نواكز الصّوت في قصيدة (مستقيل) للشاعر د. مانع سعيد العتيبة

قيس صبيح غميس العطواني حنان سعدي محمود زهراء حميد مجيد

Hanan.saaddi@umuostansiriyah.edu.iq dr.qaiss1969@gmail.com

الجامعة المستنصرية_كلية التربية_قسم اللغة العربية

المستخلص

تعد النواكز الصوتية من القضايا البارزة في علم الأصوات، اذ تعني بدراسة التغيرات الصوتية التي تطرأ على الأصوات اللغوية عند تجاورها داخل البنية الصوتية للكلمة أو في السياق اللغوي العام. وتنشأ هذه الظاهرة نتيجة التأثير المتبادل بين الأصوات مما يؤدي الى تعديل الصفات الصوتية أو تيسير النطق تحقيقاً للإنسجام الصوتي وسهولة الأداء، وتكتسب النواكز الصوتية أهمية خاصة في اللغة العربية لما لها دور في ضبط النطق وسلامة القراءة ونجد الشعر العربي حافل بالنواكز الصوتية وقد تناولنا في دراستنا قصيدة مستقيل للشاعر مانع سعيد العتيبة لاحتواءها على مادة وفيرة لمستها هذه الدراسة.

الكلمات المفتاحية: النواكز الصوتية_اللغة_ الشعري.

Abstract

Phonetic anchors are among the prominent topics in phonetics, as they refer to the study of sound changes that occur in linguistic sounds when they are adjacent within the phonetic structure of a word or in the broader linguistic context. This phenomenon arises from the mutual influence between sounds, leading to the modification of phonetic features or the facilitation of pronunciation, in order to achieve phonetic harmony and ease of articulation. Phonetic anchors hold particular importance in the Arabic language due to their role in regulating pronunciation and ensuring accurate reading. Arabic poetry is rich in phonetic anchors, and in this study, we examine the poem “Mosta’qil” by the poet Mani’ Saeed Al-Otaiba, as it contains abundant material relevant to our research.

Keywords: Phonetic Anchors _ Language _ Poetry.

المدخل

مقدّمة في مفهوم النّواكز :

الملاحظ أنّ النقد الحديث أوغل في تأصيل نفسه على حساب اشتغاله في النصوص الأدبية لمحاولة سبر أغوارها، واستكناه مديات الإبداع ، وجماليات الرؤيا فيها ، حيث تقام شبكة نظريَّة لدى بعض النقاد توضح استعراضا لثقافة الناقد أكثر من التوغل في البحث داخل النصوص الأدبية نفسها ، وأطرح هنا هذا السؤال هل يمكن القول إنّ هناك بنى شعرية ، ومواضع في نسيج رؤيا القصيدة لاتصل إليها أنامل التحليل النقدي بمناهجه المعروفة ؟.

للإجابة عن هذا السؤال أقول: إنّ توظيف آلية النواكز إن استطاع استكشاف هذه المناطق ، فإن هذه الالية تتمتع بجانب كبير من الجدّة والأهمية في تحليل النص الشعري .

لماذا اختيار كلمة ”النواكز "؟

في الدلالة اللغوية لكلمة النواكز نجد الاتي :

١-المعطى اللغوي :

النواكز مفردها ناكزة وفي بعدها اللغوي المعجمي نرى لسان العرب لابن منظور يقول: " (نكز) النَّكْزُ الدّفع والضرب نَكَزَهُ نَكْزاً أَي دفعه وضربه والنَّكْزُ طعنٌ بطَرَفِ سنانِ الرمح والنَّكْزُ الطعن والغَرْزُ بشيء مُحَدَّدِ الطَّرَف ، ونَكَزَ الدابةَ بعَقِبه ضربها يَسْتَحِثُّها، عن أَبي زيد الكسائي نَكَزَتْهُ ووَكَزَتْهُ ولهَزَتْهُ ونَفَتَتْهُ بمعنى واحد " (ابن منظور، صفحة ٢٠١). في هذا النصّ المعجمي نجد الدّلالة اللغوية

DOI:

تحيل إلى : إنّ النّكز هو الدّفع والوَكز الذي يعمل على الحثّ طلبا للاستمرار والإدامة ، وهنا الغرض من اختيار هذه الكلمة، فأنا بصدد الحديث عمّا يدفع ويحثّ النصّ الشعري للابداع والاستمرار والتكوّن ، ومنح القدرة على البناء المتوالي للأسطر الشعرية .

٢-المعطى الاصطلاحي :

إنّ اللغة الشعرية التي تقوم عليها القصيدة تعتمد في أغلب الأحوال على آليات ابداعية ومثيرة في النصّ الشعري تبرز في البنى اللغوية ، والموسيقية والدّلالية لهذا النص. هذه الاليات نجدها تعمل على ديمومة النصّ ، وتحقيق الاستمرارية في خلق الصّور الشعرية لضمان جذب المتلقي ،وتجسيد رؤيا الشاعر الكاملة ،وأطلقت علي هذه الاليات الابداعية (النواكز)، والعمل بها في تحليل النص الشعري يمثل النشاط الذي يختصّ بالبحث في نوع الخيوط التي يستخدمها الشاعر في غزل نسيج نصّه الشعري ، والغاية هي الوصول إلي فهم أشياء نصه ، أو في توصيل معارفه إلى المتلقي بنظام محدد من أنظمة التوصيل ، وحتى تتبيّن الصورة أكثر أضرب بعضا من الأمثلة البسيطة لأجل التوضيح فحسب .

أمثلة توضيحية :

١- في داخل البيت الشعري أو السطر الشعري : مثلا إذا اكتشفنا كلمة (شمس) معادة مرتين ، أو نجد في بيت شعري آخر الكلمتين (أحمر) و(أزرق) ، فيمكننا الحديث عن (نواكز) فيه. في الحالة الأولى يتعلق الأمر بإعادة الكلمة نفسها (شمس) ،والخط الدلالي لها مثلا- الصفاء- ، أو أي خط دلالي من الممكن أن تعطيه لنا رؤيا النص. وفي الحالة الثانية (أحمر، وأزرق) نكتشف كلمتين عندهما خطّ دلالي واحد ألا وهو اللون، ومن الممكن أن نجد خطّا دلاليا اخر من خلال النظر إلى سياق النص ورؤياه.

وإذا اكتشفنا كلمة (ليل) في الشطر الأول من نصّ شعري معين ، وفي الشطر الثاني نكتشف كلمة (ظِلّ) هنا نتكلم عن (ناكزة)، وفي هذه الحالة يكون الخطّ الدلالي الجامع بينهما هو(الظلام) ودلالاته المجازية .

٢-يقول أحد النقاد: " يجب تحديد موضع الصورة البيانية بدقة وتسمية نوعها ، وما يتعلق بها من تفاصيل و شرح الصورة ، ثم بيان قيمتها يعني أكانت صادرة عن عاطفة حقة أم أنها مجرد تلاعب بالألفاظ كما في قول شاعر يصف امرأة جميلة تساقطت دموعها على خدّيها و عضّت أصابعها حزناً :

وأمطَرَتْ لؤلؤاً من نرجسٍ وَسَقَتْ **** وَرداً وعَضّتْ على العُنّاب بالبرَدِ

ففي البيت استعارات تصريحية، فقد شبّه الدمع باللؤلؤ ،والعيون بالنرجس ،والخدود بالورد ،والأصابع بالعُنّاب والأسنان بالبرَد ، وممّا لا شك فيه هذه تزويقات متصنّعة تعبّر عن عبث الشاعر بالشعر " (حافظ، ١٩٩١، صفحة ١٨).

هكذا ببساطة جرّد الناقد هذا البيت الشعري من الشاعرية ، وعدّه عبثا .. ولكن لننظر إلى توظيف منهجية (النواكز) في تحليل هذا البيت الشعري ، وماذا يعطينا هذا التوظيف :- نلمس ترادفا واستمرارا للدمع - اللؤلؤ- في كلمة (وأمطرتْ) بدلالة كلمة (وسقتْ) بمعناها الواسع دلالة على الحزن الشديد ، ونرى الدلالة الجمالية من خلال وصف العيون بلون النرجس .

وفي الشطر الأول من هذا البيت نرى كلمتين انتهتا بحركتين متشابهتين - الفتحة -وحرف هادئ -التاء - (وأمطَرَتْ ، وسَقَتْ) لتخلقا جوّا لحنيّا شفيفا، وفي الشطر الثاني نلحظ ثلاث كلمات ابتدأت بحرف العين ليفيد الوخز الخفيف على الأصابع بالأسنان ، والتجربة من خلال عَضّ الاصبع مع اطلاق صوت العين تبيّن ذلك . أيضا أعطت الكلمتان (العنّاب والبَرَد) دلالة جمالية من خلال الاستعارة التصريحية. نلاحظ أيضا أنّ صوت الواو في كلمات هذا البيت الشعري أسهم في منح البيت صورة التعجب والاندهاش ، فحتى كلمة (لؤلؤ) عندما نقرأها بتعجّب نُخفّض صوت الهمزة لنلحظ بروزا للواو كأننا نلفظها (لولو) ، وأشير في هذا المجال إلى كلمة (واو) الأجنبية، و(او) العربية اللتين تستعملان للتعبيرعن الاندهاش والاعجاب ، فلاغرابة في هذا الصوت عندما يعبّر عن هذه الدّلالة ونلحظ التحاق كلمة (وعَضّتْ) بكلمات الشطر الأول التي انتهت بالواو لتديم زخم البيت المعبّرعن الاندهاش والاعجاب .

إذن هذا الشعر خلق الإدهاش والترقب ، واللذة السمعية والنفسية ،ورأينا كيف أنّ النواكز أظهرت مديات هذا الادهاش واللذة السّمعية والنفسية .

لقد وجدتُ أنّ المناهج النصية التي تدرس النص من داخله في ضوء الأسس اللسانية والسميولوجية ، أو تلك المعتمدة على جمالية التلقي عند القارئ متشعبة في بعض معطياتها ، ولاتشمل النص بأكمله في مواضع معيّنة ، لذلك نجد الانتهاك يصيب الحدود القائمة بين المناهج النصية، ونجد انفتاح سبل الإمساك بأكثر من طريقة ومنهج واحد في التحليل النقدي.

DOI:

ومفهوم النواكز الذي أطرحه في النصّ الشعري يرتكز بصورة رئيسة على الخيوط الناسجة للنص من ظواهر التشكيل اللغوي والموسيقي ، فلغة الشّعر وإيقاعه وموقف الشاعر من شخوص النصّ يمثل الجسد الذي تتبلور من توهّجه كلّ رؤيا شعرية رفيعة والعمل الشعريّ نستطيع أنْ نصفه بأنّه عَقْد حوار يقوم بين رؤيا الشاعر وأدواته التعبيرية ، فهنالك علاقةً وثيقة بين الشّكل والمحتوى ، وبين الرّؤيا ومظاهر تشكيلها. ونحن نجد بعض المناهج الأدبية ، ولاسيما الأسلوبية تعنى بدراسة النصوص الأدبية عن طريق تحليلها لغويا بهدف الكشف عن أبعاد النصّ المختلفة ، لكننا نجد فوضى وتخبطا في ميادين التطبيق بسبب غياب الأداة الواضحة التي نوظّفها لأجل تطبيق هذا المنهج .. وأنا هنا أعرض هذه الأداة وهي (النواكز) .

إنّ النواكز لا تقدّس الشكل الخارجي ، بل تقرأ النصوص الشعرية انطلاقاً من كون النص جسداً كاملاً معقّداً، حتى لو تبدّى أمامنا بسيطاً.إذ إنّ هوية النقد ووظيفته إبداعية لأنه يقوم بعملية تنوير للنصوص، وللمعرفة المنهجية نفسها التي يوحي بها النصّ. والنواكز تبحث في كلّ شيء داخل النص الشعري له دور في تكوّن رؤياه ، كلّ شيء يدفع النص إلى الأمام ، كلّ شيء يجعل من النص كتابة نهائية . وأشير هنا الى أنّ تجربة الشاعر في نصّه الشعري – في أي عصْر خُلق فيه هذا الشاعر– ترتكزعلى عامل بارز جداً من بين مجموعة عوامل تتضافر معاً لتجسيد هذه التجربة، وهو قوّة توظيف الظواهر اللغوية والموسيقية في هذا النصّ وصولا إلى تحقيق القدْر الأكبر من التأثير في روحية المتلقي. وكلّ ظاهرة هي ناكزة حاثّة دافعة النصّ الشعري للتكوّن والتأثير في المتلقي .

من بين النواكز التي اشتغلت عليها سأوظف في هذا البحث نواكز الصّوت في قصيدة (مستقيل) للشاعر د.مانع سعيد العتيبة ، فكيف تقوم هذه النواكز بعملها في تحليل النص الشعري هذا ما سأبيّنه في الأوراق الاتية.

نواكز الصّوت في قصيدة (مُسْتقيلٌ) :

من البدهي أنّ المظهر الصوتي له أثر كبير في عالم الشعر، ونلحظ بروز هذا المظهر جليّا من خلال نظام التكرار. والتجلّي الصوتي على مستوى الحقل الشعري الذي يسحر الأذن.

ومن الناحية العملية ذلك يعنى أن نقوم برصد كلّ المظاهر المتعلقة بالصوت من القافية (شكل القافية أو نوعها)، والرّويّ المستعمل، وكلّ الأشكال الصوتية المتكرّرة ومنها مثلا الرّوي الداخلي أي كلمتان لهما نفس الإنتهاء الصوتي... بعد ذلك من الممكن أنْ نجيب على عدد من التساؤلات مثلا : هل هذه النواكز الصوتية لها علاقة بالمعنى هل هي مؤثرة فيه ؟ ، وهل كلمتان على الإنتهاء الصوتي نفسه يمكن أن يقيما علاقة دلالية بينهما ؟ ، ثمّ نعمل على استكشاف النواكز التي يمكن أنْ توجد ، مثلا برصد حركة التفعيلة وما تحمله من تغيّرات ، فإذا جاءت التغيّرات متوافقة بين بيتين فقد نجد لهما علاقة تقارب ، أو تضادّ معنوي ، كما يمكننا رصد طبيعة المتحرّكات والسّواكن في الأبيات للبحث عن هذه العلاقة ، وكل ما يشكّل البناء العروضي والموسيقي للقصيدة ، وكذلك الية انتاج القوافي فمِن خلال ناكزة تشكيل القوافي سنعرف حتما القوافي المؤثّرة ، وتلك المزيّفة في القصائد الشعرية التي تذكر لتتمّة الوزن ، ولمطّ نسيجها فحسب .

في هذا المجال أؤكد أنّ تحليل القصيدة على المستوى الصوتي حسّاس للغاية، لأنه ينبغي أنْ نتجنب كلّ الإنحرافات البارزة على مستوى المعنى التي تنسب لبعض الأصوات ، مثال على ذلك بعض النقاد يقول :

مدّ الالف المتكرّر عنوان للسوائل ، أو دليل على كلمة ماء ، والسّين والصّاد والزّاي تدلّ على الهمس والهدوء .

إزاء هذا التوصيف علينا أن نكون حذرين فلا نلصق دلالة ما بحرف معيّن بصورة الاطلاق إنّما ننظر إلى مايشي به النصّ ومن ثم نقرّر ، فلكلّ نصّ ظرفه بحسب رؤياه ، ولكلّ حرف سرّه بحسب معطاه.

مُستقيلٌ

١- مستقيلٌ وبدمع العين أمضي هذه الصفحةَ من عمري وأمضي
٢- لم يعدْ صدرُ الحبيب موطني لا ولا أرضُ الهوى مهدٌ لأرضي
٣- لم يعُدْ يمكن أن أبقى هُنَـا فهُنـا يَبكي على بعضي بعضي

سُعاد :

٤- أخبري مَنْ عن هوانا سائـلٌ أنّ هذا القلب محتـاج لنبضـي
٥- ألا إن غادرتُ دنيا حبّنـا فالهوى عهد سيبقى دون نقـض

DOI:

٦- وإذا حانتْ صلاة فاجـــــْـــ معي بعض دمعي وتوضّـــــي
٧-طهّرَ الدمعُ ذنوبي كلّهـــــا وسقـا أرضَ المحبّين وأرضـــي
٨- لم يعدْ صدر الحبيب موطني لا ولا أرضُ الهوى مهدٌ لأرضـي
٩- لم يعدْ يمكن أن أبقى هنـــا فهنا يبكي على بعضي بعضـي
١٠- انثري شعرَكِ حولي أنثريه فمعا آخر ليل العمر نـقضـــي
١١- هكذا يصبحُ موتي مدهشاً عانقيني قبّلـي عَينيّ وامضـــي
١٢- واعذريني يا حياتي لم أعدْ قادراً إلّا علـى الصّمت لترضـي
١٣- ووَداعاً يا أحبّائي وداعـا أنـا مُتعبٌ والعين تحتاجُ لغمـضِ

إنّ قصيدة (مُستقيلٌ) تتشكّل في بنائها العروضي من بحر (الرمل) ، ولقد أطلق عليه الخليل أحمد الفراهيدي هذا الاسم لأنه مضموم بعضه إلى بعض كرمل الحصير. (القيرواني، ١٩٨١، صفحة ١/١٣٦) .

وذكر بعض العروضيين أنّ هذا البحر سمي بـ(الرمل) " لسرعة النطق به، وذلك لتتابع تفعيلة فاعلاتن (0- 0- 0-) فيه ، فهو في اللغة الإسراع في المشي ومنه الرمل المعروف في الطواف " (خلوصي، صفحة ٢٣) .

في البيتين الأوّلين من القصيدة مع التقطيع العروضي لهما :

١- **مُستقيلٌ وبدمع العين أمضي هذه الصفحةَ من عمري وأمضي**

مُسْتقيلُنْ – وَبدمْعِلْ – عَين أمْضي / هاذهِصْصَفْ – حَةَ مِنْ عُمْ – رِيْ وَأمْضِي

٢- **لم يعدْ صدرُ الحبيب موطني لا ولا أرضُ الهوى مهدٌ لأرضي**

لمْ يَعُدْ صَدْ – رُلْحَبِيْبِيْ – مَوْطِنِيْ / لا ولا أرْ – ضلْهَوَى مهْ – دُنْ لأرْضِي

نرى أنّ الشاعر قد افتتح البيت الأول بتفعيلة كاملة ملمومة في كلمة واحدة (مُسْتقيلٌ – فاعِلاتُن) لكنّ التفعيلة الثانية أصابها الزحاف ، فأتت مخبونة بحذف الحرف الثاني الساكن من السبب الخفيف الأول فيها ، وتحققت هذه التفعيلة بكلمة وبعض كلمة أخرى (وبدَمْعِلْ – فَعِلاتن) ، وهذا الزحاف شكّل ناقلة قصدها الشاعر لأنّه توخّى سرعة الانتقال والبوح والرغبة في إعلاء صوت الشكوى ، وجاءت التفعيلة الأخيرة كاملة أيضا على سبيل التصريع (عَينِ أمْضِي – فاعِلاتن) ، وأتى الشطر الثاني على ذات النهج الذي تشكّلت فيه تفعيلات الشطر الأول تماما .

وفي الشطر الثاني اختفى الزحاف من كل التفعيلات وحلّت علّة الحذف على تفعيلة العروض (مَوْطِني– فاعِلُنْ) . لتبيّن نوع عروض البحر في كلّ القصيدة. إذ الغالب الأعمّ أن لاتأتي تفعيلة العروض تامّة سالمة ، وبقي الضرب سالما صحيحا في القصيدة (دُنْ لِأَرْضِي– فاعلاتن).

إنّنا نلاحظ في البيتين السابقين اجتماع صوت حرف العين ، وتكثّله في الشطر الأول من البيت الأول. إذ ورد ثلاث مرات ، واجتماع صوت حرف اللام ثلاث مرات في البيت الأول ، وست مرات في البيت الثاني . إنّ تكرار حرف العين غالبا ما يشكّل ناكزة تميل إلى تجسيد صورة الحزن والاضطراب والشكوى ، ووجود هذا الحرف مع حرف اللام المتكثف في البيتين يشكل ناكزة توحي بالتعلّق والاجتماع والتماسك بين إعلان ترك هذه الصفحة من الحياة ، وبين الصدق في القول في نفي أن يكون أرض الهوى مكانا لوطنه . لينتهي زخم الصوت في تقريرية مفسّرة لرفض الاستمرار ، والتعلّق بهذه الصفحة من الحياة في البيت الثالث بقول الشاعر :

٣- **لم يعُدْ يمكن أنْ أبقى هُنا فهنا يبكي على بعضيَ بعضي**

لمْ يَعدْ يُمْ – كِنُ أنْ أبْ – قَى هُنا / فَهنَا يبْ – كِي علَى بعْ – ضِيَ بعْضِي

DOI:

إذ حدثت القطيعة عن مكان يُعدّ مجمرة للنفس وعناء لها ، فعمد الشاعر باللاوعي إلى توظيف زحاف الخبن في ثلاث تفعيلات من أصل ستّ في البيت الشعري لاسيما في الشطر الثاني. إذ وقع هذا الزحاف في التفعيلة الأولى والأخيرة منه حتى أنّ أصوات الحروف بدت خافتة من خلال هذا الزحاف لتنسجم مع هذا الإقرار والتفسير .

وبقراءتنا الصوتية للبيتين الرابع والخامس :

٤- سُعاد أخبري مَنْ عن هوانا سائلٌ أنّ هذا القلبَ محتاجٌ لنبضي

أَخْبِرِي مَنْ – عنْ هَوانا – سائِلِنْ / أَنْنَ هاذلْ – قلْبَ مُحْتا – جُنْ لنَبضي

٥- ألَا إنْ غادرتُ دُنيا حبّنـــا فالهوى عهدٌ سيبقى دون نقضِ

أَلَإِنْ غَا – دَرْتُ دُنْ يا – حُبْنِنَا / فلْهَوى عهْ – دُنْ سَيبْقى – دُون نقْضي

نلحظ أنّ الشاعر وظّف اسم (سعاد) خارج نطاق البنية العروضية كأنما سعاد حلم وردي ، وصوت من خارج المشهد حضر بثقله ليسمو فوق كلّ نظام ، أو قاعدة عروضية كأنّي بالشاعر يظلّ ينادي سعاد ، سعاد ، سعاد حتى يبحّ صوته ثمّ ينثال البيت الشعري بعده نتيجة حتمية لحضور الاسم ، وهيمنته بعد اقتحامه مشهد الشاعر بكلّ قوة .

لقد تحوّلت (سعاد) إلى ناكزة فاعلة لتكوين الاستفهام المفعم بالمشاعر المخلصة الذي افتتح به البيت الشعري الخامس ، وتأسيسه بتفعيلة مخبونة وخبنها صوتي أدائي حتى

يستقيم الوزن العروضي لها فتتحوّل (ألا إنْ غا) إلى (أَلَ إنْ غا) بحذف الألف في (ألا) ، ونلحظ كذلك بروز مدّ الألف مع الحرف المفتوح الذي قبله في ثلاث كلمات من الشطر الأول هي (غَا – يَا – نَا) حملت معها انسجاما لاشعوريا مع نداء الشاعر لـ(سعاد) الملحق بالبيت الشعري الذي سبقه ، وقد حملت ناكزة لآلامه كأنّه يصرخ بـ(آه) خفيّة تمكث بين ثنايا كلمات القصيدة .

ويستمرّ الشاعر في انثيالاته ليقول :

٦- وإذا حَانتْ صلاةٌ فاجمعي بعضَ دمعي وتوضّي

وَإذا حا – نتْ صَلاتُنْ – فَجْمِعي / بعْضَدَمْعِي – وَتَوَضْضِي

في البيت السادس نلحظ فقدان البناء العروضي له لتفعيلة كاملة في الشطر الثاني منه وهي تفعيلة (فاعلن) ، ولامسوّغ لهذا الفقد ، ولاضرورة عروضية له سوى رغبة الشاعر في تقصير المدى الصوتي الذي ابتدأ بناكزة الخبن الذي أصابت التفعيلة الأولى (وإذَا حَا – فَعِلَاتُنْ)، وهذا النقص في تفعيلة كاملة تحوّل إلى ناكزة مكّنت الشاعر من البوح والتسامي والتعبير عن نقاء الأحاسيس ، والإعلان عن المدى العالي من صدق المشاعر التي ترنو على عشقه الفريد .

لقد بلغ الإيمان المطلق بطهارة المشاعر ، وصدقها أنّ مايسفكه الشاعر من دموع حقيقية يمكن لها أن تطهّر كلّ ذنوبه ، وأنّ التوضّؤ بها هو خير مطهّر للنفس أمام الإله الرمز المعبود في عشق صوفي مطلق سقى منه ميدان حبّه الأثيري ، وميادين المحبّين كلّهم ، فكأنّ هذه القدسية والطهارة في المشاعر قد انتشرت ومضت في قلوب كلّ العشاق على هذه البسيطة كقوله في البيت السابع :

٧- طهّرَ الدمعُ ذنوبي كلَّـــها وَسَقا أرضَ المحبّين وأرضي

طَهْهَرْدَمْ – عُ جُفُوني – كلْلَها / وسَقا أرْ – ضَلْ مُحبْبِيْ – نَ وَأرْضِي

لقد أسهمت ناكزة الخبن في التفعيلة الأولى ، والثالثة من الشطر الثاني في ديمومة صوت السقي والارتواء الشامل لكل المحبّين في هذا الكون .

ثمّ يكتب الشاعر عقد الانفصال ، والمغادرة عن هذه البسيطة ، فلم يعد بوسعه العيش هنا تحت أتّون الوجع القديم الجديد في سماوات العشق السرمدية .إذ إنّ كلّ شيء فيها يمزّق أشلاءه ، ويبعثر دواخله ، وتشترك أعضاؤه في التأسّي وتبادل العويل .

DOI:

٨- **لم يعدْ صدرُ الحبيب موطني لا ولا أرضُ الهوى مهدٌ لأرضي**

لَمْ يَعدْ صَدْ – رُلْحَبِيْبِي – مَوطِني / لَا وَلا أرْ – ضُلْ هوَى مَهْ – دُنْ لِأَرْضِي

نلاحظ في البيت الثامن خلوّه من أي تغيير صوتي على بنية تفعيلاته .إذ سَلم من كلّ زحاف يمكن أن يطرأ عليه ، وهذا يلائم مغزى البيت الشعري ومقصده الذي يميل إلى التقرير ، والتبليغ بأن شهقات الحنين على المعشوق آن لها أن تتوقف ، وأن أرضا تنساب فيها روحه حبّا ضائعا لن تصلح بعد اليوم للإقامة .

لكنّ زحاف الخبن بدأ الدخول في البيت التاسع من القصيدة :

٩- **لمْ يعدْ يُمكن أن أبقى هُنـــا فَهنا يَبكي علـى بَعضي بعضـــي**

لَمْ يُعدْ يُمْ – كِنُ أنْ أبْ –قَى هُنا / فَهُنا يَبْ – كِي علَى بَعْ – ضِيَ بَعْضِي

في هذا البيت أخذ الشاعر يفسّر قراره ويسوّغه، وهذا يستلزم انسياب الصوت ، وامتداده لذا نلاحظ دخول الخبن في التفعيلة الثانية من الشطر الأول، والتفعيلة الأولى والأخيرة من الشطر الثاني ليختصر الوقفات الصوتية تحقيقا لهذه الانسيابية المنشودة

وتتفجّر في أتّون خيال الشاعر الصور الملأى بالأمنيات في لقاء يمتدّ إلى اخر العمر في الخيالات الشائقة من خلال أسلوب الأمر المتحوّل إلى أسلوب الرجاء والتمنّي بقوله في البيت العاشر :

١٠- **انثري شعرَكِ حَولي انثريهِ فمعاً آخر ليل العمر نقضي**

انْثُرِيْ شَعْ – رَكِ حَوْلِي – انْثريهي / فمَعَنْ أأ– خِرَلَيْ لِلْ– عمْرِنقْضِي

في هذا البيت نلاحظ أنّ ناكزة التكرار في لفظة (انثري) مع ناكزة التواصل النغمي الذي حقّقه دخول زحاف الخبن في ثلاث تفعيلات لاسيما في التفعيلة الأولى والثانية من الشطر الثاني قد حقّق مديات التمنّي الواسع في أفق الخيال بتواصل يمتدّ إلى آخر ليل العمر حتى تصبح مرحلة الانتهاء ، والفناء مرحلة مُدهشة وأيقونة للعاشقين بقول الشاعر في البيت الحادي عشر :

١١- **هكذا يصبحُ موتي مُدهشا عانقيني قبّلي عَينيَّ وامْضي**

هَاكَذا يُصْ – بِحُ مَوْتِيْ – مُدْهِشَنْ / عَانِقِينِيْ – قبْلِيْ عَيْ– نَيْيَ وَمْضِيْ

إذ يستمر توظيف ناكزة أسلوب الأمر المتحوّل إلى أسلوب الرجاء في هذا البيت لاسيّما في الشطر الثاني منه ، فاجتمعت ثلاث نواكز لهذا الأسلوب أسهمت بتشكيل الدّفق الحلمي ، والدفع باتجاه تشكيل الخيال التصوّري في أفق الزمن الغائب ، وقد اتضح كيف أنّ ناكزة أسلوب الأمر المتحوّل إلى الرجاء لاتميل إلى توظيف زحاف الخبن على الأعمّ الأغلب كي يُتاح المجال لتحقق هذا الأسلوب ، الذي يستمرّ بالتدفّق حتى أول تفعيلة من البيت الثاني عشر :

١٢- **واعذُريني يا حياتي لم أعُدْ قَادراً إلّا على الصّمتِ لترضي**

وَعْذُرِيني– ياحَيَاتي – لمْ أَعُدْ قا دِرَنْ إلّ – لَا عَلَصْصَمْ – تِ لِتَرْضِي

يقدّم الشاعر في هذا البيت منتهى الروح الإنسانية المتدفّقة في عاطفتها الكبيرة ، وإيثارها المدهش ، فهو دائما وأبدا المضحّي الذي يتحمّل الألم والحرمان والفقد في سبيل محبوبته الأثيرية ، وهذا ديدن العشاق العرب العذريين فكأنّ الشاعر سَليلهم في هذا الزمن الصعب .

لقد تجرّدت تفعيلات البيت من الزحاف إلّا التفعيلة الأخيرة التي تحمل غاية العاشق ومُناه ألا وهو رضا المحبوبة حتى لو جاء بفناء روحه لذلك أتى نغمها متواليا خفيضا خاليا من التغيير الصوتي حتى التفعيلة الأخيرة التي دخلها زحاف الخبن ليسرع من توصيل عاطفته .

DOI:

هذه التفعيلة أوحت لزحاف الخبن للدخول في التفعيلة الأولى من البيت الثاني عشر كي يبدأ الشاعر بخطوته الأخيرة ، وهي إعلان الفراق، والوداع الأبدي فالجسد الذي أضنته المكابدات قد أوحى إلى الروح التي تسكنه أن غادري . إذ آن الأوان للراحة من وهج الألم ، وأزفتْ إغماضة العين الأبدية في التفعيلة الأخيرة التي احتفت بزحاف الخبن كي يشكل انسيابا صوتيا أخيرا من فم الشاعر.

١٣-ووَداعاً يا أحبّائي وداعاً أنا متعبٌ والعينُ تحتاجُ لِغَمضِ

وَوَداعَنْ – يا أحِبْبَا – ئي وَدا / عَنْ أنَا مُتْ – عبن ولـ – عَيْنُ تَحْتَا–جُ لِغَمْضِي

الخاتمة

١- غلبة الحروف المهموسة مثل: س، ش، ف، ح، وهي حروف توصي بالخمود والإنطفاء فهي منسجمة مع موقف الشاعر المتراجع.

٢- التكرار الصوتي فنلاحظ ان الشاعر يكثر من تكرار بعض الأصوات ذات نبرات الحزن وهذا يرمز الى التعب النفسي.

٣- الايقاع الداخلي يحتفظ الشاعر بتوازن الجمل وتعارب المقاطع الصوتية على الرغم غياب الوزن الصارم .

٤- الإكثار من حروف المد من (الألف، الواو، الياء) وهذا يوحي للإثنين وكأن الشاعر يطلق زفرات متتالية.

خلاصة: النواكز الصوتية في هذه القصيدة ليست زيّنة انما هي تعبير عن حالة البعد النفسي والحزن العميق الذي يعيشه الشاعر وهذا واضح في النبرات الختامية عند نهاية الأسطر نجدها بنغمة هابطة فيتحول الصوت الى مرآة لحالة الانكسار والرفض الهادئ التي يعيشها الشاعر.

DOI:

المصادر والمراجع

ابن رشيق القيرواني. (١٩٨١). *العمدة في محاسن الشعر وادابه ونقده* (المجلد ٥). بيروت: دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة.

صبري حافظ. (١٩٩١). *التناص وإشارات العمل الأدبي*. الرباط: دار قرطبة.

صفاء خلوصي. (بلا تاريخ). *فن التقطيع الشعري والقافية*.

محمد بن مكرم ابن منظور. (بلا تاريخ). *لسان العرب* (المجلد ١). بيروت: دار صادر.

Sources and References

Ibn Rashiq al-Qayrawani. (1981). *Al-ʿUmda fī Maḥāsin al-Shiʿr wa Ādābih wa Naqdih* (Vol. 5). Beirut: Dar al-Jil for Publishing, Distribution, and Printing.

Sabry Hafez. (1991). *Intertextuality and the Significations of the Literary Work*. Rabat: Dar Qurtuba.

Safaa Khulusi. (n.d.). *The Art of Poetic Scansion and Rhyme*.

Muhammad ibn Makram Ibn Manzur. (n.d.). *Lisan al-ʿArab* (Vol. 1). Beirut: Dar Sadir.

DOI: