الجمهورية الجزائرية الدّيمقراطية الشّعبية

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عبد الرحمان ميرة، بجاية

كلّية الآداب واللّغات

قسم اللّغة والأدب العربي

مذكرة تخرج مقدّمة لاستكمال متطلبات نيل شهادة الماستر

التخصص: لسانيات عربية

الموضوع:

مستويات البناء الشعري في ديوان "غيمة الروح" لصالح العايد دراسة لغوية

إعداد الطالبتين:

- أحمد شاوش كريمة
- بومراو يسمين

إشراف الدكتورة:

قطاف سارة

نوقشت يوم: 2025/06/22

أمام اللّجنة المكونة من:

الاسم	الرتبة	الجامعة	الصفة
وزان ربيحة	أستاذ محاضر أ	جامعة عبد الرحمان ميرة، بجاية	رئيسا
قطاف سارة	أستاذ محاضر ب	جامعة عبد الرحمان ميرة، بجاية	مشرفا ومقررا
بن زرافة نورة	أستاذ محاضر أ	جامعة عبد الرحمان ميرة، بجاية	عضوا ممتحننا

السنة الجامعية: 2025/2024

﴿ اِلرَّحْمَٰنُ (1) عَلَّمَ اَلْقُرْءَانَ ۖ (2)
خَلَقَ اَلِانسَٰنَ عَلَّمَهُ اُلْبَيَانَ ۖ (3) ﴾

[سورة الرحمن، الآية 1-3]

شكر وعرفان

نحمد الله تعالى حمدا كثيرا طيبا مباركا فيه، على ما وفقنا إليه من جهد، وما يسرنا إليه، وما أمدنا به من صبر وإرادة لإتمام هذه المذكرة، فله الشكر أولا وآخرا، ظاهرا وباطنا.

ونتوجه بخالص الشكر والتقدير لأستاذتنا المشرفة الدكتورة "قطاف سارة"، التي لم تبخل علينا بعلمها وتوجيهاتها القيمة، فكانت خير سند وداعم لنا في كل مراحل هذا البحث، سائلين الله أن نكون عند حسن ظنها، ولها منا كل الامتنان والعرفان.

كما نتوجه بالشكر إلى أعضاء لجنة المناقشة، تقديرا لجهودهم وما تفضلوا به من وقت لمراجعة هذا البحث المتواضع ومناقشته.

ولا يفوتنا أن نرفع شكرا صادقا لكل من علمنا حرفا، ولكل من أسدى لنا نصحا، فلكلٍّ منكم في القلب موضع، وفي الدعاء نصيب.

الإهداء

قال الله تعالى:

﴿وَوَصَّيْنَا ٱلْإِنسَٰنَ بِوَٰلِدَيْهِ حَمَلَتْهُ أُمُّهُۥ وَهْنًا عَلَىٰ وَهْنٍ وَفِصَٰلُهُۥ فِي عَامَيْنِ أَنِ ٱشْكُرْ لِي وَلِوَٰلِدَيْكَ إِلَيَّ ٱلْمَصِيرُ﴾ [لقمان: 14]

إِلَى نَبْعِ الحَنَانِ، وَسَكِينَةِ الرُّوحِ، إِلَى مَنْ دَعَا لَهَا النَّبِيُّ بِالجَنَّةِ تَحتَ قَدَمَيهَا، إِلَى مَن حَمَلَتنِي وَهنًا عَلى وَهنٍ، وَكَانَت دَعَوَاتُهَا سِرَّ التَّوفِيقِ، إِلَى مَن عَلَّمَتنِي الحُبَّ بلاَّ شُروطٍ، والعَطَاءَ بِلاَ حُدودٍ، أُمِّـــــي، جَزَاكِ اللهُ عَنِّي خَيرَ الجَزَاءِ، وأَطَال الله فِي عُمرِكِ، وجَعَلَ الجَنَّة دَارَكِ ومَأوَاكِ.

إِلَى السَّنَدِ الذِي لَا يَمِيلُ، والنُّورُ الذِي لا يَنطَفِئُ، إِلَى مَن كَانَ حُضُورهُ دَافِعًا، وَصَمتُهُ دَرسًا، إِلَى مَن بَذَلَ لِأَجلِي الغَالِيَ والنَّفِيسَ، فَكَانَ لِي قُدوَةً فِي العَطَاءِ والثَّبَاتِ، أَبِـــــي، جَزَاكَ اللهُ عَنِّي خَيرَ الجَزَاءِ، وَبَارَكَ لِي فِي عُمرِكَ، وَرَفَعَ قَدْرَكَ فِي الدُّنيَا والآخِرَةِ.

إِلَى مَن كَانُوا لِي ظِلاً وَسَندًا، وَنِعمَ الرِّفقَةِ وَأَجمَلَ المَلاَذِ، إِلَى مَن تَقَاسَمنَا مَعًا ضَحِكاتِ الطُّفُولَةِ، وَهُمُومَ الكِبَرِ، إِلَى مَن كَبِرَ حُلمِي بِهم، إِلى مَن أُكنُّ لَهُم فِي قَلبي مَا لاَ يقَال، وَأَحمِلُ لَهم مِنَ المَحَبَّةِ مَا لاَ يُوصَفُ، إِخوَتِـــــي وَأَخَوَاتِـــــي.

إِلَى أُولَئِكَ الذِينَ كَانت صُحبَتُهم ضِيَاءً، وَوُجُودُهم فَرحًا يُسكِنُ الأَيَّامَ، إِلَى مَن زَيَّنوا اللَّحَظَاتِ بِصِدقِهِم، أَصدِقَائـــي، أَجمَل ما أَهدَتنِي الأَيَّام، شُكرًا لِوجُودكُم حَولِي ومَعِي.

يسميـن

الإهداء

قال الله تعالى:

﴿وَقَضَىٰ رَبُّكَ أَلَّا تَعْبُدُوٓاْ إِلَّآ إِيَّاهُ وَبِالْوَٰلِدَيْنِ إِحْسَٰنًاۚ ... وَقُل رَّبِّ ٱرْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَانِى صَغِيرًا﴾

[الإسراء 23-24]

إِلَى مَن كانا نُورًا في حياتي، وغابا بأَجسادِهِما وبَقِي أَثَرهُما في رُوحي ووِجداني.

إلى والِدَيَّ الحَبيبينَ، رَحِمَهُما اللهُ رَحمَةً واسِعةً.

إليكما يا مَن زَرَعتُما في قَلبي حُبَّ العِلمِ، وَبذَرتُما القِيَمَ التي أعتَزُّ بها اليوم.

إليكما أهدي ثَمَرةَ تَعبِي، وأجعَلُ دُعائي جَناحًا يَصِلُ إلى مَقامِكُما في الجَنَّة.

إلى أخي العَزيزِ،

الَّذي كانَ سَنَدًا ورَفيقًا في مَسيرتي.

وإلى عائِلَتي الغالِيَةِ،

التي أحاطَتني بِحُبِّها، وسَانَدَتني في لَحَظاتِ التَّعَبِ واليَأْسِ، كُنتُم دومًا الحِضنَ الدّافِئَ واليَدَ التي تَمسَحُ عَني العَناءَ فَلَكُم مِنِّي كُلْ الامتِنانِ والَمحبَّةِ.

إلى رِفاقِ الدَّربِ،

الَّذينَ شارَكوني أيَّامَ الدِّراسةِ بِكُلِّ مَا فِيها مِن جِدٍّ وتَعبٍ، فَرحٍ وأَمَلٍ.

إلَيْكُم جَمِيعًا...

أُهْدِي هَذَا العَمَلَ الُمتَواضِعِ، عَربُونَ وَفاءٍ وامْتِنانٍ لا يَفتَرُ.

كريمة

مقدمة

الشعر لغة الروح، تنبع من أعماق الشعور، فتكشف أسرار القلوب، وأنباء الحياة، ومنذ أقدم العصور كان الشعر أداة التعبير الأولى، يُجَسد الشاعر به ذاته وأحاسيسه، ويفصح به عن فكره ورؤاه، فيتشكل في صورة فنية يتمتع بها القارئ، ويعيشها واقعا أو خيالا، وهذه الصورة التي ما هي إلاّ قالب للغة تتآزر فيها أنماط اللغة، –صوتيا، معجميا، تركيبيا، دلاليا–لتشكل كلاً منسجما يعكس جمالا لغويا وحسيا.

وبالتالي فإن دراستنا للشعر ستكون من منظور لغوي، اعتمادا على تحليل مكوناته الصوتية والمعجمية والتركيبية والدلالية، بوصفها نافذة اللغة، ومفتاح تأويل وفهم كيفية التعبير عن المعنى المراد بتوظيف اللغة، باعتبار أن جمالية الشعر تنتج عن تخير الألفاظ، وتناغم أصواتها، وبناء التراكيب مع مراعاة القواعد، وذلك بهدف توليد معاني تطرب المتلقي وتقنعه، إذ يجتمع في الشعر جمال التعبير وقوة التأثير، وبالنظر في هذه الجزئيات والمراحل، نجد أن الشعر مجال خصب لإقامة الدراسات اللغوية.

وانطلاقا من هذا، جاء بحثنا بعنوان: **مستويات البناء الشعري في ديوان "غيمة الروح" للشاعر صالح العايد –دراسة لغوية–**، وهو ديوان يتصف بالثراء اللغوي والشعوري، مما يجعله مادة جديرة بالدراسة والتحليل، والقراءة المعمقة.

وقد اخترنا هذا الموضوع لأسباب وهي:

- دراسة الديوان من زاوية لغوية يفتح أفقا أوسع لفهم لغة الشعر، كونها بنية متكاملة لا مجرد أداة تعبير جمالية.
- شعر صالح العايد –وإن بدا بسيطا في ظاهره–ينطوي على ظواهر لغوية متشابكة، تكشف وعيه بالبناء الفني للنص.

- الشاعر صالح العايد من الأصوات الشعرية المعاصرة التي لم تحظ –في حدود علمنا– بدراسة لغوية تطبيقية تكشف تجربته الشعرية، ما يجعل تناول ديوانه إضافة نوعية لحقل الدراسات اللغوية.
- تحليل الشعر من منظور مستويات اللغة، يعزز فهمنا لتفاعل هذه المستويات في بناء النص الشعري.

وقد تمحور هدف بحثنا حول محاولة الإجابة عن الإشكالية الرئيسية الآتية:

- كيف تتفاعل المستويات اللغوية المختلفة –الصوتية والمعجمية والتركيبية والدلالية–في ديوان "غيمة الروح" لصالح العايد، لتشكيل البنية الشعرية؟ وانبثقت عن هذه الإشكالية مجموعة من الأسئلة الفرعية من بينها:
- ما الخصائص الصوتية الكامنة في ديوان "غيمة الروح"؟ وكيف تساهم العناصر الصوتية الداخلية والخارجية في بناء النص الشعري؟
- كيف يوظف الشاعر معجمه الشعري؟ وما الحقول الدلالية المهيمنة على قصائده؟
- ما هي السمات التركيبية التي تبرز في ديوان غيمة الروح؟

وللإجابة عن هذه الإشكاليات، ارتأينا تقسيم البحث إلى أربعة فصول:

الفصل الأول بعنوان: "غيمة الروح" نظرات في المستوى الصوتي، والذي شمل تمهيدا وتعريفا للصوت اللغوي، ثم الحديث عن الموسيقى الداخلية، من خلال الصفات الصوتية وتصنيف الأصوات، وتطرقنا إلى الإيقاع الصوتي، كالتكرار والجناس، وآخر عنصر الموسيقى الخارجية ممثلة في الوزن والقافية والروي.

الفصل الثاني بعنوان: "غيمة الروح": نظرات في المستوى المعجمي، افتتحنا هذا الفصل بتمهيد عام، تلاه تعريف المعجم الشعري بوصفه الحصيلة اللغوية التي يعتمدها الشاعر في نصوصه، ثم تطرقنا إلى الحقول الدلالية باعتبارها مجموعات مترابطة من الألفاظ، صُنّفت

وفق محاور محددة، واختتمنا الفصل بدراسة الرمز الشعري، مع تصنيف الرمز الطبيعي تحديدا، لهيمنته على قصائد الديوان.

الفصل الثالث بعنوان: "غيمة الروح" نظرات في المستوى التركيبي، استهلّ بتمهيد عام، ثم إشارات مفهومية حول التركيب والمستوى التركيبي، بعد ذلك تناولنا بعض الظواهر التركيبية كالإسناد والحذف والتقديم والتأخير، وانتقلنا إلى تصنيف الجمل، مُبيّنين أنواعها –الإسمية والفعلية– مع تحديد أكثرها حضورا في الديوان، واختتمنا بدراسة الجمل الإنشائية الواردة في قصائد الديوان.

الفصل الرابع بعنوان: "غيمة الروح" نظرات في المستوى الدلالي، استهلّ الفصل بتمهيد، تلاه تحليل دلالة عنوان الديوان من جوانب تركيبية ودلالية وبلاغية، مع عرض لمفاهيم الدلالة وعلم الدلالة، ثم عرجنا على ما سميناه التخيّر الأسلوبي لدى الشاعر، وانتقلنا إلى دراسة بعض العلاقات الدلالية في الديوان، مثل التضاد، الترادف، السبب والنتيجة، واختتمنا الفصل بدراسة الصورة الشعرية، مع التركيز على التشبيه والاستعارة.

وبعد تمام الفصول الأربعة، ختمنا البحث بخاتمة تضمنت أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال تحليلنا لمستويات الديوان المختلفة.

وكان اعتمادنا في إنجاز هذا البحث على المنهج الوصفي، بهدف تتبع الظواهر اللغوية كما وردت في ديوان "غيمة الروح"، وذلك في مستوياتها الصوتية والتركيبية والمعجمية والدلالية، كما استندنا على مناهج مساعدة تخدم موضوعنا، وهي المنهج التحليلي من أجل تفسير تلك الظواهر وبيان دورها في تشكيل البنية اللغوية للنص الشعري، والمنهج الإحصائي وذلك حين أحصينا الأصوات والألفاظ التي تنتمي إلى حقول دلالية، وتنظيمها في جداول إحصائية، تسهم في دعم النتائج وتعزيز دقتها.

واستندنا في هذه الدراسة، على مجموعة من المصادر والمراجع، بهدف التأسيس النظري ودعم الجانب التحليلي، من بينها: **كتاب "علم الدلالة" لأحمد مختار عمر، كتابي "موسيقى الشعر"**

و"**الأصوات اللغوية" لإبراهيم أنيس، وكتاب "مستويات البناء الشعري عند ابن جير الأندلسي" لعلي إسماعيل جاسم السامرائي،** كما شملت دراستنا مراجعة للدراسات السابقة ذات الصلة، للوقوف على ما تناولته من جوانب لغوية في الشعر، والاستفادة منها في توجيه مسار بحثنا وتحديد مواضع الإضافة، من بينها: **كمال جبّار، ديوان مآسي وأين الآسي؟ لأبي الحسن علي بن صالح، دراسة في البنى الأسلوبية وأبعادها الدلالية، أطروحة دكتوراه، إشراف محمد زهار.**

وواجهنا خلال بحثنا، بعض الصعوبات، من بينها صعوبة تحليل القصائد، والحفاظ على الموضوعية –لتناولها مواضيع تحاكي ذات كل متلق–، بالإضافة إلى ضيق الوقت، الذي حد من قدرتنا على التوسع في الموضوع أكثر، فما قالوا فيه "**سيف إن لم تقطعه قطعك**"، عبثًا.

إلا أننا بفضل الله تعالى، ثم توجيهات الأستاذة المشرفة؛ الدكتورة **'سارة قطاف'**، تمكنا من إنجاز هذا العمل المتواضع، فإن وُفقنا فذلك من الله، وإن أخطأنا فذلك من تقصيرنا، والحمد لله أولاً وآخرًا.

المدخل

لمحات تعريفية

أولا: تعريف الشاعر

أ. حياته

ب. مؤلفاته

ثانيا: ومضة عن الديوان

ثالثا: ماهية الدراسة

أولا: تعريف الشاعر[1]:

أ- حياته:

صالح بن حسين بن عبد الله بن سليمان بن عايد إبراهيم العايد، باحث وكاتب وشاعر، سعودي، من مواليد 1374/4/25هـ الموافق 1954/12/21م، في مدينة الرس –القصيم–المملكة العربية السعودية. درس على يد ثلة من العلماء الأجلاء، منهم: عبد الرحمن رأفت الباشا، رحمه الله، محمد عبد الخالق عضيمة، رحمه الله، عبد القدوس أبو صالح.

حصل على درجة البكالوريس من كلية اللغة العربية من جامعة الإمام عام 1396هـ، ثم حصل على درجة الماجستير في النحو والصرف من كلية اللغة العربية عام 1403هـ، وعنوان رسالته: "كتاب شرح الحدود النحوية لجمال الدين عبد الله بن أحمد الفاكهي، دراسة وتحقيقا"، ثم تحصل على دكتوراه في النحو والصرف، مع مرتبة الشرف الأولى من كلية اللغة العربية في الرياض عام 1406هـ، عن رسالته التي قدمها بعنوان: "كتاب البديع في علم اللغة العربية لمجد الدين المبارك بن محمد بن الأثير: دراسة وتحقيقا".

أما سجله العملي فهو حافل بالمناصب والمسؤوليات العلمية والإدارية، فقد عُين أستاذا في جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، وتولى وكالة معهد العلوم الإسلامية والعربية في جاكرتا، كما تولى وكالة كلية اللغة العربية في جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، وعُين مديرا لمعهد

[1] اعتمدنا في إعداد هذه الترجمة الموجزة للشاعر على مرجع تلقيناه منه شخصيا، وعلى المنصات الآتية:

. مركز تفسير الدراسات القرآنية،

https://web.archive.org/web/20200108003159/https://content.tafsir.net/news-story/4256 تاريخ المعاينة:2025-04-29، سا:14:48.

. المركز الدولي للأبحاث والدراسات،

https://wep.archive.org/web/20200108023505/https://www.medadcenter.com/cv/63 تاريخ المعاينة: 2025-04-29، سا:15:10.

العلوم العربية والإسلامية في واشنطن، وعميد شؤون المعاهد في الخارج بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، كما شغل منصب الأمين العام للمجلس الأعلى للشؤون الإسلامية في المملكة، وأمينا عاما للهيئة الإسلامية العالمية للحلال، ... هذا ومازالت له مناصب شغلها لم نتطرق لذكرها.

كما أن عضوياته كثيرة، حيث كان عضوا في العديد من المجالس واللجان، مثل المجلس الأعلى لرابطة العالم الإسلامي، ومجلس أمناء الندوة العالمية للشباب الإسلامي، بالإضافة إلى مجلس أمناء الهيئة العالمية لتحفيظ القرآن الكريم وعضو مجلس الإدارة لها، وكذلك عضو مجلس أمناء الهيئة العالمية للمساجد وعضو مجلس الإدارة لها، وأيضا عضو مجلس أمناء كل من جامعة إفريقيا العالمية في السودان، جامعة الملك فيصل في تشاد، الجامعة الإسلامية في ممباسا بكينيا، وغيرها من العضويات التي شغلها فهي كثيرة ذكرنا بعضها فقط، ولم نحصها جميعا.

ب-مؤلفاته:

أبدع الكاتب صالح العايد في مجالات متعددة، عمليا وعلميا وأدبيا، وتنوع نتاجه الأدبي، إذ لم يقتصر على تأليف الدواوين الشعرية فقط، بل ألف كتبا متنوعة، وأجرى دراسات على كتب أخرى وحققها، فنجده درس وحقق كل من:

- كتاب شرح الحدود النحوية للفاكهي.
- كتاب البديع في علم العربية لابن الأثير.
- كتاب الشافي في القوافي لابن القطاع.
- كتاب الفصول في القوافي لابن الدهان.
- كتاب البسيط في النحو لابن العلج.
- كتاب التحفة الوفية بمعاني حروف العربية لأبي إسحاق الصفاقسي.

أما عن الكتب التي ألفها صالح العايد، فإنها متنوعة، وغنية المحتوى، تعد إضافة لغوية وفكرية لرصيد اللغة العربية، وهي:

- كتاب نظراتٌ لغوية في القرآن الكريم.
- كتاب حقوق غير المسلمين في بلاد الإسلام، وهو كتاب حقق نجاحا كبيرا على نطاق واسع، حيث ترجم لأكثر من 30 لغة.
- كتاب حقوق الرعية وواجباتها.
- كتاب الضرورة في شعر المتنبي.
- كتاب من لهجة أهل القصيم.
- كتاب يَظل الرجل طفلا حتى تموت أمه.
- كتاب وشمٌ على كفّ الزمان.
- كتاب قِطافُ العناقيد (سلسلة كتب: 45 كتابا).

وفي ميدان الشعر، أصدر أربعة دواوين شعرية لافتة وبارزة، تميزت بثراء مضامينها وجمال أسلوبها، وهي:

- ديوان قبس من شموع الأمل.
- ديوان غيمة الروح.
- ديوان ودائع في زمن النسيان.
- ديوان زُهْرُ القناديل.

ثانيا: ومضة عن الديوان:

ديوان "غيمة الروح" من منشورات دار كنوز إشبيليا للنشر والتوزيع، 1444هـ، وهو كتاب متوسط الحجم، احتوى على مئة وأربعة وثمانين صفحة، صَدَّره الشاعر بإهداء شعري قصير، يليه تقريظ من طرف "محمود السيد الدغيم" على شكل قصيدة تغنى فيها بشعر صالح العايد، ثم أدرج مقدمة للديوان، نثرية احتوت بين فقراتها أبيات شعرية، تحدث فيها عن الشعر والشاعر عامة، وأشار فيها إلى أن ديوانه هذا حوى شعرا من مراحل حياته، وذلك في قوله: "هذا الديوان (غيمة الروح) قد حوى بعض شعر النشأة وكثيرا من شعر مرحلة الشباب"[1].

وفي ختام مقدمته حرر نصيحة لقراء الشعر، وقال فيها: «افصلوا الشعر عن الشاعر، فالشعر شَهدٌ، والشاعر نحلة، فاحتسوا الشهد مصفًّى، واتركوا الشاعر يجمع الرحيق»[2].

تضمن الديوان اثنين وثمانين قصيدة – إذا أغفلنا قصيدة "إهداء الديوان"–، ووردت القصائد متفاوتة من حيث الطول (عدد أبيات القصيدة)، حيث نلحظ قصائد في صفحة واحدة، وقصائد في صفحتين، أو ثلاث فأكثر، كما أن الشاعر قد عنون كل قصيدة بعنوان خاص بها، مناسبا لما تحمله من مضمون.

ونظرا لكثرة قصائد الديوان، التي رَبت عن ثمانين قصيدة، ارتأينا لضبط مجال التطبيق، انتقاء عدد منها، قدّرناه بإحدى عشر قصيدة، وقد كانت كافية لتمثيل الظواهر المدروسة، واستخلاص النتائج المرجوة، وهي:

- قصيدة **ديوان شعري**: في هذه القصيدة يعبر الشاعر عن افتخاره بجمال شعره، مع لمسة تأملية لحياته المتقلبة بين الفرح والحزن.

[1] صالح بن حسين بن عبد الله العايد، ديوان غيمة الروح، دار كنوز اشبيليا للنشر والتوزيع، السعودية، ط1، 2022، ص13.

[2] الديوان، ص13.

- قصيدة **غيمة الروح:** يعبر الشاعر في قصيدته عن معاناة وألم الهجر والشوق، مبرزا أن الشعر وسيلة يجسد بها مشاعره وأحاسيسه.
- قصيدة **أميرة في خيالي:** يصور الشاعر من خلال قصيدته، تجدد ابداعه الشعري بفعل مشاعر الحب والشوق، حيث صور الحبيبة كمصدر إلهام لأبيات قصيدته، وأقر أن الشعر يفصح عما يخفى عن العين.
- قصيدة **النصيب المرّ:** يجسد الشاعر في أبياته ثلاثة مراحل شعورية: اعتراف الحبيبة بحبها وتجاوب مشاعره معها، ثم صراعا نفسيا داخليا، وأخيرا الرضا بالقضاء والتسليم لاستحالة الوصل.
- قصيدة "**اليأس والأمل**": تعكس القصيدة مشاعر الشاعر تجاه فقدانه حبيبته، فتارةً يصوغ بيتا متأملا الوصال، وتارةً أخرى يرجح اليأس، وختمها راضيا بقضاء الله وحكمته.
- قصيدة "**مسافرة**": تكشف القصيدة عن ألم البعد والمعاناة بعد سفر الحبيبة، وعتابه لها، راجيا منها أن تذكره وتتذكره برسالة وابتسامة.
- قصيدة "**عيون المها**": تكشف القصيدة عن رؤية الشاعر لعيون حبيبته، حيث يتغزل بنظراتها، ويصور مدى تأثيرها عليه وضعفه أمامها، ويشكوا من البعد والحرمان، واستحالة الوصال، ويأمل من الله اليسر بعد العسر.
- قصيدة "**طائر الأوهام**": يُحملّ الشاعر القصيدة، حكمة ونصيحة، حيث يحذر من اتباع الأوهام والعناد، وينبه لعواقب المعاند، وضياع العمر في الوهم والسراب.
- قصيدة "**محكمة الحب**": يصور الشاعر حالته العاطفية مع محبوبته المتناقضة بمشاعرها معاتبا إياها وناصحا، مؤكدا أن الصبر مفتاح الفرج، وأن المتكبر عن النصيحة يحصد الخسارة في دنياه.

- ❖ قصيدة "**حيرة**": يصور الشاعر من خلال قصيدته مشاعر الارتباك في الحب، حيث أعلن إعجابه الشديد بامرأة أربكته بجمالها وحسنها، ممزوجا بصراع داخلي بين الانجذاب لها، أو النفور منها، خوفا من التورط في معاناة الحب وانتكاساته.
- ❖ قصيدة "**ريم البرازيل**": يصور الشاعر في هذه القصيدة افتتانه بفتاة البرازيل، حيث يتغزل بملامحها الجميلة، وحضورها الساحر.

ثالثا: طبيعة الدراسة:

تعد اللغة وعاء الفكر وأداة التعبير عن التجربة الإنسانية، وما دام الإنسان يفكر ويتأمل ويعبر فإنه حتما يتخذ من اللغة منفذا ووسيطا ينقل عبرها أفكاره وأراءه، خصوصا حين يتعلق الأمر بالإبداع الأدبي، إذ «إن اللغة مادة الأدب، وهذا التعريف ذاته يستتبع أن اللغة بالنسبة للأدب تمثل القوام المادي، تماما مثلما يمثل اللون بالنسبة للرسم، والحجر بالنسبة للنحت، والصوت بالنسبة للموسيقى»[1]، فعند دراسة أو تحليل عمل فني، فإننا تلقائيا في أولى الخطوات نحلل المادة التي تشكل منها، ونستكشف طريقة استعمالها.

وفي العمل اللغوي الفني نبحث في اللغة، إذ هي التي تعتبر مادته، حيث إن «العمل الفني يمثل بذاته واقعا معينا، وبهذه الصفة يمكن تحليله إلى أجزاء، فلنفترض إذن أننا نتعامل الأن مع جزء من هذه الأجزاء، ليكن بيتا في نص شعري»[2]، فإننا سننظر إليه من عدة جوانب لغوية، فننطلق من كونه مجموعة أصوات لغوية تتشابك لتؤدي معنى وتنقل فكرا، ثم نحلله معجميا فننظر في الألفاظ المستهلكة، وطريقة تركيبها والعلاقات فيما بينها، ونتمعن في دلالته التي يصورها الكاتب/الشاعر بطريقة تهدف للفت نظر المتلقي والتأثير فيه، وهذا لا يتحقق إلا من خلال وعي دقيق بطبيعة اللغة ونظامها.

---

[1] يوري لوتمان، تحليل النص الشعري-بنية القصيدة، ترجمة: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، مصر، د ط، 1995، ص32.

[2] المرجع نفسه، ص27.

وخلال دراستنا اتخذنا ديوان "غيمة الروح"، مادة لغوية فنية، تَمعَّنا في قصائده وأقمنا دراستنا على بعضها، باعتبار أن «القصيدة بناء يتركب من العناصر والقوى التي تتظاهر على نحو يتم فيه تكامل المعاني الشعرية المتبلورة في حقائق لغوية، فالعالم الذي تتألف منه القصيدة عالم متجانس تتلاقى أفكاره وتتعاقب في حركة مطردة»[1]، وعلى هذا حاولنا أن ننظر في تركيبة القصائد، وأن نحلل بعض هذه العناصر جزءا بجزءٍ، فالكل يعبر عن عمل لغوي فني، ولفهم هذا الكل وطريقة تجسده، والأسلوب المعتمد أثناء نسجه، كان لزاما علينا أن ننظر في أجزائه.

فتجدنا نظرنا في الظواهر اللغوية، على اعتبار أن «النظام اللغوي يخضع في تحليله إلى أربعة مستويات محددة تبدأ بدراسة أصغر وحدات اللغة وهو الصوت وصولا إلى الجمل والعبارات والتراكيب المختلفة»[2]، وكذلك دلالة هذه التراكيب، وهذا بهدف التعرف على لغة الشاعر من حيث معجمه الشعري ورمزية الألفاظ في سياق نصوصه، وكذلك بغية تقديم لمحة عن أسلوبه، وإضافة إلى هذا نظرنا في بعض المواضيع إلى الأثر الذي لربما تحدثه نصوصه الشعرية في نفس المتلقي، وحاولنا –في تحليلاتنا–الربط بين مقصدية الشاعر واستنتاجات القارئ.

[1] يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1982، ص23.

[2] أمينة قاضي، مروة شريف، التفاعل الدلالي بين مستويات التحليل اللساني دراسة من خلال نماذج مختارة من ديوان نفح الطيب، رسالة ماستر، إشراف أحمد أمين بوضياف، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، 2022، ص21.

الفصل الأول: "غيمة الروح": نظرات في المستوى الصوتي

تمهيد

1- الصوت اللغوي

2- المستوى الصوتي

أولا: الموسيقى الصوتية الداخلية للديوان

1- الصفات والمخارج

2- صفات أصوات الديوان

3- الإيقاع الصوتي

3-1-التكرار

3-2-الجناس

ثانيا: الموسيقى الصوتية الخارجية للديوان

1-الوزن

2-القافية

3-الروي

نحو دراسة صوتية لديوان "غيمة الروح"

تمهيد:

الشعر فن أدبي عريق ارتبط بالموسيقى منذ بداياته، إذ أسهم الإيقاع في منحه جمالًا خاصًا وأثرًا قويًا. وتُعد الموسيقى عنصرًا أساسيًا في بناء القصيدة، فهي لا تقتصر على الجانب الجمالي، بل تسهم أيضًا في نقل المعاني بفعالية وتعميق تأثيرها في المتلقي.

تُشكل الموسيقى إحدى السمات البارزة التي تميّز الشعر عن غيره من أشكال التعبير اللغوي، إذ رأى النقاد القدماء أن الوزن والقافية عنصران أساسيان في تكوين القصيدة لا يمكن الاستغناء عنهما. وقد أشار أرسطو إلى أن الشعر ينبع من غريزتين متأصلتين في الإنسان: المحاكاة، والميل إلى الإيقاع والنغم. ومع تطور النظرة النقدية، اتسع مفهوم الشعر ليشمل عناصر الخيال والعاطفة والصور الفنية، غير أن الموسيقى ظلّت تحتفظ بمكانتها الجوهرية. ورغم أن النثر قد يحتوي على بعض الظواهر الصوتية كالسجع والتنغيم، إلا أنّ الإيقاع في الشعر أكثر عمقاً وانتظاماً، لما يتطلبه من بناء دقيق ومنسجم. وتُعد الموسيقى عنصراً فنيًا مؤثرًا يعزز البنية الإيقاعية للنص، ويزيد من قدرته على إثارة الانفعال والتأثير في المتلقي[1].

يمكن القول إنّ للصوت تأثيرا على تشكيل القصيدة، «فالصوت إذن في بناء النص الشعري جمالية تفصح عن مهارة الشاعر في اختياره للأصوات وانسجامها مع المعاني المبتغاة في البناء اللغوي والفني للقصيدة الشعرية»[2].

---

[1] ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط2، 1952، ص13-14

[2] ياسر عكاشة حامد مصطفى، "التشكيل الأسلوبي في ديوان "شموخ في زمن الانكسار" للشاعر عبد الرحمن صالح العشماوي" كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالزقازيق، جامعة الأزهر، مصر، العدد6 ،2016، ص 681.

يعزز هذا التفاعل بين الصوت والمعنى قدرة النص على توسيع دائرة الفهم لدى القارئ، بحيث لا تشمل المعاني الظاهرة فحسب، بل أيضا قدرتها على تعظيم الصور الشعرية وتوضيح المعاني الفكرية والعاطفية، مما يرتقي بمستوى العمل الفني، ويجعله أكثر تميزا وجمالا.

يتناول هذا الفصل تحليل المستوى الصوتي في ديوان "غيمة الروح"، وقد ارتأينا تقسيمه إلى نمطين أساسين يندرج تحتهما مختلف الظواهر الصوتية.

الأول يتعلق بالجانب الخارجي الذي يشمل الوزن والقافية والروي، بينما الثاني يتناول الإيقاع الداخلي الذي يحتوي على الظواهر الصوتية التي تعكس مشاعر الشاعر وتجاربه في سياق النص الشعري، والتي تحمل قيمًا مؤثرة وفعالة قادرة على إنتاج دلالات تكشف عن العمق الشعري. ولعلنا هنا، ملزمون بإدراج بعض المفاهيم المركزية لهذا الفصل، والتي سينبني عليها تحليلنا لقصائد ديوان "غيمة الروح"، وفيما يأتي شرح لتلك المفاهيم:

1-الصوت اللغوي:

1-1- في المعاجم اللغوية:

ورد في مقاييس اللغة لابن فارس: «الصاد والواو والتاء أصلٌ صحيح، وهو الصَّوت، وهو جنس لكل ما وَقَرض في أذُن السامع. يقال هذا صوتُ زَيد، ورجل صيت، إذا كان شديدَ الصَّوت، وصائتٌ إذا صاح. فأما قولهم :(دُعَى) الإنصات: فهو من ذلك أيضا، كأنه صُوتَ به فانفعَل من الصَوت، وذلك إذا أجاب. والصيت: الذكر الحسَن في الناس، يقال ذهب صيتهُ»[1].

[1] أحمد بن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت-لبنان، ط1، 1979، 318/3، مادة (ص. و. ت).

وفي لسان العرب: «الصوتُ: الجرسُ، معروفٌ، مذكرٌ. وقد صات يصُوتُ ويَصاتُ صوتا، واصاتَ، وصَوتَ به: كُلُهُ نادى. ويُقالُ: صَوَتَ، يُصَوَتُ تَصْويتاً، فهو مصَوت، وذلك إذا صَوَتَ بإنسان فدعاه. ويقال: صاتَ يَصُوتُ صَوْتا، فهو صائِتٌ، معناه صائِحٌ»[1].

1-2- في الاصطلاح:

يقول ابن سينا (ت 428 هـ): «الصوت سببه القريب تموُجُ الهواء دفعة بسرعة وبقوة من أي سبب كان».[2] إن تموج الهواء يوضح طبيعة الصوت، حيث تشير الى أن الصوت هو نتيجة حركة جزيئات الهواء التي تتحرك بتأثير القوة الناتجة عن العامل المسبب للموجة الهوائية.

يُعد الصوت من الظواهر التي شغلت اهتمام العلماء حيث إن: «الصوت ظاهرة طبيعية تتطلب وجود جسم يهتز أو يتذبذب، تنتقل هذه الاهتزازات عبر وسط معين حتى تصل الى أذن الإنسان. وقد تنشأ هذه الاهتزازات نتيجة لعدة أسباب مثل اصطدام الأجسام ببعضها، أو سقوط شيء ما، أو انفجار أو غير ذلك»[3].

ويعد الصوت الأساس البنائي لأي لغة، حيث يشكل المادة الأولية اللازمة لإنتاج الكلام. ويظهر هذا المفهوم بوضوح في تعريف ابن جني(ت392هـ): «اعلم إن الصوت عَرَض يخرج مع النفس مستطيلا متصلا، حتى يعرض له في الحلق والفم والشفتين مقاطع تثنيه عن امتداده واستطالته، فيسمى المقطع أينما عرض له حرفاُ»[4]. ويتكون الصوت اللغوي من جانبين: الأول عضوي حركي، ويشمل الحركات الخاصة التي تقوم بها أعضاء النطق، بينما الثاني يتعلق

[1] محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين (ابن منظور)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 1956، 57/2.

[2] ابن سينا، أسباب حدوث الحروف، تح: محمد حسان الطيان، يحيى مير علم، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، سوريا، دط، 1982، ص 56.

[3] علاء جبر محمد، المدارس الصوتية عند العرب (النشأة والتطور)، دار الكتب العلمية، بيروت، 2004، ص03.

[4] أبو الفتح عثمان الموصلي (ابن جني)، سر صناعة الاعراب، تح: حسن هنداوي، دمشق، ط2، 1993، 06/1.

بالصوت الذي يُنتج نتيجة لتدفق الهواء ويصل إلى الأذن كأثر سمعي. يبين الجانب الثاني أن إنتاج الصوت البشري يرتبط ارتباطا وثيقا بعملية التنفس، حيث يتم عادةً إنتاج الأصوات أثناء الزفير بواسطة الهواء. فالصوت الإنساني هو جوهر الكلام، يقول الجاحظ (ت255هـ): «والصوتُ هو آلةُ اللفظِ، والجوهرُ الذي يقوم به التقطيع، وبه يُوجد التأليف، ولن تكون حركات اللسان لفظاً ولا كلاماً موزوناً ولا منثوراً إلا بظهور الصوت، ولا تكون الحروف كلاماً إلا بالتقطيع والتأليف»[1].

أما بالنسبة لإبراهيم أنيس فيرى أن «الصوت اللغوي مثله مثل أي صوت آخر ينشأ من اهتزازات مصدرها الحنجرة لدى الإنسان، عندما يمر الهواء الخارج من الرئتين عبر الحنجرة، تحدث اهتزازات تنتقل عبر الفم أو الأنف في شكل موجات صوتية تصل إلى الأذن عبر الهواء، ومع ذلك فإن الصوت الإنساني معقد، إذ يتنوع من حيث الشدة والدرجة ويتميز كل شخص بصوت فريد يميزه عن الآخرين، فلا يكون الصوت أثناء الحديث ثابتاً في الشدة والدرجة، بل يختلف ويتميز بصفات خاصة تفرقه عن أصوات الاخرين».[2]

يُستنتج من رأي إبراهيم أنيس أن الصوت اللغوي يحمل طابعًا فرديًا، إذ يختلف من شخص لآخر بحسب الشدة والدرجة، مما يجعل لكل متكلم بصمة صوتية تميزه.

1-مفهوم المستوى الصوتي:

إن العلاقة التكاملية بين مستويات التحليل اللغوي لا تبدأ إلا بالصوت، فهو العلم الذي يهتم بالأصوات وكيفية إنتاجها في الجهاز النطقي ومخارجها وصفاتها لذلك يعتبر المكون الأول للنصوص اللغوية. فالمستوى الصوتي جوهر اللغة الإنسانية، تتضمنه ثلاث جوانب: أولاً، جانب إصدار الأصوات، ويعني الحركات التي تقوم بها أعضاء النطق لإنتاجه، ثانياً، جانب انتقال

[1] عمرو بن بحر الجاحظ (أبو عثمان)، البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1988، 79/1.

[2] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط5، 1975، ص18.

الأصوات الذي يتمثل في الموجات الصوتية التي تنتشر في الهواء نتيجة لتلك الحركات. وأخيراً، جانب استقبال الأصوات، حيث يبدأ من لحظة استقبال طبلة الأذن للذبذبات الصوتية التي تحدثها الأجزاء المختلفة في الأذن، ثم تنتقل عبر الأعصاب الى الدماغ.[1]

لذلك يعد المستوى الصوتي من أبرز المستويات التي يتناولها الدرس اللغوي، وهو يشكل الأساس الذي يُبنى عليه بقية المستويات اللغوية، وذلك من خلال التكامل والشمول، وقد أولى دارسو اللغة العربية اهتماما بالغا بالظاهرة الصوتية منذ القدم، باعتبار أن اللغة تتكون من مجموعة من الأصوات التي يعبر من خلالها الناس عن مقاصدهم، وكلما اختلفت نبرات هذه الأصوات، تغيرت معها الدلالات والمعاني، لهذا انفردت اللغة العربية بميزات مثل النبر والتنغيم، وفي هذا السياق، فإن النظام الصوتي يرتبط بطبيعة الأصوات ومخارجها وصفاتها وتداخلها.[2]

نستخلص من هذه المفاهيم، أن المستوى الصوتي يلعب دورًا محوريًا في فهم اللغة وتفسير معانيها، ويظل النظام الصوتي في اللغة العربية من أبرز ميزاتها، مما يعزز قدرتها على التعبير بطرق مميزة وفعالة.

أولا: الموسيقى الصوتية الداخلية للديوان:

يُعد الجانب الصوتي من أبرز العناصر الجمالية في البناء الشعري، إذ لا يقتصر دور الشعر على نقل المعاني فحسب، بل يتجاوز ذلك ليؤثر في المتلقي من خلال الإيقاع والتناغم الصوتي، وتبعًا لذلك، يزداد تأثير الشعر في نفس المتلقي كلما تعزز التناسق والترابط بين أجزائه، مما يعمق البناء الصوتي للقصيدة، كما لعبت القافية والوزن دورًا هامًا في تحقيق التناغم والإيقاع داخل القصيدة، فإن الموسيقى الداخلية تضيف لها ايقاعاً خاصاً ومميزاً، حيث إنها تعتبر أحد

[1] ينظر: محمد حسن عبد العزيز، علم اللغة الحديث، مكتبة الآداب القاهرة، مصر، ط1، 2011، ص16

[2] ينظر: ناصر بعداش، "دراسة صوتية دلالية لديوان تعرجات خلف خطى الشمس لدليلة مكسح"، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، المركز الجامعي ميلة، الجزائر، العدد 2، المجلد 14، 2021، ص865.

مصادر الإيحاء الرئيسية في الشعر، وتتمثل في اختيار الكلمات وترتيبها بما يتماشى مع اللحظة الشعرية. والعناية بالكلمات تجعلها تناسب بشكل مؤثر في الأذن، مما يعزز من جمال موسيقى الشعر. وتظهر الموسيقى الداخلية من خلال مجموعة من الأساليب اللغوية والتركيبية المميزة، مثل التكرار والمحسنات البديعية المختلفة، وهي عناصر تميز لغة الشاعر ولغة الشعر بشكل عام. فهي تظهر مدى براعة الشاعر في نقل الإحساسات المتعلقة بالأصوات والألفاظ والتراكيب، بحيث تصبح لها تأثيرات قوية في النص، كما أنها قادرة على خلق دلالات جديدة تنبع من سياق خاص يرتبط بالعاطفة والانفعال[1].

وبناءً على ما سبق، يتبيّن أن الموسيقى الداخلية ليست مجرد تزيين لغوي، بل عنصر جوهري يسهم في تشكيل البنية الفنية للقصيدة. فهي تمنح النص بعدًا شعوريًا يعمّق التجربة الشعرية ويزيد من تأثيرها في المتلقي، كما تبرز قدرة الشاعر على توظيف اللغة بشكل موسيقي يخدم المعنى ويعزّز الأثر الفني للنص.

وعليه يحفل ديوان "غيمة الروح" لصالح العايد بكمٍ هائل من الأصوات بمختلف صفاتها، والتي تعكس قوة التأثير العاطفي، وفي سياق دراستنا سنعمل على رصد الأصوات المجهورة والمهموسة، حيث يكشف تحليل هذه الأصوات مدى تفاعل الشاعر مع حالته العاطفية، إذ إن تواتر الأصوات الجهرية يرتبط بمواطن الانفعال، في حين الأصوات المهموسة ترتبط بلحظات الحزن أو التأمل، وهذا النوع من التحليل يساعد على فهم البنية الجمالية للنص الشعري. وأيضا دراسة المظاهر الصوتية كالجناس والتكرار وهذه المظاهر تظهر براعة الشاعر الشعرية، إذ يتمكن من نقل الأحاسيس المرتبطة بالأصوات والألفاظ بطريقة تضفي على النص تأثيراً عميقاً، وتنتج دلالات جديدة تنبع من سياق عاطفي وانفعالي.

[1] ينظر: علي إسماعيل جاسم السامرائي، مستويات البناء الشعري عند ابن جبير الأندلسي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان– الأردن، ط1، 2014، ص98

1-المخارج والصفات:

أولى علماء الصوت اهتماما كبيرًا بمخارج الأصوات، وجعلوا منها الركيزة الأساسية في دراسة وتصنيف الأصوات اللغوية. ومن أشهر من اهتموا بهذا المجال الخليل بن أحمد الفراهيدي، الذي وضع نظامًا دقيقًا لترتيب المخارج في تصنيف الألفاظ العربية وبناء المعجم. وبناءً على ذلك يمكن دراسة تعامل علماء الصوت مع الأصوات اللغوية ومخارجها من خلال التقسيم الثنائي الذي يعد الأشهر بين تصنيفات الأصوات، فقد حُدد تسعة وعشرين صوتاً عربياً، قُسمت على النحو الآتي:

الأول: الأصوات الصحيحة، التي تضم خمسة وعشرين صوتا ولكل منها مخرج صوتي مميز.

الثاني: الأصوات المعتلة أو أصوات الجوف، والتي تضم أربعة أصوات هي: الواو، الياء، الألف، والهمزة. ولا يتم تحديد مخارج خاصة لها، إذ تخرج من الجوف.

وبهذا التقسيم، يتضح كيف تصرف علماء الصوت مع مخارج الأصوات في تصنيفها على النحو الآتي:

1-العين، الهاء، الغين، الخاء، الحاء هي أصوات حلقية، لأن مبدأها من الحلق.

2-القاف والكاف هما صوتان لهويان، لأن مبدأهما من اللهاة.

3-الجيم، الشين، الضاد وهي شجرية، لأن مخرجها من شجر الفم أي مفتح الفم.

4-الصاد، السين، الزاي هي أسلية، لأن مبدأها من أسلة اللسان.

5-الطاء، التاء والدال هي نطعية، لأن مبدأها من نطع الغار الأعلى.

6-الظاء، الذال، الثاء وهي لثوية، لأن مبدأها من اللثة.

7-الراء، اللام والنون ذلقيه، لأن مبدأها من ذلق اللسان.

8-الفاء، الباء والميم هي شفوية أو شفهية لأن مبداها من الشفة. أما صفات الأصوات فتنقسم الى صفات عامة يشترك في أقسامها جميع الأصوات، والى صفات خاصة، يختص بها صوت أو مجموعة من الأصوات دون غيرها. ويمكن عرضها كما يأتي:

أ- **الصفات العامة:** وهي (الجهر والهمس)، (الشدة) يقابله عند المحدثين (الانفجار)، و(الرخاوة) يقابله عند المحدثين(الاحتكاك)، وما (بين الشدة والرخاوة) يقابله عند المحدثين (الصوت المركب).

ب- **الصفات الخاصة:** في الأطباق، والصفير، والغنة، والانحراف، والتكرار التفشي واللين[1].

2-صفات أصوات الديوان:

أ- مفهوم الأصوات المجهورة والمهموسة:

تُعد ظاهرتا الجهر والهمس، من الظواهر الصوتية التي تُسهم في تشكيل الإيقاع الداخلي للنص الشعري، وذلك من خلال التعرّف على خصائص الأصوات المجهورة والمهموسة، وكيفية توظيفها في بناء النغمة الصوتية للقصيدة. ويُفسَّر بين هذين النوعين من الأصوات من الناحية الفيزيولوجية، إذ «حين يندفع التيار الهوائي خلال الوترين الصوتيين، فإنه يؤدي إلى حدوث اهتزازات منتظمة، مختلفة الدرجة، حسب عدد مرات الاهتزاز في الثانية الواحدة، كما تختلف شدته حسب سعة الاهتزاز الواحدة، ويطلق علماء الدرس الصوتي على الأصوات اللغوية التي تصدر بطريقة ذبذبة الأوتار الصوتية بالأصوات المجهورة، وعلى هذا فالصوت المجهور هو الذي يتذبذب معه الوتران الصوتيان. أما في حالة الهمس، فإن الوترين الصوتيين يرتخيان، ولا يهتزان، كما

[1] ينظر: علاء جبر محمد الموسوي، المدارس الصوتية عند العرب (النشأة والتطور)، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، إشراف الدكتور: عبد الله أحمد الجبوري، الجامعة المستنصرية، العراق،2004، ص29.

أنهما لا يحدثان أية ذبذبات وذلك للانفراج التام عن بعضهما أثناء اندفاع الهواء من الرئتين ومروره دون أي اعتراض»[1].

يوضح هذا المفهوم أن الجهر والهمس من الظواهر الصوتية المرتبطة بطبيعة عمل الأوتار الصوتية أثناء النطق، ويُعدّ اهتزاز الأوتار الصوتية المعيار الأساسي في التمييز بينهما.

ب-نذكر الأصوات المجهورة في قصائد الديوان على النحو الآتي:

قصيدة "ديوان شعري":

الألف: هو صوت يتميز بعدم وجود مخرج محدد له بل ينتج بواسطة الهواء الخارج من الحنجرة (الأنْوار، اختلاج، أن، أدري)، الباء: صوت شفوي انفجاري (بَيْنَ، بِهِ، بالْحانِ، قُلُوْبُ، بكل)، الجيم: هو صوت مجهور يخرج من شجر الفم مع وجود احتكاك طفيف (جَمْعُهُ، رجال، يَجْرِي، جَرَتْ)، العين: صوت حلقي مجهور ينطق به من أقصى الحلق (عايَشْتُهُ، عِشْتُ، شِعْرِكَ، العُرُوْقِ، العاشِقِيْنَ)، اللام: هو صوت ذلقي لهوي (لَهُ، لِبَثّهِ، لَفِيْفٍ، لَمْ)، الميم: صوت شفوي ينطق عندما تلتصق الشفتان ببعضهما البعض (مياهها، ميلادا، غَمَرَ، حَمْلاً، ما)، الهمزة: يعتبر عند العلماء الأصوات بالصوت الوسطي الشديد (القَمْراء، الشُعَراءِ، غِناءِ، نِساءِ، الماءِ، الصَهْباءِ، عَناءِ، بُكاءِ).[2]

قصيدة "غيمة الروح":

الألف:(أَشْهَى، أهلي، أسْخْى، أَحْنَى، أَكْهَلُ، أَثوابٍ، أحْجْزُهُ، أَطِيْرُ، أُمْنِيَتي، أَحَدٍ)، الباء:(بَعْدَ، بُشْرىَ، بَقايا، بَعضُ، باقٍ)، الجيم:(جّوْذُ، الجُدَدِ، جَهْدٍ)، العين:(عِزٍّ، عَلَيْه)، الميم:(مَناهلُهُ، مَفْخَرَةً، مُضْطَرٍّ، مَنْبَعَهُ)، الضاد: صوت شجري مجهور مستفل يكون اللسان منخفضا أثناء نطقه(ضعف)،

[1] عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغويَّة، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 2014، ص118.

