An analytical Reading in Abed AlWahab Ismael's *Two Images*

Asst. Prof. Faten Ghanem Fathe
Ph.D. in Arabic Literature
University of Mosul/College of Arts/ Department of Arabic Language/
faten.g.f@uomosul.edu.iq
Asst. Prof. Alaa Ahmed Hasan Hassan ALObeidy
Ph.D. in Arabic literature
University of Mosul/College of Arts/Department of Arabic Language
alaa.a.h@uomosul.edu.iq

DOI: https://doi.org/10.31973/aj.v2i147.4497

ABSTRACT

This study deals with the poem *Two Images* written by the Iraqi poet Abd al – Wahab born and raised in Mosul. It is one of the most famous poems in his collection (Intuition on a special mirror). The poem was chosen carefully to enrich the Iraqi creative production, in addition to the respectable fame of the artist Abd al – Wahab Ismael in the field of Iraqi poetry. The analytical aspect is followed in reading the text and its comparison depending on social and political contexts. The current study consists of four section starting with an introduction displaying the importance of identifying the reader's role in highlightening the situations and their varieties according to the different readings to reach the real semantic understanding of the structure of the text. The first section identifies the title effect on the text and vice versa with reference to the importance of each in understanding the text semantically. Section two tackles (the semantic aspect) of the poem's sections by making a semantic balance between the two images. The third section determines studying the texts rhythm. revealing the elegant style of the text vocabularies. The last section (the lexical aspect) determines the text language which is characterized as a realistic, unambiguous, simple and uncomplex. Finally, the research ends up with the main results

Keywords: Abdel Wahab Ismail, connotation, vocal rhythm

قراءة تحليلية في قصيدة –صورتان– لعبد الوهاب إسماعيل

د. فاتن غانم فتحي/ دكتوراه أدب عربي /أستاذ مساعد /كلية الآداب/ قسم اللغة العربية/ جامعة الموصل.

د. الاء أحمد حسن /دكتوراه أدب عربي /أستاذ مساعد /كلية الآداب/ قسم اللغة العربية / جامعة الموصل.

(مُلَخَّصُ البَحث)

تناول البحث قصيدة (صورتان) بالدراسة للشاعر العراقي عبد الوهاب إسماعيل الموصلي الولادة والنشأة، وهي قصيدة منشورة ضمن ديوانه (هواجس على مرآة خاصة)، وقد وقع اختيارنا للبحث بناء على رغبتنا بإثراء النتاج الإبداعي العراقي بالبحث والدراسة، ولشهرة المبدع عبد الوهاب إسماعيل في الوسط الشعري العراقي، وقد اعتمد البحث المنهج التحليلي في قراءة النص ومقاربته مع مراعاة السياقات الاجتماعية والسياسية التي أحيل النص إليها، وجرت خطة البحث على مدخل عرضنا فيه أهمية القراءة ودور القارئ في إظهار الدلالات وتنوعها، والتي تتعدد بتعدد القراءات وصولا إلى الدلالة الكلية التي قام عليها بناء النص، واشتمل البحث على مقاطع أربعة تناول المقطع الأول (العنوان) بالدراسة مبيناً اثر العنوان في النص وأثر النص في العنوان وأهمية كل منهما في إنتاج الدلالة الكلية للنص، أما المقطع الثاني فتناول (الجانب الدلالي) لمقطعي القصيدة بإجراء موازنة دلالية بين الصورتين،في حين اشتمل المقطع الثالث على دراسة (الجانب الإيقاعي الصوتي) واخيرا تناول المقطع الرابع (الجانب اللغوي) للنص، كاشفا عن الأسلوب الرشيق الذي قامت عليه مفرداته، فضلا عن سهولة الألفاظ واقتراب الأسلوب الرشيق من اللغة الواقعية البعيدة عن الغموض والتكلف والتعقيد، ويختم البحث بخاتمة عرضنا فيها أهم نتائج البحث.

الكلمات المفتاحية: الدلالة، الإيقاع الصوتي، عبد الوهاب إسماعيل.

المدخل:

من المتعارف عليه أنّ عملية خلق أيّ نص إبداعي لا تقف عند حدود كتابة المبدع لنصه، وإنّما يبقى اكتمال التجربة مرهونا بالقارئ وتعدد قراءاته،" فالنصّ لايمتلك دلالة جاهزة ..أو معنى ثابت ونهائي ،وإنما ينطوي على إمكانات دلالية متعددة ،على وفق ثقافة القارئ وقدرته في محاورة النص أو مفاوضته ، ليكتسب النص مع كل قراءة جديدة دلالات جديدة " (قطوس، ٢٠٠٤–١٤٢٥، صفحة ١٨١) يصاغ بها المعنى العام للنص؛ لأن المعنى على رأي إيزر" ينشأ نتيجة التفاعل بين القارئ والنص فهو لا يرى في العمل الأدبي نصا محضا أو ذاتية محضاً للقارئ ،ولكنه يشملها مجتمعين أو مندمجين" (هولب، ١٩٩٤–١٤١٥،

صفحة ١٨) فالنص لا يمتلك وجودا ملموسا بذاته من دون وجود قارئ يخرجه إلى حيز الوجود، فهو يثير لدى القارئ أفعال البناء والتشكيل بواسطة المعطيات النصية التي يشتمل عليها بناؤه، والتي تتشكل بدورها في وعي القارئ بفعل سيرورة القراءة فينجم عنها تشكيلات دلالية متباينة ومتكاملة في الآن نفسه في وعي القارئ بما يقيمه من العلاقات الدلالية التي يضمن انسجامها وتوافقها جميعا مع المعطيات النصية ومن ثم اندماجها في تشكيل دلالي كلي يمثل الموضوع أو المعنى العام للنص المقروء (الشرفي، ٢٠٠٧-١٤٢٨، الصفحات ٢٠٧-٢٠٨)، وعليه فإنّ أيّ نصّ أدبي لا يشكل معناه الذي يقصد إليه بنفسه، وإنما يكتفي بفضل المعطيات النصية "بإثارة وتوجه أفعال الفهم والبناء التي تنتهي إلى تشكيل المعنى في وعي القارئ أثناء جريان فعل القراءة ...ومن هذا المنطلق حلل إيزر فعل القراءة بوصفه عملية لتجميع المعنى أو لبناء الموضوع الجمالي في وعي القارئ (الشرفي، ٢٠٠٧-١٤٢٨، صفحة ٢٠٦)، وهكذا يمكننا وصف (القراءة) بأنها "عملية مركبة ومعقدة وذات مراحل ومستويات متعددة " (قاسم، ١٩٩٥، صفحة ٢٥٤) يقوم بها قارئ قادر على إعادة توليد وتشكيل المعنى العام الذي قصد إليه النص، وتقديمه في نسق لغوي مختلف بما يمتلكه من ثقافة وذوق وعلاقات معرفية باللغة الأم، وقدرته على محاورة النص، متجهاً نحو فهم الدلالة وفك شفرتها بما تحمله من إيحاءات ورموز متعددة ، تتعدد معها دلالات النص ومعانيه، لتتكامل مع كل قراءة يقدمها النص (قطوس، ٢٠٠٤-١٤٢٥، الصفحات ١٨٠-١٨١).

ومن هنا تتضح لنا أهمية القراءة وفاعليتها في إعادة صياغة فهمنا للنص، وتشكيل دلالته الكلية التي قصد إليها مبدعه، وهذا ما سنتوخاه في معرض قراءتنا لقصيدة (صورتان) للشاعر عبد الوهاب إسماعيل[١] ، بوساطة محاورتنا للنص، ومحاولة الكشف عن بناه السطحية ومن ثم العميقة وتحليل مدلولاته والكشف عن مغاليقه ورموزه المختلفة وصولاً إلى دلالته الكلية التي قصد إليها .

