الإيقاع في شعر نجاح إبراهيم دراسة صوتيَّة

ا.د هناء عبد السادة الباحثة: فاطمة خضير

الملخص:

لقد استأثر البعد الصوتيّ في الشعر على اهتمام الدارسين؛ لكونه المنطلق الأوَّل لكلِّ تحليلٍ يُراد منه كشف بنية نص ما، أو توضيح خصيصة أو سمة له، وهذا يحمل في طياته بُعد المنشئ للنص الادبي؛ لأنَّ الجانب الصوتيّ تعبير عن خلجات ومواقف الذات الإنسانيَّة ومواقفها من خلال المعطى اللغويّ بترددات معيَّنة تنطلق مثبتة وجودها عبر بُنى تشتغل على إمكانيات مُتعدِّدة من الجانب الشكليّ للقصيدة المُتعلق بالوزن والقافية وشكل النصّ المُعطى سواء أكان شعرًا عموديًّا أم تفعيلة أو نصًّا لقصيدة النثر أو نصًّا مفتوحًا حتَّى، وجانب آخر يتعلَّق بالمعطى الداخلي في ضوء عنصري التكرار والتوازي وما شاكل ذلك كسمة داخليَّة لأي خطاب مكتوب يُراد منه كشف البناء الداخلي له عن طريق البنى اللغويَّة التي تتسم بالانسجام والحراك القائم على أنظمة مُعيَّنة في ذلك النص موضوع الدراسة لاكتشاف خواصه وظواهره وغناه وتنوعه تباعًا لموضوعه أو الغرض الشعري الذي استأثر به ذلك البنى، مع محاولة وضع تلك النتائج الكليَّة التي نلقاها في مستهل البحث موضعها النقدي والأدبي مع معطيات ونتائج الدراسات السابقة من حيث الانسجام أو التقاطع، لذا جاء هذا البحث ليبحث في السمات الصوتية الأسلوبية وبالأخص سمة الإيقاع الداخلي في شعر الشاعر نجاح إبراهيم وخصوصًا عنصر التوازي مدعَّمًا بمفهوم التكرار.

الكلمات المفتاحيَّة: نجاح إبراهيم، الأسلوبيَّة الصوتيَّة، التوازي، التكرار.

The phonetic dimension in poetry has captured the attention of scholars; Because it is the first starting point for every analysis that aims to reveal the structure of a text, or clarify its characteristic or characteristic, and this carries with it the dimension of the originator of the literary text; Because the phonetic aspect is an expression of the moods and attitudes of the human self and its attitudes through the linguistic given with certain frequencies that launch and prove their existence through structures that operate on multiple possibilities from the formal aspect of the poem related to weight, rhyme and the form of the given text, whether it is vertical poetry, activation or text of the prose poem Or even an open text, and another aspect related to the internal given in the light of the elements of repetition and parallelism and the like as an internal feature of any written discourse that is intended to reveal its internal structure through linguistic structures that are characterized by harmony and movement based on certain systems in that text under study to discover its properties, phenomena and richness And its diversity according to its subject or poetic purpose that accounted for that structure, with an attempt to put those overall results that we received at the beginning of the research into their critical and literary position with the data and results of previous studies in terms of harmony or intersection, so this research came to look at the features Vocal stylistics, especially the feature of internal rhythm in the poetry of the poet Najah Ibrahim, especially the element of parallelism, supported by the concept of repetition.

Keywords: Ibrahim's success, phonetic stylistics, parallelism, repetition

المقدَّمة:

يعد الإيقاع عنصر جوهري في الشعر، ويمثل أقوى مقومات الإيحاء فيه، وخاصيته وتأثيره تكمن في الشعر من خلال غرض الشاعرة، فإنَّ القصائد التي تتسم بهيجان العاطفة، تنزع إلى أن تكون ذات إيقاع قوي، والإيقاع يأتي داخل النص الشعري من مصدرين هما: الموسيقا الخارجيَّة الصادرة عن الضبط لهيكل النص المرسوم بدقةٍ وفاقًا لقواعد علمَي العروض والقوافي، وموسيقا داخليَّة صادرة في تآلف الكلمات داخل البيت الواحد أو الشطر الواحد[i].

وتمثّل الموسيقا الداخليَّة حركة الأصوات الداخليَّة التي لا تعتمد على تقطيعات البحر أو التفاعيل العروضيَّة وإنما تعتمد التناسق الصوتيّ.

والتوازي والتكرار من أساليب فنّ القول عند العرب، ولهما وجودٌ بيّن وواضح، وقد وردا في العديد من القصائد والمقطوعات، وتوقَّف عندهما النقاد السابقين وبلاغيي العرب القدامى لتبيان تأثيرهما في المعنى وأهميته إلَّا أنَّهما في الواقع لم يُعاملا كبنية نصيَّة لها حضورها ودلالتها إلَّا في القرن المنصرم، فعدُّوا التكرارَ والتوازي من صور التجديد الشعريّ، وأصبحا بهذا بنية أساسيَّة في المعطيات النقديَّة للمدارس الأدبيَّة الحديثة ولا سيما مع ظهور الشعر الحُرّ في أربعينييات القرن العشرين حتَّى تشكَّلا كظاهرة شعريَّة لها كينونتها التي تميزها عن بقية تقانات القصيدة وهي تجيء مشحونة تارةً بقدرةٍ تعبيريَّة وتارةً بمؤثرات نفسيَّة وتارةً بمؤثرات دلاليَّة واجتماعيَّة يؤتى به لأغراض كثيرة أهمها التأكيد والتقرير والتحقيق والدعاء وزيادة التنبيه وتطرية الكلام وتجديد عهده اذا طال وخشى تناسيه والتعظيم والتهويل والوعد والتهديد والتعجب[ii].

فالتوازي والتكرار يُغنيان المعنى ويؤصلانه حين يكونا من صميم القصيدة وليسا شيئًا مُقحمًا ومستهجنًا وفي غير موضعه، فكلاهما بناء تحتيّ يؤثر في المعاني ويزيد من الدلالة التي تنبثق من الدوال المتكررة والمتوازيَّة في بناءٍ معين وبقصديَّة مُعينة، مع قدرة الشاعر على السيطرة على اللغة تارةً، وسيطرة من نحوٍ آخر للغة في المعاني المطروحة التي تقدمها الشاعرة نفسها.

فاللفظ في الشعر لا بدَّ أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلَّا كان زروقة لفظيَّة مُتكلفة لا سبيلَ إلى قبولها، كما أنَّه لا بدَّ أن يخضع ككلّ ما يخضع له الشعر عمومًا من قواعد جماليَّة وذوقيَّة وبيانيَّة، فليس من المقبول تكرار لفظ ضعيف الارتباط بما حوله، أو لفظ ينفر منه السمع، إلَّا إذا كان الغرض دراميًّا، يتعلَّق بهيكل القصيدة العام[iii].

فالموسيقا الخارجيَّة تقوم على الوزن والقافيَّة، في حين الموسيقا الداخليَّة تقوم على الانسجام بين الأصوات في الكلمة أو مع نظيراتها في السطر الشعري[iv]، فقد أقرَّ علماء العربيَّة أنَّ للدلالة الصوتيَّة أثرها في استدعاء المعنى والإيحاء به في نطاق تأليف مجموع أصوات اللفظ[v]، ولكن هذا لا يعني أنّ للصوت بمعزل عن السياق قيمة دلاليَّ؛ لأنَّ الصوت لا يحمل دلالة ذاتيَّة كامنة فيه، ولكن يحتاج إلى سياق معين يشحنه ببعد دلاليّ مِن خلال موقعه في هذا السياق[vi]، وقد ((يكون لإدخال تنوّع صوتي ليخرج القول عن نمطية الوزن المألوف ليحدث فيه إيقاعًا خاصًّا يؤكده التكرار، وإمَّا أن يكون لتأكيد أمر اقتضاه القصد فتساوقت الحروف المكررة في نطقها له مع الدلالة في التعبير عنه))[vii].

والأصوات على نوعين: أحدهما ينسجم مع المعنى العنيف، والآخر يناسب المعنى الرقيق الهادئ، وذلك بحسب صفات الحروف إلى صفاتها ووقعها في الآذان[viii]، فالكلمات أنغام وشعور وارتباطات وظروف ومواقف وحياة، وتأثيرها إنَّما يقوم على ما فيها من صوت ومعنى، فهي مبنية بناءً مزدوجًا، إنّها أصواتٌ تُعدّ رموزًا للمعاني وهي أيضًا رموز للمعاني تعدّ أصواتًا[ix].

فلا دلالةَ سابقة للصوت على وجوده، ولا دلالة للمفردة – كما يقول أصحاب البلاغة والفصاحة بأن تكون بليغة – إلَّا في سياق متعارف عليه، لتكتسب منه وجودها ودلالتها، فالصوت يكتسب تنغيمه الخاص في سياق المفردات، التي يأتي بها ومنصرفة عن السياق، لتدخل في سياق أكبر من البنى على مستوى الفقرة والنص الكامل، ليعطي الصوت دلالة كلية متماسكة داخليَّة ومن ثمَّ تنتج مجموعة من الدلالات السابقة على وجود النص نفسه، لا منعزلة ومنصرفة عن السياق، فسمة الأسلوبية الصوتيَّة الحقيقيَّة، تنطلق من النصّ نفسه، بما يترشح عنه من أصوات وتكرارات لهذا الأصوات ومن ثمَّ تكرار المفردات والجمل التي تحدث تناسقًا صوتيًّا فتكوّن انسجامًا تكوينيًّا، بحيث تبدو حروف النص متآلفة ذوقيًّا وذات وقع جميل من خلال الاعتماد على الظواهر الإيقاعيّة من تكرار وجناس وطباق وتضمين وغيرها [x].

بنية التوازي

يُعرف التوازي بجاكبسون حيث نُسب إليه على الرغم من الذين سبقوا إليه في إبراز الظاهرة، حيث يؤكد جاكبسون أنَّ التوازي أو التناسب هو الذي يكسب القصيدة انسجامًا متنوّعًا وإذا رجعنا إلى المصادر العربيَّة، بمختلف اختصاصاتها (لغوية،

أدبية مصطلحاتيَّة) نرى هنالك اختلاف في المفاهيم، لكن هذا الاختلاف لا يؤثر على المعنى العام الذي يدلُّ عليه، وهو التشابه أو بعبارة أخرى التكرار الذي يظهر بالخطابات الفعليَّة والنثريَّة على حدٍّ سواء[xi]، كما في لسان العرب الذي نظر إلى التوازي على أنَّه المواجهة والمقابلة ((والموازاة المقابلة المواجهة ..والأصل فيه الهمزة يقال أزيته إذا حاذيته))[xii]. بمعنى أنَّ التوازي يحقِّق ترتيبًا وتناسقًا موسيقيًّا وهذا ما يجعل المتلقي أكثر انتباهًا لما تقوله الشاعرة وكذلك يؤدي التوازي وظيفة جمالية ونفعية لدى الشعر.

