مجلة إكليل للدراسات الانسانية
التصنيف الورقي: العدد ٢٥ /آذار/٢٠٢٦
المجلد(٧)- العدد(١)-الجزء(١) IASJ–Iraqi Academic Scientific Journals

تحليل البنية الصوتية والصرفية في قصيدة (سميراميس) لبلند الحيدري دراسة في الشعرية اللغوية

م . م . نور عبد الباسط حميد
المديرية العامة لتربية الكرخ الثانية
وزارة التربية

الكلمات المفتاحية: الأنسنة ، الفونولوجي ، مورفولوجيا

الملخص:

هذا البحث يتناول تحليل قصيدة (سميراميس) للشاعر العراقي بلند الحيدري تحليلًا فونولوجيّا ومورفيميّا وسيميائيّا؛ للكشف عن البنية العميقة للقصيدة و تحليل الأنماط الصوتية والصرفية والرمزية التي يتعذر رصدها مع اثبات فعاليته في دعم ذلك التحليل الأدبي للكشف عن تلك العلاقات المخفية بين الصوت والمعنى وإظهار ما يمكن إظهاره من صور دلالية كانت رموز نفسية عبّرت عن مشاعر متضاربة كالخذلان والخيانة والضياع والانهيار مع بيان دور التكرار في إثبات المعاني في النفس.

المبحث الأول: لمحة عامة عن الشاعر بلند الحيدري و شخصية سميراميس في القصص والأساطير

المحور الأول : لمحة عامة عن الشاعر بلند الحيدري

بلند شاعر عراقي ولد في مدينة كربلاء عام ١٩٢٦، من شعراء الحداثة، كردي الأصل، عاش حياة مضطربة، كان والده ضابطًا فتنقّلَ بين المدن الكردية بسبب طبيعة عمل والده، توفيت والدته عام ١٩٤٢ وتوفي والده عام ١٩٤٥ فاضطربت حياته بعد ذلك و حاول الانتحار و ترك الدراسة المتوسطة إلّا أنّه وجد عملًا في كتابة العرائض لكنه بقي يواصل قراءته واطلاعه على الأدب العربي وتثقيف نفسه بقراءاته في المكتبات العامة ببغداد، فشغل مناصب إدارية وثقافية (البستاني، (١٩١٤)).

أعماله الشعرية:- عُرِفَ بلند الحيدري بالشعر الاجتماعي الذي يمتاز بالعمق الفكري والعاطفي مع استعمال الرمزية الشعرية التي جمعت بين الحداثة والأصالة الشعرية، وقد ساهم في تطوير حركة الشعر الحر، و أعماله الشعريّة طبعت في كتاب (الأعمال الكاملة للشاعر بلند الحيدري).

أسلوبه:- يمتاز أسلوب الحيدري بالبلاغة الشعرية بتناوله موضوعات الحب والوجود والحديث عن الوطن مع استعماله للصيغ المختلفة وعلامات الترقيم بعناية وبدلائل معبرة(الخطيب، (١٩٨٢)، ص ١٨٤)، توفي بلند الحيدري في نيويورك عام ١٩٩٦ وبقيت أعماله خالده في الأدب العربي (البستاني، (١٩١٤)).

المحور الثاني : لمحة عامّة عن سميراميس في القصص والأساطير

الملكة سميراميس عاشت في العصر الآشوري الحديث (الأحمد، (١٩٨٩)، ص ص ٢١ - ٧٩)، وتذكر الأساطير أنّ سميراميس هي إبنة الآلهة (دركيتو)، وهذه الآلهة قد زُرِعت فيها محبة لشاب من متعبديها فدعته دركيتو للإتصال بها لكنه رفض في البداية إلّا أنّهُ استسلم لها واتّصل بها وحملت منه وعاشا في كوخ، لكنها شعرت بالخجل من فعلتها وندمت على ذلك فقتلت حبيبها وألقت بوليدتها(سميراميس) في البرية ثم انتحرت بإلقاء نفسها في البحر فتحولت الى سمكة؛ لذلك فالسوريون في ذلك الزمان كانوا يقدسون السمك ولا يأكلونه احترامًا لهذه الالهة بزعمهم، فكانت طيور الحمام تطعم هذه الطفلة وتحتضنها؛ لأنها من طيور الآلهة (دركيتو)، ولمّا صار عمر سميراميس سنة كانت الحمامات تجلب لها الجبن وغيره من الأطعمة، لكنّ الصيادين عثروا على الطفلة ذات الجمال الباهر وأخذوها الى(سيماس) راعي القطعان الملكية الذي كان عقيمًا ففرح بها واهتم بها وحينما بلغت سن الزواج رآها حاكم الملك على سورية يسمى(أوينس) أو (نينوس) حينما أُرسِل لتفتيش القطعات الملكية فهامَ بحبها وطلبها من سيماس فتزوجها وأخذها الى نينوى وحملت منه بولدين هما (هياباتيس) و(هيدابيس) (الأحمد، (١٩٨٩)، ص ص ٨٣ – ٨٤ – ٨٥ - ٨٩)، وصار زوجها أسير لحبها يعمل كل ما تأمره به وكانت هي تمده بالمشورة العسكرية وكان يأخذها معه في حروبه، ولما رآها الملك(شمشي أدد الخامس) على ما هي عليه من الذكاء والفطنة والجمال ساوم زوجها عليها وأمره بتركها كي يتزوجها هو ووقع مستشار الملك تحت تهديد الملك فترك مستشار الملك (نينوس) زوجته التي أحبها وخضع لأمر الملك لكنه مات منتحرًا، فأنجبت من الملك إبنها(نيناس) الذي تزوجته(كياني،(٢٠١٤)،ص٤٧٢).

كانت تتصل بالرجال ممن هم من جنودها لكنها تفتك بهم؛ مخافة الفضيحة (الأحمد، (١٩٨٩)، ص ص ١١٧ - ١٢٢)، هذا ما عرضته الكتابات الأرمنية والغربية عن دور الملكة سميراميس ودورها في حياة العراق في العالم القديم (الأحمد، (١٩٨٩)، ص ٦).

إنّ هذا المزج في الرواية الذي يجمع بين الشخصية الحقيقية والخيال الأسطوري هو ما ميّز هذه الملكة الآشوريّة التي لها صفات البشر مع ما يكتنف تلك الصفات من صفات الآلهة و ما فيها من خرق للصفات البشرية المألوفة، فقد تمتعت بدهاء محارِب مع أنها لم تشترك في الحروب وحققت انتصارات كبيرة لزوجها بدهاء المحارِب و إغوائها لزوجها وسحرِها فتولت زمام الحكم.

المبحث الثاني : تقنية السَّرد لدى الحيدري

السّرد عملية يقوم بها السّارِد أو الحاكي ينتج عنهُ نصٌّ قصصي يحوي الخِطاب أو الحِكاية، ويعدّ السّرد فرع من فروع الشعرية التي تستنبط القواعد الداخلية و تستخرج النُّظم التي تحكم الأجناس الأدبية(الموسوي، (٢٠١١)، ص ٢٠١)، وقد أفاد الشعراء من المنجزات التي كتبتها نظريات السرد فصارت القصيدة حاضنة فنية يمكن من خلالها احتواء الفنون الأخرى مع الأجناس الأدبية ونتج عن ذلك تعدد بنية القصيدة النّصية؛ وكان ذلك نتيجة للنضج الفني الذي وصل إليه الشاعر من خلال قدرته على تحديد أدواته وترتيبها بشكل جيد الأمر الذي حرر صوت الشاعر من الحواجز التقليدية، إذ نجد بلند الحيدري قد اتّبعَ تفسيراتٍ جديدة لتوصيف الأحداث مبتعدًا عن التوصيلات الموضوعية المحتشدة بالرؤى التي كثفت الجانب الدلالي للأحداث (الموسوي، (٢٠١١)، ص ٢٠١)(فضل، (١٩٩٢)، ص ١١)، فقد زاوج بين استعمال الوصف والسرد وهو ما يفكر فيه وما يشعر به؛ لذلك يتّسم وصفه بعمق التحليل.

إنّ استعمال الشاعر للمرجعية الأسطورية لسرد هذه القصة بصورة مباشرة كان انعكاس لأعمال الأدباء الغربيين الذي انعكس بدوره على عمل الشاعر المتمثل بالأسطورة الشعرية سميراميس، إذ نجده يلجأ الى الغموض الشعري في أحيان كثيرة مما أعطى القصيدة إيحاءات دلالية مختلفة تحتمل التأويلات المتعددة مع التكرار للحروف والجمل و حتى المقطع مما أفصح عن دواخل الشاعر وما عناه من دلالات مختلفة، فقد وثق الرمز الإسطوري من دون التعريج على التفاصيل إلّا أنّهُ يضغط على كلمة دون أخرى مع إشارات عابرة اليها؛ ليحفّز المتلقي على استدعاء قصتها لتحقيق القيمة الجمالية لذلك الرمز .

نص القصيدة التالي عنوانه (سميراميس) وهي قصيدة من ديوانه(خفقة الطين)، وهو عنوان ينبئ عن دلالات إبداعية واعية لا تقل عن وعي المتن(الموسوي، (٢٠١١)، ص ١٧١)، إذ نجدهُ يستعمل علامات الترقيم التي تتموقع بين الكلمات؛ لترشد القارئ الى بعض الدلالات التوصيلية التي تكون بين الباث والمتلقي، فهي تكاد تكون كلمات تُلقى من دون إشارات تعبيرية، كلمات تُسرد بصيغة الفعل الماضي، فقد اتّبع بلند فيها السرد بنوعيه الموضوعي والذاتي، فالموضوعي هو معرفة الشاعر بأفكار أبطال قصيدته وهي أفكار غير معلنة، أما السرد الذاتي فالشاعر يتّبع فيه عينيه ويستعملها في تفسير الاخبار(الخطيب، (١٩٨٢) ، ص ١٨٤)، إذ تفاعل الزمان مع عنصر المكان ليتولد فضاء سردي للأحداث بطريقة الفعل الماضي وتوظيفهِ ضمائر الغائب كي يفصح عن وجهة نظره في وصف شخصية سميراميس في استرجاع أحداث ماضيها بعد وقوعها وذلك باتّباعه نمط السّرد التابع(عبد علي، (٢٠٠٥)، ص ٢١٥) (الموسوي، (٢٠١١)، ص ٢١٣)، هذه الشخصيّة التي وصفها الشاعر هي تلك الشخصيّة المهيمنة التي وجدها تمثله في جانب من جوانب حياته المضطربة وتحول تلك الشخصية المتدنسة بالرذيلة إلى رمز وجودي

ومصدر من مصادر الشقاء التي صوّرت حياته المأساويّة بطابع النبذ والفراغ العاطفي الذي عاناه الشاعر من فقد الوالدين وبالأخص الأم التي هي مصدر من مصادر الإلهام والدافع الحقيقي لخوض غمار التجربة الحياتية التي أغناها بالنماذج النصيّة المستقاة من تلك القصيدة وإعمال الخيال في تقمصها و إشراكها في الوحدة الموضوعيّة لما عاناه من مصاعب نفسيّة جمّة لتلامس القارئ حينما نجد تلك الصور تتنامى في النص الشعري مع تركب الصور للوصول في نهاية القصيدة إلى رؤية شاملة لتقدم قراءة مثلت تجربة شعرية متوازنة بمشاكلتها بين الأدوات الصورية والتعبيرات الحقيقية و المجازية.

المبحث الثالث : تحليل القصيدة

هذا المبحث هو مبحث إجرائي نلقي فيه الضوء على الإبداع الشعري في قصيدة "سميراميس" من خلال المقاطع المتحدة أحيانًا و التشكيل البصري فيها مع دلالة علامات الترقيم لفتح رموز تلك التشكيلات في المقطع المذكور، إذ نجد أنّهُ مقطع حداثي كُتب بنظام التفعيلة استعمل فيه ما ذكر في التراث التقليدي من ذكر للخمر و ما افتتحت فيه القصائد العربية المعدّة بنظام الشطرين، فيقول :

سكّرَ الليلُ،
باللظى المخمور[١]
واقشعرَّت معالمُ الديجور[٢]
وسرتْ نسمةٌ ،
فهشَّ سِتارٌ
واستخفتهُ ضحكةُ التّغرير[٣]
فتنزّى[٤] عن غرفةٍ
وسريرٍ كان يجثو في قلبها المخدور[٥](الحيدري، (١٩٩٢)، ص ١٥)

الشاعر في هذا المقطع يكاد لا يثبت على تفعيلة واحدة مما يعطي الشاعر حرية في التعبير ويعطي القارئ حرية في التأويل، إذ نجده يوافق بين المعنى والصوت المؤدي لهذا المعنى بصورة كبيرة(العمري، (٢٠٠١)، ص ٦١)، ونجده ها هنا يجسِّد معالم المكان وتتوحد ثنائية أساسية وهي تقاطع معالم ظلمة الليل مع معالم ظلمة القلب المستور ما وراءه من حسرات مع وجود بصيص من أمل(ديب، (١٩٨٤)، ص ٦٧)، نجد كذلك دلالة سياقية في المقطع الذي نجده هادئ بانسيابية إيقاعية ترتفع تدريجيًّا بالمقاطع المتوالية للقصيدة (براهيمي، (٢٠٢٤)) .

وكذلك تبدّى في القصيدة الجرس الفونولوجي و تأثيره على المورفيم التركيبي بانتقالاته بين البنيات المختلفة الحاملة للمعنى والتي تؤثر على الكلمة واشتقاقها، إذ نجد (التضعيف) في كلمة(هشَّ) بدلًا عن (هشش)؛ لإظهار الخِفّة في النطق مما أثّر على الخِفّة في المعنى و إخراجه من دائرة التكرار و الثقل.

أبرز الصوامت التي وردت في المقطع هي صوامت ثقيلة(ر - ج – ق – ك – غ) فيها صفات تجتمع فيها بعض القوّة، كصوت(الراء) حينما يرد مفردًا أو مكرّرًا ففيه قوّة تكون أظهر ما تكون حينما يكرّر(القيسي، (٢٠٠٥)، ص ٧٢)، فقد استعمل هذا الصوت كقافية؛ لما له من الشدّة فالتكرار أعطاه صفة القوّة، وهو قوة الانتقال الى النقيض(القيسي، (٢٠٠٥)، ص ٧٠)، والجيم من الحروف الصُتُم المجهورة وهي ليست من الحلق، والقاف والكاف من الحروف اللهوية، والغين من حروف الحلق المجهورة(القيسي، (٢٠٠٥)، ص ص ٧٥- ٧٧)، ويتبين من مواقع هذه الأصوات أنها أصوات اجتمع فيها الخفاء والقوّة هذا يتناسب والمعنى الدلالي للمقطع، فقد اجتمع فيه خفاء الليل وخفاء المشاعر مع قوّة الإرادة الإنسانية الذي نجدهُ في قوّة التضعيف في قوله(سكّر- اقشعرّت – هدّ – تنزّى)، وقد استعمل بلند تقنية التقطيع، وهي تقنية تعمل على تشظّي وتبعثر وثناثر السياق الشعري بهيئة عمودية متناثرة الأجزاء، تكملتها تأتي في الجزء الأسفل منها (الموسوي، (٢٠١١)، ص ١٩٠)، وهذه القصيدة هي لبلند الحيدري في بداية شبابه يمزج فيها صوته بالصوت الرومانسي؛ لإشباع حاجاته المادية مع تركيزه على الجانب الجسدي بين الرجل والمرأة(كياني، (٢٠١٤)، ص ٤٧١)، أمّا في اختياراته بين الصيغ الصرفيّة فنجدهُ يختار اسم المفعول(مخدور)، الذي أصابهُ الخَدَر، مع (المخمور)، الذي غالبَتهُ الخمرة، وهما دلالتان تعطيان معنيين سلبيين، فهذا التناسب الصوتي قد تناسب مع الإيقاع العام للقصيدة بالانقطاع الحسّي والانفصال عن الواقع المُعاش أمّا بالخدر أو بالخمر ، و في (تنزّى) يظهر التكلّف والحركة غير المستقرة وهو ما يناسب ذلك المعنى، أمّا الفعل(اقشعَرَّ) فجاء على وزن (افعَلّلَّ) فدلت على المطاوعة مع ما فيها من قوّة لصوت القاف لما فيه من الجهر الذي يناسب الفعل (اقشعرَّ)، و نجد صورة رسمها الشاعر بألوان داكنة جمعت بين(الليل) الذي يرمز للوحشة وانغلاق القلب و ما يعيشه الشاعر من العزلة وبين(الديجور) الذي هو شدّة الظلام ، فهو يريد أنْ يعبر بتلك الضحكة عن الظلام الذي خيّم على قلب الشاعر حتى لكأنه مخدور ومغيّب لا يستطيع النطق أو التحرّك أو حتى أن يجد بصيص أمل.

ورأى الليلُ شمعةً
تتلاشى
في دموعٍ تآكلتْ بالنّور ،
أطلقتْ ضوءَها الكئيب فأغفى
فوقَ ضِلّيْن
هومًا[٦] في السّرير
وتهاوى لمسمعِ الصمْتِ همسٌ
شنّجَ النّهار
في الفراش الوثير[٧]

لملمتْ طفلة السّكون الأماني
وتناهتْ في كهفها المسحور ،
وغفتْ ضجّةُ النّهار، (الحيدري، (١٩٩٢)، ص ١٥)

هذا المقطع كسابقه يمتاز بتنوع القوافي والتفعيلات وهو من مظاهر الحداثة الشعرية في الشعر الحر لدى بلند الحيدري ومن سار على هذا النهج مع تناسبها والجانب النفسي المشحون في القصيدة، فهو بقوله(ورأى الليلُ شمعة) علامة مركزية بين متناقضين، فالليل هو رمز للعدم واليأس من الحياة، في حين الشمعة هي رمز للأمل الذاتي المنبثق من اليأس، في حين أنّ هذا الأمل واهن فاتر وما يؤيد فتوره استعماله للأفعال المتلاحقة (تتلاشى – تآكلت- تهاوى – تناهت- تفككت)، وما يزيد من قوة هذا الوهن لذلك الأمل المنبثق من (الشمعة) أنّه كرر كلمة(الليل) في هذا المقطع وفي المقطع السابق؛ لينقل القارئ إلى استنتاج الواقع المؤلم المُعاش كشخص متأمل في الموت بإيقاع صوتي صامت مهموس يرمز إلى الدموع بالشمعة التي تآكلت بذلك النور الضعيف، ذلك الإيقاع وتلك الصورة مع الرموز المكثفة التي تداعب المشاعر بتلاعب خفيّ و انزياح إيقاعي يتناسب والجو النفسي للشاعر(الهاشمي، (١٩٩١)، ص ٢٠).

أمّا الأصوات التي برزت في هذا المقطع فمجموعة مميزة كان لها دور في إبراز المعنى مع حركة الصورة الشعرية التي نستعرضها لتوضيح مقاصد الشاعر، (ط – هـ - ن - ج)، فالطاء من الأصوات المستعلية المطبقة التي تخرج من نطع اللسان أي من سقف الفم والذي أعطى الفعل قوّة لقوّة صفة الصوت بقوله(أطلقت)، والهاء صوت مهموس خفيّ يتناسب مع الكلمات التي وردت فيه (هومًا – همسٌ)، والنون من الأصوات الذلقية جاءت مشدّدة لتقوية الكلمة التي وردت فيها في قوله(النّور- النّهار- شنّج)(القيسي، (٢٠٠٥)، ص ص ٧٨ - ٩١)، أمّا الجيم فهو صوتٌ مرقق يجمع صفتي الشدّة والرخاوة وهذا ما نجده في كلمة(ضجّة) والذي زاد من قوّته كونه مدغم (الموسوي، (١٩٩٨)، ص ٧٨)، وقد استعمل الشاعر "الأنسنة" التي تعطي صفات بشرية (لليل) وهو رمز للوحشة والوحدة التي بددها ضوء الشمعة الذي يمثل الأمل الزاحف ببطء ليلملم ما تبقّى من الأحلام الجميلة، وتصاعد تدريجي للأحداث لتكون بداية جديدة لحلم بالكاد يُرى(علوان، (١٩٧٥)، ص ٤٧)، كذلك نجده أنسن (السكون) بإضفاء صفات الطفلة عليه التي ترمز للبراءة والعودة إلى الكهف هي عودة إلى أصل الشئ و كونه مكان مثالي غير موجود في الواقع، أما ما توحي به الكلمات (السرير – الوثير- الفراش) فهي رمز للعالم الباطن في الذات التي هي في حالة ضياع و تيه وانعزال حتى أنّ الضوضاء التي في النهار صارت مرفوضة لعزلته في المنفى، فكأنّ الشاعر في المنفى قد انعزل عن العالم الخارجي فصار ذلك المنفى هو عالمهُ الذي يميل فيه إلى الصمت و الانكفاء على الذات المعزولة.

فماذا . . . ؟
حرّكَ الحسُّ في الدُّجى[٨] المخمور

أغرامٌ . . ؟
عهدُ الغرامِ توارى
وانطوى
مضجع الهوى المسعور[٩]
وتمشّى في قصّة الأمسِ سِرٌ
أيقظَ الموتَ
في ذرى آشور .
فخلا القصرُ
غير طيف فراغ
عصفتْ فيه لوعةُ التدمير
وخلا القصرُ
غير حسناء كانت
تعبد الصَّمت في الفراغ الكبير
عتقتْ شهوة الدِّماء ، فجنت
دودةُ الطين في الدّم المأسور(الحيدري، (١٩٩٢)، ص ١٥)

في هذا المقطع الشعري يظهر الجانب النحوي جليًّا في استعماله للوظيفة الاستفهامية مع ملمح صوتي مرتفع لإبراز نبرة السؤال(ماذا ؟ - أغرام؟) (الأنصاري، (٢٠١٣)، ص ٢٦)، إلّا أنّ الصيغة الاستفهامية حينما تتكرر تتحول إلى استنكار وتعجب، ثم يأتي التكرار في كلمة(غرام) الذي يرسم صورة الحب الذي يتردد ثم يتلاشى، أمّا القوافي التي ختم بها المقطع فيتردد (الراء) فيها بقوّة تكون أظهر ما تكون حينما يكرّر، ونجده في الكلمات(مخمور – آشور – كبير – قصر – مأسور - تدمير)؛ لذلك فهو يحمل دلالات انفعالية مشحونة في السياقات التي ورد فيه، و المسافات الطويلة البيضاء الفارغة تمثل الصمت الطويل، هذا البياض هو بمثابة موت للمعنى ونفاذ له(القيسي، (٢٠٠٥)، ص ٧٢) والتي سيطرت على مجريات الأحداث في الماضي بقوّة لأنها أحداث مضت وانتهت مع قيادته لتلك الأحداث المؤلمة وما آل إليه ذلك القصر من فراغ أهله وامتلأ بالوحدة العاطفية مع ايماءة الى شهوة الدماء للدلالة على الفساد والانحلال، كرّر(خلا القصر) مرتين، هذا التكرار منح القصيدة انسيابًا عاطفيًّا بأمنيات وأحلام تمنتها سميراميس لم تتحقق جسّدها التكرار أحست فيه بالفراغ والجفاف، فالخلو الأول هو خلو مادي، فالقصر صار فارغًا من أي إنسان إلّا شبحًا بقي فيه، أمّا الخلو الثاني فهو خلو وجودي إلّا من وجود الحسناء، فالحسناء صارت طيفًا غير موجود، فالحسناء هنا ترمز للصمت، فبانسحابها من الضوضاء إلى التأمل الداخلي، فالجمال صار من دون معنى(الموسوي، (٢٠١١)، ص

١٣٧)(الملائكة، (١٩٦٧)، ص ٢٤٤)، ويتوالى السّرد بصيغة الفعل الماضي مع مزاوجته بين الزمان و المكان، فقد استعان السارِد في المقطع الشعري بضمير الغائب(إبراهيم، (١٩٩٠)، ص ٦٣) أحداثٌ تماهى فيها السارد نحو المتلقي بصيغة السؤال الموجّه له والذي يأتيه الجواب من السارد الشعري بصيغة الغائب و راوٍ يختفي خلف الستار لسرد باقي القصة، إذ يلجأ الشاعر الى أسلوب الحذف بوضعه تنقيط يرمز الى إيقاف الاسترسال الكتابي؛ لشحن النّص بالمعاني المتنوعة في ذهن القارئ وملئِها بصوت وفهم القارِئ؛ لأنها مشاعر حب انتهت(الموسوي، (٢٠١١)، ص ١٨٨)، إنّ الصورة الشعريّة المتمثلة (بآشور) و (الدم المأسور) مثّلت الانهيار الداخلي الذي كان مأسورًا لدى الشاعر.

أينَ نينوس[١٠] ؟
زوجها المتشهي
أينَ لذات أمسِهِ المأثور ؟
كلُّ عِرْقٍ في جسمها
يتلوّى
بضجيج اختناقها المحرور
قد غفى أمسها الجميل وولّى
في المتاهات
كومة من عبير
فإذا البهو غيبة "و ذهول"
فيه ما في فؤادها المستجير
كلُّ شيءٍ هنا
مجرد شيءٍ
وجمود مقيّد بعصور
كم رأى الليلُ أدمعًا تتمطى ؟
كجراحٍ في وجهها المقرور
كم تهاوى
في مسمعيْه نشيجٌ
وانتفاضات قلبها المكسور
كم تمنّت ؟
لو أنها بنتُ راعٍ
تسجرُ الليل في لظى تنّور
كم تمنّت ؟

لو أنها بعضُ حُلمٍ
لم يقيّد بعالمٍ شرير
لم يدنس بغمرةِ الطينِ يومًا
لم يعتقْ صداهُ بينَ القصور
كم تمنّتْ ؟
لو أنّ تلكَ اللآلِيء
وهي في صدرها شهادةُ زور
زفراتٌ
تبلورت فهي دنيا
سلَّها الحبُّ من دِما غرير[١١]
أو أماني عاشِقٍ مستهام
أو دموع
لشاعرٍ مغرور
أيَّ معنى لتاجها . . . أتغذى
نهمَ الجِسمُ من سناهُ المنير . . . ؟
أي معنى لعرشها المتعالي
وهو يشدو لعمرِهِ المنصور
ليسَ في تاجِها
جنون حياةٍ
ليسَ في عرشها بريقُ شعورٍ
تتلوى على الفراش
عساها
تزرعُ الحسّ في الفراش الغدور
هكذا عفّر الخريف
جفونا
لم تزلْ بعدُ مرتعى للنُّور
هكذا صاحب الظلام سناها

وهو ينسلُّ للفناء المرير (الحيدري، (١٩٩٢)، ص ١٥).

يبدأ المقطع بتأمل تعيشه سميراميس محفوف بذكريات ماضيها الذي انقضى ، وقد كرر صيغة(تفعّل) المضعفة في أكثر من فعل بقوله: (تلوّى – تمنّت – تمطّى)، فهو وزن جسّد المطاوعة مع الحركات البطيئة لتلك الأفعال؛ لتجسيد الروح المتعبة، أمّا "الزفرات" فهي تتحول

إلى صوت حاد تمثّل "بالنشيج" الذي جسّد حدة الألم و مرارته، أمّا الصوت الذي ختمت به القوافي هو (الراء) ففيه قوّة الرنين لجهره(الموسوي، (١٩٩٨)، ص ٩٠)، ونجده في الكلمات (مقرور – مكسور – تنّور – مستجير – قصور – زور - شعور)؛ لذلك فهو يحمل دلالات انفعالية مشحونة كالانكسار والضعف والاحتراق العاطفي والفراغ مع الاضطراب في المشاعر، كل تلك المعاني ذات الدلالات القوية جاءت لتناسب ذلك الصوت في السياقات التي ورد فيه(القيسي، (٢٠٠٥)، ص ٧٢)، وهو انسجام النّص إيقاعيا ودلاليًّا (الموسوي، (٢٠١١)، ص ص ١٣٠- ١٣٢)، كذلك وجدناه يكرّر الجملة أيضًا، فقد كرّر(كم تمنّت) ثلاث مرات، وكرّر جملة(أي معنى) مرتين، هذا التكرار منح القصيدة انسيابًا عاطفيًّا بأمنيات وأحلام تمنتها سميراميس لم تتحقق جسّدها التكرار (الموسوي، (٢٠١١)، ص ١٣٧)، و يتكرر السؤال في هذا الجزء بضمير الغائب فيأتي الجواب متسارعًا بصيغ مختلفة تارة بصيغة الحاضر وتارة بصيغة الماضي بحسرة وندم لما آلت إليه هذه الحسناء بعد وفاة زوجها واشتياقها للحياة البسيطة التي كانت تعيشها، فالاستفهام هنا لا يقتصر على دوره النحوي بل يتحول الى إيقاعات دلالية، فالاستفهام بلاغي لا يبحث عن جواب بقدر أن يكون صرخة استنكار للألم والمعاناة ، أمّا النقاط " ..." فترمز إلى اللامحدودية و ترمز إلى خلق فضاء و اطالة زمن الفعل، كما أنّ تأسيس النص على التساؤلات يكشف عن كنه الذات(الموسوي، (٢٠١١)، ص ١٩٨) مع استعماله لأسلوب النفي بأداته(لم) مع مزاوجته بأسلوب التمني ب(لو) لتجسيد الضياع الذي كانت عليه سميراميس داخل ذاتها وسعيها في ترسيخ هويتها (الموسوي، (٢٠١١)، ص ٢٠٦)، وبتكرار (لم الجازمة)؛ لإنهاء مجموعة من الأفعال لتأكيد فكرة عدم إرادتها كقيمة توكيدية للإحساس بالضياع والانهيار ن مأساة عاشتها سميراميس بعد وفاة زوجها تمنت لو لم تكن قد عاشتها من قبل؛ إيحاءً منها عن الجدب العاطفي وإيحاء بانتفاء الهناء والسعادة وحرمان هذه المرأة من دواعي الاستثارة والارتماء بأحضان الرذائل لإشباع هذه الرغبة العارمة والاشارة الى فصل الخريف دلالة واضحة على الانتهاء إلّا أنّ مسيرة البحث مستمرة عن النور(الملائكة، (١٩٦٧)، ص ص ٢٣٨- ٢٣٩- ٢٤٤)، كذلك نجد الحذف واضح؛ ليجعل الشاعر أفكار القارئ تتوالد عن المعنى البنائي حينما يقول: (أي معنى لتاجها)، وحينما يقول:(نهمَ الجسمُ من سناهُ المنير ؟)؛ ليسمح بالتأويل، وكالعادة يتكرر التقطيع، تقطيع السياق الشعري بصورة عمودية مع تناثر أجزائه.

سميراميس[١٢] ذيّاك الذي أدريه عن قلبك

سميراميس من هذا الذي يغفو الى جنبك ؟(الحيدري، (١٩٩٢)، ص ١٥)

في هذا المقطع على سؤالين موجهين للمتكلم ، الأول ينم عن معرفة بهذه الشخصية "سميراميس"، والثاني يعبّر عن غيرة من تلك الشخصية" سميراميس" بصيغة استفهام استنكاري استعمل فيه الشاعر صوت (الراء) المجهور وهو يرمز للقلق والتوتّر(أدريه)، أمّا

(الكاف) فهو صوت مهموس مرقق في قوله(قلبك – جنبك)(الموسوي، (١٩٩٨)، ص ٩٠)، الذي يرمز للسكون ويعمل صدمة، فهذان الصوتان يعكسان التوتر والانكسار العاطفي، إنّ أول كلمة في المقطع كان كلمة (سميراميس) وهي دلالة على الأنثى والخيانة والحضارة، و بذكره الجملة الاسمية الموصولة وبصيغة الفعل المضارع (الذي أدريه) للدلالة على الاستمرار في المعرفة مع ذكر القرب المادي في مقابل البعد العاطفي في الظرف(جنبك)، فاسم الإشارة "ذياك" هو للبعيد الذي يوحي بالبعد العاطفي ومحاولة استرجاعه.

ضجّر الصمتُ ليلةً
فتمطّى
في غضون السّكون همسُ رداء
عبر البهوَ كالخيال
رقيقًا
يتوقّى مطارف الضوضاء
على ضفّة الظلام
تراءت
خفقتان من السنا الوضّاء
عكسَ القلبُ فيهما
من دِماه
بعض أطيافِ منيةٍ هوجاء
فوقَ نوريهما
التفاتُ سنينٍ وانتفاضٌ لفكرةٍ
حمراء
أيُّ سِرٍّ
في ناظريها يدوّي
أيُّ سِرٍّ
في هذه الأصداء . . . ؟
هيه . . .
مهلًا . .
لقد تحرّكَ باب
وشعاع في الكوّةِ السوداءِ
على مِبْسَمِ السُّكون
تنزّت بعض آثار ثورة خرساء

أطلقتها
من مذبح الجسم
آثام فتاهت مع الرؤى في الفضاء
تخلق الحسّ في الدُّجى
وتندى
ختلاتُ الظِّلالِ بالإغواء
إيه آشور
ذاكَ تاجُكَ جاثٍ
يتفانى
على صديد اشتِهاء
تلكَ . . . راميس(١٣)
دودةٌ
تتشهى جيفة الأرض
. . . . . ثورة الأنواء
شرقت بالسُّمومِ حتى تلاشت
صورُ الطّهرِ في الرؤى الرّعناء
صورٌ أحرقت روحها
ذكرى ليالٍ
كم تعطرْنَ باختلاجِ الوفاء
فعلى خافق السّرير
استبدّت
عاصفات ،
بطينتي أهواء
طوقتْ ابنها
فسلّت دِماها
من صدى أمسِها القريب . . . النائي
طوقتهُ
فطوّقتْ ذكرياتٌ
يتخبَّطْنَ في جنون الدِّماء(الحيدري، (١٩٩٢)، ص ١٥)

هذا المقطع فيه تناثر صوتي وتكسير في التفعيلات، فهو لا يلتزم بتفعيلات ولا أوزان محددة، ويكسّر الوزن أحيانًا أخرى بقوله(مهلًا)، وقوله(هيه) وغيرها لتوضيح الدراما النصيّة التي عرف

فيها الشعر الحداثي، وقد اعتمد في النّص على بعض الأصوات و استعمالها مدغمة لزيادة هذه القوّة وليناسب الكلمات التي تضمنتهما بقوله(ضجّر- وضّاء)؛ ليناسب صخب الحياة، ونجده أكثر من استعمال صوت(الهاء) فالهاء صوت مهموس خفيّ يتناسب والكلمات التي جاء معه من معاني الانكسارات الداخلية(أمسها- دماها- أهواء- روحها- تاهت- هوجاء- همس)(القيسي، (٢٠٠٥)، ص ٧٨)، استعمل الشاعر (الهمزة)وتصدرها لكثير من القوافي كقوله :(شتاء – صماء -عمياء – وفاء – رعناء – دماء – أهواء - اشتهاء) وتبين من استعمال(الهمزة) أنها خصيصة انفرد بها العرب عن غيرهم من العجم الذين استعملوا الهمزة في أول الكلام لا في وسطه أو نهايته، فهي صوتٌ ذات جِرس يعلو الصوت بها؛ لذلك نجد بعض القوافي قد ختمت بها للدلالة على التركيز على هذه الألفاظ بقوة والاعتماد عليها في سرد الأحداث وقوتها(القيسي، (٢٠٠٥)، ص ص ٥٧- ٧١) .

أما القافية فقد تلونت بصورة صوتية كبيرة ومتناثرة، منها ما جاء مختومًا بالأفعال التي تنوعت بين الماضي الذي انقضى وبين الحاضر الذي يُذكر للدلالة على حسرة وانكسار(تراءتْ – تمطّى – أطلقتها- تندّى - تلاشت –استبدت- يدوّي - يتفانى)، ومنها ما ختم باسم فعل أمر (مهلا)، ومنها ما ختم بالأسماء التي دلّت على الانفتاح الصوتي وشعور الوعي النفسي بانكشاف الحقائق بقسوة في قوله(وفاء - رقيقًا- نوريهما – وضّاء - سكون)، ومنها ما ختم بالأسماء التي دلّت على الصمْت والانسحاب النفسي والموت المعنوي والشعور الداخلي اللاواعي(ظلام – دِماه – جاثٍ – دودة – نائي – خيال – منية – جنون –ثورة - دُجى) ، وما نراه من تلك الصيغ ما هي إلّا تعبيرٌ بالأسماء والأفعال عن الحسرة والجو الملفوف بالكآبة الذي جاء بصيغ الأفعال تارة وبصيغ الأسماء تارةً أخرى، ثم يعود السّرد بصيغة الغائب وبرمزية اسطورية لخلق قيمة جمالية متفردة بعلاقات توالدية بين الحاضر والماضي، فيضغط على الأسطورة(آشور وراميس) من دون الخوض في التفاصيل لتحفيز متلقيه على استدعاء تلك القصة، فهذا آشور بذكره رمز للحضارة الضائعة من أجل الشهوات، وراميس هي رمز للأنثى المتدنسة بالخطيئة والانحلال الأخلاقي، والشاعر حينما يصوّر الطهر بالصورة الرعناء ما هو إلا رمز للإنهيار في القيم الأخلاقية وخيبة الأمل في الذكريات التي مثّلت الصراع الدموي بين الإنسان وغريزته(فضل، (١٩٩٢)، ص ٣٦) (الموسوي، (٢٠١١)، ص ص ١٤٤- ١٤٥)، وقد استعمل بلند الحيدري الحذف بوجود نقاط لملئها من القارِئ بما يتناسب والسياق البنائي بذكر المتضادات كقوله (مهلًا و تحرّك) و(القريب و النائي)، كما استعمل علامات الترقيم كمحققات كتابية، فدلالة النقاط واستعمالها كان بديلًا عن القافية في الشعر(الموسوي، (٢٠١١)، ص ١٩٨)، وقد استعمل في هذا المقطع تقنية السّرد مع وجود عنصر الزمان الذي نجده ماثلًا للعيان (الموسوي، (٢٠١١)، ص ٢٠٤)، ونجد التقطيع البنائي حاضر في هذا المقطع الشعري، أمّا الألوان فدلالتها جاءت بحسب استعمالها، فالأحمر هو لون الدم من حياة أو موت أو العاطفة،

أمّا الكوة السوداء فهي رمز من رموز الخصوبة والانبعاث، وجاءت علامات الترقيم معبرة عن دلالات رمزيّة ذات دلالات تعبيريّة استنطقت المخاطب و أوحت له بوجود مسافة زمنيّة بين الأفعال، أو قد مثلّت استدراج للقارئ بالتأويل، أمّا الاستفهام فهو لزعزعة اليقين وتعبيرًا عن حيرة وجوديّة .

ها . . هنا
ها . . هنا
ربيعٌ فتى
وخريفٌ مصمخٌ بشتاء
عصفَ الشرُّ فيهما
فتوارت
خدعة الطُّهرِ والعفاف المرائي
صاحَ
نيناس . . تلكَ أُمُّك
فاسكر
برحيق الخطيئة العمياء
دنّس الماضي المسيء
وحطّمَ
تحتَ رِجليكَ عفة الأبناء
أنتَ . . ما أنتَ
غير كومةِ طين
فيكَ
ما في التّراب من أشياء
هيه . . .
ماذا . . . ؟
أرى بعينكَ روحي
وجنوني
عاصفات ندائي
جحيمًا
يطلُّ من كوّة العين ويحبو
في الغرفة الصّماء
هيه . . .

ماذا . . . ؟
أراكَ تخشى رياحًا
أنا أيقضتُ شرّها
من دمائي
فيمَ تخشى الحياة في موكِبِ النار
فترتدُّ
عن دمى أهوائي
إيه . . نيناس
تلكَ أُمُّكَ
فارفِقْ بنداء الأمومة الشوهاء
لبِّ صوت الخنا(١٤)
فلبّي نداه
واستوى الفصلُ في ضمير الخفاء
ولوى الليلُ جيدهُ
واستفاقتْ
في شِفاه الحياةِ روحُ سناء
ثمَّ أغفتْ
في كوّة القصر كالحُلم
وظلّتْ كهمسةٍ بيضاء
ورأتْ . .
قِصّة
فثارَ سؤالٌ
في عروق السكينةِ الملساء
سميراميس من هذا الذي يغفو الى جنبِكِ
يريقُ الإثمَ في قلبِكِ . . ؟
هو ابني أيُّها الليل الذي يولدُ من رُعْبُك(الحيدري، (١٩٩٢)، ص ١٥)

هذا المقطع كسابقه تتناثر فيه التفعيلات والبحور ، و قد استعمل الشاعر مجموعة من الأصوات وقرنها بالكلمات التي جسدت صفاتها، وهي: (هـ - س – ك – ق - ي)، فالهاء صوتٌ مهموس مرقق حنجري(الموسوي، (١٩٩٨)، ص ٩٠) نجده في الكلمات(ها – هنا – شفاه – هيه – همسة) كان رمزًا للقلق وهمس النفس الإنسانية فقد جسّد تلك الصفة، أمّا السين فهو صوتٌ أسناني لثوي مهموس مرقق(الموسوي، (١٩٩٨)، ص ٩٠) نجده في الكلمات(سكينة –

سناء – استوى) كان رمزًا للصراع النفسي مع الصدمة الداخلية، أمّا الكاف والقاف فلهما الصفات نفسها لكن فيهما اختلاف في المخارج، فالكاف طبقي والقاف لهوي لكنهما صوتان مهموسان مرققان(الموسوي، (١٩٩٨)، ص ٩٠)

كذلك وجدنا التكرار في المقطع في قوله :(نيناس تلك أمك – ها . . . هنا)، هذا التكرار يخلق مشاحنات داخلية مع النّفس والقلق المسيطر، كذلك المقابلات نجدها قد جسّدت هذا الصراع الداخلي مع الذات المضطربة بتوتّر صوتي في قوله: (أمك – ابني)(طهر – عفاف)(ربيع – خريف – شتاء)(الملائكة، (١٩٦٧)، ص ص ٢٢٣- ٢٢٤).

وفي هذا المقطع يتماهى السارد المتلقّي مع توظيف الزمان والشخصيات والخطاب المباشر مع قيادة السّرد الشعري من قبل السّارِد ودفعها الى المتلقّي باستعمال مشاعر الشخصية الشعرية وبمسافة تفصل السّارد عن المتلقي(إبراهيم، (١٩٩٠)، ص ٦٣)، إذ يغوص في الاستبطان الداخلي؛ كي يفصح عن البعد النفسي للشخصية بما يتناسب ومرحلته التاريخية وواقعه مع استعمال عنصري الزمان والمكان مع الحوار الخارجي بين شخصيتين(الموسوي، (٢٠١١)، ص ص ١٥٢- ٢٠٥)، وهنا نرى بلند يضغط على الأسطورة(سميراميس) و(نيناس) من دون الخوض في التفاصيل، وهاتان الشخصيتان خياليتان، (فسميراميس) تمثّل الملكة الآشورية التي مثّلت الجمال والقوة والخطيئة وهي رمز للحضارة الزاهرة التي انهارت مع الزمن، أما (نيناس) فهو زوج سميراميس الذي يرمز الى الزوج أو الحاكم الغائب أو سلطة الذكر الذي أرادت التحرر منها، فقد بنى بلند الحيدري صراعات بين تلك السلطات وتلك الذكريات وبين الحب والخذلان.

ويتوالى الحذف في هذا المقطع بصورة كبيرة و تتمظهر علامات الترقيم في قصيدة بلند الحيدري بصورة جلية توحي بالتفصيلات التي يمكن التّعرف عليها من النّص البنائي، وهي تقنية استعملها من بداية قصيدته الى نهايتها(الموسوي، (٢٠١١)، ص ١٩٠)، فهذه العلامات هي بديل عن الفعل(قال) و(قلت) والتردد الحاسم وامتناع الردّ المباشر كونه منبّه بصري لتحريك هذه الايقونة الكتابية وتمزيق السياق العرفي بتنوع هذه العلامات وشيوعها في النّص، فالنقاط هي فتح مجال للقارئ بالتأويل وهي كذلك تعبير عن الحيرة في الوجود ، أمّا حينما لا نجد علامة من علامات الترقيم فنجد انسياب في التعبير العاطفي والتشابك الدلالي (الموسوي، (٢٠١١)، ص ص ١٩٨ – ١٩٩)، فهو حينما يبادر الكلام ويوجهه الى ولدها(نيناس) يبيّن الحاجة المادية للشاعر في بداية شبابه من أمره بالسكر وكسره لقناع العفّة، فكأنّهُ انتقل من آلامه الفرديّة الى آلام مجتمعه الذي كان يعاني من هيمنة السلاطين القمعية وسيادتهم مع قلّة اهتمامهم بالمرأة مستبدلا آلامه الشخصية بتجسيد آلام مجتمعه(كناني، (٢٠١٤)، ص ٤٧١)، إنّ الشاعر أشار إلى رموز كثيرة في القصيدة، منها على سبيل المثال " جيفة الأرض" هي رمز للفساد والفوضى

الخاتمة ونتائج البحث

١. القصيدة متحررة من نظام الشطرين وتسمى بقصيدة التفعيلة أو الشعر الحر، فالتفعيلة التي تتكرر في وزنها تحفظ للقصيدة وحدتها مع احتفاظها بوحدة البيت، كما أنّ الوحدة في القافية تضبط النغمة التي تنتهي بها أبيات القصيدة جميعها.

٢. فسحت علامات الترقيم المجال أمام التأويل الدلالي نتيجة عجز في اللغة عن إيصال فكرته وأحاسيسه فتأتي تلك العلامات لتكون ترجمة لما في ذهن الشاعر و لتحفيز القارئ على المشاركة في التأويل و التفسير لكل ما يدور في النص الشعري.

٣. مثلت القصيدة نسيج لغوي تفاعلت فيه المستويات جميعها، الصوتيّة والصرفية والنحويّة والدلاليّة مع عناصر بصريّة كالألوان وعلامات الترقيم .

كلمات ورد ذكرها في البحث:

(١) المخمور الذي سكّرتهُ الخمرة .
(٢) الديجور شدّة الظلام .
(٣) التغرير الخِداع .
(٤) تنزّى توثّب وتسرّع .
(٥) المستور الذي يحجب ما وراءه .
(٦) هزَّ رأسهُ من النّعاس .
(٧) الوثير اللّيّن المريح .
(٨) ظلمة الليل .
(٩) الهائج .
(١٠) مؤسس مدينة نينوى العاصمة القديمة لآشور وزوج سميراميس.
(١١) شاب عديم التجربة .
(١٢) هي الملكة الآشورية زوجة الملك الآشوري .
(١٣) راميس هي الرياح التي تثير الغبار والأتربة .
(١٤) الفُحش هو قبيح الكلام .

المصادروالمراجع :

الكتب :

١ . إبراهيم، عبد الله، المتخيل السردي(مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة). المركز الثقافي العربي. ط ١ . ١٩٩٠ .
٢ . الأحمد، سامي، سميراميس . دار الشؤون الثقافية العامة . ط ١ . ١٩٨٩ .
٣ . الأنصاري، عبد الله بن محمد بن مهدي، القرينة الصوتية في النحو العربي دراسة نظرية تطبيقية . فهرسة مكتبة الملك فهد . الرياض . ط ١ . ٢٠١٣ .

٤ . الحيدري ، بلند، الأعمال الكاملة للشاعر بلند الحيدري. دار سعاد الصباح . ط ١. ١٩٩٢ .
٥ . الخطيب، إبراهيم، نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس . الشركة المغربية للناشرين المتحدين . ط ١ . لبنان . ١٩٨٢ .
٦ . ديب، كمال، جدلية الخفاء والتجلّي دراسات بنيوية في الشعر بيروت . لبنان . دار العلم للملايين . ط ٣ . (١٩٨٤)
٧ . الشايب، أحمد، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية. مكتبة النهضة المصرية. ط ٨ . ١٩٩١ .
٨ . علوان، علي عباس . تطور الشعر العربي الحديث في العراق اتجاهات الرؤيا وجمال النسيج . منشورات وزارة الاعلام . ١٩٧٥ .
٩ . العمري، محمد، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر، إفريقيا الشرق – بيروت لبنان . (٢٠٠١).
١٠ . فضل ، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النّص . عالم المعرفة . ١٩٩٨ .
١١ . القيسي، أبو محمد مكي، الرعاية لتجويد القراءة وتحقيق لفظ التلاوة . ط ١ . ٢٠٠٥
١٢ . المسدِّي، عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب. الدار العربية للكتاب. ط ٣ .
١٣ . الملائكة ، نازك، قضايا الشعر المعاصر ، مكتبة النهضة . ط ٣ . ١٩٦٧ .
١٤ . الموسوي، مناف مهدي، علم الأصوات اللغوية . عالم الكتب . ط ١ . ١٩٩٨ .
١٥ . الهاشمي، محمد علي، العروض الواضح وعلم القافية. دار القلم . دمشق . ط ١ . ١٩٩١.
١٦ . يوسف، حسني عبد الجليل، موسيقى الشعر العربي دراسة فنية عروضية. ١٩٨٩ .

الرسائل الأطاريح

١٧ . الموسوي، سلام مهدي، إطروحة دكتوراه (تجليات الحداثة في شعر بلند الحيدري) . ٢٠١١ .
١٨ . عبد علي، حسين عيال، رسالة ماجستير(التجريب في القصة العراقية القصيرة – حقبة الستينيات) . ٢٠٠٥

الدوريات

١٩ . البستاني، إيمان، مجلة الكاردينيا، ٢٠١٤، https://www.algardenia.com/asmafealtareck/13171-2014-10-21-09-11-05.html

البحوث

٢٠ . براهيمي، آسيا، الصوت والمعنى من خلال كتاب جاكوبسون" ست محاضرات في الصوت والمعنى" . ٢٠٢٤ .
٢١ . كياني، حسين و فيروزبور، مرضية. القناع الأسطوري في شعر بلند الحيدري(دراسة نقدية على أساس مدرسة التحليل النفسي). مجلة اللغة العربية وآدابها. ٢٠١٤ .

Books

1. Ibrahim, Abdullah, The Narrative Imaginary: Critical Approaches to Intertextuality, Perspectives, and Significance. Cultural Center of Arab. 1st ed. 1990.
2. Al-Ahmad, Sami, Semiramis. General Cultural Affairs House. 1st ed. 1989.
3. Al-Ansari, Abdullah bin Muhammad bin Mahdi, The Acoustic Context in Arabic Grammar: A Theoretical and Applied Study. King Fahd Library Cataloging. Riyadh. 1st ed. 2013.
4. Al-Haidari, Buland, The Complete Works of Poet Buland Al-Haidari. Dar Su'ad Al-Sabah. 1st ed. 1992.

5. Al-Khatib, Ibrahim, Theory of the Formalist Method: Texts of Russian Formalists. The Moroccan Union of Publishers. 1st ed. Lebanon. 1982.
6. Dibb, Kamal, The Dialectics of Concealment and Revelation: Structural Studies in Poetry. Beirut, Lebanon. Dar Al-Ilm Lil Malayin. 3rd ed. (1984).
7. Al-Shayeb, Ahmad, Style: A Rhetorical Analytical Study of the Roots of Literary Styles. Al-Nahda Library. 8th ed. 1991.
8. Al-Alwan, Ali Abbas, The Development of Modern Arabic Poetry in Iraq: Visions and Aesthetic Patterns. Publications of the Ministry of Information. 1975.
9. Al-Omari, Muhammad, Sound Balances in Rhetorical Vision and Poetic Practice: Towards a New History of Rhetoric and Poetry. Africa East – Beirut, Lebanon. (2001).
10. Fadl, Salah, Rhetoric of Discourse and Science of Text. World of Knowledge. 1998.
11. Al-Qaisi, Abu Muhammad Maki, Care for Correcting Reading and Achieving the Pronunciation of Recitation. 1st ed. 2005.
12. Al-Mas'di, Abdul Salam, Stylistics and Style. Arab Book House. 3rd ed.
13 .Al-Malaika, Nazik, Issues of Contemporary Poetry. Al-Nahda Library. 3rd ed. 1967.
14.Al-Moussawi, Manaf Mahdi, Linguistic Phonetics. World of Books. 1st ed. 1998.
15.Al-Hashimi, Muhammad Ali, Clear Metrology and Science of Rhyme. Dar Al-Qalam. Damascus. 1st ed. 1991.
16.Youssef, Hosni Abdel Jalil, The Music of Arabic Poetry: An Artistic Study of Meter. 1989.

Theses and Dissertations

17. Al-Moussawi, Salam Mahdi, Doctoral Dissertation (Manifestations of Modernity in the Poetry of Buland Al-Haidari). 2011.
18. Abdul Ali, Hussein Ayali, Master's Thesis (Experimentation in Short Iraqi Fiction – The 1960s Era). 2005

Journals

19. Al-Bustani, Iman, Al-Kardinia Magazine
, 2014, https://www.algardenia.com/asmafealtareck/13171-2014-10-21-09-11-05.html

Researches

20. Brahimi, Asia, Sound and Meaning Through Jakobson's Book "Six Lectures on Sound and Meaning". 2024.
21. Kiani, Hussain, and Firuzior, Mardhiah. The Mythical Mask in the Poetry of Buland Al-Haidari (A Critical Study Based on the School of Psychoanalysis). Journal of the Arabic Language and Literature. 2014.

An Analysis of the Phonological and Morphological Structure in the poem "Semiramis" by Buland Al-Haidari Astudy in Linguistic Poeticity

Assist Lect. Noor AbdulBasit Hameed
Directorate General of Education, Second Karkh,
Ministry of Education
noorhameed19123@gmail.com

Keywords: Humanization, Phonology, Morphology

Summary:

This research conducts a phonological, morphemic, and semiotic analysis of the poem "Semiramis" by the Iraqi pcdoet Buland Al-Haidari, The study aims to uncover the poem's deep structure and employ AI to analyze phonological, morphological, and symbolic patterns that are difficult to detect through conventional methods. It seeks to demonstrate the effectiveness of AI in supporting literary analysis by revealing hidden relationships between sound and meaning. Furthermore, the research aims to bring forth semantic images that function as psychological symbols, expressing conflicting emotions such as betrayal, treachery, loss, and collapse, while also illustrating the role of repetition in reinforcing these meanings within the psyche.