دراسات أسلوبية تطبيقية

في نماذج مختارة من الشعر العراقي المعاصر

دراسات أسلوبية تطبيقية
في نماذج مختارة من الشعر العراقي المعاصر

تأليف : أحمد الشطري

الصنف: نقد

الطبعة: الاولى

سنة الطبع : ٢٠٢٤

الترقيم الدولي : ISBN: ٩٧٨-٩٩٢٢-٨٧٨٥-٢-٢

رقم الإيداع في دار الكتب و الوثائق ببغداد (٨٥٥) لسنة ٢٠٢٤

تصميم الغلاف والاخراج الداخلي : سوسن كاظم الشويلي

الناشر: دار الورشة الثقافية للطباعة والنشر والتوزيع

العنوان: بغداد - شارع المتنبي - مجمع العهد الجديد - الطابق الاول

الهاتف: ٠٧٧٢٩٢٤٧٠٨٨ \ ٠٠٩٦٤٧٧١٤٣٤٣٦٩٢

alwarsha٢٠١٨@gmail.com

جميع الحقوق محفوظة

لا يسمح بإعادة اصدار هذا الكتاب او أي جزء منه او تخزينه في نطاق استعادة معلومات او نقله بأي شكل من الاشكال دون اذن خطي مسبق من الناشر , ان الاراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن رأي دار الورشة الثقافية

دراسات أسلوبية تطبيقية

في نماذج مختارة من الشعر العراقي المعاصر

نقد

أحمد الشطري

٨١١,٩٠٥٦٣٠٧
ش ٦٤٩ الشطري ، أحمد.
دراسات أسلوبية تطبيقية في نماذج مختارة من الشعر العراقي المعاصر / أحمد الشطري
بغداد : دار الورشة الثقافية ، ٢٠٢٤.
١٠١ ص ؛ ٢٥ سم.
١. الشعر العربي – العراق – دراسات.
٢. العنوان.

رقم الايداع
٨٥٥ / ٢٠٢٤

المكتبة الوطنية / الفهرسة اثناء النشر

رقم الايداع في دار الكتب و الوثائق ببغداد (٨٥٥) لسنة ٢٠٢٤

المقدمة

يشكل النص وحدة لغوية متكاملة ومتسقة، ولكل جزء فيها وظيفته وخصائصه التي تميزه عما يجاوره، ولكن تلك الخصائص تتلاشى وتضمحل في الجسد العام؛ لتكوّن خصيصة واحدة تُظهر وجه النص بالصورة التي تناسب القدرات الابداعية والتراكمية المعرفية لمنشئ النص، ومن ثم فان تلك الخصيصة هي التي تميز كل نص عن غيره، وتكسبه شخصيته المستقلة.

ومن هنا فإن عملية تحليل النص وتجزئته إلى عناصره الأولية هي محاولة لكشف ماهية تلك الخصائص الفردية، وطبيعة توظيفها في النسق العام للنص من خلال مجموعة تعالقات نسيجية بين المفردات والمقاطع؛ لنتمكن بعد ذلك من رسم صورة افتراضية تجسد الملامح التي من خلالها نتعرف على المسارات الخطابية للنص، وفقا لقراءتنا ورؤيتنا الخاصة المستندة إلى ما نستخدمه من أدوات التحليل، إذ أننا نرى أن كل قارئ للنص له رؤيته الخاصة التي يتوصل إليها من خلال ما يمتلكه من أدوات تحليلية.

وفي كتابنا هذا نتناول بالتحليل نماذج من نتاج مجموعة منتخبة من الشعراء العراقيين المعاصرين متخذين منها صورة مقتبسة من صور العطاء الشعري للشعراء العراقيين المعاصرين على صعيد القصيدة الملتزمة بالعروض الخليلية سواء بنظامها الكلاسيكي أم بنظام التفعيلة، واقتصار دراستنا على هذه النماذج ليس مبنيا على الجانب الحصري في دائرة التميز، بل هو انتخاب عفوي لا يخلو من الميول الذاتية، وإلّا فإن ساحة الإبداع الشعري العراقي المتميز شاسعة المساحة، ولا يمكن لباحث واحد الإحاطة بها مهما بذل من جهد واستهلك من أوراق، وإذا كنا قد انتخبنا هذه النماذج لدراستها أسلوبيا، فإن قراءاتنا النقدية قد تناولت العديد من تجارب الشعراء العراقيين بمختلف توجهاتهم سواء ممن كتبوا الشعر الموزون، أو ممن كتبوا قصيدة النثر.

وقد اقتصر كتابنا هذا على نماذج منتخبة من شعر ثمان شعراء ربما لا يجمعهم التقسيم الجيلي العقدي، ولكنهم يمثلون في عطائهم المساحة الممتدة من ثمانينيات القرن المنصرم إلى وقتنا الحاضر، وقد التزمنا الترتيب الهجائي لأسمائهم، وهم كلّ من (أجود مجبل وحازم رشك التميمي وشاكر الغزي وعارف الساعدي وعدنان الصائغ وعلي الإمارة وعمر السراي وقاسم والي).

وقد ضم الكتاب تمهيدا تنظيريا تحدثنا فيه عن الأسلوبية وضرورتها في المشغل النقدي، وعرضنا بشكل موجز مراحل نشوئها كمنهج نقدي، وبعض ملامحها في التراث النقدي العربي، ولم نشأ التوسع في هذا الجانب الذي أسهب في تفصيلاته العديد من الباحثين، نذكر منهم على سبيل المثال: الدكتور عبد السلام المسدي في كتابه (الأسلوب والأسلوبية) ورابح بن خوية في كتابه(مقدمة في الأسلوبية) وغيرهما.

وكان اهتمامنا الأول هو الجانب التطبيقي والذي تناولنا فيه قصائد للشعراء الذين نوهنا عنهم، ولم تكن دراساتنا ملتزمة حرفيا بضوابط المنهج، بل ربما انحرفت عن المسار الرئيسي لمساحة أوسع في الجانب التأويلي كلما دعت الضرورة لذلك.

وأخيرا نتمنى أن نكون قد وفقنا في تقديم ما نأمل أن يشكل إضافة ولو بسيطة للمكتبة النقدية العراقية والعربية وخاصة في إطار هذا المنهج المهم. والله ولي التوفيق.

أحمد الشطري

٢٠٢٣/٢/١٨

التمهيد

الأسلوبية وضرورتها في المشغل النقدي

تعد الأسلوبية من بين أهم المناهج النقدية الحديثة التي تدرس بنية النص وتحدد من خلال أدواتها أهم مميزاته، وقد أثبتت الأسلوبية أحقيتها كمنهج نقدي ضمن علم اللسانيات بعد صراع طويل منذ أن دعا لها (بالي Bally)عام١٩٠٤، ومرورا بماروزو (Marouzeau) الذي "عبر عن أزمة الدراسات الأسلوبية وهي تتذبذب بين موضوعية اللسانيات ونسبية الاستقراءات وجفاف المستخلصات، فنادى بحق الأسلوبية في شرعية الوجود ضمن أفنان الشجرة اللسانية العامة"(١).

ثم جاء رومان جاكبسون (Roman Jakobson) "في محاضرته حول ((اللسانيات والإنشائية)) فبشر يومها بسلامة بناء الجسر الواصل بين اللسانيات والأدب"(٢). ومع رسوخ منهج الأسلوبية وظهور تفرعات مختلفة له تستمد محدداتها من التطورات الزمنية والتوجهات الفكرية للمشتغلين به، منها ما توجب الالتزام بالتحليل الوصفي للبنية التركيبية للنص، ومنها ما تحاول الإفادة من العلوم الإنسانية الأخرى في تحليل تلك البنى.

جذور الأسلوبية في التراث النقدي العربي:

ومع أن الأسلوبية هي أحد المناهج الوافدة للنقد العربي عن طريق الترجمات والتأثر بالدراسات والثقافات الغربية، إلا أن هناك الكثير ممن حاول أن يجد لهذا المنهج جذورا في التراث النقدي العربي، فقد رأى بعضهم أن ثمة صلة بين الأسلوبية وبين نظرية النظم عند الجرجاني، ورأى أخرون أن لها ثمة جذور في آراء ابن قتيبة وابن رشيق القيرواني و ابن خلدون وغيرهم من نقاد الأدب العربي الأوائل، وهو أمر قد يقترب من الواقع إذا ما نظرنا إلى الأدوات التي تستثمرها الدراسات الأسلوبية، والتي لم يبتعد نظر الناقد العربي عن دائرة وجودها و قيمتها وأثرها الجمالي ولو بشكل بدائي، ففي حديثهم عن الأسلوب نجد أن ثمة الكثير مما يمكن أن نعده جزءا من مفهوم الأسلوبية الحديثة.

---

(١) المسدي ، عبد السلام : الأسلوبية والأسلوب– الدار العربية للكتاب– التونسية للطباعة– تونس – ط٣– بلا– ص:٢٢

(٢) نفس المصدر– ص:٢٣

ولو أخذنا المفهوم اللغوي لمصطلح الأسلوب من دون أن ندخل في تفرعاته الجذرية، نجد أنه يعني:" الفن؛ يقال أخذ فلان في أساليب من القول، أي في فنون منه"(١). ومن هنا جاءت دراسات النقاد الأوائل لفن القول شعرا ونثرا وتمييز أساليبه، وكذا فعلوا في دراساتهم لأساليب القرآن، ووفقا لذلك نجد أن ابن قتيبة يشخص العارفين بفضل القرآن بقوله: " إنّما يعرف فضل القرآن من كثر نظره، واتّسع علمه، وفهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب،...فالخطيب من العرب إذا ارتجل كلاماً في نكاح أو حَمَالة أو تَحْضيضٍ أو صُلح أو ما أشبه ذلك- لم يأت به عن واد واحد، بل يَفْتَنُّ فيختصر تارةً إرادة التخفيف، ويُطيل تارة إرادة الإفهام، ويكرّر تارةً إرادة التوكيد، ويُخفي بعض معانيه حتى يغمض على أكثر السامعين، ويكشف بعضها حتى يفهمه بعض الأعجميين ويشير إلى الشيء ويكني عن الشيء.

وتكون عنايته بالكلام على حسب الحال، وقدْرِ الحفْل، وكثرةِ الحشد، وجلال المقام.

ثمّ لا يأتي بالكلام كلِّه، مهذّباً كلَّ التهذيب، ومصفى كلّ التصفِيَةِ، بل تجدُه يمزُجُ ويَشُوبُ؛ ليدلّ بالناقص على الوافر، وبالغثّ على السمين. ولو جعله كلّه نَجراً[لوناً] واحداً لبخسه بهاءه، وسلبه ماءه."(٢)

ويخلص رابح بن خويه من كلام ابن قتيبة هذا: إنه " لا يحمل المعاني اللغوية للأسلوب فحسب، بل إن العديد من الاعتبارات المفهومية له في العصر الحديث متوفرة فيه، فالأسلوب في نظره القول ومعرفة دواعيه والاعتداد بالمتلقي وظروفه وحالته. والذي يستدعي الانتباه في نص ابن قتيبة ربطه (الأسلوب) بطرق الأداء للمعنى، أي: بالكيفية التي يشكل بها المتكلم كلامه، هذا من جانب، ومن جانب آخر ربطه بالقطعة الأدبية كلها، ولم يقصر كلامه على الجملة الواحدة بل إنّ طبيعة الأسلوب تمتدّ لتشمل، عنده، النصّ الأدبيّ وما يتخلّله من خصائص.

وهذه قضية من أبرز قضايا الدرس الأسلوبي الحديث التي تجاوز بها البلاغة المعيارية التقليدية.

---

(١) الجوهري، اسماعيل بن حماد (أبو نصر: الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية–تح، أحمد عبد الغافر عطار، دار العلم للملايين، بيروت،ط٢، ١٩٧٩م، ص:١٤٩

(٢) ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، شرح ونشر السيد: أحمد صقر، دار التراث، القاهرة، ١٩٧٣م، ص:١٢و١٣

وما يمكن استخلاصه من نص ابن قتيبة السابق تحديده لثلاثة أبعاد لمفهوم (الأسلوب):

١- التّفنّن في القول.

٢- معرفة أحوال الخطاب ودواعيه.

٣- الاعتداد بالمتلقي وموقفه من الخطاب.

وهذه الأبعاد الثلاثة تتحكم في ضبط مفهوم (الأسلوب) وتحديده، وهي بمثابة إرهاصات لمفهوم (الأسلوب) كما استقر، أخيرا، في الأسلوبية الحديثة."(١)

ويقول ابن خلدون في معرض حديثه عن صناعة الشعر: أن" مدلول لفظة الأسلوب عند أهل هذه الصناعة، ... أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي ينسج فيه التراكيب أو القالب الذي يفرغ فيه. ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التراكيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض. فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية. وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص. وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصها فيه رصّاً كما يفعله البناء في القالب أو النساج في المنوال، حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام، ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي.

فإن لكل فنٍّ من الكلام أساليب تختص به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة... وهذه الأساليب التي نقررها ليست في القياس في شيء إنما هي هيئة ترسخ في النفس من تتبع التراكيب في شعر العرب، لجريانها على اللسان حتى تستحكم صورتها فيستفيد بها العمل على مثالها والاحتذاء بها في كل تركيب من الشعر كما قدمنا ذلك في الكلام بإطلاق."(٢)

ونرى إن الأسلوب هو السمة البارزة والبصمة الخاصة لمنشئ النص، والتي تتحدد من خلال النظر المتمعن في مجمل نصوصه، من حيث بنائية الجملة، وخصوصية المفردات، وتركيبية الصور، ونسقية البناء الهيكلي للنصوص، والمعالجة الرؤيوية للمواضيع، وكل ذلك لا يخرج عن حدود النص باعتباره المرآة العاكسة لشخصية الكاتب، وميوله، وانفعالاته وتفاعلاته الذاتية.

---

(١) بن خوية، رابح: مقدمة في الأسلوب، عالم الكتب الحديث للنشر، إربد، الأردن، ط١، ٢٠١٣م، ص:١٢و ١٣

(٢) ابن خلدون: المقدمة، تح، عبد الله محمد الدرويش، ج٢- دار يعرب- دمشق- ط١، ٢٠٠٤م، ص: ٣٩٧ وما بعدها

الأسلوبية في النقد الغربي:

وإذا كان النقد العربي تحدث عن الأسلوب بوصفه علامات مميزة للنص أو منتجه، فإن الأسلوبية وفق المنهج الغربي الحديث هي:" علم تحليلي تجريدي يرمي إلى إدراك الموضوعية في حقل إنساني عبر منهج عقلاني؛ يكشف البصمات التي تجعل السلوك اللساني ذا مفارقات عمودية"(١)

ويرى ريفاتير أنّ الأسلوبية" تدرس داخل الملفوظ اللساني، تلك العناصر المستخْدَمَةِ لفرض طريقة تفكير المسنِّن (encodeur) [المؤلف، المرسل] على مُفكِّك السنن decodeur [القارئ، المتلقي]، بمعنى إنها فعل التواصل، لا كَنِتاجٍ خالصٍ لسلسلة لفظية، ولكن باعتباره حاملاً لبصمات شخصية المتكلّم ومُلْزِماً لانتباه المرسل إليه، وخلاصة القول، إنها تدرس المردودية اللسانية عندما يتعلق الأمر بتبليغ شحنة قوية من الخبر.

ويمكن اعتبار تقنيات التعبيرية الأكْثَرَ تعقيداً- سواء كانت مُصاحَبة بالمقاصد الجمالية من طرف المؤلِّف أم لا- بمثابة الفن اللفظي. وعلى هذا الأساس أخذت الأسلوبية على عاتقها البحث في الأسلوب الأدبي."(٢)

وينقل فرحان بدري الحربي عن ريفاتير في كتابه (الأسلوبية في النقد الغربي الحديث) أيضا قوله: أنّ " الأسلوبية علم يُعنى بدراسة الآثار الأدبية دراسة موضوعية تنطلق من اعتبار الأثر الأدبي بنية ألسنية تتجاوز مع السياق المضموني تجاوزا خاصا، أي دراسة النص في ذاته ولذاته وتفحص أدواته وأنواع تشكلاته الفنية، وتمكين القارئ من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفني إدراكا نقديا مع الوعي لما تحققه تلك الخصائص من غايات وظيفية"(٣)

"فدور الأسلوبي هو تحديد ردّ فعل القارئ اتجاه نص معين؛ إذ عليه أن يبحث عن مصدر ردود أفعال القارئ داخل بنية النص، ولذلك يجب أن يتزود بأدوات متعدّدة لكي يضع أصبعه على مصدر رد الفعل، كما أراد له الكاتب في نصه، فالمؤلَّف عندما ينتهي يصبح عبارة عن حلقة مغلقة يشكل نموذجا خاصا، فهو يشترك مع النصوص الأخرى في عموميات

---

(١) السد ، د. نور الدين: الأسلوبية وتحليل الخطاب/ ج١ – دار هومة للطباعة والنشر–الجزائر–٢٠١٠– ص:٢٠

(٢) ريفاتير، ميكائيل: معايير تحليل الأسلوب، ت وتع ، د. حميد الحمداني، منشورات دراسات سال، دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٣، ص٦٦

(٣) علاء، مداني ود. عبد الحميد هيمه: الأسلوبية مفاهيمها عند الغربيين والعرب، مجلة الأثر، الجزائر، ع ٣٠، جوان٢٠١٨، ص:٣٠٦

القانون اللغوي، لكنه ينفرد بخصوصيات ذات طبيعة كلامية فردية تعبر عن المظهر الإرادي الواعي للمؤلِّف، ومن ثم كان كلّ نصّ تعبيرا عن فردانية محدودة المعالم، فالنص يخلق نموذجه الخاص المكون للعرقات المرجعية، فكلّ عنصر فيه يلاحظ مباشرة ويؤثر على القارئ. ذلك هو النمط الأسلوبي الذي يأخذ قيمته من التناقض الحاصل بين التيار السياقي الذي ضاع فيه مؤلف النص، وبين التيار السياقي الحاضر في نفس القارئ إبان القراءة، والسياق بنوعيه خاضع لقوانين خاصة ويلعب دورا مهما في معمارية التركيب(= المؤلف) ومعمارية التحليل (= القارئ)"(١).

على أننا من المهم أن نشير أنه لابد " من التمييز بين البحث في الأدوات الأسلوبية من جانب وبين وصف أسلوب معين من جانب آخر. ويمكن دراسة الجوانب الأسلوبية في النص بتحديد الوسائل التعبيرية المختلفة المكونة له، مثل المفردات والتراكيب والصور والأوضاع النحوية والإيقاعية، ليصل الدارس إلى بواعثها النفسية وآثارها الجمالية. وعلى أية حال فإن البحث الأسلوبي يحدّد الاستخبارات والاستبيانات العلمية مفيدا من العلوم الانسانية الأخرى، مثل علم النفس وعلم الاجتماع التجريبي وعلوم الإحصاء وسوى ذلك"(٢).

إن تركيز الأسلوبية على الجانب الوصفي للغة وإهمالها أو ضعف تركيزها على الجانب التأويلي للنص قد يسلب النص بعض جمالياته الكامنة في البعد التأويلي للخطاب، ومع ذلك فإن التحليل الأسلوبي للنص يفتح للمتلقي الآفاق الجمالية الكامنة في الجزئيات التركيبية للنص باعتباره كائنا مستقلا، كما أن ذلك التحليل لا يعدم من أن يوفر طريقا ممهدا لإنضاج الفعل التأويلي.

---

(١) نفس المصدر– ص: ٢٢

(٢) نفس المصدر– ص:١٩

مستويات تحليل الخطاب الشعري

دراسة وصفية تطبيقية في قصيدة أجود مجبل

التمهيد

إن النص الابداعي بصفته العامة والشعري بشكل أخص يمثل وحدة متكاملة، تكتسب تكاملها من خلال بناء هرموني يستند الى عملية تعالق نسيجي للمفردات والمقاطع، تنفتح من خلاله نوافذ متعددة في مخيلة المتلقي وفقا لمخزونه الذوقي والمعرفي؛ ليطل منها على فضاء قابل لتوالد كمٍّ لا محدود من الافتراضات والصور التي تستخرج من رحم النص، و بناء على ذلك يمكننا أن نؤكد أن عملية انتاج النص الابداعي: هي فعل مشترك بين المنتج والمتلقي، وكل ذلك يجري في إطار مجموعة من العلاقات التكاملية بين الطرفين، تستند إلى مجموعة من العمليات تتمثل في أوجز معنى لها بعمليات (التحفز والخلق والتفاعل والتأويل).

على أننا ومن مفروض القول يجب أن نشير إلى أن الشاعر عندما يكتب نصه الشعري فالغالب أنه يكتبه بناء على تأثيرات داخلية وليست خارجية، وهذه التأثيرات ناتجة عن تفاعلات مجموعة الحواس، والتي ستنتج لنا بمجموعها دفقا من المشاعر والأحاسيس تتجسد في الهيكل البنائي للنص الشعري، وعندما يُضطر الشاعر إلى إجراء تدخل ما، وغالبا ما يكون نتاج الفعل الواعي، فإن ذلك التدخل يعتبر خارجيا، ومن ثم فأنه لن يعكس للقارئ الناقد إلا صورة خادعة لطبيعة ولادة النص، أشبه ما تكون بولادات أطفال الأنابيب الناتجة عن تدخلات (غير شرعية) في تكوين الجنين وتشكيله. ومن الواضح أننا لا نقصد بالتدخل الخارجي هو تلك العمليات التشذيبية للنص والتي لا تمس جوهره ولا تشوه الولادة الطبيعية له، بل إن ما نقصده هو ذلك التدخل الواعي في بناء النص تقليدا لأسلوب معين أو وفقا لمنهج تنظيري. وبناء على ذلك فإننا نرى أن على الشاعر أن لا يعتني بالتحليلات والدراسات النقدية الحديثة لمنتجه الشعري إلا بقدر العناية المعرفية، وليس التقويمية أو التداخلية فالدراسات النقدية الحديثة هي دراسات تحليلية تتقصى العناصر المكونة للنص بدءا من أصغر وحداتها، ولكنها تهمل الجانب التقويمي العام إلا فيما ندر. بيد أن ما نراه هو أن دراسة أيّ نص إبداعي هي بمثابة عملية خلق أو إيجاد فضاء يسمح باستخراج ما يمكن استخراجه من رحم النص من أشكال وصور افتراضية وفقا لمعطيات المدركات الحسية والنظرية للقارئ الناقد.

وقد تتبعنا في تحليلنا لقصيدة (السواديُّ ناجيا بكبائره) للشاعر أجود مجبل والمنشورة في ديوانه(كأس لانقراض ساعي البريد) ما يمكن أن تكشفه لنا من خصائص أسلوبية وفقا لمستوياتها الصوتية والصرفية والتركيبية لنخلص بعد ذلك لما تعرضه في مستواها الدلالي.

ومن المهم أن نتعرف بدءا عما يمكن أن يقدمه لنا كل مستوى من هذه المستويات من خصائص:

١-المستوى الصوتي: يكشف هذا المستوى خصيصة كل فونيم، وما يمكن ان نستشفه من المستوى الكمي لكل فونيم داخل النص لطبيعة تشكل الخطاب وما يقدمه.

٢-المستوى الصرفي: يتعامل هذا المستوى من التحليل مع الوحدات الدالة داخل النص وطبيعة تشكلها.

٣-المستوى التركيبي: يعرض لنا هذا المستوى التركيب النحوي الذي ينظم العلاقات بين المفردات داخل الجمل، وبين الجمل وشبيهاتها داخل النص، وما يمكن ان يشكله الجانب الايقاعي من تأثير فاعل وقيمة مضافة تنعكس على الاثر الخطابي للنص.

٤-المستوى الدلالي: من خلال هذا المستوى التحليلي نتعرف على الابعاد الدلالية للجمل، والتراكيب البلاغية وتمظهرات الصورة الشعرية في النص.

١. المستوى الصوتي:

يمثل الحرف أصغر وحدة صوتية في اللغة والتي هي عبارة عن مجموعة أصوات ولذلك وصفها ابن جني بأنها" أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"[١] ولكل حرف صوت أو أكثر تبعا للسياق الذي جاء به، وتبعا لوظيفته. "فالنون- مثلا- صوت واحد إذا نظرت إليها من الناحية الوظيفية، أيّ إذا نظرت إليها من حيث كونها قادرة على تغيير معاني الكلمات أو عدم قدرتها على ذلك، ولكنها عدة أصوات إذا نظرت إليها من الناحية النطقية الصرفة، أيّ من حيث واقعها في النطق الفعلي في الكلام ومن حيث تأثيرها في السمع."[٢]

ونحن هنا في هذا المبحث ندرس الحرف من الناحية النطقية الصرفة، فالنص المتكون من مجموعة أحرف تشكل بنية الكلمات التي بدورها تشكل بنية الجمل، هي عبارة عن مجموعة أصوات أو وحدات موسيقية تشكل بمجموعها (المقطوعة الموسيقية) أو النص.

---

[١] ابن جني، عثمان (ابو الفتح):الخصائص-ج١- تح- محمد علي النجار-دار الكتب المصرية-المكتبة العلمية- مصر- ط٢-١٩٥٢م. ص:٣٣

[٢] بشير، د. كمال: علم الأصوات- دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع- القاهرة- ٢٠٠٠- ص:٤٨١

وكلما جاءت هذه الوحدات (الأصوات) الموسيقية متناسقة ضمن سلم أو ميزان يحدد عدد الوحدات وقيمتها داخل (النص) المقطوعة، كلما كانت أقوى أثرا وأكثر جاذبية وأدعى إلى تطريب وترقيص المشاعر ظاهريا أو باطنيا.

على أننا لا بد أن نشير إلى أن كل (صوت) أو (نغمة) لها أثرها في السمع منفردة جاءت أم مجتمعة ضمن سياق معين. سواء كان ذلك الاثر واضحا محسوسا أم خفيا غير محسوس، وغالبا ما يكون الوضوح بيّنا عندما يكون الصوت (النغمة) مكررا، بل كلما ازداد التكرار اتضح الأثر. على أن للموضع الذي يتكرر فيه الصوت أثره الكبير الذي يجعل من أثر وتأثير ذلك الصوت أكثر وضوحا وابانة. وهذا ما نلمسه بوضوح في صوت حرف الروي في القصائد. وربما كان تكرار حرف ما أكثر بمرات من تكرار حرف الروي إلّا أن الوقع الذي يتركه صوت حرف الروي أقوى وأرسخ في النفس.

وربما جاء تكرار لحرف في الحشو أشبه بتكرار حرف الروي، بحيث أنه يشكل تنغيما خاصا داخل البيت الشعري يجعله مميزا، فيفرض حضوره في السمع سواء بصوته الذاتي أم بتشكيله المقطعي، وكمثال على ذلك نورد هذا المقطع لأبي صخر الهذلي والذي يقول فيه:

"وتلــكَ هيكلــةٌ خــودٌ مبتَّلــةٌ صــفراء رَعْبَلَــةٌ فــي منصــبٍ سَــنِمِ

عــذْبٌ مقبَّلُهــا خــدْلٌ مخلخلُهــا كالــدِّعص أســفلُها مخصــورة القَــدَمِ

ســودٌ ذوائبُهــا بــيضٌ ترائبُهــا محــضٌ ضــرائبُها صــيغت علــى الكَــرَمِ

شُــنْبٌ مثاغرُهـا يرضـى معاشـرُها لــذٌّ مَبَاشِــرُها تشــفي مــن الســقَمِ

عبْــلٌ مقيَّــدُها حــالٍ مقلَّــدُها بــضٌ مجرَّدُهــا لفَّــاءٌ فــي عَمَــمِ

دُرْمٌ مرافِقُهــا ســهلٌ خلائقُهــا يُــروى معانقُهــا مــن بــارد النَسَــمِ"[1]

وهذا التسجيع الحشوي هو نوع من التنغيم الصوتي الذي يمنح البيت الشعري إيقاعا مضافا الى ما يتخلله من إيقاعات أخرى.

---

[1] ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر– مطبعة الجوائب– قسطنطينية– ط١–١٣٠٢هـ– ص: ١٣

وفي مدونة الدراسة لأجود مجبل تبرز امامنا من خلال العملية الاحصائية مجموعة اصوات تشكل حضورا مهيمنا على البنية الصوتية للنص.

فاللام مثلا وهو حرف مجهور جاء مكررا اثنتين وسبعين مرة، وجاء حرف الميم وهو مجهور ايضا احدى وستين مرة، وجاء حرف الهمزة وهو انفجاري مجهور مكررا خمسين مرة وقد فصلنا هنا بين الهمزة باعتبارها حرفا مستقلا عن الالف الذي هو حرف لين، وقد جاء حرف الحاء الذي يمثل الروي وهو حرف مهموس مكررا اثنتين واربعين مرة، وفي ادناه جدول بأعداد وصفات الاصوات المهيمنة في النص:

اللام	٧٢	مائع، مجهور، منفتح، جانبي ، لثوي
الميم	٦١	مجهور، وسط، منفتح، انفي، شفوي
الهمزة	٤٣ل	شديد الانفجار، مجهور، مزماري- حنجري
الحاء	٤٢	مهموس، حلقي، رخو،
الباء	٤٠	شديد الانفجار، مجهور، شفوي
التاء	٤٠	مهموس، شديد، منفتح، لثوي،
الراء	٣٨	مجهور، متوسط، مكررة، لثوي
النون	٣٥	مجهور، متوسط، لثوي

بينما جاءت الحروف اللينة (الألف والياء والواو) وهي حروف مجهورة موزعة على الشكل التالي:

- الألف: ٧٣
- الياء: ٦١
- الواو: ٤٢

وهذه الحروف هي الحروف الصائتة في اللغة العربية - عندما تكون حروف مد أي أنها مسبوقة بحرف يحمل الحركة المشابهة لها- إضافة الى الحركات المشابهة لها والحروف الصائتة هي تلك التي:" تتميز بعدم وجود ممانعة عضوية عند لفظها مما يجعلها تتقبل الامتداد والاستمرار (أي الحركة) ... فالأصوات الصائتة تتصف بدرجة أكبر من الوضوح السمعي والعلو loudness، قياسا بالأصوات الصامتة (بقية الاصوات) فأصوات المد

والحركات ... هي أعلى الأصوات وأوضحها في السمع. ومن هنا جاءت التسمية صائتة في مقابل الصامتة" [١]

ومن خلال العملية الاحصائية نجد ان المجموع الكلي للحروف في النص محل البحث هي: (٧٧٧) سبعمائة وسبع وسبعون حرفا (منطوقا)، وعدد الحروف المجهورة (٥٦٠) خمسمائة وستون حرفا منطوقا، اي أن نسبة الحروف المجهورة كانت تقريبا: ٧٢ %، بينما نسبة الاصوات المهموسة كانت: ٢٨٪.

"والصوت المجهور عند دارسي الاصوات المحدثين هو الصوت الذي يهتز (أو يتذبذب) الوتران الصوتيان عند النطق به، والمهموس: هو الصوت الذي لا يهتز الوتران الصوتيان عند النطق به"[٢].

ومما يجدر بالملاحظة اننا لم ندخل حركة الروي ضمن الجدول الاحصائي، وهي الضمة والتي ستكون مشبعة حتما اي انها ستكون طويلة وصائتة كما اننا لم نأخذ بالحسبان الحروف الغير منطوقة كهمزة الوصل و(أل التعريف) قبل الحروف الشمسية.

وبالرغم من اننا نرى أن من الطبيعي أن تكون النسبة الأكبر في أي نص شعري هي للأصوات المجهورة خاصة في النصوص (المنبرية) أي تلك التي تعتمد الوزن قواما لها، إذ أن تلك الأصوات تمنحها قوة حضور في التلقي السمعي أولا، ولأن نسبتها في حروف اللغة أكبر من نسبة الأصوات المهموسة ثانياً، بيد أننا نرى أن نسبتها بهذه الكمية الكبيرة هو انعكاس أو صدى لتلك الأصوات الصاخبة في دواخل الشاعر، والتي يحاول اللاشعور أن يعكسها في البناء الصوتي للنص قبل البناء المعنوي.

ولعل في مجيء حرف الحاء رويا هو انعكاس لرغبة الشاعر في تقديم صورة جمالية تتسم بالهدوء والوسطية فهي لا تتخذ من الانفجار الصاخب منفذا لها ولا تعتمد الانسياب البارد مسلكا لها، اذ ان من صفات حرف الحاء انه وسطي يخرج من وسط الحلق فهو لا يحتاج الى تحريك مفرط لوسائل النطق ولا اندفاع صاخب للهواء، كما أن مجيئه مضموما منح الدفق التعبيري شيئا من الرصانة والرفعة والقوة، فللضمة جلال وسمو وقوة يميزها عن باقي الحركات.

---

[١] ابراهيم ، ياسر سعدي : اللغة العربية بين اللغات- مجلة الفيصل- العدد١٠٦ كانون الاول ١٩٨٥- ص:١٣٤

[٢] الحمد ، غانم قدوري : الشرح الوجيز على المقدمة الجزرية- - مركز الدراسات بمعهد الامام الشاطبي- جدة- ٢٠٠٩- ص: ٤٣

وبالعودة للمدونة ومن خلال تحليل احصائي للأصوات المكونة لمطلع القصيدة الذي يقول فيه:

قالتْ ليَ الأرضُ: يا ابنَ الطينِ، يا ولد ألا تعودُ؟ ألمْ ينضُبْ بكَ البَوحُ؟

نجد أن البيت يتكون من واحد وأربعين حرفا منطوقا، خمسة وثلاثين منها مجهور، وأن أضفنا لها حركة حرف الروي المشبعة تصبح ستة وثلاثين مقابل ستة أحرف مهموسة. وأن المصوتات في هذا البيت والموزعة بين الطويلة والقصيرة: هي سبعة وثلاثون حرفا وحركة مصوتة.

إن هذا الكم الغالب من الأصوات الصائتة والجهرية في مطلع القصيدة جاء أولا: لتوجيه وإثارة انتباه الحاسة السمعية لدى المتلقي، وثانيا تعبيرا عن الاندفاع الأول لدفق المشاعر الذي سيجري بين ضفتي النص. في حين نجد أن البيت الثاني ضم سبعة وثلاثين حرفا منطوقا، عشرون منها مجهورة وسبعة عشر حرفا مهموسا، وهذا الهبوط بنسبة الحروف المجهورة للحروف المهموسة في البيت الثاني وتقارب النسبتين يدل على أن الشاعر قد فرغ من عملية الإثارة الصوتية فانتقل إلى التركيز على الإثارة الصورية والفكرية، وليس معنى هذا أن البيت الأول مجرد من الأثارة الصورية والفكرية بل أن المقصود إن الدفق الصوتي يتمتع بحضور قوي ومهيمن في البيت الأول، وأن ثمة استقرار وتوازن في عملية التدفق العاطفي أصبح هو المهيمن والموزع في عملية التناسق الإيقاعي في ما يليه على أن ذلك لن يكون مطردا فقد يلجأ الشاعر إلى العودة إلى التركيز الصوتي لكي يبقي المستمع منجذبا إليه.

إن عملية بناء النص وفق نظام هندسة صوتية متوازنة يكسبه تأثيرا وحضورا راسخا في نفس وسمع المتلقي. ومن المؤكد إن عملية البناء هذه لا تتم وفق فعل واع، بل إن المؤثر الرئيس في هندسة ذلك البناء هي الموهبة والدربة الذوقية والثقافية والتي تترسب تأثيراتها في الكوامن الخفية لنفس الشاعر.

٢. المستوى الصرفي:

"علم الصرف نوعان: علم صرف اشتقاقي وعلم صرف تصريفي، الاول يعنى بصيغ الاشتقاق دون الاهتمام بوظيفة المورفيم داخل التركيب، والثاني يهتم بعلاقة المورفيم وصيغته بالدلالات والوظائف التركيبية المتحققة." [١]

و"المورفيم morpheme: هو أصغر وحدة لغوية لها معنى. وتنقسم الوحدات الصرفية الى قسمين:

مورفيمات حرة: وهي التي تكون مستقلة بذاتها وتعبر عن محتواها الدلالي بذاتها. مثل: كتاب، شجرة، قام، والضمائر المنفصلة، انت، هو الخ

الثاني: مورفيمات مقيدة: وهي التي لا تعبر عن معناها بذاتها وانما يجب ان تقترن بما يوضح معناها مثل: الضمائر المتصلة، السوابق واللواحق"[٢] والمقصود بالسوابق هي حروف المضارعة وما شابهها، أما اللواحق فهي حروف الجمع والتثنية وما شابهها.

ومن المؤكد أن كل عملية صرفية ستؤدي إلى توليد معنى آخر للكلمة. فكلمة كتاب مثلا تختلف عن معنى كلمة كاتب مع إنّها مشتقة من ذات المصدر ومتكونة من ذات الفونيمات.

والدراسة الصرفية تختص بالبنية التركيبية للكلمة أي بالبناء الداخلي.

شكلت الأسماء في نموذج الدراسة نسبة مضاعفة بالنسبة للأفعال فقد كان عددها مائة اسم بينما كان عدد الأفعال خمسين فعلا توزعت بين ماض ومضارع بنسبة متساوية، وغلبة نسبة الأسماء على نسبة الأفعال يدل على أن مشاعر وأحاسيس الشاعر الداخلية أميل إلى الثبات منها إلى الحركة والاضطراب، كما أن توزع حركتها بالتساوي بين الماضي والحاضر هو أيضا فيه دلالة على أن ثمة توزان في تلك الحركة وتحول بعض الأفعال المضارعة إلى الزمن الماضي بفعل الجوازم من مثل (ألم ينضبْ، لم يخفقْ) لم يخل بعدالة التوزيع بنسبة كبيرة ومؤثرة.

وحتى تلك الحركة التي صنعتها الافعال هي أيضا لم تكن إلا حركة نفسية هي أقرب للفعل السردي والوصفي منها إلى الفعل التخليقي، وهذا ربما كان ناتجا عن إحساس لاشعوري

---

[١] حسيني ، د. مختار: الخطاب الشعري ومستويات التحليل اللغوي- مجلة الباحث الجزائرية- العدد ١٧- ٢٠١٨/٢/١٣

[٢] شحاتة، د. محمد عبد الوهاب : ينظر انواع المورفيم في العربية- علوم اللغة- دراسات محكمة- مج١-ع٢- دار غريب للطباعة والنشر- مصر- ١٩٩٨- ص ١٩٠ وما بعدها

بالإحباط واليأس اللذين هما بدورهما نتاج الإحساس بفقدان الروح الشبابية القادرة على المغامرة وصنع التغيير.

ولو نظرنا في الأسماء التي وردت في النص لوجدنا أنها توزعت هي الأخرى بنسب متساوية بين المعرفة والنكرة، وهذا أيضا يحمل دلالة أخرى على ما أشرنا له من توازن نفسي، وهذه المرة بين ما هو محدد ومعروف وبين ما هو عكس ذلك، على أننا يجب أن نشير إلى أننا لم نورد في الإحصائية الضمائر الظاهرة والمستترة. ومما يجدر الإشارة إليه هو تلك الهيمنة الملفتة للأسماء الدالة على الذوات بمقابل الأسماء الدالة على الصفات، فقد كان عدد تلك الأسماء ستة وثمانين اسما بينما كانت الصفات أربع عشرة صفة، وذلك ناتج كما أرى عن تعامل الشاعر في هذا النص مع الأشياء بذاتها أكثر مما هو بصفاتها، أو أن استخدامه لبعض تلك الذوات كان استخداما انزياحيا وصفيا من مثل قوله: (اللصوص، أقدام السدى، وأصدقائي جروح الضوء) وغير ذلك.

وبالنظر في الصفات التي وردت في النص نجد إن أغلبها تعبر عن حالة الحزن والياس الكامن في نفس الشاعر فهو (وحيد وحزين وسوادي ومهدور) وهو حتى في تحديه لما يحيط به من محبطات لم يكن على يقين تام بل كان مترددا: (باقٍ أنا، ربما أصطاد انجمهم). بينما ظلت اسماء الذوات تدور في فلك الاشياء القريبة له والملتصقة به: (الارض، الطين، الطير، الصبح، البلاد، الذبح، النفط، الكدح، النواعير، القمح، امي، اصدقائي، اسمائهم، البحر، اللوح، مدن، نَوْح، طيور تمٍّ، الماء، قصب، برديه، زهور، انجم، رماد، جثة، الملح، أبي، حروب، الخ). ومن ذلك يتبين لنا أن قاموس الشاعر ظل مرتبطا ببيئته وبالواقع الذي يعيش فيه، محاطا بكل هذه الذوات التي تضيق عليه فضاء الانطلاق والتحرر من حالة الحزن واليأس بل إنه يشير بوضوح إلى رسوخ تلك الحالة وهيمنتها على نفسه ومشاعره: (يجدْ بكفيه حرباً كلما يصحو).

٣. المستوى التركيبي:

أ- التركيب النحوي

يدرس هذا المستوى البناء التركيبي للجملة من خلال علاقة المفردات ببعضها،

و"الجملة في مفهومها التقليدي هي الجملة المفيدة ذات تركيب مكتف بنفسه وتامة الإفادة وهي مؤلفة من كلمتين أو أكثر[وعماد تكوينها هما المسند والمسند إليه.] و هذا التعريف تعريف دلالي مبني على مفاهيم الإفادة في التبليغ فمن هذه الحيثية يمكن أن نقول أن

الجملة هي أصغر قطعة يصل إليها التحليل مما يفيد وليست وحدة بنيوية تمت بصلة بنظام اللغة التقديري وهذا لأن المستويين من التحليل البنيوي والدلالي لا يتطابقان بالضرورة."[١]

ولكل جملة خطابها الدلالي الذي يتناسب مع وصفها قبل كل شيء من حيث تكوينها البنائي إسمية أو فعلية فالجملة الإسمية دالة على ثبوت الخبر، والخبر تبعا لنوعه فإن كان اسما دل على الاستمرار وعدم التغير، وإن كان فعلا مضارعا أفاد التجدد تبعا للقرائن.

" والواضح إن الجملة الاسمية في اللغة العربية لا تشتمل على معنى الزمن فهي جملة تصف المسند إليه بالمسند ولا تشير الى حدث ولا الى زمن فإذا اردنا ان نظيف عنصرا زمنيا طارئا الى معنى هذه الجملة جئنا بالأدوات المنقولة عن الأفعال وهي الأفعال الناسخة فأدخلناها على الجملة الاسمية فيصبح وصف المسند اليه بالمسند منظرا اليه من وجهة نظر زمنية معينة"[٢]

والجملة الفعلية والمتكونة من العلاقة الإسنادية بين الفعل والفاعل أو نائب الفاعل تتسم بالحركة الفعلية والزمنية والزمن فيها أما أن يكون ماض أو حاضر مستمر أو مستقبلي.

وفي مدونة البحث ومن خلال العملية الإحصائية نجد أن الجمل الاسمية قد بلغت خمسا وعشرين جملة من مثل قوله: (أنا وحيدٌ، الغيم مرَّ فقيراً، لدي منها ذنوبٌ، ليس عندي لها إن تعتذر صفحُ، أن سليل النواعيرِ، أنا السوادي، أقدام السدى تمحو، اصدقائي جروح الضوء...الخ).

بينما الجمل الفعلية بلغت خمسين جملة، من مثل قوله:(قالت لي الأرض، ألم ينضب بك البوحُ، أدق باب بلادٍ، تبوح بالنفط، يغنى اللصوص بها، فاحدودبت مدنٌ، ... الخ). ومما يلاحظ أن الجمل الفعلية قد شكلت ضعف الجمل الاسمية، وهو ما يدل على إن الحركة على المستوى التركيبي هي الغالبة على طبيعة النص، عكس ما أوحاه لنا المستوى الصرفي والذي كانت فيه الغالبية للأسماء على الافعال، وهو ما يدل على أن التركيب الجملي في النص هو تركيب متفاعل، منتج وليس تقريريا واخباريا، تركيب مُمَكِّن لنقل الفعل المضطرب والمتحرك للمشاعر بين ذات الشاعر وذات المتلقي، وأن الطول الذي غالبا ما تتسم به الجمل في النص يوحي باتساع الحركة النفسية للشاعر و المتوزعة بين زمني الحاضر والماضي ببعد يكاد ان يكون متساويا.

---

[١] الإبراهيمي ، خولة طالب: مبادئ في اللسانيات– – دار القصبة للنشر– الجزائر– ط٢–٢٠٠٦–ص: ١٠٠

[٢] حسان ، د. تمام :اللغة العربية معنا ومبناها– دار الثقافة– الدار البيضاء– المغرب– ١٩٩٤ – ص ١٩٣

ومن خلال احصائنا لأدوات الربط والتي توزعت بين الواو التي بلغت ثلاثة عشر حرفا والفاء التي بلغت خمسة أحرف يتبين لنا أن الغالب على الحركة النفسية للشاعر هي التداخلية الزماكانية وأن الحركة التراتبية تكاد أن تشكل نسبة الثلث بعمومية الحركة.

ب- التركيب الإيقاعي:

يعد التحليل الايقاعي للنص عنصرا أساسيا في دراسة النصوص الشعرية، فهو عنصر رئيسي في البناء التركيبي للنص، ومن خلاله يمكن التوصل إلى تحليل أكثر قربا وتفاعلا مع طبيعة الخطاب المدروس.

وقد لاحظنا فيما سبق غلبة الأصوات الجهرية بشكل ملفت على التركيب الصوتي في النص وهو أمر يسهم في تعزيز الجانب الايقاعي للنص.

بيد أننا نلحظ أن الشاعر جعل حرف الحاء حرف الرويّ لقافيته، وهو من الحروف المهموسة كما أشرنا سابقا ويخرج من وسط الفم دون أن يكون له أثر ضاغط على الوترين أو الأسنان والشفتين، وهو ما يجعله يجري بانسيابية وعمق.

وقد اعتمد الشاعر قافية المتواتر وهي" كلُّ قافية وقع بين ساكنيها حرف متحرك واحد"[١] وقد جاءت "مطلقة مجردة من الردف والتأسيس موصولة بلين"[٢] تماشياً مع وتيرة الأجواء العاطفية للنص التي اتسمت كما أشرنا بالتوازن الانفعالي، فحرف الروي مهموسا مضموما مسبوقا بحرف قوي ساكن، والضمة هي من اقوى الحركات وهي من الصوائت. فشبه التوزان النغمي بقوة الاصوات هذا يعبر بشكل ما عن ذلك التوزان العاطفي في اجواء النص.

وقد جاءت القصيدة على بحر البسيط وهو " بحر راقص يتصف بنغماته العالية، وبتغير حركي موجي ارتفاعا وانخفاضا"[٣] كما وصف هذا البحر بانه" من أطول البحور وأحفلها بالجلال والرصانة والعمق،" [٤] وهو ما أتاح للشاعر أن يعبر بعمق ومرونة عالية عن فكرته كما ان ثمة انسجام وتماسك بين التركيب الكمي لحروف للقافية والتركيب الكمي لحروف

---

[١] الهاشمي، د. محمد علي: العروض الواضح وعلم القافية– – دار القلم – دمشق– ١٩٩١– ص: ١٤٥

[٢] نفس المصدر – ص :١٤١

[٣] علي ، د. عبد الرضا : موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه– دار الشروق للنشر والتوزيع– عمان–١٩٩٧– ص:١٢١

[٤] الحمزاوي ، علاء: محاضرات في العروض والقافية: موسيقى الشعر– دار التيسير للطباعة– المنيا– ٢٠٠٢– ص:٦٧

ضرب البسيط المقطوع (فعْلن) الذي استخدمه الشاعر وزنا لقصيدته. ولم يكن إيقاع القصيدة الوزني منصبا بوتيرة واحدة. بل أن ثمة متغيرات تتخلل ذلك التدفق النغمي نتيجة ما يعتري بعض تفعيلاته من زحافات. ومثال عل ذلك:

قالت ليلْ	ارض يبْ	نَططين يا	ولدي
ـ ـ ـ ـ	ـ ـ ـ	ـ ـ ـ ـ	ـ ـ ـ
مُسْتَفْعِلُنْ	فاعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	فَعِلُنْ
ألا تعو	دُ ألمْ	ينْضبْ بكل	بوحو
ـ ـ ـ ـ	ـ ـ ـ	ـ ـ ـ ـ	ـ ـ
مُتَفْعِلُنْ	فَعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	فاعلْ
فقمْتُ مقْ	تَبِسَنْ	حزني وقلْ	تُلها
ـ ـ ـ ـ	ـ ـ ـ	ـ ـ ـ ـ	ـ ـ ـ
مُتَفْعِلُنْ	فَعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	فَعِلُنْ
أنا وحيـ	دنْ كطيـْ	رِنْ فا تهلْ	صُبْحو
ـ ـ ـ ـ	ـ ـ ـ	ـ ـ ـ ـ	ـ ـ
مُتَفْعِلُنْ	فَاعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	فاعلْ

أن هذه التغيرات التي تجري على التفعيلات والمتمثلة في زحاف الخبن الذي يحدث في تفعيلتي مستفعلن وفاعلن في حشو البيت تكسر حالة الرتابة فيما لو جاءت التفعيلات على نسق واحد وكمية واحدة، فكلما نقصت الحروف تناقص الكم الصوتي المتدفق ومن ثم ينتج عن عمليتي الزيادة والنقصان حالة من التموج النغمي يعكس بصورة وأخرى حالة الحركة والاضطراب في الانفعالات النفسية للشاعر والتي ستلقي بأثرها في الذات المتلقية.

٤. المستوى الدلالي:

ينطوي هذا النص على فضاءات دلالية متعددة تعكسها تلك الصور البلاغية والفنية التي تتدفق مع كل بيت شعري في النص والذي تجسدت فيه صورة لواقع مرير يخيم ليس على حياة الشاعر الخاصة فحسب بل على حياة كل من وصفهم الشاعر(بالأصدقاء) وهم هنا يتمثلون بكل أبناء البلاد الذين سرقت حياتهم بكل تفاصيلها من قبل من أسماهم (باللصوص).

يعرض لنا الشاعر أجود مجبل لوحة تبرز فيها بعض تفاصيل العلاقة الحافلة بالمتضادات بين ذاته باعتبارها جزءا ممثلا عن أولئك العاشقين الخلص الذين يعيشون قلقا دائما لما يرونه من ضياع ونهب لخيرات البلاد وهيبتها على يد الطغاة واللصوص؛ وبين (البلاد) عشيقته التي يتنعم بمباهجها أولئك اللصوص. وقد اتخذ من حوار افتراضي وسيلة لسرد تلك التفاصيل المليئة بالمأساة والخيبة واليأس:

قالت لي الأرض: يا ابن الطين يا ولدي

ألا تعود؟ ألم ينضبْ بك البوح؟

فقمت مقتبسا حزني وقلت لها:

أنا وحيدٌ كطير فاته الصبح

لقد أتاح هذا النسق الحواري للشاعر التنقل بين المشاعر الذاتية وما ينتج عنها من أفعال وبين ما ينتج من افعال الآخرين بطرفيهم (الاصدقاء واللصوص).

أنا السوادي يا أمي كتبتُ على كل الدروب واقدام السدى تمحو

وأصدقائي جروح الضوء كم بعدوا فكن صديقي كثيرا ايها الجرح

هؤلاء الاصدقاء العاشقين للبلاد كحال الشاعر هم ايضا لم يحصدوا من هذا العشق سوى الخيبة والألم والطعنات:

تلقي الخفوتَ عليهم مديةٌ عبرتْ كما يصر على تفنيدهم رمحُ

هم عاشقون جلال الماء علمهم ظلت تشح ليالهم وما شحوا

لعل من بين أبرز ما يكشف لنا النص هي صور (أنا) الشاعر التي تتماها وتداخل بشكل يكاد أن يمحو كل الفواصل بين ذات الشاعر وذوات أبناء بلاده (المهدورين) نتيجة ما يبتكره الطغاة واللصوص من حروب وهدر واستحواذ على خيرات البلاد.

فقد وردت لفظة (أنا) ست مرات في النص وجاءت (تاء الفاعل) أربع مرات وربما كان نصيب الضمير المستتر الدال على الـ(أنا) بما يساويهما. ورغم ذلك لم تكن هذه (الأنا) معبرة عن حالة من النرجسية بل كانت كاشفة عن الألم والحزن والخيبة التي يحس بها الشاعر والمجتمع الذي هو لسانه الناطق، يقول مخاطبا أصدقاءه الذين وصفهم بـ(جروح الضوء):

باقٍ أنا، ربما أصطاد أنجمهم أو يعتني برمادٍ بارد قدحُ

أجرُّ جثة عيدٍ نحو حفرتها مستوحشا وفمي يغتاله ملحُ

ثم يعود مخاطبا أباه الذي هو صورة عن كل أولئك الآباء الحكماء الذين دأبوا على زراعة الأمل في نفوس أبنائهم مبررا خيبته وانكساره وعدم التزامه بما قدمه له أبوه من النصح:

كم كان ينصحني أن لا أشيخ أبي فمات يوما ولم يخق بي النصحُ

هذا أنا طفلك المهدور منذ وعى في وجهه من حروب رثة لفحُ

للآن إن نام هذا الطفل يا أبتي يجد بكفيه حربا كلما يصحو

ومن ثم فإنّ لهذه الحروب التي تحاصره في صحوه وفي أحلامه أثرٌ بالغ في ما انطوت عليه نفسه من حزن وألم وخيبة ويأس.

من المهم أن نشير إلى أن متن النص جاء مجسدا أصدق تجسيد ومعبرا بشكل مثالي عن المتعالية النصية التي وسم بها، فقد كان نصا سواديا بكل تفاصيله، يعرض مشهدا مغلقا من كل جهاته لم يترك فيه الشاعر منفذا لأي بصيص من الأمل، ولعل ما يبرر ذلك هي تلك الضبابية التي خيمت على الواقع الذي كان يعيشه العراق - وقت نظم القصيدة - في ظل سيطرة (داعش) على ثلث العراق في الوقت الذي كان المتسلطون ينهبون أمواله و يزرعون الفرقة بين أبنائه مما ساهم في تغلغل الضعف والوهن في كل مفاصله وهو ما مهد لسقوط تلك المدن الكبيرة على يد ذلك النظيم.

ولعل من بين أهم ما يميز شعر أجود مجبل هي هذه اللغة المميزة التي تبرز في كثير من مفاصلها قدرة الشاعر على نحت علاقات جمالية بين المفردات تجسد بشكل ما فكرة (تفجير اللغة). وسواء بما نلمسه في هذا النص أو في غيره من نصوصه يمكننا أن نقرر أن أجود مجبل هو من الشعراء الذين يحملون عقلا منتجا للغة وليس مستهلكا فحسب. وذلك من خلال إيجاد علاقات انزياحية بين المفردات وتحويل تلك العلاقات الثنائية المباشرة إلى علاقات رمزية تعمل على الخروج عن ذلك النسق المستهلك للصورة الشعرية.

فالعلاقة مثلا بين (المدية) باعتبارها وسيلة قتل و(الخفوت) الذي هو صورة انزياحية للموت هي علاقة مستحدثة، والعلاقة بين الرمح والذي هو وسيلة للقتل أيضا مع اختلاف في المسافة بين القاتل والمقتول و(التفنيد) الذي هو صورة عن القمع وتزوير الحقائق وكتم للصوت المطالب بالحق، هي أيضا علاقة مستحدثة.

وتراكيب وثنائيات أخرى من مثل (مقتبسا حزني، أينع الذبح، تبوح بالنفط، أقدام السدى، جروح الضوء، فاحدودبت مدن، قصب النسيان، جثة عيد، وغير ذلك من التراكيب الانزياحية المستحدثة) وهذا هو ما يمكن أن نعده إسهاما في العملية الإنتاجية للغة.

البناء الإيقاعي ودلالاته

في قصيدة الناعور لحازم رشك التميمي

تمثل البنية الإيقاعية بكل تمثلاتها واحدة من أهم العناصر الجمالية للنص الشعري، وتساهم هذه البنية في خلق فعل جاذب يسهم في تعزيز عملية التلقي ومنح النص طاقة تستثير وتحفز المتلقي للتفاعل معه.

ومن هنا فإن تحليل النص الشعري وفقا لمكوناته الإيقاعية يمكن أن يساهم في تشكيل صورة جزئية لما ينطوي عليه ذلك النص من جماليات أولاً، وإضاءة لخصوصيته الأسلوبية وطبيعة تعامل منشئه مع أدواته الإبداعية ثانياً.

وسنحاول هنا دراسة وتحليل البنية الإيقاعية ودلالاتها في قصيدة (الناعور) للشاعر حازم رشك التميمي والمنشورة في جريدة الزوراء في عددها الصادر يوم الأربعاء ٢٠٢٢/٨/١٧.

يعد مصطلح الإيقاع من المصطلحات المتحركة غير المستقرة في تحديد مفهوم جامع مانع لتعريفها، فالآراء فيه مختلفة سواء من حيث التقسيم(خارجي وداخلي) أو من حيث تحديد ضوابط ثابتة يمتنع تجاوزها أو حرفها عن مسارها، بيد أنه يبقى من أهم العناصر التي تمنح الأشياء جمالياتها، فهو نسق هلامي داخل في كل ما هو حولنا أو فينا، وهو في الفن من بين أهم العناصر التي تمنحه الحياة والديمومة والفاعلية، والشعر باعتباره فنا كلاميا، فهو يستمد جمالياته من خلال نسقه الإيقاعي، سواء كان ظاهرا داخلا في حسابات كمية، أم مخفيا داخلا في حسابات كيفية. وقد أشار الدكتور علاوي كاظم كشيش إلى ذلك بقوله: "وقد أصبح الإيقاع اشكاليا يندّ عن التعريف فهو يقع مشتركا بين العلوم وذلك لتحققه الفيزيقي والذهني والحدسي متجاوزا المظهر الصوتي كما كان شائعا وهو يسري في أوصال الكلام كلها ويأتي منتظما وغير منتظم ويقع بين الكم والكيف وفي جريان الكلام وعذوبته ومائيته ويمكن الزعم أنه أصبح مفهوما فلسفيا وقضية نقدية"[١].

أما رولان بارت فيرى أنّ "الدال الصوتي، والعروضي والنطقي،[ينتشر] انتشارا تتجلى فيه كل فخامته من غير أن تنفصل عنه إشارته أبدا(يأتي لكي يطبّع هذا الغطاء الخالص من المتعة) ولكن أيضاً- وهنا تكمن الصعوبة- من غير أن يكون المعنى مقصياً بفظاظة، وساقطا سقوطا عقديا، وبإيجاز، من غير أن يكون مخصيا، ومع ذلك، فاللغة في حال همسهستها إذ

---

[١] كشيش، د. علاوي كاظم: فلسفة الإيقاع في النقد العراقي المعاصر– منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق– بغداد– ط–٢٠٢١– ص:١٢

تودع نفسها في الدال بحركة غير معروفة، ومجهولة في خطاباتنا العقلانية، فإنها لا تهجر من أجل ذلك أفق المعنى: وسيكون المعنى غير قابل للتجزيء، حصينا، وغير قابل للتسمية، كما سيكون، مع ذلك موضوعا في مكان بعيد، وكأنه شبح يجعل من التمرين النطقي مشهداً مضاعفاً، ومزوداً بـ(عمق)"[1].

لا شك أن ثمة تلازما حتميا بين الإيقاع والمعنى، فلا يمكن أن ينهض النص الشعري أو الإبداعي بكل ألوانه من دون أن يتحقق الانسجام والتعالق التام بينهما، ومن دون أن يكون لوجودهما معا أثر فاعل في عملية الجذب والإغراء للمتلقي.

ورغم أنّ الإيقاع بمفهومه الأعم والأدق يتجاوز المستوى الصوتي إلا أن هذا المستوى يعتبر من أكثر تجلياته وضوحا أو لعله بتعبير أدق هو التجلي الظاهري له، وسنعمد هنا إلى تحليل النص إيقاعيا بمستوييه الخارجي والمتحقق كما نرى في (العروض والقافية) والداخلي في بعض تجلياته الصوتية كالتكرارات اللفظية والفونيمية والبنيات الصرفية والتركيبية وأثرها الإيقاعي.

١. الإيقاع الخارجي:

إن حصرنا لمفهوم الإيقاع الخارجي بحدود العروض والقافية كونهما فعلين قصديين والفعل القصدي يرتبط واقعيا بالمظهر الخارجي والذي يخضع أو يتحقق بفعل الإرادة والتخطيط المسبق أو البدئي، ونرى أن في وضع التكرارات الفونيمية أو التكرارات اللفظية ضمن مساحة الإيقاع الخارجي مخالفة للواقع إذ أن تلك التكرارات لا تخضع للفعل القصدي أو التخطيط البدئي، بل إنها فعل عفوي مرتبط بالفيوضات الداخلية للمنشئ.

