صوت الصورة في شعر أمين الريحاني

(ديوان هتاف الأودية)

د/ نور الدين زين العابدين متولي أحمد

أستاذ النقد الادبي والبلاغة المساعد– قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب – جامعه الاسكندرية

المقدمة

باديء ذي بدء أود الإشارة إلى أن الصورة تعد عاملا حيويا ومرتكزا أصيلا من مكونات النص الشعري– لا غنى عنه– سواء أكان هذا النص متكئا على عمود الشعر القديم أم كان معولا على تراتيل الشعر الحديث المنثور، ومن ثم فإن الارتكان إلى الصورة التقليدية القديمة لم يكن كافيا في ظل التطورات الأدبية والوثبات النقدية التي نطلع عليها كل يوم في مجالي النقد والأدب.

ولعلنا لا نغالي إن ذهبنا بالقول إن تلك الوثبات الأدبية والنقدية قد ارتشفت حينا من معين الشعر الغربي؛كالشعر الأوربي (خاصة الفرنسي والإنجليزي) أو الشعر الأمريكي؛ هذا من ناحية الصورة فما بالنا إن تعمقنا إلى ما هو أبعد من ذلك في طيات القراءات النقدية والتحليلات الأدبية الحديثة، فقد وجدنا أن هناك صوتا للصورة ووجدنا لونا للصورة وكذلك وجدنا صمتا للصورة فيما يعرف بالصورة الصامتة. وهذا لا يعد من باب المبالغة في شيء بقدر كونه قراءة عميقة لذات الشاعر ومنطقه الوجودي وفلسفته المترسخة في عقله وقلبه لأسباب عدة أورثتها إياه كثرة المطالعات والكتابات وكذلك الترجمات المتبادلة بين الفريقين الشرقي والغربي أو لنقل العربي والغربي.

وإضافة إلى ما سبق ذكره، فإن الشعر الحر –كما أطلق عليه شاعرُ الدراسة أمين الريحاني (الشعر المنثور أو الشعر الحر الطليق)– هو ذلك الشعر الذي يجعل العقل والقلب يذهبان بعيدا عن قيود الأوزان والقوافي وتكبيل ذراع الإبداع.

ومهما يكن من أمر فإن كان ثمة اتفاق أو اختلاف حول رأي أمين الريحاني فيما ذهب إليه، فإن الشعر الحر قد أثبت وجوده وأسس لكيانه في وقتنا الراهن، وصار هذا النوع له شعراء ومنافحون عنه يأخذون بزمامه ويقودنه إلى التطوير والتجديد؛ وفي ذلك لا ننسى دور نازك الملائكة وميخائيل نعيمة ومحمود درويش وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي وأمل دنقل وغيرهم كثر ممن أيقن ودافع وأقنع بإبداعه الشعري وقريحته المتجددة المواكبة لعصره وقضاياه.

ومن ثم فإن الصورة كانت وما زالت وستظل تنعم بصوت قوي في تشكيل البناء الشعري المتمخض عن تجربة الشاعر الفردية والتجارب المحيطة التي تنقل قضايا المجتمع من حوله؛ وسيظل كذلك للصورة

صوت وصدى في كل زمان ومكان لا يمتد فقط إلى عناصر تشكيل العمل الشعري بل يتخطى ذلك إلى التمدد والامتداد إلى أزمنة عدة وآفاق رحبة.

وقد قسم الباحث دراسته إلى مبحثين يسبقهما مقدمة وتمهيد ويتبعهما نتيجة وثبت بالمصادر والمراجع، ومن ثم فإن بنية البحث ستكون كالآتي:

المقدمة

الإطار النظري للدراسة

المبحث الأول صوت الصورة الظاهر وعلاقته ببنيتها التركيبية.

المبحث الثاني صوت الصورة الخفي وعلاقته ببنيتها الدلالية.

الإطار النظري للدراسة

سبب اختيار الشاعر أمين الريحاني (1876–1940): يرجع ذلك إلى أن شاعرنا لم يحظ بالدراسات الكافية التي تعبر عن قيمته الأدبية ودوره في زرع بذور الشعر المنثور، وكذلك الحاجة إلى إبراز مظاهر التجديد والحداثة السابقة لعصره. ناهيك بتأثره ب(شكسبير) وكذلك بالشعراء الأمريكيين وعلى رأسهم (والت ويتمان) فكان تأثُّره بمثابة نوع من الفلسفة الأدبية التي آثرها في حينه؛ ومن ثم فهو بحق يستحق الدراسة بل يستحق دراسات عدة.

وانتقالا إلى سؤال الدراسة فإنه يكمن فيما يأتي: ما دوافع اختيار صوت الصورة عند أمين الريحاني وما الاختلاف بين صوت الصورة والصورة الصوتية؟ وما خصوصية الصوت عنده؟

ولعل الإجابة تكمن فيما يأتي: إن البداية بلفظة صوت قبل الصورة له من الدلالة الدامغة على أثر الصوت في مخزون الشاعر الشعري وإنه من دواعي بزوغ الصوت وأهمية تقديمه عند شاعرنا قبل ظهور الصورة، ومن ثم كان الصوت هو المبتدأ والمنطلق ، وكانت الصورة بمثابة الوعاء والقالب والسياق الذي يُضم فيه الصوت؛ وبناء عليه فقد كانت الأصوات بنمطيها محوري الدراسي يكمنان في صوت الصورة الظاهر وصوت الصورة الخفي. حتى إن الشاعر قد بدأ ديوانه بلفظة الصوت حين قال" صوت سمعته في الكروم ومرت عليه ريح سموم" [1] وغيرها كثير في تضاعيف الديوان، وانتقالا إلى خاتمة الديوان نجد قصيدة بعنوان (الطريقان) قال في نهايتها شاهدا على الصوت الخفي:

فأينا أقمنا عماد البيت، هنالك الفضاء وقلب الزمان

هي سنة الأكوان، تتمثل فيها الحكمة والحنان. [2]

وبناء على نهج تتبع الظواهر وبيان أدلة ثبوتها سياقيا فها هو صوت الصورة الخفي الهامس في جنبات الفضاء الساكن في قلب الزمان إنها سنة الأكوان. فالصورة الكلية للمشهد فرضت علينا خفاء وسكينة وسكونا خارج تلك البقاع الرحبة الصاخبة على الأرض.

وهذا إن دل فيدل على قيمة الصوت لدى شاعرنا وأثره في توجيه نظمه ومزاجه الفني وما يترتب على ذلك من فلسفة حياة أشعت بسناها في قصائد الديوان آملة في مناجاة الحق المسلوب ومناداته من ناحية، وبسط يد العدالة من ناحية أخرى.

وإذا ما دلفنا إلى المنهج المتبع في هذه الدراسة فإنه المنهج التحليلي الأسلوبي المرتكز على بيان العلاقات بين الصوت والصورة من جانب وبين البنيات ودلالتها من جانب آخر، علاوة على ما تقتضيه الدراسة من بيان تلك الوشائج الظاهرة والخفية بين مكونات النص الشعري الظاهرة بالتراكيب والخفية بالدلالة، أضف

إلى ذلك ما تستدعيه الدراسة من تحليل النظرة الفلسفية لدى شاعرنا وقيمة الموت والحياة عنده، فكان له دستور خاص خطه بنفسه قائلا: "لا المجد ولا الشهرة أمنيتي القصوى. ولا الجاه ولا الثروة ولا السيادة ولا العظمة، وإنما أرى أمنيتي الجوهرية الأولى هي أن أكون بسيطا في أعمالي صادقا في أقوالي مستقيما في مبادئي وآرائي(...) بعيدا عن الخوف والجبن والتذبذب" [3] فهو يرى أنه لاشيء يستحق العناء:

ورقة بالية، من شجرة عالية

تحملها العواصف إلى حيث لا تدري الأيام

أهذي هي الحياة! أهذا هو الموت!

في القفص يغرد البلبل

وفي الأودية تولول الرياح[4]

ومن ثم كان الوصف المفعم بالألم المكتسي بالحسرة هو ملاذ الشاعر عبر تقنية الصوت بدلالتها المغايرة والمفارِقة.

الدراسات السابقة:

في حقيقة الأمر لم أصل إلى دراسات نقدية صريحة عن أدب أمين الريحاني وخاصة فيما يتعلق بالشق الشعري في ديوان (هتاف الأودية) لكن في الوقت ذاته فإن هناك عددا من الدراسات التي تناولت حياته وعرضت لنشأته ومؤلفاته المختلفة ما بين العربية والأجنبية حتى إن أخاه ألبرت لم يقدم سوى مختارات من مؤلفاته وآثاره وجمع ديوانه .

ومن بين الدراسات التي احتفت بأمين الريحاني :

نجد كتاب (خمسة رواد يحاورون العصر) لمحمد دكروب إبراهيم، وعرض فيه سيرته بين عدد من الأدباء ومنهم: جبران خليل جبران وعمر فاخوري وقد نُشر في مؤسسة عيبال للنشر 1992.

وهناك (موسوعة أعلام نهضة العرب في القرن العشرين) في طبعته الأولى عام 1994 ؛ لجميل عويدات، وقد اكتفي المؤلف بعرض موجز لسيرته وأعماله تحت عنوان: أمين الريحاني بين التجارة والأدب.

وكتاب(رجالات من بلاد العرب) للدكتور صالح زهر الدين، ونشره المركز العربي للأبحاث والتوثيق ببيروت لبنان في عام 2001 ولم يخرج عن نشأته وحياته.

أضف إلى ذلك (موسوعة أعلام العرب المبدعين في القرن العشرين) للدكتور خليل أحمد خليل، نُشرت بالمؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى 2001.

التعريف بالشاعر (1876-1940)

هو أحد شعراء المهجر الذين أثروا الحياة الأدبية في النصفين: الثاني من القرن التاسع عشر، والأول من القرن العشرين. اسمه أمين فارس أنطون يوسف، أبوه المطران باسيل البجاني –عرف بالريحاني نظرا لوقوع منزله بين زروع الريحان " ولد ونشأ ودرس في قرية الفريكة ثم انتقل إلى نيويورك عام 1888 ثم عاد إلى قريته مرة أخرى، وتردد بينهما ما يقرب من ثماني مرات. لم يكن فيلسوفا لكنهم أطلقوا عليه – خطأ- فيلسوف الفريكة"[5] ورغم رأي الكاتب أنهم أطلقوا عليه لقب الفيلسوف خطأ فإنني أرى أن الديوان والريحانيات تعبر بجلاء عن فلسفة أمين الريحاني في الحياة فيقول "اسمع يا صديقي فهاأنذا أحدثك عن حرب أخرى تهمني وتهمك(...) حرب ساكنة ولكنها هائلة، حرب خفية ولكنها واضحة، حرب دائمة ولكنها مؤقتة، حرب سرية داخلية يحارب فيها قائد النفس قائد الجسد" [6] فما أعمق تلك الفلسفة وأعظمها التي تتنازع فيها الروحانيات مع الماديات!

ومن شواهد فلسفته كذلك في قصيدته (عشية رأس السنة):

في مثل هذه الليلة يخرج الإنسان من كل ما بناه الإنسان

الكل يهتفون هتاف الصبيان

في هذه الليلة يتحرر الإنسان[7]

قضى الريحاني حياته بين التجارة والكتابة ينفق من تجارته على كتاباته؛ حتى إنه جرى اختياره مراسلا للمجمع العلمي العربي في دمشق وكان سفير العرب غير الرسمي في العالم الغربي وخاصة الولايات المتحدة الأمريكية .

أعماله وآثاره:

له أكثر من أربعين عملا ما بين الإنجليزية والعربية ومن بين أعماله العربية:

المكاري والكاهن – الريحانيات في أربعة أجزاء – رواية (جيهان) – ملوك العرب (دراسة)- أنتم الشعراء (دراسة) – وصيتي – هتاف الأودية (شعر نثري)

ومن بين أعماله الإنجليزية:

من لزوميات المعري– رواية خالد –المر واللبان– أنشودة الصوفيين– بلاد اليمن– مسالك النفس وغيرها كثير من الأعمال.

وفاته

تُوفي في الثالث عشر من سبتمبر عام 1940 في حادث في طريق الجبل حول بلدته الفريكة، ودفن بها وأقاموا له تمثالا بكلية الآداب بالجامعة اللبنانية تيمنا بأدبه ومكانته .

المبحث الأول: صوت الصورة الظاهر وعلاقته ببنيتها التركيبية

غني عن البيان أن الصوت هو آلة اللفظ ومن خلاله يظهر المعنى والمحتوى والجوهر، خاصة إذا كان الصوت متعلقا ببنية أخرى يؤثر فيها وتؤثر فيه عبر المستويات الأفقية والرأسية في البنية العامة لأي نص نبتغي التحاور معه، وقد عرفه الجاحظ بأنه "هو آلة اللفظ، والجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف. ولن تكون حركات اللسان لفظا ولا كلاما موزونا ولا منثورا إلا بظهور الصوت، ولا تكون الحروف كلاما إلا بالتقطيع والتأليف"[8]

إن أول ما يلفت انتباهنا في هذا الديوان هو (عتبته)[9] أو لنقل العنوان (هتاف الأودية)، فقد انطوى العنوان على صوت صاخب (الهتاف) في مكان خاوٍ (الأودية) ولعل تلك العتبة المحورية بمثابة الانطلاق في آفاق قيمة الصوت وأثره لدى أمين الريحاني؛ إذ جعل أمامنا صورتين متوازيتين الأولى منهما تجلت في تلك (الاستعارة)[10] القائمة على الهتاف النابع من الأودية رغم أن الأودية لا تهتف ولكنها تتهاتف معا عبر الأصوات الموازية (صدى الصوت)، ومن ثم فالصورة واضحة تجلت في الاستعارة والصوت كان جليا. ومن نافلة القول في هذا المقام: إن الهتاف– هنا– لم يكن حِكرا على وادٍ واحد بل بعدد من الأودية وهذا يزيد من قوه الصوت وصخبه وصحة الانفعال.

أما الصورة الثانية فقد انبنت بجلاء على الصورة الأولى وجاء الترديد والصدى والتكرار عبر الهتاف؛ وكأن الأودية تتهاتف رغبة في إيصال صوتها إلى شخص ما أو دلالة على الغضب من موقف ما.

لذلك أتفق مع ما ذهب إليه د علي البطل فيما يتعلق بأنماط الصورة : (منها البلاغية ومنها كذلك الذهنية أو الرمزية).[11] علما بأننا في دراستنا هذه سنحدد العلاقة بين صوت الصورة والأنماط السابقة من حيث مكونات الصورة البلاغية وتركيبها وأثرها في تعميق الدلالة. وبصورة أكثر وضوحا سأتخذ من الوسائل البلاغية التي وظفها الشاعر أداة مهمة من أدوات التحليل أو باعتبارها (خطابا تحليليا واصفا)[12].

وغني عن البيان أن الشاعر الحق لا ينبغي أن يكشف مرامه مباشرة بل لا بد من وسيط قادر على توصيل قيمة معينة، وقد يكون ذلك الوسيط صوتا أو صورة أو رمزا مُتضمنا في طيات (السياق)[13] وفي الوقت

ذاته تكون صوره التعبيرية وألفاظه بعيدة عن التعقيد والتغريب ليتحقق لها (حُسن الكلام)[14]. وفي ذلك يقول د جابر عصفور:" إن الشاعر لا يوصل القيم إلى المتلقي توصيلا مجردا ولا ينقل إليه الأشياء كما هي، وإنما يوصلها إلى المتلقي توصيلا ينطوي على إدراك ذاتي متميز (...) و(من ثم) فلابد من تحويل القيم والأشياء إلى صور شعرية ذات خصائص حسية تكشف عن الموقف الذاتي للمبدع من ناحية وتؤثر في الجانب الذاتي للمتلقي من ناحية أخرى" [15]وهذا هو ذاته ما يعتمد عليه أمين الريحاني في كثير من القيم والفلسفات التي يريد أن يوصلها للمتلقي عبر الحوار النقدي بين المؤلِّف والمؤَلَّف اعتمادا على تفاعل نظام العلاقات بين مكونات النص من ناحية وذهنية الكاتب من ناحية أخرى، ومن ثم فإن حضور النظرية النقدية هنا " يفتح آفاقا للولوج إلى ما ورائية النص فيسهم إخضاعه لهذه النظرية أو تلك في تحليل حيثياته الداخلية وتجاويفه المبهمة" [16]

ومن الشواهد الدالة على صوت الصورة الظاهر بجلاء ما نجدة في قصيدة (الثورة) ولعلنا نجد في العنوان ضالتنا وغايتنا فالثورة صوت وصورة لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر ولكن أيهما له الغلبة الصوت أم الصورة أم أنهما ارتضيا بالمناصفة. يقول شاعرنا:

ويومها القطوب العصيب

وليلها المنير العجيب

ونجمها الآفل تحدج بعينه، الرقيب

وصوت فوضاها الرهيب

من هتاف ولجب ونحيب

وزئير وعندلة ونعيب

وطغاة الزمان يُسامون نارا

وأخياره يحملون الصليب[17]

بدأ الشاعر بعتبة نصه (الثورة)[18] ببنية تركيبية اسمية من كلمة واحدة قائمة على التعريف للتحديد والتركيز، ثم أردفها بعدد من الضمائر الدالة عليها (يومها– ليلها– نجمها–فوضاها) فجعل الثورة هي المرتكز والمتكأ والمنطلق الذي تبدأ وتنتهي عندا الأحداث، كما كان لتلك المقابلة الضمنية الموسومة (بالموازنة)[19] بين السطرين الأولى والثاني (يومها القطوب العصيب– وليلها المنير العجيب) كان لها دور في إحداث حالة من التخبط الدلالي، وذلك التخبط تمخض عنه مفارقة دلالية أوحت حقا – بفعل الثورة وما يدور فيها وما يحيط بها. ليس هذا فحسب بل أدى التوازي دورا قويا في تهذيب إيقاع السطرين الشعريين المتوازين؛ فكان

التوازي التام بالإيجاب قائما على الجملة الاسمية –فإذا كانت لفظة الثورة هي المشترك ومنها وإليها مرجعية الحدث؛ فإن التوازي المتقابل أطَّر الدلالة المرجوه بين (يومها– ليلها)(القطوب– المنير)(العصيب – العجيب) وكأن السطرين كانا بمثابة مقدمة للأصوات المتداخلة التالية له من (صوت فوضاها الرهيب – من هتاف ولجب– ونحيب وزئير وعندلة ونعيب) إن ذلك التكثيف الصوتي الظاهر الذي اعتلى الصورة قد جعلنا أمام مشهد تشتد فيه الجلبة وتتخبط فيه المشاعر والانفعالات بين (عندلة وغناء) و(نعيب– صوت الغراب) و(لجب– أصوات عالية مختلطة) و(نحيب – صوت البكاء العالي) وهناك (هتاف وزئير) الهتاف تكمن فيه الدعوة للحشد وجمع الناس وتتجلى بين طياته الاستمرارية، أما الزئير فهو صوت الأسد الصارخ والضارب في كل من يحيطون به دلالة على الغضب)

ومن ثم فإن علاقة صوت الصورة الظاهر ببنيتها التركيبة قد تجلى في ذلك الاجتماع الصوتي الذي طال كل ركن من أركان الصورة الثورية التي يغلب عليها الحركة والسرعة واضطراب الانفعالات وتشتت الاتجاهات، فكان الصوت الظاهر عبر الألفاظ السابقة دليلا دامغا على غلبة الصوت على الصورة .

