

جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة ذي قار
كلية التربية للعلوم الإنسانية

المهيمنات الأسلوبية في شعر مظفر النّوّاب

رسالة تقدم بها الطالب :

موسى جاسب فرحان

إلى مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية / جامعة ذي قار ، و هي جزء من
متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللغة العربية و آدابها / الدراسات
اللغوية .

تحت إشراف

أ.د. ساهر حسين ناصر

٢٠١٨ م

١٤٣٩ هـ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿ اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مِثْلُ

نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي
زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ
مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا
غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ
نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ
يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ

بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ ﴿﴾ صدق الله العلي العظيم

سورة النور (آية ٣٥)

الإهداء

إلى الذي أحبّته رصاصة العدو
لدرجة أنّها قررت العيش داخل
جسده، فكان أن قتلنا جميعاً،
صديقي الشجاع الشهيد علاء كاظم
فريج.

موسى

الشكر و التقدير

ربّما لا تكفي هذه المساحة البيضاء الصغيرة لشكر كلّ من يستحق الشكر ؛ فلا يمكن أن تُجازى الأعمال بالكلمات، ولا يمكن أن تُرد الجهود بالخطوط، ولكّني متأكّدة بأنّ من فعل الخير معي لم يفعله لأقدم له الشكر، بل لأنّ له نفساً كريمة تجبره على ذلك، وبالتالي أول ما أشكر الله الذي رزقني بهم، وأمال قلوبهم بالعطف والحبّ، بدايةً من أمي وأبي فهما من تحملني في شدتي، ومرضي، وكلّ ما أرجوه أن يحفظهما الله ويمدّ لهم العمر ؛ حتى تتسنى لي المزيد من الفرص في خدمتهم وطاعتهم، وصولاً إلى اخواني واخواتي ذكري وسندي، وبالطبع فإنّ لصاحب الفضل الكبير، الأستاذ المشرف الدكتور ساهر حسين ناصر، كلّ الشكر والامتنان، ومهما قلتُ فلن أنصف تسامحه ولطافته، وأسلوبه المرن والذكي في التعامل مع طلابه ومعهم شخصياً، كما أشكر كلّ أساتذتي في قسم اللغة العربية، على كلّ حرف تعلّمته منهم، ولا أنسى شكر كلّ الأصدقاء، والزملاء، والعاملين على المكتبات، وآخرين.

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

بسم الله ربّ الأسماء، داحي الأرض، ورافع السماء، الفَعَّال لما يشاء، بسمه الرحمن الرحيم، والحمدُ له وحده، والصلاة والسلام على نبيه الأمين، وآله الطيبين الطاهرين.

أمّا بعد، فهذه دراسةٌ أسلوبيةٌ في شعرٍ مظفّر النّوّاب، وهي محاولةٌ جادةٌ لإعطاء هذا الشاعر العراقي الكبير حقه في البحث الأكاديمي. راجياً من الله السداد، خجلاً من قلة المعرفة، طامحاً إلى كثرتها، ومنه هو العزيز الحكيم كلّ توفيقٍ ورشاد.

أ: سبب اختيار البحث

يعودُ سببُ اختيارِ هذا العنوانِ إلى الرغبةِ المستمرة لدى الباحثِ بتحليلِ النصوصِ الشعرية، وإيجادِ معانيها، وكشفِ أسرارها. وما تحمله هذه العملية من متعة التعامل مع الشعر، وإعادة كتابته بالذهنِ بطريقةٍ مختلفةٍ، ربّما لم يكن الشاعرُ يقصدها؛ فمتعة تحليل الشعر تضاهي متعة كتابته؛ لأنّ تحليل قصيدةٍ معينةٍ فيه من التحدي ما يفوق التحدي الموجود بعملية كتابة القصيدة نفسها؛ ففي

حال كتابتها، يكون المبدعُ مبدعاً بكاملِ حريته؛ مما يسهل الأمرَ عليه، وبحال تحليلها يكون الباحثُ مبدعاً داخل دائرة النص؛ ممّا يجعله مضطراً للرقص على أسطر التحليل وفي قدميه قيود القصيدة. أمّا سببُ اختيار شعر مظفر النّوّاب؛ فعائدٌ لمكانة هذا الشاعر الأدبية، خاصةً عند الباحث؛ نظراً لتميزه، وانفراده عن بقية الشعراء، وشخصيته التي تثير الإعجاب، وتعزّز الإقبال على قصائده التي تغري المتلقي، وتدفعه الى البحث والتحليل؛ لما تحمله من الشفرات الكثيرة التي تحتاج إلى من يتعامل معها بخبرة ودراية. وبعد دراسة الشاعر الذي يعطي الكثير من الأسباب لدراسته، تأتي الأسلوبية، وما تفسحه من مجالٍ أمام الباحث ليثبت عقليته النقدية التحليلية، فالدراسة الأسلوبية: هي رحلةٌ ممتعةٌ لتحقيق الذاتِ الناقدةِ واختبارها، رحلةٌ اختار الباحثُ أن يخوضها برفقة الشاعر مظفر النّوّاب، بعد مباركة الأستاذ المشرف، ودعمه للباحث على طول الطريق.

ب: أهمية الرسالة:

تأتي أهمية هذه الرسالة من أهمية الشاعر الذي تدرسه، وشهرته الواسعة في جميع بلدان الوطن العربي، فهو معروفٌ بالانتماء للجماهير دائماً، وانحيازه لجانبهم ضدّ السلطات والحكومات؛ ممّا يجعل العلاقة بينه وبين جمهوره أكثر من علاقة شاعرٍ بمتلقٍ. والذي يسمع مظفر النّوّاب، ويقرأ له، يشعر بالانتماء لهذا الشاعر؛ فهو غالباً ما يتكلم بلسان الجمهور، ويفكر تفكيرهم، ويهتم بقضاياهم، وي طرح مشكلاتهم، ويشد من عزيمتهم. إنّ مظفر النّوّاب في شعره الفصيح، صاحبُ قضية وطن، وقضية أمّة عربية، وشعبٍ عربي بأكمله؛ وهذا سببٌ قرب نتاجه من أفراد هذا الوطن أغلبهم؛ ممّا يجعل للدراسات التي تتناول هذا الشاعر حظاً كبيراً من الرعاية والاهتمام من قبل الكثيرين. وبالطبع فإنّ

أهمية هذا الشاعر جاءت من إجادته، واختلافه عن أقرانه؛ فلمظفر النّوّاب لونه الخاص في كلّ تفاصيل إبداعه الشعري.

ومّا يُضيف أهميةً للرسالة منهجها العلمي الإحصائي، واعتمادها في البحث على المهيمنات الأسلوبية. وهذا ما لم نرَ له كثيراً من الأمثلة في الرسائل الأسلوبية التي تناولت شعر أحد من الشعراء.

ج: منهج الدراسة

اعتمدت الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي، وهذا المنهج يناسب غاية البحث في إيجاد دلالات النصّ الشعري، وتحليل القصائد. كما اعتمدت على المنهج الإحصائي في حساب القيم المهيمنة، وتحديد النصوص التي تخضع للتحليل من خلال إجراء مسح كامل لجميع القصائد الواقعة في حيز الدراسة، وتم ذلك للباحث بطريقة علمية تمنح للدراسات التي تتخذها وجهاً مقبولاً من حيث التحليل، وإيجاد الأبعاد الدلالية للنصوص الشعرية، وتقلل من الحدس في التحليل، أو أنّها توجه الحدس باتجاه علمي موثوق.

د: الدراسات السابقة:

لم يحظ شعر مظفر النّوّاب باهتمام كافٍ من لدن النقاد والدارسين في الوطن العربي؛ بسبب قصائده التي هاجمت الأنظمة العربية باستمرار، فكان من الصعب على الدارسين تناول شعره؛ لما يحمله من إساءة، ومهاجمة للحكومات

العربية التي تدخل وزارات التعليم العالي ضمن سلطتها، فضلاً عن هجائه لكثير من حكام تلك الدول بصورة صريحة وواضحة. أمّا ما كُتب عنه فهو بالغالب لا يمثل دراسةً جديّةً، وإنّما هو نزرٌ من مقالاتٍ منثورةٍ في مواقع الانترنت، وأغلبها مقتبس من كتابات أخرى، لكن هنالك بعض الدراسات الجادة، منها رسالة في إحدى الجامعات الفلسطينية، قدمتها الباحثة (نهاية عبد اللطيف رضوان) من جامعة النجاح تحت عنوان (اللغة في شعر مظفر النّوّاب)، وربّما يكون السماح بدراسة مظفر النّوّاب في فلسطين مرتبطاً باهتمامه بالقضية الفلسطينية التي سخر لأجلها الكثير من القصائد. ومن الدراسات التي اهتمت بشعر مظفر النّوّاب كتاب (الثورة النّوّابية دراسة أسلوبية في الشعر العامي للمبدع مظفر النّوّاب) لـ(حسين سرمك)، وواضح من العنوان أنّ هذه الدراسة اقتصرّت على الشعر العامي. وهناك رسالة للباحث (إحسان عليوي عبد الحسين)، في كلية الآداب جامعة ذي قار ٢٠١١م ، والتي وسمت بعنوان (الرؤى الفلسفية في شعر مظفر النّوّاب).

أمّا دراسة المهيمنات الأسلوبية فلم يجد الباحث – على حدّ علمه - أيّ دراسة تحت هذا العنوان ما عدا أطروحة كانت بعنوان (الأنساق الأسلوبية المهيمنة على السور القرآنية، دراسة تطبيقية على السور المكية) للباحث (خالد توفيق مزعل الحسناوي) من جامعة الكوفة، كلية الآداب، عام ٢٠١٢م، وهي تختلف بطريقتها وموضوعها عن هذه الدراسة.

هـ: المشكلات التي واجهت الباحث

مشكلات كثيرة واجهت الباحث في دراسته لمظفر النّوّاب، تبدأ من البحث عن حياة الشاعر الشخصية، وندرة الذين كتبوا عنه، وتصل إلى إشكالية أعماله الشعرية، وعدم وجود طبعة محكمة لديوانه، وقلة الدراسات التي تناولت شعره، وعدم جدية الدراسات الأخرى، فضلا عن عدم وجود دراسة تسير على الطريق الذي سارت عليه دراستنا هذه بالبحث في المهيمنات؛ فكان الأمر مربكاً لولا التوفيق والمساعدة من الله ومن الأستاذ المشرف، الذي لم يدخر جهداً في إزاحة الضباب عن كثير من المفاهيم. ولا شك أنّ الدراسة الأسلوبية تتطلب من الباحث معرفة بعلوم العربية؛ لأنها تقطع كلّ الاتجاهات المعرفية بطريقها إلى النص، وتسلط الخبرات التي اكتسبتها عليه؛ فتحقق بذلك غايتها التحليلية، وهذا ما تطلب جهداً من الباحث ظلّ الخطأ وارداً معه، فسبحان من لا يخطأ، وجلّ من لا يسهو، فإن كان هنالك ما يستحق الإعجاب فمرّدّه إلى توفيق الله، وأساتذة كلية التربية في جامعة ذي قار الذين شيدوا الانسان الباحث بداخلي، ووقفوا معي حتى استويت طالباً قادراً على كتابة بحثٍ قد ينال رضاهم، وإن كان هنالك ما لا يُرضي من خللٍ أو زللٍ فمرّدّه إلى الباحث وتقصيره بمعالجته؛ بسبب نقص المعرفة، وقلة الخبرة، وما الكمال إلّا لله.

و: هيكل الرسالة

بدأت هذه الدراسة بحمد الله وشكره على فضله ونعمته، وهذا خير ما يُقدّم به، أمّا بعد ذلك فمقدمة موجزة عن الدراسة، وأهميتها، وسبب اختيارها، والمشكلات التي واجهت الباحث، ومنهج البحث، ثم هيكل الرسالة، فضلا عن



ذلك اشتملت هذه الدراسة على تمهيدٍ وثلاثة فصول. قُسم التمهيدُ إلى قسمين: تناول القسمُ الأولُ أبرزَ محطات حياة مظفرِ النَّوَاب، وعرض لأعماله الشعرية بإيجاز بما يمكن أن يكون صورةً واضحةً للقارئ عن الشاعرِ المدروس. وأمَّا القسم الثاني فكانت مهمته الحديث عن الأسلوبية باختصارٍ، فبدأ بتوضيح الأسلوب وحده، وتعريف أقسام الأسلوبية وعدّها؛ حتى تتشكّل لدى القارئ فكرةٌ عامةٌ عن هذا الاتجاه النقدي، ثم عرض لمفهوم المهيمنات ووضحه.

يأتي بعد ذلك الفصلُ الأولُ من الرسالة، والذي قُسم شأنه شأن بقية الفصول إلى مبحثين. تناول المبحثُ الأولُ الصفات الصوتية المهيمنة في شعرِ مظفرِ النَّوَاب؛ فدرس الجهرَ والهمسَ، وأخذ نماذجَ أخرى. أمَّا المبحثُ الثاني فقد تناول المقطع الصوتي، مُقدِّماً له بتعريفِ المقطع، مع شرحٍ مختصرٍ يحيط بالموضوع بشكلٍ موجزٍ، ثم أخذ نماذج من شعرِ مظفرِ النَّوَاب، وحلّلها مقطعيّاً؛ ليُختتم بذلك الفصل الأول.

جاء بعد ذلك الفصلُ الثاني تحت عنوان (المهيمنات الصرفية) وقُسم هذا الفصلُ إلى مبحثين أيضاً. تناول المبحثُ الأولُ المهيمنات الاسمية والفعلية، وبعد عرضٍ موجزٍ لأحوال الأسماء والأفعال، وتقديم المسح الإحصائي الذي يظهر للباحث العنصرَ المهيمنَ على النصوص، تم تحليلُ النصوص، وإيجاد الأبعاد الدلالية فيها، من خلال نتائج الإحصاء. أمَّا المبحثُ الثاني، فقد خُصّص للمشتقات، وبعد تقديمٍ موجزٍ لكلٍّ مشتقٍّ، ووضع الجدول الإحصائي لعددِ مرات تكراره في كلّ قصيدة، وإيجاد المهيمنات في النصوص، تم تحليلُ النصوص وفقاً لنتائج الإحصاء، وأختتم الفصلُ بذلك.

آخرُ الفصول كان الفصل الثالث، وقد درس المهيمنات التركيبية، وقُسم الفصل إلى مبحثين. تناول المبحثُ الأولُ المهيمنات النحوية في شعرِ مظفرِ

النّوَاب، درس فيها الإحالات من: الضمائر، وأسماء الإشارة، والظروف أولاً، ودرس الروابط من: العطف، والشرط، والاستثناء ثانياً، ثم ساعدت نتائج الإحصاء بتحليل العناصر المهيمنة في النصوص، وأختتم المبحث الأول، ليأتي المبحث الثاني والذي اقتصر البحث فيه على الأساليب الانشائية الطلبية؛ فبحث الاستفهام، والأمر، والنداء، وجرى تحليل النصوص التي هيمن فيها بعد وضع الجداول الإحصائية لكل واحد منها. وبذلك اكتملت فصول الرسالة، وبدأ عرض نتائجها التي توصل إليها الباحث بشكل مختصر في الخاتمة، ثم وضعت قائمة بمصادر البحث، ومراجعته، وتم البحث بفضل الله تعالى، والحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على خيرته من خلقه محمد وآله الطيبين الطاهرين .

الباحث

التمهيد

- توطئة

- أولاً: مظهر عهد المجيد النّوابع

أ - ولادته ونشأته. ب - نبوغه الشعري.

ج - سجنه وهروبه من السجن. د - إسهاله الأعمال الكاملة.

هـ - العودة إلى الذات

- ثانياً: الأسلوب والمميزات الأسلوبية.

أ: الأسلوب لغة. ب: الأسلوب اصطلاحاً.

ج: الأسلوبية واتجاهاتها:

١: الأسلوبية التعبيرية الوصفية ٢: الأسلوبية البنائية ٣: الأسلوبية التأصيلية: -

الأسلوبية النفسية والاجتماعية - الأسلوبية الأدبية.

د: الإحصاء هـ: مفهوم المميزات

التمهيد

توطئة:

كثيرٌ من البحوث اللغوية، والأدبية التي تختصُّ بشعرٍ أحدٍ من الشعراء، تُمهِّدُ بموجزٍ يشتملُ على سيرةٍ ملخصةٍ لحياة هذا الشاعر، وتحاولُ أن تسلطَ الضوءَ على أهمِّ المواقف التي مرَّ بها، وأهمِّ الأحداث التي أثرت في شخصيته؛ ذلك أنَّ الشاعرَ لا يمكن فصله عن بيئته التي نشأ فيها، وقطعه عن جذوره الاجتماعية التي ينتمي إليها.^(١) فلابية والمجتمع أثرٌ بيِّنٌ فيه وفي نتاجه الشعري. زد على ذلك أنَّ دراسة النصِّ الشعري أو الشاعر بمعزلٍ عن المؤثرين السابقين، ستكون دراسة ناقصة لا تقدم صورةً متكاملةً عن النصِّ المدروس، ولا ترسم الملامح الواضحة للتجربة الشعرية.^(٢)

ويسيرُ الكثيرُ من الباحثين في طريقٍ نيرٍ نحو تمهيد بحوثهم، من خلال الإحاطة بموضوع الدراسة ومنهجها بشكلٍ مختصرٍ يختزلُ الكثيرَ من المعلومات بخبرة أكاديمية؛ خدمةً للقارئ وتسهيلاً عليه أولاً، ومراعاةً للتدرج في تقديم المعارف ثانياً؛ حتى يكون القارئ على اطلاعٍ بموضوع الدراسة ومكانته في الوسط العلمي. وهي إنما تفعل ذلك تطبيقاً لرؤية الباحث في أهمية

١- ينظر: الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة: د. عز الدين إسماعيل،

دار الفكر العربي، القاهرة، ط٣، ١٩٧٤م، ص ٢٦٠.

٢- ينظر: شعر زهير بن أبي سلمى دراسة أسلوبية: أحمد محمد علي محمد، أطروحة دكتوراه،

جامعة الموصل، كلية الآداب، العراق، ٢٠٠٥م، ص ٦.

الموضوع ، ولوفرة سيرة المبدع بمصادر كثيرة يمكن للقارئ الحصول عليها دون جهد وعناء؛ فأغلب الأعمال الكاملة للشعراء تُسبق بمقدمة عنهم تُغني القارئ وتوفر على الباحث مساحة هامة من بحثه، يمكن أن يفيد منها في خدمة الدراسة بشكل أفضل. وتبقى لكل باحث وجهة نظره الخاصة. كما أن هناك طائفة من الموضوعات التي تمتلك شيوعاً وانتشاراً كبيراً، لدرجة أنها تسمح للباحث أحياناً بالتغاضي عن التعريف بها؛ كونها قد دُرست من قبل الكثير من الباحثين، سواء أكان ذلك في كتبٍ مستقلة، أو في تمهيد البحوث والرسائل التي تحمل عنواناً مقارباً؛ لذا قد لا يجد الباحث في الحديث عنها أمراً ضرورياً.

أمّا في هذا البحث، فقد آثرنا الحديث عن الاثنين معاً: عن مظفر النّوّاب الشاعر والإنسان وأعماله الشعرية، وعن الأسلوبية والمهيمنات الأسلوبية؛ وذلك لأسباب يرى الباحث أنها كافية، يتعلق بعضها بمظفر النّوّاب، ويتعلق القسم الآخر منها بالموضوع. فأما الأسباب التي تتعلق بمظفر النّوّاب، فتتمثل بطبيعة حياة هذا الشاعر وغرابتها، والدفع الهائل للأحداث التي مرت به نحو تكوين بيئة درامية تحدد المخرجات الإبداعية للشاعر ضمن إطار يتشابه تماماً مع الإطار الحياتي له، للحد الذي يمكن أن يُقال معه: ((أن حياة النّوّاب هي قصيدته الرائعة؛ فهو منسجم حياتياً مع شعره، إنه مشرّد مطارد، وشعره مشرّد مطارد، شعره يرفض المواقف السياسية المشبوهة، ويرفض العطاء الذي يمكن أن يُقدّم إليه من الجهات صاحبة هذه المواقف، إنه مع الفقراء وهو فقير، إنه هو النّوّاب الشاعر وهو النّوّاب الإنسان.))^(١) لهذا آثرنا تقديم نبذة موجزة عن حياة هذا الشاعر الكبير.

١- الأعمال الكاملة للشاعر مظفر النّوّاب: إعداد وتقديم: محمد جاد الله، دار الصادق، (د.ط)

بغداد، (د.ت)، ص ٢٢ .

أما الأسباب التي تتعلق بالموضوع فيمكن اختزالها تحت سببٍ واحدٍ، وهو قلة تناول هذا الموضوع (نسبياً) ويقول الباحث نسبياً؛ لأنَّ عنوانَ هذه الدراسة يتكون من لفظين - إذا ابعدنا المبدع المدروس، ووضعناه بين قوسين مؤقتاً - أول هذين اللفظين معروفٌ ومؤلفٌ فيه الكتب والبحوث وهو مصطلحُ (الأسلوبية)، وثانيهما مصطلحُ (المهيمنات)، وهذا ما لم تفض فيه الدراساتُ اللغوية.

لهذا ولذاك اقتضى البحثُ تقسيمَ التمهيدِ إلى قسمين: أحدهما يوضح الأسلوبَ والأسلوبيةَ بصورةٍ عامةٍ ثم يحدد مفهومَ المهيمنات، والآخر يتحدث عن مظفر النَّوَاب .

أولاً: مظفر النّوّاب^(١):

أ- ولادته ونشأته:

الناسُ الذين تجمعوا فوق قصر النّوّاب في بغداد؛ ليتوسلوا الله من أجل نجاة (وجيهة بنت علي) من الموت، لم يكن أحدٌ منهم على درايةٍ بأنّ دعاءه هذا سيكون سبباً في إضافة فصلٍ جديدٍ للأدب العربي، ولم يكن أحدهم يعرف أنّ هذه الولادة ستكون وبالاً على حكام الوطن العربي بأجمعه في المستقبل؛ إذ إنّ تلك المرأة التي عسرت ولادتها لدرجةٍ تهدد حياتها جدياً، أُلقت إلى النور شاعراً استهلك قاموسَ الشتائم وهو يصف المتسلطين الخونة في هذا الوطن. فقد ولد (مظفر بن عبد المجيد بن أحمد بن حسن بن اقبال بن معتمد النّوّاب) في بغدادَ جانب الكرخ عام (١٩٣٤م)^(٢) من رحم امرأةٍ متعلمةٍ درست إلى المرحلة الثانوية في مدرسة الراهبات في بغداد، امرأةً مطلعة على اللغة الفرنسية، وتجيد العزف على البيانو، ومن صلب رجلٍ ارستقراطي عازفٍ على العود، ولجّد

١- اشتملت أغلب طبعات ديوان مظفر النّوّاب على تعريف بالشاعر، وشيء من سيرته الذاتية، لكن الملاحظ أن هذه المقدمات أغلبها مأخوذ من كتاب باقر ياسين مظفر النّوّاب حياته وشعره ، دار الغدير، ط٢، قم ، ٢٠٠٣ م، منها طبعة الاوديسا الصادرة في ليبيا ٢٠٠٦، وطبعة مكتبة جزيرة الورد دراسة وتحقيق حسام عبد الفتاح، مصر ٢٠٠٩، وطبعة فاروس، إعداد وتقديم اسلام ابراهيم، ٢٠١١، وطبعة دار صفا ٢٠١١، وطبعة دار الصادق إعداد وتقديم محمد جاد الله، وطبعة دروب ٢٠١٢ لزياد ابو لبن، فكل هذه المقدمات كانت صدى لما كتبه باقر ياسين ولم تضيف أي شيء جديد عليه، لذا تجد الباحث اعتمد بالاساس على كتاب باقر ياسين نصاً لأنه المرجع الاساس في دراسة حياة مظفر وعدم وجود مرجع آخر يقدم ما يختلف به عن باقر ياسين. ينظر: مظفر النّوّاب التلقي النقدي واختلاف الطبعات: دراسة نقدية تكوينية (رسالة ماجستير) مؤيد عبد الرؤوف محمود، جامعة النجاح الوطنية، كلية الدراسات العليا، ٢٠١٦م، ص٩-١٤.

٢- ينظر: مظفر النّوّاب حياته وشعره، ص ١٥.

يعزف الكمانجى، وخال يعزف القانون. فمن هذه العائلة الموسيقية، ولدت آلة موسيقية جديدة، لم يعهدها تاريخُ الطرب العربي، آلة تميل الرقابُ معها إذا غنت، وتبتهج النفوسُ إذا انشدت، ويضع المقاتلون قلوبهم على دروعهم إذا استمعوا إلى حماستها^(١).

يرجع أصلُ عائلةِ النَّوَابِ إلى الجزيرة العربية من سلالة الإمام موسى الكاظم (عليه السلام) وبسبب الاضطهادات التي تعرض لها اتباعُ الإمام (عليه السلام) آنذاك، واستشهاده بالسم؛ هاجرتُ العائلةُ إلى الهند باتجاه المقاطعات الشمالية: (بنجاب، لكانو، كشمير) واستطاعوا أن يستقروا هناك، ويصبحوا حكاماً لتلك الولايات لفترةٍ من الفترات، ولكن حال دخول الانكليز إلى الهند؛ ابدتُ العائلةُ معارضةً للاحتلال في (كشمير، ولكانو) وبعد هزيمة الهند عرض الانجليز على العائلةِ النفي إلى المكان الذي يختارونه، فاختروا العراق، وجأؤوا إليه حاملين ما يملكونه من ثرواتٍ، بعد أن خُصِّصت لهم رواتبٌ سياسية، لذا لم يكن غريباً أن تعيش هذه العائلةُ وسط قصرٍ ضخمٍ تكفي أبوابه لدخول مواكب المعزين في المناسبات الدينية للاستعراض وسط باحة هذا القصر، بينما يوزع افرادُ العائلةِ الأكلَ والشربَ على الناس فيه^(٢)

١ - ينظر: مظفر النَّوَابِ حياته وشعره ص ١٩.

٢ - ينظر: مظفر النَّوَابِ حياته وشعره ، ص ١٦.

ب - نبوغه الشعري:

سُجِّلَ عمر مظفر النَّوَاب في المستمسكات الرسمية بما يفوق عمره الحقيقي بسنتين؛ لذلك فقد دخلَ شاعرُنَا إلى المدرسة قبل أقرانه، وكان خجولاً جداً داخلها، لكن حادثةً حصلت له وهو في الصفِّ الثالث الابتدائي، أوقدت بداخله نارَ الشعرِ فراح يلتهبُ بها طيلةَ حياته، وذلك حين طلب منه أحدُ الأساتذة في مدرسة الفيصلية بالكرخ - واسمه حمدي التكريتي، وهو أستاذ مهتمٌ بالشعرِ والأدب - أن يقف؛ فاعتري شاعرُنَا الخجلُ الذي لم يتخلص منه إلا في مرحلة الجامعة وزاد ارتبأكه، ولكنه ظنَّ أنَّ أستاذه سيطلب منه إعرابَ شطرِ البيت الذي كتبه على السبورة وهو:

قضينا ليلةً في حفل عرسٍ

ولكنَّ الأستاذَ فاجأه بأن طلب منه إكمال البيت، وأنَّه إذا استطاع ذلك سيسمح له بالذهاب إلى المنزل قبل الجميع؛ فأجاب مظفر ومن دون تردد:

كأنَّا جالسون بقرصِ شمسٍ

فدهش الأستاذُ لذلك، وأصابه الفرخُ والاستغراب في آنٍ واحدٍ، وراح يمجّد بمظفر النَّوَاب، ثم اوقف الدرسَ، وذهب إلى المدير، وشرح له الأمرَ، وجمعوا الطلابَ في ساحة المدرسة، وأخذ الأستاذ يشرح الامرَ؛ إذ إن الشطرَ الذي قاله مظفر النَّوَاب، هو على وزنٍ (●) وقافية الشطرِ الذي كتبه الأستاذ، كما أنَّ المعنى يكتمل تماماً فيه، ثم قام الأستاذ بإهداء مظفر النَّوَاب بعضَ الكتب؛ فشكّلت تلك

* - الشطران على وزن بحر الوافر: (مفاعلتن | مفاعلتن | مفاعلتن) دخل زحاف العصب على تفاعيل الحشو، وكانت عروض البيت مقطوفه وضربه مقطوف أيضاً.

الحادثة قدحةً كبيرةً في نفس مظفر، حتى صار يفكر بالشعر، وكلما كتب شيئاً جاء به إلى (حمدي التكريتي) ليصحّحه، وينبّهه على بعض الأمور^(١)

أمّا في المرحلة المتوسطة فأصبح يشارك بقصائده التي تُعلّق على الصحف الجدارية في المدرسة. وكان من المهتمين بشعره الأستاذ (عبد المجيد دمة) الذي قال له يوماً: ((لأبد أن أحدا كتب لك ذلك)) وهو يقصد قصيدة كتبها مظفر على غرار قصيدة لأبي تمام، فأصاب النّوّاب شعورٌ خليطٌ من الزهو بالنفس والاستغراب^(٢).

ج - سجنه وترحاله:

بدأت إحدى جوانب حياة تلك العائلة السعيدة تضطرب، وأوضاعهم المادية تتدهور؛ من ثقل النفقات على أفراد العائلة، وعلى شعائرهم وعاداتهم، ولأنّ والده لم يكن يمتن أي مهنة؛ فقد كان الراتب التقاعدي هو المصدر الوحيد لعيش العائلة، حتى جاء اليوم الذي صدم به مظفر النّوّاب ببيع والده لبيت العائلة، وانتقالهم إلى العيش عند أقاربهم، بعد أن سدد والد مظفر ديناً لأحد أقاربه بمبلغ البيت. ومرّت أيام لم تكن لدى مظفر فيها أجره السيارة التي توصله إلى الجامعة - التي بدأت فيها علاقته بالحزب الشيوعي - حتى تخرج، وكان جميع أفراد العائلة يعولون عليه في سدّ حاجتهم، غير أنّ آمالهم سرعان ما خابت؛ فبعد بضعة أشهر من تعيينه مدرساً في إحدى المدارس في قضاء المسيب، تم فصله من العمل لأسباب سياسية. وهكذا بقي مظفر عاطلاً عن

١ - ينظر: مظفر النّوّاب حياته وشعره ، ص ٢٢.

٢ - ينظر: مظفر النّوّاب حياته وشعره ، ص ٢٢.

العمل من عام (١٩٥٥م) حتى عام (١٩٥٨م) وانتهى النظام الملكي؛ إذ تم تعيينه مفتشاً في مديرية التفتيش الفني في وزارة التربية آنذاك.^(١)

في عام (١٩٦٣م) اضطر مظفر النّوّاب الى مغادرة العراق؛ بسبب اشتداد الصراع بين الشيوعيين والقوميين، وكان هروبه إلى إيران، وتم ذلك عن طريق البصرة، وقد احتضنه الفلاحون في قرى الأهواز، وساعدوه في التوجه إلى طهران في نية عبورها إلى روسيا، لكنّ السلطات الإيرانية القت القبض عليه، وأخضع لتعذيب جسدي، ثم سُلّم إلى السلطات العراقية هو ومجموعة من العراقيين الهاربين؛ فسُفّر إلى بغداد، وحُكِم عليه بالسجن المؤبد؛ فُقِل إلى سجن صحراوي قرب الحدود السعودية يدعى (نقرة السلمان)، وهنا بدأ النّوّاب يفكر بالهرب، فكانت له ولزملائه خطة تشتمل على حفر نفقٍ طويلٍ مظلمٍ تحت الأرض، يعبر اسوار السجن، ويمتد إلى ساحة أحد الكراجات خارجه، وتم ذلك بواسطة سكاكين وملاعق المطبخ، فنجحت العملية واستطاع الافلات من السجن في عام (١٩٦٧م)^(٢) لكن يبدو أنّ الأمر التبس على باقر ياسين في حديثه عن هذه القصة؛ فالهرب لم يكن من سجن (نقرة السلمان)، بل من سجن الحلة؛ لأنّ مظفر النّوّاب قد نقل من نقرة السلمان إلى سجن الحلة مع مجموعة من المناضلين آنذاك والذين استعرضوا هذه الحادثة في جلسات علنية آخرها جلسة اتحاد الأدباء في بغداد بتاريخ (٢٤/١١/٢٠١٧م) والتي احتفى بها بحميد غني الذي كان سجيناً مع النّوّاب؛ فاستذكر الحادثة بالتفصيل .

توجه مظفر بعد هروبه إلى بغداد، وظلّ متخفياً فيها، ثم توجه إلى الأهوار في الجنوب، وعاش مع الفلاحين ما يقارب السنة، وبعدها تم إصدار عفو عن

١- ينظر: مظفر النّوّاب حياته وشعره ، ص ٢٣-٢٤ .

٢- ينظر: مظفر النّوّاب حياته وشعره، ص ٢٦ .

الهاربين؛ فرجع إلى سلك التعليم ثانية حتّى عادت موجة اعتقال الشيوعيين من جديد فتمّ اعتقاله في تلك الحملة، إلّا أنّ جهود السيد علي صالح السعيد - وهو سياسي آنذاك - أنهت الاعتقال واستبدلته بالسفر خارج العراق، فعاش مظفر في دمشق، ثم انتقل إلى مصر، وإلى إرتيريا، ثم إلى بيروت، ثم إلى دمشق في عام (١٩٧٣م) ثم دخل العراق سرّاً لبضع شهور عاد بعدها إلى بيروت ليجد شقيقته وقد سُرقَت، فسافر إلى اليونان، ثم إلى فرنسا، ثم إلى بانكوك لأجل دراسته التي تتعلق بالقوى الخفية في الانسان دراسة باراساينكلوجية، ثم من هناك عاد الى اليونان مرةً أخرى وفي (١٩٨٣م) زار الجزائر، ثم استقر في ليبيا فترة زمنية، ثم إلى فنزويلا والبرازيل وتشيلي، ثم وجهت له دعوة إلى السودان؛ فلَبّأها وقضى فترة في ضيافة الشباب السوداني المثقف، والآن هو يعيش في حالةٍ صحيّةٍ غير مستقرة في إمارة الشارقة في دولة الإمارات العربية.^(١)

د - الأعمال الكاملة:

يبدو أنّ النّوّاب يصرّ على كونه لا يشبه أحداً من الشعراء في كلّ شيء! حتى في اهتمامهم بأعمالهم الأدبية والإشراف على إصدارها كاملة في سنين حياتهم الأخيرة، فعلى الرغم من كون المكتبات ممتلئة بكتبٍ تحمل عنوان (المجموعة الكاملة لمظفر النّوّاب) إلّا أنّ هذه الطبعات لا تمثل الشاعر، ولم تصدر بموافقة، ويبدو أنّ هنالك سرّاً وراء رفض مظفر لإصدار أعماله، وهذا السر ربّما ستكشفه السطور القادمة.

١ - ينظر: مظفر النّوّاب حياته وشعره ص ٢٧ - ٢٨ .

فإذا نظرنا الى الطبعات التي وقعت بأيدينا نلاحظ عليها الكثير من المآخذ التي لا تتناسب مع حجم الشاعر صاحب الديوان؛ فقد أغفلت أغلب الطبعات علامات الترقيم، وأغفلت تشكيل الكلمات، حتى تلك التي تحتاج إلى تشكيل! كما أغفلت ترتيب القصائد حسب موضوعاتها، أو ترتيبها حسب زمن كتابتها، أو حتى زمن قراءتها، وأغفلت أيضاً توضيح بعض المفردات التي يكون القارئ غير المختص بحاجة لتوضيحها، وليس هنالك أي هامش يتحدث عن شخصية ذكرها مظفر النّوّاب، أو عن حدث، أو موقف، كما لم تذكر مناسبة القصيدة، فهي باختصار طبعات مرهقة لمن يريد أن يدرس شعر مظفر النّوّاب، ويسبر غوره مبتغياً الوصول إلى المعنى الأقرب للنص من خلال جمالياته، وربما يكون هذا كافياً لكي يرفض مظفر النّوّاب توقيع إحدى الطبعات التي كان يحملها أحد المحبين لشعره بل رفض أن يمسكها بيده، قائلاً له: شعري للناس، اكتب القصيدة، و يقوم الناس بتوزيعها و نشرها ولا حاجة لدار نشر. ويبدو أن وراء ذلك أسباباً كثيرة، منها أن مظفر النّوّاب لا يهتم بالمادة أبداً، ولا يثق بدور النشر. وهناك احتمال آخر وهو أن مظفر النّوّاب لا يحب أن يكون متوفراً إلى هذه الدرجة، بمعنى أن مظفر النّوّاب لا يريد تسهيل الأمر على دارسيه، يريد أن يبقى غامضاً، والبحث فيه ليس بالأمر السهل. وعلى الرغم من أن هذا الرأي يبدو غريباً؛ لكن أروني شخصية أغرب من مظفر النّوّاب! ومع قوة هذا الكلام وجماليته إلا أنه يبقى كلاماً شاعرياً أكثر منه علمياً، فمظفر النّوّاب كان يوفر قصائده بأشرطة تسجيلية، فلماذا تكون رغبته بالابتعاد عن الضوء منحصرة بعدم نشره لمجموعته الكاملة فقط؟ وربما يكون التفسير الأقرب الى الصحة متعلقاً بالظروف القاسية التي كان يعيشها؛ كونه مطارداً أينما حلّ، إضافة إلى تحاشي دور النشر المعروفة كتابات النّوّاب؛ لما يمكن أن تسببه من مشكلات لها

مثلاً تحاشاه الكثير من النقاد حتى لا يخسروا مكانتهم، أو وظائفهم عند السلطة التي لم يكلّ مظفر النّوّاب عن شتمها.

وعموماً يبدو أنّ مظفر النّوّاب أدرك أنّه لم تعد هنالك حاجة إلى الاهتمام بكتابات من قبله؛ فما أن يكتب مظفر النّوّاب قصيدة حتى تتناقلها الناس، وتطبق شهرتها الآفاق.

لكنّ ما يسعف الدارس لشعر النّوّاب أشرطة التسجيلات الصوتية التي ولحسن حظ الباحث أنّها متوفرة؛ لأنّ الشاعر كان مهتماً بنشر قصائده صوتياً؛ فهو يعرف ما يستطيع إضافته من المعاني بأدائه، خاصة تلك التي لا يمكن أن تفهم من الكتابة فقط، فهو يُمسرح النصّ ويجعل له أبعاداً أخرى في حال القائه على الجمهور، كما أنّ حضور الجمهور بصوته في أغلب التسجيلات يوفر لنا فرصة رائعة لمعرفة مدى تأثير قصائد مظفر، وتمييزه لبعض الابيات التي ينبّه إليها من خلال ردة فعل الجمهور القوية، كما يكشف عن بعض الأسرار التي قد لا نراها، والتي دأب النّوّاب على استعمالها، فمثلاً، عندما يقول:

كيف يكون الإنسان شريفاً وجهاز الأمن يمد يديه بكلّ مكان^(١)

نلاحظ أن الجمهور يضحك ضحكة دالة على أنّ مظفر النّوّاب قد أوماً بإشارة منه إلى مكانٍ يُضحك.

وإلى الآن بقي ديوانه مشتملاً على الكثير من الأخطاء^(١) فقد وجدتُ في قصيدة ندامى مثلاً قوله:

اسقنيها لأوه أجمل عاما.

وهكذا وجدتُها في أغلب طبعات الديوان المتوفرة^(٢) وأيضاً في كثيرٍ من المواقع التي تحتفي بشعر مظفر، بينما هي:

إسقنيها لحظةً أثمل عاما

الأمرُ المربكُ الآخرُ أنَّ النَّوَابَ كتبَ الشعرَ بمستويين لغويين، أولهما: المستوى العامي، والآخر: المستوى الفصيح، ولا يقلُّ أحدهما شأنًا عن الآخر من الناحية الفنية إلا بما تضيفه اللغة الفصحى من وقارٍ وهيبَةٍ للنصِّ المكتوبِ بها، كونها لغة القرآن الكريم، وفي الوقت الذي دُرِس فيه شعرُ مظفرِ النَّوَابِ بالمستويين: العامي، والفصيح، في دراسةٍ واحدةٍ من قبل أحد الباحثين^(٣) اكتفى باحثٌ آخرُ بدراسة الشعر العامي. فأما الخلطُ بينهما فقد يكون مبرراً بطبيعة البحث التي تسمح بتناول المستويين، وأما تناول أحدهما دون الآخر فهو ما فضله الباحثُ

١- أحيانا يكون الأمر مجرد خطأ ولكن في أحيان أخرى يكون الاختلاف نتيجة لتعديل أو تغيير كامل أو جزئي أجراه مظفر النَّوَاب على قصيدته، فقد ينشر القصيدة ثم يقرأها وبين القراءة والنشر اختلاف كبير لدرجة عدم التشابه إلا في الموضوع وبعض الأبيات وللإطلاع على الموضوع بشكل مفصل، يرجى مراجعة رسالة الماجستير: مظفر النَّوَاب، التلقي النقدي واختلاف الطبقات. دراسة نقدية تكوينية، مؤيد عبد الرؤوف محمود .

٢- الأعمال الكاملة لمظفر النَّوَاب: دار قنبر، ص ٥٧٢. والأعمال الكاملة: دار الأوديسا، (د.ط) ليبيا، ٢٠٠٦م ص ٤٢٢.

٣- ينظر: اللغة في شعر مظفر النَّوَاب: نهاية عبد اللطيف حمدان رضوان، رسالة ماجستير جامعة النجاح الوطنية، كلية الدراسات العليا، فلسطين ٢٠١٠م.

في هذه الدراسة التي اكتفت بالشعر الفصيح لسببين: أولهما، أنَّ الشعر العامي سبق ودُرس دراسةً أسلوبيةً في كتابٍ مستقلٍّ^(١) والسبب الآخر أنَّ دراسة المهيمنات الأسلوبية في النص الشعري، تعتمد في بعض الأحيان على نسب وإحصاءات خاصة باللغة العربية الفصحى، فيتم حساب الفارق بين نسبة العنصر اللغوي في الكلام وبين نسبته في النص، وهذه المعادلة لا يمكن تطبيقها على اللهجة العامية؛ فالعامية لها كيائها ونظامها الخاص المخالف للفصحى، وإن وجدت روابط كثيرة بينهما. كما أن البحث يعتمد أحياناً على الفارق بين نسبة العنصر اللغوي في مجمل الديوان ونسبته في القصيدة؛ وبذلك لا يمكن دمج المستوى العامي بالفصيح، فعلى صعيد الجانب الصوتي، إنَّ العامية لها أصوات ليس لها وجود في الفصحى، كما أنَّها لا تلتزم قواعد التسكين والتحرير، ومقاطعها الصوتية مختلفة أيضاً، وعلى الصعيد الصرفي، فالصيغ الصرفية تختلف، ولا يحتاج أن نبين عدم التزام العامية نحويّاً، فذاك واضح جليّ، ولسنا بصدد إيجاد الفروق بين العامية والفصحى، بل بصدد تبرير اقتصارنا على الشعر الفصيح، كي تكون الدراسة دقيقة خاصة وأنها تعتمد الإحصاء وهذا ما يحتاج إلى الدقة دائماً، متمنين أن نرى بحثاً في المهيمنات الأسلوبية، يكون خاصاً في الشعر العامي لمظفر النّوّاب.

هـ - رفضه لما لا يرفضه الشعراء:

في مقابلةٍ تلفازية أجراها مع النّوّاب التلفاز السوري، كشف النّوّاب عن رسالةٍ من صدام حسين، تحتوي على ورقةٍ بيضاء تاركاً للنّوّاب كتابة ما يريده

١ - ينظر: الثورة النّوّابية دراسة أسلوبية في الشعر العامي للمبدع مظفر النّوّاب: حسين سرمك، دار ضفاف، ط٢، بغداد ٢٠١٢م.

لقاءً عودته إلى الوطن، ولكنّه رفضَ كلّ ذلك، مبيّناً أنّ سببَ كشفه للرسالة تخلص النظام من (شفيق الكمالي) الذي بعثت الرسالة إلى النّوّاب بيده أيام توليه وزارة الاعلام. وفي محاولةٍ أخرى من الاغراءات الرخيصة أعلن النظام السابق عن تكفله بمراسيم عزاء والدّة الشاعر التي توفيت بتاريخ (١٩٩٧/١١/١٧م) كلّ ذلك لم يشكّل للنّوّاب أيّ فارقٍ يسمح له بتقبل الحكومة الظالمة، بل راح يمضي على عهده واقفاً في وجه كلّ الحكام الخونة والظالمين لشعوبهم، باقياً على تعلّقه بالمسحوقين من أبناء شعبه، واصلاً بحبه للوطن إلى حالة ما بعد الحب.^(١)

و- العودة إلى الذات:

أخذت القضية من النّوّاب ما لم تأخذه من أيّ شاعرٍ آخر، سلبت لَبّه وشغلت عقله؛ فسخر شعره لنصرتها، وراح يدعو الجماهير إلى الاحتشاد والمقاومة والنضال، وينحت للأبطال والشهداء تماثيلٍ مجدٍ صنعها من حبرٍ وورقٍ لن تمحوها السنين ما بقيت، وبالأسفل وضع تيجان الأمراء والملوك وثبتها بقصائد أرّخت للعار الذي يكتنف هذه الشخصيات من كلّ جهاتها، فكان سليط اللسان، قوياً، صلباً، غير مهادن، والباحث يستعمل كان بغير قصدٍ الاستمرارية بل بقصد الزمن الماضي، إذ دار حديثٌ بين بعض النقاد بعد زيارة مظفر النّوّاب إلى الإمارات العربية المتحدة - لإحياء امسية أُعدّت له خصيصاً عام ٢٠٠٥- مفاده أنّ مظفر النّوّاب في السبعينيات ليس هو مظفر النّوّاب في

١ - ينظر: الثورة النّوّابية دراسة أسلوبية في الشعر العامي للمبدع مظفر النّوّاب، ص ٤٧.

سنواته الأخيرة؛ فبعد أن اجتمع الشاعرُ إلى جمهوره من الجالية العراقية، والعربية، وشعب الإمارات في تلك الأمسية المخصصة له، ظهر كثيرٌ من الكلام والتندرٍ حول هذه الزيارة كون الإمارات هي إحدى الدول الخليجية. وكما هو معروفٌ فإنَّ النَّوَّاب من الناقمين على حكام هذه الدول، وهو لا يستثني أحداً على حدِّ قوله، واستغرقت الأمسيةُ ساعتين قرأ فيها الكثير من النصوص العامة، وعندما طلبوا منه أن يقرأ قصيدة (القدس عروس عربتكم) قرأ المقطع:

القدس عروس عربتكم

فلماذا

ادخلتم كل زناة الليل إلى حجرتها^(١)

ولما وصل إلى الشطر الذي يقول فيه: (أولاد [الفعلة]) استبدلها بـ(أولاد الكذا) إذ تخرج أن ينطق هذه الكلمة، وترك للمتلقى نطقها بينه وبين نفسه. بدا مظفر النَّوَّاب في هذه الأمسية مهادناً على غير عادته، فنشر الدكتور خالد منتصر مقالاً في موقع إيلاف في (٨ ابريل ٢٠٠٥م) بعنوان (قصائد بيتزا واشعار الهوم دليفري) متهمًا بالنَّوَّاب الذي قَبِلَ دعوة أمراء الخليج الذي طالما هجاهم بأقوى الألفاظ.^(٢) ولكنَّ هذه الحادثة تثبت شيئاً آخرَ للباحث، وتؤكد له أن الشاعر في ثورته لم يكن ضدَّ دولٍ بعينها، بل كان ضدَّ حكامٍ بعينهم، فلم يكن مظفر النَّوَّاب يهجو الدولَ والشعوبَ، بل يهجو الحكوماتِ والمتسلطين على تلك الدول، فمن التعصب أن يرفض مظفر النَّوَّاب دعوةً من دولة الإمارات، الدولة التي

١ - الأعمال الكاملة: ص ٤٧٨.

٢ - الأعمال الكاملة للشاعر مظفر النَّوَّاب: إعداد وتقديم: محمد جاد الله، ص ٣٩.

ارتضاها سكناً لآخر أيامه، كما أنه جاء إلى الأمسية ليلتقي بأحبائه من الجالية العراقية والعربية، ولم يأت كي يلتقي بالحكام والأمراء. أمّا عن حذف الكلمة المستقبحة (فعله) فإنّ هذا يذكرنا بكلام النّوّاب عن خجله الشديد عندما كان صغيراً، وكيف ابتعد عنه هذا الخجلُ حال دخوله العراق السياسي، فمن هنا وسم الباحثُ هذا العنوانَ الفرعي بـ(العودة إلى الذات)؛ فمظفّر يعود إلى ذلك الإنسان الصغير الخجول بعد أن ابتعدت عنه السياسة، وكان حذفه للكلمة مناسباً جداً؛ فالجو كان جوّ حنينٍ، وشوقٍ إلى الوطن، ولا داعي لتعكير مسامع المتلقين بكلمة نابية، فحسّن ما فعله النّوّاب.

ثانياً: الأسلوب والمهيمنات الأسلوبية

١ - الأسلوب لغة:

قال ابن منظور في اللسان: ((ويُقال للسطر من النخيل أسلوب، وكلُّ طريق مُمتدٍ فهو أسلوب، والأسلوب: الطريق، والوجه، والمذهب، ويُقال أخذ فلان في أساليب من القول، أي أفانين منه))^(١) والملاحظ من كلام ابن منظور عن أصل هذه المادة هو أنَّ لفظة (أسلوب) في التراث اللغوي العربي تعني في بعض دالاتها: الطرق والأساليب المختلفة التي يسلكها المتكلم أثناء صوغ حديثه، أو بناء خطابه.^(٢)

هذا عن المعنى اللغوي للأسلوب في التراث العربي، أمّا في اللغات الغربية فإنَّ كلمة (stylus) في أصلها اللاتيني تعني (الإزميل) أو (المنقاش)، وهو ما يُعرف بأداة الكتابة، أو الحفر، والتي تستعمل في اللغة مجازاً للدلالة على الكتابة^(٣). وبهذا يكون المعنى اللغوي للكلمة عربياً وغربياً معنى متصلاً بالكتابة، وبذا يقترب من المعنى الاصطلاحي للأسلوب كما سنرى.

٢ - الأسلوب اصطلاحاً

يعرف ابن خلدون (ت ٨٠٨هـ) الأسلوب في مقدمته بأنّه: ((المنوال الذي تُنسج فيه التراكيب، أو القالب الذي تُفرغ فيه))^(٤) وبهذا يعني أنَّ الأسلوب: هو الصورة الكلية للنص المتكون من عدة تراكيب، فيجعل

١ - لسان العرب: ابن منظور، دار صادر، بيروت، ١٩٩٤، ج ١، ص ٤٧١.

٢ - ينظر: أسلوبية التعبير اللغوي في شعر سميح القاسم: سليم محمد، رسالة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، كلية الآداب واللغات، ٢٠١٥م، ص ٩.

٣ - ينظر: أسلوبية التعبير اللغوي في شعر سميح القاسم: ص ٩.

٤ - المقدمة: ابن خلدون (ت ٨٠٨هـ)، تحقيق: د. إحسان عباس، دار الثقافة، ط ١، بيروت، ١٩٥٧م، ج ٢، ص ٤٧٤-٤٧٥.

من الأسلوب قالباً يحيط بها وينظمها ضمن إطارٍ معينٍ، وهذا القالبُ يختلف من كاتبٍ إلى آخر كما يرى جان كوهين الذي يقول: أنَّ الأسلوبَ في الغالب هو ((نوعٌ من المجاوزة الفردية، أو هو طريقةٌ في الكتابة تكون خاصةً بمؤلفٍ واحدٍ))^(١).

والأسلوبُ الذي نتحدث عنه، هو أسلوبُ النصوص التي لا تقتصرُ مهمتها على الإبلاغ، بل يعيننا الأسلوبُ عندما يتجاوز المرسلُ دائرةَ الإبلاغ إلى دائرة التأثير والانفعال.^(٢) وحينها فالمرسلُ لا بد من أن يكونَ مُبدعاً؛ لأنَّ النصوصَ التي تُثير المتلقي، وتدفعه للانفعال لا تصدر إلا من مبدعٍ. وهناك ربطٌ واضحٌ بين شخصية هذا المبدع وبين الأسلوب في كثيرٍ من تعاريفه، فها هو جان كوهين يعد الأسلوب: ((طريقة الكاتب في التعبير عن موقفٍ ما، وتتم الإبانة من خلال هذا الموقف عن الشخصية الأدبية لهذا الكاتب المنشئ وتفردها عن سواها في اختيار المفردات، وتأليفها وصياغة العبارات ونظمها.))^(٣).

٣ - الأسلوبية واتجاهاتها:

إذا كان الأسلوبُ هو طريقة الكاتب في تشكيل مادته اللغوية؛ فالأسلوبيةُ هي ((منهجٌ نقديٌّ حديثٌ يدرس النصوص الأدبية، محاولاً الكشف عن أهم الظواهر

١ - بنية اللغة الشعرية: جان كوهين، ترجمة: محمد المتولي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب، ط١، ١٩٨٦م، ص١٥.

٢ - ينظر: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر: بشير تاويريت، دار الفجر للطباعة والنشر، قسنطينة - الجزائر، ٢٠٠٦، ص١٥٦.

٣ - بنية اللغة الشعرية: ص١٥٨.

الأسلوبية التي يتميز فيها هذا النص؛ لإيضاح القيم الجمالية فيه، وإبراز الفوارق التي يتمتع بها هذا النص عن غيره من النصوص^(١) أي أنّ الدراسة الأسلوبية تحاول حلّ لغز طريقة الكاتب، وكشف خطوطها المتشابكة، والوصول إلى قيمها الجمالية الكلية، من خلال دراسة البنيات التي تُكون النصّ، سواء كانت صوتية، أو صرفية، أو معجمية، أو نحوية، أو بلاغية، فإذا كان النصّ لوحة؛ فإنّ الأسلوبية تبحث في الموادّ الأولية لهذه اللوحة، سواء كان اللون وطبيعته، أو الفرشاة وطريققتها، بل إنّها تتخيل حتى لمسات الفنان المبدع وانتقالته، وتتعامل معها على أنّها مقصودة، ومختارة من أجل معنى خاص. أمّا عن اتجاهات الأسلوبية، فيمكننا القول: أنّها تشتمل على اتجاهين كبيرين هما: الاتجاه الجماعي الوصفي، أو الأسلوبية التعبيرية، والاتجاه الفردي أو الأسلوبية التأصيلية.

أ : الأسلوبية التعبيرية الوصفية:

ورائدُ هذا الاتجاه (شارل بالي) وهو أحدُ تلامذة (سوسير) وخليفته على كرسي اللغة في جامعة جنيف، والذي نشر عام (١٩٠٢م) كتابه الأول تحت عنوان (بحث في علم الأسلوب الفرنسي) ثم اتبعه بدراسات أسس بها لعلم أسلوب التعبير، الذي يعرفه على أنّه: ((العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة، وواقع اللغة عبّرَ هذه الحساسية))^(٢) الذي انطلق في تأسيسه من دراسته

١- دراسة أسلوبية في شعر ابي فراس الحمداني: نهيل فتحي أحمد كتّانه، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، كلية الدراسات العليا، ٢٠٠٠م، ص ٣٤.

٢- علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته: د. صلاح فضل، دار الشروق، ط ١، ١٩٩٨، ص ١٨.

للبلاغة القديمة؛ حيث اهتم فيها بالنبر، والصور، والأساليب، غير أنه لم يتوقف عند قواعدها الجامدة، بل اهتم بالقيم التعبيرية والانطباعية التي يختزلها الأسلوب على شكل شحنات، وموجات عاطفية متدفقة؛ فالأسلوبية ((تدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية))^(١)

اهتم بالي في دراساته بمحاولة المتكلم في التوفيق بين رغبته في قول شيء معين، وما يستطيع قوله، وذلك من خلال اهتمامه بالبحث عن علاقة التفكير بالتعبير^(٢) فالمنشئ سواء أكان متكلماً عادياً، أم أديباً فهو يجتهد في اختيار طريقة لإيصال أفكاره إلى المتلقي، وفي أحيان كثيرة يضمن خطابه شحنات عاطفية بغرض التأثير في متلقيه، ومهمة الأسلوبية عند بالي هنا هي اكتشاف العلاقة بين تلك الشحنات العاطفية وكيفية التعبير عنها^(٣).

ب: الأسلوبية البنائية:

والبنائية امتداداً للأسلوبية الوصفية وخاصة لمذهب (بالي) وأفكار سوسير التي تفرق بين ما يُسمى باللغة وما يسمى بالكلام وهي من أكثر الاتجاهات

١ - الأسلوبية: بيير جيرو، ترجمة: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، ط٢، حلب، ١٩٩٤م، ص٥٤.

٢ - ينظر: الأسلوبية وتحليل الخطاب: نور الدين السد، دار هومة، (د.ط) الجزائر، ١٩٩٧، ص٦٦.

٣ - ينظر: محاضرات في الأسلوبية: محمد بن يحيى، مطبعة مزوار، ط١، الجزائر، ٢٠١٠م، ص٣٤.

الأسلوبية شيوعاً، خاصةً فيما يُترجم إلى العربية.^(١) وتهتم البنائية في تحليل النصّ الأدبي بعلاقات التكامل بين العناصر اللغوية الموجودة فيه، وبالدلالات والإيحاءات التي تحققها تلك الوحدات اللغوية، فالنصّ الأدبي لا يسمح بفصل عناصره بعضها عن البعض الآخر؛ لأنّ دلالات النصّ تنتج وتظهر من تماسك هذه العناصر وتفاعلها.^(٢) وقد دعم الشكلاونيون الروس هذا الاتجاه بأعمالهم ومبادئهم، وتناولهم للأثر الأدبي تناولاً لسانياً محضاً، حتى رست قواعده واستقرت، ويعد ميشال ريفاتير من أبرز أعلام هذا الاتجاه وهو يؤمن بأهمية البحث في بنية النصّ، وأهمية المتلقي في تحديد الأسلوب والأسلوبية، ويزعم أنّ هذه الأخيرة تدرس في الملفوظ اللساني تلك العناصر التي تستعمل لإلزام المرسل إليه أو متلقي الشفرة ومفسرها بطريقة تفكير مرسل هذه الشفرة^(٣) بمعنى أنّها تدرس فعل التواصل وما يتعلق به كأثر شخصية المتحاور وكانتباه المرسل إليه، لا كإنتاج صرفٍ لمتسلسلةٍ لفظيةٍ فقط بل يتعداه؛ فهي تدرس الإيراد اللساني عندما يتعلق الأمرُ بنقلِ شحنةٍ قويةٍ من المعلومة أو الفكرة ويرى أيضاً أنّ كلّ بنية نصيةٍ تثير ردّ فعلٍ لدى القارئ تشكّل موضوعاً للأسلوب، وكلما كان هذا الردّ واعياً كان الإحساس أقوى بميزة هذا الموضوع. واهتم ريفاتير كثيراً بالسياق الأسلوبي، وعرفه بأنّه: نسقٌ لغوي يقطعه عنصرٌ غير متوقع، أي مضاد للسياق،

١ - ينظر: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث: د.أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ص ٣٣.

٢ - ينظر: الأسلوبية وتحليل الخطاب: نور الدين السد ، ص ٨٢.

٣ - ينظر: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر: بشير تاويريريت ، ص ١٨٥

وغير متنبأ به، حتى أنه عقد له فصلاً خاصاً في كتابه الشهير (محاولات في الأسلوبية النبوية) ، وقسمه إلى: سياق أصغر، وسياق أكبر^(١)

ج- الأسلوبية التأصيلية:

أين؟ ولماذا؟ هذه هي الاسئلة التي تطرحها الأسلوبية التأصيلية مقابل السؤال الذي تطرحه الأسلوبية التعبيرية وهو: كيف؟^(٢) ومن أهم اتجاهاتها:

- الأسلوبية النفسية الاجتماعية:

كتب موليير في عام ١٩٥٩ كتاباً مهماً اسماء (سيكولوجية الأسلوب) تكلم فيه عن اكتشاف اطلق عليه اسم (رؤية المؤلف الخاصة للعالم) وهذا الاكتشاف يتمثل بوجود خمس تيارات تتحرك داخل الأنا العميقة، وهي: (القوة، والايقاع، والحكم، والرغبة، والتلاحم) أي أنها الأنماط التي تشكّل الذات الداخلية، التي قد تظهر بشكل إيجابي، أو سلبي، فالقوة قد تكون شديدة، أو ضعيفة، والايقاع قد يكون متسقاً، أو نشازاً، وهكذا... ويحاول (موليير) أن يربط بينها وبين ألوان التعبير، كالأفعال، والصيغ، والأصوات، وعلامات الترقيم، ويعيب على هذا الاتجاه (بيير جيرو) عدم دقة نتائجه، كما يُعاب عليه أنه يحمل بعض ملامح المنهج البيوجرافي، وهو منهج غير صلب العود^(٣).

١ : ينظر اتجاهات البحث الأسلوبي: شكري عياد ، دار العلوم ، الرياض، ١٩٨٥ ، ص١٣٧-١٥٠.

٢- ينظر: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث: أحمد درويش، ص ٣٦.

٣ - ينظر: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث: ص ٣٦.

- الأسلوبية الأدبية:

من أبرز روادها ومطورها العالم النمساوي (ليو سبيتزر) صاحب كتاب (اللسانيات واللغة التاريخية) الذي عرض فيه للمنهج الذي اتبعه هو في دراسة (سرفانتس، وفيدر، وديرو، وكلوديل) وتتلخص خطوات المنهج عند (سبيتزر) في أن المنهج ينبع من الانتاج وليس من مبادئ مسبقة؛ فالدراسة الأسلوبية يجب أن تنطلق من النص ذاته، حتى لا يقع عليه تطبيق مناهج سابقة تطبيقاً قسرياً، والإنتاج كل متكامل، وروح المؤلف هي المحور الشمسي الذي تدور حوله بقية كواكب العمل ونجومه، و لا بد من البحث عن التلاحم الداخلي كما ينبغي أن تقودنا التفاصيل إلى المحور الأدبي، ومن المحور نستطيع أن نرى جديد التفاصيل، و لا يتحقق ذلك إلا بالقراءة المتكررة للنص^(١).

٤: محددات الأسلوب:

بقي أن ندرك شيئاً عن الكيفية التي يتحقق بها الأسلوب، فإذا كان لكل كاتب أسلوبه الخاص، فما الذي يجعل أسلوب كاتب ما مختلفاً عن أسلوب كاتب آخر؟ وكيف ندرك أن لهذا النص أسلوباً خاصاً؟ ما الذي يمثل الأسلوب في النص الأدبي ؟ وهل كل العناصر اللغوية تدخل ضمن الأسلوب؟ ونصفها بأنها سمة أسلوبية مميزة لمنشئ معين، ونحن نتناول هذه الإشكالية تصادفنا ثلاث أطروحات في تحديد الأسلوب:

١- ينظر: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث: ص ٣٧.

أ: الأسلوب إضافة:

ويتم ذلك من خلال إضافة بعض العناصر الأسلوبية التي تنقل النصوص من وضعية الحياد التي تتخذها، وإحالتها إلى أسلوب خاص.^(١) فالأسلوب حسب هذه النظرية: مجموعة من الخصائص، أو السمات التي تضاف إلى لغة التواصل العادية، تحمل بصمة المنشئ الجديد الذي يطبعها بتجربته الخاصة؛ لتصبح ملكاً فردياً له.

ب- الأسلوب اختيار:

اصحاب هذا الاتجاه يرون أنَّ للمبدع امكانية استعمال اللغة حسب حاجته النفسية ورغبته من خلال الامكانيات الهائلة التي يقدمها النظام اللغوي له؛ فيجعله حراً أمام خيارات كثيرة ليختار منها ما يخدم رؤيته على اتم وجه^(٢) فيكون الاختيار حسب القناعة التي تختلف من مبدع إلى آخر، وأيضاً حسب العاطفة والحاجة التي يفرضها الموقف المعيش؛ فالأديب مثله مثل الرسام حال إبداعه للوحة من لوحاته، فليس بمقدور أي رسام اختراع ألوان جديدة لم يسبق إليها؛ وإنما قدرته تنحصر باستعمال الألوان ذاتها التي يستعملها رسام آخر، ولكنه يتميز باختياره منها ما يناسب موضوع لوحته، وبمزجه بعضها ببعض الآخر، واستعماله هذا اللون في هذا الموضع وذلك في غيره. والأديب أيضاً لا

١- ينظر: محاضرات في الأسلوبية: محمد بن يحيى، ص ٧٩.

٢- ينظر: الأسلوبية والأسلوب: د. عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، ط ٣، طرابلس، ١٩٧٧م، ص ٥٤-٥٥.

يستطيع أن يخلق لغةً جديدةً؛ إذ هي بناءٌ مفروضٌ عليه من الخارج، ومهمته تكمن في حسن اختيار العناصر اللغوية المناسبة للدلالات التي يريد بثّها.^(١)

ج: الأسلوب انزياح:

والمقصود بالانزياح: هو الخروج عن المؤلف اللغوي، أو الخروج عن المعيار اللغوي السائد؛ رأى بعض الباحثين أنَّ الأسلوب في أي نص أدبي انزياح، أو انحراف عن نموذج الكلام، وحسب هذا التعريف فإننا نعد المعطيات التي حققت انزياحاً عن النسق العام، أو عن المعيار السائد أسلوباً؛ ولا نعد جميع المعطيات اللغوية في النصوص الأدبية سمةً أسلوبيةً؛ فالأسلوب غالباً ما يتحقق عن طريق خرق القواعد المعروفة للنظام اللغوي العادي في مستوياته الصوتية، أو الصرفية، أو التركيبية، أو الدلالية^(٢) بل إنَّ الذي يحقق الشعرية في النص كما يرى كثير من علماء الأسلوب هو الشيء غير المتوقع.^(٣)

٥: الأسلوبية والإحصاء:

جعل بعض العلماء من الإحصاء أساساً ثابتاً لدراسة الأسلوب؛ فهذا (جيرو) مثلاً يذكر أنَّ ((الأسلوب انزياحٌ كميٌّ بالنسبة إلى معيار))^(٤) وكوهين الذي ميز الأسلوب الشعري بـ ((مقدار انزياح قصيدة ما عن مجموعة القصائد لشاعر

١- ينظر: محاضرات في الأسلوبية: ص ٨١.

٢- ينظر: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر: بشير تاويريت، ص، ١٥٦.

٣- ينظر: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر: ص ١٥٦.

٤- بنية اللغة الشعرية: جان كوهين، ص ١٧.

ما^(١)) وقد عمد (ستيفن أولمان) إلى تمييز مجموعة من الكلمات التي سماها المفاتيح من خلال رصد مُعدّلات تكرارها في نصّ ما، وربطها بالسياق؛ لتقديم مقارناتٍ أسلوبيةٍ إحصائيةٍ تتخطى الجانبَ الإحصائي الشكلي؛ ليتسنى له تفسير النصوص تفسيراً نفسياً، أو وظيفياً، فخطى بذلك خطواتٍ هامةٍ في الدراسة الأسلوبية^(٢)

ومن المهم الإشارة إلى المحاولة العربية التي قدمها (سعد مصلوح) في كتابه (الأسلوب دراسة أسلوبية إحصائية)^(٣) اعتمد فيها آراء (بوزيمان) في تحديد ظواهر الأسلوب بالحدث، والوصف، أو بالفعل، والصفة من خلال حساب عدد الكلمات^(٤).

وكان وما زال هذا المنهج عرضةً للنقد؛ ففي التراث اللغوي العربي يقول السيوطي (ت ٩١١هـ) في الاتقان نقلاً عن الهذلي (ت ٤٦٥هـ) ((اعلم إنّ قوماً جهلوا العدد وما فيه من الفوائد حتى قال الزعفراني (ت ٢٦٠هـ): ((العدد ليس بعلمٍ وإنما اشتغل به بعضهم ليروج به سوقه))^(٥) وفي الدراسات الحديثة وجهت إلى هذا المنهج انتقادات كثيرة منها: أنّ المنهج الإحصائي لا يدلّ على خواص

١- بنية اللغة الشعرية: ص ١٧.

٢- ينظر: الأسلوبية منهجاً نقدياً: عزام محمد، منشورات وزارة الثقافة، ط ١، دمشق، ١٩٨٩م، ص ٦١.

٣- كثير من الاعتراضات على سعد مصلوح أوردها حسن ناظم في كتابه البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، ط ١، المغرب، ٢٠٠٢م، ص ٥٢.

٤- ينظر: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية: سعد مصلوح، دار الفكر العربي، ط ٢، القاهرة، ١٩٨٤م، ص ٥١.

٥- الاتقان في علوم القرآن: السيوطي (ت ٩١١هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة، (د. ط) القاهرة، ١٩٧٤م، ص ٢٤١.

الأسلوب وإنَّ الدراسة الإحصائية لا تقيم وزناً للسياق، كما أنَّه منهجٌ بدائي وعاجزٌ عن التقاطِ التأثيرات الموسيقية، والظلال الأسلوبية، والايقاعات العاطفية في النصوص، كما أنَّ الحساباتِ العددية تضيي على البحثِ نوعاً من الدقة الزائفة^(١) لكن يبقى الإحصاء هو الذي يجعل الدراسة تعتمد حدساً منهجياً موجهاً، وهو الذي يخلص الدراسة الأسلوبية من الحدس الخالص^(٢).

٦: مفهوم المهيمنات:

في أوائل القرن العشرين، قاد الشكلاونيون الروس ثورةً نقديةً شكَّلت في جوهرها ملامح النقد المعاصر، وهي ثورةٌ على النزعة البراغماتية، والنظر إلى الأثر الأدبي من نافذة الحياة الشخصية، وعلم النفس، والسياسة، والفلسفة، فأعلنوا عن الشعرية، هذا العلم الذي يركز اهتمامه على أدبية النصوص، أي أنَّه يهتم بالمبادئ التي تجعل كلاماً ما كلاماً ادبياً.^(٣)

وحتى يفرض الشكلاونيون سيطرتهم على مساحات النقد؛ راحوا يطلقون المصطلحات، وابتدعون المفاهيم؛ فدارت في فلك دراساتهم مصطلحات كثيرة أهمها مصطلح (dominant)^(٤) أي: (القيمة المهيمنة) كما ترجمها ابراهيم

١- ينظر: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته: د. صلاح فضل ص ٢٠٧.

٢- ينظر: البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص: هنريش بليت، ترجمة: د. محمد العمري، دار إفريقيا الشرق، (د.ط) الدار البيضاء، ١٩٩٩م، ص ٦٠.

٣- ينظر: الاتجاهات النقدية والأدبية الحديثة: محمود العشيري، ميريت للنشر والتوزيع، ط ١، القاهرة، ٢٠٠٣، ص ١٩.

٤- ينظر: الانساق الأسلوبية المهيمنة على السورة القرآنية دراسة تطبيقية على السور المكية، خالد توفيق مزعل الحساوي، اطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الكوفة، ٢٠١٢م، ص ٣٩.

الخطيب في كتابه (نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلايين الروس)^(١) أو العنصر المهيمن كما ترجمها جابر عصفور عن رمان سلدن في كتابه (النظرية الأدبية المعاصرة)^(٢) أو العنصر الغالب كما ترجمها عبد العزيز حمودة في كتابه (المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك)^(٣) وعلى كثرة تراجم هذا المصطلح إلا أنه يبقى ذا مفهوم واحد في التنظير والتطبيق، ويعد (رومان جاكوبسن) صاحب أول إشارة إلى هذا المصطلح النقدي، وجاكوبسن واحد من الشكلايين الروس الذين شكلوا اتجاهًا جديرًا بالاهتمام، ومؤثرًا في مسار الدراسات اللغوية، إذ كان لهم دور بارز بما قدموه من دراسات هامة وما حددوه من مصطلحات^(٤) فقد عرف جاكوبسن القيمة المهيمنة بأنها: ((عنصر بؤري للأثر الأدبي، إنها تحكم وتحدد وتغير العناصر الأخرى، كما أنها تضمن تلاحم البنية))^(٥) ومن هذا التعريف نجد أن المهيمن هو المكون الذي يحقق تركيز العمل الأدبي، ويعمق تماسكه، ومن هنا تتضح أهميته.^(٦)

١ - ينظر: نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلايين الروس: ترجمة: ابراهيم الخطيب، ط١، مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية للناشرين المتحدنين، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٢م، ص ٨١ .

٢ - ينظر: النظرية الأدبية المعاصرة: رمان سلدن، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، ١٩٩٨م، ص ٣٥ .

٣ - ينظر: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك: د. عبد العزيز حمودة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨م، ص ١٨٧ .

٤ - اللغة الثانية: فاضل ثامر، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، ١٩٩٤، ص ١٠١ .

٥ - نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلايين الروس، ترجمة: ابراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية للناشرين المتحدنين، ط١، بيروت، ١٩٨٢م، ص ٨١ .

٦ - ينظر: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص ١٨٧ .

وبصورة أكثر وضوحاً، يمكننا القول إنّ القيمة المهيمنة تعني عند أصحابها: ((إنّ في العمل الفني مجموعة من العوامل تحكم بناءه لتعطيها ماهيته وخصائصه النوعية، ومن تفاعل مكونات العمل ترتقي مجموعة من العوامل على حساب مجموعة أخرى، وفي عملية الارتقاء هذه يغير العامل المرتقي العوامل الأخرى التي تغدو تابعة له، ويسمى المرتقي حينئذ المسيطر، أو الباني، أو القيمة المهيمنة))^(١) وبهذا توجه القيمة المهيمنة النصّ، وتسيطر على حركته الداخلية وتحدد معالمه؛ فهي العنصر الأول والأكثر مساهمة وتأثيراً في كشف لغز الأدب الذي يمثل سؤال مفاده: بم صار النصّ نصّاً أدبياً؟ فالقيمة المهيمنة تمسك عنان النصّ، وتسيطر عليه، وتلقي عليه تأثيرها، وتحدده بما تريد أن تقوله، ليصبح النصّ كائناً دلالياً وجمالياً، تمثل القيمة المهيمنة روحه التي تفرض إرادتها على بقية أعضاء هذا الكائن^(٢)

وقد التفت (تينيانوف) أيضاً إلى مفهوم القيمة المهيمنة؛ فنظر إلى ما تقوم به من وظيفة فاعلة في بناء النصّ، ومن أجل ذلك ربطها بالبناء حينما وجد أنّ العناصر البنائية في بعض النصوص الإبداعية تتفاعل فيما بينها على وفق نظام ديناميّ؛ بحيث يؤدي تفاعلها إلى ارتقاء بعض العوامل على حساب عوامل أخرى^(٣) وبهذا يحتل العنصر المهيمن الصدارة في النصّ الإبداعي، ويتحكم في مسار العناصر الأخرى، ويغيرها من حال إلى حال، ويضمن تماسك النصّ

١- الاتجاهات النقدية والأدبية الحديثة: محمود العشيري، ص ٣٧.

٢- ينظر: المهيمنة وتجلياتها: علي الحداد، مجلة الموقف الأدبي، العدد ٣٨٧، عام ٢٠٠٣، ص ٣٠.

٣- ينظر: نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلايين الروس، ص ٧٥.

وانسجامه.^(١) وبالقرب من مصطلح (المهيمنة) الذي وضعه جاكوبسن ورفع شأنه حتى تداول وانتشر، نجد مصطلحاً آخر ذكره محمد مفتاح في كتابه (تحليل الخطاب الشعري) وهو مصطلح (الهيمنة) التي عرفها بأنها ((مكون ج من الجملة ص، مهيمن في ص، إذا قصد المتكلم أن يوجه انتباه مستمعه إلى مفهوم ج في ص))^(٢) وقد يفهم من التعريف أعلاه أن مكوناً واحداً في الجملة قد هيمن على المكونات الأخرى، وهذا الفهم صحيح، ولكنه لا يعني أن المكونات الأخرى في الجملة لا أهمية لها، فكل مكون أساسي قابل لأن يقع عليه النبر وتلقى عليه الأضواء أكثر من غيره.^(٣)

ومما سبق ندرك مدى أهمية المهيمنة في النص الشعري وكيف أنها تمتلك القدرة على التأثير، ورسم خارطة النص الدلالية والجمالية، مما يجعل لمعرفة وتبنيها في البحث أهمية كبيرة تتمثل بالوصول إلى لب النص الشعري من خلالها، كما أنها تمنح البحث مكاناً جيداً من حيث الجودة؛ إذ لم ترتفع أعداد البحوث اللغوية العربية التي اتخذت المهيمنات عنواناً لها، بل إنها نادرة جداً مما يمنح الباحث فرصة جيدة للانطلاق بخطط جديدة للإحصاء على وفق رؤية تشمل جميع قصائد الشاعر التي تبناها البحث، صائغاً سلسلة من النتائج التي تبدأ بحلقة واسعة تتضمن معرفة المهيمن على جميع القصائد كاملة، ثم حلقة وسطى تتمثل في معرفة المهيمن على النص، ومن بعد ذلك تصل إلى حلقة صغيرة

١- ينظر: الأنساق الأسلوبية المهيمنة على السور القرآنية، دراسة تطبيقية على السور المكية، ٢٠١٢م، ص ٤١.

٢- تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) محمد مفتاح: دار التنوير، ط ١ بيروت، ١٩٨٥م، ص ٤٩.

٣ - ينظر: تحليل الخطاب الشعري، ص ٤٩.

تتمثل في معرفة المهيمِن على المقطع، أو الجملة الشعرية، على وَفْق خطوات محسوبة ودقيقة، يمكن من خلالها كشف اللثام عن النصِّ بصورة جلية وواضحة تخدم المتلقي، وتعزِّز فهمه وإدراكه، وتخدم النصَّ من حيثُ عرض جمالياته وسبر أغوار معانيه.

الفصل الأول

المفاهيم الأساسية الصوتية

الفصل الأول المهيمنات الصوتية

توطئة

أ - الصوت لغةً: جاء في اللسان: الصوتُ بمعنى الجرس.^(١)

ب - الصوت اصطلاحاً: عرفه ابن جني (ت ٣٩٢هـ) : ((الصوت: عرضٌ يخرج مع النفس، مستطيلاً متصلاً حتّى يعرض له في الحلق، والفم، والشفنتين مقاطع تنبيه عن امتداده واستطالته، ويسمى المقطع أينما عرض له حرفاً، وتختلف أجراسُ الحروف باختلاف مقاطعها.))^(٢)

هذا عند القدماء، أمّا عند المحدثين فالصوتُ: يكون نتيجةً لعمليةٍ يقوم بها الجهازُ النطقي، تتمثل هذه العملية بانسدادٍ كاملٍ أو جزئي، يمنع أو يعيق الهواء الخارج من الجوف؛ فتصحب هذه العملية آثارٌ سمعيةٌ، سببها تحريكُ الهواء بين مصدرِ الارسالِ المتمثل بالجهاز النطقي، ومركز الاستقبال وهو الأذن.^(٣) وبذلك يكون للصوت اللغوي ثلاثُ جوانبٍ: أولها، الجانب العضوي الفسيولوجي، وثانيها، الجانب الأكوستيكي أو الفيزيائي، وثالثها، الجانب السمعي.^(٤)

١- ينظر: اللسان: ج ٦، ص ٣٥. (صوت)

٢- سر صناعة الاعراب: ابي الفتح عثمان بن جني ، دراسة وتحقيق، د.حسن هنداوي ، دار القلم، دمشق، ١٩٨٥، ج ١، ص ٦.

٣- ينظر: النظام الصوتي ودلالته في سيفيات المتنبي وكافورياته: أروى خالد، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، كلية الدراسات العليا، فلسطين، ٢٠١٤م، ص ٢٧.

٤- ينظر: علم الأصوات: كمال بشر، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص ١١٩.

ج - مخارجُ الأصوات:

- ١ - الأصواتُ الشفويةُ: (الباء، والميم).
- ٢ - الأصواتُ الشفويةُ الأسنانِيَّةُ: (الفاء).
- ٣ - الأصواتُ الأسنانِيَّةُ: (التاء، الذال، الطاء).
- ٤ - الأصواتُ الأسنانِيَّةُ اللثويَّةُ: (التاء، الدال، الطاء، الضاد، السين، الصاد، الزاي).
- ٥ - الأصواتُ اللثويَّةُ: (اللام، النون، الراء).
- ٦ - الأصواتُ الغاريَّةُ: (الجيم، الشين، الياء).
- ٧ - الأصواتُ الطبقِيَّةُ: (الكاف، الغين، الخاء، الواو).
- ٨ - الأصواتُ اللهويَّةُ: (القاف).
- ٩ - الأصواتُ الحلقِيَّةُ: (الحاء، العين).
- ١٠ - الأصواتُ الحنجريَّةُ: (الهاء، الهمزة).^(١)

١- ينظر: الأصوات اللغوية: ابراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٧، ص ٤٥ - ٨٩.
ينظر: مناهج البحث في اللغة، تمام حسان، مطبعة النصر، ط٢، الدار البيضاء، ١٩٧٤م، ص ٨٤.
ينظر: دراسة الصوت اللغوي: أحمد مختار عمر، عالم الكتب للنشر والتوزيع والطباعة، ط٤، القاهرة، ٢٠٠٦م، ص ٣١٥-٣١٩. ينظر: المصطلح الصوتي، عبد العزيز الصيغ، دار الفكر، (د.ط) دمشق، ١٩٩٨، ص ٤٥ - ٨٥.

د - الدلالة الصوتية:

الصوتُ كما يقول الجاحظ (٢٥٥هـ): ((آلة اللفظ، والجوهرُ الذي يقوم به التقطيعُ، وبه يوجد التأليفُ، ولن تكون حركاتُ اللسانِ لفظاً، ولا كلاماً موزوناً، ولا منتوراً إلا بظهورِ الصوتِ.))^(١) ولأنَّ الصوتَ هو اللبنة الأولى للكلام سواء أكان شعراً أم نثراً؛ ظلت معظم الدراسات اللغوية التي تهتم بنصوصٍ شعريةٍ أو نثريةٍ، تبدأ منه، وهذا الحال سائرٌ في هذه الدراسة التي ستبدأ بالمهيمنات الصوتية، ومحاولة الكشف عن دلالة هذه المهيمنات، ومدى تأثيرها في النص الذي هيمنت فيه، فلأصواتٍ دلالةٌ تتحقق من تألفها مع بعض وطريقة أدائها^(٢) وطبيعتها من حيث الجرس والنغم الذي يوحى بوقع خاص.^(٣)

وفي هذه الموضوعية جدلٌ كبيرٌ بين المفكرين، ابتداءً من فلاسفة اليونان إلى لغويي الهند، ثم إلى اللغويين العرب، فافلاطون مثلاً، يقول بالعلاقة الطبيعية بين اللفظ والمعنى^(٤) بينما يخالفه أرسطو في ذلك؛ فيرى أنَّ العلاقة اصطلاحية متفقٌ عليها بين البشر^(٥) فأنقسم في ذلك الفكر اليوناني إلى قسمين؛ حيث مال بعض الفلاسفة إلى افلاطون، ومال آخرون إلى الفكر الأرسطي، بينما وقف

١ - البيان والتبيين: الجاحظ (٢٥٥هـ)، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م، ص٧٩.

٢ - ينظر: علم الدلالة عند العرب: عليان بن محمد الحازمي، مجلة جامعة ام القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج١٥، عدد٢٧، جمادي الثانية ١٤٢٤هـ، ص١٧ - ١٨.

٣ - ينظر: دلالة الالفاظ: ابراهيم أنيس، ط٧، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٩٣، ص٤٦.

٤ - ينظر: دلالة الالفاظ: ص٦٣.

٥ - ينظر: تاريخ علم اللغة منذ نشأتها حتى القرن العشرين: جورج موني، ترجمة: بدر الدين القاسم، دمشق، وزارة التعليم العالي، ١٩٧٢م، ص٩١.

بعضهم موقفاً وسطاً فجمع بين الاتجاهين مثل أبيقور، الذي يرى أنَّ العلاقة بدأت طبيعية ثم تحولت إلى اصطلاحية عند البشر.^(١)

والهنود كذلك عالجوا - منذ وقتٍ مبكرٍ - قضايا دلالية كثيرة في لغتهم السنسكريتية بعدّها أداة الأدب الفيدي، ومن أهم القضايا الصوتية التي عالجوها هي التحليل الصوتي، وتحليل المقطع الصوتي.^(٢)

وعندما وصلت المسألة إلى علماء العربية القدامى، تناولوها بالبحث وانقسموا فيها إلى قسمين أيضاً، فمنهم من قال بالعلاقة الطبيعية كالخليل (ت ١٧٠هـ) وابن جني (ت ٣٩٢هـ) وابن سينا (ت ٤٢٧هـ)، وابن قيم الجوزية (ت ٧٥١هـ)، ونزع فريق آخر إلى العلاقة الاصطلاحية منهم: ابو الحسن الاخفش (ت ٢١٥هـ) وابو علي الفارسي (ت ٣٧٧هـ)^(٣) وقد أولى ابن جني (ت ٣٩٢هـ) هذه الدراسة اهتماماً كبيراً في بعض أبواب كتابه (الخصائص) مثل باب (تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني)، وباب (امساس الألفاظ اشباه المعاني)، وباب (الاشتقاق الكبير).^(٤)

وعند المحدثين العرب لاقت فكرة الربط الطبيعي بين الأصوات ومدلولاتها اهتماماً واسعاً، وانقسم اللغويون إلى فريقين: فريق مؤيد للربط بين الأصوات ومدلولاتها، منهم: (أحمد الشدياق، وعبد الله العلايلي، وجورجي زيدان، والعقاد،

١ - ينظر: موجز تاريخ علم اللغة في الغرب: روبنز، ترجمة: أحمد عوض، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٧ ص ٤١.

٢ - ينظر: تاريخ علم اللغة منذ نشأتها حتى القرن العشرين: ص ٦٢-٦٣.

٣ - ينظر: النظام الصوتي ودلالاته في سيفيات المتنبي وكافورياته: ص ٦٢.

٤ - ينظر: الخصائص: ابن جني، تحقيق: محمد علي النجار، ط ٢، بيروت، دار الهدى، ١٩٥٢، مجلد ٣ ص ١٣٣ - ١٤٥ - ١٥٢.

وصبحي الصالح، ومحمد المبارك، وزكي الارسوزي) وفريقٌ يرفض الربطَ بين الأصوات ومدلولاتها، منهم: (ابراهيم أنيس، وعبدہ الراجحي، وتمام حسان، وحسن ظاظا، ورمضان عبد التواب).^(١)

ونحن إنما آثرنا الحديثَ عن الدلالةِ الصوتيةِ، وتصفح هذه الموضوعَ المهمةَ قديماً وحديثاً بأسطرٍ قليلةٍ لسبيين: أولهما، حتى تُكوّن لدى القارئِ فكرةً مختصرةً عن الموضوع؛ وبذلك يساهم من خلال قراءته باكتشافِ دلالاتٍ أخرى للأصواتِ المهيمنةِ في النصوصِ المدروسةِ. والسببُ الآخرُ، حتّى يتبين للقارئِ أن الذي نتحدث به في هذا الفصلِ، من دلالاتٍ للأصواتِ المهيمنةِ والمقاطعِ الصوتيةِ المهيمنةِ، هو من بابِ إحياءِ هذه الأصواتِ والمقاطعِ بدلالاتٍ نرى أنَّ من الممكن أن تكون مرتبطةً بالنصِّ الذي هيمنت فيه، ليس من بابِ الجزمِ، بل من بابِ التوجيه؛ فقد يرى قارئٌ أنَّ لها دلالةً أخرى، وقد يرى قارئٌ آخر ليس لها دلالة، فكما سبق أنَّ لغويين كثر يرفضون هذه الدلالات، ونحن لا نتحدث عن علاقةٍ معياريةٍ بين الصوتِ والدلالة، ولا عن رمزٍ مطلقٍ للصوتِ بدلالتهِ، ولكننا نفترض وجود علاقةٍ بين التشكيل الصوتي، والمحتوى في جملة، أو بيت، أو مجموعة أبيات.^(٢)

١ - ينظر: النظام الصوتي في سيفيات المتنبي وكافورياته: ص ٧٨.

٢ - ينظر: التمثيل الصوتي للمعاني: يوسف حسني عبد الجليل: الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ١٩٩٨، ط ١، ص ٥.

المبحث الأول

الصفات الصوتية المهيمنة

أولاً: الجهر

ثانياً: المسموع

ثالثاً: نماذج أخرى

المبحث الأول

الصفات الصوتية المهيمنة

أولاً: الجهرُ:

الجهرُ في اللغة من ((جهر بالقول إذا رفع به صوته فهو جهير))^(١) وقد ورد في التنزيل العزيز قوله تعالى: { فَقَالُوا أَرَنَا اللَّهُ جَهْرَةً }^(٢) أمّا في الاصطلاح فقد عرف سيبويه (ت ١٨٠هـ)، الجهرَ بأنّه: ((حرفٌ أُشبع الاعتماد في موضعه ومنع النفس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد عليه ويجري الصوت))^(٣) والجهرُ عند المحدثين كما يعرفه كمال بشر: ((اقترب الوترين الصوتيين بعضهما من بعض أثناء مرور الهواء، وأثناء النطق، فيضيق الفراغ بينهما بحيث يسمح بمرور الهواء ولكن مع إحداث اهتزازات وذبذبات منتظمة لهذه الأوتار))^(٤) والأصوات المجهورة كما تُنطق اليوم هي: (الباء، الجيم، الدال، الذال، الراء، الزاي، الضاد، الظاء، العين، الغين، اللام، الميم، النون، الواو، الياء).^(٥)

١ - اللسان: ج ٤، ص ١٥٠.

٢ - سورة النساء: آية ١٥٣.

٣ - الكتاب: سيبويه، تحقيق عبد السلام هارون، ط ١، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٩٩، ج ٤ ص ٤٣٤.

٤ - علم الأصوات: د. كمال بشر، ص ١٧٤.

٥ - البنيات الأسلوبية في مرثية بلقيس: رشيد بديدة، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، كلية الآداب واللغات، باتنة - الجزائر، ٢٠١١م، ص ٢٣.

للجهرِ والهمسِ نسبٌ حددها اللغويون في الكلام العربي، فإذا اختلفت هذه النسبُ، وانزاحت عما حدّده اللغويون؛ فلا بدّ من أن تكونَ لذلك دلالاتٌ خاصةٌ في النص؛ لأنَّ أيَّ تغيّرٍ بالكثافة بين الجهرِ والهمسِ، يرافقه تغيّرٌ في دلالة النص الشعري.^(١) فالصوتُ المجهورُ يتسمُ بحركةٍ ملازمةٍ له ، تلك الحركةُ تفرغُ الأذنَ بشدةٍ، وتوقظُ الأعصابَ بصخبها، فيكونُ له من الإثارة نصيبٌ، أمّا الأصواتُ المهموسةُ فهي تؤثرُ على حاسةِ البصرِ، بمعنى أنَّ الصوتَ المجهورَ يصلحُ للإنشادِ، والصوتُ المهموسُ يصلحُ للقراءة.^(٢) وبهذا تكونُ للجهرِ والهمسِ دلالةٌ في الشعرِ العربي تغري بالبحثِ عن دالتهما الخاصة في شعرِ النَّوَّاب.

فعند النظر إلى ديوان النَّوَّاب نجد أنَّ أصواتَ الجهرِ تهيمن عليه وتشكّل نسبةً مرتفعةً يكونُ الفارقُ بينها وبينَ نسبةِ الأصواتِ المهموسةِ كبيراً، وهذا أمرٌ طبيعي في الكلام العربي أغلبه، ويمكنُ للدارسِ أن يتأكّدَ منه من خلالِ إحصاء أيِّ نصٍّ أدبي يريد، شعراً أو نثراً؛ فالفارقُ بينَ الجهرِ والهمسِ كبيرٌ، وإذا اعتمدنا على لغةِ الأرقامِ فإننا سنعرفُ أنَّ نسبةَ أصواتِ الجهرِ في الديوانِ هي (٦٧.٢%) وأمّا نسبةِ الهمسِ فهو (٣٢.٨%) وفُق عدد مرات ورود الصوت المجهور والصوت المهموس المدرجة في الجدول الآتي:

عدد الأصوات المجهورة	عدد الأصوات المهموسة	فارق العدد
----------------------	----------------------	------------

١ - ينظر: فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري: علاء حسين عليوي البدراني ، اطروحة دكتوراه، الجامعة العراقية، كلية الآداب، ٢٠١٢، ص ٢٧٤.

٢ - ينظر: اللغة بين الثابت والمتغيّر: أحمد عفيفي، ط١، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٩ م .

٩٣,٣٦٤	٤٥,٩٣٥	٤٧,٤٢٩ ^(١)
--------	--------	-----------------------

وبالتالي يكونُ الفارقُ (+٣٤.٤%) لمصلحة الأصواتِ المجهورة، أمّا مُعدّل الجهرِ في كلّ قصيدة من قصائد مظفر النّوّاب، فيمكن أن نعرفه من خلال الجدول الآتي:

اسم القصيدة	الجهر	اسم القصيدة	الجهر	اسم القصيدة	الجهر	اسم القصيدة	الجهر
ثلاث امنيات	٦٢٢	تل الزعتر	٣٩١٦	مرثية لأنهار	٤٤٠	رسالة حربية	٣٥٢
صرة الفقراء	١٣١٢	دومة النورس	٨٢٢	من الدفتر السري	٩٩١٦	الخوازيق	٣٣٢
اعترافات في الليل	٧٢٤	رباعيات	٣٢١	نهني ليلى	٢١٠٢	باب الكون	٤١٩
الأساطيل	١٧٧٠	طلقة ثم الحدث	٣٩٢١	وتريات ليلية	٧٧٧٠	سلفيني	٤٤٥
البقاع	٥٤٧٧	عبد الله الارهابي	٥٣٨٣	فلسطين عروس عروبتكم	١٣٢١	بيان سياسي	٣٩٧
الرحلات القصية	١٠٦١	عتاب	٢٧٣	بكائية على صدر الوطن	٢٦٨٢	ندامي	٤٨٧
المسورة	١٠٥٨	عروس السفائن	٤٤٥٢	وما هم ولكنه العشق	١٤٢٢	اللون الرمادي	٤٢٨
المسلخ الدولي	١٧١٩	فتى اسمه حسن	٢٧١٢	بالخمر وبالحنن وفؤادي	١٠٥٦		
الضابط	١٥٥	في الحانة	٧١٦	ايها القبطان	١٦٤٥	افضحهم	٢٤٢
بحار البحارين	٦٤٦٦	قراءة في دفتر	٢١١٣	يوميات عروس الانتفاضة	٥٥٢	قمم	٣٤٧
بنفسج الضباب	٥٧٨	قصيدة من بيروت	٤٥٨٤	موت العصفير	٦٣٣	وأنت المحال	١٧٩
ار بي جي	٤٩٦	قل هي	٥١٩	عن السلطة	٢١٦		

١ - يرمز الباحث بعلامة (+) إلى الفارق الإيجابي وبعلمة (-) إلى الفارق السلبي

اسم القصيدة	الجهر	اسم القصيدة	الجهر	اسم القصيدة	الجهر	اسم القصيدة	الجهر
		المتوكلية		البندقية			
ترنيمات استيقظت	٣٢٥٨	جزر الملح	٣١٢٣	الاتهام	٨٠٨		

نلاحظ أنَّ أعلى نسبة وصلت إليها الأصوات المجهورة كانت في قصيدة (أيها القبطان) إذ بلغ عدد مرات ورود الأصوات المجهورة فيها (١٦٤٥) مرةً ومع حضور قصائد حققت أعداداً أعلى بكثير من هذا العدد، لكن المسألة نسبية، فإذا علمنا أنَّ عدد الأصوات المهموسة في هذه القصيدة هو (٦٥٥) صوتاً نعرف أنَّ الأصوات المجهورة في هذه القصيدة تشكّل (٧١.٦%) وبذلك تكون نسبة الأصوات المهموسة (٢٨.٤%) فقط، وبالتالي فقد حققت الأصوات المجهورة فارقاً إيجابياً قدره (+٤٣.٢%) مع الأصوات المهموسة في القصيدة وهو أعلى فارق من بين كلّ القصائد، وكذلك حققت الأصوات المجهورة في القصيدة فارقاً إيجابياً قدره (+٤.٤%) مع مُعدّل نسبة الجهر في الديوان.

وبالعودة إلى نصّ هذه القصيدة، والقراءة المتأنية لها، بدت هناك أبعاداً دلاليةً لهذه الأصوات تفسرُ هيمنتها على القصيدة، وترسمُ لنا خريطةً للوصول إلى سرّ ارتفاع نسبة أصوات الجهر في كلّ قصائد النّوَّاب، وفي القصيدة نفسها خاصة.

إسقتها

وافضي في الظلاما

بلغت نشوتها الخمرة

في خديك

نثر الورد في كأس الندامى

وروث مبسم ورد

نزع التاج وألقاه بأرواح السكارى

بمعان نزعته أفاظها

وقف العشق على كفيه مجنوناً من النشوة

والعود ارتخت أوتاره

واللحن قاما^(١)

نلاحظ ارتفاع نسبة أصوات الجهر في هذا المقطع؛ حيث بلغ عدد الأصوات المجهورة فيه (١١١) صوتاً، مما جعلها تشكل نسبة بلغت (٦٧.٤%) وبذلك كونت فارقاً إيجابياً بسيطاً مع المعدل العام لأصوات الجهر في ديوان مظفر لكنّها بقيت دون مستوى نسبة أصوات الجهر في القصيدة، وكما هو واضح في الجدول الآتي:

الجهر في المقطع	الجهر في القصيدة	الفارق	الجهر في المقطع	الجهر في الديوان	الفارق
٦٧.٤	٧١.٦	-٤.٢	٦٧.٤	٦٧.٢	+٠.٢

١ - الأعمال الكاملة لمظفر النواب: ص ٥١٠.

تبدأ القصيدة بـ (اسقنيها... وافضحي فيّ الظلاما). حيث يشرع النّوّاب ويعلن في بداية قصيدته أمراً المخاطبة بسقياه وفضيحته، فيخبرنا منذ البداية إنّنا نقف إزاء فضيحة، هي فضيحة الظلام المطبق على روحه، وهذا المعنى يتناسب تماماً مع دلالة أصوات الجهر على القوة والعلانية، ففعل الأمر لا يصدر إلا من مقتدر واثق من نفسه، وهذا ما يتلاءم مع قوة أصوات الجهر وقرعها للمسامع، وكذلك الفضيحة تتناسب مع ارتفاع هذه الأصوات وحدثها.

والعود ارتخت أوتاره

واللحن قاما^(١)

فيجعل مظفر النّوّاب للحن حالة تشابه حال الإنسان عند قيامه، وقيام الإنسان لا يستغرق إلا ثوانٍ، فمظفر جعل اللحن يظهر فجأة في أرجاء قصيدته، ويقف مستوياً ثابتاً كما الإنسان، فضلاً عن أنّ الصورة الحركية التي ترسمها خطوط فعل القيام تبدأ بانطلاق الجسم للأعلى، ثم وقوفه في نقطة محددة، وإذا قارنا هذه الصورة بالصورة الحركية لأصوات الجهر نلاحظ الشبه الكبير بينهما؛ فالأصوات المجهورة تنطلق من نقطة معينة حتى يصادفها عارضٌ تتوقف معه عند نقطة محددة، فكأنّ حالة نطق الصوت المجهور هي حالة قيام .

هذه القراءة هي للفارق الإيجابي الضئيل جدا الذي شكّلته أصوات الجهر في المقطع مع أصوات الجهر في مجمل الديوان، والذي بلغ (+٠.٢%) ولكنّ الأرقام توضح لنا أنّ نسبة الأصوات المجهورة في هذا المقطع انخفضت لما

١ - الأعمال الكاملة: ص ٥١٠.

دون نسبة الأصوات المجهورة في القصيدة، وبالتالي شكّلت فارقاً سلبياً مقداره (-٤.٢%) وهذا الفارق لابد أن تكون له يدٌ ساهمت في بناء دلالة المقطع، فإذا لاحظنا الجوّ العام للمقطع والكلمات التي تشكّل الأركان التي بنيّت عليها الصورة التي يتخيّلها المتلقي عند قراءة المقطع أو سماعه، من مثل (الخمرة، والسكر، ونثر الورد)

وهذه الكلمات تصنع جوّاً هادئاً يجعل بعض الأصوات المجهورة تنسحب من النص، وتترك دورها للأصوات المهموسة، في حين تبقى الأصوات المجهورة الأخرى وتثبت على موقفها، فبعد أن يرخي العود أوتاره يقوم اللحن فجأة، وبهذا فإنّ المقطع يخبرنا بأنّه أراد أن يتخلّى عن هيمنة الجهر لأجل خلق جوّ متناسب مع النص، ولكنه سرعان ما استعاد هيمنته التي لم يفقد منها إلا القليل.

أمّا في المقطع الآتي:

ليس بالمركب والبحر ثقب

إنما أنت هو الثقب

ولن يمنحك البحر احتراماً

تدعي المركب؟! هيهات!!!!

ومن أين ولم تبخر؟

وتاريخك وحلّ

ودمّ النوتية الأمجاد في عنقك

أصبحت على البحر إماماً! (١)

نلاحظ ارتفاع أصوات الجهر إلى مرحلة متقدمة، حيث بلغ عدد مرات ورودها في المقطع (٧٥) مرة؛ مما جعلها تفرض نفسها كمهيمن قوي على المقطع دون أدنى تردد أو انسحاب، وتحقق فارقاً إيجابياً واضحاً، سواء بينها وبين نسبة الأصوات المجهورة في القصيدة، أو بينها وبين نسبة متوسط الأصوات المجهورة في الديوان، وكما هو واضح في الجدول الآتي:

الجهر في المقطع	معدل نسبة الجهر في القصيدة	الفارق	معدل الجهر في المقطع	المعدل العام	الفارق
٧٨.١	٧١.٦	٦.٥	٧٨.١	٦٧.٢	١٠.٩

وإذا حاولنا أن نكتشف هذا الإقدام القوي لهذه الأصوات في هذا المقطع، علينا أن نعرف النّوّاب جيداً، وتحولات لغته حين يتعلق الأمر بالسلطة، فلا بد من المصارحة والوقوف في الوجه، والأصوات المجهورة تمكنه من أداء هذه المهمة على أتم وجه، فهو يقف أمام الربان مباشرة ويقول له بأنه هو الثقب، وهذا الموقف المزلزل، والحدث الضاج، يتكون من نقطتين وحوار صادر من إحداهما تجاه الأخرى، يمثل النقطة الأولى مظفر النّوّاب، والثانية يمثلها الحاكم، ونظراً لبعده المسافة بين الاثنين فكريباً، وعدم التشابه بين الشخصيتين، مما يخلق فراغاً يبعد بينهما، لذا يتحدث الشاعر بأصوات واضحة في السمع، شجاعة منه

١ - الأعمال الكاملة لمظفر النّوّاب: ص ٥١٢.

وقوة، وهكذا يثبتُ تميزه بخلاف كثير من الشعراء الذين اختفوا خلفَ ظلالِ التورية والترميز.

وإذا أردنا الغوصَ بدلالاتِ أصوات الجهر في شعرِ مظفر النّوّاب طمعاً بتفاصيل أكثر، وجب علينا أن نحسب الأصوات ونحصى نسبة كلِّ صوتٍ منها في الديوان، فأصواتُ الجهرِ كما هو معروفٌ كثيرةٌ، وأكثر ما يهمنها هو الصوتُ المهيمنُ داخل الديوان، وبالنظرِ إلى الجدولِ أدناه نعرفُ أنَّ صوتَ اللام هو الصوتُ المهيمنُ على الأصواتِ المجهورة، حيثُ بلغت عدد مرات وروده (١٩,١٠٥) مرةً مما جعله يشكّل نسبة بلغت (٢١%) وكما هو واضح في الجدول الآتي:

الصوت	ب	ج	د	ذ	ر	ز	ض	ظ
نسبته	٧.٥	٢.٨	٤.٨	١.٧	٩.٤	١.٥	١.٣	٠.٣
عدد مرات وروده	٧٢٨٨	٢٤٥٣	٤٢٦٠	١٤٩٦	٨٤٥٦	١٤٤٤	١٠٧٠	٣٠٤
الصوت	ع	غ	ل	م	ن	و	ي	
نسبته	٧.٣	١.٣	٢١.٠	١١.٥	١٠.٢	٩.٩	١٣.٧	
عدد مرات وروده	٥٠٩٩	١٢٥٢	١٩١٠٥	٩٣٢٨	٩٤٦٧	٩٢٤٦	١٢٦٦٦	

وحتى نعرف أكثر الأماكن هيمنةً لصوتِ اللام ؛ قمنا بحسابِ نسبة صوتِ اللام في جميع القصائد؛ فتبينَ لنا أنَّ صوتَ اللام قد تكثف وهيمنَ في قصيدة (طلقة ثم الحدث) على وَفق الجدول الآتي :

المبحث الأول: الصفات الصوتية المميزة

اسم القصيدة	اللام	اسم القصيدة	اللام	اسم القصيدة	اللام
ثلاث امنيات	١١٠	عتاب	٥٦	يوميات عروس الانتفاضة	٩٨
صرة الفقراء	٢٦٨	عروس السفائن	٩٢٥	موت العصافير على دكة	١٤٨
اعترافات في الليل	١٥٧	فتى اسمه حسن	٦٢٢	عن السلطة المتوكلية	٤٩
الأساطيل	٣٣٣	في الحانة	١٥٠	الاتهام	١٦٩
البقاع	١٠٥٥	قراءة في دفتر	٣٨٩	بالخمر وبالحنين فؤادي	٢٠٤
الرحلات القصية	٢٠٢	قصيدة من بيروت	٨٧٤	رسالة حربية عاشقة	٧٣
المساورة	٢١٨	قل هي البندقية	١٢٢	الخوازيق	٧٣
المسلخ	٣٨٦	جزر الملح	٦٩٠	باب الكون	٩٨
الضابط	٣٢	مرثية لأنهار من	٩١	سلفيني	١٥٥
بحار البحارين	١٤٠٢	من الدفتر السري	١٩٦٥	بيان سياسي	٩٢
بنفسج الضباب	١١٣	نهني الليل	٤٣٤	ندامي	٩٢
ار بي جي	١٠٠	وتريات ليلية	١٦٢١	اللون الرمادي	٦٢
ترنيمات استيقظت	٦٣٤	فلسطين عروس	٢٥٢	افضحهم	٤٧
تل الزعتر	٨٤٨	بكاية على صدر الوطن	٥٨٢	قمم	٦٤

اسم القصيدة	اللام	اسم القصيدة	اللام	اسم القصيدة	اللام
دوامة النورس	١٧٨	وما هم ولكنه العشق	٢٣٣	وانت المحال	٣٧
رباعيات	٥٦	ايها القبطان	٢٩٤		
طلقة ثم الحدث	٨٧٩				

فإذا قمنا بحساب نسبة صوت اللام في قصيدة (طلقة ثم الحدث) من خلال عدد مرات وروده البالغة (٨٧٩) مرةً وجدناها (٢٤.٧%) ثم قمنا بحساب الفارق بين هذه النسبة ونسبة مُعدّل صوت اللام العام والذي يبلغ (٢١%) وجدنا أنّ هذه القصيدة تشكّل فارقاً إيجابياً قدره (+٣.٧%) كما هو واضح في الجدول:

صوت اللام في القصيدة	مُعدّل صوت اللام	الفارق
٢٤.٧	٢١	+٣.٧

وبالقراءة المتأنية للنصّ نعرف أنّ لكلّ ذلك دلالة خاصة؛ فالقصيدة تبدأ بقول مظفر النّوّاب:

الدرجُ الأرجواني الذي يفضي إلى بيت الرضى الليلي

أطفأت دموعي فوقه منتشياً بالخشب العابق بالحزن

وقبلت خطى أيامي الأولى على درجاته

درجاته ذابت جفوني

أحرسُ النقطة

ما فرطت بالنقطة يا من فرطوا بالنهر^(١)

بلغ عدد مرات ورود صوت اللام في هذا المقطع (١٨) مرة، وإذا حسبنا نسبة اللام في هذا المقطع، ومقدار الفارق الذي شكّلته مع مُعدّل نسبة اللام في القصيدة؛ نجد أنّ الفارق بينهما سلبي، أمّا الفارق بين نسبة اللام في المقطع ونسبته في الديوان فإيجابي ضئيل جداً.

نسبته في المقطع	نسبته في القصيدة	الفارق	نسبته في المقطع	نسبته في الديوان	الفارق
٢١.٢	٢٤,٧	٣,٥-	٢١.٢	٢١	+٠.٢

يهيمن صوت اللام على هذا المقطع تماماً، إذ حقق وجوداً بلغ فيه (٢١,٢%) بالنسبة للأصوات المجهورة الأخرى، وعلى الرغم من أنّ الفارق بين نسبة صوت اللام في القصيدة، ونسبة صوت اللام في هذا المقطع فارق سلبي، بلغ (-٣,٥%) إلا أنّ هذا الصوت يبقى هو الصوت المهيمن على المقطع من بين الأصوات المجهورة الأخرى؛ فعلى الرغم من أنّه شكّل فارقاً سلبياً بينه وبين نسبة اللام في القصيدة، إلّا أنّ هذا الفارق لم يكن بسبب انخفاض نسبة اللام في المقطع بقدر كونه بسبب ارتفاع نسبة اللام في القصيدة.

ولهيمنة هذا الصوت على المقطع دلالة سنحاول أن نكشف بعض جوانبها فعند النطق بصوت اللام يمرّ الهواء من جانبي اللسان^(٢) مما يتناسب مع حالة الشاعر في حديثه عن أيامه الأولى التي وقف يقبلها ويبكي عليها وهو حزين

١- الأعمال الكاملة لمظفر النواب: ص ٢٠١.

٢- ينظر: خصائص الحروف العربية ومعانيها: حسن عباس، اتحاد لكتاب العرب، ١٩٩٨، ص ٨٠.

على انفلاتها من بين يديه حتى أن جفونه ذابت من شدة التحسر والحزن، فانفلات الهواء من جانب اللسان مع صوت اللام يحاكي انفلات أيام الشاعر الأولى وفقدتها .

كما أن السمة التي تميز هذا الصوت هي الرنين والوضوح السمعي والموسيقى الجميلة ، فهو صوتٌ عذبٌ ولطيفٌ، وهذا مما يتلاءم والمعاني الوجدانية التي اكتظت بها القصيدة، ومع رمزية القصيدة التي تحتاج إلى حسٍ موسيقي عالٍ يتآزر مع المعنى، ويساعده بأن يقدح في ذهن المتلقي، فسلاسة الموسيقى، وعذوبة الصوت، في هذا المقطع كأنما جاءت كتعويض للمتلقي عن المعاني التي لا يكاد يدركها من الوهلة الأولى، وكذلك جاءت مناسبة لنفس الشاعر، فالحديث عن الأيام الأولى يعني أن هنالك أياماً مضت وبالتالي هنالك خبرة نتجت عن مضي تلك الأيام، خبرة في التعامل مع الغربة والفقد والحزن وتحويلها إلى قطعة موسيقية جميلة، ولهذا نجد شيوفاً لصوت اللام في هذا المقطع؛ لأنَّ ((اللطافة والعذوبة تطغيان على ذبذبات هذا الصوت))^(١).

كما أنه ((يوشي بمزيد من الليونة والمرونة والتمازج والالتصاق))^(٢) وهذا يلائم ما قاله الشاعر بأنه لم يفرط بالنقطة، بل بقي متمسكاً بأقل ما يمكن محافظاً على انتمائه، ملتصقاً به، فكأن صوت اللام في هذا المقطع هو الممثل الصوتي لروح الشاعر التي ما برحت ملتصقة بأشائها، بالوطن، وبالأيام الأولى.

١ - ينظر: النظام الصوتي ودلالته في سيفيات المتنبي وكافورياته: أروى خالد مصطفى عجولي،

ص ٩٨ .

٢ - خصائص الحروف العربية ومعانيها: حسن عباس، ص ٧ .

وصوتُ اللام يميلُ إلى الفناء في معظمِ أصواتِ اللغة^(١) فكانَ هذا الصوتُ يحاولُ أن يتقنعَ بشخصيةٍ مظفّرِ النَّوَابِ الحقيقية، هذه الشخصية التي ذابتُ بحبِ وطنها، وبحبِ قضيتها، وامتدَّ ذوبانها لسنينٍ من النضالِ والتضحية.

وصوتُ اللام من أصواتِ الذلاقة؛ ولهذا عمد الشاعرُ إليه بقصدٍ أو بدونِ قصد؛ لأنَّه لا يحتاجُ إلى جهدٍ كبيرٍ في إنتاجه، وهذا ما يناسبُ الحالةَ التي كانَ يمرُّ بها الشاعر، فهو حزينٌ متعلِّقٌ، ذو جفونٍ ذائبةٍ، فكانَ يبحثُ عن أسهلِ الأصواتِ ليوصلَ به رسالته، فانبرى اللام لهذه المهمة معلناً عن سهولته في النطقِ قائلاً بأنَّه لا يحتاجُ إلى جهدٍ، وأنَّ مداهُ رائعٌ يناسبُ صوتَ الشاعرِ الممتدِّ بحزنه دائماً، لذا نجدُ هذا الصوتَ مهيمناً على قصائدِ الديوانِ أغلبها .

١- ينظر: الاصوات اللغوية: ابراهيم أنيس، ص ١٣٢.

ثانياً – الهمس:

أما الهمسُ فقد وردَ في اللسانِ بمعنى الكلامِ الخفي^(١) وجاءَ في التنزيلِ بقوله تعالى {فَلَا تَسْمَعْ إِلَّا هَمْسًا}^(٢) وفي الاصطلاح عرفهُ سيبويه: ((حرفٌ أضعفُ الاعتمادُ عليه في موضعه حتى جرى النفسُ معه))^(٣) ومن المحدثين يعرفهُ الدكتور كمال بشر بأنه: ((انفراجُ الوترينِ بعضهما من بعضٍ أثناءَ مرورِ الهواءِ من الرئتين بحيثُ يسمحانِ له بالخروجِ دونَ أن يقابلهُ أيّ اعتراضٍ في طريقه، ومن ثَمَّ لا يتذبذبُ الوترانِ الصوتيانِ))^(٤) والأصواتُ المهموسةُ هي (التاء، الشين، الثاء، الحاء، الخاء، السين، الصاد، الطاء، الفاء، القاف، الكاف، الهاء) ويضيفُ عليها برتيل مالبرج الهمزة^(٥).

للهولة الأولى يمكنُ أن يعتقَدَ القارئُ بعد اطلاعه على جداولِ النسبِ ورؤيته للنتائجِ الموثقة فيها أنَّ الجهر هو المهيمنُ الوحيدُ في الديوان، وأنَّه قد فرضَ نفسه بصورةٍ لا يمكن معها للهمسِ من أن يمارسَ أيَّ تأثيرٍ دلالي؛ لأنَّه صاحبُ النسبةِ الأضعفِ، ولكنَّ الأمرَ في الحقيقةِ مختلفٌ تماماً، على الرغم من سيطرة أصواتِ الجهرِ على الديوان، وتشكيلها فارقاً إيجابياً كبيراً بينها وبين أصواتِ الهمسِ، إلَّا أنَّ هنالك حقيقةً لغويةً ستقلب الموازين، وتفتح البابَ واسعاً لتمكننا من الدخولِ إلى النصِّ من جهةِ الهمسِ، كما سبق ودخلناه من جهةِ الجهر، توصل إلى هذه الحقيقةِ الدكتور إبراهيم أنيس بعدَ دراسةٍ لغويةٍ دقيقةٍ

١ - اللسان: ج ٦، ص ٢٥٠ (همس).

٢ - سورة طه: آية ١٠٨.

٣ - الكتاب: ج ٤: ص ٤٣٤.

٤ - علم اللغة العام: الأصوات: كمال بشر، دار المعارف، (د.ط) مصر، ١٩٧٠ ص ٨٧.

٥ - ينظر: علم الأصوات: كمال بشر، ص ١٧٣.

لأصوات العربية، حيثُ وجدَ في كتابه (موسيقى الشعر) أنَّ أصواتَ الهمسِ في الكلامِ العربي لا تشكّل أكثر من خمسة وعشرين بالمئة من الكلام^(١)؛ لذا فإنَّ أيَّ نسبةٍ لأصواتِ الهمسِ تستطيعُ أن تحققَ فارقاً إيجابياً ستمنحنا الأذن في ولوج القصيدة ومحاولة فهمها صوتياً، وبإعادة النظر إلى جدولِ أصوات الهمس نجدُ أن أغلب القصائد قد اجتازتْ هذه النسبة التي حددها إبراهيم أنيس بعد استقراء الكلام العربي، بل يمكننا القول إنَّ كلَّ القصائد قد اجتازتْ النسبة المحددة على وَفْق الجدول الآتي:

اسم القصيدة	عدد أصوات الهمس	عدد أصوات اسم القصيدة	الهمس	اسم القصيدة	عدد أصوات الهمس
ثلاث امنيات	٢٩٠	تل الزعتر	١٨٣٢	قل هي البندقية	٢٤٣
صرة الفقراء	٧٠٧	دوامة النورس	٣٤٧	جزر الملح	١٣٨٨
اعترافات في الليل	٤٢٠	عروس السفائن	١٩١٧	عن السلطة المتوكلية	٩١
الأساطيل	٨٦١	فتى اسمه حسن	١٤٤٨	الالتهام	٣٩٩
البقاع	٢٥٥٩	في الحانة	٣٣٢	بالخمر وبالحنين	٤٩٠
الرحلات القصية	٤٩٥	قراءة في دفتر	١٠٩٧	رسالة حربية عاشقة	١٩٢
المساورة	٤٤٨	قصيدة من بيروت	٢٢٥٣	الخوازيق	١٨١
المسلخ	٨٥٢	مرثية لأنهار من	٢١٧	باب الكون	٢٣٥
الضابط	١٢٩	من الدفتر السري	٤٤٩٦	سلفيني	٣٨١
بحار البحارين	٣١٥٨	نهني الليل	٨٣٦	بيان سياسي	١٩٢
بنفسج الضباب	٢٥٩	وتريات ليلية	٤٢٤٩	ندامي	٢١٤
ار بي جي	٢٠١	فلسطين عروس	٧٨٤	اللون الرمادي	٢٠٩
ترنيمات استيقظت	١٥٩٥	بكائية على صدر الوطن	١٢٣٤	افضحهم	١١٨
رباعيات	٢٣٢	وما هم ولكنه العشق	٧٨٦	قمم	١٤٢
طلقة ثم الحدث	١٧٢٥	ايها القبطان	٦٥٥	وانت المحال	٨٧
عبد الله	٢٥٥١	يوميات عروس الانتفاضة	٢٦٧		

١ - ينظر: موسيقى الشعر: ص ٣٤.

اسم القصيدة	عدد أصوات الهمس	عدد أصوات القصيدة	الهمس	اسم القصيدة	عدد أصوات الهمس
عتاب	١٠٢	موت العصفير على دكة	٢٥١		

ولكنّ ما يهمنا هو النصّ الذي هيمن على كلّ النسبِ بأصواتِه المهموسة، أو النصّ الذي بلغَ القيمةَ العليا من نسبِ أصواتِ الهمسِ، وقد صارَ واضحاً أنّنا نعني بذلك قصيدة (رباعيات) التي بلغَ عددُ مراتِ ورودِ أصواتِ الهمسِ فيها (٢٣٢) مرةً مما جعلَ نسبةَ أصواتِ الهمسِ فيها (٤٢%) وبذلك استطاعتُ أن تشكّلَ فارقاً إيجابياً قدره (+٩,٢%) مع مُعدّل الهمسِ في الديوان، وكما هو موضّحُ في الجدولِ الآتي :

نسبة الهمس في القصيدة	مُعدّل الهمس في الديوان	الفارق
٤٢	٣٢.٨	٩.٢+

والأصواتُ المهموسةُ تناسبُ تماماً الجوّ العامَ لقصيدةِ رباعيات، التي يكتنفها الهدوءُ من الجهاتِ أغلبها، وتستوطنها الشفافيةُ، حتى أنّ الناظرَ إلى هذا النصّ لا يجد ملامحَ واضحةً ثابتةً، ولكنّه يستشعرُ بطيوفِ تمر حوله، وتدورُ في حركةٍ مستمرةٍ، والقصيدةُ مملوءةٌ بالإشاراتِ إلى هذا العالمِ المتسامي، مِنْ مثَل: الطيف، والسحر، والغييب، والخمرة، والفراغ، والصمت، والذهول، والثمالةُ وغيرها... فكلُّ مفاتيحِ النصّ هي مفاتيحُ شفافةٍ لا تتطلبُ الأصواتَ المجهورةَ، ولا تحتاجُ لنبرةٍ مرتفعةٍ، بل إنّها سكرانةٌ في نطقها، ولنقرأ أولَ بيتٍ من القصيدة حتى نتأكد من ذلك:

طائفتُ قد طافَ بي في غيبِ السحر^(١)

إنَّما تكونُ حركةُ الطوافِ بالدورانِ حولَ الشيءِ دونَ أنْ يعترضَ المتحركُ أيَّ عارضٍ، وهذا يشبه حركة أصوات الهمس التي لا يعترضها عارضٌ في تكوينها، ولنكتشف مدى تأثير أصوات الهمس سنأخذ المقطع التالي:

أنقر الكأسَ إذا ما نضبت واشرب رنين

فهي ما ضمت سوى خمرتها عبرَ السنين

فإذا أنبكَ العشقُ يا عشقُ... فضجات

عصافير على غصنٍ من الوردِ مكين^(٢)

نلاحظ في هذا المقطع تراجعاً واضحاً لأصوات الهمس فقد بلغ عدد مرات ورود الأصوات المهموسة في المقطع (٢٥) مرةً، حتى أنَّها حققتُ فارقاً سلبياً مرتفعاً مع نسبة أصوات الهمس في القصيدة بلغ (١٠.٣%) إذ إنَّ كلَّ ما استطاعتُ الأصواتُ المهموسةُ أنْ تحققه في المقطع لم يتجاوز (٣١.٧%) في حين أنَّها حققتُ في عموم القصيدة (٤٢%) وكما هو واضح في الجدول الآتي:

نسبته في المقطع	في القصيدة	الفارق
٣١.٧	٤٢	١٠.٣
في المقطع	العام	الفارق
٣١.٧	٣٢.٨	١.١

ولابدَّ من أن يكونَ لهذا دلالتُهُ الخاصة؛ فإذا تتبعنا الشطرَ الأول من المقطع:

١ - الأعمال الكاملة لمظفر النَّوَاب: ص ١٩٨.

٢ - الأعمال الكاملة لمظفر النَّوَاب: ص ١٩٩.

انقر الكأس إذا ما نضبت واشرب رنين^(١)

نلاحظ أن الشطر اعتمد في بناء المعنى الخاص به على صورة سمعية صرفية، بل إنه مزج الحواس فجعل السمع يشرب الأصوات مثلما يشرب الفم الخمرة، وأن هذه اللوحة السمعية مرسومة من لونين - إذا أردنا أن نعبر عن السمع تعبيراً بصرياً مجاراةً للشاعر في تبادل أدوار الحواس - أو أنها متكونة من ترددين - إذا أردنا أن نعبر عنها بصورتها الواضحة - فأما اللون الأول أو التردد الأول، فهو النقر، والنقر يكون بالضرب على شيء معين، والضرب على شيء معين هو صورة معكوسة لاعتراض شيء معين، ففي الحالة الأولى يكون المعارض هو الشيء فيتم نقره، والحالة الثانية يكون المعارض هو الضارب، وحتى نوضح الأمر أكثر؛ فلنفترض أن اليد التي تنقر على الكأس هي الصوت الذي يجري في الفم، وأن الكأس هو المعارض الذي يعترضها، وبالتالي فإن هذا الصوت هو تطبيق حياتي لعملية إنتاج أصوات الجهر، لذا نلاحظ أن نسبة أصوات الجهر في هذا المقطع مرتفعة .

وأصوات الهمس كثيرة؛ فنحتاج أن نعرف أي هذه الأصوات فرض نفسه كمهيمن، وبالنظر إلى جدول أصوات الهمس؛ نجد إن صوت التاء هو المهيمن على بقية الأصوات، حيث بلغ عدد مرات وروده (٢٠١٥) مرة مما جعله يحقق نسبة بلغت (١٨.٤%) على وفق الجدول الآتي:

الصوت	هـ	ح	ط	ك	س	ف
نسبته	١١	٨.٨	٤.٧	١٠.٦	٨.٣	١٢.٧
مرات وروده	١١٣٦	١٠٤٢	٤٧٥	١١٣٠	٩٧٥	١٤٦٧

١ - الأعمال الكاملة لمظفر النواب: ص ١٩٩.

الصوت	ص	ق	ش	ت	ث	خ
نسبته	٤.٣	١٠.٥	٤.٧	١٨.٤	٢.٠	٣.٩
مرات وروده	٤٢٤	١٢٢١	٥٣٠	٢٠١٥	١٨٠	٥٠٧

وبما أنَّ صوتَ التاءِ هو المهيمنُ على الأصواتِ المهموسةِ في ديوان مظفر النَّوَّاب؛ نحتاج الآنَّ أن نعرف نسبةَ صوتِ التاءِ في جميعِ القصائدِ، فهذه النسبةُ تتفاوت من قصيدةٍ إلى أخرى حسب عدد مراتِ ورودِ الصوتِ في كلِّ قصيدةٍ وكما في الجدول أدناه:

اسم القصيدة	ت	اسم القصيدة	ت	اسم القصيدة	ت
ثلاث امنيات	٧٦	عبد الله	٥١٣	ايها القبطان	١٣٣
صرّة الفقراء	١٦٩	عتاب	٢٤	يوميات عروس الانتفاضة	٦٦
اعترافات في الليل	٨٧	عروس السفائن	٣٣٠	موت العصافير على دكة	٥٣
الأساطيل	١٣٢	فتى اسمه حسن	٣٠٦	عن السلطة المتوكلية	
البقاع	٥٢٤	في الحانة	٦٠	الاتهام	٨٣
الرحلات القصية	٨٥	قراءة في دفتر	٢٠٥	بالخمر وبالحنن فؤادي	٩٢
المساورة	٥٧	قصيدة من بيروت	٤٢٤	رسالة حربية عاشقة	٣٠
المسلخ	١٥٨	قل هي البندقية	٥٩	الخوازيق	٢٦
الضابط	١٦	جزر الملح	٢٥٣	باب الكون	٤٠
بحار البحارين	٥٧٧	مرثية لأنهار من	٥٥	سلفيني	٧٣
بنفسج الضباب	٤٩	من الدفتر السري	٨٠٦	بيان سياسي	٢٩
ار بي جي	٣٩	نهني الليل	١١٧	ندامي	٣٦
ترنيمات استيقظت	٣٩٢	وتريات ليلية	٥٩٢	اللون الرمادي	٣٠
تل الزعتر	٣١٤	فلسطين عروس	١٣٧	افضحهم	٢٠
دوامة النورس	٤٦	بكائية على صدر الوطن	٢٥٢	قمم	١٥

اسم القصيدة	ت	اسم القصيدة	ت	اسم القصيدة	ت
رباعيات	٢٨	وما هم ولكنه العشق	١١٥	وانت المحال	١٨
طلقة ثم الحدث	٢٥٦				

يهيمن صوت التاء على قصيدة (ثلاث أُمَيَاتٍ على بوابة السنة الجديدة) وترتفع نسبته فوق كل نسب الأصوات المهموسة؛ لأن عدد مرات وروده مرتفعاً، حيث بلغ (٧٦) مرةً مما جعله يشكّل نسبةً بلغت (٢٦.٢%) في القصيدة وبذلك تشكّل فارقاً إيجابياً قدره (٧,٤%) مع مُعدّل نسبة التاء والذي يبلغ (١٨.٤%) ولا بدّ من أن يكون لهذا الصوت دلالة تتناسب هذه الهيمنة. لنرجع إلى نصّ القصيدة، ونحاول أن نكشف هذه الدلالة:

لم يعدْ يذكرني منذ اختلفنا أحد غير الطريق

صار يكفي

فرح الأجراس يأتي من بعيد.. وصهيل الفتيات الشقر

يستنهض عزم الزمن المتعب

والريخ من القمة تغتاب شموعي

رقعة الشباك كم تشبه جوعي^(١)

ترتفع نسبة صوت التاء في هذا المقطع إلى (٢٨.٢%) فقد ورد (١٠) مرات؛ وبذلك تحقق فارقاً إيجابياً قدره (+٢%) مع صوت التاء في القصيدة والذي يبلغ (٢٦.٢%) وأيضاً تحقق فارقاً إيجابياً كبيراً قدره (+٩.٨%) وكما هو واضح في الجدول الآتي :

١ - الأعمال الكاملة لمظفر النواب: ص ٢.

نسبته في المقطع	نسبته في القصيدة	الفارق
٢٨.٢	٢٦,٢	٢+
نسبته في المقطع	نسبته في الديوان العام	الفارق
٢٨.٢	١٨.٤	٩.٨+

ولابد من أن يكون لذلك دلالاته في هذه القصيدة التي أفتتح بها ديوان مظفر النّوّاب؛ فهي تمثل الشرارة التي أشعلت الديوان، وكأنّها مصدر الحرارة والانفعال الشعوري الذي تستمد منها باقي القصائد طاقتها، فمظفر النّوّاب هنا يعلق أمانيه الثلاثة على بوابة الشعر العربي، فلا يمرّ من خلالها دارسٌ إلا وقرأ هذه القصيدة، وقد عرفنا أنّ صوت التاء هو الصوت المهيمن على النصّ ودلالة هذا الصوت تناسب جو هذا النصّ تماماً؛ فالتاء وكما يصفها سمير سنيّة بأنّها ((من الأصوات النفسية، وهي متبوعة بدفقة هواء، ولأنّها صوت مهموسٌ لذا فإن الوترين الصوتيين ينفرجان بقوة عند نطقها ودفقة الهواء التي تتبعها تكون أقوى أيضاً)).^(١)

وهذا ما يجعل الباحث لا يقع في موقف المبالغة عندما يقول: إنّ مظفر النّوّاب في هذا النصّ يتكلّم بأنفاسه، إنّهُ يحاول أن يصور روحه على هيئة قصيدة، يحاول أن يجسد مشاعره التي تبلورت على شكل أمنياتٍ تجمعت لتكوّن هذا النصّ، ويقول العلايلي عن صوت التاء: ((...إنّه للاضطراب بالطبيعة))^(٢)

١ - الأصوات اللغوية رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية: د. سمير شريف استيتية، دار وائل

للنشر، عمان - الاردن، ط ١، ٢٠٠٣م، ص ١٣٤.

٢ - خصائص الحروف العربية ومعانيها: حسن عباس ص ٥٥.

وهذا يماثل اضطراب النَّوَاب وخوفه من وحدته وغربته بعيداً عن وطنه الذي يحب، كما أنَّ صوت التاء ضعيف الشخصية وهذا ما يسمح لخصائص الأصوات الأخرى بالسيطرة عليه^(١)، وهنا يماثل شخصية الشاعر التي بدت ضعيفة، مهزوزة، يفارقها الآخرون ولا تفارق، فالشاعر يجعل من نفسه مفعولاً به في المعنى لكلّ الجمل، ويأتي بالأفعال المؤذية والجارحة ويسلطها على نفسه من خلال الآخرين، إنّه الضحية هنا بكلّ تفاصيلها؛ فلم يعد يذكره أحد، وهو يخاف الخروج للشارع.

ومن هنا نلاحظ أنَّ التاء كانت معادلاً صوتياً لشخصية الشاعر في هذا النص؛ فهو صوت مهموس، وشديد، وهذان الخطان المتقاطعان هما اللذان يشكّان نقطة ولادة شخصيته الغريبة؛ فهو هامس هادئ، لكنّه شديد على الرغم من أنَّ كلّ ملامح الشدة تختفي في هذا النص، ويبقى الهمس والضعف وكيلاً رسمياً عن مظفر النَّوَاب في قصيدته هذه.

١ - ينظر: خصائص الحروف العربية ومعانيها: ص ٥٩.

ثالثاً: نماذج أخرى من المهيمنات الصوتية :

النموذج الأول:

وقابوس^(١) هذا سلطانٌ وطنيٌ جداً

لا تربطه رابطةٌ ببريطانيا العظمى

وخلافاً لأبيه ولدَ المذكورُ من المهدِ ديمقراطياً

ولذلك تسامحَ في لبسِ النعلِ ووضعِ النظارات

فكان أن اعترفتْ بمآثره الجامعةُ العربيةُ يحفظها الله^(٢)

يصرحُ حسن عباس في كتابه (خصائص الحروف العربية ومعانيها)، بأنَّ صوتَ الظاء هو أقلُّ الأصواتِ تكراراً في الكلامِ العربي، بل ويذهبُ إلى أبعدِ من ذلك حيثُ يقولُ بأنَّ هذا الصوتَ أقلُّ أصواتِ الدنيا استعمالاً^(٣) ولسنا بمحلِّ نقاشِ هذا القولِ، ولكنَّه يعززُ النتيجة التي وصل إليها إحصاءُ الأصواتِ في شعرِ مظفر النَّوَاب؛ فالنسبةُ المئويةُ التي يحققها هذا الصوتُ منخفضةٌ جداً مقارنةً بالنسبِ التي تحققها الأصواتُ الأخرى، فهي تصلُ بأقصى ارتفاعٍ لها إلى (٠,٤%) من مجموعِ الأصواتِ العامة، بينما تنعدمُ في قصائدٍ أخرى

١ - هو قابوس بن سعيد بن تيمور ، الحاكم الثاني عشر لأسرة آل بو سعيد، وهو سلطان عمان من عام ١٩٧٠ إلى يومنا هذا.

٢ - الأعمال الكاملة لمظفر النَّوَاب: ص ٤٨٢.

٣- ينظر: خصائص الحروف العربية ومعانيها: ص ١٢٦.

تماماً، لكن في المقطع أعلاه نلاحظ أنَّ صوتَ الظاء شكَّل نسبةً بلغت (١,٨%) من مجموع الأصواتِ العامة فلو علمنا أنَّ متوسطَ تكرارِ هذا الصوت في كلِّ القصائد هو (٠,٢%) من مجموع الأصوات العامة، هذا يعني أن صوتَ الظاء في هذا المقطع حقق انزياحاً إيجابياً مقداره (١,٦%) أي أنَّه تضاعفَ ثمان مراتٍ عن متوسطِ تكراره، وهذه الكثافة النسبية لهذا الصوت لا بد أن تكون من ورائها دلالةٌ يكشفُ عنها النظرُ الدقيقُ لخصائصِ هذا الصوت، والقراءةُ الفاحصةُ للمقطع الذي هيمن فيه، ففي هذا المقطع يتحدثُ النَّوَّابُ عن شخصيةٍ عربيةٍ حاكمية، محاولاً رسمها بملامحٍ غير متناسقةٍ مع بعضها؛ مما يولّد صورةً مضحكةً لهذه الشخصية، حيثُ يحاولُ قابوسُ أن يكونَ مختلفاً عن أبيه ويتجّه اتجاهاً ديمقراطياً مختلفاً عن سبقه، وهذه المحاولةُ التي تبنتها الشخصيةُ تبدو مضحكةً لأنها غير مؤثرةٍ أبداً، ولا تشكّلُ فارقاً كبيراً حتى وإن اعترفتُ بها الجامعةُ العربيةُ، وهذه المحاولةُ تشبهُ تماماً محاولةَ صوتِ الظاء في الخروجِ عن نسقه المعتاد، وإعلانه الثورة على الأصواتِ الأخرى، فكان أقصى ما يستطيع الوصولُ إليه مضاعفةُ جهدهِ عشر مراتٍ، ولكن ما قيمةُ المضاعفةِ لعشر مراتٍ؟ بالنسبةِ للقيمةِ (٠,٣%) إنَّها تبقى لا شيء إذا قيستُ بالأصواتِ الأخرى، تبقى محاولةٌ مضحكةٌ، لا تأثيرَ لها على الهيكلِ الصوتي للقصيدة، أو للقصائدِ كلّها، فصوتُ الظاء ومحاولته المضحكة بالهيمنة والتغيير يشبهُ قابوسَ ومحاولتهُ المضحكةُ أيضاً.

فضلا عن ((...أنَّ عمليةَ نطقِ صوتِ الظاء تتضمَّنُ ب بروزَ طرفِ اللسانِ حينَ يوضعُ بينَ الأسنانِ العليا والسفلى))^(١) فيشتركُ اللسانُ: وهو العضو المرن المتحركُ في جميعِ الاتجاهاتِ، مع الأسنانِ: وهي العضو الصلبُ العظمي، ومن

١ - علم الأصوات: حسام البهنساوي، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة ط١، ٢٠٠٤، ص ٦٥.

هنا يمكن أن نلمح العلاقة بين إنتاج صوتِ الظاء، وبين إنتاج الصورة التي رسمها النّوّاب، فالصوتُ نتجَ بتضافر عضوٍ مرِنٍ وعضوٍ صلبٍ، والصورةُ نتجتُ باتجاهٍ مرِنٍ يمثلهُ قابوسُ الديمقراطي، واتجاهٍ صلبٍ يمثلهُ والدهُ، ولكنَّ الاتجاهَ الأولَ يبقى شكلياً؛ لم يتمردْ على جوهرِ الصلابةِ واليبوسةِ في الحكم، وهذا ما يتناسبُ تماماً مع وضعيّة اللسانِ حالَ النطقِ بالصوتِ، إذ يندفعُ طرفه، وهو الجزءُ الأكثر دقّةً نحو الأمامِ خارجِ الأسنانِ، بينما يتخلفُ جزؤه الأخير، وهو الجزءُ الأكثر سمكاً والأقربُ إلى الجذرِ، ويتكوّمُ في عمقِ الفمِ^(١)، فقابوسُ مرتبطٌ ومقيّدٌ بالأصلِ وليستْ الديمقراطيةُ إلا شكلاً يخدعُ به الناسُ، فكما أنَّ اللسانَ يتحركُ في جميعِ الاتجاهاتِ ويبقى مرتبطاً بجذره فهذا الحاكمُ مثلهُ .

النموذج الثاني:

سودت وجوهكم

من قمةٍ

ما أقبحَ الكروشَ منْ أمامكم

وأقبحَ الكروشَ منْ ورائكم

ومنْ يشابه كرشه فما ظلم

قمم... قمم.. قمم...

قمم

١ - ينظر: الأصوات اللغوية رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية: سمير شريف ستيتة، ص ٢٩ .

معزى على غنم

مضطرة لها نغم

تنعقد القمة

لا تنعقد القمة

لا تنعقد القمة^(١).

يهيمن صوت الميم على هذا المقطع بنسبة بلغت (١٨,٨%) من مجموع الأصوات، وعدد مرات وروده (٢٨) مرة، وصوت الميم ((ينطق بضم الشفتين ورفع الطبق؛ ليغلق ما بين الحلق والتجويف الأنفي، معذببة الأوتار الصوتية))^(٢) والضغط الحاصل على الشفتين، والذي يصاحبه تذبذب في الأوتار الصوتية، وانخفاض سقف الحنك اللين؛ مما يؤدي إلى خروج الهواء من الأنف، كل هذا يمنح صوت الميم صفات ترتبط بالعظمة والمهابة؛ مما يخلق أجواء يطغى الوقار عليها^(٣) فيجبر المتلقي على الترقب والخشوع لما هو آتي بكل ما يحمل من فضول، فبعد أن يصرخ الشاعر بصوته الشجاع الممتد إلى أقصى مسامع الحكومات العربية آنذاك: **قمم قمم...** نجد المتلقي محافظاً على هدوئه وصمته، محاولاً التكهن بما سيأتي به الشاعر، وما عساه أن يقول في مناقشة هذا الموضوع الكبير، فإذا به يكسر أفق التوقع، ويحطم كل الجوّ الذي صنعه بصرخته: **معزى على غنم...** فالسامع يفتح عينيه مباشرة على القمة، على اجتماع السلطات، على مركز القرار، ليذهل، ويخشى، ويترقب، فإذا هي

١ - الأعمال الكاملة: دار الاوديسا، ص ٤٤٢.

٢ - المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي: د. رمضان عبد التواب، ص ٤٢.

٣ - ينظر: النظام الصوتي ودلالته في سيفيات وكافورياته: ص ٩٨ - ٢٠١٤.

لحظات تمرُّ ثم يحملُ مظفّر النَّوَابِ مستمعِيه على كتفه، ويهبط بهم إلى الأسفل، إلى السخرية، إلى الضحكِ الأسود، فلا يكاد ينهي جملته الثانية حتى يضحك الجمهورُ من أعماقِ قلبه، كلُّ ذلكَ الوهم الذي صنعه النَّوَابُ لجمهوره، كانَ بوساطة صوتِ الميم، خيطُه الأساس في حياكة ثوب الوقارِ على شطره، الخيطُ الذي سحبه بعد ذلك؛ ليعري القم من مهابتها، وقوتها ويظهرها بصورةً كارتونيةً مضحكةً، فالميمُ ساعدَ وتحملَ المفارقةَ التي تبناها مظفّر النَّوَابِ على عاتقه، تلكَ المفارقةَ بينَ الوقارِ والسخرية، بين الإجلالِ والاستهزاء.

والميمُ من الأصواتِ الاستمرارية: وهي الأصواتُ التي يمكنُ إطالتها^(١) وهنا تحديداً تظهرُ شجاعةُ الشاعر، ولامبالاته بما يمكنُ أن ينزلَ عليه من عقابٍ، وما يمكنُ أن تفعله السلطاتُ بحياته، فهو يستعملُ الصوتَ الجهوري الواضح المستمر، حتى يطيل صوته، ويصرخ، وكأنَّه يخبر الحكَّامَ بأنه لا يخشاهم، وأنَّه يريدُهم أن يسمعوا، ويريدُهم أن يعرفوا حقيقتهم من عنده، ساعدهُ بذلك كون صوت النون من أصواتِ الغنة، والغنة من علاماتِ قوة الحرف، فالنَّوَابِ في هذه القصيدة وفي هذا المقطع هو القوي، وهو الحاكم، وهو القمَّةُ الحقيقية التي كشفتُ زيفَ القمِ الأخرى وأظهرتها على حقيقتها، كمَّا أنَّ الغنة تشي بالتطريب.^(٢) وهذه مفارقةٌ أخرى جاءَ بها النَّوَابِ؛ ليعززَ قوته، ويلجأَ استهزاءً بالأنظمة العربية وقممها، ففي حال مناقشة الشعراءِ لموضوعِ جلالِ نجدهم في حالةٍ من الحذرِ والخوفِ، ولكنَّ شاعرنا يطربُّ هنا ويغرّدُ راقصاً على أوتارِ الخوفِ، فهو لا يأبه بأيَّ تهديدٍ، ولا قيمةً لحياته من دون قضيته، فطرَبه يدلُّ

١ - ينظر: دراسة الصوت اللغوي: د. أحمد مختار عمر، ص ١٢٣.

٢ - ينظر: التكرير بين المثير والتأثير: د. عز الدين علي السيد، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٦،

ط ٢، ص ١٥.

على إمعانٍ في قصديته، أي أنّ هذه المعاني لم تأتِ مصادفةً، أو عرضاً نتيجة
لعاطفةٍ ثارت، بل إنه اعتاد على شتيمتهم، حتى باتت تلك الشتائم أغنية يرددّها
كلّ حينٍ ويستمتعُ بإلقائها.

المبحث الثاني

المقاطع الصوتية المهيمنة

أولاً: المقطع الصوتي

أ: المقطع لغة

المقطع في اللغة من القطع وهو: ((إبانة بعض أجزاء الشيء من بعض، وهو اسم مكان من قطع، كمقاطع الرمال والأودية، والمقطع: الموضع الذي يُقطع فيه النهر من المعابر))^(١) وقد ورد في الذكر الكريم { وَتَقَطَّعُوا أَمْرَهُمْ بَيْنَهُمْ زُبُرًا }^(٢)

ب: المقطع اصطلاحاً:

أمّا في الاصطلاح فيعرّفه ابن الدهان (ت ٥٩٢هـ) بقوله: ((...وبين الألفاظ والحروف المقاطع، والمقاطع تنقسم إلى خفيفة وثقيلة، فالخفيف مركب من صامت ومصوت، لأنّ الصوت أمّا أن يُنطق به في أقصر زمان يكون فيه اتصال الصامت إلى الصامت وإلى السمع، وهو المقطع المقصور والسبب

١- لسان العرب: ج ٨ ص ٢٧٨ .

٢- سورة المؤمنون: آية ٥٣ .

الخفيفُ العروضي، مثل: لَنْ، وأمَّا أن يُنطقَ به في ضعفِ الزمان أو أضعافه، ويسمى مقطعٌ ممدودٌ وهو الوتدُ المفروق العروضي مثل: قاع))^(١)

وإذا تصفحنا كتبَ اللغويين وعلماء الأصوات القدامى نجدُ أنهم عرفوا المقطعَ، وذكروه، وعددوا أنواعه، فيُعد الفارابي (ت ٣٣٩هـ) أول من ذكرَ المقطعَ إذ نجدهُ يقولُ في تعريفه: ((المقطعُ مجموعُ حرفٍ مصوتٍ وحرفٍ غير مصوتٍ))^(٢) ثم قسمه إلى نوعين، مقطعٌ قصيرٌ، ومقطعٌ طويلٌ، فقال: ((وكلُّ حرفٍ غير مصوتٍ أتبعَ بمصوتٍ قصيرٍ قرنَ به فإنه يسمى المقطعُ القصيرُ، والعربُ يسمونه الحرفَ المتحركَ من قبلِ أنهم يسمون المصوتاتِ قصيرة الحركاتِ وكلُّ حرفٍ لم يتبعَ بمصوتٍ أصلاً، وهو يمكن أن يقترن به فإنهم يسمونه الحرف الساكن، وكلُّ حرفٍ غير مصوتٍ قرن به مصوت طويل فإننا نسميه المقطعَ الطويلَ.))^(٣)

ثم إنَّه يستفيدُ من المقاطعِ عروضياً فيربط بينَ المقطعِ الطويلِ والسببِ الخفيفِ، فيقول: ((وكلُّ مقطعٍ طويلٍ فإنَّ قوتهُ قوةُ السببِ الخفيفِ، فذلكَ يعدُّ من الأسبابِ الخفيفةِ، وكلُّ ما لحقَ الأسبابَ الخفيفةَ لحقَ بالمقاطعِ الطويلةِ، وسائرُ ما يركبُ تركيباً أزيدُ مما عدناها جميعاً مركبةً أمَّا عن أسبابٍ، وأمَّا عن أوتادٍ،

١- تقويم النظر في الأدلة واختلاف الفقهاء: محمد بن علي ابن الدّهان، دار الكتب المصرية، مخطوط رقم ١٢، فقه شافعي، نقلا عن المدخل إلى علم أصوات العربية: غانم قدوري الحمد، دار عمار، ط١، ٢٠٠٤م، ص ١٨٨.

٢- الموسيقى الكبير: ابو نصر محمد بن محمد بن طرخان الفارابي، تحقيق: غطاس عبد الملك خشبة و د. محمود أحمد الحنفي، دار الكاتب العربي، ط١، القاهرة، ١٩٦٧م، ص ١٠٧٢.

٣ - الموسيقى الكبير: ص ١٠٧٥.

وأما عنهما جميعاً، وكلُّ سببٍ خفيفٍ فإنَّه يقومُ مقامَ فقرةٍ تامةٍ تعقبها وقفة، كذلك كلُّ مقطعٍ طويلٍ))^(١).

أما ابن جني (ت ٣٩٢هـ) فقد وردَ مصطلحُ المقطعِ عندهُ بمعنى المخرج، إذ يقولُ: ((...الصوتُ عرضٌ يخرجُ مع النفسِ مستطيلاً متصلاً حتى يعرضُ له في الحلقِ والفمِ والشفَتينِ مقاطعٌ تنثنيهِ عن امتدادِهِ ، واستطالتهِ ، فيسمى المقطعُ أينما عرضَ له حرفاً))^(٢).

وفي تعليقٍ للدكتورِ تمام حسان على هذه المقولةِ نجدُهُ يقولُ: ((ويعودُ الضميرُ على الصوتِ عرضِ راجعٍ إلى المقطعِ))^(٣) ومن هنا نفهم أنَّ ابن جني (ت ٣٩٢هـ) يسمي المقطعَ هنا حرفاً، والمعروفُ أنَّ المقطعَ هو مخرجُ الحرفِ لا الحرفِ، أمَّا تعريفُ المقطعِ عند المحدثين فقد سارَ في ثلاثة اتجاهاتٍ، كلُّ اتجاهٍ يعرفُهُ وَفْقَ معطياته الخاصة، وهذه الاتجاهات هي:

١: الاتجاه الفونيتيكي. (الفيزيقي أو الأكوستيكي) :

ويُعرَّفُ المقطعُ تحتَ هذا الاتجاهِ بأنَّه: ((قمةُ إسماعٍ تقعُ بينَ حدينِ أدنيين من الإسماعِ))^(٤). فالمقطعُ بذلك له حدٌّ أعلى أو قمةُ إسماعٍ طبيعيةٍ، وحالَ تسجيلِ جملةٍ من الجملِ على لوحٍ حساسٍ لاحظَ الأصواتيون ظهورَ أثرِ الذبذباتِ في خطٍ متموجٍ تشتركُ في تكوينهِ القممُ والوديانُ، فالقممُ تمثلُ أعلى ما يصلُ إليه

١- الموسيقى الكبير: ص ١٠٧٨ - ١٠٧٩.

٢- سر صناعة الاعراب: ابي الفتح عثمان بن جني، د. حسن هندأوي، ص ٦.

٣- مناهج البحث في اللغة: ص ١٤٠.

٤- دراسة الصوت اللغوي: د. أحمد مختار عمر، ص ٢٨٤.

الصوت من الوضوح، والوديان تمثل أقل ما يصل إليه الصوت من الوضوح، وغالباً ما تكون القمم محجوزة لأصوات اللين لتترك الوديان لبقية الأصوات الساكنة^(١).

٢: الاتجاه الفونولوجي:

لكل لغة قواعدها الخاصة في تجميع الوحدات الصوتية في مقاطع لذا إن تعريف المقطع سيختلف باختلاف اللغات على وفق هذا الاتجاه^(٢) ويُعرف عبد الصبور شاهين المقطع من هذه الناحية بأنه: ((مزيج من صامت وحركة يتفق مع طريقة اللغة في تأليف بنيتها ويعتمد على الإيقاع التنفسي))^(٣). بينما يقول إبراهيم أنيس: ((إنه عبارة عن حركة قصيرة أو طويلة مكتنفة بصوت أو أكثر من الأصوات الساكنة))^(٤) ويعرفه اللغوي هلمسلف بأنه: ((الوحدة التي يمكن أن تحمل درجة واحدة من النبر كما في الانجليزية، أو نغمة واحدة كما في كثير من اللغات النغمية))^(٥).

١ - ينظر: الاصوات اللغوية: إبراهيم أنيس، ص ١٦١.

٢ - ينظر: المدخل إلى علم الاصوات العربية: د. غانم قدوري الحمد، ص ٢٠.

٣ - المنهج الصوتي للبنية العربية رؤية جديدة في الصرف العربي: د. عبد الصبور شاهين،

مؤسسة الرسالة، (د ط) بيروت، ١٩٨٠م ص ٣٨.

٤ - موسيقى الشعر: د. إبراهيم أنيس، مكتبة الانجلو المصرية، ط ٢، ١٩٥٣م، ص ١٤٥

٥ - دراسة الصوت اللغوي: أحمد مختار عمر، ص ٢٨٦.

٣: الاتجاه النطقي:

المقطع على وَفْق هذا الاتجاه هو مجموعة أصواتٍ تنتجُ بنبضةٍ، أو خفقةٍ صدريةٍ واحدةٍ^(١) فإذا وضعتَ كفك على أسفلِ صدرك ونطقتَ بكلمة (ضَرَبَ) سوفَ تشعرُ بضغطاتِ الحجابِ الحاجزِ على الصدرِ، وهي ثلاث، تقابلُ مقاطع الكلمةِ الثلاثة ، وكذلك إذا نطقتَ عبارة (لم يضرب) فإنَّك تستطيع أن تميزَ ثلاثة مقاطع أيضاً، وكذلك في قولك (ما قاما) ففي كلِّ مرةٍ تحسُّ بثلاثِ خفقاتٍ صدريةٍ.

ج: أنواع المقاطع في اللغة العربية:

- ١: المقطع القصيرُ ويرمز له بـ |ص ح| وهناك من أطلقَ عليه ((المقطع الصغير ويُسمى أيضاً بالمقطع المفتوح المتحرك)).^(٢)
- ٢: المقطع المتوسط المفتوح ويرمز له بـ |ص ح ح| ويتألفُ هذا المقطعُ من صامتٍ متلوٍّ بحركةٍ طويلةٍ أو صائتٍ طويلٍ، أي صامت صائتٍ طويلٍ ومن أمثلته (لا، ما) المقطع الأول من كاتب.
- ٣: المقطع المتوسط المغلق، ويرمز له بـ |ص ح ص| ويتألفُ هذا المقطعُ من صامتين تتوسطهما حركةٌ قصيرةٌ، أي من الصامتِ + حركة قصيرة + صامت ومن أمثلة هذا المقطع أداة الاستفهام (مَنْ) وأداة النفي والجزم (لَمْ).

١ - ينظر: دراسة الصوت اللغوي: ص ٢٨٥

٢ - الأصوات اللغوية: عبد القادر عبد الجليل، دار صفاء، عمان- الأردن، ط١، ١٩٩٨م، ص ٢٠.

وهناك أنواع أخرى من المقاطع نشير لها برمزها مثل المقطع: |ص ح ح ص ص | في مثل كلمة (جاد)، والمقطع |ص ح ص ص| في كلمة (نهر)، والمقطع |ح ص ص ص| في مثل كلمة (حين)^(١) وعلى كل حال فاللغويون يقولون بشيوع الأنواع الأولى من المقاطع الصوتية في اللغة العربية وهذه الأنواع الثلاثة هي التي تشكل الكثرة الغالبة في الكلمات العربية^(٢).

ثانياً: المقاطع المهيمنة في شعر مظفر النواب:

يرتبط عدد المقاطع ونوعها في القصيدة بالحالة الشعورية التي تسيطر على الشاعر ارتباطاً وثيقاً، فإذا كان الشاعر هادئاً وقت نظم القصيدة جاءت المقاطع كثيرة من حيث العدد قصيرة ومتوسطة من حيث النوع، وغالباً ما يكون ذلك في الوصف والغزل، أي فيما يبتعد عن الانفعالات النفسية التي ما أن تقترب من نفس الشاعر حتى يقل عدد المقاطع، ويميل إلى الطول المناسب لحالات الانفعال، وقد توصل إلى ذلك ابراهيم أنيس في حديثه عن مناسبة العروض للحالة النفسية التي يمر بها الشاعر، فقال بأن الشاعر في حالة حزنه ويأسه يميل إلى استعمال أوزان طويلة كثيرة المقاطع، وإن الشاعر في حالة اضطرابه يميل إلى استعمال أوزان قليلة المقاطع^(٣) ونظراً لاختلاف أنواع المقاطع اعتماداً على الحالة النفسية للشاعر، ولأننا ندخل إلى حالة الشاعر

١ - ينظر: المقطع في بنية الكلمة العربية، دراسة لغوية تطبيقية في القرآن الكريم: مناع عبد الله مصلح، رسالة ماجستير، جامعة ام درمان الاسلامية، كلية الدراسات العليا، ٢٠٠٩، ص ١٩.

٢ - ينظر: الأصوات اللغوية: ابراهيم أنيس، ص ٨٧ - ٩٥ - ١٦٩.

٣ - ينظر: النظام الصوتي ودلالاته في سيفيات المتنبي وكافورياته: اروى خالد مصطفى ص ١٥٨.

النفسية من خلال موضوع القصيدة؛ لذا وجدنا أنَّ دراسة البنية المقطعية المهيمنة في شعر مظفر النّوّاب يمكن أن تتم من خلال أخذ نماذج من أبرز الموضوعات التي تتحكم بها العواطف عنده، فأعلى درجات سلم الانفعال هي تلك التي تملك الشاعر فيها حالة الغضب التي تصل به إلى الهجاء، وأشهر قصائد الهجاء عند مظفر النّوّاب هي قصيدة (القدس عروس عربتكم) التي أصبحت طوقاً سحرياً يظهر على رقاب الحكومات العربية متى أرادت التحدث عن القدس، ووحياً يوحى لكلّ عربي يسمع حاكماً وهو يتحدث عن القدس، وهذه القصيدة فيها من العواطف الغاضبة ما يجعلها تستمر بجمرتها طول السنين، فلا يطفئها بردٌ ولا تأخذ منها ريحٌ، ولأنّ هذه القصيدة تنطق بكلمة واحدة، وتسير في خطٍ مرتفعٍ على دفترِ المشاعر في جميع أبياتها؛ لذا رأينا أنَّ مقدمة هذه القصيدة وحدها تكفي لأن توضح لنا تأثير المقاطع الصوتية المهيمنة على كلّ جملةٍ شعرية ودلالاتها في تلك الجملة.

ثم شئنا أن نقفز بالتحليل من خطِ الانفعال والاعتراض والوقوف بقوة وصلابة وهجاءٍ إلى خطِ الليونة والمرونة والترنج والخمر، وعلى الرغم من أنَّ المنطق يسترعي التدرج وتناول موضوع وسط، إلّا أن التزام المنطق في الحديث عن مظفر النّوّاب ليس أمراً منطقياً، فأتينا بقصيدة (في الحانة القديمة) وأكتفينا بمقدمتها التي تصف سكر الشاعر وحديثه عن امرأة الحانة .

ولأنّ القلب يضطرب في حديثه لامرأة، أو في حديثه عنها، ويعزف ضربات لا يجيد عزفها إلا من أجلها؛ لذا كان لابد من أخذ نموذجٍ غزلي نلاحظ من خلاله مدى تأثير المقاطع الصوتية وبنيتها في معاني مظفر النّوّاب، ونكشف بعض أسرار الشاعر من خلال تلك المقاطع.

النموذج الأول:

(١): من باع فلسطين وأثرى بالله

سوى قائمة الشحاذين على عتبات الحكام

ومائدة الدول الكبرى؟ (١)

ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح |
ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح |
ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح |
ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح |

(٢) فإذا أجن الليل

تطق الأكواب بأن القدس عروس عروبتنا

أهلاً أهلاً أهلاً (٢)

ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح |
ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح |
ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح |

(٣) من باع فلسطين سوى الثوار الكتبة؟ (٣)

١ - الأعمال الكاملة: ص ٧٨.

٢ - الأعمال الكاملة: ص ٧٨.

٣ - الأعمال الكاملة لمظفر النواب: ص ٧٨.

فلسطين مباعاً، لذا نجدُ أنَّ المقطعَ القصير قد حققَ نسبةً عاليةً، وذلك تماشياً مع الحالة التي يمرُّ بها الشاعرُ وهو يفتحُ هذا الموضوعَ مراراً وتكراراً، في كلِّ منصةٍ وفي كلِّ محفلٍ، فالمقطعُ القصيرُ لا يتطلبُ جهداً، ولا يتطلبُ نفساً قوياً، وهذا ما أعانَ الشاعرَ على أن يحققَ نسبةً عاليةً بالمقطعِ المفتوح، فكأنَّ المقطعَ المفتوح والمقطعَ القصير اتفقا على المقطعِ المتوسطِ المغلقِ؛ ليجبراه على أقلِّ نسبةٍ في هذه الجملة الشعرية، فهو آخرُ ما سيحتاجه مظفرُ النَّوَابِ الى الصراخ بأسماء من باعوا حبيبته وقضيته فلسطين .

أمّا في الجملة الشعرية الثانية نجدُ فيها أنَّ نسبةَ المقاطعِ المفتوحة قد انخفضت عن نسبتها في مطلع القصيدة، بينما ارتفعت نسبةُ المقاطعِ المغلقة إلى (٣٤,٤%) لأنَّ النَّوَابِ انتقلَ إلى وصفِ حالة الأشخاص الذين باعوا فلسطين في حالِ جنِّ الليل في جلساتهم المغلقة؛ فناسبَ ذلك ارتفاعَ نسبة المقاطع المغلقة لأنَّه أرادَ أن يصنعَ لوحةً ليليةً لأشخاصٍ يحتفلون في جلسةٍ سرية، كما أنَّ المقطعَ المغلق الذي يبدأ بانفتاح الصوتِ ثم انغلاقه يشبهُ إلى حدٍ ما الصوتَ الصادرَ حالَ ضربِ الأكوابِ بعضها البعض الآخر، أرادَ النَّوَابِ أن يجعلَ المتلقي يعيش داخلَ صورةٍ سمعية بعدَ أن احكمَ أبوابَ الصورةِ عليه، وأدخله مع الخونة ليسمعهم وهم يكذبون على بعضهم بقولهم: (القدسُ عروسُ عربتهم) كما أنَّ ارتفاعَ نسبةِ المقاطعِ المغلقة يناسبُ الجوَّ الساخرَ الذي خلقه الشاعرُ، فبترداده كلمة

أهلاً أهلاً أهلاً^(١)

وهي لفظٌ يتكوّن من مقطعين مغلقين

١ - الأعمال الكاملة: ص ٤٧٨.

أهلن | أهلن | أهلن |

ص ح ص | ص ح ص | ص ح ص |

فيتكرر المقطعان المغلقان ثلاث مراتٍ كدلالةٍ واضحةٍ على صوتِ الضحك، ممَّا يبعثُ عندَ المتلقي شعوراً متكاملًا بأنَّ الشاعرَ يسخرُ منَ قولهم لمعرفتهِ الحقيقيةِ بهم .

وكذلك نلاحظُ ارتفاعَ نسبةِ المقاطعِ القصيرةِ في هذهِ الجملةِ الشعريةِ، والمقاطعِ القصيرةِ سهلةِ الأداءِ ممَّا يشيرُ إلى مدى سهولةِ هذا القولِ عندهم، وكأنَّهم لا يدركونَ معناه، هم ينطقوه بكلِّ بساطةٍ ويسرٍ ويمثلوا فمهم بهذهِ التصريحاتِ الكبيرةِ.

في الجملةِ الشعريةِ الثالثةِ ، نجدُ أنَّ النسبةَ التي تحققها المقاطعُ المفتوحةُ منخفضةٌ جداً، وعلى الرغمِ من أنَّ المعنى الذي يطرحه الشاعرُ مشابه لما جاءَ في الجملةِ الأولى، إلا أنَّ النسبَ تفاوتتْ فاختلفتْ دلالاتها، إذ نجدُ أنَّ المقاطعَ المفتوحةَ تتخفّضُ بالوقتِ الذي تبلغُ فيه المقاطعُ المغلقةُ أعلى نسبةٍ وصلتْ لها في القصيدةِ، وربّما يكونُ ذلكُ لأنَّ الاعترافَ أصبحَ أمراً طبيعياً بعدما قاله في الجملةِ الأولى، وأنَّ الشيءَ إذا تكررَ فقدَ بريقه فلا داعي لإبلاغه بأعلى صوتٍ، كما أنَّ اختلافَ الشخصياتِ المتهمة جعلَ هذا التفاوتَ في النسبِ مبرراً فبالأولِ يتهمُ (الشحاذينَ على عتباتِ الحكام ومائدةِ الدولِ الكبرى) وهم بالضرورةِ حكامُ العربِ الذينَ لم ينجوا من لسانِ مظفرٍ في أغلبِ قصائدهِ، وهؤلاءِ يحتاجونَ إلى صوتٍ أعلى وإلى حزمٍ أشد؛ حتى يسمعوا ما يقول عنهم الشاعرُ وكذلك يحتاجُ الشاعرُ نفسه إلى إبرازِ شخصيتهِ القويةِ أمامَ جبروتهم وغطرستهم على أبناءِ شعوبهم، أمّا المتهمُ في هذهِ الجملةِ فلا يحتاجُ إلى كلِّ ذلكِ فهم من الثوار، هذا

المقاطع القصيرة منخفضة لأنَّ الشاعر في حالة راحة فيجب أن تكون نسبة المقاطع المفتوحة مرتفعة تناسباً مع الراحة التي يتمتع بها الشاعر، لكنَّ الجميل أنَّ النَّوَاب هنا ليس في حالة الراحة التي ضدها التعب، وإنما في حالة الراحة التي ضدها الصحو، ودائماً يعبرُ الشعراء عن حالة السكر بالراحة؛ إذ إنها اللحظات التي ينسى فيها الشاعر همَّه، ويزيحُ غمَّه، ويبعدُ عنه قلقه الوجودي الملازم لروحه الشاعرة، وعقله المتفلسف، والمعروف أن المغمور لا يستطيع أن ينطلق بكلامه على أتم وجه، وإنما ينطقه على شكل دفعاتٍ، بل إنه قد ينطقُ الكلمة نطقاً مقطوعاً، ولذا نلاحظ ارتفاعاً في نسبة المقاطع المتوسطة التي تبدأ بحركة ثم سكون، وإن كان الشاعر يحاول أن يبرئ نفسه من الشعور براحة السكر بقوله: (أنت كما الإسفنجة تمتص الحانات ولا تسكر) فكلُّ ما تقدم يمكن أن يتحول من سكر مظفر النَّوَاب نفسه، إلى سكر المكان الذي يتحدث عنه - المشرب- فهذا المكان يضيف على شخصية المتكلم به أو عنه لكنة تسمع من خلالها الأصوات وهي تشي لك بأنَّ من يتحدث من رواده - رواد المكان - هكذا رسم النَّوَاب من خلال تكرار المقطع المغلق صورة المشرب، نلاحظ أيضاً أن الجملة الشعرية قد بدأت بمقطع مغلق.

الـ|ـمشرب

ص ح ص |

وانتهت بمقطعين مغلقين أيضاً

تـسـ|ـكـر

ص ح ص | ص ح ص

وأطيب طين لا ينبت حين يساء^(١)

ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح |
ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح |
ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح |
ح ح | ص ح |

(٤): مسكونٌ بالغربةِ

يجري الفيروزُ بأوردتي حزناً

هل تسمحُ سيدتي أنسابُ إلى جانبها

ليسَ عليّ سوى بردِ العمرِ رداءً^(٢)

ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح |
ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح |
ح ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح |
ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح |
ح ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح | ص ح |

(٥): دوريات الإخصاءِ تجوبُ الشارعَ^(٣)

١ - الأعمال الكاملة: ص ٤٤٥.

٢ - الأعمال الكاملة: ص ٤٤٥.

٣ - الأعمال الكاملة: ص ٤٤٥.

ص ح ص | ص ح ص | ص ح ح | ص ح ص | ص ح ح | ص ح ح | ص ح ح | ص ح ح | ص ح ص |
ص ح ح | ص ح ح | ص ح ح |

(٦): أغرب شيء..

أيُّ فمٍ يفتح...

فوراً يجري التخدير ويخصى^(١)

ص ح ص | ص ح ح | ص ح ح | ص ح ص | ص ح ص | ص ح ح | ص ح ح | ص ح ح | ص ح ص | ص ح ح |
ص ح ح | ص ح ح | ص ح ح | ص ح ح | ص ح ح |

والجدول الآتي يبين نسبة المقاطع في الجمل الشعرية:

رقم الجملة الشعرية	المقطع قصير	المقطع المغلق	المقطع مفتوح
١	٣٨.٢	٣٢.٤	٢٩.٤
٢	٤٦.٧	٣٣.٣	٢٠.٠
٣	٤١.٥	٣٤.١	٢٤.٤
٤	٤٠.٨	٣٨.٨	٢٠.٤
٥	٢٥.٠	٣١.٣	٤٣.٨
٦	٣٧.٥	٤٣.٨	١٨.٨

في الجملة الأولى نجد أنَّ المقطع المفتوح حقق نسبةً بلغت (٢٩,٤%) وهذه النسبة تمثل المهيمن الثاني على جميع الجمل الأخرى تسبقها نسبة الجملة الخامسة، التي بلغ بها المقطع المفتوح أوجّه؛ إذ شكّل ما يقارب (٤٣,٨%) وهي نسبة عالية جداً إذا حسبنا الفارق بينها وبين متوسط نسبة المقطع المفتوح لبقية الجمل البالغ (٢٦.١%) لوجدناه (+١٧.٧%) ولهذا الفارق دلالة إذ لو رجعنا إلى الجملة لوجدناها تتحدث عن دوريات الشرطة وهي تجوب الشارع ونحن نعرف ما يصاحب هذه الدوريات من الأصوات التي تطلقها صافرات السيارات، وهي أصوات عالية، وهذا يناسب سيطرة المقطع المفتوح على الجملة؛ إذ تتفق أصوات الدوريات مع المقطع المفتوح من حيث القوة والمدى، وبالعودة إلى الجملة الأولى نجد أنَّ وصف النهدين بأراجيف الدفوف يتناسب تماماً مع المقطع المفتوح، وكذلك حالة الاهتزاز التي يمر بها الشاعر والتي تبناها بعدما شاهد النهدين يهتزان فاهتز مثلهما، كل ذلك يناسب اهتزاز الأوتار الصوتية وهي تطلق المقطع المفتوح .

أمّا في الجملة الثانية فنجد أن المهيمن هو المقطع القصير بنسبة (٤٦,٧%) فشكّل فارقا إيجابيا قدره (+٨.٥%) مع متوسط نسبة المقطع القصير والذي يبلغ (٣٨.٢%) وسهولة نطق هذا المقطع تناسب الرقة التي يصف بها الشاعر نفسه.

أمّا في الجملة الثالثة فنلاحظ دخول شخصية المرأة في القصيدة وهذا الدخول يصاحبه انخفاض في نسبة المقاطع المفتوحة، وارتفاع في نسبة المقاطع المغلقة، ولعلّ ذلك يناسب الارتباك الذي يحصل لرجل مناضل قضى عمره بين الزنانات والهروب منها حال كلامه مع امرأة، خاصة وأن شاعرنا كان قليل العلاقات النسائية نظراً لحياته القاسية .

ويستمر المقطع المفتوح في انخفاضه في الجملة الرابعة بينما يرتفع المقطع المغلق ليشكل المهيمن الثاني بعد نسبة المقطع المغلق في الجملة السادسة، والتي بلغت (٤٣,٨%) فناسب ارتفاعها الوضع الذي يصفه النّواب.

أيّ فم يُفتح فوراً يجرى التخدير ويخصى^(١)

فالمقطع المغلق يناسب حالة الإطباق على الأفواه وكنمها، وتناسب نهاية حالة الصمت الناتجة عن ذلك، وبالعودة الى الجملة الرابعة نجد أن الارتباك يزيد في حديثه مع المرأة فترتفع نسبة المقطع المغلق.

الخلاصة:

بلغت نسبة أصوات الجهر في الديوان (٦٧.٢%) أمّا نسبة الهمس فقد بلغت (٣٢.٨%) وبالتالي يكون الفارق بين الجهر والهمس (+٣٤.٤%) لمصلحة الأصوات المجهورة، مما يجعلها مهيمنة على شعر النّواب، وإنّ أعلى نسبة وصلت إليها الأصوات المجهورة كانت في قصيدة (أيّها القبطان) إذ بلغ عدد مرات ورودها (١٦٤٥) مرة؛ مما جعلها تشكل نسبة بلغت (٧١.٦%)، وصوت اللام هو الصوت المهيمن على الأصوات المجهورة؛ إذ بلغ عدد مرات وروده (١٩,١٠٥) مرة؛ مما جعله يشكل نسبة بلغت (٢١%) ووصل في قصيدة طلاقة ثم الحدث الى عدد مرات ورود بلغت (٨٧٩) مرة فشكّل نسبة بلغت (٢٤.٧%).

١ - الأعمال الكاملة: ص ٥٤٥.

أمّا أعلى نسبةٍ لأصوات الهمس فقد كانت في قصيدة (رباعيات) التي بلغ عدد مرات ورود أصوات الهمس فيها (٢٣٢) مرةً مما جعل نسبة أصوات الهمس فيها (٤٢%) وصوت التاء هو المهيمن على بقية الأصوات؛ إذ بلغ عدد مرات وروده (٢٠١٥) مرةً مما جعله يحقق نسبة بلغت (١٨.٤%).

أمّا المقاطع الصوتية فقد اختلفت كثافتها، وتباينت في القصائد تبعاً لموضوع القصيدة، وجوها العام، والحالة النفسية التي كان عليها الشاعر حال كتابة القصيدة.

الفصل الثاني

المهميات الصرفية

الفصل الثاني

المهيمنات الصرفية

توطئة

تضع الصيغة الصرفية حدوداً تميز بها المعاني المختلفة، وتحدد الفروق بينها، ومن دون الصيغ الصرفية يقع اللبس ويشيع الوهم في تحديد معاني الألفاظ المشتقة من مادةٍ صرفية واحدة، حتى إننا إذا أردنا إضافة كلمةٍ جديدةٍ إلى اللغة العربية، ننظر إلى الصيغ الصرفية المتوفرة عندنا، ونركز في دلالات كل صيغة ومعناها، ثم نقيس المعنى الذي نريد التعبير عنه على معنى الصيغة.^(١) كما تفعل المجامع اللغوية عند اضافتها بعض الكلمات.

وقد تنبه القدماء إلى أهمية الصيغة الصرفية في الدلالة على المعنى؛ فقال سيبويه (ت ١٨٠هـ) ((ومن المصادر التي جاءت على مثال واحد حين تقاربت المعاني: النزوان، والنقران، وإنما هذه الأشياء في زعزة البدن واهتزازه في

١ - ينظر: اللغة العربية معناها ومبناها: تمام حسان، عالم الكتب، ط ٥، القاهرة ٢٠٠٦م،

ارتفاع^(١)) فسيبويه تناول الجوانب الدلالية للصيغة الافرادية التي تُحدد اعتماداً على بنيتها، وهذا كثير في كتاب سيبويه إذ تناوله بالدقة والتفصيل^(٢).

والدلالة الصرفية مرتبطة ببنية الكلمة وصيغتها التي تحدد معناها، وذلك مثل صيغة أفعَل كأكرم، فإنَّ معنى أكرم يتحدد من خلال صيغتها أفعَل التي تدل على تغيّر الدلالة الأصلية في الصيغة الافرادية، ومثل هذا كثير في اللغة العربية؛ فلبنية الكلمة أهمية في تحديد معناها، وعن طريق البنية وصيغها المختلفة تبرز المعاني وتُحدّد، وقد تنبه اللغويون إلى هذا، فقالوا: أنَّ هنالك دلالة معنوية يكتسبها اللفظ من الصيغة، فالصيغة الصرفية عند القدماء من علماء العربية تُعدُّ قرينة من القرائن اللفظية التي تردُّ في سلسلة الكلام وتكون دالة على معنى تلزم المتلقي بقبوله^(٣).

أمّا المحدثون، فشأنهم شأن القدماء في منح الصيغة مكاناً مرموقاً في دراستهم^(٤) فهي معلم بنائي يدلُّ على المعاني الكامنة في النصِّ الإبداعي، حسب ما يرى النقاد^(٥).

١ - الكتاب، ج ٤، ص ١٤.

٢ - الدلالة الإيحائية في الصيغة الافرادية: صفية مطهري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٣م، ص ٢١.

٣ - ينظر: علم الدلالة عند العرب: عليان بن محمد الحازمي، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج ١٥، ع ٢٧، جمادي الثانية ١٤٢٤ ص ٧١٢-٧١٣.

٤ - ينظر: اللغة العربية معناها ومبناها: ص ١٣٦.

٥ - ينظر: الأنساق الأسلوبية المهيمنة: ص ٨٢.

المبحث الأول

المصيغات الاسمية والمصيغات الفعلية

أولاً: الأسماء :

أ: أحوال الأسماء

ب: الأسماء في شعر مظفر النواب

ثانياً: الأفعال:

أ: اقسام الأفعال

ب: الأفعال في شعر مظفر النواب

المبحث الأول

المهيمنات الاسمية والمهيمنات الفعلية

يمكن أن تكون لتجمعات الصيغ الصرفية معانٍ توحى بها بنية هذه الصيغ؛ فالنصّ المشتمل على وفرة من الصيغ الاسمية يشي بمعانٍ ودلالاتٍ تختلف عن معاني ودلالات النصّ المشتمل على صيغ فعلية كثيرة.^(١) وقبل الحديث عن دلالات الأسماء والأفعال في شعر مظفر النواب، سنقدم موجزاً عن أحوال الأسماء من حيث: الجمود والاشتقاق، والتذكير والتأنيث، والجمع والافراد؛ لأننا سندرس الأسماء في ديوان مظفر معتمدين على هذه الأحوال، ومدى تباين واختلاف نسبها في القصائد، كما سنقدم تعريفاً مختصراً عن الأفعال العربية.

أولاً: الأسماء:

أ: أحوال الاسم

تنقسم الأسماء من حيث تصرفها إلى: جامد ومشتق. أما الجامد: فهو كل اسم لم يؤخذ من لفظة أخرى ودلّ على ذاتٍ، أو معنى من غير ملاحظة صفة، وهو نوعان: أمّا أن يكون اسم ذاتٍ أو اسم معنى، واسم الذات هو: الاسم الذي له أبعاد المادة، بمعنى أن يكون محسوساً، واسم المعنى: هو الذي لا يحس، ويدل

١ - ينظر: البنيات الأسلوبية في مرثية بلقيس لنزار قباني: ص ٧٧.

على حدثٍ غير مقرون بزمن. أمّا المشتق فهو ما أُخذ من غيره، فهو مأخوذٌ من المصدرِ عند البصريين ومن الفعل عند الكوفيين.^(١) وسنتحدث بالتفصيل عن الاشتقاق والمشتقات في المبحث الثاني من هذا الفصل.

ويقسم الاسم من حيث النوع إلى: مؤنثٍ ومذكرٍ، والاسم المؤنث ينقسم إلى: مؤنثٍ حقيقيٍّ، ومؤنثٍ مجازيٍّ، أمّا من حيث اتصاله، أو عدم اتصاله بعلامة التانيث، فيقسم إلى: مؤنثٍ معنويٍّ ومؤنثٍ لفظيٍّ، والقسم الثالث هو المؤنث لفظياً ومعنوياً.^(٢)

أمّا من حيث الجمع والافراد، يُقسم الاسم باعتبار العدد إلى: مفرد، ومثنى وجمع.^(٣) ولأنّنا في هذا الفصل ننظر للجمع نظرةً تشمل كلّ ما زاد عن واحدٍ لذا سنعد المثنى والجمع في خانةٍ، والمفرد في خانةٍ أخرى.

ب: الأسماء في شعر مظفر النّوّاب:

يثبت الإحصاء الدقيق للصيغ الاسمية والفعلية في شعر مظفر النّوّاب تقدماً واضحاً للصيغ الاسمية مقارنة بالصيغ الفعلية؛ مما يجعلها تفرض نفسها كمهيمنٍ على قصائد الديوان، وكما هو موضحٌ في الجدول الآتي:

اسم القصيدة	الأسماء	اسم القصيدة	الأسماء
-------------	---------	-------------	---------

١- ينظر: الصرف الوافي دراسة وصفية تطبيقية: د. هادي النهر، ط١، عالم الكتب الحديث الأردن، ٢٠١٠، ص ٥٧-٥٨.

٢- ينظر: الصرف الوافي: ص ١٨٧.

٣- ينظر: الصرف الوافي: ص ٢١٠.

اسم القصيدة	الاسماء	اسم القصيدة	الاسماء
ثلاث امنيات	١٨٦	جزر الملح	٨٢٦
صرة الفقراء	٤١٣	مرثية لانتهار من	١٢٧
اعترافات في الليل	٢٤٤	من الدفتر السري	٢٥٧٢
الاساطيل	٥٤٩	نهذهني الليل	٣٧٢
البقاع	١٦١٢	وتريات ليلية	١٢٣٤
الرحلات القصية	٣٢٧	فلسطين عروس	٣٤٤
المسورة	٣١٣	بكائية على صدر الوطن	٨٠١
المسلخ	٥٠٩	وما هم ولكنه العشق	٤٢٢
الضابط	٤٩	ايها القبطان	٥١٠
بحار البحارين	١٨٩٥	يوميات عروس الانتفاضة	١٩٣
بنفسج الضباب	١٦٥	موت العصفير على دكة	١٦٠
ار بي جي	١٣٧	عن السلطنة المتوكلية والدراويش ودخول الفرس	٥٧
ترنيمات استيقظت	١١٩٠	الاتهام	٢٠٧
تل الزعتر	١٢٢٠	بالخمر وبالحرز فؤادي	٣٢١
دوامة النورس	٢٤٢	رسالة حربية عاشقة	١١٣
رباعيات	٩٩	الخوازيق	١٠٠
طلقة ثم الحدث	١١٨٠	باب الكون	١٤٦
عبد الله	١٣٩٣	سلفيني	٢٣٥
عتاب	٧٤	بيان سياسي	١١٤
عروس السفائن	١٢٩٢	ندامي	١٥١
فتى اسمه حسن	٩٢٣	اللون الرمادي	١٥٢
في الحانة	٢٣٤	افضحهم	٨١
قراءة في دفتر	٦١٧	قمم	٩٨
قصيدة من بيروت	١٣٤٠	وانت المحال	٥٥
قل هي البندقية	١٦٥		

ولأننا سندرس الأسماء في أحوالها المختلفة من حيث الجمود والاشتقاق، والافراد والجمع، والتأنيث والتذكير، نرى أنه من المفيد أن نحلل أكثر من قصيدة واحدة، وذلك حتى تتضح الصورة أكثر، وحتى تشمل الدراسة أغلب قصائد الديوان بالتحليل، ولأن حساب نسبة الأسماء في قصائد مظفر النواب لم يشكّل فوارق كبيرة بين قصيدة وأخرى، بل نستطيع القول إنَّ خط النسبة الاسمية قد سار مساراً مستقراً من دون ارتفاعات أو انخفاضات واضحة؛ فأغلب قصائد الديوان تراوحت نسبة الأسماء فيها بين (٧٥ – ٧٩%)، وأعلى قيمة وصلت إلى (٨٠%) في اللون الرمادي، وتل الزعتر، وبيان سياسي، أما اشد انخفاض لهذه النسبة فقد وصل إلى (٧٢.٨%) في قصيدة المسلخ الدولي ومن الواضح إنَّ هذه الفوارق اليسيرة بين نسب توزيع الأسماء في القصيدة لا تشكّل ضرورة تجبرنا على دراسة قصيدة دون أخرى، فالسمة العامة لشعر مظفر النواب تتمثل بتفوق الأسماء على الأفعال بفارق كبير يصل إلى (٥٤.٩+) ففي قصيدة (افضحهم) تصل نسبة الأسماء إلى: (٧٧.٩%) وهذه النسبة تقترب من متوسط نسبة الأسماء في كل الديوان والتي تبلغ (٧٧.٤%) لذا تعد هذه القصيدة الممثل الأفضل للطابع العام لانتشار الأسماء في شعر مظفر النواب، ولمعرفة الفارق بين نسبة الأسماء والأفعال في القصيدة ينظر الجدول الآتي :

نسبة الأسماء	نسبة الأفعال	الفارق
٧٧.٩	٢٢.١	٥٥.٨

القصيدة تبدأ بقول مظفر النواب

لا تقهر انتفاضتي

وموقعي في موقعي

ولا أزعج^(١)

فمظفر النّوّاب في هذا المطلع يريد أن يصفَ لنا عزيّمته، وثبوته، واستقراره على موقفٍ واحدٍ من العدو، فهو يذكر كلمةً (موقع) مرتين، إشارةً للثباتِ والتمسكِ بالمبادئ التي يُحارب من أجلها، ودعماً للصورة الثبوتية التي يحاول أن يرسّخها في ذهنِ المتلقي، فهو لا يُزاح من مكانه، وموقعه ثابت في موقعه، وهذا يتلاءم تماماً مع هيمنة الأسماء على هذا النصّ، وذلك لأنّ الأسماء تعطي دلالةً الثبوت والاستقرار؛ ((فكما شاع إنّ الاسم يدل على الثبات بسبب خلوه من الزمن والحركة اللذان يأتيان من دلالة الأفعال.))^(٢)

ذكر اللغويون: إنّ الاسم يفيد الثبوت، والفعل يفيد التجدد والحدوث، فإذا قلت (خالد مجتهد) أردتَ ثبوت الاجتهاد لخالد، في حين أنّك إذا قلت (يجتهد خالد) أردتَ حدوث الاجتهاد له بعد أن لم يكن، وكذا إذا قلت (هو حافظ) أو (يحفظ) فحافظٌ يدل على الثبوت و(يحفظ) يدل على الحدوث والتجديد، ونحوه هو خطيبٌ أو يخطب، وهو كريمٌ أو هو يكرم، وهو جوادٌ أو يجود، فإن خطيباً وكريماً وجواداً تفيد ثبوت الصفة لصاحبها، وإنّ صاحبها متصفٌ بها على سبيل الدوام

١ - الأعمال الكاملة لمظفر النّوّاب: دار الاوديسا، ص ٤٣٤.

٢ - الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية: أبو البقاء أيوب الكفوي، تحقيق: عدنان

درويش ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٩٨، ص ١٠١٤.

في حين إنّ يحفظ، أو يخطب، أو يكرم، أو يوجد، تدل على التجدد والحدوث^(١) وهذا يدعم الصفتين اللتين أراد الشاعر أن يسبغ موقفه بهما فنجح بذلك وهما: الثبات، والاستقرار.

أمّا من حيثُ الجمود والاشتقاق في هذه القصيدة فقد بلغ عدد الأسماء الجامدة فيها (٦٤) اسماً، وبلغ عددُ الأسماء المشتقة (١٤) اسماً، وبذلك استطاعت الأسماءُ الجامدةُ أن تفرضَ نفسها كمهيمنٍ على النصِّ، وتحقق فارقاً إيجابياً قدره (٥٠) اسماً، فإذا حولنا الأعداد إلى النسب، وصلنا إلى الجدول الآتي :

الجامدة	الأسماء المشتقة	الفارق
٨٢	١٨	٦٤

وللفكرة نفسها جاء إحصاءُ الأسماءِ الجامدةِ والمشتقةِ داعماً بقوة، فهيمنة الأسماء الجامدة، وتشكيلها لفارقٍ كبيرٍ يدلُّ على الثبوت والاستقرار، وذلك لأنَّ الجامدَ ثابتٌ لا تتصرف أحواله كثبات مبادئ المبدع الرئيسة التي لا تتغير مهما تغيّرت الظروف المحيطة، فهو في موقعه، وهو لا يُزاح عن هذا الموقع، فعدم التغيّر واكتساب هيئة جديدة في كلّ مرة ، هي صفةُ الأسماء الجامدة التي تتمسك بهيأتها.

وكما عرفنا فإنَّ الأسماء الجامدة تنقسم إلى: اسم ذاتٍ واسم معنى، فأما أسماء الذوات فقد بلغ عددها (٤٠) اسماً من مجموع الأسماء الجامدة، وأما أسماء

١- ينظر: معاني الأبنية العربية: فاضل السامرائي، ط١، جامعة الكويت، كلية الآداب، ١٩٨١، ص٨.

المعاني فقد بلغ عددها (٢٤) اسماً، وبذلك نعرف أنَّ اسمَ الذاتِ هو المهيمنُ على هذه القصيدة بفارقٍ بلغ (١٦) اسماً، وإذا حولنا الأعداد إلى النسب تكون النتيجة كما في الجدول الآتي:

نسبة اسم الذات	نسبة اسم المعنى	الفارق
٦٢.٥	٣٧.٥	٢٥

ونلاحظ في هذه القصيدة هيمنة اسم الذات عليها، والأسماء التي تدل على الذات هي الأسماء التي تدل على أشياء تحقق وجوداً مادياً يمكن التعامل معه بالحواس، أي أن يكون له كيانٌ خاصٌ به، ويشغل حيزاً من الفراغ، وغلبة اسم الذات على اسم المعنى قد ترجع إلى عقلية الشاعر مظفر النواب وانضمامه إلى الحزب الشيوعي، وبالتالي فهو يؤمن بالمادية التي تعبر عنها أسماء الذوات، وقد تكون غلبة اسم الذات دليلاً حياً على ميل الشاعر إلى البساطة في التعبير كما هو معروف عنه، واستعمال ألفاظ يفقها الفصيح وغير الفصيح، فهو لا يبالغ باختيار كلماته، ولا يعتمد التعقيد على المتلقي، بل يأتي بالألفاظ الحسية؛ حتى يشد القارئ له، ويزيد من احتمالية التواصل الكامل بينه وبين متلقيه، من خلال خلق عوالم سهلة الكشف عن نفسها، بينة الملامح، سريعة الإدراك، كلُّ ذلك توفره أسماء الذوات لشاعرنا الذي استغلها أيما استغلال، أما الانخفاض في نسبة اسم المعنى فقد يدل على أنَّ الشاعر هنا في موقفٍ عاطفي لا يسمح له بفلسفة غضبه والخروج عن إطار المحسوسات، فهو يصرخ ويفعل كلما يفعله الإنسان البسيط للتعبير عن قوته، لكن بصورة شعرية تجعلنا نقف منبهرين أمام النص على الرغم من بساطته.

أمّا أسماء المعاني في القصيدة فإنّها توحى بدلالةٍ تتناسب مع هدفها، تتجسد هذه الدلالة بمحاولةٍ مظفر النّوّاب استمالة اسلحة المقاتلين وقلوبهم إليه، وشحنها بالقوة، والعزيمة، والإرادة من خلال استغلال دائرة المعنى الواسعة، والضخمة لبعض المفردات مثل (التاريخ، والفراغ، والزمان والانتفاضة، والقهر، والكفاح) وغيرها من الألفاظ التي تثبت عمقاً فكرياً لدى المتلقي وتحرك مشاعره الكامنة في روحه تلقاء وطنه، وافتخاره بهذا الوطن، كما أنّها يمكن أن تكون محاولة لإظهار الجانب العقلي وإيضاحه دلالةً على تطور العقل العربي الذي جاء من (التاريخ كلّهُ) على حدّ قوله، ولكنّها تبقى محاولةً ضعيفةً؛ بسبب سيطرة النزعة المادية على القصيدة.

وفي قصيدة (اللون الرمادي) تُعدّ الأسماء هي المهيمنة فقد بلغ عددها (١٥٢) اسماً، في حين بلغ عدد الأفعال (٣٦) فعلاً، وبالتالي فالأسماء حققت فارقاً إيجابياً بلغ قدره في عدد مرات الورود (١١٦) مرةً، ولحساب الفارق بالنسبة نلاحظ الجدول الآتي:

نسبة الأسماء	نسبة الأفعال	الفارق
٨٠.٨	١٩.٢	٦١.٦

وفي قصيدة (بيان سياسي) نجد أنّ الأسماء مهيمنة أيضاً بعدد مرات ورودها البالغ (١١٤) اسماً، وينخفض عدد الأفعال فيها إلى (٢٨) فعلاً، مما يجعل الأسماء تحقق فارقاً إيجابياً في عدد مرات ورودها قدره (٨٦) مرةً، على وفق الجدول الآتي:

نسبة الأسماء	نسبة الأفعال	الفارق
--------------	--------------	--------

٨٠.٣	١٩,٧	٦٠.٦
------	------	------

وسندرس الأسماء في هاتين القصيدتين من حيث الجمع والافراد؛ نظراً للفارق الكبير بين نسبة الجمع ونسبة المفرد فيهما، فلا بد أن يكون لذلك دلالة تناسب هذا التوزيع المتباين للنسب ولا بد من معني يفسر هذه الكثافة المتفاوتة بين القصيدتين، ففي قصيدة (اللون الرمادي) نجد أن صيغ الجموع تنخفض انخفاضاً شديداً حتى كأنها تختفي، وتتلاشى، وتتسحب من ساحة النص لتفسح المجال للصيغ الافرادية كي تهيمن بقوة على هذه القصيدة، وتفرض دلالتها التي تريد من دون أن تواجه قوةً جمعيّة تعيق هذه الدلالات، فقد بلغ عدد الأسماء المفردة في هذه القصيدة (١٤٢) اسماً، وهو عدد مرتفع جداً في الوقت الذي اكتفت فيه الصيغ الجمعية بـ (١٠) أسماء، مما يجعل الفارق بينهما (١٣٢) اسماً وتكون النسبة وفق الجدول الآتي:

نسبة المفرد	نسبة الجمع	الفارق
٩٣.٤	٦.٦	٨٦.٨

وبالتالي فنسبة الجمع لا تُشكّل حضوراً في النصّ، فإذا رجعنا إلى القصيدة وجدنا أنها تتحدث عن تجربة خاصة بالشاعر تظهر هذه الخصوصية منذ مطلع القصيدة فهو يقول:

دمشقُ عدتْ بلا حزني ولا فرحي^(١)

١- الأعمال الكاملة: ص ٥٧٦.

نلاحظ الضمائر المفردة وهي تُضاف إلى الفعل (عُدْتُ) وإلى الاسمين (حُزن، وفرَح) فالمبدع يخبرنا منذ البداية أنه يتحدث عن عودته هو، عن حزنه هو، عن فرحه هو، ويستمر بذلك على طول النصّ

ضِيعْتُ مِنْكَ طَرِيقاً كُنْتُ أَعْرِفُهُ سَكَرَانُ مَغْمُضَةً عَيْنِي مِنَ الطَّفَحِ^(١)

ف (ضِيعْتُ، وأعرفه) فيهما ضمائر تعود على الشاعر فقط أي على المفرد، وكذلك اضافته الضمير لعيني، فهذا النصّ هو تعبيرٌ عن حزن الشاعر وحده، حال عودته لدمشق، وهذا يتناسب مع انكفاء مظفر النّوّاب وانطوائه على نفسه في الأمور العاطفية، فالحزن حزنه وحده دائماً، والسكر سكره، لا يشارك أحداً إلا في حديثه عن قضيته ووطنه، هناك نجده ذائباً في روح الجماعة، ينطق بما يشعرون، ويعبر عما يريدون التعبير عنه، أي أنه عضوٌ من مجموع أعضاء في قصائده الوطنية، كما سنلاحظ ذلك بعد قليل في قصيدته (بيان سياسي) بينما هو منفردٌ في عاطفته منعزلٌ عن الجميع في قضايا الشخصية.

ومن الأسباب التي جعلت الصيغة الافرادية هي الصيغة المهيمنة على هذا النصّ اشتماله على وصفٍ لمفردٍ فمثلاً في قوله:

يا لانحدار بطيء أخص رخص

ولارتفاع سريع طافح طمح^(٢)

١- الأعمال الكاملة: ص ٥٧٦.

٢- الأعمال الكاملة: ص ٥٧٦.

فهذه صفاتٌ افراديةٌ تتكرر لتضيف ارقاماً ترتفع بها نسبة المفرد على حساب نسبة الجمع، كما أن المفرد أقل قوة في الدلالة من الجمع، فالحالة التي يمر بها الشاعر هي حالة انكسارٍ ووحدةٍ وغربةٍ ولا يمكن أن تتناسب مع التعبير بضمير الجمع الذي يضيف شيئاً من القوة والسلطة والجبروت، أي يضيف شيئاً يفقد إليها مظفر النّوّاب، فهو في حالةٍ يخاف منها أن يموت بعيداً عن ناسه ووطنه:

أصباح الليل مصلوباً على أمل

أن لا أموت غريباً ميتة الشبح^(١)

فكلّ امله أن لا يموت غريباً، ليست لديه مشكلةٌ مع الموت، بل المشكلة مع الموت غريباً، فأيّ مرحلة من الحزن والفقد قد وصل إليها شاعرنا، ازعم أنّه لو كانت هنالك صيغ أقل من المفرد لأستعملها.

والآن وحتى تكتمل الصورة وتعلق في الذهن، وحتى نثبت أنّ لهذه الصيغ الدلالات التي ذكرناها لا بد أن يتحقق شيءٌ مهمٌ، وهو أن تختلف هذه الدلالات في حال اختلاف النسب، فهل ذلك ممكن؟ لننظر إلى قصيدة (بيان سياسي) ونجري عليها مسحاً إحصائياً يقدم العدد الذي بلغه المفرد وهو (٨٢) اسماً وعدد الجمع (٣٢) اسماً، وبالتالي يكون الفارق (٥٠) اسماً، وبتحويل الأعداد إلى النسب نصل إلى الجدول الآتي:

المفرد	الجمع	الفارق
٧١.٩	٢٨.١	٤٣.٨

نلاحظ الآن أنَّ نسبة الجمع قد ارتفعت إلى (٢٨.١%) وعلى الرغم من كونها نسبة منخفضة مقارنة بنسبة المفرد التي بلغت (٧١.٩%) إلا أنها استطاعت أن تحقق farkاً إيجابياً مع قصيدة اللون الرمادي، فإذا تذكرنا أن نسبة الجمع في اللون الرمادي هي (٦.٦%) نحسب farkَ بين هذه النسبة وبين نسبة الأسماء في بيان سياسي لنجد أنَّ farkَ بلغ (٢١.٥%) على وفق الجدول الآتي:

نسبة الجمع في اللون الرمادي	نسبة الجمع في بيان سياسي	الفارق
٢٨.١	٦.٦	٢١.٥

أي أنَّ نسبة الأسماء في قصيدة (بيان سياسي) تضاعفت لأربع مراتٍ عن نسبة الأسماء في قصيدة اللون الرمادي، ولا بد من أن يكون لذلك دلالة خاصة، فإذا عدنا إلى نصِّ القصيدة نلاحظ أن مظفر يلقي نفسه في دائرة الجماعة، ويختفي ضميره تماماً إلا في بعض الاشارات التي يظهر بها كقائدٍ يقدم معرفته وخبرته بالمجان:

أعرف من يرفض حقاً

من تاريخِ الغربة والجوع بعينه وأعرف أمراضَ التخمّة

يمكنني أن أذكر بعضَ الأسماء^(١)

ففي هذا المقطع يسيطر ضميرُ الشاعر، ولكنّه في حالة خطابٍ مع الجماعة أيضاً، وفي الأشرطة القادمة سيكون ذلك جلياً:

١ - الأعمال الكاملة: ص ٥٦٩.

لا تخشوا أحداً في الحق...^(١)

ها هو يستمر في تقديم توجيهاته للجماعة، بعد أن أخبرهم بأنه يعرف الكثير، فلا بد أن تتحدث عن نفسك قبل أن تنصح الآخرين، لا بد أن تخبرهم أنك تعرف ما تقوله ومتأكد منه، وهذا ما فعله النّوّاب تماماً فبدأ بضميرٍ يعبر عنه، ثم ضميرٍ يعبر عنهم، ثم ضميرٍ يعبر عنه وهو وسطهم بعد أن انصهر تماماً بالجماعة فيقول:

لا نخدع ثانيةً بالمحور أو بالحلفاء^(٢)

هو الآن واحد من كلٍّ، والكلام موجّهٌ منه إليه وإلى الجمع، وربما كان هذا الارتفاع في صيغ الجمع دلالةً على قوة الخطاب فهو خطابٌ ثوري قوي صادرٌ من عارفٍ موجهٍ، ليس باحثاً عن الخيارات، فله هدفٌ واحدٌ:

فأما وطن واحد أو وطن أشلاء^(٣)

فلا خيار، ولا ضعف، ولا هوان؛ وهذا يتناسب تماماً مع صيغ الجمع، وضمائر الجماعة، فنحن نلاحظ هنا أن مظفر النّوّاب قوي متى ما كان مع أبناء وطنه المناضلين، حزينٌ ضعيفٌ غريبٌ متى ما كان خارج السرب، وهو شخصياً قد صرح بأكثر من لقاءٍ تلفازي بأنه كان يعاني من الخجل وتخلص منه عندما التحق بالحراك السياسي، هذا تماماً ما نجده في قصائده التي تبتعد عن سوح السياسة والنضال.

١ - الأعمال الكاملة: ص ٥٦٩.

٢ - الأعمال الكاملة: ص ٥٧٠.

٣ - الأعمال الكاملة: ص ٥٧٠.

وبالعودة للبداية يبقى هنالك أمرٌ يضع كل ما قلناه موضع شكٍ ! فصحیح أن صيغ الجمع قد تضاعفت، وأن النسبة ارتفعت، لكنّها بقيت دون صيغ المفرد وبفارقٍ كبيرٍ أيضاً بلغ (٢٩,٤+) وهو فارقٌ يفوق الفارق الذي شكّله نسبة الجمع بين (بيان سياسي) و(اللون الرمادي) لذا سنعود إلى القصيدة، وبتمعّن أكبر، ونحاول أن نسبر أغوار النصّ من جديد لنجد هنالك بعض الصيغ المفردة التي جاءت في حال إضافة إلى جمع فهي بالتالي تعبر عن الجمع لا غير مثل: (منظور رؤوس الأموال، وكشف وجوه الأعداء، ومنظور الفقراء، وكشف الطباخين، على مفترق الطرقات، تزييت بنادقكم) أيضاً نلاحظ أن هنالك أسماء تدل على معانٍ عامّة لا يمكن أن تحمل دلالة المفرد؛ فالتاريخ يشمل بمعناه ذاكرة كلّ السنين الماضية، والغربة تتمثل في حال كلّ انسان بعيد عن وطنه والجوع أيضاً، وكذلك الحق، وغيرها من الألفاظ بل إنّ كلمات مثل (شعب ووطن) أيضاً تندرج ضمن الجماعة بالمعنى وهكذا إذا أضفنا هذه الكلمات بدلالاتها إلى الجمع ارتفعت نسبته وانخفضت نسبة المفرد بما يناسب معاني القصيدة ودلالاتها.

أمّا قصيدة (باب الكون) فقد بلغ عدد الأسماء فيها (١٤٦) اسماً وبالتالي فقد فرضت هيمنتها على النصّ، وحققت فارقاً إيجابياً في عدد مرات ورودها قدره (١١٠) مرة مع الأفعال التي بلغ عددها (٣٦) فعلاً وكما هو مبين في الجدول:

الأسماء	الأفعال	الفارق
٨٠.٢	١٩.٨	٦٠.٤

ولابد من أن يكون لهذه الهيمنة دلالة ، وسنحاول أن نكشف عنها من خلال ملاحظة الأسماء المؤنثة والمذكورة في النص، والتي كشف الإحصاء عن نسبة كل منهما حيث بلغ عدد المذكر (٩٧) اسماً، بينما بلغ عدد المؤنث (٤٧) اسماً، وبالتالي تكون النسب كما في الجدول الآتي:

المذكر	المؤنث	الفارق
٦٧.٨	٣٢.٢	٣٥.٦

وبهذا نلاحظ أنَّ العنصرَ الذكوري في قصيدة (باب الكون) حقق تقدماً ملحوظاً استطاع معه أن يهيمن على النصّ بدون منافسة من العنصرِ الأنثوي، وربما يكون ذلك عائداً إلى طبيعة شاعرنا الذي عرف بقلة علاقاته النسائية؛ بسبب انشغاله بالحياة السياسية بين معتقلٍ، وهروبٍ، وغربةٍ، واختباءٍ، لكن كعلاقةٍ دلاليةٍ وثيقةٍ بين نسبة المذكر وهذه القصيدة تحديداً، نجد أن القصيدة تبدأ بخطابٍ موجهٍ للذكورِ

لا توقدا الليلة في حواصل الأزقة الرطبة

غير الدمع والسلاح^(١)

فقد يكون لموضوع القصيدة اليد الطولى في أبعاد المؤنث عن ساحة النصّ، ودعم المذكر حتى يحتله بقوة، فمظفر في هذا النصّ يحتاج للرجال، ويتحدث إلى الرجال دائماً في مواضيع الحرب، فلم يكن للمرأة أي حضورٍ ثوري في نصه هذا، والدعوة ذكورية بحتة، بل إنه يذكر الأطفال حتى

١ - الأعمال الكاملة: ص ٥٦٠

واخرجوا أطفالكم قلائداً حزينةً

تطوق الدمَ الفدائي المباح

وللرضيع تُؤخذ التعاويذُ

من الثوبِ المرقطِ الشجاع^(١)

لكنه يأبى أن يدخل النساءَ في هذه الدائرة، وعلى الرغم من تحرر مظفر النَّوَاب، ويساريته المعروفة، إلا أنَّ الدمَّ العربي لا زال يجري بذاك العرق الهاشمي الأصيل الذي يفرض عليه إبعاد نسائه عن ساحة الحرب، والموتِ دونهن، ومن أجلهن.

فضلا عن أن موضوع الحرب هو موضوع قوي، والمذكرُ بطبيعته البايولوجية أقوى من المؤنث، كذلك بالطبيعة اللفظية، فالألفاظ المذكرَةُ أقوى من المؤنثة، ربّما ليست كذلك على الحقيقة ولكننا نشعر بها بسبب مرجعياتنا الاجتماعية والدينية التي تفرض علينا تخيلاً للفظِ المؤنثِ وهو في حالٍ تملؤه الرقة والضعف، وهذا آخر ما يحتاجه مظفر النَّوَاب في قصيدةٍ يدعو بها للوقوف في وجه المحتل، كما يلاحظ أنَّ أغلب الألفاظ المؤنثة التي وردت في القصيدة هي ألفاظ مؤنثةً تائناً معنوياً من قبيل: ليلة، ازقة، قلائد، تعاويذ، الساعة، مفرزة، ساحة، بارجة، رياح، أنظمة، مخابرات، نجوم وغيرها... فحتى المؤنث الذي ورد في القصيدة إنما هو مؤنثٌ بالمعنى لا أكثر، أي أنه مؤنثٌ باللغة واللفظ لا بالحقيقة والتصوير.

١ - الأعمال الكاملة: ص ٥٦٠.

وحتى تتضح الصورة أكثر لناخذ مثلاً آخر من قصائد مظفر النواب ونحاول أن نستكشف كثافة التأنيث والتذكير به، وأن نقرأ هذه الكثافة دلاليًا، ومن الأفضل أن يكون هذا المثال واقفاً على الجهة الأخرى من شعر مظفر النواب، الجهة البعيدة عن ساحات الحرب؛ لأن ذلك سيؤكد ما قلناه عن تأثير الموضوع في كثافة المؤنث والمذكر في النصّ قصيدة (سلفيني) من القصائد التي هيمنت فيها الأسماء حيث بلغ عددها (٢٥٠) اسماً، وبذلك حققت فارقا بلغ (١٨٣+) مع الأفعال التي بلغ عددها (٦٧) فعلاً، وبتحويل الأرقام إلى النسب نلاحظ الجدول الآتي:

الأسماء	الأفعال	الفارق
٧٨.٨	٢١.٢	+٥٦.٦

وتوزعت نسبة الأسماء في هذه القصيدة بين المذكر والمؤنث فبلغ عدد الأسماء المذكرة (١٥٠) اسماً، بينما بلغ عدد الأسماء المؤنثة (١٠٠) اسماً

المذكر	المؤنث	الفارق
٦٠	٤٠	+١٠

نلاحظ في هذه القصيدة ارتفاع نسبة المؤنث، وهذا التقارب بين التذكير والتأنيث يخلق جواً تفاعلياً داخل النصّ، فلا شك في أن الدراما اللغوية ستكون أكثر إثارة بوجود قوتين متقابلتين ومتقاربتين تهيمنان على النصّ إلى درجة التساوي، بدل من وجود قوة واحدة تفرض نفسها، فهنا شاعرنا يحقق المساواة

بين الرجل والمرأة، ويجعل للذكر مثل حظ الأنثى الواحدة، بل إنَّ حقَّ الأنثى عنده قد يكون أكثر قليلاً، ربّما لأنَّ المخاطبَ في هذه القصيدة أنثى:

لماذا تضيفين جرحاً بسيطاً... ؟

لماذا تضيفين قطرةً طلّ؟ ^(١)

وربّما لأنَّ الحربَ قد ابتعدتُ قليلاً عن هذه القصيدة فأمسك مظفر النَّوَاب انثاء من يدها، وراحا يمشيان بين اشطرِ النصِّ، متساويان في القامة لا تسبقه إلا بخطوةٍ واحدةٍ، وهذا أقرب، إذ إنَّ هذه القصيدة حققت فارقاً إيجابياً في نسبة المؤنث مع قصيدة (باب الكون) بلغ هذا الفارق (٧.٨+) بينما حققت فارقاً سلبياً بنسبة المذكر بلغ (٧.٨-) وكما موضح في الجدول:

القصيدة	باب الكون	سلفيني	الفارق
المذكر	٦٧.٨	٦٠	-٧.٨
المؤنث	٣٢.٢	٤٠	+٧.٨

وبهذا نعرف أنَّ مظفر النَّوَاب يمارس سحره في اخفاء المؤنث عندما يكون الحديث عن المقاومة والحرب والقضية، بينما يسلط الضوء على الأنثى ويكتف حضورها عندما يكون الجو لائقاً بها، وقد يكون كلُّ هذا نتاجاً للعقل العربي بعد النهضة الذي تطور كثيراً وانفتح على حضارات العالم خاصةً وأنَّ شاعرنا صاحب ثقافة عالمية تكونت من تجربته التي نالها بالسفر إلى أغلب بلدان العالم، ومخالطة الثّوار في مختلف الدول.

١ - الأعمال الكاملة: دار قنبر، ص ٥٦٣.

ثانياً: الأفعال:

ينقسم الفعل بالاعتماد على زمنه إلى: فعلٍ ماضٍ، وفعلٍ مضارعٍ، وفعلٍ أمرٍ فأما الفعل الماضي فهو: الفعل الذي يدل على وقوع الحدث في زمان سابق لزمن المتكلم.^(١) وقد يخرج أحياناً في سياقاتٍ معينةٍ للدلالة على الزمن الحاضر أو المستقبل^(٢) وذلك في الأساليب الإنشائية^(٣) وأما الفعل المضارع فهو: ((ما دلَّ على وقوع الحدث في الزمن الحاضر، أو زمان التكلم))^(٤) ويخرج للدلالة على المستقبل في مواضع معينة^(٥) كما تتحول دلالاته إلى الماضي في مواضع أخرى^(٦) وبالنسبة لفعل الأمر فالاستقبال لازم للأمرية عند ابن مالك^(٧) ويرى بعضُ المحدثين أنَّ فعل الأمر دالٌّ على الزمن بالقرينة، فقد يكون للحال والاستقبال، وقد يكون للمضي (زرنى غدا) و(زرنى الآن).^(٨)

ومن المهم أن نشير هنا إلى أنَّ الإحصاء الذي سنقدمه بعد قليلٍ للأفعال في ديوان مظفر، إنما يعتمد الصيغة في التقسيم إلى ماضٍ، ومضارعٍ، وأمرٍ، ولا

١- ينظر: شرح التسهيل: ابن مالك: تحقيق: عبد الرحمن السيد، مكتبة الانجلو المصرية، ط١، ج٣، ص١٧.

٢- ينظر: معاني الابنية العربية: ص٢٨-٣١.

٣- ينظر: مقولة الزمن القرينة والدلالة دراسة لسانية: هاني البطاط، مجلة جامعة الخليل للبحوث، ٢٠٠٩، مجلد٤، ع١، ص١٩٠.

٤- شرح التسهيل: ج١ ص١٧.

٥- ينظر: مغني اللبيب عن كتب الأعراب: ابن هشام (٧٦١هـ)، تحقيق حنا الفاخوري، دار الجليل، بيروت، ط١، ١٩٩١م، ج١ ص٢٣٠.

٦- ينظر: معاني الابنية العربية، ص٣٤-٣٣.

٧- ينظر: شرح التسهيل، ابن مالك، ج١ ص٢٤.

٨- مقولة الزمن: ص١٩٤.

يعتمد السياق الذي قد يأتي الماضي فيه دالا على الزمن الحاضر أو العكس، بمعنى إننا نعتد الزمن الصرفي للصيغة لا الزمن النحوي، فقد جعل تمام حسان للصيغة الواحدة زمنين: زمن صرفي، وزمن نحوي، والزمن الصرفي يكون قاصراً على معنى الصيغة، يبدأ بها، وينتهي بها، وهذا ما يهمننا^(١).

ب: الأفعال في شعر مظفر النواب :

إذا كانت الصيغ الاسمية هي المهيمن الصرفي على ديوان مظفر؛ فذلك لا يعني أن صيغ الأفعال في الديوان ليس لها تأثير، لأن ((واقع اللغة يمنح الاسم مساحة أكبر في حيز التشكل العنصري للكلام))^(٢) وبالتالي فإن هيمنة الأسماء ستكون أمراً محتوماً في كل نص، لذلك يجب أن نعتد الفارق الذي تشكّله الأفعال بين نسبتها في القصيدة وبين مُعدّلها في الديوان، وهذا الجدول يقدم إحصاء لنسبة الأفعال في كل قصيدة من قصائد ديوان مظفر:

اسم القصيدة	الأفعال	اسم القصيدة	الأفعال
ثلاث امنيات	٥٩	جزر الملح	٢٣٧
صرة الفقراء	١٢٦	مرثية لأنهار من	٣٩
اعترافات في الليل	٩١	من الدفتر السري	٦٤٨
الأساطيل	١٥٥	نهني الليل	٩٥
البقاع	٤٨٧	يا قاتلتي	٣٣

١ - ينظر: اللغة العربية معناها ومبناها: ص ٢٤٣.

٢ المعاني الوظيفية لمباني التصريف والتركيب في معلقة طرفة: رزوق النواري، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، كلية الآداب والعلوم الانسانية، باتنة - الجزائر، ٢٠٠٩م، ص ٣٠.

اسم القصيدة	الأفعال	اسم القصيدة	الأفعال
الرحلات القصيدة	٩٧	فلسطين عروس	٩٥
المسورة	٨٥	بكائية على صدر الوطن	٢٦٣
المسلخ	١٩٠	وما هم ولكنه العشق	١٥٩
الضابط	١٤	ايها القبطان	١٢٩
بحار البحارين	٦٤٥	يوميات عروس الانتفاضة	٥٤
بنفسج الضباب	٤٩	موت العصافير على دكة	٤٢
ار بي جي	٣٩	عن السلطنة المتوكلية وال دراويش ودخول الفرس	١٨
ترنيمات استيقظت	٣٧٣	الاتهام	٧٣
تل الزعتر	٢٩٧	بالخمر وبالحن فؤادي	١٠١
دوامة النورس	٧٣	رسالة حربية عاشقة	٣٣
رباعيات	٢٧	الخوازيق	٢٨
طلقة ثم الحدث	٣٢٢	باب الكون	٣٦
عبد الله	٣٩٠	سلفيني	٦٧
عتاب	٢٦	بيان سياسي	٢٨
عروس السفائن	٣٥٠	ندامي	٤٣
فتى اسمه حسن	٢٥١	اللون الرمادي	٣٦
في الحانة	٦٠	افضحهم	٢٣
قراءة في دفتر	١٩٢	قمم	٢٥

اسم القصيدة	الأفعال	اسم القصيدة	الأفعال
قصيدة من بيروت	٤٤٩	وانت المحال	١٦
قل هي البندقية	٤٩		

ترتفع نسبة الأفعال في قصيدة (المسلخ الدولي) فيبلغ عدد الأفعال فيها (١٩٠) فعلاً، ويشكّل هذا العدد نسبةً تبلغ (٢٧.٢%) بينما تشكّل الأسماء نسبةً تبلغ (٧٢.٨%) وعلى الرغم من هيمنة الأسماء ظاهراً، إلا أنّ الحساب الدقيق لمتوسط نسبة الأسماء في جميع قصائد مظفر النواب يثبت غير ذلك، فإذا قمنا بالمعادلة التي تقتضي جمع نسبة الأسماء في كلّ القصائد ثم تقسيمها على عدد القصائد، يظهر لنا المعدّل العام للأسماء بنسبة بلغت (٧٧.١%) وبالتالي فإن نسبة الأسماء في هذه القصيدة شكّلت فارقاً سلبياً قدره (-٤.٣%) أمّا إذا حسبنا معدّل نسبة الأفعال عن طريق المعادلة نفسها نجد أنّه (٢٢.٨%) وبذلك تكون الأفعال قد شكّلت فارقاً إيجابياً قدره (+٤.٤%) وهي النسبة نفسها التي تمثل تراجع الأسماء، فبالقدر الذي تراجعت فيه الأسماء عن متوسط نسبتها، تقدمت الأفعال لتحلّ هذا المكان، وتوسع نطاقها في القصيدة، ولا بد أن يكون لذلك دلالة تغنيه، ومعنى يقف خلف هذه التغيّرات النسبية في الأسماء والأفعال، فقصيدة المسلخ الدولي عبارة عن صورة متحركة، وكما عرفنا من قبل فإنّ الأفعال تفيد الحركة والانتقال من حالٍ إلى آخر، وكلما زادت كثافة الأفعال كلّما زادت حركة النصّ وانفعاله.

وحتى ندخل في تفاصيل الأفعال أكثر؛ قمنا بحساب النسبة التي حققها كلّ نوع من أنواع الأفعال في النصّ: الماضي، والمضارع، والأمر، والمستقبل، والمجهول، وتوصلنا إلى النسب الموضحة في الجدول الآتي:

الماضي	المضارع	المستقبل	المجهول
٤٧	٤١.٦	٦.١	٥,٣

نلاحظ هيمنة الفعل الماضي على القصيدة بنسبة (٥١.١%) وهذه النسبة تفوق نسبة كل الأفعال الأخرى مجتمعة، وقد يكون السبب في ذلك أن مظفر النّوّاب يتحدث في هذه القصيدة عن قضيتّه، وقضية الشعب العربي، فهو يستعمل الفعل الماضي على اعتبار أن الذي يتحدث به قد حدث على وجه التأكيد، وأن حديثه هو نتاج لكل الأحداث التي مرت بهذا الوطن، والتي تصاعدت القضية من خلالها.

قضيتنا وإن عجنوا وإن سعدوا وإن نزلوا^(١)

ففي شطر واحد يسجل الفعل الماضي حضوره ثلاث مرات، وقد يكون سبب اعتماد مظفر النّوّاب على الفعل الماضي في هذه القصيدة كونه يتحدث مع متلقي يفهم ويعرف ما يتكلم عنه النّوّاب، فهو يعرف كيف عُجنت هذه القضية، ويعرف الأطراف المشتركة بالقصة، ويمتلك تصوراً كاملاً عنها؛ فليس على مظفر إلا أن يشير إلى الحوادث بأفعال ماضية حتى تقدح في ذهن المتلقي صورة كاملة وواضحة عما يتحدث به النّوّاب.

كما نلاحظ ومنذ مطلع القصيدة أن النّوّاب يستعمل الأفعال في بداية كل شطر حتى يرسم صورة حية تتحرك بحرية، وتنتقل، وتتفاعل أمام المتلقي؛ لتكون أكثر تأثيراً عليه، فالجمود في القصيدة والثبوت، يقابله تفاعل ضعيف عند المتلقي، لكن الحركة المستمرة يقابلها أفعال أكبر من المتلقي، فالأسماء تكثر في

١- الأعمال الكاملة: ص ٨٤.

النصوص التي تتطلب لغةً اخباريةً تحتاج معها لتقديم الأدلة والبراهين، ويقلُّ فيها الانفعال والاثارة، وتكثر أيضاً حين يكون المتلقي على مستوى من الوعي الذي لا يحتاج معه لانفعال المنتج، بل يحتاج لأدلة منطقية تقنعه^(١) كما أنَّ المتلقي الذي يرسل اليه مظفر النواب نصّه هذا هو متلقٍ لا يبحث عن دليلٍ يسند القضية بقدر بحثه عن نارٍ تلهبها؛ وذلك لأنّه يعيش هذه القضية في كلّ يومٍ ويعرف ماضيها وحاضرها ويستعد لرسم مستقبلها، فأن أردت أن تتحدث معه عنها فحدث عاطفته، لأنّ عقله نال من معرفة الحقائق ما يكفي، وربّما هو أعلم من الشاعر بها.

كما نلاحظ ندرة أفعال الأمر في النصّ؛ فهي لم تشكّل إلّا نسبة ضئيلة جعلناها تقف إلى جانب الأفعال التي تدل على المستقبل؛ لأنّه كما قلنا فعل الأمر يدل على المستقبل زماناً، كما يمكن أن تفسر هذه الندرة بأن صيغة (افعل) تدل على القدرة في الخطاب.^(٢) وهذا ما يفقده الشاعر فواضح أنّه يواجه عدواً مقتدراً قوياً، كما أنّ صيغة (افعل) تكون دلالتها لبيان قدرة الفاعل على الذي وجّهت له هذه الصيغة، أي على المفعول به، وإذا جننا إلى مفاعيل صيغة (افعل) بالنصّ وجدناها إمّا أن تكون موجهة إلى الذات في قوله (تعلى فالهوى علل) بمطلع القصيدة، أو أنّها موجهة للجماعة، جماعة الشاعر في (أرسلوا السكين) والتي تكررت أكثر من مرة، وبالتالي تكون هي أقرب للطلب منها للأمر، وقد يدل انعدام هذه الصيغة على انعدام أي وجه من وجوه الخطاب المباشر بين الشاعر وعدوه، كما هو الحال في الواقع. كما يُلاحظ ارتفاع نسبة الفعل المضارع، والفعل المضارع يعمل على تأكيد حضور الأحداث، وتوثيق الأفكار،

١ - ينظر: لغة الخطاب السياسي: ص ٢٢٤.

٢ - ينظر: لغة الخطاب السياسي: ص ٢٢٤.

واستحضار الواقع، وبذلك يكون له تأثير قوي يسلط بصورة مباشرة على المتلقي، فهذا الفعل يجعل النصّ في حالة تفاعلٍ مع العالم الخارجي^(١) وبذلك يخدم النصّ والشاعر في زيادة قوة التأثير بالمتلقي.

١ - ينظر: بحوث في تحليل الخطاب الاقناعي: مجموعة مؤلفين، ترجمة: محمد العبد، الاكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، ط١، الجيزة - مصر، ٢٠١٤م، ص ٦٩.

المبحث الثاني

المصنفات الاشتقاقية

أولاً: اسم الفاعل

ثانياً: اسم المفعول

ثالثاً: الصفة المشبهة

رابعاً: صيغة المبالغة

خامساً: افعل التفضيل

سادساً: اسم الآلة

المبحث الثاني

المهيمنات الاشتقاقية

أولاً: اسم الفاعل:

اسم الفاعل هو ((وصفٌ للفاعل يُشتق من الفعل المبني للمعلوم ويكثر اشتقاقه من (فَعَلَ) اللازم والمتعدي و(فَعِلَ) المتعدي))^(١)، وهذا الوصف يشبه الفعل المضارع في أمرين: أولهما، لفظي يتمثل في تتابع الحركات والسكنات في الفعل المضارع، واسم الفاعل على نحو واحد، وثانيهما، معنوي إذا أُريدَ باسمِ الفاعلِ الحال والاستقبال^(٢) واسمُ الفاعلِ: صفةٌ تدلّ بما تحمله من معنى الحدوثِ على الموصوفِ، قال الزمخشري (ت ٥٣٨ هـ): ((الصفةُ هي الاسمُ الدالُّ على أحوالِ الذاتِ: طويلٌ، وقصيرٌ، وعاقِلٌ، وقائمٌ، وقاعدٌ))^(٣)

وعند مطالعة شعر مظفر النّوّاب نجد أنّ المعدّل النسبي لاسمِ الفاعلِ بلغ نسبةً وصلتْ إلى (٣١.٣%) وهو بذلك يكون المهيمنَ الاشتقاقي الأكثرَ في نصوصِ مظفرِ النّوّابِ، كما نلاحظ من خلال الجدولِ أنّ هنالك تبايناً واضحاً في نسبة اسمِ الفاعلِ من قصيدةٍ إلى أخرى، هذا التباينُ جعلَ بعضَ القصائدِ تستوطن القمَمَ بينما تنخفض قصائدٌ أخرى وكما سنلاحظ في الجدول الآتي:

- ١- شرح ابن عقيل (ت ٧٦٩ هـ) على الفية ابن مالك (ت ٦٧٢ هـ): ابن عقيل، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الفكر، ط ٢، بيروت، ١٩٨٥، ج ٣، ص ١٣٤.
- ٢ - ينظر: المدخل إلى علم النحو والصرف: عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، ط ٢، بيروت، ١٩٧٤م، ص ٨٣.
- ٣- شرح المفصل: ابن يعيش، عالم الكتب، بيروت، ج ٣ ص ٤٦.

المبحث الثاني: المصنفات الاشتقاقية

اسم القصيدة	اسم الفاعل	اسم القصيدة	اسم الفاعل
ثلاث امنيات على بوابة السنة الجديدة	٧	جزر الملح	٤٥
صرة الفقراء المملوءة بالمتفجرات	١١	مرثية لأنهار من الحبر الجميل	٨
اعترافات في الليل والاقدام على ثلاثة	١٤	من الدفتر السري لأمام المغنين	٤٥
الأساطيل	٦٥	نهنهي الليل	١١
البقاع...البقاع	٧٠	وتريات ليلية	١٢٨
الرحلات القصية	١٦	فلسطين عروس	٧٩
المساورة إمام الباب الثاني	١٤	بكانية على صدر الوطن	٦
المسلخ الدولي وباب الابدية	١٩	وما هم.. ولكنه العشق	١٨
إلى الضابط الشهيد ابن مصر	١	ابها القبطان	٢٠
بحار البحارين	١٠٠	يوميات عروس الانتفاضة	٢
بنفسج الضباب	٢	موت العصافير على دكة مولاي ابي الفضل	٨
ار. بي. جي. سفن	٨	عن السلطنة المتوكلية والدراويش ودخول الفرس	٥
ترنيمات استيقظت ذات يوم	٣١	الاتهام	١٤
تل الزعتر	٧٤	بالخمر وبالحزن فؤادي	١١
دوامة النورس الحزين	١٨	رسالة حربية عاشقة	٦
رباعيات	٦	الخوازيق	١٠
طلقة ثم الحدث	٤٨	باب الكون	٧
عبد الله الارهابي	٦٦	سلفيني	١٤
عتاب	٤	بيان سياسي	٦
عروس السفائن	٧٥	ندامي	١٠
فتى اسمه حسن	٣٦	اللون الرمادي	٢
في الحانة القديمة	١٢	افضحهم	٢
قراءة في دفتر المطر	١٩	قمم	٤
قصيدة من بيروت	٧١	وانت المحال	٢
قل هي البندقية انت	٧		

وكما هو موضح في الجدول نجد أنَّ أول القصائد التي هيمن فيها اسمُ
الفاعل هي قصيدةُ الأساطيل؛ فقد ارتفع فيها عددُ مراتِ ورودِ اسمِ الفاعلِ فبلغ

(٦٥) مرةً مما حقق نسبةً مرتفعةً شكّلت أعلى نسبةً بالديوان بلغت (٥٦%)، أي أنّ اسمَ الفاعلِ في هذه القصيدة يقف بموازاة جميع المشتقات الأخرى مجتمعة والتي تم إحصاؤها في القصيدة، بل ويزيد عليها، ومن خلال المعادلة التي اعتمدنا عليها في الكشف عن الفارق الإيجابي الذي يشكّله اسمُ الفاعلِ في القصيدة وذلك بحساب مُعدّل نسبة اسمِ الفاعلِ في القصيدة مطروحاً منه مُعدّل نسبة الفاعلِ في الديوان والذي يبلغ (٣٢.٨%) نلاحظ أنّ الفارق الإيجابي بلغ (٢٤.٣%) ويبين ذلك الجدول الآتي:

نسبة اسم الفاعل في القصيدة	مُعدّل نسبة اسم الفاعل في الديوان	الفارق
٥٦	٣٢.٨	+٢٣.٢

نحن غالباً ما نبحث عن دلالات المهيمن اللغوي بشكل مباشر سواء أكان صوتاً أو صيغةً أو تركيباً ، ولكنّ مظفر النّوّاب في هذه القصيدة يجبرنا على البحث عن شيء آخر يقودنا إلى هذه الدلالات المبتغاة فيما بعد ، فأمام هذه القصيدة لابد من أن نعرف السبب الرئيس الذي جعل صيغة اسم الفاعل ترتفع وتشكّل هذا الفارق الإيجابي خاصةً وهو سببٌ بين واضح للدارس المتأمل، إذ إنّ مظفر النّوّاب قد اعتمد قافيةً أغلب مفرداتها على زنة فاعلٍ من امثلة عاصفة، ناشفة، زاحفة... وبعد معرفة سبب هيمنة اسم الفاعل والمتمثل بالوزن الصرفي الذي بنى عليه الشاعر نهايةً أبياته سنعرف السبب الذي دفعه لاختيار هذه القوافي، وهو الدلالة التي نبحث عنها، فالشاعر أراد أن يؤكد في هذه القصيدة دور الفاعل وابرازه أكثر من الفعل نفسه، إذ إنّ الأهمية الآن أصبحت لمن يقوم بالفعل:

إننا أمةٌ لو جهنم صُبَّتْ على رأسِها واقفة (١)

فهنا أراد أن يميز الأمةَ باختياره صيغة اسم الفاعل التي تدلُّ بوضوحٍ على من قام بالفعل، فالمهم هنا من قام بفعل الوقوف، وهي الأمة، وليس المهم فعل الوقوف، فهو يريد أن يوضح هذا الفاعل في حين يلغي فاعلاً آخرَ ويحذفه من الكلام ويأتي بالفعل مبنيًا للمجهول فيقول:

(لو جهنم صبت على رأسها واقفة) (٢)

فلا يهتم لمن يصب جهنم، وجهنم هذه إشارة إلى الصواريخ، والقنابل التي تنزل على رؤوس هذه الأمة من عدوها آنذاك، فلا يهم الفاعل الآن، لكن الفاعل الذي يتصدى هو المهم؛ فيأتي بصيغة اسم الفاعل (واقفة) حتى يضعنا بإزاء فاعلين مختلفين يحاول في كلِّ شطرٍ أن يؤكد هذا الاختلاف، فهو من أمةٍ حتى لو جهنم تصب على رأسها تبقى واقفة، وإذا انحنت فحتى تعيد المقادير لمهامها الهادفة، بينما الأعداء في الخطِ الآخر فإنهم يوسخون في أنفسهم، إذ يقول:

ليس هنا ساحةُ الحرب

بل ساحةُ الالتحامِ لدكِّ الطغاة

وتصفية لدكِّ بقايا عروشٍ توسخ في نفسها خائفة (٣)

وبتتبع الخطوط التي ترسم صورة العدو في شعر النّوّاب، يتضح لنا أنّ مظفر النّوّاب يظلم أعداءه بوصفهم دائماً بالجين والضعف ، وكأنّه لا يرى

١ - الأعمال الكاملة: دار قنبر، ص ٢٣.

٢ - الأعمال الكاملة: دار قنبر، ص ٢٣.

٣ - الأعمال الكاملة: دار قنبر، ص ٢٤.

الواقع بعينه، وإنّما يراه بقلبه، وهذه الرؤية القلبية تنتج وصفاً لا يتناسب مع الموصوف، فعدو الشاعر دائماً ما يكون ضعيفاً وخائفاً، وهذا يختلف تماماً مع صورة العدو في الشعر العربي القديم، فقد كان الشعراء يصفون أعداءهم بالقوة حتى يثبتون حال الانتصار عليهم أنّهم الأقوى والألّا فالانتصار على الضعيف لا يثبت شيئاً، ربّما كان الشعراء يفعلون ذلك لأنّ الانتصار كان ممكناً، والآن مع مظفر النّوّاب أصبح الانتصار شيئاً خيالياً مع كلّ الامكانيات التي يمتلكها العدو، فلم يكن لمظفر إلّا أن ينتصر في شعره، وإن ظهرت الهزيمة واضحة في القصيدة، يدل عليها قوله:

أيها الدم العربي لماذا هُزمتَ

وواجبك العسكري فلسطين

أنت أجب أيها الدم يا سيد المعرفة ^(١)

وقد نكون اعتمدنا مقارنةً بين نوعين مختلفين، فقصيدة مظفر هذه لا تدرج تحت شعر الحرب، بل تحت شعر النضال، وقد تكون هيمنة صيغة اسم الفاعل على هذا النصّ دليلاً على أنّ الشاعر - وإن كان جهوراً واثقاً من كلماته- متزعزُع الثقة بالطرف الذي ينتمي إليه، وحاله وسطاً بين التأكيد والتثبّت من الصفات التي يخلعها لجماعته، والشك في تحول هذه الصفات، وهذا ما يتحدث عنه فاضل السامرائي في كتابه معاني الأبنية بقوله: فإنّما يقع الفاعل وسطاً بين الفعل والصفة المشبهة، فالفعل يدلّ على التجدد والحدوث، أمّا اسمُ الفاعل فهو أدوم واثبت من الفعل ولكنّه لا يرقى إلى ثبوت الصفة المشبهة، فإنّ كلمة (قائم)

١ - الأعمال الكاملة: ص ٢٥.

أدوم واثبت من قام يقوم، ولكن ليس ثبوتها مثل طويل وقصير، إذ يمكن الانفكاك عن القيام إلى الجلوس مثلاً^(١).

اسكتوا...فالحكومات في أستها نائمة

لا.. لا.. فحكومتنا دون كل الحكومات

فَزَتْ من النوم شاهرةً سيفها وعلى صدرها ما تشاء من الأوسمة

طعننا ويشهد الله مثل البقية مستزلة^(٢)

فنائمةٌ هي أقوى من نامتْ أو تنام في الدلالة على الحدوث ولكن طبيعة هذا الفعل منقضية، أي أنه لا بد بعد النوم من استيقاظ، وهذا ما قاله مظفر في (فزت من نومها) ثم يؤكد كلامَ فاضل السامرائي بقوله (مستزلة).

ثانياً: اسمُ المفعول:

اسم المفعول هو: ((ما دلّ على الحدث والحدوث وذاتِ المفعول كمقتولٍ ومأسورٍ))^(٣) وهو صفةٌ مشتقةٌ من مصدرِ الفعلِ المبني للمجهولِ للدلالة على من وقع عليه الفعل، ويُبنى على وزنِ (مفعول) من الثلاثي، أمّا من غير الثلاثي فعلى زنة مضارعه مع إبدال حرف المضارعة ميماً مضمومة وكسر ما قبل الآخر، وأحياناً يأتي اسمُ المفعولِ على أوزانٍ أخرى مثل وزن فعيل ك(قتيل)

١- ينظر: معاني الأبنية: ص ٤١ - ٤٢.

٢ الأعمال الكاملة: ص ٢٧.

٣- معاني الابنية: ص ٥٢.

ووزن فَعْل مثل (ذَبَح) وفَعُول مثل (رَكوب) وفَعَلَ مثل (قَنَص) وفَعَلَ مثل (خَلَق) وفِعَالَة مثل (نَخَالَة)^(١) وغيرها.

لقد بلغ مُعدَّل نسب اسم المفعول في قصائد النَّوَّاب (١٢%) وهذا ما يمنحه المركز الثالث من حيث الهيمنة على المشتقات، بعد أن سبقه اسمُ الفاعل والصفة المشبهة، ومن النظر في الجدول يتضح لنا أنَّ بعضَ القصائد حصل فيها ارتفاعُ في نسبة اسم المفعول في حين انحدرت هذه النسبة في قصائد أخرى وكما هو موضح في الجدول أدناه.

اسم القصيدة	اسم المفعول	اسم القصيدة	اسم المفعول
ثلاث امنيات على بوابة السنة الجديدة	٢	جزر الملح	٢١
صرة الفقراء المملوءة بالمتفجرات	٥	مرثية لأنهار من الحبر الجميل	٢
اعتراقات في الليل والاقدام على ثالثة	٠	من الدفتر السري لإمام المغنين	٤٢
الأساطيل	٧	نهذهني الليل	٧
البقاع...البقاع	١٢	وتريات ليلية	٣٠
الرحلات القصية	٢	فلسطين عروس	١٣
المسورة أمام الباب الثاني	٨	بكائية على صدر الوطن	٩
المسلخ الدولي وباب الابجدية	٩	وما هم.. ولكنه العشق	٢
إلى الضابط الشهيد ابن مصر	٢	ايها القبطان	٩
بحار البحارين	٥٢	يوميات عروس الانتفاضة	١
بنفسج الضباب	١	موت العصافير على دكة مولاي ابي الفضل	٢
ار. بي. جي.سفن	١	عن السلطنة المتوكلية وال دراويش ودخول الفرس	١

١- ينظر: المقتضب: المبرد (ت ٢٨٥هـ)، تحقيق: محمد عبد الخالق عزيمة، دار التحرير للطبع والنشر، القاهرة، ١٣٥٨هـ، ج ١، ص ١٠٠.

اسم القصيدة	اسم المفعول	اسم القصيدة	اسم المفعول
ترنيمات استيقظت ذات يوم	١٤	الاتهام	٤
تل الزعتر	٣٠	بالخمر وبالحزن فؤادي	٨
دوامة النورس الحزين	٢	رسالة حربية عاشقة	٢
رباعيات	٣	الخوازيق	٢
طلقة ثم الحدث	١٥	باب الكون	٢
عبد الله الارهابي	٣١	سلفيني	٦
عتاب	١	بيان سياسي	٤
عروس السفائن	١٨	ندامي	٤
فتى اسمه حسن	١٥	اللون الرمادي	٥
في الحانة القديمة	٤	افضحهم	٢
قراءة في دفتر المطر	١٢	قمم	٤
قصيدة من بيروت	٢٥	وانت المحال	١
قل هي البندقية انت	١		

ترتفع نسبة اسم المفعول في قصيدة (إلى الضابط الشهيد ابن مصر العربية)، حتى أنها تبلغ (٤٠%) لأن اسم المفعول تكرر في القصيدة مرتين، وهذه النسبة هي أعلى نسبة حققها اسم المفعول في ديوان مظفر النواب، وهي تفوق نسبة اسم الفاعل المنعدم في القصيدة، وكذلك تفوق نسبة الصفة المشبهة، وإذا أردنا حساب الفارق بين نسبة اسم المفعول في هذه القصيدة، وبين معدل نسب اسم المفعول في الديوان، نجد أن الفارق إيجابي قد بلغ (+٢٨%) وكما في الجدول الآتي:

النسبة في القصيدة	في الديوان	الفارق
٤٠	١٢.٥	+٢٧.٥

وإذا رجعنا إلى نص القصيدة نجد أن صيغة اسم المفعول تكررت مرتين فقط وكلاهما جاءت بلفظة (قتيل) التي بمعنى مقتول كانت الأولى في قوله:

ولست قَتِيلَ نظامٌ يُكشَفُ عن عورتيه فقط

وكانت الثانية بقوله:

بل قَتِيلَ الجميع^(١)

ويبدو اصرار الشاعر على هذه الصيغة مناسبة تماما لموضوع القصيدة، الذي هو رثاءٌ إلى أحد الضباط المصريين الذين مزقهم رصاصُ الطائرات، فهذه الصيغة جاءت لتؤكد مرةً بعد أخرى أنَّ الذي يتحدث عنه الشاعر هو القَتِيلُ، وأنَّ ما يهمه هو القَتِيلُ، وليس أحدٌ غيره، ليس من قتله فهو قَتِيلُ الجميع، وما له قاتلٌ واحدٌ، فموضوعُ القصيدة -الرثاء- يتناسب مع اسمِ المفعولِ الذي يعبر عن الشخصِ الذي سُلِّطَ عليه الفعل (القتل)

ومن الجدير بالذكر إنَّ الشاعر يأتي باسمِ المفعولِ على صيغةِ فَعِيلٍ (قَتِيلٌ) ولم يأتِ بها على الصيغةِ المشهورةِ والقياسيةِ مفعول (مَقْتُولٌ) وربما يكون في ذلك دلالة على أنَّ الشخصَ الذي قُتِلَ هو شخصٌ غير عادي، ولا يمكن ادراجه مع بقية القتلى في قائمة ضحايا العدو، فصيغةُ (فَعِيلٍ) بمعنى مفعول فيها شيءٌ من التميز بسبب ندرة أسماء المفاعيل التي تُبنى عليها، وهذا يتلاءم مع الشخصية التي يتكلم عنها مظفر النّوّاب.

ثالثاً: الصفة المشبهة :

صفة تشتق من المصدر للدلالة على ثبوتها لصاحبها^(١) ويُقصد بالمشبهة أنها تشابه اسم الفاعل في الدلالة على الحدث ومن قام به وتُصاغ الصفة المشبهة من مصدر الفعل اللازم وقليلاً ما تصاغ من مصدر الفعل المتعدي، ففي باب (فَعَلَ) ثلاثة أوزان هي: فَعَلٌ الذي مؤنثه فَعْلَةٌ مثل: (طَرِبَ طَرِيبَةً)، وأَفْعَلٌ الذي مؤنثه فَعْلَاءٌ، مثل: (احمر، حمراء)، وفَعْلَان الذي مؤنثه فَعْلَى مثل: (عطشان عطشى) وفي باب فَعَلَ أربعة أوزان هي: فَعَلٌ، مثل: (حَسَنٌ)، وفُعلٌ مثل: (جُنُب) ، وفَعَالٌ مثل: (حَصَان)، وفَعُولٌ مثل (وقور).

وفي باب فَعَلَ تأتي الصفات في هذا الباب على زنة اسم الفاعل لأنها لا تدل على الثبوت وإنما هي صفات تأتي وتزول، وأحياناً تأتي على زنة فَيَعِل الذي مؤنثه فَيَعِلَةٌ مثل: (سَيِّد، سَيِّدَة)، وهناك أوزان أخرى للصفة المشبهة منها: فَعْلٌ مثل: (ضَخَمٌ)، وفُعلٌ مثل: (حُرٌّ)، وفِعلٌ مثل: (رِخْوٌ)، وفَعِيلٌ مثل: (كَرِيمٌ)، وفاعل مثل: (عالم)، ومفعول مثل (مقتول)، ومفاعل مثل (مجالس)، ومُفَعَّل مثل: (مُحَكَّم)، ومُفَعِّل مثل: (مُبْدِع)^(٢).

يقترَب مُعَدَّل نسب الصفة المشبهة من مُعَدَّل نسب اسم الفاعل، إذ يبلغ (٢٨.٣%) وبذلك تكون المهيمن الاشتقاقي الثاني في شعر مظفر النّوَّاب، كما

١- ينظر: شرح كتاب الكافية في النحو: رضي الدين الاستربادي (ت ٦٨٦هـ) دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ت)، ج ٢، ص ٨٢. ينظر: شرح ألفية ابن مالك: ابن الناظم ، تصحيح وتنقيح: محمد سليم، مطبعة القديس جاورجيوس، بيروت، ١٣١٢هـ، ص ١٧٢.

٢- ينظر: الاشتقاق دراسة صرفية دلالية سورة الكهف نموذجاً: محمد الحبيب السماحي، رسالة ماجستير، جامعة ابي بكر بلقايد، كلية الآداب والعلوم الانسانية والعلوم الاجتماعية، ٢٠٠٥م. ص ٢٩-٣٠.

يُلاحظ أنَّ بعضَ القصائد قد ارتفعت فيها نسبُ الصفة المشبهة إلى حدٍ يضمن لنا أن تكون لهذه النسبِ دلالاتٌ خاصةٌ داخل النصّ، والجدولُ أدناه يبين نسبةَ الصفة المشبهة في كلِّ قصيدة.

اسم القصيدة	الصفة المشبهة	اسم القصيدة	الصفة المشبهة
ثلاث امنيات على بوابة السنة الجديدة	٥	جزر الملح	٤٠
صرة الفقراء المملوءة بالمتفجرات	١٩	مرثية لأنهار من الحبر الجميل	٩
اعترافات في الليل والاقدام على ثلاثة	٣	من الدفتر السري لإمام المغنين	١٥٢
الأساطيل	١٩	نهني الليل	١٣
البقاع...البقاع	٧٦	وتريات ليلية	٥٨
الرحلات القصية	٢٢	فلسطين عروس	١٤
المسورة أمام الباب الثاني	٨	بكاية على صدر الوطن	٢٥
المسلخ الدولي وباب الابدية	٢٤	وما هم.. ولكنه العشق	٢١
إلى الضابط الشهيد ابن مصر	٠	ايها القبطان	٢٠
بحار البحارين	٧٤	يوميات عروس الانتفاضة	٥
بنفسج الضباب	٢	موت العصافير على دكة مولاي ابي الفضل	١٠
ار. بي. جي. سفن	٦	عن السلطنة المتوكلية والدرأيش ودخول الفرس	٨
ترنيمات استيقظت ذات يوم	٣٤	الاتهام	٤
تل الزعتر	٦٥	بالخمر وبالحزن فؤادي	١٥
دوامة النورس الحزين	١٢	رسالة حربية عاشقة	٨
رباعيات	٣	الخوازيق	١
طلقة ثم الحدث	٤٥	باب الكون	٦
عبد الله الارهابي	٥٩	سلفيني	٧
عتاب	٢	بيان سياسي	٤
عروس السفائن	٥١	ندامي	٤
فتى اسمه حسن	٣٩	اللون الرمادي	١٦
في الحانة القديمة	١٤	افضحهم	٣
قراءة في دفتر المطر	٢٢	قمم	١
قصيدة من بيروت	٩١	وانت المحال	٤
قل هي البندقية انت	٩		

ترتفع نسبة الصفة المشبهة في قصيدة اللون الرمادي فتبلغ (٦١.٥%) مما يجعل هذه القصيدة قادرة على تشكيل فارقٍ إيجابي يضمن لها المركز الأول بين القصائد في تكرار صيغ الصفة المشبهة وهذا الفارق يوضحه الجدول الآتي:

نسبة الصفة المشبهة في القصيدة	معدل نسبة الصفة المشبهة في الديوان	الفارق
٦١.٥	٢٨.٩	+٣٢.٦

هذا هو أعلى فارقٍ إيجابي سجلته الصفة المشبهة من بين جميع الفوارق التي شكّلتها المشتقات الأخرى، ولا بد من أن تكون لذلك دلالات؛ فهذه القصيدة هي تعبيرٌ عن المشاعر الإنسانية التي تختلج الشاعر حال عودته لدمشق التي تغيرت عليه، وهذا واضحٌ بورود كلمتي (الحزن والفرح) وهما الخطان العامان اللذان تندرج تحتها أغلبُ المشاعر الإنسانية؛ لذا نجد أن الصفة المشبهة هي التي تهيمن لأنّ مظفر في حالة وصف؛ فهو الآن يخفض سلاحه البارز في كلّ القصائد ويعود أدراجه ليصف لنا ما ينتابه وهو يدخل لهذه المدينة فأول ما يذكره أنّه:

سكرانٌ مغمضةٌ عيني من الطفح^(١)

وسكران صفةٌ مشبهةٌ والصفة المشبهة تدل على الثبوت فكأنما هذا السكر الذي يتحدث عنه المبدع هو سكرٌ ثابتٌ في أعماق روحه وقد امتلأ به امتلاءً وحكى

١ - الأعمال الكاملة: ص ٥٧٦.

لنا حرارة باطن المبدع والحالة التي يعيشها من هذا الامتلاء^(١)

أسى حرير شامي يداعبه ابريقُ خمرٍ عراقي شجٍ نضح^(٢)

وهنا يذكر مظفر النّوّاب صفتين مشبهتين بعد كلمة (عراقي) وهذا يدل بوضوح على أنّ النّوّاب عالق هناك، في ذلك المكان الذي لا تفارقه ذاكرته، ذلك المكان الذي يتذكر تفاصيله بوضوح، فإبريق الخمر العراقي هو شجٍ ونضح وهذا كرمٌ في استعمال الصفة المشبهة؛ لأنّ مظفر يتذكر الخمر العراقي وملازمته للحزن فلا بد أن يقول انه شجٍ، وهو قد نضح في الوقت نفسه، أي أنّه حزن زاد عن حد إنائه ففاض وترشّرش.

ثم ينتقل للوصف فيقول

تستقرئ الغيبَ كفي في تحسسه كُريزةً فوقَ ماءٍ ريقٍ مرج^(٣)

في هذا الشطر تحديداً تكمن عبقرية الشاعر في استعمال الصفة المشبهة لتطويع المعاني، وتفخيمها، وإضافة شيء من الحركة والحياة في جسد القصيدة، فكفُ مظفر النّوّاب تتحسسُ النهْدَ وكأنّها تستقرئ الغيبَ حتى تجد تلك الكُريزة التي تطفو فوق الماء، إلى هنا يكون الوصفُ رائعاً جداً ولكنه يخلق صورةً من ثابتٍ ومتحركٍ، فالثابت هو النهْدُ، والمتحركُ كفُ مظفر النّوّاب التي تتحسسه، وهذه المعادلة تجعل الموقفَ بارداً نوعاً ما، أو قل أنّها تجعل الموقفَ طبيعياً، وليست مهمةُ الشاعر أن يكون طبيعياً في وصفه فما بالك بشاعرٍ مُبتكرٍ مثل مظفر النّوّاب؛ لذا نجد أنّه دعمَ وصفه بصفتين مشبهتين مختارتين بعناية ودقة

^١ - معاني الأبنية في العربية: ٨٨-٨٩ .

^٢ - الأعمال الكاملة: ص ٥٦٧.

^٣ - الأعمال الكاملة: ص ٥٦٧.

أولهما (رَيْق) التي تضيف صفاءً وسلاسةً على الصورة، والثانية وهي الأهم (مرح) وهنا تنقلب المعادلة لتصبح حركةً مقابل حركةٍ، بل إنَّ حركةَ النهْد تتفوق على حركةِ الكفِّ، فقد استعمل مظفّر النَّوَاب مع الكفِّ (تحسس) وهذا يقتضي حركةً بطيئةً كحركةِ المُتَنَبِّئِ على الكرة وهو يحاول استقراء الغيب، بينما حركةُ النهْد هي المَرْحُ، وبالتالي يتفوق المتحركُ الثاني على المتحركِ الأول ليتناسب الوصفُ مع ضعفِ حالِ الشاعرِ وانتشائه.

أمّا في الشطر الذي يلي فيستعمل مظفّر ست صفات مشبهة، ويجعل الثلاثة الأولى تقابل الثلاثة الثانية:

يا لانحدار بطيء اخمص رخص^(١)

في مقابل الثلاث الأخرى

ولارتفاع سريع طافح طمح^(٢)

فكأنما يقرب الشاعر عدسته من جزأين من الجسد، ثم يُقسم شاشةَ التلقي إلى نصفين ويوضحُ التباين بينهما؛ ففي الوقت الذي يكونُ فيه الجزءُ المنحدر ضامراً ومخمصاً ورخصاً، وهذه هي الصفات المثالية له، يكون الجزءُ الأعلى سريعاً، وطافحاً، وطمحاً، وهذه هي الصفاتُ المثاليةُ له، وبسبب التباين الشديد بين صفات الجزأين، يتضح لنا جمالية كلِّ جزءٍ بمعزلٍ عن الجزء الآخر فكأنَّ مظفّر النَّوَاب لا يتغزل بالجسد ولا ينظر للجسدِ نظرةً عامةً، وإنَّما يتغزل بكلِّ جزءٍ، وينظرُ للجسدِ نظرةً تفصيليةً تعطي لكلِّ شيءٍ حقه.

١- الأعمال الكاملة: ص ٥٦٧.

٢- الأعمال الكاملة: ص ٥٦٧.

رابعاً: صيغة المبالغة

صفة محولة من اسم الفاعل للدلالة على التكثير فيه، وتشتق من مصدر الفعل الثلاثي المتعدي ما عدا صيغة فَعَّال، وأشهر صيغها: فَعَّال مثل: (عَلَّام)، وفَعُول مثل: (غَفُور)، ومَفْعَال مثل: (مَقْدَام)، وفَعِيل مثل: (عَلِيم)، وفِعْل مثل: (نَهْم)، ومنها صيغٌ سماعيةٌ هي: فاعول مثل: (جاسوس)، وفَعِيل مثل: (صَدِيق) وفِعْيعول مثل: (قَيُّوم)، ومَفْعَل مثل: (مَطْعِن)، وفُعُول مثل: (قُدُّوس)، ومَفْعِيل مثل: (مُسْكِين) وفُعْلة مثل: (هُمَزَة) وفَعَّالة مثل: (علامة).^(١)

بلغت نسبة صيغ المبالغة نسبةً منخفضةً مما جعل بقية المشتقات تتقدمها وتهيمن على النصوص، فقد وصلت إلى (٣.٤%) مُعَدَّلاً لجميع القصائد، ولكن يُلاحظ أنَّ هنالك ارتفاعاً شديداً في بعض القصائد على حساب البعض الآخر وكما هو مبين في الجدول الآتي :

اسم القصيدة	صيغة المبالغة	اسم القصيدة	صيغة المبالغة
ثلاث امنيات على بوابة السنة الجديدة	٠	جزر الملح	٤
صرة الفقراء المملوءة بالمتفجرات	٠	مرثية لأنهار من الحبر الجميل	١
اعترافات في الليل والاقدام على ثلاثة	١	من الدفتر السري لإمام المغنين	٣٣
الأساطيل	١	نهنهي الليل	٢
البقاع...البقاع	٢	وتريات ليلية	٥
الرحلات القصية	١	فلسطين عروس	٤
المسورة أمام الباب الثاني	٣	بكانية على صدر الوطن	١١
المسلخ الدولي وباب الابدية	٠	وما هم.. ولكنه العشق	١

١- ينظر: المزهر: السيوطي(ت ٩١١هـ) شرحه وضبطه وعلق حواشيه: محمد ابو الفضل

ابراهيم، دار احياء الكتب العربية، (د.ت) ج ٢، ص ٢٤٣. وشرح الكافية، ج ٢، ص ٢٠٢.

المبحث الثاني: المميزات الاشتقاقية

اسم القصيدة	صيغة المبالغة	اسم القصيدة	صيغة المبالغة
إلى الضابط الشهيد ابن مصر	٠	أيها القبطان	٢
بحار البحارين	٣٣	يوميات عروس الانتفاضة	٠
بنفسج الضباب	٠	موت العصافير على دكة مولاي ابي الفضل	٠
ار. بي. جي. سفن	٠	عن السلطنة المتوكلية وال دراويش ودخول الفرس	٠
ترنيمات استيقظت ذات يوم	١	الاتهام	
تل الزعتر	٣	بالخمر وبالحزن فؤادي	٣
دوامة النورس الحزين	٠	رسالة حربية عاشقة	
رباعيات	٠	الخوازيق	٠
طلقة ثم الحدث	٧	باب الكون	٠
عبد الله الارهابي	٨	سلفيني	٢
عتاب	٠	بيان سياسي	٣
عروس السفائن	٩	ندامي	٠
فتى اسمه حسن	٢	اللون الرمادي	٠
في الحانة القديمة	٣	افضحهم	١
قراءة في دفتر المطر	٢	قمم	٠
قصيدة من بيروت	٦	وانت المحال	
قل هي البندقية انت	١		

أعلى نسبة حققتها صيغة المبالغة في شعر مظفر النّوّاب كانت في قصيدة بحار البحارين؛ إذ بلغت هذه النسبة (٩.٩%) ممّا جعلها تشكّل فارقاً إيجابياً بلغ (+٧.١%) كما في الجدول الآتي:

نسبة صيغة المبالغة في القصيدة	مُعَدَّل نسب صيغ المبالغة	الفارق
٩.٩	٢.٨	+٧.١

ومن الاسم الذي اختاره الشاعر لهذه القصيدة يمكننا ملاحظة المبالغة ؛ فبحارُ البحّارين، صيغتا مبالغةٍ على زنةٍ (فَعَال) ومن هنا يريد مظفرُ النَّوَاب أن يرسم لهذه الشخصية المبحرة في عوالم الدنيا صورةً مفرطةً بالترحل، والغربة، والخبرة، والمهارة في مواجهة أمواج الزمن، ومصاعب الحياة، وتوجيه شراع العمر كما ينبغي، فهذه الشخصيةُ الرهيبةُ تبدأ من الاسم، والاسمُ له دورٌ كبيرٌ في تشكيل الشخصيات، ومنه المنطلقُ نحو أفقِ الأحداث، وصراعاتِ الترحل، من الاسمِ بدأ بقصِ حكايته علينا، هذه الحكايةُ التي تمثل سيرةً ذاتيةً لبحارِ البحّارين، سيرةً يعرفها الشاعر جيداً:

أعرف بحارَ البحّارين

ومن سأحدثكم عن سيرته^(١)

فالبَحَّارُ هو الشخصُ الذي خبر البحرَ وعرفه، ولا ندري أي بحرٍ يقصد مظفرُ، بحرُ النضال، أم بحرُ الغربة، أم بحرُ الهزائم التي غرقت الأمةُ بها، فإذا كان البحّارةُ هم من خبروا البحرَ فكيف ببحارِ البحّارين، إنَّه البحّار الذي علم البحّارةُ الطريق، إنه البحّار الذي علم البحّارةُ الاهتداء بالنجوم بعد أن جمعهم:

كان يلم الأخلص من بحّارة تلك الأيام^(٢)

وقد تكررت هذه الكلمة (٢٧) مرةً في القصيدة وبالتالي كانت هي العامل الأساس في رفع نسبة صيغ المبالغة فيها.

١ - الأعمال الكاملة: ص ١٠٤

٢ - الأعمال الكاملة: ص ١٢١

خامساً: اسم التفضيل

اسمٌ يدل على أن شيئين اشتركا في صفةٍ وزاد أحدهما على الآخر في تلك الصفة، وقياسه أن يأتي على وزنِ أفعل^(١) وقد يأتي بدون همزة مثل: { أولئك هم خير البرية وأولئك هم شر البرية }^(٢).

ولصيغة اسم التفضيل شروطٌ منها: أن يكون فعلاً فلا يُشتق من الأسماء، وأن يكون متصرفاً، وأن يكون ثلاثياً مجرداً وشذ بناؤه من غير الثلاثي، وأن يكون قابلاً للتفاوت فلا يبنى من مات وغرق، وأن يكون مبنياً للمعلوم لأن التفضيل في الأصل على الفاعل، وقد بُني من المجهول نحو قولهم هو أزهى من طووس من زُهي علينا، ويشترط أن يكون الفعل مثبتاً^(٣).

تتخفض نسبةُ أفعل التفضيل إلى (٦.١%) مما يجعلها تحتل المرتبة الأخيرة بالنسبة للمشتقات وبالنظر إلى الجدول نلاحظ أن بعض القوائد ارتفعت نسبتُها وفرضت نفسها كمهيمن من خلال الفارق الإيجابي الذي شكّله مع مُعدّل اسم التفضيل في مجوع القوائد.

اسم القصيدة	اسم التفضيل	اسم القصيدة	اسم التفضيل
ثلاث امنيات على بوابة السنة الجديدة	٥	جزر الملح	٣
صرة الفقراء المملوءة بالمتفجرات	٦	مرثية لأنهار من الحبر الجميل	٣
اعترافات في الليل والاقدام على ثلاثة	٢	من الدفتر السري لإمام المغنين	٣٢

١- ينظر: شرح الكافية، ج ٢، ص ٢١٢.

٢- سورة البينة: آية ٦- ٧.

٣- ينظر: الايضاح في شرح المفصل: ابن الحاجب، تحقيق: موسى بناي العلي، وزارة الأوقاف والشؤون الدينية مطبعة العاني، بغداد، ١٩٨٢م، ج ١، ص ٦٥٣.

المبحث الثاني: المميزات الاشتقاقية

اسم القصيدة	اسم التفضيل	اسم القصيدة	اسم التفضيل
الأساطيل	٣	نهنهي الليل	٥
البقاع...البقاع	١٣	وتريات ليلية	٧
الرحلات القصيدة		فلسطين عروس	٧
المسورة أمام الباب الثاني	٢	بكائية على صدر الوطن	١٠
المسلخ الدولي وباب الابدعية	٥	وما هم.. ولكنه العشق	٢
إلى الضابط الشهيد ابن مصر	١	ايها القبطان	١
بحار البحارين	١٦	يوميات عروس الانتفاضة	٠
بنفسج الضباب	١	موت العصافير على دكة مولاي ابي الفضل	١
ار. بي. جي.سفن	١	عن السلطنة المتوكلية والدراويش ودخول الفرس	١
ترنيمات استيقظت ذات يوم	٠	الاتهام	١
تل الزعتر	١٣	بالخمر وبالحزن فوادي	٥
دوامة النورس الحزين	٣	رسالة حربية عاشقة	١
رباعيات	٠	الخوازيق	٠
طلقة ثم الحدث	٢٦	باب الكون	٢
عبد الله الارهابي	١٤	سلفيني	١
عتاب	٠	بيان سياسي	٢
عروس السفائن	٨	ندامي	٢
فتى اسمه حسن	١٣	اللون الرمادي	١
في الحانة القديمة	٤	افضحهم	١
قراءة في دفتر المطر	٨	قمم	٢
قصيدة من بيروت	١١	وانت المحال	٠
قل هي البندقية انت	٢		

ترتفع نسبةُ أفعالِ التفضيلِ في قصيدة (قمم) فتشكّلُ فارقاً إيجابياً تفرض نفسها من خلاله كمهيمنٍ اشتقاقي على النصّ ؛ حيثُ بلغ الفارقُ بين نسبةِ أفعالِ التفضيلِ في القصيدةِ ومُعَدَّلِ نسبةِ أفعالِ التفضيلِ (١٦.٧%) كما في الجدول الآتي:

نسبة أفعال التفضيل في القصيدة	أفعال التفضيل في الديوان	الفارق
١٦.٧	٦.٢	+١٠.٥

وبالعودة للنص نجد أنَّ صيغة أفعال التفضيل وردت في القصيدة مرتين في قوله

أي تفوّ على أول من فيها إلى آخر من فيها^(١)

فصيغة أفعال التفضيل (أول) وصيغة أفعال التفضيل (آخر) جعلهما مظّر النّوّاب على مسافة واحدة، فلا فرق بين الأول والآخر عنده، فهو يفرض نوعاً من المساواة التي يؤمن بها، ولا يفرق كثيراً بين الأول والآخر في موقفه، الموقف الصعب الذي يتمثل بالبصاق على كلّ الحضور، فهذه المساواة هي مساواة غربية نوعاً ما، مساواة تجعله يُقسم الإهانات ويوزعها بإنصافٍ على الجميع، فلا يفرق بين ملكٍ أو شيخٍ أو خادمٍ، وهذه اهانة أخرى موجهة للملوك والشيوخ، فهو يهينهم بالطريقة نفسها التي يهين بها الخدم ولا يحتاج لكلمة غير (تفوّ)، فمن باب هو يهينهم بالبصاق عليهم ومن باب آخر يجعلهم بمرتبة الخدم ويساويهم بهم، فكما هو ملاحظ أنَّ صيغة أفعال التفضيل قد فرّغت من معناها في هذه القصيدة وتحولت من صيغة لتفضيل شيءٍ على شيءٍ أو شخصٍ على شخصٍ إلى صيغة تستعمل لتحديد الجميع داخل إطار معين من الأعلى إلى الأدنى ووصفهم بوصفٍ واحدٍ يعتقد الشاعر أنَّه يناسب الجميع.

سادساً: اسم الآلة :

اسم يدل على الآلة التي يحدث بها الفعل، ويُشتق من الفعل الثلاثي المجرد نحو: مقرض، ومن غيره نحو: مرساة، ومن مصدر الفعل اللازم نحو: مدخنة، ويأتي على وزن فعالٍ مثل: جرار، ومفعّل مثل: مولد، ومفعلة مثل: مسجلة، ومن الرباعي على زنة فِعلالٍ مثل: غِربال، وهناك أسماء آلة جامدة مثل إبرة، وقلم، وفأس^(١)

بلغ مُعدّل اسم الآلة في شعر مظفّر النّوّاب (١٦.٩%) وبذلك تكون الآلة قد تفوقت على اسم التفضيل وعلى صيغ المبالغة، وربّما يكون هذا الارتفاع النسبي لاسم الآلة في قصائد مظفّر النّوّاب مرده إلى طبيعة العصر الذي عاشه مظفّر النّوّاب، وهو عصر ثائر علمياً فيه الكثير من الاكتشافات، والاختراعات وتطورات واضحة على مستوى صناعة الآلات، وهذه الحقائق كان لها أثر واضح في قصائد مظفّر النّوّاب ابن ذلك العصر، حيث زحرت قصائده بأسماء الكثير من الآلات، وربّما يكون بسبب ولوج مظفّر النّوّاب إلى دائرة الحرب والنضال وتمركزه فيها، وفي الحروب تستعمل الأسلحة، والأسلحة الآت حديثة بالتالي يكاد يكون ديوان مظفّر النّوّاب معجماً للأسلحة المستخدمة في الحروب التي شهدها.

وأيضاً لاطلاع مظفّر النّوّاب على الكثير من الثقافات، والشعوب وسفره وتنقله من دولة إلى أخرى، ومن مقرٍ لثوارٍ إلى مقرٍ آخر، وعدم استقراره في مكانٍ

١- ينظر: تصريف الأسماء والأفعال، فخر الدين قباوة: مكتبة المعارف، ط٢، بيروت، ١٩٨٨م، ص ١٨٣. ينظر: الاشتقاق دراسة صرفية دلالية سورة الكهف نموذجاً: ص ٣٦.

واحد، ساعده ذلك بمعرفة الآلات التي تساعدهم في حياتهم، ففي الريف عرف المنجل، وفي البحر عرف البارجة.

وجراء تعرض مظفر النّوّاب إلى الحبس والتعذيب لمراتٍ عدة، فهو يعرف تماما الآلات التي تستخدم في تعذيب الانسان، ويصفها في قصائده كذلك نتيجة لثقافته العالية واطلاعه الواسع على الأدب القديم؛ عرف الخازوق وذكر الصليب وغيرها. والملاحظ أنّ أغلب أسماء الآلات التي وجدت في ديوان مظفر إنّما هي تتعلق بالحرب والقتل والتعذيب، وهذا يثبت لنا صدق تجربة مظفر النّوّاب الشعرية، التي كانت مرآة صادقة لحياته النضالية الخطرة، كما يلاحظ أن بعض القصائد تفوقت على هذا المعدّل العام بفارق كبير وكما مبين في الجدول :

اسم القصيدة	اسم الآلة	اسم القصيدة	اسم الآلة
ثلاث امنيات على بوابة السنة الجديدة	٤	جزر الملح	٣٢
صرة الفقراء المملوءة بالمتفجرات	٢٧	مرثية لأنهار من الحبر الجميل	١
اعترافات في الليل والاقدام على ثلاثة	٣	من الدفتر السري لإمام المغنين	٦١
الأساطيل	٢١	نهني الليل	٢
البقاع...البقاع	٦٨	وتريات ليلية	٣٠
الرحلات القصية	٦	فلسطين عروس	٦
المساورة أمام الباب الثاني	٣	بكاية على صدر الوطن	١٦
المسلخ الدولي وباب الابدية	٧	وما هم.. ولكنه العشق	٤
إلى الضابط الشهيد ابن مصر	١	ايها القبطان	٢٤

المبحث الثاني: المميزات الاشتقاقية

٤	يوميات عروس الانتفاضة	٥٨	بحار البحارين
٤	موت العصفير على دكة مولاي ابي الفضل	٥	بنفسج الضباب
١	عن السلطنة المتوكلية والدراويش ودخول الفرس	٧	ار. بي. جي. سفن
١٨	الاتهام	١٧	ترنيمات استيقظت ذات يوم
٤	بالخمر وبالحزن فؤادي	١٠	تل الزعتر
٨	رسالة حربية عاشقة	٣	دوامة النورس الحزين
١٠	الخوازيق		رباعيات
٧	باب الكون	١٥	طلقة ثم الحدث
٨	سلفيني	٥٧	عبد الله الارهابي
٤	بيان سياسي	١	عتاب
٧	ندامى	٤٢	عروس السفائن
١	اللون الرمادي	٣٤	فتى اسمه حسن
٤	افضحهم	٢	في الحانة القديمة
	قمم	٥	قراءة في دفتر المطر
	وانت المحال	٣٩	قصيدة من بيروت
		٢	قل هي البندقية انت

ترتفع نسبة اسم الآلة في قصيدة (بنفسج الضباب)، حيث تصل إلى (٤٥.٥%) وتشكل فارقاً إيجابياً مع مُعدّل نسبة اسم الآلة في جميع القصائد يبلغ هذا الفارق (+٢٨.٧%) تقريباً وكما في الجدول الآتي:

نسبة الآلة في القصيدة	مُعدّل نسب الآلة	الفارق
٤٥.٥	١٦.٩	+٢٨.٦

ونلاحظ أنَّ أسماء الآلات التي استعملها في هذه القصيدة ذات بعد رمزي ولها دلالتها الخاصة :

سألتهم إن وجدوا هويتي ودفتر الديوان والمفتاح^(١)

فالآلة الاولى التي يذكرها مظفر النّوّاب هي المفتاح، وللأسف يذكرها في حالة ضياعها، فهو يسأل عنها لأنّ مفتاحه مفقود، مثل هويته، مثل دفتر ديوان أشعاره، وحتى يعمق معنى الضياع هذا يذكر آلة أخرى في حال ضياعها وعدم وجودها أيضا فيقول:

وها أنا ضيف على التعذيب في زنزنة بلا مصباح^(٢)

فاذا كانت الآلة قد وجدت لمساعدة الانسان في حياته، فما هو مظفر النّوّاب يقف اعزلاً من دون مصباح يرشده، ولا مفتاح ينقله لعالم أفضل، والرائع في الأمر، أنَّ الأشياء التي لا توجد لا تذكر عادة، ولكن مظفر النّوّاب يذكر عدم وجود هذه الأشياء، فيعمق في نفسنا احساس الفقد الذي يعيشه الشاعر، وهذا التيه الذي يكتنف روحه من كل الجهات فلا مفر منه بل إنّ المنقذ الوحيد الذي يعتمد عليه مظفر النّوّاب في جميع قصائده والذي يدعو إلى حمله على القلوب وطيّ الشغاف عليه يجعله في هذه القصيدة عاجزاً تماماً فيقول:

مدينة تلقي علي القبض يا حبيبتي يصبح فيها أعجز الناس هو السلاح^(٣)

١ - الأعمال الكاملة: دار قنبر، ص ١٣٥.

٢ - الأعمال الكاملة: ص ١٣٥.

٣ - الأعمال الكاملة: ص ١٣٥.

فحتى السلاح الذي كان هو الورقة الرابعة التي يلوح فيها مظفر النّوّاب دائماً، ها هو الآن يجعله عاجزاً لا فائدة منه في هذه المدينة، وبهذا يسحب مظفر النّوّاب من الآلات فائدتها، أو يجعلها في حالة ضياعٍ ليثبت عزله ووحده وغربته، فلا سلاح يقف بجانبه، ولا مفتاح في جيبه، ولا مصباح في يده.

الخلاصة

تراوحت نسبة الأسماء في شعر النّوّاب بين (٧٥ – ٧٩%) وأعلى قيمة وصلت إليها بلغت (٨٠%) في قصيدة (اللون الرمادي) و(وتل الزعتر) و(بيان سياسي) وتمثل قصيدة (افضحهم) الطابع العام لانتشار الأسماء في شعر النّوّاب؛ كون نسبة الأسماء فيها قريبة جداً من متوسط نسبة الأسماء في الديوان، ومن خلال دراستها عرفنا أن الأسماء الجامدة تتفوق على الأسماء المشتقة، وأسماء الذوات تتفوق على أسماء المعاني، ومن حيث الأفراد والجمع تحقق الأسماء المفردة فارقا إيجابيا كبيرا مع أسماء الجمع في قصيدة (اللون الرمادي) يصل هذا الفارق إلى (٨٦.٨%) بينما ينخفض في قصيدة (بيان سياسي) إلى (٤٣.٨%) أمّا من حيث التأنيث والتذكير، فقد حقق المذكر فارقا إيجابياً كبيراً في قصيدة باب الكون بلغ (٣٥.٦%).

أمّا الأفعال فقد ارتفعت في قصيدة المسلخ الدولي ووصلت إلى (٢٧.٢%) وتوزعت بين: الماضي الذي حقق (٤٧%) والمضارع الذي حقق (٤١.٦%) والمستقبل الذي حقق (٦.١%) والمجهول الذي حقق (٥.٣%)

ومن المشتقات حقق اسم الفاعل نسبة بلغت (٣١.٣%) وكانت أعلى نسبة له في قصيدة الأساطيل، إذ بلغت (٥٦%) وحقق اسم المفعول نسبة بلغت (١٢%) في شعر مظفر النّوّاب وفي أعلى نسبة له حقق (٤٠%) في قصيدة (إلى

الضابط الشهيد) ويبلغ مُعدّل الصفة المشبهة (٢٨.٣%) في شعر النَّوَاب وفي قصيدة اللون الرمادي بلغت نسبته (٦١.٥%) وبلغت نسبة صيغة المبالغة (٣.٤) في شعر مظفر النَّوَاب أمّا أعلى نسبة لها فكانت في قصيدة (بحار البحارين) إذ بلغت (٩.٩%)، وحقق أفعل التفضيل نسبة بلغت (٦.١%) أمّا أعلى نسبة له كانت في قصيدة (قمم) إذ بلغت (١٦.٧%).

الفصل الثالث

المهيمات التركيبية

الفصل الثالث

المهيمنات التركيبية

توطئة:

تحتلُّ البنية التركيبية مكاناً مهماً في الدراسات اللغوية؛ بسبب الدور الفعّال الذي تلعبه في تحليل العمل الإبداعي، وما تقدمه للدارس من معطيات ثرية تمكنه من قراءة النصّ على نحو جيد، وتمنحه المفاتيح التي يدخل من خلالها لبنية النصّ، ومكوناته فيكشف طريقة ربط جملة؛ مما يوصله بأمانٍ إلى القيم الجمالية التي تتولد من التناسق بين التركيب والدلالة المرادة منه، ومن التراكيب نعرف مدى قدرة الشاعر على التحكم باللغة، ومدى انصياحها له، والتركيب عمليةٌ ضروريةٌ في النصّ الأدبي^(١)

((ولا شك أنّ الدرس الأسلوبي يهتم بالتركيب، ويهتم بمعرفة الأبعاد الدلالية للتركيب، فلا يُجرد النصّ من دلالاته عند الحديث عن تركيبه، بل إنّ هذين العاملين يتضافران ليشكّلا بنية فنية ذات نسقٍ جمالي))^(٢)

وبما أنّ النصّ يعتمد على أساس التركيب النحوي الذي له دور هام في تأدية المعنى وإظهار جمال النصّ من خلال اتحاده مع التركيب البلاغي لذا قسم

١ - ينظر: لغة شعر السيد حيدر الحلي: أحمد صبيح الكعبي، رسالة ماجستير، جامعة بابل، كلية التربية، العراق، ٢٠٠٤م، ص ١٢٦ .

٢ - البنى الأسلوبية في شعر النابغة الجعدي: ياسر أحمد فياض ومها فواز خليفة، مجلة جامعة الأنبار، المجلد الأول، ع ٤، ٢٠٠٩م، ص ٣٧١ .

الباحثُ هذا الفصلَ الى مبحثين تناول في المبحث الأول المهيمنات النحوية، وكانت العناصر النحوية المدروسة في هذا المبحث واقعةً تحت عنوانين، الأول: هو الإحالات، والثاني: هو الروابط، ومن الواضح أنَّ الدراسة ركزت على العناصر التي تؤدي دوراً فاعلاً في ربط عناصر النص بعضها ببعض الآخر؛ نظراً لأهميتها في تحقيق نصانية النص، أمّا المبحث الثاني فقد تناول الأساليب الانشائية الطلبية؛ نظراً لأهميتها ووفرته في شعر مظفر النواب.

المبحث الأول

المفاهيم النحوية

- توطئة

- أولاً: الحالات أ: الضمائر ب: الإشارة ج: الظروف

- ثانياً: الروابط : أ: العطف ب: الشرط ج: الاستثناء

المبحث الأول

المميزات النحوية

توطئة

إنّ دراسة المستوى النحوي مهمة جداً في تحليل النصوص الأدبية، ومعرفة أبعادها الدلالية، ومقاصد الأديب من ورائها، ((فالتراكيب النحوية أولى بأن تكون مجالاً للدرس الأسلوبي))^(١) والأسلوبية ترى في دراسة بنية التركيب النحوي عنصراً مهماً جداً، في بحث الخصائص المميزة للنص الأدبي^(٢) ((وإذا كانت الجملة هي أقصى حدود التحليل في علم اللغة؛ فإنّ علم الأسلوب ينبغي أن يتجاوزها بحيث نرى في علم الأسلوب فرعاً من علم اللغة يختص بتناول المتغيرات في النصوص بأكملها))^(٣) فلا يمكن الاقتصار على جزء محدد من اجزاء التركيب أو دراسة التركيب وحده، بل أن الدراسة الأسلوبية يجب أن تتعداها الى فقرة ثم إلى النص بأكمله^(٤) وسبب ذلك أنّ ((دلالة التركيب النحوي

١ - الأسلوب والنحو دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الأسلوبية ببعض الظواهر النحوية:

محمد عبد الله جبر، دار الدعوة، ط١، ١٩٨٨م، ص٧.

٢ - ينظر: البنية الأسلوبية في التراكيب النحوية: مهدي حمد مصطفى، أطروحة دكتوراه

جامعة بغداد، كلية الآداب، العراق، ٢٠٠٣م، ص٨.

٣ - الأسلوب والنحو: محمد عبد الله جبر، ص١٧.

٤ - ينظر: علم اللغة والنقد الأدبي (علم الأسلوب): عبده الراجحي، مجلة فصول، القاهرة،

١٩٨١، المجلد الأول، ع٢، ص١٢٠-١٢١.

ترتبط بمفهوم الفائدة التي لا تتحقق إلا بانتلافٍ الكلمِ وضمٍ بعضه إلى بعض، فدورة التكامل والتفاعل لوحدة التركيب ووظائفها وعلاقاتها السياقية هي الكفيلة بتحديد الدلالة النحوية، التي تصبح مرشدةً إلى دلالاتٍ سياقيةٍ أثر انخراطها بل انصهارها في جو السياق والموقف الذي ترد فيه، على أساس أن التركيب هو تنضيدُ الكلام ونظمه لتشكيل سياقٍ الخطاب الأدبي^(١)

ولأن ((دور الأسلوبية النحوية يكمن في دراسة العلاقات، والترابط والانسجام الداخلي للنص، وتماسكه عن طريق الروابط التركيبية المختلفة))^(٢) ولأننا نجد في نصوص مظفر النواب نوعاً من التماسك الغريب؛ فكان لابد من دراسة هذه الخاصية النصية، وتحليلها أسلوبياً؛ لأن من أهم الأسس التي بُنيت عليها الأسلوبية هو أن تكون نقداً قائماً على التعاطف مع النص^(٣) أي أن النص هو الذي يقود مفردات البحث فتلمع بعض الخصائص أمام عين الباحث مما يجعلها تقع ضمن نقاط دراسته، لذلك خُصص هذا المبحث لدراسة العناصر النحوية التي تؤدي دوراً هاماً بربط التراكيب النحوية بعضها ببعض الآخر، وجعل النص وحدة متماسكة ومتكاملة، فقسمت هذه العناصر على عنوانين أولهما الإحالات وثانيهما الروابط.

- ١- الجملة الطلبية في سورة يوسف: دراسة تركيبية دلالية، علاء الدين الغرابية، مجلة دراسات العلوم الانسانية والاجتماعية، مجلد ٤١، ع ١٤، ٢٠١٤م، ص ٣٩٥.
- ٢- مستويات وآليات التحليل الأسلوبي للنص الشعري، بشير تاويريت، مجلة كلية الآداب والعلوم الانسانية والاجتماعية في جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع ٥، جوان ٢٠٠٩م.
- ٣- ينظر: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها: موسى سامح ربابعة، دار الكندي، ط ١، الأردن، ٢٠٠٣م، ص ١٢.

أولاً: الإحالات:

يقول جون لوينز في تعريف الإحالة ((إنَّها العلاقة القائمة بين الأسماء والمسميات، فالأسماء تحيل إلى المسميات))^(١) ولعلَّ أكثر التعاريف وضوحاً لها هو ((الإحالة ليست شيئاً يقوم به التعبير ولكنَّها شيءٌ يمكن أن يحيل عليه شخصٌ باستعماله تعبيراً معيناً))^(٢)

أمَّا عناصرُ الإحالة، فيمكن القولُ إنَّها مجموعةٌ من الألفاظ التي لا تمتلك بذاتها أيَّ دلالةٍ مستقلةٍ، وإنَّما تتحقَّق دلالتها بالعودةِ إلى ألفاظٍ أخرى ذُكرت في أماكن أخرى من النصِّ

اقسام الإحالة^(٣)

الأول: إحالة داخل النصِّ: وهي تنقسم إلى قسمين:

أ: إحالة على السابق أو الإحالة القبلية، وهي أكثر الأنواع في الكلام.

ب: إحالة على اللاحق، وتسمى إحالة بعديةً، وهي تعود لعنصرٍ مذكورٍ بعدها في النصِّ.

١ - نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي: أحمد عفيفي، مكتبة زهراء الشرق، ط١،

القاهرة، ٢٠٠١م، ص ١١٦.

٢ - لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب: محمد خطابي، المركز الثقافي العربي، المغرب،

ط٢، ٢٠٠٦م، ص ١٦-١٧.

٣ - ينظر: نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي: ص ١١٧.

الثاني: إحالة خارج النصّ: وتُسمى الإحالة المقامية، وتعني الإتيان بالضمير للدلالة على أمرٍ غير مذكورٍ في النصّ ولكن له حضورٌ في العالم الخارجي، ويمكن التعرف عليه من سياق الموقف.

وبما أنّ الإحالة هي المادة الأولى التي يمكن للدارس أن يتكئ عليها في بيان ترابط النصّ كونها من أبرز الأدوات المؤثرة في ذلك، لذا سنبين في الجدول الآتي عددَ مراتٍ ورودِ الضمائر في كلّ قصيدة، وعدد مراتٍ ورودِ أسماء الإشارة، وظرف الزمان، والمكان، حتى نتمكن بعد ذلك من تحديد نسبة كلّ منها، وفي أيّ قصيدة يفرض هيمنته.

اسم القصيدة	الضمائر	الظرف	الإشارة
ثلاث امنيات على بوابة السنة الجديدة	٣٤	٦	٠
صرة الفقراء المملوءة بالمتفجرات	٧٥	١٨	٦
اعترافات في الليل والاقدام على ثلاثة	٨٦	٤	٢
الأساطيل	١١٥	١١	١١
البقاع...البقاع	٣٢٥	٢٧	٢٢
الرحلات القصية	٦٤	٥	٦
المسورة أمام الباب الثاني	٥٠	٢	٤
المسلخ الدولي وباب الابدعية	١٤٢	١٢	٧
إلى الضابط الشهيد ابن مصر	١٣	١	١
بحار البحارين	٤٣٠	٦٠	٥١
بنفسج الضباب	٥٣	٥	١
ار. بي. جي. سفن	٣٦	٨	٠
ترنيمات استيقظت ذات يوم	٣٤٨	١٩	١٦
تل الزعتر	١٦٩	٣٠	٥٦
دوامة النورس الحزين	٤٧	٦	٢
رباعيات	٢٦	٠	١
طلقة ثم الحدث	٩٥	٢٢	٢٥
عبد الله الارهابي	٣٤٢	٢٥	١١
عتاب	٢٢		٠
عروس السفائن	٢٧٣	٤٣	١٩

اسم القصيدة	الضمائر	الظرف	الإشارة
فتى اسمه حسن	١٨٤	١٨	١٣
في الحانة القديمة	٥١	٣	٧
قراءة في دفتر المطر	١٩٧	٣	٥
قصيدة من بيروت	٣٥٣	٢٧	٤١
قل هي البندقية انت	٣٩	٢	٣
جزر الملح	١٧٨	٢١	٢٤
مرثية لأنهار من الحبر الجميل	٢٨	٦	٢
من الدفتر السري لإمام المغنين	٥٤٥	٨٦	٥٩
نهني الليل	١٠٤	١٠	١٠
وتريات ليلية	٣٢٤	٤٦	٣٦
فلسطين عروس	١١٨	١٥	١٦
بكائية على صدر الوطن	١٨٦	٤٧	٢٠
وما هم.. ولكنه العشق	٦٧	٥	٤
ايها القبطان	١٠٧	٣	٢
يوميات عروس الانتفاضة	٣٥	٦	٦
موت العصافير على دكة مولاي ابي الفضل	٢٩	٥	١
عن السلطنة المتوكلية والدرأويش ودخول الفرس	١٥	٢	٠
الاتهام	٨٣	٢	٣
بالخمر وبالحزن فؤادي	٧٧	١٢	٦
رسالة حربية عاشقة	٣٢	٨	١
الخوازيق	٢٦	٣	
باب الكون	٢٥	٤	٢
سلفيني	٥٥	٧	٤
بيان سياسي	٩	٦	٣
ندامي	٥١	٣	٣
اللون الرمادي	٥٢	٣	٢
افضحهم	٢٤	٢	١
قمم	٢٣	٢	٠
وانت المحال	١٥	١	٠

أ: الضمائر:

لا شك أنَّ الضمائر تهيمن على بقية العناصر الإحالية بفارقٍ كبيرٍ بينها، لطبيعة هذا العنصر الذي يحضر بكثافةٍ عاليةٍ في كلِّ نصٍّ، سواء أكان نصّاً أدبياً، أو نثريّاً، أو أيّ نصٍّ كلامي، والإحصاء يثبت ذلك بشكلٍ جليٍّ وواضحٍ مما لا يدع مجالاً لقياس الفارق بين نسبة الضمائر ونسبة الإشارة أو الظرف، لكن بالطبع يمكننا أن نقيس التفاوت بين نسبة هذه العناصر في كلِّ قصيدة معتمدين بذلك على مُعدّل نسبتها في الديوان، وسنبداً مع الضمائر، من خلال الرجوع إلى الجدول السابق يتبين لنا أنَّ نسبة الضمائر في قصيدة عتاب شكّلت (١٠٠%) وبذلك هي لم تفرض نفسها فقط بل كانت العنصر الوحيد، فقد خلت القصيدة تماماً من أسماء الإشارة، ومن ظرف الزمان، وظرف المكان، وكان العنصر الوحيد من عناصر الإحالة في النصّ هو الضمير، فصار الفارق بين نسبة الضمائر في النصّ ومُعدّلها في الديوان هو (+٥١.٦%) وحتى يتضح دور هيمنة الضمير في النصّ سنوضح الضمائر وإحالاتها في الجدول الآتي:

المحال إليه	المحال به	نوع الإحالة
الشاعر	بفيض دمعي كفي دموع عيني إني محال أن افطر تروسي كأسي	إحالة نصية على سابق

ندامى الامس	هل في الدوح انتم طربتم أطربكم	إحالة نصية على سابق
الشاعر وندامى الامس	بنادقنا	إحالة نصية على سابق
آخرون	مدوا فما عرفوا ولا احبوا ولا ذاقوا ولا عرفوا الهياما	إحالة مقامية
دمشق	أتيتك تجعلين	إحالة نصية على سابق
الخمور	مدمنيها	إحالة نصية على سابق

ومن خلال الجدول التفصيلي أعلاه، والذي وضع إحالات الضمائر كلها، يمكننا الآن أن نلاحظ في هذه القصيدة القصيرة وبوضوح كثافة الإحالات، وتنوع المحال إليه، بين دمشق التي افتتح الشاعر نصّه بذكرها، وندامى الأمس الذين لهج بمناداتهم وذكرهم، ونفسه الشاعرة التي تحوم حول الحزن، والدمع وكأنّهما المادة الأساسية لبناء هذا النصّ، كذلك نلاحظ إحالة الضمير المتصل في (مدمنيها) على الخمرة في قوله (وذا طبع الخمور ومدمنيها) فلو كان النصّ لغير النّوّاب لربّما كان (وذا طبع مدمني الخمور) ولكنّ النّوّاب يُقدم الخمرة على شاربها ثم يحيلنا إليها مرةً أخرى، فكأنّها إشارة إلى حالة هذا المدمن، وتعلقه ورجوعه للخمرة في كلّ حين، ومما يلاحظ أيضاً في هذا النصّ أنّ الضمائر

التي أحالتنا إلى الشاعر اتصل اثنان منها بالدمع والعين (دموع عيني) و (فيض دمي) فكلما أحالنا الشاعر إلى نفسه وجدناه باكياً تعزيراً لحالة الفقد والاشتياق التي يعيشها ويشعر بها حال كتابته للنص، أمّا الضمائر التي أحالتنا لندامي الأمس ورفقاء الماضي، فنجدها في قوله (طربتكم) و (أطربكم) فكأنّما مظفر النّوّاب يعقد مقارنةً بين حاله الآن وحاله سابقاً، فكان هو مصدر الطرب، والغناء لرفقاء النضال والشعر، أمّا الآن فهو مصدر الدموع والحزن، أمّا في الضمائر التي أحالتنا إلى الشاعر وندامي الأمس فنجد أن مظفر النّوّاب يتذكر فترة النضال، وقتال الأعداء (نهب إلى بنادقنا) فمتى ما كان مظفر النّوّاب مع رفاقه كانت البندقية حاضرة، لكنّ الأمر الجميل أنّ هنالك ضمائر إشارة أحالتنا إلى آخرين لا نعرفهم ولم يذكرهم مظفر النّوّاب في النصّ، ربّما لأنهم لا يستحقون الذكر من وجهة نظره، ومن هنا يتضح التأثير القوي جداً للضمائر في هذا النصّ وكيف أنّها أسهمت بشكلٍ فعالٍ في قوة النصّ، وتواشج دلالاته.

ب: ظرفا الزمان والمكان

إنّ الزمان والمكان عنصران مهمان في بناء النصّ الشعري، فإذا كان لكلّ نصّ قصته مهما تفاوتت في الوضوح، والغموض، والتفصيل، والاختصار؛ فإنّ الزمان والمكان هما روح القصة، ومن دون زمانٍ لا يمكننا تخيل أيّ حكاية، فكيف يمكن أن تبدأ، وكيف يمكن أن تنتهي، وذكر ظروف الزمان من قبل الشاعر إنّما هي محاولة واضحة لإخضاع مخيلة المتلقي، ثم السفر بها إلى زمان ومكان النصّ، أيّ أنّ مهمة أسماء الزمان هي قطع الصلة بين المتلقي وزمانه الحقيقي، وربط إحساسه بتوقيت آخر قد يكون ماضياً أو حاضراً أو مستقبلاً، حتى يكون الاندماج مع القصة كاملاً، وبالتالي يزيد التفاعل أو تكون

المهمة بالعكس، أي بتوثيق علاقة المتلقي والحدث بالزمان المعيش، أي الزمان الذي يعيشه المتلقي لحظة انتاج النص، وكذلك الأمر بالنسبة لظروف المكان، فإنما يذكرها الشاعر ليحيلنا إلى أماكن حقيقية في العالم الخارجي، وبصورة عامة يمكن أن نقول إنَّ الغاية من ظروف الزمان والمكان في النص هي توثيق العلاقة بينه وبين العالم الخارجي، ورسم ملامح حقيقية وأبعاد واضحة له، ومن خلال الجدول السابق الذي يوضح عدد مرات تكرار الظروف في كل قصيدة يمكننا أن نعرف أنَّ أعلى نسبة سجلتها الظروف كانت في قصيدة بيان سياسي ومع أنَّها تكررت أربع مرات فقط إلا أنَّ النسبة التي حققتها في النص كانت (٢٣.٥%) وقد شكَّلت بذلك فارقاً إيجابياً مع مُعدَّل نسبة ظرفي الزمان والمكان بلغ قدره (١٣.٩+%) ومن الغريب أنَّ كلَّ ظروف القصيدة هي ظروف زمانية فقد خلت القصيدة من أيِّ ظرف مكاني، وحتى نتبين الأمر أكثر لننظر إلى الجدول الآتي والذي يوضح الظروف وإحالتها.

الزمن المحال اليه	الإحالة	نوعها
زمن كتابة النص	فالوطن الآن فالمرحلة الآن المرحلة الآن	إحالة مقامية
الزمن المستمر	تتوحم هذي الرجعية ليل نهار	إحالة مقامية

نلاحظ أنَّ مظفر النَّوَاب في هذه القصيدة يلغي أي وجود للظرف المكاني؛ وذلك لأنَّ الانتماء الحقيقي الذي يهتم مظفر النَّوَاب في قصائده السياسية هي

القضايا الانسانية التي لا يحدها مكانٌ، فكأنّه يشير في بيانه هذا إلى أنّ الرسالة موجهةٌ إلى كلّ القراء من كلّ العالم بدون تحديد مكانٍ معينٍ.

أمّا في ظروف الزمان فنلاحظ أنّ الظرف الزماني (الآن) قد تكرر ثلاث مراتٍ، فأحالنا إلى زمن كتابة القصيدة ثلاث مراتٍ، تأكيداً على خطورة تلك اللحظة، لحظة كتابة القصيدة، وخطورة المرحلة التي كان يمر بها الوطن، والنضال، والقضية، أمّا حين أحالنا مظفر النّوّاب إلى الزمن المستمر فكان عن طريق الظرف المبني على فتح الجزأين (ليل نهار) وهذا الظرف إنّما يدل على الاستمرارية الزمنية، والتناوب، فكان يريد أن يقول: أنّ هذه الرجعية ستبقى تتوحم ما بقي الليل والنهار، وما تخالفاً، وبالتالي فإنّه يقارن توحم الرجعية العربية بظاهرة كونية لا تتوقف ولا تتبدل ؛ فيثبت لهذه الرجعية حالة من الاستمرار الدائم من خلال هذا الظرف.

وبذلك صار واضحاً أهمية الظرف الزماني في هذا النصّ وكيف أحالنا إلى زمن كتابة القصيدة، وجعلنا نحس بخطورة الوضع آنذاك وصعوبة الأزمة التي مرّ بها الوطن آنذاك، وربّما يكون مظفر النّوّاب عنى بذلك أنّ الوضع سيكون دائماً كما كان في هذا الوطن المبتلى في الجراحات، فأنتك إذا قرأت هذه القصيدة تجدها وكأنّها مكتوبة في يومنا هذا، فما يزال الوطن على مفترق الطرق كما وصفه مظفر النّوّاب.

ج: أسماء الإشارة:

أسماء الإشارة من العناصر المهمة والفاعلة في أي نصّ أدبي، وعند النظر إلى الجدول الإحصائي الذي يوفر لنا عدد مرات تكرارها في كلّ قصيدة، وبتحويل الأعداد إلى النسب، نلاحظ أنّ أسماء الإشارة تهيمن في قصيدة (بيان

سياسي) أيضا شأنها شأن الظروف الزمانية، لكن حتى تشمل الدراسة أغلب القصائد بالتحليل سنأخذ مثلاً آخرَ من هيمنة أسماء الإشارة بنسبة مرتفعة، وقد تحقق ذلك في قصيدة (تل الزعتر) إذ بلغت نسبة أسماء الإشارة فيها (٢١.٩%) مما جعلها تشكّل فارقاً إيجابياً قدره (+١٥.٩%) مع مُعدّل نسبة أسماء الإشارة في الديوان، وحتى نكشف عن تأثير هذه الأسماء في النصّ ودلالاته، لننظر إلى الجدول الآتي:

المحال إليه	الإحالة	نوع الإحالة
الأرض	هذي الأرض ابناء الكلب هنا ابناء الكلب هنا يعني بالضبط هنا هنا يحضره هنا يا سادة فما تلك من الافلاك هذا تل الزعتر هذا دامور هذا تل الزعتر هذي رخيوت	إحالة على لاحق إحالة على سابق إحالة على سابق إحالة على سابق إحالة على سابق إحالة على سابق إحالة على سابق إحالة على سابق إحالة على سابق إحالة على سابق
غطاء	لا بأس بني فذاك غطاء	
الانتفاض	سيأتي ذلك يأتي ذلك يأتي ذلك	إحالة مقامية إحالة مقامية إحالة مقامية
معروفا	كذلك	إحالة على سابق
الصمت	ما هذا الصمت	إحالة على لاحق
أطفال عاصمة الفقراء	الله كذلك	إحالة على سابق

المحال إليه	الإحالة	نوع الإحالة
اللعبة	هذي اللعبة	إحالة على لاحق
الموضع	في هذا الموضع	إحالة على لاحق
خجل	هذا خجل	إحالة على لاحق
موقف الحكومات	لا تقتربوا أكثر من ذلك	إحالة مقامية
الدرب	هذا الدرب	إحالة على لاحق
ملك	ذاك ملك القوادين	إحالة على لاحق
ليل	هذا ليل عربي	إحالة على لاحق
القاعد تحت الجذر	كذاك المعوج بتونس	إحالة على سابق
المذبحة	يفسد هذي المذبحة	إحالة على لاحق
قدام نيافات	هنالك	إحالة على لاحق
الشكر	هذا لشكر	إحالة على لاحق
قذر	من أولئك	إحالة على لاحق
التسوية	هذي التسوية السلمية	إحالة على لاحق
التفجير النووي	ذبحوا أكثر من ذلك	إحالة على سابق
المنطق	هذا المنطق	إحالة على لاحق
ساعة	هذي ساعة	إحالة على لاحق
اول اقزام	القوه كذلك	إحالة على سابق
الخاء	هذي الخاء الوسخة	إحالة على لاحق
تل الزعتر	هذا تل الزعتر	إحالة على سابق
الترقوة	هذي الترقوة	إحالة على لاحق
جماجم	هاتيك جماجم	إحالة على لاحق

المحال إليه	الإحالة	نوع الإحالة
الفقرات	هذي الفقرات	إحالة على سابق
النجس	هذا النجس الشرقي	إحالة على لاحق
المقل	هذي المقل المقلوعة	إحالة على لاحق
جسد	هذا ليس بفخار	إحالة على لاحق
نحن	اولئك	إحالة على لاحق
اثارة الرحمة	اسهل من ذلك	إحالة على سابق
كلاب الشرطة	كلاب الشرطة هذه	إحالة على سابق
الجوع	هذا	إحالة على لاحق
نصف	هذا	إحالة على لاحق
معاهدة	تلك	إحالة على لاحق
رخيوت	هذي رخيوت	إحالة على لاحق
الغرب	هذا الغرب	إحالة على لاحق
قبل الموت	فمدت اذ ذاك	على سابق
التينة	هذه التينة	على لاحق
العظمة	هذي العظمة	إحالة على لاحق
الفقرات	هذي الفقرات	إحالة على لاحق
القيء	هذا القيء	إحالة على لاحق
تصريح	هذا تصريح	إحالة على لاحق

تتحدث قصيدة (تل الزعتر) عن مجزرة تلّ الزعتر التي حدثت بحق الآلاف من الفلسطينيين الذين سكنوا مخيمات تلّ الزعتر في لبنان خلال الحرب الأهلية

اللبنانية، ويبدو أنَّ هذه القصيدة كلّها عبارة عن إشارة واضحة لهذه الحادثة الدامية التي أزهدت آلاف الانفس البريئة، وكأنّك حال قراءتك لهذا النصّ الشعري الطويل تشعر بأنّ هنالك يدا إنسانية كبيرة تخرج منه، وتسحبك إلى وسط هذه المجزرة في حالة من الذهول، ثم تبدأ بتعريفك على الأشياء هناك، هذا يسمى هكذا وذلك يسمى هكذا، فهي قصيدة يقف فيها الشاعر وسط المجزرة ويقلب الأشلاء، ويتفحص الضحايا ويخاطب المقاتلين ثم يذهب لمخاطبة الذين سكتوا عن القتل ويعود بعد ذلك إلى المجزرة.

وأنّك ليتمكن أن تلاحظ أنّ كثيراً من أسماء الإشارة الموجودة في النصّ تحيلك مباشرة إلى الأرض، إلى أرض الواقعة، وتلقيك وسط الكارثة، فهو يقول (هذا تلّ الزعتر... أولاد الكلب هنا) مظفر يحيلنا كلّما سمحت الفرصة إلى واقع المجزرة لنكن على تماسٍ معها وربّما تكون كثرة استعمال الشاعر لأسماء الإشارة التي تكررت بواقع (٥٦) دلالة على حالة الذهول التي يعيشها الشاعر من جراء ما حدث، حالة فقدان التركيز، فهو لا يسمي الأشياء بمسمياتها مباشرة بل دائماً يسبقها باسم إشارة كما لاحظنا في الجدول التفصيلي لإحالات أسماء الإشارة، إضافة إلى الدلالات التي تتمتع بها بعض أسماء الإشارة والتي يمكن أن تغني النصّ وتقربه من المتلقي مثل استعمال أسماء الإشارة التي يشار بها إلى القريب مثل (هذا وهذه أو كما يلفظها مظفر: هذي) وهذه الأسماء كلّها تشير إلى الأشياء القريبة فحين يقول مظفر: (هذي الفقرات، هذه العظمة) يخيل إلى المتلقي أنّ مظفر النّوّاب يمسك هذه الاشلاء بيده ويعرضها على أعين العالم أجمع من خلال قصيدته، فإشاراتة القريبة توحى وكأنّه يمسك بالأشياء المشار إليها، أو ربّما كان استعمال مظفر النّوّاب لأسماء الإشارة الدالة على القريب نابعاً من قرب هذه الاشلاء عليه، فهو يعرفها على الرغم من أنّها مزقّ،

ويميزها على الرغم من أنّها محروقةٌ جراء القصفِ المستمرِ، وهنا توحى أسماء الإشارة هذه على قرب الأشياء المشار إليها من قلب الشاعر فهي أشلاء أخوته، وهي جثث أهله وناسه، أمّا حين يستعمل أسماء الإشارة التي يشار بها إلى البعيد فيأتي باسم الإشارة (ذلك) في قوله:

حاول طفلٌ أن يستر جثةً جدته...

أردوه على فخذها...

لا بأس بني فذاك غطاء

فإنّما يشير باسم الإشارة (ذلك) إلى عظم هذا الأمر وفداحته، وكبره في نظر الإنسانية والأخلاق، أن تستر امرأةً بجسد حفيدها، فهذا شيء كبير ومن أعلى مستويات الجرم والاضطهاد؛ فاسم الإشارة (ذلك) يشير إلى العلو والبعد والارتفاع وهو ما يناسب الدلالة المستفادة من قول الشاعر ورؤيته لهذا الموقف.

أمّا حين يشير إلى الأمة بأكملها فيقول: أولئك نحن، فإنّه يستعمل اسم الإشارة أولئك، ربّما يكون لبعد الموقف العربي عن الواقع، لبعد ردة الفعل وعدم تناسبها مع هول ما يحدث، أو ربما استصغار من الشاعر للحال الذي عليه العرب الآن، أو لأن الشاعر يقصد بنحن ضحايا مجزرة تل الزعتر، وبما أنّهم قد ماتوا فيشار إليهم بالبعيد نظرا لارتفاع ارواحهم في السماء وانفصالها عن اجسادهم التي لم يبقَ منها سوى بعض العظام التي امسكها النّوّاب بنصه، وعرضها بمزادٍ علني على السادة في الغرب، يغريهم بها، ويعلمهم ماذا يمكن أن يفعلوا معها، وكيف يمكن أن يستفيدوا منها.

ثانياً: الروابط المهيمنة:

إنَّ السمة الأساسية التي تمنح للنص هذه التسمية هي كون هذا النصّ مترابط الاجزاء، فلو أنّه فقد هذه الخاصية لكان مجرد كلماتٍ وجملٍ متفككة لا معنى لها ولا يمكن دراستها أو الاهتمام بها؛ لذا يعد الربط من أهم الموضوعات التي يمكن أن تدرس في النصوص؛^(١) لأنّه يحدد الطريقة التي ترتبط بها الجملة السابقة بالجملة اللاحقة ومدى تنظيم هذه العملية وهندستها ؛ فحتى ندرك النصوص لا بد من معرفة العناصر الرابطة والمتنوعة التي تصل أجزاء النص بعضها ببعض الآخر.^(٢) وفيما يأتي جدولٌ يقدم لنا عدد مرات ورود كل عناصر الربط المدروسة في النصّ من عطف وشرط واستثناء.

اسم القصيدة	العطف	الشرط	الاستثناء
ثلاث امنيات على بوابة السنة الجديدة	١٩	١	٦
صرّة الفقراء المملوءة بالمتفجرات	٤٧	٢	١
اعترافات في الليل والاقدام على ثالثة	٢٦	٠	١
الأساطيل	٥٨	٤	٢
البقاع...البقاع	١٣٧	٧	٧
الرحلات القصية	٦٠	٢	٢
المسورة أمام الباب الثاني	٣٦	١	٣
المسلخ الدولي وباب الابجدية	١٣١	٥	٢
إلى الضابط الشهيد ابن مصر	٨	٠	١
بحار البحارين	٢٥٥	٩	٧
بنفسج الضباب	٢٢	١	٣
ار. بي. جي. سفن	٢٠	١	٣
ترنيمات استيقظت ذات يوم	١١٩	٥	٦

١ - دراسة في لسانيات النص، الاتساق والانسجام في سورة الملك: أوراى ديهية، رسالة

ماجستير، جامعة عبد الرحمان ميرة، كلية الأدب واللغات، الجزائر، ٢٠١٧م .

٢ - لسانيات النص: محمد الخطابي، ص ٢٢ .

اسم القصيدة	العطف	الشرط	الاستثناء
تل الزعتر	٨٦	١	٠
دوامة النورس الحزين	٣٥	٠	١
رباعيات	٩	٣	٢
طلقة ثم الحدث	١٧٣	٣	١٢
عبد الله الارهابي	١٩٦	٥	٦
عتاب	١٢	٣	٢
عروس السفائن	١٦٩	٩	٩
فتى اسمه حسن	١١٠	٤	٣
في الحانة القديمة	٣٤	١	٣
قراءة في دفتر المطر	١٨٠	٨	١
قصيدة من بيروت	١٧٤	٢	٦
قل هي البندقية انت	٢٤	٠	١
جزر الملح	١١٧	١	٣
مرثية لأنهار من الحبر الجميل	١٤		١
من الدفتر السري لإمام المغنين	٤٩٥	١٥	١٨
نهني الليل	١٠٦	٣	١
وتريات ليلية	١٦٥	٦	٢
فلسطين عروس	٤٢	١	٤
بكائية على صدر الوطن	١٣١		١
وما هم.. ولكنه العشق	٢٤	٢	٤
ايها القبطان	٨٤	١	٣
يوميات عروس الانتفاضة	٢٠		
موت العصفير على دكة مولاي ابي الفضل	٢٤	١	١
عن السلطنة المتوكلية وال دراويش ودخول الفرس	٨		
الاتهام	٤٣	٥	
بالخمر وبالحزن فؤادي	٣٧		٤
رسالة حربية عاشقة	١٠	٤	
الخوازيق	١٥	٢	١
باب الكون	١٩	١	٢
سلفيني	٣٠	١	

اسم القصيدة	العطف	الشرط	الاستثناء
بيان سياسي	١٨		
ندامي	١٧		٣
اللون الرمادي	٨		
افضحهم	١١	١	
قمم	٢٣		
وانت المحال	١١		

أ: العطف:

ارتفعت نسبة العطف في جميع القصائد فشكّلت مُعدّلاً ضخماً يصل إلى (٩١%) ففاقت الشرط والاستثناء بفارق كبير، وحين نأتي إلى نسبة العطف في كلّ قصيدة نجد أنّ بعض القصائد حقق العطف فيها نسبة (١٠٠%) وذلك بسبب انعدام المنافسة وخلو القصيدة من الشرط والاستثناء، وارتفاع نسبة العطف في النصوص يبدو أمراً طبيعياً إذ إنّ حروف العطف هي أكثر الأدوات المستعملة في ربط الكلام داخل أي نص أدبي.

ومن تلك القصائد التي أرتفع فيها الشرط إلى (١٠٠%) قصيدة (يوميات عروس الانتفاضة) فنجد أنّ مظفر النّوّاب يستعين في قصيدته هذه بحرفي العطف (الوأو والفاء) بواقع تكرار يصل إلى (١٩) مرة داخل النص، مما يمنح النص الترابط الذي يحتاجه وإن كان قد فقد بعضاً من تماسكه، بسبب غياب الشرط أو الاستثناء، وقلة الضمائر أيضاً مقارنة بالنصوص الأخرى، لكن يبقى العطف هنا يحاول بقدر ما يمكن أن يجعل النص متماسكاً مترابطاً، مع أن غياب كلّ احرف العطف الأخرى داخل النص ما عدا الوأو والفاء جعله يصاب بشيء

من الرتبة فالواو تفيد إشراك الثاني مع الأول ولذا نجد أن مظفر النّوّاب عمد إلى استعماله في بداية القصيدة لأنه كان بصدد رسم صورة كلية للجو الذي يريد أن يخلقه، وتحديد إطار عام للقصيدة فبدأ بتشكيل ووضع عناصر هذه اللوحة من دون أن يميز ذلك ترتيباً، فهو الآن يجمع أشياء التي يريدّها فقط، والتي من خلالها سيكون لدى القارئ فكرة عما يقرأه وشعوراً تجاهه، فيقول

بدأ الصمتُ

والطرقات الصغيرة حطّت على كتفها صبرها...

ورياحُ السماواتِ تمسح زرققتها بالغسق^(١)

فهذه الصورة الكونية التي شاع الصمتُ في أرجائها وحملتها كتف الطرق الصغيرة لا يهم فيها أن تترتب الأوصافُ زمانياً بحروفٍ عطفٍ مختلفةٍ بل المهم أن تترتب فقط، لنجد أنفسنا أمام صورةٍ ضخمةٍ ورائعةٍ أما الفاء فتوجب أن يكون الأول قبل الثاني، وأن يكون الأمر قريباً بينهما وبذلك نجد الشاعر استعملها في قوله :

حجارٌ كثيرٌ بأوطاننا

فانهضوا للأفاعي^(٢)

فلا بد هنا من أن يذكر الحجار قبل النهوض، لأنّ النهوض نتيجة لوجود الحجار، وكان النّوّاب يعتقد مثله مثل الفلسطينيين أنّ مجرد وجود حجارة ترمي فيها العدو سببٌ كافٍ للقيام والنهوض والمقاومة. ومن هنا نعرف أهمية العطف

١ - الأعمال الكاملة: ص ٥٢٢.

٢ - الأعمال الكاملة: ص ٥٢٤.

في تماسك الأسلوب وكيف أثرت حروف العطف وناسبت دلالات النص التي أراد الشاعر إيصالها إلى المتلقي.

ب: الشرط:

تنخفض نسبة الشرط في قصائد مظفر النواب فتصل إلى (٤.٢%) من مجموع الروابط التي اعتمدتها الدراسة وهي العطف، والشرط، والاستثناء، لكن نلاحظ أنّ هذه النسبة ترتفع في بعض القصائد إلى مستوى جيد يجعلها قادرة على تشكيل فارق إيجابي مرتفع مع معدل نسبة الشرط في الديوان، ففي قصيدة (رسالة حربية) عاشقة نجد أنّ أسلوب الشرط تكرر بواقع ثلاث مرات، مما جعله يشكل نسبة (٢٣%) وهذه النسبة تشكل فارقاً مرتفعاً مع معدل الشرط يبلغ هذا الفارق (١٨.٨%).

وإذا رجعنا إلى نص القصيدة وإلى مواضع الشرط نجدها في قوله :

يا نسر إذا حاصرك الأعداء^(١)

فهذا الشرط الذي وضعه الشاعر أولاً، وما يأتي من القول أو من الأمر متعلق بتحقيق هذا الشرط، وهنا إشارة إلى أهمية روح هذا المقاتل عند الشاعر، فإن لم يحاصرك الأعداء فلا تفعل ما سأقوله لك بل عد إلى وطنك، هذا هو المعنى المضمّر الذي خرج لنا بزي شاعري عن طريق الشرط.

أما الموضع الآخر للشرط فكان في قوله :

يا نسر إذا لم يبق لديك قتابل^(٢)

١ - الأعمال الكاملة، ص ٥٥٦.

٢ - المصدر نفسه، ص ٥٥٦.

وهنا شرط آخر يضعه الشاعر، فإذا تحقق الشرطان بأن الأعداء حاصروك وإن قنابلك نفدت فافعل ما أقوله، فإن كانت لديك قنابل فقاوم وقاتل، فكما لروح المقاتل ونفسه أهمية فلروح المعركة والمقاومة أهمية كبرى عند الشاعر.

والموضع الثالث كان في قوله :

يا نسر إذا حان لقاء الله^(١)

وهنا إشارة إلى وعي المقاتل نفسه، بأن يحدد موقفه من المعركة، فإذا رأى أنّ الموت محتوم فهنا سيقول النّوّاب جوابه الواحد على الشروط الثلاثة، فإن تحققت هذه الشروط :

فخل جبين الطائفة نحو الأرض.. ودمر .

ج: الاستثناء:

تبلغ نسبة الاستثناء في شعر مظفر النّوّاب بالنسبة للعطف وللشرط (٤.٨%) وهي نسبة مرتفعة عن نسبة الشرط قليلاً ومنخفضة عن نسبة العطف كثيراً، والاستثناء من الأساليب المهمة في ربط الكلام وتعليق بعضه ببعض الآخر، مما يضفي حال استعماله قوةً وترابطاً وتواشجاً بين الجمل داخل القصيدة.

ففي قصيدة ندامي ترتفع نسبة الاستثناء إلى (١١.٥%) مما يجعلها تشكّل فارقاً مع مُعدّل نسبة الاستفهام في الديوان يبلغ هذا الفارق (+٦.٧%) وبالعودة

١ - الاعمال الكاملة: ص ٥٥٦.

لنصّ القصيدة نجد أنّ الاستثناء قد تكرر فيها في ثلاثة مواضع لا أكثر لكن قلة تكرار العطف والشرط هي التي جعلت نسبة الاستثناء ترتفع عما هي معتادة عليه، فنجد في هذه القصيدة أنّ الشاعر يقول:

ليس صاحب بيننا إلا اخ السكر الكلاماً^(١)

ومن الواضح أنّ هذا الاستثناء مفرغ لأنّه مسبوق بنفي، ومثله باقي المواضع، ففي قوله الآخر:

لم اعد أغني غير في أقدر حانات الأسى

يكون الاستثناء مفرغاً أيضاً، وفي قوله:

لم اعد امزج خمري غير في الخمر^(٢)

فالاستثناء في هذا النصّ مفرغ إنما يعيش مظفّر داخل نصه حالة من السكر والثمالة والغناء في الحانات القذرة كما يسميها.

١ - الأعمال الكاملة: ص ٥٧٣.

٢ - الأعمال الكاملة: ص ٥٧٤.

المبحث الثاني

المصيحات البلاغية

- توطئة
- أولاً: أسلوب الاستفهام
- ثالثاً : أسلوب الأمر
- رابعاً: أسلوب النداء
- خامساً: نماذج أخرى من الأساليب

المبحث الثاني

المهيمنات البلاغية

توطئة

الكلامُ أَمَّا خبرٌ أو إنشاءٌ، فأَمَّا الخبرُ فهو: ما صح وصف قائله بالصدق أو الكذب، فإن كان الكلامُ مطابقاً للواقع ؛ كان قائله صادقاً، وإن كان غير مطابق للواقع ؛ كان قائله كاذباً^(١) وأَمَّا الإنشاء فهو ((كلُّ كلامٍ لا يحتمل الصدق والكذب لذاته ، أي ليس لمدلول لفظه قبل النطق به واقعٌ خارجي يطابقه أو لا يطابقه))^(٢)

وقد قسم البلاغيون الأسلوب الانشائي إلى قسمين: إنشاءٌ طلبي ، وإنشاءٌ غير طلبي، ويعنون بالطلب: ما يستلزم مطلوباً ليس حاصلًا وقت الطلب، ومن اقسامه: (الأمر، والنهي، والاستفهام، والدعاء، والعرض والتحريض، والتمني ، والنداء). ويقصد بالإنشاء غير الطلبي ما لا يستلزم مطلوباً ليس حاصلًا وقت الطلب، ومن اقسامه: (صيغ المدح والذم، التعجب، القسم، صيغ العقود)^(٣)

وإذا أتينا إلى الإنشاء غير الطلبي في شعرٍ مظفرٍ النَّوَاب، وجدنا بعد الإحصاء الشامل لكلِّ قصائد الديوان أنَّ نسبة كلِّ أسلوب من أساليب الإنشاء

١- ينظر: علم المعاني: عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، ط١، بيروت، ٢٠٠٩م، ص٤٢.

٢- البلاغة والتطبيق: أحمد مطلوب وكامل حسن البصير ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، ط١، بغداد، ١٩٨٢م ، ص ١٢١.

٣- علم المعاني: ص٧٣.

غير الطالب لم تتعدَ (١%) من نسبة الأساليب الإنشائية، ولا ترتفع هذه النسبة في أي قصيدة ارتفاعاً يشكّل فارقاً يساعدنا بالبحث عن دلالة هذا الأسلوب، لذا رأى الباحث الاكتفاء بدراسة الأساليب الإنشائية الطليبية في شعر مظفر النواب؛ لأنها شكّلت نسبة مرتفعة جداً في عموم القصائد ولأنّها حققت فوارق إيجابية وسلبية من قصيدة لأخرى فيمكننا من خلال هذه النسب والفوارق قراءة نتائج الإحصاء دلاليّاً، ومحاولة ربط هيمنة بعض الأساليب على القصائد بمعنى واضح أو خفي في القصيدة.

ولأنّ الأساليب البلاغية غالباً ما تخرج عن معناها إلى معنى آخر، كخروج الاستفهام للتعجب، وللنفي، ولغيره من المعاني، لذا قد يُعترض على دراسة الأساليب البلاغية بما هي من استفهام، ونفي ونحوها، ويُطلب عوضاً عن ذلك دراسة المعاني التي تؤديها هذه الأساليب، على سبيل المثال: يُؤخذ معنى التعجب، ويُدرس به الاستفهام الذي خرج للتعجب، وكذلك الأساليب الأخرى التي خرجت لهذا المعنى. والرد على ذلك يكون بتوضيح مفاده أنّ الأساليب البلاغية، وإن دلت على معاني متعددة خرجت لها، إلا أنّ معناها الأصلي باقٍ بها، بل إنّ مزية أداء معنى معين بأسلوب يخرج إلى هذا المعنى، هي أن يؤدي المعنى مع بقاء معنى الأسلوب الأصلي فيه^(١)

فعندما يتحدث الفراء (٢٠٧هـ)، عن الاستفهام وخروجه للدلالة على التعجب في قوله تعالى { كَيْفَ تَكْفُرُونَ بِاللَّهِ وَكُنْتُمْ أَمْوَاتًا فَأَحْيَاكُمْ } البقرة: آية ٢٨. يقول: ((لم يعد

١ - ينظر: الأساليب الإنشائية في شعر لبّيد: بدرية منور العتيبي، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، كلية اللغة العربية وآدابها، المملكة العربية السعودية، ١٤٢٩-١٤٣٠هـ، ص ٢٦.

الاستفهام محضاً بل صار استفهاماً غير محض^(١) أي أنّ معنى الاستفهام ظلّ حاضراً في الآية على الرغم من خروج الاستفهام إلى معنى التعجب.

والأمر الآخر أن الأسلوب البلاغي لا يفيد معنى واحداً حال خروجه عن معناه الأصلي وإنما يفيد عدة معانٍ ويبقى محافظاً على معناه الأصلي، فالآية الكريمة السابقة نجد فيها الاستفهام خرج إلى التعجب وأيضاً أفاد معنى الإنكار، أي إنكار ما فعله المشركون، وكذلك أفاد معنى التوبيخ.^(٢)

من هنا انطلقنا بدراسة أساليب الإنشاء الطلبي في شعر مظفر النواب، معتمدين على إحصاء شمل جميع القصائد المدروسة، مبيناً نسب جميع الأساليب، فقسّم المبحث إلى أقسام، تناولنا في أولها أسلوب الاستفهام؛ لما له من أفضلية بتفوقه على الأساليب الأخرى من حيث كثافته في الديوان، مهدنا له بموجزٍ عن الأسلوب وأدواته والمعاني التي يخرج إليها، ثم أخذنا القصيدة التي هيمن فيها وحاولنا أن نحلل هذه الهيمنة ونجد لها دلالة تناسبها، ومثل ذلك فعلنا مع بقية الأساليب. من أسلوب الأمر وأسلوب النداء مهدين لها بنظرة عامة مثل ما سبق، محللين القصيدة التي هيمن فيها كلُّ أسلوب، واكتفينا بهذه الأساليب الأربعة لأنّها تشكّل أعلى النسب في ديوان مظفر النواب، وزدنا عليها نماذج أخرى من الأساليب التي ينخفض متوسط نسبتها فلا تتعدى (١ - ٣) وتنعدم في بعض القصائد.

١ - معاني القرآن: الفراء (٢٠٧هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، عالم الكتب، ط٢،

١٩٨٠م، ص٢٣.

٢ - الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة: ركن الدين محمد بن علي الجرجاني (ت٧٢٩هـ)،

علق عليه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت، ٢٠٠٢م، ص٩٦.

أولاً: أسلوب الاستفهام

الاستفهام في اللغة من الفهم ، وفهمت فلاناً ، وأفهمته ، وتفهم الكلام: فهمه شيئاً بعد شيء، ورجلٌ فهميٌّ: سريعُ الفهم، واستفهمه: سأله ان يفهمه^(١) أمّا في الاصطلاح فهو: طلب العلم بشيء لم يكن معلوماً، وأدواته كثيرة، فمنها ما هو حرف مثل الهمزة وهل، ومنها ما هو اسم مثل: ما، من، أي، كم، كيف، أين، أنى، متى، أيان.^(٢)

أمّا المعاني التي يخرج إليها الاستفهام فهي كثيرة تُفهم وتُدرَك من سياق الكلام^(٣) منها: التقرير، نحو قوله تعالى: { أَأَنْتَ فَعَلْتَ هَذَا بِالْإِهْتِنَاءِ يَا إِبْرَاهِيمُ } الانبياء آية ٦٢. والانكار: نحو قوله تعالى: { قَالُوا أَجِئْتَنَا لِنَلْفِتَنَّا عَمَّا وَجَدْنَا عَلَيْهِ آبَاءَنَا } الملك: آية ١٧. والوعيد: كقوله تعالى { أَمْ أَمِنْتُمْ مِّنْ فِي السَّمَاءِ أَنْ يُرْسِلَ عَلَيْكُمْ حَاصِبًا } الزخرف: آية ١٩. والتهكم: نحو قوله تعالى: { وَجَعَلُوا الْمَلَائِكَةَ الَّذِينَ هُمْ عِبَادُ الرَّحْمَنِ إِنِئِنَّ أَشْهَدُوا خَلْقَهُمْ } الانبياء: آية ٣٦. والتحقير: نحو قوله تعالى: { أَهَذَا الَّذِي يَذْكُرُ آلِهَتَكُمْ } البقرة: آية ١٢٤. والاستبطاء كقوله تعالى: { وَزُلْزِلُوا حَتَّى يَقُولَ الرَّسُولُ وَالَّذِينَ آمَنُوا مَعَهُ مَتَى نَصُرُ اللَّهَ } والتعظيم والتفخيم: نحو قوله تعالى: { الْحَاقَّةُ. مَا الْحَاقَّةُ. وَمَا أَدْرَاكَ مَا الْحَاقَّةُ } الحاقة: آية ٣-١. والتعجب: نحو قوله تعالى { مَا لِي لَا

١ - لسان العرب: ج ١ ص ٤٥٩.

٢ - ينظر: البلاغة والتطبيق: ص ١٣١.

٣ - ينظر: دلالات التراكيب: محمد ابو موسى، مكتبة وهبة ، ط ٢ ، ١٩٨٧، ص ٢١٦.

أَرَى الْهُدُودَ أَمْ كَانَ مِنَ الْغَائِبِينَ { النمل: آية ٢٠. والاستخفاف والتحقير: نحو قوله تعالى {وَأَنْتَ عَلَيْهِمْ نَبَأٌ إِبْرَاهِيمَ إِذْ قَالَ لِأَبِيهِ وَقَوْمِهِ مَا تَعْبُدُونَ { الشعراء: آية ٧٠. والتوبيخ: نحو قوله تعالى: {قُلْ مَنْ يُنَجِّيكُمْ مِّنْ ظُلُمَاتِ الْبَرِّ وَالْبَحْرِ تَدْعُونَهُ تَضَرُّعًا وَخُفْيَةً { الانعام: آية ٦٣. والانكار: نحو قوله تعالى: {قُلْ مَنْ يَكْلُوكُم بِاللَّيْلِ وَالنَّهَارِ مِنَ الرَّحْمَنِ { الانبياء: آية ٤٢. والاستبعاد: نحو قوله تعالى: {أَتَى لَهُمُ الذِّكْرَى وَقَدْ جَاءَهُمْ رَسُولٌ مُّبِينٌ { الدخان: آية ١٣. والتحسر: نحو قول الله سبحانه وتعالى: {قَالُوا يَا وَيْلَنَا مَنْ بَعَثَنَا مِنْ مَرْقَدِنَا هَذَا مَا وَعَدَ الرَّحْمَنُ وَصَدَقَ الْمُرْسَلُونَ { يس: آية ٥٢. والنفي: نحو قوله تعالى: {وَمَنْ أَظْلَمُ مِمَّنْ مَنَعَ مَسَاجِدَ اللَّهِ أَنْ يُذْكَرَ فِيهَا اسْمُهُ وَسَعَى فِي خَرَابِهَا { البقرة: آية ١١٤. والتمني: نحو قوله تعالى: {أَمْ حَسِبْتُمْ أَنْ تُدْخَلُوا الْجَنَّةَ وَلَمَّا يَأْتِكُمْ مَثَلُ الَّذِينَ خَلَوْا مِنْ قَبْلِكُمْ مَسَّتْهُمُ الْبَأْسَاءُ وَالضَّرَاءُ وَزُلْزِلُوا حَتَّى يَقُولَ الرَّسُولُ وَالَّذِينَ آمَنُوا مَعَهُ مَتَى نَصُرُ اللَّهُ { البقرة: آية ٢١٤.

الاستفهام في شعر مظفر النواب :

ترتفع نسبة الاستفهام في شعر مبدعنا حتى أنَّ متوسطَ هذه النسبة في جميع القصائد بلغ (٣٧.٢) كما أنَّ هذه النسبة تتفاوت من قصيدة إلى أخرى فترتفع في قصيدة وتنخفض في قصيدة لتشكّل فوارق إيجابية أحياناً وسلبية أحياناً أخرى، وكما هو واضح في الجدول أدناه.

اسم القصيدة	الاستفهام	اسم القصيدة	الاستفهام
ثلاث امنيات	٨	جزر الملح	١١
صرة الفقراء	٧	مرثية لأنهار من	١٢

اسم القصيدة	الاستفهام	اسم القصيدة	الاستفهام
اعترافات في الليل	١	من الدقتر السري	٥٢
الأساطيل	٦	نهذهني الليل	٤
البقاع	٩	وتريات ليلية	٤٠
الرحلات القصيدة	٢	فلسطين عروس	٢١
المسورة	٢	بكائية على صدر الوطن	١٢
المسلخ	١٤	وما هم ولكنه العشق	٩
الضابط	١	ايها القبطان	٢
بحار البحارين	٤٠	يوميات عروس الانتفاضة	١
بنفسج الضباب	١	موت العصافير على دكة	٢
ار بي جي	١	عن السلطة	٠
ترنيمات استيقظت	١٧	الاتهام	٥
تل الزعتر	٢٩	بالخمر وبالحزن فؤادي	٧
دوامة النورس	١	إلى الضابط	١
رباعيات	٢	رسالة حربية عاشقة	٠
طلقة ثم الحدث	١٥	الخوازيق	٣
عبد الله	١٤	باب الكون	٠
عتاب	٢	سلفيني	٦
عروس السفائن	١٢	بيان سياسي	٠
فتى اسمه حسن	١٢	ندامي	١
في الحانة	١٢	اللون الرمادي	٢
قراءة في دفن	٢٤	افضحهم	٠

اسم القصيدة	الاستفهام	اسم القصيدة	الاستفهام
قصيدة من بيروت	٢٧	قمم	٣
قل هي البندقية	٢	وانت المحال	٠

من خلال الجدول السابق الذي يوضح نسبة أسلوب الاستفهام في كل قصيدة من قصائد مظفر النواب يمكننا أن نلاحظ أن هذه النسبة ترتفع في قصيدة (مرثية لأنهار من الحبر الجميل) فتبلغ (٨٠%) بالمئة من مجموع الأساليب الانشائية الطلبية في القصيدة بعدد مرات تكرار وصل إلى (١٢) مرة، وبذلك تفرض نفسها كمهيمن على القصيدة من خلال الفارق الإيجابي الكبير الذي حققته مع متوسط نسبة الاستفهام في جميع القصائد وكما هو واضح في الجدول:

معدل الاستفهام في القصيدة	متوسط نسبة الاستفهام	الفارق
٨٠	٣٧.٢	+٤٢.٨

وبالعودة لنص هذه القصيدة، نلاحظ أنها كتبت لرتاء فنان الكاريكتور الفلسطيني المشهور (ناجي العلي) أي أنها كتبت بعد موت انسانٍ مناضل، وفنان مبدع، عرفه مظفر النواب فوقف عند موته بهذه القصيدة، هذا يعني أن المقام هنا مقام رثاء، وهذا أمر تهمنا معرفته، فللسياق بنوعيه المقالي والمقامي يدُ تمتد

لتجلي الضباب عن المعنى المقصود، وتجعله بارزاً وظاهراً للعيان^(١) والانسائ
بصورة عامة غالباً ما يقف أمام وحش الموت حائراً متسائلاً، يحاول البحث عن
اجابة لهذا السؤال الأزلي، فما بالك بوقوف مظفر النّوّاب، الشاعر الذي يفلسف
الأشياء البسيطة ويحولها إلى أسئلة كبرى، بالطبع إنه يحتاج الآن إلى أدوات
استفهام كثيرة أمام حدث كبير مثل الموت، وليس هو الموت فقط، بل هو موت
فنانٍ مهم مثل (ناجي العلي) لهذا نجد أنّ الاستفهام قد هيمن على النصّ بنسبة
مرتفعة جداً، فهو لا يسأل عن سبب الموت فقط، ولا يسأل عن قتله، بل يسأل
عن الحادثة برمتها.

قتلت؟ (٢)

فيخرج الاستفهام إلى التعجب، إنّ مظفر النّوّاب يخاطب ناجي العلي - وهو
القتيل - ويسأله قتلته؟ وكأنه ينتظر من القتل اجابةً، وكأنه لا يدرك تفاصيل
الموت التي يعرفها الجميع، وما يحدث للإنسان بعد موته، كلا هو يغض النظر
عن الجنازة، يغض النظر عن الحادثة، ويسأل ناجي العلي، قتلته؟ يسأله دون
الحاجة لأداة استفهام، فهذا الفعل وحده يكفي للسؤال، يكفي للاستغراب
والتعجب، يكفي للإنكار، فيحذف الشاعر همزة الاستفهام وكأنه يشير إلى
استحالة أن يؤدي الحرف مهمته الاستفهامية، يشير إلى ضخامة الفعل وعدم
قبوله لحرف الاستفهام، وكأنّ النّوّاب ينتظر من ناجي العلي أن لا يموت،

١ - نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية: مصطفى حميدة، دار نوبال للطباعة، ط١،
القاهرة، ١٩٩٧م، ص٨٨.

٢ - الأعمال الكاملة، دار قنبر، ص٣٧٧.

والواضح أنه حذف حرف الاستفهام الذي هو الهمزة فأصل القول (أقتلت؟)^(١) والمعروف أن الهمزة يستفهم بها في حال الشك والتردد ويسأل بها لإزالة هذا الشك^(٢) فحذفها هنا لأن مظفر النَّوَاب كان متأكداً من مقتله، وليس لديه شك في ذلك، إنما هو يظهر تعجبه لهذا الأمر، ثم يسأل عن سبب قتله .

لم استفردوك بقبر عدو وراء الضباب ؟ ^(٣)

وهنا يشير النَّوَاب إلى المكان الذي تم اغتيال ناجي العلي فيه، واقصد (لندن) مدينة الضباب، ولعلَّ هذا الاستفهام هو إشارة إلى حقيقة تاريخية مفادها أن أغلب المفكرين، والفنانين المعارضين تم اغتيالهم خارج اسوار الوطن، هناك في عواصم الدول الكبرى، لا لشيء سوى لتضييع دمهم وجعل الأخذ بثأرهم أمراً مستحيلاً، فهناك الضباب الذي لا يرى من خلاله وجه القاتل، ولا تعرف ملامحه، وبالتالي يصبح الأخذ بالثأر أمراً صعباً فيربط بين هذه الصعوبة وبين سؤال ناجي العلي نفسه عن سيأخذ بثأره إذا قُتِل.

وفيم تساءلت ذات مساء من الحزن عن سيأخذ ثأرك ؟ ^(٤)

١ - تحذف همزة الاستفهام وتبقى أم دليل عليها فقد قرأ ابن محيصر قوله تعالى: { سواء عليهم أنذرتهم أم لم تنذرهم لا يؤمنون } بحذف الهمزة، وقد تحذف وتدلّ عليها القرينة المعنوية كما قول مظفر (قتلت) وكما في قول الشاعر: طربت وما شوقا إلى البيض أطرب ... ولا لعبا مني وذو الشيب يلعب. ينظر: الجنى الداني في حروف المعاني: المرادي (ت٧٤٩)، تحقيق: طه محسن، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر بجامعة بغداد، بغداد ١٩٧٦م.

٢ - ينظر: نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز: فخر الدين الرازي (ت٦٠٦هـ) تحقيق: د. بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين، ط١، بيروت، ١٩٨٥م، ص٣٠٠.

٣ - الأعمال الكاملة: ص٣٨٨.

٤ - الأعمال الكاملة: ص٣٧٨.

فمظفر النّوّاب يجعل ناجي العلي في هذا النصّ مُتنبئاً بموته في ذلك المكان البعيد، ذلك المكان الذي تُخفى فيه الجرائم ولا يُعرَف مرتكبُها خاصةً إذا كانت الضحية غريبةً عليه مثل ناجي العلي، ثم يعود مظفر النّوّاب لدوره في بث روح النضال والثّار عند المتلقي من خلال سؤالٍ يسأله لناجي العلي:

هل كنت تعرف أن الرجال قليلٌ؟^(١)

وهنا ينتظر مظفر النّوّاب من سامعيه أن يثبتوا عكس ما قال، هو يحرضهم على الثّار بأقوى طريقةٍ ممكنةٍ، يخبرهم بأنّ الرجال القادرين على الأخذ بالثّار قلةٌ قليلةٌ، وأنّ ناجي العلي كان يعلم بهذا، فأيّ رجل لا يريد أن يكون من هؤلاء القلة خاصةً وأنّ مظفر النّوّاب يزيل صفةَ الرجولة عن الآخرين ويبقيها فقط للقادرين على الثّار، فأَي تحريض أقوى من هذا ؟

ثم يأتي لاستفهام آخرَ يوجهه لناجي العلي يحاول من خلاله أن يضع احتمالاً آخرَ لمقتله بقوله:

هل التصفيات بديل عن الأرضِ والفشلِ المستمرِ ؟^(٢)

فالآن يكشف لنا مظفر النّوّاب عن متهمٍ آخرَ بجريمة قتلِ ناجي العلي، وهم الذين فشلوا باستمرارٍ بتحرير الأرضِ فحولوا فشلهم إلى رصاصةٍ تخرق رأسَ كلّ من يذكرهم بهذا الفشلِ، كما أنّه يوسع التحقيقَ ويبين أنّ في الجريمة شركاءً بقوله:

١ - الأعمال الكاملة: ص ٣٧٨.

٢ - الأعمال الكاملة: ص ٣٧٨.

وَمَنْ شركاء الجريمة ؟ ^(١)

والاستفهام بـ (من) استفهام تصوري محض فقله من شركاء الجريمة ؟ يتضمن أمرين: أولهما التأكد والثبات من وقوع هذه الجريمة وحدثها، والأمر الآخر طلب تعيين شخص أو مجموعة اشخاص شاركوا بها، ثم يتوسع التحقيق أكثر ليشمل الجميع:

ما هذه المسرحية بالدم والنار تبكي التماسيح فيها ^(٢)

وواضح أنَّ النَّوَاب أراد معرفة حقيقة هذه المسرحية، يريد أن يفهمها، يريد أن يعرف متى نهايتها ؟ بقوله:

ألا تنتهي ؟ ^(٣)

إنَّه يشك بنهايتها، يشك أنَّ آخر من يُقتل هو ناجي العلي، وهنا يستفهم بالهمزة التي للتصديق لأنَّه يحتاج لجواب واحد، نعم أم لا، لكن يعود ويجب نفسه بسؤال آخر.

أم ستعاد الفصول ؟ ^(٤)

١ - الأعمال الكاملة: ص ٣٧٨.

٢ - الأعمال الكاملة: ص ٣٧٨.

٣ - الأعمال الكاملة: ص ٣٧٩.

٤ - الأعمال الكاملة: ص ٣٧٩.

ام أنّ هناك من سيقتل بعده، وستستمر هذه المسرحية من دون نهاية، وتتضح في هذه الجملة نبرة الرفض لما يحدث، الرفض لإعادة هذه المسرحية، هناك غضب من الذي يجري ويكرر في كلّ مرة، والغريب في الأمر أنّ كلّ هذه الاسئلة وجهها الشاعر إلى رجلٍ مقتولٍ لا ينتظر منه جواب، ربّما لأنّه يعرف الإجابات مسبقا لكن بطبيعة الاستفهام يحرض العقل على التفكير أكثر، كما أنّ طرح الاسئلة هو الأكثر إثارة من إعطاء الإجابات.

ثالثاً: أسلوب الأمر

الأمر في اللغة: من أمره يأمره أمراً فأمراً، أي: قبل أمره ، يُقال أمرُ فلانٍ مستقيماً، وأموره مستقيمةٌ، والأمرُ الحادثة^(١) أمّا في الاصطلاح فهو: ((استدعاء الفعل بصيغةٍ مخصوصةٍ مع علو الرتبة))^(٢) أمّا صيغُ الأمر، فيجري بصيغٍ عدة منها: صيغةُ (افْعَل) وصيغةُ (ليَفْعَل) والأمرُ باسمِ فعلِ الأمر، والأمر بصيغةِ الخبر، والأمرُ بالمصدرِ النائبِ عن فعلِ الأمر^(٣).

ويخرج الأمرُ إلى معانٍ كثيرةٍ، منها الإباحةُ، كقوله تعالى: {هُوَ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ ذُلُولًا فَامْشُوا فِي مَنَاكِبِهَا وَكُلُوا مِن رِّزْقِهِ وَإِلَيْهِ النُّشُورُ}^(٤) والتسخير: كقوله تعالى { كُونُوا قِرَدَةً خَاسِئِينَ }^(٥) والتعجيز: كقوله تعالى: {وَإِنْ كُنْتُمْ فِي رَيْبٍ مِّمَّا نَزَّلْنَا عَلَىٰ عَبْدِنَا فَأْتُوا بِسُورَةٍ مِّثْلِهِ}^(٦) والاهانة: كقوله تعالى: { قُلْ كُونُوا حِجَارَةً أَوْ حَدِيدًا }^(٧) والتمني، كقوله تعالى: { وَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا رَبَّنَا أَرَنَا الَّذِينَ أَضَلَّانَا مِنَ الْجِنَّ وَالْإِنسِ نَجْعُلُهُمَا تَحْتَ أَقْدَامِنَا لِيَكُونَا مِن

١- لسان العرب: ج ٤، ص ٢٧.

٢ - أمالي ابن الشجري (ت ٥٤٢هـ)، تحقيق: محمود محمد الطناحي، مكتبة الخانجي، ط ٢، القاهرة، ٢٠٠٦، ص ٤١٠.

٣ - الأساليب الانشائية في التوقيعات المهدوية: بدر حسين المحمداوي، مركز الدراسات التخصصية في الإمام المهدي، النجف الأشرف، ط ١، ١٤٣٦هـ، ص ٨٨.

٤- سورة الملك: آية ١٥.

٥- سورة الاعراف: آية ١٦٦.

٦- سورة البقرة: آية ٢٣.

٧- سورة الاسراء: آية ٥٠.

الْأَسْفَلِينَ^(١) والدعاء: كقوله تعالى: { رَبِّ اغْفِرْ لِي وَلِوَالِدَيَّ^(٢) } والاحتقار: كقوله تعالى { أَلْقُوا مَا أَنْتُمْ مُلْقُونَ^(٣) } والخبر: نحو قوله تعالى { أَسْمِعْ بِهِمْ وَأَبْصِرْ^(٤) } والتبكييت: كما في قوله تعالى { ذُقْ إِنَّكَ أَنْتَ الْعَزِيزُ الْكَرِيمُ^(٥) } والدعاء نحو قولك: (اللَّهُمَّ اغْفِرْ لِي) والوعيد، نحو قوله تعالى { فَتَمَتَّعُوا فَسَوْفَ تَعْلَمُونَ^(٦) }

الأمر في شعر النّوَّاب :

ترتفع نسبة الأمر في ديوان مظفر النّوَّاب فيبلغ متوسطها في مجموع القصائد (٣٢.٧%) وتختلف هذه النسبة من قصيدة إلى أخرى كما هو موضح في الجدول الآتي:

اسم القصيدة	الأمر	اسم القصيدة	الأمر
ثلاث امنيات	٠	جزر الملح	١٣
صرّة الفقراء	٣	مرثية لأنهار من	١
اعترافات في الليل	٣	من الدفتر السري	٩

١- سورة فصلت: آية ٢٩.

٢- سورة نوح: آية ٢٨.

٣- سورة الشعراء: آية ٢٨.

٤- سورة مريم: آية ٣٨.

٥- الدخان آية: آية ٩٩.

٦- سورة النحل: آية ٥٥.

اسم القصيدة	الأمر	اسم القصيدة	الأمر
الأساطيل	٢٨	نهني الليل	١٢
البقاع	٢١	وتريات ليلية	١٣
الرحلات القصيدة	٥	فلسطين عروس	٣
المساورة	٣	بكائية على صدر الوطن	٨
المسلخ	٥	وما هم ولكنه العشق	٠
الضابط	٠	ايها القبطان	١٢
بحار البحارين	٣١	يوميات عروس الانتفاضة	٦
بنفسج الضباب	٠	موت العصفير على دكة	٣
ار بي جي	٠	عن السلطة	٠
ترنيمات استيقظت	١٧	الاتهام	٢٦
تل الزعتر	١٦	بالخمر وبالحزن فؤادي	٢
دوامة النورس	٤	إلى الضابط	٠
رباعيات	٣	رسالة حربية عاشقة	١٨
طلقة ثم الحدث	١٨	الخوازيق	٢
عبد الله	٢٩	باب الكون	١
عتاب	٠	سلفيني	٢
عروس السفائن	١٨	بيان سياسي	٠
فتى اسمه حسن	١٢	ندامي	٥
في الحانة	٢	اللون الرمادي	٠
قراءة في دفتر	٢	افضحهم	٤
قصيدة من بيروت	٣٩	قمم	٠

اسم القصيدة	الأمر	اسم القصيدة	الأمر
قل هي البندقية	٣	وانت المحال	٠

ترتفع نسبة الأمر في قصيدة (رسالة حربية عاشقة) فتبلغ نسبته (٧٥%) من مجموع الأساليب الانشائية بعدد مرات تكرار بلغ (١٨) مرة مما يجعلها تشكّل فارقاً إيجابياً قدره (+٤٢.٣%) مع متوسط نسبة الأمر في الديوان والذي يبلغ (٣٢.٧%) وكما هو واضح في الجدول الآتي:

نسبة الأمر في القصيدة	معدل نسبة الأمر	الفارق
٧٥	٣٢.٧	+٤٢.٣

ومن عنوان هذه القصيدة (رسالة حربية عاشقة) ومن الجملة التي ذُيل بها العنوان (نداء إلى الطيارين العرب ما زال مفتوحاً) نعرف أنّ هذه القصيدة رسالة من الشاعر إلى الطيارين العرب، وفي طبيعة الرسائل الحربية لابد من أن تحمل بعض الأوامر التي توجهها للمرسل إليه، خاصة عندما تكون صادرة من شخص كأنه يرى نفسه القائد العام لقضيته غالباً وهو (الشاعر) لذا نجد أنّ هذه القصيدة محملة بمجموعة كبيرة من أفعال الأمر، حتى أنّه لا يكاد شطراً يخلو منها، فهي عبارة عن توجيهات مباشرة من الشاعر إلى الطيارين، وهذا إن دلّ على شيء فأنّه يدل على ارتفاع ثقة الشاعر بنفسه؛ فهو يرى له الحق في إصدار الأوامر، والأمر يحتاج إلى ثقة بالنفس، وسلطة فعلية، ولكن إذا لاحظنا العبارة الأخرى التي وردت في الكلام الذي ذُيل به العنوان (ما زال مفتوحاً)

بمعنى أنّ هذه الأوامر الصادرة عن الشاعر ليست أوامر إلى طيارين بعينهم، فهو لا يملك سلطة حقيقية تسمح له بأمر الطيارين، بل هو يملك سلطة الشعر التي تأمر على مرّ الأزمنة، سلطة الشعر التي تحكم الروح والضمير، وكلّ هذه الأوامر الصادرة عنه إنّما هي على سبيل التمني، تمنى الاستجابة لها، من قبل طياري زمنه، أو أي زمن سيأتي، فالنداء مفتوح، ولا ينقضي بفترة معينة، وليس موجه لطيارين دون غيرهم، إنّما موجه للجميع، ولا سلطة تفرض على مستلم الرسالة تنفيذ الأوامر الواردة فيها غير العشق، عشق الوطن والثورة، ومن هنا نعرف لماذا سُميت القصيدة (رسالة حربية عاشقة) حتى يبين لنا الشاعر أنّ السلطة التي تصدر الأوامر وتوجب تنفيذها في هذه الرسالة هي سلطة العشق للوطن، والنضال، والقضية، ويبدو هذا الأمر جلياً من خلال قوله:

أخرج عن أمر قياداتك^(١)

فأي قيادة تلك التي تأمر الجندي بالخروج عن أمر قيادته، إنّها قيادة الشاعر، قيادة العاشق قيادة الشخصية الثورية التي لا تلتزم بأوامر القيادات الرسمية التي أرهقت كاهل المقاومة بالمفاوضات، ومن معاني هذا الأسلوب الاستدعاء كما في قوله:

افتح أبواب جهنم يا نسر^(٢)

فما علاقة النّواب اليساري الشيوعي بأبواب جهنم ؟ إنّما هو هنا يستدعي الروح الإسلامية عند المقاتلين، يستدعي التاريخ الإسلامي والهزائم التي لحقها باليهود،

١ - الأعمال الكاملة: ص ٥٥٤.

٢ - الأعمال الكاملة: ص ٥٥٥.

يذكر الطيارين بأن ما يفعلونه حقّ فجهم حقّ، خاصةً مع الوعي العربي الذي شبّ على كره إسرائيل وكره اليهود في كلّ زمانٍ ومكان.

ومع أنّ النّوّاب يأمر متلقيه بأغلب قصائده بالمواجهة والحرب ومسك السلاح والتصدي للعدو وطرده من فلسطين إلا أنّه في هذه القصيدة يدعو ويأمر بالانتحار !

خل جبين الطائرة الفذة نحو الارض

تماما نحو الارض

خذ سرعتك القصوى

دمر أي مكان في العاصمة الاسرائيلية واستشهد^(١)

يخرج مظفّر النّوّاب عن إطار المواجهة من أجل الوطن والقضية إلى مجال المهاجمة والموت، فأى فعل أمرٍ هذا ؟ (استشهد) ! لا أحد يأمر المقاتلين بذلك، العقل يقول بأنّ القتال أولاً، وإن قتل الجندي فهو شهيد، لكن أن يستشهد مباشرة من أجل تفجير (أي مكان في العاصمة الاسرائيلية) أي مكان يعني أنّ هذا المكان قد يكون مستشفى، أو مدرسة، أو دار عبادة، ما هذه الدعوى الغربية التي جاء بها مظفّر النّوّاب! يبدو أنّ الخسارات التي تكلفت بها المقاومة الفلسطينية جعلت الشاعر لا يبحث عن النصر بقدر بحثه عن الانتقام، إذن هذه رسالة انتقام إلى كلّ الطيارين العرب، وهذه أوامر بأخذ الثأر لا غير، وهذا ردّ فعل غير منظم على الظلم الذي عانت منه فلسطين، وإذا كانت ضحايا فلسطين بريئة فإنّ دعوة الشاعر إلى تفجير أيّ مكان هي دعوة لقتل الأبرياء، وهذا لا يتناسب مع

١ - الأعمال الكاملة: ص ٥٥٦.

المبدأ الانساني المعروف به الشاعر، كما يُلاحظ أنَّه يصدر أوامره تحت الراية الاسلامية، وكأنَّه اسلامي جهادي متطرف، هو ينسلخ عن هويته الشيوعية في حروبه، ربَّما لأنَّه يعلم أنَّها لا تثير العاطفة، العاطفة العربية الدينية في الغالب، لذا فهو يتجه صوب الدين، وتحت راية الله والدين يمكنك أن تقولَ ما تشاء وأن تأمر بما تشاء، وأنت تضمن الاستجابة لقولك، ومنه قوله:

يا نسر إذا حان لقاء الله^(١)

فكما هو الحال اليوم، كلُّ الارهابيين، ذو الاتجاه المتطرف، الشاذين عن الدين الاسلامي يهللون للقاء الله بعد أن يفجروا أنفسهم، ومن المؤسف أن تتشابه رسالة مظفر النّواب مع رسالة أي قائد لأي تنظيم ارهابي في الوقت الحاضر، هذا ما تفعله عاطفة الغضب حين تمسك زمام الانسان وتسحبه نحو هاوية التفكير، فالدعوى إلى قتل الابرياء في العاصمة الاسرائيلية نتيجة اختلاف الحكومات والسياسات، لا تختلف كثيرا عن قتل الفلسطينيين الأبرياء في الصواريخ الاسرائيلية، فإذا لاحظنا الأوامر الموجودة في القصيدة نجد أنَّ أغلبها أوامر عسكرية تحض على القتل: (تسلل، نفذ، اخترق، رشاشتك يا نسر، نارك، دمر، استشهد)

ويبدو من خلال البحث أن الشاعر لا يتبنى هذه الأفكار، وإنما يوضح العنف المضمّر في هذا النص، يرفع الحجاب عن حقيقة التفكير الثوري في هذه القصيدة، فلربَّما جاءت هذه الأبيات من دون قصد، ولربَّما كان قصدها طبيعيا جدا في ظلِّ الظروف التي كان يمر بها الشاعر وصحبه المقاتلين

١- الأعمال الكاملة: ص ٥٥٦.

أسلوب النهي

في الوقت الذي ترتفع فيه نسبة أسلوب الأمر في شعر مظفر النواب، تنخفض نسبة أسلوب النهي، وتنعدم أحياناً، وربما يكون ذلك نتاجاً لطبيعة الظرف السياسي في وقت كتابة القصائد، وما يعيشه الوطن العربي، وفلسطين خاصة - التي ملكت لبّ الشاعر وشغلت عقله - حيث كان وما زال هذا البلد العربي يمر بأزمة صعبة تتمثل في وجود المحتل والغازي الاسرائيلي لأراضيه، والانسان حين يؤخذ حقّه، ويُجرد من ملكه، ويُطرد من أرضه؛ فأنّه لا يفكر بالمحذورات كثيراً، فلا ينهي أحداً عن القيام بأيّ شيء في تلك اللحظة؛ لأنّه يرى كلّ فعل - مهما كان قاسياً - قليلاً بحق من اعتدى عليه، ودمر كيانه وسلبه دولته، لذا فالنّوّاب في حديثه إلى الثائرين، نجده لا ينهيهم وإنما يأمرهم دائماً بالنضال، والقتال، والقتل، والتفجير وغيرها من أساليب المقاومة التي لم يَحُدّها حدٌّ عند مظفر، فعندما ترتفع نسبة أسلوب النهي في قصيدة ما، وتشكّل حضوراً قوياً فلا بد أن يكون لهذا دلالاته الخاصة، ومن خلال الإحصاء نجد أنّ أسلوب النهي قد شكّل نسبة مرتفعة في قصيدة (بيان سياسي) إذ بلغت هذه النسبة (٣٨.٥%) بواقع تكرار (٥) مرات، أمّا مُعدّل نسب أسلوب النهي في جميع قصائد الديوان فقد بلغ (٣.٣%) مما جعل نسبة الأسلوب في القصيدة تشكّل فارقاً إيجابياً كبيراً مع مُعدّل نسب الأسلوب في جميع قصائد الديوان بلغ هذا الفارق (٣٥.٢%) وكما موضح في الجدول الآتي:

نسبة الأسلوب في القصيدة	مُعدّل نسب الأسلوب	الفارق
٣.٣	٣٨.٥	+٣٥.٢

وأول ما يمكن ملاحظته في هذه القصيدة هو عنوانها، إذ غالباً ما يضع النّوّاب عنواناتٍ لقصائده تختزل المعنى كلّه بعبارةٍ واحدةٍ، فـ (بيان سياسي) يعني أنّ النّوّاب الآن لا يتكلم بلسانٍ مقاتلٍ مندفعٍ، أو شاعرٍ راغبٍ بالموتٍ من أجل قضية، بل يتكلم من خلف عقليةٍ سياسيةٍ تفكر كثيراً وتتخذ الموقفَ الأسلم من دون تهوّرٍ أو اندفاعٍ، مع الحفاظ على القوة، والصلابة، والشجاعة في الخطاب، وأول نهي يصدر من الشاعر هو قوله :

لا تخشوا أحداً في الحق^(١)

وهذه العباراتُ المطلقةُ غالباً ما تكون حاضرةً في البياناتِ والخطبِ السياسيةِ، فقبل كلّ شيءٍ ينهي النّوّاب عن خشيةٍ أيّ أحد، والعقليةُ السياسيةُ تظهر بوضوحٍ إذ لا يشخص النّوّابُ عدوّه الآن، وإنّما يتكلم عن أيّ أحد كان، أمّا قوله:

لا نخدع ثانية بالمحور والحلفاء^(٢)

هنا أيضاً ينهي مظفّر النّوّاب الثائرين ويحذرهم من الخديعة، وذكر هذه التسميات (المحور، والحلفاء) إنّما يَعْضِدُ الروح السياسية في خطابه، ويستمر في جملة أخرى بأسلوب النهي

لكن مهما كان فلا تحترّبوا^(٣)

١ - الأعمال الكاملة: ص ٥٦٩.

٢ - الأعمال الكاملة: ص ٥٧٠.

٣ - الأعمال الكاملة: ص ٥٧٠.

وهنا يكمل مظفر النّوّاب جميع عناصرِ تعويذة القوة، فالأقوياء لا يخشون أحداً في الحق، والاذكياء لا يُخدعون، والوطنيون لا يَحْتَرِبُونَ، وهنا يكتمل بيان النّوّاب ولم يبقَ إلّا أن يحذّرهم من الاستهانة، ويدفعهم للاستعداد دوماً بقوله:

لا تنسوا تزييت بنادقكم^(١).

١ - الأعمال الكاملة، ص ٥٧١.

رابعاً: أسلوب النداء :

النداء لغةً من الندى، وهو: بعدُ الصوت^(١) وفي الاصطلاح هو: ((تنبيه المدعو بأحرفٍ موضوعَةٍ لذلك))^(٢) وهو أسلوبٌ من الأساليب اللغويّة المُستعملة في اللغة العربية، ويُعرّف بأنّه: الطلبُ من شخصٍ ما أن يُلبّي نداءَ الشخص الذي يناديه، ويُعرّف أيضاً بأنّه: الوسيلةُ التي تُستعمل في إثارة انتباه شخصٍ ما، ويُطلق عليه مُسمّى (المُنَادَى)، أمّا الشخص الذي ينادي يسمى (المُنَادِي)، والوسيلةُ (الأداة) المستعملة في جُملة النداء تُسمى (أداة النداء)، ويؤدي النداءُ بأدواتٍ هي في حقيقتها أصواتٌ يمتدُّ بها الصوتُ لتنبيه المدعو^(٣) وهذه الأدوات هي: (الهمزة، أي، يا، هيا، أيا، وآ، أي، وا)^(٤)

النداء في شعر النَّوَّاب :

يبلغُ متوسطُ نسبةِ النداءِ في جميع قصائد مظفّر النَّوَّاب (٢٤.٧%) كما تتفاوت هذه النسبةُ من قصيدةٍ إلى أخرى لتصنع بذلك فوارقَ إيجابيةً وسلبيةً بين نسبةِ النداءِ في القصيدةِ ومتوسطِ نسبةِ النداءِ، وكما هو مبينٌ في الجدول الآتي:

١ - ينظر: لسان العرب، ج ٦، ص ٦٥ (نادى) .

٢ - الكتاب: ج ٢، ص ٢٢٩ .

٣ - ينظر: شرح المفصل: ابن يعيش (ت ٦٤٣)، تحقيق أحمد السيد، مراجعة اسماعيل عبد

الجواد، المكتبة التوفيقية، القاهرة، ج ٢، ص ٢٩٠ .

٤ - ينظر: همع الهوامع: السيوطي (ت ٩١١هـ)، تحقيق: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية،

ط ٢، بيروت، ٢٠٠٦ م، ج ٢، ص ٢٥ .

اسم القصيدة	النداء	اسم القصيدة	النداء
ثلاث امنيات	٠	جزر الملح	١٤
صرة الفقراء	٠	مرثية لأنهار من	١
اعترافات في الليل	٥	من الدفتر السري	١٣
الأساطيل	٠	نهنهي الليل	٢
البقاع	١٥	وتريات ليلية	٣٧
الرحلات القصيدة	١	فلسطين عروس	٦
	٤	بكائية على صدر الوطن	٤
المسلخ	٢	وما هم ولكنه العشق	٥
الضابط	٠	ايها القبطان	١١
بحار البحارين	٢٩	يوميات عروس الانتفاضة	٠
بنفسج الضباب	٧	موت العصفير على دكة	٣
ار بي جي	٠	عن السلطة	٠
ترنيمات استيقظت	٧	الاتهام	٢
تل الزعتر	٢٠	بالخمر وبالحرز فؤادي	٤
دوامة النورس	٣	إلى الضابط	٠
رباعيات	٤	رسالة حربية عاشقة	٦
طلقة ثم الحدث	١٢	الخوازيق	٠
عبد الله	٥٤	باب الكون	٠
عتاب	٢	سلفيني	١

اسم القصيدة	النداء	اسم القصيدة	النداء
عروس السفائن	١٧	بيان سياسي	٠
فتى اسمه حسن	١١	ندامى	٣
في الحانة	٣	اللون الرمادي	٣
قراءة في دفتر	١١	افضحهم	٢
قصيدة من بيروت	١٦	قمم	٢
قل هي البندقية	٠	وانت المحال	١

ترتفع نسبة النداء في قصيدة بنفسج الضباب إلى (٥٠%) من مجموع نسب الأساليب الانشائية الطليعية؛ حيث تكرر (٧) مرات وبذلك يفرض نفسه كمهيمن داخل النص، نظراً للفارق الإيجابي الكبير الذي يشكّله مع متوسط نسبة النداء، وكما في الجدول الآتي:

نسبة النداء في القصيدة	معدل نسبة النداء	الفارق
٥٠	٢٤.٧	+٢٥.٣

نلاحظ أنّ هذه القصيدة تبدأ بلفظ:

حببتي

وهو منادى بحرف نداء محذوف تقديره (يا حببتي) وإنّما حذف النّوّابُ حرف النداء من هذا اللفظ نظراً للمنزلة المقربة التي تشغلها الحبيبة من روح الشاعر ووجدانه، فحرف النداء (الياء) يأتي لمناداة البعيد، والشاعر هنا ينادي شخصاً

قريباً عليه كلّ القرب، فلا يريد أن يشعر ببُعدها، ولا يريد أن يصدق أنّه يحتاج لحرفِ نداءٍ قبلَ اسمها، فهي تسمعه ما أن يقول هذا اللفظ، وفي هذا تتضح العلاقةُ القويّةُ التي تربطهما، ويفيد حذفُ حرفِ النداءِ أيضاً بخلقِ جوٍّ مهموسٍ هاديٍّ^(١) يشبه جو الحبيبين حين يُكلم بعضهما عن قربٍ، ثم يعود مظفّر النّوّاب وينادي هذه الحبيبة مرةً أخرى بقوله:

حبيبتى كتبت أحزاني على الجسور والنساء^(٢)

فيكرر لفظَ المنادى من دونِ حرفِ نداءٍ أيضاً؛ تأكيداً وإصراراً على المعاني التي تكلمنا عنها، وأيّ حبيبة هذه التي يخبرها الحبيبُ بأنّه كتب أحزانه على الجسورِ والنساء؟ قد تكون هذه الحبيبةُ مدينةً ما، أو وطناً ما، أو قصيدةً ما، فمن يدري بأيّ شيءٍ ولع مظفّر النّوّاب، ومن يدري بأيّ أمرٍ تعلق قلبه، أمّا قوله :

وانتظرت أن يجيء الله في الصباح

لم يأت يا حبيبتى^(٣)

فنلاحظ هنا أنّ مظفّر النّوّاب قد اثبت حرفَ النداءِ على عكسِ الابياتِ السابقة التي حذف هذا الحرفَ منها، وهذا يناسب معنى الشطرِ تماماً، فقد انتظر مظفّر النّوّاب أن يأتي الله، وهذا الكلام يكون في الأغلب على تقديرٍ محذوفٍ، أي انتظرتُ أن يأتي أمرُ الله في الصباح، أو فرجُ الله، أو نورُ الله، وبما أنّ الفرَجَ لم

١ - ينظر: البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري (ت ٥٣٨هـ) وأثرها في الدراسات البلاغية:

محمد محمد ابو موسى، دار التضامن، (د.ط) القاهرة، ١٩٨٨م، ص ٣٨٠-٣٨١.

٢ - الأعمال الكاملة: ص ١٣٤.

٣ - الأعمال الكاملة: ص ١٣٥.

يأت، والنور لم يَقْشَعْ ظِلْمَةً ليل الشاعر؛ فالحالة الصعبة التي يمر بها في السجن جعلته يشعر بالبعد عن كل شيء، بالبعد حتى عن حبيبته التي كان قريباً منها قبل قليل، فجاء بحرف النداء ليثبت هذا البعد، ويعزز الاحساس بالسجن والوحدة والعزلة عن الناس.

ويكرر الشاعر لفظ المحبوبة مع حرف النداء أيضاً، بقوله:

مدينة تلقي علي القبض يا حبيبتي^(١)

فيدعم المعاني التي استنتجناها من اثبات حرف النداء، فالسجن وإلقاء القبض على الشاعر يجعله يشعر بالبعد عن كل شيء - حتى عن حبيبته - ونجده يكتفي بمناديين اثنين فقط، الأول: هو حبيبته التي تراوح نداؤها بين النداء بحرف مرة وبحذف هذا الحرف مرة أخرى ، والمنادى الآخر: هو لفظ (العالم) الذي ناداه مظفر النّوّاب مرتين في القصيدة، وربما يكون هذا من باب المساواة بين العالم كلّهُ في كفة وحبيبته في كفة أخرى، وفي الحقيقة أنّه نادى حبيبته ست مرات في حين نادى العالم مرتين فقط، وفي المرتين استعمل حرف النداء الياء بقوله:

يا عالما بلا صديق

يا عالما يختنق الانسان فيه في الزفير مرة

ومرتين في الشهيق^(٢)

١ - الأعمال الكاملة: ص ١٣٥.

٢ - الأعمال الكاملة: ص ١٣٧.

فإذا كانت الحبيبة تبتعد عنه أحياناً؛ يستعمل معها حرفَ النداء، فالعالمُ بعيدٌ عنه مطلقاً، ويناديه عن بعدٍ، وربّما هذه المعادلةُ تثبت لنا المسارين اللذين عاش فيهما النَّوَاب في سجنه، فالعالم الأول: هو العالمُ الحقيقي البعيدُ عنه كلُّ البعد، والذي يناديه من زنزانته، والعالمُ الثاني: هو العالم الذي تحكمه حبيبته، والذي يدخله أحياناً في لحظات التأمل، ومطالعِ القصائد حين تطفح الشاعرية، ويخرج منه أحياناً حين يتذكر واقعه المرير.

خامساً: نماذج أخرى من الأساليب:

أسلوبا الترجي والتمني:

في أغلب قصائد مظفر النَّوَاب ينخفض أسلوبُ الترجي إلى نسبٍ لا تكاد تُذكر، وينعدم في قصائد أخرى، وبذلك يكون الفارقُ بينه وبين نسبِ الأساليب الأخرى فارقاً كبيراً، يجبرنا على إضافة أسلوبٍ آخر إليه، يكون هذا الأسلوبُ المضافُ قريباً منه بالمعنى، ونعني بهذا أسلوب التمني، وحتى بعد هذا الاتحاد بين الأسلوبين – الترجي والتمني - بقيت نسبتهما منخفضة جداً أو منعدمة أحياناً، لكن هنالك بعض القصائد التي ارتفعت فيها هذه النسبة ولو قليلاً، فشكّلت حضوراً لهذا الأسلوب، يلفت الانتباه، وأكثر هذه القصائد هي قصيدة (عن السلطة المتوكلية وال دراويش ودخول الفرس)

وبلغة الأرقام الواضحة يكشف لنا الإحصاء أنَّ نسبة أسلوب الترجي في قصيدة (عن السلطة المتوكلية وال دراويش ودخول الفرس) بلغت (١٠٠%) بواقع تكرار مرة واحدة فقط، وهذه النسبة الكبيرة لم تأت نتيجة تكرار هذا

الأسلوب بل نتيجة انعدام الأساليب الأخرى، ونسبة الترجي بذلك تشكّل فارقاً كبيراً مع مُعدّل نسبة أسلوبي الترجي والتمني والذي بلغ بعد اتحادهما (٢.١%) وبذلك يكون الفارق بين النسبة في القصيدة ومُعدّل النسب في جميع القصائد (٩٧.٩%) وكما هو موضح في الجدول أدناه :

نسبة الترجي في القصيدة	مُعدّل نسب الترجي في الديوان	الفارق
١٠٠	٢.١	+٩٧.٩

وبالعودة إلى نصّ القصيدة ومحاولة الكشف عن الإيحاءات التي يبثها هذا الأسلوب فيها، نكتشف حقيقةً مهمةً تتمثل في أنّ أسلوب الترجي لم يهيمن على القصيدة بسبب كثافته فيها، وكثرة تكراره في أبياتها، وإنّما هيمن على القصيدة بسبب عدم حضور كلّ الأساليب الأخرى فبلغت نسبة الترجي (١٠٠%) وكان هذا الأسلوب في قول النّوّاب:

فقلت أرى يزيد

لعله ندم على قتل الحسين^(١)

وهنا إشارة إلى الحادثة التي أدمت التاريخ الإسلامي، وسودت صفحاته، الحادثة التي استشهد فيها الإمام الحسين (عليه السلام) على يد الجيش الأموي بأمر من يزيد بن معاوية ، فيعود بنا مظفر إلى الزمن الأصعب، ويرجو أن

١ - الأعمال الكاملة: ص ٥٣٧.

يتوقف قتل الحسين (عليه السلام) في زمنه الحاضر، يرجو من يزيد أن يندم على فعلته، وما يزيد إلا مثال للحاكم العربي المتهور المستهتر بالدماء الطاهرة، وما الحسين (عليه السلام) إلا مثال للثورة والانسان الثوري، فيرجو النّواب أن يتوقف هذا الحاكم عن قتل روح الثورة في الشعب العربي، وهذا رجاء شامخ، رجاء شجاع ليس له أي علاقة بمصلحة الشاعر الشخصية، فما قلة هذا الأسلوب في شعر مظفر النّواب إلا دلالة على روحه المتعالية الأبية الشامخة التي ترفض الرجاء، وتتعامل مع الاهداف بقوة وحزم؛ فتقلل من التمني، وتحسب لكل شيء حساباً، فإن راح يرجو أمراً ما فإنما يرجو ما يثبت هذه الدلالة ويعضدها، ويبدو أن ثقل القضية الحسينية وعظمتها انعكس بصورة عجيبة على ذكرها، فالترجي موجود في الشطر الذي يذكر فيه مظفر النّواب هذه الحادثة فقط، وكأنّها إشارة إلى أنّها حادثة واحدة لا مثيل لها ولا يُقاس عليها شيء، وعلى الرغم من أنّه ترج واحد إلا أنّه ترج عظيم يزيج كلّ الأساليب البلاغية الأخرى، فكأن الشاعر قال هذه القصيدة من أجل أن يترجى عدم قتل الحسين (عليه السلام) مرة أخرى، أي عدم قتل روح الثورة والانتفاض لدى الانسان.

الخلاصة :

تهيمن الضمائر على بقية العناصر الإحالية في شعر النّواب، إذ تشكّل في قصيدة عتاب (١٠٠%)، أمّا ظرفا الزمان والمكان فقد كانت أعلى نسبة لهما في قصيدة (بيان سياسي)، واستطاعت اسماء الإشارة تحقيق نسبة بلغت (٢٣.٥%) في قصيدة (تل الزعتر)، أمّا بالنسبة للروابط فقد هيمن (العطف)

عليها فشكّل مُعدّلاً ضخماً يصل إلى (٩١%) وحقق في بعض القصائد نسبة (١٠٠%) مثل قصيدة (يوميات عروس الانتفاضة)، أمّا الشرطُ فتنخفض نسبته في قصائد النَّوَاب، حتى تصل إلى (٤.٢%) من مجموع الروابط، وترتفع هذه النسبة في قصيدة (رسالة حربية) إذ بلغت (٢٣%)، أمّا نسبة الاستثناء في شعر مظفر النَّوَاب فقد بلغت (٤.٨%) وترتفع في قصيدة ندامى إلى (١١.٥%).

هذا في الحديث عن المهيمنات النحوية، أمّا المهيمنات البلاغية والتي خُصص المبحث الثاني لها؛ فنجد أنّ نسبة الاستفهام في شعر النَّوَاب مرتفعة حتى أنّ متوسط هذه النسبة في جميع القصائد بلغ (٢١.٢+) وتصل في أعلى ارتفاع لها (٨٠%) في قصيدة (مرثية لأنهار من الحبر الجميل)، وترتفع نسبة الأمر في ديوان مظفر النَّوَاب فيبلغ متوسطها في مجموع القصائد (١٨,٧%)، وترتفع هذه النسبة في قصيدة (رسالة حربية عاشقة) فتبلغ (٧٥%)، ويبلغ متوسط نسبة النداء في جميع قصائد مظفر النَّوَاب (١٤.٤%)، وترتفع نسبة النداء في قصيدة بنفسج الضباب إلى (٥٠%)، كما أنّ هنالك نماذج أخرى من الأساليب، منها أسلوب الترجي الذي بلغ مُعدّله مع التمني (٢.١%) وارتفعت هذه النسبة في قصيدة في (عن السلطة المتوكلية وال دراويش ودخول الفرس) إذ بلغت (٥٠%) والنموذج الآخر هو أسلوب النهي إذ بلغ مُعدّله (٣.٣%) وارتفعت نسبته في قصيدة (بيان سياسي) إذ بلغت هذه النسبة (٣٨.٥%).

الخاتمة

الخاتمة

بحمدِ الله وشكره، على فضله ومَنِّه، وعلى كرمه وإحسانه ، أقولُ وهذا القولُ يُسعدُ ، أنَّ هذه الدراسةَ تمتُ بفضلِ الله، واستوتُ على ما هي عليه ، طامحةً بأن تنالَ حسنَ الرأي، وجودةَ الملاحظة، راغبةً بإضافاتكم، وتوجيهاتكم الصادقة، فيكفيها شرفاً أنَّها صادرةٌ لكم، ويكفيها فخرٌ أنَّها صادرةٌ مِنِّي، وهذا مُلخصٌ لما توصلتُ إليه الدراسة:

١- من بينَ صفاتِ الأصواتِ جميعها تهيمُ الأصواتُ المجهورةُ على الديوانِ، وتشكّلُ فارقاً كبيراً بينها وبين الأصواتِ المهموسة؛ فنجد في التحليل أنَّ لهذه الصفةِ الصوتيةِ علاقةً قويةً بالدلالة، وتناسباً واضحاً بينها وبين المعنى الذي يريد المبدع إيصاله إلى المتلقي من خلال نصّه.

٢- من بينَ الأصواتِ المجهورة يبرزُ صوتُ (اللام) ويفرض نفسه كمهيمنٍ على الديوانِ، فتكون لهذا الصوت دلالةٌ تتضح من خلال تحليل القصيدة التي شكّل (اللام) فيها أعلى نسبة له، ممّا يثبت العلاقة بين دلالاتِ هذا الصوت الإيحائية - من خلال صفاته - ومعاني النصّ .

٣- ترتفع نسبةُ الأصواتِ المهموسة في بعض القصائد، وتشكّلُ فارقاً إيجابياً بين نسبتهما في القصيدة ونسبتهما في الديوان؛ فيكون لحضورها أثرٌ واضحٌ في النصِّ ودلالاته.

٤- من بين الأصواتِ المهموسة يظهر صوتُ (التاء) واضحاً ويهيمن بنسبته المرتفعة على الديوان، ومن خلال تحليلِ القصيدة التي وصل صوتُ (التاء)

فيها إلى أعلى نسبة تتضح دلالة هذا الصوت، وعلاقة صفاته، وطبيعته بمعاني القصيدة.

٥- هناك تنوع في المقطع الصوتي داخل القصيدة النّوَّابية ، وانعكس هذا التنوع عليها فأتراها بدلالات صوتية تخدم المعنى المراد، وهناك علاقة واضحة بين غرض القصيدة وبين نوع المقطع الصوتي المهيمن.

٦- ظهر في الفصل الثاني أنّ الأسماء تهيمن على شعر مظفر النّوَّاب بفارق كبير بينها وبين الأفعال، ولهذه الهيمنة دلالة واضحة في شعره تفرضها طبيعة الأسماء الموحية بالاستقرار والثبات.

٧- ترتفع نسبة الأفعال في بعض القصائد، فتقترب من نسبة الأسماء ويكون لها أثرها الواضح في النصّ، فتشير إلى الحركة والاستمرار والتغير.

٨- يهيمن اسم الفاعل ويظهر من بين المشتقات الأخرى في شعر النّوَّاب، ثم تأتي بعده الصفة المشبهة، ثم اسم الآلة، فاسم المفعول، ثم أفعال التفضيل، فصيغة المبالغة، ويمكن ملاحظة التأثير الدلالي لهيمنة كل واحد من المشتقات من خلال تحليل القصيدة التي بلغ بها أعلى نسبة له.

٩- للضمائر دور كبير في توضيح النصّ خاصة في القصائد التي فرضت هيمنتها عليها ، فكانت تضيف للنصّ دلالات تكون من داخل النصّ أحياناً وأحياناً أخرى تكون من العالم الخارجي، وكذلك الأمر بالنسبة لأسماء الإشارة، والظرف الزماني والمكاني، فكلّها تدرج مع الضمائر تحت عنوان (الإحالات) وقد أدّت هذه الإحالات دوراً بارزاً في شعر النّوَّاب.

١٠- الروابط في شعر مظفر النّوَّاب كثيرة ، لكن أبرزها هو (العطف) الذي يهيمن على الروابط الأخرى المدروسة بفارق كبير بلغ في بعض القصائد (١٠٠%)، فكان للعطف دور مهم في ربط أجزاء شعر النّوَّاب يأتي بعده الاستثناء، فالشرط .

١١- الأساليب البلاغية الطلبية شائعة في شعر مظفر النواب، ولكل أسلوب نسبته التي ترتفع وتنخفض من قصيدة إلى أخرى ، ويكون لكل أسلوب دوافع بيئية لاستعماله وشيوعه في هذا النص دون غيره، ويُعد الاستفهام هو المهيمن الأول من بين الأساليب الطلبية في شعره.

والحمد لله تعالى ختاماً والصلاة والسلام على خير البرية محمد بن عبد الله رسول الله وعلى آله الذين أذهب الله عنهم الرجس وطهرهم تطهيرا.

المصادر والمراجع

❖ القرآن الكريم .

- ❖ اتجاهات البحث الأسلوبي: شكري عياد ، دار العلوم ، الرياض ، ط١ ، ١٩٨٥م.
- ❖ الاتجاهات النقدية والأدبية الحديثة: محمود العشيري، ميريت للنشر والتوزيع، ط١، القاهرة، ٢٠٠٣م.
- ❖ الاتقان في علوم القرآن: السيوطي (ت ٩١١هـ)، تحقيق: محمد ابو الفضل ابراهيم، الهيئة المصرية العامة، (د.ط) القاهرة، ١٩٧٤م.
- ❖ الأساليب الانشائية في التوقيعات المهدوية: بدر حسين المحمداوي، مركز الدراسات التخصصية في الإمام المهدي، النجف الأشرف، ط١، ١٤٣٦هـ.
- ❖ الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة: د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٣، ١٩٧٤م.
- ❖ الأسلوب دراسة لغوية إحصائية: سعد مصلوح، دار الفكر العربي، ط٢، القاهرة، ١٩٨٤م.
- ❖ الأسلوب والنحو، دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الأسلوبية، ببعض الظواهر النحوية: محمد عبد الله جبر، دار الدعوة، ط١، ١٩٨٨م.
- ❖ الأسلوبية: بيير جيرو، ترجمة: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، ط٢، حلب، ١٩٩٤م.
- ❖ الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها: موسى سامح ربابعة، دار الكندي، ط١، الأردن، ٢٠٠٣م.
- ❖ الأسلوبية منهاجاً نقدياً: عزام محمد، منشورات وزارة الثقافة، ط١، دمشق، ١٩٨٩م.
- ❖ الأسلوبية والأسلوب: د. عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ط٣، ١٩٧٧م.

- ❖ الأسلوبية وتحليل الخطاب: نور الدين السد ، دار هومة، (د.ط) الجزائر، ١٩٩٧م.
- ❖ الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة: ركن الدين محمد بن علي الجرجاني (ت٧٢٩هـ)، علق عليه: ابراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت، ٢٠٠٢م.
- ❖ الأصوات اللغوية: ابراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٧م.
- ❖ الأصوات اللغوية: عبد القادر عبد الجليل، دار صفاء، عمان- الأردن، ط١، ١٩٩٨م.
- ❖ الأصوات اللغوية رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية: د. سمير شريف استيتية، دار وائل للنشر، عمان - الاردن، ط ١، ٢٠٠٣م.
- ❖ الأعمال الكاملة: مظفر النّوّاب: دار قنبر، لندن، (د.ط) ١٩٩٥م.
- ❖ الأعمال الكاملة للشاعر مظفر النّوّاب: إعداد وتقديم: محمد جاد الله، دار الصادق، (د.ط) بغداد، (د.ت).
- ❖ الأعمال الكاملة: مظفر النّوّاب، دار الأوديسا، (د.ط) ليبيا، ٢٠٠٦م.
- ❖ أمالي ابن الشجري (ت٥٤٢) تحقيق: محمود محمد الطناحي، مكتبة الخانجي، ط٢، القاهرة، ٢٠٠٦م .
- ❖ الايضاح في شرح المفصل: ابن الحاجب، تحقيق: موسى بناي العلي، وزارة الأوقاف والشؤون الدينية مطبعة العاني، بغداد، ١٩٨٢م
- ❖ بحوث في تحليل الخطاب الاقناعي: مجموعة مؤلفين، ترجمة: محمد العبد، الاكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، ط١، الجيزة - مصر، ٢٠١٤م.
- ❖ البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري(ت ٥٣٨هـ) وأثرها في الدراسات البلاغية: محمد محمد ابو موسى، دار التضامن، (د.ط) القاهرة، ١٩٨٨م.

- ❖ البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص: هنريش بليت، ترجمة: د.محمد العمري، دار افريقيا الشرق،(د.ط) الدار البيضاء، ١٩٩٩م.
- ❖ البلاغة والتطبيق: أحمد مطلوب وكامل حسن البصير ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، ط١، بغداد، ١٩٨٢م.
- ❖ البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب: حسن ناظم ، المركز الثقافي العربي، ط١، المغرب، ٢٠٠٢م.
- ❖ بنية اللغة الشعرية: جان كوهين، تر: محمد المتولي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب ، ط١، ١٩٨٦م.
- ❖ البيان والتبيين: الجاحظ (٢٥٥هـ)، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م.
- ❖ تاريخ علم اللغة منذ نشأتها حتى القرن العشرين: جورج موني، ترجمة: بدر الدين القاسم، دمشق، وزارة التعليم العالي، ١٩٧٢م.
- ❖ تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص: محمد مفتاح، دار التنوير، ط١ بيروت، ١٩٨٥م.
- ❖ التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة: دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية والمعجمية، محمود عكاشة، دار النشر للجامعات، ط١، القاهرة، ٢٠٠٥م.
- ❖ تصريف الأسماء والأفعال: فخر الدين قباوة: مكتبة المعارف، ط٢، بيروت، ١٩٨٨م.
- ❖ التعريفات: علي بن محمد الجرجاني (ت ٨١٦) ضبطه وصححه جماعة من العلماء، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت، ١٩٨٣م.
- ❖ التكرير بين المثير والتأثير: د.عزالدين علي السيد، عالم الكتب، ط٢، بيروت، ١٩٨٦م.

- ❖ التمثيل الصوتي للمعاني: يوسف حسني عبد الجليل، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م.
- ❖ الثورة النّوَّابية دراسة أسلوبية في الشعر العامي للمبدع مظفر النّوَّاب: حسين سرمك، دار ضفاف، ط٢، بغداد ٢٠١٢
- ❖ الجنى الداني في حروف المعاني: المرادي (ت٧٤٩هـ)، تحقيق: طه محسن، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر، بغداد، ١٩٧٦م.
- ❖ الخصائص: ابن جني(ت٣٩٢هـ) ، تحقيق: محمد علي النجار، دار الهدى، ط٢، بيروت، ١٩٥٢م.
- ❖ خصائص الحروف العربية ومعانيها: حسن عباس، اتحاد الكتاب العرب، ط١، دمشق ١٩٩٨م.
- ❖ دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث: د.أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط) القاهرة، ١٩٩٨م.
- ❖ دراسة الصوت اللغوي: احمد مختار عمر، عالم الكتب للنشر والتوزيع والطباعة، ١٩٩١م.
- ❖ دلالات التراكيب، دراسة بلاغية: محمد ابو موسى ، مكتبة وهبة ، ط٢، القاهرة، ١٩٨٧م.
- ❖ دلالة الألفاظ: ابراهيم أنيس، مكتبة الانجلو المصرية، ط٧، القاهرة، ١٩٩٣م.
- ❖ الدلالة الايحائية في الصيغة الافراذية: صفية مطهري، منشورات اتحاد الكتاب العرب،(د.ط) دمشق ٢٠٠٣.
- ❖ سر صناعة الاعراب: ابو الفتح عثمان بن جني، دراسة وتحقيق: د.حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، ط١، ١٩٨٥.

- ❖ شرح ابن عقيل (هـ ٧٦٩) على الفية ابن مالك (ت ٦٧٢هـ): ابن عقيل، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الفكر، ط ٢، بيروت، ١٩٨٥م.
- ❖ شرح التسهيل: ابن مالك (ت ٦٧٢) تحقيق: عبد الرحمن السيد، مكتبة الانجلو المصرية، ط ١، ١٩٧٤م.
- ❖ شرح كتاب الكافية في النحو: رضي الدين الاسترأبادي (ت ٦٨٦هـ) دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ت).
- ❖ شرح المفصل: ابن يعيش (ت ٦٤٣)، تحقيق: أحمد السيد، مراجعة: اسماعيل عبد الجواد، المكتبة التوفيقية، القاهرة (د.ت).
- ❖ الصرف الوافي دراسة وصفية تطبيقية: الدكتور هادي النهر، عالم الكتب الحديث ط ١، الأردن، ٢٠١٠م.
- ❖ علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته: د. صلاح فضل، دار الشروق، ط ١، ١٩٩٨م
- ❖ علم الأصوات: حسام البهنساوي، مكتبة الثقافة الدينية، ط ١، القاهرة، ٢٠٠٤م .
- ❖ علم اللغة العام: الأصوات: كمال بشر، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٠م .
- ❖ علم المعاني: عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، ط ١، بيروت ٢٠٠٩م.
- ❖ في النحو العربي نقد وتوجيه: مهدي المخزومي، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت.
- ❖ الكتاب: سيبويه (ت ١٨٠هـ)، تحقيق عبد السلام هارون، دار الكتب العلمية، ط ١، بيروت، ١٩٩٩م.
- ❖ الكليات، معجم في المصطلحات والفروق اللغوية: أبو البقاء أيوب الكفوي، تحقيق: عدنان درويش ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٩٨.
- ❖ لسان العرب: ابن منظور، دار صادر، (د.ط) بيروت، ١٩٩٤م .

- ❖ لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب: محمد خطابي، المركز الثقافي العربي، ط٢، المغرب، ٢٠٠٦ م .
- ❖ اللغة بين الثابت والمتغير: أحمد عفيفي، ط١، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٩ م .
- ❖ لسانيات ونحو النص: ابراهيم محمود خليل، دار المسيرة، ط١، عمان، ٢٠٠٧ م.
- ❖ اللغة الثانية: فاضل ثامر، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، ١٩٩٤ م.
- ❖ لغة الخطاب السياسي محمود عكاشة: دراسة لغوية تطبيقية في ضوء نظرية الاتصال، دار النشر للجامعات، ط١، القاهرة، ٢٠٠٥ م.
- ❖ اللغة العربية معناها ومبناها: تمام حسان، عالم الكتب، ط٥، القاهرة ٢٠٠٦ م.
- ❖ مجالس ثعلب: ابو العباس أحمد بن يحيى بن ثعلب، تحقيق: عبد السلام هارون، ط٢، دار المعارف، مصر، ١٩٥٦ م.
- ❖ محاضرات في الأسلوبية: محمد بن يحيى، مطبعة مزوار، ط١، الجزائر، ٢٠١٠ م.
- ❖ محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر: بشير تاوريريت، دار الفجر للطباعة والنشر، قسنطينة - الجزائر ، ٢٠٠٦ م.
- ❖ المدخل إلى علم أصوات العربية: غانم قدوري الحمد ، دار عمار، ط١ ، ٢٠٠٤ م
- ❖ المدخل إلى علم النحو والصرف: عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، ط٢، بيروت، ١٩٧٤ م .
- ❖ المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، د.عبد العزيز حمودة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨ م
- ❖ المزهر: السيوطي(ت٩١١هـ)، شرحه وضبطه وعلق حواشيه: محمد ابو الفضل ابراهيم، دار احياء الكتب العربية، (د.ت) .
- ❖ المصطلح الصوتي: عبد العزيز الصيغ، دار الفكر،(د.ط) دمشق، ١٩٩٨ .

- ❖ مظفر النّوّاب حياته وشعره: باقر ياسين، دار الغدير، ط٢، قم، ٢٠٠٣ م .
- ❖ معاني القرآن: سعيد بن مسعدة الأخفش، (ت ٢١٥هـ) دراسة وتحقيق: الدكتور عبد الأمير محمد أمين الورد، ط١ عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٥
- ❖ معاني القرآن: الفراء (٢٠٧هـ)، تحقيق: محمد ابو الفضل ابراهيم، عالم الكتب، ط٢، ١٩٨٠م.
- ❖ مغني اللبيب عن كتب الأعراب: ابن هشام (٧٦١هـ)، تحقيق حنا الفاخوري، دار الجليل، بيروت، ط١، ١٩٩١م.
- ❖ المقتضب: المبرد (ت ٢٨٥هـ)، تحقيق: محمد عبد الخالق عزيمة، دار التحرير للطبع والنشر، القاهرة، ١٣٥٨هـ.
- ❖ المقدمة: ابن خلدون (ت ٨٠٨هـ)، تحقيق: د. إحسان عباس، دار الثقافة، ط١، بيروت، ١٩٥٧م.
- ❖ مناهج البحث في اللغة: تمام حسان، مطبعة النصر، ط٢، الدار البيضاء، ١٩٧٤م.
- ❖ المنهج الصوتي للبنية العربية رؤية جديدة في الصرف العربي: د. عبد الصبور شاهين، مؤسسة الرسالة، (د، ط) بيروت، ١٩٨٠م
- ❖ موجز تاريخ علم اللغة في الغرب: روبنز، ترجمة: أحمد عوض، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٧.
- ❖ موسيقى الشعر: د. ابراهيم أنيس، مكتبة الانجلو المصرية، ط٢، ١٩٥٣ م .
- ❖ الموسيقى الكبير: لابي نصر محمد بن محمد بن طرخان الفارابي (ت ٣٣٩هـ)، تحقيق: غطاس عبد الملك خشبة و د. محمود أحمد الحنفي، دار الكاتب العربي، ط١، القاهرة، ١٩٦٧م.
- ❖ نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي: أحمد عفيفي، مكتبة زهراء الشرق، ط١، القاهرة، ٢٠٠١م

- ❖ نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية: مصطفى حميدة، دار نوبال للطباعة، ط١، القاهرة، ١٩٩٧م
- ❖ النظرية الأدبية المعاصرة: رمان سلدن، ترجمة جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، ١٩٩٨م.
- ❖ نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلايين الروس: ترجمة: ابراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط١، بيروت، ١٩٨٢م
- ❖ نهاية الايجاز في دراية الاعجاز: فخر الدين الرازي (ت٦٠٦هـ) تحقيق: د. بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين، ط١، بيروت، ١٩٨٥م .
- ❖ همع الهوامع، السيوطي(ت٩١١هـ) تحقيق: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط٢، بيروت، ٢٠٠٦م.

الرسائل والأطاريح

- ❖ الأساليب الإنشائية في شعر لبيد: بدرية منور العتيبي، رسالة ماجستير، جامعة ام القرى، كلية اللغة العربية وآدابها، المملكة العربية السعودية، ١٤٢٩-١٤٣٠هـ.
- ❖ أسلوبية التعبير اللغوي في شعر سميح القاسم: سليم محمد، رسالة ماجستير جامعة قاصدي مرباح ورقلة، كلية الآداب واللغات، ٢٠١٥م.
- ❖ الاشتقاق دراسة صرفية دلالية سورة الكهف نموذجاً: محمد الحبيب السماحي، رسالة ماجستير ، جامعة ابي بكر بلقايد، كلية الآداب والعلوم الانسانية والعلوم الاجتماعية، ٢٠٠٥م.

- ❖ الأنساق الأسلوبية المهيمنة على السور القرآنية دراسة تطبيقية على السور المكية: خالد توفيق مزعل الحسناوي، أطروحة دكتوراه، جامعة الكوفة، كلية الآداب، ٢٠١٢م.
- ❖ البنيات الأسلوبية في مرثية بلقيس: رشيد بديدة، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، كلية الآداب واللغات، باتنة – الجزائر، ٢٠١١م.
- ❖ البنية الأسلوبية في التراكيب النحوية: مهدي حمد مصطفى، أطروحة دكتوراه جامعة بغداد، كلية الآداب، العراق، ٢٠٠٣م.
- ❖ دراسة أسلوبية في شعر أبي فراس الحمداني: نهيل فتحي أحمد كتانه، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، كلية الدراسات العليا، ٢٠٠٠م.
- ❖ دراسة الصوت اللغوي: أحمد مختار عمر، عالم الكتب للنشر والتوزيع والطباعة، ط٤، القاهرة، ٢٠٠٦م.
- ❖ دراسة في لسانيات النص، الاتساق والانسجام في سورة الملك: أوراي ديهية، رسالة ماجستير، جامعة عبد الرحمان ميرة، كلية الأدب واللغات، الجزائر، ٢٠١٧م.
- ❖ شعر زهير بن أبي سلمى دراسة أسلوبية: أحمد محمد علي محمد، أطروحة دكتوراه، جامعة الموصل، كلية الآداب، العراق، ٢٠٠٥م.
- ❖ فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري: علاء حسين عليوي البدراني، أطروحة دكتوراه، الجامعة العراقية، كلية الآداب، العراق ٢٠١٢م.
- ❖ لغة شعر السيد حيدر الحلبي: أحمد صبيح الكعبي، رسالة ماجستير، جامعة بابل، كلية التربية، العراق، ٢٠٠٤م.
- ❖ اللغة في شعر مظفر النواب: نهاية عبد اللطيف حمدان رضوان، رسالة ماجستير جامعة النجاح الوطنية، كلية الدراسات العليا، فلسطين ٢٠١٠م.

- ❖ مظفر النّوّاب التّلقي النّقدي واختلاف الطبعات دراسة نقدية تكوينية: مؤيد عبد الرؤوف محمود، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، كلية الدراسات العليا، ٢٠١٦م.
- ❖ المعاني الوظيفية لمباني التصريف والتركيب في معلقة طرفة: رزوق النوارى، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، كلية الآداب والعلوم الانسانية، باتنة – الجزائر، ٢٠٠٩م.
- ❖ النظام الصوتي ودلالته في سيفيات المتنبي وكافورياته: أروى خالد، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، كلية الدراسات العليا، فلسطين، ٢٠١٤م.

الدوريات والمجلات

- ❖ البنى الأسلوبية في شعر النابغة الجعدي: ياسر أحمد فياض ومها فواز خليفة، مجلة جامعة الأنبار، المجلد الأول، العدد الرابع، ٢٠٠٩م.
- ❖ الجملة الطلبية في سورة يوسف: دراسة تركيبية دلالية، علاء الدين الغرابية، مجلة دراسات العلوم الانسانية والاجتماعية، مجلد ٤١، العدد ١، ٢٠١٤م.
- ❖ علم الدلالة عند العرب: عليان بن محمد الحازمي، مجلة جامعة ام القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج ١٥، عدد ٢٧، جمادي الثانية ١٤٢٤هـ.
- ❖ علم اللغة العام الأصوات: كمال بشر، دار المعارف، (د.ط) مصر، ١٩٧٠.
- ❖ علم اللغة والنقد الأدبي علم الأسلوب: عبده الراجحي، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثاني، القاهرة، ١٩٨١.
- ❖ عناصر الاتساق والانسجام النصي قراءة نصية تحليلية في قصيدة اغنية لشهريار لأحمد عبد المعطي: يحيى عابنة وآمنة صالح الزعبي، مجلة جامعة دمشق، المجلد ٢٩، العدد ١+٢، ٢٠١١م

- ❖ مستويات وآليات التحليل الأسلوبي للنص الشعري: بشير تاويريت، مجلة كلية الآداب والعلوم الانسانية والاجتماعية في جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد الخامس، جوان ٢٠٠٩.
- ❖ مقولة الزمن: القرينة والدلالة دراسة لسانية: هاني البطاط، مجلة جامعة الخليل للبحوث، ٢٠٠٩م، مجلد ٤، العدد ١.
- ❖ المهيمنة وتجلياتها: علي الحداد، مجلة الموقف الأدبي، العدد ٣٨٧، ٢٠٠٣م.

Abstract

This thesis studies stylistic dominations in the Iraqi poet Muthefer Abdulmajed Al-Nauab's poetry. It depends on statistical method to obtain information that helps in analyzing poems according to the descriptive method. It begins with an introduction followed by three chapters; each chapter is divided into two parts as well as the introduction.

The first part of the introduction discussed the stylistic study briefly; defining the style, itemizing its kinds and defining each kind to form a basic idea for the reader about this method of criticism. It also explains the meaning of the term "Dominations" in accordance to the critics. The second part discussed Muthefer Al-Nauab's life and his entire work because of his life's importance and its distinction.

Chapter one in its first part illustrates the dominant vocal characteristics in Al-Nauab's poetry and defines the poems that this characteristics dominate and their influence on the meaning of these poems. The second part deals with the segment; gives its definition and its kinds. Additionally it takes samples from Al-Nauab's poems and analyzes them.

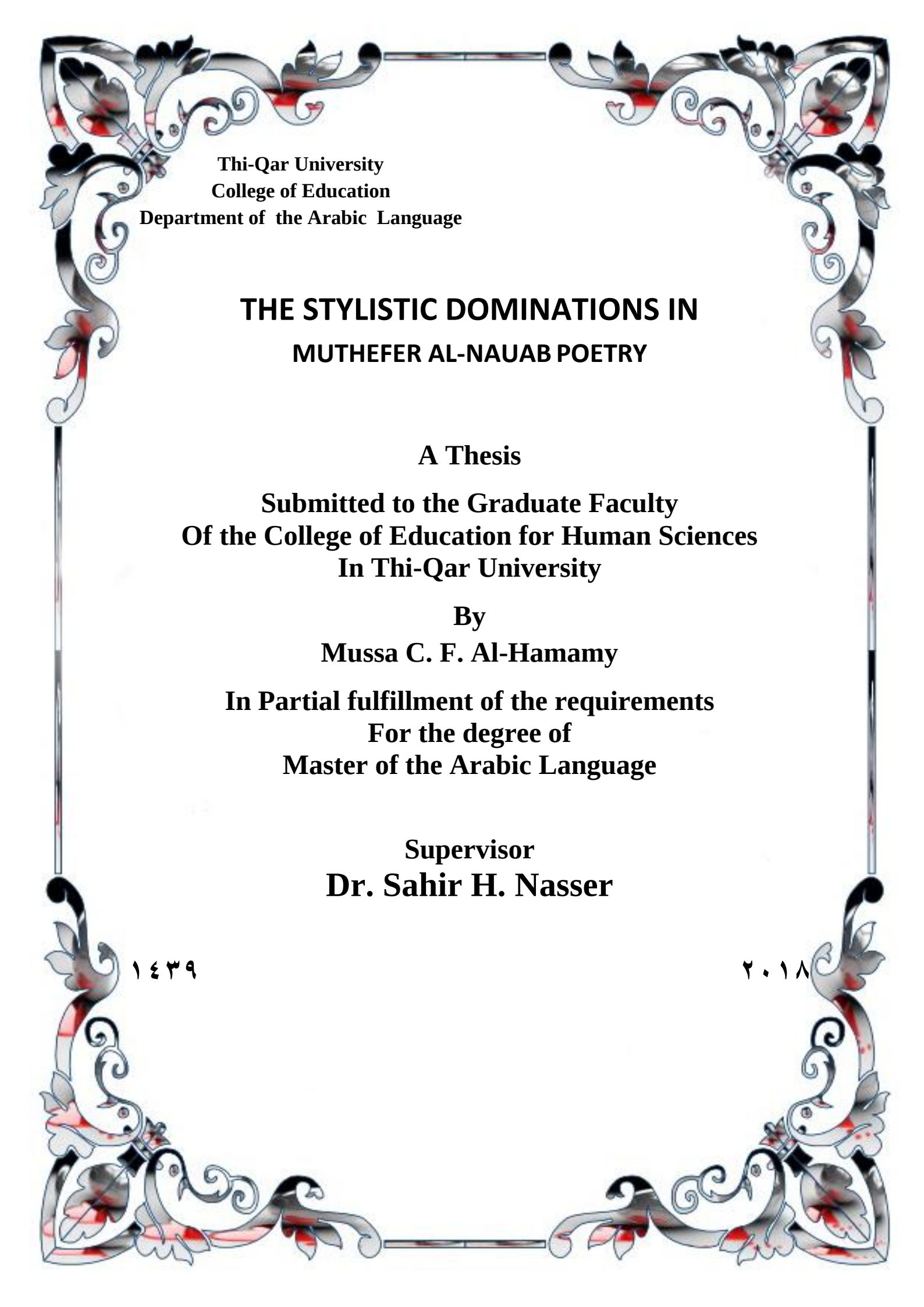
((A))

Under the title of " Morphological Dominations", the first part in the second chapter discussed the nominal and verbal dominations briefly after it explains the states of the nouns and verbs; introducing the statistical surveying which the poems get analyzed according to its results. The second part deals with the derivational nouns; defining each noun and analyzing the poems with regards to the results of the statistics.

The final chapter demonstrates the formational dominations. Its first part deals with "Reference" in syntactical dominations as pronouns, adverbs and demonstrative. Then it studies conjunctions. The second chapter studies the rhetorical styles.

The thesis concludes that the vocal, morphological, syntactical and rhetorical dominations have an apparent influences on the poems.

((B))



Thi-Qar University
College of Education
Department of the Arabic Language

**THE STYLISTIC DOMINATIONS IN
MUTHEFER AL-NAUAB POETRY**

A Thesis

**Submitted to the Graduate Faculty
Of the College of Education for Human Sciences
In Thi-Qar University**

By

Mussa C. F. Al-Hamamy

**In Partial fulfillment of the requirements
For the degree of
Master of the Arabic Language**

Supervisor

Dr. Sahir H. Nasser

١٤٣٩

٢٠١٨