المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم
جامعة القصيم
كلية اللغة العربية والدراسات الاجتماعية
قسم اللغة العربية وآدابها

لغة الشعر عند عبد الله الصيخان

دراسة أسلوبية إحصائية

رسالة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على درجة ماجستير

الآداب في الدراسات الأدبية

إعداد

عفاف بنت فاضي بن دغيمان الرشيدي

٣٧١٢١٧٣١٨

إشراف

الدكتورة: عزَّة أحمد مهدي

أستاذ البلاغة والنقد المشارك في جامعة القصيم

١٤٤٢هـ/ ٢٠٢١م

بسم الله الرحمن الرحيم

المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم
جامعة القصيم
كلية اللغة العربية والدِّراسات الاجتماعية
قسم اللغة العربية وآدابها

لغة الشعر عند عبد الله الصيخان، دراسة أسلوبية.

The language of poetry when Abdullah al - Saykhan stylistic study

إعداد الطالبة: عفاف بنت فاضي بن دغيمان الرشيدي
الرقم الجامعي: (٣٧١٢١٧٣١٨)

تمت الموافقة على قبول هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات
درجة ماجستير الآداب في الدراسات الأدبية
لجنة المناقشة والحكم على الرسالة:

أعضاء اللجنة	الاسم	المرتبة العلمية	التخصص	التوقيع
المشرف والمقرر	د. عزة أحمد مهدي علي	أستاذ مشارك	البلاغة والنقد	
المناقش الخارجي	د. حمد بن محمد بن سالم الهزاع	أستاذ مشارك	الأدب والنقد	
المناقش الداخلي	د. عمر بشير أحمد صديقي	أستاذ مساعد	الأدب والنقد	

في يوم الخميس: ١٤٤٢/١٠/٢٩هـ ، الموافق ٢٠٢١/٦/١٠م

لغة الشعر عند عبد الله الصيخان

دراسة أسلوبية إحصائية

إعداد: عفاف فاضي دغيمان الرشيدي

ملخص الرسالة

تدرس هذه الرسالة لغة الشعر عند عبد الله الصيخان متمثلةً في دواوينه البالغ عددها ثلاثة دواوين، من خلال الدراسة الأسلوبية الإحصائية، ثم استخلاص السمات الأسلوبية الشائعة بطريقة الإحصاء، ثم دراسة هذه السمات الأسلوبية بالوصف والتحليل وفقًا لمبدأ الاختيار والانزياح بنوعيه الاستبدالي والتركيبي، في الفصل الأول تحدثتْ عن اختيار الصيخان للأصوات والكلمات والجمل، ثم تحدثتْ في الفصل الثاني عن الانزياح بنوعيه الاستبدالي والتركيبي ، أمَّا الفصل الثالث فقد عُني بدراسة الظواهر الأسلوبية من قبيل التكرار والتناص في شعر الصيخان، ويغلق البحث بخاتمة تلخص أهم الاستنتاجات التي خرجت بها الرسالة .

The poetic Language of Abdullah Al-Saikhan

A statistical stylistic study

Prepared by: Afaf Fadhi Dughaima Al-Rashidi

Thesis Abstract

This thesis studies the poetic Language of Abdullah Al-Saikhan represented in his three volumes, through the statistical stylistic study, then extracting the common stylistic features by the method of statistics and studying these stylistic features by description and analysis according to the principle of choice and displacement with its two types. In the first chapter, I talked about Al-Saikhan selection of sounds, words and sentences. Then, in the second chapter, I discussed displacement with its two types, namely substitution and syntax. As for the third chapter, it is concerned with the study of stylistic phenomena such as repetition and intertextuality in Al-Saikhan's poetry. The research ends with a summary of the most important conclusions of the thesis.

المقدمة

وتشتمل على:

أهمية الموضوع وقيمته.

أهداف البحث.

أبرز الدِّراسات السَّابقة.

منهج البحث وإجراءاته.

صعوبات البحث، وكيفية تجاوزها.

تقسيمات البحث.

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على رسولنا الأمين، وعلى آله وصحابته أجمعين.

أما بعد:

فاللغة الشعرية هي هُوية الإبداع، وهي الوعاء الذي يحمل المعاني، فاللغة ليست وسيلة للتعبير عن الأفكار فحسب، بل غاية في ذاتها؛ لأن الشاعر إذا عثر على المعنى بناه بناءً شعريًّا من خلال اللغة، فهي نتاج لانصهار اللفظ مع المعنى مكونًا نصًّا شعريًّا.

ومن خلال اللغة يتميز الشاعر المبدع من غيره.

مشكلة البحث وتساؤلاته:

عنوان البحث يوضح المشكلة التي يتناولها، وهي لغة الشعر عند عبد الله الصيخان، فهو يتناول اللغة في شعر شاعر من شعراء المملكة العربية السعودية المعاصرين، وهو عبد الله الصيخان، الذي ولد عام ١٣٧٥هـ/ ١٩٥٦م في مدينة تبوك، عمل في الصحافة محررًا ثقافيًّا، ثم سكرتيرًا فمديرًا لتحرير صحيفة عكاظ، ويعمل حاليًّا مشرفًا على تحرير مجلة اليمامة.،له ثلاثة دواوين أولها (هواجس في طقس الوطن) طبع عام ١٩٨٨م، عن دار الآداب في بيروت، وديوان (زيارة) الذي نشرته مؤسسة الانتشار العربي في بيروت وطبع عام ٢٠١٣م.

وديوانه (الغناء على أبواب تيماء) فنشرته دار مدارك في الرياض، طبع عام ٢٠١٣م.

كما أن للشاعر قصائدَ أخرى لم تتضمنها الدواوين السابقة، كقصيدة طيبة، جنة المعنى، الحلم، عاشق التاريخ...

والدراسة ستشمل جميع نتاج الشاعر

وللشاعر مكانة مرموقة بين شعراء السعودية خاصةً والوطن العربي عامة.

فالشاعر المبدع هو الذي يسكب المعنى بقالبه اللفظي بكل براعة ودقة ليلامس ذات المتلقي ووجدانه.

أما التساؤلات التي يجيب عنها البحث فهي:

١- كيف تكونت اللغة الشعرية عند الشاعر عبد الله الصيخان؟

٢- كيف تُكشف الظواهر الأسلوبية في شعر عبد الله الصيخان؟

٣- لماذا تمتاز بعض نصوص الشاعر بالجمال، وما علاقتها باللغة الشعرية عنده؟

أهمية البحث وقيمته:

تستمد هذه الدراسة أهميتها من أهمية الإنتاج الشعري للشاعر عبد الله الصيخان أحد أعلام الشعر السعودي، وما تتميز به لغته الشعرية.

وتتجلى أهمية هذا الموضوع وأسباب اختياره في النقاط الآتية:

١- عدم وجود دراسة تناولت جماليات اللغة في شعر عبد الله الصيخان.

٢- العناية بشعر عبد الله الصيخان وإعطاؤه حقه من الاهتمام.

٣- النتاج الشعري للشاعر يسمح للباحث بالتعرف على جماليات لغته الشعرية.

٤- تزويد المكتبة العربية بدراسة تطبيقية لجماليات لغة الشعر عند أحد شعراء المملكة المعاصرين.

أهداف البحث:

أما الأهداف التي يرمي هذا البحث إلى تحقيقها إن شاء الله، فهي ثلاثة:

١- إبراز أهم ما تتصف به اللغة في شعر عبد الله الصيخان.

٢- الكشف عن الظواهر الأسلوبية في شعر عبد الله الصيخان، من خلال الألفاظ والأساليب التركيبية والإيقاع.

٣- الكشف عن جماليات نصوص الشاعر من خلال ربط اللغة الشعرية بدلالاتها.

الدراسات السابقة:

أما فيما يختص بالدراسات المتعلقة بشعر الشاعر عبد الله الصيخان فلم أعثر على دراسات سابقة، ولكنْ هناك بعض الكتب التي تطرق كُتابها للشاعر بشكل عام ومنها:

١) **كتاب ثقافة الصحراء:** للدكتور سعد البازعي الذي نشرته مكتبة العبيكان في الرياض، عام ١٩٩١م، حيث تناول شيئًا من شعر عبد الله الصيخان.

٢) **كتاب نبت الصمت:** لشاكر النابلسي، الذي نشرته دار العصر الحديث عام ١٩٩٢م، يتحدث فيه عن الشعر العربي الحديث، وتناول خمسة من شعراء الحداثة في السعودية، منهم الشاعر عبد الله الصيخان موضوع الدراسة، فقد يساعد هذا الكتاب على إلقاء الضوء على شيء من شعره.

هذان الكتابان تناولا شعر الحداثة في بدايته، وكان هدف المؤلفين الرئيس هو التعريف بشعراء الحداثة، وبالسمات العامة لشعرهم؛ لذلك فإن المؤلفين لم يتعمقا في دراسة لغة الشعر

عند عبد الله الصيخان، ولم يكشفا عن مكونات هذه اللغة، ولم يتعرضا للدراسة الأسلوبية نهائيا؛ لذلك تظل هناك حاجة علمية قائمة تدعو إلى عقد دراسة خاصة بلغة الشاعر وسماتها الأسلوبية.

٣) **شعرية التكثيف والإدهاش في نص ياالله للشاعر عبد الله الصيخان:** لخالد محسن المعلا، نشرها مركز عبد الرحمن السديري الثقافي في العدد الثاني والستين عام ١٤٤٠هـ.

٤) **التوازي والإيقاع في نص فاطمة للشاعر عبد الله الصيخان:** لأميرة المطروسي، نشرها مركز عبد الرحمن السديري الثقافي في العدد الثاني والستين عام ١٤٤٠هـ.

في هاتين المقالتين اختار الكاتب والكاتبة نصًّا واحدا فقط ولم يتطرقا للدراسة الأسلوبية ومبدأ الاختيار والانزياح.

٥) **عبد الله الصيخان بين الإيقاع الشعري والصوت:** لهيثم محمد طرادوي، نشرها مركز عبد الرحمن السديري الثقافي، تناول فيها الإيقاع الصوتي في نماذج من شعر الصيخان ولكنها مجملة ولم يفصِّل فيها كما ستفصل الدراسة.

٦) **صيغ الربط ووظائفه التداولية في شعر الصيخان:** لنعمان بوقره، في العدد الأول من مجلة الآداب واللغات في عام ٢٠١٩م، لم يتعرض للدراسة الأسلوبية، وكان هدفه الدراسة التداولية.

٧) **التشكيلات السيميائية في شعر عبد الله الصيخان:** لأسماء أبو بكر، نشرت في مجلة علامات في النقد التابعة للنادي الأدبي بجدة، عام ١٤٣٧هـ، تناولت الكاتبة بعض من الظواهر السيميائية في شعر عبد الله الصيخان ولم تتعرض للدارسة الأسلوبية.

٨) **ثلاثية الوطن والماء والصحراء في شعر عبد الله الصيخان قراءة نقدية في تحليل الخطاب:** لسليمان علي محمد عبد الحق، المنشور في المجلة العلمية لجامعة الملك فيصل للعلوم الإنسانية والإدارية، في العدد الثاني، عام ١٤٣٩هـ، ركز على هذه الثلاثية واستعرضها في الدواوين ولم يُلمح للدراسة الأسلوبية.

٩) **أنماط المركب الإضافي في ديوان هواجس في طقس الوطن للشاعر عبد الله الصيخان في ضوء الدرس التركيبي الصرفي الدلالي الحديث:** لأنور أبو اليزيد ونبيل الشربيني، نشرته مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بدمنهور، العدد السابع، عام

٢٠١٧م، حيث خصص الكاتبان ديوان هواجس في طقس الوطن لدراسة المركب الإضافي فيه دون الحديث عن الأسلوبية.

١٠) **كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس عبد الله الصيخان البدوي المتمرد:** لهناء علي، نشرته مجلة الجوبة في عام ١٤٤٠هـ، تناولت الكاتبة قصيدة كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس بالتحليل دون التعرض للدراسة الأسلوبية.

١١) **التشكيل النصي في تجربة عبد الله الصيخان الشعرية دراسة لغوية في ضوء نحو النص:** لنعمان بوقرة، نُشر في مجلة العقيق الصادرة عن نادي المدينة المنورة الأدبي الثقافي، في العدد الرابع والستين، عام ٢٠٠٨م، ولم تدرس النصوص دراسة أسلوبية إحصائية، وكان الهدف من الدراسة التشكيل النصي فقط.

١٢) **الصيخان وثنائية النور والظلام: قراءة في نص طيبة للشاعر عبد الله الصيخان:** ليوسف العارف، نشرته مجلة وج الصادرة عن نادي الطائف الأدبي الثقافي، في العدد السابع عام ٢٠١١م.

في هذه الدراسة ينصب اهتمام الكاتب بالثنائيات في قصيدة طيبة، وخاصة ثنائية النور وكثرتها مقابل الظلام، ولم يتعرض للدراسة الأسلوبية.

الدراسات السابقة جميعها لم يكن هدفها الرئيس الدراسة الأسلوبية الإحصائية القائمة على مبدأي الاختيار والانزياح كما هو الحال في هذه الدراسة.

منهج البحث وإجراءاته:

أما المناهج التي يعتمد عليها هذا البحث فهي:

١- المنهج الوصفي.

٢- المنهج: التحليلي.

٣- المنهج النقدي الأسلوبي الإحصائي القائم على ركنين أساسيين وهما الاختيار والانـــزياح.

إجراءات البحث تعتمد على قراءة النتاج الشعري للشاعر عبد الله الصيخان، ودراسته وتحليله، وفق الخطة التي تم رسمها للبحث باستثمار معطيات اللغة الشعرية، من حيث الألفاظ والتراكيب والإيقاع؛ لتحقق الدراسة هدفها المنشود في الكشف عن جماليات اللغة في شعر عبد الله الصيخان، من خلال رصد الظواهر اللغوية لدى الشاعر ودلالاتها.

صعوبات البحث وكيفية تجاوزها:

لا يكاد يخلو البحث من صعوباتٍ تعيق خطواته، أبرزها تنوع الاتجاهات الأسلوبية وكثرة تفاصيلها.

وقد واجهتها بالاعتماد على المنهج الوصفي في التنظير للمبادئ والظواهر الأسلوبية، ثم المنهج التَّحليلي لقراءة شعر عبد الله الصيخان.

ومن الصعوبات أن بعض القصائد لم تتضمنها الدواوين وبعضها لم تُنشر، واجهتُها بالاقتصار على ما نُشر في الدواوين، كذلك وجود أخطاء في الدواوين تُغير المعنى في بعض الكلمات، واجهتُها بالمراجعة مع الشاعر والتأكد من صحة كتابتها.

تقسيمات البحث:

المقدمة: وتتضمن أهمية الموضوع، أسباب اختياره، أهدافه، الدراسات السابقة، خطة البحث، المنهج المتبع.

التمهيد: ويشتمل على:

١) مفهوم لغة الشعر، أهمية اللغة الشعرية، المنهج الأسلوبي، إرهاصاته في التراث النقدي، مفهومه في النقد الحديث.

٢) ملامح شخصية الشاعر بأبعادها الحياتية والأدبية؛ للوقوف على فهم أدقَّ لدلالاته ومراميه الشعرية.

الفصل الأول: الأسلوب بوصفه عملية اختيار:

المبحث الأول: اختيار الصيخان للأصوات (الموسيقى الداخلية والخارجية) .

المبحث الثاني: اختيار الصيخان للمفردات.

المبحث الثالث: اختيار الصيخان للجمل.

الفصل الثاني: الأسلوب بوصفه عملية انـــزياح:

المبحث الأول: الانـــزياح الاستبدالي، وهو يركز على أساليب المجاز والاستعارة.

المبحث الثاني: الانـــزياح التركيبي، وهو ما يتعلق بتركيب المادة اللغوية في السياق، ويشمل التقديم والتأخير، الذكر والحذف، الالتفات.

الفصل الثالث: سمات الأسلوب عند الصيخان:

المبحث الأول: التكرار (تكرار الكلمات، الجمل...) .

المبحث الثاني: التناصّ (مع القرآن الكريم، الموروث التاريخي، الموروث الأدبي) .

الخاتمة:

يُذكر فيها الاستنتاجات التي خرجت بها الدِّراسة.

وبعد هذا كله أقول: إن هذه الدِّراسة اعتمدت على النَّص الشعري، وعلى اللغة الشِّعرية وإمكاناتها الفنية والجمالية، ولا تزعم هذه الدِّراسة لنفسها القدرة على استيفاء الأساليب والظواهر الَّتي تتعلَّق بلغة الشِّعر عند الشَّاعر عبد الله الصَّيخان، ولكنها تحاول أن تكون فيها إضافةٌ مثمرةٌ للمكتبة العربية، وأن تكون مدخلاً نقديًّا لدراسات أكثر تفصيلاً وعُمقًا.

وفي النهاية أحمد الله عز وجل وأشكره على ما يسَّر وأعان لإتمام هذا البحث، ثم أشكر كل من ساعد في إنجاز هذه الدِّراسة، وعلى رأسهم والدايَ الكريمان – أمدهما الله بالصحة والعافية – ثم لكافة أفراد عائلتي.

كما أتوج شكري بدعواتي بالسعادة في الدَّارين للأستاذة الفاضلة المشرفة على هذه الدِّراسة الدكتورة عَزّة أحمد مهدي –أستاذ البلاغة والنقد المشارك– الَّتي رعت هذا البحث حق رعايته، وأعطت الكثير من وقتها وجهدها؛ ليخرج بالشكل المطلوب.

كما أتقدَّم بالشكر الجزيل للأستاذ الفاضل الدكتور حمد السويلم الذي مازال يُنير الطريق للباحثة بآرائه وتوجيهاته، فجزاه الله عني وعن طلاب العلم خير الجزاء، وأسأل الله تعالى أن يكون هذا العمل خالصًا لوجهه الكريم، فما كان فيه من صواب فمن الله وحده، وما كان فيه من خطأ فمن نفسي والشيطان، والحمد لله ربِّ العالمين.

التمهيد

ويشتمل على:

أ- مفهوم لغة الشعر، أهمية اللغة الشعرية، المنهج الأسلوبي وإرهاصاته في التراث النقدي، مفهومه في النَّقد الحديث.

ب – ملامح شخصية الشَّاعر بأبعادها الحياتية والأدبية.

مفهوم لغة الشعر وأهميتها:

اللُّغة الشعرية هي الوعاء الذي يأخذ منه كل مبدع كلماته، وفقًا لاختياره؛ لذلك يتعَّين تقديم مفهومٍ للغة الشِّعر، فالأسلوبية تعتمد اعتمادًا كليًّا على اللغة، بل إن اللغة أساسها، فاللغة هي التي تميز مبدعًا عن آخر، أمَّا المعاني فتكاد تكون واحدة.

وردت اللُّغة في لسان العرب بمعنى الميل، من لغا فلان عن الطريق إذا مال عنه، واللُّغة أُخذت من هذا؛ لأن هؤلاء تكلَّموا بكلامٍ مالوا فيه عن لغة هؤلاء الآخرين.

واللَّغو: النُّطق، يُقال: هذه لغتهم الَّتي يلغون بها، أي ينطقون بها، ولغوى الطير: أصواتها[١].

ورد في كتاب الخصائص أنَّها: «أصواتٌ يُعبر بها كلُّ قوم عن أغراضهم»[٢].

ويذكر ابن خَلْدون (ت ٨٠٨هـ) في مقدمته: أن «اللُّغة إثبات أن اللَّفظ كذا لمعنى كذا»[٣].

والشعرية عند تودوروف (Todorov) تشمل الشعر والنثر المجتمعين برابط الأدبية وليس العمل الأدبي (...) فالشعرية لاتُعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن ، وبعبارة أخرى يُعنى بتلك الخصائص المجردةالتي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية[٤].

ولا شك في أن ثمَّة فرقًا بين اللغة العادية واللغة الشعرية، اللُّغة اليومية تتحول في الشعر إلى لغة غريبة، ولا يختلف الشعر عن الكلام العادي بمجرد أنَّه يتضمَّن مفرداتً وبنيات لا نجدها في اللُّغة العادية؛ بل لأنه يتضمَّن أدوات شكلية، كالقافية والإيقاع، والَّتي بدورها تُؤثر في الكلمات العادية، فيتجدَّد إدراكنا الحسي لها، ولبنيتها الصوتية[٥].

ولا نقصد بلغة الشِّعر ما يفهمه اللُّغوي أو النَّحوي من حيث علاقة اللُّغة اشتقاقيًّا

---

(١) ينظر: لسان العرب، ابن منظور، ط١، مادة (لغا)، (دار صادر، ٢٠٠٣م).

(٢) الخصائص، ابن جني، ط١، (عالم الكتب، د. ت)، ص ١٥.

(٣) المقدمة، ابن خلدون، ط١، (دار البلخي، دمشق – سوريا، ٢٠٠٤م)، ٢/ ٣٧٣.

(٤) يُنظر الشعرية مفاهيم نظرية ونماذج تطبيقية، سهام طالب، (مجلة أوراق ثقافية، بيروت– لبنان، ع ٧٤، ٢٠٢٠م)، ص٣.

(٥) ينظر: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، عدنان ذريل، ط١، (اتحاد الكتاب العرب، دمشق – سوريا، ٢٠٠٠م)، ص٢٥.

وتركيبيًّا، بل إن لغة الشعر هي طاقة القصيدة وإمكانياتها[١].

«التقنين والتقعيد يتناقضان مع طبيعة اللغة الشعرية ، فهذه اللغة هي الإنسان في تفجره واندفاعه واختلافه، تظل في توهج وتجدد وتغايُر وتظل في حركة وتفجُر، إنها دائمًا شكل من أشكال اختراق التقنين والتقعيد، إنها البحث عن الذات والعودة إليها ولكن عبر هجرة دائمة خارج الذات»[٢].

(١) ينظر: لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، السعيد الورقي، ط٢، (دار المعارف، ١٩٨٣م)، ص ٧١.

(٢) الشعرية العربية، أدونيس، ط٢، (دار الآداب، بيروت – لبنان، ١٩٨٩م)، ص٣١، ٣٢.

المنهج الأسلوبي وإرهاصاته في التُّراث النقدي والنقد الحديث:

ورد الأسلوب في كلام أرسطو (Aristoteles) وخاصة في كتابه (الخطابة) ، وأراد به طريقة التعبير ووسائل الصياغة «حقًّا لو أننا نستطيعُ أنْ نستجيبَ إلى الصَّوابِ، ونرعى الأمانة من حيثُ هي لَمَا كانت لنا حاجةٌ إلى الأسلوب ومقتضياته، ولكن علينا ألاَّ نعتمدَ في الدِّفاع عن رأينا على شيء سوى البرهنة على الحقيقةِ، ولكن كثيرًا ممن يُصغون إلى براهيننا يتأثرون بمشاعرهم أكثرَ ممّا يتأثرون بعقولهم، فهم في حاجةٍ إلى وسائلِ الأسلوبِ أكثرَ من حاجتهم إلى الحُجَّة»[١].

واقترب عبد القاهر الجُرْجَاني (ت٤٧١هـ) من تعريف الأسلوب قائلاً: «واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر، وتقديره، وتمييزه أن يبتدئ الشاعرُ في معنًى وغرضٍ من الأسلوب، والأسلوب الضَّرب من النَّظم والطريقة فيه -فيَعْمدَ شاعرٌ آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره»[٢].

والأسلوب في اللُّغة هو: السطر من النخيل، وكل طريق ممتد، والأسلوب الطريق[٣].

تعددت تعريفات الدارسين للأسلوب، فالمسدي عرفه بـــعلم لساني يُعنَى بدراسة مجال التصرف في حدود القواعد البنيوية، لانتظام جهاز اللغة[٤].

ويُعرِّف سعد مصلوح الأسلوب بأنَّه: عملية اختيار وانتقاء يقوم به المبدع لسماتٍ لغوية معينة.

وقسَّمه إلى نوعين: الأول يُؤْثِر فيه المبدع (كلمة) على أخرى لأسباب تعود للمُنشِئ نفسه، إمَّا لأنها أكثر مطابقة، أو لغرض تضليل السامع، أو غيرها من الأسباب.

والنوع الآخر أسماه بالانتقاء النحوي، ويكون أيضًا اختيار المبدع لكلمة دون أخرى أو تركيبًا دون آخر[٥].

---

(١) النقد الأدبي، محمد غنيمي هلال، ط٦، (نهضة مصر، ٢٠٠٥م) ص ١١٤.

(٢) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ط٣، (مطبعة المدني، جدة – المملكة العربيـــة الـــسعودية، ١٤١٣هـ)، ص ٤٦٩.

(٣) ينظر: لسان العرب، مادة (سلب).

(٤) ينظر: الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، ط٣، (الدار العربية، د. ت)، ص ٥٦.

(٥) ينظر: الأسلوب، سعد مصلوح، ط٣، (عالم الكتب، القاهرة – مصر، ١٩٩٢م)، ص ٣٨.

ومن تعريفات الأسلوب أيضًا: «طريقة الكاتب أو الشاعر الخاصة في اختيار الألفاظ وتأليف الكلام»[١].

ويُعرِّفه ريفاتير (Riffaterre) بأنه: «علمٌ يهدف إلى الكشف عن العناصر المُميزة، الَّتي بها يستطيع المؤلف (الباث) مُراقبة حُرِّيَّة الإدراك لدى القارئ المُتقبّل»[٢].

ويرى شارل بالي (Charles Bally)): أنَّ الأسلوب: ما تقوم به اللُّغة من وسائل تعبيرية تُبرز المفارقات العاطفية، والجمالية والنَّفسية[٣].

واللغة تلجأ لوسائل عدّة للتعبير عن المعنى، أشهرها ثلاثة الأداة، الكلمة، الجملة، ثم يأتي بعد ذلك تآلف الجمل الذي ينشأ عنه الأسلوب[٤].

والمُتتبعُ لتاريخ الأسلوبية الغربية يجد أنها مرَّت بمراحل عدة، وهي:

١- مرحلة أسلوبية المؤلف أو الكاتب مصداقًا لما قاله بوفون (Buffon): الأسلوب هو الرجل نفسه.

٢- مرحلة أسلوبية النص التي تبلورت مع الأسلوبية البنيوية والسيميائية.

٣- مرحلة أسلوبية القارئ مع ميشيل ريفاتير (Riffaterre).

وبعد ذلك انتقلت الأسلوبية الغربية إلى الدول العربية عن طريق الترجمة والمثاقفة، والدرس الجامعي[٥].

ومن أهم اتجاهات الأسلوبية[٦]:

الأسلوبية الوصفية (أسلوبية التعبير).

الأسلوبية التكوينية أو (أسلوبية الفرد).

الأسلوبية البنيوية.

---

(١) دفاع عن البلاغة، أحمد حسن الزيات، ط٢، (عالم الكتب، القاهرة - مصر، ١٩٦٧م)، ص٧٠.

(٢) الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، ص ٤٩.

(٣) ينظر: المرجع السابق، ص ٤٢.

(٤) ينظر: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، أحمد درويش، ط١، (دار غريب، القاهرة - مصر، د. ت)، ص ١٢٧.

(٥) ينظر: اتجاهات الأسلوبية، جميل حمداوي، ط١، (الألوكة، المغرب، ٢٠١٥م)، ص ٣.

(٦) مدخل إلى الأسلوب، قليل يوسف، (أنفاس نت، الاثنين، ١٩/ أكتوبر/ ٢٠٠٩م)، نسخة إلكترونية، وقد زِيرَ بتاريخ ١/ ٦/ ١٤٤٢هـ، الساعة السابعة صباحًا.

الأسلوبية الإحصائية.

التعريف بالشاعر:

وبعد التعرُّف على الأسلوبية ولغة الشعر ومفهومهما يجدر التعريف بالشاعر موضوع الدراسة وهو الشاعر السعودي عبد الله بن حمد الصيخان، فقد «ولد عام ١٣٧٥هـ/ ١٩٥٦م، في تبوك، وعمل في الصحافة محررًا ثقافيًّا، ثم سكرتيرًا فمديرًا لتحرير مجلة اليمامة، ثم عمل نائبًا لرئيس تحرير صحيفة عكاظ، حصل على جائزة محمد حسن عواد للإبداع بنادي جدة الأدبي الثقافي عام ١٤٢٥هـ»[(١)]، وهو شاعر حداثي يكتب باللغة المحكية واللغة الفصيحة، له ثلاثة دواوين هي:

١) (**هواجس في طقس الوطن**)، الذي يبلغ عدد قصائده ثلاث عشرة قصيدة، طُبع عام ١٩٨٨م، عن دار الآداب في بيروت، وقد مُنع من الطبع ثمانية عشر عامًا.

٢) ديوان (**زيارة**)، الذي نشرته مؤسسة الانتشار العربي في بيروت عام ٢٠١٣م، ويبلغ عدد قصائده اثنتي عشرة قصيدة.

٣) ديوان (**الغناء على أبواب تيماء**) الذي يبلغ عدد قصائده اثنتي عشرة قصيدة، نشرته دار مدارك في الرِّياض عام ٢٠١٣م.

وله قصائد أخرى لم تتضمنها الدَّواوين الثلاثة.

---

(١) حصلت الباحثة على هذه المعلومات من خلال التواصل مع الشاعر نفسه برسالة هاتفية بتاريخ ٢٥/ ٦/ ١٤٤٠هـ.

الفصل الأول
الأسلوب بوصفه عملية اختيار

ويشتمل على ثلاثةِ مباحث:

المبحث الأول: اختيار الصَّيخان لِلأصوات.

المبحث الثَّاني: اختيار الصَّيخان لِلمفردات.

المبحث الثَّالث: اختيار الصَّيخان لِلجُمل.

المبحث الأول
اختيار الصَّيخان لِلأصوات

ويشتملُ على:

توطئة.

أولاً: الموسيقى الخارجية:

١- الوزن والقافية.

٢- الأصوات المجهورة والمهموسة.

ثانيًا: الموسيقى الداخلية.

ثالثًا: التجنيس.

توطئة حول مبدأ الاختيار:

كلُّ منْ يستعملُ اللُّغة يعتمدُ على مبدأِ الاختيار في تأليفهِ، سواءٌ أكان كاتبًا، أم شاعرًا فالاختيارَ عنصرٌ مُهِم.

وقد ألمحَ الجُرجاني (ت٤٧١هـ) لعنصرِ الاختيار في قولهِ: «فإنَّك تجدُ متى شئت الرَّجلين قد اسْتعملا كلِمًا بأعيانِها، ثم ترى هذا قد فرَعَ السِّماك وترى ذاك قد لصِقَ بالحضيض»[١].

أمَّا ابن رشيق فقد تطرَّق لعنصرِ الاختيار في قولهِ: «تخيَّر اللَّفظ في حُسنِ الإفْهام»[٢].

ومن المعاصرين شكري عيَّاد فالاختيارعنده هو: «يعدّ الانحراف في النصوص الأدبية ومثله الاختيار في هذه النصوص أيضا مبدأً مسلَّمًا به يُبيحُ للشَّاعرِ أو الكاتبِ المُبدع أنْ يضعَ قانونه الخاص، الَّذي لا يُشترط فيه إلاَّ أنْ يكونَ الكلامُ قادرًا على التَّوصيل»[٣].

فعملية الاختيار تتصل اتصالاً وثيقًا بالمبدع؛ إذ هي عملية فردية والتفاوت فيها إشارة إلى تفاوت الأسلوب، فللمبدع الحرية في اختيار ما يريد مادام اختياره يخدم رؤيته، وتصوره وموقفه[٤].

إذن فعنصر الاختيار عنصرٌ جوهري وأساسٌ في العمليةِ الإبداعيةِ، وهدفه إيصالُ الفكرة للمتلقِّي، ويتَّصل بالمُبدع فنجدُ شاعرًا يسهُل عليه لفظ أو عدَّة ألفاظ، ويصعُبُ على غيرِه.

ولهذا فإن الدِّراسة ستبدأ بالاختيار عند الصَّيخان، ويتمثَّلُ هذا في اختيارِ الصَّيخان للأصواتِ، ثم اختيار الكلماتِ، ثم اختيار الجمل.

---

(١) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص ٤٨.

(٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، الحسن بن رشيق، ط ٥، (دار الجيل، ١٤٠١هـ)، ١/ ٢٤٧.

(٣) مدخل إلى علم الأسلوب، شكري عياد، ط ٢، (مكتبة الجيزة، ١٤١٣هـ)، ص ٣٧.

(٤) ينظر: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، يوسف أبو العدوس، ط١، (دار المسيرة، عمان – الأردن، ٢٠٠٧م)، ص ١٦٢، ١٦٣.

اختيار الشاعر للأصواتِ:

الصَّوت لغةً: هو الجرْس، والجمع أصوات، وقد صاتَ يصوتُ ويصات صوتًا، وأصاتَ به، وصوت به نادى[١].

الصَّوت اصطلاحًا: «ظاهرةٌ طبيعيةٌ، ندركُ أثرها ولا ندركُ كنْهها»[٢].

ولقد اهتدى الشُّعراءُ القُدامى بحُكمِ فطرتهم اللُّغوية الخالصة إلى بعضِ الإمكاناتِ الإيحائيةِ في الأصواتِ، ووظَّفوها توظيفًا بارعًا، فلبعضِ الأصواتِ إيحاء خاص في بعض السِّياقات، كما هو الحال في حروفِ المد مثلاً، فإنَّها في سياقات معينة تُقوي إيحاء الكلمات وكذلك بعض الصُّور[٣].

ذكر ابن سنان الخفاجي (ت٤٦٤هـ) أنَّ الصَّوت «يُدركُ بحاسةِ السَّمع كما تدركُ الألوان بحاسةِ البصر»[٤].

ويرتبط الإيقاع عند ابن طباطبا بالشِّعر الموزون، وهو مقياس لجودةِ النَّص الشِّعري، بل أعم وأشمل، فالوزن عنصر من عناصرهِ.

وكذاك كان العسكري والمرزوقي يدورون في فلكِ ذلك الإيقاع، الَّذي يمثِّلُ الأثرَ الجميل لوقع الحركات والسَّكنات في النَّفس[٥].

وعارض دي سوسير (de Saussure)الربط بين الصوت والمعنى، وأشار إلى أن الرابط الذِّي يجمع بين الدَّال والمدلول رابطٌ اعتباطي، ومثّل بكلمة (أُخت) فهي لا تربطها أي علاقة داخلية بتتابع أصواتها الهمزة والخاء والتاء[٦].

---

(١) ينظر: لسان العرب، ابن منظور، مادة (صوت).

(٢) الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ط٥، (مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٥م)، ص ٦.

(٣) ينظر: بناء القصيدة العربية الحديثة، عشري زايد، ط ٤، (مكتبة ابن سينا، ٢٠٠٢م)، ص٤٦.

(٤) سرُّ الفصاحة، عبد الله ابن سنان الخفاجي، ط١ ، (دار الكتب العلمية، ١٤٠٢هـ)، ص٢١.

(٥) ينظر: الإيقاع في شعر الحداثة، محمد علوان سالمان، ط١، (دار العلم والإيمان، ٢٠٠٨م)، ص ١٩.

(٦) دروس في الألسنية العامة، فرديناند دي سوسير، تعريب صالح القرمادي ومحمد الشاوش ومحمد عجينة، ط ١، (الدار العربية للكتاب، ١٩٨٥م)، ص ١١٢.

ويرى جاكبسون (Jakobson) أنَّه «يمكن للصورة الصوتية إحداث تباينٍ أو أكثر من تباين بين النتوء العالي نسبيًّا والمنخفض نسبيًّا، لِمُختلف فقرات المتوالية الفونيمية[١]»[٢].

أمَّا الإيقاع الصَّوتي فيقومُ على حاسةِ السَّمعِ، ثم ينعكسُ ذلك على وجدان وفكرِ المتلقِّي من خلالِ اعتماد الشَّاعر على نظامٍ بنائيٍّ، تنْتظمُ فيه الحروف والألفاظ، وتتوزَّعُ بشكلٍ هندسيٍ إبداعي، يتكئُ فيها الشَّاعر على التَّقسيم والتَّكرار، واستخدام آليات البديع؛ مما يجعلُ الإيقاع صادرًا عن عدَّةِ مكونات، تخلقُ بتآزُر بعضها مع بعض وحدة وزنية متكاملة ومتناسقة الإيقاع، ليس تنظيمًا للأصواتِ فحسبْ، بل يتَّسعُ ليشمل خصائص الأصوات من حيث الجهر والهمس، والنَّبر والتنغيم، فهو مفهوم شامل للهندسةِ الصَّوتية في القصيدة، الَّذي يمثِّلُ الوزنُ والقافيةُ المستوى الخارجيَّ منه[٣].

ويُعدُّ المستوى الصَّوتي مُكونًا مهمًّا من مكوناتِ الإبداعِ الشِّعري لدى الشَّاعر، واختيار الشاعر الموسيقى من وزن وقافية يبقى اختيارًا منضبطًا مبنيًّا على ما يمتلكه من خبرات ثقافية وبيئية، تُتيح له الاختيارات التلقائية.

وسيتناولُ هذا المبحث اختيار الشَّاعر عبد الله الصَّيخان للأصواتِ التي تُشكّل الموسيقى الدَّاخلية والخارجية لشعره.

أولاً: الموسيقى الخارجية:

الموسيقى هي: الوحدات الزَّمنية المنتظمةُ الَّتي بالاعتمادِ عليها يمكنُ تحديد وزن معين، تفرضه التجربة الشعرية والشعورية للشاعر، وللموسيقى أثرها في تفجيرِ الطَّاقة الدِّلالية والإيحائية للغة، وقدرتها في الكشفِ عن المشاعرِ والأحاسيسِ للشَّاعر، ولها أيضًا أهمية في خلقِ الجو النَّفسي الَّذي يرسمُ الصُّورة الشِّعرية، ويعبِّرُ عمَّا تحملهُ التَّجربة الشِّعرية من انفعالاتٍ وخواطر، تحدد مقاطع البيت، وتنظمُ ضروبَ الوقفات والسَّكنات، وتقرِّرُ القافية

---

(١) الفونيم هو: الوحدة اللسانية التقابلية الصغرى المجردة، ذات الوجود الذهني الثابتة نسبيًّا والخالية من الدلالة، وتشتمل العربية على ثمانية وعشرين فونيمًا. ينظر: تعريفات مصطلح الفونيم في المعاجم اللسانية العربية الحديثة، حميدي بن يوسف، ع١٩، (الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، ٢٠١٨م) ص١٣.

(٢) قضايا الشعرية، رومان جكبسون، ترجمة محمد الولي ومبارك الحنون، ط ١، (دار توبقال، الدار البيضاء – المغرب، ١٩٨٨م)، ص ٣٥.

(٣) ينظر: الإيقاع الدَّاخلي في القصيدة المعاصرة (بنية التَّكرار عند البيَّاتي نموذجًا)، هدى الصحناوي، م ٣٠، ع٢، (مجلة جامعة دمشق، ٢٠١٤م)، ص٩١.

ونوعها، وهو ما يُتيحُ للشَّاعرِ إذا اقتضى الأمرُ أنْ ينْتقلَ من وزنٍ إلى آخر في القصيدةِ الواحدةِ[١].

ولقد أشارَ قدامةُ بن جعفر (ت٣٣٧هـ) في قولهِ: «وليس يوجدُ في العبارةِ عن ذلك أبلغ ولا أوجز – مع تمام الدِّلالة– من أنْ يقال فيه: إنَّه قولٌ موزونٌ مقفى، يدلُّ على معنى»[٢]، إلى عاملين أساسيين في اللُّغة الشِّعريةِ، هما: الوزن– القافية.

الوزن الشعري والقافيَة:

يُلمحُ ابن طباطبا (ت٣٢٢هـ) لأهميةِ الوزن في قولهِ:

«فإذا أراد الشَّاعر بناء قصيدة مخَّض المعنى الَّذي يريدُ بناء الشِّعر عليه في فكرهِ نثرًا، وأعدَّ له ما يُلبسهُ إيَّاه من الألفاظِ الَّتي تُطابقه، والقوافي الَّتي تُوافقه، والوزن الَّذي يُسلس له القول عليه»[٣].

والوزن يُنظِّمُ الصِّفةَ الصَّوتية لِلُّغةِ، فيضبط الإيقاع الشعري، ويقرِّبه من التساوي في الزمن، وبالتَّالي فهو يبسط الصلة بين أطوال المقاطع الهجائية، ويُبطئُ التوقيت ويطول أحرف المد؛ بُغية عرض لون الطبقة الصوتية أو النغمة المحدودة، فأثر الوزن إبراز الكلمة، وتوجيه الانتباه إلى صوتها[٤].

والقارئُ لقصائدِ الشَّاعر عبد الله الصَّيخان يلْحظُ أنَّه لم يلتزم بالوزن والقافية، كما هو الحال في الشِّعر الحرِّ وشعرِ التَّفعيلة، و«الشعر الحر هو الشعر الذي لايتقيد بعدد التفعيلات في البيت الواحد (...)، ولايتقيد بالأوزان العروضية»[٥]، والَّذي يُهيئ لِلشَّاعر جوًّا موسيقيًّا مُتحررًا من التَّفعيلاتِ المفردة والمركبة، والقافية الواحدة، منطلقًا به وفق دفقات شعورية تطول وتقصر.

---

(١) ينظر: التَّشكيل الموسيقي في شعر أبي القاسم الشَّابي، كوثر كريم، محمد عبد الرسول، أسامة جاسم، ع ١٣، (مجلة كلية التربية للبنات للعلوم الإنسانية، جامعة كربلاء، ٢٠١٣م) ص١٠.

(٢) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ط١، (مطبعة الجوائب، قسطنطينية، ١٣٠٢م)، ١/ ٣.

(٣) عيار الشِّعر، ابن طباطبا العلوي، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، ط٥، (دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ٢٠٠٢م)، ص ١١.

(٤) ينظر: نظرية الأدب، رينيه ويليك، أوستن وآرن، تعريب عادل سلامة، ط٣، (دار المريخ، الرياض – المملكة العربية السعودية ١٩٩٢م)، ص ٢٤٠.

(٥) الشعر المرسل والشعر الحر، دريني خشبه، مجلة الرسالة، ع٥٣٨، ص ١٦.

وهذا اللون من الشعر يمنح الشاعر الحرية في عدم الالتزام بالمحافظة على قافيةٍ ثابتةٍ، ويمتاز أيضًا بالموسيقى الَّتي تمتلكها الأوزان الحرة، والتَّدفق الَّذي ينشأُ عنه وحدة التفعيلة من خلال اعتماده على تكرار تفعيلة ما، ويختلف عدد التَّكرار من شطر إلى شطر، وهذا يجعل الوزن يتدفق تدفقًا مستمرًّا(١).

ونظرًا لكون قصائد الصَّيخانِ في الدَّواوين الثَّلاثةِ تخلو من الشِّعر العمودي باستثناء ثلاث قصائد، فهي ما ستركِّز عليها الدِّراسة بالنسبةِ للوزن والقافية، أمَّا بقية القصائد فسيتم أخذُ نماذجَ منها لدراسةِ الأصوات المجهورة والمهموسة، وما يتعلَّق بالموسيقى الدَّاخلية.

والقصيدة الأولى هي (**هواجس في طقس الوطن**)(٢):

قد جئتُ معتذرًا ما في فمـــي خـــبرُ رجلاي أتعبـــها التَّرحـــالُ والـــسَّفرُ
مَلَّتْ يدايَ تَباريح الأســـى ووعَـــت عيْنايَ قاتِلَهـــا مـــا خَافَهـــا بَـــصَرُ
إن جِئتُ يا وطني هل فيـــكَ متَّـــسعٌ كي نستريحَ ويهْمِـــي فوقَنَـــا مَطَـــرُ

جاءت هذهِ الأبيات على بحرِ البسيط(٣)، ويتركب من ثماني تفعيلات هي:

مسْتفعِلن فاعِلن مسْتفعِلن فاعِلن مسْتفعِلن فاعِلن مسْتفعِلن فاعِلن

فاستعمال الشَّاعر لهذا الوزن يتناسبُ مع حالتهِ الشُّعورية، فهو يخاطب الوطن طالبًا منه أن يهيئ له الظروف ليحقق أحلامه وتطلعاته، وأن يتسع الوطن لطموحاته، ويحقق له الأمان ليبدع ويعبر ويُشارك المجتمع في رأيه.

واختار الشَّاعر الرَّاء المضمومة في القصيدةِ الأولى (هواجس في طقس الوطن)، وهو من الحروف المجهورة الشَّديدة، كما أنَّ الضمة حركة ثقيلة في النطق، فلجأ الشَّاعر للحرفِ الجهوري مع الحركةِ الثَّقيلة؛ لتأتي القافية متناسبة مع الغرضِ، فاختار القوي والمجهور من الحروف والحركاتِ ليكون قادرًا على أن يُوصل صوته؛ لتحقيق مطالب تختلط بمشاعر الحب للوطن والانتماء له، فجاءت القصيدة معبرة عن الحالة الشعورية للشاعر.

---

(١) ينظر: قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ط٥، (دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، د. ت)، ص ٤٠.

(٢) ديوان هواجس في طقس الوطن، عبد الله الصيخان، ط٢، (مؤسسة الانتشار العربي، بيروت – لبنان، ٢٠٠٨م)، ص ٦٥.

(٣) وكما قاله عنه حازم القرطاجني: «وتجد للبسيط سباطة وحلاوة»، منهاج البلغـــاء وســـراج الأدبـــاء، حـــازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب، ط ٣، (الدار العربية، ٢٠٠٨م)، ص ٨٧.

والقصيدة الثانية (زمان الصمت) إذ يقول فيها[١]:

زمان الصمت مـــرَّ و لم يُجـــبني أيصمتُ صوتك الزاهـــي الحبيـــبُ
وأنت نـــسجته شـــجنًا خفيًّـــا علـــى أرواحنـــا إذ نـــستطيبُ

جاءت هذه القصيدة على البحر الوافر وتفعيلاته هي:

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

واختار الشاعر هذا البحر الشهير ليتناسب مع غرضه وهو الرثاء والتعبير عن الحزن، «ولما كانت أغراض الشعر شتى وكان منها مايقصد به الجد والرصانة وما يقصد به الهزل والرشاقة ، ومنها مايقصد به البهاء والتفخيم ومايقصد به الصِغار والتحقير ، وجب أن تُحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس»[٢]، وجاء حرف الروي الباء المضموم، وهو صوت مجهور انفجاري الذي نتج عن انحباس النفس لحظة النطق ثم اندفاعه دفعة واحدة؛ ليلائم الحالة الشعورية التي مرَّ بها الشاعر من حزن وذهول ولا سيما أن من يرثيه مات فجاءة.

أما القصيدة الثالثة فهي قصيدة (نجمة)[٣]:

لم نعـــد نلمـــع إلا في الظـــلامْ نحن أبنـــاء الـــدروب الـــضيقهْ
سافر الحلـــم و لم يـــأت الـــسلامْ وتـــوارت في المـــدى منعتقـــهْ
فضة أنحل مـــن ريـــش الحمـــامْ وأرق إن شـــئتها مـــن حدقـــهْ

اختار الشاعر لهذه القصيدة بحر الرمل وجاءت تفعيلاته كالآتي:

فاعلاتن فعلاتن فاعلات فاعلاتن فاعلاتن فاعلا

ويؤازره حرف الروي الهاء الساكنة لتنقل للمتلقي الحالة الشعورية للشاعر من يأس وإحباط.

ثانيًا: الأصوات المجهورة والمهموسة:

توطئة:

والأصوات المجهورة هي الأكثر شيوعًا في كلام العرب، حيث تمثل الأصوات المهموسة

---

(١) ديوان زيارة، عبد الله الصيخان، ط١، (الانتشار العربي، بيروت – لبنان، ٢٠١٣م)، ص ٤٧.

(٢) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ص ٨٦.

(٣) زيارة ص ٥١.

خُمس الكلام فقط ، إذن فهناك قسمان من الأصوات مجهورة وهي: (ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ظ، ع، غ، ل، م، ن، ط، ق) ، وأصوات مهموسة وهي: (ت، ث، ح، خ، س، ش، ص، ط، ف، ق، ك، ه)[١].

فتنوع الأصوات في الشعر له معانٍ كثيرة، فالصَّوت المجهور يدلُّ على القوةِ والتفخيمِ، أمَّا الصوت المهموس فيدلُّ على الضَّعفِ والحزن؛ لأنَّه صوت خافت.

وقد نوع عبد الله الصَّيخان في استخدامهِ لهذه الأصوات تبعًا لاختلاف الحالةِ النَّفسية والشعورية.

ففي قصيدةِ (**وجدان**) يقول[٢]:

نُمرُّ على الوشْمِ[٣].
قلبُ الرِّياض يدقُّ على بابِ هذا الجسد
يقولُ: افتحوا البابَ كي يتسَلَّلُ من رئتي الدُّخان الَّذي في
سَماي احتشدْ
نَمُرُّ على الوشم
نُصغي لِقلبين كانَا هُنا ولكنَّما نبضها قد خَمد
نَمُرُّ على الوشم يا أربعاء الرَّماد تقطَّر من ضفَّتيك السَّواد.
لنَا في الرِّياض فؤادُ البلد
أتيتُ هنا قبل عشرين عام
ومن شارعٍ فيه تبدو فِلَسطين كُنَّا نُحُثُّ الخُطى نحو حُلم
الصِّبا وكانت
حديث الرِّفاق وأول أشْعارنا في الحنينِ وآخر أشْعارنا في
القَمر.

يُلاحظ في القصيدة استخدام الشَّاعر للأصواتِ المجهورة؛ لأنَّها تتناسب مع خطاب المُناضل الفِلَسطيني الَّذي يدافع عن وطنه، فجاءت الأحرف المجهورة كالنون والميم والراء

(١) ينظر: المرجع السابق ص ٣٠.
(٢) زيارة ص ٢٩.
(٣) منطقة الوشم أحد الأقاليم التاريخية التي كانت تتألف منها منطقة نجد في المملكة العربية السعودية.

والعين والدال والذال والباء متناسبة مع الغرضِ الشِّعري، وهو الدّعم المعنوي للفِلَسطيني، وحثّه على الاستمرار في الدِّفاع عن وطنه.

وفي قصيدة (**كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس**)[١]:

اصْعدْ يا حبةَ قلبي، اصعدْ

اصعدْ كي تنفُض عن عينيكَ غُبارهُما فترى.

الحرفان المجهوران العين وهو صوت احتكاكي يُعطي إيقاعًا مميزًا تتراوح دلالته بين العبودية والذل، ثم يأتي حرف الدَّال السَّاكن في قوله: (اصعدْ) ليدلَّ على رفض الخضوع والحث على التحرر من قيود الخضوع والجهل ورغبةِ الشاعر في وتشجيع ابن الصَّحراء (العربي) نحو التَّغيير والتَّطور، وحثّه على التحرر من قيود الخضوع والجهل.

وكذلك قوله في قصيدة (**ومات بشير عريسا**)[٢]:

قمْ من النَّوم

فالقناديل ناظرة

والدَّفاتر

والكتبُ المدرسية

والعيونُ الَّتي حملتكَ

تناسَل فيها الطَّريق

قمْ من النَّومِ

إنك الآن سيِّدُ هذا الزَّمن.

قمْ من النَّومِ يا صاحبي

يريدُ الشَّاعر أن يُسمِع صوته كلَّ من حوله، وخاصةً البطلَ الفِلَسطيني الَّذي الشاعر أن يحثهُ على الإقدامِ بالدِّفاعِ عن وطنه؛ لذلك عمد للأصوات المجهورة كالميم الذي دلَّ على الحدَّة في الطلب، والظاء والراء المكرَّر الذي ولَّد إيقاعًا مترددًا بين الحيرة والأمل، والباء وغيرها لتسانده في أداء الغرض من القصيدةِ.

---

(١) هواجس في طقس الوطن ص ٧.

(٢) هواجس في طقس وطن ص ٢٩.

فالأصوات المجهورة تساعدُ الشَّاعر على إيصالِ الصَّوت والصُّراخ، ومَشاعر الغضب، بعكسِ الأصوات المهموسة الَّتي غالبًا ما جاءت لتُعبِّر عن الألمِ والحزن واليأس.

ومن نماذج استعمال الشَّاعر للأصواتِ المهموسة قوله في قصيدة: (**فاطمة**)[١]:

تمَتماتُ المُعزِّينَ في آخرِ البيت أهدأُ من كلِّ شيء.

ومن أيِّ شيء تذَكَّرهُ ولدٌ شَافَ ضِحكتَها – نفسَ

ضِحكتِها –

في

صباحٍ مَطير

ولدٌ ويتيمْ

قام من نومهِ باكرًا

وأعدَّ – وحيدًا – فطُور الأحد.

ثمَّ أخرج من كتبه صورة رطْبة لامرأهْ

تفرَّسَ فيها قليلاً

بكى

تضافرت الحروف المهموسة التاء والكاف وهو حرف لهوي حنكي مهموس على تبيان حالة الحزن والحاء المكرَّر والهاء (ضحكتها – نومه) التي فرَّغ بها كل مشاعر الألم في هذه القصيدة؛ لتنقل حالة الشَّاعر الوجدانية، وهي الحزن وألم الفراقِ الَّذي يُسيطرُ على الشَّاعر بعد فراقِ عمته (فاطمة). «فإن لبعض الأصوات قدرة على التكيف والتوافق مع ظلال المشاعر في أدق حالاتها»[٢].

ومن النَّماذج أيضًا قول الشَّاعر في قصيدة (**الزائر الأخير**)[٣]:

رياحٌ تلفُّ إزارَ الحريرِ على شجراتِ الغياب

زهورٌ تُنِّسقُ أوراقهَا عنْدَ قبرٍ

وليس هُنالك غيرُ وجوهِ الصِّحاب

---

(١) المصدر السابق ص ٥٤– ٥٥.

(٢) إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مدخل لغوي أسلوبي، محمد العبد، ط١، (دار المعارف، ١٩٨٨م)، ص ١٤.

(٣) زيارة ص ٣٣.

توزِّعها.. لوحةً.. أو كتاب
وصُروف القدر.

تبْرزُ الأصوات المهموسة في المقطع السابق، فالحاء يُشير إلى ما يملأ نفس الشاعر من مشاعر الألم والحزن، وهذا ما يُوحي به حرف التاء أيضًا، والهاء، وهما من الأصوات المهموسة التي تدلُّ على الأسى الَّذي يمرُّ به الشَّاعر، ولا سيما أنَّ هذه القصيدة كتبَها رثاءً لصاحبه (عبد العزيز مشرِّي) «للحرف في اللغة العربية إيحاءً خاصًا فهو إن لم يكن يدل دلالة قاطعة على المعنى يدل دلالة اتجاه وإيحاء ويُثير في النفس جوًا يهيئ لقبول المعنى ويوجه إليه ويُوحي به»[١].

كذلك في قصيدة **الغزالة** (**حصار بيروت**)[٢]:

إنَّ الغزالة تعْطش
والماء شحَّت به الأرض
إنَّ الغزالة في رقعةٍ كالأصَابع
شَرَك
نصبتهُ لها الرِّيح
الرِّيحُ يومًا جنوبية
وليالٍ شمال

إنَّ الأصواتَ المهموسة وخاصةً صوت الشِّين الَّذي تكرر في هذه القصيدة تنسجم مع حالة الشاعر المتراوحة بين الحزنِ والخوف على مصير الغزالة، ولا سيما أنِّ القصيدة كُتبتْ خلال حصار بيروت.

ثالثًا: التَّجنيس:

الجِنس هو الضَّربُ من كل شيء، والجنس أعمُّ من النَّوع، ومنه المجانسة والتَّجنيس، ويقال: هذا يجانسُ هذا أي يُشاكله[٣].

---

(١) فقه اللغة وخصائص العربية، دراسة تحليلية مقارنة للكلمة العربية، وعرض لمنهج العربية الأصيل في التجديد والتوليد، محمد المبارك، ط٢، (دار الفكر، ١٩٦٤م)، ص٢٦١.

(٢) ديوان الغناء على أبواب تيماء، عبد الله الصيخان، ط١، (دار مدارك، الرياض – المملكة العربية السعودية، ٢٠١٣م)، ص ٣١.

(٣) ينظر: لسان العرب مادة (جنس).

التَّجنيسُ هو: «تشابه الكلمتين في اللَّفظ والمُعتبر منه في بابِ الاستحسان عدة أنواع ...»[١].

وأشارَ السَّكاكي (ت٦٢٦هـ) لأنواعهِ وهي: التَّام، والنَّاقص، والمضارع، والتَّجنيس المُذيل، واللاَّحق.

ويعدُّ الجناس من المنبِّهاتِ الأسلوبية الَّتي تركِّز على القيمِ الصوتية، ويعتمدُ على التَّماثل والتَّشابه في الشَّكلِ والاختلافِ في المعنى، ويحسُن في الكلامِ إذا جاءَ عفوًا، وقادَ إليه المعنى، ولم يكن مقصودًا في نفسهِ، وهذا ما أشارَ إليه عبد القاهر في قوله: «أما التَّجنيس فإنَّك لا تستْحسن تجانس اللَّفظتين إلاّ إذا كان وقع معنييهما من العقل موقعًا حميدًا، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمًى بعيدًا (...) ، فقد تبيَّن لك أن ما يُعطي التَّجنيس من الفضيلة، أمرٌ لم يتم إلا بنصرةِ المعنى، إذ لو كان باللَّفظ وحده لما كان فيه مُستحسنٌ، ولما وجد فيه معيبٌ مُستهجن؛ ولذلك ذمَّ الاستكثار منه والولوع به»[٢].

و «إيقاع القصيدة لا ينشأ من المُقوماتِ الصَّوتية الإجبارية، كالوزنِ والقافيةِ فقط، بل يتولَّد من تَكرارِ كلماتٍ معينة في مواقع مختلفة، كالجنِس والتصديرِ، والترديدِ وغيرها»[٣].

ولا تقتصر موسيقى الشعر على نظام المقاطع في الأبيات، أو نظام القوافي في أواخرها، بل تشمل أيضًا الظاهرة التي سمَّاها علماء البلاغة بالجناس، وهو تردد الأصوات المتماثلة أو المتقاربة في مواضع مختلفة من البيت الواحد[٤].

ومعنى ذلك أن التَّجنيس له دورٌ مُهِم في إحداثِ موسيقى الشعر، ومن النَّماذجِ على ذلك قوله قصيدةِ (**هذيان**)[٥]:

قلتُ أحدِّثكم
للحديثِ انقطاعٌ عن النَّاس
إنِّي صحوتُ عن الهرجِ والمرجِ

---

(١) مفتاح العلوم، يوسف السكاكي، ط٢، (دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ١٤٠٧ هـ)، ١/ ٤٢٩.

(٢) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ط١ (مطبعة المدني، القاهرة – مصر، د. ت)، ص ٧– ٨.

(٣) التكرارات الصوتية في لغة الشعر، محمد القاسمي، ط١، (عالم الكتب الحديث، إربـــد – الأردن، ٢٠١٠م)، ص ٥٧.

(٤) ينظر: دلالة الألفاظ، إبراهيم أنيس، ط ٥، (مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٤م)، ص ٢٠٢.

(٥) هواجس في طقس وطن ص ٢٧.

متكئٌ فوقَ سُور
من الشَّكِ
والهذيان

للتَّجنيس الناقص بين الهرج والمرج -، فالهرج هو (القتال)[١]، والمرج هو (الاضطراب[٢]) - دلالة على أنهما يتشابهان في الضَّررِ على البشريةِ، والاعتداءِ على الإنسانيَّةِ، وهذا ما يفعلُه أعداء السَّلام، فبين الهرج والمرج تقاربٌ من ناحية الضَّرر الَّذي يخلفانه.

رابعًا: التَّوازي الإيقاعي:

«ويتضمن الموسيقى التعبيرية من أصوات متكررة أو متجانسة وأفعال وسواكن ومتحركات وكل ما يشكل حركية النص وديناميته»[٣].

ومثال ذلك قوله في قصيدة (**قصائد البهو**)[٤]:

كلما ذعذعت هبوبْ
قلتُ في ريحها مطرْ
فتسامقت نخلة
فذوى العذقُ وانكسرْ
اجْلسي بيننَا غيابْ
وسواليفُ مُهملهْ
مطرِي قبله ضبابْ
فالمسي الآن أولهْ.

فبين كلمة ضباب وغياب تواز، فالغياب معنوي والضَّباب ماديٌّ، وكلاهُما تتعذَّرُ عند وجودِهما الرؤية، أو تنْعدم ويحملُ هذا التوازي وصفَ الحالةِ الَّتي يمرُّ بها الشَّاعر من يأسٍ

(١) لسان العرب، ابن منظور، مادة (هرج).
(٢) المرجع السابق مادة (مرج).
(٣) مستويات التوازي في شعر وضاح اليمن، نور الدين زين العابدين، (مجلة بحوث كلية الآداب، جامعة الإسكندرية)، ص١٣٥٥.
(٤) هواجس في طقس وطن ص ٣٢.

وغياب الأمل.

وقوله في **نفس القصيدة:**

لا تمرِّي فبينَنَا
سبْعُ دورٍ مُهدَّمهْ
ينهضُ البومُ فوقها
لحن نايٍ محطمهْ

بين (مهدَّمه) و (محطَّمه) تناسُق لتحقيق الترادف بين مدلول كلمة مهدَّمة ومدلول كلمة محطَّمة، وما بين هاتين المفردتين من تناسق وتوازٍ إيقاعي.

وهي بذلك تعكِس حالة اليأس الَّتي تسيطرُ على الشَّاعر في هذا النَّص.

وكذلك قوله في قصيدة (**وطن، حبل وامرأة**)[1]:

ولدٌ على سيفٍ صقيلٍ والمسافةُ بين سيفٍ آخرٍ
قامته.
قامتهُ أرجوحة
وأميرةٌ تلتفُّ كالثُّعبان حول يديهِ
الأرض شهْوته وسطْوته
والأرض مجْروحة

فبين كلمة شهْوته وسطْوته توازٍ دلَّ على التَّكاملِ بينهُما، وتكامل بين السَّبب والنتيجة، فبسبب شهوته نتجت سطوته، فشهوة الانتقام والدَّمار والاستيلاء على ممتلكاتِ غيره سبب، ونتيجتُه السَّطوة الَّتي مارسها الأعداء على بعضِ البلدان العربيَّة من احتلالٍ أو حصار.

وهكذا يظهر اختيار الشاعر للأصوات ومزاوجته في شعره بين الأصوات المجهورة والمهموسة (فيختار) المجهور عندما يريد أن يعبّر عن آرائه ويُسمع صوته لمن حوله، ويختار المهموس عندما يُعبّر عن حزنه وآلامه.

التجنيس والتّوازي استعمال الشّاعر لهما ليس لحليةٍ فنية أو زينةٍ جمالية فحسب، بل للتعبير عن دلالات مخصوصة، منها وصف الحالة النفسية للشاعر، والإفادة ممّا أُتيح له من

(١) هواجس في طقس الوطن ص ٦٣.

الوسائل اللُّغوية وهذا يسهم في تكوين اللغة الشعرية عند الشاعر .

المبحث الثاني
(اختيار الصَّيخان لِلمفردات)

ويشملُ:

١- المعاجم الشِّعرية.

٢- التَّوازي الصَّرفي.

أولا: المعاجم الشعرية:

مدخل:

تناول الجاحظ (ت٢٥٥هـ) ما يتعلق بالألفاظ بقوله: «ولكلِّ قوم ألفاظ حظيت عندهم، وكذلك كل بليغ في الأرضِ وصاحب كلام منثور، وكل شاعر في الأرضِ وصاحب كلام موزون، فلابد من أن يكون قد لهجَ وألِف ألفاظًا بأعيانها، ليديرها في كلامه، وإن كان واسع العلمِ غزير المعاني، كثير اللَّفظ»[(١)].

فلكلِّ شاعر معجمه الشِّعري الخاص به يسترفدُ منه مفرداته وألفاظه الَّتي يعبِّر بها عمَّا يجيشُ في نفسهِ، من أحاسيس وأفكار، كما أنه يستطيع أن يوظِّف هذه المفردات لتُكوّن رؤى تميّزه عن غيره.

وللمعجمِ الشِّعري ركنان هما: الكمي والمتمثِّلُ في عدد الألفاظِ التي اعتمدَ عليها المبدع في خطابهِ الشِّعري، والآخر الكيفي الَّذي يتمثَّلُ في كيفيةِ استخدام الشَّاعر للألفاظِ ومحاولة البثَّ فيها من روحهِ[(٢)].

المفردة المعجمية في الأدب تتجاوزُ كونها أصواتَ مادة معجمية، فهي ترسمُ وتشخِّصُ وتجسِّمُ حالة شعورية فتتسعُ دلالتها الضِّيقة، وتحملُ دلالة أخرى فإن غذّت موضوعها واستوعبته تملَّكتهُ، فكانت آية في الجمال، وإن خسرت معركتها اقتربتْ من الفوضى[(٣)].

ومن المعاجمِ الشِّعرية الَّتي وردت في قصائدِ الصَّيخان وتميَّز بها الشَّاعر ما يلي:

١- معجم الطبيعة:

زخر هذا الحقل بالعديد من المفردات التي تدل في مجملها على مدى ارتباط الشاعر بالأرض وتأثره بالبيئة.

و (الطبيعة) حقلٌ دلاليٌّ يحوي العديد من المفرداتِ، فمن الطَّبيعة في شعر الصيخان الحيوانات والطُّيور، والحشرات والأمطار، والريِّاح والنَّدى وغيرها.

أمَّا ألفاظ الإنسان فتظهرُ واضحة بمسميات لأشخاص وهي نوعان:

---

(١) الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، ط ١، (دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، د. ت) ٣/ ١٧٤.

(٢) ينظر: شعر إبراهيم ناجي دراسة أسلوبية بنائية، شريف جيار، ط١، (الهيئة المصرية للكتاب، ٢٠٠٨م) ص ١٨٤.

(٣) ينظر: الجوانب الجمالية في المفردة القرآنية، أحمد ياسوف، ط٢، (دار المكتبي، دمشق – سوريا، ١٤١٩هـ) ص ٢٥، ٢٦.

الأول: (اسم شخص معروف، وله صلة بالشَّاعر مثل: فاطمة (يُقصد بها عمَّة الشاعر)، ومحمد (يُقصد به صديقه الشَّاعر محمد الثبيتي)، وعبد العزيز (يقصد به صديقه عبد العزيز مشري).

الثَّاني: أسماء لأشخاص غير معروفين مثل: خالد، حمدان، بشير، رقية، فضة، وجدان.

وألفاظ معجم الطبيعة هي الأكثر شيوعًا في قصائدِ الصَّيخان، فقد تردَّدتْ في قصائده بما يزيد عن مائتي وستة وثمانين لفظًا يوضحُها الجدول التالي:

الحقل الدلالي	اللفظ	السياق	القصيدة
حقلُ الحيوانات البرِّية	الخيل	سترى خيلاً ليس لها أعناق	كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس
		فأرى خيلاً تتظاهر في ناصيةِ الشمس	كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس
		وخيولاً على الصَّمت مستغرقهْ	فضةُ تتعلم الرسم
		نفقتْ خيلُك في الأرضِ الحرام	نجمة
		وعلى الماءِ خيولٌ مُطرِقةْ	نجمة
		ما وقفَتْ على الماءِ الخيول	قانا
	حصان	تسْتحيلُ حصانًا حوافرهُ في دمي	فضة تتعلَّم الرَّسم
		استحلتُ أنا وردةً في مدائن هذِي البلاد	فضةُ تتعلَّم الرَّسم

الحقل الدلالي	اللفظ	السياق	القصيدة
		وحولَّــت عــينيَّ أحصنةً للسِّباق	
	فرس	هل تــرى هــذهِ الكأس أو هذه الفــرس الجامِحة	فضة تتعلَّم الرَّسم
		مرة أنتِ تكونينَ فرسْ فرسٌ تــصْهلُ في روحي	قمرٌ مكسور
	الجواد	كيف ينعى الجواد ولم يُكمل الشَّوط بعد	ومات بشير عريسًا
		قهوةٌ مُرة وصهيلُ جيادٍ مسومة	هــواجس في طقــس الوطن
	المُهْر	وتدعوني لكــي أرْسم مُهْر	قمرٌ مكسور
	الذِّئاب	ومراع مسورة وقطيعًا من الذَّئاب	قصائد البهو
	الغزال	وكان كظِل غزالٍ يغنِّي على ركبتيها	الفراشة
		الغزالة في شرك	الغزالة
		والغزالة قائمةٌ في القتالِ	الغزالة

الحقل الدلالي	اللفظ	السياق	القصيدة
		كأنَّ العيون إذا ما رأتْ في المنامِ الغزالة	الغزالة
		إنَّ الغزالة في الرَّمل سيقانها	الغزالة
		والرَّمل شواظٌ لهب إنَّ الغزالة تعطش	الغزالة
		إنَّ الغزالة في رقعةٍ كالأصابعِ	الغزالة
		كيف تصيرُ الغزالة	الغزالة
	الإبل	أتذكَّر إذ كنتَ تسرحُ بالإبلِ يا صاحبي وأنا لا أذودُ عن الإبلِ إلا السَّراب	القرين
		إذا ما أصبحَ بين الماء وبينكَ قافلةٌ من نوق	كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس؟
	القِطَّة	رسمت قطةً ذات عينين واسِعتين وصحنَ حليب وخيطًا تمارس قتل الفراغ به	فضة تتعلَّم الرَّسم

الحقل الدلالي	اللفظ	السياق	القصيدة
حقل الطُّيور	الحمام	من شافَ الأغاني؟ ومـــن طـــارت بداخله الحمامة	الحجر
		يُدلِّلـــها الأهـــلُ، يُعطُون أسماءَهـــا لِلحمامِ	فاطمة
		أما وقـــد طَـــار الحمام على رؤوسِ النَّخل فأقول: سلم يا حمام	زيارة
		فأقول سلِّم يا حمام إذا نهدتْ علـــى أغصانِها وبكـــتْ حمامة	وطن، حبل وامرأة
		لنا في الحمامِ هديل اثنتين	نجمة الحبر
		فضةُ أنحـــل مـــن ريشِ الحمام	نجمة
	العصافير	فقل للعصافيرِ إنَّ الفضاء مديح	هـــواجس في طقـــس وطن
		ثم يبدأ في حزنهِ زخةٌ من عصافير سود	حمدان يعزف علـــى النهر
		ووجدان كانـــت	وجدان

الحقل الدلالي	اللفظ	السياق	القصيدة
		هناك تُلاعب عصفورها في حذرٍ	
		ووجدان هنا – قرب هذا الجِدار– تُحدِّثُ عصفورَها عن دروسٍ	وجدان
		وسِربُ عصافير بيض يُشاركها في الدُّعاءِ لهذا الوطن	وجدان
		ولا العصافير إنْ غادرت عُشَّها سوف تنْسى الأغاني	الغناء على أبواب تيماء
		ومناقيرُ لا تُباع وعصافيرُ تُشترَى	قصائد البهو
		تتقاطَرُ فيكَ عصافير الأرضِ	كان اسمه خالد
		ما أجمل لو نصبح عصفورين للزِّينةِ..	قمرٌ مكسور
		وعصفورةٌ بين خطٍّ وعين	فضَّةُ تتعلَّمُ الرَّسم

الحقل الدلالي	اللفظ	السياق	القصيدة
		ملفوفٌ بثيابِ العيد البيضاء يسألكَ العصفور الدَّوري الأبيض	كان اسمه خالد
	البُوم	لا تمرِّي فبيننا سبعُ دورٍ مُهدَّمهْ ينْهضُ البُوم فوقها لحْن نايٍ محطَّمه	قصائد البهو
	الطَّير	وللطَّيرِ عُزلتــه ثم يرُشُق ماء الشَّعيبِ بأغنيةٍ لمغنٍ فقير	الغزالة
		أو أنهَّ يحفُر في قلبهِ عن معانٍ تعازفها الطَّير ذاتَ نهار	القرين
	الطَّاوس	أنفضُ عن عــينيَّ غبارَهما فأرى الطَّاوس يتيهُ على الإنسان ويخْتال	كيــف صــعد ابــن الصحراء إلى الشمس
	الشَّاهين	ثم كم صــحراء أحتاج لكي أنقضّ كالشاهين أنشرُ في القلطــة عن...	القلطة

الحقل الدلالي	اللفظ	السياق	القصيدة
حقلُ الحشراتِ والزواحف	الفراشة	ولي فراشاتي	صورةٌ غير شخصية
		والفراشة تَطفو على الماءِ	الفراشة
		الفراشة غابة ذكرى	الفراشة
		والَّليل طيَّرَ حول يديها فراشاتِه	الفراشة
		وارتفعتُ كالفراشة تطْفو عليه ويحْنو عليها	الفراشة وطن، حبل وامرأة
	الثُّعبان	وأميرةٌ تلتفُّ كالثُّعبانِ حولَ يديه	
حقل النبات	الأشجار –شجرة – شجر	حتى أصبحَ شجرة	أسطورة
		فنمَا شجرٌ أخضرُ اسمهُ فاطمة	فاطمة
		قال الرَّاوي: فرعٌ من تلكَ الشَّجرة قاومَ أهلَ القريةِ فنمَا	أسطورة

الحقل الدلالي	اللفظ	السياق	القصيدة
		هـــذه شـــجرتُهُ المزروعة في دربِ القرية ...	أسطورة
		وفي موق عينيــهِ دمع الشَّجر	الزائر الأخير
		سالتا من عيــونِ الشَّجر	الزائر الأخير
		وأخرجُ من شجرٍ أخضر في الحسَا	حنين
		سوف تسْقي لنـــا شجر الألف عام	حنين
		فتدلَّت مليحةٌ فوق الشَّجر	تلويحة لمليحة.. أخرى للمطر
		شـــجرٌ أبـــيض يعـــصب الـــرأس متكئ فوق منحدرٍ ضيق	فاطمة
		فـــالتفَّ حـــولي سربُ قطا جـــاء من شجرِ العائلة	فاطمة
		كأنَّ فؤادكَ تلكَ الحديقـــة حـــين سقيْتُ	القرين

الحقل الدلالي	اللفظ	السياق	القصيدة
		شجيراتها بالسَّهرِ	
		وتبقى على الأرضِ أشجارهم كالقبورِ حيث رموا بمعاولِ أرواحهم في الشَّجرِ	القرين
		وسميتُها امرأة من شجرٍ	انحدارات عاشق
	زهرة	فتمنَّوهُ في زهراتِ الشَّباب	القرين
	الورد	في الصبح وردتنا ورغيف الفقير	هواجس في طقس الوطن
		يا وردةَ الشِّعر تعالَي، يا حصى طِحْ ...	القلطة
		ترى ما الَّذي قادَهُ في طريقِ الخلود سوى الورد..	الفراشة
		غيمنَا إذْ يجفُّ بنا الورد	هواجس في طقس الوطن
	شقائق النعمان	أُمًّا من الهور النائية في احمرار القصب وأُمًّا شقائق	حمدان يعزف على النهر

الحقل الدلالي	اللفظ	السياق	القصيدة
		النُّعمان لي	
	عوسج	ومن عوسجٍ في رمالِ الجزيرة	حمدان يعزف على النهر
		وله البيد حين تلتفُّ عجلى خلف ريحٍ وعوسجٍ يتهجَّد	الشاعر
	بنفسج	كي تتشقَّق عن وجهِهِ ألفُ بنفسجةٍ ويرى العيد..	حمدان يعزف على النهر
		خالَ البنفسج يرقصُ على سهرٍ جاهلي	الفراشة
		حيث المليحة تحثو على مرفقيها تشمُّ البنفسج..	الفراشة
		غاض البنفسج في الماء	الفراشة
	الأوركيد	هي راحة لحدائق الأوركيد	احتفاء
	الزعفران	يا أرضنا الطيبة كانت لنا في الزعفران	قانا

الحقل الدلالي	اللفظ	السياق	القصيدة
		مذاهب..	
		ولهـــا بـــدرب الزعفران خيول	قانا
	الحِنَّاء	مخضوبين بالحنَّاء.. والسِّدر الغسول.	قانا
		حنـــاءً لكفـــي الصغيرة	قمر مكسور
	السَّفرجل	لم أكـــــن في السَّفرجل ينسى السواني	الغناء علـى أبـواب تيماء
		والـــسَّفرجل في أوجهِ والغناء.	انحدارات عاشق
	السَّوسن	حين أقترح العيشة سوسنًا للنيل	نيل
	النَّفل والخُزامى	سأغزلُ من نفلهِ أو خزامَـــاه عقـــدًا صغيرًا لها	حنين
	سنابُكي	وسنابُكي سُرقتْ	وطن، حبل وامرأة
	القمح	وتوسَّلت للطَّلـــح أن يمضِي بها نحو انتحار القمح في تلك الرَّحى	وطن، حبل وامرأة
		حقلُ قمح هُنا	بخور

الحقل الدلالي	اللفظ	السياق	القصيدة
	العنب	كـــي نجلـــس في ركن التَّفاصيل.. وفي ظلِّ العنب	قمر مكسور
	البُن	فنجانين من بُـــن الصَّباح نكون..	قمرٌ مكسور
	الصَّبار	شـــــــرشٌ في دمِ القلب الـــصغير نـــدى الصبار الخليل.	الحجر
	النَّعناع	تحتـــشِدُ الـــصبح نعناعة في نتوءاتهِ	هذيان
		ما الَّذي يجعلُ من كفِّـــي وكفِّهـــا حوضُ نعنـــاع لا يَشِي بتفاصيلِ وجهها؟	قصائد البهو
		ذوى في نعنـــــاعِ ظلِّها	فاطمة
	الصَّفصاف	صفصَافةٌ محروقـــةٌ للتَّو	وطن، حبل وامرأة
	سعَف	ووقُودها سعف	وطن، حبل وامرأة
	عود الغضا	أمُوحـــــــشةٌ في الشَّعيب إذا مـــا	هـــواجس في طقـــس وطن

الحقل الدلالي	اللفظ	السياق	القصيدة
		تيمَّمَ عود الغضا	
	التِّين	شهيًّا مثل التِّين	كان اسمه خالد
	قرنفلة	قُرُنفلةً في عُـرَى ثوبكَ الأبيض	هـواجس في طقـس وطن
	سدرة	هـذي سـدرةُ الجيران تسدلُ ظل خـضرتها علـى الجدران	زيارة
		وضمَمت لي من سدرِها	زيارة
		تكأَّت سدرة فوق كتفٍ من الطِّين	انحدارات عاشق
	النَّخل	فتسامَقت نخلة فـذوى العِـذق وانكسر	قصائد البهو
		وطني صارَ نخلتين سـقط الـسَّيف منهما صار زيتُها يُضِئ لو لم تمسَسه نار	قصائد البهو
		قايضتُكِ جرحين بجرح.. قلت: خلي سعف	تلويحة لمليحة.. أخرى للمطر

الحقل الدلالي	اللفظ	السياق	القصيدة
		النخلة يمـــضي في دمي	
		لا تبكِ. حدَّثني عنه النَّخل الطَّالع في بهو الدَّار	كان اسمه خالد
	العُشب	وعُشبًا نابتًـــا في رملي المائي مـــا مرَّت به كفان فاغتـــسلت به تمتد لتشمل كـــل الأرض بأفرعهـــا الممتدة من تلـــكَ القرية	وطن، حبل وامرأة
حقل الأرض والفلك	الأرض	يهوى أول مـــن يلْقى من فتيـــاتِ الأرض	أسطورة
		سَالتا من عُيـــونِ الشَّجر علـــــى الأرضِ نظَّارتاه	الزائر الأخير
		إيهِ يا سُروري يا أرضنا الطِّيبة	الزائر الأخير

الحقل الدلالي	اللفظ	السياق	القصيدة
		دقَّتِ الأرجلُ بالأرضِ	القلطة
		نفقَتْ خيلُكَ في الأرضِ الحرام	نجمة
		ما ارتكبتْ ما يذلْ سوى أنهم شرَّدُوها إلى الأرضِ في الأرض	الغزالة
		يا وطن الأطفال المجدولين بطينِ الأرض	كان اسمه خالد
		أُحبكِ يا حديث الأرض	الحجر
		الأرضُ شهوتُهُ وسطْوته والأرض مجْروحة	وطن، حبل وامرأة
		وكيفَ هي الأرض قبْلَ المطر؟	هواجس في طقس الوطن
		كفٌّ تمتدُّ تضَاجع أرض الشَّارعِ؟	كان اسمه خالد
	الرَّمل	اقرأ ما تيسَّر من كتابِ الرَّمل	صورة غير شخصية

الحقل الدلالي	اللفظ	السياق	القصيدة
		وطن.. تعبــتْ رمْلــةٌ في (النَّفودِ) فقلتُ لكِ القلبُ متكأ والغمام فلك	هــواجس في طقــس الوطن
		المكان: قريتنا على تلٍّ رملي	أسطورة
		ومن عوســجٍ في رمالِ الجزيرة	حمدان يعزف علــى النهر
		والرَّمــل شــواظُ لهب إنَّ الغزالة تعطُش	الغزالة
		إنَّ الغزالة في الرَّملِ سيقانها	الغزالة
		صــدًى نعْــسان يخرجُ من قبائــل سافرتْ للَّرمل ذات ضُحى	نيل
		فقد جِئتُ أسألكم عن رمالٍ وبحــرٍ وغيمْ وسلسةٍ من زبرجد	هذيان
		اجْلسِي في خوفي ولا ترْتبكِي	تلويحة لمليحة.. أخرى للمطر

الحقل الدلالي	اللفظ	السياق	القصيدة
		قادمٌ من لُجُجِ الرَّمل والسَّماء شمال	
		لا أحدٌ غير رمل الجزيرةِ	هواجس في طقس الوطن
		وأنا انكسارُ سفينة في الرَّملِ، مِلحٌ فوق جُرح طازج، صفْصَافةٌ محروقةٌ للتَّو	وطن، حبل وامرأة
		وأقمْ يا إمام الرِّمال صلاة التَّراويح فينا	هواجس في طقس الوطن
		ولَّما يزلْ في القصيدة (وضَّاح) يلعبُ في الرَّملِ	القرين
		ما مرَّ ساف في خيالِ الرَّمل إلا وهو فوق الرَّمل.. ذَارِي أو مرَّ موجٌ في خيالِ البحر	زيارة
		ينامُ المغني على	القرين

الحقل الدلالي	اللفظ	السياق	القصيدة
		الرَّملِ يكتبُ معناه	
	التُّراب	بين ما يدَعُ المكان على التُّراب	زيارة
		قمْ من النَّومِ، إنِّي أجـــيءُ إليـــكَ لأَنفُـــض عنـــك التُّراب	مات بشير عريسًا
		حنَّـــوا أصـــابعَ أرجلهم بالتُّرابِ	القرين
	الطِّين	تكَّأتْ سدرةٌ فوق كتفٍ من الطِّين	انحدارات عاشق
		يا وطن الأطفـــال المجدولين بطينِ الأرض	كان اسمه خالد
	الماء	أشكو هَمَاجَ المـــاء في سِنيني	بورتريه لامرأة محبطة
		تصُبُّ لنا الماء في عطش الكأس	هـــواجس في طقـــس الوطن
		كانتْ ليلة تسري في حضن اللَّيـــل لِتروي الفرعَ بماءِ العشقِ	أسطورة
		لا شـــيء غـــير سفائن روحنا في	قانا

الحقل الدلالي	اللفظ	السياق	القصيدة
		الماءِ	
		وتسْقيهِ ماءَ الحياةِ ولم تدرِ أنَّ الطغاة سيسقُونَها من شرابٍ أسن	وجدان
		والفراشة تطفُــو على الماءِ..	الفراشة
		وله الماء مُنذ مرَّتْ خِفافًا	الشَّاعر
		وعلــى المــاءِ.. خيولٌ مطرقةٌ	نجمة
		غاضَ البنفسجُ في الماءِ	الفراشة
		إلى ميْفعِ المــاء أو ميْفعِ الأمن	الغزالة
		من كلِّ هذا الماء نبْض سفينة مرَّتْ وما تعبتْ من التَّرحال	نيل
		حُداءُ عطــشَانين للماءِ الزُّلال..	نيل
		جفَــتْ ميــاهُ القليبِ، وللنَّــاسِ	الغزالة

الحقل الدلالي	اللفظ	السياق	القصيدة
		من جوعِهم مطر	
		لِلطَّـــير عُزلتـــه ثم يرشُـــف مـــاء الشَّعيب	الغزالة
		خرْجن من الماءِ	فاطمة
	البحر	أشْعلتُ ســفِيني ورميتُ الــذَّاكرةَ الأولى إلى البحرِ	تلويحة لمليحة.. أخرى للمطر
		نسيتْ.. أنَّني هاجرتُ مِنك موجةً للبحرِ	تلويحة لمليحة.. أخرى للمطر
		جــدائلُ شَــعرٍ كموجِ البحار	وضاعت حكايات يا شهر يار
		تُوقدون الفوانيس للبحر كي يتبرج	هذيان
		أو مرَّ مــوجٌ في خيالِ البحر	زيارة
	النهر	أخــذ بــذوقِنا فانساب نهر	زمان الصمت

الحقل الدلالي	اللفظ	السياق	القصيدة
		نهرٌ من اليـــاقوتِ من ها هُنـــا نهـــر الطُّفولةِ مرَّ	وطن، حبل وامرأة زيارة
	جزر	وعن جزرٍ لا ترى العين شاطئها	هذيان
	المطر	مطرٌ أشعلك مطرٌ أشعلَك	هـــواجس في طقـــس الوطن
		جفَّـــت ميـــاه القليب، ولنا مـــن جوعهم مطر.	الغزالة
		وكيـــفَ هـــي الأرض قبل المطَر؟	تلويحـــة لمليحـــة.. وأخرى للمطر
		صَباحٌ مطير	تلويحـــة لمليحـــة.. وأخرى للمطر
		أحيانِي مطر كان هذا موعِـــد العاشرة، الآن.. صباحٌ ومطر	تلويحـــة لمليحـــة.. وأخرى للمطر
		مطرٌ.. لا مطر	تلويحـــة لمليحـــة.. وأخرى للمطر
	الغيم	صدرُها غيمتَـــان	تلويحـــة لمليحـــة..

الحقل الدلالي	اللفظ	السياق	القصيدة
		من الصَّحو	وأخرى للمطر
		غيمنَا إذْ يجفُّ لنَا الورد	هـواجس في طقـس الوطن
		القلبُ مُتَّكأٌ والغمامُ فلَك	هـواجس في طقـس الوطن
		وتعلَّـت فـوق تِيجان الغَمام	نجمة
		أنْ تـسْتحِيل الـشَّمس فـوق جناحها طِفلاً، فتحمِلهُ وتدخُل في الغمَامةِ	وطن، حبل وامرأة
		مرَّني الغيمُ وحيَّاني ومرَّ	تلويحـة لمليحـة.. وأخرى للمطر
	السحاب	وزدنا من الشاذلية حـتى تفـيء السحابةْ	القرين
		ملـك يـسجُر السَّحاب قلـتُ في ريحهـا مطر	قصائد البهو
	السماء	ولكنَّنا حين نسْهرُ	نجمة الحبر

الحقل الدلالي	اللفظ	السياق	القصيدة
		يهبْطُ من دَرْجٍ في السَّماءِ ليسْهر	
		سماءٌ لنا.. وسماواتٌ أولها أنت وآخِرها أنت	هواجس في طقس الوطن
		بعدَ الغُبار تغنِّي السَّماءُ لنا أُغنيهْ	هواجس في طقس الوطن
		بسماواتٍ سُود	حمدان يعزف على النهر
		لنَا نجمة الحبر.. نكتبُها.. والسَّماواتُ دفتر	نجمة الحبر
		ولِي من السَّماءِ وزعفرانِهما	نيل
		أشْرعتْ وجهها للسَّماءِ	تلويحة لمليحة.. أخرى للمطر
	الظَّلام	كانوا يجِيلون عن ليلِ أحلامهم ظُلمات	القرين
		لمْ نعُدْ نلمعُ إلاَّ في الظَّلام	نجمة
		وأنا لازِلتُ في هذا الظَّلام	نجمة
		أيا أيها الوطن	هواجس في طقس

الحقل الدلالي	اللفظ	السياق	القصيدة
		المتعـــالي إذا مـــا ارتدنا الظَّلام إِليكَ	الوطن
	ظِلّ	من يأكلُ منـــها يُصابُ بداءِ العِشق من يتفيَّـــأ ظـــل الشَّجرة	أسطورة
		في القيلولةِ كـــان يُطِلُّ يتفيَّأ ظِلِّي	كان اسمه خالد
		هـــذي ســـدرة الجيرانِ تُسدلُ ظلَّ خـــضرتها علـــى الجدرانِ	زيارة
		فإنَّ العيون الَّـــتي انتظرتْكَ طويلاً بكتْ في ظـــلالِ القصيدة	القرين
	الحصى	وهذا الحصَى شرِه ما طوته القوافِل من زمنٍ ثمَّ. كيف النَّـــوى إذْ يطُولُ بنَا	هـــواجس في طقـــس الوطن
		أسرجَ في البـــالِ فانوس قلبِي لهذا	حنين

الحقل الدلالي	اللفظ	السياق	القصيدة
		الحصَى الَّذي يتجمَّع في وطني	
		أو قِيل جَنَّ.. يمضي إلى الصَّحراءِ يلتقطُ الحصَى ويُعيدُ نسْج حكايةِ المجنون	زيارة
	زبرْجد	له ثلاثون نهرًا من حريرٍ وغابةٍ من زبرجد	الشاعر
		فقد جِئتُ أسألكُم عن رمالٍ وبحرٍ وغيمٍ وسلسلةٍ من زبرجد	هذيان
	حجر	من يدين على حجر أسود في الطَّواف	حنين
		الحجارةُ للحجارةِ والبيوتُ قلادة من رفْض	الحجر
		تحدَّث حجرٌ فِلَسطيني يسألُ جارهُ العربِيَّ:	الحجر

الحقل الدلالي	اللفظ	السياق	القصيدة
		هلْ مرَّتْ بسمعِكَ قصة الحجر الفلَسطيني؟	
		هل تكفِي الحجارة يا زمان الوصْلِ بين دمائِهم والأرض؟	الحجر
		ويمسخَنا زمانكَ أيُّها (الفيتو) يُحولنا إلى حجرٍ بليدٍ ليس يشبهُ ذلك الحجر الشهيد.	الحجر
		هو الحجر الفلسْطِيني: زاد الكفَّ، رقم حسابِها السِّري، تاريخ نحو أبوابِ البلاد ودقَّ أقواهَا وصاحَ به أنا الحجر الفلسْطِيني	الحجر
	الصخر	كلَّما صحتُ بالصَّخرِ	الغزالة

الحقل الدلالي	اللفظ	السياق	القصيدة
		هم ضيَّعوها يُراودني الـــصَّخر بالصَّمتِ يذكرني الصخر	
		ذا زمان نطقَ بـــه الصَّخر	انحدارات عاشق
	الياقوت	نهر من الياقوتِ ما مسَّتهُ كفٌّ	وطن، حبل وامرأة
	القمر	لنا قمرٌ في اليمامةِ عالٍ	نجمة الحبر
		قمرًا نابتًا خلـــفَ حنائِها قمرًا من حنان	فاطمة
		أُصـــفِّفُ عُـــشبًا قصيرًا لها أو قمر	حمدان يعزف علـــى النهر
		قمرُ أزرق يتفتَّـــقُ عن جرحِ حمدان	حمدان يعزف علـــى النهر
		مرَّة.. أنتِ تكونين قمر.. قمرٌ مكسور مثل النُّور في البلور قمرٌ يحكمُ عشرين قمر	قمر مكسور

الحقل الدلالي	اللفظ	السياق	القصيدة
	الرِّياح	وأيُّ مناكـــب في الرِّيحِ	قانا
		ســـألتُ بطـــاح الرِّيـــاض وريـــح الشَّمال	وضاعت حكايات يا شهريار
		الرِّيحُ يومًا جنوبية	الغزالة
		إذْ قوَّضتْ تلـــكَ الرِّياح خيـــامهم فإذا بهم حَتْفُ	وطن، حبل وامرأة
		وأُخلِّـــي الرِّيـــاح لتـــسألَ عـــن أمِّ حمدان	حمدان يعزف علـــى النهر
		ولهُ البيـــد حـــين تلتـــفُّ عجلـــى خلـــف ريـــحٍ وعوسجٍ يتهجَّدُ	الشاعر
		آخـــتِ الـــريَّح وآوتها الخيام	نجمة
	الهبوب	ثم كيف ســـأجمعُ مـــن تضَاريـــسي للهبوبِ.	احتفاء
		كلمَّا ذعْـــذعتْ هبوبٌ قلـــتُ في ريحِهـــا	قصائد البهو

الحقل الدلالي	اللفظ	السياق	القصيدة
		مطر	
	الشَّمس	واضحًا كالطُّفولة، كالشَّمسِ	هـواجس في طقـس الوطن
		الحاجِبـاتُ عـن الخِمارِ الشَّمس	قانا
		كـان مُـدورًا كالشَّمسِ صوتُ خديجة العربيِّ	الحجر
		كانـتْ لنَـا أوراقَهم.. ألعابهم مغسولةً بالشَّمس	قانا
		أنْ تـستحيل الـشَّمس فـوق جناحها طفلاً	وطن، حبل وامرأة
	النَّجم	لنا نجمة الحبر	نجمة الحبر
		أَتَهْجِـي نجمـة محترقة	نجمة
		إذا تغفُو فتصْحوا نجمة بدأتْ إلى الركض النُّجومي الطَّويل	وطن، حبل وامرأة
		حكاية أخرى وكـأنِّي الـنَّجم	زيارة

الحقل الدلالي	اللفظ	السياق	القصيدة
		الَّذي طوال الدهر ساري	
	الصَّحراء	لي كلّ هذا اللَّيل في الـــــصَّحراء يستلقي	صورة غير شخصية
		وصُبَّ لي عطش الصَّحراء في بدني	هــواجس في طقــس وطن
	الفيافي	قطَعــتُ الفيــافي وجبْتُ القِفار	وضاعت حكاياك يــا شهريار
	الضباب	مطرِي قبلهُ ضباب	قصائد البهو
	السَّهل والجَبل	كَــسروا جــرَّة السَّهل وانْطلقــوا في الجبالِ	القرين
	السَّواحل	أنا عاشق للمدينة لكنَّمــا النَّــار في بدني كيف لو ... أطفأتْها ســواحل سيِّدتي	انحدارات العاشق
	غابة	لهــم في التَّأمــلِ غاباتهم وطرائِدهم	القرين
		الفراشــة غابــة الذكرى	الفراشة

الحقل الدلالي	اللفظ	السياق	القصيدة
	الندى	اللهُ يا نهر النَّدى	زيارة
		وتعالَ يا نهر النَّدى	زيارة
		وهي تسْتنبي النَّدى عن ورقة	نجمة
		النَّدى يتفسَّحُ في مقلتيها	الفراشة
		ما أجملَ لو نصبح عشبًا والنَّدى يرسمُ في جفنيهِ أسرار العيون	قمر مكسور
		تحدِّثُه من حديثِ النَّدى جُملتين	هذيان
	وادي	وصفتُكَ للبدو في كلِّ وادٍ	وضاعت حكاياك يا شهريار

جدول رقم (١)

وفيما يلي تفصيلٌ لهذهِ الحقول:

حقلُ الحيوانات البرِّية، والطُّيور، والحشرات:

حقلُ الحيوانات البرِّية:

في هذا الحقل يذكرُ الشَّاعر الخيل، والغزال، والإبل، والذئب، والقطة، وبلغت نسبة هذا الحقل ١٦٪.

وللخيلِ مكانة عندَ العرب لمَا كان لهم فيها من العزِّ والجمالِ والقوة[١]، ولِذلكَ تجدُ أنَّ لفظ الخيلِ أو مُرادفها هو أكثر ما تردَّد في قصائدِ الشَّاعر، فقد أوردَ ذِكر لفظ الخيل ست مرات في أربع قصائد، هي (كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس) و (فضة تتعلَّم الرَّسم) و

(١) ينظر: الخيل، معمر السجستاني، ط١، (دائرة المعارف، ١٣٥٨هـ)، ص٦.

(نجمة) و (قانا) .

ووردَتْ لفظ (فرس) ثلاث مرات في قصيدتين، هُما (فضة تتعلَّم الرَّسم)، و (قمرٌ مكسور).

ووردَ لفظُ (الجواد) مرَّتين كذلك في قصيدتين، هُما (وماتَ بشير عريسا)، و (هواجس في طقس الوطن).

أمَّا لفظ (حصان) فذُكِر مرَّتين في قصيدةٍ واحدة، هي (فضة تتعلَّم الرَّسم).

وبلفظ (مهر) مرةً واحدة في قصيدة (قمرٌ مكسور).

والشَّاعر يُوردُ لفظَ الخيل مرَّتين في قصيدة (كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس)[١]:

سَترَى خيلاً ليسَ لَهَا أعناقٌ، وسُيُوفًا ليسَ لها
أغْمَادٌ، ودَمًا ينْثَالُ لِيشْرب منهُ المرضَى
والمقْهْورون وأصَحاب الفَاقَةِ

وقولهُ في **القصيدة** نفسها[٢]:

يغْشانِي النُّورُ
فأَسْأل: أينَ أنَا؟
أتَكاشفُ والشَّمسْ
فَأرَى خيلاً تتظَاهرُ في ناصيةِ الشَّمس، تمتدُّ قوائمُها
والقَهْر يُؤجِّج في دمِها حمْحَمَة الأيام الأُولى
أضْحتْ في المِضْمارِ مُراهنةً ونُقُودْ

والثَّالثة في قصيدةِ (**فضة تتعلَّم الرَّسم**)[٣]:

- أَترَانِي؟
- أجَل
جِهةً مُورِقَهْ
وخُيُولاً على الصَّمتِ مُسْتَغْرِقهْ

---

(١) هواجس في طقس الوطن ص ٨.

(٢) المصدر السابق ص ١٢.

(٣) المصدر السابق ص ١٧.

فِضَّةُ الآن تَرسُمُ بحْرًا وأشْرِعةً وفَضاءً صَغيرْ

والرَّابعة في قصيدةِ (**نجمة**)[١]:

نفَقتْ خَيْلك في الأرضِ الحرامْ

وعلى الماءِ.. خُيولٌ مُطْرِقةْ

الخيولُ ليس لها أعْناق في القصيدةِ الأُولى، والقهْرُ يُؤجِّجُ في دمِها في نفسِ القصيدة، وصَامتة في القصيدةِ الثَّالثة، ومُطرْقة ونافقة في القصيدةِ الرَّابعة.

وهذه الصِّفات لها دِلالة الضَّعف والذُّل، وسلْب الإرادة، وقلَة الحيلة، بخلافِ ما عُرِف عن الخيلِ من القوةِ والرَّهبة للعدو، وذلك ذُكرَ في القرآنِ الكريم:

﴿وَأَعِدُّواْ لَهُم مَّا ٱسْتَطَعْتُم مِّن قُوَّةٍ وَمِن رِّبَاطِ ٱلْخَيْلِ تُرْهِبُونَ بِهِۦ عَدُوَّ ٱللَّهِ وَعَدُوَّكُمْ وَءَاخَرِينَ مِن دُونِهِمْ لَا تَعْلَمُونَهُمُ ٱللَّهُ يَعْلَمُهُمْ ۚ وَمَا تُنفِقُواْ مِن شَىْءٍ فِى سَبِيلِ ٱللَّهِ يُوَفَّ إِلَيْكُمْ وَأَنتُمْ لَا تُظْلَمُونَ ﴿٦٠﴾﴾[٢]، «أي تخزون عدو الله وعدوكم»[٣].

وعُرف عن العرب الاحتفاء بالخيل، واستعمالها وسيلة للسفر وفي الحروب.

وقد ذُكرت الخيل في كثير من الأشعار دالة على الهيبة والشجاعة[٤].

الشَّاعر تبِع بذلك العرب، ولكن تغيرت دلالتها لديه.

فالخيل تمثِّل فِلَسطين وحالها من التَّعرضِ لِلذُّل وسلْب الإرادة، وهذه ليست الصُّورة الحقيقية لفِلَسطين من حيث مكانتُها فهي أُولى القِبلتين ومكان الإسراء، ومن تسبَّب في وضْعها بصورتها غير الحقيقية هم الأعداء.

وأما لفظ (الحصان): ذَكرُ الخَيل البَالغ، حيوانٌ قويٌّ[٥].

فيذكره الشَّاعر مرَّتين، مرَّة بصيغةِ الجمع (أحْصِنة)، وأخرى بصيغةِ المفرد (حِصان) .

---

(١) زيارة ص ٥٢

(٢) سورة الأنفال، آية ٦٠.

(٣) تفسير الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، محمد الطبري، تحيق أحمد شاكر، ط١ (مؤسسة الرسالة، القاهرة – مصر، ١٤٢٢هـ)، ١١/ ٢٤٦.

(٤) ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق، ١/ ٢٩٩.

(٥) ينظر: معجم اللغة العربية، أحمد مختار، ط١، (عالم الكتب، القاهرة – مصر، ١٤٢٩هـ) ٣/ ٥١٠.

وذلك في قصيدةِ (**فضة تتعلَّم الرَّسم**)[١]:

آه ما أمْلَحَكَ
آه ما أمْلَحَكَ
تسْتحِيلُ حِصَانًا حوافِره في دمي تمْضِي إلى
الضَّحِك الموسِمي وتحملُ كأسًا من النَّار حتَّى
فمِي..

والثَّانية **في القصيدةِ نفسها**[٢]:

صرَخَتْ:
- أترانِي؟
- أَنَا لا أرَى
اسْتحلتُ أنَا وردةً في مَدائنِ هذِي البِلاد، وحولْتُ
عيْنيَّ أحْصِنةً للسِّباقِ وخُبزًا لهُ نكهةُ الفقَراء
وساومْتُ كُلَّ الَّذين يبيعُونَ لون القصائد أنْ
أشترِيها..

فيُوحي الاستخدام للفظِ الحصان في الموضعِ الأول بدلالةِ الالتحام والتَّرابط بين الشَّاعر وفِضَّة العربيَّة (الأمة العربيَّة).

الاستخدام الثَّاني فدلالتُه الحماية والصيانة؛ لأنه تحول وردةً في المدينةِ، وعينيهِ أحصنةً، فالتحام الأبناء مع وطنهم حماية وأمان.

أما لفظ (الفرس) فقد جاءَ في قصيدةِ (**قمرٌ مكسور**)[٣]:

غامضٌ ألاَّ تكوني ها هُنا
مرةً أنتِ تكونينَ فرس
فرسٌ تصْهلُ في روحِي
وتدعونِي لكي أرسُم مُهر

---

(١) هواجس في طقس وطن ص ١٦.
(٢) المصدر السابق ص ٢١.
(٣) الغناء على أبواب تيماء ص ٤٥.

مرةً أنت تكونين قمر

قمرٌ مكسور.

فدلالة الفرس هنا البَاعث على الحماسِ والباعث على الأملِ دلَّت عليه القرينة اللُّغوية (تصْهلُ)، و (تدعُوني) والباعث هنا على مقاومةِ المحتلِّ والأمل في استعادةِ فِلَسطين.

أما لفظ (الجواد) فقد وردَ في قصيدةِ (**ومات بشير عريسا**)[1]:

قمْ من النَّومِ يا صَاحِبي

كيفَ ينْعى الجَواد و لم يُكمل الشَّوط بعْد

قُمْ من النَّومِ

امرأةٌ تشْتهِيك

تُزفُّ إِليك

ارتد الآن (مشْلحَك).

تنسَّف هذا العقال

أو

بهذا الكَفن

والثَّانية في قصيدةِ (**هواجس في طقس الوطن**)[2]:

قهوةٌ مرةٌ وصهيلُ جيادٍ مسومة، والمحامِيسُ في

ظهْرِ الخيمة العربيَّة رَاكعةٌ في الرِّمالِ وفي البالِ

كيف المطَاريش إنْ زهَّبُوا للرَّواح مطيَّ السَّفر؟

وكيف هي الأرض قبل المَطر؟

الاستخدام السِّياقي للفظ الجواد في الموضعِ الأول يُوحي بدلالةِ القوة والفتوة، ولكنَّها تُقابَل بالموتِ المُفاجئ.

أما الاستخدام السِّياقي الثَّاني بالإضافةِ للقوةِ فيُوحي بالعُروبة، وأنَّهما مُلازمتان للوطنِ العربيِّ، ولقد خصَّص الشَّاعر الجواد الذَّكَر ليدلَّ على القوةِ، وليتناسب مع صفةِ الوطن

(١) هواجس في طقس وطن ص ٤٥.

(٢) المصدر السابق ص ٦٦.

العربيِّ.

أمَّا لفظ (مهر) فذكره الشَّاعر مرَّة واحدة في قصيدةِ (**قمرٌ مكسور**)[١]:

غامضٌ ألاَّ تكُونِي ها هُنا
مرَّة أنتِ تكونِين فَرسْ..
فرسٌ تصهُل في روحِي..
وتدعُوني لكي أرسم مُهْر.
مرَّة.. أنتِ تكُونين قمرْ..
قمرٌ مكسور

الـــ (مُهْر) ابن الفرس وفيه دِلالة على الأملِ الَّذي يُولد مع الأبطالِ.

كما يُوحي بأن النِّساء الفلَسطينيات هن من يلِدن الأبطال.

وأما الغزال فهو: ولد الظَّبية.

ويذكرهُ الشَّاعر مرَّة بلفظ (غزال) في قصيدةِ (الفراشة)، وإحدى عشرة مرةً مؤنثًا بلفظ (الغزالة) في قصيدة (الغزالة) وتأتي بهذا العدد لأن الشاعر خصَّص القصيدة للحديث عن بيروت، وكون بيروت مؤنثًا ناسبتها هذه الصيغة.

ففي الأولى استخدمَ لفظ (غزال) مُضَافًا إليه الظِّل.

في **قوله**[٢]:

مَنْ أتَاح له أن يكون هُنا جالسًا
يلثُم في هدأةِ اللَّيل ما لم يكنْ قبلُ في شفتيها
خال البنفْسج يرقصُ في سهرٍ جَاهلي.
والفراشة تطْفُو على الماءِ...
وكان كظلِ غزالٍ يُغنِّي على ركبتيها.

ودِلالة ظِل الغزال الخِفة واللُّطف من خلالِ القرينة اللُّغوية (يُغنِّي).

أما ورودها بلفظٍ مؤنث **كقولهِ**[٣]:

---

(١) الغناء على أبواب تيماء ص ٤٥.

(٢) زيارة ص ٥٤.

(٣) الغناء على أبواب تيماء ص ٣٢.

الغزالة في شَركٍ
والسُّيوفُ الصَّقِيلة ما غادرتْ غِمدها
واللَّيالي طوال طوال
والغزالة قائمة في القِتال
وقائمة بين نارين
كلٌ يُساوم في لحمِها

واللَّفظ الثَّالث **قوله**(١):

كأنَّ العيُون إذا مَا رأتْ في المنامِ الغزالة
تُنكرها ثم تُخبرها
أنَّ للحُلْم تفسيره العربيَّ
كان للسيف حدٌّ ولكن طواه العطب
حطبٌ في حطبْ
ظَلَلتَنَا الإِذاعَات والقوم يشْووها باللَّهبِ

والرَّابع **قوله**(٢):

وصُحتُ بريحِ البرَارِي
أُعِيذُ الغزالة منكِ

والخامس **قوله**(٣):

حين تصَافيتُ بالحُزنِ.. صُحتُ
أيَا نار إِنِّي أُجِير الغزالة مِنكِ

والسَّادس **قوله**(٤):

حين تصَافيتُ بالحُزنِ.. صُحتُ
أيَا نار إِنِّي أُجِيرُ الغزالة مِنكِ

---

(١) الغناء على أبواب تيماء ص ٣٢.
(٢) المصدر السابق ص ٣٢.
(٣) المصدر السابق ص ٣٢.
(٤) المصدر السابق ص ٣٢.

والسَّابع **قوله**[١]:

للرَّملِ
دعْ ساقها تركُضُك
ثم لا تنْغرس
إنَّ الغزالة في الرَّمل سيقانها
والرَّمل شَواظُ لَهَب

والثَّامن **قوله**[٢]:

كُلَّما صِحتُ بالصَّخرِ
إنَّ الغزالة تعطُشُ
والماء شحت به الأرض

والتَّاسع **قوله**[٣]:

إنَّ الغزالة في رقعةٍ كالأصابعِ

والعاشر **قوله**[٤]:

كُلُّ عامين تغدُو الغزالة
ذنبًا يُمارسهُ الأهل
ما ارتكبتْ ما يُذِل
سِوى أنَّهم
شرَّدُوها إلى الأرضِ
في الأرضِ
ثم غدتْ
مُلْصقًا
وشِعارات عالية في الخَبَب

(١) الغناء على أبوب تيماء ص ٣٢.
(٢) المصدر السابق ص ٣٣.
(٣) المصدر السابق ص ٣٣.
(٤) المصدر السابق ص ٣٥.

وحينًا مُظاهرة لِلصُّراخِ ونافذةٍ لِلخَطْب

والحادي عشر **قوله**[١]:

يَا زمان المهَانات

هذِي الغزالة

قدْ تُشْعلُ النَّار في ثوبِها

وثِيابِ العربِ

ذَا زمان اللَّهب

ذلك أنَّ قصيدة الغزالة تحكِي معاناة بيروت من الحِصارِ الإسرائيلي، فالمعنى العَام لِلقصيدةِ هو الحصار، وأَطلقَ الشَّاعر اسمَ الغزالة على بَيروت؛ وذَلك دِلالة على الجَمَالِ والبَرَاءةِ، فاستخدام الشَّاعر للفظِ الغزالة في موضِعها العاشر يُوحي بالظُّلمِ والعُدْوانِ، الَّذي وقعَ على هذا الكَائن اللَّطيف، ولا سيما أن الغزالة رمز للأمنِ والقداسةِ، فقد كانَ الغزالُ مقدّس عند العَرب الجَاهليين، ويُشبِّهُون النِّساء الجميلات به[٢]، وهي بذلك العُدوان فقدتِ الكَثير من صفاتِها كالجَمالِ والأمنِ، وقداسة الدَّم الَّذي اعتُدِي عليه.

وهي عنوان للصَّبرِ والجَلَد؛ ولِذلكَ يُطْلق عليهَا سفِينة الصَّحراء لقوةِ تحمُّلِها.

وكانت الإبل ومازالت ذات أثر كبير في الأدب العربي، فهي محط عناية الشعراء، فلقد أعطى الشعراء أجمل الصور الشِّعرية التي تتحدث عن علاقة العربي بناقته، وقلَّما تخلو قصيدة من ذِكر صفاتها وأهميتها، فهي تعدُّ من أثمن المقتنيات لدى العربي[٣].

وردَ ذِكرُ الإبل في هذا الحقل مرَّتين، الأُولى بصيغةِ اسم جمع المُذكَّر، والثَّانية بصيغةِ اسم جمع المؤنث.

الصِّيغةُ الأُولى في قصيدةِ (**القرين**)[٤]:

أَتَذكُر إذْ كنتَ تَسْرحُ بالإبلِ يَا صَاحِبي

---

(١) الغناء على أبواب تيماء ص ٣٦.

(٢) ينظر: الأساطير والخرافات عند العرب، محمد خان، ط١، (دار ناشرون، ١٤٣٨هـ)، ص ١٧١.

(٣) ينظر: الإبل في القرآن والأدب العربي (العصر الجاهلي نموذجًا)، يحيى معروف، ع ١٢، (مجلة العلوم الإنسانية، ٢٠٠٥م)، ص ١٠٣.

(٤) زيارة ص ١٧.

وأنَا لاَ أذود عنِ الإبلِ إلاَّ السَّرابْ
كَيْمَا نرَى في البَعيدِ بلادي
بلادي.. بلادي
لَمْ يعُدْ للقصيدةِ حادٍ
فقُمْ يَا محمَّدْ
قُمْ يَا محمَّدْ

أمَّا الثَّانية فَذكَرَها في قصيدة (**كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس**)[1]:

اصْعدْ يا حبَّةَ قلبي، اصْعدْ
اصْعدْ كَي تَنْفُضَ عن عَينَيكَ غُبارَهُما فَترَى..
وتَماسَكْ إن كُنت ضَعيفًا، ساقُكَ تَسْنُدُ سَاقكَ.
وذِراعَاك تُمدَّانك بالعزْمِ، ووجْهك ينْضَحُ بالماءِ إذَا
مَا أصْبَح بين الماءِ وبيْنكَ قافلة من نُوق

وردَ ذِكر الإبل بصيغةِ اسم الجمع عندمَا يَسْترجعُ الشَّاعر ذكرياتِه مع صديقِه (مُحمَّد) ويذْكرُ حالته مع الإبل، وأنَّه يمنعها أنْ تذهب لِلسَّراب، وفيه دِلالة على أنَّ الشَّاعر دافعَ عن شعرِه حتى يَبقى ولا يَزول كالسَّراب، وهذه إشارة لما تعرض له المنهج الحداثي وأتباعه من هجوم في بداياته ومحاولة منع انتشاره.

أمَّا (النُّوق) في الموضعِ الثَّاني فدلَّت على القُوةِ في المنْعِ، فالشَّاعر يَطْلبُ من ابنِ الصَّحراءِ أن يتَماسك ويُقاوم كُل الصُّعوبات الَّتي تمنعه من التَّطورِ، والتَّغييرِ الإيجابي.

وردت الطُّيور بعدةِ ألفاظ، فقدْ وردَ بلفظٍ عام (الطَّير) ، وورد بتسميةٍ خاصة (حمام، عُصفور، البُوم، الطَّاوس، الشَّاهين) .

أما وروده بلفظ عام فهو يرِد في موضعين، الأول في قصيدةِ (**الغزالة**)[2]:

أمْسَى عليلاً وقد جئتُه بالطَّبيبِ فأَفتى بأنَّ التَّغرُّبِ مهْلَكة
والهَوى قاتل والقُفُول إلى

(١) هواجس في طقس الوطن ص ٧.
(٢) الغناء على أبواب تيماء ص ٣٩.

بلدٍ سَوفَ يأْويهِ من سَقم، فلْتعُودوا به
ولْيشَمَّ تُراب الشَّمال يضْمد ما اعتلت من أَثْله
ولِيرُدَّ على بَردِهِ ثوبه وليعُسَّ بساتِينه، راكِضًا
في طُفُولتِهِ يتَمنَّى من النَّخلِ تمرًا، ويُفسِحُ
للطَّيرِ عُزلتُه ثم يرشُق ماء الشَّعيب بأغنيةٍ لمغنٍّ
فقِير.

في الأبياتِ السَّابقة يذكُر الشَّاعر ألَم الهِجرة من الوطنِ لبلدٍ آخَر، وما يُصيب المغْترب من شوقٍ وحنين لوطنهِ، ودلَّ على ذلك القرائن اللُّغوية (التغرُّب)، و (الَهوى)، و (فلتعُودوا بِهِ).

وبذلكَ تكون دِلالة الطَّير هي الهِجرة عن الوطنِ.

أما الموضع الثَّاني ففِي قصيدة (**القرين**)[1]:

ينَامُ المغَنِّي على الرَّمل يكتبُ معْناه
حتى يُسوي تضَاريسه من جَديد
أو أنَّه سَوف يحفرُ في قلبِهِ عن مَعانٍ تَعازَفُها الطَّير ذاتَ
نَهَار

الشَّاعر هُنا يتَساءل هلْ موت صديقه مثل النومِ على الرِّمال للتأمل واستحضار المعَاني، أمْ أنَّها موتةٌ حقيقية لِلجسد فقط، أمَّا قصائده فسَوف تتناقَلها الطُّيور.

وبذلكَ تخرجُ دلالة الطَّير هُنا إلى نقلِ الأخبارِ والألحانِ، وكمَا هو معروف عن بعضِ أجناس الطُّيور نقل الرَّسائل كالحَمام الزَّاجل، ونقل الأخبارِ كمَا عُرف عن الهُدهد، وبعضها يتغنى بصوت جميل، وهذا يناسب كلمة (تعازفها) فقد دلَّت على معنيين النقل والتغني فلبعض الطير صوت جميل.

وهذه دِلالة على إعجابِ الشَّاعر بقصائدِ مُحمَّد الثبيتي، فهي مخلدة رغم موتِهِ وذلك عن طريق تناقلِ النَّاس لها.

وأما الطيور الَّتي وردَ ذِكرها بالاسمِ فهي: العصَافير، والحمَام، والبُوم، والطَّاوس،

(١) زيارة ص ١١.

والشَّاهين.

العصافير:

وردَ ذكرها ثلاث عشرة مرَّة، ووردتْ بثلاثِ صيغ، هي الجمع، والمثنَّى، والمفرد.

فبصيغةِ الجمع مرَّتين في قصيدةِ (**هواجس في طقس الوطن**)[١]:

حِين يطُولُ النَّوى
خَاشعًا من مُحياكَ يا وطنًا نتَعَالى به، غيْمنَا إذْ
يجُفُّ بِنَا الورد، سلْوتنا في مساءِ التَّغرُّبِ في
الصُّبحِ ورْدتنا ورغيف الفقير، وأنتَ البسِيط
البسِيط فقُلْ لِلعصافير إنَّ الفَضاء مَديحُ اتِساعٍ
لِعينيكَ كي لا تطير، فإنَّ العصَافير خائفة، فكُن
وطنِي مُمعنًا في الهدوءِ لكي تعْتلِي ذِرْوتك.
وكُنْ في المساءِ حنِيًّا عليها لِكي تْمنح السِّر لكَ.
لكي تمنح السِّر لكَ.
سماءٌ لنَا وسماواتٌ لَك.

والثَّالث في قصيدةِ (**حمدان يعزف على النهر**)[٢]:

يُقاوم حمدان بعض النُّعاس الخفِيض
ويهبْطُ في الماءِ كي ينتقِي نايه
من جوادِ
القَصب
يُسمِّي منافِذه
لحنَه
ثم يبْدأ في حزنِه
زَخّةٌ من عصافيرَ سُود

(١) هواجس في طقس الوطن ص ٦٨.

(٢) الغناء على أبواب تيماء ص ٥٩.

وفي قصيدةِ (**قصائد البهو**)[١]:

مدنٌ، كيف من زُجاج؟
ومرَايا من الحجر
ومناقِير لا تُباعْ
وعصافير تُشْتَرَى

أمَّا الموضع الرَّابع فيجْتمع فيه صيغة الجمع مع المُفرد، وذلك في قصيدةِ (**وجدان**)[٢]:

ووجدان كانتْ هُناك تُلاعِبُ عصفورها في حذَر
وتسْقِيهِ ماء الحياة و لمْ تدرِ أنَّ الطُّغاة سيُسقُونهَا من شَرابٍ
أسِن.
ووجدان كانتْ هُنا – قرْب هذا الجِدار – تُحدِّثُ عُصفُورها
عن دُروسِ
الصَّباح وعن حُلم أمْس الَّذي ما رأتْ مثْله في المنامِ:
كانتْ تطِيرُ إلى أُفُقٍ
أخْضر وسِربِ عصافيرَ بيض يُشاركُها في الدُّعاءِ لهَذا
الوطن.

وفي قصيدةِ (**كان اسمه خالد**)[٣]:

وكانَ هُناكْ
مُنكفِئًا كانْ
يَا بادرة القَمح
تتَقاطرُ فيكِ عصافير الأرض
ملفوفٌ بثيابِ العيد البيضاء
يسألُكَ العُصْفور الدَّوري الأبيض
هلْ كُنت مَليحًا مثلَ الصُّبحْ

(١) هواجس في طقس وطن ص ٣٢و ٣٣.
(٢) زيارة ص ٣٠.
(٣) هواجس في طقس وطن ص ٥١.

شهيًّا مثل التِّين

ويُحيْلُ الموضْع المعجَمي لصيغةِ الجمع (عصافير) إلى الكثرةِ والاجتماعِ بعضِهِ مع بعض على اختْلافِ الأحوال، وذلك من خِلالِ القرينة اللُّغوية (خائفة)، (تُشترى)، (بيضَاء)، (سُود)، (الأرض) فيُوحِي هذا الاستخدام باتحَادِ هذه الجماعة في كلِّ الظُّروف.

الخوف، وسلْب الحريَّة، والتفَاؤل، والبراءة، والحُزن، والذُّل.

أما ورود لفظ (العَصافير) مثنًّى فقد وردَ مرَّة واحدة في قصيدة (**قمرٌ مكسور**)[١]:

ما أجملَ لو نُصبح عُصفورين لِلزينة.. حناءً لِكفي الصَّغيرة
فِنْجانين من بُن الصَّباح نكون
مَا أجمل لو نُصبح عُشبًا والنَّدى يرسمُ في جَفنيه أسْرار
العُيون.

استخدام الشَّاعر لِلسِّياق المُعجمي (عُصفورين) يُوحي بدلالاتٍ كثيرة منها الحُب، فالحب له طرفان المُحب والحبيب، ودلَّ على الجمال من خلال القرينة اللُّغوية (لِلزينة) وبذلك يُعبِّر الشَّاعر عن رغبته في الاجتماعِ مع من يُحب.

أما ورودُها بصيغةِ المفرد فوردتْ مرَّة واحدة بصيغةِ المفرد المُذكر (عُصفور) ، وذلك في قصيدةِ (**وجدان**)[٢]:

ووجدان كانتْ هُنا – قُرب هَذا الجدار – تُحدِّثُ عُصفورها
عن دُروس
الصَّباح وعن حُلُم أمس الَّذي مَا رأتْ مِثله في المنامِ:
كانتْ تطيرُ إلى أُفُق
أخْضر وسِرْب عصافير بِيض يُشاركها الدُّعاء لهذا
الوطن.

ويدل لفظ (عصفور) مفردًا مذكَّرا على الوطن (فِلَسطين) ، والأُفق الأخْضر والعصَافير البِيض دِلالة على المملكة العربية السعودية[٣]، ووقُوفها بجانب فِلَسطين.

---

(١) الغناء على أبواب تيماء ص ٤٩.

(٢) هواجس في طقس وطن ص ٣٠.

(٣) سيأتي تفصيل لذلك في معجم الألوان، في الصفحة رقم [٩٦] .

أمَّا الموضع الثَّاني لِلفظ (عُصفور) فجاءَ مفردا ومُؤنثًا في قصيدةِ (**فضة تتعلَّم الرَّسم**)[١]:

فضَّةُ الآن ترسُمُ قابلةً ونساءً، وأنفًا وأذنًا وعينًا
ثم ترسمُ مدرسةً وأسرةَ نومٍ وترسمُ خطَّين
وعصفورة بين خطٍ وعين

الاستخدام المُعجمي للفظة (عصفورة) بصيغة المفرد المؤنث يُوحي بالوحدة والضَّعف، والفقد ومُخالفة المُعتاد، فالعربي في البلاد المحتلة يُواجه الصُّعوبات وحدَهُ، ويحتاج لِلمساعدة.

الحَمَام:

أمَّا الحمام فيدلُ على السَّلام، خاصة الحمامة البيضاء، فهي رمز السَّلام والإحساس بالأمن والطمأنينة، كدلالة حمام الحرم.

وذُكر بصيغة الجمع (حمام) في قصيدة (**نجمة الحبر**)[٢]:

لنَا في الحَمَامِ
هديل اثْنتَين
ولَكِنَّ دمْعَهُما قد تحجَّر

لاستخدام الحمام دلالة على شدة الحزن، (دمعهما قد تحجر) فالدموع فيها تنفيس عن حزن القلب، وتحجرها وعدم مشاركتها لهذا الحزن يُعد أشدَّ مرارةً وقسوةً وشعورًا بالوحدة.

وقصيدة (**فاطمة**)[٣]:

هي يَا ناس
أمْلَحُنَا
يُدلِّلُها الأهل، يُعطُون أسماءَها لِلحمام

وللحَمَام دِلالة هُنا، وهي أنَّ فاطمة تحمِل بعضًا من صفاتِ الحَمام وهي السَّلام؛ لِذلك يُطلقون اسمها على الحمام.

وفي قصيدة (**زيارة**)[١]:

---

(١) هواجس في طقس وطن ص ١٦.
(٢) زيارة ص ٥١.
(٣) هواجس في طقس وطن ص٥٧.

أما وقد طار الحمامُ على رؤوس النخل
فأقول: سلِّم يا حمامُ على صحابي
وكأني إمَّا أصختُ السَّمع أرهف بوح ضحكتها
الخفيضة..
في إهابي
فأقولُ سَلِّم يا حمام

أما دلالته في هذه الأبيات أنه ناقل للخبرِ، فالشَّاعر يعبِّرُ عن شوقِهِ بالسَّلام الَّذي ينقُله الحمام للحبيبة.

أمَّا استخدام لفظ (حمامة) بالمفرد المؤنث فقد جاء في قصيدتين، هُما (**الحجر**)[٢]:

مَنْ شَافَ الأَغانِي؟
ومَنْ طارتْ بداخلهِ الحَمَامة؟

فالحمامة بهذهِ الصِّيغة تدل على الحُرِّية الَّتي يطلبها كلُّ إنسان، ولا سيما من سُلبت منه.

والثَّانية في قصيدة (**وطن، حبل وامرأة**)[٣]:

ولدٌ على كفّينْ
بل كفٌّ على كفِّ
والحبلُ ملتفُّ
وسنابكي سُرقت
والنائمون أنا
صحبي
تواريخ البلادِ المستريحة فوق غصنٍ سوف ينكسرُ..
إذا نهدتْ على أغصانها وبكتْ حَمَامة
وتوسَّلتْ للطَّلحِ أن يمضِي بها نحو انتحار القَمح
في تلكَ الرَّحى..

---

(١) زيارة ص ٨.
(٢) هواجس في طقس وطن ص ٤٢.
(٣) المصدر السابق ص ٥٩.

ولهذا الاستخدام دلالة الضَّعف والحزن، فجاءت الصِّيغة مفردة وحالها البُكاء، وهو بذلك يصِفُ حال البلد الَّذي سُلبَ وبَقِي لأهله البُكاء فقط.

الطَّاوس:

أما ذكر الطَّاوس «وهو طائر جميل الشَّكل، يُضرب في المتكبِّر»[١].

فقد ذُكِر مرة واحدة في قصيدة (**كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس**)[٢]:

هَمَسَتْ في أُذُني الصَّحراء وأنا في المَهْد بأنَّ
الشَّمس ستمنَحُني يومًا نافذةً كي أصعد، أنفُضُ عن
عينيَّ غُبارهما فأرَى الطَّاوس يتيهُ على الإنسانِ ويخْتال.

ولاستخدام الطَّاوس دلالة وهي الصُّعود وتحقيق الطموح متى ما مُنح الفرصة.

البُوم:

والبُوم كذلك ذكرهُ الشَّاعر مرَّة واحدة في قصيدةِ (**قصائد البهو**)[٣]:

لا تُمرِّي فبينَنَا
سَبعُ دُورٍ مُهدَّمهْ
ينهضُ البُوم فوقَها
لحْنُ نَايٍ مُحطَّمهْ

البُوم «طائرٌ يسكُنُ الخراب، ويُضربُ به المثَل في الشُّؤمِ، وقُبحِ الصَّوت والصُّورة»[٤].

ودلالة استخدام البُوم هنا الخراب والدَّمار الَّذي لحِقَ البلاد والسَّبب في ذلك الاستعمار.

أمَّا (الشَّاهين) فهو «طائرٌ شديد الضَّراوة على الصَّيد»[٥].

ووردَ مرَّة واحدة في شعر الصيخان، وذلك في قصيدة (**القلطة**)[٦]:

---

(١) معجم اللغة العربية، أحمد مختار، ص ١٣٨١.

(٢) هواجس في طقس الوطن ص ٩.

(٣) المصدر السابق ص ٣٣.

(٤) معجم اللغة العربية المعاصرة، أحمد مختار، ص ٢٦٥.

(٥) المرجع السابق ص ١٢٤٤.

(٦) زيارة ص ٢٦.

ثمَّ كمْ صحراء أحتاج لِكي أنقضُّ كالشَّاهين، أُنْشِدُ في
القلطة[١] عن
أرضِي وخوفي أَنْ تميدَا
وأثْقُلُ (مسْبَاحِي) من يُمنى ليُسرى.

ودلالة الشَّاهين هُنا هي قدرة الشَّاعر الفَائقة على المحاورة والمبارزة بالألفاظ، فهو ينقضُّ على المعنى كانقضاضِ الشَّاهين على الصَّيدِ.

حقْلُ الحشَرات:

في هذا الحقل يذكُرُ الشاعر نوعًا واحِدًا من الحشراتِ، وهي الفراشة لفظ «الفراشة يُطلقُ على كُلِّ رقيق»[٢].

بلغت نسبة هذا الحقل ٢٪، وذلك بنحو خمس مرات، ثلاث منها بصيغة المفرد، ومرَّتين منها بصيغةِ الجمع في قصيدةِ (**صورةٌ غير شخصية**)[٣]:

ولي فراشَاتي..
أُمرِّرُ جَبهتِي في نَارِها.. وأُبدِّلُ الألوانَ..
لي عَدَلِي ومَيْلِي.
هَذَا أنَا مُذْ رفْرَفَتْ بيضاء في رُوحِي..
وقَالتْ لِي أقِلَّ هَذَا السَّواد..
من العِبَاد.. ومِنْ سبِيلِي.

فالفَراش كائن مُتحول من يرقة بشعة الشَّكل إلى كائن جميل رقيق ذي ألوان بديعة، وقوله: (أمرر جبهتي في نارها) كناية عن تحمُّل الصِّعاب وخوض التجارب، (أُبدِّل الألوان) دلالة على القدرة على التغيير، (أقِلَّ هذا السَّواد) تغيير نمط الحياة القاتمة، وهكذا تضافرت كلمات المقطع للدلالة على التجدد والحُريَّة.

ومُفردةً في قصيدةِ (**الفراشة**)[٤]:

---

(١) القلطة: فن من الفنون الشعرية المعروف حاليًّا باسم (المُحاورة) وهي سجال شعري مرتجل يدور بين شاعرين.

(٢) معجم اللغة العربية المعاصرة، أحمد مختار، ص ١٦٩١.

(٣) زيارة ص ٥٠.

(٤) زيارة ص ٥٣.

هنا.. حيث لا فتنة تتجلّى سواها
هنا ثمّ قلبي
حيث المليحة تحثو على مرفقيها تشمّ البنفسجَ
والليلُ طيّر حول يديها فراشاتِه
والنَّدى يتفسَّحُ في مقلتيها..
وأنا جسدٌ غارقٌ في غياهب نعمى
وأيامه لا تعدّ بساعاته..
بل بما يتنفسه من رذاذٍ بهيّ.. على ساعديها
ومن ذا سيحملُ قلب الفتى كي يريها
غَاضَ البنفْسَج في الماء..
وارتفعتْ كالفراشة تطفُو عليهِ ويحنُو عليها..
لم يكن ما يخبئه غير قلب عصي
وباح لها في الصباح بما في سريرته
وأعطته ما في يديها

وفي **القصيدة** نفسها[1]:

خال البنفسج يرقص في سهرٍ جاهلي.
والفراشة تطْفُو على الماءِ..
وكانَ كظِلِّ غزالٍ تُغنِّى على رُكبتيْهَا

وأيضًا **قوله**[2]:

الفراشة غابةُ ذكرى
كُلَّما أقبلَ اللَّيل.. عادتْ إِلَيه.. وعَادَ إِليها

وبصيغةِ الجمع في **قوله**[3]:

هنا.. حيث لا فتنة تتجلّى سواها

(١) زيارة ص ٥٣.
(٢) المصدر السابق ص ٥٤.
(٣) المصدر السابق ص ٥٣.

هنا ثمّ قلبي
حيث المليحة تحثو على مرفقيها تشمّ البنفسجَ..
واللَّيل طيَّر حولَ يديْها فراشَاتِهِ
والندى يتفسّحُ في مقلتيها..
وأنا جسدٌ غارقٌ في غياهب نعمى
وأيامه لا تعدّ بساعاته..
بل بما يتنفّسه من رذاذٍ بهيّ.. على ساعديها

في استخدامِ لفظ الفراشة في صيغة المُفرد دِلالة على مقاومة (المليحة) لأجل التغيير والحصول على الحرية فهي كالفراشة في خفتها ورقتها.

أمَّا في الثَّالثة فهي ملْجأ وأمان ودلَّ على ذلك القرينة اللُّغوية (عادتْ إليه).

أمَّا في صيغةِ اسم الجمع فتدُلُّ على الأملِ والسَّعادة وذلك من خلال القرينة اللُّغوية (حول يديْهَا). (رُوحي).

حقلُ النبات:

ويشْملُ هذا الحقل النباتات على سطحِ الأرض

ويُلاحظ بعد إحصاء هذا المُعجم تَكرَار الشَّاعر لأربعِ مُعطيات مُعجمية هي: الرِّمال، والماء، والمطر، والحجر، وبلغت نسبته ٥٥٪.

والشاعر يتمسّك بالبيئة الصحراوية في استعماله لهذا الحقل.

أمَّا الأشجار فإنَّها كثيفة مُعجميًّا بشكلٍ عام، وردتْ لفظة (شَجر) ما يقارب تسع مرات، بينمَا ترِد أنواعٌ كثيرة لها، فذُكر الورد أربع مرات، و (البنفسج) و (العوسَج) و (السِّدر) مرّتين، و (عودُ الغَضَا) مرّة واحدة.

ومِنها ما ذكرهُ مرَّتين (النَّعناع، والصَّفصاف، والقمح، والزَّعفران).

ويذْكرُ (شقائق النعمان، الأوركيد، البُن، والعِنب، والسَّفرجل، والنَّفل، والُخزامَى، والصَّبار، والسَّوسن، وسنابُكِّي، والتِّين، والقُرنفُل، والوسَن) مرَّة واحِدة.

حقل الأرض والفلك:

الرِّمال:

يُلحُّ الشَّاعر على ذكر الرمال، إذ يستدعي هذه المفردة في (اثني عشر موضعًا معجميًّا، ومنها ما ورد في قصيدة (**الغزالة**)[١].

وصحت بريح البراري
أعيذ الغزالة منك
للرَّمل
دع ساقها تركضك
تم لا تنغرس
إنَّ الغزالة في الرَّمل سِيقانُها
والرَّمل شواظ لهب

وهُنا يدلُّ على الوضع الخطر الَّذي سيطرَ على الغزالة حتى كادتْ تختفِي بانغراسِ سيقانها في الرَّمل، وذلك دلالة على الوضع المؤلم الَّذي طالَ بيروت إبَّان الحِصار.

وفي **القصيدة** نفسها[٢]:

والرَّمل شواظُ لهبْ

يصفُ الشَّاعر الرَّملَ الَّذي تنغرسُ فيه سيقان الغزالة، فهو رمل حار جدًّا ويدلُّ ذلك على نيران العدو الَّتي نالتْ من بيروت.

وفي ذلك كله دلالة على مشاعر الخوف والشَّفقة الَّتي تملَّكت الشَّاعر على بيروت.

وفي قصيدة (**هواجس في طقس الوطن**)[٣]:

أعطنا بصرًا كي نراك، وأوردةً كي تمرّ بنا، فيه نلقى مساءً جميلاً، قرنفلةً في عرى ثوبك الأبيض
المتسربل ضوءًا لنمشي أيا أيها الوطن المتعالي إذا ما ارتدانا الظلامُ إليك.
خذ يدينا إذًا صُفنا.. وأقمْ يا إمام الرِّمال صلاة

(١) الغناء على أبواب تيماء ص ٣٢.
(٢) الغناء على أبواب تيماء ص ٣٣.
(٣) المصدر السابق ص ٦٧.

التَّراويحِ فينا، مقدَّسةً أن تَظَلَّ لنَا شامخًا كالنَّخيل.

الَّذي لا يموت..

واضحًا كالطفولة، كالشمس ثم أعطنا جذوةً حيّةً في الفؤاد الخليّ لكي يصطفيك.

يستمر الشاعر في مخاطبة الوطن خطابًا يمتزج بالحب والفخر (شامخًا) ، (المتعالي) ، ووصفه بـــ (إمام الرمال) ، فهو قادر على توحيد صف أبنائه، وعلى أن يأخذ بأيديهم لمافيه مصلحة لهم وله، وفي هذا الوصف يربط الشاعر الوطن ببيئته الصحراوية (الرمال) .

الحجر:

ضمن حقل الأرض يبرزُ الحجر بدلالاتٍ مُختلفة في عدةِ قصائد، أولها قصيدة **(الحجر)**:[١]:

هو الحجر الفلسطِينيّ

سيِّدُ وقْتنَا هَذا

ويقول[٢]:

هو الحجر الفلسطِينيّ

سيِّدُ مَنْ يجِيء، ومَنْ يروح، ومَنْ سيصْرُخ بين

مبنى الأمن والفِيتُو

وقوله أيضًا[٣]:

تحدَّثَ مرَّة الحجر الفلسطِينيّ يسألُ جارَهُ العربَّي:

هلْ مرَّتْ بسمعِكَ قصة الحجر الفلسطِيني؟

وقوله[٤]:

هُو الحجر الفلسطِينيّ: زادُ الكفّ، رقمَ حسابِها

السِّري، تاريخٌ نحو أبواب البلاد دَقَّ.

أقواهَا وصاحَ بهِ أنَا الحجر الفلسطِينيّ.

---

(١) هواجس في طقس وطن ص٤١.

(٢) المصدر السابق ص ٤١.

(٣) المصدر السابق ص ٤٢.

(٤) المصدر السابق ص ٤٣.

وأيضًا[١]:

أُحبُّكِ يا حديث الأرض
أول الإسراءِ أنتِ وآخرُ الإسراءِ: إسراء
الحجارةِ للحجارةِ، والسُّيوف قِلادة
من رفْض.

وقوله[٢]:

هلْ تكفِي الحجارة يَا زمان الوصل
بين دمائِهم والأرض؟

أيضًا[٣]:

ويمسخنا زمانك أيُّها (الفِيتو).
يُحولُنا إلى حجرٍ بليدٍ ليسَ يُشبه ذلكَ الحجر
الشَّهيد.

ذكرَ الشَّاعر لفظ (حجر) اثنتي عشرة مرةً في قصيدةِ (الحجر)، جاءَ اللَّفظ مضَافًا لِفلَسطين خمس مرات.

تجاوزَ الحجر معناهُ المعجمي إلى معنًى آخر، فهو حجر ثائر ومقاوم للأعداءِ شارك في الثورة والمقاومة، وله ميزة عن كُلِّ الأحجار، وهي وجوده على أرضِ فِلَسطين أرض الإسراءِ، وهو بمثابةِ السَّلاح لِلمقاوم الفلسطِيني الَّذي يُدافع عن بلدِه، فالحجر هنا له دلالة تختلف عن دلالة الثبوت، إنه حجر دبّت فيه الحياة، فهو سيِّد هذا الزمان في هذا المكان.

إنّه حجر متمرِّد مُشارك في الثورة، ومُعاتب وقصّاص لتاريخ المقاومة.

ولفظ (الحجارة للحجارةِ) وترجع الحجارة لدلالتها الحقيقية؛ ليقذف بها من هم على شاكلتها من حيث القسوة والجمود.

والحجر كذلك يدلُّ على الجُمودِ والتبلُّد وعدم التَّفاعل مع الأحداثِ والأصوات حوله (يحولُنا

---

(١) المصدر السابق ص٤٣.

(٢) هواجس في طقس الوطن ص ٤٢.

(٣) المصدر السابق ص ٤٣.

إلى حجرٍ بليدٍ ليس يشبهُ ذلكَ الحجر الشَّهيد) ، ودلالته هي أنَّ الفيتو[١]، بقراراتهِ ضِدَّ القضية الفِلَسطينية يحولنا إلى مُتبلدين غير متفاعلين، وكأنَّنا أحجار تفتقد المشاعر والأحاسيس.

وفي قصيدةِ (**حنين**)[٢]:

هُنَا أول السَّطر
أسْرجَ في البالِ فانوسُ قلبي لهذا الحصَى الَّذي يتجمَّعُ في
وطنِي
وأُنير ضَواحيَه
ضاحيةً.. ضاحيَهْ
لهذا الحصى الَّذي يرفِدُ السَّاقِيَهْ

ويردُ ذكر لفظ (الحصَى) في قصيدةِ (**هواجس في طقس الوطن**)[٣]:

وهذا الحصى شَرِهُ ما طَوتْهُ القوافِل من زمنٍ ثمَّ
كيفَ النَّوى إذْ يطولُ بِنا.

ويخرجُ لفظ الحصى من معناهِ المُعجمي إلى إنسان يشتاقُ أنْ تمرَّ بهِ القوافل القديمة.

ويردُ ذكر لفظ (الصَّخر) في قصيدة (**الغزالة**)[٤]:

كُلَّما صُحتُ بالصَّخر
إنَّ الغزالة تعطِش
والماء شحَّتْ بهِ الأرض
إنَّ الغزالة في رُقعةٍ كالأصَابع
شَرَكٍ
نصبته لها الريح
والرِّيح يومًا جنُوبية

---

(١) وهو الذي يملك حق الاعتراض لقرار مجلس الأمن للولايات المتحدة الأمريكية، (الذي يتكون من خمس عشرة دولة)، ويحق له رفض القرار وإن كان مقبولاً لدول مجلس الأمن الأربع عشرة الأخرى.

(٢) الغناء على أبواب تيماء ص ٤١.

(٣) هواجس في طقس وطن ص ٦٦.

(٤) الغناء على أبواب تيماء ص ٣٣.

وليالٍ شمال
كلَّما صِحتُ بالصَّخر
هم ضيَّعُوها
يُراودُني الصَّخر بالصَّمتِ
يذْكُرني الصَّخر
يسرقُ ما في يدي
ويُسْلِمني لِصراخي
فيغُدو صُراخِي حَطَب

وفي موضعٍ آخر من **القصيدة**(١):

لقد ضيَّعُوني
وضيَّعني هذا الجماد الأصَمّ

في هذا الموضعِ يستخدمُ الشَّاعر لفظَ (صخر) بدلاً من (الحجر).

ودلالة ذلك أنَّ الشَّاعر يُكلِّم الصَّخر ويشرحُ له ما سيحِلُّ بالغزالة، ولكنَّه يتفاجأ بصمتِهِ أمام الصُّراخ؛ لأنَّه جماد، وتخرج دلالة الصَّخر المعجمية إلى دلالة أُخرى هي عدم الحِراك من بعض الأمم لمساعدةِ بيروت في حصارِها، والتزامهم بالصَّمتِ حتى ضاعتِ الغزالة.

ويردُ ذِكْرُ الصَّخر أيضًا في قصيدة (**انحدارات عاشق**)(٢):

لَكَمْ يُشبه التَّل وجْهِي.
لَكَمْ يُشبه الشَّيء أضداده
ذَا زمانٌ به نطقَ الصَّخر

ويخرجُ الصَّخر من دلالته المعجمية (الجمود)، ومن طبيعتِه إلى دلالةِ أُخرى، وهي شدَّة الكَرْب (في الحياة)، والقرينة اللُّغوية (نطق) دلَّتْ على أنه تجاوزَ الحدَّ في الكِتمانِ والصَّبر.

(١) الغناء على أبواب تيماء ص ٣٣.
(٢) هواجس في طقس الوطن ص ٤٥.

الماء:

وردَ ذكْر (الماء) بدلالتِه المُعجمية وأحيانًا يخرج عن الدِّلالة المعجمية لِمعانٍ أُخرى.

ويردُ في قصيدةِ (**هواجس في طقس الوطن**)[١]:

بعد الغبار تغني السماءُ لنا أغنيهْ

تصُبُّ لنَا الماء في عطشِ الكَأس

أُغنية السَّماء هي المطر، فالماء لم يخرج عن دلالتِه المُعجمية وهي إرواء العطْشان، ولكن حملَ دلالة الفرَج بعد الشِّدة، فماء المَطر جاء بعد الغُبار الذي لحق حتى الجماد (الكأس) الذي عطش للماء للكائنات الحية، فالمطر أغنية تُريح النفس بعد ما لاقت من الشِّدة.

وفي قصيدةِ (**وجدان**)[٢]:

وجدان كانت تلاعبُ عصفورها في حذر

وتسْقِيهِ ماء الحياةِ و لمْ تدرِ أنَّ الطُّغاة سيسقُونها من شرابٍ

أسِن.

الماءُ جاءَ مضافًا لِلحياةِ وخرجَ عن دلالتِه المُعجمية؛ ليدلَّ على الإصْرارِ في تعليمِ النَّشء الدِّفاع عن وطنه.

وفي قصيدة (**الشَّاعر**)[٣]:

ولهُ الماء مُذ مرَّتْ – خِفافًا غيمة وهلَّل أجْرَد.

يخرجُ الماء عن دلالتِه المُعجمية إلى دلالةِ الإلهام الشِّعري، فالُمبدع تلْهمه أشياء كثيرة، ومنها الطَّبيعة، والماء جزء منها، فهو مصدر إلهامٍ للشَّاعر.