ويريد الشاعر أن يوثق الحدث بأن الطغاة الظالمين يُسامون النار جزاء أفعالهم ، أما أخيار الزمان فهم حملة الدين والإحسان والتسامح والتسلح بالصليب الذي يعد وقاية من كل شر.

وقد أدى التوازي التركيبي دورا عظيما في السطرين الأخيرين:

وطغاة الزمان يُسامون نارا

حرف استئناف + مبتدأ (مضاف)+ مضاف إليه + جملة فعلية (خبر)+ مفعول به (نكرة)

وأخياره يحملون الصليب

حرف استئناف+مبتدأ(مضاف)+ضمير (مضاف إليه)+جملة فعلية (خبر)+مفعول به(معرفة).

وكان المفعول به في السطر الأول نكرة(نارا) للدلالة على شمول النار وعموم التعذيب والتنكيل بهولاء الطغاة وكان الفعل قبلها مبنيا للمجهول (يُسام) لعدم التمكن من التعرف على الفاعلين نظرا لتفرع العداء ضد الظالمين، أما المفعول به في السطر الثاني (الصليب) فكان معرفة لأن الرموز الدينية – في حقيقة الأمر– تدل على أصحابها ولا تجهلها عينُ راءٍ .

فكان لذلك التشكيل المتوازي التركيبي أثر بالغ في (تشكيل الصورة الشعرية)[20] العامة وبنيتها وتركيبها البنائي اللغوي والصرفي في آن معا. ناهيك بما أدته الصورة من دور كبير في تحديد معالم سياق الحدث الكبير ألا وهو الثورة.

ونستمر في القصيدة نفسها في مقطع آخر:

هي الثورة ويومها العبوس الرهيب

ألوية كالشقيق تموج، تثير البعيد، تنير القريب

طبول تردد صدى نشيد عجيب

وأبواق تنادي كلَّ سميع مجيب

وعيون القوم ترمي باللهب

ونار تسأل هل من مزيد

وسيف يجيب. وهول يشيب[21]

اتفقنا من قبل على أننا أمام صورة حقيقة رسمت بتفاصيل دقيقة غلب عليها ألوان الثأر والحمية والفداء ، لكننا في الوقت ذاته لن نغفل تلك الأصوات المجلجلة في الآفاق(طبول تردد صدى نشيد عجيب) لقد ركب الشاعر هنا التقنية الصوتية وكأن آذاننا أمام مكبرات صوتية تجيء وتذهب تختفي وتظهر ، ليس هذا فحسب بل كانت الأبواق كذلك تنادي الجميع، وكأن تلك الطبول والأبواق وما تستتبعه من ترداد وصدى يجعل الأصم مستمعا بل مجيبا في آنه ووقته من دون تراجع. ثم وظف الشاعر الصورة البصرية لكي يكتمل المشهد المهيب بأن جعل النار تسأل في تناص بالإيجاب مع النص القرآني " يومَ نقولُ لجهنمَ هل امتلأتِ وتقولُ هل من مزيد"[22] أما عن السيف فقد كان مجيبا عن سؤال النار وعلى كل ظالم بالذود عن المقهورين.

وعن البنية الصرفية ودورها في استجلاء الصوت من الصورة فنجد صيغة (فعيل) قد تكررت أربع مرات في (رهيب – بعيد– قريب– عجيب) وكذلك الفعل المضارع(تثير – تنير– يجيب) من وزن (أفعل– يُفعل) تكرر ثلاث مرات، وكلا الوزنان صبغا الصوت بالديمومة والامتداد.

إذن اكتمل لدينا صوت الصورة الجلي كما وضحنا هذا من ناحية وكذلك بينا تلك العلاقة بين ذلك الصوت القوي الرنان وبين الصورة بمكوناتها الجزئية عبر المجاز (كالتشبيه)[23] في (ألوية كالشقيق) والاستعارة في (عيون القوم ترمي باللهب) (ونار تسأل) (وسيف يجيب) هذا من ناحية البنية الجزئية أما البنية التركيبية الكلية فقد اشتملت على تلك الوشائج الضاربة في جذور اللغة بين الصوت من ناحية والصورة من ناحية أخرى عبر تقنيات متعددة ومتتالية كالتناص والتوازي بشقيه الجزئي والمركب.

ومن الشواهد الأخرى ما نجده في قصيدة (ريح سموم):

بربِّكَ القيوم. ما الذي تظنه يدوم

صوت سمعته في الكروم

وقد مرت عليها ريح سموم

فجفت الأرض وعادت كثيرة الكلوم

سقطت الجفان وفزعت الأوراق إلى الغيوم

صوت صارخ في النجوم

ما الذي تظنه يدوم[24]

إن أول ما يطالعنا به أمين الريحاني هو ذلك القَسَم (بربك) المتبوع باستفهام غرضه الاستنكار والاستبعاد؛ لأنه لا شيء يدوم، ومن ثم كان هذا السؤال يحمل في طياته حالة من الألم الوجودي الذي تشكلت من خلاله فلسفة الشاعر. ثم كان صوت الصراخ الصادر من ناحية النجوم، وكأن الضجيج يشمل الزمان والمكان ، فكان الزمان حاضرا في إقرار الشاعر – بغلاف فلسفي– أنه لا شيء يدوم ، وكان المكان بيِّنًا واضحا في تلك الرحابة بين السماء والأرض بين (الأرض– النجوم) ثم جاء فزع الأوراق إلى الغيوم ؛ فكان التدرج الصوتي للصورة منطلقا من ذلك الصوت في الكروم مرورا بفزع الأوراق انتهاء بالصوت الصارخ في النجوم. وكأن الشاعر يريد من خلال هذا التدرج البنائي للصوت المتشح بصورة الطبيعة الغائمة كأنه أراد أن تتفعل الطبيعة من حوله مع صوته الصاخب.

ومن الناحية التركيبية التراتبية نلحظ أن الشاعر جاء بكلمة (صوت)[25] أولا ثم (فزعت) ثانيا وفي النهاية جمع بين (الصوت والصراخ) دلالة على عمق غضبه ورفضه ذلك النمط من الحياة غير المستقر على حال للإنسان. وهذا إن دل فيدل على عمق الدلالة النفسية التي يتوارى وراءها شاعرنا بعدد من المفردات المتضمة مجموعة من رسائل الرفض عبر الصراخ؛ وفي السياق ذاته "يؤكد علم النفس الماورائي مفهوم الرسالة بوصفه تصعيدا لا شعوريا. ولقد استعاد النقد ، ودراسة الأساطير (...) عددا من المفاهيم تحت ما يسمى علم نفس الأعماق"[26]

وما من شك أن تلك الأصوات وعلاقتها بالصورة يمكنها أن تنتج أفكارا قد يعجز الإنسان عن استدعائها بالنظر، وهذا ما ذهب إليه د إبراهيم أنيس بقوله" استطاع الإنسان أن يدرك عن طريق تلك المقاطع الصوتية التي نسميها كلاما –أفكارا أرقى وأسمى مما قد يدركه بالنظر"[27] وبناء عليه فإن تلك العلاقة بين الصوت والصورة قد أكدت تواشجية العناصر المكونة لهما في إنتاج الدلالة المرجوة لدى الشاعر.

وعن بنية الصورة التركيبية فكانت الصور متكئة على الاستعارة (جفت الأرض وعادت كثيرة الكُلُوم) فجعل الشاعر جفاف الأرض بسبب تلك الريح السموم الحارة بمثابة الجرح العميق الذي تستمر ندباته في الجسد، فذلك الجفاف تسبب في جرح الأرض، ليس هذا فحسب بل (فزعت الأوراق) فالأوراق لا تفزع لكنه الإنسان الذي يفزع من حدوث شيء جلل أو مفاجيء نتيجة انفعال ما نابع من ذات الشاعر، ومن ثم يسحبها على الصور المحيطة "وتنشأ معظم هذه الأنماط حينما يمهد السبيل فجأة لنزعات الفرد الدورية والدائمة أو عندما تشل هذه النزعات على شكل فجائي وهكذا فهي تعتمد على الظروف الباطنة العامة لحياة الفرد وقت حدوث المنبه أكثر مما تعتمد على طبيعة المنبة الخارجي"[28] وذلك التدفق الشعوري لا يمكن استجلاؤه إلا عن طريق القرءات المتعددة (والتحليل المتتابع)[29]من أجل الكشف عن الطبقات الدفينة تحت الطبقات العليا .

وفي شاهد آخر في القصيدة نفسها يحاول الشاعر تهدئة ذلك الصوت بقوله:

صوت صارخ من وراء الغيوم

صوت ريح سموم

أي شيء يدوم؟[30]

فالشاعر رسم لنا صورة صفحة السماء وهي غائمة ولا شك أن ذلك الغيم يؤثر في النفس تأثرا سلبيا خاصة إن لم يتبعه مطر، وتلك هي الحقيقة الكائنة الآن فلا مطر وراء الغيوم، بل هناك الريح السموم وصوته الذي لا يبقي ولا يذر، وكأن الشاعر أراد أن يخفف من حدة الصوت الصارخ بأن جعله وراء الغيوم لكن هيهات هيهات فهناك صوت آخر ظهر وحل محله ألا وهو صوت الريح، ثم اختتم مقطعه السابق بسؤال استفهامي غرضه الاستنكار؛ لأنه على يقين بأنه (لا شيء يدوم). وبناء عليه فقد اكتسبت العبارة الأخيرة بمكوناتها كاملة (دلالة مركزية)[31] لا يختلف عليها اثنان لأنها ترتكز على حال الحياة بأنها لا تدوم مهما طالت.

وبناء علية كان صوت الصورة الظاهر هو الأقوى هنا عبر التدرج الدلالي لمفردات الصوت وانسحابها على الصورة العامة وبنيتها التركيبية.

والآن ننتقل إلى شاهد آخر من شواهد صوت الصورة الظاهر في قصيدة (عشية رأس السنة):

أطلقوا النفس من قيودها

أحيطوا بهذا الجسم النحيل، أعطوني أيديكم ولا تخافوا

تعالوا معي ولا تأسفوا على شيء فات أو مضى

اسمعوا اسمعوا، إن الأبواق تناديكم

والأجراس تستقبلكم والليل يبتسم لكم

أزهار أيار لا تبهج النفس كأزاهر هذه الأنوار

من أصوات السرور في الليل ينور الأثير في الفضاء[32]

إن أول ما يلفت انتباهنا في المقطعة السابقة هو العتبة أو العنوان الذي لا يمكن فصله عن (مقام القول)[33] أو السياق العام للقصيدة" بيد أن عتبات النص لا يمكن أن تكتسب أهميتها بمعزِلٍ عن طبيعة الخصوصية النصية نفسها، وبمعزل أيضا عن تصورات المؤلف للكتابة واختياراتها التصنيفية المحددة لقضاياها الأجناسية"[34] فالعتبة هنا (عشية رأس السنة) إن أول ما يتخيله الإنسان بعد قراءة العنوان هو تلك الألعاب النارية في تلك الليلة؛ إذ تود النيران أن تخرج من سطح الأرض إلى صفحة السماء مقاومة بضراروة تلك الجاذبية الأرضية لكنها تعود أدراجها ببطء مخذولة إلى أصحابها مرة أخرى وكأنها تقول: إن هذه بضاعتكم قد رُدت إليكم، ناهيك بتلك اللآلي (النجوم) التي تبرق وتلمع في كبد السماء وسط ظلمات ديسمبر الدامسة ، وفي تلك اللحظة تتبدل الأرض غير الأرض والسموات. هذا من ناحية الصورة، ومن ناحية أخرى فيمكننا العودة إلى الأصوات الصاخبة التي تجلت في دعوة الشاعر للناس بأن يستمتعوا بأوقاتهم ويطلب منهم (الاستماع) لأن الأبواق تناديهم من كل مكان، ولم يقل (أنصتوا) للدلالة على وعي الشاعر بمفرادته واختياراته اللغوية وحبكها في السياق؛ لأن الإنصات يتطلب دقة في الاستماع مع التركيز، أما الاستماع فلا يتكبد صاحبه مشقة ليسمع، ثم جاءت الأجراس (أجراس الكنائس) التي تستقبل ضيوفها في تلك الليلة ، ليس هذا فحسب بل إنه جعل(الليل يبستم) ليناسب الحالة العامة. إن هذا التكثيف الاستعاري المتتابع جعل للصوت جلبة وللصورة ألوانا وحركة فكان للصوت اليد الطولى من بين أدوات الشاعر ليعبر من خلاله عن قيمة الصوت بدلالاته المتعددة المتعاقبة.

ثم كان السطر الأخير

من أصوات السرور في الليل ينور الأثير في الفضاء

من المعلوم أنه ليس للسرور صوت، لكن الاستعارة شكلت ببنيتها وتركيبها تلك الملامح الصوتية المنبثقة من الموسيقى والأغاني في عشية رأس السنة، فلم يجعل شاعرنا للسرور صوتا واحدا بل جعل له أصواتا تتقاطع لتصب جميعها في معين السعادة. ويستمر الشاعر في وصفه وسرده أحداث هذه الليلة الاستثنائية:

تعالوا انظروا الغني والفقير

الشريف والعامل

الصالح والأثيم

الصاحي والسكران

الكاهن والجاحد

يسيرون كلهم جنبا إلى جنب

تعالوا انظروا المومسات

يمسكن بمناكبهن مناكب العذارى والأمهات[35]

يتجلى لنا في النص السابق عنصران مهمان وقد تداخلا معا أولهما: العاطفةُ المسيطرةُ على الشاعر هنا هي عاطفة الإرادة الإنسانية والمساواة، وثانيهما أن تلك العاطفة قد تكشفت عبر عدد من المفردات والجمل التي شكلت انفعالا قويا بتلك القضية ومحاولة تحقيقها. وذلك ما ذهب إليه كوليردج في ضرورة أن يكون في النص المنظوم شرطان لابد من تحققهما :" أولهما، أنه لما كانت عناصر الوزن تدين بوجودها لحالة زيادة في الاستثارة فإن الوزن نفسه كذلك ينبغي أن يكون مصحوبا باللغة الطبيعية للاستثارة. ثانيهما، أنه لما كانت هذه العناصر تأخذ شكل الوزن بطريقة صناعية، بواسطة عمل إرادي، بقصد خلط الإمتاع بالعاطفة، ومن أجل هذا الغرض فإن الآثار الموجودة ينبغي أن تدرك نسبيا خلال اللغة المنظومة"[36] ومن ثم فإنه رغم عدم وضوح الوزن بالشكل التقليدي في النص –نظرا لغلبة الجانب النثري والافتقاد إلى القافية – فإن قوة الإرداة وقوة الانفعال– (التي تُعنى البلاغة بتغذيتهما وتهذيبمها كما أشار د أحمد الشايب)[37]– قد أدتا هذا الدور بواسطة اللغة المنظومة.

إن تلك المساواة التي تتبني عليها فلسفة الشاعر جعلتنا نتوق إلى تلك اللحظة التي يحترم فيها الإنسان أخاه الإنسان ويقدر إنسانيته لأنه " لا تزر وازرة وازرة أخرى"[38]" وكل إنسان ألزمناه طائره في عنقه"[39].

وبعد تلك المقدمة العاطفية الضاربة بسهم في قيمة العدل، فها هو يشهر الشاعر سلاح الصوت من جديد فيقول:

كلهم يهتفون هتافا واحدا

ويسيرون تحت سماء واحدة

بين ألحان الأجراس وصوت المزامير والأبواق[40]

وكأن الصوت ببنيته وبأنماطه شتى (الهتاف والأجراس وصوت المزامير والأبواق) هو المظلة التي يحتمي بها الشاعر ويعبر من خلالها عن إنسانيته عبر تقنيتي التضاد والتقابل، وكأنه ربط الكون كله كما ذكرنا من قبل : أرض وسماء، نور وظلام، حق وعدل، ربط كل ذلك بالهتاف الواحد الذي يجلجل تحت سمائهم الواحدة؛ لأنه كما يرى الشاعر أنه يوم الحرية :

الكل يهتفون هتاف الصبيان

في هذه الليلة يتحرر الإنسان[41]

وفي شاهد آخر ما نجده في قصيدة (أنا الشرق)[42]:

أنا الشرقُ

شبحٌ في موكب الزمان

في موكب الحياة الدنيا

صوت يضج في الخلوات ويتراجع في الأماكن المقدسة

صوت يحدو في الصحراء ويملأ جبال تقواي سكونا طيبا

وصوت يهمس في أذن أدواتك رغبة جديدة

مستطلعا قصدها ومغزاها

وصوت يحن شوقا في ظلال الحرمين

كما أنه يئن ويطن في المنابر الجديدة ، منابر الوطن

صوت ينشد (نرفانا)[43] لآلهة من ذهب

ويتغنى بـ(كرما)[44] وبالقضاء والقدر في أكواخ البؤس والشقاء

وصوت يهتف استحسانا في ملاهي بلادك يا فتى الغرب[45]

باديءَ ذي بَدء فإنه ينبغي أن نحدد معالم البنية الصوتية في النص السابق، ومن ثم فإنه إن أحصينا مفردات الصوت المباشر الجلي الظاهر في النص السابق سنجد أن لفظة صوت تكررت ست مرات ، والكمات الموازية التي عبرت عن دلالة الصوت نجدها في (يحدو– يهمس– ينشد– يتغنى– يهتف)فعددها خمس كلمات منها مفردتان تحملان في طياتهما (الصوت الدافي المهموس وهما يحدو ويهمس) وثلاث كلمات تضمنت دلالة الصوت المرتفع (ينشد ويتغنى ويهتف) وهي كلمات تدحث دويا وصدى كبيرا

فيترتب عليها أصواتٌ موازية. ثم نسلط الضوء على الفعل (يتغنى) على وزن (يتفعل) بما يتضمنه من دلالة الاستمرار مع التكرار والتصنع أحيانا أو المبالغة في إحداث فعل الغناء.

وننتقل للأفعال الغارقة في الألم والحنين (يحن ويئن ويطن) إذ إنها ارتبطت حينئذ بمنابر الوطن، فكانت صادقة في مبناها ومعناها الذي أراده الشاعر فكان إيقاعها انكساريا على وزن (يَفْعِل) وذلك الإيقاع الصوتي الظاهر يناسب الحالة النفسية والشعورية التي رسمتها الصورة الكلية لدى الشاعر. أما الفعل (يتماوج) فكان بمثابة حالة الهدوء والتراخي وفيه دلالة التمايل. فكانت الصورة المتضمنة للصوت (على وجه المياه) ببنيتها التركيبية التي تتضمن (حرف جر + اسم مجرور (مضاف)+مضافا إليه) بمثابة القالب الأسلوبي أو الحاضنة اللغوية التي أبرزت دلالة الفعل المضارع(يتماوج– يتفاعل) ودل على ذلك إردافها بلفظة (سلام) (الأنهر المقدسة) (فاللفظة تتناسب طرديا مع دلالة السياق الذي وظفت فيه)[46] وهذا إن دل فيدل على نجاح تقنية الاختيار الأسلوبية التي اتبعها الشاعر للتوظيف السياقي.

وبناء عليه فإن توظيف سبع عشرة مفردة صوتية داخل تلك المقطعة المكونة من ثلاثة عشر سطرا شعريا يدل بما لا يدع مجالا للشك على تأثر الشاعر بالصوت الظاهر الجلي الواضح الصاخب أحيانا والمعتدل في أحايين أخرى؛ ويجعل بينه وبين الصورة وشائج دلالية تعمق المعنى وتحفر في طبقاته السفلية، وكأنه نص فوق نص ليكوِّن في نهاية المطاف معنى فوق المعنى.

ومن بديع الأثر أن أمين الريحاني في تلك الفترة (بداية القرن العشرين) استطاع أن يضافر بين الصوت والصورة بأن جعل الصورة الاستعارية داخل الصوت نفسه ، فكان الصوت المسموع أقوى من الصورة، من مثل:

(صوت يحدو– صوت يهمس– صوت يتماوج–صوت يحن– صوت ينشد– صوت يتغنى– صوت يهتف) إذ إن كل تلك الصور الاستعارية جعلت من الصوت إنسانا يغني ويهمس ويهتف وينشد...رغم أن الصوت بشكل مجرد هو النتيجة الطبيعية المتمخضة عن عمل جهاز النطق إجرائيا وعمليا عند الإنسان، والنتيجة الحتمية للكلام أو الغناء؛ وكأنه الشاعر أراد أن يتخذ من الصوت أداة ووسيلة طيعة يوظفها كيف شاء وأنَّى يشاء.

وفي نهاية المطاف أود الإشارة إلى ذلك الصوت الأفقي – في غير قصيدة – الجامع المتحد الدلالة الذي اشتمل أطياف المجتمع صغارا وكبارا رجالا ونساء فتيان وفتيات في:

كلهم يهتفون هتافا واحدا

ويسيرون تحت سماء واحدة

بين ألحان الأجراس وصوت المزامير والأبواق

الكل يهتفون هتاف الصبيان

في هذه الليلة يتحرر الإنسان

فكلهم في هذه الليلة الجامعة إياهم تحت سمائها يهتفون ويسيرون ويتحررون بأصوات قوية، أقوى من ألحان الأجراس وصوت المزامير والأبواق، وقد جاءت دلالة قوة الهتاف ها هنا من تكرار جملة (يهتفون) لأن الهتاف مع السير يحدث دويا يزلزل الأرجاء ويضرب الآفاق ، أما انتقاء صوت الصبيان عما دونه من الأصوات لأن صوت الصبيان الصغار يكون قويا مميزا مجلالجا وله صدى أقوى من صوت الكبار وله من الدلالة على شييئن : إما الخطر وإما السعادة، لكنهم هنا في موضع الاتحاد والقوة؛ ومن ثم فإنها السعادة.

ولا شك أن هذا كلة جعل الصوت مقدما على الصورة عنده لكن في الوقت ذاته من خلالها وليس بمعزِلٍ أو منأى عنها من خلال تلك (الوظيفة النفسية والجمالية للصور)[47] بأركانها شتى؛ إذ إن الصورة تؤطر الحالة النفسية العامة وما يعتريها من تقلبات تنعكس على عنصري (الاختيار والاستبدال)[48] من قِبل المؤلف.

ثم ننتقل إلى شاهد من قصيدة (هتاف الأودية)[49]

داويني ربة الوادي داويني

ربة الغاب اذكريني

ربة الأنشاد انصريني

أنشديني على قيثارك من الألحان

التي تردد صداها طيور البستان

أنشديني من الأنغام

ما يُطرف بها الرعاةُ الأنعام

صوت نايك في الدجى، وصوت أُرْغُنكِ في الضحى[50]

صوت عبَّادك على ضفاف الأنهار

وصوت أولادك في القفار

رددي على مسامعي الآن

ما نسيتُه من الألحان

ما رددتُه عنك في مجالس بابل واليونان

داويني ربة الوادي داويني

ربة الغاب اذكريني

ربة الأنشاد انصريني[51]

إن أول ما يفلت انتباهنا في النص السابق ذلك الرسم الدائري للقصيدة؛ وما تمخض عنه من (قافية دائرية)[52] اتشحت في نهايتها بالمقطع (يني) وهو من الناحية الصوتية يغلفه الانكسار والحزن. وذلك الشعور اتضحت ملامحه من خلال السياق والأنساق الدلالية بين المفردات والتراكيب والأصوات؛ إذ بدأ الشاعر بفعل أمر غرضه الحث والاستعطاف(داويني) وأنهى المقطع بفعل أمر آخر غرضه التوسل والالتماس(انصريني). فكانت تلك التقفية الدائرية بمثابة الفلك الذي يدور فيه الشاعر من بداية القصيدة حتى نهايتها، وإمعانا في تلك الحالة التواصلية التوسلية فقد أوحى إلينا شاعرنا مظاهر نسك وتعبد وانفراد في كنف ربة الوادي؛ وكأنه نبي يناجي الله في مكان منعزل عن البشر . ورغم تلك الحالة الانعزالية للصورة الموسومة ب(صورة الناسك المتعبد) فإن الشاعر وظف صوت صورته المألوفة عبر استنطاق ربة الوادي بالإنشاد تارة، وصوت الناي تارة أخرى وصوت الأُرغُن تارة ثالثة وصوت العباد في الصلاة تارة رابعة.

إذن فالشاعر لا يتنازل عن الصوت القوي الجلي في –(كلامه المطبوع)[53] البعيد عن مبالغات التنميق– وإن لم يكن منه فيلتمسه من ربة الوادي التي يرى فيها ملاذَه الآمن ومصيرَه المحتوم وخلاصَه المنتظر.

إن شاعرنا لا يناجي الوادي بل يناجي أمله المفقود، يناجي بصوته صداه الذي يلتمس عودته إليه. إنه يتحدث وينتظر الرد من ذاته عبر الطيور حينا وعبر الرعاة في أحايين أخرى.

أنشديني على قيثارك من الألحان

التي تردد صداها طيور البستان

أنشديني من الأنغام

ما يُطرِف بها الرعاةُ الأنعام

إذن الشاعر لا يغمض له جفن ولا يصمت له صوت؛ فهو يريد الحق والعدل ويريد النجاة– (شأنه شأن جل المثقفين)[54]– بل يمكن القول إنه يريد العودة إلى الزمن القديم إلى مجالس بابل واليونان؛ ورغم تلك الحالة المحاطة بهالة من القداسة الموسومة بالطلب والرجاء والالتماس فإنه لن ينتظر ولن يقوى على إخماد صوته ولن يفلح في إيقاف جلد ذاته بسوطه الداخلي فهو يريدها أن تردد الألحان القديمة على مسامعه (الآن)

رددي على مسامعي الآن

ما نسيتُه من الألحان

ما رددتُه عنك في مجالس بابل واليونان

لقد تجلت الصورة الكلية (للسياق)[55] الحاكم عبر تلك البنى الاستعارية المختلفة الأفعال من مثل(داويني– اشفيني– انصريني– أنشديني– رددي) فكل الأفعال مسندة إلى ربة الوادي كما ذكرنا؛ ومن ثم كانت بنية الصورة الاستعارية بمثابة القالب الذي احتضن تلك الأفعال الصوتية التي تنوعت بين القوة والضعف . ومن الملحوظ أن الشاعر كرر في مقطعي المفتتح والنهاية الأفعال الآتية: داويني – انصريني ؛ ثم وجدناه قد استبدل اذكريني بـ (اشفيني) المذكورة في المفتتح؛ وكأن الذكرى هي المأوى والمرتجى والملاذ الذي يلتمسه الشاعر، فحلت الذكرى محل الشفاء في النهاية. وذلك الاختيار من بين المفردات يدعمه السياق العام الذي وردت فيه الكلمة وإلا ما كان للشاعر أن يستبدل مفردة بأخرى لولا حاجته الدلالية لتلك المفردة في توزُّعِها اللغوي السياقي.

ولا يمكننا أن نغفل ذلك التوزيع المكاني للمفتتح والمختتم إذا أصر الشاعر على أن يكونا متطرفيْن إلى الوسط بعيدا عن عمود التسوية الرأسي؛ وكأنه يطلب الشفاء والدواء والانتصار بقلب ثابت وقوي لا يتزحزح من البداية إلى النهاية.

ومما يدل على أثر الذكرى فيه ما نجده في الشاهد الآتي من قصيدة (رفيقتي):

ثم رحلت، والشرق محجتي، وبلاد العرب قِبلتي السعيدة

سافرت من نيويورك وحدي

وعندما مرت الباخرة بتمثال الحرية، أحسست بيد تستوقفني

وبصوت يعيد إليَّ الذكرى، ويلحفني بالخجل والعار

هو صوتها، هو وجهها، قد ازداد نورا وجمالا

هي رفيقتي في السفر

هي المبتدأ– في حياتي– والخبر

هي الحرية، جاءت تزور البلاد العربية.[56]

غني عن البيان أن تلك المقطعة تدخل في إطار السرد الحكائي الوصفي و(الاستطراد)[57] المرتكن إلى تراوح الأزمنة ما بين ماض ومضارع، وتراوح الجمل ما بين جمل اسمية وفعلية. ونلحظ أن التدرج الصوتي بدا خافتا في البداية ولم نشعر بقوته في الافتتاحية السردية (رحلتُ – سافرتُ– مرتْ أحسستُ– ازداد– جاءتْ) فجاءت ثلاثة أفعال متصلة بضمير رفع متحرك (تُ) دلالة على هيمنته على القرار، ما لبث أن أسند الفعلين (مر– جاء) إلى تاء التأنيث الساكنة وكلاهما يدل على الحركة والانتقال. ثم كان الفعل المحايد(ازداد) خاليا من الضمائر المتصلة لكنه لم ينفصل عن فاعله المضمر (هو صوتها– هو وجهها) والحديث عن الحرية ثم ألحقه الشاعر بالتمييز (نورا) مردوفا ب(جمالا) رغبة في الزيادة المطلقة طالما اتصل الأمر باللحرية والنور والجمال فجعل الفعل حرا طليقا ليدلل به على فكرته.

أما الأفعال المضارعة فكانت (تستوقفني– يعيد– يلحفني– تزور) الفعل الأول جاء متضمنا التماس الوقوف لوجود (ا س ت) ومن ثم كانت تلك اليد هي الموجهة والداعمة له كما كان لجملة (أحسستُ) الأثر الكبير للدلالة على الهدوء المناسب للإيقاف. ثم كان الفعل المضارع (يعيد) وتعلق حرف الجر المتصل بضمير المتكلم (إليَّ) به، ثم إلحاق تلك الإعادة بالذكرى التي يرجوها الشاعر دائما ويقفز وراء أثرها .

ثم ننتقل إلى الفعل (يلحف) المتمكن فيه ضمير المتكلم (ي) وهنا تجلت شبكة العلائق اللغوية بين (صوت يعيد إليَّ الذكرى) و(يلحفني بالخجل والعار) ذلك النسق الدلالي الغارق في الهروب من الماضي العربي الضعيف والمستضعف كان بمثابة مقدمة للمفاجأة التي أرد الشاعر أن يليقيها في قلب وأذن وعين المتلقي ، فكما كان الصوت هو الذي يذكره بالماضي وعاره، فذاك الصوت هو نفسه الذي يأتي بالبشرى المنتظرة، إنها الحرية التي طالما رافقته في السفر وكانت بمثابة طوقي النجاة من الذل والعبودية الناجمة عن الاحتلالات المتنوعة للبلاد العربية بشكل خاص ودول الشرق بشكل عام.

ثم كان الفعل الأخير (تزور) في :

هي الحرية، جاءت تزور البلاد العربية

فالزيارة مهما طالت فلابد لها من نهاية ولكنه يأمل أن تستمر الزيارة بزرع بذور الأمل في نفوس الناس قبل الأرض.

فكان صوت الصورة مرتكنا متزنا في المقطع السابق، فلولا ذلك الصوت الذي جاءه تارة بالماضي الأليم وتارة أخرى بالمستقبل الواعد لَما استطاع أن يقدر قيمة زيارة الحرية للبلاد العربية.

وعن علاقة الصوت ببنية الصورة فلاشك أن (هي الحرية جاءت تزور البلاد العربية) بمثابة بيت القصيد التي بح صوت الشاعر من أجل الوصل إليها، واضعين في الاعتبار تلك العلاقة الزمنية القصدية بين الفعلين (جاءت – تزور) إذ دل الفعلان معا على طول فترة المكوث أملا في الاستقرار لكن قبل الاستقرار لابد من متابعة حثيثة عن كثب لتحديد المناطق التي يمكن أن تُلقى فيها بذور الحرية.

وبناء على ما قد سلف في المقطع السابق فإن (الوحدة العضوية)[58] بين الصوت والصورة والانفعالات كانت ثابتة متزنة عبر ذلك الترتيب المنطقي والتسلسل الهادف إلى بناء تلك الوحدة الكاملة بين مكونات القصيدة الداخلية والخارجية.

خلاصة القول في المبحث الأول:

إن إقامة علاقة قوية بين الصوت والصورة ليس بالأمر الهين، لكن ديوان شاعرنا كان يصرخ بالأصوات الظاهرة القوية التي يريد أن ينفعل بها ومعها كل من يهتم بالإنسانية ويشاركه همومها، فكان صوت الصورة هو المعول الذي من خلاله استطاع أمين الريحاني أن يحدد ملامح المستقبل المنتظر والمرجو. ولم يكن الصوت وحده هو الفاعل والمحرك بل كانت بنية الصورة بأركانها المختلفة من (مشبه ووجه الشبه والمشبه به) وما يحذف أو يضاف من بنى تركيبية وعلائق تنسج خيوط الدلالة بمثابة القالب الذي نسجت فيه الأصوات نبراتها ورناتها وكذلك فرحها وحزنها ليكوِّنا معا في النهاية لوحة فنية متعددة العناصر والشخوص متباعدة الأماكن ما بين لبنان والولايات المتحدة وغيرها من البلاد العربية ؛ فكانت الصورة الأفقية (الصغرى عبر التكرار والكبرى عبر المجازات)بتفاصيلها هي الحاضنة الكبرى التي نضجت فيها الأصوات القوية بأبعادها وصداها الذي ضرب مشارق الأرض ومغاربها.

إن شعر أمين الريحاني أيقظ مداركنا ونبه شعورنا إلى ذلك التكثيف الشعوري الذي غلف ديوانه هادفا من وراء ذلك عرض القضايا الذاتية والمجتمعية بفلسفته الخاصة في ثوب ناصع لا تشتت وراءه ولا تشتيت.

المبحث الثاني: صوت الصورة الخفي وعلاقته ببنيتها الدلالية

ما من شك أن الأصوات ببنياتها المختلفة وفروعها المنبثقة عنها تلعب دورا كبيرا لا يمكن الغض منه في بنية اللغة الشعرية، خاصة إذا اتصلت تلك الأصوات اتصالا وثيقا بالصورة بغية استجلاء بؤرات الدلالة الكامنة في السياق الشعري حسب رؤية الشاعر وفلسفته التي تطل دائما بظلالها علينا بين الفينة والأخرى لتلمس ما يدور في ما فلكه العقلي والشعوري كل في آن معا.