[2] صالح بن حسين العايد، غيمة الروح، ص17، 18.

الظاء: صوت لثوي يكون مفخم أي أن اللسان يلامس الحنك الأعلى (ظِلٌّ، ظِنَّةَ)، الياء: صوت جوفي مجهور منفتح أي لا يكون فيه اطباق للسان (يُنْعِشُها، يَقْضِي، يَشْكُوْ، يُشاعِلُني، يَرْوِي) [1].

قصيدة "أميرة في خيالي":

الألف:(أمِيْرَتي، أُسَرَّحُ، أَوْصافُها، أَبْهَى، أَسْوَاُ، أَفْصَح)، الباء:(بَواديه، بجُمانٍ، بِه، بَحْرِ)، العين:(عادَ، عَيْنُ، على، عَنْقاءٌ، عُذْرَهُ، عَجَبٌ)، النون: صوت ذلقي مجهور له غنة يخرج جزء من صوته عبر الأنف (نِديةٌ، نَقِيَةٌ، نقاءِ، نباهَتَها، نَسْلِ، نَجْلاءُ، نَسائِمُهُ، نَحْرِ، نَهْباً) [2].

قصيدة "النصيب المر":

الألف:(أُحِبُك، أَبْني، أَدُوْرُ، أَقْطِفُها، أَغْمَضتُ، أَمَلِ، أنْني، أَخْشَى، أَقْبَلَ، أَمْرِي)، الباء:(بِالهَزَل، بالآهات، بِعَذْبِ، بِلَحْنِ، بِيَدي، بي، بلا، بِصاحِبِهِ، بأبهى، بَيْت)، العين:(عَيْنِها، عَنْ، على، عِلةِ، عَذْلَ، عابراً، عَوْضٍ)، الغين:(غَدَوْتُ، غَيْمة، غَيْر) الميم:(مِنْكَ، مِنْها، مَخارِجُهُ، مُخْتَزَلِ، مَصْدُوْرٍ، ما، مَوْضِعهاِ، مَوْعِدِهِ، مَرَتْ، مُخْتَسبٍ، مَوارِدُهُ، مَوْقِفٍ، مُكْتَهِلِ، مُدْنِيَتي) [3].

قصيدة "اليأس والأمل":

الجيم:(جارَ، جَذْلَى)، الدال: صوت أسناني شديد (الدَهْرُ، دُنيا، دَرْت)، الزاي: صوت أسلي مجهور يصدر احتكاك مع الهواء(الزمان)، الميم:(مِلْءَ، مَرْحَمَةً، ما، مُؤمِنٌ)، الياء:(يَئِسْتُ، يُغالِبُني، يَمْنَحَنْ، يقضي يأتي).[4]

[1] الديوان،24-31.

[2] الديوان، 35-42.

[3] الديوان،43-49

[4] الديوان،71-72.

قصيدة "مسافرة":

الباء:(بَثَ، بأَطْيَب، بَعْدِ، بلا، بَئِيْسَ، بَرِيْقَهُ)، الجيم:(جَمَعَتْ)، الراء: صوت ذلقي مجهور يحدث من طرف اللسان مع لثة الأسنان العليا (رِحْلَةٌ، رُشدٍ)، الميم:(مَخَرَتْ، مُتَيَماً، مُتَلَهِفاً، مِنْ) [1].

قصيدة "عيون المها":

الألف:(أَشْعَلَ، الأَهْدابِ، أَهْوَى، أَبْدَلَ، أَسْهُماَ)، العين:(عُيُوْنُ، عَطفَ، العَشِيَةِ، عاشَ)، الميم:(المَهاَ، مِن، المَرءَ، مِما، مُرْتَجَى، مَأْمَلٌ)، الياء:(يَتَقِيْها، يُغالِبُ، يَحْفَظُ، يدعو يدنيها) [2].

قصيدة "طائر الأوهام":

الألف:(أماناَ، أُنْسا، الأَزْهارُ، الأَثمانِ، أعتادَ)، الميم:(مُذْ، مَرْسَى، مَسَراتٍ، مِن)، الواو: صوت جوفي مجهور لكن يحتاج الى انضمام الشفتين عند النطق (وَهْمٍ، وَساوِساً، وَيَحْمِلُها، وَيَمْضي، وَيُوْرِثُها، وَيَنْدُبُ، وَيَصْفِقُ) [3].

قصيدة "محكمة الحب":

الألف:(أَمِيرتي، أَنني، أَخْفَيْتُ، أَبْكي، أَناَ، أَحَطْتُ، أُدْرِكُ، أَسْيرُ، أَفْرَحُ)، الباء:(بِما، بِالحُبِ، بعالمِ، بغاَيَتهِ، بَذَلْتُ، بِشرا، بساحِهِ)، العين: عَمِيقٌ، عَشْراً، العُسْرِ، عَزِيْز)، الغين: هو صوت حلقي مفخم نسبياً (غَوْرا، غْرْباً، غَدْرا، غَوْرَهُ، غَرِيْقَةُ)، الميم:(مِصْرا، مَشْيْتُ، مُحِبٌ، من، مَرامِي، مَهْما، مُرا، مَرْجانا)، الياء:(يُغَنَ، يَصْبِرْ، يَخَشَ، يَلْقَى، يُسْرا، يُعْرِضْ)[4].

---

[1] الديوان،94، 95.

[2] الديوان،114، 115

[3] الديوان،116.

[4] الديوان،117-119.

قصيدة "حيرة":

الألف:(أُحَدِثُ، أَعْمَلْتُ، أزْكَى، أَسْأَلُ، أَخْشَى، أَنْتَ، أَعُوْدٌ، أنا، أَمِيْرتي، أَدْرِي، أُحِسُ، أُحِبُ، أُوْرَثْتني)، الباء:(بَسُوْمَةً، بَعْدَ، بَواعِثُ، بالله، بَيْن)، الميم:(ماذا، مُخْمَرةً، مِنْها، مَيِتٌ، المَجرُوحِ، من، مُوْهِمَةً)، الياء:(يُبْدي، يَعْشَقُها، يَرْوِي، يُفَرَقُ، يَركَبِ) [1].

قصيدة ريم البرازيل:

الألف:(أَنْفٌ، إذا، أَوْقَدَ، إكليل)، الباء:(البرازيل، بَعْضُ، بها، بِنْجْدٍ، بلا)، الجيم:(جَلَ، جَمْراً، الجمالَ)، الدال:(دُرَةٌ) الراء:(رِيمٌ، رَأَتْ، راءٍ)، النون:(نُوْرَ، النظرَ، النِيلِ)، الميم:(مُقْلَتُهُ، مِنْ)، الياء: يَحْمِلُني، يَرَ، يَنْسَ، يَرْمُدُهُ، يَرْشِفُ، يرمقها، يشبه).[2]

في سياق دراسة الأصوات المجهورة للقصائد، تبين حضور لافت لبعض الأصوات، حيث وردت بنسب متفاوتة تعكس ميلاً نحو الأصوات الرخيمة ذات الطابع العاطفي والهادئ. فقد تكررت الميم (57) مرة، وهي صوت شفوي أنفي بينما ورد الباء (48) مرة، وهو صوت انفجاري ناعم. أما العين (28) مرة والياء (33) مرة فهما صوتان يساهمان في تكثيف الإحساس الداخلي، وتكررت الجيم (13) مرة والنون (12) مرة، وهما صوتان جهوريان يعززان من البنية التنغيمية للبيت الشعري. كما وردت الغين والهمزة (8) مرات لكل منهما، وهما صوتان قويان يوحيان بالانفعال أو التوتر. أما الحروف ذات التكرار الضعيف، مثل الراء (5)، الواو (7)، اللام (4)، والظاء(مرتان)، الزاي، الضاد، الدال (مرة لكل منها)، فتظهر ميلاً فنيًا لدى الشاعر لتوظيف الأصوات الهادئة. ويلفت النظر ضمن هذه الأصوات بروز حرف الألف في مقدمة الأصوات المجهورة، حيث ورد سبعًا وستين (67) مرة بسبب أن حرف الألف هو صوت ممدود يعطي إحساسا بالامتداد والليونة، فيجعل الموسيقى الشعرية أكثر نعومة وعذوبة، كما أنه يعزز الإحساس

[1] الديوان، 122-124.

[2] الديوان،128، 129.

بالانفعال، العاطفة، خصوصاَ في المواضيع التي فيها حب، شوق، ألم، جمال، وكلها معانٍ بارزة في القصائد المذكورة، كما أن حرف الألف يعد أول الحروف في الأبجدية ويرمز للعلو والرفعة، وقد يكون الشاعر أراد أن يربط بين سمو الشعر وجماله بهذا الصوت العالي المفتوح.

ج-الأصوات المهموسة:

- قصيدة "ديوان شعري":

التاء: صوت شديد مهموس لثوي ينطق به حين يلتصق اللسان بالأسنان (تَكامَلَ، تَتراقَصُ، تَهْفُو، تَبَسُمٍ، تحُوْمُ)، الحاء: صوت مهموس حلقي (حَوْلَكَ، حَوْلَ، حَمْلاً، حَياتي)، الخاء: صوت حلقي مهموس رخوي يمتد عند نطقه (اختلاج خرد)، السين: صوت مهموس رخو (سُطُوْرَهُ، سُلافةُ، ساعَةً)، الشين: صوت شجري اذلاقي ينطق بسهولة بسبب اعتماده على طرف اللسان (شِعْرك، الشِعْرِ، شِعْرِي)، الفاء: صوت رخو مهموس (فَوْق، فَتحُوْمُ، فاتِناتٌ)، الكاف : صوت لهوي شديد استفحالي ينطق بانخفاض اللسان عن الحنك الأعلى (كَمَ، كَمْ)[1].

- قصيدة "غيمة الروح":

التاء: (تَحَيَرْتُ، تَهْتَزُ، تَرْفُلُ، تُدْرِكيْنَ، تَحْنُو، تُسايِرُ، تَذْهَبْ، تَعُدِ، تَظُني، تَقُوْمُ، تُخَيَلُهُ، تَسْمُوْ، تَمْتاَرُ، تَهادَى، تَدَفَقَ، تَسَلَلَ، تاَجٌ، تَعْمِقُ) الثاء:(ثِمارِ)، الحاء:(حَمِيَةُ، الحُبَ، حُسْنَ، حِدْتُ، حَلَلْتِ، حِيْناً، حَرَبٍ، حَمَلَتْ، حَسْبي)، الخاء:(خَلَدِي، خَطْوِي، خَطْوُ، خَلْفَ)، السين:(سَتُمْطِرُ، سَخاءً، السُحْبِ، سُبْحانَ، سَماها، سِواكِ، سُهْدِي، سالِبٌ، سوى، سَحاً، سَماءِ، سالِفِ)، الشين: (الشُرْبِ، شَرِيْكَ، شاهِدي، شُحُوْبٌ، الشَرْقِ)، الفاء:(فَاضتْ، فَلَوْ، فَتَرْدَعُني، فَمٍ، فُتُنْبِتُ، فَياضاً، فُؤادي، فِكْرٌ، فاضِحَةٍ، فَقَرِي، فَرَحاً، فَتَ، فانْهَلَ، فَانْسابَ، فيه، فَأَسْتَرِيْحَ)، الصاد: صوت أسلي شديد مفخم بسبب صفتي الاستعلاء و الإطباق (صارَ، صَدْيانَ، صافِيَ، الصَمَدِ، صَباراً، صَبْرٌ،

[1] الديوان، ص17، 18.

صابِرٌ، صَدْري، صَداهُ، صُعُدِ، صَوْتُ)، الكاف:(كَبِدِي، كَالتَنُوْرِ، كَالأَرْضِ، كَالغَيْثِ، كَالسَبْتِ، كامِلُ، كَرْهًا، الكَبَدِ، كي، كمَدِي، كَانَتْ، كَيْدِ كَنْزاً، كَالشَلالِ، كَالبَرَدِ، كَالبُندِ، كما، كُنْتُ)، الهاء:(هُوَ، هَمَمْتُ، هاتِفٌ، هاطِلُها، هَلْ، هْيَ، الهَوَى).[1]

-قصيدة "أميرة في خيالي":

التاء: (تَراقَصَتْ، تَهادَى، تَمِيْمٍ، تَقْوَى، تَكْفِيهِ، تَحْكِيهِ، تُشابِهُها، تَحْكِي، تُغْرِي، تُنادِيهِ، تَشْدُوْهُ، تجافى، تناغِيهِ، تساوْى، تَخْتالُ، تَهْمِي، تُرَوِيهِ، تُعْمِي، تَرْسُو، تَخَيَبْتِ، تَسْتَطِيْعُ، تَقاذَفُهُ، تُغْوِيهِ، تَمادَى، تَأْتي، تُغَيِرُهُ، تُلاقِيهِ، تَشافِيهِ، تُبْدِي)، الحاء:(الحَزْنِ، حَسِيْبَةٌ، حَوَرٌ، الحُسْنِ، حَيْرَتِي، حَضَرْتِ، حَمْلَ، حالاً، حَيْرَتِهِ، حَتَى، حُكْماً، حَصَادُهُ، حَواشِيهِ)، الخاء:(خَذ، خَوْفِ، خَلْقًا، خُلقٌ، خانَتْهُ، خَوافِيهِ، خُسْرٌ)، السين:(سُبْحانَ، سَواقِيهِ، السَحابِ، السُوْقِ، سِحْرِ، ساجِعَةٌ، سامِعُ، سِتْرًا، سَوْفَ، سُهَيْلاً، سُدَتْ، سَبْخاءَ)، الشين: (الشِعْرُ، الشَوْقِ، شانِيهِ، الشُطانِ، الشَكَ، شْيْءٍ، الشَوْكِ، شَوْكاً، الشِعْرُ)،الفاء:(فَياَضاً، فَصِرْتُ، فِيْكِ، فَالشِعْرُ، في، فَما، فواحَةَ، فِيْها، فاحَ، فَلَيْسَ، فَلا، فَالأَمْرُ، فَإنَما، فَوْز، فَحْوَى)، الصاد:(صَفِيَةٌ، صَمْت ، الصَدْرُ، صاحِبُ، الصَقْرُ)، الكاف:(كَالطَيْرِ، كَمُلَت، كادَ، كَثُرَتْ، كَمَل، كُلَ، كَراكِبِ، كُوُوْسُ، كَأَنَهُ، كْالماءِ، كَالمَوتِ، كاسِداً)، الهاء: صوت جوفي رخوي يخرج من أقصى الحلق(هَرَ، هَيْفَاءٌ، هارُوْتْ، هَبَتْ، هادِيهِ، هادِمِ، الهَجِيْزُ).[2]

- قصيدة "النصيب المر":

التاء: (تَفَجّر، تَلَعْثَمَ، تُفْجَعي، تَنْفِنُ، تُجْدِي، تاهَتْ، تَمْشي، تَمْتِمِي، تَصْفوُ، تَأْنَفُ، تَرْعَى)، الثاء: صوت لثوي رخو يخرج من طرف اللسان مع أطراف الثنايا العليا(أي الأسنان الأمامية العليا)، ويكون اللسان بارزاً قليلاً عند النطق به (ثُعَلاً، ثَكْلي)، الحاء: (حُبَكَ، حَتَّى، حالِمَةً، حَلِمْتُ،

[1] الديوان، ص23-31.

[2] الديوان، ص35-42.

حَيْرَتي، حِيَلي، حَوَى، الحَرُّ، الحَياةُ)، الخاء: (الخَجَلِ، خَيالاً، الخَلَّ، الخَيْرُ، خوْفي، خَجِلِ)، السين:(سَهِرْتُ، السُبُلِ، سَيَقْرَعُ، السِنّ، سَفِيْنَتُهَ، سَيْفُ، سَحائِبُهُ، سارَ، السِرّ)، الشين: (شَيْءٌ، شَدَوْتُ، الشَمْسِ، الشِعْر، شاهِدَةٌ، شَعْرِي، شَكٌّ)، الفاء:(فَكَمْ، فَيَحْزَنُ، فَاح، فَلَمْ، فاضَ، فإنْ، فَاجْعَلْهُ، فَرَدّدِيْ، فاللَيْلُ، فَكَيْفَ، فَتًى، فَاقْتَفي، فالأمْرُ)، الصاد:(الصَمْتِ، الصَدْ، صُرُوْفُهُ، صَحَّتِ، الصُبْحِ، صارَ، صَبْوَةٍ)، الكاف:(كَالبُركَانِ، كَمْ، كَفَّيْكَ، كَفِّي، كَمنْ، كَما، كُنْتُ)، الهاء:(هذا، هَذِي، ها).[1]

- قصيدة "اليأس والأمل":

التاء:(تَبَدُّلِهِ، تُغْنِي، تاجرٌ، تَلِيْنُ، تَعُوْدُ، تَرْتاحُ، تَزالي، تجارَةٍ)، الحاء:(حَجَرِ، الحالِ، الحُبَّ، حِكْمَتِهِ)، الخاء:(خَبَرِي، خَالِيْ، خَيْرَ)، السين:(السَمْعِ، سالِفِ، سَفَرِ، السَعْدِ، سَهْلٌ، السَحرِ)، الشين:(شِيَمِي، الشَوْكُ، شَمْسَ، شِئْتِ)، الفاء:(فَقَدْتُهاَ، فَجْأَةً، الفُؤادِ، فَأَظْلَمَتْ، فَهل، فاحْتَكمْي)، الصاد:(صَفْواً)، الكاف:(الكدر كأني)، الهاي:(هْيَ، هَلْ، هِجْرَتِهاَ)[2].

- قصيدة "مسافرة":

التاء: (تَرَكْت، تُحْيِيْهِ، تُنْعِشُهُ، تُعِيْدُ)، الثاء:(ثَوْرَةً)، الحاء: حَرّ، الحَيْرانِ، الحِرمانِ، حِمَماً)، السين: (سَفِيْنةً، سَبَهْلَلاً، سَعِيْدَةً)، الشين:(شَغَلْنَكِ، الشانِ، الشَقاءِ)، الفاء:(فَتذّكَري، فَإذا، فَلْتَذْكُرِي)، الكاف:(كَالثُعْبانِ، كَفَّيْكِ، كَالهائِمِ، كَهْفَ، كما)، الهاء:(هذا).[3]

[1] الديوان، ص43-49.

[2] الديوان، ص71، 72.

[3] الديوان، ص94، 95.

- **قصيدة "عيون المها":**

التاء: (تُدْني)، الحاء:(حَافَةِ، الحَوْراءِ، حَوْرَها، حُلْوَ)، الخاء:(خِدْرِ، خَيالِ)، السين:(سِحْرِها، السَتْرِ، سالِمٌ، سَوْطَ)، الشين:(شِهَاباً)، الفاء:(فَوَيْلٌ، الفَجْرِ، فِتْنَةٌ، فَيَهْوِي، فَوَيْحَ، فلا، فَيْضاً)، الصاد: (صَدْرِي، صَرِيْحاً، صَبرٍ)، الكاف: كأَنَّما)، الهاء:(هْيَ، هْوَى).[1]

- **قصيدة "طائر الأوهام":**

التاء: (تَفْرُ، تَلْقَى، تُعانِدُ، تُباعُ)، الحاء:(الحَقِيْقَةِ، حَظْهُ)، الخاء:(خَوَى، خَمْسا)، السين:(سَقَتْهُ، سُفُناً، سَيَمْنَحُها، سَيُنْسَى، سِراً)، الشين:(شُؤْمٍ)، الفاء:(فَلا، فَوَيْلٌ).[2]

- **قصيدة "محكمة الحب":**

التاء: (تُحِبُ، تُظْهِرُ، تُخْفِي، تَشْقَى، تَنْسَى، تَوارَى، تَقْبَلْهُ)، الحاء:(الحُبُ، حِيْنٍ، حَياتَهُ، الحَقَ، حَوَى، حُبْلَى، حَزْمٍ)، الخاء:(خُبْرا، خَبايا)، السين:(سَطْراً)، الشين:(شَرْقاً، شِعْراً، شِبْراً، شَرا)، الفاء: (فِيْهاَ، فِيْهِ، فَيا، فَأَنْتِ، فَبَعْدَ، فَلَمْ)، الصاد:(صَحائِفَ، صَدَفاً، صَبْرا)، الكاف:(كُلَّ، كان، اكْتِفاءً، كِبْرا)، الهاء:(هي، ها).[3]

- **قصيدة "حيرة":**

التاء: (تصويرها، تميس، تَغْرِيْدَها، تَعشقُ، تَلْحَنُ، تَساءَلَتْ، تَمَعَنْتُ، تَحْيا، تُخِيْفُني، تُنازِغُني)، الحاء:(حُمْرَةِ، الحُسْنُ، حِيناً، الحَذِقِ، حَنَقِ، حالَتي، الحِبْرُ، حَقِيْقَتَها، حَياءَكِ، الحَذِقِ)، الخاء: (خَمِيْلَةُ، خُضْر، خِيْفَةَ، خائِفَةٌ، خَلَدِي، خُلُقي، خَلَقَ)، السين: (سُبْحانَ، سَمِعْتُ، السُهْدِ، سَيالاً)، الشين: (الشَمْسِ، شَبَهٌ، شمَهُ، الشَوْقِ، شذْواً، الشكُّ، شَقِي، شُعُوْراً)، الفاء: (فِكْري، فَرِيْدَةً، في،

[1] الديوان، ص114، 115.

[2] الديوان، ص116.

[3] الديوان، ص117-119.

فَانْتَفَضَتْ، فما، فاَقْنِي، فاضَ)، الصاد: (الصُبْح، الصَدْبِ، الصَداحَ، صَارِخٌ)، الكاف: (كَلَمْعَةٍ، كَانْبِلاحٍ، كَانفِرادٍ، كَساها، كَالغُصْنِ، كَأَنني، كَيْفَ، كَمْ)، الهاء: (ها، هي، هَلْ، الهَوَى).[1]

- قصيدة "ريم البرازيل":

التاء: (تَرَكْتُ، تَعالِيلِ، تُسارِقُ، تسارُقاً، تَعْجِيْلٍ، تَأْجِيلِ)، الثاء:(ثائِراً)، الحاء:(الحُسْنُ، حِرْمانٌ، حُسْنَ، حُسْناً)، الخاء:(خالِقُها، الخَضْراءِ)، السين:(سَبْتُ)، الشين:(شَعْرُها، شُعْلَةٌ، الشَفَةَ، الشِفاهِ)، الفاء:(فُؤادِي، في)، الكاف:(كَأَنَهُ، كَأَنَها، كَادَ)، الهاء:(ها، هْوَ، هَذا).[2]

أما بالنسبة للقصائد التي وردت فيها الأصوات المهموسة، فقد تكرر حرف الفاء (77) مرة، وهو صوت مهموس رخو يتناغم مع الجو التأملي، أما الحاء فقد وردت (71) مرة، وهي من الأصوات الحلقية التي تمنح النصوص بعدًا نفسيًا. وتكررت الكاف (61) مرة، وهي من الأصوات الشديدة ذات نبرة توحي بالحزم. كما حضرت السين (56) مرة والشين (49)، وكلاهما من الأصوات التي ترتبط بوصف الطبيعة أو المشاعر. أما الخاء (38) مرة والصاد (34) مرة فهما صوتان مفخمان يمنحان النص صدى قويًا. بينما يبرز صوت الهاء (31) مرة بوصفه همسًا ناعمًا يعكس حالات الحزن، والثاء (أربع مرات) نظرًا لقوة نبرتهما. غير أن أبرز صوت مهموس يبقى حرف التاء الذي ورد مائة وأربعة (104) مرة وذلك أن التاء صوت ينطق بهدوء دون اهتزاز للأوتار الصوتية، فيعطي صوتاً رقيقاً واضحاً ينسجم مع أجواء رومانسية حزينة، ويضيف نغمة إيقاعية لطفية خصوصاً في وسط أو نهاية الكلمات، وصوت التاء كثيراً ما تستخدم في الكلمات المؤنثة، لذلك يكررها الشاعر ليرمز إلى الجمال، الرقة خاصة إذا كانت القصيدة تتحدث عن امرأة. وأيضا يعتبر صوت جميل يخلق جرس موسيقي متناغم.

[1] الديوان، ص122-124.

[2] الديوان، ص128، 129.

3-الإيقاع الصوتي:

جاء تعريفه في لسان العرب: «والايقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يُوقِعَ الالحان ويُبَيِنها». [1]بالرغم من تعدد اراء الباحثين حول مفهوم الإيقاع ووسائل إنتاجه، الا ان الجميع يتفق على أهمية الإيقاع في الشعر، «فالفيلسوف اليوناني أفلاطون يرى أن النزعة الفطرية نحو الانسجام والإيقاع هي الأساس في الشعر، مؤكدا أن الإيقاع يتبع تسلسلا طبيعياً. اذن، الإيقاع في الشعر ينبثق اولاً من الطبيعة، ثم يتطور ليأخذ شكله الأدبي والإبداعي قبل أن يتداخل مع الموسيقى والأنماط العروضية».[2] فهذا المعنى اللغوي، وأما المفهوم الاصطلاحي فنذكر:

يعد الإيقاع الصوتي من العناصر الجوهرية التي تساهم في تشكيل بنية الأعمال الأدبية والموسيقية، حيث يمثل عنصرا حيويا في كيفية تأثير الصوت والزمن على تجربة المتلقي، في الأدب والشعر على وجه الخصوص، يرتبط الإيقاع بتنظيم الأصوات والمقاطع بشكل يخلق ايقاعا متناغما او متنوعا، وهو ما يعزز تأثير النص ويضيف له بعداً جماليا يُحسن من تأثيره على المتلقي، فدراسة الإيقاع الصوتي ليست فقط دراسة للأصوات، ولكنها أيضا دراسة للتفاعل بين اللغة والفن والمستمع أو القارئ.[3]

أما ابن طباطبا (ت 322هـ) فيذكر في كتابه "عيار الشعر" أن الإيقاع: «للشعر الموزون إيقاعٌ يطربُ الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه. فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحةُ المعنى وعذوبةُ اللفظ فصفا مسموعة ومعقولة من الكدر». [4]أي أن الإيقاع في

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، 405/8، مادة (وق ع).

[2] صبيرة قاسي، مسارات الإيقاع الشعري (دراسة في الشعر الجزائري المعاصر)، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2016، ص 13، 14.

[3] ينظر: يحيى ولي فتاح حيدر، بشرى ياسين محمد، "الإيقاع في الشعر العربي الحديث (المقولات والتمثلات)"، مجلة الآداب-ذي قار، العراق، العدد11، 2018، ص02-07.

[4]ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، لبنان، ط 2، 2005، ص21.

الشعر الموزون يساعد على تسهيل الفهم ويجعله أكثر دقة، كما أن جمال الشعر يتعزز من خلال تناغم تراكيبه وتوازن أجزائه. وعندما يتناغم الوزن الصحيح مع المعنى السليم والألفاظ العذبة، يصبح الشعر صافيا في سمعه وفهمه، خالياً من أي تشويش أو غموض.

يتجلى الإيقاع الصوتي كعنصر جوهري في بناء النص الشعري، «فالإيقاع الصوتي هو تتابع منسق للأصوات او الأنغام في تسلسل منتظم. يُعبر عن التكرار المنتظم ويشمل أكثر من الوزن؛ حيث يشمل تكرار بعض الحروف او الكلمات او النغمات، أو حتى تجسيد نفسية تتناسب مع السياق، سواء مانت صعودا وهبوطا، حزناً او فرحاً. يعتمد الإيقاع الصوتي في جوانبه الخارجية على تناغم الأصوات الناتج عن توافق الحرف في مخرجها وصفاتها والجمل. اما الجانب الداخلي فهو حركة منتظمة تظهر في البناء الكلي للنص، وتضفي عليه طابعاً خاصاً يميزه عن غيره. هذه الحركة الداخلية لا تُسمع، بل تُدرك من خلال الفهم الشامل لكيفية تطور الإيقاع داخل هيكل النص».[1]

يُظهر الإيقاع الصوتي دوره المهم في منح النص الأدبي طابعًا فنيًا مميزًا، حيث يسهم في خلق توازن بين الأبعاد الصوتية والنفسية. من خلال تنسيق الأصوات وتكرارها، يعزز الإيقاع من قدرة النص على التأثير في المتلقي ويمنح النص الشعري انسيابية تتم عن عمق معناه.

3-1-التكرار:

التكرار من الوسائل التي يستعملها الشاعر ليؤثر على القارئ، فهو يعيد الكلمات للتأكيد على فكرة معينة، ويعبّر عن مشاعره بوضوح وجمال.

[1] روح إله نصيري، "الإيقاع الصوتي في نهج البلاغة"، مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، إيران، العدد35، 2015، ص45.

والتكرار في اللغة: «الكَرُّ: الرجوع. يقال: كَرَّه وكَرَّ بنفسه، يتعدّى ولا يتعدّى. والكَرُّ: مصدر كَرَّ عليه يَكُرُّ كرّاً وكُروراً وتَكْراراً. يقال كَرَّرْتُ عله الحديث وكَرْكَرْتُه إذا رَدّدْته».[1]

أما اصطلاحا: عرفته نازك الملائكة «إن التكرار، في حقيقته، إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها. وهذا هو القانون الأول البسيط الذي نلمسه كامنا في كل تكرار يخطر على البال. فالتكرار يسلط الضوء، على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو، بهذا المعنى، ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الادبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه. فالتكرار يضع في أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها، او لنقل انه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة يحاول الشاعر فيه ان ينظم كلماته بحيث يقيم أساسا عاطفيا من نوع ما».[2]

أرادت نازك الملائكة أن توضح بأن التكرار لا يقتصر على إعادة اللفظ فحسب، بل يتجاوز ذلك ليُحدث تأثيراً نفسياً وانفعالياً في نفس المتلقي، كاشفاً عن البعد الوجداني الذي يمر به الشاعر، وهذا الجانب لا يمكن إدراكه بمعزل عن السياق الشعري الذي يرد فيه، فكل تكرار ينبثق عن تجربة شعورية خاصة، تفرضها طبيعة النص ومناخه.

ومن هنا، يُصبح التكرار أداة جمالية فاعلة، يُوظفها الشاعر لتشكيل رؤيته الشعرية والتعبير عن تجربته الذاتية، فحين يُكرر، لا يكتفي بتأكيد المعنى، بل يفتح المجال أمام دلالات جديدة، تُسهم في إثراء النص وتكثيف أبعاده، مما يُسهم في نمو البنية الشعرية وتماسكها الفني.

3-1-1-تكرار الحرف(الصوت): «قد يتكرر الحرف بعينه أو حرفان أو ثلاثة حروف بنسب متفاوتة في جملة شعرية. وقد يتعدد أثر هذا الأمر. فهو إما أن يكون لإدخال تنوع صوتي

[1] ابن منظور، لسان العرب، 135/5 (مادة: ك ر ر)

[2] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد، ط2، 1965، ص 242-243.

يخرج القول عن نمطية الوزن المألوف ليحدث فيه إيقاعا خاصا يؤكده إما أن يكون لشد الانتباه إلى كلمة أو كلمات بعينها عن طريق تآلف الأصوات بينها».[1]

يتضح من هذا، أن تكرار بعض الحروف في الشعر ليس مجرد صدفة، بل وسيلة فنية يستعملها الشاعر لإضفاء إيقاع خاص ومتميز، ليُبرز كلمات معينة يجعلها أقوى تأثيرا عند المتلقي، فمهارة التكرير في الشعر تكمن في سيطرة بعض الحروف على السطور، مع منحها أبعاداً دلالية وتعبيرية غنية، مع الحرص على توزيعها بمهارة حينما تتكرر. ومن هنا، يرتبط تأثير الجرس الموسيقي للكلمات في الشعر بتلك الخصائص الصوتية الفريدة للحروف العربية، وطريقة تنسيقها لتنسجم مع الإيقاع الداخلي الذي يعكس الحالة الشعورية للمبدع. فالحرف، حين يُعزل عن سياقه، يبدو خاليا من القيمة، لكنه يكتسب خصائصه الإيقاعية في تلاحمه مع الكلمة ضمن البنية الشعرية. وتختلف قيمته الموسيقية وفقا لموقعه في كلمة أخرى مما يضفي على النص تناغما خاصا يتماشى مع تتابع الأفكار والمشاعر.[2]

وتتجلى ظاهرة التكرار في ديوان "غيمة الروح" لشاعر صالح بن حسين العايد في عدة قصائد نذكر منها:

في قصيدة "ديوان شعري" قوله: البُحيْرَةِ، القَمراءِ، الأنوارُ، الشعر، الشُعراءِ، النسيبُ، العاشقينَ، الحمامِ، الماءِ، القلوبِ، العروقِ، الصهباءِ.[3] في هذه القصيدة تكررت "ال" التعريف اثنا عشر مرة وهذا يدل على تحديد الأسماء وتوضيح المعنى وإعطاء انسيابية بين الأجزاء المختلفة للنص ويشعر القارئ بأن هناك ترابطاً بين التفاصيل.

[1] منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1، 2002، ص 78.

[2] ينظر: ياسر عكاشة حامد مصطفى، "مستويات التشكيل الأسلوبي في ديوان "شموخ الانكسار" للشاعر عبد الرحمن صلاح العشماوي"، ص 733.

[3] الديوان، ص17

وفي قصيدة "غيمة الروح" تكرر حرف "الدال" أكثر من مرة كونه جزءاً من أسلوب الإيقاع الشعري، مما يعزز من سلاسة الصوت ويدعم الموسيقى الداخلية للقصيدة. كما أن حرف الدال يعطي شعورا بالثبات والتأكيد في المعاني في قول الشاعر:

طَوْعاَ سَخاءً بِلا مَنٍّ يُكَدِّرُهُ وَالجُوْدُ في الغَيْمِ أَدْنَى مِنْ فَمٍ لِيَدِ

فُتُنْبِتُ الأَرْضِ بَعْدَ الجَدْبِ في غَدِها وَنَجْتَني مِنْ ثِمارِ الحُبِّ بَعْدَ غَدِ

وَالرُوْحُ كَالأَرْضِ وَدْقُ السُحْبِ يُنْعِشُها تَهْتَزُّ تَرْفُلُ في أَثْوابِها الجُدَدِ[1]

أما في قصيدة "**أميرة في خيالي**" فالشاعر استخدم التكرار في أحرف معينة مثل الألف والهاء لإضفاء إيقاع موسيقي بين الكلمات وتعميق التأثير العاطفي على القارئ في قوله:

أَمِيْرَتي أَيُّ سِحْرٍ فِيْكِ يَجْذِبُني فَالشِعْرُ ضاقَتْ عَنِ الوَصْفِ قَوافِيهِ

أُسَرِّحُ الطَرْفَ في دُنْيا الجَمالِ فَما أَرَى نَظِيْراَ لَها أَوْ مَنْ يُدانِيهِ

أَمِيْرَةُ الحُسْنِ –عَيْنُ اللهِ تَكْلَؤُها – جَمالُها جَلَّ عَنْ وَصْفٍ وَتَشْبِيهِ

أَوْصافُها كَمُلَتْ سُبْحانَ مُبْدِعِها أَبْهَى مِنَ البَدْرِ في أَصْفَى تَجَلِّيهِ[2]

3-1-2-تكرار الكلمة: «هو تكرار كلمة معينة في سياق الكلام أكثر من مرة، فإذا كان لتكرار الحرف الواحد في الكلمة أثر موسيقي وقيمة في السمع، فمن باب أولى أن يكون لتكرار الكلمة ما هو أكثر وقعا وأشد تأثيراً في النفس».[3] يتضح أن تكرار الكلمة يُغزّز من الإيقاع الشعري ويعمّق الأثر النفسي، مما يجعله وسيلة فعالة للتأكيد والتعبير الشعوري.

[1] الديوان، ص25.

[2] الديوان، ص35.

[3] علي إسماعيل السامرائي، "مستويات البناء الشعري عند ابن جير الأندلسي"، ص109.

يُعتبر تكرار الكلمة في الشعر أداة قوية تتجاوز البُعد اللفظي، حيث يُستخدم لتمرير رسائل عاطفية عميقة تنبع من أعماق الشاعر، إن تكرار الشاعر لكلمة واحدة، سواء في قصيدته أو قصائد متعددة، ليس مجرد تكرار لفظي بل هو إشارة معبرة إلى المشاعر العميقة التي تختلج في نفسه. إنه تأكيد متجدد لهذا الإحساس، وتأكيد لما لا يطفو على السطح بل يتغلغل في أعماق الذات. كأنه لحن موسيقي يتردد في أروقة القصيدة، يضفي عليها سحراً خاصاً، ويعزز إيقاعها ليخلق جواً فنياً يغمر الحواس ويثير في النفس أنغاما من التأمل والتفاعل.[1]

يتبين من هذا القول إن تكرار الكلمة في الشعر ليس مجرد تكرار لفظي، بل هو أداة تعبيرية تعمق المعاني العاطفية التي يحملها النص. فالتكرار يعزز الإحساس الذي يود الشاعر إيصاله مما يخلق تأثيرًا موسيقيًا داخليًا يعزز من تفاعل المتلقي مع النص.

ولقد برزت ظاهرة تكرار الكلمة المفردة في ديوان" غيمة الروح" بروزا لافتاً، حيث لجأ إليها الشاعر لتوضيح دوافعه الفنية والعاطفية.

من ذلك نجد في قصيدة "**النصيب المر**" تكرار لفظة (قَالتْ) ومشتقاتها كالقول، أقول، قُلْتُ، إنّ تكرار هذه الكلمة يبرز بشكل واضح أن هناك حالة حوار مستمر بين الشاعر وشخصية أخرى (التي يتوجه إليها الكلام) وهذا التكرار يجعلنا نعيش في أجواء الحوار وتفاصيله النفسية العميقة، وربما يعكس هذا التكرار الارتباك الذي يعيشه الشاعر عند مواجهة مشاعره. ويشير إلى التأثر العاطفي الكبير الذي أدى إلى تعطيل القدرة التواصلية للشاعر في قوله:

قالَتْ وَقالَتْ.. وَنارُ الصَمْتِ تُحْرِقُني وَالرِيْحُ تُضْرِمُ ما في الصَدْرِ مِنْ شُعَلِ

وَحَيْرَتي اسْتَحْكَمَتْ ماذا أَقُوْلُ لَها فَالقَوْلُ يَقْتُلُ مِثْلَ الطَعْنِ بِالأَسَلِ[2]

[1] ينظر: ياسر عكاشة "التشكيل الأسلوبي في ديوان "شموخ في زمن الانكسار" للشاعر عبد الرحمن صالح العشماوي، ص741.

[2] الديوان، ص44.

وفي أبيات قصيدة "اليأس والأمل" يقول الشاعر:

يَئِسْتُ مِنْ قَلْبِهاَ لِيْناً وَمَرْحَمَةً هَلْ يَعْرِفُ اللِيْنَ قَلْبٌ قُدِّ مِنْ حَجَرِ

فَهَلْ تَلِيْنُ قُلُوْبٌ بَعْدَ قَسْوَتِها وَالشَوْكُ هَلْ يَمْنَحَنْ مِنْ طَيِّبِ الثَمَرِ

وَلَنْ تَزالي لِقَلْبي خَيْرَ مالِكَةٍ بِاللُطْفِ فَاحْتَكِمِي ما شِئْتِ وائْتَمِري[1]

نلاحظ تكرار لفظة (قلب) مفردة أو بصيغة الجمع لتعكس الصراع العاطفي والتعلق العميق لشاعر، حيث يعبر عن ألمه الداخلي والبحث عن الراحة والرحمة، كما تبرز هذه الكلمة التناقض بين القسوة واللين وتسلط الضوء على أهمية القلب كمصدر للمشاعر الإنسانية.

أما في قصيدة "مسافرة" فتكررت كلمة (تذكري) مرتين وذلك كنداء حنين يعكس الإلحاح في استحضار الذكريات والمشاعر التي تربط الشاعر بالمخاطبة. مما يعطي إيقاعا موسيقيا للقصيدة فتزيدها قوة تعبيرية تجعلها أكثر إقناعاً للقارئ[2].

نستنتج أن ظاهرة التكرار في الموسيقى الصوتية الداخلية واحدة من التقنيات المبدعة التي يستخدمها الشاعر في ديوان الشعر لإثراء النص وإضفاء عمق موسيقي على معانيه. ولا يقتصر هذا التكرار على الكلمات أو الجمل فقط، بل يشمل أيضًا تكرار الأصوات أو المقاطع، مما يخلق انسجامًا في البناء الداخلي للقصيدة. ويساعد هذا الإيقاع الداخلي في جذب انتباه القارئ والتأثير في مشاعره، كما يُساهم في توصيل الأفكار بشكل أوضح وأكثر تفاعلاً.

[1] الديوان، ص71-72.

[2] الديوان، ص94.

3-2-الجناس:

يعد الجناس من أبرز المحسنات اللفظية، إذ نادراً ما يخلو ديوان شاعر منه، إذ «أن التجنيس يضفي على الكلام بهاءً خاصاً، وآيةٌ على ذكاء المتحدث، ونفاذ بصيرته، وبراعة خاطره».[1] والجناس «أن يُورِدَ المتكلم كلمتين تجانس كلُ واحدةٍ منهما صاحِبتها في تأليف حروفها».[2] لذلك قسم أصحاب البديع أنواع الجناس إلى عدة أقسام: من تلك التقسيمات هناك ضربين أساسيين هما: الجناس التام، الجناس غير التام(الناقص).

3-2-1-الجناس التام: «هو ما اتفق فيه اللفظان في أربعة أمور هي: أنواع الحروف، وأعدادها، وهيئتها الحاصلة من الحركات والسكنات، وترتيبها». [3]

مثال ذلك قول الشاعر في قصيدة "ديوان شعري":

فَتَحُوْمُ حَوْلَكَ فاتِناتٌ خُرَّدٌ مِثْلُ الحَمامِ تَحُوْمُ حَوْلَ الماءِ[4]

هنا جناس تام، لأن الكلمتين متطابقتان في اللفظ تماما، لكن المعنى يختلف في الأولى تحوم حولك فاتنات أي تدور حولك والثانية تحوم حول الماء تصف طيران الحمام حول الماء.

وقوله في قصيدة "غيمة الروح": إذْ صارَ وَصْلُكِ مَنّاً والفُؤادُ صَدِي[5] (البيت الأول).

---

[1] أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، مصر، ط1، 1952، ص321.

[2] أبو طاهر محمد بن حيدر البغدادي، قانون البلاغة (في نقد النثر والشعر)، تح: حسن غياض عجيل، مؤسسة الرسالة، لبنان، 1981، ص90.

[3] عبد العزيز عتيق، علم البديع، دار النهضة العربية، لبنان، دط، 2003، ص 197.

[4] الديوان، ص 17.

[5] الديوان، ص 24.

وفي موضع آخر من القصيدة قال: فَالمَوْتُ صَدْيانَ في عِزٍّ وَمَفخَرَةٍ. (البيت الخامس)

جناس تام، فصدي تعني العطشان بشدة والصديان صيغة مبالغة من العطش، هنا كلمتين متشابهتان في الحروف والنطق، لكن اختلاف معناهما بعض الشيء في السياق (واحدة اسم فاعل والأخرى صيغة مبالغة).

وقوله في قصيدة "غيمة الروح":

فُتُنْبِتُ الأَرْضُ بَعْدَ الجَدْبِ في غَدِها وَنَجْتَني مِنْ ثِمارِ الحُبِّ بَعْدَ غَدِ[1]

هنا كلمتان متماثلتان في الكتابة والنطق أي أنه جناس تام، لكن المعنى مختلف "غدها" أي يومها القادم "غدِ" أيضا تعني اليوم، لكن استخدامها الشعري مختلف لتأكيد التجدد والأمل.

وفي موضع آخر قال: وَقَدْ حَلَلْتِ مَحَلَّ الرُوْحِ مِنْ جَسَدِي[2]

الكلمتان حللت ومحل بينهما جناس تام لأن الكلمتان تحتويان على نفس الحروف لكن المعنى مختلف، "فحللت" تعني نزلت أو سكنت و"محل" تعني المكان.

وقوله في قصيدة "أميرة في خيالي":

مُصَفَّداً بِإِسَارِ العَقْلِ يَثْنِيهِ ذُلُّ الإِسارِ تَمادَى في مَذَلَّتِهِ[3]

هنا جناس تام بين الكلمتين إسار والإسار بمعنى القيد التكرار يعطي نغمة موسيقية ويعزز المعنى المرتبط بالقيد النفسي والجسدي.

---

[1] الديوان، ص 25.

[2] الديوان، ص 27.

[3] الديوان، ص 40.

3-2-2-الجناس غير التام(الناقص): «وهو أن يختلف اللفظان في أمر واحد من الأمور التي بنت الجناس التام ويتفقا في سائرها».[1] وأمثلة هذا النوع من الديوان كثيرة نذكر منها:

قول الشاعر في قصيدة "ديوان شعري":

والشِعْرُ يَجْرِي في القُلُوْبِ كَمَا جَرَتْ بَيْنَ العُرُوْقِ سُلافَةُ الصَهْباء [2]

هذا جناس ناقص لاختلاف الصيغة الزمنية للكلمتين "يجري" مضارع، "جرت" ماضٍ لكن بينهما تشابه في الجذر والمعنى العام (الجريان والسيلان).

وفي قوله في قصيدة "غيمة الروح": عَنْ رَأْسِهِ غَيْرُ مُضْطَرٍّ وَمُضْطَهَدِ[3]

لفظتان فيهما جناس ناقص فمضطر يعني مكره ومجبر ومضطهد يعني مظلوم ومقهور التقارب الصوتي قوي، لكن المعنى مختلف.

وفي موضع آخر قال:

قَدْ قَدَّرَ الأَمْرَ رَبٌّ لا شَرِيْكَ لَهُ سُبْحانَ ذِي الأَمْرِ رَبّي الواحِدِ الصَمَدِ[4]

جناس ناقص، الكلمتان تتشابهان في الحروف (ق، د) لكن تختلفان في التشكيل والمعنى "قد" يفيد التحقق أما "قدر" فعل بمعنى الحكم أو قسم.

وفي قصيدة "أميرة في خيالي" قال:

[1] أحمد مطلوب وكامل حسن البصير، البلاغة والتطبيق، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، العراق، ط2، 1999، ص451.

[2] الديوان، ص17.

[3] الديوان، ص24.

[4] الديوان، ص26.

أمِيْرَتي إنْ مَشَتْ فَالمَيْسُ مِشْيَتُهَا وَشْيُ الطَواوِيسِ يَحْكِيْها وتَحْكِيهِ[1]

هذا النوع جناس ناقص لأن الكلمتين متشابهتان في النطق لكن تختلفان في المعنى وبعض الحروف فكلمة "يحكيها" أي يشبهها، كأن الطاووس يُحاكي مشيتها و"تحكيه" أي تشبهه هي أيضا، فهي تجاري جمال الطاووس فكأن العلاقة بينهما متبادلة في الجمال.

وكذلك قوله: إنَّ النَصِيْبَ لَمُرٌّ إنْ حَوَى نَصَباً[2]

هنا جناس ناقص فهما كلمتان متقاربتان في الشكل والصوت لكن المعنى مختلف فالنصيب هو الحظ أو القدر أما نصبا تعني التعب أو المشقة هذا الجناس يبرز التناقض بين ما يُعطى للإنسان من "نصيب" وبين ما قد يحتويه من "نصب".

في هذا البيت: يَئِسْتُ مِنْ قَلْبِها لِيْناً وَمَرْحَمَةً هَلْ يَعْرِفُ اللِيْنَ قَلْبٌ قُدَّ مِنْ حَجَرِ[3]

نلاحظ كلمتان تتشابهان في الحروف لكن تختلفان في المعنى "لينا" اسم يعود إلى المحبوبة و"اللين" تعني الرقة والنعومة، هذا جناس ناقص لأن الكلمة الأولى اسم علم والثانية وصف.

وفي قصيدة "عيون المها" قال: فَيَهْوِي على الحَوْراءِ يَحْفَظُ حَوْرَها[4]

هنا جناس ناقص لتقارب اللفظين واختلاف طفيف في البنية فالحوراء يقصد بها المرأة شديدة البياض وذات العيون الواسعة وحورها تعني عيونها الواسعة.

وقوله في قصيدة "حيرة":

[1] الديوان، ص37.

[2] الديوان، ص46.

[3] الديوان، ص71.

[4] الديوان، ص114.

قالَتْ وَقالَتْ وَقَلْبِي صارِخٌ زَعَمَتْ وَالزَعْمُ قَدْ زادَ في رَيْبِي وَفي قَلَقي[1]

بين الكلمتين "زعمت" التي هي فعل ماضٍ و"الزعم" اسم بمعنى الادعاء أو القول غير المؤكد هناك جناس ناقص لاختلاف نوع الكلمة.

وفي قصيدة "ريم البرازيل": تُسارِقُ النَظَرَ المَلْخُوْسَ مُقْلَتُهُ تَسارُقاً بَيْنَ تَعْجِيْلٍ وتَأْجِيلِ[2]

اللفظتان "تعجيل" و"تأجيل" تتشابهان في أغلب الحروف لكن اختلفتا في الحرف الثاني "العين"، "الهمزة" هذا يسمى جناس ناقص لأن الحروف ليست متطابقة والمعنى أن الشاعر يصف كيف أن نظراتها مسروقة بين السرعة والانتظار كأنه محتار بين تعجيل اللقاء أو تأجيله.

وعليه فإن روعة هذا اللون البديعي(الجناس) تتجلي فيما يحمله من انسجام موسيقي بين الحروف المتجانسة، مقرونا بعذوبة الإيقاع ورقة التنغيم وتماسك، مما يضفي على النص مسحة جمالية تأسر الروح وتشرح الصدر. وقد برع شاعرنا في توظيف هذا الفن البديعي في مواضع عدة من ديوانه، حتى غدت بعض قصائده وأبياته شواهد على جمال الأسلوب وقوة البيان، لما تزخر به من تناغم صوتي بديع وتآلف لفظي.

