التماسك النصي في ديوان

يحيى بن حكم الغزال (ت: ٢٥٠هـ)

كريمة عبد جمعة

كلية التربية /جامعة ميسان

المستخلص:

عُني هذا البحث بدراسة التماسك النصي في ديوان الشاعر الأندلسي (يحيى بن حكم الغزال:ت: ٢٥٠هـ)، وذلك من خلال محورين أساسيين هما:

المحور الأول: التماسك النحوي، وتمّ فيه دراسة تقنيات: الإحالة، والعطف، والحذف.

المحور الثاني: التماسك الصوتي، وتمَّ فيه دراسة تقنياتي: الموسيقا الخارجية من: وزن، وقافية، والموسيقا الداخلية من: تصريع، وتكرار صوتي، وتضمين.

الكلمات المفتاحية: التماسك النصي . التماسك النحوي . التماسك الصوتي.

Textual coherence in Divan

Yahya bin Hakam al-Ghazal (d .: ٢٥٠ A.H)

Karima Abed Jumaa

College of Education / University of Maysan

Summary

This research was intended to study textual coherence in the poet of the Andalusian poet (Yahya bin Hakam al-Ghazal: T: ٢٥٠ AH), through two main axes:

The first axis: grammatical coherence, in which the techniques of referral, conjunctions, and deletions were studied.

The second axis: vocal coherence, in which my techniques were studied: external music from: weighing, rhyme, and internal music from: dashing, vocal repetition, and inclusion.

Key words: textual cohesion - ghazal - grammatical cohesion - phonemic cohesion.

المقدمة:

يعدُّ التماسك أساس النص وقوامه، ونجد إصرارًا عند أغلب علماء اللغة النصيين على أنّ وحدة النص وتماسكه هي القاسم المشترك، يظهر ذلك واضحا جليا من خلال تعريفه لغويًا بأنّه: الشدُّ، والربط، والتماسك، والاحتباس[١]، أيّ إنّ مفهوم التماسك في المعاجم العربية يعني الارتباط بين أجزاء النصّ، ممَّا يجعله منسجمًا ومتسقًا.

وتبدو المعاني الاصطلاحية للتماسك النصي وثيقة الصلة بمعناها المعجمي في اللغة العربية، إذ يعني التماسك عدم استغناء الأول عن الأخر، وعدم استغناء الأخر عن الأول في الجمل المتجاورة أو المتباعدة، ويحيط بالنصّ كاملا داخليًا وخارجيًا[٢].

فلم يكن بمستغرب – إذن - أن يرى علماء اللغة النصيين أنّ النصّ وحدة متكاملة تشدّها خاصية التماسك بمستوياته النحوية، والمعجمية، والدلالية، مع الأخذ بعين الاعتبار دور المتلقي في فكّ شيفرة النص؛ فهو – أيّ المتلقي – الذي يحكم على تماسك النص من عدمه. وبهذا يتحول المتلقي من حالة التلقي بما فيها من سلبية إلى حالة إيجابية، من خلال مشاركته في إنتاج دلالة النص وإثارته لإدراك معانيه، واستيعاب أفكاره.

ولقد فهم البلاغيون والنقاد القدماء التماسك داخل النص بمفاهيم شتى؛ حيث أتيح لهم أن يلاحظوا المقومات النصية بمعاييرها السبعة: السبك، والحبك، والقصد، والقبول، والإعلام، والمقامية، والتناص[٣]، كما ألمحوا إلى وجوده في القصيدة، فقد أشار (الجاحظ) إلى هذه المقومات، ولعلّ التماسك والترابط كان من أهم تلك المقومات، عندما أرجع الشعر إلى تلاحم أجزائه وسهولة مخارجه، وذلك فيما أورده على لسان (الأصمعي) عن السبك وحسن التأليف[٤].

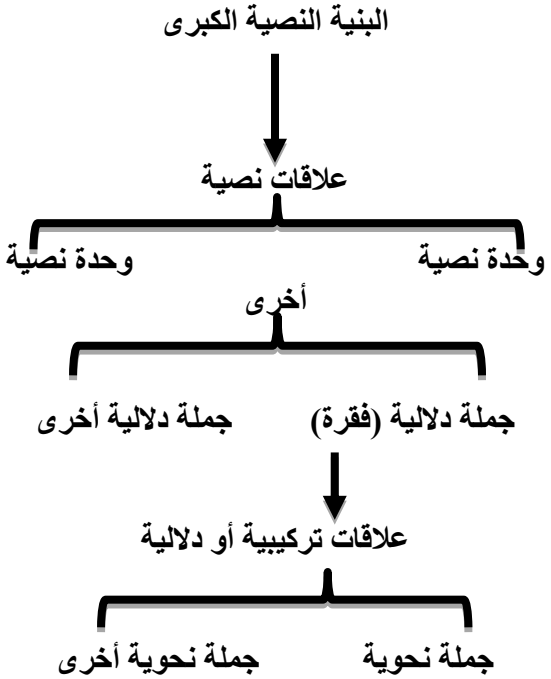
فالشاعر لا ينظم قصيدة مفككة، بل ينظم قصيدة تترابط أجزاؤها،وإلا هجره المتلقي؛لأنّه لا يستطيع فهم محتواها، والمعول على ذلك هو النسيج اللغوي في القصيدة، وقدرة الشاعر على استخدامه بما يخدم غرضها؛ ليقدمها مترابطة في مدلولها العام، وبالتالي يستطيع المتلقي فهم الرسالة التي تحملها.

وإن كنا بصدد دراسة التماسك، فيمكن القول: إنّ التماسك لا يتوقف عند دراسة الجملة الشعرية من حيث بنيتها أو ما أطلق عليه (نحو النص)، وتقصد به الباحثة دراسة النص كاملاً وليس فقط التوقف عند حدود الجملة، بل إنّ الأمر يتعدى ذلك بكثير، فالمعنى الكلى للنص لا يتكون من خلال الجمل المنفصلة، وإنّما من خلال انتظام الجمل داخل النص، فلا يمكن فهم النص بالنظر إلى جملة دون النظر إلى علاقاتها مع الجملة السابقة عليها واللاحقة لها، وهو ما أشار إليه (عبد القاهر الجرجاني) في حديثه عن الفصل والوصل[٥].

ومن هنا، برزت أهمية المعالجة التي تتخطى مجال الجملة إلى مجال أرحب هو مجال النص، الذي ينتج " معناه من خلال حركة جدلية لا تتمثل في الانتقال من الجزء إلى الكلّ، وإنّما على درجة الخصوص بالتكثيف للأجزاء في ضوء البنية الكاملة للنص "[٦].

والعلاقات التي تقوم بتماسك النص وترابطه كثيرة منها: العطف، والربط عن طريق الإحالية من خلال الضمائر، والتكرار، وأسماء الإشارة، كذلك نجد بعض العلاقات الدلالية، والتي تتكون من خلال وجود الحوار، والتشبيه، والنعت، والشرط، والعلاقات الضدية بين الأجزاء المختلفة من القصيدة، بما يحقق في النهاية ما يعرف بالتماسك النصي.

ويقع البحث الحالي في مجال العلاقة بين لسانيات النص والشعر، من خلال تسليط الضوء على الآليات التي تحقق التماسك النصي في الشعر، وذلك بالتطبيق على ديوان الشاعر (الغزال)[٧]، حيث يترابط النص الشعري عنده ويتماسك من خلال مجموعة من العلاقات التي تنشأ بين مكوناته، فتتعالق أجزاء النص بعضها ببعض، فتتكشف طبيعة العلاقة بين مكوناته، بما يكشف عن جوانب جديدة في القصيدة العربية القديمة؛ انطلاقًا من بنيتها اللغوية القادرة على إتاحة الإمكانيات المناسبة للشاعر؛ للتعبير عن تجاربه؛ ليقدم نصًّا مترابطا ومتماسكًا في بنيته السطحية والعميقة، بوصفه بنية كلية تضم بداخلها بنى صغرى، تتشابك فيها العلاقات عبر مستويات نصية واضحة المعالم، تهدف إلى تحقيق الترابط والتماسك بين مكوناته، مع الأخذ بعين الاعتبار أنّ لكل نصّ بنيته التي تميزه، وهي بنية نشطة، ومتفاعلة فيما بينها تهدف إلى الكشف عن محتواه، وفكّ مغاليق بنيته الكبرى، بكل ما يتطلب ذلك من معرفة مكوناتها اللغوية، والدلالية، والبلاغية وغيرها، من خلال تجزئة النص الشعري – بهدف دراسته على أسس سليمة – إلى بنيات صغرى تساهم في الكشف عن البنية الكبرى، التي تمثل بناء النص في مجموع أجزائه ومكوناته الدلالية، بما يتضح معه أنّ هذه البنية ما هي إلاّ علاقات نصية تنشأ بين مكونات النص بين جملة وأخرى (الوحدات النصية)، وتستمر بين الجمل والمحاور الدلالية حتى تؤدي إلى البناء الكلي للنص، وهو ما يمكن إيضاحه من خلال الهيكل البنائي الآتي:[٨]



الدراسة:

١. دراسة ظاهرة التماسك النصي في الشعر العربي القديم، بالنظر إليه بوصفه وحدة لغوية كبرى قابلة للتحليل والدراسة.

٢. بناء منهج علمي قادر على اكتناه هذه الظاهرة في الشعر العربي بصفة عامة.

٣. انتقال (الغزال) من اللغة الشعرية العامة إلى اللغة الخاصة، حيث اختص الشاعر لنفسه معجمًا لغويًّا يتسم بالمفردات السهلة القريبة المركزة والواقعية[٩].

www.misan-jas.com (Arabic Impact Factor) - 1.1 ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X

٤. الطموح الشخصي في إيجاد توازن بين ما كتب عن مقومات التماسك والربط تنظيريًا، وبين التطبيق الفعلي على النص الشعري القديم، وبذلك تضحى الرؤية النقدية والتحليلية لهذا الشعر أكثر عمقًا وأوسع خبرة.

ولم تتبنْ إجراءات منهج بعينه من مناهج دراسة النص الشعري، بل أفادت من المناهج الحديثة في مجال علم اللغة النصي؛ وذلك حتى لا تفرض على الديوان نموذجًا منهجيًا جاهزًا، قد تتنافى إجراءاته كليًّا أو جزئيًّا مع روح الديوان ذات الصبغة القصصية.

ويتكون هذا البحث من مقدمة، اشتملت على نبذة مختصرة عن التماسك النصي، وأسباب اختيار الموضوع، ومنهجه يلي ذلك محاور البحث المتضمنة على آليات التماسك وتقنياته في الديوان، من خلال محورين:

المحور الأول: التماسك النحوي، وذلك من خلال تقنيات:

١. الإحالة ٢. الربط بالعطف
٣. الحذف

المحور الثاني: التماسك الصوتي، ويتحقق عبر آليات:

أ. الموسيقا الخارجية (الوزن / القافية)

ب. الموسيقا الداخلية (التصريع / التكرار الصوتي / التضمين)

- الخاتمة.
- الهوامش.
- المصادر والمراجع.

أولاً: التماسك النحوي:

لعلّ من أهم الإشارات التي تدل على وعي القدماء بالتماسك النصي، تتحدد من خلال النحو. وعلى الرغم من أنّ النحو قد انطلق من الجملة، فإنّ ذلك لا يمنع من أن نرى بعض النظرات الموزعة في تناول القدماء للنصوص التي تشير إلى التماسك بين أكثر من جملة في كتب النحاة، كالربط بحروف الجر[١٠]، والروابط بأدوات العطف[١١].

ومن ثمّ، فلا يمكن أن ننأى بالنحو عن الدرس الأدبي والبحث النقدي؛ لأنّ النحو هو أساس البناء اللغوي السليم، ومن خلاله نستطيع أن نكشف مظاهر البناء النصي، وهذا ما أوضحه (عبد القاهر الجرجاني) بقوله: " فلست بواجد شيئًا يرجع صوابه إن كان صوابًا، وخطؤه إن كان خطأ إلى (النظم)، ويدخل تحت هذا الاسم، إلا وهو معنى من معانى النحو قد أصيب به موضعه، ووضع في حقه أو عومل بخلاف هذه المعاملة، فأزيل عن مواضعه، واستعمل في غير ما ينبغي له، فلا ترى كلامًا قد وصف بصحة نظم أو فساده، أو وصف بمزية وفضل فيه، إلا وأنت تجد مرجع تلك الصحة، وذلك الفساد، وتلك المزية، وذلك الفضل إلى معاني النحو وأحكامه، ووجدته يدخل في أصل من أصوله، ويتصل بباب من أبوابه" [١٢]، وتلك إشارة إلى دور النحو في تحقيق الترابط النصي عبر البنية النصية الكبرى، وبالتالي قدرته على عقد الترابط بين أجزاء النص الشعري، وهذا ما أثبته علم لغة النص، فقد اهتم في دراسته لنحو النص بظواهر تركيبية نصيّة مختلفة، منها: التطابق، والتقابل، وحالات الحذف، والتحويل إلى الضمائر، وغير ذلك من الظواهر التركيبية[١٣]، التي تساعد دراستها داخل بناء النص في الكشف عن طبيعة التماسك النصي في ديوان (الغزال).

وبناء على ذلك، يمكن تحديد مفهوم التماسك النحوي بأنّه: تلك العلّاقة التواصلية القائمة داخل النص بين أجزائه؛ اعتمادًا على وسائل عدة يمكن أن تحقق التواصل بينها وبين غيرها من الأجزاء السابقة أو اللاحقة عبر فضاء النص، من خلال علاقات تركيبية دلالية من بداية النص وحتى نهايته، سواء بشكل أفقي بخلق أبنية تصويرية ورمزية، تتكشف من ارتباط كل جزء بالآخر أفقيًّا، أم بشكل رأسي عبر دراسة الجوانب السياقية كالتكرار، والتي توثق ترابط النص الشعري كله في وحدة بنائية متكاملة ومتماسكة[١٤].

