

١



جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة تكريت

مجلة

للعلوم الانسانية

مجلة علمية محكمة تصدر كل شهرين عن كلية التربية
جامعة تكريت . الترقيم الدولي ISSN 1817 - 6798

المجلد (١٥) العدد (٩) ، رمضان ١٤٢٩ هـ ، ايلول ٢٠٠٨ م

مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية

رئيس التحرير

أ. د. صالح علي حسين الجميلي

هيئة التحرير

أمين التحرير

أ. م. د. محمود عباد محمد الجبوري

عضواً

أ. م. د. نوفل سعيد مجيد

عضواً

أ. م. د. حاضر ظاهر محمد القيسي

عضواً

أ. م. د. حسين حديس جاسم

مقرراً

السيد حسين نوري محمود

المستشارون

١- أ. د. نزهان حسين العاصي

٢- أ. د. احمد حمد محسن

٣- أ. د. عبد المجيد كامل عبد اللطيف

• البحوث المنشورة في المجلة تعبر عن آراء الباحثين ولا تعبر عن رأي المجلة.

• ترتيب البحوث في المجلة لا يخضع لأهمية البحث ولا لمكانة الباحث.

• لا تتحمل المجلة مسؤولية الأخطاء الإملائية والنحوية الواردة في الأبحاث.

• عنوان المجلة : العراق – محافظة صلاح الدين – تكريت –

ص.ب. (٤٢) هاتف (٨١٢١٠٦)

البريد الإلكتروني : Tikrit_university_journal@yahoo.com

موقع المجلة في شبكة المعلومات الدولية:

www.tikrituniversity.org

تم التنضيد والاستنساخ في

مكتب العلا – الموصل – مقابل جامعة الموصل

شروط النشر في المجلة

تقوم المجلة بنشر الأبحاث والدراسات على وفق القواعد الآتية :

١- ان تكون مطبوعة على الآلة (الحاسوب) ولم يسبق نشرها بثلاث نسخ + (فلوبي).

٢- ان لا يزيد عدد الصفحات عن ٢٥ صفحة.

٣- ان يكون البحث أو الدراسة خالية من الأخطاء اللغوية والنحوية.

٤- ان لا يكون البحث أو الدراسة جزءاً مأخوذاً من رسالة دكتوراه أو ماجستير كان قد تقدم بها الكاتب، أو جزءاً من كتاب له سبق نشره.

٥- ان يكون البحث ضمن الاختصاصات الإنسانية.

٦- تلتزم المجلة بإشعار الكاتب بوصول بحثه وإحالاته إلى هيئة التحرير في موعد غايته أسبوعين من تاريخ استلامه.

٧- تشعر المجلة الكاتب بصلاحيته بحثه للنشر خلال شهر داخل العراق وشهرين خارج العراق.

٨- تشعر المجلة الكاتب بالعدد الذي سينشر بحثه فيه.

٩- لا ترد الأبحاث والدراسات إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.

١٠- يلتزم الباحث بدفع أجور النشر المقررة.

١١- يطبع البحث ببرنامج معالج النصوص (Microsoft Word) وتوضع

الرسوم أو الأشكال (إن وجدت) في مكانها من البحث. وتوضع

الهوامش (إن وجدت) في نهاية البحث.

١٢- يخزن البحث بقرص مرن (Floppy) أو قرص مضغوط (CD) خالٍ

من الفيروسات.

هيئة التحرير

دراسة دلالية إيقاعية في نصوص من الشعر العربي الحديث

خديجة ادري محمد

جامعة تكريت / كلية تربية

قسم اللغة العربية

الشعر لغة خاصة، على هذه المسلمة قامت مسائل منها مثلاً الضرورة الشعرية التي هي صلاحية الشعر في امتياز، وهذه الضرورة تطال نحو القصيدة وصرفها وصوتها، وخصوصيته تعطيه الحق في انتهاك حرّمات النظم التي يدين بها النثر.

ومما يعطي اللغة الشعر خصوصية هو الإيقاع، يتحقق من هذه الخصوصية عند ترجمة الشعر إلى لغة ثانية فإنه تحل خصائصه، ولا يعود شعراً.

يمكن تعريف الإيقاع بأنه ما يضيع من الشعر بعد الترجمة وعلى هذا يكون (الشعر هو نفسه الإيقاع)^(١) مادام الشعر يعرف بأنه (تنظيم لنسق من اصوات اللغة)^(٢) وإذا صحت المقولة التي ترى أن كل الفنون تطمح إلى أن تصل إلى رتبة الموسيقى^(٣) فإن وسيلة الشعر في الوصول إلى هذه الرتبة هي إيقاعه.

والمفترض أن لأقصيدة مفصول إيقاعها عن دلالتها فالإيقاع يصنع الدلالة. هذه الورقة محاولة في اظهار كيفية تواشج بنى النحو والصرف والصوت والبلاغة والعروض لإنجاح القصيدة.

النص الاول بعنوان (مداخل لبنان.. مداخل لبنان)^(٤) للشاعرة زهور دكسن من ديوان (واحتي هانة القمر) :

• في المداخل تفجؤك السمرة القاتمه

من نجيع دم بالدخان

تتقاطر في رقعة دامتها المداخل

• هل بلغت المداخل ؟

للطريق التي يسلك الأنبياء

يسلك الشهداء

تمضغ الريح اسمالهم، تتوزع اوصالهم

في العراء !

• ساءلني القرنفل المسافر

في خلجات شاعر

ساءلني الانسان

- من قتل الانسان ؟!

- وأحرق النجيع في الاكفان ؟!

والطائر الشادي على الاغصان ؟!

اتلكم النيران ؟

وساءل البارود، والدخان

لب...نان

يا..لب...نا..ن

بعثرنى صوتك يا

ل

ب

ن

ا

ن

وعندما تقطع تظهر على النحو الآتي :-

* فاعلن فعلن فاعلن فاعلن فاعلن

فاعلن فعلن فاعلن

فعلن فعلن فاعلن فاعلن فاعلن فا

* فاعلن فاعلن فا

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلان

فاعلن فاعلان

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

فاعلن

* مستعلن فالان

مستعلن فالان

مستعلن متفعلن فالان

مستفعلن مستفعلن فالان

متفعلن فالان

متفعلن مستفعلن فعول

مسـ تفـ

لن فا..لا..ن

مستفعلن مستعلن

فـ

ا

ل

ا

ن

الغالب في المقطعين الاول والثاني الفعل المضارع كما في (تفجؤك، وتتقاطر، ويسلك (مرتين)، وتتوزع) فهو إذن يلائم هذين المقطعين لأن فيهما وصفاً للمداخل التي صارت مداخن، فالفعل المضارع ينقل القارئ إلى الحدث مباشرة فكأنه شاهد عليه.

ولا يخفى ما في لفظتي (مداخل) و (مداخلن) من جناس ناقص، ومن مفارقة، إذ المتوقع في مداخل المدينة - وهي هنا لبنان - غير الدخان والدم؛ لهذا جاء الفعل (تفجؤك) ليبدأ بعده وصف للمداخل فهناك القتامة (القاتمة)، والقتل (نجيع الدم)، والدخان، والمداهمة (داهمتها)، والمداخلن.

وهناك أجواء تحيل إلى الفوضى والارباك واثار الحروب والدمار وهناك سطوة للريح - (الفوضى واللاتعل) - التي تمضغ اسمال الانبياء والشهداء، وتزداد عنفاً فتمزق اوصالهم في العراء،

وشبه الجملة (في العراء) تشير إلى ان الريح لا تستتر وهي تمضغ الاسمال وتوزع الاوصال، بل هي تفعل ذلك علانية في العراء حيث السعة واللاتحضر. هذا يحيل إلى استبداد الحرب وتسلطها وغياب كلمة الروح والضمير المتمثلين بالأنبياء والشهداء لأنهما سحقا تحت عجلتها.

كان المقطعان على بحر المتدارك وحين تحول الموقف تحول الإيقاع إلى بحر الرجز المتداخل مع بحر السريع في المقطع الثالث، إذ انتقل النص من الوصف إلى اتخاذ موقف من الحرب والاحتجاج عليها بالتساؤل، فحين تتوزع الريح أوصال الأنبياء والشهداء (الروح والضمير) فإن من يتساءل ويثور ويحتج هو الشاعر/ الإنسان الوجه الآخر لعملة الروح (الأسطر الثلاثة الأول من المقطع الثالث).

ويلحظ حضور الانا في المقطع الثالث في الافعال (ساءلني) مرتين، (وبعثرتني) في حين انها كانت غائبة في المقطعين الاول والثاني، وغياب الفعل المضارع واقتصار المقطع الثالث على الفعل الماضي.

هذا يعني ان في النص تنوعاً لاختلاف البحر في المقطعين الاول والثاني عن المقطع الثالث، وتداخلاً في المقطع الثالث لوجود بحرین فيه هما الرجز والسريع. ان شكل الكلمة يؤثر في الاحساس بها، وان من حسنات الشعر الحديث انه يجعل الكلمة تمثل على مسرح الورقة بابتكار التشكيل الخطي وهو (رسم الكلمات على الورقة بطريقة تخدم الصورة) (٥)

افاد النص من هذه التقانة حين بعثرت لفظة (لبنان) المناداة باداء نداء ظاهرة
(مرتين) ومقدرة على ثلاثة مستويات:

١- لب..نان مس...تفع.....