أمَّا اصطلاحًا عند أهل البلاغة والنقد، فإنَّه قسمٌ مِن أقسام السجع كما قال النويري(٧٣٣هـ) :((والسجع أربعة أنواع وهي الترصيع، والمتوازي، والمطرف والمتوازن))[xiii]، فالترصيع تكون فيه الألفاظ متساوية الأوزان ومتفقة الأعجاز، والمتوازي ويراعى في الكلمتين الأخيرتين من القرينتين الوزن مع اتفاق الحرف الأخير منهما، والمطرف فيه مراعاة الحرف الأخير من غير مراعاة الوزن، والمتوازي ويراعى فيه الكلمتين الأخيرتين من الوزن مع اختلاف الحرف الأخير منهما[xiv].

فتراوح المصطلح بين النقاد القدامى بين مداولة ((الموازنة والتكرار والمقابلة))[xv]، وكانت القصديَّة غير ما هي عليه في الأُطر النقديَّة الحديثة.

لذا يعد التوازي من أعمق أسس الفاعلية الفكريَّة في الشعر؛ فهو شكل من التنظيم النحوي، ويتمثل في تقسيم البنية اللغويَّة للجمل الشعريَّة إلى عناصر متشابهة في الطول والنغمة، فالنص – بكليته– يتوزع في عناصر وأجزاء تربط فيما بينها من خلال التناسب بين المقاطع الشعرية، التي تتضمن جملًا متوازية. وهاهنا، تحقَّق التماثلات النحويَّة أنساق التوازي في الشعر، ومن ثمَّ توجه حركة الإيقاع في النص الشعري[xvi]، كونه سمة إيقاعية قلَّما يخلو أيُّ شعرٍ منها، وتتجاوز الشعر إلى كثير من صيغ الخطاب والنصوص الدينية[xvii]، وقد نُظِر إليه بكونه: عبارة عن صيغة يتحقَّق من خلالها نظام من التوازن الصوتيّ والدلالات الصوتيَّة تنتظم تحت مصطلح التوازي وتخضع لما يسمى توازي التناسب[xviii].

وقد اتفق بعض النقاد إلى أنَّ التوازي مرتبطٌ بالتكرار على المستوى العام[xix]، وهو يتضمن التكرار الموسيقيّ بما فيه من تكرار للكلمات والأصوات والقوافي[xx]، لذا نُظر إلى التوازي بوصفه ((عنصرًا تأسيسيًّا وتنظيميًّا في آنٍ واحد))[xxi]، وقيل هو مركب ثنائي التكوين احد طرفيه لا يُعرف إلَّا من خلال الآخر، وهذا الآخر بدوره يرتبط بالأوَّل بعلاقةٍ، هي ليست علاقة تطابق كامل، ولا تباين مطلق، ثم أنَّ هذا الطرف الآخر يحظى من الملامح العامَّة بما يميزه الإدراك من الطرف الأوَّل؛ إذ إنَّهما في نهاية الأمر طرفا معادلة[xxii] فالتوازي آلية تعمل على الظاهر النصيّ، لتصل إلى الباطن منها معمقةً دلالة الخطاب الشعريّ الذي ((هو التعادل الفني القائم بين كلمة ونص، أو بين نص ونص آخر))[xxiii].

لذا أشار (رومان ياكبسون) بمؤلَّفه قضايا الشعريَّة بأنَّ التوازي هو((المسألة الأساسيَّة للشعر))[xxiv]، وهنا يتحدَّد بأنَّ التوازي هو بؤرة أو مكمن النظام الشعري بأنواعه المختلفة والذي تتجلى فيه عن طريق المستوى السطحيّ والظاهر والجمالي الرؤية الفلسفيَّة والعميقة التي يتبناها الشاعر، فيغدو الشعر خطابًا حملًا لأوجه ثقافيَّة متعددة يتمُّ كشف واحد من جوانبها الهامة من خلال التوازي، لأنَّ الشعر وظيفته الاختزال الدائم والمستمر ومغادرة المباشر والظاهر الذي قد يقرأه أو يتلمَّسه المتلقي العادي.

فالتوازي موسوم بكونه بنية إيقاعية، تظهر من خلال الأدوات الإيقاعية التي يتضمنها الشعر، وتكون بالآن نفسه حاملةً أفكارًا ومعتقدات ورؤى؛ فمهمته هي البحث في العلاقة بين التشكيل بوصفه ظاهرًا، والدلالة بوصفها باطناً[xxv].

إذًا التوازي في جوهره يقوم على نوعين: **الأوَّل: توازٍ شكلي:** أشار إليه مارتين بوصفه عملية ربط جمالي بين الصور يتأسس على طبيعة المحتوى المادي، ويوجد بين الصورتين عنصر مادي يساعد في إمكانية خلق صلة بينها[xxvi]، ويتحقَّق في جسد النص، بما ينتج عنه من دوال ومدلولات وتراكيب إيقاعيَّة، تساعد على تشكيل الصور، وتتجلَّى خصيصة (التوازي) من خلال نظام التماثلات النحويَّة، التي تكسب النص الشعري انسجامه وتنوعه الفني في آن معاً[xxvii].