أ. العروض:

تُعد البنية العروضية من أهم أركان القصيدة العربية التي وصفها البعض بالكلاسيكية أو العمودية أو الخليلية نسبة إلى واضع علم العروض الخليل بن أحمد الفراهيدي، وتسمية الشعر المبني على نظام العروض الخليلية بـ(العمودي) هو مصطلح حديث ربما وجد للتفريق بين الشعر الذي بني على نظام البحور الخليلية ونظام القصيدة الحديثة التي عرفت بـ(الشعر الحر أو الحديث أو المعاصر وفقا لنازك الملائكة) ولعل من وضعوا هذا المصطلح استندوا إلى مصطلح (عمود الشعر) الذي اجترحه الآمدي في وساطته، رغم أن مفهوم

---

[1] بارت، رولان/ لذة النص: ت، د. منذر عياشي- مركز الانماء الحضاري- ط١-١٩٩٢- ص:١٩

الآمدي ومن تبعه للعمود الشعري بعيد عن مفهوم المصطلح الحديث، غير أنهم اشترطوا في الشعر أن يكون موزونا مقفى كما يقول قدامة بن جعفر:" إنّهُ قولٌ مَوْزونٌ مُقَفّى، يَدُلُّ على مَعْنًى".[١] أما مفهوم عمود الشعر عند النقاد الأوائل فهو يكمن في" شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف... والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها، على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما"[٢] كما أن مصطلح (الشعر المعاصر أو الحديث) لا ينسجم مع الواقع؛ لأن المعاصرة والحداثة ذات دلالة زمنية لا تنحصر بالشعر الذي خرج على نظام البحور الخليلية، فالشعر معاصر وحديث في زمن انتاجه، ومن هنا أجد أن مصطلح الشعر الحر أقرب من حيث الدلالة الوصفية للشعر الذي خرج عن قيود البحور والتقفية المتوالية.

وبالعودة لمدونة البحث فإن نص حازم رشك ينتمي إلى القصيدة ذات الشطرين، الملتزمة عروضيا بنظام بحور الشعر العربي وهي من بحر الكامل الأحذ المضمر، ومطلعها المصرع يلتزم ذات النظام:

الماءُ يهرمُ ثم يستقوي فعلامَ ترخي الحبلَ يا دلوي

وتقطيعه هكذا:

اَلْمَاْءُ يَهْ	رَمُ ثّمْمَ يَسُ	تَقْوِيْ	فَعَلَاْمَ تُرْ	خِلْحَبْلَ يَاْ	دَلْوِيْ
--ن٠	--ن٠	--	ن ن ن٠	--ن٠	--
مُتْفَاْعِلُنْ	مُتْفَاْعِلُنْ	مُتْفَا	مُتَفَاْعِلُنْ	مُتْفَاْعِلُنْ	مُتْفَا

بينما جاءت التفعيلة الثالثة في الأبيات الأخرى حذّاء، بهذا الشكل:

وعلامَ ته	مسُفيخرا	ئطِهِمْ	متحيّرا	وكلابُهم	تعوي
ن ن ن٠	ن ن ن٠	ن ن٠	ن ن ن٠	ن ن ن٠	--
مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَا	مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ	مُتْفَا

(١) ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر – تح– كمال مصطفى– مكتبة الخانجي – مصر– ١٩٦٣– ص:١٥

(٢) المرزوقي، أحمد بن محمد بن الحسن: شرح المرزوقي على ديوان الحماسة/ تح–غريد الشيخ– دار الكتب العلمية– بيروت – لبنان– ط١–٢٠٠٣– ص:١٠

والحذذ" هو اسقاط الوتدد المجموع برمته من آخر التفعيلة، وبه يصبح متفاعلن (ں ں ـ ں ـ) مُتَفا (ں ں ـ) وهو خاص بالكامل أما الإضمار فهو تسكين الثاني المتحرك وبه يصبح مُتَفَاعِلُنْ (ں ں ـ ں ـ) مُتْفَاْعِلُنْ (ـ ـ ں ـ) وهو خاص بالكامل أيضا"[١]

"وسمي الكامل كاملا لكماله في الحركات، وهو أكثر البحور حركات، فالبيت منه يشتمل على ثلاثين حركة... ويصلح الكامل لكل غرض من أغراض الشعر، ولهذا كثر وجوده في شعر القدامى والمحدثين، ويجود في الخبر اكثر منه في الإنشاء، وهو إلى الشدة أقرب منه إلى الرقة، وقد نظمت فيه معلقتان إحداهما للبيد والأخرى لعنترة"[٢]

ومما لاشك فيه أن عملية الإضمار ستساهم نوعا ما في تغير النبرات الإيقاعية داخل القصيدة من خلال الزيادة والنقصان في الصوائت القصيرة المتمثلة بالحركات الثلاث (الضمة والفتحة والكسر)، كشكل من المغايرة وكسر نمطية النسق الواحد. وهو فعل مطرد في القصائد التي تنظم على هذا البحر، كما أنه فعل غير قصدي ولذا فهو يدخل في دائرة الإيقاع الداخلي كما نرى.

ب. القافية:

وهي آخر البيت الشعري وقد تكون كلمة أو بعض كلمة،" وقيل لها قافية لأنها تقفو الكلام. وفي قولهم قافية دليل على أنها ليست بالحرف لأن القافيةَ مؤنثةٌ والحرفُ مذكرٌ.... والقافية عند الخليل ما بين آخر حرف من البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن..."[٣]

أما الروي فهو آخر حرف من القصيدة وبه تسمى وقد يطلق البعض أسم حرف الروي على القافية كما في قولهم: (قافية اللام أو الراء أو الميم) وهو من باب تسمية الكل بالجزء كما في قوله تعالى: {فَتَحْرِيرُ رَقَبَةٍ مُؤْمِنَةٍ}[النساء : ٩٢].

وللقافية وحرف الروي أثرهما الواضح في إيقاع القصيدة، إذ أن التزامهما سيولد نسقا إيقاعيا ثابتا وقوة نبر يقف عندها القارئ.

---

(١) ينظر خلوصي، د. صفاء: فن التقطيع الشعري والقافية – منشورات مكتبة المتنبي– بغداد ط٥–١٩٧٧، ص: ٢٠٧و ٢٠٨

(٢) نفس المصدر: ص:٩٥

(٣) ينظر الأخفش، سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي– تح– د. عزة حسن– مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم – دمشق–١٩٧٠– ص: ١ و٦

وقافية هذه القصيدة من المتواتر وهي:" كل قافية وقع بين ساكنيها حرف متحرك واحد"[١].
وقد اتخذ الشاعر من الواو المكسور حرف روي لها، والواو من حروف اللين وهو حرف مجهور انفتاحي، ومخرج الواو اللينة غير المدية يكون" باندفاع الهواء مرورا بالحنجرة وتحرك الوترين الصوتيين وارتفاع أقصى اللسان إلى أقصى الحلق ويستمر الهواء بالمرور ثم تستدير الشفتان ويخرج صوت الواو اللينة من بينهما."[٢]
وبرأيي أن هذه الخاصية هي واحدة من الأسباب التي جعلت الشعراء العرب نادرا ما يستخدمون الواو حرف روي، وهو حرف خال من الحس كما يبدو ولهذا فإن" الشاعر الفرنسي (رامبو)، إحساسا منه بمثل هذا الفراغ الحسي والشعوري في صوت حرف(أو) في اللغة الفرنسية، الذي يقابله (الواو) في اللغة العربية قال عنه: إنه يوحي باللون الأسود، وذلك لأن صوته في الفرنسية معدوم الإيحاءات الحسية والشعورية."[٣]
ويبدو لي أن ثمة إيحاء نفسيا يتكون من خلال هذا الحرف وحركته المكسورة والتي تأخذ بالنفس إلى الانحدار في الفراغ العميق، وهو ما يتناسب مع حركة (الدلو) الذي يطالعنا به مطلع القصيدة، مع أن الشاعر جعل من (الناعور) ثريا للنص، وحركة الناعور تتراوح بين الصعود والهبوط كما هو معروف، ولعل صدر البيت الأول الذي يقول فيه(الماء يهرم ثمّ يستقوي) هو ما جعل الشاعر يتخذ من (الناعور) عنوانا للقصيدة، ولو نظرنا في ما تحمله الكلمات التي شكلت سلسلة القوافي وهي (يستقوي، دلوي، تعوي، السهو، اللهو، يروي، ينوي، الحبو، النحو، تذوي، الجو، القبوي، تهوي) لوجدنا أنها:
أولا: خالية من الشعور الانفعالي، وثانيا: أن معظمها يوحي بالفراغ والانحدار، وهو ما يتعارض مع حركة الناعور المترددة بين الارتفاع والهبوط.

٢. الإيقاع الداخلي:

إذا كان تحديد مفهوم الإيقاع بصورته العامة إشكاليا، فإن مفهوم الإيقاع الداخلي أكثر إشكالية، إذ يصعب إيجاد تعريف كامل ومحدد لكينونته، بيد أننا لا نعدم أن نجد أو نحدد بعض تمثلاته، وقد سبق أن أشرنا إلى أننا نرى أن كل ما هو غير قصدي أو إرادي يدخل ضمن الإيقاع الداخلي ومن ذلك التكرارات الصوتية(الحروفية) الفوينمات، والتراكيب

(١) الهاشمي، د. علي: العروض الواضح وعلم القافية – دار القلم – دمشق– سوريا– ط١– ١٩٩١– ص: ١٤٥
(٢) الطائي، فراس : أصوات اللغة/ – مطبعة ايلاف– بغداد– ط١– ٢٠١٦– ص : ٩٠
(٣) عباس ، حسن : خصائص الحروف العربية ومعانيها – منشورات اتحاد الكتاب العرب– ط١– ١٩٩٨– ص:١٠١

الجملية والتكرارات المفرداتية؛ ووفقا لهذا سنضع تحليلنا لتركيبة القصيدة بما يتعلق بهذه الجوانب ضمن هذا الإطار.

أ. التكرار الحروفي (الفونيمات):

يمثل (الفونيم) (phoneme) "أصغر وحدة لسانية فاعلة في بناء النص الفني صوتيا ودلالياً، انطلاقا من قاعدة التمايزات الصوتية والدلالية الكامنة في النص، فالأصوات ترد داخل السّياق اللغوي في أوضاع معينة حيث يتم تفاعلها مع الأصوات الأخرى، ويتأثر بعضها مع بعض؛ مما ينتج عنه صياغة نسق فونولوجي."(١)

ووفقا لذك سنحاول تحليل النص من خلال المنهج الإحصائي لهذه الوحدات، وأثرها في إيقاعه من خلال طريقة تكونها في الجهاز الصوتي والأثر المترتب على ذلك ذهنيا وصوريا، وسواء كان ذلك يتوافق مع رؤية دي سوسير De Saussure في تمييزه لجوانب الصوت فيما سماه الجانب المادي، والذي يطابق الحركات العضوية لجهاز النطق، والجانب غير المادي والذي يطابق الانطباعات السمعية لهذه الحركات، أو ما يراه بودوان دي كورتيني Boudouin de Courtenay حول وجود نظامين من البحث الصوتي أحدهما ينبني على أسس فيزيائية وفسيولوجية، وثانيهما يعتمد على قواعد علم النفس، ووظيفته دراسة الصور الذهنية للأصوات ومالها من وظائف وقيم في اللغة.(٢)

إن النسق الهارموني المتحقق من ترددية الأصوات المهيمنة يشكل جزءا مهما من التركيب الإيقاعي للنص، ومن خلال معرفة خصائص تلك الأصوات ودلالاتها ربما نستطيع أن نرسم صورة قريبة لما يمكن أن يتركه ذلك النسق الإيقاعي في نفس المتلقي وذهنيته.

ومن خلال العملية الإحصائية لمجموع الأصوات في مدونة البحث تبين لنا أنها تبلغ (٣٤٨) ثلاثة مئة وثمانية وأربعين صوتا، باستثناء أصوات المد، بينما كان عدد الأصوات المهيمنة كما يلي:

التاء: ٤٠ واللام: ٣٢ والنون: ٢٧ والميم: ٢٥ والواو اللينة: ٢٤ و الياء اللينة: ٢١ والراء ٢١ و الكاف: ١٦ والهمزة: ١٥ والقاف: ١٤ والعين: ١٣. وتتسم هذه الأصوات بصفات كما موضحة أدناه:

التاء: صوت شديد، مهموس، انفجاري، استفالي

---

(١) ينظر بشير، د. كمال: علم الأصوات/- دار غريب للطباعة والنشر- القاهرة- ط١-٢٠٠٠م- ص:٧٢-٧٣

(٢) الطاهر ، د. عطاف محمد عبد الله: الأنساق الصوتية وأثرها في وضوح الدلالة في شعر الوصف عند البحتري - مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم الإنسانية- العدد-٣٩- حزيران- ٢٠١٨م- ص:٥٢٢

اللام: مجهور، انفجاري، استفالي
النون: مجهور، متوسط، استفالي
الميم: صوت مجهور، متوسط، شفوي، استفالي
الواو اللينة: مجهور، رخو، استفالي
الياء اللينة: مجهور، رخو، استفالي
الراء: مجهور، متوسط، استفالي
الكاف: مهموس، انفجاري، استفالي
الهمزة: مجهور، انفجاري، استفالي
القاف: مجهور، انفجاري، استعلائي
العين: مجهور، متوسط، استفالي

و إذا نظرنا في الصفات الصوتية لتلك الحروف نجد أن أغلبها تتصف بالجهر والانفجارية، وهو ما يمكن أن يضفي على إيقاع النص صفة القوة والصخب غير أن اتجاه هذه القوة والصخب سيكون نحو العمق أو الداخل نظرا للهيمنة المطلقة للحروف الاستفالية، والاستفال لغة: هو الانخفاض واصطلاحا: "هو انخفاض اللسان وانحطاطه على الحنك الأعلى إلى قاع الفم عند النطق بحروفه"[1]

وفي هذا تعضيد لما أشرنا إليه في حديثنا عن إيحاءات حرف (الواو) الذي شكل حرف الروي للقصيدة.

وإذا أخذنا الحروف السبعة الأولى من حيث العدد والتي تشكل ما مجموعه: ١٩٠ حرفا، وبما يشكل نسبة ٥٥٪. نجد أنها جميعا باستثناء التاء أصواتا مجهورة وهي التي يتذبذب معها الوتران الصوتيان في الحنجرة ذبذبات منتظمة. وتشكل بذلك نغمات موسيقية مختلفة تشكل في تآلفها مع بعضها قطعة موسيقية، بينما تشكل التاء - وهي حرف مهموس لا يتحرك بالنطق به الوتران- صوتا فاصلا خاليا من التنغيم.

إن هذا البناء الإيقاعي المتكون من امتزاج هذه الأصوات بما تمتلكه من صفات تشكل نسقا هارمونيا يعكس صورة لبعض السمات الأسلوبية للنص الشعري.

---

(١) – الطائي، فراس : أصوات اللغة/ – مطبعة ايلاف– بغداد– ط١– ٢٠١٦– ص: ١٣١

ب. البناء الصرفي والتركيبي:

إن الأثر المترتب عن طبيعة هذين المبنيين في النص يكمن في دلالاتهما من حيث الحركة والثبات والبعد الزماني والمكاني، وما يمكن أن يترسخ من طبيعة تركيب الجملة في نفس المتلقي، ومن خلال معرفة طبيعة هذا البناء سنحاول أن نستدل على طبيعة تركيب بنية من البنى الأسلوبية لنص الشاعر حازم رشك.

لقد شكلت الأسماء النسبة الأكبر في بنائية النص وبما يزيد عن الضعفين عن الأفعال، وقد مثلت أسماء الذات النسبة الأكبر وهو ما يمكن أن نستدل من خلاله على ميل النص إلى الثبات أكثر من ميله نحو الحركة، وبتفصيل أكثر نجد أن أسماء الذات المادية شكلت النسبة الأكبر تليها أسماء الذات المعنوية ثم الصفات، وهذا ما يمكن أن يشكل قيدا يحد من أثر حركة الأفعال، وربما ساهم ذلك في التقارب الملحوظ بين الجمل الفعلية والأسمية التي شكلت تركيبة النص إذ لم تتفوق الجمل الفعلية بنسبة كبيرة.

ومما يمكن أن نشير له أن جميع الأفعال التي في النص باستثناء فعلين أو ثلاث هي أفعال مضارعة، وإذا كان هذا التفوق للأفعال المضارعة يربط حركة النص الدلالية بالحاضر والمستقبل، فإن الأثر الإيقاعي لذلك كان من الممكن أن يسهم في إضافة قوة صوتية للإيقاع باعتبار أن الضمة هي ثاني أقوى الحركات، إلا أن غلبة الأفعال المعتلة الآخر على النص خفف من الأثر الصوتي لتلك الحركة، وخاصة تلك التي تنتهي بالياء بل وحتى تلك التي تنتهي بالواو لأن حركة الفعل تصبح مقدرة.

ومن خلال ما سبق ومن خلال استكشاف الجو العام للقصيدة، والمحمل بالحزن والمأساة والضياع في دوامة تجنح نحو الهبوط إلى القاع، رغم رفض الشاعر للاستسلام لهذا الانحدار، والذي يحذر منه في ختام قصيدته بقوله (إياك أن تهوي) يمكن أن نستخلص أن ثمة ترابطا بين ذلك الجو وبين إيحاء الدلالات الإيقاعية التي تميل إلى الانحدار معززة بكسرة الروي وفراغيته الإيحائية.

البنيات الصوتية وأثرها الإيقاعي والدلالي
في قصيدة (ثرثرة موزونة) لشاكر الغزي

إن دراسة وتحليل أيّ نص شعري تهدف إلى مسعيين على أقل تقدير: الأول يتمثل في معرفة القيمة الفنية والجمالية للنص، والثاني يتمثل في معرفة أثر الانفعالات والتفاعلات الذاتية لمنشئ النص فيه. ورغم أن هذين المعطيين متلازمان كما يبدو ويصعب الفصل بينهما، باعتبار أن النص بكل قيمه هو انعكاس وصورة مرئية لتلك التفاعلات، إلا أن التحليل الأسلوبي للنص يمكن أن يفصل بين البعد الغائر للنص والمتمثل بالوحدات الجزئية والمفصلية، وما تستبطنه من دلالات وجماليات متخفية، والبعد الظاهر والمتمثل بالصورة الكلية له، وما تحمله من دلالات وجماليات بارزة.

وما نقصده هنا في البعد الغائر هي تلك العلاقات المتشابكة بين الوحدات الصغرى متمثلة بالحروف، والتي تتلاحم مكونة وحدات كبرى تتمثل بالكلمات، ثم تتواءم فيما بينها لتكون وحدات أكبر تتمثل بالجمل، مفضية إلى الصورة الكلية المتمثلة بالنص.

أما البعد الظاهر فهو الصورة الكلية للنص بما يحمله من معان وصور وبلاغات ووظيفة خطاب.

ونحن سنسعى في قراءتنا لنص الشاعر شاكر الغزي والذي أسماه (ثرثرة موزونة) والمنشور في جريدة (الحقيقة في عددها ٢١٧٧ بتاريخ ٢٠٢٢م) لتحليله أسلوبيا مستعينين بالمنهج الإحصائي؛ لبيان أثر البنيات الصوتية بمختلف تشكلاتها إيقاعيا ودلاليا، ومن ثم بيان أثرها الجمالي في النص، ولا بد لنا قبل ذلك أن نشير إلى " إن الأسلوبية محتاجة إلى رؤية شمولية بها تدرس أجزاء الخطاب، كلمات وجملا، وبها تحيل هذه الأجزاء وتخرجها من نظامها الخاص إلى نظام الخطاب. ولكي يكون ذلك كذلك، لابد للأسلوبية إذن أن تتحول إلى دراسة النص، واعتباره الوحدة التركيبية والدلالية الأساس التي تنتظم بها وحدات أصغر إنْ على مستوى اللفظ وإنْ على مستوى الجملة. وهي حين تتحول إلى دراسة النص ، تستطيع أن تستفيد، بشكل أعمق، من كل منجزات الدراسات العلمية في مختلف ميادين العلوم الإنسانية.... ولكن الدرس الأسلوبي، في توجهه نحو النص واهتمامه به، لن يتوقف قطعا عند حدود هذه العلوم، فللنص خصائص ذاتية، وأخرى عامة. وهذه تنتج، في كلا

الحالتين، طرق دراسته، كما تستدعي مفاهيم أخرى في تشريحه وتحليله: كالشعرية والأدبية مثلا، وبعض مفاهيم علم الجمال"[١].

ولكن قبل الولوج إلى داخل النص لا بد أن نمهد برؤية تحليلية لعتبة النص باعتبار أنها الثريا التي تضيء لنا الطريق للحصول على رؤية واضحة للمحتوى الدلالي له.

ففي عتبة نص شاكر الغزي نجد أن ثمة تضادا معنويا بين مفردتي (ثرثرة و موزونة) فالثرثرة في معناها القاموسي : " كثرة الأكل والكلام في تخليع وترديد، وقد ثرثر الرجل، فهو ثرثار مهذار"[٢] والثرثرة: "كثرة الكلام المختلط دون جدوى"[٣].

والوزن: "القدر: تقول ما لفلان عندي وزن أي قدر لخسته، ويقال: وزن الشيء إذا قدره: أي جاء به على قدر معين ووزن الكلام ضبطه وعدم خروجه عن الصواب"[٤]

ويبدو أن الشاعر قد أراد من عتبة نصه أن تكون معبرة عن طبيعة حياته المختلة موازينها والتي تشبه الثرثرة وما تريده حبيبته من صورة متزنة أو مثالية وفق مقاييسها وهو ما يرفضه الشاعر كما يصرح بذلك في ختام نصه:

فـإن تقنعـي ، هـذا أنـا بتناقضـي وإلا... فـإني مـا خلقـت لتقنعي

وقد جاءت القصيدة في أربعة عشر بيتا، عمد الشاعر إلى توزيعها بشكل يشبه توزيع قصائد التفعيلة أو قصيدة النثر وفق الشكل السطري. وهي محاولة في كسر نمطية الشكل العمودي والتي لجأ إليها الكثير من شعراء القصيدة العمودية المعاصرين.

١. إيقاعية العروض والقافية:

استخدم الشاعر في قصيدته بحر الطويل، ويعد هذا البحر من أكثر البحور استخداما خاصة عند الشعراء الأوائل، لما في تركيبته من مرونة ونغمية قادرة على استيعاب الأغراض الشعرية بكل تنوعاتها، وهو من البحور التامة "فلا يكون مجزوءاً أو مشطوراً أو منهوكاً، ونعني بذلك حذف العروض والضرب، أو حذف نصف تفاعيل البيت أو ثلثيها على التوالي

---

[١] عياشي، د. منذر: الأسلوبية وتحليل الخطاب- مركز الإنماء الحضاري- ط١-٢٠٠٢- ص٦٩- ٧٠

[٢] ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم الأفريقي المصري : لسان العرب- دار صادر- بيروت- مج-٤- ص: ١٠٢

[٣] موقع المعاني: https://www.almaany.com

[٤] ينظر اللسان، مج ١٣- ص: ٤٤٤

وهذا سبب تسميته بالطويل، وقيل بل سمي طويلاً لأن عدد حروفه يبلغ الثمانية والأربعين في حالة التصريع أي في حالة كون العروض والضرب من نفس الوزن والقافية، وليس بين بحور العربية بحر على هذا الطراز،"[١]

وقد جاء البيت الأول للقصيدة مصرعا، "والتصريع مأخوذ من مصراعي الباب، والأصل في ذلك صرعا النهار وهما الغداة والعشي"[٢] وجاءت عروضه مقبوضة وضربه مقبوض،

حزيناً ـ بما يكفي لتنفدَ أدمعي ـ أمرُّ على عمري، كما المتبضِّعِ

حزينن	بما يكفي	لتنفَ	د أدمعي
ن--	ن- --	ن ن	ن ن-
فعولن	مفاعيلن	فعول	مفاعلن
أَمُرْرُ	على عُمْري	كَمَلْمُ	تَبَضْضِعي
ن ن	ن---	ن- ن	ن ن-
فعول	مفاعيلن	فعول	مفاعلن

وهكذا بقية أبيات القصيدة تأتي أحيانا تفعيلة فعولن فيها تامة وأحيانا مقبوضة. والقبض في فعولن أمر مستحسن، وهذا التنويع في عملية قبض هذه التفعيلة وإتمامها يسهم في خلق نوع من التغيير في نمطية إيقاع القصيدة.

أما القافية فقد جاءت مطلقة، والإطلاق هو تحريك حرف الروي، والروي هو آخر حرف من القافية. وهو حرف العين في هذا نص، وقد جاءت مكسورة.

"والعين صوت مجهور مخرجه وسط الحلق. فعند النطق به يندفع الهواء مارا بالحنجرة فيحرك الوترين الصوتيين حتى إذا وصل إلى الحلق ضاق المجرى.... وأصوات الحلق كما يصفها القدماء والمحدثون أصوات رخوة، أي يسمع لها نوع من الحفيف عند النطق بها"[٣].

---

[١] خلوصي، د. صفاء: فن التقطيع الشعري والقافية. منشورات مكتبة المثنى. بغداد. ط٥- ١٩٧٧م - ص: ٤٣

[٢] أبو يعلى، القاضي عبد الباقي عبد الله: كتاب القوافي- تح- د. محمد عوني عبد الرءوف- مطبة دار الكتب والوثائق القومية- القاهرة- ط٢- ٢٠٠٣م- ص:٨٢

[٣] أنيس ، د. إبراهيم : الأصوات اللغوية- مكتبة نهضة مصر ومطبعتها- مصر - ص: ٧٥

وهو من الحروف الخاصة باللغة العربية والعرب، إذ لا يوجد ما يشابهه في اللغات الأخرى، كما أنه يصعب نطقه على غير العرب، ولحرف العين دلالاته وفقا لموقعه في الكلمة حسب ما جاءت به إحصائيات تلك المصادر في المعاجم.

وبما أنّه جاء في ختام الكلمات التي شكلت قوافي قصيدة الغزي، فإننا سنذكر هنا أهم تلك المواصفات الخاصة بهذا الموقع.

جاء في كتاب خصائص الحروف العربية ومعانيها:" إنّ أغلب المصادر التي جاء حرف العين في آخرها. تتسم بالشدة والفعالية بما يتوافق مع صوت العين مشددا عالي النبرة، ويأتي للنور والصفاء والصقل، وقد يأتي للعظم والارتفاع والظهور، كما يأتي لمعاني الرقة واللطافة، ويأتي ايضا للمشاعر الانسانية السلبية."[١] وإذا ما نظرنا في قوافي القصيدة سنجد أن بعضها لا تنسجم مع صفات حرف العين تلك، بينما جاء بعضها متسما بالشدة والعلو، بعكس ما هو متعارف من أساليب الغزل التي تتسم بالرقة والتلطف. وأرى أن سمة (الأنا) الظاهرة في الخطاب هي التي أسهمت في وسم نبرة ذلك الخطاب بالعلو والشدة، بيد أن سمات الياء أو الكسرة المشبعة يمكن أن يكون لها نوع من التأثير على تلك السمات التي وسمت القافية لكونها تعبر عن "الانفعال المؤثر في البواطن."[٢]

وقافية قصيدة شاكر الغزي هذه من المتدارك، وقافية المتدارك: هي " كل قافية توالى فيها حرفان متحركان بين ساكنين"[٣] وهي في كلمة (أدمعي) في شطر المطلع تبدأ من الدال الساكنة وتنتهي بالياء الساكنة (دْمُعِيْ). وهي هنا خالية من الردف والتأسيس.

٢. التكرارات الحروفية:

يشكل الحرف أصغر وحدة صوتية (Phoneme)." و ليس يخفى إن مادة الصوت هي مظهر الانفعال النفسي، وأن هذا الانفعال بطبيعته إنما هو سبب في تنويع الصوت، بما يخرجه

---

[١] ينظر عباس، حسن : خصائص الحروف العربية ومعانيها- منشورات اتحاد الكتاب العرب- ١٩٩٨- ص:٢٢١

[٢] العلايلي، عبد الله: تهذيب المقدمة اللغوية- تح د. أسعد أحمد علي- دار السؤال للطباعة والنشر- دمشق- ط٣- ١٩٨٥م - ص:٦٤

[٣] الأخفش، سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي- تح- أحمد راتب النفاخ- دار الأمانة- ط١- ١٩٧٤م - ص:١٢

فيه مداً أو غنَّة أو ليناً أو شدة، وبما يهيئ له من الحركات المختلفة في اضطرابه وتتابعه على مقادير تناسب ما في النفس من أصولها."[١]

وتأسيسا على ذلك فإن تحليل الأصوات في النص تفضي بالضرورة إلى عدة معطيات، يمكن من خلالها أن نتعرف على طبيعة الانفعالات النفسية لمنشئ النص وما يمكن أن تعبر عنه تلك الأصوات من مدلولات أو ما يمكن أن تخلفه من أثر جمالي.

فالاضطرابات النفسية من الممكن أن يكون لها أثر في بنائية موسيقى النص، وروعة صياغات جمله، وما ينضوي تحتها من صور، كما في بعض مقامات الحماسة أو الفخر أو الغزل أو نحوها فتتنزى بكلام المتكلم من أبعد موضع في قلبه حتى تنتهي به إلى الحلق ثم ترسله من هناك وكأن ألفاظه عواطف تتغنى.[٢]

تشكلت قصيدة شاكر الغزي من (٥١٩) صوتا صحيحا، خمسمائة وتسعة عشر صوتا، يضاف لها أصوات المد أو اللين والتي بلغت (٩٧) صوتا، سبعة وتسعين صوتا لتصبح (٦١٦) صوتا، ستمائة وستة عشر صوتا، وهذا العدد لا يشمل حركة الروي التي تكون أحيانا ياء مد أو كسرة مشبعة.

وقد شكلت الأصوات الجهرية ما تزيد نسبته عن ٦١٪ من مجموع الأصوات، وهذه النسبة تكاد أن تكون طبيعية في مثل قصيدة الشاعر الغزي الغزلية؛ لأن هذا الغرض يحتاج إلى تلطف في الكلام أو ما يشبه الهمس، إذ أن الغالب أن الأصوات المهموسة في الكلام تشكل ما نسبته ٢٠٪ من مجموع الأصوات المستخدمة في الكلام، رغم أن عدد الأصوات المهموسة مقارب لعدد الأصوات الجهرية ولكن العبرة ليس بتقارب العدد" فالكثرة الغالبة [في الاستعمال] من الأصوات اللغوية مجهورة. ومن الطبيعي أن تكون كذلك وإلا فقدت اللغة عنصرها الموسيقي ورنينها الخاص الذي نميز به الكلام من الصمت والجهر من الهمس والإسرار. فالحنجرة هي أداة الصوت الأساسية وما يتكون في غيرها من أصوات إنسانية لا يكون كلاما مسموعا واضحا ذا درجات موسيقية يمكن ضبطها وقياسها."[٣]

ومن هنا نجد أن العامل النفسي قد أسهم في إضفاء هذا الإيقاع الصوتي المهموس على القصيدة تناغما مع طبيعة الموضوع ونوعية الخطاب، ولو عدنا لتفحص تلك الأصوات من

---

[١] الرافعي، مصطفى صادق: إعجاز القرآن والبلاغة النبوية– دار الكتاب العربي – بيروت – لبنان – ط٩– ١٩٧٣م – ص:٢١٥

[٢] ينظر المصدر السابق – ص٢١٣

[٣] أنيس ، د. إبراهيم : الأصوات اللغوية – مصر– ص٢٣

جهة خاصية أخرى سنجد أن عدد الأصوات الانفجارية في النص قد بلغ (١٤٧) صوتا مائة وسبعة وأربعون صوتا وهي: "الباء، والتاء، والدال، والطاء، والضاد، والقاف، والكاف،"[١] والجيم والذي هو صوت انفجاري مشوب بنوع من الحفيف؛ ولذلك يعده البعض صوتا مركبا.