ولما انطلقنا في المبحث الأول من صوت الصورة الظاهر وعلاقته ببنيتها التركيبية من أجل الكشف عن قيمة الصوت وأهميته ومن ثم تقديمه عند شاعرنا، فكان حريٌّ بنا استكمال النمط الآخر من الصوت ألا وهو الصوت الخفي المنطلق من وراء الصور، وكأنه قد اتخذ من الصورة درعا ليحمي وجوده الدلالي بين طيات النص الشعري عبر الصور الجزئية التي تدور في فلك أكبر وصولا إلى الصورة الكلية، ناهيك بما تجلى في تلك الصور من حذف خادم للدلالة، زد على ذلك أنني سأعول في هذا المبحث على إيحائية الأصوات الأفقية والرأسية بالمعنى المقصود عبر التراكيب. وقد عرَّفها أولمان بقوله: "حيث يعمد الشاعر أو الكاتب إلى إيراد جملة أو عبارة مؤلفة من كلمات ذات صفات صوتية معينة ومرتبة ترتيبا موسيقيا خاصا، بحيث تنقل السامع إلى الصورة المراد التعبير عنها وتجعله يعيش فيها أو تنقل إليها هذه الصورة وتجعلها بين يديه قريبة منه"[59] وهذا إن دل فيدل على القيمة الكبرى للصوت لدى أمين الريحاني وكأنه يرواح بين التجلية والتخفية لتكتمل دائرته الدلالية وفقا للسياق الحاكم للمعنى العام في قصائده.

ومن نافلة القول فإننا في هذا المبحث سوف نستظهر تلك الأصوات الخفية الساكنة وبيان علاقتها (بسياقية الإيقاع)[60] وبالصورة ودلالتها الكلية بواسطة النماء المتوزاي للصوت في قالب الصورة. ولسوف تتضح لنا وظيفة البنية الإيقاعية وكذلك (الوظيفة الشعرية للقواعد النحوية)[61] في النص الشعري عبر خاصية الانصهار بين تلك الوحدات.

ولنطالع بعض الشواهد على صوت الصورة الخفي في قول الشاعر من قصيدة (دجلة):

له كلمة تخيف، وكلمة تثير، وكلمة تحي وتميت

وهو يسير في سبيله هادئا مطمئنا

يحمل الخير من الشمال إلى الجنوب

من إقليم إلى إقليم يجيء بفيضه، يتحول غربا وشرقا

لتعم البركة البلاد

تقول له الجبال: اقرِيء السهول سلامنا

ويقول هو للسهول: اقرِئي سلامي قحطان ومضر[62]

إن المتتبع لمفردات النص السابق وصوره البلاغية من استعارات (كلمة تخيف– كلمة تثير– كلمة تحي وتميت– دجله يحمل الخير– تقول له الجبال– ويقول هو للسهول) سيجد لا محالة إيقاعا متصلا هادئا يحمل بين طياته رسائل خفية يغلفها السلام والطمأنينة.

لقد أدى الإيقاع الصوتي الهاديء عبر الثنائيات اللغوية دورا في رسم ملامح تلك الصورة الخيّرَة التي تتعاقب مفرداتها عبر ثنائيات التقابل: (تحي وتميت) (من الشمال إلى الجنوب)(يتحول غربا وشرقا) وثنائيات الترادف بين (هادئا مطمئنا)(تخيف –تثير)(الخير – البركات)(تقول له الجبال– يقول هو للسهول) إن كل هذه الثنائيات وغيرها قد شكلت صورا مرئية أمامنا أو لنقل لوحات فنية تلونت بألوان السعادة والخوف والحزن والبركة والسلام والحياة والموت لكننا لم نسمع فيها صوتا جليا قويا مجللا يفيض بما تحتويه تلك الصور واللوحات بل كانت المفردات وأصواتها تسير في فلك الشعور العام السعيد بنهر دجله وأثره باعث الحياة في محيطه بأسره.

وهنا يتحتم علينا الإشارة إلى أن لغة الخطاب وإيقاعه قد شكلتا عبر المفردات موقفا ترنيميا لا يَنِدُّ عن خفاء الصوت عبر تموجات الصورة المكونة له: إذ لا يمكننا أن نحدد معنى الكلمة الواحدة بمنأى عما يجاورها؛ بل أحيانا يؤدي الصراع بين الكلمات في السياق إلى وضوح الدلالة التي لا يريد الشاعر أن يفصح عنها " كما أن معنى الكلمة لا يتمثل في ذاتها ولكن المعنى يتمثل، بدلا من ذلك، على نحو من التعارض؛ فهو ينشأ من مواقف متصارعة، حتى إن الكلمات... تغير معناها وفقا للمواقف"[63] وقد تجلى لنا ذلك عبر تلك الرسائل الضمنية بين (تثير وتخيف– السلام) ومن ثم فقد دل السياق العام أو قالب المعنى على أن الشاعر يريد أن يرسل رسائل السعادة والاطمئنان عبر نهر دجلة؛ فكانت حالة الاطمئنان هي الغالبة وقد اتخذت من (الأصوات الساكنة المهموسة)[64] أداة ووسيلة. ومن ذلك تكرار صوت (ق) ثماني مرات وصوت(ت) سبع مرات وصوت(س) ست مرات وصوت (ح) خمس مرات وصوت(ه) خمس مرات وصوت(ك) أربع مرات علما بأن صوت(الياء) المجهور تكرر سبع عشرة مرة في النص ذاته وهو الأعلى نسبة بين الأصوات المجهورة نظرا لتضمنه ياء المضارعة التي غلبت على الزمن العام للنص.

إن دلالة زيادة نسبة الأصوات الساكنة على الصامتة على المجهورة يصب في معين سياق الخير والأمل الذي يحمله نهر دجلة للعالمين. أما الجلبة والأصوات الصاخبة فإنها لا تناسب هذا السياق الهاديء. وتلك هي قيمة الإبداع لدى الشاعر أن يستطيع تطويع المفردات والأصوات بأنماطها فيما يود التوجيه إليه؛ وبناء عليه فالأديب – كما قال د عز الدين إسماعيل– هو" لا يكتب لكي يستمتع بثمار عقله بشكل أو بآخر، وإنما هو يكتب ليستمتع بعملية الإبداع ذاتها، فهذه المتعة هي حافزه على الكتابة؛ لأنه يتخلص من وطأة الظروف على نفسه"[65]

ومن الشواهد الدالة على ذلك النوع ما نجده في قصيدة (ريح سموم):

من أبنية ذات العشرين

من أحياء يأوي إليها جموع البائسين

من معابد لا أثر فيها للدين

من أصقاع لا صوت فيها للصالحين[66]

يستمر أمين الريحاني فاي تعقب رسم صوت الصورة بريشته اللغوية تارة بالتصريح بلفظة الصوت (لا صوت فيها) (لا أثر) لكنه يسلب الصوت والأثر ب (لا النافية للجنس) ليقطع وجود الصوت عن تلك الأماكن قطعا تاما، وتارة أخرى بإخفاء ذلك الصوت عبر تكثيف الصورة أو اللوحة، فنحن أمامنا أربع لوحات أو صور مرئية لنا عيانا الاول الأبنية ذات العشرين، الثانية: الأحياء التي يسكنها البائسون، اللوحة الثالثة: المعابد التي ينبغي أن تعج بالمصلين ولكنها الآن لا أثر فيها للدين فصار صوتها خفيا، تتلك الأصقاع والأماكن التي خلا منها صوت الصالحين وعلا فيها صوت الطالحين. إذن كانت تلك الصور قرينة قوية على خفاء الصوت وانعدامه .

وننتقل إلى دلالات تلك الصور عبر بنياتها التركيبية النحوية والصرفية فنجد أن شاعرنا قد وظف الجموع المنزوعة التعريف (النكرات) وسبقها جميعا بحرف جر (من أبنية – من أحياء– من معابد – من أصقاع) ثم أردف كل مركب مجرور بصفة مفردة في السطر الأول، وجملة صفة (يأوي إليها) في السطر الثاني؛ فكانت الصفتان مثبتتين من دون أي نفي أو جزم لكن حالة الإثبات هنا أقوى من النفي أو الجزم؛ لأنه وصفَ تلك الأبنية في السطر الأول بالارتفاع الشاهق الذي لا ترتاح له العين، ثم جاء بالإثبات الثاني (يأوي إليه جموع البائسين) فجعل تلك الأحياء ملجا وملاذا لكن لمن؟! إنها لجموع البائسين، فكانت لفظة (جموع) بصفة الجمع وبعدها المضاف إليه جاءكذلك بصفة الجمع له دلالة جلية على استقطاب تلك الأحياء لهؤلاء. ولنجد في السطرين الثالث والرابع قد أردف الشاعر أشباه الجمل بلا النافية للجنس؛ لنزع واستئصال كل صوت ظاهر قد يكون محتملا؛ ليكون هناك صورة لكن لها صوتا خفيا لا يسمع إلا عبر السياق النفسي للنص.

وبناء على ما سبق فإن قراءة النص من المنظور اللغوي فقط أو الجمالي فقط أو الأخلاقي فقط لا يعد هو المرجو كما يرى ريفاتير أن" بعض خصائص النص تشير إلى أنه من الضروري النظر إلى النص باعتباره نتاجا فنيا وليس فقط بصفته متوالية تعبيرية: شكلا طباعيا أو شكلا عروضيا أو علامات أو عنوانا فرعيا..."[67] ولعل هذه القراءة التي ذهب إليها ريفاتير جعلت النظرة العميقة إلى أي نص ينبغي أن

تتخذ أبعادا وآفاقا أرحب من تلك النظرة الذاتية الانطباعية أو الشكلية فقط وذلك عبر ما يعرف بتقنية (التضافر)[68] بين مكونات النص الأدبي وأفكار المتلقي.

ثم ننتقل إلى مشهد من مشاهد المناجاة عبر الصورة، فلنقرأ من قصيدة (إلى الله):

عبثا طلبتُك في أديان الناس

عبثا بحثتُ عنك في سرداب عقائد الناس

ولكني لقيتُ في كتب العالم المقدسة بعض آثار سماوية طامسة

فلقد توَّضحَ لي حرفٌ ساكنٌ من اسمك في "الفيدا"[69]

وحرف في "الزند آفستا"[70]

وحرف في الإنجيل

وحرف في القرآن

وأنَّى لأمم الأرض وهي في طفولة الحياة أن تحسن النطق به

من يهدينا إلى تلك الهمزات

همزات الوصل الإلهية[71]

لا شك أن المقطع السابق يغلب عليه الوجدان الفردي عبر تقنية الحوار الأحادي الجانب ؛ إنه– الوجدان الفردي– كما يقول د مصطفى ناصف " إنه هو الذي يزيد االموجود وجودا، ، وهو وحده القادر على الرؤية والتاويل. هو الذي يكشف المعنى ويصنعه(...)هو طاقة الانبساط على الأشياء؛ فكل ما عدا الوجدان الفردي مظلم حتى يكشفه"[72] وقد تجلى لنا ذلك الوجدان عبر الصورة الأفقية المتراكمة ذلك الصوت الهاديء الرخيم الباحث عن الحقيقة و(الذات)[73]. زد على ذلك أن أمين الريحاني قد بدت في أعماله فلسفة لا يمكن غض الطرف عنها بحثا عن (الإلهام)[74] المنطلق من (العدم)[75] الذي لا يراه، فهو يتخذ من الوجود متكئا ومعراجا للوصول إلى ذلك الجوهر وأصل الأشياء؛ حتى إنه يبحث عن الله– عز وجل– عبر الحروف فوجد –حسب قوله– كل حرف في مكان لكنها أماكن مقدسة. تلك الفلسفة التي تشكلت عبر سِني عمره في لبنان و في الولايات المتحدة وفي زيارته لبعض البلاد العربية.

إن فلسفته تنبني على فرضية التواصل والاجتماع والتلاقي، ومن هنا لم يجد بُدًّا من الاتجاه بخطابه إلى الله – لكنه لا يتكلم بل يناجي ويتخذ من ألفاظه ومفردات وسيلة للعروج بغية الاتصال بالله.

وقد تجلى صوت الصورة الخفي في بعض الكلمات (سرداب– آثار– طامسة) فلا شك أن تلك الصور ماثلة أمامنا بصوتها فإن تصورنا أو تخيلنا دلالة لفظة (سرداب) لاشك أننا لن نخرج منه بصوت بل صورة قاتمة عميقة ممتدة امتداد البصر دون جديد بسبب الظلام الدامس، وإن كان ثمة صوت فإنه صوت الخوف الداخلي أو الخشوع إن كان هناك حالة من حالات التعبد. وبالانتقال إلى (آثار طامسة) فالأثر هو الشيء المتبقي من أي كيان، فما بالنا عندما يكون هذا الأثر دامس دارس قد ذهبت ملامحه ومكونات بنيته، فماذا سنجد سنجد صورة خافتة لا دليل فيها ولا روح ولا صوت إلا ذلك الصوت الداخلي الذي يستدعي ماضي ذلك الأثر الدراس الذي صار أثرا بعد عين.

هذا مستوى المفردات التي نتلمس من خلالها صوتا خفيا خافتا متصلا بصورة مجازية.

أما على مستوى الإيقاع الصوتي وترديده فنجد أن الشاعر قد ارتكن إلى تقنية التكرار الصوتي في ألفاظ: (عبثا طلبتك– عبثا بحثت)– (حرف ساكن) – (حرف في الزند آفستا – حرف في الإنجيل – حرف في القرآن) فكان التكرار واضحا ها هنا في التراكيب مما جعل للنص صدى يبزغ وراء الصورة، ومن ثم كان التكرار هنا" عنصرا من عناصر النص الشعري يولد بمولد النص ويكتسب شرعية وجوده ضمنه، وفي الوقت نفسه يكون عنصرا مساهما في بناء النص"[76] أضف إلى ذلك أن " ظاهرة التكرار في اللفظ لم تقع عبثا، إنما كانت مدادا قويا للصورة، ونبعا فياضا لخصوبتها، وثراء في إحكامها وإتقانها إلا في القليل النادر"[77] لكن الأغلب هو ما يُردف به التكرارُ الصورةَ من دلالات إضافية تكسب الصورة وضوحا وعمقا.

وبالاطلاع على الأصوات المهموسة نجد أن صوت (الحاء) أو أكثرها ورودا وتكرارا في النص السابق إذ تكرر الصوت إحدى عشرة مرة مقارنة بأصوات الهمس الأخرى التي ذكرنا سابقا. أما المفارقة فهي أن صوت المد (ا) (المجهور) قد تكرر ست عشرة مرة ولعلي أجد دلالة ذلك تكمن في مناسبته للمناجاة؛ إذ تكون المناجاة ضاربة في صميم السموات مكانيا وفي صميم الماضي(الفيدا والزند آفستا) زمانيا. أضف إلى ذلك أن تلك السماء يناسبها ذلك الامتداد الصوتي المكاني خاصة في كلمات(أديان– العالم– طامسة– الحركات– الساكنة– همزات) وأرى أن ذلك المد قد يكون محققا للوصل الذي يريده الشاعر بالإله عندما قال" من يهدينا إلى تلك الهمزات، همزات الوصل الإلهية) فكأننا امام ناسك عابد زاهد يتقرب إلى الله بكل الطرق. زد على ذلك دلالة الجمل القصيرة المتقطعة (حرف في الزندفاستا – حرف في الإنجيل– حرف في القرآن) فقد أكسب هذا التقطيع النص إيقاعا متناغما قد وسم الصورة الكلية وسما موسيقيا خاصا عبر التكثيف التركيبي والدلالي.

وإذا كان الشاهد السابق قائما على مناجاة أحادية الجانب من الجانب؛ فإن القصيدة الآتية يبدو فيها الحوار مكتمل الأركان. لنقرأ هذا الشاهد من قصيدة (النجوى[78]):

يا ذا الجلال الأزلي، ألحفني بشيء من جلالك

يا ذا النور الدائم، امددني بقبس من نورك

يا ذا القوة غير المتناهية، ابعث منها في قواي

*أنا مبدأ الحياة الأزلية، وعين الحب والقوة

وإني حيٌّ فيك عليمٌ بنجاويك[79]

من عظيم الأثر عند أمين الريحاني أن نجد عتبات نصوصه تكون مقدمة واضحة للمحتوى والمضمون الذي سيسوقه لنا في طيات إنتاجه وكتابته. فهنا نجد عتبة النص معنونة ب(النجوى) والنجوى [80] هي حيث السر الخفي ؛ إذ صب العنوان مباشرة في الشاهد المرجو التدليل به. فكانت بداية المناجاة بجملة النداء (يا ذا الجلال الأزلي) ثم جاءت جملة جواب النداء المعطرة بالدعاء بقوله (ألحفني) وهي استعارة لأن الالتحاف لا يكون –في الأصل– إلا بالشيء المادي أما المجاز فقد أدى دوره في هذه الصورة بتركيبها الدال على العظمة والقوة ومحاولة أن يتعطف الله على عبده بشيء من الجلال الإلهي الأزلي الذي لا أول له؛ فكانت صورة (الالتحاف بشيء من) دالة على قدر الخالق على المنح والمنع في آن.

ثم جاءت المناجاة في العبارة الثانية بتكرار أسلوب النداء الإنشائي المكسو بضعف الشاعر، أما الديمومة الإلهية فها هو يلتمس قبسا من نور الله ففي ذلك القبس كفاية وغِنى واكتفاء ، ثم تكرار النداء في الصورة الثالثة راجيا أن يمنحه الله بعض القوة من قوته اللامتناهية.

