في الشعر يسهم بشكل كبير في إيجاد مساحة (أحواز) صوتيّة جمالية منتظمة لما تحدثه الكلمات المضبوطة من جرس أو نقر... على وزن معلوم تساعد في بناء التّفعيلات وتوزيعها، مما يجعلنا في نهاية المطاف نبتعد عن النثرية ونقترب أكثر من الشعرية، "فالإيقاع في أبسط أشكاله هو التزام بتوالي كمّ بعينه من المقاطع على نحو مخصوص. "[4]

وهكذا، فإنّ المسلّم به أن حاجة الشعر إليه لا تقلّ أهمية عن حاجته إلى الموسيقى ومن ثم فهو أحوج ما يكون إلى نظامه الأصيل، الذي هو العروض.

---

[1]: موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط2، 1952، ص11

[2]: مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحديث: فاتح علاق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص 283

[3]: الصاحبي، ابن فارس، تحقيق: أحمد صقر، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، 1977، ص 467

[4]: دراسة أسلوبية في شعر عمر بن الفارض، رمضان صادق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 25

وهناك ملاحظة دقيقة وهي: "أنّ صناعة الإيقاع تقسّم الزّمان بالنّغم وصناعة العروض تقسّم الزّمان بالحروف المسموعة"[1] والزّمان الموسيقي: "يراد به أعظم زمان يمكن أن يكون ملائما للانتقال بين نغمتين"[2] فهو زمان تقديري يقاس بدقائق النّقرات والجرس لا بدقائق السّاعات، أمّا الحروف المسموعة فهو نقلها من صفتها المصْمتة (الحرف مرسوما) إلى حالة الصّوت (الحرف منطوقا) ولا يصير الحرف صائتا إلاّ إذا حرّك أو سُكّن، فالإيقاع بهذا المفهوم "هو حركة الأصوات الدّاخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر أو التّفاعيل العروضيّة، فهو- إذن - التّلوين الصّوتي الصّادر عن الموضوع، في حين يفرض الوزن على الموضوع، هذا من الدّاخل وهذا من الخارج"[3]، لذلك يجد المبدع صعوبة في توفيره "لأنهّ أشقّ بكثير من توفير الوزن، لأنّ الإيقاع يختلف باختلاف اللغة والألفاظ المستعملة ذاتها، في حين لا يتأثّر الوزن بالألفاظ الموضوعة فيه"[4].

و هناك أمر آخر يمكن استنتاجه من خلال هذه الملاحظات هو الفرق بين الإيقاع والموسيقى، فالإيقاع ألحان وحركات عذراء تنتجها مختلف الظواهر الطبيعية المتحركة، بينما الموسيقى يصنعها (يبدعها) الإنسان محاولا استثمار إيقاع الطبيعة في محيطها الرّحب.

### 2. الأوزان العروضية() المعتمدة في شعر السّائحي:

اعتمد السائحي في نظم قصائده على ثمانية أبحر، وهي نسبة تمثل نصف إجمالي البحور الخليلية المعدودة، وتتمثل في: **الطويل والرمل ثم الخفيف والمتقارب فالرجز والبسيط ثم الكامل والوافر.**

**أ- الطويل:** أشهر بحور الشعر وأعلاها مرتبة، له من اسمه نصيب، وهو من البحور المركّبة وفيه من الطوّل ما يناسب طول نفَس الشاعر في التّعبير عن مشاعره والإفصاح عن خوالج نفسه، استعمله القدامى بكثرة، وسار على نهجهم المحدَثون من عمالقة الشعر بل "يكاد يكون ربع الشعر العربيّ مكتوبا كله على ميزان الطويل"[5].

---

[1]: ابن فارس، الصاحبي ، تحقيق: أحمد صقر، ص 467

[2]: الموسوعة العربية الميسرة، محمد شفيق غربال، دار الجيل، 1995، ج 2، ص 926

[3]: الأسس الجمالية في النقد الأدبي، عزّ الدّين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، 1412/ 1992، ص 315

[4]: المرجع نفسه، ص: 315

[5]: قواعد الشعر، مصطفى حركات (العروض والقافية)، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، 1989ص56 وفي كتابه: موسيقى الشعر، ص57 ، تبيّن لإبراهيم أنيس أن "ما يقارب من ثلث الشعر العربي القديم جاء على وزن الطويل. والملاحظ أن الشعراء

فقد "كان القدماء يؤثرونه على غيره ويتّخذونه ميزانا لأشعارهم، ولاسيّما الأغراض الحديثة الجليلة الشأن"[1].

كما تتميّز أجزاؤه بالامتداد الأفقي من خلال (واو) (فعولن) والامتداد العمودي ثم الأفقي معا من خلال (ألف وياء) مفاعيلن) ويسمح هذا الامتداد بنوعيه في تطويل الجملة داخل البيت وفي مدّ الصوت وتفجير الآهات، كما يعكس المعاناة التي تسيطر على الشاعر وهو بعيد عن الأهل أو الوطن، فطول هذا البحر من طول المسافة واتساعها بين الشاعر وبين من يشتاق إليهم، ويتألم بابتعاده عنهم.

وقد تواجد هذا البحر في أربعة دواوين كبرى عند السائحي وبنسب متفاوتة، سواء على مستوى القصائد والمقطوعات أم على مستوى الأبيات:

| الدّيوان | عدد القصائد | عدد الأبيات |
|---|---|---|
| بقايا وأوشال | **22** | **633** |
| إسلاميات | **16** | **597** |
| جمر ورماد | **01** | **26** |
| همسات وصرخات | **02** | **17** |
| خارج الدواوين | **04** | **101** |
| **المجموع** | **45** | **1 374** |

أما بقية الدواوين (أناشيد النّصر، الرّاعي وحكاية ثورة، أناشيد وأغاني الطفولة) فيخلو منها تماما، فقصائدها تناسبها البحور القصيرة المناسبة للإنشاد والقصّ والحوار المسرحي.

كما أنّ السائحي وظّف هذا البحر في الموضوعات ذات الطّابع السّياسيّ مثل (الأعياد والرّموز الوطنيّة، الإنجازات، القوميات... ) أو ذات الطّابع الاجتماعيّ مثل (الإخوانيات، الترحاب، افتتاح أو تدشين صرح ثقافي، العواطف النفسية...) أو ذات الطّابع الدّيني مثل (ليلة القدر، العيدان، شهر محرّم، الحجّ...) لكنّ من الصّعب إدراج قصيدة في طابع معين وذلك لتعدّد موضوعاتها، فقد تجتمع كل تلك

الجزائريين في العصر الحديث لم يهتمّوا به اهتمامهم بالكامل والمتقارب وغيرهما"، يُراجع:الإيقاع في الشعر الجزائري، حسين أبو النّجا، ص 123

[1]: موسيقى الشعر، ابراهيم أنيس، ص189

الاتجاهات في قصيدة واحدة، وبالتالي يصلح إدراجها في كل ذلك، من ذلك مثلا قصيدة (حديث إلى هلال المولد) ، وهي تتكون من واحد وخمسين بيتا، تضمّنت موضوعات متنوعة، كما هو واضح من خلال هذه الأبيات المختارة منها:

أراكَ على طول المدى تَتجدّد برغْم امتدادِ العمْر وجهُك أمردُ[1]
تجيء وتمضِي لا تمل من السّرى كأنّك لا تلقَي الذي أنتَ تقصدُ
فهلْ كان عدْلا أن يُشرّد قومُنا ويخرجهم من أرضهم من تشردوا؟
و تُقصفُ بيروتُ ويذبّحُ أهلُها و مصْر تغنّي و الجزيرة تُنشدُ
لقد طال في كهف التّخاذل نومنا فحتّى متى يصحو اليهود و نرقدُ ؟

.....

حملت إلى الدّنيا البشارة بالهدى زمانا مضى، والكونُ بالظلم أسودُ
طلعتَ على ظلمائه بمحمّدٍ فأجْلى الظلامَ المدْلهمّ محمّدُ
وأرشدنا إلى الخير في كلّ موقف و منْ غيرهُ يَهدي إليه ويُرشدُ
وعلّمنا كيف السّمو إلى العلا و كيف إذا رُمنا الفضائل نصعدُ
وقال: اعْمِروا هذه المساجدَ إنّها حصُون وبيت الله في الأرض مسجدُ

.....

فقد خلق الله الجزائر موطنا مدى الدّهر فيه الشّمل لا يتبدد

فهذه الأبيات المختارة تناول كل منها موضوعا مستقلا، وإن كان الرّابط معنويا يستُدلّ عليه من واقع الأمة والانتماء إليها، فبعد الاستهلال بمخاطبة هلال المولد النبوي (ربيع الأول)، انتقل إلى الحديث عن أوضاع الشّعب الفلسطيني الذي شرّده من كتب عليهم التّشرد (اليهود)، وعن حرب الإخْوة في لبنان ومجازر اليهود الصّهاينة في حقّهم، بينما بقي العرب في مصْر والجزيرة العربية وغيرهما في لهو ولعب غافلين.

أما الموضوع الثّالث فهو الحديث عن بعثته – صلّى الله عليه وسلّم – وأهمّ ما دعا إليه من خير وفضائل، وفي الأخير خصّ وطنَه الجزائر بثناء خاص، بالنّظر إلى وحدة شعبها وتضامنِه ومواقفه الثّابتة التي

[1]: بقايا وأ وشال، ص91

يمليها عليه دينه وانتماؤه، فالموضوعات متنوعة، فيها الدّيني والاجتماعي والسياسي والأخلاقي، ومع هذا التّنوّع، فإن هناك رابطة معنوية تجمع هذه الموضوعات، كونها تخص واقع أمة توحدها مقوّمات كثيرة.

**ب– الرّمَل:** من البحور الصافية، قلّ استعماله في الشعر العربي المتقدّم، ثمّ التفت إليه الشعراء بالتّدريج فيما بعد، حتّى صار متوسط الاستعمال في العصور المتأخرة، ثم عاد من الطبقة الأولى عند الشعراء المحدَثين والمعاصرين، فأصبح من البحور المفضلة عند دعاة الشعر الحديث فصار "الآن يحتلّ المرتبة الثّانية بين الأوزان الشّعرية"[1]، بل أنّ الشعراء الجزائريين أقبلوا عليه أيما إقبالٍ ومنهم السّائحي ممّا جعلهم يتفوقون في ذلك على نُظرائهم في البلاد العربية وعبر العصور، وليس أدلّ على ذلك من مجيئه ثانيا عند السائحي[2]. ومن أبرز مميزات هذا البحر الامتداد الطبيعي على مرتين لأجزئه الواردة على قالب واحد في أصل تفعيلته (فاعلاتن) من خلال امتداد الفاء واللام بألف المدّ بعدهما فكان فيه "لين وسهولة"[3].

وظّف السّائحي الرّمَل بكثرة خاصّة في الموضوعات السّياسية الوطنية منها والقومية كما جاءت عليه معظم أناشيده التي ضمّنها ديوانه (أناشيد النّصر)، وجملة من شعره الاجتماعي الذّاتي كالغزَل والرّثاء، وشعر الطفولة. فمن أمثلته في الشعر الاجتماعيّ، أنشودة (عيد الأمّ) الموجّهة للأطفال:

عيدُ الأمّ خيرُ عيدٍ خيرُ يومٍ في حيَاتي[4]

أنا لولاها لجفّتْ في شِفاهي بسمَاتي

أنتِ يا أمّي شِفائي من سِقامي ونجَاتي

كمْ تألّمتِ لأجْلي في اللّيالي الحالكاَتِ

وسهرْتِ اللّيل تبْكي حين أغْدو في سُبَاتي

---

[1]: موسيقى الشّعر، إبراهيم أنيس، ص88، ويقول أيضا: "لقد زادت نسبة بحر الرّمل بشكل واضح يجعلنا نرجّح أنّ المستقبل لهذا الوزن". ص200

[2]: وقد أكد حسين أبو النّجا هذا التّوجّه في الشعر الجزائري الحديث بقوله: "أن نسبة ارتفاع شيوع الرّمل في الشعر الجزائري الحديث أعلى بكثير من نسبة شيوعه في العصور السّابقة، بل أننا لأنكاد نجد في الشعر العربي الحديث نسبة أخرى تقترب من نسبته في الشعر الجزائري الحديث"، الأمر الذي "ساعد هذا البحر على الانتشار"، ينظر: الإيقاع في الشعر الجزائري، حسين أبو النّجا، ص102

[3]: ينظر: منهاج البلغاء، حازم القرطاجني، تحقيق: امحمد الحبيب الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1981،ص269

[4]: أناشيد وأغاني الأطفال، ص:50

ومسحت الهمّ من قلبي فغابتْ حسـرَاتي

لك حبّي و ولائـي ودعائي في صلاتي

واهْنئي بالعيد أمّي مع كـلّ الأمّهـاَت

**ج- الخفيف**: وهي الرتبة نفسها التي احتلها بتواتره في الشعر الجزائري الحديث[1]، وهو من البحور المركّبة ندر استعماله عند الجاهليين، ثم التفت إليه الشعراء في العصر العباسي" وكثر النّظم على وزنه"[2]، وشاع في شعر المحدَ ثين والمعاصرين.

ومن أبرز مميزاته التّعاقب خارج تفعيلاته وداخلها، ففي خارجها يبرز هذا التّعاقب عند الانتقال من نظام ممتد في (فاعلاتن) من خلال مدّ الفاء واللام بداخلها، إلى نظام قار قصير الصّوت في (مستفعلن) خاصة وأنّ الحروف الزّائدة داخلها حاصرت أصل التفعيلة وفرضت عليها مقدارًا صوتيا ثابتا متمثّلا في الحركات والسّواكن، ممّا يفرض جهدا زائدا للمتلقّي في السّماع، وأكثر منه عند الشاعر لدى الإلقاء، هذا الذي جعل حازما القرطاجني يصفه بالجزالة والرّشاقة[3]، فهو وإنْ كان رشيقا فإنّه جزْل قويّ...

وظّف السّائحي الخفيف في الموضوعات ذات التّوجه السياسي الوطني والقومي، كما عالج به موضوعات اجتماعية خاصة الرّثاء، فمن الموضوعات السياسية التي تناوله في شعره، موضوع وحدة المغرب العربي، يقول مثلا في قصيدة (في لقاء إذاعتي تونس والجزائر):

من هنا من معاقل الأبطال من ذرى المجد، من دروب النّـضالِ[4]

من ثرى الخالدين، من أرض مليون شهيدٍ، من السّفوح الغوالي

نرسل الشّوق والسّلام لحُونا ونحيي رفيقـة الآمالِ

ونغنّي معا أناشيد نصرٍ ولقاءٍ على اتّحاد الشّمالِ

---

[1]: وهي الرّتبة نفسها في الشعر الجزائري الحديث، ينظر: الإيقاع في الشعر الجزائري، حسين أبو النّجا، ص94

[2]: قواعد الشعر، مصطفى حركات، ص100

[3]: ينظر: منهاج البلغاء، حازم القرطاجني، تحقيق: امحمد الحبيب الخوجة، ص269

[4]: همسات وصرخات، ص169

ومن مرثياته في الاجتماعيات، قوله في قصيدة (يوم موت الصّحفيين الجزائريين في حادثة الطّائرة الفيتنامية[1]):

كان حتما على الأباة الشّباب أن يعافوا المنُون فوق التّرابِ[2]

فمكان النّسور في كلّ أرض قمّة الطّود أو متونُ السّحابِ

وعلى ابن الجزائر الحرّ أن ير فض موت الفراش خلف حجابِ

أنت تحيا (نفمبرا)، كلّ حين ما على من يعشْه من عتابِ

**د– المتقارب:** حلّ رابعا، فهو من البحور الصّافية، المقبولة والمحببة لدى الشعراء لسهولة النظم عليه، يقبل الإيقاع بشكل عجيب ويتلاءم واللحن بصورة فائقة، وقد نظم عليه السائحي أكثر من نصف شعره المطبوع[3]، إذ بلغ في مجمله 776 بيتا تمثل هذه النّسبة سبعة قصائد وستّ مقطوعات.

وقد عرف هذا البحر انتشارا في الشعر العربي الحديث وذلك "لما يمتاز به من خفّة ومرونة وملاءمة المعاني لمختلف والأغراض"[4] لأنّ أجزاءه من أصل واحد، ساعد الواو داخلها ومن خلال تكرارها في انتظام وزنه حتى في حالة التغييرات الطارئة عليها.

طغى المتقارب على شعر السائحي في موضوعات سياسية وطنية وقومية، وفي الموضوعات الاجتماعية والشعر التّأملي، فمن نماذجه في الوطنيات قوله في قصيدة (زارع النور) بمناسبة ذكرى وفاة ابن باديس:

دع الأمس و انظر معي في غدِ فنحن هناك على موعد[5]

ألمْ نعشق الفجر قبل الطلّوع ونهتف له في لظى الموقد ؟

ونضحكْ له من خلال الدّموع ونمشِ إليه يداً في يدِ؟

---

[1]: كان ذلك في 08 مارس 1974، حيث لقي جميع ركاب الطائرة " انتونوف " حتفهم قبل الوصول إلى أرضية مطار هانوي عاصمة فيتنام، وقد كان الوفد الصحفي في زيارة رسمية إلى فيتنام برفقة الرئيس الرّاحل هواري بومدين الذي كان أول رئيس يقوم بزيارة إلى فيتنام وهي تحت الاحتلال، حيث كان مرفوقا بوفد وزاري وإعلامي هام.

[2]: جمرورماد، ص 56

[3]: احتل هذا البحر المرتبة الثانية في الشعر الجزائري الحديث، ينظر: الإيقاع في الشعر الجزائري الحديث، حسين أبو النجا، ص82

[4]: المختار في العروض والقوافي، محمد علي يونس، إشراف عبد الرحمن شيبان، المعهد التربوي الوطني، الجزائر، 1978، ص29

[5]: همسات وصرخات، ص93

ومن أجله قدْ أرقنا الدّماء وثرنا لنعصف بالمعتدي ؟

وقام ابن باديس يذكي الشّعور ويبني المشاعر في المسجد

ومن اجتماعيته قوله متغزّلا في قصيدة (لعينيك):

لعينيك ما شبّ في أضلعي وما انهلّ يا فتنتي من جفوني[1]

وما صنع السهد في مضجعي إذا حان في اللّيل وقت السّكونِ

دنوت بحبّك من مصرعي ورحتُ ضحية تلك العيونِ

فقولي لعنيك إن همتا: حنانيكما بعض هذي السّهامْ

**هـ– الرّجَز**: فهو من الأوزان القديمة والأصيلة التي عرفها العرب منذ القدم "والإجماع بين النقاد واقع على أن أول الشعر العربي الرّجز"[2]، ولأسباب يمكن استخلاصها مثل سهولة النظم على وزنه "أهمله كبار الشعراء، ونفروا من استعماله... ولكنّ البسطاء من النّظامين كتبوا الكثير من القصائد حسب نماذجه وتخصص فيه بعضهم، ولقب هذا البحر بحمار الشعراء لرغبة الجميع في امتطائه"[3]، ولكن سليمان البستاني يدافع عنه ويقول: "وكان أحرى أن يسموه عالم الشعر فقد نظم جميع العلماء عليه لسهولته"[4]. كما أن الخليل نفسه زعم "أن الرّجَز ليس بشعر وإنما هو أنصاف أبيات أو أثلاث" وهو عند المعري "من أضعف الشعر"[5] ومن "سفساف القريض". [6]

والرّجز عند السائحي سار في فلك القصائد الاجتماعية كالإخوانيات والمناسبات وفي الشعر الموجّه للأطفال بغرض التربية والتّهذيب ودعم المقررات المدرسية التي تقدّم لهم، فجاءت مقطوعاته في هيأة محفوظات، وهي شكل من أشكال الأناشيد القصيرة، وإنما عمد السائحي إلى نظم ذلك في هذا الباب

[1]: المصدر نفسه، ص161

[2]: تاريخ الأدب العربي، د/عمر فروخ، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، 1984، ج1 ، ص74

[3]: قواعد الشعر، مصطفى حركات (العروض والقافية)، ص100

[4]: سليمان البستاني في مقدمة الإلياذة، جورج غريب، دار الثقافة، بيروت، ص35

[5]: رسالة الغفران، أبو العلاء المعري، تحقيق: عائشة عبد الرحمن، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1963، ص382

[6]: المرجع نفسه، ص367

"لسهولة النظم على هذه الطريقة لكثرة الجوازات في بحر الرّجز، وتيسر القوافي المزدوجة في العربية"[1]، وهذا الذي نجده في كثير من المنظومات الرّجزية السّائحية، التي تقترب من النّثر بالمقدار نفسه الذي ابتعدت فيه عن الشعر، فتعرض أجزائه إلى التّغييرات الكثيرة جعلته قريبا من النّثر "فالرّجز في الأصل يجب أن يكون قد تطور من السّجع، حينما أدخل نفر من الشعراء الوزن على الجمل المسجوعة"[2] ولعلّ ذلك من الأسباب الوجيهة في نفور أرباب الشعر من النّظم على أعاريضه[3]، كما يفسح المجال أمام الشعر أن يتحرر من قيد القافية الموحدة إلى القافية المتنوّعة من حيث الرّوي، فتجده يمعن في الطول إلى حد الضجر فتشكل أرجوزته تلك ديوانا مستقلا قائما بذاته، فمن رجزيات السّائحي في الاجتماعيات قوله في قصيدة (أزمة السّكن) مازحا متهكّما:

كرهتُ من مشاكلي حياتي وعُدتُ مقهورًا إلى حماتي[4]

تُثيرني كالثوّر بالتّلويح وتارةً بالفعل و التّصريح

لكنّني برغم هذا أبقى في بيتها، إن أكنْ سأشقى

لأنّني مشرّد بلا سكن كأنّني أعيش في غير الوطن

**و- البسيط**: من البحور الذائعة الصّيت عند الشعراء بعد الطويل، وقد عُدّ من أفاضل البحور وأشرفها لديهم، له أثر أصيل في التراث القديم، تجد فيها الأغراض فسحة والمعاني اتساعا والتراكيب اتّساقا وتآلفا فهو وإن كان يأتي ثانيا من حيث الاستعمال بعد الطويل إلاّ أننا نجده عند السائحي سادسا، بثلث (مجمل الأبيات)[5].

---

[1]: المعجم الأدبي، جبور عبد النّور، ص14

[2]: تاريخ الأدب العربي، عمر فروخ، ج1، ص369

[3]: لم يهتم بها شعراء الجزائر في العصر الحديث كغيرهم من العرب قديما وحديثا، إذ احتل عندهم المرتبة الثامنة، وينظر أيضا: الإيقاع في الشعر الجزائري الحديث، حسين أبو النّجا، ص131

[4]: جمر ورماد، ص69

[5]: جاء البسيط سابعا من حيث دورانه في الشعر الجزائري الحديث متفوقا في ذلك على كثير من أبحر الشعر العربي قديما وحديثا، يُنظر: الإيقاع في الجزائري الحديث، حسين أبو النجا، ص115

تتميّز أجزاؤه بالانبساط الأفقي من خلال (مستفعلن) ويمتدّ الانبساط إلى غاية (فاعلن) خصوصا عندما تفقد الفاء ألف المدّ الذي يسهم إلى حد يضُْعف فيه أثرها، فتلفي صاحب القصيدة البسيطيّة يرسل نغماته في شكل أفقي يضغط به على السّمع، ولكنّها مع ذلك، تصل عذْبة رقيقة خاصّة إذا أحسن الشاعر اختيار الحروف التي تساعد في ضبط الإيقاع وتناغم الجرس... والتّوزيع المنتظم لحركاته وسكناته أهّله لقبُول الموضوعات الجادّ ة كالرثاء والوصف والثّناء ونقل الأخبار ورواية القصص والحوادث، وقد وظّف السّائحي هذا البحر في موضوعاته السياسية؛خاصّة القومية منها، وفي الاجتماعيات كالرّثاء واحتفاليات المولد النّبوي الشّريف، فمن قومياته، قوله في قصيدة (حرب بلا معنى) ، يأسى للوضع العربي المتردي:

ويح العروبة كم هانتْ كرامتُها كأنّ قادتها من ضُعفهم لعبُ[1]

أو إنهم قطعُ الشّطرنج حرّكها للهو من كان يدري أنها خشبُ

القدْس ويلكم ضاعت قداستها والأرض تحرق والأموال تنتهبُ

وفي فلسطين لا طفل ولا امرأة إلا لنجدتكم يرنو ويرتقبُ

وأنتم بين لاه في مأدبة وبين ساع لواشنطون يكتسبُ

أمّا في شعره الاجتماعي السياسي، قوله في قصيدة (مناجاة هلال المولد النبوي الشريف):

فاسكب بأعماقنا الذّكرى مجدّدة لتنفث العزم في الأجيال والحقب[2]

وارو الحديث عن الهادي وعترته وعن ليال مضت من عصرنا الذّهبي

وكيف صاغ لكلّ النّاس أفئدة تجيش بالحبّ بعد الحقد والغضب

وكيف وحّد أدنانا وأبعدنا فلم نعدْ بعدها نعتزّ بالنّسب

فكيف صرنا شتاتا لا يوحّدنا رأي، ولا نلتقي حتّى على النّوب

ز- **الكامل**: من البحور الصّافية، له مكانته وحجمه في شعر المتقدمين والمتأخرين، فمن خصائصه "أنّه أصلح البحور لإبراز العواطف البسيطة غير المعقدة كالغضب والفرح والفخر وأنه غنائي صرف"[3]: يقوم

[1]: بقايا وأوشال، ص43

[2]: إسلاميات، ص 10و 11

[3]: المعلقات السبع، بكري شيخ أمين، دار الإنسان الجديد، بيروت، 1975، ص107

الكامل في الأصل على جزء واحد وهو (متفاعلن) يتكرر مرات ستة على طول خط البيت الشعري، وتتميّز تفعيلته بالتّساوي في الوسط لأنها سباعية، وهذا الوسط الفيصل هو ألف المدّ بعد الفاء، الذي يعطي فسحة للشاعر كي يأخذ نفَسَه ويجدده في الثانية ويستمرّ على هاته الوتيرة إلى آخرالتّفعيلات، لكنّنا نشعر ببعض العثرات في الأداء عندما يصيب العطَبُ تفعيلة ضربه فتتحول إلى (فعولن) أو (مفعولن) كأنّه لجام يكبح سيرها على الرّغم من بطئه الشّديد. وهذا البحر قليل في شعر السائحي[1]، استعمله في الرّثاء والشّكوى من حوادث الزّمان وتنكّر قومه له، وهو توجّه لم نجدْله تبرير، سوى أنّ الأمر ذاتي لادخل للموضوعيّة فيه. يقول في قصيدة (يادار) ذات الشّكوى والعتاب:

هل بعد نومِك للحوادث يقْظة يا دار؟ أو بعد الهجود قيام ؟[2]

ولكم ضحكت وأدمعي منهلة وبكيت إذا أنا ضاحك بسّام

قارعت في الدّهر الخطوبَ جميعَها والدّهر عاتٍ و الخطوبُ جِسام

وشربْت من كأس النّوائب حنظلا مرّا و ذقْت الموت وهو زؤام

ووقفت وحدِي للمصائب كلها أُوذَى وأظلم صابرا وأُضَام

ح- **الوافر**: يعتبر من أعذب البحور لحنا وأرقها صوتا، وهو من المركبة فيها، في أجزائه تسارع ملموس وتلاحق، استعمله القدماء والمحدثون بصورة متوسطة، فهو يتسع فقط للتّعبير المقتضب والتّركيب الموجز، يأنَف الكلمة الغليظة ويألف اللّين من الكلام، فإذا أراد الشاعر ليونة لموسيقاه ورقة "وجمال وقع، فليس أطوع من البحر الوافر، يرقّ ويشتدّ بلا عناء"[3] لكنّه عند السّائحي في ذيل الرّتبة[4]، ولم يتوفر من شعره إلا

---

[1]: وهذا خلاف الشعر الجزائري الحديث، فقد تقدّم على كل البحور باحتلاله المرتبة الأولى فيه، ينظر: الإيقاع في الجزائري، حسين أبو النّجا، ص69، قال عنه إبراهيم أنيس: " أنّ بحر الكامل في عصرنا الحديث قد أصبح معبود الشعراء (... ) فإذا وصف القدماء الرّجز بأنّه مطية الشّعراء، يمكننا الآن ونحن مطمئنّون أن نصف الكامل بأنّه مطية شعرائنا المحدثين". موسيقى الشّعر، ص206

[2]: بقايا وأوشال، ص18

[3]: ذكرى سليمان البستاني، جوزيف الهاشم، بيروت، 1956، ص149

[4]: الوضع نفسه في الشعر الجزائري الحديث، إذ لم يلتفت إليه الشعراء كثيرا، فقد جاء سابعا من حيث الرتبة، فهم في ذلك سائرون على خطا شعراء العربية قديما وحديثا في عدم الالتفات إليه، وقد أرجع حسين أبو النجا ذلك إلى " امتزاج مجزوئه بالهزج"، ينظر: الإيقاع في الشعر الجزائري، ص126

واحد وأربعون بيتا من أصل قصيدة واحدة ومقطوعتين، ولا أجد تفسيرا مقنعا يفسر سبب عزوف السّائحي عن النظم على أجزائه، الأميله نحو البحور التي تقدمت رتبتها.

كما تتميز تفعيلاته بنقرات مسموعة وجرس ليّن عذب نلمسه في التّوالي المنتظم لجزأيه المتشابهين (مفاعلتن) فوجود ذلك الألِفِ، ألّفَ بين حروفه الصّائتة، ويستمرّ هذا التآلف إلى غاية (فعولن) القصيرة الممتدة، والتي تذكرنا بإيقاع المتقارب والطّويل، وقد اقتصر عند السّائحي على الموضوع الاجتماعي، خاصة الرّثاء من ذلك مرثيته (وداع شاعر الجزائر الكبير) في صديقه الشاعر محمّد العيد، حيث يقول فيها:

رُثيتَ، وكنت أجدرَ بالرّثاءِ فقد جلّ المصابُ عن العزاءِ[1]

وجلّ عن التّصبّر والتّأسي لقسوته، وجلّ عن البكاءِ

ولولا أن في صمْتي اتّهاما بما أخشاه من عدم الوفاءِ

لأطبقتُ الشّفاه على شَكاتي و أطبقت الضّلوع على بلائي

وصمْت عن الكلام، فكلّ قول أقلّ–و إنْ أجَدْت– من الرّثاءِ

ولمعرفة نسب استعمالها في شعره، قمنا بعملية إحصائية لهذه البحور، وذلك على مستوى أبيات القصائد وأبيات المقطوعات، ثمّ على مستوى القصائد ومستوى المقطوعات.

- **على مستوى الأبيات:**

| البحور | الطّويل | الرّمل | الخفيف | المتقارب | الرّجز | البسيط | الكامل | الوافر | المجموع |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| عدد الأبيات | 1 374 | 1 124 | 973 | 745 | 514 | 479 | 114 | 34 | 5 357 |
| النسب% | 25.64 | 20.98 | 18.16 | 13.90 | 09.59 | 08.94 | 02.12 | 00.63 | 100 |
| أبيات المقطوعات | / | 58 | 17 | 31 | 82 | 10 | 15 | 07 | 220 |
| النسب% | / | 26.36 | 07.72 | 14.09 | 37.27 | 04.54 | 06.81 | 03.18 | 100 |

من خلال هذا الجدول الإحصائي نلاحظ تصدر الطويل لأبيات القصائد، يليه الرّمل ثانيا فالخفيف ثالثا ثم المتقارب في الرتبة الرابعة والرجز خامسا ثم بقية البحور(أ).

- **أما على مستوى المقطوعات** فنجد الرّجَز في الرّيّادة ثم الرّمَل ثانيا فالمتقارب ثالثا ورابعا فالخفيف خامسا وهكذا، مع ملاحظة غياب كلّي للطويل في نظام المقطوعات، وهو غياب له ما يبرّره فكأنّ اسمه

[1]: إسلاميات، ص69

يدل عليه فهو لا يقبل غير القصائد (وهي أكثر حجما من المقطوعات) ثم أن المقطوعات قد تتناول فكرة خاطفة أو تجربة شعورية سريعة، أو موقفا مفاجئًا... لا يحتاج فيه الأمر إلى أكثر من بضعة أبيات في شكل مقطوعة على بحر أخف وأقصر من الطويل.

وما دام أنني اتخذت عدد الأبيات ونسبها مقياسا في ترتيب استعمال البحور، قمت بجمع أبيات القصائد والمقطوعات بالنسبة إلى كل بحر في جدول مشترك مرتبا ترتيبا تنازليا بالعدد والنسب:

| البحر | الطّويل | الرّمل | الخفيف | المتقارب | الرّجز | البسيط | الكامل | الوافر | المجموع |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| عدد القصائد | 1374 | 1182 | 990 | 776 | 596 | 489 | 129 | 41 | 5577 |
| النسب بالمائة % | 24.63 | 21.19 | 17.75 | 13.91 | 10.68 | 08.76 | 02.31 | 00.73 | 100 |

وكما هو واضح فإنّ هذا الإحصاء أيّد النّتائج الأولى المتعلقة بأبيات القصائد[1]، أي أنّ الطويل هو سيّد الموقف عند السائحي رغم أنه يفتقد للتّمثيل المقطوعي.

وغير بعيد عنه ولكن بفارق مريح نجد بحور الرّمَل ثم الخفيف فالمتقارب فالرّجَز فالبسيط وفي الرّتب الأخيرة الكامل والوافر، وهو ما ألفناه عند العرب قديما فهم "منذ الجاهلية قد توفّروا في النّظم على ثمانية أبحر هي: الطويل والبسيط والوافر والكامل والرّجَز والرّمَل والخفيف، وتجد عددا من القصائد على السّريع والمتقارب، أما ما بقي من البحور فكان النّظم عليها قليلا أو نادرا، وذلك لأنّ الأبحر الأولى كانت أكثر مطاوعة للموسيقى وأوسع صدرا لجميع المعاني الكثيرة".[2]

وبعد الحديث عن ميزة كل بحر ووضعه ضمن أبيات القصائد أو المقطوعات وتعليل كل حالة، سأقدم نتائج ما توصلت إليه؛ من نسب استخدام كل واحد منه لكن حسْب (عددِ) القصائد ثم المقطوعات.

- **على مستوى القصائد:**

[1]: حسب حسين أبو النّجا، فإن نسب تواتر هذه البحور في الشعر الجزائري هو كالآتي: (يراجع الإيقاع في الشعر الجزائري، ص 15 [ بتصرف] ).

| البحر | الرّمل | الطّويل | المتقارب | الخفيف | الرّجز | البسيط | الكامل | الوافر | المجموع |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| الأبيات | 4 766 | 6 223 | 9 919 | 3 568 | 1 536 | 6 399 | 1 269 | 3 948 | 37 628 |
| النسب بالمائة % | 08,71 | 11,37 | 11,95 | 18,13 | 02,80 | 12,61 | 23,08 | 07,21 | 95,86 |

[2]: هذا الشعر الحديث، عمر فرّوخ، دار لبنان للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1405 هـ/ 1985م، ص 61و62 وينظر: موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص191 و 200

إذا كان النّقاد وأصحاب المعاجم متفقين حول تعريف القصيدة على أنها: "قطعة من الشعر مؤلّفة من عدّة أبيات، موسيقيّة الجرس، منتهية عادة بقافية... "[1] لكنْ وفي المقابل ليس هناك ا تّفاق قاطع بينهم في تحديد عدد أبياتها. قال الأخفش: "وليست القصيدة إلا ثلاثةُ أبيات" فردّ عليه ابن جني: "والذي في العادة أن يسمّى ما كان على ثلاثة أبيات أو عشرة أو خمسة عشر قطعة، فأمّا ما زاد على ذلك فإنما تسمّيه العرب قصيدة". [2] " والرّأي السّائد أنها تتكون من سبعة أبيات فأكثر"[3] وأخذا بهذا الرأي، أنجزت هذا الإحصاء:

| البحر | الرّمل | الطّويل | المتقارب | الخفيف | الرّجز | البسيط | الكامل | الوافر | المجموع |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| عدد القصائد | 64 | 45 | 37 | 34 | 34 | 17 | 03 | 01 | 235 |
| النسب بالمائة % | 27.33 | 19.14 | 15.74 | 14.46 | 14.46 | 07.27 | 01.27 | 00.42 | 100 |

ها هو الطويل يفقد تقدمه على مستوى عدد القصائد ليكون ثانيا[4]، فاسحا المجال لبحر الرّمَل ليكون في المقدمة، " فهذا البحر كان قليل الاستعمال في الشعر العربي القديم، ولكنْ أصبح شائعا عند شعراء العصر الحديث ولاسيما في الأناشيد"[5] ، ثم يليهما المتقارب فالخفيف وهكذا دواليك[6]...

إنّ ما نلاحظه هو أنّ تغييرا حدث على مستوى ترتيب البحور، خلافا لما كان عليه في جدول أبيات القصائد أو أبيات المقطوعات أو كليهما معا، وهذا الذي يجعلني أؤكّد في مثل هذه الدراسات التي تتبنّى الإحصاء وسيلة أو منهجا لدراسة الشعر، على ضرورة أن يكون الإحصاء وفق نسب الأبيات لا على نسب القصائد، لأنّ القصائد غير محددة الأبيات فهي مفتوحة بين القلّة والتّوسط والكثرة، أما الأبيات فهي

---

[1]: المعجم الأدبي، جبور عبد النّور، ص213

[2]: ينظر: لسان العرب، ابن منظور دار بيروت للطباعة والنشر، دار صادر، بيروت، 1388هـ/ 1968م، ج3، ص255

[3]: معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة، ص456

[4]: يقول إبراهيم أنيس : "أمّا الطّويل فيظهر أنّه لم يعد يناسب العصر الحديث كوزن من أوزان الشّعر ولهذا هبطت نسبة شيوعه هبوطا ملحوظا في الشّعر الحديث" موسيقى الشّعر،ص206

[5]: المختار في العروض والقوافي، محمد علي يونس، إشراف عبد الرحمن شيبان، المعهد التربوي الوطني، الجزائر، 1978 ص40

[6]: عند حسين أبو النّجا في كتابه: الإيقاع في الشعر الجزائري، ص15 ،كان تواتر البحور في الشعر الجزائري كالآتي :(بتصرف)

| البحر | الرّمل | الطّويل | المتقارب | الخفيف | الرّجز | البسيط | الكامل | الوافر | المجموع |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| عدد القصائد | 275 | 176 | 333 | 322 | 150 | 259 | 423 | 140 | 2078 |
| النسب بالمائة % | 13,24 | 08,47 | 16,04 | 15,51 | 02,79 | 12,47 | 20,39 | 06,74 | 95,65 |

المبين الوحيد لقدرة الشاعر على الإنجاز، فلا يمكن أن نسوّي – مثلا -بين شاعرين أحدهما له عشرين قصيدة من مائة بيتا، والآخر له ثمانين بيتا في عشرة قصائد.

- **على مستوى المقطوعات:**

المقطوعة أ والمقطعة، هي دون القصائد في عدد الأبيات، وقد توصف بالقصيدة تجاوزا في تعريفها: هي "قصيدة صغيرة، قليلة الأبيات، (دون سبعة أبيات أو تسعة أبيات)"[1]أو "مجموعة من أبيات الشعر تزيد عادة عن الثلاثة".[2] أما هذه الأبيات في مقطوعات السّائحي فكانت حسب الإحصاء الآتي:

| | البحر | الرّجز | الرّمل | المتقارب | الخفيف | الكامل | *البسيط | الوافر | الطّويل | المجموع |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| عدد المقطوعات | | 16 | 11 | 06 | 04 | 04 | 02 | 02 | / | 45 |
| النسبة% | | 35.55 | 24.44 | 13.33 | 08.88 | 08.88 | 04.44 | 04.44 | / | 100 |

و عليه فالمقطوعات لم تشكل ظاهرة مؤثرة داخل المجموع الشعري السائحي، لأنها تختفي تحت جناح قوادم القصائد التي هي الأصل، وما المقطوعات إلا تبع لها. ومما يلاحظ أنّ الرّجَز هو المتصدر للمجموعة يليه الرّمل ثم المتقارب وهكذا تباعا، فالرّجز أنسب البحور لنظم المقطوعات خاصة إذا كانت أناشيد وضعت أصلا للتربية وتهذيب النفس، أو قصائد فيه نوع من الظرف أو الفكاهة والتسلية.

[1]: المعجم الأدبي، جبور عبد النّور، ص262

[2]: معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبه، ص536

وهذا جدول إحصائي شامل يختصر لنا وبالأرقام توزيع البحور داخل المدونة الشعرية السائحية.

| | البحور | الطويل | الرمل | الخفيف | المتقارب | الرجز | البسيط | الكامل | الوافر | المجموع |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| الدواوين | | | | | | | | | | |
| همسات و صرخات | عدد القصائد | 02 | 19 | 19 | 12 | 01 | 04 | | | 57 |
| | عددالأبيات | 17 | 353 | 626 | 283 | 15 | 143 | | | 1437 |
| | عدد المقطوعات | | 01 | | 01 | | | | | 02 |
| | عدد الأبيات | | 06 | | 05 | | | | | 11 |
| جمر و رماد | عدد القصائد | 01 | | 11 | 12 | 05 | 05 | | | 34 |
| | عددالأبيات | 26 | | 242 | 293 | 76 | 150 | | | 787 |
| | عدد المقطوعات | | | 02 | 01 | | | | | 03 |
| | عدد الأبيات | | | 10 | 05 | | | | | 15 |
| أناشيد النصر | عدد القصائد | | 16 | | | 01 | | | | 17 |
| | عددالأبيات | | 173 | | | 35 | | | | 208 |
| | عدد المقطوعات | | 01 | | | | | | | 01 |
| | عدد الأبيات | | 06 | | | | | | | 06 |
| إسلاميات | عدد القصائد | 16 | | | 01 | 03 | 02 | | 01 | 23 |
| | عددالأبيات | 597 | | | 28 | 84 | 58 | | 34 | 801 |
| | عدد المقطوعات | | | | | | | | | 00 |
| | عدد الأبيات | | | | | | | | | 00 |
| بقايا و أوشال | عدد القصائد | 22 | 01 | 01 | 03 | | 04 | 02 | | 33 |
| | عددالأبيات | 633 | 08 | 28 | 64 | | 91 | 96 | | 920 |
| | عدد المقطوعات | | | | | | | | 01 | 01 |
| | عدد الأبيات | | | | | | | | 05 | 05 |
| الراعي و حكاية ثورة | عدد القصائد | | 08 | 01 | 01 | 03 | 02 | 01 | | 16 |
| | عددالأبيات | | 283 | 16 | 09 | 121 | 37 | 18 | | 484 |
| | عدد المقطوعات | | 02 | 02 | 01 | | 02 | 04 | 01 | 12 |
| | عدد الأبيات | | 11 | 07 | 03 | | 10 | 15 | 02 | 48 |
| أغاني و أناشيد الطفولة | عدد القصائد | | 10 | | 04 | 20 | | | | 34 |
| | عددالأبيات | | 98 | | 34 | 171 | | | | 303 |
| | عدد المقطوعات | | 04 | | 01 | 15 | | | | 20 |
| | عدد الأبيات | | 23 | | 06 | 81 | | | | 110 |
| قصائد خارج الديوان | عدد القصائد | 04 | 10 | 02 | 04 | 01 | | | | 21 |
| | عددالأبيات | 101 | 209 | 61 | 34 | 12 | | | | 417 |
| | عدد المقطوعات | | 03 | | 02 | 01 | | | | 06 |
| | عدد الأبيات | | 12 | | 12 | 01 | | | | 25 |

**وخلاصة القول في هذا الصّدد** فإن السّائحي:

- قد وظّف نصف البحور الخليلية: (الطّويل، الرّمل، الخفيف، المتقارب، الرّجز، البسيط، الكامل، الوافر)[1] وهي نسبة عالية إذا قيست بنسبة استعمال غيره من كبار الشعراء قديما أو حديثا. وميل السّائحي إلى توظيف هذه البحور يرجع إلى اعتبارات ذاتية عفوية وحسب ما يمليه الموقف الشعري أو التجربة الشعورية.

- لم ترتبط هذه البحور بموضوعات بعينها، فقد ينظم السّائحي موضوعا واحدا على عدّة أوزان، أو يعتمد وزنا واحدا لعدّة موضوعات وهكذا، وهو دأب سار عليه الشّعراء منذ القدم، فالشاعر لا يختار لموضوعه بحرا محدّدا، فإنّ "استعراضا لقصائد القديمة وموضوعاتها لا يكاد يشعرنا بمثل هذا التّخيّر، أو الرّبط بين موضوع الشعر ووزنه"[2] إنما يترك الأمر للسليقة والعفوية والتجربة الشّعورية أو الموقف الشعري، فكل ذلك يخضع لعاطفة شعورية منطلقها التجربة الذاتية للشاعر.

- تنوعت بحوره من حيث الصّفاء والتّركيب، وهذا التّنوع هو تنوع في الموسيقى والإيقاع يدفع بالرّتابة والملل ويأتي بالتجدد والحيويّة والنّشاط، فمن شأن الأذن استعذاب الجميل من اللّحن إذا تعددت ضرباته وتنوعت نغماته وإيقاعاته...فالبحور الصّافية تسير على تطابق في النغم تحدثه المشاكلة الواقعة بين تفعيلاته، لا من حيث البناء اللّفظي فحسب، ولكن من حيث الأثر الموسيقيّ وهو المقصود من وضع العروض؛ فهذا الصفاء أو التركيب تسمع لوقعه أكثر من صوت داخل البيت الواحد، إما عن طريق:

أ- **التّجاور التّفعيلي المتقارب (المقرون)**: الذي يعمل على المصاحبة بين التفعيلتين المتشابهتين، في الصورة والصوت والجرس الإيقاعي، ويزيد في المسافة الزمنية للتقويم الموسيقي.

ب- **التّجاور التفعيلي المتباعد(المفروق)**: بين التّفعيلة وشبيهتها، بفعل دخول جزء آخر يختلف عنهما في التّركيب والصّوت والصّورة والجرس، فيعمل على التنوع الموسيقيّ داخل التّركيبة الإيقاعية للبيت، لكنه يحد من الحجم الزّماني الموسيقيّ لكلّ واحدة، وهذا ليس إضعافا بقدر ما هو تمتين للتآلف المطلوب بين التّفعيلات في مساحة أوسع وأرحب.

---

[1]: وهي البحور نفسها التي تصدّرت أوزان الشعر الجزائري الحديث، ينظر:الإيقاع في الشعر الجزائري، حسين أبو النّجا، ص15

[2]: موسيقى الشّعر، إبراهيم أنيس، ص175

إن استخدام السّائحي لهذه البحور مكنّه من ولوج كل الدّوائر العروضية الخمسة المعروفة التي اهتدى الخليل بها إلى حصر أوزان الشّعر المستعملة منها والمهملة، والسّائحي بهذا السّلوك يكون قد أفصح عن خاصيّة التّشكيل البنائيّ المتنوّع، الّذي شيّد به معمار شعره المتمثّل في تلك القصائد والمقطوعات، فالدّوائر العروضيّة لا تولد التّفعيلات فحسب، فهذا أبسط ما نناله منها، لكنّها تولد ماهو أبعد من التّفعيلات وأقصد به الكمّ الموسيقيّ النّاتج عن البناء الصّرفي، والنّسيج الإيقاعي النّاجم عن الحروف الصّائتة داخل الكلمة، والجرس المنتظم بالحركات والسّواكن المتموقعة على حروف الألفاظ، إضافة إلى الهيكل الهندسيّ، والحساب الرياضيّ. وتتوزع هذه البحور على **الدّوائر العروضية**، وفق الجدول التالي:

| الدائرة العروضية | البحور التي استعملها وتنتمي إليها | بقية البحور التي لم يستعملها |
|---|---|---|
| المختلف أو الطويل | الطويل - البسيط | المديد |
| المجتلب أو الهزج | الرجز – الرمل | الهزج |
| المؤتلف أو الوافر | الوافر -الكامل | --- |
| المشتبه أو السريع | الخفيف | المجتث -المقتضب-المضارع -المنسرح - السريع |
| المتفق أو المتقارب | المتقارب | الخبب (المتدارك) |

ولا شك أن لكل دائرة خاصيتها التي تميزها عن مثيلتها، آثرت الوقوف عندها بالاستقراء والاستدلال:

- **دائرة المختلف أو الطويل**: فهي تجمع التفعيلات ذات النفَس المستطيل الممتدّ ولا يمكن أن يصل الشّاعر بأبياته إلنهاية طويلة المسلك الا إذا ملك هذا النّفَس.
- **دائرة المجتلب أو الهزج**: تجمع حولها التّفعيلات ذات الجلبة والصّياح واختلاط أصوات، وعلى ذلك سارت بحورها، على مختلف هيأتها العروضية، فكانت سببا في نفور الشّعراء منها، لأن الشّعر أساسه الايقاع المنتظم لا الأصوات المختلطة غير البائنة.
- **دائرة المؤتلف أو الوافر**: وتتميز بائتلاف أجزائها على نسق منتظم، وهما صفتان قد لا تتوفران بشكل صريح إلافي الكامل والوافر، خاصّة إذا علمنا أن أصل الوافر هو (مفاعلتن) تتكرر ست مرات، لكن الاستعمال هو الصّورة التي أثبتها له في الجدول، والائتلاف هنا وارد في موسيقاهما وجرسهما وتناسق إيقاع الكلمات داخل البيت.

- **دائرة السّريع أو المشتبه:** وتضمّ البحور ذات الإيقاع السّريع، والسّرعة الموسيقيّة احتاجت إليه العرب في أعمالها ونشاطاتها في حلّها وتَرحالها، وسوْق قوافلها؛ ورعي أنعامها، وفي مواقف هزلها ودُعابتها، لذلك لم تفْرط في تطويلها إلانادرا، كما أنّ الشّعراء في الأصل لم يهتموا بها اهتمامهم بالبحور العالية في الدّوائر الأخرى.
- **دائرة المتّفق أو المتقارب:** فتفعيلات هذين البحرين متفقة صافية، جرساهما من إيقاع الطّبيعة الحيّة والجامدة (الصّامتة)، فنسمع فيه أصوات ركض الخيل وسير الإبل والضّرب على النّواقيس، وهي أصوات لاشك تقتضي الانتظام في التّقطيع والاتّفاق في الأصوات، حتى كأنها أُلفتْ في زمان واحد تبتدئ وفق إيقاع واحد وتختتم به كأنها في دائرة مغلقة.

إنَّ نظْمُ السّائحي لشعره على بحور تنتمي كلّها إلى الدّوائر العروضيّة المعروفة، يُفضي بي إلى الحديث عن التّفعيلات المشكِلة لهذه البحور (التي استعملها فقط)، فالسّائحي بنى قصائده على ثماني تفعيلات، منها الأصليّة وفيها الفرعيّة، وقد بينتها في الجدول الموالي:

| التفعيلة | صفتها | نوعها | البحر المستعمل |
|---|---|---|---|
| فعولن | أصلية | خماسية | الطويل، المتقارب |
| مفاعيلن | أصلية | خماسية | الطويل |
| مفاعلتن | أصلية | سباعية | الوافر |
| فاعلن | فرعية | سباعية | البسيط |
| مستفعلن | فرعية | سباعية | البسيط، الرّجز |
| فاعلاتن | فرعية | سباعية | الرمل، الخفيف |
| متفاعلن | فرعية | سباعية | الكامل |
| مستفعلن | فرعية | سباعية | الخفيف |

لقد استعمل ثلاثا أصليّة من أصل أربعة، استثنى (فاعلاتن)، وخمسا فرعيّة من أصل ست، مستثنيا (مفعولات)، وهما تفعيلتان نجدهما في بحور لم يستعملها في الأصل وأعني بها: المضارع للأولى، السريع والمنسرح والمقتضب للثانية، لكن البحور التي لم يستعملهما نجد لها أثرا موسيقيّا من خلال التّفعيلات الّتي تمثّلها في تشكيلة البحور المستعملة وأقصد بهما:الهزج والمضارع والمديد والمتدارك والسريع والمنسرح والمقتضب والمجتث.

وهذا الكمّ من التّفعيلات المستعمل أتاح له أيضا تنوّعا في الموسيقى والإيقاع، خاصّة إذا علمنا أن هذه التّفعيلات تتشاكل فيما بينها لتعطينا أنسجة صوتية منتظمة، تكسو الكلمات إيقاعا ولحنا وفق وزن معلوم على وزن مخصوص.

وخلاصة القول: إنّ هناك رابطا معنويا بين الشاعر وبين موسيقى الشعر، وهذه الموسيقى واسطة بينه وبين الفضاء الخارجي، وعندما يتمثّلها في شعره، يكون قد أكّد صلته بهذا الفضاء بأحيائه وجماداته بمرئياته ومجرداته، بحقائقه وغيبياته... وتكون هي بدورها قد ضمِنَتْ لنفسها وجودا متميّزا في عالم هذا الشّاعر.

أمّا المتحرّر منها، سيجد نفسه تائها في عوالم غامضة يصعب عليه هو نفسه تفسيرها، وهذه الغوامض هي ذاته الدّاخليّة وعالمه التّخيّلي، وهو بذلك يتخطى عالمه الواقعي أي الافتراضي، ويجعل لشعره مساحة ضيّقة في عالم المعقول، وفضاء غير متناهٍ في عالم اللامعقول، وشتّان بين الحيّزين.

**3. القافيّة:**

رسم الخليل الحدود الجغرافيّة للقافيّة بقوله بأنها: "آخر حرف في البيت إلى أوّل ساكن يليه من قبله مع المتحرّك الذي قبل الساكن"[1] أما عند تلميذه الأخفش فهي: "آخر كلمة في البيت"[2] وعند الجاحظ فإن: "القوافيّ خواتم أبيات الشّعر"[3].

وقد اجتهد الدّارسون المعاصرون محاولين إعطاء مفهوم دقيق للقافيّة، يقول إبراهيم أنيس: "ليست القافية إلاعدّة أصوات تتكرّر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتَكرارها هذا يكون جزءا هامّا من الموسيقى الشّعريّة"[4]. وفي نظر أدونيس هي: "علامة الإيقاع، وهي صوت متميّز يدل على مكان التّوقف لكي نتابع، ومن ثمّ انطلقنا"[5].

---

[1]: مفتاح العلوم، السكاكي، دار الكتب العلمية، بيروت، ص: 238، القوافي الأخفش، تحقيق: عزّة حسن، دمشق، 6، القوافي: التّنوخي، دار الإرشاد، بيروت، ص 43

[2]: القوافي الأخفش تحقيق: عزّة حسن، ص: 6، أو مفتاح العلوم، ص 238

[3]: مفتاح العلوم، السكاكي، ص 238

[4]: موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 244

[5]: مقدمة للشعر العربي، أدونيس "علي أحمد سعيد"، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص 114

ونظرا إلى أهميّة القافيّة في الشّعر فإنّ المجددين في بناء القصيدة العربية والذين حاولوا الخروج عن الأنظمة الخليليّة، لم يهملوها بل اعتبروها ركنا أساسا في موسيقى الشعر، تقول نازك الملائكة: "فعند الحديث عن محاولات الشّاعر في الشّعر الحرّ، نجد أنّه لم يُهمل القافيّة، فهي ركن مهمّ في موسيقى الشّعر الحرّ، تثير في النفس أنغاما وأصداء". [1]

فالقافية - إذن -من أجمل الموجات الصّوتية في البيت، وسرعان ما يعمّ ذاك الجمال سائر النّصّ فهي: "أساس الصوت في أيّ قصيدة" [2] كما أنها "فواصل موسيقية تستمتع بها الأذن وهي تتردّد كلّ فترة زمنية معيّنة، وهي مقاطع توَازِنُ بين الأنغام في الطّول والزّمن فلا يتحوّل النّغم إلى استمرارية تقطع الأنفاس من دون توقف ترتاح له الأذن وهي تنتظر عودة النّغم من جديد". [3]

- **القافية في شعر السائحي** :

شعر السّائحي شعر مقفى، سار فيه على نمط القدامى، ولكن كيف تصرف في القافية حين الاستعمال؟ وما هو النّوع الغالب على شعره، وما هي دلالاته؟.

وقد قسّم القدامى القافية، بحسب تحريك رويّها أو تسكينه إلى قسمين:

- **القافية المطلقة**: وهي التي يتحرّك فيها حرف الرّويّ.

- **القافية المقيدة**: وفيها يُسكّن الرّويّ.