ثانيا: الموسيقى الصوتية الخارجية للديوان:

ونقصد بها الموسيقى الخارجية في الديوان، التي تتجسد في الوزن والقافية والروي، وهي عناصر أساسية تسهم في بناء الشكل الإيقاعي للقصيدة، الوزن يوفّر انتظامًا صوتيًا يساعد على إبراز المعنى وتنظيم المشاعر داخل النص، والقافية تكرّر صوتًا معينًا في نهاية الأبيات، مما يعزز التناسق ويُسهل التلقي أما الروي، فهو الحرف الثابت في نهاية كل بيت، ويوفّر وحدة صوتية تميز القصيدة وتضبط إيقاعها، هذه العناصر لا تُستخدم فقط لتحقيق الجمالية، بل تُعد مكونات

[1] الديوان، ص123.

[2] الديوان، ص129.

ضرورية في الشعر العربي القديم، لأنها تؤدي وظيفة تنظيمية وتأثيرية داخل النص، إذ إن الموسيقى ركن أصيل فيه. لقول شوقي ضيف: «ونحن نعرف أن الصيغة في الشعر صيغة موسيقية».[1]

ومن هذا المنطلق تعد الموسيقى عنصراً ملازماً للشعر، ويُقاس نجاح الشاعر بقدرته على توظيف الموسيقى الخارجية بإيقاعاتها المميزة. كما تتحلى براعته في دمج الموسيقى الخارجية والداخلية معاً لخلق إيقاع فريد يتناسب مع كل حالة شعورية. ويُعد كل من الوزن والقافية من أبرز المكونات الشكلية في الشعر، ولهذا السبب استمتع الناس عبر العصور بإيقاع الموسيقى الخارجية وابتكروا أنماطاً متعددة لإضفاء نغمة جذابة على النصوص الشعرية[2].

يتبين من خلال ما سبق، أن الموسيقى الخارجية في الديوان تلعب دورًا مهمًا في بناء النص الشعري، إذ تسهم في إبرازه فنيًا وتساعد في إيصال الشعور والمعنى بشكل أكثر تأثيرًا. كما أن توازن الوزن وجمال القافية يعكسان وعي الشاعر بالإيقاع، مما يجعل القصائد أكثر انسجامًا وقوة في التعبير.

1-الوزن:

ورد في لسان العرب: «الوزن رَوزُ الثِّقَلِ والخِفّةِ، الوَزْنُ ثَقْل شيء بشيء مِثله كأوزان الدراهم ومثله الرَّزْنُ، وأوْزَانُ العربِ: ما بَنَتْ عَليه أشعارها، واحدها وَزنٌ. وقد وَزَنَ الشّعْرَ وَزْناً فاتّزنَ»[3].

يُعد الوزن من أبرز الخصائص الصوتية التي تميز القصيدة العربية، ولا يمكن النظر إليه كعنصر منفصل عن الشعر ذاته، إذ إن العلاقة بينهما علاقة عضوية لا يمكن الفكاك منها.

---

[1] شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي) ، دار المعارف، مصر، ط1، 1960، 227/1.

[2] ينظر: نوره بنت هذال بن شبيب الثبيتي، البنية الصوتية والإيقاعية في شعر طُفيل الغَنَوِيّ (دراسة أسلوبية)، "المجلة العلمية"، كلية اللغة العربية بائتاي البارود، جامعة الأزهر، مصر، العدد36، 2023، ص796.

[3] ابن منظور، لسان العرب، 446/13-448، مادة (و ز ن).

ويُقصد بالوزن في القصيدة العمودية: البنية الإيقاعية المكوّنة من التفعيلات التي يتشكل منها البيت الشعري.

أما في الاصطلاح فيقصد به: «دراسة لأوزان الأبيات داخل القصيدة لمعرفة النغمة التي تسير عليها أو البحر الذي صيغت على تفعيلاته، ومدى توفيق الشاعر في الوفاء بمستلزمات هذا البحر الشعري، وبيان ما يمكن أن يدخل تفعيلات البحر المعين من زيادة أو نقص لا تتأثر بهما موسيقاه. وما يمتنع من ذلك، لأنه يخل بالموسيقى».[1]

نستنتج من هذا القول إن الوزن هو أحد العناصر الأساسية للشعر التي تُشكل بنية الشعر، فهو يعكس التنسيق الموسيقي داخل القصيدة، ويُظهر مهارة الشاعر في استخدام الأوزان الشعرية بما يتناسب مع الإيقاع والتناغم الموسيقي.

وقد يُستمدّ الطابع التطريبي للوزن الشعري من انتظام التفعيلات وتكرارها بانسجام داخل البيت، بدءاً من أوله إلى آخره، فتُكوِّن بذلك وحدة موسيقية متكاملة. هذا الإيقاع لا يضفي على الشعر حيويته فحسب، يل يُنعش الحسّ، ويطرب السمع ويأسر الذائقة بجماله الأخاّذ. إذ الوزن يُعد أداة تطريب وإثارة وجدانية، تنتظم بها العواطف البشرية وتنطلق عبرها الأحاسيس في تناغم شعري مؤثر.[2]

وعند التمعن في ديوان "غيمة الروح" يظهر بوضوح تنوع الأوزان الموسيقية التي تنسجم مع تنوع الدفقات الشعرية، التي تتبع إيقاعاً موسيقياً متناغماً. يتجسد في وحدة وزنية متجددة ومتناسقة تُدعى "التفعيلة" سواء كانت تفعيلات الوزن متوافقة أو متفاوتة ليظل الصدى الموسيقي متكاملاً رغم تعدد أنغامه. «فالوزن ليس شيئاً زائداً يمكن الاستغناء عنه، وليس مجرد شكل خارجي يكسب

[1] شعبان صلاح، موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط4، 2005، ص11.

[2] ينظر: نوره بنت هذال بن شبيب الثبيتي، البنية الصوتية والإيقاعية في شعر طفيل الغنوي، ص797.

الشعر زينة ورونقاً، وطلاوة وحلاوة... بل هو ما رأينا من ضرورة يقوم أساسها على حقيقة جذرية في صميم التكوين والسلوك البشريين».[1]

وعند تأمل الأوزان التي وظفها الشاعر في القصائد الإحدى عشرة (11) من ديوان "غيمة الروح" يتضح أنه اختارها بعناية لتنسجم مع تجربته الشعرية فجاءت الأوزان معبرة عن انفعالاته ومتلائمة مع أغراضه، مما أضفى على النصوص إيقاعاً مؤثراً وجمالية فنية واضحة نذكرها على النحو التالي:

1-البحر البسيط ست مرات.

2-البحر الوافر مرتان.

3-البحر الكامل مرتان.

4-أما بالنسبة للبحر الطويل فمرة واحدة.

البحر البسيط: «يتكون هذا البحر من (مستفعلن فاعلن) بحيث تتكرر أربع مرات في البيت الواحد ليكون من البسيط التام. أما إذا ورد البيت مكون من (مستفعلن فاعلن مستفعلن) في كل شطر فذلك هو البسيط المجزوء».[2]

مثال من قصيدة غيمة الروح:

ظمئت والماء قد فاضت مناهله لكن تحيرت لم أصدر ولم أردِ[3]

[1] محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، مطبعة العالمية، القاهرة، مصر، ط1، 1964، ص38.

[2] شعبان صلاح، موسيقى الشعر بين الاتّباع والابتداع، ص154.

[3] الديوان، ص24.

ظمئت ولماء قد فاضت مناهلهو لاكن تحيْ يرت لم أصدر ولم أرديْ

0/// 0//0/0/ 0/ /0/ 0//0/0/ //0/ 0///0// 0/0/0//0/0/ /0//

مفاعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

وفي قصيدة أميرة في خيالي:

تراقصت لانبعاث الشّوق قافيتي فصرت كالطّير يشدو في مغانيهِ[1]

تراقصت لنبعا ثش شوق قافيتي فصرت كططير يشدو في مغانيهي

0/0/0// 0/ 0/0/ /0/0/ //0/ 00//0//0/ 0/ 0//0/ 0//0//

مفاعلن فاعلن مستفعلن فعول مفاعلن فاعلن مستفعلن فعلن

في قصيدة النصيب المر:

قالت وفي عينها شيء من الخجل إنّي أحبُّك جداً ليس بالهزل[2]

قالت وفي عينها شيءن منل خجلي إن ني أحببك جدن ليس بالهزلي

0///0/ /0/ 0// // 0// 0/ 0/ 0/// 0// 0/0/ 0//0/ 0/0/ 0/0/

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلتن فاعلن فعلن

في قصيدة اليأس والأمل:

[1] الديوان، ص35.

[2] الديوان، ص43.

يئست من قلبها لينا ومرحمةٍ هل يعرف اللين قلب قدّ من حجرٍ[1]

يئست من قلبها لينا ومرحمتن هل يعرفل لين قلبن قدد من حجرن

0/// 0//0/ 0/0//0/ 0//0/ 0/ 0///0// 0/0/ 0//0/ 0/ /0//

مفاعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

في قصيدة حيرة:

بسُومة كانبلاج الصبح طلعتها فريدة كانفراد الشّمس في الأفق[2]

بسْ سومتن كنبلاجص صبح طلعتها فريدتن كنفرادشْ شمس فل أفقي

0/// 0//0/ 0/0//0/ 0//0// 0///0/ /0/ 0/0//0/ 0//0/ 0/

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مفاعلن فاعلن مستفعلن فعلن

قصيدة ريم البرازيل:

سبت فؤادي ريمٌ شعرها ذهبٌ كأنّه ثائراً بعض التخاييل[3]

سبت فؤادي ريمن شعرها ذهبن كأن نهو ثائرن بعضت تخاييلي

0/0/0// 0/0/ 0//0/ 0// 0// 0///0// 0//0/ 0///

مفاعلن فعلن مستفعلن فعلن مفاعلن فاعلن مستفعلن فعلن

[1] الديوان، ص71.

[2] الديوان، ص122

[3] الديوان، ص128.

استخدم الشاعر البحر البسيط بكثرة في قصائده لأنه بحر يتسم بالمرونة والإيقاع السلس، ما يجعله مثالياً للتعبير عن المشاعر العاطفية بشكل طبيعي ورقيق. كما يوفر هذا البحر حرية كبيرة في التعبير عن الأفكار العاطفية دون أن يحدّ من تدفق الكلمات أو الصور الشعرية. كما أنه يتناسب مع الأسلوب الشعري المعاصر، حيث يمكن دمج اللغة التقليدية مع المعاني الحديثة بكل سلاسة. بالإضافة إلى ذلك، يساعد الإيقاع المتوازن لهذا البحر في نقل الأحاسيس العاطفية بمرونة ويضيف للقصائد طابعاً موسيقياً رقيقاً. في النهاية، كان البحر البسيط الخيار الأنسب لأنه يمنح الشاعر المساحة للتعبير بحرية ويعزز جمالية النصوص الشعرية.

البحر الوافر: «وحدة هذا البحر هي (مُفَاعَلَتُنْ)، أي وتد مجموع تتبعه فاصلة صغرى(//0///0) وقد يتكون البيت من تكرار هذه التفعيلة ست مرات، ثلاث في كل شطر، ويسمى مثل هذا البيت(تاما)، وقد يتكون من تكرارها أربع مرات، في كل شطر ثنتان، ويسمى حينئذ(مجزوءا)».[1]

ومثال ذلك قصيدة طائر الأوهام:

تفرُّ من الحقيقة نحو وهم	سفته وساوسا مذ كان غرسا[2]
تفرر منل حقيقت نحو وهم	سفتهو ساوسنمذ كانغرسن
//0/ //0// 0// /0/ //0// 0//	//0// /0/0/0/0//0/ //0//
مُفاعلتن مفاعلتن فَعِلنْ	مفاعلتن مفاعيلن فعولن

وفي قصيدة محكمة الحب:

[1] شعبان صلاح، موسيقى الشعر بين الاتّباع والابتداع، ص 19.

[2] الديوان، ص116.

تحبُّ أميرتي والحب فيها عميقٌ ضاربٌ في العمق غورا[1]

تحبب أميرتي ولحبب فيها عميقن ضاربن فل عمق غورا

0/0/ /0/0/ 0//0// /0// 0/0/ /0/ 0/ 0//0/ 0/0// /0/

مفاعلتن مفاعيلن فعولن مفاعيلن مفاعيلن فعولن

اختيار الشاعر البحر الوافر في كل من القصيدتين يعكس وعياً موسيقياً ودلالياً بطبيعة هذا البحر وقدرته على مواكبة الموضوع الشعري. فالوافر يُعد من البحور ذات الإيقاع الهادئ العميق، وهو ما يجعله مناسباً للتعبير عن الانفعالات النفسية والعاطفية على حدّ سواء. في القصيدة الأولى، التي يغلب عليها الطابع التأملي والتحذيري، يتماشى إيقاع الوافر مع الأبعاد النفسية للنص، ويعزز من تأثير التكرار العاطفي والصور التي تعبر عن الخذلان والعناد. أما في القصيدة الثانية، وهي قصيدة غزلية تتسم بوصف الجمال والانبهار بالحبيبة، فإن الوافر يمنح النص نغمة موسيقية عذبة وانسيابية تعبّر عن حرارة الوجدان وشدة التعلق. كما أن ما يتميز به هذا البحر من مرونة إيقاعية يتيح للشاعر التنقل بين الصور والمعاني دون إخلال بالوحدة الإيقاعية للنص. وعليه فإن توظيف بحر الوافر في هذين السياقين يعكس قدرة هذا البحر على احتواء التناقضات الشعورية، من التأمل العميق إلى الغزل المتدفّق، بما يثري النصوص دلالياً وإيقاعياً.

البحر الكامل: «تفعيلة هذا البحر تتكون من فاصلة صغرى ووتد مجموع(///0//0)، أي(مُتَفاعِلُنْ)، وينتج عن تكرارها ست مرات، ثلاث في كل شطر، بيت من الكامل التام».[2]

لقول الشاعر في قصيدة ديوان شعري:

[1] الديوان، ص117.

[2] المرجع نفسه، ص93.

ديوان شعرك إذ تكامل جمعه مثل البحيرة ليلة القمراء[1]

ديوان شعرك إذ تكامل جمعهو مثل بحيرت ليلتل قمراءي

0//0/ //0//0/ //0//0/0/ /0/0/0/0/ //0//0/0/

مُستفْعلن مُتفاعلن مُتفاعلن مُستفْعلن مُتفاعلن مفعولن

وأيضا في قصيدة مسافرة:

شغلتك عن بث المشاعر رحلة جمعت لفيف الأهل والخلان[2]

شغلتك عن بثل مشاعر رحلتن جمعت لفيفل أهل ولخلاني

0//0/ //0// 0// 0//0/// 0/0//0//0/ 0/0// 0///

مُتفاعِلن مفاعلن متفاعلن مُتفاعلن مسْتفعلن فَعُولن

عمد الشاعر إلى توظيف البحر الكامل في القصيدتين لما يتميز به من طاقة موسيقية عالية وانسيابية في التفعيلات، تسمح له بالتعبير عن مشاعر عميقة وصور فنية غنية. ففي القصيدة الأولى، يتحدث عن ديوان الشعر ويشبهه ببحيرة تتلألأ تحت ضوء القمر، وتنعكس على سطحها الأضواء في مشهد جمالي راقص، فجاء البحر الكامل ليواكب هذا الجو التصويري البديع بإيقاعه السلس والمترف. أما القصيدة الثانية، فيتجلى الأسى والاشتياق بعد فراق الحبيبة، وتُستَحضر صورة البحر والسفر والفقد، فجاء توظيف البحر الكامل ليعبّر عن هذه المشاعر

[1] الديوان، ص17.

[2] الديوان، ص94.

العاطفية الجياشة، ويعكس في الوقت ذاته حركة الأمواج واضطراب القلب. بذلك يتضح أن استخدام البحر الكامل جاء منسجماً مع مضمون النصوص وشحناتها الشعورية.

البحر الطويل: «هو من البحور الشعرية التي تتكون من تفعيلتين مختلفتين هما: التفعيلة الخماسية(فعولن) والتفعيلة السباعية(مفاعيلن)، والتفعيلتان معاً تكونان وحدة بحيث يمكن القول بأن البيت من الطويل يتكون من (فعولن مفاعيلن) أربع مرات، في كل شطر وحدتان».[1]

والمثال في قصيدة عيون المها:

عيون المها بين العشية والفجر رمين شهابا أشعل النار في صدري[2]

عيونل مها بينل عشيْ يت ولفجري رمين شهابن أشعلن نار في صدري

0/0/0/ // 0// 0/0/ 0// 0/0// 0/0/ //0// 0/0// /0// 0//0/ /0/ /0/ 0/0/

فَعُولن مَفاعيلن فعول مَفاعيلنْ فعول مَفاعيلن فعولن مفاعيلن

لجأ الشاعر إلى البحر الطويل في قصيدته الغزلية لما يتميز به هذا البحر من خصائص فنية تتناسب مع طبيعة الموضوع وتحدم البناء الشعري من الناحيتين الإيقاعية والدلالية. فالطويل بحر يمتاز بإيقاعه الهادئ والممتد، الذي يُضفي على النص نفساً شعورياً متصاعداً يسمح بتدرج العاطفة وتصاعدها، وهو ما يلائم الغرض الغزلي الذي يتسم غالباً بالتوتر العاطفي، والانفعال الداخلي، والتأمل في الجمال والمعاناة. لذا يمكن القول إن البحر الطويل لم يكن اختياراً عشوائياً، بل أداة فنية مقصودة تُسهم في تعزيز الأثر الجمالي والمعنوي للنص.

[1] شعبان صلاح، موسيقى الشعر بين الاتّباع والابتداع، ص145.

[2] الديوان، ص114.

2-القافية:

هي تلك اللمسة التي تضفي على الشعر انسجاماً وجمالاً، حيث يتناغم الصوت والمعنى في لحن موسيقي يعكس التنسيق بين الكلمات. تعد القافية عنصراً حيوياً في القصيدة العربية، فهي تساهم في إيقاع النص وتمنحه توازناً فنياً بين الألفاظ والأفكار.

ورد تعريفها لغة في لسان العرب: «والقافية من الشعر: الذي يقفو البيت، وسميت قافية لأنها تقفو البيت، وفي الصحاح: لأن بعضها يتبع أثر بعض. وقال الأخفش: القافية آخر كلمة في البيت، وإنما قيل لها قافية لأنها تقفو الكلام».[1]

أما اصطلاحا: عرفها إبراهيم أنيس بقوله: «فالقافية ليست إلا أصوات تتكون في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكوّن جزءاً هاما من الموسيقى الشعرية. فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن».[2]

تأتي أهمية القافية لما تحمله من نغمة موسيقية تتصل بإيقاع البيت وصياغته الشعرية فهي «ليست المحطة النهائية لتنظيمات المقاطع الداخلية ونهاية المعنى الذي يريده الشاعر وحسب، انما هي أيضا اللمعة الأخيرة التي تطالعها عين القارئ وتقف عندها ذاكرته بمعنى أن للقافية موقعًا هامًا طالما أهمله الشاعر الرديء وتنبه له الشاعر الجيد».[3]

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، المجلد 195/15.

[2] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 244.

[3] علي عباس علوان، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، اتجاهات الرؤيا وجمالات النسيج، منشورات وزارة الاعلام، العراق، دط، 1975، ص220.

وقد استخدم صالح العايد في قصائده القافية المطلقة المتواترة نظراً لما توفره من إيقاع موسيقي منتظم يعزز الجرس الداخلي للنص ويسهم في شد انتباه المتلقي، ويقصد بالمتواترة: «أن يقع متحرك واحد بين ساكني القافية 0/0».[1] ومن نماذج القوافي التي وردت في الأبيات السابقة نجد:

-**في قصيدة ديوان شعري:** القافية (القمراء)، حرف الروي (الهمزة)، حرف الوصل (ألف المد).

-**في قصيدة غيمة الروح:** القافية (أردِ)، حرف الروي (الدال)، حرف الوصل (الراء).

-**في قصيدة أميرة في خيالي:** القافية (مغانيه)، حرف الروي (الهاء)، حرف الوصل (الياء).

-**في قصيدة النصيب المر:** القافية (الهزل)، حرف الروي (اللام)، حرف الوصل (الزاي).

-**في قصيدة اليأس والأمل:** القافية (حجرٍ)، حرف الروي (الراء)، حرف الوصل (الجيم).

-**في قصيدة مسافرة:** القافية (الخلان)، حرف الروي (النون)، حرف الوصل (ألف المد).

-**في قصيدة عيون المها:** القافية (صدري)، حرف الروي (الياء)، حرف الوصل (الراء).

-**في قصيدة طائر الأوهام:** القافية (غرسا)، حرف الروي (السين)، حرف الوصل (الراء).

-**في قصيدة محكمة الحب:** القافية (غورا)، حرف الروي (الراء)، حرف الوصل (الواو).

-**في قصيدة حيرة:** القافية (الأفق)، حرف الروي (القاف)، حرف الوصل (الفاء).

-**في قصيدة ريم البرازيل:** القافية (التخاييل)، حرف الروي (اللام)، حرف الوصل (الياء).

[1] أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، تع: علاء الدين عطية، مكتبة دار البيروتي، دمشق، ط3، 2006، ص138.

وعليه، تُعد القافية عنصرا فنيا يضفي على البناء الشعري وحدة عضوية، إذ تساهم في تحقيق التماسك بين الأبيات وتكثيف التجربة الشعورية. كما مكنت الشاعر من ترسيخ مشاعره وتأكيد معانيه.

3-الروي:

الروي في الشعر العربي هو الحرف الذي يُختتم به كل بيت في القصيدة، ويُعتبر من أهم عناصر بناء القصيدة العمودية. هو القافية التي تتكرر في نهاية الأبيات، مما يخلق تناغماً صوتياً ويُسهم في تنظيم الإيقاع الشعري. يعد اختيار الروي جزءاً أساسياً من فنون الشعر، حيث يُظهر براعة الشاعر في التلاعب بالكلمات ويمنح القصيدة جمالاً موسيقياً يُحس به القارئ أو المستمع.

عرفه محمد الدوكالي: «هو حرف من حروف الهجاء تُبنى عليه القصيدة بمعنى أن الشاعر يختار حرفا يعتمد عليه في بناء القصيدة، وليست كل الحروف صالحة لأن تكون رويا، فلا تكون رويا حروف العلة الزائدة مثل(الواو) في عمرو وكذلك الهاء الساكنة، والألف المقصورة، وألف التنبيه، وواو الضمير ويائه، ونون التوكيد».[1]

وله أيضا تعريف آخر: «الروي هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب اليه فيقال: قصيدة رائية أو لامية أو نونية، وقد قالوا: لامية العرب أو سينية البحتري. والروي هو الحرف الذي يجب أن يلتزم بعينه وبحالته من حيث الحركة الخاصة به أو السكون في آخر كل بيت من أبيات القصيدة فاذا تكرر حرف ساكن في آخر كل بيت من أبيات القصيدة دون التزام بالحركة التي تسبقه، ولم يشترك مع هذا الحرف الساكن غيره عن الأصوات الواجب التزامها كالتأسيس والردف كانت القافية على أصغر صورة ممكنة عند ذاك».[2]

---

[1] الدوكالي محمد نصر، جامع الدروس العروضية، منشورات جامعة ناصر الخمس، ليبيا، ط1، 1997، ص143.

[2] أمين علي السيد، في علم القافية، مكتبة الزهراء، مصر، دط، 2016، ص57، 58.

بالتدقيق في حروف الروي في قافية صالح العايد في قصائده في ديوان" غيمة الروح"، نجده استخدم ثمانية حروف من مجموع حروف الهجاء، فاستخدم حرف(الهاء) في قصيدة أميرة في خيالي بلغت أبياتها ستّون(60) بيتاً، يليها حرف(اللام) في قصيدتين النصيب المر وريم البرازيل بمقدار تسعة وخمسون (59) بيتا، ثم(الدال) في قصيدة غيمة الروح عدد أبياتها ثمانية وخمسون(58)، ثم حرف(الراء) في ثلاث قصائد اليأس والأمل، عيون المها ومحكمة الحب بمقدار ثمانية وثلاثون (38) بيتا، ثم(القاف) في قصيدة حيرة عدد أبياتها اثنان وعشرون(22)، يليها(النون) في قصيدة مسافرة بلغت أحد عشر (11) بيتا، ثم(الهمزة) في قصيدة ديوان شعري تتكون من ثمانية (8) أبيات، وفي الأخير حرف(السين) في قصيدة طائر الأوهام عدد أبياتها سبعة(7).

يظهر الجدول الآتي توزيع حروف الروي في قصائد صالح العايد موضحا عدد الأبيات لكل روي ونسبته المئوية من مجموع الأبيات في إحدى عشرة قصيدة من ديوان "غيمة الروح":

الرقم التسلسلي	الروي	عدد الأبيات	النسبة المئوية
1	الهاء	60	22.81%
2	اللام	59	22.43%
3	الدال	58	22.05%

4	الراء	38	14.45%
5	القاف	22	8.37%
6	النون	11	4.18%
7	الهمزة	8	3.04%
8	السين	7	2.66%

تَبين من توزيع روي الأبيات الشعرية أن أكثر الحروف استخداما كانت الهاء واللام والدال، حيث شكلت معاً ما نسبته% 67.3 من إجمالي عدد الأبيات، مما يدل على تفضيل الشاعر لهذه الحروف لما تتميز به سلاسة موسيقية وسهولة في التوظيف الشعري، بينما جاء حرف الراء في المرتبة الرابعة بنسبة 14.45% يليه القاف بنسبة 8.37% ما يضعها في فئة الاستخدام المتوسط، أما الحروف الأقل تكرار فكانت النون والهمزة والسين بنسب% 4.18، 3.04%، % 2.66 على التوالي وهو ما يعكس صعوبة توظيفها أو قلة الكلمات الشاعرية التي تنتهي بها. هذا التوزيع يكشف عن ذوق الشاعر وتوجهه نحو قوافي مرنة ومألوفة تسهم في انسيابية النص الشعري.

وفي الختام: من خلال دراسة المستوى الصوتي في ديوان "غيمة الروح" اتضح أن صالح العايد قد أولى عناية كبيرة لبنية الصوت، فجاءت قصائده محملة بإيقاع داخلي متناغم من خلال توظيف الأصوات المهموسة والمجهورة، والتكرار، والجناس إلى جانب الموسيقى الخارجية التي تجلت في التزام الوزن والقافية والروي. وقد أسهم هذا التوظيف الواعي في إثراء التجربة الشعرية، ومنح النص بعدًا جمالياً مؤثراً يعمّق وقع المعاني في نفس المتلقي.

الفصل الثاني: "غيمة الروح": نظرات في المستوى المعجمي

تمهيد

أولا: المعجم الشعري في ديوان "غيمة الروح" لصالح العايد

1-المعجم الشعري

1-1-مفهوم المعجم

1-2-مفهوم الشعر

1-3-مفهوم المعجم الشعري

2-الحقول الدلالية

2-1- تعريفها

2-2- تصنيف الحقول الدلالية في الديوان

ثانيا: الرمز الشعري لدى صالح العايد-الرمز الطبيعي-

1-مفهوم الرمز الشعري

2-الرمز الطبيعي

2-1-رمزية البحر

2-2-رمزية الماء

2-3-رمزية الغيمة

2-4-رمزية النار

نحو دراسة معجمية لديوان غيمة الروح

تمهـيد

الشعر شعور وفكرة، ليتجلى بعدها أصواتا ثم كلمات، ترتبط بعضها ببعض كحبات اللؤلؤ لتشكل أجمل الكلام وأعذبه، حيث إنَّ الشاعر يجسد نفسه بمعجم شعري يعتبر المذاق الخاص لشاعريته والممثل لجوهر الإبداع الشعري، إذ يُحمله فكره ومشاعره وذلك في إطار بنية جمالية توحي برؤياه للمتلقي والعالم أجمع، وذاك ما يمنح قصائده طابعا خاصا[1].

إذ إن اللغة في إطار الشعر لغة فنية تبنى وفق اختيارات معجمية دقيقة بعضها مباشرة وأخرى إيحائية[2]، ومن هذا المنطلق يعد المعجم الشعري أحد أبرز المكونات الأسلوبية التي تحدد ملامح التجربة الشعرية وتكشف عن خصوصية التعبير لدى كل شاعر[3].

فعند «دراسة المعجم الشعري يسعى الباحث نحو تفكيك بنية النصّ إلى وحدات معجمية تتمتع بنسب تكرار عالية، وتمثل هذه الوحدات المعجمية مفاتيح للنص. إذ إنَّها تقوم بفكّ شفراته الجمالية وتضع أيدينا على الموقف الشعري المتمثل في أعمال الشاعر كلّها».[4]

---

[1] ينظر: وكالة الصحافة العربية–ناشرون، أسرار المعجم الشعري عند محمود حسن إسماعيل عبر بحثه الأكاديمي لرسالة الماجستير، https://www.facebook.com/192742664073268/posts/pfbid02vm8gaGCpsSJsDAEwBqtrboGZeFBE1q3vzjM3KRq8btJGZBnTrpvUcXz1aWMuG486l/?app=fbl ، تاريخ الاطلاع 16/02/2025، سا 17:13.

[2] ينظر: محمد عبدو فلفل، في التشكيل اللغوي للشعر مقاربات في النظرية والتطبيق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، ط 1، 2013، ص 16.

[3] ينظر: الحسين سريدي، المعجم الشعري عند البوصيري " مقاربة أسلوبية في الميميّة "، أطروحة دكتوراه، إشراف عبد القادر عيساوي، جامعة الجلالي اليابس–سيدي بلعباس، الجزائر، 2017، ص 6.

[4] ابراهيم جابر علي، المعجم الشعري–بحث في الحقول الدلالية للكلمة في الخطاب الشعري – بلند الحيدري نموذجا، أمواج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، د ط، 2015، ص16.

وفي ديوان "غيمة الروح"، تتجلى هذه الخصائص اللغوية من خلال انتقاء الشاعر صالح العايد لمفرداته، حيث تتسم لغته بتنوع دلالي يجمع بين المباشر والرمزية، ويعكس طبيعة التجربة الشعرية التي يقدمها، ومن هذا المنطلق يسعى هذا المبحث إلى تحديد الحقول الدلالية التي تشكل نسيج المعجم الشعري في الديوان، و« يعتمد تحديد الحقول الدلالية وحصرها، على منهج الإحصاء الذي أثبت جدارته على رغم من قصوره عن رصد أحاسيس الشاعر وانفعالاته، التي تعطي الدال قوة وتناغما بانتمائه لعائلة هذا الدال أو ذاك، إذ يقوم الإحصاء بتسليط الضوء على المفردات الأكثر ترددا في الديوان، وبالاعتماد على التردد يمكن تحديد أهم الحقول الدلالية»[1] وهذا ما سنحاول تطبيقه على بعض قصائد الديوان وذاك بعد الوقوف على مفاهيم جملة من المصطلحات المعجمية.

[1] كمال جبّار، ديوان مآسي وأين الآسي؟ لأبي الحسن علي بن صالح (1906/1994) دراسة في البنى الأسلوبية وأبعادها الدلالية، أطروحة دكتوراه، إشراف محمد زهار، جامعة محمد بوضياف المسيلة، الجزائر، 2017، ص 118.

أولا: المعجم الشعري في ديوان "غيمة الروح"

1.المعجم الشعري poetic dictionary:

1-1-مفهوم المعجم:

1-1-1-في المعاجم اللغوية:

ورد في لسان العرب مادة (ع ج م) قوله «عجم، العُجمُ والعَجمُ، خلافُ العُرْب والعَرَب، يعتقب هذان المثالان كثيرًا، يقال عَجَمِيٌّ وجمعه عَجَمٌ، وخلافه عربيّ وجمعه عَرَبٌ، ورجل أعجم وقوم أعْجَم»[1]، كما جاء في معجم العين: «والعجماء كل صلاة لا يقرأ فيها، والأعجم كل كلام ليس بلغة عربية»[2] نجد أن هذه التعريفات لها نفس الدلالة اللغوية، إذ تعني أن الأعجمي كل ما ليس بعربي.

أما أحمد مختار في تعريفه للمعجم يقول: «عَجَمَ، يَعجُم، عَجْمًا، فهو عاجم والمفعول مَعْجوم. عجَمَ الحرف أو الكتاب: أزال إبهامه بالنَّقط أو بالشَّكل.»[3] فهو هنا يقصد به الكتاب الذي يزيل الإبهام والغموض سواء بالنقط أو الشكل.

1-1-2-في الاصطلاح:

المعجم كما هو متعارف عليه، مجموعة من الألفاظ والمفردات التي تنتمي إلى لغة معينة، مرتبة وفق نظام محدد، مع توضيح معانيها واستخداماتها، واشتقاقاتها، ويستخدم المعجم كأداة مرجعية لفهم المفردات وتطورها في الاستعمال اللغوي، و قد جاء تعريفه في مقدمة الصحاح على

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، 385/12، (مادة: ع ج م).

[2] الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، بيروت، دط،237/1، (مادة: ع ج م).

[3] أحمد مختار، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2008، 1462/1، (مادة: ع ج م).

أنّه « كتاب يضم أكبر عدد من مفردات اللغة مقرونة بشرحها وتفسير معانيها، على أن تكون المواد مرتبة ترتيبا خاصا، إما على حروف الهجاء أو الموضوع، والمعجم الكامل هو الذي يضم كل كلمة في اللغة مصحوبة بشرح معناها واشتقاقها وطريقة نطقها وشواهد تبيّن مواضع استعمالها ولا يطلق على غير هذا.» [1]

أما في المعجم الوسيط فهو«ديوان لمفردات اللغة مرتب على حروف المعجم.» [2]

فالمعجم إذا كتاب يضم بين دفتيه كلمات اللغة، ويرتبها ترتيبا معينا يساعد الباحث ويسهل عليه البحث عن الكلمات ومعانيها.

1-2-مفهوم الشعر:

1-2-1-في المعاجم اللغوية:

جاء في لسان العرب «الشعر مَنْظُومُ القَولِ، غَلَبَ عليه لشرفه بالوزن والقافية.» [3]

أما في المعجم الوسيط «شَعَرَ فلان شِعْرًا: قال الشّعرَ. ويقال شَعَرَ له: قال له شعرًا. وبه شُعُورًا: أحسَّ به وعَلِمَ. وفلانًا، غلبه في الشّعرِ. شَعُرَ فلانٌ شِعرًا: اكتسب ملكة الشعر فأجَادَهُ...الشّعرُ كلام موزون مُقفًّى قصدًا»[4] هنا نجد أنَّ التعريفين يتفقان في أنّ الوزن والقافية عنصران جوهريان في تحديد حدِّ الشعر، لكن تعريف "المعجم الوسيط" يضيف قيد القصدية، بينما "لسان العرب" ركز على شرف الوزن والقافية في تمييز الشعر عن غيره من الكلام.

---

[1] أحمد عبد الغفور عطار، مقدمة الصحاح، دار الملايين، بيروت، ط2، 1979، ص38.

[2] مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط 4، 2004، ص 586.

[3] ابن منظور، لسان العرب، 410/4، (مادة: ش ع ر).

[4] مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ص 484.

1-2-2-في الاصطلاح:

تعددت تعريفات مصطلح الشعر اصطلاحا بتعدد زوايا النظر لواضعيها، حيث نجد من ربطه بالجانب الشكلي فعرفه بأنّه «الكلام الموزون المقفى.»[1] وآخرون أضافوا على هذا جانب المعنى، كمحمد التونجي، حيث قال فيه «كلام موزون قصدا، بوزن عربي معروف، وقال الخليل: هو ما وافق أوزان العرب، وقال غيره: هو الكلام الموزون المقصود به الوزن المرتبط بمعنى وقافية، ولا يكفي أن يكون الشعر موزون الكلام بل يجب أن يضم معنى متميزا عن معنى العامة، موافقا للذوق العام».[2]

أما إبراهيم أنيس فقد جاء تعريفه بصورة أوسع واعتبره فنًّا وهذا في قوله «الشعر فن من الفنون الجميلة، مثله مثل التصوير والموسيقى والنحت، وهو في أغلب أحواله يخاطب العاطفة، ويستثير المشاعر والوجدان، وهو جميل في تخير ألفاظه، جميل في تركيب كلماته، جميل في توالي مقاطعه، وانسجامه بحيث تتردد ويتكرر بعضها فتسمعه الأذان موسيقى ونغما منتظما، فالشعر صورة جميلة من صور الكلام.»[3] وقال فيه شاعر ديواننا صالح العايد: «الشعر أفكارٌ رائعة تتجمل بألفاظ أروعَ، وسحرُ الألفاظِ لا يُغني عن جودةِ سَبكها.»[4] وعلى هذا فالشعر قول جميل يخضع لقواعد وقوانين لغوية، وأكثر من هذا فهو فن كما الفنون الأخرى يؤثر في نفس القارئ بجماليته، وبما يحمله من معاني.

---

[1] إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1991، ص 276.

[2] محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1999، 1/ 550.

[3] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 5.

[4] صالح بن حسين العايد، غيمة الروح، ص 9.

1-3-مفهوم المعجم الشعري:

المعجم الشعري هو مجموعة الألفاظ التي يستخدمها وينتقيها الشاعر لبناء نصه الشعري، فهو إذا «تلك المفردات النشطة التي يشكل منها الشاعر قصائده، والتي لا تفتأ تتكرر بشكل ملحوظ في إبداعه. ومن ثم تعدُّ هذه المفردات النشطة خطًا عموديًّا يخترق المستويات الأفقية للنصّ: الصوتيّة والتركيبيّة/ النحويّة، والتصويريّة، مما يجعلها تمثل المفتاح الرئيسي لإبداع شاعر ما، وتمثّل -بصدق-رؤيته للعالمِ».[1]

فالمعجم الشعري مزيَّة، وكذا وجه الاختلاف الذي يميز كل شاعر عن آخر، وكذا معيار يساعد على تحديد غرض القصيدة، حيث إنّه «يهدف إلى الإحاطة بألفاظ الشعر أو التركيب، فيفيدنا هذا التصنيف أحيانا بتحديد الغرض من القصيدة أو المقطوعة الشعرية، وهو نقطة التفريق بين أنواع وفنون الخطابات الشعرية...أيضا هو مرآة عاكسة لكل عصر من خلال الألفاظ المتداولة في القصيدة».[2]

فشاعر من الطبقة الجاهلية -مثلا-يختلف معجمه الشعري عن شاعر من الطبقة الإسلامية، وهذا بديهي كون الإنسان وليد بيئته يتأثر بالمكان والزمان.

[1] إبراهيم جابر علي، المعجم الشعري، بحث في الحقول الدلالية للكلمة في الخطاب الشعري، بلند الحيدري نموذجا، ص 9.

[2] عبد الله محمد الأمين، "المعجم الشعري والحقول الدلالية في شعر روضة الحاج"، مجلة كلية اللغة العربية، جامعة أم درمان الإسلامية، السودان، العدد الحادي عشر، 2022، ص 225.

2-الحقول الدلالية Semantic Fields:

2-1-تعريفها:

2-1-1-في المعاجم اللغوية:

جاء في المعجم الوسيط «(حَقَلَ) حَقْلاً: زَرَعَ، من الحاقل بمعنى الأكَّار. حَقِلَتِ الماشية حَقلاً: أصابها الحُقال. أَحقَلَ الزرع: تَشَعَّب، والأرض: صارت حَقِلاً. احِتَقَلَ: اتَّخذ لنفسه حَقلاً».[1]

وفي معجم المنجد وردت مادة (ح ق ل)، «حَقِلَ حَقلاً وحَقلَةً البعير أو الفرسُ: أصابه وجع في بطنه من أكل التراب. الحِقل والحَقلَة (طب): وجع في بطن الفرس أو الجمل من أكل التراب مع البقل. حَاقلَ مُحاقلةً: باعه الزرعَ في سنبلهِ قبل بدوّ صلاحه».[2]

أما في معجم المحيط فقد جاء كالآتي: «الحَقْلُ، قَراحٌ طيّبٌ يُزرَعُ فيه، كالحَقلَةِ، ومنه: (لا ينبتُ البَقلَةَ إلا الحقلَةُ)، والزرع قد تشعَّبَ ورقُهُ، وظهرَ وكثرَ».[3]

يتضح من هذه التعريفات أنّ المعنى اللغوي لمصطلح "حقل" عند اللغويين يشير إلى نمو النبات وتشعبه وتنوعه، مع بقائه ضمن نطاق أرض واحدة، وبهذا تنتمي لحقل واحد.

2-1-2-في الاصطلاح:

الحقل الدلالي عامة هو جملة من الألفاظ التي تتشابك معانيها، بحيث يمكن إدراجها تحت حقل واحد. وبعبارة أخرى هو «مجموعة من الوحدات المعجمية التي تشمل على مفاهيم تندرج

---

[1] مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ص 188. (مادة: ح ق ل)

[2] لويس معلوف، معجم المنجد، مطبعة الكاثوليكية، بيروت، ط 19، د ت، ص 145. (مادة: ح ق ل)

[3] محمد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر، بيروت، ط8، 2008، ص 985. (مادة: ح ق ل).

تحت مفهوم عام يحدّد الحقل، أي إنّه مجموع الكلمات التي تترابط فيما بينها من حيث التقارب الدلالي، ويجمعها مفهوم عام تظلّ متصلة ومقترنة به، ولا تفهم إلا في ضوئه».[1]

فألفاظ اللغة إذا، تتفرع لمجموعات مترابطة تشكل حقول دلالية، «وذلك انطلاقا من لفظ عام يجمع بين هذه الألفاظ الداخلة في الحقل الدلالي المعين يكون هو (المتضمن الأعلى) الذي تنطلق منه أو تعود عليه مجموعة الكلمات التي تنتمي إلى حقل معين، بما يمكن الانطلاق من هذا المتضمن الأعلى للتعرف على طبيعة العلاقة التي تربطه بغيره من الألفاظ ذات الحقل الدلالي الواحد، كأن تكون علاقة ترادف، أو تضّمن* أو علاقة جزئيّة**...».[2]

ولتحديد مثل هذه الحقول بما يربطها من علاقات دلالية، فلابد من مراعاة السياق، حيث إنّه يعمل على «تحديد دلالة الكلمة المعينة تحديدا دقيقا لا تتبادر خلاله دلالة غيره من الكلمات المنتظمة في الحقل الدلالي المعين» .[3]فالحقول الدلالية إذا مجموعة من الوحدات المعجمية التي تربط بينها علاقات دلالية.

---

[1] أحمد عزوز، أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية – دراسة –، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2002، ص 13.

*دلالة التضمن: "هي دلالة اللفظ على جزء مسماه في ضمن كله، لتضمنه إياه، بدليل أن يكون المعنى في ضمنه". فهد بن سعد القويفل، استنباطات السمعاني في كتابه "تفسير القرآن" ومنهجه فيها، رسالة ماجستير، إشراف شريف بن علي أبو بكر، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية–كلية أصول الدين، السعودية، 1433هـ، ص72.

**علاقة جزئية: "أي دلالة الجزء في ضمن الكل كدلالة الأسد على الحيوان لأنه من أفراده". شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، دار المعارف، مصر، ط1، 1995، 169/10.

[2] هادي نهر، علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، دار الأمل للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 2007، ص563 .

[3] المرجع نفسه، ص 564.

2-2-تصنيف الحقول الدلالية في ديوان "غيمة الروح":

تحمل اللغة في بنيتها الداخلية قدرة عجيبة على التعبير عن أدق الأحاسيس وأعمق المشاعر، وهذا حال لغة ديوان "غيمة الروح"، حيث نلتمس ثراء المعجم الشعري للشاعر صالح العايد، وذلك بتوظيفه لمفرداته بعناية، وخلقه صورا شعرية تنبض بالحياة، وتعكس طاقة تعبيرية تفيض بإيحاءات متعددة، وتتوزع ضمن حقول دلالية متنوعة، وفيما يلي سنعمل على تصنيف هذه الحقول، أي أكثرها ترددا، والتي ستمكننا من فهم البنية العميقة للخطاب الشعري في الديوان، وكذا محاولة التعرف على المعجم الشعري الذي يتميز به الشاعر صالح العايد.

يضم ديوان "غيمة الروح" اثنين وثمانين قصيدة، منها ستة وسبعين قصيدة نظمها على شاكلة القصيدة العمودية، وهي الشكل التقليدي للشعر العربي، ويقصد بها «الشعر الذي يلتزم فيه الشاعر بنظام الشطرين (الصدر والعجز) حيث يعتمد كل بيت على وحدة الوزن والقافية»[1]، وستة أخرى جعلها على نظام الشعر الحر حيث «تحرَّرت القصيدة من قيود القافية، والوزن، ووحدة البيت».[2]

ونظرا لصعوبة رصد كل القصائد ارتأينا دراسة إحدى عشر قصيدة، وهي:

1. ديوان شعري [3]
2. غيمة الروح [4]
3. أميرة في خيالي [5]

[1] ينظر، ابتسام مهران، تعريف الشعر العمودي وخصائصه وأمثلة عليها، مقال، https://www.almrsal.com، تاريخ الاطلاع: 18/02/2025، سا 22:47.

[2] الدكتور إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص 377.

[3] الديوان، ص17-18.

[4] الديوان، ص24-31.

[5] الديوان، ص35-42.

4. النصيب المرُّ [1]
5. اليأس والأمل [2]
6. مسافرة [3]
7. عيون المها [4]
8. طائر الأوهام [5]
9. محكمة الحب [6]
10. حيرةٌ [7]
11. ريم البرازيل [8]

- **حقل الطبيعة:**

[1] الديوان، ص43-49.
[2] الديوان، ص71، 72.
[3] الديوان، ص94، 95.
4 الديوان، ص114، 115.
[5] الديوان، ص116.
[6] الديوان، ص117-119.
[7] الديوان، ص122-124.
[8] الديوان، ص128، 129.

حقل الطبيعة: حقل الطبيعة في ديوان "غيمة الروح"			
عنوان القصيدة	مفردات الطبيعة في الديوان	العدد الإجمالي	النسبة من الديوان
"ديوان شعري "	البحيرة، ليلة القمراء، الأنوار، مياه، الحَمام، الماء	7 ألفاظ	ما يقارب 8.64%
"غيمة الروح"	النار، الماء، غيمة، تمطر، الغيم، تنبت الأرض، ثمار، السحب، الغيث، النيل، الأمواج، تعصف، ظِلٌّ، غيمة، سماها، النهار، أزهارٌ، ثمر، البحر، الزَبد، الشلال، سماء، النار، البَرَدِ، الطائر.	26 لفظا	ما يقارب 3.74%
"أميرة في خيالي"	واديه، الطير، البدر، قَطْرِ الماء، الغَمام، الورد، الندى، القَطرِ، زهر، السحاب، الريح، الريم، الطواويس، غصن، البلابل، الورد، الشطآن، البحر والأمواج، الليث، جمر	32 لفظا	ما يقارب 4.82%

	النار، البذْر، الرمل، الريح، ماء، ثمر، الشوك، رمانة، البرِّ، الصحراء.		
"النصيب المُرّ"	البركان، الجبل، الليل، تلّ، الأزهار، الورد، طائر، زهرة، غيمة، البحر، نار، الريح، الماء، جمر، النار، الأرض، الرمل، سحائب، النهر، الشمس، زحل، نور الصبح، الأرض، تنبت، الخيل.	26 لفظا	ما يقارب 4.36%
"اليأس والأمل"	شمس، النهار، الليل، قمر، حجر، الشوك، الثمر، طيور، أوكار الطيور.	10 ألفاظ	ما يقارب 6.84%
"مسافرة "	البحار، الموج، الثعبان، التين، الزيتون، الرمان، كهف، حِمما، البركان.	9 ألفاظ	ما يقارب 8.33%
"عيون المها"	المها، العشية، الفجر، شهابا، النار.	5 ألفاظ	ما يقارب 4.38%

"طائر الأوهام"	غرسا، الشواطي، الأزهار.	3 ألفاظ	ما يقارب 4.16%
"محكمة الحب"	البحر، صدفا، مرجانا، دُرّا، الأمواج، الليالي.	6 ألفاظ	ما يقارب 3.27%
"حَيرةٌ"	البرق، الشمس، الصبح، الشمس، الغصن، خُضر، الورق، عبيرٌ، العَبَق، الرَوض، الماء، الورق، النور، الغسق*، الياقوت، بحار، البحر.	17 لفظا	ما يقارب 6.46%
"ريم البرازيل"	الأبابيل، ريم، الغابة الخضراء، إكليل، شعلة، قنديل، نور، النور، النيل.	10 لفظا	ما يقارب 8.77%

➢ **حقل الأعضاء**

* "الغاسق: الليل، إذا غاب الشَّفَقُ أَقبل الغَسَقُ، ورُوِيَ عن الحسن أنه قال: الغاسق أول الليل". ابن منظور، لسان العرب، 289/10، مادة (غ س ق)

حقل الأعضاء في ديوان "غيمة الروح"			
عنوان القصيدة	**مفردات الأعضاء في الديوان**	**العدد الإجمالي**	**النسبة من الديوان**
"ديوان شعري"	القلوب، العروق.	لفظان	ما يقارب 2.46%
"غيمة الروح"	كبدي، الفؤاد، الأنف، رأس، كبدي، فم، يد، الجسد، الرِجْلُ، قلبي، فؤادي، قلبي، جسدي، جفنٌ، عين، قلب، العين، يدي، الكبد، العقل، دم، وجه، صدري، القلب، للقلب، كفّ.	26 لفظا	ما يقارب 3.74%
"أميرة في خيالي"	خدّ، القلب، العيون، أذن، أنف، عيني، القلب، قلبي، الصدر، الرأس، عينه، القلب، العقل، كفّ.	14 لفظا	ما يقارب 2.11%

"النصيب المرّ"	عينها، كفيك، كفي، الصدر، يده، يداه، عيني، بيدي، المُقل، الأجسام، قلب، شعري، شعرٌ.	13 لفظا	ما يقارب 2.18%
"اليأس والأمل"	الفؤاد، السمع، البصر، قلبها، قلب، قلوب، لقلبي	7 ألفاظ	ما يقارب 4.79%
"مسافرة"	كفيك، قلبا، ثغرك	3 ألفاظ	ما يقارب 2.77%
"عيون المها"	عيون، صدري، قلبا	3 ألفاظ	ما يقارب 2.63%
"طائر الأوهام"	لم ترد أي ألفاظ من حقل الأعضاء في هذه القصيدة	0	%0

"محكمة الحب"	جنبيّ	لفظة واحدة	ما يقارب 0.54%
"حيرة"	الجفن، يدي، الأذن، العين، العنق، قلبي، قلبي، عقلي، العنقُ.	9 ألفاظ	ما يقارب 3.42%
"ريم البرازيل"	قلبي، عقلي، ظهر، فؤادي، شعرها، رأس، وجه، عين، أنف، الشفاه.	10 لفظا	ما يقارب 8.77%

- **حقل الحب:**

حقل الحب في ديوان "غيمة الروح"			
عنوان القصيدة	**مفردات الحب**	**العدد الإجمالي**	**النسبة من الديوان**
"ديوان شعري"	يغري، قلوب العاشقين، تبسم.	4 ألفاظ	ما يقارب 4.93%
"غيمة الروح"	الحب، الوَصلُ، بشرى، أملي، التحنان، الأم، تحنو، الشوق، الروح، الهوى، الغرام، هوى، الحب، شوقي، الأماني، الوُدّ، نبضي، وَله	18 لفظا	ما يقارب 2.58%
"أميرة في خيالي"	التهيام، الشوق، أميرتي، عفيفة، تغويه، مفاتن، الحب، هيفاء، يغري، العشق.	10 ألفاظ	ما يقارب 1.50%
	أحبك، حبك، جَذلي، الغزل، الحب، أحلاما،	13 لفظا	ما يقارب 2.18%

"النصيب المرّ"	أميرتي، الزفاف، بسمة، القبل، رغبة، العشق، الحسن.		
"اليأس والأمل"	اللين، مرحمة، طيب، السعد، جَذلى، الحب، لينا، طرب، نناغي، اللطف.	10	ما يقارب 6.84%
" مسافرة "	المشاعر، سعيدة، قبلة، الهيمان .	4	ما يقارب 3.70%
"عيون المها"	يهوي، الوَجدَ، أهوى، حبها، عطف.	5	ما يقارب 4.38%
"طائر الأوهام"	أمانا، مسراتٍ، أُنسًا.	3	ما يقارب 4.16%
"محكمة الحب"	أميرتي، الحب، بالحب، الأشواق، محبٌّ، العشاق، العشق.	7	ما يقارب 3.82%

"حيرة"	الشوق، تعشق، الأشجان، يعشقها، عاشقي، أميرتي، مشاعر، أحبُّ، أعشقها، الهوى، شعور، الشوق.	12	ما يقارب 4.56%
"ريم البرازيل"	الحسن، الجمال	2	ما يقارب 1.75%

➢ **حقل الحزن والمعاناة: وألفاظه في الديوان:**

حقل الحزن والمعاناة في ديوان "غيمة الروح"			
عنوان القصيدة	مفردات الحزن والمعاناة في الديوان	العدد الإجمالي	النسبة في الديوان
"ديوان شعري"	عناء، بكاء	لفظان	ما يقارب 2.46%
"غيمة الروح"	الهجر، النار، ظمئت، ضعف، الموت، ذلا، كرها، الدموع، شحوبٌ، نار الشوق، سُهدي، كمدي، أنسى، أكابده، وهم،	22 لفظا	%3.16

	حرب، دمعتي، الكمد، مكرهم، البُعد، المحروم، لوعَ.		
"أميرة في خيالي"	موتا، دمع، يدميه، الحزن، خوف، لهيب الشك، مكتئبا، حيرته، يكتم، منكسرا، ذلّ، خانته، هادم، الشك، اليأس، جمر النار، داء، الموت، ميئوس، الفقر، البؤسى، يدمي، زؤام الموت*، هلكٌ.	24 لفظا	ما يقارب 3.61%
"النصيب المرّ"	الآهات، يحزن، نار الصمت، حيرتي، الطعن، جمر النار، دمعها، الدمع يزري، زَفرةٌ، كمدٌ، وجلٌ، البعد، النادم، الوجل*، الغريق، خوفي، اليأس.	17 لفظا	ما يقارب 2.85%

* "موت زُؤام: عاجل، وقيل سريع مجهز، وقيل كَريه وهو أصح". ابن منظور، لسان العرب، 12/261، مادة (ز أ م)

* "الوجل: الفزع والخوف"، ابن منظور، لسان العرب، 11/722، مادة (و ج ل).

"اليأس والأمل"	أظلمت، يئست، يأس، قسوتها، الشوك.	5 ألفاظ	ما يقارب 3.42%
"مسافرة"	الهائم، الحيران، الفراق، بئيس، اليتيم، مرارة، الحرمان، الشقاء، الأحزان.	9 ألفاظ	ما يقارب 8.33%
"عيون المها"	النار، القبر، البلوى، العسر.	4 ألفاظ	ما يقارب 3.50%
"طائر الأوهام"	وسواسا، شؤم، يندب	3 ألفاظ	ما يقارب 4.16%
"محكمة الحب"	تشقى، التناقض، المواجع، غدرا، أبكي، غريقة، العسر، غدرا، شرا، عقباه، خُسرا.	11 لفظا	ما يقارب 6.01%
"حيرة"	ميت، الأشجان، القلق، هائمة، السهد، الأرق، المجروح، اضطراب، خائفة، صارخ،	16 لفظا	ما يقارب 6.08%

	ريبي، قلقي، الشك، التردد، وجَلُ، الغرق.		
"ريم البرازيل"	حرمان	لفظة واحدة	ما يقارب 0.87%

➢ **حقل الدين: وألفاظه في الديوان**

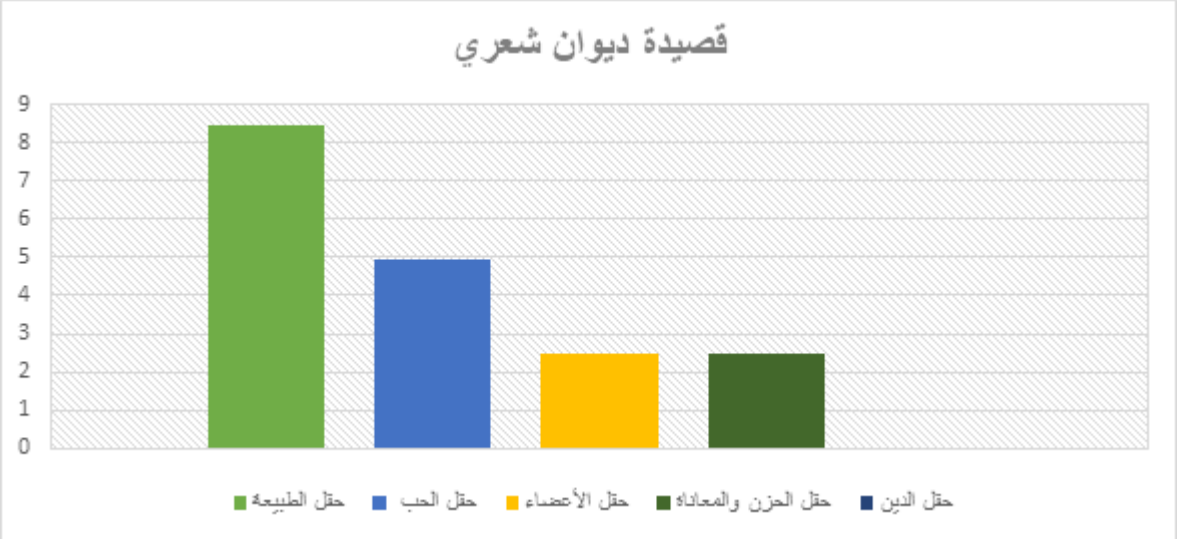
حقل الدين في ديوان "غيمة الروح"			
عنوان القصيدة	**مفردات الدين في الديوان**	**العدد الإجمالي**	**النسبة من الديوان**
"ديوان شعري"	لم ترد أي ألفاظ من حقل الدين في هذه القصيدة	0	%0
"غيمة الروح"	ربٌ، لا شريك له، سبحان ذي الأمر، ربي، الواحد، الصمد، الله.	7 ألفاظ	ما يقارب 1%
"أميرة في خيالي"	الله، سبحان مبدعها، خَالِقها، الله، خَلقًا، خُلقًا، لله.	7 ألفاظ	ما يقارب 1.05%

"النصيب المرّ"	القضاء، ربّ، قدرا، الخير، ربي، الله، ساعة الأجل، لربي، الأمر لله.	9 ألفاظ	ما يقارب 1.51%
"اليأس والأمل"	الأمر لله، ربنَّا، قدر	3 ألفاظ	ما يقارب 2.05%
"مسافرة"	لم ترد أي ألفاظ من حقل الدين في هذه القصيد	0	%0
"عيون المها"	الله، لا ربّ غيره، رجاء الله.	3 ألفاظ	ما يقارب 2.63%
"طائر الأوهام"	لم ترد أي ألفاظ من حقل الدين في هذه القصيدة	0	%0
"محكمة الحب"	لم ترد أي ألفاظ من حقل الدين في هذه القصيدة	0	%0
"حيرة"	سبحان، الله، ربّ الناس.	3 ألفاظ	ما يقارب 1.14%

"ريم البرازيل"	لم ترد أي ألفاظ من حقل الدين في هذه القصيدة	0	%0

ما نلاحظه بعد أن أحصينا الألفاظ ورتبناها في حقول دلالية (ونشير هنا أننا لم نقم بتصنيف كل ألفاظ القصيدة الواحدة وإنما عملنا على رصد الألفاظ الأكثر ترددا والتي تندرج ضمن الحقول المدروسة وهي: حقل الطبيعة، حقل الأعضاء، حقل الحب، حقل الحزن والمعاناة، حقل الدين.) هو أنّ نسبة بروزها في القصائد متفاوتة، وسنحاول عرض هذا التفاوت في كل قصيدة من خلال رسوم بيانية. وهي كالاتي:

★بالنسبة لقصيدة ديوان شعري:



- يعد حقل "الطبيعة" العنصر الأكثر بروزا في هذه القصيدة، ما يشير إلى أنَّ صالح العايد اعتمد بشكل كبير على صور الطبيعة للتعبير عن معانيه وأحاسيسه، وكذا لإضفاء جمالية تصويرية على نصه، كقوله :... مثل البحيرة ليلة القمراء[1]

- في حين يحتل حقل "الحب" مكانة بارزة تقريبا بعد الطبيعة، وهذا يدل على أن الشاعر طرز أبيات شعره بكل اهتمام وحب، ويظهر هذا في قوله مثلا:

الشعر يجري في القلوب كما جرت بين العروق سلافة الصهباء [2]

- ونلاحظ تقاربا تاما بين حقلي الأعضاء والحزن والمعاناة من حيث التمثيل في القصيدة، وهذا لربما يوحي إلى الربط بين الإحساس البدني والحالة العاطفية، حيث إنّ الأحاسيس العاطفية تجد مخرجها أو تجلياتها عبر الجسد.

- في حين يغيب حقل "الدين" في هذه القصيدة، وهذا لكون الشاعر يصف ديوان شعره وعناء وضعه، حيث قال فيه: شعري وأدري ما به عايشته

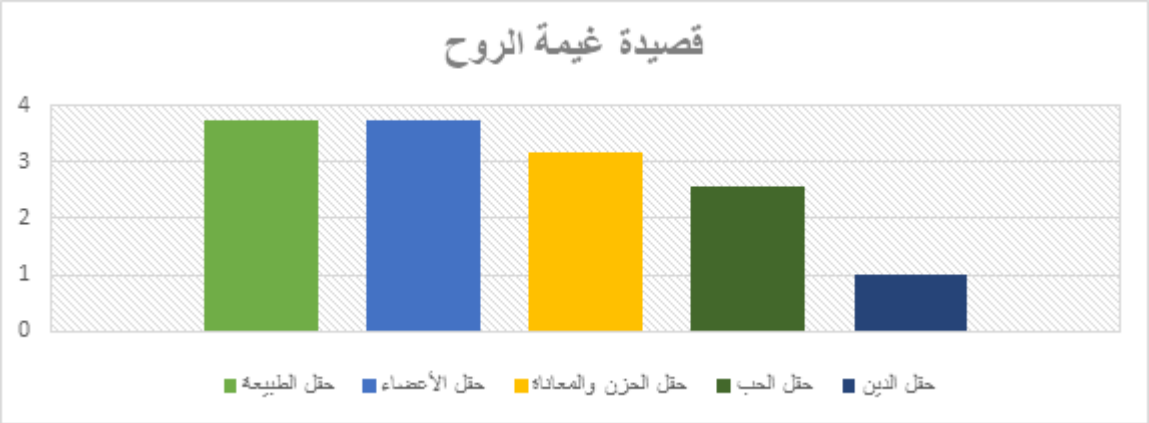
حملا وميلادا بكلّ عناء[3]

★بالنسبة لقصيدة "غيمة الروح":

[1] الديوان، ص17.

[2] الديوان، ص17.

[3] الديوان، ص18.



- هناك تقارب نسبي بين حقل الطبيعة وحقل الأعضاء وحقل الحزن والمعاناة في هذه القصيدة، وهذا يعكس نظرة الشاعر للوجود حيث لا يفصل الإنسان عن الطبيعة، بل يتفاعل معها على مستوى الجسد والمشاعر، فكما تتغير الطبيعة بين الربيع والخريف يتغير الإنسان بين الفرح والحزن، وهذا الدمج الذي خلقه العايد أضفى على بنيته الشعرية معنى عميقا يصل به لروح القارئ ويؤثر فيه، ونلتمس هذا في قوله:

رضيت بالهجر وهو النار في كبدي إذ صار وصلك منًّا والفؤاد صدِيَ[1]

- واحتل حقل الحب المرتبة الرابعة في قصيدة غيمة الروح، وهذه النسبة تشير إلى حضور الحب لكنه ليس متوهجا أو طاغيا، ما يعكس طبيعة القصيدة التي تميل إلى الطابع التأملي والحزين، مَثلُ هذا قوله:

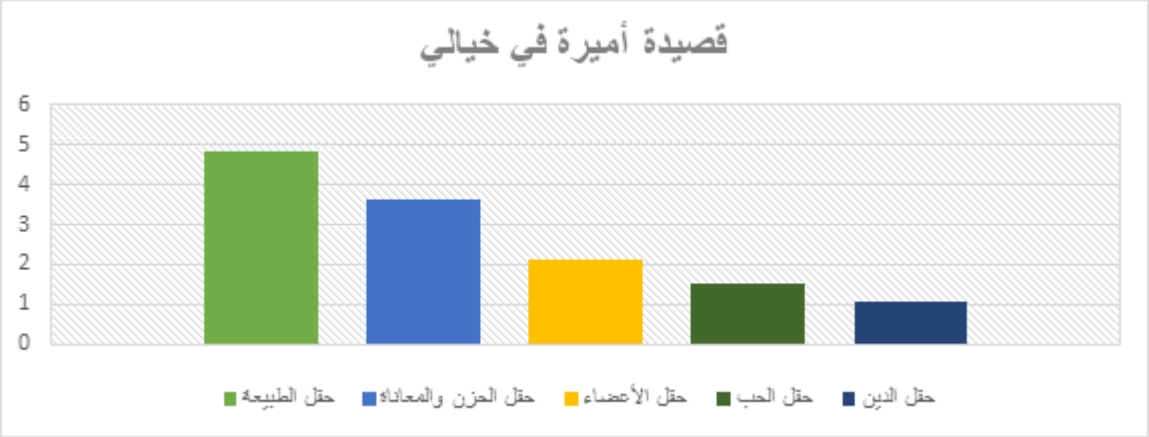
وشاهدي في الهوى فِكرٌ يشاغلني عن الرقادِ وجفنٌ بالدموع نَدِي [2]

- أما حقل الدين فهو يمثل الحد الأدنى في القصيدة، وهذا دال على أن الالفاظ الدينية حاضرة بشكل رمزي، ما يضفي على النص بعدا روحانيا خفيفا.

[1] الديوان، ص24.

[2] الديوان، ص27.

★بالنسبة لقصيدة "أميرة في خيالي":



- احتل حقل الطبيعة المرتبة الأولى في هذه القصيدة، حيث اعتمد الشاعر في تغنيه بجمال حبيبته على ألفاظ الطبيعة، ليعكس جمالها جسدا وروحا، بأسلوب يجعل القارئ يتصور جمال الحبيبة كظاهرة طبيعية تبعث الحياة والجمال في كلّ ما حولها، كالقمر وما له من جاذبية، وذاك في قوله:

أوصافُها كَمُلتْ سبحان مُبدعِها أبهَى من البدر في أضفى تَجلّيهِ[1]

- يلي هذا حقل الحزن والمعاناة، وروده بهذه النسبة بعد حقل الطبيعة يعكس بعدا إنسانيا ومؤثرا للنص، حيث يقلل من صورة الحب المثالية والمطلقة ويعكس تعقيد العاطفة البشرية، ونلمح هذا –مثلا–في قوله:

أبيتُ نهبًا لأفكارٍ تؤرقُني يلُفُّني مِن لَهِيبِ الشكّ داجِيهِ[2]

- وفي المرتبة الثالثة حقل الأعضاء، حيث استهلك الشاعر من ألفاظه حين وصفه لكيان الفتاة، وكذا في تجسيده للحزن وما له من آثار على جسد المرء.

[1] الديوان، ص35.

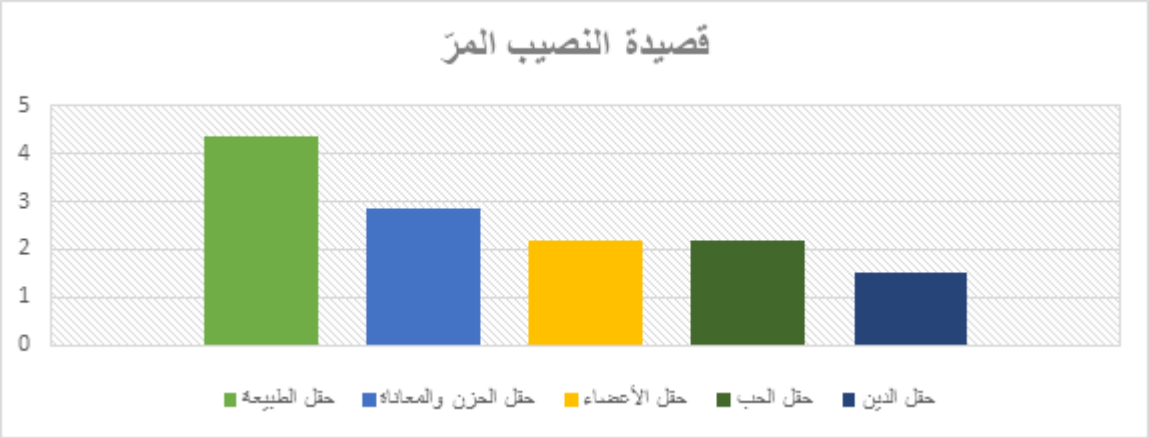
[2] الديوان، ص39.

- أما حقل الحب فيحتل المرتبة الرابعة في القصيدة، ما يوحي إلى أنّ الحب جميل يجمل صورة الحبيب للمحبوب، وإن كان تجربة قاسية تحمل المعاناة وغالبا ما تكون امتدادا للحزن، وهذا ما يجعل القصيدة عاطفية وعميقة تصور مشاعر الشاعر الصادقة، نحو:

صَفِيَّةٌ يَصطفِيها القلبُ لو كثرَت أمامهُ الرِيمُ يكفِيهَا وتَكفِيهِ[1]

- ونلمح حقل الدين بنسبة ضئيلة في قصيدة أميرة في خيالي، وذاك في سياق وصف الجمال وتقديسه كمظهر من مظاهر الإبداع الإلهي، وكذا تسليم الأمور للخالق القادر، وهذا كما في قوله: قَد كمَّل الله فيها كلَّ مَحمَدة[2]. وفي موضع آخر: والأمر للهِ حكمًا سوف يمضيهِ[3].

★بالنسبة لقصيدة "النصيب المرّ":



[1] الديوان، ص36.

[2] الديوان، ص37.

[3] الديوان، ص40.

- كذلك هنا يحتل حقل الطبيعة المرتبة الأولى، فالشاعر في قصيدة "النصيب المرّ" صور مكنونات القلب محاكيا بها الطبيعة، حيث جعل منها مرآة للمشاعر والأحاسيس المجردة، وجسدها بصورة ملموسة يراها القارئ ويتفاعل معها، كما في قوله:

داريتُ حبَّك بالآهات أكتُمها حتَّى تفجَرَّ كالبركان في الجبلِ[1]

- في حين نلاحظ تقاربا نسبيا بين حقل الحب وحقل الحزن والمعاناة وحقل الأعضاء، وذاك في تعبير الشاعر عن الحب وما جاء معه من حزن ومعاناة داخلية بدت على الجسد، مثلا في قوله:

أدورُ أبحثُ عن كفّيكَ أملؤهَا فيذبُلُ الوردُ في كفّي فيحزن لي [2]

- والنسبة الأقل يحتلها حقل الدين، حيث أبرز الشاعر نزعته الدينية، في تسليمه للنصيب والقدر، كما في البيت الآتي:

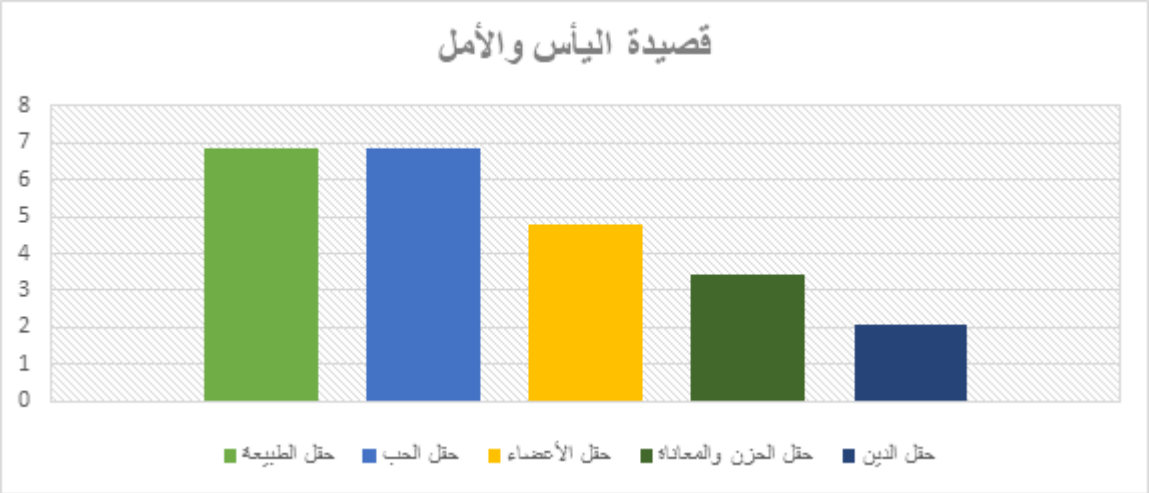
قد قدر اللهُ أن لا يومَ يَجمعُنا هذا النصيب ولا تُجدي به حِيلِي[3]

★بالنسبة لقصيدة "اليأس والأمل":

[1] الديوان، ص45.

[2] الديوان، ص43.

[3] الديوان، ص45.



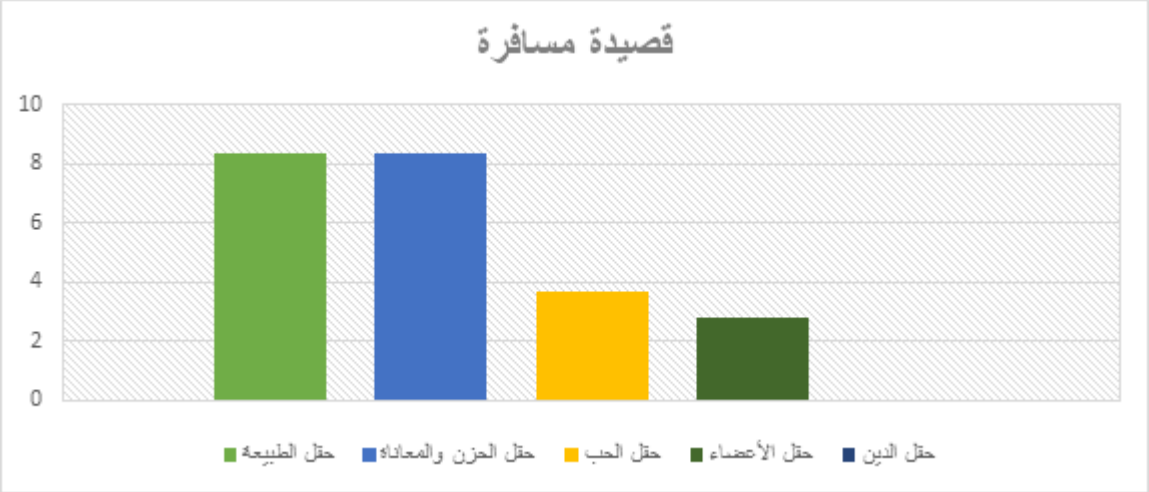
- يحتل حقلي الطبيعة والحب الصدارة بنسبة متساوية، وذاك لمزج الشاعر بينهما في تعبيره عن الحب وما يلحقه من يأس وأمل، فالطبيعة القاسية مَثَل بها اليأس، كما في قوله: هل يعرف اللينَ قلبٌ قُدّ من حجرِ[1]. في حين مثل الأمل والحب بالطبيعة المشرقة، نحو قوله: وهل نناغي طيور السعدِ من طرب[2]. وكأنه ربط بين المشاعر الداخلية والمحيط الطبيعي ليعكس نظرة فلسفية تأملية تأثر حتما في القارئ وتجعله ينغمس في سياق النص.

- يليهما حقلي الأعضاء والحزن والمعاناة بنسبة متقاربة، ما يعكس تأثير المشاعر العاطفية على الجسد، ويجسد الألم النفسي بطريقة حسية وواقعية، يلمحها القارئ بين أبيات القصيدة، مثل ذاك قوله: فهل تلينُ قُلوبٌ بَعدَ قَسوَتِهَا.[3]

- في حين يمثل حقل الدين النسبة الأقل في القصيدة، حيث إن الشاعر في آخر المطاف لجأ إلى الله بحثا عن الأمل والسكون، كما في قوله: الأمرُ للهِ يَقضِي وَفقَ حِكمتهِ.[4]

[1] الديوان، ص71.
[2] الديوان، ص72.
[3] الديوان، ص71.
[4] الديوان، ص72.

★بالنسبة لقصيدة "مسافرة":



- احتل حقلا الطبيعة والحزن المرتبة الأولى في قصيدة مسافرة، حيث إن الشاعر صور رحلة حبيبته من خلال معالم الطبيعة، كقوله:

وَرَكِبتِ في عُرض البِحار سفينةً مخرتْ عُبابَ المَوجِ كالثعبانِ.[1]

ووصف مشاعر الحزن التي تجتاحه إثر هذه الرحلة، والتي خلفت فيه ألم البعد والفراق، وذلك في قوله: يَلتاعُ من بُعدٍ ومن حَرٍّ كمَا عَانى اليتيمُ مَرارَةَ الحِرمانِ.[2]

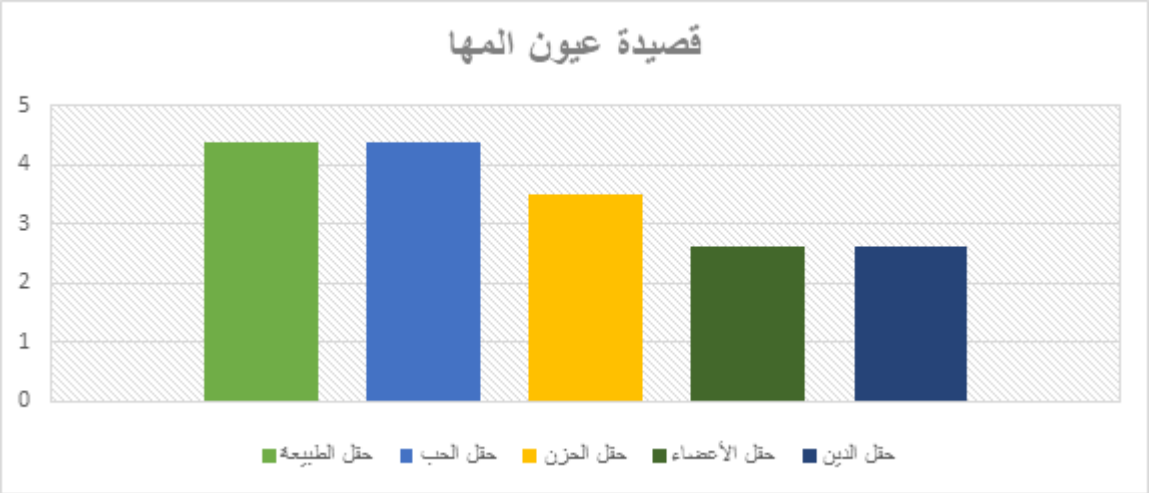
- ثم يليه حقلي الحب والأعضاء بنسبة متقاربة، فقد عبر الشاعر عن حبه الشديد وكيف أثر فيه بطريقة محسوسة، ومدى تجسد هذا الأثر على كيانه. مثل ذلك قوله:

فإذا انتعشت من النسائم ساعةً فتذكري قلبًا بئيس الشانِ[3].

[1] الديوان، ص94.
[2] الديوان، ص94.
[3] الديوان، ص94.

- في حين يغيب حقل الدين في قصيدة مسافرة، وذاك لأن الشاعر ركز على تصويره مدى تأثير بُعد حبيبته عليه، ونقل معاناته جراء الفراق.

★بالنسبة لقصيدة "عيون المها":



- في المرتبة الأولى حقلا الطبيعة والحب، حيث إنّ الشاعر في قصيدته هذه شبه عيون الحبيبة بعيون المها المميزة والجميلة، فتغنى بها مستعينا بألفاظ الطبيعة، ليصورها بأجمل صورة قد يتخيلها القارئ، وذلك إفصاحا منه عن حبه، متغنيا بجمال عيون حبيبته ومدى تأثيرها عليه وضعفه أمامها، كما في قوله:

عيون المها بين العشيَّة والفجر رمين شهابًا أشعل النار في صدري .[1]

- ثم حقل الحزن والمعاناة في المرتبة الثالثة، وذاك في استدراك الشاعر للمعاناة التي تواجهه جراء حبه الشديد، وضعفه أمام عيون الحبيبة، مثلا في قوله:

فويح الذي أهوى صريعا بحبّها وأبدلَ حلوَ العيش بالعَلقمِ المرّ [2]

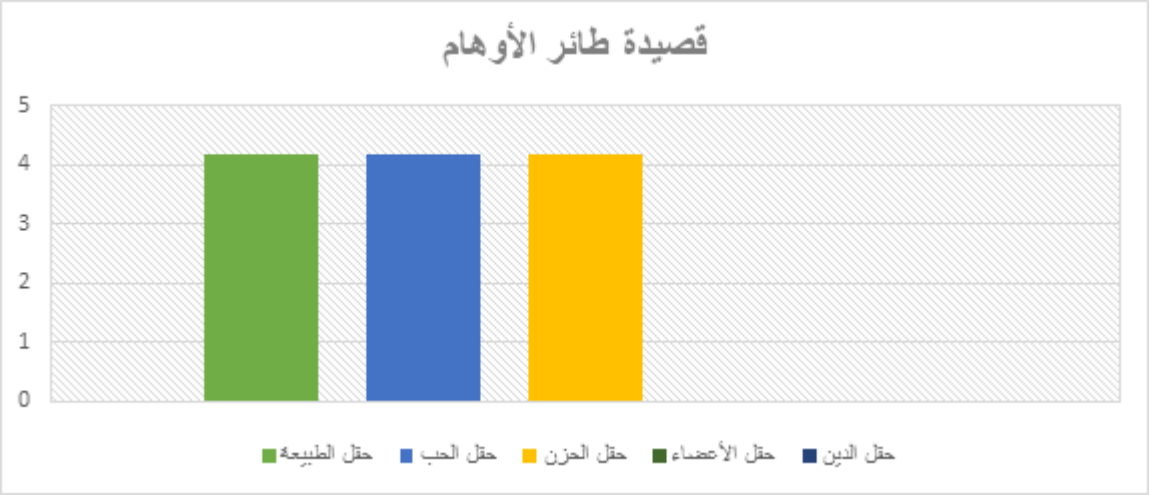
[1] الديوان، ص114.

[2] الديوان، الصفحة نفسها.

- يلي هذا حقلا الأعضاء والدين بنسبة متساوية في القصيدة، وذلك حين وصفه لعيون حبيبته وذكره مدى تأثيرها عليه حدَّ تجلي ذاك في جسده، ومثال هذا قوله:

رمينَ شهابًا أشعلَ النارَ في صدري[1]. وبانت ألفاظه الدينية في دعواه لتخطي انتكاسات الحب، كقوله: ويبقى رجاء الله لو ضاق مأملٌ.[2]

★بالنسبة لقصيدة "طائر الأوهام":



- احتل كل من حقل الطبيعة وحقل الحب بالإضافة إلى حقل الحزن المرتبة الأولى في قصيدة طائر الأوهام بنسبة متساوية، حيث جعل الشاعر حقل الطبيعة إطارا رمزيا قويا يعكس رحلة الإنسان المتشبث بالوهم، وكذا رمزا لضياع الفرص والأحلام، كما في قوله:

ويمضي العمرُ والأزهار تَذوي ويورثُها الزمانُ خَوًى ويُبْسا.[3]

[1] الديوان، ص114.

[2] الديوان، ص115.

[3] الديوان، ص116.

والحب في هذه القصيدة ليس ذلك الحب الرومانسي، بل يظهر في هيئة مشاعر عاطفية متعلقة بالوهم والعناد، والتوق للأمان العاطفي، مثل قوله:

ويحملها العناد إلى الشواطي لتفرح إن رأت سفنا ومرسى [1]

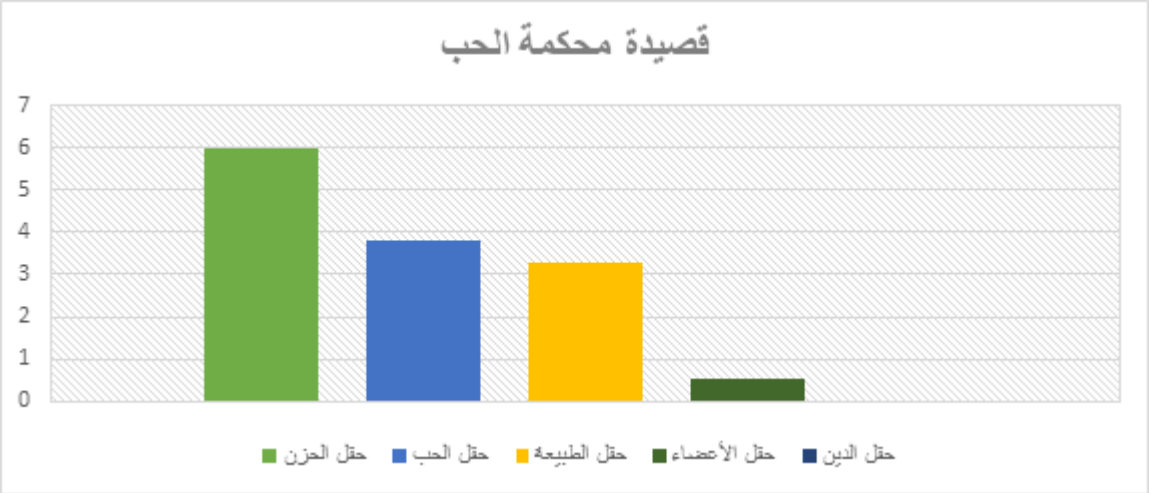
وهذه المشاعر التي تتغذى بالوهم والعناد، في آخر المطاف تورث ندما وخسارة، وخيبة لطالما كانت آخرة كل شخص متوهم وعنيد، ويظهر هذا في قوله:

وينذُبُ حظَّهُ سرًا وجهرًا ويصفقُ حسرةً بالخمسِ خَمسا.[2]

ومثل هذا التمثيل والربط بين الحقول، يولد طابعا تأمليا في ذهن القارئ، حيث يستقرئ المعاناة التي خطها الشاعر من خلال معالم الطبيعة التي جعلها مرآة تعكس المشاعر.

- في حين يغيب حقلا الأعضاء والدين في قصيدة طائر الأوهام.

★بالنسبة لقصيدة "محكمة الحب" :



[1] الديوان، ص116.

[2] الديوان، ص116.

- احتل حقل الحزن المرتبة الأولى في قصيدة محكمة الحب، حيث أقر الشاعر أن بعد الحب والعشق خبايا ومواجع، وذاك في قوله –مثلا–:

وقلَّبتُ المواجع فيه دهرا وما أخفيت في جنبيَّ غدرا.[1]

- وفي المرتبة الثانية حقل الحب، فالشاعر في قصيدته هاته يحاكي حبيبته ويدعوها للإقرار بحبها الذي هو ظاهر وإن ادعت عكسه، وذلك في قوله:

تحب أميرتي والحبُّ فيها عميق ضاربٌ في العمقِ غورًا.[2]

- ويحتل حقل الطبيعة المرتبة الثالثة في القصيدة، ويظهر حين أكد الشاعر أن حبيبته محبة له بأسلوب محاك للطبيعة، نحو قوله:

فأنت غريقة والبحر بحري حوى صدفا ومرجانا وَدُرّا.[3]

- ورابعا حقل الأعضاء بنسبة طفيفة، وذاك حين نفى الشاعر عن نفسه الغدر، في قوله:

وما أخفيت في جنبيَّ غدرا.[4]

- في حين يغيب حقل الدين في قصيدة محكمة الحب.

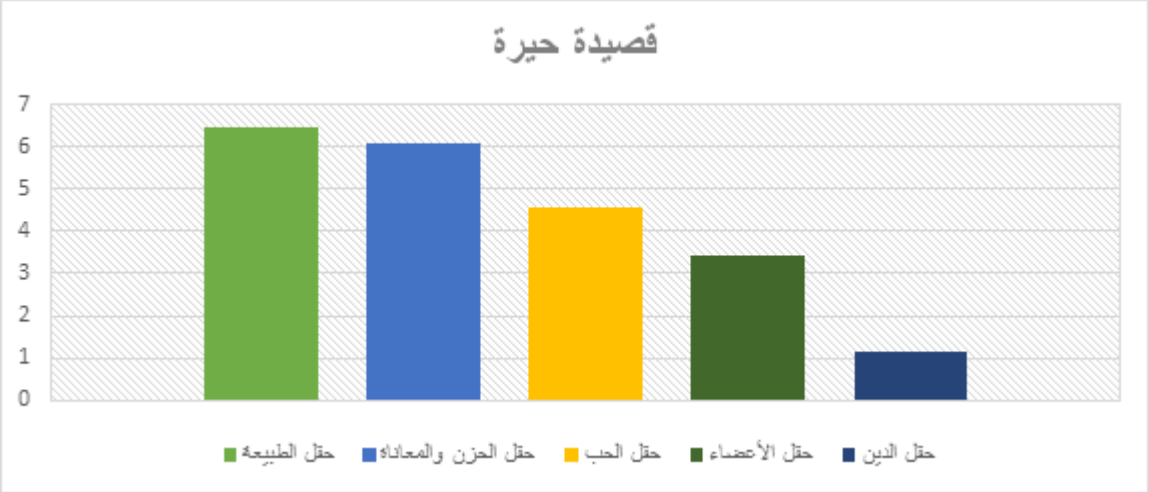
[1] الديوان، ص117.

[2] الديوان، ص117.

[3] الديوان، ص 118.

[4] الديوان، ص117.

★بالنسبة لقصيدة "حيرة":



- احتل حقل الطبيعة الصدارة في هذه القصيدة، حيث استهلك من ألفاظه حين وَصفِهِ لحبيبته، وحبه لها، ومثال على هذا قوله:

بسومةٌ كانبلاجِ الصبحِ طلعتُها فريدة كانفرادِ الشمسِ في الأفقِ.[1]

- يليه حقل الحزن، حيث إنّ الشاعر أفصح عن خوفه من جراح الحب، وعن تردده وجهله لحقيقة مشاعره، ويمكن أن نتأمل هذا في قوله:

وإنّ لي في الهوى نفسًا تنازعنِي تحيا التردّدَ بين الحِلْمِ والنَزَقِ.[2]

- وفي المرتبة الثالثة حقل الحب، فقد عبر الشاعر عن تحيّره في شأن حبه ومشاعره، وهذا يبدو جليا في قوله:

أحبُّ لا لست أدري كيف أعشقُها ولم أَرَ الحسنَ والياقوت في العنقِ.[3]

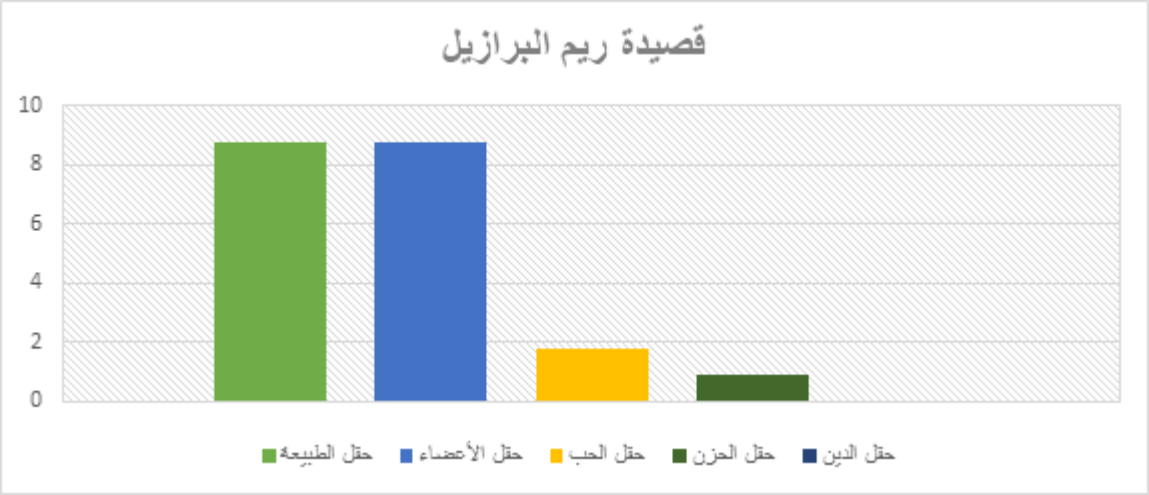
[1] الديوان، ص122.
[2] الديوان، ص124.
[3] الديوان، ص124.

- أما حقل الأعضاء فيحتل المرتبة الرابعة، حيث استخدمه الشاعر للتعبير عن حيرته بشكل غير مباشر، كما في قوله:

هل تعشقُ الأذنُ مثلَ العين أَنْ سَمعتْ شدوًا تأنَّقَ مثلَ العِقدِ للعُنقِ.[1]

- وظهر حقل الدين في القصيدة بنسبة أدنى.

★بالنسبة لقصيدة "ريم البرازيل":



- احتل حقلا الطبيعة والأعضاء الصدارة بنسب متساوية في قصيدة ريم البرازيل، حيث إن الشاعر تغزل بجمال الفتاة من خلال مزيج بين الطبيعة والتوصيف الجسدي، ما يضفي على القصيدة طابعا حسيا وتشكيليا جميلا، ومثال على هذا قوله:

وجهٌ وعينٌ وأنفٌ جلَّ خالقها كأنّها شعلةٌ في وسط قنديلِ.[2]

[1] الديوان، ص123.

[2] الديوان، ص128.

- ثم يليهما حقل الحب وذاك في وصف الشاعر لجمال فتاة البرازيل وتأثره بها، حيث يتجلى هذا في قوله: تركت قلبي وعقلي في البرازيل.[1]
- ثم وبنسبة ضئيلة يليه حقل الحزن، في حين يغيب حقل الدين في قصيدة ريم البرازيل.

ثانيا: الرمز الشعري لدى صالح العايد –الرمز الطبيعي–:

بعد التحليل السابق للحقول الدلالية المنتقاة من القصائد (العينة)، نجد أن حقل الطبيعة اتخذ الصدارة في كل القصائد (إلا قصيدة " محكمة الحب " التي تصدرها حقل الحزن)، وهذا يدل على أن الشاعر متأثر بالطبيعة كمصدر إلهام له، كما يرى فيها انعكاسا لمشاعره، فغلبت ألفاظ الطبيعة في بنية شعره.

وحين تتبع هذه الألفاظ في مواضعها المتعددة والمختلفة، في النصوص الشعرية، تبدو لنا في الوهلة الأولى سهلة الفهم والتناول، لكن مع القراءة المتعمقة نجد وراء هذه البساطة معان عميقة تتطلب من القارئ تأملا لغويا وسياقيا للوصول لها.

هذا و «إذا كانت اللغة الشعرية هي لغة المجاز، فإنها أيضا لغة الرمز. ذلك لأن مساحة الرمز في الشعر واسعة وآفاقه رحبة وطاقته الإيحائية كثيفة»[2] وبما أن الرمز الطبيعي هو الأكثر تواترا في تشكيلة شعر صالح العايد، سنعمل على دراسته بالتحديد. فماذا نقصد إذا بالرمز الطبيعي؟ وما الرموز الطبيعية المختلفة التي وظفها شاعر ديوان " غيمة الروح "؟

[1] الديوان، ص128.

[2] رشيدة أغبال، "الرمز الشعري لدى محمود درويش –الرمز الطبيعي–"، مجلة العلامات، العدد 26، المغرب، 1/04/2006، ص 149.

1-مفهوم الرمز الشعري:

1-1-الرمز لغة:

جاء في القاموس المحيط: «الرّمز، ويضمُّ ويُحَرَّكُ: الإشارةُ، أو الإيماءُ بالشَّفتينِ أو العَينينِ أو الحاجبينِ أو الفَمِ أو اليَدِ أو اللسانِ، يَرمُزُ ويَرمِزُ»[1]، يتبين من هذا القول أنّ الرمز هو الهمس وتحريك الحواس، أي الإشارة والإيماء.

أما في المعجم الوسيط: «(الرَّمزُ)، الإيماء والإشارة والعلامة، و (في علم البيان) الكنايَة الخفيَّة، (ج) رُمُوزٌ»[2]. كذلك جاء الرمز هنا بمعنى الإشارة والإيماء، بالإضافة إلى أنّه كناية خفية أي أنّه يحمل معنى كنائي غير واضح أو يصعب إدراكه إلا بعد تأمل دقيق.

1-2-الرمز اصطلاحا:

الرمز هو استخدام مصطلحات بغير دلالتها المتعارف عليها، أي تحميلها معنى غير معناها الأصلي، بعبارة أخرى الرمز هو «كل ما يحلُّ مَحَلَّ شيء آخر في الدّلالة عليه لا بطريق المطابقة التامة وإنما بالإيحاء أو بوجود علاقة عَرضية أو مُتعارف عليها، وعادة يكون الرمز

بهذا المعنى ملموسا يحل محل المجرد...وهناك وجه أكثر تعقيدا للرمز هو الشيء الملموس الذي يوحي عن طريق تداعي المعاني إلى ملموس أو مجرد كغروب الشمس مثلا الذي قد يدعو إلى التفكير في حالات الضعف والسكينة والشيخوخة».[3]

---

[1] محمد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ص 512، مادة (ر م ز).

[2] مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ص 372، مادة (ر م ز).

[3] مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1974، ص 181.

كما جاء في كتاب غنيمي هلال أنّ «معناه الإيحاء، أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالتها الوضعية. والرمز هو الصلة بين الذات والأشياء بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية، لا عن طريق التسمية والتصريح» [1].

فالكاتب حين تعجز اللغة العادية عن حمل فكره يلجأ إلى استخدام الرمز. وتختلف استخدامات الرموز من شخص لآخر، وحسب الحالات النفسية لمستخدمها، وكذا بحسب زوايا النظر المختلفة منها إيجابية وأخرى سلبية، فمثلا هناك من يستخدم القمر كرمز للجمال، وهناك من يجعله رمزا للوحدة.

والرمز الشعري تعبير جمالي، يلجأ إليه الشعراء للتعبير عن فكرهم ومشاعرهم، يظهر وبكثرة في لغة الشعر التي وإن صح التعبير هي لغة خاصة، يتميز بها الشاعر، فمن خلال توظيفه للرموز «تتجلى فطنته وذكائه اللغوي، وقدرته على التعبير عن المعاني وتصويرها، وكذا تعكس نضج تجربته الشعرية وتفكيره العميق»[2].

والرمز قبل كل شيء لفظة تحمل دلالة ثابتة، يستحضرها الشاعر دون تجريدها من معناها الأصلي، مع إلباسها معنى إضافي في سياق معين، ومن هنا يتولد السؤال «كيف يتحول الرمز اللغوي إلى رمز شعري؟ ذلك حين تكتسب الكلمة على قلم الشاعر أبعادها الجديدة، فتصبح قادرة على الإيحاء بالحالات المعنوية التجريدية، فتفقد من ثم محدوديتها في أداء المعاني المتفق عليها،

[1] محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط 9، 2008، ص 315.

[2] ينظر، الحبيب عبيدات، " تجليات الرمز ودلالته في ديوان "صحوة الغيم" للشاعر عبد الله العشي "، مجلة النص، جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي، العدد 2، المجلد 6، الجزائر، 2020، ص 106.

ويكون ذلك بتعديل المعنى وتوسيعه نتيجة تفاعل الرمز في السياق الشعري، فَتُّحمَلُ الكلمة معنى ذاتيا وخاصا يخلق صورة تعبيرية رمزية»[1].

هذا وتختلف استخدامات الرمز من شاعر لأخر، كما تختلف رمزية الكلمة الواحدة باختلاف سياقات ورودها. والرمز الشعري إضافة موفقة –إن حسن استخدامه–للشعر حيث يقوي عنصر التأثير في القارئ، وكذا يزيد الشعر جمالا ورقة.

2–الرمز الطبيعي:

هو استخدام لمصطلحات معالم الطبيعة، بمعان عميقة مرتبطة بتجارب دنيوية أو تأملات وتخيلات بعيدة كل البعد عن الواقع.

والرمز الطبيعي «أحد أهم عناصر التصوير الرمزي، وهو شكل يبرز رؤية الشاعر الخاصة تجاه الوجود، ويعمل على تخصيبها، كما أنّه يُمكن الشاعر من استنباط التجارب الحياتية، ويمنحه القدرة على استكناه المعاني استكناها عميقا، مما يضفي على إبداعه نوعا من الخصوصية والتفرد... فالشاعر لا ينظر إلى الطبيعة على أنّها شيء مادي منفصل عنه وإنما يراها امتدادا لكيانه، تتغذى من تجربته. زيادة على ما تضفيه الأبعاد النفسية على الرمز من خصوصية يلعب السياق أيضا دورا أساسيا في إذكاء إيحائيته»[2].

ومن هنا سننتقل إلى استحضار بعض الرموز الطبيعية التي استعان بها الشاعر صالح العايد":

---

[1] ينظر، مصطفى السعداني، التصوير الفني في شعر محمود حسن اسماعيل، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، د ط، 1977، ص 145–146.

[2] المرجع نفسه، ص 149

2-1-رمزية البحر:

البحر أحد العناصر الطبيعية التي كثر ظهورها في النص الشعري، فالشاعر وظفه في سياقات عدة، وبأسلوب جميل يعكس معان متعددة نابضة بالأحاسيس، حيث إنّ «للبحر رونقا يشد الناس كبارا وصغارا، وهو للشعراء خاصة مكان ذو فضاء إشعاعي رمزي ثريّ الملامح والدلالات، في نظرتهم للبحر حيث يلجؤون إليه، فبعضهم يتخذه صديقا يبثهُ الهمومَ.»[1]

وعلاقة البحر بصالح العايد أشبه بجسر للإفصاح عن خبايا النفس من حب وخيبات ومخاوف، مثل قصيدة "غيمة الروح" جعل فيها البحر رمزا للأماني الخائبة، وذلك في قوله:

بعض الأمانّي أزهار بلا ثمر أو لُجَّة البحرِ ما فيها سوى الزبدِ [2]

ففي هذا البيت استخدم الشاعر رمز البحر للتعبير عن الأماني الوهمية التي لا ثمر لها، وذاك بتشبيهها بامتداد البحر الواسع الذي يبدو عظيما، لكنه في النهاية لا يُخلف إلّا الزبد خفيف، سريع التلاشي وبلا نفع، تماما كالأماني التي تبدو عظيمة لكنها في النهاية مجرد خيبة أمل.

وفي موضع آخر – قصيدة "أميرة في خيالي"– ورد البحر في قوله:

وراكبُ البحرِ والأمواج عاتيةٌ كراكبِ الليثِ تنعاهُ النَواعِيهِ[3]

فهنا صور الشاعر صورة جريئة للمخاطرة التي تكون أشبه بالانتحار، فمن يدخل البحر وأمواجه هائجة، كمن يركب على أسد مصيره الهلاك يبكيه الناس حتى قبل موته، وعلى هذا فالبحر في هذا البيت رمز للخطر والهلاك.

---

[1] خضر محمد، أبو جحجوح، "تجليات رمز البحر في الشعر الفلسطيني المعاصر"، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، كلية الآداب– قسم اللغة العربية الجامعة الإسلامية – غزة، العدد 38، المجلد 5، لبنان، 2018، ص 9

[2] الديوان، ص28.

[3] الديوان، ص39.

وكذلك ورد لفظ البحر في قصيدة "مسافرة "، في قوله:

وركبتِ في عرض البحار سفينةٌ مخرت عُبابَ الموجِ كالثعبان[1]

الشاعر هنا حمل البحار رمزية البعد والفراق والانفصال، في سياق ابتعاد ومغادرة الحبيبةِ له.

وفي قصيدة "محكمة الحب" نجد أن الشاعر انزاح عن طابع الشؤم والخطر، وربط البحر بالحب الشديد والجميل، وهذا يدل على براعة الشاعر في استخدام الرموز، وقدرته على التلاعب بدلائلها الإيحائية. حيث قال:

فأنتِ غريقةٌ والبحرُ بحري حوى صَدفًا ومُرجانًا ودُرّا[2]

مُؤكدا لحبيبته أنها تحب وبعمق، وأنه كالبحر وهي فيه غريقة، وأكد جمال هذا الحب حين شبه الحب بالبحر الذي يحوي المرجان واللؤلؤ.

2-2-رمزية الماء:

يحضر الماء بدلالات متعددة في ديوان غيمة الروح، كيف لا؟ وهو أهم ظاهرة طبيعية في حياة البشرية، كلي القدرة، به تتحقق الحياة وبغيابه تندثر.

وقد قال فيه عزّ وجلّ: ﴿أولم ير الذين كفروا أن السموات والأرض كانتا رتقا ففتقناهما وجعلنا من الماء كل شيء حيا أفلا يومنون﴾[الأنبياء:30] وعلى هذه المكانة والأهمية التي اكتساها في الكون، «شكلت موضوعة الماء رمزا شعريا خصبا، وظفه الشعراء العرب قديما وحديثا، فلا تكاد تخلو تجربة شاعر عربي من الماء ورمزيته المتعددة، واستحضاره في التعبير عن أحاسيس

[1] الديوان، ص94.

[2] الديوان، ص118.

مختلفة ... والشاعر حين يتلقف هذا الماء السماوي المقدس بوجدانه يصيّره صورا شعرية غاية في الجمال يرسمها بإتقان على جدران القصيدة».[1]

ويبرز هذا العنصر في المتن الشعري للشاعر "صالح العايد" في مواضع كثيرة وبتأويلات متعددة، يتناقل فيها بسلاسة، فمثلا في قصيدة "ديوان شعري"،

يقول الشاعر:

فَتحومُ حولكَ فاتناتٌ خُرَّدٌ مثلُ الحمام تَحومُ حولَ الماءِ[2]

الماء في قوله يحمل دلالة أوسع من وظيفته الطبيعية، حيث يرمز إلى الجاذبية والحيوية والمصدر الذي لا غنى عنه. وبهذا يكون قد ألبس الماء رمزية الجاذبية، كما الشاعر الذي يجذب الفاتنات.

وتتقلب رمزية الماء حسب الحالات الشعورية للشاعر، من قول لأخر، حيث جاء في قصيدة "غيمة الروح" بقوله:

ظمئتُ والماءُ قد فاضَت مناهلهُ لكن تحَّيرتُ لم أَصْدُر ولم أَرِدِ[3]

فالماء هنا يرمز إلى الفرصة المتاحة، لكن غير المستغلة بفعل التردد والحيرة.

وفي موضع أخر –من قصيدة أميرة في خيالي–قال:

واليأس راحة من سُدَّت مذاهبهُ كالماء يغمرُ جَمرَ النارِ يُطفيهِ[4]

---

[1] رشيدة العامري، "رمزية الماء في شعر عبد الحميد شكيّل"، مجلة إشكالات في اللغة والآداب، جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة، العدد 1، المجلد 12، الجزائر، 2023، ص237–238.

[2] الديوان، ص17.

[3] الديوان، ص24.

[4] الديوان، ص41.

في هذا البيت معنى عميق، ومغزى حيث إن الشاعر يبين أن اليأس راحة وخلاص لمن سدت أمامه الطرق، وأنّه وسيلة لإنهاء العذاب النفسي، مثلما يطفئ الماء جمر النار، فيريحها من الاشتعال والاحتراق، فهو أشبه بدعوة لتقبل الواقع عند استحالة التغيير. وعلى هذا يمكن القول إن الماء هنا يرمز إلى الخلاص ونهاية المعاناة.

كذلك ورد عنصر الماء في قصيدة "النصيب المرّ"، كرمز للرخاء، في سياق يُبرز فيه الشاعر التفاوت بين من ينعم بالراحة ومن يقاسي الألم، وذاك في قوله:

وإنّ من يدهُ في الماءِ ليس كمن مثلي يداهُ بجمرِ النارِ وآ ثَكِلِي [1]

حيث جعل هذه المشاعر في صورة يلمحها القارئ وذاك حين جسد الألم بصورة اليد على جمر النار، والراحة بمن يده في الماء.

وفي قصيدة "حيرة"، قال الشاعر:

أخشى على قلبي المجروح يعشقُها والماء يُهجرُ حِينًا خِيفةَ الشَرَقِ [2]

فالشاعر هنا استخدم الماء ليعبر عن عاطفته وأن بعض المشاعر تهجر وتكبت، خوفا من عواقبها، تماما كما قد يمتنع الشخص عن شرب الماء خوفا من الاختناق به، وبهذا جعل الماء في هذا السياق يرمز إلى الحب والعاطفة.

[1] الديوان، ص44.

[2] الديوان، ص123.

2-3-رمزية الغيمة:

الغيمة كائن سماوي، ولوحة طبيعية ساحرة، تجمع بين الرقة والجمال، تبدو لامعة في السماء تتناقل في محيطها كما الفراشة من هنا لهناك، تؤثر في روح متأملها، فيتناقل كما هي من عالم الواقع للخيال.

وتختلف نظرة الناس عامة والشعراء خاصة للغيوم باختلاف حالاتهم النفسية، فكلٌ يربطها بما فيه. وعلى هذا صارت «الغيمة ذات طاقة عالية في الأداء الشعري، واتجه الشاعر في القصيدة الحديثة، إلى الرمز الذي توفره دلالات الغيمة، وقام على استعارتها من سياقها، والتعكز عليها، واستخدام ظلالها، ليعكس من خلالها مزاجه وقناعاته وفلسفته وأحزانه» [1]

أما الغيمة في ديوان الشاعر صالح العايد، فقد جاءت في أكثر من موضع، محملاً إيَّاها بدل الغيث حبه وهمومه وحتى أمله وشعره، وهذا ما تبدو عليه صورة الغيمة في قصيدة "غيمة الروح"، فمثلا في قوله:

يا غيمةَ الروحِ مهما شَحَّ هاطلهَا يومًا ستمطرُ تَحنانًا على كَبِدي[2]

يصور الشاعر في هذا البيت، حبيبته على أنها "غيمة الروح"، ويخاطبها قائلا إنه مهما تأخر الوصل، فهي كالغيم مهما تأخرت إلاّ أنها ستمطر يوما، فالبيت يعكس صبر وأمل الشاعر، وتفاؤله بعودة الحب يوما ما، وعلى هذا فإنّ الغيمة هنا ترمز إلى الحبيبة.

كما عاد الشاعر إلى هذه الرمزية في أكثر من بيت في قصيدته هذه، حيث قال كذلك:

[1] ينظر، يحيى البطاط، "الغيمة"، مجلة القافلة، عدد 5، مجلد 65، السعودية، 2016، ص 95-96.

[2] الديوان، ص24.

يا غيمة في سماها زانَ منظرها وجلَّ مخبرُها عن نقدِ منتقدِ [1]

مؤكدا على جمال الحبيبة، وتألقها كما تألق الغيوم في السماء، وكذا سمو جوهرها بحيث لا يمكن لأحد أن ينتقدها.

وفي موضع أخر قال:

نضدتُهُ غيمةً فَانهلَّ وابلُها شِعرًا تدفَّقَ كَالشلاَّل مِن صُعُدِ [2]

في هذا البيت، يستمر الشاعر في استخدام الغيمة كرمز، لكنه هذه المرة يربطها بالشعر، حيث شبهه بالغيمة التي تمطر بغزارة، ويوحي أن شعره انهمر كشلال متدفق، ما يعكس قوة الإحساس واندفاع الكلمات دون تكلف أو تصنع، وهذا يدل على عفوية الإبداع الشعري وصدقه.

أما في قصيدة " النصيب المرّ "، فقد جاءت الغيمة في شعره لتعكس المشاعر المتراكمة التي انهمرت كما تنهمر الأمطار من الغيوم المثقلة بالماء، وذاك حين قوله:

أو غيمةٌ أرسلت من ودقِها ثُعلاً في البحرِ..آه على ما انهلَّ بالثُعَلِ. [3]

حيث عبر الشاعر عن شوقه لمشاعر حبيبته التي انهمرت وسالت بغزارة.

2-4- رمزية النار:

النار عنصر طبيعي ذو وجهين، وجه يمدّ الحياة ويُسهلها على البشر، وآخر يدمرها. فهي مفيدة وخطيرة، تُدفي وتحرق، مصدر للأمان وكذلك للخوف.

[1] الديوان، ص26.

[2] الديوان، ص30.

[3] الديوان، ص44.

ولتعدد تأويلاتها ودلالاتها، صارت صورة رمزية يستغلها الشعراء في رسم قصائدهم، وينقلون بها مشاعرهم، «فالنار من أهم عناصر الطبيعة الأكثر تأثيرا في الفكر الإنساني وفي الإبداع الفني عبر العصور، حيث إن النار المادية رمز طبيعي تقابله في ذات الشاعر نار معنوية تدفعه إلى الاحتراق بنار الكتابة» .[1]

والنار عند صالح العايد عنصر يعكس به مشاعره ومكنونات صدره، التي يصعب الإفصاح عنها، لكنه صورها بالنار ليعكسها في صورة أقرب للواقع، كي تبدو للقارئ ويسهل عليه إدراكها. ومن النماذج الشعرية التي وظف فيها الشاعر لفظة النار، نجد:

في قصيدة " غيمة الروح "، حيث قال:

رضيتُ بالهجرِ وهو النارُ في كبدِي إذ صارَ وَصلكِ مَنًّا والفؤادُ صدِي[2]

الشاعر في هذا البيت، يتحدث عن معاناته جراء الحب، وأنّه اختار البعد رغم الألم الذي يلحقه، لأنّ الوصال أصبح مشوبا بالمَنّ والتفضّل. فجاء بلفظة النار في هذا البيت كرمز لمعاناته وألمه.

وبنفس الوتيرة نجده استخدم لفظة النار في موضع أخر، وذاك في قصيدة "أميرة في خيالي"، حين قال:

واليأس رَاحةُ مَن سُدَّت مذَاهِبهُ كالماءِ يَغمرُ جَمرَ النارِ يُطفِيهِ[3]

[1] ينظر: أحمد سعود، "مدارات رمز النار في الشعر الجزائري المعاصر"، مجلة جسور المعرفة، جامعة العربي التبسي، العدد 3، المجلد 6، الجزائر، 2020، ص 43.

[2] الديوان، ص24.

[3] الديوان، ص41.

حيث ترمز لفظة النار كذلك في هذا البيت، للمعاناة والألم العاطفي، فالشاعر يعبر عن ألامه واستسلامه، فجعل اليأس في مكانة المُخلّص لأنّه يحرره من التعلق والتوقعات المؤلمة.

أما في قصيدة " النصيب المرّ"، فقد قال فيها:

قَالَت وقَالَت...ونارُ الصمت تُحرقني والريحُ تُضرمُ ما في الصَدرِ من شُعَلِ [1]

نجد في هذا البيت أنّ لفظة النار مقترنة بمعنى الألم العاطفي أيضا، حيث إنّ الشاعر عبر عن حالة من الألم الذي يتولد عن الكتمان والصمت.

وبعيدا عن الألم والمعاناة، نجده في قصيدة " عيون المها "، قال:

عُيونُ المَهَا بينَ العشيَّةِ والفَجرِ رَمَينَ شِهابًا أَشعَلَ النَارَ في صَدرِي[2]

فالشاعر هنا يصور قوة نظرات حبيبته الجميلة والفاتنة، كأنّها شُهُبٌ أشعلت نار الحب في صدره. فجعل النار في هذا السياق رمزا للحب والافتتان العاطفي.

في الختام، لنا القول إن الشاعر صالح العايد في ديوانه "غيمة الروح"، اعتمد معجما شعريا متنوعا، ليبوح بما في قلبه من مشاعر وأحاسيس. كما تنوعت الحقول الدلالية في نصه الشعري وكثرت رموزه الشعرية وبالأخص الرمز الطبيعي، التي رسم بها صورا خيالية تعبر بطريقة ما عن الواقع، حيث يلتمسها القارئ كلما تنقل من قصيدة لأخرى، وحتى من بيت إلى آخر.

[1] الديوان، ص44.

[2] الديوان، ص114.

الفصل الثالث: "غيمة الروح": نظرات في المستوى التركيبي

تمهيد

أولا: الظواهر التركيبة في ديوان "غيمة الروح"

1- مفهوم التركيب

2- مفهوم المستوى التركيبي

3- مفهوم الإسناد

4- مفهوم الحذف

5- مفهوم التقديم والتأخير

ثانيا: تصنيف جمل الديوان

1-مفهوم الجملة

1-1-الجملة الإسمية

1-2-الجملة الفعلية

1-3-مفهوم الجملة الإنشائية

1-3-1-الجملة الاستفهامية

1-3-2-الجملة الندائية

1-3-3-جملة النهي

1-3-4-الجملة الشرطية

نحو دراسة تركيبية لديوان "غيمة الروح"

تمهيد:

الشعر يوضح جمال اللغة وقدرتها على التعبير بشكل مختلف. الكلمات فيه لا تُستخدم مثل الكلام العادي، بل تُرتب بطريقة خاصة. لذلك، يكون تركيب الجمل في الشعر مختلف عن اللغة اليومية. دراسة تركيب النص مهمة لفهم كيف تُرتب الكلمات وتُكوّن المعنى.

يُعد المستوى التركيبي من أبرز المستويات اللغوية التي تكشف عن جماليات البناء الشعري. فيرتكز هذا المستوى على دراسة البنية التركيبية للجمل، هذا يعني أن التركيب يُفهم بوصفه عملية تنظيم أو تأليف لعناصر الجملة. وقد تناوله النحاة التقليديون في إطار النحو باعتباره مجالاً يُعنى بترتيب مكونات الجملة، والكشف عن العلاقات النحوية التي تربط بينها، وما يترتب عن هده العلاقات من تأثيرات دلالية. كما يولي هذا المجال عناية خاصة لما قد ينجم عن إعادة ترتيب عناصر الجملة من تحولات صرفية تُسهم في إنتاج دلالات مغايرة.[1] وتبرز أهمية دراسة التركيب في قدرته على إحداث تحولات دلالية تغني النص الأدبي وتعزز جماليته، خاصة في الشعر.

فالشعر لا يُنتج عشوائياً، بل يتم عبر اختيار دقيق للمفردات وتنسيقها ضمن تراكيب مدروسة، «لذلك تعد اللغة الأداة الأساسية التي تُستخدم في نقل الفكر الإنساني، حيث تُسهم في تجسيد العمليات الذهنية المعقدة التي تدور ذهن الفرد. من خلال الالتزام بنظام منطقي يعرف بالتركيب، يتمكن المتكلم من التعبير عن صورة ذهنية تكتمل أجزاؤها في عقله.

[1] ينظر: علية بيبية، "مستويات التحليل اللساني وأثرها في كشف معايير النصية "معلقة الحارث بن حلزة انموذجا"، التواصلية، الجزائر، العدد 15، 2019، ص 48.

وعليه، تُعد اللغة الوسيلة التي تتيح نقل تلك الصور الذهنية من ذهن المتكلم إلى ذهن المتلقي».[1] فالتركيب اللغوي له دور محوري في تنظيم الأفكار وتحويلها إلى وسيلة قابلة للفهم والتواصل.

ومن ثم تُعتبر البنية التركيبية للنصوص الشعرية واحدة من الركائز الأساسية التي يبني عليها الشاعر إبداعه، حيث تلعب الظواهر اللغوية دوراً محورياً في تعزيز الجماليات وتوجيه المعاني بشكل دقيق. وفي هذا الإطار، هدفنا من هذا الفصل تحليل المستوى التركيبي لقصائد ديوان "غيمة الروح"، عبر استكشاف الظواهر التركيبية المتنوعة مثل الحذف، التقديم والتأخير، التي تُثري البُعد الفني للنص الشعري. كما تناولنا تصنيف الجمل الواردة في القصائد، بهدف الكشف عن كيفية تحليل هذه الظواهر لترسيخ بنية النص وتعميق الأثر الفني والجمالي. وهي ذي بعض المفاهيم التي سيرتكز عليها هذا الفصل، والتي ارتأينا تقديم موجز تعريفي عنها وإتباعها بالتحليل والاستشهاد من قصائد الديوان.

[1] سوزان الكردي، المستوى التركيبي عند السيوطي في كتابه الاتقان، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2014، ص35.

أولا: الظواهر التركيبية في ديوان غيمة الروح

1-التركيب لغة واصطلاحا:

1-1-لغة: ورد في قاموس المحيط: «رَكَّبَه تَرْكيباً: وضَعَ بَعْضَه على بَعْضٍ فَتَرَكَّبَ وتَرَاكَبَ».[1]

أما في المعجم الوسيط: «يقال: تَرَكَّبَ الشيء من كذا وكذا: تألَّفَ وتَكَوَّن، ورَكّبَ الكلمة أو الجملة».[2]

يتضح من التعريفين، أن التركيب هو ضم عناصر بسيطة لتكوين وحدة متكاملة، وهو يقابل التحليل الذي يفكك الكل إلى أجزائه.

1-2-اصطلاحا:

ركز النحاة واللغويون جهودهم على وضع تعاريف رأوها مناسبة لتحديد مفهوم التركيب، وهو ما نلاحظه عند "الشريف الجرجاني "(ت 816 هـ) الذي قدم تعريفا للتركيب. بقوله: «التَّرْكيب جمع الحروف البسيطة ونَظْمها لتكون كلمة».[3] إنَّ التركيب في أبسط معانيه يبدأ من المستوى الأول للغة، أي من جمع الحروف المفردة، وتنظيمها لإنتاج كلمات مفهومة.

ويتضح ذلك من خلال ما يقدمه الدكتور "علي بهاء الدين" إذ عرف التركيب بقوله: «قول مؤلف من كلمتين أو أكثر لفائدة، سواء أكانت فائدة تامة (النجاة في الصدق)، أم ناقصة

---

[1] الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ص91، مادة (ر ك ب).

[2] معجم اللغة العربية، المعجم الوسيط، ص 368، (رُ كِ بَ).

[3] علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تح: محمد الصديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، (دط)، (دت)، ص51.

(نور الشمس)».[1] ما نستخلصه من التعريفين السابقين أن التركيب في اللغة عملية متدرجة تبدأ بجمع الحروف لتكوين الكلمات، ثم جمع الكلمات لتكوين أقوال(جمل) ذات فائدة لغوية.

وفي هذا السياق يمكن القول: «إنَّ التركيب يتناول بنية الجمل اللغوية، وأنماطها، والعلاقات بين الكلمات، وآثارها، والقواعد التي تحكم تلك العلاقات».[2] تبرز أهمية هذا القول في كونه يحدد مجال الدراسة التركيبية، حيث يُعنى بتحليل بنية الجمل وأنماطها المختلفة، واستقصاء العلاقات النحوية والدلالية التي تربط بين الكلمات. كما يكشف عن أثر هذه العلاقات في بناء المعنى وتماسك النص.

2-مفهوم المستوى التركيبي:

إن فهم المستوى التركيبي ضروري لفهم آليات بناء النص، «إذ يختص بتنظيم الكلمات في جمل أو مجموعات كلامية (مثل نظام الجملة: ضرب موسى عيسى، التي تفيد عن طريق وضع الكلمات في نظام معين أن موسى هو الضارب وعيسى المضروب)».[3] ما يوضحه هذا القول، هو أن التركيب يعتمد على ترتيب الكلمات في الجملة ليعطي معاني معينة.

كما عُرف المستوى التركيبي على أنه: «أن تعتبر الحروف بأصواتها وحركاتها وانضمامها لحروف أخرى وانضمام الحروف في الكلمات، والكلمات في أنساق تؤدي موقعاً من الدلالة المعنوية، فيكون إذن نسيجاً من العلاقات يتكون من علاقات مترابطة بين الحروف والكلمات. وهذا ما بحثه العرب فيما يسمى الإسناد».[4] مما سلف يتكون التركيب من علاقات مترابطة بين الحروف والكلمات، حيث تشارك الأصوات والحركات في تشكيل هذه العلاقات.

---

[1] بهاء الدين بوخدود، المدخل النحوي، تطبيق وتدريب في النحو العربي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1987، ص11.

[2] محمد محمد يونس علي، مدخل إلى اللسانيات، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ط1، 2011، ص16.

[3] ماريو باي، أسس علم اللغة، تر: أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط8، 1998، ص44.

[4] عبد القادر سلامي، "التركيب وأهمية اللسانية بين القدماء والمحدثين"، مجلة آفاق علمية، المركز الجامعي لتامنغست، الجزائر، العدد13، 2017، ص132.

وعند انضمام الحروف إلى بعضها، ثم الكلمات في جمل، تشكل بنية لغوية تساهم في بناء المعنى. مما يبرز أهمية الإسناد كأداة أساسية في تحليل البنية اللغوية للنصوص.

ويعد المستوى التركيبي من أهم مستويات التحليل اللغوي، يُدرس من خلال تحليل العلاقات التي تحمل قيماً مفارقة بين الوحدات اللغوية أو التراكيب. ويُعرف التركيب عموماً على أنه دراسة هيكل الجملة، والعلم الذي يختص بدراسته يُسمى علم التراكيب(syntax).

وهو فرع من اللغويات الوصفية الذي يركز على تحليل تركيب صور الكلام المنطوقة أو المكتوبة، وتجميع وتصنيف العناصر المتكررة وفقاً لمواقعها الوظيفية ضمن التركيب اللغوي.[1]

إذن يدرس المستوى التركيبي كيف تنظم الكلمات والحروف في جمل لتحقيق معانٍ محددة، حيث ترتبط هذه الوحدات اللغوية بعلاقات مترابطة تساهم في بناء النص.

3-الإسناد:

يُعد الإسناد من أبرز الظواهر اللغوية التي تقوم عليها الجملة العربية، إذ يتمثل في العلاقة التي تربط بين طرفين أساسيين هما المسند والمسند إليه، ومن خلال هذا الارتباط يكتسب الكلام معناه التام. فالإسناد حجر الأساس في بناء التراكيب، فهو يمنح الجملة شكلها ووظيفتها، سواء تعلّق الأمر بجملة اسمية أو فعلية.

ورد تعرفه في لسان العرب كالآتي: «وقول سيبويه هذا باب المُسند والمُسند إليه، المسند هو الجزء الأول من الجملة، والمسند إليه الجزء الثاني منها، والهاء من إليه تعود على اللام في المسند الأول، واللام في قوله والمسند إليه وهو الجزء الثاني يعود عليها ضمير مرفوع في نفس المسند، لأنه أقيم مقام الفاعل، فإن أكدت ذلك الضمير قلت: هذا باب المسند والمسند

[1] ينظر: سوزان الكردي، المستوى التركيبي عند السيوطي في كتابه الإتقان، ص23.

هو إليه. قال الخليل: الكلام سندٌ ومسندٌ، فالسند كقولك عبد الله رجل صالح، فعبد الله سندٌ، ورجل صالح مسند إليه».[1]

وفي المعجم الوسيط: «سانده مساندة، وسناداً: عاونه وكانفه. وأسنده ويقال: سوند المريض وكافأه. والشاعر شعره وفيه أسند. والإسناد عن علماء العربية: ضمُّ كلمةٍ إلى أخرى على وجه يفيدُ معنىً تاماً»[2]

أما اصطلاحا:

وقد حدَّد التهانوي مفهوم الإسناد اللغوي بقوله: «وعند أهل العربية يطلق على معنيين: أحدهما نسبة إحدى الكلمتين إلى الأخرى أي ضمّها إليها وتعلّقها (بها) فالمنسوب يسمّى مسندا والمنسوب إليه مسندًا إليه، وثانيهما الإسناد الأصلي، فالإسناد غير الأصلي على هذا لا يسمّى إسنادًا. وعُرّف بأنه نسبة إحدى الكلمتين حقيقة أو حكمًا إلى الأخرى بحيث تفيد المخاطب فائدة تامة، أي من شأنه أن يقصد به إفادة المخاطب يصحّ السكوت عليها».[3]

و بيّن الشريف الجرجاني مفهوم الإسناد بقوله: «الاسناد نسبة أحد الجزئين إلى الآخر اعمّ من أن يفيد المخاطب فائدة يصحّ السكوت عليها أولا، وفي عرف النحاة عبارة عن ضمّ احدى الكلمتين إلى الأخرى على وجه الإفادة التامّة أي على وجه يحسن السكوت عليه، وفي اللغة إضافة الشيء إلى الشيء».[4]

يعرّف عباس حسن الإسناد في كتابه "النحو الوافي"، بأنه: «هو إثبات شيء لشيء، أو نفيه عنه، أو طلبه منه. هذا، واللفظ الذي نسب إلى صاحبه فعل شيء أو عدمه أو طُلب منه ذلك، يسمى: (مسندًا إليه). (أي: منسوبًا إليه الفعل، أو الترك، أو طُلب منه الأداء)، أما

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، 3/ 223.

[2] مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، ص454.

[3] محمد علي التهانَوي، كشّاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تح: علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1996، 1/ 196-198.

[4] محمد الشريف الجرجاني، كتاب التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت، دط، 1985، ص22-23.

الشيء الذي حصل ووقع، أو لم يحصل ولم يقع، أو طُلب حصوله–فيسمى: (مسندًا)، ولا يكون المسند إليه إلا اسًما. والإسناد هو العلامة التي دلت على أن المسند إليه اسم».[1]

وبهذا يكون الإسناد هو العلاقة الرابطة بين طرفي الإسناد (المسند إليه والمسند)؛ كالعلاقة بين المبتدأ والخبر، والفعل والفاعل أو نائبه، وبين كلّ ما يعمل عمل الفعل، كالمشتقّات.

وبالتالي تعتبر هذه العلاقة بمثابة قرينة معنوية، ويمثّل كلٌّ من المسند إليه والمسند وحدة إسنادية. فالإسناد أساس العلائق في الجملة، وقد ذهب مهدي المخزومي إلى تحديد مفهوم الإسناد بأنه " عملية ذهنية تعمل على ربط المسند بالمسند إليه.[2]

يتبين من خلال مختلف التعريفات اللغوية والاصطلاحية لمفهوم الإسناد أنه يشكّل لبنة أساسية في بناء الجملة، إذ يقوم على إقامة علاقة بين المسند والمسند إليه لإفادة معنى تام. وتُظهر هذه التعريفات أن الإسناد ليس مجرد علاقة شكلية بين كلمتين، بل هو عملية ذهنية لغوية تعكس تداخلاً بين الجانب التركيبي والدلالي.

ولا شك، لا يخلو سطر شعري من إسنادٍ ما، ففي قصيدة "ديوان شعري".

يقول" يغري وقد غمر النسيب سطوره"، فكلمة "غمر" هي المسند، لأنه فعل يدل على حدث ويُسند معناه إلى فاعل، في حين يُعد "النسيب" هو المسند إليه لأنه أسند إليه الفعل.

وفي" بين العروق سلافة الصهباء" تعد "سلافة" هي المسند إليه، لأنها مبتدأ الجملة، بينما "بين العروق" هي الخبر الذي يصف نوع السلافة. وبذلك تشكل الجملة وحدة إسنادية تقوم على تحديد ما يُسند إلى المبتدأ.[3]

---

[1] عباس حسن، النحو الوافي، دار المعارف، مصر، ط3، دت، ص28.

[2] نقلا عن: محمود رزايقية، "الإسناد في النظرية النحوية العربية –دراسة في الوظيفة الدلالية –التداولية–"، مجلة الممارسات اللغوية، المركز الجامعي الونشريسي –تيسمسيلت–، الجزائر، المجلد9، العدد1، سبتمبر2018، ص34.

[3] الديوان، ص17.

في قصيدة "غيمة الروح":

" إذ صار وصلك منا والفؤاد صدي" الجزء الثاني من الجملة "الفؤاد صدي"، جملة إسمية تبدأ ب "الفؤاد" وهو المبتدأ أي المسند إليه و "صدي" هو الخبر أي المسند[1].

في قصيدة "أميرة في خيالي":

جملة "قد عاد لي الشعرُ فياضًا بواديهِ" الفعل "عاد" هو المسند، الفاعل "الشعرُ" المسند إليه، وفي الجملة الإسمية "أَمِيْرتي إن مَشَتْ فالميسُ مِشْيَتُها" المبتدأ "أميرتي" هو المسند إليه، الخبر هو الجملة الشرطية "إن مشت فالميس مشيتها" أي المسند.[2]

في قصيدة "النصيب المر":

في جملة " كأنني طائرٌ يشدو طللِ"، الفعل "يشدو" هو المسند، والفاعل "ضمير مستتر" هو المسند إليه. وأيضا في جملة "ها أنتِ وَارِدَةٌ في مَنْهَلٍ غَدَقٍ"، المبتدأ "أنتِ" هو المسند إليه، والخبر "واردةٌ" هو المسند.[3]

قصيدة اليأس والأمل:

في جملة "جار الزمان علينا في تبدله" الفعل "جار" هو المسند، والفاعل "الزمان" هو المسند إليه. وفي جملة "لأني تاجرٌ لا زال يعرض في" المبتدأ هو المتكلم "أني" المسند إليه، والخبر "تاجرٌ" هو المسند.[4]

قصيدة مسافرة:

جملة " عانى اليتيمُ مرارةَ الحرمانِ" الفعل "عانى" هو المسند، والفاعل "اليتيم" هو المسند إليه.[5]

---

[1] الديوان، ص24.

[2] الديوان، ص35-36.

[3] الديوان، ص43-46.

[4] الديوان، ص71.

[5] الديوان، ص94.

قصيدة عيون المها:

في الجملة الإسمية " ومن سالمٌ من سحرها وهي فتنةٌ" المبتدأ هو " هي" أي المسند إليه، أما الخبر هو " فتنةٌ" أي المسند. في جملة "ومما استثار الوجدَ طرفٌ كأنما"، الفعل "استثار" هو المسند، والمسند إليه هو الفاعل "طرفٌ".[1]

قصيدة طائر الأوهام:

جملة " ويحملها العنادُ إلى الشواطئْ" الفعل "يحملها" هو المسند، والفاعل "العناد" هو المسند إليه. أما في جملة " تعاند والعناد طريق شؤمٍ" المسند إليه " العناد" هو المبتدأ، والخبر "طريق شؤم" هو المسند.[2]

قصيدة محكمة الحب:

جملة " تحب أميرتي والحب فيها" الفعل هو "تحب" أي المسند، والفاعل "أميرتي" المسند إليه. وفي جملة "أنا المفتي إذا استفتى مُحبٌ"، المسند إليه هو "أنا"، أما الخبر" المفتي" هو المسند.[3]

في قصيدة حيرة:

جملة "يفوحُ منها عبيرٌ ما له شبهٌ" الفعل "يفوح" هو المسند، أما المسند إليه "عبير" هو الفاعل. وفي جملة "فاقْنِي حَيَاءَكِ مالي بالهَوَى أربٌ" المبتدأ هو "أربٌ" أي المسند إليه، الخبر شبه جملة "مالي" هو المسند.[4]

---

[1] الديوان، ص114.

[2] الديوان، ص116.

[3] الديوان، ص117-118.

[4] الديوان، ص122-124.

قصيدة ريم البرازيل:

جملة "سبتْ فؤادي ريمٌ شعرها ذهب" الفعل "سبت" هو المسند، والمسند إليه "ريم" هو الفاعل. وفي نفسها "شعرها ذهبٌ" المبتدأ "شعرها" هو المسند إليه، أما الخبر "ذهبٌ" هو المسند.[1]

استعمل الشاعر الإسناد في قصائده من خلال ترتيب الجمل بين المبتدأ والخبر، أو الفعل والفاعل، ليُبرز المعنى بشكل واضح. فهو يُظهر المشاعر والأفكار عبر تركيب جمل تبدأ بالمبتدأ وتُكمّل بالخبر، أو بأفعال يتبعها فواعل، مما يجعل النص أكثر سلاسة وحيوية. بهذا الأسلوب، تكون الصور الشعرية واضحة ومتجانسة، ويسهل على القارئ فهم الحالة النفسية للشاعر والتفاعل معها. لذلك، لم يقتصر على الأفعال فقط، بل ركز على كل أشكال الإسناد التي تساعد في بناء الجملة وتوصيل المعنى بشكل أفضل.

4-الحذف:

4-1- في المعاجم اللغوية: يضفي الحذف على التركيب طابعاً تواصلياً خاصاً، إذ يدعو المتلقي إلى المشاركة في استكمال البنية الغائبة ذهنياً، مما يزيد من تفاعله مع النص. لقد تطرق معجم لسان العرب لتعريف الحذف على النحو التالي:

«حَذَفَ الشيءَ يَحْذِفُه حَذْفاً: قَطَعَه من طَرَفه، والحَجامُ يَحْذِفُ الشعْر، من ذلك والحُذافةُ: ما حُذِفَ من شيء فَطُرِح».[2]

4-2-في الاصطلاح:

لفت عبد القاهر الجرجاني إلى ما في الحذف من روعة وجمال بلاغي، فقال: «هو بابٌ دقيقُ المَسْلك، لطيفُ المَأْخذ، عجيبُ الأمر، شبيهٌ بالسِّحر، فإنك ترىَ به تَرْكَ الذِّكْر، أفصحَ

[1] الديوان، ص128-129.

[2] ابن منظور، لسان العرب،9/ 39 (مادة: ح ذ ف)

من الذكر، والصَّمْتَ عن الإفادة، أزيدَ للإفادة، وتجدُك أنطقَ ما تكون إذا لم تَنْطِق، وأتمَّ ما تكون بياناً إذا لم تُبِنْ».[1]

أما الإمام الزركشي فقد أوضح معنى الحذف، بقوله: «إسقاط جزء الكلام أو كله لدليل».[2]

كما نجد تعريفاً آخر للحذف، وهو: «لا شك أن الحذف في اللغة –سواء كان الحذف قياساً أو سماعاً–هو نوع من التخفيف من الثقل النطقي للفظ، أو التخفيف من بعض عناصر الجملة في حال طولها».[3]

نستنتج من هذه التعاريف أن الحذف في اللغة فن بلاغي يقوم على الاستغناء عن بعض الألفاظ دون الإخلال بالمعنى، اعتماداً على دلائل تُغني عن التصريح. ويتحقق به التخفيف اللفظي، والإيجاز البلاغي، حيث يكون المسكوت عنه أحياناً أبلغ من المنطوق، ويؤدي إلى قوة التأثير وإثارة انتباه المتلقي دون تطويل أو إثقال في التعبير.

وهو من بين الظواهر التي كثُر ورودها في قصائد ديوان "غيمة الروح" نذكر منها:

في قصيدة ديوان شعري:

شِعْرِي حَياتي لَمْ يَقِرّا ساعَةً كَمْ عِشْتُ بَيْنَ تَبَسُّمٍ وَبُكاءِ[4]

في عبارة "شعري حياتي"، يبدو أن هناك رابطاً محذوفاً بين "شعري" و"حياتي"، الأصل قد يكون:

---

[1] أبي بكر عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تع: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، (دط)، 1984، ص146.

[2] بدر الدين محمد الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح: أبي الفضل الدمياطي، دار الحديث، القاهرة، (دط)، 2006، 685/1.

[3] أحمد عفيفي، ظاهرة التخفيف في النحو العربي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1996، ص217.

[4] الديوان، ص18.

"شعري هو حياتي"، أو "شعري مثل حياتي". إذاً هناك حذف لأداة ربط أو لفعل (كالفعل يكون) للدلالة على شدة التلاحم بين الشعر والحياة.

أضفى الحذف هنا توتراً داخلياً يتناسب مع شعور الشاعر بعدم الاستقرار بين الفرح والحزن، كما ساعد الحذف على الإبقاء على الوزن الشعري دون إثقال الجملة بتراكيب طويلة.

وفي قصيدة غيمة الروح:

لكم عجلتُ اهتبالاً فوتَ فرصتها وعدتُ كرهاً وخطوِي خطوُ متُئدِ[1]

في عبارة "كم عجلتُ"، هنا تظهر ظاهرة الحذف، في اللغة العربية الفعل "عجل" يحتاج غالباً إلى مفعول به أو جار ومجرور يبين السبب أو الهدف، لكن الشاعر في قوله لم يبين بماذا عجل، إذا المحذوف هنا هو المفعول به، التقدير: لكم عجلت إلى لقائها أو عجلت الفرصة.

الغاية من هذا الحذف، إشراك المتلقي فيترك له أن يقدر المحذوف بحسب فهمه مما يثير التفاعل، كما يضفي على النص تكثيفاً دلالياً ينسجم مع الإحساس بالندم الذي يسري في السياق.

في قصيدة النصيب المر:

بي مِثلُ ما بِكِ لَوْلا أَنَّني وَجِلٌ أن تُفْجَعي باخْتِلاطِ الخَلِّ والعَسَلِ[2]

في هذا البيت "بي مثل ما بم لولا أنني وجلٌ"، تبرز ظاهرة الحذف من خلال حذف جواب "لولا"، والتقدير الممكن: لولا أنني وجل لصارحتك بمشاعري، الحذف هنا أسهم في تحقيق الإيجاز وترك مجال للقارئ لاستنتاج المعنى الناقص. كما عبر هذا الحذف عن حالة التردد والخوف لدى الشاعر، وهو ما يتناسب مع السياق العاطفي للقصيدة.

[1] الديوان، ص26.

[2] الديوان، ص45

في قصيدة اليأس والأمل:

ولنْ تزالي لقلبي خير مالكةٍ باللطف فاحتكمي ما شئتِ وائتمرِي[1]

جملة "لن تزالي" حذف الخبر "أنتِ"، والتقدير الكامل للجملة هو:" لن تزالي أنتِ لقلبي خير مالكة". حذف الضمير "أنتِ" لتجنب التكرار، خصوصاً أن السياق العاطفي واضح، كما أن الشاعر ركز على الفعل لن تزالي ليوحي أن هذا الحب لا ينقطع، فاختار حذف الضمير ليُبقي على المعنى مجرداً وشاملاً مع المحافظة على الوزن العروضي.

في قصيدة ريم البرازيل:

يكاد يرشفُ شهداً وهو يرمقها ويجتنيه بلا قالٍ ولا قيْلِ[2]

في جملة "ويجتنيه بلا قال وقيل"، فيها حذف للفاعل بعد "يجتنيه". الأصل "ويجتنيه العاشق"

لكن الشاعر حذف الفاعل لأنه مذكور سابقاً ضمنياً في "يكاد يرشف"، فتُفهم هوية الفاعل من السياق.

الغاية من حذف الفاعل في هذه العبارة، التركيز على الفعل والانفعال دون تكرار، مما يعزز الإيقاع ويكثف التعبير العاطفي، كما يضفي جمالية وانسيابية في البيت دون إقحام التوضيح الزائد.

وُفّق الشاعر صالح العايد في استعمال أسلوب الحذف، وأحسن توظيفه داخل البناء التركيبي للنص، حيث استثمره لأغراض متعددة، من بينها غاية فنية جمالية تَظهر فيما يُحدثه من أثر في نفس المتلقي، وغاية سلوكية تتجلى في شد انتباهه من خلال صياغة أدبية راقية.

---

[1] الديوان، ص72.

[2] الديوان، ص129.

5-التقديم والتأخير:

يُعرف التقديم والتأخير بأنهما ظاهرتان لغويتان يُقصد بهما: «جعل اللفظ في رتبة قبل رتبته الأصلية، أو بعدها، لعارض اختصاص، أو أهمية، أو ضرورة. قال سيبويه: والظاهر أنهم يقدمون الشيء الذي شأنه أهم، وهم به أعنى، وإن كانا جميعا مهمّين».[1]

كان عبد القاهر الجرجاني رائداً في بيان أن سر البلاغة لا يكمن في الألفاظ المفردة، بل طريقة نسجها ضمن السياق، ليتجلى الجمال الشعري في تناسق التراكيب وانسجامها مع المقاصد، وفي سياق حديثه تطرق إلى تعريف أسلوب التقديم والتأخير، بقوله: «هو بابٌ كثير الفوائد، جَمُّ المحاسن، واسع التصرُّف، بعيدُ الغاية، لا يزال يَفْتَرُّ لك عن بديعةٍ، ويُفْضِى بك إلى لطيفة، ولاتزال ترى شعراً يروقك مسمعهُ، ويُلطف لديك موقعهُ، ثم تنظر فتجد سببَ أنْ راقك ولُطف عندك، أنْ قُدِّم فيه شيء، وحُوِّل اللفظ عن مكانٍ إلى مكان».[2]

نستخلص من هذه التعريف، أن اللغة العربية عرفت بمرونتها في ترتيب عناصر الجملة، ومن بين الظواهر التي تعكس هذه المرونة ظاهرة التقديم والتأخير. فليس من الضروري أن تأتي الكلمات دائماً في ترتيبها المعتاد، بل يمكن تغيير أماكنها بحسب ما يقتضيه السياق والمعنى. لذلك، يُعد التقديم والتأخير وسيلة فنية تساعد الشاعر على خلق إيقاع خاص في النص، والتعبير بطريقة أكثر تأثيراً.

تتجلى ظاهرة التقديم التأخير في قصائد صالح العايد على النحو الآتي:

في قصيدة ديوان شعري:

تهفو قلوبُ العاشقين لِبَثّهِ إن من رجالِ أو لفيفِ نساءِ[3]

---

[1] الطوفي سليمان بن عبد القوي بن عبد الكريم الصرصري البغدادي، الاكسير في علم التفسير، تح: عبد القادر حسين، دار الأوزاعي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، (دط)، 1989، ص189.

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص106.

[3] الديوان، ص17.

التركيب الأصلي للجملة "قلوب العاشقين تهفو لبثه"، أي تقديم الفعل "تهفو" على الفاعل "قلوب العاشقين"، الغرض من التقديم في هذه الجملة، إبراز الفعل والانفعال العاطفي أولاً لشد الانتباه، وإعطاء الإحساس بالحركة والشوق قبل ذكر الفاعل، أما في الشطر الثاني فيه ظاهرة التأخير للفاعل الحقيقي (الناس الذين يهفون)، مما خلق تشويقاً وزيادة من وقع المفاجأة في البيت الشعري.

وفي قصيدة "غيمة الروح":

وفي النهار شحوبٌ ليس تخطئه عين الرقيب ولا يخفى على أحد[1]

قدم الشاعر شبه الجملة "في النهار" على المبتدأ "شحوب"، غايته أن النهار رمز للكشف والفضح، فالتقديم يهيئ القارئ لعدم خفاء الشحوب، وأيضا تحقيق الانسجام الموسيقي.

ومثال آخر، **في قصيدة "أميرة في خيالي":**

آهٍ على الحُسنِ تختالُ مفاتنه أمام عيني ضريرٍ كيف يُغريه[2]

في هذا البيت قدم الشاعر عبارة "آه على الحسن" قبل الفعل "تختال"، والأصل أن تبدأ الجملة بالفعل والفاعل، لكن الشاعر قدم التأسف على الجملة الفعلية، أما ظاهرة التأخير في تأخير الفعل "تختال" والفاعل "مفاتنه" حيث جاءا بعد التعبير الانفعالي (آه) والمجرور (على الحسن)، غاية الشاعر من هذه الظاهرة هو عكس حسرته وانفعاله، وجعل الأسى هو أول ما يواجه السامع ليلفت انتباهه.

[1] الديوان، ص27.

[2] الديوان، ص38.

في قصيدة "عيون المها":

ومن سالمٌ من سحرها وهي فتنةٌ فبالكُحلِ تُدني المرءِ من حافة القبر[1]

في هذه العبارة "فبالكحل" قدم الشاعر الجار والمجرور على الفعل "تدني"، فالتركيب الأصلي قد يكون: المرء بالكحل من حافة القبر. سبب استعمال الشاعر لهذه الظاهرة بتقديم "فبالكحل"، أراد الشاعر لفت الانتباه إلى الأداة التي تفتن وتؤدي إلى الهلاك، فحين قدم الكحل على الفعل، يبدو وكأن الأثر القاتل يبدأ من الكحل ذاته، لا من الفعل، مما يعطي إيحاءً للبيت وجمالية.

وأيضا قول الشاعر في قصيدة "محكمة الحب":

أنا المفُتي إذا استفتى محبٌ أحطتُ بعالمِ العشاقِ خُبرا[2]

نجد أن التركيب في هذا البيت يحتوي على تقديم وتأخير، فالترتيب الأصلي هو "إذا استفتى محبٌ فأنا المفتي"، إذن قدمت الجملة الاسمية "أنا المفتي" على جملة الشرط "إذا استفتى محب"، تقديم أنا المفتي يلفت الانتباه مباشرة إلى ذات المتكلم ويظهر الثقة، ويؤخر الشرط "إذا استفتى" ليُفهم أنه متى وُجِد السائل، فالجواب حاضر.

وقوله أيضا، **في قصيدة محكمة الحب:**

ماذا أحدث عمن لاح في أفقي كلمعة البرق في ديجورة الغسق[3]

[1] الديوان، ص114.

[2] الديوان، ص118.

[3] الديوان، ص122.

في هذا البيت تم تقديم اسم الاستفهام "ماذا" على الفعل "أحدث"، إذن وظيفة التقديم هنا التشويق والإثارة، حيث يجذب الشاعر انتباه المتلقي بسؤال استنكاري أو تعجبي فيجعل المتلقي يتساءل ماذا يمكن أن يقال.

استعمل الشاعر صالح العايد ظاهرة التقديم والتأخير في ديوانه "غيمة الروح" لتحقيق أهداف فنية ودلالية متعددة، أبرزها إيضاح المعاني المهمة التي يرغب في تسليط الضوء عليها، خاصة ما يتعلق بالمشاعر، كما لجأ إليها لتنويع أسلوبه الشعري وتفادي الرتبة مما أضفى على لغته مرونة وجمالاً. إضافة إلى ذلك، ساعدته هذه الظاهرة في تعزيز الإيقاع الموسيقي للبيت الشعري دون الإخلال بالمعنى.

ثانيا: تصنيف جمل الديوان

1-مفهوم الجملة:

الجملة هي وحدة لغوية تتكون من كلمتين أو أكثر، وتُعبر عن معنى تام في السياق. تُعد الأساس في بناء الخطاب، وتتنوع في تركيبها ودلالتها بحسب الغرض الذي تؤديه. يعرفها ابن هشام الأنصاري بقوله: «الجملة عبارة عن الفعل وفاعله، ك (قام زيد)، والمبتدأ وخبره، ك (زيدٌ قائم)، وما كان بمنزلة أحدهما نحو: (ضُرِب اللصُّ)، و (أقائم الزيدان)، و (كان زيدٌ قائماً)، و(ظننته قائماً)».[1]

ومن المحدثين الذين عرفوا الجملة إبراهيم أنيس في قوله: «الجملة في أقصر صورها أو طولها، تتركب من ألفاظ هي مواد البناء التي يلجأ إليها المتكلم أو الكاتب أو الشاعر، يرتب بينها وينظم ويستخرج لنا من هذا النظام كلاماً مفهوماً، نطمئن إليه ولا نرى فيه خروجا عما ألفناه في تجارب سابقة».[2]

---

[1] ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح وشر: عبد اللطيف محمد الخطيب، السلسلة التراثية، الكويت، ط1، 2000، 5/ 07.

[2] إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط6، 1978، ص278.

قد تنوعت التعريفات حول الجملة بين القدماء والمحدثين، حيث يركز ابن هشان الأنصاري على الجانب النحوي، فعرفها بأنها ما تركب من فعل وفاعل، مبتدأ وخبر أو ما كان في منزلتهما، مستعرضاً أنماطاً تركيبية مختلفة. أما المحدثون، مثل إبراهيم أنيس، فقد اتجهوا إلى النظر في الجملة من زاوية وظيفية وأسلوبية، معتبرين إياها نتاجاً لتنظيم الألفاظ واختيارها بما يؤدي إلى إنتاج كلام مفهوم ومنسجم مع التجربة اللغوية لدى المتلقي. وعليه، يمكن القول إن الجملة تتفرع إلى أنواع متعددة، من أبرزها: الجملة الاسمية، والجملة الفعلية. ويقتضي تناول هذه الأنواع الوقوف عند تعريف كل منها على حدة، لما لها من خصوصيات تركيبية ودلالية تختلف باختلاف السياق والغرض الذي تؤديه داخل النص.

1-1-الجملة الإسمية:

تمثل الجملة الإسمية واحدة من اللبنات الأساسية في بناء الكلام العربي، إذ تُستخدم غالباً للتعبير عن حالة أو وصف دون أن تقترن بزمن معين. إذن هي: «التي صدرها اسم صريح أو مؤول، أو اسمُ فعل، أو حرفٌ غيرُ مكفوفٍ مشبَّهٌ بالفعل التام أو الناقص، نحو: الحمدُ لله، أن تَصدقَ خيرٌ لك، سَواءٌ علينا كيفَ جلستَ، هيهاتَ الخلودُ».[1]

تعد الجملة الإسمية من الظواهر التركيبية ذات الأهمية في النحو العربي، «ويستخدم مصطلح "الجملة الإسمية" في التراث النحوي للإشارة إلى أنواع متعددة من الجملة العربية، تجتمع معاً في أنه يتصدرها الاسم مع وقوعه ركناً إسنادياً فيها، ومقتضى هذا التصور الذي يشيع بين النحاة أنه لا عبرة في التصدر بالعناصر غير الإسنادية التي لا تقع ركناً من أركان الجملة، سواء أكانت أسماء أم أفعالا أم حروفا. وتتكون الجملة الاسمية عند النحاة من: مبتدأ وخبر، أو مبتدأ مرفوع سد مسد الخبر، أو ما كان أصله المبتدأ أو الخبر، وبذلك تكون الجملة

[1] فخر الدين قباوة، إعراب الجمل وأشباه الجمل، دار القلم العربي، حلب، ط5، 1989، ص19.

الاسمية عند النحاة إطاراً يضم في حقيقته أنماطاً متنوعة الصياغة والمكونات، مختلفة الروابط والعلاقات».[1]

من خلال هذا القول، يتضح أن الجملة الاسمية في النحو العربي ليست مجرد تركيب يتكون من مبتدأ وخبر كما هو شائع، بل هي مفهوم أوسع يشمل كل جملة يتصدرها اسم يؤدي وظيفة إسنادية داخل الجملة. فالعبرة ليست في الشكل الظاهري ولا في مجرد تقدم الاسم، بل في موقعه البنيوي ودوره داخل التركيب. كما أن العناصر التي تتصدر الجملة دون أن تكون من أركان الإسناد، كأن تكون مجرد أدوات أو مكملات، فلا تؤثر في تصنيف الجملة. وهذا ما يبرز تنوع الصيغ التي تندرج تحت الجملة الاسمية، ويعكس دقة النحاة في تحديد العلاقات التركيبية داخل الجملة.

1-2-الجملة الفعلية:

تشكّل الجملة الفعلية جزءًا حيويًا من النسيج اللغوي في العربية، إذ تعبّر في الغالب عن حدث يرتبط بزمن معين، مما يمنحها طابعاً حركيًا وديناميًا في التعبير. تبدأ بالفعل وتُبنى حوله، ويتكامل معناها بوجود فاعل وقد تُستكمل بمفعولات أو مكملات أخرى بحسب المعنى المقصود. وتبرز أهميتها في النصوص التي تهدف إلى تحريك المعنى ونقله من السكون إلى التفاعل، مما يجعلها عنصراً فاعلاً في بنية الخطاب العربي.

و«يعرف النحويون الجملة الفعلية بأنها الجملة المصدرة بفعل، نحو: قام زيدُ وضُرِب اللص».[2]

أما أبو المكارم فيعرفها على النحو الآتي: «الجملة الفعلية وفقا لما انتهينا إليه هي التي يكون المسند فيها فعلا، سواء تقدم هذا الفعل أو تأخر. والفعل كما هو ثابت في نصوص اللغة

[1] علي أبو المكارم، الجملة الاسمية، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2007، ص 17، 18.

[2] زين كامل الخويسكي، الجملة الفعلية (دراسة تطبيقية على شعر المتنبي)، مؤسسة شباب الجامعة للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، (دط)، 1987، 01/1.

وقواعدها قد ورد لازما كما ورد متعديا، وكذلك جاء على صورته الأصلية أي مبنيا للفاعل، كما جاء على غير هذه الصورة أي مبنيا لغيره، والفعل اللازم قد يحتاج إلى مكملات وقد يستغنى عنها، أما الفعل المتعدي فإنه يحتاج بالضرورة إلى مفاعيل فضلا عما قد يحتاج إليه بدوره من بقية المكملات أيضا».[1]

نستخلص من هذه التعاريف أن النحويين ذهبوا إلى أن الجملة الفعلية هي التي يُبدأ فيها بالفعل. ويُعد هذا التعريف تقليدياً، إذ يركز على موقع الفعل في صدر الجملة دون النظر إلى الوظيفة النحوية التي يؤديها. غير أن تحليل البنية التركيبية للجملة يقتضي تجاوز هذا التحديد الشكلي إلى تحديد أعمق، يجعل من الوظيفة المسندية هي المعيار الأساس.

وعليه، قمنا برصد الجمل الواردة في قصائد الديوان، وتصنيفها بحسب نوعها التركيبي (اسمية أو فعلية)، مع إحصاء عدد كل نوع بهدف تحليل البنية التركيبية للنص الشعري، والكشف عن الأسلوب الغالب في التراكيب.

يبين الجدول الآتي نتائج هذا الإحصاء:

القصيدة	الجمل الاسمية	عددها	الجمل الفعلية	عددها
ديوان شعري	-ديوان شعرك إذ تكامل جمعه -فتحوم حولك فاتنات خردٌ	03	-تكامل جمعه -تتراقص الأنوار فوق مياهها	07

[1] علي أبو المكارم، الجملة الفعلية، مؤسسة المختار، القاهرة، ط1، 2007، ص37.

	–شعري حياتي لم يقرّا ساعة		–يغري وقد غمر النسيب سطوره –اختلاج الشعر في الشعراء –فتحوم حولك –لم يقرا ساعة –كم عشت بين تبسم وبكاء	
غيمة الروح	–وهو النار في كبدي –والفؤاد صدي –حمية الأنف كالتنور في خلدي –فالموت صديان في عز ومفخرة	27	–رضيت بالهجر وهو النار في كبدي –إذ صار وصلك منًا والفؤاد صدي –ظمئت والماء قد فاضت مناهله	58

	–صافي البرد –وعزة النفس تاج –يا غيمة الروح مهما شح هاطلها –طوعا سخاء بلا من يكدره –والجود في الغيم أدنى من فم ليد –والروح كالأرض ودق السحب ينعشها –والوصل كالغيث يا بشرى بمقدمه –يا غيمة الروح		–لكن تحيرت لم أصدر ولم أرد –يحدوني الظمء إقداما فتردعني –فلو هممت بضعف ثم راودني –يصيح بي هاتف أن قف ولا ترد –أشهى من الشرب ذلا صافي البرد –ليس ينزعه –شح هاطلها –ستمطر تحنانا على كبدي –فتنبت الأرض بعد الجدب	

	–بقايا الروح –يا دوحة –ظل وظليل وعيش كامل الرغد –وهي راغمة –رب لا شريك له –سبحان ذي الأمر ربي الواحد الصمد –يا غيمة في سماها –بعض الظن مأثمة –وفي النهار شحوب –عين الرقيب		–ونجتني من ثمار الحب –ينعشها –تهتز ترفل في أثوابها الجدد –يدنو به أملي –أستسقي هواطلها –هل تدركين بقايا الروح في الجسد –بلا من يكدره –أسخى من النيل فياضا إلى الأبد –قد زكت مما استطاب بها	

	–للغرام شهود –أنت العماد لقصر الحب –راحة المرء مثل النفث في العقد –بعض الأماني أزهار بلا ثمر –طبع اللئام اصطياد في مخاتلة		–لقد عهدتك للتحنان منبعه –كم وجدتك والأمواج تعصف بي –أحنى من الأم إذ تحنو على الولد –أكمل الناس من يقتضي الحياة بلا –يشكو إلى أحد –كم عجلت اهتبالا فوت فرصته –وعدت كرها وخطوي خطو متئد	

			–تساير الرجل قلبي وهي راغمة –ولو لها الأمر لم تذهب ولم تعد –قد قدر الأمر –زان منظرها –وجل مخبرها عن نقد منتقد –نشدتك الله حسن الظن فاكتسبي –ولا تظني –أتحسبين فؤادي عنك منصرفا –أقسم الأيمان بالبلد	

			–لقد نزلت بقلبي منزلا وسطا –وقد حللت محل الروح –ليس تخطئه –لا يخفى على أحد –لم أعرف سواك هوى –اغتنيت فقري –تقوم قصور دونما عمد – إن شئت أطلقته حينا وأحجزه –يبريني الشوق رغم الجهد	

			-كي أطلب الراح من سهدي -أعلل النفس بالأسفار -أطير من بلد ناء إلى بلد -لأستريح وأنسى ما أكابده -يلتف في جيدها حبل من المسد -أدركت أن الهوى والعقل في حرب -تسمو بما حملت -تمتار من دمهم جرثومة الرصد	

			–يذوب من صليها بالنار كالبرد –يروي على الروح أشواقا –يحكي نفث مفتأد –يشتهي المحروم من مدد	
أميرة في خيالي	–أميرتي أي سحر فيك –أميرة الحسن –عين الله تكلؤها –رقيقة مثل قطر الماء	23	–عاد لي الشعر – يحيي مواتا من التهيام ناسيه –تراقصت لانبعاث الشوق –فصرت كالطير يشدو في مغانيه	64

	–ندية مثل خد الورد –نقية في نقاء القطر –طرية مثل روض الحزن –زكية مثل أنفاس الربى –حسيبة من تميم –عفيفة قلبها من خوف خالقها –رشيقة القد –هيفاء عنقاء نجلاء العيون –رخيمة الصوت		–أسرح الطرف في دنيا الجمال –تكلؤها –أبهى من البدر في أصفى تجليه –تهادى في سواقيه –ليس يؤذيه –مر الريح يذكيه –لما اجتبى غيرها خلا يصافيه –ما أصل يضاهيه –يمسي ويصبح في تقوى تزكيه	

	-ورقاء ساجعة -آه على الحسن -آه على الورد -راكب البحر -كؤوس الخمر تغويه -حار اللبيب -صاحب العشق -الثريا سهيلا -قابض الريح -زارع الشوك		-يصطفيها القلب -يكفيها وتكفيه -يحكيها وتحكيه -لو بيع ي السوق -ما يعيي براقيه -مشت فالميس مشيتها -تحكي في عذوبته -تغري تطربيها -تشدوه البلابل -تجافى عن تناغيه -يدعى له محتم	

			–فاح العطر منه – تساوى به السيء –تختال مفاتنه –يغريه –تهمي فوق ماحلة –تعمي سوافيه –ليس يعرفه –ولو بدا عذره –فلي يعرف ما يخفي فيبديه –ترسو المركب –كراكب الليث تنعاه النواعيه –يرمي به من ليس يحسنه	

			–يرتوي سهمه من نحر –ليست –تغويه –أبيت نهبا لأفكار تؤرقني –للفني من لهيب الشك –إذا حضرت خفوق القلب يفضحني –يكاد يقفز قلبي – إن تغيبت يبقى الصدر مكتئبا –لا تستطيع الرواسب حمل ما فيه	

			–العشق داهمني –تقاذفه أمواج –مهما جد يكتمه –بإسار العقل يثنيه –تمادي في مذلته –كأن الصقر خانته قوادمه –تأتي على المرء أحوال تغيره – يبيع الذي قد كان يشريه –راح ينبذه –ظل يبنيه – سوف يمضيه	

			–يقطع الشك –يغمر جمر النار يطفيه –ينفي المعنى به زيف أمانيه –يطلب الربح خسر ما سعى فيه –بنى قصره في الرمل –فاح الهجير –تبدي أوائله عقبى تواليه –أصفح الشعر عن فحوى معانيه	

النصيب المر	-زهرة فاح منها العطر -النفس تواقة -البعد أرحم -دمع على المقل -إن النصيب المر -الحياة بلا طول -أنت واردة -شعر مكتهل -الأمر لله	08	-قالت وفي عينها شيء من الخجل -إني أحبك جدا -داريت حبك بالآهات أكتمها -تفجر كالبركان في الجبل -سهرت أناجي الليل حالمة -أبني قصورا على تل من الأمل -غدوت إلى الأزهار أقطفها -رحت جذلى أناغي الورد	44

			–أدور أبحث عن كفيك –فيذبل الورد في كفي فيحزن لي –لمحت خيالا منك يتبعني –حلمت بعذب الشعر –شدوت بلحن الحب –فاح منها العطر –أرسلت من ودقها – قالت وقالت نار الصمت تحرقني	

			–الريح تضرم ما في الصدر –تفجعني باختلاط الخل بالعسل –كم يرتجي المرء –يرمي بآماله في غير موضعها – للريح تدفن ما يلقيه في الرمل –سيقرع السن قرع النادم –يلقي بصاحبه في علة العلل –تاهت سفينته –فلتذكري عابرا مرت سحائبه	

			-لتطرقي لحظة لا طول يفضحها -لترسلي بسمة من منهل القبل -يغنيك عن رغبة من دونها قدر -أقبل العيش ما تصفو موارده -الحر يأنف من عيش على دخل -أحاذر الذنب أخشى من عواقبه -لا أغضب الله في قول ولا عمل	

			–أراقب الله في حلي ومرتحلي –ترعى المهل –أرتض العشق – قلب صار غير خلي –كنت ذا صبوة أيام كنت فتى –أصبو وشعري شعر مكتهل –أمسيت أحسب أيامي –فوضت أمري لربي –فاقتفي أثري –لم يزل –تلعثم اللفظ أعيتني مخارجه	

			-كبا لساني فلم يسكت ولم يقل	
اليأس والأمل	-الدهر من طبعه الإسراع -شمس النهار -تجارة أملا مذ سالف العصر -سهل رقيق	04	-جار الزمان علينا -فقدتها فجأة وهي التي بقيت -ملء الفؤاد وملء السمع والبصر -فأظلمت بيننا الدنيا -يئست من قلبها -هل يعرف اللين قلب قد من حجر	18

			–ليس من شيمي يأس يغالبني –تغني المرء عن خبري –تلين قلوب بعد قسوتها –يمنحن من طيب الثمر –تعود طيور بعد هجرتها –ترتاح من سفر –نناغي طيور السعد من طرب –نشرب الحب صفوا –الأمر لله يقضي وفق حكمته	

			–ما قضى ربنا يأتي على قدر –تزالي لقلبي خبر مالكة –فاحتكمي ما شئت وائتمري	
مسافرة	–المشاعر رحلة –متلهفا كالهائم الحيران –كهف الشقاء ومرتع الأحزان –والفضل والأجر لذي الإحسان	04	–شغلتك عن بث المشاعر –جمعت لفيف الأهل –ركبت في عرض البحار –مخرت عباب الموج –ملأت كفيك بأطيب مأكل –تركت في حر الرياض	15

			–صار من بعد الفراق سبهللا –يمشي بلا رشد –انتعشت من النسائم ساعة –فتذكري قلبا بئيس الشأن –يلتاع من بعد ومن حر –عانى اليتيم مرارة الحرمان –ابتسمت سعيدة فلتذكري –ابعثي عبر الرسائل قبلة –تحييه تنعشه تعيد بريقه	

عيون المها	-عيون المها بين العشية والفجر -رمين شهابا -سالم من سحرها وهي فتنة	03	-أشعل النار في صدري -راشت من الأهداب رمحا وأسهما -تدني المرء من حافة القبر -يغالب سوط النوم كالطفل من خدر -فيهوي على الحوراء يحفظ حورها -يحفظ قلبا عاش في نعمة الستر -أهوى صريعا بحبها	10

			-أبدل حلو العيش بالعلقم المر -يدعو الله لا رب غيره -يبقى رجاء الله لو ضاق مأمل	
طائر الأوهام	-فلا المرسى سيمنحها أمانا -والعناد طريق شؤم	02	-تفر من الحقيقة نحو وهم -سقته وساوسا مذ كان غرسا -يحملها العناد إلى الشواطئ -لتفرح إن رأت سفنا ومرسى -سيمنحها أمانا -تلقى مسرات وأنسا	12

			-يمضي العمر والأزهار تذوي -يورثها الزمان خوى ويبسا -تعاند والعناد طريق شؤم -تباع بأرخص الأثمان -يندب حظه سرا وجهرا -يصفق حسرة بالخمس	
محكمة الحب	-عميق ضارب في العمق غورا -أنا المفتي إذا استفتى محب -فأنت غريقة والبحر بحري	03	-تحب أميرتي والحب فيها -تظهر لي نفورا وهي تبدو -تخفي كزوج عزيز مصرا	19

			–تشقى بالتناقض كل حين –تنسى أنني بالحب أدرى –مشيت بساحه شرقا وغربا –قلبت المواجع فيه دهرا –أخفيت في جنبي غدرا –رقمت صحائف الأشواق –وصفت شجونها شعرا ونثرا –أبكي تصيح لي القوافي	

			–أفرح يغن الشعر بشرا –استفتى محب –أحطت بعالم العشاق خبرا –أدرك من خبايا العشق مغزى –من يصبر على الأمواج يظفر –بذلت لها النصيحة دون زيف –وصفت لها الدواء بكل حزم –يجد عقباه في دنياه خسرا	

حيرة	-كلمعة البرق في ديجورة الغسق -الشمس محمرة في حمرة الشفق -فريدة كانفراد الشمس -كأنني الحبر سيالا على الورق	04	-ماذا أحدث عمن لاح في أفقي -أعملت فكري في تصويرها -تميس كالغصن في خضر من الورق -يفوح منها عبير ماله شبه -لو شمه ميت يحيا من العبق -أزكى من الروض بعد الصيب الغدق -سمعت تغريدها الصداح فانتفضت	18

			-غدوت أسأل نفسي وهي هائمة -تعشق الأذن مثل العين أن سمعت -أخشى على قلبي المجروح يعشقها -قالت وتلحن في الأقوال موهمة -تساءلت في اضطراب وهي خائفة -تمعنت فاض الشك في خلدي -لست أدري ما أحس به	

			–يروي مشاعر لا يدري حقيقتها –تخيفني من بحار الشوق منشدة –من يركب البحر لا يأمن من الغرق –فاقني حياءك مالي بالهوى أرب	
ريم البرازيل	–ريم وفي الغابة الخضراء نشأتها –درة في رأس إكليل –شعلة في وسط قنديل	04	–تركت قلبي وعقلي في البرازيل –عدت يحملني ظهر الأبابيل –سبت فؤادي ريم شعرها ذهب	11

	–هذا الجمال لمن حارت موازنه		–رأت عين راء نور طلعتها –عشت من النور عن سبر التفاصيل –ير الشفة اللمياء ينس بها –لعس الشفاه بنجد أو على النيل –الحسن أوقد جمرا كاد يرمده –تسارق النظر المخلوس –يكاد يرشف شهدا يرمقها –يجتنيه بلا قال ولا قيل	

من خلال إحصائنا، أسفر تصنيف الجمل في ديوان "غيمة الروح" لصالح العايد عن غلبة واضحة للجمل الفعلية إذ سجل منها مئتان وستة وسبعون (276) جملة، في مقابل خمسة وثمانون (85) جملة اسمية فقط. هذا التفاوت العددي لا يمكن اعتباره مصادفة، بل يعكس توجهًا أسلوبيًا واعيًا من طرف الشاعر نحو تفعيل البنية الحركية للنص الشعري. فالجملة الفعلية بطبيعتها تركيب ديناميكي قائم على الفعل، أي على الحركة والحدوث، وهو ما يمنح النص طاقة متجددة تدفع المعنى نحو التوسع والانفتاح على الزمن، وهذا ينسجم مع طبيعة القصيدة التي تميل إلى التعبير عن التحول والانفعال النفسي والفكري أكثر من ميلها إلى الثبات والتقريرية، بالمقابل تأتي الجمل الاسمية، التي تمثل نسبة أقل، لتؤدي دورًا مغايرًا، إذ تُستخدم في المواطن التي تتطلب استقرارًا دلاليًا أو توصيفًا لحالة وجدانية أو فكرية ساكنة، وبهذا تتحول بنية الجملة إلى عنصر دلالي يساهم في تشكيل الصورة الشعرية ونسق الإيقاع الداخلي. ويبدو أن الشاعر قد لجأ إلى هذا التوزيع ليُحكم التوازن بين الانفعال العقلي والحالة الشعورية، أما من جهة المتلقي، فإن هيمنة الجمل الفعلية تساهم في شد انتباهه، إذ تبقيه في تواصل مستمر مع حركة النص وتغيراته، مما يخلق نوعًا من التوتر الفني الذي يعزّز الانخراط في التجربة الشعرية، وهكذا يبرز تفضيل الجمل الفعلية كخيار تركيبي ينسجم مع التوجه الجمالي والفني للديوان، ويخدم البنية العامة للنصوص على المستوى الإيقاع والدلالة والتأثير.

1-3-الجملة الإنشائية:

الجملة الإنشائية أسلوب تعبيري يُستخدم للتأثير في المتلقي، «ولا يُراد به الإخبار بقدر ما يُراد منه الطلب أو إظهار الانفعال، ويتنوع بين الأمر والنهي والاستفهام والنداء، مما يجعلها عنصراً فعالاً في إثراء المعنى داخل النص. و"الجملة الإنشائية جملة لا تحمل الصدق والكذب. وثمة من عرّفها بجملة تستغني عن الواقع، تطابقه أو لا تطابقه».[1]

[1] محمد نجيب بن جعفر، الجملة في اللغتين العربية والملاوية: دراسة تقابلية، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، إشراف إسماعيل أحمد عمايرة، الجامعة الأردنية، الأردن، 2010، ص20.

ولقد وردت الجملة الانشائية في قصائد صالح العايد لديوان " غيمة الروح" بعدة أنواع وتقسيمها كالآتي:

1-3-1-الجملة الاستفهامية: تُعرف الجملة الاستفهامية على أنها الجملة التي يُراد بها طلب الفهم عن أمر مجهول، «فالاستفهام طلب فهم شيء لم يتقدم لك علم به، بأداة من إحدى أدواته وهي: الهمزة وهل ومن ومتى وأيان وأين وأنى وكيف وكم وأي».[1]

وعليه، «فإن الاستفهام نوع من أنواع الإنشاء الطلبي، والأصل فيه طلبُ الإفهامِ والإعلامِ لتحصيلِ فائدةٍ علميةٍ مجهولةٍ لدى المُستفهم. وقد يراد بالاستفهام غيرُ هذا المعنى الأصلي له، ويستدلُ على المعنى المراد بالقرائن القوليّة أو الحالية».[2]

تجلّت الجمل الاستفهامية في قصائد ديوان "غيمة الروح" على النحو الآتي:

في قصيدة "النصيب المرّ":

وقُلتُ قَوْلَتَهُ يَأْسًا وتسليةً أنَا الغَرِيْقُ فَما خَوْفي من البَلَلِ[3]

هذه جملة استفهامية تحمل طابعاً إنكارياً لتأكيد معنى معين لا يحتاج إلى إجابة فعلية. حيث يقول الشاعر "أنا الغريقُ فما خوفي من البلل؟"، مستعملاً الاستفهام للتعبير عم حالة اليأس المطلق. هذا الأسلوب يعكس حالة استسلام نفسية، إذ إن الغريق، الذي يعاني من الغرق الحقيقي، لا يخاف من البلل البسيط. لذلك، فإن الجملة الاستفهامية هنا تُبرز النفور من الخوف وفقدان الأمل، وتُستخدم كأداة بلاغية لتقوية الفكرة وإيصال المشاعر بشكل أكثر تأثيرًا.

في قصيدة "غيمة الروح": "وهَلْ تقُومُ قُصُورٌ دُونما أَمَدِ"[4]

---

[1] أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 1993، ص63.

[2] عبد الرحمن حسن حنبكة الميداني، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، دار القلم، دمشق، ط1، 1996، 258/1.

[3] الديوان، 47.

[4] الديوان، ص27.

لجأ الشاعر لتوظيف الجملة الاستفهامية في هذا البيت ليؤكد أهمية المحبوبة في حياته، فهي الركيزة الأساسية التي يقوم عليها بناء الحب والمشاعر، كما أن "القصور" هنا ترمز إلى صرح العلاقة العاطفية، و"العمد" إلى دعائمها الأساسية، أي المحبوبة. هذا الاستفهام ليس حقيقياً يبحث فيه الشاعر عن جواب، بل هو استفهام إنكاري يقصد به النفي والتقرير، أي أن القصور لا يمكن أن تقوم دون أعمدة، تماماً كما لا يمكن للحب أن يقوم دون وجود من يحبها، كما يعكس الاستفهام جانباً نفسياً من النص، يتمثل في حالة التعلق الشديد بالحبيبة، والاعتراف الضمني بأنها سبب الاتزان النفسي والعاطفي، فيضعها في مقام الضرورة لا الترف، لتكون مثل "العمد" في بناء لا يستقيم بدونها.

في قصيدة "أميرة في خيالي":

" أميرتي أيُّ سحرٍ فيك يَجذبُني"[1] هذه الجملة الاستفهامية جاءت بصيغة الاستفهام الإنكاري الذي يُراد به الإعجاب والتعجب والانبهار، وقد اختار الشاعر هذا الأسلوب للتعبير عن انفعاله العاطفي تجاه المخاطَبة، فالسؤال هنا يوحي بأن جمال المحبوبة وسحرها فوق الوصف والتصور. فالاستفهام هنا أدّى وظيفة تعجيزية، تُظهر عجز اللغة أمام جلال المعنى الذي يحاول الإمساك به.

في قصيدة "اليأس والأمل":

فهل تلينُ قُلوبٌ بعدَ قسوتِها والشَوْكُ هلْ يمنحنْ من طيّبِ الثَمَرِ

وهلْ تعودُ طُيورٌ بعد هجرتها جذلى لأوكارها ترتاحُ من سفرِ

وهل نُناغي طُيورَ السعدِ من طربٍ ونشربُ الحُبَّ صَفواً خالي الكَدرِ[2]

[1] الديوان، ص 35.

[2] الديوان، ص 71، 72.

اعتمد الشاعر في هذه الأبيات على أسلوب الاستفهام للتعبير عن مشاعر الحيرة والقلق والأمل في أحوال النفس والوجود. فالاستفهامات الواردة، مثل: هل تلين قلوب بعد قسوتها، تعكس تساؤلات داخلية عن طبيعة الإنسان وإمكان تغيرّه، وتُظهر توق الشاعر إلى فهم ما إذا كانت القسوة طبعاً دائماً أم حالة يمكن أن تزول. كما تحمل بعض الأسئلة دلالة على الحزن والأسى، مثل قوله: وهل تعود طيور بعد هجرتها، حيث وظف الاستفهام للتعبير عن ألم الفقد واستحالة عودة ما مضى. إضافة إلى ذلك، استخدمه لإثارة التأمل في مفارقات الحياة، كم في والشوك هل يمنحن من طيب الثمر، مما يبرز التناقض بين المظهر والجوهر، فيمنح الشاعر أبياته بعداً فلسفياً وعاطفياً، ويشرك القارئ في رحلته الشعورية والفكرية دون أن يقدم أجوبة جاهزة، بل يفتح باب التأويل والتفاعل.

في قصيدة "حيرة":

جملة "هل تعشقُ الأُذْنُ مثلَ العَيْنِ أن سمعتْ"[1]، يبرز الشاعر في هذه الجملة الأسلوب الاستفهامي كأداة بلاغية تهدف إلى إثارة التأمل والتساؤل في النفس البشرية، عبر هذا السؤال الاستفهامي، يُعبر الشاعر عن حالة التضارب الداخلي والتردد الذي يعيشه بين حواسه وعواطفه، فالسؤال لا يقتصر على مجرد استفسار، بل يفتح باب لتفسير أعمق لمعاني العشق والتفاعل الإنساني.

يتضح من توظيف الجملة الاستفهامية، أن غاية الشاعر لا تقتصر على التعبير عن التوترات الداخلية أو المشاعر الذاتية، بل تتجاوز ذلك لإشراك المتلقي في عملية التلقي، من خلال إثارة التفكير، وفتح أبواب التأويل، وخلق مساحة للتساؤل المشترك فتدفعه إلى التفاعل مع الأبيات الشعرية.

[1] الديوان، ص123.

1-3-2-الجملة الندائية:

تُعد الجملة الندائية من الأساليب المهمة في اللغة، يلجأ إليها المتكلم لطب إقبال المخاطب أو جذب انتباهه. «فالنداء طلب الإقبال أو دعوة المخاطب، وهو الدعاء برفع الصوت، والمنادى هو المطلوب إقباله بحرف مخصوصة منها ما هو مختص بنداء البعيد حساً أو حكماً، وهو المنزل منزلة البعيد لنوم أو سهو أو ارتفاع محل أو انخفاضه، ومن ثم استعملت في نداء العبد ربَّه، ونداء الرب عبدّه، ومنها ما هو مختص بنداء القريب».[1]

من هذا التعريف نستنتج، أن الجملة الندائية تؤدي وظيفة تواصلية مهمة في اللغة، وتتنوع أدواتها بحسب قرب المنادى أو بعده.

وسنستخرج أمثلة من بعض قصائد ديوان "غيمة الروح" تظهر فيها الجمل الندائية:

قول الشاعر في قصيدة "محكمة الحب":

"فيا هذيِ دَعِي التمويه وامضي"[2]، في هذه الجملة استخدم الشاعر النداء كوسيلة للتأثير على المخاطب وتحفيزه، حيث اعتمد على النداء المباشر لتوجيه خطاب عاطفي قوي إلى المخاطب، مما يعزز من تفاعل المتلقي مع الرسالة الموجهة له، إذ يسعى الشاعر إلى دفع المخاطب إلى اتخاذ موقف حاسم، حاثاً إياه على التخلي عن "التمويه" والمضي قدماً في مواجهة الحقيقة.

وأيضا قوله في قصيدة "حيرة":

"يا مَنْ يُسائلُني عَقْلي أتعشقُها"[3] وفي هذه الجملة جسد الشاعر حالة الصراع النفسي العميق بين القلب والعقل، فالنداء هنا موجه إلى صوت داخلي هو العقل، الذي يلح بالسؤال،

---

[1] عبد القادر شارف، أسلوب النداء في شعر البحتري النداء، جسور المعرفة، جامعة الشلف، الجزائر، المجلد4، العدد1، 2018، ص 35.

[2] الديوان، ص118.

[3] الديوان، ص123.

مما يعكس تردده وحيرته في تحديد صدق مشاعره، وإبراز التوتر بين الاندفاع العاطفي والحذر العقلي، وهو ما يضفي على النص طابعاً دراماتياً يقرب القارئ من معاناة الشاعر.

أما الجملة الندائية في هاتين القصيدتين، فقد أدّاها الشاعر بأسلوب يُضفي على النص طابعاً وجدانياً عميقاً، وبهذا الاستخدام لم يكن الشاعر يوجه نداءه إلى المخاطب فحسب، بل إلى المتلقي أيضاً، في محاولة لاستنطاق مشاعره واستدعائه إلى عالم التجربة الشعرية.

1-3-3-جملة النهي:

تُشكل جملة النهي أحد التراكيب التي يُوظفها الشاعر للتعبير عن مواقف الرفض، فالنهي «طلب الكّف عن عمل ما، ويتم بإدخال "لا" الناهية على الفعل المضارع فتجزمه، وهي لا تختص بالمخاطب فقط شأن فعل الأمر، بل تستعمل مع المضارع المسند وإلى الغائب»[1]. نستخلص من هذا التعريف أن النهي في اللغة لا يقتصر على مخاطبة شخص واحد فقط، بل يمتد لشمل مخاطبات متعددة.

وورد النهي في قصيدتين:

يقول الشاعر في قصيدة "غيمة الروح":

" ولا تَظُني – وبعضُ الظنِّ مأثمةٌ–"[2]

استخدام الشاعر لهذه الجملة يعكس رغبته في تصحيح أي انطباعات خاطئة قد تراود الحبيبة أو المعشوقة. النهي هنا يأتي كإجابة قاطعة على أي شكوك أو ظنون غير مبررة قد تشكك في نزاهته أو إخلاصه.

وفي قصيدة "أميرة في خيالي":

[1] عبده الراجحي، التطبيق النحوي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط2، 1998، ص295.

[2] الديوان، 26.

" ولا تَعذِليه على صمتٍ ينُوءُ بهِ"[1]

هنا الشاعر استخدم كلمة لا تعذليه وهو نهي موجه للحبيبة لعدم توبيخ الشاعر على صمته. فالشاعر يطلب منها أن تتفهم موقفه، مشيراً إلى أن الصمت ليس نتيجة لعدم الاهتمام أو التجاهل، بل هو نتاج لظروف أو مشاعر لا يستطيع الإفصاح عنها.

يلجأ الشاعر إلى جمل النهي في هاتين القصيدتين للتعبير عن رفضه لواقع معين أو التحذير من سلوك أو موقف يراه مرفوضاً، وقد تكون هذه الجمل وسيلة لتوجيه المتلقي نحو قيم أو رؤى بديلة تحمل في طياتها أبعاداً فكرية أو عاطفية.

1-3-4-الجملة الشرطية:

تساعد الجملة الشرطية في توضيح العلاقة بين السبب والنتيجة داخل النص، فالشرط: «تعليق فعل بفعل، هو: ربط مقدمة بنتيجة، هو: معنى له تكملة، وحركة دائرية تبدأ بفعل الشرط وتنتهي بجواب الشرط»[2]، وعليه فإن الشرط علاقة منطقية بين حدثين، يتمثل الأول في فعل الشرط، والثاني في جوابه، بحيث لا يتحقق الثاني إلا بوجود الأول، وهو تركيب يقوم على الترابط بين المقدمة والنتيجة.

ومن أمثلة هذه الجملة في قصائد الديوان، نذكر:

في قصيدة "غيمة الروح":

إذا رأوا دمعتي طاروا بها فرحاً وإن يروا بسمتي ماتوا من الكمدِ[3]

هذه الجملة، تُظهر تكاملاً بين الشرط وجوابه، في البداية، يبدأ الشاعر ب "إذا" التي تخلق الشرط ويتبعها بحدث يتمثل في رؤية أعدائه لدمعته، مما يدفعهم إلى الفرحة، في المقابل،

[1] الديوان، ص38.

[2] منير سلطان، بديع التراكيب في شعر أبي تمام (الكلمة والجملة)، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط3، 1997، ص 409.

[3] الديوان، ص29.

في الجملة الثانية، يوضح الشاعر أن ابتسامته هي التي تؤدي إلى موت أعدائه من الحزن، يُظهر الشاعر في هذه الجملة علاقة متناقضة بين الدموع والبسمة.

وأيضا قوله في "قصيدة مسافرة":

فإذا انتعشت من النسائم ساعةً فتذكري قلباً بئيس الشانِ

وإذا ابتسمت سعيدةً فلتذكُري كهفَ الشقاء ومرتع الأحزان[1]

في هذين البيتين، استخدم الشاعر الجمل الشرطية لربط المشاعر الداخلية للشاعر بالمواقف المختلفة التي تمر بها المحبوبة، في الجملة الأولى " فإذا انتعشت"، يربط الشاعر لحظة انتعاش المحبوبة بمعاناته العاطفية بعد الفراق، أما في الجملة الثانية، " وإذا ابتسمت"، يوجه الشاعر المحبوبة إلى ضرورة تذكره في لحظات سعادتها. من خلال هذه الجمل يعزز الشاعر التفاعل بين الماضي والحاضر، ويُظهر كيف أن الذكريات المؤلمة تظل حية في قلبه رغم مرور الوقت.

ومثال آخر قوله في قصيدة محكمة الحب:

"ومن يَصبرْ على الأمواج يَظفر"[2] الجملة الشرطية هنا، تعبر عن فكرة أن من يتحمل الصعاب والمحن في الحياة سيحقق في النهاية النجاح. أداة الشرط "من" تشير إلى العموم، ما يعني أن أي شخص يتحلى بصبر عند مواجهة التحديات سيفوز في النهاية

وفي قصيدة حيرة:

"من يركبِ البحرَ لا يأمن من الغرقِ"[3] هذه الجملة، تعبر عن فكرة أن من يغامر أو يخوض تحدياً معيناً لا يمكنه أن يضمن نتائج آمنة أو خالية من المخاطر. أداة الشرط "من"

[1] الديوان، 94، 95.

[2] الديوان، ص118.

[3] الديوان، ص124.

تشير إلى الشخص الذي يدخل في تجربة غير مضمونة، وفعل الشرط "يركب" يوضح أن الشخص قد اختار الدخول في مغامرة، أما جواب الشرط "لا يأمن من الغرق" فيبين أن الشخص لن يكون في مأمن من الفشل.

وفي قصيدة ريم البرازيل:

"ومن يَرَ الشفةَ اللمياءَ ينسَ بِها"[1] الشرط في هذه الجملة هو "من ير الشفة اللمياء"، وهو الحدث الذي إذا تحقق سينتج عنه الجواب، أما الجواب فيتمثل في "ينس بها"، أي أن تأثير الجمال على النفس البشرية، يجعل الشخص ينسى معاناته أو ألمه.

تعتبر الجمل الشرطية في قصائد الديوان وسيلة فعالة لنقل رسائل الشاعر إلى المتلقي بطريقة غير مباشرة، من خلال استخدامها، يعرض الشاعر فرضيات وحالات محتملة، مما يثير تساؤلات لدى القارئ حول العوامل التي تؤدي إلى تلك النتائج، وبهذا تتيح الجمل الشرطية للمتلقي الانغماس في التأمل وتفسير المعاني بشكل أعمق، مما يعزز التفاعل مع النص الشعري.

تميّز الشاعر صالح العايد بتوظيف متنوّع للجمل الإنشائية، حيث اعتمد الجمل الاستفهامية لإثارة ذهن المتلقي، وفتح أفقًا للتأمل والتساؤل، مما يعكس عمق التجربة الشعورية، كما جاءت الجمل الندائية لتبرز البعد العاطفي، من خلال استدعاء الآخر في لحظات شوق أو ألم، موجهّة خطابه إلى المتلقي بأسلوب وجداني مؤثر. أما جمل النهي، فقد حملت دلالات الرفض والتحذير، في حين استخدم الجمل الشرطية لبناء علاقات دلالية تقوم على الاحتمال والتوقع، وهو ما يمنح النص بعداً تفاعلياً، يُشرك المتلقي في إنتاج المعنى وتأوليه.

[1] الديوان، ص128.

وفي الختام: يتضح من خلال هذا الفصل أن المستوى التركيبي في ديوان "غيمة الروح" اتسم بتنوّع الظواهر والأساليب، حيث تمّ تعريف التركيب والمستوى التركيبي، ثم التطرق إلى ظاهرتي الإسناد والحذف، لتُدرس بعد ذلك جمل الديوان من خلال تصنيفها إلى اسمية وفعلية، فضلاً عن الجمل الإنشائية بأنواعها كالاستفهامية، والنهي، والشرطية، مما يكشف عن غنى البناء التركيبي وأثره في تشكيل البنية الفنية للنص.

الفصل الرابــع: "غيمة الروح": نظرات في المستوى الدلالي

تمهيـــد

أولا: دلالة عنوان الديوان "غيمة الروح" لصالح العايد

1- تعريف الدلالة

2- تعريف علم الدلالة

3- دلالة عنوان الديوان

3-1-من جانب تركيبي

3-2-من جانب دلالي

3-3-من جانب بلاغي

ثانيا: التخيّر الأسلوبي لدى الشاعر صالح العايد

1- تعريف الأسلوب

2- أسلوب الشاعر صالح العايد

ثالثا: العلاقات الدلالية في ديوان "غيمة الروح"

1- تعريف العلاقات الدلالية

2- أنماط العلاقات الدلالية في الديوان

2-1-علاقة التضاد

2-2-علاقة الترادف

2-3-علاقة السبب والنتيجة

رابعا: الصورة الشعرية في ديوان "غيمة الروح"

1- تعريف الصورة الشعرية

2- أنواع الصور الشعرية في الديوان

2-1-التشبيه

2-2-الاستعارة

نحو دراسة دلالية لديوان "غيمة الروح" لصالح العايد

تمهيـــد

تعد الدلالة جوهر الكلام، حيث إنّ الكلام الذي لا دلالة له يعتبر لغوا لا أكثر. والبحث في دلالة اللغة هو محاولة لكشف أسرارها الجمالية، وتأويل معانيها، وتفسير المراوغات التي تقام باللغة، خاصة عند الانتقال من الحقيقة إلى المجاز. كذلك في الشعر، تشكل الدلالة محورا أساسيا، فالتركيز فيه لا يقع فقط على الإيقاع وجمالية نسج الألفاظ، بل يمتد إلى المعاني ويُنظر لمدى انسجامها لتشكيل شبكة دلالية تربط النص من أوله لأخره، بغرض تأدية رؤية الشاعر وعكس شعوره وفكره.

إذ إنّ الكلمات لا تفهم منعزلة، بل تدرك ضمن السياق، وكذا بربطها بسابقاتها ولاحقاتها، وهذا ما أشار إليه عبد القاهر الجرجاني في قوله: «اعلم أنّ من الكلام ما أنت ترى المزيَّة في نظمه والحسن كالأجزاء من الصِّيْغِ تتلاحق وينضمُّ بعضها إلى بعض حتى تكثر في العين»[1] فالمعاني تتولد من العلاقات بين الكلمات، حيث إن النص مثل العقد، جماله لا يظهر إلا إذا رُكب بشكل متناسق، وكل كلمة فيه تسهم في المعنى الكلي. وهذا التناسق يعود على التخير الأسلوبي لكل شاعر، وذاك حين اختياره للألفاظ ومدى مناسبتها في السياق.

وليكون النص متناسقا ومنسجما بعضه ببعض، لابد من وجود صلة ما تقوم بالربط بين معانيه، وذلك من أجل تحقيق الانسجام الدلالي للنص، وكذلك التواصل في ما بين الشاعر والمتلقي، وهذه الصلة التي توحد النص، وتنسجه ليبدو كقطعة واحدة متكاملة، هي العلاقات الدلالية، «وهي في نظرنا علاقات لا يكاد يخلو منها نص يحقق شرطي الاخبارية والشفافية مستهدفا تحقيق درجة معينة من التواصل، سالكا في ذلك بناء اللاحق على السابق، بل لا

[1] عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 88.

يخلو منها أي نص يعتمد الربط القوي بين أجزائه»[1]، والعلاقات الدلالية ترشد القارئ إلى التأويل والفهم السليم للنص.

أولا: دلالة عنوان ديوان "غيمة الروح" لصالح العايد:

1.مفهوم الدلالة:

1-1-لغة:

الدلالة في اللغة تنحدر من الجذر (د ل ل)، وله أصلان كما يقول ابن فارس «الدَّال واللَّام أصلانِ: أحدهما إبانةُ الشَّيء بأمارةٍ تتعَلَّمهَا، والآخر اضطِرَابُ في الشيءِ. فالأَوَّلُ قَولُهُمْ: دَلَلْتُ فُلانًا على الطَّرِيقِ. والدَّليلُ: الأَمَارَةُ في الشَّيءِ. وَهُوَ بيِّنُ الدَّلالَةِ والدِّلاَلَةِ. والأصلُ الآخرُ قولُهم: تَدَلْدَلَ الشَّيءُ، إذا اضطَرَبَ»[2] فالدلالة عند ابن فارس بمعنى الإرشاد والإبانة بعلامة.

وعرفها ابن منظور في كتابه "لسان العرب" كالاتي: «دَلهُ على الشيء يَدُلُّه دلاًّ ودلالةً فاندَلّ... والدّليل: ما يستدلُّ به. والدَّليل: الدّالُ. وقد دَلَّه على الطريق يَدُلُّه دَلالة ودِلالة ودُلولة والفتح أعلى، والاسم الدِّلالة والدَّلالة، بالكسر والفتح والدُّلُولة والدِّليلي. قال سيبويه: والدِّلِيّلي علمُه بالدلالة ورسُوخُه فيها» [3].

يتضح من تعريفه للدلالة أنه لم يختلف عن ابن فارس كثيرا، حيث إنه ذهب إلى أنّ الدلالة تحمل معنى الإرشاد والتوجيه إلى الطريق، وأضاف على هذا نقطة أخرى على لفظة الدلالة فيقول أنّها تأتي بالفتح -دَلالة-وبالكسر-دِلالة -وبالضم-دُلولة -وأنها تحمل المعنى نفسه في حالاتها الثلاثة. ويرجح لنا استعمال الفتح بقوله " والفتح أعلى".

يمكن القول إن المعاني اللغوية لكلمة الدلالة تصب في باب الإرشاد والإبانة والتوضيح.

---

[1] محمد خطابي، لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1991، ص 269.

[2] أحمد بن فارس، مقاييس اللغة، ص 259،260. مادة (د ل ل).

[3] ابن منظور، لسان العرب، 11/ 248،249، مادة (د ل ل).

1-2-الدلالة اصطلاحا:

حدّها الجرجاني فقال: «الدّلالة: هي كون الشَّيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر، والشّيء الأول هو الدال والثاني هو المدلول» [1]، فالدلالة إذا هي ارتباط بين شيئين هما الدال (Signifiant) والمدلول (Signifié)، أحدهما يستدعي الأخر.

كما يمكن القول إن الدلالة هي الشيء الذي يستطيع أي شخص ينظر فيه أن يعرف منه شيئًا آخر، وهذا ما ذهب إليه أبو الهلال العسكري في قوله: «الدلالة على الشيء ما يمكن كل ناظر فيها أن يستدل بها عليه، كالعالم لما كان دلالة على الخالق كان دالاً عليه لكل مستدل به» [2]، هذا فكل من يتأمل في العالم يمكنه أن يستدل منه على أن له خالقا صنعه، ويتخذ منه دليلا على وجود الخالق.

وبمختصر القول يمكننا أن نمثل مثال "العسكري" بالآتي:

العالـم = الدال (هو الشيء الذي يدل على شيء آخر).

الخالـق = المدلول (الشيء أو المعنى الذي نفهمه ونصل إليه من خلال الدال).

2. مفهوم علم الدلالة:

سمي هذا العلم تسميات عدة في اللغة الإنجليزية وأشهرها Semantics، وكذلك تعددت أساميه في اللغة العربية (وهذا التعدد سببه الترجمة عن اللغتين الفرنسية والإنجليزية)، فنجد

مما أطلق عليه: علم الدلالة، السّيمانتيك، وعلم المعنى، غير أنّه لا يمكن تسميته بعلم المعاني لأنّ هذا الأخير فرع من فروع البلاغة.[3] ومن التعريفات التي قدمت لهذا العلم:

«يعرف علم الدلالة على أنّه دراسة المعنى، وقد ظهر هذا المصطلح بهذا المفهوم في نهاية القرن التاسع عشر على يد الفرنسي (Michel Bréal) ميشال بريال وذلك في سنة

[1] علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، ص91.

[2] أبو هلال العسكري، الفروق اللغوية، تحقيق: محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة، القاهرة–مصر، 1997، ص 70.

[3] ينظر: أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط 5، 1998، ص 11.

1883م قاصدا به علم المعنى» [1]، وبهذا يتضح أن ميشال بريال، أول من استعمل مصطلح علم الدلالة، ويعود له الفضل في تأسيسه، وتبلوره كعلم قائم بذاته في العصر الحديث.

أما أحمد مختار عمر فقد ذهب إلى أنّ علم الدلالة هو« دراسة المعنى، أو العلم الذي يدرس المعنى، أو ذلك الفرع من علم اللغة الذي يتناول نظرية المعنى، أو ذلك الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توفرها في الرمز حتى يكون قادرا على حمل المعنى» [2]، وعلى هذا فهو علم يهتم ويدرس المعنى، ويبحث فيه من كل الجوانب.

أما محمد المبارك، فقد قدم تعريفا آخر لعلم الدلالة، في قوله إنّه «العلم الباحث في ما بين الألفاظ والمعاني من صلات» [3]، وبعبارة أخرى هو علم يقوم على العلاقة بين اللفظ والمعنى.

فتعريفات علم الدلالة متعددة وكثيرة، أغلبها تصب في قالب واحد، وتتفق على أنّه فرع من فروع علم اللغة، يعنى بدراسة المعنى، سواء على مستوى الكلمة أو الجملة أو النص.

3-دلالة عنوان الديوان:

لعل أول شيء يلفت الانتباه في ديوان "غيمة الروح"، هو عنوانها -هذا-السلس والهادئ، الذي يشد الأنظار، ويجعل القارئ يتساءل عما وراءه، وما هي شاكلة النصوص التي تَصَدَّرَها، كيف لا؟ وقد قيل في العنوان أنه: العتبة الأولى للمعنى، وهو «ما يجعل من النص كتابا يقترح نفسه على قرائه أو بصفة عامة على جمهوره، فهو أكثر من جدار ذو حدود متماسكة، نقصد به هنا تلك العتبة، بتعبير (بورخيس) البهو الذي يسمح لكل منا دخوله أو الرجوع منه» [4]، والعنوان الذي لا يشد القراء باب محكم لكتابه، يمنع عنه الجمهور.

---

[1] كلود جرمان وريمون لوبلون، علم الدلالة، ترجمة: نور الهدى لوشن، دار الكتب الوطنية، بنغازي- ليبيا، ط 1، 1997، ص 7.

[2] أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص 11.

[3] محمد المبارك، فقه اللغة وخصائص العربية، دار الفكر، لبنان، ط 2، 1964، ص 168.

[4] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تقديم: سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2008، ص 44.

فغيمة الروح عنوان رقيق، ناعم، يشد القارئ بلطف، ويجعله يتوقع قصائدَ تنبع من صميم القلب، محملة بمشاعر تمس الروح، حيث إنّ الغيمة تلمحها العين ولا تمسها اليد، أحيانا تمر بهدوء وصمت، وأحيانا أخرى تحمل لنا غيثا ومطرا، يحي كل كائن حي، كذلك الروح معنى عميق يرتبط بالإنسان، ويعطي حسًا هادئًا، فهذا المزج الذي أحدثه صالح العايد مزج شاعري مليء بالإيحاء. وهو أول شرارة نتوقف عندها –وذلك للمكانة الهامة التي يحتلها العنوان– لنقول إن لغة ديوانه بسيطة هادئة، لكن طريقة نسجها شاعرية جميلة، تؤثر في نفس متلقيها.

ونأتي الآن إلى تحليل عنوان الديوان (غيمة الروح) من جانب تركيبي، دلالي، بلاغي:

3-1- من جانب تركيبي:

"غيمة الروح" عنوان بسيط ظاهريا، لكنه يستحق تأملا لغويا تركيبيا، سعيا إلى الكشف عن بنيته الداخلية، حيث إنه مركب إضافي مكون من كلمتين، فماذا نقصد إذا بالمركب الإضافي، وما الذي جعل الشاعر يصوغ مثل هذا التركيب كعنوان لديوانه الشعري؟

المركب الإضافي تركيب إضافي يخضع لقواعد نحوية، وهو «كل اسمين تنزل ثانيهما مما قبله –كغلام زيد– في إجراء الإعراب على ما قبله وبقائه على حاله» [1]، فالتركيب الإضافي يتكون من عنصرين، يعرب الأول (غلام) حسب موقعه في الجملة، أما الثاني (زيد) فيكون مضاف إليه يأتي مجرورا دائما.

وانطلاقا من هذا التعريف يمكن القول إن عنوان الديوان "غيمة الروح" يندرج ضمن هذا النوع من التركيب، تتقدم فيه كلمة "غيمة" بوصفها المضاف، وتليها كلمة "الروح" مضافا إليه، وقد صاغ الشاعر بهذا المركب الإضافي صورة بيانية، يشد بها المتلقي ويلفت اهتمامه، حيث إن «مهمة العنوان باتت في إحداث صدمة ما من شأنها أن تجذب القارئ أو المعني بالبحث عن الجديد من مجال الشعر، وليس في إعطاء فكرة واضحة أو مباشرة عن مضمون العمل الشعري»

[1] عبد الله بن أحمد الفاكهي النحوي المكي، شرح كتاب الحدود في النحو، تحقيق: المتولي رمضان أحمد الدميري، مكتبة وهبة، القاهرة، ط2، 1993، ص89.

[1]، فالغموض الذي خلقه هذا المركب الإضافي يدعو القارئ إلى تفحص الديوان، بهدف إزالة الإبهام وفهم تأويلات العنوان.

3-2-من جانب دلالي:

يعد العنوان واجهة النص، ولما له من أهمية كبيرة فإن الشاعر يوليه عناية خاصة، سواء من جانب تركيبه أو من حيث المعنى الذي يتضمنه، إذ «قد يشجع القارئ على تلقي النص، وقد ينفره من قراءته، وبالتالي لا يظل العنوان مجرد عتبة للنص، بل مفصل محدد لفعل قراءته ومحفز لعملية استهلاكه واقتنائه» [2]، فيمكن القول إذا، إن العنوان نقطة فارقة للديوان، حيث قد تستقطب أو قد تنفر القراء.

وهنا نطرح سؤالا: لماذا اختار الشاعر هذا العنوان بالذات ليحظى بميزة التصدر على غلاف الديوان؟ علما أن هذا العنوان "غيمة الروح"، عنوان أحد قصائد الديوان، وهذا ما «قد شاع لدى شعراء الحداثة العرب أن يضع الواحد منهم لديوانه عنوان احدى القصائد التي يضمنها الديوان، فيصبح عنوان القصيدة الواحدة عنوانا لمجموعة من القصائد» [3]، فاختيار الشاعر "صالح العايد" لهذا العنوان يعود لنقاط أهمها:

- تكرر ظهور كلمة "غيمة" وحقلها الدلالي في الديوان، حيث نرصدها اثنا عشر مرة في إحدى عشر قصيدة مما تناولناه بالدراسة، كذلك نلمح تردّد حقلها -وبكثرة-في القصائد، وهو يضم مفردات من قبيل: هاطل، تمطر، الغيم، الودق، السحب، الغيث، ظل، سماء، وابل، الماء، الغمام، الندى، القطر، وبل، السحاب، النسائم، سقت، البرق...

[1] فخر الدين جودت، "عناوين الشعر، هل تحتاج القصائد والدواوين إلى عناوين؟"، جريدة السفير، العدد 8997، لبنان، 2001، ص1.

[2] محمد بوعزة، "من النص إلى العنوان"، علامات في النقد، العدد 42، السعودية، 2001، ص 408.

[3] فخر الدين جودت، "عناوين الشعر، هل تحتاج القصائد والدواوين إلى عناوين؟"، ص1.

- تردّد كلمة "الروح" وحقلها الدلالي في الديوان، حيث رصدناها عشر مرات في إحدى عشر قصيدة، كما نلمح تكرار حقلها في القصائد، والمتمثل في: القلب، الحياة، الموت، النفس، الجسد، الأجسام...
- كما أنه عنوان يوحي إلى الفكرة أو المضمون العام للديوان، حيث إن الروح عنصر مركزي في شعره، لأن الشاعر تناول في ديوانه مختلف المشاعر التي تختلج روح الإنسان، إذ نجده قال في مقدمة ديوانه: «أجمل البوح بوح القلوب التي منبعها الحب وتوابعه، من وصلٍ وهجر وحرمان وأشواق وانتظار وعتاب» [1]، وغيمة الروح عنوان يعبر عن الحالة الشعورية، فالغيمة تعبر –ربما– عن التقلب بين العطاء والحرمان، فأحيانا تمطر فتحي ما بالأرض، تماما كمشاعر الحب والحنان والاهتمام فهي تحي الروح، وأحيانا تمتنع عن العطاء فتجف الأرض بما فيها، وهذا أشبه بحالة إحباط الروح ويأسها.
- كما يمكننا القول إن إسقاط الشاعر لعنوان قصيدة من الديوان على الديوان ككل، يعتبر إشارة منه على أن هذه القصيدة أشبه بمدخل يعمق فهم المتلقي لكيفية تعامل الشاعر مع خبايا الروح، فأول ما يلمح المتلقي عنوان الديوان فإنه يستشعر غموضا وإبهاما، وبعد أن يتدرج في قراءته للديوان، فحتما قصيدة تحمل نفس عنوان الديوان ستستوقفه، فيُوليها اهتماما أكبر ويتساءل إن كانت تحمل ما يزيح عنه الغموض الذي تركه فيه عنوان الديوان، وهي كذلك، فقصيدة "غيمة الروح" مشحونة بالمشاعر المتقلبة وغير المستقرة، تماما كما الغيمة التي تتقلب وتنتقل في السماء، فيفهم المتلقي هذا المزج بين كلمتين بعيدتين من حيث الدلالة، لكن قريبتين من حيث الرمزية التي أضفاها عليهما الشاعر.

[1] الديوان، ص11.

3-3- من جانب بلاغي:

القول البليغ هو الكلام الفصيح، والواضح، المؤثر، فالبلاغة هي: «بلوغ المتكلم في تأدية المعاني حدا له اختصاص بتوفية خواص التراكيب حقها، وإيراد أنواع التشبيه والمجاز والكناية على وجهها» [1]، فالبليغ هو الذي يتقن التعبير عن المعاني، والمراعي لقواعد اللغة، والذي يحسن توظيف الصور البلاغية، من تشبيه واستعارة وكناية.

ولنحدد بلاغة عنوان ديوان "صالح العايد"، سنتطرق إليه من خلال عناصر البلاغة، البيان والمعاني:

- من جهة البيان: والبيان هو أحد فروع علم البلاغة، و«النظر في العنوان من جهة علم البيان هو النظر فيما فيه من المجاز والاستعارة والكناية» [2]، وعنواننا هذا "غيمة الروح"، تركيب مجازي، يصور فيه الشاعر الروح بشيء ملحوظ وهو السماء، فجاءت الروح مشبه والسماء مشبه به، ثم حذف المشبه به (السماء) وأبقى علامة عليه وهي الغيمة، وعلى هذا كانت استعارة مكنية.
- من جهة المعاني: وعلم المعاني كذلك أحد فروع علم البلاغة، و«المعاني هو تتبع خواص تراكيب الكلام في الإفادة وما يتصل بها من الاستحسان وغيره ليحترز بالوقوف عليها عن الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضي الحال ذكره» [3]، فالبلاغة ليست فقط في صحة الكلام وجماله، بل هي في أن يقال الكلام في موضعه وبما يتماشى مع السياق.

فالشاعر حين جعل العنوان "غيمة الروح"، فهو قد راعى فيه سياق الديوان كله، وجعله يتناسب مع موضوعاته الشعرية، فحين قدم الغيمة على الروح، جعل من الروح مركز

---

[1] أبو بكر محمد بن علي السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1987، ص415.

[2] ينظر: السكاكي، مفتاح العلوم، ص 417.

[3] المرجع نفسه، ص 161.

الحديث والانتباه، والغيمة تابعة لها، تمثل بطريقة مجازية حالة الروح.

ولو أنه قال "روح الغيمة"، لانصب الاهتمام على الغيمة، وكان ليختلف المعنى تماما، ولَمَا كان هناك تناسب بين العنوان ومضمون الديوان، وهذا لأن مواضيع الديوان تخص الروح وما تعيشه من مشاعر متقلبة وغير مستقرة، كما الغيوم في السماء لا تعرف الاستقرار على موضع وحالة واحدة.

فما يمكننا القول إذا هو إن عنوان الديوان "غيمة الروح"، ما اتخذه الشاعر اعتباطيا، بل راعى فيه أكثر من قضية لغوية، تركيبية، دلالية، حتى أنه راعى المتلقي وفضوله، فجعله عنوانا بليغا، يشد القارئ بغموضه، ويجعله يتخذ تأويلات وتساؤلات أولية، تدفعه ليخوض في الديوان، قراءة وتأملا.

ثانيا: التخيُّر الأسلوبي لدى الشاعر " صالح العايد "

1.تعريف الأسلوب:

1-1-في المعاجم اللغوية:

عرفه ابن منظور على أنه «يقال للسَّطْر من النَّخِيلِ: أُسلوبُ. وكلُّ ممتدٍّ، فَهُوَ أُسلوبُ. قالَ: والأُسْلوبُ الطَّرِيقُ، والوجهُ، والمَذْهَبُ، يُقَالُ: أنتم في أُسْلوبِ سُوءٍ، ويُجمَعُ أساليبَ. والأُسْلُوبُ: الطريقُ تأخذ فيه. والأُسلُوبُ، بالضَّمِّ: الفَنُّ، يقال: أَخَذَ فلانٌ في أَسالِيبَ منَ القَولِ أَي أَفَانينَ مِنهُ» .[1]

أما في المعجم الوسيط فقد ورد فيه أنّ« (الأسلوب) الطَّريق. ويقال: سلكت أسلوب فلَان في كَذَا: طريقَتَه ومذهَبَه. وطريقة الكاتب في كتابته. والفنُّ، يقال: أخذنا في أساليب منَ القولِ:

[1] ابن منظور، لسان العرب، 473/1، مادة (س ل ب).

فنونٍ متنوعةٍ. والصَّفُّ من النخلِ ونحوه. (ج) أساليب» [1]، فهذا التعريف يوافق تعريف ابن منظور في المعاني الأساسية، لكنه أكثر تنظيما واختصارا.

من خلال التعرفين نستنتج أن لفظة "أسلوب" تعني الطريقة أو النهج، سواء الطريق المادي (الحقيقي) مثل صف النخل، أو الطريق المعنوي مثل طريقة التعبير والكتابة.

1-2-في الاصطلاح:

تعددت التعريفات التي أطلقت على الأسلوب، وذلك لكثرة الباحثين فيه، ولاختلاف زوايا النظر إليه من باحث إلى آخر.

فيمكن القول إنّ الأسلوب «يتمثل في مجموعة من عناصر اللغة المؤثرة عاطفيا على المستمع أو القارئ، ومهمة علم الأسلوب هي البحث عن القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة، والفاعلية المتبادلة بين العناصر التعبيرية التي تتلاقى لتشكيل نظام الوسائل اللغوية المعبرة» [2]، فالأسلوب هو طريقة استخدام اللغة، بهدف إحداث تأثير عاطفي على المتلقي.

وجاء في موضع آخر، أنّ الأسلوب «قد يعني الخواص الشخصية الفردية في الكتابة الأدبية وقد يعني طريقة عرض الأفكار لغويا، أو يعني امتزاج الجانب الشخصي بالمطلق لدى الكاتب العظيم في مشاهده المكثفة الكبرى التي تشير إليه» [3]، والأسلوب سمة يتميز بها كل كاتب.

2. أسلوب الشاعر " صالح العايد ":

نلاحظ في اختيارات الشاعر اللغوية داخل القصائد، ميلا إلى استخدام وانتقاء المفردات البسيطة، المألوفة والفصيحة، التي تخاطب المتلقي بكل سلاسة دون تعقيد أو غموض يصعب

[1] مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، 441/1، مادة (س ل ب).

[2] صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، مصر، ط1، 1998، ص 97.

[3] المرجع السابق، ص103.

عليه عملية الفهم، ويتجلى هذا الميل في استعماله لألفاظ متداولة، مثل: الغيمة، البحر، الورد، الدمع، الأحلام، النصيب، الصمت، الريح...، فبهذه الألفاظ البسيطة خلق صورا بليغة، تعبر باحترافية عن مكنونات القلب، وانتكاسات الحب، ومعاناة الهجر والحرمان والشوق، مثال على هذا قوله:

قالت وقالت...ونار الصمت تحرقني والريح تضرمُ ما في الصدر من شُعَل [1]

يصوغ الشاعر في هذا البيت بألفاظ بسيطة ومألوفة للمتلقي، صورة حسية تعبر عن الألم الداخلي المكبوت، فجعل ذهن القارئ يتلقى كلمات سهلة الظاهر عميقة المعنى، دون أن يواجه غموضا لغويا يصرفه عن التفاعل مع ما توحي به.

كما أن القصيدة الجميلة، في نظر الشاعر «غيمة بيضاء فيها ديمة هادئة تمطر بلا برق ولا رعد على القلوب الظماء» [2]، وهذه نظرة تعكس فلسفته الشعرية، توحي إلى تخيره البساطة اللغوية، فالغيمة البيضاء التي تمطر بهدوء تمثل بساطة الأسلوب الذي يعتمده الشاعر، حيث يبتعد عن الغموض والرمزية المبالغ فيها، فكما يستمتع المرء بالمطر الخفيف الهادئ، يستمتع القارئ بالشعر السهل البسيط دون حاجة منه إلى البحث في الغموض اللغوي، ومثل هذا الأسلوب يلامس الوجدان ويؤثر في المتلقي، كما يبرز قدرة الشاعر على التعبير عن المشاعر المعقدة بأبسط الكلام.

والجميل في ديوانه أن لكل قصيدة منه، سمات أسلوبية خاصة، وكذلك لغة بسيطة الظاهر بعيدة عن الغموض والتعقيد، فالشاعر الحذق «هو المستولي على الشعر من جميع جهاته، المتمكن من جميع أنواعه، الذي يتصرف في المعاني فيورد في شعره في كل قصيدة خلاف ما يورده في الأخرى» [3]، و"**صالح العايد**" في قصائده حَمَّلَ أبياتها أبعادا حسية، فجاءت

---

[1] الديوان، ص44.

[2] الديوان، ص 13.

[3] يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، ص 151.

التجربة الشعرية نابضة بالمشاعر، متراوحة بين الحزن والفرح، اليأس والأمل، الحب والشوق...، وهو ما يلامس القارئ ويشده.

ونشير هنا، إلى أن موضوعات القصائد تتراوح حول المشاعر والأحاسيس، ما جعل مضامينها متقاربة حيث إنها تخاطب الروح والوجدان، لكن أسلوبها وأغراضها تختلف فيما بينها، وهذا لاختلاف المشاعر التي بثها الشاعر من قصيدة لأخرى، فإذا نظرنا –مثلا– في قصيدة "ديوان شعري"، نلحظ الشاعر يفتخر بديوانه، مستعملا صورا بلاغية وألفاظا تخدم غرض الفخر، حيث أبرز قيمته الجمالية والتأثيرية، وذلك مثل قوله:

ديوان شعرك إذ تكامل جمعه مثل البحيرة ليلة القمراء

يغري وقد غمرَ النسيب* سطوره طربا بألحان له وغناءِ [1]

في حين نلحظه في "قصيدة أميرة في خيالي"، يمدح حبيبته، فاستعان بأرق الألفاظ وأعذبها، ليصف كمالها، فقال: أوصافها كملت سبحان مبدعها أبهى من البدر في أصفى تجليه[2]

وعاد ليمدح فيها شكلا واخلاقا فقال:

قد كَمَّلَ الله فيها كُلَّ محمدةٍ خَلقًا وخُلقًا وآدابًا بلا تيه [3]

فالشاعر في مدحه لحبيبته، صورها بأسمى الأوصاف، مستعينا بأفخم الألفاظ والتعابير، محققا بذلك «ما ينبغي أن تتصف به ألفاظ المديح ومعانيه من جزالة وفخامة، وما يجب أن يكون عليه النظم من متانة وعذوبة» [4]، وتلك علامة على سلامة تعبيره وجودة أسلوبه.

* النسيب: رقيق الشعر في النساء"، ابن منظور، لسان العرب، 756/1، (مادة: ن س ب).

[1] الديوان، ص17.

[2] الديوان، ص35.

[3] الديوان، ص36.

[4] ينظر: يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص154.

وفي قصيدة "مسافرة" نجده نسجها بأسلوب مختلف تماما، يليق بغرض قصيدته، وهو الاستعطاف والمعاتبة، و«ملاك الأمر فيها، التلطف والإثلاج إلى المعنى بها، بالطريق التي يراها الشاعر مناسبة ومؤثرة» [1]، فاختار ألفاظا وعبارات بعينها دون غيرها، لأنها في اعتباره الأمثل للتعبير عما يحمله من مشاعر عتاب لحبيبته، وفي هذا السياق يقول:

شغلتكِ عن بثِّ المشاعر رحلةٌ جمعت لفيف الأهل والخلّانِ [2]

وإذا ابتسمتي سعيدة فلتذكري كهف الشقاءِ ومرتع الأحزان [3]

وبعيدا عن مشاعر العتاب، نلقاه في قصيدة "ريم البرازيل" يتجه إلى الغزل، فوظف ألفاظا تنبض بالإعجاب، وصورا تعكس طابعا جماليا وحسيا، لأن الغزل «يحتاج أن يكون عذب الألفاظ حسن السبك، حلو المعاني» [4]، وذلك ما نلحظه في قصيدته، ونمثل لهذا بقوله:

وجهٌ وعينٌ وأنفٌ جَلَّ خالقُها كأنّها شُعلةٌ في وسط قنديلِ

إذا رأت عينُ راءٍ نُورَ طلعتهَا عَشَتْ مِن النُور عن سبر التفاصيلِ

ومن يَرَ الشَفة اللَمياءَ يَنْسَ بها لُعْسَ الشِفَاهِ بِنَجدٍ أو على النِيلِ [5]

ومن هنا نستنتج أن لا قصيدة تشبه الأخرى أسلوبا، حيث تختلف أغراض القصائد، وتتباين فمنها ما جاءت بأسلوب غزلي، وأخرى عتابي...، كذلك نلاحظ أنّها لا تتشابه في ألفاظها، فكل قصيدة لها ألفاظها الخاصة التي تحمل معاني غرضها، وهذا بديهي حيث إن ألفاظ الحب والغزل –مثلا–لا تكون نفسها ألفاظ العتاب، «فالفن الشعري الواحد يختلف أسلوبه باختلاف معانيه وأنواعه» [6]، وفي ديوان "غيمة الروح" نلحظ أكثر من غرض شعري، على هذا جاءت الأساليب بين القصائد مختلفة.

---

[1] المرجع السابق، ص154.

[2] الديوان، ص94.

[3] الديوان، ص95.

[4] يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص 154.

[5] الديوان، ص128.

[6] أحمد الشايب، الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط12، 2003، ص 77.

كما أن الأسلوب يرتبط بشخصية الشاعر، حيث لها «تأثيرًا قويًّا في لون الأسلوب فتضيف إليه مزايا خاصة فوق المزايا الموضوعية العامة» [1]، فلكل شاعر طابع خاص به سواء في التفكير أو في طريقة تعبيره عن المشاعر، وكذلك في نظرته للحياة والعالم عامة.

على هذا نقول إن الأسلوب مرتبط بالشخص، إذ إن «الاختلاف العام الذي نشعر به في الأساليب يبدو في الكلمات، والصور، والتراكيب، والعبارات، مع طيف موسيقي عام، هو في الأصل من عبقرية الشاعر وموسيقى نفسه الشاعرة» [2]، ولهذا نجد أن المتعمق في قراءة الشعر يستطيع أن يميز شعر شاعر ما، دون أن يكون له علم مسبق بأن ذاك الشعر من تأليفه، وذلك من خلال لغته وبلاغته، والصور الشعرية التي تحمل فكره ونظرته للحياة والعلاقات.

ثالثا: العلاقات الدلالية في ديوان "غيمة الروح"

1.مفهوم العلاقات الدلالية:

من بين التعريفات التي أطلقت على العلاقات الدلالية، قولهم إنها «مصطلح حديث يدّل على العلاقات بين الكلمات من نواح متعددة كالترادف والاشتراك والتضاد ونحو ذلك. وقد تولد هذا المصطلح من دراسة الحقول الدلالية، إذ تبين أن معنى الكلمة لا يتضح إلا من خلال علاقاتها مع الكلمات الأخرى ضمن الحقل الذي تنتمي إليه» [3].

وفي سياق آخر نجد من يعرفها على أنّها: مجموعة من الروابط التي تربط بين أجزاء النص، وقد تتجلى في شكل روابط معنوية، دون بروز أي وسائل لغوية تساهم في الربط، وهذا ما ذهب إليه محمد المبارك في تعريفه حيث قال فيها:

---

[1] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] أحمد محمد قدور، مبادئ اللسانيات، دار الفكر، دمشق، ط 3، 2008، ص 369-370.

هي مجموعة من «العلاقات التي تجمع أطراف النص أو تربط بين متوالياته (أو بعضها) دون بُدُوّ وسائل شكلية تُعتمد في ذلك عادة» [1]، وهذا تركيزا منه، على أن العلاقات الدلالية لا تعتمد بالضرورة على أدوات الربط الشكلية الظاهرة.

أما سعد مصلوح فقد قدم تعريفا أوسع وأشمل، في قوله العلاقات الدلالية «هي حلقات الاتصال بين المفاهيم. وتحمل كل حلقة اتصال، نوعًا من التعيين للمفهوم الذي ترتبط به، بأن تحمل عليه وصفا أو حكما، أو تحدد له هيئة أو شكلا. وقد تتجلى في شكل روابط لغوية واضحة في ظاهر النص، كما تكون أحيانا علاقات ضمنية يضفيها المتلقي على النص، ويستطيع بها أن يوجد للنص مغزى بطريق الاستنباط، وهنا يكون النص موضوعا لاختلاف التأويل» [2]، فالعلاقات الدلالية تربط بين مفاهيم النص، وتوضح معانيها، إما بشكل مباشر عبر روابط لغوية، أو من خلال استنتاج القارئ، مما يجعل النص قابلا للتأويل. وتعمل هذه العلاقات على الربط بين الوحدات، سواء على مستوى الجملة، أو على مستوى النص.

2. أنماط العلاقات الدلالية في الديوان:

تتنوع العلاقات الدلالية ضمن النص الواحد، وتختلف في حضورها من نص لآخر، حيث «إنّ نوع النص يفرض قيودًا على ظهور أنواع معينة من العلاقات الدلالية وغياب أنواع أخرى، كما أنه يفرض قيودا أخرى على كثافة توزيع العلاقات الدلالية في النص، فتتوزع بين علاقات أساسية وأخرى ثانوية، هذه العلاقات في مجملها هي: الإضافة، التتابع، الشاذ، السؤال والجواب، السبب والنتيجة، التقابل، إعادة الصياغة، الشرط، الاستثناء، البديل، التمثيل» .[3]

يتبين من ذلك أن العلاقات الدلالية تظهر في كل نص كيفما كان شكله أو غرضه أو مجاله، لكنها تختلف من نص لآخر، سواء من حيث الكمية أو في كيفية توزيعها داخل النص،

[1] محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 268.

[2] سعد عبد العزيز مصلوح، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، الكويت، ط1، 2003، ص 228.

[3] عزة شبل محمد، علم لغة النص النظرية والتطبيقية، مكتبة الآداب، مصر، ط 2، 2009، ص200-201.

«بيد أنّ النص الشعري قد يوحي بعدم الخضوع لهذه العلاقات، ولكنه ما دام نصا تحكمه شروط الإنتاج والتلقي فإنه لا يتخلى عن هذه العلاقات، وإنما الذي يحصل هو بروز علاقة دون أخرى» [1]

ومن هذا المنطلق سنسعى في ديوان "غيمة الروح" إلى تتبع أبرز العلاقات الدلالية التي يظهرها النص، في محاولة للكشف عن ملامحها في بنية النص وانعكاساتها عليه.

2-1-علاقة التضاد: علاقة تجمع بين معنيين متقابلين في السياق، وهي «عبارة عن علاقة دلالية ناتجة عن تتابع قضيتين، كل منهما تحمل عكس معنى الأخرى، والتضاد إجراء يقوم به الكاتب ليضفي الشمولية على معنى ما، وذلك بإظهار الشيء ونقيضه، كما أنه يعمل على تمييز المعنى وبلورته وبالتالي تناسبه، ويعد التضاد إحدى العلاقات الدلالية التي يتم عن طريقها تشكيل قضايا كبرى في مستويات النص المتتابعة» [2]، وهذه من بين العلاقات التي نلمحها في قصائد ديوان "غيمة الروح".

ومثال هذا قوله في قصيدة "ديوان شعري":

تهفُو قلوبُ العاشقينَ لبثّه إنْ منْ رجالٍ أو لفيفِ نِساءِ [3]

شعري وأدري ما به عايشته حملاً وميلادًا بكُلّ عناءِ [4]

شعري حياتي لم يقرّ ساعة كم عِشتُ بينَ تَبَسُّمٍ وبُكاءِ [5]

[1] محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص269.

[2] حسام أحمد فرج، نظرية علم النص، مكتبة الآداب، القاهرة، د ط، 2008، ص142. نقلا عن: نعيمة عيوش، "أهمية العلاقات الدلالية في تحقيق تماسك النص الشعري العربي المعاصر"، موازين، جامعة الجيلالي بونعامة، العدد:1، المجلد:4، الجزائر، 2022، ص44.

[3] الديوان، ص17.

[4] الديوان، ص18.

[5] الديوان، الصفحة نفسها.

حيث نلاحظ في هذه الأبيات الثلاث، ورود ألفاظ تتقابل معانيها، وتحمل كل منها عكس معنى الأخرى، ففي البيت الأول استعمل الشاعر لفظتي رجال ونساء، في سياق حديثه عن كمال شعره وتأثيره على قلوب المتلقين، رجالا أو نساء. وذلك بيانا منه لمدى قوة تأثير شعره.

أما في البيت الثاني والثالث، فنلاحظ فيهما ذاتية الشاعر، حيث شارك مع الجمهور تجربته الشخصية في وضع وكتابة شعره، مصورا إياها بتجربة إنسانية وهي الحمل والولادة، وذلك في قوله: حملاً وميلاد، لينقل مشاعره ومعاناته بصورة يستشعرها القارئ ويفهم عليه معاناته.

وفي موضع آخر، ودائما في سياق حديثه عن تجربته الشعرية، استعمل كلمتي تبسم وبكاء

ما أضاف على شعره دلالة قوية، يلحظ القارئ من وراءها تقلب عاطفة الشاعر، ما يؤكد صدق أبياته وما تحمله من أحاسيس حزنا كانت أم فرحا.

كما تبرز علاقة التضاد في قصيدة "غيمة الروح" وذلك في المواضع التالية:

فالموت صَديَانَ في عزٍّ ومَفخرةٍ أشهَى من الشُربِ ذُلاً صافِيَ البَرَدِ[1]

فهدا التقابل الناتج عن تعارض دلالتي الكلمتين عزّ وذل، يبرز قيم ومبادئ الشاعر، فالعزة مقام عالي في نفس الإنسان، والذل خضوع وانكسار، حيث إنّ الموت بعزة عند الشاعر أهون من العيش ذليلا.

تساير الرِجلُ قلبي وهي راغمةٌ ولو لَهَا الأمرُ لم تَذْهَب ولم تَعُدِ[2]

هذا البيت فيه نوع من الصراع الداخلي، يعبر عن مشاعر متداخلة بين الرغبة والارغام، وذلك بين القلب والعقل، فالشاعر يساير قلبه ويتبع رغبته، ورجِله مرغمة لا إرادة لها على ما يمليه القلب، فلو كان القرار يعود لها ما انجرفت وراء أهواء القلب، وباستعمال الشاعر

[1] الديوان، ص24.

[2] الديوان، ص26.

التضاد في هذا البيت، المتمثل في: لم تذهب ولم تعد، أبرز الصراع الذي هو فيه، وبجمعه بين معنيين متقابلين (الذهاب والعودة) جعل الصورة تتجسد في ذهن القارئ.

إن شِئتُ أَطلقتهُ حِينًا وأَحْجزُهُ جُلَّ الأحايينِ صَبّارًا على الكبدِ[1]

الشاعر في حديثه عن الشوق أقر أنه يعيشه كصراع داخلي يستنزف طاقته، فتارة يساعف كيانه ويبدي شوقه، وفي الكثير يَكبُتهُ ويعيش ألمه في صمت، وتوظيفه هنا للكلمتين أطلقته وأحجزه، ذات المعنيين المتقابلين تماما، يعطي بعدا تأمليا حزينا، حيث إن هذا التركيب يشد القارئ ويجعله يتخيل مدى معاناة الشاعر، وتوتر مشاعره.

أما في قصيدة "أميرة في خيالي"، فإننا نلمح التضاد في الأبيات التالية:

إذا حَضرْتِ خُفُوقُ القلب يفضحني يكادُ يقفِزُ قلبي من مَرَاسيهِ

وإن تغيبتِ يبقى الصدرُ مكتئِبًا لا تستطيع الرَواسي حَملَ ما فيهِ [2]

في هذه الأبيات صور لنا الشاعر الحب والتعلق بأبهى صورة، وبطريقة تجعل القارئ يستشعر مشاعره كما لو كان في قلب الحدث، ونلاحظ هنا أنّه وظف كلمتين متضادتين(حضرت وتغيبت) يمكن اعتبارهما وإن صح التعبير مركز معنى البيت، حيث إن حضور الحبيبة يجعل قلب الشاعر يخفق سعادة، وغيابها يجعل الصدر مكتئبا، وكأن خفقان قلبه مرتبط بحضورها.

أما في قصيدة "النصيب المُرُّ" نلحظ التضاد في قوله:

هذي الحياةُ بلا طولٍ ولا قصرٍ يحيا بها المرء بين اليأس والأمل

فالليل لو طَالَ نورُ الصُبْحِ كاشِفُهُ والأرضُ تُنبِتُ بَعدَ الجَذبِ والَمَحَلِ [3]

نلاحظ في هذه الأبيات بعدا تأمليا روحيا، وذلك من خلال نظرة الشاعر للحياة، وفكره الذي يدعو كل قارئ متأمل إلى الإيمان والسكينة، فليس المهم طول الحياة أو قصرها إنما

[1] الديوان، ص28.

[2] الديوان، ص39.

[3] الديوان، ص 47.

الأهم ما يعاش فيها من لحظات وتجارب، فكل نفس تيأس وتأمل، وما دام نور الصباح يلي ظلام الليل ويبدده، وما دامت الأرض تنبت بعد الجفاف، فإنه حتما بعد العسر يسرا. وما زاد هذه الأبيات معنى تفاؤليا وتأمليا، هو مقابلة الشاعر بين ألفاظ كل واحدة منها تحمل عكس معنى الأخرى وهي: طول وقصر، اليأس والأمل، الليل والصبح.

وأمثلة التضاد كثيرة في قصائد الديوان، نكتفي بما سبق واستحضرناه، لنقول إن **صالح العايد** اعتمد هذه العلاقة في نسج نصوصه الشعرية، وذلك لما للتضاد من قدرة «على الإيحاء والدلالة، فهو إحدى البنى الأسلوبية التي تغني النّص الشعري بالتوتر والعمق والإثارة والبناء وما تختزنه تجارب الشعراء والفنانين من دلالات نفسية وشعورية تدفع المتلقي إلى التوقف طويلا إزاء المغزى الكامن خلف استخدام الشاعر للتضاد في قصيدته» [1]، فالتضاد أداة تعبيرية تنقل مشاعر الشاعر المتضادة وكذلك صراعاته الداخلية، وتساعده على التعبير بأبهى صورة.

2-2-علاقة الترادف: يمكن القول إن الترادف هو مجموعة من «الكلمات التي تختلف في ألفاظها وتتفق في معانيها» [2] مثال ذلك، أتى وجاء.

أما في «علم الدلالة نلجأ عادة إلى تعريف ضيق محدود للترادف وهو: الكلمتان اللتان تقبلان التبادل فيما بينهما وذلك في كل السياقات أو الاستعمالات، وليس في تعبير أو استعمال دون تعبير أو استعمال آخر» [3]، فترادف كلمتين يعني إمكانية استخدامهما في نفس الموضع دون المساس بالمعنى المراد.

وأمثلة هذه العلاقة في ديوان "غيمة الروح" كثيرة، نذكر منها تمثيلا لا إحصاءً:

في قصيدة "أميرة في خيالي" حيث قال:

---

[1] علي قاسم الخرابشة، "شعرية التضاد في النقد العربي التأصيل والإجراء"، مجلة الآداب للدراسات اللغوية والأدبية، كلية الآداب، جامعة ذمار، اليمن، العدد 15، 2022، ص369.

[2] كلود جرمان وريمون لوبلون، علم الدلالة، ترجمة: نور الهدى لوشن، ص60.

[3] المرجع نفسه، ص 61.

رقيقةٌ مثل قطرِ الماءِ منسكبًا من الغمام تهادى في سواقيه [1]

طَريةٌ مِثلُ رَوضِ الحَزْنِ باكَرَهُ وَبْلُ السَحابِ هَتونًا ليس يُؤذيهِ [2]

يحاول صالح العايد في هذه الأبيات أن يصف لنا الحبيبة بصورة طبيعية رقيقة، وبأسلوب يُمكن القارئ من تصور جمال حبيبته من خلال استحضار جمال ظواهر الطبيعة، وخلال رسمه لمثل هذه الصورة وظف لفظتي الغمام والسحاب –التي تترادف معانيها– توظيفا بلاغيا زاد الأبيات رقة وجمالا.

ونجد الترادف حاضر كذلك في قصيدة "النصيب المرُّ"، وذلك في قوله مثلا:

وَكَم غَدَوتُ إلى الأزهارِ أَقطفهَا ورُحتُ جذلى* أناغِي الوَردَ مِن جَذَلي [3]

فالشاعر في هذه القصيدة وبهذا البيت بالتحديد يتحدث على لسان حبيبته وينقل مشاعرها، وهذا البيت في ظاهره يوهم القارئ بسعادة الحبيبة، وذلك لأنه يصور جمال ما يحيط بها ورقة مشاعرها، حيث إن الشاعر وظف لفظتين مترادفتين (الأزهار والورد) عادة ما تكونان رمزا للجمال والسعادة، لكن في سياق هذه القصيدة فهما تدلان على سعادة لحظية سرعان ما تذوب ليتجلى الحزن مكانها.

وفي موضع آخر قال:

أَغمضتُ عيني أُوارِي دَمعَهَا بيدي فالدمعُ يزري إذا ما فاض بالرَجُلِ [4]

كم يرتجي المرءُ أحلامًا نهايتها كالكُحلِ بعثرَهُ دَمعٌ على المُقَلِ [5]

---

[1] الديوان، ص35.

[2] الديوان، ص36

* جَذِل يَجذَل جَذلاً فهو جَذِل وجَذْلانُ، وامرأَة جَذلى، مثل فرِحٍ وفَرْحان." ابن منظور، لسان العرب، 107/11، (مادة: ج ذ ل).

[3] الديوان، ص43.

[4] الديوان، ص44.

[5] الديوان، ص45.

الشاعر في البيت الأول وظف كلمة العين، في تعبيره عن حزنه وانكساره، ومُدَارَاتِه لدمع عينه الذي يُأخَذ على الرجل ضعفا وعيبا. في حين استعمل في البيت الثاني كلمة المُقَل وهي مرادف كلمة العين (مقل: المُقلة: شحمة العين التي تجمع السواد والبياض،... وقيل : هي العين كلُّها.[1]) ، وذلك في تصويره لصورة الحَالِمِ الخَائِب، كما العَين التي سَاحَ كُحلها بفعل دمعها، فالحلم جميل قبل أن يفيق المرء، والكحل جذاب على العين قبل أن تدمع. وهذا الترادف الذي وظفه الشاعر زاد الأبيات لمسة فنية ونغمة موسيقية تجذب اهتمام القارئ.

أما في قصيدة "اليأس والأمل" حيث قال:

جارَ الزمَانُ عَلَينا في تَبدُّله والدَهرُ مِن طَبعِهِ الإسراعُ في الغَيرِ [2]

في هذا البيت نسج الشاعر صورة جميلة تدعو متلقيها إلى التأمل فيها والتأثر بمعناها، حيث إن الشاعر في تعبيره عن معاناته، جعل الوقت في محل الظالم، واتهمه بالجفاء والتقلب، ولتأكيد رؤياه هذه استعمل لفظ الزمان مرةً ومرادفها الدهرُ مرةً أخرى، تجنبا منه الوقوع في التكرار، وليخلق تنوعا لفظيا وجماليا.

حيث يمثل توظيف الترادف في النصوص جزءًا هاما في ثقافة الكاتب، إذ يبرز من خلاله حصيلته اللغوية وقدرته على التعبير عن المعاني، كما يؤدي استخدامه إلى كسر الرتابة الناتجة عن التكرار[3]، ويضفي تنوعا أسلوبيا على النص، وهذا ما نلاحظه في قصائد ديوان "غيمة الروح".

2-3-علاقة السبب والنتيجة: هي علاقة تفسر الترابط القائم بين المعاني في النص الواحد، حيث «تربط بين مفهومين أو حدثين، أحدهما ناتج عن الآخر» [4]، فهي تربط بين

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، 627/11، (مادة: م ق ل).

[2] الديوان، ص71.

[3] ينظر: عزة شبل محمد، علم لغة النص النظرية والتطبيقية، ص152.

[4] جميل عبد المجيد، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1997، ص142.

أجزاء النص ربطا منطقيا، وعادة ما نجد لها حضورا كثيفا في النصوص الشعرية. وهذا ما نجده في ديوان "صالح العايد"، حيث يوظف هذه العلاقة في العديد من قصائده.

مثلا في قصيدة "غيمة الروح" بانت هذه العلاقة في قوله:

إذا رَأوا دمعتي طاروا بها فرحا وإن يروا بسمتي ماتوا من الكَمدِ[1]

سبب نتيجة سبب نتيجة

نجد في هذا البيت علاقة سببية واضحة، حيث إن الشاعر استظهر السبب ثم أتبعه بالنتيجة، وذلك في حديثه عن الحاقدين والحاسدين الذين عيونهم عليه، تترقبه، فاتخذوا من دمعته سببا ليفرحوا، ومن بسمته سببا ليحزنوا وذلك حقدا وحَسدا منهم. وقد أورد الشاعر هذه الصياغة التي تحمل كمًا من التناقض –حيث أن الإنسان السليم، يحزن لرأيته دمع غيره ويفرح لبسمته–ليظهر للقارئ صورة تُجسد الحاقدين عن حقٍ، وتجعله ينظر لهم باستنكار ولربما بشفقة لِمَا في قلوبهم من مرض.

وفي موضع آخر من القصيدة قال الشاعر:

مَن يَتَّخذِ مِن نَسيجِ الصَبر أردِيةً يُكْفَ الشَماتةَ من دانٍ ومُبتَعِدِ[2]

سبب نتيجة

نلاحظ هنا أن الشاعر جعل من عجز البيت نتيجة لما جاء في صدره، حيث ذكر فيه أن المرء يسلم من شماتة الناس القريبين والبعيدين، إن تسلح بالصبر وجعله ثوبا له ودرعا، والشاعر هنا عند افتتاحه بيته الشعري ابتدأ بالسبب، ونسجه صورة بلاغية تشد انتباه القارئ، ليتساءل: ما بعد اتخاذ الصبر رداءً؟ فيأتيه الرد مقنعا مرضيا، أنّ لا شماتة تمس الصابرين، ومثل هذا النسج اللغوي يترك أثرا روحيا في متأمله، ونوعا من السلام الداخلي.

ومثال آخر عن علاقة السبب والنتيجة في قصيدة "أميرة في خيالي" حين قال:

---

[1] الديوان، ص29.

[2] الديوان، الصفحة نفسها.

ذَكيَّةٌ لَو رَأَى شَنٌّ نباهتَهَا لمَا اجْتَبَى غَيرَهَا خِلاً يُصَافِيهِ [1]

سبب نتيجة

في هذا البيت وصف الشاعر حبيبته ومدح ذكاءها وفطنتها، وليؤكد على حكمه استحضر بطل حكاية عربية، جُمِلَت في حكمة صارت على كل لسان وهي (وافق شنّ طبقة)، وهذا البطل من عقلاء العرب تميز بذكائه ودهائه، قرر ألا يتزوج إلا امرأة تضاهيه ذكاءً، وقد فعل، وذلك حين التقى بفتاة تدعى طبقة ذكية بقدره.

أما في سياق البيت فقد جعل الشاعر ذكاء حبيبته سببا كافيا، كان ليجعل شنٌّ –لو عرفها–يختارها زوجا له دون غيرها، فالشاعر في هذا البيت يأخذ بفكر المتلقي إلى حكاية شعبية، من أجل أن يؤكد له حكما أطلقه على حبيبته، فإن كان شنّ الذي اشتهر بحكمته، لِيختارها لو رآها دون تردد، فهذا يجعل المتلقي يتخيل امرأة فريدة بفطنتها، ويستشعر مدى تقدير الشاعر لها.

وفي موضع آخر قال:

عفِيفَةٌ قَلبُها من خوفِ خَالقهَا يُمسي ويُصْبِحُ في تَقوَى تُزكِّيه[2]

سبب نتيجة

يتضح في هذا البيت حضور نزعة دينية، حيث إن الشاعر نقل لنا صفة التقوى التي طغت على قلب حبيبته، وخوفها من الله، ما جعلها تربط خفايا قلبها ومكنوناته بعلاقتها مع خالقها، وخلال وصفه لمثل هذه العلاقة الروحية، جعل الشاعر علاقة السبب والنتيجة تحكم البيت، فبسبب عفة الحبيبة وخوفها من الله، صار قلبها تقيا طاهرا في كل الأوقات، وكأن الشاعر يبرز عفتها ويؤكد أنها نابعة عن دافع داخلي، فيلحظ المتلقي نقاءها، ويستشعر فيها طابعا روحيا ودينيا.

[1] الديوان، ص36.

[2] الديوان، الصفحة نفسها.

أما في قوله:

إذا حَضَرتِ خُفُوقُ القلب يَفضَحُني يكادُ يَقفِزُ قلبي مِن مَراسيهِ

سبب نتيجـــــة

وإن تَغيَّبتِ يبقَى الصَدرُ مُكتئبًا لاَ تَستَطِيعُ الرَواسِي حَملَ مَا فِيهِ [1]

سبب نتيجـــــة

في هذه الأبيات وظف الشاعر علاقة السبب والنتيجة، ليظهر شدة تأثره بحضور وغياب حبيبته، حيث إن حضورها يسبب لقلبه اضطرابا شديدا، فتتزايد دقات قلبه لتفضحه، وكأن القلب ينفلت من مكانه، في حين غيابها يسبب له الحزن والكآبة بطريقة حتى الجبال لعجزت في تحمل مثل هذا الشعور.

فالشاعر في تمثيله لمشاعره استعان بهذه العلاقة الدلالية لينقل أحاسيسه بصورة منطقية (فعل يتولد عنه رد فعل) تجعل القارئ يستقرئ مشاعره هذه بتدرج ويتأثر بها.

وهذه نماذج من بين العلاقات الدلالية التي وجدنا لها حضورا في ديوان غيمة الروح، حاولنا تقصي بعضها مع التمثيل، في سبيل فهم أعمق لنصوص الديوان، وذلك لما تحتله من أهمية كبيرة «إذ أنها تعمل على ربط أجزاء النص لتشكيل بنية نصية كلية، ترشد القارئ إلى التأويل والفهم السليم للنص، لأن للقراءة والتأويل دور مهم في تحديد العلاقات الدلالية، ولأن أي نص لا يمكن أن يخلو منها، إذ لابد من وجود صلة ما تقوم بالربط بين المعاني داخل النص الذي يهدف إلى تحقيق التواصل حتى يستطيع المتلقي إدراك مراد المتكلم من نصه» [2]، ولأن كل شاعر في آخر المطاف هدفه استقطاب القارئ والتأثير عليه، فإن مثل هذه العلاقات الدلالية تساعده وتخدم مبتغاه.

[1] الديوان، ص39.

[2] نعيمة عيوش، "أهمية العلاقات الدلالية في تحقيق تماسك النص الشعري العربي المعاصر"، ص41.

رابعا: الصورة الشعرية في ديوان "غيمة الروح"

1-مفهوم الصورة الشعرية:

1-1-في المعاجم اللغوية:

وردت لفظت الصورة في "لسان العرب"، بمعنى «الشكل، وجمعها صور، وقد صورّه فتصوّرَ لي، والتصاوير التماثيلُ» [1].

يتبين لنا من مفهوم ابن منظور أن الصورة هي شكل الشيء أو هيئته، وتصور الشيء بمعنى تخيله في الذهن، والتصاوير أشكال مجسمة.

وفي المعجم الوسيط، الصورة هي «الشكل والتمثال المجسم ... وصُورة المسألة أو الأمر صفتها والنّوع، يقال هذا الأمر على ثلاث صور، وصورة الشيء: ماهيته المجّردة وخياله في الذهن أو العقل» [2].

يتضح من هذا التعريف أنه لا يختلف عن التعريف السابق حيث إنهما متفقان على أن الصورة هي شكل الشيء الخارجي، أو خياله في الذهن، لكن فيه إضافة وهي أن الصورة قد ترد بمعنى الصفة والنوع (صورة المسألة صفتها، وصورة الأمر نوعه).

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، 473/4، (مادة: ص و ر).

[2] مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ص528.

1-2-في الاصطلاح:

تعد الصورة الشعرية أداة لغوية تخدم الشاعر أثناء نقله لفكره ومشاعره، بأسلوب خارج عن المألوف، فالصورة «أداة الخيال ووسيلته ومادته الهامة التي يمارس بها ومن خلالها فاعليته ونشاطه» [1]، حيث أن الصورة تعتمد الخيال الذي يمثل حقلا يحصد منه كل شاعر يبتغي نسج القصائد.

وفي تعريف آخر، الصورة «طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير، ولكن أيّا كانت هذه الخصوصية، أو ذاك التأثير، فإن الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته. إنها لا تغير إلاّ من طريقة عرضه وكيفية تقديمه، ولكنها -بذاتها-لا يمكن أن تخلق معنى» [2].

فالصورة أشبه بقالب يستخدمه الشاعر في صقل لغته، لها دلالة معينة تكمن في التأثير الذي تحدثه سواء على اللغة حيث تضيفها جمالا، أو على المتلقي الذي تخلف في نفسه أثرا، لكنها لا تغير في المعنى وطبيعته.

فالشاعر قبل كل شيء يكون في نفسه معنى، يجعل له صورة لغوية تحمله وتعبر عنه، «إذ الصورة في الشعر هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص» [3]، وبعبارة أخرى، يمكن القول إن الصورة هي الشكل الذي يتخذه الشاعر لمادته اللغوية.

---

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992، ص14 .

[2] المرجع نفسه، ص323.

[3] رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم، الجزائر، د ط، د ت، ص152 .

2-أنواع الصور الشعرية في الديوان:

2-1-التشبيه:

هو نوع من أنواع الصور الخيالية التي تضيف على اللغة جمالا، فالتشبيه «عنصر أصيل من عناصر البيان، يعتمده الشاعر أو الكاتب وسيلة تصويرية أداتها اللغة في سبيل بعث الروح فيما يكتب أو ينشئ» .[1]

وللتشبيه أربعة أركان وهي أساس بناء أي تشبيه، تتمثل في: المشبَّه، المشبَّه به، أداة الشبه، وجه الشبه (الصفة المشتركة بين الطرفين)، فالتشبيه «علاقة مقارنة تجمع بين طرفين، لاتحادهما في صفة أو حالة» [2]، وهو من بين الصور التي يكثر ورودها في القصائد الشعرية.

أمثلته كثيرة في القصائد، نذكر منها:

قوله في قصيدة "غيمة الروح":

والروحُ كالأرضِ ودق السحب ينعشها تهتزُّ تَرْفُلُ في أَثوابِهَا الجُدَدِ[3]

شبه الشاعر الروح بالأرض التي ينعشها المطر بعد الجفاف، فكما أن الأرض تزهر وتدب فيها الحياة عندما تُسقى مطرا، كذلك الروح تبتهج عندما تُغمر حبا وحنانا.

ويظهر من خلال هذا التشبيه عمق الأثر الذي تتركه مشاعر الحب في روح متلقيها، حيث إن تشبيه الشاعر الروح بالأرض، جعل الصورة نابضة بمعنىً يحمل القارئ إلى تخيل الروح وهي تمتلئ بالحياة والحركة، تماما كما يشاهد الأرض وهي تحيا وتكتسي حلة خضراء.

---

[1] أحمد بسام ساعي، الصورة بين البلاغة والنقد، المنارة، دمشق، ط1، 1984، ص45.