وفي قصيدةِ (**بورتريه لامرأةٍ مُحبطَة**)[٤]:

أشكُو هِمَاج الماء في سِنِيني

كأنَّما المرآة أختي أشيرها في الأمر.

يحملُ الماء هُنا دِلالة مختلفة، وهي الحُزن ومرارة الحياةِ، والاضطراب فيها.

---

(١) المصدر السابق ص ٦٩.

(٢) هواجس في طقس الوطن ص ٣٠.

(٣) الغناء على أبواب تيماء ص ١١.

(٤) زيارة ص ٤٦.

حقلُ السَّماء:

حقل السَّماء يشملُ كُلَّ ما في السَّماء من شمسٍ وقمر، ونجوم وكواكب، وسَحاب ورياح وضَباب، وهذه الألفاظ وردتْ في دَواوينِ الشَّاعر الثَّلاثة.

ويخرجُ لفظ (السَّماء) عن دلالتهِ المُعجمية إلى دلالاتٍ، منها (الرِّفعة) في قولهِ في قصيدة (**هواجس في طقسِ الوطن**)[١]:

سماءٌ لَنا..

وسَماواتٌ أولُهَا أَنتَ، آخرها أَنتَ، وأَنتَ

لَنَا الضَّوء، إذْ يسْتديرُ الَحلَك

أمَّا لفظ (الغَيم) فَيخرجُ من دلالتهِ المُعجمية في كُلِّ السِّياقات الَّتي استخدمها الشَّاعر إلى دلالةِ (الأَمن).

كمَا في قصيدةِ (**هواجس في طقس الوطن**)[٢]:

خاشعًا من محَياكَ يا وطَنًا نتَعالى به، غيمنَا إذْ

يجِفُّ بِنَا الورد، سلْوتنَا في مساءِ التَّغرُّبِ.

وفي **القصيدة** نفسها[٣]:

تعِبتْ رمْلة في (النُّفود) فقُلتُ لكِ: القلب مُتكأٌ

والغمَام فلَك

وفي قصيدة (**وطن، حبل وامرأة**)[٤]:

كانتْ تُمُدُّ جناحَها للرِّيحِ وقَتئذٍ

أَنْ تستحيلَ الشَّمس فوقَ جناحِها طِفلاً، فتحملُهُ

وتدْخُلُ في الغَمَامةِ.

وفي قصيدة (**تلويحة لمليحة.. أخرى للمطر**)[٥]:

---

(١) هواجس في طقس الوطن ص ٦٨.

(٢) هواجس في طقس الوطن ص ٦٨.

(٣) المصدر السابق ص ٦٨.

(٤) المصدر السابق ص ٦٠.

(٥) المصدر السابق ص ٣٥.

مَرَّني الغيمُ وحيَّاني ومَرَّ
شَالني من جدَبِ هذِي الأرض..

فجميع ما سَبق دلَّ على الأمن، وأن الغيم هو من يحتوي من يمر به، وهو مكان آمن في كل الأحوال.

أما مفردة (الشمس) فجاءتْ تحملُ دِلالة، وهي الوضوح كمَا في قولهِ في **القصيدة**[١]:

واضِحًا كالطُّفولة، كالشَّمسِ

ويأتي القَمر بمعنى الحَنان كَمَا في قصيدةِ (**فاطمة**)[٢]:

وجَدوا في المكَان
قَمرًا نابتًا خَلْفَ حنَّائِها
قمرًا من حَنَان

ويأتي بمعنى الحُزن والأَلم كَما في قصيدةِ (**حمدان يعزف على النهر**)[٣]:

قمرٌ أزرقُ يتفتَّقُ عن جُرحِ حمدان

وردَ لفظ (المطر) في قصائِد الشَّاعر في مواضع كثيرة وكُلُّها خرجتْ عن دِلالتها المُعجمية إلى دِلالةٍ أُخرى منها الشَّجاعة والإقدام، ويتَّضحُ ذلك من خلالِ قصيدة (**حمدان يعزف على النهر**)[٤]:

مطرٌ ليس يثنيهِ شيء

المطر في هذا الموضع بمعنى الإقدام والإصرار في التقدُّم، رغم الألم (جرح حمدان) ، فلا شيء يعيقه ويثنيه عن هدفه، فكذلك كان حمدان (محور القصيدة) .

وقصيدة (**هواجس في طقس الوطن**)[٥]:

مطرٌ أشعلكَ
مطرٌ

---

(١) المصدر السابق ص٣٦.
(٢) هواجس في طقس الوطن ص ٤٥.
(٣) الغناء على أبواب تيماء ص ٥٩.
(٤) المصدر السابق ص ٥٨.
(٥) هواجس في طقس الوطن ص ٦٩.

أشعلكَ

وقصيدة (**تلويحة لمليحة أخرى للمطر**)[١]:

أحْيانِي مَطَر

أمَّا في قصيدةِ (**قصائد البهو**)[٢]:

مطَري قَبْلهُ ضَباب

فالمسِي الآن أوله

فجاءَ بمعنى الفَرَج بعد الشِّدة فالمطر يسبُقه الضَّباب وعدم الرُّؤيا.

وجميع هذه الألفاظ استخدمَها الشَّاعر ليعبِّر عمَّا يُجولُ في خاطِرِه ويجِيشُ في وجدانه.

وهذه الألفاظ ما هي إلاّ ترجمة لفكرةٍ في ذهن الشَّاعر سيطرتْ على كيانِه، ومنها حُبّ الوطن العربيِّ عامة ووطنه خَاصَّة.

فقد حول الشَّاعر ألفاظ الطَّبيعة إلى صورةٍ حية تتكلَّم وتُعاتِب، وتصرخُ وتفرح، وتحزن وتصْمت.

وأَلصَقَ بها صفات مثل الضَّعف والقوة، والذِّلة والرِّفعة.

فقد وظَّف الشَّاعر كلَّ هذه الألفاظ للتَّعبيرِ عن أفكارِه ومشاعرِه.

٢- مُعجم الألوان:

اللَّون من أكثرِ أنواع المعطيات جَلاءً في عالمِنا لارتباطِه بالأشياءِ، فالألوان تتمازجُ في أشكال غريبة لكي تُشكِّل عالم الشَّاعر، ففي العالم الرَّمزي تجدُ القمر الوردي، والعُشب الأزرق...[٣].

الألوان في الشِّعر ليست شكلية فقط كما هو معروف عنها، بل تحملُ دلالاتٍ عاطفية، وهي صورةٌ من صور التَّعبير عن أفكارِ الشَّاعر وانفعالاتِه.

---

(١) المصدر السابق ص ٣٥.

(٢) المصدر السابق ص ٣٢.

(٣) ينظر: بناء لغة الشعر، جون كوين، ترجمة: أحمد درويش، ط ٥، (الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٠م)، ص ١٣٥.

ويُقصد بهذا المعجم الألوان الَّتي وردَ ذِكرها في دواوينِ الشَّاعر كما في الجدول التَّالي:

اللَّون	السِّياق	القصيدة
الأخضر	كانتْ تطيرُ إلى أفُقٍ أخضر	وجدان
	فنَما شجَرٌ أخضر	فاطمة
	وأَخْرِجُ من شجرٍ أخضر	حنين
	وعليَّ قماشٌ من سندسٍ أخضر	كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس
	إلاَّ من ضحكتِكَ الخضراء	كان اسمه خالد
	ظلّ خضرتها...	زيارة
	أخضر رَطْب...	كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس
الأسْود	وقالتْ لي أقِلَّ هذا السَّواد..	صورة غير شخصية
	ولهُ الشِّعر مذْ تدلَّت قوافٍ نُولِ من الصُّوف أسودْ	الشَّاعر
	ونسَائي عُبي سوداء.. سوداء	حمدان يعزف على النهر
	سمَاواتٌ سُود	حمدان يعزف على النهر
	زخةٌ من عصافير سُود	حمدان يعزف على النهر
	ضَربةٌ من سَواد عميق تُظلِّل عيْنيهِ	حمدان يعزف على النهر
	لا أسود ولا أبيض فأصُوم	كيف صعد ابن

اللَّون	السِّياق	القصيدة
		الصحراء إلى الشمس
	يَا أبيضَ القلب والأفق أسْود	القرين
الأبيض	أحرثُ الورق الأبيض	القلطة
	لا أسود ولا أبيض فأصُوم	كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس
	أنتَ الباطِن والصَّاعد في الأبيض	كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس
	دُخانٌ أبيضُ مثلُ االثلج	كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس
	شجرٌ أبيض	فاطمة
	يَا أبيضَ القلب والأفق أسْود	القرين
الأحمر	هذي الشَّمس تناديك وقد خَبــتْ حمــراءَ شُواظ	كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس
الأزرق	قمرٌ ازرقُ يتفتَّقُ عن جُرح حمدان	حمدان يعزف على النهر
الرَّمادي	رماديًّا كان الحرف	كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس
الفضي	جمعت فيه نُعاسَكَ الفِضِّيّ	احتفاء

جدول رقم (٢)

مِن خلالِ الجدول السَّابق يتَّضح أن اللَّون الأخضر هو أكثر الألوان ورودًا في قصائدِ الشَّاعر، يليه الأسود فالأبيض، فالأحمر والأزرق، والرَّمادي والفضِّي.

اللَّون الأخضر:

لَمْ يخلُ أيّ ديوان للشَّاعر من هذا اللَّون، وفي ذلك دلالة على ارتباط الشاعر وجدانيًّا

بوطنه وكل ما يختص به ويرمز له كالعلم السعودي، ففي قصيدة (**وجدان**)[١]:

وجدان كانتْ هُنا – قُرب هذا الجدار – تُحدِّثُ عُصفورها
عن دُروسِ
الصَّباح عن حُلم أمس الَّذي مَا رأتْ مثله في المَنامِ
كانتْ تطِيرُ إلى أُفُقٍ
أخضر وسِرب عصافير بِيض يُشاركها في الدُّعاء لهذا
الوطن.

فاللَّون الأبيض مع الأخضر هو دِلالة على عَلَمِ المَملكة العربيَّة السُّعودية وفيه دِلالة على الحُبِّ الَّذي يُكنِّه الشَّاعر لهذا الوطن.

وفي قصيدة (**حنين**)[٢]:

وأخرج من بوح نجد ومن قرية في الجنوب تنام على بوح
نعناعها
وأَخرْج من شجَر أخضر في الحسا، مَوجةٌ بين دَارين
والقلب

وفي هذا السِّياق لا يخرج اللَّون الأخضر عن حقيقتهِ، فهو لون الشَّجر ولكنَّه يُضفي دِلالات أُخرى، وهي الحركة والحياة فالأشجار مخضرَّة، والشاعر يريد إخبار المتلقي بحيوية شعره، فهو يُعبر عن كل من يسكن الوطن، سواءً في وسطها (نجد)، أم في جنوبها (قرية في الجنوب)، أم في شرقها (الأحساء)، ويُوصل أصواتهم بهذه الأشعار وأحاسيسهم وما يبوحون به، فهو لايعبر عن مكان إقامته في الشمال (تبوك)، وإنما يتحرَّك شعره لجميع مناطق المملكة ويبث الحياة والأمل في نفوس سكانها.

وفي قصيدةِ (**كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس؟**)[٣]:

بِي جَدْبٌ
وعَليَّ قماشٌ من سندسٍ أخضر بَارِق

(١) زيارة ص ٣٠.
(٢) الغناء على أبواب تيماء ص ٤٢.
(٣) هواجس في طقس وطن ص ٩.

ودِلالة اللَّون الأخضر هُنا هي الوطن فهو ابن الصَّحراء الذي يحتضنه الوطن (قماش من سندس بارق).

وفي قصيدة (**فاطمة**)[١]:

إلاَّ من ضحكتِكِ الخضراء

فالضحكة الخضراء دَليل المحبة.

وفي قصيدة (**فاطمة**)[٢]:

فنَمَا

شجرٌ

أخضر

اسمهُ

فاطمة

فالشَّجر الأخضر هو الحياة بالإضافةِ لِلمحبةِ، فالشَّاعر هُنا يعبِّر عن حبهِ لعمتهِ ومكانتَها في قلبه، وأنَّها بمثابة الحياة.

اللَّون الأسود:

أما اللَّون الأسود فوردَ خمس مرات مع اللَّون الأبيض.

والأبيضُ والأسودُ لونان مُتضادّان، وما يُميز هذا المُعجم لدَى الشَّاعر هو أنَّ دِلالة اللَّون الأبيض مع اللَّونِ الأسود، الأمان والخوف والصِّراع بينهُمَا كمَا في قصيدةِ (**صورةٌ غير شخصية**)[٣]:

هذا أنَا مُذْ رفرفتْ بيضاءَ في رُوحي

وقالتْ لِي أقِلَّ هذا السَّواد..

مِن العِباد.. ومِن سبِيلِي

وفي قصيدةِ (**حمدان يعزف على النهر**)[٤]:

---

(١) المصدر السابق ص ٥١.

(٢) المصدر السابق ص ٥٤.

(٣) زيارة ص ٥٠.

(٤) الغناء على أبواب تيماء ص ٥٢.

ونِسائي عِبِي
سَوداءُ.. سَوداءُ
لكنَّمَا سَاحِلي أبْيض
ونَهَارِي بَهِي

وفي **القصيدة** نفسها[١]:

ونِسائِي عُبِي
سَوداء.. سَوداء
لكنِّي سوفَ أصنعُ لِي كَفنًا أبيْض
وأُدنِي قلائدَ أُمِّي إلى
حوائِجها

ويُفيدُ الوضع المُعجمي لِلَّون في هذا النَّص دِلالة المُقاومة، دلَّت عليه القرينة اللُّغوية (لكنَّمَا) و (لكِنَّ)، فعلى الرغم من السَّواد الَّذي يُحيطُ بهِ من كل جهة إلاَّ أن البياض يُقاومه.

فالسَّواد هو الظُّلم والخوف من قبل العدو، والبياض هو مُقاومته لهذا الظُّلم وهو الظلم الإسرائيلي على الفلَسطينيين، كما هو المعنى العَام لِلقصيدة.

وفي قصيدةِ (**كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس**)[٢]:

وأرَى في الحبس مَظَاليم وأرَى ظلاَّمُهمو، وأرَى
خَيطًا
لا أسود لا أبيض فأصُوم
هذا اليوم طويلٌ
والأرضُ سعيرٌ

في هذا الموضع يخرجُ دلالة اللَّونين إلى اختلاطِ الحق بالباطل، واجتماع المظلوم مع الظَّالم، فالأبيض دِلالة على المظاليم، والأسود دِلالة على الظُّلام.

---

(١) المصدر السابق ص ٥٤.

(٢) هواجس في طقس وطن ص ٦٠.

ووردَ ذكر اللَّون الأسود في قصيدةِ (**الشَّاعر**)[١]:

ولهُ الشِّعر مُذْ تَدلَّتْ قَوافٍ نُولٍ من الصُّوف أسودْ

دلالة اللَّون الأسود هو القريحة الشِّعرية، وهذا ما يدُلُّ عليه المعنى العَام لِلقصيدة، وهو الحديث عن إبداع الشِّعر.

وقوله في قصيدة (**حمدان يعزف على النهر**)[٢]:

(سماواتٌ سُود).

أَعطَى السَّماء لونًا غير لونها الأزرق؛ لتخرجَ بذلك إلى دلالةِ الظُّلم الَّذي يُغطِّي المظلُومين، والمُراد به الظُّلم الَّذي يُغطِّي على فِلَسطين من المحتل.

وفي **القصيدة** نفسها[٣]:

حمدانُ.. حمدانُ

ضَربةٌ من سوادٍ عميق تُظلِّل عينيهِ

وعلى كتفيهِ عتَاد أخيه

مراثِي أَخِيه

وكذلك في قوله في **القصيدة** نفسها[٤]:

(زخةٌ من عصافير سُود).

اللون الأبيض:

ذُكر مُنفردًا عن اللَّون الأسود في قصيدة (**كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس**)[٥]:

أنتَ الباطن والصَّاعد في الأبيض

والثَّانية في **القصيدة** نفسها[٦]:

لَهَبٌ مُنحدرٌ مِثل الماء، دخانٌ أبيضُ مثل الثَّلج

---

(١) الغناء على أبواب تيماء ص ١١.

(٢) المصدر السابق ص ٥٢.

(٣) الغناء على أبواب تيماء ص ٥٧.

(٤) المصدر السابق ص ٥٩.

(٥) هواجس في طقس وطن ص ١١.

(٦) المصدر السابق ص ١٢.

وفي قصيدة (**فاطمة**)[١]:

شجرٌ أبيضُ عَصبَ الرَّأس مُتكِئ فوق مُنحدر

وكلَّها حملت دلالة النَّقاء والطَّهارة.

اللَّون الأحمر:

يرمز اللَّون الأحمر إلى العاطفة، ويدلُّ على الحيويةِ والنَّشاط والطُّموح، ووردَ ذكر اللَّون الأحمر مرةً واحدة في قصيدة (**كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس**)[٢]:

هذِي الشَّمس تناديكَ وخَبتْ حمراءَ شُواظ

فتوطَّأ معها..

تخرج دلالة اللَّون الأحمر إلى الطُّموح والتَّحدي[٣].

فدلالة اللَّون الأحمر هُنا التَّحدي، فالشَّاعر يطلب من ابن الصَّحراء تحديَ كل الصِّعاب، فهو الَّذي تعوَّد على الصِّعاب والمشقة، دلَّتْ عليه القرينة اللُّغوية (شُواظ).

اللَّون الأزرق:

ذكر الشَّاعر اللَّون الأزرق مرةً واحدة في قصيدة (**حمدان يعزف على النهر**)[٤]:

قمرٌ أزرقُ يتفتَّقُ عن جرحِ حمدان

اللَّون الأزرق لون الهدوء والسَّكينة، وزوال الشِّدة.

فالقمر الأزرق تفتَّق عن جرحِ حمدان وألمه، وهذه إشارة إلى أن واقع فِلَسطين سيهدأ وستزول شدَّته.

وبذلك تكون الألوان قد لَعبتْ دورًا بارزًا في توجيهِ الدَّلالات في قصائدِ الدَّواوين الثَّلاثة للشَّاعر.

٣- مُعجم المُدن:

وردَ ذكر أسماء مُدن فِلَسطينية في قصائدِ الصَّيخان، ومنها الخليل، يافا، حيفا، الضِّفة، وأسماء مدن المملكة وهي مكة، الأحساء، تيماء، الرِّياض (عاصمة المملكة العربيَّة السُّعودية)

---

(١) المصدر السابق ص ٥٦.

(٢) المصدر السابق ص ٩.

(٣) ينظر: اللون ودلالته في القرآن الكريم، نجاح المزارقة، ط ١، (جامعة مؤتة، ٢٠١٠م)، ص ٣٢.

(٤) الغناء على أبواب تيماء ص ٥٩.

.

في قصيدةِ (**الحجر**)[١]:

أُهدِي سَلامي إلى أُمِّيَ في الضِّفةِ
شَرشٌ في دمِ القلب الصَّغير ندى لصبَّارِ الخليل،
وضجَّت في رمالِ البَال حيفَا ثم يافَا ثم...

وردَ ذكر هذه المدن الفلَسطينية (الخليل، حيفا، يافا، الضِّفةِ) لتؤازِر المعنى العام للقصيدة، وهو الحال الفلَسطينيُّ، ويحملُ دلالة أخرى هي الحُب.

أمَّا في قصيدة (**الغناء على أبواب تيماء**)[٢]:

إِذْ ترْحَلين
تسْتفيقُ القرُى في الصَّباح
وترْحل في قلب هذا الطَّريق
وتيماء كيفْ؟
ألا تعرفين الـــ يجيء
تغيّر ما في الفؤاد
فهذي القرى أنكرتني
وهداج يأخذ شكل المحارهْ
وهداج يركض في النخل والقادم المستحيل
وتيماء.. كيف؟

ذكرَ تيماء ثلاث مرات في هذه القصيدة، وفي ذلك دلالة على شوق وحنين الشَّاعر لمدينة تيماء[٣].

وقوله في قصيدة (**حنين**)[٤]:

أَخرجُ من شجرٍ أخضر في الحسَا، مُوجة بين دارين والقلب..

---

(١) هواجس في طقس وطن ص ٤٢.
(٢) الغناء على أبواب تيماء ص ١٧.
(٣) تقع في مدينة تبوك التي نشأ الشاعر بها.
(٤) الغناء على أبواب تيماء ص ٤٢.

وفي قصيدةِ (**وجدان**)[١]:

لنَا في الرِّياض فؤاد البَلد

أتيتُ هنا قبل عشرين عام

وفي قصيدةِ (**هواجس في طقس الوطن**)[٢]:

بكيت على بابِ مكَّة، فتَّشتُ أركانها الأربعهْ

ودِلالة ذكر المدن (دارين، الرياض، مكة) في المواضع السَّابقة هي الحُبُّ والاعتزازُ بها.

(١) زيارة ص ٢٩.

(٢) هواجس في طقس الوطن ص ٤٢.

ثانيًا: التَّوازي الصَّرفي:

لبنية الكلمة أهمية في تحديد معناها، فالمعاني تختلف باختلاف الصيغة المعبرة عنها و لم يغفل علماء العربية عن هذه الدلالات التي تُسهم في إثراء اللغة.

جاء التَّوازي في لسان العرب بمعنى: «الموازاة: المُقابلة والمواجهة، يقال: آزيتُه إذْ حاذيته»(١).

وعلى الرغم من أن الكتب البلاغية والنَّقدية العربيَّة القديمة لم تقفْ عند هذه الظَّاهرة، إلاَّ أنها احتوت على مفاهيم بلاغية أخرى، يمكن أن تندرج تحت هذا المفهوم، ولا سيما هذه المفاهيم التي يمكننا دراستها تحت مفهوم التوازي وهي:

الجناس، والطباق، والمقابلة، والمماثلة، والعكس، والاشتقاق، ورد العجز إلى الصدر، والتَّشطير، والتكرار(٢).

فالتَّوازي يكون بين كلمتين لُغويتين أو أكثر بينهما علاقة تشابه أو تضاد، والتَّوازي أنواع: يكون أحيانًا مترادفًا بحيث يُعيد الجزءُ الثَّاني الجزءَ الأولَ في تعابيرَ أخرى، ويكون أحيانا متضادًّا بحيث يضاد الجزء الثَّاني الجزء الأول، ويكون أحيانًا توليفيًّا بحيث يحدِّد الجزء الثاني الجزء الأول(٣).

ويُقصد بذلك استخدام الصِّيغ الصرفيَّة كاسم الفاعل، واسم المفعول، وصيغ المبالغة. والتوازي الصرفي يدخل في اختيار الشاعر للكلمات، فهو يعمد إلى صيغ لغوية فيكررها، فتحدِث بذلك إيقاعًا موسيقيًّا بالإضافة إلى التأكيد.

قول الشَّاعر في قصيدة (**فضة تتعلَّم الرَّسم**)(٤):

تسْتحيلُ بحجرتِها قاعة لِلقضاء، وأُخرى بها
الماثلون إليه بتهمةِ قلب الأمور، وأُخرى بها
الصَّامتون، وأُخرى بها النَّاطِقون بغير حديث، وفي

---

(١) لسان العرب، ابن منظور، مادة (أَزَى).

(٢) ينظر: بنية التوازي في قصيدة فتح عمورية، إبراهيم الحمداني، ط١، (مجلة التربية الأساسية، جامعة بابـــل، ع١٣، ٢٠١٣م)، ص ٦٧.

(٣) ينظر: التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية، محمد مفتاح، ط١، (المركز الثقافي العربي، ١٩٩٦م)، ص ٩٧.

(٤) هواجس في طقس وطن ص ١٨.

آخرِ الحجرات الشُّهود
الشُّهود.. الشُّهود

استخدم جمع المذكر السَّالم على وزن الفاعلون: الماثلون إليه بتهمة قلب الأمور (الصَّامتون) (النَّاطقون).

وحافظَ على هذه الصِّيغة ولم يُزاوج بينها وبين المفرد، ولعلَّ الَّذي دفع الشَّاعر للحفاظِ على صيغة واحدة وهي الجمع هو الَّتناغم الحاصل بين الدلالة والإيقاع، فالجمع يدلُّ على الكثرةِ كما يدلُّ الاسم على الثَّباتِ، فهؤلاء تجتمعُ فيهم صفات واحدة وهي كثرتهم وثباتهم على الباطل وهم الأعداء.

هؤلاء اشتركوا بالجُرم، فهم يُقلِّبون الأمور، أو يصمتون عن قول الحقِّ، أو ينطقُون بغير جديد يفيدُ القضية.

ويتَّضح التَّوازي الصَّرفي في استخدام كلمتين لهما نفس الوزن وهما لهب وتعب على وزن (فَعَل) ، كقوله في قصيدة (**فضة تتعلَّم الرَّسم**)[١]:

شفَةٌ من لهب
يا عناء التَّعب
يركُضُ الطِّفلُ في تعبِي فيطِيحُ التَّعبْ

هذا التَّناغم الموسيقيِّ الَّذي وقع بين الكلمات لهب، تعب، وتكرار التعب مرَّة أُخرى، دلالة على أن اللَّهب والتَّعب مُتلازمان في حياة الفِلَسطيني، ويؤيد ذلك المعنى العام لِلقصيدة.

وأيضا في قصيدة (**تلويحة لمليحة.. أخرى للمطر**)[٢]:

مَطرٌ وجهها ويداهَا تُراب
وهذا الَّذي يتنامى على مِرْفقيها له ثمرٌ كالغِيابِ

بين الكلمتين (تراب وغياب) توازٍ؛ وبدأ بالتراب لأنه رمز لِلغياب والاختفاء، ودليل الفقد وهي دلالة القصيدة (فقد الوطن) .

وفي قوله في قصيدة (**الزائر الأخير**)[٣]:

---

(١) هواجس في طقس وطن ص ١٨.
(٢) المصدر السابق ص ٣٩.
(٣) زيارة ص ٣٣.

خُطا في ممر
ترُى من أتى
ليزور الفَتى
في الهزيعِ الأخير من اللَّيل.. مَنْ؟
طبيبُ الكُلى

تخرجُ دِلالة التَّوازي إلى الالتصاقِ والملازمةِ في الإتيان، الفتى، وطبيب الكلى، فهو يتحدَّثُ عن صديقهِ المريض، ويوضح أن طبيب الكلى ملازم له، فالتَّوازي هُنا في تُرى من أتى– ليزور الفتى؟ وهو من التَّرصيع الَّذي اتَّفقت فيه القرينتان في الوزن والتَّقفية؛ ممَّا أدَّى إلى التَّماسك الدِّلالي الَّذي تولَّد من خلال الإيقاع الصَّوتي؛ مما يؤثر في المتلقِّي.

وفي قصيدة (**هواجس في طقس الوطن**)[١]:

اصعدْ كي تفتح عينيكَ على الصَّالح والطَّالح
والفالح
والكالحِ والفَارح
والترح والجارح والمجروح
كل الأرض جروح

استخدمَ الشَّاعر اسم الفاعل بصفاتٍ مُتضادة (الصَّالح الفالح/ الطَّالح) الفارِح/ التَّارح، واتفاق الكلمات المُتضادة في الوزن والتَّقفية أوجد نغمًا إيقاعيًّا يدعو إلى التَّدبر في المتضادات، وكيف جمع بينها الشَّاعر ودلالة كل منها على الحالة الشعورية التي يعبر عنها وهي التشجيع والدعم المعنوي لابن الصحراء، إلا في صيغة الجارح/ المجروح)؛ دلالة على أن الصِّيغ السَّابقة قد يختارها الإنسان، وقد تتغير وتأخذ الصِّفة الثَّانية، أمَّا صيغة اسم المفعول (المجروح) فدلَّتْ على أنه مغلوب على أمره و لم يخترْ تلك الصِّفة فظاهرة التوازي «ذات قيمة دلالية وجمالية، تُسهم في إثارة المتلقي وتحفيزه ليلتقطها جماليًّا بما يحقق من توازن فني بين الأنساق؛ ليصل إلى أعلى درجات التآلف والانسجام»[٢].

(١) هواجس في طقس الوطن ص ٨.

(٢) التوازي في القصيدة المعاصرة، عصام شرتح، (مجلة الكلمة، ع١١٩، ٢٠١٧)، ص٩.

إذ إن التَّحول من صيغة اسم الفاعل إلى المفعول دليل على حُسن اختيار الشَّاعر لِلكلماتِ، إذْ إنه استخدمها في صيغة الجرح دلالة لما يُحدثه من ألم، وأن المجروح غُلِبَ على أمره، وهو بذلك يُبيِّن حال فِلَسطين وما تتعرض له من ظُلم من قِبل المحتل.

إن اختيار الشاعر للمعجم الشعري والبُنية الصرفية المناسبة يُسهم في إبراز جمال بعض النصوص، وتوليد الدلالة السياقية المنشودة.

المبحث الثالث

اختيار الصيخان للجمل

ويشتمل على:

١- التوازي النحوي.

٢- الأساليب الإنشائية.

أولا: التوازي النحوي:

التوازي هو: «مركب ثنائي التكوين، أحد طرفيه لا يُعرف إلا من خلال الآخر، وهذا الآخر -بدوره- يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه»[١].

«الجملة: عبارة عن مركَّب من كلمتين أُسندت إحداهما إلى الأخرى، سواء أفادَ كقولِكَ: زيدٌ قائم، أو لم يفدْ كقولِكَ: إنْ يُكرمني، فإنَّه جملةٌ لا تفيدُ إلاَّ بعد مجيء جوابه، فتكون الجملة أعم من الكلامِ مُطلقًا»[٢].

أشارَ الجُرْجَاني (ت٤٧١هـ) للنَّظم في قوله: «اعلمْ أنّ ليس النَّظم إلاَّ أنْ تضعَ كلامكَ الوضع الَّذي يقتضيهِ علم النَّحو، وتعملَ على قوانينه وأصوله، وتعرفَ مناهجه الَّتي نهجت، فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرُّسوم الَّتي رُسمتْ لكَ فلا تخِلَّ بشيءٍ منها»[٣].

والتَّراكيب النَّحوية هي تكوين الجملة اسمية كانت أو فعلية، فالتَّوازي في استخدام هذه التَّراكيب له دِلالات معينة يُريد الشَّاعر نقلها للمتلقِّي.

فالتَّوازي يمنحُ القصيدة بنية متصاعدة مُتنامية، وبذلكَ لا يُعتبر التَّوازي التَّركيبي ظاهرةً صوتيةً أو جماليةً فحسب، بل ليُكسبها قوامًا بنائيًّا، يرفدُ النَّص بالكلام والتَّلاحم والتَّرابط[٤]، ومن النَّماذجِ الَّتي وظَّف فيها الشَّاعر التوازي في التَّركيب النَّحوي قوله في قصيدة (**أسطورة**)[٥]:

مَنْ علَّمَ ليلى أنْ تسكُن في صدرِ رجل؟
أنْ تختلطَ بأنفاسه؟
أنْ تنسَى خجل الأُنثى؟

---

(١) تحليل النص الشعري (بنية القصيدة) يوري لوتمان، ترجمة محمد فتوح أحمد، ط١، (دار المعارف، القاهرة – مصر، ١٩٩٥م)، ص ١٢٩.

(٢) التعريفات، علي الجرجاني، تحقيق جماعة من العلماء، ط١ (دار الكتب العلمية، بيروت – لبنـــان، ١٩٨٣م)، ص ٧٨.

(٣) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص ٨١.

(٤) ينظر: السبع المعلقات دراسة أسلوبية، عبد الله خضر، ط ١، (دار القلم، بيروت – لبنـــان، د. ت)، ص٢٠٥إلى ٢٠٨.

(٥) هواجس في طقس الوطن ص ٧١و ٧٢.

أنْ ترسُم هذا العِشق النَّازل من رايس[١] حتَّى أَبَها

مَنْ	تسكُن في صدر رجل؟
علَّم	تختلطَ بأنفاسِه؟
ليلى	تنْسَى خجل الأنثى؟
أنْ	ترسمَ هذا العشق؟

جدول رقم (٣)

حيث ابتدأ التَّركيب بـــ (مَنْ) سواءٌ أكانت مذكورةً أم محذوفةً مقدرةً، ثُمَّ جاء بعدها الفعل الماضي (علَّم)، ثُمَّ الاسم (ليلى) مذكورًا أو مقدرًا ثُمَّ (أن) ثمَّ (الفعل المضارع).

من + الفعل الماضي + أنْ + الفعل المضارع للُمؤنث.

وبعد الأفعال المضارعة يأتي الجار والمجرور كما في التَّركيب الأول والثَّاني (في صدر) و (بأنفاسِه)، والثَّالثة مُضاف ومُضاف إليه (خجل الأنثى)، والرَّابعة اسم إشارة ومُشار إليه (هذا العشق).

ويُلاحظ أنَّ التَّركيب النَّحوي (مَنْ) وما تلاه من ألفاظٍ يشكِّل اندفاعًا قويًّا للأسئلةِ الَّتي تهدف إلى تهيئةِ ذهن المتلقِّي للقادم بأسلوبٍ نحوي متوازٍ، فهذه الأبيات تحكِي الصِّراع بين الأصالة والتَّجديد، فالعشق يمثِّل الأمر الجديد على مجتمع ما (القرية)، كما تمثِّل (ليلى) زعماء التَّجديد، ولعلَّ الشَّاعر يقصدُ بذلكَ الصِّراع الثَّقافي بين الأصالةِ والتَّجديد في الشِّعرِ.

فالتَّركيب الأول والثَّاني مُتَّفقان، أمَّا الثَّالث والرَّابع فخرجَا عن التَّرتيب النَّحوي السَّابق، وفي ذلك خروج عن الرَّتابةِ، ولفت انتباه المتلقِّي لهذا النَّوع ليدُلَّ على أن العشق ومرادفاته محل استنكار من أهل القرية، كما يستنكر بعض الأدباء التَّجديد ويرفضُوه.

وقد أحدث هذا التَّوازي جرسًا موسيقيًّا واحدًا، ولعلَّ استخدام هذا التَّركيب المُتطابق في الأول والثَّاني والمختلف في الثَّالث والرَّابع رغبةٌ من الشَّاعر في جعل المتلقِّي يعي موقف أنصار الأصالة من التَّجديد، وهو الرَّفض له وإن اختلفت صُوره وتنوعت.

كما استخدم الشَّاعر جُملاً متوازيةً واعتمدَ فيها على الضَّمائر كقولِه في قصيدةِ

(١) بئر لبني فزارة، وجبل في البحر الشامي، يُنظر: معجم البلدان، ياقوت الحموي،ط٢، (دار صادر،بيروت – لبنان، ١٩٩٥م)، ٣/ ٢٢.

(**هواجس في طقس الوطن**)[١]:

سَماءٌ لنَا وسَماواتٌ لكَ
وأنتَ فضَاءُ البياض إذا ما استفاض على القلبِ
شَكْ
وأنتَ الشَّهادةُ فيمَنْ هَلكْ
سَماءٌ لنَا..
وسَماواتٌ أولها أنت، آخرها أنت، وأنت
لنَا الضَّوء إذ يستدير الحَلَك.

وقد ابتدأ الشَّاعر التَّركيب النَّحوي المُتوازي بالاسم ثم الضَّمير (سماءٌ لنا)، (سماواتٌ لك).

الاسم + الضمير

ثم انتقل إلى العكس الضمير + الاسم (أنتَ فضاءُ البياض)، (أنتَ الشَّهادة).

ثم يعودُ للتركيبِ الأول (سَماءٌ لنا)، (سَماواتٌ أولها أنتَ).

الشَّاعر فيما سبق يخاطب الوطن ويتكلَّم عنه ويفخُر به كما هو المعنى العام للقصيدة، فالشَّاعر يريدُ أن يُؤكد علاقتهُ بوطنه، وأنَّه جُزء لا يتَجزَّأ منه فجَاءَ الاسم مُفردًا (سماء) مع الضَّمير (لنا)، ولكن الاسم نفسه جاء بصيغة الجمع مع الوطن (سماواتٌ لك)، لتعظيم مكانة الوطن، وهذا الانتقال في التَّركيب النَّحوي غرضه تأكيد الفكرة وتعميقها لدى المتلقِّي.

يقول صاحب المثلِ السَّائر: «إنما يعدلُ عن أحدِ الخطابين إلى الآخرِ لضربِ التَّأكيد والمبالغة»[٢].

ومن نماذج التَّركيب النَّحوي المتوازي الَّذي يخلق توازيًا صوتيًّا قول الشاعر في قصيدة (**وكم صار عمر الضفائر**)[٣]:

بعينيكِ كانتْ تذوبُ الحِكايات..

---

(١) هواجس في طقس وطن ص ٦٨.

(٢) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين ابن الأثير، ط ١، (دار نهضة مصر، الفجالة – القاهرة، د. ت)، ٢/ ١٩١.

(٣) الغناء على أبواب تيماء ص ١٣.

يلهُو المساء.. وتغفُو البيَادر
بِعينيكِ كانتْ تُغرِّد أحلام شبِابنا.
وكانتْ تُغنِّي الرَّبابة ميلاد شاعر

بعينيكِ	كانتْ	تذوبُ	الحِكَايات
		تغفُو	البيَادر
		تغرِّد	أحلام شبابنا
		تُغنِّي	الرَّبابة

جدول رقم (٤)

التَّركيب النَّحوي السَّابق (الجار والمجرور) وهما ثابتان بصيغة واحدة وهي (بِعينيكِ) + الفعل الماضي (كَانتْ)، سواءٌ أكانت مذكورةً أم محذوفةً مقدرةً + الفعل المُضارع + الاسم.

والملاحظ فيما سبق أن الشَّاعر يذكرُ الجارَّ والمجرور (بعينيكِ) مرَّة ويقدرهُ في المرَّةِ الثَّانية وهكَذا، وذلك خُرُوجًا من الرَّتابة.

أرادَ بهذا التَّوازي أن ينقل للمتلقِّي أهمية القصيدة لديهِ وعلاقته بها، فهي الَّتي تحكي المشَاعر وتُترجم الأحاسيس.

وفي المعنى ذاته قوله في قصيدة (**سفرٌ في امرأة**)[1]:

تقولُ رقيّهْ
هل الشَّوق إلاَّ التَّمازج
إلاَّ انتشارِي بإنسانِ عينيكَ
إلاَّ دُخُولي مسامات جسمك في كلِّ حين

هل	الشوق	إلا	التمازج
			انتشاري
			دخولي

جدول رقم (٥)

(١) الغناء على أبواب تيماء ص ٢٩.

ابتدأ الشَّاعر بهذا التَّركيب النَّحوي المُتوازي وهو كالآتي:

أداة الاستفهام (هل) + الاسم (الشوق) + أداة الاستثناء (إلا) + الاسم والغرض من مجيء هذا التَّركيب هو التَّأكيد على علاقة الشَّاعر بشعرِه، وهو التَّمازج فيما بينهما فالشِّعر عبارة عن ترجمةٍ لأحاسيس الشَّاعر الَّتي انتشرت في كيانه، دلَّ عليه قوله: (مسامات جسمكَ).

استعمل الشاعر أداة الاستثناء (إلاَّ) في غير معناها الأصلي وهو (أن المستثنى خارج عن حكم المستثنى منه) فاستعمالها هُنا لزيادةِ التَّأكيد على ما جاءَ قبل الأداة.

ومن نماذج التركيب النحوي المتوازي كذلك قوله في قصيدة (**الغزالة**)[1]:

إن الغزالة في الرمل سيقانها

إن الغزالة تعطش

إن الغزالة في رقعة كالأصابع

إنَّ	الغزالة	في الرَّمل سيقانها
		تعطش
		في رقعةٍ كالأصَابع

جدول رقم (٦)

استخدم الشَّاعر حرف التَّوكيد والنَّصب (إنَّ) + الاسم (الغزالة).

وهما ثابتان في الصُّور الثَّلاث السَّابقة، لكن ما بعدهما أحوال مختلفة للِغزالة عبر عنهُ بالجار والمجرور (في الرَّمل)، ثم الفعل المضارع (تعطش)، ثم عاد لصيغةِ الجار والمجرور (في رقعة).

ومجيء هذا التَّركيب بهذه الصُّورة لِلفت الانتباه إلى أنَّ الحالة البائسة والخطر كانَا مُلازمين لِلغزالة.

وفي قوله من قصيدة (**تلويحة لمليحة.. أخرى للمطر**)[2]:

مرَّني الغيم وحيَّانِي ومَرَّ

(١) الغناء على أبواب تيماء ص ٣٣.

(٢) هواجس في طقس وطن ص ٣٥.

شالَني من جدبِ هذِي الأرض..
أحيَانِي مَطرْ

جاءَ هذا التَّركيب النَّحوي لوصفِ حالة التَّفاؤل الَّتي يمرُّ بها الشَّاعر باستخدامِ ياء المتكلِّم: (مرَّني)، و (شالني)، و (أحيانِي)، وكلَّها تدلُّ على تغيُّر الحال للأفضل.

وفي قصيدة (**فضة تتعلَّم الرَّسم**)[١]:

سألتنِي المليحة عن شالها
جلستْ
عقصتْ شعرَها
طَلبتْ كوبَ شايٍ..
وضَعتْ وجهها في ذِراعي، بكتْ..

ويُلاحظُ التَّوازي النَّحوي بين الأفعال الماضية المُؤنثة (جَلست، عَقصتْ، طَلبتْ، وضَعتْ، بَكتْ).

بالإضافةِ إلى اكتسابِ العبارات جَرسًا مُوسيقيًّا واحدًا، فإنَّ لهذا التَّركيب دِلالة على أن الأمَّة العربيَّة (المليحة) قد أضاعتْ شيئًا من مبادِئها، ويُؤكد تلكَ الدِّلالة قوله: (سألتنِي المليحة عن شالِها)، وقد ذكرَ الشَّاعر الشَّال في غير هذا الموضع من القصيدةِ، ووصفه بأنه ضائع: (شالها ضائع)، وهذا الضَّياع حصلَ في الماضي لذلكَ عبَّر بالأفعالِ الماضية.

وفي قصيدة (**كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس**)[٢]:

أنتَ البَاطِن والصَّاعد في الأبيضِ والَّنازل في
الرَّمل، المُرتحل على زلزلةٍ في القلب، المُتدثِّر
بالرَّغباتِ الأُولى: أن تتعرَّف وترى، وتَشُكّ.

وازن الشَّاعر فيما سبق في اسم الفاعل والضَّمير (أنت).

أنت + اسم الفاعل.

الضَّمير (أنت) ذُكر في المرَّة الأُولى ثم ذُكر محذوفًا مقدرًا في الثَّانية والثَّالثة، يأتي بعدها

(١) هواجس في طقس وطن ص ٢٠.
(٢) المصدر السابق ص ١١.

صفات وهي (البَاطن) وفيه إشارة للأصالة، (الصَّاعد) إشارة لعلو المكانة، (النَّازل في الرَّمل) وهذه إشارة لبيئةِ العربِّي، ويليه توازٍ آخر بين الأفعال الُمستقبلية (تتعرَّف، ترى، تشك) ولعلَّ هذا التَّركيب النَّحوي يمثِّلُ اندفاع الشَّاعر في مخاطبةِ العربي (ابن الصَّحراء)؛ ليبين له صدق مشاعره نحوه ومكانته الرَّفيعة عند الشَّاعر، ثم يُبين له قدرته على الاطلاعِ والتَّطور من خلال الأفعال المضارعة.

ويأتي الشَّاعر بتركيب نحوي متوازٍ آخر في قصيدة (**الشَّاعر**)[١]:

لهُ ثلاثونَ نهرًا من حرير وغابةٍ من زبرجدْ
ولهُ البيد حين تلتفُّ عَجلى خلف ريحٍ وعوسج يتهجدْ
ولهُ الماء منذ مرَّت – خفافًا – غيمة وهلَّل أجردْ
ولهُ مذْ تدلَّت قوافٍ نُولٍ من الصُّوفِ أسودْ

لهُ	ثلاثون نهرًا
	البيد
	الماء
	الشِّعر

جدول رقم (٧)

بدأ الشَّاعر قصيدته بهذا التَّركيب النَّحوي المتوازي بين الجار والمجرور ثمَّ الاسم حرف الجر + الضَّمير + الاسم

هذا التَّوازي يخلقُ توازيًا صوتيًّا، فالشَّاعر أرادَ بذلك التَّوازي أن يبوح للمتلقِّي بفكرة وهي أن الشِّعر عظيم، وأن الشَّاعر يملِكُ الكثير من الُمقومات الَّتي تجعلهُ مميزًا عن غيرهِ، فهو ينظرُ للأشياءِ من حولِنا نظرةً مختلفة.

والشَّاعر يستخدمُ جملاً متوازية في التَّركيب بدقةٍ عالية كما في قصيدة (**احتفاء**)[٢]:

يرْتَبِكُ الكلام الحُلو

(١) الغناء على أبواب تيماء ص ١١.

(٢) المصدر السابق ص ٢٨.

تَرتبِكُ الفصولُ، الماءُ، قِفلُ الباب، مدخلُ البيت، الجيران.

يرْتبكُ ترتبِكُ	الكلام
	الفصول
	الماء
	قفل الباب
	مدخل بيتنا
	الجيران

جدول رقم (٨)

يتكون التَّركيب النَّحوي السَّابق من (الفعل المضارع، سَواءٌ أكان مذكورًا أم محذوفًا مُقدرًا، سواءٌ أكان مُذكّرًا أم مُؤنثًا + الاسم).

ولهذا التَّوازي دلالة وهي توضيح حالة الاضطراب والارتباك التي تُراود الشَّاعر، ولعلَّه يقصد بذلك التَّغيرات التي يمرُّ بها الوطن العربي في بعضِ بلدانه.

ويوازن الشَّاعر بين التَّراكيب النَّحوية كقولهِ في قصيدةِ (**قانا**)[1]:

لا نجمة في الصُّبح تبدو لِي..

ولا أهل يمرُّون العشية بي..

ولا أصحاب يقتاتون من حزن الخلِّي..

لا	نجمة	تبدو	لي
	أهل	يمرون	بي
	أصحاب	يقتاتون	من حزن

جدول رقم (٩)

يتكون هذا التَّركيب المتوازي من:

(لا النَّافية + الاسم + الفِعل المضارع + حرف الجر وياء المتكلِّم).

ابتدأ هذا التَّركيب بلا النَّافية، ثُمَّ الأسماء بعدها تدلُّ على الإيجابيةِ والمساندةِ والأنس،

(١) زيارة ص ٣٩.

فالنجمة تؤنسُ السَّاري في الظَّلام كما أن الأهل والأصحاب مصدر لِلأُنس والمساعدة والُمؤازرة في حال الأزمات.

ولكن لا النَّافية نفت كل هذه الأسماء.

ولعلَّ الشَّاعر أراد بذلك أن القرية اللبنانية (قانا)[١] لم تجد الَّذي يُؤنسها أو يخفِّف عليها حزنها، أو يساعدها في محنتِها.

(١) قانا: قرية جنوب لبنان، تعرضت للقصف من قبل الاحتلال الإسرائيلي.

ثانيًا: الأساليب الإنشائية:

ينقسم الكلام في العربية إلى قسمين -حسب تقسيم البلاغيين القدامى- القسم الأول هو الخبر، وهو «إفادة المخاطب»[١].

والقسم الثاني الإنشاء وهو «ضربان طلب وغير طلب والطلب يستدعي مطلوبًا غير حاصل وقت الطلب لامتناع تحصيل الحاصل (...) وأنواعه كثيرة منها التمني (...) والاستفهام (...) والأمر (...) والنهي (...) والنداء (...)»[٢].

ولقد اهتمَّ علماء البلاغة بالإنشاءِ الطَّلبي لِكثرةِ اعتباراتِه، وتوارد معانيه، الَّتي تجعله مِن الأساليب الغنيَّة ذات التَّأثير[٣].

وستُخصص الدِّراسة الحديث عن الأساليب الإنشائية دون الخبرية، فوجود هذين الأسلوبين يحدث تنوعًا في أسلوب النص من خلال انتقال الشاعر من الأسلوب الخبري إلى الإنشائي أو العكس.

أما الأسلوب الخبري فسيأتي ذكره في الفصل الثاني عند الحديث عن العدول (الانـــزياح) .

وبينما يتسم الأسلوب الخبري بثبات الدلالة وجفافها، يتسم الأسلوب الإنشائي بحركة دلالية حيوية، فالأساليب الإنشائية أبرز مظاهر اللغة التي تعرب عن حيويتها[٤].

وقد تمثَّلت الأساليب الإنشائية الطَّلبية في أسلوبِ الاستفهام، والأمر، والنِّداء، والنَّهي.

وفيما يلي جدول يوضح ورود هذهِ الأساليب.

نوع الأسلوب	التَّركيب	القصيدة
الاستفهام	فمتى تفُكُّ حبيبتي الأُولى إِساري؟	زيارة
	على أيِّ بحرٍ ستأتي؟	القرين
	إلى أين تذْهبْ؟	القرين

(١) الايضاح في علوم البلاغة، جلال الدين القزويني، ط١، (دار الجيل، بيروت، د. ت) ص٦٥.

(٢) المرجع السابق ص ٥١ وما بعدها.

(٣) ينظر: دلالات التراكيب دراسة بلاغية، أحمد أبو موسى، ط٢ (مكتبة وهبة، ١٤٠٨هـ)، ص ١٩٢.

(٤) ينظر، خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، ط١، (منشورات الجامعة التونسية، تـــونس - تونس، ١٩٨١م)، ص٣٤٩ وما بعدها.

نوع الأسلوب	التَّركيب	القصيدة
	فمن أيِّ أحداقِها سَنرى؟	القرين
	ومن أيِّ أبوابِها سنُغادِر؟	القرين
	هل أنا كي أكون سِواي.. أُغنِّي؟	القرين
	هل رجعَ البدو من المقناص يتلـــون قصِيدا؟	القلطة
	حلمٌ أم علمٌ أم هذيان مريض؟	كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس؟
	فأسأل: أينْ أنَا؟	كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس؟
	أَتراني؟ أَتراني؟ أَتراني؟	فضة تتعلَّم الرَّسم
	هل تَرى هذهِ الكَأس؟	فضة تتعلَّم الرَّسم
	أين كُنْت؟	فضة تتعلَّم الرَّسم
	ضيَّعتِه مَتى؟	فضة تتعلَّم الرَّسم
	كيفَ أرَى؟	فضة تتعلَّم الرَّسم
	إذَا جعلتْهُ النِّساءَ خِمارًا عن الـــضَّوء كيفَ أرَى؟	فضة تتعلَّم الرَّسم

نوع الأسلوب	التَّركيب	القصيدة
	كيفَ أتركُكُم لِزمانٍ خَؤون؟	هذيان
	مَنْ يتوضَّأُ قُرب ورِيدي؟	هذيان
	مُدنٌ كيف من زُجاج؟	قصائد البهو
	ما الَّذي يجعل الَّذي بين كفِّي وكفِّها حوضُ نعناعٍ لا يَشي؟	قصائد البهو
	هَل أقرأُ حظَّك؟	تلويحة لمليحة.. أخرى للمطر
	هَل جرحْنا القلْب؟	تلويحة لمليحة.. أخرى للمطر
	كيفَ لو تأْتِين يا ملحَ البنات؟	تلويحة لمليحة.. أخرى للمطر
	لماذا صَامتٌ هذا الخَميس؟	تلويحة لمليحة.. أخرى للمطر
	كيفَ لو..؟	تلويحة لمليحة.. أخرى للمطر
	هَل أنتَ؟	تلويحة لمليحة.. أخرى للمطر
	كيفَ لو تأتينَ كَي نستُرُ عُريَ الأرض؟	تلويحة لمليحة.. أخرى للمطر
	هلْ تأخَّرتُ عليكِ؟	تلويحة لمليحة.. أخرى للمطر
	من شاف الأغاني؟	الحجر
	هل مرَّت بسمعِكَ قصَّة الحجر الفلسطِينيّ؟	الحجر

نوع الأسلوب	التَّركيب	القصيدة
	مَنْ طَارت بداخله الحمامة؟	الحجر
	هلْ تكفِي الحجارة يَا زمان الوصْل؟	الحجر
	كيفَ تصبحُ هذِهِ الدَّكاكين عاشِقة؟	انحدارات عاشق
	كيف نكتبُ هذا؟	انحدارات عاشق
	هل كُنتَ مليحًا مثل الصُّبح؟	كان اسمه خالد
	هل يحلُو العزف بِلا أطفال؟	كان اسمه خالد
	هل كانَ أحمد ينوي الذَّهاب بعيـــدًا عن الحُلمِ تاركًا سِرَّه العاطِفي معِي؟	فاطمة
	أيُّ شيءٍ قَرأ؟	فاطمة
	وأيُّ فتاة؟	فاطمة
	من يُرشدُ الغَادي؟	وطن، حبل وامرأة
	هلْ مرَّكم حيٌّ عن ناظِري غادِي؟	وطن، حبل وامرأة
	مَنْ فضَّ ختمَ الرَّبْ	وطن، حبل وامرأة
	مَنْ أشْعَلَ أُغنيةً لِلبنت كي ترقُص؟	وطن، حبل وامرأة
	مَنْ سوى على السَّاقين ثَوبًا غامِقًـــا كالموتِ مَنْ أطْفأها؟	وطن، حبل وامرأة

نوع الأسلوب	التَّركيب	القصيدة
	وهلْ لِصدرك أنْ يحنُو فيمنحَنِي؟	هواجس في طقس الوطن
	كيفَ المَطَارِيش إِن زَهّبُوا لِلـــرَّواح مَطيَّ السَّفر؟	هواجس في طقس الوطن
	وكيفَ هي الأرض قبلَ المطَر؟	هواجس في طقس الوطن
	مِنْ أين أتَاهَا؟	أسطورة
	مَنْ سواهُ بِكفَّيها؟	أسطورة
	مَنْ نَمَّاهُ بعينيْها؟	أسطورة
	مَنْ علَّم ليلى أنْ تسكُن صدرَ رجل؟	أسطورة
	ماذَا يا شيخ القَرية نفْعل؟	أسطورة
	لِمَ لاَ نقطع أصل العشق فننْجو؟	أسطورة
	أين الضَّفائر؟	وكم صار عمر الضفائر؟
	وتيماءُ كيف؟	الغناء على أبواب تيماء
	أينَ الكُرة	بخُور
	كيفَ أُرتِّب المعنى إِذا جئتِ؟ ثمَّ كيف سأجمعُ مِن تضَارِيسي؟	احتفاء
	هَل الشَّوق إلاَّ التَّمازج؟	سفرٌ في امرأة
	وهلْ يُسأل المُدنفُون عن العِشق؟	سفرٌ في امرأة
	مَنْ يريدُ الهرَب؟	الغزالة
	كيفَ تصيُر الغزالة؟	الغزالة
	ما تريدُ الجميلة؟	الغزالة

نوع الأسلوب	التَّركيب	القصيدة
	أمْ أرَى غَيره؟	قمرٌ مكسور
	هلْ أراكَ اليوم؟	قمرٌ مكسور
	مَنْ أنتَ؟	حمدان يعزف على النهر
	وماذا أردتَ بِنا يا فَتى؟	حمدان يعزف على النهر
	تُرى منْ أتى؟	الزائر الأخير
	طبيب الكلى جاء كي يجدل في دمي إبرة الأنسولين، أمْ هو الصَّاحب المُؤتَمن؟	الزائر الأخير
	أمْ هي الأرض يا صَاحِبي؟	الزائر الأخير
	أزهِدتَ بالمبنَى عن المَعنى؟	قانا
	منْ تُرى قد آبْ؟	بُورتريه لامرأةٍ مُحبطة
	أيصمتُ صوتُك الزَّاهي الحبِيب؟	زمان الصمت
	تُرى ما الَّذي قادهُ في طريقِ الخُلود؟	الفراشة
	منْ أتاحَ لهُ أن يكونَ هُنا جَالسًا؟	الفراشة
الأمر **المضارع المقترن بلام الأمر**	اصعدْ يا حبةَ قلبي، اصعدْ اصعدْ كي تنفُضُ عن عينيْكَ غُبارهُما	كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس؟
	تماسَك إنْ كنتَ ضَعِيفًا	كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس؟
	وتماسك حين ترى...	كيف صعد ابن

نوع الأسلوب	التَّركيب	القصيدة
		الصحراء إلى الشمس؟
	وتوسَّد صوتِي حين أُنَادِيكَ	كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس؟
	اصعدْ كي تفتحَ عينيْكَ على الصَّالح...	كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس؟
	مُدَّ يديكَ لَها...	كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس؟
	يَا أَيَّتُها الشَّمس خُذِيني	كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس؟
	اسمعْ ما يُعطِيكَ...	كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس؟
	زاوج بين الرمل...	كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس؟
	حدِّثيني فإنَّ الصَّباحات مُرتبكٌ وجْهَها...	فضة تتعلَّم الرَّسم
	حدِّثيني فكمْ بلَّتني الغُيوم...	فضة تتعلَّم الرَّسم

نوع الأسلوب	التَّركيب	القصيدة
	كُونِي معَي...	فضة تتعلَّم الرَّسم
	علِّمني أنْ أُغنِّيك...	هذيان
	قِفوا نترجَّل...	هذيان
	قِفوا نتهيأ لِلموتِ	هذيان
	قُمْ من النَّوم...	وماتَ بشير عريسا
	قُمْ من النَّوم يا صَاحبي...	وماتَ بشير عريسا
	ارتدِ الآن (مشلحَكَ)	وماتَ بشير عريسا
	احمل الآن شاهدة القبرِ...	وماتَ بشير عريسا
	قُمْ من النَّوم إِنِّي أجِيءُ...	
	اجلسي بينَنَا...	قصائد البهو
	المسِي الآن...	
	اجلسي في خوفِي الآن ولا ترتبِكِي	تلويحة لمليحة.. أخرى للمطر
	واجمعْ شتَات فمِي...	هواجس في طقس الوطن
	وافْضحْ طُفولتِي...	
	وصُبَّ لِي عطشَ الصحراء...	هواجس في طقس الوطن
	واسْكُب...	هواجس في طقس الوطن
	أعطنا بصرًا كي نراك	هواجس في

نوع الأسلوب	التَّركيب	القصيدة
		طقس الوطن
	خذْ يدينَا...	هواجس في طقس الوطن
	فكُن وطنِي...	هواجس في طقس الوطن
	فقُلْ لِلعصافيرِ	هواجس في طقس الوطن
	قُمْ.. يا محمَّدْ فقُمْ يا محمَّدْ	القرين
	قُمْ يا صديقِي	القرين
	فعُدْ.. يا مُحمَّد ... فهَيئ لها من نشيدِك...	القرين
	قرِّبوا (الطَّار) من النَّار قليلاً	القلطة
	امنحنِي يَدًا.. صَوتًا مَديدا	القلطة
	يقولُ: افتحُوا البَاب كي يتسلَّل...	وجدان
	وإنْ أمطَرتْ قُلتُ مرُّوا على الوشم...	وجدان
	صِف لِي هواكَ.. هواكَ	قانا
	تعَال.. قِف بِي على قانا..	قانا
	كُونِي لنَا يَا أُمّ كُونِي هوى نَزُولُ.. ولا يَزُول	قانا
	وتَدقُّ رِحل السَّادِرين بِغيِّهم.. عُودُوا..	قانا

نوع الأسلوب	التَّركيب	القصيدة
	قلْ ونحملُ إرثًا...	حمدان يعزف على النهر
	فلتعُودوا بهِ ولْيشَمَّ تراب الشَّمال... وليردَّ على بردِه ثوبَه وليعسَّ بساتينِه	الغزالة
النداء	يا فضة العربيَّة...	فضة تتعلَّم الرَّسم
	يا عناءَ التَّعب	فضة تتعلَّم الرَّسم
	يا أيَّتُها الشَّمس..	كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس؟
	يا ساحُ يا دمُ يا خِيانات	هذيان
	يَا ربيعَ القلْب...	تلويحة لمليحة.. أخرى للمطر
	يَا ملحَ البنات...	تلويحة لمليحة.. أخرى للمطر
	يا وطنِي يَا وطن الأطفال المجْــدُولِين بطــينِ الأرض يا وطني...	كان اسمه خالد
	يا بادِرة القَمح...	كان اسمه خالد
	يا أهلَ هذا الحَيِّ	وطن، حبل

نوع الأسلوب	التَّركيب	القصيدة
		وامرأة
	يا نازلا في دمِي...	هواجس في طقس الوطن
	أيُّها الوطن المُتعالي بهاماتِ أجدَادنا أيُّها الُمستبد بنَا لهفةً وهوى أيُّا المتحفز في دمِنا	هواجس في طقس الوطن
	يا إمام الرِّمال...	هواجس في طقس الوطن
	يا وطنًا نتَعالى بهِ...	هواجس في طقس الوطن
	ماذا يا شيخ القرية نفعل؟	أسطورة
	أيا زينة الحيِّ	وكم صار عمر الضفائر
	أيَا امرأة، مـــنْ حـــنين العيُـــون إلى الكُحل	الغناء على أبواب تيماء
	يا شهريار	وضاعت حكاياك يا شهريار
	أيَا نار إِني أُجِيرُ الغزالة منك	الغزالة

نوع الأسلوب	التَّركيب	القصيدة
	إيهِ يا صحب	الغزالة
	يا زمان المهَانات...	الغزالة
	يَا موعدا قد يِجيء	الغزالة
	يرى العيد ياولدي	حمدان يعزف على النهر
	يا ولدي وجنِيني	حمدان يعزف على النهر
	يا الفوانيس الّتي ليسَت تنامْ	نجمة
	يا أمَّنا العمياء...	قانا
	كُونِي لنَا يَا أُمّ	قانا
	طابَ يا سُروري	الزائر الأخير
	يَالله.. يَالله	القلطة
	يَا محمَّد...	القرين
	أُناديكَ يا من وضعتَ القصيدة...	القرين
النَّهي	لا تتكحَّلي بالحِبر...	قانا
	أُمَّاهُ لا تصِفي لنَا الذِّكرى...	قانا
	لا تطْلُبي صوتِي الآن	فضة تتعلَّم الرَّسم
	لا تمرِّي فبينَنَا...	قصائد البهو
	لا تبْكِ...	تلويحة لمليحة.. أخرى للمطر

جدول رقم (١٠)

من خلال الجدول السّابق يتضحُ أن أسلوب الاستفهام يحتلُّ المرتبة العُليا للأساليبِ الإنشائية الطَّلبية عامة، إذْ تبلغ نسبة تراكيبه ٥٨٪ ثم أسلوب الأمر بنسبة ٢٨٪، ثم النداء بنسبة ١١٪، والنهي بنسبة ٣٪.

١) الاستفهام ودِلالاته في شعر (الصَّيخان):

الاستفهام لغةً «طلبُ الفهْم، استفهم سَأَلَهُ أن يُفهِمه»[١].

واصطِلاحًا: «طلبُ حصول صورة الشَّيء في الذِّهن بأدواتٍ مخصُوصة»[٢].

وأول ما يُطالع القارئ من أساليبِ الاستفهام الَّتي استخدمها: (هل، والهمزة، وأيّ، وأين، وما، وكيف، وكم، وماذا، ولماذا).

ومن هذه الأدوات التي تمتعت بالحضورِ الواضح في شعرِه، الأدوات الآتية مرتَّبة حسب نسبة ورودها.

كيف، ثُمَّ من، وهل، والهمزة، وأي، وأين، وما، وكم، ثُمَّ ماذا، ولماذا.

- الاستفهام بالأداةِ (كيف):

الاستفهام بالأداةِ كيف هو الأكثر، وستعرِض الدِّراسة لأَبرزِ الأغراض التي ساقها الشاعر من خلال الأداة:

١- التَّعجُّب:

وقد وردت مذكورةً ومحذوفة مقدرةً كما في قصيدة (**قصائد البهو**)[٣]:

مدنٌ. كيف من زُجاج؟
ومرايَا من الحجر
ومنَاقِير لا تُباع
وعصَافير تُشتَرى

وقد حذفَ الشَّاعر الأداة في المواضع الثَّلاثة تحقِيقًا للإيجاز.

فاستعمال الأداة (كيف) هو استعمالٌ غير حقيقي، بل استعمال بلاغي، فالشَّاعر

---

(١) المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، إبراهيم مصطفى، أحمد الزيات، حامد عبد القادر، محمد النجار، ط ١، (دار الدعوة، د. ت)، ٢/ ٧٠٤.

(٢) الإيضاح في علوم البلاغة، جلال الدين القزويني، ٣/ ٥٥.

(٣) هواجس في طقس الوطن ص ٣٢.

يتعجَّب من العربيِّ الَّذي سُلبت حريته واستطاع العدو أن يدخلَ مدينته، وكأنَّها سهلة الدُّخول، وكأنَّها من زُجاج يسهُل كسرها وتحطيمها، فالعدو استطاع أن يدخلها ويسلب حرية ساكنيها (عصافير تُشترى)؛ لغياب من يحميها أو ضعفه وقلة حيلته.

٢- التَّمني:

وموضع آخر ينـــزاحُ الشَّاعر عن أصلِ الاستفهام وهو الاستخبار والإلزام إلى غرض التمني في قصيدة (تلويحة لمليحة.. أخرى للمطر)[١]:

كيفَ لو تأتينَ يا ملح البنَات؟

وقوله في القصيدة نفسها[٢]:

كيفَ لو تأتين كي نسترُ عُريَ الأرض، تحتلُّ مكَانًا

فيه طين الأرض أغدو..

فالشَّاعر هُنا يتمنى لو يأتي النَّصر ويتمكَّن الُمهاجر من الرُّجوع إلى أرضِ وطنه، والعيش فيه بأمان وفي هذه القصيدة يكرر الشاعر أسلوب الاستفهام (كيف لو تأتين) ثلاث مرات؛ بهدف أسر ذهن المتلقي وشد انتباهه، ودفعه للتأمل والتفكير، وتخيُّل حال العربي ووطنه لو تحققت أمنية الشاعر التي خاطب بها (ملح البنات) ، فإثارة الاستفهام هنا «تدفع إلى التفكير والبحث وتلمُّس الجواب»[٣].

٣- الشعور بالبهجة والفرح والاحتفاء:

وفي قصيدة (**احتفاء**)[٤]:

كيف أُرتِّب المعنى إذا جئتِ

وكيف أُلِم في كسلٍ يديكِ عن الكتابةِ

(هي راحةٌ لحدائق الأوركيد)

ثم كيف سأجمع من تضاريسِي الهبُوب

جاء الاستفهام بالأداةِ كيف لِلسؤال عن الحالِ ممزوجًا بمشاعر الفرح والاحتفاء، فهو

---

(١) هواجس في طقس وطن ص ٣٧.

(٢) المصدر السابق ص ٣٧.

(٣) أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء، شفيع السيد، ع٦، (مجلة إبداع، ١٩٨٤م) ص٢٣.

(٤) الغناء على أبواب تيماء ص ٢٧.

يتخيَّل حاله عند كتابة القصيدة ليضمنها تجاربه ومشاعره، ويبوح بما لديه من أفكار وتطلعات.

٤- الحنين والشوق:

أمَّا في قصيدة (**الغناء على أبواب تيماء**)[١]:

وتيماء، كيف؟

فقد تكرَّر الاستفهام بالأداةِ (كيف) ثلاث مرات.

فالشَّاعر هنا لا يريدُ الاستخبار عن شيء، إنما خرجَ الاستفهام إلى غرضِ بيان الحُبِّ والشَّوق والحنين لتيمَاء التي نشأ بها.

٥- الإنكار:

وفي قصيدةِ (**الغزالة**)[٢]:

كيف تصيرُ الغزالة

شيئًا مُشاعًا

وشمَّاعةً لِلسُّيوفِ الرَّديئهْ

هذا الاستفهام إنكاري، فهو لا يريدُ الاستخبار به، إنَّما ينُكر على العدو حصار بيروت، وفي ذلك دِلالة على الألم الَّذي يعتصرُ الشَّاعر على بيروت ومالحِقَ بها من ضَرر.

- من معاني الاستفهام بالأداةِ (هل):

هل هي الأداة الَّتي «يُطلب بها التَّصديق»[٣].

وردتْ هذه الأداة في قصائد الشَّاعر، في أغراض متعددة منها:

١- الاستدراج:

في قصيدة (**تلويحة لمليحة.. أخرى للمطر**)[٤]:

- هل أقرأُ حظَّكَ؟

- سفرِي أنتِ إذِ النَّاس نِيامْ

---

(١) المصدر السابق ص ٢٧.

(٢) الغناء على أبواب تيماء ص ٢٨

(٣) الإيضاح في علوم البلاغة، جلال الدين القزويني، ٣/ ٥٧.

(٤) هواجس في طقس وطن ص ٣٦.

اجْلسِي في خوفِي الآن ولا ترتبكِي
قَادمٌ من لُججِ الرَّمل وأنحاء شمالْ
استريحِي الآن..
لنْ تصحُو (ماما) لِلصَّلاة.
هل جرحنَا القلب؟

في هذا التَّركيب يطلب الشَّاعر الإِخبار، وهي الدِّلالة الأصلية للاستفهام فالاستفهام «طلب الإفهام»[١]، ولكنَّها تحملُ دِلالاتٍ أُخرى، ففِي الأُولى تطلبُ المليحة من الشَّاعر إخباره ما إذا أراد أن تقرأ حظَّه، وفي ذلك استدراج له كي يبوح بما يخفيه.

فالسؤال هنا موجَّهٌ من الوطن للشَّاعر فأجابها:

سفرِي أنتِ.

٢- الإنكار:

في قصيدة (الحجر)[٢]:

تحدَّثَ مرةً حجرٌ فِلَسطيني يسألُ جارهُ العربِّي:
هل مرَّتْ بسمعِكَ قصَّة الحجر الفِلَسطيني؟

خرجَ استعمال الشَّاعر للاستفهامِ عن معناه الأصلي إِلى دِلالة أُخرى وهي الإنكار، فهذا الحجر عندما تكلَّم وجَّهَ سؤالاً لِلجار العربِّي: هل مرَّت بسمعِكَ قصَّتي؟

فهو يُنكرُ على الجار العربِّ سُكوته، وعدم مبالاتهِ لقضيةِ هذا الحجر، وهذا ما يثيرُ الدَّهشة والغضب في الوقت ذاتهِ.

فهذا استفهام إنكاري تعجبي، فالحجر ينكرُ على العربِّي سُكوته، ويتعجَّب من موقفهِ معه، وفي **القصيدة نفسها**[٣]:

أُهدِي سلامي إلى أُمِّي في الضِّفَّةِ
شرشٌ في دمِ القلب الصَّغير ندى لصبَّار الخلِيل

(١) الإتقان في علوم القرآن، جلال الدين السيوطي، تحقيق محمد أبو الفضل، ط١، (الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٣٩٤م)، ص ١٦٧.

(٢) هواجس في طقس وطن ص ٤٢.

(٣) المصدر السابق ص ٤٢.

وضجت في رمال البال حيفَا ثم يافَا ثم...
وهل تكفِي الحجارةُ يا زمان الوصْل
بين دمائِهم والأرض؟

استفهم الشَّاعر بـــ (هل) لغرض الإنكار فبعد ذكره لِلمُدن الفِلَسطينية الضِّفة، حيفَا، الخليل... يسأل هل تكفي الحجارة كسلاح يحمي دماءهم وأراضيهم من العدو، فبهذا التَّعجب يريدُ الشَّاعر أن يلفت انتباه المتلقِّي للسِّلاح الَّذي يُدافع به الفِلَسطيني عن أرضه، إنها مجرَّد حجارة غير كافية لردع العدو، وغير كافية لحفظ الدَّم والأرض من المحتلِّ.

٣- الاستعطاف:

وفي قصيدة (**هواجس في طقس الوطن**)[١]:

وهل لصدرِكَ أن يحنُو فيمنحَني وسادةً، حُلمًا في قيضةِ شجَر

يخرجُ الاستفهام بـــ (هل) عن دِلالته الأصلية لدلالة الاستعطاف، فالشَّاعر يطلبُ العطف من وطنهِ ليحقِّق أحلامه.

٤- التمني:

ومن أحوال استخدام الشَّاعر للاستفهام في قصائده إيراده استفهامين أو ثلاثة في نفس القصيدة، كما في قصيدة (**قمرٌ مكسور**)[٢]:

هل أَراكَ اليوم؟
كي أكتُب في عينيكِ شَيئًا مُبهمًا، سِرًّا صغيرًا خارجًا من
جمرِ هذا القلب.

يحمل دلالة التَّمني الَّذي سيطر على الشَّاعر، فهو يُكرِّر السُّؤال لأنه غير متأكِّد من الإجابة، ويتمنَّى أن تكون الإجابة بـــ (نعم)، وبذلك يكون استفهام الشَّاعر بهذه الأداة أسهمَ في تحقيق الدِّلالات الإنشائية، والَّتي تعكسُ الحالة الشُّعورية لِلمُبدع، فجاءَ بعدَّةِ دِلالات منها الإنكار، والتَّعجب والاستعطاف، والتَّأكيد والتَّمني.

---

(١) المصدر السابق ص ٦٦.

(٢) هواجس في طقس وطن ص ٤٧.

- الاستفهام بـــ(مَنْ):

مَنْ: «للسُّؤالِ عن الجنس من ذوي العلم»[١].

وردَ الاستفهام بـــ (مَنْ) في قصائد الشَّاعر، وستعرض الدِّراسة الأغراض التي ساقها الشاعر مستخدمًا هذه الأداة.

١- التهكم:

في قصيدة (**الغزالة**)[٢]:

جاءَ وقتُ النِّـــزال

مَنْ يريدُ الهرَب؟

في هذا التَّركيب يخرجُ الاستفهام للتَّهكُم بحالِ من يغيب أثناء الحاجة إليه، كما هو حال بيروت عندما تخلَّى عنها بعض أبنائها ولم تُساندها بعض الدول العربية، وصمتت وكأن الأمر لا يعنيها.

٢- الإنكار:

ويتكرَّرُ الاستفهام بالأداةِ مَنْ أربع مرات لأغراض مختلفة في قصيدةِ (وطن، حبل وامرأة)[٣]:

مَنْ أشعلَ أُغنية للبنت كي ترقُص؟

مَنْ سوى على السَّاقين ثوبًا غامِقًا كالموتِ مَنْ

أطفَأها؟

وفي قصيدة (**أسطورة**)[٤]:

يتكرَّرُ الاستفهام بمن ست مرات، سواءٌ أكانت مذكورةً أم محذوفةً مقدرةً

هذا الوشْمُ السَّاقِط دومًا في كفِّ امرأة غَجريهْ..

مَنْ سواه بِكفَّيها؟

هَذا الغَضبُ المُشرَع في وجهِ رِجال القَرية.

---

(١) الإيضاح في علوم البلاغة، جلال الدين القزويني، ٣/ ٦٤.

(٢) الغناء على أبواب تيماء ص ٣٤.

(٣) هواجس في طقس وطن ص٥٧.

(٤) المصدر السابق ص٧١و٧٢.

مَنْ نمَّاهُ بعينيها؟
مَنْ علَّم ليلى أنْ تسكُنَ صدرَ رجُل؟
أنْ تختلطَ بأنفاسه؟
أنْ تنْسى خجل الأُنثى؟
أنْ ترسُمَ هذا العشق النَّازل من رايس حتَّى أبها
مَنْ علَّمها؟

ولِتكرار الاستفهام في هذا المثال والَّذي قبله دلالة الإنكار والانفعال والغضب من بعض رجال القرية؛ لذلك جاءت الأسئلة مُتلاحقة، ولعلَّ الشَّاعر أرادَ بذلك نقل موقف بعض الأشخاص من التَّجديد وهو الإنكار والانفعال والرَّغبة في إيقافِ هذا الجديد.

٣- التعجب:

وفي قصيدة (**الزائر الأخير**)[١]:

خُطَا في مَمَر
تُرى مَنْ أَتَى
ليزُورَ الفَتى
في الهزيعِ الأخير من اللَّيل.. مَنْ؟

الاستفهام له دلالة الحزن من الشَّاعر لمرضِ صديقه والتَّعجب من وقت الزيارة فهذا التعجب ممزوج بالحزن على حالة صاحبه، فالطبيب يزوره في وقت الراحة والخلود للنوم (الهزيع الأخير من الليل).

هذه أبرز التَّراكيب الَّتي استفهم الشَّاعر بها مستعملاً الأداة (مَنْ) وفيها جميعًا يطلبُ الشَّاعر تصورًا من يعقل، ولكنها تحمل دلالات أخرى.

- الاستفهام بالأداة (أيٌّ):

أيٌّ: «للسُّؤال عمَّا يميّز أحد المتشاركين»[٢].

وردَ الاستفهام بهذه الأداة في قصائد الصَّيخان، وهذه أمثلة لبعض أغراضها:

---

(١) زيارة ص ٣٣.

(٢) الإيضاح في علوم البلاغة، جلال الدين القزويني، ص ٦٥.

١- الحزن:

في قصيدة (**فاطمة**)[١]:

أَيُّ شيءٍ لِعاشِقها تركتْ فاطمهْ
شَرشفًا على نومه
أمْ شذًى حائلي.

يحملُ الاستفهام هُنا دلالة الحزن وألم الفراق الَّذي ألَمَّ بالشَّاعر عند وفاة عمته (فاطمة).

٢- التّقرير:

وفي **القصيدة نفسها**[٢]:

مِن أَيِّ أحداقها سَنُرى
ومِن أيِّ أبوابها سنُغادِر
فسبحان مَنْ خلقَ الكلِمات
لِنُحيل منها المَلاذ الأَخير

في هذا المثال والَّذي قبله يوضح الشَّاعر باستخدام الأداة (أَي) نظرته للشِّعر، وأنه الملاذ الَّذي يفرُّ إليه المُبدع في حال أراد وصف حالته الشُّعورية وأحاسيسه، دلَّ على ذلك القرينة اللُّغوية (الكلمات).

- الاستفهام بالأداة (أين):

أيْن «للسُّؤال عن المكان»[٣].

وقد وردَ الاستفهام بهذه الأداة، ومن أغراض الاستفهام بها:

١- الحيرة والتخبط:

قول الشَّاعر في قصيدة (كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس؟)[٤]:

ثُمَّ أحُطُّ يدِي على وجهِي
يغشَاني النُّور

(١) هواجس في طقس وطن ص ٥٧.
(٢) هواجس في طقس الوطن ص ١٨.
(٣) الإيضاح في علوم البلاغة، جلال الدين القزويني، ص ٦٦.
(٤) هواجس في طقس وطن ص ١١و ١٢.

فأسأل أينَ أنَا؟

يحملُ الاستفهام في هذا المثال دِلالة عدم الاستقرار وعدم الرَّاحة وعلى الحيرة، ولعلَّ الشَّاعر أرادَ بذلك أن ينقل للمتلقِّي المعاناة الَّتي تعيشها بعض الشُّعوب العربيَّة في ظلِّ الاحتلال.

٢- الإنكار:

وفي قصيدة (القرين)[١]:

إلى أينَ تذهبْ؟

فعُد.. يا مُحمَّد

حملتِ الأداة (أين) دلالة معنوية، وهي الألم والحزن الَّذي يُمرُّ بهِ الشَّاعر بعد وفاة صديقه وإنكار الواقع.

- الاستفهام بـــ(مَا):

ما: «يُسأل بها عن الجنس»[٢].

وردَ الاستفهام بالأداة (ما).

من أغراضها:

١- التعجب:

كما في (**قصائد البهو**)[٣]:

ما الَّذي يجعلُ الَّذي

بين كفِّي وكفِّها

حوض نعناعٍ لا يَشِي

بتفاصيلِ وجْفِها؟

يحملُ الاستفهام في هذا المثال دلالة التَّعجب.

٢- التقرير:

والموضع الثَّاني في قصيدة (القلطة)[١]:

---

(١) زيارة ص ١٤.

(٢) الإيضاح في علوم البلاغة، جلال الدين القزويني، ص ٦٢.

(٣) هواجس في طقس وطن ص ٣٣.

قال أقربهم لي: ما الَّذي تفعله بنَا الأرض يا صاح؟

قلتُ: أسرار الغَرام.

ويحملُ الاستفهام بهذه الأداة معنى التقرير.

- الاستفهام بـــ(مَاذا):

وردَ الاستفهام بها مرَّتين في قصائد الصَّيخان، ومن أغراضها:

١- الرَّغبة:

قولهِ في قصيدة (**أسطورة**)[٢]:

مَاذا يا شيخ نفْعل؟

ويحملُ الاستفهام بهذهِ الأداة الرَّغبة في وضعِ حل للتَّخلص (مَاذا نفعلُ)، السُّؤال عن الطَّريقةِ يحملُ دلالة التَّبعية، فهم يتَّبعون كلام شيخ القرية دون تفكير، وكذلك الَّذين يُهاجمون التَّجديد يتَّبعون كلام بعض الأشخاص دون تفكير.

- الاستفهام بالهمزة:

الهمزة: «لطلبِ التَّصديق»[٣].

وردَ الاستفهام بها لأغراضٍ منها:

١- الألم والضياع:

الأول في قصيدةِ (**فضةُ تتعلم الرسم**)[٤]:

- أتَراني؟

- أجلْ

لُغة صامته

شالَها ضائع

ويتكرَّر الاستفهام بالهمزةِ في هذه القصيدة ست مرات وبصيغة واحدة هي (أتَراني؟) .

فالاستفهام بالهمزةِ يحملُ دِلالة الألم والضَّياع الَّذي تعيشه بعض الدُّول العربيَّة في الوطن

---

(١) زيارة ص ٢٦.

(٢) هواجس في طقس وطن ص ٧١.

(٣) الإيضاح في علوم البلاغة، جلال الدين القزويني، ص ٥٦.

(٤) هواجس في طقس وطن ص ٢٠.

العربِّي، من ترك لبعض المبادئ والقيم ودلالة ذلك القرائن اللُّغوية (ضَائع) ، و (ضاعتْ) ، ويدلُّ عليها كذلك المعنى العَام لِلقصيدة.

٢- الحزن واستنكار الواقع:

وفي قصيدة (**زمان الصمت**)[١]:

مرَّ ولمْ يُجبني
أَيصمتُ صوتُكَ الزَّاهي الحبِيب؟

استعملَ الشَّاعر الاستفهام بالهمزةِ لِدلالة الحزن وعدم تقبُّل الصَّمت من هذا الشَّخص، وإنكار الشاعر للواقع، ويدلُّ على ذلك المعنى العام لِلقصيدة، وهو رثاء الفنَّان السُّعودي طلال مدَّاح.

٣- الإنكار:

وفي قصيدةِ (**قانا**)[٢]:

أزهدتَ بالمَبنى عن المعنى؟
أجَل.. لكِّنني ظللْتُ حرفَ الغي..
فوقَ قافية تقولُ ولا تقُول

اختارَ الشَّاعر الاستفهام بالهمزةِ لِكي تحمل دِلالة الإنكار، فهو يُنكرُ على من يهتمُّ بالمبنى دون المعنى في الشِّعر.

٢) أسلوب الأمر:

أسلوب الأمر هو: «الطَّلب على سبيلِ الاستعلاء»[٣].

والأمر يحتلُّ المرتبة الثَّانية بعد الاستفهام، فأسلوب الأمر أسلوبٌ إنشائيٌّ اختاره الشَّاعر؛ لينـــزاح به عن الأصل إلى أغراض بلاغية عدَّة.

وستعرضُ الدِّراسة طرقَ استخدام الشَّاعر لأسلوبِ الأمر، ثم دلالة ذلك.

ومن الطُّرق الُمتبعة في أسلوب الأمر بشكلٍ عام: (فعل الأمر، والمضارع المسبوق بلام الأمر، والمصدر النَّائب عن فعل الأمر، واسم فعل الأمر.

---

(١) زيارة ص ٤٧.

(٢) زيارة ص ٣٧.

(٣) الإيضاح في علوم البلاغة، جلال الدين القزويني، ص ٨٢.

صيغة فعل الأمر:

وردَ استعمال الشَّاعر لِصيغة فعل الأمر، وقد يُكرِّر الشَّاعر التَّركيب نفسه عدَّة مرَّات في قصيدة، ومن الأغراض التي ساقها الشاعر بهذا الأسلوب:

١- الحثُّ:

كما في قصيدة (**كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس**)[١]:

اصعدْ يا حبة قلبي، اصعدْ
اصعدْ كي تنفُض عن عينيكَ غبارهُما فترَى..
وتماسك إن كنتَ ضعيفًا، ساقُك تسندُ ساقَكَ.
وذِراعَاكَ تُمدانكَ بالعزم، ووجهُكَ ينضَحُ بالماءِ
ما أصبح بين الماء وبينكَ قافلة من نوق
وتماسَك حين ترَى..

ويخرج الأمر هنا إلى غرض الحث، فالشاعر يحث (ابن الصحراء) العربي على المحاولة للاطلاع على كل جديد، وكل ما يطور الإنسان والتأقلم مع المتغيرات.

٢- الالتماس:

ويخرجُ أسلوب الأمر لغرض مجازي هو الالتماس، كقولهِ في قصيدة (**القلطة**)[٢]:

قالَ أقربهم لي: ما الَّذي تفعلُه بنَا الأرض يا صاح؟
قلتُ: أسرارَ الغرام
قالَ: امنحنِي يدًا.. صوتًا مديدًا

يظهر هُنا التماس المساعدة وإعطاء الحريَّة للأديبِ، سواءٌ أكان شاعرًا أم كاتبًا للتَّعبير عمَّا يجُولُ في خاطِرهِ من أفكار.

٣- الزجر والتَّقريع:

وفي قصيدة (**هذيان**)[٣]:

---

(١) هواجس في طقس وطن ص ٧.
(٢) زيارة ص ٢٦.
(٣) هواجس في طقس وطن ص ٢٥.

قِفُوا نترجَّل
أوْ قِفُوا نتهيَّأ لِلموت

يخرجُ أسلوب الأمر هُنا لمعنى الزَّجر والتَّقريع فالشَّاعر، هُنا يأمرُ النَّاس إمَّا أن يقِفُوا ويُساعدوا مَنْ يحتاج المساعدة، أو لِيستعدوا لِلموت والمرور بالصُّعوبات نفسها الَّتي مرَّت على غيرِهم؛ لأنه لا فائدة من وجودهم أحياء.

صيغة الفعل المضارع المقرون بلام الأمر:

أمَّا وروده بصيغةِ المُضارع المقرون بلام الأمر فهو أقل من صيغة فعل الأمر، فقد جاء في أربعة مواضع.

وذلك في قولهِ من قصيدة (**الغزالة**)[١]:

بلَدٌ سوفَ يأويه من سَقم، فلتعُودوا بِه
ولْيشَمَّ تراب الشَّمال يُضمر ما اعتلَّ من أثْلِه
ولِيردَّ على بردهِ ثوبه ولِيعُسَّ بساتينِه راكضًا

النُّصح:

ويخرجُ أسلوب الأمر عن معناهِ الأصلي لِيحمل دلالة النُّصح والإرشاد، فالشَّاعر يُوجِّه ويُرشد العربّي الَّذي هَاجر عن وطنهِ وأتعبه ذلك الابتعاد عن الوطن، بأنَّ يرجع فالغُربة سُقم وعلاجها الرُّجوع لأرضِ الوطن، حيث ذكريات الطُّفولة.

و لم يردْ أسلوب الأمر بالصِّيغتين (المصدر النَّائب عن فعل الأمر، واسم فعل الأمر).

٣) النِّداء:

النِّداء هو: «طلبُ الإقبال: أي طلب المتكلِّم إقبال المُخاطَب»[٢].

وللمنادى من الحروف في غير الندبة إن كان بعيدًا أو نحوه كالنائم والساهي (يا وأي وأيا وهيا).

وإن كان قريبًا فله الهمزة، وله في الندبة (وا) نحو (وازيداه)[٣].

---

(١) الغناء على أبواب تيماء ص ٣٩.

(٢) الإيضاح في علوم البلاغة، جلال الدين القزويني، ص ٩١.

(٣) ينظر: شرح ابن الناظم على ألفية ابن مالك، بدر الدين بن محمد بن مالك، تحقيق: محمد باسل، ط١، (دار الكتب العلمية، ١٤٢٠هـ)، ص ١٠٤.

ويرتبط النِّداء عند الشَّاعر بالوطن فأكثر ما نادى الوطن:

وردَ النِّداء في شعر الصَّيخان لأغراض عدَّة.

وهو من الأساليب الطَّلبية الاستهلالية، ولِلنِّداء وقعُه الخاص في الشِّعر.

والنِّداء يكون لِلعاقل، وقد يكون للأشياء غير العاقلة، وعادة ما تكون البِنية الشَّكلية لِلنِّداء على النَّحو التَّالي:

أداة النداء + اسم المنادى أو وصف له + أمر أو نهي.

وقد شاع استعمال الشَّاعر لأسلوبِ النِّداء في شعرهِ على صورتين هُما: النِّداء باستخدامِ الأداة (يا) إمَّا ظاهرةً أو محذوفةً للمُنادى بنوعيه (العاقل وغير العاقل).

وورد النداء بأداة (أيا) ثلاث مرات فقط، أما البقية فقد وردت باستعمال الأداة (يا).

وينـــزاحُ النِّداء عن معناه الأصلي إلى عدَّة معانٍ مجازية، اختار الشَّاعر التَّعبير عنها بأسلوبِ النِّداء ومنها:

١- الندب والتوجع:

في قصيدة (**هذيان**)[١]:

شاهدةُ القبر ما بيننَا يا غبارُ ويا فرسُ ويا سُيوف
يا ساحُ، يا دمُ، يا خيانات
خاصرةُ الحربِ يشملها ثَوبُها
كانَ مُتَّسخًا مثل حديث الَّذي يتدثَّرُ بالخُوصِ كي لا
يَرى النَّاسُ
سَوءَته

يُحيلُ استعمال النِّداء هُنا لدلالة النَّدب والتَّوجع، فالشَّاعر يندبُ حال بعض الدُّول العربيَّة، وما خلَّفته لهم الحروب من مواجع، وإراقة لدماءِ الأبرياء.

٢- المناجاة:

وفي قصيدة (**كان اسمه خالد**)[٢]:

---

(١) هواجس في طقس وطن ص ٢٥.

(٢) المصدر السابق ص ٥١.

يا وطنِي
يا وطن الأطفال المحدُولين بطِينِ الأرض
يا وطني.. الأطفال أصابعكَ العُشرون
هلْ يحلُو العزف
بلا أطفال؟

جاءَ النِّداء مُكرَّرًا ثلاث مرَّات، وهذا النِّداء بمثابةِ مُناجاة من الشَّاعر لوطنهِ، فهذا الوطن تربطه علاقة وطيدة مع الشَّاعر.

وقوله في قصيدة (**هواجس في طقس الوطن**)[١]:

يا نازلاً في دمِي انهضْ وخُذْ بيدِي
صَحْوي والتَمَّ في عينيَّ يا سهرُ

الشَّاعر هُنا يُنادي الوطن ويناجيه ليس باسمهِ كما سبق، ولكن بأوصافهِ الدَّالة على الحُبِّ (نازلاً في دمي) فحب الوطن يسري بدمِهِ.

٣- الفخر:

وفي القصيدة نفسها[٢]:

أيُّها الوطن المُتعالي بهاماتِ أجدادِنَا
أيُّها المستبدُّ بنا لهفةً وهَوًى
أيُّها المُتحفِّز في دمِنَا

يخرجُ أسلوب النداء بأداة النداء (يا) المحذوفة إلى معنى الفخر بهذا الوطن، ويدلُّ عليه القرينة اللُّغوية (هامات أجدادنا)، والحب ويدلُّ عليه القرينة اللُّغوية (لهفة) و (هوى)، وكذلك الارتباط به فهو موطن الأجداد.

وفي هذه المواضع الثَّلاثة فقط استعملَ الشَّاعر (أيُّها).

٤- الالتماس والتَّرجي:

ويستخدم الشَّاعر أسلوب النِّداء للالتماسِ والتَّرجي في قصيدة (**الغزالة**)[٣]:

---

(١) هواجس في طقس الوطن ص ٦٥.
(٢) المصدر السابق ص ٦٦.
(٣) الغناء على أبواب تيماء ص ٣٢.

حين تصَافيتُ بالحُزن.. صمَتْ
أيَا نارُ إِنِّي أُجير الغزالة منكِ
يلتمسُ الشَّاعر من النار ألاَّ تضرَّ الغزالة (بيروت)، فلا تحرقها نيران العدو.

٤) أسلوب النَّهي:

النَّهي هو: «طلبُ الكفَّ عن الفعل استعلاءً»[١].

ولِلنَّهي صيغة واحدة وهي المضارع المقترن بلا النَّاهية

وقد وردَ أسلوب النَّهي في قصائد الصَّيخان ما يقارب خمس مرات لأغراض منها:

١- الحزن والحسرة:

كقوله في قصيدةِ (**قانا**)[٢]:

يا أمَّنَا العَمياء..
لا تتكحَّلي بالحبرِ..
حتى لا يمر بعينيكِ الوسْنى ذُبول.
أُمَّاهُ لا تصفِي لَنا الذِّكرى
سَنعْرفها.
على أعرافِها دمع ولُول

خرجَ أسلوب النَّهي عن معناهِ الأصلي لمعنى الحزن والحسرة على ما حلَّ بقانا، والخُذلان الَّذي تعرضتْ له، فهي تريدُ المساعدة حقيقة وليس كتابات عن مأساتها، وقد جاء النَّهي تاليًا لِلنِّداء.

٢- اليأس:

وقد يدلُّ استعمال الشَّاعر لأسلوبِ النَّهي على اليأسِ وفواتِ الأوان، كقولهِ في قصيدةِ (**فضة تتعلَّم الرَّسم**)[٣]:

لا تطلُبي صوتِي الآن
حُنجرتِي صادرتْها المسَافات

---

(١) الإيضاح في علوم البلاغة، جلال الدين القزويني، ص ٨٨.
(٢) زيارة ص ٤٢.
(٣) هواجس في طقس وطن ص ٢٢.

كُوني معي الآن يا فضة العربيَّة

لنبكِي على ما جَرى

يُبيِّن الشَّاعر أن الوقت فات لمساعدة ذلك الوطن المحتل بالصَّوتِ، بقِي له فقط البُكاء على ما حدثَ لفِلَسطين.

وهكذا استطاعَ الصَّيخان استغلال الأساليب الإنشائية والَّتي شكَّلت ظاهرة أسلوبية في شعره، وكان من أبرزِها أسلوب الاستفهام، ثم الأمر، ثم النِّداء.

ثُمَّ يأتي أسلوبُ النَّهي الَّذي لا يُمثل ظاهرة عنده كما في الأساليبِ السَّابقة.

الفصل الثَّاني
الأسلوب بوصفهِ عملية انزياح

ويشتمل على مبحثين:

المبحث الأول: الانزياح الاستبدالي.

المبحث الثاني: الانزياح التركيبي.

توطئة:

اهتمت الدِّراسات النَّقدية والأدبية الحديثة بظاهرةِ الانزياح، باعتبارهِ قضية أساسية في تشكيل جماليات النُّصوص الأدبية، وبوصفهِ حدثًا لُغويًّا في تشكيل الكلام وصياغته؛ ولذلك نرى كبار النُّقاد من أمثال سبيتزر، وجورج مونان، وتودوروف، وكوهن يتَّخذون من ظاهرة الانزياح في النَّص الأدبي أساسًا لِلبحث في الخواص الأسلوبية(١).

ولعل هذا يعودُ إلى أن الانزياح من أهم الظواهر الَّتي تميِّز الأسلوب الأدبيَّ عن غيرهِ، فهو يُحول اللُّغة العادية المألوفة إلى لغةٍ إيحائية لَمْ يألفها المتلقِّي.

والانزياح لغة: من زيح: أزاح الشيء يزيح زيحًا وزيوحًا. وانزاح: ذهب وتباعد(٢).

الانزياح في الاصطلاحِ: هو «خُروج الكلام عن نسقهِ المعياري المألوف إلى نسقٍ آخر؛ لأغراض يقصدها المتكلِّم»(٣).

(١) ينظر: أسلوبية الانزياح في النص القرآني، أحمد الخرشة، ط١، (جامعة مؤتة، مؤتة- الأردن ٢٠٠٨م)، ص ٥و٦.

(٢) ينظر: لسان العرب، ابن منظور، مادة (زيح).

(٣) ينظر: الأسلوبية وتحليل الخطاب، منذر عياشي، ط١ ، (مركز الإنماء الحضاري، ٢٠٠٢م)، ص٧٧.

الانزياح عندَ القُدماء والمحدَثِين:

١- الانزياح عندَ أرسطُو:

ألمحَ أرسطُو (Aristotle) لِلانزياحِ وذلك من خلالِ المقارنة بين اللُّغة العادية الدَّارجة واللُّغة غير المألوفة الَّتي تحْوي صورًا استعارية، قال: «اللُّجوء إلى توليفة مُعينة من العناصر غير المألوفة أمر ضروري للأسلوب؛ لأن استعمال الكلمة الغريبة (النادرة) والمجازية والزُّخرفية يُنقذ اللُّغة من الابتذال»[(١)].

٢- الانزياحُ في التُّراث العربيِّ:

كان لِلنُّقادِ العرب قديمًا آراء وانطباعات نقدية، ولكنَّها لم تعتمد على النَّظرياتِ، بل اعتمدت على السليقةِ اللُّغوية.

وقَد عالجوا بعض القضَايا اللِّسانية كالانزياحِ، ومن أمثلةِ ذلكَ ما أوردَهُ سيبويه (ت ١٨٠هـ): «اعلمْ أنَّ من كلامِهم اختلاف اللَّفظين لاختلاف المعنيين، واختلاف اللفظين والمعنى واحد واتفاق اللفظين واختلاف المعنيين»[(٢)].

وفي كلامِ سيبويه إشارة واضحة لظاهرةِ الانزياح.

ويذكر عبد القاهر الجُرْجَاني (ت٤٧١هـ) في حديثه عن الاستعارة والمجاز والكناية أن: «الكلام على ضربين: ضربٌ أنت تصل منهُ إلى الغرض بدلالة اللَّفظ وحده، وذلك إذا قصدت أن تخبر عن (زيد) مثلاً بالخروجِ على الحقيقة، فقلت (خرج زيدٌ) وضربٌ آخر أنت لا تصل منه إلى الغرضِ بدلالةِ اللَّفظ وحده ومَدارُ هذا الأمر على (الكنايةِ) ، و(الاستعارة) ، و (التَّمثيل) ، كمعرفتكَ من (كثيرُ رماد القدر) أنَّه مِضياف، ومن (طويل النَّجاد) أنَّه طويل القامة، ومن (نؤوم الضحى) في المرأة أنها مُترفة مخدُومة»[(٣)]، وهي التي يقوم عليها الانزياحِ الاستبدالي.

٣- الانزياح في النَّقدِ الحديث:

الانزياح عند بول فاليري Paul Valéry)):

---

(١) فن الشعر، أرسطو طاليس، ترجمة وتقديم: إبراهيم حمادة، ط١، (مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة – مصر، د. ت)، ص ١٨٩و١٩٠.

(٢) الكتاب، عمرو بن عثمان، تحقيق: عبد السلام هارون، ط١، (مكتبة الخانجي، مصر – القـــاهرة، ١٤٠٨هـ)، ١/ ٢٤.

(٣) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص ٣٦٣.

«أن كلَّ عمل مكتوب إنتاج من منتجات اللُّغة يحوي آثارًا أو عناصر مُميَّزة... فينحرف الكلام انحرافًا معينًا عن التَّعبيرِ المباشر، فيُؤدي بِنا هذا الانحراف إلى الانتباهِ بشكلٍ ما إلى دنيا من العلاقات»[١].

الانزياح عندَ ميشيل ريفاتير (Michel Riffaterre):

أشارَ إِلى نوعين من أنواع اللُّغة الأول يمثِّل النَّسيج الطَّبيعي والثَّاني يزدوجُ معه ويمثِّل مقدار الخروج عنه، فالنَّسيج العادي هو المألوف، أمَّا ما يزدوج فهو المُتراح عن المألوف إِلى الفن[٢].

الانزياح عند عبد السَّلام المسدِّي:

وذَكرَ المسدِّي في كتابهِ الأُسلوبية والأُسلوب شرحًا للانزياح:

«وتكادُ جُلّ التَّيارات الَّتي تعتمدُ الخطاب أُسًّا تعريفيًّا للأسلوبِ تنصَبُّ في مقياس تنظيري، هو بمثابة العامل المشترك الموحَّد بينها، ويتمثَّلُ في مفهوم الانزياح (lecart) ولئن استقامَ له أن يكون عنصرًا قارًّا في التَّفكيرِ الأسلوبيِّ فلأنَّه يستمدُّ دلالته -لا مع الخطاب الأصغر كالنَّص والرسالة، وإِنّما يستمدُّ تصوره من علاقة هذا الخطاب الأصغر بالخطابِ الأكبر وهو اللُّغة»[٣].

(١) مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية، عبد الله خضر، ط١، (دار القلم، بيروت – لبنان، د. ت)، ص ٢١٢.

(٢) ينظر: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، أحمد ويس، ط١، (المؤسسة الجامعية، ٢٠٠٥م)، ص ١٠٢.

(٣) الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، ص ٩٨.

أهميَّة ظاهرة الانزياح:

ظاهرةُ الانزياح في النَّص الشِّعري تظهرُ من خلالِ استخدام العناصر اللُّغوية، والَّتي تكشفُ عن استعمال غير مألوف في التَّعاملِ مع اللُّغة؛ إذ يصبح النَّص الشِّعري نصًّا يرنُو إلى (اللاعقلانية واللامألوف) واللاعادي، وهُنا تكمُن أهمية ظاهرة الانحراف في أنها تعكس تجليات اللُّغة الشِّعرية في تجاوزها للنَّمط التَّعبيري المألوف، أو المتواضع عليه[1].

يهدف الشَّاعر إلى إبهار المتلقِّي وشدِّه لقصيدته، مُستعملاً عددًا من الوسائلِ في تحقيق غايتِه، وما الانزياحُ إلا وسيلةٌ من هذه الوسائل، بل هو أشهرها وأهمها؛ فالانزياح من الظواهر المُهمَّة في الدِّراسات الأسلوبية الَّتي تقارب النَّص الأدبي عمومًا، والنَّص الشِّعري على وجه الخصوص، ذلك أنَّ النَّص الشِّعريَّ يُميِّز نفسه بالخروجِ عن المألوف.

أقسام الانزياح:

ينقسمُ الانزياح إلى قِسمين:

١- انزياح استبدالي.

٢- انزياح تركيبي.

أمَّا النَّوع الأول فيتمثَّلُ بالاستعارة، والتشبيه، والمجاز، وهو موضوع المبحث التَّالي (الانزياح الاستبدالي).

---

(١) ينظر: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، موسى ربابعة، ط١، (دار الكندي، إربد - الأردن، ٢٠٠٣م)، ص ٤٣.

المبحث الأول
(الانزياح الاستبدالي)

ويشتمل على:

أولاً: الاستعارة.

ثانيًا: التَّشبيه.

توطئة:

الانزياحُ الاستبدالي أو الدِّلالي هو: الانتقالُ من المعنى الأساسي أو الُمعجمي للَّفظةِ إلى المعنى السِّياقي الَّذي تأخذه الكلمة حينما توضعُ في سياق معين يحدِّد معنى الجملة بأكملها، حيثُ تنازحُ الدَّوال عن مدلولاتِها، فتَختفِي نتيجةَ ذلكَ الدِّلالاتُ المألوفة لِلألفاظِ، لتحُلَّ مكانها دلالاتٌ جديدة غير معهودة يسعى إليها المتكلِّم(١).

إذن الانزياح الاستبدالي يقومُ على استبدال المعنى الحقيقي أو السَّطحي للَّفظة بالمعنى المجازي العميق، حيث ينتقلُ المبدع من المعنى الأول إلى الثاني.

والانزياح الدِّلالي أو الاستبدالي أسلوب من أساليب الأداء غير المباشر، يتمُّ بواسطة عدَّة طرق وألوان بلاغية، كالمجاز، والاستعارة، والكناية، وغيرها من الألوان البلاغية الَّتي يتمُّ فيها انزياح المعنى(٢).

«والانحرافات الاستبدالية تخرج على قواعد الاختيار لِلرُّموز اللغوية، مثل وضع المفرد مكان الجمع، أو الصِّفة مكان الموصوف، أو اللَّفظ الغريب بدلَ المألوف»(٣).

ويتمثَّلُ هذا النَّوع من الانزياحِ في الاستعارة، والمجاز، والكناية.

---

(١) ينظر: أسلوبية الانزياح في النص القرآني، أحمد الخرشه، ص٣٧.

(٢) ينظر: المرجع السابق ص ٤٠.

(٣) علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، صلاح فضل، ط١، (دار الشروق، القاهرة – مصر، ١٤١٩هـ)، ص ٢١١و٢١٢.

أولاً: الاستعارة:

للاستعارةِ أهمية بالغة وفوائد جمَّة؛ لِذلكَ تناولها الكثِير من الباحثين والأدباء القُدامى، واللُّغويين واللِّسانيين المحدَثين على حدٍّ سواء.

تعريف الاستعارة:

عرَّفها عبد القاهر الجُرْجَاني (ت٤٧١هـ) بقولهِ: «اعلم أنَّ الاستعارة في الجملة أن يكون للَّفظ أصل في الوضع اللُّغوي معروف، تدُلُّ الشَّواهد على أنه اختصَّ به حين وضع له، ثم يستعمله الشَّاعر في غير ذلك الأصل، وينقلهُ إليه نقلاً غير لازم، فيكون هناك كالعارِية»[١].

وإذا كانت الاستعارات جميعًا تقسرُ أبعد الأشياءِ عن بعضها على التَّقارب والتَّرابط، فإنَّ هناكَ ألوانًا أُخرى من الاستعاراتِ النَّاشزة والمتنافرة الَّتي يحار فيها القارِئ[٢].

وللاستعارةِ حُضور في شعر عبد الله الصَّيخان وقد وردَ ذكر الاستعارة في الدَّواوينِ الثَّلاثة لِلشَّاعر، وفيما يلي حصرٌ لهذه الصُّور.

الصُّورة الاستعارية	القصيدة	الدِّيوان
توسَّدْ صوتي	كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس؟	هواجس في طقس وطن
يا أيَّتها الشمس خُذيني		
همست في أذني الصحراء		
والنَّاس انكسروا في الصدق		
أنسج في بدني امرأة		
المرتحل على زلزلة القلب		
القهر يؤجج في دمها جمجمة الأيام الأولى		
عتبات الكون الكاملْ		
تيمَّمْ بالنَّار وصلِّ		

(١) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ص٣٠.

(٢) ينظر: ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر، عبد الغفار مكاوي، ط١، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة – مصر، ١٩٧٢م)، ص ٣١٢و٣١٣.

الصُّورة الاستعارية	القصيدة	الدِّيوان
في الرِّيح مدى ويديك نهارْ		
ادخل في جدل الأشياء		
واحتمت بالبكاء	فضةُ تتعلم الرسم	هواجس في طقس وطن
خبزًا له نكهة الفقراء		
وارتحلتْ في الدَّم العربي الخيانات		
وساومت كل الَّذين يبيعون لون القصائد		
استحلتُ أنا وردة في مدائن هذي البلاد		
هي الآن تخرج من ساعدي	فضةُ تتعلم الرسم	
نكهةٌ مشرقهْ		
كان نهرًا من الضَّوء والأسئلهْ		
تستحيلُ حصانًا حوافره في دمي		
تحمل كأسًا من النَّار حتى فمي..		
يركض الطِّفل في تعبي فيطيحُ التعبْ		
حدِّثيني فإن الصَّباحات مرتبكٌ وجهها		
توضأ بالأرقية		
في حقول الهوى ليلة البارحة		
حنجُرتي صادرتها المسافات		
رغيفٌ من الحزن	هذيان	هواجس في طقس وطن
يا حجرًا في الجنوب ينام		
عن امرأةٍ حملتْ وطنًا في يديهَا..		
تحدِّثهُ من حديث النَّدى جملتين		

الصُّورة الاستعارية	القصيدة	الدِّيوان
كيف أترككم لزمانٍ خؤون		
توقدون الفوانيس للبحر كي يتبرج		
فالقناديل ناظرة	ومات بشير عريسًا	هواجس في طقس وطن
أمُّكَ الآن واقفة فوق سيف الترقب		
مطري قبله ضباب فالمسي الآن أوله	صائد البهو	هواجس في طقس وطن
هبطَ الليل بيننا		
فضح الصُّبح سرنا		
مرّني الغيمُ وحيّاني ومرَّ	تلويحة لمليحة.. أخرى للمطر	هواجس في طقس وطن
لماذا صامتٌ هذا الخميسْ		
يسرقنا الوقت ونُبطي		
يستحمّ القلب عند القلبْ		
منحتهَا السماءُ نوافذها		
تحدَّث مرةً حجر فلَسطيني	الحجر	هواجس في طقس وطن
كان مدورًا كالشمس صوت خديجة العربي		
من طارتْ بداخلهِ الحمامة		
ولا أعطتْ مفاتنها لقبعة الصديد		
أحبك يا زمان الرَّفض		
البيوت قلادة من رفض		
ذا زمان به نطق الصخر	انحدارات عاشق	هواجس في طقس وطن
أطفأتها سواحل سيدتي		
حدَّثني عنه الشَّارع	كان اسمه خالد	هواجس في طقس وطن
حدَّثني عنه النَّخل		
يسألك العصفور الدَّوري الأبيض		

الصُّورة الاستعارية	القصيدة	الدِّيوان
ابتعتُ دوالي الحزن المنداحةَ في عينيه..		
يا وطني.. الأطفال أصابعك العشرون..		
فاطمة وحدها خرجتْ من برد	فاطمة	هواجس في طقس وطن
يوم اثنين مسترسلٌ في بياض نهد		
توزع نبض يديها على كل صحن		
فالتفّ حوليَ سرب قطا جاء من شجر العائلهْ		
إذ أغفو فتصحو نجمة	وطن، حبل وامرأة	هواجس في طقس وطن
والسواليفُ نامت		
هبطتُ وقد مات النهارُ على الكتابة في دمي		
وهل لصدرك أن يحنو فيمنحَني وسادةً	هواجس في طقس الوطن	هواجس في طقس وطن
يا نازلاً في دمي		
وصُبَّ لي عطش الصَّحراء في بدني		
وأسكبْ رمال الغضا		
وطني واقفٌ		
في فمي معزفٌ كسَرتهُ اللَّيالي		
أيُّها الوطن المتعالي بهاماتِ أجدادنا		
أيُّها المستبدُّ بنا لهفةً وهوى		
أيُّها المتحفز في دمنا		
المتوزعُ في كل ذرَّاتنا		

الصُّورة الاستعارية	القصيدة	الدِّيوان
المتسربلُ ضوءًا		
تعبتْ رملةٌ في النَّفود		
بعد الغبار تُغني السماءُ لنا أغنيهْ		
تصبُّ لنا الماء في عطش الكأس		
أعطنا جذوةً حيةً في الفؤاد الخلِيِّ لكي يصطفيك		
لَمَ لا نقطعُ أصل العشق فننجو؟	أسطورة	هواجس في طقس وطن
فرعٌ من تلك الشَّجرة قاوم أهل القرية		
العشق السَّاكن في أحداق العين		
وله البيد تلتفُّ عجلى وغابة من زبرجد	الشَّاعر..	الغناء على أبواب تيماء
بعينيكِ كانت تذوبُ الحكايات	وكم صار عمر الضفائر	
يلهو المساء.. تغفو البيادر		الغناء على أبواب تيماء
تغرد أحلام شبابنا		
وأصبحتْ سوقًا لعرضِ المشاعر		
تستفيقُ القُرى في الصَّباح	الغناء على أبواب تيماء	الغناء على أبواب تيماء
صهيل الجديلة في ليل عرسٍ		
فهذي القرى أنكرتني		
ولا في المواعيد الضائعة في الغياب الطويل		
سفينة مرَّت وما تعبت من التَّرحال	نيل	الغناء على أبواب تيماء
قطعت الفيافي وجُبتُ القِفار	وضاعتْ حكاياكَ يا شهريار	
سألتُ بطاح الرِّياض وريح الشمال		

الصُّورة الاستعارية	القصيدة	الدِّيوان
وتنعِسُ في براريه الطيوب	احتفاء	
يرتبك الكلام الحلو		
ترتبكُ الفصول، الماء، قفل الباب		
تسافر فيك القصائد جَذلى	سفرٌ في امرأة	
فتكتبُني الأحرف السَّاقطات		الغناء على أبواب تيماء
يراودني الصَّخر بالصَّمت	الغزالة	
ينكرُني الصَّخر		
يسرقُ ما في يدي		
وضيّعني الصَّخر		
يا زمان المهَانات		
فرسٌ تصهل في روحي	قمرٌ مكسور	
قمرٌ يحكم عشرين قمر		
صباحٌ ضائع		
شيئًا طالعًا من نافذة القلب كتلويحة طفل		
أحتاجُ إلى أن أرشفَ وقتي بهدوء		
والنَّدى يرسمُ في جفنيهِ أسرار العيون.		
سوف تصنعُ لي أم حمدان غيمًا خفيضًا	حمدان يعزف على النهر	الغناء على أبواب تيماء
وأصنع لي بلدًا		
ثم أخنُقه بيدي		
وأخلِّي سبيل الرِّياح لتسأل عن أم حمدان		

الصُّورة الاستعارية	القصيدة	الدِّيوان
قمرٌ أزرق يتفتَّقُ عن جرح حمدان		
نهر الطفولة مرَّ	زيارة	زيارة
نهر الطفولة سالَ		
وتعال يا نهر النَّدى		
سلِّم يا حمام على صِحابي		
وصُبّ سنى المجرَّة في زجاجٍ كالمدار		
أو مرَّ موجٌ في خيال البحر		
والقيظ لفَّ عباءته حول صدرك	القرين	زيارة
حيث رمَوا بمعاول أرواحهم في الشجرْ		
أقاموا منازلهم في الحنين		
ما انتشلوهُ من الجُبِّ من شهقاتْ		
أماطوا لثام القصيدة عن وجهها		
والسماوات دفتر	نجمة الحبر	زيارة
قلبُ الرِّياض يدقُّ على باب هذا الجسد	وجدان	
وإرهابهم يحتضر		
رياحٌ تلفُّ إزار الحرير على شجرات الغياب	الزائر الأخير	
زهورٌ تُنسِّق أوراقها عند قبر		
غيومُ تَمرُّ بأهدابِ عبد العزيز		
وكحل مرودها يقول	قانا	زيارة
لا الشَّاذلية أفرغتْ ترياقَها فينا		
ينهارُ فينا حائط النِّسيان		

الصُّورة الاستعارية	القصيدة	الدِّيوان
قرى تمشي إلى غاياتها		
وتدقُّ رِحل السَّادرين بغيهِم		
زمان الصمت مَرَّ و لم يُجبني	زمان الصمت	زيارة
ونكَّس رأسه الصُّبح الكئيبُ		
وهزَّتْ جذعَها وبكى العسيبُ		
فكرةٌ تقطفُ عنقود الكلام	نجمة	زيارة
يالفوانيس الَّتي ليست تنامْ		
والنَّدى يتفسَّحُ في مُقلتيها	الفراشة	زيارة
خالَ البنفسجُ يرقُص في سهرٍ جاهلي		
والليلُ طير حول يديها فراشاته		
غاض البنفسج في الماء		

جدول رقم (١١)

يُلاحظ في الجدول السابق استعمال الشَّاعر للاستعارةِ؛ وذلك لإضفاءِ مزيدٍ من الخيال والشَّاعرية لقصائده.

ولتحقِّق أغراضٍ بلاغية منها: إفادة الشمول، والإجمال، والتفصيل، والمبالغة والتقرير[١].

ويُلاحظ تتابع الصُّور الاستعارية في القصيدة الواحدة، والشَّاعر أرادَ بذلك الوصول لِدلالة معيَّنة يجمعها في عدَّةِ صور استعارية، كما في قصيدة (**كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس**)[٢]:

(**وتوسَّد صوتي حين أُناديك لتصعدْ**)، (**يا أيَّتُها الشَّمس خُذيني**)، (**همستْ في أُذني الصَّحراء**)، (**القهر يُؤجِّج في دمها**)، (**تيمَّمْ بالنَّار وصَلِّ**) وغيرها.

فهذه القصيدة جمعت ما يزيد على اثنتي عشرة صورة استعارية، وكلُّها تدور حول

(١) ينظر: مفتاح العلوم، يوسف السكاكي، ص ٢٨٦.

(٢) هواجس في طقس الوطن ص ٧.

موضوع واحد وهو شحذ همَّة ابن الصَّحراء (العربيِّ)، للتَّطور الحضاري وتقبُّل التَّغيير الإيجابي، والصَّبر على المصاعب، فهو بذلك يحافظُ على وطنِه.

وستعرضُ الدِّراسة لأبرزِ الاستعارات في هذه القصيدة مع شيءٍ من التَّفصيل.

الأولى في قوله: (وتوسَّد صوتي) حيث يجسِّد الشَّاعر مالا يُجسَّد (الصَّوت) بصورة (الوسادة) ، حذف (الوسادة) وعبَّر بالغرض منها وهو (التَّوسد) ، ففي كليهما راحة للإنسان، فتوسُّد الوسادة تمنحهُ الرَّاحة الحسية، أما توسُّد الصَّوت فلأن الأشعار الَّتي تلامس مشاعر الإنسان وتشاركه همومه فيها راحة معنوية، فالشاعر يريد طمأنة ابن الصحراء، بأنَّ (أشعاره) سوف تُسهم في راحتهِ وتزيلُ قلقه، فالشِّعر يعْطيهِ الأمان والرَّاحة كي ينطلق نحو التَّطور والتَّجديد، وهو من خلال شعره يحفِّز ابن الصَّحراء على الصُّعود والتَّطور، والتَّرقي ومواكبة العصر، فالتَّوسد طمأنة وسكينة.

وتتمثَّلُ الاستعارة الثَّانية في تشخيص الشمس في قوله: (**يا أيَّتُها الشَّمس خُذيني**) محدِّثًا ابن الَّصحراء بما تظهر دلالته في بيئته، فيستبدلُ الإنسان بالشَّمس حيث البيئة الَّتي ينشأ فيها، مستعينًا بدلالة الشَّمس على العلو والرِّفعة علمًا ومكانة، مُحفِّزًا ابن الصَّحراء على طلب هذه المكانة الَّتي يستحقُّها في هذا العصر.

وقوله: (**همَستْ في أُذني الصَّحراء**)، فهذه الصورة ليست بعيدة عن سابقتها فالشَّاعر يشبِّه الصَّحراء بالإنسان الَّذي يصدرُ منه فعل الهمس في الأُذن، ففي هذه الصُّورة تحرَّك الجماد (الصَّحراء) فأصبحَ ناصحًا ويمدَّهُ بالقوة المعنوية، ويمنحهُ التَّفاؤل ويشجِّعه على المضيِّ نحو التَّطور والحضارة الَّتي تُعدُّ شيئًا جديدًا على ابن الصَّحراء، لذلك يحتاج من يقف بجانبهِ حتَّى يصل لأهدافهِ ويُحقِّق تطلعاته وآماله.

الشَّاعر يرى في الشَّمس قوة تمنحهُ رؤية ثاقبة واضحة، تكشف أمام عينيه حقائق الأمور، فيرى كيف يُسيطر القويُّ على الضَّعيفِ ويتيه فسادًا مُستغلاً حِلمهم وانكسارهم، فالشَّمس عند ابن الصَّحراء جزء لا يتجزَّأ من كِيانه وماهيته، وتُشكِّل بعدها مع فضاء الصحراء رؤية أعمق، وتأملاً في أحوال البشر والكون من حوله، ونراه قد شخَّص كلاً من الشمس والصَّحراء وأثبت للأولى النداء، والثانية الهمس.

(**وتيمم بالنار وصَلِّ**) ففي هذه الاستعارة يشبِّه الشَّاعر النَّار بالرَّمل، ولكنه يحذف

المشبه به (الرَّمل) ويعبِّر بشيء من لوازمه وهو فعل (التَّيمم).

فالتَّطور والتَّغيير يحتاج إلى صبر على المصاعب الَّتي تواجه (ابن الصحراء)، فالتَّيمم بالنَّار يحمل دلالة المصاعب الَّتي تعترض العربي في طريقه لِلتَّطور، وكلمة (صلِّ) دلت على الصلاة التي تتطلب الأفعال، فكما أن الصلاة واجبة على المسلم ويسبقها تيمم بالتراب – إذا لم يوجد الماء – فهنا دلالة على أن تحمُّل المصاعب والصبر عليها واجبٌ على من أراد التطور والتغيير.

والَّتيمم طهارة، والطَّهارة ترقٍّ، ولكن ليست طهارة طبيعية، بل هي طهارة خاصة وترقٍّ خاص، فالشَّاعر يحفِّز ابن الصَّحراء على التَّرقي ومجابهة كل ما يصله بالحياة حتى يكتسب الخبرات، فيخالط الأرض والصِّعاب، والسَّهل والقاسي حتى يصعد وقد امتلكَ القدرة على المواجهة والتحدي.

وليست المسألة استعمال كلمة في غير ما وضعت له، وإنما هي إحساس جديد وإدراك جديد للأشياء[١].

وتتضافر الاستعارات في قصيدة (**هذيان**)[٢]:

أتوبُ إلى عاشقٍ
ويمينٍ محلَّفةٍ
نخلةٍ إذ يهجع الليلُ
تدني لذائذها لفقيرٍ
رغيفٌ من الحزن كانت يدي حينَ جاءَ على نعسة
النَّوم،
حطَّ على جفنيَ المتورِّم، قلتُ: أُحدِّثكم..

وقوله في **القصيدة** نفسها:

قد رأيت أنا ثُلَّةً من رؤى لا تجيْء إليكم..
وكنت سأتركها للزمانِ

(١) ينظر: التصوير البياني – دراسة تحليلية لمسائل البيان، محمد أبو موسى، ط٣، (مكتبة وهبه، القاهرة – مصر، ١٤١٣هـ)، ص ١٨٣.

(٢) هواجس في طقس الوطن ص ٢٣.

وعذَّبني السرُّ، ذكَّرني..
بيننا بعضُ ملحٍ وخبزٍ ورائحةٌ من دم.
كيف أترككم لزمان خؤونٍ وريح معاكسة وقوارب
مثقوبة.

وها هو الشَّاعر يحكي عن رؤيا في منامه حيث يقف رافعًا يمينه حَالفا تائبًا يحكِي حاجته إلى الزَّاد، إلى الرَّاحة والطُّمأنينة، فهذه النَّخلة رمز للمرأة المعطاء، تفيضُ بخيرها على وطنها حبًّا وفداء، ورغم ذلك لا يجدها حين يطلبُ الرَّاحة والنَّوم، فالرَّغيف يناسب عطاء النَّخلة وبذلها، ويناسب الخير الَّذي يرجوهُ، ولكنه غير موجود فينام حزينًا.

إنها صورة تمثيلية مركَّبة، يصفُ فيها الشَّاعر حالهُ في طلب الطُّمأنينة والرَّاحة وطيب الزَّاد، في وطن ثم عودَته خائبًا حزينًا لعدم تحصيل مُبتغاه، بحال النَّخلة الَّتي تُعطي وافر ثمارها وطيب نتاجها للفقيرِ في جوف اللَّيل، ولكنَّها بعيدة المنال مهما قرُبت، فينظر إليها راغبًا مشتاقًا، لكن لا ينال منها شيئًا فينام حزينًا متخذًا من يده رغيفًا ووسادة فينام مستسلما.

والاستعارة الثانية في (**يا حجرًا في الجنوب ينامُ وينعسُ**).

في هذه الصورة يتحرَّك الجماد فيصير كائنًا حيًّا، فينام وينعس، حيث حذف المشبه به وهو الكائن الحي وأتى بشيء من لوازمه وهو النَّوم والنعاس، فالشاعر استعار النوم والنعاس للحجر تعبيرًا عن الخذلان والاستسلام.

أما الاستعارة الثالثة فما زال الشاعر يسرد رؤياه ويبوح بها بعد أن تراجع عن كتمانها؛ لأنه يأبى إلا أن يزيل الغشاوة عن عيون أبناء وطنه ويبصّرهم بما ينتظرهم نتيجة استسلامهم وخنوعهم، إن ما بينهم من ملح وخبز يقضي بألا يتركهم إلى مصير خادع فيقول: (**وكيف أترككم لزمانٍ خؤون**).

استعار الشاعر وصف الخيانة للزمان، رغبةً منه في وصف البشر في هذا الزمن بصفة الخيانة، الزمان لا يخون وإنما يتَّصف بعض النَّاس فيه بالخيانة.

والاستعارة الرَّابعة في قوله: (**امرأة حملت وطنًا في يديها**) حمل المرأة للوطن في يديها وذلك دلالة على الحنان والحبِّ والرِّعاية، فالوطن يستحقُّ الرِّعاية والحُب من مواطنيه، ولا يستحق الخيانة ولا الضَّعف والحزن، كما بينت ذلك الاستعارات السابقة (زمان خؤون)، و

(رغيف من الحزن)، واختياره للمرأة يناسب العاطفة التي يحتاجها الوطن، ولا أدلَّ عليها من المرأة.

وبذلك تعاضدت الصُّور الاستعارية للكشفِ عن حقيقة ذهنية، وهي أن الوطن يحتاج لأبنائه كما هم يحتاجون إليه.

وفي قصيدة (**ومات بشير عريسًا**)[١]:

تأتي الاستعارة الأولى في قوله: (**فالقناديل ناظرة**) تشخيصًا للقناديل، حيث جعل لها نظرًا، فالقناديل المرتفعة الَّتي تضيء للسائر طريقه تنظرُ لبشير (المناظل الفِلَسطيني) ، ترعاه وتعتني به.

وفي قصيدة (**هواجس في طقس الوطن**)[٢]:

وهل لصدرك أن يحنو فيمنحَني ... وسادةً حلمًا في قيظهِ شَجَرُ
يا نازلاً في دمي اهضْ وخذ بيدي ... صَحوِي والتمَّ في عينيَّ يا سهرُ
واجمع شتات فمي واغزل مواجعه ... قصيدة في يدٍ أسرى بها وترُ
وافضح طفولتيَ الملتقاة[٣] فوق يدٍ ... تهتزُّ ما ناشها خوفٌ ولا كِبرُ
وصُبَّ لي عطش الصَّحراءِ في بدني ... واسكب رمال الغضا جوعًا فأنحدرُ

تظهر في هذه القصيدة عدّة استعارات، فالشَّاعر حذف المشبه به (الإنسان) ولكنَّه عبَّر عنه بشيء من لوازمه، فالوطن يمنحُ (وسادة)، وهي كناية عن الرَّاحة والأمان، ويستعيرُ (النُّزول في الدَّم)، وذلك دلالة على الارتباطِ الوثيق بالوطن.

فالشَّاعر في هذه الاستعارات يُصور الوطن بصورة المانح، والَّذي ينزلُ ويختلطُ بدم الإنسان.

وأراد بهذه الصورة الكشف عن حقيقةٍ ذهنية ومشاعر ذاتية، وهي حب الوطن وارتباط الأبناء به.

وفي قصيدة (**وجدان**)[٤]:

---

(١) هواجس في طقس الوطن ص ٢٩.

(٢) هواجس في طقس الوطن ص٦٥.

(٣) بعد التأكد من الشاعر تبين أنها (الملقاة).

(٤) زيارة ص ٢٩.

نُمرُّ على الوشم[١].

قلب الرِّياض يدُقُّ يقولُ: افتحوا الباب

كي يتسلّل من رئتيَّ الدُّخان الَّذي في

سماي احتْشد

نَمُرُّ على الوشْمِ

في الأبيات السَّابقة المضاف (قلب) لا يتوافق مع المضاف إليه (الرِّياض)، فقد جسَّد الشَّاعر الرِّياض بهئية كائن حي يدُقُّ قلبه ويشعر بما حوله ويستجيب له.

وقد تجاوزت عبارات الشاعر الدِّلالة الأصلية إلى الدلالة الإيحائية، وانزاح عن المعنى اُللغوي المعتاد لكلمة قلب إلى تركيبٍ آخر.

وأرادَ بذلكَ أن يُبيِّن موقف الرِّياض وأهلها، ووقوفهم مع القضيةِ الفِلَسطينيةِ.

وكذلك في قصيدة (**هواجس في طقس الوطن**)[٢]:

بعدَ الغُبار تغنِّي لنا السَّماء أُغنية

تَصُبُّ لنَا الماء في عطشِ الكَأس

فيما سبق عدلَ الشاعر عن المعنى اللغوي إلى المعنى الإيحائي، وذلك بتصويرِه للسَّماء (تُغني)، و (تصُبُّ)، فالشَّاعر في هذه الصُّورة أسندَ للسَّماءِ فعلاً لا يتوقَّع منها، وصور صوت الرَّعد غناء من السَّماءِ، وصورها بصورة الإنسان الَّذي يصبُّ الماء في الكأس.

وهو يرسم في صورة لفظية بديعة فرحه وسعادته بصوت الرَّعد، على الرغم مما قد يتولَّد عند الإنسان من خوف وذُعر من هذا الصَّوت، لكنَّه بالنسبةِ للشَّاعر صوتٌ محببٌ لسمعه تصدره السَّماء بعد يوم حافل بالغبارِ، فهذا الرَّعد مبشّر بغيث يغسل الكون، وهكذا ألبس الشَّاعر السَّماء لباس الكائن الحي يصدرُ صوتًا جميلاً، تطيب النَّفس لسماعه، ثم تصبُّ الغيث صبًّا تدور به على الخلائق، فينتعش الكون وينتشِي.

وفي ذلك إثارة لِذهن المتلقِّي لتخيل هذه الأفعال تصدر من السَّماء، ومن ثم تتأثر مشاعره بهذه الصُّورة، ويدرك إيحاءها بالصَّبر وأهميته للإنسان، حتى ينالَ الفرج بعد الشِّدة.

---

(١) منطقة الوشم أحد الأقاليم التاريخية التي كانت تتألف منها منطقة نجد في المملكة العربية السعودية.

(٢) هواجس في طقس وطن، ص٦٩.

ونموذج آخر في قصيدة (**الزائر الأخير**)[١]:

رِياح تلفُّ إزار الحرير على شَجراتِ الغِياب
زهورٌ تنسِّقُ أوراقَها عندَ قبر
وليسَ هناكَ غير وجوه الصِّحاب
تُوزِّعها.. لوحة.. أو كِتاب

في هذه القصيدة عدلَ الشَّاعر عن المعنى اللُّغوي للكلمات إلى معنًى إيحائي من خلال كلمة (رِياح)، فلا يتوقَّع منها فعل اللَّف، ولا (زهور) يُتوقَّع منها الفعل (تنسِّقُ)، وكذلكَ (الغياب) جسّده الشَّاعر بصورةِ (الشَّجرات).

حين تلف الرياح إزار الحرير على الشجرات فإنها تزداد خفاءً وبُعدًا، وكذلك فعل الموت بصديق الشاعر، فالموت خفاء مغلَّف بحنين وحزن، وهذه الصُّورة تُثير الدَّهشة والغرابة في ذهن المتلقِّي وتحفزه على أن يرسمَ في خيالهِ هذه الصُّورة الَّتي لم يعتدْها من قبل ففي هذا نشاط لِلذِّهنِ لتخيله هذه الصُّورة الجديدة والَّتي تنقلُ مدَى حُزن الشَّاعر وتأثره بوفاةِ صديقه.

وقوله: (**وأرى الكابوس يُكمم أفواهَ النَّاس**)[٢].

يجسِّد الشَّاعر الكابوس[٣] كائنًا حيًّا يُكمِّمُ الأفواه، ويمنعها من البَوح، فهو يصور العدو الغاشم بالكابوس، وذلك لإضفاء مزيدٍ من الخيال على الصورة، فالكابوس يتصرَّف كالإنسان الَّذي يمنع النَّاس عن الكلام والتَّعبير عمَّا في صدورهم.

والشَّاعر أراد بهذه الصُّورة تعميق فكرة أن الإنسان إذا تملَّكه الخوف من شيء فإنه لا يستطيع الكلام ولا التَّعبير؛ لذلك لابد أن يُواجه هذا التَّغيير بشجاعة.

وبذلك تكون الاستعارة أدتْ دورًا مهمًّا في نقل المشاعر، والتَّجربة الذَّاتية للمتلقِّي، وكأنها لوحة فنية.

---

(١) زيارة ص ٣٣.

(٢) هواجس في طقس وطن ص ٧

(٣) والكابوس ما يَقَع على الإنسان باللَّيل. لسان العرب، ابن منظور، مادة (كبس).

ثانيًا: التشبيه:

التشبيه لغةً: التمثيل، والشَّبه، والمِثْل، وأشبه الشيء ماثله[١].

واصطلاحًا: «التَّشبيه: الوصف بأنَّ أحد الموصوفين ينوبُ مناب الآخر بأداة التشبيه، ناب منابه أو لم يَنُب، وقد جاء في الشِّعر وسائر الكلام بغير أداة التَّشبيه»[٢].

ووردت الصورة التَّشبيهية في الدَّواوين الثَّلاثة للشاعر عبد الله الصَّيخان بعدد إحدى وخمسين صورة، وقد يذكر فيها الأداة وقد يحذفها، وهي كما يلي:

الصُّورة التَّشبيهية	نوع التَّشبيه	القصيدة
لهبٌ منحدرٌ مثل الماء، دخانٌ أبيض مثل الثلج	مرسل	كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس
كنت أعرفه شاحبًا مثل مواسم أحفادنا	مرسل	هذيان
كان متَّسخًا مثل حديث الـــذي يتدثَّر بالخوص	مرسل	هذيان
له ثمرٌ كالغياب	مرسل	تلويحة لمليحة.. أخرى للمطر
وتعرَّت كما تفعل الطيرُ	مرسل	تلويحةٌلمليحة.. أخرى للمطر
مرَّ بقربي مثل حفيف الثَّوب	مرسل	كان اسمه خالد
هل كنت مليحًا مثل الصبح	مرسل	
شهيًّا مثل التِّين	مرسل	
كان مدورًا كالشَّمس صـــوت خديجة العربي	مرسل	الحجر
كأن النساء خرجن من الماء	مرسل	فاطمة

(١) ينظر: لسان العرب، ابن منظور، مادة (شبه).

(٢) كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق علي البجاوي، ومحمد أبو الفضل، ط١، (المكتبة العصرية، بيروت – لبنان، ١٤١٩هـ)، ص ٢٣٩.

الصُّورة التَّشبيهية	نوع التَّشبيه	القصيدة
أنا صرت مثل الأصابع والنار	مرسل	انحدارات العاشق
أتداوى بها مثلما يفعل العاشقون من البدو	مرسل	
كأن ذوائبها الشهب	مرسل	فاطمة
النَّاس كالموتى	مرسل	وطن، حبل وامرأة
وأميرة تلتفُّ كالثُّعبان	مرسل	وطن، حبل وامرأة
شامخًا كالنَّخيل	مرسل	هواجس في طقس الوطن
واضحًا كالطُّفولة، كالشَّمس	مرسل	هواجس في طقس الوطن
وكأنَّني أصختُ السَّمع	مرسل	زيارة
وكأنّني النَّجم	مرسل	زيارة
وصبَّ سنى المجـــرَّة في زجـــاج كالمدار..	مرسل	زيارة
كأنَّ فؤادك تلك الحديقةُ	مرسل	القرين
مثل فراشٍ يحوم على ناره	مرسل	القرين
أنقضُّ كالشَّاهين	مرسل	القلطة
كالنَّخيل الذي لا يموت	مرسل	وجدان
كأنَّما المرآة أُختي	مرسل	بورتريه امرأة محطَّمة
كالفراشة تطفو	مرسل	الفراشة
كظلِّ غزال	مرسل	الفراشة
مثل النور في البلور	مرسل	قمرٌ مكسور
جدائل شعرٍ كموج البحار	مرسل	وضاعت حكاياك يا شهريار
واصطادها مثلما يفعل الـــصائد الماهر	مرسل	حمدان يعزف على النهر
ثم أُخبرها مثلما يفعل الطائر	مرسل	حمدان يعزف على النهر

الصُّورة التَّشبيهية	نوع التَّشبيه	القصيدة
في فمي معزفٌ كسرته الليالي	مؤكد	هواجس في طقس الوطن
صدرها غيمتان من الصحو أو حلم طفلين أو وطنٌ داخلٌ في احتمالاته	مؤكد	تلويحة لمليحة.. أخرى للمطر
البيوت قلادة من رفض	مؤكد	الحجر
والمدينة مزرعة للضجيج	مؤكد	انحدارات العاشق
النار في بدني	مؤكد	انحدارات العاشق
توزع نبض يديها على كل صحن	مؤكد	فاطمة
وأنا انكسارُ سفينة في الرَّمل، ملحٌ فوق جرح طـــازج، صفـــصافة محروقةٍ للتَّو.	مؤكد	وطن، حبل وامرأة
القيظ لفَّ عباءته حول صدرك	مؤكد	القرين
وأنا جسدٌ غارقُ	مؤكد	الفراشة
والذي يتفسَّح في مقلتيها..	مؤكد	الفراشة
قلب الرِّياض يدقُّ	مؤكد	وجدان
طفلين ما ضمَّنا واقع	مؤكد	وكم صار عمر الضفائر
والعشق سيف	مؤكد	سفرٌ في امرأة
والرَّمل شواظ لهب	مؤكد	الغزالة
ضربةٌ من سوادٍ عميق تُظلّل عينيه	مؤكد	حمدان يعزف على النهر
وعلى كتفيه عتاد أخيه	مؤكد	حمدان يعزف على النهر

جدول رقم (١٢)

يُلاحظ في الجدول السَّابق أن عدد الصور التَّشبيهية المرسلة يربو على عدد الصور التشبيهية المؤكدة بنسبة ٦٢٪.

ومن التَّشبيه المؤكد **قوله**[١]:

ذا زمان به نطق الصخر

عاشقٌ للمدينة..

والنَّار في بدني..

عند تقدير الأداة يصبح التَّركيب: عاشقٌ للمدينة وكأنَّ النَّار في بدني، وفي هذه الصُّورة قوة، حيث استطاع الشَّاعر أن يُصور المعنوي بالحسِّي، فالشُّعور بالغضب على تدمير الوطن كالنَّار الَّتي تشتعل في البدن.

فقد تمكَّن الشَّاعر من نقل هذه التَّجربة الشُّعورية بالتَّشبيه المؤكد (والنار في بدني).

كما تحمل هذه الصُّورة إيحاء بعمق الغضب بما تحيل إليه كلمة (البدن).

ومن الصُّور التَّشبيهية أيضًا **قوله**[٢]:

خذ يدينا إذ صفَّنا.. وأقمْ يا إمام الرِّمال صلاة

التَّراويح فينا، مقدَّسة أن تظل لنا شامخًا كالنَّخيل

الَّذي لا يموت..

واضحًا كالطُّفولة، كالشَّمس ثمَّ اعْطنا جذوةً حيَّةً

في الفؤاد الخليِّ لكي يصطفيك.

في هذا النَّص ثلاث صور: الأولى يذكر الشَّاعر فيها الأداة ووجه الشَّبه بقوله: (شامخًا كالنَّخيل)، فالشُّموخ هو وجه الشبه الجامع بين طرفي التَّشبيه (الوطن، النَّخيل)، والثَّانية والثَّالثة أيضًا يذكر فيهما الأداة ووجه الشَّبه (واضحًا كالطُّفولة، كالشَّمس)، فالوضوح هو وجه الشَّبه بين الوطن والطُّفولة والشَّمس.

والشَّاعر في هذه الصُّور الثَّلاث يُجسِّد أمنياته الَّتي يتمنَّاها للوطن، فهو يتمنى لوطنه الشموخ والرفعة والتميز عن غيره من الأوطان بالعلم والتطور.

فهذه الحقيقة الشُّعورية أخرجها الشَّاعر من العالم المعنوي إلى العالم الحسيِّ بواسطة التَّشبيه بالنَّخيل والطُّفولة والشَّمس، وذلك بدافع الحُبِّ والولاء للوطن.

---

(١) هواجس في طقس وطن ص ٤٥.

(٢) المصدر السابق ص ٦٧

وفي قصيدة (**ومات بشير عريسًا**)[١]:

قوله: (أمُّك الآن واقفة فوق سيف التَّرقب).

فقد شبَّه الشَّاعر حال الأم وهي واقفة تترقب ابنها بالذي يقف على سيف، وبذلك تكون دلالة التشبيه في هذه القصيدة حال الأم وأهل (بشير) مع الانتظار والترقب لمجيئه، وهذا تشبيه ضمني أضاف المشبه به إلى المشبه.

وهكذا فلكل تركيب غايته ودلالته وفائدته البلاغية في الكشف عن جماليات النص.

(١) هواجس في طقس وطن ص ٣٠.

المبحث الثاني
الانزياح التركيبي

ويشتمل على:

توطئة.

أولاً: التقديم والتأخير.

ثانيًا: الحذف.

ثالثًا: الالتفات.

توطئة:

الانزياح التَّركيبي:

«اهتمَّ القُدماء بهذه الصِّفة المُخالفة، الَّتي نسمِّيها اليوم الانحراف أو الانزياح؛ لما لها من أثر في التَّركيب اللُّغوي في النَّص، ومن ثَمَّ فهي المسؤولة عن إثارة المتلقِّي من جهة، وإنجاز صورة قادرة على التَّعبيرِ عن مكنوناتِ الشَّاعر النَّفسية من جهةٍ أُخرى»[١].

ويعدُّ الانزياح التَّركيبي النَّوع الثَّاني من أنواع الانزياح الَّذي لا يقل أهمية عن الانزياح الاستبدالي، وهو يتعلق بالجملة من حيث ترتيبها، وتقديم وتأخير بعض أجزائِها، كتقديمِ الفَاعل على الفعلِ فيكون مبتدأ، أو تقديم المتعلِّقات من الجار والمجرور عليه وغيره، أو تأخيرٍ كتأخير المبتدأ عن الخبر، أو الحذف كحذف المسند أو المسند إليه، أو الالتفات كما هو بين الضمائر.

فالانزياح خروجٌ عن المألوف في تراكيبه وصوره، وهو خروج إبداعي هدفه المفاجأة ولفت الانتباه[٢].

وستعرضُ الدِّراسة الأساليب الَّتي يتشكَّلُ منها الانزياح التَّركيبي في شعر عبد الله الصَّيخان، وهي: التَّقديم والتَّأخير، والحذف، والالتفات.

---

(١) من دلالات الانزياح التركيبي وجمالياته في قصيدة (الصقر) لأدونيس، عبد الباسط الزيود، ط ١، ع ١، (مجلة جامعة، دمشق، (٢٠٠٧م)، ص ١٦٠و١٦١.

(٢) ينظر: الانزياح التركيبي في النص القرآني – دراسة أسلوبية –، عبد الله خضر، ط١، (دار اليازوري العلمية، القاهرة – مصر، ١٩٩١م)، ص ١٦.

أولاً: التقديم والتأخير:

يُعد التقديم والتأخير من الأساليب التي طُرِقتْ من قِبل اللُّغويين والبلاغيين والنُّقاد القدماء، والتقديم والتأخير «هو بابٌ كثير الفوائد، جمُّ المحاسن، واسع التَّصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعةٍ، ويُفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرًا يروقك مسمعه، ويلطفُ لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قُدِّم فيه شيءٌ، وحُوِّل اللفظ عن مكان إلى مكان»[١].

ويُعلِّل سيبويه (ت١٨٠) للتقديم بقوله: «إنَّما يقدِّمون الَّذي بيانه أهم وهم ببيانه أعنى»[٢].

وأشار جان كوهن Jean Cohen)) لمصطلحِ الانزياح التَّركيبي وسمَّاه بالانزياح النَّحْوي[٣]، ويرى أن هذا النوع من الانزياح فيه خروجٌ عن المألوف من قواعد اللغة.

فأسلوب التَّقديم والتَّأخير انزياح تركيبي من اللُّغة المعيارية إلى اللُّغة الأدبية.

وباستقراء شعر الصَّيخان تبرزُ ظاهرة التَّقديم والتَّأخير الَّتي وظَّفها الشَّاعر لتعميقِ دِلالة معانيه وإثرائها، حيثُ تُعدُّ أكثر الأساليب استعمالاً في الدَّواوين الثَّلاثة، إذ بلغ عددها خمسين تركيبًا، وهي كالآتي:

التَّركيب الشِّعري	التَّركيب المعياري	القصيدة
ضيعتهُ متى؟	متى ضيعتُه؟	فضة تتعلَّم الرَّسم
يا فضة العربية، كيف أرى؟	كيف أرى يا فضة العربية	
فضَّة الآن ترسمُ بابًا	ترسمُ فضَّة الآن بابًا	
هي الآن تخرجُ من ساعدي	تخرجُ هي الآن من ساعِدي	
بيننَا الكأس والتَّبغ	الكأس والتَّبغ بيننَا	

(١) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ١/ ١٠٦.

(٢) الكتاب، عمرو بن عثمان، ١/ ٣٤.

(٣) ينظر: بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ط١، (مكتبة الأدب المغربي، الدار البيضاء – المغرب، ٢٠١٥م)، ص ١٧٦.

التَّركيب الشِّعري	التَّركيب المعياري	القصيدة
فضَّة الآن ترسمُ جمجمةً وحقولاً	ترسم فضَّة الآن...	
فضَّة الآن ترسمُ قابلةً ونساءً	ترسمُ فضَّة الآن قابلةً ونساءً	
فضَّة الآن ترسمُ أسرارَها	ترسمُ فضَّةُ الآن أسرارَها	
فضَّةُ الآن ترسمُ طفلاً	ترسمُ فضَّة الآن طفلاً	
فضَّة الآن ترسمُ بحرًا	ترسم فضَّة الآن بحرًا	
رغيفٌ من الحزن كانت يدي	كانتْ يدي رغيفًا من الحزن	هذيان
علِّمني أن أغنِّيك يا حجرًا	يا حجرًا علِّمني أن أغنِّيكَ	
للحديثِ تفاصيله ودقائقه فاسمعوني	اسمعوني فللحديثِ تفاصيله ودقائقه	
قدمٌ تصعدُ الدَّرج بخطًى	تصعدُ قدمٌ الدَّرج	قصائد البهو
قدمٌ تصعدُ الدَّرج	تصعدُ قدمٌ الدَّرج	
وطني صارَ نخلتين	صارَ وطني نخلتين	
قدمٌ تصعدُ الدَّرج بخطى مالها صدى	تصعدُ قدمٌ الدَّرج	
يبارك أرضها ربُّ السَّماوات الجميلة..	يبارك ربُّ السَّماوات الجميلة أرضها	الحجر
كفٌ تمتدُّ تضاجع أرض الشَّارع	تمتدُّ كفٌ تضاجع أرض الشَّارع	كان اسمه خالد
حدَّثني عنه الشَّارع	حدَّثني الشَّارع عنه	
حدَّثني عنه النَّخل	حدَّثني النَّخل عنه	
في القيلولةِ كان يطلُّ	كان يطلُّ في القيلولةِ	
بعد الغُبار تغنِّي السَّماءُ لنا أغنية	تغنِّي السَّماءُ لنا أُغنية بعد الغبار	وطن، حبل وامرأة

التَّركيب الشِّعري	التَّركيب المعياري	القصيدة
نهر الطُّفولة مرَّ	مرَّ نهر الطُّفولة	زيارة
نهر الطُّفولة سالَ	سالَ نهر الطُّفولة	
سدرةُ الجيران تسدلُ ظلّ خضرها على الجدرانِ	تسدلُ سدرة الجيران ظلّ خضرها على الجدرانِ	
عصافير بِيض يشاركها في الدعاء	يُشاركها عصافير بيض في الدعاء	وجدان
وإرهابهم يحتضِر	يحتضرُ إرهابهم	
زهورٌ تنسِّق أوراقَها عند قبر	تنسِّقُ زهورٌ أوراقَها	الزائر الأخير
غيومٌ تمرُّ بأهدابِ عبد العزيز	تمرُّ غيوم بأهداب عبد العزيز	
وثلج الزُّجاج انتثر	انتثر ثلج الزُّجاج	
وكحل مرودِها يقولُ	يقولُ كحل مرودها	قانا
والنَّاي بين بناتِ أفكاري يجول.	يجولُ النَّاي بين بناتِ أفكاري	
ونقولُ: كانوا في رواق ضيِّق يمشون	ونقولُ: كانوا يمشون في رواق ضيِّق	
زمان الصمت مرَّ ولم يجبني	مرَّ ولم يجبني زمان الصمت	زمان الصمت
ويبقى في القلوبِ له وجيب	ويبقى وجيبٌ له في القلوبِ	
ونكَّس رأسه الصُّبح الكئيب	ونكَّس الصُّبح رأسه الكئيب	
فكرةٌ تقطفُ عنقود الكلامْ	تقطفُ فكرةٌ عنقود الكلام	نجمة
والنَّدى يتفسَّح في مقلتيها	يتفسَّح النَّدى في مقلتيها	الفراشة
والفراشة تطفو على الماء	تطفو الفراشة على الماء	
بعينيكِ كانت تذوبُ الحكايات	كانتْ تذوبُ الحكايات بعينيك	وكم صار عمر الضفائر
بعينيكِ كانت تغرِّد أحلام شبابنا	كانتْ تغرِّد أحلام شبابنا بعينيكِ	

التَّركيب الشِّعري	التَّركيب المعياري	القصيدة
وفي يثرب الكون فتَّشتُ عنكِ	فتَّشتُ عنكِ في يثرب الكون	وضاعت حكاياك يا شهر يار
مرَّة.. أنتِ تكونين قمرْ	مرَّة تكونين أنتِ قمر	قمرٌ مكسور
ومساء جلستْ فيه الرِّياض	جلستِ الرِّياض فيه مساء	
والنَّدى يرسمُ في جفنيه أسرار العيون	يرسمُ النَّدى أسرارَ العيون في جفنيه	
ضربةٌ من سوادٍ عميق تظلِّل عينييه	يظلِّل عينيه ضربةٌ من سوادٍ عميق	حمدان يعزف على النهر
قمرٌ أزرقُ يتفتَّقُ عن جرح حمدان	يتفتَّقُ قمرٌ أزرقُ عن جرح حمدان	
أول رُمح أضيء على البيد في زمن مُظلم	أضيء أولُ رمح على البيدِ في زمن مُظلم	

جدول رقم (١٣)

من المُلاحظ في الجدول السَّابق تنوع أساليب التَّقديم والتَّأخير، فقد يتقدَّم المسند على المسند إليه، والجار والمجرور على الخبر أو على الفاعل، وستتناول الدِّراسة أبرزها في شعر الصيخان، ومن غاياتِ الانزياح التَّركيبي العناية والاهتمام بالمقدَّم، فهذا عبد القاهر الجُرْجَاني يقول: «واعلم أنَّا لم نجدهم اعتمدوا فيه شيئًا يجري مجرى الأصل، غير العناية والاهتمام»[(١)].

كقولهِ في قصيدة (**هذيان**)[(٢)]:

كنت أحدِّثكم
لِلحديث تفاصيلُه ودقائقُه
فاسمعُوني

حيثُ يظهر تقدُّم الجار والمجرور (لِلحديث تفاصيلُه ودقائقُه) على الفعل (اسمعُوني)،

(١) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص ١٠٧.

(٢) هواجس في طقس وطن ص ٢٠.

وأرادَ الشَّاعر بذلك التَّقديم لفت انتباه المتلقِّي، وإخباره بأهمية الحديث ومحتواه، إضافةً إلى ما فيه من تشويق المتلقِّي للحديثِ.

وقوله في قصيدة (**هواجس في طقس الوطن**)[١]:

بعد الغُبار تغنِّي السَّماءُ لنا أغنيهْ
تصبُّ لنا الماء في عطشِ الكأس
وقتئذٍ
مطرٌ أشعلك
أشعلك

فيما سبق يتقدَّم الظَّرف (بعد الغبار) على الفعل (تغنِّي)؛ وذلك لأهمية المقدَّم (بعد الغبار) على المؤخَّر (تغنِّي السَّماء)، وهنا عدلَ الشَّاعر عن التَّركيب المعياري ليعكس حالته الشُّعورية وهي التَّفاؤل على الرغم من همومه ومعاناته في حب الوطن.

وفي قولهِ: (تصُبُّ لنَا الماء في عطش الكأس)، فهنا أيضًا تقدَّم الجار والمجرور على المفعول به (الماءَ) للتَّخصيص وليدعم بذلك ويؤيد فكرته السَّابقة، وهي الأمل والتَّفاؤل، والفرج بعد الشِّدة.

ومن النَّماذج ما جاء في قصيدة (**فضة تتعلَّم الرَّسم**)[٢]:

فضَّة الآن ترسمُ جمجمةً وحقولاً
فضَّة الآن ترسمُ أسرارها في ذراعي
فضَّة الآن ترسمُ بحرًا وأشرعةً وحقولاً

وهذه التَّراكيب السَّابقة تنـــزاح عن بعدها المعياري إلى جملتها الشِّعرية الَّتي يتقدَّم فيها الفاعل (فضَّة) على الفعل (ترسم)، ولا يكون زعزعة هذا التَّرتيب عبثًا إنما لدواعٍ أسلوبيةٍ وهي الأهمية، فـــ (فضَّة) مقدَّمة لأهميتها على الفعل (ترسم) حيث يُولي الشَّاعر اهتمامًا خاصًّا بفضَّة؛ إذ هي محور القصيدة والتَّقديم حتَّى في عنوان القصيدة (فضة تتعلَّم الرَّسم)، وتكرّر هذا التَّركيب في القصيدة إحدى عشرة مرّة، وهذا يؤكِّد الغرض من التَّقديم، وهو

(١) المصدر السابق ص ٦٩.

(٢) هواجس في طقس الوطن ص١٩.

مكانة فضة عند الشاعر، والتلذذ بذكر اسمها وتكراره.

أمَّا الغرض الثَّاني من أغراض التَّقديم فهو (الاختصاص) ، والأصل «أن تقديم المسند إليه على الخبر الفعلي يفيدُ التَّخصيص»[١].

وفي قصيدة (**كان اسمه خالد**)[٢]:

حدَّثني عنه الشَّارع قال:
كان يُعانقني كلَّ صباحْ
نظيفًا يحملُ صُحفَ اليوم

وفي نفس القصيدة يقول:

حدَّثني عنه النَّخلُ الطَّالعُ في بهو الدَّار

ففي التَّركيبين السَّابقين يقدِّم الشَّاعر الجار والمجرور (عنه) على الفاعل (الشَّارع)، فالشَّاعر يُولي الطِّفل الَّذي يعودُ عليه الضَّمير في (عنه) عنايةً واهتمامًا أكبر من الفاعل الَّذي ينقل الحديث، كما يفيد الاختصاص.

وفي قصيدة (**حمدان يعزف على النهر**)[٣]يقول:

ضربةٌ من سوادٍ عميق تظلِّل عينيه

في هذا التَّركيب يقدِّم الشَّاعر المسند إليه (ضربةٌ) على المسند (تظلِّل) للدلالة على اختصاص اليأس بالتظليل على عيني حمدان.

وفي قصيدة (**كان اسمه خالد**)[٤]:

في القيلولةِ كانَ يطلُّ
يتفيأ ظلِّي
يحلمُ بالدَّراجات وبالحلوى
بثيابِ العيد القادم
وأغاني الفُقراء

---

(١) الإيضاح في علوم البلاغة، جلال الدين القزويني، ٢/ ٥٥.

(٢) هواجس في طقس وطن ص ٤٩.

(٣) الغناء على أبواب تيماء ص ٦١.

(٤) هواجس في طقس وطن ص٤٩.

يتحدث الشاعر عن خالد الفقير وحاله، إذْ لا يجد وقتًا يبحث فيه عمَّن يحقق له حلمه إلا وقت القيلولة، فهو وقت مخصوص عنده حين يفرغ من عمله؛ لذا قدّم الشَّاعر الجار والمجرور (في القيلولة) على الفعل (كان يطُل) لتخصيص وقت لهو الطفل، فالطفل يلهو ويطل ويتمنى في وقت القيلولة إشارة منه إلى حال الطفل الفقير، فهو لا يجد وقتًا يلهو به إلا وقت القيلولة.

ثانيًا: الحذف:

أما الحذف فإنَّ العرب تستعمله إيجازًا واختصارًا واكتفاءً بيسير القول[١]، والحذف أحد طرفي الانزياح التركيبي وهو من الظواهر الأسلوبية، التي تعكس جمالاً على النص الأدبي، وقد عدّه ابن جني (ت ٣٩٢) بابًا من أبواب الشَّجاعة العربيَّة، وأوردَ صُورًا كثيرة للحذفِ في الشِّعرِ، وهو خاصية أسلوبية لها أهمية بالغة من خلالِ دورها الفَاعل في إنتاج الدِّلالة والإبداع، وإشراك المتلقِّي في العملية الإبداعية.

وقد «حذفت العرب الجملة والمفرد والحرف والحركة، وليس شيء من ذلك إلا عن دليل عليه»[٢].

وقد تنبَّه الجُرجاني (ت٤٧١هـ) للأغراض الجمالية للانزياحِ بالحذفِ في الشِّعر العربي[٣]، ووضعَ ابن الأثير (ت .٦٣٠هـ) مقياسًا عامًّا للحذف قال فيه: «والأصل في المحذوفات جميعها على اختلاف ضروبها أن يكون في الكلام ما يدل على المحذوف، فإن لم يكن هناك دليل على المحذوف فإنَّه لغو من الحديث لا يجوزُ بوجهٍ ولا سبب»[٤].

ونظرًا لتوفر أسلوب الحذف في شعر عبد الله الصَّيخان فستعرضُ الدِّراسة لأهم صوره وأبرزها، وهو يمثِّل ثانِيَ أساليب الانزياح التَّركيبي حُضُورًا في شعرهِ، ويأتي متنوِّعًا بعدّة صور، يوضحها الجدول الآتي:

---

(١) ينظر: البرهان في وجوه البيان، ابن وهب الكاتب، تحقيق حنفي شرف، ط ١، (مكتبة الشباب، القاهرة – مصر، ١٣٨٩هـ)، ص ١٢١.

(٢) الخصائص، ابن جني، ٢/ ٣٦٢.

(٣) «هو بابٌ دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيهٌ بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطقْ، وأتمّ ما تكون بيانًا إذا لم تُبِنْ» دلائل الإعجاز، ص ١٤٦.

(٤) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، نصر الله الشيباني، ٢/ ٧٧.

التَّركيب المحذوف	التَّركيب المعياري	القصيدة
سترى نَاسًا يقتتلُون علـــى ماء.. وأناسًا يقتتلون على طرقٍ	وسترى أُناسًا يقتتلُون على طُرق	كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس؟
سترى خيلاً ليس لها أعناق، وسُيوفًا ليس لها أغماد	وسترى سيوفًا ليس لها أغماد	
لست الظاهر بينهمو ولست السافر	لست الظَّاهر بينهمو ولستَ السَّافر بينهمو	
هذا بلدٌ يتقاسمهُ البَاعة، تجَّار اللَّيل	هذا بلدٌ يتقاسمهُ الباعة ويتقاسمهُ تجَّار اللَّيل	
رماديًّا كان الحرف، اللُّغـــة، الميزان	رماديَّة كانتِ اللُّغة ورماديًّا كـــان الميزان	
أنتَ البـــاطن والـــصَّاعد في الأبيض	أنت الباطن وأنـــتَ الـــصَّاعد في الأبيض	
زاوج بين الرَّمل وبينكَ، بين النَّار وبينك	زاوج بين الرَّمل وبينكَ، وزاوج بين النَّار وبينك	
– أتراني – أجلْ	أجلْ أراك	فضة تتعلَّم الرَّسم
كان نهرًا من الضَّوء والأسئلة	كان نهرًا من الضَّوء، وكان نهرًا من الأسئلة	
يحملُ الطِّفلُ دفترهُ المدرسيَّ ويلبسُ كوفيةً	ويلبسُ الطِّفل كوفيةً	
– أتراني؟ – أجلْ	أجلْ أراك	

التَّركيب المحذوف	التَّركيب المعياري	القصيدة
- أتراني؟ - أجلْ	أجلْ أراك	
أتوبُ إلى عاشقٍ ويمينٍ محلّفةٍ	أتوبُ إلى عاشقٍ، وأتوبُ إلى يمينٍ محلَّفةٍ	هذيان
معذرةً كنت أحدِّثكم والحديثُ مُهامسة	أعتذر معذرةً	
معذرةً كنت أحدِّثكم ونسيت	أعتذرُ معذرةً	
معذرةً وللحديثِ تفاصيله ودقائقه	أعتذرُ معذرةً	
وكنتُ أحدِّثكم فمعذرةً	أعتذرُ معذرةً	
ليتَ لي خيمةً وظلْ	ليتَ لي خيمةً وليت لي ظلاً	قصائد البهو
سيِّد من يجيء ومن يروح	سيِّدُ من يجيء وسيِّد من يروح	الحجر
كان يُعانقني كل صباح نظيفًا يحمل صحف اليوم كان يجيء	كان يُعانقني كلَّ صباح يحملُ صحف اليوم كان يجيء كلَّ صباح	كان اسمه خالد
يحلمُ بالدَّراجات وبالحلوى	كان يحلمُ بالدَّراجات ويحلمُ بالحلوى	
هل كنت مليحًا مثل الصُّبحْ شهيًّا مثل التَّين	هل كنت مليحًا مثل الصبح وكنت شهيًّا مثل التَّين	
كفٌّ تمتدُّ تُضاجعُ أرضَ...	هي كفٌّ	

التَّركيب المحذوف	التَّركيب المعياري	القصيدة
كأن النساء خرجن من الماء وفاطمة وحدها خرجتْ من بردْ	وكأن فاطمة وحدها خرجتْ من بردْ	فاطمة
ولدٌ ويتيم	هو ولدٌ ويتيم	
اسمهُ خالدٌ	هو اسمه خالٌد	
رأوا مشطها الخشبيّ مكسورًا، أساورها ضائعة	ورأوا أساورها ضائعة	
أيُّها المستبدّ بنا لهفةً	أيُّها الوطن	هواجس في طقس الوطن
أيُّها المتحفِّز في دمنا		
والمتوزِّع في كل ذرَّاتنا		
يلهو المساء.. وتغفُو البيادر	بعينيكِ يلهو المساء...	وكم صار عمر الضفائر
سألتُ بطاح الرِّياض وريح الشَّمال	وسألتُ ريح الشَّمال	وضاعت حكاياك يا شهريار
إلا انتشاري بإنسان عينيك إلا دُخولي مسامات جسمك	هل الشَّوق	سفرٌ في امرأة
قد تشتعل النَّار في ثوبها وثياب العرب	وتشتعل في ثياب العرب	الغزالة
فضَّةٌ أنحل من ريشِ الحمامْ وأرق إن شئتها من حدقهْ	وفضَّة أرق إن شئتها من حدقهْ	نجمة
لنا نجمة الحبر نكتبها والسَّموات دفتر	ولنا السَّماوات دفتر	نجمة الحبر
شُكرًا لربي	أشكرُ ربي شُكرًا	القرين

القصيدة	التَّركيب المعياري	التَّركيب المحذوف
القرين	سلّموا سلامًا	وقالوا: سلامًا على الناس

جدول رقم (١٤)

يتضَّح من الجدول السَّابق نماذج للحذف كما في قصيدة (**كان اسمه خالد**)[١]:

كفٌّ تمتدُّ تُضاجعُ أرضَ الشَّارع
هذا الشَّارع ممتدٌّ من نسْغِي[٢] حتَّى أرجل خالد
والكفُّ الأُخرى ضمَّت صحف اليوم

حذف الشَّاعر المسند إليه (هي)، فالمسند (كف) وقع خبرًا لمبتدأ محذوف تقديره (هي) الَّذي حُذِف في مطلع القصيدة، وهو عائد على كف الطفل (خالد)، الَّذي اتَّسم بالفقرِ وشدّة الحاجة والبُؤس وسوء الحظ، فهذه الحالة شملتْ مساحة عريضة من شخصية (خالد)، فلا داعي لذكر الضَّمير (هي)، فالكف الَّتي تعبِّر عن حالة الطِّفل هي بُؤرة الدِّلالة، ويجب ألاَّ يسبقها شيء، إضافةً إلى جعل المتلقِّي يُشارك في العملية الإبداعية من خلال إعمال فكره بهدفِ الوصول إلى الدَّال المحذوف.

وفي كلام الشاعر «تشيعُ ظاهرة ورود المفعول المطلق، والاستغناء بهِ عن المسند والمسند إليه»[٣]، وهذا ينطبق على شعر عبد الله الصيخان.

كما في قصيدة (**هذيان**)[٤]:

معذرةً
كنت أحدِّثكم
لِلحديث تفاصيله ودقائقه
فاسمعُوني

حذف الشَّاعر هُنا المسند والمسند إليه معًا: (أعتذرُ معذرةً) مُكتفيًا بالمفعولِ المطلق،

(١) هواجس في طقس وطن ص ٤٩.

(٢) النسغ: تغريز الإبرة، لسان العرب، ابن منظور، مادة (نسغ).

(٣) الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، فتح الله سليمان، ط ١ (مكتبة الآداب، القاهرة- مصر، ١٤٢٥هـ)، ص ١٤٨.

(٤) هواجس في طقس وطن ص ٢٥.

وهُنا تكثيف لِلدِّلالة في نقطة واحدة وهي المفعول المطلق (معذرة)، فهو يطلبُ العذر ممَّن يحدِّثهم عن انقطاعهِ عن الحديث، وعدم إكماله؛ وذلك لانشغالهِ بأمر أهم من الحديث، بالإضافة إلى ما في المفعول المطلق من تأكيدٍ للاعتذار مع الإيجاز.

وفي قصيدةِ (**القرين**)[١]:

فعُد.. يا محمَّد

سنموتُ

يا لَجلالِ الطَّبيعة

شُكرًا لربي

حُذف المسند والمسند إليه والتَّقدير (أشكرُ شكرًا)، وفي ذلك إظهار لامتنانِ الشَّاعر لربهِ، ويهدفُ الحذف في هذا الموضع إِلى الإيجازِ والتَّوكيد.

وفي القصيدة ذاتِها **يقولُ**:

أقَاموا منازلهم في الحنينِ

وجاسُوا ليالْ

وقالوا: سلامًا على الناس

والتَّقدير (نُسلِّمْ سلامًا)، وغرض الحذف هُنا الاختصار.

وقد يكونُ الحذف لداعٍ أسلوبي، وهو وضوح دلالة التَّراكيب والاحتراز من العبث.

ومن أمثلة ذلك ما ورد في قصيدة (**فضة تتعلَّم الرَّسم**)[٢]:

– أتراني؟

– أجلْ

لغةً صامتهْ

شالها ضائعٌ

ضيّعتْهُ متى؟

طلبتْ كأس ماء وسيجارة واحتمتْ بالبُكاء

---

(١) هواجس في طقس الوطن ص ١٤.

(٢) المصدر السابق ص ١٩.

- أتراني؟

- أجلْ

حذف الشَّاعر جزءًا من الجواب لِلسُّؤال أتراني؟ (أجلْ أراك) وهذا التَّركيب تكرّر في القصيدة ست مرات، وقد اقتصرَ الشَّاعر على ما تحتاج إليه الدِّلالة احترازًا من العبث الَّذي قد يُؤدي إليه (أراك).

وليقف المتلقِّي على جمالية نغم التَّكرار الَّذي تُحدِثه أصوات كلمة (أجل) بعكس لو أكمل الإجابة (أجلْ أراك).

وفي قصيدة (**هواجس في طقس الوطن**)[١]:

أيُّها المستبدُّ بنا لهفةً وهوى

أيها المتحفِّزُ في دمِنا

والمتوزِّعُ في ذرَّاتنا

حذف الشَّاعر الموصوف (الوطن) وأتى بصفاتهِ (المستبدُّ، المتحفِّز، المتوزِّع)، ففي هذا الحذف إيجازٌ ومحافظة على بلاغةِ الأسلوب، وصيانة له من العبث.

وفي قصيدة (**الغزالة**)[٢]:

كيف تصيرُ الغزالة

شيئًا مُشاعًا

وشماعةً للسُّيوفِ الرَّديئةْ

في هذا الموضع حذف الشَّاعر أداة الاستفهام والفعل (تصير)، واكتفى بالعطفِ عليها بحرف العطف الواو الَّذي يدلُّ على اشتراكِ المعطوف والمعطوف عليه بالحكم، وذلك لوضوح الدِّلالة واحترازًا من العبث، والجدير بالذكر هو ترك الشَّاعر الإجابة عن الأسئلة الَّتي طرحها إيحاءً ببشاعةِ ما حلَّ ببيروت أثناء حصار إسرائيل.

---

(١) هواجس في طقس وطن ص ٦٦

(٢) الغناء على أبواب تيماء ص ٣١.

ثالثًا: الالتفات:

وردَ في لسان العرب: «لفتَ وجهه عن القوم: صرفه (...) ، وتلفَّت إلى الشَّيء، والتفتَ إليه: صرفَ وجهه إليه»[١].

والالتفاتُ بمعناه الاصطلاحي: انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار، وعن الإخبار إلى المخاطبة، ومنه أيضًا الانصراف عن معنى إلى معنى آخر[٢].

ويحتلُّ الالتفات المرتبة الثَّالثة من سمات الانزياح التَّركيبي في شعر الصيخان، وستعرض الدراسة نماذج من الالتفات في شعر الصيخان بأنواعه الثلاثة الفعلي والضميري والعددي.

كما في قصيدة (وجدان)[٣]:

ووجدان كانت هنا دمعةً في البيوت- تحت هذا الجدار-

ولكنها سوف

تبقى لنا كالنخيل الذي لا يموت.. وإرهابهم يحتضر.

راوح الشاعر بين الفعل الماضي (كانت) والمضارع (تبقى)؛ لكي يعبر عن شعوره المتراوح بين الشفقة على وجدان، والخوف على مصيرها.

وفي قصيدة (قانا)[٤]:

ونقول كانوا في الطريق..

يوزعون الملح..

في خبز النهار المرّ..

تجمعهم بنا ضحكاتهم..

ويلمّهم زمن ملول.

ونقول كانوا في رواق ضيق يمشون..

التفت الشاعر من الفعل الماضي (كانوا) إلى المضارع (يوزعون) و (يمشون) ، وذلك للتعبير عن حال أهل المدينة (قانا) التي نالها الاعتداء الإسرائيلي.

---

(١) لسان العرب، ابن منظور، مادة (لفت).

(٢) ينظر: البديع في البديع، عبد الله بن محمد المعتز بالله، ط١، (دار الجيل، ١٤١٠هـ)، ص ١٥٢.

(٣) زيارة ص ٣١.

(٤) المصدر السابق ص٤١.

أما الالتفات العددي فأبرز نماذجه ما جاء في قصيدة (وجدان)[١]:

نمرُّ على الوشم يا أربعاء الرماد تقطّر من ضفتيك السواد
لنا في الرياض فؤادُ البلد
أتيت هنا قبل عشرين عام
ومن شارعٍ فيه تبدو فلسطين كنا نحثُّ الخطا نحو حلم
الصبا وكانت
حديث الرفاق وأول أشعارنا في الحنين وآخرأشعارنا في القمر
وإن أمطرت قلت: مروا على الوشم نلقي عليه السلام
نقص حكاياتنا

استخدم الشاعر صيغة الجمع (نمرّ) و (لنا)، ثم التفت إلى المفرد (أتيت)، ثم عاد إلى صيغة الجمع (نحثُّ)، (أشعارنا)، (نقص)، (حكاياتنا).

وأراد بذلك أن يؤكد علاقة المملكة العربية السعودية وأبنائها وتعاطفهم مع القضية الفلسطينية، وكانت مساعدة فلسطين حلمًا لأبناء المملكة.

أما الالتفات الضميري فيظهر في قوله[٢]:

كيف لو تأتين كي نستر عُري الأرض، نحتلّ مكانًا
فيه طين الأرض أغدو
وتصيرين
الشجر.
وتغنين الشجر
مطرٌ.. لامطر
مطرٌ وجهها ويداها تراب
وهذا الذي يتنامى على مرفقيها له ثمرٌ كالغياب
مطرٌ وجهها..

(١) زيارة ٢٩.

(٢) هواجس في طقس الوطن ص ٣٩.

انتقل الشاعر من صيغة المخاطب (تأتين، تصيرين، تغنين) إلى صيغة الغائب (وجهها)، (مرفقيها)؛ وذلك لتشويق القارئ وشد انتباهه ومفاجأته، فالغائب (وجهها) هو المخاطب نفسه، ولكن الذات انشطرت لغرض شد انتباه المتلقي الذي قد يتسرب لنفسه الملل.

وفي قصيدة (هذيان)[١]:

علمني أن أغنيك يا حجرًا في الجنوب ينام
وينعسُ، تحتشد الصبح نعناعةٌ في نتوءاته
تحدثه من حديث الندى جملتين
وتسأله أن يكون وسيمًا..

اختار الشاعر أن ينتقل من صيغة الخطاب للحجر (علمني، أغنيك) إلى صيغة الغائب (ينام، ينعس، نتوءاته، تحدثه، تسأله)؛ وذلك ليوضح اعتزازه بهذا الحجر وبطولاته، وقد أتاح أسلوب الالتفات للشاعر الإفصاح والتغني ببطولات هذا الحجر.

وقد نوّع الشَّاعر في استخدامهِ للالتفاتِ الضَّميريّ أو الفعليّ أو العدديّ.

وكان لهذا الالتفات دواعٍ أسلوبيةٌ أبرزها إثارة ذهن المتلقِّي وشدُّ انتباهه، ومشاركته العملية الإبداعية من خلال إعمال ملكة التَّخيُّل، ومنع لتسرُّب الملل لنفسهِ في حال سارَ الأسلوبُ على وتيرةٍ واحدةٍ.

وبذلك فإن الانزياحات السالفة من تقديم وتأخير، وحذف والتفات، لها القدرة على إثراء اللغة الشعرية، فهي تفسح المجال للمتلقي ليبدع في تأويل النص.

(١) هواجس في طقس الوطن ص ٢٤.

الفصل الثالث

السمات الأسلوبية في شعر عبد الله الصيخان

ويشتمل على:

المبحث الأول: التَّكرار.

المبحث الثاني: التناصّ.

المبحث الأول

التكرار

ويشتمل على:

أولاً: تكرار الكلمة.

ثانيًا: تكرار الجملة.

توطئة:

عُرف التَّكرار كأحد الظَّواهر اللُّغوية في الشعر العربيِّ، وعني به البلاغيون والنقاد المحدثين.

التكرارُ لغةً:

ورد في لسان العرب: كرَّرَ: الكَّر الرجوع، يقال: كرَّر الشيء: أعاده مرَّة بعد أخرى(١).

التكرار اصطلاحًا:

هو: «إلحاح على جهة هامة في العبارة يُعنى بها الشَّاعر أكثر من عنايته بسواها، وهذا هو القانون الأول البسيط الَّذي نلمسه كامنًا في كل تكرار يخطر على البال، فالتَّكرار يُسلِّط الضَّوءَ على نقطةٍ حسَّاسةٍ في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلِّم بِها، وهو -بهذا المعنى- ذو دلالةٍ نفسيةٍ قيمةٍ، تفيد النَّاقد الأدبي الَّذي يدرس الأثر ويحلل نفسيَّة كاتبه، ويشترط في اللفظ المكرَّر أن يكون وثيق الصلة بالمعنى العام للقصيدة»(٢).

ويرى محمَّد مِفتاح أَنَّ تكرار الأصوات، والكلمات، والتَّراكيب ليس ضروريًّا لِتؤدِّي الجمل وظيفتها المعنويَّة والتَّداوليَّة، ولكنَّه شرط كمال، أو محسِّنٌ، أو لعِبٌ لُغويٌّ(٣).

وفي هذا المبحث يظهر اهتمام الشاعر بالتّكرار اللّفظي، الذي يعكس تجربته الشّعرية، وحالته الشُّعورية والنفسية.

ومن أنماط التَّكرار في شعر عبد الله الصَّيخان الآتي:

---

(١) ينظر: لسان العرب، ابن منظور، مادة (كرر).

(٢) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص٢٧٦.

(٣) ينظر: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، محمد مفتاح، ط٣، (المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٢م)، ص٣٩.

١- تكرارُ الكلمةِ:

ويقصد به أَن تتكرَّر الكلمة نفسها وعدد حروفها في أبيات القصيدة، ولهذا التَّكرار دلالة على أهميتِها لَدى الشاعر، ورغبته في مشاركة المتلقِّي له تلك الأهمية، بالإضافة إلى ما تُحدثه من موسيقَى في القصيدة، وإيقاعٍ جميلٍ.

«فالكلمات المكرَّرة ربَّما لا تكون عاملاً مُساهمًا في إضفاء جو الرَّتابة على العمل الأدبيِّ، ولا يمكن أن تكون دليلاً على ضعف الشَّاعريَّة عند الشَّاعر، بل هي أداةٌ من الأدوات التي يستخدمها الشَّاعر؛ لِتعين في إضاءة التَّجربة وإثرائِها، وتقديمها إلى القارئ الَّذي يُحاول الشَّاعر بِكلِّ الوسائل أن يُحرك فيه هاجس التَّفاعل فيه مع تجربِته»[(١)].

وتعد ظاهرة تكرار الكلمة الأكثر حضورًا في شعر الصَّيخان يوضحها الجدول التالي:

الكلمة	عدد مرات التكرار	القصيدة	الديوان
معذرةً	٤مرات	هذيان	هواجس في طقس وطن
فضة	١١ مرة	فضة تتعلم الرسم	
مطر	٩ مرات	تلويحة لمليحة.. أخرى للمطر	
الأطفال	٣ مرات	كان اسمه خالد	
فاطمة	٦ مرات	فاطمة	
كفٌّ	٥ مرات	وطن، حبل وامرأة	
العِشق	٥ مرات	أسطورة	
ليلى	٤مرات	أسطورة	
الشجرة	٤مرات	أسطورة	
القرية	٥ مرات	أسطورة	
تَيماء	٣مرات	الغناء على أبواب تيماء	

(١) قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، موسى ربابعة، ط١ (مكتبة الكتاني ودار الكندي، إربد – الأردن، ٢٠٠١م)، ص ٣١.

الكلمة	عدد مرات التكرار	القصيدة	الديوان
الغزالة	١٢مرة	الغزالة	
قمر	٣مرات	قمرٌ مكسور	
حمدان	١٨ مرة	حمدان يعزف على النهر	
كيف؟	٣ مرات	الغناء على أبواب تيماء	
العِيدُ	مرَّتين	حمدان يعزف على النهر	
وجدان	٧ مرات	وجدان	
الفراشة	٣مرات	الفراشة	
الظَّلام	مرَّتين	نجمة	
هُنَا	مرَّتين	الفراشة	
القصيدة	٨مرات	القرين	
المَعنى	مرَّتين	القلطة	

جدول رقم (١٥)

ومن الكلمات التي كرَّرها الشَّاعر كلمة (القصيدة) ، وذلك في قصيدة (**القرين**)[١]:

فإنَّ العُيونَ الَّتي انتظرتكَ طَويلاً

بكتْ في ظِلالِ القصيدة

وفي موضع آخر في **القصيدةِ** نفسها **قولهُ**[٢]:

أُناديكَ.. قُمْ

يا أَمِير القصيدة

وقوله أيضًا[٣]:

يَا أَمِير القصيدة

---

(١) زيارة ص ١١.

(٢) المصدر السابق ص ١٢.

(٣) المصدر السابق ص ١٣.

يَا سيِّد البِيد

في قصيدة (القرين) -الَّتي تدور حول رثاء صديقه الشاعر- يكرِّر الصَّيخان كلمة (القصيدة) ثَمانِيَ مراتٍ، ودلَّ أسلوب التَّكرار هذا على أهمية الشِّعر ومكانته لدى الشَّاعر، وفخره بَما أنْجزه صديقه من إبداعٍ شعري، وليشدَّ انتباه المُتلقِّي لأهمية ما يتحدَّث عنه.

وورد ذِكر كلمة (مطر) تسع مراتٍ في قصيدة (**تلويحة لمليحة.. أخرى للمطر**)[١]:

مَرَّني الغيمُ وحيَّاني ومَرّ
شَالنِي مِنْ جَدبِ هذِي الأَرْض..
كَان هَذا مَوعد العَاشرة، الآن..

وقوله في **القصيدة نفسها**[٢]:

وتغنِّين الشَّجرْ
مطرٌ.. لا مطرْ
مطرٌ وجهُها ويدَاها تُراب
وهَذا الَّذي يتَنامى على مرفقَيْها ثَمَر كالغِياب
مَطرٌ وجهها..

يُكرِّر الَّشاعر كلمة (مطر) مرَّة مثبتةً ومرَّة منفيةً، وفي هذا التَّكرار تظهر حالة الشَّاعر وما بدا فيها من اضطراب وعدم استقرار، فهو يتمنَّى المطر ولا يجده، فتكرار الكلمة منفيةً دلّ على خيبة الأمل.

وفي قصيدة (**فاطمة**)[٣]:

ولدٌ ويتِيمٌ
أُمهُ فاطمهْ
وتُحب المَطر
ولدٌ آخرُ
اسمهُ خَالد

---

(١) هواجس في طقس وطن ص ٣٥.
(٢) المصدر السابق ص ٣٩.
(٣) المصدر السابق ص ٥٣.

وفي موضع آخر من **القصيدة يقولُ**[١]:

مرَّتِ العَرباتْ
نهضَتْ فاطمهْ
مِن صلاةِ المكان
وطِئتْ عَربهْ
مِن حديدٍ يلزّ
أسَاورُ فاطمة الضَّائعهْ

كرَّر الشَّاعر كلمة (فاطمة) ستَّ مراتٍ، إضافةً لكونها عنوان القصيدة، وأسلوب التَّكرار جاء لِيكشف من خلاله الحالة النفسية للشَّاعر، والحزن ومقدار ما يشعرُ به من فقد لفاطمة والحب.

هذا هو النَّمط الأول من أنماط التَّكرار لدى الصَّيخان، وهو تكرار الكلمات، وتنتقل الدِّراسة للنَّمط الثاني وهو تكرار الجمل.

(١) المصدر السابق ص ٥٤.

٢- تكرار الجملة:

يكون تكرار الجملة في بداية المقطع أو بداية القصيدة في الغالب، ولا تكاد تخلو قصائد الصيخان من تكرار الجملة.

وتُعد هذه الظاهرة ثانيَ أنماط التَّكرار في شعر عبد الله الصَّيخان، يوضِّحُها الجدول التالي:

الجملة	عدد تكرارها	القصيدة	الديوان
فضّةُ الآن ترسمُ	٦مرات	فضة تتعلَّم الرَّسم	هواجس في طقس الوطن
قُمْ من النومِ	٦مرات	وماتَ بشير عريسا	
يا مِلحَ البنَات	٦مرات	تلويحة لمليحة.. أخرى للمطر	
اصْعدْ يَا حبةَ قلبِي	٥مرات	كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس	
كنتُ أحدِّثُكُم	٥مرات	هذيان	
قدمٌ تصْعدُ الدَّرج	٤مرات	قصائد البهو	
هُو الحجر الفِلَسطيني	٤مرات	الحجر	
أنَا عاشِقٌ	٣مرات	انحدارات عاشق	
حدَّثنِي	٣مرات	كان اسمه خالد	
يَا وطنِي	٣مرات	كان اسمه خالد	
ولدٌ ويتِيمٌ	٣مرات	فاطمة	
ولدٌ على كَفَّين	٣مرات	وطن، حبل وامرأة	
يَا أيُّها الوطَن	٣مرات	هواجس في طقس الوطن	
مطرٌ أشْعلكَ	مرَّتين	هواجس في طقس الوطن	

الجملة	عدد تكرارها	القصيدة	الديوان
سماءٌ لنَا وسمواتٌ لَك	مرَّتين	هواجس في طقس الوطن	
وأنا الَّذي دنَف	مرَّتين	وطن، حبل وامرأة	
كفٌ على كَفّ	مرَّتين	وطن، حبل وامرأة	
نصْفٌ مُرتَهنٌ	مرَّتين	انحدارات عاشق	
لَكم يُشبهُ التّلَّ	مرَّتين	انحدارات عاشق	
الحِجارةُ لِلحِجارة	مرَّتين	الحجر	
أولُ الإِسْراء إِسْراء	مرَّتين	الحجر	
يوسف في الجُب	مرَّتين	انحدارات عاش	
اصعد	١٤ مرة	كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس؟	
أحدثكم	٨ مرات	هذيان	
قُمْ	٧ مرات	وماتَ بشير عريسًا	
أُمُّ حمدَان	٤مرات	حمدان يعزف على النهر	الغناء على أبواب تيماء
بِعينيْكِ كانت	٣مرات	وكم صار عمر الضفائر	
وضاعت حكاياكيا شهريار	٣مرات	وضاعت حكاياك يا شهريار	
يرْتبِكُ الكَلام	٣مرات	احتفاء	
نُهاجِر	مرَّتين	وكم صار عمر الضفائر	
سَألتُ	٤ مرات	وضاعت حكاياك ياشهريار	
اصنعْ	٣ مرات	حمدان يعزف على النهر	
وجدتُكِ	٤مرات	وضاعت حكاياك ياشهريار	

الجملة	عدد تكرارها	القصيدة	الديوان
يتباهى	مرَّتين	الشَّاعر	
أشْكُو	مرَّتين	بوتريه لامرأةٍ محبطةٍ	
حَطبٌ في حَطبٍ	٣مرات	الغزالة	
هلْ أراكَ اليَوم؟	٣مرات	قمرٌ مكسور	
بِلادي بِلادي	مرّتين	حَنين	
اسمِي فَلاَتِي	مرَّتين	حمدان يعزف على النهر	
نَمرٌّ على الوشمِ	٣مرات	وجدان	
يَا أُمَّنَا	٣مرات	قانا	
كانتْ	٥ مرات	وجدان	زيارة
قُلْ	٣ مرات	زيارة	
قِفْ بِي	مرَّتين	قانا	

جدول رقم (١٦)

نوع الشَّاعر في تكرار الجُملة، فمرَّةً يستخدم أسلوب الاستفهام، ومرَّةً التَّعجب، ومرّة النداء... وغيرها.

وسَتعرِض الدِّراسة نماذج من تكرار الجملة، كقوله في قصيدة (**تلويحةٌ لِمليحةٍ.. أخرى للمطر**)[1]:

- لَو تأْتِين
أشْعلتُ سفِينِي ورَميتُ الذاكرة الأُولى إلى البحرِ،
نَسيتُ..
أنَّي هَاجرتُ مِنكِ مَوجةً لِلبحرِ مرَّاتٍ وعُدت
كيْفْ لو تأْتِين يَا مِلحَ البَنات؟

تَتكرَّر صيغة الاستفهام (كيفَ لَو تأْتين) أربع مراتٍ، وهذا السُّؤال لم يراد منه الإجابة،

(١) هواجس في طقس وطن ص ٣٨.

بل جاء محمَّلاً بدلالات مجازية وهي التَّمني، وبَيَّن الحالة الشعورية الَّتي يمرُّ بها الشَّاعر، وهي التَّفاؤل؛ لِأنَّ في الإتيان تحقيقًا لأمنية، وهي نيل المكانة الرفيعة؛ لِأنَّه يتمنَّى أن تصير شجرًا وما للشجر من صفة العلو والارتفاعِ، وهي الَّتي يفصح عنها في نهاية **القصيدة**:

كيفَ لو تأْتين كَي نَستُرَ عُرِيَّ الأرض، نحْتلّ مَكانًا
فِيهِ طين الأرضِ أغْدُو..
وتصيرِين
الشَّجَر.

ومن الأمْثلة على أسلوب تكرار الجملة قول الشَّاعر في قصيدة (**الحجر**)[١]:

أولُ الإسْراءِ أنْت وآخرُ الإسْراءِ: إسراءُ
الحجارةُ لِلحجارةِ والبيُوت قِلادةً مِن رفْض
هُو الحجر الفلسطِيني.

ويكِّرر هذا المقطع في آخر **القصيدة**[٢]:

أُحبُّك يَا حديث الأرضِ
أول الإسراءِ أنْت وآخِر الإسْراءِ: إسراءُ
الحِجارةُ لِلحجارةِ والبيوت قلادة
مِن رفض.

تكرّر المقْطع مرَّتين في القصيدة، وغرضه لفْت انتباه المتلقي إلى أهمية فلسطين الدينية، فهي المكان الَّذي أُسرِي بالرَّسول صلى الله عليه وسلَّم من مكة إليه.

أمَّا تكراره لجملة (الحِجارةُ لِلحجارةِ) فتحْمل دِلالة التحقير للعدو، فوصف العدو الصهيوني بالحجارة يحمل دلالة القسوة والجمود، ولا يصلح له إلا القذف بالحجارة كما فعل الأطفال، ففي هذا إشارة إلى انتفاضة الحجارة التي خاضها الأطفال عام ١٩٨٧م.

وتكرار جملة (والبُيوت قلادة من رفضٍ) يصور موقف شعب فلسطِين من هذا العدو الَّذي يقاتلونه بالحجارة، فالتَّكرار جاء محملاً بطاقات إيحائيةٍ وإيقاعِية.

---

(١) هواجس في طقس وطن ص ٤١.

(٢) المصدر السابق ص ٤٣.

وفي قصيدةِ (انحدارات العاشق)[١]:

أنَا عاشقٌ لِلمدينةِ لكنَّما النارُ في بدنِي
كيفَ لو..
أطْفأتْهَا سواحلُ سيِّدتي
وسميتُها امرأة من شَجر
تَكَأَتْ[٢] سدرةٌ فوقَ كتفٍ من الطين
سميتُها وجعِي..
وانحدرتُ
لَكمْ يُشبهُ التلُّ وجهِي..
لَكم يُشبهُ الشيء أضدَاده
ذَا زمانٌ به نطَق الصَّخر
عاشِقٌ للمدينةِ..
والنارُ في بدِني

كرَّر الشَّاعر جملة (أنا عاشق) مرَّتين، وجملة (عاشق للمدينة والنار في بدني) مرّتين أيضًا، فاستطاع أن يوظِّفها لِأجل توضيح مشاعره الصادقة وحبه لوطنه، ومشاركته لآلام العرب خاصةً الَّذين فقدوا أوطانهم.

وفي قصيدة (**كان اسمه خالد**)[٣]:

حدَّثني عنهُ الشَّارِع، قال:
كانَ يُعانقِني كلَّ صَباح

وفي موضع آخر من **القصيدةِ يقولُ**[٤]:

حدَّ ثني عنه النَّخلُ الطَّالع في بهو الدَّارِ، فقالَ:
في القيلْولةِ كانَ يطُلُّ

(١) المصدر السابق ص ٤٥.
(٢) التوكؤ: التحامل على العصا في المشي، يُنظر لسان العرب، ابن منظور،مادة (تكأ).
(٣) هواجس في طقس وطن ص ٤٩.
(٤) المصدر السابق ص ٥٠.

وأيضًا قولهُ في **القصيدة** نفسها[١]:

حدَّثني آخرِ إنسانٍ شاهدَهُ اليوم، فقالَ:
كلَّ صباحْ
أبْتَاعُ الصُّحفَ اليوميةَ منهُ.

إنَّ تكرار الشَّاعر لجملة: (حدَّثني عنهُ) في بداية كُلِّ مقطعٍ مع تغيير نهايته يجذب انتباه المتلقي ويجعله مستشرفا لما بعده، لتأتي الإجابات تُصور حالة الطفل الفقير، وكيف يقضي يومه، فالإجابات تحمِل إيحاءات متتالية، تختزل أفكارًا عديدة، أراد الشاعر للمتلقي أن يشاركه مشاعر العطف والرحمة لهذا الطفل.

وفي قصيدة (**كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس؟**)[٢]:

اصْعد يا حبةَ قلبِي، اصْعد
اصْعد كي تنفُضَ عن عينيكَ غبارهُما فَترى..

وفي موضعٍ آخرَ من القصيدةِ **يقولُ**[٣]:

اصْعد كي تفْتحَ عينيكَ على الصالحِ والطالحِ
والفالحِ.

وفي هذه كرَّر الشاعر فعل الأمر (اصْعد) أربع عشرة مرَّة، على مسافات متقاربة، وقد اختار الفعل دون الاسم؛ لكي يبُث الحركة والحماس في نفس المُخاطَب، ويدفعه للاستمرارية في الصعود، فتآزَر فعل الأمر وأسلوب التَّكرار ليدلل على حماس الشَّاعر، ورغبته في التطوير والتّقدم، ومشاركة المتلقِّي له هذه الحالة.

وفي قصيدة (**فضةُ تتعلم الرسم**)[٤]:

فضَةُ الآن ترسمُ قابلةً ونساءً وأنفًا وأذنًا وعين
ثم ترسمُ مدرسةً وأسرَّةَ نومٍ وترسمُ خطين

---

(١) المصدر السابق ص ٥١.
(٢) هواجس في طقس وطن ص ٧.
(٣) المصدر السابق ص ٨.
(٤) المصدر السابق ص ١٥.

وعُصفورةً بَين خطٍ وعين

يكرِّر الشاعر الفعل المضارع (ترسمُ) في هذه القصيدة إحدى عشرة مرَّةً، ويحمل أسلوب التَّكرار دلالةً معنويَّة على الآمال الَّتي تتطلَّع لها الأمَّة العربيَّة من متطلَّبات الحياة، من تعليم وأمن، ومستقبل مشرق، فتكرار الفعل المضارع أوحى بآمال متجددة. ويتكرَّر الفعل (سألتُ) في قصيدة (**وضاعت حكاياك يا شهريار**)[١]:

سألتُ بِطاحَ الرياض وريح الشمالْ

وقوله في **القصيدة نفسها**[٢]:

سألتُ الخليجَ لعلَّكِ تَهْوين

وكذلك **قوله**[٣]:

سألتُ صبايَا الحجاز وفَتشتُ

إنَّ تكرار الشاعر للفعل (سألتُ) يأتي بصورة إلحاح هذا السؤال على نفس الشاعر، وما يعتريها من حيرة واضطراب، ولكن هذه الحيرة تنتهي في نِهاية القصيدة، من خلال تكرار كلمة (وجدْتُكِ) إذ يقول[٤]:

وجدْتُكِ يَا شهَر زادي هُنَا

وجدْتُكِ

في داخِلي تسْكِنين

وجدْتُكِ يا دُرَّتي تَمشُطِين جدائلَ شَعْرٍ

كَموجِ البِحارِ

تكرار كلمة (وجدْتُكِ) دلَّ على انتهاء الحيرة والاضطراب الَّذي كان في بداية القصيدة، وتَغيُّر الحالة الشعورية للاستقرار والثَّبات.

شكّل التَّكرار ظاهرة أسلوبية في شعر الصَّيخان بكثافةٍ واضحة في شعره، وهو بهذا الأسلوب يُحقِّق التَّواصل بين النَّص والمتلقِي، وقد استطاع الشاعر توظيف التَّكرار لبيان

(١) الغناء على أبواب تيماء ص ٢٣.

(٢) المصدر السابق ص ٢٤.

(٣) المصدر السابق ص ٢٥.

(٤) المصدر السابق ص ٢٦.

رؤيته الشِّعرية، وتأكيد موقفه، والتّعبير عن آرائه الفكرية والنفسية والاجتماعية، ولم يكن حشوًا مُرهقًا للنَّص الشعري.

المبحث الثاني
التناصّ

ويشتمل على:

توطئة.

١- التناصّ مع الموروث الدِّيني.

٢- التناصّ مع الموروث التاريخي.

٣- التناصّ مع الموروث الأدبي.

توطئة:

تحيل قصائد الصَّيخان إلى التناص مع تراكيب سابقة عليها، ويجدر التعريف بهذا المصطلح قبل البدء بأمثلة عليه.

التناصُّ لغةً:

من نصَّ الرَّجل إذا سأله عن شيءٍ حتى يسْتقصي مَا عنده، وهذهِ الفلاةُ تناص أرض كذا أي تَتصل بِها[١].

التناصُّ اصطلاحًا:

هو «تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفياتٍ مختلفةٍ»[٢]، فالتناص تضمين نصٍّ أدبِّي ما نصوصًا أو أفكارًا أخرى سابقةً عليه عن طريق الاقتباسٍ أو التلميح أو الإشارة، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النَّص الأصلي[٣].

وتنفي جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) وجود نص مستقل عن غيره من النصوص؛ مما دفعها للقول: «بأن كل نص هو عبارة عن فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرُّب وتحويل لنصوص أخرى»[٤].

ووفقًا للمفهوم السابق فإن التناص في شعر الصَّيخان تنوع ما بين تناصٍّ مع القرآن والحديث، ومع الموروث التاريخيِّ والشعريِّ والأسطوري، ومن أكثر هذه الأنواع ورودًا في شعره التناصُّ الديني، وهذا ما سيوضحه الجدول التالي:

---

(١) ينظر: لسان العرب، ابن منظور ، مادة (نصص).

(٢) تحليل الخطاب الشعري (اسنراتيجية التناص)، محمد مفتاح، ص ١٢١.

(٣) ينظر: التناص نظريًّا وتطبيقيًّا، مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية (رؤيا)، لهاشم غرايبه، وقصيدة (راية القلب)، لإبراهيم نصر الله، أحمد الزعبي، ط٢، (مؤسسة عمون، عمان – الأردن، ٢٠٠٠م)، ص ١٢.

(٤) الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، عبد الله الغذامي، ط٤، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م)، ص٣٢٦.

نوع التناصّ	السياق	القصيدة	الديوان
١- التناصّ الديني	هـــذِي الـــشمسُ تُناديكَ وقد خَبَـــتْ حمراء شُواظٍ فتوطَّـــأ معَها..	كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس؟	هواجس في طقس وطن
	وعليَّ قمـــاشٌ مـــن سندسٍ أخضرُ بَارق.	كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس؟	
	وأرى في الحـــــبسِ مظـــــاليم وأرى ظلاًّمُهمـــــو، وأرى خيطًا لا أسودَ، ولا أبيضَ فأصوم.	كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس؟	
	هذا اليومُ طويلٌ والأرض سعيرٌ	كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس؟	
	ســـتُلاقي رهطًـــا يسْترقون السّمع على دَرجاتِ الكون فحادثْهم..	كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس؟	
	سَترى خيلاً ليس لها أعْناق...	كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس؟	

نوع التناصّ	السياق	القصيدة	الديوان
	إنِّي صحوت عـــن الهرج والمرج	هذيان	
	صارَ زيتها يُـــضيءُ ولو لم تمسَسْهُ نار	قصائد البهو	
	وقالوا: سلامًا علـــى النَّاسِ	القرين	زيارة
	ما انتشلوهُ من الجُبّ من شهقاتْ	القرين	
	وشيِّد لنا من قصيدك صرحًا مُمَرَّدْ	القرين	
	أيا نارُ إنِّـــي أُجـــير الغزالة منكِ	الغزالة	الغناء على أبواب تيماء
	دعْ ساقها تركضك	الغزالة	
٢- التناصّ التاريخي	أولُ الإسراءِ أنْـــت وآخرُ الإسراءِ: إسراءُ	الحجر	هواجس في طقس وطن
	يوسفُ في الجُبّ	انحدارات العاشق	
	وسُورة الإسْراء مـــن موتى إلى موتى	وطن، حبل وامرأة	
	أنَا قيْسكِ المُـــستباح بما لا يجيء	سفر في امرأة	الغناء على أبواب تيماء
	يَا أربعاءَ الرَّماد تُقَطّر من شفّتيك السواد	وجدان	زيارة

نوع التناصّ	السياق	القصيدة	الديوان
	لا.. لستُ أعْــشى قيْس.. لا الضِّليل ابن أبي.. و لم أرْهن لــدَى دار السموءل عدَّتي وحذاءَ خيلي	صورة غ شخصية	
	لنَا امرؤ القيس يبْحثُ عن بلدٍ ضائعٍ	نجمة الحبر	
٣- التناصّ الأدبي	زهورٌ تُنسِّقُ أوراقها عندَ قبر	الزائر الأخير	
	أطفَالنا.. أكبَادنا.. أيقونة النِّسيان باردة	قانا	
	وكانتْ تُغنِّي الرَّبابة ميلاد شاعِر	وكم صار عمر الضفائر	الغناء على أبواب تيماء
	هذا الوشمُ الــسَّاقِطُ دومًا في كفِّ امــرأة غجريَّة..	أسطورة	هواجس في طقس وطن
	مَــنْ يأكــلُ منــها يُصابُ بداءِ العِشْق	أسطورة	

جدول رقم (١٧)

أولاً: التناصّ الدِّيني:

١- التناص مع القرآن الكريم:

يُعد القرآن الكريم مصدرًا مهمًّا وملهمًا للشعراء بأسلوبه الفنيِّ المُعجز، حيث يسنُد تجاربَهم ويُثري أفكارَهم.

تنوع تناص شعر الصيخان مع القرآن الكريم، فمرة يأتي موافقًا للنَّص القرآني في اللَّفظ، وأخرى يأتي مخالفًا للفظه.

ومن الأمثلة على هذا التناص ما ورد في **قصيدة (قصائد البهو)**[(١)]:

وطني صارَ نخلتين
سقطَ السَّيفُ منهما
صار زيتُها يضيءُ
ولو لمْ تمْسسه نارْ

فالشَّاعر يقتبس من القرآن الكريم قوله تعالى: ﴿۞ ٱللَّهُ نُورُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِۚ مَثَلُ نُورِهِۦ كَمِشۡكَوٰةٖ فِيهَا مِصۡبَاحٌۖ ٱلۡمِصۡبَاحُ فِي زُجَاجَةٍۖ ٱلزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوۡكَبٞ دُرِّيّٞ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٖ مُّبَٰرَكَةٖ زَيۡتُونَةٖ لَّا شَرۡقِيَّةٖ وَلَا غَرۡبِيَّةٖ يَكَادُ زَيۡتُهَا يُضِيٓءُ وَلَوۡ لَمۡ تَمۡسَسۡهُ نَارٞۚ نُّورٌ عَلَىٰ نُورٖۗ يَهۡدِي ٱللَّهُ لِنُورِهِۦ مَن يَشَآءُۚ وَيَضۡرِبُ ٱللَّهُ ٱلۡأَمۡثَٰلَ لِلنَّاسِۗ وَٱللَّهُ بِكُلِّ شَيۡءٍ عَلِيمُۢ ٣٥﴾[(٢)]:

وفيه إشارة إلى انتشار الخير والضياء في الوطن، وإشارة إلى رفعة الوطن وشموخه، وعموم السلام والعلم فيه.

وقوله في **قصيدة (كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس؟)**[(٣)]:

وأرى في الحبس مظاليم وأرى ظلاَّمهمو، وأرى
خيطًا
لا أسود، لا أبيض فأصوم

يستحضر الشاعر في هذا المثال قوله تعالى: ﴿وَكُلُواْ وَٱشۡرَبُواْ حَتَّىٰ يَتَبَيَّنَ لَكُمُ ٱلۡخَيۡطُ ٱلۡأَبۡيَضُ مِنَ ٱلۡخَيۡطِ

---

(١) هواجس في طقس وطن ص ٣٤.

(٢) سورة النور آية ٣٥.

(٣) هواجس في طقس وطن ص ٨.

﴿ٱلْأَسْوَدِ مِنَ ٱلْفَجْرِ ثُمَّ أَتِمُّوا۟ ٱلصِّيَامَ إِلَى ٱلَّيْلِ﴾[١].

والمقصود بالأسود والأبيض في الآية هو اللَّيل والنهار، وفي ذلك إشارة لحالة الحيرة والاضطراب الَّتي تسيطر على الشاعر.

وفي قصيدة (الغزالة)[٢]:

حين تصافيتُ بالحزن.. صُحْتُ

أيا نار إني أجيرُ الغزالة منكِ

والتناص هنا في قوله: (صحت أيا نار...) ، مع قوله تعالى: ﴿قُلْنَا يَٰنَارُ كُونِى بَرْدًا وَسَلَٰمًا عَلَىٰٓ إِبْرَٰهِيمَ ﴿٦٩﴾﴾[٣].

فالآية الكريمة تتحدَّث عن قصة إبراهيم، وأنَّ الله أمر النار بأن تكون ذات بردٍ وسلامة على إبراهيم -عليه السلام- ولا تضرُّه بشيء.

والشَّاعر يخاطب النَّار ويصيح بها بأن لا تضرَّ الغزالة (بيروت وأهلها)[٤] بسوءٍ والنَّار هنا نار الحرب.

فالشَّاعر يرغب في أن تكون أسلحة العدو بردًا وسلامًا على الغزالة، كما كانت على إبراهيم عليه السلام. متخذا من التناص القرآني وسيلة لتصوير قسوة الفتك والتشويه.

وفي قصيدة (**كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس**)[٥]:

اصعدْ يا حبة قلبي، اصعدْ

ستُلاقي رهطًا يسترقون السَّمع على درجات الكون.

فحادثهم..

اسمعْ ما يعطيكَ مفاتيح الأشياء وما يمنحُ ساقَكَ

في الريح مدى ويديكَ نهار.

يتجلَّى التناص في قوله: (رهطًا يسترقون السمع) مع قوله تعالى: ﴿وَأَنَّا كُنَّا نَقْعُدُ مِنْهَا مَقَٰعِدَ

---

(١) سورة البقرة آية ١٨٧.

(٢) الغناء على أبوب تيماء ص ٣٢.

(٣) سورة الأنبياء الآية: ٦٩.

(٤) تمت الإشارة لحصار بيروت في مبحث المعاجم الشعرية من هذا البحث.

(٥) هواجس في طقس وطن ص ١٢.

لِلسَّمْعِ ۖ فَمَن يَسْتَمِعِ الْآنَ يَجِدْ لَهُ شِهَابًا رَّصَدًا ﴿٩﴾﴾[١]، فالآية الكريمة تحكي حال الشياطين الَّذين كانوا يتَّخذون مقاعد لِيسترقوا السَّمع والأخبار من السَّماء، فتنـــزل عليهم الشُّهب لمنعهم من الاستماع.

أما الشاعر فيخاطب الشَّاب العربي ويريده أن يستفيد من كُل المعطيات لديه، حتى يأخذ من الأعداء ما ينفعه ويستفيد منه مع الحذر منهم، فإنهم كالشياطين الَّذين يسترقون السمع ويُزيفون الحقائق، ويحولون مايستمعونه إلى خطط يحاربوننا بها، إما بنشر زيف أو العداوة وتأليب أبناء الوطن الواحد.

وقوله أيضًا:

يترافعُ في بدني ولدٌ اسمهُ الشَّك، يوسف في
الجبِّ، سلوتُه نصف إغماءةٍ ونشيج[٢].
أنا عاشِق.
والمدينةُ مزرعة الضَّجيج.
كيف تكتبُ هَذا؟
يوسفُ في الجبِّ
وأنا نصفٌ مُرتهِن

فهنا تناص مع قصة يوسف – عليه السلام – في قوله تعالى: ﴿قَالَ قَآئِلٌ مِّنْهُمْ لَا تَقْتُلُوا۟ يُوسُفَ وَأَلْقُوهُ فِى غَيَـٰبَتِ ٱلْجُبِّ يَلْتَقِطْهُ بَعْضُ ٱلسَّيَّارَةِ إِن كُنتُمْ فَـٰعِلِينَ ﴿١٠﴾﴾[٣]، الآية الكريمة تتحدث عن ظلم إخوة يوسف –عليه السلام– له، وكيدهم بأن وضعوه في الجب.

والشَّاعر هنا يريد أن يعبر عن الظُّلم الَّذي وقع على الوطن العربي، وما سببه هذا الظلم من ألم وحرقة في صدر كل غيور على وطنه.

٢– التناصّ مع الحديث الشَّريف:

ومن أمثلة ذلك ما ورد في قصيدة (**كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس**)[٤]:

---

(١) سورة الجن آية ٩.

(٢) النشيج: هو البكاء الذي كأنه نفَس يقلعه من صدره، لسان العرب، مادة (نشج).

(٣) سورة يوسف آية ١٠.

(٤) هواجس في طقس وطن ص ٧.

وتماسَك حين ترى..

ستَرى ما لا عين نظرتْ، ما لا أُذن سمِعتْ

ما لم يوصف في الكتبِ المنسوخة عن عاشر جد..

فقول الشاعر: (ما لا عين نظرتْ، ما لا أذن سمعتْ) تناصٌّ مع الحديث الشَّريف قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: ((قالَ اللهُ تعالى: أعددت لعبادي الصَّالحين ما لا عين رأتْ، ولا أذن سمِعتْ، ولا خطَر على قلب بشر))[1].

فالحديث القدسي يُخبر بأن الله أعدَّ للصالحين من النعيم ما لا عين رأتْ، ولا أذن، سمعتْ، ولا خطر على قلب بشر ذاك النعيم المُعدُّ للصالحين.

واقتبس الشَّاعر ذلك لخطاب الشَّاب العربيِّ والطلب منه أن يتماسك ويصبر، فهُناك صعوبات كثيرة وغريبة عليه، فسيرى مالا يتوقعه من فساد وظلمٍ وقهرٍ، وسلبٍ للحقوق.

(١) صحيح البخاري، محمد بن إسماعيل البخاري، ح٧٤٩٨، تحقيق محمد الناصر، كتاب التوحيد، باب قول الله تعالى: ﴿يُرِيدُونَ أَن يُبَدِّلُوا۟ كَلَٰمَ ٱللَّهِ﴾ ، ط١، (دار طوق النجاة،١٤٢٢هـ)، ٩/ ١٤٤. صحيح مسلم، مسلم بن الحجاج، ح٢٨٢٤، تحقيق: محمد عبد الباقي، كتاب الجنة وصفة نعيمها وأهلها، ط١، (دار إحياء التراث العربي، بيروت، د.ت)، ٤/ ١٧٤.

ثانيًا: التناصّ مع الموروث التَّاريخي:

التناص التَّاريخي هو: تداخل نصوص تاريخية مختارة ومنتقاة مع النَّصِ الأصلي، بحيث تبدو مناسبة ومنسجمة لدى المؤلف مع السِّياقِ، وتؤدي غرضًا فكريًّا أو فنيًّا، أو كليهما معًا(١).

ومن النَّماذج على هذا النَّوع من التناص ما ورد في قصيدة (**نجمة الحبر**)(٢):

لنَا امرؤ القيسِ
يبحثُ عن بلدٍ ضائعٍ
ثم يُقبر...
لنا مالنَا
غير هذا الجحيم الَّذي قد أحاطَ بنا
من جميع الجهاتِ
ولكنه عن نَدى
سوف يُحسر
لنَا الله. واللهُ أكبر.

تمكَّن الشَّاعر من تحريك مشاعر المتلقي عن طريق تعداد ما يفخر به وما يفرحه بعد كلمة (لنا)، ثم يستدرك بأشياء تُفسد عليه مشاعر الفخر والفرح، فهو يستحضر شخصية امرئ القيس، لكونها مدعاةً للفخر لديه، ولكنَّ الموت أفسد عليه فرحته وفخره بامرئ القيس.

وكذلك قوله في قصيدة (**صورة غير شخصية**)(٣):

لي شاحبُ إكليلٍ
ينهلُ من علِ..
ويفيض في مرعى
إذا ما مرَّ وادي الصَّمتِ سبيلي

---

(١) ينظر: التناص نظريا وتطبيقيا، أحمد الزعبي، ص٢٩و٣٠.

(٢) زيارة ص ٢٣.

(٣) المصدر السابق ص ٤٩.

لا.. لستُ أعشى قيس..
لا الضِّليل ابن أبي..
و لم أرهن لدى دار السموْءَل
عِدتي وحذاءَ خيلي

يستدعي الشَّاعر فيما سبق ثلاث شخصيات تاريخية وهي أعشى قيس، امرؤ القيس بلقبه (الملك الضليل)، السموْءَل، تجمعها صفة مشتركة، هي جودة الشعر فهم من أشهر شعراء الجاهلية.

فالشَّاعر أراد بذلك أن يؤكد على جودة شعره، واختلافه عمَّن سبقه، فكما أن هؤلاء عُرفوا بجودة شعرهم في زمانهم وخلود أشعارهم، فكذلك الشاعر ستُعرف قصائده بجودتها، وستُخلد في ذاكرة متذوقي الشعر، «وبالطبع فإن الشاعر يختارمن شخصيات التاريخ ما يوافق طبيعة الأفكار والقضايا والهموم التي يريد أن ينقلها إلى المتلقي»[1] .

(١) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، علي عشري زايد، ط١، (دار الفكر العربي، القاهرة – مصر، ١٩٩٧م) ص١٢٠.

ثالثًا: التناصّ مع الموروثِ الأدبي:

«والمقصود بالتناص الأدبي تداخل نصوص أدبيةٍ مختارةٍ، قديمة وحديثة، شعرًا أو نثرًا»[١].

ويتناص الشاعر في قصائده مع نصوص من الشعر العربيِّ، سواءٌ أكان قديمًا أم حديثًا وأبرزها قوله في قصيدة (**صورة غير شخصية**)[٢]:

لي كُلّ هذَا اللَّيل..
في الصَّحراءِ يستلقِي
ولي قلبِي على غبشٍ دلِيلي.
لي شاخبُ إكليلٍ
ينهلُ من علٍ..

وذلك تناص مع بيت امرئ القيس حيث يقول:

مِكرٍّ مِفــرٍّ مُقبــلٍ مُــدبرٍ معًــا كجلمودِ صخرٍ حطَّه السَّيلُ من عــلِ[٣]

وظَّف الشاعر وصف امرئ القيس لفرسه توظيفًا معنويًّا، ليعبر عن شعره وكيف ينساب معه بكل سهولة، ويتفاعل مع مشاعره ويترجمها له.

وفي قصيدة (**وكم صار عمر الضفائر**)[٤]:

بعينيكِ كانتْ تذوبُ الحِكايَات
يلهو المساءُ.. وتغفُو البيادر
بعينيكِ كانتْ تغرِّد أحلامُ شبابِنا
وكانتْ تغنِّي الرَّبابةُ ميلاد شاعر

يتناص الشَّاعر في الأبيات السابقة مع أبيات من قصيدة (**ميلاد شاعر**) لعلي محمود طه الَّذي يقول فيها[٥]:

---

(١) التناص نظريا وتطبيقيا، أحمد الزعبي، ص٥٠.

(٢) زيارة ص ٤٩.

(٣) ديوان امرئ القيس، امرؤ القيس، ط ٥ (دار المعارف، ١٩٨٤م)، ص١٩.

(٤) الغناء على أبواب تيماء ص ١٣

(٥) ديوان علي محمود طه، علي محمود طه، ط٣ (هنداوي، ٢٠١٢م)، ص ١٧.

منْ تراه؟ فرنَّ صـــوتٌ هتـــوفٌ من وراءِ الحياةِ شـــاجِي الـــدَّوي

إنَّ مَا تشهدون ميلادُ شَاعر

فالمعنى الموحد العميق هُو الاحتفاء بالشعر الحديث، فالشاعر علي محمود طه في قصيدته (ميلاد شاعر) تحدث عن الشعر الحر، وكأنه بداية حياة جديدة ومرحلة مهمة في تاريخ الشعر، وكذلك الصيخان في قصيدة (وكم صار عمر الضفائر) يدور حول المعنى نفسه، فهو يحاور القصيدة ويخبرها بمظاهر الاحتفاء بها (تغني الربابة ميلاد شاعر).

وفي قصيدة (**أسطورة**)[١]:

هذَا الوشمُ السَّاقِط دومًا في كفّ امرأة غَجرية.

مَن سواهُ بِكفَّيْها؟

فِيما سَبق يتناصُّ الشَّاعر مع بيتٍ لِطَرفة بن العبْد يقولُ فيه[٢]:

لخولـــةَ أطْـــلالٌ ببُرقَـــةِ ثَهْمَـــدِ تلوحُ كَبَاقِي الوشْمِ في ظاهِرِ اليدِ

التناص هنا لمعنى فقدان الأمل الجميل المُنتظر، فطرفة بن العبد فقد الأمل في لقاء خولة أثناء وقوفه على أطلالها، والصيخان في هذه القصيدة يتحدث عن الصراع بين القديم والتجديد، فالوشم (في كف امرأة) بمثابة فقدان الأمل الذي تملك بعض أنصار الحداثة، لكثرة من يهاجمهم ويقف في طريقهم.

(١) هواجس في طقس وطن ص ٧١.

(٢) ديوان طرفة بن العبد، شرح مهدي ناصر الدين، ط٣ (دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ٢٠٠٢م)، ص ١٩

رابعًا: تناصُّ الأسطورة مع الواقع:

الأسطورة مفرد الأساطير وهي: أحاديث لا نظام لها، وهي الأباطيل[١].

ويستدعي الصَّيخان شخصيةً أسطورية ليتناص بها مع الواقع، وهي (شهريار) في قصيدة **(وضاعت حكاياك يا شهريار)**[٢]:

سألتُ عذارى البِحار
أجَابوا
وضاعت حكاياك يا شهريار
سألتُ بطاحَ الرِّياضِ وريحَ الشَّمال
لعلَّها مثلي هوتْكِ
و لم تدرِ أني عليكِ أغار
وفتَّشتُ عنكِ ببطنِ تهامة
جُبتُ السَّراة
وكلٌّ يُتمتمُ في رحمةٍ:
وضاعت حكاياك يا شهريار

جاء التناص مع شخصية الملك في أسطورة ألف ليلة وليلة، وما تميَّز به (شهريار) من سلطة وقتل، مناسبًا لحال بعض المآسي الَّتي تعرضت لها الأمة العربيَّة، ولكنَّها تحولت تلك الحال للحرية.

وبذلك يتبيَّن أن التناص من سمات تراكيب الصَّيخان الشعرية، التي استطاع به أن يستدعي نصوصًا سابقة، ويتفاعل معها لتساند دلالاته الَّتي يعبر بها، واستنطاقه للنصوص سواءٌ الدينية التي جاءت بنسبة ٥٠٪، أو التَّاريخية بنسبة ٣٠٪، والأدبية بنسبة ٢٠٪ ونهله منها ونقله تجاربهم وفق تصوره ومنظوره الشِّعري، وهذا يدل على تنوع ثقافة الشَّاعر واستثماره لها في أسلوب التناص.

---

(١) ينظر: لسان العرب، ابن منظور، مادة (سطر).

(٢) الغناء على أبواب تيماء ص ٢٣.

الخاتمة

الحمد لله الذي بنعمته تتمُّ الصالحات، والصلاة والسلام على خير البريات.

أما بعد

فقد عُنِيتْ هذه الدِّراسة بلغة الشعر عند الشَّاعر عبد الله الصَّيخان دراسةً أسلوبية إحصائية، وقد استهلَّت بمقدمة، وتلاها تمهيد وثلاثة فصول تنَاولتْ في الأول مبدأ الاختيار.

بينما تناولتْ في الفصل الثاني مبدأ الانزياح.

أمَّا الفصل الثالث والأخير فقد تطرقتْ فيه للسمات الأسلوبية في شعر عبد الله الصيخان.

وقد خرجت هذه الدراسة بعدد من الاستنتاجات أهمها:

١- عناية الشّاعر بمفرداتهِ، وألفاظه، دون العناية بالبحور الخليلية في كثير من شعره، فجاء شعره معبرًا بصدق عن حالاته النَّفسية والشُّعورية، وتوظيفها وفق دفقات شعرية تطول وتقصر تبعًا لتلك الحالات.

٢- كان للترابط بين التجربة الشُّعورية (الحالة النَّفسية) ولغة الشَّاعر دور في الكشف عن أساليب الانزياح.

٣- يتجلَّى الإيقاع الدَّاخلي في شعر الصيخان في ظاهرة التكرار كتكرار الكلمات، أو الجمل، أو الحروف.

٤- شكَّلت الجمل الإنشائية ظاهرة أسلوبية في شعر الصيخان، اتخذها الشاعر وسيلة لبث ما يختلج في نفسه من مشاعر وأحاسيس.

٥- تفوَّق معجم الطبيعة في شعر الصيخان على غيره من المعاجم الشعرية، وفي ذلك دلالة على مدى ارتباط الشاعر بالأرض وتأثره بالبيئة، وقد أثر ذلك في لغته الشعرية.

٦- برز أسلوب الاستفهام في الخطاب الشعري للصيخان، وهو الاستفهام الذي لا ينتظر إجابة بل يعمل على إيقاظ فكر المتلقي، ولا سيما الاستفهام الذي يأتي في أثناء القصيدة.

٧- كشفت دراسة الانزياح التركيبي في شعر الصَّيخان عن دوره في الدلالة، حيث يمثل هذا النوع من الانزياح خروجًا عن الرُّتب، فتقديم لفظ على آخر دلالة على أهميته لدى

الشاعر، وسانده أسلوب الحذف والالتفات في إنتاج الدلالة، وإشراك المتلقي في العملية الإبداعية.

٨- كانت المعاني في شعر عبد الله الصيخان في الغالب محصورة في آلام الأمة العربية وقضاياها.

وأخيرًا فالشاعر عبد الله الصيخان أحد رواد الشِّعر الحديث والمعاصر الَّذي تميَّز بثراء اللُّغة والدِّلالة معًا.

ومهما بلغ من جهد الباحث فلا يزال نتاجه الشعري بحاجة لدراسات، وبمناهج نقدية أخرى كالمنهج النفسي، وذلك للكشف عن التلازم بين اللغة والأحاسيس النفسية، ولما تحويه قصائد الصيخان من صراعات كالصراع بين الحداثة والأصالة وغيرها، فالمنهج النفسي يُساعد في الكشف عن قدرة النص على التعبير عن مكنونات الشاعر، والمنهج الاجتماعي لبيان الصلة بين النص والمجتمع الذي نشأ فيه.

أسأل الله أن يكون هذا العمل خالصًا لوجهه الكريم، وحسبي أن نلت شرف المحاولة فإن أصبت فمن الله وحده وإن أخطأت فمن نفسي والشيطان.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

الفهارس العامة

وتشمل:

فهرس المصادر والمراجع.

فهرس المحتويات.

فهرس المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

١- **القرآن الكريم.**

٢- **صحيح البخاري:** لمحمد بن إسماعيل البخاري، تحقيق: محمد الناصر، ط١، (دار طوق النجاة، ١٤٢٢هـ).

٣- **ديوان زيارة:** لعبد الله الصيخان، ط١، (مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان ٢٠١٣م).

٤- **ديوان الغناء على أبواب تيماء:** لعبد الله الصيخان، ط١، دار مدارك، الرياض، المملكة العربية السعودية، ٢٠١٣م).

٥- **ديوان هواجس في طقس الوطن:** لعبد الله الصيخان، ط٢، (مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ٢٠٠٨م).

ثانيًا: المراجع:

١- **اتجاهات الأسلوبية:** لجميل حمداوي، ط١، (الألوكة، المغرب، ٢٠١٥م).

٢- **الأساطير والخرافات عند العرب:** لمحمد خان، ط١، (دار ناشرون، ١٤٣٨هـ).

٣- **أسرار البلاغة:** لعبد القاهر الجرجاني، ط١، (مطبعة المدني، القاهرة، مصر، د. ت).

٤- **الأسلوب:** لسعد مصلوح، ط٣، (عالم الكتب، القاهرة، مصر، ١٩٩٢م).

٥- **الأسلوبية الرؤية والتطبيق:** ليوسف أبو العدوس، ط١، (دار المسيرة، عمان، الأردن، ٢٠٠٧م).

٦- **الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية:** لفتح الله سليمان، ط١، (مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ١٤٢٥هـ).

٧- **الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها:** لموسى ربابعة، ط١، (دار الكندي، إربد، الأردن، ٢٠٠٣م).

٨- **الأسلوبية والأسلوب**: لعبد السلام المسدي، ط٣، (الدار العربية، د. ت).

٩- **الأسلوبية وتحليل الخطاب**: لمنذر عياشي، ط١، (مركز الإنماء الحضاري، ٢٠٠٢م).

١٠- **الأصوات اللغوية**: لإبراهيم أنيس، ط٥، (مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٥م).

١١- **الانزياح التركيبي في النص القرآني**: دراسة أسلوبية: لعبد الله خضر، ط١، (دار اليازوري العلمية، القاهرة، مصر، ١٩٩١م).

١٢- **الإيضاح في علوم البلاغة**: لجلال الدين القزويني، ط١، (دار الجيل، بيروت، لبنان، د. ت).

١٣- **الإيقاع في شعر الحداثة**: لمحمد علوان سالمان، ط١، (دار العلم والإيمان، ٢٠٠٨م).

١٤- **البديع في البديع**: لعبد الله بن محمد بن المعتز بالله، ط١، (دار الجيل، ١٤١٠هـ).

١٥- **البرهان في وجوه البيان**: لابن وهب الكاتب، تحقيق: حنفي شرف، ط١، (مكتبة الشباب، القاهرة، مصر، ١٣٨٩هـ).

١٦- **بناء القصيدة العربية الحديثة**: لعشري زايد، ط٤، (مكتبة ابن سينا، ٢٠٠٢م).

١٧- **بناء لغة الشعر**: لجون كوين، ترجمة: أحمد درويش، ط٥، (الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٠م).

١٨- **بنية اللغة الشعرية**: لجان كوهن، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، ط١، (مكتبة الأدب المغربي، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠١٥م).

١٩- **تاج العروس من جواهر القاموس**: لمحمد الحسيني، ط١، (دار الهداية، د. ت).

٢٠- **تحليل الخطاب الشعري**: استراتيجية التناص: لمحمد مفتاح، ط٣، (المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٢م).

٢١- **تحليل النص الشعري (بنية القصيدة)**: ليوري لوتمان، ترجمة: محمد فتوح أحمد، ط١، (دار المعارف، القاهرة، مصر، ١٩٩٥م).

٢٢- **التصوير البياني: دراسة تحليلية لمسائل البيان:** لمحمد أبو موسى، ط٣، (مكتبة وهبة، القاهرة، مصر، ١٤١٣هـ).

٢٣- **التعريفات:** لعلي الجرجاني، تحقيق: جماعة من العلماء، ط١، (دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٨٣م).

٢٤- **تفسير الطبري (جامع البيان عن تأويل آي القرآن):** لمحمد الطبري، تحقيق: أحمد شاكر، ط١، (مؤسسة الرسالة، القاهرة، مصر، ١٤٢٢هـ).

٢٥- **التكرارات الصوتية في لغة الشعر:** لمحمد القاسمي، ط١، (عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ٢٠١٠م).

٢٦- **التناص نظريا وتطبيقيا مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية (رؤيا) لهاشم غرايبه وقصيدة (راية القلب) لإبراهيم نصر الله:** لأحمد الزعبي، ط٢، (مؤسسة عمون، عمان، الأردن، ٢٠٠٠م).

٢٧- **ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر:** لعبد الغفار مكاوي، ط١، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ١٩٧٢م).

٢٨- **الجوانب الجمالية في المفردة القرآنية:** لأحمد ياسوف، ط٢، (دار المكتبي، دمشق، سوريا، ١٤١٩هـ).

٢٩- **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع:** للسيد أحمد الهاشمي، ط١، (المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، د. ت).

٣٠- **الحيوان:** لأبي عثمان عمر بن بحر الجاحظ، ط١، (دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د. ت).

٣١- **خصائص الأسلوب في الشوقيات:** لمحمد الهادي الطرابلسي، (منشورات الجامعة التونسية، تونس، ١٩٨١م).

٣٢- **الخيل:** لمعمر السجستاني، ط١، (دائرة المعارف، ١٣٥٨م).

٣٣- **دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث:** لأحمد درويش، ط١، (دار غريب، القاهرة، مصر، د. ت).

٣٤- **دروس في الألسنية العامة:** لفردينان دي سوسير، تعريب: صالح القرمادي، ومحمد الشاوس ومحمد عجينة، ط١، (الدار العربية للكتاب، ١٩٨٥م).

٣٥- **دفاع عن البلاغة:** لأحمد حسن الزيات، ط٢، (عالم الكتب، القاهرة، مصر، ١٩٦٧م).

٣٦- **دلائل الإعجاز:** لعبد القاهر الجرجاني، ط٣، (مطبعة المدني، جدة، المملكة العربية السعودية، ١٤١٣هـ).

٣٧- **دلالات التراكيب دراسة بلاغية:** لأحمد أبو موسى، ط٢، (مكتبة وهبة، ١٤٠٨هـ).

٣٨- **دلالة الألفاظ:** لإبراهيم أنيس، ط٥، (مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ١٩٨٤م).

٣٩- **ديوان امرئ القيس:** لامرئ القيس، ط٥، (دار المعارف، ١٩٨٤م).

٤٠- **ديوان طرفة بن العبد:** لطرفة بن العبد، شرح: مهدي ناصر الدين، ط٣، (دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ٢٠٠٢م).

٤١- **ديوان علي محمود طه:** لعلي محمود طه، ط٣، (هنداوي، ٢٠١٢م).

٤٢- **السبع المعلقات دراسة أسلوبية:** لعبد الله خضر، ط١، (دار القلم، بيروت، لبنان، د. ت).

٤٣- **سر الفصاحة:** لعبد الله بن سنان الخفاجي، ط١، (دار الكتب العلمية، ١٤٠٢هـ).

٤٤- **شعر إبراهيم ناجي دراسة أسلوبية بنائية:** لشريف جيار، ط١، (الهيئة المصرية للكتاب، ٢٠٠٨م).

٤٥- **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته:** لصلاح فضل، ط١، (دار الشروق، القاهرة، مصر، ١٤١٩هـ).

٤٦- **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**: للحسن بن رشيق، ط٥، (دار الجيل، ١٤٠١هـ).

٤٧- **عيار الشعر**: لابن طباطبا العلوي، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، ط٥، (دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ٢٠٠٢م).

٤٨- **فن الشعر**: لأرسطو طاليس، ترجمة وتقديم: إبراهيم حمادة، ط١، (مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، د. ت).

٤٩- **قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي**: لموسى ربابعه، ط١، (مكتبة الكناني، ودار الكندي، إربد، الأردن، ٢٠٠١م).

٥٠- **قضايا الشعر المعاصر**: لنازك الملائكة، ط٥، (دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، د. ت).

٥١- **قضايا الشعرية**: لرومان ياكبسون، ترجمة: محمد الولي ومبارك الحنون، ط١، (دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٨م).

٥٢- **كتاب الصناعتين**: لأبي هلال العسكري، تحقيق: علي البجاوي، ومحمد أبو الفضل، ط١، (المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ١٤١٩هـ).

٥٣- **كتاب العين**: لأحمد الفراهيدي، تحقيق: مهدي المخزومي، وإبراهيم السامرائي، ط١، (دار ومكتبة الهلال، د. ت).

٥٤- **الكتاب**: لعمرو بن عثمان بن قنبر، (سيبويه) تحقيق: عبد السلام هارون، ط١، (مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ١٤٠٨هـ).

٥٥- **لسان العرب**: لابن منظور، ط١، (دار صادر، ٢٠٠٣م).

٥٦- **لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية**: للسعيد الورقي، ط٢، (دار المعارف، ١٩٨٣م).

٥٧- **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**: لضياء الدين بن الأثير، ط١، (دار نهضة مصر، القاهرة، د. ت).

٥٨- **مدخل إلى علم الأسلوب**: لشكري عياد، ط٢، (مكتبة الجيزة، ١٤١٣هـ).

٥٩- **معجم اللغة العربية المعاصرة**: لأحمد مختار، ط١، (عالم الكتب، القاهرة، مصر، ١٤٢٩هـ).

٦٠- **المعجم الوسيط مجمع اللغة العربية**: لإبراهيم مصطفى، أحمد الزيات، حامد عبد القادر، محمد النجار، ط١، (دار الدعوة، د. ت).

٦١- **مفتاح العلوم**: ليوسف السكاكي، ط٢، (دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٤٠٧هـ).

٦٢- **المقدمة**: لابن خلدون، ط١، (دار البلخي، دمشق، سوريا، ٢٠٠٤م).

٦٣- **مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية**: لعبد الله خضر، ط١، (دار القلم، بيروت، لبنان، د. ت).

٦٤- **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**: لحازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب، ط٣، (الدار العربية، ٢٠٠٨م).

٦٥- **موسيقى الشعر**: لإبراهيم أنيس، ط٢، (مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٢٥م).

٦٦- **النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق**: لعدنان ذريل، ط١، (اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ٢٠٠٠م).

٦٧- **نظرية الأدب**: لرينيه يليك، أوستن وآرن، تعريب: عادل سلامة، ط٣، (دار المريخ، الرياض، المملكة العربية السعودية، ١٩٩٢م).

٦٨- **النقد الأدبي**: لمحمد غنيمي هلال، ط٦، (نهضة مصر، ٢٠٠٥م).

٦٩- **نقد الشعر**: لقدامة بن جعفر، ط١، (مطبعة الجوائب، قسطنطينية، ١٣٠٢م).

ثالثًا: البحوث العلمية والمقالات المنشورة في المجلات والدوريات:

١- **إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي مدخل لغوي أسلوبي**: لمحمد العبد، ط١، (دار المعارف، ١٩٨٨م).

٢- **الإبل في القرآن والأدب العربي**: العصر الجاهلي نموذجًا: ليحيى معروف، ع١٢، (مجلة العلوم الإنسانية، ٢٠٠٥م).

٣- **الإتقان في علوم القرآن**: لجلال الدين السيوطي، تحقيق: محمد أبو الفضل، ط١، (الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٣٩٤م).

٤- **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**: لعلي عشري زايد، ط١، (دار الفكرالعربي، القاهرة- مصر، ١٩٩٧م).

٥- **أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء**: لشفيع السيد، ع٦، (مجلة إبداع، ١٩٨٤م).

٦- **أسلوبية الانزياح في النص القرآني**: لأحمد الخرشة، (جامعة مؤته، مؤته، الأردن، ٢٠٠٨م).

٧- **الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة بنية التكرار عند البياتي نموذجًا**: لهدى الصحناوي، م٣٠، ع٢، (مجلة جامعة دمشق، ٢٠١٤م).

٨- **بنية التوازي في قصيدة فتح عمورية**: لإبراهيم الحمداني، ع١٣، (مجلة التربية الأساسية، جامعة بابل، ٢٠١٣م).

٩- **التشكيل الموسيقي في شعر أبي القاسم الشابي**: لكوثر كريم، محمد عبد الرسول، أسامة جاسم، ع١٣، (مجلة كلية التربية للبنات للعلوم الإنسانية، جامعة كربلاء، ٢٠١٣م).

١٠- **تعريفات مصطلح (فونيم) في المعاجم اللسانية العربية الحديثة**: لحميدي بن يوسف، ع ١٩، (الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، ٢٠١٨م).

١١- **التوازي في القصيدة المعاصرة**: لعصام شرتح، (مجلة الكلمة، ع١١٩، ٢٠١٧م).

١٢- **الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر**: لعبد الله الغذامي، ط٤، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م).

١٣- **الشعر المرسل والشعر الحر**: لدريني خشبة، ع٥٣٨، (مجلة الرسالة، أحمد حسن الزيات،١٩٣٣م)

١٤- **الشعرية العربية**: لأدونيس، ط١، (دار الآداب، بيروت -لبنان، ١٩٨٩م).

١٥- **الشعرية مفاهيم نظرية ونماذج تطبيقية**: لسهام طالب، ع٧٤، (مجلة أوراق ثقافية، بيروت -لبنان ،٢٠٢٠م).

١٦- **فقه اللغة وخصائص العربية دراسة تحليلية مقارنة للكلمة العربية وعرض لمنهج العربية الأصيل في التجديد والتوليد**: لمحمد المبارك، ط٢، (دار الفكر،١٩٦٤م).

١٧- **مدخل إلى الأسلوب**: لقليل يوسف، (أنفاس نت، الاثنين، ١٩أكتوبر، ٢٠٠٩م، نسخة إلكترونية.

١٨- **مستويات التوازي في شعر وضاح اليمن**: لنور الدين زين العابدين، (مجلة بحوث كلية الآداب، جامعة الإسكندرية).

١٩- **معجم البلدان**: لياقوت الحموي، ط٢، (دار صادر، بيروت - لبنان،١٩٩٥م).

٢٠- **من دلالات الانزياح التركيبي وجمالياته في قصيدة الصقر لأدونيس**: لعبد الباسط الزيود، ع١، (مجلة جامعة دمشق، ٢٠٠٧م).

فهرس المحتويات

ملخص الرسالة العربي ٣
ملخص الرسالة الإنجليزي ٤
المقدمة: ٥
مشكلة البحث وتساؤلاته ٦
أهمية البحث وقيمته ٧
أهداف البحث ٧
الدراسات السابقة ٧
منهج البحث وإجراءاته ٩
صعوبات البحث وكيفية تجاوزها ١٠
تقسيمات البحث ١٠
التمهيد: ١٢
مفهوم لغة الشعر وأهميتها ١٣
المنهج الأسلوبي وإرهاصاته في التُّراث النقدي والنقد الحديث: ١٥
التعريف بالشاعر ٣
الفصل الأول: الأسلوب بوصفه عملية اختيار: ١٨
توطئة ٤
المبحث الأول: اختيار الصَّيخان لِلأصوات: ١٩
توطئة حول مبدأ الاختيار ٢٠
اختيار الشاعر للأصوات: ٢١
أولاً: الموسيقى الخارجية: ٢٢
الوزن الشعري والقافية ٢٣
ثانيًا: الأصوات المجهورة والمهموسة ٢٥
توطئة ٢٥
ثالثًا: التَّجنيس ٢٩

رابعًا: التَّوازي الإيقاعي..... ٣١
المبحث الثاني: (اختيار الصَّيخان لِلمفردات: ٣٤
أولا: المعاجم الشعرية: ٣٥
مدخل ٣٥
١- معجم الطبيعة ٣٥
٢- مُعجم الألوان..... ٩٤
٣- مُعجم المُدن ١٠١
ثانيًا: التَّوازي الصَّرفي..... ١٠٤
المبحث الثالث: اختيار الصيخان للجمل:..... ١٠٨
أولا: التوازي النحوي..... ١٠٩
ثانيًا: الأساليب الإنشائية:..... ١١٨
١- الاستفهام ودِلالاته في شعر (الصَّيخان)..... ١٣٠
- الاستفهام بالأداةِ (كيف)..... ١٣٠
- من معاني الاستفهام بالأداةِ (هل) ١٣٢
- الاستفهام بـــ (مَنْ)..... ١٣٥
- الاستفهام بالأداة (أَيُّ)..... ١٣٦
- الاستفهام بالأداة (أين)..... ١٣٧
- الاستفهام بـــ (مَا) ١٣٨
- الاستفهام بـــ (مَاذا)..... ١٣٩
- الاستفهام بالهمزة..... ١٣٩
٢- أسلوب الأمر ١٤٠
٣- النِّداء ١٤٢
٤- أسلوب النَّهي..... ١٤٥
الفصل الثَّاني: الأسلوب بوصفه عمليةِ انزياح: ١٤٧
توطئة..... ١٤٨

الانزياح عندَ القُدماء والمحدَثين:.....١٤٩
١- الانزياح عندَ أرسطُو.....١٤٩
٢- الانزياحُ في التُّراث العربي ١٤٩
٣- الانزياح في النَّقدِ الحديث ١٤٩
أهميَّة ظاهرة الانزياح ١٥١
أقسام الانزياح.....١٥١
المبحث الأول: (الانزياح الاستبدالي: ١٥٢
أولاً: الاستعارة ١٥٤
ثانيًا: التشبيه.....١٦٨
المبحث الثاني: الانزياح التركيبي:.....١٧٣
توطئة.....١٧٤
أولاً: التقديم والتأخير.....١٧٥
ثانيًا: الحذف ١٨٢
ثالثًا: الالتفات ١٨٩
الفصل الثالث: السمات الأسلوبية في شعر عبد الله الصيخان:.....١٩٢
المبحث الأول: التكرار: ١٩٣
توطئة.....١٩٤
١- تكرارُ الكلمة.....١٩٥
٢- تكرار الجملة ١٩٩
المبحث الثاني: التناص:.....٢٠٧
توطئة.....٢٠٨
أولاً: التناصّ الدِّيني:.....٢١٢
١- التناصّ مع القرآن الكريم.....٢١٢
٢- التناصّ مع الحديث الشَّريف.....٢١٤
ثانيًا: التناصّ مع الموروث التَّاريخي.....٢١٦

ثالثًا: التناصّ مع الموروثِ الأدبي.....٢١٨
رابعًا: تناصُّ الأسطورة مع الواقع.....٢٢٠
الخاتمة:.....٢٢١
الفهارس العامة:.....٢٢٣
فهرس المصادر والمراجع:.....٢٢٤
أولاً: المصادر.....٢٢٤
ثانيًا: المراجع.....٢٢٤
ثالثًا: البحوث العلمية والمقالات المنشورة في المجلات والدوريات.....٢٢٩
فهرس المحتويات.....٢٣٢

Kingdom of Saudi Arabia
Ministry of Education
Qassim University
College of Arabic Language & Social Studies
Department of Arabic Language & Literatures

Poetic Language of Abdullah Al-Saikhan

A Statistical Stylistic Study

A Thesis submitted to fulfill the requirements of obtaining

a Master of Arts Degree in the Literary Studies

Prepared by:

Afaf Bint Fadhi Bin Dughaiman Al-Rashidi

(371217318)

Supervised by:

Dr. Ezzah Ahmad Mahdi

Associate Professor of Rhetoric & Criticism in the University

University Year: 2021 **A.D.**