إذن في إطار تركيب الصورة ودلالتها كان الأسلوب الإنشائي الندائي له اليد الطولى في انعكاس ذلك الصوت الخفي على الصورة وكذلك مصدرية الصوت الذي لا ينبغي أن يكون أكثر من كونه مناجاة هامسة لأن المقام مقام قداسة.

وعطفا على ما سبق فقد كان النداء من البدابة إلى النهاية بمثابة ذلك الوشاح الخفي للإله فكان الوصف في السطر الأول بالأزلي الذي لا أول له، ثم السطر الثاني الوصف بالديمومة غير المنقطعة، ثم جاء السطر الثالث امتدادا للوصفين السابقين بالقوة غير المتناهية إلى الأبد.

وما لبث الشاعر يهمس بمناجاته لله حتى وجدنا صوت الإله يجيبه بأنه عليم بكل نجاويه. وجاء تركيب المشتق (عليم– فعيل) ليدلل على علم الله المسبق بما يهمس به عبده في السر والعلن؛ فهي بمثابة رسالة طمأنه مختتمة بالعلم المطلق في الماض والحاضر والمستقبل.

إن ظاهرة التكرار [81] عند أمين الريحاني ليست عبثا إنما هي توظيف محدد الدلالة ينطلق من مغزى معنوي يريد الشاعر أن يؤصل به على القدرة والاكتمال والحق والثناء، وما يدل على ذلك هو أن اختلاف المنادى

المضاف وفقا للمعنى الذي يقصده الشاعر فعندما رغب في الجلال كان النداء يا ذا الجلال الأزلي، وعندما أراد الامتداد والديمومة كان المنادى المضاف يا ذا النور الدائم، وعندما قصد القوة كان المنادى مركبا إضافيا متبوعا بعدم الانتهاء.

وفي القصيدة نفسها تتكشف لنا الحكمة من وراء هذه الأبيات:

يد العقل الكشاف، ويد الروح الخالدة

أنت إلهي، ولا إله لي إلَّاك

*أنا نبض الحياة فيك، وروح الحب فيك، ونور الحكمة فيك

كن أمينا عليها، فهي الإلوهية دينا ويقينا[82]

إن البنية التركيبية في خطاب الشاعر قد أدت إلى توجيه الدلالة في النص السابق؛ فالشاعر ظل محافظا على أسلوب النداء لكنه اكتفي بجملة النداء المحذوفة الحرف الندائي (يا) ، كما أنه قد حذف جملة جواب النداء ولم يذكر فعلا التماسيا ولا رجائيا كما فعل من قبل، ولعل ذلك له من الدلالة على أن الله صار قريبا منه أكثر من ذي قبل فحذف الأداة للقرب المعنوي والنفسي فكانت الجمل كلها اسمية تقريرية مكثفة متعاقبة (فيها تكثيف جُمل مع قِصر النَفَس) وكأن الشاعر قد اقترب من مرامه، ولم يأت بخبر تلك الجمل الندائية ؛لأن الله قد أخبره من قبل (عليم بنجاويك) فاتكأ الشاعر على يقينه بالعلم الإلهي المسبق.

ومن نافلة القول إنه كما كانت بنية الصورة بمثابة القالب الذي امتزجت بداخله الأصوات وانصهرت فيه فلسفته التي أرادها فكانت الاستعارة جلية في (يد العقل– يد الروح) فلا للعقل روح ولا اليد . ثم أردف تلك الاستعارات بجملتين إخباريتين إحداهما مثبتة (أنت إلهي) والثانية منفية بحرف الاستثناء (إلا) وكذلك شبه الجملة (لي) في(لا إله لي إلاك) لما في الاستثناء من دلالة على الخصوصية والقصر والتحديد .

ويمكننا الذهاب بالقول إن صوت الشاعر الخفي قد عبر عنه ذلك التماهي والانصهار الذي حدث بين الشاعر وإلهه في (إلاكَ) ومن هنا قد تمخض عن ذلك التماهي أن كان كل ما يرجوه الشاعر من إلهه موجودا في ذات الشاعر فيجب أن يكون أمينا مع ذاته ونفسه لأنه هو إله نفسه، وقد قال الشاعر على لسان إلهه:

أنا نبض الحياة فيك، وروح الحب فيك، ونور الحكمة فيك،

كن عليها أمينا، فهي الألوهية دينا ويقينا.

لنلحظ هنا شبه الجملة المكرر ثلاث مرات في نفس السطر الشعري (فيك) وهذا له من الدلالة على ما تمخض عن ذلك الانصهار السابق وقد نتج عنه التماهي الروحي والنفسي في آن، وانسحب ذلك على ضرورة أن يتسلح الشاعر بالحكمة والحب؛ لأنهما هما نبض الحياة دينا ويقينا.

ومن الشواهد التي رسمت صوت الصورة الخفي عبر بنيتها الدلالية وفقا للموقف والسياق وعبر تقنية (التجاذب بين العلاقات)[83] ما نراه في قصيدة (ابنة فرعون):

أول من قال للموت: لا

وأول من قال للحياة: نعم

لها في الموت حياة ، وفي الحياة المآثر الخالدات[84]

إن في المقدمة السابقة عددا من الإشارات الصوتية الخفية التي جعلت حياة الفراعنة ممتدة في الحياة وبعد الموت. ولعل ذلك الامتداد الأفقي الضارب بجذوره في أعماق التاريخ هو الذي جعل من المقابلات اللفظية القائمة على البنية اللغوية التركيبية التامة بين (أول من قال للموت: لا– وأول من قال للحياة : نعم) ورغم ما في لفظة(قال) من صوت ظاهر فجاء الشاعر في السطر الثالث ما همس به في آذاننا عبر تقنية المفارقة بين(لها في الموتِ حياةٌ)[85] وبين(وفي الحياة المآثرُ الخالداتُ) فكيف يكون في الموت حياة ؟ إن هذه الجملة (القائمة على الإيجاز البليغ) تتضمن عددا من القضايا الفلسفية واللغوية عبر التقنية المذكورة؛ إذ الموت عند الفراعنة هو حياة قادمة بعد دخول المقبرة –وهذا لا شك أنه معلوم للجميع – فلا موت حينئذ بمعناه المعروف عندنا فقد تكون هناك غير حياة بل حيوات كُثر، ثم أكد الشاعر على تلك الحقيقة بأن قال(وفي الحياة المآثر الخالدات) إذ إن المآثر والآثار بأنواعها كافة هي الحية الباقية بعد ذهاب أصحابها. ثم نأتي للحديث عن نوع المفارقة فهي مفارقة تركيبية ناقصة ؛ فقد جعل الشاعر المبتدأ المؤخر في الجملة الأول نكرة (حياة) وهذا (التنكير) أعطى السياق دلالة واسعة مختلفة التأويلات إن دل فيدل على رسوخ العقيدة في استمرار الحياة بصنوفها المتعددة بعد الموت وذلك هو الأهم عندهم ، ثمن نأتي للمبتدأ المؤخر في الجملة الثانية(فاختلف التركيب (المآثر الخالدات) فجاء المبتدأ متبوعا بنعت معرف بـ (أل) ودلالة ذلك التعريف هو أن علمهم بما صنعوه وأنتجوه وقدموه للعالم فهي تعد وتحصى مهما بلغ عددها ، ومن أقوى الأدلة على ذلك أننا لا يمر يوم إلا وهناك اكتشاف جديد، ومن ثم فإن الاختلاف البنائي اللغوي قاد إلى تغيُّر الدلالة . ومن هذا المنطلق فإنه كان هناك صوت يسري بين تضاعيف التراكيب وكمن واختفي في السطر الثالث كما ذكرنا . ناهيك بقيمة التكرار ودلالته الواضحة في (أول من) وتتجلى قيمة (التكرار)[86] في هذا الموضع لأننا نتحدث في مقام حضارة شهد لها العالم ومازال يشهد ومن ثم أمعن الشاعر في تكرار البنية الصوتية والتركيبية هنا ليعطي كل تيمة من تيمات الحضارة ما تستحقة

من تشريف وإجلال . فعمد الشاعر إلى التكرار المركب عبر المزج بين التكرار ووسيلة لغوية أخرى كتغيير الاسم المجرور بعد حرف الجر (هي في السردايب – هي في الفضاء) وتغيير ما بعد حرف الجر إلى التركيب الإضافي (هي في هيكل الحب):

هي في السراديب مشكاة مصباحها يضيء

وهي في الفضاء نار تتأجج

هي ابنة رموز أسرارها في فم العاصفة، وفي قلب النسيم

هي في هيكل الحب آلهة تسجد لها آلهة الأمم

وفي هيكل الجمال ربة لا تخضع لآلهة الزمان

ويبعث في الرمال شوقا إلى النيل

هي ربة العشق

وربة الموت

وربة الخلود

مصر آية الزمان، ابنة فرعون

معجزة الدهر، فتاة النيل[87]

ذكرنا من قبل ما يلعبه التكرار من دور عظيم في استجلاء الدلالة التي يوحي بها الشاعر من وراء حجاب أحيانا، أما في المقطع السابق فإن الشاعر يعمد إلى التكرار بغية بيان عظمة مصر بين أقرانها من البلدان، وقد تجلى ذلك في عدد من المفردات أو سيمانطيقا (دلالة) السياق كما عرفها (فان دايك)[88] بأنه مجموعة من القرائن تقود إلى دلالة ثابتة لا يمكن الخروج عنها من مثل ما جاء في النص: (تسجد لها – آلهة – آلهة الزمان – ربة الموت – ربة الخلود– ابنة فرعون) وكل هذه القرائن بكينونتها الاستعارية قد أضفت تحديدا للدلالة العامة القائمة على التقديس والإجلال لهذا البلد وتلك الحضارة التي سبقت غيرها من الحضارات، ومن ثم فالدلالة قصدية موجهة .

ومما يجب الإشارة إليه في هذا المقام هو أن الصوت الخفي لتلك الصورة المنقوشة على جدران الزمن قد تسرب في تلك (السراديب وفي الهياكل بنوعيها: الحب والجمال) وفي المعابد وفي الرموز وفي الأسرار وكذلك في العبادة عبر الصورة الرائعة التي رسمها شاعرنا برشية فنان يقدس الجمال:

هي

في هيكل الحب آلهة تسجد لها آلهة الأمم

وفي هيكل الجمال ربة لا تخضع لآلهة الزمان

فاستطاع الشاعر عبر البنية الدلالية الرمزية للصورة الأولى بالاستعارة الإيجابية الغارقة في الرمزية (تسجد لها آلهة الأمم) بأن مصر تسجد لها آلهة الأمم وجعل التركيب تركيبا إضافيا (آلهة الأمم) للشمول والعموم لكي لا يخرج إله ولا أمة من عباءة التقديس والسجود لمصر ،وكذلك البنية الدلالية التركيبية للصورة الثانية بالاستعارة السلبية في (لا تخضع لآلهة الزمان) بأن مصر لا تخضع لآلة الزمان، وكذلك الحال هنا في التركيب الإضافي؛ فكانت الصورتان بمثابة مصدر القوة لهذا البلد عبر التوظيف الدلالي للاستعارة في البيتين، أضف إلى ذلك قرينة دينية أخرى ال(هيكل) فاستطاع الشاعر بفعل تلك القرآئن أن يعمق عددا من العلاقات الدينية المقدسة (كلٌ لأهله) جامعا إياها في سياق لغوي واحد رغم تعدد ثقافاتها.

وعلى مستوى التركيب والدلالة فإن اهتمام الشاعر بالجمل التقريرية قد صب في معين الحقيقة المطلقة التي لا يمكن غض الطرف عنها أو إغفالها، من مثل:

هي (ربة العشق – ربة الموت –ربة الخلود)

مبتدأ + (خبر أول+ مضاف إليه)– (خبر ثانٍ+مضاف إليه)– (خبر ثالث + مضاف إليه)

ثم أردفها بعدد آخر من الجمل الاسمية التقريرية ذات المبتدأ الواحد المتعددة الخبر فيما يأتي:

مصر(آية الزمان – ابنة فرعون– معجزة الدهر– فتاة النيل)

مبتدأ + (خبر أول+ مضاف إليه)– (خبر ثانٍ+مضاف إليه)– (خبر ثالث + مضاف إليه)–(خبر رابع+مضاف إليه)

ويمكن النظر إلى تلك الدلالة عبر الجمل الاسمية المركبة بأن حذف الشاعر الضمير المنفصل (هي) من الجملتين الثانية والثالثة واكتفي بمبتدإ واحد (هي) للتركيز على الخبر، لأن المبتدأ صار معروفا مألوفا.

إن هذا التكرار يبعث صوتا دفينا خفيا لدى الشاعر ويمكنه أن يصرخ به، لكنه آثر تلك البنية التركيبية بدلالتها المتعاقبة لكي يطول نَفَسَه السردي في ذكر محاسن هذا البلد. وعطفا على ما سبق فإن الشاعر هنا هو الذي يقود اللغة ويسخرها ويوجها أنى شاء وأينما قصد وتلك هي علاقة الشاعر بكتابته في (النظرية الشعرية الجديدة)[89] كما ذهب أدونيس برأيه في هذا المضمار.

وإني لأرى أن هذا الإخبار المتعدد قد تكرر في غير سطر شعري في القصيدة له من الدلالة على كثرة الحديث والسرد والحكاية التي يمكن أن يتسامر بها المتسامرون.

وقد تجلى لنا الصوت كذلك في تضاعيف الصور الآتية:

هي في السراديب مشكاة مصباحها يضيء

وهي في الفضاء نار تتأجج

هي ابنة رموز أسرارها في فم العاصفة، وفي قلب النسيم

(السراديب– الفضاء– الرموز – الأسرار – قلب النسيم) حتى إنه لما ذكر العاصفة (ولها صوت واضح عبر ما تفعله من احتكاكات بالأجسام المادية) فإنه سبقها بلفظتين دلتا معا على الخفاء المحكم وذلك في التركيب الإضافي (رموز أسرارها)المسبوقة ب (ابنة) وما من شك أن تلك الابنة لن تبوح بالسر مهما اعتلَّت قواها أو خارت.

وفي نهاية المطاف أود ان أوضح دلالة التطريف في السطرين الأخيرين:

مصر آية الزمان، ابنة فرعون

معجزة الدهر، فتاة النيل

إن الشاعر أراد أن يذكر مصر وفضلها وفضائلها بشكل ثابت راسخ الأركان لا يمكن أن يتزعزع ؛ فرغم التطريف المكاني فإنه استطاع ان يثبِّت ذلك الشكل المتوسط بعدد من الجمل الاسمية الإخبارية التقريرية إمعانا في قيمتها الوسطية واعتدال مكوناتها ومقوماتها بين الأمم.

ثم نصل إلى الشاهد الأخير من قصيدة(الطريقان)[90] تلك القصيدة التي اتضحت فيه فلسفة شاعرنا (وفقا لمعايير النقد النصي)[91]وكأنها خاتمة القول وغايته من الديوان:

ما الفضاء ، ما الزمان

سوى طريقين للروح المجسدة في الإنسان

تسير فيهما ما جدَّ الجديدان[92]

إننا واصلون إلى المنتهى من الفضاء

وإنما نحن سائرون وللسير البقاء

وليومنا ومكاننا منه حيز الاستواء

فمهما تقضى من الزمان فلا مزيد ولا نقصان

إن الساعة التي نحن فيها لحدُّ الانتصاف

وإن شطري الأبدية وراءنا وأمامنا على الدوام[93]

إن المكان الذي فيه الحياة، هو المحور من الكائنات

نَعمت السكنى إذن في هذه الساعة وهذا المكان

وليهدأ البال منك وليطمئن الَجَنان[94]

فأينا أقمنا عماد البيت هناك الفضاء وقلب الزمان

هي سنةُ الأكوان، تتمثل فيها الحكمة والحنان.

يتضح لنا بجلاء أن النص السابق مفعم بكم هائل من الصورة الرمزية والإحالات الفلسفية التي يَنِدُّ العقل عن تتبعها وفقا لفلسفة شاعرنا، لكننا سوف نتتبع بعض هذه العناصر لنمسك بخيط الدلالة من البداية حتى النهاية.

لقد بدأ الشاعر بسؤال عن كينونة الفضاء وحيثية الزمان، ثم أجاب بنفسه، هما: طريقان للروح المجسدة في الإنسان ، ثم أضاف عنصرا ثالثا ألا وهو عنصر المكان (إن المكان الذي فيه الحياة هو المحور من الكائنات) إذن؛ فالمكان بمثابة الصورة الرمزية لحياة الإنسان بل كل الكائنات. ثم يردف الشاعر حديثه برضائه عن الزمان والمكان معا بقوله (نعمت السكنى إذن في هذه الساعة وهذا المكان) إن الشاعر هنا يحاول عبر الإيقاع الخارجي المتجلي في القافية المتغيرة مرة بالامتداد (ا) في (الزمان – الإنسان– نقصان– المكان– الحنان) ومرة ثانية بالهمزة المستوية على السطر (ء) في (الفضاء – البقاء– الاستواء– انتهاء) فكان لهذه الأصوات دلالة على الامتداد والاتساع، ومرة دالة أخرى على السكون والاستقرار. ولعل الألف والهمزة فيهما ما يدل على تلك الدلالة وفقا للسياق العام وفلسفة الشاعر الذي يسأل في البداية عن معنى الفضاء ثم عن معنى الزمان، ثم عن استواء الزمان والمكان عنده في نهاية المطاف، ناهيك بألفاظ الاستواء الصريحة التي حققت التوازن بين الصوت الظاهر والصوت الخفي في (حيز الاستواء– فمهما تقضى من الزمان فلا مزيد ولا نقصان) ثم يعقب ذلك الاستواء بأن يثني على المكان والزمان معا في آن واحد عبر توظيف(الزمكان)[95] في السطر الشعري، ورغبة في الإنصاف وعدم ميل كِفة على الأخرى في قوله (نَعمت السكنى –إذن– في هذه الساعة وفي هذا المكان) ولا ينبغي أن نغفل قيمة الاعتراض في (إذن) الموحية بالنتيجة والنهاية والمآل الذي لا بعده. كما أن عبارات (حد الانتصاف– شطري الأبدية – وراءنا وأمامنا على الدوام) كلها تصب في معين التساوي والانتصاف.

