الأبعاد الدلالية للتحولات الإيقاعية في قصيدة "أغنية للرياح الخمس" للشاعر سعدي يوسف *

The Semantic Dimensions of Rhythmic Transformations in the poem "A Song for the Five Winds" by Saadi Youssef

أ.م معتز قصي ياسين
A.P Moataz Qusai Yassin
مركز دراسات البصرة والخليج العربي، جامعة البصرة / العراق
Mutaz.alshawi@uobasrah.edu.iq

ملخص: يتحور التركيب الإيقاعي في شعر سعدي يوسف حول قضيتين أساسيتين، الأولى تتجسد في الجانب الصوتي المتمثل في الوزن والإيقاع، أما الثانية فتتمحور حول الجانب الدلالي المتولد من حركية الصورة الشعرية ودورها في بناء السياق الشعري المتصاعد، ومن خلال تضافر هذين المحورين نتكشف لنا وبشكل واضح المقدرة الفنية الفذة التي امتلكها الشاعر سعدي يوسف في تحقيق مستويات التماثل والانسجام بين المحتوى الدلالي والإيقاعي للنص. ووفق هذا المنطلق تم اختيار قصيدة "أغنية للرياح الخمس" لتجسيد هذه الرؤية التي أشرنا إليها، إذ تقدم لنا القصيدة أبعاد رؤية ذاتية تتعالق فيها الذات مع مشاهد الغربة ولواعجها وتعددها في المنافي والأماكن غير المألوفة، وتصحبها انفعالات اليأس والخوف من المصير المجهول، وهي الصورة المهيمنة في أغلب أبيات القصيدة، حيث استطاع الإيقاع تجسيد تلك المعاناة بكل أبعادها الدلالية والجمالية.

الكلمات المفاتيح: الإيقاع، الدلالة، المقطع، التجربة الشعرية

Abstract:

The rhythmic structure in Saadi Youssef's poetry revolves around two fundamental issues, the first is embodied in the phonetic aspect of meter and rhythm, while the second is centered on the semantic aspect generated by the kinetics of the poetic image and its role in building the escalating poetic context, and through the synergy of these two axes clearly embodies to us the unique artistic ability possessed by the poet Saadi Youssef in achieving the levels of symmetry and harmony between the semantic and rhythmic content of the

*تاريخ استلام البحث: 2022/08/27	تاريخ قبول البحث: 2022/09/23	تاريخ النشر:2022/10/15

text. Based on this premise, the poem "A Song for the Five Winds" was chosen to embody this vision to which we have referred, as it presents the dimensions of a self-vision in which the self is attached to the scenes of alienation, its lightning and multiplicity in exiles and unfamiliar places, accompanied by the emotions of despair and fear of unknown fate, which is the dominant image in most of the poem's verses, where the rhythm was able to embody that suffering in all its semantic and aesthetic dimensions.

Keywords: rhythm, semantics, syllable, poetic experience

مقدمة:

تعددت الدراسات النقدية العربية المعاصرة لدراسة الإيقاع في الأعمال الأدبية وفي الشعر على وجه الخصوص، وتناولته بأساليب مختلفة من المقاربات والمقارنات والهدف الرئيس منها هو استكشاف أعماق النصوص وتفجير المعاني الكامنة والدلالات الشاردة التي لم تستطع القراءات السابقة الوصول إليها، فضلا عن كونه يجسد جانبا مهما ورئيسا في التجربة الشعرية من خلال رصد التغيرات التي تطرأ على طبيعة التجربة الشعورية ودور انفعالات النفس البشرية تجاه المواقف والأحداث التي تعتري الشاعر لحظة الكتابة وبنائه للنص الشعري. وما دامت الدراسات النقدية المعاصرة تهدف إلى خدمة النص الأدبي فقد هيأت للقارئ والناقد مجموعة من الأدوات الإجرائية، وهيأت له التنقيب في أغوار النصوص، على الرغم من اختلافها في بعض المبادئ فإن هدفها الأساس هو قراءة النصوص وفهمها فهما صحيحا.

وتهدف هذه الدراسة إلى تسليط الضوء قدر المستطاع على الإيقاع بوصفه خاصية جوهرية في الشعر وأحد أهم عناصر إنتاج الدلالة في النص الشعري، فضلا عن كونه بنية صوتية وموسيقية لها مكوناتها وعناصرها الأساسية في تشييد البناء الفني للنص الشعري، لعل من أبرزها هو المقطع الإيقاعي ودوره في استجلاء الدلالة العامة للنص، من خلال وصف وتحليل ما جاء في قصيدة "أغنية للرياح الخمس" للشاعر سعدي يوسف، إذ تقدم أبعاد رؤية ذاتية تتعالق فيها الذات مع مشاهد الغربة ولواعجها وتعددها في المنافي والأماكن المختلفة، وتصحبها انفعالات الندم والألم من المصير المجهول، وهي الصورة المهيمنة في أغلب أبيات القصيدة، حيث استطاع الإيقاع المقطعي تجسيد تلك المعاناة بكل أبعادها الدلالية والجمالية، حيث تم اعتماد نسبة الورود الكمي للمقاطع الطويلة والقصيرة كمعيار لقياس مستوى التماثل والانسجام مع الجانب الدلالي للنص، وقد انتهى البحث بخاتمة مشفوعة بأهم المصادر والمراجع التي اعتمدها البحث ومن الله التوفيق.

الإيقاع في النص الشعري

الإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعا، وتبدو واضحة في الموسيقى والشعر والنثر الفني والرقص، كما تبدو أيضا في كل الفنون المرئية. فهو إذن بمثابة القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال الفن، ويستطيع الفنـان أو الأديب أن يعتمد على الإيقاع باتّباع طريقة من ثلاث: "التكرار، أو التعاقب، أو الترابط"(1).بهذا المعنى يصبح الإيقاع خاصية أساسية في الشعر، وجزءاً أصيلا من تكوينه، وهذه الخاصية ناتجة في الحقيقة عن طبيعة التجربة الشعرية ذاتها؛ فالشعر يعمل من خلال من خلال عناصره المكونة جميعا على تحقيق أعلى نسبة من الانسجام والتوافق في القصيدة، ويأتي الإيقاع لدعم هذا الإحساس العام بالانسجام (2)

إن الإيقاع بأبسط تعريف له هو ((تتابع الأحداث الصوتية في الزمن))(3)، أي ((على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة))(4) ذلك يعني أن الإيقاع هو تنظيم لأصوات اللغة حيث تتوالي في نمط زمني محدد، أي إن الإيقاع هو أبسط شكلاً من أشكال الوزن مما يعني أنه يعتمد على النمط الدقيق للكلمات ذات الخصائص الصوتية القريبة أو المتشابهة على مسافات زمنية متساوية،والإيقاع في تعريفه الأكثر شمولاً ودقة ((نسق يخضع لنظام موسيقي خاص يستعمله الشاعر في جميع أجزاء العمل الأدبي عن طريق تقسيمه إلى وحدات مؤتلفة تتكرر على نسق رتيب يجتمع لفن الشعر أهم أركانه وهو الموسيقية الجزئية والموسيقية الكلية التي تحصل بالتردد والتكرار))(5).

ويتجلى دور الإيقاع المهم كونه يعبر بشكل دقيق عن طبيعة التجربة الشعورية وانفعالات النفس البشرية تجاه المواقف والأحداث التي تمر بها لحظة الكتابة ضمن تشكيل إيقاعي خاص، وعلى وفق ذلك يكون الانفعال والإحساس بالجمال مشتركاً بين صانع النص والمتلقي، إن تحقيق هذا المستوى الجمالي بين المنشئ والمتلقي هو من ينقل التجربة الشعورية بكل أبعادها النفسية والجمالية إلى خلق فني جديد، ويكسبها طابعا لغويا ذي تأثير خاص، حيث يكون الإيقاع جزءاً أصيلا في تشكيل بنية النص بفعل العلاقة التي تربطه بالتجربة الشعرية.

الأنساق الرئيسة والثانوية في قصيدة (أغنية للرياح الخمس) (6)، هي:

1. النسق الرئيس **مُتْفَاعِلُنْ المضمر** (- - ب -) لبحر الكامل قد استحوذ على أعلى نسبة في القصيدة ، حيث تكرر النسق (69) مرة من إجمالي الأنساق المقطعية.
2. النسق الثانوي **مُتفاعِلُنْ** (ب ب – ب -) ويتكرر 36 مرة
3. النسق الثانوي **مُتَفاعِلاتُنْ المُرفل** (ب ب –ب - -) ويتكرر (19) مرة

يلاحظ في النسقين الثانويين أن نسبة ورودهما ضئيلة إذا ما قورنت بنسبة النسق الرئيس، وهو ما يبرز لنا من القراءة الأولى أن الإيقاع البطيء قد سيطر على القصيدة في مجملها على الرغم ما يتميز به بحر الكامل من سرعة الإيقاع، فثمة تفوق في النسبة بين أوتاده وأسبابه، غير أن العلل التي تصيب الأعاريض والأضرب تكفل قدرًا كبيرًا من إيقاف تدفقه وجريانه، وقد استحوذت المقاطع الطويلة على الجانب الأكبر ووردت بنسبة 59،8% بينما وردت المقاطع القصيرة بنسبة 40،2% فضلا عن ورود المقطع الزائد الطول في أغلب الأبيات، وعلى العموم فإن في غلبة المقاطع الطويلة توليد للسكونية بين ما تجسده البنية الإيقاعية وما تجسده بنية النص الدلالية.

فالقصيدة التي تتمحور حولها هي صراع الإنسان المغترب وما يعانيه من ألم وتعب من أجل الوصول إلى هدفه وإشباع رغباته المادية وحاجاته النفسية وسعيه إلى إثبات كفاءته وقدرته على مواجهات العقبات التي تصنعها الحياة أمامه وتحول دون أمانيه، ومن ثم فإن الصراع يحتدم بين الإنسان وقدره ومحاولته أخيراً الانتصار على الظروف الخارجية، فصراع سعدي يوسف من أجل الوصول إلى الوطن وتحقيق حضور الذات (الحقيقي والمتخيل) في المكان المنشود، مهد التجارب والذكريات التي شكلت العالم الشعري للشاعر وتأكيدا لذاته والتشبث ببقائه ووجوده. وضمن هذا التصور تأتي صورة الغربة موازية للمشاهد السابقة، فهي تبدو في حالة صراع ورغبة جامحة من أجل الوصول إلى نهاية الرحلة. وعلى الرغم من أن نهاية القصيدة قد توحي باليأس من العودة، إلا أننا نشعر طوال القصيدة بأن الأمل قوي وسيتحقق. فجذر القصيدة هنا هو التفاؤل وليس التفاؤل ظاهراً أو مظهرياً، بل إنه جوهري وحقيقي.

أولا: النسق الرئيس مُتْفَاعِلُنْ المضمر (- - ب -)

ورد هذا النسق في جميع أبيات القصيدة بلا استثناء، ومن المفيد هنا أن نلاحظ أن النسق الرئيس يفترق عن الثانوي في أنه يحل مقطعا طويلا محل المقطعين القصيرين الأولين ـ وهذا

عروضيا ناتج عن زحاف الإضمار (مُتْفاعِلن)،أي إن التغير المميز للنسق الرئيس هو بداية النسق، وليس في آخره، حيث تقع حروف القافية التي تشمل فقط المقاطع الثلاثة الأخيرة من النسق.

يتراوح وجوده في الأبيات الأخرى بين مرتين إلى ثلاث مرات، وهو ما يؤكد حركة الإيقاع البطيئة في معظم أبيات القصيدة، وهو ما يتناسب مع طبيعة التجربة الشعرية التي تحملها القصيدة إذ تقدم صورة الذات في تعالقها مع مشاهد الغربة والنفي عن الوطن، فالخطاب الشعري في المقدمة يكشف عن تأزم العلاقة بين الأنا والآخر. كما يتجلى ذلك من السلب إلى الإيجاب ومن الوصل إلى الهجر وهو ما يفصح عنه البيت الأول من القصيدة الذي يعد بؤرة النص والمفتاح للولوج إلى بنية القصيدة العميقة ويحدو بالمتلقي إلى مسار التجربة الشعورية التي يريد أن يسلكها الشاعر.

تأتينَ عبرَ الصخر والأسفلت يا ريحَ البحار
مطوية الأهداب، غامضةَ القرارِ
ماذا تبقّى منك يا ريح البحار؟
أوَ تدفعين إليّ واهنةً، سفينة
ورقيةً صفراء، ترسو عند مقهىً في المدينة؟
ماذا تبقى منك؟

أدى التنوين إلى شيوع المقاطع الطويلة المغلقة وتفوقها على الطويلة المفتوحة الأمر الذي يؤدي بدوره إلى سكونية نسبية في إيقاع القصيدة، وقد بلغت نسبة المقاطع الطويلة المغلقة 66،7% بينما بلغت نسبة المقاطع الطويلة المفتوحة 33,3%، كما إن استخدام حروف المد الطويلة بكثرة ملحوظة سببا مباشرا في شيوع هذا النسق واستحواذه على أداء الشاعر.

يا ما سألتُك أنتِ، يا ما دُرتُ أعمى في اخضراري
أتلمّس المرسى،أشُمُّ الرملَ،أحلم بالسفينه
حتى كأني أحرث الأمواج، ازرعُها انتظاري
وكأنَّ«داري غير داري»

حيث يتفاوت صوت الشاعر بتفاوت المقاطع وقوتها وبروز بعضها دون الآخر ((فالصوائت تحظى بأوفر نصيب من الطاقة، ومن ثم تكون أبرز مكونات المقاطع)) (7). كما اعتمد الشاعر في إثراء

هذا النسق المقطعي إلى تشديد كثير من الحروف الصحيحة والتي أدت بدورها إلى تعدد المقاطع الطويلة.

يا ريحُ ، يا صحراءُ، مَن ألقى بنا عبر الصحارى؟
من غلّقَ الأبواب دونَ جناح طائرْ؟
دون ارتعاشةِ زهرةٍ، وحروفِ شاعر
من قال للأطفال عبر متاهتنا: موتوا انتظارا
المدفع الرشّاشُ زهرتُنا، وجنتنا المقابر؟
كالثلج أنتِ، كأنما تذرينَ في وجهي نثيره
فتّحت نافذةً لأجلك،
يا مغنّيتي الأميره

ويمثل البيت السابق أعلى نسبة تفوقت فيها المقاطع الطويلة على القصيرة وهي الصورة التي يقدم فيه الواقع الذي تتجسد فيه ذكرياته وتجاربه الماضية وسيطرتها على ذاته، إلا إنه يحاول أن ينهض من لوعة الإحساس بالندم والخروج من هذا السكون المؤلم ليحلق طيرًا في سماء الوطن، وهذا الحلم يناسب تماما الإيقاع البطيء الذي ارتبط بعمق إحساسه وهي الصورة التي تشكل القصيدة، كما أسهم التشديد في إبراز الإيقاع البطيء بشكل واضح، كما إن لوجود الأساليب النحوية كالاستفهام والنداء مؤديا آخر لبطء تدفق الإيقاع وجريانه، فهو يحمل كمّاً من الدلالات المأساوية المنعكسة عن التركيب النحوي (الاستفهام) ومن التركيب المقطعي البطيء، تعكس ما فيه من حزن بعيد المدى، كذلك يتمتع البيت (يا ريحُ، يا صحراءُ، مَن ألقى بنا عبر الصحارى؟) باجتماع الاستفهام مع النداء من طول المقاطع الغالب ليشير إلى درجة من الأسى على ما فعلته الصحارى والرياح اللتان أصبحتا معادلا له أو متوحدتين معه.

ثانيا: النسق مُتَفاعِلُن (ب ب - ب -)

يتكرر النسق الثانوي (ببب) = (مُتفاعلن) في أغلب أبيات القصيدة،ومن الواضح أن هذا النسق تغلب عليه المقاطع القصيرة بنسبة ٢:٣، بينما تغلب على النسق الرئيس المقاطع الطويلة بالنسبة نفسها،وليس في أي منهما مقطع زائد الطول وإذا كان النسق الأساس بطيء الإيقاع،

والثانوي سريع الإيقاع، فإن النسقين الأساسي والثانوي هما المسيطران والغالبان،مما يعكس أن الطابع العام للإيقاع في القصيدة – حسب التوزيع المقطعي- يميل إلى التعادل بين السرعة والبطء.

ومن الطبيعي أن يسيطر النسق الأساس على معظم المواقع في القصيدة، ولكن اللافت للنظر أنه يسيطر على الوحدات 3، 6 في كل بيت،أي ما يسمى - عروضيا – بالعروض والضرب فقد جاء في الأعاريض تسع عشرة مرة، وفي الضرب سبع عشرة مرة، والجملة ست وثلاثون مرة،أي إنّه يشكل ٨٢% من جملة الأعاريض والأضرب في القصيدة.

تشير هذه الملاحظات بوضوح إلى أن الشاعر كان حريصا على التزام نسق مقطعي واحد في الأعاريض والأضرب، وأن هجينا غير النسق كان التغيير بعيدا على الجزء الأساس منه، أي الجزء الذي تقع فيه القافية. كما أنه كان تغييرا غير جذري، لا ينقص ولا يزيد، بل يستبدل مقطعا طويلا بمقطعين قصيرين وهو في ذلك يلتزم التزاما واضحا بالقواعد العروضية التي تحتم ضرورة التزام وحدة الضرب.

ريحُ الجنوبِ تهبُّ...يا ريحَ الجنوبِ
لو مرةً قطّرتُ شيئا من رطوبتكِ الثقيلة ملءَ كوبي!
الريحُ من بغداد،
طعم الريح في شفتيّ
طعم الريح طين
يا أيّها الغصنُ الحزينُ
يا أيّها الملقى على أرضٍ - وإن قَرُبَت - غريبة
لكأنّ طعمَ الله طينُ
وكأنّ كلَّ لأرضِ -إلاّ أرضَ بغدادَ، غريبة

حيث يحمل مضمون البيت مشاعر تمتاز بالسرعة، كما التزم الشاعر تركيبا مقطعيا موحدا في منطقة القافية حيث إن مجموعة من الأبنية المقطعية متشابهه صوتيا متخالفة دلاليا في صورة مقاطع صوتية (طعم الريح في شفتي// طعم الريح طين// طعم الله طين)، وتماثل هذه الكلمات مقطعيا خلق منها تماثلا زمنيا واضحا وعلى الرغم من ذلك فإنه ليس بالإمكان القول بأن تكرار هذا النسق المقطعي قد أعطى دلالات محددة، إلا أنه قد أعطى موسيقية خاصة، فقد عبرت عن التعانق الموسيقى مع محتوى النص، فكانت أكثر ملاءَمة لطبيعة الرؤية الشعرية، لأن استخدام هذه الكلمات يشير إلى وجود علاقات معنوية غير معلنة بين الجمل، فمضمون النص يعبر عن حالة نفسية

غامضة لا يمكن للمتلقي إدراكها لأنها أعمق من أن تتجلى بوضوح، لذا كان هذا الترابط المقطعي والصوتي محاولة لإبراز تلك العلاقات غير المعلنة فقيمة هذا النسق تكمن في أنه يمثل التركيب المقطعي لمنطقة القافية ومن ثم فإنه يمثل اللحن الذي يتغنى به الشاعر.

وهو نسق مهم نظرا لأن نسبة المقاطع القصيرة إلى الطويلة فيه2:3،أي إنه أكثر سرعة من النسق الرئيس من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن هذا النسق الأخير يتحرك دون الالتزام بمكان معين، ومن ثم فإنه يمكن أن يصبح أداة تأثير وتغيير حقيقية في القصيدة وهو لهذا السبب يشير إلى نوع من الصراع في داخل النظام المقطعي، ويعكس أكثر من النظام السابق - جوانب مختلفة من القصيدة؛ فالنظام المقطعي الذي يعطي طابع البطء للإيقاع بصفة عامة يعطي في الوقت نفسه طابع السرعة في القصيدة؛ وهي سرعة ناتجة عن استدعاء ذاكرة المكان الضاج بالحياة والانتماء الذي يملأ كينونة الشاعر بالارتواء والتلذذ، وتحمل في الوقت نفسه لافتة احتجاج ثورية تجاه من أبعده إلى عوالم النفي والعذاب:

لِمَ جئتني يا ريحُ؟
خلي الوهمَ يغرقني طويلاً
خليه يغمض مقلتيّ، ويلثم الهدبَ الخضيلا
ماذا يخبّرني غناؤك
أنت يا ريح الجبالِ؟
لاشيء،
إلاّ الموتُ يقتحمُ الممرَّ إلى اللآلي
والثلجِ، والنبع المرقرقِ، والصنوبر
وجنينة التفاح، والجبن المدور.
لاشيء،
الا الموت،
يا ريح الشمال

وهكذا نجد في تجربة القصيدة قدرا من النضج الناتج عن إدراك العلاقات الخفية بين الأشياء، بإدراك تعقد العلاقات في داخل الشيء الواحد الناتج أيضا، وعن القدرة على التقاط هذه المشاعر المتناقضة بين لحظة التبدد بفعل الريح والاستغراق في الوهم، وصياغتها بشكل متماسك إلى حد ما، وهذا يتوافق تماما مع اختيار هذا النظام المقطعي المركب.

ثالثا : النسق متفاعلاتن المرفل(ب ب – ب - -)

يحوي هذا النسق مقطعين قصير ين مقابل مقطعين طويلين أو مقطع زائد الطول، وهو يسير باتجاه التعادل الكمي بين المقاطع، حيث تميل الأبيات التي ورد فيها إلى البطء والسرعة، وقد ورد هذا النسق في أغلب نهايات الأضرب والأعاريض في القصيدة:

هبّي: جنوبا أو شمالا
هبّي، وكوني لي: سفائن أو صلالا
اليوم، حسبي أن أراك
مبتلةَ الأهداب، ساذجةَ الشِباك
اليوم، حسبي أن أراك
الريحُ في الصحراء، رملٌ في المياه
وعلى وجوه النسوة المترقباتِ، وفي المقاهي
أهدأ،
فإن الساعةَ العشرينَ أدركت المزارا:
الريحُ في الصحراء، والنجمُ المخمّسُ في الجباهِ

تبدأ الأبيات بفعلي أمر يدل على إلزام حدوث الفعل فضلا عن معنى الفعل الذي يدل على الهبوب والسرعة والتعجل في الأحداث، مما حقق انسجاما دلاليا مع الحالة الشعورية للانتقال من حال إلى حال أخرى، وهذه الانتقالة تميل إلى السرعة المتوازنة بين الحدث ودلالته، ومع ظهور الشاعر وظهور الصراع في داخله ونداءه الريح للتعجل بهبوبها يسرع الإيقاع بالفعل، وإن كانت المقاطع زائدة الطول في الأبيات تضبط هذه السرعة في نهايات الأبيات، بحيث تذكرنا إننا مازلنا في بداية القصيدة ومع البيت (**فإن الساعةَ العشرينَ أدركت المزارا**) تبدأ القصيدة في سرعة أكبر. فالشاعر يعود إلى ذكرياته في الطفولة والصبا، وهي ذكريات تجمع بين السعادة والأسى، ويتركز الأسى، ويقود هذا الإيقاع إلى البطء الشديد في البيت:

ياريح، يا صحراء، من ألقى بنا عبر الصحارى؟
من غلّق الأبواب دون جناح طائر؟

وتعود القصيدة مرة أخرى إلى دورة مسرعة جديدة ليربط الشاعر بين الحبيبة والوطن، بعد أن مهد لذلك في الجزء السابق

كالثلج أنتِ، كأنما تذرينَ في وجهي نثيره
فتّحت نافذةً لأجلكِ،
يا مغنّيتي الأميرة
قد كنت أحلم بالزيارة
وأزيحُ، شيئا بعد شيء، عن بساتيني، الستارة
وأزخرف الجدرانَ أسرارا صغيرة:
نبعاً، صنوبرةً، طريقاً ضائعاً، شفةً أسيرة
وشجرةً كالزيزفون، وأرنباً يُخفي صغاره

إذ تميل القصيدة إلى التناغم في توزيع الأنساق على الأسطر، وتميل إلى السرعة المتحققة بفعل المقطع زائد الطول في نهاياتها. وهذا المستوى من الإيقاع يحقق التماثل والانسجام على المستوى الدلالي بين الحبيبة والوطن، والخلوص منه إلى الوطن ذاته ومدى حبه له، فالسرعة تلائم هذا الحب، والانضباط يلائم السوءات والأسى، وينظم الشاعر القدرات السريعة ليعطيها طابعا متناغما يساعد القارئ على النفاذ إلى النص بعمق شديد.

ثم يبدأ الشاعر في موجة جديدة من الحزن واليأس وهي الأكثر حزنا وبطئا في القصيدة كلها، لأن الشاعر فيها يصور مدى مشاهد الغربة الكاسرة التي تأسره التي تستمر حتى نهاية القصيدة:

لا نهر يقتسم المدينة حين يغمرها الدجى،
لا صمت جدول
والنخل..!.
إن النخل في وهران ليس كما عرفته
غابا من السعف الشحوب، تعمق الأنهار صمته
النخل في وهران ـ كالأسدين - يمشي في الظلال
متمهلا، يدنو من البارات مغلقة، وأبواب المنازل
والبحر، والساحات ...
ثم يعود يقبع من ملال

وتمثل الأبيات أعلى معدل للمقاطع الطويلة، وهي الصورة الشعرية التي تمثل اعترافا ضمنيا بالاستسلام للملل وفقدان الأمل نحو إحداث التغيير إزاء الهجر والابتعاد الحتمي، وهي التي تمثل له عبئا ثقيلا يتمنى أن يزول سريعا. وتؤكد على حاجته ورغبته في الخلاص من واقعه، وتوحي بالرغبة في الانتقال من واقع إلى واقع آخر والرغبة في صنع واقع جديد يمثل مرحلة الحسم والأمر.

كما جسد أسلوب النفي بالأدوات "لا" و" ليس" مناخا استذكاريا لجملة من الأحداث والحقائق المرتبطة سبباً بحالة انكسار عاشها الشاعر وقد شكلت هذه الأحداث المقترنة بحروف النفي مقدمات أدت إلى نتيجة حتمية، فالمشاهد الفوتوغرافية التي استعرضها الشاعر في رسم صورة الغريب والغربة وأثرها السلبي في عالمه النفسي، إذ تستحيل مباهج الحياة ورونقها إلى مشاهد مفرغة وخاوية من قيمتها الإيجابية والمعنوية، فالنخل والنهر على الرغم من رمزيتهما للحياة والتجدد إلا أنهما في الغربة لا يمنحان الشاعر هذه الرمزية المشهورة، بل على العكس يصبحان رمزا مكانيا موحشا غير أليف،ويبدو أن هذا الاستعمال كان مقصودا من قبل الشاعر ليخلق مجالا دلاليا عبر ثنائية التقابل والتعارض في المعنى أسهم في تكثيف إحساس الشاعر بالانكسار، وليضفي مزيداً من الواقعية والصدق على مشاعره التي تكاد الأحزان تعصف بها وتقضي عليها.

كما أن شيوع استخدام الجمل الاسمية (**لا نهر، لا نخل، النخل في وهران** ...) أسهم في زيادة سكونية النص، فالجمل الاسمية هي إشارة لطبيعة الحالة الشعورية المتعلقة بذكر صور ذهنية من صفحات حياته تتراوح بين الحنين والغربة، أما الجمل الفعلية فهي تمد النص بالحركة والفاعلية في محاولة لتجاوز أزمة ذلك الإحساس.

خـاتمة

الملاحظ في الأنساق الواردة في القصيدة، أنها تتكون من عدد كبير من المقاطع، والسبب في ذلك اختيار الأوزان المتعددة المقاطع فضلا عن كثرة استخدام علل الزيادة، متمثلة في مقطع طويل أو مقطع زائد الطول، وتقودنا هذه النتيجة إلى أن غلبة المقاطع الطويلة وكثرة المقاطع زائدة الطول وطول الأنساق تؤدي إلى بطء الإيقاع مقطعيا في القصيدة، ولكن مع ذلك لا يمكن إهمال دور الأنساق ذات المقاطع القصيرة في محاولتها تقليل البطء الحاصل في تلك الأنساق في محاولة منها لإيجاد حالة من التوازن المقطعي والكمي للنص.

إن رؤية شاملة لحركة القصيدة من خلال المقطع الإيقاعي تكشف لنا عن البعد الآخر للذات الشعرية في صراعها مع الأحداث والمواقف، فإذا كانت القراءة الأولى للقصيدة تكشف لنا

عن غربة واغتراب الشاعر واستسلامه لليأس بشكل كامل وهي التي مثلت أعلى معدل ارتفاع للمقاطع الطويلة، فإن القراءة الكامنة خلف ذلك العجز تكشف لنا عن الجانب النقيض في التجربة الإنسانية وهي الرغبة الدائمة للإنسان في أن يحيا، وأن يتمسك بالحياة، حتى وإن كانت قدرته على الحياة واهنة إلى أقصى درجة، وهذا البعد الكامن مثل المقاطع القصيرة في القصيدة حيث شكل انخفاضا طفيفا للمقاطع الطويلة لكنها لاتصل إلى حد التعادل مع المقاطع القصيرة.

الهوامش:

1. ينظر: وهبة مجدي والمهندس كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984: 71
2. ينظر: كوهين جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، دار البيضاء، ط1، 1986: 86
3. أنيس إبراهيم، الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، ط2، 1950: 87-92
4. مندور محمد، في الميزان الجديد، نهضة مصر، القاهرة، د.ت: 214
5. علوان د. على عباس، تطور الشعر العراقي الحديث، اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، 1975: 9
6. يوسف سعدي، الأعمال الشعرية الكاملة، ط4، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا:384-387.
7. مصلوح د. سعد، دراسة السمع والكلام (صوتيات اللغة من الإنتاج إلى الإدراك)، عالم الكتب، ط1، 2000: 232

المصادر والمراجع

1. أنيس إبراهيم، الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، ط2، 1950.
2. علوان د. على عباس، تطور الشعر العراقي الحديث، اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، 1975.
3. كوهين جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، دار البيضاء، ط1، 1986.
4. مصلوح د. سعد، دراسة السمع والكلام (صوتيات اللغة من الإنتاج إلى الإدراك)، عالم الكتب، ط1، 2000.
5. مندور محمد، في الميزان الجديد، نهضة مصر، القاهرة، د.ت
6. وهبة مجدي والمهندس كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.
7. يوسف سعدي، الأعمال الشعرية الكاملة، ط4، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا. دمشق1995