بعثرت اللفظة إلى قسمين في سطر شعري واحد، وهذا يشير إلى بعد المنادى

٢- يا...لب..نا..ن لن..فا...لا...ن

بعثرت الى أربعة أقسام في سطر شعري واحد وهذا يشير الى بعده أكثر

٣- يا لن

ل ف

ب ا

ن ل

ا ا

ن ن

بعثرت الى ستة اقسام كل قسم في سطر شعري وحده وهذا يشير الى البعد

اكثر فاكثر فاكثر

فضلا عن ان تفعيلتي المستويين الثاني والثالث كانتا مذاتين (فالان) مما يتيح

فرصة لمد النداء وتأکید دلالة البعد

إن تبعثر اللفظة يحيل الى بعد المنادى، وبعد المنادى يعني صعوبة الوصول

إليه او استحالته، وهذا يعني ان (لبنان) أخذت عنوة الى مكان بعيد واسع هو العراء

(اللاتحضر) وهناك تبعثرت اوصالها (حروفها) كتبعثر اوصال الانبياء والشهداء، وان

يدا واحدة قتلت الانبياء والشهداء والانسان ولبنان هي يد الريح (اللاتعقل) في لحظة

واحدة وزمان واحد هو زمان الحرب، ومكان واحد هو العراء (اللاتحضر).

ان توزع الاوصال وتبعثر حروف اللفظة يحيل الى الدلالة نفسها أي ان هناك توازياً بين السطرين الرابع والخامس في المقطع الثاني، والاسطر الثمانية الاخيرة في المقطع الثالث.

يشير انقسام زمن التفعيلات (مستفعلن، ولن فالان، ولن فالان) الى (مس...تفع...لن، ولن...فا...لا..ن، ولن...ف...ل...ل...ن)) الى تشتت الزمن العربي - المتمثل بلبنان - وضياعه وانقسامه.

يلحظ في المقطع الثالث تكرار الوجدتين الصوتيتين الألف والنون بالترتيب عينه في (الإنسان) مرتين (والأكفان) و (النيران) و (الدخان) و (لبنان) ثلاث مرات، وهذا التكرار يحدث في النص تناغماً في القوا في والعنوان (لبنان) مرتين، وتناغماً حزيناً بسبب وجود الالف الملحوقة بالنون.

تقول الشاعرة زهور دكسن في قصيدة (رجاء) ٦ من ديوانها (ليلة الغابة):

(اتقيك انتقاء المعاناة

اذ اتقيك انتماء لها...!

رد ماشئت الا المعاناة

فالروح اولى بها

قد تطول المسافات

تودع عشب انتظاراتها...

وانا.. بين نارٍ وماء

اسائل ليل الأسى :

كيف تلغي هواجسها النفس

والإتقاء.. انتماء ؟ !

والذي انت ابقيته لم يعد مثلاً

كان.. لكنه الآن..

في اي حال.. رجاء!

عند تقطيع القصيدة تصبح:

فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِـ

لن فاعِلن فاعِلن فاعِلن

فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِـ

لن فاعِلن فاعِلن

فاعِلن فاعِلن فاعِـ

لن فاعِلن فاعِلن فاعِلن

فاعِلن فاعِلن فاعِلن

فعول فعولن فعو

لن فعولن فعول فعولن فـ

عولن فعولن فعول

فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن

فاعِلن فاعِلن فا

علن فاعِلن فاعِلن

يتقاطع النحو مع الدلالة من اجل انجاز دلالة كبرى يريد بها النص، فالتصاق
الفاعل بالمفعول به في جملة (أتقيك) يعمل على الضد من فعل الاتقاء الذي هو وضع
حاجز بين شيئين للحماية، فمن الناحية النحوية في هذه الجملة لافاصل بين الفاعل
(المتقي) والمفعول به

(المتقى) ليشير هذا إلى استعصاء تقلت الانا وانفصالها عن الآخر فهي
ملتصقة به نحويا في حين أنها تتقيه.

والاتقاء على الضد من الانتماء إذ الاتقاء احتماء من.... في حين إن الانتماء
احتماء ب..... إلا إن الانتماء في السطر الشعري الثاني (أتقيك انتماء لها) جاء
مفعولا لأجل الاتقاء، وإذا أعرب حالا فان صاحب الحال المحتمي من... هو المحتمي

..... فالضدية حاصلة من كون الانتماء مفعولا لأجل الالتقاء والمتقي صاحب حال الانتماء، إلا إن هذه الضدية تبلغ قمته في السطر الشعري العاشر (والالتقاء.. انتماء) حين يصبح الانتماء اخبارا عن الالتقاء أي يصبح الضد خبرا عن ضده.

والحكم الاعرابي للمبتدأ والخبر هو الرفع في حين يكثر أن يختلف الحكم الاعرابي لكل من المفعول له والمفعول المطلق والحال وعواملها، والمبتدأ والخبر عمدتان، والمفعول له والمفعول المطلق والحال فضلات ويمكن أن تكون عواملها عمدا أو فضلات.

المقصود أن التطابق النحوي في المبتدأ والخبر يكون أقوى فكلاهما مرفوع وعمدة، وزيادة فإن في المبتدأ والخبر هذين (الالتقاء.. انتماء) تماثلا صرفيا فكلاهما مصدر، وتماثلا صوتيا في الهمزة والتاء والالف والهمزة على الترتيب عينه.

هذه التماثلات النحوية والصرفية والصوتية تعزز التضاد الدلالي بينهما فكما اقتربت المتضادات من بعضها برزت ضديتها تتضاد مع بنية الالتصاق بنية أخرى هي الانفصال إذ يشرع الآخر (أنت) والانا في الانفصال لتأسيس بنية جديدة هي الحصار الذي يفرضه الآخر أنت على الأنا إذ الضمير ان العائدان على الأنا في السطرين السابع والثامن (أنا) و (أسائل) محاصران بين أربعة ضمائر عائدة على الآخر (أنت) في السطر الثالث (رد ماشئت) وفي السطر الحادي عشر (أنت أبقيته). وفي وسع الخطاطة أن توضح البنيتين على مستوى الضمائر.

الضمائر		
أنتيك	أنا أنت	{ الالتصاق
أنتيك	أنا أنت	
رد ماشئت	أنت أنت	{ الانفصال = الحصار
وأنا	أنا	
أسائل	أنا	
أنت أبقيته	أنت أنت	

إن بروز شي يقتضي انفصاله، وانفصاله يعني عدم اختلاطه لتبين خصائصه. هذا ما حدث للأنا حين انفصلت وبرزت في الضمير (أنا) في السطر الشعري السابع (وأنا بين نار وماء) فهي الأنا المعزولة بنقطتين البارزة المنفصلة المحاصرة بالنار والماء الثنائيتين الكبيرتين البارزتين الضدية. والطريف أن السطر الذي يبرز فيه حصار الأنا واضحاً هو سطر محاصر أيضاً داخل القصيدة على مستوى الورقة لأن ستة أسطر شعرية فوقه وستة تحته فبروز الضمير وبروز الضدين والانتصاف في النص يحكم الحصار الذي يمارسه الآخر على الأنا أكثر.

على مستوى القافية تبرز ضدية ما بين السطر السابع والسطر العاشر فعلى الرغم من تماثل القافيتين الصوتي المتمثل بثلاث وحدات صوتية هي الميم والألف والهمزة على الترتيب عينه إلا أن السطر السابع (وأنا... بين نار وماء) يمثل قمة الانفصال والحصار إما السطر العاشر (والانتقاء.. انتماء) فيمثل قمة الالتصاق والتقارب بين الضدين، والسطر السابع على بحر المتدارك أما العاشر فعلى بحر المتقارب. وتفعيلة القافية في السابع علة زيادة فهي مذالة (رن وماء) فاعلان تبدأ بعدها تفعيلات بحر المتقارب في حين إن تفعيلة القافية في العاشر فيها علة نقص فهي مقصورة (تماء) فعول تبدأ بعدها تفعيلات بحر المتدارك.

هناك تماثل صوتي في اللفظتين (كان) و (الآن) في السطر الثاني عشر يعمل على تعميق الفرق الدلالي بينهما فهو جناس ناقص وطباق في آن معاً، فعلى الرغم من تماثلهما في وحدتين صوتيتين هما الألف والنون على الترتيب عينه إلا أنهما متضادتان دلاليّاً لأن (كان) للزمن الماضي و (الآن) للزمن الحاضر.

على مستوى الوزن تداخل بحر المتدارك مع المتقارب إذ تغيرت التفعيلة من فاعلن إلى فعولن عند التمهيد لأسلوب الاستفهام بوساطة الفعل (أسائل) والشروع فيه بوساطة اسم الاستفهام (كيف) ليبدأ استفهام تأملي فلسفي تعجبي لا يخص الأنا والآخر وحسب، بل يخص الإنسانية كلها فهو موضوعي شمولي يؤيد ذلك غياب الضمائر التي تعود على الأنا والآخر في جملة الاستفهام (كيف تلغي هواجسها النفس والانتقاء انتماء؟!).

اختارت الانا الليل زمنا للتساؤل وهو زمن مثالي للتأمل فضلاً عن أنه ليل
الأسى هذا يجعل منه زمنا طويلا يعطي فرصة كبرى للتأمل والتساؤل والتفلسف.
وحين تعود الانا إلى عالمها النهاري وتخرج من سؤال ليل الأسى فإنها تعدل
عن تفعيلة المتقارب فعولن وتعود إلى تفعيلة المتدارك فاعلن، وتستأنف لعبة الضمائر
من جديد.

تضافرت هذه التماثلات على مستوى الصرف والصوت والنحو والتضادات
الدلالية والنحوية والإيقاعية والتداخل بين البحور في منح النص فرادته.
من إنجازات الشعر الحديث هو أن العنوان صار سلالة من القصيدة أو العكس
وصارت القصيدة أشبه بالشجرة المقلوبة ساقها العنوان تتفرع منه أغصان الدلالات،
وأصبحت العلاقة ما بين القصيدة والعنوان في عملية نقل الدلالة أشبه بالعلاقة ما بين
الشجرة والساق في عملية نقل المواد الأولية. كل جزء في الشجرة - كما في القصيدة
- يتأثر ويؤثر.

تشهد على ذلك قصيدة (عبث) ٧ للشاعر محمد صابر عبيد.
في قصيدة (عبث) يتقاطع السطر الشعري الأول والسطران التاليان في علاقة
جدلية بين الخيبة والمتعة وعلاقة عبث متبادلة بين الصبي والحمامة، والحلم والواقع.
(رسم الصبي حمامة)
طارت

فلم تترك أثر: ...)

عند تقطيع القصيدة تظهر على النحو الاتي :-

متفاعلن متفاعلن

متفا

علن متفاعلن

كانت التفعيلتان في السطر الشعري الأول تامتين من البحر الكامل. هذا يعني عشر حركات في مقابل أربع سواكن ويشير هذا إلى طغيان الحركة على السكون ليتناسب الأيقاع مع الدلالة اللغوية للألفاظ المكونة للسطر.

على مستوى دلالة الألفاظ يلحظ أن السطر الشعري الأول (رسم الصبي حمامة) كل لفظة منه تحيل إلى الحركة والمتعة، فالرسم خبرة ذهنية جسمية مقترنة بالمتعة والحركة والصبا مرحلة عمرية تتسم باللهو والعبث وكثرة الحركة، والحمامة فلكي يشار إلى دلالتها على الحركة فيكفي أن يقال أنها طائر.

وما يرسمه الصبيان فأنهم يعيشون تفاصيله حتى أقصى حد ويضفون عليه من مخيلتهم ما يجعله كائنات حية لها وجود متوهج وتاريخ بل انهم يعيشون مع رسومهم وأحلامهم أكثر مما يعيشون مع عالم الكبار. وهم على اهتماماتهم بالبيئة - قدر تعلقها بأحلامهم - على علاقة خاصة بالطيور، بل أن من أهم أحلام الصبيان هو الظفر بطائر أو الطيران أو التحول إلى طائر.

أما السطران الشعريان التاليان فقد كانا على العكس من الأول حين طغى السكون على الحركة إذ السواكن ستة لاحتواء السطرين على زحاف الإضممار في كليهما. والطريف أن الزحاف حصل في الفعلين (طارت) و (تترك) والأفعال هي الأحداث وهي الحركة في النص وهي الجزء النابض فيه، فحيازتها أكبر قدر من السكون يتناقض مع طبيعة الفعل الحركية. الحديثة، ولكنه يتناسب مع دلالة الخيبة والخذلان التي أحد مظاهرها السكون.

إن تفرد الفعل (طارت) بسطر شعري خاص به وحده لفسح المجال لتأمل الخيبة. ومجيأه بعد السطر الشعري (رسم الصبي حمامة) الضاج بالحركة والمتعة يكاد ينجز دلالة السطر التالي له (فلم تترك أثر) ويكاد يكون هذا الأخير تأكيداً لـ (طارت) وإطناباً فيه لأن لفظة (طارت) هنا لتحيل إلى الحركة المؤدية إلى المتعة بل دلالة الطيران هنا تحيل إلى سرعة الفقد واستحالة الاسترجاع.

على المستوى النحوي يلحظ إن لفظة (حمامة) كان لها وجود كتابي في السطر الأول فهي اسم ظاهر، هذا الظهور الاسمي يتناسب مع ظهورها وتجليها في ذهن الصبي.

إما في السطرين التاليين فقد اختفت فصارت مضمرة في ضمير مستتر. والطريف أن في الفعل (طارت) إضمارين عروضي لأن في (طارت) زحاف الإضمار (مُتفا). ونحوي إذ الضمير الذي يعود على الحمامة مستتر، ويصدق هذا القول على الفعل (تترك). اختفاء الحمامة خلف الضمير المستتر يتناسب مع اختفائها من ذهن الصبي، لأن الحمامة رمز للحلم، ووجه التسويغ أن الحلم متقلت وفاتن كالحمامة. فالحمامة تطير ما إن يكتمل رسمها أي أن الحلم يختفي ما إن يتحقق ويصبح واقعاً.

وهي تغريه برسمها) (بالسعي لتحقيق الحلم) لأنها فاتنة بالنسبة إليه، وهو سريع الافتتان (صبي) (تعبث به). وهو يرسمها كيف يشاء لأنه يمتلك ارادة الرسم فهي لا وجود لها إلا برسمه (يعبث بها) وهي متقلبة تطير حالما تنجر (نصبح واقعاً) وتتركه وحيداً (تعبث به)، ولكنها تفنى حالما يكمل الصبي رسمها (يعبث بها) لكنه يخيب بفنائها، وهي تفنى باكتمالها، إذن عملية العبث متبادلة بين الصبي والحمامة وهو عبث وجودي يمثل علاقة الإنسان بالحلم لأن الأحلام تتبدد ما إن تتحقق

النص الأخير بعنوان (إيمان) ٨ للشاعر عبد الله جاسم :

(إيمان يا حبي الشقي

إيمان يا موتي وياموت الحياه

إيمان يالحنأ ترده الشفاه

إيمان عينان مغروستان في ذهب طري)

قبل البدء بتقطيع النص والاشتغال على تفعيلاته لا بأس من تسجيل ملاحظته
خص بنية التكرار فمن مجموع تسعة وثمانين حرفاً حازت حروف لفظة (إيمان) واحداً
خمسین حرفاً منها وهو أمر له دلالة إذ (أن للعامل النفسي دوراً في تكرار حرف
معين، حين تربط الاييات بشخص معين أو بحادثة ما تدفع إلى إعادة الحرف والضغط
عليه)^(٩) *ضمناً عن تكرار لفظة إيمان خمس مرات بأحساب العنوان* .
حين نقطع النص سيظهر لنا على النحو الآتي :

متفاعِلن متفاعِلن

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

متفاعِلن فاعِلن فاعِلن فعول مفاعِلن

قبل الفعل (تردده) - وهو الفعل الوحيد في النص مما جعله منطقة جذب في
جسد القصيدة - كانت التفعيلات زاحفة زحاف الاضمار، ولا تظهر تفعيلة الكامل
التامة - أعني غير المضمرة - إلا في السطر الثالث في النصف الثاني من الفعل
(تردده) بالتحديد فتناسبت حركة التفعيلة مع ما في الفعل من حركة وحدث، على
العكس مما كان الأمر عليه في التفعيلات السابقة لـ (متفاعِلن) فقد كانت مضمرة
لتناسب مع ما في الاسم - إذ السطران السابقان خاليان من الأفعال - بما في الاسم
(من طبيعة ثابتة)^(١٠) و (تجرد على الحركة)^(١١)

وعلى الرغم من أن تفعيلة الكامل المذالة ظهرت في السطر الرابع إلا أنها
ظهرت موقوفة (مفاعِلن) هذا مما يقلل من زمنها الإيقاعي بالقياس إلى التفعيلة
(متفاعِلن) في السطر الثالث فضلاً عن أنها ظهرت بعد تفعيلات هي لبحر الكامل
والمقارب والمتدارك معاً فضاءً بذلك تفردا في حين أن تفعيلة (متفاعِلن) في السطر
الثالث كانت بمنزلة وخزة للقارئ تتبهره وتخرجه من سكون التفعيلات السابقة ورتابتها
بعد مرور سبع منها زاحفة زحاف الاضمار .

هذا فضلا عن ان هذا السطر هو السطر الوحيد الذي تلوح فيه بارقة أمل وتفاؤل بالقياس الى السطرين السابقين ولاسيما السطر الثاني (ايمان ياموتي وياموت الحياه) لان كون (ايمان) (لحنا) هذا يعني انها لغة واللغة خاصة البشر في امتياز، فكيف إذا كانت هذه اللغة لحنا أي لغة راقية هدفها ليس التوصيل بل تكون مقصودة لذاتها ؟ ! وبهذا يقف السطر الشعري الثالث مقابلا للسطر الثاني (موتي، موت الحياه) بما يوحي به الموت من اجواء صامتة صمتا مطلقا لانهاثيا. ومما يدعم هذه الدلالة هو ان الموت لم يكن عاديا كان (موت الحياه) ولا يخفى مافي اللفظتين من ضدية (طباق) ومما يزيد التقابل بينها هو ان الفعل على زنة (تفعل) وهي صيغة تفيد المبالغة والتكثير وهذا يؤهلها لتثبت في وجه شقاء وموتين، الى جانب ان هذا الفعل لم يحدث في الزمن الماضي (رددته) ولا سوف يحدث في المستقبل (سترده) ولكنه حادث في الزمن الحاضر الان دلالة على استمرارية فعل المواجهة بين اللحن والموت / اللغة والصمت.

كانت الاسطر الشعرية الثلاث الاول كلها على بحر الكامل - وهو من (اكثر البحور حركات) ١٢ هذا يتيح للشاعر مساحة للعب بالسكون والحركة حسب اقتضاء الدلالة، لكن السطر الرابع احتوى تفعيلات بحور هي الكامل والمتدارك والمتقارب فأحدث في النص تنوعا ايقاعيا.

ولا يبدو هذا التنوع ترفا بل هناك سببان يحكمانه الاول نحوي بلاغي لان الخطاب تغير من الانشاء الى الخبر فقد كانت الاسطر السابقة نداءات بياء نداء ظاهرة او مقدرة (انشاء) اما السطر الرابع فقد كان جملة خبرية مبتدأ وخبر (ايمان عيان). اما السبب الثاني فهو دلالي لان الاسطر الاول كانت ترصد حالين مختلفتين : الاولى هي ان الشاعر كان يتحدث عن ايمان من خلاله هو بدليل وجود ياء المتكلم في السطر الاول (حيي) وفي نصف السطر الثاني (موتي). والثانية هي ان الشاعر كان يتحدث عن ايمان من خلال الاشياء في نصف السطر الثاني الباقي (موت الحياه) والسطر الثالث (لحنا) ..

أما السطر الرابع فقد تفرد بأنه السطر الوحيد الذي تحدث فيه الشاعر عن إيمان من خلال ذاتها فاخترتها إلى عينيْن مغروستين في وجه من ذهب طري، فاقترضى مثل هذا التفرد في الدلالة تفرداً في الإيقاع.

هناك ملحوظة أخيرة في السطر الأخير وهي حيازته أكبر قدر من التفعيلات (خمس تفعيلات) هذا يجعل زمانه الإيقاعي أطول فيتلبث القارئ عنده أكثر، ولعل هذا الأمر مقصود ليتلبث القارئ عند السطر الذي استأثر بأكبر قدر من البث الشعري التصويري.

إن بعض الأشياء - أحياناً - يكتسب أهميته من جدارته بما يجاوره، أي لو لم تكن هاتان العينان على درجة من الخطورة والبهاء لما حظيتا بانغراسهما في هذا الذهب الطري أي أن فيهما ما يجعلهما تنهضان بأعباء هذا الانغراس، ومن يدري؟ قد يكون الذهب هو المحضي بهذا الانغراس فلكي يكون خليقاً بهما عليه أن يكون طري، وكونه طرياً يعني أنه يتلاءم مع بشرية هذا الوجه، فالوجه الإنساني طرياً، ويعني أنه نقي أيضاً لأن الذهب كلما ازداد طراوة دل على خلوه من المعادن الأخر وبعبارة على نقائه ومن ثم أصالته.

كل هذه الإحياءات تشع من كلمة (طري) مما جعل اختيارها موفقاً أدى إلى إنجاح الصورة الشعرية لأنها تمنح القارئ فرصة الشروع في احتمالات كثيرة إلى جانب أنها تتناسب مع ما يقتضيه الخطاب الشعري من تركيز وحذف لزوائد.

حين نتأمل قوافي النص نجدها تتكون من قافيتين متقاطعتين (الشقي، وطري) ومتعاقبتين (الحياه، والشفاه)، وعلى الرغم من تماثل القافيتين المتقاطعتين (الشقي، وطري) في الموقع الإعرابي إذ كل منهما يقع صفة، وفي الميزان الصرفي إذ كل منهما على وزن فعيل، وكتاهما تكررت فيهما وحدة صوتية متماثلة هي الياء في النصف الثاني من الكلمة، وكتاهما تقع في طرفي القصيدة (البدء والنهاية) إلا أن كل أوجه التماثل هذه على المستوى النحوي والصرفي والصوتي والكتابي يعمل من أجل تعميق الفرق الدلالي بين اللفظين، إذ إن الشقاء ضد الطراوة بطريقة ما، فـ (شقي) صفة مأساوية على العكس من (طري) فهي صفة مترفة.

هناك ثنائية ضدية أخرى تتحرك قوافي النص في مضمارها، وهي ثنائية بين القافيتين المتقاطعتين السابقتي الذكر والقافيتين المتعانقتين (الحياه، والشفاه) فانتهاه المتقاطعتين بالياء المشددة الساكنة بما فيها من صرامة وتوقف حاد يتضاد مع القافيتين (الحياه، والشفاه) لما في الالف والهاء من امتداد وانسيابية حتى ان القارئ يستطيع مداها اذا شاء.

شاركت مثل هذه الثنائيات في احداث تلوين ايقاعي يبعد النص عن الرتابة ولاسيما ان كل القوافي فيه من نوع واحد هو المترادف
يمكن تقطيع القصيدة على النحو الآتي :-

فا لن فعولن فاعلان
فا لن فعولن فاعلن فا لن فعول
فا لن فعولن فاعلن فعِلن فعول
فا لن فعولن فعول فاعل فاعلان

وهكذا تكون تفعيلاتها متداخلة من بحري المتدارك والمتقارب وما يسجل من ملاحظات هو أن التفعيلة الرابعة من السطر الثاني جاءت متشعبة (فالن) الساكنة الصوت الثاني ليتناسب سكونها مع دلالة الموت.

أما التفعيلة الرابعة من السطر الثالث جاءت مخبونة (فعِلن) المتحركة الصوت الثاني وهي تتناسب مع ترديد الشفاه الذي يستلزم الحركة.

احتوى السطر الشعري الرابع إمكانات إيقاعية كثيرة فقد حازت تفعيلاته العدد الأكبر وهو ست، وكانت أكثر تنوعا لاحتوائها خمس إمكانات إيقاعية من مجموع ثمانية في سائر النص وهي تفعيلة المتدارك المشعبة (فالن) والمقبوضة (فاعل) والمذالة (فاعلان) وتفعيلة المتقارب التامة (فعولن) مرتين، والمقبوضة (فعول).

إلى جانب التقطيعين السابقين للسطر الرابع يمكن تقطيعه على :-

متفاعِلن فاعِلاتِن مفاعِلن متفاعِلان

النظر في التخطيعات الثلاثة يبين إمكان تداخل الكامل من دائرة (المؤتلف) مع الرمل من دائرة (المجتلب)، وإمكان تداخل الكامل مع المتقارب والمتدارك دائرة (المتفق)، ووجود علاقة جدلية بين الكامل ودائرة المتفق فالزمن الإيقاعي لتفعيلتي الكامل المضمرتين يساوي الزمن الإيقاعي لتفعيلتي المتدارك المشعثة (فا لن) وتفعيلتي المتقارب التامة (فعولن) وتفعيلتي المتدارك التامة (فا علن) على التوالي. أي أن متفأ علن متفأ علن = فا لن فعولن فاعلن.

هل يجعلنا هذا الاستنتاج نتطلع إلى كتابة نصوص تتداخل فيها الدوائر العروضية وتكون قادرة على إثبات نجاحها ؟

الخاتمة

القصيدة دلالة كبيرة والنحو والصرف والصوت والعروض والبلاغة خدم في قصر الدلالة ظهر هذا من تحليل نصوص من الشعر الحديث أولها نص للشاعرة زهور دكسن بعنوان (مداخل لبنان..مداخل لبنان) اشتمل على التنوع ففي المقطع الأول والثاني كان وصف للحرب وكان المقطعان على بحر المتدارك وحين تحول النص إلى الاحتجاج على الحرب تحول الإيقاع إلى بحر الرجز المتداخل مع بحر السريع أفاد النص من التشكيل الخطي حين انفصلت حروف لفظة لبنان لتحقيق دلالة بعد لبنان وصعوبة استردادها أو استحالاته ولتشير إلى تبعثر الزمن العربي وضياعه.

نص ثان لها بعنوان (رجاء) برزت فيه علاقة الإيقاع بالأسلوب البلاغي فالنص يكون على البحر المتدارك حتى يبدأ التمهيد لأسلوب الاستفهام والشروع فيه فإنه يتحول إلى البحر المتقارب إلى جانب ذلك برزت بنية الالتصاق والانفصال الذي يعني الحصار الذي يفرضه الآخر على الأنا عن طريق توظيف الضمائر، وكانت القافية فعالة في النصين ولها وظيفة دلالية كما في القوافي المنتهية بالالف والنون في النص الأول والقافيتين في السطرين السابع والعاشر في النص الثاني.

النص الثالث بعنوان عبث للشاعر محمد صابر عبيد تبرز فيه الضدية بين السطر الأول والسطرين التاليين وهو على البحر الكامل فعلى مستوى الإيقاع كانت

التفعيلات تامة في السطر الأول وتحيل دلالة السطر إلى الحركة المقترنة بالمتعة إما السطران التاليان فكانت تفعيلاتهما زاحفتين زحاف الإضمار وهذا يزيد السكون في الإيقاع ليتناسب مع سكون الخيبة الحاصلة بسبب فقد اللحم المرموز له بالحمامة النص الرابع بعنوان (إيمان) للشاعر (عبد الله جاسم) برزت فيه بنية التكرار على مستوى الحروف والكلمات وارتباط التكرار بالعنوان، إذ معظم الكلمات والحروف المكررة كانت حروف لفظة (إيمان)

ظهر في النص إمكانات عروضية كثيرة فقد أمكن تقطيعه على البحر الكامل والمتدارك والمتقارب مرة وعلى البحر الكامل والرمل مرة وعلى المتدارك والمتقارب مرة وظهرت فيه تفعيلات تامة وزحافات وعلل مثل الإضمار والتشعيث والخبث والقصر والتذييل، إلى جانب التداخل بين البحور ولم يكن هذا التنوع ترفاً بل كانت أسباب نحوية وبلاغية تحكمه برزت الضدية على مستوى القافية فقد كانت القافيتان الأولى والأخيرة متقاطعتين والثانية والثالثة متعاقبتين وكانت جميع قوافي النص من نوع المترادف.

المراجع والمصادر والهوامش

- ١- الشعر النسوي العراقي الحديث ١٩٤٧ - ١٩٩٧ دراسة فنية، خديجة أدري محمد، رسالة ماجستير، جامعة تكريت، كلية التربية للبنات، ١٩٩٨ : ٩٨
- ٢- نظرية الادب، أوستن وارين ورينيه ويليك، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب والعلوم الاجتماعية، مطبعة خالد الطرابيشي، ط١، ١٩٧٢ : ٢٥
- ٣- نقلا عن النقد الجمالي واثره في النقد العربي، روز غريب، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط٢، ١٩٨٣ : ١٠٦
- ٤- واحتى هالة القمر، زهور دكسن، دار الحرية للطباعة، ط ١، ١٩٩٦ : ١٧٠
- ٥- الشعر النسوي العراقي الحديث ١٩٤٧ - ١٩٩٧ : ١٢٨

- ٦- ليلة الغابة، زهور دكسن، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٧
٥٢:
- ٧- احزان الفراشات الكهربائية، محمد صابر عبيد، مكتبة الصفاء لخدمات الكمبيوتر، بغداد، ط١، ١٩٩٩: ٦٨
- ٨- جريدة اقلام، العدد ١٤، نيسان، ٢٠٠٨
- ٩- التكرار اللفظي انواعه ودلالاته قديما وحديثا، صميم كريم الياس، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، كلية التربية، ١٩٨٨: ١٦٩
- ١٠- الزمن في الشعر العربي المعاصر، سهام جبار، رسالة ماجستير، جامع بغداد، كلية الاداب، ١٩٩٠: ١١٧
- ١١- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار التضامن، بغداد، ط٢، ١٩٦٥: ٢٩٣
- ١٢- فن التقطيع الشعري والقافية، صفاء الخلوصي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٦، ١٩٨٧: ٨٠

Republic of IRAQ
Ministry of High Education &
Scientific Research
University of Tikrit



Journal for Humanities

Vol. (15)

No. (9)

September 2008