لكن الشعراء قد يمزجون بين الاثنين في قصيد واحد، بالإضافة إلى استقلال كل نوع من الاثنين بقصيدة منفردة؛ وعلى هذا الأساس فإن القافية عند السائحي، جاءت وفق ثلاثة مظاهر:

**المظهر الأول**: قصائد ومقطوعات مطلقة القافية: فمن أمثلته قصيدة (من أنا؟) وهي أحد عشر بيتا، منها قوله:

آهِ لو كان يستطيع بياني أو جرى في الحديث لساني[4]

---

[1]: قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص 192

[2]: الخصائص الشكلية للشعر الجزائري الحديث، عبد المالك مرتاض، مجلة آمال، الجزائر (عدد خاص55) ، سنة 1982، ص 28

[3]: قوافي الشعر، حسين أبو النّجا، المكتبة العصرية، الرّويبة، الجزائر، ط3 ، 2007، ص 14

[4]: جمر ورماد، ص 22

لتغنيتُ مثلَ أمسِ هـزاراً بين هذي الرّياض والأفنانِ

وتحدثت عن هواي وحبّي وكشفت الغطاء عن وجداني

**المظهر الثّاني**: قصائد ومقطوعات مقيدة القافيّة: فمن أمثلته قصيدة (ذكرى) وهي ثمانية أبيات:

وذكرى... إذا عاودتني أحس لهيبا وراء الضّلوع استعرْ[1]

وأقْسمُ لمْ أر غير الدّجى إذا حدّقْتْ مُقلتي في النّظرْ

وتأبى الدّموع إذا سكبتها جفوني من الحزْن أنْ تنهمرْ

**المظهر الأخير**: قصائد ومقطوعات مشتركة بينهما (مع ملاحظة أن التفوق للمطلقة): فمن أمثلته قصيدة (ضاع أمس هوانا) وهي تسعة أبيات:

هاهنا كان لقانا قبل أعوامٍ قليلهْ[2]

يوم باركنا هوانا في لياليا الجميلهْ

لمْ تزلْ أحداثُ أمْسِ ذاتَ معنى في حياتِي

لمْ تزلْ تلهبُ حسي وتناجي ذكرياتِي

هذه الرّوضة كنّا كالفراشات لديهَا

كمْ وعتْ للحبّ لحنا في أغانينا عليهَا

يا ترى أين هواك بعد أنْ خُنتِ هوايَا؟

أنا إنْ نلتِ مناكِ لمْ أنلْ بعد مُناياَ

والجدول التالي يبين نسب استعمال القافية وفق نوعها ومظهرها في النصّ:

| الديـوان | المطلقة | المقيّدة | المشتركة |
|---|---|---|---|
| همسات وصرخات | 33 | 11 | 15 |
| جمر ورماد | 21 | 07 | 10 |
| أناشيد النصر | 03 | 01 | 14 |
| إسلاميات | 20 | 00 | 03 |
| بقايا وأوشال | 33 | 01 | 00 |

[1]: بقايا وأوشال، ص25

[2]: همسات وصرخات،ص 165

| | | | |
|---|---|---|---|
| الراعي وحكاية ثورة | 00 | 00 | 03 |
| أناشيد الطفولة | 13 | 10 | 31 |
| قصائد خارج الدواوين | 12 | 32 | 82 |
| المجموع | 135 | 32 | 82 |
| النسب | %54,21 | %12,85 | %32,93 |

والاستنتاج أن السائحي:

- سار على طريقة القدامى في إطلاق قوافيهم أكثر من تقييدها[1]، لما فيه من امتداد بالصوت وصعود به، فقد شملت مطلق قصائده والقليل من مقطوعاته[2] إذ جاوزت عنده النصف بنسبة53,84 %: فـ: "ليس بين العرب اختلاف إذا أرادوا التّرنّم ومدّ الصّوت في الغناء والحداء في اتباع القافية المطلقة". [3]

- شملت المقيدة عنده جل مقطوعاته: الأناشيد عامّة وأناشيد الأطفال خاصة، مع ما فيها من احتباس للصوت وإعياء لأعضاء النطق، إلا إذا سبقها مدّ ففي ذلك استحسان وسهولة، لأن تحريك الرويّ، يجعله أكثر مرونة وتصويتا وإسماعا، ثم أن_الحركة) نفسَها تدلّ على الصّوت والانتقال من حالة السّكون إلى حالة النّشاط، أما تسكينه يفقده تلك (الحركة) ولن يقْوى على التّصويت، ويقتصر في حالة نطقه على طبيعته فحسب، كما أنّه يعمل على احتباس الصّوت (كأنّه أمام إشارة قف) وهذا الاحتباس أو التّوقف يتلاءم والإيقاع الموسيقي من خلال نقراته ودقاته.

- تنويعه للقافيّة في النّصّ الشّعري الواحد دليل على ميله إلى التّنويع الموسيقي الذي يستجيب لاتّساع المعاني خاصة في المطوّلات كما هو الشّأن في شعره القصصي أو المسرحي، الذي يحتاج لمثل هذه التّنويعات التي تتماشى وتعدد الأصوات(الحوار) وتنوع أساليبها داخل النص، كما أنها تُبعد الملل والضّجر لدى المتلقّي، فيجد في ذلك محطات للرّاحة وتجديد النّشاط وتنويع الذّوق، قال العقاد: " والذي نعتقده أونشعر به، أن تنويع القوافي أ وفق للشعر من إرساله بغير قافية ( ) فيتّسع للمعاني المختلفة والموضوعات المطولة ولا

[1]: القافية المقيّدة قليلة "الشّيوع في الشعر العربي، لا تكاد تتجاوز 10%"، موسيقى الشّعر، إبراهيم أنيس، ص 258

[2]: خلص أبو النّجا في دراسته: الإيقاع في الشعر الجزائري، ص 271، أن ما نسبته 87,17% من الشعر الجزائري التقليدي الحديث مطلق القافية على مستوى القصائد، أمّا على مستوى الأبيات فقد بلغ نسبة 90,22%، أمّا المقيدة فبلغت على مستوى القصائد 12,82% وعلى مستوى الأبيات 9,71%، المرجع نفسه، ص 279

[3]: ديوان النابغة الذّبياني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، 1985 ص 14

ينفصل عن الموسيقيّة التي نشأ فيها ودرج عليها"[1]. ويقول في موضع آخر: "فإنّ إطلاق الحرية للشاعر لتوزيع القوافي حيث شاء يوشك أن يعفيه من قيودها كما يزيد الايقاع جمالا على جمال". [2]

فتنوّع القافيّة في القصيدة، دليل على رحابة صدرها، ورد على من اعتقد استعبادَها للشعراء، فإذا همْ من يخضعونها فإذا بها تأتيهم طاعة غير مكرَهة، مستجيبة لرغباتهم الجامحة لتعددية مشروعة، بدلا من طلاق بائن لا رجعة فيه.

**4. الرّويّ :**

الرّويّ هو آخر حرف صحيح أصيل في آخر كلمة وقعت في أخر بيت، وعليه تُبنى القصيدة وإليه تنسب، وبهذا الاعتبار فهو أشهر حروف البيت على الإطلاق، وأقوى أصوات القافية والقصيدة بأكملها، يصاحب المتلقي من أول نفَس إلى آخره، وفق وتيرة واحدة.

وفي تعريف العروضيين "هو الحرف الأخير الذي تنسب عليه القصيدة، والملازم لها". [3] والرويّ حرف مرتبط بالصّوت ارتباطا وثيقا، أو هو "الصّوت الخارجي للقصيدة"[4]، فدوره يكون على مستويات ثلاث: **الكلمة** التي ينتمي إليها ويشكل جزءا من بنيتها، **البيت** الذي تعد طرفا في تركيبه، و**الجزء** المكون للقافية فيه، أما على مستوى القصيدة فإنّه يعطيها وحدة صوتية تتكرّر وتسمع عند نهاية كل بيت، إضافة إلى المنظر الجمالي (الخطّ) الذي يتكرر مشهده عند الانتقال من بيت إلى آخر.

إن هذا الصّوت المسموع في القصيدة، لا يأتي على قالب واحد، فهو يتفاوت من نصّ إلى آخر لأن كلّ حرف له كمّه الصّوتي الخاص به، كما له الحيّز الزّماني الذي تستغرقه عملية النّطق به ووصوله إلى أذن المتلقّي، إضافة إلى ذلك فكون وضعه يختلف في حالات التّحريك والتّسكين، فالضمّ للفخامة، والفتح للتّسهيل، والكسر للضّعف، أما السّكون فيكون لحبس الصّوت والتّوقف، وبذلك يكون وضعه.

---

[1]: حياة قلم، عباس محمود العقاد، مكتبة غريب، القاهرة، ص 371 (بتصرف).

[2]: المرجع نفسه، ص 342

[3]: المتوسط الكافي، موسى الأحمدي نويوات، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 3، 1983 ص 355

[4]: الخصائص الشكلية للشعر الجزائري الحديث، عبد المالك مرتاض، آمال الجزائر (عدد خاص55) ، سنة 1982 ص 27

كما أنّه يتأثر بالمجاورة حسب قوّة وضعف الحرف السّابق له وطبيعة الحركة التي في آخره، أو السّكون... فكل هذه العوامل تؤدي وظيفة ريادية في طبيعة الصّوت الذي ينتج عن هذا الرّويّ وملازمته للشعر واجبة، فهو ركن من أركان البيت والقصيدة معا لأنّ فيه "من التّمكين ما ليس في غيره من الحروف اللا زمة"، [1] فقد نجد شعرا خاليا من التّأسيس أو الرّدف أو الصّلة أو الخروج)، "ولا يوجد شعر يخلو من الروّيّ". [2]

- **الرّوي في شعر السائحي :**

أولى السّائحيّ أهمية كبيرة للرّويّ، ويظهر هذا الاهتمام من خلال اختيار أصواته وتنويعها وتوزيعها داخل مد ونته الشعرية، فهناك حصر لرويّات، أعتقد أن اختيارها قد انسجم مع طبيعة الموضوع، وهو ما سأتطرق إليه بعد إبراز هذا الحصر، من خلال جدول توزيعي تفصيلي لتواجد هذا الحرف داخل القصيدة. وانطلاقا من كون "كل حروف العربية تصلح مبدئيا أن تكون رويّا"[3] فإن السائحي قد تمكن من استعمال أربع وعشرين منها استعمالا متفاوتا من حيث العددُ، فقد تراوح بين مرّة واحدة(01) و(886) مرّة.

وهذا الكم الهائل من الرّويّات يعود إلى:

- وفرة الموضوعات وتنوعها (الوطنية، القومية، الدينية، الإنسانية) داخل القصيدة الواحدة.
- التّنويع في شكل القصيدة: (القصيدة في بنائها المعهود، القصيدة القصصيّة، القصيدة المسرحيّة، القصيدة اليوميّة، الأراجيز، الأناشيد... ) بالإضافة إلى تنوّع الأغراض الشعرية الغنائية (الوصف، الرّثاء، الهجاء) والموضوعية (المسرحية، القصصية، الأوبرات).

فمن وجهة نظري أن انحصار الموضوعات، والاقتصار على أغراض محدودة من شأنه أن يتحكم في عدد الرّويّات ونسبة تواترها داخل المنجَز الشعري لأيّ شاعر، مهما كان مذهبه أو اتجاهه. والجدول الآتي يبن لنا أعداد ونسب تواتر الرويّات في المدونة السائحية:

| الحروف | تواتر الرويات | | | | | | | | | النسبة |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| الهمزة | 90 | 03 | - | 35 | | 07 | 06 | 07 | 148 | %65 .2 |

[1]: القوافي، التنوخي، دار الإرشاد، بيروت، ص 29

[2]: المرجع نفسه، ص 29

[3]: قواعد الشعر، مصطفى حركات (العروض والقافية)، ص 198

| | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| الباء | 135 | 69 | 69 | 166 | 146 | 55 | 44 | 25 | 657 | %11,79 |
| التاء | 52 | 07 | 07 | 04 | 11 | 41 | 32 | 52 | 216 | %3,87 |
| الثاء | | | | 01 | | | | | 01 | %0,01 |
| الجيم | | | | | | | 01 | 02 | 03 | %05 .0 |
| الحاء | 15 | 12 | 12 | 02 | | 07 | 14 | 03 | 62 | %1,13 |
| الخاء | 02 | 01 | 01 | | | | | | 03 | %0,05 |
| الدال | 215 | 163 | 163 | 61 | 213 | 73 | 47 | 70 | 886 | %15,12 |
| الذال | | | | | | | 01 | | 01 | %0,01 |
| الراء | 152 | 140 | 22 | 111 | 148 | 115 | 61 | 80 | 829 | 14,88 |
| الزاي | | 01 | | | | | 01 | | 02 | %0,03 |
| السين | | 01 | 02 | 02 | | | 03 | 05 | 13 | %0,23 |
| الصاد | | | | 01 | | | | | 01 | %0,01 |
| الظاء | | 01 | | | | | | | 01 | %0,01 |
| العين | 33 | 19 | 06 | 162 | 01 | 04 | 11 | 14 | 250 | %04,48 |
| الفاء | 03 | 02 | | | | | 12 | | 17 | %0,30 |
| القاف | 14 | 12 | | 86 | 23 | 08 | 16 | 02 | 16 | %2,89 |
| الكاف | 04 | | 06 | | 03 | 27 | 07 | 07 | 54 | %0,96 |
| اللام | 184 | 31 | 09 | 14 | 38 | 26 | 33 | 07 | 342 | %6,14 |
| الميم | 263 | 61 | 11 | 17 | 121 | 62 | 40 | 53 | 628 | %11,27 |
| النون | 128 | 206 | 52 | 32 | 101 | 26 | 38 | 112 | 695 | 12,48 |
| الهاء | 12 | | 15 | 02 | | 35 | 06 | 14 | 84 | %1,08 |
| الواو | | 01 | 02 | | | | | | 01 | %0,01 |
| الياء | 148 | 72 | | 105 | 120 | 33 | 19 | 14 | 513 | %9,21 |
| المجموع | 1450 | 802 | 212 | 801 | 925 | 519 | 392 | 430 | 5568 | %100 |

وتبعا لهذا الجدول الإحصائي، فإن:

– (**الدّال**)يأتي أوّلا ب (15,12 %). "يجيء في أواخر كلمات اللغة العربية بكثرة"[1] وهو حرف مجهور يتّصف بالشّدّة يُسمع له قلقلة اضطراب، وجوده في الكلمة يُكسبها قوّةً في النّطق مهما كان موضعه فيها أمّا إذا تكرّر داخلها مقرونا أم مفروقا، يضاعف من قوتها إيقاعا وصوتا إذا كان في آخرها.

– (**الرّاء**) ثانيا، ب: (88,14 %) وهو حرف مجهور رخو، فيه شدّة، نحسّ باحتكاكه عند النطق، وفي صوته تَرداد ملموس، لا شائبة في صوته فهو واضح السّمع.

– (**النّون**)ثالثة، ب (48,12 %) وهو حرف شديد جهور، فيه رخاوة أيضا، متماسك، يسهل خنقه لأنه غُنّي أنفيّ، هواؤه لولبي لازدواج مخرجه.

– (**الباء**) رابعة ب: (79,11 %) وهو حرف يتميّز بالجهر والشّدّة مع شيء من الرّخاوة، في صوته انفجار، يستقيم به الكلام، وتغزر المعاني.

– (**الميم**) خامسة ب(27,11 %) وهو حرف يشترك مع النّون في أكثر من صفة لعلّ أبرزها الغنّة، كما له مع الباء تماثل.

– (**الياء**) سادسة ب (21,9 %) وهو حرف جهور وفيه رخاوة وليونة، ممتد الصّوت، خاصّة في مواقع النّداء والصّياح والإعلان والنّجدة، يساعد على اللّحن والغناء والإنشاد خاصّة المواويل والموشّحات والتراكيب الإيقاعية والابتهالات.

– وأخيرا (**اللام**) ب (14,60 %) وهو حرف جهور فيه رخاوة وشدّة، يتميّز بالانفتاح، يسهل نطقه في حالة المدّ، يصلح في مواقع الوصف وتصوير المشاهد والإفصاح عن المشاعر وكشف الهموم وخبايا النّفس.

ولعلّ ميل السائحي وغيره من الشعراء إلى هذه الرّويات إنّما يعود إلى ليونتها وسهولة التّحكم فيها، ووفرة الكلمات المعجمية التي تشمل عليها فتصلح أن تكون مقطعا للقافية، كما أن الترادف فيها كثيرٌ، يخدم وحدة الموضوع التي تحتاج إلى حقول معجميّة خاصة، كما أنّه لم يكن متفردّا في ذلك، إذ أن هذه الرّويات شاعت لدى معاصريه أو من سبقه من الشعراء[2]، لذلك لم تشكل ظاهرة تميز شعره عمن سواه.

---

[1]: موسيقى الشّعر، إبراهيم أنيس، ص 246

[2]: يشترك السّائحي مع غيره من الشعراء في اعتماد هذه الرّويات، وقد لاحظ ذلك حسين أبو النجا في دراسته: الإيقاع في الشّعرالجزائري، ص 248 وما بعدها، وقد لخصنا كل ذلك في الجدول الآتي: (بتصرف).

أمّا إذا حاولنا استقراء هذا الجدول بحسب صفات الحروف، فإنّه سيكون كالآتي:

الحروف المجهورة[د، ر، ن، م، ي، ل، ع، ق، ء، ج، ز، ذ، ظ، و]فأنها تشكل نسبة (43,92 %).

– **الحروف المهموسة** : [ت، هـ، ح، ك، ف، س، خ، ث، ص] فقد شكلت نسبة (57,07 %).

– **الحروف الشديدة** : وهي ثمانية، استعمل منها سبعة، المهموسة: اثنتان: [ت، ك]المجهورة: خمسة: [ء، ج، د، ق، ب].

فالسّائحي ومن خلال حروف الرّويات ميّال إلى الصّراخ ورفع الصّوت والجهر به ليسمع غيره، سواء كان قريبا أو بعيدا، صديقا أو عدوّا، كما أنها ناسبت الأناشيد التي يستحسن فيها ذلك[1].

أمّا في مواطن الحزن والأسى ومكابدة الهموم فنجده يستعمل حروف الهمس المناسبة للإفراج عن اختلاجات النّفس وشجونها، أو في موطن المناجاة والآهات أو الحديث إلى الذّات...

**ومجمل القول في نِسب استعمال الرّويّات:**

- اعتمد السائحي على قدر كبير من الحروف التي تحمل صفة الجهر والشّدّة والقوة والتي شكلت الغالبية المطلقة من الرّويآت أكثر من نظيرتها المهموسة، ومما يعني ميله إلى فخامة الصّوت وقوتها بغية الإسماع والتّأثير في المتلقي وشدّ انتباهه، "وإذا كانت نسبة التّوجّه (إلى) حروف قليلة الشّيوع ضعيفة فإنّ في المقابل كان التّوجّه، إلى الرّاء واللام والميم والباء والنّون وغيرها من الحروف يكثر دورأنها في الشعر توجّها مرتفعا ينسجم

| الشاعر أو المتن | القيم بالنسب المئوية | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | الدال | الراء | النون | الباء | الميم | الياء | اللام |
| السائحي | 12 .15 | 88 .14 | 48 .12 | 79 .11 | 27 .11 | 21 .09 | 14 .06 |
| مفدي زكرياء | 07 .13 | 61 .14 | 15 .16 | 30 .07 | 38 .10 | - | 15 .11 |
| محمد العيد | 87 .09 | 69 .17 | 99 .13 | 81 .7 | 87 .09 | - | 99 .13 |
| أحمد شوقي | 90 .10 | 70 .13 | 90 .10 | 00 .09 | 30 .13 | - | 00 .09 |
| الشعر الجزائري الحديث | 74 .13 | 71 .18 | 12 .14 | 32 .08 | 47 .10 | 82 .02 | 27 .09 |
| كتاب الأغاني | 85 .14 | 62 .22 | 55 .12 | 98 .15 | 03 .15 | - | 94 .18 |

[1]: لاحظ أبو النجا في دراسته: الإيقاع في الشعر الجزائري، ص: 256، أنّ الشعر الجزائري الحديث ميّال إلى استعمال الرّويات المجهورة، فقد بلغت حسبه على مستوى القصائد نسبة 63.88 %، وعلى مستوى الأبيات نسبة 87.86 %، أما المهموسة فقد بلغت على مستوى القصائد نسبة 12.13 %، وعلى مستوى الأبيات نسبة 27.11 %، المرجع نفسه ص 258

مع واقع الشّعر العربي من ناحية، ويظهر من ناحية أخرى قدرات الشّعراء وميل الشّعر من ناحية ثالثة إلى المحافظة على الاتّباع"[1] إضافة إلى إعطاء قوّة صوتيّة لنهايات الأبيات في القصيدة، ودعم المعاني والعواطف...

- لم يخرج عن معجم القدامى في اختيار رويّاته، فهذه "الحروف هي التي كان الشعراء العرب يؤثرونها، منذ القدم"[2] وما زالوا كذلك إلى يومنا هذا، والمعري ينعتها بالذلُل لأنها "كثيرة الاستعمال ليّنة على الألسن"[3].

- مناسبة هذه الحروف للموضوعات التي تناولها السائحي في شعره، والأغراض التي نظم عليها قصائده.

- تشكل معظم المفردات العربية من هذه المفردات واستحواذها على المعجم العربي.

- كما أنّ هناك حروفا كان استعمالها محتشما، وهي: [ث، ج، خ، ذ، ز، س، ص، ظ، ف، ك، و] فاستعمالها كان أقلّ من خمسين مرّة، وكان المعري يسميها بالنّفُر أي "قليلة الاستعمال لا ترتاض للألسن"[4] الحروف التي لم يكن لها حظ أو نصيب في شعره وهي: [ش، ض، ط، غ] فذلك ليس بدعا إذ أنها مفقودة بشكل ملحوظ في الشعر العربي، وتواجدها لا يشكل أثرا ذا بال، فهي كما يقول المعري: حُوشٌ أي "مهجورة تتحاشاها الألسن"[5] واستعمال قليل من الشعراء لها لا يعدو أن يكون تصنّعا وتكلفا أو تحد، فهذه الحروف صوامت منكسرة الصوت، ثقيلة الوقف إضافة إلى "صعوبة مخارجها، وقلّة ورودها في آخر الألفاظ العربية حتى أصبحت القافية عليها سمجة ثقيلة" [6].

---

[1]: الإيقاع في الشعر الجزائري، حسين أبو النّجا، ص249 ، 250

[2]: الخصائص الشكلية للشعر الجزائري الحديث، عبد الملك مرتاض، مجلة آمال، عدد 55، ص28

[3]: ديوان" لزوم ما لا يلزم"، أبو العلاء المعري، تحقيق: إبراهيم الأنباري، ج1 ، ص 45، كما قسّم إبراهيم أنيس الحروف التي تقع رويا إلى أربعة أقسام، حسب نسبة شيوعها في الشعر العربي، حروف تجيء رويا بكثرة وهي: (الرّاء، اللام، الميم، النّون، الباء، الدّال) وحروف متوسطة الشّيوع وهي: (التّاء، السّين، القاف، الكاف، الهمزة، العين، الحاء، الفاء، الياء، الجيم) وحروف قليلة الشّيوع، وهي: (الضّاء، الطّاء، الهاء)، وحروف نادرة في أن تكون رويّا، وهي: (الذّال، الثّاء، الغين، الخاء، الصّاد، الزّاي، الظّاء، الواو) ينظر: موسيقى الشّعر، ص 246

[4]: المرجع نفسه، ج1، ص 45

[5]: ديوان" لزوم ما لا يلزم"، أبو العلاء المعري، تحقيق: إبراهيم الأنباري، ج1 ، ص 45

[6]: الخصائص الشكلية للشعر الجزائري الحديث، عبد المالك مرتاض، مجلة آمال، عدد 55، ص 28

- ومما سبق، نستنتج أن الإيقاع يحبّذ الرّويّات ذات الأصوات المؤثرة من حيث الصّوت والمعنى "لأنّ نهاية البيت تحتاج إلى انطلاق في المعنى وسهولة في النّطق وانسجام في الحروف حتّى يكونَ الإيقاع وزنا وقافية أكثر مطاوعة للشاعر"[1] وأكثر قبولا ورضى لدى المتلقي.

كما شكلت الرّويّات من حيث تنوعها، تنوعا في الإيقاع الموسيقي، والانسجام العروضيّ، مما يجعل المتلقي، يستعذبه سمعا ويستلذّه نطقا، ولم يكن هذا التّنوع مقتصرا على قصائد الدّواوين، بل شمل الأبيات على مستوى القصيدة الواحدة، فهناك عدد وفير منها تنوّعت رويّاته، بل فاق في النّسبة الروي الموحد، كما هو مبين في الجدول الآتي:

| الديوان | عدد ونسب القصائد أو المقطوعات ذات : | |
|---|---|---|
| | أ – الروي الموحد | ب – الروي المتنوع |
| همسات وصرخات | 31 | 29 |
| جهر ورماد | 25 | 13 |
| أناشيد النّصر | – | 19 |
| إسلاميات | 29 | 03 |
| بقايا وأوشال | 31 | 03 |
| الرّاعي وحكاية ثورة | – | 03 |
| أناشيد وأغاني الأطفال | 02 | 53 |
| قصائد خارج الدّواوين | 06 | 10 |
| المجموع | 127 | 130 |
| النسب | % 49,41 | % 50,50 |

أثبت لنا هذا الجدول، تفوق نسب الرّوي المتنوّع على نسب الرّوي الموحد، لكنْ بفارق طفيف، بل يمكن القول أنّ هناك تساويا بين الطرفين، وسبب تقدم المتنوّع إنما يعود بالدّرجة الأولى إلى:

- النّصوص المطوّلة لديه (القصائد القصصية، والمسرحية على الخصوص) فالطول يفرض هذا التنوّع.
- كثرة القصائد (القصيرة) والمقطوعات الموجّهة للإنشاد، ومحفوظات الأطفال (شعر الأطفال)، وهي أعمال وضعها للتّلحين الموسيقي.

[1]: الأوزان والقوافي في شعر ابن عنين الأنصاري، دراسة تطبيقية، محمد الهزايمة، جامعة العلوم والتكنولوجيا الأردنية، مؤتة للبحوث والدراسات، مجلد 12، عدد 2، 1997، ص 24

- نظمه للأراجيز التي ارتبطت أصلا بهذه الظاهرة (التنوع في الروي).

ومن أمثلة قصائده المتنوعة الرّوي قصيدة: (أنا) ، وهي خمسة عشر بيتا:

أنا لاشيء ... وجودٌ فارغ كالليل مظلمْ[1]

أنا لفظٌ دون معنى في نشيدٍ لم يُنغّمْ

أنا فكر لم يحددْ وكلام لم ينظّمْ

كان وهما تطلّعي وانتظاري ووقوفي على طريق الحياة

كنت في الليل أرى غير وهمٍ جسّمته في حيرتي، في نظراتي

كنت كالطّائر السّجين يغنّي ضائع اللحنِ والصّدى والشكاة

أنا شيء نسي الحاسب في التّقسيم نصفهْ

فهْو في الأرضِ غريب ضائع يرقب حتْفهْ

أنا شيء حائر كالوهم لا أعرفُ وصْفهْ

فحياتي التي مضت لم تكن الاّ قشورا رميتها في الظلامِ

لم تكنْ لي مدامعي وشجوني وسروري الذي مضى وابتسامي

ضحكاتي وأدمعي كلّها خرساء مسلوبة من الأنغامِ

أنا أحببت ولكن لم أنل في الحبّ "حبه"

وعرفت الصّدق لكن قد وجدت الصدق كِذْبه

كنت إنسانا ولكن ضاع منيّ منذ حقبه

ومن المؤكد أنّ التّنوّع الإيقاعي للقافية داخل القصيدة الواحدة يُعد ثراءً موسيقيا، يحسّه المتلقّي ويشعر بجماله، فيتفاعل معه.

[1]: همسات وصرخات، ص 45

وخلاصة القول: إنّ التّنويع في رويّ القافية في القصيدة الواحدة نهجٌ سلكه قلّة من القدامى في نصيب من شعرهم، لما فيه من ذوق فنيّ ومهارة -مع أنّه لم يكن شائعا -كما أنّه يعطي حرية للشاعر وفسحة للتّعامل مع اللغة من حيث الدّلالة والمعاني والجرس، ويجنّبه التّكرار المملّ للمفرد.

ومن أمثلة قصائده الموحّدة الرّوي، قصيدة: (حب مضطربٌ) ، وهي تسعة أبيات:

مضى بسلام ذلك العهدُ وانقضى ففي ذمّة التّاريخ يا ذا العهدُ[1]

كأنْ لم أكن ذا جنّة في الهوى ولم أكن ذلك المضَنّى الذي هدّه الوجدُ

ثلاثة أعوامٍ تقضّتْ بلوعةٍ أعللُ بالعود الفؤادَ ولا عوَدُ

فأبكي إذ شطّ المزار وإنْ دنا فسيان عندي في الهوى القربُ والبعدُ

أجوب نهاري البيدَ حتّى إذا انقضى رجعتُ لآلامي يسامرني السّهدُ

فأسكبُ في شعري لواعج صبْوتي لعلمي بأن الشّعر مرجِعه الخلْدُ

ولست بما لا قيت فيه بأوّل فكم عذّب العشاقَ- عند الهوى -الصّدّ

وإنيّ وإنْ قد طال عن ذلك المدى إلى الآن يا سلمى أنا ذلك العبدُ

ولا زالت الذكرى تفيض مدامعي ففي ذمّتي التّاريخ يا ذلك العهدُ

[1]: مجلة الشهاب، المجلّد 13، السنة الثالثة عشرة (1355 هـ، 1936، 1937 م) دار الغرب الإسلامي، ط1، 1421، 2001، ص149

**ثانيا: الموسيقى الدّاخلية:**

إذا كان الإيقاع الخارجي يتعامل مع القصيدة من حيث البناء الخارجيّ: الوزن وانسجام الأجزاء ونسق القافية، فإن الإيقاع الداخلي هو تلك (الممارسة الفنيّة) داخل الإيقاع الخارجي، فالإيقاع الداخلي يتمثل في تلك التشكيلات المنتظمة من حيث الميزان الصوتي: الحرف، الكلمة، الجملة، المقطع...

لقد أولت الدراسات النقدية الحديثة اهتماما خاصّ ا بهذا الإيقاع، لما يشكله من دور داخل النص من حيث بناؤه الدّاخلي، مواصِلة بذلك جهود الأوائل والتي لا يمكن بخسها أو التّقليل من شأنها، فركّزت هذا الاهتمام على المستوى الصّوتي فيه والمتعلق ب: **التّصريع، الجناس والتّوازي،** وهي المستويات التي سأتناولها في هذا الفصل من هذه الدراسة.

**1- التّصريع:**

وهو "استواء آخر جزْء في صدر البيت، وآخر في عجزه في الوزن والرّوي والإعراب"[1] فينتج عن هذا الاستواء جرسٌ موسيقيّ متناغم وكمّ متساوٍ من لأصوات الحروف زمن النّطق.

فالبيت المصرّع ومن خلال كلّ ذلك، تستوقفنا فيه ستّ أداءات (للتّصريع):

- أداء **صوتيّ** يتمثل في اتحاد آخر الشطرين على إيقاع واحد.
- أداء **نحويّ** من خلال اشتراك آخر الشّطرين في حالة إعرابيّة واحدة غالبا.
- أداء **لغويّ** من حيث انتماء كل واحد منهما أو كلاهما إلى حقله المعجميّ.
- أداء **دلاليّ** فالشاعر حين وظفه قصد به دلالة معينة أو دلالات يشي بها منذ المطلع.
- أداء **هندسيّ (رسم)** تلحظه العين، فالحرف التّصريعي له رسم واحد غالبا (هناك حروف يختلف رسمها في حالة اتصالها أو انفصالها بأجزاء الكلمة، مثل: العين والكاف والهاء... ).
- أداء **أسلوبي** يتميّز به الشعر عن النثر.

[1]: خزانة الأدب ونهاية الأرَب، ابن حجة الحموي، شرح: عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط 2، 1991 ج2، ص 26

فالمسلّم به أنّ التّصريع في حقيقته ظاهرة صوتيّة أكثر منها بديعية، لأنّ البديع يركّز على ظاهرة جمالية داخل النص، ولا تتوقف عند حدوده الخارجية مرّة واحدة ثمّ تختفي، لذلك لم يعده صاحب الخزانة من البديع حين قال: "ليس في نوع التّصريع كبير أمر حتّى يعدّ من البديع"[1].

ونظرا للجمال والاستواء الذي يخلّفه استعمال التّصريع، فإنّ القدامى نعتوا المطلع الخالي منه بـ (البيت المصْمت)[2] و(المخَمّع)[3] أي الأعرج، قال ابن رشيق: "وإذا لم يصرّعْ الشاعر كان كالمتَسَور الدّاخل من غير باب"[4]. وقد اشترط النّقاد أن يكون التّصريع في الابتداء، لأنّه "أليق ما يكون بمطالع القصائد"[5] "وربّما صرّع الشاعر في غير الابتداء وذلك إذا خرج من قصّة إلى قصّة أو من وصف شيء إلى وصف آخر، فيأتي حينئذ بالتّصريع إخبارا بذلك وتنبيها عليه"[6]، كما اتفّقوا على جمال التّصريع وحسن تأثيره في البيت وعلى المتلقي لأنه "دليل قوّة الطبع وكثرة المادّة"[7] "وفيه دلالة على سعة القدرة في أفانين الكلام"[8].

- **التّصريع في شعر السائحي:**

لم يخرج السائحي عن القاعدة العامّة في التصريع ليس باعتباره ظاهرة صوتية فحسب بل باعتباره محسنا جماليا لزخرفة النص صوتيا وأسلوبيا، وحين تقصيت أثر التّصريع في شعره وجدت أن أغلب مطالع قصائده وردت مصرعة، وهو ما أحصيته في هذا الجدول:

| الدواوين | الأبيات المصرعات | الأبيات المصمتات |
|---|---|---|

[1]: خزانة الأدب ونهاية الأرَب، ابن حجة الحموي، شرح: عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط 2،1991 ،ج2، ص 278

[2]: نضرة الإغريض: المظفر بن الفضل العلوي، تحقيق نهى عارف الحسن، مجمع اللغة العربية، دمشق، 1396هـ، 1976 ص 27

[3]: القوافي، التنوخي، ص 19

[4]: ا المرجع نفسه، ج1، ص 174، العمدة، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط 5، 1401 هـ، 1981 م، ج1، ص 177، والمتسوّر: الواثب للجدار، الهاجم كاللّصّ. ينظر: لسان العرب: ابن منظور، ج 4، ص386

[5]: خزانة الأدب ونهاية الأرَب: ابن حجة الحموي، ج2 ، ص 278

[6]: العمدة، ج1 ، ص 174

[7]: المرجع نفسه، ج1، ص 174

[8]: المثل السائر، ابن الأثير، تحقيق: محمد محي الدّين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، 1995، ص 449

| | | |
|---|---|---|
| همسات وصرخات | 35 | 25 |
| جهر ورماد[1] | 23 | 10 |
| أناشيد النّصر | 01 | 17 |
| إسلاميات | 20 | 03 |
| بقايا وأوشال | 21 | 12 |
| الرّاعي وحكاية ثورة | 01 | 02 |
| أناشيد وأغاني الأطفال | 42 | 12 |
| قصائد خارج الدّواوين | 07 | 12 |
| المجموع | 150 | 93 |
| النسب | %61,73 | %38,28 |

وانطلاقا من الجدول الإحصائي أعلاه، نستنتج أنّ السائحي:

- سار على نهج القدماء سواء صرّع أو أصمَت.
- اتّخذ من التّصريع ظاهرة صوتية إيقاعية ذاتَ جمال موسيقي.
- تجنب التّصنّع والتكلّف في جلّ تصريعاته، فتأتيه المفردة المحققة له في صورة عفوية.

فمن مطالعه التي تفرض جماليتها، قوله في: (قصيدة المهرجان):

فرشتُ فوق ثراك اليوم أجفان**ي** وجئت أزْرع أعماقي ووجدان**ي**[2]

وفي مطلع قصيدة: (الدّمع لا يكذب):

الصّمت أحسن في المصاب بيان**ا** والدّمع أصدق في الحديث لسان**ا**[3]

فهذه المطالع وغيرها زادها التّصريع قوّة وتماسكا سواء على مستوى النّغم والإيقاع أو على مستوى المعنى والدّلالة، إلى جانب الصورة الفنية التي فرضت نفسها بتلاؤم جزئيات النص البيانيّة والتّوازي الصّوتي، على طول محور البيت، مما يثير إعجاب المتلقي ويُهيئُهُ لاستقبال بقية الأبيات.

[1]: استثنينا منه أرجوزاته الأربع وكذا قصيدة (بين الأعياد) التي هي من شعره التّفعيلي.

[2]: جمر ورماد، ص7، وعنوانها في الأصل: (بلا عنوان) ينظر: مجلة الثقافة، عدد 14، ص 149

[3]: بقايا و أوشال، ص 29

ومن المطالع التي نحسّ فيها شيئا من التّكلف والتّعسف، قوله في قصيدة (هلال المحرم):

بدا لم ينل منه السرى يتقدّمُ هلالك في آفاقه يا **محرّمُ**[1]

فقد كسّر النداء إيقاع القافية.

وقوله في قصيدة: (العيد سنة 1958):

أيها القادم الجـديد سلا**ما** طبْت يوما، وطبت شهرا، وعا**ما**[2]

فإيقاع (سلاما) مختلف عن إيقاع (عاما) صوتا ووزنا، كما أنّنا نشعر بالخلل الذي أحدثه غياب الفعل(طبت) قبل لفظة (عاما).

وهذا مطلع قصيدة: (تونس بمناسبة إنشاء الحي الزّيتوني):

هنالك والصّبّ يهوى اللّقا يطيب المقام ويحلو البقا[3]

فاختلاف الحركة بين الكلمتين أخل بالتوازي الموضعي لكلّ من (اللام) المكسورة في اللقا، و(الباء) المفتوحة في البَقا.

إنّ الذي أفقد هذه المطالع جمالياتها في التّصريع ليس ضعف الأسلوب أو اللغة بل تلك النّثرية الإنشائية الجامحة والطّاغية على المفردات التي انتقاها السّائحي لتكون مصراعا يستهل به قصائده، وهذا لا يتناسب والتّدفق الموسيقي أو الإيقاعي منذ البداية، كأنه حجر عثرة في طريق المتلقّي، يضايقه أو يزعجه إزعاجا.

[1]: جمر ورماد، ص 24

[2]: همسات وصرخات، ص 103

[3]: بقايا وأوشال، ص 31

**2- الجناس:** هو من أبرز المحسنات البديعيّة اللّفظية، ينبني في الأصل على التّشابه المطلق أو الجزئي بين الحروف داخل الكلمة الواحدة، وفي اصطلاح أهل البديع "هو كلمتان اتفقتا لفظا واختلفتا معنى"[1]. ولقد بلغ اهتمام البلاغيين في دراسة الجناس بأن وضعوا له أقساما، وتحت كلّ قسم نوعا وربّما أطلقوا اسمين على نوع واحد... ودورالجناس في داخل النص، ثلاثة وظائف، هي:

- الوظيفة الأولى: **الإيقاع**: وهو ما تعلق بالجانب الصّوتي، ويتمثّل فيما تحدثه حروفه المتشابهة من حيث تحرّكها أو سكونها، أو. بناؤها الصّرفي.

- الوظيفة الثّانية: **المعنى**: فاللّفظ مهما كانت طبيعته أو هيأته، فإنّه يدل على معنى، لأنّ "ما يعطي التجنيس من الفضيلة إلأنصرة بنصرة المعنى"[2]، فقد يوضح ركنا الجناس معنى ما أراده الشاعر أو الأديب.

- الوظيفة الثّالثة: **الدّلالة**: والتي ينتجها المزج بين الوظيفتين الأولى والثّانية، والذي يقف عليها ويكتشفها هو المتلقّي لا غير، قال الجرجاني" فإنكّ لا تستحسن تجانس اللّفظتين إلا إذا وقع معناهما من العقل موقعا حميدا ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيدا"[3].

- **الجناس في القصيدة السائحية:**

لم يحِدْ السائحي في توظيف الجناس عمّن سبقه من الشّعراء، إذْ ورد في ثنايا قصائده وعلى صور مختلفة باعتبار أن البديعيين قد خرّجوا للجناس أقساما أو أنواعا مختلفة ولكنّها تصبّ في وعاء واحد. فمن خلال دراستي لقصيدة السّائحي وقفت على حوالي اثني عشر نوعا سأوردها فيما يلي مع نماذج منها وتسمية نوع الجناس الذي تنتسب إليه:

أ- **جناس التّصريف:** "وهو اختلاف الكلمتين بحرف، سواء كان من مخرج واحد أو من غيره"[4]. وهذا النوع يتصدّر أنواع الجناس عنده، وذلك لاحتمال وقوعه في الكلام وسهولة الوصول إليه.

يقول السائحي في قصيدة (نفمبر):

---

[1]: معجم الشامل محمد السعيد إسبر وبلال جنيدي، دار العودة، بيروت، ط1، 1981، ص 409

[2]: أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تعليق: محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1994، ص 9

[3]: المرجع نفسه، ص 7

[4]: خزانة الأدب ونهاية الأرَب، ابن حجة الحموي، شرح: عصام شعيتو، ص 73

كان وهْما وكان حلما **بعيدا** أن نناجيك يانفمبر **عيدا**[1]

وتعود فيك الدّموع ابتساما ويعود فيك **النّشيج نشيدَا**

فالجناس تحقّق بين لفظتي: (النّشيج والنّشيد) إضافة إلى الاختلاف المعنوي، فإنهما حقّقتا من خلال تجانسهما قوّة دلاليّة رائعة (فالنشيج) هو النحيب والبكاء والصّوت المتردّد في الصّدر من شدّة الألم والأسى، وهي دلالة على ما لقيه الجزائريون من ظلم واضطهاد وقهر واستبداد على يد المحتلّ المتجبّر، أما (النّشيد) فدليل على الأفراح والأعراس التي عمّت البلاد بعد انتصار الثّورة واسترجاع السيّادة. ومما زاد الدّلالة قوّة هوتجاور الكلمتين، فهذا التّجاور المباشر وبلا رابط أحْدث نغما وإيقاعا لافتا للانتباه، ثمّ أن اللّفظتين من حقلواحد وهو حقل الأصْوات، كما أن الفعل (يعود) قبلهما ساعد على كثافة هذه الدّلالة.

ومما يسير في نظام البيتين السّابقين قوله في قصيدة: (أمام ضريح عقبة)[2]:

فكلّ **جمالٍ** من هنا كان نبعه وكلّ **جلال** فوق هذا الثّرى انْصبّا

هو المشعل الهادي الذي ظلّ ساطعا وعمّ سناه الخالد الشرّق والغربا

وقع الجناس هنا بين كلمتي: (جمال وجلال)، (فالجمال) تدركه الأبصار وتلمسه الأيدي وتسمعه الآذان وترتاح له الأنفس، أمّا (الجلال) فهو منزلة معنويّة لا تُدرك إلا بالرّوح ولا ينالها إلا من جمُل قلبه واتسعت سريرته وصَفَا ضميره، فالكلمتان اختلفتا في المعنى اختلافا رقيقا لكنّهما حقّقتا تجانسا إيقاعيّا ظاهرا يقع من الأذن موقعا حسنا.

ب- **جناس الاشتقاق**: هو "أن يكون المتجانسان متّفقين لفظا مختلفين معنى، وهما من اشتقاق واحد"[3] وقد جاء ثانيا من حيث التّوظيف بعد جناس التّصريف، وربما غلبت عليه العفوية أكثر من القصدية والتّعمد؛ يقول السّائحي في قصيدة (إلى مدرسة أشبال الثّورة):

وتغدو **القُليْعة** إحدى **القِلاعِ** لثورتنا وعرين الأسودْ[4]

---

[1]: جمر ورماد، ص 16

[2]: بقايا وأوشال، ص 151

[3]: معجم الشامل، ص 806

[4]: همسات وصرخات، ص 136

وتُنبت للشْعب هذي اللّيوث وتصنع للجيل هذي الجنودْ

فاسم مدينة (القليعة) واضح الاشتقاق، كما أنّ (القلاع) جمع لمفرد القلعة، فالسّائحي جمع اسمين من أصل اشتقاقي واحد، وجاء بهما وفق صيغتين مختلفتين الأولى تصغير والثّانية جمع، وهذا الذي فرّق بينهما في المعنى، فالتّصغير فيه قلّة وتحبيب مع انتقاله من الغرض البلاغي إلى الغرض الجمالي، أمّا القلاع ففيه جمع دليل كثرة وقوّة واعتزاز، فمدينة (القليعة) بها مدرسة أشبال الثّورة[1] التي تكوّنُ الشّباب من أبناء الجزائر ليغدوا أسودا على نهج آبائهم، يحمون قلعتهم الكبرى (الجزائر) وهذه البلدة(القليعة) ما هي الأواحدة من قلاع كثيرة فبي الجزائر.

ج- **الجناس المطرّف**: " وهو مازاد أحد ركنيه على الآخر حرفا في طرفه الأول"[2] وإن لم يكن كثيرا فهو موجود في شعر السائحي فقد أحصيت له ستا، منها قوله في قصيدة (حديث ليلة القدر):

فسيروا على نهج الجزائر إنها إذا **وعدتْ أ وعدتْ** ليس تكذبُ[3]

فبين(وعدتْ) و(أوعدتْ) جناس ظاهر، فقد زيد حرف في الرّكن الثّاني للجناس، والفرق المعنوي بينهما واضح الدّلالة، فالأوّل (وعدتْ) فيه أمن واطمئنان وراحة، أمّا الأخير (أوعدتْ) ففيه ترهيب وتخويف وقلق، ولا يصدران إلا عن قويّ، فالجزائر قويةّ وعدتْ أمّتها بالنصر والتّحرر فأوفت، وأوعدت عدوّها بالحديد والنار فنفّذت...

د- **الجناس المطلق: أو المتشابه أو المتقارب** "وهو أن يكون المتجانسان متّفقين لفظا مختلفين معنى، على ألاّ يكونا من اشتقاق واحد"، [4] ومثاله عند السائحي قوله في قصيدة: (تحية الجزائر)

فما نصف قرْن في الجهاد بهيّنٍ ولا هو عند العد يحْصى ويحسبُ[5]

---

[1]: تأسست هذه المدارس ليلتحق بها أبناء الشهداء والمجاهدين بعد استرجاع السيادة الوطنية، ليتلقوا فيها تكوينا عسكريا، لكن تم التخلي عن هذه الفكرة بعد سنوات وتحولت إلى ثكنات ومدارس عسكرية عامة وفي مختلف التخصصات، ثم أعيدت مؤخرا إلى مهمّتها الأولى.

[2]: خزانة الأدب ونهاية الأرَب، ابن حجة الحموي، شرح: عصام شعيتو، ج1 ، ص 84

[3]: بقايا وأوشال، ص 72

[4]: معجم الشامل، ص 866

[5]: بقايا وأوشال، ص 105

لياليه بالآلام **مرّتْ مَرِيرَة** و أيّامه أشْقى و أقْسى وأتْعبُ

فالجناس بين (مرّتْ) وهو من الفعل (مَر)، أمّا (مريرة) فهو من الاسم (مُر) فالكلمتان وإن اقتربتا في تشابه الحروف، إلا أنهما اختلفتا اشتقاقا ومعنى، فكأنّ السائحي أراد أن يؤكّد المرارة فلم يجد لها إلا للفعل مر، دلالة على وقوعها ومرورها، كما أنّ الفعل مرّ يدل على البُطء والتّراخي وهو ما يدلّ أيضا على ثقل مرارة الفراق والبُعد، فكأنّ المتلقي يتذوّق والسائحي طعم تلك المرارة.

هـ- **جناس القلب**: "وسمّاه قوم جناس العكس، وهو الذي يشتمل كلّ واحد من ركنيه على حروف الآخر من غير زيادة ولا نقص، ويخالف أحدهما الآخر في الترتيب". [1] وفي شعر السّائحي منه قوله في قصيدة (تحيّة مؤتمر عدم الانحياز):

أحيّيكم باسم كلّ شريدٍ يتيه غريبا بلا موطنِ[2]

يعيش على **أمَلٍ** في الرّجوعِ ويحيا مع **الألَمِ** المزمنِ

فجناس القلب تمثّل بين كلمتي: (أمل) و(الألم) فقد اشتركتا في الحروف لكنّ ترتيب هذه الحروف مختلف ومعناهما أيضا، ف(الأمل) فيه حياة وسعادة وطموح ورغبة في الاستمرار، أمّا (الألم) ففيه توجّع وأسى وأنين وأسى وربّما موت بطيء.

و- **جناس المضارع**: يكون الاختلاف فيه بين حرفين مخرجهما واحد[3]. يقول السّائحي في قصيدة (بلادي يمينا):

عرفنا السّهاد عرفنا **الأرَقْ** و خُضنا الدّماء وخضْنا **العَرق**[4]

سلكْنا طريقا بلا مفترقْ طريق العلا طريق السّدادْ

سنحمي، سنفدي الجزائر

---

[1]: خزانة الأدب ونهاية الأرَب: ابن حجة الحموي، شرح: عصام شعيتو، ج1 ، ص 92

[2]: جمر ورماد، ص 39

[3]: ينظر:خزانة الأدب ونهاية الأرَب، ابن حجة الحموي، شرح: عصام شعيتو، ج1 ، ص 71، 72 ومعجم الشامل، محمد السعيد إسبر وبلال جنيدي، ص 863

[4]: همسات وصرخات، ص 148

(الهمزة) في الأرق و(العين) في العرق مخرجهما واحد وهو الحلق، وكلا الكلمتين صورتا ما بذله الجزائريون من أجل تحرير الوطن الذي كلّف الوقت والجهد والدّم، وما يبذلونه في بنائه من جهد وعرق.

وإذا ابتعدنا عن الجناس نجد أنّ السّائحي قد تكلّف في فرض كلمة (العرق)، لأنّ القافية لا تستقيم بدونها، فإذا لاحظنا كلمة (أرق) وجدناها ناسبت موقعها بترادفها مع السّهاد أمّا (العرق) فلم يتحقق لها ذلك، والذي يتناسب والدّماء هو كلمة (اللهب) (التي تصور جوّ المعارك والقتال، لكن القافية اقتضت وجود كلمة العرق بذلك تحققّ الجناس.

ز- **الجناس المحرّف**: "هو أن يتّفق ركنا الجناس في عدد الحروف ونوعها وترتيبها ويختلفان في الحركات"[1] ومثاله عند السّائحي، قوله في قصيدة: (مجرّد وجهة نظر):

ولا تبالي أنْ ترى **المَدَامَا** بين الرجال تشربُ **المُدَامَا**[2]

(المدَام) الأولى كلمة فرنسية وتعني السيّدة، وربّما أطلقت مجازا على كل امرأة و(المُدَام) الثّانية الخمر في العربية، فهناك تجانس لفظيّ بين الكلمتين، ونلمس روح النقد والتّهجم والتّهكم والاستغراب من سلوك دخيل وغريب عن مجتمعنا وهو الانحراف الحاصل بإدمان المرأة الخمر على مرأى ومنظر الجميع، والكلمتان معناهما مختلف ومتباعد لكنّهما حقّقتا تناغما صوتيا متشابها من حيث اتفاقهما في الحروف.

ح- **الجناس المماثل** "هوأنْ تكون الكلمتان المتجانستان متماثلتين، أي: من نوع واحد فهما اسمان أو فعلان أو حرفان، مع الاختلاف في المعنى"[3] يقول السّائحي في قصيدة: (حلفنا سنعود)

قسما يا أخت الجزائر بالدّماء العربيّة[4]

سوْف يمشي كلّ ثائر **للمنى** أو **للمنيّة**

فبين (المنى) و(المنيّة) تماثل في الحروف لكنّ المعنى مختلف (فالمنى) جمع (مُنية) وهي المأرَب وكلّ ما يبتغيه المرء، أمّا المنيّة فهي الموت، فالاختلاف المعنوي بائن بين الرّكنين، والسّائحي أراد من الجمع بين الاثنين

---

[1]: معجم الشامل، محمد السعيد إسبر وبلال جنيدي، ص 814، كما ينظر: خزانة الأدب، ابن حجة الحموي، شرح: عصام شعيتو، ج1، ص 87

[2]: إسلاميات، ص13

[3]: معجم الشامل، محمد السعيد إسبر وبلال جنيدي، ص 904

[4]: همسات وصرخات، ص142

الدّلالة أكثر من التّجنيس، فالمجاهد الثّائر حمل السّلاح وتقدّم واضعا نصب عينيه شيئين اثنين لا ثالث لهما إمّا الشهادة يلقى الله به ذُخْرا أو النصر يكون له عزّة وفخرا، فكأنّه يتمثل الأثر العربي: "المنية ولا الدّنية. "

ط- **الجناس المغاير**: "هو أنْ تكون الكلمتان إحداهما فعلا والأخرى اسما"[1] يقول السّائحي في قصيدة (معذرةً يا ملتقى الفكر):

و **سِيروا** مع **التّيسِير** إنّ نجاحكم أكيدٌ ولا تغلوا ولا تتعصّبوا[2]

فقد تحقق الجناس هنا باجتماع فعل: (سيروا) والاسم (التّيسير)، فقد تشابهت حروفهما ولكن المعنى اختلف (فالسّير) هو المشي والترْحال، أمّا (التيسير) فهو التّسهيل، فالشاعر يريد من أهل الفكر والعلم في الدّين أن يسايروا ويواكبوا التّسهيل في أمور الدّين والابتعاد عن التّعسير والتّشدّد.

ي- **الجناس اللاحق**: وهو أن يختلف فيه حرفان ليسا من مخرج واحد[3] تمثل عند السّائحي في قوله من قصيدة: (لست رفاتا: عودة الأمير):

**حنَانَيك** لا تَجْزعْ فقد هبّ واقفًا وراحت **حَنايا** صدره تتمدّدُ[4]

فالنّون في آخر (حنانيك) والياء في آخر (حنايا) ليستا من مخرج واحد، والسّائحي حقّق بالكلمتين الجناس فهما متشابهتان وإن كانتا تقتربان في المعنى، فحنانيك المراد منها طلب التّحنان والعطف من شخص ما، أمّا الحنايا فيراد بها القلوب، والحنان محلّه القلب.

ك- **جناس التّصحيف أو المصحّف أو جناس الخط**: هو أن تختلف فيه الكلمتان في نقطة، أي تتفقان خطّا وتختلفان معنى[5] .

قال السّائحي في قصيدة: (الصّحْراء):

فكأنّ **السّكُونَ** فيها حراكٌ وكأنّ **السّكوتَ** فيها غناء[6]

---

[1]: البديع في نقد الشعر، أسامة بن منقذ، تحقيق: أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، القاهرة، 1960ص 1

[2]: إسلاميات، ص 42

[3]: ينظر: خزانة الأدب ونهاية الأرَب، ابن حجة الحموي، شرح: عصام شعيتو، ج1 ، ص 71، 72

[4]: جمر ورماد، ص 50

[5]: ينظر: خزانة الأدب ونهاية الأرَب، ابن حجة الحموي، شرح: عصام شعيتو، ج1 ، ص 8

[6]: همسات وصرخات، ص89

فالكلمتان: (السّكون) و(السّكوت) فرّقت بينهما نقطة واحدة باعتبار النّون والتّاء ذاتا رسم واحد، والإيقاع فيهما حدَثٌ مميّز من حيث الصّوت، لكن المعنى متقارب الدّلالة إلى أبعد حد لأن السّكوت دليل على السّكون، فالساكن لا يحدث حركة، كما أن التقابل داخل البيت زاد من كثافة الدّلالة فيه فأصبحت الصّحراء القاحلة المهجورة متحركة بتحرك مشاعر وأحاسيس الشاعر المتيم العاشق، كما احتل مكان السكوت فيها غناؤه ونشيده المترنّم ...

ل- **الجناس التّام**: "هو ما تماثل ركناه واتّفقا لفظا واختلفا معنى، من غير تفاوت في تصحيح تركيبهما واختلاف حركتهما سواء من اسمين أو من فعلين، أو من اسم وفعل"[1] وهو قليل نادر في شعر السّائحي، وهذا مثاله في قصيدة : (أخي في الكويت):

أخي لا تقل غاب عنك "**الصّباحُ**" فإنّ **الصّباحَ** هنا لا يغيبُ[2]

فقد تغربُ الشّمسُ في أفْقها ولكن آثارها لا تغيبُ

ف (الصّباح)[3] الأولى أمير الكويت المتوفى وقد رثاه السّائحي، و(الصّباح) الأخيرة: الزّمن الفلكي (أوّل النّهار)، والكلمتان اشتركتا في مطلق الحروف والحركات والسّكون، والمعنى كما نلاحظ مختلف حتى وإن كان اسم الشّخص مأخوذا من اسم هذا الوقت من باب الاستبشار والتفاؤل، لكن بكونه أصبح اسما فقد اكتسب مدلولاً جديدًا وفي الأخير اختلف عنه في المعنى.

هذه هي أنواع الجناس التي وظّفها السّائحي في قصائده، أظهر من خلالها إلمامه الواسع بأغلب أنواعه الشائعة عند غيره من الشعراء في مختلف عصورهم، أما الذي شاع عنده وطغى على بقية الأنواع: جناس التّصريف وهو شيوع له وجود في الشعر العربي، نظرا ليُسْره وسهولة الوصول إليه، إذ لا يتطلب جهدا كبيرا، فبإمكان المتحدث أن يصل إليه من أقرب طريق وأيسر مسافة؛ وهذا التّوظيف عند السائحي له من الدّواعي والدّلالات، من أبرزها:

---

[1]: خزانة الأدب ونهاية الأرَب، ابن حجة الحموي، شرح: عصام شعيتو، ج1 ، ص 74، و يُنظر أيضا: معجم الشامل، محمد السعيد إسبر وبلال جنيدي، ص 265

[2]: جمر ورماد، ص58

[3]: شخصية سياسية كويتية (1913-1977) تولى الإمارة (1965-1977)

– أدّى الجناس دوره الإيقاعي على أكمل وجه، ممّا زاد في كثافة الأجواء الموسيقية داخل البيت ومن ثمّ داخل القصيدة عموما.

– التّنوع الإيقاعي من حيث النّغم والجرس المتحرّك، ساهم إلى حد بعيد في إضفاء نوعٍ من الجمالية الموسيقية التي أبعدت الرّتابة والسّكون عن البيت الشّعري.

– تخلصُه في جناساته من التّكلف والصّنعة والتّعسّف في طلب الكلمة وتوظيفها.

– الاختلاف المعنوي بين ركني الجناس زاد المعنى وضوحا وتوكيدا ورؤية لدى المتلقّى فكأنّ السّائحي يوجه رسالة توضّح غرضه ومرماه في موضوع ما.

