تعالُق اللغة والصوت والدلالة في ديوان (مطر سري) لزهير أبو شايب

د. هناء علي حسين البواب*

تاريخ وصول البحث: ٦/ ٢/ ٢٠١٨م تاريخ قبول البحث: ٣٠/ ٧/ ٢٠١٨م

ملخص

يهدف البحث لرصد ظواهر الإيقاع الداخليّ في ديوان "مطر سرّي" للشاعر الفلسطيني زهير أبوشايب، والإيقاع المقصود هنا هو ذلك الإيقاع الذي ينتمي إلى التناغم والتشابه و التنافر والاختلاف، وما يتخلل ذلك من تنغيم وهمس ونبر ووقف ومظاهر صوتية أخرى تتأتى من تتابع انتظام العلاقات والتراكيب اللغوية والعلاقات الدالة والتشكيل البصري والحالة النفسية المنبثقة من الموقف الشعري والتجربة الشعورية، لتنتج إيقاعًا داخليًا يسهم في بناء العمل الفني، وذلك في محاولة المتلقي الدخول إلى عالم القصيدة والتعرف إلى أسرارها الإيقاعية الخارجية والداخلية وفهم آلية عمل الإيقاع من خلال مبدأ التمايز والتكرار والانسجام، بما يثيره ذلك في المتلقي من قبول أو نفور.

واعتمد الباحث المنهج الأسلوبي في استقراء النصوص وتفكيكها، وتحديد أهم الملامح البارزة التي تفرد بها الشاعر، مستعينا بالمنهج الوصفي التحليلي، فقام بوصف الظواهر الإيقاعية ثم تحليلها. وذلك لحصر متغيرات البنية الإيقاعية ودورها في البناء الفني.

واعتمد البحث على ظاهرة الإيقاع الصوتي بأهم ظواهرها: إيقاع الصوت، إيقاع اللفظ، إيقاع الجملة، وإيقاع الأساليب وإيقاع التوازي بما يشمل من تطابق وتماثل أو اختلاف.

كلمات مفتاحية: إيقاع داخلي، دلالة، صوت، تراكيب لغوية.

*أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة العلوم الإسلامية العالمية.

Abstract

The study aims to examine the phenomena of rhythm within the collection Matar Serri (Secret Rain) by the Palestinian poet Zuhair Abu Shayib. The rhythm in question is that which belongs to harmony and uniformity, yet can be found as well in discord and dissimilarity. It was rather understood that in this study he depends on the internal rhythm, which is composed of following the steadiness of linguistic relations and structures, the indicative relations, the visual form and the emotional state emerging from the poetic stance and sentimental experience, producing an internal rhythm which contributes to the construction of the work of art. The audience attempts to enter into the poem's world, to come to know its external and internal rhythmic secrets and to understand how the rhythm works through the principle of differentiation, repetition and harmony, which inspires the audience either to accept it or reject it.The researcher also adopted stylistics. He examined the texts, breaking them down and extracting their external and internal rhythmic values and defining the principal features with which the poet set himself apart. He summoned a descriptive and analytical approach, describing the rhythmic phenomena and then analyzing them, in order to limit the variables of rhythmic composition and their role in the artistic construction.

The research was based on the phenomenon of sonic rhythms, and its most important representations: the rhythms of sound, pronunciation, sentences, phrases and parallelism, including uniformity, similarity, or dissimilarity.

المقدمة:

لقد قامت العديد من الدراسات الحديثة حول مفهوم الإيقاع الشعري وظواهره في الشعر العربي، ولعل معظمها تناول الإيقاع الخارجي أو الموسيقي: الوزن والقافية والوقفات، وذلك في محاولة فهم الأسس العروضية وإدراك بعض الخصائص

الإيقاعية للغة من خلال الاستفادة من علم اللسانيات وعلم الإيقاع.

وقد تناول العديد من الدارسين عنصر الدلالات الصوتية بالدراسة الذي يعتمد على مسافات متقاربة بالتساوي لإحداث الانسجام، ضمن آلية المقاطع والتنغيم والنبر، في محاولة فهم آلية نظام الإيقاع، والحركة الخارجية والداخلية الناشئة في النص.

واقتصر مجال الدراسة على ديوان (مطر سري) للشاعر زهير أبو شايب[١] وذلك لأهمية أغلب نصوصه من حيث الإيقاع المبني فيها على المماثلة والاختلاف، فقد كان يوازن بين الكلمة وأختها بشكل هندسي يغري القارئ بقراءة ديوانه.

وقد جاء الإيقاع بتتابعه المنتظم في الموسيقى والشعر، ولا شك أن الشعر في حقيقته ضرب من الموسيقى -فهو مرتبط في كثير من الأحيان بتعريف الإيقاع الموسيقي[٢]، ويكون التكرار بين الإيقاع لموسيقي والإيقاع الشعري على أساس أن الشعر مادته الحروف والكلمات (تقسيم الزمان بالحروف المسموعة)، وأن الموسيقى مادتها الأنغام (تقسيم الزمان بالنغم أي المقاطع)[٣].

وتقوم الدراسة على مجموعة من التعالقات الإيقاعية:

١-تعالق الإيقاع الصوتي:

الكلمات المكتوبة فعل إنساني تعبر عن أصوات لغوية لموقف معين، فهي تبرز عند النطق بجوانب متعددة، ولها خصائص متباينة، وهنا "الإيقاع في الكلام كما في غيره من الأنشطة الإنسانية ناشئ عن التكرار المنتظم، لنوعٍ ما من الحركات تكرارًا محدثًا توقعاً -وقد لا- باستمرار اطّراد وقوعه"[٤].

ولكن الصوت الإنساني معقد، إذ يتركب من أنواع مختلفة في الشدة ومن درجات صوتية متباينة، كما أن لكل إنسان صفة صوتية خاصة تميز صوته من صوت غيره من الناس، فليس صوت الإنسان في أثناء حديثه ذا شدة واحدة، أو درجة واحدة، بل هو متعدد الشدة والدرجة، وهو مع هذا أيضًا ذو صفة خاصة تميزه من غيره من الأصوات"[٥].

وما الكلمات إلا أصواتٌ، تتكون من حروفها ينطقها الإنسان، تتفق وتتباعد في مخارجها، مع تقارب بعض صفاتها وخصائصها الصوتية[٦]، لتشكيل كلامٍ يتواصل الإنسان به، ومع ذلك "فالعميلة الذهنية التخييلية لا تنفصل عن بنية

التراكيب والدلالة، إذ تقوم على علاقة التناسب والتلاؤم والانسجام بين المسموعات والمفهومات، وينتج عن هذه العلاقة ظهور البنية الإيقاعية الداخلية"[٧].

فقد أقيم الإيقاع في ديوان زهير أبو شايب على تناغم الشبكة العلائقية الخفية بين بنية الإيقاع الخارجي والداخلي، بحيث لا يمكن الفصل بينهما، ولكن هناك بعض الظواهر المميزة، ظهرت في الإيقاع الداخلي كالنغمة الإيقاعية الناتجة من تكرار أصوات بعينها في إبراز الإيقاع وإثرائه، من خلال اختلاف مخارج الأصوات وتقارب صفاتها، الذي نوّع في الحركة الصوتية التي أنتجت تَمَوُّجات نغمية متجددة، نوّعت في فاعلية البنية الإيقاعية، وخدمت المقصد الدلالي كما في قصيدة: (كوني عشر نساء)[٨]

كوني عشرَ نساءٍ مكتملاتٍ
يتقاسمْن الموجَ
ويمشينَ على الماءِ
خفيفاتٍ حُرّاتٍ
فيما البحرُ هنا
قرب خليقته
يُصغي كأبٍ غائبْ
كوني عشرَ نساءٍ
يحملن العالم في أيديهنّ وأعينهنّ
ويُبحرن بقلبي نحو اللهِ
ويكسرنَ القاربْ

تتكون هذه القصيدة من مقطعين يبدأ كل منهما بجملة "كوني عشرَ نساءٍ" متبوعة بمنظومة من النعوت التي يريدها الشاعر أن تكون في تلك المرأة المخاطبة.

فالشاعر يكشف عن إرادته الشخصية تجاه مواصفات الأنثى المعينة، فيستهلّ القصيدة بأسلوب أمر عن طريق الفعل (كوني) المكون من مقطعين كل منهما ينتهي بحرف مد (كو+ني) وهذا الفعل يجسد معنى الطلب القوي من حبيبته لتكون بخصائص عشر نساءٍ (مكتملات، يتقاسمن الموج، يمشين على الماء، خفيفات، حُرّات، يحملن العالم في أيديهنّ وأعينهنّ، يُبحرن بقلبي نحو الله، يكْسرن القاربْ).

وتلك صفات منشودة من لدن الشاعر لتكون المخاطبة امرأة تحمل خصائص الماء، ومتعلقاته من بحر وموج وقارب وقدرة على الإبحار كي تبحر به إلى الله ثم تكسر القارب كي لا يعود إلى الأرض. وهو طلب أشبه بالمعجزة غير أنه حلم من أحلام اليقظة أو أمنية مستحيلة.

ويلاحظ أن صوت النون في المقطعين غالب على أصوات الحروف الأخرى، فقد تكرر سبع عشرة مرة، فجاء خمس مرات كحرف أصلي في (كوني، كوني، نساء،

نساء، وأعين، ونحو) ولا أرى أنه قدّم إشعاعا دلالياً ما. وورد (نساءٍ مكتملاتٍ، خفيفاتٍ، حرّاتٍ، كأبٍ) فأوحى التنوين هنا إلى شدّ الانتباه إلى العمق النفسي الذي يصور باطن الرغبة عند الشاعر، إذ التنوين هنا يكشف نطقه في عمق الحلْق في وقفة صوتية مضغوطة (ئِنْ، تِنْ) كما ورد حرف النون (نون النسوة) في آخر الأفعال (تتقاسمن، يمشين، يحملن، يبحرن، يكسرن) وكذلك نون التأنيث المشددة بالضم: "هُنّ: (أيديهنّ، أعينهنّ) فنون النسوة في الأفعال الخمسة المذكورة وكذلك نون التأنيث في هُنّ وردتا مبنيتين على الفتح، والفتح أقرب إلى أفق التخيل وأقرب إلى توكيد معنى الحاجة إلى عشر نساء.

ولما كانت نون النسوة متلائمة مع موضعها في البنية النحوية لكل جملة فعلية وردت فيها، فإن تكرارها بالإضافة إلى أنوثة النون في (أيديهنّ وأعينهنّ) لربما ينبيء عن انسجام دلاليّ مع معنى من معاني حرف النون وهو (الحوت)، فالمرأة في القصيدة بحرية مائية مجتمعة في عشر نساء يمشين على الموج في غفلة عن البحر نفسه الذي يشبه أبًا غائبًا، فيتمتعن بكامل حريتهنّ. نساء أسطوريات ينقذن العالم ثم يأخذن قلب الشاعر إلى الله بعيدا عن تراب الدنيا كنوع من الخلاص. ولعل في ذلك إشارة إلى أسطرة الأنثى الحبيبة.

غير أن المظاهر اللغوية في أسلوب الأمر المكرر ب (كوني) وفي النعوت الكثيرة يكشف كذلك عن وئام صوتي بين الإيقاع الداخلي لتلك المظاهر وإيقاع الكلمات الخارجي عبر موسيقى التفعيلة في بحر الخبب الذي يقوم في الأصل على (فعْلن، فَعِلن) وهو بحر راقص، على غرار قصيدة القيرواني:

ياليلُ الصّبُّ متى غدهُ
أَقِيامُ الساعة موعدهُ

ولكن استخدام التفعيلة هنا وليس البحر جعل الموسيقى الخارجية تأملية هادئة ملائمة لمشاعر التمني عند الشاعر، ومتوافقة مع نعومة الماء عبر تتابع الأفعال التي هي صفات في موقعها النحوي، وتقاسم تكرار (فَعْلن، فَعِلن، فاعلُ).

وفي إدارة الموسيقى الخارجية:

كوني عشرَ نساءٍ مكتملاتٍ
فعْلن/ فاعلُ/ فعْلن/ فاعلُ/ فعْلن

تماما مثل تتابع أمواج البحر، وهنا ربما يجوز القول: إنّ أخلاق البحر تماثل أخلاق المرأة المخاطبة المتحدة بعشر نساء.

ولعله يمكن القول كذلك إن عبارة (ويكسرن القارب) متماثلة في التجنيس الصوتيّ ولا سيّما كلمة القارب مع كلمة القالب حين تقول العامة، خلق الله فلانة وكسر القالب. كناية عن أحاديتها الجمالية التي لاتتكرر.

يزاد على ذلك ما أضافته كلمتا (غائب، وقارب) من تنظيم إيقاعي خارجي بصفتهما متجانستين صوتيا حققا شرط القافية الجزئية والكلية في القصيدة.

فالشاعر يعمل على تلوين النغمة الإيقاعية بتنوع استعماله وتنظيمه لأصوات الحروف، "فالحروف توظَّف من خلال الطاقة الإيحائية لأجراسها، كحوامل للمعنى، وكأدوات تعبير عنه، ذات قدرة على نقلها بإيقاعاتها وأبعادها الصوتية"[٩]، فجعل منها أداة توصيلية للدفقة الشعورية المتوترة من صوتٍ وحركة، مما جعل للتموجات الصوتية فاعلية إيقاعية تأثيرية في المتلقي، بتكراره أصواتًا متباعدة المخارج، متقاربة الصفات، "إن هناك علاقة دقيقة بين التكرار الصوتي، بشتى ضروبه، وبين صوت الشاعر الداخلي...إن هذا التنسيق والتقسيم والتكرار وسيلة من وسائل الشاعر في خلقه الفني. فإذا تأملنا قصيدة "أحبّ عينيك"[١٠] لوقفنا على شبكة من العلائق اللغوية الصوتية الدلالية المجدولة في سياق وجداني وإيقاعي يكمل أحدهما الآخر:

أحبّ عينيك مهما كان لونهما
لأنّ ثمّة بحرًا فيهما وسما
فلا تري غير ماتبغين رؤيته
وما يكون جديرا أن يُرى بهما
أحبّ رشفة ضوءٍ منك يا امرأةً
لو لامست أيّ عرقٍ يابس لنما
كأنّ إحدى الإلهاتِ اشتهت مطرا
يكفي لتلمس جذرا أو ترى حُلما
شربت من فمها خمرا مقطّرة
لو ذاقها هادم اللذات لانهدما

فالقصيدة تمثّل دفقة شعورية أربكت حواس الشاعر، ولاسيّما بصره أمام لعبة لون العينين عند الحبيبة، ففي عينيها بحر وسماء كافيان للتخلي عن الألوان الأخرى، والحبيبة مملوءة بالضوء الذي يؤدي فاعلية الماء والمطر، فلَوْن عينها ماء مضيء أو ضوء مائي، حتى أن ريقها له فاعلية الخمر المقطرة فثمة وحدة لونية بين

الضوء والماء والخمر، فالقصيدة تسجل انفعالا من الذهول والاستغراب والإعجاب في دلالاتها العميقة والظاهرة.

