

دراسات في العلوم الانسانية

٢٤(٢)، ١٤٣٩/١٣٩٦/٢٠١٧-٢٠١٨.

صص ٩١-١١٩

ISSN: 2538-2160

<http://aijh.modares.ac.ir/>

## دراسة أسلوبية في قصيدة «رسالة إلي الحزن» لمحمد إبراهيم أبوسنة

امير فرهنگنيا\*

أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الشهيد بهشتي

تاريخ القبول: ١٤٣٩/٦/١

تاريخ الوصول: ١٤٣٨/١١/١٣

### الملخص

تهدف الدراسة الأسلوبية إلى تناول التحليل البنائي للعمل الأدبي شعراً كان أو نثراً وفقاً للمستويات الصوتية والتركيبية والدلالية التي تعطي للنص أبعاداً دلالية تسهم في تضاعف الدلالات السياقية وتقوم برصد الأدوات التعبيرية المؤثرة في الدلالة، كما أن الأسلوبية تساعد الشاعر على تصوير كافة الجوانب الإنسانية عبر استخدام جميع طاقات اللغة. أسهم الشاعر محمد إبراهيم أبوسنة في حركة الشعر العربي الحديث وله دور فاعل ومميز في ريادة الشعر المصري لما له من دواوين شعرية كثيرة عالج فيها هموم شعبه وعاشها. قصيدة رسالة إلي الحزن من القصائد التي أنشدت حول مأساة الشعب وفيها ملامح من المعاناة والأترح. يسعى هذا البحث إلى معالجة هذه القصيدة وفقاً للمنهج الوصفي التحليلي وبناء على نظرية الأسلوبية الإحصائية. تضمّ دراسة المستوى الصوتي البحث عن الأصوات المجهورة والمهموسة وتكرار الحروف والكلمات وفي المستوى التركيبي يركز البحث على دراسة الجمل الفعلية والاسمية والأفعال الماضية والمضارعة والأمر عن طريق الإحصاء وفي المستوى الدلالي يتضمّن التشبيه والاستعارة والطباق ومما توصل إليه المقال هو أنه كان في استخدام الشاعر للأصوات المهموسة في هذه القصيدة دور فاعل في إضفاء الحزن والقلق وفي المستوى التركيبي تفوّقت نسبة الجمل الفعلية على الجمل الاسمية وأنّ الفعل المضارع أكثر قياساً للفعل الماضي والأمر وتمّ توظيف أسلوب النفي والاستفهام والنداء والشرط وفي المستوى الدلالي كثر عدد التشبيهات والاستعارات المكنية والتصريحية وهي تدلّ على تداخل حدود الأشياء في العالم الخارجي مع الذات الشاعرة معتمداً على تفاعل الدلالات بينهما وهكذا ينقل الشاعر مشاعره وأحاسيسه إلى متلقيه ويؤثر فيهم.

الكلمات الرئيسية: رسالة إلي الحزن، أبوسنة، الأسلوبية، المستوى الصوتي، المستوى التركيبي، المستوى الدلالي.

### المقدمة

في شعرنا المعاصر استفاضت نعمة الحزن حتى صارت ظاهرة تلفت النظر بل يمكن أن يقال إنّ الحزن قد صار محوراً أساسياً في معظم ما يكتب الشعراء المعاصرون من قصائد. والشعراء قد صاروا يلحون على إبراز جانب واحد من الحياة هو جانب القتامة فيها وأنهم يغمضون عيونهم عن جانب البهجة وليست الحياة جهمة كلّها وإنما هي تتضمن إلى جانب الجهامة صوراً

من الإشراق كذلك (إسماعيل، ٢٠٠٧، ٣٥٢). لكنّ شاعرنا لا يصدر في حزنه عن موقف خاص من الحضارة المادية لأنّ أزمة الروح لم تصل بعد في حياتنا إلى الحدة التي تجعلها منطلقاً لأحزان الشاعر، لكنّ أحزان شاعرنا المعاصر الحقيقية فمصدرها المعرفة (إسماعيل، ٢٠٠٧، ٣٥٤). أصبح الحزن ركيزة أساسية من ركائز القصيدة العربية تكتسي به الألفاظ والتعبيرات وتتشح به القصيدة من أولها إلى آخرها وتتلوّن به الصور والإيماءات ولم يكن شيء من ذلك كله سطحياً أو مفتعلاً بل كان ذلك من نتائج الواقع المؤسي والأحداث المتلاحقة المؤسفة مما فرض حصاراً كثيفاً أسود على سبحات الفكر وتهميمات الخيال إضافة إلى كلّ ما تقع عليه العين وتلتقطه الأذان وهو ما يمكن أن نلخصه بأنه الواقع الأسود (سرور، ١٩٨٤، ١٠٥-١٠٦).

إن إدراك الشاعر المعاصر لما يجري حوله قد تسبّب في ثورته على الكون لكي يثبت أنه جزء من هذا الوجود و له دور فاعل فيه. قصيدة «رسالة إلى الحزن» من ديوان تأملات في المدن الحجرية تشمل على ١٧٠ سطراً وموضوعها حماسي ومحورها الحزن على ما يقترفه البشر من مساوئ ومجازر وقسوة ونفاق وحسد وخسران وقد نظمت القصيدة على منوال الشعر الحرّ الذي لم يكن دعوة لنبد الأجر الشعرية نبذاً تاماً وما كان يهدف إلى أن يقضي على أوزان الخليل ويحلّ محلّها وهو ظاهرة عروضية له وزن وتكون له قافية «وهذا الشعر يستغني عن الروي المتكرر في نهاية الأسطر ومن هنا استغنى الشاعر عن القافية بوضعها القدم لكنه أزم نفسه مقابل ذلك بنوع من القافية المتحرّرة تلك التي لا ترتبط بسابقتها أو لاحتها ارتباطاً انسجام وتآلف دون إشراك ملزم في حروف الروي» (إسماعيل، ٢٠٠٧، ٦٧) ولكن ليس هناك فصل بين الشكل والمضمون انطلاقاً من أنّ القصيدة بناء متكامل ويجري التعبير عن هذا المضمون بمقاطع متنوعة (كمقطع التأمل فوق مرايا الدموع ومقطع العدوّ الضاحك في الجنازات ومقطع الفراق والنفاق و...) وهيمن على حركة الأفعال مونولوج يعتمد على سرد الأحداث الحاضرة والماضية وربط بين المشاهدات والطبقات ومناسبة القصيدة هي بعث رسالة الشكوى إلى من يفخر بنفسه ويشعر بسعادة ولكنه رسم مشهداً جنائزياً مثيراً للحزن بإطلاق الصواريخ العابرة للقارّات وهو الذي يأمر بالقاء قبلة هيدروجينية وهي تؤدّي إلى الفراق والفساد والحسد والحزن والكسب الحرام والنصر الزائف والهزيمة التي يجلّلها العار. يهدف البحث إلى الإجابة على هذه الأسئلة من خلال دراسة الخصائص الأسلوبية في هذه القصيدة:

١- ما هي الميزات البارزة للمستوى الصوتي في قصيدة «رسالة إلى الحزن»؟

٢- ما هي المواصفات المميّزة للمستوى التركيبي في هذه القصيدة؟

٣- ما هي الأبعاد البارزة للمستوى الدلالي في هذه القصيدة؟

٤- ما مدى توفيق الشاعر محمد إبراهيم أبوسنة في استخدام المستويات الأسلوبية للتعبير عن الحزن تجاه المجتمع؟

هناك عدد من الدراسات السابقة لعل من أبرزها مقالة الظواهر الأسلوبية في قصيدة غريب على الخليج لبدر شاكر السياب لمينا بيرزادنيا وراضية قاسمي حيث قامت الباحثتان بتحليل القصيدة وفقاً للمستوى الصوتي والمعجمي والنحوي واستنتجت أنّ قصيدة السياب من جهة الظواهر الأسلوبية في مستوياتها المحددة تمثل بناءً متكاملًا يصبّ فيه الشاعر مقدّمته اللغوية؛ وثمة مقالة دراسة أسلوبية لقصيدة الحسين (ع) يابن الكرام للشاعر المسيحي جورج زكي الحاج لعلّي أصغر ياري وحמיד

أحمديان حيث قام الباحثان بتحليل القصيدة وفقاً للمستوى الصوتي والتركيبى والبلاغي والصري. ولعلّ من أهمّ الرسائل الجامعية التي تناولت الأسلوبية، هي رسالة شعر محمود الشلي دراسة أسلوبية لرشا سامي حجازين ونوقشت في جامعة مؤتة، سنة ٢٠٠٥، حيث عالج فيها الباحث مفهوم الانزياح وأنواعه وأنماط التناص والمفاارقة والموسيقى في شعر السياب. ومن الكتب التي تخص موضوع الأسلوبية هي البنى الأسلوبية في النص الشعري لراشد بن حمد الحسيني. وفيما يخصّ شعر محمد إبراهيم أبي سنة هناك دراسات كثيرة سبقت هذا المقال لعل من أبرزها مقالة البحر موعداً رحلة في شعر الشاعر «محمد إبراهيم أبوسنة» لعبدالقادر القط حيث استعرض الباحث تجربة الشاعر خلال سبعة عشر عاماً منذ أن صدر ديوانه الأول «قلي وغازلة الثوب الأزرق» حتى ديوانه الأخير «البحر موعداً»، كما يتمثل في ديوان الشاعر الأخير عنصراً الثابت والتغير في بعض جوانب من إحساس الشاعر بالكون والحياة والناس وفي بعض مظاهر من التعبير الفني في بناء القصيدة واستخدام اللغة ورسم الصورة. ومقالة بعنوان: «بررسی مؤلفه های عشق وپایداری در اشعار فریدون مشیری ومحمد ابراهیم ابوسنة» لعباس گنجعلي وآزادقادي، حيث اعتبر الباحثان، الشعارين كليهما من الشعراء المعترين في الأدب المعاصر، حيث تطرق الشاعران إلى إنشاد أشعار الحب وفقاً لضرورات المجتمع الذي عاشا فيه. فتحول الحب في أشعار الشعارين إلى عقيدة راسخة لإنقاذ البشر من الهموم والأحزان بغية صنع مدينة فاضلة وفي الحقيقة أصبح جوهره حقيقية لإنقاذ البشر. وهناك أيضاً البحث الجامعي المعنون بـ«الثوب الأزرق دراسة في شعر محمد إبراهيم أبوسنة لنسرين الوقاد»، المقدم إلى قسم اللغة العربية بكلية الآداب في الجامعة الإسلامية بغزة استكمالاً لمساق (بحث أدبي ولغوي)، حيث ناقشت الباحثة حياة الشاعر وفكره وروافد ثقافته الشعرية، ثم البناء الفني في تجربته الشعرية. لكن الباحث لم يجد بحثاً تناول قصيدة رسالة إلى الحزن للشاعر أبوسنة دراسة أسلوبية ويعتبر هذا المقال أولى خطوة في هذا المجال.

## ١. أبو سنة وشعره

ولد الشاعر محمد إبراهيم أبوسنة عام ١٩٣٧ في قرية الوادي مركز الصف بمحافظة الجيزة على الشاطئ الشرقي للنيل إلى الجنوب من القاهرة بمسافة سبعين كيلومتراً، كان والده يعمل شيخاً للبلد وينتمي إلى أسرة متدينة تحتمّ بالعلم أكثر مما تحتمّ بالثروة. أمضى الشاعر طفولته في هذه القرية الصغيرة فامتلاً وجدانه بصور الريف ورؤى الطبيعة. ولكن هذه الصور الفضة لم تدم للشاعر طويلاً، فلم يمهّل القدر والدته حتى توفاهها الله سنة ١٩٤٤، فأثر والده إرساله إلى القاهرة مع أخيه الأكبر للدراسة، فالتحق بمدرسة شبوة كاردافان لتحفيظ القرآن الكريم عام ١٩٤٧ (أبوجين، ٢٠٠٤، ٣٤٥). بعد أن حفظ القرآن التحق بمعهد القاهرة الديني الإبتدائي. بدأ الشاعر الدخول في عالم الشعر وهو لا يزال طالباً بهذا المعهد. بدأ الشاعر يكتب قصائده التي شدته ممارساته فيها إلى مزيد من التجديد، ففي عام ١٩٦٥ صدر ديوانه الأول (قلي وغازلة الثوب الأزرق). يقول أبوسنة: «قد نشرت أول قصيدة لي في عام ١٩٥٩ م في الصفحة الأدبية لجريدة المساء، وكانت من الشعر الحديث الذي بدأت أفتنح به بعد أن تطورت تجربتي واتسعت ثقافتي، ومنذ عام ١٩٥٩ وأنا أوصل تجربتي الشعرية فقد بدأت أشعر بالتزام

حقيقي تجاه أبناء وطني بل وتجاه الانسانية فجاءت قصائدي تعبيراً عن هذا الإحساس العميق بالمسؤولية وفي فترة مبكرة من الستينات نشرت قصائدي في المجلات اللبنانية كالأديب والآداب والحرية (اليسوعي، ١٩٦٦، ١٩٧-١٩٨). لأبي سنة أكثر من عشرة دواوين، أسهم بها إسهاماً فاعلاً في نهضة الشعر العربي الحديث، انطلاقاً من ديوان «قلبي وغازلة الثوب الأزرق» سنة ١٩٦٥، مروراً بحديقة الشتاء سنة ١٩٦٩ والصراخ في الأبار القديمة سنة ١٩٧٣ وأجراس المساء سنة ١٩٧٥ وتأملات في المدن الحجرية سنة ١٩٧٩ والبحر موعداً سنة ١٩٨٢ ومرابا النهار البعيدة سنة ١٩٨٧ ورماد الأسئلة الخضراء سنة ١٩٩٠ ورقصات نيلية سنة ١٩٩٣ وورد الفصول الأخيرة سنة ١٩٩٧ وشجر الكلام ٢٠٠٠ بالإضافة إلى مسرحه الشعري وكتابه النقدية وجهوده الإعلامية التي يدور حولها وطن الشعر الخالد، ورغم حنيني إلى هذا الماضي الذهبي لكن الحماس كانت أحدث النصوص الشعرية هي تلك التي كتبها شعراء العصر الأموي والعباسي، لقد حاولت أن أمتطي عربة الخيال في رحلات مكوكية إلى هذه العصور التي كنت أتصورها وطن الشعر الخالد، ورغم حنيني إلى هذا الماضي الذهبي لكن الحماس الثوري الذي رأيته يتدفق أمامي اختلط بالحمية الدينية في وجداني. ما أشعلت قريحتي قصائد شوقي التي تغنت بها أم كلثوم وبعض القصائد الوطنية الهادرة الأخرى التي ملأ المذيع بها الأسماع وشحن القلوب والهمم من أجل وطن عزيز يحطم أغلال العبودية ويرسم طرقاً للخلاص ويعتمد على تراث حضاري متعاقب الحقب متأزر الحلقات، أحسست في تلك الحقبة أن الماضي المجيد يمكن أن يشد أزر الحاضر ويدفعه إلى الأمام ويقويه. لقد كان تجربتي مع الشعر صراعاً مع الوجود الحر للكلمات ومحاولة لاصطياد هذه الفراشات الذهبية التي رغم هشاشتها وجمالها قادرة على مواجهة العواصف والأعاصير (أبوسنة، ٢٠٠٩، ١١). لقد تنوع عنده (أبوسنة) قرض الشعر، فأجاد الشعر العمودي وشعر التفعيلة في معظم أغراض شعره القديمة والجديدة، فتناول المدح والثناء والشكوى والاعتذار وشعر الطبيعة والشعر الوجداني والغزل والشعر الوطني والقومي والشعر الإسلامي والشعر الاجتماعي وغيرها (صبح، ٢٠١٢، ٥٦٧).

## ٢. الأسلوبية

لا يمكن تعريف الأسلوبية إلا أننا بحاجة إلى معرفة الأسلوب أولاً. قد وردت كلمة الأسلوب في لسان العرب ويقال لكل سطر من النخيل: أسلوب وكل طريق ممتد فهو أسلوب والأسلوب الطريق والوجه والمذهب ويقال: أنتم في أسلوب سوء ويجمع أساليب والأسلوب: الطريق نأخذ فيه والأسلوب بالضمّ الفنّ. يقال: أخذ فلان في أساليب من القول، أي أفانين (ابن منظور، ١٩٩٤، مادة سلب) وفي معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة له معانٍ متنوعة: يحيل (الأسلوب) ضمناً على مفهوم يعارض بموجبه الاستعمال الفردي والإبداعي للكود وظيفة اجتماعية كلياً ومفهومه اعتبر مثلاً مما حدا بالنقد إلى التساؤل عن دلالاته ومع هذا فهو طريقة عمل ووسيلة تعبير عن الفكر بواسطة الكلمات والتراكيب وهو عند بارت لغة استكفائية تغوص في الميثولوجيا الشخصية والسردية للكاتب (علوش، د.ت، ١١٤). ليس بناء الأسلوب مجرد ربط الشكل بالمضمون ثم مجرد ضمّ مجموعات من الألفاظ كيفما جاء واتفق وإنما المسألة تتجاوز مسألة الضمّ إلى عملية التعليق؛ ففي التعليق تلعب

العلاقات النحوية دوراً بالغاً سواءً في المستوى الإخباري أو المستوى الإبداعي ومن خلال التعليق تأتي الإفادة مضافاً إليها مجموعة العلاقات الشكلية التي أفرزتها البلاغة والتي تغلف الأسلوب باللمسات الجمالية وعملية التعليق هي التي تضع مجموعة المفردات في مواقف محدّدة لها سياقها الخاص بحيث تصبح الصياغة انعكاساً للعادات وللعرف والأصول الاجتماعية (عبدالمطلب، ١٩٩٥، ٢١-٢٢). يعتمد تراث الفكر الأسلوبي في تعريفه للأسلوب على دعائم أو أركان ثلاثة: هي المرسل والمرسل إليه والرسالة. يعرف الأسلوب حسب المرسل أو المخاطب بأنه قوام الكشف لنمط التفكير عند صاحبه لأنّ الأسلوب هو فلسفة الذات في الوجود وإنّ تعريف الأسلوب حسب المرسل أو المتلقي يقتضي من المتكلم أن يكتيف صيغة خطابه حسب أصناف الذين يخاطبهم وهذا التكتيف ليس اصطناعاً لأنّه عفويّ قلماً يصحبه الوعي. إنّ الأسلوب حسب الرسالة موجود في ذاته تربطه صلة بالمرسل والمرسل إليه، لكنّ لا تتعلّق ماهيته بأحد وذلك لأنّ النص إن كان وليد صاحبه فإنّ الأسلوب هو وليد النص ذاته، لذلك يستطيع الأسلوب أن ينفصل عن المؤلف (مصطفى وعلي، ٢٠١٥، ٤٨). الأسلوبية علم يدرس ضمن نظام الخطاب ولكنها أيضاً علم يدرس الخطاب موزعاً على مبدأ هوية الأجناس ولذا كان موضوع هذا العلم متعدّد المستويات مختلف المشارب والاهتمامات متنوع الأهداف والاتجاهات ومادامت اللغة ليست حكراً على ميدان إيصالٍ آخر، فإنّ موضوع علم الأسلوبية ليس حكراً على ميدان تعبيرٍ آخر (عياشي، ٢٠١٥، ٢٥). تدرس الأسلوبية وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية، أي إنّها تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعبر عنها لغوياً، كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية (جيرو، ١٩٩٤، ٥٤). إنّ الأسلوبية والمنهج النصاني متصلان لانكباهما على النص إجراء وتطبيقاً ولاشترآكهما فياعتماد الوسائل اللغوية (الأصوات، المفردات، التراكيب، الصور، المجازات، الجمل و...) في تحليل النص وهما مختلفان من جهة الرؤية: فالنص في المنهج النصاني هو مركز يستقطب التحليل أما منزلة النص في الأسلوبية فيُنظر من جهة وقوعه ضمن ثنائية السنة والعدول (أو النمط والانزياح أو الاستعمال المعياري والاستعمال الأدبي أو اللغة العادية والكلام الأدبي...)؛ لذلك قيل إنّ الدراسات الأسلوبية تضع قاعدة أو معياراً متحققاً بالقوة في اللغة العادية وتقابلها مع الانحرافات في الأسلوب ويتعارض هذا التصور مع فكرة مركزية النص (بوزيد، ٢٠١٤، ٨٦). إذن تبدو قيمة الأسلوبية في البحث عن معنى العبارة وسماتها الوجدانية ومكانها ضمن نسق التعبير.

### ٣. المستويات الأسلوبية في قصيدة رسالة إلي الحزن

يقوم الباحث هنا بدراسة أسلوبية لهذه القصيدة انطلاقاً من المستوى الصوتي ثم التركيبي والدلالي مستشهداً بنماذج شعرية موجودة فيها.

#### ٣-١. المستوى الصوتي

يتمّ في هذا المستوى التطرق إلى العناصر الصوتية في البنية التركيبية وهي الإيقاع أو الوزن والقافية أو الموسيقى الشعرية على الرغم من اختلاف التسميات. «كلّ موسيقى شعرية لا تفجرّ في الكلمات أقصى طاقاتها الدلالية والإيجائية ولا ترتبط ارتباطاً

وثيقاً بالطاقة الانفعالية التي تثيرها القصيدة هي موسيقى خارجية مفتعلة قد تكون جميلة في ذاتها ولكنها بأي حال لن تكون عنصراً من عناصر البناء الشعري» (عبدالله، ١٩٨١، ١٨٧). يقوم التحليل الصوتي «على إدراك الخصائص الصوتية في اللغة العادية، ثم ينتقل من ذلك إلى تلك التي تنحرف عن النمط العادي لاستخلاص سماتها التي تؤثر بشكل واضح في الأسلوب، ذلك أنّ الصوت والنطق يمكن أن يكونا ذا طبيعة انفعالية» (عبدالمطلب، ١٩٨١، ١٤٥). من صفات أصوات المدّ إمكان مدّ الصوت بما جزاء خروج الهواء جزأً إلى خارج الفم من غير حبس أو تضيق مما جعل بعض اللغويين المحدثين يعرّفها أصوات اللغة اعتلالاً وانقلاباً وسقوطاً إضافة إلى أنها مجهورة غير احتكاكية وهي أصوات موسيقية منتظمة قابلة للقياس خالية من الضوضاء لها القدرة على الاستمرار (المطلي، ١٩٨٤، ١٨). وثمة أصوات أخرى أحدثتها النبر أي الإلحاح على صوت معين في الكلمة ضمن الجملة، ما هو في الأعمال الفنية والأدبية والجددير بالذكر أنّ رصد هذه الظواهر في العمل اللغوي لا يعدّ من ميدان الدرس الأسلوبي إلا إذا حملت هذه الظواهر في الاستعمال الشفهي والكتابي دلالات خاصة تخرج بها عن المعنى المؤلف أو الاستعمال المعروف إلى شيء من الانحراف أو الانزياح بغرض خلق دلالات جديدة أو إحداث متغيّرات ضمن النص تخرج به عن نمطه (عياشي، ٢٠١٥، ١٣). يضمّ المستوى الصوتي عدّة محاور منها:

### ٣-١-١. الموسيقى الخارجية

تضمّ الموسيقى الخارجية ركنين أساسيين هما الوزن والقافية. عرف الشعر قديماً بأنه كلام موزون مقفى أو «الكلام الموزون ذو النغم الموسيقي الذي يثير فينا انتباهاً عجباً وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع لتكوّن منها جميعاً تلك السلسلة المتصلة الحلقات التي لا تنبو إحدى حلقاتها عن المقاييس الأخرى والتي تنتهي بعدد معيّن من المقاطع بأصوات يعينها نسيبها القافية» (أنيس، ١٩٧٢، ١٨). إنّ موسيقى القصيدة الجديدة تقوم أساساً على هذا الفرض: إنّ القصيدة بنية إيقاعية خاصة ترتبط بحالة شعورية معينة لشاعر بذاته فتعكس هذه الدلالة لا في صورتها الموهوشة التي كانت عليها من قبل في نفس الشاعر بل في صورة جديدة منسقة تنسيقاً خاصاً بما من شأنه أن يساعد الآخرين على الالتقاء بها وتنسيق مشاعرهم الموهوشة وفقاً لنسقها (إسماعيل، ٢٠٠٧، ٦٤).

### ٣-١-١-٣. الوزن

يعدّ الإيقاع عنصراً مهماً من عناصر التكوين الشعري، ذلك أنه يثري النص صوتياً ودلالياً ويمنحه الترابط والانسجام والجمال والانتظام ولا يقتصر مفهوم الإيقاع الواسع سعة تطورات القصيدة العربية والمتحول تحولات الذات الشاعرة على عنصر الوزن والقافية فحسب بل ما تمتلكه الفنون البلاغية والمنطقة البصرية عموماً وتوزيع القصيدة على الورقة واللون والعنوان والفواصل المقطعية والتراكيب السطرية والتوازيات والتكرارات والتعارضات والتقابلات والمفارقات وكذلك اللغة والإعراب بحركاته الإعرابية الموسقة وارتباط كلمة بكلمة من قدرة على ثراء الإيقاع النفسي الداخلي بالصوت والدلالة (صالح، ٢٠١٦، ٢٩-٣٠). فالإيقاع يتولّد أولاً أصواتاً تتوالى لتكون وحدة موسيقية (التفعيل) تتكرر بدورها لتشكل إيقاعاً ومن تكرار إيقاعات متناسبة. يتشكل الوزن والإيقاع في الشعر يقوم على التكرار (الكتبي) وليس منفلاً وهو بهذا المفهوم المحدّد يشكل نظاماً

ونسقاً يضمّ العناصر المكوّنة للعمل الشعريّ لأنه لما كان منفلتاً لم يستطع ضبط هذه العناصر من معاني وصور وأفكار (علاق)، ٢٠٠٥، ٢٣٨). يتعلّق اختيار الوزن عند الشاعر بالموضوع وحالة الشاعر النفسية، فإن كان حزيناً لاختار وزناً طويلاً يصبّ فيه كافة مشاعره وأحاسيسه وخلجاته النفسية. استخدم أبوسنة في هذه القصيدة نوعاً من المواشحة الوزنية وهي «التداخل الذي يحدث بين البحور في القصيدة الواحدة» (ناظم، ٢٠١٥، ١١٢) وتبدأ القصيدة بسلسلة من الانتقالات الوزنية كالمديد (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن) والبسيط (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن) والطويل (فعلون مفاعيلن فاعلن مفاعيلن) والرمال (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) وتجاهد عاطفة الشاعر هذه الرتبة التي تحدث من خلال تردّد الوحدة الإيقاعية «الوزنيّوم على حفنة من الإيقاعات والقافية كذلك، إلا أنّ قوة هذا التكرار تتمثل في توليد نوع من التوازي بين الكلمات والأفكار وكلّما كان هذا التوازي واضحاً في تكوينه أو نعمته تولد عنه توازي قويّ بين الكلمات والمعاني وأقوى أنواعه هو ما تنجم عنه الصور والاستخدامات المجازية حيث يتمّ إحداث التأثير عن طريق البحث عن المشابهة بين الأشياء أو عن طريق التقابل حيث يكون التضادّ هو وجه الاتفاق واتفاق الكلمة صوتياً أو معادلتها لأخرى يتضمن بلا ريب لوناً من الاتفاق الدلالي مهما كان المستوى الذي يتم عليه التحليل اللغوي» (فضل، ٢٠٠٧، ٥٩٣-٥٩٤). يستخدم الشاعر وزناً أو أوزاناً ترتبط بحالته الشعريّة، ذلك أن بعض الأوزان يتلاءم مع الحزن وبعض آخر يناسب البهجة والسرور؛ إذ لكلّ وزن دلالة شعريّة خاصة لا يمكن تجاهله لسير أغوار تجربة الشاعر الحزينة أو الفرحة.

### ٣-١-١-٢. القافية

يفهم من جملة أقوال العروضيين في تعريف القافية أنّها اسم لمجموعة من الأحرف والحركات يلتزمها الشاعر في نهايات أبيات قصيدته وسميت بمجموعة الأحرف والحركات هذه قافية؛ لأنّ الشاعر يقفوها لأن يتبعها فتكون قافية بمعنى مقفوفة أو لأنّها تقفو ما قبلها أي تجيء في آخره (العكوب، ٢٠٠٠، ١٧٩). القافية تتضمن بالضرورة علاقة دلالية بين وحداتها وتحليلها يؤدي إلى التعرف على الوحدات الصرفية والنحوية المكوّنة لها ومدى اتفاقها أو اختلافها فيما بينها ومهما كانت درجة استخدام الشعراء لهذه المكونات الصرفية والنحوية أو ترفعهم عليها فإنّ جمال القافية يكمن في تشابه الصوت واختلاف المعنى وليست القافية إلّا نموذج مركز مكثف للغة الشعر كلها التي تعتمد أساساً على التوازي في بنيتها العميقة (فضل، ٢٠٠٧، ٥٩٣). إذا أمعنا النظر في قصيدة الشاعر يتجلى لنا أنّ القافية تكون كلمة أو أكثر من كلمة أو بعض كلمة: «عارية/ نائمك/ آلة/ عادة/ عارية/ راء/ مادية/ غارقة/ فادع/ رأ حشناً/ الجديدا/ والنشوة/ الجنازات/ الأفراح/ قبرا/ سرات/ بلعشاق/ نلأم». لقد قام الشاعر بمحاولة جادة للتخلص من رتبة القافية في الشعر العربي واعتماد نوح شعري جديد مغاير بشكل كبير أو جذري للحالة الشعريّة السابقة وتندرج هذه المحاولات ضمن الخروج من السلطة القائمة على الالتزام بنسق معين من حيث عمودية القصيدة ووحدها وارتكازها على القافية وعدم الخروج عن محور الشعر المعروفة وتمحوها حول معاني مألوفة أو متكررة. إنّ أبرز الملاحظة الأسلوبية المتعلقة بنهايات السطر أفقياً تشفّ عنها قوة الوقفة التالية لمفردته الأخيرة وتلك الوقفة تحقّق انسجاماً كلياً بين العلاقات البنائية وغالباً ما تمنح المصوت القافوي طريقة التسكين إيذاناً باكمال الوحدة الدلالية واستقرارها في غلافها

النحويّ وتلك الوسيلة فعالة لإغناء الموقف السطريّ إيقاعياً (راشد، ٢٠١٤، ٨٧). على سبيل المثال: «ولا مقعداً إلا وتجلس عليه/ وتختطف القيثارات من يد المسرات/ لتطلق الصواريخ العابرة للقارات» (أبوسنة، ٢٠٠٨، ١٩٦). تلتزم الأسطر بالوقفة الأخيرة فتضعف الأداء المتسق بين الجميع بوصول كل سطر إلى قرارة صوتية دلالية تغطي بتواترها نسقاً واحداً يجري تحطيمه عند التحول إلى نسق مغاير فتصبح الفوارق آثاراً أسلوبية عند نقاط انكسار النسق للبدء بآخر ولا يمرّ السياق الكلي بفعالية أخرى فليس ثمة ثغرة محلة بالتنسيق السطريّ وحركة القوافي الجناسية (راشد، ٢٠١٤، ٨٧). بتطور التجربة واكتشاف إمكانيات البحور الشعرية وزيادة الوعي الموسيقي الذي أدى إلى اكتشاف منابع جديدة للإيقاع ومظاهر جديدة للموسيقى الداخلية قلّ حضور القافية وانتهت سيطرتها المؤقتة على النظام الموسيقي للقصيدة العربية إلى الدرجة التي انعدمت فيها تماماً في بعض القصائد بعد أن أصبح الذوق العامّ للمتلقّي أكثر ذكاءً ووعياً وجرأة في تحطيم حالة الاستسلام للنغم التقليديّ المتعمد على الغناء والتطريب، أما القافية في القصيدة الجديدة فلم تنعدم تماماً لما توفره أحياناً من أجواء إيقاعية خاصة لا يمكن الاستغناء عنهما لكن شرط القافية المعاصر هو توازنها التام مع السيوّلة الشعرية للفكرة وحاجة هذه الفكرة إلى حساسية توقيعية معينة تضاعف من كفاءتها الشعرية وتتلاءم مع طبيعة السياق الشعريّ إيقاعاً دلاليّاً (عبيد، ٢٠٠٧، ١٦٤). إذن تستخدم القافية في الشعر باعتبارها أنها تشكل وحدة موسيقية متكاملة وإن كانت الأسر الشعرية الحديثة يختلف طولها وقصرها ولكنها مازالت تحتفظ بالقافية وفقاً لإجاءاتها الشعرية والعاطفية.

### ٣-١-٢. الموسيقى الداخلية

تحكم الموسيقى الداخلية قيم صوتية والمادة الصوتية الموظفة في النصوص الشعرية توظيفاً متنوعاً تحدث من خلال تكرار الحروف والمفردات والطباق والجناس وتوازن الجمل وتوازيها وتلك الحروف والمفردات تنتج من خلال حسن اختيار المنشئ لألفاظه وجود ترتيبها لها داخل العبارات بما يتلاءم مع المعاني لرفع مع المعاني لرفع قيمتها التعبيرية والتأثيرية في آن واحد» (الحسيني، ٢٠٠٤، ٢٩). في الحقيقة إنّ أهمّ ركن من أركان الموسيقى الداخلية في الشعر العربي وأشهرها هو التآلف بين الحروف والحركات داخل الأبيات غير أنّ هذا التآلف أو التناغم «harmony» بي على تآلف آخر يمكن أن نسميه التآلف الخفيّ وهو التلاؤم بين الأنغام المذكورة وبين معاني الشعر (آباد وأختري، ٢٠١٥، ١١٤).

### ٣-١-٢-١. التكرار

مما يفيد التكرار في النص هو إعادة صياغة بعض الصور الموجودة ويزيد من تكثيف الدلالة الإيحائية والشعورية. «فمن وظائف التكرار في هذا النص أنه يفضي إلى تكامل بين قواعد الربط وقواعد التناهي وإنه يصور سجلاً بين حقيقتين والنص ينتصر لإحداها في كلّ مرّة ترد فيه الجملة المكررة والتكرار يلوّن النص بمعاني ثانية فهو إما للاستفهام وإما للتأكيد وإما للسخرية» (عياشي، ٢٠١٥، ٧٨). إنّ أثر التكرار أسلوبياً لا يتوقّف عند حدود الوظيفة الدلالية للصورة اللسانية المستنسخة إلى نماذج عدة ولكن بالإشارة إلى استثمار موقع القوافي تحديداً بحيث تنجز أثريّن معاً فتعمل القصيدة على صنع نهايات موقّعة فونيمياً وسحب تماثلات الصوامت إلى حشو الأسطر كذلك لحشدها بالتكرارات اللفظية والجمالية معاً وغالباً تطرح



صيحاً واضحة تستند على تجميع الفكرة والثيمة النصية من توافقات متنوعة (راشد، ٢٠١٤، ٢٣٢). يرى المعاصرون التكرار وحدة تفاعلية ناشئة عن ظروف العصر الراهن ويعتبرونه أداة للكشف عما يطنه الشاعر ويضمه من المعاناة ورؤى ومشاعر وأحاسيس ومواقف من مجتمعه وأبناء شعبه.

### ٣-١-٢-١-١. التكرار الصوتي

تعدّ ظاهرة تكرار أصوات بعينها دون أخرى في شعر شاعر من الشعراء من الظواهر الأسلوبية التي تساعد المتلقي على تأويل النص الشعريّ تأويلاً دلاليّاً، فالصوت بمفرده لم يكن ذا قيمة موسيقية كاملة، بل تتجلى قيمته فيما ينتج من دلالة في موقعه تساعد المتلقي على فهم مضمون النص (الجيار، ٢٠٠٨، ١٣٢-١٣٣). تنسجم الأصوات المهموسة والمجهورة مع دلالات وارتباطها ارتباطاً وثيقاً بحالة الشاعر النفسية الحزينة وأنّ الموسيقى قد عرضت مع ملامح الأصوات في القصيدة من جهر وهمس وشدة ولين وربط كلّ ذلك بالجانب الدلالي والكشف عن الانفعال والحالة النفسية الحزينة والطاقة الشعورية للشاعر (بسندي وآخرون، ١٤٣٧، ٢٢٩). من خلال الاستقراء الشامل لهذه القصيدة تبين أنّ أكثر الحروف الموجودة فيها الألف والكاف والراء والميم والنون والفاء. تتكرر هذه الحروف وتتداخل مع القيمة الدلالية للسياق ممّا يمنح هذه الأصوات طبيعة إيحائية والناظر لهذه الأصوات تجد أنّها تمتاز بالشدة والرخاوة فهي تتوافق مع المواضع المؤلمة وتتناسم مع الجوّ العاطفي لقصيدة «رسالة إلى الحزن»؛ إذ أنّ الطبيعي أن يكون عدد تواتر الأصوات المجهورة أكثر من الأصوات المهموسة. «قد يتكرر حرف بعينه أو حرفان أو ثلاثة أحرف بنسب متفاوتة في جملة شعرية وقد يتعدّد أثر هذا الأمر فهو إمّا أن يكون لشدة الانتباه إلى كلمة أو كلمات بعينها عن طريق تألف الأصوات بينها وإمّا أن يكون لتأكيد أمر اقتضاء القصد فتساوت الحروف المتكررة في نطقها مع الدلالة في التعبير عنه» (عياشي، ٢٠١٥، ٧١-٧٢). الصوت المجهور هو الصوت الذي يهتز عند النطق به الوتران الصوتيان ولا يسمع لهما رنين عند النطق به وليس معنى هذا أن ليس للنفس معه ذبذبات مطلقاً وإلا لم تدركه الأذن ولكن المراد بمس الصوت هو صوت الوترين الصوتيين معه (محمد، ٢٠٠٦، ٦٠) والأصوات المهموسة في اللغة العربية هي: ت، ث، ح، ج، س، ش، ص، ط، ف، ق، ك، ولكنّ «الصوت المجهور هو صوت يعتمد على ذبذبة الأوتار الصوتية وهما إذاً صوتان أحدهما تلازمه الحركة والآخر خلّو منها والحركة في الصوت المجهور تفرغ الأذن بشدة وتوقظ الأعصاب بصخبها، بذلك يكون له بعد الإثارة الجهورية، في حين يتصف الصوت المهموس بالرهافة والهمس وهما صفتان تبعثان على التأمل وفي حالة طغيان أصوات الهمس يزداد تأثير الصوت على حاسة البصر بمعنى أنّ الأصوات المجهورة تصلح للإنشاد أمّا الأصوات المهموسة فالتعامل الأمثل معهما يتمعن طريق القراءة» (السعدني، د.ت، ٣٣). تجيء الكاف ضميراً في «ألحك- غنائمك- إليك- نفسك- يقتلوك- رأسك- عينيك- لك- عليك- إنك- أنك- سمك- أعوانك- ضحاياك- حرّاسك- شؤونك- أمامك- خلقك- حولك- ظهورك- أحبك- أظفرك- عقمك- خصمك- ملابسك- جلدك- ملاحك- منك». تشير الكاف في حالة كونها ضميراً إلى أحد محوري النص: «إني ألحك تفق مزهواً بغنائمك» وحينما تكون صوتاً: «الضاحك- الباكي- كي- لكنّ- كثيرة- حكماء- يكفّ- كلّ- تركض- كأنّ- كالثور- الكوارث- تسكن- ركوب-

المكاتب- الحكومية- ذلك- الكسب- الكذب- الكفر- ترك- مكبراً- كنت- كان- معارك- الأكاذيب- شك- ذلك- كأساً- الكتب»، «ففي حالة كونها صوتاً في بنية الكلمة لا تخرج عن كونها تجسيدا لحالة تتصف بالرهبة» (السعدي، د.ت، ٣٥). يقول الشاعر في قصيدته: «إني أضحك تقف مرهواً بغنائمك/ لكم كنت أتوق إلى أن أوجه إليك رصاصة لا رسالة/ ها أنت تتأمل نفسك بسعادة/ فوق مرايا الدموع العارية/ تحت سماء الغروب الحمراء/ فأنت تجيد تسلق السفن التي تمخر عباب أعالي البحار/ وتجيد ركوب الطائرات والسيارات العامة والخاصة» (أبوسنة، ٢٠٠٨، ١٩٥). فقد تكررت اللام خمس عشرة مرة والكاف خمس مرات والميم سبع مرات والنون خمس مرات والألف تسع مرات والتاء خمس عشرة مرة ونلاحظ أنّ هذا التكرار المتعمد لبعض الحروف يشكل إضافة إلى التشكيل الصوتي للصورة السمعية أثراً في نفس المتلقي. إنّ تكرار حرف الألف ٥٦٩ مرة وهو من الحروف المجهورة يدلّ على امتداد الحزن والشده: «لكم كنت أتوق إلى أن أوجه إليك رصاصة لا رسالة/ بينما الأثمار الرمادية/ أيها الضاحك في الجنازات» (م. ن، ١٩٣). كما أنّ تكرار حرف اللام ٤٣٧ مرة وهو من الحروف المجهورة يدلّ على الكثرة والتماثل والالتزام: «ويلتهم اللهب كل شيء/ وبهجاً لتعلن أنك خالد» (م. ن، ١٩٤). إضافة على أنّ تكرار حرف الميم ١٩٥ مرة وهو من الحروف المجهورة يدلّ على التجميع والانفتاح والامتداد وتكراره يعطينا مزيداً من الشعور بالحريّة: «إنك مدهش .. فأنت تبقى دائماً/ وما أن نستسلم لك/ إنك ماهر حقاً في التسلسل إلى جميع المنافذ» (م. ن، ٢٠٠٨، ١٩٥). كان في استخدام الشاعر للأصوات المهموسة في هذه القصيدة دور فاعل في إضفاء الحزن والقلق اللذين كانا علامتين مميزتين لما يفعله هذا العدو ولتجسيد ما يميّز به مشهداً المفارقة التامة لشخصية لا تشعر بمقتضى الأحوال فهو الضاحك في الجنازة والباكي في الأفراح وهو الذي يشعل جحيماً من الألم في يد العشاق، فالشاعر يلجأ إلى طبيعة الحمس ويهتدي إليه بينما يوظفها لإفشاء طبيعة هذا المشهد الجنائزي المأساوي المثير للحزن والروعة. من الأصوات المجهورة التي كثر شيوعها في هذه القصيدة هي الراء. تجيء الراء في أول الكلمة في «رصاصة- رسالة- الرمادية- الرضا» وهي في هذه الكلمات الثلاث تحمل دلالة الربط بين الشاعر «المتكلم» والعدوّ «المتلقي» و«ثلاثة آلاف مليون إنسان يودون لو يطلقون النار عليك «العدوّ» في لحظة واحدة». كما تجيء الراء في وسط الكلمة مثل «مرايا- الغروب الحمراء- التاريخ- الخريف- الأفراح- القيثارات- المسرات- فراش» وهي في هذه الكلمات تحمل نوعاً من الربط على مستوى تصويري لهذه المشاهد التي يرويها الشاعر. فالمرايا هي آلات وأدوات تعكس مدى توحش هذا العدو والغروب الحمراء تعكس حجم القتل الذي تسبّب فيه العدو بحيث إنّ الغروب تحوّل لونه من الأسود إلى الأحمر وأخذ يرسم مشهداً جنائزياً سالت فيه دماء الأبرياء والتاريخ هو وعاء أو ظرف زمني يربط الماضي وما حدث فيه بالمستقبل والتاريخ هو الذي يحكي للأزمة القادمة مدى هذه الوحشية والرعب و«الخريف» فصل تضاعف فيه الأمل وشجبت فيه وجوه أناس يعانون مرارة الدهر؛ فالخريف فصل يربط ربيع الأمل والبهجة والحركة إلى شتاء البرودة والجمود و«الأفراح والقيثارات والمسرات» تجتمع مع بعض، لأنّ القيثارات تتسبب في الأفراح والمسرات وتضمّ الناس في حفل أو مأدبة أو اجتماع ويربطهم ببعض. تجيء الراء في نهاية الكلمة مثل «الأثمار- المختصر- قبرا- الزهور- الأعاصير» وهي تحكي عن مفارقة أليمة بين حالتين إحداهما خاصة بالعدوّ ويرسمها «المختصر والقبر

والأعاصير» وحالة خاصة بالناس الذين يكابدون ويعانون حالياً ولكن لهم مستقبل ترممه الأتوار والزهور.

### ٣-١-٢-١-٢. تكرار الكلمة

لتكرار الكلمة جمال وروعة لا تحتفي في النص الشعري وتضيف على غناء القصيدة وتتسبب في إقبال المتلقي عليها. فالألفاظ والعبارات المكررة تلفت انتباه القارئ وتشده نحوها وتجعله يمعن النظر ومن ثم تحدث مشاركة عاطفية بين الشاعر والقارئ من خلال الرسالة الشعرية. من أمثلة التكرار في هذه القصيدة: «وقلوب/ النساء مراوغات والنساء العفيفات اللواتي/ لا يخالفن ضميرهن أبداً ومع ذلك فإنك/ تقبل دائماً من الهواء متعللاً في أول الأمر/ بأنك سوف تسمعنا لحناً شجياً ناعماً» (أبوسنة، ٢٠٠٨، ١٩٥). حيث تكرر «النساء» مرتين. كما نرى التكرار في هذا السطر: «والعجز عن/ إرضاء النفسوالحيانة والكذب. والذل/ والظلم والموت والندم بعد فوات الأوان/ والإيمان الضائع والكفر المبكر بكل شيء/... ولا فتيات جميلات إلا وتصيبهن/ في قلوبهن مبكراً بكل ما يوجع النفس/... هذا الإحساس الغامر/ الذي يشعر به العشاق لحظة ميلاد العشق/ ولا يحس به إلا الفرسان الذين/ يخرجون دائماً من معاركهم بإحساس/ واحد هو: الرضا عن النفس». تكرر تكلمة «النفس» ثلاث مرّات كما نرى تكرار «إرضاء النفس» بشكل آخر وهو «الرضا عن النفس». وتجلى التكرار في هذه القصيدة في هذه الأسطر: «إن البشرية سوف تواصل البحث/ في المعامل والحداث والكتب/ وفوق المسارح للبحث عن نوع من السم/ يصلح للقضاء عليك/... غير أنني أعرف وسيلة واحدة/ للقضاء عليك/ هي أن نوقد جميعاً ثلاث شموع في القلب/ الحب والحرية والعدل» (م، ن، ١٩٩). قام الشاعر بتكرار «للقضاء عليك» مرتين ومن الواضح أنّ هذا القضاء على العدو هو ما يركز عليه الشاعر من خلال هذا التكرار. ففي المرّة الأولى يوحى الشاعر بأنه ليس وحيداً في هذا السبيل تشاركه البشرية بمن فيها العامل والبستاني وال كاتب والممثل أو المسرحي للبحث عن سم قاتل للإطاحة بهذا العدو ولكنه ليس فيه جدوى بل الوسيلة الوحيدة التي يقترحها الشاعر هو إشعال شموع الحب «للوطن أو لبعضنا البعض بصفقتنا أبناء الوطن الواحد» والحرية «الخروج من نير الاستعمار والعبودية» والعدل «المساواة بين كافة أبناء الشعب» ومهما كان العدو متوحشاً وسفكاً فلا يوجد في العالم سلاح أحسن من هذه الشموع الثلاثة بمجاهته ومكافحته. هذه الحرية «كانت منذ البدء فعل وجود وتحقيق ذات بوجه الظلم والعتاة من المستعمرين وسائر مبرّتي كفاح الإنسان وكرامته وموضوع الحرية يتباين مستوى إبداعاً بين الشعراء حتى الهياج السياسي المباشر ويسمو حتى التأمل الروحي والصوفي والانعتاق من سجن الجسد (الحاوي، ١٩٨٦، ج ٥، ٢٣). فعلى الشعب أن يثور ويغيّر المصير وهذا ما يتوقّعه الشاعر والحرية خير أداة يتمسك بها الشعب للتقدم والوعي والدفاع عن كرامة الإنسان والحياة. من نماذج تكرار الجمل عند أبي سنة في هذه القصيدة، تكراره لأسلوب النداء، فأداة النداء «أيها وأيتها» تستخدم لنداء البعيد وتحمل فيها معاني القلق والضياع والتحسر: «أيها الضاحك في الجنازات/ أيها الباكي في الأفراح.../أيتها القبلة الرائدة في حقل السوسن.../أيها القطيفة النائمة السوداء» (أبوسنة، ٢٠٠٨، ١٩٣). يحاول الشاعر إعطاء صورة بشعة للعدوّ بين أبناء الشعب المصريّ الذين شبّههم الشاعر بحقل السوسن والعدوّ قبلة تكاد تنفجر وتتسبب في الهلاك والدمار. تشير البنية الدلالية إلى أنّ هذا العدو مثل نبات نائم جلده ولكنه أسود. بينما يكون النبات يُعرف بالنعومة واللون

الأخضر وهو يعبر عن معنى خصب وموئد والأمل والتفاؤل والإقبال على الحياة ولكن الشاعر جعل اللون الأسود قريباً لهذا النبات ليبدل على الظلام والصمت والظلم والغضب؛ إذن تقدّم القطيفة السوداء تصويراً جمالياً للواقع المؤلم الذي يعاينه الإنسان المصريّ بكلّ إمكاناته الدلالية ذات الطابع الحزين والكثير والمتشائم.

### ٣-١-٣. الجناس

يتمثل الجناس في تكرار الملامح الصوتية ذاتها في كلماتها وجل مختلفة بدرجات متفاوتة في الكثافة وغالباً ما يهدف ذلك إلى إحداث تأثير رمزيّ عن طريق الربط السببي بين المعنى والتعبير، حيث يصبح الصوت مثيراً للدلالة ويتمثل في ظهور كلمات مختلفة لكنها ذات نسيج صوتي متشابه بالرغم من معانيها المتغايرة. فكثير من أنماط التجانس الذي يؤدي إليه التلاعب المحبّب بالعلاقة الصوتية بين الدوال حيث ترد دوال متشابهة لأداء مدلولات متغايرة فتتكرر الكلمة بمعانٍ مختلفة و تكرر كاملة مرة ومكوّنة من أجزاء تنتمي لكلمات متجاورة مرة أخرى إلى غير ذلك من أنماط التجانس (فضل، ٢٠٠٤، ٢٤٧-٢٤٨). إذا أمعنا النظر في هذه القصيدة نجد الجناس في قوافٍ متعددة من مثلها: «- لكم كنت أتوق إلى أن أوجه إليك رصاصاً لا رسالة/ - ها أنت تتأمل نفسك بسعادة» (أبوسنة، ٢٠٠٨، ١٩٤). يتأسس هذا المقطع على ازدواج قافويّ يتجلى في انتهاء السطرين بصوت التاء مع تضمّن الكلمتين لصوت السين والألف وبالنظر إلى دلالة الكلمتين نلاحظ أنّ لهما تقارباً دلالياً ينبثق منهما ويتحقق هذا التقارب الدلالي على نحو إن الرسالة هي أحد أدوات تتسبّب في الشعور بالسعادة. ذلك أنّ رسالة حبيب إلى حبيبة تتضمن مشاعر وأحاسيس مليئة بالفرحة والسرور والسعادة، كما أنّ الرسالة تتضمن مرسلاً ومرسلاً إليه هو العدو ومضمون الرسالة هو السعادة. نرى في هذا المقطع: «-وتبدأ في تسليمنا بأمتعتنا كلّها إلى الأعداء/ -أيّتها القطيفة النائمة السوداء» (م، ن، ١٩٥). الإيقاع الجديد يتأسس على تكرار المقطع الصوتي «داء» ومن الممكن رصد التقابل الدلالي بين (الأعداء/ السوداء) عبر تلازم تمثيلهما الدلاليّ، فالسواد لون ألصق بالعدوّ وما يفعله بحقّ الشعب المصري (أبناء وطن الشاعر)، يؤدي إلى واقع مأساوي مرير تعبّر عنه كلمة (السوداء)؛ إذ أنّ الأعداء يفضي بهم الظلم والجور والدمار والقتل والهلاك إلى (السوداء). يمكن التحليل الأسلوبي للقوافي من وجهة نظر أخرى؛ ففي ثلاثة أسطر نلاحظ النونين في (كثيرة- شجعان- نبيلاتن). لقد سالت دماء كثيرة (عروضياً: كثيرتن)/ وحاول رجال شجعان (عروضياً شجعانن)/ ونساء نبيلات (عروضياً: نبيلاتن)؛ إذ أنّ تكرار النون في هذه الثلاثة أوجد الجرس اللفظي ليعبّر عن هاجس الشاعر فالدعاء سائلة كثيرة ولا يعارض هذا المشهد الجنائزيّ إلّا رجال شجعان وبواسل ونساء شريفات. فتكرار «النون» عروضياً في نهاية كلّ سطر يوحي بالتجارب الإنسانية النضالية والمكافحة لصالح الشعب ضدّ العدو الذي يسفك الدماء. وفي سطور أخرى نلاحظ كلمتي «الفراق/ النفاق» حيث يقول الشاعر: «أعوانك الذين يقفون لحراستك وتدير شؤونك/ الفراق. النفاق. الحسد. الخسران» (م، ن، ١٩٥). استخدم الشاعر تقنية الجناس بين كلمتي «الفراق» و«النفاق». قد أحدثت هذه المماثلة الصوتية بين الكلمتين ملاءمة تامة بين الصوت والدلالة بحيث إنّ الفراق يترتب على النفاق واستخدم الشاعر هذه الملاءمة الصوتية والدلالية بين الكلمتين خيراً استخدام في هذا السطر الشعريّ لرسم مواصفات العدو الغاشم بحيث إنّ «العدوّ» انتهز الفرصة وأخذ الفراق

بين أبناء الشعب وعدم اهتمام بعضهم ببعض ومن إثره النفاق القائم بينهما، اخذ هذين ليقوما بحراسته وتدبير شؤونه وأضاف الشاعر إليهما الحسد والخسران وكأَنَّ الشاعر عبر استخدام تقنية الجناس بين الكلمتين اقترح الحللْ لهزيمة هذا العدو وهو لمَ الشمل والصدق بدلاً من الفراق والنفاق. يحاول أبوسنة من خلال قصيدة «رسالة إلى الحزن» أن يضاعف في رسم صورة أسباب الحزن التي تسبب فيها العدو وذلك عن طريق خلق توازن في القصيدة من خلال العلاقة التي يقيمها بين طبيعة توظيف الأصوات ودلالة القصيدة العامة ويترتب على تلك العلاقة إيجاد توازن بين ما يشيع في القصيدة من حسن وما يشيع في النفس على أثر ذلك. تتألف القصيدة من ١٦٧ سطرًا شعريًا. نرى السجع في هذين السطرين بين كلمتي «الخمر/ الشعر»: «وهو قد يسكن كأساً من الخمر/ أو بيتاً من الشعر» (م. ن، ١٩٨). تبتثق هنا مماثلة صوتية في تكرار «الراء» (الخمر) و(الشعر)؛ إذن تحقّف المماثلة الصوتية ودلالة الكلمتين والتوازن بينهما من مهاري الظلام والواقع المأساوي الباعث للحزن الذي يتمحور عليه القصيدة وقد تختفي الدلالة بين الكلمتين والعلاقة بينهما في أنّ الشعر هو حصيلة جهد الشاعر وهو من يشعر بما لا يشعر به غيره والخمر هو كلّ مسكرٍ من الشراب، فقد يكون الخمر هو أداة الشاعر الوحيدة التي يتمسك الشاعر بها لكي لا يشعر بحجم المعاناة ومداهما لكي ينشد شعراً كما قال: «وأحياناً يجيء من المعاناة المخلصة/ من أجل عمل مجيد/ وهو قد يسكن كأساً من الخمر/ أو بيتاً من الشعر/ أو شجرة بقوق/ أو حنجرة طائر سعيد» (م. ن، ١٩٨). نرى الشاعر في هذه الأسطر استخدم جناساً آخر يتمثل بين كلمتي «مجيد/ سعيد» حيث نلاحظ تضافراً صوتياً ودلالياً بين الكلمتين، ذلك أنّ كلّ مجيد سعيد أو بالعكس كلّ سعيد مجيدٌ ومن خلال هذا التحديد الدلالي نعرف بشكل واضح أنّ هناك دلالة واحدة تتكشف عن طريق مماثلة صوتية بين «د/د».

### ٣-١-٤. الترصيع

هو توازن الألفاظ مع توافق الأعجاز أو تقاربهما وعرفه قدامة بن جعفر: «ومن نعوت الوزن الترصيع، وأن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف» (ابن جعفر، ٢٠١٦، ٨٠). استخدم الشاعر هذا النمط في قصيدته حيث قال: «إنك ماهر حقاً في التسلل إلى جميع المنافذ/ ودخول المطاعم ومحلات البقالة والمكاتب الحكومية/ المنازل والحدائق ومجالس السفراء والحقراء والقلوب» (أبوسنة، ٢٠٠٨، ١٩٥). نرى الترصيع في كلمات «المنافذ/ المطاعم/ المكاتب/ المنازل/ المجالس» وكذلك في كلمتي «السفراء/ الحقراء» وهو يثير ويزيد حركة الشعور النفسي بصورة أكثر وضوحاً وتوافقاً كما يعطي المعاني قوة في الفهم والإدراك من قبل المتلقي ويدلّ على حسن استخدام الشاعر للألفاظ واستقلاله لإيحاءاتها التعبيرية.

### ٣-٢. المستوى التركيبي

عُرف مفهوم الجملة بأنها كلامٌ يفيد المعنى وأقلّ شرط للإفادة هو أن يتمّ تكوين العبارة من خلال تركيب المسند والمُسند إليه وأن يكون هناك رابط بينهما وهو الإسناد. فلا يستني أيّ واحد من هذه العناصر الثلاثة عن الأخرى، فالجملة «هي الصورة اللفظية للكلام المفيد في أية لغة من اللغات وهي المركب الذي يبين المتكلم به أن صورة ذهنية كانت قد تألفت

أجزؤها في ذهنه ثم هي الوسيلة التي تنقل ما جال في ذهن المتكلم إلى ذهن السامع» (المخزومي، ١٩٨٦، ٣١). من أهم المنتهات الأسلوبية التركيبية التي شكلت تجلياً ظاهراً في قصيدة «رسالة إلى الحزن» للشاعر أبي سنة، منها:

### ٣-٢-١. الانحراف التركيبي

عُني به الانزياح النحوي أو ما يعرف بالعدول عن القواعد المتواضع عليها عن طريق التقديم والتأخير والحذف... ويكثر هذا الانزياح من اللغة «إحساساً ووعياً ومقصوداً لذاتها فتفرض نفسها باعتبارها أداة فوق الرسالة التي تتضمنها، تعلن عن نفسها بشكل سافر مما يحقق شعرية عالية للغة» (منصور، ٢٠٠٧، ٧٢). إذا أعنا النظر في هذه القصيدة نرى تقديم شبه الجملة (الجزء والمجروح) في هذا السطر الشعري: «تنتظر بلهفة موعد وصولي» (أبوسنة، ٢٠٠٨، ١٩٧). قدّم الشاعر «بلهفة» على المفعول به «موعد» لسبب بياني رائع وهو الاحتراس؛ ذلك أنّ الانتظار عند الحباب كثيراً ما يقترن بالشوق والبهجة لا بلهفة وفتح. أو يقول في هذا السطر: «لأنهم على الأقل قد حاربوا بشرف/ من أجل الجميع. لا من أجل الصغائر» (م. ن). قدّم الشاعر الجزء والمجروح «بشرف» على «من أجل الجميع» وليس هذا التقديم إلا بسبب الاعتزاز بشرف المحاربة للجميع لا من أجل صغائر وأدلاء لا شأن لهم يُذكر في الحياة.

من نماذج الحذف في هذه القصيدة: «ولا مقعداً إلا وتجلس عليه/ ولا مائدة إلا وتتناول ما عليها من طعام/ ولا فتيات جميلات إلا وتصيهن/ في قلوبهن مبكراً بكل ما يوجع النفس» (م. ن، ١٩٦). نجد الشاعر في كلّ هذه الأسطر يحذف الفعل «ترك» وفاعله الضمير المستتر «أنت» لكي يلفت انتباه المتلقي أكثر ويؤثر على فكرته أسرع ويجرّسه وينقل إليه مشاعره بواسطة عبارات أقصر وأدّل. كما نرى حذف المفعول به في هذا السطر الشعري: «لا تحاول أن تتودّد» (م. ن، ١٩٦). فكان في الأصل هكذا: «لا تحاول أن تتودّدنا، أي: تجتلب ودنا» فقام الشاعر بحذف المفعول لعدم وجود أي ضرورة لذكره. ذلك لأنّ هذا العدو اكتشف سرّه للجميع فالشاعر يخاطبه ويقول له: لا حاجة لأنّ تبذل جهداً أو تسعى لأننا لن ننخدع وجهودك تذهب حباء. ونرى الحذف في هذا السطر أيضاً: «ولا يحس به إلا الفرسان الذين/ يخرجون دائماً من معاركهم بإحساس/ واحد هو: الرضا عن النفس» (م. ن، ١٩٧). قام الشاعر بحذف الفاعل «أشخاص أو أناس» بدلالة القرينة في سياق الاستثناء المفرغ وما يسعى إليه الشاعر من خلال هذا الحذف هو الحصر، أي ليس لدى أي شخص أو جماعة ذلك الإحساس الحقي الذي يدركه العشاق لحظة نشوء العشق إلا الفرسان الذين يخرجون من كلّ مععة إلا راضين عن أنفسهم.

### ٣-٢-٢. الجمل الاسمية والفعلية

تبدأ الجملة الاسمية بالاسم وهي بحاجة إلى خبر يفيد المعنى. كما أنّ الجملة الفعلية تبدأ بالفعل ماضياً كان أو مضارعاً. بعبارة أخرى «الجملة الفعلية هي الجملة التي يدلّ فيها المسند على التجدد أو التي يتصف فيها المسند إليه على التجدد أو التي يتصف فيها المسند إليه بالمسند اتصافاً متجدداً وبعبارة أوضح هي التي يكون فيها المسند فعلاً لأنّ الدلالة على التجدد إنما تستمدّ من الأفعال وحدها» (المخزومي، ١٩٨٦، ٤١). استخدم أبوسنة كلتا الجملتين الاسمية والفعلية ولكن نسبة الجمل الفعلية

أكثر قياساً للحمل الاسمية. فيما يلي تطرد نسبة الجمل الاسمية والفعلية بأتماطها وأنواع الضمائر في هذه القصيدة:

النسبة	الجمل
٣٩ مرة	الاسمية
٥٧ مرة	الفعلية

  

الماضي: ١٩ مرة	الضمير
المضارع: ٦٤ مرة	
الأمر: مرة واحدة	

  

الفائب ٧٢ مرة
المخاطب ٣٤ مرة
المتكلم ١٧ مرة

الجملة الفعلية تفيد التجدد والحدوث في زمن معين. «فالفاعل المتضي مقيد بالزمن في الماضي والمضارع مقيد بزمن الحال أو الاستقبال في الغالب؛ لذلك وصفت بالتجدد والتغير وهذا يعطيها حيويةً ونشاطاً» (الحسيني، ٢٠٠٤، ٢٤٧) وليس التنوع في استخدام هذه الجمل إلا لدقة في التعبير وتأثير في المتلقي. ركز الشاعر في الأكثر على الأفعال المضارعة وهذا يدل على الاستمرار والحدوث ويثير المعنوية بين أبناء الوطن ويبعث فيهم الأمل واستشراق مستقبل مجيد سيبه الوحيد هو الحب والحرية والعدل وذلك بعد القضاء على العدو والانتصار: «غير أنني أعرف وسيلة واحدة/ للقضاء عليك/ هي أن نوقد جميعاً ثلاث شموع في القلب/ الحب والحرية والعدل» (أبوسنة، ٢٠٠٨، ١٩٩). كما بلغت نسبة استخدام الفعل الماضي في هذه القصيدة ١٩ مرة وهو يدل على الثبوت والتحقق وخاصة لتصوير المشهد الجنائزي المرير الذي يعاينه الشعب ويحكي عن نوعية محاولة الرجال والنساء البواسل والصغار المرحومين والشيوخ الحكماء لقتل هذا العدو: «لقد سالت دماء كثيرة/ وحاول رجال شجعان/ ونساء نبيلات/ وأطفال مرحومون/ وشيوخ حكماء/ حاولوا جميعاً أن يقتلوك/ بالغناء والرفاهية والفن/ والانتصارات والحنان الدافق» (م، ن، ١٩٤). فتسلح كل شرائح المجتمع بسلاح كالتطريب ورغد العيش والمهارة والفوز والعطف والرحمة الكثيرة. لكن «الزمن يتحرك في الماضي ويستدعي في الحاضر ويستبق التكلم إلى المستقبل والتفكير يفرض عليه من السياق والقرينة اللفظية والمعنوية إسقاطه على الواقع الثابت أو المتغير» (عكاشة، ٢٠١٣، ٧١-٧٢). وفيما يتعلق بفعل الأمر إن «مصطلح الأمر يشير إلى حالة طلب الحدوث، لا إلى مسألة تحقق الحدث؛ فهو طلب حدوث على وجه الاستعلاء في أصل الاستعمال اللغوي وإن كان يخرج إلى معنى الرجاء والالتماس في كثير من الحالات التي يحددها السياق وهو أمر يرتبط بالتداول اللغوي» (عبانة، د.ت، ١٥٧). قد ورد فعل الأمر في هذه القصيدة مرة واحدة: «صدقي/ لقد حاولت ذات يوم أن أحبك». يناشد الشاعر العدو أن يصدق حبه له في يوم من الأيام. «قد أفاض الشعراء على مر العصور في التعبير عن هذه العاطفة (الحب) وهذا المظهر الإلهي فكثرت أحاديثهم عن المحر والصد والفراق بوصفها موتاً وعن الوصل واللقاء والقرب أو التحقق والارتقاء والسمو بوصفها حياة وما الشعر إلا بوحاً أحياناً يكون صريحاً وأحياناً يكون مضمراً» (هلال، ٢٠٠٥، ٩٥). ما يلفت الانتباه في قصيدة الشاعر هو قيد «ذات يوم» وهذا يدل على أنّ هذا الحب لم يتصف بالديمومة والاستمرار، بل كان ليوم واحد.

## ٣-٢-٣. النفي

إنّ النفي من أساليب استخدمها الشاعر للتعبير عن الأسف والحسرة واللوعة لما يعانيه ويعيشه شعبه من مصائب وآلام مثيرة للفرغ كما يقول الشاعر: «لا أعرف من أيّ نسيج صنع جلدك/ غير أنني أرى في ملامحك/ صوراً مرعبة من الشيطان/ ولا شك أن الغيرة/ هي التي تجعل منك قاسياً إلى هذا الحد» (أبوسنة، ٢٠٠٨، ١٩٧). يتوسل الشاعر بهذا الأسلوب لبعث المعنوية والأمل في مجابهة هذا العدوّ العاشم الذي لا يشبه نسيج جلده نسيج أيّ إنسان لديه مشاعر وأحاسيس يشعر بها وقلب يظهر الحنان والعطف كما أنه ليس لديه إحساس بالمسؤولية. فما يتجلى من علامات هذا العدوّ ليس إلّا صور شيطان مثيرة للخوف ولا رية في أنّ الحميّة هي التي تسببت في أن يكون العدوّ فظاً غليظ القلب إلى هذه الدرجة.

## ٣-٢-٤. النداء

النداء هو التصويت بالمنادى ليقبل أو هو طلب إقبال المدعوّ إلى الداعي وقد أدخله البلاغيون المتأخرون في أنواع الإنشاء الطلبي (مطلوب، ٢٠٠٦، ٣٢٦). من نماذج النداء في هذه القصيدة: «يا عدو النشوة/ أيها الضاحك في الجنازات/ أيها الباكي في الأفراح» (أبوسنة، ٢٠٠٨، ١٩٣). لا شك أنّ هذا العدوّ قريب من الشاعر وشعبه، تحسّنه كافة أبناء الشعب وتكابهه فالشاعر استخدم حرف النداء البعيد بدلاً من القريب لغرض بلاغيّ ذلك أنه «قد ينزل المنادى القريب منزلة المنادى البعيد، إشعاراً له بالخطا من زلته كأنه بعيد عن القلب، قصي عن الاهتمام فينزل هذا البعد النفسيّ منزلة البعد المكاني» (حسين، ١٩٨٤، ١٥٣). ففي كلّ هذه الأمثلة الأربعة استخدم ما يستعمل لنداء البعيد بدلاً مما يستعمل لنداء القريب (الهمزة). ويقول في سطر آخر: «أيتها القنبلة الرائدة في حقل السوسن» (أبوسنة، ٢٠٠٨، ١٩٣). قد ينادى بها (الباء)، غير العاقل إذا أردت تنزيله منزلة العاقل المميّز الذي يفهم ويمثّل النداء (حسين، ١٩٨٤، ١٥٣)؛ إذ النداء للقنبلة في هذا السطر الشعريّ نداء لغير العاقل الذي لا يستجيب لأنه لا يسمع، فنزله الشاعر منزلة العاقل إذا أمره أطاق.

## ٣-٢-٥. الاستفهام

من مواضع البنّي التركيبيّة ينبثق الاستفهام الذي يعدّ من أساليب الطلب النحوية ويتمّ هذا الأسلوب بطرائق منها أن تكون الأداة مذكورة صراحة أو أن تكون غير مذكورة يستدلّ بها عن طريق سياق النصّ وذلك تحت مسمّى (أسلوب مباشر) وقد يتمّ بطريقة غير مباشرة يستدلّ عليهما من السياق عبر قرائن (الجبوري، ٢٠١١، ٩٩). يقول الشاعر: «لماذا لا تترك فرصة إلا وتتهزها/ ولا مقعداً إلا وتجلس عليه/ ولا مائدة إلا وتتناول ما عليها من طعام/ ولا فتيات جميلات إلا وتصيبهن/ في قلوبهن مبكراً بكلّ ما يوجع النفس» (أبوسنة، ٢٠٠٨، ١٩٦). يعتمد الاستفهام في هذه السطور الشعريّة على الإثارة وتحريض هم المتلقي لكلّ ما يلاحظه من انتهاز الفرص من جانب العدوّ والجلوس على كلّ مقعد وتناول الطعام من كلّ مائدة وإصابة مؤلمة لكافة الفتيات الجميلات بكلّ ما يؤلم وجود الإنسان. فعنصر الاستفهام كامن في كلّ هذه السطور، عبّر فيها الشاعر عن فكرة استغلال العدوّ وما ينجم عنها من إبداءات وأخطاء يرتكبها في شأن المجتمع متمثلةً في الفتيات؛ إذن يلذكي هذا الاستفهام مشاعر المتلقي العاطفية ويساعد على تفجير دلالة الإثارة لكي يجابه كلّ ما يستنكره كما يمكن القول إنّ الشاعر في



هذه السطور لجأ إلى بنية الاستفهام في محاولة منه لإعادة تفصي أحوال المجتمع لتستمر حالة الحيرة لكل ما يراه ويعانيه وتتصاعد هذه الحالة بنظر نافذ في كافة شرائح المجتمع مؤكداً على أنه يولي اهتماماً إليها ويشاركها في بأسائها وضرائها فتمنح دلالة الاستفهام للنص رؤية واضحة تحكي عمّا ينويه الشاعر وتنسج حبالاً للتواصل بين المجتمع والشاعر والمتلقي.

### ٣-٢-٦. الشرط

الوظيفة النحوية والأسلوبية لأداة الشرط هي عقد علاقة سببية بين الشرط «الفعل» وجوابه بحيث يكون الشرط سبباً في الجواب (الخطيب، ٢٠٠٥، ٨٧). استخدم الشاعر تقنية الشرط في هذه القصيدة كما يلي: «ولو كانت له أجنحة في أطرافه/ لخلق بعيداً. قريباً من السماء الذهبية/ كانيقفز» (أبوسنة، ٢٠٠٨، ١٩٦). نرى هذين السطرين ينقسم إلى جزأين: جزء يتمثل في فعل الشرط والآخر يتمثل في جواب الشرط. يحكي الشاعر في هذا السطر عن حالة الظبي الذي قال عنه واصفاً إيّاه: «فلمحت هذا الظبي الغريب/ الذي يمرق وسط الحشائش المتراemie/ كان في الواقع خائفاً مذعوراً». الظبي الذي يذهب وسط الأعشاب اليابسة المتراكمة وهو الخائف من كلّ المآسي حوله. فلو كان له ما يطير به الطائر، لخلق وابتعد عن هنا وارتفع إلى السماء الصافية الذهبية. يبدأ الشاعر هذا المقطع بأداة الشرط غير الجازمة (لو) التي أطلق عليها «حرف امتناع لامتناع». يكون لاستخدام هذه الأداة دلالة رمزية قوية على خطورة الموقف وتفاقم أوضاع المجتمع بحيث إن الظبي على الرغم من أنه حيوان لا يدرك شيئاً ولا يشعر بمسؤولية أمام ما يحدث حوله، لكنّه استكنه الأزمة ولكان يخرج من هذا الجو المظلم لو كان طائراً يطير بجناحيه. «ولكن مهما كانت الأسلحة/ فأنا أعلم أنك سوف تنتصر في النهاية/ وستخرج من الرماد والدم/ بحالة جيدة وفي صحة تدعو للحسد» (م. ن، ١٩٩). لا يتوقّف الشاعر في رصد صورة المجتمع المساوية. ففي هذه السطور يقول: لا طائل ولا جدوى لكلّ سلاح تمّ الحصول عليه لأنه في كلّ حال من الأحوال أنت العدو المنتصر في نهاية المطاف وتخرج مما تخلف من احتراق المواد وما بقي من الدّم في صحة وعافية مثيرة للحسد. استخدم الشاعر هذه الأدوات استخداماً يحكي عن قدرته على استخدام المكونات اللغوية. إذاً السمة التراكمية لأسلوب الشرط أعطت للشاعر مساحة كبيرة للتعبير عمّا هو بصدده من استنكار ما يترتب على تصرفات العدو الوحشية وساعدته في تلوين بنيات النصّ التركيبية وجعلته يدرك مبتغاه مستعيماً في تحقيق ما يتوخاه لما أتيج له من إمكانيات رافقت آية الشرط كحذف دلالة الشرط لدلالة الجملة السابقة عليه كما نرى في هذا السطر: «لقد حاولت ذات يوم أن أحبّك/ لولا أنني اكتشفت أظافرك الحمراء وعمقك» (م. ن، ١٩٧) وهكذا يُظهر الشاعر قدرته على اختيار سياقات تلائم مع ما يقتضي الحال بحيث إنّ الشاعر قد أدرك أنّ للعدوّ ضلوعاً في قتل الأبرياء وأظافره حمراء وأنه عقيماً لا ينجب ولداً لكي يصلح ما أفسده فهو رمز للخراب ويترك الشاعر جواب الشرط: «فلقد حاولت ذات يوم أن أحبّك».

### ٣-٣. المستوى الدلالي

تعتمد الدلالة لاكتمال نصابها كي تعطي هرم مثلث المستوى الدلالي (التعبيري) على قطبين أساسيين هما: (الدالّ والمدلول) اللذين يفصحان بالتعامهما عن فرز معنى محدّد وهو ما تعنيه الدلالة وتريده (البحث عن المعنى المنقول من كلمة ما)؛

لذا فإنّ هذا المستوى الدلالي أو السيمانتيكييحت في دلالات الألفاظ والجمل والعبارات ومعانيها المتكوّنة من جدليّة اندماج الدالّ بالمدلول وذلكفي إطار السياق العام للخطاب الشعري الذي يخفي في بنيته دلالات بعيدة المرامي (الجبوري، ٢٠١١، ٢٧). يعدّ المستوى الدلالي من أهمّ المستويات التي تنتجها الدراسات الأسلوبية في معالجة قضاياها وبدونه يصبح العمل ناقصاً. فالإيقاعات الصوتية والصيغ الصرفية والبنىات التركيبية تنصهر جميعاً في بوتقة التحليل الدلالي وما من بحث أسلوبيّ يخلو من معالجة الصور البلاغية إلا ويعدّ ناقصاً أو مصاباً بالخلل وذلك لأنّ أعمدة الإعجاز والأقطاب التي تدور البلاغة عليها تتركز في التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز (مطر، ٢٠١٥، ٢١٥-٢١٦).

### ٣-١-٣. التشبيه

التشبيه عقد مماثلة بين شيئين أو أكثر لغرض يقصده المتكلم وهو فن من فنون البيان له أثره وخطره في الأسلوب فهو يجعل البعيد قريباً والخفيّ ظاهراً والغائب حاضراً مشاهداً والمستحيل ممكناً. «الصورة التشبيهية جزء من تكوين التجربة الشعورية عن الأديب وهي ملمح من ملامح العمل الأدبيّ الفني وقد تنوعت في أشكال وقوالب تطوع رغبة الفنان في التعبير وتنتقل معه في نظرته السريعة أو في تأمله الطويل وتكون عوناً له في كشف مكونات صدره في القصائد المتأنية التي يعيد فيها التشكيل اللغوي ويشدّب تداخلها» (الداية، ١٩٩٦، ٩٤). من نماذج التشبيه الذي استخدمه الشاعر في هذه القصيدة: «إنك بلسمة تجعل من حديقة القلب قبراً/ وتحتطف القيثارات من يد المسرات/ لتشعل بما في قلوب العشاق/ جحيماً من الألم». هناك بعد نفسيّ في العلاقة بين طرفي التشبيه عند أبي سنة بحيثائه يجعل التشبيه مرآة تعكس عالم الشاعر النفسي وتجربته في الحياة. شبه الشاعر العدو مادة صمغية عطرة تضمّد بها الجروح ولكنّ الخلاف بين العدو والبسم هو أنه مادة تنفع ولكنه إنسان يهدم ما حوله كما يذهب ببهاء القلب ويجعله كالحلّ لا حياة ولا حركية فيه كما ينتشل أدوات الغناء والتطريب ليبدّل ربيع الفرح والبهجة والسرور إلى خريف الترح والحزن والألم. وفي سطر آخر يقول: «وسرعان ما تنفجر كالقنبلة/ لتتحول إلى أسير مالح في العيون» (أبوسنة، ٢٠٠٨، ١٩٥). شبه الشاعر تفجير العدو بتفجير قنبلة لا تزول بل تتبدّل إلى أسير مالح في العينيّذي الإنسان ويمنعه معرفة ما حوالبه. فكما أنّ القنبلة لما انفجرت تتناثر شظاياها حوله، فهكذا يكون حال هذا العدو بعد تفجيره. فالشعب لا يتخلّص من شروره بعد موته بل مازال يتحمل الحسائر الفادحة التي تنجم عنه؛ إذن يكشف الشاعر عن مدى الألم والمأساة التي يعيشها الناس عند هذا العدو العاشم فيشخص حركة التفجير التي تحيط بالإنسان كالملمح في عينيه فيزيد من شدة ألمه وليس هذا التعبير عن الحزن البالغ المتصاعد عن هذا الشعب إلّا ناجماً عن عاطفة الشاعر الصادقة في رصد صورة تراجمية جحيمية مليئة بالحزن. «إنه هتّ كالبسكويت/ وعابر كالسحب. وسريع كالبرق» (م. ن، ١٩٨). شبه الشاعر الظبي في التشبيهات الثلاثة بالبسكويت في هشاشة والسحب في عبوره ومروره والبرق في سرعته. يسقط الشاعر ما بداخله من انفعالات نفسية على المجتمع حوله حتىيحوي بمدى المفارقة النفسية في إحساسه الذي شبهه بالظبي الأبيض حيث قال: «ولكن هذا الإحساس/ الذي يشبه الظبي الأبيض/ يقف دائما متوجسا شرا من ظهورك» (م. ن، ١٩٧). كما نلاحظ شبه الشاعر إحساسه وشعوره بالظبي الأبيض في صفائه ونقاوته وخلوصه وبرأته فعلى الرغم من كلّ هذا يخاف دائماً

من أن يتمظهر شرٌّ وسوءٌ من جانب هذا العدو وفي التشبيهات الثلاثة الماضية «هش كالبسكويت/ وعابر كالسحب. وسريع كالبرق»، أطلق الشاعر لعواطفه وخياله العنانَ في رسم صورة رائعة وفي نفس اللحظة مثيرة ذلك لأنَّ الهشَّ والعابر والسريع أوصاف تدلُّ على عدم الاستقرار والطمأنينة والشاعر عبر هذه الأوصاف مزج بين إحساسه ومشاهد الحياة ليرسم لنا صورة شعرية كلية شاملة توحى بمدى تأثره مما يجري وراءه وتكشف عن رؤيته الخاصة لها؛ إذ انعكست حالة الشاعر النفسية على الصورة التشبيهية ويتجلى هذا في «كاف» التشبيه وإطار أوجه الشبه المناقضة للدوام والثبات. وهكذا أظهر الشاعر قدرته على التعبير عن تجاربه بشكلٍ حيويٍّ جمالي يدلُّ على معاشته لهذا الواقع وصدق عاطفته.

### ٣-٢-٣. الاستعارة

يتفق النقاد على مكانة الاستعارة الفطرية من الشعر. فكلَّ ما عدا الاستعارة من خواص الشعر يتغير من مثل مادة الشعر وألفاظه ولغته ووزنه واتجاهاته الفكرية ولكنَّ الاستعارة تظلُّ مبدأً جوهرياً وبرهاناً جوهرياً على نبوغ الشاعر (ناصف، ١٩٩٦، ١٢٤). الاستعارة ضرب من الجاز اللغوي علاقته المشابهة بين المستعار له والمستعار منه وهي تضيء على الأسلوب جمالاً وبهاءً و«إننا مع الاستعارة نعيش تلاقياً بين سياقين ودالتين فالكلمة المستعارة من محيط بعيد عمّا يجري في السياق الأساسي لا تنفصل دلالتها وتحوّل بل هي تحمل ظلال السياق القديم وتكتسب من هذا الإطار الدلالي الجديد فتغدو كلمة جديدة إذ لا تبقى على حالها السالفة وهي ليست جزءاً مألوفاً في الحالة الجديدة» (الداية، ١٩٩٦، ١٢٠). ليست الاستعارة مجردة زينة يجلبها الشاعر كي يجمل قصيدته، بل تمثل آلية إيجابية من آليات تشكيل الصورة الشعرية تعمل على فهم واستكناه التجربة الشعرية عند الشاعر؛ بالإضافة إلى دورها المؤثر في مساعدة المتلقي على فهم أغوار النص الشعري ومعرفة الرؤية الذاتية للشاعر للعالم من حوله وهي -أيضاً- أداة فنية تتضام مع غيرها من الأدوات في تشكيل القصيدة الشعرية (الجيار، ٢٠٠٨، ٢٩٨). من أنماط الاستعارة المكنية عند الشاعر في هذه القصيدة: «وتحتطف القيثارات من يد المسرات» (أبوسنة، ٢٠٠٨، ١٩٣). حيث شبّه الشاعر المسرات بكائن له يد؛ أتى بالمستعار له و حذف المستعار منه وذكر إحدى لوازمه. استخدم الشاعر هذه الاستعارة المكنية للتعبير عن حالته الوجدانية وهذا نمط من أنماط الإبداع الفني. يقول الشاعر في سطر آخر: «ونقيق الضفادع/ يحاول أن يقيم جسراً خشناً/ بين الخريف المحتضر والشتاء الجديد» (م. ن، ١٩٣). شبّه الخريف بإنسان يكون في حالة الاحتضار أو هو في حشرجة الموت. فترك المستعار منه وأتى بالمستعار له على سبيل الاستعارة المكنية. تكشف هذه الاستعارة عن مدى تفاعل الذات الشاعرة مع موضوعها بحيثاً تهيسقط مشاعره على هذا الخريف الذي يكاد أن يفارق الحياة ويخلع عليه حزنه وأسفه الشديد؛ إذن يمكن إدراك مدى تغافل الذات الشاعرة مع العالم الخارجي من خلال هذه الاستعارة المكنية وقدرتها على رسم مواصفات هذا العالم وإطاره. «إنَّ التعبير الاستعاري قد يقوم على درجة من درجات التقمص الوجداني، تمتد فيه مشاعر الشاعر إلى كائنات الحياة من حوله، فيلتحم بها ويتأملها كما لو كانت هي ذاته ويلغي الثنائية التقليدية بين الذات والموضوع ومن الطبيعي -في مثل هذه الحالة- أن تهمتَّ صفتا الوضوح والتمايز ويختلَّ مبدأ التناسب المنطقي ويصبح الحديث عن الحدود الصارمة التي ينبغي أن يتجاوزها التعبير الاستعاري ضرباً من سوء الفهم لطبيعة الاستعارة ذاتها» (عصفور، لا تا،

٢٢٤). من جانب آخر استخدم الشاعر الاستعارة التصريحية في هذه القصيدة حيث قال: «تضع في مهارة يدك المدربة على الزناد/ لتطلق الصواريخ العابرة للقارات/ كي تقتل الزهور النائمة في أعماق جزر المحيطات» (أبوسنة، ٢٠٠٨، ١٩٤). شبّه الشاعر الصغار والأطفال الأبرياء بالزهور فيتك المستعار له وأخذ من أدواته وهي «النوم» على سبيل الاستعارة التصريحية ويسعى من خلال هذه الاستعارة أن يبدي قدرته على تصوير الأشياء أو خلق عالم خاص بما. فالزهور في أعماق المحيطات وهي بيئات صافية لا يشويها كدر وتقتضي هذه البيئات أن تنشأ فيها زهور جميلة بريئة لا ذنب لها كي تُقطف. يهتمّ الشاعر بمدى توافق ذاته الشاعرة مع ما تقتضيه الأحوال الخارجية من هذه المحيطات. فكما أنّ الزهور بريئة من كلّ ذنب للأطفال الصغار الأبرياء لا ذنب لهم كي يقتلوا فيستنكر الشاعر قتلهم. إذن تتداخل حدود الأشياء في العالم الخارجي مع الذات الشاعرة معتمداً على تفاعل الدلالات بينهما وهكذا ينقل الشاعر مشاعره وأحاسيسه إلى متلقيه ويؤثر فيهم.

### ٣-٣-٣. الطباقي

يعتبر الطباقي ضرباً من ضروب الرياضة العقلية ولوناً من ألوان التسابق الذهني والفكري ومظهراً من مظاهر الترف العقلي (المجنون، لا تا، ٦٧٢). للتضاد في النص الشعري دلالة معنوية واضحة لما لمن قدرة على إظهار مشاعر تضي على النص جواً مشحوناً بالحركات الضدية التي ترتبط بالموقف الفكري والوجداني الذي يبغيه الشاعر ويرمي إليه. إذ ليست القيمة الفنية في إيراد المتضادات وكثرتها في القصيدة أو ترتيبها في تشكيلات معينة بل في قيمة إثارتها داخل السياق الأسلوبى لمشاعر ثرية تتصل بالصورة العامة للموقف (عيد، لا تا، ٤٦٩). استخدم الشاعر الطباقي ٢٠ مرة كما يلي: الضاحك ≠ الباكى، الجنازات ≠ الأفراح، الفرحة ≠ القسوة، يطلقون ≠ لا يطلقون، أعماق ≠ أعالي، عدو ≠ صديق، العامة ≠ الخاصة، أولاًم ≠ نهاية، الإيمان ≠ الكفر، أمام ≠ خلف، تتركفرصة ≠ تنتهزها، القطيعة ≠ الوشائج، بعيداً ≠ قريباً، الأقوياء ≠ الصغائر، حبيبة ≠ خصم، النصر ≠ الهزيمة، الأبيض ≠ السوداء، تحت ≠ فوق، النائمة ≠ توقظ، قاسيا ≠ الرائع. شكلت هذه الطباقات أو التضادات ظاهرة بارزة في هذه القصيدة ذلك لأنّ الشاعر أخذ يبحث عن المتناقضات حوله وشكل من خلالها ثنائية ضدية بينه وبين العدو واستخدم هذين القطبين النقيضين مرة بينالاسمين ومرة أخرى بين الاسم والفعل وهكذا خلق جواً من الخيال عند المتلقي ويوجد فجوة بين الأشياء المتناقضة وتقدر هذه الفجوة على الإيجاء في الصورة الشعرية وتجعل مخيلة المتلقي أكثر حيوية في ملاحقة المعنى؛ إذن يؤكد الشاعر من خلال الطباقي على الواقع المتغير في حياة الإنسان ومن هذا المنطلق لعن الشاعر وجد الطباقي خير أداة لبعث الأمل عند أبناء الوطن ذلك لأنّ دوام الحال من الحال.

### • النتائج

توصّل البحث مما سبق إلى نتائج كمايلي:

١- إنّ العلاقة بين الفكرة والقافية وثيقة ومرتبطة ارتباطاً فنياً في قصيدة «رسالة إلى الحزن» و لا نحسّ أنّها علاقة اعتبارية أو أنّ الشاعر يتعب نفسه في البحث عن الأفكار من أجل القوافي ولا يبحث عن القوافي من أجل الأفكار وهذه العلاقة

تكسب القصيدة قدرة على التأثير في المتلقي وتجعل الشاعر يتميّز بقدرات عالية في صياغة ألفاظه وعباراته وإحداث نوع من التناغم والتلاؤم بين السطور الشعرية.

٢- يحتوي المستوى الصوتي على الموسيقى الخارجية (الوزن والقافية). فرأينا نوعاً من التداخل الذي حدث بين البحور في القصيدة الواحدة. لكنّ الموسيقى الداخلية تجلّت في تكرار الاسم والصوت كالألف واللام والميم والنون وكانت هذه التكرارات خدمة للنظام الداخلي للنص. كما استخدم الشاعر الجناس لإيجاد تأثير رمزي عن طريق الربط السببي بين المعنى والتعبير كما ورد التصريح لإثارة حركة الشعور النفسي بصورة أكثر وضوحاً وتوافقاً ليدلّ على حسن استخدام الشاعر للألفاظ واستقلاله لإيجائها التعبيرية.

٣- لاحظنا في المستوى التركيبي استخدام الجمل الفعلية أكثر من الجمل الاسمية؛ كما أن الأفعال المضارعة كثر استخدامها قياساً للأفعال الماضية والأمر. وردت الجمل الاسمية ٣٩ مرة والجمل الفعلية ٥٧ مرة. بينما تمّ توظيف الفعل الماضي ١٩ مرة والفعل المضارع ٦٤ مرة وفعل الأمر مرة واحدة وأفادت كثرة الجملة الفعلية التجدد والحدوث. اعتمد الشاعر على الجمل المضارعة أكثر قياساً للجمل الماضية والأمرية وهذا يدلّ على الاستمرار والحدوث وهذا يثير المعنوية بين أبناء الوطن ويبعث فيهم الأمل واستشراف مستقبل مجيد.

٤- تناول المقال في المستوى الدلالي القصيدة من حيث استخدام التشبيه والاستعارة والطباق وانعكست حالة الشاعر النفسية على الصور التشبيهية الموجودة في القصيدة. وهكذا أظهر الشاعر قدرته على التعبير عن تجاربه بشكل حيويّ جمالي يدلّ على معاشته لهذا الواقع وصدق عاطفته. كما استطاع الشاعر عبر استعاراته أن يبدّي قدرته على تصوير الأشياء أو خلق عالم خاص بها.

٥- لم يعتبر أبوسنة الشعر وسيلة للمتعة أو اللذة الأدبية، بل رأى له وظيفة اجتماعية يسعى إلى الهدف والبناء وبعثه على الفنان أن يشعر بالأمم مجتمعه وأحزانهم فيجسّد في عمله قضايا بيئته السياسية والاجتماعية. بعد دراسة المستويات الأسلوبية في هذه القصيدة تبين أن الشاعر محمد إبراهيم أبوسنة قد وفق في التعبير عن أحزان المجتمع وتصوير ما يعانيه الشعب في مكافحة العدو. فالقصيدة استطاعت بكافة كلماتها صوتياً وتركيبياً ودلالياً أن تردّد النداء بالثورة على الأعداء وتعكس انعكاساتها وآثارها بين أفراد المجتمع وتشعل الروح الثورية وطابع النضال السياسي.

#### • الهوامش:

١. نبات من فصيلة القطيفيات. كثير من أنواعه يتميّز بما لسوقه وأوراقه وأزهاره من لون أرجواني من قطيفة الذيل يُزرع للزينة.

## • المصادر والمراجع

١. آباء، مرضية وطاهرة أختري (٢٠١٥)، «الموسيقى الداخلية في شعر ابن الرومي»، مجلة دراسات في العلوم الإنسانية، ٢١٤ (٢).
٢. ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر (٢٠١٦)، تحقيق و تعليق عبدالمعتمد خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د. ط.
٣. ابن منظور (١٩٩٤)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، د. ط.
٤. أبوجنين، عطا محمد (٢٠٠٤)، شعراء الجيل الغاضب، دار المسيرة، عمان-الأردن، ط ١.
٥. أبوسنة، محمد إبراهيم (٢٠٠٨)، مختارات من مؤلفات محمد إبراهيم أبوسنة، رماد الأسئلة الخضراء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط ١.
٦. — (٢٠٠٩): تعالي إلى نزهة في الربيع، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط ١.
٧. إسماعيل، عزالدين (٢٠٠٧)، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية، دار العودة، بيروت، د. ط.
٨. أنيس، إبراهيم (١٩٧٢)، موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت، ط ٤.
٩. بسندي، فائزة ومحسن سيفي وأميرحسين رسول نيا (١٤٣٧)، «دراسة أسلوبية في قصيدة وردة على جبين القدس للشاعر الفلسطيني هارون هاشم الرشيد»، مجلة اللغة العربية وآدابها، السنة ١٢، ع ٢.
١٠. بوزيد، مومني (٢٠١٤)، «الأسلوبية بين مجالي الأدب ونقده والدراسات اللغوية»، مجلة البحوث والدراسات الإنسانية، العدد ٩، جامعة ٢٠ أوت ١٩٥٥ سكيكدة، الجزائر.
١١. الجبوري، سامي شهاب أحمد (٢٠١١)، شعر ابن الجوزي دراسة أسلوبية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان.
١٢. جيرو، بيير (١٩٩٤)، الأسلوبية، ترجمه منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، ط ٢.
١٣. الجبار، شريف سعد (٢٠٠٨)، شعر إبراهيم ناجي دراسة أسلوبية بنائية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط ١.
١٤. الحاوي، إيليا (١٩٨٦)، في النقد والأدب، الجزء الخامس، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط ٢.
١٥. حسين، عبدالقادر (١٩٨٤)، فن البلاغة، عالم الكتب، بيروت، ط ٢.
١٦. الخطيب، رباح (٢٠٠٥)، معراج الشاعر مقارنة أسلوبية لشعر طاهر رياض، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١.
١٧. الداية، فايز (١٩٩٦)، جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط ٢.
١٨. درويش، أحمد (٢٠٠٤): بينيدي موسيقى الأحلام، مقدمة ديوان موسيقى الأحلام، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط ١.
١٩. راشد، أنسام محمد (٢٠١٤)، البنى الأسلوبية في الشعر العراقي المعاصر (مرحلة الستينات)، دار ومكتبة عدنان،

بغداد، ط ١.

٢٠. ريفاتير، مايكل (١٩٩٣)، معايير تحليل الأسلوب، ترجمة جميد لحداني، دار النجاح الجديدة، المغرب، ط ١.
٢١. سرور، عبدالله (١٩٨٤)، أثر النكسة في الشعر العربي، دار البشير للطباعة والنشر والتوزيع، عمان.
٢٢. السعدي، مصطفى، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، د. ط.
٢٣. الشايب، أحمد (١٩٩١)، الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط ٨.
٢٤. صالح، محمد يونس (٢٠١٦)، فلسفة الإيقاع قراءة في شعرية محمد صابر عبيد، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط ١.
٢٥. صبح، علي علي: ضمن أعمال الندوة العلمية الأولى، كلية اللغة العربية بالقاهرة وثمانون عاماً في خدمة اللغة العربية وحماتها بمناسبة اليوم العالمي للاحتفال باللغة العربية، القاهرة، ٢٠١٢.
٢٦. العاكوب، عيسى علي (٢٠٠٠)، موسيقى الشعر العربي، دار الفكر، دمشق، ط ٢.
٢٧. عباينة، يحيى (لا تا)، الصرف العربي التحليلي، دار الكتاب الثقافي، الأردن، د. ط.
٢٨. عبدالمطلب، محمد (١٩٨٤)، البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د. ط.
٢٩. — (١٩٩٥)، بناء الأسلوب في شعر الحدائث، دار المعارف، مصر، ط ٢.
٣٠. عبدالله، محمد حسن (١٩٨١)، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، مصر، د. ط.
٣١. عبيد، محمد صابر (٢٠٠٧)، عضوية الأداء الشعرية: فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة، دار مجدلاوي، عمان، ط ١.
٣٢. عصفور، جابر (لا تا)، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، مصر، د. ط.
٣٣. عكاشة، محمود (٢٠١٣)، تحليل الخطاب في ضوء نظرية أحداث اللغة: دراسة تطبيقية لأساليب التأثير والإقناع الحجاجي في الخطاب النسوي في القرآن الكريم، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط ١.
٣٤. علاق، فاتح (٢٠٠٥)، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط.
٣٥. علوش، سعيد (لا تا)، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د. ط.
٣٦. عياشي، منذر (٢٠١٥)، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، ط ١.
٣٧. عيد، رجاء، فلسفة البلاغة، بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط ٢.
٣٨. فضل، صلاح (٢٠٠٤)، بلاغة الخطاب وعلم النص، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط ١.
٣٩. — (٢٠٠٥): جماليات الحرية في الشعر، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط ١.
٤٠. — (٢٠٠٧)، علم الأسلوب والنظرية البنائية، مج ١، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط ١.
٤١. — (٢٠٠٧)، علم الأسلوب والنظرية البنائية، مج ٢، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط ١.
٤٢. المجذوب، عبدالله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، وصناعتها، ج ٢، دار الفكر، بيروت، ط ٢.

٤٣. محمد، إبراهيم مجدي إبراهيم (٢٠٠٦)، في أصوات عربية (دراسة تطبيقية)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٢.
٤٤. المخزومي، مهدي (١٩٨٦)، في النحو العربي نقد وتوجيه، دار الرائد العربي، بيروت، ط٢.
٤٥. مطر، محمد السيد (٢٠١٥)، أسلوبيات: علم الأسلوب، مفاهيم وتطبيقات، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، ط١.
٤٦. مصطفى، فائق وعبدالرضا علي (٢٠١٥)، في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات، دار الأيام للنشر والتوزيع، عمان، ط١.
٤٧. المطلي، غالب فاضل (١٩٨٤)، في الأصوات اللغوية، دراسة في أصوات اللد العربية، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، د.ط.
٤٨. مطلوب، أحمد (٢٠٠٦)، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، الجزء الثالث، الدار العربية للموسوعات، لبنان، ط١.
٤٩. منصور، أمال (٢٠٠٧)، أدونيس وبنية القصيدة القصيرة دراسة في أغاني مهيار الدمشقي، عالم الكتب الحديث، إربد، ط١.
٥٠. ناصف، مصطفى (١٩٩٣)، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ط٣.
٥١. ناظم، حسن (٢٠١٥)، البنى الأسلوبية في شعر السياب، دراسة في أنشودة المطر، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط٢.
٥٢. هلال، عبدالناصر (٢٠٠٥)، تراجيديا الموت في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط١.
٥٣. اليسوعي، روبرت ب. كامبل (١٩٦٦): أعلام الأدب العربي العربي المعاصر، المجد الأول، الشركة المتحدة للتوزيع، بيروت، ط١.

## References

1. Abad, Marzieh, Akhtari Tahereh (2015), Internal Music in Ibn Al- Rumi's Poetry, The International Journal of Humanities, Tarbiat Modares University, Volume 21, Issue 2, 111-126 .
2. Qudama Ibn Ja'far, (2016), Poetic Criticism, Investigation and Suspension Abdul Moneim Khafaghi, Dar Al-Kotob Al-Ilmiyah, Beirut.
3. Ibn Manzur, (1994), Lisan al-Arab, Dar Sader, Beirut.
4. Abu Jabin, Ata Mohammed (2004), Angry Generation Poets, Al Massira For Publishing, Printing & Distribution, Amman, First Edition.
5. Abou senna, Mohamed Ibrahim (2012), Mokhtarat men moallfat mohammed ibrahim Abou sannah, Ramad ala'sa'lah alkhhdhra'a, The Egyptian General Authority for Books, Cairo, First Edition.



6. Abu senna, Mohamed Ibrahim (2009), Taalay Ela Nozhaten Fe- Alrabie, General Authority of Culture Palaces, Cairo, First Edition.
7. Ismail, Azzedine (2007), Contemporary Arabic Poetry Issues And Artistic And Moral Phenomena, Al-Awda Press, Beirut, First Edition.
8. Anis, Ebrahim (2012), Music of poetry, Dar Al Galm, Beirut, Fourth edition.
9. Pasandi, Faezeh; Seifi, Mohsen; Amir hossein Rasoulnia, Bashir (2016), Stylistic study of "HarounHashims` poem –the Palestinian poet- a Rose on the forehead of Jerusalem, Quarterly Arabic Language And Literature , Tehran University, Volume 12, Issue 2, Summer 2016, Page 221-259.
10. Bouzid, Moumeni (2014), The Style of Literature, Criticism and Linguistic Studies, Journal of Research and Human Studies, No. 9, University of 20 August 1955, Seckida, Algeria.
11. Jubouri, Sami Shehab Ahmad (2011), Ibn al-Jawzi poetry, methodical study, Dar Gaida for publication and distribution, Amman.
12. Al-Jayyar, Sherif Saad (2008), Poem of Ibrahim Naji, A Structured Methodological Study, The Egyptian General Book Organization, Cairo, First Edition.
13. Al-Hawi, Elia (1986), Criticism and Literature, Part 5, Dar Al Kitab Allubnani, Beirut, Second Edition.
14. Hosein, Abdelghader (1984), The Art of Calligraphy, World of Books, Beirut, Second Edition.
15. Al khateeb, Rehab (2005), Poet's Poetic Approach to the Poetry of Taher Riyad, Arab Institute for Studies and Publishing, Beirut, First Edition.
16. Al-Daya, Fayeze (1996), Localities of Style, The Artistic Image in Arabic Literature, Contemporary Thought House, Beirut, Second Edition.
17. Darwish, Ahmad (2004): Between the Hands of the Music of Dreams, Introduction to the Music of Dreams, The Egyptian Lebanese House, Cairo, First Edition.
18. Rashid, Anasam Mohamed (2014), The Modal Structure of Modern Iraqi Poetry (The Sixties), Adnan House and Library, Baghdad, First Edition.
19. Sorour, Abdullah (1984), The Impact of the Setback on Arabic Poetry, Dar Al-Bashir for Printing, Publishing and Distribution, Amman.
20. Al-Saadani, Mustafa, The Structures of Modern Arabic Poetry, Manshaat- Al Ma'arif, Aleskandria.
21. Saleh, Mohamed Yunus (2016), The Philosophy of Rhythm Read in Shaareya Mohamed Sabir Obeyd, Dar Gaida for Publishing and Distribution, Amman, First Edition.
22. Al-Aakoub, Issa Ali (2000), Arabic Poetry, Dar al-Fikr, Damascus, Second Edition..

23. Ababnah, Yahya, Al-sarf –o- al Arabie Althlili, Dar Al Kitab Al-Thaqafy, Jordan.
24. Abdolmotaleb, Mohamed (1984), Rhetoric and style, the Egyptian General Book Organization, Cairo.
25. Abdolmotaleb, Mohamed (1995), Building Style in Poetry of Modernity, Dar Al Ma'arif, Egypt.
26. Abdullah, Mohamed Hassan (1981), Image and Building Poetry, Dar Al Ma'arif, Egypt.
27. Obeyd, Mohamed Saber (2007), The Association of Poetry Performance: The Art of Means and the Role of Functions in the New Ode, Dar Majdlawi, Amman, First Edition.
28. Osfour, Jabir, The Artistic Image in Critical Heritage and Plagiarism, Dar Al Ma'aref, Egypt.
29. Okasha, Mahmoud (2013), Analysis of the Speech in the Light of the Theory of Language Events: An Empirical Study of the Methods of Influence and Persuasion in the Feminist Discourse in the Holy Qur'an, University Publishing House, Cairo, First Edition.
30. Allagh, Fatih (2005), The Concept of Poetry among the Pioneers of Free Arab Poetry, Publications of the Arab Writers Union, Damascus.
31. Alloush, Saied, Dictionary of Contemporary Literary Terms, Dar Al Kitab Allubnani, Beirut.
32. Ayashi, Munther (2015), Methodology and Speech Analysis, Dar Nainav for Studies, Publishing and Distribution, Syria, First Edition.
33. Eied, Raja, Philosophy of rhetoric, Between Technology and Development, Manshaat- Al Ma'arif, Alexandria, Second Edition.
34. Fadl, Salah (2004), Balagat-Ou- Al khetab Wa Elm- Uo Annass, Dar Al Kitab Al Masri, Cairo, First Edition.
35. Fadl, Salah (2007), Ilm- Ou Al Esloub Wa Anazr ia Albinae ia, vol. 1, Dar Al Kitab Al Masri, Cairo, First Edition.
36. Fadl, Salah (2007), Ilm- Ou Al Esloub Wa Anazr ia Albinae ia, vol. 2, Dar Al Kitab Al Masri, Cairo, First Edition.
37. Al-Majzoub, Abdullah Al-Tayyeb, A Guide to Understanding Arabic Poetry, vol. 2, Dar Al-Fikr, Beirut, Second Edition.
38. Mohamed, Ibrahim Magdy Ibrahim (2006), in Arab Voices (Applied Study), The Egyptian Renaissance Library, Cairo, Second Edition.
39. Al-Makhzoumi, Mahdi (1986), in Arabic Grammar and Criticism, Dar Al-Raed Al-Arabi, Beirut, II.
40. Matar, Mohamed Al-Sayed (2015), Methodology: Stylistics, Concepts and Applications, The Modern Academy of University Books, Cairo, First Edition.

41. Mustafa, Faeq and Abd- Al raza Ali (2015), Modern Literary Criticism, Principles and Applications, Dar Al Ayam for Publishing and Distribution, Amman, First Edition.
42. Mutallebi, Ghaleb Fadel (1984), in the linguistic voices, a study in the sounds of Arabic tide, the Ministry of Culture and Information, Baghdad.
43. Matloub, Ahmed (2006), Glossary of the rhetorical terminology and its evolution, Part III, Dar Al-Arabiya of encyclopedias, Lebanon, First Edition.
44. Mansur, Amal (2007), Adūnīs wa-binyat al-qaṣīdah al-qaṣīrah, dirāsah fī aghānī Mihyār al-Dimashqī, alam ol kotob al hadith, Irbid, First Edition.
45. Nasif, Mustafa (1993), The Literary Image, Dar al-Andalus Publishing and Publishing, Beirut, Third Edition.
46. Nazim, Hassan (2015), albna ala'sloubiah drasah fi 'a'nshoudah almtr' llsyab, Dar Al Tanweer for Printing and Publishing, Beirut, Second Edition.
47. Hilal, Abd El Nasser (2005), Tragedia Of Death in Contemporary Arabic Poetry, Center of Arab Civilization, Cairo, First Edition.

## بررسی سبک‌شناختی قصیده «رسالة إلى الحزن» محمد ابراهیم أبوسنة

امیر فرهنگ‌نیا\*

استادیار گروه زبان و ادبیات عرب دانشگاه شهید بهشتی

### چکیده:

مطالعه سبک‌شناختی درصدد تحلیل ساختاری اثر ادبی اعم از شعر یا نثر بر اساس سطح‌های آوایی، ترکیبی و دلالتی (معنایی) است که به متن، جنبه‌هایی معنایی می‌بخشد. ابعادی که در افزایش مضامین ساختاری نقش داشته و به ترسیم ابزارهای مؤثر در معنا می‌پردازد. کما این‌که سبک‌شناسی به شاعر در به تصویر کشیدن تمامی ابعاد انسانی از طریق زبان، کمک می‌کند. محمد ابراهیم أبوسنة شاعر مصری، نقش فعالی را در نهضت شعر عربی نوین مصر ایفا کرده است؛ چراکه دیوان‌های شعری فراوانی دارد که در آن به اندوه‌ها و ناملایمات ملت خود پرداخته و با آن‌ها زیسته است. قصیده "رسالة إلى الحزن" از جمله قصیده‌هایی است که به تراژدی این ملت و دردها و رنج‌های آنان پرداخته است. این مقاله با روش توصیفی-تحلیلی و بر اساس نظریه سبک‌شناسی، در سطح آوایی به بررسی اصوات بم و زیر و تکرار حروف و کلمات و در سطح ترکیبی به بررسی جمله‌های فعلیه و اسمیه و فعل‌های ماضی، مضارع و امر از طریق آمار می‌پردازد و سطح معنایی، تشبیه، استعاره و تضاد را دربر می‌گیرد. ازجمله نتایج تحقیق، آن است که به‌کارگیری آوای زیر در این قصیده، نقش بارزی در افزودن رنگ اندوه و نگرانی داشته است. نسبت جمله‌های فعلیه به جمله‌های اسمیه برتری یافته و فعل مضارع نسبت به فعل ماضی و امر، بسامد بیشتری دارد. همچنین نفی، استفهام، ندا و شرط نیز به کار گرفته شده است. در سطح معنایی نیز تعداد تشبیه‌ها و استعاره‌های مکنیه و تصریحیه افزایش یافته و بر پیوند مرزهای اشیا در دنیای خارج با وجود شاعر و تکیه بر تأثیر و تأثر معانی میان آن‌ها دلالت دارد. بدین ترتیب شاعر، احساسات خود را به مخاطبان منتقل نموده و در آن‌ها اثر می‌گذارد.

واژگان کلیدی: سبک‌شناسی، شعر معاصر عربی، أبوسنة، رسالة إلى الحزن.

## A Stylistic Study of Mohammad Ibrahim Abu Seneh's Ode *A Letter to Grief*

Amir Farhangnia\*

Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Shahid Beheshti  
University

### Abstract

Stylistics studies require structural analysis of literary works such as phonetic, combined, and semantic levels which give aspects of meaning to the text. This is a dimension that plays effective role in increasing concepts of structural meanings and expressing effective tool in purport. Stylistics helps the poet portray all aspects of human dimensions, through language. Mohammed Ibrahim Abu Senna played an active and major role in the movement of modern Arabic poetry in Egypt. He has a large number of poems focusing on the grief and misery of the nation. *A Letter to Grief* is one of his odes, which sheds light on pain and the tragic situation of this nation. This article intends to investigate this issue through a descriptive-analytic method, based on cognitive theory. At the phonetic level, it studies Bass and Treble, repeating letters and words and at the combined level, nominal and verbal sentences are examined and further considering past and present and imperative verbs. The Semantic level includes simile, metaphor, and contradiction .

The results of this study indicate that the use of treble voices played a significant role in increasing grief and concern. It also shows that current sentences are more applicable than the nominal sentences. Present tense has taken more spaces than the past and imperative. At the semantic level too, the number of similes and types metaphors has increased, and points to the close connection between the boundaries of objects in the world outside the reach of poet himself. In this way, the poet transfers his feelings to the audience and leave impression on them.

**Keywords:** *A Letter to Grief*; Abu Senna; Voice Level; Compositional Level; Semantic Level.

---

\* Corresponding Author's E-mail: A\_Farhangnia@sbu.ac.ir