**تقديم:**

من أهمّ القضايا التي شغلت بال الدّارسين، ولفتت انتباه النقاد بشكل كبير ضمن نظرية الأدب، قضية التداخل بين الأجناس الأدبية،[1] أو ما اصطلح عليه بتراسل الأجناس. وأطلق على النصّ أو الخطاب الذي عرف هذه الظاهرة النص الجامع أو النص الشامل، مع الإقرار بأن هناك مسافة وحدودا تحول دون ذوبان أحدهما في الآخر. وأيّا كانت هذه التسميات فإن هناك حقيقة يجب التسليم بها وهي انفتاح الأجناس الأدبية على بعضها البعض، الأمر الذي سمح باكتساب تقنيات جديدة في التّعبير والتّأثير، بالإضافة إلى الثّراء والتّنوّع في مستويات الإنتاج الأدبيّ.

كما أثبتت هذه الظّاهرة مدى مرونة الأجناس الأدبية ومدى قابليتها لتقبّل صوت الغير ورأي الآخر، دون أن يفقدها ذلك خاصيتها ومميزاتها.

و يعتبر الشعر من أكبر الأجناس تداخلا مع غيره أكثر من النثر. وقد ساهم هذا المزج أو التداخل في ولادة أشكال جديدة في حقل الشعر كالمسرحية بنمطها الحواري والقصة بنمطها الحكائي السردي، فهل يؤدي ذلك في الأخير إلى تفرد هذه الأشكال لتصبح أجناسا مستقلة لها خصائصها الأدبية؟ وكيف نجدها من حيث البناء الفني خصوصا في الوحدة العضوية؟ وما حظ ذلك من التماسك والانسجام؟ وهل خضع الحدث القصصي إلى النمو أو التطور الطبيعي؟

**أولا: الأشكال الفنية في شعر السائحي:**

فرض ثراء التجربة الإبداعية عند السائحي حتى وإن لم يكن مجدّدا فيها تباين وتعدّد الأشكال الشعرية عنده، ، فربما حاول التجديد في المضمون أو الفكرة أما عن الأشكال والقوالب فكان مقلدا لسابقيه وأتى شعره على الشكل التالي:

– القصيدة الغنائية التقليدية (العمودية).

[1]: يعتبر كل من (تودوروف Tzvetan TODOROV – 1939) و(كروتشي الإيطالي: Benedetto 1866 – 1952 CROCE) من أبرز الذين تناولوا هذه الظاهرة.

- القصيدة القصصية (البناء السردي الحكائي).
- القصيدية المسرحية (البناء الحواري).
- قصيدة النشيد.
- قصيدة شعر التفعلة (الحرة).

**1- القصيدة الغنائية التقليدية (البناء العمودي):**

وهي القصيدة الخليلية القائمة على نظام الشطرين المتساويين في كمية الصوت القائمين على تفعيلات لبحر واحد، متساوية العدد، المنتهية بحرف روي يلتزمه الشاعر في قصيدته كلّها مهما كان عدد أبياتها. وعلى هذا فأغلب شعر السائحي شعر تقليدي عمودي غنائي، أي أ ن قصيدته وفيّة لنظام الخليل بن أحمد الفراهيدي.

والغنائية الشعرية خلاف الموضوعية والملاحظ أن السائحي كثيرا ما ارتبط بالقصيدة التقليدية في الموضوع وليس الشكل. وقد تراوحت قصائده بين الشعر التأملي الذاتي والشعر الإخواني الاجتماعي.

وتحت هذين النوعين اندرجت الأغراض التقليدية المعروفة في الشعر العربي كالفخر، الرثاء، المدح، الزهد، الهجاء والوصف.

➢ **الوحدة العضوية في قصائد السائحي الغنائية التقليدية (البناء العمودي):**

ليس فخامة اللفظ أو جزالة التركيب ولا الوظيفة النحوية أو البناء الصرفي أو الجلجلة الموسيقية، هي التي تجعل القصيدة حيّة، وإنّما الذي يجعلها كذلك الصورة الحية المتنامية الناطقة التي تجعل من اللفظ والنحو والصرف والموسيقى ألوانا لها وأشكالا، فالصّورة تشكّل مشهدا حيّا متحرّكا متناميّا، لا تنتهي فصوله بمجرد عواطف فرح أو حزن، بل من عواطف تشعرك بأن الحياة مازالت مستمرة خارج النص، فالصورة بالنسبة للقصيدة كالحلم بالنسبة للإنسان، يعيشه بمعزل عن واقعه مع أنه جزء من هذا الواقع، فعندما يغادره يعود لحياته المستمرة.

والسائحي في جملة من قصائده الغنائية يُشعِرنا بذلك الموت أو الصمت الرهيب، لكن وفي الوقت نفسه، وفي أخرى يُشعِرنا بنبض الحياة ونشاطها. فمن قصائده الحية، قصيدته (**الشاعر**) ، المتكوّنة من سبعة مقاطع، كل مقطع بستة أبيات، ونظرا لطولها نعتمد المقطعين: الأول والأخير، لنقف على نموّها العضويّ. يقول في المقطع الأول:

ذاهل ينظر كالحالم في الأفق البعيد[1]

وَادِع النظرة والبسمة كالطفل الوليد

في محياه سهوم أو ظلال من جمود

وعلى عينيه نجوى وابتهال وسجود

سَكَنَ الكون وأغفى كل شيء في الوجود

وهو سهران وحيد يرقب النجم الوحيد

هو ساهر

إلى أن يقول في المقطع الأخير:

وشدا البلبل في الدوحة للفجر الجديد[2]

حين مست شفتاه وجنة الأفق البعيد

ورأى الطير تحيي ذلك الروض السعيد

هذه الوردة تفترّ، وذا الغصن يميد

والثرى حتى الثرى نشوان من تحت الورود

صاح... أدركت هنا في الروض أسرار النشيد

أنا شاعر

[1]: همسات وصرخات، ص 29

[2]: المصدر نفسه، ص 31

إن هذه القصيدة مع رقة لفظها وسلاسة موسيقاها وتنوع قافيتها وتداعي أشجانها، أكسبها التصوير مساحة شاسعة من التكثيف النفسي والحشد العاطفي، فهي ترسم في بدايتها ودون مقدمة، حالة من الذهول والترقب والنجوى والابتهال والسجود ثم العودة من جديد إلى الترقب، فهو في النهاية: ساهر...

أما في المقطع الثاني، سرعان ما يندمج مع الليل، تتجلى نجوم سمائه ضاحكة فوق الغيوم، فتتبادر إلى ذهنه أسئلة أزلية: هل سناها بسمة أم دموع وجراحات؟ هل دنيا النجوم كدنيا: هموم وجراحات؟ هل هي ستفنى؟ أم ستبقى وتدوم؟ ثم لماذا الليل صمت وجمود؟...فهو ينقل تلك التداعيات والحشود النفسية من موقع لها في ذاته الضيقة إلى فسحة الكون المترامي لعلّه يجد متنفسا لها هناك، فهو في النهاية: حائر...

وفي المقطع الثالث، يطلع النهار، مصطحبا معه التفاؤل، فالفراشات تملأ الروض المزهر، فاجتمع جمال الفراش وجمال الزهر في منظر جميل رائع، استطاع فيه الزهر إذلال الفراشات فأتته طائعة ...

وفي المقطع الرابع، يلفت انتباهه هديل الحمام الساحر وسط الظلام، مما يجعله أيضا يتساءل: هل يعرف الحمام الأحزان؟ ويحسّ الصمت ويغريها السكون؟ وهل للطير مثلنا دنيا ، فتفيض بالجمال الساحر الفتان ؟

وفي المقطع الخامس ينقل لنا صوت خرير النهر وصداه، فتمناه شيء يتلاشى في الأثير ليندمج مع هذا الخرير، فتتلاشى أحزانه، ويهيم كالنور أو اللحن أو أنفاس العبير، كالخواطر...

وفي السادس يصوّر طلوع الفجر وهبوب نسماته السّكرى كطيف أو هيفاء رشيقة ، حركت الأغصان بلمسة مدغدغة، فتحركت أنفاسه فراح مبتسما لكنه مع كلّ ذلك هو حائر...

أما في المقطع الأخير فينطلق مع شدو البلبل وطلوع الفجر، وظهر الأفق، فراحت الطير تحيي الروض السعيد، فتراقصت الورود والأغصان، وحتى الثرى راح يعبق نشوان تحت الورود، ثم راح ينادي خاطره بأنه أدرك جو هذا الروض أسرار النشيد، لأنه ببساطة شاعر.

### 2- القصيدة القصصية (البناء السردي الحكائي):

الشعر القصصي أو القصص الشعري هو قالب أدبي يجمع بين خصائص الشعر وبعض من خصائص القصة، ووجود القصة ضمن النص الشعري يفرض حتما وجود النفس الحكائي أو السردي فيه، مما يجعل

المتلقي يتمتع بقراءتين متناغمتين في وقت واحد وفي حالة شعورية واحدة: نص شعري موسيقي بإيقاعات داخلية وأخرى خارجية، وقصة ذات أحداث متطورة تحركها شخصيات نحو لحظة تأزم مشوقة قد يكون لعقدتها حلا أو يبقى حلها مفتوحا، تدور الأحداث ضمن فضاء زماني ومكاني محدد أو مطلق.

والنفس الحكائي السردي في النصوص الشعرية مألوف في الشعر العربي منذ نشأته، فالمراجع لشعر امرئ القيس أو عنترة وغيرهما من فحول الشعر العربي يجد هذا النفس يفرض في قصائدهم بل يساهم إلى حد كبير في امتداد وطول وشكل وبناء القصيدة.

والسائحي من الذين سلكوا هذا الاتجاه ففي الكثير من قصائده نجد للنفس السردي الحكائي وجودا وتمثيلا وهو لا يأتي على نمط واحد ولكنه يأتي متعددا ومتنوعا، من ذلك ما يلي:

- القصيدة القصصية الخالصة كـ "قصة ثائر"[1] و"لحن الوفاء"[2] و"رسالة شيخ فلاح إلى ابنه الطالب"[3].
- قصيدة الصورة القصصية مثل "ضاع أمس هوانا"[4] و"هذا السكون"[5].
- القصيدة الخاطرة: مثل "ضحايا الليل"[6] "اكذبي"[7] "لا تناديني"[8] "ذكرى"[9].

و التمييز هذا إنّما تمّ على ضوء ما تتميّز به الأشكال القصصية رغم الصعوبة التي تعترض المنظرين والنقاد في وضع تعريف محدد ودقيق لكل منها بسبب تشابهها وتداخلها أحيانا. وخلاصة هذا التمييز يعني أن تداخل الشعر مع القصة يقتضي تنوعا فيه تبعا لتنوعها.

---

[1]: همسات وصرخات، ص 13

[2]: مجلة الثقافة، الجزائر، السنة الخامسة، رمضان/شوال 1395 هـ، أكتوبر/نوفمبر 1975 م، عدد 29، ص 71

[3]: جمر ورماد، ص 9

[4]: همسات وصرخات، ص 169

[5]: جمر ورماد، ص 23

[6]: همسات وصرخات، ص 49

[7]: المصدر نفسه، ص 157

[8]: همسات وصرخات، ص167

[9]: بقايا وأوشال، ص 25

**1.2- القصيدة القصصية الخالصة:** وهي القصيدة التي وظف فيها السائحي التقنيات الأساسية للقصة، من: حدث، شخصيات، زمان، مكان...

وللسائحي في أعماله الشعرية ثلاث قصائد قصصية خالصة تناولت كلها موضوع الثورة الجزائرية بآلامها وآمالها، وهي "قصة ثائر" و"لحن الوفاء" و"رسالة شيخ فلاح إلى ابنه الطالب".

**أ. قصة ثائر**[1]:

تروي قصة مجاهد ثائر خاض معركتين: معركة ضد الاحتلال الفرنسي لتحرير أرضه، ووطنه فكان له ما أراد. ومعركة ضد الإقطاع الذي خلفته فرنسا بعد رحيلها وقد ربحها أيضا. وبعد هاتين المعركتين أصبح هو السيد يقوم هو وشعبه ببناء الوطن وخدمة الأرض.

كما أبرزت هذه القصة دور المرأة الجزائرية ومشاركتها لأخيها الرجل في خوض معركتي التحرير والبناء. وأبرز ما ورد في هذه القصيدة استعمال السائحي كلمة (قصة) والفعل (تروي). يقول:

لم تزل تذكر الجهاد وتروي قصة المجد ... قصة الشجعان[2]

ومن السياقات الأخرى الدالة على القصة (قصة الأمس) و(روت قرية... قصة الأغبر).

**ب. لحن الوفاء**[3]:

قصة مجاهد ترك عائلته الفقيرة والتحق بالمجاهدين لخوض معركة التحرير فعانت أسرته من المستعمر الأمرين، ويسقط شهيدا في ساحة الشرف ليصبح مفخرة لعائلته وللوطن أجمع.

ويشرع السائحي في سرد تفاصيل هذه القصة موظفا سياقات سردية، مثل: (هذه يا سادتي قصة أمي وأبي)، (ألا تذكركم بقصة من سبقونا بالإيمان)، (وانتهت بعد أيام قصة الظلم).

---

[1]: همسات وصرخات، ص 13

[2]: المصدر نفسه، ص 20

[3]: مجلة الثقافة، الجزائر، السنة الخامسة، رمضان/شوال 1395 هـ، أكتوبر/نوفمبر 1975 م، عدد 29، ص 71

يقول السائحي ملفتا انتباه المتلقي منذ البداية إلى أنه بصدد سرد قصة، من خلال السياق الذي يذكره في بيته (قصتي).

يا سادتي يا إخواني هلاَّ سمعتم قصتي؟ [1]

**ج. رسالة شيخ فلاح إلى ابنه الطالب:**

وهي رسالة تضمنت استذكار قصة الابن الشهيد الذي ضحى من أجل وطنه ينقلها والده إلى أخيه الطالب ليسلم له عهد أخيه الشهيد معبرا له فيها عن مدى سعادته وفرحته وهو يعيش في وطنه حرا طليقا ويستعمل السائحي في هذه القصة الشعرية سياقات سردية استذكارية تتناسب والرسالة، مثل (نراجع أيامنا الماضية)، (نذكر عهدا مضى)، (ففي ليلة من ليالي الشتاء) (تذكرت في لحظة كل شيء)، (تحدثها عن أخيك الشهيد). يقول السائحي مسترجعا ومتذكرا:

هنالك حيث وقفنا طويلا نراجع أيامنا الماضية[2]

ونذكر عهدا مضى حولها وننظر آثاره الباقية

ففي ليلة من ليالي الشتاء تسللت في الظلمة الداجية

**2.2- قصيدة الصورة القصصية:**

يعرفها عبد الله الركيبي على أنها "أشبه ما تكون بلوحة تنقل الواقع وتسجله تسجيلا لا فن فيه ولا اختيار ولا صنعة"[3]، وتهدف "إلى رسم صورة للطبيعة أو الواقع أو لشخصية إنسانية كما أنها تركز على فكرة معينة دون اهتمام بالصنعة الفنية"[4].

ونستخلص من هذين التعريفية أن الصورة القصصية تتميز بـ:

- ✓ القصر الشديد من حيث الحجم.
- ✓ تصوير الواقع الطبيعي والإنساني.
- ✓ التخلص من أي تصنع أو تكلف.

---

[1]: مجلة الثقافة، الجزائر، السنة الخامسة، رمضان/شوال 1395 هـ، أكتوبر/نوفمبر 1975 م، عدد 29، ص 71

[2]: جمر ورماد، ص 9

[3]: الأوراس في الشعر العربي، عبد الله الركيبي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1982، ص 145

[4]: المرجع نفسه، ص 172

وللسائحي إسهامات في هذا الاتجاه القصصي اتضح من خلال نماذجه التي عكست بحق قدرته على الإبداع فيه. وقد تمثلت هذه الإسهامات في "ضاع أمس هوانا"[1] و"هذا السكون". [2]

**أ. ضاع أمس هوانا:**

هي صورة لقصة غزلية، ينقل عبرها السائحي تجربته في الهوى، إذ راح يتذكر تلك اللحظات الجميلة حين التقى فيها بمعشوقته، يتذكر المكان وتفاصيله، والزمان وأحداثه، لكن في النهاية ضاع ذلك الهوى الجميل كما ضاع ذلك الأمس الجميل. فهذا الموقف يذكرنا بوقوف الشاعر القديم على الأطلال ليتذكّر أيامه الجميلة، فيقول:

ها هنا كان لقانا قبل أعوام قليلة[3]

يوم باركنا هوانا في لياليا الجميلة

لم تزل أحداث أمس ذات معنى في حياتي

لم تزل تلهب حسي وتناجي ذكرياتي

يا ترى أين هواك؟ بعد أن خنت هواي

أن إن نلتِ منـاكِ لم أنل بعد منـاي

ضاع كالأمس هوانا وليالينـا الجميلة

**ب. هذا السكون:**[4]

يحكي فيها السائحي أنه سمع صوتا عميقا يدعوه إلى العودة لنظم الشعر مجددا بعدما تركه، فراح يفتخر بعد أن لبى هذا النداء، قائلا:

تركت القريض وعفت الغناء وأنسيت ترجيع اللحون

ولكن صوتا عميق الصدى تسلل كالنور بين الغصون

فهدهد في قلبي الذكريات ومس وراء الضلوع الشجون

---

[1]: همسات وصرخات، ص 165

[2]: جمر ورماد، ص 23

[3]: المصدر نفسه، ص 165

[4]: المصدر نفسه، ص 23

ففجر – شعري – ملء الفؤاد وفجر دمعي ملء العيون
وأغرقني فيض هذا وهذا فعدت برغمي لهذا السكون

### 3.2- القصيدة الخاطرة:

إن ما هو متفق عليه أن "الخاطرة جنس أدبي حديث النشأة وهو مصطلح لم يكن معروفا لدى الأدباء أو النقاد، وما يعرف اليوم بالخاطرة كان متداخلا مع المقالة أو القصة لكن في لغة شعرية لطيفة وأسلوب شاعري مرن"[1]، فهي بذلك تأتي نثرا كما تأتي شعرا.

وهي في معناها العام: الهاجس أو كل ما يتعلق بالنفس أو الروح "وكل كلام ينشئه صاحبه أثناء فترة تأمل وتركيز نتيجة انفعال بمؤثر خارجي دافعه الحالة النفسية المضطربة أو الهادئة ممزوجا بعاطفة جياشة نشطة وقوية"[2].

والشاعر عموما من خلال الخاطرة ينقل لنا تجربة المعيشة بدقة وصدق فني، مما يسهم في التأثير في المتلقي، فيستجيب لهذا المثير ويتفاعل معه. فهو من خلال خواطره الشعرية يسير في هذا الاتجاه فنجده ينقل لنا تفاعلاته مع واقعه ومحيطه سواء القريب (العائلة)، أو البعيد (المجتمع)، فيجعلنا من خلال قصيدته الخاطرة نتفاعل معه كون أن الناس يشتركون في كثير من المواقف أو التجارب.

ومن خواطره الشعرية نذكر: "ضحايا الليل"[3] "اكذبي"[4] "لا تناديني"[5] "ذكرى"[6].

والسائحي شاعر بالطبع يجد نفسه وهو يبني قصائده أكثر من محاولته التجريب في القصيدة القصصية وهي محاولة شاقة كون أن صاحبها يريد أن يتقمص شخصيتين في وقت واحد: شخصية الشاعر وشخصية القاص. وفي النهاية لابد أن تفرض إحداهما سلطتها عليه، خاصّة وأنّ السائحي كان تحت سلطة الشعر أكثر من سلطة القصة، هذا من الجانب الفني، أي أنه بارع في تقنيات الشعر لكنه دون ذلك في تقنيات

---

[1]: الخاطرة، خصائص ومميزات جعفر زروالي، الحياة الأسبوعية، الجزائر، الأحد 28 أوت 1994، عدد 151

[2]: المرجع نفسه، عدد 151

[3]: همسات الصرخات، ص 49

[4]: المصدر نفسه، ص 157

[5]: المصدر نفسه، ص167

[6]: بقايا وأوشال، ص 25

القصة الشاعرة وذلك لأسباب، منها: نقص التجربة وندرتها في الشعر الجزائري الحديث والمعاصر، محدودية التجربة لديه، عدم القدرة على مسايرة ومحاكاة التجارب العربية السابقة أو المعاصرة، بالإضافة إلى اقتصار ثقافته في هذا المجال على الأعمال العربية دون الأعمال الوافدة من عند الغرب سواء كانت أصلية أو مترجمة.

- **الوحدة العضوية في قصائده القصصية (البناء السّردي القصصي):**

تقوم قصائد السائحي على حسن اختيار موضوع وفكرة القصيدة القصصية والتي عادة ما ينتقيها من الواقع المعيش، فما من موضوع اجتماعي أو سياسي إلاّ وتناوله بالتفصيل، ووظف فيه أسس ومميزات العمل القصصي، بدءً بالسرد للأحداث والذي يرفقه بالحوار مشكلا حبكة رائعة تتشابك خيوط عقدتها ليظهر الانفراج والحلّ في الأفق، في لغة متنوّعة بين السّرد، الوصف والحوار، يحرّك ذلك شخوص تتواءم والدور المسند إليها.

**1- الأحداث:** تشكّل الأحداث المادّة الخامّ التي تقوم عليها القصّة، والمدار الذي تدور فيه، وتقوم هذه الأحداث على التّرابط والحركة والسّكون... لتشكّل الجوّ الافتراضي الذي يمكن توقّعه لنجاح القصّة.

ليس من السّهل التّحكم في بناء وسير الأحداث، لكونها تعكس السّلوكات البشريّة وعواطفها وأحاسيسها وتفاعلاتها وتناقضاتها، لذا على كاتب القصّة أن يراعي كلّ هذه المسائل، لتجنّب الوقوع في التّراكمية الاعتباطية التي تقوّض من السّلك الدّقيق الذي يربط بين أجزائها ومراحلها، فالسّائحي كان ضحية هذه التّراكمية، خاصّة في قصيدته القصصيّة(**رسالة شيخ فلاح**)، ففيها حشد كبير من العواطف والمشاعر الإنسانية، سواء منها الموضوعية (العاطفة الأبوية) أو التّجريدية (حبّ الوطن)، فهذه العواطف تتزاحم بشكل كبير، كأنّه بصدد سرد أخبار ووصف مشاهد متداخلة، لا سرد أحداث قصصية متفاعلة، فهي في الأصل ضعيفة الصّراع، فالصراع فيها موصوف لا متحرك، بينما نجده في (قصّة ثائر)[1] يبني الأحداث بناء منطقيا، يقوم على حبكة، أحداثها مرتّبة ومركّبة تركيبا سليما: انطلق فيها من صراع داخلي للبطل (المجاهد الثّائر)، وتصادم بين شعوره بالواجب الأبوي (الإنسان الذّاتي)إلى شعوره بواجبه الوطنيّ (الإنسان الجماعي):

أيّ شيء هذا النّداء وماذا كان يعنيه عندما ردّد اسمه؟ [1]

والطّيوف التي أشارت إليه هاتفات، وكيف فسّر حلمه؟

وانحنى فوق طفله في حنان ودّ لو يستطيع في المهد ضمّه

وأطال التّحديق في شفتيه كانتا تصنعان كالورد بسمه

ثمّ مدّ الغطاء واختصر الموقف حتّى لا يوقظ الطفل أمّه

وسرى كالخيال في غسق اللّيل وفي سمعه تردّد نغمة

كان في حلمه وعاه . . ولكن أيّ سرّ فيها ... وأيّة حكمه

فوق هذي الجبال تحيا كريما وتشيد العلا وتبعث أمّه

أبدا لن يعود... وانساب في الظّلمة لا يرهب الزمان وظلمه

يتحدّى الشتاء، والصّيف، والجنّة والنّار، والعدوّ، وحكمه...

ثمّ راح يصوّر صراعه مع العدوّ:

أنا حرّ وهذه الأرض أرضي سوف أفدي حياتها بحياتي[2]

سوف أبني أمجادها و أروي بدمائي مروجها النّضرات

فتدفّق يا أيّها الدّم حراّ و اجر في هذه الذّرى الشّامخات

أنا إنّ متّ ها هنا، فابني سوف يبقى، و سوف تبقى بناتي

هكذا قال قبل أن يهبط السّهل ويمضي يسدّد الطّلقات

واختفى في العجاج يلقى ويلقى ساعيا للحياة أو للممات

يتخطّى الجسوم في الأرض ملقاة على الرّمل سائرا في أناة

واسمه يرعب الجيوش فتجري كقطيع النّعاج منهزمات...

[1]: همسات وصرخات، ص13

[2]: المصدر نفسه، ص17

وقبل نهاية القصّة عرض مشهد صراعه مع الإقطاع:

وأفاقت على جواب فتاها وهتاف–هزّ السّفوح– رهيب[1]

ورأت ألف راية رفعتها ألف كفّ إلى الفضاء الرّحيب

والزّغاريد والأناشيد في كلّ مكان، على الربى في الدّروب

ودرت أنّ سيّد القصر قد ضاع، وأنّ الضّياع تحت رقيب

ليس من خالد سوى الله والشّعب هنا في الثّرى الزّكي الحبيب

ورنت تنظر الخطيب ولكن ما رأت غير زوجها من خطيب

وروت قرية وراء الكثيب قصّة الأغبر النّحيف العجيب

قال عنه الذي رآه: كأنّي يوم شاهدته أمام غريب...

وفي الأخير ختم الأحداث، كيف عاد أهل القرية (الجزائر) إلى حقولهم أحرارا مالكين مسيّرين، والثّائر بينهم، يكدّون ويتعبون لأجل حياة فضلى:

يا بني قريتي ويا رفاقي فوق تلك السّفوح فوق التّلال[2]

أنا عنكم أخذت كلّ طباعي وتلقيت كلّ هذي الخصال

لم أزد أن سترت بذلة جندي وأبديت بذلة العمّال

وكلا البذلتين رمز كفاح في ميادينا ورمز نضال

فأنا اليوم في المزارع فلاح كأمس مجاهد في الجبال

وأخي ذلك الرّئيس كمثلي تلك أعماله وذي أعمالي

صفّنا واحد كأمس... ومازال على الشّعب واجب الأبطال

كلّنا في المقام بتنا سواء ليس فينا أسافل وأعالي...

فالأحداث من خلال تطورها شكّلت وحدة عضوية متماسكة، ففي القصّة عموما "لا بد من ترتيب الأحداث ترتيبا تصير به ذات وحدة موضوعية، فهي – كالمسرحية – ذات مبدأ تتكون به أسس الحكاية،

[1]: همسات وصرخات ، ص22

[2]: المصدر نفسه ، ص25

ثم تبلغ الحوادث قمّة تأزّمها، ثم تصير إلى نهايتها "[1]، وهكذا هي القصة في جانبها الفني الذي يراد لها أن تبلغه، وتصير إليه.

ويتضح جليا من خلال هذه المراحل ذلك النمو الشعوري داخل النص، بحيث نسجل الانتقال من حالة إلى أخرى، فمن الظلام إلى النّور، ومن الحيرة إلى الاطمئنان، ومن التّشاؤم إلى التّفاؤل...

كما انّ السائحي لم يغلق أمامنا مجال التصوّر، تصوّر الحدث النفسي رغم تلك الوقفات، بل تركها مفتوحة على تأويلات عديدة، فإذا ما تتبّعنا تلك الكلمات المغلاقية التي أنهى بها المقاطع: (ساهر، حائر، تتطاير، مناظر، خواطر، حائر، أنا شاعر) وجدناها كلمات مفتاحية للقصيدة بكاملها، تم لمشاهد تصويرية تخيلية، "فالشعر ليس بموضوعاته، بقدر ما هو روح وديباجة ونبض حياة".[2]

والقصّة تحتاج مهما كان قالبها الأدبي إلى تصميم أو بناء خاص لتحافظ على تماسكها وانسجامها. وهذا التصميم يحققه الحدث القصصي في حبكة منطقية تتوالى فيه أجزاء ذلك الحدث من البداية إلى الوسط إلى النّهاية.

والقصيدة السّائحية سارت على هذا النمط، لتجعلنا نقف على خصائص فنية تتعلق بكل أجزاء وعناصر العمل القصصي في إطاره الفنّي: اللغة (سرد، وصف وحوار)، الحبكة والشّخصيات.

**2- اللغة:** وتأتي متنوعة بين السرد، الوصف والحوار.

**– السّرد:** يعتبر السّرد الوظيفة الأساسية لعرض الأحداث، لذا نجد السّائحي يتقمّص دور الرّاوي الذي يسرد الأحداث، فهو النّاقل الأمين لكلّ وقائع قصصه الشعرية، إذ يسجّل حضوره فيكون بذلك طرفا في تطوّر ودوران الأحداث.

ففي قصّته (لحن الوفاء) سار السّرد بشكل مطلق، أمّا في قصّته (قصّة ثائر) فقد اشترك مع الحوار في تحريك الحدث القصصي، فتراه يتدخّل بضمير الغائب هو ثم ينتقل فجأة إلى ضمير المتكلّم أنا، ليعود إلى ضمير الغائب، ويستمر الأمر بالتناوب إلى غاية نهاية القصّة، وهو السلوك نفسه في قصة (لحن الوفاء). أمّا

[1]: النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، ص544

[2]: الشعر المصري بعد شوقي، محمد مندور، القاهرة، 1954، ص 122

في قصّة (رسالة شيخ فلاح) فقد سيطر فيها ضمير المتكلّم الإفرادي (أنا) والجمعي (نحن) من البداية إلى النّهاية، مع غلبة أسلوب الخطاب (النّداء).

وهذا التنوّع في الضمير يسمّيه أهل اللّغة والبلاغة ب(الالتفات)، وقد ساهم بقسط كبير في تماسك أجزاء النّصّ عن طريق تعدّد الأصوات من حضور أو غياب أو خطاب.

كما يفرض السّرد نفسه بشكل واسع في صوره القصصيّة انطلاقا من أدوات الاتّساق المعروفة: أسماء الإشارة، حروف الجرّ والعطف، حروف النفي، النواسخ، السؤال والجواب...والتي حافظت بحقّ على تماسك وترتيب الحدث القصصي.

فالبرامج السّردية عنده مراحل مساعدة على النّمو العضوي لأحداث القصّة، منذ البداية(**مرحلة البداية**) إلى غاية النّهاية والحلّ(**مرحلة النّهاية**)مرورا بمرحلة الصّراع والصدام والعقدة(**مرحلة التّحوّل**) والابتعاد بها عن أيّ تفكّك أو اضطراب.

– **الحوار**: هو وسيلة أخرى من الوسائل التي يستخدمها القاصّ في جعل شخصياته تتواصل مباشرة فيما بينها أو مع المتلقّي، فهو وسيلة نشعر بأهمية وجودها، لكن لا نتأثّر بغيابها، لأنّ القصّة تنجح بالسّرد أكثر من نجاحها بالحوار، وهذا خلاف المسرحيّة.

لقد ساعد الحوار عند السّائحي في بناء الحدث القصصي، وساهم في إبراز ملامح وسمات الشّخصيات، كما اتخذه واسطة إضافية للتّواصل والتّفاعل وتبادل التأثر والتأثير، فيما بين شخصياته أولا، وبين أجواء النّصّ والملتقّي آخرا. وقد تجسّد الحوار عنده في شكلين فنّيين:

– **حوار شخصي داخلي**: تغلب عليه الذّاتية، وهو حديث الشّخصية ومناجاتها لنفسها، وهذا النّوع من الحوار يسمّى ب: (المنولوغ monologue)[1] ويتميز بخفوت صوته وانخفاض مستوى الهبوط والصّعود فيه، كما هو ملاحظ في صورتيه القصصية (ضاع أمس هوانا) التي ينقل فيها السّائحي تجربة غزلية، ارتبطت بالمكان فراح ذلك المكان يوحى له بذكرياته به، فيتحوّل من متأمّل إلى مناج، في جوّ عاطفي حاشد بالمشاعر الرّقيقة.

[1]: المنولوغ (monologue): كلمة إغريقية مركبة من: (mono)الوحدة و(logue)وتعني الذي يتكلّم لوزحده أو الحديث المفرد.

وفي (ضحايا اللّيل) وهي من قصص التأّملية الموغلة في الرّمزية والأجواء الصّوفية، والحرارة العاطفية، والتّدفق الشعوري العارم، قصد من وراء الحوار الكشف عن الأبعاد النّفسية (العمق)، وتحديد نوازعها وميولاتها، حتى يتفاعل معها المتلقّي، ويبرر تصرفاتها ومواقفها.

– **حوار موضوعي خارجي** (dialogue): وهو الحوار المعهود الدّائر بين المتحدثين، وهو السّائد في أي عمل قصصي، ويتميّز بنبرته العاليّة المسموعة، وقد تأتي هذه النّبرة منخفضة إلى درجة الهمس. ويسود هذا الحوار في قصص السّائحي بشكل كبير إلى جانب السّرد، كما هو الشّأن في (قصّة ثائر).

لقد ساهم الحوار في الحفاظ على التّلاحم الداخلي لمراحل القصّة، من خلال دوران الحديث بين الشّاعر ونفسه، أولد شخصيّاته فيما بينها...

– **الوصف**: لغة التصوير للمشاهد المتنوّعة في القصائد القصصية حتى لتغدو حيّة متحرّكة تعيشها وتلامسها من كثرة النعوت والإضافات الواردة فيها، فمن تصوير داخلي نفسي إلى تصوير خارجي طبيعي، غاية السّائحي من ذلك التّشخيص وجعل المعنوي مجرّدا ملموسا ومحسوسا.

**3- الحبكة**: هي البناء التّركيبي للأحداث، يتم فيها تحقيق العلاقات الشّاملة بين الأحداث من جهة، وبين الشّخصيات فيما بينها وبين الأحداث من ناحية أخرى، أي أنّها — ومن المفترض – أن تتجاوز التّرابط الشّكلي والتّتابع الزّمني (الكرونولوجي) دون التّخلي عنه.

وقد تحققت فنّية الحبكة في قصص السّائحي، مع أنّه أخضع أحداثها، وفي كثير من الأحيان للتّوالي الزّمني، لأنّ موضوع قصصه مستمد من مصدرين مرتبطين بالتّسلسل الزّمني: تاريخ بلاده، وتجارب أخرى عاشها في واقعه . ومع ذلك نجده يتخطّى هذا التّتابع، الحدث التّاريخي للحدث القصصي، بمعنى تخليص التّاريخ من صيرورته الزمنية إلى متعة فنية قصصية، خلال التطور الدرامي للأحداث، ومدى تفاعل الشخصية معه، وهو المشهد الذي يتراءى لنا (قصة ثائر) و(لحن الوفاء).

في الأولى، تمثلت الأحداث الدرامية في القرار المصيري الذي اتخذه البطل وهو الالتحاق بالمجاهدين وتحطيم حاجز الخوف بالتغلّب على العاطفة الأبوية والانطلاق نحو الغاية التي قررها، ومباشرة يدخل في صراع تتحاذبه فيه عاطفتان: عاطفة الواجب الأبوي وعاطفة الواجب الوطني، فيخرج ناجحا من هذا الصّراع ليلتحق بالجبل مجاهدا، ثم يدخل في صراع مادي، مشتركا في المعارك الحربيّة ضدّ العدّ الفرنسي، وهنا نصل إلى العقدة الرئيسة في القصّة، باختفاء البطل في جو المعركة وغبارها... ويستمرّ الحدث الدرامى

بانتصار الثورة وظهور البطل ثم التقائه بزوجه وابنه، لينتقل بنا السائحي إلى صراع آخر، صراع ضدا لطبقية، ليخرج منتصرا مرة أخرى، ويصبح هو سيّدا.

أما في الثانية والتي تقمّص فيه السائحي دور الرّاوي والبطل، الذي ينقل صورة اندلا ع الثورة والتحاق الأب بها، فعانت عائلته الويلات من قبل المستعمر، ثم يصل خبر مفاجئ مشكّلا عقدة حقيقيّة في كيفية التّعامل معه خاصّة وهو يحمل نبأ استشهاد الأب، وكيف استقبلت الأم هذا الخبر بالزّغاريد، ثم ينتصر الجزائريون وينتقلون إلى حياتهم الجديدة، دون أن ينسوا أولئك الذين قدّموا أرواحهم فداءا وقربانا على مذبح الحرية والاستقلال، ومن بينهم الأب الشهيد الذي أصبح رمزا لكل الشهداء ...

**4- الشخصيات:** تعتبر الشخصيات العنصر المخول فنّيا ومنطقيا بتحريك الأحداث، وفق نسق يرسمه القاصّ(كاتبا كان أم شاعرا)، وعليه فالشخصية يجب أن تكون حية، لانّ الملتقي"يريد أن يراها وهي تتحرك، وأن يسمعها وهي تتكلم"[1]، كما يريد أن تلبيّ رغبته إنهاء الحدث القصصي.

وإذا تفحصنا شخصيات السائحي في قصصه، ألفينا نوعين منها:

- **الشخصية الجاهزة**[2]: وهي التي تتّصف بالكمال، وتتميّز يصدر عنها من مواقف وسلوكات بطابع واحد، "هي الشّخصية البسيطة في صراعها، غير المعقّدة، وتمثّل صفة أو عاطفة واحدة، وتظلّ سائدة بها من مبدأ القصة حتىّ نهايتها، إذ من السّهل معرفة نواحيها إزاء الأحداث أو الشخصيات الأخرى"[3]، ومثالها في قصص السائحي، شخصية المجاهد في (قصّة ثائر)، فالشجاعة التي تحلى بها في بداية القصة وهو يقاوم عواطفه الأبوية نحو أسرته للالتحاق بالمجاهدين لتحرير وطنه، استمرّت معه في الميدان وهو يخوض المعارك، وفي عواطفه الأبوية نحو أسرته للالتحاق بالمجاهدين لتحرير وطنه، استمرّت معه في الميدان وهو يخوض المعارك، وفي مقاومة الإقطاع والانتهازية... والأمر نفسه في قصّة ( لحن الوفاء ) حيث شخصية البطل (الرّاوي ) بدت على صورة واحدة منذ البداية حتى نهاية القصة، فالسائحي قدم شخصياته الجاهزة "في حالة استغراق... تتعقد عواطفها، وتنمو داخليا، وترتبط بصراع مع المجتمع"[4]، ومع نفسها أيضا.

---

[1]: الأدب وفنونه، عزالدين اسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1978، ص 192

[2]: ينظر: النّقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، ص 565، تسمّى عنده الشخصيّة ذات المستوى الواحد.

[3]: المرجع نفسه، ص565

[4]: المرجع نفسه، ص565

والملاحظة التي يمكن الوقوف عندها بسهولة هي تشابه شخصياته في قصصه الثورية، فكأن السائحي يكرّر نفسه فيها بشكل واضح للعيان، فإذا كان في (قصة ثائر) فعالا في تحريك الحدث، عن طريق السرد أو الوصف، فإنه يتحوّل إلى راوية يستحضر الأحداث في قصة (رسالة شيخ فلاح) عن طريق الاستذكار والاسترجاع ... ثم يقع شهيدا تبني عليه حكاية في قصة (لحن ثائر) فكأننا من خلال هذه القصص أمام ثلاثية شعرية، تشترك شخصياتها كما أحداثها في عدة خصائص...

– **الشخصية النامية:** وهي الشخصية التي تتكون وتنمو بالتدريج، سيرا على خطى النمو الطبيعي للأحداث القصصية، "فتتكشف للقارئ كلما تقدمت في القصة"[1]، وهي في قصص السائحي الشعرية تكاد تكون مفقودة، ذلك لأن القصة الشعرية تختلف عن القصة النثرية سواء من حيث الإمعان في الطول، أو تعدد وتشابك الأحداث، أو كثرة الشخصيات، فمساحة القصة الشعرية محدودة، أحداثها مختصرة وجيزة ذات مشاهد سريعة، وشخصياتها محدودة العدد أيضا، هذه العوامل كلها لا تسمح للشاعر القاص ، بأن يمعن في الطول أو يوسع في الحدث أو يكثر من الشخوص ...

ولعل الشخصية التي يمكن أن يصلح لها هذا الوصف، هي شخصية البنت في (لحن الوفاء) وشخصية صورته القصصية (الغريب) ففي الأول شخصية البنت التي تحتل رتبة الراوي في مرحلة من مراحل تطور الأحداث، فتظهر في البداية طفلة تجتمع إلى والدها كما إخوتها عند عودته لتسمع منه الحكايات، ثم تنضج وتعي الحياة وتتقبل ما يصل من أخبار الثورة بوعي، ولا تجد غرابة في التحاق والدها بهذه الثورة، وهنا تدرك الانتقال المفاجئ من متعة السمر والحكايا والقفز وأشياء كثيرة إلى خيام الظلم والهم من قبل الاستدمار عقوبة لهم بسبب التحاق الأب بالمجاهدين، ثم تدرك الاستقلال، فتتغير أحوالها من ذلك الهم والظلم إلى السعادة والعدل، فتشمر على ساعديها لتشارك في معركة البناء والتشييد.

أما الشخصية الثانية – وشخصية صورته القصصية (الغريب) – فهي شخصية لا تكتمل صورتها إلا باكتمال القصة، فهو يبدو غريب الأطوار، فاقد التركيز، متألم الضمير، كاتم الحسرات، غير مبال بما يدور حوله، وهو في النهاية لا يتلهى ولا يسخر، لنكشف في الأخير أسباب كل هذه الأحوال من كونه يعيش

[1]: النّقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، ص 565

حياة صعبة تمثلت في تنكر الأصدقاء، وجهل ذويه أهله له ... ولا نعجب اذا علمنا أن السائحي إنما يقصد نفسه وهو يزاول دراسته في تونس، فعد نفسه غريبا، وغربته ليست في تباعد الأوطان بل في تباعد العواطف والأحاسيس...

فالشخصيات في قصائده القصصية، تكشف بشكل كبير عن المواقف والأهواء والنوازع والعواطف البشرية المختلفة، لأن القصة في الأصل تعتمد إضافة إلى تطور الأحداث من البداية إلى الحل "على التعمق في الكشف عن جوانب الموقف من خلال الشخصيات"[1].

لقد امتازت قصائده القصصية ببساطة التركيب، وبطء النمو "فالشخصيات تتطور في القصة وقد تغير أفكارها ومسلكها بتقدّم الأحداث، ولكنها تظل واضحة الجوانب ..."[2]

وهذا ما كانت عليه شخصية البطل الثائر في قصيدته (قصة ثائر) مع أن أجواء الأحداث مناسبة لتشكيل وبناء عمل قصصي مثير، حتى إن كان يرمي إلى تحقيق غاية سياسية ذات روح تاريخية، يقول:

قد فهمنا معنى اشتراكية العيش، فأضحى رضاه يعني رضايا[3]

وإذا كانت الحقوق اشتراكا لم تعد في الصدور أي خفايا

فأنا وهو مثل هذي وهذا نستوي في حقوقها والعطايا

كما تميزت هذه الشخصيات بعدم الوعي، فهي لا تصل إليه إل بعد مراحل، أو مع نهاية الحدث، فالملك في مسرحية الراعي، لم يع ما يفعل، كأنه غير متحكم في أهوائه ولم يتفطن إلا بعد وقوع الكارثة، وهي إقدامه على قتل ابنته، نظير عدم امتثالها لرغبته في زواجها من الأمير، كأن السائحي وهو ينظم قصائده القصصية تلك، لم تكن غايته فنية إبداعية، كما هو الشأن في معظم شعره الغنائي، بل كان يهدف إلى غاية تربوية إرشادية، كان ينظمها وإملاءات كثيرة تتهاطل عليه، بمعنى أنه كان يكتبها إرضاء للتوجّه الإيديولوجي (الشرعية الثورية) التي كانت تفرض سلطتها على الواقع الجزائري، سواء ببعدها السياسي أو

[1]: النّقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، ص 548

[2]: المرجع نفسه، ص566

[3]: همسات وصرخات، ص25

التاريخي أو الاجتماعي... هذه من الأسباب التي جعلت قصصه – خاصة الثورية منها – تبدو مهلهلة البناء، رغم توفرها على العناصر التي تجعلها في صميم القصص الشعري المحكم.

### 3- القصيدة المسرحية (البناء الحواري):

ظهرت المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث على يد أمير الشعراء أحمد شوقي (1886 – 1932) بظهور أولى مسرحياته (مصرع كليوباترا) سنة 1927 بعد تسع وسبعين 79 سنة من ظهور المسرح العربي[1] على يد اللبناني مارون النقاش (1817-1855) سنة 1848م.

أما في الأدب الجزائري فيعتبر محمد العيد آل خليفة أول من نظم في هذا الفن بمسرحيته الشعرية "بلال بن رباح" التي ألفها سنة 1938 وهي مسرحية موجهة لتلاميذ المدارس[2]، وهو بذلك ثاني الشعراء العرب بعد أحمد شوقي في خوض مضمار هذا الفن.

كما للشيخ محمد البشير الإبراهيمي (1889 - 1965) مسرحية في شكل أرجوزة تجاوزت الثلاثة آلاف بيت بعنوان "رواية الثلاثة" أنجزها في منفاه بأفلو[3] بين سنوات: 1941، 1943[4]، فيكونا الاثنين قد سبقا تلميذ شوقي الشاعر: عزيز أباضة (1899 - 1973) الذي ألف مسرحيته الأولى: "قيس ولبنى" سنة 1943. وبهذا يكون الأدب الجزائري قد سجل حضوره في الشعر المسرحي رغم الظروف الاستثنائية التي كانت تمر بها الجزائر على خلاف الحواضر العربية الرائدة: دمشق، بيروت، القاهرة، بغداد إضافة إلى المهاجر الأمريكية والتي ملكت تقاليد عريقة في مجال الإبداع ومجال التجديد الأدبيين، واشتهرت بها أسماء تزعمت تلك الحركة...

---

[1]: يعتبر نص "نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة الترياق في العراق" للكاتب الجزائري إبراهيم دانينوس أول مسرحية نثرية عربية، وقد طبعت أول مرة على الطباعة الحجرية سنة 1948، حققها وقدم لها الدكتور مخلوف بوكروح سنة 2002. وينظر: اليوميتين الجزائريتين الشروق اليومي، الإثنين 06 نوفمبر 2000 والخبر، الإثنين 23 ديسمبر 2002م.

[2]: ينظر: شاعر الجزائر محمد العيد آل خليفة: أبو القاسم سعد الله، الدار العربية للكتاب، المؤسسة العربية للكتاب، الطبعة 3، 1984، ص 60

[3]: بلدة ومنطقة رعوية قرب الأغواط تقع بالسفح الشرقي لجبل عمور على ارتفاع 1400م.

[4]: ينظر: رواية الثلاثة للشيخ محمد البشير الإبراهيمي، د. عبد الملك مرتاض، مجلة الثقافة، الجزائر، عدد 38، 1977م، ص 37

أما السائحي فقد ألف مسرحيته الشعري "الراعي" سنة 1955، والتي ستكون محل دراسة وتحليل خلال هذا الفصل.

إن ظهور المسرحية الشعرية في الأدب العربي، يعد تطورا طبيعيا بالنظر إلى طبيعة تطور الأجناس الأدبية والتي تقوم على مبادئ الظهور والاختفاء أو الضمور أو التجدد وإعادة التشكيل، فقد ظهرت المقامة والموشح والرواية والمسرحية والخاطرة والأقصوصة والقصة القصيرة جدا والأشكال الشعرية الحديثة... وهناك الكثير من العوامل المتداخلة التي ساعدت في هذا التطور و الارتقاء، ولعل أبرزها:

- قابلية الأجناس الأدبية العربية للتطور والتنوع والتوالد.
- اتصال الأدب العربي بالأدب الغربي بواسطة قنوات عديدة مباشرة وغير مباشرة.

**- المسرحية الشعرية عند السائحي:**

من المعروف أن المسرحية الشعرية عند شوقي اتخذت شكلا واحدا، كأنها صيغت وفق قالب واحد، أما عند السائحي فأمر ذلك مغاير تماما، إذ نجده قد نوع في شكل بنائها –كما سيأتي ذكره فيما بعد – مما يجعله من رادة هذا الفن ومؤسسيه أو على الأقل من المساهمين نفي تطويره في الأدب العربي الحديث. فقد أنجز السائحي أربعة أعمال مسرحية شعرية حوارية، هي:

1-الراعي. 2 - حكاية ثورة. 3- أنا الجزائر. 4- نهضة العهد الجديد.

وهذه الأعمال تتوزع على ثلاثة أشكال:

- المسرحية الشعرية الأصلية (التقليدية) وفق تقنيات (المسرح الشعري) كما أسّس له أحمد شوقي.
- المغنّاة أو الأوبرا.
- النشيدية أو الأوبيرات.

وليس بين أيدينا أعمال مسرحية للسائحي غير هذه، وبالتالي فإن الدراسة ستكون منها وإليها، فهي النموذج المعتمد في ذلك، خاصة وأنه أنتج نوعا واحدا من كل شكل، فإذا كان النّقاد وهم يدرسون مسرحيات شوقي الشعرية وازنوا بين مسرحية وأخرى، فأمكنهم ذلك من الوقوف على نتائج نقدية مهمة

أثْرتْ الدراسات الأكاديمية وساعدت في إثراء حلقات الدرس الجامعي المتخصص فأتيح لهم الوصول إلى مواطن القوة والضعف على مستوى الشكل والبناء والأصول التقنية لهذا الفن بغية وضع ضوابط فنية أدبية عربية لهذا الشكل الشعري الوليد ... فإن الأمر خلاف ذلك بالنسبة للسائحي، الذي لم تحظ نماذجه بأي اهتمام بالدراسة والنقد من قبل.

أ- **مسرحية الراعي**: الراعي نص مسرحي شعري تمثيلي ألفه السائحي سنة 1955 [1] نشر جزءا من فصلها الأخير في "همسات وصرخات" بداية من قوله على لسان الأميرة:

أيهـا الراعـي سلامـا وتحيـات زكيـة

إلى غاية قول الراعي:

سـوف تبقـى خالدات مع لحني في الشتـاء

وسيروا بها إلى الدنيا جميع الشعراء

إنني أكتبهـا الآن بقلبي ودمائي

ثم نشر نص المسرحية كاملا في ديوان مستقل سنة 1988، تحت عنوان: "الراعي وحكاية ثورة" مرفوقا بنصين آخرين هما: "حكاية ثورة" و"أنا الجزائر".

موضوع المسرحية هذه استمده الشاعر من خيال متأثرا بالقصص التراثي العربي خاصة أجواء القصور والمراعي في ألف ليلة وليلة، وقصص الغرام البدوي العربي، وفيها كثيرا من الأجواء الغرامية الشكسبيرية [2] التي لا تخفى على أحد، كما لا نستبعد أن يكون السائحي قد لجأ إلى الواقع فاستمد منه ما يثري أو يؤسس أحداث مسرحيته هاته، فمثل هذه الأحداث لا يخلو الواقع البشري منها.

[1]: همسات وصرخات، ص 57

[2]: وليم شكسبير (1564- 1616) *William SHAKSPEARE* شاعر مسرحي إنكيزي، عمل في المسرح ثم نشط في التمثيل والتأليف، امتاز برقة الإحساس، رهافة الشعور، فانعكس ذلك على مسرحياته التي من أبرزها: (روميو وجوليت 1594) (تاجر البندقية 1599).

وأحداث المسرحية تدور في موضعين: القصر الملكي، والسهل (المرعى)، أما الزمان فهو الليل والنهار، لأن "المسرحي مقيد بمناظر قليلة" يجب أن تجري في إطارها المغلق كل القصة التي يعرضها ..."[1]، كما أنه "مقيد بوقت مشاهده وهو له التابع، فهو مطالب أن يكتب مسرحيته، في حدود الزمن المصطلح عليه في دور التمثيل"[2].

❖ **بناء المسرحية:** تتألف مسرحية الراعي من ثلاثة فصول:

**الفصل الأول:** وصف لظروف تعرف الأميرة على الراعي وكيف وقعت في هواه وتعلقها به.

**الفصل الثاني:** تصوير استعداد الملك وحاشيته لإقامة زفاف ابنته الأميرة، وتفاجئه بخبر فرارها، واستنفاره الحرس للعثور عليها...

**الفصل الأخير:** نهاية القصة وحل عقدتها بموت العاشقين في موقف مأساوي حزين...

**ف:** (**الراعي**) نص مسرحي شعري، أي أنه من الشعر التمثيلي تضمن قصة، تميزت بجميع العناصر الفنية المطلوبة في بناء أي نص مسرحي شعري من حوار وعقدة وحل ...

والمسرحية الشعرية، كما هو متعارف عليه وشائع بين الدارسين، إما مأساة وإما ملهاة وإما مغناة.

❋ **المأساة:** مسرحية أحداثها تثير الشفقة وتتناول موضوعات ذات طابع إنساني خالص تتخلله مواف الخوف والفزع والارتياع والمصائب... وتكون نهايتها حزينة وربما أبكت المشاهد.

❋ **الملهاة:** مسرحية تعتمد الفكاهة والضحك والمواقف الساخرة، يقصد بها الترويح عن الجمهور وخلق جو من الفرجة، وتكون نهايتها سعيد مفرحة سترضي عواطف المشاهد.

❋ **المغناة أو الأوبرا:** شكل مسرحي يعتمد على الغناء والأناشيد اعتمادا كليا من بدايته إلى نهايته، وتتميز موضوعاته بالجدية والخوض في كل ما يتعلق بالجماعة والاستغناء كليا عن الفردية.

[1]: فن الأدب، توفيق الحكيم، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 2، 1393 هـ، 1973 م، ص 146

[2]: المرجع نفسه ، ص 147

فالراعي نص ذو حدث مأساوي بارز يثير عاطف التضامن الشفقة والحزن، ويستميل مشاعر المتلقي، "لذلك اعتبر بعض النقاد أن التوفيق إلى الموضوع الجيد هو – للشاعر والمؤلف المسرحي – اكتساب لنصف الموقعة"[1]، أي موقعة خوض غمار التأليف والنظم.

ب- **حكاية ثورة:** نص تمثيلي غنائي خالص (أوبرا)[2] من عشرين بيتا ومئة تتوزع على خمس وعشرين مقطعا، بنسب مختلفة، يحكي "قصة الثورة الجزائرية وإنجازاتها في عشر سنوات من خلال حوار بين الأم التي تمثل الجزائر وابنتها التي تبلغ من العمر عشر سنوات والتي تمثل عمر الجزائر المستقلة، والمجموعة: التي تمثل الشعب..."[3]. فالأمّ تظهر "محتفلة بعيد ابنتها العاشر الذي نفهمه من خلال الشموع العشرة المشتعلة"،[4] فتاريخ كتابة هذا النص هو سنة 1972، الموافق للذكرى العاشرة لاسترجاع السيادة الوطنية الجزائرية، وهو واضح الترميز، من خلال لغة الحوار الذي دار بين الأم وابنتها.

عيدك العاشر عيدي عيد مجدي،وخلودي[5]

إنه عيدي أنا عيد صفائي وسلامي

لمحت عيناي فيه النور من بعد الظلام

يتشكل النص من فصل واحد، ليس فيه أحداث بل مشاهد غنائية تؤديها مجموعة من الأشخاص، يرد على ألسنتهم حوار فيه ذكر لما تم إنجازه في الجزائر خلال عشر سنوات (1962 - 1972)، فهو نص ذو بعد سياسي لا فني، وإن كانت الفنية بارزة فيه بوضوح، فهو إشهار أو دعاية لمرحلة سياسية هامة من تاريخ الجزائر المستقلة.

[1]: فن الأدب، توفيق الحكيم، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 2، 1393 هـ، 1973 م ، ص 143

[2]: مثلت بقاعة الأطلس بالجزائر العاصمة، يوم 03 يوليو 1972، وحضرها الرئيس هواري بومدين وضيوف أجانب، وشارك في تمثيلها الفنان رابح درياسة. ينظر: مجلة الثقافة، الجزائر، رجب 1392 هـ، سبتمبر 1972م، ص 102

[3]: مجلة الثقافة، الجزائر، رجب 1392 هـ، سبتمبر 1972م، عدد 10، ص 102

[4]: الراعي وحكاية ثورة، ص 39

[5]: المصدر نفسه، ص 39

تروي الأم (الجزائر) لابنتها قصة ما عانته وأبناؤها من ويلات ومصائب وظروف صعبة مؤلمة ودموع وأحزان (الاستعمار)... وكيف قاومت ذلك وصبرت وتحملت حتى جاءها الفرج (استرجاع السيادة) وأثناء ذلك دعم السائحي الحوار بالأفكار القومية والمبادئ الدينية مثل: اجتمعنا، المغرب الواحد، السلام، عرب نحن، الغرب، الشرق، الشام، فلسطين. وهذه الأفكار والمبادئ تلازم غالب شعره السياسي الوطني أو القومي، فهو كثيرا ما يطعمها بالحديث عن القضية الفلسطينية القضية المركزية للأمة... كما نجده خلال هذه المغناة يشيد بالنهج الاشتراكي وبإنجازات الفلاح والعامل. إن التركيز على ذكر هاتين الفئتين، هو ترجمة لما عايشته الجزائر في تلك الفترة من إعلان مباشر باختيار هذا النهج الذي تبني هموم هاتين الطبقتين اللتين يطلق عليهما اسم الطبقة الكادحة أو طبقة البروليتاريا[1] وقد تبنته السلطة الحاكمة في البلاد آنذاك، وتمثل في شعارات كثيرة منها: الثورة الفلاحية، الثورة الصناعية، الثورة الثقافية ...

ج- **أنا الجزائر**: "استعراض غنائي يلخص ثورات الجزائر منذ الاحتلال الفرنسي 1830"[2] إلى غاية استرجاع الجزائر لسيادتها عام 1962، وقد "أذاعتها التلفزة الجزائرية عام 1964"[3].