وهذا العدد يشكل ما نسبته ٢٤٪ وهي نسبة كبيرة في مثل هذا الغرض، بيد أننا لو تمعنا في لغة الحوار وما يتضمنه من معان سنجد أنّ ثمة تواءم بين هذه النسبة المرتفعة وتلك النزعة التي تتسم بشيء من الحدة الظاهرة، بعكس ما هو مألوف من طبيعة الخطاب الغزلي الذي يتسم بالرقة واللين والتلطف، ولعل في هذه العبارات صورة واضحة لطبيعة ذلك الخطاب:

(لا تتقربي إلي، تشكين بي؟، عنيد؟ بلى، فإن تقنعي هذا أنا بتناقضي، ما خلقت لتقنعي).

إن هذه الحدة والصرامة التي تبدو ظاهريا في طبيعة الخطاب لا شك ستنعكس على طبيعة التشكل الداخلي للوعاء الحاضن له وهي الأصوات، وهو ما جعل نسبتها ترتفع بشكل مغاير لطبيعة الغرض الشعري، وهنا قد يبدر تساؤل عن الصورة المتناقضة ظاهريا بين ما أشرنا إليه من النسبة المرتفعة للأصوات المهموسة، والتي قلنا أنها تنسجم مع طبيعة النص الغزلي، وهذه النسبة المرتفعة نسبيا في الأصوات الانفجارية والتي تعكس صرامة الخطاب وحدته؟

نقول: أن هذا التناقض الظاهري بين التشكيل الصوتي الهامس و التشكيل الصوتي الانفجاري أو الشديد، هو أيضا انعكاس للتناقض الذي صرح به الشاعر في ختام قصيدته، وهو صورة ارتدادية للرغبات والانفعالات النفسية للشاعر التي تتراوح بين رغبات الحبيبة و الرواسب المختلفة التي تلقي بثقلها على عواطفه ورغباته مشكلة حاجزا سواء حقيقيا أم وهميا، فعليا أم مصطنعا، ولكن الشاعر هنا يؤكد حضوره المترسخ في نفسه.

٣. البناء التركيبي:

لا شك أن لكل كلمة أثرها الدلالي والصوتي، ومن خلال العلاقات المتشابكة للكلمات تتشكل مجموعة الدوال والبنى الصوتية، التي يختلف أثرها في النص تبعا لطبيعة ونوعية تلك الجمل، ووفقا لذلك فإن تحليل النص لتلك الوحدات سواء على صعيد الكلمة بمفردها أم

---

[١] نفس المصدر: ص: ٢٥

على صعيد الجملة بكليتها، ستمنحنا صورة أخرى لما بينته لنا الوحدات الصغرى المتمثلة بالحروف.

تشكلت قصيدة شاكر الغزي من (٦٥) خمسة وستين اسما بمقابل (٤٠) أربعين فعلاً، وهذ التفوق بنسبة الأسماء يوحي ظاهريا بضعف الحركية في داخل النص باعتبار أن الأسماء تدل على الثبات الزماني والمكاني بينما تشكل الأفعال الطبيعة الحركية داخل النص، بيد أن ذلك التفوق للأسماء على مستوى الوحدات الصغيرة (الكلمات)، سيضمحل أمام التفوق الكبير على مستوى الوحدات الكبرى (الجمل) فقد بلغت الجمل الفعلية (٤٠) أربعين جملة فعلية مقابل (١٢) اثنتي عشرة جملة إسمية، وهي نسبة تشكل تفوقا حركيا واضحا يتوافق مع تدفق واضطراب العواطف في البعد الغائر لنفس الشاعر. وربما سيكون لهذا - نوعا ما- أثر على مستوى الإيقاع الداخلي للنص.

وقد خلت القصيدة من المحسنات البديعية سوى ما نجده من طباق في قوله:

(أنام واصحو والهموم قوافل)

أو مقابلة كما في قوله:

فإن تقنعي هذا أنا بتناقضي

وإلّا... فإني ما خلقت لتقنعي

وقد ضمت القصيدة خمس جمل استفهامية، كلها استخدم فيها همزة الاستفهام المحذوفة، كما ضمت خمس صيغ أمر، كلها استخدم فيها فعل الأمر.

وهذه الصيغ (الاستفهام والأمر) تقع ضمن أنواع الإنشاء الطلبي. وهذا قد يشكل أيضا صورة من صور الاضطراب الذي يعتمل في نفس الشاعر.

ومما تقدم يمكن أن نخلص إلى أن قصيدة الشاعر شاكر الغزي جاءت منسجمة إيقاعيا مع نبرة الخطاب المتسم بالأنا، ولكن هذه الأنا جمعت بين نبرة الاعتداد بالنفس والإحساس بفوضوية المشاعر الذاتية. ومن هنا كانت صورة التناقض واضحة ليس في نطاق التصريح فقط، بل في نطاق البعد الغائر الذي عبرت عنه تداخلات الأصوات بين الشدة والتراخي، والجهر والإخفات بشكل مغاير للنسق العام في بيانية نسب تلك الأصوات، وهو أيضا ما يظهر بوضوح في تناقض نبرة الخطاب المعهودة لغرض الغزل الذي يتسم بالرقة والتلطف كما أشرنا سابقا، وبين الشدة والصرامة التي طغت على تلك النبرة.

البنيات الأسلوبية وأثرها الجمالي والدلالي
في قصيدة مدونة الموت لعارف الساعدي

إذا كان النص في إطاره الشكلي والمعماري يمثل وحدة متكاملة، فإن تلك الوحدة في إطارها البنيوي تعتمد أو تتشكل من مجموعة وحدات أو بنى، تساهم جميعها في تكوين الخطاب الدلالي للنص، وإذا كان المستوى الدلالي للنص يعتمد في الغالب على تواشج معطيات داخلية وخارجية، فإنّ السعة الدلالية لتلك المعطيات تستند على القيمة الإثرائية للنص ذاته. ولذا فإنّ المستويات البنائية رغم استقلاليتها الظاهرية إلا أنها لا يمكن أن تعكس الصورة الحقيقية للنص، إلا بعد أن تتجلى معطيات كل مستوى بنائي فيه؛ لتسهم في تكوين الصورة المقترحة له وفق منظور المتلقي.

ووفقا لذلك سنحاول أن نرسم اقتراحا قرائيا وفق المنهجية الأسلوبية لنص (مدونة الموت) لعارف الساعدي، والذي يتناول فيه موضوعة (الموت) ليس بمفهومها الفلسفي فحسب، وإنما بمفاهيمها المتنوعة أيضا اجتماعيا ودينيا وسياسيا، بل وبأشكالها المختلفة أيضا الحقيقية والمؤولة، والطبيعية والمصنعة،

بيد أننا لن نجعل من الأسلوبية منهجا متفردا في دراسة النص، بل إننا سنحاول أن نوسع في منهجية القراءة كلما تطلب الأمر ذلك، لنبتعد نوعا ما عن الرتابة التي تفرضها محددات المنهج الواحد، ولنكشف عما يحمله النص من جماليات مضافة، تعكس ما ينطوي عليه من جوانب إمتاعية ومعرفية.

أسلوبية البناء الصوتي:

١. بنائية العروض:

يمثل الإيقاع العروضي (للقصيدة العمودية) ركناً أساسياً يتحدد من خلاله انتمائها وانتسابها لقبيلة الشعر، وبغض النظر عن المفهوم الموسع للنقاد الأوائل لمصطلح (عمود الشعر) إلا أن البناء العروضي يبقى هو العنصر المهيمن في ذلك المفهوم.

وهذا ما يمكن ان نستخلصه من قول قدامة بن جعفر:" إنّهُ قولٌ مَوْزونٌ مُقَفّى، يَدُلُّ على مَعْنًى"[١]، و من ثم فإنّ كل التعريفات التي حددت مفهوم القصيدة العمودية تجعل من العروض الركن الأول وليس (الأوحد) الفاصل بين الشعر وغيره.

ودراسة النص الشعري العمودي في جانبه الصوتي تقودنا قبل كل الشيء إلى البناء العروضي، باعتباره يمثل المقياس أو القالب الذي تنتظم فيه الوحدات الصوتية في نسقها الهارموني.

وباعتبار أن البناء العروضي جزء رئيسي من أجزاء الإيقاع في القصيدة (العمودية) يستند إلى الجانب الكمي للمتحركات والسواكن، وما يمكن أن تحققه التغيرات الكمية من أثر على الجانب الإيقاعي.

وبالنظر في ذلك المستوى للنص نجد أن الشاعر قد اختار لقصيدته بحر الطويل وهو من البحور التامة التي تستوعب أغراضا متنوعة، كما أنه يعد من أكثر البحور استخداما في الشعر العربي، " وأهم الأغراض التي يستخدم فيها الطويل: الحماسة والفخر والقصص ولذلك كثر في الشعر الجاهلي لأنه أقرب للأسلوب القصصي في حين أنه أقل ورودا نسبيا في شعر المولدين لانحرافهم عن هذا الأسلوب بعض الشيء."[٢] وأرى أن بحر الطويل يمتاز بهدوء إيقاعه الذي يتناسب مع جدية الصور والأفكار التي يمكن أن تطرح عبره. وقيل أنه سمي بهذا الاسم؛ "لأنه طال بتمام أجزائه"[٣]

ومن هنا فإن قصيدة عارف الساعدي وبما تحمله من أفكار، قد جاءت متلبسة لهذا البحر، سواء كان ذلك التلبس إراديا أم لا إراديا مع ترجيحي للثاني؛ ذلك أن الساعدي من الشعراء المطبوعين، وهذا ما يظهر بوضوح في قصائده التي ضمتها دواوينه التي جمعها في الأعمال الكاملة الصادرة عن دار سطور عام ٢٠١٨، ومنها قصيدته التي جاءت ضمن مجموعة (مدونات).

تكونت هذه القصيدة من خمسة وثلاثين بيتا قُسِّمت من خلال تغيير القافية من التاء إلى الراء إلى مقطعين، ضمَّ كل مقطع ستة عشر بيتاً، ثم عاد الشاعر بعد ذلك إلى قافية التاء في الأبيات الثلاثة الأخيرة ليشكل منها مقطعا ختاميا للقصيدة. ومن أجل معرفة البناء

---

[١] ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر – تح– كمال مصطفى– مكتبة الخانجي – مصر – ١٩٦٣– ص:١٥

[٢] خلوصي ، د. صفاء : فن التقطيع الشعري والقافية– منشورات مكتبة المتنبي– بغداد– ط٥– ١٩٧٧– ص:٤٤

[٣] القيرواني ، الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقدة/ – دار الجيل– ط٥–١٩٨١– ج١– ص– ١٣٦

العروضي للقصيدة سنقوم بتقطيع بعض أبياتها وبيان ما يطرأ من تغيرات في تفعيلاتها وأثر ذلك على النسق الإيقاعي للنص:

يبتدأ الشاعر قصيدته بهذا البيت:

كثيرون مرّوا من يديهِ وأفلتوا ولمّوا حصىً في الروحِ حتّى تفتتوا

كَثِيْرُوْ	نَمَرْرُوْمِنْ	يَدَيْهِيْ	وأفلتو
ـ ـ ن	ـ ـ ـ ن	ـ ـ ن	ـ ن ـ ن
فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن
وَلَمُوْ	حَصَنْفِرْرُوْ	حِحَتْتَىْ	تَفَتْتَتُوْ
ـ ـ ن	ـ ـ ـ ن	ـ ـ ن	ـ ن ـ ن
فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن

نلاحظ كما يظهر في الشكل التقطيعي للبيت أن العروض مقبوضة (وهي التفعيلة الأخيرة من صدر البيت) والضرب مقبوض أيضا(وهو التفعيلة الأخيرة من عجز البيت) وقبض العروض في بحر الطويل كما هو معروف واجب. بينما جاءت تفعيلات الحشو صحيحة من دون علة.

غير أن ذلك لا يستمر على نفس النسق، إذ نلحظ أن القبض يلحق تفعيلة فعولن في الحشو في العديد من الأبيات، وهذا الأمر يساهم في كسر رتابة النسق الواحد، ويغير في نمطية الإيقاع بل قيل أنه مستحسن وخاصة في التفعيلة الأولى من صدر البيت بينما يعتبرون قبض تفعيلة مفاعيلن في الحشو أمر مستهجن[1] رغم أن قصائد الشعراء الجاهليين لم تخل منه بل لم تخل حتى المعلقات ومنها معلقة امرئ القيس ومنها البيت الذي يقول فيه:

تُضِيءُ الظَّلامَ بِالعِشَاءِ كَأَنَّهَا

مَنَارَةُ مُمْسَى رَاهِبٍ مُتَبَتِّلِ

تُضِيْءُظْ	ظَلَاْمَبِلْ	عِشَاْءِ	كَأَنْنَهَا
ن--	ن-ن-	ن-ن	ن-ن-

[1] ينظر خلوصي، د. صفاء: فن التقطيع الشعري والقافية – ص:٤٧

فعولن	مفاعلن	فعول	مفاعلن
مَنَاْرَ	ةُمُمْسَىْ رَاْ	هِنْ مُ	تَبَتْتِلِيْ
٥٠٥	٥---	٥٠٥	٥٠٥٠
فعول	مفاعيلن	فعول	مفاعلن

ولم يرد في قصيدة عارف مثل هذا القبض في الحشو، لأن ذائقة المولدين كما أشرنا سابقا استقبحته، وإنما جاء فيها قبض تفعيلة فعولن كما جاء في البيت الثالث :

وَظِلُّ إلهٍ كانَ يَمْشِي أَمَامَنا يَرانا، وَيَنْسانا، نَصِيحُ، فَيُنْصِتُ

وَظِلْلُ	إِلَاْهِنْ كَاْ	نَيَمْشِيْ	أَمَاْمَنَاْ
٥٠٥	٥---	٥--	٥٠٥٠
فعول	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن
يَرَاْنَاْ	وَيَنْسَاْنَاْ	نَصِيْحُ	فَيُنْصِتُوْ
٥--	٥---	٥٠٥	٥٠٥٠
فعولن	مفاعيلن	فعول	مفاعلن

وفي المقطع الثاني الذي يبدأه الشاعر بقوله:

كما ضقت بالتاء التي في قصيدتي وها أنا نحو الراء أمشي وأعثرُ

كما ضِقْ	تُ بِتْتاءلْ	لَتِي في	قَصيدتي
٥--	٥---	٥--	٥٠٥٠
فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن
وها أ	نَ نحْوَ رْرَاْ	ء أمْشِيْ	وأَعْثَرُوْ
٥٠٥	٥---	٥--	٥٠٥٠
فعول	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن

نجد أن القبض قد لحق تفعيلتي فعولن في عجز البيت وهو كثير الورود، وإن الضرب بقي محافظا على شكله المقبوض رغم الانتقال في حرف الروي من التاء إلى الراء.

وما يجب أن نعرفه أن البحر الطويل نظريا يتكون في بنيته الكلية من ثمان وأربعين صوتاً، ولكن على الصعيد التطبيقي يصبح هذا العدد وجوبا سبعة وأربعين صوتاً في أعلى حالاته، إلا أنه ينخفض إلى ما دون ذلك من خلال عمليات القبض التي تلحق التفعيلات،

إن هذه التغيرات المتمثلة بعمليات القبض التي تلحق التفعيلات تشكل تنوعا إيقاعيا في القصيدة، تخرجها من رتابة النسق الواحد، وهو ما لاحظناه في النماذج التي أشرنا لها أعلاه من نص عارف الساعدي تطبيقا لتلك التغيرات، إذ بلغت في مطلع القصيدة ستة وأربعين صوتا بينما بلغت في بيت آخر أربعة وأربعين صوتا.

٢. بنائية القافية:

تشكل القافية ركنا رئيسيا من أركان الإيقاع في القصيدة العروضية، ليس بحرف رويها فقط وإنما ببنيتها الكلية، فقد تتألف من حرفين كما في المترادف وقد تبلغ الستة أحرف كما في المتكاوس،" والقافية عند الخليل ما بين آخر حرف من البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن"[١]

لقد اختار الشاعر لقصيدته قافية المتدارك المطلقة المجردة من الردف والتأسيس واختار رويّين: الأول هو التاء المضمومة والثاني هو الراء المضمومة أيضا، والتاء صوت ساكن انفجاري (نطعي) والراء صوت تكراري (ذلقي)، وكلا الحرفين مجهورين، والضمة حرف لين صائت خفيض، والتاء المضمومة تكون مصحوبة بضجة ذات فرقعة اذا وقعت في آخر الكلمة؛ كما أن الضمة تتحول الى الواو عند وقوعها في الروي؛ لاحتياجها الى الإشباع، وهذا الأمر يسهم في توسيع مساحتها الفونيمية.

و الميزة الصوتية هذه ومن خلال تناسقها الهرموني مع القوة الإيقاعية لبحر الطويل ستسهم في تعزيز الأثر الإيقاعي، وتعميق وقعه لدى المتلقي على الصعيد السمعي في ركنيه الداخلي (التلقي القرائي) والخارجي(الشفاهي).

وإذا ما تفحصنا خصائص التاء سنجد أنها من الحروف اللمسية التي تتسم بالضعف وتجنح إلى التلطيف وخاصة في نهاية المصادر[٢]، ومن هنا ربما جاء ورودها في هذا المقطع التساؤلي من القصيدة للتعبير عن ضعف السائل تجاه المسؤول، ولتلطيف أجواء المحاورة

---

[١] الأخفش ، سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي / – تح د. عزة حسن– مطبوعات مديرية احياء التراث القديم– دمشق– سوريا– ١٩٧٠– ص:٦

[٢] ينظر عباس ، حسن: خصائص الحروف– منشورات اتحاد الكتاب العرب– ط١– ١٩٩٨–ص: ٥٩

الافتراضية، كما أن خاصيته اللمسية تنحو بالتساؤل إلى المنحى المادي أي أن السائل يبحث عن دليل مادي ملموس لتساؤل فلسفي هو في حقيقته ميتافيزيقي.

في حين نجد أن المقطع الثاني يتخذ من الراء حرف رويّ له؛ ليخلق حالة من الانسجام والتناغم بين الأجواء النفسية للشاعر التي يظهرها هذا المقطع، والخصائص التي يتصف بها حرف الراء الذي يعتبر حرفا مفصليا يتسم بالمرونة، وغالبا ما يرتبط بالكلمات التي تصف مفاصل جسد الإنسان. وهو في نهاية الكلمات يدل على الترجيع والتكرار والرقة والرخاوة والحركة، وهذه الخصائص نراها تنسجم مع الأجواء النفسية في المقطع الثاني، إذ اتسم هذا المقطع بالحركية بين الماضي والحاضر، والاضطراب المستمر من خلال شغب الطفولة التي سعى الشاعر إلى استعادتها أولا، والتي تعكسها التعابير الأتية (أمشي وأعثر ألعابة تجثو وتكبر ومرت سريعة وطارت وتثرثر وجئتك وبعثروا)، وثانيا من خلال القلق المهيمن على نفسه والذي تجسده حالة الإحساس بالضياع، فتحضر بشكل قوي مجموعة من التناقضات الشعورية، والتي تتضح في جملة من التعابير (يلعن ويبكي يصلي ويكفر لم يصح ولم يسكر مجنون وعاقل شرير وخيّر يقدم ويؤخر معطيها وممطر) وهكذا نجد أن الشاعر واقع تحت هيمنة الاضطراب والحركة النفسية الدؤوبة.

٣. التكرار الحروفي:

الحرف(الفونيم) "هو أصغر وحدة صوتية تصلح في التحليل الألسني، بحيث تبعث صورته اختلافات صرفية، ونحوية، ومفهومية، ودلالية"[١]

ونحن هنا سنتحدث عن الأثر الإيقاعي لتكرارات الحروف وما يمكن أن تحمله من دلالات بوصفها أحد المكونات الصوتية في النص، ومن خلال عملية احصائية لتلك لتكرارات، والقيام بإجراء عملية مقارنة بين مقطعي القصيدة (التائي والرائي) للتعرف على ما يمكن أن تمنحه فوارق التكرارات الحرفية من ميزات لكل مقطع، وما يمكن أن تنطوي عليه تلك الميزات من أثر دلالي وإيقاعي ونفسي، إذ أن لكل حرف صفاته الصوتية الخاصة التي يمتاز بها سواء في جانبه النطقي أم في جانبه الدلالي.

وفي أدناه سنعرض تكرارات كل حرف في كل مقطع من مقطعي القصيدة وفقا لحرف الروي، وسنهمل المقطع الأخير المتكون من ثلاثة أبيات تائية والذي يمثل خاتمة القصيدة.

---

[١] نور الدين ، د. عصام علم وظائف الأصوات اللغوية – دار الفكر اللبناني – بيروت– ط١–١٩٩٢– ص: ٣٩

١- لاحظنا أن تطابقا تاما في تكرارات ثمانية من الحروف بين المقطع الأول والثاني وهي كما يلي: (الهمزة والثاء والزاي والشين والضاد و الظاء والياء والذال).

٢- ولاحظنا أن تقاربا كبيرا في تكرارات تسعة حروف هما (ألف المد والجيم والحاء والخاء والسين والصاد والغين والقاف والكاف).

٣- بينما تمثلت الفروقات الكبيرة في أربعة عشر حرفا هي:(الباء والتاء والدال والراء والطاء والعين والفاء واللام والميم والنون والهاء والواو و واو المد وياء المد)، وسنبين في الجدول ادناه عد التكرارات للحروف ذات الفروقات الكبيرة:

الحرف	المقطع الاول	المقطع الثاني	صفة الحرف
ب	١٧	٢٦	شفوي انفجاري مجهور
ت	٦٠	٣٧	اسناني لثوي انفجاري مهموس
د	٥	١٣	اسناني لثوي انفجاري مجهور
ر	٢٣	٤٣	لثوي مكرر مجهور
ط	٣	٩	اسناني لثوي انفجاري مهموس
ع	٨	١٦	حلقي احتكاكي مجهور
ف	١٤	٢٤	شفوي اسناني احتكاكي مهموس
ل	٤٢	٥٣	لثوي جانبي مجهور
م	٤٦	٣٤	شفوي ثنائي انفي مجهور
ن	٧٣	٤٥	لثوي انفي مجهور
هـ	٢٠	٢٨	حنجري احتكاكي مهموس
و	٤٢	٥١	نصف حركة طبقي مجهور
واو المد	١١	٤	مجهور
ياء المد	٢٩	١٨	مجهور

إن هذا التطابق أو شبه التطابق الكمي الذي يتضح لنا من خلال الإحصاءات في النقطتين الأولى والثانية بين هذه الحروف التي تشكل نسبة تفوق نصف الحروف المستخدمة في القصيدة يمكن أن نستدل من خلاله على جملة من المعطيات لعل أهمها:

أ- إن السمات الأسلوبية لدى الشاعر تكاد أن تكون ثابتة، وهو دليل على الرسوخ والاستقرار الذي وصلت إليه تجربته الشعرية من خلال اكتسابها لصفات ذاتية تميزها عن غيرها.

ب- إن الانفعال الداخلي للشاعر بقي متقاربا أو محافظا على ذات النسق في كلا المقطعين، برغم ما سنتطرق له تالياً من تغيرات في النبرة الخطابية بين المقطعين.

ج - إن تقارب أو تطابق هذا الكم من الحروف بين المقطعين أمر مثير للدهشة والغرابة،

د - ومن خلال النظر في الجدول الذي عرضنا فيه الحروف ذات التكرارات المختلفة بين المقطعين نلاحظ أيضا تقاربا كبيرا في المجموع الكلي للتكرارات في المقطعين، كما نلاحظ تقاربا كبيرا بين تكرارات الحروف المهموسة والحروف المجهورة، وفي ذلك دلالة على أن كلا المقطعين يجريان في نسق صوتي متقارب إن لم يكن واحداً.

هـ - ونلاحظ أيضا من خلال ما مبين في الجدول أن المقطع الأول شهد تفوقا في حرفي المد (واو المد وياء المد) مما هي عليه في المقطع الثاني بنسبة تكاد تكون مضاعفة، وهما حرفان صائتان مجهوران، ويشكل وجودهما في الكلمة إضافة مسافاتية لحركة الحرف الذي يسبقهما بحيث تصبح حركة طويلة، إن مثل هذه الحركة المطولة ستشكل تنوعا إيقاعيا من الناحية الصوتية كما أنها ستشكل أيضا تنوعا إيقاعيا من الناحية النفسية، باعتبار أن ارتكاز النبر سيكون على تلك الحركة، إن هذا التفوق في حروف المد في هذا المقطع يشكل انسجاما نسقيا مع مجرى التساؤلات التي تتفجر في داخل الشاعر والمصحوبة بصيغة النداء المحمل بروح الاستغاثة، على أن تلك التساؤلات لا تخرج عن كونها تساؤلات مجازية لا تبحث عن جواب بقدر ما تعبر عن حزن وغضب وثورة متصاعدة داخل نفس الشاعر انعكاسا للألم المتولد عن مشاهد الموت المتكررة التي كانت تملأ عيني الشاعر في شوارع بغداد وأسواقها بل في شوارع العراق كله في فترة ولادة القصيدة.

البنية التركيبية والدلالية

أما على المستوى التركيبي للقصيدة ووفقا لتقسيمها المقطعي المتمثل بالمقطع (التائي)، والمقطع (الرائي)، فسنجد في تركيبة المقطعين أن الشاعر قد اعتمد في المقطع الاول خاصية التكرار، وخاصة للفظة(الموت) سواء بلفظها الصريح أم بما يدل عليه، وقد بلغ عدد تكراراتها تسع مرات؛ ويبدو أن الغرض من ذلك هو تعزيز وترسيخ فكرتها وموضوعها الرئيسي، كما نلاحظ أن المقطع الأول حفل بالألفاظ الدالة على الحزن والتبرم والضياع من

مثل(تفتتوا ونارنا وحزننا ونقتل وضحايانا وتشتتوا وصمتنا وننوح والضياع وبكى وحزن ويخفت وضعت ..الخ) وهذه تعكس لنا طبيعة الحالة النفسية المكتئبة للشاعر وقت كتابته للقصيدة ولهذا المقطع بالذات، بينما نرى أن ثمة انفتاحا وتغيرا في مزاجه في المقطع الثاني ويبدو أن كتابة المقطع الثاني جاءت في وقت آخر أو نتيجة لتفريغ الشحنات السالبة المهيمنة على نفسية الشاعر في المقطع الأول، إذ نجد نوعا ما نزوعا نحو الألفاظ التي توحي بالأمل و تحمل طاقة إيجابية نوعا ما من مثل(طفل وألعاب و طائرة ورقية وضحكتي واغانيها والمسرات..ألخ) وهذا لا يعني أن المقطع الثاني تخلص تماما من الطاقة السلبية التي بقيت تلقي بظلالها على مجمل القصيدة ولكنّ هيمنتها خفتت بعض الشيء، وراح الشاعر يجنح نحو التخفيف من ثورته ويقدم التبريرات ويتوسل الرب، ولكننا نلاحظ من صيغة المخاطبة أن تلك الصيغة بين المخاطِب والمخاطَبِ في جملة (فلا تزعلَنْ) تحمل نوعا ما خطابا حميميا يبتعد عن صيغة الخطاب المألوفة بين العبد والرب؛ ليقترب من صيغة الخطاب بين الأصدقاء أو الحبيبين، ولعل في ذلك مبتغى تبريريا لسيل التساؤلات التي توحي بالتمرد، كما آن لفظة كثيرون قد تكررت ثلاث مرات في البيتين الأولين ثم عاد لتكرارها في الخاتمة، ويبدو لي أن هذا التكرار قد جاء تعزيزا أو تبريرا لحالة العتاب المبطن في بدء المقطع، والذي ما لبث أن صرح به الشاعر بقوله(نُعاتِبُ مَنْ يا ربّ؟)، وهذا التبرير وغيره هو انعكاس لهيبة المقدس المخاطب التي تهيمن على المترسخ الفطري في ذات الشاعر، كما نلحظ في القصيدة كثرة استخدام أساليب الاستفهام والنداء والتقديم والتأخير، والغاية من ذلك كما يبدو هو؛ لتأكيد وتعزيز أهمية التساؤل الفلسفي لماهية الموضوع وغايته وطبيعة مفارقاته.

ومن خلال النظر في البناء التركيبي للنص نلحظ أيضا إن للأفعال بمختلف أزمنتها حضورا طاغيا، وهو ما يمكن أن نتبين من خلاله هيمنة الاضطراب والحركية المفرطة على اللاشعور، وهذا ربما كان ناتجا عن غائية التساؤل أولا، أو ما أشرنا له آنفا من الإحساس المترسخ في النفس بهيبة وعلوية حضور المسؤول(الربّ) لدى الشاعر ثانيا، رغم محاولة تقريب الخطاب من البعد التقديسي إلى القرب الحميمي .

أو ربما يعود الى المترسخ اليقيني في نفس الشاعر، والذي يجعل من تساؤل كهذا والمتعلق بغائية موضوعة قدرية، يبدو منطويا على شيء من الديماغوجية والعبثية؛ وهو ما ساهم في ظهوره الانعكاسي على النفس والمستدل عليه من خلال هذه الحركية المفرطة والمضطربة.

وهو ما يمكن أن نلاحظه في تركيبة المقطع الاول والذي جاء محملا بتلك التساؤلات، إذ نرى أن الأفعال فيه بلغت تسعة وأربعين فعلاً، بينما بلغت في المقطع الثاني ثمانية وثلاثين فعلاً، وهو ما يبين لنا الفوارق النفسية بين المقطعين.

