

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر- باتنة

قسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب واللغات

# البنيات الأسلوبية في مرثية بلقيس لنزار قباني

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في شعبة اللسانيات العامة

إشراف الأستاذ الدكتور:

بلقاسم ليبارير

إعداد الطالب:

رشيد بديدة

السنة الجامعية: 1431-1432هـ / 2010-2011 م

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر- باتنة

قسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب واللغات

## البنيات الأسلوبية في مرثية بلقيس لنزار قباني

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في شعبة اللسانيات العامة

إشراف الأستاذ الدكتور:

بلقاسم ليبارير

إعداد الطالب:

رشيد بديدة

### أعضاء لجنة المناقشة

الدكتور	فرحات عياش	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	رئيسا
الدكتور	بلقاسم ليبارير	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	مشرفا ومقررا
الدكتور	السعيد بن إبراهيم	أستاذ محاضر	جامعة باتنة	مناقشا
الدكتور	عمار شلواي	أستاذ التعليم العالي	جامعة بسكرة	مناقشا

السنة الجامعية

1432-1433هـ / 2011-2012 م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

# الإهداء

\* إلى روح أبي الطاهرة التي تمنيت أن تراني أسمو إلى هذا المقام لكنها رحلت مبكرا - رحمه الله وأسكنه فسيح جنانه - .

\* إلى رمز التضحية والفداء " أمي الحنون التي انتظرت طويلا كي ترانا نكبر ونحصد، فتحملت عناء تربيته، وتكويننا، وناضلت من أجلنا حفظها الله ورعاها، وجزاها خيرا ، وجعلها تقطف أحسن الثمار .

\* إلى إخوتي وأخواتي وكل فرد في عائلتي الكبيرة .

\* إلى كل أساتذة اللغة والأدب العربي بجامعة باتنة .

## أهدي ثمرة هذا العمل

مرشيد

# شكر وعرفان

لا يفوتني في هذا المقام أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى صاحب الفضل بعد الله سبحانه وتعالى المشرف على هذه الدراسة الأستاذ الدكتور بلقاسم لبيارير الذي تابع مسيرة هذا البحث منذ كان برعما إلى غاية استقامته وتمامه - على الأقل شكلا لأن الكمال الحقيقي لا يملك بشر الوصول إليه- فكان بالفعل أبا حقيقيا جزاه الله خيرا على نصائحه الثمينة وإرشاداته القيمة ومساندته المعنوية، وصبره على أسئلتى الكثيرة وطلباتي الدائمة.

كما لا يفوتني أيضا أن أتقدم بالشكر لكل من ساعدني في إخراج هذا البحث إلى النور في كل من جامعة باتنة والمركز الجامعي بالوادي من أساتذة وعمال وطلبة... جعل الله كل ذلك في ميزان حسناتهم.

# المقدمة

# المقدمة

الحمد لله منشئ الخلق من عدم ثم الصلاة على المختار في القدم

وبعد نقول :

يتضمن الشعر العربي المعاصر العديد من القصائد الطوال التي أطلقها أصحابها تعبيراً عن نظرتهم إلى الحياة وموقفهم منها، وقد كانت أغلب تلك القصائد تتسم بطابع الرمزية والغموض والبعد عن التصريح لتترك المتلقي يسبح في بحر من التأويلات والتفسيرات عله يعثر على المعنى المنشود.

والحقيقة أنه لدراسة أي نص شعري أو نثري لا بد للباحث أن يتسلح بجملته من المبادئ والإجراءات المنهجية وأن يستعين بما يراه مناسباً من المناهج النقدية والتحليلية حتى تكون دراسته جديّة، واضحة ومثمرة.

مرثية بلقيس – مدونة البحث – من بين أجمل القصائد الطوال في الشعر العربي المعاصر، وقد نظمها نزار قباني رثاء في زوجته "بلقيس الراوي" والتي ماتت في حادث مأساوي تحت أنقاض السفارة العراقية في بيروت على إثر انفجار هائل بالقنابل وقع بها يوم 15 ديسمبر 1981.

ولعل سائلاً يسأل: لماذا هذا العنوان "البنيات الأسلوبية في مرثية بلقيس"؟ فنقول: كان اختيارنا لهذا العنوان للأسباب الآتية:

- كون مرثية بلقيس من أهم المراثيات الطوال الرائعة في الشعر العربي المعاصر.
- تضمن المرثية العديد من البنى المشفرة والأفكار الغامضة التي تتطلب من المشتغلين باللغة والأدب تفكيكها وحل رموزها.
- الوقوف على الأسرار التي جعلت مرثية بلقيس من أجمل المراثيات في الشعر العربي المعاصر.
- قلة الدراسات التي تعرضت لمرثية بلقيس بالدراسة والنقد.
- محاولة تقديم دراسة أسلوبية جادة تستعين بكل ما جد في حقل الدراسات اللسانية والأسلوبية واللسانيات التداولية.
- وصف عناصر الإبداع في الخطاب الشعري لدى نزار قباني من خلال مرثية بلقيس.

- إبراز فعالية المنهج الأسلوبي في دراسة الخطاب الشعري المعاصر.
- الإسهام في تدعيم الدراسات الأسلوبية ذات التوجه التطبيقي.

لقد كانت مرثية بلقيس خلاصة نظرة نزارية إلى الزوجة المخلصة الوفية وتجربة وافية معها، وقد أبدع نزار قباني في هذه المرثية وأفرغ فيها كل طاقاته الفنية بشكل نلمح فيه اختلافا واضحا عن المسارات والاتجاهات الفنية لمعاصريه من الشعراء إذ يجمع الكثير على أنه قد أسس مدرسة شعرية خاصة به، ومن هنا يمكننا أن نتساءل: ما هي أهم الظواهر الأسلوبية التي تميز هذه المدرسة انطلاقا من هذه المرثية؟.

وللإجابة على الإشكال المطروح، وحتى نتمكن من الدراسة المنظمة للموضوع كانت الخطة الآتية:

مقدمة يتلوها مدخل تمهيدي يضم الحديث عن الأسلوبية (مفهومها، مبادئها، اتجاهاتها).

أما الفصل الأول فقد عنوانه كالاتي: البنيات الصوتية، وسندرس فيه كل ما يتعلق بالأصوات المفردة في حال أفرادها وتشكلها.

وبخصوص الفصل الثاني الذي كان عنوانه: البنيات المورفوتركيبية، فقد ضم محورين أولا: البنيات الصرفية، ثانيا: البنيات التركيبية.

أما الفصل الثالث فعنوانه بـ البنيات المعجمية، والذي سنطبق فيه نظرية الحقول الدلالية، التي تعد آخر ما وصل إليه البحث المعجمي. وأخيرا خاتمة تتضمن أهم النتائج المتوصل إليها.

وحتى تكون هذه الخطة ناجحة كان من الضروري اختيار المنهج المناسب لها، فاتبعنا المنهج الوصفي التحليلي بصفته من المناهج الذي تستطيع فك الكثير من الرموز والكلمات في النص الشعري، إضافة إلى المنهج الإحصائي الذي نعتقد انه ضروري لرصد كافة الظواهر الصوتية والمورفوتركيبية والمعجمية.

وقد اعتمدنا في هذا البحث على عدة مراجع كان من أهمها: موسيقى الشعر لإبراهيم أنيس، خصائص الأسلوب في الشوقيات لمحمد الهادي الطرابلسي، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري لرابح بوحوش، لغة الخطاب السياسي لمحمود عكاشة، الأسلوبية الرؤية والتطبيق ليوسف أبو العدوس.، كما اعتمدنا على العديد من المراجع الأخرى المختصة في التحليل اللغوي والأسلوبي والتي كان لها عظيم فائدة علينا .



وككل بحث علمي ، فإن بحثنا - باعتباره تطبيقيا - لم يخل من الصعوبات والعراقيل  
لعل من أبرزها:

- شح المراجع التي تناولت مرثية بلقيس أسلوبيا؛ فقد كانت أغلبها يتكلم عن بلقيس  
ومكانتها عند نزار ، لذا فقد كان كل ذلك تأريخا لعلاقة نزار ببلقيس، ولم يكن  
تحليلا موضوعيا وفنيا لأشعاره في هذه الزوجة الوفية.

- صعوبة تأويل المعطيات اللغوية التي استخرجت من المدونة الشعرية.

- ندرة المراجع المختصة في التحليل الأسلوبي للمستوى الصرفي؛ إذ كنا نقرأ  
كتابا كاملا لنعثر في النهاية على إشارة بسيطة لعنصر من العناصر الصرفية  
وفي البعض الآخر لا نعثر في النهاية على أي شيء.

وعلى الرغم من هذا وذاك تمكنا بفضل الله وعونه من تذليل الكثير من الصعوبات  
والعراقيل التي واجهتنا.

وبعد هذا كله نقول أيضا إن هذه الدراسة قد اعتمدت كل الاعتماد على النص  
الشعري، وعلى طاقة اللغة الشعرية وإمكانياتها الفنية والجمالية والإبداعية، ولا تزعم هذه  
الدراسة لنفسها القدرة على استنفاد القضايا أو الظواهر التي تتعلق بلغة الشعر عند الشاعر  
نزار قباني ولكنها تأمل أن تكون مدخلا نقديا لدراسة أكثر تفصيلا وأعمق تناولا، وأرحب  
سعة، من هذه الدراسة.

في الأخير نعتذر عن كل خطأ أو سهو صدر منا، فإن أصبنا فبتوفيق من الله، وإن  
أخطئنا فمن أنفسنا ومن الشيطان، والله من وراء القصد.

# المدخل التمهيدي

- 1- في ماهية الأسلوب.
- 2- في ماهية الأسلوبية.
- 3- اتجاهات الأسلوبية.
- 4- خطوات التحليل الأسلوبي.
- 5- محددات الأسلوب.

## 1- في ماهية الأسلوب:

### المفهوم اللغوي:

يقول ابن منظور في اللسان عن الأسلوب: " ويقال للسطر من النخيل: أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، والأسلوب الطريق، والوجه، والمذهب، يقال أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب".

ويورد ابن منظور لفظة الأسلوب بالضم أيضا فيقول: " يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه، وإن أنفه لفي أسلوب إذا كان متكبرا".<sup>1</sup>

### المفهوم الاصطلاحي:

يعرف ابن خلدون الأسلوب في المقدمة بقوله: " عبارة عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب أو القالب الذي تفرغ فيه".<sup>2</sup>

ويعرف الأسلوب أيضا على أنه الطريقة التي يستعملها الكاتب في التعبير عن موقفه، والإبانة عن شخصيته الأدبية المتميزة عن سواها، إذ يختار المفردات ويصوغ العبارات، ويأتي بالمجاز والإيقاع وذلك قصد التعبير بهذه الطريقة عن قناعاته ووجدانياته، والقصد من إيراد الكلام في نسق معين هو التأثير في المتلقي الذي سيشارك المرسل أفكاره بعد اقتناعه بالفكرة والأسلوب.<sup>3</sup>

وبيار جيرو يراه " الطريقة في الكتابة وهو استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبية".<sup>4</sup>

ما نستطيع فهمه أن كل استخدام لغوي غير مقصود يخرج عن إطار الأسلوب، ولا يمكن عده إنشاء أدبيا، فالمقصدية شرط ضروري عند جيرو لوصف نسق لغوي ما بأنه أسلوب.

<sup>1</sup> - ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1994، مادة "س ل ب".

<sup>2</sup> - ابن خلدون، المقدمة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط4، (د ت)، ص570-571.

<sup>3</sup> - ينظر.. أحمد الشايب، الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الإنشائية، مكتبة النهضة المصرية، ط6، 1966، ص40 وما بعدها.

<sup>4</sup> - بيار جيرو، الأسلوب والأسلوبية، نثر منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت، (د ت). ص 34-37.

فالأسلوب يمكنه أن يتحقق ويظهر عندما يتجاوز المرسل دائرة الإبلاغ\* إلى دائرة التأثير والانفعال.<sup>5</sup>

أما جان كوهين فالأسلوب عنده هو نوع من المجاوزة الفردية أو هو طريقة في الكتابة تكون خاصة بمؤلف واحد.<sup>6</sup>

إذن "فالأسلوب طريقة الكاتب في التعبير عن موقف ما، وتتم الإبانة من خلال هذا الموقف عن الشخصية الأدبية لهذا الكاتب المنشئ وتفردا عن سواها في اختيار المفردات وتأليفها وصياغة العبارات ونظمها"<sup>7</sup>، فالموقف الواحد يمكنه أن يفرز عدة أساليب معبرة عنه يترجم كل أسلوب عقلية صاحبه وقناعاته ونظراته إلى الحياة، ليصوغها في قوالب لغوية تعكس تلك الفلسفات الحياتية.

إن هذا التميز في اللغة والأسلوب الذي تبحث عنه الأسلوبية غالبا ما يتحقق " عن طريق خرق القواعد المعروفة للنظام اللغوي العادي... في مستوياته الصوتية أو الصرفية أو التركيبية أو الدلالية"<sup>8</sup>، فشعرية الكاتب كما يرى كثير من علماء الأسلوب تتأتى من الشيء غير المتوقع<sup>9</sup>، والذي يخلق في النفس المفاجأة والإعجاب، لأن النفس البشرية عادة ما تطرب للأشكال غير الاعتيادية، ذلك أن الشكل المعتاد والمألوف بحكم تكرره وانكشاف أسرارها يزول عنه التأثير في المتلقي لتصبح عملية استقباله فعلا آليا خاليا من أي إحساس نفسي شعوري.

<sup>5</sup> - ينظر.. بشير تاويريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار الفجر للطباعة والنشر، قسنطينة-الجزائر، 2006، ص156.

<sup>6</sup> ينظر.. جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر محمد المتولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 1986.

<sup>7</sup> - المرجع السابق، ص158.

<sup>8</sup> - بشير تاويريريت، م، س، ص156.

<sup>9</sup> - المرجع السابق، الصفحة نفسها.

\* وصف رولان بارت مستوى دائرة الإبلاغ بالدرجة الصفر للكتابة، هذا المستوى الذي يتميز بقدر كبير من الدقة الدلالية والتي يكون الغرض منها نفعي فقط أي أن المرسل يكون غرضه في هذا المستوى وصول الفكرة إلى ذهن المرسل إليه دون أن يكون غرضه التأثير فيه.

## في ماهية الأسلوبية:

من منطلق البحث عن الشعرية في النص الأدبي يعرفها رومان جاكبسون بأنها "بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولاً، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانياً".<sup>10</sup>

وبصورة أخرى عرفت الأسلوبية على أنها "علم وصفي يعنى ببحث الخصائص والسمات التي تميز النص الأدبي بطريق التحليل الموضوعي للأثر الأدبي الذي تتمحور حوله الدراسة الأسلوبية".<sup>11</sup>

ولريفاتير آراء رائعة ومفيدة فيما يخص البحث الأسلوبي فهو يرى أن الأسلوبية علم يعنى بدراسة أسلوب الآثار الأدبية دراسة موضوعية، تتطلق من اعتبار النص الأدبي بنية ألسنية، وإن الأسلوبية تعنى بالنص في ذاته، بمعزل عن كل ما يتجاوزه من اعتبارات تاريخية أو اجتماعية أو نفسية، وهي تهدف إلى تمكين القارئ من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفني إدراكاً نقدياً مع الوعي بما تحققه تلك الخصائص من غايات وظيفية. وغايتها تخليص النقد الأدبي من المقاييس الخطابية والجمالية، لأنها مقاييس معيارية تستند إلى أحكام قبلية، وارتباطها بالألسنية هو ارتباط النتيجة بالسبب.<sup>12</sup>

كما يحدد ريفاتير الظاهرة الأسلوبية، بناء على مفهوم (التجاوز) الذي اعتمده جل التيارات الدراسية للأسلوب، وحاولت أن تتخذ منه إطاراً موضوعياً للتحليل الاختباري. وهو يحدد الظاهرة الأسلوبية بأنها تجاوز للنمط التعبيري المتواضع عليه، وهذا التجاوز قد يكون خرقاً للقوانين، كما قد يكون لجوءاً إلى ما ندر من الصيغ.<sup>13</sup>

ويرى ريفاتير أن البحث الموضوعي في التحليل الأسلوبي يقتضي ألا ينطلق المحلل الأسلوبي من النص مباشرة، وإنما من الأحكام التي يبيدها القارئ حول النص.<sup>14</sup>

<sup>10</sup> - محمد عزام، الأسلوبية منهاجاً نقدياً، دار الآفاق، بيروت-لبنان، ط1، 1989.

<sup>11</sup> - فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، 2004، ص35.

<sup>12</sup> - ينظر.. عبد السلام المسدي، محاولات في الأسلوبية الهيكلية، مجلة الموقف الأدبي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، آذار، 1977.

<sup>13</sup> - المرجع السابق.

<sup>14</sup> - إن الدخول إلى عالم النص وسبر أغواره الداخلية ليس شيئاً سهلاً؛ فالنص يظل متمنعاً على قارئه وقتاً معتبراً حتى تحصل الألفة بينهما وتزول بعد ذلك تلك الوحشة تدريجياً لا دفعة واحدة؛ فالناقد -اعتماداً على القارئ الباحث - يحصل في

ولهذا يقتضي البحث الاعتماد على قارئ باث يكون بمثابة مصدر للاستقراء الأسلوبي، ثم يعمد المحلل بعد ذلك إلى كل ما يطلقه ذلك القارئ الباث من أحكام معيارية معتبرا إياها ضربا من الاستجابات نتجت عن منبهات كامنة في صلب النص ولئن كانت أحكام القارئ الباث تقييمية ذاتية فإن ربطها بمسبباتها باعتبار أنها ليست عفوية ولا اعتباطية هي في أصلها عمل موضوعي.<sup>15</sup>

والقارئ الباث الذي يلجأ إليه المحلل الأسلوبي هو بالطبع يختلف عن المتكلم الذي يلتجئ إليه عالم الألسنية، فبينما يشترط الألسني في باثه أن يكون متصفا بالسذاجة اللغوية، فإن ريفاتير يفضل أن يكون الباث في التحليل الأسلوبي متقفا يتخذ من النص وسيلة لإبراز معارفه.<sup>16</sup>

والاعتماد في التحليل على قارئ باث أو مخبر كمصدر للاستقراء هو بمثابة حصن يقي المحلل من الانزلاق إلى الذاتية، كإطلاق أحكام جمالية أو معيارية، ويحول بينه وبين التأثير المباشر بالنص، ولعل عمله هذا يقترب من عمل العامل في مخبره، فهو ينطلق من الملاحظة التجريبية (ملاحظة النص، وملاحظة انفعالات المتقبل اتجاه النص). فتتجمع لديه ظواهر يحاول الربط بينها ربطا سببيا، ويقرن الانفعالات بحوافرها، ومن مجموعة تلك الروابط السببية يبرز الهيكل العام المحدد لخصائص الأسلوب في ذلك النص.<sup>17</sup>

ويطلق ريفاتير شعارا له هو عبارة: (لا دخان بلا نار). فمهما كان أساس حكم القيمة الذي يصدره القارئ فإنه صدر نتيجة لمثير ما في النص. وربما كان موقف القارئ شخصيا ومتنوعا إلا أن سببه يظل موضوعيا وثابتا.<sup>18</sup>

---

كل مرة على إشارات وأضواء يستخدمها كمفاتيح دلالية لفهم النص حتى تتجمع لديه في النهاية بعد التحليل الكلي للنص عدة فرضيات دلالية يمكن للمحلل أو الناقد الأسلوبي التأكد من صحتها أو على الأقل الاطمئنان عند معارضة بعضها ببعض.

<sup>15</sup> - ينظر.. عبد السلام المسدي، محاولات في الأسلوبية الهيكلية.

<sup>16</sup> - ينظر.. المرجع السابق.

<sup>17</sup> - ينظر.. عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ليبيا-تونس، 1977، ص80.

<sup>18</sup> - ينظر.. المرجع السابق.

والنقد الأسلوبي هو دراسة العلاقة المنكبته في النص الأدبي بين شكله اللساني وشكله الجمالي الكلي، إذ لابد من علاقة مفترضة بين الشكلين اللساني والجمالي؛ فالتحليل أو الوصف اللساني يعد -هنا- ضرورة لأي بيان مقنع حول الشكل الجمالي، وأن يكون متوافقا معه؛ فالملاحظات اللسانية ينبغي أن تتوافق والتصوير النقدي حول الشبكة اللسانية للنص بمستوياته النحوية والدلالية والصوتية والسياقية. هنا يكمن منزلق الدراسة الأسلوبية التي قد تتحول إلى محض ملاحظات عابرة إن هي أخفت في رصد تلك العلاقة القارة بين التحليل الأسلوبي والحكم النقدي. هنا، لابد من النظر في الطريقة أو النظرية التي يتبناها الناقد الأسلوبي في التحليل اللساني، كذلك النظر في الوسائل الخاصة التي من شأنها تشذيب التحليل، وبعبارة أخرى فصل جوانب اللغة في الشبكة النصية، ومن ثم تأتي الخطوة الأساسية والتي إدماج الشكل اللساني بالتقييم الجمالي الصادر حول ماهية النص الأدبي. غير أن الدرس اللساني يؤكد أن النقد الأسلوبي لا يلتزم نظرية بعينها كإطار للتحليل، إذ بوسع الناقد الأسلوبي أن يتبنى أية نظرية تمكنه من تحقيق الحقائق اللسانية التي يرغب في مناقشتها.<sup>19</sup>

وخلاصة القول أن البحث الأسلوبي يتخذ بالأساس لغة النص مدخلا رئيسيا له إذ " تتفق كل الاتجاهات الأسلوبية على أن المدخل في أية دراسة أسلوبية ينبغي أن يكون لغويا، فالأسلوبية تعني دراسة النص الخطاب الأدبي من منطلق لغوي ".<sup>20</sup>

فالشكل موضوع مهم في الدراسات البنائية الحديثة، وما الأدب إلا عناصر تتضافر لتخلق الجمال ، وما اللغة إلا الظاهرة الشكلية الوحيدة التي تتيح لنا أن نتعرف على الأدب الذي لا يتحقق إلا بها وفيها.<sup>21</sup> إذن فالمحلل الأسلوبي يجب عليه أن يبقى وبقوة في وسط الأشكال والمكونات اللغوية والكلامية الإيحائية، فتلك هي المادة التي يجب دراستها كما يرى جورج مولينييه.

<sup>19</sup> - ينظر.. صلاح فضل، علم الأسلوب، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، ص5.

<sup>20</sup> - فتح الله احمد سليمان، الأسلوبية.

<sup>21</sup> - ريمون طحان، الأسنوية العربية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1981، ج2، ص116.

فالأسلوبية تدرس كل ملامح من ملامح النص اللغوية؛ من أصوات وصيغ صرفية وتراكيب وكلمات وصور، فتستفيد من علم الأصوات والصرف والنحو والدلالة والمعجم والبلاغة والعروض والقوافي وذلك للكشف عن جميع سمات الأسلوب في نص معين.<sup>22</sup>

## اتجاهات الأسلوبية:

### الأسلوبية التعبيرية (الوصفية):

ورائدها "شارل بالي" أحد تلامذة "دي سوسير". انطلق بالي في تأسيسه لملامح هذا الاتجاه من دراسته للبلاغة القديمة؛ حيث اهتم فيها بالنبر والصور والأساليب، غير أنه لم يتوقف عند قواعد الجامدة، بل اهتم بالقيم التعبيرية والانطباعية التي يختزلها الأسلوب على شكل شحنات وموجات عاطفية متدفقة، فالأسلوبية "تدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية".<sup>23</sup>

اهتم بالي في دراساته بالبحث عن "علاقة التفكير بالتعبير، وإبراز الجهد الذي يبذله المتكلم ليوفق بين رغبته في القول، وما يستطيع قوله"<sup>24</sup>؛ فالمنشئ سواء أكان متكلماً عادياً أو أدبياً فهو يجتهد في اختيار طريقة لإيصال أفكاره إلى المتلقي، وفي أحيان كثيرة يضمن خطابه شحنات عاطفية بغرض التأثير في متلقيه، ومهمة الأسلوبية عند بالي هنا هو اكتشاف العلاقة بين تلك الشحنات العاطفية وكيفية التعبير عنها.<sup>25</sup>

إذن لقد كان اهتمام الأسلوبية التعبيرية محصوراً في الشحنات العاطفية التي يصدرها المنشئ، ويضمنها في خطابه، بغض النظر عما كان ذلك الخطاب عادياً أو أدبياً.<sup>26</sup> وبذلك "ظلت أسلوبية بالي هي أسلوبية اللغة وليست أسلوبية الأدب"<sup>27</sup>، فهو يهتم

<sup>22</sup> - ينظر.. فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص36.

<sup>23</sup> - بيار جيرو، الأسلوب والأسلوبية

<sup>24</sup> - نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، 1997، ج1، ص66.

<sup>25</sup> - محمد بن يحيى، محاضرات في الأسلوبية، مطبعة مزوار، الوادي-الجزائر، ط1، 2010، ص34.

<sup>26</sup> - ينظر.. المرجع السابق، الصفحة نفسها.

<sup>27</sup> - موسى رابعة، الأسلوبية، ص11.



بالجانب الأدائي للغة من خلال تأليف المفردات والجمل وتراكيبها انطلاقاً مما يمليه وجدان المنشئ<sup>28</sup>. من هنا جاء نقد "تودوروف" لهذه الأسلوبية، فوصفها بأنها "قد اهتمت بالأحرى بتأويل العبارة وبالتعبير، وليس بتنظيم العبارة نفسها"<sup>29</sup>.

### أسلوبية الكاتب (الأسلوبية التكوينية) :

من أبرز روادها ومطورها العالم النمساوي "ليو سبيتزر" الذي حولها إلى نظرية متكاملة في النقد اللغوي<sup>30</sup>، وقد ألف كتاب "اللسانيات واللغة التاريخية" عرض فيه للمنهج الذي اتبعه هو في دراسة سرفانتس، وفيدر، وديدرو، وكلوديل. وتتلخص خطوات المنهج عند سبيتزر في النقاط التالية<sup>31</sup>:

- 1- المنهج ينبع من الانتاج وليس من مبادئ مسبقة؛ فالدراسة الأسلوبية يجب أن تتطرق من النص ذاته حتى لا يقع عليه تطبيق مناهج سابقة تطبيقاً قسرياً.
- 2- الإنتاج كل متكامل، وروح المؤلف هي المحور الشمسي الذي تدور حوله بقية كواكب العمل ونجومه، ولا بد من البحث عن التلاحم الداخلي.
- 3- ينبغي أن تقودنا التفاصيل إلى المحور "الأدبي"، ومن المحور نستطيع أن نرى جديد التفاصيل، ولا يتحقق ذلك إلا بالقراءة المتكررة للنص.
- 4- الدراسة الأسلوبية ينبغي أن تكون نقطة البدء فيها لغوية. وهذا هو الهدف الأسمى للدراسة الأسلوبية.
- 5- النقد الأسلوبي ينبغي أن يكون نقداً تعاطفياً بالمعنى العام للمصطلح.
- 6- أن النقد الأدبي ينبغي أن يكون داخلياً، وأن يأخذ نقطة ارتكازه في محور العمل الأدبي لا خارجه.
- 7- أن جوهر النص يوجد في روح مؤلفه، وليس في الظروف الخارجية المادية.
- 8- على العمل الأدبي أن يمدنا بمعايير الخاصة لتحليله.

<sup>28</sup> - ينظر.. محمد بلوحي، الأسلوب بين التراث العربي والأسلوبية الحديثة، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، العدد 95، سبتمبر، 2004.

<sup>29</sup> - ينظر.. العلاماتية وعلم النص. تر منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص109.

<sup>30</sup> - ينظر.. بين يحيى فتيحة، تجليات الأسلوب والأسلوبية في النقد الأدبي، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، العدد 439 تشرين الثاني، 2007.

<sup>31</sup> - ينظر.. موسى رابعة، م س، ص11، ونور الدين السدم، م س، ج1، ص77، وبين يحيى فتيحة، م س.

9- أن اللغة تعكس شخصية المؤلف.

10- أن العمل الأدبي بوصفه حالة ذهنية لا يمكن الوصول إليه إلا من خلال الحدس والتعاطف.

### الأسلوبية البنيوية:

وضع أسسها فرديناند دي سوسير. فهي إذن مد مباشر للسانيات البنيوية التي تعد رافدها الأساسي، والبنيوية -كما هو معروف- تنطلق في دراستها من النص بوصفه بنية مغلقة، وترتكز الأسلوبية البنيوية على تناسق أجزاء النص اللغوية<sup>32</sup>، وهي تهتم في تحليل النص الأدبي بعلاقات التكامل بين العناصر اللغوية في النص، وبالدلالات والإيحاءات التي تحققها تلك الوحدات اللغوية.<sup>33</sup> فالنص بنية متكاملة لا يمكن فصل عنصر فيها عن الآخر؛ فالعناصر اللغوية في النص تتفاعل فيما بينها؛ وزنا وقافية وأصواتا وصيغا وتراكيب ومعجما، فدلالات النص تنتج من ذلك التفاعل والانسجام لا من الانفصال والتنافر.<sup>34</sup>

وقد كان لمبادئ وأعمال الشكلانيين الروس أثر بالغ في إرساء وتدعيم هذا الاتجاه الأسلوبي؛ من ذلك ابتداعهم لمفهوم المحاينة في البحث الأسلوبي التي تعني تناول الأثر الأدبي تتاولا لسانيا<sup>35</sup> صرفا.

من أعلامها ميشال ريفاتير الذي يؤمن بوجود بنية في النص، وبوجوب البحث فيها، ويضيف إلى ذلك أهمية المتلقي في تحديد الأسلوب والأسلوبية. فهو يزعم أن هذه الأخيرة تدرس في الملفوظ اللساني تلك العناصر التي تستعمل لإلزام المرسل إليه أو متلقي الشفرة ومفسرها بطريقة تفكير مرسل هذه الشفرة.<sup>36</sup> بمعنى أنها تدرس فعل التواصل لا كإنتاج صرف لمتسلسلة لفظية بل كأثر شخصية المتحاور و كإنتباه المرسل إليه. باختصار فهي تدرس الإيراد اللساني عندما يتعلق الأمر بنقل شحنة قوية من المعلومة أو الفكرة. ويرى أيضا أن كل بنية نصية تثير رد فعل لدى القارئ تشكل موضوعا للأسلوب. وكلما كان هذا الرد واعيا كان الإحساس أقوى بميزة هذا الموضوع. واهتم ريفاتير كثيرا بـ "السياق

32- ينظر.. محمد بلوحي، الأسلوب بين التراث العربي والأسلوبية الحديثة

33- ينظر.. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص82.

34- ينظر.. محمد بن يحيى، محاضرات في الأسلوبية

35- المرجع السابق، الصفحة نفسها.

36- ينظر.. بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص185، ويوسف أبو العدوس، الأسلوبية، ص141.

الأسلوبي" وعرفه على أنه نسق لغوي يقطعه عنصر غير متوقع؛ أي مضاد للسياق، وغير منتبأ به، بحيث عقد له فصلا خاصا في كتابه الشهير (محاولات في الأسلوبية البنيوية) ، وقسمه إلى "سياق أصغر" و"سياق أكبر".<sup>37</sup> ونجد في هذا التيار كذلك جاكبسون، وإن كان جيرو يصنفه ضمن أسلوبية أخرى مستقلة سماها "الأسلوبية الوظيفية".<sup>38</sup>

#### 4- خطوات التحليل الأسلوبي:

ليس كل تناول للنص الأدبي يعد تحليلا أسلوبيا؛ فقد يقع دارس الأسلوب في شباك الإضاءات الخاطفة والملاحظات العابرة دون الوصول إلى حقيقة الظاهرة الأسلوبية في النص الأدبي وجوهرها. لذا وجب على المحلل الأسلوبي أن يتقيد بمنهجية صارمة، وأن يلج النص الذي يريد تحليله بخطوات محسوبة ومحددة حتى تكون نتائجه دقيقة ومثمرة وقيمة. من أهم الخطوات التي يجب اتباعها ما يلي:<sup>39</sup>

- 1- الاقتناع بأن النص جدير بالتحليل؛ فحسن اختيار مادة الدراسة أول خطوة يخطوها المحلل في الطريق الصحيح، وهكذا يجب على المقبل على تحليل نص تحليليا أسلوبيا أن يختار نصا ينطوي على ظواهر لغوية يراها تستحق الدراسة.
- 2- قراءة النص الأدبي مرات عديدة حتى ينتابه انطباع جمالي يهيمن على نفسه<sup>40</sup>، وهذا الانطباع يسمى الأثر، إذ لا بد من أن تقوم بين النص ومحلله علاقة حميمة، وأن يتعاطف معه ومع أفكاره، ولذلك فائدة عظيمة فالنص لا يسلم زمامه إلا لمن يحسن ترويضه.

- 3- القيام بسلسلة من القراءات لاستكشاف خصائص النص الكلامية المتكررة، فبعض السمات لا تظهر إلا بعد قراءات عديدة؛ لخفائها، أو لغفلة الذهن عنها.

<sup>37</sup> ينظر شكري عياد، اتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم، الرياض، 1985، ص 149-150.

<sup>38</sup> - ينظر بيار جيرو، مرجع سابق، ص 94، ص 97 وما بعدها.

<sup>39</sup> - ينظر المرجع السابق، ص 18-54-55.

<sup>40</sup> قد يهمل البعض هذه الخطوة، فينتابهم الملل والسأم من تمنع النص وصعوبته وذلك ما يدفعهم إلى الانصراف عنه بغية الحصول . على نصوص سهلة التحليل.

4- ملاحظة الانزياحات وتسجيلها بهدف الوقوف على مدى شيوع الظاهرة الأسلوبية أو ندرتها في النص، ويمكن أن يعتمد في هذه الخطوة على الإحصاء لضبط نسبة التكرار؛ إذ أن بعض الظواهر لا تظهر على السطح ولا تكتشف إلا عن طريق الإحصاء العددي.

5- تحديد السمات التي تميز أسلوب النص، وتصنيفها حسب مستويات التحليل الأسلوبية، فيعد مثلاً قائمة بالسمات الصوتية، وأخرى بالسمات الصرفية، وأخرى بالنحوية، وأخرى بالمعجمية. وهذا الإجراء هو في الحقيقة تقسيم منهجي وتنظيمي القصد منه التفرغ لكل مستوى منفرداً وإعطاء كل ذي حق حقه من التحليل.

6- القيام بسلسلة أخرى من القراءات لاستكشاف الظواهر التي لم تكتشف في البداية. ونقول مع جاكسون: "ما الذي يجعل من مرسله كلامية عملاً فنياً"<sup>41</sup>. ونضيف كذلك: ما هو هدف المحلل الأسلوبية؟ أو بمعنى آخر ما الذي يجب أن يلفت انتباه المحلل الأسلوبية. إن البحث الأسلوبية هو بحث عن العناصر اللغوية التي تجعل من النص عملاً أدبياً؛ أي إنه البحث عن السمات الأسلوبية في النص الأدبي، وهذا ما يعنى المحلل من الدراسة الكلية للنص وتناول جميع عناصره، فعمله يقوم على الاختيار لتمييز الوحدات اللغوية التي لا تقع ضمن المعطيات الأسلوبية، لأن النص يحتوي على بعض الظواهر التي يمكن أن تعد أسلوباً، ويحتوي على وحدات لغوية أخرى لا يمكن أن تعد سمات أسلوبية"<sup>42</sup>.

## 5- محددات الأسلوب:

وتتلخص عناصر هذا المبحث في السؤال التالي: ما الذي يعد أسلوباً في النص الأدبي؟ وهل كل العناصر اللغوية تدخل ضمن الأسلوب، ونصفها بالتالي بأنها سمة أسلوبية مميزة لمنشئ معين؟ ونحن نتناول هذه الإشكالية تصادفنا ثلاثة أطروحات في تحديد الأسلوب: الأسلوب إضافة:

<sup>41</sup> - فاطمة الطبال، بركة، النظرية الأسنوية عند رومان جاكسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1993 ص178.

<sup>42</sup> - موسى رابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتحليلاتها، دار الكندي، الأردن، ط1، 2003، ص16.

يرى البعض أن الأسلوب إضافة؛ أي أنه إضافة بعض الخصائص أو السمات الأسلوبية إلى النصوص المحايدة، فتنقلها من حيادها فتستحيل بذلك أسلوباً<sup>43</sup>، إذن فالأسلوب حسب هذه النظرية مجموعة من الخصائص أو السمات التي تضاف إلى لغة التواصل العادية تحمل بصمة المنشئ الجديد الذي يطبعها بتجربته الخاصة لتصبح ملكاً فردياً له. وهذه الإضافة قد تكون زخرفاً وتحسيناً وتجميلاً لعبارات محايدة بريئة من أي أسلبة ممكنة.<sup>44</sup>

### الأسلوب اختيار:

يكاد يكون تصور الأسلوب على أنه اختيار من التصورات الشائعة في الدراسات الأسلوبية الحديثة، ويرى أصحاب هذا الاتجاه أن نظام اللغة يقدم للمبدع إمكانيات هائلة يمكنه أن يستخدمها حسب حاجته النفسية وأذواقه الشخصية النابعة من حجم ثقافته. إذن فالمبدع حر في اختيار ما يريد ما دام ما يختار يخدم رؤيته وتصوره وموقفه.

فكل فكرة من الأفكار يمكن إبلاغها بأشكال وكيفيات متنوعة<sup>45</sup>، وكل فرد يختار الكيفية المناسبة لقناعاته وعاطفته وحاجة الموقف الذي يعيشه. فشأن الأديب شأن الرسام الذي يبذل لوحة ما، فهو لا يخترع ألواناً لم يسبق إليها وإنما يستعمل الألوان ذاتها التي يستعملها رسام آخر؛ فيختار منها ما يناسب موضوع لوحته، ويمزج بعضها بعضاً، ويستعمل هذا اللون في هذا الموضوع وذلك في غيره. وكذلك الأديب فهو لا يخلق لغة جديدة إذ هي بناء مفروض عليه من الخارج<sup>46</sup>، ومهمته تكمن في حسن اختيار العناصر اللغوية المناسبة للدلالات التي يريد بثها أو لنقل الدلالات الكامنة في ذهنه.

### الأسلوب انزياح:

يمكننا أن نعرف الانزياح على أنه خروج عن المؤلف أو ما يقتضيه الظاهر، أو بتعبير أدق خروج عن المعيار اللغوي السائد. ولأهميته الكبيرة فإن بعض الباحثين رأى أن الأسلوب في أي نص أدبي انزياح أو انحراف عن نموذج الكلام.<sup>47</sup>

فلا يمكننا أن نعتبر - حسب هذه النظرية - كل معطى لغوي في النص الأدبي سمة أسلوبية، بل نعد في الأسلوب فقط كل انزياح عن المعيار السائد.<sup>48</sup>

43 - ينظر.. محمد بن يحيى، محاضرات في الأسلوبية، ص 79.

44 - ينظر.. موسى رابعة، مرجع سابق، ص 22.

45 - ينظر.. عبد السلام المسدي، مرجع سابق، ص 54-55.

46 - ينظر.. محمد بن يحيى، المرجع السابق، ص 81.

47 - ينظر يوسف أبو العدوس، ص 181.

# الفصل الأول

## البنيات الصوتية

- 1- تمهيد .
- 2- مخارج الأصوات .
- 3- موسيقى الأصوات المفردة .
- 4- المقاطع الصوتية .
- 5- النبر والتنغيم .
- 6- القافية وحروفها ووظائفها .
- 7- التكرار .
- 8- التوازي .

---

<sup>48</sup> - يرى معظم الأسلوبيين أن المعيار الذي يمكن الاستناد إليه في تحديد الانزياح هو المستوى العادي للغة، أي ما ارتضاه علماء النحو وما أقره اللغويون على أنه صحيح وسليم لغوياً... ينظر فتح الله أحمد سليمان.. الأسلوبية، ص21.

## البنيات الصوتية:

### تمهيد:

مما لا شك فيه أن من أهم عناصر البنية النصية في المفهوم الشعري سواء في قصائد الشعر الحديث والمعاصر، أو الشعر القديم هو مصطلح "نظام الأصوات" الذي يضم في نطاقه الوزن والإيقاع وضروب الترجيع والتكرار والوقفات والنبرات والتردد والإقدام والعلو والدنو. والقيم الصوتية في لغة الشعر هي نقطة الانطلاق عند الشروع في وصف أي عمل شعري<sup>49</sup>، لذا وجب على الباحث البداية بالأهم إلى المهم عند دراسته لأية بنية نصية يريد اكتشاف أسرارها وإزاحة النقاب عن دلالاتها.

يعد علم الأصوات من بين العلوم التي اهتم بها العلماء اهتماماً واسعاً في هذا العصر، إذ انبرى في ميدانه الباحثون والمتخصصون، وأنشئت له المؤسسات العلمية المتخصصة، خصوصاً في الدول التي لها باع في مجال التكنولوجيا؛ فالأجهزة الحديثة المتطورة فيها كانت خير عون للعلماء في القيام بالأبحاث والدراسات المتصلة بعلوم اللغة المختلفة، وفي مقدمتها المجالات الصوتية على مستوى الـ (phonetics)، أو على مستوى الـ (phonology)، فوصل العلماء من خلال هذه الأجهزة إلى نتائج دقيقة لا تتوافر في الأبحاث العادية المرتجلة التي يعتورها في غالب الأحيان التخمين والتقريب<sup>50</sup>. لذا كان من الحكمة (أو من الضروري) أن يستفيد البحث الأدبي من النتائج الدقيقة التي توصل إليها علم الأصوات الحديث.

ويجب علينا الإشارة في البداية إلى أننا سنعرض خلال دراسة المستوى الصوتي عن السرد التاريخي لنشأة علم الأصوات، وتطوره، ومجهودات العلماء فيه، وعن هم أسبق؛ العرب أم الغرب في دراسته، فهذه الإفاضة والاستطراد انجر وراءها الكثير من الباحثين ونحن بدورنا نرى أن ذلك لا يخدم دراستنا، ولذلك ستكون دراستنا انتقائية؛ فنستقرئ النص الشعري، ومن ثم نستخرج الظاهرة الصوتية البارزة، ونقدم لها تعريفاً يفي بالغرض، وأخيراً الوصول إلى دلالة هذه الظاهرة، وقيمتها. وهكذا نكون قد أخذنا من التاريخ والموروث اللغوي الصوتي الإنساني ما يخدم بحثنا ومنهجنا.

<sup>49</sup> ينظر.. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، ص21.

<sup>50</sup> ينظر.. يوسف عبد الله الجوارنة، التنعيم ودلالاته في العريية، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 369، كانون الثاني 2002.

غير أن الإشكالية التي تصادفنا في مستهل هذه الدراسة هي ما إذا كان التمثيل الصوتي للمعاني معيارياً؛ بمعنى أن للأصوات اللغوية خصائص دلالية، ولأوزان خصائص، بحيث يصلح كل وزن لنوع معين من الموضوعات لا يتعداها، أم أن المسألة لا تتعدى كونها انطباعات المتلقي في اللغة المعينة، حيث ارتبطت كلماتها بدلالات معينة في أذهان المتلقين، بمعنى آخر، هل للصوت القدرة على إرشادنا إلى المعنى الحقيقي؟؛ بحيث أننا نفهم من خلال الصوت المعنى المراد إيصاله لنا.

أفاض العلماء قديماً وحديثاً في الحديث عن هذه القضية المثيرة حقا للجدل، فمنهم من يرى بأنه لا توجد علاقة قطعا بين المعنى والشكل الذي يميزه، ومن بين هؤلاء العالم اللغوي الشهير فرديناند دي سوسير الذي يرى أن العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية محض، فلا يوجد تلازم طبيعي بينهما، وحثه في ذلك أن المعنى مشترك في اللغات المختلفة، غير أن الألفاظ التي تدل عليها في اللغات مختلفة، فالثور يشار إليه بالدال أو الصورة السمعية B.O.E.U.f في هذا الجانب من الحدود، بينما يشار إليه بصورة سمعية مختلفة في الجانب الآخر<sup>51</sup>.

أما المساندون والمؤيدون لفكرة المناسبة بين اللفظ ومعناه العالم الروسي "رومان جاكوبسون" الذي يصرح بأن هذه النظرية "اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول" تتناقض مع الأفكار الثمينة جدا في اللسانيات السوسيرية، فسوف تجعلنا هذه النظرية نعتقد أن اللغات المختلفة تستخدم تنوعا يطابق مدلولاً شائعا وغير متغير، و"دي سوسير" هو الذي دافع عن كون المعنى يتغير من لغة إلى أخرى، فمجال كلمة "ثور" في اللغة العربية تختلف عن مجال كلمة Bœuf في اللغة الفرنسية، فهما ليسا متطابقين، فالمعنى ليس قائما بذاته، إنما ينسب دائما إلى شيء ما نستخدمه كإشارة إلى هذا المعنى، فنحن نفسر المعنى لإشارة لغوية معينة إذ لا يوجد في اللغة مدلول من دون دال ولا دال من دون مدلول<sup>52</sup>.

فجاكوبسون يرى أن هذا التلازم بين الدال والمدلول نشأ من التجاور الحاصل بينهما، بمعنى أن العلاقة بينهما خارجية، في حين أن هناك ارتباط في جميع اللغات يوجد بين الدال والمدلول يقوم على التشابه، أي أن العلاقة بينهما داخلية. وهي الكلمات المحاكية للأصوات المعبر عنها، وهذه العلاقة الداخلية ليست دائمة، ولا تتمظهر إلا في الهامش المعجمي

<sup>51</sup>- ينظر.. فرديناند دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، تر يوسف غازي ومجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1986، ص 89-90.

<sup>52</sup>- ينظر.. أحمد زغب، جمالية الشعر الشفاهي، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر، 2007، ص 111-112.



للمفاهيم في أية لغة، فليست هناك سمة سمعية، ولا حزمة سمات، أو فونيم يمكن أن يكون له بذاته معنى ما<sup>53</sup>.

أما في الثقافة العربية فيعد ابن جني واحداً من العلماء الذين اشتهروا بالبحث في الأصوات ودورها في تحديد دلالات الكلمات، وذلك نتيجة تعامله المستمر مع هذه الأصوات التي طبعت في ذهنه دلالات مختلفة، فلقد أدرك بعبقريته الفذة أن للفونيمات دوراً كبيراً في تحديد دلالة الكلمات، ناهيك عن أن إبدال الصوامت ينتج عنه تغير في الدلالات، وإن كان ابن جني لم يشر إلى ذلك بصريح العبارة، إلا أن في كلامه ما يوحي بذلك<sup>54</sup>، يقول في كتابه الخصائص: "فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فباب عظيم واسع، ونهج مثلب عند عارفيه مأموم، وذلك أنهم كثيراً ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر بها عنها، فيعدلونها بها ويحتنون عليها. وذلك أكثر مما ن قدره وأضعاف ما نستشعره"<sup>55</sup>.

أما في الدراسات الحديثة فلم يتوصل الألسنيون إلى رأي واحد حاسم، وإنما كانت مواقفهم استمراراً للمناقشة التاريخية<sup>56</sup>.

إذن فالآراء في قضية العلاقة بين اللفظ ومعناه متباينة ومتخالفة فهذا معارض وهذا مؤيد، إلا أننا في هذه الدراسة سنتعامل بمعيار آخر في قضية اللفظ وعلاقته بمعناه، فالعلاقة التي نتحدث عنها-يقول الدكتور يوسف حسني عبد الجليل- ليست سابقة للتشكيل بل هي حادثة بحدوثه، ونتيجة من تفاعل الأصوات وتجاورها وتتسببها بصورة خاصة تميز المستوى وتتميز به في آن واحد<sup>57</sup>، أو كما أطلق عليه بعض الدارسين السياق الصوتي في القصيدة<sup>58</sup>.

والذي نريد أن ننبه إليه- يضيف يوسف حسني عبد الجليل- أننا لا نتحدث عن علاقة معيارية بين الصوت والدلالة، ولا عن رمز مطلق للصوت بدلالته، ولا نتحدث عن علاقة مطلقة للبحر، أو القافية بالمحتوى الشعري، فقد ثبت تهافت هذه الآراء وبطلانها، ولكننا

<sup>53</sup>- ينظر.. أحمد زغب، جمالية الشعر الشفاهي. ص111.

<sup>54</sup>- ينظر.. محمد بوعمامة، الصوت والدلالة دراسة في ضوء التراث وعلم اللغة الحديث، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد85، جانفي، 2002.

<sup>55</sup>- ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، (د-ت)، ج 2، ص157-158.

<sup>56</sup>- ينظر.. محمد عزام، مقاربة سيميائية لقصيدة عربية، مجلة الموقف الأدبي-دمشق، العدد 243، تموز 1991.

<sup>57</sup>- ينظر.. يوسف حسني عبد الجليل، التمثيل الصوتي للمعاني، دار الثقافة للنشر، القاهرة، ط1، 1998، ص5.

<sup>58</sup>- ينظر.. محمد صالح الصالح، الأسلوبية الصوتية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2002، ص 12.

نفترض احتمال وجود علاقة بين التشكيل الصوتي، أو الموسيقى والمحتوى في جملة، أو بيت، أو مجموعة أبيات<sup>59</sup>.

إذن العلاقة بين اللفظ والمعنى في نظر يوسف حسني عبد الجليل محتملة، ولكن هذه العلاقة لا تتشكل عندما تكون اللفظة مفردة، وبمعزل عن الإطار التركيبي، إنما تتشكل عند الصياغة وخروج البيت الشعري أو الشكل النثري إلى الوجود، بحيث يتحول من مجرد أصوات مفردة متناثرة هنا وهناك إلى كائن حي يتميز بقدرته على التفاعل مع متلقيه.

ويواصل يوسف حسني عبد الجليل برهنته على الافتراض الذي أقامه فيقول: "ولسنا نقول بقانون يخضع له التمثيل للمعاني، ولكننا نقول بأن البحث عن علاقة ما بين التشكيل الصوتي والمحتوى الشعري أمر مستطاع، مع وضع المحاذير التي تخلص البحث من صفة المعيارية وتحقق له الموضوعية"<sup>60</sup>.

فلا توجد قوانين قياسية تحكم الألفاظ بالمعاني ولكن دخولها في مبنى صوتي معين يصعب عليها بعض التميز، يقول يوسف حسني عبد الجليل: "وإذا كنا لا نقول بقيم صوتية مطلقة، فإننا لا ننكر في نفس الوقت أن التشكيل الصوتي والوزن والإيقاع يعطي التجربة طابعا مميزا، قد نشعر به ونستطيع وصفه، أو نشعر به ولا نستطيع وصفه"<sup>61</sup>.

## 1- مخارج الأصوات<sup>62</sup> :

لن نقوم بذكر مخارج الأصوات في هذه العجالة في صورة تفصيلية لأن ذلك ليس من أهداف بحثنا، وفضلنا الطريقة التي توزع الأصوات اللغوية في أحياز معينة وليس كل صوت في مخرجه المحدد لأن تفسير الأصوات حسب دلالاتها النفسية والإيحائية لم يرقى إلى هذه الدرجة من الدقة بحيث يكون لكل مخرج دلالة محددة تعود على الصوت الذي يخرج منه، وجدير بالذكر أننا اعتمدنا في تحديد مخارج الأصوات على كتاب التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث للطبيب البكوش لقيامه بتصنيف مخارج الأصوات إلى أحياز محددة وقد اعتمدناه كما ذكرنا سالفًا طلبًا للتيسير. وأحياز الأصوات كما ذكرت هي كالتالي<sup>63</sup>:

<sup>59</sup>- ينظر..حسني عبد الجليل يوسف، المرجع السابق، الصفحة نفسها.

<sup>60</sup>- المرجع السابق، ص 6 .

<sup>61</sup>- المرجع السابق،الصفحة نفسها.

<sup>62</sup>- كان القصد من إيراد هذا المبحث هو جعل القارئ على دراية بمخارج الأصوات حتى تتضح لديه الرؤية عندما نتكلم عن صعوبة النطق بالصوت والجهد المبذول لذلك والعلاقة بين مخرج الصوت والمعنى المعبر عنه لذا فسوردها في صورة مختصرة وتقرئية لأن غرضنا ليس تعليميا إنما الغرض كما أشرنا سابقا.

<sup>63</sup>- ينظر.. الطبيب البكوش، التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، مكتبة الإسكندرية، 1992، ط3، ص39.

**حيز الحلق:** يضم الحروف الحلقية التي تنطق بانقباض الحلق وضيقه وهي: الحاء والعين والهاء والهمزة، مع ملاحظة أن الحرفين الأوليين من أدنى الحلق والثالث والرابع من أقصى الحلق عند رأس قصبه الرئة إذ تحدث الهاء بانقباض رأس القصبه، وتحدث الهمزة بانغلاق رأس القصبه ثم انفتاحه السريع.

**حيز الحنك:** وهو سقف الفم يضم مجموعتين:

حروف الحنك الصلب أو الحروف الحنكية: تنطق بضم مقدمة اللسان إلى مقدمة الحنك وحروفه الشين والجيم والياء والكاف.

حروف الحنك الرخو أو الحروف اللهوية: تنطق بضم ظهر اللسان إلى اللهاة وحروفه الخاء والغين والقاف.

**حيز الأسنان:** ويضم مجموعتين:

حروف ما بين الأسنان: تنطق بوضع طرف اللسان بين الأسنان وحروفه هي التاء والذال والظاء

الحروف الأسنانية: تنطق بوضع طرف اللسان على الأسنان العليا أو على مغار زها (أي قاعدتها) وحروفه التاء والذال والطاء والنون واللام والراء والضياء والسين والزاي.

**حيز الشفتين:** وتنطق بضم الشفتين معا وحروفها الباء والواو والميم ونضيف إليها للتبسيط الفاء التي هي في الواقع شفوية أسنانية (أي تنطق بوضع الأسنان العليا على الشفة السفلى).

## 2- موسيقى الأصوات المفردة:

ويقصد بموسيقى الأصوات ذلك النغم الصوتي الذي تحدثه الأصوات، وعلاقة هذا النغم بالتيار الشعوري والنفسي في مسار النص الشعري، ومن المعروف أن لكل صوت مخرج، وصفات، ومخارج الأصوات وصفاتها بينها وبين دلالة الكلمة علاقة شعورية وفنية<sup>64</sup>، فعند ابتداء مرحلة المخاض الشعري وبداية ظهور المعالم الأساسية للقصيدة وعند اتضاح الرؤية الإبداعية لدى الشاعر تأتي مرحلة اختيار الأصوات مع ما يناسبها من معان وذلك حسب طبيعة المعنى المراد الإفصاح عنه، فيكون الجهر والشدة والإطباق والاستعلاء للمعاني القوية كالفخر والغضب والألم ويكون الهمس والرخاوة والانفتاح والاستفال للمعاني الضعيفة أو الحساسة كالحزن والحسرة والحنين...

<sup>64</sup> - ينظر.. صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1993، ص27.

لذا يكشف تجمع الأصوات المجهورة، والمهموسة، والشديدة، والرخوة مثلاً في أسطر القصيدة الخارطة الدلالية المرتبطة بالحالة النفسية التي يتولد في ظلها الخطاب، وقد يحاكي هذا التنوع نوعاً من الانفعالات، والمضامين التي يريد الشاعر أن يثيرها، أو تتسرب عبر النسيج الشعري مع تيار الدلالات الخفية<sup>65</sup>، إذا أن الصوت قد يعبر عند تجانسه مع أصوات أخرى عن التجربة العاطفية التي عاشها الشاعر والموقف الشعوري الذي مر به أو تخيله. وعلى هذا فدراسة هذه السمات الصوتية تشكل المرحلة الأولى التي تأخذ بها الدراسة الأدبية وخاصة الدراسة الأدبية الحديثة. فاستخدامها في النص الأدبي يعطي مؤشراً يوصل إلى إدراك جماليات فنية وأسلوبية حيث تحصل المتعة بها من خلال انسجام الصوت مع المعنى والسياق العام للقصيدة.<sup>66</sup>

"إن فالأصوات لها فاعلية جمالية ومعنوية تؤثر في النشاط الإيقاعي والانبعث الموسيقي.<sup>67</sup>

إن هذه الفاعلية الجمالية تتحدد بأشياء كثيرة منها النغمة المميزة لكل صوت من الأصوات وغنى الصوت بالنغمات الثانوية.<sup>68</sup> فالنغمة المميزة لكل صوت هي الصفات التي لها أصداد كالجهر والهمس والشدة والرخاوة والاستعلاء والاستفال والإطباق والانفتاح أما الصفات الثانوية فهي كالصفير والاستطالة والانحراف والتكرير والغنة<sup>69</sup>.

إن فالدراسة الإحصائية لنسب توزيع أصوات محددة في قصيدة ما تعطي للقارئ أو الباحث بعض الأضواء الخضراء وبعض الإشارات لدخول العالم المجهول والشائك للنص الشعري شريطة أن لا تكون تلك الدراسة مجرد أرقام وبيانات بل يجب على الباحث أن يقوم بتحويل هذه الأرقام والنسب إلى تأويلات<sup>70</sup> وتفسيرات ذات قيمة.

وقبل أن نبدأ بتفسير الدلالات الخفية للأصوات اللغوية، يجدر بنا نوضح بعض المفاهيم المتعلقة بالصفات اللغوية:

<sup>65</sup>- ينظر.. قاسم البريسم، منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري، دار الكنوز الأدبية، (د-م)، ط1، 2000، ص49.

<sup>66</sup>- ينظر.. محمد مروان سعيد عبد الرحمن، دراسة أسلوبية في سورة الكهف، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، نابلس- فلسطين، 2006، ص07.

<sup>67</sup>- المرجع السابق، ص08.

<sup>68</sup>- ينظر.. شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، أصدقاء الكتاب، (د-م)، ط3، 1998، ص115.

<sup>69</sup>- فالصفير لأصوات السين والصاد والتفشي والاستطالة للشين والانحراف للام والتكرير للراء والغنة للميم والنون

<sup>70</sup>- التأويل interpretation هو تفسير ما في نص من غموض بحيث يبدو واضحاً جلياً ذا دلالة يدركها الناس.

**الجهر:** وقد عرفه سيبويه بقوله: "فالمجهور حرف أشبع الاعتماد في موضعه، ومنع النفس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد عليه ويجري الصوت"<sup>71</sup>، فالجهر عند سيبويه يحدث إذن نتيجة الضغط على مخرج الحرف حتى حال دون مرور الهواء الخارج من الرئتين هذا الهواء الذي لا يسمح له بالمرور حتى تنتهي عملية الضغط على المخرج أو الموضع كما جاء في اصطلاح سيبويه . والجهر من صفات القوة التي جاءت نتيجة الضغط على مخرج الحرف.

أما في العصر الحديث فقد كان مفهوم الجهر أكثر وضوحا ودقة، فالجهر يحدث عندهم نتيجة لارتعاش الأوتار الصوتية ويكون الصوت حينئذ قويا<sup>72</sup> وذلك نظرا للترديد والاهتزاز الذي يصيب الأوتار الصوتية لاصطدامها بجزء من الهواء الخارج من الرئتين يقول كمال بشر: "قد يقترب الوتران الصوتيان بعضهما من بعض في أثناء مرور الهواء وفي أثناء النطق، فيضيق الفراغ بينهما بحيث يسمح بمرور الهواء، ولكن مع إحداث اهتزازات وذبذبات سريعة منتظمة لهذه الأوتار وفي هذه الحالة يحدث ما يسمى بالجهر"<sup>73</sup>

والجهر ذو علاقة بفتحة المزمار لأن هذا الأخير المؤلف من عضلتين متوازيتين (الحوالب الصوتية) يفتح عند تباعد هذه الحبال وينغلق باقترابها، والانغلاق لا يدخل في الحسبان، أما الانفتاح فهو مرة واسع وأخرى ضيق ففي الأولى لا تهتز الأوتار الصوتية لمرور الهواء بحرية، أما في الثانية فإن الحبال الصوتية تهتز نتيجة عملية التضيق.<sup>74</sup>

والأصوات المجهورة في اللغة العربية كما تنطق اليوم<sup>75</sup> خمسة عشر صوتا هي كالتالي: ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ظ، ع، غ، ل، م، ن، و، ي.

إذن فقد ميز المحدثون الجهر باهتزاز الأوتار الصوتية ساعدهم في ذلك التقدم العلمي الذي وفر للباحثين كل أسباب الوضوح والدقة التي تجلت في المختبرات العلمية المجهزة بأحدث الآلات المساعدة التي تستعمل للكشف عن الأصوات وطبيعتها الفيزيائية.

71 - سيبويه، الكتاب، تح عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1988، ط3، ج4، ص431.

72 - ينظر.. الطيب البكوش، التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، ص42.

73 - كمال بشر، علم الأصوات العام، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص174.

74 - ينظر.. المرجع السابق، الصفحة نفسها.

75 - إن الاختلاف الواقع بين المحدثين والقدامى في تصنيف الأصوات إلى مجهور ومهموس يرجعه البعض إلى التطور أو التغيير الحاصل في طبيعة بعض الأصوات من الناحية النطقية.

**الهمس:** الهمس عكس الجهر. و يرى سيبويه أن الحرف المهموس "حرف اضعف الاعتماد في موضعه حتى جرى النفس"<sup>76</sup> ومنه كان ضعف الصوت الذي كان نتيجة لضعف الاعتماد على مخرج الحرف.

والمتتبع لهذا المفهوم عند قدامى اللغويين يرى أن هذا الفهم للهمس وآليته هو الفهم السائد عند أغلب الغويين القدامى مع اختلاف بسيط في التعبير والصياغة<sup>77</sup>، وربما يرجع ذلك إلى عدم توفر الآلات المخبرية التي توضح فهم لهذه الظاهرة تغييرا أو إضافة أو نسخا بالكامل.

ومع تطور علم الأصوات الحديث وعلم اللغة بصفة عامة أصبح مفهوم الهمس أكثر وضوح؛ فالهمس في الفهم الصوتي الحديث يحدث نتيجة لعدم ارتعاش الأوتار الصوتية عند النطق بالصوت المهموس، وذلك نتيجة تباعدهما بعضهما عن بعض، فيمر الهواء من الحلق همسا<sup>78</sup>، ويجري الحرف مع النفس.

كما نجد من يدقق ويفصل أكثر فيقول: "قد ينفرج الوتران الصوتيان بعضهما عن بعض في أثناء مرور الهواء من الرئتين بحيث يسمحان له بالخروج دون أن يقابله أي اعتراض في طريقه، ومن ثم لا يحدث تذبذب للأوتار الصوتية ويحدث في هذه الحالة ما يسمى بالهمس فالصوت المهموس هو الصوت الذي لا تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به."<sup>79</sup>

والأصوات المهموسة في اللغة العربية كما تنطق اليوم اثنا عشر صوتا هي كالتالي: ح، ث، هـ، ش، خ، ص، ف، س، ك، ت، ق، ط<sup>80</sup>. والهمس من صفات الضعف<sup>81</sup>.

الشدة: وقد مثل إبراهيم أنيس لهذه الأصوات بمجرى المياه، فهو مثل مجرى النفس في أثناء الكلام فنراه يضيق فتسمع لمروره صفيرا أو حفيفا، ويتسع حينما آخر فلا نكاد نسمع له حفيفا، وقد ينحبس في مكان ما لحظة سريعة جدا ينطلق بعدها بقوة، وهنا نلاحظ له انفجارا ودويا<sup>82</sup> فتنتج حينئذ الحروف الشديدة التي هي اصطلاح القدامى<sup>83</sup>.

<sup>76</sup> - سيبويه، الكتاب، ج4، ص 431.

<sup>77</sup> - وهذا الفهم موجود في كتب القدامى كسر صناعة الإعراب لابن جني ومفتاح العلوم للسكاكي.

<sup>78</sup> - ينظر.. الطيب البكوش، التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، ص43.

<sup>79</sup> - ينظر.. كمال بشر، علم الأصوات، ص173

<sup>80</sup> - ينظر.. المرجع السابق، ص174.

<sup>81</sup> - ينظر.. أحمد حساني، مباحث في اللسانيات، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999، ص84.

<sup>82</sup> - إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلومصرية، ط5، 1979، ص20.

<sup>83</sup> - ينظر.. أحمد حساني، المرجع السابق، الصفحة نفسها

أما الأصوات الانفجارية فهي اصطلاح المحدثين<sup>84</sup>، والأصوات الشديدة يجمعها قولنا: "أجدك قطبت"<sup>85</sup>.

الرخاوة<sup>86</sup>: وهي التي يضيق فيها مجرى الهواء الخارج من الرئتين في موضع من المواضع، بحيث يحدث الهواء أثناء خروجه احتكاكا مسموعا.<sup>87</sup> والأصوات الرخوة هي: س، ز، ص، ض، ش، ذ، ث، هـ، ح، خ، غ.<sup>88</sup>

التوسط: وما بين الشديدة والرخوة الأصوات المتوسطة التي تحدث نتيجة "خروج الصوت دون انفجار، أو احتكاك عند المخرج"<sup>89</sup>، والأصوات المتوسطة يجمعها قولك: "لم يروى عنا" الاستعلاء: ويحدث الاستعلاء نتيجة لارتفاع اللسان عند النطق بالحرف إلى جهة الحنك العليا وحروفه سبعة هي كالتالي: "ط، ظ، ص، ض، خ، ق، غ". وأشد هذه الحروف استعلاء هي القاف.<sup>90</sup> الاستفال: وهو ضد الاستعلاء وحروفه ما تبقى من حروف الاستعلاء السبعة.<sup>91</sup>

الإطباق: وهي صفة تطلق على أصوات الصاد والضاد والطاء والظاء، وسميت بذلك لشدة التصاق ظهر اللسان بما يلاقيه من أعلى الحنك.<sup>92</sup>

الانفتاح: وهي ما عدا المطبقة سميت بذلك لأن موضعها لا ينطبق مع غيره ولا ينحصر الصوت معها كانهصاره مع المطبقة.<sup>93</sup>

والشاعر نزار قباني يمتاز بلغة خاصة، وهو دائما يتخير حروفه، وينتقيها انتقاء، ويحاول صناعتها، وتلوينها بجرأة، محاولا تفجير القيم الشعرية لبعض الأصوات من خلال سياقها.

كما نجده أيضا يعطي الحياة لبعض الأصوات؛ من خلال طريقة صياغتها داخل السياق فيجعلها تتفاعل وتحرك، وعندما تصبح تلك الأصوات فعالة في عالم الشاعر

<sup>84</sup> - ينظر.. إبراهيم أنيس، المرجع السابق، ص 23.

<sup>85</sup> - أحمد حساني، مباحث في اللسانيات، الصفحة السابقة.

<sup>86</sup> - ويسمى المحدثون تسميات عديدة نذكر منها "الاستمرارية، الاحتكاكية.

<sup>87</sup> - ينظر.. رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993، ص 20.

<sup>88</sup> - ينظر.. المرجع السابق، ص 87.

<sup>89</sup> - علم الأصوات، برتيل ماليرج، إخراج ودراسة عبد الصبور شاهين، مكتبة الآداب، مصر، 1988، ص 113.

<sup>90</sup> - ينظر.. فقه اللغة، محمد بن إبراهيم الحمد، دار ابن خزيمة، سوريا، ط 1، 2005، ص 111.

<sup>91</sup> - ينظر.. المرجع السابق، الصفحة نفسها.

<sup>92</sup> - مفاهيم في علم اللسان، التواتي بن التواتي، دار الوعي للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، 2008، ص 126.

<sup>93</sup> - ينظر.. المرجع السابق، الصفحة نفسها.

الشعري، تبرز تلك البراعة فيفصح الشاعر عن أحاسيسه تاركا المجال لهذه الأصوات لتأدية المعنى<sup>94</sup>.

وحتى تكون دراستنا دقيقة وذات قيمة قمنا بحساب النسبة المئوية للجهر والهمس والشدة والتوسط والرخاوة والاستعلاء والاستفال والإطباق والانفتاح وقد أردنا أن تكون لكل مقطع شعري نسبه الخاصة به؛ لأن الاعتماد على الاستقرار في دراسة الأحكام الجمالية يقتضي أن يبدأ الباحث بدراسة الأذواق والاختيارات الفردية في مواقف تجريبية بسيطة لا تضم إلا عددا من العوامل وذلك لتحقيق الدقة العلمية التي يتطلبها المنهج التجريبي ولتيسير استنتاج النتائج من مقدمات واضحة محدودة المعالم<sup>95</sup>، والجدول التالي يوضح ذلك:

المقطع	الجهر	الهمس	الشدة	التوسط الرخاوة	الاستعلاء	الاستفال	الإطباق	الانفتاح	أصوات الحلق
1	57	43	34	66	07	93	05	95	13
2	63	37	35	65	10	90	03	97	13
3	69	31	35	65	09	91	02	98	16
4	54	46	40	60	18	82	03	97	14
5	65	35	28	72	09	91	04	96	15
6	71	29	30	70	15	85	05	95	08
7	51	49	19	81	06	94	04	96	12
8	64	36	29	71	10	90	03	97	15
9	63	37	30	70	08	92	02	98	16
10	63	37	31	79	09	91	03	97	08
11	64	36	30	70	06	94	05	95	12

<sup>1</sup> - ينظر.. صفية طنبلي، البنية اللغوية لقصيدة المومس العمياء لبدر شاكر السياب، رسالة ماجستير، جامعة باتنة - الجزائر، 2002، ص7.  
<sup>95</sup> - ينظر مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر، دار المعارف، ط4، القاهرة، 1971، ضمن مقدمة للكتاب بقلم الدكتور يوسف مراد.



19	98	02	89	11	77	29	33	67	12
16	97	03	89	11	68	32	25	75	13
23	95	05	91	09	70	30	27	73	14
21	97	03	94	06	68	33	34	66	15
14	97	03	89	11	68	32	43	57	16
17	90	10	98	02	70	30	37	63	17
14	95	05	92	08	68	32	34	66	18
16	96	04	93	07	71	29	38	62	19
09	100	00	89	11	83	17	31	69	20
16	96	04	94	06	83	17	34	66	21
20	98	02	93	07	64	36	40	60	22
11	96	04	92	08	65	35	37	63	23
20	97	03	95	05	67	33	27	73	24
15	97	03	91	09	72	28	48	52	25
10	98	02	92	08	76	24	31	69	26
15	96	04	87	13	72	28	39	61	27
14	99	01	95	05	66	34	40	60	28
22	95	05	93	07	74	26	39	61	29

## القراءة التأويلية لإحصاء الصفات الصوتية:

يجب علينا أن نعتزف في البدء أن عملية استخراج المعنى من مجرد أرقام إحصائية عمل صعب وجهد مضمّن يحتاج من صاحبه طول تأمل وصبرا شديدا<sup>96</sup>، إلا أن عثورنا على تسجيل شفهي للمرثية بصوت الشاعر ذاته ساعدنا كثيرا في استقصاء المعنى ومحاولة تحديده؛ فقد عشنا معه تجربة الأداء وتفاعلنا مع أصوات المرثية بكل ما تحمله من شحن عاطفي وتعبئة دلالية مكثفة. يقول الشاعر في مطلع مرثيته:

شكرا لكم ...

شكرا لكم ...

فحببتي قتلت وصار بوسعكم أن تشربوا كأسا على قبر الشهيد...<sup>97</sup>

وقصيدتي<sup>98</sup> اغتيلت ..

وهل من أمة في الأرض - إلا نحن - تغتال القصيده؟

إن الإحصاء الذي قمنا به عن أصوات الهمس والجهر سجل لنا حضورا قويا للأصوات المهموسة التي تكررت 35 مرة بنسبة بلغت 43% في مقابل انخفاض حضور الأصوات المجهورة التي تكررت 47 مرة بنسبة بلغت 57%. ولكن قد يسأل سائل لماذا نسبنا قوة الحضور للأصوات المهموسة على الرغم من أنها أقل نسبة من أصوات الجهر ونسبنا الانخفاض للأصوات المجهورة على الرغم من كونها أكثر نسبة من أصوات الهمس. هذا سؤال مشروع مبدئيا إذ أن العدد قد يوحي بذلك.

"لقد برهن الاستقراء على أن نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام لا تزيد على الخمس أو عشرين في المائة منه في حين أن أربعة أخماس الكلام تتكون من أصوات

<sup>96</sup>- يرى حاتم الصكر أن الإحصاء يكون ذو جدوى إذا هيا للمحل مادة أولية تعينه في قراءة بنى النص الأدبي، وان لا تغدو عملية الإحصاء هدفا بل وسيلة تسيق التحليل وتمده بمقدمات تضبط خطواته ولا تسد طريقه بكثافتها أو تعددها، انظر كتابه: ترويض النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دم، 1998، ص175.

<sup>97</sup>- كان الشاعر لا يحقق التاء عندما تأتي قافية للسطر الشعري وإنما كان ينطقها هاء نظرا لاستحالة تحقق التاء المربوطة أو المتطرفة عند الوقوف عليها بالساكن. وشعر التفعيلة بصفة عامة تكون أواخر الجمل والسطور والمقاطع فيه ساكنة بشكل يكاد أن يكون مطلقا. وتلكم إحدى سمات الشعر الغربي المفروضة عليه بقوانين وطبيعة اللغات الغربية.

<sup>98</sup>- قال نزار قباني عن لقاءه ببلقيس: "في عام 1969 جئت إلى بغداد لألقي قصيدة.. وبعد قراءة قصيدتي، التقيت

بقصيدة ثانية اسمها (بلقيس) "

مجهورة<sup>99</sup>، فإذا استعملت في السياق بكثرة تجاوزت حدها العادي وتعلقت بها دلالة خاصة<sup>100</sup>. إذن فالمقياس الذي نحتكم إليه في تحليلنا هو نسبة الهمس أو الجهر في الكلام العادي ومدى تجاوزهما لهذا المقياس؛ فلكي يكتسب الجهر أو الهمس دلالة خاصة ويستحيل أسلوباً يجب أن ينحرف أو ينزاح عن الاستعمال العادي لصفات الأصوات في الكلام. ولعله من الجائز لنا الآن أن نعد النسبة المسجلة للأصوات المهموسة مرتفعة بل يمكننا القول إنها كانت أكثر من مرتفعة.

لقد أطلق الشاعر هذه المرثية بعد خمسة أيام فقط من رحيل الحبيبة بلقيس، كان الألم يعصره عصراً، وبالكد كان يتنفس وإن تنفس فبضيق وجهه كبيرين. لم يستطع رد القضاء الذي نزل عليه ولا أن يتحمل الصدمة التي ضربته كالصاعقة، لقد بقي الشاعر مصدوماً ومغموماً ومختنقاً فلم يجد من متنفس إلا هاته الأبيات عليها تكون الملاذ والمتنفس. هذا الوضع المجهد للنفس والخانق لها يوافق هذه الكثافة الملموسة في أصوات الهمس كون هذه الأخيرة مجهددة للنفس أيضاً لأننا نحتاج للنطق بها إلى قدر أكبر من هواء الرئتين مما تتطلبه نظائرها المجهورة.<sup>101</sup>

والأمر الآخر المثير للانتباه في المقطع الأول ورود أصوات القفلة بنسبة كبيرة حيث وصل عددها إلى الثلاثين صوتاً أي بنسبة 35%. ومعروف أن هذا النوع من الأصوات يتطلب نوعاً من الارتكاز أو الاعتماد على مخرج الصوت وهذا ما يوافق رغبة الشاعر الملحة في تأكيد وطرح قضيته أمام الرأي العام. كما يمكن أن يبيننا عن ثبات الشاعر أمام أعدائه وقاتلي زوجته الحبيبة.

ومن المواقف التي كان بها الهمس ملفتاً موقفاً الاستهزاء والسخرية من القفلة الغاصبين وذلك في المقطع الخامس والعشرين يقول الشاعر:

سأقول في التحقيق ، كيف أميرتي اغتصبت<sup>102</sup>.

وكيف تقاسموا فيروز عينيها.. وخاتم عرسها..

وأقول في التحقيق كيف تخاطفوا الشعر الذي يجري كأنهار الذهب.

99- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1952، ص30.

100- ينظر.. محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص55.

101- ينظر.. إبراهيم أنيس، المرجع السابق، ص30.

102- الاغتصاب هو الاعتداء على أي شيء خاص بالقوة دون رغبة المغتصب.

سأقول في التحقيق كيف سطوا على آيات مصحفها الشريف

وأضرموا فيه اللهب..

سأقول كيف استنزفوا دمها.. وكيف استملكوا فمها

فما تركوا به وردا.. ولا تركوا عنب

هل موت بلقيس هو النصر الوحيد بكل تاريخ العرب؟؟

انقسمت عواطف الشاعر في هذا المقطع إلى قسمين: ما بين الاستهزاء من الذين قتلوا زوجته، وما بين الفتور الذي أصابه عندما تذكر صفات الزوجة العشيقة التي سطا عليها المغتصبون الذين يعتقدون أنهم قاموا بفتح عظيم عند هجومهم على هذه البريئة بلقيس التي لا حول لها ولا قوة؛ فصور حالهم المزرية المثيرة للشفقة والسخرية من تقاسم فيروز عينيها وخاتم عرسها الذي يحسبونه غنيمة كبرى إلى السطو على مصحفها الشريف واستنزاف فمها واستملاك فمها، هذا الفم البريء الذي سطا عليه الأعداء الجبابرة المستنزفون الغاصبون فسرقوا عنبه ووروده. إنها مدهامة عسكرية أعلن على إثرها الأبطال نصرهم الوحيد بكل تاريخهم ألا وهو اغتيال<sup>103</sup> "غزالة" بريئة اسمها "بلقيس".

إذن فالفتور الذي أصاب الشاعر حال تذكره لخصال حبيبته وموقفه الساخر الحانق على المنتصرين على "غزالة" هو السبب في هذه الكثافة الهمسية؛ فقد كان منهار القوى فلم يقدر على رفع مستوى صوته قصد الجهر، لأنه في وضع المستسلم الخائر القوى الذي سلبته الصدمة العنيفة كل ما جرس صوتي، أما في الحالة الثانية فموقف الاستهزاء لا يستلزم صوتا عاليا فالموقف أقرب إلى الانسراح منه إلى الانقباض فكانت حينئذ الكثافة الهمسية التي أشرنا إليها.

بلغ الهمس ذروته وذلك في المقطع السابع حيث كانت نسبة الأصوات المهموسة 49% في مقابل 51% للأصوات المجهورة.

ولعل تعاملنا الدائم والمتكرر والمتواصل مع مرثية بلقيس جعلنا ندرك أمرا مهما للغاية في طبيعة الخطاب النزاري؛ هذا الرجل الذي يكون حادا عنيفا ثائرا عندما يكون

<sup>103</sup> - الاغتيال قتل شخص خفية من حيث لا يدري، وغالبًا ما يقع فيمن يشغلون وظائف عامة ذات أهمية. وتُرتكب الاغتيالات عادة إما للانتقام، أو للحصول على مقابل مادي، أو لإبعاد خصم سياسي عن وظيفته. ينظر.. الموسوعة العلمية الشاملة. رئيس مجلس الإدارة ورئيس التحرير د/أحمد الشويخات. الموقع الإلكتروني <http://www.intaaj.net>

متوجها بالخطاب إلى أعدائه، ولكننا نرى فيه ذلك الشاعر الرقيق والعاشق المحب والزوج  
الحنون عندما يحدث زوجته ويناجيها<sup>104</sup> فيقول:

بلقيس.. مشتاقون.. مشتاقون.. مشتاقون

والبيت الصغير يسائل عن أميرته المعطرة الذبول<sup>105</sup>

نصغي إلى الأخبار والأخبار غامضة ولا تروي فضول

بلقيس.. مذبحون حتى العظم ..

والأولاد لا يدرون ما يجري ولا أدري أنا ماذا أقول؟

هل تفرعين الباب بعد دقائق؟

هل تخلعين المعطف الشتوي؟

هل تأتين باسمه.. وناصرة.. ومشرقة كأزهار الحقول؟

لعل قراءة واحدة منا تجعلنا نلمح ونرى ونتذوق كل الشاعرية والرقّة والرومانسية في  
الخطاب النزاري عندما يكون متوجها إلى المرأة، وأي امرأة؟ إنها محبوبته ومعشوقته  
وزوجته التي اكتشفت سره واحتملت جنونه وحماقته عشرة أعوام، واستطاعت أن تجعل  
طفولته تمتد لخمسين عاما بشهادته هو<sup>106</sup>.

نعم، لقد بلغ الهمس في هذا المقطع ذروته، لماذا؟ الإجابة بسيطة؛ وكل محب للخطاب  
النزاري يدرك ذلك بكل يسر وسهولة؛ فالشاعر يناجي معشوقته الزوجة يعبر لها عن اشتياقه  
الشديد وحيرته من غيابها المتواصل فالشاعر لم يصدق أبدا أن الحبيبة قد فارقت الحياة فهو  
يعيش هذا الموقف الحالم الذي ينتظر فيه وبفارغ الصبر دخول أميرته المعطرة الذبول،  
ويخيل إليه وهو في غمرة التأملات أنها ستقرع الباب بعد دقائق وأنها ستدخل باسمه،

<sup>104</sup> - تكون المناجاة عادة في المواقف الغرامية التي يكون فيها الحبيب يحدث حبيبته بصوت خافت غير مسموع وفي سرية  
تامة كما يشترط بعضهم لتسمية الحديث الغرامي مناجاة أنه يجب أن تكون العشيقة مرتفعة كأن تكون في شرفة والعشيق في  
الأسفل في وضع متخف كما في قصة روميو وجولييت.

<sup>105</sup> - الذبول هي التي تتصف بالنعومة والحياء.

<sup>106</sup> - للشاعر قصيدة بعنوان "أشهد أن لا امرأة" ويرى كثير من النقاد أن هذه القصيدة قيلت في زوجته بلقيس الراوي.

وناضرة، ومشرقة كأزهار الحقول<sup>107</sup>، وستملاً- بدخولها- البيت بل كل الحياة بهجة  
وسرورا فهي سر الفرحة كما أنها - عند رحيلها- سر الحزن والذبول.

وما يمكن استخلاصه من كل ذلك الحضور الكثيف لأصوات الهمس كان نتيجة  
لطبيعة الخطاب الهادئ المتوجه لبليقيس العشيقة.كون الصوت المهموس يوافق المشاعر  
الرقيقة والمعاني الرومانسية الصالحة للمناجاة الغرامية، هذه الأخيرة التي تتطلب شيئاً من  
الستر والخفاء الذي هو من صفات الصوت المهموس<sup>108</sup>.

ومن المواطن التي برزت فيها أصوات الهمس موقف الذكرى والحنين في المقطع  
التالي حيث يقول :

بليقيس ..

إن زروعك الخضراء مازالت على الحيطان باكية..

ووجهك لم يزل متنقلا بين المرايا والستائر

حتى سيجارتك التي أشعلتها لم تنطفئ..

ودخانها يرفض أن يسافر..

بليقيس .. مطعونون..مطعونون في الأعماق

والأحداق يسكنها الذهول

بليقيس.. كيف أخذت أيامي، وأحلامي، وألغيت الحدايق والأغاني

يا زوجتي.. وحببتي.. وقصيدتي.. وضياء عيني

قد كنت عصفوري الجميل فكيف هربت يا بليقيس مني؟..

اشتد الشوق بالشاعر الذي رحلت عنه أميرته دون سابق إنذار، وتركته يتخبط في  
ركام هائل من الذكرى والحنين، فكل مخلفاتها تبكي ألماً على فراقها وترتجي عودتها من

<sup>107</sup> - ينظر.. المرأة في شعر نزار قباني- دراسة نقدية- ، صلاح الدين الهواري، دار البحار، بيروت- لبنان، ط1  
2001،ص54.

<sup>108</sup> - ينظر.. أحمد حساني، مباحث في اللسانيات العامة، ص84.

الزروع الخضراء التي كانت تتعهدا الراحلة بلقيس بالرعاية إلى دخان سيجارتها الذي رفض أن يمضي إلى سبيله، فالكل مضطرب حائر من أمر هذه الراحلة الزوجة والحببية القصيدة والعصفور الجميل الذي كان يملأ البيت ضياء ونورا.

إن الإحصاء الذي قمنا بإعداده عن نسب الأصوات وصفاتها سجل لنا حضورا معتبرا للصوت الهمسي في هذا المقطع الذي بلغت نسبته 36% أي بفارق 16% عن الاستعمال العادي للأصوات المهموسة الذي هو 20% حيث تكررت هذه الأخيرة بعدد يساوي 72 صوتا. إذن فهذا الموقف وبلا شك موقف يصور مشهدا عاطفيا لذكريات الشاعر التي تمنى عودتها وبكل شدة، فهو في حوار يحمل في طياته عتابا لطيفا لهذه العشيقة التي رحلت لتتركه وحيدا حائرا كأنه ريشة في مهب الريح يعاني الاضطراب والحيرة والغربة في مدينة كان يظن أنها فردوسه المفقود وجنته الكبرى فإذا بها تكون ناره المسعورة التي تسببت في إزهاق روح عشيقته.

إنه وبلا شك موقف صعب عاشه الشاعر وأراد أن ينقله إلينا، فتوسل لتحقيق ذلك بأصوات الهمس، ولكن السؤال الذي يطرح نفسه في هذا المقام لماذا هذا التوسل بهذا النوع من الأصوات؟ لعل قراءة عميقة للمقطع الشعري ستعطينا بعض الإشارات لفهم الموقف؛ أولا: لأنه يخاطب زوجته بلقيس ويراجع معها الذكريات الجميلة والأيام الخوالي<sup>109</sup>، لذا كان من غير المعقول أن يخاطبها بأسلوب جهري يتضمن جرسا قويا مسببا للإزعاج، فهو في موقف المناجاة الذي يحتاج إلى أصوات مهموسة غير حادة تناسب الموقف المعيش. ثانيا أن الأصوات المهموسة تتطلب جهدا إضافيا عن أصوات الجهر وبالتالي فهي مجهددة للنفس، هذا الموقف الإجهادي الصعب هو الذي أراد الشاعر أن ينقله إلينا؛ فالإجهاد الذي يصحب التلفظ بالأصوات يخدم فكرة الشاعر في التعبير عن الضيق النفسي الذي يعيشه منذ لحظة الفقد.

كما أن استعانة الشاعر بأصوات الحلق التي بلغت نسبتها 15% يدعم صعوبة الموقف العاطفي الذي يمر به الشاعر الزوج والمحب العاشق حتى الثمالة<sup>110</sup>؛ فالأصوات الحلقية هي الأخرى صعبة النطق كون مخرجها من الحلق ذاته<sup>111</sup>، فقد تكرر كل من صوت العين والهاء والحاء 06 مرات ليصل العدد إلى الذروة مع صوت الهمزة الذي يخرج من الأوتار

<sup>109</sup> - يقول ابن رشيق القيرواني في سياق مماثل: "حق النسيب أن يكون حلو الألفاظ رسلها، قريب المعاني سهلها غير كز ولا غامض، وان يختار من الكلام ما كان ظاهر المعنى، لين الإيثار، رطب المكسر، شفاف الجوهر، يطرب الحزين ويستخف الرصين" انظر كتابه العمدة، ج2، ص116.

<sup>110</sup> - الثمالة هي شدة السكر وذروته.

<sup>111</sup> - يراجع المبحث المتعلق بمخارج الأصوات، ص22.

الصوتية ذاتها<sup>112</sup>، ليلبغ رقما كبيرا يساوي 15 تكرار، هذا الكم الهائل من الأصوات الحلقية الذي وصل إلى 33 تكرارا يعزز الشعور بالاختناق والضيق النفسي والتنفسي<sup>113</sup>، وهنا يمكننا أن نقر ببراعة الشاعر في نقل تجربته الشعرية إلى المتلقي وجعله يحس كما يحس، ويشعر كما يشعر، وهذه هي وظيفة الشعر الحقيقية التي يجب على الشاعر الأصيل أن يتوخاها عند كل إبداع<sup>114</sup>، والشاعر نزار قباني يؤكد على ذلك حين يقول: " فإذا أحس القارئ بأن قلبي صار مكان قلبه، وانتفض بين أضلاعه هو، وأنه يعرفني قبل أن يعرفني، وأني صرت فما له وحجرة، فلقد أدركت غايتي، وحققت حلمي الأبيض وهو أن أجعل الشعر يقوم في كل منزل وبيت إلى جانب الخبز والماء"<sup>115</sup>.

ومن المواضيع التي فرض فيها الهمس وجوده متخطيا الاستعمال العادي له قول الشاعر في المقطع الأخير:

**نامي بحفظ الله أيتها الجميلة**

**فالشعر بعدك مستحيل والأثوثة مستحيلة**

**ستظل أجيال من الأطفال تسأل عن ضفائرك الطويلة**

**وتظل أجيال من العشاق تقرأ عنك أيتها المعلمة الأصبيلة**

**وسيعرف الأعراب يوما أنهم قتلوا الرسول**

**قتلوا الرسول**

**قتلوا الرسول**

**قتلوا الرسول**

<sup>112</sup> - تراجع المبحث المتعلق بمخارج الأصوات، ص22.

<sup>113</sup> - والمقصود بالتنفسي هم ما يسببه الاكتئاب لصاحبه من اختناق وعسر تنفس.

<sup>114</sup> - ينظر.. عبد اللطيف محرز، "وظيفة القصيدة العمودية المعاصرة"، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق-

سوريا، العدد 410، حزيران، 2005.

<sup>115</sup> - نزار قباني، طفولة نهد، ط 23، 1989، ضمن مقدمته لديوانه الشعر عن الشعر ووظيفته الحقيقية. محمل من الموقع

الإلكتروني التالي: [www.dvd4arab.com](http://www.dvd4arab.com)



لقد كان فارق الهمس في هذا المقطع معتبرا؛ إذ تكررت الأصوات المهموسة 60 مرة محققة نسبة بلغت 39% أي بفارق 19% عن الاستعمال العادي، هذا الفرق الكبير أوحى لنا بالكثير.

كانت القصيدة التي نظمها نزار في حبيبته بلقيس بمثابة فرصة جديدة اغتمها الشاعر للقاء الحبيبة المفقودة، نعم لقد عادت بلقيس بكل جوارحها إلى عالم نزار الشعري فهي مازالت تتنفس ومازالت حائمة كالعصفور ومازالت تعتمر قبعتها وتدخن سيجارة "الكونت"<sup>116</sup> التي ما فارقت شفيتها، إذن كان هذا المقطع هو الأخير في القصيدة، وقد أحس الشاعر حينئذ أنه سيودع أميرته إلى الأبد فبانتهاء آخر كلمة ستختفي الأميرة ولن تعود مجددا.

فكيف سيودع أميرته؟ هل سيودعها بأصوات ذات نبر عال تكون مزعجة وتقلقها أم يستعين بنوع آخر من الأصوات تكون لينة سهلة على الأسماع، تصوروا كيف ستكون لحظة الوداع والفرق لهذه المعلمة الأصيلة التي ستكون مرجعا للعشاق في فن العشق والغرام والمرأة الرسول التي اتصفت بكل الصفات حتى أضحت شبه كاملة في نظر زوجها وحبيبها الشاعر.

إن الجو السائد لحظة الوداع جو تسوده السكينة والهدوء إلى حد الخشوع حتى أنه يمكننا أن نشعر بالشاعر وهو مطأطأ الرأس احتراما وتقديرا وإجلالا للمعلمة الأصيلة والمرأة الرسول فتوظيف أصوات الهمس وما يتبعها من صوت خفي يناسب الموقف الوداعي الخاشع<sup>117</sup> الذي رسمه الشاعر في المقطع الأخير<sup>118</sup>.

ومن المفيد أن نذكر بأن الأصوات المهموسة وما يتبعها من إجهاد وتعب يوافق التعب والإرهاق الذي نال من الشاعر عند انتهائه من إبداع المرثية التي أرهقته فيزيولوجيا ونفسيا<sup>119</sup>. كما أن الحضور الكثيف لأصوات الحلق التي بلغت نسبتها 22% قد عزز شعور الشاعر بالاختناق عند تيقنه من أن أميرته التي أحبها حتى الثمالة راحلة إلى الأبد بتلفظه لآخر كلمة شعرية لتنتهي قصة المرأة الأسطورة وتبدأ قصة المرثية الخالدة بلقيس<sup>120</sup>.

<sup>116</sup> - سيجارة الكونت هي نوع من السجائر.

<sup>117</sup> - ينظر.. رابع بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم، عنابة- الجزائر، 2000، ص47، وص63.

<sup>118</sup> - عادة لا يقوم الواحد منا برفع صوته أمام كل من يكن لهم الاحترام والتقدير والمحبة والمودة لأن رفع الصوت يعد من سوء الأدب في التعامل ومنفر للطرف الآخر لما يسببه من فوضى وإزعاج له.

<sup>119</sup> - هذا إضافة إلى طول المرثية الواضح.

<sup>120</sup> - فالشاعر أراد أن يجسد بلقيس شعرا كي يوهم نفسه بأنها حية ما بقيت المرثية حية بين الناس وما بقي هو ليقرأها.

إن توظيف الشاعر للأصوات المهموسة بكثرة في أغلب سياقات المرثية جعله يعاني الإجهاد الشديد فبدأ متعباً مرهقاً لدرجة أنه كان يقطع الوصل وهو في محله وصلًا<sup>121</sup> لماذا؟ لأنه أرهاق ولم يعد قادراً على إطالة النفس نظراً للجهد الكبير الذي بذله نتيجة توظيفه الكثيف لأصوات الهمس وهذا ما لمسناه ولاحظناه أثناء الأداء الشفوي للمرثية بصوت صاحبها. وبعد هذه الأمثلة التي ضربناها لمواضع الهمس التي كان فيها هذا النوع الأصوات متوفراً في شكل أكسبه دلالة خاصة؛ دلالة تعلقت به جراء تجاوزه الحد العادي للاستعمال كما ذكرنا سابقاً يمكننا القول إن الشاعر نزار قباني استطاع وبفضل براعته تطويع أصوات اللغة ففجر فيها طاقاتها الكامنة ومنحها دلالات عديدة لتوظيفه إياها في أكثر من موقف كموقف السخرية من الأعداء وموقف الألم والأنين الداخلي وموقف الذكرى والحنين وموقف التقدير والاحترام.

كل هذه المواقف تصب في سياق واحد هو السياق الرثائي الذي أبدع من أجله الشاعر هذه القصيدة منفصلاً عن بركان من العواطف المضطربة والثائرة من جهة، ومخلداً زوجته وحببته بلقيس الراوي من جهة أخرى راسماً لها صوراً نبوية تجعل كل من يتلقى هذه المرثية ويسمعها يحترم هذه المرأة شبه الكاملة كما رسمها نزار فنانها ورسامها الأكبر، هذا الرثاء الجميل والتصوير البديع جعل إحدى السيدات - في أمسية شعرية بباريس كان فيها الروائي الكبير الطيب الصالح يلقي فيها قصيدة بلقيس - تقول : " إذا كان هناك رجل يقدر أن يرثيني بعد موتي بمثل هذا الكلام الجميل فإنني مستعدة أن أموت على الفور".<sup>122</sup> وبعد فإن الاستقراء الذي أجريناه عن أصوات الشدة والرخاوة، والاستعلاء والانخفاض، والإطباق والانفتاح يمكنه أن يدعم الآراء والفرضيات التي أولنا بها نسبة شيوع الجهر والهمس في مقاطع المرثية.

لقد سجل الهمس حضوره في أغلب مقاطع المرثية وبنسب تجاوزت أكثرها الحد المألوف للاستعمال في الكلام العادي، والأصوات المهموسة - كما ذكرنا - تتطلب جهداً إضافياً عن نظيرتها المجهورة، وبالتالي فتوظيف الشاعر لها بنسب كبيرة (49%، 48%، 47%، 46%، 43%، 40%، 39%) ألحق به كثير المشقة والتعب والإرهاق كما أسلفنا في عدة أمثلة ذكرناها.

<sup>121</sup> - ومن أمثلة ذلك تلفظه لأجزاء من التركيب التالي منفصلاً: الشاي العراقي المعطر؛ فلم يصل الياء مباشرة باللام وهو الواجب كذلك في قوله: أم مثلنا التاريخ كاذب فقطع ما بين الخاء والكاف والواجب الوصل بينهما  
<sup>122</sup> - نوال مصطفى، نزار وقصائد ممنوعة، مركز الذاكرة للنشر والإعلام، (د-م)، ط2، 2000، ص103.

لهذا جاءت النسب المسجلة في أصوات الرخاوة والتوسط - التي تراوحت ما بين الـ60 إلى الـ83%، وأصوات الاستفال التي تراوحت ما بين الـ87 إلى الـ98%، وأصوات الانفتاح التي تراوحت ما بين الـ95% إلى الـ100% في بعض المقاطع - لتخفف عن الشاعر وطأة العناء والمشقة الناتجة عن الاستخدام الكثيف لأصوات الهمس.

إن عدم اعتماد الشاعر على أصوات الشدة والإطباق والاستعلاء راجع إلى المشقة الزائدة التي تسببها هذه الأنواع من الصفات الصوتية<sup>123</sup>، لذلك عدل عن استخدامها لأن في أصوات الهمس ما يكفي.

كما أن هناك أسباباً أخرى دعت الشاعر إلى التوسل بأصوات الرخاوة والتوسط والاستعلاء والاستفال من ذلك أن الأصوات الرخوة والمتوسطة تتناسب مواقف الحزن والألم كما تتناسب لحظات الفقد والذكرى والحنين، أما أصوات الانفتاح فقد أوحى لنا بارتياح الشاعر عند شعوره في لحظات الحلم والخيال أنه مازال مع زوجته ومعشوقته. أما أصوات الاستفال فكثرتها توحى بالانكسار وخيبة الأمل وتزكي الشعور بالضعف والعجز الذي نلمحه في كلام الشاعر في كثير من المواضع<sup>124</sup>.

### 3- المقاطع الصوتية:

**تعريف:** اختلفت تعريفات المقطع وتعددت وذلك نظراً لتعدد المدارس والاتجاهات التي تناولته<sup>125</sup>، ولكننا سنعتمد في هذا البحث على اتجاه يتفق وأهدافنا التحليلية التي تركز على التعريفات والمفاهيم التي تهتم في شرحها لمفهوم المقطع على الجانب الفيزيولوجي لأثره المباشر والواضح على الحالة النفسية والوجدانية للشاعر.

فقد اعتمد البعض في تعريفه للمقطع على "دراسة الجهد المبذول للنطق به فتبين لهم أن المقطع يبدأ بضغط عضلي يتصاعد إلى القمة ثم يهبط تدريجياً"<sup>126</sup>؛ ويقصد بالقمة الدرجة القصوى في علو الصوت أو لنقل هي قمة الوضوح السمعي والسبب في الهبوط التدريجي للضغط العضلي وبالتالي الهبوط الصوتي هو تهيأ الناطق لتشكيل مقطع صوتي آخر. فللمقطع إذن حد أعلى أو قمة إسماع تقع بين حدين أدنيين من الإسماع<sup>127</sup>. يقول الطيب

<sup>123</sup> - لمزيد من الإطلاع عن صعوبة هذا النوع من الصفات ينبغي الإطلاع على الكتاب القيم موسيقى الشعر لإبراهيم أنيس في الفصل الثاني الخاص بالجرس في اللفظ الشعري من الصفحة الـ19 إلى الصفحة الـ42.

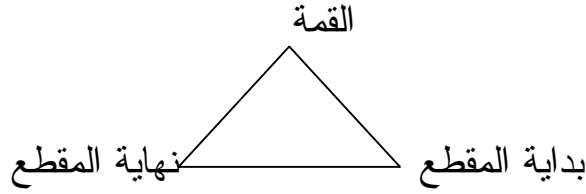
<sup>124</sup> - ينظر مثلاً المقطع الخامس والعاشر والحادي عشر والثالث عشر والرابع عشر.

<sup>125</sup> - لمزيد من التفصيل يراجع الفصل الثاني "المقطع" من الصفحة 279 إلى الصفحة 310 من الباب الثالث "الوحدات الصوتية" من كتاب دراسة الصوت اللغوي لأحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، 1997.

<sup>126</sup> - مباحث في اللسانيات، أحمد حساني، ص93

<sup>127</sup> - ينظر.. دراسة الصوت اللغوي، مرجع سابق، ص284

البكوش: " فقرة المقطع قمة إيقاعية لأن الإيقاع يكون صاعدا في البداية ثم بعد بلوغ القمة مع الحركة ينزل من جديد"<sup>128</sup>، ويمكن تمثيل هذا التصور للمقطع بالشكل التالي:



وليس ببعيد من هذا الفهم للمقطع تعريف بعضهم للمقطع على أنه " خفقة صدرية على أساس أن الإنسان قد يشعر بنوع من الضغط أو التأكيد عند النطق بالمقطع"<sup>129</sup>، فقد أثبتت الدراسة التجريبية للعملية الكلامية أن الصدر لا يواصل ضغطا ثابتا أثناء السلسلة الكلامية، وأن عضلات الصدر تنتج نبضة منفصلة من الضغط لكل مقطع<sup>130</sup>. أي أن المقطع يحدث نتيجة نفخة واحدة من هواء الصدر أو الرئتين<sup>131</sup>.

ويرى آخرون أنه " الفترة الفاصلة بين عمليتين من عمليات غلق جهاز التصويت"<sup>132</sup> سواء كان غلقا كاملا كما في نطق الأصوات الوقفية أو الشديدة أو غلقا جزئيا كما في نطق الأصوات الاستمرارية أو الرخوة والمتوسطة وعلى هذا فهو " أبسط وحدة نطقية"<sup>133</sup> يمكن أن يشكلها الجهاز النطقي بحكم استحالة وجود أكثر من وحدة نطقية في الفترة الفاصلة بين عمليتي الغلق.

**أنواع المقاطع:** وصف علماء الأصوات المقطع على أساسين هما:

**نهاية المقطع:** ويوجد على هذا الأساس نوعان من المقاطع:

- **المقطع المفتوح:** هو المقطع الذي ينتهي بصوت صائت سواء كان قصيرا أم طويلا؛ وسمي مفتوحا لأنه يقبل زيادة أصوات أخرى. ومثال ذلك في اللغة العربية الفعل " كَتَبَ " فكل من /كـ/ و/تـ/ و/بـ/ هي مقاطع مفتوحة، كذلك الـ /كـا/ في مثل كَاتِبٌ؛ فالمثال الأول انتهى بصائت قصير، أما الثاني فقد انتهى بصائت طويل.

- **المقطع المغلق:** هو المقطع الذي ينتهي بصوت صامت، ذلك أنه لا يقبل زيادة أصوات

أخرى، ومثاله في اللغة العربية حرف الجر " مَنْ "، وحرف الاستفهام " هَلْ " .

<sup>128</sup> - الطيب البكوش، التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، ص77، الهامش.

<sup>129</sup> - كمال بشر، علم الأصوات العام، ص504.

<sup>130</sup> - انظر دراسة الصوت اللغوي، مرجع سابق، ص280.

<sup>131</sup> - ينظر.. المرجع السابق، ص285.

<sup>132</sup> - ينظر الطيب البكوش، التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، ص77.

<sup>133</sup> - المرجع السابق، الصفحة نفسها.

**حجم المقطع أو مدة النطق به:** ويوجد على هذا الأساس نوعين بشي من التجوز:  
**المقطع القصير:** وهو المقطع الذي لا يزيد عن صوتين.

هو المقطع الذي يتكون أحدهما طويل.

**المقطع الطويل:** هو المقطع الذي يتكون من صوتين أو ثلاثة أصوات، أو أربعة أصوات أحدهم طويل.

إذن تتوفر في اللغة العربية إذا احتسبنا حالات الوقف بالساكن خمسة أنواع ثلاثة منها أنواع رئيسية واثنين منها ثانوية:

### المقاطع الرئيسية:

1- صامت+صائت قصير مثل: الـ /جـ/ في الفعل جَلَسَ، وهو قصير مفتوح.

2- صامت+صائت طويل مثل: الـ /رـ/ في كلمة رَائِعٌ. وهو طويل مفتوح.

3- صامت+صائت قصير+صامت مثل: هَلْ ، لَمْ ، لَنْ ، وهو طويل مغلق.

المقاطع الثانوية: ويظهر هذا النوع من المقاطع في حالة الوقف على الساكن:

4- صامت + صائت طويل + صامت مثل الفعل : / قَالْ / ، وهو طويل مغلق.

5- صامت + صائت قصير + صامتين مثل : / نَهَرَ / . وهو طويل مغلق.

بعد تعرفنا على المقطع الصوتي ومفهومه وأشكاله في اللغة العربية سنحاول فيما يلي أن نستفيد من هذه الكشوفات العلمية عن المقطع وأسراره الداخلية، كما سنحاول ما طواعتنا المادة أن نربط بين المقاطع الصوتية والحالة النفسية والوجدانية للشاعر سواء من حيث نهاية المقطع بالانغلاق أو الفتح أم من حيث حجم المقطع ومدة النطق به.

سنعتمد كذلك عند تناولنا للمقاطع الصوتية على الإحصاء وذلك كي تتوفر لنا في النهاية مادة أولية موثوق بها يمكن أن ننطلق منها في تحليلاتنا وفي إطلاق أحكامنا الجمالية على المرثية.

لنلاحظ المقاطع<sup>134</sup> التي تحكم في البنية الصوتية لمطلع المرثية المقطع التالي:

شُكْرُنْ لَ كُمْ  
ط- ط- ق+ ط-  
شُكْرُنْ لَ كُمْ

<sup>134</sup>- رمزنا للمقطع الطويل بالحرف "ط" وللمقطع القصير بالحرف "ق" كما أراد أيضا أن يرمز للمقطع المفتوح بالرمز " + " وللمقطع المغلق بالرمز ط - " وذلك تيسيرا لملاحظة الفرق بين نسبة المقاطع الطويلة والقصيرة من جهة والمقاطع المفتوحة والمغلقة من جهة أخرى.

ط- ق+ ط-  
فَ حَ بِي بَاتِي قُ تِ لَتْ وَ صَارَ بِ وَسِ عِ كُمْ أَنْ تَشْرَبُ كَأَنَّ سِنَّ عَ لِي قَبْ رِشْ  
ق+ ق+ ط+ ط+ ق+ ق+ ق+ ط- ق+ ق+ ق+ ط- ق+ ط+ ط- ط- ط+ ط+ ط- ط-  
شَ هِي دَه  
ق+ ط+ ط-

وَ قَ صِي دَ تَغِ تِي لَتْ  
ق+ ق+ ط+ ق+ ط-  
وَ هَلْ مِنْ أُمِّ مَ تِنِ فِ أَرْضِ إِلَّا لَنَحْنُ تَغِ تَالُلُ قَ صِي دَه  
ق+ ط- ط- ط- ق+ ط- ط- ق+ ط- ط- ق+ ط- ط- ق+ ط+ ط- ط-

أفرز استقرائنا لهذا المقطع عن إحصاء 62 مقطعا متوفر، وقد قمنا- اعتمادا على الأداء الصوتي للمرثية من قبل الشاعر- بحساب المدة الزمنية التي استغرقها أداء هذا المقطع فتبين لنا أنه قد تم في 24 ثانية بالضبط.

يربط الباحثون الغربيون الوزن الشعري بنبضات القلب التي قدرها الأطباء عند الإنسان السليم بـ 76 نبضة في الدقيقة الواحدة، ويرون صلة وثيقة بين نبض القلب وما يقوم به الجهاز الصوتي، وقدرته على النطق بعدد من المقاطع، ويقدر أن الإنسان في الأحوال العادية يستطيع النطق بثلاثة من الأصوات المقطعية كلما نبض قلبه نبضة واحدة.<sup>135</sup>

فإذا عرفنا ذلك كله تبين لنا وبعملية حسابية بسيطة أن الإنسان السليم يستطيع أن يحقق 228 مقطعا صوتيا وهو في أحواله العادية أي دون أي انفعال قد يصدر منه. ولو أردنا أن نحسب طاقة الشاعر المقطعية أي ما يمكن أن يحققه من مقاطع صوتية في دقيقة واحدة من الزمن تبين لنا أن عدد المقاطع التي يمكن للشاعر تحقيقها هي 155 مقطع/د. إذن استنادا إلى هذه النتائج وباستعمال القاعدة الثلاثية يمكننا أن نقرر أن نبضات قلب الشاعر في هذا المقطع كانت تساوي تقريبا 52 نبضة في الدقيقة.

ولكم أن تتصوروا الآن تلك الحالة النفسية المتأزمة التي كان الشاعر يمر بها لدرجة أن قلبه كاد يتوقف؛ لقد أخرج الشاعر لنا هذه المرثية في وضع أقل ما يقال عنه أنه اختناقي يشبه حالة المخاض العسير الذي تمر به المرأة أثناء الولادة فالمخاض الشعري شبيه إلى حد

<sup>135</sup> ينظر.. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 173.

كبير بمخاض الولادة العسير خاصة تلك القصائد الرثائية التي فقد أصحابها أناسا أعزاء على قلوبهم لدرجة أنهم كانوا يتمنون الموت على إثرهم.

إن نبضات القلب تتغير تبعا للحالات النفسية التي قد تمر على الشعراء أثناء نظمهم " فحالة الشاعر النفسية في الفرح غيرها في الحزن واليأس ونبضات قلبه حين يتملكه السرور سريعة يكثر عددها في الدقيقة، ولكنها بطيئة حين يستولي عليه الهم والجزع" <sup>136</sup> فسرعة الأداء أو الإخراج الشعري -إن صح التعبير- تتغير نغمتها تبعا للحالة النفسية فهي عند الفرح والسرور سريعة متلهفة مرتفعة توافق اللهفة والغبطة والنشوة المصاحبة لهذا الجو المفرح المسر الجميل، وهي في اليأس والحزن بطيئة حاسمة توافق البطء والتأزم والاختناق المصاحب لهذا الجو اليأس الكئيب <sup>137</sup>.

إذن فحصى المقاطع الصوتية القليلة التي استطاع الشاعر تلفظها تترجم صورة ذلك الرجل الكئيب الذي فقد زوجته التي تمناها وجاهد من أجل تكون له وبجانبه فإذا بأيدي الغدر تخطفها منه لبقى وحيد محاصرا بين أسنة اللهب كما يقول وليبدع لنا هذا الكلام المبكي الجميل الذي جاش به صدره فقذفه على لسانه على حد تعبير الجاحظ، فأنشأ مرثية خالدة ستكون بطلتها معلمة أصيلة لفن العشق والغرام الذي كثيرا ما تكلم عنه نزار في أغلب قصائده.

وإذا نظرنا إلى المقاطع من جانب آخر وهو جانب المقاطع من حيث الطول والقصر تبين لنا بعد الاستقراء إحصاء 42 مقطعا طويلا توزعت بين 28 مقطعا طويلا مغلقا و 14 مقطعا طويلا مفتوحا أما المقاطع القصيرة فقد بلغ عددها 20 مقطعا قصيرا. فالنسبة الغالبة إذن هي نسبة المقاطع الطويلة المغلقة التي توحى بالإحباط واليأس والقنوط <sup>138</sup>، لنضيف هذه العواطف والمشاعر إلى قاموس الشاعر العاطفي الملي أصلا بالأحزان.

لنعين معا مرة أخرى مقطع آخر من المرثية أوحى لنا بعد عملية استقرائه بالكثير. وقد آثرنا عرضه كي يكون أكثر وضوحا وهذا هو المقطع بعد عملية التقطيع والتسمية:

مَا ذَا يَ قَوْ لُشْ شِعْرُ رُ يَا بِلْ قِي سُو فِي هَا ذَزْ زَ مَانْ

ط+ط+ق+ ط- ط- ط- ق+ ط+ط- ط- ق+ ط+ ط- ق+ ط- ط- ق+ ط- 16=

<sup>136</sup> - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص173.

<sup>137</sup> - ينظر.. المرجع السابق، الصفحة نفسها.

<sup>138</sup> - ينظر.. يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، 268.

مَا ذَا يَ قَوْلُ شِعْرٍ فَلِ عَصْرِشْ شُ عُو بِي يِلْ مَ جُو سِي يِلْ جَ بَانَ

ط+ ط+ ق+ ط- ط- ط- ق+ ط- ط- ط- ق+ ط- ط- ق- ط+ ط+ ط- ط- ق+ ط- = 20

وَلْ عَالِ مَلْ عَ رَبِي يِ مَسْ حُو قُنْ وَ مَقْ مُو عُنْ وَ مَقْ طُو عُلْ لِ سَانَ

ط- ط+ ق+ ط- ق+ ق+ ط+ ق+ ط- ط- ط+ ق- ط- ق+ ط- ط- ق+ ط- ق+ ط- = 21

نَحْ نَلْ جَ رِي مَ ةَ فِي تَ فَوْ وَ قِي هَا فَ مَلْ عَقِ ذُلْ فَ رِي دُ وَ مَلْ أْ غَانِي

ط- ط- ق+ ط+ ق+ ق+ ط+ ق+ ق+ ط+ ق+ ق+ ط+ ق+ ط- ط+ ق+ ق+ ط+ ق+ ط+ ق+ ط+ = 24

أَخْ ذُو كِ أَيِّ يَتْ هَلْ حَ بِي بَ ةَ مِنْ يِ دِي أَخْ ذُلْ قِ صِي دَ ةَ مِنْ فِ مِي

ق+ ق+ ط+ ق+ ط- ق+ ق+ ط- ق+ ق+ ط+ ق+ ق+ ط+ ق+ ق+ ط+ ق+ ق+ ط+ ق+ ط+ = 25

أَخْ ذُلْ كِ تَا بَ ةَ وَلْ قِ رَاءَ ةَ وَ طَطْ فُؤْلَ ةَ وَلْ أْ مَانِي

ق+ ق+ ط- ق+ ط+ ق+ ق+ ط+ ق+ ق+ ط+ ق+ ق+ ط+ ق+ ق+ ط+ ق+ ط+ = 21

بَلْ قِي سِ يَا بَلْ قِي سِ يَا دَمَ عَنِ يِ نَقِ قِ طُ فَوْقَ أَهْ دَا بَلْ كِ مَانَ

ط+ ط+ ق+ ط- ط+ ق+ ط- ط+ ق+ ط- ط+ ق+ ق+ ط+ ق+ ط+ ق+ ط+ ق+ ط+ = 21

عَلْ لَمْ تَ مَنْ قَ تَ لُو كِ أَسْ رَا رَلْ هَبْ وَ يِ

ط- ط- ق+ ط- ق+ ق+ ط+ ق+ ط- ط+ ط+ ق+ ط- ق+ ط+ = 11

لَا كِنَنْ هُمْ قَبْ لَنْ تِ هَا عِشْ شَوْ طِ قَدْ قَ تَ لَوْ حَ صَانِي

ط+ ط- ق+ ط- ط- ط- ق+ ط- ط- ق+ ط+ ق+ ق+ ق+ ق+ ق+ ق+ ط+ = 18

استغرق أداء هذا المقطع من قبل الشاعر دقيقة واحدة بالضبط، وعند حساب عدد المقاطع التي يحويها وجدنا أنه يضم 164 مقطعا يتوزع بين 99 مقطعا طويل ينقسم بدوره إلى 53 مقطعا مفتوحا و 46 مقطعا مغلقا وبالمقابل أحصينا 65 مقطعا قصيرا، وبمقارنة نسبة هذه المقاطع 164/مقطع/د بالنسبة العادية التي تقدر بـ 228/مقطعا/د اتضح لنا أن هذه النسبة المسجلة في هذا المقطع هي متدنية جدا عن المستوى العادي، وإذا أردنا حساب عدد نبضات الشاعر عند أدائه للمقطع الشعري وجدناه -بقسمة عدد المقاطع/3 وهي عدد المقاطع في كل نبضة - تقريبا 55 نبضة للقلب في الدقيقة الواحدة وهو يقارب النبض الذي سجلناه في المقطع الأول للمرثية 52/ن/د، لتتأكد مرة أخرى الحالة الكئيبة التي يعيشها الشاعر الذي أراد أن ينفس عن ألمه فاختار هذا الوزن الشعري ذي المقاطع الكثيرة حيث تراوح عدد المقاطع في كل سطر شعري ما بين 11 مقطعا إلى 25 مقطع كحد أقصى وهذا ما نلاحظه في الأسطر الشعرية المقطعة يقول إبراهيم أنيس مبينا العلاقة بين الحالة النفسية للشاعر والوزن الشعري المختار لتأدية المعنى : " على أننا نستطيع ونحن مطمئنون أن نقرر أن الشاعر في حالة اليأس والجزع يختار عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه"



فكثرة المقاطع وطولها تعطي مجالا واسعا ورحبا للشاعر كي يلقي بكل ما يجيش به صدره فالأوزان القصيرة ذات المقاطع القليلة تصلح للمقطوعات العابرة التي تقال وقت المصيبة والهلع والتي يون فيها الشاعر مضطربا مشتتا فيطلب لخواطره المضطربة المشتتة وزنا قصيرا يتلائم وسرعة التنفس وازدياد النبضات القلبية أما تلك المراثي الطويلة فأغلب الظن أنها نظمت بعد أن هدأت ثورة الفزع واستكانت النفوس باليأس والهم المستمر<sup>139</sup>، وهذا هو حال المراثية التي نحن بصدد دراستها فقد بدأ نزار بنظمها بعد خمسة أيام من مقتل حبيبته وزوجته بلقيس الراوي.

ومما هو جدير بالذكر أن المقاطع من النوع الرابع والخامس<sup>140</sup> والتي تتحقق في حالة واحدة هي حالة الوقف قد ظهرت في القصيدة وقد أوحى لنا بإرهاق الشاعر وتعبه الذي جعله يعجز عن تحقيق الحركة في بعض الحروف مما جعلها تتحول من مقطع قصير مستقل إلى مجرد صوت ساكن تابع لمقطع طويل بل مغرق في الطول وهذا الوضع لا يتوفر في العربية الفصحى إلا في حال الوقف كما ذكرنا آنفا ومن أمثلة ذلك في المراثية: تلفظ الشاعر لكلمة التاريخ في السطر الـ23 بالسكون هكذا "التاريخ"، كذلك تلفظه لكلمة "التحقيق" في السطر الـ27 بالسكون أيضا، وفي السطر نفسه تلفظ بكلمة "الموهوب" بالسكون كذلك، إلى غيرها من الكلمات كـ الإشعاع في السطر الـ28، الملكات في السطر الـ34، بيروت في السطر الـ39، الموت في السطر الـ40... إلخ.

من الجميل ونحن نتناول دراسة المقاطع الصوتية أن نحاول ربطها بالتفاعيل العروضية الخليلية خاصة أن الشعر الجديد الذي يسمى بشعر التفعيلة لا يلزم نفسه بذلك التقابل المعروف في الشعر العمودي بين الصدر والعجز؛ إذ أن الاعتداد في الشعر الجديد يكون بالتفعيلة المفردة التي هي الوعاء الشعري له حسب تصور الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور<sup>141</sup>. إذ لا توجد علاقة فعلية بين البحر والتفعيلة إلا من حيث نسبة نوع التفعيلة إليه فنقول أن متفاعلا للكامل وفعولن للمتقارب وفاعلاتن أو مستفعلن للخفيف وتكون مستفعلن مع فاعلن للبسيط، إذن فعلاقة البحر بتفعيلاته تتحقق حين تكون مجتمعة ولهذا نجد تسمية

<sup>139</sup> - ينظر.. يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص175-176.

<sup>140</sup> - ينظر.. الصفحة 21 المقاطع الثانوية.

<sup>141</sup> - ينظر.. محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف، النغم الشعري عند العرب، دار المريخ للنشر، الرياض 1987، ص317.

البحور الشعرية متفقة مع إما كم التفعيلات فيقال الكامل والبسيط والمديد وإما مع خفة هذه التفعيلات على الأذن واللسان فيقال الخفيف والسريع والمتقارب لهذا لم نجد سببا كافيا يدعونا لدراسة نوع البحر الذي يحكم القصيدة وربطه بمعاني القصيدة خاصة أن النقاد قديما وحديثا قد حاولوا الربط بين الأغراض الشعرية وبين البحور الخليلية فقد قالوا هذا يصلح لكذا وذاك وجود في كذا لكن دون الوصول إلى نتائج موثوق في صحتها كما وجدناهم قد وقعوا في خلاف كبير فيما يخص ربطهم لأغراض معينة بأبعر معينة إلى درجة أننا قد نجد الناقد الواحد يناقض نفسه فينسب للبحر الواحد غرضين متباعين كأن يجمع بين الفخر والحزن مثلا. لذلك كله لم يحصل لنا الاطمئنان الكامل لمحاولة تحليل القصيدة على أساس مفهوم البحر الشعري وربطه بالأغراض الشعرية الموجودة في المراثية إلا من باب الوصف الذي لن نتعداه في هذه المسألة. وعلى هذا يمكننا القول أن المراثية قد اتخذت تفعيلة " مُتَفَاعِلُنْ " كأساس لها فكانت بذلك منسوبة لبحر الكامل<sup>142</sup> الذي يتكون في شعر الشطرين أو الشعر العمودي إذا كان كاملا من ثلاثة تفعيلات ومفتاحه الشعري هو كالتالي:

كمل الجمال من البحور الكامل متفاعل متفاعل متفاعل

//0/0/ 0//0/// 0//0///

والتفعيلة الرئيسية " متفاعلن " تحولت في بعض المواقع إلى " مُتَفَاعِلُنْ " التي نجدها محققة في السطر الشعري الأول في قوله :

شُكْرًا لَكُمْ

شُكْرَتُكُمْ

0//0/0/

مُتَفَاعِلُنْ

أو " مُتَفَاعِلَاتُنْ " في قوله:

فَحَبِيبَتِي قَتَلْتُ وَصَارَ بَوَسْعِكُمْ أَنْ تَشْرَبُوا كَأْسًا عَلَى قَبْرِ الشَّهِيدِ

فَحَبِيبَتِي قَتَلْتُ وَصَارَ بَوَسْعِكُمْ أَنْ تَشْرَبُوا كَأْسًا عَلَى قَبْرِ شَّهِيدِهِ

0/0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/// 0//0/// 0//0///

<sup>142</sup> ينظر آراء النقاد في بحر الكامل وعلاقته بالأغراض الشعرية ضمن كتاب علي يونس، نظرة جديدة في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1993، ص 108-109.

## مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلَاتُنْ

التفعيلة الشاهد

ولعلنا نلاحظ - بما أننا تحدثنا قبلا عن المقاطع الطويلة وعلاقتها بمعاني القصيدة من توجع وألم وكآبة وبؤس وغيرها من المعاني الحزينة- أن تفعيلة بحر الكامل بمختلف أشكالها قد احتوت على مقاطع طويلة مفتوحة كانت ممثلة في المقطع " فَا " أو مغلقة ممثلة في المقطع " مُتْ " أو "لُنْ"، هكذا تأتي التفاعيل العروضية لتدعم الاستقراء الذي أقمناه فيما يخص طغيان المقاطع الطويلة التي تظهر في التفعيلة مستحوذة على الثلثين من حجمها.

ولعل الملاحظة الجميلة هي في الزحاف الذي أصاب بعض التفاعيل من ذلك الإضمار في مفاعلتين والإضمار هو " إسكان المتحرك الثاني"<sup>143</sup> وإذا تناولنا التفعيلة بنظام المقاطع تكون كالتالي: ق ط + ق ط - أي مقطع قصير + مقطع قصير + مقطع طويل مفتوح + مقطع قصير + مقطع طويل مغلق، فبالإضمار يختفي إذن المقطعان القصيران الأول والثاني ليشكلا معا مقطعا طويل مغلقا وهنا نلمح رغبة الشاعر في تطويع تفعيلة الكامل لتستوعب تجربته الشعرية بحكم أن المقاطع الطويلة تصلح أكثر للمعاني الرثائية في القصائد المطولات كما أشرنا سابقا لتعلق المقاطع الطويلة وكثرتها بالقلب وعمليات التنفس فيما تتفق المقاطع القصيرة مع الاضطراب الذي يتبعه سرعة في التنفس وفي دقات القلب.

3- صور التفعيلات الخارجة عن النسق العادي لتفعيلة بحر الكامل:

إذن فالتفعيلة الأساسية هي متفاعِلُنْ من بحر الكامل وقد وردت بعدة صور مثلت الخروج عن النسق أو عن التفعيلة الأساسية وهذه صورها:

1- مُتَفَاعِلُنْ: مستعمل

2- مُتَفَاعِلَانْ: مستعمل

3- مُتَفَاعِلَاتُنْ: مستعمل

4- مُتَفَعِّلٌ أو مُسْتَفَعِّلٌ: مستعمل

5- مُتَفَاعِلٌ: مستعمل

6- مُتَفَاعِلَانْ: مستعمل

7- فُعٌ: غير مستعملة

8- فَعُولٌ: غير مستعملة

<sup>143</sup> - مصطفى حرركات، كتاب العروض، دار الآفاق، (د-م)، (د-ت)، ص44.

## 9- مفاعلتُن: غير مستعملة

فكما هو ملاحظ، لقد بلغت أشكال التفعيلة في المرثية -إذا أضفنا التفعيلة الجزئية "فع" - عشرة أشكال، فقد تصرف الشاعر حسب نفسه الشعري وحسب ما أملته عليه التجربة الشعرية حينها فنتج عن ذلك -مع تحرر مطلق من حدود التفعيلات القديمة- هذه الأشكال من التفعيلات التي لا نعتقد أن أحدا من شعراء الشعر العمودي قد تجرأ على الوصول لمثل عددها في بحر الكامل، وليس لأحد أن يعيب على الشاعر نزار قباني هذا التحرر الكبير من قيود التفاعيل القديمة ما دامت الأذن الموسيقية تقبلته كما تقبله الشعور والوجدان فليست تسمع في هذه المرثية الرائعة لنغم ناب أو نغم نشاز تنفر منه الأذن وتأباه النفس فقد جاءت الأسطر الشعرية متناغمة سلسلة فمرة صاعدة ومرة هابطة ومرة مستوية معبرة عن كل أحوال الشاعر النفسية من حزن وألم ذكرى وحنين وثورة وغضب.

ومما تجدر الإشارة إليه في هذا المقام أن هناك تنوعا في عدد التفعيلات في المرثية، سنفصل فيه القول بعد تقطيع المقطع التالي الذي اخترناه كمثال للتنوع في عدد التفعيلات:

### 1- بلقيس أيتها الأميرة

بلقيس أي يتهل أمي ره  
متفاعلن متفاعلن متـ

### 2- ها أنت تحترقين في حرب العشيرة والعشيره

ها أنت تح ترقين في حربلعشي رة ولعشي ره  
متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متـ

### 3- ماذا سأكتب عن رحيل مليكتي

ماذا سأك تبعن رحي لمليكتي  
متفاعلن متفاعلن متفاعلن

### 4- ها نحن نبحت بين أكوام الضحايا

ها نحن نب حثبين أك وام ضحا يا  
متفاعلن متفاعلن متفاعلن متـ

## 5- عن نجمة سقطت وعن جسد تناثر كالمرايا

عن نجمتن سقطت وعن جسدن تناثر كالمرايا  
متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متـ

## 6- ها نحن نسأل يا حبيبه

ها نحن نسأليا حبي به  
متفاعلن متفاعلن متـ

## 7- إن كان هذا القبر قبرك أم قبر العروبه

إن كان ها ذلقبرقب ركأنت أم قبرلعرو به  
متفاعلن متفاعلن متفاعلن متـ

فالسطر الأول والسادس مكون من تفعيلتين كاملتين، أما كل من السطر الثاني والخامس والسابع فقد اشتمل على أربع تفعيلات، أما في السطر الثالث والرابع فكانت ثلاث تفعيلات، يضاف إلى كل هذا تكرر جزء من التفعيلة في نهاية كل سطر من هذه السطور الشعرية في هذا المقطع كانت على الشكل التالي: "متـ" بتسكين الحرف الثاني أو الأخير وقد التزم الشاعر بهذه التفعيلة المجزأة في كامل الأسطر الشعرية في هذا المقطع عدا السطر الثالث<sup>144</sup>.

إن هذا التنوع في عدد التفعيلات يمنح القصيدة طعما خاصا ويبعد القارئ عن الإحساس بالملل الذي يتأتى من رتابة الإيقاع عند تساوي عدد التفعيلات، كما أنه أتاح للشاعر إمكانية واسعة للتحرك في القصيدة ليعبر عن ذاكرته ويترجم حالته النفسية من خلال الامتداد الطبيعي للدفقات الشعورية والموجات النفسية<sup>145</sup>، والتنوع في عدد التفعيلات يمكن المتلقي من مشاركة الشاعر في أنفاسه وانفعالاته فتري هذا المتلقي يتناغم والدفقات الشعرية للقصيدة لدرجة أن النفس قد ينقطع عن المتلقي إذا كان السطر الشعري كثير التفعيلات ليتوافق انقطاع نفس المتلقي مع الضغوط والاختناقات التي قد يشعر بها الشاعر أثناء النظم أو

<sup>144</sup> - قد يظن أحد أن هذا الإجراء الشعري الذي التزم به الشاعر هو من قبيل التدوير الشائع بكثرة في شعر التفعيلة وهو أن يجزأ الشاعر التفعيلة في آخر السطر الشعري ليكملها في السطر الشعري الموالي لكننا أخضعنا الأمر للاختبار وحاولنا أن نصل هذه التفعيلة المجزأة بما يليها في السطر الموالي لكن الأمر لم يستقم لنا بحيث لم نستطع أن نربط التفعيلة المجزأة بما يليها مع الحفاظ على الشكل العروضي للتفعيلة.

<sup>145</sup> - ينظر.. يوسف أبو العدوس، الأسلوبية، ص262

الأداء. إضافة إلى أن هذا التنوع في عدد التفعيلات يوفر عذوبة موسيقية ترتاح لها الأذن والنفس معا.<sup>146</sup>

كما أن التصرف في عدد التفعيلات يتيح للشاعر أن يعبر عما في نفسه بدقة تامة ومنه فلا يمكننا أن نرى حشوا ولا إطنابا زائدا إلا ما كان يقصده الشاعر ويريد تحقيق خاصية جمالية عن طريقه. وهذا ما كان الشاعر دوما ما يصبو إليه ويتوق أن يراه متجسدا في القصيدة العربية هذا الأمل الذي سيطر على الشاعر منذ بداياته الشعرية الأولى يقول: "كنت دائما أحلم بشعر عربي تكون فيه مساحة الكلمة بمساحة الانفعال، وحجم الصوت الشعري بحجم فم الشاعر.. وبحجم هواجسه"<sup>147</sup> ويقول أيضا: "الثرثرة الشعرية هي فجيعة شعرنا العربي.. ونظرة واحدة إلى أهرامات القصائد العربية القديمة توضح لنا أننا تكلمنا أكثر من اللازم"<sup>148</sup> وهكذا وجد الشاعر ضالته وأمله المنشود في الشكل الشعري الجديد "شعر التفعيلة"، فإن كان حجم هواجسه وانفعاله يتطلب تفعيلة واحدة فلماذا الإسراف في استعمال تفعيلتين؟ هذه هي سياسة الشاعر وهذا هو أسلوبه الشعري.<sup>149</sup>

#### 4- دراسة النبر والتنغيم:

النبر في اللغة معناه البروز والظهور ومنه قولنا "المنبر" في المساجد ونحوها كمنابر الخطب السياسية التي يقف فيها المتحدث في وضعية أعلى بالنسبة لمخاطبيه وهذا المعنى العام ملحوظ في دلالاته الاصطلاحية؛ إذ هو في الدرس الصوتي الحديث يعني نطق مقطع من مقاطع الكلمة بصورة أوضح وأجلى نسبيا من بقية المقاطع التي تجاوره أي في صورة صوتية بارزة غالبية على المقاطع المجاورة<sup>150</sup>، ولكي يحدث ذلك يجب على المتكلم الضغط على المقطع حتى يمنحه الوضوح السمعي المطلوب. هذا المفهوم الاصطلاحي للنبر يتفق عليه أغلب علماء اللغة المحدثين.<sup>151</sup>

<sup>146</sup> - ينظر.. المرجع السابق، الصفحة نفسها.

<sup>147</sup> - نزار قباني، كتاب الحب، د م، ، دت، مقدمة الكتاب.

<sup>148</sup> - المرجع السابق، الموضوع نفسه.

<sup>149</sup> - فالوفاء- في الشعر العمودي- لمبدأ الشطرين الصدر والعجز كذا الالتزام بعدد التفعيلات في كل شطر يضطر الشاعر إلى قول المزيد حتى وإن كان المعنى قد انتهى فينتج عن ذلك حشو وإطناب كثيرين قد يتقلان كاهل البيت الشعري كتلك النعوت التي يستعين بها الشعراء قديما وحديثا في الشعر العمودي قصد إكمال وزن البحر.

<sup>150</sup> - ينظر.. كمال بشر، علم الأصوات، ص512.

<sup>151</sup> - ينظر.. تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص170-171، الطيب البكوش، التصريف العربي، ص80.

ويتطلب النبر عادة بذل طاقة صوتية زائدة تستلزم في المقابل مجهودا إضافيا أشد من أعضاء النطق التي تقوم بعملية الضغط على المقطع<sup>152</sup>، وتكاد عملية الضغط هذه تشبه إلى حد كبير مفهوم "إشباع الاعتماد" عند لغويينا القدامى عند تعرضهم لصفات الأصوات كالجهر والهمس والشدة والرخاوة مع اختلاف طفيف في حدود المفهوم.

ويقوم النبر بوظائف دلالية في بعض اللغات كاللغات الجرمانية مثلا إذ أن الكلمة تتغير وظيفتها الاسمية إلى الفعلية إذ تغير موقع النبر فيها من مقطع لآخر<sup>153</sup>، أما اللغة العربية فلا يقوم النبر بأي وظيفة دلالية فيها إذ أن تغير مواقع النبر على مستوى الكلمة العربية لا يغير من معناها شيئا وهذا يعد في نظر الدكتور إبراهيم أنيس ميزة في اللغة العربية. يقول: "ولحسن الحظ لا تختلف معاني الكلمات العربية، ولا استعمالها باختلاف موضع النبر فيها".<sup>154</sup>، فيظل لفظ "المرأة" مثلا اسما مهما حاولنا الضغط على إحدى مقاطعه "أَلْ / مَرَّ / أِ / ةَ".

هناك نوع آخر من النبر ليس مجاله الكلمة المفردة وإنما مجاله الوحدة الأكبر من الكلمة ألا وهي الجملة والذي يسميه بعضهم بالنبر الموسيقي أو التنغيم.<sup>155</sup> والنبر الموسيقي أو التنغيم هو عبارة عن جملة من العادات الأدائية<sup>156</sup> المناسبة للمواقف المختلفة من تعجب واستفهام وسخرية وتأکید وتحذير وغير ذلك من المواقف الانفعالية إذ أنه بفضل الاختلافات النغمية التي تجعل تركيبا معينا يرتفع موسيقيا عن التركيبات اللغوية المجاورة يستطيع المتكلم التعبير عن سائر الحالات النفسية والعاطفية كالرضا والغضب والدهشة والخيبة والكرهية وغيرها من العواطف والحالات.<sup>157</sup> وقد يختلف معنى جملة عن أخرى باختلاف النغمة الصوتية التي يصدرها المتكلم، فيستغني عن بعض أدوات النحو من استفهام، أو تعجب، فتجد المعنى متغيرا بتغير النغمة الصادرة من المرسل إلى المرسل إليه<sup>158</sup>. وخالصة القول أن التنغيم هو ارتفاع الصوت وانخفاضه أثناء الكلام تجاوبا مع المعاني المراد الإفصاح عنها.

<sup>152</sup> ينظر كمال بشر، المرجع سابق، الصفحة نفسها.

<sup>153</sup> ينظر..شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ص.

<sup>154</sup> -عبد الفتاح المصري، الصوتيات عند ابن جني في ضوء الدراسات اللغوية العربية والمعاصرة، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العددان: 15 و 16، 1984 .

<sup>155</sup> - ينظر.. مالمبردج، علم الأصوات، ص 197.

<sup>156</sup> - العادات الأدائية هي العادات النغمية المألوفة لدى أصحاب اللغة الواحدة حيث أداء نغمة معينة لقصد معين يعرفه الجميع من النغمة أو الأداء. فهذه النغمة للتأكيد وتلك للرفض وأخرى للفرح وغيرها للغضب وهكذا.

<sup>157</sup> ينظر.. مالمبردج، المرجع السابق، ص 192.

<sup>158</sup> ينظر.. سالم البلوشي، التنغيم الصوتي، مجلة المجالس الأدبية، يوم 15-02-2010.

والفرق بين نبر الكلمات و التنغيم أن هذا الأخير دلالاته نحوية وبلاغية في المقام الأول، بعكس النبر الذي لا تخرج دلالاته عن كونها صرفية؛ لأن مجال التنغيم إنما هو التراكيب، أما النبر مجاله الكلمات<sup>159</sup>، كما أن التنغيم قد لا تكون نغمته دائما مرتفعة عكس نبر الكلمات أو المقاطع؛ فالجملة قد تؤدي في نغم منخفض إذا كان الموقف موقف عتاب لطيف أو وقفة تذكر أو تأمل. أما إذا كان الموقف موقف غضب فإنه بالتأكيد سيبتع ذلك تصاعد ارتفع كبير في النغمة لتواكب الموقف العاطفي المعبر عنه فإنه من غير المناسب أن تقابل النغمة المرتفعة بالخطاب الهادئ ولا النغمة الهادئة بالخطاب الصاخب فالتناغم بين المعنى والموقف أمر ضروري ومطلوب وهذه حتى تؤدي الرسالة وظيفتها الشعرية في أحسن وجه.

والشاعر نزار قباني كغيره من الشعراء يحتفي بالأداء الشعري ويجعله مفيدا معبرا عن المعنى الذي يريد الإفصاح عنه لدرجة أن سماعك لأدائه الشعري يجعلك تنتفض معه وتصعد، وتهدأ بهدوئه وتسكن. فقد كان لأداء الشاعر التنغمي وقع خاص له أثره الرائع على الأذن والقلب معا.

من حسن حظنا أن عثرنا على تسجيل صوتي للمرثية بصوت الشاعر ذاته<sup>160</sup>، الأمر الذي مكنا من تلمس الأداء التنغمي في المرثية فهناك النغمة المرتفعة وهناك النغمة المنخفضة كما أن هناك النغمة المستوية أو العادية وكل نغمة اكتسبت دلالة خاصة تلونت بالمعنى الذي أراده الشاعر أن يخرج إلى الموجد بالفعل ومن أمثلة ذلك قوله في المطلع<sup>161</sup>:

شكرا لكم

شكرا لكم

**فحبيتي قتلت وصار بوسعكم أن تشربوا كأسا على قبر الشهيد**

<sup>159</sup> ينظر.. يوسف عبد الله الجوارنة، **التنغيم ودلالاته في العربية** .

<sup>160</sup> - و إلا لكان الأمر يتطلب قارنا نموذجيا منهجيا يجب توفر صفات معينة فيه وهذا قد لا يكون متاحا دوما ومن النماذج المهمة للقراء المنهجيين نموذج ستانلي فش الذي أطلق عليه القارئ المخبر الذي هو " قارئ مثالي أو قارئ تضيفى عليه المثالية" وهو يمتاز بما يأتي " كونه يتكلم لغة النص بكفاءة عالية، لديه القدرة على استيعاب المعرفة الدلالية بما يتضمن ذلك مجموعة المفردات المعجمية والاصطلاحات الخاصة والتراكيب والاستعمالات وما إلى ذلك، يمتلك قدرة أدبية تمكنه من التعامل مع الطابع الخاص للنصوص الأدبية".

<sup>161</sup> - سنشير إلى مواقع التنغيم بتوضيحه عن طريق تمييزه بالخط الأسود العريض للنغمات المنخفضة والخط الأسود العريض المسطر للنغمات المرتفعة. أما باقي المطلع الذي يبقى دون تحديد فيرمز للنغمات العادية أو المستوية.



## وقصيدتي اغتيلت

### وهل من أمة في الأرض - الإنحن - نغثال القصيدة

كان هذا المقطع أشبه ببركان؛ تارة يخمد وتارة يثور فأنت حين تسمع أداء هذا المقطع تثور مع الشاعر وتخمد حين يخمد بل أن بعضاً من أجزاء جسمك قد يتحرك منفعلاً مع المعاني؛ فقد بدأت القصيدة بنغمة أقرب إلى الانخفاض النغمي أو الصوتي وتجلّى ذلك كما هو مبين في عبارة الشكر التي تكررت مرتين والتي وجهت إلى المعتدين على الزوجة الحبيبة وقد يتحرك رأس أحدنا إلى الأمام وإلى الخلف مستجيبين ومتغامين مع هذا الأداء الشعري خاصة وأن نغمته كما ذكرنا قد جاءت منخفضة وهو ما أوحى لنا بمعاني السخرية والاستهزاء من القنلة، كما قد يوحي لنا هذا الانخفاض النغمي بأن الشاعر كان يتأمل في تلك اللحظة متدبراً حقيقة هذه الحياة ومآلها، إضافة إلى كل هذا فالانخفاض النغمي يمكن أن يدلنا على نوع من الهدوء الذي كان عليه الشاعر لحظة التأمل ولحظة بداية الخلق الشعري الذي عادة ما يكون الشعراء لحظته في حالة هدوء وترو نسبي لا يلبث مع اشتداد القصيدة ومعانيها أن تتحول لحظات الهدوء والسكينة إلى بركان عنيف يرهب كل من يصادفه.

كما ضغط الشاعر عند أدائه على كلمة حبيبتى ليبين مدى المحبة والعشق الذي يكنه لها خاصة وأنه جاء مع ياء الملكية التي تفيد تمسك الشاعر الشديد بهذا الكنز الذي انتزع قوة منه فجاء هذا الضغط النبري أو التنغمي ليوحى بكل معاني الفقد الشديد لهذه الحبيبة العزيزة.

اشتدت النغمة وارتفعت ارتفاعاً شديداً في عبارة "وهل من أمة" والجملة الاعتراضية "الإنحن" هذا الارتفاع الشديد الذي أوحى لنا بكل معاني الدهشة من هذه الأمة القاتلة كما أوحى لنا بمعاني الغضب والحنق الشديد الممزوج بالألم والاختناق.

أما الجملتين الأخيرتين "نغثال القصيده" فجاءت نغمتها منخفضة لتعبر عن معاني الاستغراب والحسرة والأسف من أناس يضعون رموزاً لا ينبغي لهم أن يضعوها لأنها كنز ثمين ومقدس من واجبهم المحافظة عليه حمايته، فكأن الشاعر أراد من هذا التنغم أن يستعجب ويستفهم بمرارة عن السبب الكافي الذي اغتيلت من أجله هذه الحبيبة القصيدة.

كان الشاعر إذا أخذته حمى الحنين إلى العشي والرفيق بلقيس نلمح في نبرات  
صوته تلك النبرة المتأسفة على رحيل تلك الذكريات الجميلة ورحيل مليكتها فيؤدي به الحنين  
إلى خفض نبرات صوته كي يحصل تمتعه بتلك اللحظات التي يخشاها أن تهرب إذا هو رفع  
وتيرة صوته .يقول :

**بلقيس..كانت أجمل الملكات في تاريخ بابل**

**بلقيس..كانت أطول النخلات في أرض العراق**

**كانت إذا تمشي.. ترافقها طواويس.. وتتبعها أيائل**

**بلقيس..يا وجعي..ويا وجع القصيدة حين تلمسها الأنامل**

**هل يا ترى من بعد شعرك سوف ترتفع السنايل**

**يا نينوى الخضراء..**

**يا عجريت الشقراء..**

فالشاعر في هذه اللحظة يتذكر تلك الملكة الأسطورية الجميلة التي تتصف بكل  
صفات الأناقة والجمال والكمال وهو حين يتذكر ذلك كله يمتلك الشعور بالأسف، ونحن نلمس  
في لفظة "بلقيس الثالثة" وفي جملة "إذا تمشي" كذلك في نهايات السطور الشعرية في هذا  
المقطع ذلك التهاك الصوتي -إن صح التعبير- الذي يعبر عن تلك التجربة الشعرية  
المملوءة ألما ومرارة، ومن جهة أخرى نلاحظ- كما هو مبين بالخط الأسود العريض  
المسطر- ارتفاعا في النغم الصوتي في السطر الثاني من المقطع ليعبر لأعدائه بصوت عال  
أن هذه الملكة التي قتلوها هي أكثر منهم رفعة وأعلى شأنًا فهي أطول النخلات في أرض  
العراق لنلمس من ذلك أيضا اعتزازه بأصل زوجته وعشيقته التي هي من أرض العراق  
العظيم أرض الحضارة والتاريخ الكبير فهي إذن -أي بلقيس- قمة الحضارة وقمة التاريخ.  
كما يمكننا أن نلاحظ النغم المرتفع في النداءات المتتالية التي أطلقها الشاعر "يا  
وجعي، يا نينوى، يا عجريت" لتعمق مرة أخرى الشعور بالفقد والألم الشديد والمتواصل

فأطلق الشاعر بعد ذلك العنان لتتهادته المعبرة في لفظتي " الخضراء ،الشقراء "التي تلت لفظي النداء لتكتمل صورة الانكسار العاطفي الذي يعاينه الشاعر .

من المواضع التي لاحظنا فيها نبزا موسيقيا قويا تركيب "ملايين الكواكب" وذلك في السطر العشرين؛ يقول :

### **قسما بعينيك اللتين إليهما تأوي ملايين الكواكب**

لقد أقسم الشاعر في هذا الموضع بعيني حبيبته إذن فكل شي في بلقيس عظيم حتى عينيها لدرجة أنه أقسم بهما فقام بمقابلتها بأشياء عظيمة أيضا هي ملايين الكواكب التي كانت عينا بلقيس أكبر منها حجما وقيمة بحكم أن تلك الكواكب هي التي تتوسل لبلقيس فتسمح لها بالإيواء،فقيام الشاعر برفع النغم الصوتي لتركيب "ملايين الكواكب" أراد من خلاله أن يبرز قيمة الكواكب، وبالتالي قيمة بلقيس التي هي أعظم منها،ومما ساند الشاعر في مد صوته تلك الصوائت الطويلة<sup>162</sup> "ألف المد التي تكررت مرتين وياء المد".

كما يمكننا أن نلاحظ حدة الصوت وارتفاعه في تركيب "كذبة عربية" في السطر التالي:

### **فهل البطولة كذبة عربية**

أراد الشاعر أن يؤكد تكذيبه لشعار البطولة العربية الذي كثيرا ما تغنى الأجداد والآباء والأبناء فضغط على هذا التركيب ليؤكد رفضه المطلق لهذا الشعار الزائف الذي فقد قيمته منذ زمن بعيد واستحال رمزا خاويا الأحرى به أن يحرق ويذر رماده بعيدا. من الكلمات التي اكتسبت نغما مرتفعا أيضا كلمة " قبيلة" في السطر الثالث والعشرين في قول الشاعر:

### **فنحن قبيلة بين القبائل**

كان هذا الاسم نكرة، لهذا ضغط الشاعر عليه صوتيا ليعبر عن احتقاره لهذه القبيلة القائلة التي هي لا تفقه شيئا في الحضارة والتقدم فهمها كما كان هم سائر القبائل العربية هو القتل والنهب والاعتصاب..

من التراكيب التي لاحظنا فيها نغما منخفضا قول الشاعر في السطر الثامن والثلاثين:

**أترى ظلمتك إذ نقلتك ذات يوم من ضفاف الأعظميه**

<sup>162</sup> - ومن المعروف أن الصوائت لها درجة إسماع كبيرة وتكسب التركيب الذي تقع وضوحا سمعيا أكثر انظر

بلا شك، إن السامع للشاعر وهو يؤدي هذا السطر الشعري ليشعر بذلك الندم الشديد الذي انتاب الشاعر في تلك اللحظة، ونبرات صوته تدل على ذلك، نعم لقد شعر الشاعر أنه السبب الأول في مقتل حبيبته، لماذا؟ لأنه هو الذي أذنب فأحبها وبالغ في حبها حتى الثمالة وجاهد في سبيل ذلك إلى أن تزوجها ونقلها من ديارها الآمنة على ضفاف الأعظمية إلى ذلك الجحيم القاتل والفوضى العارمة في بيروت القاتلة فلو أنه ما أحبها ولا تزوجها ولا نقلها من ديارها لما ماتت، ولا كان ما كان، نعم كانت تلك لحظة الشعور باليأس وتأنيب الضمير التي أحسها الشاعر، فعبر عنها بتلك النعمة الوجدانية المؤثرة.

لنقرأ هذا السطر الشعري التالي:

### ها نحن ندخل مرة أخرى في التوحش والتخلف والبشاعة والوضاعة

لقد أراد الشاعر أن يعبر عن رفضه لكل الأشكال غير الأخلاقية التي لا يريد أن يعيش في أحضانها، فقام بناء على ذلك بالضغط الصوتي على ألفاظ " التوحش، التخلف، البشاعة، الوضاعة" ليعبر عن شدة الرفض ومداه.

تذكر الشاعر الأيام الخوالي فأنشد يقول:

بلقيس..

### هذا موعد موعد الشاي العراقي المعطر.. والمعق كالسلافة

لقد رجع الشاعر بخياله إلى الماضي فراح يصور تلك الأميرة العراقية التي تمشي في تمهل حاملة صينية الشاي الذي يفوح عطرا، لقد أدي هذا المقطع بكل تأن وترو<sup>163</sup> فكان الشاعر ينظر إلى بلقيس وهي قادمة حاملة الشاي فتوافقت المشية المتأنية لبلقيس وهي قادمة بتمهل مع الأداء الشعري المتمهل لهذا المقطع لدرجة أننا نكاد نرى مع الشاعر هذه الأميرة ونكاد نشم رائحة ذلك الشاي العراقي المعطر.

لنتأمل هذا الاستفهام في قول الشاعر:

أتراك ما فكرت بي ؟

### وأنا الذي يحتاج حبك مثل زينب أو عمر

لقد كان هذا استفهاما من الشاعر لبلقيس التي تركته وحده معتقدة أنه لا يحتاجها وأنه صار صغيرا على الرعاية، هذا الاستفهام الذي أراد الشاعر من خلاله أن يرسم صورة لذلك

<sup>163</sup> - مما ساهم في ذلك التروي في الأداء أصوات المد التي بلغت خمسة مرات.

الزوج الضائع الحائر الذي تؤلمه لحظة الفراق أشد الألم لهذا فهو يسأل هذا السؤال الذي يعرف أن إجابته لن يجدها أبداً ولكن عليه يجد في السؤال عزاء.

كما ورد الاستفهام التقريري في قول الشاعر:

**ها نحن نسأل يا حبيبة**

**إن كان هذا القبر قبرك أنت أم قبر العروبة؟؟**

فهنا لم يرد الشاعر أن يستفهم وإنما أراد أن يقرر حقيقة هو متأكد من وجودها وهذا ما يدل عليه النبر الموسيقي لهذه الجملة.

لقد اشتد كره الشاعر لنوع الجنس الذي اغتال صفصافته وزرافته لذا نجده يرفع صوته غاضبا فيقول:

**بلقيس إن قضاءنا العربي أن يغتالنا عرب**

**ويأكل لحمنا عرب.. ويبقر بطننا عرب.. ويفتح قبرنا عرب**

**فكيف نفر من هذا القضاء..**

**فالخنجر العربي ليس يقيم فرقا..**

**بين أعناق الرجال وأعناق النساء..**

إن فكل ما يذكر اسم هذا الجنس الذي هو العربي إلا واشتد غضبه وانفعل، إضافة إلى ثورانه عند ذكر أفعالهم الشنيعة من أكل لحوم البشر وبقر بطونهم وفتح قبورهم فكان يبلغ الهيجان أشده عند ذكرهم وذكر كل ما يتعلق بهم من أفعال همجية ومثيرة للاشمئزاز.

كما يمكن أن يدلنا الأداء الشعري للسطر الشعري الأخير الذي قرأ هكذا بالفصل بين التركيبين التاليين "بين أعناق الرجال" و"أعناق النساء" حيث سكت الشاعر سكتة خفيفة عبرت عن تعجبه من هذا الخنجر العربي الذي لا يفرق بين الرجال والنساء في التعامل؛ فالسكتة التي فرق بها الشاعر بين التركيبين أراد من خلالها التفريق المنشود في المعاملة بين أعناق الرجال وأعناق النساء والذي تعجب من عدم وجوده على أرض الواقع فأوجده أداء وشعرا.

اختلطت الغضب بالألم في قول الشاعر:

## سأقول في التحقيق كيف استنزفوا دمها وكيف استملكوا فمها

كان الشاعر يتكلم عن استنزاف دم أميرته واستملاك فمها البريء فتملكته الثورة والغضب فأدى ذلك بصوت عال يوافق تلك الثورة والغضب العارمين وقد شعر بالقشعريرة والاشمئزاز من المغتصبين.

ومن الأشياء التي لمحاها أيضا تلفظ الشاعر لجملة "تاريخ العرب" بنغمة فيها الكثير من السخرية والاستهزاء وذلك في قوله:

### هل موت بلقيس هو النصر الوحيد بكل تاريخ العرب

فهؤلاء العرب لم يجدوا عزاء لهم في هزائمهم المتتالية إلا قتل امرأة بريئة لا حول لها ولا قوة، فهم بما لهم من تاريخ طويل يجب عليهم أن يجدوا نصرا عظيما في مستوى طول تاريخهم؛ فقتل امرأة لا يرفع لهم هامة ولا يعلي لهم راية، فعبر الشاعر من سخريته من تاريخ العرب بزيادة مده لألف المد في كلمة "تاريخ" فزاد في تطويحها ليوحى لنا ذلك بسخرية الشاعر من هذا التاريخ العربي الخالي من الانتصارات، فلا تاريخ لهم إذن، فالتاريخ يكتب بالانتصارات المتتالية لا بتتالي الهزائم.

لننظر إلى هذا السطر الشعري :

أخذوك أيتها الحبيبة من يدي..أخذوا القصيدة من فمي..

أخذوا الكتابة، والقراءة، والطفولة، والأمانى.

لقد قام الشاعر بأداء هذين السطرين الشعريين بوتيرة سريعة عمقت الإحساس بكثرة المفقودات التي ضاعت من الشاعر وساعد في رسم ذلك كثرة أصوات المد المعبرة عن التأوه كما أن توفر حروف العطف ساعد في رسم تعدد المفقودات هذا الوقف المضطرب يجعل السامع يشعر باضطراب الشاعر وتأوّهه فكأنه يعيش لحظة الشاعر واضطرابه.

لنتأمل هذا السطر الأول في المقطع الشعري الأخير:

### نامي بحفظ الله أيتها الجميلة

لقد أراد الشاعر أن يودع أميرته الجميلة فكان أن أدى هذا السطر الشعري بنغمة منخفضة توافق لحظة الوداع والفراق نغمة توحى بكثير من التسليم بالأمر الواقع وبقضاء الله وقدره في أن هذا الشيء الذي يدعى الموت أمر واقع لا محالة وما على الإنسان إلا أن يسلم به.

وخلاصة الأمر أن النغمات الحادة أو المرتفعة ارتبطت بمواقف الانفعال الشديد كالغضب والحنق والكره والألم والانتهاج، أما النغمات المنخفضة فقد ارتبطت بمواقف الفقد والذكرى والحنين وارتبطت في مواضع أخرى بالسخرية الاستهزاء من القتل الأعداء.

## 5- دراسة القافية وحروفها:

القافية كما يراها إبراهيم أنيس<sup>164</sup>: "عدة أصوات تتكرر في أواخر الأَشْطَر والأبيات من القصيدة، وتكررها يكون جزءاً مهماً من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة، وبعدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن<sup>165</sup>. وعليه فالقافية هي عنصر مهم وأساسي في بناء القصيدة العربية.

ويتحدد معنى القافية من التناغم الموسيقي لحرف الروي واتفاقه مع أحاسيس الشاعر، وهي اشتراك بيتين أو أكثر في الحرف الأخير.<sup>166</sup>

ومبحث علم القافية ضروري وحركته فائدتها ضبط الإيقاع حتى نعرف النسق الذي رسم للشعر والانفعال الذي يتلاءم بين القافية وموضوع القصيدة<sup>167</sup>، فلو أخذنا مثلاً قصيدة غربة وحنين لشوقي التي يقول فيها:

اختلاف النهار والليل ينسي      انكرا لي الصبا وأيام أنسي

نجده يختار حرف الروي "السين المكسورة" وهي من حروف الصفير يتلاءم والكسر مع الإحساس بالألم، لهذا يجب أن تكون القافية ملائمة لموضوع القصيدة ولعاطفة الشاعر.<sup>168</sup> والقيمة الصوتية والنفسية للقافية لا تظهر بجلاء، ولا ييوح بها النص الشعري... إذا ظلت دراستنا للقافية شكلية، بعيدة عن التغلغل في النص والوقوف على خصائص الحروف، ومحاولة تغيير سر اختيار قافية دون أخرى<sup>169</sup>.

<sup>164</sup> - سننعمد على تعريف إبراهيم أنيس للقافية لأنه في اعتقادنا الأكثر إقناعاً وواقعية.

<sup>165</sup> - ينظر.. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص248.

<sup>166</sup> - ينظر.. أبو السعود سلامة أبو السعود، الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2002، ص97.

<sup>167</sup> - ينظر.. المرجع السابق، ص97.

<sup>168</sup> - ينظر.. أبو السعود سلامة أبو السعود، المرجع السابق، الصفحة نفسها.

<sup>169</sup> - ينظر.. صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ص161.

## قراءة في أحرف الروي المستخدمة في المرثية:

لم يستخدم الشاعر قافية واحدة في كل القصيدة، بل نوع فيها بحيث كانت هذه القوافي متناسبة مع بناء القصيدة، ومتفاعلة مع غيرها من المقومات الأخرى، بحيث كان لتنوعها وتكرارها في مقاطع معينة وضمن مسافات معينة أثر موسيقي يسري في جسد القصيدة، وجسد القارئ أو السامع معا. والجدول التالي يوضح تكرار أحرف الروي المستخدمة في المرثية كذلك عدد كل من القوافي المطلقة والمقيدة:

عدد القوافي المقيدة	عدد القوافي المطلقة	تكراره	حرف الروي
15- 11- 03-	09- موصولة بياء 03- موصولة بألف 02- موصولة بياء	43	النون
13- 05- 02-	07- موصولة بهاء 04- موصولة بهاء 01- موصولة بهاء 02- موصولة بألف	34	اللام
05- 16-	01- موصولة بهاء 01- موصولة بهاء 04- موصولة بتنوين	27	الباء
02- 04-	02- موصولة بهاء 10- موصولة بهاء	18	الراء
15-	00- قافية مطلقة	15	الهمزة
00-	11- قافية موصولة بهاء	11	الياء
06- 02-	00- قافية مطلقة	08	الميم
00-	05- موصولة بتنوين 02- موصولة بياء	07	التاء
00-	03- موصولة بهاء	03	الفاء
00-	02- موصولة بهاء	02	الذال



تقوم القوافي سواء المتتالية منها والمتباعدة بعدة وطائف إيحائية وتعبيرية وجمالية وذلك عن طريق تكرارها لتخلف أثارا صوتية تبعث في النفس شعورا معيناً قد يوحي بعدة معان.

لقد سيطرت قافية النون إلى جانب اللام أكثر من غيرها على القصيدة، كما نجد ظهور بعض القوافي الأخرى كقافية الراء والهمزة والياء وبنسبة قليلة الميم والتاء والفاء والذال، وسنحاول فيما يلي تفسير الاستخدام الكثيف لبعض القوافي وسنهمل القوافي قليلة الشيوع لأن الأسلوب عادة يظهر ويتحدد بكثرة الاستخدام لا بقلته.

فصوت النون وهو صوت مجهور متوسط مستقل منفتح غني قد تكرر 43 مرة توزع هذا العدد بين 29 تكرارا للقوافي المقيدة وبين 14 تكرارا للقوافي المطلقة التي جاءت موصولة بأصوات مد. وقد كان لصوت النون في كلتا الحالتين دلالة وإيحاء كبيرين.

فصوت النون يحاكي في حال السكون أي في حالة القافية المقيدة صوت طنين النحلة أو البعوضة هذا الطنين المتواصل دون توقف يسبب الشعور بالتوتر الشديد لدرجة أن الإنسان قد يفقد أعصابه ويضطرب إذا فشل في القضاء على تلك البعوضة المزعجة التي تأبى الرحيل. وهذا ما يوافق حالة الشاعر الذي سبب له مصرع زوجته طنيناً جعله متوتراً مضطرباً أرقاً لا يجد لهذا الوضع المخرج من مخرج. وهذا النمط من القوافي الذي ينتهي بمقطع مغلق يمثل صوتياً لبعض أحوال النفس التي تقترن بشيء من الحدة والضيق النفسي<sup>170</sup>، وقد جاءت أصوات المد الألف والياء ردفاً لهذا الروي كي تعبر عن الرغبة الشديدة في الخروج من هذا الوضع الأليم كما عبرت عن آهات الشاعر وتأوهاتة ذلك أن أصوات المد تناسب التأوه والصياح لاتساع مجرى النفس عند النطق بها.

كما عبر روي النون في حالة إطلاقه عن ذلك الأنين القوي المستمر الذي يعاني وطأته الشاعر؛ فصوت النون عند وصله بأصوات المد التي كانت هنا ألفاً وياء<sup>171</sup> يحاكي صوت ذلك المريض العليل الذي أعياه المرض وجعله يئن أنينا مستمرا دون توقف ونحن

<sup>170</sup> ينظر.. يوسف حسني عبد الجليل، التمثيل الصوتي للمعاني، ص42-43.

<sup>171</sup> - فالصوائت الطويلة الألف والواو والياء تشبه الصوامت الاستمرارية من ناحية أن الصوت يبقى مستمرا عند النطق به ينظر علي يونس، ص226. لذا فهي إن اقترنت بصامت وقي أصبح ذلك الصامت مستمرا "با تا أ" وإن اقترنت بصامت استمراري زادت في استمراره وتطويله وتطويحه ليعبر به مستعمله عما يشاء.

نكاد نسمع ذلك الأنين عند توالي هذه النونات الموصولة بأصوات المد خاصة الموصولة منها بالياء "ني ني ني ني ني".

أما روي اللام وهو صوت مجهور انحرافي فقد جاء بما فيه من قوة وتردد صوتي مرتبطا بحالات الغضب والثورة والرفض المطلق لهذا الواقع المميت المضطرب المليء فوضى وهمجية كما عبر في حالات أخرى عن الامتعاض الشديد من هذا الوضع المأساوي ونحن نحس بذلك الغضب والرفض والامتعاض عند نطق عدد كبير من اللامات وبشكل منتال فنشعر به نفسيا ونحس به عضويا لأننا عند النطق بصوت اللام ينحرف اللسان لأحد الجانبين ليتحقق هذا الصوت مخلفا في الوجه-أي على الخدين-نوعا من الاعوجاج أو اللاستواء في شكل الوجه فما بالك لو نطقت تلك اللام بشكل متكرر متوال.

وقد جاء روي اللام في بعض الحالات موصولا بهاء سكت وهي صوت حلقي مهموس ليعبر عن أصوات التنهد والتأوه المتواصل.<sup>172</sup>

وقد ورد مرتين موصولا بألف مقصورة في كلمتي "الأغلى" "الأحلى" في السطرين الشعريين 35-36 ليعبر عن التلذذ والتمتع والنشوة بذكر المحبوبة الزوجة.

أما روي الباء وهو صوت مجهور انفجاري فقد جاء مؤكدا لحالات الغضب الشديد والاضطراب والرفض للواقع الذي عبر عنه صوت اللام وكثيرا ما ارتبط ظهوره بنوع الجنس الذي ينتمي إليه القتلة المغتصبين وهو جنس العرب الذي يكن له الشاعر كل معاني الغضب والسخرية والرفض كما ارتبط برمز من رموز العرب الكفرة الطغاة وهو أبو لهب سيد الكفار والمشركين.

عبر عن حالات الحيرة والتساؤل فقد ظل الشاعر محتارا يحاول البحث عن إجابات لعدد من الرموز والمفاجآت التي ظهرت دون سابق إنذار ولكن دون جدوى فوافق التردد الصوتي للراء حالة الحلم التي كان الشاعر يعتقد أنه يعيشها فهو لا يصدق أن أميرته رحلت وأنها ماتت وتركه.

لتأتي الهمزة وهي صوت وقفي اختناقي<sup>173</sup> مرتبطة بحالات اليأس والاختناق لتأتي ألف الردف مؤكدة ذلك اليأس والاختناق الذي كان الشاعر أسيرا له.

<sup>172</sup> - ينظر.. علي يونس، نظرة جديدة في الشعر العربي، ص238.

<sup>173</sup> - مخرج الهمزة هو من الأوتار الصوتية نفسها .

## وظائف القافية في المرثية:

مع تطور أنظمة الشعر الحر أو شعر التفعيلة أصبح انتهاك الكثير من الأنظمة العروضية الخليلية القديمة شائعا كالوزن والقافية إضافة إلى إباحة الكثير من الزخافات التي استقبلها قداماء العروضيين، بل واستحداث زخافات وتفعيلات لم تخطر ببال القداماء. في ظل هذا كله نتساءل: هل يمكن أن يستغني الشاعر نزار قباني عن القافية؟ وماذا سيحدث لو فعل؟ وكيف سيكون شعره؟

نعم يستطيع نزار قباني أن يستغني عن القافية وأن يقيم قصيدته هكذا على الوزن المعتمد على تفعيلات محددة من بحر معين إذ يمكن أن يدخل كلامه في إطار الشعر بمجرد تحقق الوزن الشعري وتكرار تفعيلات محددة إذ أن العبرة في الشعر الجديد<sup>174</sup> أو الشعر الحر هو التفعيلة وحدها بعيدا عن التزامات الكم والتزامات القافية الصارمة التي كثيرا ما عانى منها الشعراء قديما وحديثا. وكنا نقول: إنه لمن الغباء لو استغنى الشاعر عن القيم الفنية والإيقاعية للقافية التي تضيف بكل تأكيد لمسة سحرية رائعة وتتبي عن ذوق فني رفيع لمن أحسن استخدامها وتوظيفها ضمن مسافات معينة فيحققها تارة متتابعة وتارة أخرى متباعدة كما فعل نزار قباني في هذه المرثية والشكل التالي يوضح الهندسة الإيقاعية للقافية في جزء من المرثية<sup>175</sup>:

99 - بلقيس.. تذبحني التفاصيل الصغيرة في علاقتنا، وتجلدني الدقائق والثواني<sup>176</sup>

-----100

-----101

-----103

103 - ويعرّشُ الصوت العراقي الجميل ، على الستائر ، و المقاعد و الأواني..<sup>177</sup>

-----104

-----105

-----106

<sup>174</sup> - تسمية أطلقها بعض النقاد قريبي العهد ببواكير الشعر الحر وأواسط ظهوره لكنه في عصرنا أصبح كثير الظهور ولم يعد بذلك جديدا بل أصبح قديما بظهور أشكال شعرية أخرى كقصيدة النثر وغيرها.

<sup>175</sup> - ترمز المقامات المتتابعة إلى الأسطر التي هي بين القوافي المتباعدة.

<sup>176</sup> - المقطع الحادي عشر.

<sup>177</sup> - المقطع السابق.

107- من الشموع ، من الكؤوس ، من النبيذ الأرجواني ..<sup>178</sup>

-----108

-----109

-----110

-----111

-----112

113- وتدخلين على الضيوف ، كأنك السيف اليماني ..<sup>179</sup>

-----114

-----115

-----116

-----118

118- هل يا ترى الأمشاط من أشواقها أيضاً تعاني؟<sup>180</sup>

-----

-----

-----

-----

-----

209- نحن الجريمة في نفوقها .. فما ( العقد الفريد ) .. و ما ( الأغاني ) ؟<sup>181</sup>

-----210

211- أخذوا الكتابة ، و القراءة ، و الطفولة ، و الأمانى ..<sup>182</sup>

-----212

-----213

214- لكنهم .. قبل انتهاء الشوط .. قد قتلوا حصاتي ..<sup>183</sup>

---

178- المقطع السابق.

179- المقطع السادس والعشرين.

180- المقطع السابق.

181- المقطع السابق

182- المقطع السابق

183- المقطع السابق

لقد أحكم الشاعر قوافيه ووزعها توزيعاً رائعاً بحيث جعل السامع يستمتع بعودة بعض القوافي التي سمعها سابقاً في القصيدة قبل أن ينتقل إلى قافية مغايرة فقد نجد قافية تردت مرة واحدة أو مرتين في مقطع شعري ولكننا حين نواصل قراءة القصيدة تفاجئنا تلك القافية بظهورها من جديد لتضفي على النفس الشعري نوعاً من الاستحسان والارتياح لأن الأذن والنفس قد تعرفت على تلك القافية فيما سبق والأمر الذي يجعل من عودة هذه القافية ممتعاً هو قلة تردها فيما سبق من سطور لذا فالنفس والأذن تبقى في اشتياق لها فإذا صادفتها من جديد استمتعت بها أيما استمتاع إضافة إلى أنها تزيل عن السامع تلك الرتابة الموسيقية أو الإيقاعية التي تسببها القافية الكثيرة الورد. كما أنها من ناحية أخرى تعمل على التماسك الإيقاعي للقصيدة وربط أجزاءها بعضها ببعض وهذه الوظيفة الترابضية تساعد على إبقاء الإيقاع النغمي في تمام واتصال مستمر من أول القصيدة إلى آخرها<sup>184</sup>، فلا يشعر القارئ بانقطاع النغم وتفككه بين مقطع شعري وآخر. وقد نقول افتراضاً أن القوافي المتباعدة أصبحت ملهمة للشاعر في الإتيان بالمعاني، فهو حين يريد تكرار قافية معينة يأتيه المعنى وحده لأن القافية المطلوبة تفرض عليه إجباراً أو اختياراً معنى أو جملة من المعاني المحددة المرتبطة حروفها بحرف الروي المختار. أما تنوع القوافي فله وظيفة إيقاعية حيث ساعد في خلق سلالم موسيقية متنوعة تزيل عن السامع رتابة الإيقاع الواحد المنتظم، كما يمكن أن نقول أن القوافي قد قامت هنا بدور نحوي أو عروضي حيث ساعدت على معرفة نهايات الجمل أو الأسطر الشعرية.

## 6- التكرار:

التكرار هو إلحاح على جهة هامة من العبارة، يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، وهو بذلك ذو دلالة نفسية قيّمة، تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس النصّ، ويحلّل نفسية كاتبه، إذ يضع في أيدينا مفتاح الفكرة المتسلّطة على الشاعر<sup>185</sup> وللتكرار جانبان من الأهمية: فهو أولاً يركز المعنى ويؤكدّه، وهو ثانياً يمنح النص نوعاً من الموسيقى العذبة المنسجمة مع انفعالات الشاعر في هدوئه أو غضبه أو فرحه أو حزنه.<sup>186</sup>

<sup>184</sup> - ينظر.. يوسف أبو العدوس، الأسلوبية، ص 265.

<sup>185</sup> - ينظر.. عصام شرّح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق-سوريا، 2005، ص 09.

<sup>186</sup> - ينظر.. يوسف أبو العدوس، ص 264.

إن للتكرار – عند نزار قباني – دورا كبيرا في عكس تجربته الانفعالية، التي شكّلها، ومن هنا: "فلا يجوز أن يُنظرَ إلى التكرار على أنه تكرارٌ ألفاظ بصورة مبعثرة غير متصلة بالمعنى، أو بالجو العام للنصّ الشعريّ، بل ينبغي أن يُنظرَ إليه على أنه وثيق الصلة بالمعنى العام"<sup>187</sup>.

والمدونة التي بين أيدينا غنية بالتكرار سواء كان تكرار كلمات أو تراكيب ونمثل لكل نوع بمثالين أو ثلاثة لأن مساحة الوقت والورق لا تسمح بعرض كل الشواهد. ومن أمثلة ذلك تكرار اسم بلقيس الذي تكرر في المراثية 47 مرة ذلك أنه اللفظة المحورية التي قامت كل القصيدة تخليدا لها.

لقد شكل اسم بلقيس مفتاحا لعدة أسطر شعرية فلا يكاد يخلو مقطع من مقاطع المراثية من ذكر هذا الاسم الذي كان ملهما للشاعر في إبداعه الشعري. ويسمي بعضهم لفظة كلفظة بلقيس -التي جاء في أحيان كثيرة في بداية السطر الشعري الأول للمقطع -تكرارا استهلاليا كون الشاعر يستفتح به مقطعه الشعري ووظيفة هذا التكرار التأكيد والتبويه وإثارة التوقع لدى السامع للموقف الجديد، لمشاركة الشاعر إحساسه ونبضه الشعري<sup>188</sup>.

لقد كثف نزار قباني من استخدامه لهذا الاسم لدرجة أننا نكاد أن نرى صاحبه واقفة أمامنا ونحن نقرأ المراثية، كان الشاعر يتلذذ بذكر اسم زوجته وعشيقته بلقيس فهو لا يريد أن يخلو مقطع من مقاطع القصيدة من ذكر لاسمها الخالد، قد يشعر القارئ أن الشاعر يحاول أن يهمس في أذني زوجته وعشيقته ويحاول أن يغازلها في خفاء وستر حتى ولو في أحلام اليقظة وهذا الشعور نابع من ذلك من أصوات الهمس التي تشكل معظم اسم بلقيس إذ تشكل القاف المتبوعة بياء مد مع صوت السين مقطعا صوتيا طويلا مغلق أوحى لنا بفضل همس السين واستمراريتها<sup>189</sup> بذلك الهمس المتواصل الذي كان له نغم مميز نقل الوضع العاطفي المزري بل والمثير للشفقة الذي يعيشه الشاعر الذي افتقد زوجته وحبيبته التي يكن لها كل العشق والتقدير والاحترام لذلك كله نجدة يتلفظ باسمها مرارا وتكرارا ولا يمل من ذكره أبدا، وهذا ما يوافق القول المأثور: "من أحب شيء أكثر من ذكره".

<sup>187</sup> - موسى ربابعة، التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، جامعة اليرموك، الأردن، مؤتمر النقد الأدبي 10 - 13 تموز، 1988، ص 15.

<sup>188</sup> ينظر.. جمال الدين ابن الشيخ، الشعرية العربية، ص 915.

<sup>189</sup> - أي رخاوته وتقابل الأصوات الاستمرارية بالأصوات الوقفية أو الانفجارية

ومن التكرار أيضا لفظة العرب أو عرب أو العربي أحصينا لهذا الاسم بأشكاله الثلاثة 16 تكرارا. لعله لا يخفى على أحد دلالة هذا التكرار المعتبر لهذا الجذر المعجمي "ع ر ب" الذي يشكل لفظة عرب، أراد الشاعر أن يعبر عن غضبه الشديد ومقته لهذا الجنس الذي لا يعرف إلا القتل مهنة له، فلا بطولة مزعومة ولا أخلاق موجودة ولا أي شيء يذكر فيعود بالفضل عليهم، فقد رنا كما يقول الشاعر أن يغتالنا عرب ويفتح قبرنا عرب ويبقر بطننا عرب كما أن الخنجر العربي لا يفرق بين أعناق الرجال وأعناق النساء، نعم؛ لقد أراد الشاعر أن يعلن ثورته على هذا الجنس الذي لا يعرف إلا قتل النساء ليبرز بطولاته وأمجاده، ولكن أي بطولة وأي مجد؟؟؟ وأي تاريخ سيكتب؟ وهكذا كشف لنا التكرار عن نقطة حساسة في النص وكشف لنا مرة أخرى عن اهتمام المتكلم بها ليس حبا وودا إنما كرها وبغضا وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية صاحبه<sup>190</sup>

إذن لقد انفعّل الشاعر انفعالا شديدا وهو ما يسميه علماء النفس بالهيجان وهو الانفعال الشديد، نعم؛ لقد كان الشاعر مختنقا هائجا ناقما مضطربا فكرر اسم هؤلاء القاتلين لعل هذا التكرار يفرغ كل وجود لهم في ذاكرته وإلى الأبد، وقد ساهمت حروف كلمة عرب المكررة في الإيحاء بمثل هذه المعاني الثائرة والهائجة فالعين صوت اختتافي مجهور استمراري مستقل، والراء صوت مجهور استمراري كذلك يوصف بالتكرير يوحى بالاضطراب والتسارع والانفعال، والباء صوت شفوي مجهور انفجاري يوحى بالتصادم والالتحام خاصة إذا ورد ساكنا كمجيبه قافية لسطر شعري وتكرره متتاليا. لأن تكرار اللازمة في نهاية كل مقطع شعري يُنظّم الدفقة الشعرية، ويمتّع الأذن برنينه. والإيقاع كما يقول جون كوهن في كتابه "بناء لغة الشعر" "يجيء من تردّد زمني يمتّع الأذن برنينه، ولا يُسمّى البناء بناء إيقاعياً إلا إذا اشتمل على تردّد ولو بالقوة"<sup>191</sup>، وهذا التردّد هو الذي يمنح النصّ بعداً دلاليّاً وإيقاعياً يخدم البنية التصويرية للقصيدة ويغذي بنيتها من الداخل.<sup>192</sup>

وهكذا التحمت الأصوات في الكلمة لترسم لنا ذلك المشهد الثوري الصاخب الذي عاشه الشاعر وأراد أن ينقله لنا فاستخدم هذه اللفظة واستعان بتلك الأصوات الموحية المعبرة ذات الوقع القوي.

<sup>190</sup> - ينظر.. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات دار الآداب، بيروت، 1962، ص 240.

<sup>191</sup> - ينظر.. جون كوهين، بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، دار المعارف، 1993، ط 2.

<sup>192</sup> - ينظر.. عصام شرتح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، ص 16.

والشاعر عندما يكرر لفظاً ما إنما يقصد تأكيده إيجاباً أم سلباً أي حبا أو كرها وقد أطلق عليه بعضهم التكرار البياني هو التكرار الذي يأتي لرسم صورة، أو لتأكيد كلمة أو عبارة، تتكرر دائماً في القصيدة. وقد يمتدّ هذا التكرار ليشمل بيتين متتاليين. والغرض العام منه هو إثارة المتلقّي وتوجيه ذهنه نحو الصورة المستحضرة، لخلق ما يُسمّى لحظة التكثيف الشعوري؛ أو لحظة التوافق الشعوري بين المبدع والمتلقّي، سواء أكان هذا التكرار في بداية القصيدة أم وسطها أم نهايتها<sup>193</sup> "حيث يشعل هذا التكرار شعور المخاطب إذا كان خافئاً ويوقظ عاطفته إذا كانت غافية"<sup>194</sup> وهذا ما لمسناه في تكرار لفظة بيروت.

لقد كرر الشاعر لفظة بيروت 05 مرات وقد ارتبط ذكرها عنده بمقتل الأميرة بلقيس، فبيروت هي التي قتلت وبيروت التي خانت عشيقته، فنكرار هذه اللفظة مرتبطاً بالقتل جعلنا نتخيل بيروت - تلك المدينة الجميلة التي يتمنى الكثيرون زيارتها - ساحة للفوضى والقتل والدمار فلا حياة هنيئة بها ولا مستقر، لقد أحب الشاعر بيروت وعشقها بجنون لهذا جعلها مقر قراره وارتحل إليها مع معشوقته الأميرة بلقيس طلباً للعيش الهنيء والنعيم المقيم وهناك اغتيلت واغتصبت وماتت عشيقته ومات العشق إلى الأبد. لهذا كله لم يستطع أن يواصل حياته في مدينة قاتلة عشقها فخانت حبه وغدرته فرحل بعيداً عنها فنقل لنا بهذا التكرار موقفه ورؤياه للعالم الخارجي المحيط به.<sup>195</sup> هذا العالم الذي فضل الشاعر أن يبتعد عنه ويعيش في منفى اختاره حتى الممات.<sup>196</sup>

وهكذا استطاع الشاعر أن يوظف التكرار ليشكل في قصيدته إيقاعاً موسيقياً، قادراً على نقل التجربة الشعورية هذا التكرار، بجعل الكلمة المكررة، أو البيت المكرر المفتاح الأساسي للولوج إلى عالم النص الداخلي. فالشاعر تبعاً لذلك قد اختار الأسلوب الذي يوافق موقفه، وينسجم معه، لنقل إحساسه عبر مؤشرات، تنبئ بحدث محدد أو موقف معين.<sup>197</sup> وقد يؤدي التكرار إلى إبراز فاعلية الحدث، من خلال ازدياد حدة التوتُّرات والصراعات بين الثنائيات الضدية القائمة في النص<sup>198</sup>، فنحن حينما نسمع تردد اسم بلقيس مثلاً يزداد حبنا واحترامنا وبكاءنا على هذه المرأة الضحية أما عندما نسمع بكثرة تردد

<sup>193</sup> - المرجع السابق، ص16.

<sup>194</sup> - التكرير بين المثير والتأثير السيد عز الدين علي، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، 1978، ص212.

<sup>195</sup> - ينظر.. عصام شرتح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، ص17.

<sup>196</sup> - عاش الشاعر نزار قباني بعد مقتل بلقيس في لندن حتى مماته.

<sup>197</sup> - ينظر.. عصام شرتح، المرجع السابق، ص16-17.

<sup>198</sup> - ينظر.. المرجع السابق، ص29.



كلمات مثل القتل أو الاغتصاب أو النحر أو لفظة عرب- التي اقترن لفظها بهذه العبارات - يزداد كرهنا ومقتنا واحتقارنا لصاحب اللفظ المكرر الذي رده الشاعر غضبا وهكذا تزداد حدة الصراع ويصبح النص أكثر وضوحا لتوفر ثنائيات ضدية تمكن المتلقي من المقارنة واستنتاج الحكم.

ويمكن أن نستنتج في نهاية حديثنا عن التكرار وأثره الإيقاعي والنفسي أنه قام بدوره في تمثين قنوات التواصل بين النصّ والمتلقي، هذا التواصل هو غاية الفنون جميعاً، لأنّه يعيد خلق العمل الفنيّ ويخلّده

كما يمكن أن نقول إنّ التكرار - كما هو معروف - خاصيّة ملازمة للشعر عموماً، قد يأتي لغاية جمالية "فنيّة" إذا استطاع الشاعر توظيفه في بلورة رؤيته وتأكيد موقفه. أمّا إذا لم يستطع ذلك فيكون التكرار إطناباً أو حشواً يرهق النصّ الشعريّ على مستوييه: الدلاليّ واللفظيّ معاً.

## 7- التوازي:

والمقصود بالتوازي هو عبارة عن تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات، وتسمى الجمل الناتجة حينئذ بالجمل المتطابقة أو المتعادلة فالجمل المتوازية<sup>199</sup> إذن هي "الجمل المتوازية هي تلك الجمل التي يقوم الأديب بتقطيعها تقطيعاً متساوياً، بحيث تتفق في البناء النحوي اتفاقاً تاماً، وسوء اتفقت هذه الحمل في الدلالة أم لم تتفق فالمهم هو تطابقها التام في البناء النحوي".<sup>200</sup>

ويمكن أن يتحقق التوازي في النثر خاصة ما يعرف بالنثر المقفى الذي يظهر خاصة في الخطب الدينية والسياسية إلا أنه في الشعر أوضح منه في النثر لتقيد هذا الأخير بالوزن، فينشأ بين بيت شعري وآخر وبين مقطع وآخر.<sup>201</sup>

فمثلاً عندما يلقي المتكلم جملة ما، ثم يتبعها بجملة أخرى، متصلة بها، أو مترتبة عليها، سواء مشابهة لها في المعنى أو مشابهة لها في الشكل النحوي ينشأ عن ذلك ما يعرف بالتوازي.<sup>202</sup>

<sup>199</sup> - ينظر.. البديع والتوازي، عبد الواحد حسن الشيخ، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، ط1، 1999، ص8.  
<sup>200</sup> - ينظر.. رجب عبد الجواد إبراهيم، موسيقى اللغة، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص67.  
<sup>201</sup> - ينظر.. عبد الواحد حسن الشيخ، المرجع السابق، الصفحة نفسها.  
<sup>202</sup> - ينظر.. المرجع السابق، الصفحة نفسها.

إن فالقاعدة الأساسية في التوازي هي تحقق الشيء الرئيسي وهو التماثل الشكلي النحوي الذي له أثر جد مهم في ضبط الإيقاع العروضي للشعر حيث أن التماثل الموجود في البنى الشكلية للجمل المتوازية يفضي بالضرورة لتماثل عروضي يوفر على الشاعر مشقة البحث عن تراكيب أخرى لإقامة وزنه الشعري.

والتوازي سمة بارزة في أغلب قصائد نزار قباني وليست مرثية بلقيس فقط بحيث يمكن أن يكون موضوع التوازي وحده مشروع بحث رسالة ماجستير أو أطروحة دكتوراه تتناول موضوع التوازي وحده في شعر نزار قباني لكثرة شيوع هذه الظاهرة في شعر.<sup>203</sup> لقد قام التوازي بدوري إيقاعي كبير حيث سهم في الإيحاء بعدة صور انفعالية أحسها الشاعر فأراد أن ينقلها إلى متلقيه؛ من ثورة وغضب، وحيرة واضطراب، وتوجع وأنين، وذكرى وتحسر. كل هاته المعاني تجعل -بفضل التوازي الموجود في كثير من الجمل - المتلقي يفعل أيضا فيغضب حين يغضب الشاعر، ويتحسر حين يتحسر هو، ويذهب مع الشاعر في ذكرياته الحاملة في مملكة بلقيس، كل ذلك كان نتيجة للشحن العاطفي الذي كان نتيجة للتكرار سواء كان تكرارا تاما في الشكل والدلالة أو كان تكرار جزئيا في البنى النحوية فقط ففي كلتا الحالتين يتحقق التوازي ويحدث الأثر والتأثير.

لننظر في قول الشاعر في المقطع الثاني:

**فقبائل أكلت قبائل**

**وثعالب قتلت ثعالب**

**وعناكب سحقت عناكب**

يمكن أن نقول أن هذا التوازي متحقق في الجانب التركيبي فقط أي نحويا؛ فالأسطر الشعرية الثلاثة محتوية على حرف عطف، واسم نكرة منون مثل مبتدأ خبره محذوف تقديره كائنة أو موجودة، وفعل ماض ملحق بتاء ساكنة، وأخيرا مفعولا به وقف عليه بسكون لازم لان العرب كما هو معروف لا تبدأ بساكن ولا تقف على متحرك.

لقد استطاعت هذه الأسطر الشعرية المتوازية أن تنقل إلينا -بفضل تكرار النسق النحوي نفسه- حالة الفوضى العارمة والهمجية اللامحدودة التي يعيشها هذا العالم الذي

<sup>203</sup> - وهذا ما جعل الباحث يوسف بديدة "ماجستير في اللغة والأدب العربي تخصص شعرية عربية جامعة باتنة، الجزائر" يجعل التوازي في شعر نزار قباني عنوانا لأطروحته للدكتوراه التي هي الآن قيد الإنجاز.

بيغضه الشاعر وقد ساهم السكون الموجود في أواخر كل كلمة من التركيب -بما في ذلك  
سكون التتوين- في إذكاء حدة التوتر والفوضى العارمة.  
للنظر كذلك لهذه الأسطر الشعرية المتوازية:

ويأكل لحمنا عرب ..

ويبقر بطننا عرب ..

ويفتح قبرنا عرب..

فقد كان التوازي محققا في تكرير واو العطف والفعل المضارع، والمفعول به المقدم  
وضمير الجمع الملحق به الذي يمثل نحويا مضافا إليه، وأخيرا الفاعل المنون في أواخر  
الأسطر الشعرية.

ألا يشعر أحدكم بالقشعريرة تأكل جسده وهو يتلقى عن طريق التوازي النحوي هذه  
العبارات الوحشية المقززة "يأكل لحمنا" يبقر بطننا" يفتح قبرنا" ألا يشعر -بفضل تكرر  
الوحدة النغمية عن طريق التوازي- بمقتته واحتقاره لهذا الجنس الهجري القاتل.  
إن فقد كان للتوازي أثر جد كبير في الإبانة عن عواطف الشاعر الثائرة والغاضبة  
وتكثيفها ومن ثم نقلها للمتلقي في شكل إحياءات صوتية تساعده في بلورة الموقف العاطفي  
للمقطع المحدد.

وكما استعمل التوازي في الكشف الإبانة عن عواطف الغضب والثورة فإنه يمكنه أن  
يتحول إلى أداة من أدوات التعبير عن العواطف الرومانسية الجميلة. لنقرأ الأسطر الشعرية  
التالية:

ويعرّشُ الصوت العراقي الجميل ، على الستائر ، و المقاعد و الأواني ..

من المرايا تطلعين

من الخواتم تطلعين

من القصيدة تطلعين

من الشموع من الكؤوس من النبيذ الأرجواني ..

هل تقرعين الباب بعد دقائق...

هل تخلعين المعطف الشتوي...

لقد أراد الشاعر أن يصور حالة الترقب والشوق الشديد، كما أراد أن يرجع بنفسه وبنا إلى تلك الذكريات الجميلة التي قضاها مع زوجته بلقيس، فقام باستحضار جميع ما له صلة بتلك الذكريات الجميلة "المرايا، الخواتم، القصيدة، الشموع، الكؤوس، النبيذ" وقد ظهر هذا الشوق وتلك اللفتة من خلال هذا الرصف الرائع لتلك الجمل المتوازية التي جعلتنا - بفضل أثرها الصوتي المميز - نتوقع دخول الأميرة بلقيس في كل وقت ومن كل مكان. وقد ساهمت أصوات الميم والنون - الموجودة بكثافة في هذه الأسطر الشعرية - بما لها من غنة في خلق جو شعري يوحي بترنم الشاعر وطربه اللامتناهي وتمتعه وتلذذه بذكر تلك الأيام الخوالي. وانظر كذلك إلى هذا الرصف المتوازي الرائع في قول الشاعر:

فهنالك كنت تدخين ..

هناك كنت تطالعين ..

هناك كنت تتمشطين ..

لقد ساعدت أصوات الهمس " الفاء والهاء الكاف والتاء والخاء" جليا في نقل التجربة الشعرية التي تصور حالة الذكرى والحنين، كما ساهم صوت النون الغني في تصوير ذلك الأنين الذي يمثل تلك الحسرة المصاحبة لموقف الذكرى، كل هاته العوامل استمدت فاعليتها وتأثيرها الكبير من خلال الترتيب المعين الذي فرضه التوازي الصوتي الذي ولد نغما موسيقيا منتظما ترتاح له الأذن والنفس معا حيث أن الفقرات الإيقاعية المنتاسقة، تشيع في القصيدة لمسات عاطفية وجدانية بإمكانها نقل التجربة وتصوير الموقف<sup>204</sup>، وهكذا قام التوازي بدور الإطار المنظم والمفعل للعناصر الصوتية الأخرى.

<sup>204</sup> - ينظر.. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، (د-م)، 1978، ص 166.

كما أن تكرار البنية النسقية نفسها استطاع أن يقوم بتكثيف الدلالة الإيحائية للنص<sup>205</sup>،  
وحمل القارئ على الانتباه والتركيز حتى يمكنه أن يتمثل التجربة ويرى الأميرة بلقيس تطالع  
جريدتها وتدخن سيجارتها وتمشط شعرها الذهبي..

---

<sup>205</sup> - ينظر.. منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط 1، دمشق، 1990، ص 83.











# الفصل الثاني

## البنيات المورفوتركيبية

- 1- تمهيد.
- 2- حضور الأسماء والأفعال.
- 3- الأفعال ودلالاتها الزمنية.
- 4- المعرفة والنكرة.
- 5- الصيغ الصرفية المستخدمة.
- 6- التقديم والتأخير.
- 7- التراكيب المجازية:
  - التشبيه.
  - الكناية.
  - الاستعارة.

# البنيات الإفرادية:

## تمهيد:

كما حاولنا في الفصل الأول استخراج المعنى من الأصوات اللغوية في حال إفرادها وتشكلها، سنحاول في هذا المبحث أن نستخرج المعنى من كلمات اللغة سواء كانت اسماً أو فعلاً أو حرفاً.

فالمعنى الذي قد يوحي به الاسم أو الفعل أو الحرف قد يستقى من قبل الصيغة الصرفية، وطريقة بناء الكلمة، وميزانها الذي صبت فيه، أو قيست عليه<sup>206</sup>، كما قد يوحي تجمع الكلمات الاسمية أو الفعلية بدلالات معينة تتفق مع المعنى العام للنص؛ فورود الأسماء مثلاً بكثرة في النص ليس كورود نسبة الأفعال فلكل دلالاته، وهي كلها دلالات تتعلق بالكلمة من جانب هيئتها أو شكلها<sup>207</sup>، كما قد تكون الزوائد في الميزان الصرفي حاملة لدلالات جديدة تضاف إلى الدلالة الأصلية للصيغة الصرفية المعينة، كما هو الحال في صيغة الاستفعال؛ فالفعل "غفر" غير الفعل "استغفر"؛ فالمعنى الأول يفيد بوقوع الفعل وتوفره، أما الثاني فينقلب إلى الزيادة إلى السلب بافتقاد المغفرة وسؤالها وطلبها ممن يملكها<sup>208</sup>. ولا ين جني في كتابه الخصائص حديث واف في هذا الموضوع.

## 1- حضور الأسماء والأفعال:

ما نريد أن نوضحه في هذا المبحث ليس الاسم وأقسامه، ولا الفعل وأزمانه فلذلك مواضع أخرى سنأتي على ذكرها في أوانها. إنما كان قصدنا إبراز الدلالة الإيحائية للتجمعات الاسمية أو الفعلية في النص الشعري ومحاولة ربطه بالمعنى العام للقصيدة وبالمعاني الجزئية؛ فنسبة ورود الأشكال الاسمية بوفرة في النص أو السياق ليس كنسبة ورود الأفعال.

بلغ حضور الصيغ الاسمية في المرثية نحو 822 صيغة؛ بنسبة تعادل 78% من إجمالي الصيغ المستخدمة. وهي نسبة لا نحسبها قليلة، ولنا بعد ذلك أن نتساءل لماذا هذا

<sup>206</sup> - ينظر.. نواري سعودي أبو زيد، الدليل النظري في علم الدلالة، دار الهدى، عين مليلة-الجزائر، 2007، ص51.

<sup>207</sup> - ينظر.. المرجع السابق، الصفحة نفسها.

<sup>208</sup> - ينظر.. المرجع السابق، الصفحة نفسها.

الحضور الكثيف للأشكال الاسمية؟ هل لذلك دلالة إيحائية، ومناسبة معينة يمكن ربطها بما يريد الشاعر أن يعبر عنه ويفصح؟

يرى بعض علماء اللغة أن الأسماء بمختلف أشكالها تعطي دلالة الاستقرار والاستمرار والثبات على وضع معين، ولعل سائلا يسأل فيقول: ما الشيء الذي يمنح الأسماء تلك الميزات؟ إن الذي يمنح النصوص الأدبية المتوفرة على عدد كبير من الأسماء دلالة الثبات والاستقرار هو غياب عنصر الزمن فيها<sup>209</sup>، عكس النصوص المتوفرة على عدد كبير من الأشكال الفعلية؛ ولعل السر في ذلك أن الأفعال بحكم توفرها على عنصر الزمن تكسب النص حركية وحيوية بانتقال الأحداث بين الأزمنة المختلفة من ماضٍ إلى حاضر إلى مستقبل. وعلى ذلك فالنص الشعري الغني بالأشكال الاسمية يمكنه أن يوحي بعدة دلالات تتعلق بالسكون واللاحركة والجمود نذكر من بينها:

- أن حركة الكون والوجود توقفت عند توقف دقائق قلب بلقيس؛ فلا حياة ولا سرور ولا انتعاش ولا حيوية، فكل الحياة والسرور والانتعاش والحيوية رحلت دون رجعة برحيل صاحبتهم التي بوجودها تعم الفرحة والبهجة، وبغيابها يحل الهم والغم والحزن والرهبنة. يقول الشاعر:

بلقيس مطعونون مطعونون في الأعماق...

والأحداق يسكنها الذهول...

بلقيس كيف أخذت أيامي وأحلامي وألغيت الحدايق والأغاني...

يا زوجتي وحببتي وقصيدتي وضياء عيني...

قد كنت عصفوري الجميل فكيف هربت يا بلقيس مني...

ويقول أيضا:

من يوم أن نحروك يا بلقيس يا أحلى وطن...

<sup>209</sup> ينظر.. محمود عكاشة، لغة الخطاب السياسي، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط1، 2005، ص145.

لا يعرف الإنسان كيف يعيش في هذا الوطن ...

لا يعرف الإنسان كيف يموت في هذا الوطن ...

ويقول:

بلقيس لا تتغيبي عني ...

فإن الشمس بعدك لا تضيء على السواحل ...

والمدونة مليئة بالصور المعبرة التي تصور الحياة زاهية نشيطة بوجود بلقيس، ويخيم عليها الجمود والسكون والحداد برحيل الملكة التي كانت ترعى حاميتها بكل ما لديها من طاقة وإبداع. فالكون كله حزن عند رحيلها البشر والشعر والبحر والشمس وكل الوجود.

- كان الشاعر في حالة دهشة ومفاجأة، يعيش لحظة الصدمة بكل حيثياتها؛ فهو حين بلغه النبأ العظيم لم يصدق ما حصل وما هو كائن؛ كيف لهذه الأميرة الصغيرة التي كانت في وقت قريب تروح وتغتدي وتملا البيت بل الدنيا كلها بحنانها ورقتها وعذوبتها، كيف لكل هذا الوجود والمنبع العاطفي الفياض أن ينطفئ ويبين. نعم لقد كانت الدهشة والصدمة الشديدة تغمر الشاعر كله، فانعكس هذا الشعور على النص وعلى لغته ووحداته.

إن القارئ المثالي الذي يحاول قراءة المرثية قد تحصل له الدهشة والمفاجأة؛ وذلك من خلال الطرح الأسلوبى الرائع للشاعر الذي استطاع وبكل قوة أن يضعنا في موقف الدهشة والمفاجأة، ولكن كيف ذلك؟

فالقارئ قد يسرح مع الشاعر في عوالم بلقيس الخيالية، ويرى بأف فؤاده: كيف كانت بلقيس تعيش؟ كيف كانت تقرأ؟ كيف كانت تقبل أولادها؟ وتملاً عليهم وقتهم؟ من هذا الموقف الحيوي الرائع ينتقل بنا الشاعر فجأة إلى موقف الاغتيال والجريمة البشعة، فينهض القارئ من غفلته وخياله ليستيقظ على هول الخبر المفزع، فنتملكه هو الآخر الدهشة والمفاجأة لانتقاله من عالم الحياة والحركة والحيوية إلى عالم الموت والسكون والجمود. هذا وقد ساهمت الوقفات التنغيمية بين المقاطع الشعرية هي الأخرى في صنع الدهشة والمفاجأة؛ إذ أن الوقفة الشعرية المعبرة تتيح للشاعر الانتقال من وضع عاطفي معين إلى وضع آخر،

وهنا قد تحصل المفارقة التي تميز موقفا من آخر، ففي هذه الوقفة البسيطة يكون القارئ لا يزال محتفظا ببعض ملامح المقطع الشعري، والوقفة تعطيه الفرصة لتثبيتها، وعند طرح المعاني التالية للمقطع السابق تتجمع عند القارئ مجموعة من الأفكار التي لابد أن تكون متضادة حتى تحصل له الدهشة التي تكلمنا عنها.

- وقوف الشاعر ساكنا عاجزا عن فعل أي شيء، وماذا عساه يفعل؛ فهو أمام أمر وحكم حتمي، يواجه قدرا إلهيا لا طاقة له بمواجهته، فكان هذا الشعور بالعجز والسكون الذي انعكس على النص كذلك، ويمكن تلمسه في كثير من معاني وعبارات النص. وقد عوض الشاعر عجزه عن مواجهة هذا الحكم الإلهي وهذه النتيجة الحتمية بالتهجم على من كان السبب في الوصول إلى هذه النتيجة وذلك لغرض التنفيس<sup>210</sup> عن غضبه وثورته.

- أن العالم كله يجب عليه أن يسكن ويقف صمتا واحتراما وتقديرا للملكة الشهيدة؛ فالصمت والسكون يعطي فرصة للتأمل والتدبر في مآثر الفقيد وإنجازاته<sup>211</sup>، لذا نجد البعض في بعض المناسبات والتظاهرات السياسية والاجتماعية والتاريخية يخصص وقتا ليقفوا دقيقة صمت تقديرا واحتراما لشخصية من الشخصيات المهمة في المجتمع، والتي عادة ما يكون لها تاريخ نضالي ثوري أو سياسي أو اقتصادي أو اجتماعي أو ثقافي.

كما أن الشاعر أراد أن يخبرنا بل ويقنعنا بحقائق ثابتة، وهذا ما يوافق توظيف الأسماء التي تعطي دلالة الثبات والاستقرار<sup>212</sup>، ومن بين هذه الحقائق:

- خبر مقتل بلقيس المفزع.
- وصف الشاعر لحياة بلقيس السابقة.
- وصفه لطبيعة العرب وتاريخهم.
- وصفه لأحواله وأحوال أسرته قبل وبعد وفاة الزوجة والأم والصديقة.

<sup>210</sup> - التنفيس: مصطلح نفسي، وهو أن يخرج الإنسان مكونات نفسه عن طريق الكلام، وهو عبارة عن تعويض عن العجز الذي يواجهه الإنسان في بعض مشاغل الحياة، والنفس تهدأ وتستريح لما يحصل لها هذا التنفيس، لأنه لو بقي لأثقل عليه، وقد يموت كمدا من الهم والغم.

<sup>211</sup> - تخصص دقيقة الصمت هذه عند المسلمين للدعاء للفقيد بالرحمة والمغفرة وإثابته على ما قدمه للعالم.

<sup>212</sup> - ينظر..فاضل صالح السامرائي، معاني الأبنية في اللغة العربية، ص 46 وما بعدها، وتمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص 193.

• وصفه لحال الكون والوجود والمستقبل من دون بلقيس.

والوصف أو الصفة حالة ثابتة في الشيء أو الإنسان أو الطبيعة، ولعل في هذا سر آخر من أسرار الوفرة الاسمية في مرثية بلقيس؛ إذ أن الثبات الموجود في الصفة يوافق الديمومة أو الاستمرار الذي توحى به الأسماء.

إذن كانت تلك بعض ملامح السكون في المرثية والتي وافقت الثبات والسكون والاستقرار في الحالة التي توحى بها الأشكال والصيغ الاسمية، مما يصور لنا موقف الشاعر التألمي الساكن الذي ينبئ عن شاعر انهارت وخارت كل قواه الجسمية، فقعد متأملاً ساكناً حائراً من أمر الأميرة الراحلة وأمر مغتصبيها.

## 2- الأفعال ودلالاتها الزمنية:

أبرز الاستقراء الذي قمنا به عن نسبة الأفعال حسب أزمنتها في القصيدة إحصاء 138 فعلا مضارعاً بنسبة 58%، و87 فعلاً ماضياً بنسبة 37%، و12 فعلاً في زمن المستقبل بنسبة 5%.

فظاهر الإحصاء إذن يبرز تفوق الزمن المضارع على بقية الأزمنة، وبنسبة أقل الزمن الماضي، في حين نلمس انخفاضاً كبيراً في زمن المستقبل. إن توظيف الشاعر لهذه الأزمنة وبهذه النسب يوحى لنا بالكثير من المعاني والدلالات التي قد نستخرجها من هذه النسب.

استخدم الشاعر الزمن الحاضر في الخطاب رغم أنه كثيراً ما كان يقص لنا ذكريات سابقة، ويمكن أن يدلنا ذلك على أن الشاعر لم يصدق بعد رحيل ملهمته بلقيس التي اختفت في لمح البصر؛ فهو ما يزال يشعر بها؛ تمشي، وتتحرك، وتضحك، وتبتسم، وتطبخ الطعام، وتقدمه لعائلتها السعيدة، تنتظر الأولاد عن رجوعهم وتقبلهم، تتمشط، وتقرأ، وتدخن في فناء المنزل الذي ظنه الشاعر فردوسه الدائم وجنته الدنيوية.

كما أن التوظيف الكثيف للزمن المضارع قد يوحى لنا بأن الشاعر يرغب بشدة في رجوع حبيبته، وجعلها حلماً حاضراً، وهو لا يريد جعلها ذكرى، فمجرد جعلها ذكرى يعني له أنه فقدتها، وهو ما لا يريده الشاعر، ليبقى متعلقاً بالدلالة الزمنية للفعل المضارع التي

بإمكانها أن تجعله يعيد صياغة ذكريات حبيبته في شكل حلم، عله يبتعد بهذا الحلم الجميل عن الحقيقة المرة والواقع المعيش.

والزمن المضارع زمن حي يمكنه أن يبث الحياة في أي نص أدبي وذلك بحكم دلالاته الآنية الحاضرة، لذا فقد وظفه الشاعر لخلق تفاعل مباشر وحيوي بين بنية الخطاب والعالم الخارجي، وهذا ما يدلنا على أن الخطاب النزاري خطاب حي وصريح؛ يسرد الواقع كما هو، مستحضرا هذا الواقع في خطابه الشعري، وهذا ما يجعلنا نلمس صدقا واضحا وكبيراً في خطاب نزار الرثائي في هذه القصيدة المرثية.

كما يدلنا توظيف الزمن المضارع على أن الخطاب النزاري في المرثية خطاب مباشر يتفاعل مباشرة مع الحدث، ومن أهم صور التفاعل:

- التأثر الشديد بعملية الاغتيال.
- الألم والأنين والحسرة الواضحة في خطابه الرثائي.
- الغضب والحق على القتل المغتصبين.
- وصفه للجرائم الحاضرة التي لا يزال أصحابها ينفذونها. ومعلوم أن الزمن المضارع هو الزمن المناسب للتعبير عن الأحداث أو الحالات المتجددة التي تتصف بشيء من الديمومة والاستمرار.<sup>213</sup>
- إضافة إلى كل ذلك فالزمن المضارع له العديد من المزايا التعبيرية نذكر منها<sup>214</sup>:
- يجعل الزمن المضارع الأفكار أوثق بمكانها وزمانها، ويعمل على حضور الأشياء، ويؤكد على وجود الأحداث.

<sup>213</sup> - يرى عبد المتعال الصعيدي في كتابه البالغة العالية - علم المعاني - " أن الفعل لا يفيد الاستمرار التجديدي في كل المقامات، ولا في كل أنواعه الثلاثة... ولا يفيد الاستمرار التجديدي إلا إذا كان فعلا مضارعا، ولا يكون ذلك إلا في مقامات تستدعيه؛ وهي مقامات الفخر والمدح والهجاء ونحوها" ينظر.. عبد المتعال الصعيدي، البلاغة العالية، مكتبة الآداب، القاهرة، 1991، ط2، ص57. والقصد من كل ذلك أن الفعل المضارع يوظف للتعبير عن صفات لها شيء من الديمومة والاستمرار كصفات الملك والعزة والجاه في المدح والفخر، وصفات الذل والدناءة والانحطاط في الهجاء، فلا يستعمل مثلا في عرض العتاب لأن المعائب أو المعائب لا يمكنه أن يتصف بصفات دائمة فالإعراض أو الخصام لا يلبث أن يزول في أغلب الحالات.

<sup>214</sup> - ينظر.. محمد العبد، بحوث في الخطاب الإقناع، دار الفكر العربي (د-م)، 1999، ص69. \*وما ذكره للأحداث الماضية إلا أملا في عودتها إلى الحاضر، ومعايشتها والتمتع معها بالحياة من جديد.



• يمكنه أن يخلق تفاعلاً مباشراً مع المتلقي بحكم دلالاته الآنية الحاضرة التي تجعل المتلقي دائم التركيز والانتباه.

• يساعد الزمن المضارع بنصيب كبير في عملية الإقناع وذلك لسرده أحداثاً حية حاضرة تبعد عن المتلقي أي شكوك قد تحوم حول الموضوع المطروح، فالقضية الحاضرة والآنية تمكن المتلقي من تلمس صدقها أو كذبها في الحين. كما أن الانتباه والتركيز الناتج عن توظيف الفعل المضارع الذي يحكي أحداثاً حية يجعل المتلقي يتابع الحدث لحظة بلحظة بعقله وقلبه معاً.

إن زيادة نسبة الفعل المضارع عن الفعل الماضي يعني ارتباط الخطاب بزمن إنتاجه، وأن موضوع الخطاب هو قصد المرسل وليس الأحداث الماضية التي ذكرها المرسل، وهكذا يمكننا أن نستنتج أن الأحداث الماضية\* أو المستقبلية جاءت وسيلة لإثبات الأحداث الحاضرة لتؤدي بذلك وظيفة ثانوية لموضوع الخطاب الذي يرتبط بزمن إنتاجه<sup>215</sup>.

أما النسبة القليلة في زمن المستقبل فيمكن أن توحى بأن الشاعر لا يأمل شيئاً من المستقبل<sup>216</sup>، فهو يعتقد أن كل شيء سيتوقف عن الحياة بل توقف فعلاً؛ فالحياة لا تستحق أن يُتمتعَ بها بعد رحيل بلقيس، وأية متعة وأية حياة إن كانت دون بلقيس.

### 3- المعرفة والنكرة:

#### المعرفة:

المعرفة في اللغة هي ما دل على شيء معين<sup>217</sup>، أي معروف غير مجهول، بحيث يمكن للمخاطب أن يعلم أي جهة يسند الخطاب إليها من خلال تعريف المسند إليه، وأنت بتحديدك وتعريفك للمسند إليه، تكون قد أزلت دلالة الغموض والإبهام عنه، وعينته من كم هائل وشائع من المدلولات المتوفرة القابلة لأن تكون مسندا لها؛ فقولك

<sup>215</sup> - ينظر، محمود عكاشة، لغة الخطاب السياسي، ص 63-64.

<sup>216</sup> - يوحى استعمال المرسل لزمن المستقبل في الخطاب بأمل هذا الأخير وتفاؤله بما هو قادم، وقد يستخدمه البعض للهروب من الحاضر ودفع مرارة الواقع المعيش إلى المستقبل ونعيمه المأمول أو على الأقل طمعا في النعيم أو التغيير إلى الأفضل، كما يمكن أن تستخدم صيغ المستقبل لتحريك المشاعر وإثارة الحماس ودفع الهمم والعواطف. ينظر.. محمود عكاشة، لغة الخطاب السياسي، ص 64 - 223.

<sup>217</sup> ينظر.. كمال الدين أبو البركات الأنباري، أسرار العربية، تح بركات يوسف هبود، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت لبنان، ط1، 1993، ص 241.

الشجرة بـ"الـ" بدلا من شجرة ، يجعل العقل يختار ويحدد شجرة واحدة من جملة الأشجار البديلة، وقولك الرجل يجعل العقل كذلك يحصر ويحدد رجلا بعينه يفهم من خلال السياق العام للخطاب.

والتعريف يحصل في اللغة العربية بست طرق<sup>218</sup>؛ إحداهما الاسم المعرف بالألف واللام كـ"التلميذ والطالب"، وثانيها التعريف بالإضافة إلى اسم معرفة كـ"أستاذ اللسانيات أو أستاذ الأدب العربي"، وثالثها التعريف بالعلمية كـ"أحمد وعلي وفاطمة"، ورابعها التعريف عن طريق الضمير كـ"أنت ونحن وهو وهم"، وخامسها اسم الإشارة كـ"هذا وذلك وتلك"، وسادسها الاسم الموصول كـ"الذي والذين والتي واللواتي"<sup>219</sup>.

وهكذا يمكن للباحث الأسلوبي أن يستفيد من كل هذه المعطيات اللغوية الصرفية ليستخرج بعضا من أسرار النص الأدبي بحكم الدلالة الخاصة بكل نوع صرفي للمعرفة.

وقد قام "التعريف" بكل أشكاله بعدة أدوار أسلوبية في هذه المرثية، واعتمد الشاعر عليه للإفصاح عن عدة معاني ومدلولات جميلة ومعبرة كانت لن تكون لو كانت الأشكال الدالة على هذه المدلولات نكرة.

#### الأسماء المعرفة تعريفا إضافيا:

تظهر الأسماء المعرفة عن طريق الإضافة بكثافة في مرثية بلقيس، للحد الذي يمكننا القول: إنها من أبرز الملامح الأسلوبية للخطاب النزارى في المرثية، وقد تنوعت أشكال الإضافة بين الإضافة إلى الضمير المتصل، والإضافة إلى الاسم المعرفة.

ومن أمثلة الأولى هذه المركبات التالية: "حبيبتي،زوجتي،أميرتي،عجريتني، قصيدتي أيامي،أحلامي"،والملاحظ على هذه المركبات أنها مكونة من جزئين: اسم نكرة+ضمير متصل هو ضمير المتكلم.

<sup>218</sup> - قد يطلق بعض النحاة لقب "المبهم" على كل من اسم الإشارة والاسم الموصول. لذا قد نجد من يعدد المعرف فيقول أنه خمسة بجعل الاسم الموصول واسم الإشارة شيئا واحدا ومنهم من يعدها ستة بفصل ما ذكرنا. ينظر.. التحفة السننية بشرح المقدمة الآجرومية، محمد محي الدين عبد الحميد، دار الإمام مالك، للكتاب، الجزائر، ط، 2004، ص 83، 84.

<sup>219</sup> - ينظر.. كمال الدين أبو البركات الأنباري، أسرار العربية، ص 241. وبهاء الدين عبد الله ابن عقيل، شرح ابن عقيل، ج 1، ص 86.

أراد الشاعر أن يعبر عن العلاقة العاطفية القوية والمتينة التي تربطه بلقيس فاستخدم هذا التركيب الإضافي الذي يمكن أن يدل على الارتباط التام بين المضاف والمضاف إليه، كما يمكنه أن يدل أيضا على التخصيص والتوكيد؛ أي تخصيص المسند للمسند إليه وتوكيد علاقته به، والمضاف إليه هنا هو ضمير المخاطب، فالشاعر عندما يقول: "حبيبتي أو زوجتي أو أميرتي" فهو يريد أن يقول أنها حبيبته وحده وزوجته وحده وأميرته وحده، لا يشاركه في حبها وحنانها أحد، وهو بهذه الإضافة قد نسبها إليه وشرفها ليعبر مرة أخرى عن اعتزازه وشرفه بانتسابها وانتمائها إليه.

وهو عندما يقول "قصيدي" فهو يريد بهذا التركيب الإضافي أن يحصر شعره وقصائده في بلقيس، ويعبر عن أن بلقيس هي ملهمته الوحيدة في قصائده فبدونها لا يمكن للشعر الرقيق أن يظهر، فهي وحدها الملهمه التي تجعله يقول شعرا فإن اختفت اختفى الإلهام والإبداع، واختفت بهذا كله القصيدة.

أما قوله: "أيامي، أحلامي" فهو بهذا الحصر يريد أن يعبر عن أن تلك الأيام والأحلام التي قضاها وعاشها مع بلقيس فهي أجمل الأيام وأطيب الأحلام على الإطلاق. فالأيام والأحلام التي يتكلم عنها الشاعر هي أيام مخصوصة في زمن مخصوص وليست كل الأيام وكل الأحلام.

لننتقل الآن إلى نوع آخر من أشكال التعريف، وهي الأشكال الاسمية المعرفة بطريق "ال"، ويقسم العلماء "ال" التعريف إلى جنسية وعهدية؛ فأما الأولى فتدل على أن المعرف هو جنس محدد، فتذكر لبيان الجنس، وأما الثانية فتدل على أن الاسم المعرف المذكور في السياق سابق العهد بالمعرفة<sup>220</sup>:

### الكلمات المعرفة بـ"ال" الجنسية:

لنتأمل مثلا لفظة "شهيدة"؛ فالتعريف في هذه الحالة قد أتى للدلالة على قصر جنس المعنى على المخبر عنه لقصد المبالغة والتعظيم، فكأن صفة الشهادة لم توجد إلا في

<sup>220</sup> - ينظر.. بهاء الدين عبد الله ابن عقيل، شرح ابن عقيل، ج1، ص168.

بلفيس، وكان كل معانيها محصورة في شخص بلفيس<sup>221</sup>. وليس الأمر كذلك إذ ذكر معنى الشهادة بالتكثير الذي يجعلها شهيدة عادية ضمن عدد كبير وغير متناه من الشهود؛ يقول الإمام عبد القاهر الجرجاني: "اعلم أنك تجد الألف واللام في الخبر على معنى الجنس، ثم ترى به في ذلك وجوها: أحدهما أن تقصر جنس المعنى على المخبر عنه لقصدك المبالغة وذلك قولك: زيد هو الجواد وعمرو هو الشجاع؛ تريد أنه الكامل، إلا أنك تخرج الكلام في صورة توهم أن الجود والشجاعة لم توجد إلا منه"<sup>222</sup>.

وأمثلة هذا النوع كثيرة في المرثية نذكر منها: "القصيدة، المطهرة، النقية،

ولا يفوتنا أن نقول أيضا أن اعتماد الشاعر على التعريف أيضا قد يرجع إلى ما في التعريف من تنويه وشهرة وإشادة وحسن ذكر؛ فقول الشاعر الشهيدة أو الأميرة ليس كقوله شهيدة أو أميرة هكذا بالتكثير، فبالتعريف يخرج اللفظ وصاحبه في حلة فخمة تليق بمقامه أو بما أراده الشاعر من مقام.

وقد تأتي "ال" الجنسية للدلالة على العموم والشمول، ومثال ذلك كلمات: "التوحش التخلف، البشاعة، الوضاعة"؛ فذكر هذه المعاني معرفة بهذا الشكل يدل دلالة أكيدة ويوحي إحياء شديدا بوصول هذه الألفاظ إلى ذروة معانيها، واحتواءها لكافة متعلقاتها؛ فإن كان توحشا فهو قمة التوحش، إن كان تخلفا فهو قمة التخلف، وإن كان بشاعة فهو قمة البشاعة، وإن كان وضاعة فهو في قمته أيضا.

لننظر كذلك للأمثلة التالية: "السجناء، الشهداء، الفقراء، المستضعفين" فقد دلت "ال" الجنسية في هذه الكلمات على الشمول والعموم أيضا؛ فقوله السجناء أو الشهداء أو الفقراء أو المستضعفين يجعل الحكم الذي أراده الشاعر لهم ينطبق على كل السجناء في العالم العربي. ومن أمثلة هذه الكلمات يمكن أن نذكر: (اللعب، النجوم، الطيور، الكواكب، المراكب، السحب).

<sup>221</sup> - ينظر.. عبد القاهر الجرجاني.. دلائل الإعجاز، تح علي محمد زينو، مؤسسة الرسالة ناشرون، بيروت، ط1 ، 2005. ص132.

<sup>222</sup> - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص132.

ومثال دلالة العموم والشمول كذلك ما نجده في لفظ " الحزن " إذ توحى "الـ"  
التعريف في هذا المقام على أن هذا الحزن هو حزن مشتمل على كل أصناف الحزن  
مهما كانت درجته ونوعه.

### الكلمات المعرفة بـ"الـ" العهدية:

برزت الكلمات المعرفة تعريفاً عهدياً في المواقف التي كان فيها الشاعر يتذكر  
أحداثاً ماضية تتعلق بذكريات بلقيس الجميلة. ومن أمثلة ذلك في النص كلمات:  
(الشاي العراقي، الأفداح، العيون الخضراء، الضفائر، الخواتم، الأساور، المرايا).

فورود الأسماء المعرفة بالألف واللام تعريفاً عهدياً يوضح التعلق الكبير للشاعر بذلك  
العهد السالف<sup>223</sup>؛ فمثلاً لفظة الشاي بالتعريف يخرج من قائمة كبيرة من الشايات التي  
كان الشاعر يرتشفها، فهو ليس أي شاي كما لو وردت اللفظة بالتكبير؛ فـ"الـ" العهدية  
تضفي عليه دلالة تحديدية تربطه بعهد معين، فهو الشاي الذي وصفه الشاي بالعراقي  
المعطر؛ هذا الشاي الذي تعدده يد مخصوصة، ويقدم في وقت مخصوص، وبطريقة  
مخصوصة، فـ"الـ" العهدية إذن ترجع بالشاعر إلى نسق معين خاص بالمعهد الذي  
يفتقده الشاعر ويحن إليه كثيراً، لذا ذكره في حسرة واضحة.

والقول نفسه يمكن أن يقال في الأمثلة السابقة المتعلقة بالكلمات المعرفة تعريفاً عهدياً  
من مثل: الخواتم، الضفائر، الأساور وغيرها، فهي أشياء تعبر عن حنين فياض، وحسرة  
شديدة أيضاً على ذلك الماضي السعيد الذي لن يعاد صياغته إلا في الأحلام، أو في هذه  
القصيدة المرثية.

### الأسماء المعرفة تعريفاً علمياً:

تتحصّر أسماء العلم في المرثية في متعلقات بلقيس؛ ابتداءً من اسمها، إلى  
بلدها وقربتها، إلى البلد الذي شهد استقرارهما المؤقت وحضن المتعة المؤقتة كذلك  
لزوجهما السعيد.

<sup>223</sup> - ينظر.. بهاء الدين عبد الله ابن عقيل، شرح ابن عقيل، ج1، ص168.

ومن أكثر أسماء العلم ذكرا لفظ "بلقيس" الذي ورد في القصيدة 45 مرة، ويكاد هذا الاسم لا يفارق مقطعا من المقاطع، ليشكل مفتاحا لفظيا لأغلب مقاطع المراثية، وليعبر عن رغبة الشاعر في أن تبقى أميرته وزوجته بلقيس ماثلة أمامه فيراها بعينه كتابة على الورق، ويراهما بقلبه وفكره من كثرة تردد اسمها الجميل.

كما أن تكرار اسم العلم "بلقيس" يدل على أن الشاعر يريد أن يبقى على اتصال مباشر مع صاحبة المراثية، لتلهمه وتحثه على تكون مراثيتها أجمل المراثيات وأحلى القصائد، وحقيقة، لقد خرجت المراثية إلى العالم في أحسن بناء، كما لو أنها كانت من تأليف شاعرين لا شاعر واحد، فالشاعر الأول هو نزار قباني، والشاعر الثاني هو بلقيس الراوي، وهكذا قامت الملهمة بلقيس بالمساهمة في صنع مراثيتها حتى وإن كانت نائمة في قبرها.

ومما يوحي به تكرار اسم العلم - سواء أكان لفظ بلقيس أو غيره من الألفاظ الأخرى كلفظ "العراق" أو "الأعظمية" أو "بيروت" - ما يلي :

- تكريم المسمى وتشريفه: فالإنسان يزداد تكريما وتشريفا إذا نُفِظَ باسمه.
- يمكن أن يدل ذكر المسمى وتكراره على الحب والاعتزاز والتلذذ بذكر هذا الاسم.
- تعظيم ذكر الاسم المراد للمسمى؛ فترديد اسم المسمى تعظيم له وزيادة في شأنه وقيمه بين الناس.<sup>224</sup>

### دلالة الاسم النكرة في المراثية:

أما التتكير<sup>225</sup> فلم يرد في شكل لافت للانتباه إلا في لفظة "عرب" التي كررها الشاعر ثلاث مرات، لتدل على احتقار الشاعر لهذا الجنس لأن في التتكير احتقار وخط قدر، وفي التعريف إعلاء وإشادة وحسن ذكر.<sup>226</sup>

<sup>224</sup> - ينظر.. الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة. دار الكتب العلمية، بيروت، (د-ت)، ص42.  
<sup>225</sup> - "التتكير" فعل النكرة وهو عكس "التعريف" فعل المعرفة؛ و"النكرة" كل اسم شائع في جنسه لا يختص به واحد دون آخر، وعلامته ما صلح دخول "ال" التعريف عليه. ينظر.. محمد محي الدين عبد الحميد، التحفة السنية في شرح المقدمة الأجرومية، ص85، و بهاء الدين عبد الله ابن عقيل، شرح ابن عقيل، ج1، ص85.  
<sup>226</sup> - ينظر.. فاضل صالح السامرائي، أسئلة بيانية في القرآن الكريم، مكتبة الصحابة، الشارقة - الإمارات و مكتبة التابعين، القاهرة- مصر، ط1، 2008، ص171.

كما أن إيراد الاسم منكرا هكذا يدل على عدم الحصر فتعريف لفظ "عرب" مثلا من التعريف أراد به الشاعر أن يقول لنا أن اغتيالنا وبقر بطوننا وحفر قبورنا ومصيرنا كله لا يمكن أن يقرر إلا بيد عربية، كما يمكن أن يدل على أن الشاعر يريد أن يقول لنا بأن أي فرد من هذا الجنس مرشح لأن يغتال أرواح الأبرياء ويبقر بطونهم ويحفر قبورهم من جديد بعد دفنهم. ومبرر هذا التفسير والتحليل أن التكرير كما هو معروف يفيد الشيوخ والتكثير والإطلاق، لذا فإن ما تعلق به من إسناد يصبح حكمه شائعا ومطلقا هو الآخر.<sup>227</sup>

#### 4- الصيغ الصرفية المستخدمة:

يجب أن نقر في البداية أن محاولة حصر معاني الأبنية بالنسبة للأشكال الفعلية يبدو لنا عمل غير مجد إطلاقا، ولا يفضي -في النهاية- بعد عملية الحصر والتصنيف إلى نتائج قطعية يمكن الاطمئنان لها<sup>228</sup>، وعلى هذا فالنظر إلى المحاولات التي وضعها البعض لحصر المباني في معان محددة لا يمكن أن يشكل قاعدة عامة بل يصلح للاستئناس فقط دون الجزم.<sup>229</sup>

ولعله من المجدي - بعد كل هذا - أن نتناول المعاني وتحصر ضمن حقول دلالية حتى يسهل بعض ذلك ضبطها وتوجيهها لبناء تصور كلي للنص الشعري، ورسم علاقاته<sup>230</sup>.

ورغم كل ما قلناه إلا أننا نجد بعض الأمثلة القليلة في المراثية يدل مبناها الصرفي بعد الزيادة الحرفية في هذا المبنى إلى زيادة في المعنى وهذا ما لمسناه في السطر الشعري التالي:

**سأقول كيف استنزفوا دمها .. و كيف استملكوا فمها**

<sup>227</sup> - ينظر.. محمد محي الدين عبد الحميد، التحفة السنية في شرح المقدمة الأجرومية، ص85.

<sup>228</sup> - فقد حاول الشيخ محمد محي الدين عبد الحميد حصر معاني أبنية الأفعال في مجالات دلالية محددة، ولكننا نجده دائما عندما ينتهي من ذكر بعض المعاني لبعض الأبنية ينهي كلامه بعبارة "أو غير ذلك مما يصعب حصره من المباني" أو عبارة "أو غير ذلك" فقط مقرا بذلك بصعوبة حصر المباني في معان محددة. ينظر.. محمد محي الدين عبد الحميد التكملة في تعريف الأفعال، وهي ملحقة وضعها الشيخ بعد انتهائه من تحقيقه لشرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، 2003، ج2، الصفحات من 552 إلى 556.

<sup>229</sup> ينظر.. رشاد دارغوث وآخرون، في قواعد اللغة العربية، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1987، ص22.

<sup>230</sup> - كالعلاقات الضدية، وعلاقات الاحتواء والتضمن وغيرها.

## فما تركوا به ورداً .. و لا تركوا عنب

لنلاحظ الفعلين "استنزفوا" و "استملكوا" وهما من مزيد الثلاثي بثلاثة أحرف، هذه الزيادة التي أدت إلى زيادة في المعنى؛ فليس "نزفوا دمها" و"ملكوا فمها" — "استنزفوا دمها" و"استملكوا فمها" التي توحى بالمكابدة والعناء، وأن هناك اضطرار وإجبار، كما أنها توحى بالشدة والتهويل<sup>231</sup>.

مما يلاحظ على الصيغ الفعلية المستخدمة في المرثية توفر الأفعال الثلاثية بكثرة في الخطاب حيث بلغت نسبتها 78.40% في مقابل 11.36% للأفعال الرباعية و 6.81% للأفعال الخماسية أما الأفعال السداسية فقد وردت بنسبة قليلة جداً إذ لم تتجاوز نسبة 3.40% في المرثية كلها.

ولو عدنا إلى صيغ الأفعال الثلاثية لوجدنا أن الأفعال الثلاثية المفتوحة العين كانت أكثر الصيغ استخداماً حيث بلغت نسبتها 94% في مقابل نسبة 6% للأفعال الثلاثية المكسورة العين.

إن اعتماد الشاعر على الأفعال الثلاثية المجردة في المرثية وبالخصوص الأفعال الثلاثية مفتوحة العين يبرز جنوح الشاعر إلى الخفة اللفظية في الأسلوب بحكم سهولة نطق هذا النوع من أبنية الأفعال - أي الثلاثية - قياساً بباقي الأبنية كالرباعي والخماسي والسداسي هذا من جهة، وبحكم أن الفتحة أخف الحركات من جهة أخرى<sup>232</sup>؛ وقد كان العرب يجنحون للفتح في كثير من كلامهم لقصدتهم الخفة في الكلام، لذا نجد أن حركة الفتحة هي الحركة المستحبة عندهم للسبب الذي أوضحناه.<sup>233</sup>

ومما يلاحظ أيضاً على أوزان الأفعال المستخدمة ما يلي:

- استخدام الشاعر للأوزان المشهورة في الخطاب المعاصر، وعزف عن الأوزان النادرة أو الغريبة التي غابت عن الاستعمال المعاصر<sup>234</sup>.

<sup>231</sup> - ينظر.. محمود عكاشة، لغة الخطاب السياسي، ص 68، الهامش.

<sup>232</sup> - ينظر.. محمد محي الدين عبد الحميد، التكملة في الصرف، ص 549، الهامش.

<sup>233</sup> - ينظر.. إبراهيم مصطفى، إحياء النحو. لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1968، ص 36.

<sup>234</sup> - الأوزان غير المألوفة في الخطاب المعاصر مثل افعل على، افعال، افعلل، تفوعل، تمفعل، فوعل، تفعلل، افعللى، افتعللى..

ينظر.. بهاء الدين عبد اله ابن عقيل، شرح ابن عقيل، الصفحات 549، 550، 551.



• جاءت أغلب الأوزان الفعلية المستخدمة مجردة، وما ورد من المزيد لم يشكل ظاهرة يعتد بها<sup>235</sup>. وقد وردت الصيغ المجرّد لقصد الخفة في الخطاب كما أشرنا سابقاً.

• جاءت أغلب الأوزان الفعلية المستخدمة صحيحة غير معتلة حيث بلغت نسبة الأفعال الصحيحة في المرثية نسبة 70% في الخطاب، مما يدل على قوة الأسلوب اللغوي وشدة تماسكه.

أما بالنسبة للمصادر فلم تشكل لنا ظاهرة تستحق الدراسة في المرثية.

---

<sup>235</sup> - من الصيغ المزيدة الواردة مزيد الثلاثي بحرف مثل فكر على وزن فعل، وفارق على وزن فاعل، وأضرم على وزن أفعال. ومن مزيد الثلاثي بحرفين نجد تنائر على وزن تفاعل، تورط على وزن تفاعل، اغتصب على وزن افتعل. ومن مزيد الثلاثي بثلاثة أحرف نجد اسقال واستملك واستنزف على وزن استفعل.

# البنيات التركيبية:

## 5- التقديم والتأخير:

تتألف الجملة العربية كما يرى النحاة من ركنيين أساسيين هما المسند والمسند إليه اللذين يمثلان عمدة الكلام ومن فضلة<sup>236</sup>، والمسند إليه لا يكون في العرف النحوي العربي إلا اسما، أما المسند فقد يكون اسما وقد يكون فعلا، والفعل لا يكون إلا مسندا، وعلى هذا فعمدة الكلام العربي إما أن تكون اسما واسما، أو أن تكون فعلا واسما.<sup>237</sup>

والأصل في الجملة التي مسندها اسم أن يتقدم فيها المسند إليه، ولا يتقدم المسند إلا لسبب. أما الجملة التي مسندها فعل فالأصل فيها أن يتقدم الفعل على الاسم. أما بالنسبة للفضلة مهما كانت أنواعها<sup>238</sup> فالأصل فيها أن تتأخر عن عمدة الكلام لأنها المتممة لها.<sup>239</sup>

إذن هذه هي الأصول في صياغة الجملة العربية وفي الكلام الاعتيادي غير المعبر، وقد تدعو الأسباب والمقتضيات إلى العدول عن هذا الأصل، ونقل بعض الكلمات عن مواضعها الأصلية في الجملة إلى مواضع أخرى بتقديمها وتأخيرها، وذلك لتحقيق أغراض بلاغية وجمالية مرادة<sup>240</sup> يقول عبد القاهر الجرجاني عن جمالية التقديم والتأخير: "هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنتظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء وحول اللفظ من مكان إلى مكان".<sup>241</sup>

<sup>236</sup> - والعمدة هو ما لا نستطيع حذفه من التركيب وإلا تغير المعنى تماما. أما الفضلة فهي عبارة عن إضافات إلى المعنى الأساسي يمكن حذفها دون تأثير هذا المعنى الأساسي.

<sup>237</sup> - ينظر.. فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر، عمان - الأردن، ط2، 2007، ص34-35.

<sup>238</sup> - مثل الجار والمجرور، والحال، والتمييز وغيرها

<sup>239</sup> - ينظر.. صلاح عبد الفتاح الخالدي، إعجاز القرآن البياني، دار عمار للنشر والتوزيع، د ط، 2000، ص261.

<sup>240</sup> - ينظر.. المرجع السابق، الصفحة نفسها.

<sup>241</sup> - ينظر.. عبد القاهر الجرجاني، دلالات الإعجاز، ص73.

إنّ فللتقديم والتأخير مزايا وفوائد تجعل الكلام أحلى والتعبير أجمل والمعنى أوصل وأبلغ وهي كثيرة سنحاول فيما يلي تلمس بعض أمثلتها في مرثية بلقيس لنرى كيفية تصرف الشاعر نزار قباني في بناء جملة وتراكيب مرثيته وأهم مقاصده المعنوية-أي من جانب المعنى- والشكلية التي غالبا ما تتعلق بإقامة الوزن وضبطه.

ومن أمثلة التقديم قول الشاعر:

**بلقيس كانت أجمل الملكات في تاريخ بابل.**

فقد قدم الشاعر اسم كان "بلقيس" على الفعل الماضي الناقص "كان" وعلى الجملة الخبرية "أجمل الملكات في تاريخ بابل" وكان أصل الكلام كالتالي:

كانت بلقيس أجمل الملكات في تاريخ بابل.

ومما يلاحظ على بناء الجملة وعلى صياغتها في هذا المثال ما يلي:

بالنسبة لأصل الجملة "كانت بلقيس أجمل الملكات في تاريخ بابل" فقد تميز بعدة أوصاف تجعله يبتعد عن الصياغة الفنية والأسلوب المثير من ذلك أنه:

- أسلوب أقرب إلى النثر منه إلى الشعر.
- أسلوب عادي غير جذاب؛ فلا تقديم ولا تأخير فيه قد يلفت الانتباه ويعمل الفكر.
- أسلوب إخباري مباشر، والنفس لا تثيرها النبوة الإخبارية المباشرة.
- أسلوب يجعل الفكر يستوعبه في سرعة وهذا يتنافى مع طبيعة البيان الجميل الذي يجب عليك أن تتصارع مع تركيبه وتجهد نفسك وتتعب كي تصل إلى المعنى المقصود وتشعر بحلاوة الثمار بعد عناء الجهد والنصب.

أما في الجملة الثانية المحولة أو ذات البنية السطحية كما يقال في النحو التوليدي التحويلي "بلقيس كانت أجمل الملكات في تاريخ بابل" فقد أدى تقديم الفعل الناقص "كان" إلى التأثير في وجهة المعنى كما كان له دور عروضي من ناحية الشكل كما سنرى.

فالفعل الماضي الناقص "كان" يفيد في النحو العربي اتصاف الاسم بالخبر في الماضي<sup>242</sup>، ولما كان كذلك أراد الشاعر أن لا تطغى هذه الدلالة على الخبر الذي أسنده للمسند إليه بلقيس والذي هو "الجمال الملكي المطلق" فقدم المسند إليه بلقيس وأخر فعل الجملة الإسنادية لتقوية وإبراز الأول وإضعاف حكم الثاني أو جعل حكمه ثانويا؛ فالشاعر لا يريد أن تنزع عن ملكته صفة الجمال الملكي المطلق بمجرد أنها رحلت بل يريد أن يظل جمالها الملكي المطلق أبديا مستمرا.

أما من ناحية دوره الشكلي فقد قام التقديم والتأخير في هذا المثال بضبط الوزن وإقامته، فلو جرت الجملة على الأصل لاختل الوزن وفسد. لننظر في تقطيع السطر عروضيا في الجملة المحولة:

**بلقيس كانت أجمل الملكات في تاريخ بابل..**

0/0//0/0/0//0///0// 0/0/ 0//0/0/  
 متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلاتن

ولننظر في تقطيع السطر عروضيا في الجملة المعادة إلى أصلها التركيبي:

**كانت بلقيس أجمل الملكات في تاريخ بابل..**

0/0//0/0/0//0///0//0//0/0/0/0/

ومثل المثال السابق يمكن ترديد التحليل نفسه والمزايا ذاتها بالنسبة للسطر الشعري الموالي الذي يقول فيه الشاعر:

**بلقيس كانت أطول النخلات في أرض العراق.**

فقد قم فيه الشاعر لفظ بلقيس على باقي التركيب.

ويقول أيضا في المقطع نفسه:

<sup>242</sup> - ينظر.. محمد محي الدين عبد الحميد، التحفة السنية في شرح المقدمة الأجرومية، ص75.

هل يا ترى من بعد شعرك سوف ترتفع السنايل.

فأصل التركيب هو كالتالي:

هل يا ترى سوف ترتفع السنايل من بعد شعرك.

فقد أخرجت جملة "حرف الاستقبال والفعل وفاعله" التي هي عمدة الكلام على جملة "الجار والمجرور المضاف والمضاف إليه" التي هي الفضلة، ويمكن أن نلاحظ في الجملة المحولة ما يلي:

- في الجملة المحولة ضبط للوزن والفاصلة؛ فلو جرت الجملة على الأصل لما اتفقت مع بقية قوافي المقطع: "بابل، أيائل، أنامل، سنايل، خلاخل".
- قدم السبب على المُسبَب؛ فشعر بلقيس هو سبب ارتفاع السنايل؛ والسبب دائما يسبق المُسبَب.
- كما كان التقديم للترتيب الزمني أيضا؛ فغياب شعر بلقيس كان أولا ثم الشك في ارتفاع السنايل الذي سيكون حتما ثانيا.
- كان التقديم للتفضيل؛ فقد قدم الأفضل على المفضل؛ فإذا كانت السنايل وارتفاعها وجمال طولها رائع حقا، فشعر بلقيس بنعومته وطوله وجاذبيته أفضل منها بكثير؛ فالسنايل هي التي تستوحى ميزات الجميلة-أي الطول والنعومة والجمال-من شعر بلقيس الأجل، والمستوحى منه بالطبع أفضل بكثير من المستوحى، فالأول هو الأصل أما الثاني فهو فرع تابع.

ويقول الشاعر في المقطع نفسه أيضا:

يا أمواج دجلة تلبس في الربيع بساقها أحلى الخلاخل.

لن نتحدث عن الصورة البيانية البديعة في هذا المثال فلذلك موضع سيحين أوانه بإذن الله، وسنتعامل مع التركيب كما لو أنه تركيب حقيقي.

لنلاحظ؛ لقد حاولنا أن نعيد التركيب إلى أصله فتحصلنا بعد حذف حرف النداء<sup>243</sup> على التركيب التالي:

"تلبس" "أمواج دجلة" "أحلى الخلاخل" "بساقها" "في الربيع".

تتكون الجملة نحويا وصرفيا من العناصر التالية:

"الفعل" + "الفاعل المضاف+المضاف إليه"+"المفعول به المضاف" + "المضاف إليه"+"الجار والمجرور الظرف المكاني"+"الجار والمجرور الظرف الزماني".

يمكن قراءة التقديم والتأخير في هذا المثال كالتالي:

• أمواج دجلة هي رمز لبليقيس؛ فنهر دجلة كما هو معروف نهر كبير في العراق، فالشاعر هنا يناجي زوجته الراحلة، وهو بهذا مواصل لنسق نداءاته السابقة "يا نينوى الخضراء، يا غجريتي الشقراء" حيث اضطرتة اللحظة الشعرية والدفقة العاطفية أن يواصل هذه النداءات مقدما بذلك جملة "أمواج دجلة" وتحويل وظيفتها من الفاعلية إلى الندائية لأنه في حاجة إلى نداء محبوبته في لحظة الضعف هذه وفي النداء حقا إطلاق نفس ومد صوت وتنفيس همّ.

ولعله من الضروري- ونحن نتناول هذا السطر الشعري- أن نلتفت أيضا إلى بقية مراتب التركيب وننظر ونسأل: ما السر في تقديم جملة الجار والمجرور "في الربيع" وما السر أيضا في تأخير المفعول به وما تعلق به "أحلى الخلاخل" على جملة الجار والمجرور وما تعلق بها "بساقها"؟

أراد الشاعر أن يعيش لحظته الشعرية بكل متعتها ولكن كيف ذلك؟ وكيف السبيل؟

أليس الربيع بكل مميزاته المثيرة؛ بأشجاره الخضراء الظليلة، بأعشابه الرطبة الجميلة على السهول، بعصافيره المزققة الغناء في سماءه الصافية الزرقاء، بخير مياه أنهاره الجارية. أليس هذا الجو الرائع مناسبا للشاعر حتى يعيش لحظته كما أسلفنا.

<sup>243</sup> - حذفنا حرف النداء لإعادة الجملة إلى أصلها لأنه قد تبين لنا من خلال قراءتنا البلاغية الخاصة أنه نداء غير حقيقي.

نعم؛ كان الربيع وما يحمله من خصائص هو السر في تقديمه على بقية العناصر المتأخرة، فالشاعر قد هيا الجو لنفسه ليرى محبوبته تجري أمامه، وبساقها أجمل وأحلى الخلاخل، فكأن الشاعر بتهيئته للجو الربيعي كان يريد أن يرى حقا خلخال محبوبته ويسمع ضرباته على رجليها.

أما عن تقديم الجار والمجرور "بساقها" على المفعول وما تعلق به "أحل الخلاخل" فهو من قبيل تفضيل الفاضل على المفضول؛ فالخلاخل هي التي اكتسبت الجمال من ساق بلقيس، وليس أن ساق بلقيس جميلة بسبب لبسها الخلاخل، وهكذا استحقت الساق التقديم على الخلاخل لأنه تقديم للفاضل على المفضول أو الأجل على الجميل.

ويمكن أن نضيف إلى ذلك علة ثانية تمثلت في ضبط الوزن والقافية فتأخير الشاعر لجملة "أحلى الخلاخل" سببه تماثل قافية هذه الجملة والقوافي السابقة في المقطع الشعري.

ومن أمثلة التقديم والتأخير أيضا قول الشاعر:

**بيروت تقتل كل يوم واحدا منا.. وتبحث كل يوم عن ضحية**

فأصل التركيب أن يكون على النسق التالي :

تقتل بيروت واحدا منا كل يوم.

فلماذا قدم المسند إليه بيروت الذي كان فاعلا فأصبح مبتدأ؟

يرى علماء البلاغة أن تقديم المسند إليه في الجملة التي مسندها فعل يصلح لأمرين:

الأمر الأول: تقوية الحكم وتقريره وتوكيده.

الأمر الثاني: الاختصاص؛ أي اختصاص المسند إليه بالحكم المسند إليه. بمعنى أن

الحكم أو الفعل المسند للمسند إليه يخصه وحده

فقوله: "بيروت تقتل كل يوم واحدا منا" قدم فيه المسند إليه على الخبر الفعلي فأفاد تقوية الخبر الذي هو القتل<sup>244</sup>، وزاد في هذا أن قدم الظرف الزماني "كل يوم" ليضعنا في صورة ذلك المشهد الذي يصور بيروت ساحة يومية للقتل المتواصل، وهذا التوكيد يشير إلى التأثر الكبير للشاعر بالحكم الذي أصدره فأراد أن ينقل هذا التأثر إلى المتلقي ليشعره بحجم المأساة ومرارتها.

لقد تحولت الجملة بتقديم المسند إليه وتأخير الفعل من جملة فعلية إلى اسمية<sup>245</sup>، وتحول بذلك الفاعل إلى مبتدأ والفعل المضارع -الذي يدل على استمرار وقوع الفعل وعدم توقفه- إلى جزء من جملة خبرية لإتمام معنى المبتدأ.

لقد أراد الشاعر أن يزيد في تأكيد الحكم المسند إلى المسند إليه ويقرره في الأذهان، فدفع بالمسند إليه "بيروت" وأخر خبره كي يستعد الذهن لاستقبال الخبر بعد انتهائهم من استقبال المخبر عنه<sup>246</sup>، ومع العلم المسبق بحب الشاعر لبيروت يأتي الخبر الذي يتضمن أحكام القتل والبحث العشوائي عن الضحايا فتحصل المفاجأة وخيبة التوقع والانتظار، ويحصل الانفعال نتيجة الخيبة، وهكذا يتقرر الحكم أكثر لأنه حكم مؤثر يبقى أثره عالقا في الذهن والنفوس نتيجة عدم توقعنا وانتظارنا له.

كما أن تقديم لفظة بيروت التي أصلها التأخير قد توحى باستنكار الشاعر للحكم المسند إليها<sup>247</sup> والذي هو القتل اليومي المتواصل والبحث اليومي كذلك عن ضحايا، كما قد توحى عملية التقديم باستغراب الشاعر من هذه الأفعال الصادرة عن المدينة التي أحبها وعشقها فانقل ليعيش فيها ففاجأته بهذه التصرفات والأفعال الهمجية، والواحد منا يستغرب عادة ويستنكر أن تصدر أفعال مشينة من جهات نحبا بل نهيم بها حبا ونثق بها ثقة فإذا بها تتقلب علينا وترعبنا.

ويقول الشاعر أيضا:

<sup>244</sup> - ينظر.. محمد محمد أبو موسى، خصائص التركيب دراسة تحليلية لعلم المعاني، ص220 وما بعدها.  
<sup>245</sup> - يرى بعض العلماء أن الجملة الاسمية أوكد في نقل الخبر من الجملة الفعلية لاتصافها بالثبات.. ينظر.. فاضل صالح السامرائي، معاني الأبنية في اللغة العربية، ص46 وما بعدها، وتمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص193.  
<sup>246</sup> - يرى السيد أحمد الهاشمي أن مرتبة المسند إليه منطوقا هي " التقديم وذلك لأن مدلوله هو الذي يخطر أولا في الذهن لأنه المحكوم عليه والمحكوم عليه سابق للحكم طبعا " ينظر.. جواهر البلاغة، السيد أحمد الهاشمي، ص116-117.  
<sup>247</sup> - ينظر.. المرجع السابق، ص119.



## بلقيس مذبحون حتى العظم

يمكن عد هذا الأسلوب ضمن سياقات الشكوى؛ فقد قدّم الشاعر المشتكى إليه على الشكوى على هذه الأخيرة تصل إلى المشتكى إليه فيسمعه، وهذا الإجراء التقديمي للمشتكى إليها بلقيس - الذي هو في الأصل منادى عليه - متكرر في كثير من مقاطع المرثية بحيث استحال ملمحا أسلوبيا مميزا لإجراءات التقديم والتأخير في المرثية.

ومن أمثلة التقديم والتأخير أيضا قول الشاعر:

**البحر في بيروت بعد رحيل عينيك استقال.**

فأصل التركيب أن يكون كالتالي :

**استقال البحر بعد رحيل عينيك في بيروت.**

ويمكن أن نعلل التقديم والتأخير في هذا المثال بالعلل التالية:

- التشويق ذلك أن تقديم المسند إليه يجعل الفكر يشترق إلى ما سيسند إليه.<sup>248</sup>
- تأكيد الخبر وإثباته بتحويل الجملة من فعلية إلى اسمية خبرية.
- الترتيب الوجودي أو الزمني للأحداث؛ فرحيل عيني بلقيس كان أولا واستقالة البحر كانت ثانيا.
- ضبط الوزن والقافية؛ وذلك لتناسب نهاية الفعل الماضي "استقال" مع القافية الموالية في المقطع التي هي "السؤال"

<sup>248</sup> - ينظر..جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني. شرح التلخيص في علوم البلاغة، تح محمد هاشم دويدري، دار الجيل، بيروت، ط2، 1982.

## 6- التراكيب المجازية:

إن القصيدة كما يقال هي " كيمياء الكلمة التي من خلالها تلتحم في العبارة كلمات تعد متنافرة في قانون الاستعمال العادي للغة " <sup>249</sup> حيث يجيز الشاعر لنفسه خرق القوانين اللغوية المعروفة ليصنع تركيباً جديداً يعبر عما في نفسه من أخيلة وصور وهو اجس، ولذلك سمي مجازاً. ويحدث المجاز في الحقيقة عند يحصل " الإسناد النحوي بين عناصر لا يكون بينها إسناد في عرف الواقع " <sup>250</sup>.

إذن فالمجاز الشعري بأنواعه المختلفة مفارقة التركيب للمألوف في الاستعمال في اللغة غير الفنية بكسر قوانين الاختيار المعروفة بين الكلمات <sup>251</sup>

إن المجاز هو الكسر الأول الذي تحققه لغة الشعر في العلاقات بين الكلمات في الجملة بإعطائها وظائف نحوية لم تكن لتشغلها في غير الشعر، وبذلك تصبح اللغة في الشعر غير اللغة العادية <sup>252</sup>.

يقسم علماء البلاغة المجاز إلى أنواع من أهمها التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز المرسل. وسنتناول عند تحليلاتنا كل نوع على حدة.

عرف الشعر في البلاغة العربية القديمة بأنه " الكلام البديع المبني على الاستعارة والأوصاف " <sup>253</sup>؛ فهل كانت المراثية التي بين أيدينا كذلك؟ وهل لها نصيب من المجاز والتمثيلات والأوصاف بحيث ينطبق عليها هذا القول المأثور وتستحيل كلاماً بديعاً يجعله يستحق أن يطلق عليه لفظ الشعر.

كثيراً ما كان نزار قباني يعشق ويدعو للأسلوب الشعري الموجز الذي يرسل لك كما هائلاً من المعاني والإيحاءات في شكل صور ضوئية وإشارات خاطفة تنقل المراد الشعوري في لحظة وجيزة وفي شكل لغوي قصير. فهل جسد نزار عشقه ودعوته في شعره؟ لنرى ذلك.

<sup>249</sup> - جون كوين ، بناء لغة الشعر، ص140. ومحمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي المقدمة ص10 .

<sup>250</sup> - محمد حماسة عبد اللطيف المرجع السابق، ص 07.

<sup>251</sup> - المرجع السابق، ص 08.

<sup>252</sup> - المرجع السابق، ص 09.

<sup>253</sup> - المرجع السابق، ص08.

لن نبالغ إن قلنا: إن المراثية كلها مجاز؛ بحيث يشكل ظاهرة من أهم الظواهر الأسلوبية في مراثية بلقيس؛ فقد أسفر الاستقراء الذي قمنا به عن الاستعمالات المجازية في المراثية عن إحصاء حوالي 221 استعمالا مجازيا بنسبة 57% من إجمالي التعبيرات المستخدمة تراوح ما بين التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز المرسل.

### التركيب المجازي عن طريق التشبيه:

التشبيه هو التمثيل أو المماثلة ويقال: شبهت هذا بهذا تشبيها أي مثلت به والشبه المثل<sup>254</sup>

والتشبيه في الاستخدام الأدبي صورة بيانية يحاول الشاعر فيها توضيح قصد ما بواسطة استحضار طرف آخر يعينه على نقل تجربته الشعرية هو المشبه به الذي يكون موازيا لطرف قبله هو المشبه.

وتبدو شعرية التشبيه في أنه ينقل المتلقي من شيء إلى شيء طريف يشبهه، وكلما كان هذا الانتقال بعيد المنال، قليل الخطور بالخيال كان التشبيه أروع للنفس، وأدعى إلى إعجابها واهتزازها<sup>255</sup>.

يقوم التشبيه على أربعة عناصر: المشبه والمشبه به وأداة التشبيه ووجه الشبه. وإذا كان العنصران الأولان من الأربعة أساسيين، فإن الثالث والرابع ثانويان؛ فأداة التشبيه تقوم بدور الرابط اللفظي ووجه الشبه يقوم بدور الرابط المعنوي، وعلى هذا يمكن الاستغناء عنهما دون أن يختل التشبيه لا بل يقوى ويزداد عمقا وبلاغة<sup>256</sup>.

أحصى البلاغيون أنواعا كثيرة للتشبيه وقد وصلت في إحصاء إحدى معاجم المصطلحات البلاغية إلى ما يقارب السبعين نوعا من أنواع التشبيه<sup>257</sup> أهمها الأنواع التالية<sup>258</sup>:

- **التشبيه المفصل:** ما ذكرت فيه جميع الأطراف.

<sup>254</sup> - ينظر.. ابن منظور، لسان العرب ج13، ص505، "ش/ب/هـ".  
<sup>255</sup> - ينظر.. رباح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص153  
<sup>256</sup> - ينظر.. محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات: ص143  
<sup>257</sup> - ينظر.. جاسم محمد عبد العبود، مصطلحات الدلالة العربية، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط1، 2007، ص210.  
<sup>258</sup> - ينظر.. محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات: ص147.

- **التشبيه المجمل:** ما حذف منه وجه الشبه.
- **التشبيه المؤكد:** ما حذفت منه الأداة.
- **التشبيه البليغ:** ما حذفت منه الأداة ووجه الشبه.
- **التشبيه التمثيلي:** وهو تشبيه مركب يبرز أكثر من وجه شبه واحد بين المشبه والمشبه به.

بالنسبة لأنواع التشبيهات المتوفرة في المرثية فانقسمت ما بين التشبيه المجمل والتشبيه البليغ<sup>259</sup>، ويكفي أن نمثل لكل نوع بمثال لأن القليل قد يدل على الكثير وسنحيل على بعض الأمثلة تأكيدا وتعميما للفائدة لأنه لو تتبعنا كل الأمثلة شرحا وتحيلا لما كفانا الوقت والورق.

من أمثلة التشبيه المجمل قول الشاعر في هذا التمثيل الرائع:

**قتلوك في بيروت مثل أي غزاة...**

لقد استحال هذا الشكل اللغوي إلى صورة متحركة يمكن تصور مراحل حركتها، ولكن كيف ذلك؟ لقد شبه الشاعر قتل بلقيس بقتل أي غزاة؛ أراد الشاعر أن ينقل لنا الصورة النفسية الحقيقية لقاتلي بلقيس وهم ينفذون جريمتهم، إنهم لا يباليون بقيمة من يزهقون روحه، لا يلقون بالا لتلك الضحية الضعيفة التي لا حول لها ولا قوة إلا أن تهرب وتناضل من أجل البقاء على قيد الحياة.

انظروا إلى هذه الصورة البيانية البديعة التي نقلها الشاعر لنا دون أي عناء، صورة الغزاة الضعيفة التي استماتت في الهروب حتى استنفذت قواها فسقطت مستسلمة خائرة القوى هذا من جهة، ومن جهة أخرى يمكن لنا أن نتخيل صورة تلك الأسود المتوحشة أو الذئاب الغاضبة وهي تلحق بالغزاة الضعيفة، وتستنفذ تلك الوحوش هي الأخرى السبل للإمساك بفرستها، وما إن يحصل لها ما تريد حتى تأكلها بكل وحشية غير مبالية بصراخها ولا نداءاتها لتتركها في النهاية مجرد هيكل عظمي تكسوه بعض بقايا لحم سيكون طعاما للضباع الجائعة.

<sup>259</sup> - لم يعتمد الشاعر كثيرا على التشبيه، و عوض ذلك بتكثيفه من التراكيب الاستعارية والكنائية التي هي في نظر الكثير من علماء البلاغة والأسلوب أكثر عمقا وبلاغة من التشبيه مهما كان نوعه.

كما يمكننا أن نتخيل صورة ذلك الصغير-أي صغير الغزالة- المختبئ تحت الأحراش وهو يرى ما يحل بأمه من أهوال النهاية المميتة، هذا الصغير الذي لا يستطيع أن يفعل شيئاً أمام كل ذلك الجبروت والتوحش اللامتاهي، فما له إلا أن يشاهد أمه المشاهدة الأخيرة حتى وهي تأكل وتغضب، ثم يجري إليها بعد حلول القضاء باكياً منتحبا على رحيل من تحن عليه وترعاه.

وهكذا قابل الشاعر بين القتلة وبلقيس وبينه من جهة وبين الغزالة والوحوش وصغير الغزالة من جهة أخرى؛ فالقتلة هم الوحوش الملتهمين، وبلقيس هي الغزالة المقتولة، والشاعر هو ذلك الصغير الباكي المنتحب.

وهكذا أدت هذه الصورة البيانية الرائعة دوراً هائلاً في نقل الحالة النفسية لكل من القتلة وبلقيس والشاعر نفسه، واختصرت كلاماً كثيراً يمكن أن يقال<sup>260</sup>، وقد قلناه نحن فعلاً في شرحنا لهذه الصورة، فانظروا لكل ما قيل في شرح هذه الصورة الني أجزها الشاعر في ستة أشكال لغوية "قتلوك في بيروت مثل أي غزالة" ولنقف على حجم التكتيف البياني الذي يتمتع به الشاعر نزار قباني عندما يريد أن يقول شعراً.

ومن أمثلة التشبيه البليغ قول الشاعر في تحقيقاته:

وأقول : إن عافنا عهراً ..

و تقوانا قذارة ..

وأقول إن نضالنا كذب ..

وأن لا فرق ما بين السياسة و الدعارة ...

---

<sup>260</sup> - فالتشبيه من حيث أهميته " يوسع المعارف... ويسهل على الذاكرة عملها، فيغنيها عن اختزان جميع الخصائص المتعلقة بكل شيء على حدة بما يقوم عليه من اختيار الوجوه الدالة التي تستطيع بفضل القليل منها استحضار الكثير" ينظر .. محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص142.

نعم؛ فالتشبيه يزداد بلاغة عندما تزال جميع الحواجز المادية والمعنوية بين المشبه والمشبه به<sup>261</sup>، فتحصل المطابقة التامة بين الأول والثاني، وتحصل بعد ذلك الدهشة والمفاجأة لدى المتلقي، لينجح بعد ذلك كله ذلك المبدع المرسل نجاحا باهرا في نقل تجربته الشعرية إلى المتلقي الذي يشعر بجمال الشكل والمعنى معا وذلك من خلال الإيجاز في المعنى، والاختصار في الشكل.

فقد وازن الشاعر وساوى بين كل من: عافنا والعهر، وبين تقوانا والقذارة، وبين نضالنا والكذب. إذن فقد أراد الشاعر أن يقول لنا "أن لا عفاف ولا تقوى ولا نضال لنا" فكانت وسيلته إلى تحقيق هذه المعاني أن جعل عافنا في منزلة العهر، وتقوانا في منزلة القذارة، ونضالنا في منزلة الكذب.

ومما زاد في عمق وحدة هذه التشبيهات البليغة ورود الأطراف الثانية أي المشبه بها منكرة؛ ومعلوم أن التكرير قد يفيد في بعض حالاته التكرير أو اللاتعيين<sup>262</sup>؛ والشاعر في تشبيهاته لم يطابق المشبه بجزء أو صنف من المشبه به، بل جعل التشبيه مطلقا فعافنا ليس مطابق لصنف معين فقط من العهر، بل مطابق للعهر كله، وتقوانا ليست مطابقة لصنف معين كذلك من القذارة بل تشمل كافة أصنافها، وهكذا..

### التركيب المجازي عن طريق الاستعارة:

الاستعارة عند العرب أسلوب من الكلام يكون في اللفظ المستعمل في غير ما وضع له في الأصل لعلاقة المشابهة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي وهي لا تزيد على التشبيه إلا بحذف المستعار له، فهي ضرب من التشبيه حذف أحد طرفيه الرئيسيين. والعلاقة فيها بين الموصوف وصورته هي التشابه دائما غير أنه تشابه كالتحام وتقارب كانسجام؛ لأنه مفض إلى فناء أحد الطرفين في الآخر<sup>263</sup>

<sup>261</sup> - ينظر رابع بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص168.

<sup>262</sup> - ينظر..مبحث النكرة والمعرفة، ص89-90.

<sup>263</sup> - ينظر محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات ص161

فلسنا أمام صور الاستعارة تجاه لوحتين في ظاهر الكلام إنما أمام لوحة واحدة إلا أنها مزروعة في سياق ينبهنا إلى ضرورة استحضار لوحتين موجودتين في باطن الكلام. وهذا يميز الاستعارة عن التشبيه بالعمق البالغ.<sup>264</sup>

ويرى علماء اللغة والأسلوب أن الاستعارة - وهي أبرز أنواع المجاز - تظل مبدأً جوهرياً، وبرهاناً جلياً على نبوغ الشاعر، فهي تعتمد على ما في الكلمة من حمل أو خصب كامن، فيخرج التركيب بعدها أكثر تأثيراً وقوة<sup>265</sup>، يقول ريتشاردز: "هي الوسيلة العظمى التي يجمع الشعر بواسطتها أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل من أجل التأثير في المواقع والدوافع، وينجم هذا التأثير عن جمع هذه الأشياء وعن العلاقات التي ينشئها الذهن بينها، وإذا فحصنا أثر الاستعارة جيداً وجدنا أن هذا الأثر لا ينشأ عن العلاقة المنطقية إلا في حالات قليلة جداً."<sup>266</sup>

إذن فالتأثير الناتج عن الاستعارة هو رد فعل لا إرادي للمفاجأة والمفارقة في المعنى نتيجة إسناد كلمات لكلمات أخرى من عوالم دلالية مختلفة لا يتوقع المتلقي أن يجدها ماثلة أمامه في صورة بديعة ومتماسكة ومنسجمة وعميقة فتحصل له الدهشة والإعجاب في آن واحد.

إن العامل في تأثير الاستعارة هو المسافة بين المشبه والمشبه به أو كما يقول "سايس" زاوية الخيال؛ فدرجة الشعرية تزداد كلما زادت المسافة بين المستعير والمستعار منه بعداً.<sup>267</sup>

لقد أغرم الشعراء المحدثون بإنتاج تأثيرات مدهشة بوضعهم موازيات غير متوقعة بين أشياء منفصلة يقول الشاعر الفرنسي السريالي "اندرية بريتون": "عندما تقارن بين شيتين بعيدين عن بعضهما في الصفات... ثم مع بعضهما بطريقة مفاجئة ومدهشة فإنها

<sup>264</sup> - ينظر.. المرجع السابق، ص162

<sup>265</sup> - ينظر.. محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، ص10 .

<sup>266</sup> - ينظر.. المرجع السابق، الصفحة نفسها.

<sup>267</sup> - ينظر.. يوسف أبو العدوس الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأهلوية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1997، ص11

هذه هي المهمة المنشودة التي يحاول الشاعر أن يثيرها<sup>268</sup>؛ فعندما يوضع شيئان مع بعضهما بعيدين أصلاً فإن الانفعال الزائد المتولد يكون أكبر.<sup>269</sup>

للاستعارة عدة أنواع<sup>270</sup> أهمها المكنية والتصريحية والتمثيلية، وهذا التقسيم خاضع لتوفر أحد ركني الاستعارة المشبه والمشبه به

؛ فالتصريحية ما صرح فيها بلفظ المشبه به وتغيب المشبه، والمكنية ما حذف فيها المشبه به ورمز له بشي من لوازمه أو كني عنه بشي يدل عليه أي جزء منه<sup>271</sup>.

أما التمثيلية فهي عبارة عن تشبيه تمثيلي<sup>272</sup> حذف منه المشبه أو هي بمعنى آخر هي تشبيه حالة مركبة بحالة مركبة أخرى وحذف الحالة المشبهة والإبقاء على الحالة

<sup>268</sup> - المرجع السابق، الصفحة نفسها

<sup>269</sup> - Richards, I; A; The Philosophy of Rhetoric. Oxford. New York. 1971. P: 96 ff

<sup>270</sup> - حظيت الاستعارة بعدها أبرز أنواع المجاز وأرقاه باهتمام كبير وقد وجدنا العلماء عند تناولهم لأنواع الاستعارة قد قسموها إلى شتى

منها: "التجسيمية، التجسيدية، الاستحيائية"، "المرشحة، المطلقة، المجردة"، "الأصلية، التبعية"، "العنادية، الوفاقية"، "التحقيقية، التخيلية" ونحيل على المراجع التالية: الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة. عبد العاطي غريب علام، دراسات في البلاغة العربية. محمد بركات حمدي أبو علي، البلاغة العربية في ضوء منهج متكامل، سعد مصلوح، النص الأدبي - دراسة أسلوبية إحصائية. وغيرها من كتب البلاغة والأسلوبية الكثيرة. وسنعتد في البحث بالتصنيف الاستعاري المأثور والمشهور الذي يقسم الاستعارة إلى تصريحية ومكنية وتمثيلية؛ وذلك لأسباب كان أولها: اختلاف العلماء في التقسيمات السابقة واتفاق أغلبهم على التقسيم المأثور، ثانياً: عدم وضوح بعض التصنيفات وتداخل بعضها في بعض؛ من ذلك غموض معنى الاستعارة الحقيقية والاستعارة التخيلية؛ فما فهمناه من شروحات الاستعارة الحقيقية أنه عندما يحصل أن نستعير معنى لمشبه ما وكان ذلك المعنى يناسبه أو هو من صفاته ولكننا نريد تضخيم تلك الصفة والمبالغة فيها سميت الاستعارة حقيقية بمعنى تحقيق وتأكيد صفة في المشبه جاءت الاستعارة لقصد المبالغة فيها وفي المبالغة تأكيد وتحقيق للوصف. هذا عن الاستعارة الحقيقية أما فيما يخص التخيلية فما فهمناه من الشروحات المتوفرة في كتب البلاغة أنه يقصد بها أنه إذا تم الجمع بين معنى مادي ومعنى محسوس أو العكس بطريق الاستعارة فهذا الجمع لا وجود له في الواقع المعرفي أي لا وجود له في الحقيقية وإنما هو من نسج العقل أو الخيال. هذا ما فهمناه من الاستعارة الحقيقية والاستعارة التخيلية وعلى هذا يمكن تسجيل الملاحظات التالية:

- أن الحكم على الاستعارة بأنها حقيقية أو تخيلية هو حكم عليها بالصدق أو الكذب وهذا الحكم لا يدخل في مجال النقد الجمالي فالحكم بالصدق أو الكذب على العمل الفني ليس مجال النقد الفني إنما هو مجال الأخلاق، فالحكم الذي يمكن أن نطلقه هو الحكم بالجمال أو القبح أو بالتماسك أو التفكك أو التكلف أو الطبع وقديما قالوا إن أطرف الشعر أكذبه.

- إن القول بالاستعارة التخيلية قول فيه نظر فالقائل بهذا قد قال قولاً عاماً ولم يصنف أي شيء فالاستعارة أصلاً قائمة على التخيل أو الجمع بين عالمين متفارقين قام العقل أو الخيال البشري بتركيبهما وإخراجهما في شكل صورة موحدة، وعليه فكل استعارة مهما كانت هي تخيلية.

وأما باقي الأنواع كالأصلية والتبعية فنرى أن هذا التصنيف لا يفيدنا في استخراج الدلالة في شيء، وأما التقسيم الذي يقول بـ "التجسيدية، التجسيمية، الاستحيائية أو الإيحائية" فتقسيمات متداخلة وغير واضحة وقد وجدنا هذا التقسيم عند سعد مصلوح في كتابه النص الأدبي وقد نقله عن "جورج لاندون" في كتابه:

(quantification of metaphoric language in the verse of Wilfred owen)

<sup>271</sup> - ينظر رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 170.

<sup>272</sup> - وكما نعلم فالتشبيه التمثيلي تشبيه مركب من أكثر من حالة واحدة فهو تشبيه منتزع من عدة أوجه شبه وعادة ما يكون جزؤه الثاني حكمة أو مثلاً سائراً ينظر البلاغة العربية في ضوء منهج متكامل، ص 38-39.



المشبهة بها. فإذا كان التشبيه التمثيلي يظهر الحالتين المشبهتين من جهة والحالتين المشبه بهما من جهة أخرى سواء كان بطريق الأداة أو بدونها، فإن الاستعارة التمثيلية تظهر الحالتين المشبه بهما فقط ولهذا فالاستعارة التمثيلية تظهر دائما في صورة مثل أو حكمة مختصرة لحذف الحالات المشبهة، وعلى هذا الطرح فالاستعارة التمثيلية هي بالضرورة استعارة تصريحية دوما.

بلغت نسبة التركيب الاستعاري في المرثية 80% كانت فيه حصة الأسد للتركيب الاستعاري بطريق الاستعارة المكنية مما يوحي لنا بتفضيل الشاعر لهذا النوع من الاستعارات كون الشاعر مغرم بمزج العوالم المختلفة المتباعدة وجعلها في تركيب موحد وهذه مهمة الاستعارة المكنية التي تفاجئك - عن طريق مزجها لتلك المعان والدلالات المتباعدة - بمعان جديدة وطريقة تنبئ عن القدرة الخلاقة للشاعر نزار

قباني، كما توضح مبادئه الشعرية التي كثيرا ما دعا إليها والتي تركز في مجملها على مبدأ اللوح والإشارة بدل الكلام الطويل والعبارة.

من أمثلة الاستعارة المكنية قول الشاعر:

**قسما بعينيك اللتين إليهما تأوي ملايين الكواكب..**

إذا أردنا تحليل هذا الشكل الاستعاري يمكننا القول إن الشاعر حاول تشبيه الكواكب بالإنسان الذي هو في حاجة للإيواء والسكن حيث حذف المشبه به الذي هو الإنسان أو الحيوان بصفة عامة ورمز بما يدل عليه الذي هو الفعل "تأوي".

فلننظر إلى هذا الجمع البديع بين عوالم هي في الواقع متباعدة ومختلفة كل الاختلاف. فقد منح الشاعر لتلك الجمادات صفة الحياة بأن شبهها بالإنسان جعلها تحس كالكائنات الحية بالضعف والحاجة إلى الإيواء والسكن والاطمئنان.

لقد نظرنا في هذا الشكل الاستعاري مليا وتساؤلنا مرارا: لماذا جمع الشاعر في استعارته هذه بين عالم الجماد الذي تمثله الكواكب وعالم الحياة الذي يمثله الإنسان أو الكائن الحي.

ولتتبع أغراض الشاعر من هذا الجمع العجيب افترضنا في أثناء محاولة التحليل الفرضيات التالية:

أراد الشاعر تعظيم عين بلقيس ————— ولتحقيق ذلك قام بالقسم بها

لتكون في مستوى التعظيم والقسم ————— نسب إليها إيواء ملايين الكواكب

الكواكب عظيمة وكثيرة ————— وعين بلقيس صغيرة

والسؤال المطروح: كيف يمكن لبلقيس أن تأوي كل تلك الكواكب العظيمة والكبيرة والكثيرة في عينيها الصغيرتين؟

ولتبرير ذلك كانت لنا القراءة التالية:

- فالشاعر يرى في عين بلقيس أنها الكون كله وبالتالي يمكنه أن يسع كل تلك الكواكب العظيمة والكثيرة.

- والشاعر يرى أيضا أن الكواكب مهما كانت عظيمة وكثيرة إلا أنها في حاجة لحنان وعطف بلقيس

- والشاعر يرى أيضا أن بلقيس امرأة عظيمة فحتى عيناها الصغيرتان بإمكانها القيام بإيواء الكواكب العظيمة والمنطق يقول: أن من آوى العظيم فهو عظيم.

ومن أمثلة الاستعارات المميزة التي وقع عليها الاختيار للتمثيل بها قول الشاعر:

**البحر في بيروت بعد رحيل عينيك استقال.**

كم هي عظيمة بلقيس في نظر الشاعر وكم هو مغتاض وحزين ومغتم كثيرا على رحيلها؟ فهو لم يترك شيئا جامدا إلا ونسب له الهم والغم والحزن والنحيب، وهذا التركيب الاستعاري دليل على ذلك.

وقبل أن نحاول استخراج دلالات هذا الشكل الاستعاري سنقوم بتحليلها تركيبيا ببيان طرفي التشبيه حتى يتضح لنا مدى المفارقة الدلالية.

لقد قام الشاعر بتشبيه البحر بالإنسان أو الموظف الذي كان يؤدي مهامه الوظيفية ولكنه استقال لأسباب فوق طاقته أجبرته على الامتناع عن أداء مهامه. ولتحقيق الاستعارة قام الشاعر بحذف المشبه به الذي هو الإنسان أو الموظف وأبقى على ما يدل ويرمز له وهو الفعل "استقال".

يا للروعة! ويا للعجب! لقد استطاع الشاعر وبكل اقتدار أن يدهشنا ويبهرنا وأن

يصور لنا صورة عجيبة يمكن لنا أن نتصور كامل مراحلها وحيثياتها.

انظروا لذلك البحر العظيم الهائل المترامي الأطراف الذي يردد ويزمجر بأواجه ومياهه العاتية الذي يظنه كل من يقف أمامه أنه كائن متمرد لا مبال بما يحدث حوله همه الوحيد أن يردد ويزمجر ويسكن بعد ذلك.

تلك هي صورة ذلك البحر الذي رغم كل ما قلناه عنه ورغم ما يظنه الناس فيه إلا أنه رمى أوراقه واستقال بمجرد سماعه برحيل بلقيس. تخيلوا صورة ذلك البحر العظيم يمشي بكل كيانه حزينا وغازبا ومغتما كإنسان. كم هي ممتعة هذه الصورة الاستعارية الرائعة التي لن يحس المتلقي بجمالها وروعها إلا إذا تمعن فيها مليا واستبصر ليعلن في النهاية عن اعترافه المطلق بقدره الشاعر العظيمة على الخلق المتميز والتصوير البديع. ونحن نحلل هذا المثال الاستعاري قفز إلى أذهاننا بيت رائع يشبه مثالنا وهو للمتنبي حيث يقول فيه:

**فلم أرى قبلي من مشى البحر نحوه ولا رجلا قامت تعانقه الأسد<sup>273</sup>**

فكلا الرجلين قد قام بنقل خواص للبحر لم تكن له في واقع الحال. ونحن في هذا المثال يحق لنا أن نفترض نوعا من التناص بين البيتين المذكورين ولو أنه تناص غير مباشر<sup>274</sup>. هذا أمثلة قليلة عن الاستعارة المكنية التي تتوفر في البحث كما أسلفنا بشكل لافت للانتباه وقد وقف الحجم المخصص لهذا المبحث حائلا أمام تحليل وسرد الكثير من الاستعارات المكنية الجميلة التي يمكن القول إنها بشكل عام تنحصر في نقل الجمادات من جمادها وذلك بمنحها خصائص إنسانية حية تجعلها تشارك في السياق العام للقصيدة الذي هو سياق الحزن من ذلك معاناة الأمشاط، ورفض دخان السجارة للسفر، وبكاء الزروع إلى غير ذلك من الأمثلة.

أما عن الاستعارة التصريحية فمنها قول الشاعر:

**بلقيس يا عصفورتي الأحلى...**

في الاستعارة التصريحية يتم حلول المشبه في المشبه به وهنا تكمن بلاغة التشبيه المخفي فإذا كانت التشبيه البليغ عميقا وشديدا البلاغة للتطابق التام بين المشبه والمشبه به مع حضورهما معا في السياق الكلامي نفسه فإن الاستعارة التصريحية مغرقة أكثر

<sup>273</sup> ينظر..، محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، ص6-7.

<sup>274</sup> - يمكننا تلمس التناص بين البيتين من خلال منح الشاعران خصائص للبحر لم تكن لتنسب إليه في واقع الحال.

في العمق والبلاغة لغياب المشبه تماما وحلول المشبه به مكانه إذ أن المشبه هو المشبه نفسه وهنا يكمن السر الحقيقي في شدة العمق والبلاغة.<sup>275</sup>

وفي مثالنا هذا قام الشاعر بتشبيه بلقيس بالعصفورة الأملى وذلك من خلال ندائه لها مباشرة حيث قال : " يا عصفورتي الأملى " لكنه حذف المشبه الذي هو بلقيس وصرح بالمشبه به الذي هو العصفورة الأملى الذي حل مكان المشبه بلقيس الذي اختفى في البنية العميقة للكلام ليظهر في البنية السطحية المشبه به فقط فتمت البلاغة العالية وتم العمق كذلك؛ وتصوروا لو أرجعت هذه الاستعارة إلى بنيتها العميقة التي هي في الأصل تشبيه لما حصلت الدهشة لدى المتلقي ولما كان الإعجاب ولاستحال التركيب سمجا ركيكا لا جمال ولا بلاغة فبه فأصل الكلام : " بلقيس يا من تشبهين العصفورة الأملى " ولكم أن تحكموا.

ويقول الشاعر أيضا في موضع آخر:

**بلقيس .. يا عطرأ بذاكرتي...**

**ويا قبرا يسافر في الغمام...**

كم هو جميل نزار؟ وكم هو مبدع ذلك الشاعر الذي تحزن أو تنتشي عندما يريد هو ذلك، فبمجرد أن يمر عليك التركيب المعين حتى تمسي منتشيا أو حزينا لابساً بذلك العباءة نفسها التي يلبسها الشاعر.

عندما كنت بصدد تحليل هذين السطرين الشعريين لبست بحق عباءة الحزن التي كان الشاعر مرتديا لها. وأي قلب وأي نفس لا تهتز وهي تسمع هذه الكلمات والتركيب العميقة من لدن نزار قباني الذي كان بحق يتنفس شعرا.

لقد شبه الشاعر بلقيس بشيئين وأي شيئين؟ بالعطر الذي لا يغادر ذاكرته، وبالقبر الذي يسافر في الغمام. نحن في الحقيقة أمام استعارتين تصرّيحيتين؛ وتبرز البلاغة دائما في الاستعارة التصريحية كما أسلفنا سابقا أولا في حلول المشبه به مكان المشبه بحيث

<sup>275</sup> - ينظر.. محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، 162.

يستحيلان كيانا موحدًا لفظًا ومعنى، وثانياً لغياب الطرف الثاني من طرفي التشبيه الذي هو المشبه.

فلو قال الشاعر : " بلقيس أيتها المرأة التي كالعطر بذاكرتي " و : " يا من تشبهين القبر الذي يسافر في الغمام " لأعرض المتلقي عن استقبال هذا التركيب وتذوقه لركاكته وسماجته بسبب وضوح كافة عناصر التشبيه وظهورها جميعاً ؛ والكلام حتى يخلو ويمتع ويحقق بلاغته وإيجازه يجب أن تتم على مستوى بنيته السطحية بعض عمليات الحذف التي نحسبها ضرورية كي تمر الرسالة الكلامية في أحسن ذوق إلى المتلقي<sup>276</sup>.

ولنا أن نتساءل بعد مناقشة الاستعارات على المستوى التركيبي عن اختيارات الشاعر في تشبيهاته. وسنتناول فقط تشبيه الشاعر بلقيس في المثال الأول بالعصفورة الأملى، وفي المثال الثاني بالعطر.

لقد تربي الشاعر كما كان يقول دائماً في بيت أبيه في دمشق، وكان ذلك البيت العتيق حديقة غناء مليئة بالورود الندية والأزهار الجميلة والعصافير الزاهية التي تملأ عليهم البيت طرباً وغناء بأصواتها العذبة.

إذن لقد صادف الشاعر كثيراً من أنواع العصافير الحلوة التي كانت تطربه بأصواتها وتبهره بجمالها، ولكن رغم العد الهائل من العصافير الحلوة التي صادفها الشاعر كانت بلقيس هي العصفورة الأملى التي نسخت جميع أصوات العصافير في صوتها وجميع ألوانهم في شكلها وصورتها، فهي بذلك الأجل والأملى. فالشاعر بتصريحه للمشبه به "العصفورة" وإخفائه للمشبه بلقيس قد قطع المجال أمام أي تأويل قد يقول بأن هناك عصفورة أعذب صوتاً وأحسن منظراً من بلقيس؛ بلقيس ليست كالعصفورة الأملى بل هي العصفورة الأملى في حد ذاتها.

أما بالنسبة للمثال الثاني الذي شبه فيه الشاعر بلقيس بعطر بذاكرته، فقد أراد من ذلك أن يقول أن بلقيس لا يمكن أن تفارقه فهي باقية برائحتها الزكية كالعطر الذي يبقى وقتاً طويلاً وهو يطلق أريجته الرائع، فرغم رحيلها إلا أنها تركت كثيراً من آثارها في ذاكرة

<sup>276</sup> - وقد أشار علمائنا القدامى إلى هذه المزية، منهم الإمام عبد القاهر الجرجاني، ينظر كتابه دلائل الإعجاز، ص 95.

الشاعر، هذه الآثار الخالدة التي تفوح على الشاعر عطرا زكيا يعوض به وحدته القائلة بعد رحيل بلقيس .

ومن الاستعارات التصريحية البديعة قوله:

**قسما بعينيك التي إليهما تأوي ملايين الكواكب ...**

**سأقول يا قمرى عن العرب العجائب ...**

والشاهد في هذا المثال قوله: " يا قمرى " فقد شبه الشاعر بلقيس بالقمر، لكنه لم يظهر المشبه بلقيس بل صرح بالمشبه به مباشرة من خلال جعله محلا للنداء؛ فالمشبه والمشبه به قد استحالا كيانا واحد فالقمر هو بلقيس وبلقيس هي القمر الذي يضيء على الشاعر سواد ليله ويعينه ويواسيه في همومه الكثيرة.

وعلى الجملة يمكن القول فيما يخص استعارات الشاعر التصريحية أن الشاعر كان بليغا في كل استعارته التصريحية، وقد ظهرت استعارته شديدة التماسك والالتحام؛ فما إن تمر عليك الاستعارة التصريحية المعينة حتى تتخيل صورة بديعة متماسكة تميزت بكثير من الطبع والسلاسة الشعرية بعيدة كل البعد عن التكلف والصنعة الشعرية. كما استطاعت أن تعبر استعارات الشاعر عن ثقافة الشاعر الكبيرة على جميع الأصعدة.

**التركيب المجازي بطريق الكناية:**

يقول الإمام عبد القاهر الجرجاني في شأن الكناية:

"هذا فن من القول دقيق المسلك، لطيف المأخذ، وهو أنا نراهم كما يصنعون في نفس الصفة بأن يذهبوا بها مذهب الكناية والتعريض كذلك يذهبون في إثبات الصفة هذا المذهب، وإذا فعلوا ذلك بدت هناك محاسن تملأ الطرف، ودقائق تعجز الوصف، ورأيت هناك شعرا شاعرا، وسحرا ساحرا، وبلاغة لا يكمل لها إلا الشاعر المفلق، والخطيب المصقع، وكما أن الصفة إذا لم تأتكم مصرحا بذكرها، مكشوبا عن وجهها، ولكن مدلولا عليك بغيرها، كان ذلك أفخم لشأنها، وألطف لمكانها، كذلك إثباتك الصفة للشيء تثبتها له إذا لم تلقه إلى السامع صريحا وجئت إليه من جانب التعريض

والكناية، والرمز والإشارة، كان له من الفضل والمزية، ومن الحسن والرونق، ما لا يقل  
قليله، ولا يجهل موضع الفضيلة فيه<sup>277</sup>.

إذن فالكناية كوجه من أوجه البيان يراها عبد القاهر الجرجاني واد من أودية  
المبدعين وغاية لا يصل إليها إلا من كان لطيف الطبع صافي القريحة. والكناية أيضا  
طريق جميل من طرق التعبير يلجأ إليها الأدباء للإفصاح عما يدور بخلد من المعاني  
ويجيش في نفوسهم من الخواطر<sup>278</sup>.

الكناية لغة من الفعل "كنى"، وتعني أن تتكلم بالشيء وتريد غيره<sup>279</sup>، وهي "مشتقة من  
الستر؛ يقال كنىت عن الشيء إذا سترته"<sup>280</sup> وذلك عن طريق ترك التصريح به.

أما اصطلاحا فهي لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع جواز إرادة المعنى الحقيقي أو  
الأصلي<sup>281</sup>. وعليه فالمعنى الكنائي يتضمن معنيين: الأول مجازي، والثاني حقيقي<sup>282</sup>  
والشيء الذي يرجح كفة أحد المعنيين هو السياق العام للخطاب الكلامي مسموعا كان  
أم مكتوب.

تنقسم الكناية بحسب المعنى الذي تشير إليه إلى ثلاثة أقسام؛ فإذا أشارت إلى صفة فهي  
كناية عن صفة، وإذا أشارت إلى موصوف فهي كناية عن موصوف<sup>283</sup>، وإذا أشارت إلى  
تخصيص نسبة لموصوف فهي كناية عن نسبة.

ويبدو من خلال استعراض البحث للكنايات المتوفرة في المراثية بروز الكناية عن  
الموصوف كنسبة ظاهرة في المراثية؛ وذلك بحكم أن أغلب الكنايات تشير إلى بلقيس  
الراوي.

<sup>277</sup> - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح السيد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1981، ص236-242..

<sup>278</sup> - ينظر.. راجح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص184.

<sup>279</sup> - ينظر.. ابن منظور، لسان العرب، مادة (ك/ن/ي)، ج13، ص360.

<sup>280</sup> - ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مطبعة نهضة مصر، القاهرة ج2، 1961،

ص53.

<sup>281</sup> - ينظر.. أحمد الخليل، مدخل إلى دراسة البلاغة، ص213.

<sup>282</sup> - ينظر.. جاسم محمد عبود، مصطلحات الدلالة العربية، ص208.

<sup>283</sup> - يكون الموصوف دائما اسم علم؛ إنسانا كان أم مدينة أم حيوانا أم جمادا أم أي شيء معروف.

ويبدو أن تباين درجات الكناية وتقسيمها إلى تلويح وإشارة ورمز وتعريض ودوران وتلطيف يوافق تقسيم العلماء الكناية إلى قريبة وبعيدة<sup>284</sup> فأقرب الكنايات ما اعتمد على الرمز وأبعدها ما اعتمد على التلويح، ويتوقف ذلك كله على عدد الوسائط القائمة بين المكنى به والمكنى عليه. تلك الوسائط التي تستدعي مباشرة عن تلقي العلامة الكنائية.<sup>285</sup>

من أمثلة الكنايات الرائعة قوله:

بلقيس.. كانت أجمل الملكات في تاريخ بابل<sup>286</sup>

بلقيس.. كانت أطول النخلات في أرض العراق<sup>287</sup>

يا نينوى الخضراء..<sup>288</sup>

يا عجريت الشقراء..<sup>289</sup>

يا أمواج دجلة تلبس في الربيع بساقها أحلى الخلاخل..<sup>290</sup>

بلقيس أيتها الشهيدة والقصيدة والمطهرة النقية<sup>291</sup>

وأقول : إنني أعرف السيِّف قاتل زوجتي .. و وجوه كل المخبرين ..<sup>292</sup>

سأقول في التحقيق ، كيف غزا لتي ماتت بسيف أبي لهب<sup>293</sup>

و سيعرف الأعراب يوماً .. أنهم قتلوا الرسول<sup>294</sup>

ومما يلاحظ على التعابير الكنائية في المرثية ما يلي:

284 - ينظر.. السكاكي، مفتاح العلوم، ص404.

285 - ينظر.. محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص162.

286 - والشاهد الكنائي في قوله: "أجمل الملكات "

287 - والشاهد الكنائي في قوله: "أطول النخلات"

288 - والشاهد الكنائي في قوله: "نينوى"

289 - والشاهد الكنائي في قوله: "عجريت"

290 - والشاهد الكنائي في قوله: "أمواج دجلة "

291 - والشاهد الكنائي في قوله: "الشهيدة والقصيدة والمطهرة النقية "

292 - والشاهد الكنائي في قوله: "السيِّف "

293 - والشاهد الكنائي في قوله: "أبي لهب "

294 - والشاهد الكنائي في قوله: "الرسولة "



- كنايات قريبة يمكن التوصل إليها عن طريق واسطة واحدة؛ إلا أن قرب مأخذها لم يجعل منها كنايات مبتذلة، وذلك بحكم أنها في الغالب كنايات خاصة بنزار، ومن هنا أزلت تلك الخصوصية طابع الابتذال عن تلك الأساليب الكنائية.

- كثير من الكنايات كان مصدرها أرض العراق القديم، من ذلك قوله: " أطول النخلات في أرض العراق" والعراق كما هو معروف يشتهر بغرس النخيل، وكنايته عن بلقيس بالنخلة المتفوقة في الطول كناية عن الرفعة والأنفة التي تتميز بهما بلقيس، وكذلك قوله: " أجمل الملكات في تاريخ بابل" كناية عن الجمال الملكي فالملكة إضافة إلى جمالها تكتسي طابعا من الجلال والهيبة يجعل ذلك الجمال عزيزا وأرفع قيمة، إضافة إلى كثير من الكنايات التاريخية الأخرى كـ"تينوى الخضراء"، "أمواج دجلة". مما يدلنا على الثقافة الهائلة للشاعر الذي كان متفهما في التاريخ القديم وخاصة التاريخ العراقي القديم، فحب هذا التاريخ نابع من عشقه لكل شيء يتصل بمحبوبته بلقيس قديما أو حديثا. كما يمكن أن يضيف هذا النوع من الكنايات إلى بلقيس نوعا من المجد والقوة والخلود وذلك لمكانة هذه الرموز التاريخية في تاريخ البشرية. إضافة إلى أن المعنى عند ربطه برمز تاريخي تزداد قيمته ويرتفع شأنه.

- بعض الكنايات كانت ذات مصدر ديني: الرسول، الشهيدة، المطهرة، النقية. مما يدلنا على تشبع الشاعر روحيا من الناحية الدينية هذا من جهة، ومن جهة أخرى وضعت هذه الكنايات الدينية بلقيس في مرتبة دينية عليا رفعتها إلى مرتبة الشهداء والمرسلين.

- بعض الكنايات كان مصدرها الحيوانات الأليفة: الغزالة، الفرس. التي توحى بالبراءة والجمال والوفاء والألفة.

- كنايات ترمز للوحشية: أبي لهب، الخنجر العربي. فالأولى ساهمت في مبالغة المعنى وتقويته، فبمجرد استحضار المتلقي لصورة أبي لهب هذا الرجل الذي يعذب ضحاياه دون أي شفقة أو رحمة وبكل أنانية، يزداد المعنى بهذا الاستحضار قوة وتأكيدا وبلاغة، ومن مزايا الرمز الشعري أيضا أنه يوفر على المرسل والمتلقي أيضا عناء الكثير من الإطالة والتفصيل بما يحمله من كثافة دلالية كامنة تقفز إلى الذهن بمجرد العملية التوظيفية للرمز.

- لم يستعمل الشاعر أسلوب الكناية عن طريق الدوران والتلطيف لاستغنائها عن ذلك؛ فبالنسبة للكناية عن طريق الدوران لم يستخدمها الشاعر لتضمنها نوعاً من الإطالة والتكؤ اللفظي في نقل المعنى المقصود، وهذا ما لا يتوافق مع المنهج الأسلوبي للشاعر الذي كثيراً ما دعا إلى استخدام طريقة الومضات والإيماءات الشعرية بدل الدوران والتطويل الذي يرى أنه من اختصاص العجائز كما يقول.

- أما بالنسبة للكناية بطريق التلطيف فالشاعر كذلك في غنى عن ذلك؛ فالتلطيف ينشأ كما هو معروف من تحاشي المتكلم التلفظ ببعض المعاني الحرجة التي قد تمس الجنس أو الأخلاق أو المعاملات، وهذا النوع من الحرج لا يدخل في قاموس الشاعر نزار قباني الذي كثيراً ما كان يبدع على سجيته دون أي حرج يذكر فإن قفز المعنى إلى ذهنه يرسله مباشرة دون أي تلطيف أو دوران.

- تجعل الكنايات التاريخية والدينية والمتعلقة بالحيوانات الأليفة المتلقي في حلة تأثر عاطفي فإذا كانت الكنايات تاريخية يحصل له التخميم والإجلال للبطل، وإن كانت دينية يحصل له التقدير والاحترام، وإذا تعلق بالحيوانات الأليفة تحصل له الشفقة والعطف.

- قامت الكناية في مرثية بلقيس بدور كبير في استرعاء انتباه المتلقي وإيقاظه، ويظهر ذلك بصفة خاصة في الكنايات التاريخية والدينية، فالمتلقي تحصل له المفاجأة وينتبه من غفلته عندما يرى الشاعر يقوم بالنداء على مدينة قديمة "يا نينوى الخضراء" أو على أمواج نهر "يا أمواج دجلة" ولكن بقليل من الروية والثقافة التاريخية يدرك المتلقي أن المقصود ليست تلك المدينة القديمة بذاتها، أو أمواج ذلك النهر الذي يجري بأرض العراق، إنما المقصود سكن المدينة القديمة ومن مشى بجانب أمواج ذلك النهر، عندما يدرك المتلقي سر ذلك النداء ويفهم المقصود تذهب عنه الدهشة والمفاجأة لتحل محلها المتعة والإعجاب بقدرة الشاعر الخلاقة في الربط بين الأشياء. كما يمكن أن تحصل الدهشة والارتباك لدى المتلقي عندما يكني الشاعر عن بلقيس بالرسولة، ولكن تلك الدهشة والارتباك سرعان ما يزولان ليدرك المتلقي أن المقصود صفات الرسول وأخلاقه وليس الرسول في حد ذاته، ويكون واجباً عليه بعد ذلك كله أن يقوم باحترام من يتصف بشمائل الرسل وأخلاقهم.

- للكناية دور كبير في تفادي التكرار، إذ أن الكناية عن بلقيس بعدة مسميات مكن الشاعر من تفادي ذكرها باسمها مما يبرز قدرة الشاعر الهائلة على التجديد وإبداع المسميات، وهذا يقودنا إلى شيء آخر وهو أن كثرة التكنية عن بلقيس وبالتالي غنى القاموس المسمياتي لبلقيس يمكن أن يوحي بتعظيم وإجلال الشاعر لأميرته الراحلة، ومن علامة شهرة الشيء ورفعته تعدد مسمياته وكثرتها.









# الفصل الثالث

## البنيات المعجمية

- 1- تمهيد.
- 2- تعريف بنظرية الحقول الدلالية.
- 3- الحقول الدلالية المستخدمة في المرثية.
- 4- القراءة التأويلية للحقول المستخدمة.



## تمهيد:

سنحاول في هذا الفصل تطبيق نظرية الحقول الدلالية على المدونة الشعرية التي بين أيدينا، ليس تطبيقاً كلياً لها، لأنها في الأصل لم توجد لدراسة النصوص الأدبية، إنما كان الهدف من نشأتها تأسيس نظرية علمية قادرة على استيعاب المعجم اللغوي للغة ما استيعاباً علمياً منهجياً، ومن هنا نستطيع القول بأن الهدف منها كان تعليمياً، وعليه فإن تطبيقنا لنظرية الحقول الدلالية سيكون انتقائياً بحيث سنأخذ من مبادئها ما يستطيع أن يفسر الاختيارات اللغوية للشاعر نزار قباني.

سنحاول قبل أن نبدأ استفادتنا من نظرية الحقول الدلالية أن نعرف شيئاً عن أهم مبادئها.

### 1- نظرية الحقول الدلالية:

الحقل الدلالي هو مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها، وتوضع تحت لفظ عام يجمعها. ولكي يفهم معنى كلمة يجب أن تفهم مجموعة الكلمات المتصلة بها دلالياً، فمعنى الكلمة هو محصلة علاقاتها بالكلمات الأخرى في داخل الحقل المعجمي.<sup>295</sup>

المبادئ التي تقوم عليها النظرية:

1. لا بد أن تنتمي كل وحدة معجمية (كلمة) إلى حقل دلالي.
2. لا يصح انتماء وحدة معجمية واحدة إلى أكثر من حقل دلالي واحد.
3. لا يمكن إغفال السياق الذي ترد فيه الكلمة.
4. لا يمكن دراسة المفردات مستقلة عن تركيبها النحوي.<sup>296</sup>

### الأسس التي بنيت عليها النظرية:

1. الاستبدال (Paradigmatic): ويعني أن ثمة مفردات يمكن أن تحل محل أختها في الاستعمال، أوفي الدلالة كلفظة (وجل) ولفظة (خائف) ولفظة (متهيب من)، فقد تعد هذه المفردات من المترادفات، ولكنها كلها تحت مفهوم الخشية والخوف.<sup>297</sup>

<sup>295</sup> - ينظر.. أحمد مختار عمر، علم الدلالة، دار العروبة، أنقرة، ط1، 1982، ص 79.

<sup>296</sup> - ينظر.. محمد أسعد محمد، في علم الدلالة، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 2002، ص 47.

<sup>297</sup> - ينظر.. بالمر، علم الدلالة إطار جديد، ت. صبري إبراهيم السيد، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1995، ص 78.

2. التلاؤم (Syntagmatic): ويعني أن علاقة المفردات بعضها مع بعض تأتي من كونها من باب واحد كما هو الحال في باب الألوان.<sup>298</sup>

3. التسلسل والترتيب (Sequence): ويعني أن الترتيب يكون بحسب القدم والأهمية والأولوية. وذلك نحو أيام الأسبوع. أو المقاييس، أو الأوزان، أو الترتيب الألف بآي.<sup>299</sup>

4. الاقتران (Collocation): أي تقترن بعض مفردات الحقل الدلالية بما يقرب دلالتها من الفهم أو يشرح فعلها فاقتران (بعض) بالأسنان يميز لفظ (أسنان) من لفظ (أسنان المشط) و(أسنان المنشار) و(أسنان المسامير) لذلك فإنه لا تعرف الكلمة إلا عن طريق ما يصاحبها.<sup>300</sup>

وقد وسع بعض علماء اللغة مفهوم الحقل الدلالي ليشمل الأنواع الآتية:

1. الكلمات المترادفة والكلمات المتضادة.
2. الأوزان الاشتقاقية (الصرفية).
3. أجزاء الكلام وتصنيفاتها النحوية.

4. الحقول السنتجماتية (Syntagmatic): وتشمل مجموعات الكلمات التي تترابط عن طريق الاستعمال، ولكنها لا تقع أبداً في نفس الموقع النحوي، مثل (كلب ونباح، فرس وصهيل، يسمع أذن، أشقر شعر...)<sup>301</sup>.

ومن هنا نرى بأن العلاقات داخل الحقل الواحد لا تخرج عن الترادف أو التضاد أو الاشتمال والتضمنين أو علاقة الكل بالجزء أو التنافر.<sup>302</sup>

ولكن ليست الكلمات داخل الحقل الواحد ذات وضع متساو، فهناك كلمات أساسية وكلمات هامشية، والأساسية هي التي تتحكم في التقابلات الهامة في داخل الحقل، لذلك فقد وضع العلماء معايير مختلفة للتمييز بين النوعين ومنها:

- الكلمة الأساسية تكون ذات وحدة معجمية واحدة .

<sup>298</sup> - ينظر.. المرجع السابق، ص80.

<sup>299</sup> - ينظر.. رشيد العبيدي، مباحث في علم اللغة واللسانيات، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2002، ص191.

<sup>300</sup> - ينظر.. المرجع السابق، ص192.

<sup>301</sup> - ينظر.. أحمد عطية سلمان، الدلالة الاجتماعية واللغوية للعبارة من كتاب الفاخر في ضوء نظرية الحقول الدلالية، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 1995، ص13

<sup>302</sup> - ينظر .. شحدة فارغ وآخرون، مقدمة في اللغويات المعاصرة، دار وائل للنشر، ص186\_194.

- الكلمة الأساسية لا يتقيد مجال استخدامها بنوع محدد أو ضيق من الأشياء، فالشقرة مثلا لا تطلق إلا وصفا للشعر والبشرة ، لذا لا يمكن أن تكون كلمة أساسية ، أما الحمرة فيأتي استعمالها غير مقيد وغير محدد ، لذا فهي كلمة أساسية .
- الكلمة الأساسية تكون ذات تميز وبروز بالنسبة لغيرها في استعمال ابن اللغة.
- لا يكون معنى الكلمة الأساسية متضمنا في كلمة أخرى ماعدا الكلمة الأساسية التي تغطي مجموعة من المفردات ،مثال الكلمة الأساسية :زجاجة ،كوب...التي لا تتضمنها كلمة أخرى سوى الكلمة الرئيسية (وعاء).
- الكلمات الأجنبية حديثة الاقتراض لا تكون أساسية غالبا.
- الكلمات المشكوك في تصنيفها تعامل في التوزيع معاملة الكلمات الأساسية .<sup>303</sup>

وعليه فإن معاني الكلمات تأتي على النحو التالي:

- 1- المعنى الحرفي المعجمي وهو المعنى الأساسي للمفردة.
- 2- المعنى المجازي للكلمة وهو استعمال الكلمة لتدل على معنى جديد غير المعنى الحرفي لها. فعندما نقول إن فلانا أسد فإننا نقصد أنه شجاع.
- 3- المعاني المختلفة للكلمة مثل كلمة (عين) ويتحدد معناها بالسياق الذي ترد فيه.
- 4- العلاقات بين المفردات كالترادف والتضاد والاشتغال.
- 5- السمات الدلالية للكلمة فكل كلمة لها عدة معاني التي تميزها عن غيرها فكلمة مربع مثلا تشتمل على السمات الآتية: سطح، مستو، له أربع أضلاع متساوية، وزواياه قائمة.
- 6- المعنى الاجتماعي.
- 7- المعنى الوجداني.<sup>304</sup>

### المعنى الأساسي والمعنى المجازي:

لكل كلمة معنى أساسي هو معناها المعجمي الذي وضعت له أساسا، والبعض يدعوه المعنى الحرفي أو المعنى الدلالي، وهو المعنى الذي تدل عليه الكلمة أساسا. ويتحقق المعنى الأساسي بالالتزام باستعمال الكلمة وفق سماتها الدلالية؛ فمثلا نقول: شرب الولد الماء، وهنا تم استخدام كل كلمة وفق سماتها الدلالية.

<sup>303</sup> - ينظر.. أحمد مختار عمر، علم الدلالة،ص 96 وما بعدها.

<sup>304</sup> - ينظر.. شحدة فارغ وآخرون ،مقدمة في اللغويات المعاصرة،176\_184.

ولكن عندما نقول شرب الولد الثقافة. يصبح استخدام (شرب) هنا مجازيا، لأن مفعولها ليس مما يشرب أساسا.<sup>305</sup>

وخرق قوانين السمات الدلالية يخرج الاستعمال من معناه الأساسي (المعجمي) إلى معناه المجازي. والاستعارة والمجاز يتحققان على هذا النحو: إخراج الكلمة من معناها الأساسي إلى معناها المجازي عن طريق خرق قوانين التتابع الأفقي العادية.<sup>306</sup>

## 2- أبرز الحقول الدلالية المستخدمة في المرثية:

سيطرت على الخطاب عدة مفردات أدت دورا بارزا في تشكيل الموضوع العام، وقد جاءت هذه المفردات من حقول مختلفة لخدمة الحقل العام؛ وهو الحقل الرثائي الذي يعد الموضوع الرئيسي للخطاب، ومن أبرز الحقول الدلالية في المرثية ما يلي<sup>307</sup>:

**حقل الجريمة،** ويتضمن المداخل المعجمية التالية:

قُتِلَتْ. أُغْتِيلَتْ. أَكَلَتْ. ماتت. سطو. أضرموا. اغتصبت. يغتالنا. نغتال. تغتال. تقتل. تحترقين. يقطع يأكل. يبقر. يفتح. تخاف. تفر. فجروك. نحروك. أخذوك. قتلوك. تركوا. تقاسموا. تورطوا. استنزفوا. استملكوا. يدمرون. يحرقون. يذهبون. يعتدون. يسكرون. يقرصون. يركبون. اللص. السيف. قاتل. محترف. الخنجر. الكاذبون. الجبان. الموت. المزابل. التوحش. التخلف. البشاعة. الوضاعة. الشظية. اغتيال. جريمة. اللهب. الدماء. السيف. عهر. قذارة. كذب. الدعارة. ذبح. قتل. طعنة. سجن. اللهب. دم. مسحوق. مقطوع. مقموع.

**حقل الفقد والحيرة والاضطراب**<sup>308</sup>: ويتضمن المداخل المعجمية التالية:

<sup>305</sup> - ينظر.. محمد علي الخولي، مدخل إلى علم اللغة، دار الفلاح، الأردن، ط2، 2000، 136.

<sup>306</sup> - ينظر.. المرجع السابق، ص137.

<sup>307</sup> - ينبغي الإشارة إلى أننا بذلنا جهدنا في محاولة تصنيف ألفاظ المرثية إلى حقول دلالية محددة ودقيقة، إلا أنه على الرغم من ذلك يبقى ذلك الأمر نسبيا نظرا للتعايش الدائم بين ألفظ اللغة من مختلف مجالات الحياة، كما ينبغي أن نشير إلى أننا راعينا في وضع عناوين الحقول الدلالية وضع تسميات لها معاني إيحائية حتى يمكن للمنشئين أن يستفيدوا من هذا التصنيف الأسلوبى عند محاولتهم الإبداع في مجال الأدب الرثائي، فالمنشئ يمكنه أن يستفيد من التصنيف المعجمي على طريقة الحقول الدلالية عند عزمه خلق قصيدة أو خاطرة أو ما إلى ذلك، فعند اطلاع هذا الأخير على قصيدة رثائية مصنفة تصنيفا حقليا وبعاوين معبرة لتلك الحقول، يمكن له أن يعرف المجالات الدلالية التي استسقى منها الشاعر معانيه الرثائية، فحينئذ يسير على منواله خاصة إن كان شاعرا مبتدأ في أول الطريق، وهذه فائدة صغيرة من الفوائد الكثيرة للتصنيف المعجمي على طريقة الحقول الدلالية.

أُغيت، هربت، رحلت، تركتتا، فكرت، تتغيبي، تضيء، تفتش، تتأثر، ينام، يسائل، أهاجر، نصغي، تروي، يدرون، يرفض، تغمرني، تتذكر، الكتابة، القراءة، الطفولة، الأمان، الهيب، الدخان، صعب، مهجتي، المحالة، الستارة، شفاء، ضائعين، مشتاقون. الذهول، فضول، غامضة.

**حقل ألفاظ الحب والنسيب، ويتضمن المداخل المعجمية التالية:**

حبيبي، زوجتي، ضياء(عيني)، أجمل، أطول، عجريتي، الشقراء، أحلى، الأعلى، الغرام، رائعا، أميرة، المعطرة، الذبول، باسمه، ناضرة، مشرقة، الجميل، عشيقه، عشقتك، حبك، الصديقة، الرفيقة، الرقيقة، الحنان، تطلعين، حائمة، عابقة، أشواق، حبيبة، الأنثى، الجمال، لؤلؤة، كريمة، معشوقتي، الهوى، الأنوثة، العشاق.

**حقل التوجع والألم، ويتضمن المداخل المعجمية التالية:**

الحنن، الشقاء، البكاء، السماح، المحاصر، مرثية، قبر، وجع، ورطة، مازق، طعنة، باكية، ضاق، استقال، اشتعلت، تبكي، تعاني، تخاف، تفر، يعصر، يعيش، يموت، يتقنني، تذبطني، تجلدي، نرجف. ظلمتك.

**حقل الحيز المكاني<sup>309</sup>، ويتضمن المداخل المعجمية التالية:**

الوطن، بيروت، المجدية، الأعظمية، بابل، العراق، نينوى، شقة، شرفة، ورق(الجراند)، الحروف كتب، البيت، الحقول، الحيطان، الفرات، دجلة، الرصافة، المكان، غابة، كربلاء المراكب، الخليج، المحيط، البحر، السواحل، أنهار، الأرض، فلسطين، شواطئ، الجزيرة.

**حقل الحيز الزماني، ويتضمن المداخل المعجمية التالية:**

الدقائق، الثواني، يوم، عصر، عصور، مازال، ماضيها، التاريخ، الورا، زماننا، تاريخي، الربيع، الشتاء، يوما، قرن، الزمان، بعدك.

**الحقل الديني، ويتضمن المداخل المعجمية التالية:**

الشهيدة، المطهرة، النقية، الأنبياء، المرسلين، الرسالة، آيات، مصحف، الشريف، معبودة.

<sup>308</sup> - اختار الباحث أن يضم معنى الفقد مع معنى الحيرة والاضطراب لرؤيته الشخصية أن الحيرة والاضطراب غالبا ما تصاحب حالة الفقد الشديد، فإذا ذهب الفقد زالت حالة الحيرة والاضطراب أيضا.

<sup>309</sup> - ونعني به كل معنى لغوي له في الواقع حيز مكاني صغيرا كان أم كبيرا.

**حقل خصائص الإنسان وأعضائه،** ويتضمن المداخل المعجمية التالية:

الأنامل، ساقها، عينيك، خد، ذاكرتي، العظم، الأحداق، شعرك، الصوت، دمي ، شففتيك،  
دمعها، لحمنا، بطننا، أعناق، أصابعي، الدماء، خاصرتي، العيون ، الضفائر، جسمك، رحم،  
طعنة، فمها، اللسان، يدي ، أهداب.

**حقل الألفاظ الإيديولوجية<sup>310</sup>**، ويتضمن المداخل المعجمية التالية:

العرب، الجاهلية، البربرية، المجوسية، الشعوبية، العروبة، العصر الحجري.

**حقل النبات،** ويتضمن المداخل المعجمية التالية :

النخلات، السنابل، الحدائق، أزهار، زروع، ورود، أوراق، البنفسج، الشاي، الشجر،  
البرتقالة، الياسمين، قمحة، ليمونة، زيتونة، صفصافة، عنب، حقل، خيزران، أقحوان،  
بيلسان، تنبت.

**حقل الحيوانات،** ويتضمن الكلمات التالية :

طواويس، أيائل، بلابل، طيور، خيول، عصفورة، فراشة، غزالة، زرافة، حصان، فرس،  
عناكب، ثعالب، كلاب.

**حقل الكون،** ويتضمن المداخل المعجمية التالية:

الكواكب، الشمس، القمر، المطر، السحب، السماء، الغمام، نجمة، حجر.

**حقل الزينة،** ويتضمن المداخل المعجمية التالية:

الخلاخل، المرايا، الستائر، الخواتم، الأساور، الأمشاط، الشموع، الملاقط ، العقد، العطر.

---

<sup>310</sup> - ونقصد بهذه التسمية مجموعة الكلمات التي تحمل معاني اصطلاحية وثقافية معينة.

### 3- القراءة التأويلية للحقول الدلالية:

لن نقول إن هذه الحقول الدلالية التي تم تصنيفها هي كل الحقول المتوفرة في المرثية، ولكننا يمكن أن نقول بكل اطمئنان إنها تمثل المجالات الدلالية الكبرى التي يتكون منها الخطاب الرثائي للشاعر نزار قباني في مرثيته هذه. وقد يلاحظ القارئ أن هناك حقولا كثيفة<sup>311</sup> وحقولا أخرى أقل كثافة؛ أو لنقل صغيرة<sup>312</sup>، وهذا راجع إلى أسباب سنعالجها فيما سيأتي من سطور.

إذن، وكما هو ظاهر فحقول "الجريمة، الحب والنسيب، الفقد والحيرة والاضطراب، الحيز المكاني، التوجع والألم، خصائص الإنسان وأعضائه" هي أكثر الحقول كثافة، وعلى هذا يمكننا تسجيل القراءات التالية:

- لقد أكثر الشاعر من ألفاظ الجريمة والمجرمين، لكونه مازال على وقع الصدمة، وكان الجرح لا يزال حيا، فقد كان خلق المرثية بعد خمسة أيام فقط من موت بلقيس، لقد كان الشاعر في حالة غضب وحنق شديدين على من قاموا بقتل بلقيس، لقد كانت بلقيس في نظرهم أمرا هينا لا قيمة له، وهي عند الشاعر وأسرته أهم من القيمة وأهم من الأهمية ذاتها، لم يستوعب الشاعر أن ترحل بلقيس بكل هذه السهولة وبهذه الطريقة المهينة البشعة فانطلق لسانه بصواريح كلامية هاجيا هؤلاء المجرمين، ومصورا طريقة قتلهم لتلك الضحية البريئة.

- يمكن أن نشير كذلك إلى السوابق التي كان يكتفها الشاعر لقتلة بلقيس، فقد كان يكن لهم حتى قبل مقتل بلقيس كل مشاعر الغضب والازدراء والاحتقار؛ فقد عانى الشاعر دوما من النقد والحصار والهجوم المقذع من طرف أعدائه، واتهموه بعدة أشياء كان الشاعر في كل مرة يرد عليها بكل ما أوتي له من صراحة وشجاعة وفكر وبيان.

- كان الشاعر في موقف وصف لكل من الجاني والضحية؛ فبالنسبة للجناة فقد تناول الشاعر الغاضب وصفا لهؤلاء المجرمين؛ كيف هي مبادئهم؟ كيف هي مشاعرهم؟ ما هي أخلاقهم كيف تمت عملية تنفيذ للجريمة؟. أما بالنسبة للضحية بلقيس فقد وصف

<sup>311</sup> - بمعنى أنها تضم مداخل معجمية كثيرة.

<sup>312</sup> - يهتم الباحث بالظواهر البارزة في القصيدة، وهذا هو الأساس في البحث الأسلوبي، وهو يؤمن أن المكون اللغوي لكي نطلق عليه مصطلح ظاهرة يجب أن يتكرر كثرة أو قلة؛ فالباحث الأسلوبي يجب عليه أن يعلل في تحليلاته سبب إكثار المنشئ من مكون ما، كما يجب عليه في المقابل أن يعلل سبب تقليل المنشئ أيضا من مكون آخر؛ فلكل دلالاته النفسية.

الشاعر حالها في أثناء تنفيذ الجريمة، كما قام بوصف حالها بعد الجريمة أيضا. إذن كانت تلك هي الدواعي التي جعلت من المعجم الشعري لحقل الجريمة يتصدر قائمة الحقول الدلالية في المرثية.

- تأتي حقول ( "الفقد والحيرة والاضطراب"، "الحب والنسيب"، "التوجع والألم") في المرتبة الثانية بعد حقل الجريمة، ولا عجب في ذلك فهذه الحقول تعد أيضا من الحقول الأساسية في تشكيل الخطاب الرثائي في مرثية بلقيس. ويكاد لا يخلو أي خطاب رثائي من هذه المجالات الدلالية<sup>313</sup>، فالمحب يعاني في كافة القصائد الرثائية ويلات الألم الشديد والتوجع المضني<sup>314</sup>، كما يحاول أن يتغزل بمحبوبه متخيلا أنها ماتزال على قيد الحياة<sup>315</sup>، فرثاء الحبيب هو نفسه التغزل به وما يفرق بينهما إلا أن ذلك الوصف الذي تقوله في زمن الماضي بالنسبة للرتاء أو في الزمن المضارع بالنسبة للغزل والنسيب.<sup>316</sup>

- يمكن تبرير تفوق حقل الجريمة على حقول ( "الفقد والحيرة والاضطراب" "الحب والنسيب"، "التوجع والألم") بالحماس الشديد والانفعال المفرط الذي يعرف عن الشاعر نزار قباني؛ فلو كان الشاعر غير منفعل وهادئ وغير متحمس لتساوت هذه الحقول مع حقل الجريمة من حيث الكثافة المعجمية.

- لقد كان لبلقيس دور كبير في حياة الشاعر، على الأقل على المستويين الأسري والأدبي، فقد منحت بلقيس لنزار كل ما يحتاجه من حنان مفقود<sup>317</sup>، واستقرار منشود، وجمال ساحر، وحب باهر. كما كان لها دور كبير أيضا في مساره الشعري، فقد كانت بلقيس ناقدته التي يعرض عليها أشعاره بشهادته هو<sup>318</sup>، وكانت ملهمته أيضا في إبداعه الشعري، وقد وصفها بـ"قصيدته"، موحيا لنا بأنها كانت هي كلمة السر في كثير من قصائده العاطفية؛ فقد كانت ملهمته قبل أن يتزوجها منذ أن تعرف عليها

<sup>313</sup> - ينظر.. أحمد محمد الحوفي، المرأة في الشعر العربي، ص223.

<sup>314</sup> - ينظر.. المرجع السابق، الصفحة 228.

<sup>315</sup> - ينظر.. المرجع السابق، الصفحة 230.

<sup>316</sup> - ينظر.. المرجع السابق، الصفحة نفسها.

<sup>317</sup> - وقد رحلت عنه أمه التي كان شديد التعلق بها.

<sup>318</sup> - ينظر نوال مصطفى، نزار وقصائد ممنوعة، ص30.



- أول مرة في أحد الأمسيات الشعرية بالعراق<sup>319</sup> فبدأ العشق الحقيقي، وبدأ معه الإلهام وابتدأت رحلة العاشق المعذب التي فجرت الكثير من القصائد العاطفية الرائعة إلى أن تزوجها، ليستمر الإلهام الناتج عن رحلة جديدة اسمها رحلة الحب المخلص والوفاء اللامتناهي الذي يؤكد تلك العواطف المرسومة في رحلة العاشق المعذب في المرحلة الماضية. وفجأة ترحل بلقيس الزوجة الحنون، وبلقيس الناقدة والمرأة الملهمة، لتترك فراغا رهيبا وفقد شديدا وقلقا واضطرابا وحيرة لدى الشاعر لا تنتهي إلا بإيمان عميق يدعمه صبر شديد لا نظن أن الشاعر يستطيع أن يقدر عليه، فقد فضل الشاعر الهجرة والاعتزال عن الأوطان إلى أن مات مريضا في شقته بلندن سنة 1998.
- يرمز جزء كبير من حقل المكان إلى الأماكن التي كان الشاعر يقضي فيها أوقاته الممتعة مع محبوبته بلقيس. كـ " البيت، الحقول، الغابة، المراكب السواحل" أين يجد راحته واستقراره النفسي. فأماكن مثل الغابة والحقول الخضراء والمراكب البحرية والسواحل تعد مجالا رحبا للترفيه عن النفس والتسلية والمرح.
  - كما يمكن أن يوحي جزء كبير من حقل المكان لحب الشاعر للأماكن التي ترمز لبلقيس، ونعني بها المعالم العراقية منها الرموز القديمة مثل: " نينوى، بابل " أو التي لا زال اسمها باقيا إلى حد الآن كأسماء " العراق، الأعظمية، دجلة، الفرات، الرصافة".
  - يمكن أن يوحي ذكر كثير من الأماكن بأن كل الأشياء شملها الحزن على بلقيس، فبلقيس تستحق أن يحزن عليها كل من في الوجود حتى الجماد.
  - حمل جزء من حقل المكان دلالة سلبية تضمنت مقئا وكرها وغيضا من الشاعر لتلك الأمكنة من ذلك " الخليج، المحيط، بيروت "؛ فهي ترمز للعرب الذي نسب إليهم الشاعر كل الأعمال الدنيئة التي جعلتهم في النهاية يقومون بقتل زوجته. فبيروت المدينة التي أحبها وعشقها قمت بخيانتها وانقلبت عليه، فأكثر من ذكرها لائما مغتاظا.
  - بالنسبة لحقل الزمان يمكن القول إن عناصر الزمان تجعل النص الشعري نصا ذا قيمة، وتمنحه طابعا من الحكمة والموعظة؛ وذلك من خلال تحدث الشاعر عن الماضي والمستقبل وتوالي القرون والعصور، أو تسارع الثواني والدقائق والأيام أو

<sup>319</sup> -عراق جئت أغنيك وبعض من الغناء بكاء.

بطئها؛ فهذه كلها ظروفًا زمانية تعد مجالًا خصبا للاعتبار والتعلم من خطوب الدهر ودروسه.

- يمكن أن يوحي الحقل الديني بعواطف الاحترام والتقدير التي يكنها الشاعر للراحلة بلقيس؛ فتوظيف الألفاظ الدينية أو تلبيس الشخصية البطل بلباس ديني يجعلها شخصية مقدسة لها كسب كبير من الاحترام والمهابة والتقدير وخاصة إذا كان المتلقي له حظ معتبر من التدين؛ فعند سماعه لكلمات مثل "المطهرة، النقية، الرسالة، مصحفها الشريف" يقوم هذا المتلقي باللباس الشخصية البتلة هو كذلك ثوب الجلال والاحترام.

- يمكن أن يوحي الحقل الديني بأن الشخصية البتلة شخصية بريئة بعيدة كل البعد عن الأعمال الشيطانية الإجرامية التي نالت منها رغم براعتها ونقاوتها.

- يبرز حقل النبات جزءا كبيرا ومخفيا من ثقافة الشاعر، هذا الشاعر العاشق والمحب لكل ما هو طبيعي، شاعر يعشق رائحة الورد والياسمين، ويتمتع كثيرا بقطف الثمار من أشجار العنب والبرتقال والليمون، وتجعل أشجار الصفصاف والخيزران خياله الشعري في أوجهه، وكم يعشق أن يشرب أقذاح الشاي خاصة إذا كان عراقيا معطرا ومعتقا كالسلافة ومن أيد ناعمة كأيدي بلقيس. ليس غريبا أن نرى كل هذا العشق لعالم النبات حين نعلم أن الشاعر ولد أصلا في بيت أشبه بالحديقة أو لنقل بالجنة الغناء التي بها من الزهر والورد والأشجار ما يجعله خياله الشعري دائم الطلاقة وإلهامه دائم التفجر<sup>320</sup>.

- تتقسم الكائنات الحية التي أطلقنا عليها تجوزا حقل الكائنات الحيوانية إلى قسمين: قسم يرمز للضعف والبراءة والوداعة والألفة والوفاء والجمال، وقسم يرمز للوحشية والغدر والخيانة؛ فمن أمثلة الأول: الغزالة التي ترمز للضعف، والفراشة التي ترمز للبراءة والوداعة، والخيول التي ترمز للألفة والوفاء، والفرس الأنثى التي ترمز للأناقة والجمال. أما من أمثلة القسم الثاني فنذكر الكلاب التي ترمز للوحشية والهمجية، والثعالب التي ترمز للغدر والخيانة، والعناكب التي ترمز للأنانية.

<sup>320</sup>- يرى الدكتور جودت الركابي أن (شعر الطبيعة) "تعبير جديد في أدبنا جاءنا من الآداب الغربية... وكان من أهم مظاهر الحركة الإبداعية الرومانسية في أواخر القرن الثامن عشر.. والطبيعة كما يفهمها الرومانسيون صديقة وفيّة يحبونها لما تمنحه من جمال لحسّهم وهدوء لنفوسهم، فيستسلمون إليها ويشاطرونها المناجاة ويوحون إليها بعواطفهم وآلامهم". ينظر.. جودت الركابي، في الأدب الأندلسي، دار المعارف، مصر، ط2، 1960، ص124.

- ساعد حقل الألفاظ الأيدلوجية الشاعر على تعميق الوصف الذي أطلقه على أعدائه فإطلاق أوصاف مثل " الجاهلية، البربرية، المجوسية، الشعوبية " على أشخاص معينين يزيد من الكثافة المعنوية للوصف بحكم الدلالات الإصلاحية لهذه الكلمات التي ترمز لجيل أو عصر بأكمله؛ فتوظيف الرمز الشعري يوفر على المنشئ عناء سرد خصائص ذلك الرمز بحكم استدعاء هذا الأخير لجميع خصائصه بمجرد ذكره في السياق الشعري.
- يبرز حقل الزينة ذلك التعلق الكبير للشاعر بكل ما له صلة ببليقيس فذكر "الخلاخل، المرايا، الستائر، الخواتم، الأساور، الأمشاط، الشموع، الملاقط، العقد، العطر" يمكن الشاعر من استدعاء تلك اللحظات العاطفية الماضية التي يحن الشاعر كثيرا لعودتها.
- يوحى جزء من ألفاظ حقل الإنسان وأعضائه في مرثية بلقيس بأن الجرح النفسي كان بليغا. فقد وصل الألم إلى أقصاه، وقد دلت ألفاظ مثل "العظم، دمي، دمعها، لحمي، رحم، أصابعي" على ذلك، كما أوحى جزء آخر برقة الشاعر وعذوبته وتغزله ببليقيس، وقد دلت ألفاظ من مثل: " الأنامل، ساقها، شعرك، شففتيك، الضفائر" على ذلك.





# الختامة

# الخاتمة

وأخيرا رست سفائن البحث على شواطئه بعد رحلة العناء الجميل، والبحث المثير الذي أمارت اللثام عن كثير من الخصائص الأسلوبية في مرثية بلقيس لنزار قباني. وقد أفرز البحث كثيرا من النتائج سواء على مستوى مناهج الدراسة المعتمدة أو على مستوى الخصائص الأسلوبية المميزة للمدرسة القبانية من خلال مرثية بلقيس.

ومن أهم نتائج البحث:

1- تجسد مقولة جماعة الديوان ونظرتها إلى الشعر وحقيقته في مرثية بلقيس: " ألياً طائر الفردوس إن الشعر وجدان " فقد تحقق هذا الإيمان بحقيقة الشعر ودوره الأساسي في هذه الوجدانيات الشعرية التي جادت بها القريحة الشعرية لنزار قباني؛ فالشاعر لم يكن يقول شعرا فقط ، بل كان يتألم شعرا، ويتنفس حزنا، ويرتعش اضطرابا. ولنا الآن أن نرد على الموسيقار الكبير محمد عبد الوهاب الذي يرى أن نزار قباني كان في كل قصائده مصورا فقط لا شاعرا بشعره، واضعا بذلك فاصلا كبيرا بين نزار وبين إبداعه الشعري حيث يقول: " لم أشعر في شعره بمأساة عاشها، أو بمشكلة مرة بها اعتصر قلبه، وصاغها شعرا، بل إنه مصور؛ نزار عندما يعاني مشكلة ينفصل منه نزار آخر يرقبه في محنته ويسجل عليه تصرفاته، ثم بعد ذلك ينضم إليه ليصبح نزار الشاعر يكتب ما يراه شعرا".

1- نجح الشاعر في إشراك المتلقي في العملية الإبداعية إذ ترك له بفضل الدلالات المفتوحة لخطابه الشعري هامشا عريضا للتأويل والشرح؛ إذ تستحيل القصيدة الواحدة في نظر النظريات الحديثة للقراءة والتلقي قصائد عديدة لا قصيدة واحدة، إذ أن القصيدة فور خروجها

وتمامها تتفصل عن مبدعها لتصبح ملكا مشاعا، ولكن ليست لكل قارئ بل لقارئ مؤهل تطلق عليه هذه النظريات "القارئ العمدة" الذي يتصف بعدة مزايا تجعله قادرا على إيفاء النص حقه من الشرح والتأويل بدل منحه لقارئ غير مؤهل يتجنى عليه ويأخذ عليه حقه.

3- استطاع الشاعر بما أوتي من براعة نقل تجربته الشعرية إلى المتلقي؛ فيجعله حزينا أو غاضبا أو حائرا إن أراد هو ذلك. فكان — بمصطلحات النقد الأدبي — صادقا إلى حد كبير في أغلب الأفكار والعواطف التي أسعفنا الحظ في اكتشافها ومحاولة تحليلها. ويمكن أن نقول بعد هذا كله لمحمد عبد الوهاب: يمكن لك إن أردت أن تنزع عن نزار صفة الشاعر الحقيقي أو الشاعر المنفصل عن تجربته الشعرية أو أن نقول إنه ساحر، ولكن لا يمكن لك أن تقول إنه كان مصورا فقط.

4- استطاع الشاعر أن يكون في مرثيته وفيا لأحلامه الشعرية التي كثيرا ما دعا إليها في أكثر من موضع، والتي ترى أن الشعر الجدير بالبقاء هو الشعر القائم على اللمح والإشارة لا على التفصيل والتطويل الذي يعده الشاعر من وظائف الشيوخ والعجائز.

5- اكتشف البحث أن الاعتماد على التقسيم التقليدي للمستويات اللغوية يفضي إلى كثير من التكلف والتكرار؛ إذ أن ما نتناوله مثلا في المستوى الصوتي يمكن أن يتكرر ذكره في المستوى الصرفي أو المعجمي.

6- اعتمد البحث تقسيم المستويات اللغوية إلى صوتي ومورفولوجي ومعجمي، فأقصى بذلك المستوى الذي يصطلح عليه الكثيرون بالمستوى الدلالي، وذلك لقناعته بأن الدلالة يمكن أن تنبثق من أي مستوى آخر. فهناك الدلالة الصوتية وهناك الصرفية وهناك النحوية أو التركيبية وهناك المعجمية.



7- تناول البحث المجاز ضمن المستوى التركيبي لإيمانه العميق أن المجاز ما هو إلا إسناد كلمة إلى أخرى وتركيبهما معا، بحيث تصبح لإحدهما وظيفة نحوية لم تكن لتحملها في واقع الاستعمال العادي للكلام البشري.

8- إن البحث في مدونة معينة ودراستها لغويا، هو محاولة لكشف مكونات وعناصر كل ظواهرها. فعلى الرغم من أن العملية صعبة، إلا أن الغوص فيها يعد مغامرة لا بد من لمس – ولو – بعض من جوانبها.

9- تتحدد دلالة الأصوات اللغوية عند دخولها في سياق أو تشكيل موسيقي، وعلى هذا يمكن القول إن التشكيل الصوتي يمكن أن يوحي بدلالة معينة.

10- حاول الشاعر نزار قباني تلوين قصائده بأصوات اللغة، فتفنن في مغازلة الكلمات فلانت هذه الأخيرة له، وعبرت له عن مكوناتها. وأضفت عليها الأصوات بكافة صفاتها جرسها الموسيقي، فأدى الهمس – الذي كان حاضرا بنسبة كبيرة – دوره، كما أدى الجهر دوره كذلك في مقامات اقتضاها كالغضب والشدة على الأعداء والقتلة.

11- من حيث نسب استغلال الأصوات، وتوظيفها في النص الشعري، غلبت الأصوات المهموسة التي تتصف بالضعف واللين، ذلك أن الشاعر كما ذكرنا آنفا، كثيرا ما كان متوجها بالخطاب إلى زوجته مناجاة أو تذكرا.

12- يقوم التنغيم في مرثية بلقيس بعدة أدوار مركزية؛ إذ يمكن اعتباره من الخصائص الصوتية المميزة للمرثية، إذ ساهم في كثير من الأحيان في كشف المعنى الحقيقي للسطر الشعري، وقد أجاد الشاعر استعماله مع ما يتلاءم ومقصده النفسي والفكري.

13- تبرز أهم عناصر الموسيقى في مرثية بلقيس في القافية التي هي المحدد الرئيسي الذي يعطي الإيقاع ثباته واستقراره، وقد غطت في كثير من الأحيان تمرد الشاعر على التفعيلة الأساسية لبحر الكامل التي ظهرت في صور كثيرة بلغت تسع صور.

14- ساهم التحليل اللغوي للمرثية في كسر كثير من التأويلات الأولية للخطاب الرثائي في القصيدة، إذ منحتنا الأرقام الإحصائية لبعض الظواهر اللغوية خيوطاً أولية ساعدتنا في التأويل والشرح والتفسير، كما منحتنا الفرصة لتقديم تفسير موضوعي لبعض البنى الفكرية والدلالية في النص الشعري.

15- وصل البحث إلى قناعة علمية ليست بالجديدة في عالم البحث اللغوي الأسلوبي؛ مفادها أن النص الشعري هو الذي يفرض على المحلل الأسلوبي طريقته في التحليل، فمعالجة المدونة النصية بمنهجية متصلبة لا يمكنها أن تفلح في إعطاء الوجه الحقيقي للمعنى، وبالتالي فإعطاء الفرصة للنص لإبراز ذاته هو الطريقة الصحيحة التي من المفترض أن تسلك وتتبع.

16- يمكن أن يبدأ المحلل الأسلوبي عند كشفه عن المعاني الشعرية بوضع افتراضات معينة ثم يبدأ بعد ذلك باختبار هذه الفرضيات عن طريق المعطيات اللغوية المستخرجة من النص والتي يمكنها بكثير الحذر أن ترجح معنى من المعاني الشعرية المناسبة.

17- يجب على المحلل الأسلوبي المبتدئ أن يحذر من مغبة الوقوع في شباك إحدى المنهجيات الأسلوبية لمحلل ما، فيصبح أسير منهجية هذا الأخير ويظل بالتالي مدونته الشعرية التي طبق عليها منهجية ما تطبيقاً قسرياً.

18- إن اعتماد البحث على المدونة الشعرية لمرثية بلقيس في شكلها الصوتي ساهم في كشف العديد من الظواهر التي لم تكن لتظهر في الشكل الكتابي.

وفي نهاية البحث يلح علينا سؤال منهجي مثير انبثق من صلب البحث ليقول: هل يجب على المحلل الأسلوبي أن يتقيد تقيدا حرفيا بالمستويات اللغوية التقليدية ومباحثها؟ أم أن هناك منهجية أخرى يمكنها جمع المتكرر من المباحث اللغوية؟، ليتمكن المحلل الأسلوبي بعد ذلك من إفراغ كافة طاقته التحليلية في مبحث واحد بدل مراعاته للتوازن الكمي الناتج عن تقيدته بالتطبيق الحرفي لمباحث المستويات اللغوية.

هذه أهم النتائج والملاحظات الختامية التي انكشفت لنا خلال رحلتنا البحثية هذه، لنقول في الختام أيضا إن هناك الكثير من النتائج والملاحظات تضمنها البحث في صلبه عزفنا عن ذكرها تفاديا للتكرار.

# ثبت المصادر والمراجع

## قائمة المراجع والمصادر باللغة العربية:

- ابن الأنباري (أبو البركات كمال الدين عبد الرحمن محمد -)، أسرار العربية، تح: بركات يوسف هبود، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت لبنان، ط1، 1993
- ابن جني (أبو الفتح عثمان-)، الخصائص، تح محمد علي النجار. دار الكتاب العربي، ط2، بيروت، 1952.
- ابن خلدون (عبد الرحمن-)، المقدمة، دار الجيل، بيروت، (د.ت).
- ابن سيده، المخصص، تح لجنة إحياء التراث العربي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، (د.ت).
- ابن عقيل (بهاء الدين عبد الله-)، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، 2003.
- ابن منظور (جمال الدين-) لسان العرب، إعداد وتصنيف يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت، (د.ت).
- أبو العدوس (يوسف-) الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1997.
- أبو العلاء (مصطفى-)، المرأة في الشعر العربي، دار الهدى للنشر والتوزيع، ط2، المنيا، 2002.
- أبو علي (محمد بركات حمدي-)، البلاغة العربية في ضوء منهج متكامل، دار البشير، عمان، الاردن، ط1، 1992
- أنيس (إبراهيم-)، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلومصرية، ط5، القاهرة، 1979
- أنيس (إبراهيم-)، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلومصرية، ط2، القاهرة، 1952.
- أنيس (إبراهيم-)، دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، ط3، 1976
- أنيس (إبراهيم-)، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، ط6، 1981.
- الجرجاني (عبد القاهر-)، دلائل الإعجاز، اعنتى به علي محمد زينو، مؤسسة الرسالة ناشرون، ط1، بيروت، 2005.

- أولمان (ستيفن-)، دور الكلمة في اللغة، تر: كمال بشر، دار غريب، القاهرة، ط12، 1997
- بالمر، علم الدلالة إطار جديد، ت. صبري إبراهيم السيد، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1995.
- بركة (فاطمة الطبال -)، النظرية الألسنية عند رومان جاكسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط1، 1993.
- بشر (كمال-)، علم الأصوات العام، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000
- البكوش (الطيب-)، التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، مكتبة الإسكندرية، مصر، ط3، 1992 .
- بليش (هنري-)، البلاغة والأسلوبية، تر محمد العمري، إفريقيا الشرق، المغرب-لبنان، 1999
- بن التواتي (التواتي-)، مفاهيم في علم اللسان، دار الوعي للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2008.
- بن ذريل (عدنان-)، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000
- بن ذريل (عدنان-)، اللغة والأسلوب، مراجعة: حسن حميد، دار مجدلاوي، عمان، ط2، 2006
- بن عبد القادر (الراوي-)، أبو بكر، مختار الصحاح، دار المعرفة، بيروت، ط1، 2005
- بن يحيى (محمد-)، محاضرات في الأسلوبية، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، ط1، 2010
- بوحوش (رابح-)، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993
- بوحوش (رابح-)، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم، عنابة الجزائر، 2000
- بوزينة (عبد الحميد-)، بناء الأسلوب في المقالة عند إبراهيمي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دت).
- ثويني (حميد آدم-)، فن الأسلوب، دار صفاء، عمان، ط1، 2006.
- الحمد (محمد بن إبراهيم-)، فقه اللغة، دار ابن خزيمة، سوريا، 2005
- جيرو (بيار-)، الأسلوب والأسلوبية، تر منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت، (دت).
- حركات (مصطفى-)، كتاب العروض، دار الآفاق، الجزائر، 2004.
- حركات (مصطفى-)، قواعد الشعر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1989

- حسان(تمام-)، اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة،الدار البيضاء-المغرب،ط4،  
1994
- حساني (أحمد-)، مباحث في اللسانيات، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون -  
الجزائر،1999
- الحوفي (أحمد محمد-)، الغزل في العصر الجاهلي، دار العلم، بيروت،(د.ت).
- حمو الحاج (ذهبية-)،لسانيات التلطف وتحليل الخطاب،منشورات مخبر تحليل  
الخطاب،جامعة مولود معمري،دار الأمل، تيزي وزو، 2005
- الخالدي(صلاح عبد الفتاح -)، إعجاز القرآن البياني،دار عمار للنشر والتوزيع،2000.
- خفاجي(محمد عبد المنعم -) وشرف(عبد العزيز-)،النغم الشعري عند العرب،دار المريخ  
للنشر، الرياض، 1987.
- خفاجي(محمد عبد المنعم-) وآخرون،الأسلوبية والبيان العربي،الدار المصرية  
اللبنانية،القاهرة،ط1، 1992.
- الخولي (محمد علي -) ،مدخل إلى علم اللغة،دار الفلاح ،الأردن،ط2، 2000
- دي سوسير (فرديناند-)، محاضرات في الأسنوية العامة، تر يوسف غازي ومجيد النصر،  
المؤسسة الجزائرية للطباعة، 1986.
- ربابعة (موسى)،الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها،دار الكندي،الأردن،ط1، 2003 .
- ربابعة(موسى-)، التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، جامعة اليرموك، الأردن،  
مؤتمر النقد الأدبي 10 – 13 تموز،1988.
- ربيع(محمد أحمد -)،التعبير الوظيفي،دار الفكر،عمان،ط2، 2000.
- رشاد (دارغوث-) وآخرون،في قواعد اللغة العربية،دار العلم للملايين،بيروت،ط2،  
1987
- رضوان(محمد-)،نزار وأجمل قصائده في الحب،مركز الراية للنشر والإعلام،القاهرة،ط1،  
2000.
- الركابي(جودت-)، في الأدب الأندلسي، دار المعارف، مصر، ط2، 1960.
- السامرائي (فاضل صالح-)، الجملة العربية تأليفها وأقسامها،دار الفكر،عمان،ط2، 2007
- السامرائي(فاضل صالح-)،معاني الأبنية في اللغة العربية،دار الرسالة، بيروت،ط1،  
1981

- السد(نور الدين)، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، 1997.
- سعودي أبو زيد(نواري-)، الدليل النظري في علم الدلالة، دار الهدى، عين مليلة-الجزائر، 2007.
- سلامة أبو السعود (أبو السعود-)، الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2002 .
- سليمان(فتح الله أحمد -)، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، 2004.
- سويف(مصطفى-)، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1971
- سيبويه، الكتاب، تح عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1988 .
- اسماعيل(عز الدين)، الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، مصر، 1978.
- السيد (عز الدين علي-) ( التكرير بين المثير والتأثير، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، 1978.
- شرتح(عصام-)، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
- الشيخ(عبد الواحد حسن-) ، البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، ط1، 1999.
- الصكر(حاتم-)، ترويض النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998،
- الضالع (محمد صالح-)، الأسلوبية الصوتية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2002.
- ضيف (شوقي-)، الرثاء، دار المعارف، ط1، مصر، (د.ت).
- طحان(ريمون)، الألسنية العربية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1981.
- الطرابلسي(محمد الهادي-)، خصائص الأسلوب في الشوقيات. منشورات الجامعة التونسية، المطبعة الرسمية للجامعة التونسية، تونس، 1981.
- عبد الجليل (يوسف حسني-)، التمثيل الصوتي للمعاني-دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي، الدار الثقافية للنشر، ط1، القاهرة، 1998.
- عبد الجواد إبراهيم(رجب-)، موسيقى اللغة، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، مصر، ط1، 2003

- عبد الحميد (محمد محي الدين -)، التحفة السننية بشرح المقدمة الآجرومية، دار الإمام مالك، للكتاب، الجزائر، 2004.
- عبد الدايم (صابر-)، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، ط2 القاهرة، 1993.
- عبد الدايم (محمد عبد العزيز -)، النظرية اللغوية في التراث العربي، دار السلام، القاهرة، ط1، 2006.
- عبد العبود (جاسم محمد -)، مصطلحات الدلالة العربية، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 2007.
- عبد اللطيف (محمد حماسة -)، في بناء الجملة العربية، دار غريب، القاهرة، 2001.
- عبد اللطيف (محمد حماسة -)، الجملة في الشعر العربي. مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1990.
- العبد (محمد-)، بحوث في الخطاب الإقناعي، دار الفكر العربي، 1999.
- العبيدي (رشيد-)، مباحث في علم اللغة واللسانيات، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2002.
- عتيق (عبد العزيز-)، في البلاغة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، (د.ت).
- عرار (مهدي أسعد -)، جدل اللفظ والمعنى - دراسة في دلالة الكلمة العربية، دار وائل للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2002.
- عزام (محمد)، الأسلوبية منهجا نقديا، دار الآفاق، بيروت- لبنان، ط1، 1989.
- عكاشة (محمود-)، لغة الخطاب السياسي، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط1، 2005.
- علام (عبد العاطي غريب -)، دراسات في البلاغة العربية، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، ط1، 1997.
- عمر (أحمد مختار -)، علم الدلالة، دار العروبة، انقره، ط1، 1982.
- عياد (شكري)، اتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم، الرياض، 1985.
- عياد (شكري-)، موسيقى الشعر العربي، أصدقاء الكتاب، دم، ط3، 1998.
- عياشي (منذر-)، مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 1990.
- فضل (صلاح)، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998.



- قباني(نزار -)،الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت - لبنان،1997.
- القزويني(الخطيب-)،الإيضاح في علوم البلاغة.دار الكتب العلمية، بيروت،د ت.
- القزويني(جلال الدين محمد بن عبد الرحمن-) . شرح التلخيص في علوم البلاغة ،تح محمد هاشم دويدري ، دار الجيل، ط2، بيروت، 1982.
- كشك(أحمد-)،القافية تاج الإيقاع الشعري،دار غريب،القاهرة،2004.
- كوين(جون-)، بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، دار المعارف،مصر، ط 2، 1993.
- مالبرج(برتيل-)،علم الأصوات،إخراج ودراسة عبد الصبور شاهين،مكتبة الشباب،مصر،1988.
- محمد(محمد أسعد-)، في علم الدلالة،مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 2002.
- المسدي(عبد السلام-)،الأسلوب والأسلوبية،الدار العربية للكتاب، ط3، 1977
- الملائكة(نازك-)،قضايا الشعر المعاصر،منشورات دار الآداب ،بيروت،1962.
- مصطفى(نوال-)، نزار وقصائد ممنوعة، مركز الراهة للنشر والإعلام، 2000.
- مصلوح(سعد-)، النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية،عالم الكتب،القاهرة،ط3، 2002
- مولينييه(جورج-)،الأسلوبية،تر بسام بركة،مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،بيروت،ط2، 2006
- ناظم (حسن-)،البنى الأسلوبية- دراسة في أنشودة المطر للسياب-،المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء- المغرب، 2002
- الهاشمي (السيد أحمد-)،جواهر البلاغة، دار الفكر، بيروت،ط1، 2006.
- الهواري(صلاح الدين-)، المرأة في شعر نزار قباني- دراسة نقدية- ،دار البحار، بيروت ،ط1، 2001.
- يونس(علي-)، نظرة جديدة في الشعر العربي،الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر، 1993.
- يونس(علي-)،جماليات الصوت اللغوي،دار غريب،القاهرة، 2002.

### **قائمة المراجع باللغة الأجنبية:**

jakobson،(roman) Essais de linguistique generale،Traduit et preface Par nucolas ruwet.paris minuit.1963.

Richarrds.I;A;The Philosophy of Rhetoric Oxford .New York.1971

## المذكرات والرسائل الجامعية:

- بديدة (يوسف-) بلاغة الإيجاز في الشعرية العربية، مذكرة ماجستير، جامعة باتنة، الجزائر، 2009.
- زغب (أحمد-)، جمالية الشعر الشفاهي، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر، 2007.
- طبني (صفية-)، البنية اللغوية لقصيدة المومس العمياء لبدر شاكر السياب، رسالة ماجستير، جامعة باتنة -الجزائر، 2002 .
- عبد الرحمن ( محمد مروان سعيد -) دراسة أسلوبية في سورة الكهف، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، نابلس-فلسطين، 2006.

## المجلات والدوريات:

- بلوحي(محمد)، الأسلوب بين التراث العربي والأسلوبية الحديثة، مجلة التراث العربي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 95، سبتمبر، 2004.
- البلوشي (سالم-)، التنغيم الصوتي، مجلة المجالس الأدبية، يوم 15-02-2010.
- بن يحي (فتيحة-)، تجليات الأسلوب والأسلوبية في النقد الأدبي، مجلة الموقف الأدبي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق - سوريا، العدد 439، تشرين الثاني، 2007.
- بوعمامة (محمد-)، الصوت والدلالة دراسة في ضوء التراث وعلم اللغة الحديث، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 85 .
- الجوارنة(يوسف عبد الله-)، التنغيم ودلالته في العربية، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 369، 2002.
- عزام (محمد-)، مستويات الدراسة الألسنية، مجلة الموقف الأدبي، العدد 249، 1992.
- عزام (محمد-)، مقاربة سيميائية لقصيدة عربية، مجلة الموقف الأدبي -دمشق، العدد 243، 1991.
- عيد(ميخائيل-)، نزار قباني البدايات والقاموس الشعري، مجلة الموقف الأدبي 'دمشق، العدد 334 ، 1999 .
- محرز(عبد اللطيف-)، وظيفة القصيدة العمودية المعاصرة، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق العدد 410، حزيران، 2005.

- المسدّي (عبد السلام)، محاولات في الأسلوبية الهيكلية ، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، آذار، 1977
- المصري (عبد الفتاح-)، الصّوتيات عند ابن جني في ضوء الدراسات اللغوية العربية والمعاصرة، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العددان: 15، 16، 1984 .
- المعري (شوقي-)، ظواهر لغوية في شعر نزار قباني، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، العدد 433، 2007

## مدونة البحث

\*\*\*1

- 1- شكرا لكم.
- 2- شكرا لكم...
- 3- فحبيبتى قتلت.. وصار بوسعكم أن تشربوا كأسا على قبر الشهيد..
- 4- وقصيدتي اغتيلت..
- 5- وهل من أمة في الأرض - إلا نحن - نغتل القصيده؟

\*\*\*2

- 6- بلقيس..كانت أجمل الملكات في تاريخ بابل
- 7- بلقيس..كانت أطول النخلات في أرض العراق
- 8- كانت إذا تمشي..ترافقها طواويس،وتتبعها أيائل
- 9- بلقيس..يا وجعي ويا وجع القصيدة حين تلمسها الأنامل
- 10- هل يا ترى من بعد شعرك سوف ترتفع السنابل
- 11- يا نينوى الخضراء..
- 12- يا غجريتى الشقراء..
- 13- يا أمواج دجلة تلبس في الربيع بساقها أحلى الخلاخل..

\*\*\*3

- 14- قتلوك يا بلقيس..
- 15- أية أمة عربية تلك التي تغتال أصوات البلابل؟
- 16- أين السمو أل، والمهلهل.. والغطا ريف الأوائل؟
- 17- فقبائل أكلت قبائل..
- 18- وثعالب قتلت ثعالب..
- 19- وعناكب سحقت عناكب..
- 20- قسما بعينيك اللتين إليهما تأوي ملايين الكواكب..
- 21- سأقول، يا قمري، عن العرب العجائب
- 22- فهل البطولة كذبة عربية
- 23- أم مثلنا التاريخ كاذب؟؟

\*\*\*4

- 24- بلقيس..لا تتغيبي عني..
- 25- فإن الشمس بعدك، لا تضيء على السواحل
- 26- سأقول في التحقيق، إن اللص أصبح يرتدي ثوب المقاتل..
- 27- وأقول في التحقيق إن القائد الموهوب أصبح كالمقاول
- 28- وأقول أن حكاية الإشعاع أسخف نكتة قيلت..
- 29- فنحن قبيلة بين القبائل..

- 30- هذا هو التاريخ ..يا بلقيس ..
- 31- كيف يفرق الإنسان ما بين الحقائق..والمز ابل؟...  
\*\*\*5
- 32- بلقيس أيتها الشهيدة والقصيدة والمطهرة النقية
- 33- سبأ تفتش عن ملكتها ..فردى للجماهير التحية..
- 34- يا أعظم الملكات..يا امرأة تجسد كل أمجاد العصور السومرية
- 35- بلقيس يا عصفورتي الأحدى ..
- 36- ويا أيقونتي الأعلى..
- 37- ويا دمعا تتناثر فوق خد المجذلية..
- 38- أترى ظلمتك إذ نقلتك ذات يوم من ضفاف الأعظمية.؟
- 39- بيروت تقتل كل يوم واحدا منا .. وتبحث كل يوم عن ضحية...  
40- والموت في فنجان قهوتنا...  
41- وفي مفتاح شفتنا..  
42- وفي أزهار شرفتنا...  
43- وفي ورق الجرائد.. والحروف الأبجدية  
44- ها نحن ، يا بلقيس ، ندخل مرة أخرى لعصر الجاهلية  
45- ها نحن ندخل في التوحش ، والتخلف، والبشاعة، والوضاعة،  
46- ندخل مرة أخرى عصور البربرية  
47- حيث الكتابة رحلة بين الشظية..والشظية..  
48- حيث اغتيال فراشة في حقلها..  
49- صار القضية...  
\*\*\*6
- 50- هل تعرفون حبيبتى بلقيس ؟.
- 51- فهي أهم ما كتبوه في كتب الغرام
- 52- كانت مزيجاً رائعاً .. بين القطيفة و الرخام
- 53- كان البنفسج بين عينيها ينام .. و لا ينام
- 54- بلقيس .. يا عطراً بذاكرتي .. و يا قبراً يسافر في الغمام
- 55- قتلوك في بيروت مثل أي غزاةٍ
- 56- من بعد ما قتلوا الكلام..
- 57- بلقيس .. ليست هذه مرثية
- 58- لكن .. على العرب السلام ...  
\*\*\*7
- 59- بلقيس .. مشتاقون .. مشتاقون .. مشتاقون
- 60- والبيت الصغير يسائل عن أميرته المعطرة الذبول
- 61- نصغي إلى الأخبار .. و الأخبار غامضة .. و لا تروي فضول
- 62- بلقيس .. مذبحون حتى العظم ..

- 63- والأولاد لا يدرون ما يجري .. و لا أدري أنا ماذا أقول؟
- 64- هل تفرعين الباب بعد دقائق؟
- 65- هل تخلعين المعطف الشتوي؟
- 66- هل تأتين باسمه .. و ناضرة .. و مشرفة كأزهار الحقول؟
- \*\*\*8
- 67- بلقيس إن زورع الخضراء ما زالت على الحيطان باكية..
- 68- ووجهك لم يزل منتقلاً بين المرايا و الستائر
- 69- حتى سيجارتك التي أشعلتها لم تتطفئ ..
- 70- ودخانها ما زال يرفض أن يسافر
- 71- بلقيس .. مطعونون .. مطعونون في الأعماق ،
- 72- والأحداق يسكنها الذهول
- 73- بلقيس .. كيف أخذت أيامي ، و أحلامي ، و ألغيت الحدائق والأغاني
- 74- يا زوجتي .. و حبيبتي .. و قصيدتي .. و ضياء عيني
- 75- قد كنت عصفوري الجميل فكيف هربت يا بلقيس مني؟ ...
- \*\*\*9
- 76- بلقيس .. هذا موعد الشاي العراقي المعطر .. و المعتق كالسلافة
- 77- فمن الذي سيوزع الأقداح .. أيتها الزرافة
- 78- ومن الذي سيقبل الأولاد عند رجوعهم؟
- 79- ومن الذي نقل الفرات لبيتنا ..
- 80- وورود دجلة و الرصافة ..
- 81- بلقيس .. إن الحزن يتقني ..
- 82- وبيروت التي قتلتك .. لا تدري جريمتها
- 83- وبيروت التي عشقتك تجهل أنها قتلت عشيقته ..
- 84- وأطفأت القمر
- \*\*\*10
- 85- بلقيس .. يا بلقيس .. يا بلقيس
- 86- كل غمامة تبكي عليك فمن ترى يبكي علي؟
- 87- بلقيس .. كيف رحلت صامتة ، و لم تضعي يديك على يدي؟
- 88- بلقيس .. كيف تركتنا في الريح ، نرجف مثل أوراق الشجر؟
- 89- وتركنا - نحن الثلاثة - ضائعين كريشة تحت المطر
- 90- أتراك ما فكرت بي؟
- 91- وأنا الذي يحتاج حبك .. مثل ( زينب ) أو ( عمر ) ...
- 92- بلقيس .. يا كنزاً خرافياً .. ويا رمحاً عراقياً .. وغابة خيزران
- 93- يا من تحديت الغيوم ترفعاً ..
- 94- من أين جئت بكل هذا العنفوان؟
- 95- بلقيس .. أيتها الصديقة ، و الرفيقة ، و الرقيقة مثل زهرة أفحوان

- 96- ضاقت بنا بيروت .. ضاق البحر .. ضاق بنا المكان ..  
97- بلقيس : ما أنت التي تتكررين ..  
98- فما لبلقيس اثنتان ....

\*\*\*11

- 99- بلقيس ..تذبحني التفاصيل الصغيرة في علاقتنا ، و تجلديني الدقائق و الثواني ..  
100- فلكل دبوس صغير .. قصة  
101- ولكل عقد من عقودك قصتان ..  
102- حتى ملاقط شعرك الذهبي ، تغمرني كعادتها بأمطار الحنان  
103- ويعرّشُ الصوت العراقي الجميل ، على الستائر ، و المقاعد و الأواني..  
104- ومن المرايا تطلعين .. من الخواتم تطلعين .. من القصيدة تطلعين ..  
105- من الشموع ، من الكؤوس ، من النبيذ الأرجواني ..  
106- بلقيس .. يا بلقيس .. لو تدرين ما وجع المكان ..  
107- في كل ركن أنت حائمة كعصفور .. و عابقة كغابة بيلسان  
108- فهناك كنت تدخنين .. هناك كنت تطالعين .. هناك كنت كنخلة تتمشطين ..  
109- وتدخلين على الضيوف ، كأنك السيف اليماني ..  
110- بلقيس .. أين زجاجة ( الفيران ) ؟ و الولاة الزرقاء ..  
111- أين سيجارة الـ ( كنت ) التي ما فارقت شفنتيك ..  
112- أين ( الهاشمي ) مغنياً فوق القوام المهرجان ..  
113- تتذكر الأمشاط ماضيها فيكرج دمعها  
114- هل يا ترى الأمشاط من أشواقها أيضاً تعاني ؟..  
115- بلقيس .. صعبٌ أن أهاجر من دمي ..  
116- وأنا المحاصر بين السنة اللهيب .. و بين السنة الدخان

\*\*\*12

- 117- بلقيس .. أيتها الأميرة  
118- ها أنت تحترقين في حرب العشيرة .. و العشيرة  
119- ماذا سأكتب عن رحيل مليكتي ؟  
120- إن الكلام فضيحتي ..  
121- ها نحن نبحت بين أكوام الضحايا ..  
122- عن نجمة سقطت .. وعن جسد تناثر كالمرايا ..  
123- ها نحن نسأل يا حبيبة  
124- إن كان هذا القبر قبرك أنت ... أم قبر العروبة ؟؟

\*\*\*13

- 125- بلقيس يا صفصافة أرخت ضفائرها علي ..

- و يا زرافة كبرياء
- 126- بلقيس إن قضاءنا العربي أن يغتالنا عربٌ ..
- 127- ويأكل لحمنا عرب ..
- 128- ويبقر بطننا عرب ..
- 129- ويفتح قبرنا عرب..
- 130- فكيف نفر من هذا القضاء ؟
- 131- فالخنجر العربي ليس يقيم فرقاً ..
- 132- بين أعناق الرجال .. و بين أعناق النساء
- 133- بلقيس : إن هم فجروك .. فعندنا ..
- 134- كل الجنائز تبثدي في كربلاء .. و تنتهي في كربلاء
- \*\*\*14
- 135- لن أقرأ التاريخ بعد اليوم ..
- 136- إن أصابعي اشتعلت .. و أثوابي تغطيها الدماء ..
- 137- ها نحن ندخل عصرنا الحجري .. نرجع كل يوم ، ألف عام للوراء ..
- \*\*\*15
- 138- البحر في بيروت .. بعد رحيل عينيك استقال
- 139- و الشعر يسأل عن قصيدته التي لم تكتمل كلماتها ..
- 140- و لا أحد يجيب على السؤال ..
- 141- الحزن يا بلقيس ، يعصر مهجتي كالبرتقالة
- 142- الآن أعرف مآزق الكلمات .. أعرف ورطة اللغة المحالة ..
- 143- و أنا الذي اخترع الرسائل .. لست أدري كيف أبتدئ الرسالة
- \*\*\*16
- 144- السيف يدخل لحم خاصرتي .. وخاصرة العبارة
- 145- كل الحضارة ، أنت يا بلقيسُ ، و الأنثى حضارة
- 146- بلقيسُ : أنت بشارتي الكبرى فمن سرق البشارة
- 147- أنت الكتابة قبلما كانت كتابة .. أنت الجزيرة و المنارة
- \*\*\*17
- 148- بلقيسُ : يا قمري الذي طمروه ما بين الحجارة ..
- 149- الآن ترتفع الستارة .. الآن ترتفع الستارة ..
- 150- سأقول في التحقيق ، إنني أعرف الأسماء .. و الأشياء ..
- 151- والسجناء .. و الشهداء .. و الفقراء .. و المستضعفين
- 152- وأقول : إنني أعرف السيّاف قاتل زوجتي .. و وجوه كل المخبرين ..
- 153- وأقول : إن عفافنا عهرٌ .. و تقوانا قذارة
- 154- وأقول إن نضالنا كذب ..
- 155- وأن لا فرق ما بين السياسة و الدعارة ...
- 156- سأقول في التحقيق إنني قد عرفت القاتلين



- 157- وأقول إن زماننا العربي مختص بذبح الياسمين ..
- 158- ويقتل كل الأنبياء .. وقتل كل المرسلين  
\*\*\*18
- 159- حتى العيون الخضر ... يقتلها العرب
- 160- حتى الضفائر .. و الخواتم .. و الأساور .. و المرايا .. و اللعب ..
- 161- حتى النجوم تخاف من وطني و لا أدري السبب ..
- 162- حتى الطيور تفر من وطني .. و لا أدري السبب
- 163- حتى الكواكب .. و المراكب .. و السحب
- 164- حتى الدفاتر .. و الكتب .. و جميع أشياء الجمال .. جميعها ضد العرب
- 165- لما تتأثر جسمك الضوئي ، يا بلقيسُ ، لؤلؤةً كريمة
- 166- فكرت : هل قتل النساء هواية عربية
- 167- أم أننا في الأصل محترفو جريمة ؟  
\*\*\*19
- 168- بلقيسُ : يا فرسي الجميلة إنني.. من كل تاريخي خجول
- 169- هذي بلاد يقتلون بها الخيول .. هذي بلاد يقتلون بها الخيول  
\*\*\*20
- 170- من يوم أن نحروك ، يا بلقيسُ ، يا أحلى وطن ..
- 171- لا يعرف الإنسان كيف يعيش في هذا الوطن
- 172- لا يعرف الإنسان كيف يموت في هذا الوطن  
\*\*\*21
- 173- ما زلت أدفع من دمي أعلى جزاء ..
- 174- كي أسعد الدنيا .. و لكن السماء
- 175- شاءت بأن أبقى وحيداً مثل أوراق الشتاء
- 176- هل يولد الشعراء من رحم الشقاء
- 177- وهل القصيدة طعنة في القلب .. ليس لها شفاء
- 178- أم أنني وحدي الذي عيناه تختصران تاريخ البكاء ؟ ..  
\*\*\*22
- 179- سأقول في التحقيق ، كيف غزالتني ماتت بسيف أبي لهب
- 180- كل اللصوص من الخليج إلى المحيط ..
- 181- يدمرون .. و يُحرقون .. و يأكلون .. و يسكرون .. على حساب أبي لهب  
\*\*\*23
- 182- لا قمحة في الأرض تنبت دون رأي أبي لهب
- 183- لا طفل يولد عندنا .. إلا و زارت أمه يوماً فراش أبي لهب
- 184- لا سجنٌ يفتح دون رأي أبي لهب .. لا رأس يقطع دون أمر أبي لهب  
\*\*\*24
- 185- سأقول في التحقيق ، كيف أميرتي اغتصبت .

- 186- و كيف تقاسموا فيروز عينيها .. و خاتم عرسها ..  
 187- و أقول كيف تخاطفوا الشَّعر الذي يجري كأنها ، الذهب  
 188- سأقول في التحقيق كيف سطوا على آيات مصحفها الشريف  
 189- و أضرموا فيه اللهب ..  
 190- سأقول كيف استنزفوا دمها .. و كيف استملكوا فمها  
 191- فما تركوا به ورداً .. و لا تركوا عنب  
 192- هل موت بلقيس هو النصر الوحيد بكل تاريخ العرب ؟؟  
 \*\*\*25

- 193- بلقيسُ يا معشوقتي حتى الثمالة ..  
 194- الأنبياء الكاذبون .. يقرفصون ، و يركبون على الشعوب .. و لا رسالة  
 195- لو أنهم حملوا إلينا من فلسطين الحزينة ، نجمة .. أو برتقالة  
 196- لو أنهم حملوا إلينا من شواطئ غزة حجراً صغيراً .. أو محارة  
 197- لو أنهم من ربع قرن حرروا زيتونه .. أو أرجعوا ليمونه ..  
 198- و محوا عن التاريخ عاره  
 199- لشكرت من قتلوك ، يا بلقيس ، يا معبودتي حتى الثمالة ..  
 200- لكنهم تركوا فلسطيناً .. ليغتالوا غزاة ...  
 \*\*\*26

- 201- ماذا يقول الشعر ، يا بلقيسُ ، في هذا الزمان ؟  
 202- ماذا يقول الشعر في العصر الشعوبيّ ، المجوسي ، الجبان ؟  
 203- و العالم العربي .. مسحوقٌ .. و مقموعٌ .. و مقطوع اللسان ..  
 204- نحن الجريمة في نفوقها .. فما ( العقد الفريد ) .. و ما ( الأغاني ) ؟  
 205- أخذوك أيتها الحبية من يدي .. أخذوا القصيدة من فمي ..  
 206- أخذوا الكتابة ، و القراءة ، و الطفولة ، و الأمانى ..  
 207- بلقيسُ .. يا بلقيسُ .. يا دمعاً يُنقط فوق أهداب الكمان  
 208- علمت من قتلوك أسرار الهوى ..  
 209- لكنهم .. قبل انتهاء الشوط .. قد قتلوا حصاني ..  
 \*\*\*27

- 210- بلقيسُ .. أسألك السماح ، فربما كانت حياتك فديةً لحياتي  
 211- إني لا أعرف جيداً أن الذين تورطوا في القتل ، كان مرادهم أن يقتلوا كلماتي !!

- \*\*\*28  
 212- نامي بحفظ الله ، أيتها الجميلة ..  
 213- فالشعر بعدك مستحيل و الأثوثة مستحيلة  
 214- ستظل أجيالاً من الأطفال تسأل عن صفاتك الطويلة  
 215- و تظل أجيالاً من العشاق تقرأ عنك .. أيتها المعلمة الأصيلية  
 216- و سيعرف الأعراب يوماً .. أنهم قتلوا الرسالة

## فهرس الموضوعات

	الإهداء
	شكر و عرفان
أ	المقدمة
5	المدخل التمهيدي
	الفصل الأول: البنيات الصوتية
18	تمهيد
22	مخارج الأصوات
23	موسيقى الأصوات المفردة
40	المقاطع الصوتية
52	النبر والتنغيم
61	التكرار
68	التوازي
72	الفصل الثاني: البنيات المورفوتركيبية
77	تمهيد
77	حضور الأسماء والأفعال
81	الأفعال ودلالاتها الزمنية
84	المعرفة والنكرة
90	الصبغ الصرفية المستخدمة
93	التقديم والتأخير
101	التراكيب المجازية:
104	التركيب المجازي عن طريق التشبيه
107	التركيب المجازي عن طريق الاستعارة
116	التركيب المجازي عن طريق الكناية

	<b>الفصل الثاني: البنيات المعجمية</b>
<b>123</b>	تمهيد
<b>123</b>	تعريف بنظرية الحقول الدلالية
<b>127</b>	الحقول الدلالية المستخدمة في المرثية
<b>130</b>	القراءة التأويلية للحقول المستخدمة
<b>137</b>	الخاتمة
	الملاحق
<b>142</b>	ثبت المصادر والمراجع
<b>150</b>	مدونة البحث
<b>157</b>	فهرس الموضوعات