ومن ثم فقد أقام الشاعر عددا من العلائق والوشائج بين الألفاظ ومدلولاتها في إطار (السياق الأدبي)[96] الموجه للمتلقي عبر تلك الروابط اللفظية التي اتسقت والمقام عبر خطابية النص.

إن الشاعر مشغول بالزمان أكثر من أي شيء سواه، والدال على ذلك ما يلفت انتباهنا من ألفاظ لا يمكن غض الطرف عنها، من مثل: (الزمان – يوم– الساعة– انتهاء– الانتصاف الدوام) ثم جعل لنفسه منفذا ومخرجا وخلاصا؛ لأن بعد الانتهاء سيهدأ البال ويطمئن الجَنَان (القلب) ولعل هذا هو منطلقه أن يهدأ ويستقر لكن هيهات هيهات أن يحدث ذلك في غياب الحكمة والحنان.

وفي قصيدة (النجوى)كان صوت الإله يدعوه إلى التمسك بالحكمة النابعة منه وفي ذاته، بقوله:

أنا نبض الحياة فيك، وروح الحب فيك، ونور الحكمة فيك،

كن عليها أمينا، فهي الألوهية دينا ويقينا.[97]

ولئن حدث ذلك فسيُستجاب لدعائه فهو المرسل والمستقبل، وهو العبد والإله، وهو المُلقي والمُتلقي، وتلك الثنائيات أراها تدعم باب الحكمة المرتكنة إلى إقامة العدل والمساواة اللذان يشكلان جوهر فلسفة الشاعر.

ومن بين الثنائيات التي أحدثت إيقاعا صوتيا هادئا ذلك التجنيس بين (سير – سائرون) والترادف بين (تقضى– انتهاء)(يهدأ– يطمئن) والمقابلة بين (وراءنا – أمامنا) (لا مزيد – لا نقصان) وهو تناص تام بالإيجاب لفظا ومعنى مع قوله تعالى:" وَلِكُلِّ أُمَّةٍ أَجَلٌ فَإِذَا جَاءَ أَجَلُهُمْ لا يَسْتَأْخِرُونَ سَاعَةً وَلا يَسْتَقْدِمُونَ" [98] ومن بين الثنائيات والمتلازمات اللفظية التي أحدثت إيقاعا هامسا يقترب من الخفاء(البال والجَنان)(الزمان والمكان)(الحكمة والحنان).

وعطفا على ما سبق فقد كان السطران الأخيران هما الإجابة بعينها عن أسئلة السطر الأول:

السؤال " ما الزمان وما الفضاء؟

الإجابة: فأينما أقمنا عماد البيت، هناك الفضاء وقلب الزمان

هي سنة الأكوان ، تتمثل فيها الحكمة والحنان.

ومن ثم كانت تلك هي فلسفة أمين الريحاني في استجلاء الحقيقة والتماس الحكمة التي ظل يناجي الإله في غير موضع وفي غير مقام حتى نمت واستوت في قصيدة (الطريقان).

خلاصة القول في المبحث الثاني:

تجلى لنا في المبحث الثاني قيمة صوت الصورة الخفي عبر عدد من الأدوات والوسائل التي عرج عليها شاعرنا بغية الوصول لمرامه في البحث عن الحقيقة الكونية والهدف من الحياة وغاية الموت، وكان ذلك عبر الإيقاع الخارجي تارة والداخلي تارة أخرى كمان كان للصورة دور جلي في إبراز ذلك الصوت الذي تلمسنا صداه في الدعاء والرجاء والنجوى، كما كان لدلالة الإيقاع الهاديء والأصوات الأثر الكبير في بث الإضاءات في طريقنا لإثبات ما تكشفت بها تلك العلائق بين الصورة وتركيبها ودلالتها، وغلافها الصوتي الذي لفت أسماعنا قبل جذب أبصارنا. ناهيك بتلك الحداثة التي برزت معالمها في ذلك النمط الشعري ألا وهو الشعر المنثور الذي مزج فيه بين ما يستدعي قافية وما لا يستدعي؛ فكان أمين الريحاني من بين الشعراء الذين أفادوا من النزعة الغربية في نظم الشعر الحديث وخاصة ما يعرف بقصيدة النثر.

نتيجة الدراسة:

- إن هذه الدر اسة قد أجابت عن السؤال الذي وُضع في المقدمة عن كينونة الصوت وأثره في شعره وإلى أي حد يمكن تقصي الظاهرة الصوتية للصوره ما بين ظاهر وخفي؛ وبناء على ما قد تقدم ذكره كان الصوت هو الموجه للصورة وهو الباديء والمتزعم للدلالة، لكن في الوقت ذاته كانت الصورة بمثابة الحاضنة التي أظهرت ذلك الصوت بشقيه.
- إن دراسة صوت الصورة تختلف عن الصورة الصوتية؛ فالأول ينطلق من الصوت أولا ثم تكون الصورة هي القَالب الذي لا غني عنه، أما الثاني فتكون الصورة هي مصدر الصوت ومرجعيته، وشتان هذا وذاك.
- كانت لغة أمين الريحاني لغة صافية نقية خالية من التكلف وكذلك صوره كانت جلية لا تتطلب مشقة ولا تكلفا في البحث عن فلسفته فيها . فشاعرنا ذو طابع خاص قاد اللغة ولم يجعلها تقوده، وكان له هدف من البداية في تلمس مفردات النفس، وأراد بشق الأنفس أن يجد إجابة جامعة مانعة يُطمئِن بها عقلَه وقلبَه وما يعتري نفسه من صدمات في أحايين كثيرة، فكان شعره مملوءا بالرموز الإيحائية التي خدمت أفكارة بوسائل شتى؛ لذلك جعل نفسه هو السائل والمسئول في آن؛ ونزع من نفسه مجيبا بل إلها يجيبه عن جوهر الحياة.
- إن أثر تلك الفلسفة الوجودية وعلاقتها بالسلام والخير والشر والحرية والعبودية قد بدا وتجلى في شعره، وفي حقيقة الأمر لستُ – بعد هذه الدراسة– مع من ذهب بالقول إلى أنه لقب بفليسوف الفريكة كان من باب الخطأ أو المبالغة بل هو الصواب وعين الحق.
- وفي نهاية المطاف فإن تلك هي فلسفة أمين الريحاني التي ظل يتقصى عنها ويبحث ويدقق في وجودها عبر الصوت الظاهر تارة وعبر الصوت الخفي تارة تانية وعبر الناس تارة ثالثة وفي الوجود تارة رابعة، ومن ثم فقد وجد ضالته في ذاته، ولئن وجدها فحري به أن يحافظ عليها ليفيد بها غيره قبل نفسه ويمتطي بها جواد الخير والحكمة لبثها في ربوع الأرض بما رحبت.

التوصيات:

هناك عدد من التوصيات التي من الممكن أن يفيد بها الباحثون مستقبلا في شعر أمين الريحاني؛وذلك عبر تقصيها من حيث كونها ظواهر تستحق الدراسة بعيدا عن استنطاق النص وليِّ عُنقه عنوة؛ ومن بينها:

1- التكرار في شعر أمين الريحاني وعلاقته بفلسفته.
2- صورة البطل في شعره وتأثيرها على تقنيات السرد في قصيدة النثر.
3- الزمكان في شعره وعلاقته بقضية الموت.

_____تم بحمد الله

الهوامش

[1] أمين الريحاني: ديوان هتاف الأودية، جمعه ألبرت الريحاني، نظم أبوابه وديع ديب، دار ريحاني للطباعة والنشر ، بيروت، 1955، ص11

[2] الديوان: ص 149

[3] ألبرت الريحاني: أمين الريحاني تآليفه حياته ومختارات من آثاره، مطبعة الريحاني، بيروت، 1941، ص25

[4] الديوان: ص 66

[5] د خليل أحمد خليل: موسوعة أعلام العرب المبدعين في القرن العشرين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، لبنان، الطبعة الأولى، 2001، ص 471

[6] أمين الريحاني: الريحانيات، مؤسسة هنداوي، مصر، 2014،ص 82

[7] الديوان: السطر ص 52 – الثاني والثالث ص 55

[8] الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق، عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة السابعة، 1998، 79/1

[9] العتبات النصية هي مجموع العناصر المشكلة لمحيط النص والمتمثلة في: العنوان، التقديم، التعليق، التحذيرات، الهوامش وغيرها. أي كل ما يسمح بوجود النص، وكل العناصر التي تقدم للقارىء مجموعة مهمة من المعلومات" بوشعيب الساوري: مقال وظائف العتبات النصية لشارل دوفكو، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، المجلد20 العدد 80 ص 105

[10] "اعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون للَّفظ أصلٌ في الوضع اللغوي معروفٌ تدلُّ الشواهد على أنه اخْتُصَّ به حين وُضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلاً غيرَ لازمٍ، فيكون هناك كالعارِيَّة، ثم إنها تنقسم أوّلاً قسمين، أحدهُما: أن يكون لنقله فائدة، والثاني: أن لا يكون له فائدة " عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني القاهرة وجدة، د.ت، ص30 ولعل ما أود تأكيده هو أن أمين الريحاني لم يستخدم إلا النوع الأول (الاستعارة المفيدة) التي تضيف معنى أرحب ودلالة جديدة في فهمنا للنص الشعري.

[11] "يتميز في تاريخ تطور مصطلح الصورة الفنية مفهومان : قديم يقف عند حدود الصورة البلاغية في التشبيه والمجاز، وحديث يضم إلى الصورة البلاغية نوعين آخرين هما: الصورة الذهنية، والصورة باعتبارها رمزا" د علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني، دار الأندلس، الطبعة الثانية، 1981، ص 15

[12] في مقال بمجلة فصول فرَّق البشير العوني بين نوعين من الدرس البلاغي : قديم وجديد؛ أما القديم فهو الذي نظر إلى الدرس البلاغي باعتباره خطابا موصوفا يدل على موضوع الخطاب، أما الثاني كما قال الكاتب" فإن هناك مجالا صِنوا له لم ينل مثلما نال الأول من الحظ، وهو دراسة المسائل البلاغية حال كونها أداة من أدوات التحليل وعنصرا فاعلا من عناصر دراسة النصوص أو كما ذكرنا سابقا باعتباره خطابا واصفا، لا تقل أهميته في اختبار النصوص وسبر أغوارها عن غيره من أدوات تحليل الخطابات" البشير العوني: مقال تكامل البلاغة والمنطق (قراءة جديدة للخطاب الشعري) ، مجلة فصول، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة،المجلد 4/26، العدد(104) صيف– خريف 2018، ص 188

[13] يقصد بالسياق: هم ما يعرف الآن بالسياق اللغوي الذي يمثله الكلام في موضع النظر أو التحليل ويشمل ما يسبق أو يلحق به من كلام يمكن أن يضيء دلالة القدر منه (موضع التحليل) أو يجعل منها وجها استدلاليا" رَدَّة الله بن رَدَّة بن ضيف الله الطلحي، دلالة السياق، رسالة دكتوراه، إشراف أ.د عبد الفتاح عبد العليم البركاوي، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1418،1/40. والسياق هو "المقطع المتحد في الغرض... " تهاني بنت سالم بن أحمد باحويرث ، أثر دلالة السياق القرآني في توجيه معنى المتشابه اللفظي في القرآن" رسالة ماجستير إشراف أ.د عبد العزيز عزت، كلية الدعوة وأصول الدين، جامعة أم القرى ، المملكة العربية السعودية، 2007، ص77

[١٤] تحدث الجاحظ عن أحسن الكلام وفضله وقيمته في الوصول إلى قلب المتلقي وعقله من دون جهد او عناء، فقال :" وأحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره، ومعناه في ظاهر لفظه(...) وقد قال عامر بن عبد قيس: الكلمة إذا خرجت من القلب وقعت في القلب، وإذا خرجت من اللسان لم تجاوز الآذان" الجاحظ: البيان والتبيين،، 1/83-84 . عامر بن عبد قيس هو من كبار التابعين الثقات وكان زاهدا، وتوفي في خلافة معاوية.

[١٥] د جابر عصفور: مفهوم الشعر(دراسة في التراث النقدي)، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ص260

[١٦] حبيبة مسعودي: محورية النص الأدبي (المصطلح – الرؤية– الشفرة) دار التكوين ، دمشق الطبعة الأولى 2010 ،ص 32

[١٧] الديوان ص 18

[١٨] إن هذا العنوان أو العتبة أو المفتتح يعد من الأمور التي لها قيمة كبرى عند العلوي (ت 745هـ) ومن الضروري الالتزام بمعنى المفتتح في الأحوال كافة ولا يخالف ذلك إلا عُدَّ المفتتح قبيحا؛ إذ يقول:" ينبغى لكل من تصدى لمقصد من المقاصد وأراد شرحه بكلام أن يكون مفتتح كلامه ملائما لذلك المقصد دالا عليه، فمن كان هذا حاله يجب مراعاته فى النظم والنثر جميعا، ويستحب التزامه فى الخطب والرسائل والتصانيف" العلوي : الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز ، المكتبة العصرية – بيروت، الطبعة الأولى، 1423 هـ، ص 2/141 ورغم ما ذهب إليه العلوي ومن سبقه من النقاد والبلاغيين حول وجوب ضرورة دلالة العنوان على المحتوى؛ فإنه في الدراسات الحديثة لم يعد مطلبا وجوبيا ظاهرا بقدر كونه مطلبا وظيفيا وفقا لرؤية الكاتب أو الشاعر.

[١٩] جاء هذا المطلح عند ابن الأثير في المثل السائر في الصناعة اللفظية المركبة وعرفها بأنها "هي أن تكون ألفاظ الفواصل من الكلام المنثور متساوية في الوزن، وأن يكون صدر البيت الشعري وعجزه متساوي الألفاظ وزنا، وللكلام بذلك طلاوة ورونق، وسببه الاعتدال؛ لأنه مطلوب في جميع الأشياء، وإذا كانت مقاطع الكلام معتدلة وقعت من النفس موقع الاستحسان، وهذا لا مراء فيه لوضوحه" ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد ، المكتبة العصرية للطباعة والنشر – بيروت ،1420 هـ، 1/272

[٢٠] إن " التوازي على مستوى الكلمات ومستوى التركيب، فإن ضربا من العلاقة المجازية ينشأ بين طرفي التوازي: المشروع والنموذج أو المادة والصورة، على اعتبار أن ما يدعى بالمعنى المجازي إنما ينبني على التماس المشابهة ما بين مدلولين، وهكذا تولد الصورة الشعرية التي يعتبرونها الخاصية الجوهرية في الشعر" يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، ترجمة د محمد أحمد فتوح، النادي الأدبي الثقافي ،جدة، السعودية، الطبعة الأولى، 1999، ص 178

[٢١] الديوان: ص19

[٢٢] سورة ق: الآية 30

[٢٣] "التشبيه إنما يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معان تعمهما ويوصفان بها، وافتراق في أشياء ينفرد كل واحد منهما عن صاحبه بصفتها، وإذا كان الأمر كذلك، فأحسن التشبيه هو ما وقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها، حتى يدنى بهما إلى حال الاتحاد" قدامة بن جعفر: نقد الشعر، مطبعة الجوائب، قسطنطينة، تركيا، الطبعة الأولى، 1302هـ، ص 37

[٢٤] الديوان: ص 11

[٢٥] وقد تحدث بيير جيرو عن قيمة الكلمة وتكرارها عند أي شاعر " فالكلمة عند الشاعر تكتسب في خطابه حياة خاصة بها، وتخلق لنفسها عالمها الصغير الخاص بها كذلك" بيير جيرو: الأسلوبية، ترجمة د بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1999، ص17

[٢٦] بيير جيرو: السيميائيات (دراسة الأنساق السيمائية غير اللغوية) ترجمة د منذر عياشي، دار نينوى، دمشق ،سوريا، الطبعة الأولى 2016، ص 28-29

[٢٧] د إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، الطبعة الثانية، 1950، ص15

[٢٨] أ.أ. ريتشاردز: مباديء النقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة وتقديم محمد مصطفى بدوي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، 2005، ص149

[٢٩] وهذا يؤكد من ذهب إليه إليوت في اللغة الفنية إذ قال " ومع ذلك فإننا عندما نتعلم كيف نحلل قصيدة تحليلا ذكيا، سنجد أن متعتنا إنما تزداد عمقا بفهمنا، وأن التحليل لا يفسد القصيدة، وأن القصيدة الجيدة تكشف لنا عن ألوان من الطرافة والإمتاع في القراءة العشرين أكثر مما بدا منها في القراءة الأولى، لأننا دائما سنجد شيئا جديدا فيها" ت.س إليوت وآخرون: اللغة الفنية، تعريب وتقديم د محمد حسن عبد الله، دار المعارف ، القاهرة، 1985، ص 35

[٣٠] الديوان ص 14

[٣١] يقصد بالدلالة المركزية" هذا القدر المشترك من الدلالة الذي يسجله اللغوي في معجمة (...) وقد تكون تلك الدلالة واضحة في أذهان كل الناس كما قد تكون مبهمة في أذهان بعضهم" د إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الثالثة، 1976، ص106

[٣٢] الديوان: ص50

[٣٣] في قضية المقال والمقام كان للدكتور تمام حسان رأي في هذه القضية بأن قال:" لا ينبغي أن ندعي الوصول إلى فهمنا للمعنى الدلالي بمجرد النظر إلى معنى المقال دون اعتبار المقام" د تمام حسان: الأصول (دراسة إبستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب– النحو، فقه اللغة، البلاغة) عالم الكتب، القاهرة، 2000، ص 304 . وعطفا على قول د حسان فإنني أتفق مع هذا التوجه لأن هناك كثيرا ممكن يفسرون المعنى الدلالي فقط بالنظر إلى المقال ، دون الاحتكام إلى المقام الذي وردت فيه اللفظة لإحداث المناسبة السياقية، ويطمئن القاريء إلى الدلالة المقصودة.

[٣٤] عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص (البنية والدلالة) منشورات شركة الرابطة، الدار البيضاء المغرب، الطبعة الأولى ، 1996، ص16 وفي السياق ذاته يرى د. يوسف الإدريسي في تلك العلاقة بين العنوان والمضمون فيقول إن "العنوان إعلان عن القصد الذي انبثق فيه إما واصفا بشكل محايد أو حاجبا لشيء خفي أو كاشفا غير آبهٍ بما سيأتي؛ لأن العنوان يظهر معنى النص ومعنى الأشياء المحيطة به(...) ومن خلاله يلوح النص بمضمونه دون أن يفصح عنه جملةً" د. يوسف الإدريسي: عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2015، ص62–63 وهذا الحديث يذهب بنا إلى جيرار جينيت نفسه صاحب العتبات فقد جعل للعناوين وظائف عدة ما بين إغرائية ووصفية وإيحائية ونتوقف عند الوظيفة الإيحائية للعنوان فهي " ليست دائما قصدية لهذا يمكننا الحديث لا عن وظيفة إيحائية لكن عن قيمة إيحائية لهذا دمجها جينيت في باديء الأمر مع الوظيفة الوصفية" عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص تقديم د سعيد يقطين، منشورات الاختلاف الجزائر، والدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، الطبعة الأولى 2008، ص 87

[٣٥] الديوان: ص54

[٣٦] كوليردج: النظرية الرومانتيكية في الشعر، ترجمة د.عبد الحكيم حسان، دار المعارف مصر، 1971، ص 294–295

[٣٧] " أما عن غاية البلاغة فليس المراد من الكلام وقفا على تغذية الفكر وحده، فهناك قوى نفسية أخرى تُعنى البلاغة بها تغذيها وتهذبها، من ذلك قوة الانفعال وقوة الإرادة" د أحمد الشايب: الأسلوب(دراسة بلاغية تحليلية. أصول الأساليب الأدبية) مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، الطبعة الثامنة، 1991، ص21

[٣٨] سورة فاطر: الآية 18

[٣٩] سورة الإسراء: الآية 13

[٤٠] الديوان : ص 54

[٤١] الديوان: ص55

[٤٢] كتبها في القاهرة 1922. تتجلى في هذه القصيدة حالة الشرق الحاضرة في ظل تقاليده وعاداته تمثيلا يشمل بعض الإشارات من لفظ ومعنى تقربه من بصر القاريء وبصيرته. ولكن القصيدة لا تحيط بالشرق كله وقد تنحصر بالشرق الأوسط والشرق الأدنى لما للإسلام فيهما من حرمة وسيادة. ويسمع للهند فيها صوت شديد تختلط فيه أصوات الماضي الجامد بأصوات الحاضر الثائر لما للأجانب والكهان في الهند من السيادة والنفوذ. وبين الاثنين أرى الشرق حائرا اليوم تتنازعه عوامل العلم والدين فيثور تارة

وطورا يعتريه الفتور فيعود إلى القديم الجامد وعينه في الجديد اللامع الخلاب. وبكلمة أخرى إن الشرق يتكلم فتسمع في كلامه صوت الشاعر وصوت الفيلسوف وصوت الأمير وصوت الصحافي وأصوات الكهان والعلماء" الديوان ص 84

[٤٣] نرفانا : يقصد بها سماء الهندوس والبوذيين أو المكان الذي تصبو إليه نفسه ويجد فيه السكينة الدائمة في اللانهاية.

[٤٤] كرما : يقصد به ما هو مقدر ومقدس عند الهندوس من سعد أو شقاء.

[٤٥] الديوان: ص 87–88

[٤٦] فالسياق هو الذي يمثل خلفية محددة دائما ، وهو الذي يقوم بدور القاعدة، وافتراض أن الأسلوب يتخلق لالانحراف الداخلي عن هذا السياق الدائم افتراض خصب" د صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى، 1998، ص224

[٤٧] وفي هذا السياق أود الإشارة إلى ما ذهب إليه سارتر وقد نبه إليه د يوسف الإدريسي بقوله:" فبخصوص العلاقة الذهنية بين الصورة والتفكير والقيمة الوظيفية للأشكال المتخيلة والعناصر التمثيلية في الأنساق النظرية، لا يتواني سارتر عن تأكيد انتفاء أي صلة (سببية أو تكاملية) بين الصورة والفكر؛ لأن كل واحد منهما من طبيعة حدسية مختلفة، ويقوم على عناصر وبنيات متباينة تؤدي إلى الحكم على الموضوع وتمثل قصديته وتأويلها على نحو مغاير" د.يوسف الإدريسي: الخيال والمتخيل في الفسفة والنقد الحديثين، مكتبة النجاح الجديدة، الطبعة الأولى، 2005، ص83 ص83 وفي الحقيقة هذا كلام مردود عليه لأن علاقة الشعور باللاشعور أو الوعي باللاوعي علاقة تكاملية لا يمكن الفصل بينهما ،إذ ينحت الوعي في اللاوعي صورا مستقبلية لا يشعر بوجودها الآني لكنها تستدعى وقت الاحتياج، وذلك الوقت يحدده السياق الشعوري والنفسي العام وفقا لمتطلبات الموقف وقوته .

[٤٨] يُعد مصطلح الاختيار من المصطلحات الأسلوبية التي يلجأ الشاعر أو الكاتب أو المتكلم إلى توظيفها وفقا للحقل اللغوي الذي يريد السير في فلكه ويكون داعما لهدفه، ولا يمكن أن يكون هنالك استبدال من دون اختيار والعكس. ويقصد بالاستبدال كما عرفه د المسدي بأنه:" مجموعة الألفاظ التي يمكن للمتكلم أن يأتي بأحد منها في كل نقطة من نقاط سلسلة الكلام، ومجموعة تلك الألفاظ القائمة في الرصيد المعجمي للمتكلم والتي لها طواعية الاستبدال فيما بينها تقوم بينها علاقات من قابلية الاستعاض تسمى العلاقات الاستبدالية، ولذلك أطلق عليه محور الاختيار" د عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا وتونس، الطبعة الثالثة، 1982، ص138–139

[٤٩] لقد استهل شاعرنا غلاف ديوانه بذلك التركيب الإضافي (هتاف الأودية) وقد حذف المبتدأ المقدر ب(هذا) أو أنه ذكر المبتدأ (هتاف الاودية) وحذف خبره المقدر ب (شديد) أو مقدر بجملة فعلية تقديرها (يضرب في كل مكان) ومن ثم كان الحذف عند الشاعر له مكانته القيمة وترك الذكر للمتلقي ليقدر ما يشاء وكيف يشاء . وقد عظم الشيخ عبد القاهر الجرجاني (ت 471) من شأن الحذف بقوله "هو بابٌ دقيقُ المَسْلك، لطيفُ المأخذ، عجيبُ الأَمر، شبيهٌ بالسِّحْر، فإنكَ ترى به تَرْكَ الذِكْر، أَفْصَحَ من الذِكْرِ، والصمتَ عن الإفادةِ، أَزْيَدَ للإفادة، وتَجدُكَ أَنْطَقَ ما تكونُ إذا لم تَنْطِقْ، وأَتمَّ ما تكونُ بياناً إذا لم تُبن" عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني بالقاهرة وجدة، الطبعة الثالثة ، 1992، ص 146.

[٥٠] الأُرغُن: آلة من آلات النفخ الموسيقية القديمة عند اليونان.

[٥١] الديوان: ص 37–38

[٥٢] " الحقيقة إن القافية ليست أداة، أو وسيلة تابعة لشيء آخر، بل هي عامل مستقل، صورة تضاف إلى غيرها. وهي كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقة إلا في علاقتها بالمعنى" جان كوهين: بنية اللغة الشعرية،ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية، 2014، ص74

[٥٣] يقصد بالكلام المطبوع الذي يخرج مباشرة من قريحة الشاعر ولسانه إلى متلقيه بقصد الإفهام المباشر. وعن النظم الجيد قال صاحب الصناعتين في باب معرفة صناعة الكلام وترتيب الألفاظ:"وينبغى أن تجرى مع الكلام معارضة، فإذا مررت بلفظ حسن أخذت برقبته، أو معنى بديع تعلّقت بذيله، وتحذّر أن يسبقك فإنه إن سبقك تعبت فى تتبّعه، ونصبت فى تطلّبه؛ ولعلك لا تلحقه على طول الطلب، ومواصلة الدأب؛ وقد قال الشاعر:

إذا ضيّعت أول كل أمر ... أبت أعجازه إلّا التواء

وقالوا: ينبغى لصانع الكلام ألّا يتقدّم الكلام تقدما، ولا يتبع ذناباه تتبّعا، ولا يحمله على لسانه حملا" أبو هلال العسكري: الصناعتين تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ،المكتبة العصرية – بيروت،1419 هـ 133/1. وقد عرف ابن خلدون الكلام المطبوع بقوله" إنهم يعنون به الكلام الذي كملت طبيعته وسجيته، ومن إفادة مدلوله المقصود منه؛ لأنه عبارة وخطاب ليس المقصود منه النطق فقط،بل المتكلم يقصد به أن يفيد سامعه ما في ضميره إفادة تامة ويدل به عليه دلالة وثيقة" ابن خلدون: المقدمة، تحقيق دعلي عبد الواحد وافي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الثانية، 2006، 1173/3

٥٤ أشار ميشيل فوكو إلى أن مثقف القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين هو ذلك المثقف الشمولي" إنسان العدالة إنسان القانون ذلك الذي يواجه السلطة والاستبداد والانتهاكات وخيلاء الثروة بشمولية العدالة وإنصاف القانون المثالي" ميشيل فوكو: نظام الخطاب، ترجمة د محمد سبيلا، دار التنوير الإسكندرية. د.ت ص67

٥٥ "إن دراسة المعاني تتطلب تحليلا للسياقات والمواقف التي ترد فيها؛ حتى ما كان منها غير لغوي. ومعنى الكلمة– على هذا– يتعدل تبعا لتعدد السياقات التي تقع فيها ، أو تبعا لتوزعها اللغوي" د أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، 1993، ص69

٥٦ الديوان: ص111

٥٧ "هو أن يكون المتكلم في معنى فيخرج منه بطريق التشبيه أو الشرط أو الإخبار أو غير ذلك إلى معنى آخر يتضمن مدحاً أو قدحاً أو وصفاً أو غير ذلك، ورأيت غالب وقوعه في الهجاء، وإن وقع في غيره ولا بد من ذكر المستطرد به باسمه، بشرط ألا يكون جرى له ذكر في الكلام قبل ذلك" ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق د. حفني محمد شرف ،الجمهورية العربية المتحدة – المجلس الأعلى للشئون الإسلامية – لجنة إحياء التراث الإسلامي، د.ت، 130/1

٥٨ يقصد بالوحدة العضوية: "وحدة الموضوع ووحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع، وما يستلزم ذلك في ترتيب الأفكار والصور ترتيبا به تتقدم القصيدة شيئا فشيئا حتى تنتهي إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية، لكل جزء وظيفته فيها، ويؤدي بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في الأفكار والمشاعر" د محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، القاهرة، 1997، ص373

٥٩ وقد أضاف أولمان صفات لتلك الكلمات وصولا إلى صوت الصورة " ولا يشترط في الكلمات هنا أن تكون محاكية او مقلدة لأصوات المدلول او الأحداث الجارية في تلك الصورة . وإنما يشترط في الجملة كلها ان تصاغ صياغة لفظية موسيقية تناسب المعنى– قوة وضعفا– وقوائم الأحداث الجارية في الموقف بأجمعه. فوظيفة التراكيب في هذه الحالة الإيماء إلى المعنى أو الإيحاء به – وليست وظيفتها ولا وظيفة مفرداتها التقليد الصوتي أو المحاكاة الصوتية المباشرة" ستيفن أولمان: دور الكلمة في اللغة: ترجمة دكمال بشر، مكتبة الشباب ، القاهرة، 1975، ص79

٦٠ ما من شك ان الأياع له بنية ومنهج لا يمكن الحيد عنهما بغية الوصول للجمال وذلك لأن " الإيقاع يقوم على مبدأ النظام الذي يعززه مبدأ التناسب أي العناصر الإيقاعية التي تعطينا الإحساس بالجمال" دكريم زكي حسام الدين: الدلالة الصوتية (دراسة لغوية لدلالة الصوت ودوره في التواصل) مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الأولى، 1992، ص151

٦١ يقول يوري لوتمان في ذلك: إن القواعد النحوية التي تستخدم في اللغة العامة استخدتما عفويا–ربما دون وعي– تتحول في الشعر وعلى قلم المبدع إلى بنية ذات مغزى، ومن ثم تحظى بما لم يكن معتادا فيها من طاقة تعبيرية ، وما ذلك إلا بفضل اندراجها فيما ليس معتادا – أيضا – من التقابلات" تحليل النص الشعري، ص 155–156

٦٢ الديوان: ص 97

٦٣ ديان مكدونيل: نظريات الخطاب، ترجمة وتقديم د عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، الطبعة الأولى، ص 113

٦٤ يقول د إبراهيم إنيس " والأصوات المهموسة هي اثنا عشر صوتا: ت ث ح خ س ش ص ط ف ق ك هـ ...فالكثرة الغالبة من الأوصوات اللغوية مجهورة. ومن الطبيع أن تكون كذلك وإلا فقدت اللغة عنصرها الموسيقي ورنينها الخاص الذي نميز به الكلام من الصمت والجهر من الهمس والإسرار" الأصوات اللغوية، ص 24 ورغم ما ذهب إليه د إبراهيم أنيس من غلبة الأصوات المجهورة

عامة في اللغة على الأصوات المهموسة فإن العكس نراه في المقطع السابق من غلبة الأصوات المهموسة وهذا يؤكد قصدية الشاعر في طلب السكون والهمس وفقا للسياق.

[٦٥] د عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب،مكتبة غريب القاهرة، الطبعة الرابعة، 1984 ص34

[٦٦] الديوان: ص13

[٦٧] ميكائيل ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب ، ترجمة د.حميد لحمداني، منشورات دراسات سال دار النجاح الجدية، البيضاء، الطبعة الأولى، 1993، ص 20

[٦٨] يقصد به إركام جملة من الإجراءات الأسلوبية المستقلة في نقطة معينة. السابق:ص10 .كما أنه يطالب بالاعتماد على القاري في لتحديد العناصر الخطابية وخاصة القاريء النموذج. وأن قوة النص كامنة في المتلقي.

[٦٩] الفيدا هو أحد كتب الهندوس

[٧٠] هو كتاب ازدرشت واضع ديانة المجوس قديما والفرس اليوم

[٧١] هذه القصيدة من كتاب خالد المكتوب في أصله باللغة الإنجليزية . وفي الديوان: ص56–57

[٧٢] د مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم ، دار الأندلس ، بيروت، د.ت، ص 19

[٧٣] " إن الذات معرضة لكل ما يجمد الشعور، وما أكثر ما تبتكره الحياة لتجميد الشعور. وهي معرضة للانخراط مع الآخرين، فإذ ذاك تتعرض لفقدان أعز ما تملك" السابق ص 18 . ورغم كثرة ترحال أمين الريحاني شرقا وغربا؛ فإنه كان لم يزل يبحث عن ذاته رغم اخراطها في ذوات كثيرة، لكنها الذات المقدسة التي يود الانخراط فيها، ومن خلالها يحدد كينونته التي يبتغيها.

[٧٤] يقول د مصطفى سويف إن الشعراء حاولوا الإمساك بزمام الإلهام" فانصرفت الجهود إلى إنارة السبيل إلى الإلهام، قاصدة إلى هذه اللحظة دون الاهتمام بمجالها(...)وكذلك اجتهد كثير من الشعراء أن يخفوا هذه الناحية من تاريخهم حرصا منهم على بقاء لحظة الإلهام ذات بريق خلاب" د مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة،دار المعارف، مصر، الطبعة الرابعة، 1981، ص174

[٧٥] لقد تزاحمت الأفكار كثيرا عند أصحاب الشعراء ذوي الفلسفة الميتافيزيقية او الماورائية ومحاولة استكناه الوجود ومعرفة العدم لكي يعرف مكانه من الوجود الكائن . " إن الفنان العبقري الذي يعيش المأساة بين العدم والوجود ، يسحقه تزاحم الوجود مع العدم ويسحقه قهر العدم، ووجود الفساد ، فهو يحاول أن يخلق عملا ثابتا عملا فنيا رائعا يوجد فيه ويلغي العدم. فالعمل الفني الرائع يهدم العدم ويجعله يتقهقر ويتراجع ويكشف عن الوجود" د. سامي أدهم : فلسفة اللغة (تفكيك العقل اللغوي): المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت. الطبعة الاولى، 1993،ص 329

[٧٦] صبيرة قاسي: بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الآداب ، القاهرة، الطبعة الأولى، 2008، ص111

[٧٧] د. علي علي صُبح: البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، 1996، ص59

[٧٨] النجوى هي تلك هي الصلاة التي كتبها في الرياض عاصمة نجد سنة 1922 وكان يصليها في البادية.

[٧٩] الديوان: ص 102

[٨٠] النجوى: في مقاييس اللغة (ن ج ا)السر بين اثنين وناجَيْتُه، وتناجَوْا، وانتَجَوْا.وهو نَجِيُّ فلانٍ، والجمع أنْجِيَة. قال:يقول: نامَ القومُ وحَلُمُوا في نَومهم فكأَنَّهُم يناجُون أهلِيهم في النَّوْمِ ونَجَوْتُه: ناجَيْتُه.وانتجَيْتُه: اختصصته بمناجاتي. قال:

فبِتُّ أَنْجُو بها نَفْساً تكلِّفُنِي ما لا يُهِمُّ بِهِ الجَنّامَةُ الوَرَعُ . الرازي (ت 395 هـ): مقاييس اللغة : تحقيق عبد السلام هارون، دار الفكر ، سوريا، 1979، 399/5 . وفي لسان العرب (ن ج ا): وفي حديث ابن عمر، رضي الله عنهما: قيل له ما سمعت من رسول الله، صلى الله عليه وسلم، في النَّجْوى؟ يُريد مناجاةَ الله تعالى للعبد يوم القيامة. وفي حديث الشعبي: إِذا عَظُمت الحَلْقة فهي بِذاء ونِجاء أَي مُناجاة، يعني يكثر فيها ذلك.والنَّجْوى والنَّجِيُّ: المُتسارُّون. ابن منظور (ت 711هـ) لسان العرب:، دار صادر بيروت، الطبعة الثالثة، 1414هـ –15/ 308

[٨١] والمقصود بالتكرار هنا هو التكرار الحسن المفيد الذي يقود إلى معى آخر أو دعما للمقام والسياق والمجتوى "وللتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعانى، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا

تكرر اللفظ والمعنى جميعاً فذلك الخذلان بعينه، ولا يجب للشاعر أن يكرر اسماً إلا على جهة التشوق والاستعذاب، إذا كان في تغزل أو نسيب" ابن رشيق القيرواني الأزدي (المتوفى: 463 هـ): العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الجيل، بيروت، الطبعة الخامسة، 1981 ، 73/2

[٨٢] الديوان: ص104

[٨٣] النص تتجاذبه علاقتان: داخلية كي يتماسك؛ ومن ثم كذلك (خارجية) فهو واقع بين التأثير والتأثر من قبل البيئة المحيطة. وهذا ما يؤكد لنا العلاقة التلازمية بين النص والسياق باعتباره يؤثر فيه وبفضله نتمكن من القبض على المعنى النصي" فطومة لحمادي: السياق والنص: استقصاء دور السياق في تحقيق التماسك النصي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية جامعة محمد خيضر، بسكرة–الجزائر، العددان الثاني والثالث، جانفي– جوان ، 2008 ، ص6

[٨٤] الديوان: ص93–94

[٨٥] إن هذا التركيب يشبه التركيب القرآني في قوله تعالى:" ولكم في القِصاص حياةٌ يا أولى الألباب لعلكم تتقون) البقرة الآية 179 وما ينطوي عليه من قضية كبرى؛ لكن عبر عنه سبحانه بكلمات مختصرة موجزة بواسطة الإيجاز.

[٨٦] " التكرار من الوسائل اللغوية التي يمكن أن تؤدي في القصيدة دورا تعبيريا واضحا، فتكرار لفظة ما، أو عبارة ما، يوحي بشكل أولي بسيطرة هذا العنصر المكرر وإلحاحه على فكر الشاعرأو شعوره أو لا شعوره" د علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الأولى، 2008، ص 58

[٨٧] الديوان: ص94–95

[٨٨] ذهب فان دياك إلى أن " أنموذج البنيات ينبغي ألا يقتصر على علم ممكن دجون سائر العوالم الأخربل ينبغي ان يعم سلسلة الدلالات المساعدة على التأويل والرد والتخريج.إذن فمثل هذه السيمانطيقا يجوز أن نطلق عليها سيمانطيقا القرائن وشاهد الحال أو المقام، وإن شئت قلت سيمانطيقا السياق" فان دايك: النص والسياق، ترجمة عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، في الدار البيضاء وبيروت، 2000، ص62

[٨٩] " في النظرية الشعرية الجديدة لا يكتب المبدع كما يتكلم، بل يتكلم كما يكتب، إنه يتجاوز لغة الكتابة بحسب الكلام إلى اللغة الجديدة: لغة الكلام بحس الكتابة، هذا يعني إفراغ الكلمات من محتواها المألوف، واستئصالها من سياقها المعروف، وبدلا أن يكون الشاعر جزءا من اللغة المألوفة تصبح اللغة جزءا من الشاعر. وبهذا المعنى نقول: الأساس هو الشاعر لا الشعر" أدونيس : الثابت والمتحول (بحث في الإبداع والاتباع عند العرب) الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2016 ، 4\ 239

[٩٠] إن هذه القصيدة كما ذكر ألبرت الريحاني "هي للشاعر الصيني وو هنغ فو. وقد وصلت إلى الغرب في حلة إنجليزية، واستمرت في السياحة عائدة إلى الشرق ، فوصلت إلى الفريكة في لبنان ، فألبستُها حلة عربية لا أغالي بجودة صنعها. إنما الروح محفوظة ، ومن محاسنها الحكمة والذوق السليم في شيء من التصوف. على أن كل قصيدة معرضة في التنقل للتغيير. وبودي لو أن أحد المستشرقين يعيد هذه القصيدة من العربية إلى لغة وطنها الأول، ويقابلها بالأصل الصيني؛ ليظهر ما قد يكون أصابها من خير أو شر في التجوال." هامش القصيدة في الكلام لألبرت الريحاني ، الديوان ص 148 وتعليقا على الكلام السابق فإن السبب الذي دفعني إلى الاستشهاد بهذه القصيدة؛ لأنها لا تخرج بأية حال عن فلسفة أمين الريحاني وكأنها خاتمة القول ونهايته؛ فهي تمس الحياة والموت، والفضاء والزمان والحكمة وغيرها من الحقول الدلالية التي تجلت لنا في ديوان الشاعر. وإن لم يكتب ألبرت الريحاني ذلك الهامش –فإنه في رأيي ما خرجت عن بيت القصيد عنده في رؤيته للحياة والموت وقيمة الذات والوجود وعلاقته بمفردات كل قضية منها. وطالما القصيدة في الديوان فهي تتبع الديوان وصاحبه وهذا هو منطقي ومنطلقي في تحليل تلك القصيدة.

[٩١] يُقصد بالنقد النصي " علم تحديد و/أو استبعاد عناصر النص غير الأصلية (أو المحرفة) التي يُعتقد أنها نتجت عن عمل القائمين على النسخ أو الطباعة من المخطوطات الأولى للنص" بن سليمانز: مقال (المساعي الحثيثة للتأصيل العلمي للنقد النصي وجينالوجيا النص) ترجمة مسعود عمر، مجلة فصول، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، المجلد 1/27، العدد 105، شتاء ربيع 2019، ص65. وانطلاقا من تلك الآلية (النقد النصي الإيجابي القائم على الإضافة لا الحذف) فإن قصيدة (الطريقان) تعد إحدى قصائد

الديوان بناء على نهجها وبنائها وهدفها وفلسفتها ولغتها المستخدمة ؛ أو أن ألبرت الريحاني قد صبغها صبغة ريحانية فانصهرت في مكونات الديوان وصارت جزءا لا يتجزأ من السياق العام له.

[٩٢] الجديدان: هما الليل والنهار

[٩٣] الديوان: ص148–149

[٩٤] الجَنَان: هو القلب وقيل الشيء المستور الخفي.

[٩٥] هو أحد أهم مفاهيم ميخائيل باختين المعقدة وتعني حرفيا الزمان والمكان لأنها مركبة على التوالي من المفردتين معا...حيث عرف المفهوم بأنه الترابط الداخلي الفني لعلاقات الزمان والمكان المعبر عنها في الأدب مشيرا إلى أن مؤشرات الزمان والمكان في الزماكانية الفنية الأدبية تتشابك معا في كل واحد متجسد ومحدد بعناية" د ميجان الرويلي د سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، الطبعة الخامسة، 2007، ص170

[٩٦] يقول د عبد السلام المسدي فيما يتعلق بالخطاب الأدبي وما يميزه عن غيره من أنواع الخطاب:" إن ما يميز الخطاب الأدبي هو انقطاع وظيفته المرجعية؛ لأنه لا يرجعنا إلى شيء ولا يبلغنا أمرا خارجيا ، وإنما هو يبلغ ذاته وذاته هي المرجع والمنقول في نفس الوقت . ولما كف النص عن أن يقول شيئا عن شيء إثباتا او نفيا فإنه غدا نفسه قائلا ومقولا وأصبح الخطاب الأدبي من مقولات الحداثة" د عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا وتونس، الطبعة الثالثة، 1982، ص116

[٩٧] الديوان: ص104

[٩٨] الأعراف: 34

المصادر والمراجع

أولا: المصادر

القرآن الكريم

- ابن أبي الإصبع (عبد العظيم بن الواحد بن ظافر بن أبي الإصبع العدواني (ت: 654هـ)

1. تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق د.حفني محمد شرف، الجمهورية العربية المتحدة – المجلس الأعلى للشئون الإسلامية – لجنة إحياء التراث الإسلامي، د.ت.

- ابن الأثير: نصر الله بن محمد بن محمد بن عبد الكريم الشيباني، الجزري، أبو الفتح، ضياء الدين، المعروف بابن الأثير الكاتب (المتوفى: 637هـ)

2. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد ، المكتبة العصرية للطباعة والنشر – بيروت ،1420 هـ.

- أمين الريحاني:

3. ديوان هتاف الأودية، جمعه ألبرت الريحاني، نظم أبوابه وديع ديب، دار ريحاني للطباعة والنشر ، بيروت، 1955.

- الجاحظ: عمرو بن بحر بن محبوب، أبو عثمان، الشهير بالجاحظ (ت: 255هـ)

4. البيان والتبيين، تحقيق، عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة الطبعة السابعة، 1998.

- ابن خلدون: عبد الرحمن بن محمد بن محمد بن خلدون أبو زيد (ت: 808هـ)

5. المقدمة، تحقيق د علي عبد الواحد وافي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الثانية، 2006.

- الرازي: أحمد بن فارس بن زكرياء القزويني الرازي، أبو الحسين (ت: 395هـ)

6. مقاييس اللغة : تحقيق عبد السلام هارون، دار الفكر ، سوريا، 1979، 399/5 .

- ابن رشيق: أبو على الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (ت: 463 هـ)

7. العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الجيل، بيروت، الطبعة الخامسة، 1981.

- عبد القاهر الجرجاني: أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الفارسي (ت: 471هـ)

8. أسرار البلاغة، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني القاهرة وجدة، د.ت.

9. دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني بالقاهرة وجدة، الطبعة الثالثة، 1992.

- العلوي : يحيى بن حمزة بن علي، الحسيني العلويّ الطالبي، المؤيد باللّه (ت: 745هـ)

10. الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز ، المكتبة العصرية، بيروت، الطبعة الأولى، 1423 هـ.

- قدامة بن جعفر: بن قدامة بن زياد البغدادي، أبو الفرج (ت: 337هـ)

11. نقد الشعر، مطبعة الجوائب، قسطنطينة، تركيا، الطبعة الأولى، 1302هـ.

- ابن منظور : محمد بن مكرم بن على، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور الأنصاري (ت: 711هـ)

12. لسان العرب: دار صادر، بيروت، الطبعة الثالثة، 1414هـ

- أبو هلال العسكري: أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل بن مهران العسكري (ت: 395هـ)

13. الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ،المكتبة العصرية – بيروت،1419.

ثانيا: المراجع

أ. المراجع العربية

- د إبراهيم أنيس:

14. الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، الطبعة الثانية، 1950.

15. دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الثالثة، 1976.

- د أحمد الشايب:

16. الأسلوب(دراسة بلاغية تحليلية أصول الأساليب الأدبية) مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، الطبعة الثامنة، 1991.

- د أحمد مختار عمر:

17. علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، 1993.

- أدونيس :

18. الثابت والمتحول (بحث في الإبداع والاتباع عند العرب) الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2016.

- ألبرت الريحاني:

19. أمين الريحاني؛ تآليفه حياته ومختارات من آثاره، مطبعة الريحاني، بيروت، 1941.

- أمين الريحاني:

20. الريحانيات، مؤسسة هنداوي، مصر، 2014.

- د تمام حسان:

21. الأصول (دراسة إبستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب– النحو، فقه اللغة، البلاغة) عالم الكتب، القاهرة، 2000.

- د جابر عصفور:

22. مفهوم الشعر(دراسة في التراث النقدي)، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، مصر.د.ت

- حبيبة مسعودي:

23. محورية النص الأدبي (المصطلح – الرؤية– الشفرة) دار التكوين ، دمشق الطبعة الأولى 2010.

- د خليل أحمد خليل:

24. موسوعة أعلام العرب المبدعين في القرن العشرين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، لبنان، الطبعة الأولى، 2001.

- د سامي أدهم :

25. فلسفة اللغة (تفكيك العقل اللغوي): المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت. الطبعة الاولى، 1993.

- د صبيرة قاسي:

26. بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الآداب ، القاهرة، الطبعة الأولى، 2008.

- د صلاح فضل:

27. علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى، 1998.

- عبد الحق بلعابد:

28. عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص تقديم د سعيد يقطين، منشورات الاختلاف الجزائر، والدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، الطبعة الأولى 2008.

- د عبد السلام المسدي:

29. الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا وتونس، الطبعةالثالثة ، 1982.

- عبد الفتاح الحجمري:

30. عتبات النص (البنية والدلالة) منشورات شركة الرابطة، الدار البيضاء المغرب، الطبعة الأولى ، 1996.

- د عز الدين إسماعيل:

31. التفسير النفسي للأدب،مكتبة غريب القاهرة، الطبعة الرابعة، 1984.

- د علي البطل:

32. الصورة في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني، دار الأندلس، الطبعة الثانية، 1981.

- د علي عشري زايد:

33. عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الأولى، 2008.

- د علي علي صُبح:

34. البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، 1996.

- د كريم زكي حسام الدين:

35. الدلالة الصوتية (دراسة لغوية لدلالة الصوت ودوره في التواصل) مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الأولى، 1992.

- د محمد غنيمي هلال:

36. النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، القاهرة، 1997

- د مصطفى سويف:

37. الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، مصر، الطبعة الرابعة، 1981.

- د مصطفى ناصف:

38. قراءة ثانية لشعرنا القديم ، دار الأندلس ، بيروت، د.ت.

- د ميجان الرويلي د سعد البازغي:

39. دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، الطبعة الخامسة، 2007

- د يوسف الإدريسي:

40. الخيال والمتخيل في الفسفة والنقد الحديثين، مكتبة النجاح الجديدة، الطبعة الأولى، 2005.

41. عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2015.

ب. المراجع المترجمة

- أ.أ. ريتشاردز:

42. مبادي ء النقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة وتقديم محمد مصطفى بدوي ، المجلس الأعلى للثقافة 2005، القاهرة.

- بيير جيرو:

43. الأسلوبية، ترجمة د بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1999.

44. السيميائيات (دراسة الأنساق السيمائية غير اللغوية) ترجمة د منذر عياشي، دار نينوى، دمشق ،سوريا، الطبعة الأولى 2016.

- ت.س إليوت وآخرون:

45. اللغة الفنية، تعريب وتقديم د محمد حسن عبد الله، دار المعارف، القاهرة، 1985.

- جان كوهين:

46. بنية اللغة الشعرية،ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية، 2014.

- ديان مكدونيل:

47. نظريات الخطاب، ترجمة وتقديم د عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، الطبعة الأولى. د.ت.

- ستيفن أولمان:

48. دور الكلمة في اللغة: ترجمة د كمال بشر، مكتبة الشباب ، القاهرة، 1975.

- فان دايك:

49. النص والسياق، ترجمة عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء وبيروت، 2000.

- كوليردج:

50. النظرية الرومانتيكية في الشعر، ترجمة د.عبد الحكيم حسان، دار المعارف مصر، 1971.

- ميشيل فوكو:

51. نظام الخطاب، ترجمة د محمد سبيلا، دار التنوير، الإسكندرية. د.ت .

- ميكائيل ريفاتير:

52. معايير تحليل الأسلوب، ترجمة د.حميد لحمداني، منشورات دراسات سال دار النجاح الجديدة، البيضاء، الطبعة الأولى، 1993.

- يوري لوتمان:

53. تحليل النص الشعري، ترجمة د محمد أحمد فتوح، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، الطبعة الأولى، 1999.

ثالثا: الدوريات

- البشير العوني:

54. مقال تكامل البلاغة والمنطق (قراءة جديدة للخطاب الشعري)، مجلة فصول، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة،المجلد4/26، العدد(104)صيف–خريف 2018.

- بن سليمانز:

55. مقال(المساعي الحثيثة للتأصيل العلمي للنقدالنصي وجينالوجيا النص)ترجمة مسعود عمر،مجلة فصول،الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، المجلد 1/27، العدد 105،شتاء–ربيع 2019.

- بوشعيب الساوري:

56. مقال وظائف العتبات النصية لشارل دوفكو، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، المجلد20، العدد 80 .

- فطومة لحمادي:

57. السياق والنص: استقصاء دور السياق في تحقيق التماسك النصي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية جامعة محمد خيضر، بسكرة–الجزائر، العددان الثاني والثالث، جانفي– جوان ، 2008.

رابعا: الرسائل العلمية

- تهاني بنت سالم بن أحمد باحويرث:

58. أثر دلالة السياق القرآني في توجيه معنى المتشابه اللفظي في القرآن" رسالة ماجستير إشراف أ.د عبد العزيز عزت، كلية الدعوة وأصول الدين، جامعة أم القرى ، المملكة العربية السعودية، 2007.

- رَدَّة الله بن رَدَّة بن ضيف الله الطلحي:

59. دلالة السياق، رسالة دكتوراه، إشراف أ.د عبد الفتاح عبد العليم البركاوي، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1418هـ.