والنوع الثاني: توازٍ دلالي: وهو توليف أيديولوجي في كيفية توليد الصلة والارتباط بين البنى، لا على علاقة ماديَّة، بل ما يحدث ويتهيأ ويتبلور في ذهن المتلقي، لتكون الدلالة عند المتلقي ناتجة بتأثيرٍ فكريّ لا بصريّ[xxviii]، فتنبثق الدلالة من طبيعة التشكيل اللغوي بقدر ما ينبثق التشكيل اللغوي من طبيعة الدلالة التي يريد الشاعر إيصالها بإسقاط نبضه على لغته التعبيرية؛ لتنطق بالصلة الوشيجة بين التشكيل اللغويّ والدلالة الشعريَّة[xxix]، وفيه يقوم البيت اللاحق بتقوية الفكرة السابقة بدءًا عن طريق آليات كالتكرار أو المغايرة مثلًا، من أجل خلق تأثير مباشر على الأذن وتحقيق الإقناع الذهني [xxx]، وهو أشبه ما نتصوره بأن يوضح البيت الثاني ويعضد ويمدُّ البيت الأول بدلالات توضح وتكشف وتبين المراد منه.

في عدّة قصائد وبآليات إجرائية متعددة فتارةً يعتمد على التكرار، وتارةً يعتمد على التلاحق التركيبي لمجموعة من الجمل ذات النسق الواحد كأن تكون أسميَّة أو فعليَّة، بما يعضد الفكرة السابقة، وتارة يجيء بتغاير مفرداتي متناسق يعضد اللاحق السابق، بما يوحي بتلاءم وانسجام وتتابع لا بصورة إقحام، وقد يجيء هذا النسق من التوازي ضمنًا بمجموعة من القصائد لا كقصائد كاملة.

وممَّا قدَّمته الشاعرة بهذا السياق قصيدة (اجيز لي العبور)[xxxi] التي تقول فيها:

لا شيء
لا شيءَ
في الأساس
إلَّا عطش في دمي
لخصلة بيضاء
قمرًا ناهضًا من سوادٍ
أعلى الرأس
أعبرُ منفى ألفِ عامٍ
الريح
والنار
والطاعون
والحرَّاس
أطلق انشودة في صدري
لكونٍ يُختصَر
في نبيٍ
أُرسل لقلبي
دون الناس.

فقد أعطت الشاعرة زخمًا دلاليًّا بثلاث مراحل تدعيمًا وتعضيدًا للفكرة فالأولى استعملت التكرار دعمًا للتوازي البنائي الدلالي الذي ينتج من المعنى بقولها:

(لا شيء
لا شيء
في الأساس
إلَّا عطش في دمي
لخصلة بيضاء)

ومن ثمَّ جاءت لتدعم فكرتها باستعارة جميلة، بأنَّ تلك الخصلة أعلى الرأس هي (قمرًا) يبزغ من ثنايا الشَعر فقالت:

قمرًا ناهضًا من سواد

أعلى الرأس

فكان التوازي الدلالي متلاحقًا بفكرتين أوّلا التقبل والقبول لتلك الخصلة، لأنها تختزل ألف عام كما تصرح بقولها في القصيدة من: (أعبر منفى ألف عامٍ، الريح، والنار، والطاعون، والحراس) فكأنَّ تلك الخصلة وليدة كلِّ ما سبق ذكره، وقد بينت الشاعرة بأنَّ هذا من اللاشيء تدعيما لفكرتها السابقة، التي يحملها السطر الشعري كما في مقدمة القصيدة، وقد يأتي التوازي بتعارض بيت مع سابقه وغالبًا ما تُطرح مقارنة أو حكمًا عقليًّا أو استنتاجًا منطقيًّا[xxxii]، وهو ما يشبه العملية المنطقية من إثبات الشيء ونفيه بأن يقوم له بتضاد آخر على مستوى الفكرة نفسها.

وقد قدَّمت الشاعرة هذا النسق من التوازي على شكل سطور شعرية في مجموعاتها الشعريَّة، ففي قصيدة (سلطانة السبي)[xxxiii] التي تقول فيها:

افتح صدرًا لحمائم يقيني

أنا الهاربة..

من مدن الغبار

ووهم العروش

وضحالة الشعر

إنَّ الشاعرة قد أعطت ملجأً ومسكنًا ليقينياتها وهي الهاربة من كلِّ شيء، وقدَّمت فكرة ثم ما أنّ لبثت نقضتها بقولها أنا الهاربة، وهذا النسق من التوازي يقوم على الضد أو النقيض أو ضرب المعاني المترشحة من الدوال، لتقديم بنية توازي بين الثابت والمنفي.

وفي قصيدة(يا ساقي العطاش)[xxxiv]،التي تقول فيها:

يا ساقيًّا عطشي بأزرقي!

مَن بتر كفيك

فبنية التوازي هنا تقوم على النقيض الذي تذهب له الدلالة أوّلًا من أنَّها قد شربت من يداه اللتين يفيضان بالجود وهو من باب الكناية (بأزرقيك) فقد كنَّت عن اليدان بالأزرقين، ولكنَّ هاتين اليدين مجازًا، لا حقيقة؛ لأنَّهما مبتوران، وفي هذا عصف ذهني للقارئ واثبات حجج منطقية، بأن أحقية مسلوب الكفين، تكمن في كرمه وعطائه وجوده وبأنَّه مسلوبُ الحقِّ.

وفي قصيدة (محض اشتياق)[xxxv]، أعطت هذه الرؤية من التوازي بقولها:

كذا القلبُ كلَّما تدانى اللقاءُ

أحسُّ به أبعد

فالشاعرة تقدم رؤية منطقية بدءًا من عنوان القصيدة، لتثبت أنَّ كلّ شيء محض اشتياق لا حقيقة، فكلَّما اقترب قلبها من اللقاء تحسُّ بالبعد وفي هذا بعد نفسيّ وعقليّ واجتماعيّ بدلالة القصيدة ككلّ وبدلالة الظروف الاجتماعيَّة والسياسيَّة التي تعيش فيها الشاعرة، فيكون قرب اللقاء هو بعد من نوع آخر؛ لأنَّ الأسباب غير مهيأة لذلك، وهنا يكمن البناء المتوازيّ في فاتحة القصيدة وخاتمتها.

