



دراسة تحليلية للانزياح الصوتي في شعر حمد محمود الدّوخي ديوان عذابات الصوفي الأزرق أنموذجاً

صادق البوعبيش*^١، حسن هادي جاسم الجنابي^٢

١. خريج دكتوراه في اللغة العربية وآدابها، جامعة خليج فارس، بوشهر (الكاتب المسؤول)؛

sadegh8258a@yahoo.com

٢. ماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة الأديان والمذاهب، قم

الملخص

عني الدارسون قديماً وحديثاً باللغة الشعرية، ووجدوا فيها لغة غير عادية، بسبب انزياحها عن العادي إلى أفق من الدلالات غير المتوقعة في اللغة وفي سياق الجملة وتوظيف المفردات، التي تحث القارئ على البحث فيما وراء الكلمة ووراء الجملة والمعنى الظاهري، ليصبح النص الشعري لغة ضمن لغة، كما أن الشاعر إذا أراد بث بؤرة توتر يعرض فيها الانزياح وهو خروج على النمط المتداول في تلقي النص الشعري، وما دام هذا الانزياح معروضاً من دون أن يبهر له متلقي النص، مصححاً له، ليعود به إلى تأويل ينفي به ذلك الانزياح، محدثاً الانفراج الذي ينتمي به النص إلى الشعرية. ولذلك يعني هذا البحث بدراسة الانزياح عند الدّوخي، الشاعر العراقي المعاصر الذي انفرد في اختيار الجمل وتوظيف المفردات، وتخصّص بالانزياح الصوتي الذي يبحث في جماليات موسيقى النص، والانزياح التركيبي الذي يدرس انزياح الجملة عن القواعد التي وضعها علماء اللغة، ومكامن الجمال فيها، وطريقة توظيفها في النص، وقد كان سبب اختيار هذا الموضوع؛ وللانزياح فائدة أدبية وبلاغية ويساعد المبدع على إيجاد حل في تطوير الصورة الأدبية ويخرج المادة الأدبية من الجمود، وهذا الإبداع يجعل المتلقي يتلذذ بالنصوص الأدبية وتولد مفاجأة للقارئ بما لم يعهده ولم يتوقعه من التراكب اللغوية المنجدة والمعهودة. وتنبع أهمية البحث من بروز ظاهرة الانزياح بصورة واضحة في ديوان الدّوخي، واعتمدت الدراسة على المنهج الوصفي - التحليلي لمعرفة الانزياح في شعر الدّوخي، والوقوف على أبعادها الدلالية والجمالية ومعرفية مدى قدرة الشاعر في تشكيل لغته الشعرية. وجاءت النتائج التي تتمثل في ميل الدّوخي إلى الانزياح الصوتي، حيث جاء الوزن عاكساً للحالة الاضطرابية التي عاشها الشاعر بلليل تنقله بين البحور، الأمر الذي خلق جوّاً موسيقياً مفهوماً بالحوية والجمالية حتقّق بهما الشاعر ذاته؛ كما كانت القافية ذات حضور قوي ساعد الشاعر على تجاوز الحالة النفسية التي مرّ بها وذلك بواسطة تعدد الأنواع التي جاءت بها القافية، فكانت القافية المتواترة هي الأكثر حضوراً والتي تضافرت فيها الأصوات والحروف لخلق جوّ نفسي يعث على الأمل. في حين لم يحفل بالتحجيس التام أو الترضيع، ومال بصورة خاصة إلى ظاهرة التكرار. كما أنّ الدّوخي اهتم بالانزياح التركيبي بشكل لافت، فعمد إلى التقدّم والتأخير كثيراً، وخاصة في تقديم شبه الجملة، وقد اهتم بصورة خاصة بأسلوب الالتفات والتثقل بين الضمائر بصورة تسمح له بإبراز تنقلاته الداخليّة، وكسر نمطية التوقع عبر انزياح الأساليب الإنشائية عن غرضها الرئيس وخاصة توظيف أسلوب الاستفهام مزاحاً عن غرضه الرئيس في النص، الأمر الذي يؤكّد بلاغة لغة الشعر عند الدّوخي، وأنها سمت بنفسها إلى سماء اللغة الراقية الموحية المعبرة.

الكلمات المفتاحية: الانزياح الصوتي، الانزياح التركيبي، الشعر العربي، حمد محمود الدّوخي، ديوان عذابات الصوفي الأزرق.

١. المقدمة

إنّ دراسات اللغة في العصر الحديث أصبحت من أهم الدراسات التي تفتح للمتلقّي جوانب كثيرة من النصّ، وهذه اللغة تُعد الأفق الأوسع تأسّس لأغلب الدراسات وعلى وجه الخصوص دراسات شعرية حديثة؛ لأنّ الدراسات اللغوية تخرج معاني الكلمات اللاحدودة، ودراسات اللغة الأبنتمولوجية الأساسية في الدراسات الإنسانية وقد اتّخذت اللغة والمفردات والمعاني الخفية مادة لها وموضوعاً، واللغة تلك الملكة الفطرية التي وهبنا إياها الله سبحانه وتعالى من أجل أن نتواصل مع بعضنا وشرّفنا الله بها وأيدنا على الخلق. فاللغة إذن ملكة وتحصيلها قرين تعلّمها، ولا تعلّم إلا بتعليم إرادي أو غير إرادي، وسؤال اللغة كيف تنشأ وكيف تتجلّى حتّى يستدعي المعنى على قدر ما ينادي سؤال المعنى سؤال آخر هو سؤال الدلالة يتمثلها الساعي إلى تحصيل ملكة اللغة.

وأبرز الظواهر اللغوية التي عني بها دارسو البلاغة من العصر القديم إلى العصر الحديث والمعاصر هي ظاهرة الانزياح وأصبحت هذه الظاهرة من الظواهر الهامة في الدراسات الألسنية والأسلوبية، التي تدرس اللغة الشعريّة على أنّها لغة مخالفة للكلام العادي والمألوف والذي يمثّل بصورة عامّة أساس البلاغة، لأنّها لا تتحقّق إلا عن طريقة لغوية أو دلالية، فهو المعطى الأسلوبّي والدلالي في العصر الحديث، ومصطلح الانزياح في الدراسات الحديثة عموماً وفي مجال الأسلوبية خصوصاً أصبح من المصطلحات المهمة، فما بقي أديب إلا واستخدم الانزياح لكي يعبر عن التجربة الشعورية والنفسية والأحاسيس التي جرّبها وعاشها وانعكست في صورته الأدبيّة والفنيّة. والانزياح يتلذذ به المتلقّي كما يتلذذ به المبدع، كما أنّ الانزياح كان ولا يزال من العناصر المحبّبة لدى الشعراء والمبدعين في كل العصور ولا يختصّ بشعراء عصر معين. وهي من القضايا اللغوية التي تتعلّق بالمعنى وتندرج ضمن مبحث الأسلوبية، ومن أهم الأركان التي قامت عليها الأسلوبية. والانزياح في الواقع يجب أن يخرج المبدع عن المعهود والمألوف وتارة تأتي هذه الشروح عفوية وتارة تأتي لغرض معين وتصبح المعاني منحرفة عن صورتها المكشوفة.

١-١. إشكالية البحث

تعدّ ظاهرة الانزياح من الظواهر الأسلوبية التي اهتمّ بها الباحثون اهتماماً كبيراً في النقد الحديث، كما ارتبط مفهوم الانزياح بالشعر أكثر من غيره حتى قيل إن الشعر انزياح عن معيار هو قانون اللغة، ولكنّه ليس انزياحاً عشوائياً، فالشعر يثبت نفسه من خلال التمييز عن الخطاب العادي. وقد عرف الانزياح بوصفه مصطلحاً أسلوبياً وبلاغياً هو الخروج عن المؤلف والمُعتاد، واستعمال اللغة في غير ما وُضعت له، واستعمالها في خلق علاقات جديدة غير منطقية، لأغراض بلاغية تعبيرية. ويسمّى أيضاً العدول، وهو خرق لقواعد التعبير المألوفة بطرق فنية مقبولة، والتنحّي عن السائد والمتعارف عليه وترك الأمور المعهودة وخلق فضاءات حديثة، وهو أيضاً إضافة جمالية ينقل المبدع من خلالها تجربته الشعورية للمتلقّي ويعمل على التأثير فيه، وبذلك فإن الانزياح ما إن يحقّق قيمة فنية وصورة جمالية يجب أن يخرج عن المعهود والمألوف، فهو يتجاوز السائد ويخرج عن الأمور المتعارف عليها من قبل المجتمع، حتى إذا كان الانحراف اللغوي مرتبطاً بالنص، كما ارتبط الانزياح بالدراسة الأسلوبية؛ حيث عرّف بعضهم الأسلوب بأنه انحراف عن قاعدة، وانزياح عن قانون أو عرف لغوي، وخرق للسائد، ومن أهم الأمور التي يجب إتقانها المبدع هي أنّ توظيف الانزياح يجب أن يكون توظيفاً فنياً بأغراض أدبية وإلا سيكون هذا الانزياح مجرد تلاعب في اللغة وسيصبح شاذاً لا يغني ولا يضمن من جوع.

وقد تناولنا الانزياح في شعر الدّوخي، وذلك لما وجدنا هذه الظاهرة متحققة بوضوح في شعره، كما أن الخروج عن المؤلف كان أمراً بارزاً في شخصية الدّوخي، فهو يعد من الشعراء المعاصرين الذين أبدعوا في كتابة الشعر الحديث، وكما نعلم بأنّ الدّوخي ليس شاعراً فحسب بل هو ناقد أكاديمي وأستاذ جامعي وله الرأي والكلمة في مجال علمه، وكانت لمساته الشعريّة الحديثة مزيجاً

بين الغزل العذري والأخوانيات ووصف الاجتماع بما فيه وقد استعان بالتراث العراقي ووظّف شخصيات أساطيرية ودينية لأغراض أدبية، وهناك خرق للمألوف قد انتبه إليه الباحث من خلال التقديم والتأخير والتكرار وخلق جمل غير مألوفة فارتأينا أن ندرس الانزياح في شعر الدّوخي لكي نخدم هذا الشاعر الفذ ولو بورقة بحثية، والإشكالية الأخرى التي جذبتنا نحو دراسة شعر الدّوخي هي أهمية الشعر العراقي في العصر الحديث وابتعاد الأدباء والباحثين عن هذا المجال، والانتباه للرواية وترك الشعر، هذه الأمور جعلت الباحث يركّز على شعر الدّوخي كما أننا رأينا في تجربة الدّوخي الشعريّة تمثيل ألوان مغايرة ومتجددة من الشعر تناسب بشكل دافئ فهو يعد من رواد الشعر العربي المعاصر، له عدة إصدارات أدبية وشعرية منها أحزان عراقية، عذابات، مفاتيح لأبواب مرسومة، عذابات الصوّبيّ الأزرق، أحزان عراقية، الدفوف والمرايا، كما ظهرت قصائده متنوعة بين العمودية والتفعيلة والنثر.

١-٢. أسئلة البحث

من خلال دراستنا لشعر الدّوخي نسعى إلى الجواب عن هذه الأسئلة:

- ما أبرز الفنون البيانية التي استعان بها الدّوخي في عملية الانزياح؟

- ما أبرز دلالات الانزياح في ديوان الدّوخي؟

- ما مدى نجاح الشاعر في عملية الانزياح في شعره؟

١-٣. الدراسات السابقة

لكل عمل وبحث أكاديمي يجب أن تكون هناك مصادر مرتبطة بالموضوع، وبما أنّنا ندرس عنصر الانزياح في شعر الدّوخي، فلا بدّ من أن نبحث عن مصادر قريبة من الانزياح ومباحث عنت بشعر الدّوخي، لهذا استعنا بمصادر وعلى سبيل المثال لا الحصر:

كتب رشدي طلال لطيف (٢٠١٩م) رسالة جامعية لنيل شهادة الماجستير بعنوان *الثنائيات المتضادة في شعر حمد محمود الدّوخي ونوقشت في جامعة تكريت*. إنّ الطالب اختار ثنائيات مهمّة واستخرجها من شعر الدّوخي فهناك مبحث خصّص للثنائيات المعنوية لا سيّما دور الحياة

ودور الممات في شعر الدّوحي، ثمّ دراسة دور الفرح والترج، والحب والهيام والعشق تجاه البغض والعداوة والكُره، أما الفصل التالي فقد حُصّص للثنائيات المادية لا سيّما مكانة السماء في شعر الدّوحي وكيفية توظيفها مقابل الأرض، ودور القرية والمدينة في شعره من خلال توظيف ما يخصّ القرى والمدائن، كما بيّن مراد الشاعر من ذكر هذه الثنائيات وحللها تحليلاً موضوعياً.

كتب محمد صالح خلف (٢٠١٩م) رسالة ماجستير ونوقشت في جامعة تكريت كلية الآداب بعنوان الصورة الشعريّة في شعر حمد الدّوحي. إنّ دور المحسنات اللفظية والبلاغة والمعاني، والبيان، والبديع في الشعر العربي الحديث من الأمور المهمة التي انتبه إليها الطالب محمد صالح خلف فقد بيّن مكانة المحسنات اللفظية في شعر الدّوحي، ثمّ أنّ التصوير والصورة التي استخدمها الدّوحي بيّنت مكانته بين الشعراء الكبار ومن الجدير بالذكر أنّ الشعر في مجمله يعتمد اعتماداً كلياً على التصوير، والباحث هنا اختار هذا الموضوع المهم والحساس لتسليط الضوء على مدى قدرة الشاعر حمد الدّوحي على تصوير الأحداث وما تحمله من مشاعر مختلفة مطرّزةً بالمحسنات اللفظية ليخرجها نصاً مترابطاً ومتناسكاً يستمتع به القارئ حينما يقرأه، فالصورة الشعريّة من المواضيع المهمة التي تستحق الدراسة.

كتبت آلاء محمود عاشور (٢٠١٩م) دراسة بعنوان العتبات النصية في شعر حمد محمود الدّوحي ونوقشت في جامعة واسط لنيل شهادة الماجستير. إنّ العتبات النصية من أهمّ المباحث التي تطرق لها الأدباء في الآونة الأخيرة وعلى وجه الخصوص بعد دراسة العتبات من قبل جيران جينيت ورولان بارت وباقي الأدباء في فرنسا وباقي الدول الأوروبية، فمن خلال العتبات النصية يستطيع المتلقّي فهم فحوى الكتب والنصوص، فهناك عتبة للغلاف، وعتبة لعنوان الكتاب، وعتبة للون الغلاف، وعتبة للإهداء، وعتبة لدار النشر، وعتبة لعناوين القصائد والنصوص الشعرية،

كلّ هذه الأمور كانت بمثابة مركز اهتمام الباحثة العراقية آلاء محمود عاشور. وقد ركّزت الباحثة هنا على المكانة المهمّة للعبة النّصيّة بداية القصيدة، حيث بيّنت الدور المهم لهذه العتبات في بناء جمالية النص، وأنّ بداية كل نص يجب أن تكون بمستوى راق وعال حتّى تجذب القارئ وتكون مدخلاً يدخل من خلاله الشاعر إلى قصيدته بقوة ليحقق ما يروم الوصول إليه، ويوصل مراده إلى القارئ.

والهدف من بحثنا هو دراسة تحليلية للانزياح الصّوتي في شعر الدّوخي فالشاعر كان يجسد أفكاره وأحاسيسه من خلال ذلك الانزياح وقد بحثنا عن هذا العنوان فلم نجد في البحوث المنتشرة.

٢. القسم التحليلي

٢-١. الوزن والقافية

في هذا الجانب من الفصل سندرس الوزن ومن ثمّ القافية. وفي قسم القافية سندرس القافية المتوالية، والقافية المتراسلة، والقافية الواقعة نهاية المقطع.

٢-١-١. الوزن في شعر حمد محمود الدوخي

إنّ الوزن في الأدب الحديث والشعر المعاصر قد اختلف عمّا سبق، ففي الشعر الحديث هناك خرق للمألوف، ونرى خروج من الوزن الذي كتبه لنا الفراهيدي وصارت هناك أوزان جديدة تلائم ما يرنو إليه الشاعر. إن حضور الوزن في القصيدة يعمل على تحقيق إيقاعيتها وموسيقاها التي تقوم عليها أساساً في الشعر الحر ويقوم على وحدة التفعيلة، وهذا الوزن بقدر ما يحمل صورة إيقاعية تضيف على القصيدة انسجاماً صوتياً، فإنّه لا يخلو من كونه حاملاً لشحنات دلالية، فما دلالة الوزن عند الدّوخي في ديوانه. جاء تعريف الوزن عند ابن رشيق المسيلي القيرواني: «الوزن أعظم حد الشعر وأولاها به خصوصية أو هو مشتمل على القافية، جالب لها ضرورة، ألا تختلف القافية فيكون ذلك عبء في التقفية لا في الوزن» (القيرواني، ٢٠٠١م: ١٢١).

ولعلّ السبب وراء هذا الاستخدام هو «انتقال الشاعر بخاصة في القصيدة الطويلة من موقف شعوري إلى آخر» (إسماعيل، ٢٠١٩م: ١٠٠). وقد يؤدي مثل هذا التداخل العروضي إلى:

«تطورات جوهريّة أحدها كسر الرتابة وخلق إيقاع متجدد» (قاسي، ٢٠٠٨م: ١٣٢). وفي نصّ

لحمد محمود الدوخي نقرأ:

تطالبني بالصراخ

// ٥ / / / / ٥ / ٥ / / ٥ / ٥

فعولن فعولن فعولن

وراء مقابر تمضي

// ٥ / / / / ٥ / ٥ / / ٥ / ٥

فعولن فعولن فعولن

لتأتي التي آن أن تستغي

// ٥ / ٥ / / / ٥ / ٥ / / ٥ / ٥ / ٥ / ٥

فعولن فعولن فعولن فعولن

من الموت (الدوخي، ٢٠١٢م: ١٢٥).

// ٥ / ٥ / ٥

فعولن فع

ينتمي النصّ السابق إلى البحر المتقارب، وهو من البحور الصافية فعولن المكرّرة أربع مرات حيث نلاحظ في هذا المقطع أن معظم التفعيلات جاءت سالمة ما عدا خمساً منها طراً عليها تغيير نتيجة خضوعها لزحاف وعلّة، الزحاف يظهر بتحوّل فعولن إلى فعول، وهذا ما يسمّى القبض ونقرأ تعريف القبض في كتاب الإيقاع في الشعر العربي على النحو التالي: «هو حذف الساكن الخامس». (أبو السعود، ٢٠٠٢م: ١٠٠). وكذلك تحوّلت فعولن إلى فعولن بحذف الساكن الثالث. فتلعب هذه الأوزان دوراً ريادياً في القصيدة لخلقها جواً موسيقياً أفضى إلى تناغم إيقاعي خلق انسجاماً صوتياً. وإذا دققنا في النصّ لوجدنا شحنة قوية من العاطفة والحنين في هذا النصّ وكان الوزن قد ساعد على خلق هذه العاطفة وهذا الحنين لدى الشاعر. ثمّ يكمل الشاعر

نصّه لبيّن الحياة التي نعيشها والأوطان التي غيرتّها الحروب إلى دار موت وانعدام، فيستخدم الوزن المتقارب لكي يكون قافية منسجمة فيقول:

فيا صاحبي إنّها المخبره

○ // ○ / ○ // ○ / ○ // ○ / ○ //

فعولن فعولن فعولن

و يا صاحبي إنّها المقبرة

○ // ○ / ○ // ○ / ○ // ○ / ○ //

فعولن فعولن فعولن

فمنها العروش

○ / ○ // ○ / ○ //

فعولن فعولن

ومنها النعوش (الدوخي، ٢٠١٢م: ١٣١)

○ / ○ // ○ / ○ //

فعولن فعولن

تنتمي القصيدة إلى بحر المتقارب الذي يفيد في رفع الإيقاع الشعري لأنه، يعتمد إلى التنظيم في التفعيلات، فتظهر التفعيلة فعولن بشكل بارز، الأمر الذي يدل على التوازن الإيقاعي الذي يحاول الشاعر إضفاءه في نصّه الشعري. ومن الجدير بالذكر أن بحر المتقارب هو أكثر البحور وروداً في الشعر. وهكذا لقد نوع الشاعر في مجوره الشعرية، لأنه يناسب بين مضمون القصيدة والإيقاع الشعري المستخدم. فكانت قصائده على محور متنوعة تكشف الحالة الشعرية للشاعر.

٢-١-٢. القافية في شعر حمد محمود الدوخي

تعدّ القافية ركناً مهماً من أركان الشعر العربي، لأنها تؤدّي وظيفة الربط بين الأبيات أو الأسطر في الشعر العمودي، وبين الأسطر في الشعر الحر، حيث لازمت القافية الشعر العربي على مرّ العصور، وكانت جزءاً من الهندسة الصوتية للقصيدة العربية، حتّى وإن استغنى عنها أحياناً الشعر المعاصر إلا أنّها تسهم في بناء الدلالة الداخلية للقصيدة، وإذا كانت القافية تتمثّل نسقاً خاصاً من الأصوات تتردد وتتكرر في نهاية الأبيات أو الأسطر فإن هذا التكرار يعد ركناً مهماً للإيقاع في

الشعر لدلالات إيحائية تعمق الإحساس بهذا الشعر؛ لأنّ القافية واحدة من الخصائص التي تحقّق شعريّة الإيقاع بصفة عامة، وتعمل على اكتشاف دلالاته الحسية، وما يزيداها وقعاً وصدى أنّها تتشكل من «عدة أصوات تتكرر في أواخر الأَشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعريّة، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها، ويستمتع بمثل هذا التردّد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام وخاص يسمّى الوزن» (أنيس، ١٩٩٠م: ٢٤٦).

٢-١-٢-١. القافية المتوالية في شعر حمد محمود الدوخي

إنّ للقافية أثراً كبيراً على المتلقّي وكثيراً ما نرى هناك نصوص شعريّة اشتهرت بمجرد استعمال القافية وتوظيفها بشكل إبداعي، وشعراء أرض السواد قد أبدعوا في مجال الشعر منذ عهد المتنبي حتّى عصر الجواهري، وفي هذا المبحث سندرس القافية لدى حمد محمود الدوخي الذي أتقن توظيف المفردات حسب ما يحتاجه النصّ وتحتاجه المعاني. فالقافية هي التي «تتم وفق نظام (أ أ ب ب ج ج...» حيث تتماثل القوافي على مستويي الصّوت والصّيغة» (الغري، ٢٠١١م: ٧٤) لا ترد كثيراً عند الدوخي، من أمثلتها التي فيها بعض التجاوز، قوله:

«حقائب وجهي أ/ ملاءها التشهي أ/ ووردة عينيك ب/ تغري وتلهي أ» (الدوخي، ٢٠١٢م:

٣٤).

ترد القافية متوالية بين "أ" ثم تتوقف لتأتي القافية "ب" ثم تعود القافية "ب" لتظهر، وبالنسبة إلى نوع القافية؛ فقد كانت القافية المتواترة (/ ° °)، الأمر الذي خلق جواً موسيقياً عالياً، ربط مضمون القصيدة بالجانب الصّوتي، الأمر الذي رفع موسيقيا الشعر فيها.

٢-١-٢-٢. القافية المتراسلة في شعر حمد محمود الدوخي

وهي نوع من القوافي التي تتم «وفق نظام (أ أ أ...» حيث يتواتر التماثل صوتاً وصيغة في أغلب الأحيان في نفس المقطع». (المصدر نفسه: ٧٦) في قصيدة أشياء علي بيضاء حضور لشخصية الطفل علي الذي مثّل القافية المتراسلة في هذه القصيدة:

«هذا عليّ يركضُ أ/ أوسط، لا يبسط أو يقبض أ/ عليّنا مثل المدى أبيض أ/ يبصرنا عليّ إذ يغمض أ» (المصدر نفسه: ١٤٧)

لقد جاءت القافية متراسلة تحمل حرفاً رويّاً واحداً على امتداد القصيدة كلها، وهو الضاد المضمومة التي رفعت الإيقاع الموسيقي للقصيدة، وأظهرت شعور الشاعر المليء بالحب والفرح تجاه هذا الطفل عليّ، كما أن القافية جاءت من نوع المتداركة (/ ° // °) على المقطع الشعري بأكمله، ليظهر التنظيم الموسيقي الداخلي الذي ضبط نص القصيدة على موسيقى الفرح بهذا الطفل، والإعجاب به. وفي نص قصائد واضحة له أو للحب والخوف والموت تظهر هذه القافية بشكل بارز:

«وأنت أيا/ مثل بغداد مزعجة. أ/ خائفة. أ/ ومقلقة مثل سيارة. أ/ واقفة أ» (المصدر نفسه:

(١٢٥)

يتوحد النص على قافية واحدة هي التاء المربوطة، التي ضبطت الإيقاع الصوتي على موسيقى واحدة، ولكنها موسيقى تحمل الاضطراب والحزن والقلق من شيء، والتي أيضاً أغلق الشاعر على أحزان، ولا يطلقها، فيحبس نفسه بها، وهذا ما تناغم مع فكره القصيدة أنها قصائد للخوف والموت. وأما نوع القافية هنا فقد كانت (/ ° // °) القافية المتداركة في القصيدة بأكملها. ومثل ذلك نجد في بداية القصيدة التي يورد بها تصديراً لمضمون قصيدة رسول حمزاتوف، وفيها شحن موسيقي مأخوذ من دمج للقصيدتين، يقول:

«شيثان في الدنيا يستحقان النزاعات الكبيرة/ وطن حنون، وامرأة رائعة/ وما دون ذلك فهو من اختصاص الديكة/ أحب المكان/ وأعني مكاني هذا/ هذا المكان الذي/ أصنع الحلم فيه/ أقول الصباح/ كما أشتهيه/ أحبّ المكان/ وأعني مكاني الذي أنتقيه» (المصدر نفسه: ٩-١٠)

تكررت القافية أيضاً وجاءت مع حرف الروي التاء المربوطة التي تدل على انغلاق الشاعر على نفسه، وعلى أفكاره، التي لا يريد أن يخرج منها. فالقافية المقيدة تقوم بوظيفة إيقاعية «منبهة ومحفزة مع ارتفاع كل موجة من موجات وحدة الشعور»، (عياد، ١٩٦٨م: ١٣٣) وبالتالي الشعور بالانفصام تثير السمع، وتحفزه على تتابع المعاني في أمواج متلاحقة.

٢-١-٢-٣. القافية الواقعة نهاية المقطع في شعر حمد محمود الدوخي

يمثل هذا النوع من القوافي جانبا إيقاعيا للنص الشعري وذلك بحضور الحرف الأخير الذي يتكرر نهاية كل مقطع حيث نجد هذه «القافية ملتزمة في آخر كل بيت، ولكن البيت يطول جدا بحيث يكون مقطعا من القصيدة، وقد يكون جملة واحدة في الوقت نفسه، ويصبح دور القافية في مثل هذه القصائد هو الإشارة إلى نهاية المقطع وتشابه النهايات. وتمثل القصيدة في هذه الحالة عددا من الدورات التي تبدأ وتنتهي بالنهاية نفسها» (عبد اللطيف، ٢٠٠٧م: ٢٥٩). مثل هذا النوع يرد بكثرة عند الشاعر الدوخي، إذ نراه يربط طاقة النص في قافية تأتي في نهاية المقطع، ولا يتقيد بروي واحد، ولكنه يربط النص بأن يأتي نوع القافية واحداً في المقطع كله، الأمر الذي يوحي بالوحدة المقطعية، والرنين الجرسى المنتظم داخلياً؛ كما في قوله:

تجئني

°/°//

ثمّ تبحث عني

| °/°// °//°/

تطالبي بالصراخ

|°/°/° | °// | °//

وراء مقابر تمضي

|°/°// °/// °//

لتأتي التي آن أن تستعني

|°/° | °/ °/// °// °/ °/ °//

من الموت (الدوخي، ٢٠١٢م: ١٢٥)

| °/ °°//

تسيطر القافية المتواترة (/ ° / °) على مجمل المقطع الشعري، ما يعني أنه هناك جو موسيقي منتظم إرادته الشاعر، ثم ارتبطت القافية بنهاية المقطع، مع ورود حرف الروي الأخير التاء؛ وتخلق هذه القافية جَوْاً موسيقياً صوتياً حقق للنص الشعري دلالة وإيقاعاً؛ هذا الأخير: «لا يقتصر على الصوت، إنه النظام الذي يتولى أو يتناول بموجبه مؤثر ما صوتي أو شكلي أو جو ما حسي، فكري، سحري، روي وهو كذلك صيغة للعلاقات التناغم، التعارض، التوازي، التداخل فهو إذن نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية». (سعيد، ١٩٧٩م: ١١١) وأمثلة ذلك كثيرة في شعر الدوخي حيث ترتبط القافية في نهاية المقطع، ما يعني ربطاً موسيقياً ودلالياً للقصيد؛ كما يقول في نص إلى الأزرق البعيد:

«فحللت بعدك/ واغتربت/ فقلت لي/ لا تخبر الانحاء/ أنك مطلق/ ولذا آتيتك/ اشتبهك سواحلاً/ فأنا وإن وجهي الخرائب/ زورق» (الدوخي، ٢٠١٢م: ١٦١-١٦٢)

تأتي القافية في نهاية المقطع متمثلة بالقاف المضمومة التي ساعدت في شحن القصيدة بجو موسيقي يوحى بالتناقض الذي يعيشه الشاعر، وهنا في النص إيقاع بين السكون والحركة، ونلاحظ توفر شعور بالاضطراب والقلق وعدم السكوت النفسي، فهناك حركة داخلية مضطربة، تظهر في جو موسيقي مليء بالقلق، يظهر من استخدام حرف القاف، فظهر الاغتراب الداخلي لدى الشاعر.

٢-٢. التجنيس

الجناس والمجانسة والتجنيس والتجانس كلها ألفاظ مُشتقة من الجنس، فالجناس مصدر جناس، وكذا المجانسة، والتجنيس مصدر جنس، والتجانس مصدر تجانس، والجنس في اللغة الضرب، وهو أعم من النوع، ونقول: هذا النوع من ضرب هذا أي من جنسه، فالجناس أصل والنوع فرع عنه (ابن منظور، ٢٠٠٣م: مادة جنس).

إن ظاهرة التجنيس من أشد الظواهر التعبيرية تأثيراً في الإيقاع الصوتي والدلالي، واعتبره الدارسون القدامى من المحسنات اللفظية التزيينية الذي يأتي بعد تمام المعنى، إلا أن الدراسات الحديثة أثبتت أن التجنيس وغيره من المحسنات التزيينية تنم عن تداخل المستويات اللغوية، وتؤدي وظائفها الدلالية والجمالية وتلعب دوراً هاماً في تشكيل الطابع الإيقاعي للخطاب الشعري.

فالتجسّيس هو تشابه لفظتين في النطق؛ واللفظة هنا هي كلمة ينطق بها، وللتجسّيس أنواع متعددة: «هذا التنوع ناجم عن عناية البلاغيين المفرطة بالجوانب الشكلية دون الالتفات إلى الإيقاع الموسيقي للألفاظ المتجانسة، وما تحدّثه من أثر نفسي لدى المتلقي» (زرزور، ٢٠١٤م: ٣٣٠).

٢-٢-١. أنواع التجسّيس في شعر حمد محمود الدوخي

هناك أنواع كثيرة للتجسّيس تحدث عنها البلاغيون، حتّى وصلت ثلاثين نوعاً بين رئيسة وفرعية؛ ولكن هناك نوعان رئيسان هما الجناس التام، والجناس الناقص. يقوم البناء الفعّي للتجسّيس على تشابه لفظتين في سياق واحد، ويقع ذلك التشابه في أربعة أوجه إذا تشابحت فيها صار التجسّيس تاماً، وإذا احتلت بعض الشروود خرج عن دائرة التمام، فأصبح غير تام، وتندرج تحت هذين النوعين صور عدة للتجسّيس، ولعل فيما مثله أحد الدارسين المعاصرين لصورة التجسّيس في الكلام ما يقدم تصوراً واضحاً لذلك التشابه بين اللفظتين المتجانسين عندما ذكر في تشبيه آية للتوازن والتماثل بين الكفين، «إذا قابلت إحداهما الأخرى وانطبقت عليها فكان عدد الأصابع متساو بينهما، وكذا ترتيبهما، ونوعهما، ولوئهما» (محمد، ١٩٩٥م: ٨٨) وكان بناء التجسّيس هنا في أعلى مراتبه، وأحسن حالاته الصورية في تلوين الخطاب مع ضامن المغايرة في المعنى بين اللفظتين. وبين هذا الامتثال والإخلال في الشروط نشأ أهم نوعين التام، والناقص.

ولعلّ هذا النوع نادر جداً عند الدوخي، على عكس النوع الآخر الذي يأتي بكثرة، ومن ذلك التجسّيس المماثل الذي يأتي في قوله:

«هذا جنوب الأرض / ذاك شمالها / أو بعد هذا الشَّمْل / شَمْلٌ؟» (الدوخي، ٢٠١٢م: ١٨)

نلاحظ التجسّيس التام بين اسمين هو شَمْلٌ وشَمْلٌ، واللفظة الأولى بمعنى الشمال، أما اللفظة الثانية فهي بمعنى اجتماع، وهنا يحمل التجسّيس بعداً إيقاعياً ودلالياً يتحلّى من السؤال الذي طرحه الشاعر. ليدل على شوق الشاعر إلى اللقاء ولمّ الشمل، وقد تشابحت المفردتان في عدد الحروف وترتيبها، وحركاتها وشكلها، واختلفتا في المعنى.

اعتنى الدّوخي بالتّجنّيس على اعتباره أحد المحسنات التي تكسب النّص دلالة إيقاعية عالية؛ يقول الشاعر في قصيدة سهيل التي أهداها إلى عمرو بن كلثوم من ديوانه عذابات الصوفي الأزرق:

«اكتب/ ولا تحفلن/ بمن لغطوا/ أنت/ الصحيح/ وكلّهم غلطُ» (المصدر نفسه: ٨٦)

فمن خلال النّص السابق يظهر التّجنّيس الصّوتي، في إشارة منه إلى خصوصية تعين المتلقي على فك شفرة الرمز ودلالة اللفظ الذي يوحي إلى بعد دلالي يظهر نرجسية الشاعر في الكتابة، واتخاذ عمرو بن كلثوم قناعاً؛ واستخدام التّجنّيس الناقص غير التّام بين مفردتي "لغطوا وغلطُ" فهنا استخدم التّجنّيس عبر إبدال مواضع الحروف، مع إبقاء المعنى الدلالي متقارباً؛ ليشير إلى من يتكلمون عن شاعرية عمرو، ويشيرون حوله اللغظ، وفي الحقيقة أنهم هم كلهم غلط، وأقوالهم خاطئة. ومن التّجنّيس الناقص لدى الشاعر أيضاً:

«من/ قد يجوع/ وأنت ملح/ ويداك/ ماعون وقمح» (المصدر نفسه: ٣٠)

يتجلى التّجنّيس غير التّام هنا بين ملح، قمح الذي يتم باختلاف نوع الحروف ومواضعها، ولكنها أسهمت في رفع الإيقاع الصّوتي داخل القصيدة، وربطها إيقاعياً بمدلول القصيدة، وهو الإشارة إلى الخيرات الكثيرة الموجودة في أرض العراق، وقد أشار استخدام قمح إلى الخيرات الكثيرة؛ كونه يتعلق بقصة النبي يوسف عليه السلام مع أهل مصر، فأدى هذا التّجنّيس إلى إقامة جرس موسيقي، وربط دلالي في الوقت عينه وأحال إلى عدد لا متناه من الدلالات.

٢-٣. التّرجيع في شعر حمد محمود الدّوخي

يمكن تعريف التّرجيع في اللغة من قولهم: «رصعت العقد اذا فصلته» (العسكري، ٢٠١٩م: ٣٧٥) ففي الاصطلاح كان فيه خلاف، فيعرفه قدامة بن جعفر على أنه: «من نعوت الوزن التّرجيع وهو أن يتوخي فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه له، أو من جنس واحد في التّصريف كما يوجد في أشعار كثير من القدماء المجيدين من الفحول وغيرهم، وفي أشعار المحدثين المحسنين منهم» (ابن جعفر، ٢٠١٤م: ٨٠).

٢-٣-١. أنواع التّرجيع في شعر حمد محمود الدّوخي

وعلى هذا فالترجيع ثلاثة أنواع في شعر الدّوخي:

١. الترصيع المسجوع (التام): أي تقطيع الشاعر للبيت مساوياً بين أجزائه ومقفيها. ويؤدي هذا النوع دوراً مهماً في الإيقاع الداخلي للشعر، مما يتيح للقارئ أو السامع بوقفة قصيرة بعد كل جزء، ليتذوقه، ويستجلي معنى الخطاب، وهذا ما عبر عنه جون كوهين: «بأن الترصيع باعتباره تجانساً صوتياً كالقافية، ينبغي أن تسند إليه نفس وظيفتها» (كوهين، ٢٠٠٠م: ١١١). يندر وجود هذا النوع عند الشاعر الدوحي، ولكن في مواضع قليلة يظهر، ليعطي للقصيدة نفساً موسيقياً عالياً، وكي يسهم في إظهار مشاعره، يقول الشاعر:

كانت مدائننا تخاف الأمان

/ ٥ / ٥ // ٥ // / ٥ // / ٥ / ٥ /

كنا خائفين ... نعم

/ ٥ // / ٥ / ٥ // ٥

صارت مدائننا تخاف الأمان

/ ٥ / ٥ // / ٥ / ٥ // / ٥ / ٥ /

صرنا خائفين... نعم (الدوحي، ٢٠١٢م: ٣٦-٣٧)

/ ٥ / ٥ // / ٥ / ٥ //

يبدأ الشاعر مقاطعه بمقاطع متماثلة في التصريع وهو تصريع مسجوع تام، الأمر الذي يدل على أن الشاعر يسعى إلى تركيب وحدات نصه الشعري بدفقات شعورية متماثلة؛ تظهر مدى الخوف الموجود داخل الشاعر تجاه الوضع، حيث عمد إلى استخدام الأفعال الناقصة التي تظهر الماضي والحاضر، وتبين امتداد زمني ولكنه في الحقيقة يحمل ثبوتاً في الوضع، فبين كان وصار بقي الحال ذاته خائفين وبين الخوف والتخويف بقيت هيمنة حالة الخوف الكبير في النفوس، فهذا التوازي الترصيع يحمل توازياً شعورياً بين حالة الخوف غير المنتهي منذ الماضي وحتى الحاضر.

٢. الترصيع غير المسجوع الناقص أو المقطعي هو تقطيع الشاعر للبيت الواحد مساوياً بين أجزائه، لكنها غير مقفاة. وهذا النوع قليل عند الشاعر الدوحي، وعند من يكتبون الشعر الحر،

الذين يحاولون الفكاك من أسر التقليد، ولكن في أحد النماذج القليلة التي نجدها في الديوان يقول:

أجز مدحي فقافلةً بصدري
 // ° / ° / ° // ° /// ° // ° / °
 أبت إلا بظلك تستريح (المصدر نفسه: ٨٩)
 // ° / ° / ° // ° /// ° // ° / °

نلاحظ التقطيع المتماثل بين الشطرين السابقين، ولكن اختلاف حرف الروي بين الشطرين، جعل منهما ترصيعاً غير مسجوع، ولكنه أسهم في توازن الإيقاع الشعري، وإعطاء نفحة موسيقية تعبر عن شعور الشاعر بالحب الصادق تجاه محبوبته.

٣- ترصيع التصريف: عرفه قدامة بن جعفر تكرار الميزان الصرفي وتردده في ثانيا البيت الواحد (ابن جعفر، ٢٠١٤م: ٤٠) كما يقول الشاعر:

«حقائب وجهي / ملأها التشهي / ووردة عينيك / تغري وتلهي» (المصدر نفسه: ٣٤)
 يتجلى الترصيع في تكرار تُغري تُلهي وهما على وزن واحد تُفعل الأمر الذي خلق جَوّاً موسيقياً، وتجديداً للرتين. نشأ بسبب تكرار الأوزان ذاتها في ثانيا البيت.
 «وأنت أيا / مثل بغداد مزعجة / حائفة / ومقلقة مثل سيارة / واقفة» (المصدر نفسه: ١٢٥)
 يتجلى ترصيع التصريف في تقابل مزعجة مقلقة على الوزن الصرفي مُفعلة ومن تقابل بين حائفة واقفة على الوزن الصرفي فاعلة الأمر الذي أدى إلى شحن القصيدة بإيقاع موسيقي يتكرر، ثم تجديد الرتين فيها.

٢-٤. التكرار في شعر حمد محمود الدّوخي

يمثل التكرار ظاهرة من الظواهر الفنية التي عمد الشاعر على إيرادها ضمن قصائده، لتكون صدى وتعبيراً عن مشاعره، نظراً لوجود قضية أرهقت كاهله؛ لأن: «التكرار في حقيقته، إلحاح على جهة هامة في العبارة يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها. وهذا هو القانون الأول البسيط الذي نلمسه كامناً في كل تكرار يخطر على البال. فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى، ذو دلالة نفسية قيمة تفيد النقد الأدبي الذي يدرس ويحلل نفسية كاتبه»، (الملائكة، ٢٠٠٥م: ٢٧٦)

٢-٤-١. التكرار الصوتي في شعر حمد محمود الدّوخي

يتحقق هذا النوع من التكرار بهيمنة بعض الحروف في بنية المقطع أو القصيدة ككل. حيث لا يمكن للمبدع الولوج إلى عالم النص دون الاعتماد على الصوت، باعتباره عنصراً فعالاً في تكوين بنيته الكلية، حيث يؤدي هذا المقوم اللغوي مهمة إنتاج المقاطع الصوتية (يونس، ٢٠٠٢م: ٦٨).

ويعد تكرار أصوات معينة في النص الشعري ظاهرة أسلوبية ينتج عنها إيقاع صوتي، فهذا النوع من التكرار «إيقاعاته تأتي من تردد حرف أو حروف بعينها فرداً وجماعات» (عبد المطلب، ١٩٩٧م: ٢٤١) فتزديد تلك الأصوات أو الحروف تحدث إيقاعاً في النسيج الشعري. ظاهرة التكرار تعد من «الخصائص اللغوية التي بما يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية» (المسدي، ١٩٧٧م: ١٣٦) ومن أمثلة ذلك تكرار حرف الميم الذي يدل على الشدة والألم أيضاً:

«يا أم/ لم أنا متهم بتشديد الكلام/ ومحو النصائح/ وكري الحروف؟/ لمن؟/ ولمتي» (الدوخي، ٢٠١٢م: ١٥٤-١٥٥)

قامت البنية الصوتية للبيت على تكرار حرف الميم ثماني مرات، وبث تكراره جَوْاً موسيقياً مرتبطاً بالمستوى الدلالي، حيث رأى الشاعر في الاتهامات الموجهة إليه بعض ما يثيره، فمال إلى العتاب الرقيق، الذي يحمله حرف الميم، بغية الاستعطاف؛ لأن أحد دلالات حرف الميم هو الضعف، سيما إن حرف الميم يأتي من انطلاق الشفتين ويخرج من الأنف، وهي صفات جعلته من الأصوات الشجية. (أنيس، ١٩٦٥: ٨٩)

٢-٤-٢. التكرار اللفظي في شعر حمد محمود الدّوخي

هو عبارة عن تكرار كلمة سواء كانت فعلاً أم اسماً على مستوى القصيدة أو مقاطعها، أي هو: «تكرار كلمة واحدة أو أكثر في بيت واحد» (أبو شوارب، ٢٠٠٥م: ١٦٥) وهذا النوع موجود بكثرة في الشعر؛ والغرض من هذا التوظيف تحقيق مستويين مستوى صوتي ومستوى دلالي،

وهذين المستويين يشكّلان ما يسمى بالتوازن الذي يتمثل في «الأساس اتفانق الأصوات واختلاف الدلالة» (العمرى، ٢٠٠١م: ١١) يرد التكرار عند الدّوخي في اللفظ بتكرار الاسم والفعل، ومن أمثلة ذلك قوله:

«يا قاتلي:/ اسمع حروف قصيدي ... يا قاتلي/ والق المسدس/ واترك الإسعاف/ للدور
المؤسس واهجر الخطباء/ والقنوت والأبناء/ هاك قصيدي يا قاتلي/ خُذها لنحلو» (الدوخي،
٢٠١٢م: ١٦-١٧)

تحقق التكرار هنا عبر تكرار الاسم يا قاتلي، وهنا يضعنا الشاعر الدّوخي أمام حشد من العناصر الداعمة للقوة الانجازية، التي كان واعياً في توظيفها ضمن؛ لأن سياق متنقل بحسب نوع الآلية التوجيهية الواقعة بين ثنائية الطلب والانجاز مبتدئاً بالنداء، والذي أعاد تكراره ثلاث مرات؛ ما يفترض وجود متكلم مناد وافترض وجود مخاطب، متلقي خطاب النداء فالوعي من قبل الشاعر بخصوصية تكرار النداء وهذا الاسم بالتحديد قاتل متمثل بخصوصية النداء أيضاً، وما يفعله التكرار من انزياح على المستوى الصوتي، وعلى المستوى الدلالي؛ حيث يستوقفه لحظة للانتباه والإصغاء وكأن الشاعر أراد استخدام التكرار مع النداء؛ ليجعل المخاطب ينصرف عن قتله وقتل غيره بعدما يأمره بهجر الاستماع إلى وكالات الأنباء التي تؤجج حجج القتل وتبيحها؛ فيصبح التكرار هنا عامل جذب للآخر، تقوي المضمون العام، وتبعث رسالة سلام؛ لأن: «العبارات اللغوية لا تنقل مضامين مجردة ونمطية، وإنما تختلف حسب عدة عوامل منها السياق، فضلاً عن ظروف وعوامل أخرى تتدخل في تحديد دلالة اللفظ وقوته» (الباهي، ٢٠٠٤م: ١٢٣).

٢-٤-٣. تكرار التجاور في شعر حمد محمود الدّوخي

إنّ التكرار للألفاظ والمفردات لها دلالات خاصة تساعد المتلقي على فهم فحوى النص، ويتعمّد الشاعر على رصّها في النص لتظهر شموليتها وقدراتها على باقي المفردات، ولا شك أنّ هذا التكرار يأتي لتجسيد حدث هام. على الرغم من قلّة هذا النوع في شعر الدّوخي، ولكن في هذه النصوص القليلة تتبيّن لنا شواهد هامة:

«فأشهد/ وأقول:/ إن بيني وبين كل من سكنوا/ رموا أحلامهم/ وتشردوا» (الدوخي،
٢٠١٢م: ٧٢)

توظيف هذه البنية وهذا الأسلوب في تكرار البنية الصوتية التي جاءت تكرار بين متجاورين هما الطرف بيني، وقد أحال هذا التكرار على حالة الشاعر التي تميل إلى الاضطراب، وكأن ذاته بعيدة عن ذاته وهذا البعد فيه تضاد بين البقاء والرحيل، أنه يحمل الحركة والسكون، وقد تجلّى التضاد بين سكنوا تشرّدوا في تقوية الإيقاع الموسيقي الذي شحنه التكرار بالتضاد.

٢-٤-٤. تكرار البداية في شعر حمد محمود الدوّخي

ويسمى أيضاً التكرار الاستهلاكي والذي يعني أن «اللفظة أو العبارة تأتي مكررة في بداية الأسطر الشعرية بشكل متتابع أو غير متتابعة، حيث نجد هذا النوع من التكرار يستهدف في المقام الأول إلى وضع شعري معين قائم على مستويين رئيسيين: إيقاعي ودلالي» (عبيد، ٢٠٠١م: ١٨٦). يأتي هذا التكرار متميزاً وله أثر كبير في القصيدة؛ لأن: «التكرار حينما يرد على هذه الصورة يعمق الدلالة بثبات نفس الإحساس، وتجذره في النفس» (العربي، ٢٠١١م: ٩١). يقول الشاعر:

أحب المكان
وأعني مكاني هذا
هذا المكان الذي
أصنع الحلم فيه
أقول الصباح
كما اشتهيته
أحب المكان

وأعني مكاني الذي انتقيه (الدوّخي، ٢٠١٢م: ٦)

يجمع المقطع السابق بين أكثر من نوع من أنواع التكرار، أولاً تكرار البداية وهو تكرار أحب المكان، وأعني مكاني الذي جاء في بداية القصيدة ونهاية المقطع، ثم تكرار التصدير في مكاني هذا، هذا المكان.

وهناك أيضاً تكرار اللفظ وكلمة مكان الأمر الذي يرفع من الإيقاع الموسيقي للقصيد، وإن الوطن هو الأكثر حضوراً في نفسية كل شاعر يعترف بالولاء لهذا المكان المقدس، الذي يصنع الحلم فيه؛ لان: المكان يتحدى الإنسان لما يملكه من قوى خفية.

لقد أسهم تكرار كلمة المكان مع حروفها التي تجتمع فيها الميم والنون في إعطاء موسيقى شجية، رقيقة فيها بعض الشجن، والضعف تجاه المكان الذي يسكن داخل الشاعر كما يسكنه.

٢-٤-٥. تكرار اللازمة في شعر حمد محمود الدوخي

تكرار اللازمة هو عبارة عن تكرار سطر شعري، أو جملة شعرية، عدة مرات وذلك بغية توفير جو إيقاعي ودلالي في الوقت نفسه؛ لأنها: «تساعد على تدفق الإيقاع، وتخلق نوعاً من الترابط القوي بين أجزاء القصيدة أو مقاطعتها، ولا تكاد تخلو أغلب القصائد الطويلة من عنصر اللازمة» (القيصري، ٢٠١٩م: ١٨٩).

و اللازمة نوعان، حيث تعتمد: «اللازمة القبليّة على ورودها في بداية القصيدة واستمرار تكرارها في بدايات مقاطعتها بحيث تشكل مفتوحاً يلقي بظلاله الإيقاعية والدلالية على عالم القصيد» (عبيد، ٢٠٠١م: ٢٠٤). يقول الشاعر:

كانت مدائننا تخاف الأمن

كنا خائفين... نعم

ولكننا نسير على الشوارع ضاحكين على البلاغة

في الخطاب

صارت مدائننا تخيف الأمن

صرنا خائفين... نعم

ونركض في الشوارع

خشية الإسعاف

والليل المثلث

يا إلهي... آه (الدوخي، ٢٠١٢م: ٣٦-٣٨)

يتجلى تكرار اللازمة هنا "مدائننا تخاف الأمن" ولكن هذا التكرار ليظهر حالة المدينة؛ بين بغداد الماضي، وبغداد الحاضر، إذ يرى أنها من سيء إلى أسوأ، هذا القول فعل كلامي غرضه

الإنجازي الخوف، وهو من صنف التعبيرات، وقد أراد به أن الخوف لم ينته، فبين كان وصار لا يختلف لمعنى بل هو استمرار وتأكيد لحالة الأرض، ورفع لإيقاع القصيدة، ومستوى الحزن الذي أكده اللازمة الأخرى خائفين. نعم، ما يدل استمرار الخوف.

نستطيع القول إن اللازمة تقنية هامة تسعى إلى ترتيب عناصر النص الشعري، وذلك بمنحه شكلا وبناء هندسيا متماسكا ومنسجما، خاصة وأنها في كل مرة تأتي محملة بدلالة جديدة ومغايرة وإن كانت عناصرها واحدة، وهذا التباين للعناصر الشعرية هو الذي يحفظ للقصيدة كينونتها كما استطاعت هذه التقنية من أن تكشف عن رؤية الشاعر للحياة.

اللازمة المهمة بالأرض: «الارتباط بالأرض ارتباط هوية وتملك، والبحث عن الهوية في القصيدة يبدو في حرص الشعراء على اقتناص اللحظة الشعرية والتشكيل الشعري والرؤى الشعرية التي يسميها الشاعر أو الشاعرة بالهوية الشعرية الخاصة به وبمنحها توقيع واسمه» (الوهبي، ٢٠٠٥م: ١٢١) وكذلك نجد في قصيدة سلام:

سلام على

جثة فوق جسر الرصافة

كانت تعد الصباح على غفلة من بندقية صيد،

سلام على النهر

كيف

بمر (الدوخي، ٢٠١٢م: ١٢٣)

من دون شك إن الملفوظات الموظفة في النص الشعري تتحمل أوجهاً متنوعة الدلالات نتيجة دخولها في سياقات تجعلها تنزاح عن وضعها الذي يتطلبه نظم الكلام، إن تكرار اللازمة سلام على هي تكرار ملفوظ قولي يحمل قوة انجازية فأعلى نتيجة وجود نوع من الافتراضات المتفق عليها بين المتلقي والمتكلم، فهي تشير بوضوح إلى قصيدة المتكلم الحديث عن حادثة استشهاد الإمام الكاظم عليه السلام، وعن الكيفية التي تم الإعلان عنها، فإدراك هذه المرجعية وفهمها يعين طرفي

الخطاب على إتمام العملية التواصلية، وهذا التكرار يرفع الإيقاع الصوتي، ويحفز المتلقي للبحث عن قصد الشاعر بهذا السلام؛ فالمخاطب لا يمكنه تفسير التلفظ في سياقه من دون الاعتراف السابق بقصدية فعل المتكلم؛ لأن «معرفة اللغة بأنظمتها المعروفة وحده لن تغني المرسل إليه في معرفة قصد المرسل عن السياق، لأن مدار الأمر ينصب على ماذا يعني المرسل من خطابه، لا ما ذا تعنيه اللغة حتى لو كان الخطاب واضحاً في لغته؛ لأن معرفة قصد المرسل هو الفيصل في بيان معناه» (الشهري، ٢٠٠٤م: ١٩٦)

فالشاعر أراد من تكرار اللازمة سلام على التأكيد على إرساله السلام، المضمن بالحزن، على هذه الحادثة التي جرت.

أما اللازمة البعدية فهي التي: «تتكرر في نهايات مقاطع القصيدة لتشكل لها استقراراً دلاليّاً وإيقاعياً يمنح القصيدة عنصر الارتكاز والتمحور، كما يضبطها بفواصل إيقاعية منتظمة» (عبيد، ٢٠٠١م: ٢٠٧).

٢-٤-٦. تكرار التصدير في شعر حمد محمود الدّوخي

هو عبارة عن تكرار كلمة في نهاية السطر الشعري وابتدائه بنفس الكلمة مباشرة. يظهر هذا النوع من التكرار بإعادة نفس الكلمة في نهاية السطر، وبداية السطر الآخر، وهذا ما خلق بعداً إيقاعياً تناغمت فيه الأصوات، بالإضافة إلى البعد الدلالي الذي يخلّفه المجاز بتجاوز الدلالة السطحية إلى الدلالة الباطنية، وكذلك تظهر بلاغة المجاز في إسناد الفعل أو ما في معناه إلى غير صاحبه مما يوّلّد انزياحاً عن اللغة العادية، لأن: «كل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأول فهي مجاز» (الجرجاني، ١٩٨٩م: ٣٠٤) يقول الشاعر:

ما زلت أفتش ليل الملح عن امرأة

لتجر بذيل الثوب ذنوب العشرين إلى الوادي

كي أخلع نعلّي وأركض

بين الوجه وبين القلب

وأنس أي ضيّعت الفانوس بليل أبي

فأبي كان الصوت الأوّل (الدوخي، ٢٠١٢م: ٢٢)

يتجلى التكرار هنا في انتهاء السطر الشعري بكلمة أبي، ثم بدأ السطر التالي بالكلمة ذاتها، ما أدى إلى ربط النص ببعضه، ومن ثم تحقيق إيقاع صوتي يشد المتلقي إلى المعنى الذي يرومه، وكذلك يتحقق البعد الدلالي من الترابط بين ليلة الملح، وليل الأب، إن ليل الأب هو الليل الأول، في حين أن ليل الملح هو ليل العشرين، وقد أضاع فانوس الأب منذ البداية، ولكنه بقي الأب الذي كان معه في ليله، وبذلك أسهم تكرار التصدير هذا في تأكيد المعنى الضمني الذي يحاول المتكلم الوصول إليه وهو قيمة الأب، والذكريات الأولى. ومن تكرار الفعل في التصدير ما جاء في قصيدة ما هدى به الخائف:

رأى مرة طفلة

قد أطلت به

فنست من ملاحظها

شامة

ثم راحت

وراح يفتش عنها (المصدر نفسه: ١٠٤)

تمثل تكرار التصدير في انتهاء السطر الشعري بالفعل راحت، وابتداء السطر الذي يليه مباشرة بالفعل ذاته، الأمر الذي يدل على الحركة مما يعني إيقاع القصيدة، لأن الفعل يحمل دلالة الحركة.

٣. النتائج

تعد هذه الدراسة محاولة جادة لدراسة الانزياح في شعر الدّوخي في ديوانه عذابات الصوفي الأزرق، وقد رصدت الدراسة معالم الانزياح الصوتي والتركيب الذي سعى إليه الشاعر، لكسر أفق التوقع لدى القارئ، وإضفاء دلالات جديدة على لغته الشعرية، فوصلت الدراسة إلى نتائج

- ١- يشكّل الإيقاع عنصراً من عناصر البناء الشعري الذي يمنح النَّصَّ جمالية وحضوراً قوياً لا يمكن تجاوزه بأي حال من الأحوال؛ كما يتحقق الإيقاع من تجمع العناصر المفتوحة في القصيدة، إضافة إلى أنه جاء في معظمه مرتبطاً بالدلالة النفسية الداخلية الخاصة للشاعر.
- لقد جاء الوزن عاكساً للحالة الاضطرابية التي عاشها الشاعر بدليل تنقله بين البحور الأمر الذي خلق جوّاً موسيقياً مفعوماً بالحوية والجمالية حقق بهما الشاعر ذاته.
- كانت القافية ذات حضور قوي ساعد الشاعر في تجاوز الحالة النفسية التي مر بها بدليل الأنواع المتعددة التي جاءت بها القافية، فكانت القافية المتواترة هي الأكثر حضوراً والتي تضافت فيها الأصوات والحروف لخلق جو نفسي يبعث على الأمل. كما أن الحروف الروية المطلقة والمقيدة حضرت لتساهم في التعبير عن خلجات نفسية كانت كامنة داخل الشاعر وفي ذاته الداخلية.
- لم يسجل التّجنّيس حضوراً واسعاً في ديوان الشاعر، وهو على أنواعه يشترط الاختلاف في المعنى بين اللفظين على وجه المغايرة الدلالية المعجمية في سياق الشاهد، وكان التّجنّيس التّام الذي يتضمن الاشتراك اللفظي المتطابق بين اللفظين نادراً جداً، في حين جاء التّجنّيس الناقص في مواضع قليلة ولكنها أكثر من التّجنّيس التّام.
- لم تحفل نصوص الشاعر الشعري بالترصيع، لأنها مالت إلى التحرر من كل الضوابط التي يفرضها الترصيع بصورة عامة، غير أنه في بعض الأماكن استخدم ترصيع التصريف، لبناء وحدات صوتية متماثلة في التركيب الصّوتي والصّرفي وذلك لرفع مستوى الموسيقى الداخلية، وإثارة المتلقي في تقابل لفظين في الجانب الصّرفي، وربما الدلالي.
- كان التّكرار العنصر الأكثر حضوراً في ديوان الشاعر؛ إذا لا تخلو قصيدة من قصائد الديوان من جيء نوع أو أكثر من نوع فيها، فقد حقق التّكرار بأنواعه السبعة وظائف أسهمت في رفع الإيقاع الصّوتي في القصيدة، وربط البنية الصّوتية والدلالية بفكرة يريد الشاعر إظهارها، بصور تختلف عن سابقتها كل مرة.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم
- ابن منظور، (٢٠٠٣م)، لسان العرب، بيروت: دار صادر.
- أبو شوارب، محمد مصطفى، (٢٠٠٥م)، جماليات النص الشعري، الإسكندرية: دار الوفاء.
- أنيس، إبراهيم، (١٩٦٥م)، موسيقى الشعر، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
- أنيس، إبراهيم، (١٩٩٠م)، الأصوات اللغوية، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
- الباهي، حسان، (٢٠٠٤م)، الحوار ومنهجه التفكير النقدي، المغرب: أفريقيا الشرق.
- الجرحاني، أبو بكر عبد القاهر، (١٩٨٩م)، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود شاكر، لبنان: مكتبة الخانجي.
- اللّوحي، حمد محمود، (٢٠١٢م)، عذابات الصوفي الأزرق، بغداد: طباعة إلكترونية.
- زرزور، هدى صهيود، (٢٠١٤م)، المظاهر البديعية وأثرها الاسلوبي في التعبير القرآني، رسالة ماجستير، جامعة ديالى، كلية التربية للعلوم الإنسانية.
- سعيد، خالدة، (١٩٧٩م)، حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث، بيروت: دار العودة.
- الشهري، عبد الهادي بن ظافر، (٢٠٠٤م)، إستراتيجيات الخطاب مقارنة لغوية تداولية، بيروت: دار الكتاب الجديد.
- عبد اللطيف، محمد حماسة عبد، (٢٠٠٧م)، البناء العروضي للقصيد العربية، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع.
- عبد المطلب، محمد، (١٩٩٧م)، هكذا تكلم النص، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- عبيد، محمد صابر، (٢٠٠١م)، القصيدة العربية الحديثة، بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الانبثاق الشعري الأولى، جيل الرواد والمستنات، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- العمري، محمد، (٢٠٠١م)، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر، المغرب: أفريقيا الشرق.
- عياد، شكري، (١٩٦٨م)، موسيقى الشعر العربي، القاهرة: مشروع لدراسة علمية دار المعرفة.

- الغري، حسن، (٢٠١١م)، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، القاهرة: أفريقيا الشرق.
- قاسي، صبيزة، (٢٠٠٨م)، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر النظرية والتطبيق: صلاح عبد الصبور نموذجاً، القاهرة: مكتبة الآداب.
- القيرواني، أبو الحسن رشيق، (٢٠٠١م)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، بيروت: المكتبة العصرية.
- كوهين، جون، (٢٠٠٠م)، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، ترجمة: أحمد درويش، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع.
- محمد، محمد، (١٩٩٥م)، دراسة في البديع وجمالياته، القاهرة: دار الكتاب.
- المسدي، عبد السلام، (١٩٧٧م)، الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل السني في نقد الأدب، ليبيا: الدار العربية للكتاب.
- الملائكة، نازك، (٢٠٠٥م). قضايا الشعر العربي. بيروت: دار العلم للملايين.
- الوهبي، فاطمة عبد الله، (٢٠٠٥م)، المكان والجسد والقصيدة، المواجهة وتجليات الذات. المغرب: المركز الثقافي العربي.
- يونس، علي السيد، (٢٠٠٢م)، جماليات الصوت اللغوي، القاهرة: دار غريب.

An analytical study of phonetic shift in the poetry of Hamad Mahmoud Al-Doukhi, Case Study The torments of the blue mystic

Sadegh Alboghbeish¹, Hassan Hadi Jassim Al-Janabi²

1. PhD graduate of Arabic Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr. (The Corresponding Author):
sadegh8258a@yahoo.com
2. Master's degree in Arabic Language and Literature University of Religions and Denominations, Qom

Abstract

Researchers, past and present, studied the language of poetry and found an unusual language in it, and the reason for that is to deviate from the norm and go to a horizon of unexpected concepts, which encourages the reader to search beyond the word to transform the language of poetry into another language. to be Phonetic deviance examines the aesthetics of musical text, and compositional deviance studies the deviation of the sentence from the rules established by linguists and the aesthetic effects therein. Thus, if the poet wants to create a center of tension, he presents a deviation from the norm, which is a deviation from the dominant pattern in the reception of the poetic text, and this deviation will continue to exist until the recipient of the text is found and corrects it and returns it to an interpretation that cancel that norm avoidance and create a transformation by which the text belongs to the poem. The choice of this topic is due to the creative advantage that comes from non-normality and the beauty that it adds to literary styles in general and poetry in particular. It becomes something that was not expected from the linguistic context. The importance of the research comes from the emergence of the phenomenon of deviance from norms in Divan al-Dokhi, and this violation of norms embodies his thoughts and feelings as well as reveals his artistic talent. This research relies on the descriptive and analytical approach to understand the phenomenon of deviance in the poetry of Hamad Mahmoud al-Dokhi and to know its semantic and aesthetic dimensions and to know the extent of the poet's ability to form poetic language. The results show al-Dokhi's tendency to avoid phonetic norms, because the weight

reflects the turbulent state experienced by the poet, which is manifested by his movement between poetic seas. In this way, a musical atmosphere is created which is understood by the vitality and aesthetics achieved by the poet himself. Also, the rhyme had a strong presence that helped the poet to overcome the mental situation he went through, as evidenced by the types of rhyme, so the frequent rhyme was the most present, in which sounds and letters are combined and a spiritual space full of hope.. while it does not care about the art of puns and puns, but it had a special tendency towards the phenomenon of repetition. Al-Dokhi has also paid a lot of attention to hybrid non-normativeness, so he has paid attention to presentation and delay, especially to pseudo-sentences. He is interested in the art of euphemisms and replacing pronouns; so that it allows him to destroy the expected uniformity with the substitutions between the pronouns by breaking the norms in compositional styles during the deviation from the main purpose. And in this way, this work confirms the eloquence of the language of Al-Dokhi's poetry and the fact that it has elevated itself to the horizon of progressive, expressive, and cryptographic language.

Keywords: deviance from norms, Arabic poetry, Hamad Mahmoud al-Dokhi, The torments of the blue mystic.