الإيقاع والتماسك النصي

في ديوان (وهج الشباب)

لإبراهيم العلاف

دكتور/ يحيي بن أحمد الزهراني

أستاذ الأدب والنقد الأدبي المشارك

الكلية الجامعية بالقنفذة – جامعة أم القرى

الإيقاع والتماسك النصي

في ديوان (وهج الشباب)

لإبراهيم العلاف

دكتور/ يحيي بن أحمد الزهراني

ملخص البحث:

يسعى هذا البحث إلى الكشف عن كيفية استخدام العلاف لعناصر الإيقاع وتقنياته المتعددة، وتوظيفها في ديوانه (وهج الشباب) لتحقيق التماسك النصي فيه، من خلال ثلاثة مباحث..

المبحث الاول: وهو مخصص لدراسة الروابط الإيقاعية الصوتية، عبر أربعة عناصر أساسية هي: الوزن، والقافية، والتصريع والتضمين..

المبحث الثاني: ونتناول فيه الروابط الفنية الإيقاعية المتمثلة في: التكرار، وحركة الضمائر، والتدوير، والتوازي.

المبحث الثالث: وندرس فيه ضوابط الربط الإيقاعي من خلال دراسة: التقديم والتأخير، والحذف، الاعتراض. وقد انتهي الباحث – من خلال هذه المباحث الثلاثة الي نتيجة مؤكدة ألا وهي وجود علاقة بين

الإيقاع والتماسك النصي؛ بوصف الإيقاع أحد البنى الرئيسية المحققة للتماسك في الشعر.

Abstract

his research seeks to detect how to be used elements of rhythm and its polytechnic, and how to be utilized in Divan [youth activism] to achieve textual coherence, that through three aspects:first aspect, is studying rhythmic voice links through four basic elements:[meter, rhyme, leonine verse, intermediation].

Second aspect : is studying rhythmic technical links exemplified in : repetition, using pronoun , roundedness , parallel , Third aspect : is examining controls of rhythmic links by studying : anastrophe , elide , parentheses . through these three aspects the researcher reaches firm conclusion , namely correlation between rhythm and textual coherence , by describing the rhythm as one of principal elements achieving coherence in poetry .

مدخل:

يعد التماسك أساس النص الشعري وقوامه، ونجد إصراراً عند علماء النص على أن وحدة النص الشعري وتماسكه هي القاسم المشترك بين دارسي فن التقريض،

يظهر ذلك جلياً من خلال التعريفات والمسميات العديدة لمفهوم التماسك النصي(١) فهم يرون أن النص الشعري وحدة متكاملة تشدها خاصية التماسك، حيث يقوم النظام الكلي للنص على مبدأ مهم ألا وهو التماسك على مستوياته النحوية، والمعجمية، والتداولية، والإيقاعية، وهي مستويات تلعب دوراً أساسياً في تحقيق الترابط والتماسك بين أبيات النص الواحد، حيث يمكن لمفسر النص الشعري أن يوظف هذه المستويات ليحقق كلية النص وتماسكه، باعتباره نسيجاً محكماً يستطيع مستقبلوه إدراك معانيه واستيعاب أفكاره.

وإذا كان الشاعر –في محاولته للتعبير عن تجربته وتحقيق الانسجام بين أبيات قصائده– يستخدم إمكانيات اللغة بطريقة خاصة؛ ليعبر عن رؤيته المتفردة، فإن

(١) تعددت مسميات التماسك ومصطلحاته منها : الانسجام، والسبك، والحبك، والالتئام، وكذلك تعددت تعريفاته الدلالية، والشكلية، والتداولية، وهي في مجموعها تدور حول دراسة النص كاملاً وليس التوقف – فقط – عند دراسة الجملة الشعرية من حيث بنيتها وتحولاتها، فالمعنى الكلي للنص الشعري يتكون من خلال انتظام عناصره داخل النص، وبهذا يصبح النص الشعري مجموعة من الأبيات مرتبطة ومتلاحمة تعرض المعاني والرؤى داخلها، ولا يجوز بحال من الأحوال فصلها عن بعض عندما يدرس البناء في كلّ نص شعري .

لمزيد من التفاصيل حول مفهوم التماسك النصي ومسمياته راجع على سبيل المثال لا الحصر:

- روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ترجمة: تمم حسان، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٨، ص ١٠٣.
- محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ٢٠٠٦ ، ص ٥.
- سعد مصلوح، نحو أجرومية للنص الشعري، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج١٠، ع١-٢ ، ١٩٩١ .
- صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دار قباء، القاهرة، ٢٠٠٢ن ص ٩٣.
- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، دار المعرفة، ١٩٩٦ ، ص ٢٦٣، ٢٦٤.
- محمد العبد، اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر، القاهرة، ١٩٨٩، ص ٣٨.

الإيقاع[٢] يأتي في مقدمة هذه الإمكانيات التي تحقق تلك الغاية، ومن هنا برزت أهمية المعالجة التي تتخطى دور الإيقاع في التشكيل الموسيقي للشعر إلى مجال أرحب ألا وهو مجال النص وتحقق التماسك بين أجزائه، كما يؤدي دوراً أساسياً في تشكيل لغة الشعر ومحتواه، فضلاً على أنه –أي الإيقاع– يدخل في علاقة جدلية مع العناصر التي تسهم في بناء النص وتشكيله، ومن خلال تلك العلاقة يتم إنتاج النص.

ومن هنا تظهر أهمية الإيقاع في إنتاج النص وتحقيق تماسكه؛ وذلك لاعتماد الشعر على التنظيم غير العادي للأصوات والألفاظ، ومن خلال هذا التنظيم غير العادي يستطيع الشعر أن يحمل الأفكار والمشاعر المختلفة، وهو في ذلك لا يخبرك بها بل يثيرك من الداخل للوصول إليها في الشعر ليس مجرد إشارة لغوية بل هو أكثر من ذلك، إنه حياة وتجسيد لحياة عميقة وكثيفة، فهو لا يقر الحقائق ولكنه يصورها، وهو لا يخبرك بها ولكنه يدفعك بها ويثيرك من الداخل"[٣].

ويقع البحث الحالي في مجال العلاقة بين الإيقاع والتماسك النصي في ديوان (وهج الشباب) للعلاف[٤]، خاصة أن أهم ما يميز لغة الشعر أن لها أجروميتها

([٢])كما تعددت تعريفات التماسك النصي وتنوعت، فكذلك تعددت – أيضاً – تعريفات الإيقاع، وعلى الرغم من ذلك فإن ثمة اتفاقاً على أن الإيقاع هو تنظيم لاصوات اللغة، بحيث تتوالى في نمط زمني محدد، من أجل تعزيز نغمة القصيدة ومعناها.

لمزيد من التفاصيل حول هذه الجزئية، راجع على سبيل المثال لا الحصر:

- عزالدين إسماعيل،الاسس الجمالية في النقد العربي،دار الفكر العربي،القاهرة، ١٩٩٤، ص٣٧٦.
- سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصريةالعامة للكتاب،١٩٩٣، ص١١٢.

سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار شرقيات، ١٩٩٦، ص ٥٧.

([٣])سيد البحراوي، موسيقا الشعر عند شعراء أبوللو، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٦، ص ٢٠.

([٤])هو إبراهيم خليل صالح العلاف، ولد بمكة عام ١٩٣١ ونشأ بها، عمل بوزارات عدة منها وزارة المعارف، والإعلام، والحج والأوقاف، له نتاج أدبي شعراً ونثراً، وأصدر خمسة دواوين هي: وهج الشباب (البعث سابقاً) عام ١٩٥٣ ، واشواق وآهات عام ١٩٦٠ ، والإنسان عام ١٩٦٤، وجُلنار ١٩٧٠، وآفاق وأعماق عام ١٩٨٨، كما صدر له كتاب بعنوان (باقة الطرائف) عام ١٩٦٠.

الخاصة التي تتكون من (ألفاظ لغوية لها معان ينسجم بعضها مع بعض في إصدار إيقاع مرتب بنوع من أنواع الترتيب المطرد ... فما يريد الشاعر أداءه إلينا من مضمون فكره وعاطفته إنما يؤديه إلينا عن طريق الكلمات اللغوية، بما لها من معان، وبما لها من خصائص موسيقية) [٥]. وهو أي الشاعر يفعل ذلك من خلال التشكيل الإيقاعي الذي يكسب الشعر خصوصيته التي تتعدى عالم الوعي إلى اللاوعي، وهو ما يضفي على الشعر موسيقا خاصة "تعد من أقوى وسائل الإيحاء على التعبير عن كل ما هو عميق خفي في النفس مما لا يستطيع الكلام أن يعبر عنه"[٦]. ومن هنا برزت أهمية المعالجة الإيقاعية ودورها في التماسك النصي في ديوان وهج الشباب؛ فالنص الشعري عند العلاف ينتج معناه من خلال حركة جدلية تتمثل في الانتقال من دراسة كل جزء أو مكون بنائي فيه إلى الكل، مما ينتج عنه في النهاية ما يعرف بالتماسك النصي، الذي يتحقق –كما أشرنا– عبر مستويات عدة يجب النظر إليها "باعتبارها كلاً متكاملاً، فالنص في ضوء هذا التحليل لا يتلقى كحاصل جمع آلي للعناصر التي تؤلفه، بل إن تفتيت هذه العناصر كل على حدة يترتب عليه فقدان قوام العمل بأكمله، فكل عنصر لا يتحقق له وجود إلا في علاقته بالكل البنائي للنص الأدبي"[٧]. أي إن الإيقاع لا ينفصل عن باقي المستويات المحققة للتماسك النصي والمكونة للنص الشعري، وقد آثر الباحث اختيار الإيقاع بدلاً من العروض في هذا البحث؛ لأن مصطلح الإيقاع أرحب وأوسع من مصطلح العروض، والذي يقتصر على الوزن والقافية، في حين أن مصطلح الإيقاع يتجاوز ذلك إلى "دراسة كافة المستويات والتنظيمات الضوئية في النص الشعرين أصواتاً أو مقاطع، أو كلمات، أو

لمزيد من التفاصيل حول حياة العلاف ونتاجه الأدبي انظر:

- إبراهيم خليل العلاف، ديوان وهج الشباب، مطابع الصفا، مكة المكرمة، ط٣ن ١٩٨٩، المقدمة صـ٧-٩ وهي الطبعة التي اعتمدنا عليها في بحثنا الحالي.

(٥)محمد النويهي، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه،الدار القومية للنشر،القاهرة، د.ت، ٣٩/١.

(٦)علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العلوم ، ١٩٧٨ ، ص ١٦٢.

(٧)يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ترجمة: محمد فتوح، دار المعارف، ١٩٩٥ نص ٢٧.

صوراً نحوية، أو عبارات وتراكيب..." [٨]. التي تتحقق عبر عناصر عدة منها: الوزن، والقافية، وطبيعة الأصوات، كذلك يتحقق عبر المستوى النحوي، والذي يعد مستوى قائماً بذاته إلا أنه يلعب دوراً مهماً في تشكيل النظام الإيقاعي للقصيدة، ويتضح ذلك من خلال تبادل التأثير بين البناء النحوي والقافية، حيث يلجأ الشاعر لتراكيب معينة – كالتقديم والتأخير، والحذف – يلتزم بها، لتحقيق القافية والمحافظة عليها، أو إضعافها لإكمال الدلالة، وهذا ما يحدث نتيجة التضمين، كذلك ما يحدثه تكرار بعض أنماط الجمل من إيقاع متميز؛ لأنها "تشكل في تواليها أنواعاً من التناظر أو التوازي يسهم في خلق إيقاع عام ذي سمات خاصة"[٩]. ومن ثم فإن دور الإيقاع في التماسك النصي لا يكون نافلة، بل إن له وظيفة مهمة في تحقيقه، فضلاً عن وظيفة خاصة يؤديها من استنفاد الطاقة الشعورية للشاعر[١٠].

أسباب اختيار الموضوع :

قلة الدراسات النقدية عن علاقة الإيقاع بالتماسك النصي ودوره في تحقيقه.

قلة عناية الباحثين والدارسين بشعر العلاف، إذ لم تفرد له سوى دراسة أكاديمية واحدة[١١].

تميز إيقاعات العلاف بشخصية إيقاعية رحبة وفسيحة، الأمر الذي يجعل للإيقاع دوراً ملموساً في تحقيق عناصر التماسك في ديوانه.

([٨])شكري الطوانسي، مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣، ص ١٨.

([٩])سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، سابق، ص ١٠٧.

([١٠]) سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٣) ص ٥٦.

([١١])نجلاء لبيب محمد، شعر إبراهيم خليل العلاف، دراسة فنية، رسالة ماجستير، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ٢٠١٤.

السبب الرابع يختص بالديوان محل البحث، فهو الديوان الأول للشاعر والذي قرضه في مرحلة الشباب، فكان عنوانه إسماً على مسمى، ففي هذا الديوان إضاءات جديدة تكشف عن تجربة الشاعر الثرية في تلك المرحلة المبكرة.

كل هذه الأسباب دفعت الباحث إلى اختيار ديوان (وهج الشباب) موضوعاً للبحث، في محاولة لاستكشاف جوانب جديدة فيه، والوقوف على مدى تحقق الترابط النصي بين أجزائه.

أهداف البحث :

١) الوقوف على وسائل جديدة للترابط النصي خلاف الوسائل التقليدية كالاستطراد وحسن الخروج.
٢) الكشف عن دور الإيقاع في تحليل النص الشعري في الديوان محل البحث وبيان مظاهر ترابطه وتماسكه.
٣) الكشف عن جوانب فنية جديدة في شعر العلاف، تنبع من داخل النصوص ذاتها وتحقق ترابطها.

منهج الدراسة :

يعتمد البحث الحالي على المنهج البنيوي في مفهومه العام، من حيث التركيز على بنية النص في ديوان (وهج الشباب) من خلال نظرة شاملة للمستوى الإيقاعي ودوره في الترابط النصي بين أجزائه وأبياته، ومن ثم فإن الاعتماد على المستوى الإيقاعي الذي أنتجه الشاعر هو سبيل جيد للكشف عن الآليات الإيقاعية التي استخدمها لتقديم نص مترابط ومتماسك.

خطة البحث :

اقتضت طبيعة البحث ومحتواه تقسيمه إلى مدخل وثلاثة مباحث:

المبحث الأول: نتناول فيه الروابط الإيقاعية الصوتية من خلال العناصر الآتية:
أولاً: الوزن . ثانياً: القافية ثالثاً: التصريع رابعاً: التضمين
المبحث الثاني: وندرس فيه الروابط الفنية الإيقاعية والتي تتمثل في:
أولاً: التكرار ثانياً: حركية الضمائر ثالثاً: التدوير رابعاً: التوازي
المبحث الثالث: يهتم بدراسة ضوابط الربط الإيقاعية ومنها:
أولاً : التقديم والتأخير ثانياً : الحذف ثالثاً : الاعتراض

المبحث الأول: الروابط الإيقاعية الصوتية :

تلعب الروابط الصوتية الموسيقية دوراً أساسياً في تحقيق التماسك بين أبيات النص الشعري؛ باعتبارها الخاصية التي لا غموض فيها، إذ هي "تزيد من انتباهنا وتضفي على الكلمات حياة فوق حياتها، وتجعلنا نحس بمعانيها كأنما تمثل أمام أعيننا تمثيلاً عملياً واقعياً، هذا إلى جانب أنها تهب الكلام مظهراً من مظاهر العظمة والإجلال، وتجعله مصقولاً مهذباً تصل إلى القلب معانيه بمجرد سماعه"[١٢]. إذ تدفع الشاعر إلى صياغة تصوراته عن العالم الذي يحياه ويتفاعل معه سلباً أو إيجاباً، بما يخبر عن طبيعة تجربته من خلال ما ينظم من شعر، وما يختار له من نظام موسيقي صوتي يعكس ما بداخله، ويحقق الترابط والتماسك بين أبيات النص.

وتعد دراسة الروابط الصوتية أداة فاعلة في تشكيل بنية النص الشعري، من خلال التواصل الصوتي من مطلع النص وحتى خر لقطة فيه، سواء أكان بين مكونات البيت الواحد أم بين أبيات النص بعضها وبعض وعندئذ "لا تصبح العناصر الصوتية مجرد رموز لمدلولات أو مظاهر تحسينية، أو إنجازات لصياغات جاهزة، أو حتى تجسيد لحالات نفيسة وعاطفية، بل يغدو التشكيل الصوتي دالاً نصياً يسهم – مع غيره من الدوال كالتركيب النحوي والمجاز – في بناء النص الشعري وإنتاج

(١٢)إبراهيم أنيس، موسيقا الشعر العربي، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ١٩٨٣، ص ١٦.

دلالته"[١٣]. فشعر العلاف حين يعتمد على هذه الروابط أو الهندسة الصوتية يصبح ذا فاعلية واضحة في التماسك بين أجزاء النص من ناحية، ويسهم في إثارة انفعال المتلقي والمبدع –على حد سواء– من ناحية أخرى.

وتعد دراسة الروابط الصوتية أشمل من الوقوف عند الدراسة العروضية بشقيها: الخارجي أو ما يعرف بالهندسة أو الإطار الخارجي، والشق الداخلي أو ما يعرف الهندسة الداخلية لنص أو إطار الحشو –على الرغم من أهميتها– حيث تتعدى ذلك إلى دراسة الروابط والبنيات الإيقاعية في النص على مستوى الأصوات، والألفاظ والتراكيب؛ لأن إيقاع النص غير وزنه؛ فالوزن يمكن تحقيقه بأي ألفاظ أما الإيقاع، فهو يعتمد على الوزن وغيره من عناصر الهندسة الموسيقية: الخارجية والداخلية، كما يعتمد –أيضاً– على الألفاظ والتراكيب الخاصة؛ لأن الإيقاع بناء متكامل مترابط، ولا يمكن –بحال من الأحوال– أن يعتمد على مستوى هندسي دون الآخر.

ومن ثم يمكنا لقول : إن الروابط الصوتية في شعر العلاف لا يتوقف وجودها على عنصر موسيقي هندسي واحد، وإنما تتشكل من مجموع الهندستين معاً، ومدى إبداع العلاف – من خلال توظيفها الفعال – في تحقيق التماسك النصي في ديوانه، متمثلاً في العلاقات الصوتية التي تبدو في حشو البيت أو عروضه أو ضربه، وما يمتد منها إلى بقية أبيات القصيدة الواحدة محققاً – بذلك – مظهراً من مظاهر التماسك ألا وهو الترابط الصوتي بينها، خاصة أن موسيقا الشعر التي يتمثلها الشاعر فيها "تحمل نفساً واحداً منه، يشير إلى وحدة كلمته من لدن مطلعها إلى مقطعها"[١٤]. وهذا ما يدفعنا إلى محاولة معرفة دور الروابط الصوتية في تحقيق التماسك بين أبيات النص من المطلع وحتى الخاتمة في ديوان العلاف موضع البحث، وهذا التماسك له أدواته التي تتحقق من خلالها سمة الترابط الصوتي، ويبدو ذلك من خلال الآتي:

---

(١٣)شكري الطوانسي، مستويات البناء الشعري عند أبو سنة، سابق ص ١٨.

(١٤)عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم اشعار العرب وصناعتها، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨١، ١٠٤/٣.

أولاً : الوزن :

يعد الوزن ركناً أساسياً من أركان الترابط الصوتي في ديوان العلاف؛ إذ نجد فيه – أي الوزن– نوعين من الائتلاف والانسجام "الأول بين الوزن وكلامه، والثاني بين رنة وزنه ورنة كلامه"[١٥]. فوجود علاقة بين الوزن وكلمات الشاعر بما تحمل من دلالة، يؤدي إلى وجود نوع من الانسجام داخل البيت من جهة، وبين أبيات النص من جهة أخرى، بالإضافة إلى الانسجام والائتلاف الذي ينشأ بين رنة الوزن ورنة الكلمات، متمثلاً في العلاقات الصوتية التي تنشأ داخل بناء النص، بما تقدمه من دلالات موحية عن غرض النص.

وتتضح أهمية الوزن ودوره في تماسك النص في ديوان العلاف من خلال عودة صورة الوزن الصوتية نفسها، أو من خلال إيقاعات متعددة (الزحافات والعلل) الأمر الذي يؤدي إلى خلق (توازنات صوتية تنتظم بها الألفاظ والعبارات، ويبرز بها شكلها وخصائصها الصوتية)[١٦]. مما يؤدي إلى التنويع الإيقاعي للوزن الواحد، وكسر نمطية الصورة المثالية للتفعلية وتكرارها، ينتج عنها تقليل الرتابة التي يحدثها تكرار التفعلية بالنظام نفسه، إضافة إلى زيادة سرعة الوزن أو إبطائها، مما يسهم في إضاءة النص والكشف عن دلالته، هذا ما يؤكد على دور الوزن في تقديم التجربة الشعرية بشكل متماسك يتناسب مع طبيعة التجربة والمعنى الذي يروق إليه الشاعر، ويبدو ذلك واضحاً في ديوان العلاف، فقد كان حريصاً على تنويع الأوزان الشعرية بين البحور المركبة والبسيطة.

لأن ذلك يخدم طبيعة فكره الذي يميل إلى التنويع والتجديد والتفكير العميق.

---

(١٥)السابق ، ٥٨/٢.

(١٦)شكري الطوانسي، مستويات البناء الشعري، سابق ص ١٩.

يشتمل ديوان العلاف على(٣٣٠) بيتا، توزعت على أشكال الوحدات الشعرية المعروفة من : قصائد، ومقطوعات، ونتف،[١٧]. وهي موزعة على سبع عشرة قصيدة، وسبع مقطوعات، ونتفتين، ولم ينظم أبياتاً يتيمة، مما يدل على ميل العلاف إلى نظم القصائد والمقطوعات، وكلاهما يأتي في مواضع تتلاءم مع طبيعة الموقف والغرض الشعري الذي يتوخاه الشاعر في نظمه، وهو الأمر الذي نبه إليه النقاد القدامى[١٨].

وباستعراض البحور التي نظم عليها العلاف ديوانه، نجد أنه نظمه على ثمانية بحور هي: البسيط، والطويل، والكامل، والوافر، والمتقارب، ومجزوء الوافر، والخفيف، والرمل، وأن أكثر البحور استعمالاً عنده هو بحر البسيط في خمس قصائد، ومقطوعة، ونتفة واحدة، يليه بحر الطويل، وهو في ذلك يخالف المتعارف عليه قديماً؛ لأن وزن الطويل من أكثر الأوزان شيوعاً في الشعر العربي "فقد جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم على هذا الوزن"[١٩].

وكانت حركة أطول قصيدتين واللتين بلغ عدد أبياتهما(٢٨) بيتاً كانت من بحر الكامل، ولعل ذلك يعود إلى طبيعة هذا الوزن حيث إنه من أكثر البحور جلجلة وحركات – يتكون من تفعلية (متفاعلن) مكررة ست مرات – كأنما خلق للتغني، وسر الصناعة فيه تنويع النسبة بين الحركة والسكنات[٢٠]. وقد جاءت غالبية الأوزان تامة

---

(١٧)اعتمد الباحث في هذا التوزيع على الرأي القائل بأن القصيدة عشر أبيات فأكثر، والمقطوعة من ثلاثة إلى تسعة أبيات، والنتفة ما لم تتجاوز البيتين، راجع:
- أبو الحسين علي بن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، القاهرة، ٢٠٠٦، ١٨٨/١-١٨٩.
- أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني، إعجاز القرآن ، علق عليه: أبو عبد الرحمن صلاح بن محمد بن عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠١، ص ٤٥.

(١٨) ابن رشيق، العمدة، سابق، ١٨٦/١.
(١٩) إبراهيم أنيس، موسيقا الشعر العربي، سابق ص ٥٩.
(٢٠) عبد الله الطيب، المرشد، سابق ٢٦٤/١.

التفعلية، باستثناء قصيدة ومقطوعة واحدة جاءتا على مجزوء الوافر ومن خلال قراءة الديوان تبدو الظواهر الصوتية التي تظهر دور الوزن في تحقيق الترابط والتماسك الصوتي بين أبيات القصيدة، انطلاقاً من فكرة ثبات الوزن وتغير الإيقاع[٢١]. فقد تبين للباحث وجود علاقات التماسك النصي، اعتماداً على الوزن في ديوان العلاف من خلال الوزن على مدار النص، وتنوع الإيقاع من خلال التوازي الوزني بين الشطرين، ويبدو من خلال توازي الحركات والسكنات بين شطري البيت الواحد ومدى تكراره على مدار النص، ومنه قول العلاف (من الكامل): [٢٢]

شَـــهَرَ الســـلاحَ وأعْمَـــدَ الأقْلامَـــا ... إنَّ المطالـــــبَ لا تُريـــــدُ كَلامَـــــا

وَمَضَـــى يَشـــقُ إلـــى القتـــالِ ســـبيلَهُ ... فـــي عزمـــةٍ تَـــذْرو الجبـــالَ حُطامَـــا

وَأثارهَـــا حربـــاً لهـــا مـــا بَعـــدَهَا ... تَمحـــو البُغـــاة وتحـــرقُ الأزلامـــا

يأيُهـــا الشـــعراءُ كُفّـــوا لغـــوكم ... إنّ العواطـــــفَ لا تنيـــــلُ مَرَامَـــــا

إن موضوع هذا النص واحد؛ إذ تربطه فكرة واحدة هي عيب العلاف على الشعراء اندفاعهم العاطفي للشهرة والتنافس مستغلين حرب ١٩٤٨، تاركين كثيراً من المشاكل الاجتماعية التي تحتاج إلى الإصلاح، ومن ثم هناك دوراً صوتياً للوزن لإظهار عاطفة الشاعر، وكذلك من تحقيق الترابط بين الأبيات من خلال تكرار التوازي الوزني بين الشطرين : متفاعلين / متفاعلن / متفاعل.

ونحصل من خلال هذه الصورة على تكرارية صوتية تسير في اتجاه إيقاعي واحد متوال، ومع توالي هذا الإيقاع النغمي تترابط أبيات النص، بحيث إذا حدث

(٢١) سعد مصلوح، نحو أجرومية للنص الشعري، سابق ، ص ١٦٧.
(٢٢)الديوان صـ٤٢-٤٣.

اختلال ما في الوزن، كتدخل وزن آخر مع وزن الأبيات، أمكن اكتشافه؛ لأن ذلك من شأنه أن يحدث نوعاً من الإيقاع الشاذ، وبالتالي لا يتحقق التماسك.

وفي الأبيات السابقة ثمة إيقاع خفي شكل الانفعال النفسي للشاعر، فربط بين أجزائها وعناصرها لتتلاقى مكونة الدلالات الإيحائية للأبيات.

ومن خلال تحليل الأبيات السابقة نلحظ أمرين: أولهما يخص ثبات الوزن، فقد اعتمد العلاف على وزن ثابت مما ساهم في الترابطين موسيقياً الابيات، وما بينهما الإيقاع، حيث اعتمد العلاف الوزن طريقة التوازي بين الشطرين، واستمر ذلك على مستوى الأبيات، مما عكس حالة الحزن التي تسيطر على النص، ساعد مع ذلك انتشار حركات الفتح في عناصر الأبيات، مما أحدث انسجاماً مع حركة الروى المفتوح، أدى إلى خلق موسيقى يتخلل في أبيات ، نجح العلاف من خلاله في مزج الوزن (الكامل) كرابط صوتي خارجي بالإيقاع الذي يعد متماسكاً لهذا الوزن.

أضف إلى ذلك أن العلاف استغل إمكانات حروف الجهر الصوتية – كالسار – والجيم – واللام – التي اتسمت في كتل صوتية مشكلة للبناء الهيكلي المتماسك للأبيات بل نلاحظ أن حروف الجهر ساعدت على تحفيز الطاقات الإيجابية لحروف المد (الألف) لتنسجم مع الدلالات الإيجابية للأبيات، مما ساهم في تحقيق الإيقاع النهائي للوزن.

وهذا الانسجام الذي ولده تجاور حروف الجهر مع حروف المد يعد وسيلة قوية من وسائل الإيحاء، وأقدرها على التعبير عن كل ما يجيش داخل ذات الشاعر، فقوة الحروف والكلمات ودرجة التناسق بينها ينعكس على الإيقاع الناجم عن حسن اختيار الشاعر لوزن الكامل.

والعلاف في هذا الأسلوب التأليفي الذي يعتمد على ترتيب الأصوات والحروف في الكلمة المنتجة للوزن، يسلك بذلك سنة العرب في نظم الشعر.

لأن "الشعر العربي في أساسه ظاهرة صوتية ... لأنه كان يؤلف ليلقى، فالسماع والإنشاد هما كيفية الأداء والتلقي"(٢٣)

ونجد – في بعض النصوص الشعرية – أن العلاف كان يؤثر مجزوء الوافر في بعض الأغراض كالحديث عن المرأة نحو قوله (من مجزوء الوافر) [٢٤]:

اانـــــتِ العـــــيشُ، ســـــلواهُ؟ ... وانـــــتِ العُمـــــرُ، مَعْنـــــاه؟

وانـــــتِ بشاشـــــةُ الـــــدَنيا؟ ... وانـــــتِ الحُســـــنُ؟ ازهَـــــاه؟

وَانـــــتِ الحِســـــنُ لذِاتـــــهِ؟ ... وانـــــتِ الفـــــنُ، فحـــــواه؟

جاءت الأبيات السابقة على مجزوء الوافر وتفعيلاته، لتناسب حديث العلاف عن المرأة، من خلال العلاقات القائمة بين المرأة وعناصر الكون من حوله التي ارتبطت بصورة المرأة في مخيلته.

وقد اتصلت الأبيات وانسجمت تركيبياً من خلال وحدة الموضوع من ناحية، ومن خلال العطف بالواو من ناحية أخرى، وقد قام العطف بالربط بين أجزاء النص سواء بين شطري البيت أم بعطف البيت التالي على السابق، مما أدى إلى تعلق الأبيات فيما بينها وكأنها وحدة واحدة متلاحمة، أضف إلى ذلك الترابط المعجمين فبالنظر إلى الضمائر (أنت) المترابطة بواسطة الواو نجدها كلها تدور حول حقل واحد هو المرأة ومكانتها، وما ينتج عن تلكا المكانة من إعزاز الشاعر لها، إضافة إلى تكرار الضمير (أنت) الذي جعل الأبيات كأنها وحدة واحدة متماسكة، كل وسائل التماسك السابقة وظفها العلاف توظيفاً دلالياً؛ لتمثل شكلاً من أشكال الانسجام بين وزن مجزوء الوافر والإيقاع الناجم عن صدق الانفعال العاطفي الذي لا يمكن فصله عن الألفاظ التي تكونه، مما يجعل المتلقي يحس بمدى تلاحم الأبيات وتماسكها.

(٢٣)صابر عبد الدايم، التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث، دراسات وقضايا، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٠، ص ٤٨.

(٢٤)الديوان صـ٩٥.

مما سبق يتضح لنا أن العلاف قد وظف الأوزان الشعرية توظيفاً جيداً في إنتاج التماسك بين أجزاء النص الشعري، من خلال البحور مزدوجة التفعلية، وهذا يدل على رغبة العلاف في التنويع النغمي، مما يتوافق مع ما أرتآه حازم القرطاجي[٢٥]. وهذا يفسر السر وراء تخصيص العلاف المكانة الأولى والثانية لبحري البسيط والطويل اللذين اختصا بميزة التناسب في الحركات والسكنات [٢٦]. "وهو تناسب متميز في تنوعه عما هو عليه في بقية الأوان"[٢٧].

كما مال العلاف إلى استخدام البحر في صورته الكاملة التامة، بما يتفق ورغبة الشاعر في أن يكون النص مستوعباً للفكرة كاملة، حيث نلاحظ أن اعتماده على المجزوء من البحور كان قليلاً؛ ربما لأن البحر المجزوء لا يتيح هذه المساحة الزمنية المحققة لتلاحم الأبيات وتماسكها التي يتيحها البحر ذاته في صورته التامة.

هذه النتيجة لا تعني أن الوزن قد قام بمفرده بتحقيق التماسك المطلوب، ولكن ذلك ينتج من خلال باقي عناصر الإيقاع، بالإضافة إلى المستويات الأخرى التي تساهم في حبك النص وسبكه من بنية : نحوية، ومعجمية، ومجازية في"الوزن ليس إلا هيكلاً مجرداً لا يدل بذاته على قيمته المحدودة إلا في ضوء القصيد كنظام إشاري شامل"[٢٨].

ثانياً: القافية :

تقوم القافية بدور الرابط الصوتي الظاهر بين أبيات النص، ولذا تعتبر من أقوى الروابط في القصيدة وخاصة العمودية؛ إذ هي الربط الأكثر وضوحاً بين أبياتها،

([٢٥]) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق:محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٦-ص٣١٥.

([٢٦]) السابق صـ٢٦٧.

([٢٧]) جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥، صـ٣٨٩.

([٢٨]) سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، سابق، ص ٦٥.

وثباتها في أواخر الأبيات يعد من مظاهر الترابط الصوتي، إذ تتمثل في تكرار النغم في أواخر الأبيات المتوالية فهي (عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات في القصيدة، وتكرارها يكون جزءاً مهمًّا من الموسيقا الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية التي يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن)[٢٩]. وتكرار هذه القافية له فوائد عدة لعل أهمها التماسك الصوتي والدلالي بين الأبيات، ولا تقوم بهذا الدور إلا من خلال توافر نوع من الانسجام والتناسب بينها وبين الوزن، بحيث تتناسب مع الوزن من جهة، ومع الغرض الشعري من جهة أخرى، ويرجع هذا التناسب إلى الطبيعة اللغوية القائمة على الأصوات، انطلاقاً من أن اللغة تتكون من أصوات متضامنة تحكم العلاقة بينها[٣٠]. وهذا التضامن (يخلق لها نظاماً قائماً على علاقات وقوانين وقواعد، والشاعر يعيد هذا النظام ليخلق نظاماً خاصاً ملائماً؛ لتحقيق أهداف يتغياها واعياً أو غير واع)[٣١]. ووعي الشاعر بطبيعة هذه اللغة يمكنه من خلق التماسك والترابط بين أجزاء النص، وذلك من خلال القافية التي يختارها، بما يؤدي في النهاية إلى انسجام النص وترابطه، وهذا ما أشار إليه المجذوب في حديثه عن القافية وعلاقتها بالوزن، إذ رأى أن العلاقة بينهما يشرف عليها صوت واحد، هذا الصوت يربط بينهما برباط الوحدة والانسجام[٣٢]. فالقافية بنية صوتية منتظمة تعضد من تماسك الأبيات داخل النص (فهي تمثل قمة الارتفاع

(٢٩) إبراهيم انيس، موسيقا الشعر العربي، سابق صـ٢٤٦.
(٣٠) محمد خطابي، لسانيات النص، سابق ص ٢٥.
(٣١) سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، سابق ص ٥٠.
(٣٢) عبد الله الطيب الجذوب، المرشد، سابق ، ٧١/٣.

الصوتي في البيت الشعري، وبهذا فهي لا تمثل خاتمة البيت كما يبدو في الظاهر، وإنما تمثل همزة الوصل بين البيتين)[٣٣].

وتأتي أهمية القافية ودورها في التماسك النصي – كذلك – في إنها تحقق وضوحاً نغمياً وشكلاً من أشكال التوازي بين أبيات النص، من خلال التكرار الصوتي الموجود في آخر الأبيات عن طريق الترابط النغمي الذي تحدثه في نهاية البيت، والذي يشد أجزاء القصيدة بعضها إلى بعض مكوناً نصاً ذا وحدة وانسجام[٣٤] ولا تتحدد تلك الوظيفة إلا من خلال شبكة العلاقات التي تربط القافية بغيرها من المستويات المشكلة للنص، والتي تسهم في تحقيق التماسك بين أجزائه.

ونظراً لأن موقع القافية في آخر البيت جعلها موقعاً مركزياً لجرس الأصوات، فإن ذلك يجعلها –أيضاً– موقعاً مركزياً للتماسك، فالقافية (تعد المزيد من تقوية البنيان الصوتية للبيت، كما تعد –أيضاً باعتبارها خاتمة البيت– تتويجاً لتنظيم صوتي، بحيث يصبح من المستحيل فهم هذا التنظيم الصوتي دون الرجوع إليها)[٣٥] وإذا تناولنا شعر العلاف في ديوانه (وهج الشباب) نجد أن قصائده غنية بمظاهر الترابط الصوتي من خلال القافية، نحو قوله من قصيدة (رزء العروبة) (من البسيط)[٣٦]:

العـــزُ أحمـــرُ لا يبتـــزهُ شَـــغَبُ ... ولا أحْكـــامٌ ولا رفـــضٌ ولا غَضَـــبُ

لـــنْ يُفلـــتَ الثـــأرَ مطعـــونٌ كرامتـــهُ ... فـــلا يغـــرّ بطـــولِ العهـــدِ مُغْتصـــبُ

(٣٣) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الاسلوب في الشوقيات، الجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٦، ص ٤٦.
(٣٤)شكري الطوانسي، مستويات البناء الشعري، سابق ص ٨٧-٨٨.
(٣٥)يسرية يحيى، بنية القصيدة في شعر أبي تمام،الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٧،ص ١٢٤.
(٣٦)الديوان ص ٥٦-٥٧.

لله درُّ صـــــناديدٍ بهـــــا اضـــــطرمتْ ... نـــارُ الحميـــة، لـــم تقعـــد بهـــا الريـــب

صـــاحتْ (فلســـطينُ) وا ذُلاهُ فانـــدفعتْ ... طـــيَّ الســـلاح، بهـــا الصـــحراءُ تضـــطربُ

هَفَتْ إلى الرّوع في شوقٍ الفطيمِ إلى ... عـــودِ الرضـــاعِ ومـــا إنْ هّالهـــا الطَلَـــبُ

حتّـــى كـــأنّ مُثـــار النقـــع إثمـــدها ... ومصـــعق النـــار فـــي آذانهـــا طـــرب

قَـدْ فـارقوا الأهـلَ والأوطـانَ وانتسـبوا ... إلـــى الميـــادِين، لـــولا أنهـــم شُـــهُبُ

يبدو في الأبيات السابقة الترابط الصوتي من خلال المظاهر الآتية:

١- القافية الخارجية الموحدة، وهي القافية الواردة أواخر الأبيات وتنسب إليها، حيث تنتهي القافية بعدد من الحروف المتحركة، وتلك الحركات المتوالية دفعت العلاف إلى اختيار كلمات القافية بدقة، بحيث تتناسب صوتياً مع مضمون الأبيات (قضية فلسطين) إذ تنتهي بحرف الباء الجهري، وهذا الحرف يتناسب مع غرض الأبيات بما يحمله تركيب القافية من دلالة على الحزن والألم لما تعانيه فلسطين، فقد ربط العلاف بين الأبيات بما يخدمه في أداء المعنى، وما كان هذا التوزيع التصوري لإيقاع الأبيات إلا دليلاً على التماسك الصوتي بينها، وهذا التماسك ليس تماسكاً شكلياً فحسب، وإنما يعتمد على شيء من التنوع لجذب انتباه السامع، وقد بدا ذلك في القافية من خلال مظهرين:

الأول : التوافق الجذري بين كلمات القافية، إذ ترجع كلماتها – باستثناء قافية البيت الرابع – إلى جذور ثلاثية، مما يدل على وحدة الأصل الاشتقاقي لها، وهي على الترتيب: غضب / غصب / ريب / طلب / طرب / شهب.

الثاني : التوافق النوعي بين كلمات القافية، حيث تواردت كلمات القافية كلها على صيغة الاسم ماعدا البيت الرابع الذي جاء على صيغة الفعل (تضطرب)، وقد انقسمت صيغة الاسم إلى صورتين:

الأولى: وتضم ما يدل على المفرد أو المصدر وهي على التوالي : غضب / مغتصب / الريب / الطلب / طرب.

والثانية: وتضم ما يدل على الاسم الجمع، وجاء مرة واحدة في نقطة (شهب).

٢- القافية الداخلية العرضية، وهي توارد قافية واحدة في آخر الشطر الأول، وقد استخدمها العلاف في موضع واحد في البيتين الثالث والرابع (اضطرمت / اندفعت).

٣- القافية المحققة للإيقاع والتماسك النصي معاً، حيث حققت القافية الجانبين معاً، أما عن الجانب الإيقاعي الصوتي، فنجد استقلال الكلمة الأخيرة بتفعيلة عروضية (فعلن) مما أكسبها مزيداً من الوضوح والبروز الإيقاعي لفت انتباه المتلقين إليها على أساس أنها تمثل عنصراً أساسياً من عناصر التركيب في البيت يرتكز فيه المعنى، كما لا يخفى على المتلقي تأثير انتشار حرف الهاء – وهو من الأصوات الرخوة المهموسة – في الأبيات، حيث ساهم في الإيحاء بحالة الشاعر الشعورية، فكان عامل ربط صوتي إيقاعي بين عناصر الأبيات ربطت أجزاء معناها برباط واحد، إضافة إلى تكرار حرف التاء.

أما الجانب التماسكي والانسجامي، قد تجلى في أن القافية في الأبيات لم يقتصر دورها على التأثير الصوتي فقط، بل اشتركت – مع غيرها من مستويات البناء الشعري – اشتراكاً فعالاً في تحقيق التماسك بين الأبيات؛ لأن القافية تركيب صوتي يرتبط بباقي عناصر الأبيات مكونة بناءً متألفاً، تتلاءم فيه البنية الصوتية الناتجة عن الوزن والقافية مع المعنى.

ويتحقق الجانب التماسكي في الأبيات بين كلمات القوافي في البيتين الأول والثاني (غضب / مغتصب) فهاتان الكلمات يربطهما رابط معنوي، انتقل فيه العلاف من الحديث عن الغضب الذي شمل الأمة إلى الحديث عن عما يصيب المغتصب في المستقبل، كما أدى التكرار الصوتي لحرف النفي (لا) إلى ربط صدر البيت الأول بعجزه، حيث يشكل الحرف المكرر موضع الإصرار والعزم.

لقد أدت صور القافية في الأبيات السابقة إلى تركيز إيقاع النهاية في كل بيت، حيث شكلت قوافي النهاية في الأبيات أساساً لتلاحم أجزائها، حيث ربطت القوافي بين الأبيات الشعرية في نسيج محكم قوي، كما حققت القافية فيها قيماً جمالية مع ما يجاورها من عناصر النسيج الشعري الأخرى.

ثالثاً : التصريع :

تمثل دراسة التصريع – كرابط صوتي – امتداداً لدور القافية التماسكي السابق؛ لأن للقافية دوراً أساسياً في خلق جو من التماثل الموسيقي، ولم يكن الشاعر القديم يكتفي بالقافية المكررة فقط، وإنما كان يحدث إيقاعاً موسيقاً متماسكاً من خلال وسائل بلاغية مختلفة يأتي في مقدمتها التصريع، الذي يعد مظهراً من مظاهر القافية التي تسهم في تماسك الأبيات وترابطها، ولذا فإن مفهومه يدور حول التماثل والاتفاق بين عروض البيت وضربه، بحيث يتبع العروض الضرب ويستوي معه في الوزن والروى[٣٧].

وعندما يأتي التصريع –سواء أكان في المطالع أم مستأنفاً في أثناء النص الشعري– فإنه يمنح النص –بالإضافة إلى العناصر التكرارية الأخرى– تكثيفاً موسيقياً يبث تأثيره في نفس المتلقي، كما أنه يدل على مقدرة الشاعر وسعته في أفانين

(٣٧) قدامة بن جعفر ، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ت ص ٥١، وابن رشيق، العمدة، سابق، ٢٩١/١، والتنوخي، كتاب القوافي، تحقيق: محمد عوني عبد الرءوف، الخانجي، القاهرة، ١٩٧٥، ص ٤٧.

الكلام، حيث يزيد التصريع جمال المطلع وإيقاع الموسيقا وزيادة الرنين، فيصير كأن في البيت قافيتين : داخلية وخارجية.

ويعد توظيف التصريع في ديوان (وهج الشباب) من أهم مظاهر التماسك الصوتي اللافتة للنظر فيه، وذلك عندما يأتي بالعروض كالضرب في البيت الأول؛ لإحداث نوع من التوازن والانسجام بين الموسيقا والمعنى، فهو محاولة توازن إيقاعي بين الشطرين يزيد غنائية الموسيقا.

ويأتي التصريع في ديوان العلاف عادة في مطلع النص، وأهميته عندئذ تتمثل في تقوية الجانب الإيقاعي في المطلع، حيث (يلعب التصريع دوراً كبيراً في خلق التكرار الصوتي المؤثر في جو القصيدة بشكل عام ... كذلك يأخذ التصريع وظيفة معنوية، إذ أنه – ينبئ من بداية القصيدة بمستوى التجربة الحقيقي) [٣٨].

وقد لجأ العلاف إلى التصريع مرات عدة في مطلع النص نحو قوله (من البسيط) [٣٩]:

مَـــاذَا أرتـــلُ مـــن فخـــرٍ وتنويـــه ؟ ... حســبُ الثقافــة مــا قــدر رُحــت تنويــهْ

فقد أراد الشاعر أن يصور سعادة العاملين بتولي فهد بن عبدالعزيز – رحمه الله –وزارة المعارف، فلجأ إلى الربط بين شطري البيت من خلال التصريع بين عروضه وضربه، فربط بينهما بالتصريع إضافة إلى ما بينهما من تجنيس تام أدى إلى زيادة الربط الإيقاعي بينهما، نتج عن الاتفاق في البنية الصوتية المتمثلة في عدد الحروف، ونوعها، وترتيبها، وحركاتها وعن التعادل الوزني من الناحية الصرفية – مع اختلاف المعنى فتنويه الأولى بمعنى الإشادة بالذكر، أما الثانية فبمعنى العزم والنية – مما يجعل الكلمتين أكثر بروزاً وإشعاعاً من غيرهما في البيت وقد يبرز التصريع

(٣٨) سيد البحراوي، موسيقا الشعر عند شعراء أبوللو، سابق ص ٥٥.
(٣٩).الديوان ص ٧٩

في مطلع النص العلاقة السببية بين الكلمتين، فيؤدي ذلك إلى تنامي الصورة وتأكيد المعنى وتماسك البيت؟ ومن ذلك قول العلاف (من الكامل) [٤٠]

بصـــر النهـــار ودبـــت الأســـواق ... وتيممـــــــت أصـــــــحابها الأرزاق

ومشـــى الموظـــف ناشـــطاً متحـــاملاً ... متأنقـــــاً ترنـــــو لـــــه الأحـــــداق

فالمتأمل في الكلمتين الواقع بينهما التصريع (الأسواق /الأرزاق) يجد بينهما رابطاً يعكس العلاقة السببية بينهما، فوجود الأسواق يؤدي بالضرورة إلى وجود الرزق، وسر جمال التصريع أن بنيته الإيقاعية ذات حضور فاعل أعطت رنيناً عذباً في الأذن، وجعلت الكلام بين شطري البيت متقارباً قد استوت أجزاء نظمه، ومن الناحية التماسكية، فإن التصريع له حضور قوي في تأكيد المعنى في الشطرين، فإذا ما انتقل إلى البيت الثاني انسحب عليه هذا التأكيد، فتكون أسباب حركة الأسواق واضحة وظاهرة على الموظف والعاملين، ومجيئ الكلمات (الأسواق/ الأرزاق الأحداق) على روى واحد أضاف عامل النمو في المعنى، أي إن التكرار وتشابه الضروب والعروض في البنية الصرفية والعروضية، واشتراكها في حرف (القاف) الذي يمثل حرف الروى كان عاملاً من عوامل التماسك والترابط بين الشطرين وتأكيد المعنى.

ولم يكتفِ العلاف بإبراز التصريع في مطلع النص في ديوانه، بل جاء به في ثنايا الأبيات وحشوها، بل أتى به في أبيات عدة متتابعة، وإن كان التصريع في المطلع يأتيه الشاعر عن يسراً وعسر؛ ليزيد الموسيقا توازناً، فإن التصريع في ثنايا النص يعتبر دليلاً على الملكة والطبع[٤١]. ونراه عند العلاف في قوله (من الرمل)[٤٢]:

([٤٠])الديوان ص١٠٠.
([٤١])علي الجندي، الشعر وإنشاد الشعر، دار المعارف، ١٩٦٩ صـ١٣٢.
([٤٢])الديوان ص ٩٣.

بــرعم الصــدر وقــد شــب القــوام ... جــدة تنضــج عامــاً بعــد عــام

أدبــر الــنقص وأخلــى للتمــام ... ثــورة فــي الــنفس عظمــى للأمــام

ذلــك الطمــث ضــحايا فــي الظــلام ... فــي صــراع بــين طهــر وحــرام

شكل الحديث عن المرأة العنصر الأساسي في الأبيات، حيث عمد الشاعر إلى وصف المرأة حسياً بالحديث عن اكتمال أنوثتها، مستغلاً الطاقات الإيقاعية الكبيرة التي يتمتع بها التصريع في تأكيد هذه الصفات، حيث عمد العلاف إلى التصريع في البيت الأول (القوام / عام)، ثم أتى بالتصريع في البيتين التاليين متتابعاً (التمام / الأمام) (الظلام / حرام)، وتكرار التصريع في هذه الأبيات يوحي بحرص الشاعر على تأكيد إيقاع الميم فيها، من خلال التكرار مصحوباً بالألف المردوفة[٤٣]، مما يزيد من قوة الصوت ووضوحه؛ لأن وجود حرف مد قبل الروى مباشرة يكسب القافية إيقاعاً مميزاً، والردف بالألف يزيد وضوح إيقاع النهاية أكثر من غيره من حروف المد؛ لأنه أقوى الحروف.

وقد ساعد تكرار التصريع على تماسك الأبيات وربطها ونقل تأكيد وصف المرأة في البيت الأولى وربطه بما جاء في البيتين التاليين، فجاءت تحمل دلالات التأكيد بنفسها، لينسحب عليها ما انسحب على البيت الأول.

وقد أدى تكرار التصريع وتتابعه دوراً بارزاً في عملية التماسك الإيقاعي بين عناصر الأبيات، حيث توزع بطريقة فنية، الأمر الذي أضفى على الأبيات تماسكاً وترابطاً.

([٤٣])الردف هو ((حرف مدّ قبل الروى مباشرة، فإن كان ألفاً التزم، وإن كان واواً أو ياءً جاز التبادل بينهما)) سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، سابق ص ٨٦.

ولعل توظيف العلاف للتصريع بهذه الطريقة المكثفة يوحي بمدى إمكانية دوره في تحقيق الترابط والتماسك، مما يساهم في إيضاح المعنى والشعور المسيطر على فكر الشاعر، وتكثيف التجربة الشعورية في ذهن المتلقي، ساعد في ذلك التنسيق الصوتي الذي يحدثه التصريع بين الوزن والقافية؛ إذ إنه يربط بين الاثنين صوتياً.

رابعاً : التضمين :

عد القدماء التضمين عيباً من عيوب القوافي؛ لأن البيت من الشعر يكون مسنداً إلى غيره، فلا يقوم الأول بذاته ولا يتم معناه منفرداً، لذا عرفه القدماء بأنه "تعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها"[٤٤].. وذلك لأن القافية –حسب موقعها– تسعى إلى تحديد نهاية البيت صوتياً ودلالياً، والتضمين –بحسب معناه– يحول دون هذا السعي، إلا أن التضمين –من وجهة نظر الباحث– يعد من أهم العناصر الصوتية التي تكشف عن تماسك النص وعن أهم القيم الجمالية فيه، وذلك من خلال كشفه عن قانون مهم من قوانين الشعر، ألا وهو الصراع والتوتر من خلال الاختلاف في نغمة النهاية، فمن التعريف السابق نجد أن التضمين يتعلق بالقافية لربطها بما يليها، والقافية تشغل نهاية البيت، مما يعين وجوب الوقوف عليها، وهذا الوقف يعني انتهاء الجملة موسيقياً ونحوياً ودلالياً، ويأتي التضمين ليربط بين القافية وما بعدها، مما يعين عدم انتهاء البيت نحوياً ودلالياً إذ "التضمين نحوياً ودلالياً يصل بين البيتين محدثاً بذلك نغمة التعليق ... فالبيت ينغلق فعلاً كجملة موسيقية، ولكن التضمين يقلل هذا الانغلاق، ويقيم رابطة ولو ضعيفة بين الجملتين، وذلك من خلال نغمة التعليق الذي ينتهي بها البيت الأول"[٤٥]. وهذا من شأنه أن يؤدي إلى تماسك الأبيات

([٤٤])ابن رشيق، العمدة، سابق ١٧١/١، وأيضاً جان كوهن الذي عرف التضمين بأنه (عدم التطابق بين الوزن والتركيب) جان كوهن، بنية للغة الشعرية، ترجمة: محمد الوالي ومحمد العمري دار توبقال، المغرب، ١٩٨٦، ص ٣٢.

([٤٥])سيد البحراوي، التضمين في العروض والشعر العربي مجلة فصول، مج٧،

وترابطها، ومن ثم، فإن التضمين –من هذه الناحية– يعلب دوراً بارزاً في تماسك النص في ديوان (وهج الشباب)، من خلال امتداد الأبيات واستطالتها، حيث استعان به العلاف في مواضع عدة؛ بسبب طول الجملة التي تحمل فكره مما يضطره إلى عدم التقيد بحد القافية، ومد التراكيب إلى الأبيات التالية.ومن القصائد التي استخدم فيها العلاف التضمين قوله (من الطويل) [٤٦]:

إذا نحـــن رمنـــا حـــل لغـــز وعقـــدة ... ومعرفـــة تطـــوي الظنـــون وتكشـــف

ســـلكنا فجـــاج الحـــدس فضـــاً لحيـــرة ... يســـاء لهـــا البحـــث الأمـــين وينـــزف

لجأ العلاف إلى التضمين من خلال جملة جواب الشرط، وذلك حين ربط بين بداية البيت الأول وبداية البيت الثاني بفعل الشرط وجوابه، وذلك في قوله (إذا نحن رمنا) والجواب في قوله (سلكنا فجاج الحدس)، وقد أدى التضمين إلى توتر على مستوى البنية الإيقاعية، وذلك التوتر نتج عن عدم الوقوف عند الموضع المخصص للوقف وهو القافية واستمرار القراءة ليقف الشاعر عند نهاية البيت الآخر، ليصبحا وكأنهما بيت واحد.ونحو قوله – أيضاً – (من البسيط) [٤٧]:

لمـــا تعـــرض قـــد منـــك متســـق ... ... ثـــر المفـــاتن يســـتوفي محيـــاك

نفثـــت ســـحرك مـــا تـــدرين عـــابرة .. والعـــين مكبـــرة شـــتى مزايـــاك

... المتأمل في البيتين السابقين يجد أن التضمين جاء من خلال التركيب في جملة الشرط ومتعلقاتها، حيث ربط بين بداية البيت الأول من خلال أداة الشرط وفعلها (لما تعرض) وبداية البيت الثاني وهو جواب الشرط (نفثت سحرك)، مما أدى إلى توتر على مستوى البنية الإيقاعية، حيث أدى تعلق القافية بما بعدها إلى استمرار

([٤٦])الديوان ص ٨٩.

([٤٧])الديوان ص ٦٥، وقد يأتي التضمين في جملة مقول القول ومتعلقاتها الديوان ص ٦٨.

القراءة لإكمال المعنى حسب ما يقتضيه التركيب الشرطي، مما أدى إلى ترابط البيتين وتماسكهما؛ نتيجة لتعلق قافية البيت الأول بما يليه، لكنه تعلق لم يقع في كلمة القافية وإنما وقع في جملة فعل الشرط في شطر البيت الأول، والتعلق الذي حدث نتيجة عدم اكتمال المعنى يعكس حالة من حالات التوتر الناتجة عن الترقب والرغبة الشديدة في إبلاغ الشاعر للمتلقي وقع الأثر الشديد الذي تركته تلك الممرضة الحسناء عليه.

وعلى مستوى البنية الإيقاعية، أدى تعلق القافية بما بعدها إلى استمرار القراءة لإكمال المعنى حسب ما يقتضيه التركيب الشرطي، ممَّا أدى إلى ترابط البيتين وتماسكهما؛ نتيجة لتعلق قافية البيت الأول بما يليه، لكنه تعلق لم يقع في كلمة القافية وإنما وقع في جملة فعل الشرط في شطر البيت الأول.

والتعلق الذي حدث نتيجة عدم اكتمال المعنى يعكس حالة من حالات التوتر الناتجة عن الترقب والرغبة الشديدة في إبلاغ الشاعر للمتلقي وقع الاثر الشديد الذي تركته تلك الممرضة الحسناء عليه.

نخلص من دراستنا السابقة لدور الروابط الإيقاعية الصوتية في تماسك نصوص ديوان (وهج الشباب) إلى أن هذه الروابط الأربعة (الوزن/ القافية/ التصريع/ التضمين) جعلت النصوص التي وردت فيها تدور في فلك إيقاعي واحد، يشد نحوه الدلالة العامة فيها حتى يكتشفه المتلقي، ويستفيد من تجربة الشاعر؛ وذلك لأن تحليل البنية الصوتية للنص يفتح الطريق لرصد ملامح الترابط الصوتي بين الأبيات، ممَّا يعني مدى اهتمام العلاف بمظاهر الترابط الصوتي في ديوانه.

المبحث الثاني : الروابط الفنية الإيقاعية :

يزداد نغم الشعر وإيقاعه ومدى تأثيره في نفوس المتلقين بزيادة التناسق والتآلف بين أجزائه، وهذا الترابط والتماسك يأتي ليعزز عملية الترابط الصوتي–السابق ذكره في المبحث الأول– في النص الشعري.

ومثلما كان للروابط الصوتية دور في تحقيق التوافق والانسجام وإكمال العنصر النغمي والإيقاعي للنص العام، فإن الروابط الفنية واللغوية تعد الاساس في التماسك النصي؛ لأن تعدد تشكيلات النص الإيقاعية أدى إلى ضرورة وجود ما يربط بين هذه التشكيلات، بحيث يبدو النص في النهاية كأنه سبيكة واحدة ملتحمة الأجزاء، ولكي تتحقق الوحدة النصية لابد من وجود روابط لغوية وفنية تسهم مجتمعة في إيجاد التماسك والتوالي بين وحدات النص الجزئية. هذه الروابط تشكل (خيوطاً تجمع بين عناصره المختلفة والمتباعدة في آن واحد) [٤٨]

ويحفل ديوان (وهج الشباب) بالكثير من تلك الروابط الفنية واللغوية، التي ساعدت في تحقيق التماسك، ومن هذه الروابط:

أولاً: التكرار :

يعد التكرار وسيلة من وسائل الترابط المعجمي[٤٩]، إذ يعتمد التكرار – بمختلف أنماطه وأشكاله – على تكرار المادة المعجمية داخل النص؛ لإقامة علاقات معجمية (صوتية أو دلالية) بين مكونات النص.

فإعادة العنصر المعجمي هو أحد مظاهر التماسك النصي؛ لأن تكراره دون غيره يعني تعلقه بذهن الشاعر بما يريد توصيله إلى المتلقي، كما يؤكد دلالته التي يحملها عبر سياقه اللغوي داخل النص.

ولابد للفظ المكرر (أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلا كان لفظية متكلفة لا سبيل إلى قبولها) [٥٠].

([٤٨])الأزهر الزناد، نسيج النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– بيروت،١٩٩٣، ص١٢.

([٤٩])يشير مصطلح الترابط المعجمي إلى تلك العلاقة التي تنشأ بين مفردات اللغة داخل النص، بهدف تقديم الدلالة التي يقصد الشاعر توصيلها إلى المتلقي، من خلال هذا الترابط بين الوحدات المعجمية محمد خطابي، لسانيات النص، سابق ص ١٣٠

([٥٠])نازك الملائكة، قضايا الشعر العربي المعاصر، مكتبة النهضة، بيروت، ١٩٨٩، ص ٢٣١.

ويعد التكرار أحد وسائل التماسك النصي البارزة في ديوان (وهج الشباب) وله حضور ملحوظ ومكثف، وهو يأتي في الديوان على أشكال عدة منها تكرار الصوت الداخلي الذي يشيع داخل نصوص الديوان على نحو ما نجده في قول العلاف (من الكامل) [٥١]:

مَجَـالى المُنـى امسـيتِ دَوْرَ خـرابِ ... عَبِـث اللظـى بمتـاجرِ الالبِـاب

امسـيتِ ثاكلـه تمَّسـحها الصَبـا ... فـي مـاتمٍ مـن هامـهٍ وغـرابِ

لبِسَـتْ حِـدادا بَعْـدَ زخـرفِ زِيهـا ... وتهالكـتْ مُنهـارة الاعْصَـابِ

يطلق العلاف الآهات والأحزان توجعاً وحسرة على الحريق الذي شبَّ بشارع فؤاد، وقد استطاع الشاعر إبراز هذا الجو النفسي المسيطر عليه من خلال حرصه على تكرار صوت الباء بشكل ملحوظ، حيث كرره تسع مرات، وهو صوت انفجاري يتميز بإطباق الشفتين عند النطق به ثم انفجار الصوت، إذ يحدث النطق به دوياً انفجارياً(٥٢) والواقع أن توظيف الشاعر لهذا الصوت في الأبيات يأتي منسجماً مع حالته النفسية التي سيطر عليها الحزن، ولذلك يأتي استخدام صوت الباء متفقاً مع هذا الشعور بما يحمله هذا الصوت من شدة ودوي، باعتباره صوتاً انفجارياً اشاع في الأبيات لوناً من الموسيقا الحزينة انعكاساً لكثافته في الأبيات.

وقد تجاوز تكرار الباء البُعد التأثيري السابق إلى بُعد آخر، حيث أدى تكرار صوت (الباء) إلى الربط بين الأبيات وتعلقها ببعض، فانسحبت دلالة التأكيد عليها، وبذلك استطاع العلاف أن يربط بين عناصر الأبيات بذلك الرابط، فجاءت بناءً فنياً ومعنوياً واحداً.

---

(٥١)الديوان ص ٧٣

(٥٢)إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر للطباعة، د.ت، ص ٤٧.

ومن ثمَّ يمكن القول أن تكرار صوت (الباء) كان له دور إيجابي في الأبيات، وأن تتابعه هو الذي عبرَّ عن حالة الشاعر النفسية الذي انطبع مع تكرار هذا الصوت، والذي اكتسب طابعه عن طريق التوافق والتآزر بينه وبين ما قبله وما بعده في انسجام واطراد واتزان على أجزاء النفس كأنما هذا الصوت – وغيره من الأصوات المجاورة – إيقاعات موسيقية منسجمة.

ويعمد العلاف في ديوانه إلى تكرار حروف بعينها في الكلام، مما يعطي الألفاظ التي ترد فيها تلك الحروف أبعاداً تشف عن حالة الشاعر النفسية، كما في قوله (من الكامل) [٥٣]:

وهَنــاكَ حَــول البيــتِ راقَ شــتيتهم ... فمُهلــلٌ شــخصٌ سِــواهُ مُكبّــرُ

اوْ خاشــــعٌ مُتبتــــلٌ او ماســــخ ... او مَــــنْ يُنــــاجِي رَبّــــهُ يَسْــــتغفر

اوْ خــــائفَ اوْ امــــلٌ اوْ مُرعَــــدَ ... اوْ دامــــــعَ بِــــــإزارهِ يَتعثــــــرُ

يستغل العلاف الطاقات الإيقاعية الكبيرة التي تتمتع بها حروف العطف للربط بين الأبيات، حيث يبدو تكرار (أو) في هذه الأبيات بصورة لافتة؛ ليصف حال الحجيج، وقد عمل تكرار العطف على تعميق هذا الوصف، واتساع الفضاء النصي أمام المتلقي؛ ليرسم صوراً اخرى وصفية للحجيج، حيث قام حرف العطف (أو) بدور اساسي في بناء الجملة الشعرية، وتنتمي إلى ما يطلق عليه البناء الرأسي والأفقي معاً للتركيب اللغوي، القائم على ضمَّ صور الحجيج بعضها إلى بعض، ولكون عملية الوصل تقوم على أساس إشراك الجملة الثانية في حكم الجملة الأولى، لذا عملت (أو) على تماسك البنية اللغوية للأبيات، وعلى ترابط إيقاعي كلي لها.وقد جاءت جمل العطف بـ (أو) متلاحقة بحيث تجعل المتلقي مشحوذ الذهن دائماً، كما جاءت (أو) لتفيد التغيير الذي يحمل دلالة الاستحالة، ممَّا أتاح أكبر قدر من التحرك على طول

(٥٣) الديوان ص ٨٣-٨٤

الأبيات وعرضها ممَّا عمل على اتساعها ، فعمل العطف على إطالة الجملة الواحدة لما تحمله من فكرة واحدة، لذا فهي تحتاج في بنائها إلى أدوات ربط واضحة.

وما فعله العلاف مع الحرف سيقوم بفعله مع تكرار الكلمة، وهو تكرار يعيد اللفظة الواردة في الكلام لإغناء دلالة الألفاظ، وإكسابها قوة تأثيرية في نفس المتلقي، فالنص يستمد حيويته من خلال الحركة الصوتية للكلمة إذا وضعت موضع التكرار، حيث يشعر المتلقي بجمال الكلمة على ثلاثة محاور مميزة ((المحور البصري، وذلك من خلال التماثلات الخطية، والمحور النطقي من خلال تماثل المخرج، والمحور الصوتي وهو الأهم، وهذا ينبع من خلال تطابق الحركات الصوتية في الشعر بالنغم الركوز في الخامة المبدعة)) [٥٤]

وقد وظف العلاف هذا النوع من التكرار ليمتد لأكثر من بيت؛ لإيجاد رابط تنتظم فيه الأبيات، يضمن من خلاله تماسك النص وتلاحمه وانسجامه، ومن ذلك قوله (من الحفيف)[٥٥]:

انــتِ اســمَى مــن الهَــوىَ المِعْثــارِ ... انـــــتِ امَّ عظيمـــــة المقـــــدارِ

انــتِ نصــفَ الحيــاةِ، بَــلْ ثلثاهــا ... وانبعـــــاث الشَــــريكِ للاوطِـــــار

انــتِ وحَــى الفنــونِ، انــتِ هَــداهَا ... انـــــتِ لطـــــفَ مُشـــــوقَ الاســـــرارِ

انـــــتِ مَجْلـــــى اناقـــــةٍ وجمـــــالٍ ... انـــــتِ رَمْـــــز السَـــــلامِ والإيثـــــارِ

تشكلت ظاهرة تكرار الضمير (أنت) في النص السابق على مستويين: المستوى الأفقي من خلال تكرار الضمير في البيت الواحد أكثر من مرة، وقد جاء التكرار في هذا المستوى كأداه فاعلة في ترابط البيت وتماسكه والإيحاء بالبعد النفسي المسيطر على الشاعر من تقديره لمكانة المرأة في نفسه وفي الحياة من حوله، مما أكسب

(٥٤)محمود عسران، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مكتبة المعرفة، ٢٠٠٦، ص ٣٠١.
(٥٥)الديوان ص ٩٢.

البيت تلاحماً وتماسكاً بين شطريه من خلال استفتاح صدر الأبيات: الأول، والثالث، والرابع وعجزهم بالضمير (أنت)، بحيث أخذ التكرار شكلاً من اشكال التراكم – خاصة في نهاية صدر البيت الأول وبداية عجزه.

النجاوري ((الذي يحيل المعنى إلى طبقات بعضها فوق بعض))[٥٦] وهذا يشير إلى رغبة العلاف في تأكيد دلالة الضمير المكرر.

المستوى الآخر، هو المستوى الرأسي أو التراكم الصوتي، وهو تكرار يضمن للعلاف تأكيد فكرته التي تسيطر على ذهنه، فقد شعر بأن البيت الشعري الذي تحده القافية غير كاف لاستيعاب الفكرة التي يريد توصيلها والتفاعل معها، فلجأ إلى تكرار الضمير (أنت) راسياً في النص كله ممَّا أعطاه القدرة على التفصيل وتوضيح ما يريد، فالمعنى المراد – عن المرأة ومكانتها– يأبى الاكتمال إلا بمتابعة القراءة والإنشاد للأبيات المرتبطة به، فتصبح الأبيات متماسكة في الدلالة والإيحاء، إضافة إلى الوظيفة الصوتية، حيث ساهم تكرار هذا الضمير في إضفاء قيمة اتصالية بين العلاف والمتلقي.

وعلى الرغم من تيار التوقع عند المتلقي من تكرار الضمير في صدر الأبيات، وتلك الارتكازات أو الثيمات الصوتية التي كسرت الاحتكار الإيقاعي للوزن والقافية، فإننا نجد العلاف قد استطاع أن يربط بين عناصر الأبيات بذلك الرابط الصوتي المعنوي، فتكون الأبيات بناءً فنياً معنوياً واحداً ومتماسكاً من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن هذا التكرار أكد دلالة نفسية فردية – تنعكس بالضرورة على المجتمع – في آن معاً، فتكرار الضمير (أنت) قد أبرز دور المرأة في تحريك مجريات الحياة، فالتكرار عكس رؤية العلاف وهدفه الذي يسعى إليه وهو تأكيد تلك الهوية الذاتية للمرأة.

(٥٦) محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، لونجمان، القاهرة، ١٩٩٧، ص ٣٦٩

نخلص من النماذج السابقة للتكرار أو بعض صوره، أن العلاف حين يوظف التكرار في ديوانه فإن قدرته على التأثير تتجاوز مجرد التأكيد فقط، حيث يعمل العلاف على تحقيق أكثر من هدف داخل كيان العمل الفني في الديوان؛ ليتحدد مفهومه في الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة، فيكون كالرابط المادي بين عناصر ديوانه.

ثانياً: الضمائر:

للضمائر في اللغة العربية خصوصيتها، فهي لا تكتسب معناها إلا من خلال السياق، ومن خلال ارتباطها بمرجع أو قرينة، فهي لا تحمل معنى في ذاتها بل ما تحمله من معان وظيفية، تأتي للدلالة على عموم الحاضر أو الغائب.

وعلى الرغم من أن دلالة الضمير على السياق تتوقف على ارتباطه بقرينة فإنه –أحياناً– تتعذر معرفة القرينة خاصة في الشعر، لأن الخطاب الشعري نجد فيه ((أن مرجعيات الضمير غير خاضعة للتحديد الدقيق؛ وذلك لأن الخطاب الشعري خطاب تخيلي تتبادل فيه الضمائر دلالتها، وذلك بأن يعود الضمير الغائب مثلاً على المتكلم أو المخاطب... وأحياناً يظل السياق الشعري ضنيناً بمرجعية الضمير ومن هنا تتعدد دلالة الضمير)) [٥٧]

وبالتأمل في ديوان (وهج الشباب) نجد أن العلاف استطاع أن يحول الضمائر المختلفة فيه إلى أدوات ربط بين عناصر النصوص الشعرية، وإن كانت في أغلبها ضمائر متكلم تعود على الشاعر نفسه أو على الجماعة – سواء أكانت بارزة أم مستترة – مما ساهم في جعل الشاعر والجماعة يحتلان نقطة الضوء المركزية في النصوص .ومن النصوص التي يظهر فيها ضمير المتكلم بحيث يسيطر على بنيتها قول العلاف (من الطويل) [٥٨]:

([٥٧])شكري الطوانسي، مستويات البناء الشعري، سابق ص ١٩٤.
([٥٨])الديوان ص ٣٩-٤٠.

رَكِبنـا خِـلالِ العصـرِ يحتاطنـا السـعدَ	...	ولـمْ يـالْ جُهـداً فـي تآلُفنـا الوعـد
وراحـتْ بِنـا يَحْكـي النسـيمُ انطلاقهـا	...	يغـوصُ بهـا غـوْرَ ويطفـو بِهـا نجـدَ
وَمَـــاهَى إلا برهـــة ثـــمَ لوّحَـــتْ	...	لنا (جَبَرة) والارضُ مِنْ حولها مَهْد
هَنالِـــكَ والـــدّنيا تجمـــعُ حُسّـــنهَا		دَخلنـا إلـى البُسـتانِ لـمْ يَثْنِنـا صَـدَ

استخدم العلاف ضمير المتكلم الجمع ست مرات (ركبنا / يحتاطنا/ تألفنا/ بنا/ لنا/ دخلنا) في صورة ال ضمير المتصل لوصف النسيم والطبيعة من حوله.

فقد انتشر ضمائر المتكلم الجمع انتشاراً كثيفاً في الأبيات مشكلة وحدة واحدة تتداح في ثنايا الأبيات فتربط بين مكوناته، وتجعل منها منظومة إيقاعية تلتف حول مركز واحد.أما الضمائر العائدة على غير الشاعر والجماعة، فيأتي في مقدمتها الضمير (أنت)، وفي القصائد التي استخدم فيها العلاف هذا الضمير، نجده يتخلى عن ذاته (أنا) ويتلاشى في هذا الضمير، وإن كان العلاف في استخدامه لهذا الضمير يدخل في علاقات تخاطبية مع الآخر، هذا الآخر هو المرأة – غالباً[٥٩].

وإلى جانب هذين الضميرين: المتكلم والمخاطب، نجد وجوداً لضمائر أخرى كالغائب وإن كان بصورة أقل من سابقيه.وقد جعل العلاف من هذه الضمائر وسيلة ربط أساسية عبر النصوص الواردة فيها، داخل البيت الواحد أم مجموعة أبيات متوالية المجاورة عبر المحاور الدلالية للنصوص .

وتنسحب دراسة الضمائر كرابط إيقاعي في ديوان (وهج الشباب) إلى دراسة ما يعرف بالالتفات، الذي تناوله البلاغيون واللغويون القدماء في كتبهم، ودارت تعريفاتهم

([٥٩])الديوان ص ٩٢- ٩٥.

له حول نقل الكلام بين الضمائر من حالة إلى حالة أخرى حسب ما يقتضيه السياق[٦٠].

أما فيما يخص الدور الذي يقوم به الالتفات في النص، فإن دوره لا يقف عند حدَّ جذب المتلقي وتشويقه كما اشار حازم القرطاجني[٦١]، وإنما يتعدى دوره لوظائف جمالية عدة تخص لغة الخطاب ومنشئ الخطاب والمتلقي، فالتفات يحقق فائدتين في كلَّ صورة وهي (إمتاع المتلقي، وجذب الانتباه إلى تلك النتوءات أو التحولات التي لا يتوقعها في نسق التعبير، والأخرى خاصة فيما تشعه كلُّ صورة من تلك الصور من إيحاءات ودلالات خاصة) [٦٢]، أضف إلى هاتين الفائدتين فائدة أخرى تتعلق بموضوع البحث الحالي ألا وهي أن بناء النص وظيفة مهمة للالتفات تخص إنشاء الخطاب من خلال توظيفه لربط الأغراض المختلفة في النص.

اي أن الالتفات (ليس حيلة من حيل جذب المتلقي وتشويقه؛ لأن ما يحدث فيه من انحراف عن النسق، أو الانتقال في الإيراد الكلامي من صيغة إلى أخرى ليس انتقالاً استطرادياً مثلاً... وإنما ينحصر الأمر في بيان معنى على قدرٍ كبير من الرهافة والخفاء لا يلفت المتلقي إليه، أو إلى البحث عنه إلا إدراكه للتغير الحادث في النسق اللغوي للخطاب)) [٦٣].

ومن هنا نجد أن دور الالتفات وأثره في النص أصبح مرتبطاً بالفائدة الدلالية التي تتضح من خلال السياق الدلالي للنص.

---

(٦٠)راجع: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، سابق ص ٣٤٨.
- يحيى بن حمزة العلوي، الطراز، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، ٢٠٠٢، ٧١/٢.
- ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الشاعر والكاتب، تحقيق: أحمد لحوفي، وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، د.ت، ١٦٨/١٦٧/٢.

(٦١) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، سابق ص١٣٤٨.
(٦٢)حسن طبل، الالتفات، دار الفكر، ١٩٩٠، ص ٢٦.
(٦٣)سعد مصلوح، نحو أجرومية للنص الشعري، سابق ص ١٦٦.

والباحث في تناوله للالتفات في ديوان (وهج الشباب) رصد بعض التحولات التي كانت تتم بين الضمائر وذلك في اثناء تحليله لبعض النصوص، ودورها في التماسك النصي، والدلالة التي نتجت عن تلك التحولات.

ومن صور الالتفات في ديوان (وهج الشباب) الالتفات من المتكلم إلى الغائب نحو قوله (من الطويل) [٦٤]:

سَـلِيني فـؤادِيَ لَسْـتُ أمْنَعُـهُ بُخـلاَ ... وإنْ كنـتُ قِـدْما لا أجـودُ بـهِ سُـؤْلا

أسـائِلُهَا مَـاذا تـودَّ هديـة ... أقـدمِهُا شُـكراً لِمَـا أَحْسَـنَتْ فِعَـلاَ

فضَّـرجَها صِـبغَ الحيـاةِ وأمْسَـكتْ ... عـن الـردِ حينـاً كَـالتي تفحـصُ القـولاَ

وقالـتْ : أمَّـا أبـديتَ لـي بصـراحةٍ ... بـأنّي أخـتُ لا تحسـنُ لهـا مـيلاً؟

فقلـتُ لهـا: بـلْ ذاكَ قـولي، فأردفـتْ ... أيَجْزي أخٌ عن صنعِ أختٍ لَهُ فضْلاً؟

تحول العلاف في هذه الأبيات من ضمير المتكلم (سلني/ فؤادي/ لستُ/ كنتُ) إلى ضمير الغائب (اسائلها/ فضرجها) فهو عند مخاطبته لممرضة حسناء أعتنت به في أثناء مرضه في القاهرة، خاطبها مستعملاً ضمير المتكلم، ثم ينتقل للتعبير عن امتنانه عمَّا أولته من رعاية، سائلاً إياها بأن تختار ما يناسبها من الهدايا، فانتقل ليعبر عن تلك الغيبة بضمير الغائب، الذي يعود على تلك الممرضة، فيتم الربط بين الأبيات، ويتحول الشاعر بعد ذلك من ضمير الغياب إلى ضمير المتكلم من خلال الحوار (قالت / قلت)، ممَّا ساهم في تماسك الأبيات، ساعد على ذلك التحول في بداية الأبيات من المتكلم إلى الغائب، وهو تحول يشير إلى تحول الشاعر من شعوره

(٦٤) الديوان ص ٦٨.

بكيانه المتمثل في الضمير (الأنا) إلى حالة أخرى وهي حال الغيبة التي يعبر عنها بضمير الغائب.

وقد ساعد في تماسك الأبيات –أيضاً– وجود رابطين آخرين أولهما: فنى لغوي يتمثل في التدوير الذي ربط بين أشطر الأبيات الأربع الأخيرة –كما سيتضح لاحقاً– وثانيهما: رابط صوتي تمثل في التضمين –كما أشرت في المبحث الأول في جملة مقول القول ومتعلقاتها، حيث ربط بين قافية البيت الثالث وبداية البيت الرابع.ويتحول العلاف في ديوانه (وهج الشباب) من الخطاب إلى المتكلم نحو قوله (من البسيط) [٦٥]:

اسَـركَ الوصـلُ مِمَّـنْ كـانَ قـدْ هَجـرَا؟ ... امْ جاءكَ الدَهر يَبْغِي الصّفحَ مُعتذِرَا؟

فقلــتَ : لا مشــن إبــاءً، إنــة نبــا ... مَـا لامـسَ القلـبَ حتـى بـارَكَ القـدرا

انتقلت الصياغة من الخطاب (أسرك/ جارك) إلى ضمير التكلم (فقلتُ)، وهو يوهمنا – على عادة القدماء – بوجود شخص آخر يجري معه الشاعر خطاباً.

وقد ساهم انتقال الشاعر من الخطاب إلى التكلم في ربط البيتين وتماسكهما. وقد جاء ذلك موافقاً لمقام المدح والتكريم لشخص فهد بن عبد العزيز –رحمه الله– يوم أن كان وزيراً للمعارف الذي يقتضي المبالغة في التعبير عن مكانة الوزير وحضوره، وهذا ما عبرَّ عنه الشاعر بالفعل الماضي (قلت) الدَّال على تمام الحدث وانقضائه.

وقد ساعد على تماسك البيتين –أيضا– وجود حروف العطف (أم / الفاء)، فالأولى ربطت بين شطري البيت الأول، في حين جاءت الفاء لتربط البيت الثاني بالأول من خلال تعليل الشاعر لسبب سروره، بأن ذكر أن نبأ حضور وزير المعارف كان السبب من هذين الشاهدين –وغيرها– بدا لنا أهمية حركية الضمائر كرابط فني ولغوي في ديوان (وهج الشباب)، مشكلة وحدة تنداح في ثنايا النص، فتربط بين

(٦٥)الديوان ص ٧٨.

مكوناته، وتجعل منه منظومة إيقاعية متماسكة، حيث بدت الضمائر رابطاً من أهم روابط التماسك النصي، بالإضافة إلى انها فنًّا من اهم فنون التواصل الدلالي بين المبدع والمتلقي.

ثالثاً : التدوير :

يعد التدوير –كرابط فني ولغوي– ظاهرة إيقاعية لها حضور مكثف في ديوان (وهج الشباب)، ونعني به اشتراك شطري البيت في كلمة واحدة، بعضها في آخر الشطر الأول وبعضها في بداية الشطر الثاني[٦٦]، أي أن التدوير هو اتصال شطري البيت من خلال تواصل النفس عند النطق، حيث ترتبط الكلمة في الشطر الأول بالتفعيلة الأولى في الشطر الثاني، وكأنما البيت وحدة واحدة متماسكة.

ولم يكن التدوير غائباً عن النقد العربي القديم، وإن لم يرد بهذا المصطلح، وإنما جاء تحت مسميات أخرى كالمدرج والمدخل والمدمج[٦٧].

وللتدوير وظيفة فاعلة في الإيقاعن تتجسد في إنشاد البيت من غير توقف، حيث يتجاوز (أن يكون لمجرد إتمام الوزن بجزء من الكلمة إلى إحداث شاعرية عبر مطّ نغماته، فيسبغ على البيت غنائية وليونة)[٦٨]، كما أن التدوير يكسر التكرار الشطري ممَّا يبعد الإيقاع عن الرتابة، إضافة إلى أنه دليل على وحدة النص ((فالصلة داخل البيت تروم وحدة الدلالة والنحو، فالتدوير علاقة اتصال والتئام بين الأشطر)[٦٩] ومن

---

(٦٦) راجع:
- أحمد كشك، التدوير في الشعر، دراسة في النحو والمعنى والإيقاع، مكتبة الزهراء، القاهرة، ١٩٨٩، ص ٧.
- نازك الملائكة، قضايا الشعر، سابق ص ١١٢.
- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، سابق ص ٢٠٠.

(٦٧) ابن رشيق، العمدة، سابق ١٤٩/١٢

(٦٨)نازك الملائكة، قضايا الشعر، سابق ص ١١٢، وأيضا : محمود عسران ، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، سابق ص ٢٥١

(٦٩)أحمد كشك، التدوير، سابق ص ١٢٣.

ثمَّ فإن التدوير له دور فعّال في سبك شطري البيت في قالب واحد؛ لأنه (يلغي الثنائية الجزئية في البيت، ويُخضع البيت لوحدة متماسكة الأجزاء)[٧٠]، ولذا يمكن القول أن التدوير يعاكس التصريع الذي يقوي التشطير إضافة إلى دورة في ربط شطري البيت.وقد وقف العلاف في استخدام التدوير كرابط فني ولغوي في ديوان (وهج الشباب) من ناحيتين:

أولها: أنه لم يكن مجرد اضطرار، وإنما كان له ارتباط وثيق بالناحية الفكرية والشعورية للشاعر، بحيث يمكن أن يأتي التدوير ليشغل أبياتاً عدة في النص الواحد، بحيث ينتقل تماسك كلّ بيت – بفضل التدوير – ليجمع أبيات النص في بوتقة واحدة متآلفة نحو قوله (من الوافر)[٧١]:

اشـــاقك رؤيـــة الـــوادي الخصـــيب ؟ ... ولقيـــا الـــروض فـــي طفـــل الغـــروب؟
وتغريـــــد الطيـــــور بكـــــل لحـــــن ... يفـــــتح سِـــــحْرَه زهـــــرُ القلـــــوب؟
بقـــــاع كلمـــــا ذكـــــرت اهاجـــــتْ ... بنفســـــي لاعـــــج الشـــــوقِ المهيـــــب
إذا الروضـــــات باســـــمةَ المحيـــــا ... مقلـــــدة بكـــــلَّ جَنـــــى رطيـــــب
وفيهـــا المشـــمشُ الوهـــاجُ يحكـــي كريـــات مـــن الـــذهبِ الخلـــوب
وقـــد عَنجـــتَ بهـــا الاغصـــانَ دلا علـــى الانســـامِ عابثـــهِ الهبـــوب
تســـحُ البئـــرُ ادمعهـــا غـــزارا جـــداول ، همهـــا دوم النحيـــب
وقـــد طبعـــتَ رســـومُ الـــروض فيهـــا كمـــــراةٍ مزخرفـــــةِ الجُنـــــوب
هنالـــــك تمْـــــلا الـــــدنيا هنـــــاءً عليـــــا عنـــــد نســـــيان الكـــــروب
نحـــس لكـــل شـــئ فـــيض معنـــى عميـــق فـــي مشـــاعرنا، غريـــب

(٧٠)محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، سابق ص ٨٥
(٧١)الديوان صـ٥٣/٥٥.

وقـــد غنـــى مغنينـــا بلحـــن تناقلـــه النســـم إلـــى القلـــوب

هنـــاك المشـــهد الفتـــان يســـرى شـــذا نفحاتـــه ينـــدى المغيـــب

هـــو الإلهـــام تعلـــن عـــن رؤاه دعـــاة الطيـــر، وافـــرة النصـــيب

جاء النص السابق مدوراً، مما نتج عنه انفتاح شطري البيت لينتظما في وحدة واحدة، ومن مجموع تلك الأبيات المدورة– بالإضافة إلى وجود روابط أخرى كأدوات العطف والضمائر وتكرار بعض الألفاظ – نستطيع أن نلمس تماسك جميع أبيات النص وأجزائه، ساعد على ذلك ارتباط التدوير بالهدوء النفسي حين يصور الشاعر ويصف الوادي الخصيب (الطائف) وقت الغروب، وهكذا يبدأ النص في الاتصال والتدوير، ليوحي بتوالي النعمة والجمال التي أحسها الشاعر.

ومن ثمَّ تتضح العلاقة بين الحالة النفسية والانفعالية عند العلاف وبين قطع الأبيات وتدويرها.

ثانيها: أن نصوص الديوان لا تكاد تخلو من التدوير خاصة التي تنتهي بسبب خفيف، وجدير بالذكر أن التدوير ((يسوغ في كلَّ شطر تنتهي عروضه بسبب خفيف، في حين يصبح ثقيلاً ومنفراً في البحور التي تنتهي عروضها بوتد)) (٧٢)، ومن نماذج ذلك قول العلاف (مجزوء الوافر) [٧٣]:

ومنـــــكِ الكـــــونَ مقتـــــبسٌ ... محاسِـــــــــــنه، فنهـــــــــواه

ومنـــــك الزهـــــرُ بســـــمتهُ وصِـــــــــــبْغته، ورَيّـــــــــاه

جاء البيتان السابقان مدورين، من خلال الفصل بين شطريهما، وقد ساعد التدوير فيهما على وصل النفس بين شطري البيتين، ممَّا نتج عنه ترابط شطري كلّ

(٧٢)نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، سابق ص ١١٥.
(٧٣) الديوان ص٩٥

بيت من ناحية وتماسكهما من ناحية أخرى بسبب العطف والتكرار (الواو/ منك)، وقد انتهى كلٌ من البيتين بسبب خفيف. وقد جاء التدوير في البيتين ليثري الإيقاع الداخلي، وجعل المتلقي يحس بجمال ومتعة البيتين في التعبير عن مكانة المرأة، بحيث يدفع التدوير المتلقي إلى مواصلة القراءة إلى أقرب وقفة يمكن أن يقف عندها، وبالتالي تحققت الفائدة المرجوة من التدوير في الربط والسبك.

نستطيع القول– بناءً على النموذجين السابقين إن التدوير عند العلاف جاء سلساً طبيعياً لا تكلّف فيه ولا تصنع، ممَّا أثرى موسيقا النص والإيقاع الداخلي، وساهم في ربط النصوص وتماسك أجزائها، ممَّا جعلها تأخذ شكل الكتل الدائرية على الرغم من تنوع الأوزان والقوافي فيها، كما ساعد التدوير على ربط المضامين والانفعالات من خلال حركة اللغة المرنة التي اعتمدت في مرونتها على التدوير بدرجة كبيرة.

رابعاً: التوازي:

يظهر في ديوان (وهج الشباب) التوازي[٧٤] كعنصر إيقاعي هام من عناصر الربط والتماسك فيه، عبر تقطيع البيت إلى وحدات تكاد تكون متساوية ومتماثلة، فالتوازي –إذن– ((بنية لغوية ثنائية تقوم على التماثل))[٧٥] الذي لا يعني التطابق، أي أن التوازي تأليف فني ولغوي يقوم على تماثل في بعض مواضع النص الشعري، مرتكزاً على التعادل في البنية التركيبية وترتيبها.

ومن شأن هذه التقسيمات المتوازية أن تزيد من قوة موسيقا البيت وسبك ألفاظه ويخلق جواً من الانسجام بين نغم البيت ومعناه، إذ إن ترديد هذه التقسيمات المتوازية

(٧٤) تناول النقد البلاغي التوازي تحت مسميات عدة منها: التقسيم، والمساواة، والتناسب... إلخ، وكلها أشكال تندرج في إطار التوازي كما يقول الدكتور محمد مفتاح ، محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٨٦، ص ٢٥.

(٧٥) عبد الخالق العف، تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المقاوم، مطبوعات وزارة الثقافة، فلسطين، ٢٠٠٠، ص ٢٧٣

على نسقٍ منتظم داخل البيت يسهم في تأكيد المعنى وإبرازه، فضلاً عمَّا يحدثه من تناسق الإيقاع، ممَّا ينتج عنه الانسجام والتآلف ومن ثمَّ يمكن القول بأن التوازي التركيبي يلعب دوراً مهماً في ربط أجزاء البيت صوتياً وتركيبياً.

وقد ورد التوازي الإيقاعي في ديوان (وهج الشباب) في مواضع عدة منها قوله (من الطويل) [٧٦]:

فَـلاَ الـرأيُ موصـولُ العُـرى، متكامـلُ ... ولا النقدُ، مكفولُ الأدلةِ، مُحصّف

حاول العلاف في البيت السابق أن يقيم بنية التوازي بين شطري البيت، فأتي بتركيبين لغويين متعادلين من حيث التركيب، إذ كلّ منهما يتكون من جملتين اسميتين معطوفتين ومنفيتين فتشابها في النفي والابتداء، واختلفا في الخبر، ممَّا حقق لهذا التركيب اللغوي خاصية التشابه والاختلاف معاً، ممَّا أدى إلى وجود إيقاع هادئ ينسجم مع إحساس الشاعر بمهابة مكتبة الملك عبد العزيز رحمه الله.

وقد جاء التوازي في البيت بين الشطرين؛ ليؤكد التشابه الدلالي بين الشطرين ويربط بينهما برباط العطف الصوتي، فكان هذا التوازي عامل فاعل في تشكيل الدلالة والربط بين أجزاء المعنى وتأكيده، ممَّا ساهم في تلاحم أجزاء النسيج الشعري في البيت، وإكسابه إيقاعاً يساعد في وضوح المعنى. لذلك فإن تركيز العلاف على البنية المتعادلة تركيبياً كان نوعاً من الإلحاح على الإيقاع الذي سيطر عليه. وللتوازي أدوار فاعلة في الربط بين عناصر الصورة واستدعاء معان عدة ودلالات إيحائية مرتبطة بها أو لتأكيد المعنى أو لخلق بنية إيقاعية في البيت تحد من رتابة الوزن، ومن ذلك قول العلاف (من البسيط) [٧٧]:

سَــرَىَ لَنَــا نَبــأ أعْــدى بِحرفَنِــه ... فالجسمُ فـي لهـبٍ، والطرَفُ فـي شَرَرِ

([٧٦])الديوان ص ٨٦

([٧٧]) الديوان ص ٥٠.

فقد خلق التوازي بين الثنائيتين (الجسم/ الطرَّف) تخيلياً يربط بين اللهيب الذي اصاب الجسم من جراء سعي البعض إلى انفصال الطلبة الثانويين عن مجتمع الجامعيين في مبنى البعثات وبين حمرة العين وتتطاير الشرر منها من جراء ذلك، وكلٌّ هذه الدلالات مرتبطة بحزن الشاعر وألمه على وقع ذلك الأمر.

كما أن اتساق الشطر الثاني المشتمل على التوازي ساعد على اكتمال الصورة من الناحية الإيقاعية التي أوحت بسرعة انتقال آثار الانفصال وشدة تأثيره على الشاعر، كما أكد التوازي العلاقة المنطقية المفسرة للشطر الأول من البيت، الذي يعد مكوناً أساسياً من اللوحة التصويرية، التي جاء فيها الشطر الثاني موضحاً سبب الحرقة التي أصابت الشاعر، ممَّا زاد من طغيان التوازي على البيت ولعب دوراً فاعلاً في الربط بين شطريه. وقد يأتي التوازي في أكثر من بيت؛ ليشكل نسقاً رأسيا متوازياً، فيكون التوازي عامل ربط بين أجزاء المعنى ومن ذلك قول العلاف (من مجزوء الوافر) [٧٨]:

وَاجْـــــدرُ مِنـــــكَ مُنتظـــــر ... علـــــى وعـــــدٍ وافـــــلاتِ

واكـــــرَمُ مِنـــــكَ سَـــــابِقَة ... يُعَكـــــــــرُ بِالشَـــــــــفاعَاتِ

أقام العلاف في البيتين السابقين بنية إيقاعية أكثر امتداداً للتوازي، إذ اشترك في تكوينها جملتين أو فاصلتين متتابعيتين في صدر البيتين.

وهي بنية تتكون كل جملة منها من اسم التفضيل والمفضل والمفضل عليه هو اساس التركيب. فقد عبَّر الشاعر في البيتين عن السلوك الأعرج المتمثل في الوساطة ونفاق المسئولين عن طريق توظيف التوازي الرأسي توظيفاً جيداً استخدم فيه اسم التفضيل بصورة متتابعة لا يفصل بينهما فاصل أو بيت؛ ليوحي بالتساوي بين الصدرين، وقد ساعد اشتراك الصدرين في البنية الصرفية والتجاور الراسي في

(٧٨) الديوان ص ١٠٥.

جعليهما مرتبطين دلالياً، ممَّا زاد من قوة العلاقة التي تجمعهما للإيحاء بسوء هذا السلوك ونفور الشاعر منه، كما ساعد التجانس الإيقاعي – الناتج عن التوازي – في توحيد دلالة الصدرين والربط بينهما برباط وجداني، فالكلمات (أجدر / منك/ منتظر/ أكرم/ سابقة) هي بؤرة اهتمام الشاعر، استطاع العلاف أن يوظفها ليحقق معنى الخصوصية لصاحب ذلك السلوك الأعرج، فاكتسبت الكلمات في الصدرين طاقاتها وإيحاءاتها الدلالية نتيجة التقارب بينها نستطيع القول – بعد تناولنا السابق للروابط الفنية واللغوية في ديوان (وهج الشباب) – إن تلك الروابط الأربعة قد ساهمت – مجتمعة– في تماسك النصوص الشعرية الواردة فيها، وزادت من قوة إيقاعها، لذلك توخاها العلاف في ديوانه؛ ليكسبه ضرباً من التنغيم والانسجام ويزيد من إيقاعه وموسيقاه.

المبحث الثالث : ضوابط الربط الإيقاعية :

يختص هذا المبحث بدراسة الضوابط الإيقاعية التي اعتمد عليها العلاف في ديوان (وهج الشباب) في ضبط الروابط الإيقاعية، من خلال تناول أكثر هذه الضوابط شيوعاً في الديوان.وتمثل دراسة هذه الضوابط دعامة أساسية في دراسة دور الإيقاع في التماسك النصي في الديوان، والتي تتجلى فيما ينشأ بين عناصر الخطاب الشعري من أنسجة متماسكة تضفي على النص وحدة متميزة، تتضافر مع غيرها من عناصر النص الأخرى؛ للوصول إلى الشكل الشعري المتماسك، لأن مفهوم النص يتحدد في أنه ((شبكة متكاملة من الدوال والمدلولات، ومجموعة علاقات متشابكة تكون في النهاية صورة بنائية لهذا النص)) [٧٩].

وقد اعتمد العلاف في ديوان (وهج الشباب) في ضبط الروابط الإيقاعية فيه على تعامل خاص مع قواعد اللغة، من خلال الانحراف أو الخروج على قواعدها

([٧٩])مديحة السايح، المنهج الأسلوبي في مصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، سلسلة درسات نقدية ع ١٣٥، ٢٠٠٤، ص ١٩٢.

المألوفة، وابتكار ضوابط أو بالأحرى تراكيب لغوية تكون ومضات متطرقة تساعد على ضبط الروابط الإيقاعية. والذي لا شك فيه أن العلاف – شأنه في ذلك شأن الشعراء العرب المعاصرين – قد انشغل بتوظيف البنى الإيقاعية الضابطة للتماسك النصي في ديوانه التي ظهرت بشكل ظاهر فيه.

وتأتي دراسة تلك الضوابط من خلال دراسة ظاهرتي التقديم والتأخير؛ بوصفهما أهم الظواهر التركيبية التي اعتمد عليها العلاف في ضبط عناصر التماسك الإيقاعي من ناحية، ولاعتبارهما – من جهة أخرى – من أكثر الظواهر التي يمتلك معها الشاعر الحرية في تكوين نصه تشكيل دلالته.

أولاً: التقديم والتأخير:

من نافلة القول أن أقول: إن ظاهرة التقديم والتأخير قد لفتت انتباه علماء النحو والبلاغة؛ لما فيه من دلالة واضحة على اتساع اللغة العربية، وشاهد على ما يسبغه هذا الفن من لمحات فنية وأسرار دقيقة، تزيد الشاعر قوة في تركيب الألفاظ وبنيتها الشعرية، فهو بات كما وصفه شيخ البلاغيين العرب عبد القاهر الجرجاني ((كثير الفوائد، جمُّ المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك، ولطف عندك، أن قدَّم فيه شئ، وحوَّل اللفظ من مكان إلى مكان)) [٨٠].

أما الذي لا يعد نافلة فوجوب تحديدنا لدور التقديم والتأخير في ضبط الروابط الإيقاعية في ديوان (وهج الشباب) ، بوصف التقديم والتأخير ظاهرة بلاغية تعمل على إثراء الدلالة من ناحية، وتعدد القراءات للنص من ناحية أخرى ((فتقديم جزء من الكلام أو تأخيره لا يرد اعتباطاً في نظم الكلام وتأليفه، وإنما يكون عملاً مقصوداً

(٨٠)عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ، قراءة وعلَّق عليه، محمود محمد شاكر، مطبعة ودار المدني، القاهرة، جدة، ١٩٩٢، ص ١٠٦

يقتضيه غرض بلاغي أو داع من دواعيها))[٨١] يقتضيه السياق الذي يحدد المعنى، فكل تغيير في مفردات الجملة سيقود حتماً إلى تغيير ثنائي على مستوى الإيقاع والدلالة. ومن ثمَّ فإننا نقرر –بداية– بأن ظاهرة التقديم والتأخير ذات علاقة وثيقة بتشكيل الإيقاع وضبط روابطه على مستوى النص الشعري، سواء على مستوى التقديم والتأخير في سياقات الجملة الاسمية أم الفعلية وقد لجأ العلاف في ديوان (وهج الشباب) إلى الاستعانة بظاهرة التقديم والتأخير كضابط للروابط الإيقاعية في ديوانه بكثرة لافتة، خاصة تقديم شبه الجملة؛ لصغر الوحدة البنائية فيها عن غيرها[٨٢]. نحو قوله (من البسيط) [٨٣]:

قـدْ كَـانَ فِيمَـا مَضَـى للسـيفِ سُـلْطَتُه ... وللســـــهامِ وللارمـــــاحِ مُختضَـــــبُ

وللحصـــونِ وللاســـوارش حَظوتهـــا ... وللـــــدروعش وللافـــــراسِ مُطلـــــبُ

كثف العلاف في هذين البيتين من تقديم شبه الجملة (الجار والمجرور) من خلال تقديم خبر كان (للسيف) على اسمها (سلطة) وأيضاً تقديم الجار والمجرور (للسهام / للأرماح) على (مختضب)، وكرر التقديم نفسه في البيت الثاني في شطريه، من خلال تقديم الجار والمجرور (للحصون/ للأسوار) على (حظوة) ، وتقديم (للدروع/ للأفراس) على (مَطْلَب)؛ ليؤكد على أثر القوة العسكرية في تغيير مجريات الحروب القديمة والتي كان من أدواتها (السيف/ السهام/ الرماح/ الحصون/ الأسوار/ الدروع/ الأفرادس)، إسقاطاً منه على ضرورة تسلح العرب في الوقت الحاضر بكل اسباب القوة العسكرية المتطورة.

وتشير إيقونة التقديم والتأخير في البيت إلى سيطرة العامل النفسي والمنطقي في ترتيب مكونات الجملة في البيتين ، فالعلاف يعمد إلى ترتيب الدوال أو أسلحة الحرب

(٨١)عبد العزيز عتيق، علم المعاني، دار الآفاق العربية، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ١١٦.
(٨٢) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب ، سابق ص ٢٩٠.
(٨٣) الديوان ص ٥٧

القديمة بشكل يتدرج فيه من مقام يستدعى ذكريات الماضي، إلى مقام يستدعي انفعالات وآثار يجب أن تظهر على العرب في الحاضر والمستقبل.ولم تكن عملية التقديم والتأخير في البيتين مجرد نقل للكلمات من مكان إلى آخر على مستوى النطق والكتابة فقط، وإنما هي في جوهرها تمثل تزاوجا بين الفكر والانفعال واللغة، فأي تغيير في عناصر التركيب ناتج عن تغيير في الفكر الذي يجسده، والانفعال الذي يبرزه.

فتقديم الجار والمجرور في البيتين تبع للمعاني الناشئة في نفس العلاف، وتقديمها هو إبراز لأهميتها في نفسه ودرجة انفعاله به، ممَّا يساعد في ضبط أسباب الاتصال والربط بين شطري البيت من ناحية وبين البيتين من ناحية أخرى من خلال الربط بأداة العطف (الواو).

وقد جاء تقديم الجار والمجرور لتعميق معنى الكثرة في البيتين، كما أنها مهدت لبروز الصفات المحذوفة لتلك الأسلحة؛ لتوحي بدلالات القوة والتماسك وغير ذلك من الدلالات المرتبطة بتلك الصفات، كما أن تقديم تلك المجرورات قد حافظ على التواصل السياقي للتركيب الشعري في البيتين ، إضافة إلى أن التقديم والتأخير في عجز البيتين جاء مراعاة للقافية التي أكسبت المسند إليه (مختضب/ مطلب) قوة دلالية بوجوده في منطقية القافية، أو لنقل وحد بين محور المعنى والقافية، فأصبحت القافية ذات أبعاد دلالية منسجمة مع النص في الداخل، وأكتسب المسند إليه المؤخر قوة إضافية جعلته محور المعنى وبؤرته، وأصبح عنصراً مهماً تتشوق النفس إلى سماعه وتطرب لا تساق نغمه مع نغم النص، كما تطرب لسماع الإيقاع المنظم الذي يتردد فيطرق الأذن في فترات زمنية منتظمة.ويبدو أثر التقديم والتأخير واضحاً كضابط لعملية الربط الإيقاعي في الأساليب الإنشائية، حيث تقدم المسند (الخبر) على المسند إليه نحو قول العلاف (من البسيط) [٨٤]:

([٨٤])الديوان ص ٦٥

يـا نشـوةَ الـروُّح أَيْـنَ اليـومَ مَسـرَاكِ ... وهـل لِطَيْفِـي مُثـولٌ نُصْـبَ ذِكـراكِ؟

قدَّم العلاف الخبر أداة الاستفهام وله الصدارة بنفسه على المسند إليه المبتدأ وجعلها سبيكة تركيبية واحدة منسجمة، وضبط مظاهر التماسك الناتج عن تقديم الخبر على المبتدأ، وخلق تواز صوتي الناتج عن العطف في بداية عجز البيت، حيث ربط بينهما صوتياً.

إضافة إلى الربط الوظيفي للخبر المقدم (أين) ، ولو قال العلاف (اليوم مسراك أين) لقلل من فاعلية الربط وأوجد عائقاً حدَّ من الانسجام بين شطري البيت الناجم عن التصريع (مسراك/ ذكراك) فيفقد التركيب تماسكه من جراء فقده للدور الوظيفي الفاعل للخبر المقدم (أين) الضابط لعملية الربط بين شطري البيت، كما أن تقديم الخبر حافظ على التواصل السياقي للتركيب، فلا يشعر المتلقي بانقاطع السياق الذهني والوجداني للجملة الاسمية؛ لذلك لجأ إلى توكيد المعنى باستخدام أسلوب الاستفهام فقدم الخبر (أين) بما يحمله من معان ودلالات عن المكان.

وشغل تقدم المفعول به على الفاعل مكانة بارزة في ديوان (وهج الشباب)، فقد اهتم العلاف بهذا النوع من التقديم؛ لكنه ظاهرة تساهم في ضبط الروابط الإيقاعية وفي إثرائها المتمثل في المحافظة على الوزن والقافية، فتقديم الشاعر للمفعول به على الفاعل يعني ((أن الأهمية غير موجهة إلى الفاعل باعتباره محدثاً للفعل بل تكون موجهة إلى كيفية إنصباب هذا الفعل على ذلك المفعول)) [٨٥].

وقد تجلى اهتمام العلاف بهذا النوع – كضابط لعملية الربط الإيقاعي – في مواضع عدة منها قوله (من الكامل) [٨٦]:

([٨٥]) رمضان صادق، شعر ابن الفارض دراسةأسلوبية،الهيئةالمصريةالعامة للكتاب،١٩٩٨،ص١١٦

([٨٦])الديوان ص ٤٣

مَـا نـالَ طيْـبَ العـيشِ غيـرُ مُغـامرٍ ... يَغْشَـى المخـاوفَ لا يَهـابُ حِمامَـا

قدمَّ العلاف المفعول به (طيب العيش) على الفاعل (غير مغامر) لتنبيه المتلقي ولفت انتباهه إلى الحكمة التي يريد توصيلها إليه، وجاء هذا التقديم مبرراً بل يحمل دلالات عدة أهمها أن رغد العيش هي الدافع القوي للمغامرة، فقدَّم الشاعر المفعول به على الفاعل للاهتمام به.وقد لجأ العلاف إلى استخدام التقديم والتأخير في البيت؛ ليضبط من خلاله تماسكه، وليضمن تتابع الوصف لذلك المغامر الذي يغشى المخاوف ولا يهاب الموت في إطار الفكرة المحورية.

ومن منطلق أن التعبير صورة من الانفعال النفسي، فقد قدَّم العلاف المفعول به على الفاعل للتخصيص نحو قوله (من الوافر) [٨٧]:

أَشَـاقَكَ رؤيـةُ الـوَادِى الخَصـيبِ؟ ... ولُقيـا الـروضِ فـي طَفَـل الغُـروبِ؟

تقدم (كاف الخطاب) وهو الضمير المخاطب المتصل بالفعل في قوله (شاقك) وموقعه المفعولية على الفاعل (رؤية الوادي) للتخصيص، أي تخصيص أهم المثيرات التي تشوق الصاحب/ الشاعر، من خلال التساؤل الموجه منه إلى صاحبه أو الذات الشاعرة؛ ليكشف التقديم مدى ما يتمتع به الوادي الخصيب/ الطائف من جمال وقت الغروب (طَفَل الغروب) ، وتكمن دلالة التقديم– أيضاً – في أهمية الذات المطروحة في التساؤل على الذات الشاعرة، وكأن الشاعر يعيش حلاوة السؤال عن أسباب الشوق لذلك الوادي.ويعد التقديم في البيت السابق مقياساً نستجلي من خلاله أحاسيس الشاعر وانفعالاته من ناحية، وضابطاً للربط الإيقاعي بين شطري البيت، الذي قام به حرف العطف (الواو).

([٨٧])الديوان ص٥٣.

نستطيع القول – بناءً على ما سقناه من شواهد – إن التقديم والتأخير في ديوان (وهج الشباب) قد ساهم بشكلٍ فعالٍ في ضبط الروابط الإيقاعية، من خلال تنويع اشكاله وصوره، ممَّا يؤدي إلى التشويق وإعمال الذهن للمعنى الذي يريده العلاف.

وقد أظهر التحليل السابق لبعض شواهد التقديم والتأخير أنها تحققت جماليتها من خلال انتباه المتلقي للعارض الصياغي الذي يحدثه التقديم والتأخير في ضبط الروابط الإيقاعية، وفقاً لما أنتجه العلاف من دلالات في ديوان (وهج الشباب) ووفقا لما يقتضيه الخطاب الشعري فيه، حيث استغل العلاف حيوية اللغة وقدرتها على إنتاج دلالات متعددة بتغيير عناصر المفردات ومخالفة رتبتها في توظيف التقديم والتأخير كأداة ضابطة للروابط الإيقاعية.

ثانياً: الحذف:

تعد ظاهرة الحذف من أهم الضوابط الإيقاعية في الشعر؛ لأنها تتحقق من خلال استثمار الحذف للتعبير عن الدلالات المتعددة، كذلك يؤدي الحذف إلى الإيقاع المتسارع أحياناً، فيؤثر في البنية الإيقاعية.

والحذف – وإن كان إنقاصاً للجملة على المستوى السطحي – فإنه يعد على المستوى العميق عامل إضافة حتى وإن دلَّ السياق على المحذوف؛ لأن السؤال يظل طارحاً نفسه في ذهن المتلقي لماذا أثر الشاعر الصمت وقام بإخفاء هذا الجزء من العبارة؟ وما الدلالات المترتبة عن هذا الإخفاء؟ وكيف تسهم هذه الظاهرة في ضبط الإيقاع وفي اكتشاف عالم النص واجتلاء حقيقته؟

وقد وجدت الدراسات الحديثة في الحذف إمكانات وطاقات إيحائية يوظفها الشعراء في إبداعاتهم وفي ضبط إيقاع الجمل فيها؛ لأنه يشير إلى جزء ما تمَّ حذفه للعلم به، أو لإثارة ذهن المتلقي، فيضاعف إحساسه بالفكرة الشعرية، ويشغل ذهنه في ملء ما نقص من النص، بلغت نظره إلى المحذوف وغرض هذا الحذف، مما يؤدي إلى اشتراكه مع المبدع وتفاعله معه في عملية الإبداع، وبالتالي يصبح المتلقي

((شريكاً للمؤلف في تشكيل المعنى))[٨٨]، وبذلك يزيد ثراء النص وتتعدد دلالاته؛ لأنه يرتبط لا محالة بالنص، وهذا يعني أن هناك خيطاً يشد موضع الحذف نحو مركز الدلالة، وهو العنصر المحذوف، وذلك لأن الحذف علاقة داخل النص من شأنها أن تكشف عن الروابط داخله فتضبطها، ومن ثمَّ يتضح دوره في ضوء النظرة الكلية لبنية النص التماسكية خاصة أن الحذف يرتبط بـ ((المعنى أو فهم المخاطب، كما ارتبط بالسياق اللغوي والمقامي)) [٨٩].

وتتضح أهمية الحذف كضابط إيقاعي في دوره في الكشف عن المضمون العام للنص، ومن ثمَّ يحقق ضابطاً ترابطياً بين مكونات جمله بناءً على المحذوف.

ونظرا للأهمية السابقة للحذف، فقد عوَّل عليه العلاف لضبط إيقاع النص في الديوان من ناحية، ولتوصيل تجربته والمعاني التي يريدها إلى المتلقي من ناحية أخرى.وقد ترددت في ديوان (وهج الشباب) ضروب من الحذف في التركيب سواء في سياقات الجملة الفعلية أم الاسمية.ومن صور الحذف في الديوان، حذف الفعل والفاعل والاكتفاء بالمفعول به نحو قوله (من الخفيف) [٩٠]:

مَرْحَبـــاً بِالبريـــدِ عَجَّـــلْ وَهَـــات ... أعْطِنيـــــهِ مُعتَّـــــق الكَلِمـــــاتْ

أو الاكتفاء بالمفعول المطلق نحو قوله (من البسيط) [٩١]:

عَفْـواً إِذَا الوصُـف لَـمْ يَجْـرؤ كَعَادَتِـهِ ... فَقَـدْ سَـموتِ، وَحَسْـبُ الـنفسِ مَـرْآكِ

---

[٨٨]صبحي الفقي، علم اللغة النصي، سابق، ٢١٦/٢.

[٨٩]محمد أحمد خضير، علاقة الظواهر النحوية بالمعنى في القرآن الكريم، الأنجلو المصرية، القاهرة، ٢٠٠١، ص ١١٣.

[٩٠]الديوان ص ٩٦.

[٩١]الديوان ص ٦٧

حذف العلاف المسند والمسند إليه (الفعل/ الفاعل) في الجملة الفعلية مكتفياً بالمنصوبات (مرحباً/ عفواً)، والتقدير (قلت أو صادفت) في البيت الأول، و (أعف) في البيت الثاني، وقد ارتبط الحذف في البيتين بالمنصوبات ممَّا ينتج عنه ((دور دلالي شديد الثراء؛ لأن اتصال الفضاء الشعري بمنطقة المنصوبات، يمثل شعرية من الطراز الأول؛ إذ يعد هذا النحو التركيبي قمة الجدلية بين الظهور والخفاء من ناحية، وقمة الحركة في ذهن المبدع وصياغته الظاهرة من ناحية ثانية)) [٩٢] .

وهذا الحذف لا يغير شيئاً في معنى النص، بل يعد وسيلة لضبط الإيقاع في البيتين من ناحية، ولضيق المقام عن ذكر الفعل والفاعل من ناحية أخرى، وهو حذف لا يغير شيئاً في معنى النص، بل يعد باباً للتوسع في الدلالة على الفراغات والفجوات التي يتركها الشاعر بحسب خبرته، وقدرته على تخيل الصور والمعاني قدر ما يزخر به البنيان وما ينسجم معهما ومع السياق والقرائن المتعلقة بالحذوف، فتثير في المتلقي الفضول لملء هذه الفراغات بالتساؤل : منْ الذي قال مرحباً؟ ومَنْ الذي عفا؟ أو بما قد يتصوره من المعاني والإيحاءات المحتملة.

فإذا ذكرت الإجابة كاملة (قلت مرحباً/ أعف عفواً) ظهر التماسك في البيتين وظهر أهمية الحذف كضابط لهذا التماسك والمتمثل في وحدة الفعل والفاعل المحذوفين، فالفعل والفاعل يعملان في البيتين، وقد اعتمد العلاف في ذلك على الدليل عليهما الذي يوجد الدلالة، ويجعل سياق البيت متصلاً.

ويؤثر العلاف حذف المبتدأ في بعض المواضع، مستعيناً بقرينة لفظية، نحو قوله: (من الكامل)[٩٣]

هُـــوَ مُـــر حينـــاً، وَنَـــاهِ مَـــرَّةً ... ومعـــــارضٌ متكبـــــرٌ عِمْـــــلاَق

([٩٢]) محمد عبدالمطلب،قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني، لونجمان، القاهرة،١٩٩٥،ص١٠٨

([٩٣])الديوان ص ١٠٢.

كثف العلاق من حذف المبتدأ في صدر البيت وعجزه، والتقدير (هوناه مرة/ وهو معارض)، فجاء الحذف مضاعفاً ليصل الشاعر إلى بؤرة المعنى، وهذا دليل على أن الشاعر في سبيل إبراز الخبر ليقرع أذن المتلقي في صدر البيت وأول عجزه، اعتماداً على قرينة لفظية الضمير (هو) العائد على رئيس الموظفين؛ لأن الشاعر أراد أن يجعله بؤرة الهجاء والذم، وكأنه بعدم ذكره قد تعمد تجاهله، فهو أوقع تأثيراً فيه من ذكره؛ لأن ذكر المحذوف لن يؤدي إلى زيادة في الدلالة ولن يغني المعنى لوجود القرائن السياقية عليه وإلا فسيكون ذكره بمثابة التكرار الممل الذي يفقد معه الإيقاع انضباطه.

ويعمد العلاف في مواضع أخرى إلى حذف المسند/ الخبر في الجملة الاسمية، ممَّا يخلق حالة من التأمل الخيالي للمتلقي من أجل إغناء النص وإثرائه، ومن ذلك قوله (من الكامل)[٩٤]:

مَـــا بَزَّنَـــا الغـــربُ الفتَّـــى بِبَأسِـــهِ ... لـــولا الصـــناعةَ لـــمْ يَكـــنْ مِقْـــدَامَا

التقدير (لولا الصناعة موجودة)، فعلى الرغم من أن حذف المسند (خبر لولا) عادة لغوية كما أنه مفهوم من السياق إلا أن الحذف آثار انتباه المتلقي إلى المسند إليه (الصناعة) وهو المعنى بإبرازه في معرض مدحه للتقدم الصناعي في الغرب، كما أنه أعطى فرصة للمتلقي لكي يتخيل ابعاد المسند المحذوف ودلالاته، ممَّا ساهم في ضبط الإيقاع بصورة أفضل من لو ذُكر الخبر المحذوف.

وعندما يقدم العلاف ظاهرة الفصل أو غياب أدوات الربط في ديوان (وهج الشباب) فإنه يعمل على اختزال الجملة وتكثيفها، ولذلك فهي تحتاج إلى السياق الكلي حتى يتم فهمها نحو قوله : (من الخفيف)[٩٥]:

أنـــتِ أسْـــمَى مِـــنَ الهَـــوىَ المِعْثَـــار أنـــــت أم عظيمـــــة المقـــــدار

---

(٩٤)الديوان ص ٤٨.
٢٩٥الديوان ص٩٢.

انـــت نصـــف الحيـــاة، بـــل ثلثاهـــا وانبعـــــاث الشـــــريك للأوطـــــار

أنـــت وحـــي الفنـــون، أنـــت هـــداها أنـــــت لطـــــف مشـــــوق الاســـــرار

أنـــــت مجلـــــي أناقـــــة وجمـــــال أنـــــت رمـــــز الســـــلام والإيثـــــار

نلاحظ في هذا النص أن العلاف حذف جميع حروف العطف مع الضمير (أنت) وعوض عن ذلك بالربط الدلالي المتصل، ومن ثمَّ فإن حذف أدوات الربط في النص عملت على تعميق صورة المرأة في المجتمع، التي تمتلك كل المقومات الجسدية والمعنوية لاحتلال مكانة مرموقة في المجتمع، فحذف الشاعر أدوات الربط، ليلاحق وصفه المتلاحق للمرأة الذي يخشى أن يعوقه عائق – ولو كان بسيطاً – من توصيل رسالته إلى المتلقي وإلى المرأة، ولذا عمد – من خلال حذف العطف – إلى التحرك على مستوى واحد داخل الجملة الواحدة الممتدة بطول الكلمات الجزئية على مستوى النص.

ففي النص السابق سبع كلمات مثلها الضمير (أنت)، تمثل سبع جمل، ولا توجد أداة عطف تربط بينها سوى حرف العطف (الواو) في قوله (وانبعاث) ، لكن يوجد في النص رابطان آخران:

الأول : هو الإطار الدلالي الكلي المسيطر، والمعبرعن مكانة المرأة وتأتي تحت دلالة التقدير والاحترام.

الثاني: يكمن في الجملة المفتاحية الأولى (أنت اسمى) هذه الجملة بمثابة الإضاءة الكاشفة لكل الكلمات الشعرية التالية، فهي القرينة اللفظية التي أعطت للسياق دلالته؛ لأن المرأة والشاعر هما محوراً دلالة هذه الجملة المفتاحية ثم نجد ظلالهما في الجمل التالية والتي كانت تفصيلاً وتفسيراً لها.

وهذا الحذف له دلالته الإيقاعية ألا وهي أن الشاعر عندما يتحدث عن المرأة بلسانه لا يحتمل إدراج حروف العطف بداخلها إلا لضرورةملحة؛ لاستناده على التركيز الشديد في اختياره مفرداته، ويطرح ما ليس له علاقة بالنص أو أن يكون عبئاً عليه، ومن ثمَّ فإن الشاعر يعني بالدخول إلى متن مكانة المرأة وصورتها أو بؤرة الحدث مباشرة حتى لا يختل التماسك بين أبيات النص.

وقد اتضح لنا من الشواهد السابقة للحذف أن العلاف قد وظف هذا الأسلوب كأداة لضبط الإيقاع في ديوان (وهج الشباب) وبيان أبعاد تجربته، وتعميق دلالاتها، فهو يتخير مواقع الحذف التي لا يصلح إلا فيها؛ لتحقيق أبعاد دلالية وإيحائية وصوتية أشرنا إليها.

الخاتمة:

عُنى هذا البحث بدراسة دور الإيقاع في تحقيق التماسك النصي في ديوان (وهج الشباب) للشاعر السعودي: إبراهيم خليل صالح العلاف، من خلال التطبيق العملي على مدى جدوى الإيقاع في الكشف عن ملامح التماسك النصي في الديوان، ومن خلال هذا التطبيق توصل الباحث إلى نتائج عدة منها:

١) استطاع الإيقاع أن يفتح آفاقاً جديدة يمكنها أن تسهم في تحقيق التماسك النصي في الشعر العربي المعاصر، انطلاقاً من بنيته عبر مستوياتها المتعددة، بوصفها رؤية الشاعر المعاصر عن عالمه الذي يحياه ويتفاعل معه.

٢) إن الإيقاع لعب دوراً كبيراً في تماسك النص في ديوان (وهج الشباب) سواء أكان عن طريق الروابط الصوتية أم عن طريق الروابط الإيقاعية الفنية واللغوية أم من خلال الضوابط التي أدت دوراً كبيراً في ضبط الروابط الصوتية والفنية معاً.

٣) ظهر بوضوح كثرة الروابط الصوتية والفنية في الديوان، وذلك من خلال: الوزن، القافية، والتصريع،والتضمين، والتكرار، الضمائر، والتدوير، والتوازي.

٤) استفاد العلاف من حيوية اللغة العربية – خاصة في ظاهرتي التقديم والتأخير

والحذف – في ضبط عناصر الترابط والتماسك النصي في الديوان، نَحكمه اللغة بإمكاناتها، والبلاغة بوسائلها.

٥) تصلح عناصر الإيقاع مجتمعة في الكشف عن تماسك النص الشعري من عدمه، وهذا من شأنه أن يكشف عن دور الإيقاع في الدراسات النصية الحديثة المعنية بتماسك النص وترابطه.

٦) إن دور الإيقاع في تحقيق التماسك النصي في الشعر لا ينفصل عن المكونات اللغوية والفنية الأخرى المحققة لتماسك النص وبنائه.

التوصيات:

١) ضرورة تشجيع الباحثين والدارسين لإجراء مزيد من الدراسات حول الإيقاع في الشعر العربي المعاصر؛ لسبر أغواره، والكشف عن كل إمكاناته؛ للاستفادة منها بشكل كبير في الدراسات المعاصرة.

٢) توثيق العلاقة بين الإيقاع وباقي المكونات المنتجة للنص، وإظهار دور هذه العلاقة في تحقيق التماسك المطلوب.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

١. إبراهيم خليل صالح العلاف، ديوان: وهج الشباب، مطابع الصفا، مكة، ط٣، ١٩٨٩.

ثانياً: المراجع:

٢. إبراهيم أنيس، موسيقا الشعر العربي، الأنجلو المصرية، ١٩٨٣.
٣. إبراهيم أنيسن الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر للطباعة، القاهرة، د.ت.
٤. أبو الحسين علي بن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، القاهرة، ٢٠٠٦.
٥. أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني، إعجاز القرآن، علق عليه، أبو عبد الرحمن صلاح بن عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠١.
٦. أحمد كشك، التدوير في الشعر دراسة في النحو والمعنى والإيقاع، مكتبة الزهراء، القاهرة، ١٩٨٩.
٧. الأزهر الزناد، نسيج النص، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٣.
٨. جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٥.
٩. جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٦.
١٠. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٦.
١١. حسن طبل، الالتفات، دار الفكر، القاهرة ١٩٩٠.
١٢. رمضان صادق، شعر ابن الفارض، دراسة أسلوبية، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٨.
١٣. روبرت دي بوجراندن النص والخطاب والإجراء، ترجمة: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٨.
١٤. سعد مصلوح، نحو أجرومية للنص الشعري، مجلة فصول، مج١٠، ع ١-٢ ، ١٩٩١.
١٥. سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٣.
١٦. سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار شرفيات، القاهرة، ١٩٩٦.
١٧. سيد البحراوي، موسيقا الشعر عند شعراء أبوللو، دار المعارف، ١٩٨٦.
١٨. سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٣.
١٩. شكري الطوانسي، مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنة، الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٣.
٢٠. صابر عبد الدايم، التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث، دراسات وقضايا، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٠.

٢١. صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دار قباء، القاهرة، ٢٠٠٢.
٢٢. صلاح فضل، بلغة الخطاب وعلم النص، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٩٦.
٢٣. ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الشاعر والكاتب، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، د.ت.
٢٤. عبد الخالق العف، تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المقاوم، مطبوعات وزارة الثقافة، فلسطين، ٢٠٠٠.
٢٥. عبد العزيز عتيق، علم المعاني، دار الآفاق العربية، القاهرة، ٢٠٠٠.
٢٦. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قراءة وعلَّق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة ودار المدني، القاهرة – جدة، ١٩٩٢.
٢٧. عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم اشعار العرب وصناعتها، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨١.
٢٨. عزّ الدين إسماعيل، الاسس الجمالية في النقد الأدبي، دار الفكر، القاهرة، ١٩٩٤.
٢٩. علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العلوم، القاهرة، ١٩٧٨.
٣٠. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى الخانجي، القاهرة، د.ت.
٣١. محمد أحمد خضير، علاقة الظواهر النحوية بالمعنى في القرآن الكريم، الأنجلو المصرية، ٢٠٠١.
٣٢. محمد العبد، اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر، القاهرة، ١٩٨٩.
٣٣. محمد النويهي،الشعر الجاهلي،منهج في دراسته وتقويمه، الدار القوميةللنشر،القاهرة، د.ت.
٣٤. محمد الهادي الطرابلسين خصائص الأسلوب في الشوقيات، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٦.
٣٥. محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام النص، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ٢٠٠٦.
٣٦. محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، لونجمان، القاهرة، ١٩٩٧.
٣٧. محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، لونجمان، القاهرة، ١٩٩٥.
٣٨. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، ١٩٨٦.

٣٩. محمود عسران، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مكتبة المعرفة، القاهرة، ٢٠٠٦.
٤٠. مديحة السايح، المنهج الأسلوبي في مصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤.
٤١. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بيروت، ١٩٨٩.
٤٢. نجلاء لبيب، شعر إبراهيم العلاف، دراسة فنية، رسالة ماجستير، كلية دار العلوم، القاهرة، ٢٠١٤.
٤٣. يحيى بن حمزة العلوي، الطراز، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، ٢٠٠٢.
٤٤. يسرية يحيى، بنية القصيدة في شعر ابي تمام، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٧.
٤٥. يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ترجمة: محمد فتوح، دار المعارف، ١٩٩٥.