



الأنساق الأسلوبية والبوح الدلالي في قصيدة يا دجلة الخير للجواهري

د. حنان محمد حمودة/ أستاذ مشارك

المملكة الأردنية الهاشمية / جامعة الزرقاء / كلية الآداب

قسم اللغة العربية

ملخص (*)

تشكل قصيدة (يا دجلة الخير) للجواهري نمطا من المطولات الشعرية الأقرب إلى المعلمات، وهذا النمط الشعري يقل في الشعر المعاصر إن لم يتلاش؛ وذلك لما تحتاجه مثل هذه القصائد من نَفَس شعري يصدر عن شاعر مسكون بالتراث بتفاصيله، ويركن إلى ثقافة واسعة، إضافة إلى مقدرته اللغوية، فمثل هذه المطولات تقوم على عدة مقومات من أهمها امتلاك الشاعر للغة، وقدرته على توظيفها في بناء النص الشعري.

ولما كانت قصيدة (يا دجلة الخير) تمثل نمطا من المطولات الشعرية الأقرب إلى المعلمات فقد وجدت فيها ما يدفع لدراستها دراسة أسلوبية تكشف عن العلائق بين بنيتها اللغوية ومضامينها الدلالية؛ خاصة أن أسلوب النص يحتل أهمية عظيمة لأنه أداة الشاعر للتعبير عن مشاعره وأفكاره، وأداة المتلقي للتواصل مع النص، وما يحمل من معان، ومن هنا فسأقف على بعض الأنماط، ومن هنا فسأقف على بعض الأساليب اللغوية وما فيها من الأنماط النحوية، والظواهر الصوتية، إضافة إلى الإشارة إلى بعض الظواهر البلاغية وما فيها من تغير في الضمائر، واستعمال الجموع المختلفة، والتكرار، للكشف عن المضامين الدلالية فيها، إذ اعتماد الشاعر على أسلوب دون غيره يكشف عن بواطن النص، والمبدع في أن

الكلمات المفتاحية: الأنساق، الأسلوبية، الدلالة، دجلة الخير

ISSN : 1813-6798

مجلة للدراسات الانسانية محكمة متخصصة

تصدر عن كلية التربية / جامعة سامراء

* نشر هذا البحث بدعم من جامعة الزرقاء، الأردن



Abstract

Al-Jawahiri's poem of Oh Good Dijla represents one of the lengthy poetic patterns close to the greatest poems hanged on the Ka'ba walls. This is a rare type in modern verse, if not vanished yet, as it needs a spirit of a poet loaded with detailed legacy, broad culture and high linguistic competence. Such poems are based on a number of pillars, such as mastering the language and the ability of employing it in constructing the poetic text.

Accordingly, a stylistic study is motivated in a bid to explore the relationships between the poem's linguistic structures and semantic indications, bearing in mind that the style occupies a great significance as the poet's tool to express his emotions and ideas as well as the receiver's tool to comprehend the propositions of the text. Therefore, some patterns are discussed first. Then, a number of linguistic constructions are addressed along with their syntactic patterns and phonetic features. Some rhetorical phenomena are referred to, such as the pronoun shift, different plurals and repetition, in order to investigate semantic indications. Finally, it is noteworthy that a poet's use of a single technique uncovers the hidden elements of the text, especially the creative aspects.

مدخل

الأسلوبية منهج حديث لدراسة النصوص الأدبية وتحليلها، وهو منهج يحاول الانفلات من عقال النظرة التقليدية للنص، تلك النظرة التي تتمحور حول رصد الجماليات الضمنية التي ينطوي عليها النص دون الإفادة من اللغة وظواهرها، ومكوناته، وما تختزنه من طاقات شكلت بعض الأدوات الفاعلة التي اتكأ عليها منتج النص شاعراً، أو روائياً، ولا غرابة في ذلك فاللغة هي أهم وسيلة يوظفها المبدع ليقدم نصه للمتلقي على خير وجه.

" والأسلوب هو حصيلة العناصر التي يتألف منها الخطاب الأدبي، بدءاً من الكلمة فالتعبير فالجملة فالعبارة فالنص ككل، سواء كان ذلك في الشعر أو في النثر"^(١)، والحقيقة أن الخطاب يتألف بدءاً من الصوت، وليس من الكلمة؛ لأن الصوت هو مادة الكلام الأولية.

ولما كان المنهج الأسلوبي يمثل امتداداً للنقد القديم فقد كان لا بد من التحديد ومواكبة التطور الذي يفرض نفسه على الإنسان، وينعكس بالضرورة على منجزه العلمي، والفكري، ومن هنا فقد كان النقد القديم معياراً يطلق أحكامه وفق أنماط سابقة جاهزة، ويفصل بين الشكل والمضمون، وهنا جاء التجديد في الأسلوبية أو النقد الأسلوبي بأنه نقد وصفي يكشف الواقع المماثل، ويعلل، وفي الوقت نفسه يربط بين الدال والمدلول، ويبعد عن الفصل بينهما، ومن هنا فإن النقد القديم نقد نظري بامتياز أما الأسلوبية فهي منهج استقرائي تطبيقي يعايش لغة النص^(٢).

يتق المنهج الأسلوبي بالمبدع وبأنه يمتلك أداة الإبداع الرئيسية وهي اللغة، ومن هنا فإن الدارس الأسلوبي يحاول الوقوف على لغة النص، وكيفية توظيفها، لأنه يرى أن "علاقة الأسلوبية بعلم اللغة هي علاقة منشأ ومنبت، ووفق ما يرى بعض الباحثين تتحدد الأسلوبية بكونها أحد فروع علم اللغة، إلا أن اعتمادها على وجهة نظر خاصة تميزها عن سائر فروع الدراسات اللغوية"^(٣)، وبما "أن الأسلوبية قد خرجت من عباءة اللغة، ومن مدرسة سوسير على وجه التحديد"^(٤) فقد يجعلها ذلك المنهج الأكثر كثافة في الكشف عن العلاقة بين لغة النص ومكوناته ونفسية الشاعر، وما يرمي إليه، ومن هنا فإن هذه الدراسة تطمح للوقوف على قصيدة الجواهري (يا دجلة الخير) محاولة الكشف عن مدى إفادة الشاعر من الطاقات اللغوية، والكشف عن مدى انعكاس معاناة الشاعر، وما يحمله من هموم على بنية النص اللغوية؛ لأن اللغة وعاء الفكر، واللغة أداة الشاعر، ووسيلته الناجعة في كيفية توظيفها في بناء نصه، لأنها إفرار لا إرادي لما سيظهر من معاناته، لأن اللغة وسيط، وجسر يربط بين المخزون الخفي، والمخزون المعلن على لسان المبدع شاعراً أو روائياً أو قاصاً.

ولمحاولة الكشف عن مدى توظيف الجواهري للطاقات اللغوية وإمكاناتها في قصيدة (يا دجلة الخير) سأرصد مدى إفادته من التشكيل الصوتي من حيث انسجام الأصوات المجهورة والمهموسة، وأصوات المد ومدى شيوعها في النص، وكذلك طبيعة النسيج المقطعي في القصيدة، ومن المعلوم أن المستوى الصوتي هو المكون الرئيسي للمستوى الصرفي، ومن هنا فإن المعطيات الصوتية الصرفية تشكل وحدة متكاملة.

وللوقوف على الجانب النحوي أو التراكيبي فسترصد الدراسة بعض الأساليب كالنداء، وشيوع الأفعال، والضمائر وبخاصة الضمائر المتناظرة التي تتمحور حول (أنا وأنت)، إضافة

إلى ملمح الإضافة بنوعيه: المضاف إلى الاسم الظاهر، والمضاف إلى الضمير، وكذلك المجموع بأنواعها.

ولربط العلاقات بين الأنساق اللغوية التي تشكل أسلوب الشاعر في بناء نصه فقد أجملت الدراسة في المبحث الأخير بما يكشف عن الأنساق الأسلوبية ودلالاتها؛ لأن قيم الأنساق اللغوية لا تظهر في انعزالها بل بوجودها متكاملة في إطار النص كل منها يعضد الآخر، "ولا توجد دلالة منعزلة عن السياق"^(٥).

المبحث الأول: العنوان وتوظيفه

يا دجلة الخير

يشكل العنوان عتبة مهمة تختزل فحوى النص وتتبئ عن محوريته، ومن هنا فإن اختيار العنوان لا يتأتى عشوائياً، ولكنه يمثل تكثيفاً للقصيدة، ويبدل على قضيتها الرئيسة، فهو مفتاح النص الذي نلج منه إلى باطنه، وقد أشار الدارسون إلى قيمة العنوان، وأهميته إذا أجاد المبدع اختياره، وأشار الدارسون إلى سيمياء العنوان، فهذا (بسام قطوس) يقول في توظيف العنوان: "العنوان سمة العمل الفني أو الأدبي الأول، من حيث هو يضم النص الواسع في حالتي اختزاله وكمون كبيرتين، ويختزن فيه بنيته أو دلالاته أو كليهما في آن"^(٦).

وقد يكون العنوان السبب الرئيس الجاذب للقارئ أو المتلقي ليقبل على قراءة النص أو تلقيه، ومن هنا فإن العنوان يمثل "أول شيفرة رمزية يلتقي بها القارئ، فهو أول ما يشد انتباهه وما يجب التركيز عليه، وفحصه وتحليله بوصفه نصاً أولياً يشير أو يخبر أو يوحي بما سيأتي"^(٧) أما عنوان القصيدة موضوع الدراسة فهو من الناحية الصوتية يتكون من صوتين مهموسين هما: (ة، خ)، وبقية الأصوات هي أصوات مجهورة، ومن حيث الأسلوب اللغوي فهو عنوان قائم على النداء، وفيه نداء البعيد، والنداء درجة من درجات التعريف، وفي العنوان معرفة بالإضافة، ومن هنا فإن هذا النداء يوجه لمعروف محدد، وجاء بأصوات مجهورة تتسم بوضوحها السمعي مقارنة بالمهموسة التي قل شيوعها في العنوان، بالإضافة تعطي التعريف، ولكنها هنا إضافة ليست للتعريف فقط بل جاءت أيضاً لبيان صفة حميدة تنعكس على المنادى وهي صفة الخير.

إن دجلة المنادى هو البعيد القريب من الشاعر، بعيد المكان قريب المكانة في نفسية الشاعر، ومن هنا فإن العنوان "يمثل بؤرة النص ومفتاحه، ويمكننا أن نستهدي به على تحديد رسالته، فإنه يبسط ظلاله على النص، ويحدد هويته"^(٨)

إن عنوان القصيدة (يا دجلة الخير) يتمظهر بشكل واضح في ثنايا النص، إما بالاسم الظاهر أو بضمير المخاطب الذي يتردد في القصيدة بشكل واضح وذلك بمحاورة الشاعر له باسمه الظاهر، وبصفاته، وبالضمائر الدالة عليه، فقد جاء الضمير الدال على دجلة بالضمير المتصل (الكاف) متصلاً بالاسم تسع مرات، ومتصلاً بالفعل أربع مرات، وجاء الضمير الهاء دالاً على دجلة متصلاً دالاً على الغائب، ومن هنا فإنَّ العنوان حاضر في النص مفرداً أو ضميراً، وموظفاً في سياقات متغيرة، "وما دام العنوان يظهر معنى النص ومعنى الأشياء المحيطة به، فإنه يقوم بتلخيص ما هو مكتوب بين دفتي المصنف ويحيل بسرعة إلى خارج النص، وبناء على ذلك تتحدد علاقة العنوان بالنص بوصفها علاقة تضمّن متبادل، حيث يتضمن العنوان النص، ويتضمن النص العنوان"^(٩) وأحسب أن الشاعر قد كان موفقاً في اختيار العنوان إذ جاء منسجماً مع توظيفه في بنية النص بعيداً عن العشوائية التي قد تشعر بغرابة المفردة عن سياقها.

المبحث الثاني: البنية الصوتية للنص ووظائفها الأسلوبية

بما أنَّ الأصوات هي مادة الكلام، والكلام هو مظهر من مظاهر اللغة، بل هو أهم مظهر تؤدي به اللغة التي هي نظام خفي، فلا بدّ من الوقوف على البنية الصوتية لرصد القيم الأسلوبية التي قد تؤديها بتعاضدها مع الأنساق الأسلوبية الأخرى الصرفية، والنحوية، والدلالية؛ لأنَّ الأسلوبية تقدم ذاتها، وتعطي تشكيلها الكلي بتعاضد الأنظمة اللغوية "فلم يحصل في تاريخ علم اللغة قديماً، ولا اللسانيات حديثاً أن حدث تمثيل اللغة من خلال نظام واحد، والسبب في ذلك لأن اللغة نفسها تقوم على أنظمة متعددة"^(١٠)

وتوظيف الأصوات من حيث القيم الأسلوبية، والدلالات التي قد توحى بها يعتمد على صفات تلك الأصوات من حيث الجهر والهمس، والاستمرار والوقف، وطبيعة النسيج المقطعي، ومواضع تجمع بعض الأنماط المقطعية، ومن هنا فقد "يكشف تجمع الأصوات المجهورة والمهموسة، في أسطر القصيدة، الخارطة الدلالية المرتبطة بالحالة النفسية التي يتولد في ظلها الخطاب، وفقاً لمبدأ الوقت والجهد المتاحين للشاعر"^(١١)، ومع أن قصيدة الجواهري (يا دجلة الخير) قد جاءت في (١٦٥) مائة وخمسة وستين بيتاً إلا أن عدد الأصوات المهموسة فيها قد بلغ (١٦٠٥) ألفاً وستمئة وخمسة أصوات، وهي نسبة ليست قليلة، ولكنها إذا ما قورنت بنسبة الأصوات المجهورة، وشيوع أصوات المد فإنَّ فاعلية هذه الأصوات المهموسة تقل فلا تؤثر سلباً في إحياء النص وتنظيمه، مع أن صوتي (ح، س) الحاء، والسين قد شكلا حضوراً لافتاً إذ وصل تكرار صوت الحاء إلى (١٣٨) مائة وثمانية وثلاثين صوتاً، أما صوت السين فقد ورد (١٤٧) مائة وسبعاً وأربعين مرة، وهما صوتان مهموسان احتكاكيان، إلا أن ذلك لم يؤثر سلباً على النص.

لقد اتسمت نسبة الأصوات في قصيدة (يا دجلة الخير) من حيث الجهر والهمس بشيوع واضح للأصوات المجهورة مقابل الأصوات المهموسة، مع "أنّ عدد الأصوات المجهورة في العربية (١٣) ثلاثة عشر صوتاً، أما المهموسة فعددها (١٢) اثنا عشر صوتاً"^(١٢)، وهي نسبة متقاربة جداً.

وإضافة إلى زيادة نسبة الأصوات المجهورة في النص على المهموسة فإن طبيعة بعض الأصوات المجهورة، وشيوعها في النص بشكل واضح، وموقعيتها في النص قد أعطى النص خصوصية في تنغيمة، وانسجامه الموسيقي، ومن تلك الأصوات المجهورة ذات الخصوصية في شيوعها في النص وصفاتها أصوات (الراء، والعين، والنون) فهي أصوات استمرارية مجهورة، وقديماً أشار ابن سنان الخفاجي إلى أهمية انسجام الأصوات في النص بقوله: "وإنّما الفصاحة لأمر عدة تقع في الكلام، ومن جملتها التلاؤم في الحروف"^(١٣)، والمقصود بالحروف عند ابن سنان هو الأصوات التي يتألق فيها الكلام.

وتشكل أصوات المدّ ملمحاً مهماً في التشكيل الصوتي للنص (لأي نص)، وتنتضح مكانة هذه الأصوات في نسبتها وموقعياتها، وفي قصيدة (يا دجلة الخير) نلمح شيوعاً واضحاً لأصوات المدّ، فقد وصل عددها في النص باختلاف موقعياتها إلى (١٠٥٦) ألف وستة وخمسين صوتاً، وهذه الأصوات ذات خصوصية صوتية في ذاتها، وفي أثرها وتأثيرها في موسيقا النص لما فيها من صفات الجهر، ووضوحها الصوتي فهي من أوضح الأصوات، إضافة إلى مساحتها الزمنية التي تساعد على تكامل النص وتعاضده موسيقياً، ونلاحظ شيوع هذه الأصوات (أصوات المد) في قصيدة الجواهري وتوزيعها على أكثر أبيات القصيدة من بداية الشطر إلى وسطه ثم نهايته، ومثال على ذلك:

يا دجلة الخير يا نبعاً أفارقه على الكراهية بين الحين والحين

أتضمنين مقيلاً لي سواسيةً بين الحشائش أو بين الرياحين

وهذه أمثلة تمثل نموذجاً لشيوع أصوات المد في نسبة عالية جداً من أبيات القصيدة . ومما يزيد من أثر أصوات المدّ موسيقياً انتهاء المقطع الأخير أو ما قبله في كلّ بيت شعري من النص بصوت مدّ مما يجعل موسيقا صوت المدّ أو نغمته تشكل استمراراً وحضوراً في ذهن المتلقي إلى أن يتواصل مع البيت الذي يليه بما فيه موسيقيا متتابعة ليشكل النص وحدة متكاملة من موسيقاه ودلالاته.

وقد أشار بعض الدارسين إلى أنّ الدراسات اللغوية الحديثة عُنيت عناية كبيرة بالدراسات الصوتية من المنظور اللغوي العام، والقليل منها هو الذي عُنِيَ بالمؤثرات الصوتية في النص

المكتوب وبخاصة النص الشعري^(١٤)، ولما كان الصوت على هذه الدرجة من الأهمية في توظيفه في مرامي النص، وانسجامه مع دلالاته ومضامينه؛ فإن الوحدة الثانية من تشكيل النص وتطوره البنائي- وهي المقطع الصوتي- تشكل قيمة أخرى قد يكون التحكم فيها أكثر يسراً، وانعكاس دلالتها على النص قد يأتي بثماره بشكل أكبر، فالمقطع الصوتي بحسب نوعه، وطبيعة الأصوات التي يتشكل منها، وموقعيته يمثل وقعا موسيقياً على السامع بما أضفاه على النص من إحياءات تبوح بالدلالات المختزنة في النص.

وإذا نظرنا إلى مقاطع قصيدة (يا دجلة الخير) فإنها من حيث النوع تكشف عن نسق مقطعي يشيع فيها؛ فأكثر المقاطع فيها يتكون من المقاطع (ص ح) و (ص ح ح) و (ص ح ص)، وقد أشار (مراد مبروك) إلى هذه الظاهرة بقوله: "ومن اللافت أن المقاطع الثلاثة الأولى هي الأكثر شيوعاً في الشعر العربي، لما لها من توافق حركي سريع مع الحالات الشعورية والنفسية..."^(١٥) وهو يقصد المقاطع التي أشرت إليها سابقاً.

وإذا نظرنا إلى بدايات الأبيات الشعرية فإن أكثرها يبدأ بالمقطع الصوتي (ص ح) أو (ص ح ح) وكذلك نهاية الشطر الأول، أما بدايات الشطر الثاني من أبيات القصيدة فيشيع فيها المقطعان الصوتيان (ص ح) أو (ص ح ص) وقليل منها يبدأ بالمقطع الصوتي (ص ح ح)، وإذا نظرنا إلى البنية المقطعية في أواخر أبيات القصيدة فإن النسق المقطعي السائد هو النمط المفتوح من المقاطع، فنهايات الأبيات الشعرية تأتي بالمقطعين (ص ح ح/ص ح) أو (ص ح ح/ص ح ح) ويلاحظ أنّ الدراسات الصوتية تشير إلى أن الأصوات الصائتة (الحركات) أوضح من الصوامت فإن " المقاطع المفتوحة التي تنتهي بصوت صائت تكون أوضح من المقاطع المغلقة، التي تنتهي بصوت صامت"^(١٦) وأحسب أن اختيار الشاعر أو المبدع للغة صوتاً، ومفردة، وتركيباً لا يقوم على الاختيار الواعي، بمعنى الانتقاء الإرادي بل هو اختيار لا شعوري يقوم على تناغم وانسجام بين ما يسكن الشاعر من انتمائه لفكرته، وانسجامه مع قضيته التي سيفرزها نصاً شعرياً؛ ولذلك تظهر لغة النص منبئة عن الانسجام بين اللغة ومكونات المبدع تجاه قضيته، ولو كان الاختيار واعياً يقوم على الانتقائية لظهرت الصنعة على النص، تلك الصنعة التي تُفسد علاقة التشابك بين لغة النص وجمالياته.

إن اختيار الشاعر لنسق مقطعي معين" يكشف عن خارطة التشكيل المقطعي الذي يتبناه الشاعر، وعن الدلالات الخفية التي يسعى إلى نقلها لنا، فالشاعر الذي يميل إلى انتقاء الكلمات ذات المقاطع المفتوحة مثلاً يزيد من قوة الوضوح في السلم الموسيقي الداخلي للقصيدة، خاصة إذا تفاعلت هذه القمم وانسجمت مع القوافي في نهايات الأسطر"^(١٧) وهذا ما نجده في قصيدة(يا دجلة الخير) بما يشيع فيها من المقاطع المفتوحة- قصيرة وطويلة- وبخاصة المقطع

(ص ح ح) الذي ينتهي بصوت المدّ، وما تتسم به أصوات المدّ من الجهر والوضوح، وأثر ذلك في موسيقا النص، وبخاصة ملمح التنغيم، وفي ملمح النبر نلاحظ أن المقطع (ص ح ح) الذي شاع فيما قبل الأخير من أبيات القصيدة نلاحظ أنه يشكّل محورية في النبر، فاجتمع فيه الوضوح، والجهر، والنبر وهي سمات ذات أثر صوتي ينعكس على إحياء النص.

ولكي نصل إلى درجة من الموضوعية في توضيح النبر، وقيمته في النص الشعري" علينا أن نقرّ أنّ النبر في حالة الدرس الأدبي يعتمد على النص المنطوق... وإذا توفر النص المنطوق للشاعر نفسه صاحب النص- يُفضل على نطق الدارس للنص نفسه- لأن صاحب النص يأتي نطقه لنصه متوافقا مع حالاته الشعورية والنفسية، والدلالية التي يرمي إليها، بينما المتلقي قد يفرض ذاتا نطقية أخرى" (١٨)

ويشير تمام حسان إلى: "أن وجود النبر والتنغيم بالذات في الكلام المسموع دون المكتوب يجعل الأول أقدر في الكشف عن ظلال المعنى ودقائقه من الثاني... لهذا كانت دراسة الكلام المنطوق المسموع مقدمة" (١٩) وهذا وضع طبيعي أن يحاول الدارس الكشف عن المؤثرات الصوتية من المسموع لأنه (أي المسموع) هو الأقدر على تجسيد إحساس الشاعر وخفايا نفسه، ولما كان الأمر كذلك فإن الأسلوبية لا تدرس اللفظ معزولا عن سياقه بل "ترمي الأسلوبية إلى دراسة اللفظ بعد تمظهره في نص ما... فهي تبحث فيما يتبع تشكل اللفظ من أوصاف صوتية؛ كالجرس والسهولة... وترمي كذلك إلى دراسة دلالة اللفظ ضمن التركيب اللغوي للنص، وأثر التركيب على دلالاته ومعناه" (٢٠)

ومن المؤكد أن المؤثرات الصوتية في المقطع، وفي المفردة لا تظهر في اللفظ معزولا عن سياقه، بل إن جماليات هذه المعطيات الصوتية، وما تضيفه من دلالات لا تتأتى إلا في إطار بنية النص وسياقه الكلي وفق تسلسل بنائه، وقد أشار تمام حسان إلى ذلك بقوله: "ولا شك أن الاعتبار الإيقاعي في نبر السياق أوضح منه في نبر النظام الصرفي؛ لأن نبر النظام الصرفي، نبر الكلمة المفردة، والكلمة ربما قصرت بحيث لا تشتمل إلا على مقطع واحد منبور، فلا تتسم بسمّة الإيقاع، وأما السياق فإنه يحرص على إظهار موسيقى اللغة بحفظ المسافات المتساوية أو المتناسبة بين مواقع النبر مما يعطي اللغة موسيقاها الخاصة" (٢١)

إن الانسجام المقطعي بتشاكل البنى المقطعية، وما تضيفه من نبر، وما تؤديه بتعاضدها من تنغيم صوتي يشكل نمطا من تلاقي أجزاء النص وتضامها" فإذا شكلت بتضامها نسيجا واحدا متكاملا فإنها ترتقي إلى المعاني الثواني، وهي الأغراض التي يُصاغ لها الكلام" (٢٢)، وفي عدم تضامها وانسجامها فإنها تبقى في إطار المعاني الأول، وليس ذلك هو هدف الشاعر أو المبدع.

لقد جاءت مقاطع قصيدة (يا دجلة الخير) في قافية أبياتها من النوع المفتوح" ولا شك أن إغلاق المقطع أو فتحه بشكل لافت في النص الشعري، وفي موضع محدد يحمل دلالات في توجيه المعنى على مستوى التركيب"^(٢٣)

إن دلالات النسيج المقطعي، وما يؤديه من النبر، كل ذلك يتنامى ليضفي على النص وجمله تنغيما صوتيا يبوح بمكنون الشاعر، ولا تبقى وظائف المعطيات الصوتية كامنة إلا إذا بقيت في إطار أفرادها وعزلها، أما إذا وظفت في بنية النص بشكل متكامل فإن تلك الطاقات ستتمظهر وتتكشف، وتتجاوز مرحلة كمونها، ودلالاتها الأولية.

إن المعطيات الصوتية من انسجام مقطعي، ومحورية النبر في اختيار موقعيته، وكثافة التنعيم في الجمل الشعرية في قصيدة (يا دجلة الخير) قد شكل حضورا واضحا للمعطيات الصوتية التي أضيفت على النص، مما جعله يتسم بموسيقا لافتة تجعل المتلقي متابعا، ومتأثرا لما يؤديه من تفاعل مع النص.

المبحث الثالث: البنى التركيبية والأساليب النحوية ووظائفها الأسلوبية

تشكل الظواهر التركيبية في النص الشعري ملمحا ينبئ عن أسلوب الشاعر، ومعجمه اللغوي، وهذا قد يكشف عن بعض ما يشغل الشاعر، وما يدور في خذه فيظهره شعرا متمسا بالبنى التركيبية، والأساليب النحوية التي تشكل نسقا أسلوبيا متكاملا ينبئ عن سمات النص الأسلوبية، ومن ثم سمات أسلوب الشاعر: "لأن الأسلوب ليس انعكاسا للواقع النفسي فقط بل انعكاس للواقع الاجتماعي والاقتصادي لعصر تأليف النص"^(٢٤)

وإذا نظرنا في أي نص، ومدى شيوع الجمل الاسمية والفعلية فيه فإن الأغلب أن تشيع الجمل الاسمية أكثر من الفعلية، ولكن فاعلية أي من النمطين تكون بأسلوب توظيفها، وكذلك بموقعيتها، وقد شاعت الجمل الفعلية في قصيدة الجواهري (يا دجلة الخير) بنسبة أقل من الجمل الاسمية، ولكنها نسبة مرتفعة إذا ما نظرنا في طبيعتها الخطابية، وموقعيتها؛ فقد ورد الفعل المضارع في القصيدة (١٧٣) مائة وثلاث وسبعون مرة، وهي أفعال مرتبطة بالضمائر الظاهرة أو المستترة، وأكثرها يرتبط بضمير المتكلم، وهذا يدل على المراوحة بين حضور الذات وغيابها، يقول محمد عبد المطلب: "وبلاحظ طغيان لحظة الحضور بتأثير الأفعال المضارعة... وبالطبع فإن هذا البعد الزمني يطوي الضمائر في داخله لتعلن أن الحاضر وحده هو ما تعاني منه الذات"^(٢٥) ولم يأت الفعل المضارع دون وظائف في بنية نص الجواهري، بل إن هذه الأفعال تشكل في مجملها نمطا من المقابلة بين الذات والآخر؛ فيظهر الذات في المضارع المرتبط



بضمير المتكلم الظاهر أو المستتر تقابله أفعال المضارع المرتبطة بالآخر أو الدالة عليه، وذلك باقترانها بضمائر المخاطب أو الغائب، ويظهر هذا النسق من الأنا والآخر في قائمة الأفعال المضارعة التي تضمنها النص، وهي:

ألوز	أفارقة	لترويني	تلوي	يُحاك	يطويني	أُتضمنين	أعنيها
وتعنيني	تهزني	فأجاريها	فتدفعني	تعجل	يعبق	يأباه	ويكرهه
يُفدى	يُغليك	يُغلي	يشجيك	يشجيني	أدري	أدري	أدري
تهزين	تهزين	لم تزل	تهزين	تهزين	تحل	يرون	يفزعون
يلقحه	فترضيك	وترضين	يردد	نصحب	نلمس	لم أقض	يعنيك
يأخذ	يعطيني	أقريه	يقريني	نُسدي	فتجزيني	يسليني	لم ألف
يواسيني	يمرُّ	يعمرني	يُلهيني	تعلمين	يجفوني	أجس	أعالجها
أستريح	يطمئنني	ألمس	تخبرني	يبعثن	يُبعثن	ينتبشن	أقطفها
يزهوني	أركب	يعريني	أبالي	أراه	يرضيني	أسأل	ترميني
يولد	ألفيته	ألوي	يشكو	أحضنه	أعيد	يعجب	تدب
لم يكن	يكون	لم يأت	يُنشّر	تحذر	تحمله	تأتي	تلم
تعطي	تستعين	يقوم	ترى	تهدى	لم يكن	يستعين	يحصي
يعدونني	تباهى	يزكيني	يبغي	تعنيه	تعنيني	أشكو	يشكونني
لم يُحقه	تكون	أمنع	يعاديني	أظمي	أسقي	تسقي	تظمني
أدري	أمنيتها	تتام	يرى	يرافقها	يدري	ينصب	تخالطت
أكاد	أخرج	أقول	يجدي	أقول	فيدمغني	أقول	أقولهن
يؤخذ	لا تصدق	لم يوهب	يحصنه	تداوي	تغلي	يستثرن	تعروني



أشكو	فتشكيني	تطاوعني	فأستريح	فتؤوبني	تعطف	تلوبني	يرردها
تظل	تشجيني	تُتممه	أبلوه	يبلوني	تصفق	تسقينني	تراوحني
يغاديني	تلهو	فتلهيني	فتفهمه	تعلوني	يلفهما	يكويني	لم أعد
أحسبني	يمشي	يحييني	يعشيني	يضمكما	تغطيني	تسلمان	يطويني
يشترني	لم أفو	يرمضني	يتلج	يصليني			

وبهذا الشيع للفعال المضارع، وظهور المقابلة فيه بين الأنا(الشاعر)، والآخر المخاطب، أو الغائب فإن الفعل له أثره "فالقصيدة تنمو وتتقدم من خلال حركة الفعل وتناميه، حتى يؤدي الفعل وظيفة جوهرية في القصيدة تتجلى في شكل تواصل ينشأ بين الفعل وبقية عناصر البنية، يقوم الفعل بإقامة ترابط عضوي جدلي بين الأشياء والذوات" (٢٦)، وفي الفعل المضارع إضافة إلى دلالاته الزمنية فإنه يتضمن دلالات مختزنة فيه من خلال طبيعة اتصال الضمائر به، أو احتوائه على الضمائر" فالأفعال المضارعة تستلزم اختفاء الذات، وحضورها على صعيد واحد، إذ لا تسمح بعض صيغ المضارع لفاعلها بالظهور؛ لأنها تحتويه بحكم بنيتها الصوتية، وبهذا يتحقق هدفان هما: غياب الضمير ظاهرياً، وحضوره تقديرياً" (٢٧) إضافة إلى أنه يحتوي ضمير الفاعل أو ضمير المفعول، أو يحتويهما معاً.

إنَّ قدرة الفعل المضارع على احتواء الضمائر، ودلالته على الحاضر المرتبط بذات المبدع يجعل النص متماسكاً لما لارتباط الفعل بالضمائر من أثر في التماسك والإحالة، ومن هنا فإن هذا التماسك، وتلك الإحالة يساعدان على توالد الجمل من بعضها مترابطة دون أن نشعر بالفجوة والانفصال بينها "فالنص يعد نحوياً متماسكاً بقدر ما تتوالى فيه الكلمات والجمل صادرة عن كلمات وجمل أخرى مترتبة عليها سببياً، سواء كان ذلك على مستوى البنية السطحية أو العميقة" (٢٨)

إنَّ فاعلية الزمن المنبثق عن طبيعة الفعل، فالزمن المرتبط بالفعل وما ينبئ عنه يعطي دلالة، ويشكل فاعلية، ولكنها تبقى محدودة "حيث ينبغي مراعاة المواقع التركيبية والبنوية التي يحل فيها... حيث تؤول الأزمنة احياناً في ارتباطها بمركز إشاري زمني" (٢٩) ويشكل استعمال الزمن في الأفعال علاقة جدلية، فالجواهري في كثير من الأفعال المضارعة لا يشير بالضرورة إلى حدث حاضر يحدث الآن، بل قد يشير إلى حدث حصل في الماضي، أو يأمل حدوثه، وهذا ما أشار إليه بعض العلماء إذ لا بدّ من "صياغة تفسير إشكال استعمال الزمن الصرفي الواحد في

سياقات متعددة، وإشكال استعمال زمن مختلف عن الزمن الذي يقتضيه عادة سياق محدد، فالزمن الحاضر كمثال لا يستعمل للدلالة على أحداث تجري في زمن التلطف، وإنما يوظف في سياقات دالة على أحداث جرت في زمن سابق...^(٣٠)

وإذا كان الفعل المضارع يوحي بوجود الشاعر وتفاعله، وبخاصة المضارع المرتبط بضمائر المتكلم، وإذا كان ذلك يدل على نمط من الحوارية والحضور؛ فإن ذلك يشكل بعضاً مما وظفه الجواهري في قصيدته من تلك الأساليب اللغوية التي تبوح بحضور الشاعر، وقدرته على توصيلها للمتلقي، ومن تلك الأساليب اللغوية التي شاعت في نص الجواهري (يا دجلة الخير) أسلوب النداء الذي بدأ منذ البداية في عنوان القصيدة، وهذا ما يؤكد أن العنوان يمثل عتبة مهمة من عتبات النص، ويمثل تكثيفاً لمحورية النص.

لقد وظف الجواهري النداء ب(يا النداء) في سبعة وأربعين موضعاً، وقد جاء أكثر هذا النداء بنداء دجلة، ولكن اللافت في هذا الاستعمال أنه لم يورد دجلة بالمنادى مفردة بل جاء ذكر دجلة مرتبطاً بلازمة، وهي الخير (يا دجلة الخير)، ومع أن دجلة معرفة بالنسبة للشاعر إلا أنه أضافها إلى كلمة (الخير) فزاده معرفة، إضافة إلى معرفته

إن النداء بالأداة (يا) دليل على البعد، ومع أن الشاعر بعيد عن دجلة مكانياً، فإن نداءه لا يتضمن دلالة البعد المعنوي؛ فهو بقدر ما يتمسك بدجلة فقد أكثر من أسلوب النداء، ويقدر قربه منه بقدر ما ألح في ندائه؛ ولذلك جاء النداء بهذه النسبة العالية في شيعه في النص، وفي أهمية موقعيته إذ نلاحظ أن نداء دجلة جاء في العنوان، وفي بدايات الأبيات. وما يدل على قرب دجلة المعنوي من الشاعر، وإن كان بعيداً عنه مخاطبة لدجلة بالحوار بقوله:

أضمنين مقيلاً لي سواسية	بين الحشائش أو بين الرياحين؟
يا دجلة الخير ما يُغليك من حنق	يُغلي فوادي وما يشجيك يشجيني
يا دجلة الخير: منيني بعاطفة	وألهمني سُـلوانا يُسليني
يا دجلة الخير خليني وما قسمت	لي المقادير من لـدغ الثعابين

وفي هذه الأبيات وغيرها نلاحظ الجواهري يخاطب دجلة في ندائه، والخطاب الحوارية لا يكون إلا للقريب، أو في إحالة البعيد إلى القريب.

والنداء يبوح بالمعرفة، ولذلك فالمنادى لا يعرف، ولكن دجلة أضيفت إلى الخير، ومن هنا فإن أسلوباً آخر قد شاع في النص وهو أسلوب الإضافة، فتدرج هذا الأسلوب من العنوان إلى نهاية

القصيدة، وقد وظف الجواهري أسلوب الإضافة (٣٠٠) ثلاث مائة مرة؛ فجاء المضاف إلى ضمير في (٩٠) تسعين موضعا، أما المضاف إلى اسم ظاهر فقد وظفه في (٢١٠) مائتين وعشر مرات، وأن يرد أسلوب الإضافة بهذه النسبة فإن ذلك يشكل ظاهرة لغوية في النص بدأت منذ العنوان (يا دجلة الخير).

إن تركيب الإضافة يعطي تعريفا، وتوضيحا للمضاف، وهو إضافة إلى ذلك يوحي بتلبس المضاف والمضاف إليه ببعضهما، ويكشف عن تلازم بينها، ومن هنا لم تبق وظيفة هذا التركيب منحصرة في التعريف بل تدرجت إلى الاتحاد والتلازم، وكذلك الإضافة إلى الضمير الذي يحيل على سابق مما يجعل أدوات تماسك النص تتعاقد فيكمل بعضها بعضا.

أما بنية الكلمات وما ظهر عليها من ملامح لافتة، فقد شاعت في نص الجواهري موضوع الدراسة المفردات الدالة على الجموع شيوعا لافتا، وقد جاء الجمع في (٢٨٢) مائتين واثنين وثمانين مفردة، منها (١٢) اثنتا عشرة مفردة لجمع لمذكر السالم، و (٢١) واحدة وعشرون مفردة لجمع المؤنث السالم، أما الجموع الباقية وعددها (٢٤٩) مائتان وتسع وأربعون مفردة فقد جاءت دالة على جمع التكسير، وأحسب أن توظيف الجمع في نص الجواهري قد يوحي برغبة الشاعر بالتلاحم بالآخر، وبقائه ضمن الجماعة سيما وأنه في غربته يشعر بالوحدة، والغربة عن العراق ودجلة، وما يمثله له من التحام بالمكان وأهله.

وقد توظف بنية الجمع بما تتضمنه هذه البنى من موسيقا تختزنها لما تتضمنه هذه الجموع من أصوات المد، وأصوات المد تقي بالدور الموسيقي لما فيه من خصوصية الجهر والوضوح السمعي، وأزمنتها، ومرونتها الصوتية التي قد تساعد في تلوين موسيقا النص

لقد راوح الجواهري في قصيدته (يا دجلة الخير) بين الجمل الحوارية بين المتكلم والمخاطب، وكذلك الجمل الإخبارية، وبعض الجمل التي تضمنت صيغ الأمر، أو التمني، وكذلك تفسير بعض المواقف، وإظهار الرفض لمواقف أو ظروف يستحضرها الشاعر فكل ذلك يجعل النص ينبض بعناصر الحياة ومعطياتها، وينشد الأفضل، ويرفض السليبي مما جعل الشاعر متفاعلا مع همه وقضيته، وقادرا على جعل المتلقي حاضرا منتبها لتسلسل النص، وتتابع أحداثه، وبذلك فقد استطاع (الجواهري) أن يبقي المتلقي متابعا حاضرا منتظرا الكشف عن القادم وفحواه، ولذلك فمع طول النص إلا أن المتلقي لا يشعر بروتينية الجمل وثباتها، بل يشعر بتدفق شعري جاذب، يبقي القارئ متابعا لأبيات القصيدة تتوالى في ذهن المتلقي، يستلذ بهذا التجدد والتلوين الشعري.

المبحث الرابع: التكرار وقيمه الأسلوبية

قد يوظف التكرار لأهداف عدّة، ومن هذه الأهداف التوكيد، ولكن وظيفة التكرار في النص الأدبي ليست نحوية فقط، بل هي علاقة تكاملية متداخلة بين النحوي والنفعي؛ فالتكرار في النص الأدبي يحمل دلالة، وقيمة يوظفها المبدع لإيصال رسالته؛ ولذلك فإن التكرار سيوصل رسالته، ويقوم بوظيفته بناء على فنية توظيفه في النص، ومدى قدرة المبدع على ذلك، "فالتكرار خاصية لغوية، لكنها تتحول عبر النسق العلائقي الذي يوفره السياق الشعري إلى عاطفة مشحونة بالإيحاء والتوتر... وعلى المستوى الدلالي والنفسي يُعد التكرار من أهم الأساليب التي تؤدي وظيفة تعبيرية وإيحائية في النص؛ إذ إنه يوحي بشكل أولي، بسيطرة فكرة العنصر المكرر على فكر الشاعر وشعوره"^(٣١) وعلى المستوى الصوتي فإن تكرار أصوات المدّ يشيع في نص الجواهري بشكل واضح، وقد ذكرت سابقا ما لهذه الأصوات من ميزات صوتية خاصة بها في حال انفرادها. أما إذا نظرنا إلى موقعية هذه الأصوات وتوظيفها فإن نص الجواهري قد جاء الروي فيه منتهيا بنمط محدد من المقاطع الصوتية؛ فإما أن تنتهي القافية بالمقطعين الصوتيين (ص ح/ح ص ح) كما في: البساتين، والطين، أو تنتهي بالمقطعين الصوتيين: (ص ح ح/ص ح ح) كما في: يشجيني، ويعطيني، ويقريني، وهي نهايات تتسم بالمقطع المفتوح، وهو نمط مقطعي يتسم بالوضوح السمعي، والجهر، وبما أن القافية قد جاءت بهذه النمطية من المقاطع فإن ذلك يشير إلى موقعية التكرار؛ لأن "القافية هي الأخرى تلعب دوراً واضحاً في الغنائية، سواء كان تكرارها منتظماً أو غير منتظم حيث يتبين أن من أهم وظائفها إبراز الخطورة الدلالية لبعض الكلمات... فإذا ما جاءت القافية بشكل اختياري متحرر من ضغوط القالب التقليدي... لم تكن مجرد تنشيط للتيار الغنائي في القصيدة، وإسهام في تحديد إيقاعها الخارجي المتنوع بل تجاوزت ذلك إلى وظيفة دلالية هي تحديد مركز الثقل بين الدوال، بما تعقده من مسافات زمنية تسهم في تكوين البنية الإيقاعية المرتبطة بالبنية العامة للقصيدة"^(٣٢) وبما أن الكلمة ابنة السياق الذي توظف فيه فإن القافية أو غيرها إذا تكررت وكانت تحمل دلالات متجددة فإن ذلك يجعل من التكرار ميزة، وقد أشار تمام حسان إلى ذلك بقوله: "فالمبنى الواحد متعدد المعنى، ومحتمل كل معنى مما نسب إليه، وهو خارج السياق، أما إذا تحقق المبني بعلاقة في سياق، فإن العلاقة لا تفيد إلا معنى واحداً تحدده القرائن اللفظية المعنوية"^(٣٣)

وإذا كان الانسجام الصوتي يضيف على النص قيما موسيقية متعددة، فإن بعض الأصوات لها خصوصية في ذاتها، وفي موقعيتها، ومنها أصوات الغنة، وأصوات المدّ واللين، فقد أشار ماهر هلال" إلى براعة الشعراء في استخدام الأصوات، وبخاصة استخدام أصوات المدّ واللين مع غنة النون، وبخاصة عندما يقع النون بين مدين فيجري الصوت شاجيا ممتدا في مقاطع

طويلة مفتوحة متموجا مع العاطفة المنقّدة، ومما يساعد على ذلك خاصية أصوات المد واللين؛ لأن الصوت يمتد فيها فيقع عليها الترنم في القوافي" (٣٤)

ويرى بعض العلماء أن انتقاء القوافي يمثل نوعا من المهارة كمهارة الشاعر في توظيف كلماته، يقول عدنان العوادي: "أما مهارة الجواهري في انتقاء قوافيه فإنها امتداد لمهارته في انتقاء مفرداته" (٣٥) وهنا لا بدّ من الإشارة إلى أن انتقاء القوافي والمفردات لا يعني اصطناعها، بل هو الاختيار والانتقاء الفني التلقائي الذي يضيف على النص تكاملية بعيدا عن التصنع.

أما تكرار الضمائر فإنه ينشر ظلاله على القصيدة بشكل لافت؛ فقد توزع الضمير من الأنا إلى الآخر، وقد جاء بارزا ومستترا، فإذا نظرنا في تكرار ضمير المتكلم فإنه يشيع في القصيدة مع الأسماء، والأفعال، والحروف حيث جاء الضمير الدال على المتكلم (الشاعر، أو من يمثله) بنسبة عالية، إذ نجده يتكرر (١٧٠) مائة وسبعين مرة، وأكثرها جاء بارزا بتاء المتكلم، أو الياء، فهي ظاهرة في بناء النص، ولافتة للمتلقي منذ الوهلة الأولى.

وجاء ضمير الدال على الآخر مكررا في (٣٠) ثلاثين موضعا، وهي إضافة إلى تكرار الضمير تشكل نوعا من المقابلة بين الأنا والآخر، ولكن حضور الأنا الذي يمثّل الشاعر ومعاناته يشغل حيزا أكبر في القصيدة.

ولم يأت التكرار عشوائيا وبخاصة تكرار الضمائر بل يأتي التكرار بوصفه قيمة أسلوبية يوظفها المبدع، ويعيها المتلقي ضمن وظيفتها، يقول حسين بن عائشة: "والتكرار هو نوع من الإحالة القبلية قصد التأكيد، وتسمى بالإحالة التكرارية" (٣٦) ويؤدي تكرار الضمائر وشيوعها وظيفة ذات أهمية في بناء النص وتلاحمه؛ إضافة إلى دوره في تلاحم النص فإنه يؤدي دورا مهما في التخفيف الصوتي، يقول محمد عبد المطلب: "إن التعامل مع الضمائر سيؤدي إلى ملاحظة بنى متعددة داخل الخطاب الأدبي، وبخاصة ضمير الغائب الذي يقودنا مباشرة إلى منطقة (التكرير) بكل احتمالاتها الدلالية، مع فائدة لها أهميتها، وهي التخفيف من النقل الصوتي الذي قد يلازمها أحيانا، كما أنه يدخلنا مباشرة إلى دائرة التلاحم حيث تتحول الصياغة إلى سبكة متلاحمة العناصر نتيجة لعوامل الربط: الظاهرة والمستترة، المنفصلة والمتصلة، والتي تعمل على تعليق ذهن المتلقي وشغله بصفة دائمة بما يواجهه من ضمائر، ثم يتحرك منها إلى مراجعتها السابقة..." (٣٧) وقد يفهم التكرار فهما مغايرا لوظيفته، أو لما يقدم من خدمة للنص؛ فقد يفهم أنه تكرار للمفردة لفظا وقيمة؛ وهذا إن وقع فإنما يقع من منتج النص بصفة نصه نسا مصطنعا، ولكن التكرار الفني الذي يقوم على فنية توظيف الكلمة سيقدم في كل مرة مفاهيم جديدة، ودلالات إضافية في إطار السياق الذي يضم المفردة، وفي إطار وعي المتلقي، وقد أشار بعض الباحثين إلى ذلك بالقول "إن للتكرار في حد ذاته دلالة، فالكلمة الثانية لا تحمل معنى

الأولى، وإلا كان ذلك تحصيلا حاصلًا، وكانت اللغة في حل منه، ولكنها تحمل معنى إضافيا هو مبرر وجودها، وهو معنى التأكيد أو التعجب أو التكثير، أو ما إلى ذلك من المعاني المقدره في ذهن المتلقي^(٣٨) وهنا يبرز دور المتلقي الذي لا بد أن يكون على مستوى النص وثقافته" فالنظرة لأسلوب النص تختلف بناء على العصر الذي يُقرأ فيه، أي أن تلقيه يتأثر باختلاف عصر المتلقي^(٣٩) ولا بد هنا من الإشارة إلى مدى تفاعل المتلقي مع القضية التي يطرحها الشاعر، فهل المتلقي في الحاضر يتفاعل مع نص الجواهري بقدر تفاعل من عاش ظروف الجواهري من حيث الزمان، ومعاناة الاغتراب؟ أي أن تكرار الظروف يشكل عاملا مهما في مدى تفاعل المتلقي ووعيه للمفردات وتكرارها.

لقد جاء تكرار المفردة عند الجواهري في معلقته (يا دجلة الخير) في أبنية وتراكيب عدة، ومما جاء تكراره واضحا مفردات الجمع التي توزعت بين الجمع السالم (المذكر والمؤنث)، وجمع التكسير، وقد كرر الجواهري الجمع (٢٨٢) مائتين واثنين وثمانين مرة، منها اثنا عشر من جمع المذكر السالم، وواحد وعشرون من جمع المؤنث السالم، ويبقى (٢٤٩) مائتان وتسع وأربعون مفردة من جمع التكسير.

وإذا نظرنا في مفردات الجموع نجدها قد جاءت معنوية ومادية، وفي الكائنات الحية، والجمادات، ومنها ما وظف في سياقات إيجابية في إيحائها، وبعضها وظف في سياقات سلبية، وتوظيف الجموع عند الجواهري يوحي في مواطن كثيرة إلى كثرة السلبات والمخاطر، وكثرة المرفوض، ويوحي توظيف الجموع بحضور الشاعر والآخر الذي يخاطبه؛ فهو يحمل قضية جمعية تشكل قضية كل من شغل بفرق وطنه، وبخاصة الجواهري الذي يشكا الوطن له إرثا دينيا، وحضاريا إضافة إلى أن ارتباط الإنسان بوطنه يمثل قضية إنسانية.

وإذا نظرنا إلى تكرار المعرفة من العلام، والضمائر، والمعرف بأل، وبالإضافة فإن شيوع بالمعرفة في قصيدة الجواهري (يا دجلة الخير) مليئة بهذه المعارف، ولو وقفنا على تكرار الإضافة فإن القصيدة قد ضمت (٣٠٠) ثلاثمائة تركيب إضافة، منها تسعون إضافة إلى الضمير، و(٢١٠) إضافة إلى الأسماء، وهذا النمط من التراكيب يجعل النص بعيدا عن الغموض والانغلاق، بل إن الشاعر يكشف عن قضيته وتفصيلها، ومن هنا فإن النص يمسك بينيته الشعرية، وفنيته بعيدا عن التسطیح مع أنه نص مطوّل يجعل الشاعر غير المتمكن غير قادر على الإمساك بوحده، وتماسكه.

إن التكرار في نص الجواهري يمثل تكرار المفردة بعيدا عن تكرار قيمتها أو وظائفها؛ ولذلك فإن المتلقي لم يشعر بروتيئية المفردات، ولم يشعر بالإحساس بالملل لأن المفردات متجددة في وظائفها وإن تكررت، وهذا ينم عن قدرة الشاعر، ووفائه لنصه، وما يحمل من قضية.

أما المضامين وقيمها الدلالية في قصيدة الجواهري فقد استطاع الشاعر أن يضفي على مفرداته وجمله الشعرية دلالات تتواءم مع بنية النص الكلية، وذلك بقدرته على إكساب تلك الكلمات، والجمال الدلالات المنسجمة مع بنية النص ومضامينه؛ إذ تظهر مهارته في توظيف المفردة في سياقها، والكلمة ابنة السياق الذي تعايشه طوعا لا قسرا، وذلك نتاج شاعريته، ومخزونه المعرفي والتراثي، إذ "تكتسب الكلمات دلالات وإيماءات داخل النسق اللغوي، وفي الشعر - خاصة - تكون الكلمات في بنائها التركيبي خالقة لبنية أدائية لا تملكها المفردة"^(٤٠)

وقد استطاع الجواهري بقدرته الفنية أن ينجز قصيدته (يا دجلة الخير) وهي أقرب إلى المعلقات في كمها، وبنائها، وهذا ينم عن نفس شعري طويل يتكئ على مخزون ثقافي، ومعرفي مزج بين التراث والمعاصرة" فأحساس الجواهري بالتراث لم يكن يعني الخضوع إلى زمن التراث بقدر ما يعني التأثر بجودته كما يراها، ومن هذا المنطلق ألغى الجواهري - منذ وقت مبكر - التعارض بين القديم والمعاصر في التراث، ومن هذا المنطلق أيضا تشكل (مستوى التقليد) في شعر العشرينات الذي تمثله قصيدة الثورة العراقية التي بدأ فيها الجواهري الشاب، شيئا اتباعيًا وقورا"^(٤١) وليس المهم أن يمتلك الشاعر تلك المفردات، وتلك المضامين الثقافية من التراث وغيره، بل المهم تلك الفنية التي ينماز بها الشاعر في مقدرته على توظيف تلك المعارف، ومن هنا فإن الجواهري الذي يمتلك "تلك الإشارات التاريخية من قرآن، وحديث، وشعر، ومثل، ومأثورات أخرى التي يوقظ بها ذاكرة المتلقي... فإنه يعمد إلى استحضار أفكاره عن طريق وضعها ضمن (علاقات - صياغات) تنمي حدة الصراع، وتشحذ من توتره، والصراع في قصائد الجواهري هو ذلك الصراع القديم الجديد بين الخير والشر الذي نظر إليه الإنسان عبر تاريخه... والجواهري يرى الصراع، في الأساس، بين الشعب والحكام، بين الفضيلة والرذيلة، بين التقدم والجمود، بين الرشد والغي"^(٤٢)

وإذا نظرنا إلى هذه المتقابلات من السلب والإيجاب، أو الخير والشر، أو المطلوب والمرفوض، أو الحاضر والغائب فإن القصيدة مليئة بها، ومن ذلك على سبيل المثال:

حييت	عن بعد
الماء	ظمانا
الخير	أفارقة



عيون الماء صافية	فما كانت لترويني
الشرع الرخص	كفني يحاك منه
يا دجلة الخير	يا سكتة الموت
العقل	المجانين
يشجيك يشجيني	يغليك من حنق
في مائك الطهر	سياط البغي
القرى آمانات	خيول البغي
أنغامك السمر	أنات محزون
خصب جنات منشرة	بؤس الملايين
دجلة الخير	الدنيا مفارقة
وأي شر	بخير غير مقرون
وأي خير	شر يلقيه
طهر الملائك	رجس الشياطين
شعث في ضمائرهم	دجا الخطب
إلهامي	جرحك
دفاء الكوائين	الثلج يغمرني
كوب يطمئنني	ماء غسلين
قسمت المقادير	لدغ الثعابين
تحريك	تسكين
حب الحياة	حب الموت يغيرني
مري أراه يرضيني	عسلا
البطولات	نفس الجبان
الساترين	عُرى سواتهم



شم العرائين	جدع العرائين
وتعطي الميت دمعها	وتستعين على حيّ بسكين
البلابل	السعادين
أشكو منه	يشكوني
الجد	هازلة، الهزل
تسقي	وتظميني

هذه بعض النماذج من المتقابلات من الخير والشر، المقبول والمرفوض، إلى غير ذلك من المتناقضات، وهي في مجملها تقع في دائرتي الخير والشر. ونلاحظ أن هذه المتقابلات قد تكررت في مضامينها عند الجواهري وليس في ألفاظها، ومما يعين الشاعر على هذا النمط من الزخم الشعري المتمسم بالفنية إضافة إلى دربة الشاعر وخبرته يعينه أيضا ذلك المخزون الثقافي، وبخاصة التراثي، إضافة إلى انتمائه لقضيته التي يفرزها شعرا؛ ولذلك فإن معلقة الجواهري- على طولها- فإن المتلقي يبقى متابعا متحفزا لاستقبال الجديد من الأفكار والصور الشعرية التي يبوح بها الشاعر.

وكلما كان المتلقي على مستوى يجاري مستوى الشاعر الثقافي والمعرفي كانت لذته في استقبال النص دائمة ومتجددة، وهو ما نجده في قصيدة الجواهري (يا دجلة الخير).

الخلاصة

إن دراسة النص دراسة أسلوبية متكاملة لا تقف عند حدود وصف الأنماط اللغوية، والبنى التركيبية بل إنها عمل متكامل من الصوت إلى الصرف والتراكيب حيث تضيء على هذه المعطيات اللغوية نظرة تكاملية، ومن خلالها يبوح النص بمضامينه، وما يكتنز من جماليات، وذلك "لأن الصلة اللصيقة بين اللغة والمضمون أمر متعارف عليه جدا من التقاليد الشعرية، والبحور لمختلف فروع الأدب، سواء كان هذا في شعر الملحمة أو الشعر الحر"^(٤٣)

ومهما يقع من جدل بين اللغوي والناقد الأدبي فإن الأسلوبية لا تستغني عن الكشف عن الجماليات المتضمنة في المستوى اللغوي، فإن لم يكن العامل الرئيس في دراسة الأسلوبية هو اللغة، فإنها أي (الأسلوبية) تقع في دائرة المشترك؛ "لأن البحث الأسلوبي يتشكل في نطاق الدراسة اللغوية والبحث اللغوي بصفة عامة، لأنه يعتمد على إمكانات اللغة ومناهجها المختلفة، وعلى حقولها المتعددة."^(٤٤)

وإذا نظرنا في نص الجواهري (يا دجلة الخير) من حيث اختيار العنوان فقد جاء عنوان النص متلاحما مع مضامينها ومع قضية الشاعر التي تشغله، فدجلة الخير في النص هي الوطن المفقود المأمول، والمطلب المنشود، ومن هنا فقد جاء عنوان النص معرفة بعد صيغ فهو معرف بالنداء، ومعرفة بذاته، ومعرفة بالإضافة، والإضافة صفة فهي صفة الخير، ومن هنا فإن العنوان مكون جوهري ضمن عناصر تصدير الخطاب، وذلك في علاقاته الأساس بالنص، والقارئ، وفي علاقاته بذاته أيضا، أي أن العنوان ليس في علاقته بالنص والقارئ فحسب، وإنما في ارتباك بنيته ومحدداته الذاتية بشروط السياق الثقافي والاجتماعي الذي أنتجه^(٤٥)، ومن هنا فإن اختيار الجواهري عنوان نصه كان اختيارا موفقا، إذ يمثل تكثيفا لمضمون النص وقضيته، ويتضمن تداخلا فنيا بين العنوان والنص، إذ ييوح العنوان بفحوى النص، وكما كان اختيار العنوان اختيارا فنيا فكذلك كانت اختيارات الجواهري الصوتية ذات أثر لافت على موسيقا النص، فإن الجواهري يعطي الموسيقى درجة عالية من الأهمية؛ ولذلك فقد أجاد في اختيار قوافيه، وأصواتها، وكذلك في بعض المؤثرات من حيث نوعية المقاطع ومواطنها، وبخاصة في القافية، إضافة إلى دور التضعيف؛ فقد أكثر الجواهري من التضعيف في نصه، وقد يشكل في بعض المواطن ظاهرة" ويكاد التضعيف يؤلف أكثر الوسائل التي يستخدمها الجواهري شيوعا لإعداد وقع الكلمات... والتكرار وسيلة أخرى كثيرا ما يعتمد إليها الجواهري لتعميق إيحاء الكلمات وإعلاء وقعها"^(٤٦) وينمي الجواهري اختياره من الصوت إلى التركيب، ثم يوظف التكرار إضافة إلى غزير ثقافته ومخزونه المعرفي، والمخزون الثقافي والمعرفي يجعل الشاعر أكثر قدرة على استعمال اللغة وتوظيفها لتصبح اللغة كلها ملكا له ولقصيدته.

مما سبق نجد أن الصوت عند الجواهري ينتقى ويوظف ليضفي على القصيدة موسيقاها الخاصة، والأبنية بأنواعها من الاسم إلى الفعل، وتكرار هذه الأبنية موظفة، وكذلك تكرار الضمائر، وبعض الأساليب النحوية من النداء إلى الإضافة ليضفي عليها الجواهري معرفته الغزيرة، وثقافته الواسعة، فيظهر النص متكاملًا صوتًا، وبنية، وتركيبًا، ودقة في موقعية التوظيف التي يزينها المخزون الثقافي الذي يجعل الشاعر قادرا على دقة التوظيف في بناء النص، وهذه المعطيات المتكاملة من اللغة ومعرفتها صوتًا وبنية وتركيبًا إضافة إلى الثقافة الواسعة تمكن الشاعر من أن يقدم مطولة بل معلقة كتلك التي قدمها الجواهري في نصه (يا دجلة الخير) والأهم من ذلك قدرة الشاعر وفنية نصه التي تجعل المتلقي أسير هذا النص متابعا لما يتلقى من جمال توظيف اللغة إضافة إلى المضامين التي تبوح بأفكار وصور متجددة.

وإضافة إلى شاعرية الجواهري ومخزونه الثقافي، والمعرفي فقد تكون معاناة الغربة عن الوطن، وشدة تمسك الشاعر بوطنه مما ساعد على إظهار هذا التميز الشعري إذ الإبداع قد



يكون وليد المعاناة، ومما يميز نص الجواهري أنه نص لافت يقبل عليه المتلقي على اختلاف ثقافته، ومن هنا فإن هذا النص يمثل نمطا من التحدي؛ إذ يختزن هذا النص قدرة على الحياة على مرّ الزمن، وقدرة على استحضار المتلقي، والتواصل معه باختلاف الزمان، والمكان، فهو نص حي مستمر الحياة، والبقاء، وهذه ميزة الشعر الرصين، تلك الميزة التي نجدها في الشعر العربي القديم، وقلما نجدها في الشعر المعاصر إلا في القليل منه.

الهوامش

- (١) أحمد طاهر حسنين، الأسلوبية العربية دراسة تطبيقية، ص ٩
- (٢) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب، تونس، الدار العربية للكتاب، ١٩٧٧، ص ٤٩
- (٣) يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص ٣٩.
- (٤) المرجع السابق، ص ٤٧ .
- (٤) المرجع السابق، ص ٤٧
- (١) مراد مبروك، من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، ص ٥٥.
- (٦) بسام قطوس، سيماء العنوان، ص ٣٩.
- (٧) المرجع السابق، ص ٥٣
- (٨) سامح الرواشدة، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، مجلد ١٢، عدد ٢، ١٩٩٧
- (٩) يوسف الإدريسي، عتبات النص، ص ٣٤
- (١٠) منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، ص ٩٦
- (١١) قاسم البريسم، منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري، ص ٤٩
- (١٢) انظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص ٢١
- (١٣) ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، شرح عبد المتعال الصعيدي، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح ١٩٦٩، ص ٨٩
- (١٤) انظر: مراد مبروك، من الصوت إلى النص، ص ٤٢
- (١٥) مراد مبروك، من الصوت إلى النص، ص ٥٣
- (١٦) قاسم البريسم، منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري، ص ٤٨
- (١٧) قاسم البريسم، منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري ، ص ٤٨
- (١٨) مراد مبروك، من الصوت إلى النص ، ص ٥٦
- (١٩) تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص ٤٧
- (٢٠) سامي عباينة، التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي ، ص ١١٨
- (٢١) تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص ٣٠٧
- (٢٢) لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، ص ١٤

- (٢٣) انظر محمد يوسف حبلى، أثر الوقف على الدلالة التركيبية، ص ١٥
- (٢٤) برنند شبلنر، علم اللغة والدراسات الأدبية، ترجمة محمود جاد الرب، ص ٤٠
- (٢٥) محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص ١٥١
- (٢٦) فتحي أبو مراد، شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية، ص ٩٣
- (٢٧) محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص ١٥٤
- (٢٨) صلاح فضل، نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر، مجلة عالم الفكر، مجلد ٢٢، عدد (٣)، ١٩٩٤م، ص ٨٢
- (٢٩) محمد الملاخ، الزمن في اللغة العربية - بنياته التركيبية والدلالية، ص ٤٠٤
- (٣٠) المرجع السابق، ص ٤٨٠
- (٣١) فتحي أبو مراد، شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية، ص ١١١
- (٣٢) صلاح فضل، آفاق الأسلوبية المعاصرة، مجلة عالم الفكر، مجلد ٢٢، عدد (٤، ٣)، ١٩٩٤م، ص ٨
- (٣٣) تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص ١٦٥
- (٣٤) ماهر مهدي هلال، رؤى بلاغية في النقد والأسلوبية، ص ١٥٦
- (٣٥) عدنان العوادي، لغة الشعر الحديث في العراق، ص ٣٥٥
- (٣٦) حسين بن عائشة، مستويات تلقي النص، ص ١٤٤
- (٣٧) محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص ١٤٣
- (٣٨) محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري - البنية الصوتية في الشعر -، ص ٢٧٨
- (٣٩) برنند شبلنر، علم اللغة والدراسات الأدبية، ص ١١١
- (٤٠) رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، ص ٢٥٠
- (٤١) عدنان العوادي، لغة الشعر الحديث في العراق، ص ٣٣٥
- (٤٢) المرجع السابق، ص ٣٥٣
- (٤٣) رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، ص ١٦١
- (٤٤) المرجع السابق، ص ١٩٣
- (٤٥) يوسف الإدريسي، عتبات النص، ص ٣٢
- (٤٦) عدنان العوادي، لغة الشعر الحديث في العراق، ص ٣٥٠-٣٥١ .

المصادر والمراجع

١. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط ٤، ١٩٧١م.
٢. أحمد طاهر حسنين، الأسلوبية العربية دراسة تطبيقية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٠م.

٣. برند شبلنر، علم اللغة والدراسات الأدبية، ترجمة محمود جاد الرب، كلية الآداب، جامعة الملك سعود بالرياض، الدار الفنية للنشر، ط ١، ١٩٨٧م.
٤. بسام قطوس، سيماء العنوان، إربد، الأردن، ط ١، ٢٠٠٢م.
٥. تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ٢، ١٩٧٩م.
٦. حسين بن عائشة، مستويات تلقي النص، دار جرير، عمان، ط ١، ٢٠١٢م.
٧. رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٩٣م.
٨. سامح الرواشدة، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، مجلد ١٢، عدد ٢، ١٩٩٧.
٩. ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، شرح عبد المتعال الصعيدي، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح ١٩٦٩.
١٠. سامي عابنة، التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، عالم الكتب الحديث، إربد، ط ٢، ٢٠١٠م.
١١. صلاح فضل، آفاق الأسلوبية المعاصرة، مجلة عالم الفكر، مجلد ٢٢، عدد (٤،٣)، ١٩٩٤م.
١٢. صلاح فضل، نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر، مجلة عالم الفكر، مجلد ٢٢، عدد (٤،٣)، ١٩٩٤م.
١٣. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب نحو بديل أسني في نقد الأدب، تونس، الدار العربية للكتاب، ١٩٧٧.
١٤. عدنان العوادي، لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ١٩٨٥م.
١٥. فتحي أبو مراد، شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية، عالم الكتب الحديث، إربد، ط ١، ٢٠٠٣م.
١٦. قاسم البريسم، منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري، دار الكنوز الأدبية، ط ١، ٢٠٠٠م.
١٧. لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب- بحث في فلسفة اللغة- دار المريخ، الرياض، السعودية، ١٩٨٩م.
١٨. ماهر مهدي هلال، رؤى بلاغية في النقد والأسلوبية، المكتب الجامعي الحديث، مصر، ٢٠٠٦م.



١٩. محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥م.
٢٠. محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري- البنية الصوتية في الشعر- الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩٠م.
٢١. محمد الملاح، الزمن في اللغة العربية - بنياته التركيبية والدلالية- الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، ٢٠٠٩م.
٢٢. محمد يوسف حبلص، أثر الوقف على الدلالة التركيبية، دار الثقافة العربية، القاهرة، د.ط. ١٩٩٣م.
٢٣. مراد مبروك، من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط١، ٢٠٠٢م.
٢٤. منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٠م.
٢٥. يوسف الإدريسي، عتبات النص، منشورات مقاربات، المملكة المغربية، ط١، ٢٠٠٨م.
٢٦. يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، الأردن، ط٢، ٢٠١٠م.