ISSN: 1999-5601 (Print) 2663-5836 (online)

Lark Journal

Available online at: https://lark.uowasit.edu.iq

*Corresponding author:
Faisal Hadi Abdullah Al-Dininawi
(PhD candidate Arabic Language and Literature, shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran)

Email:aldenanawyfaisal@gmail.com

Prof. Dr. Rasoul Balavi
(Professor of Arabic Language and Literature, shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran)

Email : r.balavi@scu.ac.ir

Keywords: Contemporary Iraqi Poetry, Stylistics, Omar Al-Sarray, Mudawwanat 'Abir.

ARTICLE INFO

Article history:
Received 30 Jul 2025
Accepted 28Aug 2025
Available online 1 Oct 2025

A Stylistic Study of the Text "Mudawwanat 'Abir" by the Poet Omar Al-Sarray

Abstract

Life constitutes a dynamic interplay of attraction, conflict, and continuous debate—both among humans and between humanity and the forces of nature. These three fundamental axes form the core of all artistic and literary experiences. Thus, the artist in general and the writer in particular are the first to be stirred by the gentlest breezes and swayed by the most delicate words; they are more sensitive than a spider's web. The text Mudawwanat 'Abir recounts a painful event—the bombing of the Al-Sarafiya Suspension Bridge.

The text emerges as an emotional and impassioned response to this incident, where the poet mobilizes all his artistic capabilities and stylistic-narrative techniques to craft it like a theatrical scene. The reader or recipient visualizes every scene and event within it, hears the discourses and dialogues unfolding, and engages with it from all perspectives.

© 2025 LARK, College of Art, Wasit University

DOI : https://doi.org/10.31185/lark.4745

دراسة أسلوبيّة في نصّ مدوّنات عابر للشّاعر عمر السّراي

الباحث فيصل هادي عبدالله الدنيناوي (طالب دكتوراه في فرع اللغة العربية وآدابها، جامعة شهيد تشمران أهواز، أهواز، إيران)

أ.د. رسول بلاوي (أستاذ في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة شهيد تشمران أهواز، أهواز، إيران)

الملخّص

الحياة تشكّل تجاذبا، وصراعا، وجدلا مستمرًّا بين الإنسان والآخر، وهذا هو المحور الأساس الذي تدور حوله كلّ التّجارب الفنيّة والأدبيّة ، إذن الفنّان بصورة عامة والأديب بصورة خاصة هما أوّل من تثير أحاسيسهما أرقّ النّسمات وتميل بعواطفهما أرقّ الكلمات؛

الصّرافيّة المعلّق، فجاء النصّ استجابة عاطفيّة ووجدانيّة منفعلة لهذا الحدث، وقد حشّد فيه الشّاعر كلّ قدراته الفنيّة وتقاناته الأسلوبيّة والسرديّة ليخرجه وكأنّه حدث مسرحيّ يرى القارئ أو المتلقّي كلّ مافيه من مشاهد وأحداث، ويسمع ما تجري فيه خطابات وحوارات؛ فيتفاعل معه من كل ناحية .

الكلمات المفتاحيّة: الشعر العراقي المعاصر، الأسلوبيّة، عمر السّراي، مدونات عابر سبيل.

المقدّمة

ممّا لاشك فيه أنّ الأسلوب يوصف: بأنّه مظهر لغويٌّ، وهذا المظهر تتكشّف به قدرة الأديب على الخلق والإبداع، ويتمّ التّعرف على بصمته المتفرّدة وأصالة هويته، ومصادره الثّقافية ودواخله النّفسية، وتقاناته الفنيّة. ويمكن القول أنّ الأسلوبيّة ذات حدّين؛ فمنها يمكن دراسة جماليات النّصّ الأدبي ودراسة تقنيات الأديب. وحينما تكون الأسلوبيّة بهذه الأهمية فلا بدّ أذن أنْ تكون إمكاناتها من صلب العملية الإبداعية؛ فهي من تمنح القارئ والمتلقّي النّخبويّ - وليس كلّ قارئ طبعا - القدرة على تحليل النّص وفكّ شيفرته، وتمكّنه من دراسته واكتشاف مجاهيله، فهي إذن آليّة من آليات استجلاء جماليّات النّص، وتبيين سماته التّعبيريّة وخصوصيّة كلّ منها؛ ولابدّ من الإشارة إلى أنّ اللغة هي وسيلة المبدع في عمليّة البناء الفنيّ وتّشكيل الخطاب الإبداعيّ، وهذه الأداة تستمدّ مقوّمات وجودها من جذور وخلفيّات ثقافيّة وتراكمات معرفية متنوعة. يجهلها أحيانا حتّى المبدع نفسه؛ لكنّها تتجلّى مندفعة أثناء عمليّة الكتابة؛ ففي غمرة انفعاله تتسلّل على شكل دفعات تارة من طريق الوعي ولربما أخرى من طريق اللّاوعي؛ فيشكّل تلك الخطابات والرّسائل ويبلورها؛ بما يتناسب و الحالة الانفعاليّة والعاطفيّة، وهذه اللحظة الإنفعاليّة هي من يحدد مسار الكتابة؛ فتكون خاضعة لها فهي من يوجّهها؛ لذا نجد أنّ كلا من (العاطفة والانفعال) يمدّان الكتابة بتشكّلات ومضامين إبداعية متناغمة ومنسجمة واللحظة الإبداعية ويمنحانها القدرة الفائقة على إعادة خلق الأشياء على وفق المعايير الفنيّة والجماليّة لدى الفنّان أو الأديب ورؤيته الوجوديّة وتصوراته، وإنْ كان الأدب مخوّلا بخرق قوانين اللغة الصّارمة وتكييفها وفقا لمعاييره الإبداعيّة؛ فدراسة مستويات النّص: {الإيقاعيّة، والتّركيبيّة، والبلاغيّة،

والدّلاليّة} تجعلنا مدركين تماما لخصوصيّة العمل الإبداعيّ وكذلك تحديد ملامح المبدع والكشف عن إمكانياته الفنيّة والفكريّة.

في هذه الدراسة نسعى إلى الإجابة عن الأسئلة التالية:

- ما أهم المستويات الأسلوبية التي وظفها الشّاعر في مدونات عابر سبيل؟

- ما مدى تمكّن الشاعر من تجسيد الأحداث التي أراد التعبير عنها؟

الأسلوبيّة والأسلوب

الأسلوبية منهج حديث أو كما تسمى بلاغة حديثة لها دور كبير في تحليل النصوص الأدبية ولديها من الوسائل التي تمكنها من كشف العلاقة بين الشكل والمضمون، ولديها القدرة على تبيين دور المفردات والتراكيب والإيقاع في بلورة الدلالة وبنائها، كما انها تطلعنا على إبراز تفرد الأديب ونغمة صوته من بين أصوات الآخرين، امّا بخصوص فهم النص فمما لاشك فيه أنّها تساعدنا على فهم أعمق للنص من توظيف ظواهرها الأسلوبية التي ترتبط بالسياق النفسي والثقافي والجمالي، إنها بأدواتها المعرفية منهج علمي بمنأى عن الإنطباعية أو الأحكام العائمة.

و"الأسلوب (STYLE): في الأزمنة القديمة: هو الحرف الذي يستعمله المرء لحفر أفكاره في الشّمع؛ لكلّ امرئ طريقته في استعمال الأسلوب، كما يكون لكل منّا حرفه أو كتابته. مجازيا الأسلوب: هو الفرديّة، الفرادة وحركة الفكر، التي تظهر للعيان من خلال الكلمات، الخيلات، كما تظهر على نحو أجلى في بناء الجملة، بناء دائرة الكلام وفي العربسة (arabesque)، هذا الفن العربيّ التّزيينيّ السّاحر الذي يرسمه الفكر في مجرى نموّه" (لالاند،2012م، 1341/3).

ونصّ مدوّنات عابر ضمن مجموعة (للدرس فقط) للشّاعر عمر السّراي، نصٌّ تجلّت فيه إمكانيات الشّاعر في وصف وإعادة تشكيل الحدث؛ فحينما نتوقّف أولا عند عتبة النّص وعنوانه: *فقد أعطى الشاعر صفة مجهوليّة الهويّة لهذه المدوّنات التي تثير في متلقّيها الحيرة والدّهشة وتدفعه للتساؤل، ماهذه المدوّنات؟ ماهو مضمونها؟ موجزة هي أمْ مسهبة؟ وعمّ تتحدّث؟ وو....إلخ.

* ثمّ اضافها أيضا لعابر مجهول الهوية والملامح؛ يوقع المتلقّي في دوّامة البحث والتّقصّي والتّحري عن هذه المدونات وهذا العابر.

* العنوان بحد ذاته يثير حزمة من التّساؤلات والدّلالات والقراءات المتعدّدة، وإعطاؤه صفة التّنكير ؛ لكي يرمز إلى نكران الذّات فهو يمثّل انصهار الجزئي بالكلّي، وتفاني الجزء واندماجه بالكلّ الجمعي، فهو لا يبحث عن الأنا الفرديّة بل يبحث عن إثبات الأنا الجمعيّة؛ فبالإمكان أنْ يكون كلّ منّا ذلك العابر المجهول الذي ترك تلك المدوّنات التي احتفظ بها جسر الصّرافية في جيبه حينما هوى إلى قاع النّهر.

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

* نصّ مدوّنات عابر كتب على أثر حادثة تفجير جسر الصّرافية المعلّق في بغداد. وقد أصبحت هذه الحادثة الأليمة حديث السّاعة حينها لما للجسر من أهمّية تعبويّة في حياة النّاس، وقد كتب عنها الكثير من الشّعراء منها نص "بكائيّة الجسر"(الدنيناوي، 2014م، 8- 9). إلا أنّ نصّ مدوّنات عابر له خصوصيّة وفرادة جعلته إنموذجا رائعا مؤهّلا لأخذ استحقاقه من الدّراسة والتّحليل.

* وتأتي الدّراسة الأسلوبية لمثل هكذا نصّ ملائمة واختيارا موفّقا ومقاربة موضوعيّة لما فيه من خصائص أسلوبيّة؛ فدراسته وفقا لمنهجها يمكّننا من توصيف النّص وكاتبه في اللحظة الإبداعيّة، والكشف عن نسيجه الثّقافي وطريقته في الكتابة والتفكير، وحتّى مزاجه الشّخصيّ وانفعالاته العاطفيّة.

* وكذلك دراسة اللغة بكل مستوياتها بالغور في أعماقها والكشف عن أسرار النّص الإبداعيّة وجماليّاته التي كوّنته من طريق الانتخاب والتّسلل الواعي واللاواعي لخزين الذاكرة من بنًى أسلوبيّة ومفردات وتراكيب، وما لذلك من علاقات كامنة في نفس الكاتب وذاته المبدعة.

* ومن المؤكّد أنّ مفردات النّص تنتمي إلى حقول دلاليّة مختلفة؛ لذا فإنّ مستويات التّحليل الأسلوبيّة تكشف لنا عن الصّدق الفنّيّ، وبها يمكن للمتلقي أنْ يكون مشاركا المبدع في منح النّص قراءة جديدة تضيف إليه مضمونا آخر مُعبّرا عن اللحظة الإبداعيّة نفسها فتكون حينئذ قراءة منتجة ناسخة لملامح قراءة أخرى لمضامين النّص بصورة جزئيّة أو كليّة.

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

* ومن خواص الدّراسة الأسلوبيّة أنّ لها القدرة على إبراز جماليّات اللغة: مفردات وتراكيب "إنّ الأسلوب يمثّل الأنماط المتنوّعة في اللغة بينما الأسلوبيّة تنصبّ على تحليل هذه الأنماط وخاصة في جوانبها الفرديّة" (عبد المطلب، 1984م، 129)؛ وباستطاعتها استجلاء وفضح أسرار الأديب وإبرازها إلى السّطح: مزاجه، وتفكيره، ونظرته إلى الحياة؛ وهي إذْ لا تنظر إلى اللغة كأداة للتّعبير بل تظهر مافيها من سمات جماليّة تربط بين الشّكل والمضمون؛ فمن خلال دراسة الأسلوبيّة من منظور: {إيقاعيّ، وتركيبيٍّ، وبلاغيّ، ودلاليّ} يتمكّن الدّارس من تكوين رؤية شاملة وعميقة عن النّص المدروس وظروفه المحيطة به، وعن منتجه بما يمتلك من خصوصية تعبيريّة متعلّقة بالسّمات اللغويّة والفنيّة، كما أنّها أداة تشريحيّة تقوم بتفكيك بنية النّص وتطلعنا على لبناته الأساسيّة والكيفيّة التي كونت جماليّاته وكذلك مايتعلّق بالموسيقى الدّاخلية والخارجيّة أو الصّور البلاغيّة أو الإيقاع أو التّكرارات وغيرها؛ فهي تشاكل دراسة التشكيل الشّعري تخوض في كلّ شيء وتبحث عن كل شيء، ومن دراستها للعمل الإبداعيّ والمبدع معا تتكامل الرؤيا عند المتلّقي للمشهد الفنّي بدرجة قريبة من الكمال لذا يمكن اعتبار "أنّ الأسلوب مفهوم عائم، فهو وجه عائم بسيط للملفوظ تارة، وهو فن واع من فنون الكاتب تارة أخرى، وهو تعبير عن طبيعة الإنسان تارة ثالثة؛ ولذا فهو يتعدّى دائما الحدود التي يدّعي بأنه انغلق عليها مثله في ذلك مثل المشكال يتحوّل في اللحظة التي تحاول تثبيته فيها"

(جيرو،1994م،47). بمعنى آخر أنّ الأسلوب غير خاضع للتّأطير والتّقنين بل يستمدّ قوانينه من النّص المقروء، على العكس من البلاغة القديمة التي تحوّلت إلى مجموعة من القواعد والتّقنينات الثابتة.

1- المستوى الإيقاعي

تُعدّ دراسة الإيقاع في النّص الحديث عنصرا مهمّا في فهم الدّلالة الإيحائية للنّص، وهو يعبّر عن الإيقاع النّفسي للمبدع لحظة توقّد العاطفة: "إنّ وظيفة البعد النّفسي للإيقاع في ترجمة المعنى الدّاخلي، أيْ من وظيفة عمق الانفعال الذي شأنه أنْ يحدّد جمال الصّعدة الشّعرية التي تستكمل شروط نموّها بتأثير الانفعال على خيال الشّاعر" (فيدوح، 1992م، 36)، لذا فهو يعبّر عنه وعن الحياة في آن واحد، وقد تجاوّز مفهوم الإيقاع في العصر الحديث مفهومه القديم الذي يحصره بالتّفعيلات الهندسية التي تؤلّف القصيدة كاملة، باعتماده التّشابه والتّكرار، بحيث تنتهي القصيدة معنويا ويظل إيقاعها مدويّا قابلا للاستمرارية لأن بناء القصيدة بناء تراكميّ. أمّا الإيقاع في الشّعر الحديث فقد تسارع كثيرا؛ نظرا لتسارع إيقاع الحياة نفسها بشكل لافت للنّظر وفي ظل الانعتاق من رتابة الإيقاع القديم الذي مثّل الحياة القديمة في دبيبها وحركتها المتباطئة. فلابدّ من الإشارة الى أنّ من القدماء من حاول تجاوز مفهوم الإيقاع الذي يحصره بمجموع تفعيلات المكوّنة للبحور الشّعرية، والتفت إلى أنْ النّظم هو الذي يشكّل إيقاع القصيدة، وبيّن أنّ ذلك يكمن في تعالق الألفاظ بعضها ببعض في المنظوم والمنثور إذن ليس النّظم الذي يعتمد التّفعيلات المكوّنة للبحر الشّعري هي وحدها من تكوّن الإيقاع. لذا نجد أنّ عبد القاهر الجرجاني قد وعى مفهوم الإيقاع في القصيدة، وأكّد أنّ الإيقاع يعتمد نظم القصيدة شكلا ومضمونا ولم يحصره في التّفعيلات والبحر، وإن لم يصرح بذلك، وعندما قرن بين المنظوم والمنثور؛ فلأنّه أدرك جيدا أنّ لكلّ نصّ إيقاعه الخاصّ به؛ فالقرآن الكريم له إيقاعه الخاص به، وكذلك الحكم، والأمثال، وغيرها من ضروب النّثر لها إيقاعها الخاص بها أيضا. مابعد الحداثة وعى النّقّاد والمنظّرون حقيقة تشكّل الإيقاع في العمل الفني وقالوا باعتماده على كسر توقّع المتلقي، لأنّ الرّتابة تصبح أمرا اعتياديّا يفقد العمل الفني عنصر الإثارة والدهشة، أمّا كسر التّوقّع فهو الذي يخلق هزة عنيفة لدى المتلقّي، ويجعله واقعا تحت تأثير عنصر الدّهشة فيؤدّي ذلك الى تذوّق اللذّة والمتعة والإحساس بجماليّات النّص؛ لذا توسّع مفهوم الإيقاع في عصر الحداثة "فهو التّكرار المتّسق أو غير المتّسق لوضع أيّ مركز قوّة لمعنى أو حركة. وهو واحد من أنواع الوحدة؛ لأنّه تركيز على حركة أو تنغيم، لفظ معيّن يظهر في تناوب الحركة و السّكون، الأنوار والظّلال، عودة البداية في النّهاية، ورجوع القرار في الأغنية" (غريب،1983م، 27)، كلّ ذلك يشكّل إيقاعا للنّص لذا أدرك شعراء ما قبل الإسلام وحتّى الذين سبقوا ظهور علم العروض على يد الخليل بن أحمد الفراهيديّ بالفطرة والطّبيعة الرّتابة في إيقاع القصيدة؛ فعمدوا إلى تغيير تلك الرّتابة تارة بزيادة بعض الحروف أو بالنّقص منها أو التّلاعب بالسّكنات والحركات لإبعاد شبح الرّتابة ، وهذا يعدّ

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

كسرا للتّوقّع بحدّ ذاته ومشعرا ببدء إيقاع جديد عند كل تغيير طارئ. الإيقاع ليس ضروريّا أنْ يكون مجموع تفعيلات النّص؛ بل يمكن أنْ يكون حركة في النّص أو لونا أو غير ذلك ممّا له صدًى في دخيلة نفس المتلقّي، وليس فقط في سمعه ولا بدّ من وجود الإيقاع في القصيدة عمودية كانت، أو قصيدة تفعيلة، أو قصيدة نثر "يقول ت. س. اليوت: إنّ القصيدة تحقّق نفسها أولا بوصفها إيقاعا خالصا قبل أنْ تصل الى مرحلة التّعبير بالكلمات" (مختصين،1975م، 86). وللفعل أيقاعة ولا سيّما الفعل المضاعف ففي نصّ مدوّنات عابر أورد الشّاعر الكثير من الأفعال المضعّفة مثل: نزّ، تأمّل، أرّخ تذكّر، تذكّر، هُجّرت، تذكّر، والمصدر (التذكّر)، تذكّر. والتّضعيف في الفعل يعطي إيقاعا يدلّ على القوّة، ويدلّ أيضا على المطاوعة والمعالجة في الفعل والتّغليب في النّهاية. "إنّ الإيقاع تجسّده الحركة المختلفة للعناصر المختلفة وتخضع عناصر الحركة الإيقاعيّة لزمن الإيقاع أمّا خضوعا كاملا أو جزئيّا، ويتخلّل السّكون حركة الإيقاع ويخضع لها" (الراوي، 1996م، 118). نصّ مدوّنات عابر ينتمي إيقاعيّا إلى شعر التّفعيلة أو الشّعر الحر. والشّاعر واحد من شعراء القصيدة الحديثة القلائل، الذين حاولوا التّوفيق بين بحرين لهما تفعيلتين متعاكستين ويعدّان من البحور الصافية كما أسمتها نازك الملائكة (الملائكة، 2004م، 83)، فجمع الشّاعر بين بحري المتقارب (فعولن) والمتدارك (فاعلن) والبحران متعاكسان تماما فالأول يبدأ بوتد مجموع (فعو) وسبب خفيف (تن) أمّا الثّاني فيبدأ بسبب خفيف (فا) ووتد مجموع (علن) وكلا البحرين فيهما غنائيّة وخفّة وهما ينسجمان مع العاطفة المتوقّدة، وقد وفّق الشّاعر في جعلهما منسجمين مع حدث تفجير الجسر وتفكّك بعض أوصاله. وردت تفعيلة (فعولن) (43) مرّة، وتفعيلة(فاعلن) (35) مرّة، أدخل الشّاعر الكثير من العلل والزّحافات على التّفعيلتين الأساسيتين مع ابتكاره لبعض التّشكيلات الإيقاعيّة لكي يجعل من إيقاع النّص سمفونيّة متناغمة. تفعيلة (فعول) (28) مرّة، (فع) (8) مرّة، (فعو) (15) مرّة، (فعولان) (2) مرّة، (فعولات) (2) مرّة، (فاعل) (4) مرّة، (فعلن) (15) مرّة، (فاعلاتن) (3) مرّة، فعلاتن (1) مرّة واحدة، فاعلتن (1) مرّة واحدة، (فعلات) (1) مرّة واحدة، (فاعلات) (1) مرّة واحدة، (فاعلان) (4) مرّة، (فاع) ذو الوتد المفروق (1) مرّة واحدة.

والقصيدة كما بدأت بالمتدارك (فاعلن)، (جالس) فقد ختمها الشاعر به فجاء بتفعيلتين متتاليتين: (فاعلن)، (فاعلن)، (إنكسر)، (إ ن ك س ر)، والتّفعيلة الثّانية فضلا عن أنّ إيقاعها يشعر بالتّمدد والخفة والحركة، فقد رسمها بصريّا ليشعرنا بتفكّك أوصال الجسر فكما كان قبل تفجيره يضجّ بالعابرين من النّاس والمركبات على ظهره. فهناك حركتان تتقاطعان واحدة من تحته وهي حركة جريان ماء النّهر والزّوارق النّهرية، أمّا الأخرى فهي من على ظهره وتمثّل عبور السّابلة، وعلى الرّغم من أنّ القصيدة هي قصيدة تفعيلة. والشّاعر غير ملزم بالإتيان بالقافية الموحّدة؛ إلا أنّه حاول التّقفية في بعض أوصال النّص، فكان موفّقا في ذلك فقافية النّون التي تدلّ على الأنين، والدّال التي تدلّ على الشّدة والقوة، والهاء التي تدلّ على التّلهف والتّحسر؛ لأنّه

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

صوت ينطلق من الأعماق، وكذلك صوت الرّاء: وهو من الحروف التكررية التي تنسجم مع صدى الانفجار بحيث " يشعر المتلقي بمطابقة خفيّة بين الصوت والمعنى" (غركان، 2004م، 29).

جالسٌ يطبخ الماء للجائعين..

- ثم يعود الشّاعر الى قافية النّون بعد سطر

واسمنته برعمٌ نزّ طين..

- و قافية الرّاء:

دعاماته أغنياتٌ.. تلوك الحساء بقلب النّهر..

وهي ترجرج مرآته في السّحر..

نورسة هُجّرت من جسور أخر..

وحمى جلد أسماكه حين درّ المطر..

وألقت حصاها بضوء زجاج القمر..

وثمّ انكسر.. إ..ن.. ك.. س.. ر..

-أو حرف الحاء:

ها..... كاد ينسى التّذكّر.. فهو الوحيد بلا أعمدة..

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

تسيل على زنده البضّ كالاوردة..

وحدهم ألفوه..

وما غادروه..

وأودع في الماء شمع كتابته..

غادر الناس فضة اسفلته.. (السراي، 2011م، 51-52)

و توظيفها وإنْ يكن في مواضع من النّص فإنّها مثّلت في مواضعها قدرة موسيقيّة وإيحائيّة "والحقيقة أنّ القافية ليست أداة، أو وسيلة تابعة لشيء آخر، بل هي عامل مستقل، صورة تضاف إلى غيرها، وهي كغيرها من الصورة لاتظهر وظيفتها إلا في علاقتها بالمعنى" (كوهن، 1986م، 74) وهذه الغاية فعلا ماأوحت بها القوافي التي تخللت بنية النّص.

2- المستوى التّركيبي

بدأ الشّاعر بالخبر"جالس" كون المبتدأ محذوفا لدلالة الكلام عليه وتقدير الكلام " هو جالس" وقبل الشّروع بالسّطر الأول ذكر الشّاعر في اهداءه للنص والتعريف به عبارة "عثر عليها مبتلة في جيب جسر الصّرافية.. وهو ينقل إلى الطّب العدلي فرع دجلة...." لتمثل اضاءة على النص.