وأحسب أن البنيتين اللغوية والإيقاعية تضافرتا معا لإنجاح الانسياب التعبيري المندهش بجمال العينين، والتراكيب اللغوية في الأبيات الخمسة قامت على تشكيل بلاغي متّحد، فنصف الشطر الأول من البيت الأول أسلوب تقريري إخباريّ، ونصفه الثاني أسلوب شرط، ثم جاء الشطر الثاني للبيت الأول صيغة تعليل لسبب الحب، وورد البيت الثاني نتيجة للبيت الأول، وهنا أراد الشاعر أن يقدم وصية لتلك المرأة عن طريق أسلوب النهي فينهاها ألا ترى إلا ما تريد رؤيته وما يكون جديراً أن يُرى بهما. فيما عاد الشاعر يؤكد حبه لها في البيت الثالث فكرر مفردة أحب) هذا الفعل المضارع الذي يفيد الحاضر والمستقبل أي حال الشاعر لحظة حديثه مع المحبوبة، لكنه تكرار مصحوب بأسلوب التمني بصيغة امتناع لامتناع بوساطة (لو) ثم جاء البيت الرابع مقترنا بالبيت الثالث فكان تشبيها مركبا، بمعنى أن المرأة المرشوقة بالضوء كان ضوؤها نضرا يلامس الجذور في موضعها السفلي من الأرض، ويلامس الأفق في موضع الحلم، فثمّة صورة فنية لونية وحسية وحركية منفعلة تلائم الانفعال العاطفي عند الشاعر.

ونرى الشاعر في البيت الأخير يختم دفقته الشعورية بموقف حسيّ حققه الأسلوب التقرير الإخباري في الشطر الأول، وأسلوب التمني في الثاني.

ويبدو أن القصيدة على قصرها حشدت حزمة من التكرارات اللغوية والأساليب البلاغية المتنوعة، حتى أن أسلوب النداء فيها وهو (يا امرأة) لم يفد الدعاء بقدر ما أفاد التعبير الصارخ، كأن الشاعر ينادي على نفسه الذاهلة وليس على الحبيبة. فتكرار(أحبّ) أكد شعور الشاعر، وتكرار أسلوب التمني مرتين أكد ذهول الشاعر أمام جمال المحبوبة. غير أن التجنيس الصرفي أدى دورا جماليا للسياق في البيت الثاني.

حيث الفعل (رأى) أصبح مضارعا مجزوما بحذف النون، (تَرَيْ) ثم حضر مصدره (رؤيته) ثم الفعل المبني للمجهول (يُرى) وفي ذلك تشكيل لغوي نحوي أضفى فاعلية جمالية على موقف الشاعر، أما البنية الإيقاعية فاستندت في موسيقاها الخارجية إلى بحر البسيط الذي تتناوب فيه (مستفعلن/ فاعلن) مرتين في كل شطر،

وأدت القافية فيه دورا صوتيا تعاقبيا في الظاهر، من أجل خدمة الالتزام الشكلي لبنية القصيدة. (وسما، بهما، نما، حُلُما، هدما) فالقوافي الأربع الأولى وردت كلماتٍ مستقلة الدلالة والصوت وثلاثية الأحرف، في حين جاءت القافية الخامسة جزءا من كلمة (لانهدما). فثمّة (تقسيم) في أجزاء الكلمة وحّدها موسيقياً مع القوافي السابقة، ويسّرت همزة الوصل في (لانهدما) نطق هذه الكلمة بمقطعين الأول (لَنْ) والثاني (هَدَما) فالتركيب اللغوي من (ل) أداة الجواب والفعل (انهدم) ثم ألف الإطلاق التي أشبعت الصوت الموسيقي الخارجي، كل ذلك أنجح تعالق اللغة والإيقاع (الصوت) الموزون والدلالة، وتلك هي مهام اللغة الشعرية التي تفيد من النبر والإيقاع والتقسيم والتجنيس والتكرار في أداء وظيفتها الجمالية من خلال علوقها أيضاً بالخيال الشعري الذي يوطّد المجازات والاستعارات وسائر أنماط التصوير البياني الفني، ويبدو أنّ البيت الأخير وتحديداً تركيب (لانهدما) قد أحدث تناصاً لغوياً وصوتياً ودلالياً مع بيت الشاعر:

إنّ في بَرْدِيّ جسما ناحلا
لو توكّأتِ عليه لانهدمْ

غير أن الفارق في الفكرة أن الشاعر القديم يشكو ضعف جسمه جراء العشق، في حين أن زهيرا يعبر عن حالة ذهول حسية من طعم الخمر المقطّرة المزعومة في ريق الحبيبة، وبأن الموت (هادم اللذات) سيموت لو ذاق تلك الخمرة، وفي ذلك مقصد دلالي رفيع وهو أن الموت سيتحول إلى حياة. أي أن ريق الحبيبة يقضي على الفناء ويؤسس للحياة، فكلا الشاعرين استخدم التركيب اللغوي نفسه، لكنهما افترقا في الغاية الدلالية، فذلك ما نعنيه من التعالق بين الإيقاع اللغوي والصوتي والدلالي، وهو تعالق نتج عنه فضاء من النغمات الموسيقية، فالشاعر القديم استخدم بحر الرمل الذي ألفته الموشحات الأندلسية لجماليات غنائيته، فيما استخدم زهير بحر البسيط الغنائي أيضا بسبب سهولة تقسيمه -كما أسلفت- إلى وحدتين نغميتين هما (مستفعلن وفاعلن).

في القصيدة السابقة ثمّة تنغيم موسيقي أساسي في موسيقى القافية، وتنغيم داخلي أحدثه تنوين الفتح في الكلمات (امرأةً، مطرًا، مقطرةً) وقد وردت الكلمات متعاقبة في آخر كل شطر في الموقع نفسه من آخر الشطر الأول، الأمر الذي أحدث فيما أتوقع ما يشبه الترنيم الداخلي المفرح

الملائم لدهشة الشاعر، ولتوقيع الأبيات بموسيقى خارجية هي اللحن نفسه، وبذلك خدم الإيقاع الصوتي للمفردات والتراكيب شحنات الانفعال بغنائية محببة...الدلالة المقصودة "فالتنغيم ظاهرة تطريزية من شأنها أن تحدد جهات القول وصنف الجمل وتوكل إليها مهمة تقطيع السلسلة الكلامية إلى وحدات تركيبية ودلالية"(١١).

وقد يستعمل الشاعر آلية لاستدعاء صوت معين للصياغة بشكلٍ مكثّف في البنية الصوتية يجاوره صوتٌ آخر يتقارب معه في الصفات لا في المخرج، ليُشكّل بؤرة صوتية متنوعة نتيجة تتابعات صوتيّة تُشكّل انطلاقًا حركيًا ينتهي بمدّ صوتي يُثري الإيقاع، إذ "تتفاعل بنية المنطوق مع بنية المدلول فيتحول النسيج الصوتي إلى تنغيم إيقاعي على حدّ ما يتحول البناء إلى حركة"(١٢)، كما في قوله: من نص (لمَ تتركين الليل مفتوحًا عليّ؟)(١٣).

لِمَ تتركينَ الليلَ مفتوحا عليّ
وتَذهَبينَ؟؟
اعْوي عليّ كذئبةٍ عطشى
تَشُمّ دمَ الفريسةِ
من بعيدٍ في الظلام.

جاءت البؤرة الصوتية (ين) في لفظة (تتركين) التي استدعاها الشاعر من محور الاختيار بتجنب البدائل المتاحة لديه في فضاء النص: (تذهبين، تشمين، تعوين، تُجادلين). وغيرها، باختياره (تتركين) ذات البؤرة الصوتية (ين) التي تتكون من صوتين النون وياء (المد أو متحركة)، اللتين تتقارب صفاتهما في التوسط والرخاوة لحرف النون والواو بالترتيب.

وقد استدعت كلمة (اعْوي) إلى النص الكلمات الآتية: (سمعوا، عويل، عواء) ببؤرة صوتية متنوعة في تموجاتها الصوتية عملت على انتشار الصوت، والصدى امتدادًا له. وتمثل انتشارًا للصوت وتتماشى مع المعنى الدلالي للكلمات. ولاشكّ أن الامتداد الصوتي في كلمة (اعوي) يشير إلى طول مدة العواء وشدّته من خلال مشهد الليل وعزلة الشاعر، كما يحمل ذلك الامتداد رغبة الشاعر في تنبيه المحبوبة إليه وأنه بحاجتها حتى لو افترسه كذئبة. فالمسافة الزمنية للعواء الطويل ذات دلالة رمزية تنبيء بتحرق الشاعر لرؤية محبوبته.

٢-التعالق الإيقاعي اللفظي:

مما لاريب فيه أن اللفظة تتكون من حروف، ولما كان لكل حرف صوت، فإن

مجموع أصوات الحروف عند النطق تكوّن المنطوق الكلي للفظة، وهو منطوق يستشعره القارئ عندما يقرأ بصمت ولكن بتفاعل أقل فيما لو سمعه من الشاعر نفسه، لأن الإلقاء يتضمن تلوينا تعبيريا بحسب المعاني أو مواقف التشديد والترقيق والتفخيم والمد والوقف والإطالة والضغط على الحروف، كل ذلك يقود إلى تشبّع المتلقي بما يمكن أن نسميه هسيس اللغة الذي يتشكل بتحولات النطق وأساليب تصويته. فإيقاع اللفظة هو صُواتها الكلي الذي أنتجه تعالق أصوات الحروف بعضها ببعض، وقد اعتمد الشاعر على إيقاع حركة اللفظة بما تتجه من توهج للدلالة في النص، فقد هيَّأ "للألفاظ نظامًا ونسقًا وجوًا يسمح لها بأن تشع أكبر شحنتها من الصور والظلال والإيقاع، وأن تتناسق ظلالها وإيقاعاتها مع الجوّ الشعوري الذي تريد أن ترسمه"(١٤)، وستتأمل ذلك في قصيدة "مطرٌ مسّني"(١٥).

"مطرٌ مسّني يا سماء
وغيّرني،
مسّني
وتغيّرْ
فنسيتُ القيامةَ والمشيَ فوق الصراطِ
وتهتُ مع التائهينَ
لئلا أكون أنا
وأنا مطرٌ ليس أكثرْ
مطرٌ دافئٌ ليس أكثرْ
وأنا أنتِ
لكنني
لم أعد أتذكرْ.

ربما تكون هذه القصيدة وعشرات القصائد الأخرى في هذا الديوان شاهداً لامعاً على حرص الشاعر زهير على الاقتصاد اللغوي، وتكثيف الدلالة أو توصيل الفكرة من غير إطناب وحشْو، ليناسب كل ذلك حجم القصيدة القصيرة من نحو، وطبيعة الشعر الصافي الذي لايحتاج إلى اللغة الفائضة الفضفاضة من نحو آخر، ثمة ما أظنه صناعة خفية في معمار القصيدة وهو الخفة والرشاقة في اختيار المفردات الغنية بالإيحاء والملائمة لموسيقى القصيدة.

فالقصيدة مبتناة على تفعيلة (فاعلن) وزحافها (فعِلن) أو (فاعلاتْ) وهي التفعيلة الرئيسة في بحر المتدارك تتكرر أربع مرات (فاعلن، فاعلن، فاعلن، فاعلن)، وكان هذا البحر مهجورا قبل الخليل وبعده، أي لا توجد قصائد عمودية من شعر الشطرين مكتوبة وفق هذا البحر، إنما يوجد شواهد مصنوعة في كتب الدرس

العروضي[١٦] غير أن فاعلن عادت للحضور القوي في شعر التفعيلة عند البارزين من الشعراء كمحمود درويش ونزار والسياب وأمل دنقل وصلاح عبد الصبور وغيرهم. وتصلح أن تكون منطوقة من غير تدوير في أحيان كثيرة. على نحو ماجاء في هذه القصيدة من مثل:

مطرٌ: فاعلن

مسّني: فاعلن

وأنا: فعِلن

دافئٌ: فاعلن

لم أعد: فاعلن

وقد حرص الشاعر على الهندسة الصوتية الدقيقة ولا سيما في القافية الرئيسة، فبينما تتشكل (فاعلن) إما وحدها، وإما بالتدوير نجد القافية ملحوقة بزحاف منضبط الإيقاع في:

وتغيّرْ: ب ب - / - فعِلا/ ثُنْ

ليس أكثر: فاعلا/ - - ب-/ -

أتذكّر: ب ب-/ - فعِلا/ تن

ويتراءى لي أن ثمّة تواشجا صوتيا لغويا بين الموسيقى الخارجية التي تحدثها (فاعلن) والكلمات التي كانت مفاتيح للرؤيا الشعرية مثل: "مطر، مسّني" فهما المفردتان اللتان حازتا تكرارا جوهريا، تكررت مطر ثلاث مرات لتؤكد دلالة التغير النفسي الذي حصل عند الشاعر العاشق عندما عشقها، فشعر أن ثمة مطراً غسله، ولاشك أنه مطر معنوي يشبه الغبطة الكاملة بالمحبوبة، وبذلك انزاحت مفردة (مطر) عن دلالتها القديمة التي تعني السوء حسبما وردت في القرآن الكريم، فأينما كانت دلّت على نتائج وخيمة [١٧] وهي لاتعني الغيث في القرآن الكريم. غير أنه قد حصل لها تغيّر دلالي عند العامة فظلّت تستخدم على أنها الغيث أو الماء المتساقط من السماء، بصرف النظر أكان غيثاً أم خيراً ورمزاً للخصب.

في هذه القصيدة استخدم الشاعر مفردة "مطر" بذكاء واضح بحيث جمع بين معنى الغيث ومعنى السوء في وقت معا، فالجملة الأولى من القصيدة (مطرٌ مسّني) إخبارية تقريرية مفتوحة على التأويل: هل هذا المطر مطرٌ حقيقي أم حالة شعورية تشبه سقوط المطر، غير أن مفردة "مسني" تختزل دلالة عميقة من حيث أنها تشير لِلْمسّ بمعنى الجنون أو إلى اللمس الخفيف. وأغلب الظن أنها تعني الجنون أو الذهول. لكن الشاعر سرعان ما أحال مفهوم التغير إلى المطر أيضاً، أي أن المطر غيّر الشاعر

بمسه بالجنون ثم تغير المطر نفسه. في حين عاد الشاعر وقال: "وأنا مطر ليس أكثر... *مطر دافئ ليس أكثر*"

فأسبغ على مطره صفة الدفء، وهي صفة مضادة لصفة البرودة المعهودة في المطر، فأصبحت صفة الدفء مشتركة بين الشاعر والمطر.

ولاشكّ أيضا أن (الشدّة) المتكررة في (مسّني) توحي بعمق تأثر الشاعر بالمطر الشعوري الذي أصيب به، ولا سيما أن ياء المتكلم باحت بخصوصية المس الذاتي العميق، وكذلك الشدة وياء المتكلم في مفردة (غيّرني).

نحن أمام جدلية من تداخل نبضات الصوت اللغوي بأسرار الدلالة البعيدة القريبة في آن معاً، ولا غرابة أن ظلت الجمل الشاعرية إخبارية متلاحقة إلى أن انتهت بأسلوب استدراك ساخن يؤكد أن الشاعر لم يعد يتذكر بسبب إصابته بالجنون أو بشبهه. فأمام رغبة الشاعر في تأكيد قوة تأثير تلك المرأة فيه لدرجة أنه نسي التفكير بيوم القيامة والصراط، قدّم لنا نصا غنيا بالإيحاء والانفتاح على متعة التخمين والحدس.

٣-التعالق الإيقاعي في الجملة:

النص الشعري هو مجموعة من الجمل، تتفاعل فيها عناصر التعبير من أصوات وألفاظ متناسقة التركيب بين أجزاء الجملة الواحدة، وبين الجملة والجمل الأخرى من جانب آخر، تفاعلًا يشعّ عددا غير محددٍ من الدلالات في العمل الأدبي "من مفردات الدلالات اللغوية للألفاظ، ومن الدلالات المعنوية الناشئة عن اجتماع الألفاظ وترتيبها في نسقٍ معين، ثم من الإيقاع الموسيقي الناشئ من مجموعة إيقاعات الألفاظ متناغمًا بعضها مع بعض، ثم من الصور والظلال التي تشعها الألفاظ متناسقة في العبارة"[١٨]، بمحتواها من النص، وأوضح ما تتجلى موسيقى الجملة في التكرار، كما في قوله من نص (لم يكن ساكنًا قطّ سطح البحيرة)[١٩]:

لَمْ يَكُنْ ساكنًا قطُّ سطحُ البحيْرةِ
لكنني قلتُ: ألقي بنفسي
لعلّي أرى حُلُمًا يتلألأُ في الماءِ
لَمْ يَكُنْ ساكنًا قطُّ سطحُ البحيْرةِ
لَمْ يَكُنْ ساكنًا قطُّ سطحُ البحيْرةِ.

فالتكرار الموسيقي للجملة يمثل الصوت الختامي في نهاية القصيدة، الذي يبقى يتردد له صدى الصوت وصوت الصدى، ليدلل على تأكيد الرؤية والإيمان بحتمية المبدأ

الذي بنى عليه نصّه في رفضه للحلم الذي يتبعه.

ومع أن إيقاع الجملة له قوانين محددة، فالتكرار المتتابع والمتناوب يستقطب المتلقي ويضفي بعداً إيقاعياً ودلالياً، فالشاعر بخطابه عادةً "لا يُعنى كثيراً بخلق توازنات منتظمة، وهو لا يبدأ في تشكيل هذه التوازنات إلا عندما يبتعد عن الاستعمال المتوسط ويشرع في "الترتيب الجيد" للكلمات، وعندئذٍ يهدف إلى تحقيق غرض فعال غريب عن الرسالة التي تتوخى مجرد التوصيل، لافتاً النظر إليها في ذاتها، ومبرراً تميزها التعبيري[٢٠] والجمالي والشعري، كما في قصيدة (أما أنا فاشتقتُ)[٢١]:

أما أنا فاشتقتُ
أعني اشتقتُ حتى آخري
وحلمتُ أنكِ تنزلينَ
وأنتِ عاريةٌ تمامًا
في مياهِ الحلم
اشتقتُ حتى لم أعُدْ أشتاقُ
لا تدعي ظلاً أو ستائرَ
فوق عُريك
اشتقتُ حتى لم أعُد أشتاقُ

فالإيقاع الموسيقي الناشئ من تكرار الجملة بانتظام، يرسل صرخة استفاقة مع كل انهيار، للخروج من حالة الجمود والسكون الذي مثله بانهيار من كلي لجزئي.

وقد جاءت الجملة كضابط إيقاعي بتكرارها، لتؤكد حضور الذكريات البعيدة إلى النص، بحيث تؤدي محاولة الاستغناء عن جملة مكررة إلى تمزيق نسيج القصيدة، كما في قوله:

في نص (لا شيءَ يبدأُ من بدايتهِ)[٢٢]:

لا شَيءَ يبدأُ من بدايتِهِ
التقينا في النهار
هناك في أعلى النَّهارِ
لا شيءَ يبدأُ من نهايته
أنا في الليلِ
لكني أراكِ وأنت فيّ وأنتِ حَولي
لا شيءَ يبدأُ من نهايته

وقد جاء التكرار الموسيقي للجملة في مقدمة كل مقطع لتعبر عن مواقف انتقال بين الفقرات، وذلك "لإعطاء –القصيدة بعداً إيقاعياً جديداً– يمثل الانفعال المتموج الذي هو أمر جوهري للبنية الموسيقية لجمل القصيدة"[٢٣]، نتيجة الانفعال الموحد الناتج من الجملة المكررة في بداية كل مقطع كما في قوله: من قصيدة (لم يكن ساكنًا قطّ سطح البحيرة)[٢٤]:

لم يكن ساكنًا قطّ سطحُ البحيرةِ
لكنني قلتُ: ألقي بنفسي
لعلّي أرى حلمًا يتلألأُ في الماءِ
لم يكن ساكنًا قطّ سطحُ البحيرةِ
حينَ مررتِ ولم تنظري
لتَرَيْ ظِلَّكِ القمَريّ على صَفْحَةِ الماءِ

ستجد مطلع نصه يبدأ بجملة إنشائية يتمحور فيها فكرة النفي لسكنى جسده البالي على سطح البحيرة، ثم ينتقل في السطر الثاني للاستدراك الذي يحدث فيه نفسه برغبة بإلقاء نفسه عله يتلاقى بمحبوبته، ويوارب على ذاته بعظمة الحلم الذي شعّ ضوءاً متميزاً في روحه في السطر الثالث باستخدامه (يتلألأ) والمكونة من أربعة مقاطع (يـ/ تـ/ لأ/ لأ) وكمية الضوء المبعثرة من حركة اللؤلؤ على سطح الماء، وكأنه يعكس جانبا من الضوء بداخله حاملاً معه الأمل برؤياها حين يستعمل مترجياً أمراً مستحيل الحدوث (لعلي) ويعود مجددا في السطر الخامس للنفي المكرر لتثبيت البعد بينهما فلم تره أبدا إنما رأت ظلها القمريّ على سطح الماء انعكاساً لذلك التلألؤ السابق الذكر، ولا شك أن الجملة بما تثيره من إيقاعٍ في سمع ونفس المتلقي، ناتج من اختلاف مراتب الألفاظ في السمع، واتفاق دلالة المعاني في النفس، وذلك يثير رغبة المتلقي في جمع ألفاظ هذه القصيدة لفظة تلو الأخرى ليبني عليها فكرة الشاعر التي أراد إيصالها، "لهذا تبقى الصورة عند النفس فنية، وملكة، وتبطل عند الحس بطولاً وتمحى محواً"[٢٥].

١-التعالق الإيقاعي للأساليب:

لكل إنسانٍ أسلوبه الخاص به في ممارسة الحياة والعيش فيها، وبَصْمَتُهُ في تركيب النص وبناء جملة، والعلاقات الخاصة بها، والإشارات التي تحملها هذه البنية بكل أبعادها الإيقاعية والدلالية والنفسية إلى المتلقي، وقد يفرز الأسلوب إيقاعًا معينًا، فالاستفهام في دلالته الأصلية لطلب الفهم لما ليس مفهومًا، "ولكن طبيعة الاستعمال قد تفرغ هذه الأدوات من دلالة الاستفهام إلى دلالات بديلة تتخلّق من السياق الذي تغرس فيه، بحيث تؤدي دورًا مزدوجًا في الصياغة"[٢٦]، وكذلك تلعب الأساليب بحضورها المتنوع المتناسق والمكرر في الصياغة دورًا بارزًا في زيادة الفاعلية الإيقاعية بما تضفيه من تأثير على انبثاق الدلالة و"هذا التكرار للأساليب يمثل نمطًا من التكرار الصوتي والمعنوي، ولكل أسلوب إيقاعه الخاص، سواء أكان هذا الايقاع ظاهراً أم خفياً، حسياً أم معنوياً،

ولهذا فإنه يمثل ضرباً من ضروب الموسيقى الشعرية[٢٧]، التي تنبثق من بنية الإيقاع الداخلي، وهذا ما نجده في إيقاع الأساليب المتتابعة والمكررة، فتنوع كل أسلوب منها يجدد من الحالة الشعورية بما يثير من دلالات لدى المتلقي، تتلاقح لتكون صورة شعرية مميزة يقول في نص (غِبتِ؟!)[٢٨]:

غِبتِ؟!
غيبي مثلما شئتِ
أنتِ لا تدرينَ ماذا تفعلُ العتمةُ بالغائبِ
لا تدرين أني ربما أخطفكُ الآن
ولا تدرين أني
سأرى عُرْيَكِ حتّى الماءِ.

وجاءت دلالة تكرار أسلوب النفي بأداته (لا) تثبت حكم ما قبله من غياب للمحبوبة وضياع للحلم الذي يبحث عنه، والذي مازال في بداية التكوين، ويستنكر موقفه الصعب الذي وضع فيه، يحاول أن يصدق ما آل إليه الحال، فهو يؤكد ما نفته (لا) بعدها من مقومات للحياة (الفجر، العتمة)، وما آثارته القرآئن: (تدرين، أخطفك، صدر) من إيجابيات أمن وأمان يشعر بها أبو شايب في نصه.

وبرز أسلوب الشرط عن غيره بانحرافه، فجاء بدورٍ مميز للإيقاع من نص:

(بلا سببٍ تحْلمُ الضفتان على النهر[٢٩]*)*،
أنا النهرُ، قلتُ لها
لنْ أُغادر مصرَ
إذا لم أُبلل شِفاهَكِ
فارتعشي تُرب ليلي.

فقد جاء جواب الشرط قبل أداة وفعل الشرط للأهمية، وبذلك نوّع في اتجاه الحركة الدلالية، وقد لعبت أداتا الشرط (إذا) و(إن) دوراً مزدوجاً، فهما تتعلقان بجملة جواب الشرط المنهية (لا تنقذوني، لا تسألان) التي أثارت تعجبًا في الحركة الداخلية للأسلوب، ولكنْ كلٌ منهما امتازت بفعليها عن الأخرى، إذا جاءت (إذا) تتعلق دلالة بالفعل المحقق الحصول (ارتعشي) يمكن لهذا الشيء أن يتحقق ومن السهل الرجوع عنه، لأن فعله ليس مستحيلًا.

وامتازت (إن) بالشك أو مستحيلة الفعل في نص (أيتها التفاحة الأولى)[٣٠]

ما للفم المخلوق منذ اللحظة الأولى
ليغدو كاهنًا أو سيّدا؟.
ما للسماواتِ التي تنأى وتنأى
إن لم تتشمّس جيداً.

(تتشـمّس) فعـل لا رجـوع عنـه، فهـو يستنكر هذه الحياة التي يعيشها في ألم، ويثور على هدوئه.

وهكذا كان لتنوع الأساليب في الصياغة دورٌ فاعلٌ في إثراء الدلالة، وللتكرار بتنـوع أشكاله قيمة فنية شعرية، فمثلًا تكرار أداتي الشـرط في بدايـة الأسـطر "تؤكـد الجانـب الإيقاعي، ليس في امتداده فحسـب، بـل في مسـتواه الصـوتي حيـث تكـررت الكلمـة عينهـا، ولكنـه التكـرار غـير الرتيـب، غـير الممـل، لأن أداة الشـرط لا تسـتقل بمعنـى، وينبغي أن يتبعها متعلق، وقـد تغيّـر معنـى المتعلق كلَّ مرة"[٣١].

١-التعالق الإيقاع في التوازي:

إن الـنص الأدبـي يحتمـل العديـد مـن القراءات، وذلك بحسب قدرة القارئ علـى التلقي، وما يؤسسه المبدع في البنية الداخلية من مقومات إيقاعية للتفاعل الدائم المتجدد في النص لتوليد ما لا يحصـى مـن مـؤثرات إيقاعية ترتفع بالنص إلى الشاعرية، وخاصة التـوازي، فهـو "تماثـل أو تعـادل المبـاني أو المعـاني في سـطورٍ متطابقـة الكلمـات أو العبـارات، يلعـب فيهـا الازدواج –أو التقابل–الفني–أحياناً– دوراً مهمـاً وتـرتبط ببعضها –البعض!–، وهي تعرف بالمتطابقـة أو المتعادلة أو المتوازية أو المتقابلة"[٣٢]، سواءٌ في الشـعر أو النثـر، وأوضـح مـا تكـون في النص الشعري، لأنه "يقوم في طبيعة تكوينـه علـى تنظـيم مكوناتـه اللغويـة الصـوتية والمعجميـة والتركيبيـة والدلاليـة بطريقـة خاصة، أساسـها التشـاكل والتخـالف بـين وحداتـه، بحيـث تحـاكي كـل وحـدة لغويـة قائمـة في الـنص وحـدة أخـرى –سـلباً أو إيجاباً– في موضـع آخـر مـن مواضـع بنائـه اللغوي، وهو ما ينتج عنه نوع من التفاعـل المستمر بين وحداته من ناحية، وتحقيق أكبر قدر من التناغم الإيقاعي والتأثير الفني مـن ناحية أخرى"[٣٣] على المتلقي.

لذلك سوف نقوم بدراسة بعض ظواهر التوازي في البنية الداخلية في نصوص زهير أبو شايب في قسمين: القسم الأول ما يمثـل التطابق أو التماثل، والقسم الثاني مـا يمثـل الاختلاف. ونحن نعلم أنـه لا يمكـن رصـد جميع هذه الظواهر، لذلك سنكتفي بدراسـة بعضـها، في محاولـة فهـم الآليـة الإيقاعيـة لتنظيم البنية الداخلية للنص.

لا غرابة في أن التعالق الإيقـاعي يعتمـد علـى تماثـل تـركيبي نحـوي علـى المسـتوى الرأسي، بتوزيع الألفـاظ مفـردة ومركبـة في جمل متطابقـة ومتماثلـة في مواقـع متنـاظرة مُحدِثَةً توقعًا للموسـيقى الداخليـة النابعـة مـن التركيـب الفـني، فالقصـيدة "تسـعى إلى

التوازن والتوازي بشكلٍ ما بين جملها التي تشكّلها، فهي تعرض عددًا متنوعًا من الصور، كل صورة منها تختلف عن الأخرى في مادتها وكميتها، ولكنها تتوازى في حركتها الداخلية، وقد يبدو أن هذه الصور متباعدة، ولكن توازي حركتها الداخلية يؤلف بينها ويعمل على الترابط – الإيقاعي– عن طريق الموازنة والموازاة بينها"[٣٤]، وهذا ما نجده بوضوحٍ حين يردد صوت الوجع بأشكاله ويعبر عن صوته بشكلٍ جديد ثائرٍ وذلك قصيدة (تستطيعين أن تأخذي كلّ شيء)[٣٥]

تستطيعينَ أن تقتُلي
سماءَ القصيدةِ
والعَرَقَ المتصبِّبَ منها
تستطيعين أن تقتُلي كالآلهةِ
كي تُعبَدي
تستطيعينَ أن تقتُلي وتلومي الضحايا
تستطيعين أن تقتلي علنًا
وتمري كأنك لم تقتُلي.

فكل سطرٍ من الأولى يطابق أو يماثل ما يناظره في الأسطر الأخيرة في المقطع السابق، ويعانقه في النتيجة الشعرية والتركيب اللغوي، بحيث يتوازى بالتطابق في تكرار جملة (تستطيعين أن تقتلي) وكسر من التنظيم التركيبي في آخر سطرين، لزيادة فاعلية البنية الإيقاعية وذلك بتزويد الصياغة بمتجانسات لفظية متوازية متطابقة (تقتلي/ تُقتلي) وبتوازي البناء المقطعي وهو ما يحيل إلى تطابق عروضي بين (تلومي/ تقتلي).

فنجد الشاعر عند تأليفه لنصوصه يمزج بين المتقابلات ويجعلها عاملاً مهماً في إبراز وإثراء التوازي بالمخالفة في النص الشعري، وذلك لأن التقابل "رباط معنوي يجعل النسق متماسكًا، يتوحد في الفكر والخيال فوق أنه نوع من التصوير وضرب من الإيقاع وشعبة من الفطرة وقبس من الحياة الدافئة"[٣٦]، فقدم لنا نصّ "كنتُ في الليل"[٣٧] يمثل فكرتين متقابلتين، ماذا كان قبل مرورها في الحلم، وكيف ثارت براكينه حين يقول:

كنتُ في الليلِ
الذي سالَ من غابتِها العذراءِ
كنتُ أزيحُ الأرضَ عن كَمْأتِها
كي تراني.
فجأةً
في الحُلْمِ مرّتْ
وأيقظتُ البراكينَ منَ النومِ
أيقظتُ الذي لفّعتُهُ بالدخانِ

ورمتْ لي وردةً كالدهان.

وقد بث حياة الحلم، فجعلها تجسد الفعل بنفسها، فصورة الماضي (كنتُ) تتمثل في حياته المسالمة التي يعيش فيها بهدوء.

ثمّ صورة الحاضر بعد ما كان في الماضي حلمًا ورديًا، (صارت حياته) في الواقع مدمرة كبركان ثائر، أصبحت سوداء كالدخان وكذلك قلب محبوبته.

صورة الماضي تخالف صورة الحاضر، وفعل الماضي مليء بالحياة والطاقة الفاعلة لممارسة الحياة بالنسبة للشاعر، ويخالفه فعل الحاضر فجاء فعل الحاضر يمثل ردة فعل عن فعل متعب له. وفعل الحاضر يخالف دلالة فعل الماضي الذي يمثل قوة الحب الذي يمارس السيطرة والقوة، ما كان حلماً أصبح واقعاً، ومن كان قوياً، أصبح المستضعف، وذلك أن الحلم يخالف الواقع في كثيرٍ من الأحيان، وما تحقيق الحلم إلا بقوة فعل تصاحبه عزيمة وإصرار.

وتظهر قدرة الشاعر في إثارته دهشة المتلقي واستغرابه الذي "يدرك فجأةً أن ثمة أشياء متباعدة، بلا علاقة ظاهرة تربط بينها، قد تجمعت وتآلفت على نحو لافت غريب"[٣٨] كما قوله في قصيدة "فرشَتْ عباءَتَها الحرير"[٣٩]

فرشتْ عباءَتها الحريرَ
على حِفافِ الليلِ
حتى خِلتُ أنّ الأرضَ
لو سَقَطتْ عليها ريشةٌ من طائرٍ
لتساقطتْ
سيظلّ ضَوءٌ ما يُشَعْشِعُ في المكانِ
وسوفَ أبْقَى مثلَمَا أنا
أتبعُ امرأةً حَلمتُ بها
وزَحْزَحْتُ النساءَ لكي أراها
وشعْشَعْتُ بها
لكنها فرشَتْ عباءتها الحريرَ
على حِفافِ الليلِ

تجد التوازي بالمخالفة الدلالية في الألفاظ التالية: (فرشت/ تساقطت/ حفاف/ خلت) وهناك توازٍ في التركيب النحوي بالمخالفة، يؤدي إلى مقابلة دلالية: أولًا في قوله:

سقطت عليها
تساقطت

وقد جاءت (أبقى) لتغير المعنى بالمخالفة لدلالة كلمة (اتبع) نتيجة دلالة التغيير التي تحدثها في الأفعال السابقة لها، فتزداد قوة السقوط والشعاع.

ونجد أيضاً في نص (واعدتُ ليلًا في سماءٍ ما)[٤٠]:

إلى امرأة قرطتُ شفاهها قرطًا

وصحتُ بها: أضيعيني
فصاحتْ بي: أضعْني فيكَ، وابحَثْ فيكَ عنّي،
وابحثُ عنكَ.

ياء المتكلم جاءت في (أضيعيني) دالة على المفعولية وفي كلمة (أضعني) (أنت) المخاطب جاءت فاعلة، فالعلاقة بينهما المخاطب عكسية.

وبالمقاربة الدلالية لكل من التركيب تجد المخالفة والعلاقة العكسية في (أنت) لتؤكد الحضور الدلالي وإمتاع المتلقي الذي يبحث عن الانسجام بين هذه البنية المغلقة.

وكذلك: أبحثُ فيكَ وأبحثُ فيكَ عني، جاء ضمير المتكلم (أنا) عائدًا على الفاعلية في السطر الأول وعلى المفعولية في الثاني.

الخاتمة:

إن هذا البحث محاولة لبناء إطار مشترك بين الشاعر والباحث لوصف الاتصال القائم على التماسك، من خلال استراتيجية الإيقاع الصوتي، ومعرفة كيف يترابط النص في اللغة العربية عامة، وعند مُنجِز النص بصفة خاصة، ولذلك يستنتج البحث ما يأتي:

١-للموسيقى الخارجية في القصيدة أثر بالغ في حركة الإيقاع الداخلي للكلمات وتراكيبها.

٢-إن لتعالق المفردات بأصواتها أثرا في توجيه الدلالة إلى مقاصدها.

٣-أن التغيّرات الإيقاعيّة أثّرتْ الفاعلية اللغوية، فقد ظهر أن الإيقاع الصوتي يُثري ويؤثّر في البنية الدلاليّة، ويزيد من الفاعلية الإيقاعية في شعر زهير أبو شايب.

٤-يكشف البحث أن الإيقاع الصوتي بما يحمله من دلالات ستُوجّه فكر المتلقي وتُثريه، وتزيد من تماسك النص لدى الشاعر.

٥-ويخلص البحث إلى أنّ الروابط الإيقاعية تلعب دورا حاسما في بناء النص الشعري إيقاعيا،

٦-أن الشعر نشاط لغوي صوتي انفعالي هادف.

الهوامش:

(١)شاعر فلسطيني، ولد في دير الغصون، طولكرم، ١٩٥٨م، بكالوريوس لغة عربية وآدابها من جامعة اليرموك، إربد ١٩٨٣م، له عدة إصدارات منها: جغرافيا الربح والأسئلة ١٩٨٦م، دفتر الأحوال الشخصية ١٩٨٧م، سيرة العشب ١٩٩٧م، حائز على جائزة محمود درويش، الدورة الثالثة ٢٠١٢م.

(٢)نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد)، ألفت كمال الروبي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٣م: ص٥١.

(٣)المزهر في علوم اللغة وأنواعها (المجلد الثاني)، عبدالرحمن جلال الدين السيوطي، شرحه وحققه وضبطه، محمد أحمد جاد المولى بك، علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة دار التراث، القاهرة، ط٣: ص٤٧٠.

- الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، لأبي الحسن أحمد بن فارس بن زكريا الرازي اللغوي، حققه وضبط نصوصه وقدم له عمر فاروق الطباع، مكتبة المعارف، بيروت، ط١، ١٩٩٣م، ص٢٦٦.
- الشعرية العربية، أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٨٩م: ص١٨.

(٤)مبادئ علم الأصوات العام، ديفيد ابر كرومبي، ترجمة وتعليق محمد فتيح، كلية دار العلوم جامعة الأزهر، مطبعة المدينة، ط١، ١٩٨٨م: ص١٤٦.

(٥)الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، دار الطباعة الحديثة، الناشر مكتبة الأنجلو المصرية، ط٥، ١٩٧٩م: ص٨.

(٦)ينظر: الممتع الكبير في التصريف، لابن عصفور الإشبيلي، تحقيق فخر الدين قباوة، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت – لبنان، ط١، ١٩٩٦م: ص٤٢٦ حتى ٤٢٩.

فقه اللغة مفهومه (موضوعاته قضاياه)، محمد بن إبراهيم الحمد، دار ابن خزيمة للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٥م: ص١٠٩ حتى ١١٤.

(٧) **الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي (في العصر العباسي)**، ابتسام أحمد حمدان، دار القلم العربي، ط١، ١٤١٨هـ- ١٩٩٧م: ص٨١.

(٨) الديوان، ص٤٥.

(٩) أصول قديمة في شعر جديد، نبيلة الرزاز اللجمي، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ١٩٩٥م، ص١٣٥.

(١٠) **الديوان**، ص٤٧.

(١١) في التنظيم الإيقاعي للغة العربية، مبارك حنون، ط١، دار الأمان، الرباط، ٢٠١٠ ص ٤٦.

(١٢) قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، عبدالسلام المسدي، دار سعاد الصباح، ط٤، ١٩٩٣م: ص٢٤.

(١٣) **الديوان**، ص٥٩.

(١٤) النقد الأدبي وأصوله ومنهاجه: سيد قطب، دار الشروق، القاهرة، ط٨، ٢٠٠٣م، ص٤٥.

(١٥) الديوان ص ٦٧.

(١٦) لمزيد من التفصيل: ينظر بحث: تحولات فاعلن في شعر صلاح عبدالصبور، راشد عيسى المجلة الأردنية للغة العربية وآدابها، مج، العدد ٢ ، نيسان ٢٠٠٦م، ص ٨٥.

(١٧) كقوله تعالى: ﴿ فَسَآءَ مَطَرُ ٱلْمُنذَرِينَ ﴾ [النمل: ٥٨]، أو ﴿وَأَمْطَرْنَا عَلَيْهَا حِجَارَةً مِّن سِجِّيلٍ ﴾[هود : ٨٢].

(١٨) **النقد الأدبي أصوله ومنهاجه مرجع سابق:** ص٤٩.

(١٩) **الديوان**، ص١٠٥.

(٢٠) **بلاغة الخطاب وعلم النص**، صلاح فضل، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أغسطس، ١٩٩٢م: ص٧٩.

(٢١) **الديوان**، ص ٣٥.

(٢٢) **الديوان**، ص٥٦.

(٢٣) الشعر والشعراء، **ت. س. اليوت**، ترجمة محمد جديد، دار كنعان للدراسات، ط١، ١٩٩١م، ص٣٤.

(٢٤) **الديوان**، ص١٠٥.

(٢٥) المقابسات، لأبي حيان التوحيدي، تحقيق وشرح حسن السّندوبي، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٢م.ص ١٤٥

(٢٦) جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، محمد عبدالمطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، ط١، ١٩٩٥، ص:١٩٥.

(٢٧) موسيقى الشعر العربي (دراسة فنية وعروضية)، حسني عبدالجليل يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩م، ص١٦٧.

(٢٨) الديوان: ص٥٠.

(٢٩) **الديوان**: ٧١.

(٣٠) **الديوان**: ٨٠.

(٣١) **الصورة والبناء الشعري**: ص١٨٢.

(٣٢) البديع والتوازي، عبدالواحد حسن الشيخ، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، المنتزه – أبراج مصر للتعمير، ط١، ١٩٩٩م: ص٥٤.

(٣٣) **دراسات في النقد الأدبي**، محمد صلاح أبو حميدة، سلسلة إبداعات فلسطينية (١٨)، ط١، ٢٠٠٦م: ص٥٣.

(٣٤) **اللغة وبناء الشعر**، محمد حماسة عبداللطيف، مكتبة الزهراء، القاهرة، ط١، ١٩٩٢م: ص٨٠.

(٣٥) **الديوان**، ص١٢١.

(٣٦) **في البلاغة القرآنية (أسرار الفصل والوصل)**، صباح عبيد دراز، مطبعة الأمانة، ٣ شارع جزيرة بدران شبرا – مصر، ط١، ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م: ص٦٢.

(٣٧) **الديوان**، ص٦٥.

(٣٨) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٢م: ص١٩٠.

(٣٩) الديوان، ص٧٥.

(٤٠) الديوان: ٨٧.