كما يمكن أن نلحظ إن الشاعر قد استخدم في خطابه المنادى المجرد من التعريف بالإضافة أو أل التعريف أي تنكيره كما في قوله:(يا رب)، مع تأكيدنا على أن خصوصية (المقصود) تنطوي على معرفية يقينية لدى المنشئ والمتلقي رغم تجريده من التعريف، وأرى أن في ذلك مقصدا(إراديا أو لا إراديا)؛ لتوسيع دائرة المنادى وتعميما لنقطة انطلاق النداء. بمعنى أن النداء المنطوي على التساؤل غير محصور بفردانية الشاعر وإنما يمتد إلى جمعية المتلقين. وكما أشرنا سابقا أن التساؤل هو معرفي وليس احتجاجيا او استنكاريا وهو أيضا متضمنا ليقينية النتيجة أو الجواب، وهو أشبه بتساؤل النبي ابراهيم في قوله تعالى: {وَإِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ رَبِّ أَرِنِي كَيْفَ تُحْيِي الْمَوْتَى} [البقرة : ٢٦٠] مع الإشارة إلى أن خطاب النبي ابراهيم (ع) كان منحصرا به بدلالة نسبة المنادى إلى المنادي(ربِّ) ومع التأكيد على أن التشبيه هنا تشبيها مجازيا وليس حقيقيا.

ونلحظ أيضا في عملية انتقال الشاعر من روي التاء إلى روي الراء الذي برره بقوله:

كما ضقت بالتاء التي في قصيدتي وها أنا نحو الراء أمشي وأعثر

إن ذلك الانتقال لم يكن محصورا بتغيير الإيقاع الصوتي للروي، وإنما هو أيضا تغيير في صورة وإيقاع الانفعال النفسي، إذ نرى أن الشاعر قد عمد إلى استخدام تقنية (الفلاش باك)؛ لاستعادة صور الطفولة وأجوائها المتشحة بالبراءة والجمال والمرح كما أشرنا سابقا، مع المحافظة على المسار التساؤلي ذاته، والذي بقي مهيمنا على الجو العام لكامل النص.

الخلاصة ومما سبق نرى أن نص الشاعر عارف الساعدي هذا قد انطوى على كم كبير من الجماليات الأسلوبية والفنية إضافة الى القيمة المهمة في الجانبين الفكري والفلسفي.

كما أن التقنيات الفنية المستخدمة في النص ساهمت نوعا ما في التعبير عن التدرج الانفعالي و خلق توازن نسقي من خلال جملة من الإشارات التمهيدية لهذه التدرجات.

واخيرا أن اختيار البحر الطويل جاء متناسبا مع الموضوعة الجدلية والحالة النفسية المتفجرة التي انطوى عليها النص.

البنى الأسلوبية في نشيد أوروك لعدنان الصائغ

في قصيدته الطويلة والتي أسماها (نشيد أوروك) والصادرة عن المؤسسة العربية بالاشتراك مع دار سطور في طبعتها الثالثة عام ٢٠١٧، وبدءا من ثريا النص يصدم الشاعر عدنان الصائغ القارئ بأولى المفارقات، فبين العنوان الأول (نشيد أوروك) والذي يحيل إلى مرجعيتين الأولى تتمثل بمفردة (نشيد) والتي تحيلنا غالبا إلى المرجعية الدينية الإنجيلية من خلال سفر نشيد الإنشاد، أما المفردة الثانية والمتمثلة بكلمة (أوروك) والتي ترتبط بالمرجعية التاريخية، حيث تلك المدينة التي تشكل امتدادا للحضارة السومرية وترتبط رمزيا بملكها الأسطوري (كلكامش)، و من خلال هذه المرجعية يمكن لنا أن نجد تواشجا ليس في المبنى الدلالي للعنوان، وإنما في البناء الكمي والأسلوبي للنص، والذي يتماهى مع البناء الكمي والأسلوبي للملاحم، بما ينطوي عليه من بناء إيقاعي يتسم بنسق هارموني يتماهى مع التغيرات النفسية التي ترتبط بالحدث، وما يتضمنه النص من بنى سردية تتشظى حينا لتغطي مساحات مختلفة ومترامية الاطراف زمنية أو مكانية، ثم تعود لتلتئم في المساحة المحصورة بالشاعر وما حوله من ذوات. وهذا ما جعل النص يبدو منسجما مع التوصيف الذي أشارت له المتعالية النصية الثانية والمتمثل بكونه (هذيانا)، غير أن هذه المتعالية تنطوي على عدة متضادات، الأول توصيف النص بأنه هذيان، والثاني بتحديد المكان والمتمثل بالجمجمة والتي هي مقر العقل، والثالث توصيف تلك الجمجمة بأنها زرقاء، وهذا اللون غالبا ما يشير إلى الحكمة والهدوء والثقة والاستقرار والذكاء ولكنه في جانب آخر "يتسم بالعمق ويسمح للنظر أن يسرح فيه إلى ما لانهاية، وتضيع الحركات والأصوات فيه وتغرق في داخله"[١]، والرابع هو نفي علاقة هذه الهذيانات بالشاعر، وهذا النفي قد ينفتح على معطيين الأول: هو محاولة لنفي علاقة الشاعر بالوقائع المسرودة، والثاني: ربما يمثل نفيا لهيمنة الشاعر على الجانب الإنثيالي للصور والأحداث والمقولات، ومن ثمّ فأنّ الشاعر يريد أن يوحي لنا بأنها متحدرة من جهة اللاوعي .

وفي كلتا الحالتين فإن هذا النفي قد ينطوي في بعده الرمزي على دلالة توكيدية تعكس العلاقة العميقة بين التفاعلات والانفعالات المتوقدة في داخل الشاعر والنص بكل إفاضاته وغلياناته وسردياته.

---

[١] ينظر عبيد، كلود: الألوان- مراجعة د. محمد جمود- المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر(مجد)- بيروت- ط١- ٢٠١٣ـــص:٨١

وفي أول هامش للنص يشير الشاعر إلى تداخل "للأزمنة والأمكنة والأشخاص والأحداث والاستذكارات والتواريخ والأساطير..."[1] وهي إشارة استباقية للقارئ تمثل ما يشبه البوصلة التي تحدد له الجهات وهو يتلمس طريقه فوق خارطة النص؛ لكي يتعرف على المثابات التي ترشده إلى العمق الدلالي للنص.

ولعله من الصعب أن نقوم بتحليل نص بهذا الحجم أسلوبيا من خلال الاستعانة بالجداول الإحصائية لكامل النص؛ ولذا فقد ارتأينا أن نحاول في هذه القراءة استخدام الطريقة الانتقائية لمقاطع محددة لعلها تمكننا من تكوين صورة ولو جزئية للجوانب الأسلوبية التي تميز بها النص.

أولاً : البنية الإيقاعية:

تشكل البنية الإيقاعية بكل تجلياتها جانبا رئيسيا في تحديد شعرية النص، ولعل أحد تجليات البنية الإيقاعية هي البناء التفعيلي أو (الوزن الشعري) سواء في بنائيته السيمترية الموروثة أم في البناء اللا نظامي المستحدث فيما عرف بالشعر الحر.

ولكي يوائم الشاعر عدنان الصائغ بين توصيفه لنصه الذي نوه عنه في متعاليته النصية بأنه(نشيد)، وما تتطلبه العملية الإنشادية من نسق موسيقي، فقد عمد الشاعر إلى بناء نصه إيقاعيا على النظام التفعيلي، بما يوفره هذا النظام من شحنة موسيقية أولا، وحرية في الجانب التوزيعي للتفعيلات ثانيا، وعدم التقيد بمحددات التقفية ثالثا. وقد اتخذ من تفعيلة بحر المتدارك (فاعلن) سواء كانت صحيحة أو مخبونة نسقا إيقاعيا لنصه، كون

---

[1] الصائغ، عدنان: الأعمال الشعرية– مج٢– المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت– ودار سطور– بغداد– ط٣–٢٠١٧ الهامش–ص:٧

* قد تتحول بعض مقاطع النص إلى تفعيلة المتقارب (فعولن) إذا ما التزمنا نظام التقفية، وأوقفنا عملية التدوير، كما في هذا المقطع " وأمشي على الجمرِ، أمشي على النهرِ، أرقب بابَ البريدِ لعلَّكِ تأتين، لكنَّهم يخرجون بلا همهماتٍ من الظَرْفِ، كالطلقةِ الفاسدةْ

وأكتبُ للربِّ عشرَ رسائل

من ورقِ الدمعِ

أبعثها بالبريدِ المسجَّلِ

لكنَّهُ لا يَرُدُّ على عبدِهِ.....

فلِمَنْ أَيّها الربُّ

نبعثُ آلامَنا الكامدةْ"

المتدارك من البحور الصافية وتمتاز تفعيلته بالمرونة والانسيابية؛* ولذلك عمد شعراء قصيدة الشعر الحر بدءا من روادها (السياب ونازك والبياتي وبلند الحيدري) إلى بناء أغلب نصوصهم على تفعيلة هذا البحر وما شابهه من البحور الصافية كالمتقارب والرجز والكامل مع استثناءات قليلة جرى فيها استخدام تفعيلات بعض البحور التي تنتمي إلى دائرة المختلف كالطويل والبسيط مقارنة بتلك البحور الصافية.

إن بناء قصيدة طويلة على نظام تفعيلة واحدة لا شك مهمة ليست سهلة، إذا ما أخذنا بنظر الاعتبار ما أشارت له الشاعرة الرائدة نازك الملائكة في كتابها قضايا الشعر المعاصر حيث تقول:" يرتكز أغلب الشعر الحر- ستة بحور منه من ثمانية- إلى تفعيلة واحدة. وذلك يسبب فيه رتابة مملّة، خاصة حين يريد الشاعر أن يطيل قصيدته. وعندي أن الشعر الحرّ لا يصلح للملاحم قط، لأن مثل تلك القصائد الطويلة ينبغي أن ترتكز إلى تنويع دائم، لا في طول الأبيات العدديّ فحسب، وإنما في التفعيلات نفسها وإلا سئمها القارئ. ومما يلاحظ أن هذه الرتابة في الأوزان تحتم على الشاعر أن يبذل جهدا متعبا في تنويع اللغة وتوزيع مراكز الثقل فيها، وترتيب الأفكار، فهذه كلها عناصر تعويض تخفف من وقع النغم الممل."[1]

وسواء اتفقنا جزئيا أو اختلفنا وفق شروط محددة مع رأي نازك، إلا أننا نرى أن هذا الرأي ناتج عن مخلفات التنافس مع السياب الذي أنتج أكثر من قصيدة مطولة، بل لعلنا لا نجازف إذا ما قلنا أن عظمة السياب وتميزه تكمن في تلك القصائد الطوال، ومن هنا فإن رأي نازك (بعدم صلاحية الشعر الحر للملاحم) يحمل في مضامينه البعيدة نسفا للقيمة الجمالية والابداعية لملاحم السياب.

وهو سيشمل ضمنا كل مطولات الشعراء الذين كتبوا المطولات.

واختلافنا المشروط يرجع إلى أننا نرى أن التوزيع الإيقاعي الواعي قادر على تجاوز عقبة الرتابة سواء كان بعملية تنويعية في جانب التوزيع التفعيلي أم في بنيات الإيقاع الداخلي.

وإذا ما عدنا إلى قصيدة الصائغ سنجد أن هناك تنويعا مستمرا في عملية التوزيع الإيقاعي فهو يبدأ بقوله:

"في المَحَافِلِ...

.. أو في المَزَابِلْ

في الأغاني التي كرَّزَتها الإذاعاتُ

---

[1] الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر- منشورا مكتبة النهضة-ط٣- ١٩٦٧- ص:٣٤

في حَجرِ القَحْطِ يجرشُ ضحْكَ السَنابلْ
في دروبِ الصحافةِ، في اللا دروبِ
الغروب الذي سالَ
.... أو مالَ
مَنْ قالَ: إنَّ القصيدةَ لا تنتهي في جيوبِ المُقاوِلْ"[1]

إذ نجد أن الشاعر يستهل قصيدته بشطر يتكون من التفعيلات التالية:

فاعلن فعلن فاعلن فا

ثم ينتقل إلى مقطع بتفعيلات:

فاعلن فاعلن فاعلن فاع
لن فعلن فاعلن فعلن فاعلن فا

ويأتي مقطع آخر بهذا التوزيع:

فاعلن فاعلن فعلن فاعلن فا
علن فاعلن فاع
لن فاع

لن فاعلن فاعلن فعلن فاعلن فاعلن فاعلن فا

ومثلما نرى أن الصائغ يبدأ بثلاث تفعيلات وسبب خفيف، ثم يأتي المقطع الثاني بتسع تفعيلات وسبب خفيف ثم يعقبه المقطع الثالث بأربع عشرة تفعيلة وسبب خفيف، ورغم أن الشطر الأخير من المقطع الثالث يوحي بتمامية المشهد من خلال القافية إلا أننا نلحظ استمرارية التواصل المشهدي (لرحلة القصيدة) مع المقطع اللاحق:

" في مِقَصِّ الرقيبِ [سينسى عويناتِهِ القُزَحِيَّةَ
... فوق سريرِ البَغيِّ]
فيَشْطُبُ - في الصبحِ - نِصْفَ القصيدةِ
كي تستقيمَ
مع المَيَلانِ الأخيرِ
لوَزْنِ الوظيفةِ"[2]

---

[1] الصائغ، عدنان: الأعمال الشعرية- مج٢- المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت- ودار سطور- بغداد- ط٣-٢٠١٧ الهامش-ص:٧

[2] الديوان- ص:٨

على أن هذا المشهد الذي ينتهج أسلوب التدوير لا ينقطع جريانه بانتهاء رحلة القصيدة، بل يستمر عبر الانتقال إلى مشهد آخر من خلال عملية التدوير التفعيلي وليس الموضوعي، ونرى أن هذا المشهد يتوزع تفعيليا على هذا الشكل:

فاعلن فاعلن فعلن فاعلن فاعلن فعلن فع

لن فعلن فاعلن ف

علن فعلن فاعلن فاعلن فع

لن فاعلن ف

علن فعلن فاعلن ف

علن فاعلن فع

لتكتمل التفعيلة في المشهد التالي:

"كلبٌ

سيُقْعِي على ما تَبَقَّى من الوردِ

ماذا تَبَقَّى من النَحْلِ في دفترِ الطفلةِ الناحلةْ

طارَ الفَراشُ وراء ضفائرِها"[1]

فتكون بهذا التوزيع:

لن فا

علن فاعلن فاعلن فاعلن فاع

لن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلِ فع

لن فاعلن فعلن فعلن فعلن

إن عملية التدوير هذه أتاحت للشاعر فرصة التخلص من القافية، مما منح القصيدة الانسيابية والقدرة على تنويع الإيقاع، والربط بين المشاهد المتتابعة المختلفة، والعمل على منتجتها وتبرير التداخلات الزمنية والمكانية والموضوعية والصورية.

إن نظام التقفية لم يشغل من قصيدة الصائغ سوى بضعة أسطر، ثم بدأ تدفق الكلمات يأخذ مجراه دون توقف بما يشبه تدفق الماء في أحضان النهر، عبر نظام التدوير دون أن يتأثر بالانتقالات بين المواضيع، رغم عودته إلى نظام التقفية في موضع أخر من القصيدة:

"وأمضي

---

[1] الديوان– ص:٨

إلى السنبلاتِ العطاشِ على صدرِ أمي، أُغنّي لما سيجيءُ من القمحِ
والجرحِ
والسنةِ الماحلةْ
إلى مَ يُظلِّلُ نخلُ العراقِ
عروشَ الطغاةِ
بأعذاقِهِ المائلةْ
وينشرُ أمعاءَ أطفالِهِ - بين كفّيهِ ضارعتين - إلى اللهِ والغيمةِ الهاطلةْ
إلى مَ يظلُّ بكلِّ العصورِ
يجوعُ العراقُ
وتلك روابيه تطفو على النفطِ
تلك سوابيطُهُ المثقلةْ
تَتَعَفَّنُ في سفنِ الشحنِ،
رابضةً في الخليج
إلى مَ يجفُّ الفراتُ
وفي كلِّ بنكٍ جداولُهُ تترقرقُ
في كلِّ صَكٍّ نرى دمعةً ثاكلةْ
آهِ.. أحلامنا الذابلةْ
آهِ.. خيباتنا الماثلةْ"[1]

وقد اعتمد الشاعر بعض المؤثرات الإيقاعية والتي قد تبدو مظهرا شكليا أكثر منها فعلا صوتيا، والمتمثلة بتلك التكرارات لبعض الحروف التي تحاكي عملية رجع الصدى من مثل هذا المقطع:

" ومن شُرفةِ الجنرالِ الوضيئةِ
مرَّتْ غيومُ الخطابةِ
مرَّ النشيدُ المُجلجِلُ
لُ لُ لُ لُ لُ لُ لُ لُ
مرَّ الصباحُ المُكبَّلُ

[1] الديوان– ص: ١٣٢– ١٣٣

لُ لُ لُ لُ لُ لُ لُ لُ

مرَّ المُصفِّقُ

قُ قُ قُ قُ قُ قُ قُ قُ

مرَّ المُهرّجُ

جُ جُ جُ جُ جُ جُ

مرَّ المُزمّرُ،

رُ رُ رُ رُ رُ رُ

مرَّ المُطبّلُ

لُ لُ لُ لُ لُ لُ لُ لُ

مرَّوا ولا زيتَ - في البيتِ - أو بصلُ

لُ لُ لُ لُ لُ لُ لُ لُ

هيئي الآن - أرملةَ الندبِ - لحمَ صباكِ المُقدَّدَ

وانتظري الفضلاتِ

على الطاولةْ

لهْ لهْ لهْ لهْ لهْ "[1]

كما يمكن أن نعد علامات الوقف الاستفهامية نوعا من المؤثرات الإيقاعية التي شكلت علامة بارزة في بنية النص كما في هذا المقطع:

" أقول لفاوست

مَنْ باعنا

للشياطين؟

لا مشترٍ لكَ آخر...

يأتي

ومَنْ سيؤرِّخُنا بعدَ موتِ المؤرِّخِ؟

- مَن أنتَ؟"[2]

وهذا المقطع أيضا:

---

[1] الديوان– ص: ١٩– ٢٠ (ويلاحظ أن هذه المقاطع تبدو من بحر المتقارب بتفعيلة (فعولن) ولكنها مقتطعة مما قبلها والتي تنتهي ب(فا) لتتحول (فعولن) إلى (علن فا) وفق نظام التدير.

[2] الديوان– ص:٢١

"هل يذكرُ النهرُ أحلامَنا؟ وظلال القرى رسمتْ طمغةَ الأمنِ في وجهِنا، أنجمّلهُ للفتاةِ التي أوصدتْ بابَ مكتبها؟ أأرى وجهَ أمّي في غبرةِ الرزِ تقرأُ في يافطاتِ العياداتِ أسماءَ مَنْ سرقوا زوجِها (حقنُ الأنسولينِ على جلدِهِ مِثْل خارطةٍ عُلّقتْ بالدبابيسِ) هل علَّقوا في الفنادقِ خارطةَ الوطنِ العربيّ بأضلاعِنا الناتِئاتِ ليبتسمَ السائحُ الأجنبيُّ أمامَ فتاةِ الفولكلورِ، يحدجُها ببرودٍ، وتَرمُقُهُ بانبهارٍ خفيّ. أَنطوي المدى عابرين السواترَ والطلقاتِ السريعةَ نبحثُ عن وطنٍ آمنٍ

في المبازلِ طافحةٍ بشذا السنبلاتِ تهرّبها الشاحناتُ الطويلةُ

عبرَ الحدودِ. فماذا سيأكلُ طفلُكَ غيرَ دنانِ المطابعِ"[1]

كما يمكن أن نعد قصدية الشاعر في استخدام بعض الجناسات ضربا من التنويع الإيقاعي لما تشكله تلك الجناسات من قيم صوتية من خلال تكرارات الحروف المتجانسة فيها، ولا شك أن للجناس أثره الجمالي المضاف على تركيبة النص ولذلك عده البلاغيون العرب من المحسنات البديعية ومن الأمثلة على ما جاء في القصيدة من جناسات:

سال و مال، النحل والناحلة، ضلَّ وملَّ، المر ومرَّ، الحلم وحلمتيها، دفء ودفلى، قبّرتين وقبر، الممر ومرمر ومرّ، وأبي الهول والهول، فرّ ومرّ وغيرها من الجناسات التي حفل بها النص.

أرى إن هذا التوزيع الإيقاعي المتنوع وغيره ربما ساهم في تحرير نص الصائغ من قيد الرتابة التي تفرضها وحدة التفعيلة، والتي أشارت لها نازك الملائكة فيما نوهنا عنه سابقا.

ثانيا: البنية التركيبية:

١. **التركيب التقني:**

اعتمد الشاعر في نصه أسلوبا سرديا في نظام قصيدته، متنقلا بين الحديث عن الأخر بضمير الغائب، كما في هذا المقطع:

"ها هي ترضعُ - خلفَ زُجاجِ المكاتبِ - طفلَتها

وتُراقبُ - بين هلالين - بابَ المديرِ [.. يمرُّ

رَذَاذُ الصباحِ على شَعرِها

فَيُمَشِّطُهُ بالأغاني

---

[1] الديوان– ص:٤٠

تَمُرُّ الرياحُ - التي رفعتْ ثوبَها فتضرَّجَ خدُّ الرصيفِ -
مقهقهةً،
وهي تَحْلُمُ بالبحرِ"[1]
ثم ينتقل إلى الحديث عن الذات كما في هذا المقطع:
"تَتَملَّكُني رغبةٌ في البكاءِ على صدرِها..
أين.....؟
ما تترُكُ العرباتُ على الثلجِ، ما تترُكين على دربِ قلبي
وأبكي إذا مرَّ بيْ عاشقانِ..
فيسألُني ساعدي: أين خَصْرُ حبيبي!؟.."[2]
وينتقل مرة أخرى إلى ضمير المخاطب، كما في هذا المقطع:
"رأيتُكِ: تضطجعينَ على الرملِ فتنكسِرُ الشمسُ وقلبي فوقَ مرايا ظهرِكِ يلحسُ من سكّرِ عريكِ هذا الزبدَ الطافي فوقَ دمي. مجنوناً أَتَعَقَّبُ آثارَ غروبِكِ، ناعمةَ القدمين على الرملِ، فتطمرُكِ الريحُ! يقهقهُ مدُّ البحرِ: وداعاً... لا شيءَ سيبقى فوقَ الرملِ. سأختارُ لحزني مصطبةً أرقبُ آثارَ خطىً ناعمة، يمسحُها الموجُ وآثارَ خطى رجلٍ مجنونٍ يَتَعَقَّبُها حتى البحر، وحين تضيعُ، سيختارُ له ركناً في المقهى يرقبُ مثلي آثارَ خطى رجلٍ مجنونٍ يَتَعَقَّبُ آثارَ خطى امرأةٍ يمسحُها الموجُ"[3]
كما حفل النص بحواريات متعددة ومختلفة مع عدة شخوص تنوعت أدوارهم بين الصديق والحبيب والعدو والهامشي، أضفت على النص نوعا من التغيير والتنوع الذي يمكن أن يكون عنصرا فاعلا في كسر الرتابة، من مثل:
" - أما زلتَ في العسكريَّةْ؟
تحسّستُ عمري:
حذاءً قديماً
وعينين من مطر ونُعاسٍ
- وأنتِ؟..

---

[1] الديوان– ص: ٨
[2] الديوان ص: ١٠
[3] الديوان– ص: ٤٣٧

استدارتْ لطفلتِها: بيننا ظلُّ صورتِهِ في الجدارِ المثقّبِ، أطَّرها الدمعُ والطائراتُ المغيرةُ والـ.....

- كمْ غَيَّرتكَ صروفُ الحروبِ

ارتبكتُ أمام مرايا المعارضِ والنسوةِ العابراتِ، أُخَبِّيءُ في أسفلِ البنطلونِ اضطرابي

- تُدخِّنُ؟

- لا ..

- تشربُ؟

- لا.....] "[1]

كما وظف الشاعر الموروث الشعبي من أمثال وحكايات وأشعار مغناة كفعل تقني من أجل خلق نوع من المغايرة والتشكيل:

"- ستضيع كبول بهور" [2]

" لا قرية خلف عبادان" [3]

" باچر يجي عاشور واطبر طبرتين

وحده عله ولفي الراح، وحده عله الحسين"[4]

" فأركض خلف" المدلَّلِ حافيْ

وعْبيّتي عْله جتافيْ

بوسه من الأسمر كافيْ"[5]

ومن بين التقنيات الملفتة التي نجد لها حضورا بارزا في أسلوبية بناء القصيدة هي خاصية القطع والانتقال من موضوع إلى آخر، وغالبا ما يكون عن طريق تكوين جمل اعتراضية طويلة بحيث توحي بقطع في انسيابية الحدث، كما في الامثلة التالية:

"والحرسُ الوطنيُّ يسوقون شمسَكِ تبريز، مغلولة بالسلاسلِ،

مصبوغة بدماءِ جلال.

وهم يضحكون بحاناتِها

---

[1] الديوان– ص:٣٩٨

[2] الديوان– ص: ٣٩٠

[3] الديوان – ص: ٤٢٠

[4] الديوان– ص: ٢٦٥

[5] الديوان– ص:٤٢٠

من بلاهتنا بالبكاء
على وطنٍ
أو فتاةٍ)... تفقَّدتُ رأسي
ما زالَ في وضعِهِ،
ناتئا
كالشتيمةِ،
مندفعا بين جزماتِهم والشمعدانِ .....
أحتاجُ عشرَ رئاتٍ
لأصرخَ،
لكنّني....)..... الغزاةُ ينامون في بيتنا، كالشجا بين حلقي وبين
اللهاة ." [1]
او هذا المقطع:
قلتُ لأعبرَ جسرَ الشهداءِ (بلادي
ما أكثر
فيك
الشهداء)، إلى سوقِ المتنبي أحملُ كيسَ الكتبِ
كما شكلت حكاية (عبود) أشبه باللازمة التي تساهم في الحفاظ على وحدة النص وترابط أجزائه، وتمثل نقطة العودة والاتصال كلما اتخذ الانثيال الحكائي مسارب تبتعد به عن المجرى الرئيسي، الذي ينطوي على إدانة وتعرية للواقع السياسي الذي عانى منه الشعب العراقي إبان النظام الدكتاتوري، وحروبه العبثية وسياسة القمع التي اتبعها؛ لتشكل تلك المسارب رافدا معززا لذلك المجرى.

وقد أشار الشاعر في أولى هوامش القصيدة إلى توظيف" اشارات واقتباسات ورموز واحالات عديدة"[2] مثلت مرجعيات موازية للنص تفتح آفاقه الدلالية والفكرية باتجاهات مختلفة، كما حفل بالعديد من التناصات القصدية واللا قصدية ساهمت ليس في تعزيز المبنى التركيبي للنص فحسب، وانما في تعزيز المبنى الدلالي أيضا.

---

[1] الديوان– ص:٧١

[2] الديوان– ص: ٧

٢. التركيب البلاغي

يمثل التركيب البلاغي عنصرا رئيسيا في تحديد أسلوبية النص وقد استثمرت قصيدة الصائغ هذه العديد من الأساليب البلاغية التي شكلت إضافة جمالية بارزة.

وقد أشرنا فيما سبق إلى واحدة من المحسنات البديعية التي استخدمها الشاعر والتي تمثلت بالجناس سواء كان تاما أم غير تام ومن ذلك قوله:

"هل أتدارِكُ بالمتدارِكِ، سهوَ مدارِكَ.

يسألني: أين دارُكَ؟ دارَ المقيلُ وضاعَ الدليلُ

وماتَ حصاني قبيل الصهيلِ على بابِ قَيْصَرَ"[١]

فنلاحظ هنا أن الشاعر استخدم خمسة جناسات في مقطع واحد هي:" ادارك والمتدارك ومدراك، ودارك ودار" منها تام ومنها غير تام، وقد يشكل مثل هذا الافراط في استخدام الجناس في مقطع واحد عبئا على النص وليس إضافة جمالية، بينما يمكن أن يعد مكملا جماليا استخدام الجناس كما في المثال التالي:

"على شرشفِ الجسَدِ المرّ

مرَّ المديرُ يُكَرِّزُ أَيَّامَها

ساعة

ساعة

ثم يقذفُها

كالقشور، على الرفِّ" [٢]

ويتمثل الجناس هنا في مفردتي (المرّ ومرّ) وهو جناس تام.

وكما في المثال التالي حيث نلحظ جناسا غير تام بين (فضّةً وفضائح):

"وهي تنكزُ من إصبعٍ عسليٍّ

يقطرُ شهوتَهُ فضَّة وفضائحَ"[٣]

وكذلك في هذا المقطع أيضا جناسا غير تام بين (طمس وطمثها):

"التواريخُ طمسُ الحقيقةِ أم طمثُها."[٤]

---

[١] الديوان– ص: ٣٨٥

[٢] الديوان– ص: ٩

[٣] الديوان– ص: ١٥٢

[٤] الديوان– ص:١٠٢

أما الاقتباسات والتضمينات فهي أكثر مما تحصى و نورد لها مثالا هنا:

"ما لي وللناسِ يلحونني سفهاً"[١] وقد أشار الشاعر في الهامش إلى أنه تضمين من بيت أبي نؤاس الذي يقول فيه:

ما لي وللناس كم يلحونني سفهاً ديني لنفسي ودين الناس للناس[٢]

وقد نسب المستشرق ماسينيون هذا البيت إلى الحلاج في قصيدة سينية مطلعها:

واللهِ ما طلعتْ شمسٌ ولا غَرُبتْ إلا وحبُّكَ مقرونٌ بأنفاسي[٣]

وكذلك في قوله:

"إنَّ الشعوبَ إذا ذُبحتْ

ليسَ يؤلمُها السلخُ" وهو اقتباس وتضمين لمقولة أسماء بنت أبي بكر أم عبد الله بن الزبير لابنها: " يا بني: وهل تتألم شاة من السلخ بعد الذبح"[٤]

وهنا في هذا المقطع:

"ما الحربُ إلا ما عَلمنا وذُقنا

وما هو عنها بالحديثِ الصحافيِّ" وفيه تضمين من بيت زهير بن أبي سلمى:

وَما الحَربُ إِلّا ما عَلِمتُم وَذُقتُمُ وَما هُوَ عَنها بِالحَديثِ المُرَجَّمِ.[٥]

كما نجد في القصيدة أيضا أن الشاعر يعمد إلى استخدام العبارات المسجوعة، من مثل قوله:

"نشقى لأنَّ القصائدَ أبقى.."[٦]

"أنا المتعطّلُ في الكبتِ

ما أنتَ فيه من الوقتِ"[٧]

---

[١] الديوان- ص:٢٤٨

[٢] أبو نوّاس: ديوان – رتبه وشرح ألفاظه- محمود كامل فريد- مطبعة حجازي- القاهرة- مصر- ط١- ١٩٣٧- ص:٢٥٩

[٣] ينظر ماسينيون، لويس: ديوان الحلاج – دار الجديد للنشر- لبنان- ط٢- ٢٠١٣- ص:٢١

[٤] المسعودي ، أبو الحسن بن علي: مروج الذهب- ج٣ – تح- كمال حسن مرعي- المكتبة العصرية- صيدا- بيروت-ط١-٢٠٠٥- ص:٩٧

[٥] ابن ابي سلمى، زهير: ديوان – تح علي حسن فاعور- دار الكبت العلمية- بيروت- لبنان- ط١- ١٩٨٨- ص:١٠٥

[٦] الصائغ، عدنان: الديوان- ص: ٥٢

[٧] الديوان- ص: ٥٣

"جادلتُهُ بالظنونِ
وجادلني بالسجونِ."[١]
ومن المحسنات البلاغية استخدامه للتورية أيضا كما في المثال التالي:
أشتمُ كلَّ القوّادينِ..
يجرجرني الشرطيُّ: أتشتمنا يا ابن الكلبةِ؟....
"قلتُ: القوا..
لكنَّ اللكمّاتِ انهالتْ في فكّي
فلفضتُ الـ.. "دين.."،
ببابِ المسجدِ،
مختلطاً بدمي ووضوئي
ينهرني شيخُ الجامعِ:
ليسَ يَصِحُّ وضوؤكَ بالدمِ...."[٢]
والتورية هنا لا يقصد الشاعر فيها الشرطة بمسماهم الوظيفي بل يقصد الشرطة الأمنية للنظام والتي تمثل أحد الأجهزة القمعية، وتتحقق التورية في قول الشرطي (أتشتمنا) حيث أشرك نفسه بصفة القوادين التي شتمها الشاعر.
وفي المقطع التالي نجد كناية عن كثرة الشهداء بقوله:
"(..... فوق حبلٍ، ستتركُ أثوابَها السودَ كيمّا تجفَّ
فتلبسُها الريحُ ثم تطيرُ ...
إلى سطحِ جارتِها....) والمدينةُ لمْ تنتبهْ - بعد عشر سنينٍ - لحبلِ السوادِ
الذي كان يمتدُّ
فوق السطوحِ،
سماءً سخاميةً ..."[٣]
كما نجد في النص أيضا استخدام الشاعر للطباق كما في الأمثل التالية:
"كي لا نرى سارقَ الجهرِ
يَقْطَعُ

---

[١] الديوان– ص: ٥٦
[٢] الديوان– ص:٤٠٢
[٣] الديوان– ص: ٧٤

في سارقِ السِرّ"[١]

إذ نجد هنا طباق إيجاب بين كلمتي (الجهر والسر) بينما نجد في المقطع التالي طباق سلب بين كلمتي (انفرطنا ولم ينفرط).

"آه يا وطني،

شتَّتْنا رياحُكَ ثانية،

فانفرطنا

على الجهاتِ ...).. ولم ينفرطْ عِقدُها في يديهِ

من الحبِّ"[٢]

وكما لاحظنا فإن الشاعر قد عمد إلى استخدام المحسنات البلاغية المختلفة مما أشرنا له أو لم نشر إليه لكي يضفي على نصه شيئا من المغايرة عبر ألوان تشكيلية لغوية؛ ليمنح نصه أبعادا جمالية تضاف إلى الجماليات الفكرية والإيقاعية.

٣. التركيب الصوري:

تشكل الصورة قيمة كبرى في بناء النص الشعري جماليا ودلاليا، كما تمثل قيمة أسلوبية سواء بطبيعة تشكلها أم بقيمتها الجمالية أم بما يحتشد فيها من قيم رمزية ودلالية، وقد زخرت قصيدة الصائغ بالصور المختلفة التي تعكس رؤية الشاعر ورؤاه لكل ما يحيط به.

والصور في هذا النص تشكل بعدا غائرا وقاتما يرسم عمق المأساة ولكنه لا يخلو من فورة الثورة والرفض، كما نرى تشكلات لصور تمزج بين الغزل العفيف والإباحية، وكثيرا ما تكون تلك الصور الإباحية فعلا إثاريا ليس للتلذذ بل للتقزز والحنق، كما يلجأ الشاعر أحيانا إلى حذف جزء من صورته ليترك للقارئ إكمال الجزء المحذوف كما في هذا المقطع:

"أرى لتمايلِ غُصْنِ القصيدةِ

فوق حشيشِ الكلامِ...."[٣]

وكما هو ظاهر إن الكلام هنا غير تام لأن الفعل (أرى) لم يستوف مفعوله.

ومن الصور التي تمتزج فيها الرقة والعذوبة والعفة:

"ولي في يديكِ رفيفُ الفَراشاتِ ممتلئا بالنجومِ

وأعرفُ أني قطفتُ من الوردِ أكثر من سلَّتي."[١]

---

[١] الديوان – ص:٦٦

[٢] الديوان– ص: ٧٤

[٣] الديوان– ص:٥٨

بينما نراه هنا يرسم لنا صورة إباحية مقززة، تجسد الأفعال الشنيعة للسلطة الفاشية :

"والفتاةُ الغريرةُ تخلعُ سروالَها وتُعَلِّقُهُ
فوقَ غُصْنِ الصُنوْبَرِ
يدنو
فتزعجها أولَ الأمرِ رائحةُ التبغِ...
- هل سوفَ تأمرُ - يا سيّدي - أنْ يفكُّوا وثاقَ أخي قبلَ أنْ ....
فيفكّ بسحَّابةِ بنطالهِ عَجلا،"[٢]

وفي هذا المقطع يرسم لنا الشاعر صورة للثائرين:

"الأهلُ بعيدون،
وهذا الدغلُ الناتئُ ضلَّلَنا.
تتَعَقَّبُنا الطلقاتُ،
كلابُ الصيدِ،
فنمنا بالأسمالِ بطينِ الهورِ المالحِ،
أفرارا لا ندري
أينَ نَفِرُّ...
نُفتِّشُ في العُشْبِ الذابلِ
عن وطنٍ يأوينا..."[٣]

ولعل من المهم أن نشير هنا إلى أن العديد من الصور في النص تتداخل مع بعضها لتكون لوحات بانورامية داخل فضاء قاتم تتجسد فيه المأساة بشكل مبهر ومؤلم في ذات الوقت.

وكما أشرنا في مقدمة دراستنا فإنّ نصا بهذا الحجم الكبير ليس من السهل تتبع بناه الأسلوبية من خلال العمليات الإحصائية؛ ولذا فإنّ اقتصار دراستنا على بنيتين من بنى النص، ومن خلال بعض الأمثلة التي تهيمن مثيلاتها على تركيبته، يمكن أن يمنحنا صورة قد لا تكون مستفيضة، ولكننا نرى أنها قادرة على أن ترسم شكلا واضحا للبنيات الأسلوبية للنص.

---

[١] الديوان– ص:٥٨

[٢] الديوان– ص:٢٢٧

[٣] الديوان– ص: ٢١٩

ولعله من الجدير أن نشير هنا إلى أن هذا النص بقيمه الجمالية والفنية والفكرية والأسلوبية، يعكس لنا القدرة والنضج الفني والإبداعي الذي بلغه الشاعر عدنان الصائغ في تجربته الشعرية التي ترسخت وتلمست أدواتها منذ بداية ثمانينات القرن المنصرم؛ ليصبح أحد الأسماء المهمة في ذاكرة الشعر العراقي والعربي.

البنية الصوتية للقافية إيقاعيا ودلاليا في قصيدة

(الفأس والجدران) لعلي الإمارة

تنطوي قصيدة (الفأس والجدران) للشاعر علي الإمارة المنشورة في ديوانه (لزوميات خمسميل) الصادر عن اتحاد الأدباء العرب عام ٢٠٠٣ على الكثير من القيم الجمالية، والتي سنحاول التعرف على بعضها من خلال تحليلنا للبنية الصوتية للقافية إيقاعيا ودلاليا.

وبدءا لا بد أن نشير إلى أن هذه القصيدة ترتكز في موضوعتها على ثنائية (الفوز والخسارة) في صراع (الهادم والمهدوم)، أو المهاجم والمدافع، وهي ثيمة لا بد أن تستند إلى دوافع ذات منشأ شعوري، ومن هنا لجأ الشاعر إلى أنسنة هذين المتصارعين (الفأس والجدار) من خلال استخدام تقنية الديالوج كفعل ممهد لنشوء الصراع، على أن افتراضية هذا الصراع لم تكن تخلو من البعد الرمزي، والذي ينفتح على دلالات متعددة يمكن أن نستدل عليها من خلال الترابط النسقي لأبيات القصيدة، ومن ثمّ يتبين لنا من خلاله إن مفردتي (الفأس والجدران) ما هما الا قناعان لقوتين إحداهما تتمثل (بالفأس) والتي تحمل صفة الصلابة والقسوة والتدمير، بينما تمثل الثانية (الجدران) والتي تحمل صفات السكون والثبات الذي لا يخلو من التحدي والمقاومة، بل لا يبعد أن تمثل الحامي لكل ما خلفها بما فيها الفأس، ويخلص الشاعر في تصويره لهذا الصراع إلى نتيجة مفادها، أن الفوز الظاهري لمنطق القوة والهدم هو في حقيقته هزيمة وخسران؛ لأن لمادة الجدران القدرة على العودة والنهوض والانبعاث مرة أخرى. وهذا ما يشير له البيت الختامي للقصيدة:

من يوقفُ الفأسَ فالجدرانُ قد ربحتْ

عادتْ تراباً وفوزُ الفأسِ خُسرانُ ..!

ومن خلال تسلسلية الأحداث التي يكشف عنها النص يمكن أن نستدل على أن قناع الفأس يمثل السلطة بقوتها وجبروتها، بينما يمثل قناع الجدران الشعب الذي تحتمي بظله السلطة، ورغم ذلك فهي تلجأ إلى سحقه وتدميره.

ومن خلال تاريخ كتابة النص عام (١٩٩٥) يتبين لنا أن الشاعر يتحدث عن السلطة الحاكمة في تلك الفترة بشكل خاص، إلا أن دلالاته تبقى منفتحة على كل الصراعات القائمة، أو التي ستقوم بين السلطات الطاغية والشعوب بمدلوله العام.

يتكون النص من عشرة أبيات على وزن البحر البسيط التام، ونلاحظ أن الشاعر يعتمد في تغيير النسق الإيقاعي للبحر على عمليات الخبن في تفعيلاته، أي أن تلك التفعيلات تأتي مرة تامة ومرة مخبونة. كما نلاحظ في هذين البيتين:

وَلَمَّلَمَتْ خَوْفَهَا الجُدْرَانُ وَاخْتَبَأَتْ وَالْفَأْسُ فَوْقَ ثُقُوْبِ الْلَيْلِ سَهْرَانُ

وَلَمَّلَمَتْ	خَوْفَهَلْ	جُدْرَانُ وَاخْ	تَبَأَتْ
٠ن٠ن	٠ن٠	٠٠ن٠	ن ن ٠
مُتَفْعِلُنْ	فاعِلُن	مُسْتَفْعِلُن	فَعِلُن
وَالْفَأْسُ فَوْ	قَ ثُقُوْ	بِلْلَيْلِ سَهْ	رانو
٠٠ن٠	ن ن ٠	٠٠ن٠	٠٠
مُسْتَفْعِلُن	فعِلُن	مُسْتَفْعِلُن	فَاعِلْ

ونلاحظ أن الخبن قد أصاب التفعيلة الأولى (مستفعلن) فأصبحت (مُتَفْعِلُن) كما أصاب تفعيلة (فاعلن) الأولى في عجز البيت فأصبحت (فَعِلُنْ)، بينما يأتي البيت التالي من دون خبن في تفعيلات (مستفعلن)، ولكننا نجد أنّ كل تفعيلات (فاعلن) قد أصابها الخبن، على أنّ حديثنا هنا لا يشمل تفعيلة العروض وهي: آخر تفعيلة في صدر البيت لأنها تأتي مخبونة وجوبا في البسيط،، كما لا يشمل تفعيلة الضرب وهي: أخر تفعيلة في البيت وتأتي في البسيط أما مخبونة أو مقطوعة تبعا للقافية، وتلتزم حالة واحدة، أي أنها إذا جاءت مقطوعة فإن كلّ ضرب في القصيدة يلتزم ذلك وكذلك إن جاءت مخبونة.

ماذا نضمّدُ ..... جدرانٌ تنزّ دماً يا رب هل لذنوب الأرض غفرانُ؟

ماذا نُضَمْ	مِدُ جُدْ	رَانُنْ تَنِزْ	زُ دَمَنْ
٠٠ن٠	ن ن ٠	٠٠ن٠	ن ن ٠
مُسْتَفْعِلُن	فعِلُن	مُسْتَفْعِلُن	فَعِلُن
يارَبْبُ هَلْ	لِذُنُو	بِلْأرْضُ غُفْ	رانو
٠٠ن٠	ن ن ٠	٠٠ن٠	٠٠
مُسْتَفْعِلُن	فعِلُن	مُسْتَفْعِلُن	فَاعِلْ

١- إيقاعية المبنى الصوتي للقافية:

يمثل الإيقاع بمختلف مكوناته أحد أهم الجماليات التي تسهم في جذب المتلقي وتجسير علاقته بالنص الشعري، وبغض النظر عن كون ذلك الإيقاع داخليا (ناشئا من منطقة اللاوعي لمنتج النص)، أم خارجيا (ناشئا تحت هيمنة الوعي)، فإن إنتاج نص بإيقاع متميز يحتاج إلى ملكة إبداعية، وخزين معرفي، وتمكن تام من الأدوات الفنية.

وأرى أن من أهم أركان الإيقاع الخارجي هي القافية، ولعل هذه الأهمية ليس على صعيد الشعر العروضي فقط، بل أن أهميتها جعلت منها عاملا ثابتا في كل تجارب الحداثة، والتجديد في بناء القصيدة أو النص الشعري، بغض النظر عن المفهوم المُحَدِّد لها في كتب وتنظيرات المنظرين للقصيدة العربية، ولأن الشاعر علي الإمارة قد بنى نصه محل البحث بل ديوانه الذي حوى القصيدة كله على بنية القافية، سيكون تركيز حديثنا عن هذه البنية دون التوسع في البنى الأسلوبية الأخرى التي يتميز بها النص.

ومن منطلق المعنى الاصطلاحي واللغوي لمفردة القافية وجذرها، سنحاول تفكيك بنية القافية في النص محل البحث، ومحاولة استخلاص الأثر الدلالي لمبناها الصوتي.

جاء في لسان العرب: "قافية كلّ شيء: أخره، ومنها قافية بيت الشعر"[١] ووفقا لذلك يمكن أن نتوسع في تعريفها ولا نقصرها على المعنى المتداول والذي حدده المنظرون الأوائل بأن القوافي:" هي ثلاثون قافية، يجمعها خمسة أسماء: متكاوس، متراكب، متدارك، متواتر، مترادف"[٢]، ومضمون التوسع يتعلق في مبناها الصوتي، باعتبار أن حدودها تختص بالبيت الواحد، ولذلك نجد أنهم يسمون البيت الشعري قافية كما أشار إلى ذلك صاحب اللسان في معرض حديثه عن معنى (قفا) بقوله: "وإذا جاز لهم أن يسموا بيت الشعر قافية لأن في آخره قافية فتسميتهم الكلمة التي فيها القافية نفسها قافية أجدر بالجواز "[٣]، وقد تعني التتابع أو الإتّباع "قال الأخفش في قوله تعالى: ولا تقفُ ما ليس لك به علم) أي لا تَتَّبِعْ"[٤].

وإذا ما بحثنا في مسيرة محاولات التغيير أو التجديد أو الخروج عن نمطية القصيدة (العمودية)، أو عمود الشعر، فسيتبين لنا أنها ابتدأت بالقافية من خلال فعلين، الأول:

---

[١] ابن منظور، محمد بن مكرم المصري: لسان العرب ج١٥. دار صادر. بيروت–دتا– ص:١٩٣

[٢] الأخفش، سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي. تح. د. عزة حسن. مطبوعات مديرية احياء التراث القديم. دمشق– ١٩٧٠م– ص:٨

[٣] نفس المصدر–ص: ١٩٦

[٤] ابن منظور– اللسان– ص:١٩٤

تمثل في الالتزام بما لا يلزم كما فعل المعري في لزومياته، وسبقه إلى ذلك الأعشى وكثير عزة من خلال الالتزام ليس بحرف الروي أو حركة الحرف الذي قبله، بل أنهم عمدوا إلى الالتزام بذات الحرف الذي يسبق حرف الروي في أبيات القصيدة كلها، كما في قول كثير عزة:

خليليَّ هـذا رَبـعُ عـزَّة فـاعقِلا قلوصـيكما ثـمَّ ابكيـا حيـثُ حلَّـتِ

ومُسّـأ تراباً كانَ قـد مسَّ جلدها وبيتـــا وظَـــلّا حيـــثُ ظلّـــتِ

ولا تيأسـا أن يمحـوَ اللهُ عنكُمـا ذنوبـاً إذا صَـلَّيتما حيـثُ صـلَّتِ[1]

إذ جعل من حرف اللام الساكن واللام المفتوحة والتاء المكسورة قافية مطردة في كل أبيات القصيدة، مع أنّ ذلك غير ملزم له، فلو أنه أتى بحرف أخر غير اللام في سياق القافية لما كان في ذلك إخلال بنظامها، كما ما نجده في قصيدة ابن الفارض التي نقتبس منها هذه البيات:

نعمْ،بالصـبا، قلبي صـبالأحبتي؛ فيا حبذا ذاك الشذاحين هَبَّتِ

سرتْ فأسرَّتْ للفؤادِ غديَّةً أحاديثَ جيران العُذيبِ فسرَّتِ

مُهينمَةٌ بالروض، لدنٌ رداؤها بها مرضٌ منْ شأنهِ برءُعِلَّتي[2]

والثاني حاول التحرر من قيودها من خلال التنويع فيها" وقد بدأ تنوع القوافي في العصر العباسي لشيوع الغناء، وكان تنوع القوافي أحد متطلبات الغناء... وكان الشعراء يلجأون إلى القافية الموحدة إذا كانوا ينشدون الجلال وإلى التنويع في القوافي إذا كانوا ينشدون الجمال."[3] ومن ذلك ما نجده في الأراجيز وفي أرجوزة أبي العتاهية خير مثال على ذلك ومنها:

"حَسْبُكَ، مِمّا تَبْتَغِيهِ القوتُ؛ مـــا أكثَـــرَ القـــوتَ لِمَـــنْ يَمُـــوتُ

الفَقْـرُ فيمـا جـاوَزَ الكَفَافـا؛ مَـــنِ اتْقـــى اللهَ رَجـــا وَخافـــا

---

[1] كثير عزة: ديوان. تح. إحسان عباس. دار الثقافة. بيروت. ط١- ١٩٧١- ص: ٩٥

[2] ابن الفارض: ديوان. تح. مهدي محمد ناصر الدين. دار الكتب العلمية. بيروت.ط١-١٩٩٠م- ص:٨٣

[3] خلوصي، د. صفاء: فن التقطيع الشعري والقافية. منشورات مكتبة المثنى. بغداد. ط٥- ١٩٧٧- ص:٢٨٨

إنْ كانَ لا يُغْنيكَ ما يَكْفيكا؛ فَكُلُّ ما في الأَرْضِ لا يُغْنيكا"[1]

ثم جاءت الموشحات ووضعت نظاما خاصا للقافية، وتوالت محاولات التجديد وخاصة في القرنين الأخيرين من الألفية الثانية متمثلة بالرباعيات أو الثنائيات وما شابهها، والتي أبدع فيها جماعة المهجر وأبولو وتبعهم فيها الكثيرون، أو بما سمي الشعر المرسل والذي نظم فيه الزهاوي وغيره وسبقه إلى ذلك أحمد فارس الشدياق، إلى أن آلت تلك المحاولات إلى الخروج التام عن نظام (البحور الفراهيدية) على يد رواد الشعر الحر ومن تبعهم، ولكن بقي نظام القافية المتعددة ثابتا، ثم جاءت قصيدة النثر التي ألغت نظام التفعيلة ونظام القافية المتعارف، بيد أننا نرى أن القافية لم تفقد وجودها وأهميتها حتى في النص النثري، وإن كانت على غير ما تعارف عليه من اشتراطات، إذ يمكن لنا أن نعد نهاية الشطر أو البيت أو المقطع أيّاً كانت التسمية في النص النثري قافية، وإن كانت تلك النهايات لا تتفق في ذات النبر أو الصوت، إلا أنها تتفق وبكل تأكيد في حالة إيقاعية السكون أو الوقف.

وبناء على ذلك فأننا نرى أن أهمية القافية في إيقاع النص الشعري تفوق أهمية العروض مهما كانت صورتها وطريقة تشكلها، وسواء كانت فعلا حركيا متمثلا بالصوت أم سكونيا متمثلا بالوقف أو الصمت.

ويبدو أن الشاعر حاول استثمار هذه الأهمية للقافية وما توفره من ميزة إيقاعية، إذ نجده وعلى عكس دوران عجلة المحاولات التجديدية قد عمد إلى إلزام نفسه بما لا يلزم اتباعا للمعري ومن سبقه، فاختار أن يجعل قافيته مردفة، والردف هو:" ألف أو ياء أو واو قبل حرف الروي بلا فاصل"[2] والتزم بالحذو: "وهو حركة الحرف الذي يسبق الردف"[3] بحرف الراء المفتوحة قبل الردف في كل قوافي القصيدة، وهو بلا شك سيكون إضافة نغمية في الجانب الإيقاعي، ولكنه بكل تأكيد يشكل عبئا ثقيلا على الشاعر، وقد أشاد المعري بشاعرية أولئك الشعراء الذين التزموا بهذا النهج قائلا:" وهذا إنما يفعله الشاعر لقوته ولو

---

[1] أبو العتاهية: ديوان. دار بيروت للطباعة والنشر. بيروت- ١٩٨٦م- ص:٤٩٣

[2] الهاشمي، د. محمد علي: العروض الواضح وعلم القافية. دار القلم. دمشق. ط١- ١٩٩١- ص:١٣٧

[3] المصدر السابق- ص:١٣٩

تركه لم يدخل عليه ضعف"[1]. وما أظنّ أنّ ثناء المعري هذا يخلو من النرجسية ومدح الذات معتبرا أنه قد أتى بما لم يستطع غيره أن يأتي به في نظم قصائد استخدم في قوافيها كل حروف اللغة العربية، مع التقيد بقاعدة لزوم مالا يلزم من الالتزام بذات الحرف في الحذو في كل القصيدة، وهو ما نراه تكلفا أفقد بعض قصائده تلك شيئا من قيمتها الإبداعية التي عرفت بها قصائده الأخرى، وتأكيداً على هذه النرجسية نراه يصرح بقوله:

وإنيّ وإنْ كنتُ الأخيرَ زمانُهُ .... لأتٍ بما لَمْ تَسْتَطِعْهُ الأوائلُ[2]

وبالعودة لمدونة البحث نجد أن علي الإمارة قد اختار لقصيدته قافية المتواتر المطلقة المردوفة، كما التزم بحرف الراء المفتوح الذي يسبق الردف، والمتواتر: هو "حرف متحرك بين ساكنين... وسمي متواتراً لأن المتحرك يليه الساكن، وليس هناك من تتابع الحركات"[3] كما اختار النون المضمومة، مع الملاحظة أننا لم نجد في لزوميات المعري أبياتا بالنون المضمومة والراء التي تسبق الردف. وضمت القصيدة إحدى عشرة قافية من ضمنها قافية صدر المطلع وهي (جدرانُ، سكرانُ، سهرانُ، أفرانُ، نيرانُ، غفرانُ، فئرانُ، قطرانُ، أدرانُ، هجرانُ، خسرانُ) ويمكن لنا أن نوضح ذلك في التخطيط التالي:

القافية	الألف	النون	الضمة	حركة الراء التي سبقت الردف
انو	ردف	روي	مجرى	حذو

إن اجتماع هذه الأحرف الثلاث في القافية لا شك بأنه يمنح النص دفقا إيقاعيا مضافا، أولا : لما يوفره تكرار هذا العدد من الحروف في تراتبية القوافي، وثانيا: للخصوصية الصوتية لهذه الأحرف الثلاث بالإضافة إلى الضمة المشبعة، فالراء: حرف مجهور، مكرر، شفوي، والألف: حرف لين، مجهور، صائت، والنون، حرف مجهور، لثوي، والضمة المشبعة، حرف لين، مجهور، صائت.

إن هذه الصفات التي اجتمعت في أصوات هذه الأحرف والتي اتسمت كلها بالجهر، ستمنح الإيقاع قوة صوتية مميزة، مضافا إلى ذلك الصفة الصائتة للحرفين(الألف والضمة) كما أن

---

[1] المعري، أبو العلاء: اللزوميات.ج١. تح. أمين عبد العزيز الخانجي. مكتبة الهلال. بيروت. ومكتبة الخانجي. القاهرة- ١٣٤٢هـ - ص:١٩

[2] المعري، أبو العلاء: سقط الزند. دار بيروت ودار صادر. بيروت- ١٩٥٧- ص:١٩٣

[3] التبريزي، الخطيب: الكافي في العروض والقوافي.ج١. تح. الحساني حسن عبد الله. مكتبة الخانجي. القاهرة. ط٣- ١٩٩٤- ص:١٤٨

الضمة "تمنح الدفق التعبيري شيئا من الرصانة والرفعة والقوة، فللضمة جلال وسمو وقوة تميزها عن باقي الحركات."[١]

٢- دلالية المبنى الصوتي للقافية:

يعرف الفونيم بأنه: "أصغر وحدة صوتية تصلح في التحليل الألسني، بحيث تبعث صورته اختلافات صرفية، ونحوية، ومفهومية، ودلالية".[٢]

وإذا ما نظرنا في حروف القافية سنجد أنّ هناك ثمة تناظر في مخارجها إذا ما اعتبرنا أن الراء داخل في بنيتها التركيبية باعتبار التزام الشاعر به لتصبح (رانو) هي القافية. فسيكون لدينا حرفان ذلقيان(هما الراء والنون) وحرفان هوائيان هما(الألف والواو). كما أن هذا التناظر سيمتد إلى الجانب المقطعي (را) ذلقي + هوائي، و(نو) ذلقي+ هوائي. إن هذا التناظر الصوتي وعلى امتداد النص سيشكل إيقاعا تراتبيا أقوى مما لو كان هناك تغير في حرف الحذو.

وبالتأمل في ما ورد ذكره أعلاه من عملية التناظر المخرجي لأصوات القافية بصفتها الفردية، وتناظرها بشكلها المقطعي، سنشعر أن ثمة ترددات صوتية مبعثها التكرار التناظري، وكأنه يحاكي بشكل خفي صوت الفأس في حركته وهو يهوي على الجدار، وحركة ارتداده منه.

وإذا تأملنا الخواص الذاتية ودلالاتها لحروف القافية نجد أن الراء يعد حرفا مفصليا، لأنه يدخل في تركيب أغلب أسماء مفاصل الجسد، كما أن الغالبية من المفردات الدالة على الحركة تختتم بحرف الراء [٣]

بينما يمثل الألف نزوعا للأعلى شكلا وصوتا وإيحاء، ومع التصاقه بالراء الدال على الحركة سيساهم في توجيه الحركة نحو الأعلى، وهي تشبه حركة الفأس في لحظة توجيهه باتجاه الهدف.

أما النون فيمكن أن نستمد دلالاته من فعل (أنَّ يئنُّ) وبموقعها في آخر كلمة القافية ستوحي لنا عن ردة فعل الجدار وهو يتلقى ضربة الفأس، كما أن من خصائص هذا الحرف

---

[١] الشطري، أحمد: مستويات تحليل الخطاب. مجلة الأقلام. دار الشؤون الثقافية العامة- العراق. ع١. السنة ٥٧- آذار ٢٠٢٢-ص: ٥٣

[٢] نور الدين، د. عصام: علم وظائف الأصوات. دار الفكر اللبناني. بيروت. ط١-١٩٩٢- ص:٣٩

[٣] ينظر عباس، حسن: خصائص الحروف العربية ومعانيها. منشورات اتحاد الكتاب العرب. ط١-١٩٩٨- ص:٨٣ وما بعدها

أنه" يوحي تارة بالحركة من الداخل إلى الخارج، وهو الانبثاق، كما يوحي تارة أخرى بالحركة من الخارج إلى الداخل، وهو النفاذ في الأشياء"[1]، وهذا الإيحاء بهذه الحركة المتعاكسة بين الداخل والخارج قد تشكل تماثلا لحركة الألم النافذ من الخارج إلى الداخل والأنين المتصاعد من الداخل إلى الخارج.

وإذا ما نظرنا في خصائص الواو الشكلية نجد أنه يوحي بالاتجاه نحو الأمام، بالإضافة إلى خصيصته في النطق حيث يعبر الصوت من خلال اندفاع الهواء من الداخل نحو الحنجرة وأقصى اللسان ليخرج من بين انضمام الشفتين.

ومن هذه الخصائص التي تجتمع في النون والواو يمكن أن نستشف العلاقة الدلالية المترتبة عن هذا المقطع الصوتي، والصراع بين الفأس والجداران، باعتبار أن ما توحيه حركة الراء والألف كمعبر عن حركة الفأس، ورد الفعل المقابل للجدران من الخارج إلى الداخل وهي تستقبل الفأس، وحركتها من الداخل إلى الخارج وهي تنفث الألم (أو الدم) من خلال الجرح الذي تمثله الشفتان المضمومتان.

وخلاصة ما تقدم يمكن أن نستدل على أن نص الشاعر قد استطاع أن يعبر عن ثيمته أو مبناه الحكائي من خلال المواءمة بين التعبير الخارجي ومدلولاته الظاهرية والرمزية، والتعبير الإيقاعي والدلالي للأصوات منفردة ومجتمعة.

---

[1] عباس، حسن: خصائص الحروف العربية ومعانيها – ص: ١٦١

البنى الأسلوبية في حلويات عمر السراي

دراسة في النصوص العمودية

تقديم

تضم مجموعة عمر السراي التي جاءت تحت عنوان (حلويات) مجموعة من النصوص توزعت بنسب متفاوتة بين النصوص النثرية والنصوص العمودية والتفعيلة، وقد ضمت المجموعة ثلاث نصوص عمودية، فقد جاء النص الأول كمقطع ضمن نص تحت عنوان(ويلاه.. ويلاء)، وقد تكون من ستة وعشرين بيتا. بينما كان النصان الأخران مستقلين: الأول تحت عنوان (تعالي) وتكون من أربعة أبيات والثاني تحت عنوان(لؤلؤ الزمن) وتكون من ثمانية أبيات. وسنحاول هنا أن نقدم قراءة أسلوبية للنصوص العمودية التي تضمنتها هذه المجموعة لجملة أسباب منها:

١. أننا نرى أن تجربة عمر السراي في القصيدة العمودية أكثر نضجا وجمالا وقيمة فنية من نصوصه النثرية، وهذه وجهة نظر قد تكون متأثرة بخصوصية ميولنا الذوقية، وليس بناء على رؤية نقدية فاحصة ولا تقليلا من القيمة الفنية والجمالية لنصوصه النثرية، والتي سبق وأن أشرنا إلى ما تحمله من جماليات في مقال تناولنا فيه نصوص مجموعته المعنونة (ولهٌ لها).

٢. أن اقتصار دراستنا على النصوص التي تشترك بذات الأسلوب الفني سيمنحنا فرصة للإحاطة بدائرة البحث.

٣. إن الاقتصار على بعض نصوص المجموعة قد يمنحنا صورة كافية لمعرفة القيمة الفنية والجمالية لتجربة الشاعر وهذا هو جلّ ما نبغيه ونأمله.

ومن المهم أن ننوه هنا إن متابعتنا لتجربة عمر السراي ابتدأت مع إصداره الثاني المتمثل بمجموعته (ضفائر سلم الأحزان)، والتي شكلت صورة بارزة الملامح لموهبة الشاعر ووعيه وقدرته على ترك بصمة مهمة في الساحة الشعرية العراقية لما بعد الألفين.

أولا: البناء الإيقاعي:

يمثل الايقاع بمختلف أشكاله عنصرا أساسيا في تركيبة كل عمل فني، ومن المؤكد أن جمالية الإيقاع ستسهم في تعزيز جمالية ذلك العمل.

وقد شكل الإيقاع بكل تمثلاته اللبنة الأساسية التي يستند إليها البناء الشعري بمختلف أشكاله.

ووفقا لذلك فإن دراسة بنية أي نص شعري لابد أن تنظر في نسقية بنيته الإيقاعية ومعرفة أثرها في التواشج الهارموني بين المعطى الفكري والمعطى الجمالي، باعتبار أن الإيقاع هو أحد أهم المعطيات الجمالية في تركيبة النص الإبداعي.

ورغم (زئبقية) مفهوم الإيقاع ألتي أشار لها الدكتور حاتم الصكر[1]. إلّا أنه يقسم بإجماع النقاد إلى نوعين: خارجي وداخلي، وسواء كان خارجيا ممثلا بالبنى الصوتية، أم إيقاعا داخليا ممثلا بالبنى التركيبية والصورية وسواهما، فإن تركيبته البنيوية تندرج ضمن المحددات الأسلوبية لكل عمل إبداعي.

ووفقا لذلك فإن دراسة أسلوبية كل عمل إبداعي تفرض العمل على تفكيك ذلك التركيب الإيقاعي وتحليله، وتحديد طبيعة التواشج الهارموني مع البناء الفني والفكري للنص، وتحديد الأثر الجمالي الناتج عن ذلك.

إن الكثير من دارسي الشعر العروضي يحددون الإيقاع الخارجي بالبنيات التفعيلية والقافية التي ينصب في قالبها النص الشعري، و قد يضيف أخرون إلى ذلك البنى الصوتية الناتجة عن تكرارات الحروف أو ما يطلق عليه: الفونيم (Phoneme) والذي يمثل أصغر وحدة صوتية. بينما يرى أخرون أن البناء الصوتي للحروف يدخل ضمن الإيقاع الداخلي، وهو ما نراه أيضا لأن الإيقاع المترتب على ذلك هو إيقاع لا شعوري وغير خاضع للفعل القصدي، أنه يتشكل انسجاما مع الإيقاع الداخلي للنفس، بينما البناء العروضي أو التفعيلي والقافية هو فعل إرادي، حتى وإن قيل (إن القصيدة تختار شكلها العروضي دون وعي أو تخطيط مسبق) إلّا أنها تبقى أيضا تحت حكم وإرادة الشاعر بدءا أو مستقبلا. بينما البناء الصوتي الفونيمي لا يمكن التحكم به أو توجيهه.

ووفقا لذلك فإن تحليلنا للإيقاع الخارجي للنصوص المدروسة ستحدد بالجانب العروضي والقافية.

---

[1] الصكر ، د. حاتم: الإيقاع: زئبقية المفهوم و التعيّن النصي – موقع الأنطولوجيا– ١٩مارس/٢٠٢٠

الإيقاع الخارجي:

أ. العروض:

اتخذت النصوص الثلاث بحورا مختلفة، فقد جاء النص الأول على بحر البسيط أما الثاني فقد جاء على بحر الوافر في حين جاء النص الثالث على بحر الرمل.

في النص الأول جاءت العروض مخبونة والمقصود بالعروض هي التفعيلة الأخيرة من الصدر، بينما جاء الضرب مقطوعا، والضرب هي التفعيلة الخيرة من العجز.

عن غترة جمعت كل الحقول بها فاساقطت ألف ويلاه وويلاء[1]

عَنْ غترتن	جُمِعَتْ	كلالحقو	لِبِها
٠٠ن٠	ن ن٠	٠٠ن٠	ن ن٠
مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن
فَسْسَاقَطَتْ	أَلْفُ وَيْ	لاهِنْ وَوَي	لائي
٠٠ن٠	٠ن٠	٠٠ن٠	٠٠
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فاعِلْ

والخبن هو حذف الثاني الساكن من فاعلن فتصبح (فعلن)، وهو هنا لازم، بمعنى أنه يجب ان يكون مطردا في كل عروض القصيدة. أما القطع فهو: "حذف أخر الوتد المجموع وإسكان ثانيه"[2] فتصبح فاعلن فاعلْ. وقد جاءت التفعيلة الثانية مخبونة والخبن في الحشو جائز.

وإذا كان بجر الطويل هو المتسيد في الشعر الجاهلي وما بعده، فإن البسيط أصبح هو البحر الأكثر قربا لشعراء القصيدة العمودية في العصر الحديث، لما فيه من رقة وقدرة على استيعاب الموضوعات المختلفة.

ولعل أهم التنويعات الموسيقية التي عمد إليها الشاعر في قصيدته هي المتمثلة بالخبن الذي يطرأ على تفعيلات الحشو كتلك التي تجري على تفعيلة فاعلن فتصبح فعلن ومستفعلن

---

[1] السراي، عمر: حلويات – منشورات دار دور– بغداد– ط١– ٢٠٢٢ – ص:١٦

[2] – الهاشمي ، د. علي: العروض الواضح وعلم القافية – دار القلم – دمشق– سوريا– ط١– ١٩٩١– ص:١٢٩

لتصبح متفعلن سواء في أول الصدر أم في أول العجز ولم تستخدم مستفعلن مطوية في القصيدة والطي هو حذف الساكن الرابع من مستفعلن لتصبح مستعلن.

أما النص الثاني والذي جاء على بحر الوافر:

تعالي قبليني يا حياتي ندىً لأفيق من ثلج السبات[١]

تعالي قبْ	بليني يا	حياتي
ن---	ن---	ن--
مفاعِلْتُنْ	مفاعِلْتُنْ	مفاعِلْ
ندن لأفي	قمن ثلجل	سباتي
ن-ن ن-	ن---	ن--
مفاعِلَتُنْ	مفاعِلْتِنْ	مفاعلْ

والعروض والضرب هنا مقطوفان والقطف هو حذف السبب الخفيف لتصبح مفاعلْ أو(فعولن) كما تستخدم تفعيلة مفاعلتن معصوبة (ن-.-)"أي بتسكين ثاني السبب الثقيل أو الخامس المتحرك" [٢].

وميزة هذا البحر هي مرونته وقابليته على استيعاب التقلبات النفسية في الرقة والشدة.

والنص الثالث جاء على بحر الرمل، بعروض وضرب محذوفان، والحذف: هو اسقاط السبب الأخير من التفعيلة أن (فاعلاتن) تصبح (فاعلا) أو (فعلا).

حافيَ القلب بلا ذكرى وطنْ أرتقي عرشك والنجوى شجنْ[٣]

حافيَلقل	ببلاذك	را وطن	أرتقي عرْ	شكِوَنْنَجْ	واشَجَنْ
-ن--	ن ن--	-ن-	-ن--	ن ن--	-ن-
فاعلاتن	فعلاتن	فاعلا	فاعلاتن	فعلاتن	فاعلا

[١] السراي، عمر – حلويات– ص:١٥٦

[٢] خلوصي ، د. صفاء: فن التقطيع الشعري والقافية– منشورات مكتبة المتنبي– بغداد ط٥–١٩٧٧– ص:٨٦

[٣] السراي، عمر: حلويات– ص:١٥٧

ونلاحظ أيضا أن تفعيلة فاعلاتن في الحشو قد أصابها الخبن فأصبحت فعلاتن وهو مما يستحسن في الرمل.

والرمل من البحور السريعة النطق لتتابع فاعلاتن وكثيرا ما استخدم في الغناء، وقد عمد السراي إلى التدوير داخل البيت في بعض أبياتها مما أضفى عليها طابعا إيقاعيا متنوعا.

ب. القافية:

لا شك أن للقافية دور مهم ومؤثر في الجانب الإيقاعي، إذ أنها تنهي ما سبق وتهيء لما سيأتي، وهي:" آخر كلمة في البيت. وإنما قيل لها قافيةٌ لأنها تقفو الكلام"[١]. واختيار القافية وحرف الروي المناسب للقصيدة الذين ينسجمان مع الموضوع وموسيقى البحر يعكس قدرة الشاعر وتمكنه من أدواته الفنية، وحرف الروي هو الحرف الأخير من البيت الشعري.

وقد لاحظنا أن قوافي النصوص الثلاث جاءت مختلفة في النوع وفي الروي، وكانت قافية النصين الأولين مطلقة: أي أن آخرها متحركا، بينما كانت قافية النص الثالث مقيدة: أي أن حرف الروي فيها ساكنا. فالنص الأول اتخذ من الهمزة المكسورة حرف روي له، والهمزة حرف (شديد الانفجار وسط مزماري حنجري) " وقد اختلف العلماء في كون الهمزة مجهورة أو مهموسة، إلاّ أن الرأي الراجح هو أنها لا بالمهموسة ولا بالمجهورة. ذلك لأن وضع الوترين الصوتيين حال النطق بها لا يسمح بالقول بوجود الجهر(تذبذبهما) أو الهمس (عدم التذبذب)"[٢] وهي مكسورة، والكسرة حرف صائت قصير ولكنها في حرف الروي تتحول إلى ياء وهو حرف صائت طويل.

إن الصفة الصوتية للهمزة التي أشرنا لها يمكن أن تكون انعكاساً أو تعبيرا عن الانفعال النفسي المتولد من مشاعر الحزن التي اختار الشاعر أيقونة (داخل حسن) للتعبير عنها بينما تعبر الكسرة عن الصدى العميق لتلك المشاعر. أما النص الثاني فكانت التاء المكسورة هي حرف الروي فيه، والتاء حرف مهموس انفجاري ولكن صوته" صوته المتماسك المرن يوحي بملمس بين الطراوة والليونة"[٣] والمصادر التي تنتهي به غالبا ما تتصف باللطف والرقة، وهذه الخصائص تتفق مع موضوعة النص المعبرة عن مشاعر الحب. والثالث اتخذ من حرف النون الساكنة حرف روي له، والنون صوت مجهور لثوي ساكن، وأغلب المصادر

---

[١] الأخفش ، سعيد بن مسعدة : كتاب القوافي– تح– د. عزة حسن– مطبوعات مديرية احياء التراث القديم – دمشق– ١٩٧٠– ص:٣

[٢] بركة، د. بسام: علم الأصوات العام – مركز الإنماء القومي– بيروت – لبنان– ص:١١٧

[٣] عباس، حسن: خصائص الحروف العربية ومعانيها– منشورات اتحاد الكتاب العرب– ط١– ١٩٩٨– ص٥٨

التي تنتهي بحرف النون "تدل على الرقة والأناقة والجمال والإقامة والاستقرار والإحاطة والخفاء"[١] وعلامة السكون ستمنحه صدى داخلي وخارجي، ومع أن موضوعة القصيدة تتعلق بالإمام الحسين وعادة ما تكون القصائد التي تتناول هكذا موضوع تتسم أما بالانكسار والحزن أو بالدفق الثوري، بيد أن تعامل السراي مع تلك الموضوعة جاء مختلفا رغم أنه جمع بين مشاعر الحزن والثورية إلا أنه استخدم الألفاظ الرقيقة فكانت مشاعره تنساب بلطف وهدوء، وهو ما خلق تناسبا وتوائما بين ذلك الأسلوب التعبيري وخصائص حرف الروي النون.

وقد جاءت قافيتا النصين الأولين ملتزمتا الردف، والردف:" هو الحرف الصائت الذي يقع قبل الروي مباشرة"[٢] وهو الألف في القافيتين، بينما جاءت القافية الثالثة خالية من الردف.

وقد جاءت قافية النصين الأولين من المتواتر وقافية المتواتر: هي عبارة عن سكونين مفصولين بحركة واحدة.

بينما كانت قافية النص الثالث من المتدارك وهو عبارة عن سكونين مفصولين بحركتين[٣].

وقد اتسمت قوافي القصائد بالانسجام والتكامل مع نسقية إيقاع البيت واستيفاء المعنى في أغلب الأبيات.

ثانيا: البناء الصرفي:

تشكل طبيعة البناء الصرفي أحد السمات الأسلوبية التي تميز أسلوب الشاعر ومعجمه اللغوي وطبيعة تعامله مع المفردات، كما تعكس أيضا الأثار النفسية وتمثلاتها في الكيفية التي يتعامل بها الشاعر مع موضوعه.

ومن تحليلنا للنصوص محل البحث لا حظنا أن النصوص الثلاث للشاعر قد طغت على تركيبتها الأسماء وبنسبة كبيرة تقرب من (٨٠٪) ونستدل من ذلك على أن مشاعر وأحاسيس الشاعر الداخلية أميل إلى الثبات منها إلى الحركة والاضطراب، كما لاحظنا أن تفوقا كبيرا للأفعال ذات الدلالة الزمنية الماضية في النص الأول وهو ما يعكس لنا الهيمنة الزمنية الماضوية على ذهنية الشاعر وأثرها النفسي والعاطفي سواء كان ذلك الأثر إيجابيا أم

---

[١] ينظر خصائص الحروف العربية ومعانيها/ ص:١٦٤

[٢] فن التقطيع الشعري والقافية– ص:٢٤٤

[٣] ينظر نفس المصدر – ص: ٢٦٩

سلبيا، بينما لاحظنا أن كفتي أفعال المضارع والأمر قد تعادلتا في النص الثاني وكلها تميل زمنيا نحو الحاضر والمستقبل، أما النص الثالث فقد كان هناك تقاربا بين أفعال الزمنين الماضي والمضارع.

ومما يلاحظ أيضا أن أسماء الذوات تفوقت بنسبة تقارب (٨٠٪) على أسماء الصفات وهذا ربما يدل على أن تعامل الشاعر مع الذوات كمعبر عما يختلج في نفسه أكثر من تعامله مع الصفات وهو أيضا مؤشرا واضحا على ضعف أثر الاشتقاقات وفاعليتها في تلك النصوص و يمكن أن نشير لها في هذا البيت الذي يقول فيه:

سأوقد الرفرفات الخضر محتطباً جناحَها نافضاً همي وأعبائي

ونلاحظ أن الشاعر قد استخدم اسمي الفاعل هنا (محتطبا ونافضا) وأعملهما، وهو ما ساهم في توكيد روح الثورة والعزيمة التي تنطوي عليها نفس الشاعر في عملية الانتفاض على الواقع المرير والإصرار على تغييره.

ثالثا: البناء التركيبي:

لا شك أن الطبيعة التركيبية للجملة، تمثل أحد السمات المميزة للشاعر، فالبناء التركيبي للجمة من حيث اسميتها وفعليتها وما فيها من تقديم وتأخير وأساليب نحوية يعكس طبيعة تعامل الشاعر مع موضوعاته وطريقة التعبير عن الأشياء المحيطة به.

وقد لاحظنا أن البناء التركيبي للجمل في النص الأول شهد تفوقا للجمل الفعلية بنسبة قاربت ٥٧٪ وهي نسبة لا تبدو كبيرة، ولكنها تمنحنا صورة عن طبيعة تركيبة الجمل، إذا ما قارنا ذلك بنسبة الأفعال للأسماء، مما يدلل على أن الشاعر يعتمد الجمل الطويلة، وهو ما خلق تفوقا للجمل الفعلية على قلة الأفعال المستخدمة، وهذا أيضا ربما يعكس لنا نوعا من إعادة التوازن بين الثبات والاضطراب والحركية التي تهيمن على نفس الشاعر، والتي أشرنا إليها سابقا من خلال تفوق نسبة الأسماء. ومثل ذلك أيضا يجري على النص الثاني، ألا أن النص الثالث بقي محافظا على الثبات النفسي بهيمنة الجمل الأسمية، ولعل ذلك ينسجم مع طبيعة الموضوع والذي يدور حول شخصية الإمام الحسين بن علي(ع).

ومن السمات البارزة التي يمكن أن تؤشر في أسلوب الشاعر هو التوالي الملحوظ في تكرار حروف الجر داخل البيت الواحد وربما يستغرق ذلك البيتين معا. من مثل قول الشاعر في نصه الأول:

عن صوتِهِ، عن شموخِ الطينِ في الماءِ

عن أغنياتٍ همتْ غيثاً بصحراءِ
عن غترةٍ جمعتْ كلَّ الحقولِ بها
.....
وفي بيت آخر:
للآدميينَ للسارينَ نحـوَ غـدٍ
للفجرِ للشوكِ للذكرى لحواءِ
هذا التكرار لحروف معينة ربما يساهم في تعزيز الجانب الإيقاعي للنص، إضافة لما يمكن أن تعكسه تكرارات أشباه الجمل من حالة الاضطراب النفسي للشاعر والذي يتماهى مع موضوعة هذا النص المفعم بالحزن، والذي يتخذ من المطرب داخل حسن أيقونة لحالة الشجن التي يجسدها صوت ذلك المطرب (ببحته) الحزينة التي يتميز بها عن باقي المطربين الريفين.
ومن السمات الأسلوبية الواضحة أيضا في نصوص الشاعر هي وفرة الجمل الطلبية ومنها: الجمل الاستفهامية والمسبوقة بالنداء والأمر والنهي، وكذلك تكرارها داخل البيت الواحد، كما نلاحظ ذلك في الأبيات التالية بالنسبة للنداء:
يا دمع مملكة الأحزان، يا قصب النجوى
و يا شيخ أرض في يد الداء
يا ملاذ الروح، يا قِبْلَةَ مَنْ
وجَّهوا قُبْلَتَهُمْ رغم المحنْ
وأما بالنسبة للاستفهام فمثاله:
هل مرك الموتُ؟ هل شاهدتَ صولتَهُ؟
وهل تنفّستهُ همزاً إلى الياء؟
فلماذا كلما قلتك: لا
تجفل الدنيا ويعلوها الحزنْ
ولماذا كلما كنتك
كانوا ضدَّ ما قد كنت
واستأبى الزمن
ونلاحظ هنا أن الاستفهام لم يكن حقيقيا بل كان مجازيا، ولعله في النص الأول يخرج إلى تساؤل فلسفي ليس لماهية الموت الجسدي، بل لبيان امكانية الخلود المرتبط بالأثر الإبداعي

الراسخ في ذاكرة المتلقين. بينما كان الاستفهام في النص الثالث يجمع بين الاستنكار والتعجب.

وكذلك نجد تكرارا لصيغة الأمر كما في قوله:

تعالي قبليني يا حياتي ... ومسّيني

وفي نصه الأول أيضا:

يكفي بأنك، دعْ كلَّ العراقِ لهم

وقلْ لهمْ تلكمُ الأنهارُ أنبائي

وفي هذا البيت نلاحظ أن خبر (أن) محذوف، وهذا ما يمكن أن يفتح أفق التأويل لاجتراح الخبر التخيلي الذي يتناسب مع القناع الذي تلبسه المخاطب، وهو هنا يجمع صورتين رمزيتين في آن واحد هما صورة الجواهري وصورة داخل حسن لا بصفتهما الشخصية بل بصفتهما الاعتبارية التي تمثل الشعب.

ومما يمكن أن نلاحظه أيضا في البناء التركيبي للشاعر، هو أن أسلوب التقديم والتأخير لم يشكل سمة بارزة في نصوصه، ولكن تلك النصوص لا تخلو من ذلك، وربما كان النص الثاني على قصره أكثر حظوة من النصوص الأخرى، إذ نجد فيه مجموعة من الجمل التي يتقدم فيها الخبر على المبتدأ، وكل ذلك التقديم هو تقديم وجوبي وأمثلته: (فبي ولهٌ، ولي شفةٌ، لغاتٌ أنت فيها، وتلميذٌ دمي) ومن النص الأول في قوله (جواهريٌّ غناك) وإضافة لتقديم الخبر في هذه الجملة نجد اشتقاقا وصفيا من لقب الشاعر الجواهري. والغاية منه الإشارة إلى عظمة المغني(داخل حسن) وقيمته وأثره في المجتمع وتعبيره عن هموم ومعاناة الناس من خلال جماليات صوته ليماثل في عظمته قيمة الشاعر الجواهري وعطائه الإبداعي.

رابعا: المستوى الدلالي:

في النص الأول يتخذ الشاعر من المطرب الريفي العراقي (داخل حسن) محوراً وقناعا لخطابه، باعتبار أن صوت داخل حسن يشكل باعثا من بواعث الحزن بما ينطوي عليه من شجن ليس في ما تحمله كلمات أغانيه من معان فحسب، بل بطريقة أدائه ومميزات صوته الذي جعل منه أيقونة بارزة في الذائقة الطربية العراقية على أقل تقدير، ولأن كل حالة حزن تمر بالإنسان تدفعه لاستحضار ما يمثلها أو يعبر عنها في ذاكرته أو مما يحيط به، فقد

وجد الشاعر بذلك الصوت الشجي الانعكاس الموازي لما تفيض به نفسه، أو ما يستشعره من حالة الواقع الذي يعيشه، ونجده يعبر عن ذلك بوضوح في قوله:

إنْ صاح داخل فزَّ الهم داخلنا وفزّزَ الوجع المدفون والنائي

وهو هنا يربط بين صوت المغني والهم والوجع الكامن ليس في داخله هو بل في داخل نفوس المجموع، وقد أثث بيته بالمحسنات من مثل(داخل وداخلنا و فزَّ وفزّز) والغرض منها" استدعاء لميل السامع والإصغاء إليه، لأن النفس تستحسن المكرر مع اختلاف معناه ويأخذها نوع من الاستغراب"[1]

إن استحضار شخصية الأيقونة أو البطل الشعبي القريبة من نفوس المتلقين واتخاذه كقناع للتعبير عن مكنونات الخطاب يمكن أن يساهم في خلق حالة من التأثير النفسي لدى المتلقي، مما يدفعه إلى الربط بين الصورة المتغلغلة في الذاكرة والصورة المستحضرة في متن النص.

ولذلك نراه يشير إلى استحضار تلك الصورة المترسخة في الذاكرة بقوله:

فتســـتفيقُ طفـــولاتٌ مقمَّطَـــةٌ بقسـوةٍ (ذوَّباها الضيم) واللائي..

يجئن ِكحلاً ويزرعنَ السؤال على جـدائل السـعف الملقـى كحنّـاءِ

أما النص الثاني فهو نص غزلي لا يتجاوز الأربعة أبيات ليس فيه اختلاف عن الغزليات المعهودة يمكن أن يشار إليه.

وفي النص الثالث نجد استمرارا للإشارة إلى ذلك الشجن الذي تحدث عنه في النص الأول بقوله:

حافي القلب بلى ذكرى وطنْ أرتقي عرشك، والنجوى شجنْ

ولا يخفى ما في البيت من صور بيانية ساهمت في أضفاء نوع من الجمالية إليه من مثل (حافي القلب) كما فيها تناصا مع قوله جلّ وعلى {إِنِّي أَنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طُوًى}[طه : ١٢]. باعتبارية مكانة المخاطب وهو الإمام الحسين بن علي(ع).

---

[1] الهاشمي ، السيد أحمد: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع- تد- د. يوسف الصميلي- المكتبة العصرية- صيدا- بيروت- ص: ٣٢٥

ولا شك أن موضوعة الإمام الحسين بما تنطوي عليه من مثيرات فكرية وعاطفية تشكل معطى رمزيا، يستمد منه الشعراء المحفزات والمؤثرات التي تمنح خطابهم قوة تأثيرية، تستدعي تفاعل المتلقي باعتبار ذلك الرمز أيقونة للثورة ورفض الفساد أولا، وللحزن ثانيا، وهذا ما يحاول الكثير من الشعراء بكل أجيالهم والعراقيين منهم على الأخص استغلاله في خطاباتهم التي تحفز الجماهير وتسنفر وعيهم في رفض الظلم والفساد.

السمات الأسلوبية في قصيدة (ورطة) لقاسم والي

من المؤكد أن كل نص شعري يتميز بسمات خاصة سواء كانت موضوعية أم تركيبية أم إيقاعية، وحتى شكلية كما هو الحال في الشعر المعاصر إذ أصبح يُنظر للتركيب الشكلي كعنصر من عناصر التميز الأسلوبي للنص مهما اختلف نوعه من حيث التزامه بالقالب العروضي الخليلي أو التفعيلي أو النثري. إذ عمد الكثير من شعراء ما تسمى بقصيدة العمود على توزيع أبيات قصائدهم ليس على أساس الصدر والعجز المتعارفة بل على طريقة التوزيع السطري المشابه لتوزيعات قصائد التفعيلة والنثر، وهذا التوزيع قد يكون مقننا مبنيا على أساس التكامل الجملي أو الحواري ولا تثريب على ذلك، وقد يكون فوضويا لا ضابط له، وهذا قد يشكل خلالا جماليا ليس على صعيد وقع الشكل بصريا، بل على صعيد وقع التشكل المعنوي الذهني.

وفي قصيدة (الورطة) للشاعر قاسم والي والمنشورة في مجلة معارج بتاريخ ٢٠٢١/١/١٣، عمد الشاعر إلى توزيعها شكليا على الطريقة (السطرية) وقد كان ذلك التوزيع في غالبه يعتمد على اكتمالية الجملة أو السؤال وجوابه، غير أنها لم تخل من التوزيع الفوضوي الذي يخرج عن تلك الضابطة، وسنعرض في الأمثلة التالية صورة تبين الحالتين:

أ - الحالة الأولى:

١. في المثال التالي نجد أن التوزيع هنا قد جرى وفق ضابطة اكتمالية الجملة، وهو توزيع يمكن أن يكون له تأثير بصري وحتى إيحائي بالخروج عن نمطية التشكل العروضي :

أصداءُ أزمنةٍ

وصوتٌ هاربُ

وفحيح أسئلة لهنَّ مخالبُ

٢. في المثال التالي نجد أن التوزيع هنا قد جرى وفق ضابطة التنقل الحواري (المونولوجي) وهو أيضا يمكن أن يسهم في عرض جمالي بصري ومعنوي:

أنا جئتُ لا أدري،

لماذا جئتُ؟

منْ يدري ؟

وهلْ انا لعبةٌ أم لاعبُ ؟

٣. في الصورة التالية نجد أن التوزيع هنا حواري يعتمد على ثلاث تشكلات معنوية، هي السؤال أو التساؤل، ثم جملة اعتراضية لبيان نوعية الإجابة ثم الانتقال إلى الجواب، وهي أيضا يمكن أن تشكل صورة جمالية:

ماذا أقولُ عن العراقِ؟ ـــــــــــــــ تساؤل

سأوجزُ التفصيلَ ـــــــــــــــ بيان توضيحي لنوعية الجواب

فهوَ مصائبُ ونوائبُ ـــــــــــــــ الجواب

ب. الحالة الثانية:

أما في المثال التالي فسنجد أن صورة التوزيع جاءت بشكل فوضوي خرج عن الضابطة، حيث أن الجملة في الشطر لم تكتمل أجزاؤها وانتقل ما يكملها إلى الشطر الآخر وهذا ما يمكن أن يسبب إرباكا بصريا ومعنويا:

وأنا بكلِّ الشكِّ ـــــــ مبتدأ مع جملة اعتراضية لا محل لها من الإعراب

أبحثُ لاهثاً ـــــــــــ الخبر جملة فعلية (فعل وفاعله المستتر والحال)

عنّي.. ـــــــــــــــ ظرف متعلق بالخبر

ألومُ قناعتي وأعاتبُ ـــــــــ انتقال وفق الضابطة المعنوية

ونلاحظ أن الجملة الأولى يجب أن تكون بهذا الشكل (وأنا بكلّ الشكّ أبحث لاهثاً عني.)؛ لتأخذ صورتها المتكاملة.

إن هذه التقنية تعتمد على تتابع الجمل القصار أو الجمل الطوال التي تمتد إلى شطر العجز سواء بتدوير معنوي أو تفعيلي، ولا يخفى أن هذا التوزيع الشكلي أو المعماري هو ناتج عن تأثر بالشكل المعماري لقصيدة التفعيلة وقصيدة النثر، وهو محاولة تندرج ضمن مسعى المحاولات التحديثية المختلفة لشعراء قصيدة العمود المعاصرين الذين يرفضون الخروج عن القالب العروضي، ويمكن أن يعد هذا مسعى مواز لمساعي شعراء قصيدتي التفعيلة والنثر ولكنه في نفس الوقت مناقض له لتمسكه بالحفاظ على نظام العروض الخليلية.

ونحن إذ نؤشر ونشير هنا إلى ضوابط التوزيع الشكلي وما يرافقها من خلل، فإن مقصدنا منه ليس في هذه القصيدة التي صادف دراستنا لها التنبه لهذا الخلل المعماري الشكلي في التوزيع، وإنما في أغلب قصائد الشعراء الذين حاولوا الاستفادة من معمارية الشكل كفعل جمالي مغاير في قصيدة العمود، ولا شك أن مثل هذا الخلل ماثل وبكثرة في نماذج قصيدة

التفعيلة والنثر، ولا أحسب أن أحدا من النقاد والباحثين قد أشار له، أو حاول أن يعير له أهمية أو يثير الانتباه إليه.

سمات البنيات الصوتية إيقاعيا ودلاليا:

يتشكل إيقاع النص الشعري من عدة عناصر، تتظافر فيما بينها لتكون وحدة إيقاعية متكاملة، ولكل عنصر وظيفته وأثره الخاص خارجيا وداخليا مثلما له أدواته التي تشكل ذلك الفعل الإيقاعي، فالعروض أو التفعيلات لها وظيفتها الخاصة وكذلك القافية وما تتسم به من سمات، ثم يأتي من بعد ذلك دور التكرارات الحروفية والصرفية والبلاغية بالإضافة إلى إيقاع الصورة شكلا وتركيبا.

وقد أشارت إلى ذلك الدكتورة خالدة سعيد بوصفها للإيقاع إذ تقول:" إنه ليس مجرد الوزن بالمعنى الخليلي أو غيره من الأوزان. الإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها، وإنما يفهمها قبل الأذن والحواس الوعي الحاضر والغائب، لهذه اللغة علاقة ثنائية بالأجواء الشعرية تستحضر الأجواء أو الأجواء تبعثها إن الإيقاع ليس مجرد تكرار لأصوات وأوزان وليس عددا من المقاطع...، وليس قوافي تتكرر بعد مسافة معينة لتشكل قرارا، هذه كلها عناصر إيقاعية، ولكنها جزء من كلٍّ واسع ملون متنوع...، والإيقاع لا يقتصر على الصوت... إنه صيغة للعلاقات (التناغم، التعارض، التوزاي، التداخل) فهو إذن نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية، ذلك أنّ للصورة إيقاعها[الخاص أيضا]."[1]

ونحن هنا سنركز على تحليل بعض السمات الصوتية للإيقاع.

١. السمات التركيبية والصرفية إيقاعا ودلالة:

قبل أن نشرع في إحصاء وبيان بعض التكرارات وسماتها، سننظر في عتبة القصيدة وما تحمله في ذاتها من دلالة، وما تنطوي عليه فونيماتها من سمات رغم أنها تألفت من كلمة واحدة، إلا أنّ تلك الكلمة تحمل في عمقها الصوتي والدلالي ما يمكن أن يشكل حافز إغراء في تقصي وتحليل بواعثه ومميزاته، وسنحاول أن نكشف عن أثر ذلك صوتا ومعنى في النص أو عليه.

---

[1] سعيد، د.خالدة: حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث- دار الفكر- بيروت – ط٣- ١٩٨٦٩-ص: ١٠٧

و مفردة (الورطة) التي اتخذها الشاعر عتبة لنصه من حيث المعنى: هي الأمر الذي لا خلاص منه، والعتبة وفق معناها المعجمي هذا تنفتح على فضاءات متعددة من الاحتمالات والتساؤلات التي تجعل نافذة الانتظار مشرعة لمعرفة ماهية تلك (الورطة) وبغض النظر عن نوعية (إل التعريف) التي وضعتها في دائرة التعالق المعرفي بين المرسل والمرسل إليه، سواء كانت عهدية أم جنسية، فإنها تبقى ذات أفق منفتح الدلالة، باعثا على الانتظار.

أما مكونها الصوتي وفقا لمخارج حروفه فهي تبدأ بحرف حلقي هو الهمزة ثم يتبعه حرف ذلقي هو اللام متبوعة بحرف شفوي هو الواو يتبعه حرف ذلقي أيضا هو الراء ثم حرف نطعي هو الطاء ثم تنتهي في حالة الوقف بحرف الهاء، وهو حرف حلقي أيضا، ونلحظ أن هذه الكلمة تبدأ من الحلق لتنتهي به، ولكننا لو أرهفنا السمع للأصوات المهيمنة أو ذات الوقع العالي سنجد أن الواو والراء والطاء هي الأكثر وقعا ووضوحا في السمع من بقية أصواتها، وأصوات هذه الحروف تختلف من حيث الجهر والهمس، فالأولان مجهوران (الواو والراء) والثالث مهموس (الطاء) كما تختلف من حيث الشدة والرخاوة فالأول رخو والثاني متوسط بين الشدة والرخاوة والثالث شديد انفجاري، والأثر الصوتي لذلك هو خروج الصوت الأول بلين وبمسافة زمنية طويلة ثم يأتي الصوت الثاني متوسطاً بمسافة زمنية بين الطول والقصر ثم الصوت الثالث ينفجر وبمسافة زمنية قصيرة. فنلاحظ أن ثمة تدرج زمني وإيقاعي في إخراج الكلمة، وهذا التسلسل سينعكس بدوره على تصاعدية الحدث الدرامي في النص كما سيتضح بعد تحليلنا للنص.

أ . حفل النص بتكرارات متعددة على صعيد الطباقات والتي تشكل بدورها ليس محسنا بديعيا فقط وإنما تشكل مؤثرا إيقاعيا كذلك:

والطباق:" هو الجمع بين الشيء وضده في الكلام، وهما قد يكونان إسمين،... أو فعلين،... أو حرفين،...أو مختلفين"[1]

ومن أمثلة ذلك في النص: الطباق بين اسمين وهو طباق موجب (موجب وسالب) في قوله:

آمنت منذ المهد أن طفولتي قامت وموجبُ كلِّ عمرٍ سالبُ

وكذلك (الموت والميلاد) في قوله:

الموت والميلاد والأرواح والأجساد في الأرجاء صمتٌ صاخبُ

وغير ذلك مما حفلت به القصيدة.

---

[1] الهاشمي، السيد أحمد: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع- تح- د. يوسف الصميلي- المكتبة العصرية- صيدا- بيروت – ص: ٣٠٣

ب - ومن المحسنات البديعية التي جاءت في القصيدة أيضا هو (الإرصاد) وهو: "أن يذكر قبل الفاصلة من الفقرة أو القافية من البيت ما يدل عليها إذا عرف الروي"[1] كما في قوله:

فمتى أجيب ولي فؤادٌ مولعٌ بالمسألات ومن سواي يجاوب

فجملة: (متى أجيب) تخلق توقعا بأن القافية ستكون (يجاوب)

وكذلك في قوله:

وتدبُّ فوق بياضها الكلماتُ سوداً يا أبي وكأنهنّ عقاربُ

فنجد كلمة (تدب) هي مفتاح توقع القافية

ج - كما حفل النص بجناسات متعددة وخاصة في القوافي، ولعلها جميعا من نوع الجناس الناقص كما في الأمثلة التالية:

(صاخب وصاحب)و (وذائب وغائب) و(نوائب ونوادب)

وهذه المحسنات بمختلف أنواعها لا شك تشكل إضافة نوعية لإيقاع النص من خلال هذه التقاربات أو التنافرات الصوتية والمعنوية.

د - تركيب الجمل: جاءت القصيدة متوازنة من حيث التركيبات الجملية، فقد بلغت الجمل الأسمية (٤٩) تسعا وأربعين جملة، وهو ذات العدد بالنسبة للجمل الفعلية، وهو ما يدل على التوازن في الدلالة الحركية للقصيدة على صعيد تركيب الجملة، بيد أن تركيب القصيدة على صعيد المفردة يبين تفوقا كبيرا للأسماء بنسبة ٧٦٪، وهذا التفوق للأسماء يمكن أن يوحي لنا بضعف الفعل الحركي، غير أن الوفرة الواضحة لأسماء الفاعل والمفعول يمكن أن تسهم في زيادة الفعل الحركي، ومن ثم من يمكن لذلك أن يشكل نوعا من الإضافة الإيقاعية.

٢. السمات الإيقاعية للعروض والقافية:

أ. الإيقاع العروضي:

جاءت القصيدة على بحر الكامل التام وعروضه صحيحة وضربها صحيح مثلها، وقد سمي كاملا " لكماله في الحركات، وهو أكثر البحور حركات، فالبيت منه يشتمل على ثلاثين حركة،... ويصلح الكامل لكل غرض من أغراض الشعر، ولهذا كثر وجوده في شعر القدامى

[1] الهاشمي، أحمد: جواهر البلاغة– ص:٣٠٥

والمحدثين، ويجود في الخبر أكثر منه في الإنشاء، وهو إلى الشدة أقرب منه إلى الرقة"[١] وقد جاءت القصيدة منسجمة مع خصائص هذا البحر من ناحية التركيب الجملي والجو النفسي للقصيدة. فقد شكلت تراكيب الجمل الخبرية مساحة واسعة من بنائية القصيدة، سواء كانت استفهامية أم شرطية أم مصدرة بفعل الأمر أو النهي، وهذه التراكيب الجملية هي بالتأكيد انعكاس للجو النفسي وهي في نفس الوقت بيان لطبيعة ذلك الجو المشحون بالألم والحزن والرفض.

وبالتأكيد أن الكم العددي المميز للحركات وهي صوائت الحروف ستضيف شحنة إيقاعية للأجواء المتسمة بالشدة والقوة، وهي أيضا يمكن أن تشكل عنصرا تكامليا في نسقية الموضوع وإيقاعه.

ب. إيقاع القافية:

جاءت قافية القصيدة مؤسسة ومن نوع المتدارك، وتتألف من سكونين مفصولين بحركتين، والتأسيس هو:" ألف ملتزمة تقع في لفظة واحدة مع الروي ويفصلهما حرف يعرف بالدخيل لا يلتزم ولكن حركته تلتزم."[٢]

وجاءت الباء المضمومة حرف روي للقصيدة، والباء حرف مجهور شديد انفجاري يصفه العلايلي بأنه: " يدل على بلوغ المعنى في الشيء بلوغا تاما، ويدل على القوام الصلب بالتفعل."[٣] بينما الواو والذي هو حركة الروي المشبعة:"يدل على الانفعال المؤثر في الظواهر"[٤] وقد تظافرت هاتان الخصيصتان لتشكلا نسقا صوتيا منسجما مع مميزات بحر الكامل وموضوع القصيدة الحافل بالانفعال والألم.

٣. تمثلات الأثر الصوتي للعتبة في نسقية الفعل السردي والدرامي للنص:

ثمة ترابط بين طبيعة مخارج حروف العتبة وسمات أصواتها مع مسار السرد والفعل الدرامي في النص، وهو بالتأكيد لم يكن نتاج قصدية من الشاعر، رغم أن اختيار الشاعر للعنوان هو فعل قصدي؛ ولكنه قد يكون معبرا عن المحتوى المعنوي. فالمشكلة التي يتناولها

---

[١] خلوصي، د. صفاء: فن التقطيع الشعري والقافية – منشورات مكتبة المثنى– بغداد ط٥–١٩٧٧ ص:٩٥

[٢] نفس المصدر: ص ٢٤٦

[٣] العلايلي، عبد الله: تهذيب المقدمة اللغوية للعلايلي– تح– د. أسعد أحمد علي – دار السؤال للطباعة والنشر– دمشق– ط٣– ١٩٨٥– ص:٦٣

[٤] نفس المصدر: ص٦٤

النص تدور في فضاء مغلق كما سيتبين لنا من قراءة النص، وفضاء عتبة النص (الورطة) هو أيضا فضاء مغلق، فهما إذن متلازمان ومتسقان من حيث الدلالة المعنوية. أما الدلالة الصوتية واتساقها مع مجريات السرد فسنعرض لها بعد تحليل التنقلات السردية للنص.

تشكل الأبيات الأولى للقصيدة مدخلا للحدث السردي، حيث شكل البيت الأول قاعدة الانطلاق التي مهدت للتساؤل الذي تضمنه البيت الثاني:

فمتى أجيب ولي فؤاد مولعٌ بالمسألات ومن سواي يجاوب

إذ نرى أن هذا التساؤل قد شكل مثابة الشروع لعملية سرد الحدث والذي يفتتحه برسم صورة لشخصية الراوي(الشخصية الرئيسة) للمسرود وما تنطوي عليه تلك الشخصية من صراعات داخلية :

آمنتُ منذ المهد أن قيامتي قامت وموجب كل عمر سالب

هذه النظرة التشاؤمية هي التي ستهيمن على مسار الحدث السردي والدرامي الذي يبدأ بالتصاعد من خلال إنثيالات تصف الجانب النفسي والفكري السوداوي لشخصية الراوي، ثم يكشف لنا عن صورة لصراع أضداد تكاد تتداخل حدّ أن تجعل من تلك الشخصية تضيع في دوامة (اللا أدري):

يتـزاحم الضـدان فيّ قنـاعتي شــكّي وإيمــاني لكفــري صــاحبُ

أنـا جئـتُ لا أدري لمـاذا جئـتُ من يدري؟ وهل أنا لعبة أم لاعبُ؟

وبعد جملة من التساؤلات ينتقل إلى فعل درامي حواري بين الأب والابن الغائب الحاضر:

وأنا بمنتصف القصيدة جاءني ولدي الذي قد كان مات يراقب

لينتقل الفعل السردي من أسلوب الاستفهام إلى أسلوب الطلب بأفعال الأمر أو ما هو بمعناها:

أبتاه حسبك قال لي:

الشعر يصبح جمرة ويذوب قلبٌ لائبُ

ثم ليفضي كل ذلك إلى العودة لتأكيد النظرة السوداوية لشخصية الراوي، ليس لنظرته لذاته وما يحيط بها، بل لتنتقل للوطن كله، ثم تختتم بتقرير بأن هذا الوطن (هو مصائب ونوائب).

ذكرنا سابقا أن مخرج الواو هو الشفتين، وهما الجزء الأقرب للخارج أو السطح من وسيلة الحكي (الفم)، والتمهيد كما يظهر من البيتين الأولين، هو عرض سطحي أو خارجي ممهد للدخول، ومع النظر في خصائص الواو الذي يوحي بالبعد إلى الأمام أو الانبثاق، نجد أنها توازي الحالة التمهيدية لمسيرة السرد، ثم يأتي حرف الراء وهو حرف زلقي أو (ذلقي) ومخرجه من طرف اللسان، ويتسم بالمرونة والتكرار أو الترجيع أو التذبذب، وهو بهذا يتناسق مع عملية وصف الحالة النفسية للراوي التي تتطلب ترجيعا ومرونة في التنقلات الوصفية للانفعالات والتناقضات التي غلفت تلك الشخصية، وقد أشرنا إلى أن حرف الواو يستغرق مسافة طويلة في النطق، وهو ما يتناسب مع طبيعة السرد التمهيدي الذي لم يدخل بعد في عملية الصراع وتسارعه الانفعالي، ثم يأتي صوت الراء الذي يستغرق مسافة متوسطة، وفي هذا أيضا نسقية مع سيرورة الانفعال النفسي الذي يتصاعد مع عملية الوصف، وسيرورة السرد في هذا المفصل من المسرودة، وفي كل ذلك مازال لم يدخل إلى عمق الصراع والفعل الدرامي، بل يحوم بالقرب منه باعتباره عملية وصفية تقع في حالة وسطية بين الخارج والعمق، وهو أيضا يتناسب مع صفة صوت الراء الذي هو وسط بين الشدة والرخاوة، ثم ندخل إلى الفعل الدرامي وعمق الحدث السردي الذي يبدأ من قوله:(وأنا بمنتصف القصيدة) لنجد أن حرف (الطاء) في العتبة بسماته الصوتية وطبيعة مخرجه يتسق معه بصورة معبرة وعالية الدلالة، فالطاء كما أشرنا هو حرف نطعي يخرج من ظهر اللسان مع سقف غار الحنك الأعلى، وهو صوت شديد انفجاري ومسافته الزمنية قصيرة، وهو ما يتناسب مع تسارع الأحداث وتفجرها ثم تصاعد أثرها نحو العمق باتجاه الانفعال والتفاعل الداخلي لذات الراوي والذي يعكسه صوت الهاء المنطلق من أقصى الحلق مما يلي الصدر وهو أيضا صوت شديد ومسافته قصيرة.

ومما تقدم يتبين لنا مدى التناسق والتلاحم من حيث المبنى والمعنى سواء بين النص وعتبته، أم بين إيقاعه النفسي والصوتي، وقد يكون للبناء الشكلي للنص تماهيا مضافا من نوع ما مع ما أشرنا إليه رغم ملاحظتنا عن فوضوية بعض توزيعاته.

المصادر والمراجع

١- إبراهيم ، ياسر سعدي : اللغة العربية بين اللغات- مجلة الفيصل- العدد١٠٦ كانون الاول ١٩٨٥

٢- الإبراهيمي ، خولة طالب: مبادئ في اللسانيات- - دار القصبة للنشر- الجزائر- ط٢- ٢٠٠٦م

٣- ابن أبي سلمى، زهير: ديوان - تح علي حسن فاعور- دار الكبت العلمية- بيروت- لبنان- ط١- ١٩٨٨م

٤- ابن الفارض: ديوان. تح. مهدي محمد ناصر الدين. دار الكتب العلمية. بيروت.ط١- ١٩٩٠م

٥- ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر- تح- كمال مصطفى- مكتبة الخانجي - مصر- ١٩٦٣م

٦- ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر- مطبعة الجوائب- قسطنطينية- ط١-٢ ١٣٠٢هـ

٧- ابن جني، عثمان (ابو الفتح):الخصائص-ج١- تح- محمد علي النجار-دار الكتب المصرية-المكتبة العلمية- مصر- ط٢-١٩٥٢م.

٨- ابن خلدون: المقدمة، تح، عبد الله محمد الدرويش، ج٢- دار يعرب- دمشق- ط١، ٢٠٠٤م

٩- ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، شرح ونشر السيد: أحمد صقر، دار التراث، القاهرة، ١٩٧٣م

١٠- ابن منظور، محمد بن مكرم المصري: لسان العرب ج١٥. دار صادر. بيروت-دتا

١١- أبو العتاهية: ديوان. دار بيروت للطباعة والنشر. بيروت- ١٩٨٦م

١٢- أبو نوّاس: ديوان - رتبه وشرح ألفاظه- محمود كامل فريد- مطبعة حجازي- القاهرة- مصر- ط١- ١٩٣٧م

١٣- أبو يعلى، القاضي عبد الباقي عبد الله: كتاب القوافي- تح- د. محمد عوني عبد الرءوف- مطبة دار الكتب والوثائق القومية- القاهرة- ط٢- ٢٠٠٣م

١٤- الأخفش، سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي. تح. د. عزة حسن. مطبوعات مديرية احياء التراث القديم. دمشق- ١٩٧٠م

١٥- بارت، رولان/ لذة النص: ت، د. منذر عياشي- مركز الانماء الحضاري- ط١-١٩٩٢

١٦- بركة، د. بسام: علم الأصوات العام - مركز الإنماء القومي- بيروت – لبنان

١٧- بشير، د. كمال: علم الأصوات- دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع- القاهرة- ٢٠٠٠م
١٨- بن خوية، رابح: مقدمة في الأسلوب، عالم الكتب الحديث للنشر، إربد، الأردن، ط١، ٢٠١٣م
١٩- التبريزي، الخطيب: الكافي في العروض والقوافي.ج١. تح. الحساني حسن عبد الله. مكتبة الخانجي. القاهرة. ط٣-١٩٩٤م
٢٠- الجوهري، اسماعيل بن حماد (أبو نصر: الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية-تح، أحمد عبد الغافر عطار، دار العلم للملايين، بيروت،ط٢، ١٩٧٩م
٢١- حسان ، د. تمام :اللغة العربية معنا ومبناها- دار الثقافة- الدار البيضاء- المغرب- ١٩٩٤م
٢٢- الحمد ، غانم قدوري : الشرح الوجيز على المقدمة الجزرية- - مركز الدراسات بمعهد الامام الشاطبي- جدة- ٢٠٠٩م
٢٣- الحمزاوي ، علاء: محاضرات في العروض والقافية: موسيقى الشعر- دار التيسير للطباعة- المنيا- ٢٠٠٢م
٢٤- خلوصي، د. صفاء: فن التقطيع الشعري والقافية. منشورات مكتبة المثنى. بغداد. ط٥- ١٩٧٧م
٢٥- الرافعي، مصطفى صادق: إعجاز القرآن والبلاغة النبوية- دار الكتاب العربي – بيروت – لبنان – ط٩- ١٩٧٣م
٢٦- ريفاتير، ميكائيل: معايير تحليل الأسلوب، ت وتع ، د. حميد الحمداني، منشورات دراسات سال، دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٣
٢٧- السد ، د. نور الدين: الأسلوبية وتحليل الخطاب/ ج١ - دار هومة للطباعة والنشر- الجزائر-٢٠١٠م
٢٨- السراي، عمر: حلويات - منشورات دار دور- بغداد- ط١- ٢٠٢٢
٢٩- سعيد، د.خالدة: حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث- دار الفكر- بيروت – ط٣- ١٩٨٦
٣٠- شحاتة، د. محمد عبد الوهاب : ينظر انواع المورفيم في العربية- علوم اللغة- دراسات محكمة- مج١-ع٢- دار غريب للطباعة والنشر- مصر- ١٩٩٨م

٣١- الصائغ، عدنان: الأعمال الشعرية- مج٢- المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت- ودار سطور- بغداد- ط٣-٢٠١٧م
٣٢- الطائي، فراس : أصوات اللغة/ - مطبعة ايلاف- بغداد- ط١- ٢٠١٦م
٣٣- عباس، حسن: خصائص الحروف العربية ومعانيها. منشورات اتحاد الكتاب العرب. ط١-١٩٩٨م
٣٤- عبيد، كلود: الألوان- مراجعة د. محمد جمود- المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر(مجد)- بيروت- ط١- ٢٠١٣م
٣٥- علاء، مداني ود. عبد الحميد هيمه: الأسلوبية مفاهيمها عند الغربيين والعرب، مجلة الأثر، الجزائر، ع ٣٠، جوان٢٠١٨
٣٦- العلايلي، عبد الله: تهذيب المقدمة اللغوية- تح د. أسعد أحمد علي- دار السؤال للطباعة والنشر- دمشق- ط٣- ١٩٨٥م
٣٧- عياشي، د. منذر: الأسلوبية وتحليل الخطاب- مركز الإنماء الحضاري- ط١-٢٠٠٢- ص٦٩- ٧٠
٣٨- علي ، د. عبد الرضا : موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه- دار الشروق للنشر والتوزيع- عمان-١٩٩٧م
٣٩- القيرواني ، الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقدة- ج١- دار الجيل- ط٥-١٩٨١م
٤٠- كثير عزة: ديوان. تح. إحسان عباس. دار الثقافة. بيروت. ط١- ١٩٧١م
٤١- كشيش، د. علاوي كاظم: فلسفة الإيقاع في النقد العراقي المعاصر- منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق- بغداد- ط -٢٠٢١م
٤٢- ماسينيون، لويس: ديوان الحلاج - دار الجديد للنشر- لبنان- ط٢- ٢٠١٣م
٤٣- المرزوقي، أحمد بن محمد بن الحسن: شرح المرزوقي على ديوان الحماسة/ تح-غريد الشيخ- دار الكتب العلمية- بيروت – لبنان- ط١-٢٠٠٣م
٤٤- المسدي ، عبد السلام : الأسلوبية والأسلوب- الدار العربية للكتاب- التونسية للطباعة- تونس - ط٣- ب تا
٤٥- المسعودي ، أبو الحسن بن علي: مروج الذهب- ج٣ - تح- كمال حسن مرعي- المكتبة العصرية- صيدا- بيروت- ط١-٢٠٠٥م

المصادر حسب الحروف الأبجدية:

٤٦- المعري، أبو العلاء: اللزوميات.ج١. تح. أمين عبد العزيز الخانجي. مكتبة الهلال. بيروت. ومكتبة الخانجي. القاهرة- ١٣٤٢هـ
٤٧- المعري، أبو العلاء: سقط الزند. دار بيروت ودار صادر. بيروت- ١٩٥٧م
٤٨- الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر- منشورا مكتبة النهضة-ط٣- ١٩٦٧م
٤٩- نور الدين، د. عصام: علم وظائف الأصوات. دار الفكر اللبناني. بيروت. ط١-١٩٩٢م
٥٠- الهاشمي ، أحمد(السيد): جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع- تد- د. يوسف الصميلي- المكتبة العصرية- صيدا- بيروت-ط١-١٩٩٩م
٥١- الهاشمي، د. محمد علي: العروض الواضح وعلم القافية. دار القلم. دمشق. ط١- ١٩٩١م

الدوريات:

١- حسيني ، د. مختار: الخطاب الشعري ومستويات التحليل اللغوي- مجلة الباحث الجزائرية- العدد ١٧- ٢٠١٨/٢/١٣
٢- الشطري، احمد: مستويات تحليل الخطاب. مجلة الأقلام. دار الشؤون الثقافية العامة- العراق. ع١. السنة ٥٧- آذار ٢٠٢٢
٣- الطاهر ، د. عطاف محمد عبد الله: الأنساق الصوتية وأثرها في وضوح الدلالة في شعر الوصف عند البحتري - مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم الإنسانية- العدد-٣٩- حزيران- ٢٠١٨م- ص٥٢٢

مو اقع ألكترونية:

١- الصكر، د. حاتم: الإيقاع: زئبقية المفهوم و التعيّن النصي - موقع الأنطولوجيا- ١٩مارس/٢٠٢٠
٢- موقع المعاني/ https://www.almaany.com

السيرة الأدبية للمؤلف

صدرله:

في الشعر:

١- (مدونة الصمت) مجموعة شعرية الطبعة الاولى ٢٠٠٥
الطبعة الثانية ٢٠١٩ عن أور للطباعة والنشر/ العراق

٢- (مسلة المدن المهاجرة) مجموعة شعرية ٢٠١٧ دار أور للطباعة والنشر/ العراق

٣- (قراءات في جذور الماء) مجموعة شعرية ٢٠١٨دار أور للطباعة والنشر/ العراق

٤- (إني آنستُ نوراً) مجموعة شعرية ٢٠١٨ دار أور للطباعة والنشر/ العراق

٥- (مواويل الفتى السومري) مجموعة شعرية ٢٠٢٢ منشورات الاتحاد العام للأدباء في العراق

في النقد:

٦- (غواية الشعر) دراسة انطولوجية في الشعر الشطري – ٢٠٢٠ دار زيدون للطباعة والنشر/ العراق

٧- (خيمة من عبق- دراسة موازنة) ٢٠٢٢ منشورات الاتحاد العام للأدباء في العراق

٨- (المتنبي- اشكالية النسب والسيرة) ٢٠٢٤ دار الورشة للطباعة والنشر/ العراق

في السرد:

٩- (شمس تبريز) رواية – ٢٠٢٠ دار الورشة للطباعة والنشر/ العراق

الفهرست

التمهيد..... ٧
الأسلوبية وضرورتها في المشغل النقدي..... ٧
جذور الأسلوبية في التراث النقدي العربي..... ٧
الأسلوبية في النقد الغربي..... ١٠
مستويات تحليل الخطاب الشعري..... ١٢
دراسة وصفية تطبيقية في قصيدة أجود مجبل..... ١٢
التمهيد..... ١٢
١.المستوى الصوتي..... ١٣
٢.المستوى الصرفي..... ١٨
٣.المستوى التركيبي..... ١٩
٤.المستوى الدلالي..... ٢٣
البناء الإيقاعي ودلالاته..... ٢٦
في قصيدة الناعور لحازم رشك التميمي..... ٢٦
١. الإيقاع الخارجي..... ٢٧
أ.العروض..... ٢٧
ب.القافية..... ٢٩
٢. الإيقاع الداخلي..... ٣٠
أ.التكرار الحروفي (الفونيمات)..... ٣١
ب.البناء الصرفي والتركيبي..... ٣٣
البنيات الصوتية وأثرها الإيقاعي والدلالي في قصيدة (ثرثرة موزونة) لشاكر الغزي..... ٣٤
١.إيقاعية العروض والقافية..... ٣٥
٢.التكرارات الحروفية..... ٣٧
٣.البناء التركيبي..... ٣٩
البنيات الأسلوبية وأثرها الجمالي والدلالي في قصيدة مدونة الموت لعارف الساعدي..... ٤١
أسلوبية البناء الصوتي..... ٤١
١.بنائية العروض..... ٤١
٢.بنائية القافية..... ٤٥
٣.التكرار الحروفي..... ٤٦
البنية التركيبية والدلالية..... ٤٨
البنى الأسلوبية في نشيد أوروك لعدنان الصائغ..... ٥١
أولاً : البنية الإيقاعية..... ٥٢
ثانيا: البنية التركيبية..... ٥٨

١.التركيب التقني..... ٥٨
٢.التركيب البلاغي..... ٦٢
٣.التركيب الصوري..... ٦٥
البنية الصوتية للقافية إيقاعيا ودلاليا في قصيدة (الفأس والجدران) لعلي الإمارة..... ٦٨
١- إيقاعية المبنى الصوتي للقافية..... ٧٠
٢- دلالية المبنى الصوتي للقافية..... ٧٤
البنى الأسلوبية في حلويات عمر السراي..... ٧٦
تقديم..... ٧٦
أولا: البناء الإيقاعي..... ٧٧
الإيقاع الخارجي..... ٧٨
أ.العروض..... ٧٨
ب.القافية..... ٨٠
ثانيا: البناء الصرفي..... ٨١
ثالثا: البناء التركيبي..... ٨٢
رابعا: المستوى الدلالي..... ٨٤
السمات الأسلوبية في قصيدة (ورطة) لقاسم والي..... ٨٧
سمات البنيات الصوتية إيقاعيا ودلاليا..... ٨٩
١.السمات التركيبية والصرفية إيقاعا ودلالة..... ٨٩
٢.السمات الإيقاعية للعروض والقافية..... ٩١
أ.الإيقاع العروضي..... ٩١
ب.إيقاع القافية..... ٩٢
٣.تمثلات الأثر الصوتي للعتبة في نسقية الفعل السردي والدرامي للنص..... ٩٢
المصادر والمراجع..... ٩٥

دراسات أسلوبية تطبيقية

في نماذج مختارة
من الشعر العراقي المعاصر

إنّ عملية تحليل النص وتجزئته إلى عناصره الأولية هي محاولة لكشف ماهية تلك الخصائص الفردية، وطبيعة توظيفها في النسق العام للنص من خلال مجموعة تعالقات نسيجية بين المفردات والمقاطع؛ لنتمكن بعد ذلك من رسم صورة افتراضية تجسد الملامح التي من خلالها نتعرف على المسارات الخطابية للنص، وفقا لقراءتنا ورؤيتنا الخاصة المستندة إلى ما نستخدمه من أدوات التحليل، إذ أنّنا نرى أن كل قارئ للنص له رؤيته الخاصة التي يتوصل إليها من خلال ما يمتلكه من أدوات تحليلية.

و في كتابنا هذا نتناول بالتحليل نماذج من نتاج مجموعة منتخبة من الشعراء العراقيين المعاصرين متخذين منها صورة مقتبسة من صور العطاء الشعري للشعراء العراقيين المعاصرين على صعيد القصيدة الملتزمة بالعروض الخليلية سواء بنظامها الكلاسيكي أم بنظام التفعيلة، واقتصار دراستنا على هذه النماذج ليس مبنيا على الجانب الحصري في دائرة التميز، بل هو انتخاب عفوي لا يخلو من الميول الذاتية.

9 789922 878522

بغداد - المتنبي - مجمع العهد الجديد
07714343692
07729247088
alwarsha_books

الوراثة
دار للطباعة والنشر

أحمد الشطري

دراسات اسلوبية تطبيقية

نقد

تصميم الملاف : سيوسن كاظم الشمري