

دراسة أسلوبية لقصيدة "يا ست الدنيا يا بيروت" لنزار قباني

مريم أكبرى موسى آبادى*

الملخص

لدراسة النص الأدبي مناهج نقدية متعددة كل يقارب النص من ناحية خاصة والنص هو الذى يدعو الناقد إلى اختيار المنهج لأن كل نص رغم إمكانية دراسته بالمناهج المختلفة إلا أن مقارنته تتناسب مع منهج أكثر. الأسلوبية منهج داخلي يركز على دراسة بنية النص، فالنص هو الوسيلة والهدف في نفس الوقت. ورغم وجهات النظر المتعددة في مجال الدراسة الأسلوبية إلا أنها تصل في النهاية إلى دراسة البنية التي تتألف من مستويات وإن وجدت فروق في تصنيف المستويات إلا أن الأهم عبارة عن: المستوى الصوتي، والمستوى التركيبي والمستوى الدلالي. والأسلوبية بوصفها فرعاً من اللسانيات التي ترى اللغة نظاماً من الرموز والعلاقات، ترى النص نظاماً بنيوياً متشكلاً من الأجزاء التي ترتبط بعضها ببعض. في الدراسة الأسلوبية لقصيدة نزار وصلنا إلى أن خيارات الشاعر في مجال الصوت والتركيب والدلالة ذات إحياء دلالي وجمالي. والشاعر تمكن من امتلاك أسلوبه الخاص بميزاته الفريدة التي تظهر في اختيار الأصوات والبحر العروضي، ثم في اختيار الأساليب الإنشائية والحقول الدلالية، وأخيراً في تجلّي رؤيته من خلال الرموز الأساطيرية.

الكلمات الدلالية: الأسلوبية، نزار قباني، قصيدة "يا ست الدنيا يا بيروت"، المستوى الصوتي، المستوى التركيبي، المستوى الدلالي، الرمز الأسطوري.

*. أستاذة مساعدة في اللغة الفارسية وآدابها بجامعة أرومية، أذربايجان الغربية، إيران
m.akbarimousaabadi@urmia.ac.ir

المقدمة

الأسلوبية منهج من مناهج النقد الحديث، وهو متفرع من شجرة اللسانيات، وتعدُّ حلقة وصل بين علم اللغة والدراسات النقدية، تدرس ما فى النص الأدبى من الظواهر الفنية التى تميزه عن غيره، مستعينةً بالدراسات اللغوية المعنية ببنية اللغة. فهى ذات صلة وطيدة بالبنوية والمناهج النقدية التى تركّز على النص والبنى المشكلة له. تتفاعل الأسلوبية بمجموعة من العلوم والفنون كالصرف، والنحو، والبلاغة، وعلم النفس. فارتباطها بالبلاغة ينشأ من دراستهما الجوانب الجمالية للنص، وأما الصرف والنحو فلكونهما علمين يدرسان بناء المفردات ووظائفها والتراكيب. ثمّ يأتى علم النفس حيث به يدرس مقاصد الشاعر لاختياره مفردات معينة، أو تراكيب بعينها. أهمية التحليل الأسلوبى يظهر فى أنّه يمكّن الناقد من ممارسة العمل بالمعايير الموضوعية تجنّباً عن الأحكام المسبقة بالاستناد على التحليل للجوانب المشكلة للنص. هذا المنهج يساعد الناقد على تحليل النص بالنص لأنه يفكك عناصر النص ويدرسها، ثمّ يجمع هذه العناصر ويجدّد السمات الأسلوبية باستخلاص النتائج العامة من تلك الجزئيات.

ترمى هذه الدراسة إلى قراءة قصيدة "يا ستّ الدنيا يا بيروت" لزارقبانى على أساس الأسلوبية، القصيدة التى طبعت فى ديوان "إلى بيروت الأثنى مع حُبى" سنة ١٩٧٨. كتب الشاعر هذه القصيدة إبان فترة الحرب الأهلية اللبنانية التى شهدها أثناء استقراره فى مدينة بيروت. هذه الحرب اندلعت فى منتصف سبعينيات القرن العشرين، واستمرت حتى مطلع التسعينيات، قسّمت الناس فى المدينة الواحدة سياسياً وفكرياً، حملت معها آثاراً أليمة، ما زال لبنان يعانى من نتائجها إلى هذا اليوم.

فى هذه الدراسة وللوصول إلى السمات الأسلوبية لقصيدة زرار نحلّ عناصرها فى المستويات الصوتية والتركيبة والدلالية. فى الصوتية ندرس البحر العروضى، وخاصة الأصوات وعلاقتها بالدلالة، فى التركيبة ندرس الميزات التى تتّسم بها التراكيب من التقديم والتأخير، الأساليب الإنشائية كالاستفهام والنداء، الجمل الاسمية والفعلية و...، فى الدلالية ندرس البنية الدلالية للنص خلال الحقول الدلالية والرمز؛ يتم تناول الرمز الأسطورى فى هذه المقالة كأسلوب لتعميق المعنى وخلق فضاء تخيلى، كما أنه

يرفع تجربة الشاعر من مستوى فردي إلى مستوى عالمي. في النهاية نحاول استخلاص الميزات الأسلوبية لبنية القصيدة وكيفية انسجام مؤلفاتها بعضها مع بعض.

أسئلة البحث

١. هل السمات الأسلوبية في قصيدة نزار قد أدت إلى تشكيل بنية متسقة أجزاؤها ومتفاعلة مستوياتها بعضها مع بعض؟
٢. هل الجوانب الأسلوبية في القصيدة تتفاعل مع الدلالة كغاية للدراسات اللغوية؟

فرضيات البحث

١. بما أن الأسلوبية تعتبر النص نظاماً لغوياً كل وحدة فيه تتصل بالأخرى فنفترض أن نص القصيدة بنية هناك علاقة بين الأجزاء والمستويات.
٢. نفترض للسؤال التالي أن بُنيتى القصيدة الصوتية والتركيبية في تفاعل مع الدلالة، فكل جزء مستعمل في النص تعبيرى إيحائى للوصول إلى الدلالة.

سوابق البحث

الأسلوبية من المناهج التي قد دُرست بها أعمال فنية كثيرة لأنها منهج داخلي يدرس النص دراسة بنيوية شاملة لكل عناصر النص. كذلك قد قام كثير من الباحثين بدراسة أشعار نزار قباني الأسلوبية، من هذه الدراسات يمكن أن نذكر مقالة «السمات الأسلوبية في قصيدة "بلقيس" لـ "نزار قباني"»، التي قام بها ذياب راشد وجمانة إبراهيم داود سنة ٢٠١٥ م. هذه الدراسة تركّز على الظواهر اللغوية والأدبية ذات التردد اللافت في القصيدة للوصول إلى السمات الأسلوبية، فوصل إلى أن السمات التي تكررت في مستويات الإيقاع والتركيب توحى الدلالات كاليأس والألم التي أحاط بالمجتمع. في مقالة «الإيقاع الصوتي في قصيدة "بلقيس" لنزار قباني» لجمال طالبى والتي طبعت سنة ٢٠١٥ م الباحث قد ركّز على مستوى واحد من الأسلوبية وهى المستوى الصوتي وقد وصل إلى أن الإيقاع الصوتي الذى يتجلى في مكونات مثل الوزن والقافية وتكرار الأصوات والكلمات قد أثر في إغناء القصيدة وتكثيف الدلالة،

فعلى سبيل المثال تكرر الصوائت الطوال يوحى بالمشاعر الحزينة عند الشاعر. فى أطروحة جامعية «قصيدة "أنا قطار الحزن" لنزار قباني دراسة أسلوبية» التى ناقشت عنها الباحثة "رباحى جهاد" فى ٢٠١٦م، تُدرّس هذه القصيدة دراسة أسلوبية فى المستويات الثلاثة، الإيقاعية والمعجمية والتركيبية والباحثة قد اهتمت بالعلاقة بين كل سمة أسلوبية مع الدلالة ونفسية الشاعر ورؤيتها عن الحب والمرأة. رغم الدراسات الأسلوبية الكثيرة لأعمال نزار إلا أنه لم تُدرس قصيدة "يا ست الدنيا يا بيروت" بالمنهج الأسلوبى بعد.

الأسلوب والأسلوبية

للأسلوبية تحديات كثيرة بسبب وجهات النظر المختلفة إليها. جاء فى لسان العرب عن الأسلوب «ويقال للسطر من النخيل: الأسلوب. وكل طريق ممتد فهو أسلوب. قال: والأسلوب الطريق، والوجه، والمذهب.» (ابن منظور، ١٩٨٨م، ج ٦: مادة سلب) فى اللغة الانجليزية "style" تشير إلى "مرقم الشمع" وهى أداة للكتابة على ألواح الشمع. هذه الكلمة قد اشتقت من الكلمة اللاتينية "stylus" التى تعنى "إبرة الطبع". (ناظم، ٢٠٠٢م: ١٥) إلا أنه فى اللاتينية القديمة الكلمة "stylus" كانت تتسع لتعنى "أسلوب الكتابة" وبشكل أعم "طريقة التعبير عن النفس" فى الخطابة كما فى الكتابة. (Nasiruddin, 2018: 119)

مصطلح الأسلوب ليس غير معروف عند القدماء، فىقول ابن خلدون فى تحديد الأسلوب «المنوال الذى تنسج فيه التراكيب، أو القالب الذى يفرغ فيه، ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته كمال المعنى الذى هو وظيفة الإعراب، ولا باعتبار إفادته أصل المعنى من خواص التراكيب، الذى هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذى هو وظيفة العروض. فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية، وإنما ترجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيرها فى الخيال كالقالب أو المنوال.» (ابن خلدون، ١٩٨٨م: ٣٥٣)

رغم تداخل بعض الحدود بين العلوم اللسانية القديمة كالبلاغة واللسانيات الحديثة إلا أن الأسلوبية قد نشأت عن اللسانيات الحديثة التي كان رائدها فردينان دوسوسير (١٨٥٧-١٩١٣م). ترى لسانيات دوسوسير اللغة نظاماً عالياً، أية وحدة لغوية كالصوت، أو الكلمة، أو المعنى لا تكتسب قيمتها إلا من خلال علاقاتها بالوحدات الأخرى داخل النظام اللغوي المعين. (محب، ١٩٩٨م: ٤٥ و٤٦) لسانيات دوسوسير أحدثت تأثيراً حقيقياً في التحول عن المنهج التاريخي الذي كان قائماً على النظرة التطورية، بينما التفكير الدوسوسيري كان ينظر إلى الحالة الآنية للغة ويعتبر وظيفة اللسانيات وصف اللغة، وضبط قواعد استعمالها في حالة معينة من حالاتها. (المصدر نفسه: ٤٦)

والمؤسس الأول للأسلوبية هو شارل بالي، تلميذ فردينان. كانت أسلوبية بالي التي تسمى بالأسلوبية الوصفية أو التعبيرية متسقة مع لسانيات دوسوسير في كونها مضادا للمنهج التاريخي لأنه كان يعتقد أن الأسلوبية تدرس العلاقات بين أشكال الفكر والعبارة عنها بطريق استبطاني فالاعتبارات التاريخية لا محل لها. (المصدر نفسه: ٥١)

الأسلوبية واللسانيات كلاهما يهتم بالثنائية التي طرحها دوسوسير وهي ثنائية اللغة والكلام. اللغة مجموعة من الرموز والعلاقات وهي واقعة اجتماعية إلا أن الكلام هو الذي يستعمله الفرد معتمدا على اختياره لإمكانات اللغة وموضوع اللسانيات اللغة. بنى بالي أيضا الأسلوبية على اللغة باعتبارها ظاهرة اجتماعية، لأن الأسلوبية عنده نظرت إلى الأسلوب كأسلوب الجماعة لا كلام الفرد. هو يعتقد أن كل تعبير فيه عنصر وجداني وعنصر فكري وعلم الأسلوب يدرس الجانبين. (المصدر نفسه: ٥٤-٥١) فهذه الأسلوبية لا تحسب حساباً لدور الفرد في الاستعمال اللغوي ولا تعنى بالأساليب الأدبية لأن النصوص الأدبية حصيلة فرد وليست جماعية، ثم إنها قد أنتجت عن قصد جمالي فهو كان يدعو إلى التلقائية والعفوية. (المصدر نفسه: ٧٢-٦٩) من ابتكاراته مفهوم "التعبيرية"، يعنى أن المتكلم يعبر عن نفسه في كلماته، فالدارس يعالج الإمكانيات التعبيرية للأصوات، والكلمات، والتراكيب. آراء بالي واجهت استقبالا، لكن حصر الأسلوبية في اللغة دون النصوص الأدبية مما نقده الكثيرون منهم "ماروزو"

(Marouzeau). هو يقبل القيمة التعبيرية للغة إلا أنه نقل الدراسة الأسلوبية من مستوى اللغة إلى مستوى الكلام. بالاختصار الأسلوب نظام لسانى يهيمن على النص الأدبى، النظام الذى يتزامن فيه المستويات المختلفة كالصوتية والتركيبية والدلالية. والأسلوبية تصف البنى اللسانية المتميزة (البنى الأسلوبية) فى النص والعلاقات بينها، البنى التى تدلّ على القيم الفنية والجمالية للنص. (ناظم، ٢٠٠٢م: ٣٠)

من وجهات النظر التى تطرح فى الأسلوبية هى "الانزياح". يحدّد الناقد الفرنسى، جان كوهن، الأسلوب هكذا «الأسلوب هو كل ما ليس شائعاً ولا عادياً ولا مطابقاً للمعيار العام المؤلف. ويبقى مع ذلك أن الأسلوب كما مورس فى الأدب، يحمل قيمة جمالية. إنّه انزياحٌ بالنسبة إلى معيار، أى أنه خطأ. ولكنه .. خطأً مقصود.» (كوهن، ١٩٨٦م: ١٥) لذلك الانزياح يحصل عليه بالمقارنة مع اللغة الشائعة أو المعيار واللغة الشعرية بحد ذاتها انزياح عن النشر. إلا أنه ليس كل انزياح ذا قيمة أسلوبية ولا تحتاج أية قيمة أسلوبية إلى الانزياح. بالنسبة إلى تحديد المعيار وتحديد الانزياحات فعالم اللسانيات هو الذى يحدّد الانزياحات. (ناظم، ٢٠٠٢م: ٤٥)

ومن المناهج التى يهتمّ بها الأسلوبيون المنهج الإحصائى الذى به نعتز على الكلمات المفاتيح للمؤلف. هذه الكلمات يمكن أن تعطى دلائل على نفسية الكاتب أو على البنية الداخلية لأعماله. بودلير يؤكّد على هذا المنهج «قرأت فى مقالة نقدية: لكى نستشف روح شاعر ما، أو على الأقل شاغله الأهم، ينبغى أن نبحت فى أعماله عن تلك الكلمة أو الكلمات التى تتردد أكثر من غيرها؛ فإن الكلمة تترجم عن المهم.» (محمد عياد، ١٩٨٥م: ١٢٠ و١١٩) إلا أن كل تكرار لا يدخل فى الإطار الأسلوبى كما أنه توجد كلمات تثير الانتباه دون التكرار. فالمتكرّر لايعنى به فى التحليل الأسلوبى من أجل التكرار فحسب، لأنّ المحلّل الأسلوبى - حسب رأى ريفاتير - يعنى بما يثير الانتباه ثم يتكرر، لا أن يتكرّر ثم يثير الانتباه. (ناظم، ٢٠٠٢م: ١٣٩)

ومن وجهات النظر الهامة فى الأسلوبية عملية الاختيار. هذه تعنى أن الكاتب يختار من بين الإمكانيات الكثيرة فى اللغة خيارات خاصة. (Wales, 2011: 55) إذن الاختيار يعنى وجود تعبيرين أو أكثر لهم نفس المعنى، أساساً لا يوجد تعبيران

بالمعنى نفسه فى اللسانيات كما يقول بلومفيلد: «إنها لفرضية موثوقة فى الألسنية، أن التعبيرات إذا اختلفت شكلاً فإنها دائماً تختلف معنى أيضاً.» (هاف، ١٩٨٥م: ٢١) الاختيار الذى يقوم به مستعمل اللغة له أسباب ذات قيمة تعبيرية ومهمة الأسلوبية الوصول إلى تلك الأسباب، ثم استجلاء الدوافع النفسية للمؤلف واكتشاف الجماليات للخصائص الأسلوبية. (ناظم، ٢٠٠٢م: ٥٨)

هناك أنواع مختلفة للدراسة الأسلوبية كدراسة شاملة لكل المستويات أو دراسة مستوى واحد أو دراسة ظاهرة واحدة كالتركرار أو الانزياح. بما أن الشعر انزياح عن النثر فالأسلوبية منهج وثيق الصلة بالأدب والشعر خاصاً، يمهّد الطريق لتحليل النص الأدبي والكشف عن المدلولات الجمالية فيه.

دراسة القصيدة فى المستوى الصوتى

قد أنشدت القصيدة على نمط الشعر الحرّ لأنّ السطور الشعرية ليست متساوية كالشعر العمودى. والبنية العروضية المهيمنة على هذه القصيدة هى بنية إيقاع المتدارك، البحر الذى يقال إنه يغير الأصول العروضية لتحليل وينسب إلى الأخفش. قد سُمى بالأسامى الأخرى كالمحدث والحَبَب وتسمية الحَبَب ترجع إلى مشابهة هذا الإيقاع بجرى الخيل عندما يحدث فيه الحَبَن فيسرع به اللسان فى النطق فالبعض يسميه ركض الخيل لمحاكاته وقع حافر الفرس على الأرض. والبعض يقولون إن هذا البحر يحاكي دقّ الناقوس. (الهاشمى، ٢٠٠٦م: ١١٣) هذا الإيقاع فيه خفة وسرعة والبعض من العروضيين يعتقدون بأن هذا الوزن رغم انسجام موسيقاه وحسن وقعها على الآذان إلا أن الشعراء قلما يعتمدون عليه وهذا يمكن بسبب كثرة المقاطع الساكنة فيه بحيث جعلته يليق بالأدب الشعبى. (يموت، ١٩٩٢م: ٢١١ و٢١٢) هذا البحر يتكوّن من تفعيلة "فاعِلُنْ". قد يصيها الحَبَن فتصير "فَعِلُنْ" والتشعيت فتصير "فالنْ". (المصدر نفسه: ٢١٢) يبدو أنّ الشاعر اختار بحر الحَبَب لأنّه بسيط لا يقيد مشاعره وأحاسيسه وكأنّه يقول حديثاً عادياً فى الحياة اليومية، ثم بسبب التفعيلات الصغيرة التى تشتمل على اثنين أو ثلاثة هجاءات يهين جواً موسيقائياً للحروف حتى تصعد وتهبط بسهولة. قد راعى

الشاعر بحر الخب من البداية حتى النهاية دون أية مواشجة مع البحور الأخرى. يؤدّي كون القصيدة أحادية التفعيلة إلى الانسجام أو الهارموني في كل القصيدة. هذا الهارموني يعدُّ من مؤلّفات الوحدة العضوية في القصيدة. هذه الظاهرة تطلق على كل مركّب من أجزاء، كلُّ له وظيفة وبينها علاقة وطيدة. (عرفت پور وخسروی، ١٣٩٢ش: ١٢) في تحديد هذا المصطلح يقول الدكتور غنيمي هلال «نقصد بالوحدة العضوية في القصيدة، وحدة الموضوع، ووحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع. وما يستلزم ذلك في ترتيب الصور والأفكار ترتيباً به تتقدم القصيدة شيئاً فشيئاً حتى تنتهي إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور، على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية، لكل جزء وظيفته فيها. ويؤدّي بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر.» (غنيمي هلال، ١٩٩٧م: ٣٧٣)

نجد الوحدة العضوية في قصيدة نزار، لأنّها قد تقدّمت شيئاً فشيئاً بالصور والأفكار، ثم الهارموني قد ربط بين الأجزاء، كأنّه سلك يشدّ الأجزاء بعضها ببعض أو كأنه لُون واحدٌ لخلفية اللوحة، والأشكال قد ظهرت على هذه الخلفية المشتركة.

فالوزن يكون عنصراً فعّالاً في قصيدة نزار بسبب بساطته ثم كونه متسقاً مع الوحدة العضوية، بما أنّ الشاعر يريد أن يخلق جوّاً حميمياً مع بيروت التي تصوّرها مرأة قد أصيبت بمأساة فينتقي التفعيلات البسيطة المقتربة من اللغة المستعملة في الحياة اليومية. ومن المؤلّفات الأخرى للبنية الصوتية التكرار والقافية. ظاهرة التكرار عندما تظهر في الصوامت والصوائت تسمّى التجانس الصوتي والتكرار لا يقتصر على التجانس الصوتي فحسب، بل يشمل على تكرار المفردات والعبارات أيضاً.

يصير التكرار عنصراً أسلوبياً إذا استدعاه السياق أو كما تقول نازك الملائكة «اللفظ المكرّر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام وإلا كان لفظية متكلفة.» (الملائكة، ١٩٦٧م: ٢٣١) التكرار يفيد عندما يصبح أداة في خدمة الموسيقى والدلالة لا فحاً يتورط فيه الشاعر لسدّ ثغرات النص «التكرار، في حقيقته، إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها. وهذا هو القانون الأول البسيط الذي نلمسه كامناً في كل تكرار يخطر على البال. فالتكرار يسلط الضوء على

نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها.» (الملائكة، ١٩٦٧م: ٢٤٢) على أساس أن البنية الشعرية يتألف من تكرار الوحدات الصوتية بكل ما يضاف إليه من الإيقاع، وتكرار الحركات والسكنات، والفواصل الصامتة، وتماثل الصوامت، وتماثل الصوائت، والقافية، وأنواع المقاطع المفتوحة والمغلقة، والنبرة... فاختيار الأصوات وعلاقتها بالدلالة مما يعنى به في الدراسات الأسلوبية، ومثل هذه الدراسات نجدها عند القدماء. يظهر ابن جني آراء جديدة بالتفكير فيها عن تقارب الحروف لتقارب المعانى بذكر الآية «أَلَمْ تَرَ أَنَّا أَرْسَلْنَا الشَّيْطِينَ عَلَى الْكُفْرِينَ تُوَزُّهُمُ آزًا» (مريم/ ٨٣) قائلاً: «أى ترعجهم وتقلقهم. فهذا فى معنى تهزهم هزاً، والهمزة أخت الهاء؛ فتقارب اللفظان لتقارب المعنيين. وكأنهم خصّوا هذا المعنى بالهمزة لأنها أقوى من الهاء، وهذا المعنى أعظم فى النفوس من الهز؛ لأنك قد تهز ما لا بال له؛ كالجدع وساق الشجرة، ونحو ذلك.» (ابن جني، لاتا، ج ٢: ١٤٦)

فالعلاقة بين الصوت والمعنى مما يكشف عنه شارل بالي مؤكداً «أن المادة الصوتية تكمن فيها إمكانات تعبيرية هائلة؛ فالأصوات وتوافقاتها، وألعاب النغم والإيقاع، والكثافة والاستمرار، والتكرار، والفواصل الصامتة، كل هذا يتضمن بمادته طاقة تعبيرية فذة؛ إلا أنها تظل فى طور القوة والكمون مادامت الدلالة والظلال العاطفية للكلمات مناهضة لها أو غير مكترثة بها، فإذا توافقت معها انطلقت من عقالها وانتقلت إلى طور الظهور والفعالية.» (فضل، ١٩٩٨م: ٢٧) هذا القول يدل على أن السياق هو الذى يكسب الصوت معناه وأن التأثيرات الإيجابية للأصوات لا تظهر إلا بمساعدة العوامل الدلالية. كما يؤكد على هذا رنيه وليك مشيراً إلى أن الصوت فى ذاته لا يكون له وقع جمالى فلا يمكن تحليل الصوت بمعزل عن المعنى. (وليك ووارن، ١٩٩٢م: ٢١٣) تتألف قصيدة نزار من ثمانية مقاطع، توجد العلاقة العضوية بين المقاطع بأسلاك متينة كأنها شرايين تربط بين الأعضاء أهمها الموسيقى والدلالة. هذه الوحدة العضوية لاتنافى مع تمايز الألوان التى يتلون بها كل مقطع. يمكن أن نشبه هذه القصيدة بلوحة رسم، رغم الخلفية المشتركة للصور، قد استطاع الرسّام أن يميز بين الصور مع أن الصور فيها ألوان وخطوط تشبه الألوان والخطوط فى الصور الأخرى.

في مجال تكرار الأصوات في القصيدة والعلاقة بين هذه الظاهرة والسياق الدلالي يساعدها إحصاء للأصوات التي تكررت كثيرا.

| صامت | صامت | صامت | صامت | صامت | صامت | صامت | صامت | صامت | صامت | |
|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|---------------|
| الكاف | التاء | الراء | الصاد | السين | العين | القاف | النون | الميم | الياء | |
| ٨ | ١٤ | ١٨ | ٢ | ٥ | ٩ | ٧ | ٢٣ | ١٥ | ١٧ | المقطع الأول |
| ١٥ | ٢٧ | ٢٣ | ٤ | ٣ | ٧ | ٩ | ٢٨ | ١٨ | ٣٨ | المقطع الثاني |
| ١٢ | ١٦ | ١١ | ٣ | ٣ | ٩ | ١٢ | ١٢ | ٢٠ | ١٣ | المقطع الثالث |
| ٣ | ٧ | ١٠ | ٢ | ٢ | ٨ | ١١ | ٢٢ | ١٢ | ١٠ | المقطع الرابع |
| ١٦ | ١٧ | ٢١ | ٢ | ٦ | ١٢ | ٢ | ٣٧ | ٩ | ١٦ | المقطع الخامس |
| ١٧ | ١٠ | ١٣ | ٢ | ٣ | ١١ | ١ | ٣٥ | ١٤ | ٧ | المقطع السادس |
| ١٠ | ١٩ | ١٩ | - | ٥ | ٥ | ٧ | ٣٩ | ١٥ | ١٧ | المقطع السابع |
| ٨ | ٢٠ | ١٩ | - | ٢ | ٥ | ٤ | ٩ | ١٣ | ٢٧ | المقطع الثامن |
| ٨٩ | ١٣٠ | ١٣٤ | ١٥ | ٢٩ | ٦٦ | ٥٣ | ٢٠٥ | ١١٦ | ١٤٥ | المجموع |

فالصوامت الكثيرة التردد بالترتيب عبارة عن: النون (٢٠٥)، الياء (١٤٥)، الراء (١٣٤)، التاء (١٣٠)، الميم (١١٦)، الكاف (٨٩)، العين (٦٦)، القاف (٥٣)، السين (٢٩)، الصاد (١٥).

من الصفات التي يذكرها علماء اللغة للحروف العربية "الهمس" و"الجهر". الصوت المهموس هو «الصوت الذي لا تنذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به.» (بشر، ٢٠٠٠م: ١٧٤) فالصوت المجهور على العكس يولد بتذبذب الأوتار الصوتية. فالجهر هو «ارتفاع في شدة الصوت، فيكون للصوت المجهور من سمات القوة وطبيعة التأثير ما لا يكون لغيره من الأصوات.» (مروان، ٢٠٠٦م: ٨) الأصوات المهموسة، هي: ت ح خ س ش ص ط ف ق ك هـ والأصوات المجهورة، هي: ب ج د ذ ر ز ض ظ ع غ ل م ن واو ياء. الواو و الياء هنا يقصد بهما كالصامتين لا كالصائتين.

الأصوات المجهورة والمهموسة يوفّر انتشارها في النص ظلالات من المعاني، «فإذا كانت مجهورة ازداد المقام تفخيما، لأنه يتصف بحركة قوية يشد انتباه السامع، وإذا كانت مهموسة كان الصوت خافتا والحس مرهفا فيوجب التأمل وتوقظ حركته الوجدان والمشاعر النبيلة لأنه غالبا ما يكون في مقام الحزن والاشتياق.» (زهارة، ٢٠١٣م: ٦)

من الصفات الأخرى للأصوات الشدة أو الانفجار وهي تحدث عندما الهواء يقف أثناء النطق بها وقوفاً تماماً في نقطة من نقاط النطق في الجهاز النطقي، ثمّ الهواء يخرج فجأة وبسرعة كالانفجار. من الأصوات الانفجارية في العربية: الهمزة، القاف، الكاف، التاء، الطاء، الدال، الضاد، الباء. (بشر، ٢٠٠٠م: ١٩٦-١٩٨) في المقابل توجد صفة الرخاوة، الأصوات الرخوة التي يسمّوها علماء اللغة المحدثون "الأصوات الاحتكاكية" «فعند النطق بها لا ينحبس الهواء انحباساً محكماً، وإنما يكتفى بأن يكون مجراه ضيقاً. ويترتب على ضيق المجرى أن النفس في أثناء مروره بمخرج الصوت يحدث نوعاً من الصفير أو الحفيف تختلف نسبته تبعاً لنسبة ضيق المجرى.» (أنيس، لا تا: ٢٥) الأصوات الرخوة هي: الفاء، الثاء، الذال، الطاء، الزاي، السين، الصاد، الشين، الحاء، الغين، الحاء، العين، الهاء. أكثر الأصوات رخاوة هي السين، والزاي، والصاد التي سمّاها القدماء بأصوات الصفير. (المصدر نفسه: ٢٥) وهناك الأصوات المتوسطة التي ليست انفجارية ولا احتكاكية، يمرّ معها الهواء دون أن تحدث صفيراً أو حفيفاً إذ ليس في المجرى احتباس أو احتكاك وهي الراء، والميم، واللام، والنون. (روستايي وآخرون، ٢٠٢١م: ٢٧) هذه الأصوات الأربعة (الراء، والميم، واللام، والنون) أطلق عليها "أشباه الحركات" (vowel - like consonants) لأن حرية مرور الهواء يؤدّي إلى الوضوح السمعي (sonority) وهذه الميزة تمتاز بها الحركات من كل أصوات اللغة. (بشر، ٢٠٠٠م: ٢٠٢) الواو والياء بوصفهما الأصوات الصامتة كما في (وجد - يجد) قد حكم عليهما بأنهما من الأصوات الاحتكاكية لأن خروج الهواء أثناء النطق يحدث نوعاً خفيفاً من الاحتكاك، وقد أطلق عليهما "أنصاف حركات" (semi - vowels) بسبب مرور هوائهما بشيء من الحرية عند النطق بهما. (المصدر نفسه: ٢٠٢)

بناء على ما تقدّم بإمكاننا أن ندرس البنية الصوتية في القصيدة وهذا يتطلب أن نقرأ المقاطع واحداً تلو الآخر. في المقطع الأول يبدأ الشاعر بالجملة الندائية.
يا ستّ الدنيا يا بيروت ...

"يا" حرف النداء يدلّ على علوّ المنزلة للمُنَادَى. (محمد فارس، ١٩٨٩م: ١٥٨)
صوت الياء من الأصوات المجهورة وهذا الجهر يدلّ على فخامة السياق وحركة المدّ

"الألف" ضاعف في الفخامة لأنها تضيف خاصية الامتداد على الكلمة في المكان أو في الزمان. (عباس، ١٩٩٨م: ٩٧) ثم يستفيد حرف السين التي رخوة كثيراً وتوحى الاطمئنان، وإن لا ينافى هذا الاستعمال مع حرف التاء الانفجاري المشدّد الذي يوحى الكبرياء لست الدنيا. ثم جرس السين الذي سُمّي بحرف الصفير يوجد إيقاعاً جميلاً ومُلفتاً للانتباه في الوقت نفسه. في السطر الأول الذي يعدّ بآياً يفتح على القصيدة قد تكرّرت الباء أربع مرات وحرف الألف ثلاث مرات وهذه الظاهرة الموسيقائية تكفي لأن تستدعى انتباه المتلقّي وتؤكد على أهمية المضمون.

مَنْ باعَ أساورِك المشغولة بالياقوت؟/ من صادَرَ خاتمِك السّحري،/ وقصَّ ضفائرِك الذهبية؟/ من ذبحَ الفرَح النَّائمَ في عينيِك الحضرواين؟/ من شَطَّبَ وجهِك بالسّكّين،/ وألقى ماءَ النارِ علي شفتيِك الرائعتين؟/ من سمّم ماءَ البحرِ، ورشَّ الحقدَ علي الشُّطّانِ الوردية؟

في هذا المقطع نشاهد تكرار الميم و النون، هذان الحرفان اللذان يدخلان في زمرة الحروف المجهورة والمتوسطة من حيث الرخاوة والشدة، وهذه الخاصية تساعد في إيجاء معنى الاستفهام الذي يعبر به عن الدهشة، الدهشة الكثيرة التي اعترت الشاعر عندما يشاهد مصائب بيروت. انطباق الشفتين وانفراجهما عند النطق بهذا الحرف قد أدّى إلى تصنيفه في الحروف اللمسية التي توحى معاني اللمسيات من الرقة والليونة والتماسك والمصّ والرضاع. (المصدر نفسه: ٧٤)

والنون، هذا الصوت الرنّان، يوحى بمعانٍ منها الانبثاق والخروج من الأشياء، والأناقة والرقة، والاهتزاز والحركة. وقد صنّف هذا الحرف في زمرة الحروف الشعورية «لما يثيره صوته الرنّان في النفس من مشاعر الحنين والحشوع والألم الدفين.» (المصدر نفسه: ١٦٣-١٦٠) لأنّاقة هذا الحرف قد اتخذها العرب رمزاً للنسوة وأحقوه بالضمائر لانطباق معاني النون من الرقة والأناقة والعذوبة على النساء. هذا الحرف يوجد المشاعر والموسيقى، لولا هذا الحرف «ما اهتدى الإنسان إلى وترٍ يثنُّ وناقوس يرنُّ، ولا إلى ناي أو كمان.» (المصدر نفسه: ١٦٩ و١٦٧)

الخصائص اللمسية للميم إلى جانب الخصائص التي يتّسم بها النون من الرقة

والاهتزاز تتسق مع الفضاء الأنوثى للقصيدة. الشاعر يكرّر خمس مرات كلمة "مَنْ"، هذان الحرفان، الميم والنون، بموسيقاهما ومعناهما إضافة إلى ارتفاع الصوت حين قراءة الجمل الاستفهامية، هذه العناصر كلّها توحى الألم العميق فى نفس الشاعر. النون تكررّت فى روى القوافى طوال القصيدة وهذا بسبب رنين هذا الحرف ومعنى الألم الذى يوحى به.

مع أنّ التكرار إحدى العناصر الأسلوبية، قد نواجه فى الدراسة الأسلوبية كلمات أو حروفاً لم تتكرر كثيراً، رغم ذلك قد أثر فى بنية النص. فى السطور الأولى نشاهد سيطرة الحروف المجهورة "الياء، الميم، النون" التى تشارك فى بناء فضاء الدهشة والألم بمساعدة ارتفاع الصوت للجمل الاستفهامية، حتى نصل إلى:

ها نحنُ أتينا .. مُعتدِرِينَ .. ومُعْتَرِفِينَ

الجملة صارت خبرية، الصوت ينخفض، الكلمات تدلّ على الندامة، الحروف التى تشارك فى ايجاد فضاء التحسّر هذا "هاء، العين". مع أنّ "الهاء" لم يتكرر إلاّ أنّ تواجده فى بداية السطر وامتداده بحرف المدّ "الألف" قد خلق مشهداً مليئاً بالآهات والآلام. الهاء من الحروف الشعورية الحلقية، وقدرة هذه الحروف على التعبير عن الانفعالات النفسية تعود إلى رقة أنسجة غشاء الحلق ثمّ قرب الحلق من جوف الصدر يعطى الحرف فرصة لتلقّى الانفعال النفسى. (عباس، ١٩٩٨م: ١٧١)

الهاء، هذا الصوت المهموس الرخو، باهتزازاته العميقة فى باطن الحلق يوحى الاضطرابات النفسية، هو من أشجى الأصوات فى التعبير عن مشاعر اليأس والبؤس والهجران. (المصدر نفسه: ١٩٢)

عندما يبدأ السطر بـ "ها" سرعان ما تتحوّل مشاعر الدهشة والألم إلى مشاعر الحزن والتحصّر والندامة. حرف النون لا يزال يساهم فى بناء هذا الجوّ المشحون بالحزن والحسرة بتكراره خمس مرّات فى هذا السطر الرئيسى.

القاف فى الكلمتين "قبلية، قتلنا" صوت انفجارى، البعض يعدّونه مجهوراً والبعض مهموساً. فكونه انفجارياً يعطيه معانى القوة، والقساوة، والصلابة، لذلك يتسق استعماله مع دلالة التخلف فى كلمة "القبلية" ودلالة قساوة القلب فى "قتلنا".

في هذا المقطع استعمل النون والياء كحرف الروى وكلاهما مجهوران. لخاصية الياء يجب أن نضيف أن هذا الحرف يبنى في الكلمة حفرة وكأن الكلمة تستقر في هذه الحفرة. يبدو أن هذه الخاصية في القوافي قد اشتدت بحرف المدّ "الياء" إلى جوار الياء الصامتة. كأن الكلمة تسقط في حفرة ثم تصعد منها أو تستقر في هذه الحفرة. وهذه الحفرة تصير مستقرًا ومقرًا للكلمة إذا كان الياء ساكنة ومقابلها متحركة بالفتح (المصدر نفسه: ٩٩)، فبيروت تميّزت بهذه الميزة، كأنها بيتٌ يستقرّ الناس فيها.

في المقطع الثاني لا يزال الشاعر يواجه مشهد مصائب بيروت بالدهشة، دائماً يسأل بـ "من" و"ماذا"، فالحرفان "النون والميم" لا يزالان تنبعث منهما موسيقى محزنة. حرف الباء في القوافي مجهور انفجاري، يوجد انطباق الشفتين وانفراجهما صوتاً يدلّ على الإتساع والإرتفاع والظهور. كما أن الهزمة في بداية الأسماء "أقلامى، أحلامى، أوراقى" يأخذ صورة البروز والحضور والعلانية. (المصدر نفسه: ٩٥ و ١٠١) فالشاعر رغم آلامه يواجه بيروت بلحن يتّصف بالعلوّ والعلانية، كأن الكلّ يجب أن يعلموا ما حلّ ببيروت، ستّ الدنيا، فلا تزال الحروف المجهورة تستعمل كثيراً.

في المقطع الثالث نواجه عنصراً صوتياً يعطى لوناً مختلفاً لهذا المقطع، لوناً يستمرّ في المقطع التالي إلاّ أنّه هنا أشدّ وأوضح وهو توظيف الحرف "القاف"، هذا الحرف الانفجاري الذي يتم نطقه «برفع أقصى اللسان حتى يلتقى باللهاة ويلتصق بها فيقف الهواء، مع عدم السماح له بالمرور من الأنف. وبعد ضغط الهواء مدة من الزمن يطلق سراح مجرى الهواء بأن يخفض أقصى اللسان فجأة فيندفع الهواء محدثاً صوتاً انفجارياً.» (بشر، ٢٠٠٠م: ٢٧٦)

القاف، هذا الصوت الذي امتدّ بالصائت "الواو"، يوحى بالأحاسيس اللمسية من الصلابة والشدة وتركيب هذه الأحاسيس مع الرقة والليونة للميم يتسق مع معنى مركّب من الشدّة والرقة، الشاعر يدعو بيروت للقيام دعوة شديدة وهذه الدعوة الشديدة الصوت تتمزج بجزن ينبعث من الأعماق، إلاّ أن القاف يتقدّم على الميم فالشدّة في هذه الظروف أكثر حيوية وضرورة. هذا الصوت يتكرّر مرّات عدّة لخلق فضاء القيام رغم المصائب للغلبة عليها، ثم الشين، صوت النفسى، في كلمة "عشتار" يحدث انتشاراً

واتساعاً لكل الأحاسيس السابقة، والراء المسبوق بالألف يوحى بالتركرار والتحرك، ففضاء الحزن والألم الحاكم فى المقاطع السابقة تحوّل إلى الحركة والحوية والقيام بفضل الراء والقاف والشين خاصة أنّ يا النداء والألف فى عشتار توافق مع عظمة الآلهة عشتار. والهمزة فى القافيتين "الشعراء، الفقراء" يكمل حيوية البنية الصوتية، الهمزة صوت شديد، لا هو بالمجهور ولا بالمهموس، «لأن فتحة المزمار معها مغلقة إغلاقاً تاماً ... ولا شك أن انحباس الهواء عند المزمار انحباساً تاماً ثم انفراج المزمار فجأة، عملية تحتاج إلى جهد عضلى ... مما يجعلنا نعد الهمزة أشد الأصوات.» (أنيس، لاتا: ٧٧)

الحبُّ يريدك.. يا أحلى الملكات.. /والربُّ يريدك.. يا أحلى الملكات.. /ها أنتِ
دفعتِ ضريبةً حسنكٍ مثل جميع الحسناتِ

فى السطور الأخيرة يتكرّر الحاء مرات فى الكلمات "الحبّ، أحلى، حسنك، الحسنات" ليؤكد على حلاوة الملكة لأنّ «صوت الحاء هو أغنى الأصوات عاطفة وأكثرها حرارة، وأقدرها على التعبير عن خلجات القلب ورعشاته.» (عباس، ١٩٩٨م:

(١٨٢)

المقطع الرابع يواصل البنية الصوتية لمقطعه السابق، إلا أنه يضاف تكرار عبارة "الآن عرفنا" التى تخرج من إنشائية الجمل "قومى" وهذا الانخفاض إلى جانب ارتفاع اللحن وجهر الأصوات ينوع البنية الصوتية ويمنعها من التورط فى الرتابة.

فى المقطع الخامس التركيب المفتاحى "البدو الرُّحَل" يتكرّر ثلاث مرات، فتحليل إيجاءات الحروف لهذا التركيب ممّا يساعدنا فى فهم الدلالة. حرف الباء مجهور شديد، تنطبق الشفتان حين النطق به وعندما تنفجران يخرج الهواء انفجارياً إذن الصوت انفجارى وهذه الحركة عند النطق تؤثر فى المعانى التى توحى بها من الانبثاق والظهور، والقطع والتحطيم والمفاجأة. (المصدر نفسه: ١٠١) وأمّا الدالّ فيعبر عن السواد والظلام لأنّه «أصمّ أعمى مغلّق على نفسه كاهرم، لا يوحى إلا بالأحاسيس اللمسية وبخاصة ما يدلّ على الصلابة والقساوة وكأنه من حجر الصوان.» (عباس، ١٩٩٨م: ٦٧) والواو حرف شفوى لأن الشفتان تستديران حين النطق به. (أنيس، لاتا: ٤٥) الدالّ والواو من الحروف المجهورة، الدالّ انفجارى والواو احتكاكى. فالخصائص لهذه الحروف

توحى بالغلاظة والتخلف اللذين يوصف بهما الناس الذين لم يكونوا لطفاء مع بيروت وبحروب الطائفية المتخلفة أحرقوا قلب بيروت، هذه المرأة اللطيفة المثقفة التي تليق بحب حقيقي بعيد عن الخداع والاستغلال والتخلف. وأمّا الرُّحْل فالراء الدالّة على الحركة والحاء الدالّة على العاطفة والرقّة والعذوبة، واللام الدالّة على الالتصاق والتماسك والتملك، يبدو أنّ الدلالة الصوتية للرُّحْل ليست سلبية كما يبدو إلاّ أنّ الرُّحْل بوصفها صفة للبدو لا تنتفع بدلالاتها الصوتية، ثم اللام خلافاً لايحاءات الراء والحاء الدالّة على الحركة والعاطفة - والعاطفة تنسم بغليان الأحاسيس - تدلّ على الالتصاق والتملك، فالتملك يتنافر مع الحبّ الحقيقي؛ الحبّ لا يريد تملك المحبوب، لأنّ الحبّ يهّمه أحاسيس المحبوب فلا يزعه ويسره كون المحبوب مسروراً حرّاً، فهذا الحبّ البدوي الذي يريد تملك المحبوب هو الذي يقتل الحرّية كما يقول الشاعر في المقطع الأول:

فقتلنا امرأة .. كانت تُدعى "الحرّية" ..

في المقطع السادس الحرفان النون والكاف يسيطران على المقطع، حرف النون، هذا الصوت الرنان المعبر عن مشاعر الحنين والألم العميق يصبغ السطور في هذا المقطع بصبغة موسيقائية حزينة تثير الأحاسيس العميقة الأليمة في المتلقّي، خاصة أنه قد امتدّ بالألف كثيرا "أنا، كُنّا، يؤدّينا، سَكينا، أنا، راودنا، عاشرنا، ضاجعنا، حَمَلنا، معاصينا، تكفيننا، عرفنا، فينا، أيدينا"، هذه البنية الصوتية تلائم جوّ الندامة والاعتراف والتحرّس الذي تُخيم ظلاله على السطور. كما لاننسى دور الكاف الذي ظهر عموماً كضمير خطاباً لبيروت إلاّ في أربعة مواضع "كُنّا، مكان، سَكين، تكفيننا"، الكاف صوت مهموس انفجاري، هذا الحرف في زمرة الحروف اللمسية لأنّ المعنى الغالب له "الاحتكاك"، يوحي بالاحتكاك وبشيء من الخشونة وإذا لفظ بصوت عالٍ النبرة يوحي بشيء من الضخامة والامتلاء. (عباس، ١٩٩٨م: ٧٠) بالنسبة لأربع كلمات ذات الكاف المعنى الایحائي للكاف واضح، فالاحتكاك والشدة من الصفات البارزة للكون، والمكان، والسكين، والكفاية. وأمّا الضمائر فتدلّ على التماس والتواصل بين "المتكلم مع الغير" و"المخاطبة"، بيروت. هذا الاحتكاك قد اشتدّ بالكسرة، فهناك العلاقة بين الحركات

ودلالة الكلمة، «فالحركات هي وحدات صوتية لها وظيفة معينة في التركيب الصوتي، لأنها جزء أساسي منه، فهي ليست ظواهر تفرزية، وإنما فونيمات أساسية أو أولية (Primary Phonemes)». (ساسى هادف، ٢٠٠٩م: ١٦٤) إذن هناك علاقة بين الحركة والدلالة، باختلاف الحركة يختلف المعنى، لأن الحركات توحى بمعانٍ يختلف بعضها عن البعض «الكسرة لقوتها (فيزيولوجيا) إذا ما قيست بالفتحة اختيرت للدلالة الأقوى، ... وكذلك اختاروا الفتح مع المصدر، فقالوا (مَفْعَل)، واختاروا الكسر مع اسم الآلة، والشئ المحسوس أقوى من الشئ المجرد المعنوي الذي يدرك ولكن لا يحس». (المصدر نفسه: ١٦٥)

إذن الكسرة قد ضاعفت في الشدة التي توجد في الكاف، العلاقة بين "نَحْن" و"أنتِ" رغم كونها شديدة وطيدة إلا أن "نحن" لم يلقَ بها لعدم المعرفة بأهمية "أنتِ" وقيمتها، وهذه القيمة وتلك الأهمية يدلّ عليهما الكاف والكسرة، إلا أن "نحن" أخيراً عرف بأن "جُذروكٍ ضاربةٌ فينا ..".

إن التكرار ظاهرة تدلّ على أنّ المكرّر قد اعتنى به المتكلم اعتناءً خاصاً، فتكرار "قومي" مرات في كل مقطع، أو تكرار "يا ست الدنيا يا بيروت .."، تكرار الأصوات ك"النون، الميم، الياء و..."، هذا التكرار يعطي الكلمة أو العبارة أو الصوت أهمية بالغة، وبالنتيجة البنية الصوتية والدلالية تتأثران بالتكرار. رغم كل هذا الشاعر قد لا يلتفت الانتباه بالتكرار، فالكلمة ذات أهمية بنفسها لا تحتاج إلى التكرار. في المقطع السابع هناك كلمات "الله، الثورة، الغفران" تدخل في إطار هذه الكلمات المفتاحية التي لا تحتاج إلى التكرار. الله يبتدأ بالهمزة «وصوت الهمزة في أول اللفظة يضاهاى تنوءاً في الطبيعة .. وهو يأخذ في هذا الموقع صورة البروز كمن يقف فوق مكان مرتفع، فيلفت الانتباه كهاء التنبيه. ولكن بفرق أنّ الهاء شعورية والهمزة بصرية. والصورة البصرية تتصف بالحضور والوضوح والعيانية.» (عباس، ١٩٩٨م: ٩٥) اللام مجهور متوسط الشدة، يوحي بالليوننة والمرونة وهذه الايحاءات قد امتدّت بالألف، والهاء المهموس الرخو يوحي بأرقّ العواطف. إذن الله مضافاً إلى دلالاته على الخالق، واستدعاءه مُعْجَماً للكلمات والدلالات والأحاسيس والأفكار، يبعث بأصواته موسيقى حلوة

هادئة متألّاة في النص. كما أنّ هذه الكلمة قد جاءت في مقابل كلمات مثل "البُدو الرُّحْل" و"روح قَبلية"، الكلمات التي رمزٌ للتشتت والقساوة والظلام. وفي هذا المقطع لا يزال النون يظهر ظهوراً قوياً، ظهوره في القوافي في آخر الكلمات يهياً مكاناً ليستقرّ الصوت فالاستقرار والطمأنينة والرقّة والجمال هي المعاني التي يوحى بها النون في آخر الكلام. (المصدر نفسه: ١٦٧) هنا النون جاء بعد الألف خلافاً للمقطع السابق وهو جاء قبل الألف. هذا التغيير يوجد اختلافاً محسوساً في الموسيقى والدلالة والأحاسيس، فالأحاسيس المحزنة شيئاً فشيئاً تتحوّل إلى الأحاسيس أكثر حيويةً وأملأ بالرجاء.

الثورة، حرف الثاء يوحى بخصائص الأنوثة من الرقّة واللفظ والدفء (المصدر نفسه: ٦٥) واللافت للانتباه أنّ هذه الكلمة الأنثوية الإيحاء قد تجاوزت مع "تولد، رَحِم" المعبرتان عن الأنوثة، والرحم هو رحم الأحران فكل هذا يدلّ على أنّ الثورة المدعوة إليها ليست ثورة بالدلالة السياسية، بل ثورة نفسية عاطفية، أضف إلى ذلك أن القيام الذي يدعى إليه أيضاً لا يدلّ على دلالة سياسية لأنّ الهدف للقيام "إكراماً للغابات .. وللأنهار .. وللوديان .. قومي إكراماً للإنسان ..".

الغفران، الغين مجهور رخو، يوحى بالظلام والغيوبة. الفاء مهموس رخو، محاكاة لطريقة النطق به من ضرب الأسنان الأمامية العليا على الشفة السفلى وثم الانفراج بينهما لخروج النفس المبعثر، يوحى بالانفراج والتوسّع والانتشار برقّة. (المصدر نفسه: ١٧٢ و١٣٣) والراء يمثّل الحركة والتكرار. هذه الصفات، الغيوبة، والتوسّع، والحركة والتكرار تتمثّل في تجاهل الغافر للخطايا وسعة صدره والحيوية التي تُنتج عن المغفرة. في المقطع الأخير نحسّ بشيء من الهدوء، الميم الذي يتكرّر في "مازلت" مرات يوحى بالتماسك والرقّة، وهذا المعنى يمتدّ بالألف، الزاي يوحى بالتحرك والانزلاق والاهتزاز واللام يوحى بالمرونة والاتصاق واللبونة، كل شيء مستعدّ للتعبير عن الأحاسيس التي جرّبت الألم، صرخت الألم والآن هدأت وقرّرت الاستمرار رغم كل شيء، كما أنّ "مازلت" تدلّ عليه، الفعل الذي رغم ظاهره السلبي، له دلالة إيجابية فيتسق مع الفضاء المتناقض في بيروت، "بيروت الظلم" و"بيروت العشق". والياء في

وسط الكلمة - كما ذكرنا آنفاً - إذا كان ساكناً كأنه حفرة تصير مستقرة للكلمة، هذا الإيحاء يتسق مع بيروت التي أصبحت مستقرة للدماء، والجواهر، والجوع، والشعب، والعشق، والذبح.

| | صائت الألف (اَ) | صائت الواو (و) | صائت الياء (ي) |
|---------------|-----------------|----------------|----------------|
| المقطع الأول | ٢٧ | ٤ | ٩ |
| المقطع الثاني | ٣٥ | ٩ | ١٦ |
| المقطع الثالث | ٢٥ | ٧ | ١٢ |
| المقطع الرابع | ٢٩ | ٤ | ٤ |
| المقطع الخامس | ٣١ | ٧ | ٤ |
| المقطع السادس | ٤٠ | ١ | ٦ |
| المقطع السابع | ٣٢ | ٧ | ١٢ |
| المقطع الثامن | ٣٥ | ١٣ | - |
| المجموع | ٢٥٤ | ٥٢ | ٦٣ |

للسوائت النتيجة واضحة، الصائت الألف تردّد أكثر من الياء والواو تردداً غير قابل للمقارنة، هذا الصائت كما يقول ابن جني أوسع حروف المدّ وألينها. (ابن جني، ١٩٨٥م: ٨)

دراسة القصيدة في المستوى التركيبي

مع أن الاهتمام بالمستوى التركيبي كان مع بداية التفكير البنيوي إلا أن عبد القاهر الجرجاني (ت. ٤٧١هـ) قد أبان آراء هامة في هذا المجال كما عرّف بـ "نظرية النظم" وهو يعرف النظم بأنه «تعليق الكلم ببعضها ويجعل بعضها بسبب بعض» (قبائلي، ٢٠١٧م: ١٢) ويؤكد في نظم الكلم أنك «تقتفي في نظمها آثار المعاني وترتيبها على حسب ترتيب المعاني في النفس.» (الجرجاني، ١٣٦٦ق: ٤٠) فالنظم عنده ليس إلا وضع الكلام على ما يقتضيه علم النحو. (قبائلي، ٢٠١٧م: ١٢) ففي كل لغة تنلقى المعاني بطرق خاصة وهذه الطرق تتمثل في النظام النحوي للغة. (شاحطو، ٢٠١١م: ١٨) في الدراسة الأسلوبية لانظر إلى التراكيب في الشعر كأنها مبنية محيطة بل بوصفها

تراكيب تؤدّي جزءاً من معنى القصيدة وجماليتها، فإن التراكيب النحوية تتناغم مع باقى العناصر. (مفتاح، ١٩٩٢م: ٧٠)

الجانب الآخر من المستوى التركيبى يتخلص فى كون الجمل إنشائية أو خبرية، الجمل الإنشائية تخلق الصور الشعرية وتنتج المعانى.

فى قصيدة نزار بيدا المقطع الأول بالجملة الإنشائية، نفس الجملة المستعملة كالعنوان، هذه الجملة الندائية ابتدأت بحرف النداء "يا". النداء من أقسام الطلب الدالّ على الاستحضار وهو إرادة الإقبال عليك. (محمد فارس، ١٩٨٩م: ٢٨) "يا" من الحروف التى ينادى بها البعيد أو فى حكمه. (المصدر نفسه: ٨١) النداء بوصفه أسلوبياً له دورٌ جمالى فى الكلام يدخل فى إطار علم المعانى. فى النداء قد ينزل البعيد منزلة القريب أو بالعكس فحينئذ تستعمل أداة وفق السياق، فعندما يريد المتنادى أن يظهر علو المنزلة للمتنادى بحيث كأنه لبعده المسافة بينهما صار المتنادى بعيد المنال فيستخدم "يا". (المصدر نفسه: ١٥٨)

الشاعر ينادى بيروت بعبارة "يا ستّ الدنيا" فاستعمال "يا" يدلّ على المكانة العالية للمتنادى. تُخاطب بيروت بـ "ست"، الكلمة الواردة فى اللهجات العربية الدارجة، تعنى "السيدة"، و"الآنسة"، و"الجدّة". تكمن فيها معنى "التكريم والتعظيم للمرأة"، اشتقّ من هذا الجذر الفعل "تستت" يعنى من يتصرف كسيدة محترمة. (سيرو، ١٩٩٩م: ٢٦٩) إذن "يا" و"ستّ" كلاهما قد اجتماعاً للتعبير عن المكانة العالية لبيروت. غير مرّة تُنادى بيروت بعبارة "ست الدنيا" وهذا التكرار يشدّد على المكانة العالية لبيروت عند الشاعر، وإن تُنادى بعبارات أخرى حلوة رقيقة، عبارات تجذب قلب المرأة وكأنى بالشاعر يعرف بالغ المعرفة بنقطة ضعف النساء اللاتى ترقّ قلوبهنّ بالكلمات الحلوة.

الدلالة الأخرى لأسلوب النداء هى التعبير عن الأحاسيس التى تعانى منها الشاعر كالحزن والحبّ والغضب. فالشاعر الذى يغضب لسوء سلوكات الناس وصراهم معاً لا يعبر عن غضبه بطريقة مألوفة، لا يقول مثلاً «نحن فعلنا كذا وكذا وفعلتُنا كانت كذا وكذا..» بل يخاطب بيروت من الأول إلى الأخير وكأنه بهذه الطريقة يعاقب الناس الذين لا يلبقون بالحطاب. فبيروت التى هى الأرض وهى المرأة عظيمة وكريمة يخاطبها

الشاعر، يستمبحها عذراً، يعترف بالخطايا نائباً عن الكلّ الذين يججلون من الحضور أمام هذه الأرض الكريمة الغافرة للذنوب. فهذه القصيدة في الحقيقة تدخل في أدب الإعراف فمن يليق بأن يخاطب للإعتذار إلّا بيروت ومن يكون الأفضل من بيروت لأن يوضع في مقام المعترف إليه، فأسلوب النداء يوحى بمنتهى الندامة في ضمير النادمين، كما يوحى بمنتهى اللطافة لقلب بيروت، هذا الأسلوب ضاعف في الجوّ الرومنسي الرقيق للقصيدة.

والأسلوب الإنشائي الآخر أسلوب الاستفهام. في المقطع الأول "منّ" تسأل عن الذين قد تصرفوا تصرفاً سيئاً أمام بيروت، إلّا أنّ الشاعر لا يذكرهم مباشرة بطريقة خبرية، فالاستفهام مع أنّ المتكلم يعرف بالإجابة يؤثّر أكثر في المتلقّي، يثير حبّ الاستطلاع فيه، مضافاً إلى إثارة الأحاسيس المؤلمة لأنّ التصرفات التي قام بها المسئول عنه وتأتى بعد "منّ" تصرفات فظيعة مؤلمة. أحدٌ قد صادر الخاتم السحري للمرأة الجميلة، قصّ صفائرها الذهبية و.... الاستفهام يوجد مكثراً لثوان، المتلقّي يفكر في الموضوع للوصول إلى الإجابة، ثم التنعيم الخاص وارتفاع الصوت حين قراءة الاستفهام يضاعف في الشحنة العاطفية المؤلمة للكلام، كما يظهر مدى استغراب المتكلم وهو قد واجه المشاهد التي لا يطيقها. ارتفاع الصوت هذا ينخفض في "ها نحن أتينا .. مُعتذرين .. ومُعترفين". فهذا الأسلوب قد هياً مجالاً للموسيقى، لارتفاع الصوت وانخفاضه وهذا الإيقاع جاء بمحاذاة المشاعر المتموجة.

التكرار الاستفهامي في استهلال الأسطر الشعرية يؤلّف شكلاً متماسكاً ويوجد العلاقة بين الأسطر، بحيث لا يحتاج الشاعر إلى الإتيان بحروف العطف في بداية كل سطر للإتصال بينها لأنّ الكلمة "منّ" هي النقطة المشتركة بين الأسطر، فهذا التكرار ينتج التماثل في البنية اللسانية والدلالية.

الجمل في المقطع الأول جاءت اسمية والجمل الإسمية تدلّ على الثبوت والاستمرار إلّا أنّ للخبر دوراً في الدلالة للجمل أيضاً. يقول الجرجاني: «وبيانه: أن موضوع الإسم على أن يثبت به المعنى للشئ، من غير أن يقتضى تجدده شيئاً بعد شئ. وأما الفعل فموضوعه: على أنه يقتضى تجدد المعنى المثبت به شيئاً بعد شئ. فإذا قلت: زيد منطلق

فقد أثبت الانطلاق فعلاً له، من غير أن تجعله يتجدد، ويحدث منه شيئاً فشيئاً، بل يكون المعنى فيه كالمعنى فى قولك: زيد طويل، .. وأما الفعل: فإنه يقصد فيه إلى ذلك. فإذا قلت: زيد هو ذا ينطلق فقد زعمت أن الانطلاق يقع منه جزءاً فجزءاً. وجعلته يزاوله ويزجّيه.» (المرجاني، ١٣٦٦ق: ١٣٣ و ١٣٤)

فالجمل رغم كونها اسمية والمبتدا كلمة الاستفهام التى تطلب الصدارة، إلا أن الخبر فى الجمل أتت فعلية بالزمن الماضى فالشاعر يصف تصرفات قام بها الأناس المجهلون بالماضى، هذه التصرفات ليست تافهة قابلة للتجاهل لأنّ التراكيب الوصفية التى تعرّضت للتصرفات (الشفتان الرائعتان، العينان الخضراوان و...) تصف كنه شناعتها. هذه التصرفات فى الزمن الماضى كانت تتجدد إلا أنها انتهت والآن زمن الاعتذار والاعتراف.

فى المقطع الثانى تتكرّر الجمل الاستفهامية التى تبدأ بماذا ومن، الشاعر لا يبحث عن الإجابة بل لا يزال يعبر عن توجّعه ودهشته. كأنّ الاستفهام أقوى من الخبر للتعبير عن الإحساس. الأفعال التى تُستعمل "ماذا نتكلّم" أو "لأفهم" تدلّ على الزمن المضارع الذى يصف الحالة الراهنة وهى الحيرة والذهول، الشاعر لا يفهم الأسباب "لأفهم أبداً يا بيروت ...". هذا الجوّ المفعم بالأحاسيس قد اشتدّت بتكرار النداء "يا سنبلىتى .. يا أقلامى .. يا أحلامى .. يا أوراقى الشعرية .." وهذه الكلمات تخلق فضاء المناجاة الرومنسية بين المتكلم والمحبوب، لأنّ النداء عندما يصير أسلوبياً ذا معنى جمالى لا يدلّ على النداء فحسب، بل يوحى بالحبّ والحزن والألم، فللشاعر ما هو أهمّ من الأحلام والشعر والقلم، وكلّ هذه قد تخلّصت فى بيروت.

فى المقطع الثالث نواجه أسلوباً متغيراً بالنسبة إلى السابق. كما أن الإيقاع تغيير تغييراً جديراً بالعناية بفضل القاف، البنية التركيبية أيضاً تعرّضت للتغيير بالأسلوب الإنشائى الطلبى "قومى" وتكرار هذه العبارة التى تشجّع بيروت على القيام والحياة الجديدة التى توحى بها الجملة الندائية "يا عشتار". فى هذا المقطع الجملة "أنتِ خلاصاتُ الأعمار" الجملة الإسمية الوحيدة التى بواسطة كون الخبر مفرداً تدلّ على الثبوت والاستمرار، والجمل الإسمية كـ "الربُّ يريدك .." لاتزال تدلّ على التجدد والحدوث لأنّ الخبر

فعلية. الجمل الندائية وإن تكون إنشائية وتحمل الشحنة العاطفية إلا أنها تكون فعلية لإتفاق البلاغيين والنحويين على نيابة حرف النداء عن فعل "أدعو" أو "أنادى".
البنية التركيبية فى المقطع الرابع تشبه كثيرا كالمقطع السابق إلا أن الجمل "الآن عَرَفْنَا..." توجد بعض التغيير فى المستوى التركيبى. تقدّم المفعول فيه الدالّ على الزمان فى هذه الجمل الفعلية يؤكّد على المعرفة التى تكون حصيلة الزمن الراهن، فكأنّ الخطايا السابقة كانت نتيجة عدم هذه المعرفة.

فى المقطع الخامس الجمل الفعلية "نعترف الآن.." تواصل باعتراف يشمل على التصرّفات المستمرة فى الزمن الماضى الإستمرارى "كُنَّا..." إلا أن الشاعر يستدلّ بـ "كُنَّا نجهد ما نفعل.." فى اقرار الخطايا. وهذه البنية التركيبية تستمرّ فى المقطع التالى مضافاً إلى الجمل "الآن عرفنا.." التى لاتزال الزمان مؤكّداً عليه. فى "الآن عرفنا.." أنّ جُذوركِ ضاربةٌ فينا" المفعول به جملة اسمية والخبر مفرد وهذه تدلّ على الثبوت كما أنّ الجملة الاسمية تظهر قناعات المتكلم ومعتقداته لدلالاتها على الثبوت.

المقطع السابع مركّب من البنيات التركيبية السابقة من الجمل الاسمية مع الخبر الفعلى، والجمل الإنشائية الأمرية، والجمل الندائية. فى المقطع الأخير لانجد الأفعال الماضية لأنّ تركيب "مازلت.." الذى يتكرر مراراً يدلّ على الزمان اللانهائى المشتمل للماضى والحال والمستقبل. والتراكيب الإضافية التى تهيمن على المقطع الأخير كـ "يا بيروت الجوع الكافر.." والشّبع الكافر" عندما تتجاوز مع التركيب "مازلت.." توحى بالاستمرار واللانهاية. والجمال كل الجمال فى تناقض هذه التراكيب الذى يضاعف فى كَوْنِ حبّ الشاعر لبيروت حقيقياً رغم كل التناقضات المتواجدة فى بيروت. فى السطر الأخير "لماذا لا نبتدئ الآن؟؟" الجملة الاستفهامية التى تبحث عن السبب لعدم الإبتداء من الآن، فعدم وجود السبب لعدم الإبتداء يؤدّى إلى ألف سبب للإبتداء لا من غدٍ أو بعد غدٍ، بل من الآن، فهذه الجملة الاستفهامية لو كانت خبرية مثل "نبتدئ الآن" أو أمرية "تعالى نبتدأ الآن" لما كانت توحى بالأمل الذى يوجد فى كونها استفهامية.

إذن فى المستوى التركيبى فى هذه القصيدة التجدد يغلب على الاستمرار لأنّ الشاعر يكشف عن الأفعال والتصرّفات التى أسفرت عن الحرب فى بيروت. فيمكن

أن نقول إن هذه القصيدة فيها شخصيتان رئيسيتان: بيروت والناس المذنبون في الماضي والمعتذرون الآن، والطريقة لتقديم شخصية الناس من خلال التصرفات وتقديم بيروت غالباً ما يتم من خلال التراكيب الإضافية والوصفية. على أى حال الأفعال تغلب على الوصف.

دراسة القصيدة في المستوى الدلالي

هذا المستوى في الدراسات اللغوية يعدّ من المستويات الأساسية لأن توضيح المعنى غاية هذه الدراسات فالناس يتكلمون معاً من أجل التفاهم، إذن قد قام اللغويون بجهود كثيرة من أجل الوصول إلى منهج لدراسة الدلالة ومن هذه المناهج نظرية "الحقول الدلالية". الحقل الدلالي أو الحقل المعجمي هو مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها، وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها. مثلاً الأحمر، الأزرق، الأبيض توضع تحت "اللون" وعرفه Ullmann «هو قطاع متكامل من المادة اللغوية يعبر عن مجال معين من الخبرة.» (مختار عمر، ١٩٩٨: ٧٩) ففي هذه النظرية المفردات لا تُدرّس مستقلة، لأن معنى الكلمة حصيله علاقاتها بالكلمات الأخرى داخل الحقل الدلالي.

الحقول الأربعة الأهمّ التي قدّمت حتى الآن هي: ١- الموجودات ٢- الأحداث ٣- المجردات ٤- العلاقات، والعلاقات التي تربط الكلمات بعضها ببعض في الحقل الدلالي عبارة عن: ١- الترادف ٢- الإشتغال أو التضمن ٣- علاقة الجزء بالكل ٤- التضاد ٥- التنافر (المصدر نفسه: ٨٧ و ٩٨)

في قراءة كلية للقصيدة يمكن أن نستخرج الحقول الدلالية التالية:

١. حقل الكلمات المنتمية إلى عالم المرأة أو الكلمات التي وإن توجد في الحقول الأخرى إلا أنها تبدو أكثر بروزاً بالنسبة إلى المرأة: ست، أساور، الياقوت، خاتم، ضفائر، الذهبية، شفتان، امرأة، نهد، اللؤلؤ، حسناوات، الملكات، حُسن، سُلطانة، نّوارة، قنديلاً مشتعلاً، جمال، جوهرة، خَليلة.

٢. حقل الطبيعة: ماء، النار، الشُّطآن، البحر، رماد، وردة، سُنبلة، العصفور، قِطّة، ليل، الموج، ميناء، طاووس، الفجر، سماء، الصيف، صُخور، جُذور، بيروت، لبنان،

زَنْبَقَةٌ، زهرة لوز، الأنهار، الوديان، الغابات، البلدان، القمر.

٣. حقل التصرفات وكل شيء ينتمي إلى عالم الجريمة: السكين، الحقد، سم، صَادَرٌ، شَطَّبَ، ذَبَحَ، إطلاق النار، روح قَبَلِيَّة، قَتَلْنَا، الحَرْب الأَهْلِيَّة، نُمُو آلاف الأَنْيَاب، خَرَاب، تُقَاتِل، القَسْوَة، وحشية، عصر الوَثْنِيَّة، البَدْو الرَّحَّل، ممارسة فعل الحَبِّ كالبدو الرحل، القَتْلَة، شُهود الزُّور، نَعَار، لم نُنصَفك، تحميل المعاصي، المضاجعة والمرادفة، اقترف، ساديين، دَمَوِيْن، وكلاء الشيطان، أخطأنا، الظُّلم، السَّيْبِي، سَمَاقَات، الجوع الكافر، الشَّعْب الكافر، الفَوْضَى، دماء، الذَّبْح، الكَوْن ضَدَّ الله، الكَوْن ضَدَّ الشعر.

٤. حقل الألوان: الوردية، الخضراوين، الجورية، الأزرق.

٥. حقل التصرفات وكل شيء ينتمي إلى الندامة: مُعْتَدِرِيْن، مُعْتَرِفِيْن، نَعْتَرَف، التماس الغفران.

٦. حقل المجردات من الأحاسيس والأفكار: الفَرَح، الحُرِيَّة، حُزن البَشَرِيَّة، يَفكِّر، حورية، الله، العِشْق، الحُبِّ، نَجْهَل، الفَهْم، نَعَار، إكرام، التماس الغفران، عَرَفْنَا.

٧. حقل الشعر وما ينتمي إليه: الشُّعراء، قصيدة، أوراقى الشُّعْرِيَّة، أقلامى، الكَلِمَات، كَتَبْنَا الشعر، الشاعر، دَفْتَر.

يمكن أن نعتبر حقول التصرفات منتمية إلى حقل أكبر أى حقل العلاقات، كما أن حقل المرأة والطبيعة ينتميان إلى حقل الموجودات.

مع أن النسبة العالية لتردد بعض الكلمات كـ "بيروت" أو "نَعْتَرَف" أو "سَت" تؤثر في دلالة القصيدة إلا أن الحقول الدلالية بنفسها تظهر دلالات. حقل التصرفات الخاطئة والعييفة للإنسان أوسع من الأخرى ثم حقل الطبيعة وحقل المرأة توضعان في الدرجات التالية. هذا يعنى أن الشاعر قد أكد على التصرفات العنيفة الإنسانية أمام بيروت التي ترمز إلى الطبيعة والمرأة والحرية والحُب. النظرة للشاعر ليست نظرة فردية منطوية على نفسه، لأن الأحداث التي يشاهدها تُزعجه، تثير فيها الأحاسيس المؤلمة، فيتألم ويعبر عن آلامه، يصف التصرفات العنيفة بالوضوح مستمداً من الألفاظ التي تكشف عن هذه التصرفات وقد يستعمل صوراً تشدد على إثارة العواطف:

ورأينا رأسك .. / يسقط تحت صخور الرّوشة كالعصفور

الرمز الأسطوري في المستوى الدلالي

يكتفّ توظيف الرمز دلالات النص كما يسبّب في استدعاء الفضاء التخيلي وبتفاعل مع التجربة الشعرية المعاصرة ويحدث جسراً بين الماضي والحاضر. الرمز كل إشارة أو علامة محسوسة تُذكر بشيء غير حاضر. اعتبر يونغ الرمز الوسيلة الوحيدة المتيسرة للإنسان في التعبير عن واقع انفعالي شديد التعقيد. فالعاطفة وبخاصة الدينية تُعجز العقل المنطقي عن تناولها في أبعادها وأعماقها فتتخذ الرموز والميثاق وسيلة لولوج القلب البشري. في الأدب الرمز الإشارة إلى معنى غير محدد بدقة ومختلف حسب خيال الأديب، بكلمة تدلّ على محسوس أو غير محسوس. (عبدالنور، ١٩٨٤م: ١٢٣ و ١٢٤) في تعريف آخر للرمز جاء «معناه الإيحاء، أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لاتقوى على أدائها اللغة في دلالتها الوضعية.» (غنيمي هلال، ٢٠٠٨م: ٣١٥)

الرمز المحوري الذي يظهر في قصيدة نزار كنفطة الذروة هو "عشتار" فبمجرد ظهوره يتحول اللحن المأساوي إلى لحن ملحمي. نعم! لاتزال المآسى تُذكر ولا تُنسى إلا أن عشتار يظهر فيتسرّب الهواء في رثة الشعر المرهقة.

عشتار هي إلهة الحبّ والجنس والجمال والحرب والخصب. عند السومريين تسمّى بـ "إنانا"، في فينيقيا تسمّى بـ "إستار"، التسمية الأكادية "عشتار"، عند اليونان "أفروديت"، عند الرومان "فينوس"، في مناطق من الشرق الأدنى القديم "عشتاروت"، في مصر "إيزيس"، عند الفرس "ناهيد" والأبرز من هذه الأسماء لهذه الإلهة "الأم الكبرى" و"الإلهة الأم". كلمة عشتار عند البابليين والآشوريين تعني "الربة وقوة النسل". (زياد محمد سلمان، ٢٠١٥م: ٢٢-٢٤)

كان الإنسان القديم ينظر نظرة متعالية إلى الأرض، إلهة تحيي الأموات وهي منشأ الخير والنماء. وكانت توجد الصلة بين الأرض والمرأة لكونها مخصبة من جسدها تنشأ حياة جديدة، وهذه المرأة المخصبة مثلها الإنسان القديم في عشتار، الأم الكبرى التي

أوجدت الحياة. (زياد محمد سلمان، ٢٠١٥م: ٢١ و ٢٢)

في الأساطير العشتارية، عشتار هي الأم الكبرى، تضع إبناً وهذا الإبن يصبح في الوقت نفسه زوجاً وحبیباً لعشتار. هذا الإبن والحبیب يطلق عليه "دوموزى" في سومر، "تموز" في بابل، "أدونيس" في سورية، "أوزوريس" في مصر، "ديونيسوس" عند الإغريق. (السواح، ٢٠٠٢م: ٢٦٨)

"أوزوريس" يعنى "سيد القمر"، وهذا يشير إلى الخصائص القمرية لهذا الإله الإبن لأنه عاش ثمانية وعشرين عاماً فقط، إشارة إلى الدورة الشهرية لحياة القمر، (المصدر نفسه: ٢٧٤) هذا الإله في الحقيقة الشق الذكرى لعشتار الذى كان كامناً فيها فانفصل عنها إلا أنه بقى جزءاً منها. فهما اثنان فى واحد. إضافة إلى ذلك يتجسد الرمز القمري لإله الإبن فى الثور المقدس. (المصدر نفسه: ٢٧٣ و ٢٧٤)

هذا الإله إضافة إلى أخذ الخصائص القمرية من أمه، شاركها فى خصائصها كربة للإنبات ودورة الزراعة. جاء فى الأساطير أن الأم الكبرى ترسل ابنها أو حبیبها إلى العالم الأسفل، ثم تقضى الأيام فى بكائه وعندما لا يجدى البكاء تهبط إلى العالم الأسفل لاستعادته وتحريره من قبضة سيده الموت، فتستعيده إلى الحياة إلا أن إقامته فى العالم الأرضى لا يدوم، ويهبط إلى العالم الأسفل من جديد مبتدئاً دورة أخرى. (المصدر نفسه: ٢٩٣) «تموز، الثور القمري، قد غدا، مثل عشتار الخضراء، إلهة للنبات ودورة الزراعة. فهو تموز الحضر (الأخضر)، رب الإنبات والدورة الزراعية، الإله الحى الميت، والميت الحى، الذى يهبط إلى باطن الأرض فى الخريف، ويبعث من عالم الظلمات مع قدوم الربيع، ساحباً وراءه خيرات الأعماق وبركات الرحم المظلم الذى خرج منه.» (المصدر نفسه: ٢٧٧) كانت تتم فى الشرق الأدنى طقوس البكاء على تموز القتيل، روح القمح فى شهر يوليو (تموز)، والإحتفال بعودة روح القمح القتيل إلى الحياة. (المصدر نفسه: ٢٩٨) أسطورة عشتار وتموز تلفها المأساة والمعاناة بسبب ندب عشتار الكثير على تموز وقتل تموز بيد خنزير برى. كان الناس يندبون موت الإله كل سنة فى أعياد أدونيس، يحملون تماثيله ويشيعونها ويلقونها فى النهر، ويحتفلون ببعثه فى اليوم التالى. (فريزر، ١٩٧٩م: ١٥٢ و ١٥٣)

فى الشعر المعاصر الشاعرا يحمل الأسطورة وظيفة الرمز فتصبح الأسطورة صورة مكثفة للتعبير عن شعور أو فكرة عن طريق التجسيد الشعرى، يتحدث الشاعر عن نفسه وعن وطنه من خلال نموذج أسطورى أو تاريخى يتخذه قناعاً، وهذا يؤدى إلى إحياء التراث وكون القصيدة موضوعية بعيدة عن الترجمة عن الذات الشاعرة فالنموذج الأسطورى وراءه ذكريات حافلة بالمشاعر الإنسانية التى تُبعث من جديد، له حياة مستقلة عن المبدع وهذا يوحى بموضوعية فكره وعمق مشاعره. (داود، ١٩٧٥م: ٢٣١) إذن استعمال الأسطورة يزيد من عمق القصيدة وينقل التجربة من المستوى الشخصى إلى الإنسانى.

توظيف الرموز الأسطورية أيضاً تحقق الإحساس بوحدة الوجود الإنسانى لأن الشاعر يجد فى الأساطير الماضية تعبيراً عن الحاضر، يدعو المتلقى إلى التعقل فى العالم، كما أن الرموز بتركيز التعبير وتكثيف الدلالة تساعد الشاعر فى الإقتصاد فى لغة الشعر. (المصدر نفسه: ٢٤٥)

وأما بدر شاكر السياب فىرى سبب إقبال الشاعر الحديث على الأسطورة فى انعدام القيم الشعرية فى حياتنا الحاضرة لغلبة المادة على الروح، لهذا يلجأ الشاعر إلى عالم آخر يحس فيه بالإرتياح لىبنى عوالم يتحدى بها منطق الذهب والحديد. (عباس، ١٩٧٢م: ٢٨٦)

فى قصيدة نزار التناصر مع أسطورة عشتار قد زاد فى دلالة النص، لأن الأسطورة لون من المجاز والشاعر الذى يستعملها لا يقصد حكاية الأسطورة، بل إنه يوجد العلاقة بين التجربة القديمة والتجربة الجديدة فىستفيد من التقنيات المتوفرة فى الأسطورة من الحذف والإضافة والإستبدال ولاينقلها حرفاً بحرف. ثم أن الشاعر المحترف يستعمل الأسطورة إستعمالاً وكأن الأسطورة لبنة من بنية النص فى كل المستويات. فى القصيدة النزارية قد تجاوز الرمز الأسطورى مجرد الذكر إلى مستوى الإستلهاام والإستحياء. عشتار لىس مجرد كلمة، روح عشتار تجرى فى أنسجة القصيدة كلها. بيروت هى امرأة جميلة معانية عذابات كثيرة بسبب أناس كالبدو الرُّحل لا يدركون الجمال ولا يفهمون الحب. الشاعر يجسد بيروت امرأة يجسدها وروحها ومشاعرها الأنثوية وهذه الاستعارة

تستدعى التشاكل الذي كان الإنسان القديم يقيمه بين المرأة والأرض للوجوه المشتركة بينهما من الخصب والحنوّ والحبّ والشعور بالأمن والأمومة. لذلك الإنسان المهاجر يشعر بالحنين عندما يبتعد من موطنه وهذا الشعور يشبه الشعور الذي يعيشه الإنسان بالنسبة إلى الأمّ. فيروت هي امرأة، جميلة ومفعمة بالحيوية والحبّ والأمومة والحنان. قد تعدّبت كثيراً، سقطت إلى العالم الأسفل المعتم، فالشاعر يدعوها إلى الإنبعاث، إلى الحياة الجديدة، إلى الصعود من العتمة. مع أنّ الشاعر لا يذكر الشخصيات الأخرى المنتمية إلى هذه الأسطورة مباشرة إلاّ أن عشتار دائماً يستدعى تمّوز، هذا الإله الإبن، الشابّ الجميل، الثور القمري الذي يوحى بالموت والحياة، فعشتار تهبط إلى العالم الأسفل لإحياء تمّوز واستعادته إلى عالم الأرض. لذلك أصبحت رمزاً للبعث والحياة الجديدة كما أن تمّوز يرمز إلى الخصب والحياة بعد الموت. اللافت للنظر هو أن الشاعر واعياً أو غيرَ واعٍ يستفيد في المقطع السابع "القمر":

والقمرُ الأخضرُ ..

عادَ أخيراً كى يتزوَّجَ من لبنان ..

فهاتان الكلمتان "القمر" و"الأخضر" تستدعيان تمّوز الأخضر، بصفاته القمرية، عادَ أخيراً من عالم الأموات ليتزوج من عشتار، لبنان. ثم يقول:

إنّ الثورة تُولّد من رَحِمِ الأحزان

هنا كلمة الثورة في البنية الصوتية تستدعى "الثور"، والولادة و"رحم" و"الأحزان" من مؤلّفات تراجيديا عشتار، فهذه الكلمات وإن تكون قد جيّئت بالصدفة ترجع إلى الصور البدائية في أعماق اللاشعور الجمعي للشاعر، للتعبير عن وحدة التجربة الإنسانية التي يعيشها الإنسان في لبنان، أو بدرجة أعلى الإنسان في العالم العربي أو في الدرجة الأخيرة الإنسان في كل العالم. فالإنسان إذا لم يعرف الحبّ والمعاملة الصحيحة مع الحبّ والمرأة والأرض يقتل الحبّ والحرية والمرأة فسى وجهيها المرأة والأرض.

إذن عشتار ليس اسماً، كما ليس مجرد أسطورة، عشتار هي الحبّ والأرض والمرأة والحياة وتوظيفها في القصيدة يكتف دلالته النص كما يستدعى الفضاء التخيلي الدرامي

لهذه الأسطورة، ثم توجد التفاعل بين التجارب الإنسانية فى كل العالم لأن عشتار توجد فى كل الحضارات ولاتتعلق بحضارة دونها، والبعد الجمالى لها لتأتيها من اللاوعى الجمعى.

النتيجة

هذه القصيدة تظهر نصاً قد نما شيئاً فشيئاً حتى فى النهاية تمثّل فى بنية ذات وحدة عضوية متسقة أجزاءها فى المستويات الصوتية، والتركيبية، والدلالية. البحر قد جاء متناغماً مع المضمون لأنّ الحب إيقاع سريع، فالبساطة المتواجدة فيه تسهّل الأمر للشاعر وكأنه يقوم بمحادثة يومية. كون القصيدة أحادى التفعيلة أسفر عن الهارمونى الذى بدوره يوحد بين المقاطع.

العلاقة بين الصوت والدلالة من المؤلّفات الأسلوبية فى القصيدة، هناك أصوات تتكرّر أكثر لأنّ الصفات التى تتسم بها الأصوات ثم المعانى التى توحى بها تنسجم مع الدلالة.

فى البنية التركيبية التواجد الأكثر للجمل الفعلية أو الجمل الاسمية بالخبر الفعلى يدلّ على أنّ الشاعر لا يريد أن يظهر قناعاته؛ هذه القصيدة تعبّر عن التصرفات السيئة التى قام بها الإنسان الجاهل أمام بيروت التى أصبحت رمزاً للمرأة والحبّ والأرض، والآن الشاعر نائباً عن الكلّ يعترف ويعتذر. الاستعمال الكثير للأساليب الإنشائية مثل النداء والإستفهام قد خلق الجوّ المفعم بالأحاسيس كالحزن، والدهشة، والحبّ، والغضب.

فى المستوى الدلالى الحقول الدلالية الأكثر استعمالاً تنتمى إلى حقول التصرفات وحقول الطبيعة والمرأة وهذا يظهر رؤية الشاعر التى ليست فردية منطوية على النفس؛ هو ينتبه بما يحدث فى البيئته المحيطة به ويتألّم بحماقات الناس. رغم كل الهموم التى يعبّر عنها، لا يزال يتفاؤل ويدعو بيروت إلى القيام والإنبعاث وأكثر ما يدلّ على هذه الدلالة هو عشتار، الإلهة التى عانى كثيراً لكنّها أعادت تمّوز، إله النبات والخصب، من العالم الأسفل إلى عالم الأرض. اتّسق توظيف الرمز الأسطورى مع سياق القصيدة، لأن روح

عشتار، ولا مجرد اسمها، جرت في القصيدة كلها.

المصادر و المراجع

الكتب

ابن جنى، عثمان. (لاتا). الخصائص. الجزء الثاني. تحقيق محمد على النجار. بيروت: دارالهدى للطباعة والنشر.

_____ (١٩٨٥م). سر صناعة الإعراب. تحقيق الدكتور حسن هندأوى. ط ١. دمشق: دار القلم. ابن خلدون، عبدالحرمان بن محمد. (١٩٨٨م). مقدمة ابن خلدون. تحقيق حجر عاصى. بيروت: منشورات دار ومكتبة الهلال.

ابن منظور. (١٩٨٨م). لسان العرب. بيروت: دار إحياء التراث العربى. أنيس، ابراهيم. (لاتا). الأصوات اللغوية. القاهرة: مكتبة نهضة مصر. بشر، كمال. (٢٠٠٠م). علم الأصوات. القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر. الجرجاني، عبدالقاهر. (١٣٦٦ق). دلائل الإعجاز فى علم المعانى. التعليق السيد محمد رشيد رضا. ط ٣. مصر: دار المنار.

داود، أنس. (١٩٧٥م). الأسطورة فى الشعر العربى الحديث. القاهرة: مكتبة عين شمس. سييرو، سقراط. (١٩٩٩م). قاموس اللهجة العامية المصرية. بيروت: مكتبة لبنان. السواح، فراس. (٢٠٠٢م). لغز عشتار الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة. ط ٨. دمشق: دار علاء الدين للنشر والتوزيع.

عباس، حسن. (١٩٩٨م). خصائص الحروف العربية ومعانيها. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب. عباس، إحسان. (١٩٧٢م). بدر شاكر السياب دراسة فى حياته وشعره. ط ٢. بيروت: دار الثقافة. عبدالنور، جيتور. (١٩٨٤م). المعجم الأدبى. ط ٣. بيروت: دار العلم للملايين.

غنيمى هلال، محمد. (٢٠٠٨م). الأدب المقارن. ط ٩. القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر. فريزر، جيمس. (١٩٧٩م). أدونيس أو تموز دراسة فى الأساطير والأديان الشرقية القديمة. ترجمة جبرا إبراهيم جبرا. ط ٢. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

فضل، صلاح. (١٩٩٨م). علم الأسلوب مبادؤه واجراءاته. ط ١. القاهرة: دار الشروق. محمد عياد، شكرى. (١٩٨٥م). اتجاهات البحث الأسلوبى. ط ١. الرياض: دار العلوم للطباعة والنشر. محمد فارس، أحمد. (١٩٨٩م). النداء فى اللغة والقرآن. ط ١. بيروت: دار الفكر اللبناني.

مختار عمر، أحمد. (١٩٩٨م). علم الدلالة. ط ٥. القاهرة: عالم الكتب. ناظم، حسن، (٢٠٠٢م). البنى الأسلوبية دراسة فى "أنشودة المطر" للسياب. ط ١. بيروت: المركز الثقافى العربى.

- كوهن، جان. (١٩٨٦م). بنية اللغة الشعرية. ترجمة محمد الولي ومحمد العمري. ط ١. المغرب: الدار البيضاء.
- الهاشمي، أحمد. (٢٠٠٦م). ميزان الذهب في صناعة شعر العرب. التحقيق علاء الدين عطية. ط ٣. بيروت: مكتبة دار البيروتى.
- مفتاح، محمد. (١٩٩٢م). تحليل الخطاب الشعرى (استراتيجية التناص). ط ٣. بيروت: المركز الثقافى العربى.
- ملائكة، نازك. (١٩٦٧م). قضايا الشعر المعاصر. ط ٣. لامك: منشورات مكتبة النهضة.
- وليك، رنيه ووارن، أوستن. (١٩٩٢م). نظرية الأدب. تعريب الدكتور عادل سلامة. الرياض: دار المريخ للنشر.
- هاف، كراهم. (١٩٨٥م). الأسلوب والأسلوبية. ترجمة كاظم سعدالدين. بغداد: دار آفاق العربية.
- يموت، غازى. (١٩٩٢م). بحور الشعر العربى عروض الخليل. ط ٢. بيروت: دار الفكر اللبنانى.

المقالات

- راشد، ذياب وإبراهيم داؤد، جمانة. (٢٠١٥م). «السّمات الأسلوبية فى قصيدة "بلقيس" لـ "نزار قبانى"». مجلة دراسات فى اللغة العربية وآدابها. العدد ٢٠. صص ٧٠ - ٥١
- روستايبى، عليرضا وروان شاد، على اصغر وميمندى، وصال وبياتلو، على. (٢٠٢١م). «الأنساق الصوتية ودلالاتها فى القرآن الكريم؛ سورة ابراهيم نموذجاً». مجلة الجمعية الايرانية للغة العربية وآدابها. العدد ٥٨. صص ٤٢ - ٢١
- زهار، محمد وقسيس، الصالح. (٢٠١٣م). «من وظائف الصوت وجمالية الإيقاع فى النص الشعرى الجزائرى نماذج من قصيدة "فتاة الظهر" لسعد مردف». مجلة الممارسات اللغوية. العدد ٢٠. صص ١٩ - ١
- ساسى هادف، بوزيد. (٢٠٠٩م). «الدلالة الصوتية عند ابن جنى من خلال كتابة الخصائص». مجلة حوليات التراث. العدد ٩. صص ١٦٩ - ١٤٧
- طالبى، جمال. (٢٠١٥م). «الإيقاع الصوتى فى قصيدة "بلقيس" لنزار قبانى». مجلة إضاءات نقدية. السنة ٥. العدد ١٧. صص ١٢٥ - ١٠٣.
- عرفت پور، زينت وخسروى چيتگر، محمد. (١٣٩٢ش). «الوحدة العضوية ودراستها فى قصيدة "الظمأنينة" لميخائيل نعيمة». مجلة دراسات الأدب المعاصر. السنة ٥. العدد ٢٠. صص ٣٢ - ٩
- محسب، محى الدين. (١٩٩٨م). «الأسلوبية التعبيرية عند شارل بالى أسسها وتقدها». مجلة علوم اللغة. العدد ٢. القاهرة: دار غريب.
- قبائلى، حميد. (٢٠١٧م). «نظرية النظم عند عبدالقاهر الجرجانى، دراسة فى الأسس والمنطلقات».

مجلة الأثر. جامعة عباس لغرور خنشلة (الجزائر). العدد ٢٩. صص ٢٠ - ١١
Nasiruddin Bashiruddin, Mohammad, (2018), "Style and Stylistics: An Overview",
Aayushi International Interdisciplinary Research Journal (AIIRJ), Volume 5, Issue 3.
Wales, Katie. 2011, A dictionary of stylistics, third edition, London and New York:
Routledge.

الرسائل الجامعية

جهاد، رباحي. (٢٠١٦م). «قصيدة "أنا قطار الحزن" لنزار قباني دراسة أسلوبية». الأطروحة لنيل
شهادة الماستر. جامعة زيان عاشور الجلفة. الجزائر.
زياد محمد سلمان، نادية. (٢٠١٥م). «تجليات عشطار في الشعر الجاهلي». الأطروحة لنيل درجة
الماجستير. جامعة النجاح الوطنية، نابلس.
مروان، محمد سعيد عبدالرحمان. (٢٠٠٦م). «دراسة أسلوبية في سورة الكهف». الأطروحة لنيل
درجة الماجستير. جامعة النجاح الوطنية، نابلس.
شاحطو، علي. (٢٠١١م). «أثر المستوى التركيبي في بناء الدلالات النصية». الأطروحة لنيل شهادة
الماجستير. جامعة وهران، الجزائر.