جالس يطبخ الماء للجائعين" السراي،2011م"

ثم جاء بالجملة الفعليّة: (يطبخ الماء للجائعين) على أنّها حال من الضّمير المستتر في اسم الفاعل (جالس) لتبين لنا حالة الجسر قبل التفجير ثمّ عقّب ذلك بجملة اسميّة ليؤكّد حالة إنتصاب الجسر قبل وقوع الكارثة التي حلّت به؛ فطابق بين المسمّى ودلالته، والخبر أغنيات فيه انزياح عن اللغة الاعتياديّة فبدلا أنْ يقول أنّ دعاماته راسخة أو قويّة أو صلبة جعلها كائنا حيّا مفعما بالحيويّة والنّشاط؛ وجعلها تشدو بالأمل والتفاؤل، وجعل الجملة الفعليّة حالا من الضّمير المستتر في المبتدأ وجملة الحال هذه هي في واقعها البلاغي جملة تمثيليّة ترسم في أذهاننا صورة متحرّكة معبرة عن الحدث:

تلوك الحساء بقلب النّهر.. (السراي،2011، 51)

وهي جملة انزياحية: (تلوك الحساء) بدلا من احتسائه وكذلك تكملتها إذْ جعل للنّهر قلبا ثمّ عطف على السّطرين الأوّل والثّاني بقوله:

وإسمنته برعمٌ نزّ طين.. (السراي،2011، 51)

وهذه الجملة الاسمية أيضا زادت من التّأكيد على ثبوت الجسر في مخيّلة الشّاعر، وجاء أيضا بالجملة الحاليّة: (نزّ طين) من الضّمير المستتر في الخبر، وكلا الجملتين فيهما انزياح يخرجهما عن المألوف، والشّاعر بعد أنْ وظّف تقانة الشّخصنة في نصّه فالجسر كائن حيّ له عينان تبصران صورته وسط دجلة:

تأمّل صورته وسط دجلة.. (السراي،2011، 51)

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

ومن الطبيعي فانّ هذه الصّورة متحرّكة ونابضة بالحياة؛ لأنّها تنعكس على سطح الماء وأمواجه المتحرّكة. جسر الصّرافية جسر معلّق كما هو معروف؛ فلذا رسم لنا الشّاعر صورة احترافية وهي تخلل الضّباب من بين قضبانه الحديدية أيّام الشّتاء، وهي صورة غرائبية تؤكّد على جمالية الحياة وتناسقها وروعة نظامها؛ فالجمال تناسق بين الأبعاد، وكأنّ الجسر يرسم لنا ملامح صورة تمثيليّة متخيّلة قد انعكس الفعل فيها فبدلا أنْ تكون قضبانه التي تشبه المشط، لكنّه جعل الضباب هو من يقوم بعمليّة التّمشيط؛ فجاء الشّاعر بتركيب انزياحيّ فجعل وقوع الفعل على القضبان بدلا عن أنْ تكون هي من يقوم بالفعل:

مشّط قضبانه بالضّباب.. (السراي،2011، 51)

فأصبح الضّباب هو الفاعل وهذه جملة إنزياحيّة في تركيبها الدّلالي. جسر الصّرافية يعتبره الشّاعر شاهد عصر يحكي لنا وللتأريخ كلّ حدث؛ فهو يسجل حركة اليخوت والزّوارق النّهرية التي يستأجرها النّاس في نهر دجلة للإستمتاع والنّزهة. يصف الشّاعر تلك الزّوارق واليخوت بالبراءة وهي صورة غرائبية لأنّها صورة متخيلة تجعلنا نتفاعل معها؛ لأنّ البراءة صفة في النّاس، وليس في الزّوارق والأشياء؛ فلكي يقدّم لنا

الشّاعر صورة مُتخيّلة ليس أمامنا إلا التّسليم بها وتصديقها، وهي صورة لاتخفى على المتلقي روعتها لارتباط دلالة البراءة بفعل الخير والنّماء؛ ثم عقّب ذلك بقوله:

وهي ترجرج مرآته في السّحر.. (السراي،2011، 51)

وهذا السّطر له علاقة بالسّطر السّابق الذي مرّ بنا قبل قليل:

تأمّل صورته وسط دجلة.. (السراي،2011، 51)

فهذه الصّورة التي تتعلق باليخوت التي تحرّك المياه؛ فتزيد من حركة صورة الجسر المنعكسة على سطح الماء؛ فتعطي دلالة على أنّ هذه الصّورة ليست جامدة بل هي صورة دائمة الحركة ونابضة بالحياة؛ كما أنّ الشاعر أشار إلى وقت تشكيل الصّورة؛ لربط الزّمان بالمكان، ولكي يعطيها صفة الواقعية فربطها بوقت السّحر الذي يمثل الهدوء والسّكينة، ولكنّه على مايبدو لم يدم طويلا وكأنّه الهدوء الذي يسبق العاصفة، حيث يبدأ النّاس وقتهم المعتاد بعبوره لمواصلة أعمالهم الحياتية بعد سبات ليلة ماضية. كلّ هذه الصّور التي مرّت بنا هي صور تتحدّث عن الماضي وتؤكّد على رسوخه في الذّاكرة الجمعيّة ثمّ جاء بالفعل الماضي (تذكّر) الذي عمد الشّاعر إلى تأخيره، وكلّ ماجاء قبله من أحداث هي من المفترض أنْ تأتي بعد الفعل (تذكّر)، ولكنّ الشّاعر ومن خلال تقانة السّرد أراد أنْ يجعل التّركيب تركيبا إنزياحيّا فحرّره من نمطية التّعاقبية الزّمانية وأدخله في عوالم الإبداع الرّحبة التي تقفز فوق حقيقة الأشياء وواقعيتها، ولأنها تجيز كلّ شيء ولا تعرف المستحيل ثم ماذا بعد التّذكّر:

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

(تذكّر)..

قشرا خجولا هوى فوق صدغيه..

من عاشقين يسيران جنب (بيانو) قفاه.. (السراي،2011، 51)

حدث التّفجير الإرهابي لم يُفقد الجسر ذاكرته فهو لم يزل حيّا بدلالة فعل التذكّر، ويصف الشّاعر المعنويّ بالحسيّ؛ من أجل أنْ يرسخه بأذهاننا إذ يتحوّل ذلك الخجل إلى شيء ملموس شفّاف يمثّل النّقاء والبراءة، قد هوى ذلك الهيكل الفولاذي الكبير وتمدّد على أحد جانبيه وعلى صدغيه قشر خجول لعاشقين كانا يسيران سيرا موقّعا على أنغام هذا الجسر التي تشبه أنغام البيانو لكثرة الأصوات المتداخة فوق ظهره كما تتعدد أنغام البيانو:

ولم يزل الجسر (يتذكّر):

تذكّر..

نورسة هُجّرت من جسور أخر..

فجاءت إليه ولاذت بصاج عصاه.. (السراي،2011، 51)

الجسر يذكّرنا أيضا بحدث آخر هو أنّ نورسة هُجّرت من جسور أخر وندرك في دواخلنا ماذا يعني اللون الأبيض الذي يلوّن النّورسة، وإنْ لم يصرّح به الشّاعر ولكنّه ضمنا دليل على النّقاء والبراءة والهدوء والسّكينة والسّلام، وبنى الفعل للمجهول؛ لأنّ تلك اليد الأثيمة دائما تفعل في الخفاء، أو أنّ الشّاعر عمد إلى تجاهلها لأنّها في المنظور الأخلاقي لاتحمل قيمة إعتبارية أو أخلاقيّة، ويستمر الجسر بالتذكّر فهو يتذكّر أعمدة النّور.. التي تنير الدّرب للآخرين كي يواصلوا السّير.

ها..... كاد ينسى التّذكّر..

فهو الوحيد بلا أعمدة.. (السراي،2011، 51)

هذه المفارقة بين أنّه يتذكّر، وكاد ينسى التّذكّر فقد بدأ الشّاعر بأداة التّنبيه ليميل بأسماعنا كي نصغي إليه، وليستوثق من ذلك، فهو الوحيد بلا أعمدة؛ لأنّه جسر معلّق فالمفارقة بين مافوقه من أعمدة للنور، ولاوجود لأعمدة من تحته من نوع آخر ولأنّ الجسور تستند على الأعمدة، والآن ينتقل بنا الشّاعر إلى مابعد الحدث فياترى ماذا تبقى من ذلك الجسر؟

سوى تمتمات حديد..

تسيل على زنده البضّ كالأوردة.. (السراي،2011، 51)

ومأجملها من إستعارة فقد جعل أوصال الجسر المقطعة وكأنّها تلفظ أنفاسها الأخيرة مصدرة أصواتا غير مفهومة حيث يتوحّد اللفظ بمعناه ودلالته (تمتمات) مشبّها إياها بجريان الماء؛ وهذا إنزياح دلاليّ إذْ لايمكن للحديد أنْ يسيل ويجري، بل يمكن أنْ يتمدّد بفعل النّار؛ فيصبح أكثر طواعية، أمّا سيلانه فهو إنزياح تركيبيّ جاء به الشّاعر للشبه الكبير بين مرأى الفولاذ وانعكاس الضوء عليه عموما وبين حركة انسياب الماء وتلك صورة رائعة إلتقطتها عدسة الشّاعر، ويريد في الوقت نفسه أنْ لايشعرنا بسقوطه السّريع ليجعل زمن الفعل أطول؛ لأنّ السّقوط يكون أسرع من السّيلان، ولكي يعطينا الفرصة الكاملة لنرى الصورة بكل تفاصيلها، ويسمح لنا بالتّدقيق في جزئياتها، فها هي الأعمدة الفولاذية تشبه الأوردة لكي يلائم بين المستعار والمستعار له و " الإستعارة وسيلة معرفيّة، فاعليتها شأن فاعلية التّجارب الإنسانيّة الأخرى، لهذا فهي تتيح لنا محاولة مقاربة من كيفية حصول المعاني ومحفزاتها وطريقة إشتغالها، وذلك انطلاقا من خصوصية الإدراك البشريّ وعوامل التجربة التي تفعل فيه" (أومودان، 2010م، 32) فجسده البضّ يشفّ لعين الناظر بمرآى تلك الأوردة، ولم يزل فعل (التّذكّر). يتكرّر مشكّلا فاصلة بين ثنايا أسطره الشّعرية، حتّى يجعلك مشاركا إياه في فعل التّذكّر، ولم يصرّح بالفاعل الحقيقي، بل يركّز الدّلالة على الجسر وينسب إليه فعل التّذكّر وكأنّه يشير ضمنا إلى أنّ هذا الجسر قد بلغ من الكبر عتيّا فآن له أنْ يستريح:

تذكّر حين إستقال..

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

وأودع في الموج شمع كتابته..

غادر النّاس فضة إسفلته.. (السراي، 2011م، 51)

فحتّى حينما يستقيل الجسر عن أداء مهمته التّواصلية بين النّاس، فهو لم يزل يحتفظ بدلالته الرّمزية؛ وحتّى بعد ذوبانه، لم يزل طافيا على ظهر الماء كالشّمع الذي يطفو على ظهر الماء، ليثبت قدرته على الصّمود والمطاولة، لأنّهم أرادوا اسقاطه تحت الماء وإغراقه، وتعطيل حركة الحياة، وبعد أنْ أيقن النّاس من النّهاية المحتومة له، غادر النّاس (فضة إسفلته) أيْ: ظهره الحديدي لأنّه في الحقيقة لا إسفلت على ظهره:

ظلّ دون رفيق..

تقوّس..

ماعبر النّاس..

تقوّس ثانية..

عبر الشّط من تحته..

وحمى جلد أسماكه حين درّ المطر.. (السراي، 2011م، 52)

بقي الجسر وحيدا يصارع قدره بمفرده، وخلا تماما من المارة والعابرين، ليس على ظهره أحد. يتكرّر فعل (تقوّس) مرتين، ومافيه من تضعيف يدلّ على المطاوعة والمعالجة، إنتهى عبور النّاس قبل التفجير ولكنْ لم يعبر أحد بعده، وهنا المفارقة الرّائعة الأخرى التي تشكّل إيقاعا يتوائم والحدث وهو وجود حركتين أحدهما عليا قد توقّفت بفعل التّقوّس الذي يشبه إنسانا كبيرا لايستطيع الإنتصاب حانيا ظهره، والثّانية حركة سفلى: ألا وهي حركة مرور الماء من تحته وأنّها لم تتوقّف. الجسر بعد ذلك يتحول من منفعة الإنسان إلى منفعة الكائنات الحيّة الأخرى ومنها الأسماك فهو يحمي بعد التّفجير ظهر الأسماك التي تمرّ من تحته، بعد أنْ كان يحمل على ظهره الإنسان، وفي الحالتين فإنّ عطاء الجسر لم يتوقّف، وقرن الشّاعر ذلك بزمان درّ المطر، ومافي المطر من دلالة تقترن بالشّر لا بالخير كقوله تعالى: " وأمطرنا عليهم مطرا فساء مطر المنذرين" (الشعراء: 173)، أيْ بعد فعل التّفجير الأثيم، لم يزل الجسر واقعا تحت تأثير فعل التّذكّر، ولكن التّذكّر الأخير بعد حدوث الانفجار يتجسّد من خلال نغمة صوت التّاء وهو حرف تكريري جاء معبّرا تماما عن صدى الانفجار وقد بين البحث ذلك التّكرار الكثير وأهميّته اذْ بلغ في النّص مع قصره (54) مرة تقريبا ولكنْ أنظر إلى هذا السّطر الذي يحمل دلالة مكثّفة عن صدى صوت الانفجار:

شدّة صوت روّت خمرها تحت أفيائه.. (السراي، 2011م، 52)

فقد تكرّر حرف التّاء في هذا البيت (5) مرّات، أقام الشّاعر المصدر (شدّة)؛ لما للإسم من دلالة على الثّبوت، لإثبات حدث التّفجير، وأضافه إلى الصّوت: الذي عبّر عن دوي الإنفجار وعصفه، وهذه الشّدة قد

ثملت حدّ الإرتواء من كثرة تعاطيها لتلك الأفكار الظّلامية التي أعمت بصيرة أولئك عن رؤية الحقيقة، بعد أنْ كانت هذه الجماعات في يوم من الأيام تتّخذ هذا الجسر وسيلة للتّنقّل بين ضفتي دجلة. هذا الحدث الذي يتكرّر تحت أفياء الجسر؛ فيكاد أنْ يكون يوميّا هو صراخ أولئك الذين يتعاطون الخمرة وجلبتهم وضجيجهم حينما يتعاطون كؤسها، وهنا أيضا تحصل مفارقة أخرى هي أنّ أولئك السّكارى مع أنّهم غائبون عن وعيهم وعن الواقع بفعل الخمرة، ولكنّهم في لاوعيهم يتصرّفون بما تملي عليهم ضمائرهم؛ لذا يقومون بإسناد الجسر بقنانيهم والفعل المضعّف (سنّدت) الذي يدلّ على المبالغة في الجهد، بحيث يتحوّل فعل سنّدت بالقناني إلى رمز شعريّ يدلّ على الإيثار والتّضحية ونكران الذّات لتبعد الجسر عن فعل السّقوط المؤثّر، وكذلك حفاظهم على الألفة بينهم وبين الجسر لطول الصّحبة وعدم تركهم الجسر لوحده يصارع قدره، وكم هو الفرق بينهم وبين أولئك الذين يدّعون القرب من الله وكيف يقطعون السّبيل على النّاس حقّا أنّها مفارقة أنْ يصدر فعل الخير ممّن لايحسب من أهل الخير، وصدور فعل الشّر ممّن يحسب نفسه أنّه من أهل الخير. وسمّى الشّاعر بـ(الشّياطين) بالملائكة تهكّما وسخرية، لأنّهم يدّعون بأنّ الملائكة معهم تشدّ أزرهم وتنصرهم على الأعداء، يذكر الشّاعر أنّ تلك الشّياطين أعوان هؤلاء الشّياطين من البشر. الشّاعر يمنح تلك الذوات الشّرّيرة بعض رموز الجندية: (بساطيلهم) ومفردها (بسطال) وهو حذاء الخدمة للجندي، كانوا يباركون لهؤلاء الشّياطين من البشر آثامهم وخطاياهم؛ فيقومون بفعل تحنيّة بساطيلهم وهو مشتق من الخضاب بالحنّاء، وجعل تلك الحنّاء (الرّماد) كناية عن حطام الأشياء المحترقة وطقس الحنّاء معروف في الفلكلور الشّعبي العراقي وهو طقس تارة يكون مقدّسا عندما تُخضّب قبور الأولياء والصّالحين ودور العبادة، وعند تحقّق النّذور ومرة تكون للشّماتة والتّشفي بمن يكرهه البعض إذا ما حصل له مكروه فتتحوّل إلى طقس للفرح وكذلك الخضاب للتزيّن أو الابتهاج في بعض المناسبات كالأعياد فجاء توظيفها حاملا المزيد من الدّلالات مع مافي هذه التّعبير من إنزياح فالخضاب أمّا أنْ يكون في اليد أو الرّجل أو شعر اللحية أو الرأس فأمّا انْ يكون الخضاب بالرّماد بديلا عن الحنّاء للبساطيل فغير مألوف دلاليا !، وهو إنزياح تركيبيّ ودلاليّ، وهذه الشّياطين التي تحاول إطفاء النّور لأنّها كالخفافيش التي لاتعيش إلافي الظّلام، ولكي تضلّل الآخرين وتقطعهم عن طريق الهداية وتجعلهم تائهين حائرين. بعد سماع أصوات الانفجارات التي حصلت في الجسر وما جرى للنّاس من فوضى وارتباك:

شرّدتهم..

فمرّوا..

وأضلاعه تستدّق أصابعها..

رشفة.. رشفة..

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

حولهم.. دون أيّ أثر.. (السراي، 2011م، 52)

الفعلان المضعّفان: (شرّدتهم، فمرّوا) يدلّان على المفاعلة والمطاوعة، وقوّة الحدث، وفعل التّذكّر المضعّف الذي تكرر كفاصلة لربط الماضي بالحاضر، وهناك أفعال مضعّفة كثيرة وردت في النّص لها دلالتها. "إنّ ظاهرة الفعل المضعّف واحدة من أسرار جماليّة اللغة وعمقها الدّلالي التي تمتزج في ثنائية المعنى: (الحزن / والفرح، الانتصار / الانكسار)، ولعلّ هذا هو السّر في لغة الشّعر وإيقاعه مماجعله يري أنّ القصيدة حيرة ممتدة بين الصّوت والمعنى" عباس، 2019م، 145/2)، حمائل الجسر (الأسلاك الفولاذية) التي تشبه الأضلاع؛ تحمل الجسر ولكنّها بعد التّفجير بدأت تستدق، فحتّى المبنى الصّرفي وتركيب الكلمة يوحيان بدلالة إضافية الى معناها بحيث تتحوّل تلك الأسلاك إلى مايشبه الأصابع من حيث هي وسيلة الإمساك بالأشياء. أصبحت هذه الأصابع لاتقوى على حمل هذا الهيكل الحديدي العظيم، فتضعف شيئا فشيئا، والمصدر الذي كرره الشّاعر مرتين: (رشفة.. رشفة) يؤكّد المعنى بقوة ويثبته وينبّه عليه وأخيرا، يسقط الجسر من حولهم، دون أيّ أثر، ويصبح أثرا بعد عين، ولم يبق في جعبة هؤلاء العابرين غير أنْ يخرجوا من جيبهم آخر ماتبّقى من صبر وجلادة، فالحدث فوق مايتصورون فظاعة فينتشر الحزن في الأرجاء كما ينتشر العطر، وهذا التّركيب أيضا فيه إنزياح، وكذلك مجيء الفعل تساقط بدل إنتشر لكي يوائم به دلالة العطر، ولكنّ حدث سقوط الجسر قد استولى على مخيلة الشّاعر فجعله يرى تساقط الأشياء المجرّدة والحسّية معا "إنّ التعبير هو مايعطي للتجربة موضوعيّتها، إنّه يحولها من حالة الذّاتيّة، التّجربة الدّاخليّة المعايشة إلى حالة خارجيّة موضوعيّة يمكن المشاركة فيها" (روكلتز،1990م، 50). وظّف الشّاعر مفردة (كصايب) بدلا عن جدائل أو ظفائر لوقعها الخاص في اللهجة العراقية الدّارجة، وذلك كثير في الشعر المعاصر (الدنيناوي،2020م،20)، وليؤكّد هول الفاجعة؛ لذا فهو قد أعطى اللفظة بعدا تأريخيّا كي تتبلور واقعيتها ففي الموروث الشّعبي والفلكور العراقي، وربما حتّى عند كلّ عربيّ أنّ قصّ الجديلة أو الظّفيرة هو أقصى ماتبلغه المرأة من حزن على فقد عزيز وهو دلالة على فقدان الإحساس بجمال الأشياء جرّاء الحزن الشّديد؛ فحينما يُضحّى بالجدائل التي تزيد المرأة جمالا وكذلك تساقط العطر من أجل أنْ يُوحي إلى المتلقّي ويشعره بكارثة سقوط الجسر:

فما عاد يحمل..

استدار..

تنهنه..

كاد..

وثم.. انكسر..

ا.. ن..ك..س..ر.. (السراي،2011م، 53)

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

نلاحظ كيف وظّف الشّاعر الفعل نهنه وهو فعل ثنائي مضعّف "فإيقاع الفعل الثّنائي المضعّف يمنح النّص طريقة تنغيم خاصّة بحيث يبدو النّسيج الشّعري مليئا بأصداء متناسقة لها دور في التّفاعل والتّصعيد، ممّا يجعل الصّورة الوصفيّة نابضة بالحركة" (الأوسي، 2020م، 383). الجسر الآن ينوء بحمل نفسه بعدما أصابه الإعياء، نراه يتلوّى، ويفقد القدرة على الصّمود والإنتصاب، وكأنّه يطلب العون في استدارته، يتأوّه بصمت، وكم هي بليغة لغة الصّمت، يشرع من خلال فعل كاد، ولكنْ أنّى له ذلك وقد خارت قواه وانهارت، ودلالة الحرف (ثمّ) التي تفيد معنى التّمهّل والتّراخي، وفي النّهاية يتحقّق فعل الانكسار للجسر؛ جيث كرّر الشّاعر لفظ انكسر في الأولى متّصلة الحروف دلالة على أول حدوث الفعل والثّانية بعد انتهاء الفعل بعثر حروفها كما تبعثرت أوصال الجسر (ا..ن..ك..س..ر..) وتكرار الفعل يؤكّد وقوع الحدث ويدل كذلك على إثبات دلالته.

3- المستوى البلاغي

أسبغ الشّاعر صفة الشّخصنة على الجسر، ووصفه بالنّتيجة؛لأنّه السّبب الّذي يؤدّي إليها، وبما أنّ الجسر يمثّل حلقة الوصل بين ضفّتي النّهر، وهو وسيلة النّاس لكسب معايشهم والسّعي إلى أعمالهم فجاء بالفعل يطبخ وجاء بكل مايلائمه من معان ودلالات تخضع لحقل دلاليّ واحد فجاء أولا بالجائعين، وكذلك بالمفعول به الماء؛ لانتماء الكلّ إلى دلالة واحدة منبثقة من الحياة وديمومتها، ثم أكّد الصّورة بكل مايلائمها فجاء بالفعل تلوك، ومن ثمّ جاء بالمفعول به الحساء فاكتملت الصّورة التي استعارها الشّاعر، ثم أراد أنْ يؤكّد على عامل الزّمن؛ لأنّ النّصّ كما تمّ تعريفه في البدء، وإنْ كان نصّا شعريّا لكنه يحمل الكثير من عناصر القص ومنها الزّمان والمكان والحوار الداخلي (المنلوج) والحدث....إلخ، أورد الشاعر عددا من الأفعال وكلّها تدلّ على الماضي للتّأكيد على قدم الجسر الذي ارتبط بحياة النّاس وبالوصل بين ضفتي النهر: (تأمّل، مشّط، وأرّخ، تذكّر، تذكّر،فجاءت، ولاذت،هجّرت، تذكّر، كاد، تذكّر، استقال، وأودع، ظلّ، تقوّس، حمى، درّ، تذكّر، روّت، سنّدت، الفوه، غادروه، حنّت، ألقت، شرّدتهم، فمرّوا، استدقّ، تساقط، عاد، استدار، تنهنه، كاد، انكسر ا..ن..ك..س..ر.. اعتمد الشّاعر كثيرا على تقانة (الفلاش باك) (flash bach) في سرد أحداثه وذكرياته لما قبل التّفجير. وقد اعتمد في نقله الأحداث على "الاستعارة لأنّها تزيد على التمثيل فتمنح الصّورة الشّعرية بلاغة أقوى بكثير ممّا يأتي به التمثيل الذي ينتزع من أمور عدة ولكن يظل أساسه التّشبيه" (الجرجاني،1423ه-2002م، 202). حيث يبقى فيه كلّ من المشبّه والمشبّه به في حدوده دون تداخل أو إنتقال إلى حقل الآخر أو الاندماج والانصهار معا. أمّا الاستعارة فتتجاوز ذلك بكثير حتّى تجعل المشبّه هو عين المشبّه به، وتقوم بإلغاء الحواجز بينهما وتجعلهما شيئا واحدا، مع إبراز صورة الشّبه وتؤكّد دلالتها؛ لذا فهي أوسع بكثير من التّشبيه وحدوده الضّيقة؛ فالاستعارة تحلّق بالصّورة الشّعريّة الى آفاق رحبة، فتمكّن

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

المبدع من تشكيل عوالم جديدة أكثر طرافة وإبداعا، بعد أنْ تقوم بهدم علائقها القديمة، فنصّ مدوّنات عابر وظّف الشّاعر فيه تقانة الشّخصنة فمنح الشّاعر الجسر كل ما للكائن الحيّ من حيويّة وفاعليّة ونشاط ووعي وإدراك لكي ينسجم ذلك مع دلالته كشريان حيويّ ينقل النّاس من هذا الجانب إلى الجانب الآخر، ويديم زخم الحياة، فلنسرح معا في عوالم الحدث، ونتصوّره كما أعاد الشّاعر تشكيله بهيئة جديدة وعلى مقاسات ماخطّط له في مخيلته:

جالسٌ يطبخ الماء للجائعين..

دعاماته أغنياتٌ..... تلوك الحساء بقلب النّهر..

واسمنته برعمٌ نزّ طين..

تأمّل صورته وسط دجلة..

مشّط قضبانه بالضّباب..

وأرّخ سيرة كلّ اليخوت البريئة..

وهي ترجرج مرآته في السّحر..

تذكّر.. قشرا خجولا هوى فوق صدغيه..

من عاشقين يسيران جنب (بيانو) قفاه..

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

تذكّر..

نورسة هُجّرت إليه من جسور أخر..

فجاءت إليه ولاذت بصاج عصاه ..

تذكّر.. أعمدة النّور..

ها.... كاد ينسى التّذكّر.. فهو الوحيد بلا أعمدة.. (السراي، 2011م،51)

استخدم الشّاعر لفظة الفعل (تذكّر) كفاصلة تديم دلالة الفعل الماضي؛ فالجسر بعد تفجيره وبعد أنْ كان ضالعا بما يؤديه من مهام تصبّ في حركة ونماء وتطوّر المجتمع، كان حقّا ممثّلا للحياة بكل مافيها من تجاذبات، ولكنّه الآن يكاد من هول ماحصل له أنْ يفقد ذاكرته اذْ لم يبق منه:

سوى تمتمات حديد..

تسيل على زنده البضّ كالأوردة تذكّر حين استقال..

وأودع في الموج شمع كتابته..

غادر النّاس فضة إسفلته..

ظلّ دون رفيق..

تقوّس..

ماعبر الناس..

تقوّس ثانية عبر الشطّ من تحته..

وحمى جلد أسماكه حين درّ المطر..

تذكّر.. (السراي، 2011م،51-52)

وهكذا يرتسم في مخيلتنا الكيفيّة التي انحنى فيها الجسر، وكيف هوت بعض أوصاله غارقة في الماء، ولكنّه لم ينس ماضيه، ودوره في حياة النّاس، وها أنّنا نسمع الآن دويّ الانفجار من خلال تكرار صوت التّاء وهو صوت انفجاري: "والصّوت عالم موحي بالكلمات والكلمات ليست علامات بل هي كائنات على الشّاعر أنْ يستغلّ كلّ مافيها من خصائص المحاكاة والإشارة ليخلق لغة شعريّة تختلف اختلافا حادّا عن اللغة العاديّة" (دايمة، 1978م، 114).

شدّة صوت روّت خمرها تحت أفيائه..

سنّدت جذعه بالقناني.. وبالقهقهات..

وحدهم ألفوه..

وما غادروه.. (السراي،2011م،52)

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

ولنستمع لهذه المفارقة كيف أنّ السّكارى الذين يحيون حياة لاهية عابثة يحاولون إسناد هذا الجسر وإقامته بقناني خمرتهم؛ لأنّهم يأوون تحته ويمضون أوقاتهم؛ لذا فهم مدينون له، وكم هو الفرق بينهم وبين من يقوم بتفجير هذا الجسر وتعطيل حياة النّاس ويدّعون انحيازهم للحقيقة حقّا إنّها مفارقة تدعو إلى السّخرية والتّعجب:

غير أنّ ملائكة الكفر حنّت بساطيلها..

برماد مجالسهم..

وألقت حصاها بضوء زجاج القمر.. (السراي،2011م،51)

هؤلاء الظّلاميون الذين يزرعون الموت والخراب، ويسرقون البسمة من شفاه النّاس، ويريدون تعطيل الحياة، بالعكس من أولئك الذين امتزجت حياتهم بحياة الآخرين وبالأرض التي غذّتهم بلبانها فهم بسبب ذلك نراهم وقد مزّق الحزن قلوبهم الآسية حينما علا دويّ أصوات الانفجار:

شرّدتهم..

فمرّوا..

وأضلاعه تستدقّ أصابعها..

رشفة رشفة..

حولهم.. دون أيّ أثر..

تساقط من جيبهم عطر أحزانهم..

فوقه..

فما عاد يحمل..

استدار..

تنهنه..

كاد..

وثمّ انكسر..

ا.... ن.... ك.... س....ر.... (السراي، 2011م،52-53)

4- المستوى الدّلالي

على الرّغم من أنّ نصّ مدوّنات عابر هو إلى القصر أقرب منه الى الطّول صفحتان وسطران من الصفحة الثالثة إلّا أنّ هذا النّص كبير في تضميناته ودلالات؛

* فقد وظّف فيه الشّاعر كل المستويات الأسلوبية: من مستوى إيقاعي، وتركيبي، وبلاغي، ودلالــي

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

* إلى جانب ذلك فقد وظّف عنصرا مهمّا من تقانات القصّة القصيرة من أجل أنْ يمدّه بالحيويّة والحركة؛ ليجعل من مدلولات لغته صدى منسجما وحدث التّفجير والتّشظّي. وهذا مانلمسه في كثرة الأفعال الواردة في النّص "إنّ البعد الإحصائي في دراسة الأسلوب كما يقول سعد مصلوح يمكن من خلاله تشخيص الأساليب وتمييز الفروق بينها ويكاد ينفرد من بين المعايير الموضوعيّة بقابليته لأنْ يستخدم في قياس الخصائص كائنا ما كان التّعريف الذي يتبنّاه الباحث للأسلوب" (الحربي،2023م، 220)؛ فقد وظّف الشّاعر من الأفعال في النّص (48) مرة وعدا ذلك تكرّرت الأفعال: (تذكّر) (5) مرات، والفعل (تقوّس) (2)، والفعل (انكسر) (2)، أضف على ذلك ماهو يحمل دلالة الفعل كاسم الفاعل: (جالس)، والمصدر: (التّذكّر)، (السّيرة)، ولنقرأ معا هذه الأفعال: (يطبخ، تلوك، نزّ، تأمّل، مشّط، أرّخ، ترجرج، تذكّر، هوى، يسيران، تذكّر، هُجِّرت، لاذت، فجاءت، تذكّر، هوى، يسيران، تذكّر، كاد، ينسى، تسيل، تذكّر، استقال، أودع، غادر، ظلّ، تقوّس، عبر، تقوّس، حمى، درّ، تذكّر، روّت، سنّدت، ألفوه، غادروه، حنّت، ألقت، شرّدتهم، مرّوا، تشدّق، تساقط، عاد، استدار، تنهنه، كاد، انكسر، ا ن ك س ر. وإذ يصبح الجسر بعد تفجيره وتفكّك بعض أوصاله، وتوقّف المارة عن عبوره ماضٍ وذكرى لدلالة الفعل الماضي الذي ورد (36) مرة، أمّا الفعل المضارع فقد ورد (12) مرة

لدلالته على حدث التّفجير وتغيّر حال الجسر من حالته الأولى إلى حالة أخرى، وفي نهايه النّص وظّف الشّاعر تقانة الرّسم الكتابي فنثر أحرف فعل الانكسار كي تمد عين النّاظر والمتلقي بصورة موحية بتكسر الجسر وتشظيه (ا..ن..ك..س.. ر..). أمّا قبل التّفجير فقد رسمه الشّاعر منتصبا (جالس) وهذه اللفظة مفعمة بالدّلالة والإيحاء. يمثّل حدث سقوط الجسر حدثا عاطفيا للشّاعر أصابه في صميم وجدانه، فنزع به إلى الألم والتّحسر؛ فظهر ذلك جليّا من خلال الأنين الذي أطلقه فقد وظّف الشّاعر النّون والتّنوين لدلالتهما على الأنين والتّحسر(أنيس،1979م، 22). (45) مرة: جالسٌ، للجائعين، أغنياتٌ، النّهر، واسمنته، برعمٌ، نزّ، طين، قضبانه، قشراً، خجولاً، من، عاشقين، يسيران، جنب، بيانو، نورسةٌ، من، جسورٍ، النّور، ينسى، أعمدةً، زنده، حين، النّاس، دون، النّاس، ثانية، من، حين، صوت، سنّدت، بالقناني، أنْ، حنّت، رشفةً، رشفةً، دون من، أحزانهم، تنهنه، انكسر، أ ن ك س ر).

ووظّف حرف السّين (26) مرة: جالس، الحساء، اسمنته، وسط، سيرة، السّحر، يسيران، نورسة، جسور، ينسى، سوى، تسيل، استقال، النّاس، اسفلته، تقوّس، النّاس، تقوّس، أسمائه، سنّدت، بساطيلها، مجالسهم، تستدق، تساقط، استدار، انكسر، ا ن ك س ر.

وكذلك حرف الصّاد (7) مرات: صدغيه، بصاج، عصاه، صوت، عصاها، أصابعها، كصايب.

والسّين والصّاد كلاهما من أحرف الصّفير وكأنّما يحاكيان صدى أصوات تكسّر الجسر وتشظّيه.

والهدوء الذي يعقب هبوب العاصفة وبعد أنْ ينتهي كلّ شيء، أمّا حرف التّاء فقد تكرّر (54) مرّة، ومافيه من إيقاع جنائزي (الدنيناوي، 2014م، 93) حزين يحاكي صوت دويّ الانفجار:

دعاماته، أغنيات، تلوك، اسمنته، تأمّل، دجلة. سيرة، اليخوت، البريئة، ترجرّج، مرآته، تذكّر، تذكّر، نورسة، هُجّرت، فجاءت، ولاذت، تذكّر، أعمدة، التذكّر، أعمدة، تمتمات، تسيل، كالأوردة، تذكّر، استقال، كتابته، اسفلته، تقوّس، تقوّس، تحته، تذكّر، شدّة، صوت، روّت، تحت، سنّدت، بالقهقهات، حنّت، وألقت، شرّدتهم، تستدق، رشفة، رشفة تساقط، استدار، تنهنه.

ولنستمع إلى وضوح الإيقاع الذي لايخفى على سمع وكيف يحاكي صوت دويّ الانفجار:

شدّة صوت روّت تحت أفيائه (السراي،2011م 52).

الخاتمة

تعدّ تجربة الشّاعر عمر السّراي في كتابته لهذا النّص من التّجارب النّاجحة التي تدلّ على امتلاكه ناصية اللغة الشّعرية فقد عمل على تطويعها ليتمكّن من نقل حدث تفجير جسر الصّرافية بكل أبعاده العاطفيّة والدّلاليّة، وكذلك قدرته على توظيف كافة الأدوات والآليات البنائيّة؛ فقدّم صورة رائعة من صور الفن الشّعريّ التجريبيّ والحديث، وقد توفّرت في هذا النّص كل مستويات الأسلوبيّة؛ لذا جاءت دراسته وفقا لهذا

المنهج غير بعيدة عن الحقيقة والموضوعيّة لدى كل منصف، فلم تقحم الدراسة عليه إلا ما تضمنه من بُنىً أسعفتنا أثناء تحليل النّص وتفكيكه كما أنّ الشّاعر مع ما في النّص من ألوان الخطاب الشعريّ. عمد إلى توظيف عنصر السّرد القصصي وقد كان موفّقا تماما في ذلك لما للسّرد من أهمية في ترجمة الحدث وإبقاء دلالته حيّة كلما أعيدت قراءة النص ودراسة مستوياته : الإيقاعيّة، والتركيبيّة، والبلاغيّة، والدلاليّة.

فهرس المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.
- أنيس، إبراهيم، الأصوات اللغوية، مصر، مكتبة الإنجلو مصرية، مطبعة محمد كريم حسان ط: 5، 1997م.
- الأوسي، سلام، الرؤيا والتشكيل في الشعر العراقي المعاصر، الديوانية، دار نيبور للطباعة والنشر والاعلان، ط: 1، 2020م.
- أومودان، بهجة، النص التصوري للاستعارة في الخطاب السياسي، جامعة مولود معمري تيزي وزو ـ الجزائر، منشورات مخبر تحليل الخطاب، ط : 1.
- بيرلمان، ياكوف، الفيزياء المسلّية، ترجمة علي بركات، دار مير للطباعة والنشر موسكو.
- الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، علق حواشيه: محمد رشيد رضا، اعتنت بهذه الطبعة: منى أحمد الشيخ، بيروت، دار المعرفة، ط: 1، 1423ه \2002 م.
- جيرو، بيير، الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، حلب، مركز الانماء الحضاري للدراسة والنشر والترجمة، ط: 2، 2094م.
- الحربي، فرحان بدري، في الخطاب النقدي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، بغداد، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، ط: 2، 2023م.
- دايمة، عبد المنعم، مدخل الى علم الجملة الأدبي، القاهرة، دار الثقافة، ط: 1، 1978م.
- الدنيناوي، فيصل هادي، تقنيات التشكيل الشعري عند سعدي يوسف، بغداد، دار المرتضى، ط : 1، 2014.
- الدنيناوي، فيصل هادي، مجموعة على مشارف القصطور، بغداد، دار المرتضى، ط: 1، 2014م.
- الراوي، حامد مزعل علي حميد، المكونات الصوتية للايقاع وأنماطه في الشعر والنثر، أطروحة دكتوراع، جامعة بغداد، كلية الآداب، 1996م.
- رويز، روكلتز، تحولات التأويلية، ترجمة فريق الترجمة في المركز النماء القومي، مجلة العرب والفكر العامي، العدد 9، 1990م.
- السراي، عمر، مجموعة للدرس فقط، دار الزاوية، بغداد، 2011م.
- طائفة من المختصين، حاضر النقد الأدبي (مقالات في طبيعة الأدب)، ترجمة محمود الربيعي، مصر، دار المعارف، ط :1، 1975م .
- عبد المطلب، محمد، البلاغة والأسلوبية، مصر، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط: 2، 1984م.
- غركان، رحمن، مقومات عمود الشعر الأسلوبية بين النظرية والتطبيق، سوريا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط: 1، 2004م
- غريب، روز، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، لبنان، دار الفكر اللبناني، ط: 1 1983 م.

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

- فيدوح، عبد القادر، الاتجاه النفسي في نقد الشعر، دمشق، منشورات الاتحاد العام للكتاب العرب، ط: 1، 1992م.
- كوهن، جون، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، الناشر دار توبقال للنشر، ط: 1، 1986م.
- لالاند، أندريه، معجم لالاند الفلسفيّة، معجم مصطلحات الفلسفة النّقديّة والتّقنيّة، الجزء: - تعريب خليل أحمد خليل، إشراف أحمد عويدات، بيروت، لبنان، عويدات للنشر والطّباعة، ط: 2012.
- الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، بيروت، دار العلم للملايين، ط:13، حزيران / يونيو، 2004 م.

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية