Downloaded from aijh.modares.ac.ir at 10:51 IRDT on Monday August 31st 2020

دراسات فی العلوم الانسانیه
۲۴(۲)، ۱۴۳۹/۱۳۹۶/۲۰۱۷-۲۰۱۸،
صص۹۱-۱۱۹
ISSN: 2538-2160
http://aijh.modares.ac.ir/

دراسة أسلوبية في قصيدة «رسالة إلي الحزن» لمحمد إبراهيم أبوسنة

امیر فرهنگ‌نیا*

أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الشهيد بهشتی

تاريخ الوصول: ۱۴۳۸/۱۱/۱۳ تاريخ القبول: ۱۴۳۹/۶/۱

الملخص

تهدف الدراسة الأسلوبية إلى تناول التحليل البنائي للعمل الأدبي شعراً كان أو نثراً وفقاً للمستويات الصوتية والتركيبية والدلالية التي تعطي للنص أبعاداً دلالية تسهم في تضاعف الدلالات السياقية وتقوم برصد الأدوات التعبيرية المؤثرة في الدلالة، كما أن الأسلوبية تساعد الشاعر على تصوير كافة الجوانب الإنسانية عبر استخدام جميع طاقات اللغة. أسهم الشاعر محمد إبراهيم أبوسنة في حركة الشعر العربي الحديث وله دور فاعل ومميّز في ريادة الشعر المصري لما له من دواوين شعرية كثيرة عالج فيها هموم شعبه وعاشها. قصيدة رسالة إلى الحزن من القصائد التي أنشدتْ حول مأساة الشعب وفيها ملامح من المعاناة والأتراح. يسعى هذا البحث إلى معالجة هذه القصيدة وفقاً للمنهج الوصفي التحليلي وبناء على نظرية الأسلوبية الإحصائية. تضمّ دراسة المستوى الصوتي البحث عن الأصوات المجهورة والمهموسة وتكرار الحروف والكلمات وفي المستوى التركيبي يركز البحث على دراسة الجمل الفعلية والاسمية والأفعال الماضية والمضارعة والأمر عن طريق الإحصاء وفي المستوى الدلالي يتضمّن التشبيه والاستعارة والطباق ومما توصل إليه المقال هو أنّه كان في استخدام الشاعر للأصوات المهموسة في هذه القصيدة دور فاعل في إضفاء الحزن والقلق وفيالمستوى التركيبي تفوّقتْ نسبة الجمل الفعلية على الجمل الإسمية وأنّ الفعل المضارع أكثر قياساً للفعل الماضي والأمر وتمّ توظيف أسلوب النفي والاستفهام والنداء والشرط وفي المستوى الدلالي كثر عدد التشبيهات والاستعارات المكنية والتصريحية وهي تدلّ على تداخل حدود الأشياء في العالم الخارجيّ مع الذات الشاعرة معتمداً على تفاعل الدلالات بينهما وهكذا ينقل الشاعر مشاعره وأحاسيسه إلى متلقيه ويؤثّر فيهم.

الكلمات الرئيسة:رسالة إلى الحزن، أبوسنة، الأسلوبية، المستوى الصوتي، المستوى التركيبي، المستوى الدلالي.

المقدمة

في شعرنا المعاصر استفاضت نغمة الحزن حتى صارتْ ظاهرة تلفت النظر بل يمكن أن يقال إنّ الحزن قد صار محوراً أساسياً في معظم ما يكتب الشعراء المعاصرون من قصائد. والشعراء قد صاروا يلحّون على إبراز جانب واحد من الحياة هو جانب القتامة فيها وأنهم يغمضون عيونهم عن جانب البهجة وليست الحياة جهمة كلّها وإنما هي تتضمن إلى جانب الجهامة صوراً

* الكاتب المسؤول: E-mail: A_Farhangnia@sbu.ac.ir

Downloaded from aijh.modares.ac.ir at 10:51 IRDT on Monday August 31st 2020

من الإشراق كذلك (إسماعيل، ٢٠٠٧، ٣٥٢).لكنّ شاعرنا لا يصدر في حزنه عن موقف خاص من الحضارة المادية لأنّ أزمة الروح لم تصل بعد في حياتنا إلى الحدة التي تجعلها منطلقاً لأحزان الشاعر، لكنّ أحزان شاعرنا المعاصر الحقيقية فمصدرها المعرفة (إسماعيل، ٢٠٠٧، ٣٥٤). أصبح الحزن ركيزة أساسية من ركائز القصيدة العربية تكتسي به الألفاظ والتعبيرات وتتشح به القصيدة من أولها إلى آخرها وتتلوّن به الصور والإيحاءات ولم يكن شيء من ذلككله سطحياً أو مفتعلاً بل كان ذلك من نتائج الواقع المؤسي والأحداث المتلاحقة المؤسفة مما فرض حصاراً كثيفاً أسود على سبحات الفكر وتهويمات الخيال إضافة إلى كلّ ما تقع عليه العين وتلتقطه الآذان وهو ما يمكن أن نلخصه بأنه الواقع الأسود (سرور، ١٩٨٤، ١٠٥-١٠٦).

إن إدراك الشاعر المعاصر لما يجري حوله قد تسبّب في ثورته على الكون لكي يثبت أنه جزء من هذا الوجود و له دور فاعل فيه. قصيدة «رسالة إلى الحزن» من ديوان تأملات في المدن الحجرية تشمل على ١٧٠ سطراً وموضوعها حماسيّ ومحورها الحزن على ما يقترفه البشر من مساوئ ومجازر وقسوة ونفاق وحسد وخسران وقد نظمت القصيدة على منوال الشعر الحرّ الذي لم يكن دعوة لنبذ الأبحر الشعرية نبذاً تامّاً وما كان يهدف إلى أن يقضي على أوزان الخليل ويحلّ محلّها وهو ظاهرة عروضية له وزن وتكون له قافية «وهذا الشعر يستغني عن الرويّ المتكرّر في نهاية الأسطر ومن هنا استغنى الشاعر عن القافية بوضعها القديم لكنه ألزم نفسه مقابل ذلك بنوع من القافية المتحرّرة تلك التي لا ترتبط بسابقتها أو لاحقتها ارتباط انسجام وتآلف دون إشراك ملزم في حروف الروي» (إسماعيل، ٢٠٠٧، ٦٧) ولكن ليس هناك فصل بين الشكل والمضمون انطلاقاً من أنّ القصيدة بناء متكامل ويجري التعبير عن هذا المضمون بمقاطع متنوعة (كمقطع التأمّل فوق مرايا الدموع ومقطع العدوّ الضاحك في الجنازات ومقطع الفراق والنفاق و..) وهيمن على حركة الأفعال مونولوج يعتمد على سرد الأحداث الحاضرة والماضية وربط بين المتشابهات والطباقات ومناسبة القصيدة هي بعث رسالة الشكوى إلى من يفخر بنفسه ويشعر بسعادة ولكنه رسم مشهداً جنائزياً مثيراً للحزن بإطلاق الصواريخ العابرة للقارّات وهو الذي يأمر بإلقاء قنبلة هيدروجينية وهي تؤدّي إلى الفراق والفساد والحسد والحزن والكسب الحرام والنصر الزائف والهزيمة التي يجلّلها العار. يهدف البحث إلى الإجابة على هذه الأسئلة من خلال دراسة الخصائص الأسلوبية في هذه القصيدة:

١- ما هي الميزات البارزة للمستوى الصوتي في قصيدة «رسالة إلى الحزن»؟

٢- ما هي المواصفات المميّزة للمستوى التركيبي في هذه القصيدة؟

٣- ما هي الأبعاد البارزة للمستوى الدلالي في هذه القصيدة؟

٤- ما مدى توفيق الشاعر محمد إبراهيم أبوسنة في استخدام المستويات الأسلوبية للتعبير عن الحزن تجاه المجتمع؟

هناك عدد من الدراسات السابقة لعل من أبرزها مقالة الظواهر الأسلوبية في قصيدة غريب على الخليج لبدر شاكر السياب لمينا بيرزادنيا وراضية قاسمي حيث قامت الباحثتان بتحليل القصيدة وفقاً للمستوى الصوتي والمعجمي والنحوي واستنتجتا أنّ قصيدة السياب من جهة الظواهر الأسلوبية في مستوياتها المحددة تمثل بناءً متكاملاً يصبّ فيه الشاعر مقدرته اللغوية؛وثمة مقالة دراسة أسلوبية لقصيدة الحسين (ع) يابن الكرام للشاعر المسيحي جورج زكي الحاج لعلي أصغر ياري وحميد

Downloaded from aijh.modares.ac.ir at 10:51 IRDT on Monday August 31st 2020

أحمديان حيث قام الباحثان بتحليل القصيدة وفقاً للمستوى الصوتي والتركيبي والبلاغي والصرفي. ولعلّ من أهمّ الرسائل الجامعية التي تناولت الأسلوبية، هي رسالة شعر محمود الشلبي دراسة أسلوبية لرشا سامي حجازين ونوقشتْ في جامعة مؤتة، سنة ٢٠٠٥، حيث عالج فيها الباحث مفهوم الانزياح وأنواعه وأنماط التناص والمفارقة والموسيقى في شعر السياب.

ومن الكتب التي تخص موضوع الأسلوبية هي البنى الأسلوبية في النص الشعري لراشد بن حمد الحسيني. وفيمايخصّ شعر محمد إبراهيم أبي سنة هناك دراسات كثيرة سبقت هذا المقال لعل من أبرزها مقالة البحر موعدنا رحلة في شعر الشاعر «محمد إبراهيم أبوسنة» لعبدالقادر القط حيث استعرض الباحث تجربة الشاعر خلال سبعة عشر عاماً منذ أن صدر ديوانه الأول «قلبي وغازلة الثوب الأزرق» حتى ديوانه الأخير «البحر موعدنا»، كما يتمثل في ديوان الشاعر الأخير عنصرا الثبات والتغير في بعض جوانب من إحساس الشاعر بالكون والحياة والناس وفي بعض مظاهر من التعبير الفني في بناء القصيدة واستخدام اللغة ورسم الصورة. ومقالةبعنوان:«بررسی مؤلفه های عشق وپایداری در اشعار فریدون مشیری ومحمد ابراهیم ابوسنة» لعباس گنجعلي وآزادةقادري، حيث اعتبر الباحثان، الشاعرين كليهما من الشعراء المغتربين في الأدب المعاصر، حيث تطرق الشاعران إلى إنشاد أشعار الحب وفقاً لضرورات المجتمع الذي عاشا فيه. فتحول الحب في أشعار الشاعرين إلى عقيدة راسخة لإنقاذ البشر من الهموم والأحزان بغية صنع مدينة فاضلة وفي الحقيقة أصبح جوهرة حقيقية لإنقاذ البشر. وهناک أيضا البحث الجامعي المعنون بـ«بالثوب الأزرق دراسة في شعر محمد إبراهيم أبوسنة لنسرين الوقاد»، المقدم إلى قسم اللغة العربية بكلية الآداب في الجامعة الإسلامية بغزة استكمالاً لمساق (بحث أدبي ولغوي)، حيث ناقشت الباحثة حياة الشاعر وفكره وروافد ثقافته الشعرية، ثم البناء الفني في تجربته الشعرية. لكنالباحث لم يجد بحثاً تناول قصيدة رسالة إلى الحزن للشاعر أبوسنة دراسة أسلوبية ويعتبر هذا المقال أولى خطوة في هذا المجال.

١. أبو سنة وشعره

ولدالشاعر محمد إبراهيم أبوسنة عام ١٩٣٧ في قرية الوادي مركز الصف بمحافظة الجيزه على الشاطئ الشرقي للنيل إلى الجنوب من القاهره بمسافة سبعين كيلومتراً، كان والده يعمل شيخاً للبلد وينتمي إلى أسرة متدينة تهتمّ بالعلم أكثر ممّا تهتمّ بالثروة. أمضى الشاعر طفولته في هذه القرية الصغيرة فامتلأ وجدانه بصور الريف ورؤى الطبيعة. ولكنّ هذه الصور الفذة لم تدم للشاعر طويلاً، فلم يمهل القدر والدته حتى توفاها الله سنة ١٩٤٤، فآثر والده إرساله إلى القاهرة مع أخيه الأكبر للدراسة، فالتحق بمدرسة شيوة كاردافان لتحفيظ القرآن الكريم عام ١٩٤٧ (أبوجبين، ٢٠٠٤، ٣٤٥).بعد أن حفظ القرآن التحق بمعهد القاهرة الديني الإبتدائي. بدأ الشاعر الدخول في عالم الشعر وهو لايزال طالباً بهذا المعهد. بدأ الشاعر يكتب قصائده التي شدته ممارساته فيها إلى مزيد من التجديد، ففي عام ١٩٦٥صدر ديوانه الأول (قلبي وغازلة الثوب الأزرق). يقول أبوسنة: «قد نشرت أول قصيدة لي في عام ١٩٥٩م في الصفحة الأدبية لجريدة المساء، وكانت من الشعر الحديث الذي بدأت أقتنع به بعد أن تطورت تجربتي واتسعت ثقافتي، ومنذ عام ١٩٥٩ وأنا أواصل تجربتي الشعرية فقد بدأت أشعر بالتزام

Downloaded from aijh.modares.ac.ir at 10:51 IRDT on Monday August 31st 2020

حقيقي تجاه أبناء وطني بل وتجاه الانسانية فجاءت قصائدي تعبيراً عن هذا الإحساس العميق بالمسؤولية وفي فترة مبكرة من الستينات نشرت قصائدي في المجلات اللبنانية كالأديب والآداب والحرية (اليسوعي، ١٩٦٦، ١٩٧- ١٩٨). لأبي سنة أكثر من عشرة دواوين، أسهم بها إسهاماً فاعلاً في نهضة الشعر العربي الحديث، انطلاقاً من ديوان «قلبي وغازلة الثوب الأزرق» سنة ١٩٦٥، مروراً بحديقة الشتاء سنة ١٩٦٩ والصراخ في الآبار القديمة سنة ١٩٧٣ وأجراس المساء سنة ١٩٧٥ وتأملات في المدن الحجرية سنة ١٩٧٩ والبحر موعدنا سنة ١٩٨٢ ومرايا النهار البعيدة سنة ١٩٨٧ ورماد الأسئلة الخضراء سنة ١٩٩٠ ورقصات نيلية سنة ١٩٩٣ وورد الفصول الأخيرة سنة ١٩٩٧ وشجر الكلام ٢٠٠٠ بالإضافة إلى مسرحه الشعري وكتاباته النقدية وجهوده الإعلامية التي يدور جلها في محراب الشعر وتترنم بكلماته(درويش، ٢٠٠٤، ٩).وفي الأزهر كانت أحدث النصوص الشعرية هي تلك التي كتبها شعراء العصر الأموي والعباسي، لقد حاولت أن أمتطي عربة الخيال في رحلات مكوكية إلى هذه العصور التي كنت أتصورها وطن الشعر الخالد، ورغم حنيني إلى هذا الماضي الذهبي لكن الحماس الثوري الذي رأيتهيتدفق أمامي احتلط بالحمية الدينية في وجداني. ما أشعلت قريحتي قصائد شوقي التي تغنت بها أم كلثوم وبعض القصائد الوطنية الهادرة الأخرى التي ملأ المذياع بها الأسماع وشحن القلوب والهمم من أجل وطن عزيزيحطم أغلال العبودية ويرسم طرقاً للخلاص ويعتمد على تراث حضاري متعاقب الحقب متآزر الحلقات، أحسست في تلك الحقبة أن الماضي المجيديمكن أن يشد أزر الحاضر ويدفعه إلى الأمام ويقويه. لقد كان تجربتي مع الشعر صراعاً مع الوجود الحر للكلمات ومحاولة لاصطياد هذه الفراشات الذهبية التي رغم هشاشتها وجمالها قادرة على مواجهة العواصف والأعاصير(أبوسنة، ٢٠٠٩، ١١). لقد تنوع عنده (أبوسنة) قرض الشعر، فأجاد الشعر العمودي وشعر التفعيلة في معظم أغراض شعره القديمة والجديدة، فتناول المدح والرثاء والشكوى والاعتذار وشعر الطبيعة والشعر الوجداني والغزل والشعر الوطني والقومي والشعر الإسلامي والشعر الاجتماعي وغيرها (صبح، ٢٠١٢، ٥٦٧).

٢. الأسلوبية

لايمكن تعريف الأسلوبية إلّا أننا بحاجة إلى معرفة الأسلوب أولاً. قد وردت كلمة الأسلوب في لسان العرب ويقال لكلّ سطر من النخيل: أسلوب وكلّ طريق ممتدّ فهو أسلوب والأسلوب الطريق والوجه والمذهب ويقال: أنتم في أسلوب سوء ويجمع أساليب والأسلوب: الطريق نأخذ فيه والأسلوب بالضّمّ الفنّ. يقال: أخذ فلان في أساليب من القول، أي أفانين (ابن منظور، ١٩٩٤، مادة سلب) وفي معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة له معان متنوعة: يحيل (الأسلوب) ضمنياً على مفهوم يعارض بموجبه الاستعمال الفرديّ والإبداعيّ للكود وظيفة اجتماعية كلّياً ومفهومه اعتبر مثالاً مما حدا بالنقد إلى التساؤل عن دلالته ومع هذا فهو طريقة عمل ووسيلة تعبير عن الفكر بواسطة الكلمات والتركيبات وهو عند بارت لغة استكفائية تغوص في الميثولوجيا الشخصية والسردية للكاتب (علوش، د.ت، ١١٤). ليس بناء الأسلوب مجرّد ربط الشكل بالمضمون ثمّ مجرّد ضمّ مجموعات من الألفاظ كيفما جاء واتّفق وإنّما المسألة تتجاوز مسألة الضّمّ إلى عملية التعليق؛ ففي التعليق تلعب

Downloaded from aijh.modares.ac.ir at 10:51 IRDT on Monday August 31st 2020

العلاقات النحوية دوراً بالغاً سواءً في المستوى الإخباريّ أو المستوى الإبداعيّ ومن خلال التعليق تأتي الإفادة مضافاً إليها مجموعة العلاقات الشكلية التي أفرزتْها البلاغة والتي تغلف الأسلوب باللّمسات الجمالية وعملية التعليق هي التي تضع مجموعة المفردات في مواقف محدّدة لها سياقها الخاص بحيث تصبح الصياغة انعكاساً للعادات وللعرف والأصول الاجتماعية (عبدالمطلب، ١٩٩٥، ٢١-٢٢). يعتمد تراث الفكر الأسلوبي في تعريفه للأسلوب على دعائم أو أركان ثلاثة: هي المرسِل والمرسَل إليه والرسالة. يعرّف الأسلوب حسب المرسِل أو المخاطِب بأنه قوام الكشف لنمط التفكير عند صاحبه لأنّ الأسلوب هو فلسفة الذات في الوجود وإنّ تعريف الأسلوب حسب المرسَل أو المتلقي يقتضي من المتكلم أن يكيّف صيغة خطابه حسب أصناف الذين يخاطبهم وهذا التكيّف ليس اصطناعاً لأنّه عفويّ قلمّا يصحبه الوعي. إنّ الأسلوب حسب الرسالة موجود في ذاته تربطه صلة بالمرسِل والمرسَل إليه، لكنّ لا تتعلّق ماهيته بأحد وذلك لأنّ النص إن كان وليد صاحبه فإنّ الأسلوب هو وليد النص ذاته، لذلك يستطيع الأسلوب أن ينفصل عن المؤلف (مصطفى وعلي، ٢٠١٥، ٤٨). الأسلوبية علم يدرس ضمن نظام الخطاب ولكنها أيضاً علم يدرس الخطاب موزعاً على مبدأ هوية الأجناس ولذا كان موضوع هذا العلم متعدّد المستويات مختلف المشارب والاهتمامات متنوع الأهداف والاتجاهات ومادامت اللغة ليست حكراً على ميدان إيصاليّ آخر، فإنّ موضوع علم الأسلوبية ليس حكراً على ميدان تعبيريّ آخر (عياشي، ٢٠١٥، ٢٥). تدرس الأسلوبية وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية،أي إنها تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعبر عنها لغوياً، كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية(جيرو، ١٩٩٤، ٥٤). إنّ الأسلوبية والمنهج النصاني متصلان لانكبابهما على النص إجراء وتطبيقاً ولاشتراكهما فياعتماد الوسائل اللغوية (الأصوات، المفردات، التراكيب، الصور، المجازات، الجمل و...) في تحليل النص وهما مختلفان من جهة الرؤية: فالنص في المنهج النصاني هو مركز يستقطب التحليل أما منزلة النص في الأسلوبية فيُنظر من جهة وقوعه ضمن ثنائية السنة والعدول (أو النمط والانزياح أو الاستعمال المعياري والاستعمال الأدبي أو اللغة العادية والكلام الأدبي ...)؛ لذلك قيلإنّ الدراسات الأسلوبية تضع قاعدة أو معياراً متحققاً بالقوة في اللغة العادية وتقابلها مع الانحرافات في الأسلوب ويتعارض هذا التصور مع فكرة مركزية النص (بوزيد، ٢٠١٤، ٨٦).إذن تبدو قيمة الأسلوبية في البحث عن معنى العبارة وسماتها الوجدانية ومكانها ضمن نسق التعبير.

٣. المستويات الأسلوبية في قصيدة رسالة إلي الحزن

يقوم الباحث هنا بدراسة أسلوبية لهذه القصيدةانطلاقاً من المستوى الصوتي ثم التركيبي والدلالي مستشهداً بنماذج شعرية موجودة فيها.

٣-١. المستوى الصوتي

يتمّ في هذا المستوى التطرق إلى العناصر الصوتية في البنية التركيبية وهي الإيقاع أو الوزن والقافية أو الموسيقى الشعرية على الرغم من اختلاف التسميات.«كلّ موسيقى شعرية لا تفجّر في الكلمات أقصى طاقاتها الدلالية والإيحائية ولا ترتبط ارتباطاً

Downloaded from aijh.modares.ac.ir at 10:51 IRDT on Monday August 31st 2020

وثيقاً بالطاقة الانفعالية التي تثيرها القصيدة هي موسيقى خارجية مفتعلة قد تكون جميلة في ذاتها ولكنها بأيّ حال لن تكون عنصراً من عناصر البناء الشعريّ» (عبدالله، ١٩٨١، ١٨٧).يقوم التحليل الصوتي «على إدراك الخصائص الصوتية في اللغة العادية، ثمّ ينتقل من ذلك إلى تلك التي تنحرف عن النمط العاديّ لاستخلاص سماتها التي تؤثر بشكل واضح في الأسلوب، ذلك أنّ الصوت والنطق يمكن أن يكونا ذا طبيعة انفعالية» (عبدالمطلب، ١٩٨١، ١٤٥).من صفات أصوات المدّ إمكان مدّ الصوت بها جرّاء خروج الهواء حرّاً إلى خارج الفم من غير حبس أو تضييق مما جعل بعض اللغويين المحدثين يعرّفها أصوات اللغة اعتلالاً وانقلاباً وسقوطاً إضافة إلى أنها مجهورة غير احتكاكية وهي أصوات موسيقية منتظمة قابلة للقياس خالية من الضوضاء لها القدرة على الاستمرار (المطلبي، ١٩٨٤، ١٨).وثمة أصوات أخريحدثها النبر أي الإلحاح على صوت معين في الكلمة ضمن الجملة، ما هو في الأعمال الفنية والأدبية والجدير بالذكر أنّ رصد هذه الظواهر في العمل اللغويّ لا يعدّ من ميدان الدرس الأسلوبيّ إلّا إذا حملتْ هذه الظواهر في الاستعمال الشفهي والكتابي دلالات خاصة تخرج بها عن المعنى المألوف أو الاستعمال المعروف إلى شيء من الانحراف أو الانزياح بغرض خلق دلالات جديدة أو إحداث متغيّرات ضمن النص تخرج به عن نمطيته (عياشي، ٢٠١٥، ١٣). يضمّ المستوى الصوتي عدّة محاور منها:

٣-١-١. الموسيقى الخارجية

تضمّ الموسيقى الخارجية ركنين أساسيين هما الوزن والقافية. عرف الشعر قديما بأنه كلام موزون مقفى أو «الكلام الموزون ذو النغم الموسيقي الذي يثير فينا انتباهاً عجيباً وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع لتتكوّن منها جميعاً تلك السلسلة المتصلة الحلقات التي لا تنبو إحدى حلقاتها عن المقاييس الأخرى والتي تنتهي بعدد معيّن من المقاطع بأصوات بعينها نسمّيها القافية» (أنيس، ١٩٧٢، ١٨).إنّ موسيقى القصيدة الجديدة تقوم أساساً على هذا الفرض: إنّ القصيدة بنية إيقاعية خاصة ترتبط بحالة شعورية معينة لشاعر بذاته فتعكس هذه الدلالة لا في صورتها المهوشة التي كانت عليها من قبل في نفس الشاعر بل في صورة جديدة منسقة تنسيقاً خاصاً بها من شأنه أن يساعد الآخرين على الاتقاء بها وتنسيق مشاعرهم المهوشة وفقاً لنسقها (إسماعيل، ٢٠٠٧، ٦٤).

٣-١-١-١. الوزن

يعدّ الإيقاع عنصراً مهمّاً من عناصر التكوين الشعريّ، ذلك أنه يثري النص صوتياً ودلالياً ويمنحه الترابط والانسجام والجمال والانتظام ولا يقتصر مفهوم الإيقاع الواسع سعة تطورات القصيدة العربية والمتحول تحوّلات الذات الشاعرة على عنصري الوزن والقافية فحسب بل ما تمتلكه الفنون البلاغية والمنطقة البصرية عموماً وتوزيع القصيدة على الورقة واللون والعنوان والفواصل المقطعية والتراكيب السطرية والتوازيات والتكرارات والتعارضات والتقابلات والمفارقات وكذلك اللغة والإعراب بحركاته الإعرابية المموسقة وارتباط كلمة بكلمة من قدرة على ثراء الإيقاع النفسي الداخلي بالصوت والدلالة (صالح، ٢٠١٦، ٢٩-٣٠). فالإيقاعيتولّد أولاً أصواتاً تتوالى لتكون وحدة موسيقية (التفعيلة) تتكرّر بدورها لتشكل إيقاعاً ومن تكرار إيقاعات متناسبة. يتشكل الوزن والإيقاع في الشعر يقوم على التكرار (الكمّي) وليس منفلتاً وهو بهذا المفهوم المحدّد يشكل نظاماً

Downloaded from aijh.modares.ac.ir at 10:51 IRDT on Monday August 31st 2020

ونسقاً يضمّ العناصر المكوّنة للعمل الشعريّ لأنه لما كان منفلتاً لم يستطع ضبط هذه العناصر من معانٍ وصور وأفكار (علاق، ٢٠٠٥، ٢٣٨). يتعلّق اختيار الوزن عند الشاعر بالموضوع وحالة الشاعر النفسية، فإن كان حزيناً لاختار وزناً طويلاًيصبّ فيه كافة مشاعره وأحاسيسه وخلجاته النفسية. استخدم أبوسنة في هذه القصيدة نوعاً من المواشجة الوزنية وهي «التداخل الذي يحدث بين البحور في القصيدة الواحدة» (ناظم، ٢٠١٥، ١١٢) وتبدأ القصيدة بسلسلة من الانتقالات الوزنية كالمديد (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن) والبسيط (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن) والطويل (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن) والرمل (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) وتجاهد عاطفة الشاعر هذه الرتابة التي تحدث من خلال تردّد الوحدة الإيقاعية«الوزنيقوم على حفنة من الإيقاعات والقافية كذلك، إلّا أنّ قوة هذا التكرار تتمثل في توليد نوع من التوازي بين الكلمات والأفكار وكلّما كان هذا التوازي واضحاً في تكوينه أو نغمته تولد عنه توازٍ قويّ بين الكلمات والمعاني وأقوى أنواعه هو ما تنجم عنه الصور والاستخدامات المجازية حيثيتمّ إحداث التأثير عن طريق البحث عن المشابهة بين الأشياء أو عن طريق التقابل حيثيكون التضادّ هو وجه الاتفاق واتفاق الكلمة صوتياً أو معادلتها لأخريتضمن بلا ريب لوناً من الاتفاق الدلالي مهما كان المستوى الذي يتم عليه التحليل اللغوي» (فضل، ٢٠٠٧، ٥٩٣-٥٩٤). يستخدم الشاعر وزناً أو أوزاناً ترتبط بحالته الشعرية، ذلك أن بعض الأوزان يتلاءم مع الحزن وبعض آخر يناسب البهجة والسرور؛ إذاً لكلّ وزن دلالة شعرية خاصة لا يمكن تجاهله لسبر أغوار تجربة الشاعر الحزينة أو الفرحة.

٣-١-١-٢. القافية

يفهم من جملة أقوال العروضيين في تعريف القافية أنها اسم لمجموعة من الأحرف والحركات يلتزمها الشاعر في نهايات أبيات قصيدته وسميت مجموعة الأحرف والحركات هذه قافيةً؛ لأنّ الشاعر يقفوها لأن يتبعها فتكون قافية بمعنى مقفوّة أو لأنها تقفو ما قبلها أي تجيء في آخره (العاكوب، ٢٠٠٠، ١٧٩).القافية تتضمن بالضرورة علاقة دلالية بين وحداتها وتحليلهايؤدي إلى التعرف على الوحدات الصرفية والنحوية المكونة لها ومدى اتفاقها أو اختلافها فيما بينها ومهما كانت درجة استخدام الشعراء لهذه المكونات الصرفيةوالنحوية أو ترفعهم عليها فإنّ جمال القافيةيكمن في تشابه الصوت واختلاف المعنى وليست القافية إلّا نموذج مركز مكثف للغة الشعر كلها التي تعتمد أساساً على التوازي في بنيتها العميقة (فضل، ٢٠٠٧، ٥٩٣).إذا أمعنا النظر في قصيدة الشاعر يتجلى لنا أنّ القافية تكون كلمة أو أكثر من كلمة أو بعض كلمة: «عارية/ نائمك/ آلة/ عادة/ عارية/ راء/ مادية/ غارقة/ فادع/ راً خشناً/ ءِ الجديد/ والنشوة/ الجنازات/ الأفراح/ قبراً/ سرّات/ بلْعشاق/ نلْأم». لقد قام الشاعر بمحاولة جادة للتخلص من رتابة القافية في الشعر العربي واعتماد نهج شعري جديد مغاير بشكل كبير أو جذري للحالة الشعرية السابقة وتندرج هذه المحاولات ضمن الخروج من السلطة القائمة على الالتزام بنسق معين من حيث عمودية القصيدة ووحدتها وارتكازها على القافية وعدم الخروج عن بحور الشعر المعروفة وتمحورها حول معانٍ مألوفة أو متكررة.إنّ أبرز الملاحظة الأسلوبية المتعلقة بنهايات السطر أفقياً تشفّ عنها قوة الوقفة التالية لمفردته الأخيرة وتلك الوقفة تحقّق انسجاماً كلياً بين العلاقات البنائية وغالباً ما تمنح المصوت القافوي طريقة التسكين إيذاناً باكتمال الوحدة الدلالية واستقرارها في غلافها

Downloaded from aijh.modares.ac.ir at 10:51 IRDT on Monday August 31st 2020

النحويّ وتلك الوسيلة فعّالة لإغناء الموقف السطريّ إيقاعياً (راشد، ٢٠١٤، ٨٧).على سبيل المثال: «ولا مقعداً إلا وتجلس عليه/ وتختطف القيثارات من يد المسرات/لتطلق الصواريخ العابرة للقارات»(أبوسنة، ٢٠٠٨، ١٩٦). تلتزم الأسطر بالوقفة الأخيرة فتضاعف الأداء المتسق بين الجميع بوصول كلّ سطر إلى قرارة صوتيةدلالية تغطي بتواترها نسقاً واحداً يجري تحطيمه عند التحول إلى نسق مغاير فتصبح الفوارق آثاراً أسلوبية عند نقاط انكسار النسق للبدء بآخر ولا يمرّ السياق الكلي بفعالية أخرى فليس ثمة ثغرة مخلة بالتنسيق السطريّ وحركة القوافي الجناسية (راشد، ٢٠١٤، ٨٧).بتطور التجربة واكتشاف إمكانات البحور الشعرية وزيادة الوعي الموسيقي الذي أدّى إلى اكتشاف منابع جديدة للإيقاع ومظاهر جديدة للموسيقى الداخلية قلّ حضور القافية وانتهت سيطرتها المؤقتة على النظام الموسيقي للقصيدة العربية إلى الدرجة التي انعدمت فيها تماماً في بعض القصائد بعد أن أصبح الذوق العامّ للمتلقي أكثر ذكاء ووعياً وجرأة في تحطيم حالة الاستسلام للنغم التقليديّ المتعمد على الغناء والتطريب، أما القافية في القصيدة الجديدةفلم تنعدم تماماً لما توفره أحياناً من أجواء إيقاعية خاصة لا يمكن الاستغناء عنهما لكن شرط القافية المعاصر هو توازنها التامّ مع السيولة الشعرية للفكرة وحاجة هذه الفكرة إلى حساسية توقيعية معينة تضاعف من كفاءتها الشعرية وتتلاءم مع طبيعة السياق الشعريّ إيقاعاً دلالياً (عبيد، ٢٠٠٧، ١٦٤). إذن تستخدم القافية في الشعر باعتبارها أنها تشكل وحدة موسيقية متكاملة وإن كانت الأسر الشعرية الحديثةيختلف طولها وقصرها ولكنها مازالت تحتفظ بالقافية وقفاً لإيحاءاتها الشعرية والعاطفية.

٣-١-٢. الموسيقيالداخلية

تحكم الموسيقيالداخلية قيم صوتية والمادة الصوتية الموظفة في النصوص الشعرية توظيفاً متنوعاً تحدث من خلال تكرار الحروف والمفردات والطباق والجناس وتوازن الجمل وتوازيها وتلك الحروف والمفردات تنتج من خلال حسن اختيار المنشئ لألفاظه وجود ترتيبه لها داخل العبارات بمايتلاءم مع المعاني لرفع مع المعاني لرفع قيمتها التعبيرية والتأثيرية في آن واحد» (الحسيني، ٢٠٠٤، ٢٩). في الحقيقة إنّ أهمّ ركن من أركان الموسيقى الداخلية في الشعر العربي وأشهرها هو التآلف بين الحروف والحركات داخل الأبيات غير أنّ هذا التآلف أو التناغم «harmony» بني على تآلف آخر يمكن أن نسميه التآلف الخفيّ وهو التلاؤم بين الأنغام المذكورة وبين معاني الشعر (آباد وأحتري، ٢٠١٥، ١١٤).

٣-١-٢-١. التكرار

ممايفيده التكرار في النص هو إعادة صياغة بعض الصور الموجودة ويزيد من تكثيف الدلالة الإيحائية والشعورية. «فمن وظائف التكرار في هذا النص أنه يفضي إلى تكامل بين قواعد الربط وقواعد التنامي وإنّه يصور سجالاً بين حقيقتين والنص ينتصر لإحداها في كلّ مرّة ترد فيه الجملة المكرّرة والتكرار يلوّن النص بمعانٍ ثانية فهو إما للاستفهام وإمّا للتأكيد وإمّا للسخرية»(عياشي، ٢٠١٥، ٧٨).إنّ أثر التكرار أسلوبياً لا يتوقّف عند حدود الوظيفة الدلالية للصورة اللسانية المستنسخة إلى نماذج عدة ولكنت بالإشارة إلى استثمار موقع القوافي تحديداً بحيث تنجز أثرين معاً فتعمل القصيدة على صنع نهايات موقّعة فونيمياً وسحب تماثلات الصوامت إلى حشو الأسطر كذلك لحشدها بالتكرارات اللفظية والجملية معاً وغالباً تطرح

Downloaded from aijh.modares.ac.ir at 10:51 IRDT on Monday August 31st 2020

صيغاً واضحة تستند على تجميع الفكرة والثيمة النصية من توافقات متنوعة (راشد، ٢٠١٤، ٢٣٢).يرى المعاصرون التكرار وحدة تفاعلية ناشئة عن ظروف العصر الراهن ويعتبرونه أداة للكشف عما يبطنه الشاعر ويضمره من المعاناة ورؤى ومشاعر وأحاسيس ومواقف من مجتمعه وأبناء شعبه.

٣-١-٢-١-١. التكرار الصوتي

تعدّ ظاهرة تكرار أصوات بعينها دون أخرى في شعر شاعر من الشعراء من الظواهر الأسلوبية التي تساعد المتلقي على تأويل النص الشعريّ تأويلاً دلالياً، فالصوت بمفرده لم يكن ذا قيمة موسيقية كاملة، بل تتجلى قيمته فيماينتجه من دلالة في موقعه تساعد المتلقي على فهم مضمون النص (الجيّار، ٢٠٠٨، ١٣٢-١٣٣).تنسجم الأصوات المهموسة والمجهورة مع دلالات وارتباطها ارتباطاً وثيقاً بحالة الشاعر النفسية الحزينة وأنّ الموسيقى قد عرضتْ مع ملامح الأصوات في القصيدة من جهر وهمس وشدة ولين وربط كلّ ذلك بالجانب الدلالي والكشف عن الانفعال والحالة النفسية الحزينة والطاقة الشعورية للشاعر (بسندي وآخرون، ١٤٣٧، ٢٢٩). من خلال الاستقراء الشامل لهذه القصيدة تبيّن أنّ أكثر الحروف الموجودة فيها الألف والكاف والراء والميم والنون والفاء. تتكرّر هذه الحروف وتتداخل مع القيمة الدلالية للسياق ممّا يمنح هذه الأصوات طبيعة إيحائية والناظر لهذه الأصوات تجد أنها تمتاز بالشدة والرخاوة فهي تتوافق مع المواضع المؤلمة وتتناسبمع الجوّ العاطفي لقصيدة «رسالة إلى الحزن»؛ إذاً من الطبيعي أن يكون عدد تواتر الأصوات المجهورة أكثر من الأصوات المهموسة. «قد يتكرّر حرف بعينه أو حرفان أو ثلاثة أحرف بنسب متفاوتة في جملة شعرية وقد يتعدّد أثر هذا الأمر فهو إمّا أن يكون لشدّ الانتباه إلى كلمة أو كلمات بعينها عن طريق تآلف الأصوات بينها وإمّا أن يكون لتأكيد أمر اقتضاء القصد فتساوت الحروف المتكرّرة في نطقها له مع الدلالة في التعبير عنه»(عياشي، ٢٠١٥، ٧١-٧٢).الصوت المجهور هو الصوت الذي يهتز عند النطق به الوتران الصوتيان ولا يسمع لهما رنين عند النطق به وليس معنى هذا أن ليس للنفس معه ذبذبات مطلقاً وإلا لم تدركه الأذن ولكن المراد بهمس الصوت هو صوت الوترين الصوتيين معه (محمد، ٢٠٠٦، ٦٠) والأصوات المهموسة في اللغة العربية هي: ت، ث، ح، ج، س، ش، ص، ط، ف، ق، ك ولكنّ «الصوت المجهور هو صوت يعتمدعلى ذبذبة الأوتار الصوتية وهما إذاً صوتان أحدهما تلازمه الحركة والآخر خلوّ منها والحركة في الصوت المجهور تقرع الأذن بشدة وتوقظ الأعصاب بصخبها، بذلك يكون له بعد الإثارة الجهورية، في حينيتصف الصوت المهموس بالرهافة والهمس وهما صفتان تبعثان على التأمل وفي حالة طغيان أصوات الهمس يزداد تأثير الصوت على حاسة البصر بمعنى أنّ الأصوات المجهورة تصلح للإنشاد أمّا الأصوات المهموسة فالتعامل الأمثل معهما يتمّعن طريق القراءة» (السعدني، د.ت، ٣٣). تجيء الكاف ضميراً في «ألمحك- غنائمك- إليك- نفسك- يقتلوك- رأسك- عينيك- لك- عليك- إنك- أنك- سمك- أعوانك- ضحاياك- حرّاسك- شؤونك- أمامك- خلقك- حولك- ظهورك- أحبك- أظافرك- عقمك- خصمك- ملابسك- جلدك- ملامحك- منك». تشير الكاف في حالة كونها ضميراً إلى أحد محوري النص: «إنني ألمحك تقف مزهواً بغنائمك» وحينما تكون صوتاً: «الضاحك- الباكي- كي- لكنّ- كثيرة- حكماء- يكفّ- كلّ- تركض- كأنّ- كالثور- الكوارث- تسكن- ركوب-

Downloaded from aijh.modares.ac.ir at 10:51 IRDT on Monday August 31st 2020

المكاتب- الحكومية- ذلك- الكسب- الكذب- الكفر- تترك- مكبّراً- كنت- كان- معارك- الأكاذيب- شك- ذلك- كأساً- الكتب»، «ففي حالة كونها صوتاً في بنية الكلمة لا تخرج عن كونها تجسيداً لحالة تتصف بالرهبة» (السعدني، د.ت، ٣٥).يقول الشاعر في قصيدته: «إنني ألمحك تقف مزهواً بغنائمك/ لكم كنت أتوق إلى أن أوجه إليك رصاصة لا رسالة/ ها أنت تتأمل نفسك بسعادة/ فوق مرايا الدموع العارية/ تحت سماء الغروب الحمراء/فأنت تجيد تسلق السفن التي تمخر عباب أعالي البحار/ وتجيد ركوب الطائرات والسيارات العامة والخاصة» (أبوسنة، ٢٠٠٨، ١٩٥). فقد تكرّرت اللام خمس عشرة مرّة والكاف خمس مرّات والميم سبع مرّات والنون خمس مرّات والألف تسع مرات والتاء خمس عشرة مرة ونلاحظ أنّ هذا التكرار المتعمّد لبعض الحروف يشكل إضافة إلى التشكيل الصوتيّ للصورة السمعية أثراً في نفس المتلقّي. إنّ تكرار حرف الألف ٥٦٩ مرّة وهو من الحروف المجهورة يدلّ على امتداد الحزن والشده: «لكم كنت أتوق إلى أن أوجه إليك رصاصة لا رسالة/بينما الأنهار الرمادية/أيها الضاحك في الجنازات» (م. ن، ١٩٣).كما أنّ تكرار حرف اللام ٤٣٧ مرة وهو من الحروف المجهورة يدلّ على الكثرة والتماسك والالتزام: «ويلتهم اللهب كلّ شيء/وبهيجاً لتعلن أنك خالد» (م. ن، ١٩٤). إضافة على أنّ تكرار حرف الميم ١٩٥ مرة وهو من الحروف المجهورة يدلّ على التجميع والانفتاح والامتداد وتكراره يعطينا مزيداً من الشعور بالحرية: «إنك مدهش .. فأنت تبقى دائماً/وما أن نستسلم لك/إنك ماهر حقاً في التسلل إلى جميع المنافذ» (م. ن، ٢٠٠٨، ١٩٥).كان في استخدام الشاعر للأصوات المهموسة في هذه القصيدة دور فاعل في إضفاء الحزن والقلق اللذين كانا علامتين مميزتين لما يفعله هذا العدوّ ولتجسيد ما يتميّز به مشهدا المفارقة التامة لشخصية لا تشعر بمقتضى الأحوال فهو الضاحك في الجنازة والباكي في الأفراح وهو الذي يشعل جحيماً من الألم في يد العشاق، فالشاعر يلجأ إلى طبيعة الهمس ويهتدي إليه بينمايوظّفها لإفشاء طبيعة هذا المشهد الجنائزي المأساوي المثير للحزن والروعة. من الأصوات المجهورة التي كثر شيوعها في هذه القصيدة هي الراء. تجيء الراء في أول الكلمة في «رصاصة- رسالة- الرمادية- الرضا» وهي في هذه الكلمات الثلاث تحمل دلالة الربط بين الشاعر «المتكلم» والعدوّ «المتلقي» و«ثلاثة آلاف مليون إنسان يودّون لو يطلقون النار عليك «العدو» في لحظة واحدة». كما تجيء الراء في وسط الكلمة مثل «مرايا- الغروب الحمراء- التاريخ- الخريف- الأفراح- القيثارات- المسرات- فراش» وهي في هذه الكلمات تحمل نوعاً من الربط على مستوى تصويري لهذه المشاهد التي يرويها الشاعر. فالمرايا هي آلات وأدوات تعكس مدى توحش هذا العدو والغروب الحمراء تعكس حجم القتل الذي تسبّب فيه العدوّ بحيث إنّ الغروب تحوّل لونه من الأسود إلى الأحمر وأخذ يرسم مشهداً جنائزياً سالت فيه دماء الأبرياء والتاريخ هو وعاء أو ظرف زمنيّ يربط الماضي وما حدث فيه بالمستقبل والتاريخ هو الذي يحكي للأزمنة القادمة مدى هذه الوحشية والرعب و«الخريف» فصل تضاءل فيه الأمل وشحبتْ فيه وجوه أناس يعانون مرارة الدهر؛ فالخريف فصل يربط ربيع الأمل والبهجة والحركية إلى شتاء البرودة والجمود و«الأفراح والقيثارات والمسرات» تجتمع مع بعض، لأنّ القيثارات تتسبب في الأفراح والمسرّات وتضمّ الناس في حفل أو مأدبة أو اجتماع ويربطهم ببعض.تجيء الراء في نهاية الكلمة مثل «الأنهار- المحتضر- قبراً- الزهور- الأعاصير» وهي تحكي عن مفارقة أليمة بين حالتين إحداهما خاصة بالعدوّ ويرسمها «المحتضر والقبر

Downloaded from aijh.modares.ac.ir at 10:51 IRDT on Monday August 31st 2020

والأعاصير» وحالة خاصة بالناس الذينيكابدون ويعانون حالياً ولكنّ لهم مستقبل ترسمه الأنهار والزهور.

٣-١-٢-١-٢. تكرار الكلمة

لتكرار الكلمة جمال وروعة لا تختفي في النص الشعري وتضيف على غناء القصيدة وتتسبب في إقبال المتلقي عليها. فالألفاظ والعبارات المكررة تلفت انتباه القارئ وتشدّه نحوها وتجعله يمعن النظر ومن ثم تحدث مشاركة عاطفية بين الشاعر والقارئ من خلال الرسالة الشعرية. من أمثلة التكرار في هذه القصيدة: «وقلوب/ النساء مراوغات والنساء العفيفات اللواتي/ لا يخالفن ضميرهن أبداً ومع ذلك فإنك/ تقبل دائماً من الهواء متعللاً في أول الأمر/ بأنك سوف تسمعنا لحناً شجياً ناعماً» (أبوسنة، ٢٠٠٨، ١٩٥). حيث تكرّر «النساء» مرتين.كما نرى التكرار في هذا السطر: «والعجز عن/ إرضاء النفسوالخيانة والكذب. والذل/ والظلم والموت والندم بعد فوات الأوان/ والإيمان الضائع والكفر المبكر بكلّ شيء/ ... ولا فتيات جميلات إلا وتصيبهن/ في قلوبهن مبكراً بكلّ ما يوجع النفس/ ... هذا الإحساس الغامر/ الذي يشعر به العشاق لحظة ميلاد العشق/ ولا يحس به إلا الفرسان الذين/ يخرجون دائماً من معاركهم بإحساس/ واحد هو:/ الرضا عن النفس». تكرّرتْكلمة «النفس» ثلاث مرّات كما نرى تكرار «إرضاء النفس» بشكل آخر وهو «الرضا عن النفس». وتجلّى التكرار في هذه القصيدة في هذه الأسطر: «إن البشرية سوف تواصل البحث/ في المعامل والحدائق والكتب/ وفوق المسارح للبحث عن نوع من السم/ يصلح للقضاء عليك/ ... غير أنني أعرف وسيلة واحدة/ للقضاء عليك/ هي أن نوقد جميعا ثلاث شموع في القلب/ الحب والحرية والعدل» (م. ن، ١٩٩). قام الشاعر بتكرار «للقضاء عليك» مرتين ومن الواضح أنّ هذا القضاء على العدوّ هو ما يركز عليه الشاعر من خلال هذا التكرار. ففي المرّة الأوليوحي الشاعر بأنه ليس وحيداً في هذا السبيل تشاركه البشرية بمن فيها العامل والبستاني والكاتب والممثّل أو المسرحيّ للبحث عن سمّ قاتل للإطاحة بهذا العدوّ ولكنه ليس فيه جدوى بل الوسيلة الوحيدة التي يقترحها الشاعر هو إشعال شموع الحبّ «للوطن أو لبعضنا البعض بصفتنا أبناء الوطن الواحد» والحرية «الخروج من نير الاستعمار والعبودية» والعدل «المساواة بين كافة أبناء الشعب» ومهما كان العدوّ متوحّشاً وسفّاكاً فلا يوجد في العالم سلاح أحسن من هذه الشموع الثلاثة لمجابهته ومكافحته.هذه الحرية «كانت منذ البدء فعل وجود وتحقيق ذات بوجه الظلم والعتاة من المستعمرين وسائر مبتزّي كفاح الإنسان وكرامته وموضوع الحريةيتباين مستوى إبداعياً بين الشعراء حتى الهياج السياسي المباشر ويسمو حتى التأمل الروحي والصوفي والانعتاق من سجن الجسد (الحاوي، ١٩٨٦، ج٥، ٢٣). فعلى الشعب أن يثور ويغيّر المصير وهذا ما يتوقّعه الشاعر والحريّة خير أداة يتمسّك بها الشعب للتقدم والوعي والدفاع عن كرامة الإنسان والحياة. من نماذج تكرار الجمل عند أبي سنة في هذه القصيدة، تكراره لأسلوب النداء، فأداة النداء «أيها وأيتها» تستخدم لنداء البعيد وتحمل فيها معاني القلق والضياع والتحسر: «أيها الضاحك في الجنازات/ أيها الباكي في الأفراح.../أيتها القنبلة الراقدة في حقل السوسن.../أيتها القطيفة[1] النائمة السوداء»(أبوسنة، ٢٠٠٨، ١٩٣). يحاول الشاعر إعطاء صورة بشعة للعدوّ بين أبناء الشعب المصريّ الذين شبّههم الشاعر بحقل السوسن والعدوّ قنبلة تكاد تنفجر وتتسبّب في الهلاك والدمار. تشير البنية الدلالية إلى أنّ هذا العدوّمثل نبات نائم جلده ولكنه أسود. بينمايكون النبات يُعرف بالنعومة واللون

Downloaded from aijh.modares.ac.ir at 10:51 IRDT on Monday August 31st 2020

الأخضر وهو يعبّر عن معنى خصب ومولّد والأمل والتفاؤل والإقبال على الحياة ولكن الشاعر جعل اللون الأسود قريباً لهذا النبات ليدلّ على الظلام والصمت والظلم والغضب؛ إذن تقدّم القطيفة السوداء تصويراً جمالياً للواقع المؤلم الذي يعانيه الإنسان المصريّ بكلّ إمكاناته الدلالية ذات الطابع الحزين والكئيب والمتشائم.

٣-١-٣. الجناس

يتمثل الجناس في تكرار الملامح الصوتية ذاتها في كلماتها وجمل مختلفة بدرجات متفاوتة في الكثافة وغالباً ما يهدف ذلك إلى إحداث تأثير رمزيّ عن طريق الربط السببي بين المعنى والتعبير، حيثيصبح الصوت مثيراً للدلالة ويتمثل في ظهور كلمات مختلفة لكنها ذات نسيج صوتي متشابه بالرغم من معانيها المتغايرة. فكثير من أنماط التجانس الذي يؤدي إليه التلاعب المحبّب بالعلاقة الصوتية بين الدوال حيث ترد دوال متشابهة لأداء مدلولات متغايرة فتتكرّر الكلمة بمعانٍ مختلفة و تكرّر كاملةً مرة ومكوّنة من أجزاء تنتمي لكلمات متجاورة مرّة أخريإلى غير ذلك من أنماط التجنيس (فضل، ٢٠٠٤، ٢٤٧-٢٤٨).إذا أمعنّا النظر في هذه القصيدة نجد الجناس في قواف متعددة من مثلها: «- لكم كنت أتوق إلى أن أوجه إليك رصاصة لا رسالة/ - ها أنت تتأمل نفسك بسعادة» (أبوسنة، ٢٠٠٨، ١٩٤). يتأسس هذا المقطع على ازدواج قافويّ يتجلّى في انتهاء السطرين بصوت التاء مع تضمّن الكلمتين لصوت السين والألف وبالنظر إلى دلالة الكلمتين نلاحظ أنّ لهما تقارباً دلالياًينبثق منهما ويتحقق هذا التقارب الدلالي على نحو إن الرسالة هي أحد أدوات تتسبّب في الشعور بالسعادة. ذلك أنّ رسالة حبيب إلى حبيبة تتضمن مشاعر وأحاسيس مليئة بالفرحة والسرور والسعادة، كما أنّ الرسالة تتضمّن مرسِلاً ومرسَلاً إليه هو العدوّ ومضمون الرسالة هو السعادة. نرى في هذا المقطع: «-وتبدأ في تسليمنا بأمتعتنا كلّها إلى الأعداء/ -أيتها القطيفة النائمة السوداء»(م. ن، ١٩٥).الإيقاع الجديد يتأسس على تكرار المقطع الصوتي «داء» ومن الممكن رصد التقابل الدلالي بين (الأعداء/ السوداء) عبر تلازم تمثيلهما الدلاليّ، فالسواد لون ألصق بالعدوّ وما يفعله بحقّ الشعب المصري (أبناء وطن الشاعر)، يؤدي إلى واقع مأساوي مرير تعبّر عنه كلمة (السوداء)؛ إذاً الأعداءيفضي بهم الظلم والجور والدمار والقتل والهلاك إلى (السوداء).يمكن التحليل الأسلوبي للقوافي من وجهة نظر أخرى؛ ففي ثلاثة أسطر نلاحظ النونين في (كثيرةٌ- شجعانٌ- نبيلاتن). لقد سالت دماء كثيرة (عروضياً: كثيرتن)/ وحاول رجال شجعان (عروضياً شجعانن)/ ونساء نبيلات (عروضياً: نبيلاتن)؛ إذاً تكرار النون في هذه الثلاثة أوجد الجرس اللفظي ليعبّر عن هاجس الشاعر فالدماء سائلة كثيرة ولا يعارض هذا المشهد الجنائزيّ إلّا رجال شجعان وبواسل ونساء شريفات. فتكرار «النون» عروضياً في نهاية كلّ سطر يوحي بالتحارب الإنسانية النضالية والمكافحة لصالح الشعب ضدّ العدوّ الذي يسفك الدماء.وفي سطور أخرى نلاحظ كلمتي «الفراق/ النفاق» حيثيقول الشاعر: «أعوانك الذين يقفون لحراستك وتدبير شؤونك/ الفراق. النفاق. الحسد. الخسران»(م. ن، ١٩٥). استخدم الشاعر تقنية الجناس بين كلمتي «الفراق» و«النفاق». قد أحدثتْ هذه المماثلة الصوتية بين الكلمتين ملائمة تامة بين الصوت والدلالة بحيث إنّ الفراق يترتّب على النفاق واستخدم الشاعر هذه الملاءمة الصوتية والدلالية بين الكلمتين خير استخدام في هذا السطر الشعريّ لرسم مواصفات العدوّ الغاشم بحيث إنّه «العدوّ» انتهز الفرصة وأخذ الفراق

Downloaded from aijh.modares.ac.ir at 10:51 IRDT on Monday August 31st 2020

بين أبناء الشعب وعدم اهتمام بعضهم ببعض ومن إثره النفاق القائم بينهما، اخذ هذين ليقوما بحراسته وتدبير شؤونه وأضاف الشاعر إليهما الحسد والخسران وكأنّ الشاعر عبر استخدام تقنية الجناس بين الكلمتين اقترح الحلّ لهزيمة هذا العدوّ وهو لمّ الشمل والصدق بدلاً من الفراق والنفاق. يحاول أبوسنة من خلال قصيدة «رسالة إلى الحزن» أن يضاعف في رسم صورة أسباب الحزن التي تسبّب فيها العدو وذلك عن طريق خلق توازن في القصيدة من خلال العلاقة التي يقيمها بين طبيعة توظيف الأصوات ودلالة القصيدة العامة ويترتّب على تلك العلاقة إيجاد توازن بين ما يشيع في القصيدة من حسّ وما يشيع في النفس على أثر ذلك.تتألف القصيدة من ١٦٧ سطراً شعرياً. نرى السجع في هذين السطرين بين كلمتي «الخمر/ الشعر»: «وهو قد يسكن كأسا من الخمر/ أو بيتا من الشعر»(م. ن، ١٩٨). تنبثق هنا مماثلة صوتية في تكرار «الراء» (الخمر) و(الشعر)؛ إذن تخفّف المماثلة الصوتية ودلالة الكلمتين والتوازن بينهما من مهاوي الظلام والواقع المأساوي الباعث للحزن الذي يتمحور عليه القصيدة وقد تختفي الدلالة بين الكلمتين والعلاقة بينهما في أنّ الشعر هو حصيلة جهد الشاعر وهو من يشعر بما لايشعر به غيره والخمر هو كلّ مسكرٍ من الشراب، فقد يكون الخمر هو أداة الشاعر الوحيدة التي يتمسك الشاعر بها لكي لا يشعر بحجم المعاناة ومداها لكي ينشد شعراً كما قال: «وأحياناً يجيء من المعاناة المخلصة/ من أجل عمل مجيد/ وهو قد يسكن كأسا من الخمر/ أو بيتا من الشعر/ أو شجرة برقوق/ أو حنجرة طائر سعيد»(م. ن، ١٩٨). نرى الشاعر في هذه الأسطر استخدم جناساً آخر يتمثّل بين كلمتي «مجيد/سعيد» حيث نلاحظ تضافراً صوتياً ودلالياً بين الكلمتين، ذلك أنّ كلّ مجيد سعيدٌ أو بالعكس كلّ سعيد مجيدٌ ومن خلال هذا التحديد الدلالي نعرف بشكل واضح أنّ هناك دلالة واحدة تتكشف عن طريق مماثلة صوتية بين «د/د».

٣-١-٤. الترصيع

هو توازن الألفاظ مع توافق الأعجاز أو تقاربهما وعرّفه قدامة بن جعفر: «ومن نعوت الوزن الترصيع، وأن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف» (ابن جعفر، ٢٠١٦، ٨٠). استخدم الشاعر هذا النمط في قصيدته حيث قال: «إنك ماهر حقاً في التسلل إلى جميع المنافذ/ودخول المطاعم ومحلات البقالة والمكاتب الحكومية/ والمنازل والحدائق ومجالس السفراء والحقراء والقلوب»(أبوسنة، ٢٠٠٨، ١٩٥). نرى الترصيع في كلمات «المنافذ/ المطاعم/ المكاتب/ المنازل/ المجالس» وكذلك في كلمتي «السفراء/ الحقراء» وهو يثير ويزيد حركة الشعور النفسي بصورة أكثر وضوحاً وتوافقاً كما يعطي المعاني قوة في الفهم والإدراك من قبل المتلقي ويدلّ على حسن استخدام الشاعر للألفاظ واستقلاله لإيحاءاتها التعبيرية.

٣-٢. المستوى التركيبي

عُرف مفهوم الجملة بأنها كلامٌ يفيد المعنى وأقلّ شرط للإفادة هو أن يتمّ تكوين العبارة من خلال تركيب المسند والمسند إليه وأن يكون هناك رابط بينهما وهو الإسناد. فلا يستغني أيّ واحد من هذه العناصر الثلاثة عن الأخرى، فالجملة «هي الصورة اللفظية للكلام المفيد في أية لغة من اللغات وهي المركب الذي يبين المتكلم به أن صورة ذهنية كانت قد تألفت

Downloaded from aijh.modares.ac.ir at 10:51 IRDT on Monday August 31st 2020

أجزاؤها في ذهنه ثم هي الوسيلة التي تنقل ما جال في ذهن المتكلم إلى ذهن السامع»(المخزومي، ١٩٨٦، ٣١).من أهمّ المنبّهات الأسلوبية التركيبية التي شكلت تجلياً ظاهراً في قصيدة «رسالة إلى الحزن» للشاعر أبي سنة، منها:

٣-٢-١. الانحراف التركيبي

عُني به الانزياح النحوي أو ما يعرف بالعدول عن القواعد المتواضع عليها عن طريق التقديم والتأخير والحذف و... ويكثر هذا الانزياح من اللغة «إحساساً ووعياً ومقصوداً لذاتها فتفرض نفسها باعتبارها أداة فوق الرسالة التي تتضمنها، تعلن عن نفسها بشكل سافر مما يحقّق شعرية عالية للغة»(منصور، ٢٠٠٧، ٧٢). إذا أمعنا النظر في هذه القصيدة نرى تقديم شبه الجملة (الجارّ والمجرور) في هذا السطر الشعريّ: «تنتظر بلهفة موعد وصولي»(أبوسنة، ٢٠٠٨، ١٩٧). قدّم الشاعر «بلهفة» على المفعول به «موعد» لسبب بياني رائع وهو الاحتراس؛ ذلك أنّ الانتظار عند الحبايب كثيراً ما يقترن بالشوق والبهجة لا بلهفة وفزع. أو يقول في هذا السطر: «لأنهم على الأقل قد حاربوا بشرف/ من أجل الجميع. لا من أجل الصغائر»(م. ن). قدّم الشاعر الجارّ والمجرور «بشرف» على «من أجل الجميع» وليس هذا التقديم إلّا بسبب الاعتزاز بشرف المحاربة للجميع لا من أجل صغائر وأذلّاءلا شأن لهم يُذكر في الحياة.

من نماذج الحذف في هذه القصيدة: «ولا مقعداً إلا وتجلس عليه/ ولا مائدة إلا وتتناول ما عليها من طعام/ ولا فتيات جميلات إلا وتصيبهن/ في قلوبهن مبكراً بكلّ ما يوجع النفس»(م. ن، ١٩٦). نجد الشاعر في كلّ هذه الأسطر يحذف الفعل «تترك» وفاعله الضمير المستتر «أنت» لكي يلفت انتباه المتلقّي أكثر ويؤثّر على فكرته أسرع ويحرّضه وينقل إليه مشاعره بواسطة عبارات أقصر وأدلّ. كما نرى حذف المفعول به في هذا السطر الشعري: «لا تحاولْ أنْ تتودّد»(م .ن، ١٩٦). فكان في الأصل هكذا: «لا تحاولْ أن تتودّدنا، أي: تجتلب ودّنا» فقام الشاعر بحذف المفعول لعدم وجود أيّ ضرورة لذكره. ذلك لأنّ هذا العدوّ اكتشف سرّه للجميع فالشاعر يخاطبه ويقول له: لا حاجة لأنْ تبذل جهداً أو تسعى لأننا لن ننخدع وجهودك تذهب جفاء. ونرى الحذف في هذا السطر أيضاً: «ولا يحس به إلا الفرسان الذين/ يخرجون دائماً من معاركهم بإحساس/ واحد هو:/ الرضا عن النفس» (م. ن، ١٩٧). قام الشاعر بحذف الفاعل «أشخاصٌ أو أناسٌ» بدلالة القرينة في سياق الاستثناء المفرغ وما يسعى إليه الشاعر من خلال هذا الحذف هو الحصر، أي ليس لدى أيّ شخص أو جماعة ذلك الإحساس الخفيّ الذي يدركه العشاق لحظة نشوء العشق إلّا الفرسان الذينيخرجون من كلّ معمعة إلّا راضين عن أنفسهم.

٣-٢-٢. الجمل الاسمية والفعلية

تبدأ الجملة الاسمية بالاسم وهي بحاجة إلى خبر يفيد المعنى. كما أنّ الجملة الفعلية تبدأ بالفعل ماضيا كان أو مضارعاً. بعبارة أخرى «الجملة الفعلية هي الجملة التي يدلّ فيها المسند على التجدّد أو التي يتصف فيها المسند إليه على التجدّد أو التي يتصف فيها المسند إليه بالمسند اتصافاً متجدّداً وبعبارة أوضح هي التي يكون فها المسند فعلاً لأنّ الدلالة على التجدّد إنما تستمدّ من الأفعال وحدها»(المخزومي، ٩٨٦، ٤١). استخدم أبوسنة كلتا الجملتينالاسمية والفعلية ولكنّ نسبة الجمل الفعلية

أكثر قياساً للجمل الاسمية. فيمايلي تطّرد نسبة الجمل الاسمية والفعلية بأنماطها وأنواع الضمائر في هذه القصيدة:

الجملة الفعلية تفيد التجدد والحدوث في زمن معين. «فالفعل المتضي مقيّد بالزمن في الماضي والمضارع مقيّد بزمن الحال أو الاستقبال في الغالب؛ لذلك وصفتْ بالتجدد والتغيّر وهذا يعطيها حيويةً ونشاطاً» (الحسيني، ٢٠٠٤، ٢٤٧) وليس التنوع في استخدام هذه الجمل إلّا لدقة في التعبير وتأثير في المتلقي. ركّز الشاعر في الأكثرعليالأفعال المضارعة وهذا يدلّ على الاستمرار والحدوث ويثير المعنوية بين أبناء الوطن ويبعث فيهم الأمل واستشراف مستقبل مجيدٍ سبيله الوحيد هو الحبّ والحريّة والعدل وذلك بعد القضاء على العدوّ والانتصار: «غير أنني أعرف وسيلة واحدة/ للقضاء عليك/ هي أن نوقد جميعا ثلاث شموع في القلب/ الحب والحرية والعدل»(أبوسنة، ٢٠٠٨، ١٩٩). كما بلغتْ نسبة استخدام الفعل الماضي في هذه القصيدة ١٩ مرّة وهو يدلّ على الثبوت والتحقّق وخاصة لتصوير المشهد الجنائزي المرير الذي يعانيه الشعب ويحكي عن نوعية محاولة الرجال والنساء البواسل والصغار المرحومين والشيوخ الحكماء لقتل هذا العدوّ: «لقد سالت دماء كثيرة/ وحاول رجال شجعان/ ونساء نبيلات/ وأطفال مرحومون/ وشيوخ حكماء/ حاولوا جميعاً أن يقتلوك/ بالغناء والرفاهية والفن/ والانتصارات والحنان الدافق»(م. ن، ١٩٤). فتسلّح كلّ شرائح المجتمع بسلاح كالتطريب ورغد العيش والمهارة والفوز والعطف والرحمة الكثيرة. لكنّ «الزمن يتحرك في الماضي ويستدعي في الحاضر ويستبق التكلم إلى المستقبل والقيد يفرض عليه من السياق والقرينة اللفظية والمعنوية وإسقاطه على الواقع الثابت أو المتغير» (عكاشة، ٢٠١٣، ٧١-٧٢). وفيمايتعلق بفعل الأمر إنّ «مصطلح الأمر يشير إلى حالة طلب الحدوث، لا إلى مسألة تحقق الحدث؛ فهو طلب حدوث على وجه الاستعلاء في أصل الاستعمال اللغويّ وإن كان يخرج إلى معنى الرجاء والالتماس في كثيرمن الحالات التي يحدّدها السياق وهو أمر يرتبط بالتداول اللغويّ» (عبابنة، د.ت، ١٥٧).قد ورد فعل الأمر في هذه القصيدة مرة واحدة: «صدقْني/ لقد حاولت ذات يوم أن أحبّك». يناشد الشاعر العدوّ أن يصدّق حبّه له في يوم من الأيّام. «قد أفاض الشعراء على مرّ العصور في التعبير عن هذه العاطفة (الحبّ) وهذا المظهر الإلهي فكثرت أحاديثهم عن الهجر والصد والفراق بوصفها موتاً وعن الوصل واللقاء والقرب أو التحقق والارتقاء والسمو بوصفها حياة وما الشعر إلا بوحاً أحياناًيكون صريحاً وأحياناًيكون مضمراً» (هلال، ٢٠٠٥ ، ٩٥). ما يلفت الانتباه في قصيدة الشاعر هو قيد «ذات يوم» وهذا يدلّ على أنّ هذا الحبّ لم يتصف بالديمومة والاستمرار، بل كان ليوم واحد.

Downloaded from aijh.modares.ac.ir at 10:51 IRDT on Monday August 31st 2020

Downloaded from aijh.modares.ac.ir at 10:51 IRDT on Monday August 31st 2020

٣-٢-٣. النفي

إنّ النفي من أساليب استخدمها الشاعر للتعبير عن الأسف والحسرة واللوعة لما يعانيه ويعيشه شعبه من مصائب وآلام مثيرة للفزع كما يقول الشاعر: «لا أعرف من أيّ نسيج صنع جلدك/ غير أنني أرى في ملامحك/ صوراً مرعبة من الشيطان/ ولا شك أن الغيرة/ هي التي تجعل منك قاسياً إلى هذا الحد»(أبوسنة، ٢٠٠٨، ١٩٧). يتوسل الشاعر بهذا الأسلوب لبعث المعنوية والأمل في مجابهة هذا العدوّ الغاشم الذي لا يشبه نسيج جلده نسيجَ أيّ إنسان لديه مشاعر وأحاسيسيشعر بها وقلب يظهر الحنان والعطف كما أنّه ليس لديه إحساس بالمسؤولية. فما يتجلى من علامات هذا العدوّ ليس إلّا صور شيطان مثيرة للخوف ولا ريبة في أنّ الحميّة هي التي تسببتْ في أن يكون العدوّ فظّاً غليظ القلب إلى هذه الدرجة.

٣-٢-٤. النداء

النداء هو التصويت بالمنادى ليقبل أو هو طلب إقبال المدعوّ إلى الداعي وقد أدخله البلاغيون المتأخرون في أنواع الإنشاء الطلبي (مطلوب، ٢٠٠٦، ٣٢٦). من نماذج النداء في هذه القصيدة: «يا عدو النشوة/ أيها الضاحك في الجنازات/ أيها الباكي في الأفراح»(أبوسنة، ٢٠٠٨، ١٩٣). لا شك أنّ هذا العدوّ قريب من الشاعر وشعبه، تحسّه كافة أبناء الشعب وتكابده فالشاعر استخدم حرف النداء البعيد بدلاً من القريب لغرض بلاغيّ ذلك أنه «قد ينزل المنادى القريب منزلة المنادى البعيد، إشعاراً له بانحطاط منزلته كأنه بعيد عن القلب، قصيّ عن الاهتمام فينزل هذا البعد النفسيّ منزلة البعد المكاني» (حسين، ١٩٨٤، ١٥٣).ففي كلّ هذه الأمثلة الأربعة استخدم ما يستعمل لنداء البعيد بدلاً مما يستعمل لنداء القريب (الهمزة). ويقول في سطر آخر: «أيتها القنبلة الراقدة في حقل السوسن»(أبوسنة، ٢٠٠٨، ١٩٣). قد ينادى بها (الياء)، غير العاقل إذا أردت تنزيله منزلة العاقل المميّز الذي يفهم ويمثّل النداء (حسين، ١٩٨٤، ١٥٣)؛ إذاً النداء للقنبلة في هذا السطر الشعريّ نداء لغير العاقل الذي لا يستجيب لأنه لا يسمع، فنزله الشاعر منزلة العاقل إذا أمره أطاع.

٣-٢-٥. الاستفهام

من مواضعات البنى التركيبيةينبثق الاستفهام الذي يعدّ من أساليب الطلب النحوية ويتمّ هذا الأسلوب بطرائق منها أن تكون الأداة مذكورة صراحة أو أن تكون غير مذكورة يستدلّ بها عن طريق سياق النصّ وذلك تحت مسمّى (أسلوب مباشر) وقد يتمّ بطريقة غير مباشرة يستدلّ عليهامن السياق عبر قرائن (الجبوري، ٢٠١١، ٩٩). يقول الشاعر: «لماذا لا تترك فرصة إلا وتنتهزها/ ولا مقعداً إلا وتجلس عليه/ ولا مائدة إلا وتتناول ما عليها من طعام/ ولا فتيات جميلات إلا وتصيبهن/ في قلوبهن مبكراً بكلّ ما يوجع النفس»(أبوسنة، ٢٠٠٨، ١٩٦). يعتمد الاستفهام في هذه السطور الشعرية على الإثارة وتحريض همم المتلقي لكلّ ما يلاحظه من انتهاز الفرص من جانب العدوّ والجلوس على كلّ مقعد وتناول الطعام من كلّ مائدة وإصابة مؤلمة لكافّة الفتيات الجميلات بكلّ ما يؤلم وجود الإنسان. فعنصر الاستفهام كامن في كلّ هذه السطور، عبّر فيها الشاعر عن فكرة استغلال العدوّ وما ينجم عنها من إيذاءات وأخطاء يرتكبها في شأن المجتمع متمثلةً في الفتيات؛ إذن يذكي هذا الاستفهام مشاعر المتلقي العاطفية ويساعد على تفجير دلالة الإثارة لكي يجابه كلّ ما يستنكره كما يمكن القول إنّ الشاعر في

Downloaded from aijh.modares.ac.ir at 10:51 IRDT on Monday August 31st 2020

هذه السطور لجأ إلى بنية الاستفهام في محاولة منه لإعادة تقصّي أحوال المجتمع لتستمرّ حالة الحيرة لكلّ ما يراه ويعانيه وتتصاعد هذه الحالة بنظر نافذ في كافّة شرائح المجتمع مؤكداً على أنه يولي اهتماماً إليها ويشاركها في بأسائها وضرّائها فتمنح دلالة الاستفهام للنصّ رؤية واضحة تحكي عمّا ينويه الشاعر وتنسج حبلاً للتواصل بين المجتمع والشاعر والمتلقي.

٣-٢-٦. الشرط

الوظيفة النحوية والأسلوبية لأداة الشرط هي عقد علاقة سببية بين الشرط «الفعل» وجوابه بحيثيكون الشرط سبباً في الجواب (الخطيب، ٢٠٠٥، ٨٧). استخدم الشاعر تقنية الشرط في هذه القصيدة كما يلي: «ولو كانت له أجنحة في أطرافه/ لحلق بعيداً. قريباً من السماء الذهبية/ كانيقفز»(أبوسنة، ٢٠٠٨، ١٩٦). نرى هذين السطرينينقسم إلى جزأين: جزء يتمثّل في فعل الشرط والآخر يتمثل في جواب الشرط. يحكي الشاعر في هذا السطر عن حالة الظبي الذي قال عنه واصفاً إيّاه: «فلمحت هذا الظبي الغريب/ الذي يمرق وسط الحشائش المترامية/ كان في الواقع خائفاً مذعورا». الظبي الذي يذهب وسط الأعشاب اليابسة المتراكمة وهو الخائف من كلّ المآسي حوله. فلو كان له ما يطير به الطائر، لحلّق وابتعدعن هنا وارتفع إلى السماء الصافية الذهبية. يبدأ الشاعر هذا المقطع بأداة الشرط غير الجازمة (لو) التي أُطلق عليها «حرف امتناع لامتناع». يكون لاستخدام هذه الأداة دلالة رمزية قوية على خطورة الموقف وتفاقم أوضاع المجتمع بحيث إن الظبي على الرغم من أنه حيوان لا يدرك شيئاً ولا يشعر بمسؤولية أمام ما يحدث حوله، لكنّه استكنه الأزمة ولكان يخرج من هذا الجوّ المظلم لو كان طائراً يطير بجناحيه. «ولكن مهما كانت الأسلحة/ فأنا أعلم أنك سوف تنتصر في النهاية/ وستخرج من الرماد والدم/ بحالة جيدة وفي صحة تدعو للحسد»(م. ن، ١٩٩). لا يتوقّف الشاعر في رصد صورة المجتمع المأساوية. ففي هذه السطور يقول: لا طائل ولا جدوى لكلّ سلاح تمّ الحصول عليه لأنّه في كلّ حال من الأحوال أنت العدوّ المنتصر في نهاية المطاف وتخرج مما تخلّف من احتراق الموادّ وما بقي من الدّم في صحة وعافية مثيرة للحسد. استخدم الشاعر هذه الأدوات استخداماً يحكي عن قدرته على استخدام المكوّنات اللغوية. إذاً السمة التراكمية لأسلوب الشرط أعطتْ للشاعر مساحة كبيرة للتعبير عمّا هو بصدده من استنكار ما يترتّب على تصرفات العدوّ الوحشية وساعدتْه في تلوين بنيات النصّ التركيبية وجعلتْه يدرك مبتغاه مستعيناً في تحقيق ما يتوخّاه لما أتيح له من إمكانيات رافقتْ آلية الشرط كحذف دلالة الشرط لدلالة الجملة السابقة عليه كما نرى في هذا السطر: «لقد حاولت ذات يوم أن أحبّك/ لولا أني اكتشفت أظافرك الحمراء وعقمك»(م. ن، ١٩٧)وهكذا يُظهر الشاعر قدرته على اختيارسياقيتلاءم مع ما يقتضي الحال بحيث إنّ الشاعر قد أدرك أنّ للعدوّ ضلوعاً في قتل الأبرياء وأظافره حمراء وأنّه عقيملاينجب ولداً لكي يصلح ما أفسده فهو رمز للخراب ويترك الشاعر جواب الشرط: «فلقد حاولت ذات يوم أن أحبّك».

٣-٣. المستوى الدلالي

تعتمد الدلالة لاكتمال نصابها كي تعتلي هرم مثلث المستوى الدلالي (التعبيري) على قطبين أساسيين هما: (الدالّ والمدلول) اللذينيفصحان بالتحامهما عن فرز معنى محدّد وهو ما تعنيه الدلالة وتريده (البحث عن المعنى المنتقل من كلمة ما)؛

Downloaded from aijh.modares.ac.ir at 10:51 IRDT on Monday August 31st 2020

لذا فإنّ هذا المستوى الدلالي أو السيمانتيكييحث في دلالات الألفاظ والجمل والعبارات ومعانيها المتكوّنة من جدليّة اندماج الدالّ بالمدلول وذلكفي إطار السياق العام للخطاب الشعري الذي يخفى في بنيته دلالات بعيدة المرامي (الجبوري، ٢٠١١، ٢٧). يعدّ المستوى الدلالي من أهمّ المستويات التي تنتجها الدراسات الأسلوبية في معالجة قضاياها وبدونه يصبح العمل ناقصاً. فالإيقاعات الصوتية والصيغ الصرفية والبنيات التركيبية تنصهر جميعاً في بوتقة التحليل الدلالي وما من بحث أسلوبيّ يخلو من معالجة الصور البلاغيةإلا ويعدّ ناقصاً أو مصاباً بالخلل وذلك لأنّ أعمدة الإعجاز والأقطاب التي تدور البلاغة عليها تتركز في التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز (مطر، ٢٠١٥، ٢١٥-٢١٦).

٣-٣-١. التشبيه

التشبيه عقد مماثلة بين شيئين أو أكثر لغرض يقصده المتكلّم وهو فن من فنون البيان له أثره وخطره في الأسلوب فهو يجعل البعيد قريباً والخفيّ ظاهراً والغائب حاضراً مشاهداً والمستحيل ممكناً. «الصورة التشبيهية جزء من تكوين التجربة الشعورية عن الأديب وهي ملمح من ملامح العمل الأدبيّ الفني وقد تنوّعتْ في أشكال وقوالب تطاوع رغبة الفنان في التعبير وتنتقل معه في نظرته السريعة أو في تأمله الطويل وتكون عوناً له في كشف مكنونات صدره في القصائد المتأنية التي يعيد فيها التشكيل اللغوي ويشذّب تداخلها»(الداية، ١٩٩٦، ٩٤). من نماذج التشبيه الذي استخدمه الشاعر في هذه القصيدة: «إنك بلسمة تجعل من حديقة القلب قبراً/ وتختطف القيثارات من يد المسرات/ لتشعل بها في قلوب العشاق/ جحيماً من الألم». هناك بعد نفسيّ في العلاقة بين طرفي التشبيه عند أبي سنة بحيثإنه يجعل التشبيه مرآة تعكس عالم الشاعر النفسي وتجربته في الحياة. شبّه الشاعر العدوّ بمادة صمغية عطرة تضمّد بها الجروح ولكنّ الخلاف بين العدوّ والبلسم هو أنه مادة تنفع ولكنه إنسان يهدم ما حوله كما يذهب ببهاء القلب ويجعله كلحدٍ لا حياة ولا حركية فيه كما ينتشل أدوات الغناء والتطريب ليبدّل ربيع الفرح والبهجة والسرور إلى خريف الترح والحزن والألم. وفي سطر آخر يقول: «وسرعان ما تنفجر كالقنبلة/ لتتحول إلى أسير مالح في العيون»(أبوسنة، ٢٠٠٨، ١٩٥). شبّه الشاعر تفجير العدوّ بتفجير قنبلة لا تزول بل تتبدّل إلى أسير مالح في العينيؤذي الإنسان ويمنعه معرفة ما حواليه. فكما أنّ القنبلة لما انفجرتْ تتناثر شظاياها حوله، فهكذا يكون حال هذا العدوّ بعد تفجيره. فالشعب لا يتخلّص من شروره بعد موته بل مازال يتحمل الخسائر الفادحة التي تنجم عنه؛ إذن يكشف الشاعر عن مدى الألم والمأساة التي يعيشها الناس عند هذا العدوّ الغاشم فيشخّص حركة التفجير التي تحيط بالإنسان كالملح في عينيه فيزيد من شدة ألمه وليس هذا التعبير عن الحزن البالغ المتصاعد عن هذا الشعب إلّا ناجماً عن عاطفة الشاعر الصادقة في رصد صورة تراجيدية جحيمية مليئة بالحزن. «إنه هشّ كالبسكويت/ وعابر كالسحب. وسريع كالبرق»(م. ن، ١٩٨). شبّه الشاعر الظبي في التشبيهات الثلاثة بالبسكويت في هشاشة والسحب في عبوره ومروره والبرق في سرعته. يسقط الشاعر ما بداخله من انفعالات نفسية على المجتمع حوله حتييوحي بمدى المفارقة النفسية في إحساسه الذي شبّهه بالظبي الأبيض حيث قال: «ولكن هذا الإحساس/ الذي يشبه الظبي الأبيض/ يقف دائما متوجسا شرا من ظهورك»(م. ن، ١٩٧). كما نلاحظ شبّه الشاعر إحساسه وشعوره بالظبي الأبيض في صفائه ونقاوته وخلوصه وبراءته فعلى الرغم من كلّ هذا يخاف دائماً

Downloaded from aijh.modares.ac.ir at 10:51 IRDT on Monday August 31st 2020

من أن يتمظهر شرٌّ وسوءٌ من جانب هذا العدوّ وفي التشبيهات الثلاثة الماضية «هش كالبسكويت/ وعابر كالسحب. وسريع كالبرق»، أطلق الشاعر لعواطفه وخياله العنانَ في رسم صورة رائعة وفي نفس اللحظة مثيرة ذلك لأنّ الهشّ والعابر والسريع أوصاف تدلّ على عدم الاستقرار والطمأنينة والشاعر عبر هذه الأوصاف مزج بين إحساسه ومشاهد الحياة ليرسم لنا صورة شعرية كلية شاملة توحي بمدى تأثره مما يجري وراءه وتكشف عن رؤيته الخاصة لها؛ إذاً انعكست حالة الشاعر النفسية على الصورة التشبيهية ويتجلى هذا في «كاف» التشبيه وإطار أوجه الشبه المناقضة للدوام والثبات. وهكذا أظهر الشاعر قدرته على التعبير عن تجاربه بشكلٍ حيويّ جمالي يدلّ على معايشته لهذا الواقع وصدق عاطفته.

٣-٣-٢. الاستعارة

يتفق النقاد على مكانة الاستعارة الفطرية من الشعر. فكلّ ما عدا الاستعارة من خواص الشعر يتغير من مثل مادة الشعر وألفاظه ولغته ووزنه واتجاهاته الفكرية ولكنّ الاستعارة تظلّ مبدأ جوهرياً وبرهاناً جوهرياً على نبوغ الشاعر (ناصف، ١٩٩٦، ١٢٤). الاستعارة ضرب من المجاز اللغوي علاقته المشابهة بين المستعار له والمستعار منه وهي تضفي على الأسلوب جمالاً وبهاءً و«إننا مع الاستعارة نعايش تلاقياً بين سياقين ودلالتين فالكلمة المستعارة من محيط بعيد عمّا يجري في السياق الأساسي لا تنفصل دلالتها وتتحوّل بل هي تحمل ظلال السياق القديم وتكتسب من هذا الإطار الدلالي الجديد فتغدو كلمة جديدة إذ لا تبقى على حالها السالفة وهي ليست جزءاً مألوفاً في الحالة الجديدة» (الداية، ١٩٩٦، ١٢٠).ليست الاستعارة مجرّد زينةيجلبها الشاعر كي يجملقصيدته، بل تمثل آلية إيجابية من آليات تشكيل الصورة الشعرية تعمل على فهم واستكناه التجربة الشعرية عند الشاعر؛ بالإضافة إلى دورها المؤثر في مساعدة المتلقي على فهم أغوار النص الشعريّ ومعرفة الرؤية الذاتية للشاعر للعالم من حوله وهي -أيضاً- أداة فنية تتضام مع غيرها من الأدوات في تشكيل القصيدة الشعرية (الجيار، ٢٠٠٨، ٢٩٨). من أنماط الاستعارة المكنية عند الشاعر في هذه القصيدة: «وتختطف القيثارات من يد المسرات»(أبوسنة، ٢٠٠٨، ١٩٣). حيث شبّه الشاعر المسرّات بكائن له يد؛ أتى بالمستعار له و حذف المستعار منه وذكر إحدى لوازمه. استخدم الشاعر هذه الاستعارة المكنية للتعبير عن حالته الوجدانية وهذا نمط من أنماط الإبداع الفنّي. يقول الشاعر في سطر آخر: «ونقيق الضفادع/ يحاول أن يقيم جسراً خشناً/ بين الخريف المحتضر والشتاء الجديد»(م. ن، ١٩٣).شبّه الخريف بإنسان يكون في حالة الاحتضار أو هو في حشرجة الموت. فترك المستعار منه وأتى بالمستعار له على سبيل الاستعارة المكنية. تكشف هذه الاستعارة عن مدى تفاعل الذات الشاعرة مع موضوعها بحيثإنهيسقط مشاعره على هذا الخريف الذي يكاد أن يفارق الحياة ويخلع عليه حزنه وأسفه الشديد؛ إذن يمكن إدراك مدى تغافل الذات الشاعرة مع العالم الخارجيّ من خلال هذه الاستعارة المكنية وقدرتها على رسم مواصفات هذا العالم وإطاره. «إنّ التعبير الاستعاري قد يقوم على درجة من درجات التقمص الوجداني، تمتدّ فيه مشاعر الشاعر إلى كائنات الحياة من حوله، فيلتحم بها ويتأملها كما لو كانت هي ذاته ويلغي الثنائية التقليدية بين الذات والموضوع ومن الطبيعي -في مثل هذه الحالة- أن تهتزّ صفتا الوضوح والتمايز ويختلّ مبدأ التناسب المنطقي ويصبح الحديث عن الحدود الصارمة التي ينبغي أن يتجاوزها التعبير الاستعاريّ ضرباً من سوء الفهم لطبيعة الاستعارة ذاتها» (عصفور، لا تا،

Downloaded from aijh.modares.ac.ir at 10:51 IRDT on Monday August 31st 2020

٢٢٤). من جانب آخر استخدم الشاعر الاستعارة التصريحية في هذه القصيدة حيث قال: «تضع في مهارة يدك المدربة على الزناد/ لتطلق الصواريخ العابرة للقارات/ كي تقتل الزهور النائمة في أعماق جزر المحيطات»(أبوسنة، ٢٠٠٨، ١٩٤). شبّه الشاعر الصغار والأطفال الأبرياء بالزهور فيترك المستعار له وأخذ من أدواته وهي «النوم» على سبيل الاستعارة التصريحية ويسعى من خلال هذه الاستعارة أن يبدي قدرته على تصوير الأشياء أو خلق عالم خاص بها. فالزهور في أعماق المحيطات وهي بيئات صافية لا يشوبها كدر وتقتضي هذه البيئات أن تنشأ فيها زهور جميلة بريئة لا ذنب لها كي تُقطف. يهتمّ الشاعر بمدى توافق ذاته الشاعرة مع ما تقتضيه الأحوال الخارجية من هذه المحيطات. فكما أنّ الزهور بريئة من كلّ ذنب فالأطفال الصغار الأبرياء لا ذنب لهم كي يقتلوا فيستنكر الشاعر قتلهم. إذن تتداخل حدود الأشياء في العالم الخارجيّ مع الذات الشاعرة معتمداً على تفاعل الدلالات بينهما وهكذا ينقل الشاعر مشاعره وأحاسيسه إلى متلقيه ويؤثّر فيهم.

٣-٣-٣. الطباق

يعتبر الطباق ضرباً من ضروب الرياضة العقلية ولوناً من ألوان التسابق الذهني والفكري ومظهراً من مظاهر الترف العقلي (المجذوب، لا تا، ٦٧٢). للتضاد في النص الشعري دلالة معنوية واضحة لما لهمن قدرة على إظهار مشاعر تضفي على النص جواً مشحوناً بالحركات الضدية التي ترتبط بالموقف الفكري والوجداني الذي يبغيه الشاعر ويرمي إليه. إذ ليست القيمة الفنية في إيراد المتضادات وكثرتها في القصيدة أو ترتيبها في تشكيلات معينة بل في قيمة إثارتها داخل السياق الأسلوبي لمشاعر ثريةتتصل بالصورة العامة للموقف(عيد،لاتا،٤٦٩). استخدم الشاعر الطباق ٢٠ مرة كما يلي: الضاحك≠ الباكي، الجنازات≠ الأفراح،الفرحة ≠ القسوة،يطلقون≠ لايطلقون، أعماق≠أعالي،عدو≠صديق، العامة≠ الخاصة، أولاالأمر ≠ نهاية، الإيمان≠ الكفر، أمام≠ خلف، تتركفرصة≠ تنتهزها، القطيعة≠ الوشائج، بعيداً≠ قريباً، الأقوياء≠ الصغائر، حبيبة ≠ خصم، النصر≠ الهزيمة،الأبيض≠ السوداء،تحت≠فوق،النائمة≠توقظ،قاسيا≠الرائع.شكلت هذه الطباقات أو التضادات ظاهرة بارزة في هذه القصيدة ذلك لأنّ الشاعر أخذ يبحث عن المتناقضات حوله وشكل من خلالها ثنائية ضدية بينه وبين العدوّ واستخدم هذين القطبين النقيضين مرة بينالاسمين ومرة أخرى بين الاسم والفعل وهكذا خلق جوّاً من الخيال عند المتلقي ويوجد فجوة بين الأشياء المتناقضة وتقدر هذه الفجوة على الإيحاء في الصورة الشعرية وتجعل مخيلة المتلقي أكثر حيوية في ملاحقة المعنى؛ إذن يؤكد الشاعر من خلال الطباق على الواقع المتغير في حياة الإنسان ومن هذا المنطلق لعلّ الشاعر وجد الطباق خير أداة لبعث الأمل عند أبناء الوطن ذلك لأنّ دوام الحال من المحال.

- **النتائج**

توصّل البحث مما سبق إلى نتائج كمايلي:

١-إنّ العلاقة بين الفكرة والقافية وثيقة ومرتبطة ارتباطاً فنياً في قصيدة «رسالة إلى الحزن» و لا نحسّ أنها علاقة اعتباطية أو أنّ الشاعر يتعب نفسه في البحث عن الأفكار من أجل القوافي ولا يبحث عن القوافي من أجل الأفكار وهذه العلاقة

Downloaded from aijh.modares.ac.ir at 10:51 IRDT on Monday August 31st 2020

تكسب القصيدة قدرة على التأثير في المتلقي وتجعل الشاعر يتميّز بقدرات عالية في صياغة ألفاظه وعباراته وإحداث نوع من التناغم والتلاؤم بين السطور الشعرية.

٢-يحتوي المستوى الصوتي على الموسيقى الخارجية (الوزن والقافية). فرأينا نوعاً من التداخل الذي حدث بين البحور في القصيدة الواحدة. لكنّ الموسيقى الداخليةتجلّت في تكرار الاسم والصوت كالألف واللام والميم والنون وكانت هذه التكرارات خدمة للنظام الداخليّ للنص. كما استخدم الشاعر الجناس لإيجاد تأثير رمزيّ عن طريق الربط السببي بين المعنى والتعبير كما ورد الترصيع لإثارة حركة الشعور النفسي بصورة أكثر وضوحاً وتوافقاً ليدلّ على حسن استخدام الشاعر للألفاظ واستقلاله لإيحاءاتها التعبيرية.

٣-لاحظنا فيالمستوى التركيبي استخدام الجمل الفعلية أكثر من الجمل الإسمية؛ كما أن الأفعال المضارعة كثر استخدامها قياساً للأفعال الماضية والأمر. وردت الجمل الاسمية ٣٩ مرة والجمل الفعلية ٥٧ مرة. بينما تمّ توظيف الفعل الماضي ١٩ مرة والفعل المضارع ٦٤ مرة وفعل الأمر مرة واحدة وأفادت كثرة الجملة الفعلية التجدد والحدوث. اعتمد الشاعر على الجمل المضارعة أكثر قياساً للجمل الماضية والأمرية وهذا يدلّ على الاستمرار والحدوث وهذايثير المعنوية بين أبناء الوطن ويبعث فيهم الأمل واستشراف مستقبل مجيدٍ.

٤-تناول المقال في المستوى الدلالي القصيدة من حيث استخدام التشبيه والاستعارة والطباق وانعكستْ حالة الشاعر النفسية على الصور التشبيهية الموجودة في القصيدة. وهكذا أظهر الشاعر قدرته على التعبير عن تجاربه بشكلٍ حيويّ جمالي يدلّ على معايشته لهذا الواقع وصدق عاطفته. كما استطاع الشاعر عبر استعاراته أن يبدي قدرته على تصوير الأشياء أو خلق عالم خاص بها.

٥-لم يعتبر أبوسنة الشعر وسيلة للمتعة أو اللذة الأدبية، بل رأى له وظيفة اجتماعيةيسعى إلى الهدف والبناء وباعتقاده على الفنان أن يشعر بآلام مجتمعه وأحزانهم فيجسّد في عمله قضايا بيئته السياسية والاجتماعية. بعد دراسة المستويات الأسلوبية في هذه القصيدة تبيّن أن الشاعر محمد إبراهيم أبوسنة قد وفّق في التعبير عن أحزان المجتمع وتصوير ما يعانيه الشعب في مكافحة العدوّ. فالقصيدة استطاعت بكافة كلماتها صوتياً وتركيبياً ودلالياً أن تردّد النداء بالثورة على الأعداء وتعكس انعكاساتها وآثارها بين أفراد المجتمع وتشعل الروح الثورية وطابع النضال السياسي.

- **الهوامش:**

١.نبات من فصيلة القطيفيات. كثير من أنواعه يتميّز بما لسوقه وأوراقه وأزهاره من لون أرجواني من قطيفة الذيل يُزرع للزينة.

Downloaded from aijh.modares.ac.ir at 10:51 IRDT on Monday August 31st 2020

- **المصادر والمراجع**

١.آباد، مرضية وطاهرة أختري (٢٠١٥)، «الموسيقى الداخلية في شعر ابن الرومي»، مجلة دراسات في العلوم الإنسانية، ع٢١ (٢).

٢.ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر (٢٠١٦)، تحقيق و تعليق عبدالمنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط.

٣.ابن منظور (١٩٩٤)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ط.

٤.أبوجبين، عطا محمد (٢٠٠٤)، شعراء الجيل الغاضب، دار المسيرة، عمان- الأردن، ط ١.

٥.أبوسنة، محمد إبراهيم (٢٠٠٨)، مختارات من مؤلفات محمد إبراهيم أبوسنة، رماد الأسئلة الخضراء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١.

٦.ـــــ (٢٠٠٩): تعالي إلى نزهة في الربيع، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط١.

٧.إسماعيل، عزالدين (٢٠٠٧)، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية، دار العودة، بيروت، د.ط.

٨.أنيس، إبراهيم (١٩٧٢)، موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت، ط٤.

٩.بسندي، فائزة ومحسن سيفي وأميرحسين رسول نيا (١٤٣٧)، «دراسة أسلوبية في قصيدة وردة على جبين القدس للشاعر الفلسطيني هارون هاشم الرشيد»، مجلة اللغة العربية وآدابها، السنة ١٢، ع٢.

١٠.بوزيد، مومني (٢٠١٤)، «الأسلوبية بين مجالي الأدب ونقده والدراسات اللغوية»، مجلة البحوث والدراسات الإنسانية، العدد ٩، جامعة ٢٠ أوت ١٩٥٥ سكيكدة، الجزائر.

١١.الجبوري، سامي شهاب أحمد (٢٠١١)، شعر ابن الجوزي دراسة أسلوبية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان.

١٢.جيرو، بيير (١٩٩٤)، الأسلوبية، ترجمه منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، ط٢.

١٣.الجيّار، شريف سعد (٢٠٠٨)، شعر إبراهيم ناجي دراسة أسلوبية بنائية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١.

١٤.الحاوي، إيليا (١٩٨٦)، في النقد والأدب، الجزء الخامس، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٢.

١٥.حسين، عبدالقادر (١٩٨٤)، فن البلاغة، عالم الكتب، بيروت، ط٢.

١٦.الخطيب، رحاب (٢٠٠٥)، معراج الشاعر مقاربة أسلوبية لشعر طاهر رياض، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١.

١٧.الداية، فايز (١٩٩٦)، جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط٢.

١٨.درويش، أحمد (٢٠٠٤): بينيدي موسيقى الأحلام، مقدمة ديوان موسيقى الأحلام، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط١.

١٩.راشد، أنسام محمد (٢٠١٤)، البنى الأسلوبية في الشعر العراقي المعاصر (مرحلة الستينات)، دار ومكتبة عدنان،

Downloaded from aijh.modares.ac.ir at 10:51 IRDT on Monday August 31st 2020

بغداد، ط١.

٢٠.ريفاتير، مايكل (١٩٩٣)، معايير تحليل الأسلوب، ترجمة جميد لحمداني، دار النجاح الجديدة، المغرب، ط١.

٢١.سرور، عبدالله (١٩٨٤)، أثر النكسة في الشعر العربي، دار البشير للطباعة والنشر والتوزيع، عمان.

٢٢.السعدني، مصطفى، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط.

٢٣.الشايب، أحمد (١٩٩١)، الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٨.

٢٤.صالح، محمد يونس (٢٠١٦)، فلسفة الإيقاع قراءة في شعرية محمد صابر عبيد، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط١.

٢٥.صبح، علي علي: ضمن أعمال الندوة العلمية الأولى، كلية اللغة العربية بالقاهرة وثمانون عاماً في خدمة اللغة العربية وحمايتها بمناسبة اليوم العالمي للاحتفال باللغة العربية، القاهرة، ٢٠١٢.

٢٦.العاكوب، عيسى علي (٢٠٠٠)، موسيقى الشعر العربي، دار الفكر، دمشق، ط٢.

٢٧.عبابنة،يحيى (لا تا)، الصرف العربي التحليلي، دار الكتاب الثقافي، الأردن، د.ط.

٢٨.عبدالمطلب، محمد (١٩٨٤)، البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، د.ط.

٢٩.ـــــ (١٩٩٥)، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، دار المعارف، مصر، ط٢.

٣٠.عبدالله، محمد حسن (١٩٨١)، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، مصر، د.ط.

٣١.عبيد، محمد صابر (٢٠٠٧)، عضوية الأداء الشعرية: فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة، دار مجدلاوي، عمان، ط١.

٣٢.عصفور، جابر (لا تا)، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، مصر، د.ط.

٣٣.عكاشة، محمود (٢٠١٣)، تحليل الخطاب في ضوء نظرية أحداث اللغة: دراسة تطبيقية لأساليب التأثير والإقناع الحجاجي في الخطاب النسوي في القرآن الكريم، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط١.

٣٤.علاق، فاتح (٢٠٠٥)، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربيّ الحر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط.

٣٥.علوش، سعيد (لا تا)، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د.ط.

٣٦.عياشي، منذر (٢٠١٥)، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، ط١.

٣٧.عيد، رجاء، فلسفة البلاغة، بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط٢.

٣٨.فضل، صلاح (٢٠٠٤)، بلاغة الخطاب وعلم النص، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط١.

٣٩.ـــــ (٢٠٠٥): جماليات الحرية في الشعر، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط١.

٤٠.ـــــ (٢٠٠٧)، علم الأسلوب والنظرية البنائية، مج١، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط١.

٤١.ـــــ (٢٠٠٧)، علم الأسلوب والنظرية البنائية، مج٢، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط١.

٤٢.المجذوب، عبدالله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، وصناعتها، ج٢، دار الفكر، بيروت، ط٢.

٤٣.محمد، إبراهيم مجدي إبراهيم (٢٠٠٦)، في أصوات عربية (دراسة تطبيقية)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٢.

٤٤.المخزومي، مهدي (١٩٨٦)، في النحو العربي نقد وتوجيه، دار الرائد العربي، بيروت، ط٢.

٤٥.مطر، محمد السيد (٢٠١٥)، أسلوبيات: علم الأسلوب، مفاهيم وتطبيقات، الآكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، ط١.

٤٦.مصطفى، فائق وعبدالرضا علي (٢٠١٥)، في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات، دار الأيام للنشر والتوزيع، عمان، ط١.

٤٧.المطلبي، غالب فاضل (١٩٨٤)، في الأصوات اللغوية، دراسة في أصوات المدّ العربية، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، د.ط.

٤٨.مطلوب، أحمد (٢٠٠٦)، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، الجزء الثالث، الدار العربية للموسوعات، لبنان، ط١.

٤٩.منصور، أمال (٢٠٠٧)، أدونيس وبنية القصيدة القصيرة دراسة في أغاني مهيار الدمشقي، عالم الكتب الحديث، إربد، ط١.

٥٠.ناصف، مصطفى (١٩٩٣)، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ط٣.

٥١.ناظم، حسن (٢٠١٥)، البنى الأسلوبية في شعر السياب، دراسة في أنشودة المطر، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط٢.

٥٢.هلال، عبدالناصر (٢٠٠٥)، تراجيديا الموت في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط١.

٥٣.اليسوعي، روبرت ب.كامبل (١٩٦٦): أعلام الأدب العربي العربي المعاصر، المجد الأول، الشركة المتحدة للتوزيع، بيروت، ط١.

References

1.Abad, Marzieh, Akhtari Tahereh (2015), Internal Music in Ibn Al- Rumi's Poetry, The International Journal of Humanities, Tarbiat Modares University, Volume 21, Issue 2, 111-126 .

2.Qudama Ibn Ja'far, (2016), Poetic Criticism, Investigation and Suspension Abdul Moneim Khafaghi, Dar Al-Kotob Al-Ilmiyah, Beirut.

3.Ibn Manzur, (1994), Lisan al-Arab, Dar Sader, Beirut.

4.Abu Jabin, Ata Mohammed (2004), Angry Generation Poets, Al Massira For Publishing, Printing & Distribution, Amman, First Edition.

5.Abou senna, Mohamed Ibrahim (2012), Mokhtarat men moallfat mohmmed ibrahim Abou sannah, Ramad ala'sa'lah alkhdhra'a, The Egyptian General Authority for Books, Cairo, First Edition.

Downloaded from aijh.modares.ac.ir at 10:51 IRDT on Monday August 31st 2020

Downloaded from aijh.modares.ac.ir at 10:51 IRDT on Monday August 31st 2020

6.Abu senna, Mohamed Ibrahim (2009), Taalay Ela Nozhaten Fe- Alrabie, General Authority of Culture Palaces, Cairo, First Edition.

7.Ismail, Azzedine (2007), Contemporary Arabic Poetry Issues And Artistic And Moral Phenomena, Al-Awda Press, Beirut, First Edition.

8.Anis, Ebrahim (2012), Music of poetry, Dar Al Galm, Beirut, Fourth edition.

9.Pasandi, Faezeh; Seifi, Mohsen; Amir hossein Rasoulnia, Bashir (2016), Stylistic study of "HarounHashims` poem –the Palestinian poet- a Rose on the forehead of Jerusalem, Quarterly Arabic Language And Literature , Tehran University, Volume 12, Issue 2, Summer 2016, Page 221-259.

10.Bouzid, Moumeni (2014), The Style of Literature, Criticism and Linguistic Studies, Journal of Research and Human Studies, No. 9, University of 20 August 1955, Seckida, Algeria.

11.Jubouri, Sami Shehab Ahmad (2011), Ibn al-Jawzi poetry, methodical study, Dar Gaida for publication and distribution, Amman.

12.Al-Jayyar, Sherif Saad (2008), Poem of Ibrahim Naji, A Structured Methodological Study, The Egyptian General Book Organization, Cairo, First Edition.

13.Al-Hawi, Elia (1986), Criticism and Literature, Part 5, Dar Al Kitab Allubnani, Beirut, Second Edition.

14.Hosein, Abdelghader (1984), The Art of Calligraphy, World of Books, Beirut, Second Edition.

15..١٥Al khateeb, Rehab (2005), Poet's Poetic Approach to the Poetry of Taher Riyad, Arab Institute for Studies and Publishing, Beirut, First Edition.

16.Al-Daya, Fayez (1996), Localities of Style, The Artistic Image in Arabic Literature, Contemporary Thought House, Beirut, Second Edition.

17.Darwish, Ahmad (2004): Between the Hands of the Music of Dreams, Introduction to the Music of Dreams, The Egyptian Lebanese House, Cairo, First Edition.

18.Rashid, Anasam Mohamed (2014), The Modal Structure of Modern Iraqi Poetry (The Sixties), Adnan House and Library, Baghdad, First Edition.

19.Sorour, Abdullah (1984), The Impact of the Setback on Arabic Poetry, Dar Al-Bashir for Printing, Publishing and Distribution, Amman.

20.Al-Saadani, Mustafa, The Structures of Modern Arabic Poetry, Manshaat- Al Ma'arif, Aleskandria.

21.Saleh, Mohamed Yunus (2016), The Philosophy of Rhythm Read in Shaareya Mohamed Sabir Obeyd, Dar Gaida for Publishing and Distribution, Amman, First Edition.

22.Al-Aakoub, Issa Ali (2000), Arabic Poetry, Dar al-Fikr, Damascus, Second Edition..

Downloaded from aijh.modares.ac.ir at 10:51 IRDT on Monday August 31st 2020

23.Ababnah, Yahya, Al-sarf –o- al Arabie Altahlili, Dar Al Kitab Al-Thaqafy, Jordan.

24.Abdolmotalleb, Mohamed (1984), Rhetoric and style, the Egyptian General Book Organization, Cairo.

25.Abdolmotalleb, Mohamed (1995), Building Style in Poetry of Modernity, Dar Al Ma'arif, Egypt.

26.Abdullah, Mohamed Hassan (1981), Image and Building Poetry, Dar Al Ma'arif, Egypt.

27.Obeyd, Mohamed Saber (2007), The Association of Poetry Performance: The Art of Means and the Role of Functions in the New Ode, Dar Majdlawi, Amman, First Edition.

28.Osfour, Jabir, The Artistic Image in Critical Heritage and Plagiarism, Dar Al Ma'aref, Egypt.

29.Okasha, Mahmoud (2013), Analysis of the Speech in the Light of the Theory of Language Events: An Empirical Study of the Methods of Influence and Persuasion in the Feminist Discourse in the Holy Qur'an, University Publishing House, Cairo, First Edition.

30.Allagh, Fatih (2005), The Concept of Poetry among the Pioneers of Free Arab Poetry, Publications of the Arab Writers Union, Damascus.

31.Alloush, Saied, Dictionary of Contemporary Literary Terms, Dar Al Kitab Allubnani, Beirut.

32.Ayashi, Munther (2015), Methodology and Speech Analysis, Dar Nainav for Studies, Publishing and Distribution, Syria, First Edition.

33.Eied, Raja, Philosophy of rhetoric, Between Technology and Development, Manshaat- Al Ma'arif, Alexandria, Second Edition.

34.Fadl, Salah (2004), Balagat-Ou- Al khetab Wa Elm- Uo Annass, Dar Al Kitab Al Masri, Cairo, First Edition.

35.Fadl, Salah (2007), Ilm- Ou Al Esloub Wa Anazr ia Albinae ia, vol. 1, Dar Al Kitab Al Masri, Cairo, First Edition.

36.Fadl, Salah (2007), Ilm- Ou Al Esloub Wa Anazr ia Albinae ia, vol. 2, Dar Al Kitab Al Masri, Cairo, First Edition.

37.Al-Majzoub, Abdullah Al-Tayyeb, A Guide to Understanding Arabic Poetry, vol. 2, Dar Al-Fikr, Beirut, Second Edition.

38.Mohamed, Ibrahim Magdy Ibrahim (2006), in Arab Voices (Applied Study), The Egyptian Renaissance Library, Cairo, Second Edition.

39.Al-Makhzoumi, Mahdi (1986), in Arabic Grammar and Criticism, Dar Al-Raed Al-Arabi, Beirut, II.

40.Matar, Mohamed Al-Sayed (2015), Methodology: Stylistics, Concepts and Applications, The Modern Academy of University Books, Cairo, First Edition.

Downloaded from aijh.modares.ac.ir at 10:51 IRDT on Monday August 31st 2020

41.Mustafa, Faeq and Abd- Al raza Ali (2015), Modern Literary Criticism, Principles and Applications, Dar Al Ayam for Publishing and Distribution, Amman, First Edition.

42.Mutallebi, Ghaleb Fadel (1984), in the linguistic voices, a study in the sounds of Arabic tide, the Ministry of Culture and Information, Baghdad.

43.Matloub, Ahmed (2006), Glossary of the rhetorical terminology and its evolution, Part III, Dar Al-Arabiya of encyclopedias, Lebanon, First Edition.

44.Mansur, Amal (2007), Adūnīs wa-binyat al-qaṣīdah al-qaṣīrah, dirāsah fī aghānī Mihyār al-Dimashqī, alam ol kotob al hadith, Irbid, First Edition.

45.Nasif, Mustafa (1993), The Literary Image, Dar al-Andalus Publishing and Publishing, Beirut, Third Edition.

46.Nazim, Hassan (2015), albna ala'sloubiah drasah fi 'a'nshoudah almtr' llsyab, Dar Al Tanweer for Printing and Publishing, Beirut, Second Edition.

47.Hilal, Abd El Nasser (2005), Tragedia Of Death in Contemporary Arabic Poetry, Center of Arab Civilization, Cairo, First Edition.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Downloaded from aijh.modares.ac.ir at 10:51 IRDT on Monday August 31st 2020

بررسی سبک‌شناختی قصیده «رسالة إلی الحزن» محمد ابراهیم أبوسنة

امیر فرهنگ‌نیا*

استادیار گروه زبان و ادبیات عرب دانشگاه شهید بهشتی

چکیده:

مطالعه سبک‌شناختی درصدد تحلیل ساختاری اثر ادبی اعم از شعر یا نثر بر اساس سطح‌های آوایی، ترکیبی و دلالتی (معنایی) است که به متن، جنبه‌هایی معنایی می‌بخشد. ابعادی که در افزایش مضامین ساختاری نقش داشته و به ترسیم ابزارهای مؤثر در معنا می‌پردازد. کما این‌که سبک‌شناسی به شاعر در به تصویر کشیدن تمامی ابعاد انسانی از طریق زبان، کمک می کند. محمد ابراهیم ابوسنه شاعر مصری، نقش فعالی را در نهضت شعر عربی نوین مصر ایفا کرده است؛ چراکه دیوان‌های شعری فراوانی دارد که در آن به اندوه‌ها و ناملایمات ملت خود پرداخته و با آن‌ها زیسته است. قصیده "رساله إلی الحزن" از جمله قصیده‌هایی است که به تراژدی این ملت و دردها و رنج‌های آنان پرداخته است. این مقاله با روش توصیفی-تحلیلی و بر اساس نظریه سبک‌شناسی، در سطح آوایی به بررسی اصوات بم و زیر و تکرار حروف و کلمات و در سطح ترکیبی به بررسی جمله‌های فعلیه و اسمیه و فعل‌های ماضی، مضارع و امر از طریق آمار می‌پردازد و سطح معنایی، تشبیه، استعاره و تضاد را دربر می‌گیرد. ازجمله نتایج تحقیق، آن است که به‌کارگیری آواهای زیر در این قصیده، نقش بارزی در افزودن رنگ اندوه و نگرانی داشته است. نسبت جمله‌های فعلیه به جمله‌های اسمیه برتری یافته و فعل مضارع نسبت به فعل ماضی و امر، بسامد بیشتری دارد. همچنین نفی، استفهام، ندا و شرط نیز به کار گرفته شده است. در سطح معنایی نیز تعداد تشبیه‌ها و استعاره‌های مکنیه و تصریحیه افزایش یافته و بر پیوند مرزهای اشیا در دنیای خارج با وجود شاعر و تکیه بر تأثیر و تأثر معانی میان آن‌ها دلالت دارد. بدین ترتیب شاعر، احساسات خود را به مخاطبان منتقل نموده و در آن‌ها اثر می‌گذارد.

واژگان کلیدی: سبک شناسی ، شعر معاصر عربی، أبوسنة، رسالة إلی الحزن.

* نویسنده مسئول مقاله: E-mail: A_Farhangnia@sbu.ac.ir

Downloaded from aijh.modares.ac.ir at 10:51 IRDT on Monday August 31st 2020

A Stylistic Study of Mohammad Ibrahim Abu Seneh's Ode *A Letter to Grief*

Amir Farhangnia*

Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Shahid Beheshti University

Abstract

Stylistics studies require structural analysis of literary works such as phonetic, combined, and semantic levels which give aspects of meaning to the text. This is a dimension that plays effective role in increasing concepts of structural meanings and expressing effective tool in purport. Stylistics helps the poet portray all aspects of human dimensions, through language. Mohammed Ibrahim Abu Senna played an active and major role in the movement of modern Arabic poetry in Egypt. He has a large number of poems focusing on the grief and misery of the nation. *A Letter to Grief* is one of his odes, which sheds light on pain and the tragic situation of this nation. This article intends to investigate this issue through a descriptive-analytic method, based on cognitive theory. At the phonetic level, it studies Bass and Treble, repeating letters and words and at the combined level, nominal and verbal sentences are examined and further considering past and present and imperative verbs. The Semantic level includes simile, metaphor, and contradiction .

The results of this study indicate that the use of treble voices played a significant role in increasing grief and concern. It also shows that current sentences are more applicable than the nominal sentences. Present tense has taken more spaces than the past and imperative. At the semantic level too, the number of similes and types metaphors has increased, and points to the close connection between the boundaries of objects in the world outside the reach of poet himself. In this way, the poet transfers his feelings to the audience and leave impression on them.

Keywords*: A Letter to Grief*; Abu Senna; Voice Level; Compositional Level; Semantic Level.

* Corresponding Author's E-mail: A_Farhangnia@sbu.ac.ir