تحليلُ النص الأدبي من البنية الصوتية إلى الدلالات العامة
قصيدة (الأم المرضعة للرصافي أنموذجا)

أ.م.د علي حسين يوسف

كلية التربية- جامعة ميسان

Analysing the literary text from phonemic structure to general connotations in 'The Breastfeeding Mother' by Al-Rusafi as a Model

Asst Prof. Dr Ali Hussein Yusuf

ملخص البحث

هذا البحثُ محاولة لبيان أهمّية المستويات التركيبية في الكشف عن مضامين النص ودلالاته، إذ يمكن للدارس من خلال هذه الطريقة في التحليل أخذ الجوانب الخارجية (السياقية) والجوانب الداخلية (النسقية) كلّا بالأهمية نفسها، فمن المعلوم أن غاية ما يصبو إليه التحليل النقدي كشف الجوانب الخارجية والجوانب الداخلية للنص معا، وهو نظر لا ريب فيه إذ إن معرفة الكاتب وظروف كتابة النصّ لا تقلّ أهمية في كشف مكنونات النص، لذلك نعتقد أن اتباع هذه الطريقة في تحليل النصوص يوفّر لنا معرفة عن سياقاته الخارجية وأنساقه الداخلية في الوقت نفسه.

والمستويات التركيبية للنص تتدرّج تصاعديا على وفق الشكل الآتي: الصوتي، الصرفي، المعجمي والتركيبي، النحوي، البلاغي، الدلالي والرمزي، وقد تُعتمد دراسة هذه المستويات في أكثر من منهج نقدي (البنيوية، السيميائية) مثلا، إلاّ أن تلك المناهج لا تأخذ بنظر الاعتبار ـ في أغلب الأحيان ـ ارتباط الدلالات المتولّدة عنها أي أنها لا تولي ارتباط السياقات الخارجية بالمكوّنات النسقية للنص عنايتها لأسباب عدة منها: حرص كلّ منهج على خصوصية معيّنة ينماز بها عن غيره من المناهج الاخرى، وتمسّكه بآليات ومقولات وطرائق محدّدة لتحقيق ذلك، ولهذا يحاول هذا البحث دراسة تلك المستويات بنيويا وفي الوقت نفسه يحاول الوقوف على السياقات الخارجية من خلال الإفادة من المناهج النقدية الأخرى بغية الخروج بنظرة شاملة للنص وعدم الانحسار ببنيته اللغوية، فهذه طريقة يمكن أن تكون ملائمة لقراءة النصوص الشعرية والخروج بنتائج مرضية.

إن ما يسوّغ الاعتماد في التحليل النصي على المستويات البنائية التي مرّ ذكرها هو أنها تعدّ

الركيزة الأساسية في قيام الوحدات البنائية المكونة فلا يمكن القفز عليها أو تجاوزها مطلقا، وسيعمد الباحث إلى تحليل قصيدة الشاعر العراقي معروف الرصافي (الأرملة المرضعة) ليكون اجرائيا تطبيقيا لاختبار الطريقة التي ارتأيناها.

Abstract

This study is an attempt to show the importance of the structural levels in revealing the contents and connotations of the text. Through this method of analysis، the student can take all the external (contextual) and internal (systemic) aspects into consideration. It is known that the goal of critical analysis is to pay attention to the external aspects The internal aspects of the text are of the same importance، which is an undoubted consideration، as the knowledge of the writer and the conditions of writing the text are no less important in revealing the contents of the text. Therefore، we believe that following this method of analyzing texts provides us with knowledge of its external contexts and internal formats at the same time.

The structural levels of the text are gradual ascending according to the following form: phonetic، morphological، lexical، syntactic، grammatical، rhetorical، semantic، and symbolic. The study of these levels may be adopted in more than one critical approach (structuralism، semiotics، for example)، but these approaches do not take into account - In most cases، the related semantics generated by it. That is، it does not pay attention to the connection of external contexts with the systemic components of the text for several reasons، including: the keenness of each approach to what distinguishes it from other curricula and adhere to specific mechanisms، sayings and methods to achieve this aim. Therefore، this research attempts to study those levels structurally and at the same time tries to identify the external contexts by making use of the Other critical approaches in order to come up with a comprehensive view of the text and not to decline in its linguistic structure. This is a method that can be appropriate for reading poetic texts and obtaining satisfactory results.

What justifies the reliance in the textual analysis on the structural levels mentioned above is that it is the main pillar in the building of the constituent units، and it cannot be skipped or bypassed at all. The researcher will analyze the poem of the Iraqi poet Marouf Al-Rasafi (The Breastfeeding Widow) to be an applied procedural to test the method we saw.

المقدمة

تعدّدت المناهج النقدية بحسب وجهة النظر التي يُنظر للنصّ منها، وقد أدّى تنوّع تلك المناهج وتكاثرها إلى أن تتقاطع فيما بينها حتى وصل الحال إلى أن تنظر المناهج المعاصرة (النسقية) إلى المناهج التقليدية (السياقية) بأنها غير ذات جدوى بحجة أنها انشغلت بخارجيات النص وأهملت عالمه الداخلي فمثل هذا الصنيع ـ بحسب زعمها ـ لا يكشف من النص شيئا، فيما تُتَّهم المناهج المعاصرة بفصل النص عن تاريخه، وهكذا أصبح الطرفان على حدّي نقيض، ومع التسليم بتلك التهم المتبادلة ألاّ يمكن للدارس التقريب بين تلك المناهج والتخفيف من حدّة تقاطعها للإفادة منها جميعا؟.

إنَّ بحثنا هذا يحاول الإجابة على هذا السؤال المحوري تطبيقيا وذلك بتوظيف التحليل (المستوياتي) للنص فمن المعلوم أن تحليل النص بحسب المستويات المكوّنة له بنيويا قد يتطلّب تضافر تلك المناهج على الرغم ممّا يبدو من التعارض وتباين المشارب.

وتبعا لطبيعة الموضوع قسمت الدراسة على ثلاثة مباحث، كان الأول مبحثا نظريا قام على التعريف بالمفاهيم الأساسية للدراسة، فيما قام المبحث الثاني على دراسة المستويات الثلاثة الأولى: الصوتي والصرفي والمعجمي، فيما كان المبحث الثالث دراسة في المستويات الثلاثة الأخرى: النحوي والبلاغي والدلالي.

اعتمدت في البحث مصادر متباينة في تاريخها فمنها التراثي القديم ومنها الحديث المعاصر وكل بحسب موضع الإفادة منه في الدراسة.... نسأل الله أن يوفّقنا لما فيه الخير والصلاح.

المبحث الأول

التحليل في اللغة والاصطلاح

التحليل من الجذر اللغوي المضعَّف (حلَّلَ)، وفي لسان العرب: حلَّلَ العقدةَ: حَلَّها، حلَّلَ الشيءَ: رَجَعَهُ إلى عناصره، يقال: حلَّلَ الدمَ، وحلَّلَ نفسيَّةَ فلان: درسها لكشف خباياها، حلَّلَ اليمينَ تحليلاً، وتَحِلَّةً، وتَحِلاًّ: جعلها حَلالاً بكفارة، أَو بالاستثناء المُتَّصل، كأَن يقول: والله لأفعلنَّ ذلك إِلاّ أنْ يكونَ كذا، يقال: فعل كذا تَحْلِيلاً: لما لا يبالغ فيه، حلَّلَ الشيءَ: أباحه.[1]

وفي الاصطلاح فإن التحليل تقسيم الكلّ إلى أجزائه وردّ الشّيء إلى عناصره ويدلّ على تقسيم الكل إلى أجزاء أو عناصر فهو ضد التركيب[٢].

وبناء على ما تقدّم فإن التحليل لا يقتصر على حقل معرفي واحد لذلك نجد أنواعا كثيرة منه ربما بقدر عدد العلوم نفسها فهناك: التحليل الرياضي والتحليل الكيميائي والتحليل الطبي والتحليل النفسي عند فرويد ومدرسته والتحليل النحوي والتحليل الأدبي.

وتحليل النص تجزئة العمل الأدبي إلى عناصره المكوّنة له[٣]، فهو يُعنى بقراءة النص في ضوء إحدى المناهج النقدية، وهناك مصطلح متداول في النقد الحديث بالتسمية نفسها لكنه يعني منهجا بذاته في النقد الأدبي قوامه التحليل المفصل للمؤلَّف الأدبي جزءا جزءا، ظهر في فرنسا[٤].

أمّا المقصود من مصطلح تحليل النص في بحثنا هذا فهو قراءة النص بالإفادة من معطيات النقد ومناهجه عامة ما أمكن ذلك وعدم الاقتصار على منهج محدّد، لما في ذلك من أهمّية في كشف جوانب النص كلها بدافع من الموضوعية والتعاطف ((فقاعدة النقد هي التعاطف))[٥]؛ تعاطف الناقد مع الموضوع الذي شغل الشاعر أمّا الجهد الفكري للناقد فله شأن آخر.

المنهج والنص

والمنهج بصورة عامة وسيلة محدّدة توصّل إلى غاية معيّنة[٦]، أمّا المنهج النقدي فهو وجهة نظر تحليلية تتبنّى فكرة محدّدة.

والمناهج منها ما تولي عنايتها للمؤلف ومحيطه كالمناهج السياقية (التاريخي، والاجتماعي، والنفسي)، ونعني بالسياق: مجموعة العوامل المؤثّرة في اتجاه النص وفي تشكيله، وقد يتمثّل في المجتمع والتاريخ وقد يتمثّل في كل ما يجيء به القارئ قبل التعامل مع النص[٧]، ومن هنا نفهم أن السياق يمثّل خارج النص وأن المناهج السياقية هي التي تعنى بخارجيات النص، ومن المناهج ما تولي عنايتها للنص فحسب، مثل تلك المناهج التي تعنى ببنية النص والتي يصطلح على تسميتها بالمناهج النصية أو النسقية (النقد الفني والنقد البلاغي والأسلوبية والسيميائية والبنيوية)، ونعني بالنسق: التنظيم الذاتي الذي يشتمل عليه الأثر إلى جانب التفاعلات الموجّهة نحو وحداته الذاتية، أي التنظيم الذي

ينطوي على اتجاهات وعلاقات الوحدات الشكلية أو اللغوية وعلاقة هذه الوحدات بعضها ببعض[٨]. وهناك نوع ثالث من المناهج النقدية تعنى بالقارئ وطرائق التلقّي كالمناهج (الانطباعي والتفكيكية ونظريات التلقّي) ومن المناهج ما يولي عنايته للنص والسياقات الخارجية معا كالنقد الثقافي والتداولية[٩].

وبما أن النصَّ الأدبي يرتبط ارتباطا وثيقا بأشياء خارجية كالمؤلّف والتاريخ والمجتمع ومن جهة أخرى فهو يتكوّن من أشياء داخلية أيضا تتمثّل في بنيته اللغوية الملموسة فإن ذلك يعني أن لكل نص داخلا وخارجا، ومن هذا الفهم كان هذا البحث الذي يحاول قراءة تلك الجوانب بتحليل مستوياته البنائية وربطها بالسياقات الخارجية.

ويقصد بالخارج تلك السياقات المحيطة بالنص مثل معرفة مناسبة النص والتعرّف على المؤلّف، والعصر الذي قيل فيه، وشرح معناه العام بعد قراءته، وتقسيمه موضوعيا[١٠]، وهنا يمكن الإفادة من المناهج الخارجية أو السياقية (التاريخي، والاجتماعي، والنفسي).

أمّا الداخل فيقصد به عالم النص بوصفه بنية لغوية قائمة بنفسها مكوّنة من شكل ومضمون، ونقصد بالشكل الأصوات والألفاظ والتراكيب والجمل والفقرات والبناء العام، والإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي، أمّا المضمون فيقصد به الأفكار والمعاني والعواطف والأخيلة.

ويمكن الإفادة في دراسة الداخل من المناهج النصية الداخلية (النقد الفني والنقد البلاغي والأسلوبية والسيميائية والبنيوية)[١١].

فالنص ـ إذاً ـ يتكون من شكل ومضمون ـ كما مرّ ـ ويدرس الشكل على وفق مستويات تدريجية تبدأ من الصوت لتنتهي بالدلالة العامة للبناء، فشكل النص يرتبط وظيفيا بالفكرة وقد يكون المعنى حقيقيا أو مجازيا[١٢] أمّا المضمون (العواطف والأخيلة) فمن الممكن أن نجد تمثّلاته في تلك المستويات فإن ((المعنى الشعري المعقّد في تأليفه وتنظيمه يتطلّب من الناقد ـ وهو قارئ واع ـ جهدا موازيا لجهد الشاعر ورؤيا نافذة كرؤياه، ولهذا يغدو التهاون في عملية الكشف عن أعماق المعنى الشعري إنقاصا من جلاله))[١٣]...

يختلف عدد هذه المستويات من منهج نقدي لآخر فقد تنازع عليها أكثر من منهج ويختلف عددها ـ أيضا ـ من كاتب لآخر تبعا للمنهج الذي يراد توظيفه، وربما تختلف تسميتها أيضا، فنجدها عند الدكتور صلاح فضل في كلامه عن البنيوية تنقسم إلى المستويات: الصوتي، الصرفي، المعجمي، النحوي، مستوى القول لتحليل تراكيب الجمل، الدلالي، الرمزي[١٤]، وتبعه في ذلك الدكتور فائق مصطفى والدكتور عبد الرضا علي[١٥].

فيما نجدها عند الدكتور يوسف أو العدوس في حديثه عن الأسلوبية بالشكل الآتي: الصوتي، التركيبي، الدلالي، البلاغي[١٦].

ويرى الباحث ضرورة دمج المستويين المعجمي والتركيبي في مستوى واحد كونهما قريبين من بعضهما بنيويا، كذلك دمجنا المستويين الدلالي والرمزي إذ إن الغاية من كليهما واحدة، وهذا ما قمنا بتطبيقه في هذا البحث، فأضحت هذه المستويات على وفق الترتيب الآتي: المستوى الصوتي، المستوى الصرفي، المستوى المعجمي والتركيبي، المستوى النحوي، المستوى البلاغي، المستوى الدلالي والرمزي.