و الاستعراض الغنائي هو تعبير يعنى به الأوبرا أو الأوبرات، أي الشعر المسرحي الغنائي، وهو فن شاع كثيرا في المسارح الوطنية للدول المتحررة حديثا من قيد الاستعمار أو من تسلط حكامها...

الدور الرئيس في هذه الأوبرا، تقوم به امرأة مقيدة "وراء قضبان السجن... في لباس عربي جزائري تغني في تحدي (كذا) و عناد"[4] ويقوم على باب سجنها جندي فرنسي يستفزها بخبث، محاولا إخضاعها لأوامره لكنها تتحداه في حزم وشجاعة، غير مبالية بتهديداته وتحرشاته...

اصنعوا ما شئتم إن للصبر حدودا[5]

---

[1]: البروليتاريوس (*PROLETARIUS*) في الطبقة الدنيا في المجتمع الروماني. انظر: *Le petit Larousse illustrè، PARIS ، 1998، P : 828*

[2]: الراعي وحكاية ثورة، ص49

[3]: المصدر نفسه، ص 49

[4]: المصدر نفسه، ص 51

[5]: الراعي وحكاية ثورة، ص 51

كلما أمعنتم زدت كالطود صمودا

إلى أن يتم تحريرها من قبل زعماء وقادة الثورات والمقاومات الشعبية التي اندلعت ضد الاحتلال الفرنسي في فترات مختلفة من تاريخ الجزائر الحديث... وأثناء ذلك يمر بقربها وفق التسلسل التاريخي وبالتداول رجال يمثل كل واحد منهم زعيم مقاومة أو ثورة ابتداء بثورة الأمير عبد القادر 1832، مرورا بـ: ثورة أولاد سيد الشيخ 1864، ثورة المقراني 1871، مقاومة الشيخ بوعمامة 1881، وانتهاء بثورة نوفمبر الكبرى 1954. وقد ركز السائحي على هذه الثورات البارزة في تاريخ الجزائر الحديث كان من باب الاختصار لا الحصر لأن هناك ثورات ومقاومات أخرى لا يستهان بأهميتها، واجهت الاحتلال الفرنسي وقضّت مضجعه...

وإذا كان البعد الوطني بارزا في هذه الغنائية، فإن السائحي أفصح عن بعد آخر وهو البعد الإفريقي، فالجزائر بلد إفريقي من حيث الجغرافيا والكثير من المظاهر الثقافية... فقد خصص مشهدا منها لهذا البعد عندما أشار بواسطة الأعلام الوطنية للدول الإفريقية التي نالت سيادتها وتحررت بسبب ثورة أول نوفمبر، وقد صرح أثناء ذلك قائلا: "تمرّ أعلام الدول الإفريقية التي تحررت أثناء الثورة"[1]:

هذه أعلام نصري رفعتها الأخوات[2]

إنها أعلام أرض وحدتها الحادثات

- **الوحدة العضوية في قصائد السائحي المسرحية (البناء الحواري):**

من المؤكد أن السائحي، ومن خلال ممارسته للنشاط الثقافي والإصلاحي في بلدته ومناطق أخرى قريبة منها، أدرك أنه بإمكان المسرح أن يكون وسيلة وأداة لتبليغ رسالة (أية رسالة طبعا)، فلا يستبعد أن يكون قد اقتبس أو أنتج نصوصا مسرحية لتمثلها فرقته على الخشبة، ومن تكون الرغبة ملحّة فيما بعد لمواصلة هذا النشاط، لكن أكثر نضجا من ذي قبل، فتوجه لنظم القصائد المسرحية، حفاظا على

[1]: المصدر نفسه، ص 58

[2]: المصدر نفسه، ص 58

النهج الإصلاحي التربوي السائد آنذاك، وحتى بعد الاستقلال، فراح يفجّر طاقته الشعرية ورؤاه في شكل نصوص حوارية تعالج موضوعات متصلة بواقعه في بعده الاجتماعي العاطفي أو في بعده الوطني الإنساني .

عرضت مسرحياته أفكارا وموضوعات محورية يرسمها الحوار والصراع وتحركها الشخصيات، وهذه الموضوعات عالجت فكرتين، الأولى اجتماعية تمثلت في صراع عاطفي تولد بسبب الفوارق الاجتماعية بين علية القوم ومن هم دونهم مستوى ومنزلة، أما الثانية فتاريخية، تمثلت في المحافظة على الرابط الروحي بالثورة، وصراعها طرفاه اثنان: الشعب الجزائري، والاستعمار الفرنسي الظالم.

لقد كان الصراع في كلتا الفكرتين أو الموضوعين بارزا بشكل كبير، سبقته أحداث مهدت له، لتصل به إلى العقدة ثم الحل، ففي عالم المسرحية "ظهر أن الكاتب المسرحي، منذ القديم يقصد إلى تصوير عالم صغير يقتطفه فنيا من العالم الكبير، وهذا ما حدا بأرسطو إلى القول بضرورة الوحدة العضوية"[1].

ففي مسرحيته (**الراعي**)[2] التي تضمنت قصة ولادة على ألسنة الشخصيات، وعقدة تطورت إليها الأحداث في تسلسل منطقي سليم إلى أن وصلت إلى الحل الذي فك العقدة أنهى الحدث القصصي...

الأميرة ابنة الملك هي الشخصية الرئيسية في المسرحية، تقع في حبّ راع مغنّ يمرّ بين الفنية والأخرى بالقرب من شرفة غرفتها بقصر المملكة، وهو يغنّي ويعزف على نايه الألحان الشجية.

الأميرة: من هنا كان يرسل اللحن في الليل شجيا و يطلق الأنغاما

يملأ الأرض والسموات سحرا ويهز القلوب والأجساما

كلما هز نايه هز قلبي في ضلوعي... وحرّك الآلاما

أيّها الليل أين غاب صداه وتوارى؟ أين اختفى؟ أين هاما؟

وتتوالى الأحداث:

الراعي: أميرتي أنا مشتاق يعذبني شوقي فهل من رجاء في معافاتي

وحدي أعاني عذاب الشوق منفردافهل لما أنا ألقى من نهايات؟

الأميرة: لا، لست وحدك تلقى الهم منفردا في الهم – نحن – سواء والمصيبات

---

[1]: النّقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، ص 622

[2]: الراعي وحكاية ثورة، ص5

الراعي: يا فرحة القلب، مولاتي تحدثي إذا بلغت من المأمول غاياتي

أنا هنا...وسأبقى الدهر منتظرا أميرتي ... ووداعا يا تعاساتي

لكن والدها كان يرغب كبقية علية القوم وأشرافهم في تزويجها ممن هو في منزلته أو يقربها، فوقع اختياره على ابن أمير إمارة مجاورة لمملكته، رافضا تماما فكرة تزويجها من راع الغنم هو من عامة القوم.

العجوز: مولاي قد سألتها عمن أمرها فلم تجب

حاولت أن أعرف سر الحزن وسر الغضب

لكنها أبت وكانت ما تزال تنتحب

الملك: هل درت أن الأمير بن الأمير قد خطب؟

العجوز: نعم وقد درت بأن عرسها قد اقترب

فلم يسر قلبها ولم يفض فيه الطرب...

ولما بلغها الخبر رفضت الرضوخ لرغبته، فدخلت في صراع خفي معه، وقررت الرحيل هربا من هذا الذي يراه الأب واجبا وتراه هي تعسفا مفضلة التضحية في سبيل حبها الطاهر العفيف... ثم تكون النهاية المحزنة بموت راعي الغنم من شدة الوجد وعدم تصديقه وقوف الأميرة بين يديه، وهنا يظهر والدها الملك، وهي تبكي الراعي الصريع، فيأمرها بمصاحبته لتعيش حياة الملوك، فتفاجئه بالرفض فلم يتمالك نفسه من شدة الغضب فيضربها بسيفه فأرادها قتيلة:

الملك: إذا فأبقي هما معه حديثا ستريه القرون عن القرون

حديث تفاهة وضياع مجد ومعنى السخافة و الجنون

ففكرة المسرحية اجتماعية تعالج موضوعا عاطفيا، تتطور أحداثها وتنمو من بدايتها في شكل منتظم ومتدرّج، حتّى تصل إلى نهايتها. والصراع فيها مرحلة طبيعية، إذ كان متوقعا، من خلال تتبّعنا لأطوار القصّة، ففي الفصل الأول، تميل الأميرة ابنة الملك بعاطفتها نحو الرّاعي المغنّي، بينما رغبة والدها أنّ تتزوج رجلا يكون من طبقة العائلة الحاكمة، فيقع التّعارض بين الرغبتين إلى حد الصّراع والذي يحيلنا فيما بعد، إلى العقدة في الفصل الثاني، أمّا في الفصل الثالث، بحل العقدة التي تختم القصة. تحققت في هذه المسرحية عُدّةُ الوحدات الفنية المطلوبة، وهي:

- **الوحدة العضوية:** وتمثلت في النمو الطبيعي للأحداث وتطورها، من بدايتها إلى نهايتها.
- **الوحدة الموضوعية:** لأنها عالجت موضعا واحدا من فكرة واحدة .
- **وحدة الزّمان والمكان:** القصر ومحيطه، والزّمان يوم واحد (وهو شرط أرسطو)
- **وحدة الحدث:** ورد متكاملا بحلّ واحد، وإن تكوّن من أحداث جزئية.[1]

ولا يخفى أنّ الوحدات الثّلاث الأخيرة تخدم كثيرا الوحدة الأولى (الوحدة العضوية)، إذا لم نقل أنها العوامل الرئيسية التي تحقّقها...

أما في مسرحيته الأوبرالية (**حكاية ثورة**) يقوم النّص على مشاهد غنائية، تروي الأم (الجزائر) لابنتها (جيل الشّباب ) قصّة معاناتها هي وأبناؤها من ويلات ومصائب وظروف صعبة مؤلمة ودموع وأحزان (الاستعمار)...وكيف قاومت ذلك وصبرت وتحملت حتى جاءها الفرج (استرجاع السّيادة)، وأثناء ذلك دعم السّائحي الحوار بالأفكار القومية والمبادئ الدّينية...

كان **الحوار** مباشرا بعيدا عن كل تعقيد أو تركيب فهو في منتهى البساطة من حيث اللّغة، التي يفهمها البسطاء من الناس كما يفهمها مثقفوهم، يطول ويقصر، فمنه ما تجاوز عشرة أبيات إلى أربعة عشر بيتا، ومنها وسط ذلك، وفيه البيتان وهو أدنى عدد تقف عنده.

وليس في هذه المغناة مواقف **للصراع**، فهي تميل إلى التعبير عن حالة السعادة وجو الفرح بعد معاناة وغبن، فهي أقرب إلى الأجواء الملحمية التي نجدها عند شاعر الثورة مفدي زكرياء في رائعته الشعرية "إلياذة الجزائر"[2].

لكن في نصه الغنائي الثاني "أنا الجزائر"[3] تبدو الأحداث أكثر نماء وتطورا وتحقيقا للوحدة الفنية المحافظة على تماسك النص، والذي ساعد على وجود هذه الوحدة هو التسلسل التاريخي (الكرونولوجي) الذي سارت وفقه الأحداث.

---

[1]: مسرحيات أحمد شوقي متعدّدة الحدث والحلول الأمر الذي يجعل وحدتها ضعيفة، ينظر: النّقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، ص 59

[2]: ألّفها مفدي زكرياء باقتراح من صديقه الوزير مولود بلقاسم نايت بلقاسم، وألقى جزأها الأكبر في ملتقى الفكر الإسلامي سنة 1972

[3]: الراعي وحكاية ثورة، ص51

فالسائحي بدأ هذا التسلسل بذكر أول مقاومة شعبية والتي أعلنها الأمير عبد القادر 1832، ثم تلتها ثورة أولاد سيد الشيخ 1864، وثورة المقراني 1871، فمقاومة الشيخ بوعمامة 1881، وفي الخير ثورة أول نوفمبر الكبرى 1954، وهي خاتمة هذه المقاومات والثورات والتي كللت بالنجاح، وتوجت هذا الجهاد المرير بانتصار الشعب الجزائري واسترجاع سيادته حريته ...

فهذا التسلسل التاريخي حافظ على **تماسك الأحداث**، اذ لا يمكن التقديم ولا التأخير فيها، فالحدث التاريخي يخضع طردا للتسلسل الزمني، فكل حدث مرتبط بفترة زمنية تسبق أو تلي فترة أخرى، وهكذا ... وهذا التسلسل يطلق عليه التسلسل المنطقي للأحداث، لكن سرعان ما تختفي هذه الوحدة العضوية والتماسك داخل المقطع الواحد، لتفسح المجال للبيت ليفرض سلطته ضمن ثنايا النصّ، وهو ما نلاحظه في المقطع الذي تحدّث فيه عن ثورة أول نوفمبر "تمرّ على باب السجن جماعة فيهم الفلاح والراعي والعامل والتاجر والشيخ والمرأة والطفل والعجوز يحملون راية كُتب عليها تاريخ 1954"[1].

نحطم كل السجون ونقضي على المتجبر
سنمضي جميعا صفوفا إلى الموت... الله أكبر
حلفنا بشهر نوفمبر سنظفر سنظفر سنظفر

«تمر الجماعة وتختفي، ثم تسمع طلقات نارية بينما تغني المرأة في فرح وسرور».

المرأة: هذه المرة أشدو وأغنى للحياة
قد تخيطت الرزايا قد تخيطت المماة
وأرى في كل وجه لاح للنصر سمات

فلو قمنا بعملية التداول بين الأبيات بالتقديم أو التأخير داخل المقطع الواحد لما اختل الوزن أو المعني، فالسائحي التزم النمط الوصفي للأحداث، أكثر من التزامه بالسرد الحكائي، وهذا شأن الشعر الأوبرالي الغنائي الإنشادي، الذي يجذب انتباه المتلقّي بواسطة إيقاع اللّحن أكثر من إيقاع الحدث

[1]: المصدر نفسه، ص 75

القصصي، "فليس الشعر في الحقيقة إلا كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب"،[1] وهو ما ينطبق تماما على مثل هذه النصوص.

وجاذبية هذا النص (أنا الجزائر) تمثلت في الصراع الذي طغى على الأحداث منذ البداية، وسيرا بها إلى النهاية... فالصّراع كان حاضرا وبقوة عند كل وقفة أو حدث تاريخي (فترة زمنية)، فقد تمثل:

**أولا:** في الصّراع عن طريق الكلام والتّحدي بين المرأة السّجينة (الجزائر)، وسجّانها الفرنسي.

**ثانيا:** في الصراع بين المقاومة والثورة والجيش الفرنسي.

فالصّراع في هذا النّصّ وطني تحرّري، صور الأجواء والظروف التي أحاطت باسترجاع الجزائر لسيادتها وحريتها، كما أنه أفضى إلى عقد متتالية تميزت ببساطة التأزم وسرعة ورود الحلّ، فالنص المسرحي في مثل هذه الحالات يرفض على صاحبه حيّزا معينا ومسافة محدودة، خاصة إذا كان رمزيا، وهو الذي لاحظناه في النصين الأوبراليين الأخيرين .

- **الشخصيات:** أبرزت بوضوح الفوارق الاجتماعية بين طبقتين: طبقة علية القوم أشرافهم وهي طبقة بيدها السلطان والملك والتصرف في شؤون الآخرين ولو كانوا من ذوي القربى، وطبقة عامة القوم، تقوم على السمع والطاعة ولا يهمّها سوى خدمة أسيادها، ولا يحق لها التدخل في أمور المملكة. "ولقد كان مؤلفو المسرح يتخيرون أشخاصهم من بين الملوك والأمراء وعلية القوم"[2].

أما في العصور الحديثة ونتيجة لظروف اجتماعية وسياسة مختلفة فإن المؤلف المسرحي اتجه إلى طبقة العامة وراح "ينتقي من بينها أشخاصه وهو لهذا السبب قلما يترك الحضر ويتجه إلى الريف"[3]. وهذا الذي نحاه السائحي في مسرحيته، إذ وجدناه قد نوع في شخصياتها بل جعل واحدا من البطلين الرئيسين فيها وهو الراعي، من طبقة عامة القوم إذ "لا يمكن لمؤلف المسرحية أن يختار شخصياته عبثا، فعلى ما لها من استقلال تتحق به حياتها، لابد أن تؤلف فيما بينها مجموعة مختارة في دقة إحكام لتمثل قوى حيوية متشابكة متناقضة، وفي هذا التناقض تبدو وحدتها"[4].

---

[1]: فن الأدب، توفيق الحكيم، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، ط2، 1393ه، 1973م، ص 145

[2]: المرجع نفسه، ص 145

[3]: المرجع نفسه، ص145

[4]: النّقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، ص 610

وقد فرضت هذه الشخصيات نفسها من خلال حركتها وحيويتها وصراعها، ودفعت الأحداث في تسلسل منطقي إلى النهاية المنتظرة للمسرحية، وكل ما تعرضت له الشخصيات لا تستحقه: الموت المأسوي للبطلين، الوضعية الحرجة التي ألت إليها حالة الأب، أما الشخصية الوحيدة التي لا تلقى التعاطف من قبل الملتقى هي شخصية الأمير الخاطب، إذ قدمها الشاعر في صورة ضعيفة مستكينة ليس لها القدرة على مجابهة الصعاب، ولا تعكس مستواه الاجتماعي باعتبار أميرا يكون له شأن مستقبلا، "لهذا يتعين على المؤلف المسرحي أن يتخير من الأشخاص حياتهم إلى الحد الذي يستطيعون معه أن تكون قلوبهم موضعا لانفعالات مختلفة ونفوسهم مظهرا لطبائع متباينة وعقولهم قادرة على التعبير والإفصاح"[1].

أما من حيث الوعي، فقد بدت غالب شخصياتها الرئيسية في غالبها في كامل وعيها، وحضور شعورها مسؤولة عن أفعالها، كما هو الشأن بالنسبة للأميرة ابنة الملك، أو الراعي العاشق في مسرحية الراعي، أو شخصية الأم في أوبرا أنا الجزائر.

أما شخصياته المساعدة أو الثانوية، فقد كانت في غير وعيها، تخضع كثيرا لأهوائها ونزواتها مما جعلها ترتكب أفعالا تندم عليها فيما بعد، مثلما هو الشأن بالنسبة لشخصية الملك في مسرحية الراعي حيث لم يتفطن لأفعاله إلا بعد فوات الأوان، فهو يقدم على قتل ابنته بمجرد أنها ترفض الانصياع لرغبته في الزواج من الأمير.

والملاحظة الأخرى حول الشخصيات هي أن السائحي لم يسمّ واحدا منها باسم شخصي، بل قدّمها للمتلقّي حسب مركزها الاجتماعي أو المهام المكلّفة بها: الأميرة، الملك، الوزير، الخاطب، الراعي، الخادمة والخادم.

- **العقدة:** تظهر لحظة التأزم في المسرحية خلال الحوار الدائر بين أبطالها، وتبدأ في التأزم مباشرة بعد اختفاء الأميرة، وتزداد بإعلان حالة الطوارئ للبحث عنها، وتبلغ الذروة عند قدوم الأب إلى موقع وجودها في المرعى وهي بجانب الراعي الذي قضى عليه الموت صريعا .

- **الحل:** تمثل في مقتل الميرة على يد والدها الملك، وهو تصرف لم يذكر خلال سير الأحداث، وكل ما كان متوقعا هو القبض عليها وإرجاعها ومن ثم تزويجها قسرا من ابن الأمير، أما أن يبلغ الأمر درجة القتل فهذا الذي لم يكن منتظرا، لذلك يمكن للمتلقي أن يتصور أي حل يراه مناسبا ويتلاءم مع سير الأحداث المسرحية ومواقف الصراع فيها .

[1]: فن الأدب، توفيق الحكيم، ص 145

هذه هي مسرحية السائحي الشعرية الوحيدة بهذا الشكل فيما نعلم، وهي تجربة ناجحة خاضها في وقت مبكّر من تجربته الشعرية، وكنا نتمنى لو أنه أثرى هذه التجربة بأعمال أخرى، والذي نأمله أن تكون هناك نصوص أخرى في هذا المجال ضمن أعماله التي لم تنشر بعد أو التي لم يتم العثور عليها أو لم يتسنّى لنا جمعها...

**وخلاصة القول** في الوحدة العضوية في القصيدة السائحية، أن الشاعر يميل في أغلب قصائده الغنائية (الذاتية) إلى التزام وحدة البيت سيرا على طريقة القدامى، وهي طريقة سادت الشعر العربي القديم، فهي غير معيبة لدى القدامى، إذ فرضتها ظروف وأوضاع العصر آنذاك، أما في الأدب الحديث والمعاصر، فقد رأى غالبية النقاد أجمعوا أن الشاعر عليه أن يساير زمانه ويعيش عصره، فالإنسانية تميل إلى التكفل، فما عليه إلا إن يسير في بناء قصائده على ذلك فلا مجال للتشتت والتفرق وفوضى البناء.

وفي المقابل نجده يلتزم الوحدة العضوية وفق مفهومها الحديث أو المعاصر، في نصوصه ذات الطابع القصصي أو المسرحي، فهي نصوص قائمة على أحداث لها بداية تستمر في التطور والنمو حتى تصل إلى الصراع ثم العقدة ولحظة التأزم وأخيرا الحل والانفراج.

### 4- قصيدة النشيد:

إنّ الشعر العربي بميزانه العروضي المتميّز مهيأ للغناء والنشيد، فقد " أجمعت الروايات على أن الشعر العربي كان ينشد في أسواق الجاهلين فيهز قلوب السامعين هزا ويطرب القوم لموسيقى الإنشاد"[1]، فيبدو من ذلك أنه لم يكن يلقى إلا وهو مصحوبا بنوع من اللحن الجميل الذي يضفي عليه جمالية حسية تلتقطها الأذان والخواطر، كما أن الإنسان العربي بذوقه الرفيع لم يكن يتذوق الشعر إلا وهو محلى بشئ من النغم، جاء في اللسان: "النشيد رفع الصوت... والنشيد الشعر المتناشد بين القوم ينشد بعضهم بعضا"[2]. قال حسان بن ثابت – رضي اللّه عنه –:

تغنّ بالشعر أما كنت قائله إن الغناء لهذا الشعر مضمار[3]

[1]: موسيقى الشعر، ابراهيم أنيس، ص 160

[2]: ابن منظور، ج 3، ص 422 و 423

[3]: غير موجود في ديوانه المطبوع، وهو منسوب إليه في البديع لأسامة بن منقد، ص 536، وفي تحرير التحبير لابن أبي الأصبع، ص447، وغير منسوب في كلّ من العمدة ج 2، ص 313 والخزانة، ج 2، ص 33

وفي كتاب (الموشح) للمزرباني أن العرب كانت "تمدّ أصواتها بالنشيد، وتزن الشعر بالغناء"[1].

والنشيد قصيدة تلزم قواعد الشعر وفنياته من لغة وبلاغة ووزن وإيقاع موسيقي، كما تلحقه زحافاته وعلله، ويؤدي من قبل فرد أو من قبل جماعة مصحوبا بآلات موسيقية أو بدونها، ولقصيدة النشيد خصائصها ومميزاتها تجعلها تكسب شخصيتها وتحافظ عليها لأن "الإنشاد عنصر من عناصر الجمال في الشعر لا يقل أهمية عن ألفاظه ومعانيه"[2]. ومن هذه الخصائص:

- بساطة لغتها ومرونتها وابتعادها عن التقيد والتنافر واختيار الكلمات ذات الوقع القوي لتستجيب للتلحين والإنشاد .
- قوة الأداء الموسيقي أو الصوتي.
- تميّزها بالشحنة العاطفية المؤثّرة في النّفوس والمشاعر .
- تحقيقها للإجماع وسط الجماهير، والنخب السياسية على اختلاف تياراتها واتجاهاتها .
- بعدها عن الملل والضجر، وتكرارها في تلذذ ومتعة في الأذان وفي الألسن "ذلك لأن إنشاد الشعر يبعث فيه حياة وحرارة، فلا تكاد الأذان تسمعه حتى تتلقفه القلوب"[3].

وقد شاعت الأناشيد منذ القدم في أشعار الأمم والشعوب وتناولت فيها موضوعات شتى وأغراض مختلفة وتغنت بها في مناسباتها الاجتماعية والسياسية والعسكرية المختلفة وأحداثها المميزة، كمعاركها الحربية وانتصارها، وإنجازاتها الحضارية وأعراسها وأفراحها وربما مأتمها وأحزانها، ومواسمها الفلاحية وغير ذلك.

كما شكلت أيضا وقودا محركا على مر الأزمان والعصور والمناسبات ربطت الأمم والشعوب بماضيها وتاريخها، وكانت محفزا للحفاظ على مقوماتها وتطوير نفسها في الحاضر والمستقبل.

والمجتمع العربي لم يشذ عن تلك المظاهر فقد كانت له أناشيده وأغانيه التي يرددها في مناسباته ومختلف الأحداث التي عرفها جاء في الأغاني أنه لما وقع "الشّنفرى" في أسر "بني سلامان"، قالوا له "أنشدنا، فقال: إنما النشيد على المسرة"[1] فذهبت مثلا[2].

---

[1]: ينظر: الموشح في مأخذ العلماء على الشّعراء، المزرباني، تحقيق: علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة، 1965، ص 52 و 53

[2]: موسيقى الشعر، ابراهيم أنيس، ص 162

[3]: المرجع نفسه، ص 162

- **قصيدة النشيد عند السائحي:**

إن الحديث عن القصائد النشيدية عند السائحي هو حديث في واقع الأمر عن الأناشيد في الشعر الجزائري، فالقارئ أو المستمع أو الدارس للمدونة الشعرية الجزائرية يلاحظ تلك الروح النشيدية الغالبة عليه، فلا يوجد شاعر جزائري مقلا أم مكثرا ومهما كان اتجاهه، قال الشعر ولم ينظم نشيدا .

لقد عرفت هذه المدونة أسماء كثيرة لها من الأناشيد ما خلدها وخلد المناسبة التي قيلت فيها، ولعل في الظروف العصيبة التي مرت بها الجزائر وهي تخضع للاحتلال الفرنسي، سببا مباشرا في انتشار ظاهرة النشيد، إذ أيقظ المشاعر الدينية والقومية والوطنية والإنسانية، فنظم الشعراء أناشيد حماسية مفعمة بالعواطف الجياشة والمشاعر النبيلة أحيانا أو الغاضبة أحيانا أخرى مع تفاوت بين الهدوء والرزانة والحماس والاندفاع، ولكن الاتجاه الغالب هو تلك القوة والانفجار على حساب الاتجاه الهادئ الرتيب، "فلا غرو أن تمتاز أشعار الثورة بملامحها المتوثبة وبطولاتها الخاطفة، أنها تحدو زحفا هادرا وليست تستنهض محفلا قابعا"[3].

فمن الأسماء الشعرية التي نظمت في الأناشيد: محمد العيد أل خليفة، مفدي زكريا، محمد العابد الجلالي، أحمد سحنون، محمد الشبوكي، محمد الصالح رمضان، عبد الحميد بن باديس وشاعرنا محمد الأخضر السائحي... ومن نماذج النشيد عنده: (نشيد وطني).

بدمائي بفؤادي بلساني بيدي[4]

سألي يا بلادي وسأبني للغد

وطني الخلد وإنّي طالب فيه الخلودا

قد وعاني أنا وابني ورعي قبلي الجدودا

أنت يا أرضي سماء وفراديس عجيبة

---

[1]: الأغاني، الأصفهاني، سمير جابر، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط2، ج 10، ص 187

[2]: ينظر: جمهرة أمثال العرب، أبو هلال العسكري، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط2، 1988، ج 2، ص 304

[3]: الشّعر الجزائري الحديث، صالح خرفي، ص 218

[4]: أناشيد النّصر، ص 24

أنت خصب ونماء أنت أمال حبيبة

أنت مجد ومفاجر ومشاريع عتيدة

عشت يا أرض الجزائر أبد الدهر سعيدة

وما يمكن استخلاصه من دراسة قصيدة النشيد السائحية، نورده في النقاط المركّزة التالية:

- الإشادة بالانتماء الحضاري والتعبير عن المشاعر الدينية والوطنية والقومية للشعب، والتأكيد على حب الوطن وتعداد أوصافه وذكر جماله ومآثره... وعلى العموم فإنّ قصيدة النّشيد في الشّعر الجزائريّ تحمل بنية ملحمية خالصة.

- إرضاء مختلف العواطف الدّينية والقومية والوطنية بشكل عامّ، لذلك تلقى القبول لدى مختلف الاتّجاهات السّياسية والتّيارات الفكرية لبعدها عن التعّب والعرقية وحرصها على تبنّي مبادئ الوحدة والتضامن والتّآزر والتّضحية وخدمة الجماعة.

- اعتماد اللّغة السهلة الواضحة البعيدة عن التّعقيد أو الابتذال، ممّا يجعلها سهلة الحفظ والتداول، وما برمجة بعض منها في الكتب الموجهة للفئات النّاشئة في المدارس والنّوادي والفرق الكشفية إلا دليل على ذلك، ثمّ أنّ هذه المهيآت هي نفسها "المجالات التي انطلقت فيها الأناشيد الوطنيّة، فاهتم الشّعراء بالنّاشئة وبما تتغنّى به في مواقفها المختلفة، وألّفوا لها الأناشيد التي تتغنّى بالأمجاد، وتشيد بالإسلام والعروبة وتهيب إلى مستقبل أفضل"[1].

- معظم هذه الأناشيد تحمل دلالات ورموز فنيّة ومعنويّة تمرّر رسائل كثيرة، لتوظيفها لكثير من الموروثات كالدّين واستحضار الأحداث التّاريخيّة واستدعاء الشخصيّات...

- اقتصارها في الجانب الموسيقي على ثلاثة بحور شعريّة: الرمل، المتقارب، الرجز، وهي كلّها بحور صافية، وهي من أصلح الأوزان للحن والغناء ومن أنسبها للنشيد. والواقع أثبت ذلك، فهاهو نشيد الجزائر الرّسمي "قسما" الذي يعدّ من أقوى الأناشيد لفظاً ولحناً نظمه مفدي زكرياء على بحر الرمل الذي وجد فيه

[1]: الشّعر الجزائري الحديث، صالح خرفي، ص 166 و 167

"الموسيقيون والملحنون أطوع في الغناء وأقبل للتلحين"[1]، وقصيدة "إلى الطغاة" للشابّي، وهي النّشيد الوطني التّونسي من بحر المتقارب...

- التّنويع في حرف الرّويّ والقافية والاستعانة بحرف اللّين والمدّ لمدّ الصّوت باللّحن وذلك استجابة لدواعي اللّحن والإنشاد، "فحيث شاعت أناشيد الجماعة، قلّ الاعتماد على القافية وكثر الاعتماد على حركات الإيقاع"[2].

- الإنهاء والاختتام بلازمة، والتي هي محطة يتوقف عندها الأداء وتساعد على أخذ النّفس وتجديد الطّاقة الإنشاديّة والانتقال من إيقاع إلى آخر تبعا للانتقال من فكرة إلى أخرى تبعا للبناء الموسيقي للنّشيد.

- تميّزها بالقصر وعدم إمعانها في الطول، الأمر الذي يسهّل انتشارها وحفظها وتداولها بين الجماعة، وتوظيفها في مختلف المناسبات التي تتوافق مع اتجاهها أو مضمونها أو غرضها العام.

## 5- قصيدة شعر التّفعيلة:

### - السائحي والشّعر الحديث:

يُعَدُّ الشّعر الحديث ظاهرة جديدة في بناء القصيدة العربيّة بمختلف أشكاله وأنماط بنائه وهندسته منذ خمسينيات القرن العشرين، وقد لقي حينها وما يزال يلقى معارضة شديدة لدى آخرين، وبين الطّرفين وجد فريق آخر وقف موقفا وسطا، فما هو موقع السائحي من هؤلاء؟ وما هو موقفه من ذلك؟ يقول السّائحي: "وأعرف أنّ الشّعر خطا خطوات واسعة في طريق التّطوّر، وتطلّع شعراء اليوم إلى آفاق أخرى لم نطمح إليها نحن فيما مضى، ولم يخطر لنا على بال، ذلك لأنّنا نرى أيّ خروج على الخطّ العربي الأصيل الذي سار عليه الشّعر خمسمائة وألف سنة تنكّرا للأصل وخروجا عن الجادّة وانحرافا في الأخلاق وجهلا بقواعد اللّغة، ولا أدري من سينتصر مع الزّمن، فهل سنغير رأينا نحن المحافظين، ويبدّل الله من أذواقنا فنفكّر تفكيرا آخر

[1]: موسيقى الشعر، ابراهيم أنيس، ص 20

[2]: حياة قلم، العقّاد، مكتبة غريب، القاهرة، ص 333. يقول ابراهيم أنيس: " ولسنا بحاجة إلى الإفاضة في التّدليل على أنّ تنوّع القافيّة ممّا يزيد في موسيقى الشّعر ويكسبه جمالاً فوق جمال"، موسيقى الشّعر، ص 278

ونقول قولا آخر؟ أم هم الذين سيهديهم الله ويتوبون عن الزّيغ والضّلال في الشّعر. نحن لا ننكر أنّ الزّمن يتطوّر وتتطوّر معه الأشياء ولكن لا نقبل أن نمسّ الأصول أو نتخلّى عنها، حتّى وإن اتهمنا بالجمود والتحجّر"[1].

فكما هو واضح فإنّ هذا القول يلخّص رأي محمد الأخضر السّائحي ويكشف عن موقفه تجاه حركة الشّعر الحديث التي بدأت تطفو على السّطح لتخرج على عالم الأدب والنّاس بهذا المنحى الجديد الذي مسّ بادئ الأمر البنية الشّكلية للقصيدة ثم انتقل ليشمل اللّغة والصّورة والخيال.

والسّائحي في رأيه هذا إنّما يُقِرّ بفطرية التطور في عالم الأفكار والأشياء، ومنها الشّعر، وأنّ هذا التطوّر في الشّعر قد تكيّف معه أصحابه لأنّهم عايشوه وأسهموا فيه، لكنّه في الوقت ذاته يرى أنّه من الواجب الحفاظ على ميراثنا الذي ورثناه عن أسلافنا، فليس من الأخلاق التّنكّر له أو التّمرّد عليه.

وقد اعتبر أنّ أيّة محاولة للخروج عنه إنّما هي ناجمة عن جهل باللّغة وقواعدها بما فيها العروض الذي هو أساس الشّعر طبعا. وكشف في الوقت نفسه عن حيرته وأقرّ بوجود صراع بين المعارضين والأنصار، لا يدري لمن يكون الحسم فيه.

وفي الأخير كشف عن معارضته الشّديدة في التّعرّض للأصول أي أصول الشّعر، حتّى لو ألصقت به وبأصحابه صفة الجمود والتّحجّر.

ونحن إذ نفهم من خلال هذا القول أنّ السّائحي مع التطوّر في بناء القصيدة لكن دائما في إطار ضوابط الشّعر العربي، خاصة الوزن من بحور وتفعيلات، مع إمكانية تجاوز حاجز القافية والرّوي. وهو هنا يلتقي ورأي نازك الملائكة[2] واتجاه عمر فرّوخ[3]، ولكن هل «غامر» السّائحي واقتحم مضمار الشّعر الحديث، أم بقي رأيه مجرد رأي وفقط؟

إنّ المتصفّح لمدوّنة السّائحي الشّعريّة، يجد للشّعر الحديث تواجدا محتشما، يمشي فيه على استحياء، وتمثّل في ثلاث خطوات لا غير، وهي:

---

[1]: بقايا وأوشال " المقدّمة"، ص 6

[2]: ينظر: قضايا الشّعر المعاصر، نازك الملائكة، ص 53 وما بعدها.

[3]: ينظر: هذا الشّعر الحديث، عمر فرّوخ، ص 57 وما بعدها.

1- الذي سار فيه على نظام الشّطر، كقصيدة "**بين الأعياد**"[1].

2- الذي يمزج فيه بين الشّكلين: العمودي والتّقليدي، كقصيدته " **لا تناديني**"[2].

3- الذي يجمع فيه بين الشّكلين أيضا كقصيدته "**عندما نهتف**"[3]. "

"ولا شكّ أنّ الجمع بين التّقليدي والحديث نابع من الحاجة إلى الخروج عمّا هو مألوف في إيقاعات القصيدة الواحدة... فالحركات النفسيّة المتفاوتة في التّجربة الشّعريّة تستدعي التّعدّد على مستوى الأوزان"[4].

وقد ولج السّائحي من خلال هذه النّماذج النظام الجديد في الشّعر، لكن دون المساس بأصول الشّعر العربي من حيث: الوزنُ والقافيّةُ، وقد خرج عن نظام الشطر المحدّد بعدد تفعيلاته إلى نظام السّطر المفتوح على عدد غير محدود منها، ومن قيد القافية والرويّ الواحد إلى التّعدّد والتّنوع فيها. "ولاشك انّ الجمع بين التّقليدي والحديث نابع من الحاجة إلى الخروج عمّا هو مألوف في إيقاعات القصيدة الواحدة، وذلك عندما تتعدّد الخيوط في المضمون وتتداخل إلى حدّ يتطلب معه كلّ خيط نوعا من الإيقاع الذي يتباين مع الإيقاع، أي يتطلّبه الخيط الآخر، فالحركات النّفسية المتفاوتة في التّجربة الشّعريّة تستدعي التّعدّد على مستوى الأوزان"[5].

نورد له هذا النّموذج، حيث يقول:

عندما تهتف من حولك أخرى...ياحبيبي[6]
أو تناجي حولك الإلف بميعاد قريب
أو إذا انساب مع الفجر غناء العندليب
فشجاكِ...
وعراكِ...
ما عرا هذا الفؤاد فَنَبَا عنكِ الوساد
لا تناديني...

---

[1]: جمر ورماد، ص 34

[2]: همسات وصرخات، ص 167

[3]: قصيدة من خارج الديوان.

[4]: الإيقاع في الشّعر الجزائري، حسين أبو النّجا، ص 30

[5]: الإيقاع في الشّعر الجزائري، حسين أبو النّجا ، ص 30

[6]: هي في الأصل بدون عنوان، وهي من خارج الدّيوان.

فإنّي قد تخطّيتُ الشّباب

وقد التزم السائحي في هذا النموذج تفعيلات بحر الرّمل، وهو بحر صّافٍ، شاع استعماله عند روّاد وأنصار الشعر الحديث إلى درجة الصّدارة، كما هو الشّأن عند نازك الملائكة[1] وبدر شاكر السّيّاب[2] وصلاح عبد الصّبور[3]... وغيرهم.

كما أنّه وهو يزاوج بين العمودي والحديث، يكون قد سلك منهجا انتهجه أتباع الشّعر الحديث، لما فيه من تنوّع الأصوات داخل وخارج النّص، وتكثيف للإيقاع الموسيقي وتنويعه، كما يكشف عن نفسية الشّاعر وتطلّعه أكثر إلى الحريّة والانطلاق، وتفجير العواطف والأحاسيس، وتأكيد المعنى وإيحاء الدّلالات، بالإضافة إلى أنّ هذه المزاوجة تتضمّن "الاعتراف بقدرة التّقليدي على الاستجابة للمضامين الجديدة"[4].

والنص هذا، إضافة إلى النّموذجين الآخرين، تحقّقت فيهم الوحدة العضوية بشكل لافت، على الرّغم من (فتوّة) تجربة الشّعر الحديث عند السّائحي، وهذا ما يؤيّد المنحى العامّ الذي سلكه أنصار هذا النّوع من الشعر"[5]، فالقصيدة الحديثة وحدة متماسكة، حيّة، متنوّعة، وهي تنقد ككُلّ لا يتجزّأ، شكلا ومضمونا". وهذه الوحدة حقّقها ذلك التّداعي النّفسي المتوالي في تكثيف شعوري، وتدفقات من المشاعر و الأحاسيس.

هي-إذن- تجربة خاضها السّائحي ولا أظن أنّه رضي عنها، وذلك لسببين اثنين:

- محدودية التجربة، فليس بين أيدينا سوى هذه النّماذج الثّلاثة، اللّهم إلاّ إذا كانت هناك نصوص أخرى لم تصلنا بعد، أو هي ضمن ما ضاع من أعماله، والزّمن كفيل بأن يؤكّد أو ينفي هذا الزّعم.
- ارتباطه بالنّظام الموروث للقصيدة العربيّة القديمة، ووفاؤه له.

---

[1]: شاعرة وناقدة عراقية معاصرة، زعيمة حركة الشّعر الحرّ (1923- 2007) ، من دواوينها: (عاشقة اللّيل ، صدر سنة 1947)، (شظايا ورماد، صدر1949)، (قرارة موجة1957)، ومن أعمالها النّقديّة: (قضايا الشّعر المعاصر) و (سيكولوجية الشّعر).

[2]: شاعر عراقي معاصر (1926- 1964) من متزعّمي حركة الشعر الحرّ، من أهمّ دواوينه: (أساطير، أنشودة المطر، أزهار ذابلة).

[3]: شاعر مصري معاصر(1931- 1981) من روّاد الشّعر الحرّ، من أهمّ أعماله: (النّاس في بلادي، 1957)، (تأمّلات في زمن جريح، 1970)، (الإبحار في الذّاكرة، 1977) وله مسرحيّة شعريّة (ليلى و المجنون، 1971).

[4]: الإيقاع في الشّعر الجزائري، حسين أبو النّجا، ص 31

[5]: الأدب العربي المعاصر في مصر، شوقي ضيف، ص178

**ثانيا: معمار القصيدة السّائحيّة:**

يعتبر الحجم أو معمار النّصّ الشّعري، المظهر الخارجي أو الفسيولوجيّ للقصيدة الذي يمكن الاستناد إليه في الحكم على مدى صلابة الهيكل الهندسيّ القائمة عليه، وعن مدى مقاومته لكل هزّة نقديّة تطاله أو تطال جزءا من مركّباته اللّغوية والبلاغيّة والعروضيّة. وقد أولت الدّراسات النّقدية المعاصرة لحجم القصيدة اهتماما خاصّا، فبعدما كان النّاقد العربيّ القديم يشير إليه عرضا، أو يكتفي بتقديم تعليق لا يعدو أن يكون مجرّد رأي صدر في لحظة تذوّق خاصّة عند السّماع...

و أخذا بالرّأي السّائد القائل بأنّ القصيدة تتكوّن من سبعة أبيات فما فوق، بدأنا أوّلا بتحديد الأحكام المختلفة لكل معمار، ثم وزّعنا القصائد عليها بالتّناسب المطابق لكل حجم، ثم أحصينا الكمّ المنتسب إليه مع تحديد نسبته لتحديد رتبته، دون أن ندخل في هذا الإحصاء الحسابّي، النّصوص الشّعريّة التالية:

- (قصّة ثائر)[1] المتكوّنة من ثمانية عشر ومائتي بيت، باعتبارها قصيدة قصصيّة.
- (حكاية ثورة)[2] عشرون ومائة بيت، لكونها نصّا أوبراليا[3] في شكل مقاطع مسرحيّة.
- (لحن الوفاء)[4] وهو قصيد قصصي، بنيّ على أكثر من بحر.
- المقطوعات التي أبياتها من ستة فأقلّ، بحكم أنّها لا تدخل ضمن القصائد.

إن ما لاحظناه عند تفحصنا للبناء المعماريّ لقصائد السّائحيّ، من حيث أبياتها، أنّه يؤثر تلك التي تراوحت بين عشرة وتسعة عشر بيتا، تليها في الرّتبة الثانية تلك المؤلفة من سبعة إلى تسعة أبيات، ثم التي تألّفت من عشرين إلى تسع وعشرين بيتا، أما الرّابعة فتلك التي عدد أبياتها من ثلاثين إلى تسع وثلاثين، وإيثار السّائحي لهذه الأحجام راجع إلى كون هذا النّوع من القصائد قادر"على تحمّل الهموم المعقّدة أكثر

[1]: همسات وصرخات، ص 13

[2]: الرّاعي وحكاية ثورة، ص 39

[3]: الأوبيرا: شعر المسرحي الذي يؤدّى غناء من غير أن يتخلّله أي حوار ملحّن: معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة، ص 368

[4]: الثقافة، الجزائر، السنة الخامسة، رمضان/ شوال1395هـ، أكتوبر/ نوفمبر 1975م، ص 71

ممّا تتحمّله القطع"[1]، كما أنّها "تربط بمهارة بين عديد أو كثير من الحالات العاطفية"[2] كالأفراح والأحزان والغضب والرضى ...

والسّائحي لم يكن وحده في هذا التّوجّه، بل "إنّ الشعر الجزائري الحديث سار على المنوال نفسه"[3].

والجدول الإحصائي الآتي يلخص كلّ ذلك:

| الحجم بالأبيات | عدد القصائد | عدد الأبيات | النسب |
|---|---|---|---|
| من 07 إلى 09 | 48 | 383 | % 96 ،22 |
| من 10 إلى 19 | 63 | 850 | % 14 ،30 |
| من 20 إلى 29 | 44 | 1059 | % 05 ،21 |
| من 30 إلى 39 | 33 | 1107 | % 78 ،15 |
| من 40 إلى 49 | 09 | 400 | % 30 ،04 |
| من 50 إلى 59 | 03 | 155 | % 35 ،01 |
| من 60 إلى 69 | 06 | 377 | % 87 ،02 |
| من 70 إلى 79 | 03 | 220 | % 35 ،0 |
| **المجموع** | **209** | **4551** | **% 100** |

ويمكن الآن ضبط الترتيب النهائي للقصائد حسب معماريتها وبنائها الهندسي:

| الرتب | عدد القصائد | الحجم المعماري | النسبة | عدد البيات |
|---|---|---|---|---|
| 01 | 63 | من 10 إلى 19 | %14 ،30 | 850 |
| 02 | 48 | من 07 إلى 09 | %96 ،22 | 353 |
| 03 | 44 | من 20 إلى 29 | %05 ،21 | 1059 |
| 04 | 33 | من 30 إلى 39 | %78 ،15 | 1107 |
| 05 | 09 | من 40 إلى 49 | %38 ،04 | 400 |
| 06 | 06 | من 60 إلى 69 | %87 ،02 | 377 |
| 07 | 03 | من 70 إلى 79 | %35 ،01 | 220 |
| 08 | 03 | من 50 إلى 59 | %35 ،01 | 155 |

[1]: الإيقاع في الشعر الجزائري، حسين أبو النجا، ص 21

[2]: الأسس الجمالية في النّقد الأدبي، عزّ الدين اسماعيل، ص 303

[3]: نسبة شيوع القصائد في الشعر الجزائري الحديث: 89.27/ ، بينما نسبة المقطوعات فكانت 10.72/، يراجع: الإيقاع في الشعر الجزائري، حسين أبو النجا، ص 21

والنّتيجة التي توصلت إليها في دراسة المعمار النّصي في القصيدة السّائحية، هي أنّ هناك ثمانية أحجام أساسية في القصيدة السّائحية، يمكن تصنيفها إلى ثلاث فئات:

**الفئة الأولى**:وتضم الأحجام الثّلاثة الأولى، والمتراوحة بين:سبعة إلى تسعة وعشرين بيتا، وعدد قصائدها: 155 قصيدة بنسبة 16. 74%، وعدد أبياتها: 2262.

**الفئة الثانية**: وتضمّ الحجمين الرّابع والخامس، والمتراوحين بين: ثلاثين إلى تسعة وأربعين بيتا، وعدد قصائدها: 42 قصيدة بنسبة 09. 20 %، وعدد أبياتها:1507.

**الفئة الأخيرة**: والمتمثّلة في الأحجام الثلاثة الأخيرة، المتراوحة بين:خمسين إلى تسع وسبعين بيتا، وعدد قصائدها: اثنتا عشر قصيدة، بنسبة: 74. 5%، وعدد أبياتها: 752 بيتاً.

**والنّتيجة**: أنّ السّائحي كان يؤثر النّفس الوسط في بناء قصائده، فالمطوّلة لم تتجاوز عنده الاثنتي عشر قصيدة، ولم ينزل عن الثّماني والأربعين، في حين بلغت قصائده المتوسطة 155 قصيدة.

ومسألة الحجم لفتت انتباه النقاد العرب منذ القدم، فقد"سئل عمرو بن العلاء: هل كانت العرب تطيل؟ فقال: نعم، ليسمع منها. قيل فهل كانت توجز؟ قال:نعم، ليحفظ عنها"[1].

لقد حاولنا الوقوف على البناء والشكل الّذي نسج عليه السّائحي قصائده، إن على مستوى السّرد الحكائي أو الحوار المسرحي، أو على مستوى النّشيد. وقد أسهبنا في الحديث عن التنوّع داخل الشّكل الواحد لمعرفة البناء الّذي وردت على نمطه هذه الأشكال، مع التّركيز بالخصوص على أثريهما في تحقيق البنيتين الأسلوبية والدلالية المحققتين لجمالية النّص الشّعري.

ولا شكّ أنّ الهندسة البنائيّة الشكليّة التي رسمت معالم القصيدة السائحيّة إنّما كان يهدف من ورائها الوصول إلى جمالية اللّفظ والمعنى، ومن ثمّ جمال الدّلالة والإيحاء، فالشّعر أولا وأخيرا ليس رسّا للكلمات أو جريا وراء اللّغة الكلاميّة، ومحاولة طلائها بالأصباغ والألوان بقدر ما هو تعبير عن الشّعور الإنساني النّبيل، ونظرته الأصيلة للكون والوجود والإنسان... ولا بدّ أن تستجيب الجمالية الشّعرية لهذا التّعبير، كما أنّ على

[1]: الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق: علي بن محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ص 192، العمدة، تحقيق: محمد محي الدّين عبد الحميد، ج1، ص380و381

هذا التّعبير أن يستغلّ الجمالية وتنوعها ليصل إلى هدفه المرجو وهو الارتقاء بالشّعر إلى عالم المثالية الإنسانية التي تجعل من الإنسان وقضاياه هدفها الأسمى والأنبل.

كما تعرضنا إلى مسألة هامّة تخصّ البناء ووحدته الفنيّة واقصد بها: **الوحدة العضويّة**، فمن خلال التّطبيقات التي أجرتها على النّصوص السّائحية سواء الغنائية منها أو الموضوعية، تبيّن أنّه يسير في غالب شعره الغنائي على نمط القدامى، أي **وحدة البيت**، وهو سلوك له ما يبرّره، كثقافة الشّاعر المحافظة وانتمائه إلى المدرسة الوطنية الإصلاحية التي تنتمي إليها العديد من الأسماء الشّعرية الجزائرية عكس شعره الموضوعي: القصصي منه أو المسرحي، فقد التزم **الوحدة العضوية**، وذلك ليس خروجا عن المألوف، بل إنّ هذه الأنماط تخضع بالضّرورة لمثل هذه الوحدة، باعتبارها قصصية تقوم على توالي الأحداث من بدايتها، مرورا بلحظة التّأزم والعقدة، وصولا إلى الحلّ.

فالسّائحي سواء في شكل قصائده وقالبها، أومن ناحية بنائها ظهر محافظا مشدودا إلى القديم، وفيّا لأساليب أصحابه ونهجهم، إلا ما شذّ عنده في جملة من قصائده الغنائيّة أو في مطلق قصائده الموضوعية، التي استجاب فيها لداعي الوحدة الفنيّة، التي تحقّق إلى حدّ بعيد البنيتين الأسلوبية والدّلاليّة المحقّقتين للجمالية النّصيّة، والتي تضمن بقاءها لزمن طويل.

**تقديم:**

يتميز النقد الأدبي العربي قديمه وحديثه بخصوبة مادته وتعدد مظاهره الفنية وتشعب أحكامه النقدية. ورغم تباين هذه الدراسات في أحكامها إلا أننا نجدها قد أسهمت مجتمعة في تقريب "الإنتاج الأدبي" إلى المتلقي، ووفرت له أدوات ومفاتيح الدخول إلى عالم "النص الأدبي" حتى يتعامل معه على بينة من أمره.

ومن هذه الأدوات والأسس الفنية التي أسهب النقاد في تأصيلها "الصورة الشعرية"فبينوا مفهومها وأسسها الفنية وأنواعها وأشكالها. وقيمة "الصورة " تتجلى في أنها تعد عنصرا أساسيا من عناصر"الخطاب الشعري" إلى جانب عناصر أخرى كالبنية الإفرادية والتركيبة والإيقاع الشعري.

**أولا: الصورة الشعرية**

**1- مفهوم الصورة:**

إن تحديد ماهية "الصورة الشعرية" تحديدا دقيقا من الصعوبة بمكان لأن الفنون بطبعها تكره القيود.وهذا هو السر وراء تعدد مفاهيم الصورة وتباينها بين النقاد بتعدد اتجاهاتهم النقدية ومنطقاتهم الفلسفية.وأول من استعمل مصطلح الصورة هم "الرومانتيكيون"، وهو ترجمة حرفية للفظة الفرنسية "IMAGE" ونحاول في هذا الإطار جمع بعض التعريفات لأن بجمعها يكتمل المفهوم وتتجلى ماهية الصورة.

**أ – عند الغربيين:**

يعرفها الشاعر الفرنسي (بيار ريزدي) بقوله "إنها إبداع ذهني صرف، وهي لا يمكن أن تنبثق عن المقارنة من الجمع بين حقيقتين واقعتين تتفاوتان في البعد قلة وكثرة ولا يمكن إحداث صورة بالمقارنة بين حقيقتين واقعتين لم يدرك ما بينهما من علاقات سوى العقل"[1].

فالصورة إبداع ذهني لأنها تعتمد أساسا على مخيلة الشاعر، وبذلك لا يمكن أن تتعلم وهي لا تجمع بين الحقيقتين بعيدتين عن المجال الحسي،بحيث لا يدرك ما بينها من علاقات إلا العقل ،لأنها بذلك ستفسر المجردات بالمجردات ،بل ينبغي أن تكون إحدى الحقيقتين واقعية تدرك عن طريق الحواس وبذلك فقط تتحقق صفة التصوير.

أما الدكتور (العربي حسن درويش) فيذكر تعريفا للناقد الغربي (فان)[2] فيقول: " الصورة كلام مشحون شحنا قويا، يتألف عادة من عناصر محسوسة: خطوط، ألوان، حركة، ظلال تحمل في تضاعيفها فكرة

[1]: شعر الثورة عند مفدي زكرياء، إعداد الشيخ صالح، سنة 1985م، ص302

[2]: د.العربي حسن درويش، النقد الأدبي الحديث، مقاييسه واتجاهاته وقضاياه ومذاهبه، ط2، القاهرة، ص 194

وعاطفة، أي أنها توحي بأكثر من المعنى الظاهر، وأكثر من انعكاس الواقع الخارجي وتؤلف في مجموعها كلا منسجما،فهي إذن" مجموعة من العناصر المحسوسة التي ينطوي عليها الكلام،وتوحي بما تحمله من تضاعيف المعنى الظاهر، وأنها تنحصر في جانبين هما: الجانب الحسي المرتكز على الفكرة والعاطفة، والجانب الاستعاري الذي يضفي على الشكل أكثر من معناه الظاهري.

**ب – عند العرب المحدثين:**

يذكر الأستاذ (**أحمد الشايب**) تعريفا مطولا للصورة، حاول فيه جمع أساسيات الصورة من خلال تحديده لمقاييسها:"الوسائل التي يحاول بها الأديب تقل فكرته وعاطفته معا إلى قرائه أو سامعيه، هي الصورة الأدبية.ثم يذكر أن لها معنيين الأول: ما يقابل المادة الأدبية، والثاني ما يقابل الأسلوب. ويتحقق بالوحدة، وهي تقوم على الكمال والتأليف والتناسب". ومقياس الصورة عنده هو قدرتها على نقل الفكرة والعاطفة بأمانة ودقة، فالصورة هي العبارة الخارجية للحالة الداخلية، وهذا هو مقياسها الأصيل، وكل ما نصفه بها من جمال وروعة وقوة إنما مرجعه إلى هذا التناسب بينها وبين ما تصور من عقل الكاتب ومزاجه تصويرا دقيقا خاليا من الجفوة والتعقيد[1]، فيه روح الأديب وقلبه بحيث نقرأه كأن نحادثه ونسمعه، فقوّة الصورة تتجلى عند أحمد الشايب في قدرتها على نقل الفكرة وأنها مرآة عاكسة لنفسية الشاعر، وهي الضوء الكاشف عن كفاءة الأديب وقدراته العقلية.

ويعرفها (**د.مصطفى ناصف**): "تستعمل الصورة عادة للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي وتطلق أحيانا مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات".ويقول في موطن آخر:"إن لفظ الاستعارة إذا أحسن إدراكه، قد يكون أهدى من لفظ الصورة"[2].

فالصورة عنده "ما استدل بها على التعبير الحسي الذي يوصلنا إلى إدراك حقيقة الشيء وماهيته من جهة، وعلى دلالة الكلمة الاستعارية من جهة أخرى. والثاني يعني بشكلها الخارجي في دلالته الاستعارية. ثم يأتي بعدها فيحدد الصورة "منهج– فوق المنطق– لبيان حقائق الأشياء. وهذا التحديد للصورة يكاد ينتقل بنا من المجال الأدبي إلى التدقيق الفلسفي.[3]"

[1]: د.العربي حسن درويش، النقد الأدبي الحديث، مقاييسه واتجاهاته وقضاياه ومذاهبه، ط2، القاهرة ، ص 196

[2]: د. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 5/3

[3]: د.العربي درويش، النقد الأدبي الحديث، مقاييسه واتجاهاته وقضاياه ومذاهبه، ص199

أمّا (**د.عز الدين اسماعيل**)[1] فيعرفها "بأنها تركيبة عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكر أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع". ففي الصورة الشعرية تتجمع عناصر متباعدة في المكان وفي الزمان غاية التباعد، لكن سرعان ما تأتلف في إطار شعوري واحد.

و رغم هذا التباين والاختلاف في مفهوم الصورة بين النقاد، إلا أنهم يتفقون في قيمتها وضرورتها بالنسبة للشاعر.

وما ينبغي ذكره في ختام الحديث عن مفهوم الصورة هو أن ندرك شروط النجاح في استعمال الصورة[2]، وهي:

أ- أن تعكس انفعال الشاعر وإحساسه وتفاعله بالأشياء التي هي موضوع تجربته النفسية ومادته الخام.

ب- أن تثير المتلقي بخلقها صورا للأحاسيس والأشياء والمواقف في مخيلته لم يعتدها ولم تكن موجودة من قبل على الصورة والهيئة التي ابتدعها الشاعر ونظمها.

ج- أن تؤثر في نفس المتلقي بإحداثها المتعة الفنية المطلوبة، وتمكنه من وعي الأشياء والمواقف وعيا جيدا.

**2- الصورة الشعرية وأقسامها:**

إذا كان مصطلح الصورة الشعرية حديث النشأة فإن محتوى الصورة ومضمونها موجود في التراث التقدي مع اختلاف يسير يكاد ينحصر في إهمال القدامى للجانب النفسي الذي تتضمنه الصورة الشعرية. لهذا نجد الحديث عن الصورة الشعرية بارزا في كتب علوم البلاغة العربية. أما مصطلح الصورة فكان يقصد به في النقد القديم الشكل. فالصورة الشعرية تبرز في القديم من خلال التشبيه والاستعارة والكناية والبديع."إن الصورة الشعرية هي كل تعبير شعري ينقل إحساس الشاعر إلى المتلقي فيثير انفعاله، ويحرك مخيلته، ويؤثر في فكره ووجدانه بحيث يجبره على الاستجابة العاطفية أو النفسية المطلوبة، سواء كانت هذه الصورة تشبيها أم كناية أو لونا من ألوان البديع لأن من شروط الصورة الشعرية الناجمة إثارة الانفعال أو إثارة الوجدان أو إثارة المخيلة أو إثارتها والتأثير فيها جميعا".[3] فالصورة الشعرية قديما ظهرت من خلال الأشكال الأساسية التالية:

❖ **التشبيه:**

[1]: د.عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 70

[2]: الأخضر عيكوس، الصورة الشعرية في القصيدة الجاهلية ، ص 64

[3]: المرجع نفسه، ص 31

تبرز أهمية التشبيه في أنه يجمع بين حقيقتين حسيتين في الغالب، فهو يقدم المعنى ويصور الشعور تصويرا حسيا، فيحصل للنفس من الإنس به بإخراجها من الخفي إلى الجلي الواضح. والتشبيه به القدرة على تصوير المعنوي في صورة الحسي الذي هو أقرب إلى النفس وأعلق بالفهم.

ويرى البلاغيون أن التشبيه البليغ أرقى الأنواع لأن فيه يتحد المشبه به، فيعلو المشبه إلى مستوى المشبه به، وذكر الأداة يضعف المشبه ويلحقه بالمشبه به،وذكر الشبه يقيد التشبيه ويحصره في جهة واحدة.

فاللغة الشعرية تعطي امتدادات دلالية للبنى اللفظية وتكسب الشاعر قدرة إبداعية متميزة في التعامل مع الحدود المعجمية للمفردات الموظفة في نصوصه والمنظمة لأنساقها، مكسبة إياها جمالية ذاتية خاصة في شكل صور فنية متنوعة، إذ الصورة الشعرية أساسها "لغة إيحائية نابعة من العالم المخبوء داخل الذات، من حيث كونها تغوص في أعماق اللاشعور، لتكشف مكنونات العملية الإبداعية الخفية للشعرية في نفسها المتفاعلة مع الذات المبدعة والمتوحدة مع الكينونة الخارجية التي تدرك أبعادها بالحدس التصوري"[1].

والتشبيه لون فني متميز يشكل حضور طرفيه طابعه الأساس فيتعدى أثره مجال الرؤية البصرية رغم ما تحدته المشاهد الحسية من آثار نفسيه على القارئ، لذلك يتخذه الأديب وسيلة الخروج من رتابة القول العادي السطحي ليصبح عنده المثير الأول للعملية التخيلية الإبداعية، والذي يعتبر أنموذجا يفرض قراءة لتلك التجليات التي تطبع حركة التشبيه عنده، في جعل المعنوي محسوسا وغير الممكن ممكنا في إطار تخيلي يتأسس بنيويا على نوعين من التشبيه، الفاصل بينهما ذكر الأداة أو عدم ذكرها.

ويعتبر التشبيه من أزهى الصور البلاغية وأروعها ألوانا وأشدها تأثيرا، وهو في أبسط معانيه: توضيح معنى عن طريق التقريب بين شيئين تجمعهما مماثلة في غالب هيأتيهما أو في جزء منها. ويعتبر التشبيه من أكثر الصور البيانية شيوعا في كلام العرب عامة:" حتى لو قال قائل هو أكثر كلامهم لم يبعد"[2]، ليس من الغريب أيضا، أن يحتل المكانة نفسها في شعرهم فاتخذوها وسيلة من وسائل التقريب والإيضاح والربط "وإخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه الحاسة"[3].

[1]: صلاح فضل، نبرات الخطاب الشعري، ص118

[2]: الكامل في اللغة والأدب، المبرد، مؤسسة المعارف، بيروت، 1985، ج2، ص 60

[3]: خزانة الأدب ونهاية الأرب ،ابن حجة الحموي، شرح: عصام شعيتو، ص 385

لقد اهتم النقاد والبلاغيون بهذا اللون البياني، واجتهدوا في دراسته وتحديد ماهيته ووظيفته واستنبطوا له ضوابطه وأساليبه[1]، وعده أهل البلاغة منهم على الخصوص واتفقوا "على شرف قدره وفخامة أمره في فن البلاغة "[2]، فخصصوا له بذلك فصولا طويلة ضمن مصنفاتهم سواء تلك التي درست الفنون الأدبية أو تلك التي اهتمت بالدرس البلاغي بوجه عام.

ارتبط التشبيه منذ القدم بالوصف والسرد والصورة ومازال كذلك إلى يومنا هذا لأنه" هو في الواقع ضرب من التصوير"[3]، فقد رأى فيه أهل الصنعة أنه من أوفق الطرق لتقريب الأشياء مادية كانت أم معنوية من ذهن المتلقي، وأنجعها للتأثير فيه وجعله يتفاعل معها أشد الانفعال، وازداد التأكيد على هذا المنحى في الدراسات النقدية الفنية الحديثة التي رأت أن"الهدف من التشبيه هو نقل الأثر النفسي للمشبه من وجدان الشاعر إلى وجدان القارئ"[4] مقتفية بذلك أثر الرومنسيين والرمزيين المتأثرين بدورهم بجهود الاتجاه النفسي الذي فرض نفسه في مختلف الفنون الإنسانية الأخرى. والذي يمكن الإقرار به حاليا أنه من غير الممكن وفي أي حال من الأحوال أن نحيط بكل الوظائف الجمالية للتشبيه داخل النص الأدبي، وذلك لارتباطه الشديد بالمعاني أكثر من اللفظ، إضافة إلى عامل التأثير في النفس والذي يتفاوت درجة من متلق إلى آخر.

- **أشكال التشبيه في شعر السائحي:**

حظ التشبيه عند السائحي كحظه عند الأسلاف أو المعاصرين له، فهو يأخذ حيزا لا بأس به من حيث الكم أو من حيث القيمة الجمالية إضافة إلى محاولاته التجديد فيه، ففي كثير من القصائد يتوالى التشبيه عنده من بيت إلى آخر مما يجعله طرفا أساسا في بنائها، وعنصرا من العناصر التي تحقق جماليتها وفنيتها وتمارس سلطتها على المتلقي. فمن القصائد التي تتوالى فيها التشبيهات بشكل واضح قصيدة (في استقبال رمضان):

ليالي كان الصّوم حبّا ورحمة وكان كنبع النور يهدي ويلهم[5]
فلا المال يطغي ذا الثرا فيعتدي ولا الفقر كالمعتاد يشقى ويؤلم

[1]: استنبط أبو هلال العسكري للتشبيه أربعة أوجه: إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه، إخراج ما لم تجر به العادة إلى ما جرت به، إخراج ما لا يعرف بالبديهة إلى ما يعرف بها، إخراج ما لا قوة له في الصفة على ما له قوة فيها، ينظر: كتاب الصناعتين، ص 456 وما بعدها.

[2]: الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، شرح وتعليق وتنقيح: محمد عبد المنعم خفاجي، ص 123

[3]: علم البيان، عبد العزيز عتيق، ص 129

[4]: المرجع نفسه، ص112

[5]: بقايا وأوشال، ص 95

هو الدّين خلق كالنسيم معطر وحب على كل العباد مقسم
ثلاثون عاما واقفين شوامخا كمثل الروابي لا نشيخ ونهرم
فشدوا على الأيدي كما في"نوفمبر" وسيروا فذكراه الثلاثون أنتم
فلسطين ما زالت هناك جريحة و ما زال فينا قرحها يتورّم
و إخواننا العرب الميامين حولها أصم وأعمى لا يراها و أبكم
ألا أنّنا رغم الزمان و صرفه عمالقة لكنّنا نتقزّم

هذه أبيات تضمنت تشبيهات ذات تركيبات متنوعة وصور متفاوتة الألوان والتقاسيم، اشتركت فيها أطراف من حقول دلالية مختلفة، ولأغراض متباينة من تشخيص وتجسيد وتمثيل، ويمكن توضيح ذلك من خلال هذا الجدول:

| المشبه | طبيعته | المشبه به | طبيعته | الأداة | وجه الشبه | نوعه | الدلالة التصويرية |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| الصوم | مجرد | حبا ورحمة | معنوي | – | – | بليغ | الطهارة، النقاء، النبل |
| | | نبع النور | مادي | الكاف | يهدي ويلهم | تام | الوضوح، الصراحة |
| الفقر | مجرد | المعتاد | مطلق | الكاف | – | مؤكد | الثبات، العادة، الطبع |
| الدين | مجرد | النسيم | مجرد | الكاف | معطر | تام | الليونة، الجاذبية، القوة |
| | | حب | مجرد | – | مقسم | مجمل | الترحيب، العدل، المساواة |
| واقفين | عاقل | الروابي | مادي | مثل | شوامخا | تام | الصمود، الثبات، المقاومة |
| الشد على الأيدي | مجسد | نوفمبر | حدث تاريخي | كما | – | مؤكد | القوة، الصلابة، العهد، التآزر |
| العرب | عاقل | أصم، أعمى، أبكم | عوارض | – | لا يرى | تام مجمل | التيه، الضياع، التشتت |
| أننا | عاقل | عمالقة | مادي | – | – | بليغ | القوة الخارقة، الشدة |

والملاحظ أنّ هذا الحشد من التشبيهات المتنوعة جمع فيها السائحي بين الثناء والذم، وبين الإشادة واللوم، في صور متجلية لا يجد المتلقي صعوبة في إدراك تفاصيلها، فهو يأسى للواقع العربي المزري، ويتأسف لحالة الهوان التي هو عليها اليوم، فأمته انشغلت بصراعاتها الداخلية حول الزعامات والتفاهات وغير ذلك، وها هي فلسطين قد ضاعت منهم أو قد ضيعوها، فلا هم مدوا لها يد العون ولا هم تركوها تتولى أمرها بنفسها...بينما عدوها قد أعد عدته واهتم بنفسه فصار قويا وانفتحت أمامه أبواب الطمع والتوسع...ولا يكتفي السائحي باللائمة فقط بل يقدم الحلول المناسبة للخروج من ذلك الوضع، فيراها في اثنين لا ثالث لهما:

- العودة إلى الدين فهو الكفيل بضمان وحدة العرب وقوتهم من خلال الالتزام بتعاليمه.
- الاقتداء بالثورة الجزائرية التي أحيت فريضة الجهاد لطرد عدوها وفك قيدها واسترجاع سيادتها.

أما إذا عدنا إلى مكونات التشبيه في الصور السابقة، وجدناه يقوم على أركانه المعروفة لكنها مختلفة من صيغة إلى أخرى ويمكن ملاحظة واستنتاج ما يلي:

1- **المشبه:** تنوع في طبيعته من صورة إلى أخرى، فقد ورد متراوحا بين العاقل (أربع مرات) والمجرد(ثلاث مرات) فهذا يمثل ارتباط السائحي بمحيطه المعقول أكثر من العالم المجرد.

2- **المشبه به:** تنوع من صورة إلى أخرى فقد جاء عارضا(ثلاث مرات) ومطلقا وماديا (مرتان) ومعنويا وحدثا(مرة واحدة) وفي ذلك دلالة على ثراء حقول هذا الطرف(المشبه به) لأن به يتم تقريب صورة أو هيأة الطرف الثاني(المشبه) من ذهن القارئ.

3- **الأداة:** هي الوسيط الرابط بين الطرفين (المشبه والمشبه به) ولا شك إن غيابها أقوى تأثيرا من حضورها، والسائحي في هذه التشبيهات جعلها حاضرة في خمس وغيبها في أربع، والأداة الحاضرة تنوعت بدورها (الكاف) ثلاث مرات، و(كما، مثل) مرة واحدة لكليهما، وثراء الوسائط التشبيهية يجعل من السهل الاستعانة بها للزيادة في التوضيح، كما أن تغييبها يرفع منه ويزيد في بلاغته.

4- **وجه الشبه:** هو ملتقى التماثل والتشابه بين الطرفين، حيث يشعر بالمشبه ويشي به على مختلف المستويات: الصورة، الهيأة، المعنى، اللون، الحركة، الصوت.... ويمكن للواصف أو المصور أن يذكره فيسمى- حينئذ- التشبيه: مجملا، وذكر وجه الشبه في الكلام لا يسمح للمتلقي بأي تأويل أو خروج عن الحدود التي رسمها المتكلم من خلال التشبيه، كأن الشاعر بذلك يمارس نوعا من التسلط والأسر على المتلقي، وفي قصيدة (ذكرى المولد النبوي) يقول:

لذلك تلقاني مع الشعر ساردا إذا قلت ولّى كالشباب، تجدّدا[1]
تحركني الأفراح حتى كأنني من الوجد غصن بالنسيم تأوّدا
وهاج فؤادي كالغريب مرورها وما هي إلا كالظلال وكالصدى
و لكنها تروي الحديث مفصّلا وترسله كاللحن يأتي مردّدا
فأبناؤنا منا غرسنا طباعهم وأخلاقهم لن يخلفوا الدهر موعدا
بنيناهم مثل الجبال شوامخا رواسي هل تخشى الرواسي من المدى؟

[1]: بقايا وأوشال، ص 125

و نشحذ فيهم كالسيوف مضاءهم ليمضوا إلى أعلى مكان و أبعدا
فقد تمرض الأرواح مثل جسومها فتسعى لكي تقصي البلاء وتطردا
وليس كهذا العيد عيد محمد دواء به يغدو الشفاء مؤكّدا

| المشبه | طبيعته | المشبه به | طبيعته | الأداة | وجه الشبه | نوعه | الدلالة التصويرية |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| الشعر | مجرد | الشباب | مجرد | الكاف | ولى | تام | التغير والتحول والإدبار والنأي |
| الضمير(ن) | عاقل | غصن | مادي | كأنني | تأودا | تام | الميل والخضوع والاعوجاج |
| فؤادي | عاقل | الغريب | مطلق | الكاف | مرورها | تام | الدهشة والاستغراب والذهاب |
| الأفراح | معنوي | الظلال والصدى | مجرد | الكاف | مرورها | تام | السعادة والنشوة |
| الحديث | حدث | اللحن | مجرد | الكاف | مرددا | تام | تكراره نشوة وتلذذ |
| أبناؤنا | عاقل | الجبال | غير عاقل | مثل | الشموخ والرسو | تام | المتانة والثبات والقوة والوقوف |
| مضاءهم | مادي | السيوف | مادي | مثل | الشحذ | تام | الفاعلية والجدة |
| الأرواح | مجرد | جسومها | مادي | مثل | تمرض | تام | الضعف والتغير وفساد المزاج |
| العيد | حدث | عيد محمد | حدث | الكاف | دواء وشفاء | تام | الراحة والاطمئنان والعلاج |

و الملاحظ على هذه التشبيهات هو:

أ. اقتصارها على التام منها فقط، مع تنوع في الواسطة التشبيهية التي تتحكم في الرابطة بين المشبه والمشبه به. والتشبيه التام في منأى عن أي قوة تأثيرية باعتباره استوفى جميع الأركان، مما يجعل المتلقي أسيرا خاضعا لسلطة الشاعر الممارس لسلطة التشبيه، سائرا في خطه، يفرض عليه ما شاء من الصور بخلاف التشبيه الذي يستغني عن ركن من أركانه خصوصا الأداة والوجه، أما إذا فقد أحد طرفيه فيصبح استعارة، أي أكثر استفزازا للمتلقي من ذي قبل... ولعل الشاعر وهو يكثر من التشبيهات التامة، يكون قد خضع لسلطة العروض حتى وإن سبب له إساءة لصورته الشعرية من حيث البلاغة، لأنه وقع في المبتذل الكثير الاستعمال.

ب. التنوع الذي مس طبيعة الطرفين، فقد ورد في صور مختلفة: مجردة، عاقلة، معنوية، مادية، مطلقة، وحدثية، مما يكثف صورة المشبه في ذهن المتلقي، ويجعله أكثر تركيزا والتفافا حولها. كما طال التنوع الأداة التي توزعت بين حرف التشبيه (الكاف) والاسم (مثل) والتركيب (كأنني)، وهذا يثري الوسيط التشبيهي من حيث المعنى ودقة العلاقة بين الطرفين.

وعناية السائحي بالبناء التشبيهي داخل قصائده، تمثلت على الخصوص في التنويع الذي مس طرفي التشبيه الأساسيين من حيث الطبيعة الدلالية لهما، ومن خلال التركيبات المزجية المختلفة، يذهب بنا السائحي في رسم صوره أيما مذهب –كما سيأتي تفصيله – فتتنوع هيأت التشبيه من موضع لآخر.

1- **تشبيه عاقل بعاقل**: يقول في قصيدة (أخوك يريد الثياب):

وتخطر في العيد مثل العروس تباهى بأثوابك الزاهية[1]

فالسائحي يخاطب في هذه القصيدة الإنسان الجزائري السعيد بالعيد في ظل الحرية والاستقلال، ويطالبه أن لا ينسى الفقير الذي جاهد بالأمس العدو، وهو اليوم في حاجة إلى من يعتني به. مشبها إياه مزهو في لباسه بالعروس تتباهى بأثوابها حين زفافها، وهو تشبيه تام الأركان بتميز واحد وهو عدم التصريح بالمشبه، أي التستر عليه من خلال الضمير المخاطب المقدر ب: (أنت) ليكون أكثر دلالة بالعموم.

والسائحي في هذا التشبيه وقع في المبتذل الركيك، لأن تشبيه الرجل المتخطر الزاهي بلباسه بالعروس المتباهية بأثوابها ليلة زفافها تشبيه قريب غير مستساغ، والذي زاد من ابتذاله هو توكيده بالأثواب والزهو، فالتشبيه فيه صريح لا خفاء فيه.

2- **تشبيه عاقل بغير عاقل**: قال في قصيدة (الدمع لا يكذب):

يحومون حولك كالفراش ليلثموا نعشا يضم شموخنا وعلانا[2]

شبه السائحي جموع المشيعين لجنازة الراحل هواري بومدين، وهم يتدافعون نحو نعشه لتقبيله، بالفراش الواقع على الزهر ليلثم شذاه، وهو تشبيه استوفى أركانه إذ جمع فيه بين مشهدين متناقضين:

- الأول: مشهد الفراش بألوانه الجميلة الزاهية، يقع على الزهر الجميل اللون، الطيب الشذى.
- الثاني: مشهد النعش المسجى بالراية الوطنية، وهو محمول نحو مثواه الأخير.

وهذا التباعد الكبير بين المشهدين من حيث حقيقتهما، يستوقف المتلقي من حيث الدلالة، وقد يجد صعوبة عند محاولة التقريب بينهما، لكن هناك وجوها جمالية بين المشهدين داخل هذا التشبيه، وهو طبيعة الضعف التي تتملك الطرفين (الفراش والمشيعون)، فالأول ضعيف بالطبيعة، والآخر ضعيف بالموقف، وهناك أمر آخر وهو سر الجاذبية في الزهر والنعش، فالأول يجذب بشذاه، والثاني يجذب بعظمته أي عظمة الرجل الذي خدم أمته وشعبه، فالسائحي ببراعة فائقة استطاع أن يجعل من تناقض المشهدين تناسبا جميلا من

[1]: همسات وصرخات، ص 79

[2]: بقايا وأوشال، ص53

حيث الصورة والتعبير "فالشاعر قادر من خلال إحساسه الجديد بالمفردات وتجربته في الحياة أن يعطي لها دلالات شعرية من خلال توظيفها في سياق جديد، فالشعر ليس صناعة بل تجربة"[1].

3- **تشبيه عاقل بمادي:** جاء في قصيدته (معذرة يا ملتقى الفكر):

وأصبح تصدير البراميل همنا فصرنا براميلا على الأرض تسحب[2]

فالبيت ينطق بمعناه ودلالته، فالصورة شاخصة واضحة، نجد السائحي من خلالها يشخص حالة مرضية دبت في المجتمع العربي فقضت على قيمه وأخلاقه، وهو الانشغال بتصدير البترول لجلب الأموال واكتنازها، مما أنساه أمورا هي أكثر أهمية من تصدير البترول وتحصيل أمواله (الدين، التاريخ، الحضارة، الأخلاق، الجهاد...)، وهي قضايا ذكرها في ثنايا القصيدة. والذي زاد الصورة التشبيهية قوة وإثارة هو التعبير بضمير المتكلم الجمعي، فهو يحمل الوضع لكل العرب دون استثناء، فالمسؤولية جماعية والكل مسؤول عنها.

والتشبيه هنا فيه إجمال غابت فيه الأداة مما أعطاه تكثيفا وغزارة، خصوصا من خلال المشهد المليء بالألوان والحركة والصوت من خلال الفعل(تسحب).

4- **تشبيه عاقل بمجرد:** يقول في قصيدة (الدمع لا يكذب):

والشعب كالتاريخ يصدق دائما لا يكذب التاريخ مهما كانا[3]

إن موقف الشعب المؤثر، يوم دفن الرئيس هواري بومدين، موقف صادق لا يحتمل التكذيب، فالشعب تأثر تأثرا شديدا بفقد زعيمه، فهو بهذا السلوك يشبه التاريخ الذي يسجل الأحداث بصدق دون تزييف، فالتاريخ (المشبه به) مجرد لا يمكن تخيل شكل له، والشعب (المشبه) كائن عاقل، بينهما علاقة أزلية، فلا يمكن تصور تاريخ بدون شعب ساهم في صنع أحداثه، كما أن الشعوب في غالب الأحيان تعمل على تسجيل تاريخها وحفظ أحداثه بطريقة أو بأخرى.

5- **تشبيه مجرد بمادي:** يقول في قصيدة (جمعية الأمل):

هو الحق وضّاح وهل فيه ريبة لمن أمعن التنقيب فيه وحققا[4]

سرى كالصبا لطفا وكالشمس طلعة وكالغيث إحسانا، وكالروض رونقا

---

[1]: مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر، فاتح علاق، ص209

[2]: إسلاميات، ص39

[3]: بقايا وأوشال، ص53

[4]: المصدر نفسه، ص23

فالحق مجرد لا شكل معروف له ولا هيأة، لكنه يتمثل في سلوك الناس ومواقفهم، شبهه السائحي بأشياء مادية مرئية لها شكل وهيأة وحيز تحتله (الشمس، الغيث، الروض).

أما تشبيهه بالشمس فمن جهة القوة والوضوح والحجم، أما الغيث فمنه الخير والنفع العميم والرواء والسقي والنماء، وفي تشبيهه بالروض دليل على الراحة والسعادة التي يتركها في النفس والروح والضمير، كالتي نشعر بها ونحن ننظر إلى الروض وأزهاره البهية وخضرته النضرة.

6- **تشبيه مادي بمجرد:** يقول في قصيدة (مع هلال محرم):

وما زلت تسري في الظلام مطوفا كأنك فكر حائر متردد[1]

فالهلال شيء مادي له هيأة وحيز مداري يحتله تراه العين، لكن الفكر مجرد لا صورة له ولا هيأة، وسريان الهلال في الظلام وإنارته بدا للسائحي كأنه الفكر الذي لا يكون في غالبه إلا ليلا، وقد ينير بالرأي لصاحبه بعد تردد، فالعلاقة – إذن – كامنة في الإنارة ووضوح الرؤى.

فحرية الأرض ... مثل العروس سنحظى بها إن بذلنا المهور[2]

فالحرية مجردة تظهر في سلوك الكائن الحي، والعروس مخلوق عاقل، والسائحي في هذا التشبيه وقع في الركاكة والضعف حينما شبه الحرية التي لا يمكن أن تقوم بثمن بامرأة عروس قد نبذل لها أو لا نبذل شيئا لنيلها، ثم إن الغايتين تختلفان من حيث الشعور بالمتعة، والأنسب من وجهة نظري أن التشبيه يكون أبلغ دون التصريح بالعروس مع الإبقاء على لفظ (المهور) فترقى الصورة إلى مرتبة الاستعارة أو الكناية أو المجاز فيكون تأثيرها أقوى وأشد على المتلقي، فمن شروط تأثير المشبه به "أن يكون أكثر شيوعا وأوضح دلالة من المشبه، ليجلوه ويقربه من الفهم ويكسبه تحديدا وتوضيحا"[3].

7- **تشبيه معنوي بمادي:** ومثاله قوله في قصيدته (يا دار):

والحب لا تخشى سيبقى ثابتا كالطود مهما أرجف الظلام[4]

الحب نار والزوابع حوله سبب نتيجته لها إضرام

[1]: بقايا وأوشال ، ص77

[2]: جمر ورماد، ص9

[3]: فن الشعر الخمري، ايليا ابو ماضي، دار الشرق الجديد، بيروت، 1960، ص13

[4]: بقايا وأوشال، ص15

فالحب شعور معنوي يتحرك في نفوسنا ونفوس غيرنا، وهو متفاوت الدرجات، يتجسد في سلوكاتنا وتعكسه جوارحنا، أما الطود (الجبل العظيم) فهو شيء مادي مجسم مرئي ملموس موصوف بالثبات عبر العصور والدهور لا تحركه الريح ولا تزعزعه العواصف ولا عاتيات الزمن، ولن تقدر على مثل ذلك يد البشر، فالسائحي تمثل الحب في دوامه وصموده واستمراره وبقائه بالجبل العظيم الصامد أمام الريح العاصف، كما شبهه بعد ذلك في حرارته والتهابه بالنار المضطرمة المشتعلة، تتجاذبه الأهواء وتتلاعب به الميولات، كما تتلاعب الزوابع بالنار فتراها تتمايل ذات اليمين وذات الشمال، فهكذا الحب أيضا لكن سرعان ما يعود إلى ثباته وصموده.

8- **تشبيه مجرد بمجرد:** كما في قوله في قصيدة (بجاية) واصفا الشر:

تسرب كالشيطان في كل خاطر فجاء إلينا كاسيا ثم عاريا[1]

فالشر مجرد يتشخص في سلوك الإنسان ولا هيأة له معلومة تميزه ولا شكل نتصوره، فيكون في القول أو الفعل، أما الشيطان فهو كائن مجرد غير مرئي لا نعرف له صورة مع الجزم أن له هيأة وصورة لا قدرة للعين البشرية على رؤيته، فهو خفيف يمتاز بالتخفي، لذلك أعطيت له صفة السريان والتسرب دون أن نلقي له بالا، والعلاقة بين الاثنين علاقة جدلية، إذ لا يمكن تصور الشر بمعزل عن الشيطان والعكس صحيح، ففي جميع ديانات العالم الشيطان هو مبعث الشر.

هذه هي مجمل التشكيلات والتمثيلات التشبيهية التي وقفت عليها في شعر السائحي، وهي عنده:

- معتدلة حافظ فيها على التقليد سيرا على خطا وأنماط القدامى.
- أراد من خلالها التشخيص أي: "إسباغ الحياة الإنسانية على ما لا حياة له"[2] لتقريب صورة المشبه من ذهن المتلقي وجعلها أكثر حيوية وحركة.
- إعطاء صورة أخرى للمشبه به من باب الإثراء والتكثيف الدلالي المعنوي.

[1]: المصدر نفسه، ص157

[2]: الشعر والفن والجمال، رضوان الشهال، دار الأحد، بيروت، بدون رقم،1961، ص45

❖ **الاستعارة:**

الاستعارة من أفانين الكلام التصويري الذي يقوم على التخييل أكثر مما يقوم على التمثيل، وهي من المجاز اللغوي (الذي هو اللّفظ المستعمل فيما شبّه بمعناه الأصلي)[1] ، كما أنّها ضرب من التشبيه (لكون العلاقة بين المعنيين هي المشابهة)[2] حذف أحد طرفيه مع قرينة دالة (و الذي يبدو لي من بعض الشروحات والتعليقات أنّ الاستعارة كصورة بيانية هي نوع من تقنيّة جمالية أعمّ وأشمل، تقوم أساسا على المجاز)[3].

حظيت الاستعارة باهتمام النقاد والبلاغيين، وعدُّوها من أروع التركيبات التشبيهية، ففصلوا الحديث عنها وتباينوا في تخريج أبوابها وأنواعها وتسمياتها[4]، على الرغم من تقاربها في التعريف والتركيب.

تسمح الاستعارة في شكلها الجمالي بإعادة البناء والتشكيل، أي أنّها تمنح المشبه مؤقّتا خاصيّة من خواص المشبّه به حتى يظهر في صورة أسمى أو أدنى حسب غاية المتكلم من توظيفها.

**أشكال الاستعارة في شعر السّائحي:**

تتمظهر الاستعارة في شعر السّائحي وفق أشكال مختلفة، وذلك حسب طبيعة المشبه أو المشبه به، حيث نجد أنفسنا ملزمين بتقفّي أثرها في ثنايا القصائد، باعتبارها تحتل حيّزا أدائيّا ودلاليّا فيه. ومن أبرز هذه التمظهرات:

**1- الاستعارة العاقلة:** وفيها يتم استعارة العقلي أو شيئا من لوازمه لغيره، فيظهر هذا الغير في صورة العاقل. ومن أمثلتها عند السائحي قوله في قصيدة (نوفمبر):

قد حفرنا اسمه على كل قلب وجرى في الدّماء عزما أكيدا[5]
مسحت كفّه الظلام وألقت كلّ شرّ عن الطريق بعيدا
فاسأل الليل كم دخلنا دجاه ولبسناه أدرعا وبرودا
و خرجنا مع الضياء نغني لم نر الليل أو يرانا رقودا
لم يعد يسمع الدّجى صوت باك أو يرى الصبح في الطريق شريدا

[1]: الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، شرح وتعليق وتنقيح: محمد عبد المنعم خفاجي، ص180

[2]: المرجع نفسه، ص180

[3]: مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ، ميشال عاصي، مؤسسة نوفل، بيروت، ط2،1981، ص156

[4]: يُنظر: المعجم الأدبي، جبور عبد النور، ص18، أو معجم الشّامل، محمد السعيد إسبر وبلال جنيدي، ص89 وما بعدها.

[5]: جمر ورماد، ص16

أو يلفّ الظّلام منّا جسوما أو تلمّ الأسمال منّا جلودا

ثورة الأمس علّمتنا إباءً وشموخا، وعزّة وصمودا

في هذه الأبيات التي يتحدث فيها السائحي عن شهر الثورة الجزائرية، نجده يستعير له جملة من الألفاظ التي تختص بالعاقل لإعطائه صورة القوة والعظمة، ويمكن إيضاح هذه الاستعارات من خلال هذا الجدول:

| المشبه | المشبه به | القرينة الدالة على المشبه به |
|---|---|---|
| نوفمبر | الإنسان (وهو المحذوف) | جرى |
| | | مسحت كفّه...و ألقت |
| الليل | | فاسأل |
| | | يرانا |
| الدّجى | | لم يعد يسمع |
| الصّبح | | يرى |
| الظّلام | | يلف |
| ثورة الأمس | | علّمتْنا |

فالأزمنة التاليّة وهي مجردات: (**نوفمبر، الليل، الدّجى، الصّبح، ثورة الأمس**) تتحول إلى إنسان عاقل له قوّة (**الجري والمسح والإلقاء، والمساءلة والرّويّة والسمع واللّف والتعليم**)، وهذا النوع من الاستعارة يعرف بالاستعارة المكنية، حيث قام السائحي بتشبيه المجرّد(الأزمنة) بالعاقل (الإنسان) دون التصريح به، بل جاء بقرائن تدل عليه (فليست الاستعارة – مثلا – مجرد تشبيه حذف أحد طرفيه، بل أنها – إذا أحسن استعمالها للدلالة على الصورة – أقوى إيحاء من التشبيه، لما تتضمنه من سعة الدّلالة وقوّة التصوير)[1]. إننا نشعر ونحن نقرأ أو نسمع الأبيات السابقة بتحرك هذه الأزمنة المجردة، والذي أعطاها الحياة هو نوفمبر، واقترانها بالأزمنة الماضية والمضارعة، إضافة إلى مختلف القرائن اللغوية والمعجمية الأخرى (حفرنا اسمه، الدماء، أدرعا وبرودا، صوت باك، إباء، شموخا، عزّة، صمودا) التي قامت بتقوية المستوى الدّلالي والبعد النّفسي لهذه الاستعارات.

وفي قصيدة: (رسالة شيخ فلاّح إلى ابنه الطالب)، يقول السائحي:

هناك بعيدا ... على الرابية على قمة حرّة عالية[2]

[1]: النقد الأدبي الحديث، غنيمي هلال،ص458

[2]: جمر ورماد، ص9

تقبّلها الشّمس عند الطّلوع وتلثم أطرافها النّائية
ويرتقب البدر فيها النجوم فتبدو – على بعدها – دانية
وترنو لها الشامخات الرّواسي كأن لم تكن مثلها راسية
و ينبطح السهل من تحتها بكل مناظره الزاهية
ونسألها صخرة صخرة عن السّرّ ... فهي به دارية

فالأبيات هذه من قصيدة قصصية، فيها الكثير من التأمّل والتّذكّر، ممّا اضطرّ السائحي في تصويره إلى تشخيص المادّي في صورة العاقل الحيّ في منظر يعجّ بالحيوية والحركة. ومن خلال الجدول الآتي يمكن اكتشاف الصفات التي استعيرت للمشبه:

| المشبّه | المشبّه به | القرينة الدّالة على المشبّه به |
|---|---|---|
| الشمس | الإنسان (وهو محذوف) | تقبّلها ... تلثم |
| البدر | | يرتقب |
| الشامخات | | ترنو |
| السّهل | | ينبطح |
| صخرة | | نسألها ... فهي دارية |

يتضح لنا من خلال الجدول تحوّل المادّيات (**الشمس، البدر، الشامخات، السّهل، صخرة**) إلى كائن حي بعواطفه وحركيته (**تقبّلها، تلثم، يرتقب، ترنو، ينبطح، نسألها، دارية**)، من خلال هذه العلاقات التصويرية منح السائحي الحياة لمن لا حياة له في صورة جمالية مؤثرة، يكتشف من خلالها المتلقي هذا الجمع بين عوالم متباينة في تركيب غير مألوف. ثمّ إن إكساب هذه الماديات خصائص بشرية يبرز الوحدة الكونية للمخلوقات، فالإنسان لم يجد فيها الفوائد التي تساعده في حياته فحسب، بل وجد فيها القيم الجمالية التي يعبر بها أيضا.

2- **الاستعارة غير العاقلة:** وفيها نستعير غير العاقل أو أحد لوازمه لغيره، فيظهر هذا الغير في صورة من لا عقل له، وهذا النوع من البناء الإستعاري قليل في شعر السّائحي إذا قيس بغيره من الصّور وقد انحصر في الاستعارة التصريحية خصوصا، ومن ذلك قوله في قصيدة (تحية الجزائر):

من جبال – تطلّعت – شامخات رافعات الرّؤوس بالحرية[1]
من سفوح تدفّق الدّم فيها فهي كالمسك بالدّماء الزّكيّة

[1]: جمر ورماد، ص19

ربضت حولها اللّيوث وحامت فوق أكتافها النّسور القويّة

والسائحي هنا يتغنّى بأمجاد بلاده وبطولات أبنائها فقد شبّههم باللّيوث الرّابضة على فريستها، والفريسة هنا هي جنود العدوّ الفرنسي كما شبّههم بالنّسور تنقضّ على فريستها ثم تفترسها.

فالسّائحي لم يذكر هؤلاء المجاهدين بلفظ صريح، فالإنسان العاقل (المشبه المحذوف) يتقمّص في لحظة ما صفات مخلوق غير عاقل(المشبّه به)، فالشّاعر أراد استعارة صفات غير العاقل للارتقاء بالإنسان... وعلى النّسق نفسه يقول في قصيدة (أهلا بكم):

مسارح للغزلان كلّ عشية تجوس خلال الدّيار والماء والعشب[1]

وهنا شبه السّائحي ممثّلي المسرح بالغزلان، فقد صرّح بلفظ المشبّه به وأخفى المشبّه وما دلّ عليه سوى لفظة المسارح على سبيل الاستعارة التصريحية.

3- **الاستعارة المادية:** وفيها يقوم المتكلم بتجسيد المشبه في صورة المشبه به المادي أو بأحد لوازمه، ومثله قوله في قصيدة(في افتتاح معهد الشيخ عبد الرّحمن اليلولي):

هنا يستعيد الدّين سالف عهده وتورق أغصان الأماني وتزهر[2]
فكم طلعت منه شموس هدايةٍ وكم زخرت فيه من العلم أبحر
وكم هطلت منه غيوثٌ مريعة سحائبها لم تبرح الدّهر تمطر
وصاغ نفوسا كالضياء نقية وكالنّبع فيه الصّفو لا يتكدّر

في هذه الأبيات تحضر الاستعارة بنوعيها فيها يتجسّد المشبه في صورة المادي ، فالتصريحية تمثلت كالآتي:

[1]: بقايا وأوشال، ص37، نظمها بمناسبة زيارة المسرحي يوسف وهبي وفرقته للجزائر سنة 1956

[2]: المصدر نفسه، ص153

| المشبّه | المشبّه به (المصرح به) | الأثر الجمالي |
|---|---|---|
| العلماء (المحذوف) | شموس | شبههم بالشمس قوّة ورفعة وضياء،فحاجة الأمّة الى العلماء لا تقلّ عن حاجتها إلى الشّمس،فإذا كانت للشمس منافع وفوائد ومنافع على البشر،فإنّ فوائد ومنافع العلماء وضرورة وجودهم بيننا أكثر أهمية،فهم ورثة الأنبياء وهداة الناس إلى الرّشاد والصواب من القول أو الفعل،و العلم والمعارف،فهم أجدر الناس من يميز بين الحق وغيره. |
| | أبحر | شبههم بالبحار في اتساعها وعمقها وأسرارها وكثرة خيراتها التي لا تحصى وينتفع بها البشر،و العلماء مثلها لكن في سعة العلم وعمق التفكير وكثرة الخير الذي يعود على الأمة بالنفع والصلاح . |
| | غيوث | إنّ تشبيه العلماء بالغيث دليل على عموم نفعهم الذي لا يضاهى،فالغيث فيه إغاثة للناس،فمنه يستقون ويسقون،إنّه رمز للحياة في مختلف مظاهرها،و الأمة التي ليس لها علم أو علماء،أمة قاحلة جافة،مهددة بالزوال والاندثار،و العلماء هم من يبعث فيها الحياة،كما يبعثها الغيث... |

أمّا الاستعارات المكنية، فكان بناؤها كما يلي:

| المشبه | المشبه به (المحذوف) | الأثر الجمالي |
|---|---|---|
| الأماني | أغصان الشجر | شبّه السّائحي الأماني وهي من المعنويات، بأغصان الشجر وهي من الماديات، لكنّه لم يذكرها، وكنّى عنها بالفعلين:(**تورق**)، (**تزهر**)، وفي ذلك تجسيد للمعنوي في صورة المادي المحسوس. |
| نفوسا | شيء يصاغ | النفوس معنوية،تحوّلت بفعل هذا البناء الإستعاري إلى شيء ماديّ يصنع ويصاغ،لكن هذا الشيء لم يذكره السّائحي،و ما دلّنا عليه إلاّ الفعل(**صاغ**) الذي جاء به ليكون قرينة تكنّي عنه،و هذا كلّه فيه تجسيد للمعنوي(**الأماني**)في صورة الماديّ المحسوس في سياق الاستعارة المكنية. |

لقد ارتفع السّائحي في هذين البنائين الاستعاريين بالمعقول(**العلماء**) والمعنوي(**الأماني،نفوسا**) إلى مرتبة المادّيات المحسوسة (**شموس،أبحر،غيوث،أغصان الشجر،شيء يصاغ**). فالطبيعة غنيّة بالجمال الأخّاذ يتّخذه الشّعراء معينا غزيرا يفجّر لديهم لحظة الإبداع."فالتعبير الاستعاري في حقيقة الأمر،عمليّة لغوية آلية اكتسبها بمراعاة مجموعة من القواعد والقوانين،وإنّما هي عمليّة خيالية فنّية في المقام الأوّل"[1].

وخلاصة القول في هذا المبحث أنّ السّائحي في استعاراته كان يرمي إلى:

- إعطاء صبغة فنّية لمختلف تعابيره الشّعرية،حتّى تظهر في أحسن حلّة،و الابتعاد عن أيّ تعبير مبتذل.

[1]: التعبير البياني: رؤية نقدية بلاغية، شفيع السيّد، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1988، ص146

- تكثيف المعنى الذي يجعله أقوى من ظاهر اللّفظ،ممّا يجنح به إلى دلالات وإيحاءات جمالية سافرة.
- التّأليف بين طرفي التشبيه الغائب أحدهما،ممّا يضفي على اللّفظ كثيرا من المرونة والتوسّع الدّلالي.
- إكساب اللّفظ المتمثل في أحد الطرفين معنى أو معان جديدة، بنقله من هيأة إلى أخرى.
- تخليص اللّفظ من السّطحية الباهتة،و جعله أكثر عمقا وإيغالا.
- نقل المجرّدات إلى صور مجسّدة مادية ملموسة،و العكس صحيح.
- بثّ الحياة في الصّورة، فتتحرّك فيها الأجزاء الألوان ويسمع لها أصوات وحركة.
- النّزوع باللّغة إلى الإيجاز والابتعاد عن الإطناب،والانتقال بها من المعنى المحدد إلى الدّلالة الحرّة الواسعة.
- مباغتة للمتلقي واستفزازه له من خلال إظهار شيء في صورة طرف آخر لا يمتّ له بصلة.

❖ **الكناية:**

الكناية في المصطلح البلاغي العربي التلميح للشيء وتفادي التصريح به، أي أن "يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يلجأ إلي معنى هو ردفه في الوجود فيومئ إليه ويجعله دليلا عليه"[1].

فالكناية عكس التصريح، وحسب (القز ويني) هي"أبلغ منه"[2]. وقد وضع هذا الرأي (عبد القاهر الجرجاني) قائلا: "ليس المعني إذا قلنا الكناية أبلغ من التصريح أنك لما كنيت عن المعنى زدت في ذاته بل المعني إنك زدت في إثباته فجعلته أبلغ ومؤكد وأشد".[3] وهنا وضح الوظيفة الجمالية للكناية ضمن التعبير الأدبي.

وتعتبر الكناية من الصور البيانية استجابة للعفوية وخضوعا للسليقة والفطرة لأنها أبعد ما تكون عن التشبيه أو الاستعارة اللّذين يقتضيان وجود أركان لفظية يقومان عليها، عكس الكناية التي لا ركن لها، فهي تقوم على الاحتمال المعنوي للفظ المنطوق، وما زادها قيمة هو احتمالها للمعنيين البعيد والقريب (الصريح)، ومن ثم أمكن التلاعب بدلالة معناها باعتبارها تقبلهما الاثنين معا.

ولما كانت الغاية من الكناية في معظم أحوالها غير الغاية من العلاقة التمثيلية في التشبيه والاستعارة، كان الوصول إليها عن طريق التركيبة اللفظية لأن من شروط تحقيقها التمكّن من اللفظ ومعناه. وقد شاعت الكناية في كلام العرب وأقوالها وآدابها فاستعملوها في مواطن التعريض أو التلميح دون الإفصاح والتصريح، كما وشح عمالقة الشعر، ومن هم دونهم قصائدهم بها، فاشتهر الكثير منهم باستعمالها، ومما دعا أبا القاسم الإسكافي إلى القول:" تعلمت الكناية من شعر البحتري"[4].

**الكناية في شعر السائحي :**

شكّلت الكناية في شعر السائحي لونا من ألوان براعة التعبير كما تميزت عنده بالشفافية والوضوح و الابتعاد عن الإلهام والغموض ومن شواهدها عنده قوله في قصيدة "الذي عاش من أجل الملايين":

ومجنونة من حزنها لا يصدها عن الموت إلا من كان جافيا[5]

---

[1]: خزانة الأدب ونهاية الأرب، ابن حجة الحموي، شرح: عصام شعيتو، ج 2، ص 263

[2]: ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، شرح وتعليق وتنقيح: محمد عبد المنعم خفاجي،ص 187

[3]: دلائل الإعجاز في القرآن، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمد رشيد رضا، ص110

[4]: خاص الخاص، أبو منصور الثعالبي، تقديم: حسن الأمين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ص 257

[5]: بقايا وأوشال، ص 47

تردد في عرض الفضاء أنينها فقطع أكبادا و أدمى مآقيا
لها الحق كانت في الحياة شقية وكان عليها ذلك الدهر قاسيا
رماها بكوخ في وهاد سحيقة و صير في مأساتها الزوج راعيا
فجاء الذي تبكيه بالخير كله فلم يبق عريانا ولم يبق حافيا
ليبكيك شعب ما برحت تحبه و تعطي ولم تأخذ جزاءك وافيا
و ما ذاك أن الموت أمر نهابه وقد كان قوتا للجزائر عاديا
فكم ميت لا يعرف الشعب ما اسمه وآخر حي وهو مازال خافيا

هذه أبيات تضمنت تراكيب كنائية يمكن استنباطها من خلال الجدول التوضيحي التالي:

| الشاهد الكنائي | الدلالة الكنائية |
|---|---|
| فقطع أكبادا وأدمي مآقيا | كناية تصور مشاهد الحزن والأسى الذي ألم بالجزائريين وهم يودعون رئيسهم هواري بومدين إلي مثواه الأخير. |
| رماها بكوخ | الكوخ وظفه هنا رمزا لحياة الشطف والبؤس والشقاء والحرمان . |
| وصير في مأساتها الزوج راعيا | يكنى بالرعي عن المهن الشاقة وربما المهينة ، التي يلجأ إليها الإنسان مضطرا لكسب قوته ومصادر رزقه ، مع أنها مهنة شريفة، لكن الشاعر يقصد بها تصوير حالة من حرر البلاد بالأمس (مجاهدا ) كيف صار حاله فيها اليوم ( راعيا مهانا ) . |
| فجاء الذي تبكيه بالخير | يشير بالضمير إلي الرئيس الراحل . |
| فلم يبق عريانا ولم يبق حافيا | كناية عن توديع حياة الفقر والعوز . |
| و تعطي ولم تأخذ جزاءك وافيا | دلالة على ما قدمه الرئيس الراحل من تضحيات جسام سواء أثناء الثورة بالجهاد المسلح أو بعدها ببناء وطنه ورعاية شعبه ، دون أن ينتظر جزاء من أحد |
| وما ذاك أن الموت أمر نهابه وقد كان قوتا للجزائر عاديا | لم يهب الشعب الجزائري الموت يوما فهو معتاد عليه خصوصا أثناء الوجود ا الاستعماري ، كما هو معتاد علي الغداء ، والسائحي يلمّح هنا ويستحضر النص القرآني ( كل نفس ذائقة الموت )آل عمران 185. |
| فكم ميت لا يعرف الشعب ما اسمه وآخر حي وهو ما زال خافيا | الميت غير المعروف الكناية عن أولئك الذين استشهدوا بالتعذيب والتنكيل ثم قام المحتل برميهم أو دفنهم دون التأشير عليهم بالهوية إخفاء لجريمته ، كما يمكن أن يقصد بهم أولئك الذين جاهدوا واستشهدوا ولم يفصحوا أو يكشفوا عن أسمائهم محتسبين جهادهم خالصا لله عز وجل ، فرحلوا في صمت .<br>أما الذي مازال حيا فذلك المجاهد الذي احتسب جهاده لله عز وجل فلا يريد من أحد جزاء أو شكورا. |

فهذه الكنايات فيها تصوير حي يجعل المتلقي يتفاعل معها ويستحضر الموقف الذي تداخلت فيه أجزاء كثيرة من حاضر معيش وماض تاريخي شاهد، كما جاءت مفعمة بوحي الدلالات من خلال المسحة الحزينة للشاعر السائحي وهو ينقل لنا تفاصيل المشهد من آلام وأحزان ودموع لترسم لنا صورة مأساوية مؤثرة.

ومن كناياته الأخرى، قوله في قصيدته (مناجاة يوليو):

فكيف غدوت شعار السلام ومن قبل كنت شعار الخطر؟[1]
ألم يقذف البحر فيك الخطوب ويجزي الشقاء ويزجي الضرر؟

فشهر يوليو عند الجزائريين مرتبط بحدثين هامين : أولهما محزن، وآخرهما مفرح. فالأول المحزن: احتلال فرنسا للجزائر في الخامس منه، وقد كنّى الشاعر بقوله: "كنت شعار الخطر". أما الأخر المفرح فهو استرجاع السيادة الوطنية وافتكاك الشعب لحريته المسلوبة بعد توقيع اتفاقيات "إيفيان"، وقد تمّ الإعلان عن ذلك في الخامس منه أيضا، وقد كني عنه بقوله:"غدوت شعار السلام"، وقد حققت الكناية التصوير عن طريق التضاد والتقابل، إذ يجعل الشّاعر المتلقّي أمام مشهدين متناقضين تماما: مشهد فيه اعتداء وسلب للحقوق المادية والمعنوية لشعب وبلد، وفي المقابل صورة انتفاضة ذلك الشعب على المعتدي وافتكاك حقوقه، فالتعبير الصريح لا يحيا بكل التفاصيل، لذلك لابد من الاستعانة بالكناية لإظهاره، ففي شعر السائحي تؤدي الوظيفة المعنوية من أجل التكثيف الدلالي أوّلا ثم البعد الجمالي ثانيا.

**– الكناية وأقسامها في شعر السائحي:**

قسّم البلاغيون الكناية بحسب المكنّى عنه إلى ثلاثة أقسام: كناية عن صفة، كناية عن موصوف، كناية عن نسبة. إذ لا يكاد يخلو قول منها ووجود في شعر السائحي تمثل جزء من البناء العام للقصيدة من حيث الشكل وجزءا هاما من الإثراء المعنوي والدلالي داخل النص فالأقسام الثلاثة تفرض نفسها في السياق العام للقصيدة السائحية لرسم المشهد الجمالي داخليا.

[1]: جمر ورماد، ص 75

1- **كناية عن صفة:** يقول السائحي في قصيدته (يا دار) :

قارعت في الدهر الخطوب جميعها والدهر عات، والخطوب جسام[1]
وشربت من كأس النواب حنظلا مرا، وذقت الموت و هو زؤام
ووقفت وحدي للمصائب كلّها أؤذى وأظلم صابرا وأضام

2- **كناية عن موصوف:** يقول في (أمام الضريح الزكي) :

على عبات النور في حرم النبي وقفت بقلب خاشع متهيب[2]
أحاول أن أدنو ولم ألق قدرة لأني أخشى أن يقول لي: اذهب
تجرّأت، هذا الطهر كيف تدوسه؟ وكيف تنادي نداء القرب؟
فيا خير من قاد الشعوب إلي الهدي وأخرجها للنور من كل غيهب
جراحات نفسي قد تعاصى علاجها وما غيركم اختاره للتطبب
فهذي الرياح الهوج تعصف حولنا وفي العش زغب جثم لم تدرب
أخاف عليها أن تضيع بلا أب وتصطاد من ذئب خبيث وثعلب

3- **كناية عن نسبة:** قال في (علمتنا التحدي والإباء):

أيّ شعر أصوغه بلساني يوم ذكراك يا أمير البيان[3]
هاله الموقف الرهيب فأغضي لم يعد قادرا على الإتقان
أيها العبقري يا زارع النو ر، و يا قاهر المدى و الزمان
صنعك الخالد العظيم مقيم يتحدى الفنا و ليس بفان

[1]: بقايا وأوشال، ص 19
[2]: إسلاميات، ص5
[3]: جمر ورماد، ص 54

والجدول التالي يوضّح لنا مختلف الكنايات الواردة في هذه الأبيات:

| الكناية | القسم | الدلالة |
|---|---|---|
| قارعت في الدّهر الخطوب جميعها | صفة | كناية عن الشّجاعة وقوّة التّحمّل. |
| شربت من كأس النوائب حنظلا مرا | صفة | كناية عن تجارب الحياة ومراراتها. |
| ذقت الموت وهم زؤام | صفة | كناية عن التعرّض للمخاطر والنجاة منها. |
| وقفت وحدي للمصائب كلّها | صفة | كناية عن التحدّي والتصدّي وشدّة التحمّل. |
| على عتبات النور | موصوف | كناية عن قبر النبي محمّد – صلى اللّه غليه وسلّم – |
| حرم النبي | موصوف | كناية عن مسجد النبي محمّد–صلى اللّه غليه وسلّم – |
| هذا الطهر | موصوف | كناية عن قبر النبي محمّد–صلى اللّه غليه وسلّم – |
| جراحات نفسي | موصوف | كناية عن الذنوب التي ارتكبتها جوارحه. |
| فهذي الرياح الهوج تعصف حولنا | موصوف | كناية عن الفتن التي تعصف بالعباد. |
| هاله الموقف الرهيب | نسبة | نسب الهول العظيم الذي أعجز لسانه عن قول الشعر في ذكرى وقاة الشيخ البشير الإبراهيمي، ولم ينسبه إليه مباشرة باعتباره أميرا للبيان العربي. |
| صنعك الخالد العظيم مقيم<br>يتحدى الفنا وليس بفان | نسبة | نسب التّحدّي للصنائع والانجازات الخالدة للإبراهيمي، ولم ينسبه إليه مباشرة. |

وخلاصة فإنّ توظيف السّائحي للكناية في شعره إنّما كان استجابة لغايات متنوّعة، حيث اتّخذها وسيلة للإبداع يطعّم بها نصوصه لإعطاء كلامه كثافة في التّصوير وثراء في المعنى وقوّة في الدّلالة، الأمر الذي يجعل المتلقّي القارئ يتفاعل مع التدفّق العاطفي المتتابع الذي تفيض به لغة النّص في حلّتها الجماليّة.

ومن خلال النماذج المقدمة نخلص إلى أن غايات السّائحي من هذا الوسيط البلاغي الكناية، هي مايلي:

- البعد الجمالي الذي تتطلّبه النصّوص الشعريّة في ميدان الصّورة.
- كثافة الصّورة وترصيص أجزائها بما يسمح لها بالظّهور والتجلّي في أروع حلّتها وزينتها.
- التّأكّد من حقيقة الشّيء المكنّى عنه بأنّه يحمل الصّفات التي كنّى عنه بها.
- تقسيم المعنى من خلال إعطاء صورة مشخّصة تغري المتلقّي وتجعله يتلمّسها في ثنايا النصّ.

### ❖ تراسل الحواس:

يقصد بتراسل الحواس في النقد الأدبي تبادل الحواس لوظائفها فيما بينها وتشمل الحواس البشرية الخمسة فقط،يقول محمد غنيمي هلال:(تراسل الحواس،أيْ وصف مدركات كلّ حاسّة من الحواس بصفات مدركات الحاسّة الأخرى،فتعطى المسموعات ألوانا وتصير المشمومات أنغاما وتصبح المرئيات عاطرة...)[1].

إنّ المتصفّح للشعر العربي القديم وفي مختلف عصوره،يجد لهذا البناء الإستعاري أثرا في ثنايا العديد من القصائد،لكن ليس بالشّيوع الذي يشكّل ظاهرة،و لكنّها موجودة وتحتاج إلى وقفة[2].وليس كما ذهب جماعة من نقادنا إلى أنّ الرّمزيين أو السّرياليين الفرنسيين هم أوّل من مارس هذه الوظيفة في إبداعاتهم[3].

و قد زاد الاهتمام بها في شعرنا الحديث والمعاصر، كما أنّ القرآن الكريم لا يخلو من مثل هذه العلاقات وهي جديرة بالدّراسة أيضا[4].

لم يكن توظيف هذا النمط المجازي ليمرّ بسلام ، "فقد أثار إيغال الشّعراء في هذا الاتجاه بعض الأدباء ورأوا فيه ترفا زائدا وخروجا على نظام اللّغة وعرفها"[5]، لكن هناك من رأى أنّ "استعمال هذا التراسل بدقّة وشاعريّة وربطه بالموقف من شأنه أن يغني اللّغة،و يعكس الحالة النّفسية للشّاعر بعمق،فضلا من إحداث الأثر المشابه في نفسية المتلقي"[6].

### • تراسل الحواس في شعر السّائحي:

---

[1]: النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، ص418

[2]: من تلك النماذج قول عمر بن أبي ربيعة:تكاد غداة البين تنطق عينها بعبرته لو كانت العين تنطق

وقول أبي تمام: نطقت مقلة الفتى الملهوف فتشكّت بغيض دمع ذروف

وقول ابن حمديس: كأنّ له في الأذن عينا بصيرة ترى اليوم أشباحا تمرّ به غدا

ولابن الفارض في قصيدته المطوّلة: نظم السّلوك الكثير من التراسلات الحاسيّة، يُنظر: الديوان، دار صادر، ط2، 1425هـ، 2005 م، ص4

[3]: في النقد الأدبي الغربي ، ظهر مصطلح تبادل أو تراسل الحواس عام1891 في (قاموس القرن) لكن الفضل يرجع في انتشاره للشّاعريين الفرنسيين (شارل بودلير:1821-1867 في قصيدته:(تراسل) و(أرثير ريمبو:1854-1891، في قصيدته (الحروف الصائتة)، يُنظر: معجم مصطلحات الأدب، ص555 وما بعدها.

[4]:كقوله تعالى:(اليَوْمَ نَخْتِمُ عَلَى أَفْوَاهِهِمْ وتُكَلِّمُنَا أَيْدِيهِمْ وتُكَلِمُنَا وتَشْهَدُ أَرْجُلُهُمْ بِمَا كَانُوا يَكْسِبُونَ ) يس65 ،وقوله: (يَوْمَ يُسْحَبُونَ فِي النَارِ عَلَى وُجُوهِهِمْ ذُوقُوا مَسَّ سَقَرْ) القمر48

[5]: تطوّر الشّعر العربي الحديث، شلتاغ عبود شراد، مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،ط1، 1419هـ،1998 م، ص196

[6]: المرجع نفسه، ص196

في شعر السّائحي نماذج حيّة من هذه الظّاهرة الجمالية التي تدلّ على تمكّنه من بلاغة النصّ ونزوعه نحو العلاقات التكاملية داخله إيمانا منه أنّها تحقق الوحدة النّفسية للشّاعر باعتبارها عملية نفسية أكثر منها بلاغية أو لغويّة.و من هذه النماذج الواردة في شعره قوله في قصيدة:(**لعينيك**):

**فقولي لعينيك** إن همّتا حنانيكما بعض هذي السّهامْ[1]

**وللشّفتين إذا رفتا** لنطق، كفاه قضى بابتسامْ

وقولي لقلبك حتّى متى تنام وحولك هذا الغرامْ؟

ويقول في قصيدة:(**قصيدة المهرجان**):

تكاد من روعة اللّقيا **تكذّبني** **عينيّ** وترتاب في الأصوات أذاني[2]

فلو سكتّ **لغنّت كلّ جارحة** و**غرّدت** في تباريحي وأشجاني

وجاء في قصيدة:(**في يوم المجاهد**):

**رفّ** فيه على المسامع لحن لم يزل مطربا على الآباد[3]

وقوله في قصيدة:(**في مقدم العيد**):

تعال ففي **شفتي نغمةٌ** **ترفُّ** مع الفرحة الغامرة[4]

وفي قصيدة:(**من أنا**) يقول:

يتنزّى الشّكران في شفتيه و**تغني العيون** بالعرفان[5]

أما في قصيدة:(**الدّمع لا يكذب**) فقد قال:

إنّ **الدّموع** إذا تسلسل **نطقها** في مشهد لا تعرف البهتانا[6]

وقال في قصيدة:(**على قبر الشّيخ بيوض**):

---

[1]: همسات وصرخات، ص161

[2]: جمر ورماد، ص7

[3]: المصدر نفسه، ص26

[4]: المصدر نفسه، ص30

[5]: المصدر نفسه، ص22

[6]: بقايا وأوشال، ص53

لم تكتحل بجمال الصّبح أعيننا ولم **تصافح** سنّي فيه **مآقينا**[1]

و نقف عند التّراسلات الحاسية داخل القصيدة السّائحية في الجدول التّوضيحي التالي:

| الحاسّة أو ما ينوب عنها | الوظيفة المكتسبة(المستعارة) | الحاسّة المرجع(الأصلية) |
|---|---|---|
| العين | قولي | الأذن(تسمع القول) |
| الشفاه(اللّسان) | رفّت(الجفون) | العين |
| اللّحن،نغمة(اللّسان) | رفّ | العين |
| العين | تكذبني | الأذن، اللّسان |
| العيون | تغنّي | اللّسان |
| الدّموع(العين) | نطقها | اللّسان |
| سنّي(اللّسان)المآقي | تصافح | اليد |
| جارحة(اليد) | غنّت | اللّسان |

لقد أسهمت هذه التّراسلات في تشكيل الصّورة الشّعرية بأبعادها النّفسية والجمالية.فنجد السّائحي يرى باللّسان ويسمع ويغنّي بالعين وينطق بالدّموع ويصافح بالأسنان.

إنّ تراسل الحواس من العوامل المثيرة في نفس المتلقي،كما أنّها تساعد ألفاظ اللّغة على اكتساب دلالات جديدة تتجاوز حدود المنطق والواقع وتخضع لسلطان العقل وانفعالات النّفس،ومن ثمّ الوصول إلى ما يسمّيه علماء النّفس باللاّشعور أو اللاّوعي أو العقل الباطن،يقول بودلير:(الطّبيعة ذات دعائم حيّة،وأحيانا تنطق هذه الدّعائم،و لكنّها لا تفصح،ويجوس المرء منها في غابات من رموز تلحظه بنظرات أليفة،وتتجاوب الرّوائح والألوان والأصوات كأنّها أصداء مختلطة آتية من بعيد،لتؤلّف وحدة عميقة المعنى،مظلمة الأرجاء رحيبة كاللّيل أو كالضّوء.)[2] .كما تسهم عملية التراسل في تمازج الصور الخيالية مع الحقائق المدركة.

وأخيرا فإنّ تراسل الحواس هو العتبة الأولى نحو الغموض، وكثيرا ما وقف المتلقي أسيرا بين أجزاء علاقاته، عاجزا أمام فكّ عقدها وتفسيرها.

[1]: بقايا وأوشال، ص67

[2]: النقد الأدبي الحديث، غنيمي هلال، ص420

**ثانيا: التناص**

يرى معظم النقاد أن التناص أمر لابد منه لأن العمل الأدبي يدخل في شجرة عريقة وممتدة، فالنص لا يأتي من فراغ، ومنهم من يراه ترسبات اللاّوعي أو النص الغائب، وشكله الصريح الاستشهاد.

**1- مفهومه عند الغرب:**

ظهر مفهوم التناص بصورته الأولية في كتابات الكاتب الروسي (**ميخائيل باختين**)، فقد تحدّث عن تداخل السياقات ليدلّ على وجود علاقة جدليّة بين نصّ قديم وآخر جديد، تتشابك خيوطهما لتكون نصّا يحمل دلالات جديدة.

وقد نظرت (**جوليا كرستيفا**) إلى التناص بوصفه نتاجا لنصوص سابقة يعقد معها النص الجديد علاقة تبادل حواري لكنها محملة بدلالات معاصرة، فهي ترى التناص" لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكلّ نص هو تسرّب وتحويل لنصوص أخرى".

فهو تقاطع داخل النص مأخوذ من نصوص أخرى، يقول (**رولان بارت**): "ليس هناك ملكية للنص أو الأبوة النصية لأن الكتاب والمبدعين يعيدون ما قاله السابقون بصيغ مختلفة قائمة على التأثر والتأثير، فالنص الأدبي يدخل في شجرة نسب عريقة وممتدة فهو لا يأتي من فراغ، ولا يفضي إلى فراغ".

**2- مفهومه عند العرب:**

عرف النقد العربي ظاهرة التناص مبكرا تحت مسميات مختلفة، مثل: التضمين، الاقتباس، التلميح والإشارة...

**فحازم القرطاجني** يشير في (منهج البلغاء وسراج الأدباء) إلى نوع من تعامل الكاتب مع النصوص السابقة، إذ يدخالها في نصوصه، وذلك بإيراد ذلك الكلام أو بعضه بنوع من التصرف والتغيير أو التضمين، فيحيل على ذلك أو يضمنه أو يدمج الإشارة إليه أو يريد معناه في عبارة أخرى على جهة قلب أو نقل.

أما **ابن الأثير** فيقول:"...لقد كان العرب ينصحون المبتدئ من الشعراء بقراءة آلاف الأبيات الشعرية مع حفظها والتمعن فيها حتى تعلق معانيها بفهمه وترسخ أصولها في قلبه، وبعد ذلك عليه أن ينساها".

كما أكد النقاد القدامى على ضرورة معرفة الشاعر لأيام العرب وأمثالهم مع الإطلاع على كل ما يشحد القريحة ويذكي الفطنة من كلام المتقدمين المنظوم والمنثور. يقول المتبني: "لا أعلم شاعرا جاهليا ولا إسلاميا إلا وقد احتذى واقتفى، واجتذب واجتلب".

**3- أنواع التناص:**

أ. **التناص الديني:**

هو أن يعتمد فيه الشاعر على الاقتباس من كتب الأديان أو أقوال الأنبياء والرسل، مما يجعل النصوص الشعرية ذات سلطة تأثيرية قولية تزخر بقيم أخلاقية. وقد برز في قصائد مختلفة اقتبس فيها السائحي الكثير من ألفاظ ومعاني القرآن الكريم، مثلما نجد في قصيدته (أسطول الجزائر القديمة)، حين يقول:

كلّما ثار عاد تحتك **رهوا** مستكين الأمواج داني الرّكاب[1]

فلفظة (رهوا) مقتبسة من قوله تعالى: " واترك البحر رهوا إنهم جند مغرقون"[2].

والأمر نفسه في قصيدته (نفمبر) في قوله:"

و**تلظّى** عنادنا فصرخنا: إنّنا سادة ولسنا **عبيدا** [3]

لا يظن **اليهود** حين ننادي: أوقفوها أنّا نخاف اليهودا

فلفظة (تلظى) نجدها في قوله تعالى: "فأنذرتكم نارا تلظّى لا يصلاها إلاّ الأشقى الّذي كذّب وتولّى."[4]

ولفظة (عبيد) نجدها في قوله تعالى: "من عمل صالحا فلنفسه ومن أساء فعليها وما ربّك بظلاّم للعبيد".[5]

ولفظة (اليهود) المكرّرة في البيت الثّاني نجدها مكرّرة كثيرا في القرآن، من ذلك قوله تعالى: "وقالت اليهود ليست النصارى على شيء وقالت النصارى ليست اليهود على شيء وهم يتلون الكتاب."[6]

ولفظة (موسى) فقد تكرّرت هي الأخرى في القرآن، نذكر منها قوله تعالى: "ثم بعثنا من بعدهم موسى بآياتنا إلى فرعون وملئه فظلموا بها فانظر كيف كان عاقبة المفسدين "[7]

أمّا لفظة (أمّ موسى) فنجدها مقتبسة من قوله تعالى:" وَأَوْحَيْنَا إِلَىٰ أُمِّ مُوسَىٰ أَنْ أَرْضِعِيهِ ۖ فَإِذَا خِفْتِ عَلَيْهِ فَأَلْقِيهِ فِي الْيَمِّ وَلَا تَخَافِي وَلَا تَحْزَنِي ۖ إِنَّا رَادُّوهُ إِلَيْكِ وَجَاعِلُوهُ مِنَ الْمُرْسَلِينَ".[8]

---

[1]: جمر ورماد، ص 44

[2]: سورة الدخان، الآية 24

[3]: جمر ورماد، ص 16

[4]: سورة الليل، الآية 14

[5] : سورة فصلت، الآية 46

[6]: سورة البقرة، الآية 113

[7] : سورة الأعراف، الآية 103

[8]: سورة القصص، الآية 07

ويقول في قصيدته (أيضا ليلة القدر):

فلو كان ما يجري بلبنان حولنا لقلنا لصهيون: ادخلوا الباب سجّدا[1]

والعبارة كلها اقتباس من قوله تعالى:" وَإِذْ قُلْنَا ادْخُلُوا هَٰذِهِ الْقَرْيَةَ فَكُلُوا مِنْهَا حَيْثُ شِئْتُمْ رَغَدًا وَادْخُلُوا الْبَابَ سُجَّدًا وَقُولُوا حِطَّةٌ نَّغْفِرْ لَكُمْ خَطَايَاكُمْ ۚ وَسَنَزِيدُ الْمُحْسِنِينَ ".[2]

ويستدعي "السائحي" في بعض قصائده في تناصه الديني شخصيات دينية، من الأنبياء والرسل، متحررا من ذاتيته، متّخذا من الشخصيات الدينية أقنعة، متقمصا – من خلالها- وجودا مستقلا يحمل في طياته دلالة التنوع المتجلي مع أولى عتبات الحنان في التاريخ الإنساني، والمتمثل في النبي موسى– عليه السلام – مع أمّه، كما هو ظاهر في قصيدته (نفمبر)، حيث يقول:

قبل **موسى وأم موسى** عرفتا الحرب والنّصر و العلى و الصّمودا[3]

لقد مثّل هدا التعامل تحويرا فنّيا لقصة الحنان الإنساني الفطري (عطف الأمّ على ابنها)، في بداياتها بما يتناسب وطبيعة الفعل الإبداعي وأبعاد التجربة الشعورية وما لها من خصوصية في كل عمل شعري في استدعاء الرمز القديم لكي تجد فيه التفريغ الكلي لما تحمل من عاطفة أو فكرة .

ويواصل الشاعر رحلة البحث عن طيف أمل يتمسك به مازجا صوره المتوانية بوقائع قصصية، مثلما هو الحال في قصة موسى – عليه السلام – مرّة أخرى مع فرعون حين أوحى له الله أن يعبر البحر فينجيه من جبروت فرعون، مبرزا أثره على الحياة، فيستحضر هذا المشهد في قصيدته (عاشوراء) على لسانها قائلا:

ضحكتِ **لموسى** خلال الدّموع وناجيته في الدّجى المعتم[4]

وأغرقتِ **فرعون** أعتى الملوك فلم ينجُ في جنده الأعظم

وهنا إشارة إلى قصة نبي اللّه موسى مع فرعون التي أشار إليها الله – عزّ وجلّ – في قوله تعالى: "فَأَوْحَيْنَا إِلَىٰ مُوسَىٰ أَنِ اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْبَحْرَ ۖ فَانْفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَالطَّوْدِ الْعَظِيمِ ".[5]

والقارئ مدعو إلى البحث عن المعنى من خلال تأمل الأنساق الفنّية الجديدة القائمة على مستوى البنية المؤسّسة على توالد الصورة ببعديها التخيّلي والرّمزي التي تبعت الشّخصيات الموظّفة فنّيا إلى حدّ أنه لم

[1]: إسلاميات، ص 60

[2]: سورة البقرة، الآية 58

[3]: جمر ورماد، ص 17

[4]: المصدر نفسه، ص37

[5]: سورة الشعراء، الآية 63

يستشن الرسول الكريم محمد – صلى الله عليه وسلم – مبرزا أثره العظيم على الوجود والخلائق، مسترشدا في المعنى بقوله تعالى: "لقد جاءكم رسول من أنفسكم عزيز عليه ما عنتم حريص عليكم بالمؤمنين رؤوف رحيم"[1]، فيقول:

هل السنة العصماء إلاّ مواقف وإلاّ سلوك في الحياة مهذّب[2]

أَتقفرُ تحت الغيث أرض "محمّد" وأرض"بني صهيون" في الجذب تخضب؟

ب. **التناص الأدبي:**

وهو أن يستحضر الشاعر أسماء أو أشعارا سابقة له ،سواء أن كان ذلك عن الشعراء العرب أو الأجانب لإنشاء علاقة متبادلة بين زمني الماضي والحاضر، لا يكون الماضي مصدرا للاحتذاء والتقليد بل للابتكار والتجديد عن تجربة إنسانية يعاد فيها صياغة الماضي وفق رؤية معاصرة، وقد تمظهر في شعره واضحا على نوعين:

- ✓ تأثره وتضمينه لأقوال شعراء سبقوه ، أمثال: ابن زيدون وإيليا أبو ماضي وغيرهما.
- ✓ استدعاء شخصيات ورموز أدبية أمثال أبي فراس الحمداني المتنبي وأبي القاتم الشابي.

1. **تأثره وتضمينه لأقوال شعراء سبقوه،** حيث سار على نهج (ابن زيدون) في قصيدته في (ولاّدة بنت المستكفي) والتي مطلعها:

أضحى التنائي بديلا من تدانينا وناب عب طيب لقيانل تجافينا[3]

وهو هنا متأثر بالشاعر في القافية والروي ويخالفه في الموضوع والغرض، فقصيدة ابن زيدون (أضحى التنائي) غزليّة وقصيدة السّائحي (هي القيادات إن كانت موفّقة) وطنية، ضمّنها شطرا كاملا، حيث يقول في مطلعها أيضا:

الشّعر ما عاد بعد الشّيب يسبينا "أضحى التنائي بديلا من تدانينا"[4]

والأمر نفسه في قصيدته (شاعر الخلد) التي ألقاها في ذكرى الألفية لابن زيدون بالرباط بالمغرب في أكتوبر 1975، حيث يقول مقتبسا بعض أشطر غزلية ابن زيدون بل بيتا بأكمله (البيت 31)، حين يقول:

يا ساكب اللّحن خمرا في أغانينا من بعد لحنك لم تسكر لياليناا[1]

---

[1]: سورة التوبة، الآية 128

[2]: إسلاميات، ص 42

[3]: مطلع قصيدة ابن زيدون في التغزل بولادة بنت المستكفي.

[4]: جمر ورماد، ص 79

ولا ذكرناك إلاّ قال قائلنا "أضحى التنائي بديلا من تدانينا"

"ليسق عهدكم عهد السرور فما كنتم لأرواحنا إلاّ رياحينا"

كما يظهر تأثره بالمتنبّي في قصيدته (العيد 1953) عندما يقول:

عدت يا يوم، والأيّام عائدة والكون كالأمس مغلول ومصفود[2]

وقد قال المتنبّي في المعنى نفسه:

عيد بأيّة حال عدت يا عيد لما مضى أم لأمر فيك تجديد

2. **استدعاء شخصيات ورموز أدبية أمثال الشيخين عبد الحميد بن باديس و محمد البشير الإبراهيمي والأمير عبد القادر والشاعرين: ابن زيدون ومحمد العيد آل خليفة:**

يعد تناص التاريخ الأدبي بشخصياته وأحداثه مصدرا مهما من مصادر الإلهام الشعري الذي يعكس الشاعر بالرجوع إليه روح العصر، كاشفا بذلك عن هموم الإنسان وطموحاته وأحلامه، مما يجعل النص الشعري ذا قيمة توثيقية يكتسب بحضورها برهانا ودليلا على كبرياء الأمة أو انكسارها، من خلال التشابه بين الماضي والحاضر.

والسائحي الصغير في هذا الديوان لا يلجأ إلى هذا النوع إلا قليلا، مثلما نجده في قصيدتيه (علّمتنا الإباء والتحدّي) حين يستحضر في الأولى شخصية رائد النهضة الفكرية في الجزائر "**الشيخ محمد البشير الإبراهيمي**" في الذكرى الأولى لرحيلها، مستلهما منها العبرة، فيقول:

أيّ شعر أصوغه بلساني يوم ذكراك **يا أمير البيان**[3]

كلّ معنى أردته لا يؤدّي ما يروم الشّعور في وجداني

**أيها العبقريّ يا زارع النو ر**، ويا قاهر المدى والزمان

ويستحضر في الثانية شخصية" **ابن باديس**" الرائدة في الإصلاح، مستلهما منها دروس البطولة والشجاعة، فيقول في قصيدته (في ذكرى وفاة الشيخ عبد الحميد بن باديس):

ولا تذكروا **الشيخ** في الغابرين فما كان مثل الذي غبر[4]

فلو نطقت في الجبال الصخور لقالت **بباديس** فقت الحجر

---

[1]: المصدر نفسه، ص 77 و78

[2]: المصدر نفسه، ص 28

[3]: جمر ورماد، ص54 و55

[4] : المصدر نفسه، ص72 و73

فحسبكم من حديث معاد فإنّ **ابن باديس** تلك الصور

وإن شئتم أن تفوا بالحقوق وتعطوا له حقّه في الذِّكَر

فضمّوا الصّفوف إلى بعضها وسيروا–على هديه–في الأثر

ويستحضر في الثالثة **ابن زيدون** فيذكره باسمه راثيا قائلا:

سل عنك اشبيليا، هل كان في فمها غير **ابن زيدون** ترجيعا وتلحينا[1]

فنم فقد عشت عهدا لا يكدّره عليك شيء سوى هجر المحبينا

ما جال منها خيال في خواطرنا إلاّ تألّق دمعا في مآقينا

ولا ذكرناك إلاّ قال قائلنا **"أضحى التّنائي بديلا من تدانينا"**

كما يستحضر شخصيّة الشاعر "محمد العيد آل خليفة" رجل الجزائر، وهو ينشد قصيدته في ابن باديس حينما ختم حفظ وتفسير القرآن الكريم، وطبعه لتفسيره "مجالس التّذكير"، حيث يقول السّائحي:

أرى الشّعر يأبى أن يطيع ويسمعا وحقّ له ذا اليوم أن يتمنّعا[2]

تمنّيت أنّ **"العيد"** ما كان غائبا فقد كان أحرى أن يجيد ويبدعا

فما مثله في وصف ابن باديس شاعر إذا قال لم يترك من القول موضعا

وفعلا، هو هنا إنّما يذكّرنا برائيّة محمد العيد آل خليفة في مدح ابن باديس التي ألقاها في الجامع الأخضر بقسنطينة بالمناسبة نفسها، حيث يقول:

بمثلك تعتزّ البلاد وتفخر وتزهر بالعلم المنير وتزخر

طبعت على العلم النفوس نواشئا بمخبر صدق لا يدانيه مخبر

ودرسك في التفسير أشهى من الجنى وأبهى من الرّوض النّضير وأبهر

**التناص التاريخي:**

وهو أن يستحضر الشاعر أسماء لشخصيات تاريخية كان لها أثرها الواضح في صنع القرار السياسي و التاريخي في مسار الأمم و الدول ، سواء أكانت تلك الشخصيات عربية أو أجنية صديقة كانت أو عدوة، مثلما هو الحال في العديد من قصائده .

وقد تمظهر هذا التناص في مدوّنة السائحي باستدعاء شخصيات حربية كثيرة كالقادة الفاتحين أمثال: خالد بن الوليد و عقبة بن نافع الفهري وطارق بن زياد من جهة بهدف الاقتداء و التعريف بمآثرها،

[1] : جمر ورماد، ص 77

[2] :إسلاميات، ص 65

واستدعاء شخصيات عدوّة لأخذ الحيطة و الحذر منها و التعريف بمثالبها أمثال: "فورد" و"رابين، و ذكر أماكن و أزمة تاريخية مهمة كان لها بالغ الأثر في التاريخ العربي و الإسلامي ، كما في قوله في قصيدته(هي القيادات إن كانت موفقة) والتي جمع فيها كلّ ذلك، حيث يقول:

قد حطم المارد الجبار قمقمه وزلزل الأرض في **الجولان** في **سينا**[1]

وغير اسم **حزيران** وصححه فصار يكتب في التاريخ **تشرينا**

ولى الوجوه جميعا شطر قبلته و قبلة العرب **فلسطينا**

هي القيادات إن كانت موفقة تغدو المعارك **يرموكا** و **حطينا**

تحتث كل خبيث في مسيرتها و ليس ينقذ "**فورد**" ثم "**رابينا**"

لن تصنع الآن يا **تشرين** حربهم لنا الخيام... سنرميها بأيدينا

مقاما حيث قررنا بأنفسنا في أرض أجدادنا **أرض النبيينا**

اجتاز **فرعون** أمس البحر خلفهم من ذا يرد عن البر **الفراعينا**

و **خالد** خيله في **الشام** واقفة هل ترهب الخيل في الحرب البراذينا

سيزهر البرتقال الحر بعد غد ويزرع الناس في **القدس** الزياتينا

ويستحضر السائحي أيضا "الأمير عبد القادر"، رمز المقاومة والثورة لأخذ العبرة واستلهام دروس البطولة والتحدّي. يقول في قصيدته (لست رفاقا عودة الأمير) التي نظمها بمناسبة عودة رفات الأمير عبد القادر من أرض سوريا، وقد أحرزت هذه القصيدة على الجائزة الأولى في مسابقة الشعر في هذه المناسبة:

أنزلوا في العيون أو في الحنايا يا **جنود الأمير** هذي البقايا[2]

أيّ قبر يضمّها وهي أفق من معال وقمّة من سجايا؟

وضعوا في العيون أو في الحنايا يا **جنود الأمير** هذي البقايا

**وخلاصة** فقد وظف محمد الأخضر السّائحي التناص على ثلاثة أنواع: الديني، الأدبي والتاريخي في قصائده، معتمدا في الأول على الاقتباس من كتب الأديان أو أقوال الأنبياء والرسل ليجعل نصوصه الشعرية ذات سلطة تأثيرية قولية تزخر بقيم أخلاقية. وفي الثاني والثالث من خلال استحضاره لأسماء أوأحداث أو أشعار سابقيه بهدف إنشاء علاقة متبادلة بين زمني الماضي والحاضر، فلا يكون الماضي مصدرا للاحتذاء

[1]: جمر و رماد، ص 79 و 80

[2]: جمر و رماد، ص50

والتقليد، بل للابتكار والتجديد في تجربة إنسانية يعاد فيها صياغة الماضي وفق رؤية معاصرة تتماشى والواقع وروح العصر.

**تقديم:**

عند دراستنا للمنتج الأدبي مهما كان نوعه أو جنسه، لابد من ملاحظة الفرق بين: اللغة الشعرية ولغة الشعر، وبعيدا عن التّعقيد والضّبابية، فإنّ اللغة الشعرية هي اللغة التي نجدها في مختلف الأشكال الأدبية شعرا كانت أم نثرا بل وفي بعض كلام النّاس اليومي، بينما لغة الشعر هي لغة خاصّة بالشعر دون سواه، فالشعر مهما قيل عنه تبقى لغته خاصّة لا ينازعه فيها أي جنس أدبي آخر "فإنّ أولى مميزات الشعر هي استثمار خصائص اللغة بوصفها مادّة بنائه، فعلاقة تجربة الشاعر بلغته أوثق وأهمّ من علاقة تجربة القاصّ أو مؤلّف المسرحية في العصر الحديث. وذلك أنّ الشاعر يعتمد على ما في قوّة التّعبير من إيحاء المعاني في لغته التّصويرية الخاصة به"[1].

كما أنّ اللغة الشعرية - وهي تكوّنُ النّصّ الشّعريّ - تقوم على الإيحاء والرّمز وتعدّد الدّلالات والانزياح وقوّة التّأثير والإقناع والتّغيير وما إلى ذلك من الطاقات المعبرة والمؤثّرة التي تصنع جمالية النص،"فالقصيدة...حدثٌ لغويّ يترابط محتواه وشكله ترابطا وثيقا لتكوين وحدة لا تنفصم عراها. والقارئ يتلقى القصيدة على شكل رنينٍ صوتي ذي مفهومات مجرّدة"[2]في النهاية هي دليلنا إلى الشعرية، وعندما نصل إليها نكون قد أدركنا روح الشعر التي هي بعض من روح الشاعر والقصيدة.

ولا يقتصر توظيف الشاعر للغة على التّعبير عن مختلجات نفسه، وعن أحاسيسه ومشاعره وانفعالاته، بل تتجاوز ذلك إلى التّفاعل والتّأثير في المتلقي لأن اللغة الشّعرية لها "شأنٌ آخر. إنّ لها شخصية آملة تتأثّر وتؤثّر، وهي تنقل الأثر من المبدع إلى المتلقي نقلا أمينا، وليست المسألة مجرّد نقل أمين فحسب، ولكنّه النّقل الأمين عن المبدع عندما يفكّر أوّلا وقبل كل شيء باعتباره فردا، لذلك كانت لغة الشعر ممتلئة بالمحتوى الذي تنقله نقلا أمينا"[3]. وعليه فإن "اعتناء الشاعر بتعبيره ضروري لأنّ اللغة قاصرة ولأنّ الشاعر لا يخلق المشاعر في نفس القارئ، وإنّما يوقظها"[4].

---

[1]: النقد الأدبي الحديث، غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، ط1، 1982، ص 408

[2]: نظرية أبي تمام في النقد الشعري، فهد عكام، مجلّة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ع:181 ، 182، 183، 1986، ص94

[3]: الأسس الجمالية في النقد الأدبي، عزّ الدين إسماعيل، دار الفكر، القاهرة1412، 1992، ص270

[4]: جماعة الديوان في النقد، محمد مصايف، مطبعة البعث، قسنطينة، الجزائر، 1974 ،ص270

## أوّلا: المعجم الشعري عند السّائحي:

لكلّ شاعر معجمه الفنيّ الذي يستمدّ منه لغته وألفاظه وعباراته، ثم يقوم بإعطاء تصوّر هندسيّ لها، ومن ثم يجسّده بناء شعريا يحشد فيه صوّرا وتعابير ورموزا، ثمّ يأتي الدّارسون أو النّقاد فيتتبّعون أثر هذا المعجم غايتهم في ذلك الوقوفُ على خصائصه، يفتشون عن مواطن الجمال فيه، ويحاولون إماطة الغطاء عنه لمعرفة سرّ خلوده واستمراره وتعلّق النّاس به، ولن أشذ في دراستي هاته، عن هذا المنهج الذي أرى أنّه قد أعطى نتائج مذهلة عندما طبّق على كثير من الأعمال الأدبية[1] "إنّ الأديب لا يركب الجملة ليعبّر بها عن معنى تقريري، ألوف، وإنّما يتعامل مع اللغة بطريقة تفجّر فيها خواصّ التّعبير الأدبي، وتجعل للعبارات والأنساق والجمل قوّة تتعدّى الدّلالة المباشرة، وتنقل الأصل إلى المجاز، لتفي بحاجة الفنّ في التّعبير والتّصوير"[2] لكنْ في الوقت نفسه لا يمكن الجزم دائما بموضوعية وكمال تلك النّتائج باتباع هذا المنهج، لأنّه وببساطة شديدة ليس الوحيد في ساحة النقد ولكن قد يكون الأفضل.

### 1- المعجم الطبيعيّ:

تبقى الطبيعة مصدر إلهام وإيحاء للشعراء منها يستمدون مفرداتهم وصورهم التي تعبر عن حالاتهم النفسية وتترجم أحاسيسهم المفعمة بالفرح تارة وبالكآبة تارة أخرى، كما أن ظواهرها شكلت مقياسا حقيقيا لتلك الأحاسيس والمشاعر.

لقد نشأ السائحي في مختلف أطوار حياته في بيئة تتميز بتعدد مظاهرها واختلاف ألوانها: الصحراء، التّل، السّاحل...وهذا التّعدد و التّنوع كان مصدر إلهام لديه فعبّر في عدّة قصائد عن تأثّره بها مستمدّ لغته منها، سائرا على نهج القدماء طورا، وعلى نهج المجدّدين والرّمنسيين أطوارا أخرى: "إنّ اللغة في مثل هذه الحالة متّصلة اتّصالا عضويا بعناصر التّجربة الذّوقية ومن لم يصل إلى ما وصل إليه النّاطق بهذه اللغة لم ينل منها إلا ظاهر معانيها"[3] ، فالطبيعة ألوان وأشكال تخضع لذوق خاصّ، ذوق شعريّ في لحظة شعرية متدفّقة تنساب بين الإحساس ولغة التّعبير.

- ✓ **مؤشرات المعجم الطبيعي**: تتشكّل مكونات هذا المعجم من العناصر التالية:

---

[1]: مثل دراسة عبد المالك مرتاض :القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990،ص 10 و 137 وما بعدها، كما أشار فايز الداية إلى أهمية ذلك في كتابه، علم الدلالة العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص441

[2]: جماليات القصيدة المعاصرة، طه الوادي، مطبعة دار المعارف مصر ط2، 1989ص 25

[3]: الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، محمد بن عمارة، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2001، ص42

| العناصر | المكوّنات |
|---|---|
| **السوائل** | نبع، المياه، النهر، البحر، الشاطئ، الموج، الماء، الخضمّ، الغيث، المطر. |
| **النبات** | الأشجار، الورد، دوحه، الغاب، الأوراق، الأزهار، الأغصان، الكوم، الأعناب، الخميلة، الدّوحة، الزنبق، العشب، الروضة، المرج، الغابة، الحقل. |
| **الجماد** | طود، الجبال، الأرض، صخور، الحصى، السّفح، السّهل، الصعيد، الذرى، الرّمل، الرّبى، البيد، التلال، الهضاب الكثيب، الثرى، العقيق، الدّر، الجمان، الكثبان. |
| **الألوان** | داكن اللون، الخضراء، أزرق، بياضك، الحمراء، صفراء. |
| **الأصوات** | خرير، حفيف، صوت، ترجيع، النداء، نغمة، الألحان، النشيد، الصدى، قصف الرّعود، همس، ضجيج، صرخات، العويل، النّواح، أنين، هتفات، يهدهد، هديل، شدا، ترنيمة، وشوشة، تمتمت، تناغي، تمتم الغناء، الضحك، القهقهات، تصدح، التغاريد، زقزق، الصياح، الصخب، حداء، الترديد. |
| **الحيوان** | العقاب، نسور، الصقر، الطيور، جناح، النّعاج، الماشية، فراشات، الحمام، بلابله، النحل، الضواري، الأسود، الليث. |
| **الظواهر الكونية** | سحاب، الليل، الظلمة، السماء، النجوم، الضباب، فجر، الرّعود، شهب، صباح، المساء، غيم، الأمطار، الشّمس، الدجى، العجاج، النسيم، الأفق، السنا، الظلال، المغرب، كوكب، ومض، الأرياح، بدر، الغمام، أنوار، أشرق، الزوابع، ضياء، العواصف، هلال، السراب، الفلك، الأجرام، المريخ. |
| **الفصول** | الشتاء، الربيع، الصيف. |

✓ **نموذج:** لقد خصّ السائحي الطبيعة والكثير من مظاهرها كالرّبيع والصحراء والإخضرار، والجبال ... بشعر كثير، إمّا في قصائد مستقلّة أو ضمّنها قصائد أخرى، وقد لمسنا محاسن الطبيعة في قصائد ليست لها علاقة بالوصف، من ذلك مرثيته للشاعر أحمد زكي أبي شادي[1] (مصرع البلبل)[2] والتي يقول:

رفّ كالظلّ على دوحته مرِحا يرقصُه من فرحتهِ
سكب الفجر على الرّوض والسّنا فانتشى البلبل من بسمتهِ
ورأى الزّهرة في أكمامها ضحكت تهفو إلى قبلتهِ
والنّدى ذاب على أوراقها واختفى فيها على لمستهِ
ورأى الطيّر على أفنانها وقفَتْ تحكيه في وقفتهِ
كلّما ردّد فيها نغمة قلّدته الطير في نغمتهِ
حبس النّغمة في أعماقه ورنا ينظر في حيرتهِ

[1]: شاعر مصري مجدّد (1892-1955) من مدرسة أبولو وصاحب مجلّتها التي تحمل اسمها، تعددت دواوينه، منها: (وطن الفراعنة) (أطياف الرّبيع) (الشّعلة) (الينبوع) (فوق العباب).

[2]: همسات وصرخات، ص107

كيف يطوي الرّوض في أرجائه لحنه السّاحر في قوّتهِ ؟
ويكفّ النهّر عن ترجيعه وهو كالأنسام في رقّتهِ ؟
ثمّ أصغى لنسيم عابر هدهد الأغصانَ في سرحتهِ
همس اللّحن الّذي أنشده ومضى يختال في خطرتهِ
أغمض البلبل عينيه على أملٍ ينساب في مهجتِه
أملٍ طافَ به في غفوة حلوة كالطيّف في خفّتِه
فرأى الدّوحة و الظلّ على شاطئ يسحر من فتنتِه
نُثر الزّهرُ على أرجائه وارتمى يسحر من فتنتِه
فمضى في لوعة مشْبُوبة جفّ منها الدّمع في مقلتِه
ترك الجنّة في أوطانه كيف لا يبكي على جنّتهِ ؟
ملأ الشّاطئ شدْوا رائعا أغرق الشّاطئ في لوعتهِ
وطوى تحت جناحيه أسى لرواء ضاع في أيكتهِ
لم يزل يبكيه حتّى سكنتْ خفقة الأنْفاس في جثّتهِ
فبكته الطيّر في كلّ الرّبى إنّه قد مات في غربتهِ

فقارئ القصيدة لأوّل وهلة يعتقد أنّ الشاعر يتحدّث عن طائر له، وقع صريعا فراح يرثيه، فالقصيدة أخذت بعدا رمزيا حالما تارة، وحزينا تارة أخرى، فهو هنا إنّما يرثي الشاعر المجدد "أحمد زكي أبا شادي"، ولولا قرائن صاحبت النص، سواء ذكْر مناسبته التي أثبتها بين العنوان والنص، أو جملة من المفردات التي شكلت بنية النص مثل: (ترك الجنّة في أوطانه، إنه قد مات في غربته) فأبو شادي ترك موطنه"مصر" وهاجر إلى أمريكا ملتحقا بالمهجريين، ثمّ مات هناك غريبا.

فمعجم السّائحي نجده يقوم على المعالم الآتية:

-توظيف ألفاظ (مصطلحات) صرفة خاصة بكل معجم.

-استحضار حوادث أو مناسبات تاريخية.

-استدعاء لشخصيات متصلة بهذا المعجم وكان لها دور في ميدانه.

-ذكر أماكن تمثل شواهد تتعلق بالمعجم الموظفة فيه.

-توظيف التّراث الشعبي.

**2- المعجم الدّينيّ:**

إن ما يميّز شعر السّائحيّ هو ذلك الحشد الكبير من المفردات أو التراكيب الدّينية المستمدة من القرآن الكريم والحديث الشّريف، حتىّ أنّك لا تجد قصيدة واحدة أو مقطوعة تخلو من ذلك، وهذا له أسبابه الموضوعية المباشرة:

- نشأة السائحي في أسرة محافظة وعلى قدر كبير من التّدين والعلم و الصّلاح.
- تكوينه الدّيني المحافظ في صباه، حيث انتسب إلى مدارس تحفيظ القرآن الكريم.
- دراسته في مرحلة الشّباب بجامع الزّيتونة بالقطر التّونسي وهناك تلقى تعليما محافظا.
- انخراطه في الحركة الإصلاحية الجزائرية، وقيامه بأعمالها ونشاطاتها في نواحي منطقته وفي غيرها.

كل هذه العوامل كان لها الأثر المباشر على الإنتاج الشعري لدى السّائحي، وهذه الظّاهرة لم تكن خاصّة بشعره الدّيني الخالص فحسب، بل نجدها تشمل كلّ شعره وبدون استثناء، سواء شعره الوطني أو القومي أو الذاتي وحتى الغزلي منه، فهي بذلك النّموذج الناطق بصدق عن المعجم الدّيني في شعره.

✓ **مؤشرات المعجم الدّيني:** من خلال الجدول التالي يمكن الوقوف على أبرز معالم هذا المعجم.

| | |
|---|---|
| الألفاظ الدّينيّة | الله، الرسول، القرآن، الملائكة، النبيّ، جبريل، الجنّة، الدّين، التمكين، الشيطان، الإيمان، الصلاة، الدعاء، رب العرش، الجهاد، القتال، الشهادة، الضياء، الشهيد، اليهود، الزبور، فرعون، أذّن، المناجاة، مثوى، الصحابة، الغر الميامين، الإخلاص، الصّدق، الفضائل، الحبّ، الطّهر، الرهبة ،النور، الحج، جاهلية غشاه، عدوان، آمن ، السّرب، الجلال،السّنّة، أذل، الكفار، الكفر، هاب الغيث، التيه، البلاء، الحمى، سلفي، النهى، المسلم، حوزةالدين، الموازين، العزّة، الجند،الملأ يبعث، صفيّ، نجا، شهرمحرّم، أشرق، النّصر،الوصية،الأماني،الروح الأخوّة،العيد،أيّد البشرى، اللذات، الخلد، الصفاء، استكان المضلينا، تشكك، ذنوبه العصيان، ابتهال، سجود. |
| الحوادث التاريخية | معارك:اليرموك، حطين، بدر، سفينة نوح-عليه السلام -إبراهيم-عليه السلام-والنار، موسى- عليه السلام-في مدين، غرق فرعون، مقتل الحسين-رضي الله عنه -بكربلاء. |
| استدعاء اللشخصيات والجماعات | آدم، نوح، إبراهيم، داوود، موسى، عيسى، اليسوع، محمّد(عليهم السّلام)، أم موسى، مؤمن آل فرعون، مريم، عمرالفاروق، عثمان بن عفان، المثنى بن حارثة، سلمان، صهيب، حسّان بن ثابت، الحسين، الشافعي، الإمام مالك، الأشعري، خالد بن الوليد،الأوس، بنوقينقاع، مرحب. |
| الأماكن | مكة، الكعبة، طيبة، الحرم، عرفات، يثرب، خيبر، القدس، مدين |

✓ **نموذج:** للسّائحي قصائد غير الدّينية وظفّ فيها رصيدا لا بأس به من المفردات القرآنية أو النّبوية، من ذلك قصيدة: (رايتي)[1]:

رفْرفي اليوم حرّة في السماءِ وتهادي رفيعة كالضّياءِ
واخْفقي في الحدود في كلّ شبر من بلادي مضمّخٍ بالدّماءِ
واخطري كالملاك فوق ترابٍ عربيّ جزائري الإباءِ
عطرته دماء مليون شهيدٍ حر فهو كالمسكِ من دم الشّهداءِ
وامرحي في الفضاء فوق زنود نبتت في جبالنا الشّماءِ
لم تزل هذه الزّنودُ كأمسٍ لم تهنْ، لم تَلن على الأعداءِ
لم تزلْ تقبضُ الرّدى بأكف خُلقتْ من صلابة و صفاءِ
همّها خنق كلّ شرّ دخيلٍ وهي في السّلم رخصة للإخاءِ
شبكتها على الوداد قلوبٌ جمع الله شملها بالوفاءِ
أنبتتها زكية طاهِراتٍ هذه الأرض منبت العظماءِ

فهذه قصيدة بكامل أبياتها من الشعر الوطني، موضوعها التّغني بالرّاية الوطنية وهي رمز وطني سيادي، وظف فيها السائحي مجموعة من الألفاظ الدّينية استمدها من القرآن الكريم والحديث الشريف.

**3- المعجم الوطنيّ:**

يعجّ شعر السائحي بمفردات ذات دلالات ومشاعر وطنيّة حارّة صادقة، فالسائحي عاش فترة حُرم فيها الجزائريّ من ممارسة وطنيته، وممارسة حبه لهذا الوطنية، بل عاش غريبا منفيّا في وطنه كأنّ لا يمتّ إليه بصلة ولا تربطه به علاقة، وعندما أتيحت له هذه الفرصة - فرصة حبّ الوطن - راح يفجّر عواطفه في صور ملتهبة، فجاءت قصائده تلك، ناطقة بصدق العواطف. ومن شدّة هذا التّعلق أفرد لذلك ديوانا مستقلا وهو (أناشيد النّصر) به من الأناشيد ما يدل على ذلك، إضافة إلى تلك القصائد والمقطوعات الوطنية الغنائية الخفيفة الموجّهة إلى أطفال بلاده، والتي حملها ديوانه للأطفال(أناشيد وأغاني الأطفال)، وغير ذلك من النّصوص في بقية دواوينه أو خارجها.

وقد نظم السّائحي قصائده الوطنية بلغة مفعمة بمعاني الانتماء والحبّ لهذا الوطن، كما ضمّنها كلمات وعبارات لها صلة بكل ما هو وطني كالمفردات الوطنية والثّورية وأسماء أبطال الجزائر الذين أصبحوا رموزا في التّضحية والفداء وأسماء أماكن ارتبطت بأحداث كان لها الأثر البارز في مسيرة الشّعب والوطن،

[1]: همسات وصرخات، ص75

كما استدعى شخصيات تاريخية من معجم العدّو قادَتْ الجيوشَ للقمع والقضاء على الثّورات الشّعبية، فهو بذلك حمل رسالة إلى بني وطنه وغير بني وطنه ليخبرهم كيف يمارس الوطني العشق والتّضحية نحو وطنه...

✓ **مؤشرات المعجم الوطني:** من خلال الجدول التالي يمكن الوقوف على أبرز معالم هذا المعجم:

| | |
|---|---|
| الألفاظ الوطنية | الجزائر، بلادي، الأرض، نوفمبر، يوليو، الاستقلال، الحرية، النصر، السيادة، موطن العلا تهفوإليه الضمائر، التحدّيّ، فخربلادنا، عبقري، ثائر، مآثر، الحرب، الأبي، ثورتي، أخوك، ثورة، ثرانا تجاهد، لثم الترب، التاريخ، يتحرروا، وحدة، الجبال، النجاح، ياوطني، رفرف أخضر، الظفر، الشعب لايتعدد، توحد طول الدّهر، الشمل، الأخوّة، الضياء، فرحتنا، عزيز النّفس، أخلصت للأوطان، النضال، الأحرار، وطنا حرّا، تخفق رايتنا، العَلم، الراية. |
| الحوادث التاريخية | قدوم الأتراك، احتلال فرنسا للجزائر، معارك الأمير عبد القادر،حوادث 8 ماي 1945، ثورة أول نوفمبر، مؤتمر الصومام، هجمات 20 أوت 1956 ،أحداث ساقية سيدي يوسف، عيد الاستقلال والسيادة، سقوط طائرة الصّحافيين الجزائريين بالفيتنام، وفاة الرّئيس هواري بومدين. |
| استدعاء الشخصيات الوطنية))[1] أو الجماعات | الأمير عبد القادر، ابن باديس، البشير الإبراهيمي، مالك بن نبي، الكاهنة، طارق بن زياد، محمد العيد، ابن معطي الزواوي، هواري بومدين، الشيخ بيوض، جوهر الصقلي، الغسيري، مفدي زكريا، الشاذلي بن جديد، العربي التبسي، بنوحماد، الناصر بن علناس، خير الدين بربروس، ابن المبارك، عقبة بن نافع، حسّان بن النعمان، ابن مرزوق، الشيخ اليلولي. |
| استدعاء لشخصيات عدوّة | دي ميشال، رفيقو، بيجو. |
| الأماكن: مدن، جبال، منشآت... | الأوراس، الصومام، خنق النّطاح، وهران، بوفاريك، تلمسان، موزاية، المدية، كتشاوة، الباهية، الأصنام (الشلف حاليا)، القليعة، جرجرة، الأطلس، تمنرست، المسيلة، الهقار، قسنطينة، تيمقاد، شيليا، القرارة، كدية الصفوان، جبل زقرير، البليدة، الكوثر(مسجد)، سوق أهراس، مستغانم، أدرار، السد الأخضر، بجاية، شرشال، تبسة، بسكرة. |
| توظيف التراث | زغرودة، نسمر الليل لنسمع قصّة حب الأمير، نسجته يدٌ، الخضاب، النقاب، الطيب، مغزلها راقص، التّمائم، الكُحل، الخُفاف، الاحتفالات، الأعراس، سنحرثها، يحصد، نبذر، نزرع، وفي راحتيك رسوم موشّحة بالزّهر. |

✓ **نموذج:** فمن قصائده التي تزخر بالمفردات الوطنية، داليته(نفمبر)[2] وهي من ستة وثلاثين بيتا، يقول فيها:

[1]: لا نقف في شعر السّائحي على ذكر الأبطال أو شهداء ثورة نوفمبر بأسمائهم رغم أنّه عاصرها وساهم فيها، وهو سلوك لا نجد له مبررا...

[2]: جمر ورماد، ص 16

كان وهما وكان حلما بعيدا أن نناجيك" يا نفمبر" عيدَا
وتعود الدّموع فيك ابتساما ويعود النّشيجُ فيك نشيدا
قل "ليوليو" هنا "نفمبر"باقٍ خلّد النّصرُ مجده تخليدا
قد حفرنا اسمه على كلّ قلب وجرى في الدّماء عزما أكيدا
كمْ سهرنا مع اللّيالي نناجي أملا طاف في سناه جديدا
رفّ في مقلتيه حلوا جميلا ومشى في القلوب مشيا وئيدا
فأرقنا له الدّماء بحارا وملأنا من الضّحايا الصّعيدا
وصبغنا الدّموع فينا دماء ثم صُغْنا القلوب فينا حديدا
ومشينا كما علمت صفوفا وَحّدَ الصّدقُ رأينا توْحيدا
لا نبالي إذا سقطنا جميعا من يمتْ في الجهاد مات شهيدا
وخرجنا مع الضّياء نغنّي لم نرَ اللّيل أو يرانا رقودا
ومسحنا الدّجى فما عاد ليل كلّ دار ظلامها قد أُبيدا
أرْضنا اليوم تصنع النّاس والمستقبل الحرّ، والإخاء المجيدا
ثورة الأمس علّمتنا إباء وشموخا، وعزّة وصمودا...

**4- المعجم القوميّ:**

الانتماء القومي بعدٌ آخر طغى في كثير من المناسبات على الإنتاج الشعري الجزائري، نلمس فيه صدْق العاطفة وحرارة المشاعر، وهو تعبير عن شعور جمعي، فالشّعب الجزائري يقدّس انتماءه العربي، ويقدّر هذا الانتساب ،حتّى أننا لا نجد فيه من يفرّق بين الانتماء الدّيني والانتماء القومي، فهو يرفع العروبة إلى مرتبة الدّين قداسة وبالتّالي لا يجوز الخدْش فيها."وقد كان شعراؤنا منذ البداية يهتمون بما يتّصل بالبلاد العربية، يشاركون أبناءها آلامهم وآمالهم، ويبدون تعلّقا شديدا بالأمّة العربية وأهدافها، وفي الوقت نفسه يردّون على المستعمرين وعلى أولئك الذين ينكرون عروبة الجزائر وانتماءها"[1].

والنّزوع نحو القومية لا يعني تعصبا أعمى أو تميّزا عرقيا عن الآخرين بل هو تعبير عن انتماء أصيل لحضارة وتاريخ ضارب في القدم، ولا ضيْر في أن يعلن الإنسان عن انتمائه واعتزازه بهذا الانتماء. وقد عبّر السّائحي عن هذا الاتجاه، من خلال توظيف للموروث التّاريخي العربي من حوادث تاريخية أو استدعاء

[1]: الأوراس في الشعر العربي، عبد الله ركيبي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص 55

لشخصيات قوميّة أصبحت اليوم رموزا، وذكر أماكن لها منزلتها الحضارية والتّاريخية في نفوس العرب ومن عاش معهم أو إلى جوارهم من القوميات والأجناس، كما قام باستدعاء لشخصيات من ذاكرة أعداء قومه كان لها الدّور الرّيادي في الاعتداء على أجزاء كبيرة من هذا الوطن الممتد وارتكاب جرائم في حقه وحقّ أبنائه المسالمين بشتّى الطرق والأساليب الوحشية.

✓ **مؤشرات المعجم القومي:**من خلال الجدول التالي يمكن الوقوف على أبرز معالم هذا المعجم:

| | |
|---|---|
| الألفاظ القومية | العرب، الضاد، الفصحى، القوم، العربي، أخي، عربيّ الوجه، موقف يجمعنا، المغرب الفهري، الشرق، شعب عربيّ. |
| الحوادث التا ريخية | فتح الأندلس وأوروبا، اغتصاب فلسطين من قبل اليهود الصّهاينة، عبد المؤمن وحد المغرب، تأسيس مجلس اتحاد المغرب العربي، الحرب العراقية الإيرانية، مجازر بيروت التي اقترفها اليهود في حق الفلسطنيين، احتلال اليهود لجنوب لبنان. |
| استدعاء شخصيات | عنترة، عقبة، حسّان بن النعمان، يعرب، عدنان، قحطان، هاشم، أمية، يزيد، صلاح الدين، ابن المقفّع، جمال عبد الناصر، الصبّاح، ابن زيدون، ولاّدة، ابن عبدوس، مروان، العقاد، أحمد زكي، يوسف وهبي. |
| استدعاء شخصيات عدوّة | رابين، دايان. |
| الأماكن: مدن، منشآت... | اللّدّ، لبنان، بيسان، غزّة، الجليل، النّقب، فلسطين، كربلاء، عدن، مصر، سوريا، الجولان، دمشق، الكويت، إشبيلية، أندلس، سينا، الشام، القدس، جلق، القنال)قناة السويس)، الخيام، بابل. |

✓ **نموذج:** لا يفوّت السائحي فرصة أو مناسبة أو حدثا قوميا الاّ ويخصّه بقصيدة مستقلّة أو أبيات ضمن قصائدَ ذات موضوعات متقاربة، من ذلك قصيدته: (**هي القيادات إن كانت موفقة**) التي منها هذه الأبيات:

لا عذر لي إن سكتّ اليوم يا وطني وكيف أسْكت والدّنيا تغنيناَ؟[1]

قد حطّم المارِدُ الجبّار قمْقُمه وزلزل الأرض في الجولان، في سينَا

وغيّر اسم حَزيران وصحّحه فصار يُكتب في التّاريخ تشرينا

وساقَنا قِيَمًا شتّى موحّدة الفكرَ، والضادَ،والبترولَ، والدّينا

ولّى الوجوه جميعا شطر قبلته[2] وقبلة العرب مازالت فلسطينا

هي القيادات إن كانت موفّقة تغدو المعارك يرموكا و حطينا

---

[1]: جمر ورماد، ص79، وفي مجلة الثّقافة، ع27 جمادى الأولى 1395 هـ/جوان1975،ص159 :تحت عنوان (**لا الاسم...لا الحرف**) وهو جزء من عجز بيت فيها.

[2]: وردت الكلمة في الثقافة ع:27 جمادى الأولى 1395 هـ/جوان1975 ،ص159 بلفظ (قبلتنا).

تجتثّ كلّ خبيث في مسيرتها وليس ينقذ "فورد " ثم "رابينا"[1]
لن تصنع الآن ياتشرينُ حربهم لنا الخيام ...سنرميها بأيدينا
مقامنا حيث قرّرنا بأنفسنا في أرض أجدادنا أرض النّبيينَا
اجتاز فرعون أمس البحر خلفهم من ذا يردّ عن البرّ الفراعينَا
وخالد خيله في الشّام واقفة[2] هل تَرهْبُ الخيل في الحرب البراذينَا
سيزُهر البرتقال الحرّ بعد غدٍ ويزرع النّاس في القدْس الزّياتينَا
ويستعيد الضّحى في الأرض رونقه ونستعيد الهوى الماضي لياليناَ

فأبيات هذه القصيدة تزخر بمعجم هو رمز للنّزعة القومية بين أركان النّصّ من أجل التّكثيف وربط المتلقي بتاريخه وأصله وعظمائه ورموز كيانه، وتعريفه بأعدائه وأعداء وطنه الكبير، كما نلمس من خلال هذا التّوظيف تمرير رسالة لأعداء الأمّة وهم كثر على أن العرب هم أصحاب القضية، وأنّ هذا الحقّ سيعودُ لأهله عاجلا أم آجلا وبالطريقة نفسها التي سُلب بها.

كما شغلت وحدة المغرب العربي اهتمام السّائحي فحجز لها حيّزا من شعره، كما في قصيدته: (وقفة ادّكار)[3]، حيث يقول:

ويبنونها رغم السّياسة وحدة هي المغرب الحرّ العظيم الموحدُ
فقل لبني العرب الذين تفرّقوا ألا انظروا ثمّ اجمعوا الصّف واقتدوا
وليس بغير الدّين تبنون مجدكم فكلّ بناء دونه ليس يصْمدُ

**5- معجم القيم الإنسانية:**

القيم الإنسانية حاضرة في شعر السائحي من خلال العديد من قصائده، فنجده يتحدث عن الهموم الإنسانيّة المشتركة كالحريّة والعدل والمساواة والمحبّة والتّعليم والعنصريّة والعبودية والظلم والحروب...

[1]: جيرارد فورد (1913-2006) رئيس الولايات المتحدة الأميركية (1974-1977) تولى الرئاسة بعد فضيحة (ووترغايث) المشهورة في عهد سلفه (ريتشارد نيكسون)، كان كغيره حليفا للكيان الصهيوني، داعما له في جرائمه ضد الفلسطينيين .أمّا إسحاق رابين (1922-1995)، سياسي وعسكري في الكيان الصهيوني، ترأس وزراءه(1992)، شارك في مختلف الحروب العربية الإسرائيلية، تولى قيادة الأركان أثناء حرب (1967)، ووزارة الدفاع أثناء الانتفاضة الفلسطينية، اغتيل سنة (1995) من قِبل يهودي معارض له.

[2]: وردت في الثقافة، ع 27 جمادى الأولى 1395 هـ/جوان1975، ص159، بلفظ :(زاحفة) ثمّ لاحظ الفرق بين المعنيين!

[3]: بقايا وأوشال، ص142

إن الالتزام الوحيد الذي لا يلام عليه الشاعر من قبل النقد والنّاقدين هو الالتزام بقضايا الإنسان وانشغالاته "فتأثير القصيدة الجمالي في الكائنات الإنسانية يبلغ مداه حين يمسّ العالمية"[1]حتى غدت تلك المسائل الشّغل الشّاغل للبشريّة جمعاء والمدافعين عن حقوق الإنسان والتي كان هو نفسه سببا في انتهاك حرمتها وقداستها، وتناول هذه القضايا هو في حدّ ذاته اهتمام كبير وسلوك نبيل يعكس بحق إنسانية الشعراء الذين تناولوه، وهذا الاتجاه شاع كثيرا في الشعر العربي الحديث والمعاصر: شعر المهجر الأمريكي وجماعتي "الدّيوان" و " أبولو" وغيرهم من دعاة التجديد، تحت واقع ظروف داخلية وخارجية استثنائية وخاصّة، عاشها الإنسان العربيّ ردْحا من الزّمن شعَر فيه أنّه أصبح بشرا دون البشر...

والتّطرق للقضايا الإنسانية يقتضي الجدّية في توظيف اللغة وإكساب ألفاظها وتراكيبها دلالة وحيوية والقدرة على الانتقال بها من حضنها المعجمي الفطري إلى نوع من الفطام والإيحاء.

- ✓ **مؤشرات المعجم الإنساني:**من خلال الجدول التالي يمكن الوقوف على أبرز معالم هذا المعجم:

| | |
|---|---|
| الألفاظ الإنسانية | الأرض، الشهيد، المحبّة، التاريخ، الأسى، الأمن، شعوب الأرض، أن يتحرروا، الأخوّة، المجازر، الجوع، الظلم، العنصرية، البكاء، النور، العبيد، طبقي، ضعيف، المقابر، حنان، ودّ، سعيد، ثائر، الحياة، حرّ العيش، العزّ، العمّال، السلام، الحرب، الإرهاب، نشقى، الضعيف، شريد، اشتراكية. |
| الحوادث التاريخية | إلقاء القنبلة الذرية على هيروشيما اليابانية. |
| الأماكن:دول قارات ومدن... | هيروشيما، الصين، الهند، فيتنام، إفريقيا، أ وروبا. |

- ✓ **نموذج:** في قصيدته الرّباعية (تحيّة مؤتمر عدم الانحياز) [2] نجده قد ضمّنها الكثير من القيّم والمبادئ الإنسانية، التي نادت بها المحافل الدّوليّة والمنظمات الرّاعية لحقوق الإنسان، كالحق في الحياة، والحرية، والوطن، والثروة...

أحييكم باسم كل ضعيفٍ يدير الكأس و لا يشربُ
يغني فتُطربُ ألحانه جميع النّدامى...و لا يَطْرَبُ
و يحرسُ في اللّيل من حولَه وعند الضّحى بينهم يسلبُ

[1]: نظرية أبي تمام في النقد الشعري، فهد عكام، مجلّة الموقف الأدبي، إتحاد الكتاب العرب بدمشق، ع: 181،182،183، عام1986 ، ص94

[2]: جمر ورماد،ص39

ترفْرف من فوقه راية ولكنّه تحتها يصلبُ

كما خصّ بالذّكر المتشردين اللاجئين خارج أوطإنهم المحرومين من خيراتها، وما يعانونه من اضطراب نفسيّ وقلق بسبب بعدهم عن أوطأنهم، بينما الغريب المحتلّ المعتدي ينْعم في تلك الخيرات من غير وجه حقّ، فيقول:

أحييكم باسم كلّ شريدٍ يتيه غري بًا بلا موطنِ
يعيشُ على أمل في الرّجوع ويحيا مع الأ لم المزمنِ
إذا نام أيْقظه خاطرٌ يجد عن الحاضر المزمنِ
نراه ونصرف أبصارنا كأنا هناك بلا أعينِ

ثمّ تحدّث عن الشّعوب المستعمرة التي أصبحت مستعبدة خادمة للعدوّ، وقد كانت بالأمس سيدة، فهاهي اليوم تئنّ تحت وطأته، تستغيث غيرها من الأمم لنجدتها، لكن لالحد يجيب، والسّائحي يشير إلى أنّ قوّة المستعمر هي في أوهامنا فقط، ولو أردنا التّخلص منه لنجحنا وحقّ قنا وجودنا وصُنّا كرامتنا.

شعوبٌ مشمّرةٌ بيننا وأوطانها جنّةٌ للغريبِ
و نسمعُ أصواتها تستغيثُ من الغاصبين ولانستجيبِ
ونحن على قدرةٍ لو أردنا ففينا الشّجاع وفينا الأريبِ
وقوّتهم صنْعُ أوهامنا فليس سوانا القويّ الرّهيبِ

وفي الأخير يصف حالة الفقر التي تعيشُها الشّعوب المضطهدة مع ما تملك من خيرات كثيرة، لكنها بيد المحتكرين النّاهبين السّارقين، الذين أصبحوا سادة بينما هي تحت سلطته خاضعة ذليلة...

أحييكم باسم كلّ بلاد تُفِيضُ الغنى ثمّ تحيا فقيرهْ
تمدّ يديْها إلى سارقها و تخشى من اللّصّ وهْي أميرهْ
وتحني له رأسها في خشوع ذليل، وترضى أنْ تكون الحقيرهْ
وأهْونْ بشعب يمدّ الدّخيل بمال البلاد و يبقى أجيرهْ

**ثانيّا: الحقول الدلالية وأقسام الدّلالة في شعر السائحي**

للخطاب الشعري مقوماته الأساسية والمركزية التي تؤدي شاعريتها دون عناء أو تكلف فتربط بكلمة بين وجدان المتلقي (المرسل إليه) وبين رؤية الباثّ (المرسل) المختزنة في الفكرة الشعرية، إلى جانب ذلك تحقق وحدتها وتميزها.

فالخطاب الشعري العربي المعاصر يختلف باختلاف الرؤى ويتعدد بتعدد المناهل والمشارب،كما تفعل فيه البيئات المتعددة فعلها، فيجيء ذلك الخطاب فائحا بتربة وطنه وبوهج قوميته وآلام مجتمعه وقضاياه.

ومن ثمة كان الخطاب الشعري الجزائري متأثرا بالقضايا الجزائرية أولا، والحالات الشخصية وآلام الذات ثانيا، وقد جاء هذا الخطاب في كل قطر ملونا بهموم ومعاناة أهله، وما قيل عن الشعر في الأقطار العربية يقال أيضا وخصوصا عن الشعر في الجزائر.

وليست الغاية من هذا القول تثبيت نزعة إقليمية ولكن الهدف هو التخصيص أولا وأخيرا، فالدراسة والبحث الموضوعيان يقتضيان رصد الأوليات والآليات المحركة لأية ظاهرة من الظواهر سواء كانت ظاهرة كونية أو ظاهرة علمية أو ظاهرة فكرية، أو أدبية، أو فلسفية...الخ، فالتصنيف مرحلة لابد منها في البحث، والتوثيق مرحلة ضرورية في الدراسة.

فمن خلال القراءة الأولى لدواوين "محمد الأخضر السائحي" تثير انتباهنا ميزة أساسية تطغى على نمطية الكتابة عند الشاعر، فالقصائد من حيث التصنيف في موضوعاتها، تتوزع بين الأقسام الأساس في الدلالة، وهي: التعبيرية (اللّغويّة)، النفسية، الدينية والواقعية.

**1- حقل الطبيعة والدلالة التعبيرية (اللغوية):**

السائحي كغيره من الشعراء القدامى والمحدثين الذين يوظّفون مظاهر الطبيعة في أشعارهم، ليس لأنه من الرومنسيين، وإنّما لأنها ملاذه وملاذ غيره بهدف نقل قدراتهم التصويرية وما يجول في وجدانهم وما يخالج نفوسهم، وهو بذلك يظهر براعته اللّغويّة والتصويريّة من جهة، ومدى تمكّنه من ناصيّة اللّغة العربيّة من جهة أخرى.

ويضم هذا الحقل كلّ المفردات و الألفاظ التي تندرج في مفهوم الطبيعة. وقد احتل هذا الحقل المرتبة الأولى عند السائحي لكثرة مفرداته في قصائده ودواوينه.

ومن بين المفردات المستعملة، نجد:

أ- **الأرض:** ذكرها السّائحي مائة وعشر (110) مرّة في قصائده ودواوينه. والأرض: أحد كواكب المجموعة الشمسية وترتيبها الثالث في فلكه حول الشمس وهو الكوكب الذي نسكنه، وأرض الشيء: أسفله، وهي

مؤنثة، والجمع: أرضون، أراضي و أروض. وعلم الأرض: علم يبحث في الأرض: طبقاتها، وتكوّنها وتطوّرها.[1] ذكره اللّه – عزّ وجلّ- في قوله:"قال اجعلني على خزائن **الأرض**".[2]

يقول محمد الأخضر السّائحي:

وقد وحد الإسلام بين شعوبها ولا أصل كالإسلام في **الأرض** منتقى[3]

وقوله:

والينابيع؟ والبحار؟ وهذه **الارض**؟ كيف استوت بطول الدوام؟[4]

تطأ **الأرض** السماء جميعا لا تبالي الأبعاد كالأزهار

ب-**الأزهار**: استعملها السّائحي ستا وعشرين (26) مرة في قصائده. والأزهار مفرد زهرة و هي الوطر. يقال: قضيت منه زهرتي. وفي معجم معاني ألأسماء اسم علم مذكّر عربيّ، مركّب بالإضافة، والزهرة هي السيدة فاطمة الزهراء، ويقال: "تفتّحت الزهرة"، أي تشقّقت أكمامها عنها.

يقول السائحي:

وغدا الروض فتنة تتراءى يانعات **زهوره** و غلاله[5]

ضحك **الزهر** للبلابل فيه وانحنى الغضن دارفات ظلاله

و يقول أيضا:

صغه من هذه **الزهور** وصغها من تقاطيعه، ومن أوزانه[6]

وفي قصيدة الصحراء، يقول:

ضحك **الزهر** للجداول فيها وجرى بالحياة فيها الماء[7]

لم تزل في الرياض تنمو **زهوره** و على الأفق لم تزل أضواء

---

[1]: المعجم الوسيط، ابراهيم مصطفى، أحمد عبد القادر، علي النجّار(مجمع اللغة العربية)، المكتبة الإسلامية للطباعة والنّشر، اسطنبول، تركيا، ص 14

[2]: سورة يوسف، الآية 55

[3]: إسلاميات، محمد الأخضر السّائحي، المؤسّسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، ص 30

[4]: المصدر نفسه، ص 94، 95

[5]: همسات وصرخات ، ص137

[6]: المصدر نفسه،ص 43

[7]: المصدر نفسه، ص 89، 90

ج- **التراب**: وقد ذكره الشاعر خمس عشرة (15) مرة. والتراب هو: ما غطّى أديم الأرض، والجمع: أتربة وتربان. وفي مفهوم آخر، هي: الطّبقة السّطحيّة الهشّة االتي تغطّي سطح الأرض، وفي قوله تعالى: " هو الذي خلقكم من **تراب** ثم من نطفة ثم من علقة..."[1]

وتتكوّن التربة من مواد صخريّة هشّة خضعت من قبل للتّغيير بسبب تعرّضها لعوامل البيئة.

يقول السائحي:

يرى الأثر الغالي تغيّر فجأة فكلّ مكان في **التراب** تهوّدا[2]

ويقول أيضا:

واخطوي كالملاك فوق **تراب** عربيّ جزائريّ الآباء[3]

وفي قصيدة "الصحاري" يقول:

ولا يزال على أيديكم أثر ومن **التراب** الذي جاور الحرما[4]

د- **البحر**: وقد ذكره الشاعر أربع عشرة (14) مرة. والبحر: هو الماء الواسع الكثير، يغلب عليه المالح. وبحر الأرض بحرا: شقها، وبحر الحفرة: وسّعها، والبحر من الرجال: الواسع و المعروف. والبحر من الخيل: الواسع الجري، الشّديد العدو. والجمع: أبحر، وبحور، وبحار[5].

وفي تعريف آخر: البحر يطلق على أيّ تجمّع كبير للميّاه المالحة، يتّصل بالمحيط أو على البحيرات غير المتّصلة، وحركة البحر عبارة عن مدّ جزر، كما توجد تيّارات بحريّة.

يقول محمّد الأخضر السائحي:

وتصبح الهقار ذات **بحر** وإنّما السّفن به لا تجري[6]

وفي قصيدة (جرجرة أم الشوامخ في الفصحى) يقول:

وجئنا أروبا في **البحار** بطارق فما خاف من وضع ولا هاب موضعا[7]

---

[1]: سورة غافر، الآية67

[2]: همسات وصرخات، ص 75

[3]: إسلاميات، السائحي 118

[4]: همسات وصرخات، ص168

[5]: المعجم الوسيط،مجمع اللغة العربية، ص 40

[6]: همسات وصرخات، ص 112

[7]: إسلاميات، ص112

ويقول:

والينابيع؟ و**البحار**؟ وهذي الأرض؟ كيف استوت بطول الدوام ؟[1]

ويقول أيضا:

أنا في سهادي وهي تذوب وتذوب نترامى تحت أمواجك **كالبحر** الغضوب[2]

هـ- **الغصن**: وقد ذكره الشّاعر أربع عشرة (14) مرة. والغصن هو: تشعّب من ساق الشّجرة، دقيقة كانت أوغليظة. وغصن الغصن غصنا: قطعه، وغصن الشيء: أخذه، والجمع: غصون وأغصان.[3] ويقصد بالغصن أيضا الفرع وهو أكثر شيوعا من الغصن.

يقول الأخضر السائحي:

يقبل نورك حتّى الوهاد ويهمس **للغصن** والبرعم[4]

ويقول أيضا:

وما تمتم **الغصن** في همسه وما أظهر الرّوض أو يضمر[5]

ووقفت بلابله **للغصون** تردّد ألحانه أو تعي

وفي موضع آخر يقول:

يقبل نورك حتى الوهاد ويهمس **للغصن** والبرعم[6]

و- **الصّخر**: وقد ذكره الشاعر إحدى عشرة (11) مرة. والصخر هو: حجم عظيم صلب. وتجد في (الجيولوجيا) بأنه مادة أرضية طبيعية تتكون في الغالب من تجمع معدني يتألف من معدنيين أو أكثر. والجمع: صخر، وصخور ومفرد: صخرة.[7] وقوله تعالى: "أرأيت إذ أوينا إلى **الصخرة** فإنّي نسيت الحوت".[8]

يقول السّائحي:

فقد صهر الأرواح حتى أحالها إلى وحدة **كالصخر** لمن تتصدعا[1]

---

[1]: همسات وصرخات ،ص 112

[2]: المصدر نفسه ،ص 50

[3]: المعجم الوسيط ،معجم اللغة العربية،ص253

[4]: إسلاميات، ص49

[5]: همسات وصرخات، ص 36

[6]: المصدر نفسه ، ص 21

[7]: المعجم الوسيط ، مجمع اللغة العربية ،ص514

[8]: سورة الكهف، الآية: 63

من الديوان نفسه يقول:

ولا تجمدوا **كالصخر فالصخر** ميت ولا تضعفوا جدا و لا تتميّعوا[2]

ويقول في قصيدته "في عيد ميلادها":

كان **كالصخرة** تنداح فتمضي في جمود[3]

ويقول أيضا:

وانتشى بالسكون في الليل، فاستلقى على **الصخر** غارقا في السرور[4]

ها هنا لا أحس أني ضعيف إنني هاهنا كهذي **الصخور**

ز- **السماء:** وقد ذكرها الشاعر عشرين (20) مرة في قصائده. والسماء هي: ما يقابل الأرض وهي الفلك و السماء كل ما علا فأضلك. والجمع: سموات وهي أيضا السحاب والمطر[5]. يقول الله تعالى: "يرسل **السماء** عليك مدرار"[6].

ويقول السّائحي:

إليك طويت الأفق معربد جموع، كنجم في **السماء** مذنب[7]

ويجمع بين الأرض والسّماء في قوله:

تأمّل قرّ الأرض فوق **السماء** تطير بها الفرحة الطاغية[8]

وبالطريقة عينها في قصيدة الخلود:

الأناشيد في **السّماء** وفي الأرض فهل عاديّا ربيع بلاله[9]

والأمر نفسه في قصيدة العيد:

فمعانيه في **السماء** وإن كان على الأرض مظهر التقليد[10]

---

[1]: إسلاميات، السائحي، ص 45

[2]: المصدر نفسه ، ص 90

[3]: همسات وصرخات، ص 47

[4]: المصدر نفسه، ص47

[5]: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، ص 452

[6]: سورة هود، الآية 25

[7]: إسلاميات، ص6

[8]: المصدر نفسه، ص27

[9]: المصدر نفسه، ص123

[10]: همسات وصرخات، ص116

ح- **الصحراء:** وقد ذكرنا الشاعر تسع (09) مرات في قصائده. والصحراء هي : أرض فضاء واسعة وفقيرة الماء، والجمع: صحاري.[1] ومن منظور آخر هي: منطقة جغرافية تخلو أو ينذر بها النبات، فالصحراء تعريف نباتي لا مناخي، يقلّ فيها تساقط المطر أقلّ من خمس وعشرين 25 ملم سنويا، لذلك تقلّ فيها الحياة و تكون في كثير من الأحيان حارّة نهارا وباردة ليلا.

يقول محمد الأخضر السائحي:

يا كبد **الصّحراء** أنت جديرة بأن تصبحي للفكر في الدّين ملتقى[2]

فقد كانت **الصّحراء** للدّين مطلعا وكانت على الأيّام للفكر مشرقا

و يقول:

تركا الدار في الظلام وغابا في خضم السّراب، في **الصّحراء**[3]

ومن قصيدة أخرى يقول:

تلك **الصّحاري** وما أحلى مناظرها في العين قد جمعت من جودها الكرما[4]

ط- **الجبال:** وقد ذكرها الشاعر ثماني (08) مرات. قال تعالى: ..."و**الجبال** أوتادا". والجبال مفردها جبل: وهو ما علا من سطح الأرض واستطال وجاوز التلّ ارتفاعا، والجمع: أجبل، جبال، وأجبال. ويقال فلان جبل: ثابت لا يتزحزح، والجبل: سيّد القوم، والجبل: العالم أيضا. وابنة الجبل: الحيّة، والجبل: الصّديّ، والعرب تقول: ما أنت إلاّ كابنة الجبل، أي مهما يقل تقل.[5]

يقول السائحي:

وينبت السّامق في **الجبال** وينحب السّابق في الرجال[6]

ويقول:

فرح الكون بالنّبيّ فماجت من سرور بحاره و**جباله**[7]

---

[1]: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، ص508

[2]: همسات وصرخات، ص100

[3]: إسلاميات، ص25

[4]: همسات وصرخات، ص130

[5]: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، ص105

[6]: إسلاميات ، ص25

[7]: همسات وصرخات، ص 70

ويقول أيضا:

فوق هذه **الجبال** تحيا كريما وتشيد العلا ونبعث أمّه[1]

**2- حقل الدين والدّلالة الدّينية:**

إن المتأمل في شعر السائحي يرى المعجم الديني باديا فيه بجلاء، فلا تكاد تخلو قصيدة من الألفاظ والمصطلحات الدينية الدالة على إيمان الشاعر وانتمائه إلى أمته العربية الإسلامية واهتمامه في شعره بقضاياها، من ذلك:

أ- **الإيمان بالله والأنبياء والرسل:** معجم ديني كثيف يدعو الشاعر من خلاله صراحة إلى الإيمان بالله ورسله وأنبيائه وضرورة الاهتداء بهم والاعتصام بحبله المتين لمواجهة مصاعب الحياة، ونشر مبادئهم ، من عدل ،أخوة وتقوى، كما هو ظاهر في الكثير من قصائده (أمام الضّريح الزكي- مناجاة المولد النّبويّ الشريف- قي ملتقى القرآن، وجوه الهدى – إلى شباب الجامعة...). ففي سياق حديثه عن مولد النبي (محمد) – عليه الصلاة والسلام – ودعوته إلى الارتباط به وبهديه يقول:

فعودوا مع الذّكرى لهدي **محمد** فما أعظم الذّكرى وأسمى وأبدعا![2]

وأحيوه بالإخلاص في الحبّ مولدا **فصاحبه** بالحب أحيا وأمتعا

وعن أثر النبي محمد – صلى الله عليه وسلم – يقول:

فلولا **رسول اللّه** فينا لزلزلت وغاض بها ماء البحار وجمدا[3]

وصان حمى الإسلام فهو محصنأقام له كلّ القلاع وشيّدا

ويناجي في قصيدته (عاشوراء) هذه المناسبة، مسلّطا الضوء على النبي موسى – عليه السلام – وما حدث له مع فرعون، فنجده يقول:

عجبتُ لأمركِ كيف استوى لديكِ السّرور وطعم الدم![4]

ضحكتِ **لموسى** خلال الدموع وناجيته في الدّجى المعتم

وأغرقتِ فرعون أعتى الملوك فلم ينج في جنده الأعظم

---

[1]: المصدر نفسه، ص123

[2]: إسلاميات، ص 48

[3]: المصدر نفسه، ص 61

[4]: جمر ورماد، ص37

ب- **الشهادة والاستشهاد:** يقدّس الشاعر هذه الرسالة ويجعلها أساس الحرية والاستقلال ويوضح الجزاء العظيم الذي يناله الشهيد عند ربه، والمتمثل في جنة الخلد، فيكون قدوة للأحياء في السير على دربه، فيقول في قصيدته (على قبر الشهيد) التي نظمها سنة 1962:

أيّ دمع أيّ لحن يطفئ اللّوعة فيّا؟[1]

كيف أبكي أو أغنّي وفؤادي في يديّا؟

كيف أنساه **شهيدا** مات من أجل البلاد؟

ويقول في قصته الثورية الإذاعية (لن تخمد الثّورة) والتي أذيعت في 08 جوان من سنة 1967م:

أخي لا تقل خمدت ثورتي فثورة شعبك لن تخمدا[2]

سنمضي إلى أن تجفّ الدّموع ويرضى هناك **من استشهدا**

ويقسم لحماية وفداء بلاده في قصيدته (بلادي يمينا)، فيقول:

حلفنا بأوراس تلك التي صعدنا عليها إلى القمّة[3]

بأطلسنا موطن العزّة بجرجرة بالربى بالوهاد

سنحمي سنفدي الجزائر

فليس هنا غير شعب مجيد بتاريخه العربي العتيد

و**بنت الشهيدة** و**ابن الشهيد** وهذا الإخاء، وهذا الوداد

سنحمي سنفدي الجزائر

ج- **الجهاد والمجاهدون:** إن الجرائم المقترفة من قبل المستعمر الفرنسي في حق الشعب الجزائري البريء قوبلت بإيمان رجال أبطال، سلاحهم الوحيد الجهاد في سبيل الله، أذاقوا العدو من خلاله كأس المذلة والهوان، جسده السائحي في قصيدته (أيضا ليلة القدر) وهو يدعو إلى الجهاد قائلا:

هنا فوق هذي الأرض تلقاك أمّة تحبّ مع اللّه العليّ محمّدا[4]

ترى الدّين أن تحيا النفوس عزيزة وترفض أن تحيا مع الذّل أعبدا

نضت سيفها تبغي **الجهاد** فلم يعد على كلّ حال ذلك السيف مغمدا

---

[1]: همسات وصرخات، ص 87

[2]: جمر ورماد، ص45

[3]: همسات وصرخات، ص 148

[4]: إسلاميات، ص 59

ويواصل قائلا في قصيدة له بمناسبة يوم المجاهد:

**صانع المجد والعلى** للبلاد عيدك اليوم أشرف الأعياد[1]

ذكّرتني العشرون في شهرك الخا لد معنى الفدا ومعنى **الجهاد**

ويتخذ السائحي الجهاد حقا، فيحيّي كل مجاهد في ساحة الحرب مكنّيا، فيقول:

ويا ثورة مسحت كالصباح دجى ليلتين بلا آخر[2]

سلام على ليلك المستنير على صبحك المشرق الزّاهر

على كلّ **من كان خلف الخطوط** ومن سار في الموكب الظّافر

وقد ذكره الشاعر **الجهاد** (18) مرة. وهو في اللغة بذل الجهد يعني الوسع والطاقة، من الجهد بمعنى المشقة وكلا المعنيين في الجهاد. وفي الشرع: هو قتال من ليس لهم ذمّة من الكفار والجهاد: الأرض المستوية أنبتت أو لم تنبت.[3]

يقول الأخضر السائحي:

وأمّتكم لما تزل مستجيبة لتقبل ان حال **الجهاد** وتسرعا[4]

إذ أن فيه واحد قام كله كم قام في يوم **الجهاد** مواسيا

ويقول:

ومضى في **جهاده**..... عرقا يترف فوق الصخور، فوق التراب[5]

ومشى في هدوئه بفتح الباب، وفي القلب ثورة و**جهاد**

د- **العيد**: ترتبط معظم قصائد عبد القادر السائحي بمناسبات مختلفة، فهو لا يترك مناسبة دينية أو وطنية تمرّ دون أن يسجّل موقفه ورأيه فيها، يقول بمناسبة مقدم العيد، مصورا غياب بهاء هذا العيد والشعب يرزح تحت وطأة الاستعمار:

---

[1]: جمر ورماد، ص26 و27

[2]: المصدر نفسه، ص 49

[3]: المعجم الوسيط، معجم اللغة العربية، ص 142

[4]: إسلاميات، ص 23

[5]: همسات وصرخات، ص 21

هو **العيد** موعدنا للغنا فهيا فؤادي فهذا الأوان
فكم مرّ عيد بنا قبله ولكنّه غارق في الهوان
تعثر في الدمع تحت الخضوع فغامت به الذّكريات الحسان

وعموما فقد احتل هذا الحقل المرتبة الرابعة عند الشاعر وذلك لتشبّعه بالتعاليم الإسلامية ونشأته في عائلة محافظة. ومن بين هذه المفردات التي كوّنت هذا الحقل على وجه التمثيل، نجد:

أ- **القرآن:** وقد ذكره (14) مرة. وهو القرآن الكريم، المترّل على النبيّ محمد صلى اللّه عليهم وسلم للبيان والإعجاز المنقول بالتواتر والذي يتعبد المسلمون بتلاوته، وهو آخر الكتب السماوية بعد التوراة والإنجيل. ويحتوي القرآن على 114 سورة على نوعين: مكية ومدنية[1]. وتشتق كلمة "قرآن" من المصدر قرأ وأصله "من القرء" بمعنى الجمع والضم يقال "قرأت الماء في الحوض" بمعنى جمعته فيه. ويقال "ما قرأت الناقة حنينا" أي لم يضم رحمها ولد.[2]

يقول السائحي:

وحلى مع **القرآن** هدي ربوعه وأهلا بفكر في الهدى متعمق[3]
لقد جمع **القرآن** أمس شعوبنا فما كان فينا مغربي ومشرقي

ويقول أيضا:

وعوا – في الصبا- **القرآن** حتى كأنه بأحداقهم قد خط سطرا يلي سطرا[4]
وليس سوى **القرآن** يجمع شملنا ويعلى –كما أعلى قديما– لنا قدرا

ب-**المسجد** : وقد ذكره سبع (07) مرات. والمسجد: هو دار العبادة للمسلمين تقام فيه الصلوات الخمس المفروضة و غيرها. وسمي المسجد لأنه مكان للسجود لله، و يطلق على المسجد أيضا اسم الجامع و خاصة إذا كان كبيرا، وغالبا يطلق عليه هذا الاسم ليجمع الناس لأداء صلاة الجمعة. وأوّل مسجد بني في الإسلام هو **قباء** بناه الرسول محمّد – صلّى اللّه عليه وسلّم- بالمدينة المنوّرة، وقد شكّل إحدى ركائز الدّولة الإسلاميّة.

[1]: ينظر: تعريف القرآن، موسوعة ويكيبيديا
[2]: المعجم الوسيط، معجم اللغة العربية، ص 731
[3]: إسلاميات، ص 35
[4]: المصدر نفسه، ص 51

يقول السّائحي:

فقد عمرت بغد الفراغ **مساجد** وغرد محراب هناك ومنبر[1]

ويقول أيضا:

لكلّ خطيب **مسجد** وجماعة تصيخ إلى أخطائه وتصفّق[2]

ويقول في قصيدة أخرى:

فقل لرجال الدّبن في كلّ **مسجد** سنصغي إلى قول سليم مطبّق[3]

ويقول مفتخرا بابن باديس في هذا الإطار:

وقام ابن باديس يذكي الشّعور ويبني المشاعر في **المسجد**[4]

ج- **مكّة:** وقد ذكرها سبع (**07**) مرّات أيضا. مكة هي: مكة المكرمة و هي مدينة مقدسة ،عاصمة الحجاز وهي مسقط النبي محمد صلى الله عليه وسلم، و فيها المسجد الحرام، و الكعبة الشريفة يحج إليها المسلمون كل عام، و سميت مكة لأنها تنقض الذنوب أو تفنيها أو تهلك من ظلم فيها[5].

يقول السائحي :

عن ليل **مكة** بالاإطراء مؤتلقا وعن سرور طغى في بيت مطلب[6]

ويقول أيضا:

وشيخ **مكة** سائل...وآمنة تروي عجائبها والناس آذان[7]

وفي ديوانه همسات وصرخات يقول:

وأعراس "طيبة" لا تنتهي وكم ذا **بمكة** من مأتم[8]

---

[1]: إسلاميات، ص 51

[2]: المصدر نفسه، ص 28

[3]: المصدر نفسه، ص 36

[4]: همسات وصرخات، ص 93

[5]: ينظر: تعريف مكة، موسوعة ويكيبيديا

[6]: إسلاميات، ص 11

[7]: المصدر نفسه، ص 120

[8]: همسات وصرخات، ص 110

وقال أيضا:

و**مكة** في ظلام الشرك نائمة طغى بأرجائها ظلم وطغيان[1]

د- **يثرب:** وقد ذكرها خمس (5) مرات. هو الاسم السابق للمدينة المنوّرة قبل الهجرة النّبويّة، وسميت يثرب بهذا الاسم نسبة إلى يثرب ابن قاينة ابن آرم ابن عبيل بن عوض بن آرم بن سام بن نوح. والجدير بالذكر كراهية إطلاق هذا الاسم عليها، فالأحرى تسميتها باسم المدينة دون لفظ المنورة ومن أسمائها أيضا "طيبة"[2].

يقول السائحي:

هو الشوق يا خير البرايا يهزّنا فنركبه كما نحلّ **بيثرب**[3]

ويقول الشاعر أيضا:

و**طيبة** تتلقّى الوحي خاشعة مكة والأرض من حولها صمت وإذعان[4]

هـ- **رمضان:** وقد ذكره ستّ (6) مرات في قصائده. رمضان: كلمة مشتقّة من الرمض وهو شدّة الحرّ، فيقال: يرمض رمضا أي اشتدّ حرّه، وأرمض الحرّ القوم بمعنى اشتدّ عليهم. قال ابن دريد: لمّا نقلوا أسماء الشهور عن اللغة القديمة سمّوها بالأزمنة التي فيها فوافق رمضان أيّام رمض الحرّ وشدّته فسمي به.

وهو الشهر التاسع من شهور السّنة الهجريّة بعد شعبان وقبل شوّال. ورمضان لا يصرف، والجمع: رمضانات، أرمضة، أرمضاء ورماضين[5]. قال تعالى:"**شهر رمضان الذي أنزل فيه القرآن**"[6].

يقول الشاعر :

و طوى الكون مع اللّيل زمانا ومكانا[7]

إن تولّى "**رمضان**" جاء يزجي **رمضانا**

ويقول أيضا:

---

[1]: همسات وصرخات، ص 120

[2]: ينظر: تعريف يثرب، موسوعة ويكيبيديا

[3]: إسلاميات، ص 06

[4]: المصدر نفسه، ص 119

[5]: المعجم الوسيط، معجم اللغة العربية، ص 658

[6]: سورة البقرة، الآية 158

[7]: إسلاميات، ص 104

كلّما قبل قد دنا **رمضان** طار شوقا وأعلن التّهليلا[1]

و- **الحجّ**: وقد ذكره أربع (4) مرّات. والحجّ بفتح الحاء أو كسرها هو أحد أركان الإسلام الخمسة، وهو القصد في أشهر معلومات إلى البيت الحرام للنّسك والعبادة. والحجّ الأكبر هو الذي يسبقه الوقوف بعرفة، أمّا الحجّ الأصغر فهو الذي ليس فيه وقوف بعرفة، ويسمّى العمرة.[2]

يقول السّائحي:

جبريل مثلكم قد **حجّ** كعبتها والمصطفى قبلكم قد طاف واستلما[3]

ويقول أيضا:

بدأتم عمرا **بالحجّ** مفتّحا تاريخه، فليكن بالبرّ مختتما[4]

**3- حقل القرابة والدّلالة النّفسيّة:**

في رحلة مع شعر محمّد الأخضر السّائحي تتضح الدلالة من خلال المعجم النفسي بالاعتماد على ثلاثة حقول دلالية مختلفة، هي: الاغتراب، الحزن والتفاؤل.

أ- **الاغتراب**: عاش السائحي بعيدا عن أهله ووطنه ردحا من الزمان، وإن كانت تونس البلد العربي ملجأه الأول إلا أن الوحدة والغربة كان لها أثرها البالغ على قصائده ، حيث طبعت بمسحة سوداء، كان الحنين أساسها في قصيدته التي عنونها بـ (أنا)، حيث يقول:

أنا شيء نسي الحاسب في التقسيم نصفه[5]
فهو في الأرض **غريب** ضائع يرقب حتفه
أنا شيء حائر كالوهم لا أعرف وصفه

ويتحدث واصفا شريدا تائها، فيقول:

أحييكم باسم كل شريد يتيه **غريبا** بلا موطن[6]

---

[1]: همسات وصرخات، ص 106

[2]: ينظر: المعجم الوسيط، معجم اللغة العربية، في تعريف الحج، وموسوعة ويكيبيديا

[3]: إسلاميات، ص 114

[4]: المصدر نفسه، ص 118

[5]: همسات وصرخات، ص 45

[6]: جمر ورماد، ص 39

يعيش على أمل في الرجوع ويحيى مع الألم المزمن

ب- **الحزن:** أثناء حديث السائحي عن وضع الأمة المتردي وعن الأوضاع الاجتماعية المؤلمة للشعب الجزائري خاصة والشعب العربي عامة نشعر بالمرارة التي تنغص صفو حياته، كما نشعر بذلك في قصائده الرّثائية التي نظمها في كل من: الأمير عبد القادر، ابن باديس، الإبراهيمي، مالك بن نبي، العقاد، ابن زيدون، كي أبي شادي، ولعلّ دلالة الحزن تكون أوضح وأقوى لما يتعلق الأمر بفقد أقرب الناس إليه كما هو الحال في هذه الأبيات في رثاء ابنه في قصيدته" لا تمت":

لا تمت لا أطيق ذلك يا ابني كيف تذوي وأنت غصن رطيب؟[1]

أنت عوّدتني السرور، وإتّي قبل أن نلتقي هنا **الكئيب**

فإذا جئتَ فالدّجى قهقهات وإذا غبت فالصّباح **نحيب**

أنت حبّبت لي الحياة فطابت فإذا ما ذهبت كيف تطيب؟

ابق عندي في أضلعي، في فؤادي لا **تمت، فالممات** شيء رهيب

ويقول في رثاء ابنته"ناجية":

**تولّى السرور** عليه السّلام **وولّت ليالي الهنا الصّافيه**[2]

فيا كوكبا لاح في أفقنا جميلا أنار لنا " الباهية "

وغاب وراء السّحاب الكثيف ووارته أشباحه الدّاجيه

بأكبادنا **ألف جرح** عميق فمن **لجراحاتنا الدّاميه**

أبوك ابنتي رغم هذا الثبات **على الجمر أضلاعه حانيه**

تظاهر بالصبر رغم **الأسى** و في قلبه **حرق طاغيه**

وأمّك يا ويحها من **فؤاد** **تمزّق** كالخرق الباليه

تأجّج في صدرها لاهبٌ من **الحزن** نيرانه حاميه

يكاد يقطّعها **وجدها** و تغرق في **الأدمع** الجاريه

لها الله من ثاكل كيف تحيا؟ وكيف تعيش بلا "ناجية"؟

فكم هو حزين الشاعر وهو يرثي فلذات كبده، ويزداد حزنه أكثر بمأساة أمته العربية والإسلامية، حيث تترك أثرها البالغ في نفوس البسطاء، فما بالك بالمثقفين من كتاب وشعراء أمثال السائحي، يقول:

[1]: المصدر نفسه، ص74

[2]: المصدر نفسه، ص60 و61

وتأبى الدموع إذا سكبتها جفوني من الحزن أن تنهمر[1]

ج- **التفاؤل:** إن من يحمل هموم أمته وشعبه لن يسمح للحزن أن يتحول في وجدانه إلى يأس فهذا الحزن الذي يلف الشاعر لم يمنعه يوما من التفاؤل بغد أفضل، لأن دوام الحال من المحال، فهذه إشارات البسمة والفرحة والتفاؤل حين يقول:

**أشرق** كصبحك "أيهذا العام"فالكون حولك **مشرق بسّام**[2]

**ضحكت** كشمسك، إذ طلعت وهاده **وتبسّمت** عن زهرها الأكمام

ومشى **السّرور** بعرضه فكأنّما حثّت إليه مع الصّباح مدام

وتفاؤل الشاعر بانتصار الثورة باد بوضوح في قصيدته (لن تخمد الثورة) من خلال إظهار عظمتها والتحام صفوفها ووحدة شعبها، ومشاركتهم فيها مستعملا ضمير الجمع (نا)، كما في قوله:

**سنعصف** بالظّالمين الطّغاة و إن طال بالظّالمين المدى[3]

**سنحصد** في الحرب تلك الرّؤوس وإن ظنّ "جونسون" لن تُحصدا

وهو الحقل الدّلالي الذي تنضوي تحته جميع المفردات التي تدخل في مفهوم القرابة ومعانيها وقد احتل هذا الحقل المعجمي المرتبة الثالثة عند الأخضر السائحي. ومن جملة هذه المفردات المكوّنة أيضا لهذا الحقل نذكر ما يلي:

أ- **الأب:** وقد ذكره تسع (09) مرات. والأب هو: الوالد، الأب، الجدّ، ويطلق أيضا على صاحب الشيء وعلى من كان سبب في إيجاد شيء أو ظهوره أو إصلاحه، وفي الترتيل العزيز: "اتبعت ملّة آبائي" وفي الجمع: أباء، أبو وأبوة. ويقال: فلان أبو الضيف، وأبو الأضياف، إذا كان كريما. ويقال:" للّه أبوك": في معرض المدح والتعجب[4].

يقول الأخضر السائحي:

أخاف عليها أن تصبح بلا **أب**وتصطاد من ذئب خبيث وتعلب[5]

---

[1]: بقايا وأوشال، ص 25

[2]: همسات وصرخات، ص109

[3]: جمر ورماد، ص 45

[4]: المعجم الوسيط، معجم اللغة العربية، ص04

[5]: إسلاميات، ص08

وفي قصيدة أخرى يقول:

تفرق الشمل حتى قال قائلنا أبو شقيق الذي خاصمت غير **أبي**[1]

ويقول في الذكرى الخامسة والعشرين (25) لوفاة الإمام ابن باديس:

نم **أبا** الشعب هانئا مطمئنا شعبك اليوم في السعادة يخطر[2]

يقول السائحي:

**أبا** اللهب القدسي السنا ويا زارع النور في الأضلع[3]

ب- **الأمّ**: وقد ذكرها ثلاث عشرة (13) مرة في قصائده. الأم هي: الوالدة وتطلق على الجدة ويقال حواء أم البشرية والأم الشيء يتبعه ما يليه والجمع: أمهات، أمّات، والأم أصل الشيء (الحيوانات والنبات) . ويقال: هن من أمهات الخير: من أصوله ومعادنه، ويقولون في الذم والسب: لا أم لك. وأم القرآن: فاتحته أم الكتاب: اللوح المحفوظ – أم النجوم: المجرة. ويقال: "ما أشبه مجلسك بأم النجوم"[4].

يقول السائحي:

فيا مصطفى الرحمان من بين خلقه وأعظم منسوب آل **الأم** و الأب[5]

و في قصيدة ثانية يقول:

لكن أعطتنتا **أمومتها** و ما تزال مع الأيام تعطينا[6]

و يقول أيضا:

ثم مدّ الغطاء، واختصر الموقف حتى لا يوقظ الطفل **أمه**[7]

---

[1]: المصدر نفسه، ص76

[2]: همسات وصرخات، ص143

[3]: المصدر نفسه، ص92

[4]: المعجم الوسيط، معجم اللغة العربية، ص27

[5]: إسلاميات، ص07

[6]: إسلاميات، ص115

[7]: همسات وصرخات، ص13

وفي قصيدة أخرى:

يا أخي يا عربي يا ابن **أمي** وأبي[1]

**الإبن:** وقد ذكره اثنتا عشرة (12) مرة. الابن هو :الولد الذكر، و هي (بالتاء)، وابن الابن وإن نزل، و تكني العرب بابن كذا عن ملازمة فتقول: ابن الحرب: للشجاع، ابن الليل وابن الطريق: اللص، ابن السبيل: الملازم للأسفار، و الجمع: أبناء و بنون و تصغيره بنى و أبين[2]. وفي اللغات السامية ابن: مصطلح للتعبير عن النسب ويستعمل أيضا للتأكيد على نسبه للقبيله.

يقول السائحي :

تركت **لأبنائي** اذا مت ها هنا رجالا يشقّونا الطّريق ورائيا[3]

وفي موضع آخر يرد هذا اللفظ مكرّرا للتوّكيد، يقول:

تنادي **ابنها** من تحت مليون صخرة كأنّ **ابنها** مازال في القصر لاهيا[4]

وفي ديوان همسات وصرخات يجعله واحدا من الشهداء، فيقول:

أنا في العهد الجديد بسمة النّصر الرضيّة[5]

**ابن** مليون شهيد أين أرضي العربيّة؟

ويجمع السّائحي بين ابن الشّهيد وبنت الشّهيد فيقول:

فليس هنا غير شعب محمّد بتاريخه العربيّ العتيد[6]

و**بنت** الشّهيدة **ابن** الشّهيد وهذا الإخاء، وهذا الوداد

ج- **الأخ:** وقد ذكره الشاعر ثلاثا وعشرين (23) مرة. الأخ: من جمع وإيّاه صلب أو بطن أو هما معا ومن الرضاع من يشارك في الرضاعة والصديق، وفي المثل: "إنّ أخاك من آمساك"، "ربّ أخ لك لم تلده أمك". و"مكره أخاك لا بطل"، أي ليس من طبعه الشجاعة. ويقال: "لا أخ لك" أي بطلان الصداقة معه. وأخو

[1]: المصدر نفسه، ص143

[2]: المعجم الوسيط، معجم اللغة العربية، ص72

[3]: إسلاميات، ص82

[4]: المصدر نفسه، ص73

[5]: همسات وصرخات، ص155

[6]: المصدر نفسه، ص148

الشيء: صاحبه وملازمه، وأخو القبيلة: أحد رجالها، والجمع آخاء و إخوان و إخوة، مؤنثه الأخت. ويقال: "رماه الله بليلة لا أخت لها"، و الجمع أخوات. وأخت يوشع كناية عن الشمس.[1]

يقول السائحي:

**أخي** على رسلك لا تلمني فلست منك لا ... ولست مني[2]

فأنت يا **أخي** تزيد بعدا عن الأصول بل وجُزت الحد

ويقول:

فنصبح بالتعاون **إخوة** ويصبح هذا الجيل بالخير مولعا[3]

ويقول كذلك:

**أخي** نحن أمس قهرنا الظلام سحقنا دياجيره العاتية[4]

**أخي** قد أتى دورنا في الجهاد فهيا تخض ناره الحامية

في موقع أخرى:

أنا بنت عربية

فأبي كان الفدى و**أخي** لبى الندا[5]

د- **الأخوال والأعمام**: وقد ذكرها أربع مرات، الخال هو: أخ الأم بالنسبة لأبنائها، ويعتز العرب بأخوالهم ونسبهم دلالة على أصالة منبتهم وطيب عرقهم. وجمع : أخوال وخؤول والخال ما توسمت فيه خير، والخال: لواء الجيش ويقال: خال الماشية: أحسن القيام عليها، وخال الشيء: علمه وخال الشيء خيلا وخيلانا: ظنّه[6]. والعم: أخ الأب والجمع أعمام وعمومة، والجماعة الكثيرة من الناس، والعشب كله، والنخل الطوال، والعمة: أخت الأب والجمع عمّات، والعمومة: مصدر يقال بيني وبين فلان عمومة، كما يقال أبوة وخؤولة[7].

---

[1]: المعجم الوسيط، معجم اللغة العربية، ص 09

[2]: إسلاميات، ص 13

[3]: همسات وصرخات، ص 22

[4]: المصدر نفسه، ص 27

[5]: المصدر نفسه، ص 151

[6]: المعجم الوسيط، معجم اللغة العربية، ص 253

[7]: المرجع نفسه، ص 629

يقول الشاعر:

كل من زل طأطأ الرأس لا تشفع **أعمامه** ولا **أخواله**[1]

ويقول أيضا:

يتوجعون وخلفهم وأمامهم لو نظر – **الأخوال** و**الأعمام** –[2]

أما في ديوانه همسات وصرخات:

عرب نحن، كل أرض حوتنا هي أرض **الأعمام** و**الأخوال**[3]

## 4- حقل الأعلام والمدن والبلدان والدّلالة الواقعيّة:

تنوعت المواضيع المطروقة ودلالاتها في شعر السّائحي بين: السياسية، الاجتماعية والفكرية وتوزّعت أبعادها بين: الوطنية، القومية والإنسانية.

أ- **البعد الوطني**: تربع حب الوطن على لبّ "السائحي" فتغنى في الكثير من قصائده بالجزائر وبثورتها التحريرية ومآثرها ،حيث خصص قصائد كاملة بل ديوانا كاملا (الراعي وحكاية ثورة) لذلك الأمر.

ويعد هذا الحقل من الحقول الغنية التي توفرت في شعره بأمر ملفت جدا. وقد يرجع ذلك إلى ثقافة الشاعر الواسعة. فانبثق عن هذا انعكاس الألفاظ الخاصة بالشخصيات والأعلام في معظم قصائده. فلا تكاد تخلو قصيدة من اسم لعالم أو شاعر أو أديب أو نبي أو صحابي في أشعاره.

- **الجزائر**: ذكرها السائحي سبعة وعشرين (27) مرة. والجزائر من أكبر بلدان إفريقيا والعرب مساحة، تقع في شمال غرب القارة الإفريقية، تطل شمالا على البحر المتوسط، يحدها من الشرق تونس وليبيا، ومن الجنوب مالي والنيجر، ومن الغرب المغرب وموريتانيا والجمهورية العربية الصحراوية. حسب ما جاء في المصادر التاريخية فإن بلكين بن زيري مؤسس الدولة الزيرية حين أسس عاصمته عام 960م على أنقاض المدينة الفنيقية إيكوزيم والتي سماها الرومان إيكوزيوم، أطلق عليها اسم جزائر بني مزغنة لوجود أربعة جزر صغيرة غير بعيد عن ساحل البحر قبالة المدينة وهو ما أكده الجغرافيون المسلمون أمثال: ياقوت الحموي

[1]: إسلاميات، ص 124

[2]: المصدر نفسه، ص 111

[3]: همسات وصرخات، ص 85

والإدريسي. فالاسم في البداية كان يشمل فقط مدينة الجزائر لكن العثمانيين هم من أطلق اسم الجزائر على كافة البلاد باشتقاقه من اسم العاصمة.[1]

يقول السائحي:

رعى الله شعبا في **الجزائر** ثائرا إذا استنجدت صرخة الحق أنجدا[2]

ويقول:

رددوها: الله أكبر إنه عيد **الجزائر**[3]

ويقول أيضا:

كيف كانوا؟ كيف كنا؟ من له هذي **الجزائر**[4]

- **ابن باديس:** وقد ذكره الشاعر إحدى وعشرين (21) مرة. وهو عبد الحميد بن محمد المصطفى بن المكي بن محمد كحّول بن الحاج علي النوري بن محمد بن محمد بن عبد الرحمن بن بركات بن عبد الرحمن ابن باديس من مواليد **04 ديسمبر 1889** بمدينة **قسنطينة**، شخصية غنية ثرية، مجدّد ومصلح يدعو إلى نهضة المسلمين ويعلّم كيف تكون النهضة. فيقول: "إنما ينهض المسلمون بمقتضيات إيمانهم بالله ورسوله إذا كانت لهم جماعة منظّمة تفكّر وتدبّر وتتشاور وتتآثر، وتنهض لجلب المصلحة ولدفع المضرّة، متساندة في العمل عن فكر وعزيمة."[5]

وهو عالم مفسّر، فسّر القرآن الكريم كلّه خلال خمس وعشرين سنة في دروسه اليومية، كما شرح موطأ الإمام مالك خلال هذه الفترة، وهو سياسي كتب في المجلات والجرائد التي أصدرها عن واقع المسلمين وخاصة في الجزائر، وهاجم فرنسا وأساليبها الاستعمارية، وشرح أصول السياسة الإسلامية، وقبل كل ذلك فهو المربي الذي أخذ على عاتقه تربية الأجيال في المدارس والمساجد، فأنشأ المدارس واهتم بها، بل كانت من أهم أعماله، وهو الذي يتولى تسيير شؤون جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، ويسهر على إدارة مجلة الشهاب ويتفقّد القاعدة الشعبية باتصالاته المستمرة. انتقل – رحمة الله عليه– إلى الرفيق الأعلى ليلة الثلاثاء الثامن من ربيع الأول سنة 1359 هـ، الموافق لـ 16 أبريل 1940 م في مسقط رأسه بمدينة قسنطينة.

---

[1]: من موسوعة ويكيبيديا

[2]: إسلاميات، ص 62

[3]: المصدر نفسه، ص 62

[4]: همسات وصرخات، ص 149

[5]: ينظر موسوعة ويكيبيديا

يقول الشاعر:

كمثل **ابن باديس** الذي عاش لم يرد من الناس شيئا غير أن يتحرروا[1]

فكل كتاب صيغ للمجد عندنا وللعلم فيه **ابن باديس** أسطر

وفي قصيدة أخرى يقول:

وتكشف عن وجه ابن باديس واضحا ووجه ابن مرزوق الذي كاد يحجب[2]

- **محمد العيد آل خليفة:** وقد ذكره السائحي أربع (4) مرات. ولد الشاعر محمد العيد يوم الأحد لستة عشر يوما خلى من جمادى الآخرة عام 1322 للهجرة الموافق لـ 28 أغسطس سنة 1904 للميلاد في بلدية عين البيضاء بولاية أم البواقي. ثم التحق بجمعية العلماء المسلمين الجزائريين منذ تأسيسها و كان شعره أداة من أدواتها و سجلا لمواقفها وكتابا لتاريخها، وأطلق عليه الشيخ عبد الحميد بن باديس لقب: "أمير شعراء الجزائر". وقال فيه الشيخ البشير الإبراهيمي:"رافق شعره النهضة الجزائرية في جميع مراحلها ، وله في كل نواحيها، وفي كل أثر من آثارها القصائد الغرّ والمقاطع الخالدة، شعره لو جمع سجل صادق لهذه النهضة وعرض رائع لأطوارها". توفي بمدينة باتنة يوم الأربعاء 07 رمضان 1399 هـ، الموافق لـ 31 جويلية 1979 م، ونقل جثمانه إلى بسكرة حيث دفن بمقبرة (العزيلات) بعد يومين من وفاته[3].

يقول الشاعر:

تمنيت أنّ "**العيد**" ما كان غائبا فقد كان أحرى أن يجيد ويبدعا[4]

وفي قصيدة ثانية يقول:

كأن الله صاغ "**العيد**" نورا "وصاغ الناس من طين وماء"[5]

---

[1]: إسلاميات، ص 16

[2]: المصدر نفسه، ص 40

[3]: من موسوعة ويكيبيديا

[4]: إسلاميات، ص 65

[5]: إسلاميات، ص 70

- **الشادلي بن جديد:** و قد ذكره السائحي مرتين. ولد الرئيس الشادلي بن الجديد يوم 14 ابريل 1929 بقرية **بوثلجة** (ولاية عنابة) من أسرة متواضعة. التحق ابتداء من عام 1954 بالتنظيم السياسي العسكري لجبهة التحرير الوطني. بعدها بسنة التحق بجيش التحرير الوطني. بعد الاستقلال ترقى في الرتب حتى أصبح عقيدا في 1969. وعند انعقاد المؤتمر الرابع لحزب جبهة التحرير الوطني في يناير 1979 تم اقتراحه أمينا عاما للحزب ثم رشح لرئاسة الجمهورية. وفي 7 فبراير 1979 انتخب رئيسا للجمهورية وأعيد انتخابه مرتين في 1984 و 1988. توفي يوم 6 أكتوبر 2012 عن عمر ناهز 83 عاما في مستشفى"عين النعجة العسكري" بالعاصمة الجزائرية، حيث كان يرقد في قسم العناية المركزة إثر تعرضه قبل أيام لأزمة قلبية حادة[1].

يقول السائحي:

فسيروا وراء **الشاذلي** على هدى فجمعكم في عهده آمن السرب[2]

- **تلمسان:** تلقب بـ (لؤلؤة المغرب الكبير)، وهي مدينة في شمال غرب الجزائر ثاني مدينة من حيث الأهمية بعد وهران في الجهة الغربية، لها ماض مجيد ومزدهر ذات معالم أندلسية متأصلة في المغرب الإسلامي الكبير، ذات مواقع طبيعية خلابة وهي مدينة الفن والتاريخ كما يسميها (جورج مارصي).[3]

يقول السائحي:

ولا يستبيه في **تلمسان** منظر وإن كان يسبي الناظرين ويسلب[4]

ب-**البعد القومي:** لم يكن الشاعر معزولا عن قضايا أمته، بل التزامها في شعره، وانتدب نفسه للدفاع عنها، واقفا موقف المعلم الناصح الأمين والحكيم صاحب الخبرة والتجربة، فذكر القادة والأدباء والبلدان داعيا إلى الاقتداء والسير على نهجهم، من ذلك:

- **عقبة بن نافع:** وقد ورد هذا اللفظ سبع (7) مرات. وعقبة بن نافع بن عبد القيس الأموي الفهري هو من كبار القادة العرب والفاتحين في صدر الإسلام. ولد في حياة الرسول- صلى الله عليه وسلم- سنة 1

[1]: من موسوعة ويكيبيديا.

[2]: إسلاميات، ص 57

[3]: من موسوعة ويكيبيديا.

[4]: إسلاميات، ص 39

ق.هـ، ولا صحبة له، شهد مع عمرو بن العاص فتح مصر، ثم شارك معه في المعارك التي دارت في أفريقيا (تونس حاليا)، فولاه عمرو برقة بعد فتحها، فقاد منها حركة الفتح باتجاه الغرب، فظهرت مقدرته الحربية الفائقة وحنكته وشجاعته، وعلا شأنه. ثم أوغل في بلاد المغرب حتى أتى واديا يسمى **القيروان** فأعجب بموقعه، وبنى به مدينته المشهورة،كما بنى به جامعا لا يزال حتى الآن يعرف باسم جامع عقبة. توفي عقبة في إحدى حروبه سنة 63 هـ في مكان يعرف حتى الآن باسم "سيدي عقبة" ببسكرة بالجزائر[1].

يقول السائحي:

ولا كأن محفوظا هنا إرث **عقبة** تزيد مع الأيام أزهاره عطرا[2]

أو يقول أيضا:

تسلسل هذا الطبع من عهد **عقبة** فليس العدا –في كل وقت–سوى عدا[3]

- **ابن المقفع**: وقد ذكره السائحي أربع (4) مرات، وهو عبد الله بن المقفع (142– 106 هـ) هو أبو محمد عبد الله بالفارسية (روزبه بن داذويه) وكنيته أبو عمرو، وهو مفكر فارسي **زرادشتي** اعتنق الإسلام، وعاصر كلا من الخلافة الأموية و العباسية. درس الفارسية و تعلم العربية في كتب الأدباء واشترك في سوق **المربد**. نقل من البهلوية إلى العربية **كليلة ودمنة**. وله في الكتب المنقولة: الأدب الصغير والأدب الكبير فيه كلام عن السلطان وعلاقته بالرعية، والأدب الصغير حول تهذيب النفس وترويضها على الأعمال الصالحة ومن أعماله أيضا مقدمة كليلة ودمنة[4].

يقول السائحي:

وكم عالم كالشافعي ومالك وكم من كاتب **كابن المقفع** أبدعا[5]

وفي قصيدة من الديوان نفسه يقول:

ومن كاتب **كابن المقفع** خالد تقصى خطاه كاتب متظلّع[1]

---

[1]: من موسوعة ويكيبيديا

[2]: إسلاميات، ص 50

[3]: المصدر نفسه، ص 59

[4]: من موسوعة ويكيبيديا

[5]: إسلاميات، ص 46

و هناك مفردات أخرى تدخل في الحقل نفسه، نذكرها على سبيل الحصر بعدد تكرارها في شعره فقط، و هي: – آمنة (8) – خالد ابن الوليد (5) – جبريل (3) – طارق بن زياد (3) –عثمان بن عفان (2) – حليمة (2) – محمد(ص) (1) – موسى عليه السلام (1)– صهيب (1) – سلمان الفارسي (1) – الشافعي (1) –ابن معطي(1).

**ج– البعد الإنساني:**

التزم "السائحي الكبير"في شعره قضايا وطنه أولا، وقضايا أمته العربية الإسلامية ثانيا باعتبار الانتماء القومي والديني ، وحلق أيضا عبر العالم بنزعته الإنسانية، مكسبا قصائده طابع الخلود، فهي لا تخدم أفراد الشعب الجزائري وحده، وإنما تخدم كل إنسان متحرر ينشد المساواة والحرية والعدالة، فذكر تاريخ الدول والمدن وحضاراتها كالعراق وبغداد ومصر وفلسطين...

- **العراق**: جمهورية العراق بالكردية: كوماري عيراق، إحدى دول غرب آسيا المطلة على الخليج العربي، يحدها من الجنوب الكويت والمملكة العربية السعودية، ومن الشمال تركيا، ومن الغرب سوريا والأردن، ومن الشرق إيران، وهي عضو في جامعة الدول العربية ومنظمة المؤتمر الإسلامي ومنظمة الأوبيك، معظم المنطقة التي تسمى بالعراق حاليا كانت تسمى بلاد ما بين النهرين.

أما تسمية العراق فتعود إلى حوالي القرن السادس الميلادي، وأصل التسمية تعود إلى تعريب مدينة (أوروك) الوركاء (السومري)، بينما يعتقد باحثون آخرون أن التسمية مشتقة من الفارسية (عيراق) والتي تعني الأراضي المنخفضة.[2]

يقول السائحي:

قتلنا المثنى في **العراق** و خالدا ومات بن مروان كما مات مصعب[3]

- **مصر**: اسم مصر في اللغة العربية واللغات السامية الأخرى نسبة إلى (مصرايم بن حام بن نوح)، ويفسره البعض على أنه مشتق من جدر سامي قديم قد يعني (البلد الممتدة) وقد يعني (الحصينة) أو (المكنونة).

---

[1]: إسلاميات، ص 88

[2]: من موسوعة ويكيبيديا

[3]: إسلاميات، ص 41

يعرفها العرب باسم مِصر ويسميها المصريون في لهجتهم مَصر بفتح الميم. أما الاسم الذي عرف به الفراعنة موطنهم في اللغة (كيميت)، وتعني الأرض السوداء كناية عن أرض واد النيل السوداء تمييزا لها عن الأرض الحمراء الصحراوية المحيطة بها.[1]

يقول السائحي:

ومصر طواها التيه، لا هي قربت ولا نحن من تلك المتاهات نقرب[2]

- **فلسطين**: هي أرض الرسالات مهد الحضارات، حيث مرت على أقدم مدينة فيها إحدى وعشرون حضارة وهي مدينة أريحا مهد الديانتين اليهودية والمسيحية. ولهذه الأرض تاريخ طويل وجذور بالثقافة والدين والسياسة والتجارة. وتتكلم الشواهد التاريخية في فلسطين عن تاريخ هذه الأرض الطويل والمتشابك منذ ما قبل التاريخ. أقدم شعب استوطن هذه الأرض هم الكنعانيون. وقد تمت السيطرة على المنطقة من قبل العديد من الشعوب المختلفة بما في ذلك قدماء المصريين والفلسطينيين وبني إسرائيل والآشوريين والبابليين والفرس والإغريق والرومان والبيزنطيين والخلافة العربية والصليبيين والأيوبيين والمماليك والعثمانيين والبريطانيين وأخيرا الإسرائيليين بعد نكبة عام 1948.[3]

يقول السائحي:

فضاعت **فلسطين** وقبل ضياعها أضعنا الهدى والحق والطهر والنقا[4]

ويقول أيضا:

قل غدا سوف نعود يا **فلسطين** غدا[5]

عن **فلسطين** اليهود فلقد طال المدى

- **بغداد**: اسم بغداد (جنينة) أو (بستان الحبيب) حيث أن أبا جعفر المنصور شيد عاصمته الجديدة على موقع قرية كانت تعرف باسم بغداد منذ أيام حمو رابي (القرن 18 ق م) وسماها مدينة السلام تيمنا بالجنة، وكأنه كان قد فهم الجزء الأول من اسمها المركب في لغة أهل بابل القديمة ألا وهي البستان أو الجنينة، حيث إن لفظة (باغ) الآرامية تعني ذلك، أما جزء اسمها الثاني (داد) فيعني الحبيب، وبذلك يكون معناها جنة

[1]: من موسوعة ويكيبيديا

[2]: إسلاميات، ص 40

[3]: من موسوعة ويكيبيديا

[4]: إسلاميات، ص 29

[5]: همسات وصرخات، ص 143

الحبيب وصديقه وبستانه. وهذه المعاني بجورها اللغوية ذات أصالة وعراقة تعود إلى لغات أهل العراق ماضيا وحاضرا.[1]

يقول السائحي:

ويبني بنو العباس **بغداد** جنة وقبلهم تبني أمية جلقا[2]

ويقول في قصيدته (ليلة القدر):

ولا ازدهرت **بغداد** يوما وجلق ولا نهضت في الشام دولتنا الكبرى[3]

هذه أمثلة بسيطة مقارنة بالكم الهائل من الألفاظ الخاصة بالمدن والبلدان المذكورة في مدونة السائحي الشعرية، فقد ذكر من المدن مرتين كلا من: تمنراست، غرناطة، باتنة. وذكر مرة واحدة كلا من: القدس، قسنطينة والمسيلة. وذكر من البلدان ثلاث مرات: فرنسا، ومرتين كلا من: الصين، لبنان، تونس، والحجاز، وذكر الشام مرة واحدة. كما ذكر أشهر السنتين: الهجرية والميلادية، كمحرم وشوال ورمضان... و مارس وجويلية وأوت ونوفمبر...

وخلاصة نورد في هذا الجدول ترتيب الحقول المستعملة في مدونة السائحي وفق عدد مفرداتها:

| الرقم | الحقل المعجمي | عدد المفردات |
|---|---|---|
| 01 | حقل الطبيعة | 245 |
| 03 | حقل القرابة | 65 |
| 04 | حقل البلدان والمدن | 64 |
| 05 | الحقل الديني | 61 |
| 06 | حقل الأعلام | 55 |

[1]: من موسوعة ويكيبيديا.

[2]: إسلاميات، ص 28

[3]: المصدر نفسه، ص 49

**الخاتمة:**

يظهر محمد الأخضر السّائحي من خلال مدونته الشعرية المطبوعة أو تلك القصائد المخطوطة التي لم تنشر بعد شاعرا مطبوعا، يرتع في مرابع الجمال، وأنّ هناك الكثير من القيم الجمالية في شعره إن على مستوى البنيات الأسلوبية إفراديا، تركيبيا و موسيقيا إيقاعيا وإن على مستوى البنيات الدّلالية أغراضا وبناء فنيا، صورة ومعجما، ممّا يؤهله ليكون من رواد الشّعر الجزائري الحديث، وواحدا من شعراء العربية الذين تراوح شعرهم بين الجودة و الضعف، وبين العفوية والتصنّع،كما أ نّه لا يخلو بعضه من الرّكاكة والسّذاجة، لكنّه قليل لا يشكل ظاهرة أمام الكثير من القصائد الرّائعة ذات اللّغة الراقية والصّور الجميلة المؤثرة.

لقد تتبعت تلك المعالم والسّمات في شعر السّائحي قصيدة قصيدة وبيتًا بيتًا ، في كل دواوينه المطبوعة، وهي دواوين لم تخضع قصائدها لترتيب تاريخي ولا إلى نمط موضوعيّ مناسباتي، بل جاءت متنوعة، ينتقل فيها من موضوع إلى آخر، ومن مناسبة إلى غيرها ... وقد توصّلت إلى نتائج كثيرة في هذا البحث، نذكرها كالآتي:

1- **الاستعداد الفطري** عند السّائحي، فهو يملك موهبة جليلة في نظم الشّعر وخوض غماره، إلى جانب المكسب الثّقافي والمعرفي، كون أنّه نشأ في أسرة على قدر كبير من علوم الدّين واللّغة والأدب والتّاريخ وغير ذلك ممّا دأبت العائلة الجزائرية على تحصيله وتنشئة أبنائها عليه،كما أن للزّاوية والمدارس سواء في مسقط رأسه أو في الحاضرة الزّيتونية، أو من خلال رحلاته وأسفاره واختلاطه برموز العلم وأهل الخبرات وال تّجارب أينما حلّ وأقام مَشْرقا ومَغربا الأثر الواضح فيه...

2- ينتمي **شعر السّائحي في غالبه المطلق إلى القصيدة العمودية**، فهو بذلك يعانق وبشدّة الموروث العربي القديم، معلنا بذلك انتماءه الصّريح لمدرسة المحافظين، ومن ثمّ جاءت قصائده خاضعة لميزان العروض الخليلي، الذي أبدى براعة فائقة في توظيفه وال تّحكم فيه دون خلل أو مروق عن ضوابطه وقواعده.

3- تعدُّ **تجربته في الشّعر الحرّ أو الشّعر التّفعيلي تجربة محتشمة** لا تتعدّى نصوصها في ذلك عدد أصابع اليد الواحدة،إمّا لتحفّظه على هذا النّمط من الشّعر، أو عدم استعداده للنّظم على طريقة رواده باعتباره من معاصريهم.

4- **أكسب السّائحي شعره بعدا إنسانيا عالميا من خلال اهتمامه بقضايا الإنسان الكبرى** من حرية وكرامة عيش وطموح وآمال...إضافة إلى ما يعكّر صفوه من أحزان ومآسٍ وظلم...انطلاقا من وطنه وشعبه إلى قوميته وانتمائه الدّيني والإقليمي...فكان بذلك واسع الأفق، بعيد النّظر، صادق التّوجه...

5- **تميّزت موضوعاته بالثّراء، فمنها ما يتعلّق بالبعد الإنساني، ومنها ما يتناول قضايا الشّعب والوطن، ومنها ما يحمل نزعة قومية، وأخرى تعتريها المشاعر الدّينية والأبعاد الرّوحية**...وهذا التّعدّد إنّما يعود في الأصل إلى المرجعية الدّينية والثّقافية والتّاريخية التي شكّلت رصيده المعرفي وكوّنت ثقافته.

6- إنّ سير السّائحي على نمط ونهج القدامى لم يُثْنِه عن **التّجديد في الموضوعات التي تتناول قضايا المجتمع والإنسانية**، مثل: الحرية والتعليم والمرأة والأخلاق وغير ذلك...وربطها بالبعد الإنساني لها، تماشيا مع روح العصر.

7-**يربط السّائحي بين التّجربة الشّعرية والحالة الشّعورية**، فهو ينقل الموقف ويصوره كما هو، مما يجعلنا نتفاعل معه تفاعلا قويا كأنّنا عشناه أو نعيشه معه،كما نحس ونحن نقرأ قصائده أنّه عاش تجربته الإنسانية بكل تفاصيلها،وهذا يفرض علينا إحاطة شاملة بأسرار وظروف تلك التّجربة قبل الخوض في دراسة شاهدها النّصي أي القصيدة.

8- **أدرك السّائحي من خلال شعره التّأملي والعاطفي والإنساني الوظيفة الحقيقية للشّعر ودوره في الحياة**، فلم يغرق في الأغراض التّقليدية للشّعر من فخر ومدح وغزل، فجاء شعره مفعما بالرؤية الصادقة لإرهاصات النّفس البشرية وخباياها، فراح يعبّر بصدق عمّا يختلج فيها من صراعات وتناقضات أو حبّ وكراهية أو تناقضات وتوافقات ...مرّة تجاه الفرد كإنسان يستأنس لهذه الحضارة الزّاخرة البرّاقة ويخشى من توحّشها، ومرّة تجاه هذا الفرد وهو بين أفراد المجتمع يؤثّر ويتأثّر إيجابا وسلبا في معاناته ومشاركته الجماعية لهم هدما أو بناء، وأخرى تجاه هذا الفرد كفرد في معاناته اليومية وصراعه مع نفسه وغيره وصروف الدهر في آلام وأمال.

9- اتّسمت قصائده بخاصتين اثنتين على غرار غيره من الشّعراء، وهما **وحدة البيت و الوحدة العضويّة**، فوحدة البيت استقلال البيت بمعناه، وقد ميّزت جلّ قصائده الغنائية خاصّة المناسباتية. وهذا نمط سار عليه الشّعر العربي القديم، حتى أ نّنا نستطيع التّقديم والتّأخير أو الحذف أو النّقل أو الإضافة دون أن يصيب القصيدة خلل أو اضطراب...إلا بعض النّماذج التي خضعت للوحدة العضوية، خاصة تلك التي يطغى عليها البعد النفْسي التّأملي الصّوفي.

-أما قصائده الموضوعية القصصية و المسرحية) وشعره الحرّ فتميزت بالوحدة العضوية وقوّة الترابط بين الأبيات، فلا نستطيع الفصل بينها أو الحذف أو التّقديم وال تّأخير، ولو حاولنا ذلك لاختلّ السّياق العامّ للقصيدة ولتهاوت واضطربت.

10-**جدّد السّائحي في اللغة والأسلوب و الصوّر والشكل**، مما يجعله مستقلا بشخصيته وطريقة نظمه.

11- أظهر السّائحي **براعة فائقة بتحكّمه في الصّور البيانية والمحسنات البديعية**، فجاءت عفوية غير مصطنعة ممّا أكسبها جمالية متناغمة مع الجو العام للموضوع من جهة ومع النّسيج اللّغوي الذي جاءت في سياقه من جهة أخرى.

12- وقفت في شعر السّائحي على شيء من"**الرّمزية الإخفائية "وأشياء أخرى من التّقريرية المكشوفة**، فهو يلج بنا –أحيانا- في عمق الرّومانسية الحالمة، وأحيانا يطفو بنا فوق سطح الواقعية العائمة، وبين هذا وذاك نجد أنفسنا في عوالم فسيفسائية متماوجة، فيها الصّوفي، وفيها الفلسفي، وفيها التراثي وفيها الفكاهي...

13- خاض السّائحي **تجربة القصيدة الدّرامية المتعدّدة الأصوات**، لكنّها محاولة محتشمة لم يضف إليها شيئا جديدا للشّعر من حيث النّوع لكنّه جدّد على مستوى القالب فوجدنا عنده المسرحية الشّعرية الأصلية (التقليدية) وفق تقنيات المسرح الشّعري عند أحمد شوقي، والمغنّاة أو الأوبرا، وأخيرا النّشيدية أو الأوبيرات، مما يجعله من رادة هذا الفنّ ومؤسسيه أو على الأقل من المساهمين في تطويره في الأدب العربي الحديث .والذي يؤخد عليه في هذا الجانب أنّه اكتفى بتلك المحاولات المحدودة ولم تكن له نماذج أخرى تسمح لنا بالحكم عليه.

14- كما أنّ **التجربة الدّرامية في شعره لم تكن رغبة في التّحرر من قيد التقاليد، بل كانت رغبة في التّنويع**، فهو شديد الارتباط بالقصيدة الغنائية ذات الصّوت الواحد المتفرّد، صوته هو فقط...

15-إنّ محاولات السّائحي في **نظم الشعر وفق قوالب مختلفة من غنائية ودرامية وقصصية وأوبرالية وأناشيد وتفعيلية، إنّما هو امتداد لما بدأه من سبقه من رواد الشعر العربي من إحيائيين أو مجددين محليين أو مهجريين** من أمثال: البارودي، شوقي، حافظ، الرّصافي، أبي ماضي ونعيمة وغيرهم...مع أنّ سيره في طريق التّنويع والتّجديد في الشعر لم يضف شيئا جديدا للشعر العربي لكنّه وضع الشعر الجزائري في قاطرته، محاولا الخروج به من دائرة الرّكود والجمود وقيود التقليد.

16- إن الدّارس لشعر السّائحي يدرك **الفرق بين اللّغة المعجمية الخالصة، واللّغة الشّعرية الحية**، فهو ينقل المفردة مخلّصا إيّاها من القيد المعجمي إلى حرية المستعمَل، فاسحا المجال أمامه واسعا للتّعبير عن تجربته الشّعرية والشّعورية، ورؤيته الأصيلة للوجود،فرغم الظروف القاهرة التي أحاطت بال لّغة والوطن زمن الاحتلال، إلاّ أنّ روح الإبداع وال تّفنن في استعمالها كان إرادة حيّة لديه.

17- إنّ ما اصطلح عليه **بسلاسة اللّغة**، هو أقرب إلى مفهوم المائية، لأنّ المطلوب من الشّاعر (الإنسان) هو محاولة الاقتراب من المجتمع، أيْ الإنسان والمحيط الذي يعيش فيه، وهذا لا يعني أنّ السّائحي

وقع في اللّغة المبتذلة الرّكيكة أو الحوشية، بل كانت في قمّة **الجزالة والفخامة لكنّها مستساغة قريبة من فهم العامّة.**

18- لقد اتخذ السّائحي **من اللّغة وسيلة للسّموّ بالمعنى والجنوح إلى الخيال والولوج إلى الخواطر وترجمة العواطف،** ولاشكّ أنّ ذلك كلّه عوامل ترقى بالشّعر إلى الجماليّة والفنّية.

19- لقد تبيّن من خلال دراسة الجانب اللّغوي في شعره، أنّ بينه وبين اللّغة رابطةً روحيةً ومقدّسةً، **فاللّغة عنده هي عنصر من عناصر شخصيته وصورة أخرى من صور التراث الإنساني والدّيني الذي ينتمي إليه.**

20- إنّ الصّورة عند السّائحي هي أساس التّعبير الفنيّ الجمالي، ومن ثمّ فالشّعر فيه هو التّفكير بالصّورة، **فالصّورة الشّعرية لا تتحدّد عنده خارج الوزن والقافية والفكرة والتّركيب.**

21- لقد تبين لي من خلال دراسة جملة من قصائده المختلفة **قدرته الفائقة على ابتداع صوره الجزئية في هيآت متلاحقة متنامية متراصّة،كي يشكّل في النّهاية الصّورة الكليّة،**كما هو الشّأن في تصوير الطائرة وتشبيهها بالطير، أو ظواهر جوية مختلفة،لكنّ هذا التّجديد، لم يخلّصه نهائيا من معالم البادية والرّيف والقرى والمداشر، فظلّ مشدودا إليها يستمدّ منها أجزاء صوره المختلفة.

22- لقد أتاح لنا السّائحي من خلال صوره تلك **الاقتراب من عوالم شعرية غير مألوفة،** فيها إمعان العامل الذهني، وفيها المعقول الذي يألفه البشر، وربّما جمع بين هيأة اللامعقول وصورة المعقول وهكذا...

23- ومن ملامح صوره الأخرى تراسل الحواس، فرغم البناء الجدلي لهذه الظاهرة البلاغية الجمالية إلاّ أنّ السّائحي أظهر قدرة على **الجمع بين خواص الحواسّ في شكل علاقات متقاطعة،** رسمت مشاهد ميتافيزيقية تثير الرّغبة في الخروج عن المألوف إلى ما هو غير مألوف أو معهود.

24- وهناك أمر آخر يمكن اعتباره دعما أو تكثيفا للصّورة لدى السائحي وهو **توظيف التراث الشّعبي المحلّي،** ممّا عاد على الشّاعر بثلاث مزايا تحسب له وترفع من منزلته، أولاها: درايته بعادات وتقاليد مجتمعه وشعبه ووطنه، وتأكيده مدى ارتباطه بها، وثانيها: تعريف الغير ذا التراث، فأينما كان صدى شعره كان معه صدى تراث وطنه، فيُتيح له بذلك أن يصبح تراثا إنسانيا عالميا، وآخرها: حفْظ هذا التراث من الضّياع والتّلف وآفة النّسيان، فتوظيف التّراث في الأدب والشّعر له دلالته وأبعاده النّفسيّة والعاطفيّة.

25- إلى جانب هذا التّوظيف للتراث،استلهم **السّائحي الحوادث التّاريخية، واستدعى الشّخصيات التّاريخية،** فزاد معانيه تكثيفا وازدحاما، يضع المتلقّي أمام مشاهد وحوادث وأسماء كان لها الدّور البارز في صناعة التّاريخ وتغيير الواقع ورسم معالم المستقبل بكل أجزائه وحيثياته.

26- **الشّكل مرتبط ارتباطا وثيقا بالمحتوى (المضمون أو الفكرة)**، فتغيّر أحدهما يؤدي إلى تغيّر الآخر، وهذا النّوع من التّجديد هو أبرز ألوان التجدّد في الأدب، **فالسّائحي وهو يخوض عملية التّجديد في الشّكل، سار على نهج حركة ظهرت في الأدب العربي ابتداء بمدرسة الإحياء ومرورا بالمدرسة المحافظة وانتهاء بحركة الشّعر الحرّ التي اكتملت معالمها وظهرت في منتصف القرن العشرين.**

وإذا كان السّائحي بدأ **التّجديد في محتوى الشّعر من خلال موضوعات جديدة ذات أبعاد وطنية وقومية ودينية وإنسانية**، فإنّه انتقل إلى **التّجديد في القالب، فجرّب الدّرامية والقصصية والأوبرالية، ثمّ محاولته القاصرة بال نّظم وفق قالب الشّعر الحرّ (الشّعر التّفعيلي)**، وهي كلّها **محاولات محتشمة اقتصرت على نماذج يتيمة.**

27- كما أنّه **نوّع في معمار القصيدة** من حيث الحجم، فكانت عنده **الطّويلة والمتوسطة والقصيرة**، وهذا التّنوع أتبعه تنوّع في النّفَس،من حيث الشّدة واللّين أو من حيث الطولُ والقصرُ.

28- شكّل **التّناص عند السّائحي ظاهرة غالبة** في مختلف قصائده،كما أنّه لم يأت على صورة واحدة، بل نجد فيه **التّناصّ الدّيني والتّناص الأدبي والتاريخي** ، و كلّ منها جاء على صور متنوعة متعددّة، وقد استغل السّائحي هذه الظاهرة الأسلوبية، لإثراء لغته وتقوية أسلوبه وتكثيف معانيه وصوره، وربْط المتلقّي بنصوص مختلفة فيها،كما يدلّ التّناصّ على الرّصيد المعرفي وال ثّقافي الذي يمتلكه فجعله منهلا يستقي منه عناصر بناء شعره.

هذه –من وجهة نظري –أهمّ النّتائج التي توصّلت إليها من خلال دراستي هذه، وقد تمثلت في أبرز السّمات الجمالية والفنّية للقصيدة السّائحية، وهي نتائج آمل أنْ تضيف الجديد إلى النّقد الأدبي في الجزائر، وتعطي في المقابل صورة واضحة المعالم عن واحد من أبرز أعلام الشّعر في الأدب الجزائري الحديث والمعاصر،وفي مختلف النّواحي سواء الموضوعات أو الشكل أو الفكرة...

في واقع الأمر إنّ **شعر السّائحي إلى جانب شعر محمّد العيد ومفدي زكرياء** وغيرهم، سعى منذ البداية إلى التّأسيس لشعر جزائري متميّز من حيث أساليب التّعبير والنّسوج اللّغوية إضافة إلى الموضوعات والأغراض والأفكار، فقد تبنّى هذا الشّعر قضايا الإنسان والقومية والانتماء الدّيني...لكن أكبر اهتمام شغله وأخذ القسط الأكبر فيه هو قضايا الوطن من تاريخ وراهن ومستقبل، ممّا يجعله **يمثّل وثيقة تحفظ للجزائر تاريخها وواقعها وإنجازاتها**، وكلّ لحظات الأفراح والأحزان والدّم والسّلام التي صاحبتها عبر مختلف العصور.

كما **أسهم هذا الشّعر في محاولة التّغيير والتّحوّل والانتقال والثّبات والاستقرار والاستمرار بكل أبعادها السّياسية والتّاريخية**،خصوصا أثناء مرحلة الوعي التي أعقبت بسط الاحتلال الفرنسي لسيطرته على البلاد،وبظهور معالم النّضج الفكري والإصلاحي والسّياسي التي أوقدت جذوة الجهاد والنّضال وبثّت حماسة التحرّر و الانعتاق.

أملي أن يكون هذا البحث حافزا للدّارسين، خاصة الشّباب منهم، على الاهتمام بالأدب الجزائري عموما والشّعر منه خصوصا، ففي اعتقادي أنّ فيه من الجمال والإبداع على مستوى اللّغة والأسلوب والخيال والصّور والإيقاع...الشّيء الكثير، ممّا يجعله جديرا بالدّراسة والنّقد التّطبيقي،خاصّة وانّه لم يحظ بالرّعاية والاهتمام اللازمين، في الوقت الذي التفت فيه الكثير من الدّارسين على مستوى الجامعات والمعاهد العربية على دراسة آداب بلدانهم،كما هو الشأن في تونس والمغرب وفلسطين والسّ ودان والخليج، وفي المقابل تأخر الجزائريون كثيرا في ذلك إلى الدّرجة التي تبعث على الحسرة والأسف واليأس.

# الملحق

## حياة الشّاعر محمّد الأخضر السّائحيّ في سطور

- ولد السّائحي في شهر أكتوبر من سنة 1918 م بقرية العلية (العالية حاليا) بضواحي الحجيرة، ولاية ورقلة، عائلته على قدر كبير من العلم والمعرفة، إذ كان منها العلماء والأدباء والفقهاء.
- حفظ القرآن الكريم في مسقط رأسه، ثمّ حفّظه لأبناء بلدته.
- انتسب إلى معهد الحياة بالقرارة، الذي كان يرأسه علامة الجنوب الجزائري الشيخ بيوض.
- التحق سنة 1935 م كغيره من أبناء الجزائر بمعهد الزيتونة بتونس رغم الفاقة والعوز.
- استغل وجوده بتونس ليمارس العديد من النشاطات الأدبية، ففي هذه المرحلة من حياته أخرج باكورة أعماله المنشورة، وهي مسرحيته الشعرية: "غرام أميرة" سنة 1937 م، وقد وضع لها نشيدا.
- كان عضوا إداريا لجمعية الطلبة الجزائريين الزيتونيين فيما بين: 1939 - 1935م
- مارس النشاط السياسي ضمن الحركة الوطنية بتونس ضد الاحتلال الفرنسي للمغرب العربي، فنشر المقالات الاحتجاجية والتحريضية ضدّه، ممّا جعله على لائحة المطلوبين لدى قوات الأمن الاستعمارية.
- عاد إلى الجزائر متخفيا سنة 1939 م، ومع ذلك وجد الأمن مترصدا له، فألقي عليه القبض بمجرد وصوله، زجّ به في السجن.
- بعد إن استنفذ مدّة سجنه، عاد إلى ممارسة نشاطه الأدبي والسياسي ممّا سبب له مضايقات كثير من قبل الاستعمار الفرنسي.
- كان له الفضل في بعث النشاط الاجتماعي والثقافي والتربوي المفعم بالنزعة الوطنية التحررية بالجنوب.
- أسس عدّة مدارس مثل (النجاح) ب"تماسين" و(الفلاح ) بتقرت، وتولّى التدريس فيهما.
- أسس بتقرت جمعية الأمل للفن والتمثيل، فشكّل فرقة مسرحية قدّمت عروضا عديدة تبث الوعي الوطني والجذوة الدينية عبر مواضيعها التي كان يختارها بعناية.
- أسس أفواجا كشفية، وتولى قيادتها، كما نظم لها الأناشيد الخاصة بها.
- أشرف على اكتشاف وإرسال العديد من الطلبة النجباء إلى معهد الزيتونة بتونس أو إلى المشرق العربي، فكان منهم - فيما بعد - الزعماء والقادة أثناء الثورة التحريرية الكبرى.

– انتقل إلى العاصمة ليعمل بالمدارس الأهلية وبمدارس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين وبالإذاعة العربية كمنتج، متفاديا التوظيف لدى السلطات الاستعمارية، فقد كان يرى الجزائريون أن ذلك خيانة للوطن وعمالة للاستعمار،كما عمل (حزّابا) قارئا للقرآن الكريم بالمسجد الكبير.

– تعرض للاعتقال عدّة مرات إبّان الثورة التحريرية، وكان اسمه على القائمة السوداء للمنظمة السرية للجيش الفرنسي.

– أنتج وشارك في برامج إذاعية وتلفزيونية عديدة،قبل وبعد الاستقلال،غلب عليها الطابع التربوي التثقيفي.

– واصل نشاطه في ميدان التدريس والإبداع الأدبي والإنتاج الإذاعي.

– مثّل الجزائر في عدّة نشاطات أدبية وثقافية في عدّة بلاد عربية،فلاقت نشاطاته الرضا والإعجاب والرعاية والاهتمام إعلاميا وثقافيا،فقد فاز بالميدالية الذهبية لمهرجان الشعر العربي الحادي عشر بتونس سنة 1973، وجائزة اتحاد المغرب العربي لاختيار نشيد رسمي له، سنة 1990 م،كما كان حكما في مسابقات أدبية عربية كثيرة، وعضوا في لجان مؤسسة جائزة البابطين للشعر.

– اختير بعض من قصائده لتمثيل الشعر العربي في عمل تولّت منظمة اليونيسكو ترجمته إلى أغلب لغات العالم.

– له العديد من الأعمال الشعرية والنثرية المنشورة وغير المنشورة. تقوم عائلته برصد كل ذلك لإخراجه في مطبوع يضم كل تلك الآثار،قد يتيح ذلك،الفرصة للدارسين والنّاقدين بدراستها والوقوف عند مواطن الإبداع والجمال فيها.

– تعمل الأوساط الأدبية والثقافية بالتنسيق مع عائلته، بتنظيم ملتقى دولي سنوي باسم الشاعر

– نشر الكثير من أعماله في صحف وطنية وعربية.

– كانت وفاته مساء يوم **الاثنين 4 جمادى الثانية 1426 هـــ،الموافق ل 11 يوليو 2005 م** بالعاصمة الجزائر.

أمّا أعماله المطبوعة، فهي:

أ – الدواوين الشعرية:

–همسات وصرخات – لحن الوفاء – جمر ورماد – ديوان الأطفال الذي أصبح عنوانه:أناشيد وأغاني الطفولة – أناشيد النصر– إسلاميات – بقايا وأوشال – الراعي وحكاية الثورة – تشطير بردة البوصيري

ب– أعماله النثرية:

–ألوان بلا تلوين، وهو مجموعة من النوادر والنكت.

## صور للشاعر محمد الأخضر السّائحي

صور لبيت محمد الأخضر السّائحي

# ثبت المصادر والمراجع

- القرآن الكريم برواية ورش.

## أوّلا: المصادر

- دواوين وقصائد محمد الأخضر السائحي:


1- همسات وصرخات، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2 1981.

2- جمر ورماد، الدّار العربية للكتاب، ليبيا – تونس، 1981.

3- أناشيد النصّر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.

4- إسلاميات، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.

5- بقايا وأوشال، المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر، 1987.

6- الرّاعي وحكاية الثّورة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988.

7- أناشيد وأغاني الأطفال: ديوان الأطفال، المطبعة الخضراء للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2000.


## ثانيّا: المعاجم والموسوعات


1- الشّامل معجم في علوم اللغة العربية ومصطلحاتها: محمّد السّعيد إسبر وبلال جنيدي، دار العودة، بيروت، ط1، 1981.

2- لسان العرب: ابن منظور دار بيروت للطباعة والنشر، دار صادر، بير وت، ج3، 1388هـ/1968م.

3- المصطلح في الأدب الغربي: ناصر الحاني، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت،1968.

4- المعجم الأدبي: جبور عبد النّور، دار العلم للملايين، ط1، 1979.

5- معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين: عبد المالك مرتاض، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2007.

6- معجم علم النّفس: فاخر عاقل، م 10، دار العلم للملايين، ط1987.

7- معجم مصطلحات الأدب: مجدي وهبة، مكتبة لبنان،1983.

8- معجم المصطلحات النحوية والصرفية: محمد سمير نجيب اللّبدي، مؤسسة الرسالة، بيروت،دار العرفان، ط3، عمّان، الأردن،2001 .

9- موسوعة لالاند: المجلد الثّاني، ط2، منشورات عيدات، بيروت-باريس.

10- الموسوعة العربية الميسرة: محمد شفيق غربال، دار الجيل،1995.

11- الموسوعة الفلسفية المختصرة: فؤاد كامل، جلال العشري، عبد الرشيد الصادق، إشراف: زكي نجيب محمود، دار القلم، بيروت.

## ثالثا: المصادر والمراجع


1- إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي: محمد العيد،ط1، دار المعارف، 1988.

2- اتجاهات و شخصيات في الفلسفة المعاصرة: فريدة غيوة، د/ط، دار الهدى للطباعة والنشر-عين مليلة-الجزائر، 2002.

3- الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر: محمد بن عمارة،شركة النشر والتوزيع،المدارس،الدار البيضاء،ط1، 2001، المغرب.

4- الأدب وفنونه: عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط1، القاهرة، مصر، 1978.

5- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر: علي عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة ،1997.

6- أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، تعليق: محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1 ، 1994.

7- الأسلوب: أحمد الشايب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، ط 3، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1976.

8- الأسلوبية و الأسلوب: عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، 1982.

9- الأسلوبية وتحليل الخطاب: نور الدين السد،جزآن،د/ط،دار هومة للطباعة والترجمة والنشر، الجزائر،1997.

10- إعجاز القرآن: الباقلاني، تحقيق: السيد أحمد صقر، ط 3، دار المعارف ، مصر.

11- الأغاني أبو الفرج الأصفهاني: تحقيق: سمير جابر، ط 2 ، دار الفكر، بيروت، لبنان.

12- ألف ياء – تحليل مركب لقصيدة (أين ليلاي) لمحمد العيد-: عبد المالك مرتاض، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران- الجزائر، 2004.

13- الأمالي: غرر الفوائد ودرر القلائد: الشريف المرتضى، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي، القاهرة 1373 ه/ 1954م.

14- إنتاج الدلالة الأدبية: صلاح فضل، ط1، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د/ت.

15- الأوراس في الشعر العربي: عبد الله ركيبي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982.

16- أوزان الشعر و قوافيه: علي يونسي، الطبعة الثانية، مكتبة الآداب، القاهرة مصر، 2000.

17- الأوزان والقوافي في شعر ابن عنين الأنصاري، دراسة تطبيقية: محمد الهزايمة، جامعة العلوم والتكنولوجيا الأردنية، مؤتة للبحوث والدراسات، م 12، ع2،1979.

18- الإيضاح في علوم البلاغة: الخطيب القزويني، شرح وتعليق وتنقيح: محمد عبد المنعم خفاجي، ط5، دار الكتاب اللبناني، 1980

19- الإيقاع في الشّعر الجزائري: حسين أبو النّجا، منشورات اتّحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر2003.

20- البديع في نقد الشعر: أسامة بن منقذ، تحقيق: أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، القاهرة، 1960.

21- بلاغة الخطاب وعلم النص: صلاح فضل، الطبعة1، دار نوبار للطباعة، القاهرة، مصر، 1996.

22- البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرّومي: علي علي صبيح، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ط2،1996.
23- بنية الخطاب الشعري: عبد المالك مرتاض، دراسة تشريحية لأشجار يمنية لعبد العزيز المقالح.
24- بنية الشكل الروائي: حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت،ط1، 1990.
25- بنية اللغة الشعرية: جان كوهين، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.
26- البنية اللغوية لبردة البوصيري: رابح بوحوش، د/ط، ديوان المطبوعات الجامعية- بن عنكون-الجزائر، 1993.
27- البيان والتبيين: الجاحظ، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1961.
28- تاريخ الأدب العربي: عمر فروخ، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، ج1، 1984.
29- تاريخ النقد الأدبي عند العرب:إحسان عباس،دار الثقافة،بيروت،ط5 ،1986.
30- تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر: ابن أبي الأصبع المصري،تحقيق حفني محمد شرف، القاهرة، 1963.
31- تطور الشعر العربي الحديث: الدوافع المضامين الفن: شلتاغ عبود شراد، مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن 1419 ه، 1998.
32- التعبير البياني، رؤية نقدية بلاغية: شفيع السيّد، دار الفكر العربي، ط2 ،القاهرة، 1988.
33- التعبير الزمني عند النحاة العرب: عبد الله بوخلخال، جزآن، د/ط، ديوان المطبوعات الجامعية- بن عكنون- الجزائر، 1987.
34- التعريفات: الجرجاني (السيد الشريف)، ط 2 ،القاهرة، مصر 1983.
35- التيارات المعاصرة في النقد الأدبي: بدوي طبانة، دار الثقافة، بيروت، 1405 ه/ 1985م.
36- جماعة الديوان في النقد: محمد مصايف، مطبعة البعث، قسنطينة، الجزائر، 1974.
37- جماليات القصيدة المعاصرة: طه الوادي، مطبعة دار المعارف، مصر، ط2 ،1989.
38- الجملة الخبرية و الجملة الطلبية: حفيظة أرسلان شامبوغ، ط1، عالم الكتاب الحديث، أربد، الأردن 2004.
39- جمهرة أمثال العرب، أبو هلال العسكري، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر بيروت، ج2 ، لبنان، ط2، 1988.
40- جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع: السيد أحمد الهاشمي، تحقيق وشرح: د. محمد التونجي، ط 2، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 2004.
41- حياة قلم: عباس محمود العقاد، مكتبة غريب، القاهرة.
42- الحيوان: الجاحظ، تحقيق: يحي الشامي، دار مكتبة الهلال، ط2، 1990.
43- خاص الخاص: أبو منصور الثعالبي، تقديم: حسن الأمين، منشورات دار مكتبة الحياة.
44- خزانة الأدب: ابن حجة الحموي، شرح: عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط2،1991.
45- خصائص الأسلوب في الشوقيات: محمد الهادي الطرابلسي، تونس، 1981.

46- خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني: محمد كواكبي، دراسة صوتية تركيبية ، ط 1، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع.
47- الخصائص: ابن جني، تحقيق: محمد علي النجار، المكتبة العلمية.
48- الخطاب الشعري (استراتيجية التناص): محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي،ط 3، 1992.
49- دراسات في الشعر العربي المعاصر: شوقي ضيف، دار المعارف، ط5، القاهرة.
50- دراسات في النص والتّناصية: ترجمة وتحقيق: محمد خير الرفاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورية، ط1،1998.
51- دراسة أسلوبية في شعر عمر بن الفارض: رمضان صادق، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
52- الدّراسة الأدبية: رئيف خوري، بيروت، 1945.
53- دلائل الإعجاز في علم المعاني: عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، 1402 هـ/1981م.
54- ديوان النابغة الذّبياني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة،1985.
55- ديوان لزوم ما لايلزم: أبو العلاء المعري، تحقيق: إبراهيم الأنباري، دار الكتب الإسلامية، دار الكتاب، ج1، المصري، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2 ، 1412ه/1982.
56- الديوان: العقاد، المازني، ج 2، مكتبة السعادة، القاهرة، ط2، 1921.
57- ذكرى سليمان البستاني: جوزيف الهاشم، بيروت، 1956.
58- رسالة الغفران: أبو العلاء المعري، تحقيق: عائشة عبد الرحمن، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1963.
59- سر الصناعتين: أبو هلال العسكري، تحقيق: علي محمد البجّاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1406 هـ/1986م.
60- سر الفصاحة: ابن سنان الخفاجي، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان.
61- سليمان البستاني في مقدمة الإلياذة: جورج غريب، دار الثقافة، بيروت.
62- شاعر الجزائر محمد العيد آل خليفة: أبو القاسم سعد الله، ط3، الدار العربية للكتاب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.
63- الشعر الجزائري الحديث: صالح خرفي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.
64- الشعر الجزائري الحديث-اتجاهاته وخصائصه الفنية-(1925-1975): محمد ناصر، دار الغرب الإسلامي، ط1، 1935.
65- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: عزّ الدّين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ط3، 1981.
66- الشعر المصري بعد شوقي: محمد مندور، القاهرة، 1954.
67- الشعر والشعراء: ابن قتيبة، دار المعارف، القاهرة،1966.

68- الشعر والفن والجمال: رضوان الشّهال، دار الأحد، بيروت، 1961.
69- شوقي شاعر العصر الحديث:شوقي ضيف، ط6، دار المعارف، القاهرة، 1975.
70- الصاحبي في فقه اللغة: ابن فارس، تحقيق: أحمد صقر، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، 1977.
71- صور من ملتقى الرابع عشر للفكر الإسلامي، وزارة الشؤون الدينية، الجزائر، 1400 ه/ 1980 م.
72- الصورة الأدبية تأريخ ونقد: علي علي صبيح، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة.
73- الصورة الأدبية: مصطفى ناصف، ط2، دار الأندلس، بيروت، 1981.
74- الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي: الولي محمد،المركز الثقافي العربي، بير وت، ط1 ،1990.
75- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: جابر عصفور، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1974.
76- الصورة الفنية في الشعر الجاهلي على ضوء النقد الحديث: نصرت عبد الرحمن، مكتبة الأقصى، ط2، عمان، الأردن، 1982.
77- الصورة الفنية معيارا نقديا: عبد الإله الصّائغ، دار القائدي، ليبيا.
78- الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري: علي البطل، دار الأندلس، ط3، بيروت، 1983.
79- عبقري من البصرة: مهدي المخزومي، دار الرائد العربي،بيروت،ط2، 1406هـ/1986
80- علم الأسلوب- مبادئه وإجراءاته -: صلاح فضل، ط2، مزيدة ومنقحة، كتاب النادي الأدبي الثقافي، 1988.
81- علم البيان: عبد العزيز عتيق، دار النهضة، بيروت، 1974
82- علم الدلالة العربي بين النظرية و التطبيق -دراسة تاريخية تأصيلية نقدية-: فايز الداية، دار الفكر العربي المعاصر، - بيروت-، لبنان، ط 2، 1966.
83- علم النّص: جوليا كريستيفا، ترجمة: فريد الزّاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1997.
84- علم النّفس: فاخر عاقل، دار العلم للملايين، ط 10، 1987
85- العمدة في محاسن الشعر و آدابه ونقده: ابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ج 1، ط5، دار الجيل بيروت، لبنان، 1981.
86- العمدة: ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط5 ،1401 هـ/1981.
87- عيار الشعر: ابن طباطبا العلوي، تحقيق: د. الحاجري ود. زغلول سلام، القاهرة، 1956.
88- الغربال، ميخائيل نعيمة، ط13، مؤسسة نوفل، بيروت، 1983.
89- فصول في الجمال: عبد الرؤوف برجاوي، بيروت،1981.
90- فقه اللغة وخصائص العربية: محمد المبارك، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، ط7، 1981.
91- الفلسفة والشعر: وفاء إبراهيم، د/ط، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة، مصر، 1999.
92- فن الأدب: توفيق الحكيم، دار الكتاب اللبناني، ط2، بير وت، 1393 هـ/1973م.

93- فن الشعر الخمري: إيليا الحاوي، دار الشرق الجديد، بيروت، 1960.
94- فن الشعر: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت.
95- الفن والأدب: ميشال عاصي، مؤسسة نوفل، ط3، بيروت، 1980.
96- في الشّعر الأوربي المعاصر: عبد الرّحمن بدوي، المؤسسة المصرية للدراسات والنّشر، القاهرة، 1980.
97- في سمياء الشعر القديم: محمد مفتاح، دراسة نظرية تطبيقية، دار الثقافة–الدار البيضاء–المغرب 1985.
98- في معرفة النص، يمنى العيد، منشورات دار الآفاق، بيروت، لبنان، ط3، 1985.
99- القاموس المحيط: الفيروز أبادي، د/ط، الكتب العلمية، بيروت،لبنان، ج1، 1999.
100- القصة القصيرة: النظرية والتطبيق: إنريكي أندرسون امبرت ،ترجمة علي إبراهيم علي منوفي، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2000.
101- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مطبعة دار التّضامن، بغداد، ط2، 1965.
102- قضايا الشعرية: رومان جاكبسون، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1981.
103- قضية الشّعر الجديد: محمّد النّويهي، معهد الدراسات العربية، المطبعة العالمية، القاهرة 1964.
104- قواعد الشعر: مصطفى حركات: العروض والقافية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، 1989.
105- قواعد الشعر: مصطفى حركات، د/ط، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية– الرغاية– الجزائر، 1989.
106- قوافي الشّعر :حسين أبو النّجا، المكتبة العصرية، الرّوبية،الجزائر،ط3، 2007.
107- القوافي: الأخفش، تحقيق: عزّة حسن، دمشق.
108- القوافي: التنوخي، دار الإرشاد، بيروت.
109- الكامل في اللغة والأدب: المبرد، مؤسسة المعارف، بيروت، 1985.
110- لسان العرب: ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، المجلد الأول، 2003.
111- لغة الشعر العربي الحديث، السعيد الورقي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، 1983.
112- اللغة و الأسلوب: عدنان بن ذريل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1980.
113- المتوسط الكافي: موسى الأحمدي نويوات، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط3، 1983.
114- المثل السائر: ابن الأثير، تحقيق: محمد محي الدّين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، 1995.
115- محاضرات في نظرية الأدب: الماضي شكري، ط1، دار البعث – الجزائر– ، 1984.
116- المختار في العروض والقوافي:محمد علي يونس، إشراف عبد الرحمن شيبان، المعهد التربوي الوطني، الجزائر، 1978.
117- المدخل إلى علم الجمال: هيغل، ترجمة: جورج طرابيشي،دار الطليعة للطباعة والنّشر، بيروت، ط3، 1988.

118- مدخل في الصوتيات: عبد الفتاح إبراهيم، د/ط، دار الجنوب للنشر، تونس، د/ت.
119- المزهر: جلال الدين السيوطي، تحقيق: فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998.
120- المصطلحات اللغوية الحديثة في اللغة العربية: محمد رشاد الحمزاوي ، الدار التونسية للنشر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1987.
121- معاهد التّنصيص على شواهد التّلخيص: عبد الرحيم بن أحمد العباسي، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، 1947.
122- معجم المصطلحات النحوية والصرفية: محمد سمير نجيب اللبدي، د/ط، دار الرسالة، بيروت، لبنان، د/ت.
123- المعلقات السبع: بكري شيخ أمين، دار الإنسان الجديد، بيروت 1975.
124- مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ: ميشال عاصي، مؤسسة نوفل، بيروت، ط2 ، 1981.
125- مفتاح التراكيب اللغوية: نصر الدين تواتي، د/ط، شركة دار الأمة للطباعة والترجمة والتوزيع، الجزائر، 1994.
126- مفتاح العلوم: السكاكي، دار الكتب العلمية، بيروت.
127- مفهوم الأبنية: توفيق الزايدي، سراس للنشر، تونس، 1985.
128- مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، فاتح علاق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2005.
129- مفهوم الشّعر:جابر عصفور، دار الثّقافة للطباعة والنّشر، القاهرة، 1978.
130- مقالات في الأسلوبية: منذر عياشي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1990
131- مقدمة للشعر العربي: أدونيس علي أحمد سعيد، دار العودة، بيروت، ط3، 1979
132- المقدمة: ابن خلدون (عبد الرحمن بن محمد)، تحقيق حجر عاصي، منشورات دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان 1988.
133- مناهج القراءة والأدب، جبران مسعود، ألفرد خوري، كامل العبد الله، محمد علي موسى، ج4، مؤسسة أ.بدران للطباعة والنشر بيروت، 1965
134- منهاج البلغاء: حازم القرطاجني، تحقيق: امحمد الحبيب الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت،1981
135- موسيقى الشّعر العربي: شكري عياد، دار المعرفة، القاهرة، 1968.
136- موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، ط2، 1952.
137- الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء: المزُرباني، تحقيق: علي محمد البجاوي، لقاهرة، مصر، 1965
138- النشاط العلمي والفكري للمهاجرين الجزائريين بتونس: محمد صالح الجابري، الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس، 1983.
139- النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ عبد المالك مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1983.
140- نضرة الإغريض في نصرة القريض: المظفر بن الفضل العلوي، تحقيق: عارف الحسن، مجمع اللغة العربية،

دمشق 1396 هـــ/1976م.
141- نظرية الأدب: رينيه ويليك و وارين أوستن، ترجمة: محي الدّين صبحي، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، دمشق، 1972.
142- نظرية الشّعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتّى ابن رشد:إلفت كمال الرّوبي،دار التّنوير للطباعة والنّشر، بيروت 1983.
143- نظرية الشّعر في النقد العربي القديم: عبد الفتّاح عثمان، مكتبة الشّباب، القاهرة، 1981.
144- نظرية النّص الأدبي: عبد المالك مرتاض، دار هومة، الجزائر، 2007 م.
145- النقد الأدبي الحديث: غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، ط1، 1982.
146- النقد الأدبي: أحمد أمين، ط 4 ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان.
147- النقد التطبيقي والموازنات: محمد الصادق عفيفي، مكتبة الوحدة العربية، الدار البيضاء، 1972.
148- نقد الشعر: قدامة بن جعفر، تحقيق: عبد المنعم خفاجة، دار الكتب العلمية، بيروت.
149- النقد والنقاد المعاصرون: محمد مندور، دار النهضة، مصر، ط1، 1981.
150- هذا الشعر الحديث: عمر فرّوخ، دار لبنان للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1405هـــ/1985م.
151- الوساطة بين المتنبي وخصومه: عبد العزيز الجرجاني، تحقيق وشرح: محمد أبي الفضل وعلي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1364 هـــ/ 1951م.
152- وفيات الأعيان: ابن خلّكان، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998.

## رابعا: الرسائل الجامعية

1- الاتساق والانسجام في القرآن الكريم، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الدولة في تخصص: لسانيات النّصّ، إعداد: مفتاح بن عروس، جامعة الجزائر، السنة الجامعية 2008/2007.
2- تعليمية النصوص والأدب في مرحلة التعليم الثانوي الجزائري، برنامج السنة الأولى – جذع مشترك آداب -أنموذجًا، دراسة وصفية تحليلية نقدية، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الدولة في تخصص: تعليمية اللغة والأدب، إعداد: الطاهر لوصيف، جامعة الجزائر، السنة الجامعية 2007 /2008.
3- جماليات القصيدة السائحية، رسالة مقدمة لنيل شهادة ماجستير في تخصّص: الأدب الجزائري، إعداد: جعفر زروالي، جامعة الجزائر.
4- المعجم الشعري عند محمد الأخضر السائحي، دراسة دلالية أسلوبية، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير تخصص دراسات لغوية، إعداد: محمد لمنور، جامعة تلمسان.

## خامسا: المجلاّت والدوريات


1- الأصالة: العدد 30، صفر/ربيع الأول 1401 هـــ، 1981م، السنة 10، وزارة الشؤون الدّينية الجزائر.

2- الأصالة: العدد 29، محرم/صفر 1396 هـ، يناير/فبراير 1976م، السنة الخامسة، وزارة الشؤون الدّينية، الجزائر.

3- آمال : عدد خاص (ع 55) ، سنة 1982 م، الجزائر.

4- آمال: العدد 9، سبتمبر/ أكتوبر، الجزائر، 1970.

5- الثقافة: الجزائر، العدد 14، ربيع الأول/ ربيع الثاني 1393 هـــ،أبريل/مايو 1973م، السنة الثالثة، الجزائر.

6- الثقافة: العدد 29 ، رمضان/شوّال 1395 هـــ ، أكتوبر/نوفمبر 1975م، السنة الخامسة ، الجزائر.

7- الثقافة: العدد 38، 1977، الجزائر.

8- الثقافة: العدد 63، رجب/شعبان 1401 هـــ، مايو/يونيو 1981م، السنة الحادي عشرة، الجزائر.

9- الثقافة: العدد 10، رجب 1392 هـــ / سبتمبر 1972م، الجزائر.

10- الثّقافة: العدد 27، جمادى الأولى/جمادى الثانية 1395 هـــ، جوان/جويلية، السنة الخامسة، 1975 الجزائر.

11- الثقافة: عدد 9/8 مزدوج، 2006، الجزائر.

12- الحياة الأسبوعية: العدد 151، الأحد 28 أوت 1994، الجزائر.

13- الرّسالة: العدد 07، ذو القعدة 1407 هـــ جويلية/أوت 1987م، وزارة الشؤون الدّينية، الجزائر.

14- الشهاب: ج4 ،م14، ربيع الثاني وجمادي الأولى 1357 هـــ، جوان، جويلية 1938.

15- مجلة الفكر العربي المعاصر: البنيوية غياب الذات، بشارة صارجي، عدد البنيوية.

16- مجلة المجمع الجزائري للغة العربية: ع1، السنة الأولى، ربيع الأول1426 هـــ/ ماي 2005م.

17- مجلة النقد الأدبي: الأسلوب والأسلوبية، أحمد درويش، المجلد الخامس، العدد الأول (أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر)، 1984.

18- مجلة كتاب الرياض: مقال الأسلوبية والتأويل والتعلم، حسن غزالة، العدد60، ديسمبر، 1988.

19- الموقف الأدبي: عدد خاص: تراثنا النقدي ، الأعداد: 181، 182،183، إيار/حزيران/تموز1986 السنة السادس عشرة، اتحاد الكتاب العرب بدمشق.

20- يومية الخبر: الاثنين 01 شوال 1423 هـــ / 23 ديسمبر 2002 م ، الجزائر.

21- يومية الشروق اليومي: الاثنين 10 شعبان 1421 هـــ / 06 نوفمبر 2000 م، الجزائر.

22- يومية الوحدة: العدد 6251، الثلاثاء 21 شباط /فبراير، سوريا.

23- يومية الوطن: العدد 1488، السنة الخامسة، السعودية.

**سادسا: المراجع الأجنبية المترجمة**


1- جان بياجيه: البنيوية،ترجمة: عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط4، 1985.

2- جان باجيه: المشكلات العامة للبحث بين الفرعي و الآليات المشتركة

3- بول ريكور، عن بنيوية اوزياس.

4- روجيه قارودي: البنيوية، فلسفة موت الانسان.

5- ريتشاردز: مبادئ النقد الادبي . ترجمة وتقديم: د . مصطفى يدوي، مراجعة لويس عوض بالمؤسسة العربية العامة للتأليف و الترجمة و النشر.


**سابعا: مصادر أجنبية**


1- *Dic.Etym.larousse.paris1968.*

2- *Le petit Larousse illustré, édition nouvelle, Paris 1998.*

3- *Lyons.J.ling.General. larousse. paris1970. Guirand.p la semantique P.U. D .F dicdelinguistique. Larousse. paris 1975.*

4- *paisley w1969 styding styie as deviation from en coding norms In gerdner G et al (eds) the anaIysis of communication content n K.*

5- *Saussur .F.cours de linguistique general . payat. paris 1975.*

6- *Stylistique encyclopedia univer Mounin.*

7- *Wetherill P m 1974 the literary texte An examination of critical Methodology oxford.*

# الفهرس


**شكر وتقدير** ..... /

**الإهداء** ..... /

**المقدمة** ..... أ، ب، ت، ث، ج، ح

**المدخل** ..... 1 -28

أولا – البنية والبنيوية ..... 2-10

ثانيا – الأسلوب والأسلوبية ..... 11-21

ثالثا – الدلالة والدلالية ..... 22-28

**الباب الأول: البنيات الأسلوبية** ..... 29- 160

**الفصل الأول: البنية الإفرادية** ..... 30-63

**أولا** : المستوى الصوتي ..... 31-52

- دراسة الأصوات ..... 31-43

- الترادف والطباق ..... 44-52

**ثانيا** : المستوى الصرفي ..... 53-63

- الأسماء والأفعال ..... 54-59

- الصيغ الصرفية المتكررة ..... 60-63

**الفصل الثاني: البنية التركيبية** ..... 64-113

**أولا**: طبيعة التراكيب وحضورها المقامي ..... 65-95

- الجمل الخبرية ..... 66-81

▪ المثبتة ..... 66-76

▪ المنفية ..... 77-79

▪ الشرطية ..... 80-81

- الجمل الإنشائية ..... 82-95

▪ الطلبية ..... 83-93

- النداء ..... 83-85

- الأمر ..... 86-87

- النهي ..... 88-89

- الاستفهام ..... 89-93

- التمني ..... 93-94

▪ غير الطلبية ..... 94-95

- التعجب ..... 94-95
**ثانيا:** التكرار ..... 96-113
- الإفرادي ..... 97-107
  - تكرار حروف المعاني (الجر) ..... 97-100
  - تكرار حروف المعاني (العطف) ..... 101-104
  - تكرار الأسماء والأفعال ..... 105-107
- التركيبي ..... 107-113
  - الجملة الاسمية و الفعلية وشبه الجملة ..... 107-109
  - التكرار الاستهلالي و المقطعي ..... 109-113
**الفصل الثالث:البنية الإيقاعية** ..... 114-160
**أولا**:الإيقاع الخارجي ..... 117-148
- الأوزان العروضية المعتمدة ..... 117-136
- القافية ..... 136-141
- الروي ..... 141-148
**ثانيا:** الإيقاع الداخلي ..... 149-160
- التصريع ..... 149-152
- الجناس ..... 153-160
**الباب الثاني: البنايات الدلالية** ..... 161-281
**الفصل الأول: الأشكال الفنية ومعمار القصائد السائحية** ..... 161-206
**أولا:** الأشكال الفنية ..... 163-202
- القصيدة الغنائية ..... 164-166
- القصيدة القصصية ..... 166-181
- القصيدة المسرحية ..... 181-194
- قصيدة النشيد ..... 194-198
- قصيدة التفعيلة ..... 198-202
**ثانيا:** معمار القصيدة السائحية ..... 203-206
**الفصل الثاني: الصورة الشعرية و التناص** ..... 208-242
**أولا:** الصورة الشعرية ..... 204-234
- أقسام الصورة الشعرية ..... 210-234
  - التشبيه ..... 211-220
  - الاستعارة ..... 221-226

▪ الكناية ..... 231-227
▪ تراسل الحواس ..... 234-232
**ثانيا:** التناص ..... 242-235
- أنواع التناص ..... 242-236
▪ الديني ..... 238-236
▪ الأدبي ..... 241-238
▪ التاريخي ..... 242-241
**الفصل الثالث: المعجم الشعري، الحقول الدلالية وأقسام الدلالة** ..... 281-243
**أولا:** المعجم الشعري ..... 255-245
- الطبيعي ..... 247-245
- الديني ..... 249-248
- الوطني ..... 251-249
- القومي ..... 253-251
- الإنساني ..... 255-253
**ثانيا:** الحقول الدلالية وأقسام الدلالة ..... 281-256
- حقل الطبيعة والدلالة التعبيرية (اللغوية) ..... 262-256
- حقل الدين والدلالة الدينية ..... 268-262
- حقل القرابة والدلالة النفسية ..... 274-268
- حقل الأعلام المدن والبلدان والدلالة الواقعية ..... 281-274
**الخاتمة** ..... 288-282
**الملحق** ..... 296-289
**المصادر و المراجع** ..... 307-297
**الفهرس** ..... 311-308