

فاعلية الاتساق الصوتي في انسجام النص الشعري "خمرة أبي نواس النونية أنموذجاً"

ريحان إسماعيل المساعيد*

ملخص

يَصدُّ هذا البحث إلى بيان فاعلية الاتساق الصوتي على مستوى البنية الشكلية في انسجام النص الشعري على مستوى البنية الدلالية، وذلك برصد أهم مظاهر الاتساق ذات الأثر الصوتي في مستوياتها الإيقاعية كالوزن والقافية والتكرار والجناس والتوازي وغيرها من ظواهر صوتية، وبيان أثرها الفني ووظيفتها الدلالية داخل السياق الشعري في حدود القصيدة وانسجام شرايحها، إذ يتمحور سؤال البحث حول إشكالية مفادها: إلى أي مدى يمكن لقارئ النص الأدبي استئثار مظاهر الاتساق الصوتي في التذلل على الانسجام الشعري في مستواه الجمالي؟ منطلقاً في ذلك من بحثه لخمرة أبي نواس النونية، مستعيناً بمقولات علم النص، ومسترشداً بمبادئ نظرية التلقي وآلياتها بهدف قراءة النص الشعري - الأنموذج - قراءة جديدة بفرضيات لم تقف عليها قراءة سابقة.

الكلمات الدالة: الاتساق، الانسجام، الإيقاع، الصوت، النص، أبو نواس.

المقدمة

لم يعد يعتدّ بالدراسة الوصفية المباشرة التي تتناول بنية النصوص الأدبية وفق منطلقات تاريخية وأدوات تحليل مستهلكة، فمناط الأمر الاستعانة بالمناهج النقدية الحديثة، كعلم النص والأسلوبية والسميائية وغيرها، وتفهم النظريات الجمالية ومنطلقاتها الفلسفية، كنظرية التلقي والتأويل، واستيعاب مصطلحاتها وأفكارها، دون إغفال ما أنتجته الثقافة العربية من معارف نقدية وعلوم لغوية لا غنى لقارئ النص الأدبي عنها، والبحث يستمد منطلقاته المعرفية من معين التراث النقدي العربي القديم والنقد الغربي الحديث ومفاهيمهما النقدية، وهذه بالضبط انطلاقة هذا البحث، في تبيينه لفاعلية الاتساق الصوتي داخل البنية النصية في تحقيق مبدأ انسجام أجزاء النص الشعري، منطلقاً من نموذج تطبيقي تظهر فيه تجليات الاتساق الشكلية وما تؤول إليه من معانٍ جمالية تحقق المتعة في القراءة؛ لاستجلاء المعاني المضمرّة الكامنة داخل الكيان العام للنص بما يحمله من ثقافة فنية وفكرية وإنسانية. فضلاً عما سبق من منطلقات منهجية، يستمد البحث مسوغاته وفرضياته مما يأتي:

أولاً: إنّ للعناصر الصوتية الشكلية من تكرار وموازية وإيقاع وزني وغيرها أثراً فاعلاً في انسجام النص الشعري في دلالاته؛ فنوع الصوت وتنظيمه حملاً معانٍ كامنة وأفكارٍ موافقةً لدلالة النص الكلية.

ثانياً: تأكيد اشتمال النص الشعري على عناصر اتساقية ذات أثر أسلوبية في توصيف البنية الشمولية، يحيل القصيدة في مجملها إلى علامة سيميائية دالة ومنسجمة؛ فمظاهر الاتساق الصوتي الشكلية ذات فاعلية في إخصاب المعاني الثواني والثالث في النص؛ بما تؤديه من سيرورة تدليلية متراكبة للمعنى ومعنى المعنى.

ثالثاً: إنّ النص قيد البحث لم يدرس بمقاربة تكاملية تستعين بمبادئ علم النص الحديث والنقد العربي القديم، كمظاهر البديع المختلفة، يضاف إلى ذلك المنهج الأسلوبية والاستنناس بمبادئ التلقي والتأويل، بحيث يصح جمع هذه المناهج والنظريات في بوتقة واحدة؛ للبحث عن البنية العميقة المضمرّة داخل النص؛ لتحقيق انسجامه، وتبين ثقافته النفسية والاجتماعية والدينية والحضارية.

وقد فرضت طبيعة البحث خطةً منهجيةً تنظيميةً يسير وفقها؛ لكي يحقق أهدافه، ويقصد إلى اختبار فرضياته، وهي على النحو الآتي:

أولاً: البدء بمقدمة ومهاد نظري، يرصد فيهما أبرز مفاهيم البحث وأهميته وأسئلته ومسوغاته.

ثانياً: قراءة فاعلية الاتساق الشكلية في النص الشعري

* قسم اللغة العربية، جامعة الزرقاء، الأردن. تاريخ استلام البحث 2015/10/29، وتاريخ قبوله 2015/12/22.

* أجري هذا البحث بدعم من عمادة البحث العلمي، جامعة الزرقاء، الأردن.

(الهاوشة، 2009)، فالاتساق يسبق الانسجام، وهو طريق إلى الانسجام بمعناه الشمولي الدال في جزء منه على الإستراتيجيات الذهنية والإجرائية والأدوات النقدية التي يمتلكها القارئ في سبيل بلورة الجمال الأدبي المتناسق شكلاً (اتساقاً) ومضموناً (انسجاماً).

ولا يفصل اتساق المستوى الصوتي عن تماسك الوسائل اللغوية بكافة مستوياتها الشكلية في النص، (بحري، 2010) فالاتساق متعلق بالأجزاء وتضافرها في نطاق النص بمجموعه؛ لتحقيق السبك في مستوييه العمودي والأفقي حسب موقعية الأصوات وتتبعها في شكل معين (بحيري، 1997) يتحقق بموجبه توافق إيقاعي تتذوقه الأذن الموسيقية، فالاتساق - هنا - يُكسب البنية النصية قبولاً وحلاوة (بحري، 2010) وهو أساس الإيقاع الداخلي.

والاتساق وسيلة لجعل النص مكتملاً مترابطاً في مستواه الشكلي، ومن ثم التأثير الأكبر على المتلقي، إذ يرتبط تأثير الجرس الموسيقي لألفاظ الشعر على المتلقي بالطبيعة الصوتية لحروف اللغة العربية وطريقة تأليفها في إيقاع داخلي يناسب الحالة الشعرية للمبدع " (العف، 2001) ولأن الأصوات غنية بالقيم المعنوية في حالة اتساقها في بنية موسيقية توحد المقاطع النصية مع أعماق النفس (نافع، 1983). فالاتساق طريق إلى انسجام مقاطع النص وأجزائه وشرائحه ولوحاته كلها، والقارئ ينطلق من البنية السطحية (الاتساق) إلى البنية العميقة (الانسجام).

ويتحقق الاتساق الصوتي عبر أشكال (مظاهر) مختلفة أبرزها - في رأبي - ما يأتي:

أولاً: **الاتساق في مستوى الحرف**، تكراراً وتوزيعاً وهندسةً في نطاق اللفظة المفردة والألفاظ المتتابعة في الشطر الواحد، والألفاظ المتتابعة في البيت الواحد واللوحه الشعرية الواحدة، ومن ثم النص الواحد. ويعتمد اتساق الحرف على صفته ومخرجه الصوتي في تحقيق المماثلة والمخالفة الصوتيتان.

ثانياً: **الاتساق في مستوى اللفظة المعجمية**، تكراراً وتوزيعاً وهندسةً في نطاق الشطر والبيت واللوحه والنص، ويتعلق الاتساق - أيضاً - بالإعلال والإبدال والإدغام الذي يصيب البنية الصرفية.

ثالثاً: **الاتساق في مستوى التركيب**، تكراراً وتوزيعاً وهندسةً، ويمكن حصر العنصر التركيبي في حيز (التوازي)، ومن أنواعه:

1. **التوازي النحوي**، وأقسامه كثيرة كتوازي الجمل الاسمية والفعلية، وتوازي المنصوبات والمرفوعات والمجرورات في نطاق التركيب المتمائل.

مستنداً إلى المظاهر الصوتية؛ لتوجيه دلالات القصيدة الخمرية. **ثالثاً:** بناءً الانسجام الشعري واستجلاء فاعليته بوساطة جولة استكشافية في الفضاء الدلالي للنص؛ لاكتشاف المضمّن من المعاني الجمالية.

إذ إن ارتكاز المسار المنهجي في البحث يدور حول المعنى والفكرة وتشكيلهما في النص قيد التطبيق، بوساطة سيروية تدللية متتابعة، انطلاقاً من عناصر الاتساق الصوتي التي تفضي بنا إلى دلالة غير مباشرة هي الدلالة التأويلية، وذلك في نطاق بنية الانسجام الدلالي للنص في مجموع عناصره وشرائحه؛ فمستوى التعبير (الدال/ الاتساق) ينقل القارئ إلى مستوى المضمون (المدلول/ الانسجامي)، ويصير هذان المستويان (التعبير الدال المتسق والمدلول المضموني المنسجم) دالاً في مستوى الفهم الذي يحيل إلى مستوى جديد للدلالة هو موضوع الانسجام الشعري الجمالي، فهي سيروية لا متناهية من الفهم والقراءة، ومعنى المعنى المتحصل يتيح حيزاً كبيراً للحروف والألفاظ والتراكيب المتسقة صوتياً لتشكل بنية الانسجام الشعري، وهو ما يولد الأفكار والمعاني الجمالية.

المبحث الأول: مهاد نظري: (مظاهر الاتّساق ومقومات الانسجام)

أ. **الاتساق الصوتي وأبرز مظاهره**

يتعلق الاتساق الصوتي بالأشكال اللغوية النصية (الخالدة، 2006) الملوّظة في مستوياتها الوصفية المباشرة، وهو مبدأ توزيعي يتحقق في النص الشعري برعاية من المؤلف سعياً منه إلى إضفاء التناسق والتعادل والتوافق والسبك، ليحكم على نصّه بالنصيّة، ومن ثمّ الانسجام.

إن الاتساق عملية بناء مباشرة للمستويات اللغوية ابتداءً من الحرف واللفظة والتركيب النصي في مستوياته المتعددة، وهو " ناتج عن العلاقات الموجودة بين الأشكال النصية " (بوقرة، 2009) وهذه المستويات اللغوية أو الأشكال النصية تظل مبعثرةً مشتتةً ما لم يتضافر بعضها مع بعض، وتتسق مكونةً عالماً موسيقياً موقّعاً يعتمد على التماثل؛ لتحقيق التقارب الإيقاعي في مضامينه الصوتية والنفسية والجمالية... **فالاتساق** كما يعرفه محمد خطابي: هو " ذلك التماسك الشديد بين الأجزاء المشكّلة لنصّ/ خطاب ما، ويهتم فيه بالوسائل اللغوية الشكلية التي تصل بين العناصر المكونة لجزء من خطاب أو خطاب برمته" (خطابي، 1991).

إنّ ما يشكل الاتساق عناصر النص الداخلية، وكلما توافرت أدوات اتساقية أكثر دلّ هذا على ترابط البنية الشعرية وانسجامها عند المتلقي (القارئ أو المستمع المتدوق)،

السطحية للنص، وعلى هذا فالانساق لا يكفي وحده لتحقيق الانسجام في هذه البنية النصية، إذ تحتاج العناصر الاتساقية إلى مثلقٍ أو قارئٍ يعيد تنظيم العناصر الاتساقية في بوتقة الدلالة.

فالانسجام حكم القارئ الحدسي على النص، والانسجام يختص بالدلالة الكلية للنص التي تظهر في المستوى العميق بفضل جملةٍ من الوسائل والأدوات المنهجية (بوقة، 2009) للوقوف على المعنى العام الجامع لعناصر الاتساق عن طريق مجموعة عملياتٍ وإستراتيجياتٍ تفاعليةٍ بين القارئ والبنية الشعرية.

والانسجام شيء يُبنى عن طريق القارئ الذي يُظهر اتساق العناصر النصية ومدى انسجامها وفق البنية الكلية والدلالة العامة للنص، باللجوء إلى التأويل والقراءة وردم الفراغات في جانبها الاتساقية؛ لجعل النص الأدبي نصاً منسجماً انسجاماً جمالياً وفكرياً.

فتمثل المعنى ببعده الدلالي الكامن لا يُظهر إلا بعلاقات الانسجام التي يكتشفها القارئ ومن ثم يكشف عن حيثيات التشكل الدلالي الفريد الذي هو نتاج الفهم السليم، فكل نص يقبل القراءة والتأويل الجمالي نصٌ منسجماً، " لأن انسجام الخطاب شيء يُبنى " (خطابي، 1991) ولهذا لا نستطيع الاستغناء عن القارئ في تعرّف انسجام النص من ترتيب المعاني وربطها وفقاً لفهمه وتدوقه وأفقته وثقافته الخاصة... (الهاوشة، 2009).

فالانسجام النصي بعامةٍ والشعري خاصةً يحتاج إلى قارئٍ ضمنيٍّ كامنٍ في العناصر الاتساقية النصية المغلقة في جانبٍ والمنفتحة على القراءات في الزمان والمكان في جانبٍ آخر، أي أن تحقيق الانسجام متعدد بتعدد القراء في زمانهم ومكانهم، لكن الاتساق ثابت شكلياً متمثل بألفاظ اللغة وأصواتها وتراكيبها، وعلى هذا " فالانسجام أعمٌ من الاتساق وأعمقٌ منه؛ لأنه متوجه إلى العلاقات الخفية الكامنة في النص " (خطابي، 1991)، ولا يتحقق الانسجام إلا بوجود المتلقي وحكمه وفهمه لا غير، لأن " القارئ الفاعل هو الذي يعيد بناء ما خلفه النص من تصوراتٍ في شبكةٍ منسجمة الخيوط " (بحيري، 1997) ولا قيمة للعناصر الاتساقية الشكلية دون القارئ الذي يبيث الحياة فيها يبحث عن المعاني التي تتضمنها.

والانسجام وفق مبادئ جماليات التلقي والتأويل تفاعل عميق بين القارئ في جانبٍ والدلالات الجزئية للنص في جانبٍ آخر؛ للوصول إلى الدلالة الكلية (بحيري، 1997) ولا يتحقق هذا الانسجام إلا عن طريق وسائل تجريدية لبناء العالم النصي بعامةٍ والشعري خاصةً؛ لأن الدلالات الكامنة مرتكز النص

2. توازي الأساليب، من خبيرٍ وإنشاءٍ وتنوعها من استقهاجٍ وأمرٍ ونداءٍ وشرطٍ وتعجبٍ... إلخ.

3. توازي الصيغ الصرفية كالمشتقات من اسم فاعلٍ ومفعولٍ وصيغ مبالغةٍ، وكالجموع كجمع المذكر السالم والمؤنث وجموع التكسير بأوزانها المختلفة، وتمثل كذلك توازياً على مستوى اللفظة المعجمية.

4. توازي القوافي بأنواعها من حيث الحركات والسواكن والإطلاق والتقييد... وما يدخل عليها من محسناتٍ بديعيةٍ كلزوم ما لا يلزم والإيطاء، وحرف الروي فيها... إلخ.

5. توازي التفاعيل العروضية مفردةً ومركبةً مع المقاطع اللفظية، والزخافات والعلل والتصريع، والكم المقطعي والكيف الإيقاعي في نطاق التفعيلة... إلخ.

فأبرز ملمح اتساقٍ يتمثل (بالتكرار)، إذ يشمل التكرار عناصر شكلية كثيرةٍ رصدها البديع العربي في درس البلاغي (انظر: عبد المجيد، 1998) من رد العجز على الصدر، والموازنة، والتجنيس بأنواعه، والتقسيم، والتعطف، والمجاورة، والترديد، والتصدير، والتوقيف، والتشطير، والتسميط، والتذليل، والتوشيح، والتسهيم، والتطريز، وتشابه الأطراف، والتجزئة، والترصيع، والتصريع، ولزوم ما لا يلزم، والإيطاء، والروي، والقافية، والضرورة الشعرية... وغيرها، وكلها يمكن أن تُجمع في نطاق التكرار اللفظي الذي يضم هذه العناصر البديعية التي لا تأتي لمجرد التزيين والتحسين، ولكنّ لاتساق هذه المظاهر بعداً جمالياً يرتبط بالدلالة الأدبية، ويحقق مبدأ الانسجام النصي.

أما المبدأ الأسلوبي العام الذي يقوم عليه التكرار عند الشاعر فهو مبدأ (الاختيار) على مستوى الحرف واللفظة والجملة، وذلك لأهدافٍ مختلفةٍ، منها إضفاء أهميةٍ على العناصر المكررة في السياق الشعري، وفي تأكيد دلالاتٍ معينةٍ مرتبطةٍ بوظيفةٍ نفسيةٍ شعوريةٍ إزاء موقفٍ معينٍ بما يمثله من العود النفسي للمغزى الدلالي، بتسليط الضوء على لقطةٍ حساسةٍ في العبارة، ويعمل التكرار كذلك على وظيفة الربط بين أجزاء النص، بارتباط الصوت المكرر بالوحدة النصية (الجعافرة، 2003).

فالانساق الصوتي عملية توزيعية للعناصر الشكلية الصوتية في مستوى الحرف واللفظة والتراكيب، إنها خصيصة نصية داخلية تبقى كامنةً ريثما يأتي قارئٌ أو مستمعٌ يحكم على هذه العناصر بالاتساق أولاً، وبالانسجام مع البنية الكلية للنص ثانياً.

ب. الانسجام الشعري ودور القارئ

إن مفهوم الاتساق - كما تقدم - خاص بالبنية الشكلية

والتجربة، وحلت نظرة توحد بين الأساس الجمالي والتجربة الشعرية، (نافع، 1983) وبهذا تتضافر عناصر الشكل والمضمون، إذ لا انفصال بينهما. والأصوات غنية بالقيم الترابطية التعبيرية التي تجعل القصيدة أو النص بشكل عام بنيةً موسيقيةً متكاملةً (نافع، 1983) منسجمةً، نتيجة الربط والإيحاء الذي تولده الأصوات في ذهن المتلقي أو القارئ.

فتكرار الأصوات بكافة صورها حرفاً مفرداً أو بنيةً صرفيةً أو تركيبيةً... يشكل بعداً أسلوبياً يتعلق ببناء النص ووحده، وهو مفتاح مهم لدراسة هذا النص وفهمه فهماً عميقاً منسجماً (المرزوق، 2001)، إذ ترتبط النقطة الصوتية بكافة تجلياتها الاتساقية بـ " الوحدة الشعرية وانسجام أجزاء النص " (الجعافرة، 2003)؛ لتحقيق التناسب والتوافق والتماثل والانسجام في البنية النصية في تفاعلها مع متلقٍ فاهمٍ متدبرٍ واعٍ بخصوصية النص وغناه الجمالي والدلالي المفتوح على تجليات القراءة؛ لتعميق فكرة الديمومة لهذا النص وما يحمله من ثقافةٍ وفكرٍ وإبداع.

المبحث الثاني: الاتّساقُ الشكليّ والانسجامُ الشعريّ في نصّ الخمرية

سيعتمد البحث إلى تبين الفاعلية الجمالية لمظاهر الاتساق الصوتية؛ لتوجيه معاني النص وما تقضي إليه من دلالاتٍ فنيةٍ مضمرةٍ في بنية الانسجام للقصيدة الخمرية.

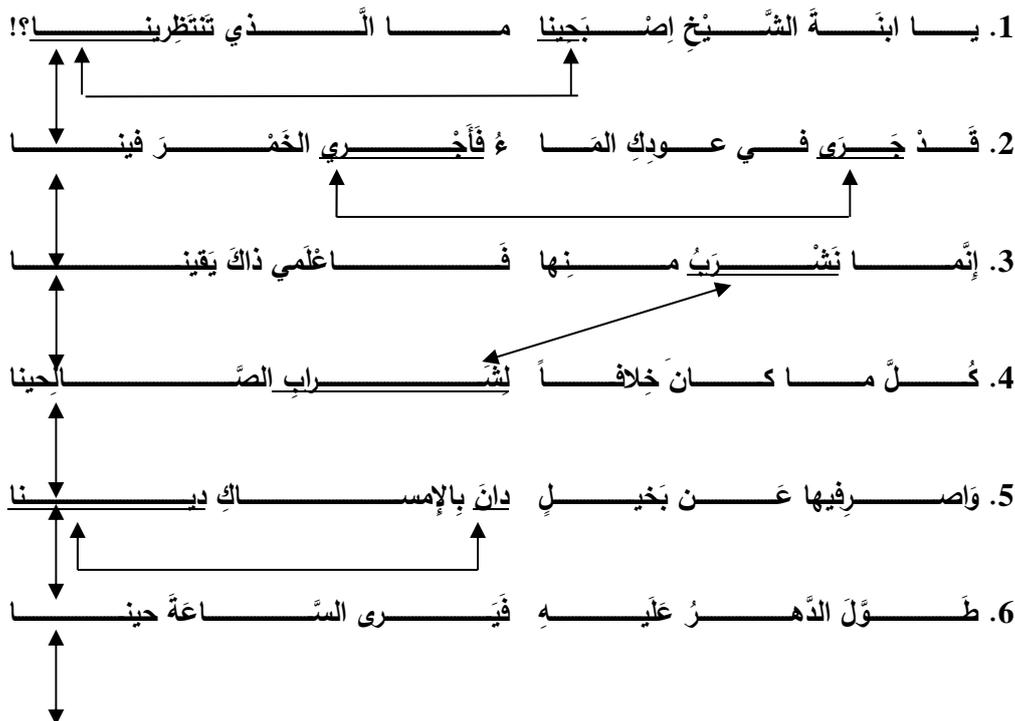
يقول أبو نواس (أبو نواس، 2003): مجزوء الرّمل

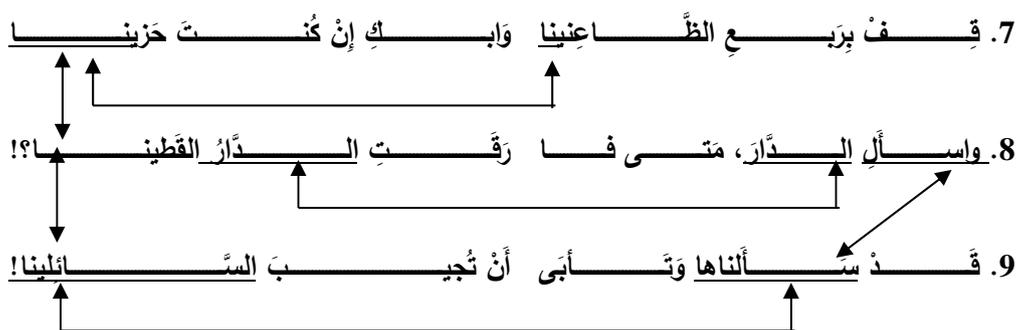
في بنائه على مجموعةٍ من العلاقات الدلالية المنسجمة في بناءٍ منطقيّ.

وعلى هذا يُرصد الانسجام في المستوى الصوتي عن طريق الربط بين الصوت والمعنى أو الفكرة، ونحن نعلم أن الصوت لا قيمة له بحد ذاته بل بتضافره مع المستويات اللغوية والأسلوبية المختلفة وتجاوزها في الوقت نفسه، وياتساق الصوت الشكلي تترابط وحدات النص وتصير وحدةً واحدةً تجمع الدلالات الجزئية الموزعة في أنساق النص ليصبح نصاً متنسقاً شكلاً ومنسجماً معنئياً.

فيجب مطابقة دلالات الصيغ الصوتية مع دلالات الأنساق اللغوية المختلفة من صرفٍ وتركيبٍ ومجازٍ؛ وذلك للوقوف على دورها في البناء الكلي للنص، وأهم عنصرٍ من عناصر الاتساق في الصيغ الصوتية هو (التكرار) فهو الرابط الذي يقود إلى انسجامٍ نصيٍّ مترابطٍ.

فأصوات اللغة قد توحى بمعانيها في بعض المواقف وبخاصة في بعض الألفاظ المحاكية لعناصر الطبيعة كلفظة (خري) محاكاةً لصوت الماء، وكحفيف الأوراق وصليل السيف...، كما رصدها ابن جني في خصائصه. لكن الاتساق الصوتي العام في النص قد يوحي بفاعليةٍ أكبر من مجرد المحاكاة الطبيعية لهذه الأصوات، فحضور الأصوات واتساقها يولد موسيقى داخليةً ناتجةً عن " مواقف انفعاليةٍ متمخضةٍ عن التجربة " (النجار، 2007) ومن ثم تنتج العلاقة بين الأصوات ومعانيها، فقد ولّت النظرة القديمة التي تفصل بين اللغة





مقاطع النص:

يمكن تمييز مقاطع ثلاثة يتألف منها النص الشعري وهي:
المقطع الأول: اللوحة الخمرية، الأبيات من 1 - 4، ما يميز هذا المقطع توجيه المتكلم دعوته إلى ابنة الشيخ لسفايته الخمرة، ويعقده مقارنة بين ثقافتين متغايرتين: ثقافة غير الصالح الخارج على الأعراف والقيم والمعتقدات والمبادئ في جهة، وثقافة الصالح المؤمن بالأعراف والقيم والمعتقدات في جهة أخرى.

المقطع الثاني: لوحة البخيل (الرجل الصالح)، البيتان 5 - 6، يعمق هذا المقطع الصراع ما بين شارب الخمرة المتحرر من ربة القوانين في جانب، والمتدين البخيل الذي طال عليه الزمان في ابتعاده عن ملذات الحياة في جانب آخر.

المقطع الثالث: لوحة الطلل، الأبيات من 7 - 9، تبدو في هذا المقطع السخرية ممن يقف على الأطلال، ويلحظ أسلوب التجريد في مخاطبة المتكلم لذاته ولفت الأنظار إلى الثقافة المغايرة له، ويلحظ تأخير لوحة الطل - المقدمة لدى الشعراء العرب - إلى نهاية القصيدة، وتقديم اللوحة الخمرية وتفضيلها والإعلاء من شأنها.

أود التنبيه - ذي بدء - إلى أن عدداً من النقاد أشاروا إلى هذا النص الشعري وبخاصة في التدليل على القصيدة الخمرية لدى أبي نواس وجمالياتها، وقد قرئت قراءة جيدة ومثمرة من لدن كمال أبو ديب في كتابه (جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر) (أبو ديب، 1984)، إذ نظر إليها وفق بنيتها الكلية، باحثاً عن الدلالات البنيوية الضدية القائمة بين شريحتي (الخمرة والأطلال) من القصيدة، ومعرجاً على البنية الإيقاعية بدراسة النبر والتفاعيل في مستواها الأفقي. إذ انطلق أبو ديب في تحليله لهذه القصيدة من رؤية معينة يمكن للقارئ - حسب مبادئ النقي وأفاقه القرائية ومناظير الرؤية المتنوعة - مخالفتها في كثير من الأفكار التي طرحت فيها، بالإضافة إلى توجيهه لكثير من الدلالات التي أضفاها على العلاقات التركيبية والمعجمية، وكذلك العلاقات الإيقاعية التي لم يبادر فيها إلى

دراسة الإيقاع التكراري على مستوى الحرف واللفظة في القصيدة، ولم يدرس وظيفة القافية في النص، وكذلك لم يدرس الإيقاع في مستواه العمودي، وعدم دراسته لبعض السمات الأسلوبية الإحصائية التي سيأتي عليها هذا البحث، وكذلك تركيزه على الأبيات الثلاثة الأولى والأبيات الثلاثة الأخيرة من القصيدة بالمقارنة بينها، وإغفاله ما تبقى من أبيات القصيدة من ميدان مقارناته إلى حد ما، وظواهر أخرى لم يتطرق إليها أبو ديب في قراءته، سأحاول جلاءها في نطاق التدليل على الانسجام الشعري بعد رصد عناصر الاتساق في النص، مع عدم التكرار لما جاء به الناقد وغيره من آفاقٍ جماليةٍ شيقَةٍ أضاعت السبيل في كثير من المناطق النصية.

سنبحث - هنا - أثر عناصر الاتساق الصوتية في انسجام القصيدة في نطاق الدلالة الشمولية، ونعتمد بعد ذلك إلى توضيح الرؤية العامة للنص ومداره الدلالي في المستوى الانسجامي العميق.

المساحة الأولى: الاتساق الصوتي وأثره في انسجام القصيدة الخمرية

أ. اتساق موسيقى الوزن العروضي (اتساق التفاعيل ومدى

انسجامها الشعري)

التقطيع العروضي للقصيدة: البحر (مجزوء الزمل)

1. - ب - / - - ب - // - - ب - / - - ب -
فَاعِلَاتْنُ / فَاعِلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ / فَاعِلَاتْنُ (خبين)
2. - ب - / - - ب - (مدور) - - ب - / - - ب -
فاعلاتن / فاعلاتن فاعلاتن (خبين) فاعلاتن
3. - ب - / - - ب - // - - ب - / - - ب -
فاعلاتن / فاعلاتن (خبين) فاعلاتن / فاعلاتن (خبين)
4. - ب - / - - ب - // - - ب - / - - ب -
فاعلاتن / فاعلاتن (خبين) فاعلاتن (خبين) / فاعلاتن
5. - ب - / - - ب - // - - ب - / - - ب -
فاعلاتن / فاعلاتن فاعلاتن / فاعلاتن

شرب الراح (الخمرة)، وهذا لا يعني عموم هذه الإشارة في أبيات القصيدة كلها، بل هو جو القصيدة العام، ولكل شريحة من القصيدة وجزء منها حاله الموافقة التي تتناسبه، وقد رأى أبو ديب بعد دراسته للنبر الشعري في القصيدة أن زيادة عدد النبرات في الشريحة الثانية (الطلال) تجسد توتراً وعنفاً داخلياً، ويجسد ازديادها انسيابيةً وتناغمًا في الشريحة الأولى (الخمرية). (أبو ديب، 1984).

وعدد التفاعيل المخبونة في شريحة الخمرة (الستة أبيات الأولى) (9) تسع تفاعيل، من أصل (24) أربع وعشرين تفعيلةً بنسبة 37.5%، وجاءت التفاعيل الباقية (15) الخمس عشرة تفعيلةً تامةً بنسبة 62.5%، وهذا يدل على ما ذهبنا إلينا من عموم الأريحة في تعلقها بالخمرة وشريحتها. وقد ذهب أبو ديب إلى أن نسبة التفاعيل المخبونة في شريحة الخمرة (سماها أبو ديب الحركة الأولى) أعلى من نسبة التفاعيل التامة (أبو ديب، 1984)، وهذا ليس بصحيحٍ على الإطلاق، كما يتضح ذلك في التقطيع العروضي للنص.

ويمكن تحديد لوحة الخمرة بالأبيات الثلاثة الأولى من القصيدة؛ لأن البيت الرابع فيه شيء من التنازم بذكر (شراب الصالحين) وفق أهواء المتكلم، وعلى هذا تحتوي هذه الأبيات الثلاثة الأولى على (4) أربع تفاعيل مخبونة بنسبة 33.33% و(8) ثماني تفاعيل تامة بنسبة 66.66%، أي أن ثلثي التفاعيل جاءت تامةً، وهذا تأكيد ثالث على مناسبة التفعيلة التامة في هذا النص لحال الفرح والنشوة ومبادرة الخمرة.

وجاءت تفاعيل البيتين الخامس والسادس المتعلقان بوصف (البخيل المتدين) على النحو الآتي:

البيت الخامس: أربع تفاعيل تامة بنسبة 100%. وصل صوت النص - هنا - إلى أعرق تجلٍ له في الأريحية، هذا في جانب، وفي جانبٍ آخر تتعلق الأريحية بالثبات والسكون وعدم الحركية، ومن ثم الاطمئنان إلى واقع الحال، وهذا ما يحقق الانسجام مع مضمون البيت القائم على ابتعاد الرجل المتدين (البخيل) عن الإنفاق في سبيل الخمرة، وذلك لاطمئنانه إلى عقيدةٍ ودينٍ التزم به وركن إليه.

البيت السادس: ثلاث تفاعيل مخبونة بنسبة 75%، فهو جزء من شعور صوت النص القائم على وصف الزمان في تعلقة بالمتدين، أي أنه يتحدث بضمير الآخر المخالف لمذهبه الخمري الأريحي، وهو شعور من ينتظر (خمرة الآخرة)، ولهذا شاعت التفاعيل المخبونة التي تزيد السرعة والحركية، في محاولةٍ من صوت النص استعجال الحياة الآخرة؛ نزولاً عند رغبة الرجل المتدين، وربما إشفاقاً على حاله التي طال عليها الانتظار.

6. - ب - / - - ب - // - - ب - / - - ب -
فاعلاتن / فاعلاتن(خبن) فاعلاتن(خبن) / فاعلاتن(خبن)
7. - ب - / - - ب - // - - ب - / - - ب -
فاعلاتن / فاعلاتن فاعلاتن / فاعلاتن(خبن)
8. - ب - / - - ب - (مدور) - - ب - / - - ب -
فاعلاتن / فاعلاتن(خبن) فاعلاتن(خبن) / فاعلاتن
9. - ب - / - - ب - // - - ب - / - - ب -
فاعلاتن / فاعلاتن فاعلاتن / فاعلاتن

لقد حدث خَبْن في تفعيلة الضرب (الخَبْن: هو حذف الثاني الساكن من التفعيلة)، ولكن هذه العلة لم تستمر فيما تبقى من أبيات القصيدة، بل تراوحت التفعيلة بين مجيئها تامةً حيناً ومخبونةً حيناً آخر، وهذا خروج على ما اتفق عليه العروضيون من أنّ على الشاعر التزام العلة في تفاعليتي العروض والضرب إذا جاءت في بداية القصيدة. فالسؤال لماذا لم يلتزم الشاعر بما قرره العروضيون والتزمه غيره من الشعراء؟! أظن الجواب يكمن في الدلالة الكلية للقصيدة القائمة في الخروج على أعراف العرب وثقافتهم الدينية وتقاليدهم الفنية، إذ إن هذا الخرق في البنية الموسيقية (في المستوى الاتساق) يقابله خروقات على المستوى الفكري العام؛ فالخروج الشكلي الاتساق ولد معاني كامنة في بنية الانسجام.

أما تفعيلة العروض فقد جاءت تامةً في البيت الأول من القصيدة، وجاءت تفعيلة الضرب مخبونةً، وهذا يدل على أن لا وجود (للتصريح) في البيت كما قال بذلك أبو ديب، بل البيت مقفًى (بشترك آخر الصدر مع آخر العجز في حرف الروي مع الرفع والوصل (ينا)، ويشاركه في هذه التفعيلة البيت السابع، فالسؤال لماذا أتى ببيتين مقفيين في قصيدة واحدة؟ إن هذا يدل على وقوع القصيدة في جزئين منفصلين ظاهرياً ومنسجمين باطنياً (مع عدم إغفال الشريحة الثالثة (شريحة البخيل) الواقعة بينهما)؛ إذ إن الشريحة الأولى التي تبدأ بالبيت الأول تمثل شريحة (الخمرة)، والشريحة الثانية تبدأ بالبيت السابع وهي شريحة (الطلال)، ولا يظهر الصراع والتضاد والانسجام إلا بوجود هاتين الشريحتين.

ويلاحظ أن عدد التفاعيل في القصيدة (36) ست وثلثون تفعيلةً، وقد جاءت منها (12) اثنتا عشرة تفعيلةً مخبونةً بنسبة: 33.33% أي (ثلث التفاعيل)، أما عدد التفاعيل التامة (24) فأربع وعشرون تفعيلةً بنسبة 66.66% أي (ثلثا التفاعيل)، وبمعنى آخر إن عدد التفاعيل التامة ضعف عدد التفاعيل المخبونة! وهذا يشير إلى طول النفس والهدوء الذي يغلف عموم النص، فالتفعيلة التامة تدل على الأريحية التي تتناسب

والموت وعدم الاحتواء في حيزٍ محددٍ.

جاءت تفاعيل الصدر (الشطر الأول) في مستوييه العمودي والأفقي في صورةٍ هندسيةٍ لافتةٍ، تراوحت بين التمام والخبن،! وقد بلغ عدد التفاعيل المخبونة (4) أربع تفاعيل محصورةٍ في التفعيلة الثانية بنسبة 22.22% وباقي التفاعيل تامة وعددها (14) أربعة عشرة تفعيلةً بنسبة 77.88% على النحو الآتي:

رقم البيت	التفعيلة الأولى	التفعيلة الثانية
1	=تامة	=تامة
2	=تامة	=تامة
3	=تامة	*مخبونة
4	=تامة	*مخبونة
5	=تامة	=تامة
6	=تامة	*مخبونة
7	=تامة	=تامة
8	=تامة	*مخبونة
9	=تامة	=تامة

وهذا يدل على حدوث نوعٍ من الاستقرار والأريحية عند صوت النص في بداية كل بيتٍ شعريٍّ، وهذا ما يفسر غلبة التفاعيل التامة بنسبة 100% بداية كل بيتٍ، بل وتمتد هذه الأريحية إلى التفعيلة الثانية من كل بيتٍ عدا بعض الأبيات التي تحمل خصوصية التجربة ومضامينها، بين الشد والجذب. جاءت تفاعيل العجز (الشطر الثاني) في مستوييه العمودي والأفقي كذلك على صورةٍ هندسيةٍ لافتةٍ، تراوحت بين التمام والخبن! على النحو الآتي:

رقم البيت	التفعيلة الثالثة	التفعيلة الرابعة
1	=تامة	*مخبونة
2	*مخبونة	=تامة
3	=تامة	=مخبونة
4	*مخبونة	=تامة
5	=تامة	=تامة
6	*مخبونة	*مخبونة
7	=تامة	*مخبونة
8	*مخبونة	=تامة
9	=تامة	=تامة

إن عدد التفاعيل المخبونة في شريحة الطلل (الأبيات الثلاثة الأخيرة) (3) ثلاث تفاعيل، من أصل (12) اثنتي عشرة تفعيلةً بنسبة 25%، وجاءت التفاعيل الباقية (9) التسع تفاعيل تامةً بنسبة 75%. (نلاحظ كثرة التفاعيل المخبونة في الشريحة الأولى (الخمرة) 37.5% قياساً إلى الشريحة الثانية (الطلل) 25%، وتواجهنا - هنا - إشكالية مفادها: كيف نقول بالأريحية في شريحة الخمرة وفيها من التفاعيل المخبونة ما تزيد نسبته على التفاعيل المخبونة في شريحة الطلل؟ وهي شريحة متعلقة بالشيوخ المتدين وأعرافه العربية البالية كما يرى ذلك صوت النص، والإجابة عن هذه الإشكالية تتمثل في عد شريحة الطلل (شريحةً أكثر سكونيةً من شريحة الخمرة المتعلقة بصوت النص)؛ لأن شارب الخمرة بمعاقرته إياها قد تعجل موته وسكونه، فهو بحكم الأموات، أما الرجل المتدين فيحيا حياةً طبيعيةً متوازنةً وعينه في المقابل لا تنام عن الآخرة التي تمثلها دلالات واقعية، الطلل أحد عناصرها الماثلة للعيان، في خلوه من الضاعنين المفارقين، وهو بهذه العظة المسبقة يقترب من عالم الموت الذي يريده الرجل المتدين وينتظره، فهو عالم يقربه من عالم الآخرة ومن ثم عالم (خمرة الآخرة)، وهنا الملاحظة الشيقة التي تقول: بحصول أريحية أكبر وأشد من أريحية المتعجل لخمرة الدنيا، والدليل على ذلك كما تقدم غلبة التفاعيل التامة على شريحة الطلل قياساً إلى شريحة الخمرة، وبهذا فقد أغنى صوت النص أفكار الرجل المتدين وعززها من حيث لا يدري. لكن (أبو ديب) رأى أن الفرق بين نسب التفاعيل التامة والمخبونة كبير في الشريحة الثانية (الطلل)! أي أن هناك عدم انسجام وتوتراً في الشريحة، ورأى أيضاً أن ارتفاع نسبة (التفاعيل التامة في الحركة الثانية / الشريحة الثانية) يدل على الجمود وعدم التغيير والتقليد، (أبو ديب، 1984). وهذا الرأي قد فند كما تقدم من حيث عدم صحة ما استند عليه أبو ديب من نسب التفاعيل.

إن البيتين الثاني والثامن من القصيدة مدوران، ونلاحظ أنهما في المستوى الاتساق يشاركان في موضع كلٍّ منهما من شريحتي الخمرة والطلل، فهما بيتان يليان البيت الأول من كل لوحة، إذ يعلمان إحساس الموقف الشعري ويكتفانه، ويشتركان في نهاية الشطر الأول لكلٍّ منهما بحرفٍ موصولٍ بألف اللين الممدودة (ما / فا)، وهذا بُعدٌ اتساق يولد انسجاماً شعرياً على مستوى التضاد القائم في الشريحتين كلتيهما، ونجد أن الكلمتين اللتين اشتركتا في تفعيلتين يعلمان الضدية؛ فالكلمة الأولى (الماء) يدل في جانبٍ منه على الخصب والرواء والحياة والاحتواء في حيزٍ مكانيٍّ محددٍ؛ وذلك لتعلقه بالفتاة الصغيرة الشابة، والكلمة الثانية (فارقت) تدل على معاني التشتت

قدما في قمة الأريحية والنشوة ومتعلق بثبات الرجل المتدين على عقيدة ثابتة، أما البيت التاسع فهو نشوة الانتصار لصوت النص في تحقق رغبته وإثبات معتقده بعدم إجابة الديار عن مصير الطاعنين، وهذا ما ولد الأريحية في البيتين، ويرى أبو ديب "أنهما بيتا البخيل والأطلال النهائيان، والبخيل والأطلال يمثلان عالماً واحداً (التراث الأخلاقي - الديني - الثقافي) وهو عالم نقيض لعالم الشاعر؛ البخيل يدين بالإمساك فهو لا يستجيب للدعوة إلى شرب الخمرة، والأطلال مينة فهي لا تجيب الشاعر الذي يسألها" (أبو ديب، 1984)، أما البيتان الرابع والثامن فهما في قمة التأزم النصي لصوت النص، وقد حدث هذا التأزم نتيجة الانفعال الكامن في لفظتين هما (خلاقاً) و(فارتقت) وكلا المعنيين لهاتين اللفظتين يسير في منحى مخالفٍ ومضادٍ ومفارقٍ، فالحلاف ضد الاتفاق، والفراق ضد الالتقاء، والاتفاق يؤدي إلى الالتقاء، والخلاف يؤدي إلى الفراق، وهذا كله يشكل انفعالاً لدى صوت النص الذي يحاول الابتعاد عن معاني الموت والافتراق، بل هو باحث عن عناصر الحياة والاجتماع والالتقاء، ولهذا نجد التفعيلتين اللتين تحيطان بلفظتي (خلاقاً وفارتقت) قد أصابهما الخبن، أما البيتان الأول والسابع فقد تقدم تعليل توازيهما آنفاً.

إن القصيدة الخمرية قائمة في أساسها على مقاطع كمية طويلة، إذ بلغت عدد المقاطع جميعها (144) مائة وأربعة وأربعين مقطعاً، منها (96) ستة وتسعون مقطعاً طويلاً (-)، و(48) ثمانية وأربعون مقطعاً قصيراً (ب)، فنسبة المقاطع القصيرة إلى عدد المقاطع جميعها 33.33%، أي (الثالث) مقاطع قصيرة، ونسبة المقاطع الطويلة إلى عدد المقاطع جميعها 66.66%، أي (الثلاثان) مقاطع طويلة، وبمعنى آخر عدد المقاطع الطويلة ضعف عدد المقاطع القصيرة! وهو على ما تقدم تعليله من وظيفة الاتساق الدالة على ارتباط كثرة التفاعيل التامة بمعاني الأريحية والانبساط التي تغلف القصيدة الخمرية.

ويلحظ أن مجزوء الرمل يقوم على أربع تفاعيل مشتقة من تفعيلة رئيسية واحدة هي (فَاعِلَاتُنْ)، فهو من البحور الصافية التي لا تعتمد أكثر من تفعيلة رئيسية، والملاحظ أن الزحافات والعلل التي حدثت في هذه التفعيله هي (الخبين) فقط (فِعَالَتُنْ) (حذف الحرف الساكن الثاني)، وهذا الأمر لا يقلل من عدد التفاعيل إطلاقاً، لكنه فقط يحول المقطع الطويل (-) إلى مقطع قصير (ب)، ولهذا اجتمع في كل بيت من خمرية أبي نواس ستة عشر مقطعاً لا تزيد ولا تنقص، مما يحقق الاتساق بين الأبيات، وكان عدد المقاطع القصيرة والطويلة في الأبيات على النحو الآتي:

فهل لهذه الهندسة الاتساقية الصوتية أثر في انسجام البنية الشعرية ودلالاتها الجمالية؟ ألا نجد التفعيله الثالثة قد حققت اتساقاً كميّاً تراوحت فيه بين الخبن والتمام دون خللٍ يذكر، وهذا الاتساق الكمي يقابله انسجام في البنية الشعرية؛ إذ يبدأ الشطر الثاني من البيت الأول بأسلوبٍ استفهاميٍّ يفيد السخرية، وهو متعلق بالأريحية، ومن ثم التفعيله تكون تامة، ويبدأ الشطر الثاني من البيت الثاني بفعل أمرٍ مريبٍ لصوت النص وهو استسقاؤه الخمرة من ابنة الشيخ فاستدعى ذلك تفعيله مخبونه، أما بداية الشطر الثاني من البيت الثالث فهو أسلوب إخباري لا يحتاج إلى جهدٍ ومشقة، ولذلك عادت التفعيله إلى أصلها، أما الشطر الثاني من البيت الرابع فيبدأ بكلمة (شراب المرتبطة بالصالحين)، وهو ما يسبب لصوت النص تأزماً، ولهذا عادت التفعيله إلى الخبن، ونجد بداية الشطر الثاني من البيت الخامس يعود بنا إلى الإخبار عن حال الرجل المتدين الذي يغلب عليه الثبات والسكون موافقاً للتفعيله التامة في ثباتها وعدم تغييرها، ويبدأ الشطر الثاني من البيت السادس بوصف حال الرجل المتدين المرتبكه في عدم استقرارها نتيجة شعورها بطول الزمن، وهذا ما يناسبه التفعيله المخبونه، أما بداية الشطر الثاني من البيت السابع فهو حال صوت النص في أريحيته وهدوئه الناتجين عن سخريته من الذي يقف على الأطلال وينتظر الموت، ولهذا عادت التفعيله إلى تمامها، أما بداية الشطر الثاني من البيت الثامن فهو طلب صوت النص من الواقف على الأطلال السؤال عن عدم مفارقة الدار لساكنيها وما يحدث هو العكس، وهذا السؤال بحد ذاته يشكل بؤرة تأزم أراد صوت النص نقلها إلى شعور الذي يسأل عن ساكني الأطلال ومصيرهم، وهو ما لا يؤمن به صوت النص في أساسه (أي مصير الحياة الآخرة)، ولهذا عادت التفعيله مخبونه نتيجة لهذا الانفعال، أما بداية الشطر الثاني من البيت الأخير فهو محاولة صوت النص إرجاع التوازن والهدوء إلى نفسه التي يكمن القلق في جزء منها، وهو متعلق بتخليه المسؤولية من عدم إجابة الديار لحال من يغادرها (الظعن / الموت)، وهذا ما يطمئن صوت النص ويعيد إليه ثقته بما قدمه، ولهذا تعود التفعيله إلى تمامها وأصلها.

ويتوازي البيتان الخامس والتاسع في نوع التفاعيل، فتفاعيلهما تامة كلها، ويتوازي البيتان الرابع والثامن في نوع التفاعيل (يمثل هذان البيتان بؤرة تأزم في الشريحتين الأولى والثالثة)؛ فقد حدث الخبن في التفعيله الثانية والثالثة لكل منهما، بالإضافة إلى توازي البيت الأول والسابع في خبن التفعيله الأخيرة! أما توازي البيتين الخامس والتاسع فنابع من الأريحية التي انتابت صوت النص فيهما، فالبيت الخامس كما

ونلاحظ أن هذه القافية مطلقة (مردوفة) بالياء، وهو الحرف الذي يتكرر قبل حرف الروي، (يناً). وقد جاءت أبيات القصيدة جميعها مردوفة بـ (الياء).

ونلاحظ أن هذه القافية مجردة من التأسيس، و(التأسيس): هو حرف الألف يقع دون الريف والروي، ومجردة أيضاً من الدخيل، و(الدخيل): هو الحرف الذي يقع بين حرف التأسيس وحرف الروي.

نستنتج مما سبق أن قافية القصيدة الخمرية:

(مطلقة، موصولة بالألف، مردوفة بالياء، مجردة من التأسيس، ونوعها من المتواتر).

يلحظ انسجام القافية بحروفها ونوعها (المطلقة) ويردفاها ورويها ووصلها، مع الدلالة الكلية للنص وانسجامه، فالريف (الياء) صوت مجهور لثني منفتح غاري، والروي (النون) صوت أنفي بغنة شديد منفتح لثوي، أما ألف الوصل التي جعلت القافية مطلقة فهي صوت مجهور لثني منفتح، وتشكل القافية بأصواتها ملحقاً جمالياً يتسق مع عناصر الاتساق الشكلية في النص، حيث يشكل حرف (الياء) ردفاً متكرراً يوحي بغاربه وجهه بشيء من الإطالة والضيق، ويتبعه حرف الروي (النون) الذي يعمق هذا الإحساس؛ بما يحمله من غنة تمثل الأثين، بالإضافة إلى الجهر بالصوت شكائياً وبتناً، ولكن صوت ألف الوصل في نهاية كل بيت يسمح للصوت بالجريان بعد تعب وضيقٍ يلحظ في صوتي الياء والنون مجتمعين، ولهذا يعد صوت الألف في القافية في هذا السياق عامل تفتيسٍ وبتاً للآهات، ويسمح كذلك بشيء من الطرب والنشوة الناتجة عن الأريحية التي حصلت بعد ضيقٍ؛ إذ لا يشعر الإنسان بالسعادة إلا بعد الشقاء والتعب، وهذا ما يتوافق مع حال صوت النص (شارب الخمرة) ورغبته في هذه النشوة واللذة، ونلاحظ غلبة صوت الألف في القصيدة على باقي الحروف، وكذلك وجود التدوير في بيتين ينتهي الشطر الأول لكل منهما بالألف، وكذلك وجود الألف في نهاية الصدر في القصيدة عدا بيتين! وهما البيتان الخامس والسادس، إذ ينتهي البيت الخامس (باللام المنونة)، والتتوين يوافق صوت النون، وينتهي البيت السادس (بالهاء المكسورة)، والكسرة توافق صوت الياء، وبالرجوع إلى مضمون هذين البيتين نجدهما يتحدثان عن حال البخيل (الرجل المتدين) الذي ألزم نفسه بعقيدة دينية، وهذا ما يتوافق مع النون التي توحى بالتعب والواجب الذي يلزم القيام به، فهو أمر متعب ومرهق من وجهة نظر (صوت النص)، ونجد البيت السادس يتحدث عن الرجل المتدين الذي طال عليه الزمان، وهذا ما يمثل صوت الياء الغاري في عمقه المكاني الموافق لحال هذا الرجل البخيل، ونجد أن أصوات القافية (النون والياء)

رقم البيت	عدد المقاطع القصيرة، والنسبة المئوية:	عدد المقاطع الطويلة، والنسبة المئوية:
1	5 / 31.25%	11 / 68.75%
2	5 / 31.25%	11 / 68.75%
3	6 / 37.5%	10 / 62.5%
4	6 / 37.5%	10 / 62.5%
5	4 / 25%	12 / 75%
6	7 / 43.75%	9 / 56.25%
7	5 / 31.25%	11 / 68.75%
8	6 / 37.5%	10 / 62.5%
9	4 / 25%	12 / 75%

وهذه النسب السابقة قد تقدم تعليلها في باب أنواع التفاعيل، ولا حاجة لإعادة ما قيل سابقاً؛ لأن النسب المتحصلة واحدة تقريباً، أي أن البيت الذي تغلب عليه التفاعيل التامة لا شك أنه يحوي مقاطع طويلة أكثر من القصيرة، وهذا خاص بقصيدتنا موضع التحليل، وما ينطبق على هذه النسب وتعليلها جمالياً نجده فيما تقدم آنفاً.

ب. اتساق القافية الصوتية وأثرها في انسجام القصيدة الخمرية

حدد الخليل بن أحمد الفراهيدي القافية بقوله: " القافية من آخر حرفٍ في البيت إلى أول ساكنٍ يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن، والقافية على هذا المذهب - وهو الصحيح - تكون مرةً بعض كلمة، ومرةً كلمة، ومرةً كلمتين " (القيرواني، 2006) وعلى هذا فالقوافي في خمرية أبي نواس من آخر حرف في البيت (الألف) إلى أول ساكن يليه وهو (الياء) مع حركة الحرف قبل هذا الساكن، وهي أحرف متنوعة، على النحو الآتي:

(رَيْئًا / فَيْئًا / حَيْئًا / دَيْئًا / حَيْئًا / زَيْئًا / طَيْئًا / لَيْئًا).

نلاحظ انسجام هذه القوافي في نطاق الدلالة الكلية للقصيدة.

ونلاحظ أن نوع القافية في خمرية أبي نواس من (المتواتر)، والمتواتر هو: ما توالى فيها متحرك بين ساكنين (يناً).

أما القافية من حيث الإطلاق والتقييد (فهي مطلقة)، والقافية المطلقة: هي التي يكون رويها متحركاً، فالروي (النون) متحرك بالفتحة.

ونجد أن هذه القافية مطلقة (موصولة) بالألف، وحرف الوصل (الألف) نشأ عن إشباع حركة حرف الروي (الفتحة) (نا).

إتباع هذا الحرف بالألف لكن العودة إلى صوت النون يمثل عود إلى الحال السابقة.

الألفاظ المكررة في نطاق البيت الواحد

ظهر إيقاع التريديد واضحاً بين (جری / فأجري) في البيت الثاني، و(التريديد: هو أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى، ثم يردّها بعينها متعلّقةً بمعنى آخر في البيت نفسه، أو قسيم منه. (القيرواني، 2006) يلحظ أن أصوات الراء والألف والياء تمس حال الجريان للسوائل (الخمرة والماء) بما يمثله حرف الراء من تكرارٍ وجهرٍ وانفتاح، بعد حرف الجيم الأسناني، أي أن اللذة وشرب الخمرة لا تأتي إلا بعد حبسٍ وامتناعٍ، وهذا ما يريده صوت النص (شارب الخمرة) للشيخ وابنته.

أما تريديد لفظة (الدَّارُ / الدَّارُ) في البيت الثامن مكرراً لحرف الدال المضعّف (أربع مراتٍ) فيمثل التصاق التعب والحبس ومن ثم السكون فالموت بحال ساكني هذه الدار، ويظهر التكرار مفارقة القاطنين للدار وعدم رجوعهم إليها، سخريّة منهم وإقامة الحجّة على الرجل المتدين والثقافة العربية وأعرافها وقيمها، وهذا التكرار يلحظ في حرف الراء المكرر.

وتصدير البيت التاسع بالفعل (سألناها) ورد العجز على الصدر متمثلاً بلفظة القافية (السائلينا) يشكل اتساقاً صوتياً وتجاوباً إيقاعياً؛ إذ إن شيوخ حروف (السين والنون والألف) في هاتين اللفظين يحمل دلالةً مشاكلةً؛ فالسين حرف (مهموس رخو منفتح احتكاكي أسناني لثوي)، وهو حرف موسيقي يوحي بالراحة والاطمئنان والأريحية والطرب، وهذا ما يتوافق مع حال صوت النص الذي شعر بزهوٍ وانتصارٍ في نهاية قصيدته، وربما يعترض أحدهم فيقول: صوت السين أسناني وهو موافق لصوت الدال الأسناني كذلك، فكيف تجعل لصوت السين ملمحاً أريحياً مرتبطاً بشارب الخمرة، وللدال ملمحاً فيه من الحزم والشدّة والقوة والثبات في ارتباطه بالشيخ المتدين؟ وتوجيه ذلك من ملاحظة انفراج الأسنان في صوت (السين) بما يجعل مشاعر المتكلم تتحوّ منحىً مطرباً هيناً، وملاحظة إطباق الأسنان في صوت الدال بما يضغط على الأسنان ويطبّقها، كأن المتكلم في حال غضبٍ أو ما شابه ذلك، أما النون والألف فالقول فيهما مشابه للقول في القافية التي يمثل النون رويها (الغنة والضيق...)، والألف الذي يمثل وصلها فرحاً وانتشاءً.

تكرار الحروف على مستوى القصيدة

أما تكرار الحروف في نطاق القصيدة فأول ما يلحظ تكرار حروف القافية: (بُنا) وهي على الترتيب: حروف الردف والروي والوصل (ي، ن، ا)، ونجد أن هذه الحروف الأكثر تكراراً في

– اللذين ينتهي بهما كل من صدر البيتين الخامس والسادس – يمثلان الضيق عند صوت النص قبل نشوته وخمرته، إلى أن جاء صوت الوصل (الألف) ليحقق هذه النشوة بعد الضيق والألم.

وقد ألجأ الشاعر وصلُ القافية بالألف إلى الضرورة الشعرية؛ مراعاةً لاتساق النص وموسيقاه، ورغبةً منه في صوت الألف الذي يمثّل بالنسبة لـ (شارب الخمرة) اللذة والفرح والنشوة والأريحية والإطلاق والانسايية، والمفاجئ أن الضرورة وقعت في قافية الأبيات كلها.

وضرائر الشعر في القصيدة على النحو الآتي:

رقم البيت	الضرورة الشعرية	الأصل في الضرورة
1	ما الذي تنتظرينا	ما الذي تنتظرينه
3	فاعلمي ذاك يقينا	فاعلمي ذاك يقيناً
4	لشراب الصالحين	لشراب الصالحين
5	دان بالإمساك دينا	دان بالإمساك ديناً
6	فيرى الساعة حيناً	فيرى الساعة حيناً
7	قف بربع الظاعين	قف بربع الظاعين
7	وابك إن كنت حزينا	وابك إن كنت حزينا
8	فارقت الدار القطينا	فارقت الدار القطين
9	أن تجيب السائلينا	أن تجيب السائلين

ج. الاتساق التكراري وأثره في انسجام القصيدة الخمرية

الألفاظ المكررة في نطاق الشطر الواحد

تكرار الفعل ومصدره (دان / دينا) في الشطر الثاني من البيت الخامس: (دان بالإمساك دينا)، وقد جاء التكرار المرتبط بالقافية من باب إيقاع (التصدير: وهو أن يرد أعجاز الكلام على صدره، فيبدل بعضه على بعض، كأن يوافق آخر كلمة في البيت بعض ما فيه) (القيرواني، 2006)، حيث يشير التصدير إلى إلزام الرجل المتدين لنفسه بالإمساك عن شرب الخمرة، وهذا الأمر مؤكد بدليل (الإطلاق / دينا) وارتباطه بالفعل (دان) ابتداءً، ونلاحظ قلب الشاعر لترتيب أحرف القافية في لفظة (دان) إذ جعل الألف سابقةً على النون، وبهذا فقد ألصق به التعب والضيق والغنة والألم... (متمثلاً بحرف النون)، أي أنه قد ألزمها الرجل المتدين الذي أمسك عن النشوة الخمرية، بالإضافة إلى صوت (الدال) وهو حرف (مجهور منفتح أسناني وقي لثوي انفجاري) وأبرز ما يمثله أنه لا يظهر إلا بإطباق الأسنان على بعضها بقوةٍ ولفترةٍ ليست بقصيرة، وهذا ما يدل على العناء والمشقة التي يراها صوت النص كامنةً في صير الرجل المتدين في إمساكه عن الخمرة، ورغم

من السخرية ورغبة المتكلم في إغواء الفتاة بمشاركته فعله (فعل الشرب)، وتغييرها من حال الشيخ المتدين البخيل، وهذه الأفعال كما يلحظ متعلقة بالفتاة فقط، بتوجيه أمر من صوت النص.

أما أفعال الأمر الأخيرة: (قف / ابك / اسأل) فمتعلقة بمن يتمسك بالثوبت والأعراف والقيم القديمة، وتأتي على سبيل السخرية منه كما سخر في البداية من المتدين البخيل، لتكتمل وحدة القصيدة وانسجام أجزائها عبر علاقاتها المتعددة صوتاً وصرفاً وتركيباً... إلخ، وقد لاحظ كمال أبو ديب حيوية الأفعال المتعلقة بالفتاة الشابة وتوزعها على كافة المقاطع في شريحة الخمرة، وسكونية الأفعال وتراتبها المقيت المتتابع في ارتباطها بالأطال وما تمثله من موت وسكون... إلخ، ولاحظ كذلك أن الأفعال (قف / ابك / اسأل) تبرز في صيغة المفرد، وفي المقابل نجد صيغة الجمع (الظاعنين) بما يكون علاقة انفصام وهجران يسببان الألم. (أبو ديب، 1984).

تكرار صيغة الماضي: (جرى / دان / طوّل / كنت / فارقت / سألتها)، إذ يلحظ ارتباط الفعل الماضي بالحال التي كان عليها الشيخ المتدين وابنته، وقد استمر هذا الحال، أي أن صيغة الماضي التفتت إلى الدلالة على الحاضر والمستقبل، وقد ارتبط الفعل (جرى) بالماء (شراب الصالحين) جامعاً بين الفتاة وأبيها الشيخ، وارتبط الفعل (دان) بالإلزام والثبات في معتقد الشيخ الذي يمثل السلبية في نظر صوت النص، ونلحظ الفعل (طوّل) مضعفاً، وهذا التضخيم الصوتي أضاف معنى الكثرة والتطويل في الزمن الذي يحيط بالرجل المتدين، ويلحظ الفعل الناقص (كنت) الذي احتاج إلى خبره (حزناً)؛ ليوضح المراد بالكينونة في ارتباطها بالحزن والسلبية، أما الفعل (فارقت) المرتبط بالدار فيوحي بالثبنت والابتعاد ومن ثم الموت، وأخيراً جاء الفعل (سألتها) ليؤكد الحجة ويثبتها على ابنة الشيخ وإرادة إقناعها بلا جدوى سؤال الدار عن الظاعنين الراحلين عنها مرة أخرى، فقد تم سؤالها وعييت عن الإجابة.

تكرار صيغة المضارع: (تنتظرينا / نشرب / تأبى / أن تجيب)، إذ تشكل الأفعال المضارعة طرفي الثنائية (الحياة / الموت)، فالعلان: (تنتظرينا / نشرب) يرتبطان بشريحة الخمرة ويمثلان حال صوت النص في دعوته الحاضرة المستمرة لابنة الشيخ كي تسقيه الخمرة؛ لأنه يشرب منها في الحال والاستقبال بشكل مستمر، أما الععلان (تأبى / أن تجيب) فيرتبطان بشريحة الطلل في استمرارية دالة على (رفض الإجابة) عن مصير الظاعنين، وهذا ما يدل على الموت والسكون في الحال والاستقبال، وربما يعترض أحدهم بالقول: كيف تُسبب للأفعال المضارعة في لوحة الطلل الموت والسكون ونحن نعلم أن الفعل المضارع دال على الحيوية والفاعلية والحركية؟ ويمكن

نطاق القصيدة، وقد تم فيما سبق توضيح فاعلية هذه الحروف في نطاق الدلالة العامة للنص، بالإضافة إلى ملاحظة تسلسل المخارج الصوتية لهذه الحروف، إذ يمثل حرف (الياء) العمق، يليه النون، ويليهما الألف، وهذا التدرج المخرجي يشكل اتساقاً صوتياً يجعل عملية النطق سهلةً يسيرةً فيها من الأريحية ما يغلف الدلالة العامة للنص، ويتوافق مع أريحية صوت النص التي يطلب حضورها.

ونلحظ بالإحصاء غلبة صوت الألف على الحروف الأخرى، إذ بلغ عدد حروف الألف في هذا الجزء (53) ثلاثة وخمسين حرفاً، يليه صوت النون بـ (28) ثمانية وعشرين حرفاً، ويليهما صوت الياء بـ (22) اثنين وعشرين حرفاً.

بالإضافة إلى تكرار حروف أخرى بنسب قليلة وهي: (أ، ب، ت، ج، ح، خ، د، ر، س، ش، ص، ع، ف، ق، ك، ل، م، هـ، و)، واستخدم حرف (الطاء) مرتين، وحرف (الزاي) مرةً واحدةً، ومن ثم فقد استخدم الشاعر أحرف الهجاء كاملةً عدا الأحرف الآتية: (ث، ذ، ض، ط، غ)؛ أما دلالات هذا الاستخدام، فيلحظ ابتعاد الشاعر عن الأحرف (الأسنانية عموماً)، فالثاء (ث) حرف أسناني احتكاكي مهموس، والذال (ذ) صوت أسناني احتكاكي مجهور، والطاء (ط) صوت أسناني انفجاري مفخم مهموس، والضاد (ض) صوت أسناني انفجاري مهموس، والغين (غ) صوت احتكاكي استمراري مجهور، بالإضافة إلى حرفي الزاي والطاء الأسنانيان اللذان استخدمهما بقلّة، وهذه الأحرف كلها نادرة الاستخدام كحروف روي، وربما يكون ذلك لاستئصال هذه الأصوات في نهاية كل بيت، ونجد الشاعر لم يستخدم هذه الأحرف إطلاقاً في قصيدته (عدا الطاء والزاي)؛ طلباً للخفة والأريحية والابتعاد عن الغلظة والنقل، بما يتوافق مع الدلالة العامة للقصيدة الخمرية وانسجامها الشعري بكل مكوناتها اللغوية.

تكرار الصيغ الفعلية

تكرار صيغة الأمر: (اصبحينا / أجري / اعلمي / اصرفيها / قف / ابك / اسأل)، يلحظ أفعال الأمر الدالة على سيرورة الأحداث والمواقف الشعرية، إذ تبدأ أحداث القصيدة بطلب الصبوح من ابنة الشيخ بما يمثله وقت الصباح من حياةٍ وحيويةٍ ويومٍ جديدٍ، وعلامة ذلك الفعل (اصبحينا)، وبعد ذلك يطلب من الفتاة سقايتها الخمرة بكثرة، أي النهل من اللذائذ ما استطاع، وعلامة ذلك الفعل (أجري)، وبعدها تتجه سيرورة الأحداث لتتعلق بالتأكيد على هذا الفعل (شرب الخمرة)، ويدل عليه الفعل (اعلمي)، وبعد ذلك يطلب من ابنة الشيخ إبعاد الخمرة عن (الرجل المتدين)، بقوله: (اصرفيها)، ونلمح شيئاً

(الرياسة والزعامة) كشيخ القبيلة، والاحتمال الثالث، وهو الأقوى وحسب الانسجام الدلالي للنص، دلالاته على (الرجل المتدين) صاحب الدين الملتمزم بمبادئه وثقافته وقيمه.

فالمتكلم يطلب من ابنة الشيخ / كبير السن / المتدين أن تبادره الصبوح المتعلقة عادة بالخمرة ووقت شربها، ومضمون البيت الثاني دليل على أن صوت النص يطلب من ابنة الشيخ إصباحه بالخمرة، ولكن قبل الذهاب إلى دلالة البيت الثاني، يفترض الوقوف على دلالة الاستفهام في الشطر الثاني من البيت الأول، بقوله مخاطباً ابنة الشيخ: (ما الذي تنتظرينا؟!) فما هو الشيء الذي تنتظره (ابنة الشيخ)؟ إن صوت النص يتهمك من ابنة الشيخ ويسخر منها، فماذا تنتظر؟!، فعليها أن تبادر بسرعة إلى سقايتها الخمرة، ولكن لم يُظهر النص ابنة الشيخ مستجيبةً لطلب (شارب الخمرة)، فهي لا تستجيب، على الضد مما ذهب إليه أبو ديب من أنها استجابت! (أبو ديب، 1984).

فإذا كان المقصود بالشيخ / كبير السن، فهل تنتظرين حتى تصبحي كبيرة السن وتفوتك لذات الحياة، فبادري إلى الخمرة (الحياة) وانهلي منها ما استطعت، وإن كان المقصود بالشيخ / الرجل المتدين، فالمعنى هو: هل تنتظرين حتى تفارقي الحياة الدنيا لدخول الجنة وشرب خمرتها (غير المسكرة)، وهذا زمن سيطول في رأي صوت النص أو من يتحدث نيابة عنهم.

ولهذا يخاطب صوت النص ابنة الشيخ في البيت الثاني ويصفها بالحيوية، ولكنها حيوية ناتجة عن شرابٍ مباح، إنه (الماء) الذي يمثل الحياة الدنيا بالنسبة للفتاة وأبيها الشيخ، فقوله: (قد جرى في عودك الماء)، إذ جعل الفتاة شجرةً غضةً طريةً ما زال ماء الحياة يجري فيها، إنها شابة صغيرة السن، والماء - هنا - يمثل شراب المتدين، أما الشطر الثاني من البيت الثاني (فأجري الخمر فينا) ففيه دعوة صريحة من صوت المتكلم لابنة الشيخ كي تسقيه الخمرة، فهو يأنف عن شرب (الماء) الذي يمثل شراب المتدين الصالح التقى، ويرغب بالخمرة التي تعادل الحياة واللذة والانكباب على الرغائب بكافة أنواعها، ونلاحظ أن الفعلين الماضي والأمر (جرى/ أجري) يمثل بتكراره الثنائية على أوجهها، فالجريان يمثل الكثرة والامتلاء في جانب الفتاة (الماء)، والكثرة والامتلاء أيضاً في جانب صوت النص (الخمرة)، فقد قابل صوت النص جريان الماء في عروق الفتاة بجريان الخمرة في عروقه أو عروق من يتحدث باسمهم (الثقافة المغايرة).

إن المتكلم يتحدث بضمير الجماعة التي لا تبالي بالدين والأعراف والتقاليد... إلخ، وقد ظهر هذا الضمير الجمعي (وهو دال صوتي تركيبى في الوقت نفسه) مشيراً إلى رؤية عامة عند

توجيه ذلك بالقول: عند ارتباط الفعل المضارع بحركيته وفاعليته بالموت فهي فاعلية حركية لهذه الدلالة التي جعلها مستمرةً، فالألفاظ لا مزية لها مفردة، بل في علاقتها بما يسبقها ويتبعها من الكلام، وفي مشاركتها مع المستويات اللغوية المختلفة في النص، حتى أن الفعل المضارع (تجيب) قد ارتبط بحرف النصب (أن) (أن تجيب) فتحول إلى مصدر مؤول دال على الحدث (الثبات) دون ارتباط بأي زمن، وهذا ما يجعل (الإجابة) عن سؤال السائلين مرتبطة بفضاء الأزمنة كلها.

المساحة الثانية: جولة في انسجام الفضاءات الدلالية للقصيدة الخمرية

بعد أن عمد البحث إلى تبين أثر العناصر الصوتية في توجيه الدلالات الشعرية في مستوى اتساق النص، يتوجب - هنا - الوقوف على مفصل القصيدة وقراءة جمالياتها وفق مناظير متنوعة؛ وذلك للوقوف على فاعلية هذه العناصر الشكلية في بناء العالم الشعري وانسجامه واكتشاف مدى صحة الدلالات المستنبطة وتعميق المضمير منها.

ينادي (المتكلم / صوت النص) ابنة الشيخ في بداية قصيدته، ويطلب منها الصبوح عن طريق فعل الأمر (اصبحين)، واللافت للنظر حضور أداة النداء (يا) المخصصة عادة لنداء البعيد، وقد عمق حرف (الألف) فيها هذا البعد، ولكن السياق اللغوي في الانتقال من الياء إلى الباء في لفظة المنادى (ابنة) على نحو نطقي (بَيِّنَةٌ) بحذف ألف أداة النداء مع ألف الوصل في لفظة (ابنة) قد أزاح الدلالة في تعلقها ببناء البعيد إلى نداء القريب، أو محاولة تقريبه من المتكلم وكل ما يؤمن به ويعتقده، وكأن ابنة الشيخ صغيرة السن في تعلقها بالشيخ قد ابتعدت عن المتكلم وما يمثله من أفكارٍ ومبادئٍ ومعتقداتٍ.

وقد وجه صوت النص خطابه إلى الابنة أولاً، المضافة إلى الشيخ ثانياً، وقد نتج عن هذا التضاد تضاد بين صغر السن وما يمثله من شبابٍ وحياءٍ في جانب، وكبر السن وما يمثله من شيخوخةٍ وموتٍ في جانبٍ آخر، فمن بداية النص تتضح لنا ثنائية ضدية سوف نقوم بجلائها بوسائل عدة عبر انسجام الخطاب وتألفه الشعري، من حيث إن النص وفق وجهة نظر الذات النصية المتكلمة يقوم على ثنائية (اللذة والمتعة والخمرة والحياة الدنيا والثقافة المغايرة...) في جانب، و(والحرمان والواجب والدين والمبادئ الراسخة والقيم السامية والحياة الآخرة...) في جانبٍ آخر.

ولكن النص إلى الآن لم يفصح عن مراده الدلالي من لفظة (الشيخ)، إذ إن هذا الدال يرتبط ب (كبر السن) أو دال على

يمهد للدخول إلى اللوحة الثالثة من القصيدة فيما بعد، وهي مخاطبة من يقف على الأطلال في العموم.

أما نهاية اللوحة الخمرية فكانت بداية للوحة جديدة تتمثل في وصف حال (البخيل/ الرجل المتدين) الذي طال عليه الزمان، أو أنه شعر بطول الزمان؛ لأنه ما زال ينتظر (خمرة الآخرة) مبتعداً عن (خمرة الدنيا) التي بادر إليها (المتكلم)، فالعلاقة تضادية بينهما، فالذي يختار خمرة الدنيا يحرم خمرة الآخرة، والذي يمنع نفسه خمرة الدنيا ينال خمرة الآخرة. ولهذا فسؤال صوت النص لابنة الشيخ في البيت الأول، ما الذي تنتظرينا؟ له ما يبرره عند الرجل المتدين الذي طال عليه الأمر في الحياة الدنيا (فيرى الساعة حيناً)، وصوت النص بهذا ما يزال يغري بابنة الشيخ كي تسير وفق مبادئه وأفكاره.

ومما سبق يلحظ أن صوت النص خارج على المبادئ والقيم والتعاليم الدينية، وهذا في المستوى الأول، ويلحظ في المقابل أبو نواس (صوت النص الخارجي) خارجاً على تقاليد العرب في ابتدائه بمقدمة خمرية نائياً بنفسه عن مقدمة الطلل، بل ومؤخراً لمقدمة الطلل إلى نهاية القصيدة، وهذا ما يتضح في البيت السابع (وهو بيت مقفئ) وكأنه يريد القول: ها أنا ذا قد أشرت المقدمة الطللية، المقدمة في أعرف الشعراء العرب إلى نهاية قصيدتي إذ لا أهمية لها عندي، ومن ثم فصوت النص خارج على (الدين والعروبة)، أي أنه من الناحية المضمونية يحمل معاني التمرد، ومن الناحية الشكلية يعلن تمرده في خروجه على الأعرف الأدبية من ابتداءً بمقدمة خمرية أطال فيها، وانتهاءً بلوحة طللية أوجزها كثيراً على غير عادة الشعراء العرب القدماء. " فالشاعر يعاين الأطلال بوصفها تجسد عالماً هو النقيض المطلق لعالم الخمرة، وأن هذه المعاينة تتجسد في بنية القصيدة... إذ إن الأطلال تسقط إلى موضع سفلي في بنية القصيدة وتخلخل عن موضعها العادي في التراث الشعري" (أبو ديب، 1984).

ونلاحظ ابتداء صوت النص لوحته الطللية ساخراً ممن يقف الأطلال باستخدام دوال لغوية متسلسلة بأفعال الأمر الآتية (قف / ابك / اسأل)، وهي الأفعال التي أتى عليها الشعراء القدماء من وقوفهم على الأطلال وبكائهم عليها وسؤالهم عن أهلها، وتتمثل السخرية - أيضاً - بقلب السؤال بحيث يوجه إلى الدار، متى فارقت القطين؟!، بدل السؤال متى فارقت القطين؟. ويجب الانتباه إلى أن النص منسجم من أوله إلى آخره (بأجزائه الثلاثة من مقدمة خمرية ووصف البخيل واللوحة الطللية)؛ فابتداء الشاعر بمقدمة خمرية يمثل الحياة بالنسبة إليه، وتأخير للوحة الطلل تأخير للموت أو رغبة منه في إبعاده عن ذهنه ومخيلته، إذ إن صوت النص ما زال يخاطب ضمناً

مجموعة ثقافية، وليست رؤية فردية، وهذا ما يظهر في قوله في تضاعيف القصيدة: (اصبحينا / فينا / نشرب / سألناها)، وفي المقابل تظهر جماعة أخرى مضادة لهذه الرؤية، وقد اختار المتكلم جزءاً دالاً يمثلها وهو الشيخ وابنته، وهذه الرؤية تتمثل بالتدين والصالح والالتزام بالأعراف والتقاليد والمبادئ... إلخ، وتظهر هذه الرؤية في دوال مختلفة مثل (الصالحينا / الظاعنينا / الشيخ / البخيل / دان ديننا)، وهاتان الجماعتان تمثلان الضدية التي يتحدث عنها الشاعر وتتشكل على النحو الآتي:

الحياة الدنيا - تمثل الحياة الحقيقية عند المتكلم (شارب الخمرة).

الحياة الآخرة - تمثل الحياة الحقيقية عند الرجل المتدين (الشيخ).

وتقع ابنة الشيخ بين الطرفين في علاقة توترية، ولكنها تميل إلى الشيخ (الرجل المتدين) وتتعلق به رغم المغريات التي تقدم لها من الطرف الأول.

والحياة تساوي الموت في نظر صوت النص (شارب الخمرة) إذا كانت معتمدة على شرب الماء (شراب الصالحين)، والحياة تساوي الموت في نظر الرجل المتدين (الشيخ) الذي ينتظر خمرة الآخرة (الحياة الحقيقية).

وعلى هذا فثقافة الرغائب تتعجل اللذة قبل الموت، وتحاول إغواء (الفتاة) بوساطة المتكلم (شارب الخمرة)؛ لتشاركه هذه اللذة، ويلجأ في البيت الثالث إلى تأكيد موقفه المخالف، ويصر على رأيه باستخدام دوال لغوية مثل (إنما) التي تفيد الحصر والتوكيد، واستخدام الحال (بقيناً) التي تؤكد أنه يشرب هذه الخمرة ويبادر إلى اللذة، وهذا الشراب يتضاد مع شراب آخر نجده في البيت الرابع (شراب الصالحين)، وأبرز ما يمثل هذا الشراب هو (الماء)، فالخمرة شراب المتكلم (الجماعة غير المتدنية)، والماء شراب الشيخ وابنته (الجماعة المتدنية)، وهذا ما يتضح في البيت الخامس، إذ يوضح لنا صوت النص من هو هذا المتدين ويصفه بـ (البخل)، وهذا البخيل قد ألزم نفسه بالإمسك عن الخمرة الدنيوية؛ التزاماً بمبادئ الدين، ونلاحظ تحول الخطاب في مخاطبة ابنة الشيخ، فبعد أن كان التركيز على العلاقة بين (ابنة الشيخ والمتكلم (شارب الخمرة) أصبحت العلاقة بين (ابنة الشيخ والمتكلم والرجل المتدين (البخيل)، أي دخول عنصر ثالث لم يكن موجوداً من قبل، ونلاحظ نسيان وجود (الابنة) وتحول الخطاب إلى الشيخ المتدين؛ لأن ثقافة هذا الرجل هي المقصودة وليس لحضور الفتاة في بداية النص إلا تعميق للمشاعر المتوترة بين ثقافتين متغايرتين يمثل الشيخ المتدين ركناً رئيساً في جلاء مبادئهما وأفكارهما، وهو كذلك ما

المتدين الذي طال عليه الدهر وهو ملتزم بما ألزم نفسه به، وقد اختار لفظة الشيخ كذلك؛ ليجعل أنظار الفتاة (الابنة) متمركزة حول حال هذا الشيخ الذي يقترب من الموت ولم ينهل من اللذائذ الدنيوية ما يفترض له أخذه، وبهذا يستخدم صوت النص - سواء أكان أبو نواس أم الجماعة الثقافية التي يتحدث باسمها - وسيلتي الترغيب والترهيب في سبيل الوصول إلى هدفه وإقناع (الابنة) بوجهة نظره وأفكاره وعقيدته المخالفة، وبتقافته المغايرة لتقافة الطرف الآخر.

وفي نهاية المطاف فقد جال البحث في البنية الجمالية لنص شعريّ متعدد الشرائح المتناظرة ظاهرياً، المترابطة في دلالاتها المضمرّة باطنياً، فالاتساق والانسجام من أهم مظاهر الوحدة العضوية والموضوعية للنص الشعريّ؛ إذ يمكن لقارئ النص الأدبيّ استنثار مظاهر الاتساق الصوتيّ في التندليل على الانسجام الشعريّ في مستواه الجماليّ، وإن اشتمل النص الشعري على عناصر اتساقية - ذات أثر أسلوبيّ - يحيلُ القصيدة في مجملها إلى علامة سيميائية دالة ومنسجمة شكلاً ومضموناً؛ إذ إن الحروف والألفاظ والتراكيب المتسقة صوتياً تتيح حيزاً كبيراً لتشكيل بنية الانسجام الشعري وما يتولد عنها في ذهن المتلقي من معانٍ جمالية تسهم في تشكيل آفاق غنية للقراءة والفهم والتذوق، مما يغني النص، ويربط مناظيره، ويهدم فراغاته، ويصل بين أجزائه في بوتقة الانسجام النصي، فالعناصر الاتساقية تبقى في حالة خمود ومواتٍ ما لم يأت قارئ يبيت فيها الحياة ويبني منها عالماً جمالياً منسجماً، ويمثل النموذج التطبيقي دليلاً حياً على مدى تحقيق الانسجام الشعري بعد تفعيل عناصر الاتساق وبيان أثرها ووظيفتها الدلالية في النص الأدبيّ.

(الرجل المتدين/الصالح/البخيل/الذي طول الدهر عليه)، ومضمون قوله يتمثل: بلا فائدة ترجى من الوقوف على الأطلال منتظراً الموت الذي حل بغيره، فالناس القاطنون يغادرون هذه الأطلال (الديار) وليس العكس، وبهذا القياس الحياة الدنيا يغادرونها - كذلك - وليس العكس، وبهذا القياس المنطقي نلمح شيئاً من إنكار الحياة الآخرة، إذ إن السخرية بادية في قوله: (قف بربع... وابك الربع والطاعنين عنه... وأسأل الدار...)، فلا فائدة ترجى من وقوفك على الأطلال؛ لأننا لا نذكر متى فارقت الدار ساكنيها! فالسكان دائماً الذين يفارقونها، وهذا ما يتعلق بحث صوت النص ابنة الشيخ على سقيه الخمرة ومبادرته اللذائذ قبل فوات الأوان، أي قبل الموت بمغادرة الدار.

فلا فائدة ترجى من سؤال الدار عن القاطنين فيها؛ لأن صوت النص في مفارقة عجيبة يقول: إنه سأل الدار ولم تجبه عن مصير أهلها، بل إنه يتحدث بصوت الجماعة (سألنا)، كما وجدناه في بداية النص يتحدث بهذا الضمير الجمعي ودوال ذلك (اصبحنا / فينا / نشرب / الصالحينا / الطاعنين)، وهذا ما يشير إلى أن صوت النص وما يحمله من ثقافة ينكر الحياة الآخرة ويحاول أن ينهل من لذائذ حياته الزائلة ما استطاع إلى ذلك سبيلاً.

وقد أحرّ الشاعر شريحة الطلل رغبةً منه في تأخير مصيره المحتوم وهو (الموت)، وقدم المقدمة الخمرية رغبةً منه في تقريب اللذة والحياة ومبادرتها، وقد أشرك معه (ابنة الشيخ) ليزيد من هذه الحيوية حياة، أو رغبةً في تأخير أجله بالعودة إلى مرحلة الصغر والشباب، وأشرك الشيخ معه رغبةً في إقناع المتلقي بعدم الجدوى من انتظار خمرة الآخرة عند هذا الشيخ

المصادر والمراجع

بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي.
الخوالدة، ف. (2006م) تحليل الخطاب الشعري، ثنائية الاتساق والانسجام في ديوان أحد عشر كوكباً، عمان - الأردن، دار أزمنة.
أبو ديب، ك. (1984م) جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، ط3، بيروت، دار العلم للملايين.
عبد المجيد، ج. (1998م) البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
العف، ع. (2001م) تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المقاوم، مجلة الجامعة الإسلامية. غزة، مج9، ع2.
القيرواني، ح. (2006م) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، ج2، القاهرة، دار الطلائع للنشر.
المرزوق، أ. (2001م) شعر ابن زيدون، دراسة في اللغة والإيقاع،

بحري، ن. (2010م) نظرية الانسجام الصوتي وأثرها في بناء الشعر، دراسة وظيفية تطبيقية في قصيدة (والموت اضطرار) للمتنبّي، رسالة دكتوراة، الجزائر، جامعة الحاج لخضر.
بحيري، س. (1997م) علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، لبنان، مصر، مكتبة لبنان ناشرون والشركة المصرية العالمية للنشر.
بوقرة، ن. (2009م) المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، دراسة معجمية، إريد - الأردن، عالم الكتب الحديثة.
الجعافرة، م. (2003م) قراءات في الشعر العباسي، أبو تمام - مسلم بن الوليد - المتنبّي - العباس بن الأحنف، إريد - الأردن، مؤسسة حمادة للدراسات والنشر.
خطابي، م. (1991م) لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب،

الإيقاع الداخلي، مجلة جامعة دمشق، سوريا، مج23، ع1.
أبو نواس، ح. (2003م) ديوانه، تحقيق وشرح وفهرسة سليم خليل
قهوجي، بيروت، دار الجبل.
الهاوشة، م. (2009م) أثر عناصر الاتساق في تماسك النص،
سورة يوسف مثلاً، عمان - الأردن، دار عماد الدين.

رسالة ماجستير، الأردن، جامعة اليرموك.
نافع، ع. (1983م) موسيقى الشعر بين حديها النفسي والجمالي،
أفكار، الأردن، ع67.
النجار، م. والنجار، أ. (2007م) الإيقاعات الريفية والإيقاعات
البديلة في الشعر العربي، رصد لأحوال التكرار وتأصيل لعناصر

The Effect at Symmetrical Patterns of Sounds in Achieving Harmonious Relations within The Poetic text "Abi Nawas Poem (Al Nooneya) as a Model"

*Rihan Al-Masaeed **

ABSTRACT

This study aims at exploring the effect of symmetrical patterns of sounds at the structural level in achieving harmony at the semantic level in a poetic text. This is done by pointing out the importance of rhyme, rhythm, meter, homophony etc and showing their aesthetic and semantic roles in a poem. The study begins with the central question: to what extent can the readers of a literary text exploit the different devices of achieving symmetrical sound patterns to explain the poetic, aesthetic, and semantic harmony within a text? The researcher took Nooneyat Abi Al Nawas as an example equipped with the principles of the reader's response theory to provide a real analysis of the selected poetic text.

Keywords: Symmetry, Harmony, Rhyme, Sound Pattern Text, Abi Al Nawas.