ولا بد من الإشارة إلى أنه لا يشترط أن تكون هذه المستويات ممثّلة كلها في النص ولا يشترط أيضا أن يُلزم الدارس نفسه بتتبّع تفاصيل هذه المستويات جميعا، فهذا أمر لا يمكن تحقيقه كليا على أرض الواقع نظرا لتعدّد مناحي البحث في تلك المستويات ونظرا لاختلاف النصوص وتباين توجّهات النقاد لذا من الممكن التركيز على ما يضيء النص فحسب ويبرّز دلالاته ويكشف عن جمالياته بحسب ما تبحث فيه هذه المستويات من تفاصيل وجزئيات، وربما اقتصر عمله على نقطة واحدة من مستوى واحد إن كان ذلك كافيا بتسليط الضوء على النصّ موضوع التحليل.

الشاعر والقصيدة موضوع التطبيق

أمّا الشاعر صاحب النص المدروس فهو معروف عبد الغني محمود القرغولي الرصافي المولود في بغداد عام ١٨٧٥ والمتوفى فيها عام ١٩٤٥، وإلى رصافتها نُسب، وهو من الشعراء العراقيين الكلاسيكيين المعروفين، عرف بقوة الشخصية والشجاعة في الرأي، فقد كان معارضا عنيدا للسلطات المتعاقبة، ونصيرا قويا للفقراء ولقضايا

المرأة العراقية، عمل في بداية حياته معلّما ثم موظفا في وزارة المعارف ثم استاذا في دار المعلمين العالية... أقام بالاستانة، وكتب في صحفها، وبعد عودته أصدر جريدة (الأمل) التي أغلقتها السلطات العراقية آنذاك، انتخب الرصافي أكثر من مرة عضوا في مجلس النواب العراقي.

للرصافي ديوان شعر كبير؛ طبع أكثر من مرة، وله ـ أيضا ـ مؤلفات أخرى في اللغة والأدب، وقد وُجد له ـ بعد موته ـ كتاب (الشخصية المحمدية) وقد طبع مؤخرا وقد لاقى هذا الكتاب بعد نشره موجّة من الاعتراضات، ينماز شعر الرصافي بقوة السبك وبروز العاطفة خاصة عند القضايا الاجتماعية والسياسية[١٧].

أمّا النص موضوع الدراسة فهو قصيدة عمودية منظومة على بحر البسيط تتحدّث عن أرملة مرضعة تعاني الفقر والحرمان قد التقاها الشاعر في مكان ما وتأثّر لحالها، وقد عمد الرصافي إلى استعمال لفظة (مرضعة) بالتاء والأصل أن تكون بدونها على الرغم من إنها وردت في القرآن بالتاء المربوطة أيضا وذلك في قوله تعالى ((يَوْمَ تَرَوْنَهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّا أَرْضَعَتْ وَتَضَعُ كُلُّ ذَاتِ حَمْلٍ حَمْلَهَا وَتَرَى النَّاسَ سُكَارَى وَمَا هُمْ بِسُكَارَى وَلَكِنَّ عَذَابَ اللهِ شَدِيدٌ)) الحج/ ٢، ويعلّل الدكتور فاخر الياسري ورود اللفظة بالتاء بقوله: إن المراد بالمرضعة فاعلة الإرضاع المشتغلة بفعل الإرضاع فعلا لا الوصف المجرد بمعنى أن الساعة تأتي فتذهل الأم عن طفلها على شدة حنوِّها عليه في تلك اللحظة الرهيبة[١٨]، وكأن الرصافي أراد الدلالة القرآنية نفسها حين كتب المفردة بهذا الشكل لا سيما أن شاعرنا عرف بإلمامه الدقيق بخفايا اللغة العربية وجمالياتها.

وقبل الدخول إلى رحاب قصيدة (الأرملة المرضعة) لا بد من القول إن السياقات المتحكّمة في القصيدة تشير إلى أنّها من الأدب الملتزم، والأدب الملتزم هو ذلك الأدب الهادف الذي يقوم على حرية الاختيار والمبادرة الذاتية الايجابية الواعية والمسؤولة تجاه القضايا الانسانية[١٩] وقد عُرف الرصافي بالتزامه الشديد في أدبه حتى أنَّه تعرّض بسبب دفاعه عن تلك القضايا لمضايقات السلطات السياسية مرارا، والقصيدة ترتبط بحادثة واقعية فهي ليست من نسج الخيال لكن الشاعر صنع منها نصّا مؤثّرا انطلاقا

من إيمانه بقوة تأثير الكلمة في نقد السلبيات الاجتماعية وهذا مسعى إنساني نبيل في حدّ نفسه، فالكلمات ـ على حدّ تعبير سارتر ـ يجب أن تكون (مسدسات عامرة بقذائفها) فإذا تكلم الشاعر، فإنما يصوّب قذائفه في الوقت الذي يمكن له أن يصمت لكنه تكلم[٢٠]، ثم أن حياة الأديب جزء من أدبه فالتركيب الفسيولوجي والمواهب وأسلوب التربية والمجتمع والحالة الاقتصادية والمظهر الجسماني والثقافة والمبادئ التي يحملها... كل هذه تعمل على تكوين شخصية الأديب وتوجيه حياته[٢١].

المبحث الثاني

المستويات: الصوتي والصرفي والمعجمي

المستوى الصوتي

يدرس المستوى الصوتي الأصوات والحروف وما يتعلّق بها للوقوف على أنواعها ودلالة كلٍّ منها[٢٢]، مثل ظواهر: الوقف، والنبر، والقطع، والإبدال، والادغام، ليصبّ ذلك كله في الموسيقى الداخلية والموسيقى الخارجية للنصّ، وهنا تكمن أهمية هذا المستوى في التحليل النصوصي، فاللغة عادات صوتية متناسبة لا تخرج عن اشتراطات الزمان والمكان[٢٣].

وفي هذا المستوى يمكن أن نرصد أكثر من ظاهرة صوتية في النص موضوع الدراسة، ولا بد من الإشارة إلى أن اللغويين قسّموا الحروف على أحرف: الاستطالة والمجوفة والغنة واللين والذلقة والصامتة والصائتة والشفوية والمستعلية والمستفلة والمنطبقة ومنها المفخمة والمرققة والانفجارية والرخوة، فالفروقات بينها تظهر تقاربها أو تباعدها من ناحية الشدة والعلوّ، والدرجة والنوع، والتردّد،[٢٤]، والغرض من ذلك كله الوقوف على التغيرات النطقية التي تطرأ عليها في حال صحتها واعتلالها[٢٥]، فلكل دلالته الصوتية[٢٦] كما في دلالة (ألف الاطلاق) بعد القافية (الهائية) التي تتناسب تماما مع موضوع القصيدة، ففي قول الشاعر في البيت الأول من القصيدة:

لَقِيتُها لَيْتَنِي مَا كُنْتُ أَلْقَاهَا
تَمْشِي وَقَدْ أَثْقَلَ الإِمْلاقُ مَمْشَاهَا

يمكن للقارئ أن يلحظ شدة الوطأة منذ الوهلة الأولى، فإن ((أكثر الأبيات سطوة مطلع القصيدة العمودية فهو يفرض خصائصه وميّزاته على بقية أبياتها فبحره بحرها، ورويه رويها، وضربه ضربها، وما يجوز فيه من الزحاف يجوز فيها وما يمتنع

عليه يمتنع عليها))[٢٧]، ثم أن تكرار حرف (القاف) القوي أربع مرات في البيت يشي بقوة وقع الحادثة وضغطها على نفسية الشاعر، وقد عضد الشاعر تكرار (القاف) بتكرار حرف المدّ (الألف)[٢٨] ثلاث مرات كان من بينها (ألف الإطلاق) التي التزمها الشاعر في أبيات القصيدة كلها، وكلها جاءت بعد حرف الهاء ممّا يوحي بالحسرة والتفجّع التي تعتلج في قلب الشاعر بوصفه جزءا من هذا الوجود المترابط شعوريا، فالوجود كله ((جسد حي، إذا جرح عضو منه فكأنما نجرح أنفسنا، الوجود نسيج مرهف إذا اهتزّ منه جانب اهتزّ له سائر الأجزاء))[٢٩] وهذا ما يحيلنا إلى التسليم بأن الميزة الصوتية في النصّ الشعري بصورة عامة تتحدّد عن طريق تشخيص العلاقة بين الصوت والمعنى أو من خلال الإيقاع[٣٠]، وقد تكرّر حرف (الألف) بالصيغة نفسها في البيت التالي:

مَاتَ الذي كَانَ يَحْمِيهَا وَيُسْعِدُهَا

فَالدَّهْرُ مِنْ بَعْدِهِ بِالفَقْرِ أَشْقَاهَا

فاستعمال المقاطع الممدودة في الألفاظ (يَحْمِيهَا، وَيُسْعِدُهَا، أَشْقَاهَا) دلّت دونما ريب على التفجّع ـ أيضا ـ أمّا ورود حرف (الراء) في كلمتين بصيغة واحدة (الدهر والفقر) فقد أضاف موسيقى واضحة فهو من حروف الشدة وكأنّ تكراره بهذا الشكل تكرار لآلام المرأة ومتاعبها، وقد عمد الشاعر لذلك الصنيع وهو بصدد البداية ليأتي بوجوه أخرى من التأثير الصوتي لما في ذلك من الدلالات لا يخفى أثرها على المتلقّي، ففي قوله:

المَوْتُ أَفْجَعَهَا وَالفَقْرُ أَوْجَعَهَا

وَالهَمُّ أَنْحَلَهَا وَالغَمُّ أَضْنَاهَا

نجد هنا ما يسمّيه البلاغيون بفن (حسن التقسيم) فهذا المحسّن البديعي جعل من البيت أربعة أجزاء متوازنة صوتيا لكنها تضجّ بالحركة والموسيقى الأمر الذي تطلّب من الشاعر أن يمنح لنفسه شيئا من الاسترخاء والهدوء في البيت الذي أعقبه :

فَمَنْظَرُ الحُزْنِ مَشْهُودٌ بِمَنْظَرِهَا

وَالبُؤْسُ مَرْآهُ مَقْرُونٌ بِمَرْآهَا

نجد النبرة قد خفّ وقعها والهدوء أطلّ بجلبابه من خلال لهجة الشكوى التي صيغ فيها البيت والتي ختمت بالتناظر بين نهايتي الشطرين (بِمَنْظَرِهَا وِمَرْآهَا) ما أضفى جمالية صوتية خاصة على البيت من خلال القصدية الواضحة، فالقصد من

العبارة حدّد توظيفها وهذا الأخير بدوره حدّد معناها[٣١]، وما عزّز ذلك تكرار حرف (الراء) وكأن الشاعر يوازن بين هدوء الشكوى وقوة الحادثة، فالتكرار: إعادة حرف أو كلمة أو أكثر بعد فاصل لتأكيد الملفوظ بصورة أكبر، وقد يسمّى (تكرار أو تكرير) بحسب تسمية الدكتور رشيد العبيدي الذي قصره على حرف (الراء) فحسب فهو ارتعاد أو ترعيد أو ذبذبة يكون في طرف اللسان عند تلفّظ حرف (الراء)[٣٢]، وأحسب أن للتكرار دلالته في محاولة ترسيخ المعنى المقصود وتثبيته في ذهن المتلقّي، فضلا على ما أضفاه على الموسيقى الداخلية للبيت[٣٣].

والميل إلى جنبة الهدوء فرض الإتيان ببيت لا ريب في هدوء نبرته من خلال تكرار الحروف الموحية بذلك، يقول الشاعر:

مَا أَنْسَ لا أنْسَ أَنِّي كُنْتُ أَسْمَعُهَا

تَشْكُو إِلَى رَبِّهَا أَوْصَابَ دُنْيَاهَا

لا شك أن تكرار حرف (السين) المهموس ثلاث مرات يؤكّد تألّم الشاعر وتوجّعه لمنظر المرأة، فهو في موضع التحسّر الواضح فهو بصدد حكاية مرّ حدثها الصاعد فيما تقدّم من الأبيات وهنا قد وصلت إلى مرحلة الحدث النازل حينما يبدأ موضوع الحكاية بالانفراج السردي، ففي قوله:

تَقُولُ يَا رَبِّ، لا تَتْرُكْ بِلاَ لَبَنٍ

هَذِي الرَّضِيعَةَ وَارْحَمْنِي وَإِيَاهَا

استعمل الشاعر أداة النداء (يا) للدلالة على التحسّر والاستسلام للقدر لا سيما أنها جاءت مع لفظة (يارب) التي هي الأخرى تحمل من دلالات الشكوى الشيء الكثير، لاسيما أن الشاعر نوّع من أساليب الشكوى بحسب مقدرته الشعرية لتحقيق التأثير المطلوب، من ذلك ما نلاحظه في قوله:

يَكَادُ يَنْقَدُّ قَلْبِي حِينَ أَنْظُرُهَا

تَبْكِي وَتَفْتَحُ لِي مِنْ جُوعِهَا فَاهَا

وهنا نجد التناسق الموسيقي في الألفاظ: (أَنْظُرُهَا، جُوعِهَا، فَاهَا) و(تبكي وتفتح)، واضحا لكننا ـ وفي الوقت نفسه ـ نجد أن صوت العاطفة قد يقوى ويشتدّ بين الفينة والأخرى كناية للتعبير عن رفض الشاعر للأوضاع الاجتماعية والسياسية التي جرت الناس إلى هذه المعاناة، ففي قول الشاعر:

تَبْكِي لِتَشْكُوَ مِنْ دَاءٍ أَلَمَّ بِهَا
وَلَسْتُ أَفْهَمُ مِنْهَا كُنْهَ شَكْوَاهَا

إن لتكرار حرف (الكاف) دلالة واضحة على شدة المعاناة وغياب العطف والرحمة لما في هذا الحرف من قوة وقسوة، وكأن الشاعر عمد في ختام قصيدته إلى العودة بحديث قوّي مسموع ليكون حديثه موازيا لحالة الأم المزرية كل ذلك من خلال توظيف اشتراطات الإيقاع المناسب[٣٤].

ومن الظواهر الصوتية التي يمكن رصدها في النص ظاهرة (الوقف) التي غالبا ما ترتبط بوصف المرأة لما في ذلك من دلالات ايقاعية وأخرى تخصّ المعنى، يقول الشاعر:

فأرسلتْ نظرة رعشاء راجفة
ترمي السهام وقلبي من رماياها
وأخرجَت زفَراتٍ من جوانحها
كالنار تصعد من أعماق أحشاها
وأجهشت ثم قالت وهي باكية:
واهًا لمثلك من ذي رقَّـــة واها!

فقد عمد الشاعر إلى ما يقرب من (الوقف) في الأبيات الثلاثة في قوله: (فأرسلت، وأخرجت، وأجهشت) والوقف وهو انعدام الحركة، ويكون تاما وجائزا وحسنا، تبعا لدلالات ومعان يقصدها القارئ، و(الوقف) يكون بالتسكين أو بالوقف على المنون، وللوقف أحكام كثيرة مفصّلة في الدراسات الصوتية[٣٥].

وقد تتعلّق بالوقف ظاهرة صوتية أخرى، وهي ظاهرة (القطع) التي يجدها المتلقّي ماثلة في القصيدة، و(القطع) هو التقطيع الصوتي للملفوظات بما يسمح بتقدير الكمية التي تكوِّن دالّا ما[٣٦] باستعمال الفونيم: وهو أصغر وحدة صوتية يستطيع المرء تغييرها في الكلمة للتمييز بين كلمة وأخرى في الدلالة، كما في حرفي (السين والباء) في نهاية الكلمتين (درس ودرب)[٣٧] والألوفون: عضو الوحدة الصوتية، صوت كلامي، يعدّ جزءا من الفونيم الواحد[٣٨]، والتكرار. كما قول الشاعر:

الموت أفجعها والفقر أوجعها
والهمُّ أنحلها والغمُّ أضناها

فنجد المفردتين (الهمُّ والغمُّ) تمثّلان كمّا صوتيا محدّدا يشي بالدعوة لتأمّل للوقوف على كل منهما لما لهما من دلالات لا تخفى لتوصيف حال الأرملة.

وممّا يقرب ممّا تقدّم ظاهرة (النبر) التي تصادفنا في أكثر من بيت، والنبر وهو

ارتفاع الصوت بالنطق بصوت رفيع لتمييزه من بين أصوات الكلمة الأخرى[٣٩]، وهو ثلاثة أنواع من حيث المنبور: نبر الهمز ونبر المدّ ونبر التضعيف[٤٠] كما في البيت الثاني في قوله (والرجل حافية) وفي البيت الثالث (فأحمرّت، وأصفرّ) حيث تضعيف حرف (الراء)، وفي البيتين الرابع والخامس والسادس حيث نجد نبر المدّ في قوله (مات، والموت، مرآه)، وفي البيت الثالث عشر في قوله (ما أنس لا أنس، وأوصاب)، وقد تكرّرت أنواع النبر كثيرا في النص موضوع الدراسة.

ونجد أيضا أن الشاعر لجأ إلى ظاهرة (الإبدال) في أكثر من موضع، و(الابدال) تبديل حرف مكان آخر من غير (قلب) ولا (ادغام)، وهو يقع في الحروف المعتّلة والصحيحة على الضد من الاعلال الذي لا يقع إلاّ في الحروف المعتلّة، نحو: (اصتبر: اصطبر)[٤١]، كما في قول الشاعر حيث استبدل التاء بالباء في قوله (تربيب):

ما تصنع الأم في تربيب طفلتها
إن مسَّها الضرُّ حتى جفَّ ثدياها

وممّا يدخل في هذا المستوى ظاهرة الادغام الذي هو: جعل حرفين بمنزلة حرف واحد بتقريب صوتيهما وهو أنواع فهناك ادغام المتقاربين وادغام المثلين وادغام المتجانسين، وهناك ادغام كبير وآخر صغير وثالث جزئي ورابع كلي[٤٢] كما في قول الشاعر:

ويلُمِّها طفلةً باتت مروَّعة
وبتُّ من حولها في الليل أرعاها!

فقد أدغم مفردتي (ويل وأمها) لتصبح كلمة واحدة بهذه الصورة (ويلُمِّها).

وقد يجنح الشاعر إلى تصوير حالة الضعف بما يضادّها أي تصويرها بالحروف القوية والمفردات الصلبة، ويحسب الباحث أن مثل هذا الصنيع لا تفسير له إلاّ بما يدلّ عليه التعارض نفسه من قوة وكأننا بحاجة إلى صدمة عنيفة توقظ فينا مشاعر النخوة المطلوبة وتهيج مكامن التأثّر ونحن أمام امرأة قد عاكسها القدر وأنهكتها قسوة الحياة، يقول الشاعر:

كرُّ الجديدين قد أبلى عباءَتها
فانشقَّ أسفلها وانشق أعلاها
ومزَّق الدهرُ ويلُ الدهرِ مِئزرها
حتى بدا من شقوق الثوبِ جَنباها
تمشي بأطمارها والبرد يَلسعها
كأنّـــه عقربٌ شالت زُباناها

حتَّى غدا جسمُها بالبردِ مرتجفًا
كالغُصن في الريح واصطكَّت ثناياها

يمكن للقارئ أن يلحظ وبسهولة قوة الحروف والمفردات في المفردات (كرُّ، الجديدين، أبلى، انشق، مزّق، الدهر، مئزرها، شقوق، جنباها، عقرب، اصطكّت) ومن السهل أيضا الوقوف على دلالة تلك القوة والصلابة فمّما لا ينكر أننا أمام حالة تهزّ الوجدان بالصورة نفسها التي نسمع فيها وقع تلك الحروف والكلمات وهو ما جعل النص يبدو على قدر كبير من التكافؤ والتعادل بين مكوّناته الصوتية[٤٣]، لتصبّ الدلالة المطلوبة في نتيجة مؤلمة صورها الشاعر في قوله:

حتَّى غدا جسمُها بالبردِ مرتجفًا
كالغُصن في الريح واصطكَّت ثناياها

ونخلص ممّا تقدّم إلى أن تمثّلات المستوى الصوتي كانت منسجمة مع موضوع النص فالإيقاع الخارجي كان منسابا وملائما لموضوعها فالقصيدة منظومة على بحر البسيط بشكله التام: (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْلنْ مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْلنْ) ومن خصائص هذا البحر اتساعه للموضوعات التي تتطلّب إفاضة في القول وتطويلا، وذلك كله جعل الموسيقى الخارجية للنص ملائمة لموضوعها، ومعروف أن الموسيقى الخارجية خاصة بالشعر وتتمثّل في الوزن والقافية فالوزن هو تلك التفعيلات المحدّدة المعروفة التي ينبني على أساسها الشعر ونظامها، بحسب ما وضعه الخليل بن أحمد الفراهيدي حين وضع خمسة عشر وزنا رئيسا أو قالبا سمّاها بحورا وزاد الأخفش واحدا[٤٤]، أمّا القافية وهي تلك المقاطع الصوتية التي تكون في آخر الأبيات، ولها حروف وحركات وعيوب، والقافية عند الخليل بن أحمد الفراهيدي آخر حرف في البيت إلى أقرب ساكن يليه مع المتحرّك الذي قبل الساكن، لكنها عند الأخفش هي الكلمة الأخيرة من البيت، وعند قطرب هي الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه[٤٥].

المستوى الصرفي

يُعنى المستوى الصرفي[٤٦] بدراسة:

أبنية الكلمات والتبدّلات التي تطرأ عليها حين يتطلّب المعنى أو اللفظ ذلك في حال كانت الكلمة مفردة غير مركّبة، والوقوف على الأصيل والمزيد والصحيح والمعتلّ منها، ورصد دلالات السوابق

واللواحق والحشو والقلب المكاني، وتحديد دلالات الوحدات الصرفية أو ما يسمّى بـ (المورفيمات) التي تداخل في بنية الكلمات والصيغ[٤٧]، ودراسة دلالات معاني أحرف الزيادة كالتعدية والدخول في الزمان والمكان والسبب والإزالة والكثرة والمبالغة والحكاية والمطاوعة[٤٨]، ومعرفة أحوال الاسم الصحيح والمقصور والممدود وأنواع الجموع والتصغير والنسب لبيان دلالته في تلك الأحوال، وبيان أثر الاعلال والابدال والادغام والفتح والإمالة والوقف (وقد مرّت) في المعنى، وربما تعدّت الدراسة في هذا المستوى ما تقدّم إلى دراسة دلالة همزتي الوصل والقطع، فالتصرّف في بنية الكلمة من الناحية الصرفية هو أمر تتطلّه حاجات المتكلمين[٤٩].

كذلك يدرس المستوى الصرفي وزن الكلمة أو ما يسمّى بالميزان الصرفي: وهو المقياس الذي وضعه العلماء لمعرفة أحوال أبنية الكلمة، وقد جعلوه مكوّنا من ثلاثة أصول (ف ع ل)[٥٠]، ويرتبط في الوزن الصرفي تشخيص المشتقات: اسم الفاعل واسم المفعول وصيغ المبالغة والصفة المشبّهة واسم التفضيل واسم الآلة وأسماء الزمان والمكان والمصادر وأنواعها لمعرفة دلالاتها.

يقول معروف الرصافي في البيت الأول من القصيدة موضوع التطبيق:

لَقِيتُها لَيْتَنِي مَا كُنْتُ أَلْقَاهَا
تَمْشِي وَقَدْ أَثْقَلَ الإمْلاقُ مَمْشَاهَا

نجد في البيت تعدّد (اللواحق) ممثلا بالضمائر المتصلة، ففي الشطر الأول من البيت تعددّت الضمائر الدالة على شخصية الشاعر لتفيد كلها بوقوع الحادثة أمام مرأى الشاعر حتى حرّكت فيه قريحته، أمّا في الشطر الثاني فقد جاء ضمير الغائب الذي يعود على المرأة مرتين ويمكن الخروج من ذلك أن الحادثة كانت شديدة الوطأة على الشاعر قبل أن تكون على المرأة نفسها بوصفه شاعرا تترك معاناة الآخرين آثارا بيّنة على نفسيته[٥١]، فالسوابق واللواحق والحشو كانت زوائد ألحقت بالكلمات لكنها أضافات دلالات جديدة على الدلائل الأصلية، وهذا أصل وظيفتها في اللغة كما يرى العلماء[٥٢].

وفي قول الشاعر:

فَمَنْظَرُ الحُزْنِ مَشْهُودٌ بِمَنْظَرِهَا
وَالبُؤْسُ مَرْآهُ مَقْرُونٌ بِمَرْآهَا

نلحظ استعمال صيغة اسم المفعول (مَشْهُودٌ و مَقْرُونٌ) لدلالته على وقوع الحدث ومثول الضحية، فالمجتمع هو (الفاعل) في المعاناة بتغييبه مبدأ العدالة في توزيع الثروات بين الناس ممّا يجعلنا نقف أمام شاعر ملتزم بقضايا مجتمعه متفاعل معها فالأديب الحق ((قد أصبح في نظر قرائه كاهنا أو إماما يربّي الضمائر ويوجّه الأخلاق))[٥٣].

وقد يجد الشاعر في أساليب الصرف وأبوابه عرضا للحالة التي هو بصدد بسطها، ففي قوله:

مَا أَنْسَ لا أنْسَ أَنِّي كُنْتُ أَسْمَعُهَا
تَشْكُو إِلَى رَبِّهَا أَوْصَابَ دُنْيَاهَا

نلحظ استعمال ضمائر المتكلم في الشطر الأول لتعضد الأثر النفسي، وهذا منحى في التعبير نلمسه واضحا في القصيدة كلها تقريبا، ففي قوله:

تَبْكِي لِتَشْكُوَ مِنْ دَاءٍ أَلَمَّ بِهَا
وَلَسْتُ أَفْهَمُ مِنْهَا كُنْهَ شَكْوَاهَا

فهنا قد يلحظ القارئ إن لتكرار الضمائر الدالة على الغائب دلالة على حضوره في الذهن، فالغائب هنا صورة المرأة التي علقت في مخيلة الشاعر ودفعته إلى نظم قصيدته، وهذه الصورة لو لم تكن مؤثّرة لما علقت بهذا الشكل، وقد عضد ذلك بصيغ النداء التي لا تخفى دلالتها التأثيرية كما في قوله:

تَقُولُ يَا رَبِّ، لا تَتْرُكْ بِلاَ لَبَنٍ
هَذِي الرَّضِيعَةَ وَارْحَمْنِي وَإِيَّاهَا

فهنا نجد الرصافي استعمل النداء مصحوبا بالإدغام لما له من وقع في نفس المتلقّي.

المستوى المعجمي والتركيبي

يدرس هذا المستوى:

الألفاظ والتراكيب وأنواعها من ناحية الغرابة والألفة والسهولة والتعقيد، وعلاقتها بالسياق العام للنص، ومدى قربها أو بعدها عن الواقع، وما يعتريها من الترادف والاشتراك والتضادّ، وظواهر النحت والاشتقاق، ويدرس هذا المستوى أيضا الحقول المعجمية، فمن المعروف أن الفارق الزمني بين وضع النص وزمن تلقّيه كفيل بتعويم عدد من الكلمات وتحويل بعضها الآخر عن معانيها الحالية لأسباب كثيرة[٥٤].