ويمكن إجمال وسائل التماسك النحوي في ديوان (الغزال) في الآتي:

١. الإحالة:

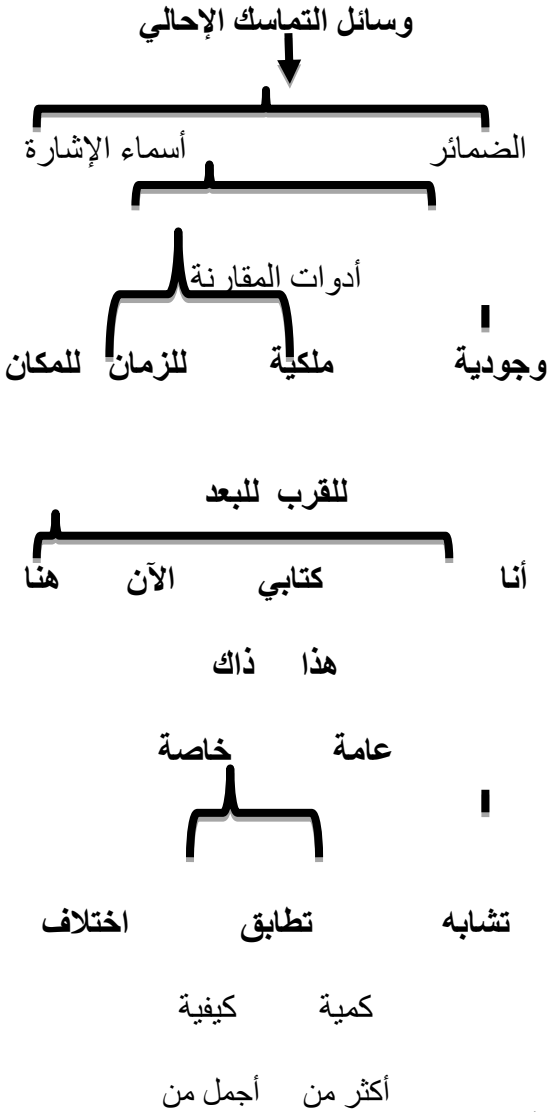
تعدُّ الإحالة من أهم وسائل التماسك التي تؤثر في ظاهر النص، وهي وإن كانت مصطلحًا حديثيًّا لم يرد باللفظ في التراث العربي، إلّا أنّ القدماء قد أشاروا إلى أهميته، حيث عقد (عبد القاهر الجرجاني) فصلًا بعنوان (الفروق في الحال)[١٥].

وقد تعدّدت الآراء حول مفهوم الإحالة، ويرجع ذلك إلى اختلاف أغراضها داخل بناء النصّ، إلاّ أنّها في النهاية تعتبر علاقة مركزية تتحكم في بنية النص الكبرى من أوله وحتى أخره، لأنّها تعتمد على العلّاقات التي تنشأ بين عناصرها سابقة وأخرى لاحقه، تتحقق من خلالها صفة التماسك بين أبيات النص وأجزائه، ولذا تعرف بأنّها: فعل تداولي ناتج عن عودة الضمير، أو ما يجرى مجراه من أسماء الإشارة، أو الموصولة، والإحالة على المتكلم أو المخاطب داخل النص[١٦]، فهي علاقة لغوية

www.misan-jas.com (Arabic Impact Factor) - 1.1 ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X

تعمل على التواصل بين مكونات النص وعناصره فتبرز مركزيته النص، إذ يتحول العنصر المحال إليه إلى مركز تجمع تعود إليه جميع العناصر المحيلة، فتتماسك أجزاء النص وتترابط في علاقة وشائجية تقيمها الإحالة بين العناصر السابقة والعناصر اللاحقة.

أمّا عن وسائل الإحالة، فقد قدم (محمد خطابي) ثلاث وسائل رئيسة للإحالة، تتمثل في: الضمائر، وأسماء الإشارة، وأدوات المقارنة، يوضحها المخطط الآتي[١٧]:



وتعدُّ الإحالة بالضمائر أكثر شيوعًا في ديوان (الغزال)، ويرجع ذلك إلى أنّ الربط بالضمير " أكثر وسائل الإحالة دورانًا"[١٨].

وقد كانت استفادة (الغزال) واسعة باستخدام الضمائر، وجعلها وسيلة ربط وتماسك أساسية، واستخدمها بشكل مكثف، وجعل منها محورًا مركزيًّا في بناء أبياته.

ويمكن الوقوف على مثال واحد فقط للإحالة الضميرية على سبيل المثال لا الحصر، نحو قوله[١٩]:

(من البسيط)

أصبحتُ والله محسودًا على أمدٍ ... من الحياةِ قصيرٍ غيـــرِ ممـــتدِّ

حتّى بقيتُ بحمدِ اللهِ في خلـــفِ ... كأنّني بينهمْ من خشـــيةٍ وحْـدي

ومـــا أُفارقُ يومًا من أُفارِقُـــه ... إلّا حسبتُ فراقي آخِـــرَ العهـــدِ

انظرْ إليّ إذا أُدرجتُ في كَفنـــي ... وانظرْ إليَّ إذا أدرجتُ فـــي اللّحـــدِ

واقعدْ قليلاً وعاينْ منْ يُقيمُ مَعي ... ممَّن يُشيّعُ نَعشي مـــن ذَوي وُدّي

هيهـــاتَ كُلّهُم في شأنِهِ لعـــبٌ ... يَرمي التُّرابَ ويحثُوهُ عَلـــى خَدّي!

لقد استند (الغزال) على الضمير الواحد بوصفه لبنة أساسية في البناء الفني، حيث تردد ضمير الذات (١٧) مرة في حالة من الاغتراب والحصار، في مقابل ضمير المخاطب أربع مرات في حوار يسير في اتجاه واحد من الذات المتكلمة إلى موضوعها، حيث يجعل الشاعر من ذاته موضوعًا يدور حوله، متخذًا الشعرية قالبًا للتعبير عن حاله بعد أن تقدّم به العمر، فيكثف الدلالة باستخدام ضمير المتكلم، وكأن النصيّة تستدعي منه هذا التكثيف ومرجعه الذات الشاعرة، وما يجد من لوعة وأسى، وما يتعرض له.

واستمرت الفاعلية الحيوية لضمير المتكلم طيلة الأبيات، عمرها بالتأمل الممزوج بالحزن، في صياغة شعرية ارتفعت إلى الإبداعية الجمالية من خلال التحول الدلالي بجعل الضمائر الثلاث: المتكلم، والمخاطب، والغائب متداخلة ومتشابكة، وذلك في سياق الحوار الذي يدور على لسان الذات الشاعرة، والتي لا يمكن فصل تحول الضمير فيها أو ما يسمى بـــ(الالتفات)[٢٠] عن الموضوع الكلي للأبيات، بحيث تنصهر الضمائر الثلاثة ضمن نسيج من العلاقات التي تنتظم فيها الأبيات، يتخذها الشاعر في إحداث الأثر الذي يريد أن يحدثه لدى المتلقي؛ لأنّ الضمائر تعدُّ بيئة خصبة لإنتاج معان متعددة، لعلّ أهمها أنّها جعلت الذات الشاعرة تحتلّ

www.misan-jas.com (Arabic Impact Factor) - 1.1 ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X

النقطة المركزية في الدائرة النصية، حيث إنّها انتشرت في الأبيات كلها، وتناوبت في التعبير عن مشكلة واحدة تنداح في ثنايا الأبيات فتربط بين مكوناتها، وتجعل منها منظومة متماسكة تلتف حول مركز واحد.

وقد أثبت استخدم الشاعر للضمائر بهذا الشكل أنّ الأبيات تدور حول بنية دلالية ثابتة وفاعلة من بداية النص وحتى نهايته، وهي الذات، وهذا ما أثبتته الإحالة الضميرية على مدى الأبيات، حيث جاءت الصلة بين الضمائر محكمة، يسلم بعضها إلى بعض، بحيث تتمشى مع بنية الأبيات بوصفها وحدة حيّة، تتتابع فيها الحركة الشعورية، وتكون من شظاياها بلورات دلالية تعكس الحالة النفسية للشاعر.

وبذلك، أدت الإحالة بالضمائر دوراً محوريًّا في تماسك الأبيات، وأسهمت بفاعلية في تحقيق الكفاءة النصية؛ لأنّ لكلّ ضمير مرجع يفسره،ممَّا ساهم – في النهاية – إلى إحكام البنية الصياغية والدلالية للأبيات، وهو ما أشار إليه (ابن جني) بإحكام الخفة، ودفع اللبس[٢١].

٢. لربط بالعطف:

تقوم أدوات العطف بدور فعّال في التماسك بين أجزاء النص ومكوناته، وتلك الحقيقة أوضحها (عبد القاهر الجرجاني) حين أشار إلى الوصل بين الجملتين، وكذلك بين الجمل المتتالية، كما أشار – أيضًا – إلى قدرة العطف على الربط بين مجموع الجمل (النص) ودور العطف في إقامة الصلة الوثيقة بين أجزائه، من خلال إشتراك الثاني في الأول[٢١]، مِمَّا يؤدي إلى تعالق أجزاء النص ومكوناته بعضها ببعض؛ لأنّ الربط بالعطف كشأن الربط في كلّ أحواله توسط بين الأرتباط والانفصال، ويكون الربط بحروف العطف قرينة لأمن اللبس في فهم الإنفصال في معظم الحالات، نحو (جاء زيد وعمرو)، كما يأتي الربط بها في حالات قليلة قرينة لأمن اللبس في فهم الارتباط، نحو (جاء أبو عبدالله ومحمد)، فلو حذفنا حرف العطف لنشأت علاقة الإبدال بين الطرفين.

ويعني هذا أنّ الربط بالعطف يُعدّ قرينة على انعدام الارتباط وانعدام الانفصال بين المتعاطفين؛ فدلالته على انعدام الارتباط ناشئة من أدائه معنى المغايرة، ودلالته على انعدام الانفصال ناشئة من العلّاقة السياقية التي ينشئها كلُ حرف، حسب معناه الوظيفي، وقرائن السياق[٢٢]، وهذا ما يحدده الشاعر من خلال اختيار حرف العطف المناسب لتراكيبه وظيفيًّا ودلاليًّا، خاصة أنّ العطف يخضع لجانبين، أولهما: القواعد النحوية التي يقتضي السياق إعمالها، وثانيهما: ذات المبدع وقدرته الفنية في الاستفادة من إمكانيات حروف العطف.

ومن خلال هذين الجانبين، يكتسب العطف – على مستوى النص – دلالته، ويظهر دوره في بنائه؛ لأنّ له قواعده الخاصة على مستوى الجمل، ويختلف الأمر عندما يكون على مستوى النص؛ فإذا كان العطف على مستوى الجملة تحكمه آلية نحو الجملة، بما عرفت به من ثبات لغوي لا يتيح الخروج عن قواعده، فإنّ العطف على مستوى النص لا تحكمه هذه الآلية، وإنّما تخضع لرؤية المبدع، باعتباره المتحكم في الإشارة إلى مقصدية حرف العطف داخل التركيب النصي، باعتباره وسيلة مهمة لوصل الكلام وتماسكه، من خلال "تحديد للطريقة التي يترابط بها اللاحق مع السابق بشكل منظم"[٢٣] يساهم في إخراج النص مترابط الأجزاء، ملتحم البنية؛ لأنّه يقيم علاقة قوية بين مكوناته.

وتتعدد حروف العطف في اللغة العربية لغة الوصل التي لا نكاد نراها في غيرها[٢٤]؛ لتساهم وبشكل واضح في تحقيق التماسك على مستوى سطح النص بطريقتين "الأولى تحقيقها للترابط كونها حلقة وصل بين أجزاء الخطاب المختلفة. أما الثانية، فتتمثل في تحقيقها لسمة الاختزال في الخطاب، وهو ما يسمى بالالف أو الطي أو الاقتصاد، والذي ينتج في نهاية المطاف نصًا كثيفًا مترابطًا لا حشو فيه "[٢٥].

وقد استعان (الغزال) في ديوانه بأدوات العطف، سعيا إلى تصوير تجاربه ووصفها في قالب جمالي، يكون له الأثر الواضح على نفسية المتلقين،وعلى نفسيته أيضًا، من خلال رغبته في إظهار مشاعره وانفعالاته.

وقد أحسن (الغزال) في تمثيل الوصل بالعطف التي يتطلبها الأسلوب العربي، وأخضعها للطبيعة الشعرية وما يكتنفها من إثارة وخيال، وأنتج بناءً متماسكًا، استطاع من خلاله توصيل المعنى العميق إلى المتلقي، نحو قوله[٢٦]:

[من الرجز]

تَسألنِي عن حالتـي أمُّ عُمَـــرْ

وهي تَرى ما حلَّ بي مـن الغِيَـرْ

وما الذي تسأل عنهُ مـــن خَبَـرْ

وقد كَفَاهَا الكشفُ عن ذَاكَ النَّظـرْ

وما تكونُ حالتي مـــــع الكِبَـرْ

اربدَّ مني الوجهُ وابيضَّ الشَّعـرْ

وصار رأسي شُهرةً من الشُّهَـرْ

ويبستُ نضرةْ وجهي واقشَعَـرْ

www.misan-jas.com (Arabic Impact Factor) - 1.1 ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X

ونقصَ السَّمعُ بنقصانِ البَصــــرْ

وصِرتُ لا أنهضُ إلّا بعد شَـــــرْ

لو ضامني مَنْ ضامني لمْ أنْتصِرْ

فانظُرْ إليّ واعتبِرْ ثمّ اعتبـــــرْ

فإنّ للحليمِ فيّ مُعْتبَـــــــــــرْ!

في هذا المقطع، تكرر حرف العطف (الواو) عشر مرات، وكان لها أثرها الفعّال في الأبيات، وإحداث أكبر قدر من التماسك بينها، حيث قام حرف العطف بمهمة محورية ومكثفة على مستوى الأبيات، بخاصة أنّ الأبيات الشعرية جاءت في جمل قصيرة وسريعة ومتلاحقة، لذلك احتاجت إلى أداة ربط لغوية، تتميز بأنّها تختزل الكثير لتضعنا أمام الحدث، وتعمل على تعميق الموقف الشعري، بما يتيح المجال واسعًا أمام الفضاء النصي لصنع السياق الشعري الدلالي في الأبيات؛ نظرًا للنزعة الدرامية والقصصية المنتشرة فيها، والتي تتكون من موقف شعري ممتد في أبيات متتالية، تقتضيها طبيعة البناء الحواري من طرف واحد، وهو الشاعر، بحيث تكون ظاهرة العطف مسيطرة على الأبيات بصورة واضحة، ساهمت في صنع صورة كلية للأبيات متعددة الصياغة، فقد دخلت (الواو) على أبيات شعرية متنوعة بين الجمل الفعلية الماضية والمضارعة، التي تدور حول حقل معجمي واحد، هو حقل التحسر لما آل إليه حال الشاعر بعدما وصل إلى مرحلة (الكبر)، وقد أجاد الشاعر في اختيار الجمل التي تتناسب مع هذا الحقل (اربد منى الوجه / أبيضّ الشّعر/ صار رأسى شهرة من الشّهر / يبست نظرة وجهي واقشعر/ نقص السمع / لا أنهض إلاّ بعد شر)، وكلها جمل أُسقطت على التركيب العطفي، فكانت مركز الثقل الدلالي، حيث جاءت امتدادا لهذا العالم الذي يجمع بين الحركة والسكون، من خلال التلوين بين الماضي والمضارع، والانتقال بينهما ليبعث "الحيوية النابضة، والحركة المتجددة، والتنقل بين مراحل الزمن المختلفة، حيث يعيدنا الفعل الماضي إلى ذكريات حدثت وانتهت، ويجدد الفعل المضارع صلتنا بها، ويسترجعها حيَّة إلى أذهاننا كأننا نراها.وتأتي براعة الشعراء في هذا التلوين الزمني، في ربطه بالموجات النفسية المختلفة، التي تتدافع في نفوسهم،وتصويره لحركتهم بين ماض خلّفوه وراءهم، وماض يريدون بعثه مرة أخرى إلى الحياة، وحاضر يعيشون فيه "[٢٧].

وقد أدى العطف (بالواو) عمل الرابط التفاعلي المنظم لهذه المشاعر، وأعطى قوة لشحنة مستمرة للعمق الدلالي للوحة الانفعالية للشاعر، فعندما يتصاعد المدّ الانفعالي للشاعر، نجد الاستعانة بالعطف، فكأنه الخيط الذي يوصل ماضي الشاعر بحاضره، وكأن الأبيات مشهد واحد، عبر توالي الأفعال وتلاحقها؛ ليقدم صورة حيّة متحركة ومتنقلة على الخط المسيطر على الأبيات كلها، وقد أجاد الشاعر باختياره للأفعال المضارعة؛ لأنّه يعرض لحالة راهنة متجددة، ساعد على إبرازها تعاون العطف مع الأفعال في تعميق وحدة البناء الشعري وتماسكه، ممّا أدى إلى تطور المعنى، وتشكيل صورة درامية متكاملة، تبدأ بتساؤل (أمّ عمر) لتتلاحق بعده إجابات الشاعر باستخدام (واو) العطف في لوحات صغيرة مكثفة ربطت فيما بينها، وقدمتها في صورة متكاملة كلية تدور في فلكها الأبيات. والفعل (تسأل) لمركزيته تكرر مرتين بصيغة المضارع؛ ليوحي بتكرار حدوث مفعوله وتجدده فهو موظف بدقه وهيأ للتركيب العطفي أن يستقر.

الأمر نفسه بالنسبة للفعل (صار) الذي أتى به الشاعر؛ ليكشف عن تغير حاله من حالة إلى أخرى بفعل الزمن (الكبر)، حيث يتنامى الحدث ويمتد من خلال العطف الذي يربط بين أجزاء الأبيات، ليكشف الشاعر من خلاله الغاية من الأبيات (فإنّ للحليم فيّ معتبر).

وقد جاءت نهاية الأبيات يتعانق فيها أسلوب العطف بالواو مع أسلوب الأمر المقترن ب (الفاء)، مشكلاً بهذا التعانق الدلالة الكامنة وراء الأبيات،التي فرضها الموقف الشعري الذي يتدخل في التعبيرعن ماهية الأشياء حول الشاعر، فتشكلت تراكيب وأساليب نحوية جديدة،إلتقت بأسلوب العطف وتعانقت معه؛ لتكوين الصورة الختامية، التي نجح الشاعر في التعبير عنها على "نحو خاص بواسطة مجموعة من العبارات من مختلف أنواع التراكيب، ممَّا يمكن أن نطلق عليه هنا اسم الروابط"[٢٧].

٣. لحذف:

تصنع المحذوفات بأنواعها: الاسمي، والفعلي، والجملي، وشبه الجملة ترابطًا وتماسكًا بين أجزاء النص، إذ يشير الحذف إلى جزء ما تمّ حذفه للعلّم به، أولإثارة الذهن،ويمكن التوصل إليه عن طريق تتبع التركيب النحوي،وما يتبعه من دلالة؛ لأنّه يرتبط بالنص، وهذا يعني أنّ هناك خيطًا يشدّ النص نحو مركز الدلالة، وهو العنصر المحذوف، وهذا الخيط قد يمتدّ من بداية النص وحتى نهايته؛ وذلك لأنّ الحذف علاقة قبلية، وهذه العلّاقة من شأنها أن تكشف عن التماسك بين محور

www.misan-jas.com (Arabic Impact Factor) - 1.1 ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X

وآخر داخل بناء النص، وبالتالي يتضح دوره في ضوء النظرة الكلية لبنية النص، خاصة أنه يرتبط بـ "المعنى أو فهم المخاطب، كما ارتبط بالسياق اللغوي والمقامي"[٢٨]

ويرتبط الحذف عادة بالنص لا بالجملة، وفي الغالب يكون واقعًا بين جملتين، حيث نجد في الجملة الثانية فراغًا يبحث المتلقي عنه؛ اعتمادا على ما ورد في الجملة الأولى أو النص السابق[٢٩]، ومن خلال مشاركة المتلقي لملء ما نقص من النص، واكتشاف ما غاب عنه، يصبح المتلقي شريكًا في إنتاج النص، وبذلك تتعدد دلالاته،عبر محاولة المتلقي المستمرة للوصول إلى إكمال النص. وبهذا يتحول المتلقي من حالة التلقي بما فيها من سلبية إلى حالة إيجابية، من خلال مشاركته في إنتاج الدلالة، وما ينجم عن ذلك من دلالات متعددة، تختلف باختلاف المتلقين.

وتكمن عبقرية النص الأدبي من خلال القدرة على الربط بين أجزائه، والوصول بها إلى دلالة معينة، لا تمثل مجموع هذه الأجزاء اللغوية، لكنها تمثل النظرة الكلية إلى النص، ولفهم البنية الكلية للنص اللغوي يجب أن نتوقف أمام علاقات الحضور والغياب في اللغة الشعرية[٣٠]، أيّ إنّ البناء اللغوي يسير في خطين متوازيين أحدهما واضح تمثله الصورة المرئية للغة، والآخر نشعر به ونطالعه بين بنية النص، اعتمادا على القرائن اللغوية والدلالية الظاهرة، وهذا مايسمى بظاهرة الحذف، التي تعدّ من أهم الظواهر النحوية التي تساهم في تحقيق أبعاد دلالية، وبلاغية، وجمالية أشار إليها (عبد القاهر الجرجاني) بقوله: "هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسِّحر، فإنك ترى به ترك الذّكر، أفصح من الذّكر، والصَّمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتمّ ما تكون بيانًا إذا لم تُبن"[٣١]

وتتضح أهمية الحذف في ديوان (الغزال) كآلية نحوية في دوره في الكشف عن المضمون العام للنص الشعري، وما يحققه من تماسك بين أجزائه، الكامن على مستوى سطح النص باستبعاد عناصر لغوية، شرط توافر دليل على هذا الحذف.

ومن مواضع في ديوان (الغزال) قوله[٣٢]:

[من الكامل]

قالتْ: أحبُّكَ ! قلتُ: كاذبـةٌ غُرّي بِذا مَنْ ليسَ ينتقِدُ

هذا كلامٌ لستُ أقبَلُـــه الشَّيـخُ ليسَ يُحبُّه أحَدُ

سيّـانُ قولُكِ ذا وقولُكِ إنَّ الرِّيحَ نعقِدُها فتنعقِـــدُ

أو أنْ تَقُولي: النَّارُ باردةٌ! أو أنْ تقولي: الماءُ يتّقِدُ!

الجمل التي وقع فيها الحذف هي جمل: كاذبة، أحبُّك، النّار باردة، الماء يتقد، فهو هنا حذف المفعول به، وتقديره (قولاً) أيّ إنّ المحذوف هنا نصّ الرسالة المراد إبلاغها، وقد أفاد حذف المفعول إثبات الفعل على الإطلاق، ممَّا أدى إلى فتح الدلالة أمام المتلقي يستنبطها من سياق الأبيات.

وعلى الرغم من أنّنا لانجد صعوبة في الوصل إلى تقدير المحذوف: قولاً / كلامًا / رسالة، فإنّنا نجد أن الحذف قد أثرى الجمل، وزاد من الطاقة الإيحائية، بحيث يكون الحذف أفضل من الذّكر، وكذلك لما نتج من جدلية بين المتلقي والنص في محاولته اكتشاف المحذوف، الذي مثّل البؤرة المركزية من بداية الأبيات إلى نهايتها، والتي أعطت تسلسلاً لفكرتها الكبرى، وساهمت في الكشف عن مضمونها العام، الذي حذف منه الشاعر ما يراه يستحق الحذف؛ ليحقق تماسكًا بين مكونات الجمل بناءً على المحذوف؛ لأنّه يحيل إلى الدلالات الخفية التي يريدها، وهنا يأتي دور المتلقي للكشف عن العنصر المحذوف (المفعول به)، ومن ثمّ اكتشاف الدلالة العامة لبنية الأبيات الكبرى؛ لأنَّ هذا الحذف يدفع المتلقي إلى محاولة إدراك العلاقة بين المحذوف ومواضع حذفه، ومع استمرار تتبع هذه المواضع عبر الأبيات، يمكن الكشف عن دورها في التماسك النصي بين الأبيات القائمة على الحوارية، التي تمتدُّ بين مكونات الأبيات كلها، ولا يمكن اكتشاف المحذوف فيها إلاّ من خلال معرفة السياق اللغوي الذي يسبقه؛ لأنّه يمثل جانبًا قويًا له دوره الخاص في تحقيق التماسك والترابط بين أجزاء النص، ومن ثمّ فهم البنية الكبرى له.

وقد يلجأ (الغزال) في بعض المواضع إلى حذف جمل كاملة ومتعلقاتها؛ اعتمادا على ذائقة المتلقي، نحو قوله[٣٣]:

[من الطويل]

وما أنتَ بالمغبُونِ عقلاً ولا حجِىً ولا بقليلِ العلّمِ عْندَ التَّخـــــابُرِ

وفي ذاكَ ما أغناكَ عن كل واعظٍ شفيقٍ، وما أغناكَ عنْ كلِّ زاجرِ

وكمْ نعمةٍ يعصِي بها العبدُ ربَّـــهُ وبلوى عَدتْهُ عنْ رُكوبِ الكبائرِ

لجأ (الغزال) إلى إدخال شيء من الإيجاز غير المخل، وذلك بحذف بعض العناصر من جمل: لا حجى / لا بقليل / ما أغناك / بلوى، حيث تقدير المحذوفات فيها على الترتيب: وما أنت بالمغبون /ولا أنت / وفي ذاك / وكم.

www.misan-jas.com (Arabic Impact Factor) - 1.1 ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X

وهذا الحذف يعدُّ وسيلة تماسك بين أجزاء الأبيات، وتوسعًا في الدلالة على الفراغات والفجوات التي يتركها الشاعر، فتثير في المتلقي الفضول؛ لملء هذه الفراغات بما يتصوره من المعاني والإيحاءات المحتملة الناجمة عن الإيجاز الكامن في الحذف، والذي يهيىء للحذف أن يكون وسيلة من وسائل التماسك داخل الأبيات، لأنّ الحذف "ليس طردًا لعنصر كامل، بل هو اقتصاد في ذكر الملفوظ بكلّ عناصره"[٣٤].

ومن الملاحظ أن العنصر المحذوف عند (الغزال) يسهل الاستدلال عليه، ومن ذلك قوله[٣٥]:

[من الطويل]

لعمريَ ما ملكْتُ مِقوديَ الصِّبا فأمطُوَ للذّاتِ في السَّهل والوعرِ

ولا أنا مِمَّنْ يؤثرُ اللّهوَ قلبُـــه فأُمسي في سكرٍ وأصبحَ في سكرِ

ولا قارعٌ بابَ اليهوديِّ مَوهنًا وقد هَجَعَ النُّوامُ من شهوةِ الخمرِ

وأوتغهُ الشّيطانُ حتَّى أصارَهُ من الغَيِ في بحرٍ أضلَّ من البـحرِ

حذف الشاعر الضمير (أنا) خمس مرات، ثلاثة منها تتعلق بالحذف في سياقات الجملة الفعلية

والاسمية: أمطو / أمسي / أصبح / قارع / أوتغه، والذي حاول الشاعر من خلال الحذف إلقاء هالة من التعظيم على ذاته.

ولقد ساعد حذف الضمير على تحقيق تماسك الأبيات وترابطها، من خلال تكثيف حذف الضمير بصورة متوالية؛ ليصل الشاعر إلى بؤرة المعنى الذي يريده، عبر قرع أذن المتلقي، اعتمادًا على قرينة لفظية في صدر البيت الأول (تاء الفاعل) وصدر البيت الثانى (أنا) العائد على الشاعر؛ لأنّه أراد أن يجعله بؤرة الاهتمام من خلال حذفه؛ ليكون أوقع تأثيرًا من ذكره؛ لأنّ ذكر المحذوف لن يؤدي إلى زيادة الدلالة، ولن يغني المعنى لوجود القرينة السياقية عليه، وإلّا سيكون ذكره بمثابة التكرار الذي تفقد معه الأبيات تماسكها وترابطها.

وثمة محذوفات أخرى في الديوان، ونكتفي بهذا القدر من الشواهد، خشية الإطالة، حيث تبين من خلال هذه النماذج أنّ الحذف قام بدور مزدوج في ظاهر الأبيات ومضمونها تماسكًا وربطًا، والكامن على مستوى سطحها، فالاقتصاد في ذكر الألفاظ الناجمة عن الحذف يحافظ على تماسك الأبيات ظاهريًا، وحصول اللذة لدى المتلقي الحاصل من الحذف عندما يمتد في فضاء الأبيات يحدث تماسكًا دلاليًا ينسحب إلى عالمه.

ثانيًا: التماسك الصوتي:

يقصد بالتماسك الصوتي ذلك التواصل المتحقق داخل القصيدة من مطلعها إلى أخر كلمة فيها، سواء أكان بين مكونات البيت الواحد فيها أم كان بين أبياتها بعضها وبعض، وهذا التواصل له مظاهره وأدواته التي تتحقق من خلالها سمة التماسك الصوتي، ويبدو ذلك من خلال مظهرين صوتيين أساسيين: أولهما: الموسيقا الخارجية المتحققة في ظاهر القصيدة، وثانيهما: الموسيقا الداخلية المتحققة في حشوها، ولكلّ منهما أدواته ووسائله التي يتحقق بها، والتي تساهم في تقديم نصّ شعري متماسك يعبر عن مبدعه؛ لأنّ الشعر – في أساس بنائه – فنٌّ يعتمد على التنظيم غير العادي للأصوات، ومن خلال هذا التنظيم يستطيع الشعر أن يحمل الأفكار والمشاعر المختلفة من خلال تشكيله الصوتي، وهو ما يضفي على الشعر موسيقا "تعدُّ من أقوى وسائل الإيحاء على التعبير عن كلّ ما هو عميق خفي في النفس، ممَّا لا يستطيع الكلام أن يعبر عنه، ولهذا فهي أقوى وسائل الإيحاء سلطانًا على النفس، وأعمق تأثيرًا فيها"[٣٦].

ومن ثمَّ، فإن دراسة التحشيد الصوتي في ديوان (الغزال) تعدُّ إحدى مستويات التماسك النصي، انطلاقًا من بنيته الموسيقية، بقصد الوقوف على مدى فاعليتها في تحقيق الترابط بين الأبيات، اعتمادا على التفاعل البنّاء بين النص والموسيقا، التي تتحقق عبر عناصر متعددة تثير عند المتلقي "متعة تذوق الانسجام الحي، سواء بالأجزاء المكررة أو المنوعة أو المتناسبة"[٣٧] كما أنّها تتحقق بالوزن والقافية، وطبيعة الأصوات وتكرارها، وبالربط بين القافية وما بعدها، غير غافلين عن حقيقة الامتزاج بين هذه التشكيلات الصوتية، كوسائل تحقق التماسك الصوتي بين أبيات القصيدة الواحدة ومحاورها.

(أ) الموسيقا الخارجية:

تتعدد مسميات الموسيقا الخارجية، ومنها: موسيقا الإطار وموسيقا الشكل، والموسيقا الظاهرة، ونعنى بها جميعًا: الموسيقا الصادرة عن الخاصية المميزة للشعر، المتمثلة في الوزن والقافية اللذان يشكلان الوحدة الموسيقية للقصيدة، وقد لقي هذا الشكل قبولاً واستحسانًا من جانب الشعراء والنقاد على السواء، وبقى فترة طويلة من الزمن دون تغيير أو تطوير، غير أن تيار التطور ما لبث أن أدرك شكل القصيدة، وأحدث تغييرا في بنائها الموسيقي عن طريق ما عرف بالموشحات.

١. الوزن:

www.misan-jas.com (Arabic Impact Factor) - 1.1 ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X

ارتبط الوزن بالشعر منذ نشأته، وبقي من أهم عناصره الشكلية، والفارق الجوهري الذي لا يختلف عليه النقاد في التفرقة بين الشعر والنثر، فرغم التعريفات الكثيرة التي قدمت لتوضيح ماهية الشعر، وركزت على العاطفة أو الخيال، احتفظ الوزن بقيمته الثابتة في التمييز بين هذين الشكلين من أشكال التعبير الفنى، سواء في النقد العربي أم في النقد الأوروبي[٣٨].

وفي النقد العربي القديم، نجد اهتمامًا شديدًا بالوزن، وتأثيره الجمالى وقدرته على تحقيق التوازن في المشاعر، وإثارة انتباه القارئ. أما في النقد الحديث، فإن الوزن يقوم بوظيفة أخرى في النص الشعري، حيث يقوم بدور التماسك أو الرابط الصوتي بين الأبيات بما يحقق الوحدة الفنية، وذلك ما أوضحه الدكتور (شكري عياد) الذي يرى أنّ "اعتماد كل جزء على الأجزاء الأخرى هو النتيجة الطبيعية لنوع من التهيؤ النفسي، يرتكز على شكل معين من تتابع المقاطع، وهو بذلك يساعد على إدراك الارتباط بين الوزن، وبين الشكل الشعري الذي يؤلف الوزن عنصرًا من عناصره"[٣٩] وأحد الوسائل الفعّالة في جذب المتلقي إلى الشعر الناتج عن توالي تفاعيل البحر الشعري عبر أبيات القصيدة، بحسب النمط الموسيقي الذي اختاره الشاعر، وبناءً على الوحدات العروضية التي يتكون منها، سواء أكان بسيطًا أم مركبًا[٤٠]، إذ يمثل الوزن المظهر الموسيقي المنتظم في القصيدة.

ويتأكد دور الوزن في تقديم التجربة الشعرية بأسلوب يتناسب فيه المعنى مع الوزن الذي ينظم عليه الشاعر قصيدته، ويبدو ذلك واضحًا في ديوان (الغزال)، فقد كان حريصًا على استخدام البحور المركبة والبسيطة، لأنّ ذلك يخدم طبيعة فكره الذي يميل إلى "التحليل والتعليل والمناقشة؛ لأنّ الشعر عنده تعبير عن موقف وقضية..... وهو في تحليله وتعليله يرتبط بالواقع"[٤١]، ويبين ذلك غلبة البحور المركبة على البحور البسيطة في ديوانه، وهذا ما يبينه الجدول الآتي:

البحور المركبة	عدد الأبيات	النسبة	البحور البسيطة	عدد الأبيات	النسبة
الطويل	٩٣	٢٤,٦ %	الكامل	٦٧	١٧,٧٢ %
البسيط	٣٤	٨,٩٩ %	مجزوء الرّمل	٣٨	١٠,٠٥ %
السّريع	٣٤	٨,٩٩ %	الوافر	٣٣	%٨,٧٣
الخفيف	٣٠	٧,٩٣	الرَّجز	٢٨	%٧,٤٠
المحتث	٦	١,٥٨ %	مجزوء الوافر	٨	%٢,١١
المنسرح	٢	٠,٥٢ %	المتقارب	٥	%١,٣٢
المجموع	١٩٩	٥٢,٦٤ %		١٧٩	٤٧,٣٥ %

ومن خلال هذا الجدول، يتبيّن الآتي:

١) نظّم (الغزال) على معظم بحور الشعر العربي، فبلغ عدد ما نظّم أحد عشر بحرًا، وذلك يعني أنّه لم يستخدم خمسة أوزان هي: المديد، والمضارع، والمقتضب، والمتدارك، والهزج، وهو بذلك يساير نهج القدماء، خاصة في قلة استعمال: المتدارك، والمضارع، والمقتضب، حيث ذكر النقاد الأسباب التي وقفت وراء هذا الأمر[٤٢].

٢) جاء بحر الطويل وهو من البحور المركبة، في المرتبة الأولى بنسبة ٢٤,٦%، وهو من البحور مزدوجة التفعيلة، ويتكون من: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن مرتين في البيت الواحد، كما أنّ أطول قصيدة، والتي يبلغ عدد أبياتها (١٩) بيتًا جاءت على هذا البحر، و(الغزال) في ذلك يتبع التقاليد المتعارف عليها قديما، فهذا الوزن من أكثر الأوزان شيوعًا في الشعر العربي؛ فقد " جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم على هذا الوزن"[٤٣].

وقد وظف(الغزال) بحر الطويل للتعبير عن مشاعره وأفكاره ومن ذلك قوله[٤٤]:

قصدتُ بِمدحي جَاهِدًا نحو خالـــــدٍ أُوَمِّلُ مِنْ جَدواهُ فوقَ مُنَائِي

فلم يُعطِني مِنْ مالِـــــهِ غيرْ دِرهمٍ تَكَلَّفَهُ بعد انقِطاعِ رجائِـــي

كما اقتلعَ الحجّام ضِرسًا صحِيحـةً إذَا استُخرِجتْ مِن شِدَّةٍ بِبكاءِ !

يعبر الغزال، وبصورة ساخرة، عن هجاء رجل اسمه (خالد)، كان يعقد عليه الشاعر الأماني في العطاء، إلاّ أنّه خاب ظنه فيه، فلم يحظ منه بأكثر من درهم.

ونجد في الأبيات السابقة أنّ ثمة إيقاع خفي ناجم عن حسن اختيار الشاعر لبحر الطويل، ممَّا شكّل أساس الانفعال النفسى الساخر، فربط بين أجزاء الأبيات وعناصرها لتتلاقى مكونة الدلالات الإيحائية للأبيات، ساعد على تماسكها وانسجامها انتشار حركات الكسر في عناصر الأبيات، انسجامًا مع حركة الروي، ممَّا ساعد

www.misan-jas.com (Arabic Impact Factor) - 1.1 ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X

على خلق الجو النفسي الساخر الذي يتغلغل في الأبيات، بالإضافة إلى شيوع الأصوات المجهورة(الباء - النون - الدال) وما تحمله من دلالات الوضوح والظهور، والتي انسجمت في كتل صوتية مشكلة البناء الهيكلي المتماسك، بل إنّ هذه الحروف ساعدت على تفجير الطاقات الإيحائية لحروف المد(الياء والألف) لتنسجم مع الدلالات الإيحائية للأبيات.

٣) جاء بحر الكامل، وهو من البحور البسيطة، في المرتبة الثانية بنسبة ١٧,٧٢%، وهو من البحور موحدة التفعيلة (متفاعلن متفاعلن متفاعلن) في شطري البيت الواحد، وميل (الغزال) إلى استخدام تفعيلة الكامل المتكررة يرجع إلى مناسبته للمواقف والأغراض التي نظم من أجلها الشاعر بعض قصائده وأبياته[٤٥].

٤) نظّم (الغزال) على مجزوء الرّمل بنسبة مرتفعة وصلت إلى ١٠%، ولعلّ ذلك يرجع إلى طبيعة الوزن الغنائية ومرونة تفعيلاته، فكثير ما تصير (فاعلاتن) إلى (فعلاتن) دون أن يلاحظ المتلقي[٤٦].

ويستطيع المتلقي تبيان الدور الذي يؤديه الوزن في التماسك النصي في ديوان (الغزال) من خلال استخدام الشاعر لوزن الرّجز، وهو من الأوزان البسيطة، الذي يمتاز بالعذوبة والسهولة الناجمة عن تكرار تفعيلة (مُستفعلن) ست مرات موزعة على شطري البيت، ممَّا أدى إلى انسجام أطراف الكلام وتماسكه، وجعله أقرب إلى النفس، وأسهل في تثبيت الكلام والمعنى الذي يريده الشاعر، وذلك من خلال عودة صورة الوزن الصوتية نفسها ممَّا " يخلق توازنات صوتية تنتظم بها الألفاظ والعبارات، ويبرز بها شكلها وخصائصها الصوتية"[٤٧].

ومن نماذج استخدام (الغزال) لبحر (الرّجز) قوله[٤٨]:

إنّي حلبتُ الدَّهرَ أصنافَ الدِّرِرْ

فمّرةً حلوٌ وأحيانًا مَقِـــــــرْ

وعلقمًا حينًا وأحيانًا صَبِـــرْ

وجُلُّ ما يسقيكَهُ الدَّهرُ كَـــدِرْ

فلمْ أجِدْ شيئًا مِنْ الفقرِ أمَـــرْ

أَلا ترى أكثرْ مَنْ فيها يفِـــرْ

مخافةَ الفقرِ إلى نارِ سَقَـــرْ ؟!

جاءت الأبيات منسجمة مع حالة الشاعر بعد أن تقدّم به العمر، وخبر الحياة والزمان، حيث جاءت الألفاظ معانقة بعضها البعض؛ للدلالة على حالة الشاعرعن طريق مستوى الصوت المفرد وائتلافه مع غيره، حيث تمازجت أصوات الجهر (الراء - الميم - النون - الدال - الياء - اللام) مع الأصوات المهموسة (الحاء - التاء - الهاء - القاف)، وإن كانت الغلبة للأصوات المجهورة، ممَّا يدل على رغبة الشاعر على إظهار حالة الدّهر، وجعلها صورة واضحة أمام المتلقي من أول الأبيات إلى نهايتها، بعد أن وصل الشاعر إلى مرحلة خريف العمر، وهو ما جعله يستدعى لفظة (سقر) من الخطاب القرآني في نهاية الأبيات، مستلهمًا إياها من قوله تعالى:" ﴿ ٱلَّا نُذِيرٗا ۝ لِّلۡبَشَرِ ۝ لِمَن شَآءَ مِنكُمۡ أَن يَتَقَدَّمَ أَوۡ يَتَأَخَّرَ ۝ كُلُّ نَفۡسِۭ بِمَا كَسَبَتۡ رَهِينَةٌ ۝ إِلَّآ أَصۡحَٰبَ ٱلۡيَمِينِ ۝ فِي جَنَّٰتٖ يَتَسَآءَلُونَ ۝ عَنِ ٱلۡمُجۡرِمِينَ ۝ مَا سَلَكَكُمۡ فِي سَقَرَ ۝ قَالُواْ لَمۡ نَكُ مِنَ ٱلۡمُصَلِّينَ ۝ وَلَمۡ نَكُ نُطۡعِمُ ٱلۡمِسۡكِينَ ۝ وَكُنَّا نَخُوضُ مَعَ ٱلۡخَآئِضِينَ ۝ وَكُنَّا نُكَذِّبُ بِيَوۡمِ ٱلدِّينِ ۝ حَتَّىٰٓ أَتَىٰنَا ٱلۡيَقِينُ ۝ فَمَا تَنفَعُهُمۡ شَفَٰعَةُ ٱلشَّٰفِعِينَ ۝ فَمَا لَهُمۡ عَنِ ٱلتَّذۡكِرَةِ مُعۡرِضِينَ ۝ كَأَنَّهُمۡ حُمُرٞ مُّسۡتَنفِرَةٞ ۝ فَرَّتۡ مِن قَسۡوَرَةِۭ ۝ بَلۡ يُرِيدُ كُلُّ ٱمۡرِيٕٖ مِّنۡهُمۡ أَن يُؤۡتَىٰ صُحُفٗا مُّنَشَّرَةٗ ۝ كَلَّآۖ بَل لَّا يَخَافُونَ ٱلۡأٓخِرَةَ ۝ كَلَّآ إِنَّهُۥ تَذۡكِرَةٞ ۝ فَمَن شَآءَ ذَكَرَهُۥ ۝ وَمَا يَذۡكُرُونَ إِلَّآ أَن يَشَآءَ ٱللَّهُ هُوَ أَهۡلُ ٱلتَّقۡوَىٰ وَأَهۡلُ ٱلۡمَغۡفِرَةِ ﴾[٤٩]، دلالة على سخطه الشديد على الواقع المحيط، ممَّا كان له أثر كبير في ارتقاء لغة الخطاب الشعري عند الشاعر.

ويمكن القول بأنّ الوزن الشعري الذي جاءت عليه الأبيات من بدايتها إلى نهايتها قد شكّل الانفعال النفسي الذي يعانيه الشاعر في عمره المتقدم، فربط بين أجزائها وعناصرها، لتتلاقى دلالالة الأبيات مكونة في النهاية الدلالات الإيحائية للأبيات ككل، حيث نجح الشاعر في مزج الوزن كتنظيم صوتي خارجي بحالته النفسية، التي بدأت كرفقة انفعالية سرعان ما تلبث أن كبرت شيئًا فشيئا، لتكتمل منها فكرة الأبيات، ممَّا يجعلنا نشعر بمدى تلاحم الأبيات وتماسكها، ساعد على ذلك غلبة أصوات الجهر على أصوات الهمس، وهو أمر طبيعي في الاستعمال اللغوي[٥٠]، وهو في الشعر أظهر على حمل المشاعر والأحاسيس، فكانت هذه الأصوات بمثابة قناة تنفسية للشاعر، استثمرها الشاعر في إخراج انفعالاته بالمظهر الصوتي المتناغم مع الوزن والمعنى.

وقد تبيّن وجود علاقات التماسك النصي في الأبيات، اعتمادًا على ثبات الوزن على مدارها، بالإضافة إلى التوازى الشعري في البيتين الثاني والثالث بين: (مرة حلو) و (أحيانا مقر) وبين: (علقمًا حينًا) و (أحيانًا صبر) الذي خلق حالة من الانسجام والتآلف، تلفت انتباه المتلقي إلى المفارقة الدلالية بين تقلب الدهر و تغيره، وهو العنصر المسيطر على الأبيات، والذي برز من خلال الثنائية الضدية (حلو / مقر) أو من خلال علاقة التوافق بين (علقم / صبر)، ممَّا يكشف عن موقف واحد من الدّهر، كما أنّ التداخلات الصوتية والتشابه بين (حينًا / أحيانًا) وهبت البيت ثراء موسيقيًّا تلذ له الأذن، فدلّ بعض الكلام على بعض، فسهل على المتلقي توقع المعنى، ممَّا ساعد التوازى إلى الربط بين عناصر الصورة الشعرية التي تباعدت وامتدت إلى باقي الأبيات.

٢ـ القافية:

تشكل القافية مع الوزن الوحدة الموسيقية للقصيدة، وتقوم بدور الرابط الصوتي الظاهر بين أبياتها، إذ تتمثل في تكرار النغم[٥١] أواخر الأبيات، وذلك من خلال التكرار

www.misan-jas.com (Arabic Impact Factor) - 1.1 ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X

الصوتي الموجود في نهاية الأبيات، وبذلك فهي تمثل الرابط الأكثر وضوحًا بين أبيات القصيدة، فالقافية ليست سوى "عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءًا مهمًا من الموسيقا الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن "[٥٢].

وقد أفاض النقاد القدماء في الحديث عن مظاهر جودة القافية، فبا لإضافة إلى كونها عذبة سهلة سلسلة المخارج[٥٣]، أيّ حسنة الوقع من الناحية الصوتية، يتطلب فيها أن تكون متمكنة في مكانها، بحيث تأتي طبيعة غير مغتصبة، وأن يكون المعنى هو الذي يطلبها، وهذا يتحقق بأن تكون مرتبطة أقوى ارتباط بالمعنى، وأن تكون متعلقة به، بحيث لا تظهر وظيفتها الصوتية إلاّ في علاقتها بالمعنى الكلى للقصيدة أو النص الشعري من جهة، وتوافر نوع من الانسجام والتناسب بينها وبين الوزن من جهة أخرى، بما يحقق الوحدة والتماسك[٥٤].

وإلى جانب البعد الصوتي للقافية، والذي يعُد بمثابة الفواصل الموسيقية التي تتردد على مسامع المتلقي، ويتوقع تكرارها ويجد في هذا التكرار المنغم لذة ومتعة، نجد البعد الدلالي للقافية التي " تستلزم بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي تربط بينها"[٥٥].

ونظرًا لأنّ موقع القافية أخر البيت ممَّا جعلها تحتل موقعًا مركزيًّا لجرس الأصوات، فإنّ ذلك يجعلها – أيضا – بؤرة مركزية للدلالة، من خلال شبكة العلاّقات التي تربطها بغيرها من المستويات المشكلة للنص، أيّ إنّها تحمل البعدين الصوتي والدلالي معًا، محققة بذلك نصًّا يتميز بالوحدة والانسجام والتلاحم؛ لأنّها "تمثل قمة الارتفاع الصوتي في البيت الشعري، وبهذا فهي لا تمثل خاتمة البيت كما يبدو ذلك في الظاهر، وإنّما تمثل همزة الوصل بين البيتين"[٥٦] من خلال التكرار الصوتي الموجود في نهاية كلّ بيت، ممَّا يحدث ترابطًا نغميًّا يشد أجزاء القصيدة بعضها إلى بعض، الأمر الذي يجعل من القافية موقعًا مركزيًّا للتماسك.

وإذا ما تأملنا في ديون (الغزال) نجد أن الشاعر اعتمد في مجموع قوافيه على ثلاث عشرة قافية هي: (الراء – الباء – اللام – الميم – النون – الدال – الحاء – الهمزة – التاء – العين – القاف – الشين – الكاف) مرتبة حسب عدد الأبيات في كلّ قافية.

وتعدُّ قافية (الراء) الأكثر ورودًا ودورانًا في الديوان، حيث وردت في نحو (١٢٧) بيتًا، وأكثر قوافي (الغزال) جاءت مطلقة، في حين جاء (٣٥) بيتًا مقيدًا[٥٧]، وبذلك ساير (الغزال) الشعر العربي القديم الذي جاء أكثره مطلقًا، والسبب في ذلك يرجع إلى أن الروي المطلق أكثر قدرة على إبراز إيقاع النهاية وجعله قويًّا واضحًا، في حين أنّ الروي المقيد يجعل إيقاع النهاية خافتًا غير واضح، وهذا ما حدا بالشاعر إلى الإكثار من القوافي المطلقة؛ رغبة منه في إغناء موسيقا شعره بما يختار لها من حركات تتلاءم والمعنى الذي يريده، وذلك لسهولة مخارجها، وكثرة روائعها[٥٨] أمّا بعض القوافي المقيدة، فقد خصَّها للمواقف السريعة ذات الانفعال المتدفق. وقد جاءت معظم الأبيات في الديوان بالوصل المكسور ممَّا يعكس حزنه وآلامه الناتجة عن إحساسة بضياع عمره بلا فائدة، يليه الوصل المضموم تعبيرًا عن زهده في الحياة، ثم الوصل المفتوح انسجامًا مع الوضوح وكشف الحقائق والواقعية التي يهدف إليها الشاعر، وهو ما يدل على أنّ "الحركات المجاري كانت في القديم حسب درجات متصاعدة فيها الكسرة > الضمة > الفتحة فضلاً على أنّه كان متناسبًا تناسبًاواضحًا من درجة القوة فيها، فالكسرة أقوى من الضمة، والضمة أقوى من الفتحة"[٥٩].

والنسب الموجودة عند (الغزال) نجد فيها حركات المجرى متناسبة مع ما جاء في الشعر القديم على النحو الآتي:

حركة الروي	النسبة المئوية
الكسرة	%٢٩.٥٥
الضمة	% ٢٦.٤٥
الفتحة	% ٨.٧٣

ويرجع كثرة بروز صوت الكسرة في ديوان (الغزال) إلى ما "تتسم به الكسرة من توسط على الصعيد البيولوجي داخل الجهاز النطقي، ممَّا يشير إلى حالة التوسط بين الاتصال بالعالم المفروض المحسوس المرغوب عنه، والميل نحو العالم الروحي غير المحسوس المرغوب فيه، ذلك العالم الذي تصل النفس فيه إلى غاية نقائها وبساطتها لتصبح مؤهلة للاتصال بالله عزّ وجل"[٦٠] كذلك يشير صوت الكسرة إلى انكسار الشاعر أمام قوة الزمن / الدّهر وتسلطه، وما ينتج عن ذلك العجز من رقة ولين، كانت الكسرة صوتيًّا أفضل وسيلة للتعبير عنه.

وبالنسبة لأنواع القوافي الواردة في ديوان (الغزال) حسب الحروف، نلاحظ الآتي:

١. كثرة القوافي المجردة من حروف المدّ، حيث سجلت الأبيات الخالية من حروف المدّ في القافية نسبة حضور بلغت ٤١/٧٩ %.

www.misan-jas.com (Arabic Impact Factor) - 1.1 ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X

٢. جاءت القوافي المردوفة، ونعنى بها وجود حرف مدّ قبل الروي، فإنّ كان ألفًا التزم به الشاعر، وإن كان واوًا أو ياءً، جاز للشاعر التبادل بينهما[٦١]، بنسبة حضور في الأبيات بلغت ٥١,٥٨%، منها الردف بالألف بنسبة ٢٤,٣٣ %، والقافية المردوفة بالتبادل بين الواو والياء بنسبة ٢٤,٠٧ % والردف بالياء فقط بنسبة ١,٥٨ %، والردف بالواو بالنسبة السابقة نفسها، حيث لم يرد سوى (١٢) بيتًا مقسمًا بالتساوي (٦) أبيات بالردف بالياء، ومثلها بالردف بالواو.

ولعلّ كثرة الردف بالألف يرجع إلى أنّ الردف به يزيد من وضوح إيقاع النهاية أكثر من غيره من حروف المدّ، ولذا فهو أقوى الحروف انتشارا، وقد علّل الدكتور/ إبراهيم أنيس ذلك بقوله: "إنّ الفتحة بأنواعها من أصوات اللين المتسعة، أما الضمة والكسرة، فهما من أصوات اللين الضيقة"[٦٢]

٣. جاءت القافية المؤسسة بنسبة ٦,٣٤%، والتأسيس هو "ألف بينه وبين الروي حرف يسمى هذا الحرف الدخيل"[٦٣].

هذا التنوع في القوافي له دلالته النفيسة عند الشاعر، حيث حققت القافية جانبين مهمين في موسيقا الشعر، الأول: يتمثل في تأثير القافية الصوتي، حيث يشبع الإحساس بالنغم، والاتساق الصوتي حاجات الشاعر النفسية للتعبير عن ذاته، والثانى: يكمن في تحقيق التماسك والانسجام داخل القصائد والأبيات من ذلك قوله[٦٤]:

[من البسيط]

أغْنَى أبا الفتحِ ما قد كانَ يأملُهُ ... من التَّصانُعِ والتَّشريف للدُّورِ

وكلّ عرضٍ وقرضٍ كان يجمعُهُ ... حفيرةٌ حُفرتْ بين المقـــابيرِ

لم يألُها القومْ تضييقًا ولا وقعتْ ... فيها الكرازينُ إلاّ بعدَ تقـــديرِ

فصَارَ فيها كَأشْقَى العالمينَ وإنْ ... لَقُوهُ بالنَّفخِ في مِسْكٍ وكافُورِ

ما العَرْفُ لو أخبرونا بعد ثالثةٍ ... إلاّ كَعَرْفِ سواهُ في المناخيرِ

وكان أزمع شيئًا لم تكـــنْ سبقتْ ... بهِ مِن اللهِ أحكامُ المقـــاديرِ

إذا أرادَ الإلهُ الشـــــيءَ كوَّنـــهُ ... فلنْ يضُرَّكَ فيهِ سوءُ تدبيرِ!

حرص الشاعر في هذه الأبيات على إظهار إيقاع النهاية وإبرازها بأكثر من وسيلة:

أولاً: من خلال التبادل الردف بين الواو والياء، دون أن يشعر المتلقي بأيّ عزابة.

ثانيًا: اختيار حرف (الراء) للروى، وهو من الأصوات المجهورة.

ثالثًا: استخدام المجرى المكسور، وإشباع حركة المجرى.

كلّ ذلك قد حقق الجانب الصوتي بتفعيلة عروضية أكسبها مزيدًا من الوضوح والبروز، لفت انتباه المتلقين إليها،على أساس أنّها تمثل عنصرًا أساسيًا من عناصر التركيب في البيت يرتكز فيه المعنى.

أما الجانب الآخر من جوانب البناء الفنى للقافية، فهو الجانب الدلالي، فنلاحظ أنّ القافية في الأبيات لم يقتصر دورها على التأثير الصوتي فقط، بل اشتركت اشتراكًا فاعلا في تماسك الأبيات وترابطها من خلال المظاهر الآتية:

أولاً: القافية الخارجية الملتزمة، وهي القافية الواردة في أواخر الأبيات، حيث استخدم (الغزال) قافية البسيط، وقد تواردت كلماتها في توافق نغمي جذب المتلقي، فبدت متوافقة مترابطة، حيث تنتهي القافية بعدد من الحروف المتحركة، وتلك الحركات المتوالية دفعت الشاعر إلى اختيار كلمات القافية بدقة، بحيث تتناسب صوتيًا مع مضمون الأبيات، إذ تنتهي بحرف الراء الجهري، وهذا الحرف يتناسب مع غرض الأبيات بما يحمله تركيب القافية من دلالة الحزن والألم على ما أصاب (نصر الخصي)، فقد ربط الشاعر بين الأبيات بما يخدم الشاعر في أداء المعنى الذي يريده، فبدا التماسك الصوتي بينها، وذلك من خلال مظهرين:

١) التوافق الجذري بين كلمات القافية: حيث تتوافق كلمات القافية في الجذر الأصلي الذي أُشتقت منه، حيث تعود كلها إلى الجذر الثلاثي (فعل) ممَّا يدل على وحدة الأصل الأشتقاقى لها.

٢) التوافق النوعي بين كلمات القافية: حيث ترجع إلى نوع واحد هو (الاسم) الذي يغلب على كلماتها.

ثانيًا: القافية الداخلية العرضية: وقد لعبت دورًا واضحًا في الربط الصوتي بين أبيات القصيدة، من خلال توارد قافية واحدة في أخر الشطر الأول وذلك في البيتين الأول

www.misan-jas.com (Arabic Impact Factor) - 1.1 ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X

(يأمله) والثاني (يجمعه) الأمر الذي زاد من التماسك على مستوى الأبيات وليس البيت الواحد.

وقد أدت هذه المظاهر مجتمعة دورًا في تركيز إيقاع النهاية، حيث شكّلت قوافي النهاية في الأبيات أساسا لتلاحم أجزائها، فربطت القوافي بين الأبيات في نسيج محكم قوي.

ب – الموسيقا الداخلية:

ويطلق عليها موسيقا الحشو، فإذا كانت الموسيقا الخارجية المتمثلة في الوزن والقافية ظاهرة للعيان، فإنّ الموسيقا الداخلية تحتاج إلى نوع من التأمل، حتى يمكن اكتشافها ومعرفة دورها في الكشف عن التماسك الصوتي بين أبيات القصيدة ومحاورها الدلالية، حيث تمتاز هذه الموسيقا بكونها موسيقا "خفية تتبع من اختيار الشاعر لكلماته وما بينها من تلاءم الحروف والحركات، وبهذه الموسيقا الداخلية يتفاضل الشعراء"[٦٥] فالشاعر عندما يبدع يكون أمامه قاموسه اللغوي، ينهل منه ما يشاء، فيختار الكلمات التي تناسبه، والتي تتناغم فيما بينها صوتيًّا ودلاليًّا، بما يتناسب مع الجو النفسي الذي يعيشه، فتخرج في تناغم داخلي، يجمع بين مشاعر المبدع، ويتجه بها نحو المتلقي؛ ليدفعه إلى الإحساس والتأثر بتلك المشاعر التي يترجمها الشاعر في القصيدة.

وقد اعتمد (الغزال) في ديوانه على بعض الموسيقا الداخلية التي تحقق التماسك والترابط بين الأبيات نذكر منها:

١. التصريع:

يعدُّ التصريع، سواء أكان في افتتاحية القصيدة ومطلعها أم مستأنفًا[٦٦]، امتدادًا لدور القافية ومظهرًا من مظاهرها الذي يساهم في تماسك الأبيات وترابطها، كما أنّه يساعد على الاستدلال على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها، ولذا فإنّ مفهومه يدور حول التماثل والاتفاق بين عروض البيت وضربه، بحيث يتبع العروض الضرب، ويستوي معه في الوزن و الروي[٦٧].

ويحقق التصريع أمرين، الأول: إيقاعي، فالتصريع في البيت الأول يعلن عن بدء وحدة إيقاعية مكررة، سينهض بها الروي في كلّ القصيدة، كما أنّ الأثر الصوتي الذي يحدثه التصريع يكسب البيت المزيد من الكثافة الصوتية التي تزيد من جمال المطلع وإيقاعه الموسيقي، حيث "يلعب التصريع دورًا كبيرًا في خلق التكرار الصوتي المؤثر في جوّ القصيدة بشكل عام"[٦٨] فيصير كأن للبيتين قافيتين داخلية وخارجية تخدم المعنى.

الأمر الثاني الذي يحققه التصريع: دلالي، ويتمثل في الربط بين الدلالات التي يطرحها البيت، ممَّا يخلق شعورا بوحدة المعنى الذي يعم شطري البيت الذي يقع فيه التصريع، وتتضافر الوحدة الدلالية مع الوحدة الموسيقية في تشكيل المعنى، وبذلك تتحقق الوظيفتين: البنائية والاتصالية "والتصريع بهذا المعنى عنصر من عناصر بناء وتصعيد شاعرية النص وتفجيرها، إنّه قطرة الماء الأولى، نطفته التي بها ينشأ، ومن هنا يكون تسربة إلى الاستهلال والانعطاف مؤدياً لأكثر من وظيفة، وباستحواذه على الاستهلال يستحوذ الاستهلال – بدوره – على القصيدة"[٦٩].

وإذا تناولنا التصريع في ديوان (الغزال) كوسيلة من وسائل التماسك الصوتي عن طريق التماثل الصوتي لقافية الصدر والعجُز، وجدنا ندرة التصريع المستأنف، واقتصار التصريع على ما جاء في افتتاحية القصائد، مع قلته، فقد ورد نحو (١٤) مرة، غير أنّ هذه القلة ليست لغياب الجانب الإيقاعي وغلبه الجانب السردي والحكائي في شعره، وإنّما لأنّ التصريع يمثل جانبا واحدا من جوانب عدة، وأسلوبًا واحدًا من أساليب متباينة مختلفة، تتفق إيقاعاتها في اكتمال الصورة الصوتية والدلالية الإيحائية للأبيات كلها.

ولكي ندرك الأثر الدلالي للتصريع في ديوان (الغزال) فلابد أن نبحث عن العلّاقة الدلالية التي تربط بين الكلمتين المرتبطتين صوتيًّا في نهاية الصدر والعجُز، وأثر كلٌّ منهما في إحداث الانسجام بين الموسيقا الصوتية والمعنى، فقد تعكس الكلمتان اللتان يربطهما التصريع في مشهد الأطلال نظرة الشاعر الإيحائية لتلك الأطلال، ومن ذلك قوله[٧٠]:

[من الخفيف]

رِيعَ قَلبي لمّا ذكرتُ الدِّيــارا وتنّورتُ بالنُّخيـــــلاتِ نَـــــارَا

وازْدهَتْني ذاتُ السَّنا بِبروقٍ مِن لَظاها فما أُطيقُ اصْطِبـــــارَا

والقَريحُ الفؤاد يزدادُ للنَّـــا رِ(وميض ؟) السَّعير منها استِعارَا

فقد أراد الشاعر أن يصور حالة الحزن والفزع التي سيطرت على قلبه لما ذكر ديار الأحبة، فلجأ إلى الربط بين شطري البيت الأول من خلال التصريع بين عروضه وضربه (الديارا - نارا) فربط بينهما، وجعل الكلام بين شطري البيت قد استوى نظمه موسيقيًا، وزاد تماسكه دلاليًّا، فإذا ما انتقل إلى البيتين التاليين انسحب معنى البيت الأول عليهما من خلال العطف، فتتأكد لدى

www.misan-jas.com (Arabic Impact Factor) - 1.1 ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X

المتلقي حالة الحزن والفزع التي سيطرت على الشاعر حتّى إنه لم يعدّ لديه القدرة على تحمل نار الذكريات. وهذا التفصيل الذي أبرزه الشاعر من خلال التصريع أوحى بالوقوف المتأمل الذي وقفه الشاعر مدققًا، عبر حديث الذكريات، في أرجاء المكان (النُخيلات) ويوحي بإلحاح الشاعر على إبراز حالته النفسية وأثرها على قلبه، ممَّا يوحي بعجزه عن انتشال نفسه من هذه الحالة، ومجيء الكلمات (الدَّيار – نار – اصطبار - استعار) على روى واحد (الراء) كان عاملاً قويًّا من عوامل الربط والتماسك بين الأبيات، في دلالة واضحة على أنّ ديار الأحبة لم تفقد تأثيرها عليه بعد.

وقد يبرز التصريع في مطلع القصيدة العلّاقة السببية بين الكلمتين، فيؤدي إلى تنامي الصورة وتأكيد تماسك البيت، ومن ذلك قوله[٧١]:

[من الطويل]

أيا لاهيًا في القصْرِ قُربَ المقابـــرِ يَرى كُلَّ يومٍ واردًا غيرَ صَادِرِ

كأنَّكَ قد أيقنْتَ أنْ لستَ صـــــائِرًا غدًا بينهُمْ في بعضِ تِلكَ الحفائرِ

تراهُمْ فتلهُو بالشَّرابِ وبعض مـا تلذُّ بهِ مِن نقْرِ تلكَ المـــــزَاهِرِ

شكّل الحديث عن (نصر الخصي) العنصر الأساسي في الأبيات، حيث عمد الشاعر إلى تنبيهه وتذكيره بانشغاله بالدّنيا عن الآخرة على الرغم من أن مسكنه بجوار المقابر، من خلال حسن اختيار الكلمات ودقتها، مستغلا الطاقات الصوتية الكبيرة التي يوحي بها التصريع في مطلع الأبيات (المقابر- صادر) وفي ثناياها من خلال التصريع المستأنف(صائر- الحفائر)، وتكرارالتصريع يوحي بحرص الشاعر على تأكيد إيقاع (الراء) فيها، ممَّا يزيد من قوة الصوت ووضوحه.

والمتأمل في الكلمات الواقع بينها التصريع، يجد بينها رابطًا يعكس العلّاقة السببية بينها، فوجود المقابر يقتضي بالضرورة وجود أموات، فكلُّ ما هو وارد إليها وصائر نحوها من الأموات غير صادر وراجع إلى الدّنيا، فسرّ جمال التصريع هنا تمكن في أن بنيته الصوتية ذات حضور فاعل أعطت رنينًا عذبًا في الأذن، وجعلت الكلام بين الأشطر متقاربًا قد استوى نظمه، ممَّا أدى إلى تماسك الأبيات، ساعد على ذلك توزيع التصريع بطريقة فنية، توحي بمدى إمكانية عنصر التصريع في تحقيق الترابط المنشود من جهة الكشف عن الشعور المسيطر على الشاعر إزاء الحالة التي عليها (نصر الخصي) من جهة آخرى.

١. التكرار الصوتي:

تتعدد مظاهر التكرار وتتنوع داخل النص الأدبي، سواء ما كان منها على مستوى الحرف أم الكلمة أم الأسلوب، وهو أمر لا تختص به لغة دون أخرى، بل هو أمر شائع بين جميع اللغات والأفراد[٧٢].

ومن ناحية أخرى، فقد جاءت هذه الظاهرة في القرآن الكريم بشكلٍ لفت انتباه العلّماء[٧٣]، ونقصد من هذا أنّ التكرار سنة قولية عربية قديمة، لجأ إليها الشاعر؛ ليحقق دلالات صوتية وإيحائية، قد درسها البلاغيون العرب وتنبهوا إليها عند دراستهم لكثير من شواهدها، وبيّنوا فوائدها ووظائفها[٧٤].

وللتكرار قيم عدة يحققها في النسيج الشعري: صوتية، وبنائية، وإيحائية، فالقيمة الأولى تتمثل فيما يحدثه التكرار من موسيقا بحكم التقارب الصوتي. وهذا الأمر مهم جدًّا؛ لأنّه يعين على إبراز عنصر التشكيل والتأثير بين المبدع والمتلقي "وهذا يتم من خلال ظاهرة التكرار التي تجعل المرء يدهش بسببها، فالادهاش المتولد من عملية، التكرار، هو سرّ تلك الصبغة الجمالية التي يخلقها تكرار شيء معين في سياق معين"[٧٥].

أما القيمة البنائية، فالتكرار لم يكن – في الأعم الأغلب – هدفًا لذاته فحسب، بل إنّ نفسية الشاعر وطبيعة حاله أملت عليه هذا النمط في كثير من الأحوال؛ فاللغة الشعرية تحمل في ثناياها أبعادًا انفعالية وتأثيرية، ولاشكّ أن أساليب التكرار المختلفة التي وردت في الشعر تكون جزءًا منها، و هذه الأساليب هي مصدر من المصادر الأساسية الدالة على تفجر المواقف الانفعالية والتأثيرية، ومن ثمَّ، فإن للتكرار أثره الفعّال في إظهار ما يجيش بعاطفه الشاعر، وما يعتمل في داخله، ممَّا يؤدي إلى سبك النص[٧٦].

أما القيمة الإيحائية الدلالية، فتتمثل فيما يدل عليه التكرار من تأكيد ونحوه من دلالات يمنحها لنا السياق" فالتكرارعندما يدخل في سياق النص الشعري يكتسب – دون شك – طاقات إيحائية من تلك الطاقات التي تحملها اللغة الشعرية نفسها، فلغة الشعر غنية بطاقاتها ودلالاتها"[٧٧].

والحقيقة أنّه لا يمكن أن نفصل بين القيم الثلاثة السابقة، بحيث تتآذر فيما بينها؛ لإحداث الأثر المرجو لدى المتلقي، وخاصة تعميق المعنى عن طريق ترابط جزئيات النص الشعري، وهذا ما عناه الدكتور/ صبحى الفقى فى تعريف التكرار بأنّه: " إعادة لفظ أو عبارة أو جملة أو فقرة..... وذلك لتحقيق أغراض كثيرة أهمها تحقيق التماسك النصي بين عناصر النص المتباعدة"[٨٢].

www.misan-jas.com (Arabic Impact Factor) - 1.1 ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X

وسوف نقتصر هنا على التحشيد الصوتي أو التشكيل الصوتي المتكرر؛ وذلك لأنّ الصوت وحدة مميزة "وهي تسمية ذات دلالة، فالمهم في الصوت ليس طابعه الخاص أيّ جوهرة، ولكن المهم قدرته على التميز عن غيره من الأصوات"(٨٣).

وباعتبار الصوت وحدة مميزة، فالشاعر يطوعه لينتج لنا من خلاله الترديدات الصوتية التي تقوم بدور كبير في بناء النص، وربط الجزء بالكل، فهو وسيلة من وسائل الانسجام والتآلف بين عناصر النص، وذلك لأنَّ "الأصوات التي تتكرر في حشو البيت، مضافة إلى ما يتكرر في القافية، أشبه بمفاصل موسيقية متعددة النغم مختلفة الألوان، يستمتع مَنْ له دراية بهذا الفن، ويرى فيها المهارة والقدرة الفنية"(٨٤).

وحينما نتصفح ديوان (الغزال) نجده يعتمد على تكرار صوت أو أصوات عدة متجاورةٌ، حيث تنوعت المحاكاة الصوتية لديه، محدثًا بهذا التكرار نوعًا من التنغيم أو ما يسمى بالهندسة الإيقاعية.

ومن نماذج المحاكاة الصوتية بتكرار صوت واحد قول (الغزال):(٨٥) **[من الطويل]**

ألستَ ترى أنَّ الزَّمـــانَ طَوانـــي ... وبدَّلَ خُلقـــي كُلَّـــهُ وَبَرانـــى

تحَّيقني عُضوًا فعُضوًا فَلَمْ يـــدعْ ... سوى اسْمي صحيحًا وحدهُ ولِساني

ولو كانتْ الأسماءَ يدخُلها البِلـى ... لقد بَلِيَ اسْمي لامتدادِ زَمانـــي!

ومالي لا أبلى لتسعينَ حُجَّـــةً ... وسبعٍ أتتْ من بعدهـا سَنَتـــانِ

إذَا عنَّ لي شخصُ تخيّلَ دونَـــهُ ... شبيهُ ضبابٍ أو شبيهُ دخـــانِ!

فيا راغبًا في العيشِ إنْ كُنتَ عاقلا ... فلا وَعْظ إلّا دونَ لحظِ عِيـــانِ!

إنّ المفتاح الصوتي للقصيدة هو صوت (النون) مع ملاحظة أنّه صوت الروي، حيث تكرر الصوت بكثافة، وهو بذلك يتواءم مع روى القصيدة (النون) وقد استمر توارد هذا الصوت على مدار الأبيات، فلم يخل بيت من تكرارية لهذا الصوت، حيث يتراوح تكراره في البيت الواحد ما بين مرتين إلى أربع مرات، مستفيدًا من صفة التكرار التي تصاحب حالة الزهد، وكأنّ المتلقي يحس هنا بتدفق النغمة الانفعالية دون انقطاع أو اضطراب، محدثًا بذلك تماسكًا امتدّ من بداية الأبيات إلى نهايتها الناجم عن تكرار صوت (النون) ممَّا أثرى هذا التكرار إيقاع الأبيات الداخلية "حيث يبلغ التردد درجة عالية من الكثافة"(٨٦).

كما توارد في الأبيات تكرار الكلمات الآتية على حسب تسلسلها في الأبيات: عضوًا / عضوًا ، اسمي / اسمي، شبيه / شبيه ، كما توارد تكرار الأصوات (أ – ن – ي)، ومن ثمّ أصبحت هذه التكرارية ظاهرة صوتية تربط بين الأبيات من مطلعها وحتى آخر كلمة فيها والتي جمعتها الكسرة الطويلة التي حاكت حالة الشاعر بعد أن قارب مئة عام أو يزيد، من خلال المحاكاة الصوتية بالحركات لهذه الأصوات الثلاثة.

وقد يأتي تكرار الصوت في ديوان (الغزال) من خلال المحاكاة الصوتية بأصوات عدة متقاربة المخرج تكشف عن دلالة الصوت على المعنى، وذلك من خلال "تجميع عدد من الأصوات المعينة بشكل أشدّ كثافة من المعتاد، أو تركيب نوعين من الأنسجة الصوتية المختلفة في بيت من الشعر أو في مقطع أو في قصيدة، يقوم بوظيفته كنوع من التيار الدلالي الباطن... ممَّا ينبغي أن يؤخذ في الأعتبار عند أيّ تحليل للنسيج الصوتي وتماسكه في البنية الشعرية "(٨٧).

ومن هذه الأصوات المتقاربة المخرج ما يعرف بأصوات الصَّفير، وهي أصوات (ص، ز، س)، وسميت بذلك لأنَّ "مجرى هذه الأصوات يضيق جدًّا عند مخرجها، فتحدث عند النطق بها صفيرًا عاليًا لا يشركها في نسبة علو هذا الصّفير غيرها من الأصوات"(٨٨). هذا الصّفير تسمع عند النطق به صوتًا يشبه صوت بعض الطيور، فتشبه الصاد صوت الأوز، و أما الزاي فتشبه صوت النحل، في حين تشبه السين صوت الجراد(٨٩).

وفي هذا الإطار، نورد قول الغزال(٩٠):

[من السَّريع]

تكررت في الأبيات السابقة صوتا (الصاد) و (السين) اللذان ينتميان إلى مجموعة صوتية واحدة تكريراً موزعًا على الأبيات – باستثناء البيت السادس – وهما من أصوات الصّفير، والمعنى العام للأبيات يدور حول مخاطبة الشاعر نفسه، زاجرًا إياها عن التصابي، ويخص اسم زينب بالكلام الغزلي، وكان لصوتي الصّفير الدور البارز في تصوير هذا المشهد، حيث تكرر صوت (السين) ثلاث مرات، أما صوت (الصاد) فتكرر سبع مرات، وكان لتكرار هذين الصوتين أثرة الفعّال في تماسك الأبيات من بدايتها إلى نهايتها، معبرة عن المعاني الذي يريد الشاعر توصيلها للمتلقي، ولهذه الأصوات ميزة فهي " تتميز بمدة الاستغراق الزمني للنطق بها... يؤدي – بالتالي – إلى إبراز قيمتها الصوتية"(٩١).

www.misan-jas.com (Arabic Impact Factor) - 1.1 ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X

ويجذب الانتباه هنا دور الكسرة في القافية، فحركة الكسرتعبر عن الحسرة التي أصابت الشاعر من تقدم العمر، وتجعله يتأمل نفسه مبررًا هذا التأمل في الإيقاع الختامي المنكسر.

ولعلّ توفيق الشاعر في الجمع بين المعاني والأصوات والمشاعر، يعدُّ نجاحًا في إبداع أبياته؛ لأنَّ تذوق المتلقي يتوقف على تلاؤم هذه المكونات الثلاثة[٩٢].

٣- التضمين:

لقد اعتاد النقاد والعروضيون أن يدرجوا ظاهرة التضمين ضمن عيوب القافية التي تؤخذ على الشاعر، محتجين في ذلك بأنّ المعنى لم ينته عند حدّ القافية، بل تضمنه البيت التالي له[٩٣]، وبذلك يدرج التضمين ضمن مباحث القافية، لكنّ التضمين – من وجهة نظر الباحثة – يعدُّ من الموسيقا الصوتية الداخلية التي تكشف عن تماسك النص، من خلال امتداد الأبيات واستطالتها،حيث نجد أنّه يتعلق بالقافية بربطها بما يليها، وهذا يعني عدم انتهاء البيت نحويًّا ودلاليًّا، فيعمل التضمين على وصل البيت بما يليه "محدثًا بذلك نغمة التعليق... فالبيت ينغلق فعلاً كجملة موسيقية، ولكنّ التضمين يقلل هذا الانغلاق، ويقيم رابطة ولو ضعيفة بين الجملتين (البيتين) وذلك من خلال نغمة التعليق التي ينتهي بها البيت الأول"[٩٤] ممَّا يؤدي إلى تماسك الأبيات وترابطها؛ نظرًا لما يحدثه من صراع وتوتر المستويين النحوي والعروضي، الأمر الذي يدفع القارىء إلى الاستمرار في القراءة؛ لإتمام المعنى وإكمال الدلالة[٩٥].

ويعدّ التضمين علامة على التماسك في ديوان (الغزال) والذي نهجه في شعره من بناء قصصي محكم،عناصره الشخوص والأشخاص والأماكن، نحو قوله[٩٦]:

[من الطويل]

سلامٌ سلامٌ ألفَ ألـفِ مكـــرّرٍ ... وياحاملاً عنّي الرّسالةَ كـــرّرِ!

ألا يا نسيمَ الرّيحِ بلّغْ ســـلامَنَا ... وصِفْ كُلّ ما يَلقى الغريبُ وخبّرِ

وقلْ لشُعاعِ الشّمسِ: بلّغْ تحيّتي ... سمّيك واقرأْها على آلِ جعـــفرِ!

هذه الأبيات رسالة شعرية أرسلها الشاعر إلى أهله في قرطبة، لجأ الشاعر فيها إلى التضمين عن طريق التكملة بالتعليق المعنوي[٩٧]، وذلك من خلال تعلق البيتين الثاني والثالث بنهاية البيت الأول، بسبب عدم اكتمال المعنى في نهاية البيت الأول عبر فعل الأمر (كرر) ، ولذا يواصل الشاعر القراءة؛ لإكمال المعنى.

ومن المواضع الأخرى التي استخدم فيها (الغزال) التضمين قوله[٩٨]:

[من مجزوء الرمّل]

قال لـــي يَحيى وصرْنا ... بين مـوجٍ كالجبـــالِ

وتــولّتْنـا ريـــــاحٌ ... من دَبـورٍ وشمـــــالِ

شقّتِ القِلعينِ وانبـــــ ... ـتّتْ عُرى تلـكَ الحِبـــالِ

وتمطّى ملكُ المـــــو ... تِـــ إلينا عـــن حِيـــالِ

فرأينا الموتَ رأيَ العـــ ... يْنِ حـالاً بعـــدَ حـــالِ

لم يكنْ للقومِ فينـــــا ... يا رَفيقي رأسُ مـــالِ!

يصف (الغزال) في هذه الأبيات حالة وحال صديقه (يحيى بن حبيب) حين ركبا مركبًا وهاج البحر عليهما،وعصفت بهما ريحٌ شديدة. وقد غلب على الأبيات التضمين من خلال التركيب في جملة مقول القول ومتعلقاتها، وذلك حين ربط بين بداية البيت الأول (قال) وبداية البيت الأخير (جملة مقول القول)، حيث فصل بينهما بأربعة أبيات، كشف فيها الشاعر عن حاله وحال صديقه وسط البحر الهائج، ممَّا أدى إلى توتر على مستوى البنية الصوتية، نتج عنه عدم الوقوف عند الموضع المحدد للوقف وهو القافية واستمرار القراءة؛ لإكمال المعنى، الذي لم ينتهي إلاّ بانتهاء البيت الأخير، ممَّا أدى إلى ترابط الأبيات وتماسكها وكأنها بيت واحد.

وقد ساعد على تماسك الأبيات وترابطها وجود عناصر صوتية أخرى إلى جانب التضمين، تمثلت في التدوير[٩٩] بين أشطر كلّ بيت من الأبيات، حيث اتصل كلّ شطر بالآخر، فيعمل على تواصل النفس عند النطق بالبيت الشعري، وكأنّ البيت وحدة واحدة متماسكة الأجزاء.

وقد أدى التدوير في الأبيات دورًا مهمًا في ربط الأشطر الشعرية والموجات الانفعالية التي عليها الشاعر وصاحبه، ممَّا جعلها تأخذ شكل الكتلة الصوتية الواحدة، فساهمت في ربط مكونات الأبيات بأكملها من جهة، وساعدت على ربط المضامين والانفعالات، من خلال حركة اللغة المرنة التي اعتمدت في مرونتها على التدوير بدرجة كبيرة، ممَّا يكشف عن أنّ "القصيدة العربية ليست منفكة اللغة مقطوعة الأوصال، فالصلة بين البيت تروم وحدة الدلالة والنحو؛ فالتدويرعلاقة اتصال والتئام بين الأشطر"[١٠٠].

❖ **نتائج البحث:**

www.misan-jas.com (Arabic Impact Factor) - 1.1 ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X

سار هذا البحث في رحلته داخل ديوان الشاعر الأندلسي (الغزال) عبر خطين متوازيين: أولهما نظري، تمّ من خلاله توضيح الأسس والمفاهيم التي يعتمد عليها علم النص في تحليل النص الشعري وتفسيره، وثانيهما تطبيقي، حدَّد مدى جدوى هذه الأسس والآليات في الكشف عن ملامح التماسك النصي في الديوان، عبر الاكتفاء بمستويين أو محورين من مستويات التماسك النصي وهما: التماسك النحوي، والتماسك الصوتي، ومن خلال هذين المحورين، تمَّ التوصل إلى نتائج عدة أهمها:

١) استطاع علم النص بخطيه المتوازيين: النظري والتطبيقي، أن يفتح آفاقًا جديدة يمكنها أن تساهم في فهم النص الشعري القديم فهمًا واضحًا، انطلاقًا من بنيته عبرمستوياتها المتعددة.
٢) التماسك النصي ذو طبيعة دلالية وشكلية، وأنّ الطبيعتين تتضافران معًا؛ لتحقيق التماسك الكلى للديوان موضع البحث.
٣) يعدُّ الديوان خلاصة تجربة (الغزال) في الحياة، سواء في مرحلة الشباب أم المشيب، فبدا واضحًا تماسك الأبيات، من خلال ما تحويه من علاقات دلالية: نحوية وصوتية.
٤) تتنوع الوسائل التي اعتمد عليها (الغزال) في بناء أبياته، فبدت تتسم بنوع خاص من التماسك والترابط، تساهم في خلقة مستويات بنائية متنوعة؛ اعتمادًا على بنائها اللغوي والفني.
٥) استفاد (الغزال) من إمكانات اللغة العربية وبدا ذلك واضحًا من خلال التماسك النحوي، فبدا واضحًا التماسك بين أجزاء القصائد والأبيات في الديوان؛ لأنّ كلٍّ منها يدور في فلك دلالي واحد، تحكمه اللغة بإمكاناتها الاتساعية.
٦) التماسك الصوتي – الخارجي والداخلي – وسيلة جيدة في الديوان، يكشف عن التماسك والترابط فيه، بما قدمه من بنية صوتية تتواءم مع الدلالات العامة للقصائد والأبيات.

الهوامش

١. ينظر : فارس، د.ت، مادة (مسك)
٢. ينظر : كوين،٢٠٠٠م.
٣. ينظر : بوجراند، ١٩٩٨م.
٤. ينظر : الجاحظ، ، ١٩٦٨م.
٥. ينظر : الجرجانى، ١٩٩٢ م.
٦. فضل، ١٩٩٢م.
٧. الغزال، ١٩٩٣م.
٨. الجزار، ١٩٩٥م.
٩. ينظر : الغزال، ١٩٩٣م.
١٠. ينظر، السراج، ١٩٨٧م .
١١. علي، ٢٠٠١م.
١٢. الجرجاني، ١٩٩٢م..
١٣. ينظر العبد، ١٩٨٩م.
١٤. ينظر : حماسة، ١٩٩٢م.
١٥. ينظر : الجرجاني، ١٩٩٢م.
١٦. ينظر : المتوكل، ٢٠٠١م.
١٧. ينظر خطابي، ١٩٩١م.
١٨. حسان، ٢٠٠٢م.
١٩. الغزال، ١٩٩٣م.
٢٠. نعني بالالتفات انتقال الكلام والعدول عنه من أسلوب أو ضمير إلى أسلوب أو ضمير آخر مخالف له.
٢١. ينظر : العلّوي، ٢٠٠٢م.
٢٢. ينظر : جني، ١٩٩٩م.
٢٣. ينظر : الجرجاني،سابق.
٢٤. ينظر : البهنساوي، ٢٠٠٨ م.
٢٥. خطابي،سابق.
٢٦. ينظر : أنيس، ٢٠١٠م.
٢٧. البطاشي،٢٠٠٩م.
٢٨. الغزال: الغير: أحوال الدهر المتغيرة، اربد: اختلط سواده بكدرة، اقشعرّ: تقبّض، ضامه: نقصه وظلمه.
٢٩. خليف، ١٩٨٦م.
٣٠. فان ديك، ، ٢٠٠٠ م.
٣١. خضير، ٢٠٠١م.
٣٢. ينظر : خطابي، سابق.
٣٣. ينظر : الجزار، سابق.
٣٤. الجرجاني، سابق .
٣٥. الغزال ،سابق.
٣٦. الغزال،سابق .
٣٧. خرمة، ٢٠٠٤م.
٣٨. الغزال ،أمطو: أسرع، أوتغه: أفسده.
٣٩. زايد، ١٩٨٧م.
٤٠. إسماعيل، ١٩٩٢م.
٤١. ينظر؛ القيروانى، ، ٢٠٠٠م. كرومبي، ١٩٨٦م..
٤٢. عياد، ١٩٨٧م.
٤٣. الأوزان البسيطة هي التي تتوحد فيها التفعلية، كالكامل، والرمل، والمتقارب. أما الأوزان المركبة، فهي التي تتكون من تفعيلتين مختلفتين، كالطويل، والخفيف، والسريع.

www.misan-jas.com (Arabic Impact Factor) - 1.1 ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X

٤٤. ينظر : الطوانسي، ١٩٩٨م.
٤٥. الغزال، سابق.
٤٦. ينظر : القرطاجني،١٩٨٦م. الطيب، ١٩٧٠م. أنيس، ١٩٨١م. الطرابلسي، الشوقيات، ١٩٩٦ م.
٤٧. أنيس، سابق.
٤٨. الغزال: جمع مُنية بمعنى الأمنية، الحجام: الذي يعالج بالحجامة.
٤٩. ينظر : الجيار، ٢٠٠٨ م.
٥٠. ينظر : الطيب، سابق.
٥١. الطوانسي، سابق.
٥٢. الغزال ، مقر الشئ مقرّا: صار مرّا أو حامضا فهو مقر، الصّبر: عصارة شجر مرّ.
٥٣. سورة القمر، اية (٤٨).
٥٤. ينظر : أنيس، ١٩٩٩م.
٥٥. التنغيم هو " تنوع الأصوات بين الارتفاع والانخفاض في أثناء الكلام، نتيجة لتذبذب الوترين الصوتين، فيتولد عن ذلك نغمة موسيقية "، مدكور، ١٩٨٦ م.
٥٦. أنيس، سابق.
٥٧. ينظر : جعفر، نقد الشعر، د. ت.
٥٨. ينظر : الطيب، سابق.
٥٩. ياكبسون، ١٩٨٨م.
٦٠. الطرابلسي، سابق.
٦١. القافية المطلقة هي التي جاء رويها متحركًا. أما القافية المقيدة فهي التي جاء رويها ساكنًا. ينظر : أنيس، سابق.
٦٢. ينظر : الطيب، سابق.
٦٣. الطرابلسي،سابق.
٦٤. صادق، ١٩٩٨م.
٦٥. ينظر : البحراوي،١٩٩٠م.
٦٦. أنيس، سابق.
٦٧. البحراوي، سابق.
٦٨. الغزال ،أبو الفتح: هو نصر الخصي، الكراز: القارورة، أوكوز ضيق الرأس، العرف: الرائحة مطلقًا.
٦٩. ضيف، د. ت.
٧٠. ينظر : محمد، ١٩٨٩م.
٧١. ينظر : القيرواني، سابق.
٧٢. البحراوي، ١٩٨٦م.
٧٣. بنيس، ١٩٨٩م.
٧٤. الغزال،ريع: من راعة بمعنى داخله الرّوع أيّ الفزع، النُخيلات: اسم مكان، ازدهته: استخفته.
٧٥. الغزال ،الوارد: المقصود به الميت، الحفائر: جمع الحفير: القبر.
٧٦. ينظر : فضل،سابق.
٧٧. ينظر : قتيبة، ١٩٨١م.
٧٨. ينظر : العسكري، ١٩٨٦م.
٧٩. ربايعة، د. ت.
٨٠. ينظر : مصلوح،سابق.
٨١. ربايعة، سابق .
٨٢. الفقي،سابق.
٨٣. كوين،١٩٨٥ م.
٨٤. أنيس، سابق.
٨٥. الغزال، عنّ: ظهر.
٨٦. المطلب، هكذا تكلم النص، ١٩٩٧م. .
٨٧. فضل، ٢٠٠٣م.
٨٨. أنيس، سابق .
٨٩. ينظر : نصر، ١٣٤٩ه.
٩٠. الغزال، تصاباها: أيّ دعاها إلى الصِبا، تقضيتها: استوفيتها، الرَّداح: الثقيلة الأوراك، الخمصانة: ضامرة البطن، مشربة اللون: أشرب لونها الأبيض حمرة، متع: ارتفع وطال النهار.
٩١. العبد ، ١٩٨٨م.
٩٢. ينظر : شريم، ١٩٨٤م. .
٩٣. ينظر : القيرواني، سابق.
٩٤. البحراوي، ١٩٨٧م.
٩٥. ينظر : الطواني،سابق.
٩٦. الغزال، سابق.
٩٧. ينظر : الشيخ، ١٩٨٥م.
٩٨. الغزال، الدَّبور: ريح تهب من المغرب، تُقابل ريح الصَّبا، القِلعان: مثنى القلع، وهو شراع السفينة، الحيال: قبالة الشئ.
٩٩. التدوير هو "الذي تحوي مكوناته الداخلية كلمة تصبح شريكة بين قسميه،أيّ شطريه، غير قابلة للتقسيم إنشائيًا، فحين تصير على صيغة من الصيغ اللغوية مقسومة إلى قسمين: قسم يتم به تمام الشطر الأول وقسم يبدأ به إيقاع الشطر الثاني، فإنّ هذا يعدُّ في نظر الإيقاع الشعري تدويرًا " كشك،١٩٨٩م.
١٠٠. كشك، سابق.

www.misan-jas.com (Arabic Impact Factor) - 1.1 ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

- الغزال، ي،(١٩٩٣م) ،ديوانه، جمعة وحقّقه وشرحه د / محمد رضوان الدّاية، دار الفكر، بيروت – دمشق.

ثانيًا: المراجع:

١. أنيس،إ ،(١٩٩٩م) ،الأصوات اللغوية، الأنجلو المصرية، القاهرة.
٢. أنيس،إ ،(٢٠١٠م)، من أسرار اللغة العربية، الأنجلو المصرية، القاهرة.
٣. إ أنيس،إ ،(١٩٨١م)،موسيقا الشعر، الأنجلو المصرية.
٤. العسكري،أ ،(١٩٨٦م)، الصناعتين، تحقيق: محمد علي البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت.
٥. الشيخ،أ،(١٩٨٥م)، دراسات في علم العروض والقافية، المنشأة العامة للنشر، طرابلس.
٦. المتوكل،أ،(٢٠٠١م) ،قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية، دار الأمان، الرباط، .
٧. فارس، أ،(١٩٧٩م)،معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، دارالفكر،.
٨. كشك، أ،التد(١٩٨٩م)وير في الشعر، دراسة في النحو والمعنى والإيقاع، مكتبة الزهراء، القاهرة.
٩. حسان،ت،(٢٠٠٢م) البيان في روائع القرآن، دراسة لغوية وأسلوبية للنص القرآني، عالم الكتب، القاهرة.
١٠. منظور،ج،(د.ت) لسان العرب، تحقيق:عبد الله الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة.
١١. شريم،ج،(١٩٨٤م) دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت.
١٢. كوين، ج،(٢٠٠٠م)النظرية الشعرية، ترجمة وتقديم: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة.
١٣. كوين، ج،(١٩٨٥م)بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة.
١٤. القرطاجني،ح،(١٩٨٦م) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت.
١٥. البهنساوي،ح،(٢٠٠٨م) قواعد الربط وأنظمته في العربية، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة.
١٦. رفعت،ح،(٢٠٠٥م) الموقعية في النحو العربي دراسة سياقية، عالم الكتب، القاهرة.
١٧. البطاشي، خ،(٢٠٠٩م)الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب، دار جرير، الأردن.
١٨. صادق،ر،(١٩٩٨م) شعر عمر بن الفارض، دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
١٩. يوجراند،ر،(١٩٩٨م)النص والخطاب والإجراء، ترجمة: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة.
٢٠. ياكبسون، ر،(١٩٨٨م)قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي، ومبارك حنوز، دار توبقال المغرب.
٢١. محمد،س،(١٩٨٩م) التصريع المستأنف داخل القصيدة العربية، دار النهضة المصرية، القاهرة.
٢٢. البحراوي،س،(١٩٨٧م)التضمين في العروض والشعر العربي،مجلة فصول، الهيئة المصري العامة للكتاب، ع ٣-٤، مج ٧.
٢٣. البحراوي،س،(١٩٩٠م) العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
٢٤. البحراوي،س،(١٩٨٦م) موسيقا الشعر عند شعراء أبو للو، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
٢٥. الجيار،ش،(٢٠٠٨م)شعر إبراهيم ناجي دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة .
٢٦. الطوانسي، ش،(١٩٩٨م)مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
٢٧. عياد،ش،(١٩٨٧م) موسيقا الشعر العربي، مشروع دراسة علمية، دار المعرفة، القاهرة.
٢٨. ضيف،ش،(د.ت) في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة.
٢٩. الثقفي،ص،(٢٠٠٠م) علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دراسة تطبيقية على السور المكية، دار قباء القاهرة.
٣٠. فضل، ص،(٢٠٠٣م)النظرية البنائية في النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
٣١. فضل،ص،(١٩٩٢م) بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت،ع ١٦٤، أغسطس.
٣٢. مدكور،ع،(١٩٨٦م) علم اللغة بين القديم والحديث، دار الثقافة، القاهرة.
٣٣. الجرجاني،ع،(١٩٩٢م) دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود شاكر، مطبعة ودار المدني، القاهرة – جدة.
٣٤. قتيبة،ع،(١٩٨١م) تأويل مشكل القرآن، تحقيق: السيد صقر، المكتبة العلّمية، بيروت.
٣٥. الطيب،ع(١٩٧٠م) المرشد إلى فهم أشعار العرب، دار الفكر، بيروت.
٣٦. جني،ع،(١٩٩٩م) الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

٣٧. إسماعيل،ع،(١٩٩٢م) الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة.
٣٨. القيرواني، ع،(٢٠٠٠م)العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق: النبوي شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة.
٣٩. زايد، ع،(١٩٨٧م)عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العلّوم، القاهرة.
٤٠. أبو خرمة،ع،(٢٠٠٤م) نحو النص نقد النظرية وبناء آخرى، عالم الكتب، الأردن.
٤١. الجاحظ،ع،(١٩٦٨م) البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة.
٤٢. فان ديك،(٢٠٠٠م) النص والسياق، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، ترجمة: عبد القادر قنيني ،افريقيا الشرق الدار البيضاء.
٤٣. جعفر،ق،(د.ت) نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفي، مكتبة الخانجي القاهرة.
٤٤. كرومبي،ل،(١٩٨٦م) قواعد النقد الأدبي، تحقيق: محمد عوض، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.
٤٥. خضير،م،(٢٠٠١م)علاقة الظواهر النحوية بالمعنى في القرآن الكريم، الأنجلو المصرية، القاهرة.
٤٦. العبد،م،(١٩٨٨م) إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مدخل لغوي أسلوبي، دار المعارف، القاهرة.
٤٧. العبد ،م،(١٩٨٩م) اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر، القاهرة.
٤٨. الطرابلسي،م،(١٩٩٦م) خصائص الأسلوب في الشوقيات، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.
٤٩. السراج، م،(١٩٨٧م) الأصول في النحو، تحقيق: عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت.
٥٠. بنيس، م،(١٩٨٩م)الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها،التقليدية، دار توبقال، المغرب.
٥١. حماسة،م،(١٩٩٢م) اللغة وبناء الشعر، مكتبة الخانجي، القاهرة.
٥٢. خطابي،م،(١٩٩١م) لسانيات النص، مدخل إلى انسجام النص، المركز الثقافي العربي، بيروت.
٥٣. المطلب،م،(١٩٩٧م) هكذا تكلم النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
٥٤. الجزار،م،(١٩٩٥م) لسانيات الاختلاف، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.
٥٥. نصر،م،(١٣٤٣ه) نهاية القول المفيد في علم التجويد، مطبعة البابى الحلبي، القاهرة.
٥٦. ربايعة،م،(د.ت) قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، مكتبة الكتاني، الأردن.
٥٧. خليف،م،(١٩٨٦م) القصيدة الجاهلية في المفضليات، دراسة موضوعية فنية، مكتبة غريب، القاهرة.
٥٨. العلّويّ، ي،(٢٠٠٢م)الطراز، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت.
٥٩. علي،ي،(٢٠٠١م) شرح المفصل، قدم له ووضع هوامشه: إميل يعقوب، دار الكتب العلّمية، بيروت.

الدوريات

Dr. Mohammed.R.٢٠٠٩. Almujalad٨. Aleadad١٥. Poetry and singing councils for Arab rulers and workers during the Umayyad era Iraq, Misan, Misan Journa.