[2] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص172.

[3] الديوان، ص25.

وفي موضع آخر قال:

نَضَدتُه غيمة فانهلَّ وابِلهَا شعرًا تَدفَّق كالشلاّل من صُعُدِ[1]

في هذا البيت تشبيه تمثيلي –«وهو ما كان وجه الشبه فيه صورة منتزعة من متعدّد أو هو الذي يكون وجه الشبه فيه مركبّا» [2]– حيث شبه الشاعر شعره وهو يتكون في داخله، ثم يندفع بغزارة، كما الغيمة التي تتجمع ثم تمطر، بتدفق الشلال من مكان مرتفع، وهذا تشبيه يقوم على مشهدين متكاملين، يربط بينهما وجه شبه مركب، يتمثل في: التكون والامتلاء، ثم الانهمار القوي والغزير، وكأن الشاعر يؤكد لمتلقيه أن شعره –بألفاظه ومعانيه– يتدفق بسلاسة دون تكلف أو تصنع، وذلك تأكيدا منه على شعريته وسليقته.

فنجد أن هذا التشبيه أضفى قوة تصويرية على البيت، تحاكي المتلقي وتدفعه إلى تعزيز خياله وتشغيل ذهنه، من أجل تتبع الصورتين المتقابلتين، وهذا ما يؤكده القول بأن: «تشبيه التمثيل محتاج إلى عمليات ذهنية متلاحقة لفكّ أجزائه والتعرف إلى التماثل القائم بين هذه الأجزاء» [3]، إذ إن المتلقي لا يتلقى الصورة ببساطة، بل يحتاج إلى بناء المشهدين في ذهنه، وتفكيك أجزائهما، ليصل إلى وجه الشبه المركب، ما يجعل هذا النوع من التشبيه، أداة فعالة في إشراك المتلقي بالحدث الشعري.

كما نبصر التشبيه في قصيدة أميرة في خيالي، وذلك في قوله:

تَراقَصَت لِإنبعاثِ الشَوقِ قَافِيتي فَصرتُ كَالطَيرِ يَشدُو في مَغَانِيهِ[4]

[1] الديوان، ص30.

[2] محمد أحمد قاسم، محيي الدين ديب، علوم البلاغة "البديع والبيان والمعاني"، مؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس–لبنان، ط1، 2003، ص167.

[3] المرجع نفسه، ص168.

[4] الديوان، ص35.

الشاعر في هذا البيت أدرج سبب رفعه لقلمه وكتابته الشعر، حيث أقر أن الشوق ألهمه ودفعه ليكتب شعرًا، وشبه نفسه بالطائر الذي يغرد طربا، فكما أن تغريد الطائر يعبر عن بهجته، كذلك شعر الشاعر يعبر عن شوقه ومشاعره.

وهذا التشبيه أضفى على البيت طابعا حيويا، حيث يجسد حالة الشاعر النفسية بكل سلاسة، فيستقبل المتلقي صورة حركية ومرئية للشوق الذي ينبعث في القصيدة، كما ينبعث من الطير غناؤه.

وفي موضع آخر من القصيدة قال:

وَرَاكِبُ البَحر والأمواجُ عاتِيةٌ كَراكِبِ اللَيثِ تنعاهُ النواعيهِ[1]

شبه الشاعر في هذا البيت، حالة راكب البحر الهائج، بحالة راكب الليث المفترس، وهذه صورة مركبة، إذ إنه لم يشبه فردا بفرد، بل شبه مشهدا بمشهد، فكان وجه الشبه بين الصورتين مركبا، وهو الجرأة والتهور، بالإضافة إلى شدة الخطر والمصير المحتوم بالهلاك، فكان بذلك تشبيها تمثيليا، يجعل المتلقي يتأمل دلالة البيت، وينغمس فيه ليتصور حدثا واقعيا.

وفي قصيدة أخرى –مسافرة–قال فيها:

وَتَركتِ في حرِّ الرياض متيمًا مُتلهِّفًا كالهَائِم* الحَيرَانِ[2]

شبه الشاعر هنا المتيم المتلهف (وهي الحالة التي هو عليها) في شدة حبه وشوقه بالهائم الحيران، الذي يُفقده الحب طريقه ويصير في حالة من الضياع الذهني والحيرة العاطفية، حيث إن المتيم مثله مثل الهائم، كلاهما في حالة اضطراب وحيرة، كمن فقد استقراره ووجهته.

فالشاعر بهذه الصورة قرب إحساسه للمتلقي، حيث صور له حالته الوجدانية المضطربة مستعينا بهذا التشبيه الذي أضفى على النص معنى عميقا.

---

[1] الديوان، ص39.

[*] "والهائم: المتحيّرُ، وهو أيضا الذاهبُ على وَجهِهِ عِشقًا". ابن منظور، لسان العرب، 626/12، (مادة: هـ ي م).

[2] الديوان، ص94.

أما في قصيدة محكمة الحب فقال:

وتُظهِرُ لي نُفُورًا وهي تبدُو بما تُخفي كَزوجِ عَزِيزِ مِصرَا[1]

في هذا البيت شبه الشاعر محبوبته، التي تتجنبه وتبدي في ظاهرها عكس ما في باطنها من مشاعر حب، بحال زوجة عزيز مصر التي حاولت أن تخفي مشاعرها ليوسف عليه السلام.

وهذا التشبيه أضفى على المعنى بعدا دينيا، حيث أن قصة زوج عزيز مصر واردة في القرآن الكريم، وهذا ما يتيح للقارئ أن يتخيل الحالة العاطفية لحبيبة الشاعر عبر صورة دينية معروفة، مما يزيد البيت عمقا وسعة، وكذلك مصداقية.

هذا ويعتبر التشبيه عنصرا فعالا يخدم قصائد الشاعر ويزيدها رونقا وجمالا، حيث «تبدو شعرية التشبيه في أنه ينقل المتلقي من شيء إلى شيء طريف يشبهه، وكلما كان هذا الانتقال بعيدا عن البال، قليل الخطورة بالخيال كان التشبيه أروع للنفس، وأدعى إلى إعجابها، واهتزازها»[2]، وذلك أن الشاعر يرسم بالتشبيه صورا تفيض بالحركة والحياة، تؤثر في نفس المتلقي، كما أن كل شاعر يتميز عن غيره بطريقة تعبيره واستخدامه لمثل هذه الصور.

ومن الأمثلة السابقة التي تناولناها من الديوان، تبرز بعض أسرار التشبيه عند **صالح العايد**، إذ بدا بسيطا حسيّا، ونما شيئا فشيئا، ليمنح الصورة جمالا واضحا وعمقا دلاليا، ويحل الإيحاء والتلميح محل الوضوح والتصريح، مستخدما الادعاء والمبالغة في الوصف بهدف إشراك المتلقي في العملية الإبداعية، وهكذا يظهر أن رونق الشعر العذب يتجلى في حسن ترتيب الصور وتسلسلها[3]، حيث إن التشبيه صورة بلاغية تجعل النص مميزا واستثنائيا.

---

[1] الديوان، ص117.

[2] رابح بحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص153.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص168.

2-2-الاستعارة:

حدّ الاستعارة أنها: «تشبيه حذف أحد طرفيه الرئيسيين والعلاقة فيها بين الموصوف، وصفته هي المشابهة دائما» [1]، فالقول هنا هو أن الاستعارة تشبيه حذف فيه المشبه أو المشبه به، وهذا ما يضعنا أمام نوعين من الاستعارة: «تصريحية وهي ما صرح فيها بلفظ المشبه به، و مكنية وهي ما حُذف فيه المشبه به، ورمز له بشيء من لوازمه» [2]، وهذا التنوع مرتبط بالطرفين المستعار له (المشبه) والمستعار منه (المشبه به).

تعتبر الاستعارة «إحدى وسائل البيان، وفرع من فروع المجاز، تتسم بتكثيف المعاني والألفاظ بما تحويه من أسلوب إيحائي موجز» [3]، فهي بذلك إحدى الأدوات الفنية التي يلجأ لها الشاعر في التعبير عن معانيه، وكذلك لبناء قصائده بأسلوب فني وشعري.

أمثلتها كثيرة في قصائد ديوان "غيمة الروح" نذكر منها:

قوله في قصيدة "غيمة الروح":

فتُنبتُ الأرضُ بَعدَ الجَدبِ في غَدهَا ونجتَني من ثمارِ الحُبِّ بَعدَ غَدِ[4]

في هذا البيت صورة بيانية، تتمثل في قوله: "ونجتني من ثمار الحب بعد غد"، حيث إن الشاعر شبه الحب بشجرة يُجتنى منها الثمر، وحذف المشبه به (الشجرة) وترك قرينة تدل عليها وهي الثمار، فكانت استعارة مكنية.

وقد استعار الشاعر هذه الصورة البلاغية ليرمز إلى الأمل والتفاؤل، وأن الصعاب مؤقتة يأتي بعدها غد محمل بكل خير وسعادة، حيث يلامس هذا البيت روح المتلقي ويذكره أن التجربة الإنسانية تحمل الصعاب والخير والفرج، وما له سوى الصبر والتمسك بالمشاعر الإيجابية وتقدير العلاقات والحب.

---

[1] المرجع السابق، ص169.

[2] المرجع نفسه، ص170.

[3] علي إسماعيل السامرائي، مستويات البناء الشعري عند ابن جير الأندلسي، ص222.

[4] الديوان، ص25.

وفي موضع آخر من القصيدة قال:

تُسايرُ الرِجْلُ قلبي وهي رَاغمةٌ ولو لها الأمر لم تذهب ولم تعدِ[1]

في البيت استعارة مكنية، حيث أن الشاعر في قوله هذا صَّوَر الرِجْل وكأنها كائن له إرادة (إنسان) لكنها مجبرة على مسايرة أهواء القلب، فصرح بالمشبه وهو الرِجْلُ، وحذف المشبه به وهو الإنسان وترك علامة دالة عليه وهي فعل المسايرة والارغام، التي أسندت للرِجْل وهي أفعال تسند للكائن الحي ذو الإرادة.

فالشاعر في قوله "تساير الرِجلُ قلبي.." بدل قوله مثلا "أساير قلبي.." جعل الرِجلَ فاعلا لا مفعولا بها، فزاد على البيت بعدا نفسيا أقوى، وكأن هناك انفصال بين الجسد، رِجلٌ مُسَايِرة ومرغَمة وقلب مُرْغِمٌ ومسَيِرٌ، فيبدو للقارئ أن الشاعر في صراع داخلي ومعاناة نفسية.

أما في موضع آخر فقال:

أُعلّلُ النَفسَ بالأسفارِ مُجتَهدًا أَطيرُ من بلدٍ ناءٍ إلى بَلَد[2]

الشاعر في هذا البيت يصور نفسه على أنه طائر يتنقل من بلد لآخر، فصرح بالمشبه الذي هو نفسه، وحذف المشبه به وهو الطائر، وترك علامة دالة عليه وهي فعل الطيران (أطير)، مما جعلها استعارة مكنية.

فاستخدام الشاعر للفعل أطير بدلا من أسافر أو أتنقل... يقوي ويؤكد رغبته في السفر والرحيل دون توقف، كالطائر الذي وإن توقف للحظة يعود ويفتح جناحيه ليطير بعيدا بحثا عن المأوى والطعام، أما شاعرنا فهو يطير من هنا لهناك بحثا عما ينسيه شوقه وما يخفف عليه همومه وأحزانه، وهذا البيت وما يحمله من صورة بيانية يشعر القارئ بالاضطراب الذي في نفس الشاعر، وكأنه يقول لا أرض تسع ما في صدري من حزن وعناء، فرُحتُ أكثر الأسفار، وهذا ما يجعل القارئ يلمح مشاعر الشاعر من قلق وعدم استقرار.

[1] الديوان، ص26.

[2] الديوان، ص28.

وفي قصيدة "النصيب المرّ" قال:

قالت وقالت... ونارُ الصمتِ تُحرقُني والريحُ تُضرمُ ما في الصَدرِ من شُعَل[1]

في هذا البيت نلحظ استعارة مكنية في الشطر الثاني، حيث شبه الشاعر الريح في قوله "الريح تضرم" بالولاعة أو عود الكبريت، فصرح بالمشبه وهو الريح وحذف المشبه به (الولاعة) وترك قرينة لفظية تدل عليه وهي الفعل تضرم.

ثم شبه ما في الصدر (من مشاعر) بالنار، وحذف المشبه به (النار) وأبقى علامة دالة عليه وهي (شُعل).

وهذا التشبيه الذي صاغه "العايد"، يضيف على البيت عمقا وبعدا تأمليا يحمل القارئ إلى تصور الحالة النفسية المضطربة، والمعاناة التي يعيشها الشاعر بصمت، كما أن تصويره لنتيجة كتم المشاعر، والصمت في المواقف التي تستدعي الرد والبوح، بصورة الاحتراق بالنار، يجعل القارئ يتخيل ألما فظيعا يمس روح الشاعر، فيتعاطف معه ويتأثر بحالته.

وفي موضع آخر من القصيدة قال:

تلعثَمَ اللفظُ أعيتني مخارِجه كَبا* لِساني فلم يسكت ولم يَقُلِ[2]

في البيت استعارة مكنية وذلك حين شبه الشاعر اللفظ واللسان بالإنسان الذي يتكلم فيتلعثم، وصرح بالمشبه وهو اللفظ واللسان، وحذف المشبه به وهو الإنسان، وترك قرينة لفظية تدل عليه وهي الفعل تلعثم وكبا.

أضفت هذه الاستعارة على البيت صورة تأثيرية، حيث جاء فيه اللفظ واللسان على هيئة كائن حي يتلعثم ويعجز عن الكلام، ما زاد التعبير قوة تصويرية، حيث إن الشاعر لم يُعطِ

---

[1] الديوان، ص44.

* "كبا: روي عن النبي، صلى الله عليه وسلَّم، أنه قال: ما أحد عرضت عليه الإسلام إلا كانت له عنده كبوةٌ غير أبي بكرٍ فإنه لم يتلعثم... والكبوة مثل الوَقفة تكون عند الشيء يكرهه الإنسان يُدعَى إليه أو يُراد مِنهُ كوَقفةِ العاثِرِ، وكَبَا كَبوا: عثَر"، ابن منظور، لسان العرب، 213/15، (مادة: ك ب ا).

[2] الديوان، ص 44.

فقط خبرا عن صعوبة الكلام، بل أبلغ عن ذلك بطريقة تجعل القارئ يحس العجز الذي أصابه ويراه، وهو الذي يعرف بالبيان وسليقة اللسان، لكن الهم والحزن يعجزه عن كون ما اعتاده، وهذه صورة تجسد الضعف والكمد، تؤثر في نفس المتلقي وتجعله يتعاطف مع حالة الشاعر.

أما في قصيدة "طائر الأوهام" فنجده يقول:

وَيحملها العناد إلى الشواطي لتفرح إن رأت سفنا ومرسى[1]

الشاعر في هذا البيت شبه العناد بالإنسان، فصرح بالمشبه وحذف المشبه به (الإنسان)، وترك علامة دالة عليه، وهي الفعل يحمل، فكانت بذلك استعارة مكنية.

فالشاعر حين أسقط فعل الحمل على العناد جعل منه كائنا حيا يقوى على حمل غيره من مكان إلى أخر، مؤكدا بذلك شدة عناد الحبيبة، وتجاوز هذا إلى تصوير العناد على أنه قوة ضاغطة تحملها رغما عنها، ما يجعل المتلقي يتأمل هذه الصورة، ويستشعر ثقل العناد على الحبيبة، ويتصوره قوة محركة ماثلة، تؤثر على حالتها النفسية.

وبعد أن تناولنا بعض الأمثلة الاستعارية التي وظفها **صالح العايد**، يمكننا القول إن استعاراته «كانت ثرية، وعميقة تميزت بالحلاوة والعذوبة، لأن شعريتها رُعي فيها حسن تخير الوحدات المثيرة، ودقة الوصف والنظم، وملائمة المواقف... حيث كان يسهم المتلقي في سياقات كثيرة في العملية الإبداعية إما بحثا عن متعلقات المستعار أو المستعار له وإما عن أوجه الشبه بينها» [2]، وقد استطاع أن يضيف عليها طابعا وجوديا حيث جعل صوره تنبض بالحياة، فأحيا معان مجردة كاللفظ والعناد والحب، ونسب لها أفعالا كما لو كانت كائنات حية.

فالصورة الشعرية عامة، تجعل المتلقي يشارك في القصائد، فيعمل ذهنه وخياله لاستقراء الإيحاء والغموض الذي يخلقه الشاعر في أبياته الشعرية، و «هنا نجد أن المتعة التي تقدمها الصورة، يرتد إلى نوع من التعرف على أشياء غير معروفة، وكأن النادر والغريب من الصور الشعرية يثير فضول النفس، ويغذي توقها إلى التعرف على ما تجهله، فتقبل عليه، لعلها تجد

[1] الديوان، ص116.

[2] رابح بحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص183-184.

فيه ما يشبع فضولها» [1]، حيث إن القارئ لا يقف على عبارة حرفية تنقل الخبر مباشرة، بقدر ما يقف على صورة مجازية، فضولا منه وشوقا ليفهم التمويه الذي فيها، ويتأمل الانحراف اللغوي الذي أحدثه الشاعر.

فمثلا في قول "العايد":

تُساير الرِجلُ قلبي وهي راغمة ولو لها الأمر لم تذهب ولم تعد

هذه الصورة الشعرية التي وظفها الشاعر تستوقف القارئ وتدفعه للتأمل العميق في البيت، فحين أسند فعل المسايرة إلى الرِجل وجعلها تتبع القلب مرغمة، خلق مشهدا تأويليا يحمل القارئ إلى تخيل جسد منفصل، جزء منه راغب وآخر مرغم، وكأنها صورة للصراع، والمعاناة، تفتح الباب لمخيلة القارئ وتجعله يتخيل أكثر من تأويل.

في حين أنه لو قال مباشرة: أساير قلبي وأنا مرغم ولو لي الأمر لم أذهب ولم أعد، لكان خبرا واضحا، يستقبله المتلقي بسرعة دون أن يستدعي منه التأمل العميق، وذلك لافتقاده عنصر الدهشة والإيحاء، وإن كان من الأساس المعنى نفسه، لكن «خصوصية الصورة المجازية تتجلى في أنها لا تقود المتلقي إلى الغرض مباشرة، مثلما تفعل العبارات الحرفية، وإنما تنحرف به عن الغرض وتحاوره وتداوره بنوع من التمويه، فتبرز له جانبا من المعنى، وتخفي عنه جانبا آخر، حتى تثير شوقه وفضوله، فيقبل المتلقي على تأمل الصورة المجازية واستنباطها» [2]، حيث إن المجاز يوسع دائرة الإحساس والتأثير، ويفتح أبواب التأمل والتأويل.

وفي الختام، نقول إن الشاعر **صالح العايد** في ديوانه "غيمة الروح"، ساهم في تكوين شبكة دلالية متماسكة ومتداخلة، بداية من عنوان الديوان إلى القصائد التي تضمنها، وذلك بمراعاته المعاني وتخيره للألفاظ المناسبة، وكذا توظيفه للعلاقات الدلالية التي توحد النصوص، والصور الشعرية التي تعمق المعاني وتُجَمِلها، ليتلقاها المتلقي صورا حسية مؤثرة.

---

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي عند العرب، ص325.

[2] المرجع نفسه، ص326.

الخاتمـــــــــة

الخاتمـــــــــة

بعد عرضنا لمستويات البناء الشعري في ديوان "غيمة الروح"، من المستوى الصوتي إلى المعجمي ثم التركيبي والدلالي، يمكننا تلخيص أهم النتائج التي توصلنا إليها في النقاط الآتية:

- ✓ يُعد الشعر نصا لغويًا غنيا بالظواهر اللغوية، يتيح للباحث إمكانية إجراء تحليل لساني شامل من مختلف الجوانب، ويمده بالمادة التي تخدم هدفه البحثي.
- ✓ يسهم المستوى الصوتي في تشكيل الجمال الشعري، فهو لا يقتصر فقط على الإيقاع بل يسهم في بناء المعنى، وتعميق الأثر النفسي لدى المتلقي.
- ✓ تتجلى الموسيقى الخارجية في التزام **صالح العايد** بأوزان الخليل، وتنوع البحور الشعرية، فنلحظ منها في قصائده، البحر البسيط، والوافر والطويل، والكامل، ومن بين هذه الأنواع اعتمد الشاعر البحر البسيط بكثرة –إذ ورد في ستة قصائد من بين احدى عشر قصيدة– إضافة إلى تناغم القافية، وحسن اختيار الروي، حيث كانت النسبة الأكبر لحرف الهاء الذي بلغت نسبته تقريبا اثنتين وعشرين بالمئة، وهو حرف مهموس يمنح القصائد إيقاعا هادئا يناسب مشاعر الحب والشوق والحزن التي ضخها الشاعر في ديوانه، كما أن تردد الروي يضفي انسجاما صوتيا واضحا بين القصائد.
- ✓ تبرز الموسيقى الداخلية في ديوان "غيمة الروح" من خلال عدة ظواهر صوتية، كتكرار عدد من الأصوات والكلمات بطريقة تعزز الإيقاع، ففي قصيدة "غيمة الروح" يتكرر صوت **الدال** بشكل واضح، بينما يبرز صوتا **الألف** و**الهاء** في قصيدة "أميرة في خيالي"، مما يضفي طابعا نغميا على القصائد، كما اعتمد **صالح العايد** على تكرار بعض الكلمات، مثل كلمة "قلت" ومشتقاتها في قصيدة "اليأس والأمل"، وذلك لخلق نوع من الانسجام الصوتي والإيقاعي، إلى جانب هذا استخدم الجناس بنوعيه –التام والناقص– لتعزيز الجانب الموسيقي، وقد لاحظنا أيضا وجود تباين بين الأصوات

المهموسة والمجهورة، إذ تبرز الأصوات المهموسة بشكل لافت، لاسيما حرف التاء الذي تكرر معنا مئة وأربع مرات، مما أسهم في خلق إيقاع داخلي هادئ، ومتناغم مع الحالة الشعورية للقصائد.

- ✓ استخدم **صالح العايد** في ديوانه "غيمة الروح"، معجما شعريا غنيا ومتنوعا، حيث إن مفرداته متباينة من قصيدة إلى أخرى، تخدم غرض كل واحدة منها، فمثلا في قصيدة "ريم البرازيل" نجده توجه إلى ألفاظ الحب والتغزل، التي تخدم غرض قصيدته، وهكذا مع كل قصائده، نلحظ لها ألفاظ تعبر عن أغراضها، وتوزعت مفرداته على حقول دلالية متعددة واتسمت ألفاظه بالفصاحة والسهولة.
- ✓ جاءت الحقول الدلالية في القصائد متفاوتة، إلاّ حقل الطبيعة فقد تصدر الترتيب، بالتقريب في كل القصائد التي اتخذناها عينة للدراسة، وكذلك حقل الدين نجده دائما ما جاء في القصائد بأدنى نسبة، في حين تتراوح وتتباين مراتب كلّ من حقول الحب والأعضاء والحزن.
- ✓ وظف **صالح العايد** رموزا شعرية متعددة، كان أبرزها الرمز الطبيعي، وذلك حين تعبيره عن مشاعره الداخلية، ومن هذه الرموز التي تكررت معنا في قصائده نذكر رمزية البحر، ورمزية الماء، ورمزية الغيمة، ورمزية النار، ولعل هذا يعود إلى أن الطبيعة مصدر إلهام يحفزه لكتابة أشعاره.
- ✓ تبين من تحليلنا أن **صالح العايد** وظف ظاهرة الحذف في مواضع متعددة من قصائده، حيث رصدنا مواضع حذف فيها المفعول به، وأخرى حذف فيها الفعل، بالإضافة إلى حَذفه الخبر في بعض الجمل الاسمية، ويعكس هذا التنوع في الاستخدام، وعيا أسلوبيا لدى الشاعر، يهدف إلى لفت انتباه المتلقي، وفَسح المجال له في بناء المعنى.

الخاتمـــــــــة

- ✓ يتجلّى توظيف الشاعر لظاهرة التقديم والتأخير في قصائد ديوان "**غيمة الروح**" بشكل متنوع، حيث لا يلتزم الشاعر بنمط تركيبي محدّد، كالتقديم الدائم للخبر على المبتدأ، أو المفعول به على الفاعل، بل يختلف تعامله مع هذه الظاهرة حسب ما يفرضه السياق، ويعكس هذا التوظيف مرونة في البناء التركيبي لقصائد **صالح العايد**.
- ✓ استثمر **صالح العايد** في قصائده الجمل الفعلية بكثرة، إذ أحصينا منها مئتان وستة وسبعون جملة، وذلك لما للفعل من دينامية وحيوية، تستثير المتلقي، وتجعله يتفاعل مع الحدث الشعري.
- ✓ تنوعت الجمل الإنشائية في قصائد **صالح العايد**، بين الجمل الاستفهامية والندائية، وجمل النهي والشرط، غير أن الغلبة كانت للجمل الاستفهامية التي حضرت في خمسة قصائد، ويشير هذا إلى ميل الشاعر نحو إثارة التساؤلات في ذهن المتلقي، ودفعه إلى التفاعل مع الأبيات الشعرية.
- ✓ اختار **صالح العايد** عنوان ديوانه، بعناية، فجاء مركبا دالاً يحمل رمزية وغموضا، يوحي بمضمون الديوان، ويثير اهتمام القارئ.
- ✓ تخير **صالح العايد** لقصائده أسلوبا متسما ببساطة الألفاظ وفصاحتها، مع مراعاته مناسبة الألفاظ لأغراض القصائد، فجاء أسلوبه متغيرا بحسب تنوع هذه الأغراض من فخر ومدح وعتاب وغزل.
- ✓ وظف **صالح العايد** العلاقات الدلالية كالتضاد والترادف والسبب والنتيجة، بطريقة تخدم المعنى، وتسهم في تقريب الدلالة للمتلقي، وتعزز أثرها فيه.
- ✓ التشبيه والاستعارة صنفان بلاغيان شكلا ملمحا خاصا في قصائد "**غيمة الروح**"، لجأ إليهما **صالح العايد** لتعزيز معانيه وإضفاء جمالية على قصائده، وليجعلها تشد القارئ وتأثر فيه، وقد لحظنا ورود الاستعارة بقوة في قصائد دون غيرها، ومن أنواع الاستعارة

اعتمد الشاعر المكنية منها بكثرة، حتى لا نكاد نعثر على غيرها، وربما نرجح السبب في ذلك إلى أن الاستعارة المكنية تتميز بطابع التلميح والإيحاء بدل التصريح، فتتناسب مع لغة العاطفة التي يتعامل معها الشاعر بدلالات غير مباشرة، وهو ما يحفز خيال المتلقي، ويترك له مجالا للمشاركة في الحدث الشعري بدل تلقيه مباشرة.

- ✓ يتضح من البحث أن المستويات اللغوية في ديوان "غيمة الروح" تتكامل لتبني بنية شعرية متماسكة، حيث يساهم المستوى الصوتي في خلق الإيقاع الداخلي للقصائد، أما المستوى المعجمي فهو يضفي طابعا لغويا مشحونا بالدلالة، من خلال انتقاء ألفاظ موحية تنسجم مع الحالات الشعورية، في حين أن المستوى التركيبي يوفر تنوعا في البناء الشعري، يعزز ديناميكية النص، بينما يتيح المستوى الدلالي أبعادً تأويلية متعددة عبر التوظيف الفني للغة، من علاقات دلالية وصور شعرية، وهذا التفاعل بين المستويات هو ما يمنح الديوان خصوصيته الفنية والجمالية.

وفي الختام، يمكن القول إن ديوان "غيمة الروح" لصالح العايد شكّل صرحا لغويا متميزا، اجتمعت فيه مختلف مستويات اللغة بأسلوب منسجم ومترابط، وقد سعت فصول بحثنا إلى معالجة هذه المستويات بترتيب متكامل، وبتوازن يبرز البناء الشعري، ونأمل أن نكون قد وُفِّقنا في دراستنا وتحليلنا لنصوص هذا الديوان، الذي امتاز بفخامة تعبيره وثراء لغته، ما أتاح لنا المجال للتأمل والتحليل، وإنّنا إذ نثمن هذا العمل الشعري الرفيع لا يفوتنا أن نتوجه بالشكر والتقدير إلى الشاعر صالح العايد، الذي منحنا بهذا الديوان تجربة أدبية غنية تستحق الوقوف عندها والتأمل في أبعادها الفنية واللغوية.

قائمة المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم برواية ورش.**
- صالح بن حسين بن عبد الله العايد، ديوان "غيمة الروح"، دار كنوز إشبيليا للنشر والتوزيع، السعودية، ط1، 2022

أولا: الكتب:

أ-الكتب العربية:

1-إبراهيم أنيس:

موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة 2، 1952.

2-الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، الطبعة 5، 1975.

3-من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، الطبعة 6، 1978.

4-إبراهيم جابر علي، المعجم الشعري-بحث في الحقول الدلالية للكلمة في الخطاب الشعري-بلند الحيدري نموذجًا، أمواج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، دون طبعة، 2015.

5- أبو بكر محمد علي السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة 2، 1987.

6- أبو طاهر محمد بن حيدر البغدادي، قانون البلاغة (في نقد النثر والشعر)، تحقيق: حسن غياض عجيل، مؤسسة الرسالة، لبنان، دون طبعة، 1981.

7- أبو الفتح عثمان الموصلي (ابن جني)، سر صناعة الإعراب، تحقيق: حسن هنداوي، دمشق، الطبعة 2، 1993.

8- أبو الهلال العسكري، الفروق اللغوية، تحقيق: محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة، القاهرة، دون طبعة، 1997.

9- ابن سينا، أسباب حدوث الحروف، تحقيق: محمد حسان الطيان ويحيى مير علم، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، دون طبعة، 1982.

10-ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق: عباس عبد السائر، دار الكتب العلمية، لبنان، الطبعة 2، 2005.

11- ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق وشرح: عبد اللطيف محمد الخطيب، السلسلة التراثية، الكويت، الطبعة 1، الجزء الخامس، 2000.

12-أحمد بسام ساعي، الصورة بين البلاغة والنقد، المنارة، دمشق، الطبعة 1، 1984.

13- أحمد الشايب، الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، مصر، الطبعة 12، 2003.

14- أحمد عبد الغفور عطار، مقدمة الصحاح، دار الملايين، بيروت، الطبعة 2، 1979.

15- أحمد عزوز، أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية -دراسة-، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دون طبعة، 2002.

16- أحمد عفيفي، ظاهرة التخفيف في النحو العربي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، الطبعة 1، 1996.

17-أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة 3، 1993.

18-أحمد مطلوب وكمال حسن البصير، البلاغة والتطبيق، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، العراق، الطبعة 2، 1999.

19-أحمد محمد قدور، مبادئ اللسانيات، دار الفكر، دمشق، الطبعة 3، 2008.

20-أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة 5، 1998.

21-أمين علي السيد، في علم الفقه، مكتبة الزهراء، مصر، دون طبعة، 2016.

22-الطوفي سليمان بن عبد القوي بن عبد الكريم الصرصري البغدادي، الاكسير في علم التفسير، تحقيق: عبد القادر حسين، دار الأوزاعي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، دون طبعة، 1989.

23- إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة 1، 1991.

24–الدوكالي محمد نصر، جامع الدروس العروضية، منشورات جامعة ناصر الخمس، ليبيا، الطبعة 1، 1997.

25–بدر الدين محمد الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تحقيق: أبي الفضل الدمياطي، دار الحديث، القاهرة، دون طبعة، الجزء الأول، 2006.

26–بهاء الدين بخدود، المدخل النحوي، تطبيق وتدريب في النحو العربي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة 1، 1987.

27–جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة 3، 1992.

28–جميل عبد المجيد، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دون طبعة، 1997.

29–رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم، الجزائر، دون طبعة، دون تاريخ.

30–زين كامل الخويسكي، الجملة الفعلية (دراسة تطبيقية على شعر المتنبي)، مؤسسة شباب الجامعة للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، دون طبعة، الجزء الأول، 1987.

31–سعد عبد العزيز مصلوح، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، الطبعة 1، 2003.

32–سوزان الكردي، المستوى التركيبي عند السيوطي في كتابه الاتقان، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، الطبعة 1، 2014.

33– شوقي ضيف، تاريخ الأدب (العصر الجاهلي)، دار المعارف، مصر، الطبعة 1، 1960.

34-شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، دار المعارف، مصر، الطبعة 1، الجزء العاشر، 1995.

35-صبيرة قاسي، مسارات الإيقاع الشعري (دراسة في الشعر الجزائري المعاصر)، دار ميم للنشر، الجزائر، الطبعة 1، 2016.

36-صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، مصر، الطبعة 1، 1998.

37-عباس حسن، النحو الوافي، دار المعارف، مصر، الطبعة 3، دون تاريخ.

38-عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تقديم: سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، الطبعة 1، 2008.

39-عبد الرحمن حسن حنبكة الميداني، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، دار القلم، دمشق، الطبعة 1، 1996.

40-عبد العزيز عتيق، علم البديع، دار النهضة العربية، لبنان، دون طبعة، 2003.

41-عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة 2، 2014.

42-عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، دلائل الاعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، دون طبعة، 1984.

43-عبد الله أحمد الفاكهي النحوي المكي، شرح كتاب الحدود في النحو، تحقيق: المتولي رمضان أحمد الدميري، مكتبة وهبة، القاهرة، مصر، الطبعة 2، 1993.

44-عبده الراجحي، التطبيق النحوي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، الطبعة 2، 1998.

45-علاء جبر محمد، المدارس الصوتية عند العرب (النشأة والتطور)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دون طبعة، 2004.

46-علي أبو المكارم، الجملة الإسمية، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، الطبعة 1، 2007.

47-علي أبو المكارم، الجملة الفعلية، مؤسسة المختار، القاهرة، مصر، الطبعة 1، 2007.

48-علي إسماعيل جاسم السامرائي، مستويات البناء الشعري عند ابن جير الأندلسي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة 1، 2014.

49-علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تحقيق: محمد الصديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، مصر، دون طبعة، دون تاريخ.

50-علي عباس علوان، تطور الشعر الحديث في العراق، اتجاهات الرؤيا وجمالات النسيج، منشورات وزارة الإعلام، العراق، دون طبعة، 1975.

51-عزة شبل محمد، علم لغة النص النظرية والتطبيقية، مكتبة الآداب، مصر، الطبعة 2، 2009.

52-عمرو بن بحر الجاحظ (أبو عثمان)، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، الطبعة 7، 1988.

53-فخر الدين قباوة، إعراب الجمل وأشباه الجمل، دار القلم العربي، حلب، سوريا، الطبعة 5، 1989.

54-مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، الطبعة 2، 1974.

55-محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة 2، 1999.

56-محمد أحمد قاسم، محيي الدين ديب، علوم البلاغة "البديع والبيان والمعاني"، مؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس-لبنان، ط1، 2003.

57-محمد حسن عبد العزيز، علم اللغة الحديث، مكتبة الآداب القاهرة، مصر، الطبعة 1، 2011.

58-محمد خطابي، لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة 1، 1991.

59-محمد عبدو فلفل، في التشكيل اللغوي للشعر مقاربات في النظرية والتطبيق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، الطبعة 1، 2013.

60-محمد علي التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تقديم وإشراف ومرجعة: رفيق العجم، تحقيق: علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، الطبعة 1، 1996.

61-محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، الطبعة 9، 2008.

62-محمد المبارك، فقه اللغة وخصائص العربية، دار الفكر، لبنان، الطبعة 2، 1964.

63-محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، مطبعة العالمية، القاهرة، مصر، الطبعة 1، 1964.

64-مصطفى السعداني، التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، دون طبعة، 1977.

65-منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، الطبعة 1، 2002.

66-منير سلطان، بديع التراكيب في شعر أبي تمام (الكلمة والجملة)، منشأة، الإسكندرية، مصر، الطبعة 3، 1997.

67-نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد، الطبعة 2، 1965.

68-هادي نهر، علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، دار الأمل للنشر والتوزيع، الأردن، الطبعة 1، 2007.

69-يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس، بيروت، لبنان، الطبعة 2، 1982.

ب-الكتب المترجمة:

70-كلود جرمان وريمون لوبلون، علم الدلالة، ترجمة نور الهدى لوشن، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا، الطبعة 1، 1997.

71-ماريو باي، أسس علم اللغة، ترجمة: أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط8، 1998.

72-يوري لوتمان، تحليل النص الشعري-بنية القصيدة-، ترجمة: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، مصر، دون طبعة، 1995.

ثانيا: المعاجم

73-أحمد بن فارس، مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت، طبعة1، 1979.

74-أحمد مختار، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2008.

75-الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، بيروت، دون طبعة، دون تاريخ.

76-لويس معلوف، معجم المنجد في اللغة، مطبعة الكاثوليكية، بيروت، طبعة19، دون تاريخ.

77-مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، طبعة4، 2004.

78-محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين (ابن منظور)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، طبعة3، 1956.

79-محمد الدين بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر، بيروت، طبعة8، 2008.

ثالثا: المجلات

80-أحمد سعود، مدارات رمز النار في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة جسور المعرفة، جامعة العربي التبسي، الجزائر، المجلد 6، العدد 3، 2020.

81-الحبيب عبيدات، تجليات الرمز ودلالته في ديوان "صحوة الغيم" للشاعر عبد الله العشي، مجلة النص، جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي، الجزائر، المجلد 6، العدد 2، 2020.

82-خضر محمد، أبو جحجوح، تجليات رمز البحر في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، كلية الآداب -قسم اللغة العربية الجامعة الإسلامية-غزة، لبنان، المجلد 5، العدد 38، 2018.

83-رشيدة أغبال، الرمز الشعري لدى محمود درويش -الرمز الطبيعي-، مجلة العلامات، المغرب، العدد 26، 2006.

84-رشيدة العامري، رمزية الماء في شعر عبد الحميد شكيّل، مجلة إشكالات في اللغة والآداب، جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة، الجزائر، المجلد 12، العدد 1، 2023.

85-روح إله نصيري، الإيقاع الصوتي في نهج البلاغة، مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، إيران، العدد 35، 2015.

86-عبد القادر سلامي، التركيب وأهمية اللسانية بين القدماء والمحدثين، مجلة آفاق علمية، المركز الجامعي لتامنغست، الجزائر، العدد 13، 2017.

87-عبد القادر شارف، أسلوب النداء في شعر البحتري النداء، جسور المعرفة، جامعة الشلف، الجزائر، المجلد 4، العدد 1، 2018.

88-عبد الله محمد الأمين، المعجم الشعري والحقول الدلالية في شعر روضة الحاج، مجلة كلية اللغة العربية، جامعة أم درمان الإسلامية، السودان، العدد 11، 2022.

89-علية بيبية، مستويات التحليل اللساني وأثرها في كشف معايير النصية، معلقة الحارث بن حلزة أنموذجا، التواصلية، الجزائر، العدد 15، 2019.

90-علي قاسم الخرابشة، شعرية التضاد في النقد العربي التأصيل والإجراء، مجلة الآداب الدراسات اللغوية والأدبية، كلية الآداب، جامعة ذمار، اليمن، العدد 15، 2022.

91–فخر الدين جودت، عناوين الشعر، هل تحتاج القصائد والدواوين إلى عناوين؟، جريدة السفير، لبنان، العدد 8997، 2001.

92–محمود رزايقية، الإسناد في النظرية النحوية –دراسة في الوظيفة الدلالية–التداولية، مجلة الممارسات اللغوية، المركز الجامعي الونشريسي –تيسمسيلت–، الجزائر، المجلد 9، العدد 1، سبتمبر 2018.

93–محمد بوعزة، من النص إلى العنوان، علامات في النقد، السعودية، العدد 42، 2001.

94–ناصر بعداش، دراسة صوتية دلالية لديوان تعرجات خلف خطى الشمس لدليلة مكسح، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، المركز الجامعي ميلة، الجزائر، المجلد 14، العدد 2، 2021.

95–نعيمة عيوش، أهمية العلاقات الدلالية في تحقيق تماسك النص الشعري العربي المعاصر، موازين، جامعة الجيلالي بونعامة، الجزائر، المجلد 4، العدد 1، 2022.

96–نوره بنت هذال بن شبيب الثبيتي، البنية الصوتية والإيقاعية في شعر طفيل الغنوي (دراسة أسلوبية)، المجلة العلمية، كلية اللغة العربية بإتاي البارود، جامعة الأزهر، مصر، العدد 36، 2023.

97–ياسر عكاشة حامد مصطفى، التشكيل الأسلوبي في ديوان "شموخ في زمن الانكسار" للشاعر عبد الرحمن صالح العشماوي، كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالزقازيق، جامعة الأزهر، مصر، العدد 6، 2016.

98–يحيى البطاط، الغيمة، مجلة القافلة، السعودية، المجلد 65، العدد 5، 2023.

99–يحيى ولى فتاح حيدر، بشرى ياسين محمد، الإيقاع في الشعر العربي الحديث (المقولات والتمثلات)، مجلة الآداب–ذي قار، العراق، العدد 11، 2018.

رابعا: الرسائل الجامعية

100-أمينة قاضي، مروة شريف، التفاعل الدلالي بين مستويات التحليل اللساني دراسة من خلال نماذج مختارة من ديوان نفح الطيب، رسالة ماستر، إشراف أحمد أمين بوضياف، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، 2022.

101-الحسين سريدي، المعجم الشعري عند البوصيري "مقاربة أسلوبية في الميميّة"، أطروحة دكتوراه، إشراف عبد القادر عيساوي، جامعة الجلالي اليابس-سيدي بلعباس، الجزائر، 2017.

102-علاء جبر محمد الموسوي، المدارس الصوتية عند العرب (النشأة والتطور)، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، إشراف عبد الله أحمد الجبوري، الجامعة المستنصرية، العراق، 2004.

103-فهد بن سعد القويفل، استنباطات السمعاني في كتابه "تفسير القرآن" ومنهجه فيها، رسالة ماجستير، إشراف شريف بن علي أبو بكر، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية-كلية أصول الدين-، السعودية، 1433هـ.

104-كمال جبّار، ديوان مآسي وأين الآسي؟ لأبي الحسن علي بن صالح (1906/1994) دراسة في البنى الأسلوبية وأبعادها الدلالية، أطروحة دكتوراه، إشراف محمد زهار، جامعة محمد بوضياف المسيلة، الجزائر، 2017.

105-محمد نجيب بن جعفر، الجملة في اللغتين العربية والملاوية: دراسة تقابلية، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، إشراف إسماعيل أحمد عمايرة، الجامعة الأردنية، الأردن، 2010.

خامسا: المواقع الإلكترونية

106-ابتسام مهران، تعريف الشعر العمودي وخصائصه وأمثلة عليها، مقال، https://www.almrsal.com.

107-مركز تفسير الدراسات القرآنية، دعوة لحضور اللقاء رقم (22) تحت عنوان: نظرات لغوية في القرآن الكريم: تجارب وخبرات، https://web.archive.org .

108-المركز الدولي للأبحاث والدراسات، صالح حسين عبد الله العايد،
https://wep.archive.org

109-وكالة الصحافة العربية ناشرون، أسرار المعجم الشعري عند محمود حسن إسماعيل عبر بحثه الأكاديمي لرسالة الماجيستر، https://www.facebook.com

فهرس الموضوعات

فهـــرس الموضوعات

فهرس الموضوعات	الصفحة
مقدمة	أ-د
المدخل: لمحات تعريفية	**8-2**
أولا: تعريف الشاعر	4-2
أ- حياته	3-2
ب-مؤلفاته	4-3
ثانيا: ومضة عن الديوان	7-5
ثالثا: ماهية الدراسة	8-7
الفصل الأول: "غيمة الروح": نظـرات في المستوى الصوتي	**52-10**
تمهيد	11-10
1- الصوت اللغوي	13-11
2-المستوى الصوتي	14-13
أولا: الموسيقى الصوتية الداخلية للديوان	27-14
1-الصفات والمخارج	27-16
2-صفات أصوات الديوان	27-17
3-الإيقاع الصوتي	38-27
3-1-التكرار	34-29
3-2-الجناس	38-34
ثانيا: الموسيقى الصوتية الخارجية للديوان	52-38
1-الوزن	47-39
2-القافية	50-48
3-الروي	52-50
الفصل الثاني: "غيمة الروح": نظرات في المستوى المعجمي	**102-54**
تمهيد	55-54

فهـــرس الموضوعات

أولا: المعجم الشعري في ديوان "غيمة الروح" لصالح العايد	56-59
1-المعجم الشعري	56-59
1-1-تعريف المعجم	56-57
1-2-تعريف الشعر	57-58
1-3-تعريف المعجم الشعري	59
2-الحقول الدلالية	
2-1-تعريفها	60-
2-2-تصنيف الحقول الدلالية في الديوان	62-91
ثانيا: الرمز الشعري لدى صالح العايد -الرمز الطبيعي-	91-102
1-مفهوم الرمز الشعري	92-94
2-الرمز الطبيعي	64-102
2-1-رمزية البحر	95-96
2-2-رمزية الماء	96-98
2-3-رمزية الغيمة	99-100
2-4-رمزية النار	100-102
الفصل الثالث: "غيمة الروح": نظرات في المستوى التركيبي	**104-165**
تمهيد	104-105
أولا: الظواهر التركيبية في ديوان "غيمة الروح"	106-120
1-التركيب: لغة واصطلاحا	106-107
2-مفهوم المستوى التركيبي	107-108
3- الإسناد	108-113
4- الحذف	113-116
5- التقديم والتأخير	117-120
ثانيا: تصنيف جمل الديوان	120-165
1-مفهوم الجملة	120-121

فهـــرس الموضوعات

1-1-الجملة الإسمية	122-121
1-2-الجملة الفعلية	123-122
جدول تصنيفي للجمل	156-123
1-3-الجملة الإنشائية	165-156
1-3-1-الجملة الاستفهامية	159-157
1-3-2-الجملة الندائية	161-160
1-3-3-جملة النهي	162-161
1-3-4-الجملة الشرطية	156-162
الفصل الرابع: "غيمة الروح": نظرات في المستوى الدلالي	**201-167**
تمهيد	168-167
أولا: دلالة عنوان الديوان "غيمة الروح" لصالح العايد	175-168
1-مفهوم الدلالة	169-168
2-مفهوم علم الدلالة	170-169
3-دلالة عنوان الديوان	175-170
3-1-من جانب تركيبي	172-171
3-2-من جانب دلالي	173-172
3-3-من جانب بلاغي	175-174
ثانيا: التخيّر الأسلوبي لدى الشاعر صالح العايد	180-175
1-تعريف الأسلوب	176-175
2-أسلوب الشاعر صالح العايد	180-176
ثالثا: العلاقات الدلالية في ديوان "غيمة الروح"	190-180
1-مفهوم العلاقات الدلالية	181-180
2-أنماط العلاقات الدلالية في الديوان	190-181
2-1-علاقة التضاد	185-182
2-2-علاقة الترادف	187-185

فهـــرس الموضوعات

2-3-علاقة السبب والنتيجة	190-187
رابعا: الصورة الشعرية في ديوان "غيمة الروح"	201-191
1-مفهوم الصورة الشعرية	192-191
2-أنواع الصور الشعرية في الديوان	201-193
2-1-التشبيه	196-193
2-2-الاستعارة	201-197
خاتمة	206-203
قائمة المصادر والمراجع	217-208
فهرس الموضوعات	222-219

الملخص:

تناولت هذه المذكرة دراسة لغوية تحليلية لديوان "غيمة الروح" للشاعر "صالح العايد"، وذلك في إطار اللسانيات التطبيقية، وبخاصة تحليل الخطاب الشعري المعاصر من زاوية لغوية. وقد تمثلت الإشكالية الرئيسية في محاولة الكشف عن كيفية تفاعل المستويات اللغوية الأربعة (الصوتي، المعجمي، التركيبي، الدلالي) داخل النص الشعري، وما ينتج عن هذا التفاعل من بنية شعرية متماسكة وجمالية ذات أثر دلالي وفني.

لتحقيق هذا الهدف، اعتمدنا على المنهج الوصفي التحليلي، مع الاستعانة بمناهج مساعدة، كالمنهج الإحصائي، مما مكّننا من رصد الظواهر اللغوية بدقة وتحليلها في ضوء السياق.

وقد توزعت الدراسة على أربعة فصول، خصص كل فصل منها لتحليل أحد المستويات اللغوية، وأسفرت الدراسة عن مجموعة من النتائج أبرزها: اعتماد الشاعر على المعجم الطبيعي ذي الدلالات الوجدانية، تكرار بعض الألفاظ المحورية التي تؤسس لمناخ شعري خاص، تناغم المستويات اللغوية وتكاملها في خدمة المعنى الكلي، وبذلك خلصنا إلى أن التحليل اللغوي بمستوياته المتعددة يعدّ أداة فعالة لفهم الشعر وتفكيك آلياته الداخلية، كما يسهم في إبراز البعد الفني والدلالي للنص الشعري.

الكلمات المفتاحية: دراسة لغوية، اللسانيات التطبيقية، المستويات اللغوية، المنهج الوصفي.

Abstract

This dissertation presents a linguistic and analytical study of the poetry collection **Ghaymat al-Ruh** (The Cloud of the Soul) by the poet **Saleh al-Ayed**, within the framework of applied linguistics, particularly focusing on the analysis of contemporary poetic discourse from a linguistic perspective.

The central research question sought to explore how the four linguistic levels –phonological, lexical, syntactic, and semantic– interact within the poetic text, and how this interaction contributes to the construction of a cohesive poetic structure imbued with aesthetic and semantic depth.

To achieve this objective, we adopted a descriptive-analytical approach, supported by auxiliary methods such as the statistical and stylistic approaches, which enabled us to observe and analyze linguistic and artistic phenomena with precision and contextual sensitivity.

The study was structured into four main chapters, each dedicated to one linguistic level. The findings of the research revealed several key observations, most notably: The poet's reliance on a natural lexical field rich in emotional resonance. The recurrence of central thematic words that establish a distinct poetic atmosphere. The harmonious interplay between linguistic levels in conveying the overall meaning of the text.

We thus concluded that multi-level linguistic analysis provides an effective tool for understanding poetry and uncovering its internal mechanisms, while also highlighting the artistic and interpretive dimensions of modern poetic texts.

Keywords: Linguistic study, applied linguistics, linguistic levels, descriptive approach.