ونجد في هذا المستوى أن النص موضع التطبيق كان واضح العبارة، سهل الألفاظ، فقد كانت ألفاظه قريبة المورد، يسيرة المأخذ، وقد يعلّل موضوع القصيدة هذا الصنيع، إلاّ أننا لا نعدم ألفاظا قد نحتاج لفهمها إلى الرجوع إلى المعجم اللغوي، من ذلك ما ورد في قوله:

بَكَتْ مِنَ الفَقْرِ فَاحْمَرَّتْ مَدَامِعُهَا
وَاصْفَرَّ كَالوَرْسِ مِنْ جُوعٍ مُحَيَّاهَا

فقد استعمل الشاعر مفردة (الورس) ليدلّ بها على وقع الصورة وتأثيرها، فالوَرْس: نبات أصفر يشبه السمسم، يضرب المثل بصفرته[٥٥]، وربما عضدت هذه اللفظة من تأثير الحقل اللوني الذي تكوّن في البيت بفعل ورود ألفاظ دالّة على الألوان (أحمرَّ، أصفرَّ)، وقد لجأ الشاعر إلى استعمال مفردة قاموسية أخرى تحتاج إلى شرح وتوضيح في قوله:

مَا أَنْسَ لا أنْسَ أَنِّي كُنْتُ أَسْمَعُهَا
تَشْكُو إِلَى رَبِّهَا أَوْصَابَ دُنْيَاهَا

إن استعمال مفردة أوصاب بدل أمراض وأتعاب[٥٦] جاء لبيان شدّة وقع الكلمة وممّا زاد وقعا إضافتها إلى مفردة الدنيا بما تحمله هذه اللفظة من دلالات معروفة وهنا أصبح التركيب موحيا بشكل كبير، لذلك يمكن القول إن التركيب الجديد صار ذا حساسية تربطه بالمبدع والمتلقّي في الوقت نفسه[٥٧]، ومن هنا نخلص إلى أن ((المعنى الشعري المتجدّد لا يعتمد على تضمين الشعر كلمات جديدة (فحسب) ولكن يعتمد على عقد علاقات جديدة تفرضها رؤى الشعراء ومواقفهم من الحياة والكون))[٥٨].

وفي بيت آخر ترد لفظة أخرى قد لا يتيّسر معناها للقارئ من غير الرجوع إلى المعجم اللغوي، يقول الشاعر:

تَبْكِي لِتَشْكُوَ مِنْ دَاءٍ أَلَمَّ بِهَا
وَلَسْتُ أَفْهَمُ مِنْهَا كُنْهَ شَكْوَاهَا

إن لفظة (كُنْه) التي تعني نهاية الشيء وتمامه[٥٩] جاءت ملائمة للمقام لما فيه من سعة قد تستعصي على التوضيح والإطالة فمفردة (كنه) الغامضة نوعا ما تمثّل معادلا موضوعيا[٦٠] لغموض ما تتطلّبه حالة هذه المرضعة.

ومن الظواهر الأخرى التي يمكن رصدها في هذا المستوى الترادف فقد كان بيّنا في القصيدة كما نرى في الأبيات:

أو كان في الناس إنصافٌ ومرحمة

لم تشـكُ أرملــة ضَنكًا بدنياها

فأرسلتْ نظرة رعشاء راجفـــــة

ترمي السهام وقلبي من رماياها

وأخرجَت زفَراتٍ من جوانحها

كالنار تصعد من أعماق أحشاها

سمعت يا أُخت شكوى تهمسين

بها في قالةٍ أوجعت قلبي بفحواها

يلحظ القارئ (الترادف) واضحا بين (أنصاف ومرحمة) وبين (رعشاء وراجفة) وبين (جوانحها وأحشاها) وبين (شكوى وقالة)، وبما أن الترادف ((اختلاف اللفظ واتفاق المعنى)[٦١] فإن توظيفه بهذا الشكل منح النص دفقا إيقاعيا داخليا لا يخفى.

ومع وجود الترادف فإننا ـ على الضدّ من ذلك ـ قد لا نجد لظاهرة (الاشتراك اللغوي) أثرا في القصيدة ويبدو أن تعليل ذلك يعود إلى طغيان ظاهرة الترادف، فالعلاقة بينهما كما العلاقة بين الوجود والعدم إلاّ إذا استثنينا قول الشاعر:

ثم اجتذبت لها من جيب ملحفتي

دراهمًا كنت أستبقي بقاياها

فالاشتراك هنا خجول في قوله (استبقي وبقاياها) إذ إنه لا يفهم إلاّ بشرط أن تفهم مفردة (استبقي) بمعنى (أحفظ) وتفهم مفردة (بقاياها) بمعنى (بقية الشيء)، والاشتراك هو (اتفاق اللفظ واختلاف المعنى)[٦٢]، والحال نفسه ينطبق على ما يسمى بالتضاد الذي هو (إطلاق اللفظ على المعنى وضده)[٦٣]، فلا نكاد نبيّن له أثرا في النص.

ونجد الشاعر قد عمد ـ أيضا ـ إلى (النحت) في قوله:

ويلُمِّها طفلةً باتت مروَّعة

وبتُّ من حولها في الليل أرعاها!

فالنحت متحصّل في قوله (ويلُمِّها) التي تمثّل المفردتين (ويل وأمها)، والنحت، هو انتزاع كلمة من كلمتين[٦٤] لخلق حالة يتطلبّها المقام.

وكان للاشتقاق حضور في القصيدة لما يتضمّنه من دلالات جمالية ومعنوية، ففي قول الشاعر:

لقيتها ليتني ما كنت ألقاها!

تمشي وقد أثقل الإملاق ممشاها

نجد اشتقاق اسم الهيأة (ممشاها) من الفعل تمشي لوصف حال المرأة موضوع القصيدة، الاشتقاق وهو أخذ كلمة من

أخرى بتغيير ما مع التناسب في المعنى[٦٥].

ونلحظ على المستوى المعجمي والتركيبي عودة الشاعر بين الفينة والأخرى إلى (الحقول المعجمية) الدالّة لتأكيد حالة معينة خاصة بتلك المرأة أو خاصة به هو، ففي قوله:

مَاتَ الذي كَانَ يَحْمِيهَا وَيُسْعِدُهَا

فَالدَّهْرُ مِنْ بَعْدِهِ بِالفَقْرِ أَشْقَاهَا

استعمل مفردات من حقلين متقاطعين ليقارن بين حالي المرأة قبل وفاة زوجها وحالها بعد الوفاة، الأول: دلّت عليه الألفاظ (مَاتَ، الدَّهْرُ، الفَقْرِ، أَشْقَاهَا)، والثاني دلّت عليه الألفاظ (يَحْمِيهَا، يُسْعِدُهَا)، أمّا في قوله:

المَوْتُ أَفْجَعَهَا وَالفَقْرُ أَوْجَعَهَا

وَالهَمُّ أَنْحَلَهَا وَالغَمُّ أَضْنَاهَا

فقد استعمل الشاعر ألفاظا من حقل معجمي واحد تدلّ كلها على المعاناة (الموت والفجيعة والفقر والوجع والهمّ والنحول والغمّ والضنى)، وتظلّ الحقول بارزة وظيفيا في النص موضوع الدراسة، ففي قوله:

فَمَنْظَرُ الحُزْنِ مَشْهُودٌ بِمَنْظَرِهَا

وَالبُؤْسُ مَرْآهُ مَقْرُونٌ بِمَرْآهَا

نجد ألفاظا تعود إلى حقل (النظر) للدلالة على مشهدية الحالة وواقعيتها (مَنْظَرُ ومَشْهُودٌ ومَنْظَرِهَا ومَرْآهُ ومَرْآهَا)، وبما أن الشاعر في موضع التأثّر فلا بد أن مخزونه اللغوي يستجيب لحالته النفسية لينجده بما يتلاءم والمعنى المطلوب من الألفاظ، وتتأتّى المشهدية من عاملين اثنين؛ أولهما: براعة الشاعر في توظيف الخيال، والآخر ثراء الحادثة موضوع النص، فالقصيدة يمكن لها أن تفسّر ما تمثّله الصورة بوسائلها اللغوية والإيقاعية[٦٦].

وفي قوله:

تَقُولُ يَا رَبِّ، لا تَتْرُكْ بِلاَ لَبَنٍ

هَذِي الرَّضِيعَةَ وَارْحَمْنِي وَإِيَاهَا

يعود الشاعر إلى تصوير حالة البؤس حينما استعمل ألفاظا تدلّ على حقل الطفولة مثل: (لبن، الرضيعة، ارحمني وإياها)، ويتواصل هذا المسعى في الأبيات الأخرى، ففي قوله:

يَكَادُ يَنْقَدُّ قَلْبِي حِينَ أَنْظُرُهَا

تَبْكِي وَتَفْتَحُ لِي مِنْ جُوعِهَا فَاهَا

نجد الألفاظ (يَنْقَدُّ قَلْبِي وتَبْكِي وَتَفْتَحُ فَاهَا وجوعها) تنتمي كلها لحقل واحد يشي بالمرارة والأسى، كذلك في قوله:

تَبْكِي لِتَشْكُوَ مِنْ دَاءٍ أَلَمَّ بِهَا
وَلَسْتُ أَفْهَمُ مِنْهَا كُنْهَ شَكْوَاهَا

استعمل الشاعر ألفاظا من حقل واحد (تبكي، تشكو، داء، ألمّ، شكواها)، أمّا في قوله:

أَوْ كَانَ فِي النَّاسِ إِنْصَافٌ وَمَرْحَمَةٌ
لَمْ تَشْكُ أَرْمَلَةٌ ضَنْكاً بِدُنْيَاهَا

يوجد حقلان معجميان متقابلان الأول يدلّ على الرحمة (إِنْصَافٌ وَمَرْحَمَةٌ) الآخر يدلّ على القسوة (الشكوى والضنك).

وممّا تقدّم يتحصّل لدينا أن الحقول المعجمية عبارة عن مجموعة من ألفاظ اللغة التي بينها ارتباط في المعنى، ويتمّ تحديد دلالة الألفاظ من خلال المجموعة الدلالية التي تقع في إطارها، دون أن تبتعد لفظة عن أخرى عملا بالمبدأ الذي يرى وجود علاقة بين الكلمات داخل العائلة اللغوية[٦٧].

وأولى بالحقول المعجمية أن تدرس في المستوى الدلالي لأن الحقل المعجمي وجه من أوجه الحقل الدلالي الذي يعني مجموعة وحدات معجمية مترابطة فيما بينها ذهنيا[٦٨]، ونظرية الحقل الدلالي رأي ذهب إليه (جي ترايز) وآخرون وينص على أن أجزاء من مفردات لغة ما يمكن تحليلها على أساس التراكيب[٦٩].

المبحث الثالث

المستويات: النحوي والبلاغي والدلالي

المستوى النحوي

يدرس هذا المستوى:

الحالات الإعرابية في النص المدروس؛ أنواعها؛ وتكرارها[٧٠]، والجملة النحوية من ناحية النوع والطول والقصر، والعلاقات النحوية كالصفة والموصوف والمضاف والمضاف إليه، وحالات المفردة: الإفراد والتثنية والجمع والتذكير والتأنيث، والبناء للمعلوم والبناء للمجهول، والصيغ الفعلية والتقديم والتأخير، إذ إن تلك الاستبدالات بأنواعها تعبّر عن قضية مهمّة تتمثّل في توسيع مضمون الجمل والتعبير عنه بأكثر من صيغة[٧١].

نجد في النصّ موضوع الدراسة تنويعا كبيرا في أنواع الجمل إذ إن الرصافي عمد إلى توظيف كل نوع توظيفا يناسب المعنى المطلوب، يقول الشاعر:

لَقِيتُها لَيْتَنِي مَا كُنْتُ أَلْقَاهَا
تَمْشِي وَقَدْ أَثْقَلَ الإِمْلاقُ مَمْشَاهَا

فقد استعمل الشاعر في هذا البيت

الأداة (ما) لغرض التمنّي المصحوب بالحسرة بمعنى (لو) لما شاهده من منظر محزن، ومن ثم لجأ الشاعر إلى تعزيز تلك الدلالة بتكريس الجمل الأسمية في قوله:

أَثْوَابُهَا رَثَّةٌ والرِّجْلُ حَافِيَةٌ

وَالدَّمْعُ تَذْرِفُهُ في الخَدِّ عَيْنَاهَا

نلحظ هنا ثلاث جمل أسمية بينها حرف العطف (الواو) الذي يفيد الجمع ليؤكّد على شدّة المعاناة التي تعانيها هذه المرأة، واستعمل حرف الجر (في) بمعنى (على) ليؤكد تأثير الدمع على خدّيها لكثرته، ومن المعروف أن حرف الجر (في) يؤدّي مطلب التضمّن والدخول والاحتواء، أمّا الباء فيستعمل لإرادة المصاحبة والاقتران، أمّا اللام فيستعمل لمعاني الملك والأهلية والاستحقاق[٧٢].

وفضلا على ما تقدّم نلحظ التقديم والتأخير في الشطر الثاني للتركيز على مفردة (الدمع) الموحية بالأسى، ومن ناحية أخرى فإن مثل هذه الظواهر النحوية يمكن أن تعطي النص تماسكا بنيويا بما يجعل العلاقات (النحوية ـ الدلالية) وثيقة الصلة بربط الجمل فيما بينها، فالجملة تعدّ الوحدة المحورية للنص[٧٣].

أمّا في قوله:

مَاتَ الذي كَانَ يَحْمِيهَا وَيُسْعِدُهَا

فَالدَّهْرُ مِنْ بَعْدِهِ بِالفَقْرِ أَشْقَاهَا

فنجد أربعة أفعال للدلالة على المأساة معزّزة بصيغة الماضي في الفعلين (مات، وأشقاها)، وقد حوّل الشاعر الأفعال المضارعة إلى صيغة الماضي بوساطة الفعل الماضي الناقص (كان) للدلالة على أن معاناة المرأة ليست وليدة اليوم، ويبدو أن للجملة الإسمية شأنا كبيرا في القصيدة، فبعد البيت الأسبق يصادفنا، قول الشاعر:

المَوْتُ أَفْجَعَهَا وَالفَقْرُ أَوْجَعَهَا

وَالهَمُّ أَنْحَلَهَا وَالغَمُّ أَضْنَاهَا

وهنا نجد أربع جمل أسمية أخبارها كلها جمل فعلية للدلالة على حركية المأساة التي تعانيها هذه المرأة، فالجمل بهذا التركيب تفيد كلها بأن الخبر يشي بفائدة دلالية واحدة وهي المعاناة فبما أنَّ المبتدآت أسمية كلها فإنَّ هذا التنويع للمعنى الواحد يفيد شدّة تأثّر الشاعر بما يجعل المعنى الواحد لا يستوعب مشاعره، فالنص يحتوي الجملة وما يفوقها وما هو دونها[٧٤]، وقد عضَّد الشاعر ذلك في قوله:

تَمْشِي وَتَحْمِلُ بِاليُسْرَى وَلِيدَتَهَا
حَمْلاً عَلَى الصَّدْرِ مَدْعُومَاً بِيُمْنَاهَا

فهنا نجد تكرار الجمل الفعلية الموحية، كذلك نجد صيغة المفعول المطلق التي تفيد نوع الحمل؛ فقد كان على الصدر حيث موقع القلب وشدّة الرابطة بين الأم ووليدتها.

وفي قوله:

مَا أَنْسَ لا أنْسَ أَنِّي كُنْتُ أَسْمَعُهَا
تَشْكُو إِلَى رَبِّهَا أَوْصَابَ دُنْيَاهَا

فقد استعمل الشاعر أسلوبي النفي والجزم مرتين في الشطر الأول لغرض التأكيد على الثيمة الأساسية للقصيدة (مَا أَنْسَ لا أنْسَ)، فالعلاقات بين الجمل تختلف من حيث النوع والمدى والاتجاه عن العلاقات بين مكونات النص[٧٥]، وفي قوله:

يَكَادُ يَنْقَدُّ قَلْبِي حِينَ أَنْظُرُهَا
تَبْكِي وَتَفْتَحُ لِي مِنْ جُوعِهَا فَاهَا

نلحظ أن استعمال الفعل (يكاد) جاء لتحقيق الدلالة على قرب وقوع الحدث وشدّة التأثر، واستعمال الفعلين (تبكي وتفتح) للدلالة على شدّة البكاء، أمّا في قوله:

أَوْ كَانَ فِي النَّاسِ إِنْصَافٌ وَمَرْحَمَةٌ
لَمْ تَشْكُ أَرْمَلَةٌ ضَنْكَاً بِدُنْيَاهَا

فقد كان استعمال الفعل الماضي الناقص (كان) ضروريا للدلالة على غياب الانصاف والرحمة عند الناس منذ القدم، لا سيما أنّ استعمال التقديم والتأخير في جملة (كان)، واستعمال الفعل مجزوما بـ (لم) أمور كلها تدلّ على القطع والتأكيد.

وفيما تقدّم نجد أن الشاعر غيّر في أنواع الجمل ليكون في ذلك متسع لمشاعره وهو يصور حالة المرأة، فقد وظّف الأداة (ما) لغرض التمنّي المصحوب بالحسرة بمعنى (لو) لما شاهده من منظر محزن، واستعمل في أحد الأبيات ثلاث جمل أسمية بينها حرف العطف (الواو) الذي يفيد الجمع ليؤكّد على شدة المعاناة التي تعانيها هذه المرأة، واستعمل حرف الجر (في) بمعنى (على) ليؤكّد تأثير الدمع على خديها لكثرته، والتقديم والتأخير في الشطر الثاني ليؤكّد على مفردة الدمع الموحية بالأسى، وفي بيت آخر استعمل أربعة أفعال للدلالة على مأساتها، وكذلك استعمل صيغة الماضي في الأفعال مات وأشقاها وحوّل الأفعال المضارعة إلى صيغة الماضي بوساطة كان للدلالة على أن

معاناتها ليست وليدة اليوم، وأورد أربع جمل اسمية في بيت واحد، وجعل الأخبار كلها جمل فعلية للدلالة على حركية المأساة التي تعانيها هذه المرأة، فالجمل بهذا التركيب تفيد كلها بأن الخبر يشي بفائدة دلالية واحدة وهي المعاناة وكأن المبتدآت موحّدة كذلك الأخبار لكن هذا التنويع للمعنى الواحد يفيد شدّة تأثّر الشاعر بما رآه، مثلما نجد الجمل الفعلية الموحية والمفعول المطلق في أحد أبيات القصيدة، والنفي والجزم مرتين في الشطر الأول لغرض التأكيد (مَا أَنْسَ لا أَنْسَ)، واستعمال الفعل يكاد للدلالة على قرب وقوع الحدث وشدّة التأثّر، واستعمال الفعلين (تبكي وتفتح) للدلالة على شدّة البكاء، واستعمال الفعل الماضي الناقص للدلالة على غياب الانصاف والمرحمة في الناس من القدم، واستعمال التقديم والتأخير في جملة كان، واستعمال الفعل مجزوما بـ (لم) يدلّ على القطع والتأكيد.

وما تقدّم يحيلنا إلى إمكان توظيف الجملة للإفادة مما تتضمّنه من حمولات معنوية، فليس هناك بحسب هذا المنطلق جمل فارغة من المعنى وهذا ما أثبته النص موضوع الدراسة على الضدّ ممّا ذهبت إليه مدرسة بلومفيلد البنيوية التي أوّلت اهتماما للنماذج الصورية للجمل جاعلة الجملة نفس المعنى والجملة الخالية من المعنى نفس قيمة واحدة[٧٦].

المستوى البلاغي

ويدرس المستوى البلاغي:

البيان، وفنونه: التشبيه والاستعارة والمجاز والكناية.

والمعاني وأساليبه: الخبر ودلالاته والإنشاء وأنواع الجمل الخبرية وأنواع الإنشاء(الاستفهام، الأمر، والنداء، والقسم، والدعاء، والتعجّب، والنهي) والوصل والفصل والقصر والإسناد.

والبديع، ومحسّناته اللفظية والمعنوية: الجناس والسجع والطباق والمقابلة والتورية والاقتباس والتضمين والتصريع والترصيع وردّ العجز على الصدر وتأكيد المدح بما يشبه الذم وتأكيد الذم بما يشبه المدح، وأسلوب الحكيم وحسن التعليل والاطناب والإيجاز.

وفي هذا المستوى نلحظ أن الشاعر أكثر من توظيف محسّنات البديع وأساليب المعاني وفنون البيان، ففي قوله:

لَقِيتُها لَيْتَنِي مَا كُنْتُ أَلْقَاهَا
تَمْشِي وَقَدْ أَثْقَلَ الإمْلاقُ مَمْشَاهَا

نجد في البيت جناسا غير تام (لقيتها / ألقاها، تمشي / ممشاها)، وفيه أيضا استعارة مكنية في قوله (أَثْقَلَ الإمْلاقُ مَمْشَاهَا)، أمّا في قوله:

أَثْوَابُهَا رَثَّةٌ والرِّجْلُ حَافِيَةٌ
وَالدَّمْعُ تَذْرِفُهُ في الخَدِّ عَيْنَاهَا

فقد استعمل الشاعر الإنشاء غير الطلبي ليؤكّد تقريرية الحالة وحقيقتها، وفي قوله:

بَكَتْ مِنَ الفَقْرِ فَاحْمَرَّتْ مَدَامِعُهَا
وَاصْفَرَّ كَالوَرْسِ مِنْ جُوعٍ مُحَيَّاهَا

وظّف الشاعر بصورة ناجحة أسلوب التقديم والتأخير والتشبيه في الشطر الثاني حيث شبّه وجه المرأة بـ (الورس)، والورس: نبات مبرقش لونه أحمر عليه زغب أصفر كما مرّ، وقد يلجأ الشاعر إلى الترادف، ففي قوله:

مَاتَ الذي كَانَ يَحْمِيهَا وَيُسْعِدُهَا
فَالدَّهْرُ مِنْ بَعْدِهِ بِالفَقْرِ أَشْقَاهَا

نجد الترادف في (مات / أشقاها) وفي (يحميها / يسعدها)، أمّا في قوله:

المَوْتُ أَفْجَعَهَا وَالفَقْرُ أَوْجَعَهَا
وَالهَمُّ أَنْحَلَهَا وَالغَمُّ أَضْنَاهَا

فإننا نجد الترادف في (المَوْتُ / الفَقْرُ و(الهَمُّ / الغَمُّ) و(أَفْجَعَهَا / أَوْجَعَهَا) و(أَنْحَلَهَا / أَضْنَاهَا)، وممّا يقرب من هذا توظيف أسلوب المقابلة، ففي قوله:

فَمَنْظَرُ الحُزْنِ مَشْهُودٌ بِمَنْظَرِهَا
وَالبُؤْسُ مَرْآهُ مَقْرُونٌ بِمَرْآهَا

نجد المقابلة في قوله: (مَشْهُودٌ بِمَنْظَرِهَا / مَقْرُونٌ بِمَرْآهَا) وقوله: (مَنْظَرُ الحُزْنِ / مَرْآى وَالبُؤْسُ)، كذلك نجد الجناس في قوله: (مَنْظَرُ / مَنْظَرِهَا و(مَرْآهُ / مَرْآهَا)، ونجد في قوله (البؤس مرآه) استعارة مكنيّة فقد اشتدّ البؤس على الأرملة حتى صار كأنه يرى مثل أي شيء مادي، وقد يكون قوله هذا مجازا نظرا للعلاقة الإسنادية بين (المرآى والبؤس) لا سيما أن هناك من يعدّ الاستعارة بأنواعها من فروع المجاز[٧٧] وهذه كلها تدلّ على أنَّ معين الشاعر لا ينضب في صنع صوره وخيالاته ((فالشاعر يستطيع أن يبني بيته الشعري من المواد العضوية وغير العضوية، الفيزياوية وغير الفيزياوية، العلماء والعمال والفلاحين، الجبناء والأبطال، الجبال

والسهول والحقول، البحار والصحاري، الأقمار والنجوم، الحقائق والأساطير والخرافات...))[٧٨]، وفي قوله:

تَمْشِي وَتَحْمِلُ بِاليُسْرَى وَلِيدَتَهَا
حَمْلاً عَلَى الصَّدْرِ مَدْعُومَاً بِيُمْنَاهَا
قد قمَّطتها بأهدام ممزَّقةٍ
في العين منشرها سَمج ومَطواها

نلاحظ توظيف الشاعر لمحسّن (الطباق) في قوله: (اليسرى / يمناها) و (منشرها / مطواها)، مثلما نجد الجناس غير التامّ في قوله: (تحمل / حملا)، والبيتان معا شكّلا صورة عيانية لا يخفى تأثيرها، فالقارئ إزاء البيتين كأنه أمام امرأة حقيقية تتحرّك أمامه وهي تحمل وليدتها بكل ذلك الأسى، وهنا نجد أن وتيرة الأحداث تصاعدت ((ليكون المعنى قادرا على أن ينمو مع الحدث حتى يصبح هو نفسه حدثا))[٧٩].

كذلك استعمل الشاعر (المقابلة) في قوله:

مَا أَنْسَ لا أنْسَ أَنِّي كُنْتُ أَسْمَعُهَا
تَشْكُو إِلَى رَبِّهَا أَوْصَابَ دُنْيَاهَا

وهنا نلحظ المقابلة في قوله: (ما أنس / لا أنس)، وفي قوله:

تَقُولُ يَا رَبِّ، لا تَتْرُكْ بِلاَ لَبَنٍ
هَذِي الرَّضِيعَةَ وَارْحَمْنِي وَإِيَاهَا

استعمل الشاعر أساليب عدة: النداء (يارب) والدعاء (لا تترك) والأمر (ارحمني).

وفي الأبيات المتتالية:

ما تصنع الأم في تربيب طفلتها
إن مسَّها الضرُّ حتى جفَّ ثدياها
يا ربُّ ما حيلتي فيها وقد ذبلت
كزهرة الروض فَقْدُ الغيث أظماها
ما بالها وهْي طول الليل باكيةٌ
والأمُّ ساهرة تبكي لمبكاها

تكرّر أسلوب الاستفهام ثلاث مرات كلها جاءت بالأداة (ما) (ما تصنع، ما حيلتي، ما بالها؟) ومن المعلوم أنَّ (ما) اسم استفهام يستخدم لغير العاقل وهو يتطلّب جوابا وكأننا أمام مناشدة انسانية ملحّة تتطلّب أجوبة من قبل أفراد المجتمع والقائمين على أمور الناس لانتشال هذه المرأة، واستعمل حرف الجر(فيها) بمعنى (لها)، ونجد في قوله (فقد الغيث أظماها) صورة مجازية تعتمد على الصورة التشبيهية التي سبقتها، فقد شبّه الطفلة بزهرة الروض ثم زاد في التشبيه فصوّرها بهيأة الزهرة

الذابلة، فالصورة المجازية تعدّ جزءا أساسيا من عملية الإدراك وهي من ثم مرتبطة تمام الارتباط بالمفاهيم المعرفية ورؤية الكون ويوجد داخل كل نصّ ركيزة أساسية عادة ما تترجم نفسها إلى صور مجازية يستعملها الشاعر بوعي أو بدون وعي للتعبير عن تلك الرؤى[٨٠].

وفي قوله:

تَبْكِي لِتَشْـــكُوَ مِنْ دَاءٍ أَلَمَّ بِهَا
وَلَسْتُ أَفْهَمُ مِنْهَا كُنْهَ شَكْوَاهَا

قد فاتها النطق كالعجماء أرحمها
ولســـت أعلم أي السقم آذاها

نلحظ تكرار استعمال (النفي) بـ(ليس) (لست أفهم، لست أعلم) للدلالة على حيرة الشاعر التي من الممكن أن تكون حيرة ممّن يشعرون بالأسى جميعا أمام تلك المشاهد ((فالشاعر إنسان يستطيع أن يجدّد العهد بتأثّرات حسّية معينّة كما لو كانت تحدث أول مرة))[٨١].

وفي قول الشاعر:

أَوْ كَانَ فِي النَّاسِ إِنْصَافٌ وَمَرْحَمَةٌ
لَمْ تَشْكُ أَرْمَلَةٌ ضَنْكاً بِدُنْيَاهَا

فقد استعمل الشاعر أسلوب التمنّي في صدر البيت يدلّ على الرغبة في تحقيق العدالة الاجتماعية في توزيع الثروات، ففي ((البيت الشعري تفقد الموضوعات الواقعية كثافتها وتبدو حيّة شفافة لا تحدّ من رؤية الشاعر ولا تعيقها))[٨٢]، كذلك نجد الجناس في قوله (تشكو / شكواها)، والترادف في قوله: (تبكي / تشكو)، وهنا يضع الشاعر اللوم على الذات ممثّلة في المجتمع إذ ((إن لوم الذات يعني استعادة مسلسل الأخطاء، والاعتراف بها عسى أن يكون في ذلك محو لآثارها النفسية القاسية التي تلاحق الإنسان كل لحظة))[٨٣]، ونلحظ أيضا استعمال حرف الجر (في) بمعنى عند.

المستوى الدلالي والرمزي

يعدّ المستوى الدلالي والرمزي[٨٤] ثمرة المستويات المتقدمة فرادى أو مجموعة من ناحية دلالتها على المعاني المراد توصيلها، ويمكن ـ أيضا ـ في هذا المستوى دراسة:

الكلمات المفاتيح: هي الكلمات التي يستدّل من خلالها على مضمون الموضوع[٨٥]، ويمكن رصد كلمات محدّدة لكنها أساسية في النص موضوع الدراسة، من هذه الكلمات: (الأرملة المرضعة، الطفلة اليتيمة، شخصية الشاعر، الفقر) فقد كانت القصيدة كلها تدور حول هذه المفاتيح.

العلاقات الترابطية السياقية والاستبدالية والتجاورية، وقد أشار لها سوسير وأطلق عليها العلاقات الإحالية وتشمل صيغ العلاقات الترابطية بين المترادفات والطباق والكلمات نفس الجرس الموسيقي المتشابه والوظائف النحوية المتقاربة[٨٦].

ويمكن تحت مظلّة هذا المستوى دراسة (المصاحبات اللغوية)، وهي: ((مجيء كلمة بصحبة كلمة أخرى، وعرفت أيضاً: بأنها: الارتباط الاعتيادي لكلمة ما في لغة ما بكلمات أخرى معينّة دون غيرها، أو هي تجمعات معجمية لكلمتين أو أكثر جرت العادة على تلازمها وتكرّر حدوثها وترابطها دلاليا نحو قطيع من الغنم ولا يقال قطيع من الطير بل سرب من الطير، ويقال توفي الرجل ولا يقال توفي الحمار بل نفق الحمار))[٨٧]، ويمكن للقارئ أن يعثر على مثل تلك المفردات المتصاحبة في النص بسهولة في التراكيب: (الرِّجْلُ حافيةٌ، والدمع تذْرفه، ومسَّها الضرُّ، زهرة الروض، وريبَ الدهر، والموت واليُتم، وأجهشت باكية).

يلخّص المستوى الدلالي المستويات المتقدّمة التي تدلّ كلها على أن الشاعر بصدد حكاية مؤثّرة لحالة اجتماعية، على الجميع أن يسعى لمعالجتها، وأمام مثل هذه النصوص الملتزمة بقضايا الإنسان المصيرية لا بد للنقد أن يكون مسؤولا هو الآخر حاله حال النص نفسه، والنقد المسؤول هو ((الذي يؤمن صاحبه بأننا لا نقرأ القصيدة لنبقى عند المستوى الأدنى من الأدب ولكن لنتجاوز ذلك إلى المستوى الأعلى ذي المخبر الأكثر جلالا، أو النقد الذي يتجاوز بنا قشرة السطح من العمل الأدبي إلى لبّ الثمرة حيث يقيم هناك مختبئا المعنى الأكثر عمقا))[٨٨].

يقول الرصافي:

لَقِيتُها لَيْتَنِي مَا كُنْتُ أَلْقَاهَا
تَمْشِي وَقَدْ أَثْقَلَ الإمْلاقُ مَمْشَاهَا
أَثْوَابُهَا رَثَّةٌ والرِّجْلُ حَافِيَةٌ
وَالدَّمْعُ تَذْرِفُهُ فِي الخَدِّ عَيْنَاهَا

والشاعر هنا يستحضر حقولا دلالية متعاضدة: اللقاء: (لقيتها، ألقاها، تمشي، ممشاها) والجسد المتعب: (الرجل والخد والعينين) وتعابير الفقر: (رثّة وحافية وتذرف) ليوحي بذلك بفجائعية الحالة، وفي قوله:

تَمْشِي وَتَحْمِلُ بِالْيُسْرَى وَلِيدَتَهَا
حَمْلاً عَلَى الصَّدْرِ مَدْعُومَاً بِيُمْنَاهَا

نجد على المستوى الدلالي إن قوله (تحمل باليسرى) دون اليمنى دلالة على وضع الطفلة في جهة القلب ممّا يشي بعاطفة الأمومة، والمفعول المطلق (حملا) يؤكّد تأكيد الفعل، فهدف الشعر والفنون عامة نقل فكرة أو موضوع متخيّل، وهذا التخيّل يصحبه انفعال لكن الانفعال عرضي بالقياس إلى مقصد الشعر الأصلي[٨٩]، وفي البيت صورتان الأولى (تمشي وتحمل) وهي متحرّكة والأخرى (حملا على الصدر) وهي ثابتة إلاّ أننا يمكن أن نستنتج من الصورتين صورة واحدة مركّبة وكأن الشاعر يقف أمام صورة المرأة حين كتب بيته ولا مشاحة في ذلك فبين الشعر والتصوير تواشج كبير((فالرسم والكتابة فن واحد، وأن الشاعر يستطيع أن يرسم كما يستطيع الرسام أن يكتب قصائد بلا صوت))[٩٠].

وممّا يتعلّق بالمستوى الدلالي ما يمكن أن نطلق عليه (الحوار المشهدي) وهو طريقة في الحوار تكون برسم مشهد كامل من الأبيات تنطق على لسان كل متحاور لغرض إسباغ صفة الإنسانية والكونية على الحدث الموصوف، فالرؤية الكونية ((ليست معطى تجريبيا مباشرا، بل على العكس، وسيلة عمل مفهومية لا بد منها لإدراك التعابير المباشرة للفكر الفردي))[٩١].

ويعتقد الباحث أن لهذه الطريقة في الحوار أثرا كبيرا في نفس المتلقّي لما تحفل به من دلالات عميقة ومؤثّرة عن طريق الخيال فالخيال ((يخلق نظاما واحدا تتلاءم عناصره تلاؤما مظهره الوحدة والتنوّع.... ومصدرهما في كلمة واحدة إدراك الدلالة))[٩٢]، يقول الرصافي:

وَيح ابنتي إنَّ ريبَ الدهر روَّعها
بالفقــر واليتم، آهًا منهما آهـا!
كانت مصيبتها بالفقـــر واحدةً
ومــوت والدها باليُتــم ثنَّاهـا
هذا الذي في طريقي كنت أسمعه
منها فأثَّر في نفســي وأشجاها
حتى دنوت إليها وهْـي ماشيــةٌ
وأدمعي أوسعت في الخدِّ مجراها
وقلت: يا أُختُ مهلًا إنني رجـلٌ
أشارك الناس طُــرًّا في بلاياها
سمعت يا أُخت شكوى تهمسيـن
بها في قالةٍ أوجعت قلبي بفحواها

هل تسمح الأخت لي أني أشاطرها
ما في يدي الآن أسترضي به الله
ثم اجتذبت لها من جيب ملحفتي
دراهمًا كنـــــت أستبقي بقاياها
وقلت: يا أُخت أرجو منك تكْرمتي
بأخــذها دونــها مَـــنٍّ تغشَّــاها

فنحن هنا إزاء مشهد كامل، وهو مشهد غير محايد أي أنه وضع ليؤدّي غرضين، الأول: وصف حال الشاعر وقد تمثّل في قوله: (أثر في نفسي، أدمعي أوسعت، اجتذبت لها)، والآخر هو التساؤل فالمشهد يشكّل بأجمعه مجموعة أسئلة موجّهة من الشاعر إلى الأرملة (هل تسمح الأخت؟ أرجو منك؟) وهنا نلحظ أن صنيع الشاعر لم يقتصر على التفسير، فلابد للنص الأدبي من المرور عبر التفسير إلى المشاركة الوجدانية فهما لحظتان من عملية واحدة[٩٣]، فنحن هنا إزاء وصف وتساؤل الأمر الذي تطلّب مشهدا آخر ليكون بمثابة الجواب على المشهد الأول فالقصيدة معبّرة أمّا الحقيقة فبائسة ومجدبة، والشعر وحده من يظهر ((موجودات الحياة والمجتمع...على غير حقيقتها فالصلد المعتم يصبح شفافا، والبعيد قريبا، والقريب بعيدا، والناطق أصمّا، والأصمّ ناطقا.. الأحجار تتكلم، الأشجار ترقص، الأطيار تحاور، الغيوم والنجوم عذال ومراسلون...))[٩٤]، لذلك يواصل الشاعر مسعاه فيقول:

فأرسلتْ نظرة رعشاء راجفــة
ترمي السهام وقلبي من رماياها
وأخرجَت زفَراتٍ من جوانحها
كالنار تصعد من أعماق أحشاها
وأجهشت ثم قالت وهي باكيــة:
واهًا لمثـــــلك من ذي رقَّة واها!
لو عَمَّ في الناس حِسٌّ مثل حسِّك لي
ما تاه في فَلَوات الفقر مَن تاها
أو كان في الناس إنصافٌ ومرحمة
لم تشــكُ أرملة ضَنكًا بدنياها

وهنا نجد أنفسنا أمام مشهد يصوّر لنا حال المرأة: (فأرسلت نظرة رعشاء راجفة، أخرجت زفرات، اجهشت ثم قالت وهي باكية)، فالشعراء جميعا حين يستعملون الصور الفنية والايقاع في نصوصهم، يحملونها طاقة التعبير عن تجارب انسانية عميقة بنوها على أساس من الصراع بين عالمين متضادّين: هما موقف الشاعر من الحياة والقيم، وموقف الخصوم منهما، ومن خلال ذلك الصراع الاستقطابي الحادّ بين

هذين الموقفين(تتكامل) لغة النص: صورة وإيقاعا ودلالة[٩٥].

والجدير بالذكر ـ كما يرى الباحث ـ أن المشهدين المتقدّمين كانا بمثابة طرفين من جدليةٍ لم تكتمل إلاّ بطرف ثالث تمثّل في قول الشاعر في آخر بيتين من قصيدته، وهما:

هذي حكاية حالٍ جئت أذكرها
وليس يخفى على الأحرار مَغزاها
أَولى الأنام بعطف الناس أرملةٌ
وأشرف الناس مَن في المال وأساها

وهنا يضعنا الشاعر أمام تركيبة ثلاثية مؤلفة من: الشاعر نفسه، والمرأة المقصودة في النصّ، والمتلقّي، وكأنّه يضعنا أخيرا أمام مسؤولياتنا الإنسانية والأخلاقية وهو يختم نصَّه بما يُشبه الوصّية الحكيمة، فالشاعر قد يجنح إلى نسق من الأشياء يخالف به ما نرى وما نعرف وذلك من أجل الوصول إلى حقائق مستقرّة باقية، وأيضا من أجل ارتياد الدفائن والأسرار[٩٦] وهذا ختام حسن في مثل هذه المواضع.

الخاتمة

يمكن لنا في خاتمة البحث أن نستنتج أنَّ دراسة النص على وفق المستويات التي يتكوّن منها تجعل الدارس وجها لوجه أمام دلالات النص أغلبها وبحسب المستويات البنيوية المتدرجة التي يحلّل في ضوئها، فعلى المستوى الصوتي اعتمد الإيقاع الداخلي للقصيدة موضوع الدراسة على ظواهر، مثل: (التكرار الصوتي)، وأدوات النداء والإدغام والمقاطع الممدودة (يَحْمِيهَا، وَيُسْعِدُهَا، أَشْقَاهَا) وحسن التقسيم والتناظر بين نهاية الأشطر (بِمَنْظَرِهَا وَمَرْآهَا) والتناسق الموسيقي في (أَنْظُرُهَا، جُوعِهَا، فَاهَا) و(تبكي وتفتح) وكان لذلك كله أثر واضح في موسيقى النص.

وعلى المستوى الصرفي لوحظ توظيف (اللواحق) في عدد من أبيات النص ممثّلة بالضمائر الدالّة على شخصية الشاعر للدلالة على أن القصة حصلت بالفعل أمام مرأى الشاعر، وفي هذا المستوى أيضا لوحظ تعاضد ضمائر الغائب مع ضمائر المتكلّم للدلالة على حضور صورة المرأة في ذهن الشاعر، فضلا على استعمال صيغة اسم المفعول (مَشْهُودٌ و مَقْرُونٌ).

وعلى المستوى المعجمي كانت ألفاظ القصيدة سهلة قريبة المعاني باستثناء عدد من الألفاظ تطلبّها المقام كاستعمال ألفاظ:

(الورس، أوصاب، كنه)، وكانت المفردات ضمن حقول معجمية ظاهرة الدلالة على الفقر والحرمان: (مَاتَ، الدَّهْرُ، الفَقْرِ، أَشْقَاهَا)، و (يَحْمِيهَا، يُسْعِدُهَا) و(الموت والفجيعة والفقر والوجع والهم والنحول والغمّ والضنى) و(مَنْظَرُ ومَشْهُودٌ ومَنْظَرِهَا ومَرْآهُ ومَرْآهَا) و (يَنْقَدُّ قَلْبِي وتَبْكِي وَتَفْتَحُ فَاهَا وجوعها) و(تبكي، تشكو، داء، ألمّ، شكواها).

وعلى المستوى البلاغي حفل النصُّ بالتنوّع الكبير في الأساليب والمحسّنات والفنون البلاغية كالجناس غير تامّ في (لقيتها / ألقاها، وتمشي / ممشاها) و(تحمل / حملا)، واستعارة المكنية (أَثْقَلَ الإمْلاقُ مَمْشَاهَا) والإنشاء غير الطلبي (تشكو / شكواها)، والتقديم والتأخير والتشبيه والترادف بين (مات / أشقاها) و (يحميها / يسعدها) و(المَوْتُ / الفَقْرُ) وَ(الهَمُّ / الغَمُّ) و(أَفْجَعَهَا / أَوْجَعَهَا) و(أَنْحَلَهَا / أَضْنَاهَا) و(تبكي / تشكو)، والمقابلة في قوله: (مَشْهُودٌ بِمَنْظَرِهَا / مَقْرُونٌ بِمَرْآهَا) وقوله: (مَنْظَرُ الحُزْنِ / مَرْأى وَالبُؤْسُ) و (ما أنس / لا أنس)، والطباق (اليسرى / يمناها)، وأساليب النداء (يارب) والدعاء (لا تترك) والأمر الذي خرج إلى الدعاء (ارحمني) والتمني (لو) في صدر البيت يدلّ على الرغبة في تحقيق العدالة الاجتماعية في توزيع الثروات.

يأمل الباحث أن تكون الطريقة المّتبعة في بحثه هذه محط أنظار الدارسين والباحثين لما فيها من تكاملية موضوعية وفي الوقت نفسه إنها تفيد من المدونة النقدية التراثية ومن المنهجيات النقدية المعاصرة بالقدر نفسه.

الملحق

نصُّ قصيدة الأرملة المرضعة[٩٧]

١. لقيتها ليتني ما كـــنت ألقاها!
تمشي وقد أثقل الإملاق ممشاها

٢. أَثوابُها رثَّةٌ والرِّجْلُ حافيـــةٌ
والدمع تذْرفه في الخـــدِّ عيناها

٣. بكت من الفقر فاحمرَّت مدامعها
واصفرَّ كالوَرْس من جوعٍ مُحياها

٤. مات الذي كان يحميها ويسعدها
فالدهر من بعده بالفقـر أشقاها

٥. الموت أفجعها والفقر أوجعها
والهـمُّ أنحلها والغـــمُّ أضناها

٦. فمنظر الحزن مشهود بمنظرها

والبؤس مرآهُ مقرونٌ بمـــرآها

٧. كرُّ الجديدين قد أبلى عباءَتها
فانشقَّ أسفلها وانشق أعـــلاها

٨. ومزَّق الدهرُ ويلُ الدهرِ مِئزرها
حتى بدا من شقوق الثوبِ جَنباها

٩. تمشي بأطمارها والبرد يَلسعها
كأنه عقـربٌ شالت زُباناها

١٠. حتَّى غدا جسمُها بالبردِ مرتجفًا
كالغُصن في الريح واصطكَّت ثناياها

١١. تمشي وتحمل باليُسْرى وليدَتها
حَمْلًا على الصَّدْر مدعومًا بيُمناها

١٢. قد قمَّطتها بأهدام ممزَّقةٍ
في العين منشرها سَمج ومَطواها

١٣. ما أنسَ لا أنسَ أني كنتُ أسمعها
تشكو إلى ربها أوصابَ دنياها

١٤. تقول: يا ربُّ لا تترك بِلا لبنٍ
هذي الرضيعة وارحمني وإياها

١٥. ما تصنع الأم في تربيب طفلتها
إن مسَّها الضرُّ حتى جفَّ ثدياها

١٦. يا ربُّ ما حيلتي فيها وقد ذبلت
كزهرة الروض فَقْدُ الغيث أظماها

١٧. ما بالها وهْي طول الليل باكيةٌ
والأمُّ ساهرة تبـــكي لمبكاها

١٨. يكاد ينقدُّ قلبي حين أنظرها
تبكي وتفتح لي من جوعها فاها

١٩. ويلُمِّها طفلةً باتت مروَّعة
وبتُّ من حولها في الليل أرعاها!

٢٠. تبكي لتشكوَ من داءٍ ألمَّ بها
ولســـت أفهم منها كُنهَ شكواها

٢١. قد فاتها النطق كالعجماء أرحمها
ولســـت أعلم أي السقم آذاها

٢٢. وَيح ابنتي إنَّ ريبَ الدهر روَّعها
بالفقر واليتم، آهًا منهما آهـــا!

٢٣. كانت مصيبتها بالفقر واحدةً
وموت والدها باليُتـــــم ثنَّاها

٢٤. هذا الذي في طريقي كنت أسمعه
منها فأثَّر في نفسي وأشجاها

٢٥. حتى دنوت إليها وهْي ماشيةٌ
وأدمعي أوسعت في الخدِّ مجراها

٢٦. وقلت: يا أُختُ مهلًا إنني رجلٌ
أشارك الناس طُرًّا في بلاياها

٢٧. سمعت يا أُخت شكوى تهمسين
بها في قالةٍ أوجعت قلبي بفحواها

٢٨. هل تسمح الأخت لي أني أشاطرها
ما في يدي الآن أسترضي به الله

٢٩. ثم اجتذبت لها من جيب ملحفتي

دراهمًا كنت أستبقي بقاياها

٣٠. وقلت: يا أُخت أرجو منك تكْرمتي
بأخذها دونما مَـــنٍّ تغشَّاها

٣١. فأرسلتْ نظرة رعشاء راجفة
ترمي السهام وقلبي من رماياها

٣٢. وأخرجَت زفَراتٍ من جوانحها
كالنار تصعد من أعماق أحشاها

٣٣. وأجهشت ثم قالت وهي باكية:
واهًا لمثلك من ذي رقَّة واها!

٣٤. لو عَمَّ في الناس حِسٌّ مثل حسِّك لي
ما تاه في فَلَوات الفقر مَن تاها

٣٥. أو كان في الناس إنصافٌ ومرحمة
لم تشكُ أرملة ضَنكًا بدنياها

٣٦. هذي حكاية حالٍ جئت أذكرها
وليس يخفى على الأحرار مَغزاها

٣٧. أَولى الأنام بعطف الناس أرملةٌ
وأشرف الناس مَن في المال وأساها

الهوامش:

١- ينظر، لسان العرب : مادة (حلل).

٢- ينظر، معجم مصطلحات النقد العربي القديم: ١٤٢.

٣- ينظر، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: ٩٠.

٤- ينظر، م ن: ٩٠.

٥- جماليات المعنى الشعري، التشكيل والتأويل: ٣٧.

٦- ينظر، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: ٣٩٣، ومعجم العلوم الإنسانية : ١٠٢١.

٧- ينظر، المتقن، معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة: ٤٦، ومعجم تحليل الخطاب: ١٣٣.

٨- ينظر، م ن: ٢١٦، وعصر البنيوية: ٢٩١.

٩- ينظر، مناهج النقد الأدبي الحديث: ١١.

١٠- ينظر، في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات: ٣٨.

١١- ينظر، في النقد الأدبي الحديث، منطلقات وتطبيقات: ٣٨.

١٢- ينظر، اللغة والمعنى، دراسة في فلسفة لودفيج فتغنشتاين المتأخرة: ٤٨.

١٣- جماليات المعنى الشعري، التشكيل والتأويل: ٣٥

١٤- ينظر، نظرية البنائية في النقد الأدبي: ٣٢١.

١٥- ينظر، في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات: ٢٤٣.

١٦- ينظر،. الأسلوبية، الرؤية والتطبيق : ٥٠.

١٧- ينظر في ترجمة الرصافي: شعراء العراق في القرن العشرين: ٥٦، ومعروف الرصافي، حياته واثاره ومواقفه: ١٠، وأدب الرصافي: ٦٤، ومعجم الشعراء العراقيين المتوفين في العصر الحديث ولهم ديوان مطبوع: ٤٠١. والأدب العصري في العراق العربي: ١/ ٦٧ ـ ١٩٦. وآراء الرصافي في السياسة والدين والاجتماع، سعيد البدري: ٨، والرصافي: آراؤه اللغوية والنقدية: ١٢، وشعراء عراقيون:١١، ومصادر أخرى مثل: الرصافي: حياته وآثاره وشعره، والرصافي في أعوامه الأخيرة،

الرصافي في أوجه وحضيضه ، والرصافي صلتي به وصيته، ومحاضرات عن معروف الرصافي حياته وشعره، ومعروف الرصافي، د.بدوي طبانة، ومعروف الرصافي حياته وأدبه السياسي، ومعروف الرصافي شاعر الحرية والعروبة (ضمن سلسلة مذاهب وشخصيات).

١٨- ينظر، خطرات في اللغة القرآنية: ٤٠.

١٩- ينظر، الالتزام في الشعر العربي: ١٤.

٢٠- ينظر، م ن: ١٥.

٢١- ينظر، الأديب والالتزام: ٧٨.

٢٢- يفرق الدارسون بين الصوت والحرف، فالصوت ليس مادة إنما نشاط، طاقة، أما الحرف فهو وحدة تصنيفية قد يشتمل على أكثر من صوت، ينظر: أصوات اللغة العربية: ٦.

٢٣- كائن اللغة، مقاربة في البعد الزمني:١٥٧.

٢٤- ينظر، أصوات اللغة العربية: ١١

٢٥- ينظر، في علم الأصوات المقارن، التغير التدريجي للأصوات في اللغة العربية واللغات السامية: ٦ وما بعدها.

٢٦- ينظر، خائص الحروف العربية ومعانيها:٤٧ ـ ٥١.

٢٧- فضاء البيت الشعري : ٥.

٢٨- تباينت نظرة علماء اللغة حول صفة الهمزة فقد حدث خلط كبير بينها وبين الألف فالمبرد كان يبدأ الأبجدية بحرف الباء ويرى أن الهمزة ألف لا شكل محدد له وذهب ابن جني إلى أن الألف صورة للهمزة، ويقول ابن يعيش بأن الهمزة ألف، ينظر ـ أصوات اللغة العربية: ٦٩.

٢٩- الصورة الأدبية: ٧.

٣٠- ينظر، علم الأصوات: ١٩٩.

٣١- ينظر، اللغة والمعنى، دراسة في فلسفة لودفيج فتغنشتاين المتأخرة: ١٣٤.

٣٢- ينظر، معجم الصوتيات: ٧٣.

٣٣- تتحقق الموسيقى الداخلية من خلال التكرار وقد مرّ، والمقابلة وهي مجموعة كلمات ضد مجموعة أخرى في المعنى على التوالي ينظر، قصة البلاغة: ٣٥. والطباق وهو الجمع بين الضدين في الكلام فهو كلمة ضد أخرى في المعنى، ينظر، البلاغة والتطبيق: ٤٢٠.

٣٤- يعرف الإيقاع بأنه حركة غير مرئية تظهرها القراءة بصورة توازيات داخل النص، ينظر، ما لاتؤديه الصفة، بحث في الإيقاع: ٤٥.

٣٥- ينظر، علم الوقف والابتداء في القرآن الكريم واللغة العربية: ٣٢.

٣٦- ينظر، معجم اللسانيات : ٣٥١.

٣٧- ينظر، معجم الصوتيات: ١٣٢.

٣٨- ينظر، معجم اللغة واللسانيات : ٢٩.

٣٩- ينظر، أساس البلاغة: ٤٣٤.

٤٠- ينظر، مباحث في علم لسانيات اللغة: ٨٢.

٤١- ينظر، معجم القواعد العربية في النحو والتصريف وذيل بالإملاء: ١٠.

٤٢- ينظر، جهد المقل : ١٨١.

٤٣- في قراءة النص: ١٢١.

٤٤- ينظر، المعجم الأدبي: ٤٧ و٢٩٢.

٤٥- ينظر، المعجم المفصل في الأدب: ٢/ ٦٩٨.

٤٦- الصرف علم بأصول تعرف بها أحوال بنية الكلمة التي ليست بإعراب ولا بناء. ينظر، أبنية الصرف في كتاب سيبويه: ٢٣، والتطبيق الصرفي: ٧.

٤٧- ينظر، معجم الصوتيات: ١٩٨.

٤٨- ينظر، الصرف: ٢٩.

٤٩- ينظر، كائن اللغة، مقاربة في البعد الزمني: ١٤٧.

٥٠- ينظر، التطبيق الصرفي: ١٠.

٥١- عرف عن الرصافي اهتمامه بقضايا المرأة ودفاعه عنها انطلاقا من التزامه الشعري بصورة عامة، ينظر: الالتزام في الشعر العربي: ١٩٨.

٥٢- ينظر، معجم الأسلوبيات: ٤٣.

٥٣- الأدب للشعب: ٩.

٥٤- كائن اللغة، مقاربة في البعد الزمني:١٧٤.

٥٥- ينظر، معجم القاموس المحيط : ١٣٩٢.

٥٦- ينظر، م ن: ١٤٠١.

٥٧- ينظر البلاغة والأسلوبية : ١٤٥.

٥٨- جماليات المعنى الشعري، التشكيل والتأويل: ٣٧

٥٩- ينظر، معجم القاموس المحيط: ١١٥١.

٦٠- المعادل الموضوعي: مجموعة أحداث إذا ذكرت فإنها تمثل ذلك الانفعال الأصلي، ينظر، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: ٣٧٠.

٦١- ينظر، المزهر في علوم اللغة وأنواعها: ١/ ٤٠٧.

٦٢- ينظر، م ن: ١/ ٣٦٩.

٦٣- التضاد في ضوء اللغات السامية: ٦٩.

٦٤- ينظر، فقه اللغة العربية وخصائصها : ٢٠٨.

٦٥- ينظر، الاشتقاق: ٢.

٦٦- ينظر، قصيدة وصورة (الشعر والتصوير عبر العصور): ٢١.

٦٧- ينظر، بحوث في علم الدلالة بين القدماء والمحدثين: ١٣٥.

٦٨- ينظر، معجم اللسانيات: ٢٠٥.

٦٩- معجم اللسانيات واللغة: ٤٨٣.

٧٠- يقصد بالحالات الإعرابية الوظائف التي تتولاها المفردات داخل الجملة والتي تقسم على المرفوعات والمنصوبات والمجرورات.

٧١- ينظر، كائن اللغة، مقاربة في البعد الزمني: ١٣٩.

٧٢- ينظر، خطرات في اللغة القرآنية: ٨-٩.

٧٣- ينظر، التحليل اللغوي للنص، مدخل الى المفاهيم الاساسية والمناهج: ٣١.

٧٤- ينظر، نسيج النص، بحث في ما يكون به الملفوظ نصاً: ١٦.

٧٥- نسيج النص، بحث في ما يكون به الملفوظ نصاً: ١٩.

٧٦- ينظر، أقنعة النص، قراءات نقدية في الأدب: ٢٥.

٧٧- اللغة والمجاز، بين التوحيد ووحدة الوجود: ١٢.

٧٨- فضاء البيت الشعري: ١٩.

٧٩- جماليات المعنى الشعري، التشكيل والتأويل: ٤٠.

٨٠- اللغة والمجاز، بين التوحيد ووحدة الوجود: ١٨.

٨١- الصورة الأدبية:٣١.

٨٢- فضاء البيت الشعري: ١٥.

٨٣- جماليات المعنى الشعري، التشكيل والتأويل: ٦٦.

٨٤- علم الدلالة، هو ذلك الفرع الذي

يدرس الشروط الواجب توافرها في الرمز حتى يكون قادرا على حمل المعنى، ينظر، علم الدلالة: ١١.

٨٥- ينظر، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: ٣٧٦.

٨٦- ينظر، معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات (السيميوطقا) : ٢٢.

٨٧- المصاحبة اللغوية (مقال)، شعلان عبد علي سلطان اليساري، شبكة الانترنيت، http: / /humanities.uobabylon.edu.iq / lecture.aspx?fid=١٠&lcid=٦٨٢٢٣

٨٨- جماليات المعنى الشعري، التشكيل والتأويل:٤٢.

٨٩- ينظر، الصورة الأدبية:١٦.

٩٠- قصيدة وصورة (الشعر والتصوير عبر العصور): ١٥.

٩١- تأصيل النص، المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان:٤١.

٩٢- الصورة الأدبية: ١٤.

٩٣- ينظر، تأصيل النص، المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان: ١١.

٩٤- فضاء البيت الشعري: ١١.

٩٥- ينظر، جماليات المعنى الشعري، التشكيل والتأويل: ٣٤.

٩٦- الصورة الأدبية: ١٥.

٩٧- ديوان الرصافي: ٢٠٦.

المصادر والمراجع:

١. آراء الرصافي في السياسة والدين والاجتماع، سعيد البدري، بغداد، ط١، ١٩٥٤.

٢. أبنية الصرف في كتاب سيبويه، د.خديجة الحديثي، مكتبة النهضة، بغداد، ط١، ١٩٦٥.

٣. أدب الرصافي، مصطفى علي، القاهرة، ط١، ١٩٤٧.

٤. الأدب العصري في العراق العربي، رفائيل بطي، المطبعة السلفية، مصر ط، ١٩٢٣.

٥. الأدب للشعب، سلامة موسى، مكتبة الخانجي، مصر، ط١، ١٩٦١.

٦. الأديب والالتزام، محمود الجومرد، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٨٠.

٧. أساس البلاغة، جار الله محمود أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري (ت ٥٣٨ هـ) تحقيق الأستاذ عبد الرحيم محمود، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٩.

٨. الأسلوبية الرؤية والتطبيق، أ د. يوسف أبو العدوس، دار المسرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط٢، ٢٠١٠.

٩. الاشتقاق، عبد الله أمين، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٨٥.

١٠. الاشتقاق، فؤاد ترزي، دار الكتب، بيروت، ط١، ١٩٦٨.

١١. أصوات اللغة العربية، د.عبد الغفار حامد هلال، مكتبة وهبة، القاهرة، ط٢، ١٩٩٦.

١٢. أقنعة النص، قراءات نقدية في الأدب، سعيد الغانمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩١.

١٣. الالتزام في الشعر العربي، د.أحمد ابو حاقة، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٩.

١٤. بحوث في علم الدلالة بين القدماء والمحدثين، د.مجدي ابراهيم محمد ابراهيم، دار الوفاء لدنيا الطبع والنشر، الاسكندرية، مصر، ط١، ٢٠١٤.

١٥. البلاغة والأسلوبية، د.محمد عبد المطلب، الهيأة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٨٤.

١٦. البلاغة والتطبيق، د.أحمد مطلوب ود.كامل حسن الصغير، مطابع بيروت الحديثة، بيروت، ط٢، ٢٠١٠.

١٧. تأصيل النص، المنهج البنيوي لدى

لوسيان غولدمان، محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط١، ١٩٩٧.

١٨. التحليل اللغوي للنص، مدخل الى المفاهيم الاساسية والمناهج، كلاوس برينكر، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥.

١٩. التضاد في ضوء اللغات السامية، ربحي كمال، جامعة بيروت العربية، بيروت، ط١، ١٩٧٢.

٢٠. التطبيق الصرفي، د.عبده الراجحي، مكتبة أنوار الهدى، القاهرة، د.ت.

٢١. جماليات المعنى الشعري، التشكيل والتأويل، د.عبد القادر الرباعي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط١، ١٩٩٩.

٢٢. جهد المقل، محمد بن أبي بكر المرعشي الملقب بساجقلي زاده، دراسة وتحقيق د. سالم قدوري الحمد، دار عمّار،بيروت، ط ٢، ٢٠٠٨.

٢٣. خصائص الحروف العربية ومعانيها، د.عباس حسن، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٩٨

٢٤. خطرات في اللغة القرآنية، د.فاخر الياسري، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، د.ط.

٢٥. ديوان الرصافي، معروف الرصافي، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ١٩٥٧.

٢٦. الرصافي: آراؤه اللغوية والنقدية، د.محمد مطلوب معهد البحوث والدراسات العربية، ١٩٧٠.

٢٧. الرصافي: حياته وآثاره وشعره، عبد الحميد الرشودي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٨.

٢٨. الرصافي صلتي به وصيته، مصطفى علي، مطبعة السعادة، مصر، ١٩٤٨.

٢٩. الرصافي في أعوامه الأخيرة، نعمان ماهر الكنعاني وسعيد البدري، مطبعة الرجاء، القاهرة، ط١، ١٩٥٠.

٣٠. الرصافي في أوجه وحضيضه، جلال الحنفي، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٦٢.

٣١. شعراء العراق في القرن العشرين، د.يوسف عز الدين، مطبعة أسعد، بغداد، ط١، ١٩٦٩.

٣٢. شعراء عراقيون، منذر الجبوري، دار الطليعة للطباعة والنشر، باريس،ط١، ١٩٧٧، برعاية وزارة الاعلام العراقية.

٣٣. الصرف، د.أسعد محمد علي النجار، مكتب الغسق، بابل، د.ط، ٢٠٠٥.

٣٤. الصورة الأدبية، د. مصطفى ناصف،

دار الأندلس، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت .
٣٥. عصر البنيوية، اديث كيرزويل، ترجمة جابر عصفور، دار آفاق عربية، بغداد، ط١، ١٩٨٥ .
٣٦. علم الأصوات، مالبرج، ترجمة عبد الصبور شاهين، القاهرة، د ت.
٣٧. علم الدلالة، د. أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ١٩٨٥.
٣٨. علم الوقف والابتداء في القرآن الكريم واللغة العربية، د.عبد الرزاق أحمد الحربي، دار الخطيب، بغداد، ط١، ٢٠٠٢.
٣٩. فضاء البيت الشعري، عبد الجبار داود البصري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٦.
٤٠. فقه اللغة العربية وخصائصها، د.أميل بديع يعقوب، دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، العراق، ط٢، ١٩٩٩.
٤١. في علم الأصوات المقارن، التغير التدريجي للأصوات في اللغة العربية واللغات السامية، د.آمنة صالح الزعبي، دار الكتاب الثقافي، أربد، الأردن، ٢٠٠٥.
٤٢. في قراءة النص، د.قاسم المومني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط١، ١٩٩٩.
٤٣. في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات، د.فائق مصطفى وعبد الرضا علي، دار زين العابدين، قم، ايران، ط١، ٢٠١٤.
٤٤. قصة البلاغة،أحمد الخوص، المطبعة العلمية، دمشق، ط١، ١٩٩٢ .
٤٥. قصيدة وصورة (الشعر والتصوير عبر العصور)، د.عبد الغفار مكاوي، عالم المعرفة، الكويت، ط١، ١٩٨٧.
٤٦. كائن اللغة، مقاربة في البعد الزمني، علي الفرج، مؤسسة أم القرى للتحقيق والنشر، لبنان، بيروت، ط١، ١٤٢١هـ.
٤٧. لسان العرب، محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور الأنصاري (ت ٧١١هـ)، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٣.
٤٨. اللغة والمجاز، بين التوحيد ووحدة الوجود، عبدالوهاب المسيري، دار الشروق، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢.
٤٩. اللغة والمعنى، دراسة في فلسفة لودفيج فتغنشتاين المتأخرة، اسارى فلاح حسن، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ٢٠١١.
٥٠. ما لاتؤديه الصفة، بحث في الإيقاع، حاتم الصكر، منشورات

مهرجان المربد الشعري العاشر، بغداد، ط١، ١٩٨٩.

٥١. مباحث في علم لسانيات اللغة، د.رشيد عبد الرحمن العبيدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٢.

٥٢. المتقن، معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، د.سمير حجازي، دار الراتب الجامعية، بيروت، د ت.

٥٣. محاضرات عن معروف الرصافي حياته وشعره، مصطفى علي، معهد الدراسات العربية، القاهرة، ١٩٥٤.

٥٤. المزهر في علوم اللغة وأنواعها، السيوطي، دار احياء الكتب العربية، القاهرة، د ت: ١/ ٣٦٩.

٥٥. المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، د ت.

٥٦. معجم الأسلوبيات، كاتي وايلز، ترجمة خالد الأشهب، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ٢٠١٤.

٥٧. معجم تحليل الخطاب، باتريك شارودو ودومنيك منغنو، ترجمة عبد القادر المهيري وحمادي صمود، دار سيناترا، تونس، د ت، ٢٠٠٨.

٥٨. معجم الشعراء العراقيين المتوفين في العصر الحديث ولهم ديوان مطبوع، جعفر صادق حمودي التميمي، شركة المعرفة للنشر والتوزيع المحدودة، بغداد، ط١، ١٩٩١.

٥٩. معجم الصوتيات، أ د. رشيد عبد الرحمن العبيدي، مركز البحوث والدراسات الاسلامية، ديوان الوقف السني، بغداد، ط١، ٢٠٠٧.

٦٠. معجم العلوم الإنسانية، جان فرانسوا دورتيه، ترجمة د.جورج كتورة،كلمة ومجد المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع،بيروت، ط١، ٢٠٠٩.

٦١. معجم القاموس المحيط، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي (ت ٨١٧هـ)، رتبه ووثقه خليل محمود شيحا، دار المعرفة، بيروت، ط٤، ٢٠٠٩.

٦٢. معجم القواعد العربية في النحو والتصريف وذيل بالإملاء، عبد الغني الدقر، ذوي القربى، قم، إيران، ط١، ٢٠١٧.

٦٣. معجم اللسانيات، باشراف جورج مونان، ترجمة د.جمال الخضري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ٢٠١٢.

٦٤. معجم اللسانيات واللغة، هارتمان

وستورك، ترجمة د.توفيق عزيز عبد الله ورفيقيه، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط١، ٢٠١٢.

٦٥. معجم اللغة واللسانيات، هارتمان وستورك، ترجمة توفيق عزيز عبد الله وصاحبيه، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط١، ٢٠١٢.

٦٦. معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات (السيميوطقا)، دانييل تشاندلر، ترجمة د.شاكر عبد الحميد، أكاديمية الفنون، القاهرة، د ط، ٢٠٠٢.

٦٧. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤.

٦٨. المعجم المفصل في الأدب، د.محمد التونجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٩٩.

٦٩. معجم مصطلحات النقد العربي القديم، د.أحمد مطلوب، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠٠١.

٧٠. معروف الرصافي، د.بدوي طبانة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٥٧.

٧١. معروف الرصافي، حياته واثاره ومواقفه، محمود العبطة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٢

٧٢. معروف الرصافي حياته وأدبه السياسي، د.رؤوف الواعظ، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦١.

٧٣. معروف الرصافي شاعر الحرية والعروبة د. الحسيني عبد المجيد هاشم، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د ت (ضمن سلسلة مذاهب وشخصيات).

٧٤. مناهج النقد الأدبي الحديث، د.وليد القصاب، دار الفكر، دمشق، ط١، ٢٠٠٧.

٧٥. نسيج النص، بحث في ما يكون به الملفوظ نصاً، الأزهر الزناد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٣.

٧٦. نظرية البنائية في النقد الأدبي، د.صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٣، ١٩٨٧.

المقالات:

١. المصاحبة اللغوية (مقال)، شعلان عبد علي سلطان اليساري، شبكة الانترنيت، رابط http: / /humanities.uobabylon.edu.iq / lecture.aspx?fid=١٠&lcid=٦٨٢٢٣