وقد تطرح في التوازي فكرة، أو استنتاج، ليتم فيما بعده من الأبيات اللاحقة رصده وكشفه، ليوضح مراد البيت الأوَّل[xxxvi]، وغالبًا ما يُبنى هذا التوازي على القصيدة ذات المقاطع المتعددة فيكون التالي كاشفًا وموضحًا ومميزًا ومبينًا للبيت الأوَّل أو المقطع الأوَّل، ومن أمثلة هذا قصيدة(كان لا بدَّ من ذلك)[xxxvii]، فقد جاءت القصيدة بتسعة لوحات قدَّمتها الشاعرة بأسلوب مقطعي فيه ترقيم للوحات بقصديَّة تامَّة وفيها التوازي يعمل بمختلف اتجاهاته من حيث التركيب والصوت والدلالة.

فالجانب الاوَّل كان يمثل نسقية التركيب، الذي جاء واضحًا ومتساويًا في اللوحات كلها بقولها بداية كل لوحة:

كان لا بدَّ من العطش واللوبان
لا بدَّ من الظلمات
لا بدَّ من حريق
لا بدَّ من قوافل الحزن
لا بدَّ من سجن وجوع
لا بدَّ من الصبر
لا بدَّ من القهر
لا بدَّ من الموت مِرارًا

فالتوازي كان ببناء الجملة التركيبيَّة، الذي تشكَّل في الجملة الاولى من (كان)، لتحيل الشاعرة على رحلتين زمانيتين، فيكون التوازي كله يقوم على بنية الزمن السابقة واللاحقة لما سيحدث من فعل كان وصيرورتها، التي تحول وتبدل الدلالة الماضية إلى حاضرة، ومن ثمَّ تسقط الشاعرة (كان) في جلِّ اللوحات السابقة، وهذا الحذف يوحي بدلالة ((انفتاح النص على بعدٍ دلالي يُقدِّم تأويلاتٍ شتى[xxxviii]))، ليكون القادم من بداية اللوحات بالتوازي التركيبي نفسه ببنية الحذف الأولى، التي نراه بصرًا في كل اللوحات ومن ثمَّ تنفتح فكريًّا وفلسفيًّا على رؤية الشاعرة بأنَّ لكلِّ شيءٍ جزاء ونهاية ومصير، وهذا البناء التركيبي يتكون من(لا) النافيَّة للجنس، التي تعارف عليه فهي لنفي الجنس مطلقًا نفيًّا شاملًا ومؤكدًا، ثم يجيء اسمها النكرة المنصوب (بدّ) منصوب وعلامة نصبه الفتحة الظاهرة، ثم شبه الجملة من الجار والمجرور التي توحي بحذف الخبر وتقديره بـ(موجودٌ) والتقدير لولا وجود:

وجود العطش واللوبان.
وجود الظلمات.
وجود الحريق.
وجود قوافل الحزن.
وجود السجن والجوع.
وجود الصبر.
وجود القهر.
وجود الموت وتكراره.

فكان الحذف على مستوى الوجود الحاصل من الجملة والمترشح عنها بدلالة حذف الخبر وهو بمعنى الموجود والقار والثابت والمؤكد، لا على بنية النصّ فقط، وإنَّما في بنيتي الشكل والدلالة لينتج فيما بعد بنيتي التوازي التأليفي والتركيبيّ بمجيء شبه الجملة من الجار والمجرور في كلِّ المقاطع السابقة، وهو ما يقوم بمحوري الاختيار، حيث تتعدد أشباه الجمل في كلِّ الأسطر الشعريَّة، بما يناسب الدلالة المعطاة والمستنتجة فيما بعد، بمحور التوزيع الثابت والقار إلَّا بإضافات قليلة كانتا في المقطعين الأوَّل والخامس بالبنية نفسها:

كان لا بدَّ من العطش واللوبان
بين الصفا والمروة
كي تتفجر زمزم
وأرتوي!

إذ عطفت الشاعرة في اللوحة الأولى السابقة (العطش واللوبان)؛ ليعطي دلالة تفجر زمزم والركض بين الصفا والمروة بحثًا عن الماء، لينتج من هذا فيما بعد دلالة دينية قارة وثابتة، وهي (السعي)، حيث تتقمَّص الشاعرة قميص هاجر زوجة نبي

الله ابراهيم عليه السلام بتقنية القناع المخفي لا الظاهر، لتختم هذا الارتواء بالتعجب حيث تكون الدلالة رمزية وهنا يكون ببنية التركيب أثر في تشكيل الدلالة واشارة للواقع الذي تعيشها الشاعرة فأي ارتواء هي تريد؟.

لا بدَّ من سجن وجوعٍ
بحجم صحارى،
لا بدَّ من وأد البوح
رؤاي لا أقصها
حتَّى في السريرة
لأنتضي الآتي،
أحصي خزائن الميرة
والخزائن كفٌّ فيضٍ
من السنا، والزهور
فأشهدك في مرآتي.
لا بدَّ من الافتراء
أمام قوام الجمال
أقدُّ قميصك بأبجديتي
كي تقول الأجيالُ:
هتكت هيكلَ اللغاتِ
فتسرد عن غيرةٍ واشتهاءِ
قصة عشقي.

وفي اللوحة الخامسة أعلاه عطفت الشاعرة (سجن وجوع)، لتتقمَّص الشاعرة قناعي يوسف عليه السلام وزليخة برؤية مركَّزة منفتحة على أفق من التوقعات اللامتناهية، خصوصًا وأنَّ التوازي المقطعيّ ورد ثلاث مرات في هذا النصِّ وحده، بما يتناسب مع الدلالة الرئيسة وبوضوحٍ وهو قولها:

لا بدَّ من وأد البوح
لا بدَّ من الافتراء

حيث غيَّرت السياق التركيبي محافظة على عمومه، ولكنَّها جاء بالمعرف بالإضافة (وأد البوح) ومن ثمَّ بالمعرف بآل (الافتراء) يسبقه حرف الجر، لدلالة المخاتلة والمراوغة والافتراء والتأكيد كذلك على أنَّ لا يكون هناك إلَّا الحق، لتختم القصيدة بالتوازي الإحالي للواقع بقولها:

لا بدَّ من الموتِ مرارًا
كي أشهد أمامَ صحوك قيامتي
وعلى طريقك أبدأ الغناء
وأزرع خطوتي.

ومن ثمَّ يكون المقطع الاخير حاملًا دلالة التكرار بمجيء الحال (مِرارًا)، ليدلّ على التناسل اللامتناهي من تلك اللوحات، التي يأتي الأوَّل منها حاملًا دلالة مفقودة أو وجود ناقص وغير مكتمل، وهذا المعطى مؤكد بمستوى الدوال وما يترشح منها من مدلولات ومستمر إلى ما لا نهاية بدلالة الحال، ولكن هناك بعد هذا الحال والواقع قيامة وصحو ووجود وزرع أي هناك مسار صوريّ كما يمكن أن نعبر عنه عند غريماس يدلُّ على الحياة برغم بشاعة الواقع.

ومن هذا النسق أيضًا قصيدة (غناءٌ لخراب الروح)[xxxix]، إذا جاء البناء التركيبي ليس متشابهًا ومتوازيًا كما يراد منه بالمستوى النحوي أو التركيبي بل جاءت الدلالات اللفظية والمدلولات كلها لتعم وتقدِّم العون وتخدم المعنى، الذي يحمله المقطع الاوَّل(اللوحة الأولى)، وهو ما يحمل دلالة قتل الحرب بقولها:

[١]

أحاول قتل الحرب
بفيضِ الحب
والحرف النبيل
بعزفٍ بين الخراب
بغناءٍ جميلٍ

لقد جاءت بالمستوى الفكري الذي تتداعى كلّ اللوحات اللاحقة، لتخدم المعنى الاوَّل وتنميه وتعطيه المراد منه، فتتكاثف اللوحات السبع الباقية لإعطاء معنى الحياة وقتل الحرب بوجود الآخر، الذي تتغير صيغه وأشكاله وتمظهراته بتغير وجوده ومكانه ووظيفته، ومرةً يكون الآخر هو الذات، وتارةً تكون الكتابة، ومرة تكون اللغة، ومرة أخرى تكون المُزن بما تحمله من دلالة الحياة.

ومن هذه اللوحات التي تقدِّمها الشاعرة بهذا النسق هو قصيدة (ذات نهار)[xl] حيث تكون الاستقلالية ظاهرة للعيان في كلِّ مقطع وواضحة الدلالة ولكن ما أن نقرأ المقطع الذي يليها حتَّى تترشح الدلالات، التي تحيل على التوازي، وهذا التوازي الفكري من أقصى درجات الفكر والإجهاد لدى الشاعر، والذي لا يستشعره إلَّا المتلقي المتمرس.

ففي قصيدة (صحوة)[xli] كان العنوان هو الأساس المنطقي الذي جاءت كل مفردات النص وعلامات تنقيطه، لتكمله وتؤدي فكرته، تقول الشاعرة:

منذ الشهقة الأولى
في العماء
أهيئني،
صحوةً بعد إرث
من السكر
أفرش سجادة الروح
لمن لونه بدورانه
أجنحةَ العراء
وأيقظ بقليلٍ
من الجمر
الغائم بآخر أنفاسه
غابات اشتهاء
لينحاز بكلّه
إلى ما تنمَّقه القصيدة من أقمارٍ
وغناء.

إنَّ البناء المتوازي على صعيد النص يبدأ منذ الكلمة الأولى، التي تفجَّرت بها القصيدة (منذُ) وبقيت مستمرة من هذا النسق، حتَّى نهاية علامة الترقيم بانتهاء القصيدة في السطر الأخير ف(١٦) سطر شعريّ، يقوم أحدها ببناء الآخر في توازٍ للمعنى ولا يكمل أو يتم الوصول لمغزاه ونهايته إلَّا بالقراءة الكليَّة للنص بأكمله، فكأنَّ الصحوة هي نهاية القصيدة، التي تبدأ بها

القصيدة، لتكون القصيدة، فالتداعي الإسقاطي للأفكار يتلألأ بالاستناد والاتكاء على النصِ ليكون التوازي كلي لا جزئي ومتكامل لا ناقص ومستمر لا منقطع، وهناك الكثير من حضور نسق التوازي في مجموعات الشاعرة[xlii].

نتائج البحث:

- إنَّ دراسة البنية الصوتية من منظور الإيقاع الداخلي هو محولة لكشف النام الذي تقوم عليه تلك البنى الصوتيَّة الداخلية في تفاعلها ضمن إطاري الكتابة والصوت لما لهما من جرس موسيقي على مستوى النص نفسه وعلى ذهنية ومسمع المتلقي، وكذلك بما تحمله بنية الإيقاع الداخلي المتمثلة بالتوازي من جمالية خاصة ودلالات تناسب غرض القصيدة ومعطياتها.
- قدَّمت الشاعرة بنيتَي التوازي والتكرار الشعري بنية ضمن النسيج الداخلي للنص الشعري، لا نرى فيه أي غرابة أو إقحام، بل جاءا معبران عن الدلالات الكبرى التي تروم الشاعرة التعبير عنها، لذا استعانت بالتوازي والتكرار لإيصال مدلولات توحي بأفكارها الخاصة.
- جاء التكرار بصيغة تكرار المفردة بناءً طاغيًّا ومهيمنًا في عموم المجموعات الشعريَّة، حتَّى لا نكاد نرى صحيفة من مجموعاتها لا تحوي هذا البناء الأسلوبيّ، ومن ثمَّ كان لتكرار الأصوات بُعدًا آخر، شكَّل هيمنة واضحة في بنية النص الشعريّ، ونجد بأقل من هاتين البنيتين الأسلوبيتين تكرار السطر الشعريّ.
- إنَّ بنية التوازي بنية محكمة في أسلوبية الشاعرة أحكمته بإتقان وتفنن من ناحيتي الدلالة والشكل، وهو يوحي بتمكنها من موضوعها، وكونها عارفة بأدواتها الشعريَّة.

هوامش البحث

(i) ينظر: الشعر الحر خارج الوطن، د. صفاء الحفيظ، ط١، الشركة العربية للنشر، القاهرة، ٢٠١٦: ٨٦.

(ii) ينظر: الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، أحمد بن فارس، المكتبة السلفية، القاهرة، ١٩٢٠م: ٧٧.

(iii) مجلة الكلمة، ع ٨، سنة ٢٠٠٧، ملف العدد، نازك الملائكة.

(iv) يُنظر: علم الدلالة دراسة وتطبيق، نور الهدى لوشن ط١، ١٩٩٥م، ٨٢.

(v) ينظر: الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني، تحقيق: محمَّد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، ط٢، بيروت، د.ت: ٢/ ٤٠٣ وما بعدها ، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، محمود عكاشة، دار النشر للجامعات، مصر، ط١، ٢٠٠٥م : ١٧.

(vi) البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، مصطفى السعدني، منشأة المعارف، الاسكندريَّة، د. ط، د.ت: ص ٥٤.

(vii) مقالات في الأسلوبية، منذر عياشي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٠، ٨٢.

(viii) ينظر: موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصريَّة، ط٧، القاهرة، ١٩٩٧م: ص ٤٣.

(ix) ينظر: تأويل الأسلوب، مصطفى السعدني، ط١، منشأة المعارف، الاسكندرية – ١٩٩٥.ص ٦١.

(x) يُنظر: الأسس الجماليَّة في النقد الأدبي، عرض وتفسير ومقارنة، عز الدين اسماعيل، ط٣، دار الشؤون الثقافيَّة، بغداد، ١٩٨٦م، ٣٧٤.

(xi) يُنظر : التشابه والاختلاف ، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي ، ط١ ، ١٩٩٦ ، الدار البيضاء ، المغرب : ٩٧ .

(xii) لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي (ت ٧١١هـ)، ط ٣، دار صادر (بيروت لبنان)، ١٩٩٤ م: ١٥/ ٣٩١.

(xiii) نهاية الإرب في فنون الأدب، شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويري (ت٧٣٣هـ)، د.ط، د.ت، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر.: ٧/ ١٠٤.

(xiv) ينظر: المصدر نفسه: ٧، ١٠٤–١٠٥.

([xv]) مغاني النص (دراسات تطبيقية في الشعر الحديث)، سامح الرواشدة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان–بيروت، توزيع : دار الفارس للنشر والتوزيع، الاردن–عمان، ط١، ٢٠٠٦: ١٣٨.

([xvi]) ترمانيني،خلود،٢٠٠٤– الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث،٩٧.

([xvii]) ينظر: التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة، سامح رواشده، جامعة مؤتة قسم اللغة العربية، مجلة أبحاث اليرموك، مجلد (١٦)، العدد (٢)، سنة ١٩٩٨م، ٩.

([xviii]) ينظر: مستويات الخطاب في القصة القرآنية، أطروحة تقدمت بها : فائزة محمد محمود المشهداني، إلى كلية التربية جامعة الموصل، لنيل درجة الدكتوراه فلسفة في الأدب العربي، ٢٠٠٤ م، ٧٥.

([xix]) تحليل النص الشعري، يوري لوتمان، تر: محمد فتوح، النادي الادبي والثقافي، السعودية– جدة، ط١، ١٩٩٩، ١٧٧.

([xx]) ([xx]) قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، تر: محمد الولي و مبارك حنون، نشر ضمن سلسلة المعرفة الادبية، المغرب– الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨ :٤٨.

([xxi]) التلقي والتأويل مقاربة نسقية، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، لبنان– بيروت، المغرب– الدار البيضاء. ط١، ١٩٩٤: ١٤٩.

([xxii]) ينظر: تحليل الخطاب الشعري، يوري لوتمان، ، تر: محمد فتوح، النادي الادبي والثقافي، السعودية– جدة، ط١، ١٩٩٩:: ١٧٧–١٧٨ .

([xxiii]) ريفاتير،مايكل،١٩٩٧– دلائليات الشعر، ٢٩.

([xxiv]) قضايا الشعرية: ٤٧.

([xxv]) ينظر: مغاني النص (دراسات تطبيقية في الشعر الحديث): ١٣٧– ١٣٩.

([xxvi]) ينظر : نصوصية ممارسة السياقية في مرحلة ما بعد الحداثة، علي كاصد الزيدي، رسالة ماجستير، كلية الهندسة، القسم المعماري، الجامعة التكنلوجية، ١٩٩٩: ٩٥.

([xxvii]) ترمانيني، خلود،٢٠٠٤– الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، ٩٧.

([xxviii]) المصدر نفسه: ٩٥.

([xxix]) ينظر: ترمانيني، خلود، الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، ٩٩.

([xxx]) ينظر: الخطاب الشعري العربي – نسق التوازي، فاضل ثامر ، المؤتمر العام الخامس عشر للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب ومهرجان المربد السابع عشر، بغداد ١٩٨٦ : ٢٠– ٢١ .

([xxxi]) سلطانة السبي: ٢٠.

([xxxii]) ينظر : الخطاب الشعري العربي ونسق التوازي، ٢١ .

([xxxiii]) سلطانة السبي: ٤٢.

([xxxiv]) سلطانة السبي: ٤٦.

([xxxv]) عاصفة الجمال، ١٩.

([xxxvi])ينظر : الخطاب الشعري العربي– ونسق التوازي، ٢١.

([xxxvii]) عاصفة الجمال، نجاح إبراهيم، ٧٧.

([xxxviii]) دلائل الاملاء واسرار الترقيم، عمر اوكان، ط١، افريقيا الشرق، طرابلس– ليبيا، ٢٠٠٢، ١١٩.

[xxxix] شهقة البرق، ٨٠–٨٣.

([xl]) عاصفة الجمال، ٣٩.

[xli] صحوة : ١٩-٥١ .

([xlii]) في مجموعة سلطانة السبي انظر مثلًا قصائد: (جمال، ٧)،(مجيء القصيدة، ١١)، (أقمارٌ من الفيروز،١٦)، (صحوة، ١٩).

المصادر والمراجع:

- **الأسس الجماليَّة في النقد الأدبي، عرض وتفسير ومقارنة، عز الدين اسماعيل، ط٣، دار الشؤون الثقافيَّة، بغداد، ١٩٨٦م.**
- **البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، مصطفى السعدني، منشأة المعارف، الاسكندريَّة، د. ط، د.ت.**
- **تأويل الأسلوب، مصطفى السعدني، ط١، منشأة المعارف، الاسكندرية – ١٩٩٥م.**
- **تحليل الخطاب الشعري، يوري لوتمان، ، تر: محمد فتوح، النادي الادبي والثقافي، السعودية– جدة، ط١، ١٩٩٩م.**
- **التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، محمود عكاشة، دار النشر للجامعات، مصر، ط١، ٢٠٠٥م.**
- **ترمانيني، خلود، الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث.**
- **التشابه والاختلاف ، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي ، ط١ ، ١٩٩٦ ، الدار البيضاء ، المغرب.**
- **التلقي والتأويل مقاربة نسقية، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، لبنان– بيروت، المغرب– الدار البيضاء ط١، ١٩٩٤.**
- **التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة، سامح رواشده، جامعة مؤتة قسم اللغة العربية، مجلة أبحاث اليرموك، مجلد (١٦)، العدد (٢)، سنة ١٩٩٨م.**
- **الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني، تحقيق: محمَّد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، ط٢، بيروت، د.ت.**
- **الخطاب الشعري العربي – نسق التوازي، فاضل ثامر ، المؤتمر العام الخامس عشر للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب ومهرجان المربد السابع عشر، بغداد ١٩٨٦.**
- **دلائل الاملاء واسرار الترقيم، عمر اوكان، ط١، افريقيا الشرق، طرابلس– ليبيا، ٢٠٠٢.**
- **دلائليات الشعر، مايكل.ريفاتير، ترجمة ودراسة محمد معتصم، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط ، ١٩٩٧.**
- **الشعر الحر خارج الوطن، د. صفاء الحفيظ، ط١، الشركة العربية للنشر، القاهرة، ٢٠١٦.**
- **الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، أحمد بن فارس، المكتبة السلفية، القاهرة، ١٩٢٠م.**
- **علم الدلالة دراسة وتطبيق، نور الهدى لوشن ط١، ١٩٩٥م.**
- **قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، تر: محمد الولي و مبارك حنون، نشر ضمن سلسلة المعرفة الادبية، المغرب– الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨ :٤٨.**
- **لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي (ت ٧١١هـ)، ط ٣، دار صادر (بيروت لبنان)، ١٩٩٤م.**
- **مجلة الكلمة، ع ٨، سنة ٢٠٠٧، ملف العدد، نازك الملائكة.**
- **مستويات الخطاب في القصة القرآنية، أطروحة تقدمت بها : فائزة محمد محمود المشهداني، إلى كلية التربية جامعة الموصل، لنيل درجة الدكتوراه فلسفة في الأدب العربي، ٢٠٠٤م.**

- مغاني النص (دراسات تطبيقية في الشعر الحديث)، سامح الرواشدة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان-بيروت، توزيع : دار الفارس للنشر والتوزيع، الاردن-عمان، ط١، ٢٠٠٦م.
- مقالات في الأسلوبية، منذر عياشي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٠م.
- موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصريَّة، ط٧، القاهرة، ١٩٩٧م.
- نصوصية ممارسة السياقية في مرحلة ما بعد الحداثة، علي كاصد الزيدي، رسالة ماجستير، كلية الهندسة، القسم المعماري، الجامعة التكنلوجية، ١٩٩٩.
- نهاية الإرب في فنون الأدب، شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويري (ت٧٣٣هـ)، د.ط، د.ت، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر.