دراسة أدبية **بقلم : أحمد رامي حسونات**

دلالات النص الإيقاعي في البيت 13 من قصيدة غرناطة للشاعر نزار قباني

متلازمة صراع تقليص وتمديد الهوّة

بين أنانية الأنا وهويّة الهو

مقدمة

بيت القصيد هي عبارة مألوفة تحمل في طياتها معنى الجزء الأهم من ضمن كل مكوّنات الموضوع محل النقاش ، وأحيانا تشير بالضبط إلى مكمن الميزة التي تدور حولها الآراء ، وقد تتعدى كل هذه المعاني إلى دلالة الخاصة المميزة التي يمكن الاكتفاء بها للتعبير عن الظاهرة كلها ،، ومن غير شك فإن كل شاعر لديه مجموعات شعرية أو دواوين منشورة أو مخطوطة ، ومهما بلغ عدد القصائد التي كتبها أو كتبته لا يعلم ولا يدري ولا يرغب أن يجيب عن سؤال حول ما هو بالضبط بيت القصيد في كل محاولة شعرية أبدعها في سياق معين وضمن نسق فني محدد ، لكن القارئ الجيد والناقد المتدرّب وحتى المتذوّق لفاكهة الكلام يستطيع أن يبدي وجهة نظر مقنعة حول البيت الشعري الذي تتلخص فيه كل أنساق القصيدة المختلفة ، وحتى وإن اختلف النقاد والدارسون والقراء الجيدون للشعر في تحديد بيت القصيد فإنّ مبررات الانتقاء يكون لها قدر كاف من المصداقية سواء استندت إلى جانب أكاديمي محض أو لتأسيس نظري جديد أو لتذوق حقيقي للقصيدة محل الدراسة .

وفي هذه الدراسة اخترت من شعر نزار قباني قصيدة غرناطة ، واخترت من تلك القصيدة البيت رقم 13 معتبرا إياه بيت القصيد ، وقمت بحصر الدراسة في نسق حركة الإيقاع الفنية من حيث الأبعاد والدلالات ، وقد تراءى لي أنّ ذلك البيت الشعري ما هو إلّا مجموعة من اللوحات الإيقاعية الفنية التي تخفي بين نسق حركات أمواجها المتهادية دلالات متعددة ومتباينة تشير إلى علاقات متنوعة ومتطورة بين الكينونات الصغرى والكينونات الكبرى التي تعيش بداخل الشاعر ويعيش هو بداخلها ، أو تحيط به ويحيط بها بشكل أوجب عليه إعادة رسم معالمها في لوحة تشكيلية شعرية تختصر فيها المسافات الزمانية والأبعاد المكانية عبر حقبة من التاريخ الكياني العاطفي الضارب بجذوره في عمق الصراعات الوجودية بين كيانين

التقيا في نقطة من نقط مسار حركة الزمن وافترقا في نقطة أخرى من نفس المسار ، لتشكل المسافة بين تلك النقطتين سيناريو لقصة عاطفية خالدة يلتقي ضمن حلقاتها الأضداد والأنداد على جحيم النعيم ونعيم الجحيم . وقد اتخذت قرارا بأنّ أبحث عن العلاقات المتسترة خلف العناصر الظاهرة والخفية في حنايا تلك اللوحة الشعرية التي اختصرت زمنا يمتد لثمانية قرون في بيت شعري واحد تشكل في لحظة صادمة داخل كيان الشاعر ليحوّل حقبة زمنية كاملة إلى مشهد تراجيدي مرسوم بالكلمات يشهد على نهاية كاسرة ومكسورة ماسحة وممسوحة بانية ومهدّمة لعلاقة حب عنيف وبداية عسيرة لميلاد ليل الجفاء غير المبرّر بالصورة التي أرادها الزمن كتعبير عن جزء من حتميّات التحوّل ، وأرادها الشعر كمورد من موارد الإبداع وأردتها أنا كنسج لخيوط تربط بين هوايات الزمن ضمن لعبة التغيير وبين غوايات الشعر في لعبة التعبير وبين رؤى النقد في ألعاب التفسير .

افتتاحية

النص الإيقاعي يختلف تماما عن أي نص آخر من حيث النصية والسياق والدلالة وكمية الطاقة النصية الصّادرة ، فهو يحمل ضمن كل عبارة تقنية ناتجة عن التقطيع الحركي السكوني للكلمات ، وكل عبارة حرفية ناتجة عن التقطيع اللفظي للتفعيلة إشارات تنبثق عنها مجموعة غير منتهية من التأويلات الدلالية . وقديما ورغم محاولة طبع النص الإيقاعي بخاصية الدلالة الأحادية المتمثلة في النبرات الموسيقية التي تتحدد ضمن مفهوم التفعيلات إلا أنّ الحركات الإيقاعية من خلال مكوّناتها أظهرت أنها تتضمّن ما لا يمكن تصوّره من الإشارات التي تزيل الحجب عن وجود علاقات بين جزئيات الإيقاع التي تتآلف وتتنافر ، تتلاطف وتتعانف ، تتدانى وتتناءى ، تتناطح وتتصالح لتعبّر عمّا عجزت عن إبرازه الألفاظ ومعانيها والصور البيانية والمنمقات الجمالية المختلفة داخل وخارج المشهد الشعري الذي يريد الشاعر أن يضعه في ألبومه الشخصي ، فيأبى إلّا أن يكون ألبوما كونيا يسع الحياة بكل أزمنتها وأمكنتها وأبعادها الأخرى استنطاقا للغابر وتعرية للرّاهن واستشرافا للآتي .

ومادام التدبر الأعمق يمثل الرابطة بين المتأمل الولهان الظمآن والنص الملآن ، فإن إشارات الجزئيات الإيقاعية هي الوحيدة التي تفسح المجال لعشاقها لملامسة نعومة بنيتها ومسايرة وتيرة حركتها لتظهر ما خفي من رونق سحرها لكل من يقترب من أضواء ظلالها الرافلة على ساحات الإبداع القرائي للنص الإيقاعي الذي قلّد نفسه مكانة المرجعية الأساس التي يمكن من خلالها تصور نصوص خفية بين الحروف والنقاط والحركات تتجاوز ما تبديه الألفاظ والعبارات من تفاعلات مألوفة قابلة للتوقّع القبلي وفهم مكنوناتها بواسطة أدوات ومنهجيات غير قادرة على كشف ما لم يقله الشاعر وقالته القصيدة ، أو ما لم يقله الشاعر وما لم تقله القصيدة ، حيث تصبح القراءة التدبّرية إعادة لتصنيع النص من خلال مكوّناته

التي لم تبح بأسرارها والتي ترفض أن تبدي مكنوناتها المتنكرة بأقنعة عائقة للفعل القرائي غير التدبري .

وحتى يتمكن المتدبر للنص الإيقاعي ضمن أنساقه المختلفة من تحديد السياقات والدلالات التي تتناسب مع مقتضيات عملية الفعل التدبري فإن الأمر يستوجب إنشاء مقاربات ملائمة من خلالها يمكن اختيار زاوية معينة لوضع المفاهيم القابلة لأن تصبح أدوات لتحليل المكونات الإيقاعية والكشف عن علاقاتها والبحث عن دلالات تتلخص فيها حلول لمسائل غير مطروحة في النص اللغوي غير الإيقاعي ، واعتبارا من هذا التوجه فإن محاولتي هذه تتعلق أساسا بتحديد جماليات الأنساق الفنية في النص الإيقاعي وبالضبط ضمن طرح سيميوطيقي هرمنيوطيقي تمثل فيه جزئيات النص الإيقاعي علامات وإشارات قابلة للتأويل لكشف خفايا مضمون النص الشعري المشفر انطلاقا من طبيعة الحركات من حيث الثقل والخفة والقوة ، والحروف من حيث السلاسة والهمس والجهر ، والنقاط من حيث العدد والوضع الفوقي والوضع السفلي ... وعلاقة كل ذلك بالموقف الشعري من المسألة المطروحة ضمن النص اللغوي . (وإذا كان مصطلح السيميولوجيا يرتبط بكل ما هو نظري وبفلسفة الرموز وعلم العلامات والأشكال في صيغتها التصورية العامة، فإن كلمة السيميوطيقا قد حصرها العلماء في ما هو نصي وتطبيقي وتحليلي. ومن هنا يمكن الحديث عن سيميوطيقا المسرح وسيميوطيقا الشعر وسيميوطيقا السينما) 1 .

1- ويكيبيديا الموسوعة الحرة ، سيميولوجيا ، آخر تحديث 10 مايو 2024

أما الهيرمنيوطيقا فترتبط أساسا بقواعد التأويل في ما يبدو أنه غير قابل للتأويل ، مثل الحركات اللغوية ونقاط الحروف والشدّ والمدّ ضمن تفعيلة معينة من تفعيلات الإيقاعات الشعرية ، وقد قال أمبرتو إيكو (إن شيئاً ما لا يعتبر علامة إلا لأنه يؤوّل بوصفه علامة من قِبَل مؤوّلٍ ما) 2 .

2 - ويكيبيديا الموسوعة الحرة ، علم التأويل ، آخر تحديث 16 يونيو 2024

لقد اختطفني البيت رقم 13 من قصيدة غرناطة للشاعر نزار قباني وأرغمني على التوقف أمام تلك الكينونة الشاسعة التي تراءت لي من خلاله وهي تمزج أزمنة متباينة وتفاعلات كونية متعددة الأنماط تمثّل فيها أنانية الأنا وهويّة الهو قطبي الفعل التأثيري التأثري لتبرز ظاهرة تمدد مساحة الهوّة وتقلصها بين الأنا والهو من خلال سيرورة مشفّرة مختبئة تحت ستار مكوّنات الإيقاع الشعري لذلك البيت ، وباعتبار أن علم الدلالات وعلم التأويل يتلاءمان مع التوجّه السيميوهرمنيوطيقي فقد حاولت أن أتبنى هذا المنهج لفكّ تشفيرات النص الإيقاعي للبيت المشار إليه لإعادة تشكيل مشاهد تلك الحقبة التاريخية كهزات ارتدادية تضرب هيكل الراهن وكأصداء لذكريات من الزمن القادم تحاول إعادة تشكيل مفهوم المستقبل في صورة عالم إيقاعي راقص ناعم متبرّئ من أنانية الغابر وجشعية الراهن .

مدخل عام للدراسة

1 ـ مفاتيح الولوج إلى الدراسة

ا ـ الكلمات المفتاحية المتعلقة بعنوان الدراسة ودلالاتها

الأنا : على المستوى الخطابي يتحدد ضمن شخصية الشاعر ، وضمن نطاق القصيدة يشير إلى الحضارة العربية في الأندلس ، وفي حدود هذه الدراسة يتحدد الأنا ضمن خصائص الكيان العربي الإسلامي في الإطار الحضاري على امتداد الزمن .

الهو : على مستوى الخطاب المباشر يشير إلى شخصية الفتاة الافتراضية التي يبدو أنها عربية الأصول والملمح ، اسبانية الميلاد والإقامة ، وضمن نطاق القصيدة تشير إلى التراث المضيء للحضارة العربية الإسلامية في الأندلس خصوصا وفي شبه جزيرة إيبيريا عموما أما في هذه الدراسة فدلالة الهو بالضبط تتمثل في الكيان الحضاري الغربي الأروبي بكل خصائصه وأبعاده .

الهوة : هي مساحة الفجوة غير المستقرة التي تفصل بين الأنا والهو ككيانين غير قابلين للاندماج التام في كيان واحد وفي نفس الوقت غير قابلين للانفصال الأبدي المطلق .

أنانية الأنا : هي تمحور مركز الاهتمام حول ذاته وادعاءه بأن تمثيله الملمحي يعبر عن أسمى نقطة اتّصافية يمكن أن يصل إليها السمو الحضاري الإنساني .

هويّة الهو : هي الزعم الافتراضي الذي يعبر عنه الهو ويقوم بتسويق دلالات معالمه على أنه هو صفات الكيان الفعلي لذاته .

بـ ـ المفردات المتعلقة بالإيقاع الشعري

الإيقاع الشعري : هو نظام تكرار الحركات والسكونات في شكل ما يسمى بالتفعيلة ويقابله في الشعر العمودي لفظة البحر الشعري ، وهو نوعان بسيط ذو تفعيلة واحدة كما هو في البحر المتقارب والكامل أو مركب ذو تفعيلتين أو أكثر كما هو في البحر الكامل والبسيط والخفيف ، ويعتبر الإيقاع الشعري في هذه الدراسة نصا قائما بذاته من جهة ، ومكمّلا للمعاني التي عجزت الألفاظ ومعانيها عن تجلّيها ، (ولا يعني هذا أن العناصر الأخرى ليست موجودة في الإيقاع ، فهي متوارية خلف هذا العنصر الأساسي وقد تبرز في مرحلة من مراحل تطور اللغة) 3 .

3 ـ سيد البحراوي العروض وإيقاع الشعر العربي الهيئة المصرية العامة للكتاب 1993 ص 109

الموجة الإيقاعية أو الوحدة الإيقاعية : هي الصورة الإيقاعية التي تمثل وحدة الإيقاع الشعري ويرادفها في التعبير الخليلي لفظ **التفعيلة البسيطة** مثل (فعولن) في البحر الوافر ، **والتفعيلة المركبة** (مستفعلن فاعلن) في البحر البسيط .

الإيحاءة : هي حركة أو مجموعة من الحركات يليها سكون مثل فعولن تنقسم إلى إيحاءتين هما (فعو / لن) وهي ثلاثة أنواع قصيرة من الشكل /0 متوسطة من الشكل //0 طويلة من الشكل ///0

اللمسة : هي الجزء الأول من الوحدة الشعرية وتتكون من إيحاءة واحدة كما في تفعيلة مفاعلتن (مفا //0) أو إيحاءتين كما في تفعيلة مستفعلن (مستف /0 /0)

الميسة : هي الجزء الثاني من الوقعة ويتكون من إيحاءة واحدة كما في تفعيلة مفاعلتن (علتن ///0) أو إيحاءتين كما في تفعيلة مفاعيلن (عيلن /0 /0)

جـ ـ دلالات حركة الحروف داخل التفعيلة

حركات الحروف وسكناتها ليست مجرد ضوابط تحكم طبيعة النطق لتخريج الكلمات كألفاظ لتؤدي معاني مقصودة ، بل أن الحركات في حد ذاتها تصوير قائم بذاته فمثلا :

ـ الفتح : دلالة على الفتح العاطفي والحب والود

ـ السكون : دلالة على السكينة والاستقرار

ـ الكسر : دلالة على الانكسار والأزمات والاضطرابات

ـ **الضم :** دلالة على الاحتواء والأخذ والسيطرة

ـ فتح يليه سكون : حركة خفيفة بعدها توقف مؤقت (دلالة على تلاشي العلاقة في الشعر الطربي ، ودلالة على حالة يأس في الشعر الشجني ، ودلالة على حالة انسداد في الشعر القيمي)

ـ فتح بعده فتح : حركات خفيفة انسيابية متتالية (دلالة على تواصل العلاقة أو ما يبعث على الارتياح والسكينة في الشعر الطربي ، ودلالة على حالة صبر أو ما يستدعي نسيان الحزن في الشعر الشجني ، ودلالة على الاستقرار أو ما يستدعي الفخر في الشعر القيمي)

ـ فتح بعده كسر : حركات خفيفة تتزايد من حيث السرعة تدريجيا (دلالة على حالة انكسار عاطفي في الشعر الطربي ، وعلى صدع شديد في الشعر الشجني ،وعلى حالة هزيمة أو انكسار في الشعر القيمي) .

2 ـ رحلة الشاعر الغامضة

ا ـ بداية الرحلة المضنية للشاعر

في لحظة فارقة تقلص الزمن ليرسم على شفاه الأندلس ابتسامة أرجوانية ناعمة ، ويلاطف بأنامله الأسيلة أعطاف خمائل الوجدان الغافية تحت ظلال سنين الهيام السالفة ، ودون بزوغ فجر مواعيد الوصل الانكساريّ تتراءى مشاهد تشكل سحب الحنين إلى أحلام الحقب الرائعة ، هناك حيث تشكلت أصداء أنغام أوتار زرياب ومواويل حروف ابن الخطيب وآهات حنايا ابن زيدون لتظهر في صورة أطياف غيمات تتهادى في أفق التاريخ المتلألئ بشظايا الأنوار المزركشة ، لتزخ مزنا من أمواج إيقاعات القصيد المسكر بسلاف أتعاب البحث عن الذات المتوارية خلف ظلال الآخر المترائي . هناك حيث امتطى نزار قباني سفينته الفضائية ليتنزه في غابة زمن الشعاع واليراع دون أن يتوقع ما ينتظره من مفاجآت انشطارية

صادمة رادمة ،، كان يشق بحار الألفاظ وفجاج المعاني سابحا طائرا زاحفا وهو يعاتب شقيقة سفره ويلوم توأم رحلته عن ترددها وتخوّفها وعدم الانسياق نحو مفاهيم السفر ودلالات الحب التي يتبنّاها ، وعجزها عن مسايرة الحركة غير المرئية لتداعيات أمواج البحر الغاضب الباحث عن محددات لتوصيف شخصيته غير المستقرة تجاه عشاق الحياة الذين يريدونه قارب أمان دافئ وهو يريد نفسه زورق موت هادئ :

مُرهقةٌ أنتِ.. وخائفةٌ
وطويلٌ جداً.. مشواري
غوصي في البحرِ.. أو ابتعدي
..لا بحرٌ من غيرِ دوارِ
الحبُّ مواجهةٌ كبرى
إبحارٌ ضدَّ التيارِ
صَلبٌ.. وعذابٌ.. ودموعٌ
..ورحيلٌ بينَ الأقمارِ
يقتُلني جبنُكِ يا امرأةً
..تتسلى من خلفِ ستارِ
..إني لا أؤمنُ في حبٍّ
..لا يحملُ نزقَ الثوارِ
لا يكسرُ كلَّ الأسوارِ
..لا يضربُ مثلَ الإعصارِ
آهٍ.. لو حبُّكِ يبلعُني
..يقلعُني.. مثلَ الإعصارِ
إنّي خيرتك.. فاختاري
ما بينَ الموتِ على صدري
أو فوقَ دفاترِ أشعاري
لا توجدُ منطقةٌ وسطى
ما بينَ الجنّةِ والنّارِ (4)

4 ـ نزار قباني ، قصيدة اختاري ، موقع ديوان العرب

..بـ ـ متاعب الرحلة

وفي وسط زخم التحديات الضاربة بأعاصيرها الصلبة كل آمال التوقعات الوردية ، تتوقف أسطوانة ملحمة العاشق الأسطوري وتتحطم دواليب محرك الزورق الآلي ليجد الشاعر نفسه على متن قارب خشبي مهترئ يصارع أمواجا عاتية تدفعها عواصف الفصول المتمردة عكس اتجاه تياراته العاطفية المنكسرة تحت وطأة عنف المعاناة الموسمية ، هناك حيث يوقن أن تفاصيل العبور إلى الشاطئ الأخر لن يتم حسمها أبدا بالارتكاز على سواعد الإصرار الناريّ أو بالمراهنة على قدرات محدودة على تحدي المستحيل . لذلك قرر الشاعر أن يمنح لنفسه فسحة أوسع ليحدد من خلالها دلالات الرحلة الحياتية ومقتضيات إرساء قواعد جديدة لتجسيدها دون إعلان عن الاستقالة القهرية والعودة إلى نقطة البدء :

مقدورك أن تمضي أبداً في بحر الحب بغير قلوع
وتكون حياتك طول العمر كتاب دموع
مقدورك أن تبقى مسجوناً بين الماء وبين النار
فبرغم جميع حرائقه، وبرغم جميع سوابقه
وبرغم الحزن الساكن فينا ليل نهار
وبرغم الريح ورغم الجو الماطر والإعصار
الحب سيبقى يا ولدي أحلى الأقدار (5)

5 ـ نزار قباني ، قصيدة قارئة الفنجان ، موقع ديوان العرب

جـ ـ محطة الاستراحة

كان الشاعر مجبرا على اختيار محطة للاستراحة على مرافئ وردية ليناجي نرجس مدائن عشقه ، ويتناول أقداحا من نبيذ حروفه ليعيد صياغة مشاهد طريق رحلته اللامتناهية عند نقطة محددة ، لم تكن لديه أدنى فكرة عن ملمح المدينة التي سيتخذها منتجعا لفترة توقفه الإجبارية ، ولا عمّا ينتظره في تلك المحطة من المفاجآت ، ولا حول ما سيرغمه على الانفلات من معلم زمني إلى معلم زمني آخر ، مما قد يجعله يتخذ قرارات مخالفة للمتوقع . وفجأة يجد نفسه في مدينة غرناطة المسافرة عبر قوارب الزمن البنفسجي نحو أفق الماضي الناعم ، وقبل أن يستوعب ما يحيط به من هول الحركة الحقبية المتلألئة وجد نفسه أمام مدخل قصر الحمراء البديع ، نظر يمينا ويسارا لعلّه يسقي رموشه بزلال شهد التاريخ ، لكنه أحس بكيان ملائكي ساحر أسيل بجانبه ، لم يدرك ما الذي يتطلبه الموقف من حكمة أو ترقّب أو تصرف ، ولم يعرف ما الذي ينبغي فعله بالضبط .

أخذ الشاعر يسير في تلك الأفنية الفاتنة والساحات الواسعة الرائعة وراح يصوّر ذلك المشهد بعفوية عذبة ناعمة :

ومشيت مثل الطفل خلف دليلتي
وورائي التاريخ كوم رماد
الزخرفات.. أكاد أسمع نبضها
والزركشات على السقوف تنادي
قالت: هنا "الحمراء" زهو جدودنا
فاقرأ على جدرانها أمجادي
أمجادها؟ ومسحت جرحاً نازفا
ومسحت جرحاً ثانياً بفؤادي
يا ليت وارثتي الجميلة أدركت
أن الذين عنتهم أجدادي
عانقت فيها عندما ودعتها
رجلاً يسمى "طارق بن زياد" (6)

6 ـ نزار قباني ، قصيدة غرناطة ديوان الرسم بالكلمات

لقد نسي في خضم تلك الملاطفات الدعوبة بين أنامل أزمنة متداخلة أن يستهل قصيدته بتصريع موسيقي عذب ، ولم تسمح له تلك الثواني المهربة أن يقول مثلا :

صدفا تلاقينا بركن هادي ألحان أعراس بلون حداد

لمحته وهو يمد الخطى ، لم أدر هل هو رجل انسل من عتمة المعنى ليلج في سم خياط الزمن الممزق ، أو هو قضية فلتت من دواليب المحظور ، أو هو أطياف لصدى أحلام ذكريات من الزمن القادم ،اعتقدت أنه هو الجنين المنتظر الذي ملّ من تأجيل موعد ولادته .

فجأة توقف المشهد وإذ بكل الذي قد كان لم يكن ...مسحت أجفاني وعاودت مشاهدة تلك الصور فلم يقع بصري على شيء ، لكن سمعي استعاد بيتا واحدا من تلك القصيدة ، إنه البيت ذو الرقم الذي تتطيّر منه أحداق وقلوب غجر أوروبا ، إنه البيت رقم 13 الذي يقول فيه الشاعر :

سارت معي والشعر يلهث خلفها كسنابل تركت بغير حصاد

إنه بيت القصيد الذي اختصر فيه الشاعر كل دواوينه ، واختزل فيه مجموعته الشعرية (الرسم بالكلمات) ومزج فيه كل أبيات قصيدة غرناطة على شكل بيت واحد .

تعريف بالبيت الشعري المرجع

هو البيت الشعري رقم 13 وفق ترتيب مكونات قصيدة غرناطة للشاعر نزار قباني التي تتضمن 20 بيتا شعريا عموديا تم نظمها وفق النموذج الخليلي وفق تفعيلات البحر الكامل ، وقد تم اعتبار هذا البيت هو بيت القصيد الذي تتمحور حوله كل الأحداث والسياقات ، وفي نفس الوقت يمثل نقطة التفجير العام التي تنبثق منها كل التفسيرات والتأويلات والاستنتاجات وهو أيضا البوّابة التي يمكن من خلالها التوغل داخل فضاءات الزمن الحضاري التي تتحدد مساراته وامتداداته ضمن أنساق لا يمكن حصرها إلا في حدود الاختيارات المنهجية للدراسة.

3 ـ الدلالات العامة للمحددات الإيقاعية الكبرى

ا ـ دلالات البحر الكامل كجزئية هيكلية في البيت الشعري المرجع

يرمز البحر الكامل على مستوى اللفظتين إلى :

ـ رمزية لفظة البحر

دلالتها تستند إلى أبعاد القوة والأصالة والشساعة والثراء ،، والقوة من جهتها تؤشر إلى الثبات والثقة والتحدي والاستقرار ،، والأصالة تؤشر إلى الفطرة التكوينية والنقاء والاستدامة والزهاء ،، والشساعة تحمل دلالة الرهبة والامتداد والاحتواء والطموح ،، والثراء يؤشر إلى الوجود والتنوع والغنى والعطاء .

وتؤشر هذه الدلالات مجموعة مه بعضها إلى بلوغ منتهى النماء النوعي .

رمزية لفظة الكامل

تشير لفظة الكامل في تفرعاتها إلى :

ـ كمال الدورة في بعديها الحياتي والتاريخي

ـ كمال الوظيفة في مكوّنيها الإنساني والحضاري

ـ كمال المهمة المتعلّقة بالبناء والتطوير

ـ كمال النواتج في جانبيها المادي والمعنوي

وتؤشر هذه الدلالات الأربعة إلى اكتمال الحقبة باكتمال الرسالة

بـ ـ العلاقة السوية بين الأنا والهو من خلال دلالة اسم البحر

ـ من حيث اكتمال الحقبة بنهاية الدورة والوظيفة : تشير الدلالة هنا إلى حدوث منعرج حقبي وفق قانون الانبعاث الحضاري الذي يعبر عن كون التسلسل التطوري للحلقات الحضارية هو حتمية تحوّلية ناتجة عن طبيعة الدورة الزمنية بما يشبه تحولات الفصول الأربعة عبر الدورة الزمنية السنوية ، ومن هذا المنطلق يمكن أن ننفي أثر الأنا والهو في تشكيل الأحداث المفصلية التي تصنع منعرجات التغيير ، وبالتالي فتمدد الهوة وتقلصها لا يعبر عن مدى تضخم أو تدنّي أنانية الأنا ولا عن مدى تعاظم أو تناقص هوية الهو ، وإنما يرجع إلى طبيعة القوانين الكونية المتعلقة بالتحاقب التطوّري للحضارات عبر السيرورة الزمنية .

ـ من حيث اكتمال رسالة البناء والتطوير في نواتجه المادية والمعنوية : تشير الدلالة إلى وصول النماء الحضاري المرتبط بنشاط الأنا إلى الذروة القصوى ليتجه التمثيل البياني نحو التراجع كبداية لفسح المجال نحو تشكل وصْلة حضارية جديدة تكون امتدادا نسقيا للبناء السابق أو بديلا أرقى ، بحيث تبدأ رسالة جديدة على مستوى أسمى وأشمل وأجدى ، ومن هذا الطرح يمكن نفي دور الأنا والهو في وضع حد لرسالة بنائية وإرساء قاعدة رسالة بديلة وإنما يمكن أن نحمّل الأنا الباحث عن الخلود تحت ضغط أنانيته والهو الباحث عن إثبات الوجود بدافعية تضخم هويّته مسؤولية صناعة الزلزال الانتكاسي الحضاري وبالتالي بروز الفعل العمدي المؤثر في تمدد الهوّة بين القطبين محل صناعة الاحتقاب الحضاري غير الخاضع لقوانين السموّ الكوني . هذا ما ينطوي تحت دلالة لفظة (الكامل) المرتبطة بدلالة اكتمال الرسالة الحضارية التي لم تشر إليها معاني الألفاظ ، وإنما قالها الشعر دون تصريح ولا تلميح ضمن دلالات اسم البحر الذي تم تصميم القصيدة وفق هيكله (فالشعر يقول شيئا ويعني به شيئا آخر، على حد قول ريفاتير) 7

7ـ أسيزا قاسم ـ نصر حامد أبوزيد ، مدخل إلى السيميوطيقا ج 2 منشورات عين ط 2 الدار البيضاء المغرب 1987 ص 51

جـ ـ رمزية التفعيلات في البيت الشعري المرجع

التقطيع التقني للبيت الشعري

سارت معي وششعر يلهث خلفها كسنابلن تركت بغير حصاد

0//0/// 0//0/0/ 0//0/0/ 0/ 0/// 0// 0/// 0//0/// /0

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

التقطيع اللفظي للتفعيلات

(متْ فاعلا) (متْ فاعلا) (متفاعلا) (متفاعلا) (متسائلا) (متفائل)

سارت معي وفق التقطيع التقني تفعيلة (متْفاعلن) ، وبالتقطيع اللفظي تصبح التفعيلة (متْ فاعلًا) ، وبأخذ التفعيلة في مشهدها التقطيعي نجد هناك دلالتين : الأولى تخص البعد المصرح به (مت فاعلا) : ويتمثل في الموت ضمن حالة الفاعلية وهو بالمعنى الكلاسيكي موت الشرف ، فالشرف هنا يتضمن (شرف الهوية ، شرف القضية) ، و الثانية تخص البعد غير المصرح به : ويتمثل في الموت ضمن حالة المفعولية وهي بالمعنى التقليدي ميتة الخنوع ، فالخنوع هنا (خنوع الإذعان وهو ناتج عن طقوس قهرية ، خنوع الإمنان وهو ناتج عن مقتضيات تكتيكية ، خنوع الجشع وهو ناتج عن تبني مقاربة براغماتية) . وباعتبار النص الإيقاعي المشفر يتطلب تبني مقاربة قراءة المنظومة الإيقاعية بكل مستوياتها (ومنها مستويات الإيقاع والدلالة) 8 ، بدل قراءة الوحدة الإيقاعية المنفردة فإن الملاحظ هو تعدي الإيقاع لدلالات أخرى تتجاوز الفاعلية والمفعولية .

8 ـ يوري لوتمان تحليل النص الشعري ، ترجمة محمد فتوح أحمد ، دار المعارف ، القاهرة 1995 ص 98

وبالتمعن في المنظومة الإيقاعية بعد التقطيع اللفظي (مت فاعلا، مت فاعلا ، متفائلا) يمكن استشفاف الدلالة الخفية لمضمون الحركة الإيقاعية التي تحمل بعد موت الفاعلية التفاعلية ،، (مت فاعلا متفاعلا) وهي المكانة السامية لوضعية الموت في الحالة الفاعلية المفعولية التي لا تستجيب لمنطق الفاعل والمفعول ومشتقاتها (الغالب والمغلوب ، القاهر والمقهور ، الطاحن والمطحون ، الطامس والمطموس) وتستجيب لمنطق الشاغل والمشغول ومشتقاتها (العاشق والمعشوق ، النافع والمنفوع ، المانح والممنوح ، الحاضن والمحضون) أي أن حركة الهوية المتأصلة عن الأنا متسايرة مع حركة الكيان المتأصل عن الآخر دون وجود هوة تمنع حدوث التفاعل الطبيعي بين طرفي الحركة ، بمعنى أن الارتباط بين المكون الدلالي للإيقاع الشعري ومكون المسار الحركي في بعده الرؤيوي في هذا البيت الشعري يأخذ صفة التفاعل بين الأنا والآخر بشكل يمنع تشكل أي نوع من الهوة التي يمكن أن تقضي بصفة نهائية عن الفاعلية الحركية المزدوجة التي تؤسس لحتمية السير التفاعلي الذي يضمن ديمومة حركة مزدوجة القطب التفاعلي بصورة طبيعية وإيجابية .

هـ ـ أسس تخريج دلالات التفعيلات حسب بدايتها ونهايتها الحركية

تفعيلة المصافحة : وهي التفعيلة المبتدئة بفتح المنتهية بفتح

تفعيلة المؤانسة : وهي التفعيلة التي تبتدئ بفتح وتنتهي بضم

تفعيلة التعنيف : وهي التفعيلة التي تبتدئ بفتح وتنتهي بكسر

تفعيلة المصالحة : وهي التفعيلة المبتدئة بضم المنتهية بفتح

تفعيلة المناكسة : وهي التفعيلة المبتدئة بضم المنتهية بكسر

تفعيلة القهر : وهي التفعيلة المبتدئة بضم المنتهية بضم

تفعيلة الإكراه : وهي التفعيلة المبتدئة بكسر المنتهية بفتح

تفعيلة الاستبداد : وهي التفعيلة المبتدئة بكسر المنتهية بضم

تفعيلة التدمير : وهي التفعيلة المبتدئة بكسر المنتهية بكسر

4 ـ الارتباطات الكبرى بين حركتين متتاليتين

ـ الارتباط الثنائي بين حركتين (الأثر الجواري الحركي)

هي دراسة عملية التحريك استنادا إلى نوع حركة حرف في التفعيلة وحركة الحرف الذي يليه مباشرة ، وتعطي مؤشر دلالي على ثبات أو تغيّر تصاعدي أو تنازلي كإشارة إلى تغيّر الموقف الذي تتضمنه الجملة الشعرية ضمنيا على مسار التغير الزمني .

ا ـ جدول إحصائيات الارتباطات الثنائية بين الحرفين المتجاورين في البيت المرجع

الحركات	فتح (نصب)	سكون (وقف)	كسر (خفض)	ضم (رفع)	مد	المجموع
فتح (نصب)	4	4	3	2	3	17
سكون (وقف)	7	0	1	0	0	8
كسر (خفض)	1	2	1	1	2	7
ضم (رفع)	1	2	0	0	0	3
مد	4	0	1	0	0	5
المجموع	17	8	7	3	5	40

بـ ـ كيفية إحصاء الارتباطات الثنائية بين الحركات

تمت عملية إحصاء الارتباطات الثنائية بين كل حركة والحركة التي تليها على نحو المثال الآتي في عبارة (سارت معي) حيث كانت الارتباطات الثنائية كالآتي : سَا (فتح ، مد)

دلالة عن استمرار الزمن مع التوجه نحو الانتقال إلى المرحلة الموالية ، ارَ (مد ، فتح) الانتقال من حالة الركود إلى حالة الانفتاح ، رَتْ (فتح ، سكون) دلالة عن استغراق في نفس المرحلة الزمنية السابقة ، تْ مَـ (سكون ، فتح) دلالة عن انتقال من نهاية مرحلة مستقرة نسبيا إلى بداية مرحلة جديدة متحرّكة إيجابيا ، مَعـِ (فتح ، كسر) دلالة عن التحوّل من حالة الانفتاح والتقبّل إلى حالة الانكسار الزمني أي العودة إلى المرحلة السلبية ، عِي (كسر ، مد) دلالة عن استغراق حالة الانكسار واستمرار تداعيات المرحلة السلبية .

جـ ـ التحليل الإحصائي للارتباطات الثنائية

باعتبار العشر المقدر بـ 0.4 الذي يساوي 4 من 40 هو مقياس الارتباط الفعلي (وما بلغوا معشار ما آتيناهم) فإن الارتباطات الكبرى تتحدد ضمن ما يلي :

ـ الارتباط (فتح ، فتح) : عدد التكرارات 4 النسبة الارتباطية 4 / 40 = 0.1 أي 10 في المئة ،، تشير دلالة (فتح ، فتح) إلى المرونة الانسيابية في الفعل ورد الفعل أي التطور الإيجابي للموقف بين الأنا والهو ، مما يسهّل الانتقال إلى زمن المستقبل بيسر .

ـ الارتباط (فتح ، مد) : عدد التكرارات 4 النسبة الارتباطية 4 / 40 = 0.1 أي 10 في المئة ،، تشير دلالة (فتح ، مد) إلى أن المرونة والانسيابية التي طبعت حركة فعل القطب المؤثر أدت إلى تبني منهج المد والعطاء من طرف القطب المتأثر ، وهذا ما يساعد على الاستمرار في المضي ضمن الزمن المستقبل .

ـ الارتباط (فتح ، سكون) : عدد التكرارات 7 النسبة الارتباطية 7 / 40 = 0175. أي 17.5 في المئة ،، تشير الدلالة (فتح ، سكون) إلى أن المرونة التي طبعت العلاقة بين قطبي التفاعل أدت إلى وضع تسوده السكينة والاستقرار ، وهو مؤشر على الاستغراق في الميول إلى تكريس زمن المستقبل .

ـ الارتباط (سكون ، فتح) : عدد التكرارات 4 النسبة الارتباطية 4 / 40 = 0.1 أي 10 في المئة ،، تشير الدلالة (سكون ، فتح) إلى أن وضع السكينة والاستقرار أدى إلى فتوحات جديدة ، وهذه دلالة على الجنوح إلى الانتقال من وضعية الاستقرار في الزمن المكرّس نحو الزمن الذي يليه .

5 ـ تأويل نوايا العلاقة في دلالة الحركة ضمن الحروف المكررة في التفعيلة

ا ـ التفعيلات بالترتيب

1 ـ سارت معي

2 ـ والشعر يلـ

3 ـ هث خلفها

4 ـ كسنابل

5 ، تركت بغيـ

6 ـ رحصاد

بـ ـ حركات الحروف المكررة في التفعيلة ودلالاتها :

التفعيلة الأولى : ليس بها حروف مكررة ، أي لا وجود لدلالة انتقال من زمن إلى زمن أخر

التفعيلة الثانية : الحرف المكرر بها هو الحرف (ش) ضمن كلمة (الشعر) التي يفكّ شدّها عروضيا فتصبح (وششعر) فيكون الحرف المكررفي وضعيتي (سكون ، فتحة) وهو مؤشر على التوجه من زمن مكرّس مستقر نحو زمن قادم انفتاحي .

التفعيلة الثالثة : ليس بها حروف مكررة وهو مؤشر للثبات في نفس الزمن السابق في التفعيلة الثانية .

التفعيلة الرابعة : الحرف المكرر بها هو حرف (ن) في تفعيلة (كسنابلن) في وضعيتي (فتحة ، سكون) وهي دلالة على استمرار حالة الانفتاح ، مع ميول نحو الاستقرار ضمن ذلك النطاق .

التفعيلة الخامسة : الحرف المكرر بها هو حرف (ت) في تفعيلة (تركت بغيـ) ضمن حركتي (ضمة ، سكون) في كلمة (تركت) ، وهو مؤشر على استغلال حالة الانفتاح والتوجه نحو محاولة الضم والإخضاع وفرض الاستقرار ضمن تلك الخاصّية .

التفعيلة السادسة : ليس بها حروف مكررة وهي مؤشر للثبات في نفس الخاصية التي تشير إليها التفعيلة الخامسة أي فرض الضم والإخضاع والاستقرار على ذلك الوضع .

جـ ـ دلالات مجموع الحروف المكررة

ـ الحروف المكررة ضمن كل التفعيلات هي (ش ، ن ، ت)

ـ دلالة الفعل شنت يعني نظمت هجوما ضد جهة معينة ، ولذلك فالدلالة هنا هي أن طرفا من الطرفين شن حربا لماذا ؟ ، يمكن أن يكون السبب هو أنّ طرفا يحاول الاستغراق في الزمن الراهن وطرف يريد الانتقال إلى الزمن المستقبل .

6 ـ تتبع حركة السير من خلال الإيقاع الشعري

ا ـ التتبع من خلال مراحل التحوّل في الريتم

التذكير بالبيت الشعري وتقطيعه الخليلي

سارت معي والشعر يلــهث خلفها كسنابل تركت بغير حصاد
0/ 0/// 0// 0/// 0//0/// 0//0/// 0//0/0/ 0//0/0/

هناك مرحلتان :

المرحلة الأولى مرحلة التفعيلة الاحترازية متفاعلن بإسكان التاء ، والمرحلة الثانية مرحلة التفعيلة الأصلية متفاعلن بفتح التاء

ـ المرحلة الأولى : وتتضمن تفعيلتان في العبارة (سارت معي والشعر يلـ) وتقطيعها هو

0//0/0/ 0//0/0/

عدد الحركات = 8

عدد السكنات = 6

سرعة المرافقة الافتراضية 8 ـ 6 = 2

سرعة المرافقة الواقعية 8 : 6 = 1.25

معامل البناء العلائقي 1.25 : 2 = 0.625

معامل الهدم العلائقي 1 ـ 0.625 = 0.375

المرحلة الثانية وتتضمن أربع تفعيلات في عبارة (هث خلفها كسنابل تركت بغير حصاد) وتقطيعها هو :

0//0/// ، 0//0/// ، 0// 0/// ، 0/ 0///

عدد الحركات = 19

عدد السكنات = 8

سرعة المرافقة الافتراضية 19 ـ 8 = 11

سرعة المرافقة الواقعية 19 : 8 = 2.37

معامل البناء العلائقي 2.37 : 11 = 0.215

معامل الهدم العلائقي 1ـ 0.215 = 0.785

الاستنتاج

في المرحلة الأولى كان الفارق بين سرعة المرافقة الافتراضية وسرعة المرافقة الواقعية ذا دلالة ضعيفة ، وهذا يعني أن الارتباط العلائقي كان قويا ، حيث يتضح أن معامل البناء العلائقي المقدربـ (0.625) يتجاوز حاجز نصف مساحة المعامل المحددة بـ (0.5) وفي نفس الوقت يكون معامل التدمير العلائقي في حدود 0.375 أي أنه أصغر من قيمة حاجز نصف مساحة المعامل المحددة بـ (0.5) ، وهذا يؤشّر إلى أن المنظومة العلائقية كانت في مرحلة بناء ونماء .

في المرحلة الثانية صار الفارق بين سرعة المرافقة الافتراضية وسرعة المرافقة الواقعية ذا دلالة قوية ، وهذا يعني أن الارتباط العلائقي صار ضعيفا ، حيث يتضح أن معامل البناء العلائقي المقدربـ (0.215) أصغر من حاجز نصف مساحة المعامل المحددة بـ (0.5) وفي نفس الوقت يكون معامل التدمير العلائقي في حدود 0.785 أي أنه أكبر من قيمة حاجز نصف مساحة المعامل المحددة بـ (0.5) ، وهذا يؤشر إلى كون المنظومة العلائقية آلت إلى مرحلة هدم وتلاشي .

بـ ـ الدلالة الإيقاعية للحركة اللغوية

سنأخذ هنا حالة الحركة ضما وفتحا وكسرا كدلالة على محاولة التغيير وسنأخذ حالة السكون كدلالة على السكينة والاستقرار

ـ لحظة الانطلاق

العبارة اللغوية

سارت معي

التعبير الإيقاعي للتغعيلة (سارت معي) هو

0// 0/0/

الدلالة الحركية للريتم الإيقاعي

حركة / سكون / حركة / سكون حركتان / سكون

خطوة / توقف / خطوة / توقف خطوتان / توقف

ـ العبارة الإيقاعية /0/0 (حركة سكون ، حركة سكون) لها دلالة التناغم أي الارتباط العاطفي بين الأنا والآخر ، أي انعدام هواية صناعة الهوة لدى الهو الذي يمثل الآخر ، وانعدام الأنانية لدى الأنا

ـ العبارة // 0 (حركة حركة ، سكون) لها دلالة عدم التناغم أي لها دلالة بداية تراجع بناء الارتباط العاطفي وبداية عملية الهدم ، أي بداية نشوء نية أنانية الأنا ، وبداية نية صناعة الهوة لدى الهو

ـ تستمر هذه الحركة بنفس الوتيرة على الامتداد الحركي الإيقاعي المرتبط بالعبارة

(والشعر يلـ) أي /0/0 //0 وهو مؤشر على عدم الدخول في مرحلة حاسمة وفاصلة

التحول الإيقاعي

ـ ابتداء من العبارة (هث خلفها) إلى آخر البيت تتغير الحركة الإيقاعية لتأخذ الشكل ///0//0 أي تتزايد أعداد الحركات على حساب عدد السكنات كالآتي :

هث خلفها كسنابل تركت بغيـ رحصاد

0/0/// 0//0/// 0//0/// 0//0///

في هذه المرحلة تصل الحركة أقصى حدودها المرتفعة ويصل السكون أدنى حدوده المنخفضة مما يؤشر إلى تشتت العلاقة واقترابها من التلاشي ، أي الوصول إلى استحالة استمرارية الارتباط العلائقي ، أي التوقف عند نقطة النهاية .

ـ نهاية المراحل

المرحلة الأولى :

سارت معي والشعر يلـ

نقطة البدء هو حرف السين

نقطة النهاية هو حرف اللام

الترتيب الهيجائي في اللغة العربية ، السين في الرتبة 12 واللام في الرتبة 23 وهي دلالة على أن العلاقة تعبّر عن الانتقال الطبيعي التطوري ، وبجمع الحرفين في كلمة (سل)التي تعني طرح السؤال فتلك دلالة على النهج الصحيح الذي تم اعتماده في المرحلة الأولى من العلاقة بين الطرفين .

المرحلة الثانية

هث خلفها كسنابل تركت بغيـر حصاد

0/0/// 0//0/// 0//0/// 0//0///

نقطة البدء هو حرف الهاء

نقطة النهاية هو حرف الدال

الترتيب الهيجائي في اللغة العربية ، الهاء في الرتبة 26 والدال في الرتبة 8 وهي دلالة على أنّ العلاقة تعبّر عن الانتقال التراجعي التنازلي ، وبجمع الحرفين في كلمة (هد) بشد حرف الدال تعني دمّر ، وهذه دلالة على أن العلاقة تحولت إلى حالة تدميرية

وفي كلتا المرحلتين نجد أن مجموع الترتيبين هو العدد 35 ، ومجموع العددين 3 و5 هو العدد 8 ، وحيث أن الأعداد 3 و5 و 8 كلها أرقام ذهبية ، أي أن الحقبة بمرحلتيها المختلفتين كانت ذهبية .

التحليل الإيقاعي الصوتي للمسات والميسات

1 ـ دلالات التكرار الحرفي بين الشطر والتفعيلة

تحليل البيت الشعري كلاسيكيا وفق التقسيم النصفي

ينقسم البيت الشعري الخليلي الكلاسيكي إلى قسمين : صدر وعجز

ا ـ التكرارات في مجموعة حروف صدر البيت

الحروف ذات التكرار في صدر البيت : (ر ، ع ، ي ، ل ، هـ ، ا ، ش)

تشكل الحروف ذات التكرار في صدر البيت كلمتين : رعيل هاش

معنى رعيل

تعني أوائل **.**"رعيل" في اللغة العربية تعني جماعة قليلة من الرجال أو الخيل تتقدم غيرها الشيء، مثل أوائل الريح أو السحاب.

ويمكن أن يشير مصطلح "الرعيل الأول" إلى السابقين أو المجموعة التي بدأت شيئًا ما، مثل الرعيل الأول من المؤمنين في الإسلام، أي المجموعة الأولى التي آمنت بالنبي محمد

معنى هاش

هاش يهوش هوشا فهو هائش

هاش القوم : اختلطوا واضطربوا ووقعت بينهم الفتنو ، عاثوا وأفسدوا

هاشت الإبل ونحوها : نفرت وتبددت **(9)**

.9 ـ اللغة العربية المعاصرة معجم

وبجمع كلمتي (رعيل هاش) نحصل على عبارة تقترب من معنى : أن الجيل الأول من الفتوحات في الأندلس قد تبدد وتناثر ،، وهي دلالة على أن سبب سقوط الأندلس هو تحوّل حالة العرب من الوحدة والتآزر إلى حالة التشتت والصراع (ملوك الطوائف) .

بـ ـ التكرارات في مجموعة حروف عجز البيت

الحروف ذات التكرار 2 في عجز البيت :

(ك ، ن ، ا ، ب ، ت ، ر)

يمكن تنظيمها في كلمتي (كن أبتر) وهي دلالة على القانون الكوني الذي يأمر كل من أراد العلوّ في الأرض أن يكون أبتر .

2 ـ دراسة التفعيلة كرقصة إيقاعية

ا ـ الرقصة الإيقاعية بين اللمسة والميسة

إن دراسة الإيقاع الشعري العربي كظاهرة دورية تظهر في شكل وحدات موسيقية (التفعيلات) تجمع بين اللمسات و الميسات و ما ينجم عن ذلك الحوار الإيقاعي من تغيرات بالتخفيف و الحدة أو الزيادة والنقصان و التلطيف و التنعيم ، مما يجعلنا نتجاوز دراسة الأنماط الإيقاعية في كونها مجرد نوع من الموسيقى الخارجية التي تنظم التصفيفات اللفظية ضمن تموجاتها لتؤلف نسقا من الحركة اللغوية وفق نظم معينة ، بل أن الإيقاع الشعري هو إحدى المركبات الفنية الجمالية التي تتشكل منها الصورة الشعرية ضمن مشهد جمالي متكامل .

و من هذا المنطلق فإن عملية التحليل الإيقاعي الصوتي التي تستهدف تحديد طبيعة كل من اللمسة والميسة التي تتألف منها الوحدة الإيقاعية تعتبر بمثابة الإطار النموذجي الذي يحدد القالب الذي تتشكل الصور الفنية وفق فضاءاته . إنّ مفهوم الرقصة الإيقاعية تعطينا تصورا لوجود مصدر تنبيه و هو الإيقاع و استجابة ملائمة وهي الرقصة و هذا التصور يقربنا من العلاقة الموجودة بين مكوني الإيقاع الشعري حيث تعتبر اللمسة هي نصف الموجة الإيقاعية و الميسة هي النصف الثاني من الموجة لتتشكل منهما موجة راقصة يتبادل من خلالها المكونان عملية الشد و المد و التلاطف و التعاطف و التداني و التنائي و الظهور و الاختلاف و التلاشي و إعادة التشكل ، و هذا ما يساعد على إبراز خفايا و خبايا الصور الفنية للمقاطع و بالشكل الذي لا يفصل المحتوى الإيقاعي عن المحتوى المشهدي العام .

و من هنا نستطيع أن نقول بأن دراسة الإيقاع الشعري وفق المقاربة الحديثة يمكن أن تجيب على أسئلة عديدة تتعلق بطبيعة الصورة الفنية ككيان متكامل أو ترتبط بالانسجام و اللا انسجام بين الوظائف متعددة المصادر الحسية أو قد تكون على علاقة بالتداعيات الوجدانية أو بموقف فكري أو فني أو بدفقات روحية سامية أو أشياء أخرى . وباعتبار أن اللمسة منبها فهي تدل على تأثير الأنا في الهو ، بينما تدل الميسة ـ باعتبارها استجابة ـ على تجاوب الهو مع الأنا .

بـ ـ أنواع اللمسات

اللمسة الفاترة :

وتكون بنفس الحركات (فتحة / فتحة / فتحة ، ضمة / ضمة / ضمة ، كسرة / كسرة / كسرة) أي أن النصف الأول من الموجة الإيقاعية للتفعيلة يتراقص بحركة رتيبة ، مثل

(لمست يدي فبدا لها وكأنها رسمت يدي لهبا أضاء فأبدعا)

ففي هذا البيت تظهر اللمسات (لمست ، فبدا ، وكأنـ ، رسمت ، لهبا ، ء فأبـ) كلها على نفس القالب (ثلاث فتحات متتالية وسكون) ، وفي هذا البيت تظهر لمستان :

ـ لمسة اللفظ التي تشير إلى لطافة وخفة وانسيابية الحروف الثلاثة المتتالية (ل ، م ، س)

ـ لمسة المعنى التي تشير إلى كون التلامس العاطفي يولّد طاقة متحوّلة من طاقة شعورية إلى طاقة إبداعية .
ـ لمسة الإيقاع التي تشير إلى رتابة وفتور نصف موجة التفعيلة بسبب اعتمادها على الحركة الواحدة (الفتح) ، لكن الدلالة هنا قوية باعتبار أن تأكيد الفتح في اللمسة الإيقاعية هو قيمة مضافة لإظهار قوة تأثير اللمسة الحسية التي تحولت إلى حالة شعورية تولّدت عنها طاقة إبداعية أنتجت قصيدة شعرية .

اللمسة اللطيفة :

وتكون بحركتين مختلفتين متتاليتين من حيث رتبة الخفة ، حيث أن ترتيب الحركات من حيث الخفة كالآتي : (السكون ، الفتحة ، الضمة ، الكسرة) ، فالانتقال من الفتحة إلى السكون ومن السكون إلى الفتحة ، ومن الفتحة إلى الضمة ومن الضمة إلى الفتحة مثلا هذا يصبغ اللمسة بخاصية اللطافة ، فهناك فرق بين (سارت) و (سيقت) حيث تبدو الكلمات (سارت ، ماست ، مالت) أكثر لطافة من الكلمات (سئلت ، ملقي ، قصوى) بسبب طبيعة الحروف من جانب وبسبب ترتيب الحركات من حيث الخفة من جانب آخر ومثالا عن اللمسة اللطيفة البيت التالي :

ملأى بفيض الحبّ باسمة الشفا ه أسيلة الأعطاف والآهات

في هذا البيت نستخرج اللمسات التالية (ملأى ، ضلحب ، سمتش ، ه أسيـ ، أعطا ، آها) ، حيث يبدو تنوع الحركة الأولى والحركة الموالية للمسة بالصورة التي يجعلها لطيفة مرنة وناعمة .

ـ اللمسة الحارة :

وتكون بحركتين مختلفتين (فتحة / سكون / فتحة / سكون ، فتحة / ضمة / فتحة / سكون ، كسرة / فتحة / كسرة / سكون ، ضمة / سكون ، فتحة / سكون .....) أي أن النصف الأول من الموجة الإيقاعية للتفعيلة يتراقص بحركات متغيرة في نفس الإيقاع ، مثل

يسري بيَ العنب الأسيل إذا رسا بين الكؤوس ملامسا شفتيك

في هذا البيت تظهر اللمسات (يسري ، عنبلـ ، ل إذا ، بينلـ ، س ملا ، شفتيـ) متغيرة الحركات أي ليس لها قالب محدد باستثناء اللمسة الأخيرة الرتيبة (شفتيـ) ، وفي هذا البيت تظهر ثلاث لمسات أيضا :

ـ لمسة اللفظ في كلمة (ملامسا) التي تشير إلى لطافة وخفة وانسيابية الحروف (م ، ل ، ا ، م ، س ، ن)
ـ لمسة المعنى التي تشير إلى كون التلامس بين عصير العنب والشفاه ، حول الرسو (دلالة على التوقف) إلى سريان (دلالة على الحركة) أي الخروج من عالم الى عالم آخر ،
ـ لمسة الإيقاع التي تشير إلى تعدد وتنوع الحركات في غير رتابة ضمن نصف موجة التفعيلة ، وهنا أيضا تكون الدلالة قوية ليس اعتبارا من تعدد وتنوع الحركات فحسب ، بل من تأثير ذلك التنوّع على تشكيل تأثير معاكس (تعدد حركات ممزوج بالسّكْر يؤدي إلى حركة من نوع آخر للخروج من العالم الواقعي إلى عالم افتراضي من نسج كؤوس العنب) .

ـ اللمسة العنيفة

وتكون في تفعيلة البحر الكامل بثلاث حركات مختلفة يليها سكون مثل : (ضمة / كسرة / فتحة / سكون) ، (ضمة / فتحة / كسرة / سكون) ، (كسرة / ضمة / فتحة / سكون)

، (كسرة / فتحة / ضمة / سكون)، (فتحة / كسرة / ضمة / سكون) ، (فتحة / ضمة / كسرة / سكون) أي أن النصف الأول من الموجة الإيقاعية للتفعيلة يتراقص بحركات متغيرة تماما حيث تظهر كل حركة مرة واحدة في اللمسة الإيقاعية مثل

حجبت فكان بدونها دري دجى وبمهجتي خيم تهب رياحها

في هذا البيت تظهر اللمسات (حجبت ، ن بدو ، دري ، وبمهـ ، خيم ، ب ريا) متغيرة الحركات تماما ، وهذا ما يجعل حركة اللمسة عنيفة ، وهذا النوع من اللمسات قليل جدا في الشعر العربي القديم والحديث ، وهو لا يضيف شيئا مميزا للحركة الإيقاعية ، بل ينشئ صعوبات خلال الإلقاء الشعري وحتى خلال القراءة البصرية .

اللمسة المعبّرة :

وهي اللمسة التي تتجدد وتتنوع من حيث الصفة ولا تأخذ صفة واحدة حيث تكون أحيانا لطيفة وأحيانا فاترة وأحيانا حارة مما يستوجب أن تكون الميسات متداعية بشكل متنوع أيضا ، وهذا ما يمنح المقطع الشعري نمطا موسيقيا سمفونيا تتطور فيه المشاهد على طول مسار الحركة العامة لموسيقى القصيدة ، ومن الأمثلة على اللمسات المعبرة قول الشاعر أحمد شوقي في قصيدة زحلة :

ودخلت في ليلين شعرك والدجى ولثمت كالصبح المتيّم فاك

حيث يمكن ملاحظة تنوع اللمسات (ودخلـ ، ليليـ ، رك ود ، ولثمـ ، صبحلـ ، يم فا) ، حيث أن هذا التنوع (رتيبة ، لطيفة ، حادة ، رتيبة ، لطيفة ، حادة) جعل من البيت الشعري بيتا ذا لمسات معبرة عن المشهد الذي أراد الشاعر أن يرسمه بالكلمات ويحركه باللمسات الإيقاعية .

د ـ أنواع الميسات

الميسة الرتيبة المملّة

وهي التي تتحدد ضمن فتحتين وسكون من الشكل (فتحة / فتحة / سكون) أو ضمتين وسكون من الشكل (ضمة / ضمة / سكون) أو كسرتين وسكون من الشكل (كسرة / كسرة / سكون) وهذا بصورة متتالية لعدة ميسات من نفس الشكل ، وبرغم خفة حركة الفتحة إلا أنها ضمن تشكيل الميسات المتتالية تعطي جرسا موسيقيا مملا حيث يبدو وكأنه نسج ساذج متكلف لا يفي بالغرض الفني من الإيقاع الشعري ، وكمثال على هذا نورد البيت الآتي :

قالت لها عذرا فلا ترسي على موج الهوى بعد الجفا فتعاني

هذه الأم تنصح ابنتها بعدم العودة إلى تجربة عاطفية فاشلة ، وبغض النظر عما يتضمنه البيت من معنى فإن وجود الميسات (لها ، فلا ، على ، هوى ، جفا) على نفس النموذج الحركي (فتحة / فتحة / سكون) جعلها مملة وساذجة وغير مستساغة ، وكمثال آخر يقول مطران خليل مطران :

آمالنا آلامنا أرواحنا أشباحنا يوم الفداء فداك

وبرغم ما في البيت من معنى إلا أن الميسات ذات النموذج الحركي (ضمة / فتحة / سكون) في الميسات الثلاث المتتالية (منا ، حنا ، حنا) أضعفت التأثير الجمالي للميسة وذلك رغم وجود جناس في (آلامنا آمالنا) ، ووجود ترصيع في (أرواحنا أشباحنا) ، وهذا ما يثبت تأثير كيان الميسة في بنية الصورة الجمالية أو المشهد الفني الشعري ككل .

الميسة الرتيبة غير المملة :

هذا النوع تكون فيه الميسات رتيبة غير مملة بسبب اللجوء إلى تكسير التأثير السلبي لرتابة الميسات عن طريق تنويع شكل الميسات الرتيبة المتلاحقة ، مثلا أن يتم الابتداء بميسة (فتحة / فتحة / سكون) تليها ميسة (كسرة / كسرة / سكون) حتى تبدو غير رتيبة كقول الشاعر بشارة الخوري في قصيدة لا تكذبي المنسوجة على مجزوء البحر الكامل :

أيقظتني من زيف أحـــــــلامي وغدر مشاعري

حيث أن الميسات (تني ، ف أحـ ، وغد ، عري) ، الميسة الأولى رتيبة بكسرتين ، الثانية راقصة ، الثالثة رتيبة بفتحتين ، الرابعة رتيبة بكسرتين . حيث أن هذا التنوع في الرتابة كسر صفة الملل .

الميسة الراقصة :

وهي التي تتضمن حركتين مختلفتين يليهما سكون سواء كانت من الشكل (فتحة / كسرة / سكون) أو (فتحة / ضمة / سكون) أو (كسرة / فتحة / سكون) أو (كسرة / ضمة / سكون) أو (ضمة / فتحة / سكون) أو (ضمة / كسرة / سكون) ومن خلال هذه المعطيات يمكن تقسيم الميسة الراقصة إلى أنواع :

ـ **الميسة الجيدية** نسبة إلى الجيد وهي التي تبدأ بأقوى حركة (الكسرة) لتتبعها فيما بعد فتحة أو ضمة مثل :

أرهقت أنفاسي بقبلة عائد من بحر أوهام بخفّ صادي

حيث تبتدئ كل الميسات بالكسرة (ت أنـ ، بقبـ ، ئدن ، رأو ، بخف)

ـ **الميسة الصدرية** نسبة إلى الصدر وهي التي تبدأ بحركة متوسطة القوة وهي الضمة لتتبعها فتحة أو كسرة ثم سكون ، مثل :

ألقي الخطى فوق الدروب على الربي فأرى بروجك في ذرى خطواتي

حيث تبتدئ كل ميسة بضمة (خطى ، درو ، ربى ، برو ، ذرى)

ـ **الميسة الخصرية** نسبة إلى الخصر وهي التي تبدأ بحركة ضعيفة وهي الفتحة لتتبعها كسرة أو ضمة مثل قول الشاعر الجزائري ميلود خيزار:

كانت تصد الباب في وجهي وها هي ذي تجيئ وكلها أبواب

الميسات هي (تصد ، ب في ، وها ، تجي) وكلها تبتدئ بفتحة تليها حركة من الحركات .

ـ **الميسات المتراقصة :** وهي مجموعة من الميسات الراقصة التي تبتدئ بميسة راقصة جيدية تليها ميسة راقصة صدرية أو ميسة راقصة خصرية ، وهذا التنوع هو الذي يعطي دلالات كثيرة للإيقاع الشعري ويحدد العلاقة بين اللمسة والميسة بما يضفي على الصورة الشعرية الإيقاعية حركة مميزة تعطي إلى المشهد الشعري العام دلالات جديدة .

3 ـ التطبيق على البيت المرجع

ا ـ تحليل التفعيلات إلى لمسات وميسات

من خلال ما سبق ذكره من تفاصيل حول دلالات المركبات الحركية لكل من اللمسة والميسة ضمن نظام التفعيل الإيقاعي الحركي واستنادا إلى الجداول السالفة سأحاول دراسة

البيت المرجع باعتبار أن البحر الكامل طربي ، وباعتبار العلاقة المتغيّرة بين الأنا والهو ، وذلك من أجل إيجاد دلالات خفية لبنية كل لمسة وميسة من تفعيلات البيت المرجع وذلك بتحديد اللمسات والميسات في كل تفعيلة كالآتي :

ـ التفعيلة الأولى (سارت معي) اللمسة (سارت) الميسة (معي)
ـ التفعيلة الثانية (وششعر يلـ) اللمسة (وششعـ) الميسة (ر يلـ)
ـ التفعيلة الثالثة (هث خلفها) اللمسة (هث خلـ) الميسة (فها)
ـ التفعيلة الرابعة (كسنابلن) اللمسة (كسنا) الميسة (بلن)
ـ التفعيلة الخامسة (تركت بغيـ) اللمسة (تركت) الميسة (بغيـ)
ـ التفعيلة السادسة (رحصاد) اللمسة (رحصا) الميسة (د)

بـ ـ اللمسات في البيت المرجع: أنواعها ودلالتها الأولية
الدلالات الخفية

من خلال جدول تغيرات الحركة الإيقاعية يتضح ما يلي :

ـ في التفعيلتين رقم 1 ورقم 2 كان تعامل الأنا مع الهو وفق قاعدة الحب مما ساعد على تجسيد السكينة لدى الهو .
ـ في التفعيلة رقم 3 أراد الأنا أن يستغل الحب المكرّس لتحويل السكينة إلى عملية احتواء (أي احتواء كيان الهو داخل كيان الأنا) .
ـ في التفعيلة رقم 4 تحولت اللمسة إلى لمسة باردة مع تحول التعامل إلى تعامل بارد مع البقاء على إظهار الحب .
في التفعيلة رقم 5 تحولت اللمسة إلى لمسة عنيفة مع تعامل قاس وتحول الحب إلى عملية احتواء من طرف الأنا مع الشعور بالانكسار من طرف الهو .
ـ في التفعيلة رقم 6 تم تخفيف اللمسة من صفة العنيفة إلى صفة الحارة من طرف الأنا ، مع استمرار حالة الانكسار من طرف الهو .

جـ ـ دراسة مواقف الأنا والهو استنادا إلى الميسات

ـ في التفعيلة رقم 1 رغم أن الأنا في وضع تشكيل علاقة إيجابية (حب) مع الهو إلا أن رد فعل الهو كان سلبيا (تحفظ) أي بداية تقلص الهوة بين الأنا والهو
ـ في التفعيلة رقم 2 واصل الأنا إبداء تشكيل العلاقة الإيجابية (حب) مع الهو فتحول رد فعل الهو من السلبي (تحفظ) إلى الإيجابي (سكينة) ، أي بلوغ الهوة أدنى حدود تقلّصها
ـ في التفعيلة رقم 3 الأنا يقرر تحويل العلاقة الإيجابية (حب) إلى علاقة سلبية (احتواء) ، وهنا تبدأ مساحة الهوة في التمدد
ـ في التفعيلة رقم 4 الهو يقرر إبداء رد فعل سلبي تجاه (الاحتواء) بموقف (تكسير العلاقة) ، حيث تزداد مساحة تمدد الهوة
ـ في التفعيلة رقم 5 ينكشف أمر الأنا في موقفه نحو الاحتواء والهو يحاول الموازنة بين الإبقاء على العلاقة وتكسيرها ، وهنا يبدو شبه توقف لعملية تمدد مساحة الهوة .

ـ في التفعيلة رقم 6 الأنا يعود إلى موقف تكسير العلاقة والهو يصر على تكسيرها بشكل نهائي ، أي بلوغ الهوة أقصى حدود تمددها .

التحليل متعدد المقاربات للبيت المرجع

1 ـ الدلالات استنادا إلى المقاربة الصوتية

تنبني استراتيجية التأويل انطلاقا من العلاقات التي يمكن ملاحظتها بين العناصر الصوتية ووفق خاصية التأثير الجواري للأصوات تجاه بعضها (فالتنظيم الفونولوجي للنص لا يخلو من مغزى مباشر ذي دلالة) [10] .

10 ـ يوري لوتمان تحليل النص الشعري بنية القصيدة دار العودة بيروت لبنان 1977 مج 3 ص 450

كما أن التنظيم الفونولوجي بحد ذاته يعتبر نصا يمكن قراءة ما بداخله من تفاعلات تنشئها أنساق فنية متداخلة تتمحور كلها حول الإيقاع الشعري المتمثل في الوزن ، (فالوزن لا وجود له إلا باعتباره علاقة بين الصوت والمعنى ، وهو إذن بناء صوتي معنوي) [11]

11 ـ جون كوين النظرية الشعرية ترجمة أحمد درويش دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ط 1 القاهرة ص 51

حروف الهمس في اللغة العربية

تعريفها : حروف الهمس هي الحروف التي يجري معها النفس عند النطق بها، مما يجعل صوتها خفيًا.

وهي مجموعة في عبارة: "فحثه شخص سكت" .

تعريف الجهر:

هو انحباس جريان النفس عند النطق بحرف من حروف الجهر لقوة الاعتماد على المخرج.

ا ـ دراسة الحروف حسب المخارج الصوتية (همس ، جهر)

حروف الهمس : 10 حروف وهي : (ف،ح،ث،ه ، ش،خ،ص،س،ك،ت)

حروف الجهر : 19حرفا وهي (ء،ا،ب،ج،د،ذ،ر،ز،ض،ط،ظ،ع،غ،ق،ل،م،ن،و،ي)

حروف الجهر وتضم 4 حروف وهي : (م ، و ، غ ، د)

تكرارات الحروف التي تضمنها البيت المرجع

ـ مجموع الحروف أحادية التكرار : 9 وهي :

م ، و، ث ،خ ، ف ،غ ، ح ، ص ، د

ـ مجموع الحروف ذات التكرارات : 12 وهي :

س ، ا ، ر ، ت ، ع ، ي ، ش ، ل ، هـ ، كـ ، ن ، ب

ـ دراسة الحروف أحادية التكرار

مجموع الحروف أحادية التكرار : 9

مجموع حروف الهمس : 5 وهي : ف ، ح ، ث ، خ ، ص

مجموع حروف الجهر : 4 وهي : م ، و ، غ ، د

معامل الهمس في الحروف أحادية التكرار : 5 : 9 = 0.55

معامل الجهر في الحروف أحادية التكرار : 4 : 9 = 0.45

ـ دراسة الحروف ذات التكرارات

عدد الحروف ذات التكرارات : 12

مجموع حروف الهمس : 5 وهي : هـ ، ش ، س ، كـ ، ت

مجموع حروف الجهر : 7 وهي : ا ، ر ، ع ، ي ، ل ، ن ، ب

معامل الهمس في الحروف ذات التكرارات : 5 : 12 = **0.42**

معامل الجهر في الحروف ذات التكرارات : 7 : 12 = **0.58**

الاستخلاصات

ـ ضمن الحروف أحادية التكرار : معامل الهمس أكبر من معامل الجهر وهو يتضمن دلالة العلاقة الجيدة والتفاهم باعتبار الهمس يحمل معنى اللطافة والمرونة أي لأنّ الأنا على درجة عالية من التوافق مع الهو .

ـ ضمن الحروف ذات التكرارات : معامل الجهر أكبر من معامل الهمس ، وهذا يحمل دلالة العلاقة غير الجيدة باعتبار الجهر يحمل معنى الشدة والصلابة أي بداية نشوء الاختلالات في العلاقة بين الأنا والهو .

وبما أن التكرار يأخذ معنى تأكيد الملحزظ ، فإن المؤشر يلوّح باضطراب العلاقة بين الأنا والهو وبوجود هوّة حقيقية بينهما ،، لنحاول أن ندرس العلاقة في المرحلتين الأولى والمرحلة الثانية

بـ ـ دلالات تركيب الحروف الأولى من اللمسات والميسات

ـ اللمسات : (سارت / وششعـ / هث خلـ / كسنا / تركت / رحصا)

ـ الميسات : (معي / ر يلـ / فـــهـــاّ / بـلن / بغيــ / د)

الحروف- الأولى :

نأخذ الحرف الأول من كل لمسة وميسة بالترتيب الذي ورد في البيت نجد :

س ، م ، و ، ر ، هـ ، ف ، كـ ، ب ، ت ، ب ، ر ، د

يمكن تشكيل كلمات ذات معنى بأخذ هذه الحروف على نفس الترتيب

سمو ، رهف ، كبت ، برد

عدد الحروف : 12 دلالة على عدد الأشهر أي الدورة السنوية ، دلالة على الدورة الحقبية للحضارة العربية بالأندلس

الكلمة الأولى : سمو ، وتدل على الأساس الذي بنيت عليه تلك الحضارة في بداية نشأتها مما أدى إلى بداية تشكل علاقة حقيقية بين الأنا والهو دون وجود هوّة بسبب تسامي الأنا عن أنانيته وتنازل الهو عن هويّته ، بما يتلاءم مع البيت الآتي .

جلست معي والشعر يرفل خلفها كبنادق صنعت بغير زناد

الكلمة الثانية : رهف ، تدل على العلاقة التي ربطت الآخر بالذات ، أي الوضع الطبيعي الجديد الذي أصبح يربط بين الهو و الأنا بسبب الأساس (سمو) الذي تم التأسيس عليه من لدى الأنا مما جعل الهو ينصهر في الأنا ويحمل مواصفات بروفيله ، بما يتلاءم مع البيت الشعري التالي :

عاشت معي ، والشعر يرقص حولنا كمدينة أمست بغير عباد

الكلمة الثالثة : كبت ، تدل على تراكمات سلبية نتجت عن التخلي عن مبدأ النشوء (سمو) مما أدى إلى بداية تلاشي العلاقة (رهف) وحوّلها إلى حالة (كبت) مما يؤشر إلى حالة تمدد الهوة بين الأنا السابح في أنانيته والهو الباحث عن هويّته .

الكلمة الرابعة : (برد) ، وتدل على حدوث تغيّر فعلي في مستوى حرارة العلاقة مما جعلها تصل إلى درجة يمكن وصفها بالباردة ، وهي التي أدت إلى انهيار العلاقة وانتهاء الحقبة الحضارية مما يؤشر إلى توسع نطاق الهوة بين الأنا والهو بصورة أصبحت فيها إمكانية استمرارية العلاقة معدومة .

2 ـ الدلالات المستندة إلى مقاربة نحوية

ا ـ الدلالات حسب أنواع الضمائر

ـ عدد الضمائر المنفصلة : 0

ـ عدد الضمائر المتصلة : 2 وهي (ي) في كلمة معي ، و (ها) في كلمة خلفها .

ـ عدد الضمائر المستترة : 3 وهي الضمير (هي) بعد الفعل سارت ، الضمير (هو) بعد الفعل يلهث ، الضمير (هي) بعد الفعل المبني للمجهول (تركت)

من خلال الجدول يتضح عدم وجود أي ضمير منفصل ، ووجود ضميرين متصلين ، (ي) ، وهو ضمير نصب يدل على الأنا واقع في محل جر مضاف إليه ، والضمير (ها) ، وهو ضمير نصب يدل على الهو وهو واقع في محل جر مضاف إليه أيضا ، وهي دلالة على

كون الأنا والهو يحملان نفس النوع من الضمير ويقعان ضمن نفس الوظيفة ،، ومن جهة أخرى يتضح أنّ في الخانة الأخيرة ثلاثة ضمائر مستترة مرتبطة بالهو مختلفة من حيث الموقع على النحو الأتي :(الأول والثاني في محل رفع فاعل ، والثالث في محل رفع نائب فاعل)، وهذه دلالة على أن الهو كان في مقام الرفع على الفاعلية بالأصالة أو بالنيابة ، أي أنه هو المسؤول الحاسم فيما يتعلق بتقلّص أو تمدد الهوة بينه وبين الأنا من حيث تأثير الضمير المستتر أي التأثير العميق الخفي .

بـ ـ دلالة التآلف والتنافر استنادا إلى تجاور الحركات

ـ أسس بناء الدلالات

ـ يتم أخذ ترتيب الحركات اللغوية في الكلمة من حيث القوة (كسرة ، ضمة ، فتحة) كسند لتحديد وضعيات التآلف ووضعيات التنافر ، مع إهمال السكون باعتباره غير مؤثر

ـ اعتبار تجاور حركتين في نفس الكلمة مع تجاور نفس الحركتين من حيث درجتي ترتيب القوة (كسرة ، ضمة) ، (ضمة ، كسرة) ، (ضمة ، فتحة) ، (فتحة ، ضمة) دلالة على وضعية تآلف .

ـ اعتبار تجاور حركتين في كلمة مع عدم تجاور نفس الحركتين من حيث درجتي ترتيب القوة (كسرة ، فتحة) ، (فتحة ، كسرة) دلالة على وضعية تنافر .

ـ وضعية الحركات على مستوى التفعيلات في البيت المرجع

التفعيلة الأولى: س (فتحة) ، ا(سكون)، ر(فتحة) ، ت(سكون) ، م(فتحة)، ع (كسرة) ، ي(سكون)

التفعيلة الثانية: و (فتحة) ، ش (سكون)، ش (فتحة) ، ع (سكون) ، ر(ضمة)، ي (فتحة) ، ل(سكون)

التفعيلة الثالثة: هـ (فتحة) ، ث (ضمة)، خ (فتحة) ، ل(سكون) ، فـ(فتحة)، هـ (فتحة) ، ا(سكون)

التفعيلة الرابعة: كـ (فتحة) ، س (فتحة)، ن (فتحة) ، ا (سكون) ، ب (كسرة)، ل (كسرة) ، ن(سكون)

التفعيلة الخامسة : ت (ضمة) ، ر(كسرة)، كـ (فتحة) ، ت (سكون) ، ب (كسرة)، غ (فتحة) ، ي(سكون)

التفعيلة السادسة : ر (كسرة) ، ح (فتحة)، ص(فتحة) ، ا (سكون) ، د (كسرة)

ـ تحليل دلالة المرحلة الأولى (الشطر الأول)

تموضع الحركات على الحروف

س	ا	ر	ت	م	ع	ي
فتح	سكون	فتح	سكون	فتح	كسر	سكون
و	ش	ش	ع	ر	ي	ل
فتح	سكون	فتح	سكون	ضم	فتح	سكون
هـ	ث	خ	ل	ف	هـ	ا
فتح	ضم	فتح	سكون	فتح	فتح	سكون

الملاحظات

ضمن دراسة طبيعة الجوار بين الحركات في إطار ثنائي نلاحظ :

ـ بإهمال السكون نلاحظ وضعية تنافر واحدة وهي (فتح كسر) في كلمة (معي)

الدلالات

تشير الدلالة أنه في المرحلة الأولى من العلاقة بين الأنا والهو كان التآلف هو السائد وأنّ التنافر محدود جدا ، وهذا يعني تقبّل الهو للأنا وتقلص مساحة الهوة بينهما .

د ـ تحليل دلالة المرحلة الثانية (الشطر الثاني)

تموضع الحركات على الحروف

كـ	**س**	**ن**	**ا**	**ب**	**ل**	**ن**
فتح	**فتح**	**فتح**	**سكون**	**كسر**	**كسر**	**سكون**
ت	**ر**	**كـ**	**ت**	**ب**	**غ**	**ي**
ضم	**كسر**	**فتح**	**سكون**	**كسر**	**فتح**	**سكون**

ر	ح	ص	ا	د
كسر	فتح	فتح	سكون	كسر

الملاحظات

ـ بإهمال السكون نلاحظ أربع وضعيات تنافر (فتح ، كسر) ، (كسر ، فتح) ، (كسر ، فتح) ، (فتح ، كسر)

الدلالات

تشير الدلالة أنه في المرحلة الثانية من العلاقة بين الأنا والهو ازداد التنافر بشكل رهيب وهذا يعني أنّ مساحة الهوّة بين الأنا والهو قد تمددت إلى أن وصلت درجة عدم تقبّل الهو للأنا ، مما أدى إلى ظهور مؤشرات بداية مرحلة تشتت وتلاشي العلاقة بين طرفي التفاعل .

3 ـ دلالة العلاقة استنادا إلى الطاقة الإيقاعية

ا ـ حساب طاقة اللمسات واللمسات

طاقة الحروف : يتم احتسابها وفق طريقة حساب الجمل الصغير

القيم العددية للحروف في حساب الجمل الصغير

(أ=1، ب=2، ج=3، د=4، هـ=5، و=6، ز=7، ح=8، ط=9، ي=1، ك=2، ل=3، م=4، ن=5، س=6، ع=7، ف=8، ص=9، ق=1، ر=2، ش=3، ت=4، ث=5، خ=6، ذ=7، ض=8، ظ=9، غ=1).

طاقة الحركات

طاقة الفتح في الأول (6) في الوسط (4) في الأخير (2)

طاقة السكون في الوسط (2) في الأخير (1)

طاقة الضم في الأول (3ـ) في الوسط (2ـ) في الأخير (1ـ)

طاقة الكسر في الأول (6ـ) في الوسط (4ـ) في الأخير (2ـ)

طاقة النقط : هي عدد النقط (إذا كانت من أعلى الحرف فإشارتها موجبة ، وإذا كانت أسفل الحرف فإشارتها سالبة)

يحتسب ترتيب الحروف في كل كلمة لوحدها وليس في التفعيلة

طاقة الحرف الواحد داخل الكلمة = طاقة الحرف مضروبة في طاقة الحركة

طاقة اللمسة أو الميسة تساوي محصلة مجموع طاقات حروفها

بـ ـ الطاقة في كل تفعيلة ودلالاتها

التفعيلة الأولى

	طاقة الحرف	طاقة الحركة	طاقة النقاط	المحصلة
س	6	6	0	36
ا	1	2	0	2
ر	2	2	0	4
ت	4	2	4	10
م	4	6	0	24
ع	7	ـ 4	0	ـ 28
ي	1	1	ـ 4	ـ 3

محصلة اللمسة (سارت) = 36 + 2 + 4 + 10 = 52 و. ط . ر**(وحدة طاقوية إراحية)**

محصلة الميسة (معي) = 24 ـ 28 ـ 3 = ـ 7 أي 7 و.ط . ز**(وحدة طاقوية إزعاجية)**

الدلالة : في أول خطوة من العلاقة بين الأنا والهو كانت الطاقة الإيجابية التي أصدرها الأنا تجاه الهو معتبرة ، وقد قابلها الهو بنوع من الطاقة السلبية وهي علامة على حالة تحفظ من طرف الهو بشأن العلاقة الوجودية مع الأنا .

التفعيلة الثانية

	طاقة الحرف	طاقة الحركة	طاقة النقاط	المحصلة
و	6	6	0	36
ش	3	4	0	12
ش	3	4	0	12
ع	7	2	4	18
ر	2	ـ 1	0	ـ 2
ي	1	6	ـ 2	4
ل	3	2	0	6

محصلة اللمسة (وششعـ) = 36 + 12 + 12 + 18 = 78 و. ط . ر

محصلة الميسة (ريلـ) = ـ 2 + 4 + 6 = 8 و.ط . ر

الدلالة : في الخطوة الثانية أصدر الأنا طاقة إيجابية إضافية ، وقد كان رد الهو بإصدار نوع من الطاقة الإيجابية تجاه الأنا ، وهي إشارة إلى بداية نشوء علاقة نوعية بين طرفي التفاعل .

التفعيلة الثالثة

	طاقة الحرف	طاقة الحركة	طاقة النقاط	المحصلة

هـ	5	4	0	20
ث	5	1 –	3	2 –
خ	6	6	1	37
ل	3	2	0	6
ف	8	2	1	7
هـ	5	2	0	10
ا	1	1	0	1

محصلة اللمسة (هث خلـ) = 20 –2 + 37 + 6 = 61 و. ط . ر

محصلة الميسة (فها) = 7 + 10 + 1 = 18 و.ط . ز

الدلالة : في الخطوة الثالثة كان تبادل الطاقة الإيجابية هو السائد بين الأنا والهو ، وهي علامة على استقرار العلاقة على تفاصيل نوع من القبول لدى الطرفين .

التفعيلة الرابعة

	طاقة الحرف	طاقة الحركة	طاقة النقاط	المحصلة
كـ	2	6	0	12
س	6	6	0	36
ن	5	4	1	21
ا	1	2	0	2
ب	2	4 –	1 –	9 –
ل	3	2 –	0	6 –
ن	5	2	1	11

محصلة اللمسة (كسنا) = 12 + 36 + 21 + 2 = 71 و. ط . ر

محصلة الميسة (بلن) = – 9 – 6 + 11 = – 4 و.ط . ز

الدلالة : في الخطوة الرابعة استمر الأنا في إصدار الطاقة الإيجابية ، غير أن الهو أصدر نوعا من الطاقة السلبية تجاه الأنا ، وهي مؤشر على تغيّر موقف الهو بشأن علاقته بالأنا .

التفعيلة الخامسة

	طاقة الحرف	طاقة الحركة	طاقة النقاط	المحصلة
ت	4	4 –	2	14 –
ر	2	4 –	0	8 –
كـ	2	2	0	4
ت	4	1	2	6
ب	2	6 –	1 –	13 –

غ	1	4	1	5
ي	1	2	2 –	0

محصلة اللمسة (تركت) = – 14 – 8 + 4 + 6 = – 12 أي 8 و. ط . ز

محصلة الميسة (بغيـ) = – 13+ 5 + 0 = – 8 أي 8 و.ط . ز

الدلالة : في الخطوة الخامسة تم تبادل الطاقة السالبة بين الأنا والهو ، وهو مؤشر لحالة انسداد في العلاقة وبداية ظهور مؤشرات تلاشي العلاقة .

التفعيلة السادسة

	طاقة الحرف	طاقة الحركة	طاقة النقاط	المحصلة
ر	2	2 –	0	4 –
ح	8	6	0	48
ص	9	4	0	36
ا	1	2	0	2
د	4	1 –	0	4 –

محصلة اللمسة (رحصا) = – 4 + 48 + 36 + 2 = 82 و. ط . ر

محصلة الميسة (د) = – 4 = – 4 أي 4 و.ط . ز

الدلالة : في المرحلة الأخيرة أصدر الأنا كمّا هائلا من الطاقة الإيجابية لتدارك الموقف ، لكن الهو استمر في إصدار الطاقة السلبية كموقف رفض لاستمرار العلاقة .

4 ـ الدلالات المرتبطة بأنواع الحركات على الحروف

ا ـ المعطيات الأساسية لبناء الدلالة

ـ على مستوى اللمسة

الفتح : إشارة إلى طلب إبرام علاقة . **الضم :** طلب انضمام أو احتواء

السكون : طلب استقرار الوضع كما هو عليه . **الكسر:** طلب تغيير الوضع أو إنهاء العلاقة

ـ على مستوى الميسة

الفتح : إشارة إلى قبول الطلب . **الضم :** إشارة إلى قبول الطلب بشروط

السكون : علامة على حالة تحفظ . **الكسر :** دلالة على رفض الطلب أو رفض الوضع

بـ ـ دلالة الحركات على مستوى اللمسات والميسات

التفعيلة الأولى : سارت معي

المراحل والدلالات	اللمسة سارت	الميسة معي
البداية	فتحة	فتحة
النهاية	فتحة	كسر
دلالة البداية	طلب إبرام علاقة	الموافقة على إبرام العلاقة
دلالة النهاية	تأكيد إبرام العلاقة	طلب تغيير وضع

التفعيلة الثانية : وششعر يلـ

المراحل والدلالات	اللمسة وششعـ	الميسة ر يلـ
البداية	فتحة	ضمة
النهاية	فتحة	فتخة
دلالة البداية	تأكيد طلب إبرام علاقة	إضافة شرط لإبرام العلاقة
دلالة النهاية	الإصرار على إبرام العلاقة	القبول بإبرام العلاقة

التفعيلة الثالثة : هث خلفها

المراحل والدلالات	اللمسة هث خلـ	الميسة فها
البداية	فتحة	فتحة
النهاية	فتحة	فتحة
دلالة البداية	سريان اتفاق علاقة	الالتزام باتفاق العلاقة
دلالة النهاية	استمرار اتفاق العلاقة	التعامل بمضمون العلاقة

التفعيلة الرابعة : كسنابل

المراحل والدلالات	اللمسة كسنا	الميسة بل
البداية	فتحة	كسرة
النهاية	فتحة	كسرة
دلالة البداية	تأكيد طلب إبرام علاقة	طلب إنهاء العلاقة
دلالة النهاية	الإصرار على إبرام العلاقة	الإصرار على طلب إنهاء العلاقة

التفعيلة الخامسة : تركت بغيـ

المراحل والدلالات	اللمسة تركت	الميسة بغيـ
البداية	ضمة	كسرة
النهاية	فتحة	فتحة
دلالة البداية	القبول بمراجعة العلاقة	الإصرار على طلب إنهاء العلاقة
دلالة النهاية	الإصرار على إبقاء العلاقة	القبول على مناقشة استمرار العلاقة

التفعيلة السادسة : ر حصاد

المراحل والدلالات	اللمسة : رحصا	الميسة : د
البداية	كسرة	كسرة
النهاية	فتحة	سكون ضمني
دلالة البداية	الموافقة على إنهاء العلاقة	الكسر النهائي للعلاقة
دلالة النهاية	الإبقاء على إمكانية استمرار العلاقة	الاختتام بالنهاية الحتمية للعلاقة

جـ ـ الامتدادات الدلالية وارتباطها بنقطتي البداية والنهاية

ـ نقطة البداية : مرحلة التماهي

التفعيلة الأولى : سارت معي

المراحل والدلالات	اللمسة سارت	الميسة معي
نقطة البداية	انفتاح على كل أوجه الممكن	قبول تام بكل الاحتمالات
نقطة النهاية	انفتاح على الاستشراف الإيجابي	بداية حدوث انكسار جزئي الرؤية الاستشرافية
دلالة الارتباط بين النقطتين	توطد علاقة نوعية تجمع بين الملاءمة والمواءمة	حالة محدودة من الحذر ممزوجة بتقبل الوضع
دلالة الامتداد	الإصرار على استغراق العلاقة ومرافقة تحولاتها	النظر في إمكانية بروزمسارات أكثر مواءمة

التفعيلة الثانية : وششعر يلـ

المراحل والدلالات	اللمسة وششعـ	الميسة ر يلـ
نقطة البداية	استمرار الانفتاح رغم تباين أوجه الممكن	بروز ملامح الضم المريبة واستمرارية نزعة حسن الظن
نقطة النهاية	مواصلة مسار الانفتاح مع حالة ترقب لمستجدات محتملة	غض التفكير عن احتمالية سلبية الطاقة كاسرة للارتباطات
دلالة الارتباط	تأكيد حسن النوايا مع نزوع لتغيير الاستراتيجيات	محاولة التلاؤم مع النقاط الاحتمالية ذات الطابع الإزعاجي
دلالة الامتداد	تغليب الحركة النوعية على متطلبات الدافعية الاتية	التسليم بوجوب صون الارتباط للمضي إلى أقصى الغاية الممكنة

التفعيلة الثالثة : هث خلفها

المراحل والدلالات	اللمسة هث خلـ	الميسة فها
نقطة البداية	توسع مؤشرات الانفتاح على كل مسوغات السكينة	وصول مستوى اتفاعل الإيجابي إلى مدى أقصى لدى قطبي التفاعل
نقطة النهاية	التهيؤ لإبرام علاقة ارتباط لا محدودة الأبعاد	ارتفاع مستوى الشعور بالأمان إلى المدى فوق الأقصى
دلالة التوازن العلائقي	تحول العلاقات إلى ضروب من التماهي	توحد الذاتين في ذات واحدة مع الاحتفاظ بالمركبات النوعية
دلالة الامتداد	نبذ الأنا وفسح مجال لوجود الآخر ضمن الذات	توسع نطاق الهو بالمواصفات الجديدة المنبثقة عن الأنا

بـ ـ نقطة النهاية : مرحلة التفكك

التفعيلة الرابعة : كسنابل

المراحل والدلالات	اللمسة كسنا	الميسة بل
مرحلة البداية	تواصل صفة الانفتاح النوعي المتبادل	بداية ظهور عملية كسر العلاقة من أجل تثبيت الأنا
مرحلة النهاية	محاولة إبداء النزوع إلى الانفتاح النوعي عن الهو	بروز مؤشرات الإصرار على فك الارتباط من طرف الهو
دلالة فك الارتباط	التمسك بعملية التماهي من جانب واحد لدى الأنا	تأكيد الإصرار على فض الشراكة من طرف الهو
دلالة توقيف الامتدادات	محاولة الرهان على الامتدادات	وضع نهاية لمسار الامتدادات من طرف الهو

التفعيلة الخامسة : تركت بغيـ

المراحل والدلالات	اللمسة تركت	الميسة بغيـ
مرحلة البداية	استبدال فكرة الانفتاح بفكرة الضم للتعبير عن الالتحام	رفض الهو لفكرة الضم ، والمضي في صناعة فكرة تلاشي العلاقة
مرحلة النهاية	اللجوء إلى نقطة وسطية بين الانفتاح والضم كحل وسط	قبول تكتيكي للفكرة ، مع إخفاء نزعة فك الارتباط
دلالة فض الشراكة	القبول بمراجعة العلاقة والعودة إلى الوضع السابق	التظاهر بإبداء إمهال طلب إنهاء العلاقة والنظر في الوضع القائم
دلالة تلاشي الامتدادات	يروز ضعف موقف الأنا في الإصرار على إبقاء العلاقة	توصل الهو إلى نقطة تسيير الوضع وتوجيه المستجدات لصالحه

التفعيلة السادسة : ر حصاد

المراحل والدلالات	اللمسة : رحصا	الميسة : د
نقطة البداية	انكسار العلاقة تماما واستحالة مواصلة التفاعل الارتباطي	إكمال الهو تدمير ما تبقى من علاقة بكسر آخر صرح ارتباطي
نقطة النهاية	محاولة الأنا لتكريس الوضع الابتدائي اللامع كآخر رهان	إلحاح وإصرار الهو على وضع نهاية لكل الارتباطات
دلالة نهاية الارتباط	موافقة الأنا على إنهاء العلاقة ومغادرة صرح الارتباط	إصرار الهو على المسح الشامل لبروفيل الأنا من الكيان المشترك
دلالة مآل الامتدادات إلى الصفر	تقبل الأنا للتحول الحتمي وإنهاء حالة الوجود خارج الذات	محاولة الهو محو بروفيل الأنا حتى خارج حدود كيانه

د ـ الجمالية الدلالية في الألفاظ والموسيقى

ـ الجمالية الدلالية اللفظية

ترتكز الجمالية اللفظية في مفهومها على العلاقات التي تربط بين الألفاظ لتظهر في بصمات من الرونق البديع ، و تتأسّس على عدد من المحسنات البديعية يساوي على الأقل ثلث التفعيلات ، بمعنى أنه إذا كان في البيت الشعري الخليلي ست تفعيلات فعلى الأقل يحتوي البيت على محسنين بديعيين ، ويتفرع البيت الشعري من هذه الرؤية إلى نوعين :

ـ البيت الجمالي التشكيلي : وينبني على الصورة والحركة والإضاءة ، وتستعمل فيه تقنية الترادف والتضاد بنوعيه الطباق والمقابلة ، حيث (يتجسّد تعميق الشعور بالمعنى عن طريق إبراز المفارقة بشكل أكثر جلاء من خلال المجاورة بين الضدين) [12] .

12 ـ محمد علي سلطاني المختار، من علوم البلاغة والعروض ، دار العصماء ، دمشق برامكة ط 1 2008 ص 152

ـ البيت الجمالي الموسيقي : وينبني على الموسيقى بنوعيها الداخلية والخارجية من خلال تآلف الحروف وسلاستها ومن خلال الجرس الموسيقي الناتج عن الجناس والتصريع والترصيع .
البيت الجمالي الدلالي : هو الذي يشتمل على عدد من الصور البيانية يساوي على الأقل عدد ثلث التفعيلات وهو نوعان :
دلالي بالمحاكاة : ويظهر من خلال التشبيه والاستعارة
دلالي بالإيحاء : ويبرز من خلال الكناية والرمز والتشفير متعدد احتمالات التأويل

ـ تحليل مدى شعرية البيت المرجع

ـ نوع البيت الشعري المرجع

ـ المعطيات

الترادف	التضاد	الجناس	التصريع	التشبيه	الاستعارة	رمز	تشفير
0	0	0	0	كسنابل	الشعر يلهث	الشعر ، السنابل	بغير حصاد

البيت من النوع الدلالي بالإيحاء

ـ التفكيك الإيحائي للألفاظ

سارت	معي	والشعر	يلهث	خلفها	كسنابل	تركت	بغير حصاد
حركة	حقيقة	الخلفية الفكرية	محاولة لحاق	انتماء	إنتاج	منعرج تحوّل	تقنية حفظ
انتقال	مجاز	المرجعية	رفض التخلف	تبعية	تراث	عدم استغلال	استثمار مؤجل
توجّه	افتراض	مخلفات	صراع البقاء	تحرك	تركة	موقف مؤسس	إهمال عمدي
مسار	اعتقاد	امتدادات	إصرار رغم التعب	تحرر	ملمح حقبة	موقف قهري	نهاية صلاحية

من خلال الجدول يتضح أن البيت ينتمي إلى شعر التشفير ، وبالتالي فمستوى الشاعرية لديه عال

ـ الجمالية الدلالية في الموسيقى

ـ دراسة مدى طربية البيت الشعر المرجع

ـ معطيات أساسية

البيت الطربي ثلاثة أنواع :
بيت غنائي
بيت الموال
بيت الاستخبار

حروف التغني هي : المد بالألف ، المد بالواو ، المد بالياء
حروف الموال هي : الميم ، الواو في غير مد ، اللام ، الياء في غير مد ، النون (كلمة ليمون)
حروف الاستخبار هي : الألف في غير مد ، السين ، التاء ، الخاء ، الباء ، الراء (كلمة استخبار)
يشترط في البيت الغنائي سداسي التفعيلات أن يكون :
ـ عدد وضعيات التغني أكبر من عدد وضعيات الموال وأكبر أيضا من وضعيات الاستخبار

و يشترط في البيت الموالي سداسي التفعيلات أن يكون :
ـ عدد وضعيات الموال أكبر من عدد وضعيات التغني وأكبر أيضا من وضعيات الاستخبار

و يشترط في البيت الاستخباري سداسي التفعيلات أن يكون :
ـ عدد وضعيات الاستخبار أكبر من عدد وضعيات التغني وأكبر أيضا من وضعيات الموال

ـ حالات تغليب صفة غنائية على صفة غنائية مخالفة

في حالة تساوي الوضعيات
ـ صفة التغني تغلب صفة الموال
ـ صفة الموال تغلب صفة الاستخبار

أمثلة : المثال الأول :

حتى فساتيني التي أهملتها فرحت به رقصت على قدميه

حـ	تْ	تَ	ى	ف	س	ا	ت	ي
	استخبار	استخبار	تغني		استخبار	تغني	استخبار	تغني
ن	لْ	لَ	ت	ي	أ	هـ	م	ل
موال	موال	موال	استخبار	تغني	استخبار		موال	موال
ت	هـ	ا	ف	ر	ح	ت	ب	هـ
استخبار		تغني		استخبار		استخبار	استخبار	
ي	ر	ق	ص	ت	ع	ل	ى	ق
تغني	استخبار			استخبار		موال	تغني	
د	م	ي	هـ	ي				
	موال	موال		تغني				

حروف التغني : 8
حروف الموال 8
حروف الاستخبار : 12 ، إذن فالبيت طربي استخباري

المثال الثاني

ارجع إلي فإن الأرض واقفة كأنما الأرض فرت من ثوانيها

وضعيات الموال : 14 (إلـ / يْ / يَ / فإنْ / نَ / لْأ / قفتنْ / كأنْ/ نَـ / مَـ / لْ / مـ / نْ / ثوانيـ)

ـ وضعيات التغني : 4 (وا / ثوا / نيـ / ها)

وضعيات الاستخبار : 6 (ار / إ / قفة / كأ / الأ / ت)

بما أن العدد 14 أكبر من العدد 4 وأكبر أيضا من العدد 6 ، فهذا يكفي لإثبات أن البيت طربي موالي

ـ تطبيق على البيت المرجع

سارت معي والشعر يلهث خلفها كسنابل تركت بغير حصاد

توزيع الحروف

أصوات التغني : 4 أصوات : سا (سارت) ، عي (معي) ، ها (خلفها) ، نا (سنابل) ، صا (حصاد)

أصوات الموال : 7 أصوات : مـ (معي) ، (و) ، يـ ، لـ (يلهث) لـ (خلفها) ، نـ ، لن (سنابلن)

أصوات الاستخبار 8 : ر ، ت (سارت) ، ر (الشعر) ، سـ ، بـ (سنابل) ، تـ ، ـت (تركت) ، ـر (بغير)

إذن نوع البيت المرجع استخباري

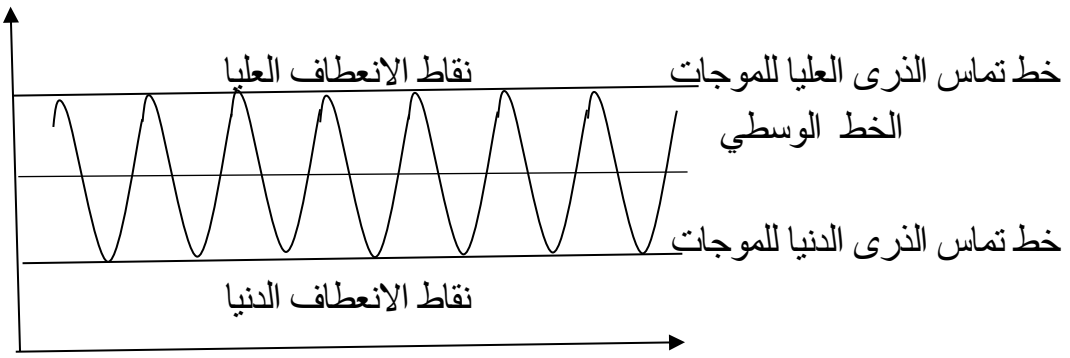
دلالته :

ـ البيت ليس غنائيا لذكرى جميلة ولا شجنيا بكائيا على الماضي وإنما هو توق إلى مستقبل يكون فيه الأنا قائدا ساميا يسود العالم لنشر الإراحة والسكينة .

5 ـ دلالات الموجة الإيقاعية

ا ـ حركة الموجات الإيقاعية

تتحرك الأصوات ضمن نظام الإيقاع الشعري الذي يجعل منها منظومة ذات دلالة ، حيث تتغير تلك الدلالة بتغير النمط الظاهري للموجة والموجتين المجاورتين لها بالنسبة للنظام الإيقاعي العام (أي المعنى الخفي الذي تشكّله كل موجة مع سابقتها ولاحقتها من الأمواج الإيقاعية) ، وتتغير الدلالة أيضا بالنسق العام للنظام الموجي على خط مستقيم وسطي يقطع كل الموجات بالتوازي مع الخطين المستقيمين اللذين يمسان نقط انعطاف كل الموجات على مستوى الذروات العليا والسفلى وفق ترتيب الموجات بما يشبه الشكل الآتي :



في هذا النموذج تتحرك الموجات الإيقاعية بشكل منتظم لتؤدي معنى إضافي إذ يبدو أن لكل نقطة تمثل منعطفا علويا تتفاعل تناظريا على خط حركة مائلة مع نقطة تمثل منعطفا سفليا ، بالصورة التي تفترض وجود تماثل طبيعي بين الأضداد على خطي التماس العلوي والسفلي ، وكأن الشاعر يريد أن يقول :

تتحرك الأصوات في سكناتها
لتؤلب المعنى على الأضداد
أضداد من ؟ وترادف الصور التي
شاهدتها رسمت بحرف الضاد
لو يقرأ التاريخ نصف شعورها
يقف الزمان منددا بعنادي
وعناد من هذا الذي جرّعته
موتي فجرّعني شذى الميلاد ؟

تتميز الموجة الإيقاعية في البحر الكامل بنعومتها وسلاستها وانتقالها المرن ، ولذلك فكل موجة تعتبر امتدادا لسابقتها وأصلا للاحقتها وهي على نوعين :

ـ الامتدادية على خط اللفظ : وهي التي لا تشكل تركيبا لفظيا قائما بذاته إلا من خلال ارتباطها بسابقتها أو لاحقتها أو كلاهما معا مثل : (والشعر يلهث خلفها) حيث ترتبط الموجة الأولى (وششعريلـ) بالموجة الثانية (ـهث خلفها) من خلال اللفظ ، إذ يوجد اللفظ (يلهث) الجزء الأول منه (يلـ) تابعا للموجة الأولى ، والجزء الثاني منه (هث) تابعا للموجة الثانية أي أن الموجتين امتداديتان لبعضهما على خط اللفظ .

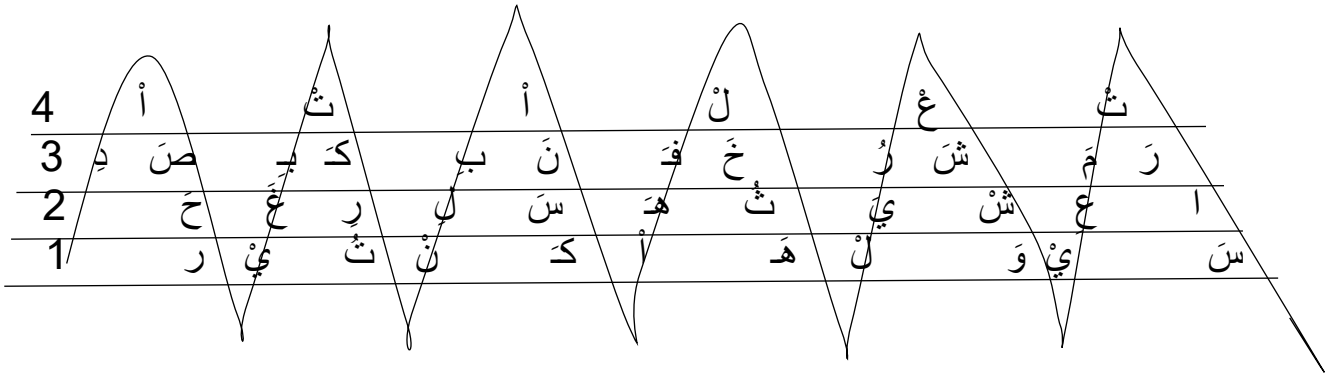
ـ الامتدادية على خط المعنى : وهي الموجة المستقلة لفظيا والتي لا تؤدي لوحدها معنى قائما بذاته إلا من خلال موجة سابقة أو لاحقة أو كلاهما معا مثل : (كسنابل) حيث أن هذه الموجة متكاملة لفظيا وإيقاعيا من حيث التشكل (متفاعلن) ، لكن معناها غير مكتمل إلا بالموجات اللاحقة (تركت بغير حصاد) وكأنّ الشاعر يريد أن يقول :

يمتد فيك الموج موجي راقصا
كصدى مواويل الهزار الشادي
يتفيّأ المعنى على وقع الخطى

كقصائد رسمت بغير مداد
هي أنت مني الأصل والفرع الذي
يهب الحفيد شمائل الأجداد
لا تطلبي مددا فحسبك مهجتي
وأناي فيك معاقل الإمداد

ـ التنضيد النظامي لحركات موجات البيت الشعري المرجع :

في الموجة الإيقاعية أو النبرة الموسيقية الشعرية أو ما يسمى بالتفعيلة في المنظومة الخليلية تتشكل الوحدة الإيقاعية من الجزء الصاعد (اللمسة الإيقاعية) والجزء النازل (الميسة الإيقاعية) ، حيث تنتهي اللمسة بسكون في الذروة العليا وتنتهي الميسة بسكون في الذروة السفلى ، ويعمد الشاعر إلى تشكيل الأمواج الإيقاعية كجزء من التصوير الفني الذي يضيف إلى المعاني دلالات جديدة ترتبط بالحركة والموسيقى والألوان .



بـ ـ مكونات الموجة الإيقاعية

ـ مكونات النسق الصاعد (اللمسة)

تتكون اللمسة التي تمثل الجزء الصاعد من الموجة الإيقاعية من :

ـ البؤرة الموجية : وهي نقطة تشكل الموجة أي رأسها وتوجد في السطر الأول ، وهي عبارة عن حركة تتأسّس عليها بقية مكونات الموجة وتمثلها الميم المضمومة في موجة البحر الكامل (متفاعلن) مثل :

ـ حرف السين المفتوح في الموجة (سارت معي)
ـ حرف الواو المفتوح في الموجة (و ششعر يلـ)
ـ حرف الهاء المفتوح في الموجة (هث خلفها)

ـ السند الموجي : ويوجد في السطر الثاني ، وهو عبارة عن حركة أو سكون تستند عليه البؤرة في بداية تشكيل الموجة الإيقاعية وتمثلها التاء المفتوحة أو الساكنة في موجة البحر الكامل (متفاعلن) مثل :

ـ حرف الألف الساكن بالمد في الموجة (سارت معي)

ـ حرف الشين الساكن في الموجة (و ششعر يلـ)
ـ حرف الثاء المضموم في الموجة (هث خلفها)
ـ الامتداد السندي للموجة : يوجد في السطر الثالث ، وهو إما حركة تلي السكون الممثل للسند وإما حركة داعمة لحركة السند ، وهو يمثل تمهيدا لإنهاء الحركة الموجية الصاعدة أي تمهيد لنهاية اللمسة مثل :
ـ حرف الراء المفتوح في الموجة (سارت معي)
ـ حرف السين المفتوح في الموجة (و ششعر يلـ)
ـ حرف الخاء المفتوح في الموجة (هث خلفها)
ـ الذروة العليا : وهي عبارة عن سكون لازم يمسّه الخط الأعلى أي أنّه (في البحر الكامل) ينتهي به النسق الصاعد من الموجة (اللمسة) ، ويعتبر إشارة أولية لنقطة تحول اتجاه تمثيل الموجة من الاتجاه التصاعدي إلى الاتجاه التنازلي (بداية الميسة) مثل :
ـ حرف التاء الساكن في الموجة (سارت معي)
ـ حرف العين الساكن في الموجة (و ششعر يلـ)
ـ حرف اللام الساكن في الموجة (هث خلفها)

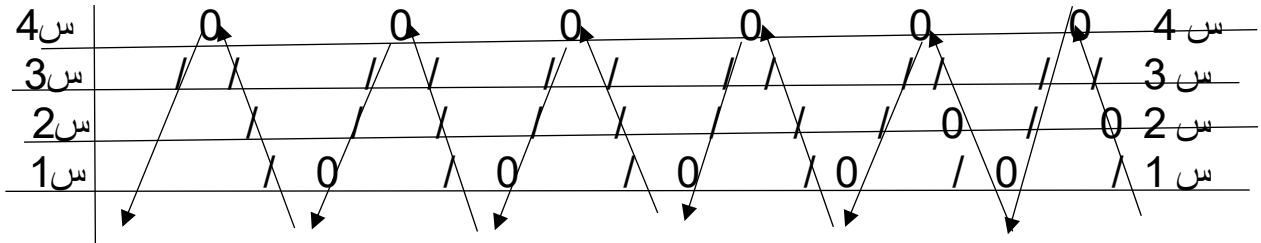
تمثل اللمسة الجزء المؤثر إيقاعيا أو الطرف المتبوع لمعنى آخر ، في حين تمثل الميسة الجزء المتأثر أو الطرف التابع ، وهما جزء من المعادلة الدلالية ، ففي البحر الكامل حين تكون اللمسة صمدية (غير مجوفة ///0) أو تكون غير صمدية (مجوفة /0/0) تحافظ الميسة على كيانها (//0) وهذا ما نسميه معامل ثابت التأثير وهو يمثل دلالة على أن قطبي التأثير الفعلي (الأنا والهو) على علاقة تفاعلية مؤكدة ، و كأن الشاعر يريد أن يقول :

وركبت قاربها الذي أسرى بنا
في غيهب الأحقاب والأمداد
كانت تبادلني السكوت كأنها
ركنت لتتلو وصلة الأوراد
أورادها ؟ ورمت حصى جمراتها
في ساحة تلحو خطى الأحفاد
كانت تعاطفها المنية خلسة
وأنا أناشد ساعة الميلاد
لم نفترق ، لكنّ ما أودى بنا
عشق الربوع ومطلع الإنشاد

بـ ـ مكونات النسق التنازلي (الميسة)
ـ نقطة الانزياح : وهي حركة لازمة تابعة للسطر الثالث تعبر عن بداية تشكل الجزء الثاني من المقطع الموجي (الميسة) مثل :
ـ حرف الميم المفتوح في الموجة (سارت معي)

ـ حرف الراء المضموم في الموجة (و ششعـر يلـ)
ـ حرف الفاء المفتوح في الموجة (هث خلفها)
ـ التقلص الانزياحي : وهي حركة تابعة للسطر الثاني تعبّر عن استمرار الانزياح نحو الأسفل وهي تمثل تمهيدا لتشكل الذروة السفلى ونهاية الموجة الإيقاعية مثل :
ـ حرف العين المكسورة في الموجة (سارت معي)
ـ حرف الياء المفتوح في الموجة (و ششعـر يلـ)
ـ حرف الهاء المفتوح في الموجة (هث خلفها)
ـ الذروة السفلى : وهي عبارة عن سكون لازم (في البحر الكامل) ينتهي به النسق النازل من الجزء الثاني من الموجة الإيقاعية (الميسة) ، وتعتبر بمثابة إشارة لنهاية موجة إيقاعية ولبداية تشكل موجة أخرى موالية لها مثل :
ـ حرف الياء الساكن بالمدّ في الموجة (سارت معي)
ـ حرف اللام الساكن في الموجة (و ششعـر يلـ)
ـ حرف الألف الساكنة بالمد في الموجة (هث خلفها)

تمثيل التنضيد النظامي الموجي بالرموز الخليلية



س 1) السطر الأول حركاته متغيرة بانتظام (حركة ، سكون) وتمثل الذروة الدنيا للموجات التي تنتهي عندها الموجة الأولى لتبدأ منها الموجة الموالية
س 2) السطر الثاني حركاته في أصلها منتظمة ذات نمط واحد (حركة ، حركة ....) ، وفي تطبيقها غير منتظمة على مستوى الموجتين الأولى والثانية ، وتمثل الميزة المتغيرة التي تحدد طبيعة الموجة من غيرها
س 3) السطر الثالث حركاته منتظمة ذات نمط واحد (حركة ، حركة ....)
س 4) السطر الرابع سكناته منتظمة ذات نمط واحد (سكون ، سكون ...) وتمثل الذروة العليا الموجات

جـ ـ تحليل تشكيل التنضيد الموجي إلى دلالات

ـ دلالات التنضيد العام

يشير النظام الدقيق للتنضيد الموجي العام إلى التناغم الحاصل بين الطرفين (الأنا والهو) ابتداء من أول حركة في المسار التناغمي إلى آخر سكون في نفس النظام ، وهذا ما يشير إلى نفي أي زعم بأن الأنا كان يستهدف طمس معالم هوية الهو أو أن الهو كان يتحيّن الفرص لتخليص ذاته من أي

ارتباط بهوية الأنا ، لكن هذا ليس بالشكل المطلق ، فهناك تفاصيل يمكن أن تشير إليها عملية تحليل الجزئيات على مستوى مكونات الموجات خاصة فيما يتعلق بالسطرين الأول والثالث :

ـ دلالات السطر الأول (الخط المماس للذروات الدنيا للموجات)

في هذا السطر تتشكل بدايات الموجات لتنتهي عنده في آخر مرحلة من حركتها لتبدأ عملية تشكل موجة جديدة ، وتشير هذه الخاصية إلى دلالة مراجعة الأنا الدورية لتنظيماته التي تقوم بتسيير علاقاته مع الهو بهدف المحافظة على الهوّة الفاصلة بين قطبي التفاعل إلى أقل ما يمكن ، وبنظرة مباشرة يمكن أن نلاحظ خصائص السطر الأول كما يأتي :

ـ يعبر عن نهاية موجة سابقة وبداية موجة لاحقة كدلالة على التحكم في التحوّلات المرحلية حتى تخضع كل الحركات المتتابعة إلى المرونة اللازمة تجنبا لأي تصادم وأي اختلالات في النظم الوظيفية التي تضبط الارتباطات بين طرفي معادلة العلاقة

توجد في بدايته حركة تترجم العلاقة انطلاقا من (حرف السين المفتوح) الذي تتعدد حقوله الدلالية

(سماء ، سمو ، سناء ، سراج)

(سكر ، سفرجل ، سنديان ، سوسن ، سنبلة)

(سعادة ، سرور)

وبصفة عامة فحرف السين حرف ناعم في مخرجه وفي غالبية معاني الكلمات التي يكون جزءا فيها

ـ دلالات الحروف التي تتضمنها الأسطر

ـ دلالات الحروف التي يتضمنها السطر الأول

الحروف حسب الترتيب (س ، ي ، و ، ل ، هـ ، ا ، ك ، ن ، ت ، ي ، ر)

يمكن جمعها في كلمتي (سيولها تير)

كلمة تير تعني بالعربية التيه وبالآرامية تعني يقظ

وفي اللغات السامية عموما تعني الحراسة واليقظة والترقب

دلالاتها بالنسبة للأنا هي أن السيول هي التراث الثقافي العربي في الأندلس من العلوم والفنون ، وهي محروسة ويقظة دلالة على كونها ستظل خالدة ولن تموت

ودلالتها بالنسبة للهو هي أن السيول تمثل رياح التغيير التي ستنقلها من نمط ثقافي إلى نمط ثقافي آخر دون أن تؤثر على الهوية الأصلية للهو.

ـ دلالات الحروف التي يتضمنها السطر الأول : بعد نهاية الجزء الأول (النسق التصاعدي) من الموجة الإيقاعية تبدأ مرحلة تشكل الجزء الثاني (النسق التنازلي) ، وتشير هذه الخاصية إلى دلالة عملية التدقيق في البحث عن مصادر الاختلال الذي يؤدي إلى عدم التناسق بين مضمون تأثير النسق الإيقاعي (اللمسة) ومقتضى الاستجابة له (الميسة) وذلك كإشارة لضمان استمرار صلاحية العلاقة بين الأنا والهو وعدم فسح المجال لظهور أي هوّة فاصلة بينهما أو على الأقل عدم اتساع تلك الهوة الموجودة بين قطبي التفاعل إلى أقل ما يمكن ، وتنتهي المرحلة الثانية هذه عند نقطة تلاشي الموجة الإيقاعية التي تعتبر إما نهاية لتلك الموجة وبداية موجة جديدة أو تمثل نهاية الدور

الحركي الموجي الذي يساوي ستة موجات إيقاعية حيث ينتهي الدور في هذا البيت بحرفي (الألف والدال) الذي يمثل الختم الدوري الموجي (الروي) في حين يعتبر حرف الدال لوحده هو وسام القصيدة الشعرية الذي يتقلده كل بيت من القصيدة الكلاسيكية الأم (حرف الروي) ، ويتميز حرف الدال في اللغة العربية بعدة صفات تجعله فريداً في نطقه ومخارجه :

- هو حرف مجهور، أي أن الصوت ينحبس عند النطق به
- يتصف بالشدة، أي انحباس النفس
- يتميز بالاستفال، أي أن اللسان يكون منخفضاً عند النطق به
- بتصف بالانفتاح، أي عدم انطباق اللسان على الحنك الأعلى
- يتميز بالقلقلة وهي اهتزاز اللسان عند النطق به

وبصفة عامة تعبر دلالة نهاية البيت الشعري على صدى حرف الدال عن القوة والمتونة التي تترجم المستوى الثقافي العلمي منه والفني الذي وصلت إليه الحضارة العربية في الأندلس ، ومن ضمن بعض الحقول الدلالية التي ترتبط ألفاظها بالاستهلال بحرف الدال ما يمكن اختصاره في الآتي :

حقل الإرادة (دأب ، درب ، دحض ، دفع)

حقل الوجود أو الكيان (دولة ، دور ، ديوان ، دستور...)

حقل العلم (دولاب ، درج ، دفتر ، درس)

- دلالات للكلمات التي تشكلها الحروف التي يتضمنها السطر الأول

الحروف حسب الترتيب (ر ، م ، ش ، ر ، خ ، ف ، ن ، ب ، ك ، ب ، ص ، د)

يمكن جمعها في الكلمات (رمش رخف نبك بصد)

رمش : دلالة على العين

رخف : تعنى غض

نبك : تعني ارتفع

بصد : تعني بردّ

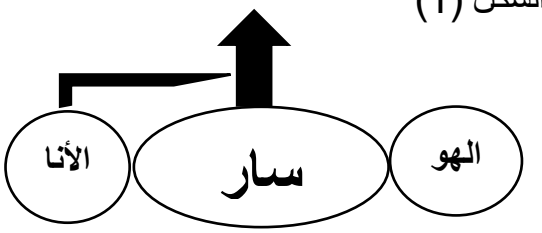
والمعنى العام أن غض البصر الذي حدث زادته ارتفاعا وقوة في رد الآخر ، كدلالة على أن الهو المتمثل في الهوية الثقافية الأندلسية تعاملت بلطف مع الهوية الحضارية العربية الإسلامية الوافدة فزادتها رفعة وأعطتها قوة الرد على أي زحف حضاري محتمل الوفود من الخارج . وحتى بعد خروج الكيان البشري العربي من الأندلس ظلت القوامات الحضارية العربية الإسلامية تهب الرفعة لبلاد الأندلس الراهنة وتميزها في العمران والفن عن نظيراتها في قارة أوروبا .

دلالات الحركة والألوان في البيت الشعري المرجع

1 - دلالات الحركة

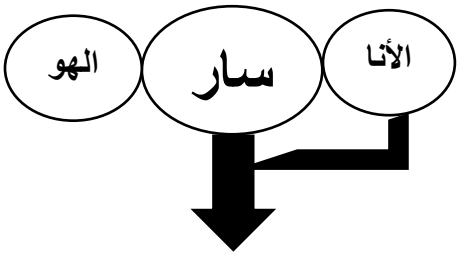
ا - دراسة وضعيات الأنا والهو خلال السير

الأنا القيادي السامي : وفيها يكون الأنا هو صانع حدوث الحركة نحو الأعلى ، وهو ما يمكن أن يطلق عليه مسمى الأنا الإنساني الذي يضطلع بمهمة نقل الهو من الوضع القاعدي الغريزي إلى الوضع الأسمى الروحي . الشكل (1)



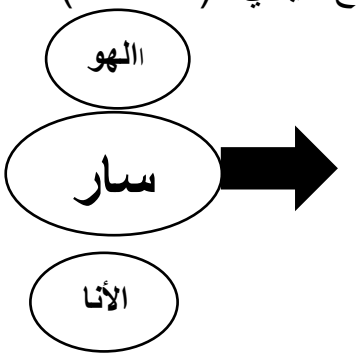
الشكل 1 وضعية الأنا القيادي السامي

الأنا القيادي السلبي : وفيها يكون الأنا هو محدث الحركة التفاعلية نحو الأسفل ، ويسمى في هذه الوضعية الأنا الغريزي الذي تكون وظيفته الأساسية تحطيم منظومة القيم المبنية في كينونة الهو واستبدالها بمنطومة لا قيمية تتأسس على صناعة الإزعاج الذي يهدف إلى تنزيل النمط التفاعلي لدى الهو من مستوى أعلى إلى مستوى أدنى من مصفوفة النظام التمثيلي للكيانات . (الشكل 2)



الشكل 2

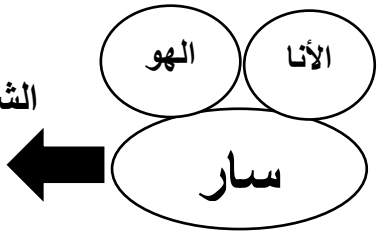
الهو القيادي التآلفي : وهي الوضعية التي يكون فيها الهو مصدرا لإحداث التأثير في الأنا بصورة إيجابية حيث تكون الاستجابة طوعية للأنا بصورة لا تجعل الأنا يبدي أي مقاومة رافضة لتفعيل نواتج الفعل القيادي الذي يمثله الهو ، وهي حالة ثلاثية الاحتمالات ، الاحتمال الأول أن تكون القيادة شكلية بمعنى أنها تحقق وضعية قيادية للهو وفي نفس الوقت تحافظ على مختلف قوامات الذات لدى الأنا ، والاحتمال الثاني أن تكون الإحداثات التفاعلية تضمن عدم المس بالمنظومة القيمية التي يتأسس عليها كيان الأنا ، والاحتمال الثالث هو وجود احترام متبادل بين الكيانين فيما يتعلق بالخيارات والمناهج مهما كان الطرف الذي أوكل إليه الوضع القيادي . (الشكل 3)



الشكل 3

الهو القيادي الاحترازي : وهي الوضعية الصدامية التي يكون فيها الهو مصدرا لإحداث عمليات التصادم مع الأنا بسبب إنشاء منظومات موازية لخصائص كيان الآنا ومقتضيات حركة عناصره

الحية ، مما يتسبب في حالة عدم انسجام وعدم اتساق مواصفات بروفيل كل طرف مع الطرف الآخر
مما يجعل محاولة التعايش مع مسألة التواجد ذي الكيانين المتصادمين أمرا مستحيلا . (الشكل 4)



الشكل 4

بـ ـ تحليل حركة السير من خلال فعل السير ذاته

رواق الحركة من خلال البيت المرجع

س	ا	ر	ت	م	ع	ي	و	ا	ل
د									ش
ا									ع
ص									ر
ح									ي
ر									ل
ي									هـ
غ									ث
ب									خ
ت									ل
كـ									ف
ر	ت	ل	ب	ا	ن	س	كـ	ا	هـ

تحليل الفعل (سار)

تكرارات الحروف (س ، ا ، ر) في البيت المرجع

وضعية الحرف	تكرارات الوضع القبلي	تكرارات وضع المحل	تكرارات الوضع البعدي
حرف السين	كـ (2)	س (2)	ن (1)
حرف الألف	و (1)	ا (5)	ش (1)
حرف الراء	ع (2)	ر (3)	ي (3)
مجموع التكرارات	5	10	5

توزيع التكرارات على اللمسة والميسة

تكرارات الوضع القبلي : 5 ، أربعة تكرارات في اللمسة وتكرار واحد في الميسة
تكرارات وضع المحل : 10 ، تسعة تكرارات في اللمسة وتكرار واحد في الميسة
تكرارات الوضع البعدي : 5 ، تكراران في اللمسة وثلاثة تكرارات في الميسة

دلالة التكرار

ـ التكرار دلالة على التشبث والتأكيد والالتزام ، في الوضع القبلي كان التكرار محدودا ، وقد تضاعف في وضع المحل ، ليعود إلى وضع المحدودية في الوضع البعدي ، وهذه دلالة على أن مؤشر التشبث والالتزام لم يكن قويا إلا في وضع المحلّ فقط .

ـ في الوضع القبلي ووضع المحل كانت أغلب التكرارات في اللمسة ، وفي الوضع البعدي أصبحت غالبية التراارات في الميسة ،، وهذه دلالة على أن الأنا في الوضع القبلي ووضع المحل كانت الأمور تسير وفق إرادته ، وفي الوضع البعدي تحوّلت الأمور لتسير وفق إرادة الهو . أي نهاية مرحلة تسيير الأنا لأمور الهو .

تحليل الضمير (ي) الذي يمثل الأنا

الأوضاع	الوضع القبلي	وضع المحل	الوضع البعدي
الحروف	ع	ي	و
التكرارات	2	3	1

تحليلي الضمير (ها) الذي يمثل الهو

الأوضاع	الوضع القبلي	وضع المحل	الوضع البعدي
الحروف	ف	ها	كـ
التكرارات	1	6	2

معاملات تكرار الضميرين (ي ، ها)

معامل تكرارات الضمير الدال على الأنا في الوضع القبلي (ي) 2 : 6 = 0.33
معامل تكرار الضمير الدال على الهو (ها) في الوضع القبلي 1 : 9 = 0.11
معامل تكرارات الضمير الدال على الأنا في وضع المحل (ي) 3 : 6 = 0.5
معامل تكرار الضمير الدال على الهو (ها) في وضع المحل 6 : 9 = 0.67
معامل تكرارات الضمير الدال على الأنا (ي) في الوضع البعدي 1 : 6 = 0.17
معامل تكرار الضمير الدال على الهو (ها) 1في الوضع البعدي 2 : 9 = 0.22

الدلالات :

كان وضع كل من الأنا والهو متشابه من حيث انخفاض الدلالة الإيجابية مع أفضلية نسبية تميل تجاه الأنا ، في حين أنه خلال وضع المحل كان الوضع إيجابيا للطرفين مع أفضلية للهو مما يرجح أن الوضع القيادي كان يسيّره الهو إيجابيا ، وخلال الوضع البعدي ساء الوضع لدى الطرفين مع أفضلية نسبية لصالح الهو .

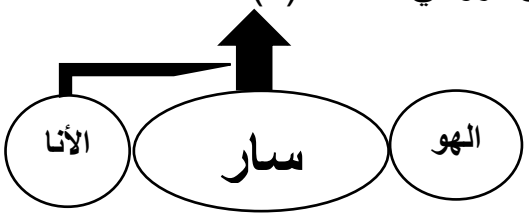
الاستنتاج

لم يكن الأنا في وضع قيادي على الإطلاق وبالتالي لا يتحمل مسؤولية تمدد الهوة التي ظهرت في أواخر وضع المحل وبداية الوضع البعدي ، تلك الهوة التي توسعت بسبب محاولة الهوة إعادة تشكيل هويته الجديدة مما أدى إلى حدوث حالة لا انسجام وأنزل الأنا إلى وضع سيء للغاية ولم يحقق للهوة تلك الهوية التي كان بصدد تحويل مواصفاتها إلى بروفيل لذاته المنشودة .

2 ـ دلالات الحركة ضمن مسار السير في كلمة (سارت)

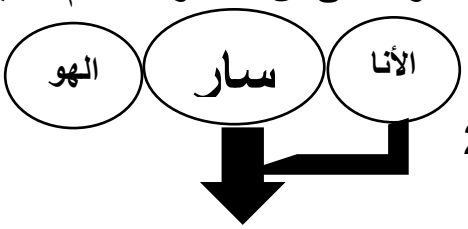
ا ـ دراسة وضعيات الأنا والهو خلال السير

وضعية الأنا القيادي السامي : وفيها يكون الأنا هو صانع حدوث الحركة نحو الأعلى ، وهو ما يمكن أن يطلق عليه مسمى الأنا الإنساني الذي يضطلع بمهمة نقل الهو من الوضع القاعدي الغريزي إلى الوضع الأسمى الروحي . الشكل (1)



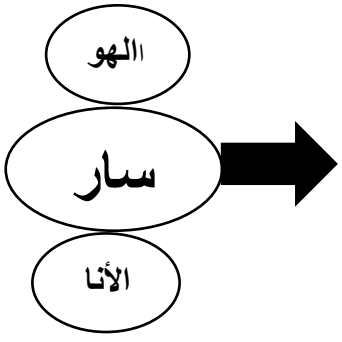
الشكل 1

وضعية الأنا القيادي السلبي : وفيها يكون الأنا هو محدث الحركة التفاعلية نحو الأسفل ، ويسمى في هذه الوضعية الأنا الغريزي الذي تكون وظيفته الأساسية تحطيم منظومة القيم المبنية في كينونة الهو واستبدالها بمنطومة لا قيمية تتأسس على صناعة الإزعاج الذي يهدف إلى تنزيل النمط التفاعلي لدى الهو من مستوى أعلى إلى مستوى أدنى من مصفوفة النظام التمثيلي للكيانات . (الشكل 2)



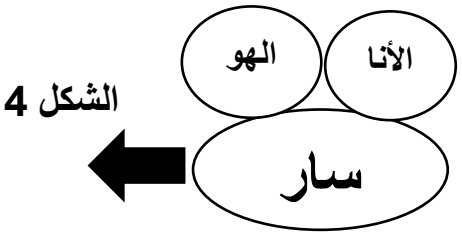
الشكل 2

وضعية الهو القيادي التآلفي : وهي الوضعية التي يكون فيها الهو مصدرا لإحداث التأثير في الأنا بصورة إيجابية حيث تكون الاستجابة طوعية للأنا بصورة لا تجعل الأنا يبدي أي مقاومة رافضة لتفعيل نواتج الفعل القيادي الذي يمثله الهو ، وهي حالة ثلاثية الاحتمالات ، الاحتمال الأول أن تكون القيادة شكلية بمعنى أنها تحقق وضعية قيادية للهو وفي نفس الوقت تحافظ على مختلف قوامات الذات لدى الأنا ، والاحتمال الثاني أن تكون الإحداثات التفاعلية تضمن عدم المس بالمنظومة القيمية التي يتأسس عليها كيان الأنا ، والاحتمال الثالث هو وجود احترام متبادل بين الكيانين فيما يتعلق بالخيارات والمناهج مهما كان الطرف الذي أوكل إليه الوضع القيادي . (الشكل 3)



الشكل 3

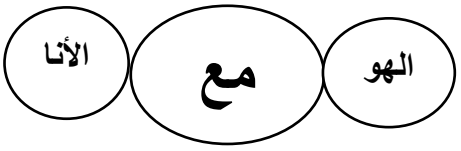
وضعية **الهو القيادي الاحترازي :** وهي الوضعية الصدامية التي يكون فيها الهو مصدرا لإحداث عمليات التصادم مع الأنا بسبب إنشاء منظومات موازية لخصائص كيان الآنا ومقتضيات حركة عناصره الحية ، مما يتسبب في حالة عدم انسجام وعدم اتساق مواصفات بروفيل كل طرف مع الطرف الآخر ، مما يجعل محاولة التعايش مع مسألة التواجد ذي الكيانين المتصادمين أمرا مستحيلا. (الشكل 4)



الشكل 4

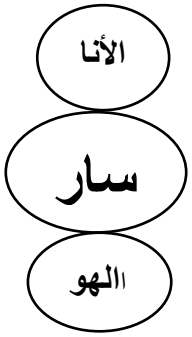
بـ ـ دراسة دلالة وضعيات المعية في كلمة (معي)

وضع التوازي ضمن الاستواء الأفقي : وفيها يكون الأنا والهو في وضع تناظري خلال سير على مسارين متوازيين وبنفس الاتجاه وبسرعة متطابقة ، بالصورة التي تحتمل توافقات في الوجهة وفي الريتم ، مع التحفظ على جدوى الفعل الحركي فيما إذا كان يحمل أبعادا ائتلافية أو يتضمن حالة عدم توافق مبدئي ، أو يؤشر إلى أنانية الأنا في محاولة توحيد ملمح الهو مع ملمح ذاته أو يشير إلى محاولة الهو إلى صناعة هوية لذاته تختلف عن بروفيل هوية الأنا . الشكل (5)



(الشكل 5)

وضع التوازي ضمن الاستواء العمودي : وفيها يكون الأنا و الهو أحدهما في موقع علوي والآخر في موقع سفلي ، تؤشر الدلالة على كون صاحب الموقع العلوي هو الطرف المؤثر في عملية التفاعل ، ويكون الطرف الثاني في حالة استجابة لعملية التأثير المسلطة عليه ، وبافتراضية ارتباط الأنا بالأنانية المتمثلة الانحياز إلى عناصر ملمحه ، وارتباط الهو بالبحث عن هوية جديدة لكيانه فإن عملية التوازي خلال الحركة لا تقترن بدلالة التلاؤم وإنما بدلالة الترقب الحذر وتحيّن الفرص من أجل إحداث شلل لحركة القطب الموازي والاستفراد بعملية الحركة نحو تحقيق الكيان الشخصي غير المعلن المعبّرعن ملمحه . (الشكل 6)

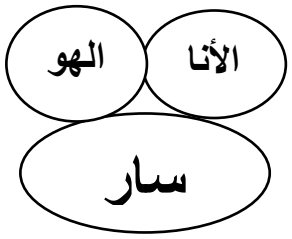


الشكل 6

.

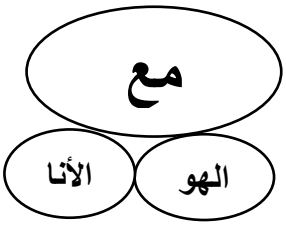
وضعية المواءمة السامية : وهي الوضعية التي يكون فيها الهو والأنا متلازمين ضمن الموقع العلوي على خط الحركة بحيث يتبادل الطرفان عمليتا التأثير والتأثر والقيادة والانقياد بشكل لا يمكن من خلاله القطع الجازم بحقيقة وجود طرف يمثل بصورة فعلية صانعا للحركة التفاعلية الهادفة ، ومن هذا المنظور يمكن فقط أن تتم الإشارة إلى افتراض أن طرفي المعادلة الحركية يقتربان من مفهوم التوأم

التفاعلي الحركي ، ومن هذا المنظور يعتبر الطرفان طرفا واحدا ذا صورة متغيرة على صيغتين مختلفتين ، أو بمثابة وجهين لعملة واحدة . (الشكل 7)



الشكل 7

وضعية المواءمة السفلى : وهي الوضعية التي يكون فيها الهو و الأنا متلازمين ضمن الموقع السفلي على خط الحركة بحيث لا يتبادل الطرفان عمليتا التأثير والتأثر وإنما يكون كل طرف وكيلا لمؤثر آخر خارج حدود الكيان ، بمعنى فقدان قطبي التفاعل لكيان حقيقي مستقل بذاته ، وإنما كل طرف يمثل مجرد امتداد لطرف أصلي خارجي ، وباعتبار أنهما ليسا ممثلين لطرف أصلي واحد فإن المواءمة الحاصلة بينهما مجرد حالة مؤقتة مآلها أن تنتهي بصدام حتمي يتضمن داخل طياته زوال الكيانين أو زوال أحدهما . (الشكل 8)



الشكل 8

الاستنتاج

لم يكن الأنا في وضع قيادي على الإطلاق وبالتالي لا يتحمل مسؤولية تمدد الهوة التي ظهرت في أواخر وضع المحل وبداية الوضع البعدي ، تلك الهوة التي توسعت بسبب محاولة الهوة إعادة تشكيل هويته الجديدة مما أدى إلى حدوث حالة لا انسجام وأنزل الأنا إلى وضع سيء للغاية ولم يحقق للهوة تلك الهوية التي كان بصدد تحويل مواصفاتها إلى بروفيل لذاته المنشودة .

3 ـ دلالات الألوان الضمنية في البيت المرجع

للبحث عن الألوان المخفية في هذا البيت الشعري ،، نتوقف عند كلمة (سار) التي تقتضي وجود مسار أي طريق يتم السير فيه ، والطرق أنواع كثيرة بحسب بيئتها ووظيفتها ومستعمليها ،، ولا شك أننا سنهمل مؤقتا فرضيات الطريق كدلالات ونكتفي بها كأشياء موجودة في البيئة وذلك بهدف تحديد ألوانها ودلالات تلك الألوان فحسب .

ا ـ دلالة ألوان الطريق خلال السير

نحن الآن لا ندري ما هي طبيعة الطريق محل السير ، هل هو طريق مدينة أو أو طريق بهو أو رواق أو طريق حديقة أو غير ذلك من الاحتمالات ، واستنادا إلى تعدد الافتراضات يمكن أن ننتقي بعض الوضعيات الأقرب لإمكانية تصور المشهد دون تركه مفتوحا إلى الحدود القصوى .

ـ السيرعلى طريق داخل المدينة : يمكن تجريد المشهد في صورة تحرك نقطتين ماديتين على مسار مستقيم على شعاع أسود حيث تكون الدلالة اللونية في هذا الوضع تشير إلى شدة التعقيد وبروز ملامح الحزن والتوترات مما يؤشر إلى اقتراب نهاية مرحلة أو حقبة ، أي توسّع نطاق الهوّة بين الأنا والهو ضمن العلاقة محلّ التقصّي .

ـ السّيرعلى طريق جبليّ : يمكن التعبير المجرّد عن هذا المشهد بتحرّك نقطتين ماديتين على مسار تعرّجيّ تصاعديّ على شعاع بنّيّ ، تكون الدلالة اللونية في هذا الوضع تشير إلى خفّة التعقيد وزوال تدريجي لملامح الهموم مما يؤشر إلى الدخول في مرحلة إمكانية تجاوز عوائق تطور العلاقة ، أي تقلص نطاق الهوة بين الأنا والهو أي التوجّه إلى عملية المواءمة بين قطبي العلاقة بصورة تعبّر عن إمكانية حدوث تطورات إيجابية ضمن المسار العلائقي .

ـ السيرعلى طريق ريفيّ : يتم توصيفه تجريديا في صورة تحرّك نقطتين ماديتين على مسار تعرجيّ على شعاع أخضر ، تكون الدلالة اللونية في هذا الوضع تشير إلى زوال التعقيد وبروز لملامح الأمن والسرور مما يؤشر إلى الدخول في تثبيت العلاقة وتفعيلها، أي تقلص نطاق الهوة بين الأنا والهو إلى نقطة العدم أي التوجه إلى عملية تفعيل العلاقة بين قطبي التفاعل إلى النطاقات الواسعة . يقول الشاعر فاروق جويدة :

و نظل نسلك في الحياة طريقنا..
نمضي على الدرب الطويل
لكي نصارع.. يأسنا
قد تمسح الأيام فيه دموعنا
أو تستبيح جراحنا
و نظل نمضي.. في الطريق (13)

13 ـ فاروق جويدة ، قصيدة وحدي على الطريق ، موقع ديوان العرب

ـ السير على طيف الزمن : يبدو المشهد في وضع تحرك نقطتين ماديتين على مسار استقامي على شعاع متعدد الألوان ، تؤول الدلالة اللونية هنا إلى حالة تردد واختلال وعدم استقرار ، وبروز ملامح تأثيرات المدّ والجزر ، مما يؤشر إلى الدخول في مرحلة غامضة متقلبة ، أي عدم ثبات الفعل التقلصي التمددي المتعلق بنطاق الهوة بين الأنا والهو ، أي فقدان علامات التوجه إلى عملية المواءمة أو عدم المواءمة الطوعية بين قطبي العلاقة إلى أيّ مستوى من مستويات النطاقات المختلفة .

بـ ـ دلالة ألوان الشعر في عبارة (والشعر يلهث خلفها)

الشعر كعنصر مادي في طبيعته يختلف من لون إلى آخر حسب تأثير البيئة الطبيعية ذات التأثير المباشر على إحداث الأنماط اللونية ، فالشعر الأسود متولد أصلا عن بيئة حارة ، والشعر الأشقر أو الكاستنائي متولد عن بيئة ذات مناخات معتدلة في حين أن الشعر الأصفر متولد عن بيئة باردة ، ومن هنا يمكن أن نتصور الخريطة الافتراضية التقريبية لتوزيع ألوان الشعر على سطح الكرة الأرضية حتى تسهل عملية الإسقاط الدلالي بهدف التقرب من العلاقة الوجودية التفاعلية بين الأنا والهو خلال حركة السير التي وردت في البيت الشعري محل الدراسة وذلك على النحو الآتي :

ـ اللون الأسود للشعر : هو رمز للأصل العربي أو الإفريقي من وجهة نظر جغرافية ، وفي نفس الوقت تؤشر إلى دلالة الظلامية الحضارية التي كانت سائدة في أوروبا قبل الاكتشافات الجغرافية والثورة العلمية ، كما يمكن أن ترمز للخلفية الدهماء التي أصبحت عليها أوضاع ملوك الطوائف بالأندلس قبل سقوط غرناطة سنة 1492 م : يقول نزار قباني في القصيدة الأم (غرناطة) **(14)**

ودمشق، أين تكون؟ قلت ترينها

في شعرك المنساب ..نهر سواد
في وجهك العربي، في الثغر الذي
ما زال مختزناً شموس بلادي
في طيب "جنات العريف" ومائه
في الفل، في الريحان، في الكباد
14 - نزار قباني قصيدة غرناطة ، ديوان الرسم بالكلمات 1966

الشعر ذو اللون الأشقر : الشعر مهما كان لونه يميل إلى التعتيم مع التقدم في العمر، لكن الشعر الأشقر الطبيعي يختص بالسكان المنحدرين من أصل أوروبي شمالي بسبب انخفاض مستويات أشعة الشمس في شمال أوروبا. ، ويمكن العثور عليه بين السكان الأصليين لجزر سليمان وفانواتو وفيجي، وبين البربر في شمال إفريقيا وبعض الآسيويين . و هو من حيث الدلالة يرمز للسحر اللوني الماكر الذي يجمع بين الإغراء والاستدراج والإيقاع بالقلوب ، كما يؤشر إلى أنوار ذات جاذبية كبيرة قادرة على صناعة الصباحات المرغوبة ، كما يمكن أن يرمز للخلفية الإضائية التي تحملها الحضارة الغربية بعد مرحلة الثورة العلمية والتحول التاريخي بقارة أروبا خاصة في فترة ما بعد الثورة الفرنسية سنة 1789

يقول الشاعر السعودي غازي االقصيبي في الشعر الأشقر :

لمي ضفائرك الشقراء و ابتعدي
أخشى عليك اللظى الموار في جسدي
أخشى عليك معاناتي.. مكابرتي
تمزقي.. يقظة الآلام في سهدي
تشردي في بلاد الله أذرعها
خطوي جريح.. و قلبي نابض بيدي) 15
15 - غازي القصيبي ، قصيدة حسبي وحسبك ، موقع ديوان العرب

الشعر الغجري : يسود الاعتقاد أن الشعر الغجري من حيث المنشأ يعود إلى الهند ، وهو لا يدل على لون معين ، وإنما يعني الشعر الكثيف والمتموّج أو المجعّد بشكل طبيعي، وغالباً ما يوصف بأنه أسود أو بنيّ داكن .

تكون الدلالة المرتبطة بالشعر الغجري تتعلق بالأصل النقيّ والجمال الفطريّ والخلفية المتلائمة مع المكونات الأصيلة ، وسبل الأمان وطرق النجاة وبر الأمان ، يقول نزار قباني :

بحياتك يا ولدي امرأةٌ
عيناها، سبحان المعبود
فمها مرسومٌ كالعنقود
ضحكتها موسيقى وورود
والشعر الغجري المجنون
يسافر في كل الدنيا
قد تغدو امرأة واحدة
يهواها القلب هي الدنيا (16)
16 - نزار قباني ، قصيدة قارئة الفنجان ، ديوان قصائد متوحشة 1970

جـ ـ ألوان السنابل

السنابل من حيث المنشأ يكون لونها أخضر ، وتحافظ السنبلة على هذا اللون إلى أن تصل إلى مرحلة النضج التام وتأخذ اللون الأشقر أو الأصفر ، وتبقى على تلك التسمية حتى ما بعد عملية الحصاد ،، تعتبر السنبلة أداة استراتيجية طبيعية لحفظ المنتوج من أي شكل من أشكال التلف ، وفي حالة نزول الأمطار قبل عملية الحصاد فقد تأخذ اللون الأسود ويصيبها التلف ،، واستنادا إلى هذا ، فإن تأويل دلالة المركبة الأحادية المستقلة (سنابل) ترتبط بأبعاد عديدة تخص اللون وأخرى تخص الحركة نوردها كالآتي :

اللون أو الحركة المتعلقة بالسنبلة	الدلالة
اللون الأخضر	بداية حقبة جديدة ، سيرورة نماء وتطور عام ، فتوّة وقوّة ، الأمان والاستقرار ،
اللون الأصفر أو الأشقر	نهاية حقبة ، بلوغ منتهى التطور الممكن ، بروقيل العطاء لحضارة ما ، موروث قابل للاستثمار ، نهاية جيل قابل للاستخلاف
اللون ألأسود	تحوّل سلبي قهري ، ضياع مجد ، تبدّد إرث عظيم ، طمس لتراث ذي قيمة ، وأد حضارة ، قتل لمعلم تاريخي إنساني
الوضع الرأسي نحو الأعلى	الكبرياء ، الإباء ، التحدي ، الإصرار على البقاء
الوضع المائل نحو الأسفل	مسايرة حتمية المراحل ، الاستسلام للأمر الواقع ، الاستجابة لمقتضيات التحوّل ، التجاوب مع وضعيات جديدة

أما عن المركبة الأحادية المستقلة (سنابل) المذكورة في البيت الشعري فلدينا افتراضيتان :

نأخذ الافتراضية الأولى باعتبار سياقها التمثيلي (تركت بغير حصاد) ، فهي ذات لون أصفر أو أشقر وتعبر كما في الجدول عن نهاية حقبة أو بلوغ منتهى التطور الممكن ،أو هي دلالة على بروفيل العطاء لحضارة ما أو موروث قابل للاستثمار ، وقد تشير إلى نهاية جيل قابل للاستخلاف ،، أي أنه آن الأوان للحضارة العربية في الأندلس أن تتسلّم أوراق نهاية اعتمادها ، لتبقى ثمرة تطوراتها السالفة إرثا يستثمره من سيستخلفون ملوك الطوائف بعد ترسيم نهاية الحقبة .

أما الافراضية الثانية فنأخذها من خلال المقدمات التي تضمنتها الأبيات السابقة من نفس القصيدة التي تشير إلى لون الشعر المرتبط تمثيليا بلون السنابل في الوصف الآتي :

ودمشق، أين تكون؟ قلت ترينه
في شعرك المنساب ..نهر سواد
في وجهك العربي، في الثغر الذي
ما زال مختزناً شموس بلادي

في البيت الأول يصرح الشاعر بلون الشعر المتمثل في الأسود ، وفي البيت المرجع محل الدراسة يقول بأن الشعر يلهث خلفها كسنابل تركت بغير حصاد ، وهذا يعني إما أنّ اللون تحوّل من أسود إلى أشقر (أي نهاية للحضارة العربية بالأندلس وتأسس الحضارة الغربية) أو أنّ السنابل تحمل فعلا اللون الأسود ، أي أنها أصيبت بمرض التفحم السائب ، وبالعودة إلى تعريف هذا المرض نجد أن مرض التفحم السائب من الأمراض المحمولة داخل الحبة على هيئة أجزاء دقيقة من الغزل الفطرى (الميسليوم) تسكن فى منطقة الجنين لذلك فمصدر العدوى الأساسى هى الحبوب الحاملة للغزل الفطرى الساكن بجوار الجنين . (وتحدث العدوى فى موسم وتتكشف الإصابة فى الموسم التالى .أى أن دورة الحياة تتم فى موسمين كاملين) **(17)**.

17- وجدي مصباح أحمد أمراض القمح والشعير ، عنوان التفحم السائب ، فقرة طريقة العدوى ويكيبيديا الحرة 2016

وبالمواءمة بين الجدول الدلالي والتعريف العلمي للتفحم السائب نجد أن الدلالة تشير إلى حدوث تحوّل سلبي قهري وضياع مجد و تبدّد إرث عظيم و وأد حضاري ، بسبب إصابة المنظومة المعرفية النقية بعناصر ومكونات غير نقية مما تسبّب في إصابة كل المنظومة المعرفية بالاختلال في الدورة الأولى من الحياة الحضارية لتظهر آثار تلك العدوى بشكل جليّ في الدورة الثانية من الحياة الحضارية ويتم الإعلان الفعلي عن نهاية دورتي الحياة لتبدأ حقبة حياة حضارية جديدة .

استخلاصات عامة

النص الإيقاعي هو ذلك الجزء الخفي من المشهد الشعري الذي تحاول القصيدة إبداءه في قالب معين وبمضمون محدد بكيفية أو بأخرى ، وإذا كان الجزء الظاهر من النص عادة ما يتشكل من الجزئيات الكبرى كالعبارات وما تحمله من معان وأفكار ومشاعر ومواقف وجماليات تنميقية ، فإن الجزء الخفي من القصيدة يمثل عالما آخر أكثر اتساعا وأشد تفاعلا ، وأنشط حركة وأعظم تأثيرا ، وهذا ما يظهر في النص الإيقاعي الذي تذوب فيه اللغة بالمعنى التقليدي ليشكل لغة أخرى تظهر دلالاتها من خلال التأويل النوعي لطبيعة وضع وشكل وحركة الجزئيات التي تمثل مع بعضها وضمن تفاعلات معينة هندسة الحقيقة التي تتجلى من خلالها العوالم التي لا تتبادر إلى الأذهان من خلال التجليات المألوفة .

إنّ نوعية الحرف في اللغة العربية من حيث القوة والضعف والثقل والخفة والجهر والصمت تعطي دلالات جزئية للمشهد الشعري المختفي داخل الإيقاع ، كما أنّ حركة الفتح والضم والكسر والشد والمد والإدغام والإعلال والإبدال كل واحدة منها تعطي دلالة حسب السياق النصي الظاهر وما يتناسب مع النص الخفيّ ، بالإضافة إلى نوع الضمير منفصلا كان أو متصلا أو مستترا ، في محل رفع أو نصب أو جر ، كل هذه الجزئيات هي موارد تكميلية للمعنى الخفيّ ، كما أنّ الإعراب والبناء والتجريد والزيادة والتقديم والتأخير والحذف في وضع الوجوب والجواز هي تفرعات مكمّلة للدلالات التي لا يمكن التوصل إليها إلا من خلال التأويل أي تأويل التسميات وفق القرائن والعلاقات التي يمكن إبرازها في السياق العام للنص الجليّ للكشف عن تفاصيل النص الخفيّ .

إن الطاقة الشعرية الإيقاعية المرتبطة بكل الجزئيات ــ سواء منها ما يتعلق بالبحر في تسميته وفي عدد تفعيلاته وميزانها الإيقاعي وفي لمسة اللمسة وميسة الميسة ، أو ما تعلق

بطاقة الحركات والحروف ـ هي المحصلة التي تعبّر عن قوة أو ضعف الموقف الشعري الفكري الرؤيوي منه والفني الجماليّ كما تعبر من جانب آخر عمّا كان بالإمكان تصويره في لحظة تشكيل المشهد الشعري خارج المعاني المصرح بها أو المتوصل إليها من خلال التحليل الكلاسيكي الخالي من الإبداع التنقيبي .

إن البيت رقم 13 من قصيدة غرناطة للشاعر نزار قباني هو عبارة عن خزان للدلالات الجوفية التي لن تتدفق ينابيعها العذبة إلا بالتنقيب الحذر ، ولن يتداعى زمزم مياهها الرقراقة الصافية إلا بالغور داخل مساربها المتشكلة في صورة متاهة متداخلة الأنفاق غير خاضعة لمنطق الإتجهات الرئيسية والفرعية وخارجة عن نطاق تفسيرات مفاتيح خرائط العوالم المجنونة التي تخفي أسرارها داخل صناديق وهمية في واحات من الخيال والأساطير والخرافة لتفضحها النصوص الإيقاعية وتخرج أضغان جوانحها بواسطة كشف العلاقات اللامنطقية بين العناصر المتنافرة ائتلافا والمتحالفة اختلافا .

خاتمة

دراسة النص الإيقاعي ـ باعتباره مضمون إشاري مشفّر ـ تضعنا أمام اختيار الجزئيات التي يتم من خلالها بناء مفاهيم مكونات الظاهرة محل التقصّي من جهة واستراتيجية تأويل تلك الإشارات استنادا إلى أسس تلك المفاهيم من جهة أخرى ، وهذا يعني بالضرورة الولوج إلى النص الشعري من بواباته الخفيّة ، ومن هنا يمكن أن نستشفّ أسرار جديدة لمعنيي الشعر والشاعرية ، وهذا من أجل التوفيق بين وظيفة الشاعر ووظيفة الناقد ، حيث أنهما قطبان يشتركان معا في الصناعة الإبداعية للنص ، فعملية إحداث التفاعل بين مكونات الإيقاع الشعري ومكونات اللغة والشحنات الشعورية والتدفقات الفكرية هي من صناعة الشاعر ، أما التفاعلات التي تحدث من تلقاء نفسها بين الجزئيات الخفية فهي ليست من إبداع الشاعر ، بل هي من إبداع الشعر ذاته ولا يمكن لا لكاتب القصيدة ولا لقارئها ولا لمتذوّقها أن يتحسس تلك الكينونة المخفية ، كاشفا وجهها الآخر ، أو مطوّرا لبروفيل النصوص الشعرية ومعيدا لصياغة شخصيتها بالصورة التي تعبّر عما لم يكن وكان بالإمكان أن يكون .

إن تجربة دراسة النص الإيقاعي الشعري للبيت رقم 13 من قصيدة غرناطة للشاعر نزار قباني هي محاولة لإعادة تشكيل هيكل ومضمون جديد للقصيدة كاملة من خلال تتبع الحركة الإيقاعية كظاهرة دورية تتراءى في شكل وصلة موسيقية تبرز حجم المواءمة بين اللمسات والميسات وما ينجم عن ذلك الحوار من تغيرات بالتخفيف و الحدة أو الزيادة والنقصان والتلطيف والتنعيم وما تخفيه كل واحدة منهما من تآلف وتنافر وتأثير وتأثر بين الحروف والحركات ، وما تضفيه تلك التبادلات الإيقاعية الداخلية من دلالات إضافية حول علاقة أقطاب التفاعل الخارجي .

إن مفهوم الرقصة الإيقاعية تعطينا تصورا لوجود مصدر تنبيه و هو الإيقاع و استجابة ملائمة وهي الرقصة و هذا التصور يقربنا من العلاقة الموجودة بين مكوني الإيقاع الشعري حيث تعتبر الميسة هي نصف الموجة الإيقاعية و اللمسة هي النصف الثاني للموجة لتتشكل

منهما موجة راقصة يتبادل من خلالها المكونان عملية الشد والمد والتلاطف والتعاطف والتداني والتنائي والظهور و الاختفاء والتلاشي وإعادة التشكل وهذا ما يساعد على إبراز خفايا وخبايا الصور الفنية للمقاطع و بالشكل الذي لا يفصل المحتوى الإيقاعي عن المحتوى المشهد العام .

ومن هنا نستطيع أن نقول بأن دراسة الإيقاع الشعري وفق المقاربة التأويلية يمكن أن تجيب على أسئلة عديدة تتعلق بطبيعة الصورة الفنية ككيان متكامل أو ترتبط بالانسجام و اللا انسجام بين الوظائف متعدد المصادر ، أو قد تكون على علاقة بين الممكن واللاممكن خاصة ما يتعلق بإمكانية تأويل ما سيحدث انطلاقا من الإشارات التي يتضمنها النص الإيقاعي الحي الوظيفي المتجدد الذي ينبئ بالمآلات المتوقعة والمستبعدة .

قائمة المصادر

ـ الأعمال الكاملة، نزار قباني منشورات نزار قباني، بيروت. ط1، 1993

ـ سيد البحراوي العروض وإيقاع الشعر العربي الهيئة المصرية العامة للكتاب 1993

ـ حسن عبد الجليل يوسف موسيقى الشعر العربي دار الوفاء دنيا الطباعة والنشر الإسكندرية ط 1 2009

ـ اللغة العربية المعاصرة (معجم)

قائمة المراجع

ـ زمن الشعر أدونيس علي أحمد سعيد زمن الشعر دار العودة بيروت ط 1 1972

ـ محمد علي سلطاني المختار، من علوم البلاغة والعروض ، دار العصماء ، دمشق برامكة ط 1 2008

ـ يوري لوتمان تحليل النص الشعري بنية القصيدة دار العودة بيروت لبنان 1977 مج 3

ـ الأستاذة صبيرة ملوك ، سيميائية الإيقاع في شعر صلاح عبد الصبور ، المركز الجامعي لبويرة

ـ سيزا قاسم ـ نصر حامد أبوزيد ، مدخل إلى السيميوطيقا ج 2 منشورات عين ، ط 2 ، الدار البيضاء المغرب 1987

ـ جون كوين النظرية الشعرية ترجمة أحمد درويش دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ط 1 القاهرة

ـ يوري لوتمان تحليل النص الشعري ، ترجمة محمد فتوح أحمد ، دار المعارف ، القاهرة 1995

ـ محمد الناصر العجيمي النقد العربي الحديث ومدارس النقد العربية ، دار محمد علي الحامي ط 1 تونس 1998

ـ سعيد محمود عقيل ، الدليل في العروض ، عالم الكتب ، بيروت ط 1 1999

ـ عبد الغني حسني ، الإيقاع والتواصل عند نزار قباني ، موقع ديوان العرب 2009

ـ نزار قباني ، القصائد ، قارئة الفنجان ، اختاري ، قارئة الفنجان ، اختاري ، موقع الديوان

المواقع

ـ ويكيبيديا الحرة

ـ موقع ديوان العرب