إضاءات نقدية (مقالة محكمة)
السنة الثانية عشرة – العدد الخامس والأربعون – ربيع ١٤٠١ش / آذار ٢٠٢٢م

صص ٣٣ ـ ٦٥

دراسة أسلوبية لقصيدة "يا ست الدنيا يا بيروت" لنزار قبانى

مريم أكبرى‌موسى‌آبادى*

الملخص

لدراسة النص الأدبى مناهج نقدية متعددة كلٌّ يقارب النص من ناحية خاصة والنص هو الذى يدعو الناقد إلى اختيار المنهج لأنّ كل نص رغم إمكانية دراسته بالمناهج المختلفة إلّا أنّ مقاربته تتناسب مع منهج أكثر. الأسلوبية منهج داخلى يركّز على دراسة بنية النص، فالنص هو الوسيلة والهدف فى نفس الوقت. ورغم وجهات النظر المتعددة فى مجال الدراسة الأسلوبية إلّا أنها تصل فى النهاية إلى دراسة البنية التى تتألّف من مستويات وإن وجدت فروق فى تصنيف المستويات إلّا أن الأهم عبارة عن: المستوى الصوتى، والمستوى التركيبى والمستوى الدلالى. والأسلوبية بوصفها فرعاً من اللسانيات التى ترى اللغة نظاماً من الرموز والعلاقات، ترى النص نظاماً بنيوياً متشكّلاً من الأجزاء التى ترتبط بعضها ببعض. فى الدراسة الأسلوبية لقصيدة نزار وصلنا إلى أنّ خيارات الشاعر فى مجال الصوت والتركيب والدلالة ذات إيحاء دلالى وجمالى. والشاعر تمكّن من امتلاك أسلوبه الخاص بميزاته الفريدة التى تظهر فى اختيار الأصوات والبحر العروضى، ثم فى اختيار الأساليب الإنشائية والحقول الدلالية، وأخيرا فى تجلّى رؤيته من خلال الرموز الأساطيرية.

الكلمات الدليلية: الأسلوبية، نزار قبانى، قصيدة "يا ست الدنيا يا بيروت"، المستوى الصوتى، المستوى التركيبى، المستوى الدلالى، الرمز الأسطورى.

---

*. أستاذة مساعدة فى اللغة الفارسية وآدابها بجامعة أرومية، أذربايجان الغربية، إيران
m.akbarimousaabadi@urmia.ac.ir

تاريخ الاستلام: ١٤٤٣/٠٨/٠٧ق تاريخ القبول: ١٤٤٣/١٢/٠٤ق

المقدمة

الأسـلوبية منهج من مناهج النقد الحديث، وهو متفرع من شـجرة اللسانيات، وتُعدُّ حلقةَ وصل بين علم اللغة والدراسات النقدية، تدرس ما فى النص الأدبى من الظواهر الفنية التى تميزه عن غيره، مسـتعينةً بالدراسـات اللغوية المعنية ببنية اللغة. فهى ذات صلة وطيدة بالبنيوية والمناهج النقدية التى تركّز على النص والبُنى المشكّلة له. تتفاعل الأسـلوبية بمجموعة مـن العلوم والفنون كالصـرف، والنحو، والبلاغـة، وعلم النفس. فارتباطها بالبلاغة ينشـأ من دراسـتهما الجوانب الجمالية للنص، وأما الصرف والنحو فلكونهما علمَين يدرسان بناء المفردات ووظائفها والتراكيب. ثمّ يأتى علم النفس حيث بـه يدرس مقاصد الشـاعر لاختياره مفردات معينة، أو تراكيـب بعينها. أهمية التحليل الأسـلوبى يظهر فى أنّه يمكّن الناقد من ممارسـة العمل بالمعايـير الموضوعية تجنّباً عن الأحكام المسبقة بالاسـتناد على التحليل للجوانب المشكِّلة للنص. هذا المنهج يساعد الناقـد علـى تحليل النص بالنص لأنه يفـكك عناصر النص ويدرسـها، ثمّ يجمّع هذه العناصر ويحدّد السمات الأسلوبية باستخلاص النتائج العامة من تلك الجزئيات.

ترمى هذه الدراسـة إلى قراءة قصيدة "يا سـتّ الدنيا يا بيروت" لنزار قبانى على أسـاس الأسـلوبية، القصيدة التى طبعت فى ديوان "إلى بيروت الأنثى مع حُبّى" سنة ١٩٧٨. كتب الشاعر هذه القصيدة إبان فترة الحرب الأهلية اللبنانية التى شهدها أثناء استقراره فى مدينة بيروت. هذه الحرب اندلعت فى منتصف سبعينيات القرن العشرين، واسـتمرت حتّى مطلع التسعينيات، قسّمت الناس فى المدينة الواحدة سياسيا وفكريا، حملت معها آثارًا أليمة، ما زال لبنان يعانى من نتائجها إلى هذا اليوم.

فى هذه الدراسة وللوصول إلى السمات الأسلوبية لقصيدة نزار نحلّل عناصرها فى المستويات الصوتية والتركيبية والدلالية. فى الصوتية ندرس البحر العروضى، وخاصية الأصـوات وعلاقتها بالدلالة، فـى التركيبية ندرس الميزات التى تتّسـم بها التراكيب من التقديم والتأخير، الأسـاليب الإنشائية كالاستفهام والنداء، الجمل الاسمية والفعلية و...، فـى الدلالية ندرس البنية الدلالية للنص خلال الحقول الدلالية والرمز؛ يتم تناول الرمز الأسـطورى فى هذه المقالة كأسـلوب لتعميق المعنى وخلق فضاء تخيلى، كما أنه

يرفع تجربة الشاعر من مستوي فردى إلى مستوي عالمى. فى النهاية نحاول استخلاص الميزات الأسلوبية لبنية القصيدة وكيفية انسجام مؤلّفاتها بعضها مع بعض.

أسئلة البحث

١. هل السمات الأسلوبية فى قصيدة نزار قد أدّت إلى تشكيل بنية متّسقة أجزاؤها ومتفاعلة مستوياتها بعضها مع بعض؟
٢. هل الجوانب الأسلوبية فى القصيدة تتفاعل مع الدلالة كغاية للدراسات اللغوية؟

فرضيات البحث

١. بما أنّ الأسلوبية تعتبر النص نظاماً لغوياً كل وحدة فيه تتصل بالأخرى فنفترض أنّ نص القصيدة بنيةٌ هناک علاقة بين الأجزاء والمستويات.
٢. نفترض للسؤال التالى أنّ بُنْيَتَى القصيدة الصوتية والتركيبية فى تفاعل مع الدلالة، فكل جزء مستعمل فى النص تعبيرى إيحائى للوصول إلى الدلالة.

سوابق البحث

الأسلوبية من المناهج التى قد دُرست بها أعمال فنية كثيرة لأنّها منهج داخلى يدرس النص دراسة بنيوية شاملة لكل عناصر النص. كذلک قد قام كثير من الباحثين بدراسة أشعار نزار قبانى الأسلوبية، من هذه الدراسات يمكن أن نذكر مقالة «السّمات الأسلوبية فى قصيدة "بلقيس" لـ"نزار قبانى"»، التى قام بها ذياب راشد وجمانة إبراهيم داؤد سنة ٢٠١٥ م. هذه الدراسة تركّز على الظواهر اللغوية والأدبية ذات التردّد اللافت فى القصيدة للوصول إلى السمات الأسلوبية، فوصل إلى أن السمات التى تكرّرت فى مستويات الإيقاع والتركيب توحى الدلالات كاليأس والألم التى أحاط بالمجتمع. فى مقالة «الإيقاع الصوتى فى قصيدة "بلقيس" لنزار قبّانى» لجمال طالبى والتى طبعت سنة ٢٠١٥ م الباحث قد ركّز على مستوى واحد من الأسلوبية وهى المستوى الصوتى وقد وصل إلى أنّ الإيقاع الصوتى الذى يتجلّى فى مكوّنات مثل الوزن والقافية وتكرار الأصوات والكلمات قد أثَّر فى إغناء القصيدة وتكثيف الدلالة،

فعلى سبيل المثال تكرار الصوائت الطوال يوحى بالمشاعر الحزينة عند الشاعر. فى أطروحة جامعية «قصيدة "أنا قطار الحزن" لنزار قبانى دراسة أسلوبية» التى ناقشت عنها الباحثة "رباحى جهاد" فى ٢٠١٦م، تُدرَس هذه القصيدة دراسة أسلوبية فى المستويات الثلاثة، الايقاعية والمعجمية والتركيبية والباحثة قد اهتمّت بالعلاقة بين كل سمة أسلوبية مع الدلالة ونفسية الشاعر ورؤيتها عن الحب والمرأة.

رغم الدراسات الأسلوبية الكثيرة لأعمال نزار إلّا أنّه لم تُدرس قصيدة "يا ست الدنيا يا بيروت" بالمنهج الأسلوبى بعدُ.

الأسلوب والأسلوبية

للأسلوبية تحديدات كثيرة بسبب وجهات النظر المختلفة إليها. جاء فى لسان العرب عن الأسلوب «ويقال للسطر من النخيل: الأسلوب. وكل طريق ممتد فهو أسلوب. قال: والأسلوب الطريق، والوجه، والمذهب.» (ابن منظور، ١٩٨٨م، ج ٦: مادة سلب) فى اللغة الانجليزية "style" تشير إلى "مرقم الشمع" وهى أداة للكتابة على ألواح الشمع. هذه الكلمة قد اشتقّت من الكلمة اللاتينية "stylus" التى تعنى "إبرة الطبع". (ناظم، ٢٠٠٢م: ١٥) إلّا أنّه فى اللاتينية القديمة الكلمة "stylus" كانت تتّسع لتعنى "أسلوب الكتابة" وبشكل أعمّ "طريقة التعبير عن النفس" فى الخطابة كما فى الكتابة. (Nasiruddin, 2018: 119)

مصطلح الأسلوب ليس غير معروف عند القدامى، فيقول ابن خلدون فى تحديد الأسلوب «المنوال الذى تنسج فيه التراكيب، أو القالب الذى يفرغ فيه، ولايرجع إلى الكلام باعتبار إفادته كمال المعنى الذى هو وظيفة الإعراب، ولا باعتبار إفادته أصل المعنى من خواص التراكيب، الذى هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذى هو وظيفة العروض. فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية، وإنما ترجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيرها فى الخيال كالقالب أو المنوال.» (ابن خلدون، ١٩٨٨م: ٣٥٣)

رغم تداخل بعض الحدود بين العلوم اللسانية القديمة كالبلاغة واللسانيات الحديثة إلّا أن الأسلوبية قد نشأت عن اللسانيات الحديثة التى كان رائدها فردينان دوسوسير (١٨٥٧-١٩١٣م). ترى لسانيات دوسوسير اللغة نظاماً علاقياً، أية وحدة لغوية كالصوت، أو الكلمة، أو المعنى لاتكتسب قيمتها إلّا من خلال علاقاتها بالوحدات الأخرى داخل النظام اللغوى المعين. (محسب، ١٩٩٨م: ٤٥و٤٦) لسانيات دوسوسير أحدثت تأثيراً حقيقياً فى التحول عن المنهج التاريخى الذى كان قائماً على النظرة التطورية، بينما التفكير الدوسوسيرى كان ينظر إلى الحالة الآنية للغة ويعتبر وظيفة اللسانيات وصف اللغة، وضبط قواعد استعمالها فى حالة معينة من حالاتها. (المصدر نفسه: ٤٦)

والمؤسس الأول للأسلوبية هو شارل بالى، تلميذ فردينان.كانت أسلوبية بالى التى تسمى بالأسلوبية الوصفية أو التعبيرية متّسقاً مع لسانيات دوسوسير فى كونهما مضادا للمنهج التاريخى لأنه كان يعتقد أنّ الأسلوبية تدرس العلاقات بين أشكال الفكر والعبارة عنها بطريق استبطانى فالاعتبارات التاريخية لا محل لها. (المصدر نفسه: ٥١)

الأسلوبية واللسانيات كلاهما يهتمّ بالثنائية التى طرحها دوسوسير وهى ثنائية اللغة والكلام. اللغة مجموعة من الرموز والعلاقات وهى واقعة اجتماعية إلّا أن الكلام هو الذى يستعمله الفرد معتمدا على اختياره لإمكانيات اللغة وموضوع اللسانيات اللغة. بنى بالى أيضا الأسلوبية على اللغة باعتبارها ظاهرة اجتماعية، لأن الأسلوبية عنده نظرت إلى الأسلوب كأسلوب الجماعة لا كلام الفرد. هو يعتقد أن كل تعبير فيه عنصر وجدانى وعنصر فكرى وعلم الأسلوب يدرس الجانبَين. (المصدر نفسه: ٥٤- ٥١) فهذه الأسلوبية لاتحسب حساباً لدَور الفرد فى الاستعمال اللغوى ولاتعتنى بالأساليب الأدبية لأنّ النصوص الأدبية حصيلة فرد وليست جماعية، ثم إنّها قد أُنتِجت عن قصد جمالى فهو كان يدعو إلى التلقائية والعفوية. (المصدر نفسه: ٧٢- ٦٩) من ابتكاراته مفهوم "التعبيرية"، يعنى أن المتكلم يعبّر عن نفسه فى كلماته، فالدارس يعالج الإمكانيات التعبيرية للأصوات، والكلمات، والتراكيب. آراء بالى واجهت استقبالاً، لكن حصر الأسلوبية فى اللغة دون النصوص الأدبية ممّا نقده الكثيرون منهم "ماروزو"

(Marouzeau). هو يقبل القيمة التعبيرية للغة إلا أنه نقل الدراسة الأسلوبية من مستوى اللغة إلى مستوى الكلام. بالإختصار الأسلوب نظام لسانى يهيمن على النص الأدبى، النظام الذى يتزامن فيه المستويات المختلفة كالصوتية والتركيبية والدلالية. والأسلوبية تصف البنى اللسانية المتميزة (البنى الأسلوبية) فى النص والعلاقات بينها، البنى التى تدلّ على القيم الفنية والجمالية للنص. (ناظم، ٢٠٠٢م: ٣٠)

من وجهات النظر التى تطرح فى الأسلوبية هى "الانزياح". يحدّد الناقد الفرنسى، جان كوهن، الأسلوب هكذا «الأسلوب هو كل ما ليس شائعاً ولا عادياً ولا مطابقاً للمعيار العام المألوف. ويبقى مع ذلک أن الأسلوب كما مورس فى الأدب، يحمل قيمة جمالية. إنّه انزياحٌ بالنسبة إلى معيار، أى أنه خطأ. ولكنه .. خطأ مقصود.» (كوهن، ١٩٨٦م: ١٥) لذلک الانزياح يحصل عليه بالمقارنة مع اللغة الشائعة أو المعيار واللغة الشعرية بحد ذاتها انزياح عن النثر. إلّا أنه ليس كل انزياح ذا قيمة أسلوبية ولاتحتاج أية قيمة أسلوبية إلى الانزياح. بالنسبة إلى تحديد المعيار وتحديد الإنزياحات فعالم اللسانيات هو الذى يحدّد الانزياحات. (ناظم، ٢٠٠٢م: ٤٥)

ومن المناهج التى يهتمّ بها الأسلوبيون المنهج الإحصائى الذى به نعثر على الكلمات المفاتيح للمؤلّف. هذه الكلمات يمكن أن تعطى دلائل على نفسية الكاتب أو على البنية الداخلية لأعماله. بودلير يؤكّد على هذا المنهج «قرأت فى مقالة نقدية: لكى نستشف روح شاعر ما، أو على الأقل شاغله الأهم، ينبغى أن نبحث فى أعماله عن تلک الكلمة أو الكلمات التى تتردد أكثر من غيرها؛ فإن الكلمة تترجم عن الهم». (محمد عياد، ١٩٨٥م: ١٢٠و١١٩) إلا أن كل تكرار لايدخل فى الإطار الأسلوبى كما أنه توجد كلمات تثير الانتباه دون التكرار. فالمتكرّر لايعنى به فى التحليل الأسلوبى من أجل التكرار فحسب، لأنّ المحلّل الأسلوبى ـ حسب رأى ريفاتير ـ يعنى بما يثير الانتباه ثم يتكرر، لا أن يتكرّر ثم يثير الانتباه. (ناظم، ٢٠٠٢م: ١٣٩)

ومن وجهات النظر الهامة فى الأسلوبية عملية الاختيار. هذه تعنى أن الكاتب يختار من بين الإمكانات الكثيرة فى اللغة خيارات خاصة. (Wales, 2011: 55) إذن الاختيار يعنى وجود تعبيرين أو أكثر لهم نفس المعنى، أساساً لايوجد تعبيران

بالمعنى نفسه فى اللسانيات كما يقول بلومفيلد: «إنها لفرضية موثوقة فى الألسنية، أن التعبيرات إذا اختلفت شكلاً فإنها دائما تختلف معنىً أيضاً.» (هاف، ١٩٨٥م: ٢١) الاختيار الذى يقوم به مستعمل اللغة له أسباب ذات قيمة تعبيرية ومهمة الأسلوبية الوصول إلى تلك الأسباب، ثم استجلاء الدوافع النفسية للمؤلف واكتشاف الجماليات للخاصيات الأسلوبية. (ناظم، ٢٠٠٢م: ٥٨)

هناك أنواع مختلفة للدراسة الأسلوبية كدراسة شاملة لكل المستويات أو دراسة مستوى واحد أو دراسة ظاهرة واحدة كالتكرار أو الانزياح. بما أن الشعر انزياح عن النثر فالأسلوبية منهج وثيق الصلة بالأدب والشعر خاصّاً، يمهّد الطريق لتحليل النص الأدبى والكشف عن المدلولات الجمالية فيه.

دراسة القصيدة فى المستوى الصوتى

قد أُنشِدَت القصيدة على نمط الشعر الحرّ لأنّ السطور الشعرية ليست متساوية كالشعر العمودى. والبنية العروضية المهيمنة على هذه القصيدة هى بنية إيقاع المتدارك، البحر الذى يقال إنه يغاير الأصول العروضية لخليل وينسَب إلى الأخفش. قد سُمّى بالأسامى الأخرى كالمحدث والخَبَب وتسمية الخبب ترجع إلى مشابهة هذا الايقاع بجرى الخيل عندما يحدث فيه الخبن فيسرع به اللسان فى النطق فالبعض يسميه ركض الخيل لمحاكاته وقع حافر الفرس على الأرض. والبعض يقولون إن هذا البحر يحاكى دقّ الناقوس. (الهاشمى، ٢٠٠٦م: ١١٣) هذا الإيقاع فيه خفة وسرعة والبعض من العروضيين يعتقدون بأن هذا الوزن رغم انسجام موسيقاه وحسن وقعها على الآذان إلا أن الشعراء قلما يعتمدون عليه وهذا يمكن بسبب كثرة المقاطع الساكنة فيه بحيث جعلته يليق بالأدب الشعبى. (بموت، ١٩٩٢م: ٢١١و٢١٢) هذا البحر يتكوّن من تفعيلة "فاعِلُنْ". قد يصيبها الخبن فتصير "فَعِلُنْ" والتشعيث فتصير "فالن". (المصدر نفسه: ٢١٢)

يبدو أنّ الشاعر اختار بحر الخبب لأنّه بسيط لايقيد مشاعره وأحاسيسَه وكأنّه يقول حديثاً عادياً فى الحياة اليومية، ثم بسبب التفعيلات الصغيرة التى تشتمل على اثنين أو ثلاثة هجاءات يهيئ جوّاً موسيقائياً للحروف حتى تصعد وتهبط بسهولة. قد راعى

الشاعر بحر الخبب من البداية حتى النهاية دون أية مواشجة مع البحور الأخرى.

يؤدّى كونُ القصيدة أُحاديةَ التفعيلة إلى الانسجام أو الهارمونى فى كل القصيدة. هذا الهارمونى يعَدُّ مِن مؤلِّفات الوحدة العضوية فى القصيدة. هذه الظاهرة تطلق على كل مركّب من أجزاء، كلٌّ له وظيفة وبينها علاقة وطيدة. (عرفت‌پور وخسروى، ١٣٩٢ش: ١٢) فى تحديد هذا المصطلح يقول الدكتور غنيمى هلال «نقصد بالوحدة العضوية فى القصيدة، وحدة الموضوع، ووحدة المشاعر التى يثيرها الموضوع. وما يستلزم ذلك فى ترتيب الصور والأفكار ترتيباً به تتقدم القصيدة شيئاً فشيئاً حتى تنتهى إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور، على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية، لكل جزء وظيفته فيها. ويؤدّى بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل فى التفكير والمشاعر.» (غنيمى هلال، ١٩٩٧م: ٣٧٣)

نجد الوحدة العضوية فى قصيدة نزار، لأنّها قد تقدّمت شيئاً فشيئا بالصور والأفكار، ثم الهارمونى قد ربط بين الأجزاء، كأنّه سلك يشدّ الأجزاء بعضها ببعض أو كأنه لَونٌ واحدٌ لخلفية اللوحة، والأشكال قد ظهرت على هذه الخلفية المشتركة.

فالوزن يكون عنصراً فعّالاً فى قصيدة نزار بسبب بساطته ثم كونه متّسقاً مع الوحدة العضوية، بما أنّ الشاعر يريد أن يخلق جوّاً حميمياً مع بيروت التى تصوّرها مرأة قد أصيبت بمأساة فينتقى التفعيلات البسيطة المقتربة من اللغة المستعملة فى الحياة اليومية.

ومن المؤلّفات الأخرى للبنية الصوتية التكرار والقافية. ظاهرة التكرار عندما تظهر فى الصوامت والصوائت تسمّى التجانس الصوتى والتكرار لايقتصر على التجانس الصوتى فحسب، بل يشمل على تكرار المفردات والعبارات أيضا.

يصير التكرار عنصراً أسلوبياً إذا استدعاه السياق أو كما تقول نازک الملائكة «اللفظ المكرّر ينبغى أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام وإلّا كان لفظية متكلفة.» (الملائكة، ١٩٦٧م: ٢٣١) التكرار يفيد عندما يصبح أداة فى خدمة الموسيقى والدلالة لا فخّاً يتورط فيه الشاعر لسدّ ثغرات النص «التكرار، فى حقيقته، إلحاح على جهة هامة فى العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها. وهذا هو القانون الأول البسيط الذى نلمسه كامناً فى كل تكرار يخطر على البال. فالتكرار يسلط الضوء على

نقطة حسّاسة فى العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها.» (الملائكة، ١٩٦٧م: ٢٤٢)

على أساس أن البنية الشعرية يتألّف من تكرار الوحدات الصوتية بكلّ ما يضاف إليه من الإيقاع، وتكرار الحركات والسكنات، والفواصل الصامتة، وتماثل الصوامت، وتماثل الصوائت، والقافية، وأنواع المقاطع المفتوحة والمغلقة، والنبرة و... فاختيار الأصوات وعلاقتها بالدلالة ممّا يعنى به فى الدراسات الأسلوبية، ومثل هذه الدراسات نجدها عند القدامى. يظهر ابن جنى آراء جديرة بالتفكير فيها عن تقارب الحروف لتقارب المعانى بذكر الآية «أَلَمْ تَرَ أَنَّا أَرْسَلْنَا ٱلشَّيَٰطِينَ عَلَى ٱلْكَٰفِرِينَ تَؤُزُّهُمْ أَزًّا» (مريم/٨٣) قائلاً: «أى تزعجهم وتقلقهم. فهذا فى معنى تهزّهم هَزّاً، والهمزة أخت الهاء؛ فتقارَب اللفظان لتقارب المعنيين. وكأنّهم خصّوا هذا المعنى بالهمزة لأنها أقوى من الهاء، وهذا المعنى أعظم فى النفوس من الهزّ؛ لأنک قد تهزّ ما لا بال له؛ كالجِذْع وساقِ الشجرة، ونحو ذلک.» (ابن جنى، لاتا، ج ٢: ١٤٦)

فالعلاقة بين الصوت والمعنى ممّا يكشف عنه شارل بالى مؤكّدا «أنّ المادة الصوتية تكمن فيها إمكانات تعبيرية هائلة؛ فالأصوات وتوافقاتها، وألعاب النغم والإيقاع، والكثافة والاستمرار، والتكرار، والفواصل الصامتة، كل هذا يتضمن بمادته طاقة تعبيرية فذة؛ إلا أنها تظل فى طور القوة والكمون مادامت الدلالة والظلال العاطفية للكلمات مناهضة لها أو غير مكترثة بها، فإذا توافقت معها انطلقت من عقالها وانتقلت إلى طور الظهور والفعالية.» (فضل، ١٩٩٨م: ٢٧) هذا القول يدلّ على أنّ السياق هو الذى يكسب الصوت معناه وأنّ التأثيرات الإيحائية للأصوات لاتظهر إلا بمساعدة العوامل الدلالية. كما يؤكّد على هذا رنيه وليک مشيراً إلى أنّ الصوت فى ذاته لايكون له وقع جمالى فلا يمكن تحليل الصوت بمعزل عن المعنى. (وليک ووارن، ١٩٩٢م: ٢١٣)

تتألّف قصيدة نزار من ثمانية مقاطع، توجد العلاقة العضوية بين المقاطع بأسلاک متينة كأنها شرايين تربط بين الأعضاء أهمّها الموسيقى والدلالة. هذه الوحدة العضوية لاتنافى مع تمايز الألوان التى يتلوّن بها كل مقطع. يمكن أن نشبّه هذه القصيدة بلوحة رسم، رغم الخلفية المشتركة للصور، قد استطاع الرسّام أن يميز بين الصور مع أنّ الصور فيها ألوان وخطوط تشبه الألوان والخطوط فى الصور الأخرى.

فی مجال تکرار الأصوات فی القصیدة والعلاقة بین هذه الظاهرة والسیاق الدلالی یساعدنا إحصاء للأصوات التی تکرّرت کثیرا.

	صامت الیاء	صامت المیم	صامت النون	صامت القاف	صامت العین	صامت السین	صامت الصاد	صامت الراء	صامت التاء	صامت الکاف
المقطع الأول	١٧	١٥	٢٣	٧	٩	٥	٢	١٨	١٤	٨
المقطع الثانی	٣٨	١٨	٢٨	٩	٧	٣	٤	٢٣	٢٧	١٥
المقطع الثالث	١٣	٢٠	١٢	١٢	٩	٣	٣	١١	١٦	١٢
المقطع الرابع	١٠	١٢	٢٢	١١	٨	٢	٢	١٠	٧	٣
المقطع الخامس	١٦	٩	٣٧	٢	١٢	٦	٢	٢١	١٧	١٦
المقطع السادس	٧	١٤	٣٥	١	١١	٣	٢	١٣	١٠	١٧
المقطع السابع	١٧	١٥	٣٩	٧	٥	٥	–	١٩	١٩	١٠
المقطع الثامن	٢٧	١٣	٩	٤	٥	٢	–	١٩	٢٠	٨
المجموع	١٤٥	١١٦	٢٠٥	٥٣	٦٦	٢٩	١٥	١٣٤	١٣٠	٨٩

فالصوامت الکثیرة التردد بالترتیب عبارة عن: النون (٢٠٥)، الیاء (١٤٥)، الراء (١٣٤)، التاء (١٣٠)، المیم (١١٦)، الکاف (٨٩)، العین (٦٦)، القاف (٥٣)، السین (٢٩)، الصاد (١٥).

من الصفات التی یذکرها علماء اللغة للحروف العربیة "الهمس" و"الجهر". الصوت المهموس هو «الصوت الذی لاتتذبذب الأوتار الصوتیة حال النطق به.» (بشر، ٢٠٠٠م: ١٧٤) فالصوت المجهور علی العکس یولَد بتذبذب الأوتار الصوتیة. فالجهر هو «ارتفاع فی شدة الصوت، فیکون للصوت المجهور من سمات القوة وطبیعة التأثیر ما لایکون لغیره من الأصوات.» (مروان، ٢٠٠٦م: ٨) الأصوات المهموسة، هی: ت ث ح خ س ش ص ط ف ق ک هـ والأصوات المجهورة، هی: ب ج د ذ ر ز ض ظ ع غ ل م ن واو یاء. الواو و الیاء هنا یقصد بهما کالصامتین لا کالصائتین.

الأصوات المجهورة والمهموسة یوفّر انتشارها فی النص ظلالا من المعانی، «فإذا کانت مجهورة ازداد المقام تفخیما، لأنه یتصف بحرکة قویة یشد انتباه السامع، وإذا کانت مهموسة کان الصوت خافتا والحس مرهفا فیوجب التأمل وتوقظ حرکته الوجدان والمشاعر النبیلة لأنه غالبا ما یکون فی مقام الحزن والاشتیاق.» (زهار، ٢٠١٣م: ٦)

من الصفات الأخرى للأصوات الشـدة أو الانفجار وهى تحدث عندما الهواء يقف أثناء النطق بها وقوفا تامّا فى نقطة من نقاط النطق فى الجهاز النطقى، ثمّ الهواء يخرج فجأة وبسـرعة كالانفجار. من الأصوات الانفجارية فى العربية: الهمزة، القاف، الكاف، التـاء، الطاء، الدال، الضاد، الباء. (بشـر، ٢٠٠٠م: ١٩٦-١٩٨) فى المقابل توجد صفة الرخاوة، الأصوات الرخوة التى يسـمّها علماء اللغة المحدثون "الأصوات الاحتكاكية" «فعند النطق بها لاينحبس الهواء انحباسـاً محكمـاً، وإنما يكتفى بأن يكون مجراه ضيقاً. ويترتـب على ضيق المجرى أن النفس فى أثناء مروره بمخرج الصوت يحدث نوعاً من الصفير أو الحفيف تختلف نسبته تبعاً لنسبة ضيق المجرى.» (أنيس، لا تا: ٢٥) الأصوات الرخوة هى: الفاء، الثاء، الذال، الظاء، الزاى، السين، الصاد، الشين، الخاء، الغين، الحاء، العـين، الهاء. أكثر الأصوات رخاوة هى السـين، والزاى، والصـاد التى سمّاها القدماء بأصوات الصفير. (المصدر نفسه: ٢٥) وهناك الأصوات المتوسطة التى ليست انفجارية ولااحتكاكيـة، يمـرّ معها الهواء دون أن تحـدث صفيراً أو حفيفـاً إذ ليس فى المجرى احتباس أو احتكاك وهى الراء، والميم، واللام، والنون. (روسـتايى وآخرون، ٢٠٢١م: ٢٧) هذه الأصوات الأربعة (الراء، والميم، واللام، والنون) أطلق عليها "أشباه الحركات" (vowel – like consonants) لأن حريـة مـرور الهواء يؤدّى إلى الوضوح السـمعى (sonority) وهذه الميزة تمتاز بها الحركات من كل أصوات اللغة. (بشر، ٢٠٠٠م: ٢٠٢)

الـواو والياء بوصفهما الأصوات الصامتة كما فـى (وجد ـــ يجد) قد حكم عليهما بأنهمـا من الأصوات الاحتكاكيـة لأن خروج الهواء أثناء النطـق يحدث نوعاً خفيفاً مـن الاحتكاك، وقد أطلق عليهما "أنصاف حركات" (semi – vowels) بسـبب مرور هوائهما بشيء من الحرية عند النطق بهما. (المصدر نفسه: ٢٠٢)

بناء على ما تقدّم بإمكاننا أن ندرس البنية الصوتية فى القصيدة وهذا يتطلب أن نقرأ المقاطع واحدا تلو آخر. فى المقطع الأول يبدأ الشاعر بالجملة الندائية.

يا ستَّ الدنيا يا بيروت ...

"يـا" حرف النداء يدلّ على علـوّ المنزلة للمُنادَى. (محمد فـارس، ١٩٨٩م: ١٥٨) صوت الياء من الأصوات المجهورة وهذا الجهر يدلّ على فخامة السـياق وحركة المدّ

"الألـف" ضاعف فى الفخامة لأنها تضفى خاصيـة الامتداد على الكلمة فى المكان أو فى الزمان. (عباس، ١٩٩٨م: ٩٧) ثم يسـتفيد حرف السـين التى رخوة كثيرا وتوحى الاطمئنان، وإن لاينافى هذا الاستعمال مع حرف التاء الانفجارى المشدّد الذى يوحى الكبرياء لسـتّ الدنيا. ثمّ جرس السـين الذى سمّى بحرف الصفـير يوجد إيقاعاً جميلاً ومُلفتاً للانتباه فى الوقت نفسـه. فى السطر الأول الذى يعدّ باباً يفتَح على القصيدة قد تكرّرت الياء أربع مرات وحرف الألف ثلاث مرات وهذه الظاهرة الموسـيقائية تكفى لأن تستدعى انتباه المتلقّى وتؤكّد على أهمية المضمون.

مَنْ باعَ أساوِرَكِ المشغولةَ بالياقوتْ؟/من صادَرَ خاتمَكِ السّحرى،/وقصَّ ضفائرَكِ الذهبيهْ؟/من ذبحَ الفرحَ النائمَ فى عينَيكِ الخضراوينْ؟/من شَـطَّبَ وجهَكِ بالسّكّين،/ وألقي ماءَ النارِ علي شَـفَتَيكِ الرائعتينْ؟/من سمّمَ ماءَ البحرِ، ورشَّ الحقدَ علي الشُّطآنِ الورديهْ؟

فى هذا المقطع نشاهد تكرار الميم و النون، هذان الحرفان اللذان يدخلان فى زمرة الحروف المجهورة والمتوسـطة من حيث الرخاوة والشـدة، وهذه الخاصية تسـاعد فى ايحاء معنى الاسـتفهام الذى يعبّر به عن الدهشة، الدهشة الكثيرة التى اعترت الشاعر عندما يشـاهد مصائب بيروت. انطباق الشفتين وانفراجهما عند النطق بهذا الحرف قد أدّى إلى تصنيفه فى الحروف اللمسـية التى توحى معانى اللمسيات من الرقة والليونة والتماسك والمصّ والرضاع. (المصدر نفسه: ٧٤)

والنـون، هذا الصـوت الرنّان، يوحى بمعـانٍ منها الانبثاق والخروج من الأشـياء، والأناقة والرقّة، والاهتزاز والحركة. وقد صنّف هذا الحرف فى زمرة الحروف الشعورية «لما يثيره صوته الرنّان فى النفس من مشاعر الحنين والخشوع والألم الدفين.» (المصدر نفسه: ١٦٣-١٦٠) لأناقة هذا الحرف قد اتخذها العرب رمزاً للنسوة وألحقوه بالضمائر لانطبـاق معانى النـون من الرقة والأناقة والعذوبة على النسـاء. هـذا الحرف يوجد المشـاعر والموسـيقى، لولا هذا الحرف «ما اهتدى الإنسان إلى وترٍ يئنُّ وناقوس يرنُّ، ولا إلى ناى أو كمان.» (المصدر نفسه: ١٦٩و١٦٧)

الخصائـص اللمسـية للميم إلى جانب الخصائص التى يتّسـم بهـا النون من الرقّة

والاهتزاز تتّسق مع الفضاء الأنوثى للقصيدة. الشاعر يكرّر خمس مرات كلمة "مَنْ"، هذان الحرفان، الميم والنون، بموسيقاهما ومعناهما إضافة إلى ارتفاع الصوت حين قراءة الجمل الاستفهامية، هذه العناصر كلّها توحى الألم العميق فى نفس الشاعر. النون تكرّرت فى روى القوافى طوال القصيدة وهذا بسبب رنين هذا الحرف ومعنى الألم الذى يوحى به.

مع أنّ التكرار إحدى العناصر الأسلوبية، قد نواجه فى الدراسة الأسلوبية كلمات أو حروفاً لم تتكرّر كثيرا، رغم ذلک قد أثّر فى بنية النص. فى السطور الأولى نشاهد سيطرة الحروف المجهورة "الياء، الميم، النون" التى تشارک فى بناء فضاء الدهشة والألم بمساعدة ارتفاع الصوت للجمل الاستفهامية، حتى نصل إلى:

ها نحنُ أتينا .. مُعْتَذِرينَ .. ومُعْتَرِفينْ

الجملة صارت خبرية، الصوت ينخفض، الكلمات تدلّ على الندامة، الحروف التى تشارک فى ايجاد فضاء التحسّر هذا "هاء، العين". مع أنّ "الهاء" لم يتكرّر إلّا أنّ تواجده فى بداية السطر وامتداده بحرف المدّ "الألف" قد خلق مشهداً مليئاً بالآهات والآلام. الهاء من الحروف الشعورية الحلقية، وقدرة هذه الحروف على التعبير عن الانفعالات النفسية تعود إلى رقّة أنسجة غشاء الحلق ثم قرب الحلق من جوف الصدر يعطى الحرف فرصة لتلقّى الانفعال النفسى. (عباس، ١٩٩٨م: ١٧١)

الهاء، هذا الصوت المهموس الرخو، باهتزازاته العميقة فى باطن الحلق يوحى الاضطرابات النفسية، هو من أشجى الأصوات فى التعبير عن مشاعر اليأس والبؤس والهجران. (المصدر نفسه: ١٩٢)

عندما يبدأ السطر بـ"ها" سرعان ما تتحوّل مشاعر الدهشة والألم إلى مشاعر الحزن والتحسّر والندامة. حرف النون لايزال يساهم فى بناء هذا الجوّ المشحون بالحزن والحسرة بتكراره خمس مرّات فى هذا السطر الرئيسى.

القاف فى الكلمتين "قبلية، قتلنا" صوت انفجارى، البعض يعدّونه مجهوراً والبعض مهموساً. فكونه انفجارياً يعطيه معانى القوة، والقساوة، والصلابة، لذلک يتّسق استعماله مع دلالة التخلّف فى كلمة "القبلية" ودلالة قساوة القلب فى "قتلنا".

فی هذا المقطع استعمل النون والیاء کحرف الروی وکلاهما مجهوران. لخاصیة الیاء یجب أن نضیف أنّ هذا الحرف یبنی فی الکلمة حفرة وکأنّ الکلمة تستقرّ فی هذه الحفرة. یبدو أنّ هذه الخاصیة فی القوافی قد اشتدّت بحرف المدّ "الیاء" إلی جوار الیاء الصامتة. کأنّ الکلمة تسقط فی حفرة ثم تصعد منها أو تستقرّ فی هذه الحفرة. وهذه الحفرة تصیر مستقرّا ومقرّاً للکلمة إذا کان الیاء ساکنة وماقبلها متحرکة بالفتح (المصدر نفسه: ۹۹)، فبَیروت تَمیزَت بهذه المیزة، کأنها بیتٌ یستقرّ الناس فیها.

فی المقطع الثانی لا یزال الشاعر یواجه مشهدَ مصائب بیروت بالدهشة، دائما یسأل بـ "مَنْ" و"ماذا"، فالحرفان "النون والمیم" لا یزالان تنبعث منهما موسیقی محزنة. حرف الباء فی القوافی مجهور انفجاری، یوجد انطباق الشفتین وانفراجهما صوتاً یدلّ علی الإتساع والإرتفاع والظهور. کما أنّ الهمزة فی بدایة الأسماء "أقلامی، أحلامی، أوراقی" یأخذ صورة البروز والحضور والعلانیة. (المصدر نفسه: ۹۵ و ۱۰۱) فالشاعر رغم آلامه یواجه بیروت بلحن یتّصف بالعلوّ والعلانیة، کأنّ الکلّ یجب أن یعلموا ما حلّ ببیروت، ستّ الدنیا، فلا تزال الحروف المجهورة تستعمل کثیراً.

فی المقطع الثالث نواجه عنصراً صوتیاً یعطی لَوناً مختلفاً لهذا المقطع، لوناً یستمرّ فی المقطع التالی إلّا أنّه هنا أشدّ وأوضح وهو توظیف الحرف "القاف"، هذا الحرف الانفجاری الذی یتم نطقه «برفع أقصی اللسان حتی یلتقی باللهاة ویلتصق بها فیقف الهواء، مع عدم السماح له بالمرور من الأنف. وبعد ضغط الهواء مدة من الزمن یطلق سراح مجری الهواء بأن یخفض أقصی اللسان فجأة فیندفع الهواء محدثا صوتا انفجاریا.» (بشر، ۲۰۰۰م: ۲۷٦)

القاف، هذا الصوت الذی امتدّ بالصائت "الواو"، یوحی بالأحاسیس اللمسیة من الصلابة والشدة وترکیب هذه الأحاسیس مع الرقّة والیونة للمیم یتّسق مع معنیً مرکّب من الشدّة والرقّة، الشاعر یدعو بیروت للقیام دعوة شدیدة وهذه الدعوة الشدیدة الصوت تمتزج بحزنٍ ینبعث من الأعماق، إلّا أن القاف یتقدّم علی المیم فالشدّة فی هذه الظروف أکثر حیویة وضرورة. هذا الصوت یتکرّر مرّات عدّة لخلق فضاء القیام رغم المصائب للغلبة علیها، ثم الشین، صوت التفشّی، فی کلمة "عشتار" یحدث انتشاراً

واتساعاً لكل الأحاسيس السابقة، والراء المسبوق بالألف يوحى بالتكرار والتحرك، ففضاء الحزن والألم الحاكم فى المقاطع السابقة تحوّل إلى الحركة والحيوية والقيام بفضل الراء والقاف والشين خاصة أنّ يا النداء والألف فى عشتار توافق مع عظمة الآلهة عشتار. والهمزة فى القافيتين "الشعراء، الفقراء" يكمّل حيوية البنية الصوتية، الهمزة صوت شديد، لا هو بالمجهور ولا بالمهموس، «لأن فتحة المزمار معها مغلقة إغلاقاً تاما ... ولا شک أن انحباس الهواء عند المزمار انحباساً تاما ثم انفراج المزمار فجأة، عملية تحتاج إلى جهد عضلى ... مما يجعلنا نعد الهمزة أشد الأصوات.» (أنيس، لاتا: ٧٧)

الحبُّ يريدكِ.. يا أحلي الملكاتْ../والربُّ يريدكِ.. يا أحلي الملكاتْ../ها أنتِ دفعتِ ضريبةَ حسنكِ مثلَ جميعِ الحسناواتْ

فى السطور الأخيرة يتكرّر الحاء مرات فى الكلمات "الحبّ، أحلى، حسنک، الحَسناوات" ليؤكّد على حلاوة المِلكَة لأنّ «صوت الحاء هو أغنى الأصوات عاطفة وأكثرها حرارة، وأقدرها على التعبير عن خلجات القلب ورعشاته.» (عباس، ١٩٩٨م: ١٨٢)

المقطع الرابع يواصل البنية الصوتية لمقطعه السابق، إلّا أنه يضاف تكرار عبارة "الآن عرفنا" التى تخرج من إنشائية الجمل "قومى" وهذا الانخفاض إلى جانب ارتفاع اللحن وجهر الأصوات ينوّع البنية الصوتية ويمنعها من التورّط فى الرتابة.

فى المقطع الخامس التركيب المفتاحى "البَدو الرُّحَّل" يتكرّر ثلاث مرات، فتحليل ايحاءات الحروف لهذا التركيب ممّا يساعدنا فى فهم الدلالة. حرف الباء مجهور شديد، تنطبق الشفتان حين النطق به وعندما تنفرجان يخرج الهواء انفجاريا إذن الصوت انفجارى وهذه الحركة عند النطق تؤثّر فى المعانى التى توحى بها من الانبثاق والظهور، والقطع والتحطيم والمفاجأة. (المصدر نفسه: ١٠١) وأمّا الدالّ فيعبّر عن السواد والظلام لأنّه «أصمّ أعمى مغلق على نفسه كالهرم، لايوحى إلّا بالأحاسيس اللمسية وبخاصة ما يدلّ على الصلابة والقساوة وكأنه من حجر الصوان.» (عباس، ١٩٩٨م: ٦٧) والواو حرف شفوى لأن الشفتان تستديران حين النطق به. (أنيس، لاتا: ٤٥) الدالّ والواو من الحروف المجهورة، الدالّ انفجارى والواو احتكاكى. فالخصائص لهذه الحروف

توحـــى بالغلاظة والتخلّف اللذَين يوصَف بهما الناسُ الذين لم يكونوا لُطَفاء مع بيروت وبالحروب الطائفية المتخلّفــة أحرقوا قلب بيروت، هذه المرأة اللطيفة المثقّفة التى تليق بحــبّ حقيقى بعيد عن الخداع والاســتغلال والتخلّف. وأمّا الرُّحَّــل فالراء الدالّة على الحركــة والحاء الدالّة علــى العاطفة والرقّــة والعذوبة، واللام الدالّــة على الالتصاق والتماســك والتملك، يبدو أنّ الدلالة الصوتية للرُّحَّل ليســت سلبية كما البدو إلّا أنّ الرُّحَّــل بوصفها صفة للبــدو لاتنتفع بدلالتها الصوتية، ثم الــلام خلافاً لايحاءات الراء والحاء الدالّة على الحركة والعاطفة ـ والعاطفة تتّســم بغليان الأحاســيس ـ تدلّ على الالتصــاق والتملّك، فالتملّك يتنافر مع الحبّ الحقيقــى؛ المحِبّ لايريد تملّك المحبوب، لأن المحِبّ يهمّه أحاســيس المحبوب فلايزعجه ويسـّره كون المحبوب مسروراً حرّاً، فهذا الحــبّ البــدوى الذى يريد تملّك المحبوب هو الذى يقتل الحرّية كما يقول الشــاعر فى المقطع الأول:

فقَتلنا امرأةً .. كانَت تُدعَى "الحُرية" ..

فى المقطع السادس الحرفان النون والكاف يسيطران على المقطع، حرف النون، هذا الصوت الرنّان المعبّر عن مشــاعر الحنين والألم العميق يصبغ الســطور فى هذا المقطع بصبغة موسيقائية حزينة تثير الأحاسيس العميقة الأليمة فى المتلقّى، خاصة أنه قد امتدّ بالألف كثيرا "أنّا، كُنّا، يؤذينا، سِـّكينا، أنّا، راودنا، عاشــرنا، ضاجعنا، حَمّلنا، مَعاصينا، تَكفينا، عرفنا، فينا، أيدينا"، هذه البنية الصوتية تلائم جَوّ الندامة والاعتراف والتحسّر الــذى تُخيم ظلالُه على الســطور. كما لاننســى دَوْرَ الكاف الذى ظهــر عموماً كَضمير خطاباً لبيروت إلّا فى أربعة مواضع "كُنّا، مَكان، سِكّين، تَكفينا"، الكاف صوت مهموس انفجــارى، هذا الحرف فى زمرة الحروف اللمســية لأن المعنى الغالب له "الاحتكاك"، يوحى بالاحتكاك وبشىء من الخشونة وإذا لفظ بصوت عالى النبرة يوحى بشىء من الضخامــة والامتلاء. (عباس، ١٩٩٨م: ٧٠) بالنســبة لأربع كلمات ذات الكاف المعنى الايحائــى للكاف واضح، فالاحتكاك والشــدة من الصفات البــارزة للكون، والمكان، والسكين، والكفاية. وأمّا الضمائر فتدلّ على التَّماس والتواصل بين "المتكلم مع الغير" و"المخاطبة"، بيروت. هذا الاحتكاك قد اشــتدّ بالكســرة، فهناك العلاقة بين الحركات

ودلالــة الكلمة، «فالحركات هى وحدات صوتية لها وظيفة معينة فى التركيب الصوتى، لأنها جزء أساســى منه، فهى ليســت ظواهر تطريزية، وإنما فونيمات أساســية أو أولية (Primary Phonemes).» (ساســى هــادف، ٢٠٠٩م: ١٦٤) إذن هناك علاقة بين الحركــة والدلالة، باختلاف الحركــة يختلف المعنى، لأن الحــركات توحى بمعانٍ يختلف بعضها عن البعض «الكسرة لقوتها (فيزيولوجيا) إذا ما قيست بالفتحة اختيرت للدلالة الأقوى، ... وكذلك اختاروا الفتح مع المصدر، فقالوا (مَفعل)، واختاروا الكسر مع اسم الآلة، والشيء المحسوس أقوى من الشيء المجرد المعنوى الذى يدرك ولكن لا يحس.» (المصدر نفسه: ١٦٥)

إذن الكسرة قد ضاعفت فى الشدة التى توجد فى الكاف، العلاقة بين "نَحن" و"أنتِ" رغم كونها شــديدة وطيدة إلّا أنّ "نحن" لم يلِقْ بها لعــدم المعرفة بأهمية "أنتِ" وقيمتها، وهذه القيمة وتلك الأهمية يدلّ عليهما الكاف والكسرة، إلّا أن "نحن" أخيرا عرف بأنّ "جُذروَكِ ضاربةٌ فينا ..".

إن التكــرار ظاهرة تدلّ على أنّ المكرَّر قد اعتنى به المتكلم اعتناء خاصّاً، فتكرار "قومى" مرات فى كل مقطع، أو تكرار "يا ســتّ الدنيا يا بيروت .."، تكرار الأصوات كـ "النون، الميم، الياء و..."، هذا التكرار يعطى الكلمة أو العبارة أو الصوت أهمية بالغة، وبالنتيجــة البنية الصوتية والدلالية تتأثّران بالتكرار. رغم كل هذا الشــاعر قد لايلفت الانتباه بالتكرار، فالكلمة ذات أهمية بنفســها لاتحتاج إلى التكرار. فى المقطع الســابع هنــاك كلمــات "الله، الثورة، الغفــران" تدخل فى إطار هذه الكلمــات المفتاحية التى لاتحتاج إلى التكرار. الله يبتدأ بالهمزة «وصوت الهمزة فى أول اللفظة يضاهى نتوءاً فى الطبيعــة .. وهــو يأخذ فى هذا الموقع صورة البروز كمن يقف فوق مكان مرتفع، فيلفت الانتبــاه كهاء التنبيه. ولكن بفرق أنّ الهاء شــعورية والهمــزة بصرية. والصورة البصرية تتصف بالحضــور والوضوح والعيانيــة.» (عباس، ١٩٩٨م: ٩٥) اللام مجهور متوســط الشــدة، يوحى بالليونة والمرونة وهذه الايحاءات قد امتــدّت بالألف، والهاء المهموس الرخــو يوحى بــأرقّ العواطــف. إذن الله مضافاً إلى دلالته على الخالق، واســتدعاءه مُعجَمــاً للكلمات والدلالات والأحاســيس والأفكار، يبعث بأصواته موســيقى حلوة

هادئــة متلألأة فى النص. كما أنّ هذه الكلمة قــد جاءت فى مقابل كلمات مثل "البَدو الرُّحَّل" و"روح قَبَلية"، الكلمات التى رمزٌ للتشتّت والقساوة والظلام.

وفى هذا المقطع لايزال النون يظهر ظهوراً قوياً، ظهوره فى القوافى فى آخر الكلمات يهيأ مكاناً ليســتقرّ الصوت فالاســتقرار والطمأنينة والرقة والجمــال هى المعانى التى يوحى بها النون فى آخر الكلام. (المصدر نفسه: ١٦٧) هنا النون جاء بعد الألف خلافا للمقطع الســابق وهو جاء قبل الألف. هذا التغيير يوجد اختلافا محسوساً فى الموسيقى والدلالة والأحاســيس، فالأحاسيس المحزنة شيئاً فشــيئاً تتحوّل إلى الأحاسيس أكثر حيويةً وأملاً بالرجاء.

الثــورة، حرف الثــاء يوحى بخصائص الأنوثة من الرقّــة واللطف والدفء (المصدر نفسه: ٦٥) واللافت للانتباه أنّ هذه الكلمة الأنثوية الإيحاء قد تجاورت مع "تولَد، رَحِم" المعبّرتان عن الأنوثة، والرحم هو رحم الأحزان فكل هذا يدلّ على أنّ الثورة المدعوّة إليها ليســت ثورة بالدلالة السياسية، بل ثورة نفسية عاطفية، أضف إلى ذلک أن القيام الــذى يدعَى إليه أيضا لايدلّ على دلالة سياســية لأنّ الهدف للقيام "إكراماً للغاباتِ .. وللأنهارِ .. وللوِديان .. قومى إكراماً للإنسان .."

الغفــران، الغين مجهــور رخو، يوحى بالظلام والغيبوبة. الفــاء مهموس رخو، محاكاة لطريقة النطق به من ضرب الأســنان الأمامية العليا على الشــفة السفلى وثم الانفراج بينهما لخروج النفس المبعثر، يوحى بالانفراج والتوسّــع والانتشار برقّة. (المصدر نفسه: ١٧٢ و١٣٣) والــراء يمثّل الحركة والتكرار. هذه الصفات، الغيبوبة، والتوسّــع، والحركة والتكرار تتمثّل فى تجاهل الغافر للخطايا وسعة صدره والحيوية التى تُنتَج عن المغفرة.

فــى المقطع الأخير نحسّ بشــىء من الهدوء، الميم الذى يتكــرّر فى "مازلت" مرات يوحى بالتماســک والرقة، وهذا المعنى يمتــدّ بالألف، الزاى يوحى بالتحرک والانزلاق والاهتــزاز والــلام يوحى بالمرونة والالتصاق والليونة، كل شــىء مســتعدّ للتعبير عن الأحاســيس التى جرّبت الألم، صرخت الألم والآن هدأت وقرّرت الاستمرار رغم كل شــىء، كما أنّ "مازلت" تــدلّ عليه، الفعل الذى رغم ظاهره الســلبى، له دلالة ايجابية فيتّســق مع الفضاء المتناقض فى بيروت، "بيروت الظلم" و"بيروت العشــق". والياء فى

وسـط الكلمة ـ كما ذكرنا آنفاً ـ إذا كان سـاكناً كأنه حفرة تصير مستقرة للكلمة، هذا الإيحاء يتّسـق مع بيروت التى أصبحت مسـتقرة للدماء، والجواهر، والجوع، والشـبع، والعشق، والذبح.

	صائت الألف (ـــَ ا)	صائت الواو (ـُـــ و)	صائت الياء (ـــِ ى)
المقطع الأول	٢٧	٤	٩
المقطع الثانى	٣٥	٩	١٦
المقطع الثالث	٢٥	٧	١٢
المقطع الرابع	٢٩	٤	٤
المقطع الخامس	٣١	٧	٤
المقطع السادس	٤٠	١	٦
المقطع السابع	٣٢	٧	١٢
المقطع الثامن	٣٥	١٣	–
المجموع	٢٥٤	٥٢	٦٣

للصوائـت النتيجة واضحـة، الصائت الألف تردّد أكثر من اليـاء والواو ترددا غير قابل للمقارنة، هذا الصائت كما يقول ابن جنى أوسـع حروف المدّ وألينها. (ابن جنى، ١٩٨٥م: ٨)

دراسة القصيدة فى المستوى التركيبى

مع أنّ الاهتمام بالمسـتوى التركيبى كان مع بداية التفكير البنيوى إلّا أن عبدالقاهر الجرجانـى (ت.٤٧١هـ) قد أبان آراء هامة فى هذا المجال كما عُرِفَ بـ "نظرية النظم" وهو يعَرِّف النظمَ بأنّه «تعليقُ الكَلِم بعضُها ببعضٍ وجعلُ بعضِها بسـبب بعض» (قبايلى، ٢٠١٧م: ١٢) ويؤكّـد فـى نظم الكَلِم أنّک «تقتفى فى نظمها آثار المعانى وترتبها على حسـب ترتيب المعانى فى النفس.» (الجرجانـى، ١٣٦٦ق: ٤٠) فالنظم عنده ليس إلّا وضع الكلام على ما يقتضيه علم النحو. (قبايلى، ٢٠١٧م: ١٢) ففى كل لغة نتلقى المعانى بطرق خاصـة وهذه الطرق تتمثّل فـى النظام النحوى للغة. (شـاحطو، ٢٠١١م: ١٨) فى الدراسة الأسلوبية لاننظر إلى التراكيب فى الشعر كأنها ميتة محايدة بل بوصفها

تراكيب تؤدّى جزءا من معنى القصيدة وجماليتها، فإن التراكيب النحوية تتناغم مع باقى العناصر. (مفتاح، ١٩٩٢م: ٧٠)

الجانب الآخر من المستوى التركيبى يتخلص فى كون الجمل إنشائية أو خبرية، الجمل الإنشائية تخلق الصور الشعرية وتنتج المعانى.

فى قصيدة نزار يبدأ المقطع الأول بالجملة الإنشائية، نفس الجملة المستعملة كالعنوان، هذه الجملة الندائية ابتدأت بحرف النداء "يا". النداء من أقسام الطلب الدالّ على الاستحضار وهو إرادة الإقبال عليک. (محمد فارس، ١٩٨٩م: ٢٨) "يا" من الحروف التى ينادى بها البعيد أو فى حكمه. (المصدر نفسه: ٨١) النداء بوصفه أسلوباً له دَورٌ جمالى فى الكلام يدخل فى إطار علم المعانى. فى النداء قد ينزّل البعيد منزلة القريب أو بالعكس فحينئذ تستعمل أداة وفق السياق، فعندما يريد المنادِى أن يظهر علوّ المنزلة للمُنادَى بحيث كأنّه لبعد المسافة بينهما صار المنادَى بعيدَ المنال فيستخدم "يا". (المصدر نفسه: ١٥٨)

الشاعر ينادى بيروت بعبارة "يا ستَّ الدنيا" فاستعمال "يا" يدلّ على المكانة العالية للمنادَى. تُخاطَب بيروت بـ "ست"، الكلمة الواردة فى اللهجات العربية الدارجة، تعنى "السيدة"، و"الآنسة"، و"الجدة". تكمن فيها معنى "التكريم والتعظيم للمرأة"، اشتقّ من هذا الجذر الفعل "تستّت" يعنى من يتصرف كسيدة محترمة. (سبيرو، ١٩٩٩م: ٢٦٩) إذن "يا" و"ستّ" كلاهما قد اجتمعا للتعبير عن المكانة العالية لبيروت. غير مرّة تُنادَى بيروت بعبارة "ست الدنيا" وهذا التكرار يشدّد على المكانة العالية لبيروت عند الشاعر، وإن تُنادَى بعبارات أخرى حلوة رقيقة، عبارات تجذب قلب المرأة وكأنى بالشاعر يعرف بالغ المعرفة بنقطة ضعف النساء اللاتى ترقّ قلوبهنّ بالكلمات الحلوة.

الدلالة الأخرى لأسلوب النداء هى التعبير عن الأحاسيس التى تعانى منها الشاعر كالحزن والحبّ والغضب. فالشاعر الذى يغضب لسوء سلوكات الناس وصراعهم معاً لا يعبّر عن غضبه بطريقة مألوفة، لا يقول مثلا «نحن فعلنا كذا وكذا وفِعْلَتُنا كانت كذا وكذا ..» بل يخاطب بيروت من الأول إلى الأخير وكأنه بهذه الطريقة يعاقب الناس الذين لايليقون بالخطاب. فبيروت التى هى الأرض وهى المرأة عظيمة وكريمة يخاطبها

الشـاعر، يسـتميحها عذراً، يعترف بالخطايا نائباً عن الكلّ الذين يخجلون من الحضور أمام هـذه الأرض الكريمة الغافرة للذنوب. فهذه القصيـدة فى الحقيقة تدخل فى أدب الإعـتراف فمن يليق بأن يخاطَب للإعتـذار إلّا بيروت ومن يكون الأفضل من بيروت لِأن يوضـع فى مقـام المعتَرَف إليه، فأسـلوب النداء يوحى بمنتهـى الندامة فى ضمير النادمـين، كمـا يوحى بمنتهى اللطافة لقلـب بيروت، هذا الأسـلوب ضاعف فى الجوّ الرومنسى الرقيق للقصيدة.

والأسـلوب الإنشائى الآخر أسلوب الاسـتفهام. فى المقطع الأول "مَنْ" تسأل عن الذين قد تصرّفوا تصرّفاً سـيئاً أمام بيروت، إلّا أنّ الشـاعر لايذكرهم مباشرة بطريقة خبريـة، فالاسـتفهام مع أنّ المتكلم يعـرف بالإجابة يؤثّر أكثر فـى المتلقّى، يثير حبّ الاسـتطلاع فيه، مضافاً إلى إثارة الأحاسـيس المؤلمـة لأنّ التصرّفـات التى قام بها المسـئول عنه وتأتى بعـد "مَن" تصرّفات فظيعة مؤلمة. أحدٌ قد صادر الخاتم السـحرى للمرأة الجميلة، قصّ ضفائرها الذهبية و.... الاسـتفهام يوجد مكثاً لثوانٍ، المتلقى يفكّر فـى الموضوع للوصول إلى الإجابـة، ثم التنغيم الخاص وارتفـاع الصوت حين قراءة الاستفهام يضاعف فى الشحنة العاطفية المؤلمة للكلام، كما يظهر مدى استغراب المتكلم وهو قد واجه المشـاهد التى لايطيقها. ارتفـاع الصوت هذا ينخفض فى "ها نحن أتينا .. مُعتَذريـن .. ومُعتَرِفـين". فهذا الأسـلوب قد هيأ مجالاً للموسـيقى، لارتفاع الصوت وانخفاضه وهذا الإيقاع جاء بمحاذاة المشاعر المتموّجة.

التكرار الاسـتفهامى فى استهلال الأسطر الشـعرية يؤلّف شكلاً متماسكاً ويوجد العلاقة بين الأسـطر، بحيث لايحتاج الشـاعر إلى الإتيان بحروف العطف فى بداية كل سـطر للإتصال بينها لأنّ الكلمة "مَن" هى النقطة المشـتركة بين الأسطر، فهذا التكرار ينتج التماثل فى البنية اللسانية والدلالية.

الجمل فى المقطع الأول جاءت اسمية والجمل الإسمية تدلّ على الثبوت والاستمرار إلّا أنّ للخبر دَوراً فى الدلالة للجمل أيضا. يقول الجرجانى: «وبيانه: أن موضوع الإسم على أن يثبت به المعنى للشـىء، من غير أن يقتضى تجدُّده شـيئاً بعد شىء. وأما الفعل فموضوعه: على أنه يقتضى تجددَ المعنى المثبت به شيئاً بعد شىء. فإذا قلت: زيد منطلق

فقد أثبت الانطلاق فعلا له، من غير أن تجعله يتجدد، ويحدث منه شيئاً فشيئاً، بل يكون المعنى فيه كالمعنى فى قولك: زيد طويل، .. وأما الفعل: فإنه يقصد فيه إلى ذلك. فإذا قلت: زيد هو ذا ينطلق فقد زعمت أن الانطلاق يقع منه جزءاً فجزءاً. وجعلته يزاوله ويزجِّيه.» (الجرجانى، ١٣٦٦ق: ١٣٣ و ١٣٤)

فالجمل رغم كونها اسمية والمبتدا كلمة الاستفهام التى تطلب الصدارة، إلّا أن الخبر فى الجمل أتت فعلية بالزمن الماضى فالشاعر يصف تصرّفات قام بها الأناس الجاهلون بالماضى، هذه التصرفات ليست تافهة قابلة للتجاهل لأنّ التراكيب الوصفية التى تعرّضت للتصرفات (الشفتان الرائعتان، العينان الخضراوان و...) تصف كُنهَ شناعتها. هذه التصرفات فى الزمن الماضى كانت تتجدد إلا أنها انتهت والآن زمن الاعتذار والاعتراف.

فى المقطع الثانى تتكرّر الجمل الاستفهامية التى تبدأ بماذا ومَن، الشاعر لايبحث عن الإجابة بل لايزال يعبّر عن توجّعه ودهشته. كأنّ الاستفهام أقوى من الخبر للتعبير عن الإحساس. الأفعال التى تُستعمل "ماذا نتكلّم" أو "لاأفهم" تدلّ على الزمن المضارع الذى يصف الحالة الراهنة وهى الحيرة والذهول، الشاعر لايفهم الأسباب "لاأفهم أبداً يا بيروت ...". هذا الجوّ المفعم بالأحاسيس قد اشتدّت بتكرار النداء "يا سنبلتى .. يا أقلامى .. يا أحلامى .. يا أوراقى الشعرية .." وهذه الكلمات تخلق فضاء المناجاة الرومنسية بين المتكلم والمحبوب، لأن النداء عندما يصير أسلوبياً ذا معنىً جمالى لايدلّ على النداء فحسب، بل يوحى بالحبّ والحزن والألم، فللشاعر ما هو أهمّ من الأحلام والشعر والقلم، وكلّ هذه قد تخلّصت فى بيروت.

فى المقطع الثالث نواجه أسلوباً متغيراً بالنسبة إلى السابق. كما أن الإيقاع تغير تغيراً جديراً بالعناية بفضل القاف، البنية التركيبية أيضاً تعرّضت للتغيير بالأسلوب الإنشائى الطلبى "قومى" وتكرار هذه العبارة التى تشجّع بيروت على القيام والحياة الجديدة التى توحى بها الجملة الندائية "يا عشتار". فى هذا المقطع الجملة "أنتِ خلاصاتُ الأعمار" الجملة الإسمية الوحيدة التى بواسطة كون الخبر مفرداً تدلّ على الثبوت والاستمرار، والجمل الإسمية كـ "الربُّ يريدُكِ .." لاتزال تدلّ على التجدد والحدوث لأنّ الخبر

فعلية. الجمل الندائية وإن تكون إنشـائية وتحمل الشحنة العاطفية إلّا أنّها تكون فعلية لإتفاق البلاغيين والنحويين على نيابة حرف النداء عن فعل "أدعو" أو "أنادى".

البنية التركيبية فى المقطع الرابع تشـبه كثيرا كالمقطع السـابق إلّا أنّ الجمل "الآنَ عَرَفْنا ..." توجد بعض التغيير فى المستوى التركيبى. تقدّم المفعول فيه الدالّ على الزمان فـى هذه الجمـل الفعلية يؤكّد على المعرفـة التى تكون حصيلة الزمـن الراهن، فكأنّ الخطايا السابقة كانت نتيجة عدم هذه المعرفة.

فـى المقطع الخامس الجمل الفعلية "نعترف الآنَ .." تواصل باعتراف يشـمل على التصرّفات المسـتمرّة فى الزمن الماضى الإستمرارى "كُنّا ...." إلّا أن الشاعر يستدلّ بـ "كُنّا نجهل ما نفعل.." فى اقتراف الخطايا. وهذه البنية التركيبية تستمرّ فى المقطع التالى مضافاً إلى الجمل "الآنَ عرفنا .." التى لاتزال الزمان مؤكَّدٌ عليه. فى "الآنَ عرفنا .. أنَّ جُذوركِ ضاربةٌ فينا" المفعول به جملة اسمية والخبر مفرد وهذه تدلّ على الثبوت كما أنّ الجملة الاسمية تظهر قناعات المتكلم ومعتقداته لدلالتها على الثبوت.

المقطع السـابع مركّب من البنيات التركيبية السـابقة من الجمـل الإسمية مع الخبر الفعلى، والجمل الإنشـائية الأمرية، والجمـل الندائية. فى المقطع الأخير لانجد الأفعال الماضية لأنّ تركيب "مازِلْتُ .." الذى يتكرر مراراً يدلّ على الزمان اللانهائى المشـتمل للماضى والحال والمستقبل. والتراكيب الإضافية التى تهيمن على المقطع الأخير كـ "يا بيروتَ الجوع الكافِرِ .. والشَّـبعِ الكافِرْ" عندما تتجاور مع التركيب "مازِلْتُ .." توحى بالاسـتمرار واللانهاية. والجمال كل الجمال فـى تناقض هذه التراكيب الذى يضاعف فى كَوْن حبّ الشـاعر لبيروت حقيقياً رغـم كل التناقضات المتواجدة فى بيروت. فى السطر الأخير "لماذا لا نَبتَدئُ الآنْ؟؟" الجملة الاستفهامية التى تبحث عن السبب لعدم الإبتداء من الآن، فعدم وجود السبب لعدم الإبتداء يؤدّى إلى ألف سبب للإبتداء لا من غدٍ أو بعدَ غدٍ، بَل من الآن، فهذه الجملة الاستفهامية لو كانت خبرية مثل "نبتدئ الآنَ" أو أمرية "تعالى نبتدأْ الآن" لما كانت توحى بالأمل الذى يوجد فى كونها استفهامية.

إذن فـى المسـتوى التركيبى فى هـذه القصيدة التجدد يغلب على الاسـتمرار لأنّ الشـاعر يكشـف عن الأفعال والتصرّفات التى أسفرت عن الحرب فى بيروت. فيمكن

أن نقول إن هذه القصيدة فيها شخصيتان رئيسيتان: بيروت والناس المذنِبون فى الماضى والمعتذرون الآن، والطريقة لتقديم شـخصية الناس من خلال التصرّفات وتقديم بيروت غالباً ما يتمّ من خلال التراكيب الإضافية والوصفية. على أى حال الأفعال تغلب على الوصف.

دراسة القصيدة فى المستوى الدلالى

هذا المستوى فى الدراسات اللغوية يعدّ من المستويات الأساسية لأن توضيح المعنى غاية هذه الدراسات فالناس يتكلمون معاً من أجل التفاهم، إذن قد قام اللغويون بجهود كثـيرة من أجل الوصول إلى منهج لدراسـة الدلالة ومن هـذه المناهج نظرية "الحقول الدلاليـة". الحقل الدلالى أو الحقل المعجمـى هو مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها، وتوضـع عادة تحت لفظ عام يجمعها. مثلاً الأحمر، الأزرق، الأبيض توضع تحت "اللون" وعرّفه Ullmann «هو قطاع متكامل من المادة اللغوية يعبر عن مجال معين من الخبرة.» (مختار عمر، ١٩٩٨: ٧٩) ففى هذه النظرية المفردات لاتُدرَس مستقلة، لأن معنى الكلمة حصيلة علاقاتها بالكلمات الأخرى داخل الحقل الدلالى.

الحقـول الأربعة الأهمّ التى قدّمت حتى الآن هـى: ١- الموجودات ٢- الأحداث ٣- المجـردات ٤- العلاقات، والعلاقـات التى تربط الكلمات بعضها ببعض فى الحقل الدلالى عبارة عن: ١- الترادف ٢- الإشـتمال أو التضمن ٣- علاقة الجزء بالكل ٤- التضاد ٥- التنافر (المصدر نفسه: ٨٧ و ٩٨)

فى قراءة كلية للقصيدة يمكن أن نستخرج الحقول الدلالية التالية:

١. حقل الكلمـات المنتمية إلى عالم المرأة أو الكلمات التى وإن توجد فى الحقول الأخرى إلّا أنّها تبدو أكثر بروزاً بالنسـبة إلى المرأة: سّـت، أسـاور، الياقوت، خاتَم، ضفائر، الذَّهبية، شَـفتان، امرأة، نَهْد، اللُّؤلُؤ، حَسناوات، المِلكات، حُسن، سُلطانة، نَوّارة، قِنديلاً مشتعلا، جَمال، جَوهَرَة، خَليلة.
٢. حقل الطبيعة: ماء، النار، الشُّـطآن، البَحر، رَماد، وَردة، سُـنبُلة، العصفور، قِطّة، لَيل، المَوج، ميناء، طاووس، الفَجر، سَماء، الصيف، صُخور، جُذور، بيروت، لبنان،

زَنبَقَة، زهرة لَوز، الأنهار، الوِديان، الغابات، البُلدان، القمر.

٣. حقل التصرّفات وكل شيء ينتمى إلى عالم الجريمة: السكّين، الحِقد، سمَّم، صادَرَ، شَـطَّبَ، ذَبَحَ، إطلاق النار، روح قَبَلية، قَتلنا، الحَرب الأهلية، نُمُوّ آلاف الأنياب، خَراب، تُقاتل، القَسـوة، وحشية، عصر الوَثَنية، البَدو الرُّحَّل، ممارسة فعل الحبّ كالبدو الرحل، القَتَلَة، شُـهود الزُّور، نَغار،لم نُنصفك، تحميل المعاصى، المضاجَعة والمراوَدَة، اقترف، سـاديين، دَمَويين، وكلاء الشـيطان، أخطأنا، الظُّلم، السَّـبى، حَماقات، الجوع الكافر، الشَّـبع الكافر، الفَوضـى، دماء، الذَّبح، الكَوْن ضدَّ الله، الكَوْن ضدَّ الشعر.

٤. حقل الألوان: الوَردية، الخَضراوَين، الجورية، الأزرق.

٥. حقـل التصرّفات وكل شـيء ينتمى إلـى الندامة: مُعتَذِريـن، مُعتَرِفين، نَعترف، التماس الغُفران.

٦. حقل المجرّدات من الأحاسـيس والأفكار: الفَرَح، الحُرية، حُزن البَشَرية، يفكِّر، حورية، الله، العِشق، الحُبّ، نجهل، الفَهم، نَغار، إكرام، التماس الغُفران، عَرَفنا.

٧. حقل الشِّعر وما ينتمى إليه: الشُّعَراء، قصيدة، أوراقى الشِّعرية، أقلامى، الكَلِمات، كَتَبنا الشعر، الشاعر، دَفتر.

يمكـن أن نعتبر حقول التصرفات منتمية إلـى حقل أكبر أى حقل العلاقات، كما أنّ حقل المرأة والطبيعة ينتميان إلى حقل الموجودات.

مع أنّ النسـبة العالية لتردّد بعض الكلمات كـ "بيروت" أو "نَعترف" أو "سـتّ" تؤثّر فى دلالة القصيدة إلا أن الحقول الدلالية بنفسها تظهر دلالات. حقل التصرفات الخاطئة والعنيفة للإنسان أوسع من الأخرى ثم حقل الطبيعة وحقل المرأة توضعان فى الدرجات التالية. هذا يعنى أن الشاعر قد أكّد على التصرفات العنيفة الإنسانية أمام بيروت التى ترمز إلى الطبيعة والمرأة والحرية والحبّ. النظرة للشاعر ليست نظرة فردية منطوية على نفسه، لأنّ الأحداث التى يشـاهدها تُزعجه، تثير فيها الأحاسيس المؤلمة، فيتألّم ويعبّر عن آلامه، يصف التصرفات العنيفة بالوضوح مستمدّاً من الألفاظ التى تكشف عن هذه التصرّفات وقد يستعمل صوراً تشدّد على إثارة العواطف:

ورأينا رأسَكِ .. / يسقُطُ تحتَ صخور الرَّوشَةِ كالعصفور

الرمز الأسطورى فى المستوى الدلالى

يكثّف توظيف الرمز دلالات النص كما يسبّب فى استدعاء الفضاء التخييلى ويتفاعل مع التجربة الشعرية المعاصرة ويحدث جِسراً بين الماضى والحاضر. الرمز كل إشارة أو علامة محسوسة تُذَكِّر بشىء غير حاضر. اعتبر يونغ الرمز الوسيلة الوحيدة المتيسّرة للإنسان فى التعبير عن واقع انفعالى شديد التعقيد. فالعاطفة وبخاصة الدينية تُعجز العقل المنطقى عن تناولها فى أبعادها وأعماقها فتتّخذ الرُّموز والميثات وسيلةً لولوج القلب البشرى. فى الأدب الرمز الإشارة إلى معنى غير محدّد بدقة ومختلف حسب خيال الأديب، بكلمة تدلّ على محسوس أو غير محسوس. (عبدالنور، ١٩٨٤م: ١٢٣ و ١٢٤)

فى تعريف آخر للرمز جاء «معناه الإيحاء، أى التعبير غير المباشر عن النواحى النفسية المستترة التى لاتقوى على أدائها اللغة فى دلالتها الوضعية.» (غنيمى هلال، ٢٠٠٨م: ٣١٥)

الرمز المحورى الذى يظهر فى قصيدة نزار كنقطة الذروة هو "عشتار" فبمجرّد ظهوره يتحول اللحن المأساوى إلى لحن ملحمى. نعم! لاتزال المآسى تُذكَر ولاتُنسى إلّا أنّ عشتار يظهر فيتسرّب الهواء فى رئة الشعر المُهَفَّة.

عشتار هى إلهة الحبّ والجنس والجمال والحرب والخصب. عند السومريين تسمّى بـ "إنانا"، فى فينيقيا تسمّى بـ "إستار"، التسمية الأكادية "عشتار"، عند اليونان "أفروديت"، عند الرومان "فينوس"، فى مناطق من الشرق الأدنى القديم "عشتاروت"، فى مصر "إيزيس"، عند الفُرس "ناهيد" والأبرز من هذه الأسماء لهذه الإلهة "الأم الكبرى" و"الإلهة الأم". كلمة عشتار عند البابليين والآشوريين تعنى "الربّة وقوّة النسل". (زياد محمد سلمان، ٢٠١٥م: ٢٢-٢٤)

كان الإنسان القديم ينظر نظرة متعالية إلى الأرض، إلهة تحيى الأموات وهى منشأ الخير والنماء. وكانت توجد الصلة بين الأرض والمرأة لكونها مخصبة من جسدها تنشأ حياة جديدة، وهذه المرأة المخصبة مثّلها الإنسان القديم فى عشتار، الأم الكبرى التى

أوجدت الحياة. (زياد محمد سلمان، ٢٠١٥م: ٢١ و ٢٢)

فى الأساطير العشتارية، عشتار هى الأم الكبرى، تضع إبناً وهذا الإبن يصبح فى الوقت نفسه زوجا وحبيباً لعشتار. هذا الإبن والحبيب يطلَق عليه "دوموزى" فى سومر، "تموز" فى بابل، "أدونيس" فى سورية، "أوزوريس" فى مصر، "ديونيسيوس" عند الإغريق. (السواح، ٢٠٠٢م: ٢٦٨)

"أوزوريس" يعنى "سيد القمر"، وهذا يشير إلى الخصائص القمرية لهذا الإله الإبن لأنه عاش ثمانية وعشرين عاماً فقط، اشارة إلى الدورة الشهرية لحياة القمر، (المصدر نفسه: ٢٧٤) هذا الإله فى الحقيقة الشق الذكرى لعشتار الذى كان كامناً فيها فانفصل عنها إلّا أنه بقى جرءاً منها. فهما اثنان فى واحد. إضافة إلى ذلک يتجسّد الرمز القمرى لإله الإبن فى الثور المقدس. (المصدر نفسه: ٢٧٣ و ٢٧٤)

هذا الإله إضافة إلى أخذ الخصائص القمرية من أمه، شاركها فى خصائصها كربة للإنبات ودورة الزراعة. جاء فى الأساطير أن الأم الكبرى ترسل ابنها أو حبيبها إلى العالم الأسفل، ثم تقضى الأيام فى بكائه وعندما لايجدى البكاء تهبط إلى العالم الأسفل لاستعادته وتحريره من قبضة سيدة الموت، فتستعيده إلى الحياة إلا أن إقامته فى العالم الأرضى لا يدوم، ويهبط إلى العالم الأسفل من جديد مبتدئا دورة أخرى. (المصدر نفسه: ٢٩٣) «فتموز، الثور القمرى، قد غدا، مثل عشتار الخضراء، إلها للنبات ودورة الزراعة. فهو تموز الخضر (الأخضر)، رب الإنبات والدورة الزراعية، الإله الحى الميت، والميت الحى، الذى يهبط إلى باطن الأرض فى الخريف، ويبعث من عالم الظلمات مع قدوم الربيع، ساحباً وراءه خيرات الأعماق وبركات الرحم المظلم الذى خرج منه.» (المصدر نفسه: ٢٧٧) كانت تتم فى الشرق الأدنى طقوس البكاء على تموز القتيل، روح القمح فى شهر يوليو (تموز)، والإحتفال بعودة روح القمح القتيل إلى الحياة. (المصدر نفسه: ٢٩٨) أسطورة عشتار وتّموز تلفّها المأساة والمعاناة بسبب ندب عشتار الكثير على تّموز وقتل تموز بيد خنزير برّى. كان الناس يندبون موت الإله كل سنة فى أعياد أدونيس، يحملون تماثيله ويشيعونها ويلقونها فى النهر، ويحتفلون ببعثه فى اليوم التالى. (فريزر، ١٩٧٩م: ١٥٢ و ١٥٣)

فى الشـعر المعاصر الشاعر يحمّل الأسـطورة وظيفة الرمز فتصبح الأسطورة صورة مكثّفة للتعبير عن شـعور أو فكرة عن طريق التجسـيد الشـعرى، يتحدث الشاعر عن نفسـه وعن وطنه من خلال نموذج أسـطورى أو تاريخى يتخذه قناعاً، وهذا يؤدّى إلى إحياء التراث وكون القصيدة موضوعية بعيدة عن الترجمة عن الذات الشاعرة فالنموذج الأسـطورى وراءه ذكريات حافلة بالمشاعر الإنسـانية التى تُبعَث من جديد، له حياة مستقلة عن المبدع وهذا يوحى بموضوعية فكره وعمق مشاعره. (داود، ١٩٧٥م: ٢٣١) إذن اسـتعمال الأسطورة يزيد من عمق القصيدة وينقل التجربة من المستوى الشخصى إلى الإنسانى.

توظيف الرموز الأسـطورية ايضا تحقق الإحسـاس بوحدة الوجود الإنسـانى لأن الشـاعر يجد فى الأسـاطير الماضية تعبيراً عن الحاضر، يدعـو المتلقى إلى التعقل فى العالم، كما أن الرموز بتركيز التعبير وتكثيف الدلالة تساعد الشاعر فى الإقتصاد فى لغة الشعر. (المصدر نفسه: ٢٤٥)

وأما بدر شـاكر السياب فيرى سـبب إقبال الشـاعر الحديث على الأسطورة فى انعدام القيم الشعرية فى حياتنا الحاضرة لغلبة المادة على الروح، لهذا يلجأ الشاعر إلى عالم آخر يحس فيـه بالإرتياح ليبنى عوالم يتحدى بها منطق الذهب والحديد. (عباس، ١٩٧٢م: ٢٨٦)

فى قصيدة نزار التناص مع أسطورة عشتار قد زاد فى دلالة النص، لأنّ الأسطورة لون من المجاز والشاعر الذى يستعملها لايقصد حكاية الأسطورة، بل إنّه يوجد العلاقة بين التجربة القديمة والتجربة الجديدة فيسـتفيد من التقنيات المتوفّرة فى الأسـطورة من الحذف والإضافة والإسـتبدال ولاينقلها حرفاً بحرفٍ. ثم أن الشـاعر المحترف يستعمل الأسطورة إستعمالاً وكأنّ الأسطورة لبنة من بنية النص فى كل المستويات. فى القصيدة النزارية قد تجاوز الرمز الأسـطورى مجرّدَ الذكر إلى مسـتوى الإستلهام والإستحياء. عشتار ليس مجرد كلمة، روح عشتار تجرى فى أنسجة القصيدة كلها. بيروت هى مرأة جميلة معانية عذابات كثيرة بسـبب أناس كالبدو الرُّحَّل لايدركون الجمال ولايفهمون الحبّ.

الشـاعر يجسّد بيروت مرأةً بجسدها وروحها ومشـاعرها الأنثوية وهذه الاستعارة

تستدعى التشاكل الذى كان الإنسان القديم يقيمه بين المرأة والأرض للوجوه المشتركة بينهما من الخصب والحنوّ والحبّ والشعور بالأمن والأمومة. لذلک الإنسان المهاجر يشعر بالحنين عندما يبتعد من موطنه وهذا الشعور يشبه الشعور الذى يعيشه الإنسان بالنسبة إلى الأمّ. فبيروت هى مرأة، جميلة ومفعمة بالحيوية والحبّ والأمومة والحنان. قد تعذّبت كثيراً، سقطت إلى العالم الأسفل المعتم، فالشاعر يدعوها إلى الإنبعاث، إلى الحياة الجديدة، إلى الصعود من العتمة. مع أنّ الشاعر لايذكر الشخصيات الأخرى المنتمية إلى هذه الأسطورة مباشرة إلّا أن عشتار دائماً يستدعى تمّوز، هذا الإله الإبن، الشابّ الجميل، الثور القمرى الذى يوحى بالموت والحياة، فعشتار تهبط إلى العالم الأسفل لإحياء تمّوز واستعادته إلى عالم الأرض. لذلک أصبحت رمزاً للبعث والحياة الجديدة كما أن تموز يرمز إلى الخصب والحياة بعد الموت. اللافت للنظر هو أن الشاعر واعياً أو عيرَ واعٍ يستفيد فى المقطع السابع "القمر":

والقمرُ الأخضرُ ..

عادَ أخيراً كَى يتزوّجَ من لبنان ..

فهاتان الكلمتان "القمر" و"الأخضر" تستدعيان تموز الأخضر، بصفاته القمرية، عادَ أخيرا من عالم الأموات ليتزوج من عشتار، لبنان. ثم يقول:

إنّ الثورةَ تُولَد من رَحِم الأحزان

هنا كلمة الثورة فى البنية الصوتية تستدعى "الثور"، والولادة و"رحم" و"الأحزان" من مؤلِّفات تراجيديا عشتار، فهذه الكلمات وإن تكون قد جِيئَت بالصدفة ترجع إلى الصور البدائية فى أعماق اللاشعور الجمعى للشاعر، للتعبير عن وحدة التجربة الإنسانية التى يعيشها الإنسان فى لبنان، أو بدرجة أعلى الإنسان فى العالم العربى أو فى الدرجة الأخيرة الإنسان فى كل العالم. فالإنسان إذا لم يعرف الحبّ والمعاملة الصحيحة مع الحبّ والمرأة والأرض يقتل الحبّ والحرية والمرأة فى وَجهَيها المرأة والأرض.

إذن عشتار ليس اسماً، كما ليس مجرّد أسطورة، عشتار هى الحبّ والأرض والمرأة والحياة وتوظيفها فى القصيدة يكثّف دلالة النص كما يستدعى الفضاء التخييلى الدرامى

لهذه الأسطورة، ثمّ توجد التفاعل بين التجارب الإنسانية فى كل العالم لأن عشتار توجد فــى كل الحضارات ولاتتعلّق بحضــارة دونَها، والبعد الجمالى لهــا لتأتّيها من اللاوعى الجمعى.

النتيجة

هذه القصيدة تظهر نصاً قد نما شــيئاً فشيئاً حتى فى النهاية تمثّل فى بنية ذات وحدة عضوية متّســقة أجزاؤها فى المســتويات الصوتية، والتركيبية، والدلالية. البحر قد جاء متناغماً مع المضمون لأنّ الخبب إيقاع ســريع، فالبســاطة المتواجدة فيه تســهّل الأمر للشــاعر وكأنّه يقوم بمحادثة يومية. كون القصيدة أحادى التفعيلة أســفر عن الهارمونى الذى بدَوره يوحّد بين المقاطع.

العلاقة بين الصوت والدلالة من المؤلّفات الأســلوبية فــى القصيدة، هناک أصوات تتكرّر أكثر لأنّ الصفات التى تتّسم بها الأصوات ثمّ المعانى التى توحى بها تنسجم مع الدلالة.

فــى البنية التركيبية التواجد الأكثر للجمــل الفعلية أو الجمل الاسمية بالخبر الفعلى يدلّ على أنّ الشاعر لايريد أن يظهر قناعاته؛ هذه القصيدة تعبّر عن التصرّفات السيئة التى قام بها الإنســان الجاهل أمام بيروت التى أصبحت رمزاً للمرأة والحبّ والأرض، والآن الشــاعر نائباً عن الكلّ يعترف ويعتذر. الاســتعمال الكثير للأساليب الإنشائية مثل النداء والإســتفهام قد خلق الجوّ المفعم بالأحاســيس كالحزن، والدهشة، والحبّ، والغضب.

فى المســتوى الدلالى الحقول الدلالية الأكثر استعمالاً تنتمى إلى حقول التصرفات وحقول الطبيعة والمرأة وهذا يظهر رؤية الشاعر التى ليست فردية منطوية على النفس؛ هو ينتبه بما يحدث فى البيئة المحيطة به ويتألّم بحماقات الناس. رغم كل الهموم التى يعبّر عنها، لايزال يتفاؤل ويدعو بيروت إلى القيام والإنبعاث وأكثر ما يدلّ على هذه الدلالة هو عشــتار، الإلهة التى عانى كثيراً لكنّها أعادت تمّوز، إله النبات والخصب، من العالم الأسفل إلى عالم الأرض. اتّسق توظيف الرمز الأسطورى مع سياق القصيدة، لأن روح

عشتار، ولا مجرد اسمها، جرت فى القصيدة كلها.

المصادر و المراجع

الكتب

ابن جنى، عثمان. (لاتا). الخصائص. الجزء الثانى. تحقيق محمد على النجار. بيروت: دارالهدى للطباعة والنشر.

ـــــــــــ(١٩٨٥م). سر صناعة الإعراب. تحقيق الدكتور حسن هنداوى. ط ١. دمشق: دار القلم.

ابـن خلدون، عبدالحرمان بـن محمد. (١٩٨٨م). مقدمـة ابن خلدون. تحقيق حجـر عاصى. بيروت: منشورات دار ومكتبة الهلال.

ابن منظور.(١٩٨٨م). لسان العرب. بيروت: دار إحياء التراث العربى.

أنيس، ابراهيم. (لا تا). الأصوات اللغوية. القاهرة: مكتبة نهضة مصر.

بشر، كمال. (٢٠٠٠م). علم الأصوات. القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر.

الجرجانى، عبدالقاهر. (١٣٦٦ق). دلائل الإعجاز فى علم المعانى. التعليق السـيد محمد رشـيد رضا. ط ٣. مصر: دار المنار.

داود، أنس. (١٩٧٥م). الأسطورة فى الشعر العربى الحديث. القاهرة: مكتبة عين شمس.

سبيرو، سقراط. (١٩٩٩م). قاموس اللهجة العامية المصرية. بيروت: مكتبة لبنان.

السـواح، فراس. (٢٠٠٢م). لغز عشـتار الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة. ط ٨. دمشق: دار علاءالدين للنشر والتوزيع.

عباس، حسن. (١٩٩٨م). خصائص الحروف العربية ومعانيها. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

عباس، إحسان. (١٩٧٢م). بدر شاكر السياب دراسة فى حياته وشعره. ط ٢. بيروت: دار الثقافة.

عبدالنور، جبّور. (١٩٨٤م). المعجم الأدبى. ط٣. بيروت: دار العلم للملايين.

غنيمى هلال، محمد. (٢٠٠٨م). الأدب المقارن. ط ٩. القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر.

فريزر، جيمس. (١٩٧٩م). أدونيس أو تموز دراسة فى الأساطير والأديان الشرقية القديمة. ترجمة جبرا إبراهيم جبرا. ط٢. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

فضل، صلاح. (١٩٩٨م). علم الأسلوب مبادؤه واجراءاته. ط ١. القاهرة: دار الشروق.

محمد عياد، شكرى. (١٩٨٥م). اتجاهات البحث الأسلوبى. ط ١. الرياض: دار العلوم للطباعة والنشر.

محمد فارس، أحمد. (١٩٨٩م). النداء فى اللغة والقرآن. ط ١. بيروت: دار الفكر اللبنانى.

مختار عمر، أحمد. (١٩٩٨م). علم الدلالة. ط ٥. القاهرة: عالم الكتب.

ناظم، حسـن، (٢٠٠٢م). البنى الأسـلوبية دراسة فى "أنشودة المطر" للسـياب. ط ١. بيروت: المركز الثقافى العربى.

كوهـن، جان. (١٩٨٦م). بنية اللغة الشـعرية. ترجمة محمد الولى ومحمـد العمرى. ط ١. المغرب: الدار البيضاء.
الهاشمـى، أحمد. (٢٠٠٦م). ميزان الذهب فى صناعة شـعر العرب. التحقيق عـلاء الدين عطية. ط٣. بيروت: مكتبة دار البيروتى.
مفتاح، محمد. (١٩٩٢م). تحليل الخطاب الشـعرى (استراتيجية التناص). ط ٣. بيروت: المركز الثقافى العربى.
ملائكة، نازك. (١٩٦٧م). قضايا الشعر المعاصر. ط ٣. لامک: منشورات مكتبة النهضة.
وليـک، رنيه ووارن، آوسـتن. (١٩٩٢م). نظرية الأدب. تعريب الدكتور عادل سـلامة. الرياض: دار المريخ للنشر.
هاف، كراهم. (١٩٨٥م). الأسلوب والأسلوبية. ترجمة كاظم سعدالدين. بغداد: دار آفاق العربية.
يموت، غازى. (١٩٩٢م). بحور الشعر العربى عروض الخليل. ط ٢. بيروت: دار الفكر اللبنانى.

المقالات

راشـد، ذياب وإبراهيم داؤد، جمانة. (٢٠١٥م). «السّـمات الأسـلوبية فى قصيدة "بلقيس" لـ "نزار قبانى"». مجلة دراسات فى اللغة العربية وآدابها. العدد ٢٠. صص ٧٠ – ٥١
روسـتايى، عليرضا وروانشـاد، على اصغر وميمندى، وصال وبيانلو، على. (٢٠٢١م). «الأنسـاق الصوتيـة ودلالاتهـا فى القرآن الكريم؛ سـورة ابراهيم نموذجاً». مجلة الجمعيـة الايرانية للغة العربية وآدابها. العدد ٥٨. صص ٤٢-٢١
زهار، محمد وقسـيس، الصالح. (٢٠١٣م). «من وظائف الصوت وجمالية الإيقاع فى النص الشـعرى الجزائـرى نماذج من قصيدة "فتاة الطهر" لسـعد مردف». مجلة الممارسـات اللغوية. العدد ٢٠. صص ١٩-١
ساسـى هادف، بوزيد. (٢٠٠٩م). «الدلالة الصوتية عند ابن جنى من خلال كتابة الخصائص». مجلة حوليات التراث. العدد ٩. صص ١٦٩ – ١٤٧
طالبـى، جمال. (٢٠١٥م). «الإيقاع الصوتى فى قصيدة "بلقيـس" لنزار قبّانى». مجلة إضاءات نقدية. السنة ٥. العدد ١٧. صص ١٢٥ – ١٠٣.
عرفتپـور، زينت وخسـروى چيتگر، محمـد. (١٣٩٢ش). «الوحدة العضوية ودراسـتها فى قصيدة "الطمأنينة" لميخائيل نعيمة». مجلة دراسات الأدب المعاصر. السنة ٥. العدد ٢٠. صص ٣٢-٩
محسب، محى الدين. (١٩٩٨م). «الأسلوبية التعبيرية عند شارل بالى أسسها ونقدها». مجلة علوم اللغة. العدد ٢. القاهرة: دار غريب.
قبايلى، حميد. (٢٠١٧م). «نظرية النظم عند عبدالقاهر الجرجانى، دراسـة فى الأسـس والمنطلقات».

مجلة الأثر. جامعة عباس لغرور خنشلة (الجزائر). العدد ٢٩. صص ٢٠ – ١١
Nasiruddin Bashiruddin, Mohammad, (2018), "Style and Stylistics: An Overview", Aayushi International Interdisciplinary Research Journal (AIIRJ), Volume 5, Issue 3.
Wales, Katie. 2011, A dictionary of stylistics, third edition, London and New York: Routledge.

الرسائل الجامعية

جهاد، رباحی. (٢٠١٦م). «قصيدة "أنا قطار الحزن" لنزار قبانی دراسة أسلوبية». الأطروحة لنيل شهادة الماستر. جامعة زيان عاشور الجلفة. الجزائر.
زياد محمد سلمان، نادية. (٢٠١٥م). «تجليات عشتار فی الشعر الجاهلی». الأطروحة لنيل درجة الماجستير. جامعة النجاح الوطنية، نابلس.
مروان، محمد سعيد عبدالرحمان. (٢٠٠٦م). «دراسة أسلوبية فی سورة الكهف». الأطروحة لنيل درجة الماجستير. جامعة النجاح الوطنية، نابلس.
شاحطو، علی. (٢٠١١م). «أثر المستوى التركيبی فی بناء الدلالات النصية». الأطروحة لنيل شهادة الماجستير. جامعة وهران، الجزائر.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی