ASJP Algerian Scientific Journal Platform
دراسات معاصرة Contemporary Studies
مجلة علمية دولية محكّمة نصف سنوية
تصدر عن مخبر الدراسات النقدية والأدبية المعاصرة المركز الجامعي-تيسمسيلت/الجزائر
ISSN 2571-988 EISSN 2600-6987
https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/297

المجلد: 05/ العدد: 01 (2021)، ص.ص.341/362

سيمفونيّةُ البوحِ في ديوان مراسم حلول الروح لعاطف أبو حمادة "دراسة تحليليّة صوتيّة"

Symphony of Disclosure in Atef Abu Hamada Diwan's "Marasem Holol Elrooh" "Analytical Phonemic Study"

ميّادة أنور الصعيدي
melesaide@gmail.com
جامعة القرآن الكريم وتأصيل العلوم.
(السودان)

تاريخ الاستلام 2020/12/13 تاريخ القبول: 2021/02/09 تاريخ النشر: 2021/06/02

ملخّص:

القصيدة المعاصرة سيمفونيّةٌ موسيقيّةٌ تتلاقى فيها الأنغام الصوتيّة المختلفة وتفترق، وتتناسق مع الإيقاع النّفسيّ والأحاسيس المشتّتة، ومن هنا تبرز أهميّة تكرار الأصوات على وتيرةٍ واحدةٍ أو متغيّرة وفق نظامٍ معيّن في تفجير الطاقة الدلاليّة؛ وعلى هذا الأساس ارتأت الباحثة الوقوف عند التّشكيل الصوتيّ المتواتر في ديوان "مراسم حلول الروح"؛ والمؤثّر على بنيته الدلاليّة؛ لاستجلاء جماليّات تكرار الأصوات وعمق تأثيرها، والكشف عن تلك الأوركسترا المؤلّفة لسيمفونيّة البوح؛ ومدى تفاعل الصوت ومساهمته في خلق الجو النفسيّ الذي يعبّر عمّا تحمله التجربة الشعريّة وما تفرزه من انفعالات وخواطر.

كلمات مفتاحيّة: الصوت، الإيقاع، الدلالة، التكرار.

Abstract:

The contemporary poem is a musical symphony in which the different phonemic rhythms converge and diverge, and are consistent with the psychological rhythm and the dispersed sensations, hence the importance of repeating the sounds at a single or variable frequency according to a specific system in the exploding of the semantic energy. On this basis, the researcher decided to pause at the frequent phonemic formation in diwan "Marasem Holol Elrooh". And influencing its semantic structure; To clarify the aesthetics of the repetition of sounds and the depth of their influence, and to uncover the orchestra that composed the symphony of disclosure; And the extent of the interaction of the voice and its contribution to creating the psychological atmosphere that expresses what the poetic experience carries and the emotions and thoughts it produces.

Keywords: Phonem, rhythm, indication, repetition.

تقديم:

للأصوات دورٌ في إبراز تجربة الشاعر؛ لما لها من وظيفةٍ دلاليّةٍ قادرةٍ على حمل المعنى وإبرازه، وتكتمل الدلالة الصوتيّة للنص الشعريّ نتيجةً لوظيفة الصوت السياقيّة وقيمته الموسيقيّة في عمليّة الإبداع، وأثر هذا وذاك في بناء النّصّ بوصفه أداة الاتّصال، والإفهام، والإمتاع بين المبدع والمتلقّي من جهةٍ، والحقل الخصب الذي تنمو فيه الأصوات المتنوّعة من جهةٍ أخرى، محقّقةً قدرًا كبيرًا من التوافق بين السياق والدّلالة، وهذا بدوره يبرز القيم الجماليّة للنصّ[1]. فالجانب الصوتيّ يمثل مكوّنًا جماليًّا وأساسيًّا في البناء الشعريّ، فهو تنظيم فنّيّ للنظام الصوتيّ في اللّغة. والقارئ للتّشكيل الصوتيّ يفرّق بين مستويين هما:

- المستوى الخارجيّ الصوتيّ: وهو الحركة الصوتيّة التي تنشأ عن نسقٍ معيّن بين العناصر الصوتيّة في القصيدة، ويدخل ضمن هذا المستوى كلّ ما يوفّره الجانب الصوتيّ من وزنٍ وقافيةٍ.
- المستوى الداخليّ غير الصوتيّ: وهو الحركة الموقّعة في بناء القصيدة أو نسيجها؛ إذ تنمو داخل البناء الكلي للقصيدة. وهو "النغم الذي يجمع بين الألفاظ والصورة، بين وقع الكلام والحالة النفسيّة للشاعر، إنّها مزاوجةٌ تامّةٌ بين المعنى والشكل بين الشاعر والمتلقي[2]"، ومن هنا فقد حظيت الموسيقى الداخليّة في كتابات النقاد بأهميّةٍ فائقةٍ فهي تلفت الانتباه لصلتها بالمعاني، فبحثوا عن دورها الوظائفي المميّز عن موسيقى الإطار[3].

وتبنى الموسيقى الداخليّة على جانبين هامين هما: "اختيار الكلمات وترتيبها، والمواءمة بين الكلمات و المعاني التي تدل عليها[4]". بالإضافة إلى الاهتمام بتلك العلاقات الناشئة من اجتماع الأصوات، والألفاظ، والتراكيب: كالتكرار، والمحسنات البديعيّة المختلفة.

لقد تجاوز الشاعر المعاصر قيود الإيقاع المتمثّلة بالوزن والقافية، ومع هذه الحريّة النسبيّة لم يعد هناك من ضابطٍ سوى مبنى القصيدة نفسها، نموّها الدراميّ، وعلاقتها الداخليّة وكلماتها وصورها[5]. وتتّكئ هذه العلاقة وهذا النمو على قدرة الشاعر في اختيار الصوت المناسب الذي يعبّر عن حالته، سواء نُطِقَ منفردًا أو مجتمعًا، وهذا أحد الأسرار التي تصل فيها النفس والكلمة المتشكّلة، بين الإنسان والحياة[6].

ينتمي ديوان "مراسم حلول الروح" إلى الشعر الحرّ، وهو الشعر الذي ليس وزناً معيناً أو أوزاناً، وإنّما هو أسلوب في ترتيب تفاعيل الخليل. وليس لشطره طولٌ ثابت، بل تتغيّر عدد التفعيلات فيه من شطر إلى آخر، وفق قانونٍ عروضيٍّ خاصّ[7]. ومن هنا فقد أصبحت القصيدة المعاصرة خاضعةً خضوعًا مباشرًا للحالة الشّعوريّة لمبدعها، وهي بذلك صورةٌ موسيقيّةٌ تتلاقى فيها الأنغام المختلفة وتفترق محدثةً نوعًا من الإيقاع الّذي يساهم في تنسيق المشاعر والأحاسيس المشتّتة. ويجدر بالباحثة الإشارة إلى أنّها قد درست البنية الإيقاعيّة "الخارجيّة والداخليّة" لديوان "مراسم حلول الروح"، ولكن في هذه الدراسة سيتمّ التركيز على

جانبٍ محدّدٍ ودقيقٍ في الإيقاع الداخليّ (وهو الأصوات التي شكّلت قصائد الديوان)، تحديدًا الأصوات المجهورة والمهموسة، والأصوات الانفجاريّة والاحتكاكيّة؛ بغية تحليلها منفردةً ومجتمعةً؛ إذ "لا يمكن بأيّ حالٍ من الأحوال أن تكون للأصوات المفردة معانٍ بذاتها، ولكنّها تكتسب تلك المعاني من وجودها في السياق الذي يصبغها بلونه[8]".

ومن هنا لا يمكن دراسة الأصوات معزولةً عن سياقها، بل لابدّ من ربطها بموضوع القصيدة، وفكرتها العامّة. فالشاعر عاطف أبو حمادة يعمد إلى تكرار صوتٍ معيّن؛ ليرسم به الصورة التي أرادها، كما أنّه قد يختار صوتًا دون غيره في رسم تلك الصورة، أو الكشف عن مشاعره وعواطفه. والصوت يشبه العنصر الحي في الخلية، فهو لا يكتسب حيويته ونشاطه إلا ضمن النسيج الكلي[9]؛ لاحتوائه على طاقةٍ جماليّةٍ وفنيّةٍ، يشكّلها مبدعها على شاكلةٍ متميّزةٍ ومتفرّدةٍ. تجعل النّصّ الشعريّ مشحونًا بطاقةٍ دلاليّةٍ إيقاعيّةٍ، وذلك من خلال تطابق التراكيب وائتلافها مع الظواهر اللغويّة والصوتيّة: كالمقاطع الصوتيّة والتجنيس والترصيع، فكلّ هذه العناصر تتفاعل ضمن نسيجٍ واحدٍ؛ لتشكّل نمطًا موسيقيًّا يتوافق وإحساس الشاعر؛ فتعكس رؤاه وتطلعاته، وتبيّن مخاوفه وتظهر تجربته الشعريّة بصورةٍ واضحةٍ وصادقةٍ.

ويظهر الإيقاع الداخليّ على مستوى الصوت والكلمة والجملة بالإضافة إلى عنصر التكرار، والنبر الذي ينشأ عند الضغط على بعض المقاطع الصوتيّة، كما ينشأ الإيقاع من "تساوي الحركات والسكنات مع الحالة الشعوريّة لدى الشاعر، وهو توقيعات نفسيّة تنفذ إلى صميم المتلقي لتهزّ أعماقه في هدوء ورفق[10]".

الشاعر المعاصر ليس بمعزلٍ عن الحياة العربيّة، إنّه يتأثّر بكلّ جانبٍ من جوانبها، ومن خلال إبداعه يحاول أن يؤثّر فيها، ومن هنا فقد ارتبط التشكيل الصوتيّ في ديوان "مراسم حلول الروح" بالتغيرات: السياسيّة، والاجتماعيّة، والثقافيّة وغيرها، التي طرأت في بلاده فلسطين بشكل خاصّ، وفي البلاد العربيّة بشكل عام. وعليه فقد نتجت حيويّة الصوت في قصائده عن الحاجة الملحّة للتعبير عن الذّات وما يعتلج داخلها، وعن الجماعة وما يؤرّق صفوها، ويشغل واقعها.

وتدور الفكرة العامّة لديوان "مراسم حلول الروح" حول استلاب الحقوق علنًا دون رادع، فقد شكَّل نصّه رمزًا دلاليًّا، يوحي بمقدار القهر والظلم جرّاء الحقوق المستلَبَة. فقد صدر ديوان أبي حمادة في التوقيت المناسب متزامنًا مع دخول (شارون[11]) على[12] المسجد الأقصى ومحاولة سلب طهارته وقدسيته؛ ممّا شكل ردّ اعتبار "انتفاضة الأقصى المباركة عام 2000م"؛ وفي ظلّ شعور الفلسطينيّ في كلّ أماكن تواجده بالإحباط والاحتقان السياسيّ، بسبب مماطلة الصهاينة وعدم تطبيق الاتفاقيَّات السابقة، فُجِّرت هذه الموجة غير المسبوقة من الثورة بزخمها الشعبيّ والعربيّ استنكارًا لتلك اللحظة المشؤومة[13]؛ ولقد شكَّلت هذه المشاهد صدمةً في الضمير العالميّ وألهبت مشاعر الأدباء خاصَّة. ومن هنا فقد صوّر أبو حمادة معالم الطمس التي عانى منها أصحاب القلم والكلمة ولا زالوا يعانون، وكشف عن زيف تلك الأنظمة العربيّة الزائفة والمستلِبَة لحقوق الإنسان _خاصة المفكّر أو الأديب_ ونصرته، ودعا من خلال ديوانه إلى التمرّد وضرورة العمل لاستعادة الأمل المفقود على المستوى الفرديّ والجماعيّ، دون تحديد لبيئةٍ مكانيّةٍ أو زمانيّةٍ. ومن هنا تكمن أهميّة ديوان "مراسم حلول الروح".

لقد انتقى أبو حمادة أصواته المختلفة انتقاءً نابعًا من صميم تجربته الفنيّة في علاقتها المزدوجة بين الذّات والواقع، فصدق المعاناة وقوّة الموهبة هما المناخ الذي يمكن أن يحوّل هذه الإيقاعات الصوتيّة المتزاحمة في النّص إلى موجاتٍ متناغمةٍ مع الفكرة العامّة لقصائد الديوان، هذا بدوره يمنح المتلقّي الإحساسَ بوجود إيقاعٍ صوتيّ خاصّ لنصٍّ شعريّ خاصّ.

ظاهرة التكرار:

لقد انفتح النّصّ الشّعريّ في ديوان "مراسم حلول الروح" على أسلوب التكرار الذي يثري بدوره الإيقاع ويعزّز تأثيره الانفعاليّ؛ ذلك لأنّ أبا حمادة يجيد تنظيم الأصوات المشكّلة للألفاظ في قصائده على الوعي والتناغم والتناسب والإيقاع، وعلى الوعي بوجوهها الأخرى من تنافرٍ ونشوزٍ وتناقض...[14]. ولقد لجأ الشاعر إلى أسلوب التكرار ليقرع الأسماع بالصوت المثير، الذي يشكّل اللفظ المؤثّر، ويؤدّي الغرض الشعري[15]. ومن هنا فإنّ تكرار الصوت

الواحد أو الأصوات المختلفة بشرط أن تتكرّر بنسقٍ معيّنٍ يشكّل سيمفونيّةً صاعدةً هابطةً ينفعل معها وجدان السامع، وعلى هذا الأساس يعدّ فإنّ التكرار يعبّر عن تمكّن الشاعر من أدواته الفنية، ولا يعدّ عيبًا أو نقصًا[16].

لقد أغرم أبو حمادة بالتكرار إذ أصبح ظاهرةً أسلوبيّةً في معظم قصائده، فقد تكرّرت أصواتٌ وصيغٌ وكلماتٌ وتراكيب ومقاطع في ديوانه؛ ليحدث بذلك إيقاعًا معيّنًا، هادفًا إلى التّأكيد على شيءٍ معيّنٍ بالذّات، فيحدث في النفس هزةً ودفعةً إلى الأمام، ويعمّق الإيقاع أكثر عندما يوظّف الأصوات الدّالة على عمق الشعور، ويستخدم الكلمات الموحية، بدلًا من التصريح والكلمات المباشرة[17]. والمتأمّل في قصائد أبي حمادة يلحظ أنّ التكرار يتضمّن دلالةً وحضورًا متميّزين؛ إذ يشمل تكرار: الأصوات، والألفاظ، والتّراكيب. وفي هذه الدراسة سيتم تحليل الأصوات المختلفة والمتواترة وفق المنهج الوصفي التحليليّ، مستعينةً بالمنهج الإحصائيّ؛ لاستجلاء جماليّات تكرار الأصوات، والكشف عن تلك الأوركسترا المؤلّفة لسيمفونيّة البوح؛ بغية التّلذّذ بالإبداع والانتفاع منه.

أ. تكرار الأصوات:

اهتم الشعراء بظاهرة "التكرار "اهتمامًا بالغًا، ويعدّ الصّوت أهمّ مقوّم حظي بهذا الاهتمام؛ إذ تقوم الأصوات اللغويّة على عمليّة إنتاج المقطع[18]"، الذي يؤدّي بدوره إلى إنشاء الكلمة ومن ثم الجملة ومن الجمل يولد النّصّ، والذي يعني الباحثة _في هذا السياق_ هو الجانب الجماليّ والدلاليّ وما ينشأ عنهما من بعدٍ تأثيريّ بفعل تكرار بعض الأصوات المؤلّفة لتلك الصّورة الموحية بتجربة أبي عاطف الشعريّة، فكلّ وحدة صوتيّة متماثلة ومكرّرة في النص، يُحدث تماثلها إيقاعًا في القصيدة، متوافقًا مع الحالة الشعوريّة من ناحيةٍ، ويعمل على تأكيد المعنى وتعدّده من ناحيةٍ ثانية[19]".

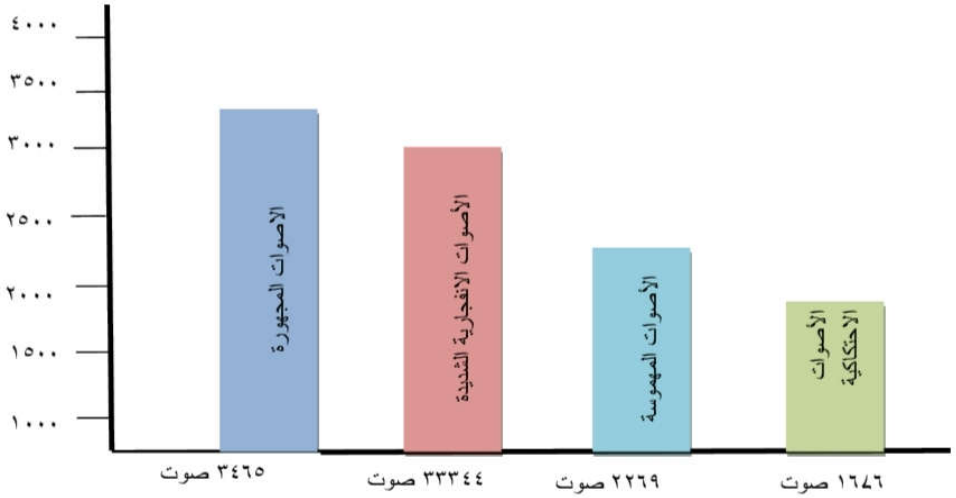
وعلى هذا الأساس ارتأت الباحثة الوقوف عند هذه الظاهرة الصوتيّة بشكل خاص؛ إذ تجلّت في ديوان "مراسم حلول الروح" تجليًّا واضحًا؛ حيث أسهمت في تشكيل قصائده، "ذلك أنّ التكرار ظاهرة تبدو في سطح البنية اللغويّة، وتؤول إلى إنتاج دلالةٍ سياقيّةٍ

عميقة[20]". ولتوضيح ظاهرة التكرار الصوتيّ في ديوان "مراسم حلول الروح" اعتمدت الباحثة المنهجَ الإحصائيّ؛ لما له من قدرةٍ عاليةٍ في عمليّة الضبط الكميّ لعدد تواتر الأصوات، وفي موضوعيّة التحليل، وصولًا إلى نتائج منطقيّة.

ب. خصائص الأصوات:

خصائص الأصوات الصامتة تنقسم إلى: الجهر والهمس، الانفجار والاحتكاك، التفخيم والترقيق، الذلاقة والإصمات، الصفير، التكرار، الجانبية "الانحراف"، التفشّي، الاستطالة... ومن هنا ستحاول الباحثة تتبّع نماذج من نصوص الشاعر؛ لإثبات مدى العلاقة بين ملمحي: "الجهر والهمس" من جهةٍ، وملمحي: "الانفجار والاحتكاك" من جهةٍ أخرى. بوصفهما الملمحين البارزين في تقديم الدلالة الإيحائيّة للنّصّ، والمعنى الذي يقصده الشاعر وصولًا للمتلقّي. فقد شهد ديوان أبي حمادة تنوّعًا وتباينًا في أصوات الجهر والهمس، والانفجار والاحتكاك، ويشير هذا التنوّع إلى الطابع الحركيّ المستمر الذي يخيّم على نفسيّة الشاعر المتفاوتة بين الهدوء والاضّطراب، وكذا بين البطء والسرعة؛ لذا جاءت أصواته عبارة عن لوحة فسيفسائية تجمع بين المتناقضات، وإيقاع سيمفونيّ يعلو تارةً ويخبو تارةً أخرى.

مخطّط يبيّن تكرار الأصوات في ديوان "مراسم حلول الروح"



أولاً: الأصوات المجهورة والأصوات المهموسة:

تعدّ ظاهرة الجهر من الظواهر الصوتيّة التي كان لها شأنٌ كبيرٌ في تمييز الأصوات اللغويّة، وتقابلها ظاهرة الهمس، ويعرف "ابن جني الصوت المجهور بأنّه: "حرفٌ أُشبع الاعتماد في موضعه ومنع النفس أن يجري معه، حتى ينقضي الاعتماد، ويجري الصوت[21]". ويعرّف الجهر أيضًا بأنّه: "اهتزاز الوترين الصوتيين عند النطق.. والأصوات المجهورة هي: (ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ظ، ع، غ، ل، م، ن)[22]". وبالنسبة لشيوعها في الكلام فإنّها تشكّل أربعة أخماسه، أمّا الأصوات المهموسة لا تكاد تزيد على الخمس أو العشرين في المائة من الكلام[23]. والصوت المهموس عند علماء الأصوات هو: "حرفٌ أضعف الاعتماد في موضعه حتى جرى معه النفس[24]"، فإذا انفرج الوتران الصوتيان على نحوٍ لا يتيح مجالًا لأيّ توتّر، فإنّ الصوت يوصف بأنّه مهموس[25]؛ إذ لا يهتز معه الوتران الصوتيان، ولا يسمع لها رنيناً حين النطق بها[26]، وعددها اثنا عشر صوتًا، وهي: "ت- ث- ح- خ- س - ش- ص- ط - ف- ق- ك- ه ". ويعد الجهر من ملامح القوّة في الصوت على حين يعد الهمس

ملمح ضعف، فصفة الجهر تؤدّي دورًا إيجابيًّا في وضوح الصوت على حين يجسّد الهمس دورًا سلبيًّا له؛ لأنّ علوّ الصوت يعتمد على معدّل ذبذبة الأوتار الصوتيّة فكلّ انغلاق وانفتاح للأوتار الصوتيّة في الحنجرة يؤدّي إلى ظهور قمّة في ضوء ضغط الهواء لذلك يكون الصوت المجهور أوضح في السمع من الصوت المهموس[27].

وعلى أيّة حال فإنّ الجهر والهمس يسهمان في تشكيل المعنى وتوضيحه كما أنهما يتوافقان مع الحالة الشعوريّة والنفسيّة، ومع المواقف الحياتيّة المختلفة، فبعض الأصوات المجهورة تهيمن دون غيرها بشكلٍ لافت للانتباه في ديوان "مراسم حلول الروح"، وتختلف دلالة هذه الأصوات من سياقٍ إلى آخر، فعلى سبيل المثال قصيدة ليلى وألف ليلة[28]؛ إذ اجتمعت أصوات الجهر مع دلالتها في الألفاظ المتشكّلة منها، ومن ذلك:

1- اجتماع صوتي العين والباء في (عباءة، التعب، بأضلعي، البعيد، العذب، الربيع).

2- اجتماع صوتي العين والدال في (بدمعها، أدمعي، العيد، تجاعيد).

3- اجتماع صوتي الميم والنون في(مسكون، يملأني، تمضي، حلمنا).

4- اجتماع صوتي اللام والراء في (الصحراء، الأساطير، الخرافة، للطريق، الدرب، الأزهار، السحر، الرّبيع).

5- اجتماع صوتي الدال والباء في (بدمعها، الدرب، الأهداب، بدراً).

6- اجتماع صوتي اللام والدال في (الجداول، بدمعها، أدمعي، منديلا).

7- اجتماع صوتي اللام والميم في (الكلام، المخبأ، للمنى، المزركش، منديلاً، يملأني، نقلمّ، للأحلام، حلمنا).

8- اجتماع صوتي الباء والراء في (بالخرافة، ترتب، الدرب، بدراً، يبشر، بالربيع).

9- اجتماع أصوات اللام والعين والنون معاً في (لعينيها، الربيع، تتلون، عيونها، فتندل، يظلل، تعانق، للمنى، توصلنا، لحناً، بألوان، بأضلعي، يملأني، حلمنا).

ويبدو أنّ اجتماع الأصوات المجهورة مشكّلةً ألفاظًا ترتبط ارتباطًا مباشرًا بحجم المعاناة، إنّ أبا حمادة يجهر بأنينه على وطنه، ويصرخ معبّرًا عن حجم الفقد بشتّى أشكاله، من خلال الإيقاع الصارخ المرتفع. ومن ذلك قوله عن واقعه:

المزركش بالخرافة في تجاعيد الليالي

وهنا احتفى الشاعر بكلمة "تجاعيد" المتشكّلة من أصوات جهريّة وهي: "ج، ع، ي، د". إذ جاءت جمع كثرة مانحةً السامع إيقاعًا صارخًا مع ملازمتها لكلمة الليالي، إيحاءً قويًّا بمزيد من المعاناة والتواء الحقد الدفين من الآخر ضد وطن الشاعر وقد تكون ذاته، فالواقع المعاصر هو واقعٌ مؤلمٌ لاذعٌ ملوّنٌ لا يستوي ولا يستقيم، أشبه بمنافق يُظهر خلاف ما يُبطن فهو واقعٌ أقربُ للخرافة والجنون الأسطوريّ المبهم. وفي اجتماع حرفي الجيم والعين في "مضجعي وتجاعيد" بزيادة أو توسط صوت الياء المديّة دلالةٌ على القلق، والضجر، والتواء الآلام عليه وتكالب الأحقاد وتزايدها؛ ممّا أقلق مضجعه.

ومن خلال المخطّط السابق تبيّن أنّ الأصوات المهموسة وردت في الديوان بنسبةٍ أقل من الأصوات المجهورة، ومن القصائد التي احتضنت أصوات الهمس بشكلٍ لافت للنظر قصيدة: (عودة حليمة، مراسم حلول الرّوح، نصب تذكاري، هذا اعتراف غير واضح، ضباع، ربّة الخوف لم تنجح في رسم لوحة الانكسار)، وهذه القصائد تدور حول الأنين النّفسي، وتوالي الذكريات، ورثاء الراحلين، موظّفًا تقنيّة المونلوج الداخليّ؛ هامسًا لروحه معاتبًا تارةً مربّتًا عليها تارةً أخرى، يقول[29]:

فِيْ مياه النهر اغْتَسلَتْ أرواح الشعراءْ
وباءت النوارسُ بالنجاحِ في استْنسَاخْ
سيَّابين من قاع النَّهر
لم تكن الوراثة تحلقُ في سماءِ الرُّوحْ
وتَرسم الانكسارْ

إنّ الأصوات المهموسة مثل(الهاء، التاء، السين، الحاء) قد استعملت بوفرة في المقطع السابق، إنّ النطق بها يتطلب مجهودًا لحاجتها إلى قدرٍ كبير من هواء الرئتين، فإن كثرت في سياقٍ ما، تضاعف الجهد، وانحصر فيها الاهتمام، وبالتالي تتخطى وتتجاوز حدّها العادي[30]"، فصوت التاء مثلًا يعبّر عن مناخ الحزن والتعب والملل الناجم من استحضار خطايا الزمن الماضي، ويوحي بالاضطراب لدى الشاعر في مرحلة الكشف عن الذات في مثل(اغتسلت، باءت، تعلوّ، ترسم). وصوت الهاء يدلّ على الاهتزاز والاضطّراب، فالذات مغتربة روحيًّا، بسبب إحساسها بالضياع والتّيه في زخم الحياة وخطاياها. أمّا صوت الحاء فهو حرفٌ حلقيٌّ يمتاز بالهمس والانفتاح، والرخاوة[31]؛ ليوحي من خلال تكرار إيقاعه بانفراجة أكيدة له بعد الضيق والحبس للنَفَس وتأزّم الذات سعيًا لجنّي النجاح. وصوت السين له حضورٌ بارزٌ في المقطع السابق وهو صوتٌ أسليّ يمتاز بالصّفير والاستفال والانفتاح[32]؛ فقد تضافر مع بقيّة أصوات الهمس مشكّلًا لوحةً فنيّةً أو صورةً بصريّةً متنوّعة الدّلالة، ممزوجةً بالصورة الحسيّة أو السمعيّة، فقد تمتزج هذه الصورة بالحركة والصوت "اغتسلت، ترسم، استنساخ، الانكسار" أو باللون أحيانًا قبل (النوارس، سماء، ترسم).

ومن هنا فقد كشف تجمّع الأصوات المجهورة والمهموسة في أسطر القصيدة "الخريطة الدلاليّة المرتبطة بالحالة النفسيّة، إذ يتولّد في ظلها الخطاب وفقا لمبدأ الوقت والجهد المتاحين للشاعر، وقد يحاكي هذا التنوّع من الانفعالات والمضامين التي يريد شاعر أن يثيرها[33]".فإن كان الجهر من الصفات الصوتيّة التي تدلّ على القوّة، فإنّ الهمس من الصفات الصوتيّة التي يتطلّب النطق بها "إلى قدرٍ كبيرٍ من هواء الرئتين، ممّا تتطلّبه نظائرها المجهورة، فالأصوات المهموسة مجهدة للنّفس[34]"؛ لذلك فقد جاءت قليلة الورود في الديوان بمقابل ورود نظيرتها المجهورة، فقلّة الورود مع صعوبة النّطق حقّقت صعوبة في تحقيق آمال الإنسان المعاصر، وقلّة الحصول على الرزق وراحة البال، واستحالة الوصول إلى المسؤولين وأُولي الأمر، ومثال ذلك في قصيدة "مهنة[35]"، يقول: "النجومُ لم تعدْ تُصغي لآمال القواربْ// فشتانَ بين الفلكِ والأفلاَكْ". وتأتي الأصوات المهموسة للتعبير عن عمق الحزن واتّساعه؛ فلا مجال للتنّفيس،

وبثّ الحزن للآخرين، ومن ذلك قوله[36]: "لو كانَ البحرُ مداداً// لكلمات الحزنْ// لنفذ البحر". وعند تأمّل صوت الفاء المهموس في: "فشتانَ، الفلكِ، الأفلاَكْ، لنفذ" في المقطعين السابقين، يتبيّن أنّ طريقة نطقه تمثّل ضربة الفأس (الأسنان العليا)، على الأرض (الشّفة السّفلى). كما أن بعثرة النفَس وتشتُّتها، تمثل بعثرة التّراب المحفور، وتحمل إيماءات الشقُّ والفصل والتفريق والتبعيد والتوسُّع...[37]، وهذا تمامًا ما تمّ التنويه عليه في سياق التّحليل، إذ أُشير إلى صعوبة تحقيق المراد لبعده، واستحالة الوصول إليه بين "الفلك والأفلاك". وفي صوت الحاء المهموس في: "البحرُ، الحزنْ" دلالةً بيّنة لبحبوحة الأحاسيس وعمقها؛ إذ إنّ صوت الحاء هو "أغنى الأصوات عاطفة وأكثرها حرارة، وأقدرها على التعبير عن خلجات القلب ورعشاته. ليتحوّل مثل هذا الصوت مع البحّة الحائيّة في طبقاته العليا، إلى ذوب من الأحاسيس وعُصارة من عواطف الحب والحنين والأشواق[38]"، وكثيرًا ما يعبّر صوت فريد الأطرش عن هذه البحبوحة في الإحساس، والحنان، وجراح الحبّ، وبراح الحياة...

ومقابل ذلك أعطت الأصوات المجهورة إيحاءً بقوّة التعبير عن المعاناة، والخذلان، والجهر بالتمرّد على العرف العامّ، كما في قوله[39]:

نقلمُ شوكه شيئًا فشيئًا

ونغسل ماءه بدمعها وأدمعي

وتوصلنا الدروب إلى متاهاتها

فأصنع جسرًا للخلاص

بأضلعي

ولو أُمْعن النّظر في تآلف الألفاظ واجتماع أصوات الجهر في: "نقلّم، بدمعها، وأدمعي، أضلعي"؛ لبرز بجلاء كيف أنّ الشاعر أراد من خلال إيقاع أصوات الجهر أن يوحي بأناة شعبه من ذكرٍ وأنثى في مواجهة حقد العدو ونفاقه، فرغم ضجيجه الداخليّ إلّا أنه يسعى ليغزل نجمًا للمنى، وتحقيق الخلاص بالنصر والحريّة، وعند طلوع الفجر سينبت الحلم من جديد كلّ ذلك في ليلةٍ بعد

صبرِ ألف ليلة، فالبراءة في ليلى لم تكن ذنبًا تُعاقبُ عليه خداع الذئاب بل كان لها صحوًا وتوعيةً ونصرًا في نهاية المطاف.

ثالثاً: الأصوات الانفجاريّة الشديدة والأصوات الاحتكاكيّة:

عادة ما يصطلح عليها بـ: "الوقفات الانفجاريّة"، وتتكون "بأن يحبس مجرى الهواء الخارج من الرئتين حبسًا تامًّا في موضع من المواضع، وينتج عن هذا الحبس أو الوقف أن يضغط الهواء ثم يطلق سراح المجرى الهوائي فجأةً، فيندفع الهواء محدثًا صوتًا انفجاريًّا[40]، وعددها ثمانيّة أصوات وهي: (ط، ب، ق، ك، د، ج، ت، ص، ء)[41]. أمّا الأصوات الاحتكاكيّة وهي أصوات تتكوّن عندما يضيق مجرى الهواء الخارج من الرئتين في موضع من المواضع، ويمرّ من خلال منفذ ضيّق نسبيًّا يحدث في خروجه احتكاكًا مسموعًا[42]، وتسمّى بالأصوات الرخويّة، وتحمل صفة الصفيريّة وعددها ثلاثة عشر صوتًا، وهي: (ف، ث، ذ، ط، س، ز، ص، ش، خ، غ، ح، ع)[43]. وتعزى قوّة الصوت الانفجاري إلى شدّة اندفاع الهواء وهو شديد الواقع على السمع؛ لأن الشدّة النطقيّة تظهر مع الصوت الانفجاري أكثر من الصوت الاحتكاكي، وهذه الشدّة ناتجة عن الطبيعة النطقيّة التي يستدعيها الصوت الانفجاري، فهي "الصفة الفسيولوجيّة التي تميّز فيها الأذن الصوت الشديد القوي من الصوت الضعيف الخافت، كأن يتحدّث الإنسان بصوت مرتفع، أو يهمس همسات خفيفة، أو يستمع الشخص إلى حديث آخر مباشرة، أو بمكبر صوت؛ وعلّتها الفيزيائيّة هي سعة اهتزاز طبقة الهواء بجوار الأذن، التي ينتج عنها تغيرات محسوسة في الضغط[44] تسمى أيضًا علوًّا ودرجة الصوت[45].

إنّ الأصوات الانفجاريّة لا تحتاج إلى جهدٍ عضليّ كالذي تحتاج إليه نظائرها الاحتكاكيّة؛ ويعود ذلك إلى أنّ الأصوات الاحتكاكيّة تعد أصوات صعبة في النطق؛ ممّا أدّى إلى تحقيق التفاعل والانسجام بقراءة قصائد أبي حمادة، ذلك لأنّ النصّ الجيد هو الذي لا تجهد أصواتُه القارئ؛ فيستسيغها ويتلذّذ بترديدها حتّى بعد الانتهاء من القراءة، لأنّ "الإنسان في نطقه لأصوات لغته، يميل إلى تلمّس الأصوات السهلة التي لا تحتاج إلى جهد عضلي[46]".

إنّ المرحلة الحياتيّة التي مرّ بها الشاعر والمشحونة بالتوتّر، قد تجلّت من خلال كثرة ورود الأصوات الانفجاريّة الناتجة عن حبس الهواء حبسًا كاملًا بوساطة أعضاء النطق؛ إذ جسّدت شدّة انفعال الشاعر، ودرجة التوتّر الذاتيّ والجماعيّ في تلك المرحلة الزمنيّة؛ إذ أصيب الوجدان الفلسطينيّ خاصّة، والعربيّ عامّة بالخذلان، والقهر، فكان لزامًا أن تنفجر مشاعر الغضب والاستنكار على السياسات المتّبعة آنذاك؛ ولقد ساهم ذلك في تشكيل وظيفةً دلاليّةً وجماليّةً في قصائد الديوان.

ومن الواضح اشتراك هذه الأصوات مع الأصوات الجهريّة والأصوات المهموسة بالحروف، ويتوقّف تحليلها حسب السياق الذي ترد فيه، والمعنى العام للقصيدة، ذلك لأنّ اشتراك الأصوات في تكوين لفظ معيّن وإن اتّخذ شكلًا أفقيًّا، فإنّ المستوى العميق يأخذ شكلًا رأسيًّا نتيجة للتراكم الدلاليّ بفاعليّة التردّد التجاوريّ الذي يحيل المعنى إلى طبقاتٍ بعضها فوق بعض[47]، فقد تجتمع الأصوات الانفجاريّة مع الأصوات الجهريّة، وتجتمع الأصوات الاحتكاكيّة مع الأصوات المهموسة والعكس، وقد يؤثّر حضور الصوت الانفجاري على الاحتكاكيّ في كلمةٍ واحدةٍ، فيعلو الانفجاري في النطق ويخبو الاحتكاكيّ الرخو، ومثال ذلك: "استشاط، تطارد"، ويتوقّف حضور الأوّل على الثاني بحسب حركته، فقوّة حركة الكسرة مثلًا وقدرتها تضعف الصوت المجهور وتخفت إيقاعه مثل: تحرِق، طِيب. في حين حركة الضم تقويه في مثل: تصرعُه، تخيطُ. ومن الألفاظ التي تجتمع بها هذه الأصوات: "شطآنًا، شيطانًا"، إذ حملت معانٍ موحية بالانتشار، والضخامة، والاهتزاز ومن ثمّ التّأثير السلبي، إذ إنّ تقدّم البلاد العربيّة قد أدّى إلى هلاكها، ووقوعها في براثن الأعداء، وسياسات التجهيل والعماء، فتقدّمهم واهٍ، وترفهم إلى زوال، لأنّهم لم يأخذوا بحكمة الأولين، بالحيطة والحذر، وتوظيف العقل والحكمة. يقول[48]:

يمضي الزمان معطلاً

تتقدم البلدان شطآناً وشيطاناً

وسراب حكمة الآباء مغزولٌ على جماجمنا

مثل اللقالق البلهاء سيفها صليلٌ

من لهبٍ

فصوت الشين: مهموس رخو يشبه رسمه في السريانية صورة الشمس، وإنّ بعثرة النفَس أثناء خروج صوته يماثل الأحداث التي تتم فيها البعثرة والانتشار والتخليط. كما أن طريقة النطق بصوته المبدِّد للنفَس بين شفاه مكشِّرة ، إذا أخذت الكشرة أبعادها ، توحي بإحساس لمسي بين الجفاف والتقبض[49]. وصوت الطاء: مهموس شديد يشبه شكله في السريانية صورة الطير، وصوته أشبه ما يكون بضجّة الطبل. وله إيحاء بصري من الضخامة بين التكوّر والفلطحة، ومصادره تدلّ معانيها على الضخامة والعلو والاتساع[50]. وصوت النون: مجهورة متوسطة الشدة، رسمُها في السريانية يشبه النجم. شكله كالدواة والنقطة فيه تمثّل نتوءًا. وتدلُّ معانيها على أصوات تحاكي انبثاق الأنين من الصميم، بما يتوافق مع ما في النون رنين واهتزاز، وهو صوت هيجاني؛ إذ عبّر عنه الأرسوزي بقوله: إنّه يأتي للتعبير عن الصميمية[51]. ولعلّ تباين هذه الأصوات لا يقف عند الحدود الإيقاعية، الأمر الذي يستدعي المزيد من الغور والتعمّق والتّأمّل؛ لاستنباط بعض الدلالات التي تبثّها هذه الأصوات بواسطة التكرار الذي يعقد بين أجزاء القصيدة نطاقًا يزيدها تماسكًا وارتباطًا.

إنّ غلبة الأصوات المجهورة على باقي الأصوات الأخرى أمرٌ طبيعي؛ لأنّ الشاعر في حالة ثورةٍ وغضبٍ وانفعالٍ نفسيّ، فجاءت قصائد ديوانه "مراسم حلول الروح" ترجمةً لهذه الحالة النفسيّة الثائرة والمتأزّمة؛ لذا فإنّ قيمة الصوت الجماليّة والدلاليّة تستشف من خلال براعة من خلال توظيف الأصوات ذاتها للتّعبير عن أجواء الحزن والفرح، وهو في هذا يقترب من الرسّام الذي يستخدم الألوان الواحدة للتعبير عن الفقر والغنى[52]؛ ومن ملحّن السيمفونيّة الذي ينسجم إيقاعه مع إيماءاته وحركاته الداخليّة والخارجيّة، ومن هنا فإنّ طبيعة هذه الأصوات ودلالاتها تتوقّف على طبيعة السياق، والغرض، والمواقف النفسيّة التي يعبّر عنها الشاعر.

ومن هنا فقد كان الإيقاع الصوتيّ ذو فاعليّة تنتقل إلى المتلقي بحيث يشعر بوجود حركة داخليّة "ذات حيويّة متنامية تمنح التتابع الحركيّ وحدة نغميّة عميقة عن طريق إضفاء خصائص معيّنة على عناصر الكتلة الحركية[53]"، فالإيقاع الصوتي يشكّل أثرًا جماليًّا يخترق حواجز نفس المتلقّي؛ موقظًا مواطن الحزن والأسى في مواضع، وباعثًا الحيوية والإحساس بالفرح في مواضع أخرى.

ولقد تطلّع الشاعر المعاصر إلى جعل التّشكيل الموسيقيّ الصوتيّ في مجمله خاضعًا خضوعًا مباشرًا للحالة النفسيّة والشعوريّة التي يصدر عنها[54]؛ لذا فإنّ أصوات ديوان "مراسم حلول الروح"، وألفاظه المتشكّلة منها قد تناغمت تناغمًا منسجمًا مع أحاسيس الشاعر وخلجاته الدفينة، بل تجاوزتها لتعبّر عن أحاسيس إنسانيّة؛ باثًّا الأمل رغم جراح الإنسانيّة على أرض العروبة، يقول[55]:

يا أيها الفجر المكحلُ بالظلام
دع العصافير تمارس زحفها
نحو النهار
واستقبل الجلنار والنسرين
يكلل حاجبيك الندى
تاجاً
من النغم المقطر في أراغيل الرعاة
وتصدح الشاة البعيدة!

ختامًا:

خلال الدراسة الحاليّة حاولت الباحثة التفريق بين الإيقاع الخارجيّ والإيقاع الداخليّ، وأولت اهتمامًا للأصوات: "المجهورة والمهموسة، والانفجاريّة والاحتكاكيّة"؛ لكثرة ورودها في قصائد الديوان، وتبيّن أثناء التحليل أنّ أبا حمادة انتقى هذه الأصوات انتقاءً نابعًا من صميم تجربته الفنيّة في علاقتها المزدوجة بين الذّات والواقع، فصدق معاناة شعبه، وقوّة موهبته هما المناخ

الذي حوّل هذه الإيقاعات الصوتيّة المتزاحمة في النّص إلى موجاتٍ متناغمةٍ مع الفكرة العامّة لقصائد الديوان؛ ممّا منح المتلقّي الإحساسَ بوجود إيقاعٍ صوتيّ خاصّ لنصٍّ شعريّ خاصّ؛ وممّا يؤكّد ذلك هو تمثيل الأصوات المجهورة والأصوات الانفجاريّة لتلك المرحلة الزمانيّة التي مرّ بها الشاعر وشعبه والمشحونة بالتوتّر، فجسّدت أصوات النّص مجتمعةً شدّة الانفعال، والجهر بالاستنكار، وانفجار الألفاظ غضبًا وتمرّدًا؛ ومن هنا فقد ساهم الصوت في تشكيل وظيفةً دلاليّةً وجماليّةً في ديوان "مراسم حلول الروح".

—

الهوامش:

1 ينظر: الحصونة، حسين مجيد رستم: الدلالة الصوتيّة في نونيّة ابن زيدون، "مقاربة في ضوء منهج النقد الصوتيّ"، مجلّة كليّة التربية، جامعة بغداد_ بغداد، ع 2، مج2010،2م، ص3.

2 جيدة ،عبد الحميد: النجمات الجديدة في الشعر العربي السد تر ، مؤسسة نوفل، بيروت،1980م، ط1 ، ص 352_354.

3 ينظر: الطرابلسي، مُحَمَّد الهادي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، د. ط، 1981، ص 21.

4 حسين، مُحَمَّد عارف، و مُحَمَّد ،حسن: دراسات في النص الشعري (العصر الحديث)، دار الوفاء_ الإسكندرية،2000م، ط1، ص 13.

5 ينظر: خوري، إلياس: دراسات في نقد الشعر، مؤسسة الأبحاث العربية_ بيروت، 1986م، ط3، ص 50.

6 ينظر: أدونيس : مقدّمة للشعر العربي، دار العودة_ بيروت،1983م، ط 4، ص 94.

7 ينظر: الصباغ، رمضان: في نقد الشعر العربي "دراسة جمالية"، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر_ الإسكندريّة، 1998م، ط1، ص170.

8 الضالع، مُحَمَّد صالح: الأسلوبية الضوئية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع_ القاهرة، 2002م، ط1، ص 30.

9 ينظر: حوش، رابح بو: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر _ الجزائر،2006م، ط1، ص 44.

10 الصباغ، رمضان: في نقد الشعر العربي، "مرجع سابق"، ص172.

11 أرئيل شارون (1928_ 2014): رئيس الحكومة الإسرائيليَّة سابقًا، قام بالعديد من المذابح أبرزها: صبرا شاتيلا، وفي عام 2000م قام باقتحام المسجد الأقصى مدعومًا بقوى من الجيش الإسرائيليّ، ممّا أثار استفزاز المصليين الفلسطينيين ومرابطي الحرم، فاندلعت المواجهات بين الطرفين، وسقط سبعة شهداء وجرح أكثر من ألفيّ جريح.

12 ملاحظة: لم أقل دخل إلى: ففيها ترحيب ورغبة واستئناس، بل قلت: دخل على: لأنّ في دخوله استعلاء ومكابرة وتدنيس وعدم احترام للدين الإسلاميّ ولحرمة المكان من طرفه، وقهر وظلمٌ واقعٌ على أهل بيت الله (المسجد الأقصى المبارك).

13 للاستزادة ينظر : القاسم ، أحمد محمود : انتفاضة الأقصى واحتمالات المستقبل ، الطبعة الثانيَّة ،كانون الأول ، 2001م .

14 ينظر: تليمة، عبد المنعم: مداخل على علم الجمال الأدبي، دار الثقافة للطباعة_ الدار البيضاء،1987م، ط2، ص106.

15 ينظر: الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين_ بيروت،2007م، ط14، ص 281.

16 ينظر: داود، أماني سليمان: الأسلوبية الصوفيّة في شعر الحسين بن الحلاج، دار الحوار للنشر والتوزيع_ سوريا، 2011م، ص 67.

17 ينظر: مجاهد، مجاهد عبد المنعم: جماليّات الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة للنشر _ القاهرة، ط1: 1997، ص36.

18 يونس، علي السيّد: جماليّات الصوت اللغويّ، دار غريب_ القاهرة، 2002م، ط1، ص 68.

19 مبروك، مراد عبد الرحمن: من الصوت إلى النص – نحو نسق منهجي لدراسة النصّ الشعريّ، دار الوفاء لدنيا للطباعة والنشر_ الإسكندرية، 2002م، ط1، ص 275.

20 القرعان، فايز: تقنيات الخطاب البلاغي – دراسة نصية، عالم الكتب الحديث_ الأردن، 2004م، ط1، ص 230.

21 لوشن، نور الهدى: مباحث في علم اللغة و مناهج البحث اللغوي، المكتبة الجامعيّة_ الإسكندرية، 2001م، ط1، ص 16.

22 الصيغ، عبد العزيز: المصطلح الصوتي في الدراسات العربيّة، دار الفكر_ دمشق، 1998م، ص 97.

23 ينظر: أنيس، إبراهيم: الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو مصرية_ القاهرة، د. ط، 1987م، ص 21.

24 عبد الجليل، عبد القادر: هندسة المقاطع وموسيقى الشعر العربي، دار صفاء_ عمّان، 1998م، ط1، ص42.

25 ينظر: حجازي، محمود فهمي: مدخل إلى علم اللغة، ديوان المطبوعات الجامعية_ الجزائر، 1992م، ط1، ص 51.

26 ينظر: أنيس، إبراهيم: الأصوات اللغوية، "مرجع سابق"، ص20.

27 ينظر: الجبوري، مُحَمَّد يحيى: مفهوم القوّة والضعف في أصوات العربيّة، دار الكتب العلميّة_ بيروت، 2006م، ط1، 71.

28 ديوان مراسم حلول الروح، قصيدة: ليلى وألف ليلة، ص15.

29 ديوان مراسم حلول الروح، قصيدة: ربّة الخوف لم تنجح في رسم لوحة الانكسار، ص 50.

30 الطرابلسي، مُحَمَّد الهادي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، "مرجع سابق"، ص 55.

31 ينظر: سعدوني، هند: قراءة سيمائية لقصيدة "مدينتي" في سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين، للشاعر عبد الله حمادي، منشورات اتّحاد الكتّاب الجزائريين، دار هومة_ الجزائر، 2002م، ط1،ص 198 – 199.

32 المرجع السابق: ص199.

33 البريسم، قاسم: منهج النقد الصوتيّ في تحليل الخطاب الشعري، دار الكنوز العربيّة_ الأردن، 2000م، ط1، ص 49.

34 أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصريّة_ القاهرة، 1972م، ط4، ص32.

35 ديوان مراسم حلول الروح: قصيدة "مهنة"، ص63

36 ديوان مراسم حلول الروح: قصيدة "قنافذ"، 89

37 ينظر: عباس، حسن: خصائص الحروف العربيَّة ومعانيها، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، 1998م، ص130-131.

38 ينظر : عباس ، حسن : خصائص الحروف العربيَّة ومعانيها ،" مرجع سابق" ، ص180.

39 ديوان مراسم حلول الروح، قصيدة: ليلى وألف ليلة، ص18.

40 ينظر: بشر، كمال: علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع_ القاهرة، 2000م، ط1، ص 247.

41 عبد الجليل، عبد القادر: هندسة المقاطع الصوتية و موسيقى الشعر العربي، "مرجع سابق"،ص18.

42 ينظر : بشر، كمال: علم الأصوات، "مرجع سابق"، ص 297.

43 عبد الجليل عبد القادر: هندسة المقاطع وموسيقى الشعر العربي، "مرجع سابق"، ص 37.

44 جبر، هشام: فيزياء الدوريات والجسيميات، ديوان المطبوعات الجامعيّة_ الجزائر، 1994م، ص 116.

45 عمر أحمد مختار: دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب_ القاهرة، 1976م، ط1، ص 30

46 أنيس، إبراهيم: الأصوات اللغويّة، ص 211

47 ينظر: عبد المطلب، محمّد: البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر، لو نجمان_ القاهرة، 1997م، ط1، ص 369، نقلاً عن المرجع السابق، ص: 114.

48 ديوان مراسم حلول الروح، "قصيدة حفيف المسافات"، ص92.

49 ينظر: عباس، حسن: خصائص الحروف العربيَّة ومعانيها، "مرجع سابق"، ص114.

50 ينظر: عباس، حسن: خصائص الحروف العربيَّة ومعانيها، "مرجع سابق"، ص119.

51 ينظر: عباس، حسن: خصائص الحروف العربيَّة ومعانيها، "مرجع سابق"، ص158.

52 شريم، جوزيف ميشال: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية_ بيروت، 1984م، ط1، ص 111.

53 أبو ديب، كمال: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين_ بيروت، 1981م، ط2، ص 230.

54 ينظر: إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة_ بيروت، 1981م، ط3، ص 63.

55 ديوان مراسم حلول الروح، قصيدة: "هذا اعتراف غديرٍ واضح"، ص 45.

قائمة المصادر والمراجع:

أوّلًا: المصادر:

1- ديوان مراسم حلول الروح: عاطف أبو حمادة، مطبوعات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، ط1، 2000م.

ثانيًا: المراجع:

2- أدونيس : مقدّمة للشعر العربي، دار العودة_ بيروت،1983م.

3- إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة_ بيروت، 1981م، ط3.

4- أنيس، إبراهيم:

- الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو مصرية_ القاهرة، د. ط، 1987م.
- موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصريّة_ القاهرة، 1972م، ط4.

5- البريسم، قاسم: منهج النقد الصوتيّ في تحليل الخطاب الشعري، دار الكنوز العربيّة_ الأردن، 2000م، ط1.

6- بشر، كمال: علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع_ القاهرة، 2000م، ط1.

7- تليمة، عبد المنعم: مداخل على علم الجمال الأدبي، دار الثقافة للطباعة_ الدار البيضاء،1987م، ط2.

8- جبر، هشام: فيزياء الدوريات والجسيميات، ديوان المطبوعات الجامعيّة_ الجزائر، 1994م.
9- الجبوري، مُحَمَّد يحيى: مفهوم القوّة والضعف في أصوات العربيّة، دار الكتب العلميّة_ بيروت، 2006م، ط1.
10- جيدة ،عبد الحميد: النجمات الجديدة في الشعر العربي السد تر ، مؤسسة نوفل، بيروت،1980م، ط1.
11- حجازي، محمود فهمي: مدخل إلى علم اللغة، ديوان المطبوعات الجامعية_ الجزائر، 1992م، ط1.
12- حسين، مُحَمَّد عارف، و مُحَمَّد ، علي، دراسات في النص الشعري (العصر الحديث)، دار الوفاء_ الإسكندرية،2000م، ط1.
13- الحصونة، حسين مجيد رستم: الدلالة الصوتيّة في نونيّة ابن زيدون، "مقاربة في ضوء منهج النقد الصوتيّ"، مجلّة كليّة التربية، جامعة بغداد_ بغداد، ع 2، مج2010،2م.
14- حوش، رابح بو: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر _ الجزائر،2006م، ط1.
15- خوري، إلياس: دراسات في نقد الشعر، مؤسسة الأبحاث العربية_ بيروت، 1986م.
16- داود، أماني سليمان: الأسلوبية الصوفيّة في شعر الحسين بن منظور الحلاج، دار الحوار للنشر والتوزيع_ سوريا، 2011م.
17- أبو ديب، كمال: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين_ بيروت، 1981م، ط2.
18- سعدوني، هند: قراءة سيمائية لقصيدة "مدينتي" في سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين، للشاعر عبد الله حمادي، منشورات اتّحاد الكتّاب الجزائريين، دار هومة_ الجزائر، 2002م، ط1.
19- شريم، جوزيف ميشال: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية_ بيروت، 1984م، ط1.
20- الصباغ، رمضان: في نقد الشعر العربي "دراسة جمالية"، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر_ الإسكندريّة، 1998م، ط1،
21- الصيغ، عبد العزيز: المصطلح الصوتي في الدراسات العربيّة، دار الفكر_ دمشق، 1998م.
22- الضالع، مُحَمَّد صالح: الأسلوبية الضوئية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع_ القاهرة، 2002م، ط1، 30.
23- الطرابلسي، مُحَمَّد الهادي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، د. ط، 1981.
24- عباس، حسن: خصائص الحروف العربيَّة ومعانيها، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، 1998م.
25- عبد الجليل، عبد القادر: هندسة المقاطع وموسيقى الشعر العربي، دار صفاء_ عمّان، 1998م، ط1.

26-عبد المطلب، محمّد: البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر، لو نجمان_ القاهرة، 1997م، ط1.

27-عمر أحمد مختار: دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب_ القاهرة، 1976م، ط1.

28-القاسم ، أحمد محمود : انتفاضة الأقصى واحتمالات المستقبل ، الطبعة الثانيَّة ،كانون الأول ، 2001م .

29-القرعان، فايز: تقنيات الخطاب البلاغي – دراسة نصية، عالم الكتب الحديث_ الأردن، 2004م، ط1.

30-لوشن، نور الهدى: مباحث في علم اللغة و مناهج البحث اللغوي، المكتبة الجامعيّة_ الإسكندرية، 2001م، ط1.

31-مبروك، مراد عبد الرحمن: من الصوت إلى النص – نحو نسق منهجي لدراسة النصّ الشعريّ، دار الوفاء لدنيا للطباعة والنشر_ الإسكندرية، 2002م، ط1.

32-مجاهد، مجاهد عبد المنعم: جماليّات الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة للنشر _ القاهرة، ط1: 1997.

33-الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين_ بيروت،2007م، ط14.

34-يونس، علي السيّد: جماليّات الصوت اللغويّ، دار غريب_ القاهرة، 2002م، ط1.