[١] هو الشاعر عبد الوهاب إسماعيل محمد علي الطائي، العراقي الأصل والولادة والنشأة، ولد في باب الجديد بالموصل، أنهى فيها دراسته الابتدائية والمتوسطة والثانوية عام ١٩٦٣م، وقد صدر للشاعر أول ديوان "بعنوان (فاتحة النار) عام ١٩٧٥، وشارك في مناسبات قومية عدة ،ونشر قصائد في دواوين مشتركة عام ١٩٨٤، وقدم مع معد الجبوري أوبريتات غنائية للأطفال كـ (القرية المسحورة) ١٩٧٩، و(شعب الذرى) ١٩٨٢ ،التي صدرت في كتاب خاص، وهو مقل في شعره إلا أنه يمتلك جملة شعرية خاصة به فيها ثورة المعنى انبثاقه، وفيها الصورة والإيقاع والانسجام والتآلف، وأكثر شعره شعر قومي، بدءاً من حرب تشرين عام ١٩٧٣ وإلى حد الآن، وهو في شعره العاطفي الجميل لا يقل في مستواه عن شعره السياسي ومن أهم قصائده القومية قصيدته (أغنيات للعشق والرصاص)، وقصيدته (مرتبة الزاب) ،التي تعد من أجود شعره كتبها عام ١٩٧٣، وقصيدته (البحر ثانية) التي أهداها إلى الطائر الفلسطيني الجريح، للاطلاع: ينظر: موسوعة أعلام الموصل في القرن العشرين، أ. د. عمر محمد الطالب، منشورات مركز دراسات الموصل ـــ جامعة الموصل ، ١٤٢٨هـ ـــ ٢٠٠٧م:٣٤٢.

إن أول ما يثير انتباه القارئ عند مطالعته لأي نص أدبي – شعراً كان أم نثراً – هو العنوان ،إذ يعد الموجه القرائي الأول في عملية القراءة، وبكونه المفتاح لباب النص الذي يمكن القارئ من الولوج إلى عالم النص الخفي ،والتعرف على تفريعاته وفقاً لما يثيره من الموجهات الدلالية التي يحددها المبدع بوساطة الصياغة اللغوية التي يختارها في صياغة العنوان وتشكيله، والتي تكون مسؤولة بدورها عن تحديد هوية النص ووجوده، ليغدو العنوان بهذا إعلانا عن محتوى النص ومضمونه، وذلك تبعاً للعلاقتين الامتدادية (بانتشار العنوان نصاً) والارتدادية (بارتداد النص عنواناً) (حسين، ٢٠٠٧، الصفحات ٤٥-٥٥) أي أن النص يحيل على العنوان، والعنوان يحيل على النص، وبالعكس، إذ لا غنى للبنية الصغرى/العنوان عن البنية الكبرى/المتن ، فكلاهما مترابطان يكمل بعضهما بعضاً.

والملاحظ على عنوان القصيدة (صورتان) لعبد الوهاب إسماعيل –موضوع البحث– أنه جاء مكثفاً ومختزلاً بكلمة واحدة، إلا أنها عملت على بث دلالات عدة في ذهن المتلقي أسهمت بدورها بالإيحاء بطبيعة النص العامة ،فضلاً عن دلالاته ومفاهيمه المختلفة ،كما أن قراءة النص أسهمت بتوضيح دلالات العنوان والكشف عن أغوارها المتشعبة، فلفظة(صورتان) أعلنت وبصورة مباشرة عن وقوع تداخل بين فني الشعر والتصوير، وإن هذا التداخل يتعدى حدود العلاقة الطبيعة القائمة بين هذين الفنين والمتعارف عليها منذ القدم (الجاحظ، ١٩٦٩-١٣٨٨، صفحة ١٣٢/٣) ‘إذ عمد الشاعر في بناء هيكلية قصيدته إلى الإفادة من فن التصوير وتوظيف عناصره في تشكيلها مثل اعتماده عنصري التجسيد والتجسيم في تقديم الفكرة، وتوظيفه التشبيه والمجاز والاستعارة والكناية ، بما تشتمله من قدرة على إثارة التخيل والإيحاء بدلالات النص المتعددة ، فضلاً عن استثمار البنية اللونية في إظهار عناصر الصورة وتشكيلها والكشف عن إيحاءاتها.

ولم تقف إيحاءات لفظة العنوان عند حدود الإعلان عن وقوع التداخل بين فني الشعر والتصوير، بل تعدته إلى الإيحاء بوقوع تقسيم حاصل في هيكلية النص وبنيته، إذ عمد الشاعر إلى تقسيم نصه على مقطعين اشتمل كل منهما على صورة متناقضة، فجاءت الأولى معبرة عن قسوة الحرب ووقعها التخريبي على نفسية الإنسان المحارب ،في حين عبرت الثانية عن حالة السلم وما يشوبها من إحساس الإنسان بالدفء والطمأنينة والسلام الروحي مجسدة آثار تلك الحالة ومدى انعكاسها على واقع الإنسان ووطنه بما يحمله السلم من إيجابيات مطلقة.

أما فيما يتعلق بالجانب التركيبي للعنوان، فنجده متألفاً من لفظة اسمية واحدة جاءت بمثابة دال على وجود جملة إسمية اشتملت على مبتدأ معلن عنه لفظاً بـ (صورتان) وخبر محذوف يمكن تقديره بما اشتملت عليه الصورتان من أوصاف وسمات دالة يمكن تكثيفها

واختزالها بتركيب (صورة الإنسان في الحرب) بدلالة الألفاظ والتراكيب المتمثلة بـ(انطفاء الفانوس في الأعماق، وتجمد العتمة، ومروق أشباح الليل، وتصفير أكتاف الوديان ، ولسع الريح المذعورة، وعض أصابع الرجلين، وتجمد الأنفاس..) للإخبار عن الصورة الأولى، وتركيب (صورة الإنسان في السلام) بدلالة الألفاظ والتراكيب المتمثلة بـ (في الشرفة يهتز السعف ..، والريح تداعب النجوم الثلاث ..، وفي الغرفة رائحة الشاي ..، وامرأة تغرق في الأحلام، ورجل يداعب شاربه..، ويحاول أن يكتب ..، ويرسم في دفتره ..، ويتأمل ..، فيرى بغداد)؛ للإخبار عن الصورة الثانية، وهكذا أضفت تلك الألفاظ والتراكيب تناغماً شفيفاً مع العنوان فطغت سمات الحرب والسلام، وآثارها الانعكاسية على نفسية الإنسان وعلى دواخل بنية النص في مقطعيه كلاهما .

ومن هنا تتضح لنا طبيعة العلاقة التبادلية والتكاملية بين العنوان ونصه ، فتركيبة العنوان بما تحمله من بث دلالي نراها تتشظى في ثنيات النص وأجزائه المختلفة، حتى كأن النص انبثق منها بوساطة العلاقة الامتدادية (حسين، ٢٠٠٧، الصفحات ٤٥-٤٩) الناشئة بينهما، فضلاً عن التكثيف اللفظي" لمادة النص وطاقته الدلالية في بنية تركيبية- دلالية قصوى، حيث يتقلص النص بأجمعه ليتبأر في مفردة" (البستاني، ٢٠١٠، صفحة ٢١) العنوان (صورتان) ، وذلك بفعل العلاقة الارتدادية[٢] القائمة بينهما ،وعليه فإن "العلاقتين الامتدادية والارتدادية تشكلان جزءاً من الروابط البنيوية بين العنوان والنص أو بين النص والعنوان على مستوى إنتاج العمل الأدبي" (البستاني، ٢٠١٠، صفحة ٢٢) في مراحله التكوينية كافة.

عند قيامنا بإجراء موازنة دلالية بين مقطعي القصيدة ، نجدهما قد اشتملا على صورتين متناقضتين، فالمقطع الأول -كما أسلفنا في العنوان- قدم صورة عن واقع الإنسان/ الجندي في الحرب، بما اشتملت عليه من دلالات موحية بـ (التوجس ،والترقب، والحيطة، والحذر ،والخوف، والوهن ،وفقدان السكينة والسلام)، فضلاً عن فضاء (البوريمي، ٩٨٤، صفحة ٢١) العتمة الذي بدا مهيمناً على أجواء الصورة وعناصرها، إذ ابتدأ المقطع بمشهد داخلي نفسي؛ بما أشاعه المكان /الملجأ من أجواء بدت آثارها جلية في نفس الجندي ، متمثلة بحدث انطفاء المصباح /زوال النور وسيادة العتمة، الذي جاء بالصيغة الفعلية الماضية (انطفأ) للدلالة على سكونية الحال وثباته وذلك على امتداد السطور (الستة) الأولى منه، وعزز تللك السيادة والانتشار اسم الاشارة (هنالك) للبعيد والعائد إلى لفظ (الأعماق) بما فيه

[٢] تؤسس العلاقة الارتدادية في حراكها اتجاهاً معاكساً للعلاقة الامتدادية؛ إذ ينعطف اتجاه الحركة فيها من الامتداد إلى الارتداد والتقلص، وذلك بتكثيف مادة النص وطاقته الدلالية في مفردة أو جملة ممثلة للعنوان، يفترض فيها أن تكون عاكسة لأغوار النص الكبير ومؤشرة لأبعاده. للاطلاع، ينظر: في نظرية العنوان :٤٩-٥٣.

من دلالات موحية بالتوغل والإحاطة والاستغراق (للعتمة) التي تنتفي معها القدرة على الإدراك البصري للأشياء؛ لأن العتمة تقع بعد زوال النور من المساء فهي الثلث الأول من زمنية الليل بعد غيبوبة الشفق، وذلك بدلالة (تجمد العتمة) فالعتمة مدرك معنوي عمد الشاعر إلى تجسيدها وإظهارها بهيئة حسية قابلة للانجماد كما هو الحال بالنسبة (للصخرة) التي جاء انجمادها بمثابة رمز دال على انجماد الإنسان وثبات تموضعه في المكان/الملجأ، بصورة مادية ناجمة عن إحساسه بالبرد القارس، الذي عبرت عنه استعارة (اللسع للريح، والعض للأصابع، في السطرين الثاني عشر والثالث عشر)، فضلاً عن انجماد الأنفاس وتجسيمها (بذرات متجمدة فوق الشارب)، وتشبيه (البرد بالعقارب في السطر الخامس عشر) لشدة لسعتها للدلالة على قسوة البرد وحدته.

أما الصورة الأخرى للانجماد فتتمثل بانجماد الإنسان الحسي الناجم عن شعوره بالخوف والقلق والتوجس بدلالة(أشباح الليل المارقة)، التي ابتدأ معها المشهد الخارجي للصورة/خارج الملجأ، والتي تثير في نفس الإنسان عادة مثل تلك الأحاسيس التي تحيله إلى فعل الانجماد الحسي في المكان، ووصف الأشباح بالصيغة الفعلية المضارعة(تمرق) الدالة على استمرارية الحركة والتنقل وبصورة سريعة للأشباح؛ لأن المروق يمثل "سرعة الخروج من الشيء، وهو الخروج من الشيء من غير مدخله (ابن منظور، ٢٠٠٩-١٤٣٠، صفحة ٤٠٩/١٠)، عزز تصعيد ذلك الموقف الحسي لديه، والذي دعاه إلى تمثيل كفه بوصفها جزءاً من حديد ماسورة بندقيته،(كفك بعض حديد الماسورة، في السطر السادس من المقطع) دلالة على تأهبه واستعداده لمجابهة الأخطار، وتوجسه من هجمات العدو عليه، ومن هنا تتبدى لنا التضحيات والمعاناة التي يعيشها الجندي في هذا المقطع الذي قدم لنا صورة حية عن جزئية من حياته في جبهات القتال، وهو يحيا في الظلمة ،والبرد، والخوف، والقلق، والتوجس، والحذر.

أما المقطع الثاني فقدم صورة عن واقع الإنسان في حالة السلام، وهي صورة مفعمة بفضاء الإيجاب حيث (السمو والانفتاح، فضلاً عن انتشار النور وزهو الألوان وشيوع الدفء والطمأنينة والتأمل والتفكر بالأشياء ومن ثم تسطير الوجود وتشكيله بفعل حلول السلام) ،إذ ابتدأ بشبه الجملة من الجار والمجرور(في الشرفة) للدلالة على ثبوت حالة الإيجاب واستمراريتها؛ لأن الجار والمجرور هنا متعلق بالبنية الفعلية المضارعة للفعل (يهتز) في السطر (الثاني من المقطع الثاني) العائد على السعف رمز الخصوبة والسلام والازدهار، وعليه فإن الصورة – هنا- باتت متناقضة مع سابقتها، من حيث الانتقال من الأعماق في الصورة الأولى إلى الشرفة بوصفها رمزاً للسمو والانفتاح على الإيجاب بدلالة (السعف، والنجوم الخضر، والمطر، ومداعبة الريح ، وزوج الحمام، في السطور الست الأولى) فكلها

رموز دالة على الخصب والسلام والطمأنينة الناجمة عن حالة السلام السائدة في الوطن، (فالسعف)– كما أشرنا – هو رمز للخصوبة وازدهار الوطن، و(النجوم الخضر) هي رمز لسمو الوطن وازدهاره وشيوع الأمن والطمأنينة فيه بدلالة اللون الأخضر الدال على السكينة والهدوء، فهو يذكر البشر "بالطبيعة النباتية والحياة والخصوبة ، فيوحي لهم سيكولوجياً بالراحة والصبر والنمو والأمل" (حمودة، ١٩٧٩، صفحة ٢١٥)، فضلاً عن(المطر الشتوي) الذي أُثقلت النجوم فيه فجاء رمزاً للخصب والرواء، مع ما حملته (الريح)من مفارقة غريبة قائمة على اختراق الأمر المألوف عنها بفعل (مداعبتها) للنجوم الثلاثة؛ كونها تأتي بصيغة الإفراد في المعاجم اللغوية والذكر الحكيم للدلالة على معاني العقاب والعذاب، فابن منظور أوردها بقوله "ومجيء الجمع رياح في آيات الرحمة، والواحد في قصص العذاب: كالريح العقيم، وريحاً صرصراً " (ابن منظور، ٢٠٠٩–١٤٣٠، صفحة ٤٥٥/٢)، فالريح (مفردة) جاءت في الذكر الحكيم، كقوله تعالى:" أَمْ أَمِنتُمْ أَن يُعِيدَكُمْ فِيهِ تَارَةً أُخْرَى فَيُرْسِلَ عَلَيْكُمْ قَاصِفاً مِّنَ الرِّيحِ فَيُغْرِقَكُم بِمَا كَفَرْتُمْ ثُمَّ لاَ تَجِدُواْ لَكُمْ عَلَيْنَا بِهِ تَبِيعًا" (سورة الاسراء الآية ٦٩)، وقوله تعالى "ولَئِنْ أَرْسَلْنَا رِيحًا فَرَأَوْهُ مُصْفَرًّا لَّظَلُّوا مِن بَعْدِهِ يَكْفُرُونَ)"سورة الروم الآية ٥١) وكأن (الريح) وبفعل السلام السائد في الوطن قُلِبَ دورها من (العقاب والعذاب) الذي لمسناه في الصورة الأولى بوصفها (ريح مذعورة كأنها أفعى تلسع الجندي) إلى كونها ريح أليفة تداعب النجوم الثلاثة و(زوج الحمام)؛لأن الحمام كما هو متعارف عليه يأتي دائماً رمزاً للسمو والأمل والسلام، هذا على صعيد النطاق الخارجي، إذ انقسمت الصورة هنا على قسمين مشهد خارجي في (السطور الست الأولى) عبر عن الوضع العام الذي يحيا فيه الإنسان في وطنه، ومشهد داخلي نفسي مثله (فضاء الغرفة في بقية سطور المقطع)، الذي جاء محملا أيضا بعوامل الإيجاب والسلام النفسي بدلالة (رائحة الشاي، والطفل الحاضن لقطته بوئام، والمرأة الغارقة في الأحلام والسلام، ومداعبة الرجل لشاربه..) فهي أجواء معبرة عن شيوع الراحة، والدفء، والوئام، والتأمل ،والتفكر في الأشياء، انتقل معها الإنسان في هذه الصورة من حالة الخوف والتوجس والقلق – في الصورة الأولى– إلى حالة الكتابة والإبداع والفن، متنقلا بذلك من حالة الدفاع عن الوجود/مقاومة العدوان، إلى حالة تأسيس الوجود، الذي عبرت عنه عملية الكتابة بوصفها رمزاً للخلود فهي "من أنجح سبل الخلاص الإنساني، إنها المقاومة التي تقف بوجه المأزوم من حياة الإنسان والمفزع في مجهول مستقبلة، إنها دليل استمراره وتواصله" (البستاي، السنة السابعة ٢٠١١، صفحة ٢١٢)، فضلاً عن عملية الرسم الدالة على تخطيط الحضارة ونشأتها، بما اشتملت عليه من رموز دالة على ديمومتها وانبثاقها وخلودها (فالنهر، والشجر، والقمر)هي رموز دالة على الخَير، والخصب، والعطاء، والاستمرار، أما (المئذنة والجياد) فهي رموز دالة على القدسية والبطولة

العربية والخصب، فالجواد العربي رمز الأصالة والقوة والحكمة التي اختص بها العرب، فهو صورة للرجل النبيل، فضلا عن كونه رمزاً للشمس وللمطر وللسفر عند المتصوفة وللشباب والحياة الخصبة (عبد الحميد، بلا تاريخ، صفحة ١٢) أما (النافذة) فحملت دلالات السمو والانفتاح على فضاء يملأه الأمن والسلام والخصب، بدلالة (النجوم الثلاثة الخضر) بما اشتملته دلالات اللون الأخضر من إيجاب- كما أشرنا مسبقاً- فضلاً عن تكرار (فعل الرسم) أربع مرات بصيغته المضارعة الدالة على الحال والاستقبال للتأكيد على فعل الحضارة والخلود التي اتسمت بها مدينة بغداد والتي جاءت بدورها رمزاً لحضارة العراق وخلوده.

وهكذا استثمر الشاعر طاقات النص الدلالية كافة للتعبير عن الصورة المشرقة لحضارة العراق، التي عبرت عنها مدينة بغداد في زمنية السلام وكأنه بتأخير هذه الصورة عن سابقتها أراد إسناد فعل الحضارة والبناء إلى الصورة الأولى بارتكازها على تضحيات الجندي العراقي، تثميناً لجهوده وإظهارا لدوره الفاعل في الدفاع عن حرمة بلدة ومقدساته، وبأن استمرارية الحضارة وخلودها مرهوناً بما يقدمه من تضحيات جمة.

وفيما يتعلق بالجانب الإيقاعي (الصوتي) للقصيدة ، فنلاحظ عند قراءتنا لمقطعيها أن الإيقاع الصوتي جاء متلاحماً مع عناصرها كافة من ألفاظ وتراكيب وصور وأخيلة وحروف، فنتج عن هذا التلاحم إطار إيقاعي صوتي دلالي خاص له طبيعته ووظيفته الخاصة به في صياغة وتشكيل التجربة الإبداعية.

فالإيقاع ـ كما هو معلوم ـ يختص بالكيفية التي تترتب بها الأصوات في القصيدة، إذ يتمثل بـ"تواتر الأنغام وجريانها وانتظامها وتألقها بحيث تشكل كلا فنيا للأسلوب الأدبي أو الفني" (النصار، ٢٠١١-١٤٣٢، صفحة ٤٦)، وعليه فإن الشاعر يسعى إلى اكتشاف الأسرار الكامنة في الأحرف والكلمات بوساطة معرفة سماتها وخصائصها، من حيث: النبر، والجرس ،والتنغيم، والمد ،والجهر، والهمس، و التكرار، والتوازي ،وضروب البديع وغيرها، فضلاً عما تثيره تجمعاتها من الإيحاءات الدلالية والنفسية والانفعالية والقدرة على تنظيمها وصياغتها في نسيج نصه بما يحقق لها إيقاعا محركا لانفعالات المتلقي (الصحناوي، ٢٠١٤، صفحة ٩)، فالإيقاع مثلما هو حركة تولد الأنغام، فإنه "حركة تنمو وتولد الدلالة" (عيد، ١٩٨٥، صفحة ١٠٥) ففي الإيقاع الداخلي يتولد" تناغم وتوحد بين الانفعال الوجداني والنغم الصوتي المنبعث عن جرس الأحرف والكلمات" (الصحناوي، ٢٠١٤، صفحة ٩).

وبوساطة استقرائنا للقصيدة – موضوع البحث- وجدنا أنها مبنية على ثنائية (الحرب والسلام) وانعكاس آثارهما على حياة الإنسان ومجتمعه وهذه الثنائية تشكل جوهر النص فيترتب على هذه البنية الدلالية حركة إيقاعية تناسبها ومن دونها يفقد النص قدرته على

الإيحاء والتأثير في نفس المتلقي؛ لأن الإيقاع هو الذي يشكل المعنى فاللغة لا تنتج المعنى خارج إيقاع تركيبها الدلالي (الاحمد، ١٩٩٥، صفحة ٣٢)، فلو عدنا لعنوان القصيدة (صورتان) لوجدنا أن بنيته الصوتية جاءت متسقة وبنيته الدلالية، فالصورة لغة مأخوذة من جذر الفعل الثلاثي(صَوَّرَ) أي أظهر الشيء بهيئته وشكله الثابت، وقد تَصوَّرَ الشيء، توهم صورته فتصور له (ابن منظور، ٢٠٠٩-١٤٣٠، صفحة ٥٤٦/٤)' والصورة -كما هو معلوم- هي التي يرسمها الرسام أو التي يلتقطها المصور، وعليه فإن دلالة التصوير اللغوية تحمل في طياتها معنى السكون والثبات في الشيء وهيئته وشكله المصور، وجاء هذا متسقاً ودلالة الأصوات اللغوية فصوت حرف(الصاد)هو لثوي رخو مهموس له وقع خفيف على اللسان، أي إنه يشيع في بنية الكلمة الإيقاعية حالة من السكون والارتخاء يؤازره في ذلك حرفي(الواو والإلف) وهي من حروف المد الصائتة التي أشاعت في بنية الكلمة إيقاع داخلي يتسم بالتمدد والتراخي والبطء، كونها من "الحروف الهوائية الضعيفة كما سماها الخليل بن أحمد الفراهيدي" (ابن منظور، ٢٠٠٩-١٤٣٠، صفحة ١٤/٣)، وهذا يتسق وبنية (الصورة) اللغوية بما فيها من معان دالة على السكونية والثبات، وحتى حرف (الراء) المجهور وهو حرف يتوسط بين الشدة والرخاء، فإن وقوعه بين حرف المد (الواو) وحرف (التاء) المهموس أسهم بخفت نبره الوثاب، فالمهموس "حرف لان في مخرجه دون المجهور وجرى مع النفس فكان دون المجهور في رفع الصوت" (ابن منظور، ٢٠٠٩-١٤٣٠، صفحة ٥٧٩/١٣) وأخيراً يأتي حرف (النون) المقيد بالسكون بما يشيعه في بنية الكلمة الإيقاعية من نغم خافت يدعو إلى سكون الإيقاع فيها، وعليه فإن الالفاظ اللغوية تكتسب معانيها من إيقاعاتها الصوتية، فأصوات كلمة (صورتان) اتسمت بالهمس والتباطؤ والرخاوة والنغم الخافت، متسقة ودلالة الثبات والسكون التي عبرت عنها التركيبة الدلالية للفظة العنوان (صورتان) .

وعند استقرائنا للمقطع الأول من القصيدة المعبر عن صورة الإنسان الجندي في الحرب، نجده يبدأ بإيقاع متباطئ ثقيل جاء متسقا وفضاء المشهد الداخلي، المعبر عن أجواء (الملجأ) الذي يحتمي فيه الجندي من العدو المترقب له، والذي شاعت فيه الظلمة والبرد القارس ، بما حملاه من أجواء نفسية قلقة داعية إلى الترقب والتوجس والحذر، فضلا عن الألم الناجم عن شدة البرد؛ إذ ابتدأ المشهد بحدث انطفاء الفانوس، وتجمد العتمة، والصخرة، وكف الجندي التي باتت ملتحمة مادياً ومعنوياً بماسورة سلاحه، فالفعل الماضي (انطفأ) الدال على وقوع الحدث (الظلمة) وانتشارها في المكان (الملجأ) الذي سُبق بحرف المد الصائت (الواو) الدال على التباطؤ والتراخي في الإيقاع، جاء متسقاً وحالة انتشار الظلمة في المكان الداعية إلى تباطؤ حركة الانسان وثباته فيه، وعزز هذه الدلالة تكرار

حروف المد في هذا المشهد، إذ تكرر ورود حرف (الألف) ست مرات، وحرف (الواو) أربع مرات، وحرف (الياء) مرتان في الكلمات (وانطفا، الفانوس، هنالك، في، الأعماق، والصخرة، حديد، الماسورة) في السطور الست الأولى، الدالة على تصاعد حركة الإيقاع وامتدادها بامتداد العتمة واستغراقها في المكان، و تكرار الحروف المهموسة كحرف(التاء) خمس مرات، وحرف (الفاء) أربع مرات، وحرف (الكاف) ثلاث مرات وحرف (السين) مرتان، وحرف (الهاء) مرتان، وحرف (الصاد) مرة واحدة، في الكلمات (انطفا، الفانوس، هنالك، في، الصخرة، كفك، الماسوره)، التي عبرت بدورها عن تلون الإيقاع وخفوته اتساقا وحالة العتمة والانجماد التي خيمت على فضاء المشهد؛ إذ تداخلت لفظة (تجمدت)، مع لفظتي (العتمة والصخرة)، والتجميد يعني التوقف في لحظة معنية، وهي في علاقتها الخارجية متداخلة بلفظة (الصخرة) فكلاهما خارجا عن الحياة (الجمود، والصخرة)، أما في علاقتها الداخلية فنلاحظ تجسيم (العتمة) وهي مدرك معنوي بهيئة مادية حسية قابلة للانجماد كحال (الصخرة)، وهنا تناغم هذا التوقف (الانجماد) مع لفظ (العتمة) دلالة على سكونية المشهد وعمق سوداويته، هذا فضلاً عن تجانسها في جرس لفظيهما الصرفي؛ فكلاهما جاء على وزن (فَعْلة، صَخْرة، فُعْلة، عُتْمة)، وعبر صوت (الهاء) المهموس في اسم الإشارة (هنالك) للبعيد عن انتشار (العتمة)؛ بوصفه حرف تنبيه بامتدادها إلى الأعماق، وهنا يأتي دور صوت حروف (اللام ،والعين، والقاف) الجهورية التي تصاعد معها الإيقاع؛ للدلالة على شدة العتمة وقوة وقع أثرها السلبي على نفسية الجندي المقاتل، ولاسيما أنها جاءت مترافقة مع حالة الانجماد ،(فاللام) من الحروف الجهورية المعروفة بجرسها الصافي، و(القاف) من حروف القلقة المعروفة بشدة نبرها، وكذلك (العين) فهو من الحروف الحلقية الصافية ذات الجرس الناصع، فعنهما قال الأزهري:" العين والقاف لا تدخلان على بناء إلا حسنتاه ؛لأنهما أطلق الحروف، أما العين فأنصع الحروف جرسا وألذها سماعا، وأما القاف فأمتن الحروف وأصحها جرسا، فإذا كانتا أو إحداهما في بناء حسن لنصاعتها" (ابن منظور، ٢٠٠٩-١٤٣٠، صفحة ٣/٨)، فجهارة صوتي (القاف والعين) مع نصاعة جرس العين، وشدة قلقلة القاف، كلها سمات جاءت متسقة مع دلالة امتداد العتمة واستغراقها في الأعماق؛ بدلالة اسم الإشارة (هنالك) الدال على بعد تموضع المشار إليه في المكان ، ليقفل المشهد بعد ذلك بقافية (الهاء) المقيدة في كلمة (الماسوره) الدالة على سكونية الحالة وثبوتها.

ومع انتقال المشهد من الداخل إلى الخارج نلحظ وقوع تلون في الإيقاع يتلاءم وحركية العناصر الخارجية (أشباح الليل المارقة، أكتاف الوديان المصفرة ، والريح المذعورة)، التي باتت مهيمنة على فضاء المشهد، ودلت البنية الفعلية المضارعة التي توالى وقوعها في القصيدة على تلك الحركية، متمثلة بالأفعال (تمرق، تصفر، تلسع، تتجمد، تقترب، يتلمس،

يبادل، الممتدة من السطر السابع وحتى نهاية المقطع) دلالة على الاستمرارية الفعل والحركية في الحال والاستقبال.

وعند ملاحظتنا للبنية الصوتية للفعل (تمرق) الذي افتتح به المشهد الخارجي، نجد أنها جاءت متسقة ومدلولها اللغوي – فمثلما أشرنا مسبقا– أن المروق يعني سرعة الخروج من الشيء من غير مدخله، وأنه جاء متعلقا بـ(الأشباح) التي تعرف أيضاً بسرعة تنقلها وقدرتها على الاختراق، والتي جاءت هنا بوصفها رمزاً للعدو أو لكل أمر أو شيء مجهول يترصد الجندي في الملجأ، نجد أن الفعل ابتدأ بحرف (التاء) المهموسة التي تتناسب دلالياً وسمة المروق التي تحصل عادة في الهمس والخفاء من دون الجهر والإعلان عن الحضور، ومن ثم يتلوه حرف (الميم) المجهور بما يشيعه من نغم فيعمل على تصعيد وتيرة إيقاع الفعل، يؤازره في ذلك حرف (الراء) المجهور الذي يتسم بخصائص الترجيع ،والتعاقب، والحركة، والتكرار، ومن ثم يعقبه حرف (القاف) بشدته وقلقلة حرفه وجرسه، دلالة على شدة سرعة المروق، هذا فضلا عن تموضع الفعل (تمرق) في سطر منفرد يعلو فاعله (أشباح الليل) دلالة على تلك السرعة.

ولعل تكرار حرف (الراء) في هذا المشهد (ست عشرة مرة)، مع ما يمتلكه من خصائص الحركة والترجيع والتكرار الذي يوحي بالتعاقب، نجد من الناحية الدلالية هناك علاقة بينه وبين متن المشهد ، فالمشهد يتسم بالحركة والانفعال؛ إلا أن هذه الحركة هي حركة عدائية مسلطة من جهات خفية (العدو، الأجواء المناخية..) يجابهما موقف معبر عن (صمود الجنود في الملجأ)، يتسم بالثبات والسكون، وهذه الحركة المتعاقبة عملت على تلوين إيقاع المشهد بين السرعة والشدة وبين التباطؤ والخفوت، وتفاصيل هذه الحركة يمكن ملاحظتها والإحساس بها بوساطة التراكيب والمفردات الدالة على حركة (الأعداء، والأجواء المناخية) المتمثلة ب(تمرق أشباح الليل، وتصفر أكتاف الوديان، تلسعك الريح المذعورة، عضتك أصابع رجليك، والبرد عقارب) – فالمروق أشرنا إليه مسبقا– أما(التصفير) الواقع في (السطر العاشر) فالملاحظ على بنيته الصوتية أنها جاءت معبرة عن الصوت الذي تصدره الرياح في أثناء هبوبها بين سفوح الوديان، التي أنسنها الشاعر في النص بأن جعل لها أكتاف، مع امتلاكها القدرة على التصفير، وبهذا يتلاحم الإيقاعي بالدلالي (فالصاد) حرف مهموس يقترب جرس صوته من إطلاق الصفير، يؤازره في ذلك صوتا (التاء والفاء) المهموسان، فضلاً عن (الياء) الممدودة التي عملت على مد الإيقاع وتصعيده؛ لينطلق الصوت مع (الراء) في فضاء المشهد المفتوح على امتداد جبهة القتال، وكأن الإيقاع هنا ينقل لنا حركة الريح التي تصدر مثل هذا الصوت" فاستعمال مثل هذه المفردات التي تنشأ أصلا تقليداً لأصوات الطبيعية ومحاكاتها في عبارات وجمل من شأنه أن يمنح التركيب كله

سمات صوتية معنية، وأن يخلق جواً موسيقياً خاصاً يوحي بالصورة المراد التعبير عنها، ويجعلها قريبة ملموسة، من هنا كان لها أكثر من وظيفة في التعبير، فهي تستعمل للإيحاء بالمعنى، وتجسيمه وتقريبه إلى الذهن، وتنقل السامع إلى الصورة والصوت المراد التعبير عنهما، أو تنقل الصورة وصوتها إليه" (اولمان، ١٩٨٦، صفحة ٨٨)، وكذلك الأمر بالنسبة للفظة (تلسعك) في السطر (الثاني عشر)، التي صورت الريح بسرعتها وشدتها بالأفعى – على سبيل الاستعارة– التي تلسع ضحيتها وتنسحب بشكل خاطف، واستعارة لفظة (العض للأصابع) في السطر (الثالث عشر) وتشبيه (البرد بالعقارب) في السطر(السادس عشر)؛ إذ نلاحظ في هذا التشبيه تكرار حرف (الباء) الجهوري المقلقل (ثلاث مرات) يؤازره حرف (القاف والعين) في الجهر والشدة ونقاوة الجرس وصفائه، وتكرار (الراء) مرتين، وتأتي قبلها الألف الصائتة لمد الإيقاع وتصعيد جرس (العين والقاف) المتتاليان، وفي هذا كله دلالة على شدة البرد وقسوته؛ فكأنه في شدته كالعقرب في قوة لدغته المؤلمة وشدتها .

وهكذا نلاحظ تجمع بعض الأصوات في المشهد كصوت (التاء، والسين، والصاد، الكاف، واللام، والضاد، والباء، والراء، والدال..) فضلاً عن أصوات المد الصائتة (الألف، والواو، والياء)، التي تعمل على مد الإيقاع وتصعيده بين المجهور والمهموس منها، اتساقاً ودلالاتها المختلفة، الدالة على الحركة العدائية المتناوبة التي تواجه بثبات الجندي في المكان/الملجأ؛ ليقفل الإيقاع بلفظة (الواجبْ) ذات الحروف الصائتة (الواو، والألف) والمجلجلة (الجيم، والباء)، المعروفة بوصفها من الحروف المجهورة المقلقلة، إلا أن هذه القلقة خفتت بفعل القافية المقيدة (الباء) الساكنة، التي عبرت عن مظهر من مظاهر القيود الكثيرة والأعباء التي كبلت الإنسان/الجندي في حالة الحرب، إذ يتواصل هنا التلاحم الدلالي– الإيقاعي في ختام هذه الصورة. وقبل الختام لابد من الإشارة إلى بعض الظواهر التي قدمت لإيقاع الصورة الأولى طاقة صوتية واضحة، مثل :

١–التطابق في الصيغة الصرفية بين العتمة، والصخرة (فعلة) ، وبين ماسوره، ومذعوره (مفعولة) وبين شارب، و واجب (فاعل) .

٢– التطابق في الصيغة البلاغية بين (ماسورة، ومذعورة) وبين(شارب وعقارب) وبين (عقارب وعقاربها)، إذ عمل الجناس الناقص القائم على اختلاف الحروف وعددها بين الألفاظ، بإشاعة الانسجام الشكلي والصوتي ، فضلاً عن التقسيم الإيقاعي في الصورة.

٣– أعطت التقفية بين (الماسورة ،و المذعورة) وبين (الشارب والواجب) الصورة توازنا إيقاعيا صوتيا، عبرت عنه أصوات القوافي المتجانسة.

أما المقطع الثاني من القصيدة الذي خص بتقديم صورة عن الإنسان في حالة السلام بكل ما في السلام من إيجاب وفاعلية، فعند استقرائنا له وجدناه ينقسم أيضا على قسمين، متضمنا مشهدين: خارجي يمتد في السطور (الستة الأولى) وداخلي يمتد إلى نهاية المقطع بعكس المقطع الأول، ويستفتح المشهد الأول الذي خص (بالشرفة)، بوصفها رمزا للسمو والانفتاح، بإيقاع متلون يتراوح بين الهمس والجهر، وبين التباطؤ والتسارع؛ كونه مشهدا قائما على الوصف.

والوصف يحمل في طياته عادة سمة التباطؤ والامتداد، ولاسيما أن المقطع هنا ابتدأ بشبه الجملة الإسمية من الجار والمجرور (في الشرفة) للدلالة على ثبات سمة الإيجاب والفاعلية واستمراريتها؛ لأن شبه الجملة متعلقة -كما أسلفنا -بالصيغة الفعلية المضارعة للفعل (يهتز الواقع في السطر الثاني من المقطع) الدالة على استمرارية الفعل في الحال والاستقبال، فالإيقاع إذ بدأ بالأصوات المهموسة (الفاء المكررة مرتان، والشين، والتاء) تؤازرها الياء الصائتة الداعية إلى امتداد إيقاع الهمس وتصعيده في تركيب الجملة، أما (الراء) فعمل على تصعيد نبر الهمس وصولاً إلى فاعلية الفعل (يهتز)؛ بما أشاعه في المقطع من حركة وحيوية عملت على تصعيد الإيقاع وتلوينه، فصوت (الزاي) المضعف الجهوري بما يحمله من سمة صوتية اهتزازية ساعدت (الهاء) المهموسة على التنبيه إليها بوصفها حرف تنبيه ، جاء مشيراً إلى هذه الحركة الفاعلة؛ ولاسيما أن حركة السعف هنا مرتبطة (بالمطر) بوصفه رمزاً للرواء والخصب، وقد جاء صوت (السين) المهموس في لفظة (السعف) متناغما مع صوت (الزاي) المضعف؛ لأنهما يخرجان من مخرج واحد هو أسلة اللسان أي مقدمته (ابن منظور، ٢٠٠٩-١٤٣٠، صفحة ٣٥٥/٥)، مسهما بذلك في تقديم صورة لطيفة عن حركة السعف، يوضحها صوت (العين) بنصاعة جرسه ووضوحه؛ لتتضح الحركة أمامنا بوصفها حركة خفيفة فاعلة دلت عليها حركة (الريح) التي انقلب دورها- في هذا المقطع - من العدائية إلى الفاعلية والسلام، متأثرة بأجوائه الفاعلة؛ فهي هنا ريح (مداعبة) للنجوم الخضر وللسعف، وأسهم صوت (الحاء) المهموس الاحتكاكي الذي تكرر (مرتين) في هذا المشهد ـ في تأكيد دلالة الخفة والهمس في حركتها المداعبة.

أما تكرار حرف الراء (أربع مرات) في المشهد جاء - بما فيه من سمات دالة على الحركة والتكرار والتعاقب- دالاً على انتشار الفاعلية والحركة فيه؛ إذ ارتبط حضوره بتراكيب دالة على تلك المعاني متمثلة ب(الشرفة رمز الفاعلية والسمو، والنجوم الخضر رمز الخصب والسلام، والمطر رمز الرواء والخصب والحركية، والريح رمز الحركة الفاعلة في هذا المشهد)، محركاً بذلك من وطأة الوصف الداعية إلى قلة الحركة والثبات.

هذا فضلا عما أشاعه تكرار (الميم أربع مرات، والنون مرتان مع التنوين مرتان ،واللام مرتان) من نغم وشجن في أجواء المشهد، وتأتي الميم المجهورة الساكنة في لفظة (الحمام)، بوصفها قافية مقيدة لتعلن عن إقفال المشهد وتقييده بأجواء الفاعلية والسلام؛ بدلالة الحمام الذي جاء رمزاً دالا على السمو والسلام والانطلاق.

ومع ابتداء المشهد الثاني المتمثل بالانتقال من الخارج/الشرفة، إلى الداخل/الغرفة، فنلاحظ "تواصل التدفق الإيقاعي بوساطة التقابل والتوازي والموازنة بين الصيغتين الاستفتاحيتين (في الشرفة، وفي الغرفة)، فضلا عن امتداد الوصف في هذا المشهد أيضا.

فالجملتان (في الشرفة، وفي الغرفة، في السطرين الأول والسابع) تتقابلان وتتوازيان إيقاعيا ودلاليا، فحروفها متجانسة صوتياً جناسا ناقصا باختلاف حرف واحد (الشين والغين)، وهما متوازيتان لغويا، فكلتاهما(شبه جملة اسمية من الجار والمجرور)، متقابلتان دلاليا؛ إذ انفتحت الجملة الأولى على الخارج /الشرفة، والثانية على الداخل /الغرفة، هذا فضلا عن اتفاقهما في الصيغة الصرفية (فُعْلَة)، الأمر الذي تحقق معه اتساقا في إيقاع الصورة كلها، على المستوى الخارجي والداخلي لمشهديها .

وابتداء الوصف لعناصر الغرفة بحرف (الراء)، أسهم بتفعيله وبث الحركية في بنيته؛ لما يمتلكه من أوصاف الحركة والتوثب والتكرار والتعاقب، ولاسيما أنه جاء مرتبطا بتركيب لفظي حركي دال على التنقل والانتشار في المكان/ الغرفة، متمثلاً (برائحة الشاي)، وآزرته (الألف) الممدودة الصائتة التي تكررت مرتان، فضلا عن (الياء)، بتصعيد إيقاع هذه الحركة والانتشار، في حين أفادت الأصوات المهموسة (الحاء الاحتكاكية، والهمزة، والشين) دلالة السكون والصمت في هذه الحركة؛ لأنها متعلقة بحركة انتقال الرائحة وانتشارها، وهي حركة لا تستدعي حضور الصوت معها.

ويستمر حضور الراء بالظهور، إذ تكرر حضورها (سبع عشرة مرة) في هذا المشهد، في ألفاظ حركية فاعلة متمثلة بـ (الغرفة، رائحة، امرأة، تغرق، رجل، العمر، شاربه، يرسم المكررة أربع مرات، دفتره، نهرا، شجرا، قمرا، خضر، فيرى)؛ إذ يسهم صوتها الجهوري ونبرها وخصائصها الأخرى ببث الفاعلية والحركية والصوت في المشهد، تؤآزره في ذلك أصوات المد الصائتة، الألف المكررة (عشرون مرة)، والياء المكررة (سبع عشرة مرة) والواو المكررة (خمس مرات)، فضلا عن بقية الأصوات المجهورة، الميم المكررة (خمس عشرة مرة)، والنون والتنوين (اثنتا عشرة مرة)، واللام (ثمان مرات)، والباء (ست مرات)، والقاف (أربع مرات)، والدال (أربع مرات)، والعين (أربع مرات)، والجيم (أربع مرات)، والطاء (ثلاث مرات)، والغين (ثلاث مرات)، والضاد (مرتان)، والذال (مرتان)، بما اشتملت عليه هذه الأصوات من أنغام والحان وقلقلة وغيرها من الصفات، عملت على تلوين الإيقاع وتفعيله

إزاء حالة الصمت والسكون التي باتت مخيمة على فضاء المشهد، والتي اقتضتها حالة التأمل للرجل المبدع من أجل الانطلاق في عالم الإبداع وتسطير الحضارة وتخليد وجودها، والتي عبرت عنها عملية الكتابة، وتكرار الصيغة الفعلية المضارعة للفعل (يرسم) أربع مرات في المشهد الثاني؛ بما أشاعه تكرار بنيتها من إيقاع متجانس عمل على بث اللحن في ثنيات المشهد، تؤازره (النون والتنوين) في تكرارهما الذي عمل على بث النغم والشجن فيه، اتساقا وحالة الفاعلية الموقدة التي توحدت معها الصورة الكلية للمقطع؛ إذ انفتح الداخل على الخارج بفعل عملية الإبداع/ الرسم، بوساطة استحضار النافذة والنجوم الخضراء الثلاث، بوصفهما رمزاً للسمو والانفتاح، فضلا عن استشراف المستقبل بوساطة (النافذة) لمدنية بغداد، التي جاءت هنا رمزاً للعراق كله؛ ليقفل المشهد ـ كسابقه ـ بصوت الدال المجهور الساكن، بوصفه قافيه مقيدة، إعلانا عن تقييد المشهد بأجواء الفاعلية والسلام والخلود .

أما أهم الظواهر التي قدمت لإيقاع الصورة الثانية طاقة صوتية واضحة، فتتمثل بـ:

١- التقابل والتوازي الإيقاعي والدلالي والبلاغي واللغوي لشبه الجملة (في الشرفة، وفي الغرفة) عمل على إشاعة التجانس الصوتي والدلالي في مشهدي الصورة، فضلاً عن شد أجزائها وتوحيدها إيقاعيا ودلاليا.

٢- عمل الجناس الناقص القائم على اختلاف عدد الحروف ونوعها بين الألفاظ (يداعبها، ويداعب) وبين (حمام، وأحلام، وكلام) على إشاعة الانسجام الشكلي والصوتي، وتلوين النغم الإيقاعي في الصورة.

٣- توظيف تكرار التلاشي القائم على حذف بنية لفظية من كل سطر شعري في (يرسم في دفتره نهرا، يرسم شجرا، يرسم قمراً، مئذنة، وجياد) عمل على تفعيل الإيقاع وتصعيده وتسريعه في المشهد، مع ما أشاعه تكرار (النون والتنوين) من نغم ولحن شجي، جاء متسقا وحالة خفوت الإيقاع في بداية المشهد ، الأمر الذي عمل على تلوين الإيقاع وتفعيل الدلالة في المقطع.

٤-التقفية بين (حمام، والأحلام، وكلام) وبين (جياد، وبغداد) أعطت الصورة توازنا إيقاعيا صوتيا عبرت عنه أصوات القوافي المتجانسة، كما أعطت شدا للإيقاع وتلوينه في الصورة بشكل عام.

وفيما يتعلق بلغة القصيدة فنجدها لغة تبتعد عن الغموض والإبهام والإغراق بالرموز، كونها لغة معبرة عن واقع محكي كشف عن جانب من جوانب حياة الإنسان في الحرب، ومن ثم في السلام، الأمر الذي دعا المبدع إلى الركون إلى استعمال لغة رشيقة قريبة إلى الافهام بعيدة عن الركاكة والابتذال، تمزج بين اللغة المحلية الفصيحة واللغة المثالية، ما

جعل قراءتها سهلة قريبة من الذوق العام، وتنفذ إلى الأعماق فتؤدي دورها على أتم وجه تضطلع به اللغة الشعرية.

فألفاظها لا تنقل المعنى بشكل تقريري مباشر بل اعتمدت بشكل ملحوظ الرمز الذي جاء محملا بطاقة شعرية كبيرة عملت على إثارة خيال المتلقي للكشف عن أغوار المعنى الكلي الذي قام عليه بناء النص بصورة عامة؛ لأن الرمز" يعد غاية يومئ بها إلى صور غير مرئية ليفسح في المجال أمام عقل السامع ووجدانه فيذهبا في التصور إلى ما لا سبيل إلى إدراكه اعتماداً على ظاهر التراكيب" (السامرائي، صفحة ٨٥)، كونه علامة تشير إلى موضوع أي إنه "شيء يمثل شيئا آخرا مغايرا عنه لإبرازه بصورة مفعمة بالخيال، بعيدا عن المباشرة والتصريح ، لاسيما حين يمثل شيئا ماديا شيئا معنوياً كأن يرمز الأسد للقوة" (النصار، ٢٠١١-١٤٣٢، صفحة ١٣٤) ورموز القصيدة في مقطعيها مستقاة من الطبيعة، مثل: (انطفاء الفانوس، وتجمد العتمة والصخرة والكف..، واهتزاز السعف ، والنجوم الخضر، وزوج الحمام، والطفل الحاضن لقطته، والنهر، والشجر، والقمر، والمئذنة، والجياد ، والنافذة..) وهي في تراكيبها قريبة من الأذهان، وبعيدة عن التكلف، والإغراق في الألغاز، وجاء ذلك متسقاً وطبيعة النص الواقعية البعيدة عن الخيال المفعم بالغموض.

كما اعتمدت اللغة –أيضا– توظيف الاستعارة ،والتمثيل، والتجسيم ،والتشبيه ،والكنايات المتعددة، التي عملت على تصعيد طاقاتها الشعرية والايحائية وتفجيرها بعيداً عن المباشرة والتقرير، كتجسيم (العتمة) وهي مدرك معنوي – كما أشرنا مسبقا– بهيئة مادية قابلة للانجماد، واستعارة (اللسع للريح، والعض للأصابع، والمداعبة للريح)، وتمثيل (الانفاس بالذرات المتجمدة) وتشبيه (البرد بالعقارب) تشبيها بليغا في المقطع الأول من النص، وكناية (حضن الطفل لقطته، والمرأة الغارقة في الأحلام) في المقطع الثاني منه، وكلها كنايات معبرة عن الراحة والطمأنينة والأمن والسلام، الأمر الذي عمل على تفعيل مخيلة المتلقي وصولاً إلى الدلالة الكلية التي قام عليها بناء النص.

ولو تتبعنا الظواهر اللغوية في القصيدة لوجدنا أن (الفعل) هو العنصر السائد في المقطع الأول، وإن المقطع الثاني مع أن الغالب فيه الجمل الإسمية على الفعلية ـ ذلك اتساقاً وطبيعة المقطع وحالة السلام المهيمنة على فضاء النص، الداعية إلى سيادة حالة السكون والثبات على عناصره المختلفة ـ إلا أن هذه الجمل جاء الخبر فيها جملة فعلية عملت على تأجيج الفاعلية و انبثاقها في النص، اتساقا وفاعلية الحال المقترن بالسلام، من مثل (ثلاث نجوم أثقلها المطر الشتوي، وطفل يحضن قطته، وامرأة تغرق في الأحلام، ورجل يداعب شاربه، ويحاول أن يكتب..)، فضلا عن انبثاق الأفعال في حالة الكتابة والإبداع والفن في محاولة تأسيس الوجود وتسطير الحضارة التي عبر عنها تكرار الفعل

(يرسم أربع مرات في يرسم في دفتره نهرا، يرسم شجرا، يرسم قمرا، يرسم نافذة)، والصيغة الفعلية المضارعة للأفعال (يحاول، يكتب، يرسم، يتأملها) الدالة على استمرارية الفعل في الحال والاستقبال؛ دلالة على تأجج فعل الحضارة وخلودها.

أما المقطع الأول وطبيعته الدالة على الفاعلية والحذر والترقب والتوجس؛ كونه معبرا عن حالة الإنسان الجندي في الحرب، فالأمر استدعى غلبة الأفعال على الأسماء، متمثلة بالأفعال الماضية (انطفأ، تجمدت، عضتك) الدالة على ثبات حالة الفعل في المقطع وسيادة عوامل السلب على فضاء الصورة من ظلمة وبرد وألم، هذا فضلا عن استشراء الأفعال المضارعة في بقية أجزاء المقطع متمثلة بـ (تمرق، تصفر، تلسعك تتجمد، تقترب، يتلمس، ليبادلك) دلالة على استمرارية الفعل في الحال والاستقبال، بما يتسق وطبيعة حالة الحرب الداعية على الفعل واستمراريته، وهكذا نجد الفعل يسم صور القصيدة بفاعليته ممارساً حضوره العميق فيها، متجاوزا فيه جميع أشكال التنميط، فتظهر بصور جزئية متنوعة تستمد حركتيها من الفعل نفسه لتشكل صورة كلية معبرة عن لوحة أو مشهد لحالة الحرب وحالة السلام. وعليه نجد الشاعر مال إلى استعمال اللغة الواقعية البسيطة المتسقة وطبيعة الفكرة التي عبر عنها النص، مع الحفاظ على شعريته، مبتعداً عن التكلف والغموض والرمز المبهم الذي غدا ديدن الشعراء المحدثين، جامعاً بين عناصر الأصالة، والتعبير عن القضايا المعاصرة .

"النص"[٣*]

وانطفــأ الفانوسُ
هنالك في الأعماق
تجمدتِ العُتمـةُ
والصخــرةْ ،
كفُكَ
بعطضُ حديدِ الماسورةْ ...
تمـــرقُ
أشبـــاحُ الليلِ
وراءَ الكيسِ الرملي
وتُصفِر أكتافُ الوديانْ
ومن فتحاتِ المرصدِ

[٣] هواجس على مرآة خاصة، عبد الوهاب إسماعيل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد – العراق، ط١، ٢٠٠١: ٢٧-٣٢.

تلسعك الريح المذعورةْ...
عضتكَ أصابعُ رجليكَ
وأنفاسُكَ ذراتٌ
تتجمدُ فوقَ الشاربِ
والبردُ عقاربْ ...
الساعةُ تقتربُ الآنْ
وفي الملجأِ آخر
تحت بصيصِ السيكارةِ
يتلمسُ أطرافَ
عقاربِها
ليُبادلكَ
الواجبْ
في الشُرفةِ:
يهتزُّ السعفُ
ثلاثُ نجومٍ خُضرٍ
أثقَلَها المطرُ الشتوي
تُداعِبها الريحُ
وزوجُ حمامْ
في الغرفةِ:
رائِحةُ الشاي
وطفلٌ يحضنُ قطتهُ
وامرأةٌ
تغرقُ في الأحلامْ ...
ما بينهما:
رجلٌ في مقتبلِ العمرِ
يداعبُ شاربهُ
ويحاول أنْ يكتبَ
أي كلامْ ...
يرسمُ في دفترهِ
نَهرا

يـرسمُ شجـــرا
يرسـمُ قمـرا
مئـــــــذنةً
وجيـــــادْ ...
يرسمُ نـــــافذةً
وثلاثُ نجـومٍ خضـرٍ
يتـــــأملها
فيـــرى ...بغـــــــدادْ...

الخاتمة والنتائج:

– أسهمت القراءات المتعددة للنص بالكشف عن أغواره وصولا إلى دلالاته المتعددة التي تواشج بعضها مع بعض؛ لتكوين الدلالة الكلية التي قام عليها بناء النص، المتمثلة بكون حالة الحرب والدفاع عن حرمات الوطن هي السبيل الأمثل لتحقيق حالة السلام فيه، ومن ثم قيام حضارته وتسطير خلوده .

– كشفت القراءة عن علاقة العنوان بالنص و ارتباطهما بعلاقة عكسية توا شجية متمثلة بالعلاقة الامتدادية (توليد النص من العنوان)، والعلاقة الارتدادية (توليد العنوان من النص)، بوساطة تكثيف دلالته وضغطه إلى بنية تركيبية لا تتجاوز – في هذا النص– لفظة واحدة (صورتان)، شاملة للمتن و دالة عليه.

–على مستوى الإيقاع الصوتي كشفت القراءة عن العلاقة الوثيقة بين الحروف وأصواتها في إنتاج الدلالة وتشكيل الإيقاع على مستوى البنية الفنية للقصيدة ، فنلاحظ في المقطع الأول أنه يبدأ بإيقاع متباطئ ؛ اتساقا ودلالة المشهد الأول الذي خيمت على فضائه أجواء العتمة والسكون، ليتلون الإيقاع في المشهد الثاني بين التصاعد والهبوط والتباطؤ والسرعة ، بدخول حركة العوامل الداخلية المعادية عليه ، أما المقطع الثاني من القصيدة فيبدأ المشهد الأول فيه بإيقاع متلون ؛اتساقا ودلالة السلام التي باتت مهيمنة على فضائه ، ويبقى هذا التلون قائما في بداية المشهد الثاني؛ متسقاً وحالة الوصف الممتدة من المشهد الأول والداعية إلى تباطؤ الإيقاع، ليتسارع بعد ذلك ويتنامى؛ اتساقا وحالة الفعل والفاعلية التي ابتدأت مع فعل الكتابة والرسم.

– أسهمت ظواهر عدة بتقديم طاقة صوتية واضحة للإيقاع في بنية القصيدة عامة، منها: توظيف بنية التكرار (تكرار الحروف والكلمات والتراكيب)،فضلا عن توظيف بنية التوازي والتقابل الدلالي والإيقاعي والبلاغي، والصيغ الصرفية المتجانسة، وتجانس القوافي، وهذا كله عمل على إشاعة الانسجام الإيقاعي ـ الدلالي، وتلوين الإيقاع في القصيدة .

– تتصف لغة النص بكونها لغة شعرية واقعية جاءت متسقة والفكرة التي قام عليها بناء النص، وهي لغة سهلة البناء، رشيقة القوام، بعيدة عن التكلف والغموض، اعتمدت الرمز الواضح المستقى من الطبيعة أساساً لتصعيد شعرية النص وتفجير طاقاته الايحائية، مع توظيف التراكيب البلاغية المتنوعة من استعارة وتشبيه وتمثيل وكناية؛ خدمة لإغناء لغة النص، وتفجير شعريته المبتغاة في عملية الخلق والإبداع.

قائمة المصادر:

١. ابراهيم السامرائي. (بلا تاريخ). في لغة الشعر (المجلد ١). عمان: دار الفكر للنشر والتوزيع.
٢. ابو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ الجاحظ. (١٩٦٩-١٣٨٨). الحيوان (المجلد ٣). بيروت-لبنان: دار الكتاب العربي.
٣. احمد سليمان الاحمد. (١٩٩٥). الإيقاع ودلالته في الشعر. مجلة المنهل.
٤. بسام قطوس. (٢٠٠٤-١٤٢٥). دليل النظرية النقدية المعاصرة(مناهج وتيارات) (المجلد ١). الكويت: مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع.
٥. بشرى البستاني. (٢٠١٠). الدلالي في الإيقاعي (قراءة في قصيدة السلام المباح لعبد الوهاب اسماعيل). نينوى: المديرية العامة لتربية نينوى شعبة الشؤون الأدبية.
٦. بشرى البستاني. (٢٠ حزيران، السنة السابعة ٢٠١١). محنة الكتابة في مخطوطة المحنة (قراءة في أبجديات رعد فاضل). جريدة الأديب الثقافية.
٧. جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم ابن منظور. (٢٠٠٩-١٤٣٠). لسان العرب. بيروت: دار الكتب العلمية.
٨. خالد حسين. (٢٠٠٧). نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية). دمشق: دار التكوين للتأليف والنشر.
٩. روبرت هولب. (١٩٩٤-١٤١٥). نظرية التلقي مقدمة نقدية (المجلد ١). جدة: النادي الأدبي الثقافي.
١٠. ستيفن أولمان .(1986) .دور الكلمة في اللغة. (كمال محمد بشير ، المترجمون) مصر: مكتبة الشباب بالمنيرة.
١١. سيزا قاسم. (١٩٩٥). القارئ والنص (من السيميوطيقا إلى الهرمنيوطيقا.(مجلة عالم الفكر.
١٢. شاكر عبد الحميد. (بلا تاريخ). الحلم والرمز والأسطورة (دراسات في الرواية والقصة القصيرة في مصر). تم الاسترداد من www.https:books.google.iq.com.
١٣. عبد الكريم الشرفي. (٢٠٠٧-١٤٢٨). من فلسفات التأويل الى نظريات القراءة دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة (المجلد ١). الجزائر: الدار العربية للعلوم ناشرون منشورات الاختلاف.
١٤. منيب محمد البوريمي. (٩٨٤). الفضاء الروائي في الغربة (الإطار والدلالة). الدار البيضاء: الدار المغربية للنشر.
١٥. نواف النصار. (٢٠١١-١٤٣٢). معجم المصطلحات الأدبية (عربي-انكليزي) (المجلد ١). عمان - الاردن: دار المعتز للنشر والتوزيع.
١٦. هدى الصحناوي. (٢٠١٤). الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة بنية التكرار عند البياتي انموذجا. مجلة جامعة دمشق.
١٧. يحيى حمودة. (١٩٧٩). نظرية اللون. القاهرة-مصر: دار المعارف.
١٨. يمنى عيد. (١٩٨٥). في معرفة النص. بيروت: دار الافاق الجديدة.