

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر - بسكرة

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية



بنية القصيدة في ديوان "كأني أرى" ل: عبد القادر الحصني

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إشراف الدكتور:

عبد الرحمان تيرماسين

إعداد الطالبة:

فدوى تاويريت

السنة الجامعية:

1436/1435هـ

2015/2014م

شكر وعرفان

أشكر أستاذي المشرف الدكتور

"عبد الرحمن تيرماسين"

الذي تبني الإشراف على هذا الموضوع في أصعب

الأوقات

أشكر صبرك الجميل

و أحيي تواضعك

إهداء

إلى والديّ الكريمين حفظهما الله و بآرك فيهما

إلى من كانوا قدوة لي في طلب العلم...إخوتي

إلى روح أستاذي و أبي المرحوم الدكتور

"عبد المجيد دقياني" أسكنه الله فسيح جنانه

إلى كل هؤلاء أهدي هذه الصفحات

مقدمة

جاءت القصيدة المعاصرة - في طيفها الحدائي - لتعيد النظر في جماليات الشعر العربي القديم، من حيث هو شعر انطلق فيه الشاعر القديم من المعلوم، مكتفياً في ذلك بما تمليه عليه رؤيته البصريّة، فكان لا يعدو أن يكون شعر مشاهدة، وفي مقابل ذلك ظهرت القصيدة المعاصرة، التي انطلق فيها الشاعر من فكرة المجهول، و نعني بذلك أنّ الشاعر لا يكتفي بمحاكاة الواقع الخارجي، بل ينفذ إلى دخيلاء هذا العالم، ويعمل على صياغته من جديد، صياغة تتألف مع رؤيته الشعرية، بوصفها رؤية كونية.

و إذا ما نظرنا في استراتيجية الشعر المعاصر، فإننا نجد أنّ هذه الاستراتيجية قائمة في الأساس على مجموعة من الفصائل الجمالية يأتي في مقدّمها الكشف والتجاوز والغموض والفجائية؛ أي الدهشة و الرفض وما إلى ذلك من العناصر الأخرى، التي تألفت فيما بينها لتشكّل لنا في النهاية الإطار العام لبنية القصيدة في عالم الشعر المعاصر. وحين نتأمّل الخطابات الشعرية المعاصرة و لاسيما الخطاب الشعري السوري فإننا نجد طائفة من الشعراء المعاصرين كانوا قد عبّأوا بالتأسيس لجمالية القصيدة المعاصرة، وفي طليعتهم "نزار قباني" و "أدونيس".

ويعد الشاعر "عبد القادر الحصري" من أبرز الأعلام الشعرية المميزة في الآونة الأخيرة، وقد مكّنا اطلاعنا على ديوانه "كأني أرى" من الاشتغال على جماليات شعر هذا الشاعر، وهذا من خلال هذه المقاربة المتواضعة لبنية القصيدة في الديوان المذكور آنفاً، فكان بحثنا موسوماً بـ "بنية القصيدة في ديوان كأني أرى".

هذا الموضوع هو محاولة طموحة لتقديم المشهد الشعري في شعر "عبد القادر الحصري" تقديمًا نقديًا، وذلك من خلال دراسة مختلف البنى المهيمنة في شعر الشاعر، حيث سيقع الاشتغال على البنية اللغوية و الإيقاعية.

وثمة أهداف عديدة من وراء إنجازنا لهذا البحث نذكر منها: رغبتنا الجامعة في الكشف عن جماليات النص الشعري لدى الشاعر، ومن خلاله الكشف عن جماليات نموذج سوري، يضاف إلى ذلك تحليل مختلف البنى المكوّنة لقصائد

الشاعر وهي تمثّل في الوقت نفسه الملامح الجمالية للقصيدة لديه، وكذا معرفة طرائق التحويل من المرئي إلى واقع شعري بواسطة اللغة والرؤيا.

سنعمل على هندسة وتصميم مادة هذا البحث في خطة منهجية تحتوي على فصلين مذيّلين بخاتمة.

في الفصل الأول سنتعرض إلى بنية اللغة، حيث سندرسها على ثلاث مستويات:

1- المستوى الصرفي 2- المستوى النحوي 3- المستوى الدلالي

المستوى الأول سنتناول فيه مختلف الصيغ البسيطة بحيث سيكون التركيز على السمات البارزة في الديوان، أمّا المستوى الثاني سيهتم بدراسة الجملة وتحليلها وتصنيفها. في حين سيكون الحديث في المستوى الثالث على مختلف الحقول الدلالية.

أما الفصل الثاني سنفرده للبنية الإيقاعية، فيكون الاشتغال فيه منصبا على دراسة الوزن والقافية و مختلف مكونات البنية الإيقاعية نحو: التوازي و التجنيس.

ومن حيث المنهج الذي سنعتمده في إنجاز هذه المذكرة، سيكون المنهج الأسلوبى المسيطر على الدراسة لأنه الأنسب في مقارنة بنية النص الشعري، ولا أنكر أنّ الدراسة ستستفيد من عطاءات المد السيميائي و المنهج الإحصائي، وذلك في سياق استقرائنا لبعض إشارات قصائد الديوان و محاولة إبراز معاني تلك الإشارات وإحياءاتها.

أما عن المصادر و المراجع، سيستفيد البحث من مصادر ومراجع عديدة، يأتي في مقدّمها ديوان الشاعر بوصفه مصدرا أساسيا، أما عن المراجع فنذكر كتاب " قضايا الشعر المعاصر" للشاعرة الناقدة نازك الملائكة، و كتاب " الأسس الجمالية في النقد الأدبي" للدكتور عز الدين سماعيل، وكذا كتاب " البنية الإيقاعية للقصيدة العربية المعاصرة في الجزائر" للدكتور عبد الرحمان تيرماسين.

هذا و قد واجهتنا صعوبات عديدة في مسيرة انجازنا لهذا البحث فنذكر منها: غموض المادة الشعرية المشتغل عليها. وقد تلاشت هذه الصعوبات بفعل

مساعدة أستاذي المشرف الدكتور " عبد الرحمان تبرماسين " الذي لم يبخل عليّ بملاحظاته القيّمة و نصائحه السديدة. ولا أنسى أستاذي المشرف الأول المرحوم " عبد المجيد دقياني " الذي كان بالنسبة لي أبا و صديقا قبل أن يكون أستاذا، رحمه الله و أسكنه فسيح جنانه.

" من اجتهد و أصاب فله أجران و من اجتهد ولم يصب فله أجر واحد "

الفصل الأول: بنية اللّغة.

المستوى الصرفي.

المستوى النحوي.

المستوى الدلالي.

المستوى الصرفي:

يشكل هذا المستوى مساحة لدراسة بنية « الكلمة المفردة بتبيان وزنها و عدد حروفها و حركاتها و ترتيبها، و ما يعرض ذلك من تغيير أو حذف، وما في حروف الكلمة من أصالة أو زيادة »¹. وهذا استنادا للضوابط والقوانين التي يقوم عليها علم الصرف.

و علم الصرف في تعريفه العام هو « أصول و قواعد تعرف بها بنية الكلمة: صيغها الأصلية و العارضة، وما يلبسها من تغيير معنوي في مدلولها، مصدره البناء المحدث، بالتصغير، أو النسبة، أو التثنية، أو الجمع، أو التأنيث، في الأسماء. والتحويل إلى الماضي والمضارع والأمر، في الأفعال. من تغيير صوتي في بنيتها، مصدره الظواهر التصريفية، كالتجريد، والزيادة، والحذف، والإبدال، والإعلال، والإدغام، والقلب المكاني، والإمالة، والتحريك والتسكين للابتداء والوقف والتخفيف، والتثقل»².

من هذا التعريف يتضح لنا أنّ موضوع علم الصرف ينحصر في دراسة «الاسم المتمكن، والفعل المتصرف، دون ما عداهما، فالحرف بجميع أنواعه والاسم المبني، والأفعال الجامدة لا يجرى البحث عنها»³.

وانطلاقاً من هذا الأساس، كانت بداية الدراسة التطبيقية بنظرة إحصائية رصدنا من خلالها أكثر الصيغ البسيطة الاسمية، والفعلية التي شكّلت بحضورها ظاهرة فنية على مستوى قصائد ديوان " كأي أرى ". محاولين رصد عموم التغيرات التي طرأت على بنية الكلمة وما لها من تداعيات دلالية عميقة.

¹ - عبد الهادي الفضلي: مختصر النحو، دار القلم، دار بيروت، لبنان، ط 7، 1980 م، ص 7.

² - فخر الدين قباوة: تصريف الأسماء و الأفعال، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، ط 2 المتجددة، 1988 م، ص 13.

³ - محمد محي الدين عبد الحميد: دروس في التصريف، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، صيدا، بيروت، لبنان، 1995 م، ص 4.

بنية الأفعال:

صيغة فَعَل:

وردت صيغة " فَعَل " في قصائد الديوان في المرتبة الأولى، حيث قدّرت نسبة حضورها 55.17 %، فمثّلت أكبر نسبة من حيث الحضور مقارنة بالصيغ الفعلية الأخرى، و قد انضوت تحت هذه الصيغة عدّة معاني و دلالات تبلورت مع تكرار الشاعر لمجموعة من الأفعال.

ومن بين هذه الأفعال الأكثر حضوراً الفعل " رأى " الذي شكّل بحضوره مفارقة جمعت بين الأمل و الأمل، و بين القهر والتطّلع إلى الحرية. ومن الأمثلة التي توضّح ذلك قول الشاعر:

سدّوا فمه بالورق المتّسخ بصور،

وأصمّوا أذنيه بخطب عصمّاء،

لكن بقيت عيناه

تريان القصف الهمجيّ على المدن، و ماذا يفعل

رأس المال بأجساد الأطفال¹

وفي مثال آخر يقول الشاعر:

وتريني ما بين أنقاض روجي

وردة للنقاء لما تُدمّر²

من خلال هذه الأبيات، يتجلى لنا بوضوح ارتباط الفعل " رأى " بواقع سوداوي جيّد بيدي ظالم غاشم، داس وبكل تباهِ على جسد الحرية، و نفس و بكل وقاحة جميع معاني البراءة و الصفاء. و الشاعر في خضم هذه الأحداث يؤرّخ ما يرى من خلال هذا الواقع المرير بكلمات تحمل بين ثنايا حروفها كل معاني الأمل.

¹- عبد القادر الحصني: ديوان كأي أرى، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2006 م، ص 62.

²- الديوان، ص 90.

وإلى جانب هذه الصورة المأساوية، الشاعر يخترق بنظرته البعيدة مرارة الواقع، وتتجاوز حدود الأيام، ليرسم صورة موازية للصورة الأولى والتي عكس من خلالها هذه المرة كل معاني الأمل و التفاؤل، وبهذا تكون رؤية الشاعر قد تجاوزت حدود أرض الواقع لتتعلق بعيدا في سماء الغد الحالم، و هذا ما نجده في قوله:

وغدًا، إن رأيت نبعة وردٍ

تتفتح العطر

في مهب الخراب¹

وفي مثال آخر يوظف الشاعر الفعل " رأى " في قوله:

وجه أُمي سيراني طائر البرق الجديد

يأخذ القدس إلى برّ الشام

بجناح من عراقٍ

وجناح من يمن

ويرى فيّ الوطن²

لقد مثلت هذه الأسطر الشعرية رسالة أمل ختم بها عبد القادر الحصني ديوانه " كأني أرى ". هذه الرسالة التي لملم الشاعر حروفها من عيون أطفال يتامى، ومن دموع أمهات مفجوعات، ومن تراب أرض مغتصبة ، ونفخ فيها روح الغد و الأمل لتعلي في سماء ربوع الوطن العربي.

ومن الأفعال التي اندرجت تحت صيغة " فَعَلَ " والتي شكّلت هي الأخرى ظاهرة بارزة نجد الفعل " قال "، والذي ورد في قول الشاعر:

أخاطب هذا الليل، أدعوه باسمه

وأنعته جهراً .. أقول له: نذل³

¹ - الديوان، ص92.

² - الديوان، 126-127.

³ - الديوان، ص107.

وقد جاء تكرار الفعل " قال " في قصائد الديوان كتكثيف لدلالة البوح التي تعترى روح الشاعر، هذه الدلالة التي تتجلى في أفعال أخرى والتي جاءت أيضا على وزن " فعَل " و من بينها: " قصَّ، سأل، حكى، بكى، رسم.. " ففعل البوح لا يرتبط بالكلام فقط؛ فكثيرا ما كان الصمت أبلغ من الكلام. وبهذا أمكننا القول أنّ هذه الأفعال تتكرّس مدلولاتها في النهاية لتُحيل عن رغبة الشاعر الملحة في التعبير عن واقعه وآماله وأحلامه.

صيغة فَعِلَ:

وردت صيغة " فَعِلَ " في قصائد الديوان بنسبة 8.27%. وقد ارتبط حضورها بتكرار مجموعة من الأفعال أهمها: (سهر، نسي، بقي، سمع، تعب)، ومن أمثلة ورود هذه الصيغة ما جاء في قول الشاعر:

حسبي، فقد تعبت خطاي على

دربٍ ظلالٍ، ليس من دربٍ¹

تجلى حضور الصيغة " فعِلَ " من خلال توظيف الشاعر للفعل " تَعَبَ " هذا الفعل الذي تعالت معه آهات الشاعر والتي عبّرت بصدق على حالة ضياع وألم خيّم على واقع العالم العربي و الإسلامي، فقتلت كل فرحة أزهرت على ضفاف الأمل، وقيدت كلّ حلم بزغ مع شمس كل صباح، فغابت الفرحة، وغاب الأمل، وغاب معهما المصير في درب مظلم رُسم بيد العدو الظالم و الخائن الغادر.

كما نجد الشاعر يوظّف صيغة " فعِلَ " في قوله:

يحدث أن أظنّ أنّي شاعرٌ

أسهر بين الورق الأبيض و الكتابة²

¹- الديوان، ص 88.

²- الديوان، ص 97.

جاء الفعل " سهر " كامتداد للحالة النفسية التي اعترت روح الشاعر في خضم هذا الواقع المرير، ليكون الأرق في الأخير خير أنيس له في وحدته، وهو يللم أفكاره و مشاعره التي تناثرت بين الورق الأبيض و الكتابة لترسم في الأخير صورة للأمل الذي يراه الشاعر بأعين من ألم.

و في مثال آخر وظف الشاعر صيغة " فعل " بقوله:

كيف تنسى رعشات الطفل في صوتي الندى؟

و قميصي المدرسي؟

كيف تنسى بيننا آخر نظرة؟

أيُّ هذا البشري¹

و الشاهد في هذا المثال هو الفعل " نسي " . وقد ارتبط تكراره بنبرة حادة تكلم بها الشاعر مخاطبا العدو. تفجرت معها الكثير من دلالات اللوم و العتاب والتي ارتبطت بنظرة احتقار رمق بها الشاعر كل من تجرد من إنسانيته، تصاحبها نظرة حيرة وتساؤل إلى ما آل إليه حال العالم العربي اليوم.

صيغة أفعل:

وردت صيغة " أفعل " في الديوان بنسبة 13.71 % . وقد جاءت أغلبها للدلالة على:

- البلوغ: وهي أن يبلغ الفاعل مكانا، نحو: أنجد، أي بلغ نجدا. و أعمن: بلغ عمان. أو أن يبلغ زمانا، نحو: أصبحنا، أي بلغنا الصباح. و أمسنا: بلغنا المساء. أو عددا، نحو: أثلت الأطفال، أي بلغوا ثلاثة. وأربعوا، و أخمسوا، و أعشروا². وردت هذه الصيغة لتعبّر عن دلالة البلوغ إلى مكان في قول الشاعر:

فظلّوا هناك، ولم يبجروا³.

¹- الديوان، ص 125.

²- فخر الدين قباوة: تصريف الأسماء و الأفعال، ص 113.

³- الديوان، ص 27.

الشاهد في هذا المثال الفعل " أبحر " الذي دلّ على بلوغ البحر.

كما جاءت هذه الصيغة لتعبّر عن دلالة البلوغ إلى زمن وهذا ما جاء في قول الشاعر:

أيعقل أنّ إلى هذه الدرجة أمسى منخفضا سقف العالم يا الله؟! ¹

لقد جاء الفعل أمسى ليُحيل عن بلوغ زمن ارتبط بما عبّر عنه الشاعر " انخفاض سقف العالم ". زمن رسم بظلال أهواله علامتي تعجّب و استفهام في عيون الشاعر.

كما نجد حضورا لصيغة أفعل في قوله:

ليس بإمكانني أن أصبح شخصا آخر يا مولاي
فأنا أحد مثلك، لكن لم يدركني المعنى،²

وفي هذا المثال نجد أنّ حضور الفعل " أصبح " يتجاوز دلالة البلوغ إلى الصباح. حيث أتى هذا الفعل مشحونا بدلالات التجدد و التغيير التي حرّته من ارتباطه بزمن معيّن؛ فالتغيير ليس رهين صباح و لا مساء، بل هو نسمة إرادة تحلّق في زمن مطلق والتي كثيرا ما تُعتصب قبل أن يتجسّد حضورها في أرض الواقع. وقد عبّر الشاعر عن هذا الوضع بقوله: " أنا أحد مثلك لكن لم يدركني المعنى ". وحال الشاعر تعكس صورة من صور القمع التي شكلت المشهد العام للعلاقة التي تربط الحاكم بأبناء بلده.

- الإغناء عن المجرد: ويكون هذا المعنى إذا لم يكن للفعل المزيد فعل مجرد، يشاركه في معناه الأصلي³

ونرصد هذه الدلالة - مثلا - من خلال توظيف الشاعر للفعل ألقى في قوله:

و صرت إذا ما اعتراني النعاس، وألفيته ساهرا أسهراً¹

¹ - الديوان، ص58.

² - الديوان، ص23.

³ - فخر الدين قباوة: تصريف الأسماء و الأفعال، ص113.

صيغة فَعَلْ:

قدرت نسبة حضور هذه الصيغة في قصائد الديوان بنسبة 10.34 % . وقد انضوت تحت هذه الصيغة عدّة معاني نذكر منها:

- التكرير: والمراد به تكثير وقوع الفعل، وكأنّه حدث مرارا وتكرارا²، وهذا ما دلّ عليه الفعل " حَمَل " في قول الشاعر:

إنّ القلب ليعيا من ألم العصر
وإنّ النفس لتحيا، و تموت، وتحيا
أما الجسد المضنى .. فضناه ممّا حملناه³

لقد تجلّى حضور الصيغة " فَعَل " من خلال الفعل " حمل "، هذا الفعل الذي يعتبر البؤرة الدلالية التي انتهت إليها معاني الكلمات " الألم، الموت، الحياة، الضنى"، هذه الكلمات التي تضافرت مدلولاتها لتعبّر عن واقع مأساوي مرير نجده في كلّ مرّة يرمي بثقل أهواله على قلوبنا و أنفسنا و أجسادنا لتشكل في الأخير عبئا يتكرّر حمله مع الأيام، وتكرار الحمل هو ما عبّر عليه الشاعر بالفعل حملّ لما فيه من إحالة على التكرير.

- اختصار حكاية المركب: و هذا ما نجده في قول الشاعر:

سعيد بشمسك يا سيّدي هلّوا .. يا
مبارك النور في وجهها، و نثار المجرّات في شعرها،
ومباركتان يداها⁴

جاء الفعل هلّوا اختصارا لعبارة " لا إله إلا الله " .

- الإغناء عن المجرّد: وقد تجلّت هذه الدلالة مع حضور بعض الأفعال، ومثال ذلك في قول الشاعر:

¹- الديوان، ص37.

²- فخر الدين قباوة: تصريف الأسماء و الأفعال، ص 114.

³- الديوان، ص65.

⁴- الديوان، ص 44.

تلوّح أيديهم في هواءٍ خفيفٍ، وهم يمرحون
غلايين، تبغ عتيقٌ، وعطرٌ، و شمبانيا،
و دموع، و محترمون يصلون¹،

و الشاهد في هذا المثال هما الفعلان " لوّح، صلّى".

صيغة تفعل:

تقدّر نسبة حضور الصيغة " تفعل " في قصائد الديوان بنسبة 7.72% . و قد
دلّت في أغلب الأحيان على:

- التكلّف: وهو أن يعاني الفاعل صفة يحبّها، فيحصل له عن أصل فعلها² ،
نحو قول الشاعر:

قاطع صمتي عبد الله، وقال بأن كان على ذاك

النهر

أن يتعلّم معنى الصبر³

- الطلب: وهو أن يطلب الفاعل ما هو أصل الفعل⁴، نحو قول الشاعر:

كان تعزّل في إحدى الغابات النائية، و أطبق جفنيه

على المتبقي من أخضر هذا الكوكب، يسعده إن

مرّ نهار لم يرى من أحد فيه .. ولا أحد رآه⁵

والفاعل في هذا المثال هو الشاعر الذي ينشد العزلة بعيدا عن أحداث هذا
العالم الذي رسمت الأهوال ملامحه الحزينة.

- المبالغة: نحو قول الشاعر:

¹- المرجع نفسه ، ص12- 13.

²- فخر الدين قباوة: تصريف الأسماء و الأفعال، ص 116.

³- الديوان، ص73.

⁴- المرجع السابق، ص116.

⁵- الديوان، ص57.

دعني أترصد هجعة الأعين: ناموا؟

لم يناموا؟¹

الشاهد في هذا المثال هو الفعل ترصد هذا الفعل الذي يحيل على دلالة المبالغة، وهي في الحقيقة توازي ما اكتسبه هذا الفعل من زيادة في المبنى، التي تحققت من خلال زيادة التاء و تضعيف العين، والمعلوم أن زيادة المبنى هو زيادة للمعنى، لذلك أمكننا القول أن الفعل ترصد أبلغ دلالة من الفعل رصد.

صيغة افتعل:

وردت صيغة افتعل بنسبة قدرت بـ 4.79 %، و ترد أغلب دلالاتها إلى:

- الاتخاذ: و هو أن يتخذ الفاعل ما هو من لفظ الفعل²، نحو قول الشاعر:

قلت ما قلت،

وانتظرت طويلا،

أرتدي هاجسا، يروح، ويغدو³

نرصد دلالة الاتخاذ بحضور الفعل " ارتدى "، أي اتخذ الهاجس رداء. وهذه الدلالة في الحقيقة تفيد التعبير عن حالة الضياع التي يعيشها الشاعر وسط الواقع العربي، هذه الأوضاع هي التي نسجت خيوط الهاجس الذي ارتداه الشاعر في هذا المثال.

- الإغناء عن المجرد: و قد جاءت هذه الدلالة - مثلا - في توظيف الشاعر للفعل " التبس "، وهذا في قوله:

وفسر على ساعة الرمل بعض خيوط يدك

إذا التبست بطيور الفضاء⁴

¹ - الديوان، ص 54.

² - فخر الدين قباوة: تصريف الأسماء و الأفعال، ص 119.

³ - الديوان، ص 87.

⁴ - الديوان، ص 35.

بنية الأسماء:

اسم الفاعل:

اسم مصوغ لما وقع منه الفعل أو قام به، و يدل على أصل الحدث و الذات التي أوقعت الفعل¹. و يعدّ من أكثر المشتقات أهميّة في الدرسين الصرفي و النحوي على حدّ سواء، و ترجع أهميته إلى كثرة استخدام صيغته في الكلام هذا من جهة، و لشبهه بالفعل المضارع من حيث الصيغة والدلالة من جهة أخرى².

وقد ورد اسم الفاعل في قصائد ديوان " كآني أرى " بصيغته المختلفة بنسبة قدرت بـ 36.63 % ومنها ما جاء في قول الشاعر:

و حشد من المجرمين الطغاة

يسوسون

عالمنا بالسفاه³

استخدم الشاعر اسم الفاعل من خلال لفظتي: المجرمين (مفردها مجرم وهو مشتق من الفعل أجرم بإبدال حرف المضارعة ميما مضمومة و كسر ما قبل الآخر)، والطغاة (مفردها طاغ وهو مشتق من الفعل الثلاثي طغى على وزن فاعل).

كما وظّف الشاعر أسماء الفاعل في قوله:

بينما كان الصمت الغامق يملأ أرجاء الليل

و كان الحقّ غريباً يشبه يوحنا

و يردّد أصداء الصوت الصارخ منفرداً في

البريّة⁴ ..

¹- محمود عكاشة: البناء الصرفي في الخطاب المعاصر دراسة في الألفاظ التراثية و المحدثّة، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، مصر، 2009م، ص66.

²- صالح سليم الفخري: تصريف الأفعال و المصادر و المشتقات، مكتبة و مطبعة الإشعاع، المعصرة، الإسكندرية، مصر، 1996، ص194.

³- الديوان، ص104.

⁴- الديوان، ص30.

في هذا المثال نلاحظ ورود اسم الفاعل في هذه الأسطر الشعرية ثلاث مرات. الأولى في قوله: غامق، والثانية في قوله: صارخ (كلاهما مشتق من فعل ثلاثي على وزن فاعل) والثالثة في قوله: منفردا (مشتق من الفعل انفرد بإبدال حرف المضارعة ميما مضمومة و كسر ما قبل الآخر).

وفي مثال آخر، يُوظّف الشاعر اسم الفاعل في قوله:

الرجل الضخم الذي كان يجوس،

هائما في الوعر¹

واسم الفاعل " هائم " جاء على وزن " فاعل "، وهو مشتق من الفعل الثلاثي هام.

وفي مثال آخر نجد حضور اسم الفاعل في قول الشاعر:

فالعينان إذا بكتا في بعض الأحيان، هما

منقذتان².

أما اسم الفاعل في هذا المثال هو (المنقذتان) و مفردها منقذ (على وزن مُفْعِل).

استعمل الشاعر في الأمثلة السابقة اسم الفاعل بصيغته المختلفة فجاء على وزن " فاعل " و " مُفْعِل " . أما بالتكلم عن اسم الفاعل من المنظور الدلالي، يمكن القول أن مفهومه العام و المتداول غالبا ما يرتبط بـ " الفاعلية، والتأثير". لكن على مستوى قصائد الديوان المدروس فاسم الفاعل يتجرّد من هذا المفهوم السائد لارتباطه بـ " الصمت، و الانفرد، و الضياع، والدموع.." و بهذا أمكننا القول أن دلالات اسم الفاعل ومعانيه أخذت منحى آخر بعيدا عن الفاعلية و التأثير بما اقتضاه التيار الدلالي الذي طغى على قصائد الديوان عموما، وإن حضرت الفاعلية فهي تنحصر في دلالتها السلبية و خير مثال على ذلك لفظتي "المجرمين، الطغاة".

¹- الديوان، ص49.

²- الديوان، ص 73.

اسم المفعول:

وهو اسم يصاغ من المصدر (أو الفعل) للدلالة على الحدث و من وقع عليه. و يصاغ اسم المفعول من الفعل المتعدي¹ بعدة أوزان وهي على وزن مَفْعُولٍ، فَعِيلٌ، فَعِلٌ، فَعَلٌ، فَعَلَةٌ، فَاعِلٌ.

قدّرت نسبة ورود اسم المفعول في قصائد الديوان ككل بـ 18.71%. و جاءت أغلبها على وزن مفعول ومنها ما جاء في قول الشاعر:

أطفأ خوريّ الدير الشمع، ونحّى أطياف اللهب
الذهبيّة عن قسّمات وجوه القدّسين، ومرّ ببال
المسجونين نجوم ونساء وحمامات بيض²

واسم المفعول في هذا المثال جاء مشتقا من الفعل الثلاثي سجن .

وفي مثال آخر نجد حضورا لاسم المفعول في قول الشاعر:

وقفْتُ على الخابور، و القلب مثقلٌ

بعمرٍ مشوب

صيفهُ بخريفٍ³

تمثّلت أسماء المفعول في هذا المثال في " مثقل " و " مشوب ".
والأمثلة متعدّدة على استخدام الشاعر لاسم المفعول والذي غالبا ما يرتبط مدلوله بالقهر، و الوجد وهذا من خلال تكراره لمجموعة من الألفاظ مثل: " مجنون، جريح، قتيل، مذبح، مكسّر، مهجور، متعب " .

¹- محمود عكاشة: البناء الصرفي في الخطاب المعاصر، ص74.

²- الديوان، ص30.

³- الديوان، ص 112.

و هي وصف اشتق من المصدر (أو الفعل) للدلالة على من قام بالفعل على وجه الثبوت، وتصاغ من الفعل اللازم، للدلالة بها على معنى بالموصوف على وجه الثبوت، فجردت من الزمان للدلالة على دوام الوصف و الموصوف¹.

و قد وردت الصفة المشبّهة في قصائد الديوان بنسبة 28.81 %، و قد شغلت صيغة "أفعل" الذي مؤنثه " فعلاء" مساحة كبيرة، و جميعها جاءت للدلالة على اللون دون ورود أي دلالة على العيب أو الطبيعة، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:

سلام عليها إذا عصبت رأسها بالسواد،
و سال على أفقها أحمر من دماء الشهيدين..
كل صباح جديد سيولد من إرث ذاك الغروب
سلام لها حين تخلع عنها ثياب الحداد،
و تخرج خضراء ظافرة حرّة من رماد الحروب²

لقد جاء توظيف الشاعر للصفة المشبّهة " أفعل" الذي مؤنثه " فعلاء " في هذا المثال بصفة لافتة للانتباه، لما تحمله من دلالات واضحة تعكس المشهد الحقيقي للواقع العربي، فنجد مثلا توظيفه للفظه " الأسود " للدلالة على الحزن، و " الأحمر " الذي ارتبط حضوره بدم الشهداء ليحيل على دلالة التضحية، "الأخضر" للدلالة على الأمل بالنصر.

و بالحديث عن الصفة المشبّهة التي وردت على وزن " فعيل "، فقد جاءت أغلبها مع تكرار بعض الألفاظ " كحزين، وحيد، مريض"، ومن أمثلة ما ورد لهذه الصيغة قول الشاعر:

خادعه القصب اليايس، و استدرجه،

فهو وحيدٌ

و حزين

¹- محمود عكاشة: البناء الصرفي في الخطاب المعاصر، ص78.

²- الديوان، ص103.

و بلا ناي¹

و جاءت بصفة الجمع في قوله:

نحن وحيدون، إذن، في عربات مغلقة نتوهم
بوابات العالم أقواسا، تحملها أبراج، ويقوم على
عتبات مداخلها عزافون يرون المستقبل من خلال

ضجيج العربات، ويسعون إلى إغلاق أحوال المريخ²

إنّ الصفة المشبّهة في أغلب حضورها و باختلاف أوزانها هي ترجمة لحال أبناء
المجتمع العربي الذي أسرته الوحدة، و قتله الحزن.

اسم التفضيل:

وهو صفة تشتق من المصدر، لتدلّ على زيادة صاحبها على غيره في أصل
الفعل³. وردت على مستوى الديوان بنسبة 9.89 %، وقد ارتبط حضوره من تكرار
مجموعة من الأسماء على مستوى المدونة الشعرية منها ما جاء على وزن أفعل
مثل: أقلّ، أجمل، الأحملى، الأكبر، أعدى، أحسن. ومنها ما جاء على وزن فعلى
مثل: صغرى، حسنى. و قد ارتبط اسم التفضيل بمجموعة من المعاني أغلبها:

- المفاضلة بين اثنين أو أكثر يشتركان في صفة و يعرفان بها⁴. نقف عند هذه
الدلالة في قول الشاعر:

و أقنعت شيخي بأن الوصول جميل ،
و لكن أجمل منه الطريق⁵.

- المفاضلة بين شيئين بقصد بيان أحدهما أقل ضرر من الآخر¹، ونجد هذه
الدلالة في قول الشاعر مثلا:

1- الديوان، ص 61.

2- الديوان، ص 59.

3- صالح سليم الفخري: تصريف الأفعال و المصادر و المشتقات، ص 221.

4- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

5- الديوان، ص 39.

كان أقل عناءً أن أشرب من دمع العينين، ولا
أصحاب هذين المجنونين.²

صيغة المبالغة:

وهي أسماء تشتق من الأفعال للدلالة على اسم الفاعل مع تأكيد المعنى و
تقويته و المبالغة فيه، ومن ثم سميت صيغ المبالغة، و جاءت بنسبة قليلة قدرت
5.96 % ، وهذا يدل على أن الشاعر استعمل هذه الصيغة بطريقة عفوية بما
اقتضاه سياق الحديث بعيدا عن تصيّد الألفاظ ، و أغلب صيغ المبالغة التي
وردت على مستوى الديوان جاءت على وزن: فعّال و ارتبطت كلّها للدلالة على
مهنة معيّنة. ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:

هذا زمن لا يؤمن فيه على مسجونيه السجان³

و يقول في مثال لآخر:

غزلت لهم نسيجا غزالا رقيقا،
فلم أجد لغزلي نساجا⁴

إن دراستنا في هذا المستوى للصيغ الصرفيّة البسيطة الإسميّة والفعلية، كشف لنا
اهتمام الشاعر في اختياره للألفاظ الأكثر دلالة و الأعمق احساسا.

¹- صالح سليم الفخري: تصريف الأفعال و المصادر و المشتقات، ص221.

²- الديوان، ص74.

³- الديوان، ص76.

⁴- الديوان، ص99.

المستوى النحوي:

في هذا المستوى ستكون لنا محاولة لدراسة بنية اللغة في قصائد ديوان " كأي أرى " انطلاقاً من دراسة الجملة في ضوء ما يحدده علم النحو، الذي يعتبر الوسيلة الأهم « لتحليل بناء الجملة تحليلاً لغوياً يكشف عن أجزائها، و يوضح عناصر تركيبها و ترابط هذه العناصر بعضها مع البعض الآخر، بحيث تؤدي معنى مفيداً، و يبيّن علائق هذا البناء، ووسائل الربط بينها، والعلامات اللغوية الخاصة بكل وسيلة من هذه الوسائل»¹. و الأكيد أن دراسة الجملة في هذا المستوى سيسمح لنا بالوقوف على البناء الذي اعتمده الشاعر في بناء قصائده و الذي يبرز «عبريته، ويكشف تفرده و امتيازه»² في تركيبه للجمل.

إنّ محاولتنا في دراسة الجملة ستقتصر على الجانب التطبيقي من خلال تتبع حضورها على مستوى قصائد الديوان و ما ميّز تركيبها، دون الخوض في محاولة تتبع مفهومها و مراحل تطورها باعتبار أن هذا الموضوع سيثير معه الكثير من القضايا التي اختلف فيها النحويون أهمها: قضية التداخل بين مفهوم الجملة والكلام، وقضية الإسناد و قضية الإفادة في المعنى، كلّ هذه القضايا ستفتح نقاشاً مطوّلاً نحن في غنى للخوض فيه، ولا أحسب أنّ تطرقي للموضوع سيضيف شيئاً ذا أهمية بل سيكون تكراراً لما سبقني الدارسون فيه. باعتبار أن موضوع الجملة أخذ حظاً وافراً في كثير من الدراسات النظرية، و ما يهمننا في هذا المقام هو الوقوف عند أحد تعاريف الجملة كمنطلق لدراستنا التطبيقية.

إنّ الجملة في تعريف النحاة هي الكلام الذي يتركب من كلمتين أو أكثر و له معنى مفيد مستقل³.

إنّ هذا التعريف المقتضب أثار معه أربعة قضايا مهمة تمثلّ التمهلات الرئيسية في مفهوم الجملة:

¹- محمد حماسة عبد اللطيف: بناء الجملة العربية، دار غريب، القاهرة، مصر، 2003 م، ص 19.

²- المرجع نفسه، ص 311.

³- عبده الراجحي: في التطبيق النحوي والصرفي، دار المعرفة الإسكندرية، مصر، 1992 م، ص 77.

1- قضية المساواة بين الكلام و الجملة: وهي من أبرز القضايا التي تعتبر موضوع اختلاف بين النحاة قديما وحديثا بين من يقر بترادف مفهومهما، و من يرى باختلافهما.

2- قضية الاسناد: و ترتبط هذه القضية باعتبار أن «الجملة تتركب من ركنين أساسيين، هما المسند و المسند إليه. فالمسند إليه هو المتحدث عنه و لا يكون إلا اسما، والمسند هو المتحدث به و يكون فعلا أو اسما، و هذان الركنان هما عمدة الكلام و ما عادهما فضلة»¹ فالإسناد إذا لا يتأتى إلا بحضور كلمتين أو أكثر كما هو مشار في التعريف.

3- قضية الإفادة في المعنى: في تطرقنا لهذه القضية، سنتجاوز الجدل العقيم حول ما إذا كانت الإفادة في المعنى شرطا من شروط الجملة. و سنقف عند الرأي الذي نرجح صحته، و الذي يعتبر أن الإفادة في المعنى هي « المحك في تحديد الجملة و الفيصل في معرفة أطرافها »². و قد اعتمدنا هذا الرأي كمنطلق رئيسي في تحديد الجملة على مستوى قصائد الديوان.

4- قضية الاستقلال في المعنى: لقد أثرت هذه القضية في ضوء المفهوم الذي يعتبر الجملة «الشكل اللغوي المستقل الذي لا يكون متضمنا في تركيب نحوي أو في شكل لغوي أطول»³.

كانت بداية دراستنا التطبيقية في هذا المستوى تحديد أنواع الجمل الواردة في قصائد ديوان " كأني أرى"، باعتبار أن تحديد نوع الجملة يُعيننا على تحليلها تحليلا صحيحا من خلال فهم أركانها الأساسية⁴ و هذا ما يسمح لنا بالوقوف على نمط بناءها. و لقد اعتمدنا في دراستنا للجملة تقسيمها إلى: جمل فعلية، و جمل إسمية.

¹ - فاضل صالح السامرائي: معاني النحو، دار الفكر، عمان، الأردن، ط1، 2000 م، ج 1، ص 14.

² - محمد حماسة عبد اللطيف: الجملة في الشعر العربي، مطبعة مدني، القاهرة، مصر، ط1، 1990م، ص25.

³ - محمد حماسة عبد لطيف: الجملة العربية دراسة لغوية نحوية، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1984 م، ص 30.

⁴ - عبده الراجحي: في التطبيق النحوي والصرفي، ص 78.

الجملة الفعلية:

هي الجملة التي تبدأ بفعل، و لها ركنان أساسيان، لا بدّ من وجودهما فيها، لكي تكون كلاماً مفيداً. و إذا حذف أحد الركنين يقدر و هما: المسند (الفعل)، و المسند إليه (الفاعل، نائب فاعل)¹. و قد وردت بعدة أنماط من أبرزها:

النمط الأول: فعل + فاعل.

الصورة الأولى: فعل + فاعل (مضمر). و من نماذج هذه الصورة قول الشاعر:

على رسل هذا المساء الذي صار قاب الوصول،

و لن يتأخر

سيدنو .. و يحنو²

تضمّن هذا المثال ثلاث جمل فعلية، أسند في كلّ منها الفعل إلى ضمير الغائب "هو"، الذي يعود على المساء. الجملة الأولى (يتأخر)، ارتبط فعلها بأداة النفي "لن" وقد دلّت هذه الجملة على قرب الفرج، و هذا ما يؤكّده حضور الجملتين الفعليتين (سيدنو) و (سيحنو).

في مثال آخر، يقول الشاعر:

(تعال ... تصور)³

يتضمّن هذا المثال جملتين فعليتين، أضمر فيهما الفاعل وجوباً؛ باعتبار أنّ الفاعل في كلا الجملتين حاضر تقديره (أنت).

الصورة الثانية: فعل + فاعل (مظهر). و قد وردت هذه الصورة بكثافة في المثال التالي :

فجاء الربيع،

وجاء الفضاء،

¹- سليم فياض: النحو العصري، مركز الأهرام، القاهرة، مصر، ط1، 1995 م، ص108.

²- الديوان، ص 16

³- الديوان، ص 16.

وجاء الكتاب،

وجاء الإله،

ولم يأت، بعد الصديق.¹

من خلال هذا المثال يتّضح لنا اعتماد الشاعر على هذه الصورة في بنائه لأربع جمل متتالية تكرر فيها إسناد الفعل " جاء " في كلّ مرّة إلى فاعل معيّن، وهذا ما أحدث نمطا تكراريًا، استطاع الشاعر من خلاله أن يعبر عن حالة الملل التي تأسره و هو في انتظار الصديق الذي لم يأت بعد.

الصورة الثالثة: فعل + فاعل + متمم. وردت هذه الصورة في عدة مواضيع منها قول الشاعر:

لاذت أمة الله بدمع العينين²

تركبت هذه الجملة من فعل (لاذت) و الفاعل (أمة الله) و شبه الجملة (بدمع العينين) و التي جاءت متممة للجملة و دالة على حالة الحزن التي تعترى روح هذه المرأة.

الصورة الرابعة: فعل + متمم + فاعل. و مثالها:

ترسّب في دمك الليل: لا أنت حين تفيق تفيق

ولا أنت حين تنام تنام³

الشاهد في هذا المثال هو الجملة الفعلية (ترسّب في دمك الليل). تركبت هذه الجملة من فعل (ترسّب)، و متمم جاء جار و مجرور (في دمك)، و فاعل (الليل). وقد اعتمد الشاعر في بنائه لهذه الجملة على ظاهرة التقديم و التأخير، حيث قدّم المتمم على الفاعل لغرض دلالي، باعتبار أن هذا المتمم يحيل على المخاطب الذي يعتبر المحور الذي يدور حوله كلام الشاعر.

¹- الديوان، ص 39.

²- الديوان، ص 76.

³- الديوان، ص 11.

الصورة الخامسة: متمم + فعل + فاعل. وقد وردت هذه الصورة في عدة مواضع منها:

فرشت أمت الله خوانا فوق بساط الأرض،
وصبت خمسة أطباق طعام، وعلى اسم الله
أكلنا..¹

الشاهد في هذا المثال، جملة " على اسم الله أكلنا "، التي تقدّم فيها المتمم على الفعل و فاعله. وقد جاء تقديمه باعتبار أن البسطة (باسم الله) دائماً ما تتصدر كلام المسلم التقويّ الحريص على ذكر ربّه عند كل فعل يهّم للقيام به. والبسطة في هذا المثال ارتبطت بفعل الأكل.

التمط الثاني: فعل + فاعل + مفعول به.

الصورة الأولى: فعل + فاعل + مفعول به. ومن أمثلة ورودها:

لا تياس من الزاد
ولا تبد انكسارا²

الشاهد في هذا المثال الجملة الفعلية (لا تبدي انكسارا)، تركّبت من الفعل (تبدي) الذي اقترن بلا الناهية، وأسند إلى ضمير المخاطب " أنت " . و تعدّى إلى مفعول به (انكسارا). و قد جات هذه الجملة بأسلوب النهي الذي أفاد الأمر كدعوة لاستنهاض عزائم أبناء العرب التي كبّلها اليأس.

الصورة الثانية: فعل + فاعل + مفعول به + متمم. من أمثلة حضورها:

دعوت الربيع إلى زهرة³

في هذا المثال، حافظ الشاعر على الترتيب الرئيسي للجملة الفعلية، حيث جاءت على الشكل التالي:

¹ - الديوان، ص 72.

² - الديوان، ص 53.

³ - الديوان، ص 39.

فعل (دعوت) + فاعل (تاء المتكلم) + مفعول به (الربيع) + متمم (إلى زهرة). و حضور المتمم في هذا الجملة جاء توضيحا و إفادة لمعنى الجملة.

الصورة الثالثة: فعل + مفعول به + فاعل

النجوم البعيدات يرمقني في حنان،
يكسّر أجفانهنّ الأسي¹

إن الأصل في الجملة الفعلية التي تحتوي مفعولا به أن يؤتى بالفعل، فالفاعل، فالمفعول. لكن في جملة (يكسّر أجفانهنّ الأسي). الشاعر يخرج عن هذا الأصل ، حيث قدّم حضور المفعول به (أجفانهنّ) على الفاعل (الأسي). وقد كان هذا التقديم و التأخير بين موقع الفاعل و المفعول خدمة للدلالة العامة للجملة. فكانت لفظة الأسي نهاية معبّرة اختزلت فيها دلالة الحزن التي طغت على الجملة.

الصورة الرابعة: فعل + مفعول به + فاعل + متمم.

جنّحها موعد في الخيال،²

تركّبت هذه الجملة من: فعل (جنح) + المفعول به (الضمير المتصل: الهاء) + فاعل (موعد) + متمم (في الخيال).

من خلال الكتابة التركيبية للجملة، يتضح لنا تقديم الشاعر للمفعول به على الفاعل، و يمكن أن نفسّر ذلك من المنظور النحوي بوجود التقديم، باعتبار أن المفعول به « ضمير واجب الاتصال و لا يصحّ تأخيره »³. أمّا شبه الجملة (في الخيال) فقد كان حضورها تماما للمعنى و إفادة للجملة.

الصورة الخامسة: فعل + متمم + مفعول به + فاعل. من أمثلة ورود هذه الصورة

قول الشاعر:

¹- الديوان، ص 93.

²- الديوان، ص 43.

³- فاضل صالح السامرائي: معاني النحو، دار الفكر، عمان، الأردن، ط2، 2000 م، ج 2، ص 14.

سيتقبلي في حيّ الغوطة شباك أخضر وكبير،
 وله بيت
 تنشقّ غيوم ستائره عن أطياف سماء زرقاء
 مؤطرة بالورد،
 وقد دلّت من أعلاه
 إلى الأرض
 ضفيرتها
 بنت¹

و الشاهد في هذا المثال هو جملة (و قد دلّت من أعلاها إلى الأرض ضفيرتها بنت) . وقد جاءت مركبة من:

الفعل (دلّت) و متمم (من أعلاه) + متمم (إلى الأرض) + مفعول به (ضفيرتها) + فاعل (بنت).

في هذه الجملة تقدّم حضور المتممين (من أعلاه)، (إلى الأرض) على كلّ من الفاعل والمفعول به، قد تظافر حضورهما لوصف ضفيرة البنت التي انبهر الشاعر لطولها . و تقديم المتممين كان دلالة على رغبة ملّحة في نفس الشاعر ترى في هذه الضفيرة طوق النجاة الذي ينتظره.
 أما تقديم المفعول به على الفاعل يمكن أن نفسره من المنظور الإيقاعي؛ كحفاظ على وحدة القافية و تكرارا لحرف رويّها الذي تمثّل في حرف (التاء).

¹ - الديوان، ص 25.

الجملة الإسمية:

و هي الجملة التي تبدأ باسم، و لها ركنان أساسيان، لا بدّ من وجودهما فيها، لكي يكون كلاما مفيدا، و إذا حذف أحدهما يقدر، وهما: المبتدأ (المسند إليه)، و الخبر (المسند).¹

و تنقسم الجملة الاسمية باعتبار التركيب² إلى:

1- الجملة الإسمية الأصلية: هي الجملة الإسمية التي تتركب من مبتدأ و خبر، مع سلامة كل عنصر فيها من التغيير بفعل التجرد عن العوامل اللفظية الداخلة عن الجملة³. و قد وردت على مستوى قصائد الديوان بعدة أنماط كان أكثرها حضورا:

النمط الأول: مبتدأ + خبر (مفرد). مثاله:

نحن وحيدون...⁴

المبتدأ في هذا المثال هو ضمير الجماعة (نحن)، والخبر (وحيدون). و الشاعر في هذه الجملة يتكلم بلسان أبناء شعبه ليعبر عن حالة الوحدة التي تأسروهم في هذا عالم الموحش.

النمط الثاني: مبتدأ + خبر (مفرد) + متمم. وردت هذه الصورة في قول الشاعر
مثلا:

أين نجوم الفجر؟

و أين طيور الفجر؟

و أين قباب الروح؟⁵

¹- سلمان فياض: النحو العصري، ص 92.

²- ينظر، توفيق بن خميس: البنية اللغوية في شعر حسين زيدان ديوان قصائد " من الأوراس إلى القدس" أنموذجا، (رسالة ماجستير)، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2008- 2009 م، ص 144.

³- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

⁴- الديوان، ص 59.

⁵- الديوان، ص 58.

ضمّ هذا المثال ثلاث جمل إسميّة، جاء الخبر فيها مضافاً إلى متمّم، و مسنداً إلى المبتدأ " أين " والتي جاء حضورها دلالة على تساؤل الشاعر عن حال هذه الدنيا، التي غابت فيها ملامح الحياة و الأمل و السكينة.

النمط الثالث: مبتدأ + متمّم + خبر (جملة فعلية) + متمّم. وقد ورد هذا النمط من الجمل في مثل قول الشاعر:

عجاجة من الهموم انتشرت في وجهه

تركب هذه الجملة من مبتدأ (عجاجة) + متمّم من الهموم + خبر (انتشرت) + متمّم (في وجه).

النمط الرابع: خبر (شبه جملة) + مبتدأ (مفرد). و من أمثلة وروده:

أخاطب هذه الليل، أدعوه باسمه

و أنعته جهراً .. أقول له: نذلّ.

على يده سحت، على وجهه ردى

على عنقه نيرٌ، على قلبه قفل¹

لقد ضمّ هذا المثال أربع جمل إسميّة تقدّم فيها الخبر وجوباً على المبتدأ؛ باعتبار أن الخبر في هذه الجمل جاء جار و مجرور و المبتدأ نكرة. وقد تضافر حضور هذه الجمل الاسمية كوصف لليل.

يتكرّر هذا النمط في المثال التالي:

في ساحة السرك قتلى²

في هذه الجملة تقدّم الخبر (في ساحة السرك) على المبتدأ (قتلى). و هذا التقديم كان لنفس العلة النحويّة التي وضّحناها في المثال السابق، باعتبار أن الخبر جاء شبه جملة، والفاعل نكرة.

¹- الديوان، ص 107.

²- الديوان، ص 111.

2- الجملة الإسمية المنسوخة: و هي الجملة التي تغيّر حكم المبتدأ فيها عن أصله اللفظي و اللغوي¹ لدخول الأدوات الناسخة عليها. ووردت هذه الجملة بعدة أنماط، أبرزها:

النمط الأول: ناسخ + اسمه + خبره (مفرد).

إن الأسرار بيوت²

تركّبت هذه الجملة من الناسخ (إن)، و مسند إليه (الأسرار)، و مسند (بيوت).

النمط الثاني: ناسخ + اسمه + خبره (مفرد) + متمم.

البيت هو البيت، و هذان هما: هذا عبد الله،
وهذي أمة الله..

كانا مبتهجين على عرش البيت³

و الشاهد في هذا المثال جملة (كانا مبتهجين على عرش البيت)، التي تركّبت من ناسخ (كان) + اسمها الذي جاء ضمير مستتر تقديره (هما) و يعود على عبد الله و أمة الله + متمم (على عرش البيت).

النمط الثالث: ناسخ + اسمه + خبره (جملة فعلية) + متمم. يعتبر هذا النمط من أكثر الأنماط حضورا على مستوى قصائد الديوان. و من أمثلتها:

كان تعزّل في إحدى الغابات النائبة، وأطبق جفنيه
على المتبقي من أخضر هذا الكون، يسعده إن
مرّ نهار لم ير من أحد فيه.. و لا أحد رآه⁴

الشاهد في هذا المثال جملة (كان تعزّل في إحدى الغابات النائبة). تركّبت هذه الجملة من الناسخ (كان)، و اسمه الذي جاء ضميرا مستترا تقدير (هو) و يعود

¹- توفيق بن خميس: البنية اللغوية في شعر حسين زيدان، ص 144.

²- الديوان، ص 71.

³- الديوان، ص 75.

⁴- الديوان، ص 57.

على الشاعر، و خبره (تعزّل)، أما حضور شبه الجملة (في إحدى الغابات النائيّة) فقد كان تتمة لمعنى الجملة، من خلال تحديد المكان الذي تعزّل فيه الشاعر بعيدا عن أهوال هذا الواقع بحثا عن الهدوء و السكينة.

النمط الرابع: ناسخ + اسمه + متمم + خبره (جملة فعلية). و من أمثلة ورود هذا النمط قول الشاعر:

لكنّ مقصّا في لمح البصر انقضّ¹

تركبت هذه الجملة من ناسخ (لكنّ) والذي جاء حضوره دلالة على الاستدراك، و مبتدأ (مقصّا)، و خبر جاء جملة فعلية (انقضّ) و فصل بينهما شبه الجملة (في لمح البصر) و الذي كان حضورها دلالة على سرعة وقوع الحدث.

إن دراستنا للجملة في ضوء المستوى النحوي مكنتنا من الوقوف على أبرز أنماط الجمل الإسمية و الفعلية. و ما حقّقها حضورها من دلالات عميقة. حيث كشفت الدراسة أنّ الجمل الفعلية بتعدّد أنماطها كان مساحة واسعة استغلّها الشاعر للدلالة على حال هذا الواقع الذي جمع بين الأسى و الأمل. أما الجملة الإسمية، فكان حضورها الذي تميّز ببساطة تركيبها، و قلّة أنماطها، ينطوي على الكثير من الرسائل التي تعكس فلسفة الشاعر و تفكيره.

¹- الديوان، ص26.

المستوى الدلالي:

يشكل هذا المستوى محطة للوقوف عند أهم الدلالات التي جسدت المحاور الأساسية التي قام عليها الموضوع العام لديوان " كأي أرى"، هذه الدلالات و المعاني لا شك أنها انبثقت من رحم الألفاظ التي استقاها الشاعر، و التي شكّلت بحضورها معجماً شعرياً خاصاً لعبد القادر الحصني ارتبط « ارتباطاً حياً بتجربة الشاعر و موقفه و رؤيته للحياة باعتبار أنّ المعجم ابن بيئته »¹ كبير على الألفاظ التي تمثل المادة الخام للحدث الشعري.

و في محاولة لدراسة الدلالات التي يقوم عليها ديوان " كأي أرى " كانت البداية بتصنيف الألفاظ إلى حقول دلالية ليضم كل حقل « مجموعة من الكلمات التي ترتبط دلالاتها و توضع تحت لفظ عام يجمعها »² و هذا باعتباره البؤرة الدلالية التي تردّ لها كلّ معاني هذه الكلمات.

و في دراستنا هذه سنأخذ بعين الاعتبار أهم المبادئ التي تجعل العمل الإحصائي الذي رصدنا من خلاله أبرز الحقول الدلالية وما يتفرّع منها من ألفاظ يمتاز بشيء من الدقّة، هذه المبادئ التي تقوم على:

- اعتبار أن كل وحدة معجمية (كلمة) تنتمي إلى حقل دلالي.
- لا يصح انتماء وحدة معجمية واحدة إلى أكثر من حقل دلالي واحد.
- لا يمكن إغفال السياق الذي ترد فيه الكلمة.
- لا يمكن دراسة المفردات مستقلة عن تركيبها النحوي.³

ومن خلال قراءتنا للديوان ارتأينا أن نقسم الحقول الدلالية إلى : حقل الإنسان (يضم جميع أعضاء الجسم)، حقل الحيوان، حقل النبات، حقل الألوان، حقل القمع. و الجدول التالي يوضح نسبة ورود كل حقل في الديوان:

¹- راشد الحسيني: البنية الأسلوبية في النص الشعري، دار الحكمة، لندن، ط1، 2004م، ص 111.

²- أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 1998 م، ص 79.

³- ينظر: محمد أسعد محمد، علم الدلالة، مكتبة زهراء الشروق، القاهرة، 2002 م، ص 47.

النسبة	الحقل
38.48%	حقل الإنسان
16.29%	حقل الحيوان
17.98%	حقل النبات
17.41%	حقل الألوان
9.84%	حقل القمع

حقل الإنسان :

شكّل هذا الحقل أعلى نسبة حضور مقارنة بنسب الحقول الأخرى، و الأكيد أن هذا الحضور شكّل مساحة واسعة لتتجلى من خلالها العديد من الدلالات و التي رصدها الشاعر في نظرات العيون و دموعها، و في قبيلات الشفاه و بسماتها... و آهاتها، و في حركات الأيدي و الأرجل، وإيماءات الوجوه، و حتى خفقات القلوب.

و من خلال دراستنا لهذا الحقل اتّضح لنا أن العين كانت من أبرز الأعضاء تكررًا على مستوى القصائد و قد ربطها في أغلب الأحيان بدموع الحزن و الأسى و كمثال على ذلك قوله:

جلس الطفل محاطًا بجموعٍ من أبناء الناس،
و غطّى عينيه، و بكى، و بكى،
و بكت معه الحرّية.¹

صحيح أن العين ارتبطت دلالتها بالدموع و لا أحسب أنها دموع فرح؛ لأنّ ما فرضه الواقع يجعل العين تدمى حرقه و أسى لما آل عليه العالم العربي، لكن الشاعر بروحه الحاملة يرى هذه الدموع رمزا للأمل:

فالعينان إذا بكتا في بعض الأحيان، هما
منقذتان..¹

¹ - الديوان، ص30.

و في مواضع أخرى نلاحظ أن العيون قد انسلخت عن دلالات الحزن و الألم. فبرع الشاعر في مرّات عدّة تحميلها دلالات الأمل، نحو قوله:

رأينا في عينيه الشمس المنسابة في اليخضور²

و إلى جانب لفظة العين لفظة " القلب " و التي حضرت بشكل لافت. و كان تكرارها مرتبطا بالتعبير عن حال تلك المضغة التي حملها الإنسان هموم ما صنعه يده، و نرصد هذه الدلالة في قوله:

إنّ القلب ليعيا من ألم العصر³

يتكرّر ارتباط الألم و الحزن بالقلب عدة مرات و منها ما جاء في قول الشاعر:

وقفت على (الخابور) والقلب مثقل،

بعمر مشوب صيفه بخريف⁴

حقل النبات:

ما أفرزته الإحصاءات يؤكّد أنّ هذا الحقل يحتل المرتبة الثانية من حيث نسبة الحضور وهذا مقارنة بالحقول الأخرى المدروسة، لكن ما يجب الإشارة إليه أن نسبته قريبة لنسبة حضور كلّ من حقلّي الألوان و الحيوان، و الأكيد أن تقارب هذه النسب يُرّد إلى المصادفة التي خلّقت بين أحضان عالم الكتابة الشعرية و لا أحسب أنّ لها تفسيراً دلالياً معيّناً.

و من الدلالات البارزة في هذا الحقل دلالة الحياة و الجمال و الأمل و هذا ما يتجلى في قول الشاعر مثلاً:

و أنا أخرج من بين بساتين العاصي،

مزدانا بالزعرور،

¹ - الديوان، ص72.

² - الديوان، ص29.

³ - الديوان، ص 65.

⁴ - الديوان، ص 112.

و مصبوغ الشفتين بتوت العليق¹

وفي مثال آخر لا يخرج الشاعر عن هذه الدلالات.

وغدا، إن رأيت نبعة وردٍ

تنفح العطر

في مهب الخراب²

ومن هذا الحقل أيضا تنبثق دلالات التعب و الحزن و القهر، وهذا ما نرصده في قوله:

هل لي أن أمرض يا أمة الله، و أذوي مثل

الغصن الذابل، في الثوب الحائل³

حقل الألوان:

شكل هذا الحقل مساحة لتعدد الدلالات التي تخدم القضية العامة للديوان و التي لا شك أنها قضية الوطن العربي، و قد كان للون الأبيض الحظ الأوفر في الحضور نسبة لباقي الألوان الأخرى، و ما تجدر الإشارة إليه هو أن دلالاته العامة غالبا ما ترتبط بالسلام و النقاء و الأمل، و هذا ما نقف عليه في قول الشاعر:

أنا روح عذبة بيضاء حرّة⁴

أما اللون الأسود فقد ارتبط حضوره بدلالة التشاؤم و الحزن، وكمثال لذلك نقف عند قول الشاعر:

هذا لا يعني أكثر من أنا غريباء.

غريان سود، في الليل الأسود، فوق الأرض

السوداء.¹

¹- الديوان ، ص 120.

²- الديوان ، ص 92.

³- الديوان ، ص 70.

⁴- الديوان ، ص 115.

لقد جاء اللون الأسود لاختزال الكثير من المعاني والدلالات منها: دلالة التشاؤم لارتباطه بالغريان، و الدلالة على الخوف لارتباطه بالليل، كما جاء للدلالة على الدمار وهذا لارتباطه بالأرض السوداء.

حقل الحيوان:

في هذا الحقل سنقف عند ما حملته ألفاظ الطيور من دلالات و التي طغت على الدلالة العامة لهذا الحقل، و هذا من خلال حضورها الكثيف مقارنة بأسماء الحيوانات الأخرى، و من أمثلة ورودها في النص قول الشاعر:

سأطلق روعي في المساء كموجة
وأسحب كالمجنون من تحتها رملي
و أرنو إليها، حرّة من قميصها
مسرّحة الأطيّار من قفص الشكل²

لقد ارتبطت لفظة الأطيّار بدلالة الحرية و الأمل، وهي الدلالة نفسها التي ارتبطت بلفظة الحمامات في قول الشاعر:

همّي أن أفض مغاليق الوجود و أن
أرى حماماته من دون أطواق³

و في مثال آخر يوظف الشاعر لفظة "طائر" كرمز للحرية الذي وحدّ ربوع الوطن العربي، فيقول:

وجه أمني سيراني طائر البرق الجديد
يأخذ القدس إلى برّ الشام
بجناح من عراق
و جناح من يمن

1- الديوان، ص 60.

2- الديوان، ص 79.

3- الديوان، ص 84.

و يرى في الوطن
يتخطّ من وراء النهر أسوار الزمن
ساكبا من الشمس لهيبا
في عباب الأطلسي
و يراني طائر البرق..
براقا في الفضاء العربي¹

حقل القمع:

يشكل هذا الحقل البؤرة الدلالية التي انبثق منها الموضوع العام لقصائد ديوان " كأني أرى " وهذا باعتبار أن التعبير عن حال ما آل إليه العالم العربي هو الهاجس الذي نجد الشاعر يطارد معانيه في أبسط الألفاظ و الصور، ورغم هذا نجد أن نسبة حضور ألفاظ هذا الحقل قليلة مقارنة بنسب الحقول الأخرى، ولعلّ السبب في ذلك أن « شعر الحصني لا يتعامل إلا مع الجمال - وكلّ شيء في وعيه يبدو جميلا يرسم الجمال - إذا ما استثنينا الواقع السياسي العربي الذي يكاد يكون القبح الأوحده، في وعي الحصني. بل حتى هذا القبح الأوحده تتمّ إدانته من منظور أنّه مخلّ بالجمال² » و لذلك فالشاعر يستبعد كل ألفاظ القمع من قاموسه اللفظي، و لعلّ ذلك قناعة منه أن « يُطَهَّرَ البيت أولاً إذا أراد الدفاع عنه ضدّ الغزاة³ » وخير مثال على ذلك قول الشاعر:

يا محمد
من رآك
كيف أمسكت أباك
لائذا تحت جناحيه
بتقاه، و صلاحه
خائفاً،
أعزل إلا من دعاء الأمّ،

¹ - الديوان، ص 126 - 127.

² - الديوان، ص 137.

³ - www.startimes.com يوم الزيارة 25 ديسمبر 2014، الساعة الخامسة و الربع مساءً.

ممزوجا بتسييح و فلّ

ذاهبا نحو المصلّى لتصلّي¹

إن هذه الكلمات و رغم وقعها الهادئ على الأذن إلا أنها في الحقيقة تحتضن بين حروفها صورة الطفل الفلسطيني محمد الدرّة الذي أستشهد بين يدي أبيه في مشهد مؤثر جدّا رسخ في ذاكرة الإنسانية. و الشاعر في هذه الأسطر نجده يحتفظ بشاعريّته في نقله لأبشع جريمة في حق الطفولة الفلسطينية بعيدا عن التأريخ لها بأسلوب تقريرى بحت تفرض من خلاله لغة القمع و الحرب حضورها. من الألفاظ التي كانت واردة على مستوى القصيدة و التي جسّدت حقيقة كل معاني القمع هي لفظة " ملك "، و التي نجد الشاعر يوظفها في قوله:

الملوك إذا دخلوا قرية أفسدوها²

وفي مثال آخر نقف عند دلالة القمع في قول الشاعر:

هذا زمن لا يؤمن فيه على مسجونيه السجّان³

و تتجلى دلالة القمع أيضا في قوله:

أيُّهذا البشريّ

أنت يا من تطلق النار على جسمي الصبي.⁴

و كختام لدراسة المستوى الدلالي كان من المهم جدا أن نشير أن جميع هذه الحقول المدروسة قد وُحّدت بينها دلالات الأمل و الحرّيّة، والتي رغم طغيانها فإننا لم نحدد لها حقلًا ليضم ألفاظها؛ و السبب في ذلك ببساطة أن دلالات الأمل و الحرّية أوسع - برأيي - من أن تحصر في حقل معيّن خصوصا إذا رأيناها بعيني شاعر مبدع كالحصني، وهذا ما أكّدته دراستنا للحقول المذكور أنفا، فالأمل يتجلى لنا مع كل ابتسامة و كل نظرة حاملة و كل وردة زاهية، ولون

¹- الديوان، ص118.

²- الديوان، ص 14.

³- الديوان، ص 76.

⁴- الديوان، ص 123.

مشرق وطائر محلّق...لذلك أمكننا القول أن الأمل كان له حضوراً بين ألفاظ حقل الإنسان، والنبات، والألوان، والحيوان، وحتى بين ألفاظ حقل القمع فالأمل يتعالى مع آهات المسجونين و أنين المنكوبين و أرواح الشهداء، فالأمل سيكون في يوم ما تلك الصفعة التي تُوقظ ملوكنا من غيبوبة جيروتهم. لهذا أمكننا القول أنّ دلالة الأمل والحرية تخيم على الدلالة العامة للديوان بدأ من العنوان " كأني أرى" هذا الأخير الذي يحمل الكثير من التطلع نحو غد مشرق رغم صعوبة رؤيته وسط هذا الواقع اللأظلم.

الفصل الثاني: بنية الإيقاع

مفهوم الإيقاع.

الوزن.

القافية.

التوازي.

التجنيس.

مفهوم الإيقاع:

في محاولة لتحديد مفهوم الإيقاع كان لابدّ لنا من الرجوع إلى الأسس التاريخية و البيئة الفكرية التي انبثقت منها هذا المصطلح. و الذي يعتبر « الترجمة العربية للمصطلح الأوربي RHYTHM في الإنجليزية و RYTHME في الفرنسية، وهما مشتقتان من Rhuthmos اليونانية وهي في الأصل معناها الجريان والتدفق والمقصود به عامة هو التواتر و التتابع بين حالتين الصوت والصمت أو النور والظلام»¹. وقد كان هذا المصطلح متداولاً بين الفلاسفة اليونانيين قديماً ومن بينهم أفلاطون الذي يرى أن « الإيقاع يرتبط بالزعة الطبيعية إلى الانسجام و كلاهما أساس في الشعر. أما أرسطو فالإيقاع عنده هو غريزة طبيعية في الإنسان»².

أما مفهوم الإيقاع في أوساط الثقافة العربية القديمة، فيعود إلى « بداية القرن الثالث الهجري [حيث] اشتد النزوع إلى الفلسفة اليونانية ونال كتاب الخطابة لأرسطو قسطاً وافراً من العناية، ومن ثم انتشر مصطلح الإيقاع بين شراح الفلسفة اليونانية المسلمين من الكندي (ت 257) إلى ابن رشد (ت 595) ثم أخذ طريقه إلى كل من ابن طباطبا (ت 322 هـ)، والفارابي (ت 339 هـ)، وأبي هلال العسكري (ت بعد 395 هـ)، وأبي حيان التوحيدي (ت نحو 40 هـ)، وحازم القرطاجني (ت 684 هـ) وصار مصطلحاً متداولاً متشعب المعاني»³. ومن الواضح أنّ احتكاك العرب بالثقافة اليونانية كان سبباً رئيسياً في ظهور و تداول مصطلح الإيقاع بين الدارسين العرب القدامى، لكن من «الصعب أن نحكم بأن المصطلح قد ظهر أولاً في بيئة شراح الفلسفة اليونانية من الكندي إلى

¹ - محمد علوان سالماني: الإيقاع في شعر الحداثة دراسة تطبيقية على دوانين " فاروق شوشة- إبراهيم أبو سنة- حسن طالب- رفعت سلام"، دار العلم والإيمان، العامرية، الإسكندرية، مصر، ط1، 2008م، ص21-22.

² - ينظر: أرسطو طاليس: فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، ط2، بيروت، 1973، ص13، الهامش الأول.

³ - محمد علوان سالماني: الإيقاع في شعر الحداثة، ص16.

بن رشد ثم انتقل إلى بيئة النقاد والبلاغيين أو العكس، فليس لدينا نصوص تثبت ذلك صراحة»¹.

لقد قبل مصطلح الإيقاع بمجموعة من التعاريف التي اختلفت باختلاف ثقافة الدارسين، وكذا وجهات النظر، واختلاف ميادين البحث والدراسة. فهناك من اعتبره مصطلحا من مصطلحات علم الموسيقى كالخوارزمي و هذا ما يتضح لنا من قوله « و المراد به في علم الموسيقى النقلة على النغم في أزمنة معدودة المقادير والنسب ».²

وبالحديث عن الإيقاع في خضم الدرس العروضي يمكن القول أن جلّ الاهتمام كان منصبا على « دراسة تلك العلاقة التي تربط الإيقاع الموسيقي مع الإيقاع الشعري، وهذا نتيجة الاهتمام الذي أولاه علماء العروض بالنغم الناتج عن نظم الألفاظ وحبك الجمل و ارتباط العبارة»³. ولابن فارس رأي في هذا الموضوع حيث يؤكد أن « أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض و صناعة الإيقاع إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة ».⁴ « أما سائر البلاغيين و النقاد المعروفين قديما فلم يرد لديهم مصطلح الإيقاع إلا بالمفهوم العام للمصطلح. مفهوم الكلام الموزون حلو الأثر على النفس»⁵. ومن ذلك ما ذهب إليه ابن طباطبا في قوله: « وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ».⁶

أما بالحديث عن الإيقاع في ضوء الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة، يمكن القول أنه خرج عن النطاق الضيق الذي تداوله الدارسون القدامى و أخذ المصطلح موقعه على خارطة الدراسات النقدية، وهذا بعد أن حقق الاستقلال عن باقي المصطلحات الأخرى كالوزن والقافية. وقد كان للنقاد والدارسين الغربيين الدور

¹ - محمد علوان سالماني: الإيقاع في شعر الحدائث، ص17.

² - نقلا، المرجع نفسه، ص 14.

³ - موفق قاسم الخاتوني: دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث قراءة في شعر صابر عبيد، دار نينوى، دمشق، سوريا، 2013 م، ص14.

⁴ - ابن فارس: الصاحبي في فقه اللغة و سنن العرب في كلامها، تحقيق السيد أحمد صقر، دار إحياء

الكتب العربية، بيروت ، 1977 ، ص238.

⁵ - محمد علوان سالماني: الإيقاع في شعر الحدائث، ص19.

⁶ - ابن طباطبا: عيان الشعر، تح: محمد زغول سلام، منشأة المعارف، الاسكندرية، ط 3، 1986، ص53.

الهام في تبلور مفهوم الإيقاع ونذكر من بينهم الشاعر الفرنسي " بودلير ch. Baudelaire " « الذي أكد أن القافية ليست في غنى عن الإيقاع و لا الإيقاع في غنى عنها، ولهما ميزة مشتركة عميقة، ولا خلط بينهما». ¹ أما " بنفنيست Benveniste " فهو يرى أن الإيقاع « ينظم كل ما هو متسرّب، كل ما لا يمكن القبض عليه: كالزمن و اللغة والحركة والأصوات و اللاشكّل». ² و بنفنيست في تعريفه هذا ينطلق من فكرة التنظيم باعتبارها أحد أهم القوانين التي يقوم عليها الإيقاع.

أما سوريو فيرى أن الإيقاع هو: « تنظيم متوال لعناصر متغيرة كيفيا في خط واحد، وبصرف النظر عن اختلافها الصوتي»³. و سوريو من خلال هذا التعريف يؤكد أن الإيقاع لا يكمن في عنصر مفرد بل يتجلى بصورة واضحة في مجموعة من العناصر، كما يشير أيضا إلى عدم ضرورة أن تكون هذه العناصر أسيرة الرتابة؛ فقد يتجلى الإيقاع بأبهى صورته بين ضفاف الاختلاف و التباين.

و في خضمّ الدرس العربي، يمكن القول أنّ هناك الكثير من الجهود التي تطرقت لموضوع الإيقاع. ومن بينها عز الدين إسماعيل الذي تناول هذا الموضوع في كتابه " الأسس الجمالية في النقد الأدبي " بشيء من التفصيل من خلال إيراد مجموعة من التعاريف لكثير من النقاد الغرب و العرب ليصل في الأخير إلى استخلاص القوانين العامة للإيقاع والتي جسدها في هذا الرسم التخطيطي:

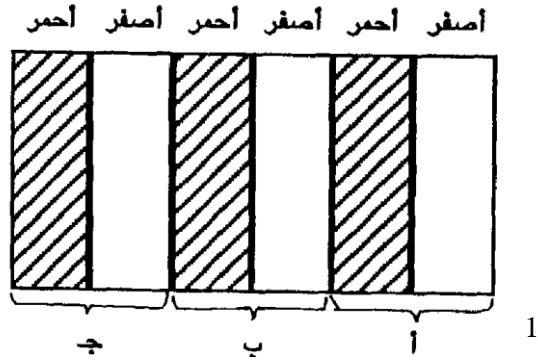
¹ - عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر، القاهرة، مصر،

ط1، 2003م، ص 90.

² - المرجع السابق، ص 91.

³ - عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد الأدبي عرض و تفسير ومقارنة، دار الفكر العربي،

القاهرة، مصر، 1992 م، ص 101.



ومن خلال هذا المثال يوضح لنا عز الدين إسماعيل القوانين التي يقوم عليها الإيقاع، و التي يحصرها في: النظام، التغيير، التساوي، التوازي، التوازن، التلازم، التكرار². هذه القوانين السبعة تعمل جميعا في وقت واحد، وعملها المتلازم جميعا ينتج ما نسميه الإيقاع ، فالإيقاع هو الصورة المجردة من هذه القوانين وهي صورة ندركها إدراكا حسيا مباشرا، و لكننا حين نحاول تحليل هذا الإدراك فإننا لا محالة مضطرون إلى الكشف عن هذه القوانين³. وهذا باعتبارها الصورة الحسية التي جمعها الإيقاع.

أما كمال أبو ديب فيرى أن الإيقاع: «الفاعلية التي تنتقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية، ذات حيوية متنامية، تمنح المتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية»⁴، وأبو ديب في هذا التعريف يوضح تلك العلاقة التي تجمع بين الإيقاع و المتلقي

لقد كانت هذه وقفة مع أهم الآراء التي سلّطت الضوء على مفهوم الإيقاع، فكانت كبداية تمهيدية للولوج للدراسة التطبيقية، والتي من خلالها حاولنا تتبع الإيقاع العام الذي قامت عليه قصائد الديوان من خلال الوقوف على أكثر عناصر الإيقاع حضورا، والتي حصرناها في الوزن والقافية و التجنيس و التوازي.

1- المرجع السابق، ص101.

2- المرجع نفسه، ص101-102.

3- عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد الأدبي ، ص 102.

4- كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1981 م، ص

الوزن:

لقد ارتبط مصطلح الوزن قديماً بالتعريف التي أوردها الدارسون للشعر. فنجده في تعريف قدامة بن جعفر للشعر في قوله: « هو قول موزون مقفى يدل على معنى ¹، كذا في تعريف السكاكي: « الشعر عبارة عن كلام موزون مقفى ². وتتوالى التعاريف التي تؤكد أنّ «الوزن أعظم أركان حدّ الشعر، و أولاهما به خصوصية، وهو مشتمل على القافية و جالب لها ضرورة ³ وبهذا أصبح الوزن و القافية في نظرهم العماد الذي تقوم عليه القصيدة العربية".

لقد انحصر الوزن من المنظور القديم بما جاء به الخليل بن أحمد الفراهيدي، والذي « قنن الأوزان بالقياس وفق خمسة عشر بحراً و أحدث تلميذه الأخفش المتدارك أو المحدث. و لكل بحر (وزن) تفعيلاته المنتظمة، والخروج عنها يحتكم لقوانين التغيرات وفق آليات واضحة، و أيّ خطأ عروضي يعتبر نقصاً من الشاعر ⁴. وقد ظلّت هذه النظرة مهيمنة على الواقع الشعري و النقدي لقرون من الزمن.

أما من منظور الحديث، فقد أثار انتشار الشعر الحر منذ حوالي نصف قرن جدلاً كبيراً حول موسيقى الشعر [...] فبعد أن كانت القصيدة التقليدية تعتمد على وحدة البيت كنظام أساسي للبنية الإيقاعية و الالتزام بالقافية الموحدة فيها، عمد الشعراء الجدد إلى اعتماد التفعيلة، بل و استخدام عدّة أوزان في القصيدة الواحدة [...] بل وتعدّى الشعراء ذلك إلى استخدام التضمين النثري في بناء قصائدهم ⁵.

إن الواقع الشعري يعكس لنا رغبة التحرر الذي دعى إليها شعراء الشعر الحر وهذا من خلال أشعارهم و دواوينهم، وكذا من خلال آراءهم النقدية والتي تعالت

¹ - قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق عبد المنعم خلفي، دار الكتب العلمية، د. ط، د. ت، ص 64.

² - أبي يعقوب السكاكي، مفتاح العلوم، تح: أكرم عثمان يوسف، مطبعة دار الرسالة، بغداد، العراق، ط 1، 1982 م، ص 775.

³ - ابن رشيق: العمدة في صناعة الشعر و نقده، تح: النبي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ص 138.

⁴ - راوية يحيى: شعر أدونيس البنية والدلالة، مطبعة اتحاد العرب، دمشق، سوريا، 2008 م، ص 171.

⁵ - عمر يوسف قادري: التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشكل و المضمون، دار هومه، الجزائر، ص 147.

معها الكثير من الصيحات ضدّ ما أسماه الشعراء بقيود الوزن و قد كانت أغلبها آراء صريحة بعدم التقيد به، و من أبرز آراء هؤلاء الشعراء نجد نازك الملائكة في قولها « ما لطريقة الخليل؟ ألم تصدأ ل طول ما لامستها الأقلام و الشفاه منذ سنين وسنين؟ ألم تألفها أسماعنا وتردّدها شفاهنا وتعلكها أقلامنا حتّى مجّتها »¹، ولماذا هذا التمسك بالأوزان الخليليّة التي فرضت سلطة حضورها بحجة الزمن؟ إنّ كل هذه التساؤلات المطروحة تؤكد أنّ محاولة تغيير الواقع الشعريّ مرتبط بتغيير فلسفة تفكيرنا، و الاقتناع أنّ ما خلّفته الأزمان يمكن تغييره الأذواق لنتمكّن من تجاوز قرون من الزمن كان فيها الوزن الخليلي الملك المترجّع على عرش القصيدة العربية.

كما نجد يوسف الخال يتطرّق للموضوع بقوله: « لا نقيّد الشاعر كي يكتب على ذوقنا... أمرؤ القيس لم يكن عنده الخليل بن أحمد كان حرّاً. الشاعر المبدع هو الذي يضع نظامه ثم يصبح هذا النظام قانون يهتدي به الآخرون ثم يغيرونه، هم أيضا أحرار في تغييره أو رفضه»². ويوسف الخال في قوله هذا يؤكد أنّ القصيدة هي ترجمة لروح الشاعر المبدعة، ولا تخضع لأي قوانين مسبقة .

و هذا ما ذهب إليه نزار قباني الذي صرّح بقوله: « ليست كل العصافير تعزف النوتة الموسيقية. والعروض ليس الشرط الأساسي لكتابة الشعر»³ كما يضيف بقوله « نحن لسنا متمسكين بالنموذج الموسيقي التاريخي.. ولا بأوركسترا الخليل بن أحمد الفراهيدي.. الميكروفون في يد الشاعر و لا شروط مسبقة مفروضة على حرّيته»⁴.

أما أدونيس يقول في صدد هذا الموضوع: أوزان الخليل ذلك الأصولي الكبير... هو لم يقصد بوضعها أن تكون قاعدة المستقبل، و إنما وضعها لكي يؤرّخ بها الإيقاعات الشعرية المعروفة أيامه، وكان عمله عظيما إذ حفظ لنا تلك الإيقاعات

¹- نازك الملائكة: شظايا و رماد، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 1، 1979 م، ص 15.

²- جهاد فضل: قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، ط1، 1984م، ص298.

³- المرجع نفسه، ص247.

⁴- المرجع نفسه، ص246.

و نظمها في صيغ أوزان¹. «بإمكان اللسان العربي أن يتجسّد شعرا في بنية كلامية غير بنية الوزن و القافية أو إلى جانبها و هذا مما يوسّع في الممارسة حدود الشعر في اللسان العربي، و حدود الحساسية الشعرية و حدود الشعرية»².

لا شك أن ما دعى إليه هؤلاء الشعراء لتحرير الشعر العربي من أغلال الأوزان الخليلية التي أحكم الزمن إغلاقها، منبثق من روحهم الشعرية التجديدية، ومن نظرتهم النقدية الثاقبة التي تسعى بارتقاء الشعر الحر إلى ما يتوافق و التطلع الحدائي نحو بناء قصيدة ينفّث فيها الإيقاع على لغة الشاعر و أفكاره و رؤيته الشعرية.

و لكن في ظل هذه الحرية التي حضي بها الشعر نجد الكثير من الأقلام المزيفة تكتسح عالم القصيدة متخفية خلف ستار التجديد، وقد كان لعبد القادر الحصني رأي صارم في هذا الموضوع - أو بالأحرى في هذه الأزمة - الذي عبّر عنه بقوله: «إذا اضطربت لغة أحدهم قال لك إنه يحاول أن ينشّط اللغة العربية بعد أن باتت خامدة، و إذا اختل الوزن عند آخر قال لك إنه شاعر و ليس وزّانا، و إذا سألته: ألسنت شاعر تفعيلة؟ قال: لا، بل أنا شاعر أكتب على كوكتيل من التفعيلات، و الكوكتيل أطيب و ألد من المشروب..»³. و الحصني في قوله هذا يقف عند الحد الآخر من الأزمة التي طالت القصيدة العربية في ظلّ هذه الفوضى الشعرية.

إنّ هذا القول يعكس لنا احترام الشاعر للغته العربية، وتقديسه للشعر العربي وهذا ما يتضح لنا جليا من خلال دراستنا للديوان الذي زخر بأجمل القصائد التي اعتمد فيها الشاعر الكتابة على نظام التفعيلة، مساحة واسعة لابتكار وابداعات

¹ - أدونيس: مقدمة في الشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 3، 1979 م، ص 110.

² - أدونيس: سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط 1، 1985 م، ص 15.

³ - عبد القادر الحصني: أوقفني الورق، وقال لي: كتابات، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا 2005 م، ص 145.

الشاعر و هذا باعتبار أنّ « التفعيلة كبنية إيقاعية تفتح آفاق حرية للمبدع في تكرارها »¹ .

إن ديوان " كأني أرى " هو ديوان لشعر التفعيلة، إلا أنّ هذا لا ينفي اعتماد الشاعر على نمط المزوجة في الكتابة بين شعر التفعيلة و الشعر العمودي، وقد كان هذا في قصيدتين من أصل إحدى عشر قصيدة وهما: قصيدة "مرايا لذاكرة الروح"، و قصيدة "أوراق صغيرة"، وهذا من خلال حضور بعض المقاطع التي شكّلت رجوعاً إلى نمط القصيدة العمودية التي يقوم وزنها على البحر الواحد، والأكيد أنّ هذا الرجوع لم يكن من باب التقليد أو العجز بل هو رجوع من باب الحداثة والتجديد في الكتابة الشعرية. والجدول التالي يوضّح عناوين هذه المقاطع:

عنوان القصيدة	عنوان المقطع	الوزن
مرايا لذاكرة الروح	مرآة الجنون	طويل
	شكل الروح	وافر
	بقية الكأس	بسيط
	حسبي	كامل
	أوراق صغيرة	رضا الناس
أوراق صغيرة	ما الذي يسألني	متقارب
	ورقة الجنوب	متقارب
	اللجنة	طويل
	سلاما	متقارب
	بهارج	وافر

¹ - راوية يحيى: شعر أدونيس، ص 275.

إن النمط الإيقاعي الذي اعتمده عبد القادر الحصني في بناء قصائد ديوانه فرض علينا دراسة الوزن من منظور الشعر العمودي وكذا من منظور شعر التفعيلة. ولذلك قسّمنا دراسة الوزن إلى:

1- الأوزان التي اعتمدها الشاعر في كتابة المقاطع العمودية :

لقد سبق وأشرنا أنّ حضور مقاطع للشعر العمودي لم يكن من باب التقليد، بل كان نتيجة لوعي ثقافي جمالي و شعري، يحرك في نفس الشاعر الرغبة في كسر الحاجز الذي بناه التعصّب نحو نموذج معيّن من النموذجين (الشعر العمودي/ الشعر الحر)، هذا التعصّب الذي ارتبط بضرورة إلغاء كل نموذج للآخر، والشاعر من خلال عبقريته الشعرية جمع بين هذين النموذجين في ضوء علاقة تجاوزت فكرة التضمين- تضمين قصيدة تفعيلة لمقطع شعري عمودي- نحو فكرة حلول روح القصيدة العمودية بنظامها الإيقاعي المحكم وفق دستور الخليل في القالب الشعري لقصيدة التفعيلة والذي يعتمد على نظام السطر لا نظام البيت القديم. وللتوضيح أكثر نقف عند هذه الأسطر الشعرية من المقطع " شكل الروح "، الذي يقول فيها الشاعر:

مفاعيلن مفاعلتن فعولن	غريب أمر خمرك يا صديقي
مفاعلتن مفاعلتن فعولن	كأنّ بلطفها نكأت جروحي
مفاعيلن مفاعيلن فعولن	فلا تعتب على صمتي، ودعني
مفاعلتن مفاعلتن فعول	أطلّ من الغبوق على الصّبح
مفاعيلن مفاعلتن فعول	بقلب لو تكشّف عن رؤاه
مفاعلتن مفاعيلن فعولن	غطاؤك، قلت: إنّ الخمر توحى
مفاعلتن مفاعيلن فعول	تري ما لا يريك العقل، حتّى
مفاعيلن مفاعيلن فعولن	لتمتلئ الحواشي بالشروح ¹

¹- الديوان، ص 81.

لقد اعتمد الحصني في هذا المقطع الشعري على البحر الوافر منذ بداية المقطع إلى نهايته فلا نجده يخرج عنه. و في هذا رجوع إلى نمط القصيدة العمودية التي يقوم وزنها على البحر الواحد، و كما أشرنا سابقا فإن حضور هذا المقطع هو من باب الحداثة الشعرية، و تتجلى هذه الحداثة من خلال اعتماد الشاعر على نظام الكتابة بالسطر الشعري غير متقيّد بالشكل الهندسي للقصيدة العمودية الذي يقوم على تساوي و تناظر الأسطر و الأبيات الذي لو تقيّد بها الشاعر لأخذت هذه الأبيات الشكل التالي:

كأنّ بلطفها نكأت جروحي	غريب أمر خمرك يا صديقي
أطلّ من الغبوق على الصبوح	فلا تعتب على صمتي، ودعني
غطاؤك، قلت: إنّ الخمر توحى	بقلب لو تكشّف عن رؤاه
لتمتلئ الحواشي بالشرح	تري ما لا يريك العقل، حتى

لقد تقيّد الشاعر بنفس النمط في كتابته لكل المقاطع العموديّة الواردة على مستوى الديوان، و هذا باعتماده على نظام السطر الشعري لا نظام البيت.

التفعيلات :

من خلال دراستنا العروضية لقصائد الديوان اتّضح لنا ميل الشاعر إلى تفعيلات البحور الصافية، يمكن أن يكون في هذا تأكيد لفرضية نازك الملائكة التي ترى أن « نظم الشعر الحرّ، بالبحور الصافية، أيسر على الشاعر من نظمه بالبحور الممزوجة، لأنّ وحدة التفعيلة هناك تضمن حرّية أكبر، وموسيقى أيسر»¹. ومن بين التفعيلات التي شكّلت حضورا بارزا على مستوى الإيقاع العام لقصائد الديوان، نجد تفعيلة البحر المتقارب " فعولن " التي حصدت أعلى نسبة حضورٍ مقارنة بالتفعيلات الأخرى. و من بين القصائد التي نظمها الشاعر على هذه التفعيلة نجد قصيدة "ماء الكوثر" التي يقول فيها الشاعر:

¹ - نازك الملائكة : قضايا في الشعر المعاصر، ص 64.

رشيقي قوام الصباح،	فعولن فعولن فعول
و عباد شمس،	فعولن فعولن
و أشقر	فعولن
أفقت على خطوه فوق وجه المياه	فعولن فعولن فعولن فعولن فعول
و قد حال لون النجوم إلى فضة	فعولن فعولن فعولن فعولن فعول
و الضباب يحاول تبديل أشكاله في الطيور	لن فعولن فعولن فعولن فعولن فعول
لكي أتذكر في الملائكة الطيبين ¹	فعول فعول فعولن فعول فعولن فعول



من خلال الكتابة العروضية لهذه الأسطر الشعرية نجد التزام الشاعر بتفعيله البحر المتقارب بشكلها البسيط "فعولن" أو بشكلها المزاحف "فعول" و هذا بعد دخول زحاف القبض الذي يقوم بحذف خامس التفعيلة متى كان متحركاً و ثاني سبب، كما نجد حضوراً لتفعيلة " فعولن " وهي صورة من صور التفعيلة متفاعلة بعد أن دخلت عليها علة الجذب بحذف وتد مجموع من آخر التفعيلة ، و حضور تفعيلة " فعولن " في مواضع محدودة، هو نوع من الخروج عن الوزن العام الذي يحكم القصيدة و الذي يخضع لتفعيلة فعولن.

إنّ هذه الأسطر الشعريّة تطرح بين ثناياها قضية إيقاعية أخرى وهي قضية التدوير، والتدوير مصطلح عروضي قديم، وهو اشتراك الشطر الأول والثاني من البيت الشعري في كلمة واحدة، وقد سمي البيت المدور :المداخل أو المدمج¹.


إن التدوير هو من بين الكثير من القضايا التي كان ارتباطها بالشعر المعاصر محطّ جدل كبير بين من يرى أنّ حضوره غير مبرّر مع الحرّيّة التي حظي بها الشاعر مع قصيدة التفعيلة وهو الرأي الذي دعت إليه نازك الملائكة أما الرأي الآخر يرى التدوير تقنية إيقاعية من حق الشاعر المعاصر أن يلجأ إليها كوسيلة

2- أحمد حساني: الإيقاع و علاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي، (أطروحة دكتوراه)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 2005-2006م، ص139.

تدعم البنية الإيقاعية العامة للقصيدة. إن هذين الرأيين المتناقضين يجمع بين تناقضهما موضوع نقديّ شائك، وهو في الحقيقة أوسع من يورد في هذه المحطّة. ولكن يمكن القول أن الحقيقة التي لا يمكن لأحد أن ينكرها هو الحضور القويّ لظاهرة التدوير في الشعر المعاصر بحيث «أصبحت جزءاً مهماً من بنية القصيدة الحديثة، وقد أسهمت بأنماطها المختلفة في إحداث تطور كبير في بنية هذه القصيدة لم يقتصر على الجانب الإيقاعي الصرف، بل تعدى ذلك إلى الجانب الدلالي بكل موحياته وظلاله»¹.

ورجوعاً إلى المثال الذي بين أيدينا، يتجلى لنا حضور التدوير بين آخر تفعيلية في البيت الخطّي الخامس و بداية البيت الخطّي السادس.

ومن تفعيلات البحور الصافية التي اعتدها الشاعر نجد تفعيلية بحر الرجز "مستعلن" والتي كانت حاضرة في قصيدته حارس القفار. كمثال نورد هذه الأسطر الشعرية:

	<p>متفعلن مستفعلن مفتعلن م</p> <p>تفعلن مستفعلن</p> <p>لن متفعلن متف</p> <p>علن متفعلن مت</p> <p>علن متفعلن متفعلن</p>	<p>الرجل الضخم الذي كان يجوس</p> <p>هائماً في الوعر</p> <p>بين خربة التين</p> <p>و بين خربة الحمام</p> <p>له من الرعيان كلّ رسمه²</p>
---	--	--

جاء حضور تفعيلية مستفعلن متنوعاً في إطار ما سمح به علم العروض، فجاءت مخبونة متفعلن، وجاءت مطوية مفتعلن، وما يجدر الإشارة إليه هو أنّ حضور تفعيلية بحر الرجز بما دخل عليها من زحافات وعلل طغى على الإيقاع العام

¹- محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001 م، ص 173.

²- الديوان، ص 47.

للقصيدة مقارنة بحضور التفعيلة في ضربها السليم، و هذا ما خلق حركة إيقاعية باعتبار أنّ « شيوخ الزحافات والعلل يكون له دور كبير في تغيير الإيقاع و يعود إلى صفتين أساسيتين هما البطء أو السرعة ليتفقا و حالة الانفعال التي تقتضي اختصار زمن المستوى الصوتي أو إطالته كلما احتاج ذلك»¹. وما زاد من قوّة الإيقاع هو اعتماد الشاعر على ظاهرة التدوير و التي كان حضورها على مستوى القصيدة ككل و هذا ما جعلها تمتاز « بانسيابية واستمرارية وتواصلية»² « جعلت القصيدة تبدو و كأنّها جملة واحدة»³.

من تفعيلات البحور الصافية نرصد أيضا حضور تفعيلة البحر الرمل "فاعلاتن" في قصيدته امض يا ذئب:

عمت ليلا أيّها الطارق في هذا الظلام

شدّك الجوع إلى ناري

فضيفي أنت

لا تياس و لا تبدي انكسارا⁴

فكلانا يرتدي من جلده ثوبا، يداري الحرّ و القرّ

لقد جاء اعتماد الشاعر لتفعيلة بحر الرمل " فاعلاتن " يتوافق و طابع القصيدة لما لهذا «البحر من انسجام داخل القصائد التي تمتاز بلون الاسترسال الحكائي و القصائد القائمة على أساس من البناء الدرامي و القصصي ذلك الانسجام الذي تجلبه تفعيلته السباعية فاعلاتن»⁵. إن دراستنا للوزن على مستوى قصائد الديوان، كشف لنا ذلك التنوع الإيقاعي الذي نتج عن تفعيلة البحر الواحد التي اعتمدها الشاعر في بنائه لقصائد الديوان، وكذا من خلال المزوجة بين نمط

¹- موفق قاسم الخاتوني: دلالة الإيقاع و إيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث قراءة في شعر محمد صابر عبيد، ص62.

²- محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة، ص186.

³- المرجع نفسه، ص187.

⁴- الديوان، ص 65.

⁵- مسلم مالك بغير الأسدي، لغة الشعر عند أحمد مطر، قسم اللغة العربية، جامعة بابل، 2007 م، ص

القصيدة العمودية و قصيدة التفعيلة، و أقل ما يمكن قوله كتعليق عن حضور هذه الظاهرة الإيقاعيّة، أنّ الشاعر كتب فأبدع، و جارى فبرع.

القافية

إن تحديد مفهوم القافية، يعد موضوع نقاش منذ القدم، حيث أفاض العلماء و الدارسين القدامى الحديث عنه في محاولة لتحديد معناها و كذا ضبط ما يعرف بالقالب الصوتي الذي تشغله. وهي على مذهب الخليل: « آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبله، فالقافية تكون مرة بعض الكلمة، ومرة كلمة، ومرة كلمتين...»¹ أما الأخفش فقد كان له رأي يتناقض و رأي الخليل حيث يرى أن القافية هي: « آخر كلمة في البيت ككل »² . وهناك رأي آخر تنبأه مجموعة من الدارسين و على رأسهم « قطرب والفراء حيث ذهبوا إلى أنّ القافية تتمثل في حرف الروي »³. كما نجد آراء أخرى؛ كاعتبار القافية الكلمة الأخيرة وشيء قبلها، أو اعتبارها النصف الأخير من الكلمة⁴.

لقد اهتم العرب القدامى بالقافية واعتبروها « شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن و قافية »⁵ ومثل القافية في البيت الشعري كمثل العقدة المحكمة التي تشد العقد، فتضمن تماسك خرزها و تحفظ ترابطها، وهذه الخرزات ما هي إلا التفعيلات التي تضم لبعضها بعضا وتشكل وزن البيت. ولهذا فإن القافية تحظى بنفس الاهتمام الذي يوليه الشاعر القديم بالوزن، حيث نجده يحرس أن يلتزم بقافية موحدة من بداية القصيدة إلى نهايتها.

ورغم ما وراثناه من روائع في الشعر العربي القديم و التي تعكس التزام الشاعر بقافية موحدة من بداية القصيدة إلى نهايتها، إلا أن هذا لا ينفي أنّ النظرة التقليدية للقافية جعلت منها عبئا يثقل كاهل البيت الشعري، ويستنزف تلك الطاقة الشعرية التي جادت بها قرائح فحول شعراء العرب و هذا في محاولتهم للحفاظ على الطابع التكراري للقافية في القصيدة العربية. ولصعوبة الأمر كان الشاعر

¹- ابن رشيق: العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1، ص243.

²- المرجع نفسه، ص244.

³- حازم علي كمال الدين: القافية دراسة صوتية جديدة، مكتبة الآداب، 1998 م، ص28.

⁴- ينظر، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

⁵- ابن رشيق: العمدة في صناعة الشعر، ص243.

يلجأ أحيانا إلى ألفاظ هو في غنى عنها لتتمة البيت الشعري. وبهذا تصبح القافية في كثير من مواضعها تلك الفجوة التي ينفذ ويتسرّب منها سحر البيت وجماله، وكذا يتلاشى من خلالها معناه.

أما حديثا، فقد تطور مفهوم القافية وأخذ أبعادا أخرى، والجدير بالذكر أن السبب الرئيسي في ذلك؛ هو التطور الجذري الذي شهدته القصيدة العربية في الساحة النقدية و الأدبية من حيث التنظير أو الممارسة الشعرية، وهذا ما انعكس على نظرة النقاد التي انقلبت من نظرة تقديس إلى نظرة تشكيك. ومن هذا المنطلق يمكن القول أن القافية من المنظور الحديث قد تجاوزت إشكالية ضبط المفهوم إلى إشكالية حضور أو غياب، وهذا في ظل الآراء النقدية المتضاربة التي تأرجحت بين رفض و تأييد لها.

ومن أهم الدارسين والنقاد العرب المحدثين الذي اهتموا بموضوع القافية و كان لهم الفضل في بلورة مفهومها من منظور حدائى نجد إبراهيم أنيس الذي يعرفها في قوله: « ليست القافية إلا عدّة أصوات تتكون في آخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة، و تكرارها هذا يكوّن جزءا هاما من الموسيقى الشعرية. فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن »¹

ولأدونيس رأي مخالف لإبراهيم أنيس- ومن أيّده الرأي في أهمية القافية في الشعر- فهو يرى أن « القافية زائدة يمكن الاستغناء عنها دون الإساءة إلى القصيدة »² ويدعم فكرته هذه بقوله: «الشعر إنن يفقد كثيرا بالقافية - يفقد اختيار الكلمة - وبالتالي اختيار المعنى و الصورة و التناغم. فكثيرا ما تنحصر القافية في أداء مهمة تكرارية دون أن يكون لها أي وظيفة في تكامل مضمون القصيدة »³. و كتعليق عن رأي أدونيس يمكن القول أن ما ذهب إليه أدونيس

¹- ابراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، 1925 م، ص244.

²- أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص115.

³- المرجع نفسه، ص115.

فيه كثير من الصواب خاصة بتطرّقه إلى قضية التكرار المبتذل التي تظهر بمظهره القافية في كثير من الأحيان، ولكنّ كان من الإجحاف حقا أن يختزل القافية في جانبها السلبي فقط دون أخذه بعين الاعتبار أنّها تعدّ من أهم «مظاهر البناء الإيقاعي في الشعر تبعا لعلاقتها العضوية بلحمة اللغة الشعرية، حيث تختزل أبلغ سمة في الشعر و هي التوازن الصوتي»¹.

أما نازك الملائكة فلا نجدها تستقرّ على رأي واحد؛ باعتبار أنّها صرّحت برأيين متناقضين حول موضوع القافية. الرأي الأول مفاده أن القافية «تضفي على القصيدة لونا رتيبا يُملُّ السامعَ فضلا عما يثير في نفسه من شعور بتكلف الشاعر و تصيّدَه للقافية»². أما الرأي الثاني يتجلى لنا واضحا في قولها: «أن الشعر الحر بالذات يحتاج إلى القافية احتياجا خاصا. وذلك لأنه شعر يفقد بعض المزايا الموسيقية المتوفرة في شعر الشطرين الشائع»³. ونازك في رأيها هذا تستدرك موقفها في قضية حضور القافية على مستوى قصائد الشعر الحر.

و رغم تأرجح القافية بين مؤيد و معارض، فإننا نلمس حضورها على مستوى النص الشعري الحدائي حيث أخذت دورا جديدا كونها «عنصر في بناء النص الشعري، فهي التي تبيّن نهاية السطر الشعري في بعض القصائد، ولم تعد موحّدة كما في القصيدة العمودية، وإن توحدت في بعض الأسطر الشعرية، فهي ليست خاضعة لصورة قبلية أو لمعيار مسبق»⁴. إن هذه النظرة جعلت القافية تتسلخ من طابعها التكراري والإكراهي التي ارتدته لقرون من الزمن مع ما فرضته نواميس القصيدة العربية القديمة «لترتبط اليوم بالذات المبدعة و رغبتها. و لم تعد ترتبط بالقواعد الواردة في علم مفصل ينشد الثبوت و الاكتمال»⁵، وبهذا أصبحت أكثر ارتباطا بمعنى القصيدة و «مخيلة الشاعر التي تقوم بتحديد نمط القافية و حساسيتها وفق خصوصية القصيدة و طبيعة قراءها. إنّ هذه المخيلة تتولّى إحداث مواءمة وموازنة بين إفرزات موسيقى النص ودلالة إيقاع القافية

¹- حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001 م، ص 68.

²- نازك الملائكة: شظايا و رماد، ص 18.

³- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، ط 3، 1967 م، ص 164.

⁴- راوية يحيوي، شعر أدونيس، ص 288.

⁵- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

«¹ وهذا باعتبارها « عامل مستقل، وصورة تضاف إلى غيرها من الصور، لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى »².

وفي محاولة لدراسة القافية على مستوى قصائد الديوان، استندنا إلى ما جاء به الخليل في تحديده لأنواع القوافي والتي قسّمها إلى خمسة أنواع هي:

1- القافية المترادفة : وهو أن يجتمع ساكنان في القافية³ ، وقد وردت هذه القافية على مستوى الديوان بنسبة 30.81 % . ومن مثال ذلك قول الشاعر :

نحن الحوريات المسحورات المنسيات وراء

صخور الشيطان، وخلف بياض الأوراق

00/

نحن المسكونات بموسيقى الأمواج و أجراس

الأبراج و إيقاعات المرجان الخالد في الأعماق.

00/

نحن التشكيلات الأجل للفوضى حين يهّم

التكوين برسم هيولى الخلق، فترتبك الأرتال،

و تضطرب الأنساق.

00/

إن التقاء الساكنين في هذا النوع من القوافي قد شكّل فرصة لطول نفس الشاعر والتي تعالت معه الكثير من الآهات و الأحلام، ولذلك يمكن القول أن حضور

¹- موفق قاسم الخاتومي: دلالة الإيقاع و إيقاع الدلالة، ص 93.

²- جون كوين: النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، مصر، ط 4، 2000 م، ص

102.

³- السيد أحمد الهاشمي: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، تح: حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة

الأداب، القاهرة، مصر، ط1، 1997 م، ص 118.

القافية المترادفة إضافة إلى ما حققته من إيقاع نتج عن « إطالة النغم المرفق بالغنة في الغالب »¹ فقد كان لها الكثير من التدايعات الدلالية التي تتوافق وما يخالج نفس الشاعر من أحاسيس. فكانت بذلك القافية تلك النهاية العروضية التي تعانق فيها النغم و الإحساس و الدلالة.

2- القافية المتواترة: هو أن يقع متحرك واحد بين ساكني القافية² ، و قد قدّرت حضورها ب 52.10 % . ومن أمثلة ورودها في قصائد الديوان نقف عند قول الشاعر:

دعاني إلى نفسه بالذي يستطيع من النحل و الورد

أهرق جرّة خمر بروحي

0/0

و سرّ غزلانه بسفوح

0/0

و نادى عليّ بأوصافه في المرايا

n/n

و أسمائه في الصبايا

0/0

و قصّ عليّ من الحب و الموت:

قال: المسامير و القدمان و عطر البغايا³

0/0

¹ - تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 113.
² - السيد أحمد الهاشمي: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ص 118.
³ - الديوان، ص 10.

3- القافية المتداركة: هو أن يتولى حرفان متحرّكان بين ساكنيها¹ . وقد وردت بنسبة 14.29%، ومن أمثلة ورودها قول الشاعر:

ووداعا لسيدتي الأرض...

كنت أعدّ الرجال لأخبرها أنّها طالقٌ

0//0

حين سألت على خدّها دمعة غالبيةً

0//0

ووداعا لها..

0//0

ما تصوّرتُ أن تتحني بحنانٍ،

و تهمس: أرجوك أن لا تغادر،

ابق.. أنا ذاهبةً²

0//0

4- القافية المترابطة: هو أن يتوالى ثلاثة متحرّكات بين ساكنيها³. وقد ورد هذا النوع من القوافي بنسبة 2.80% . و من أمثلة ورودها:

هل لي أن آوي الآن إلى ظلّكما؟

0///0

هل لي أن آكل من خبزكما، أو أشرب من مائكما؟⁴

0///0

¹ - السيد أحمد الهاشمي: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ص 117.

² - الديوان، ص 93- 94.

³ - المرجع السابق، ص 117.

⁴ - الديوان، ص 70.

5- القافية المتكاوسة: هو أن يتوالى أربعة متحرّكات بين ساكني القافية. و هي من القوافي التي قلّ حضورها مع الشعر الحر، وما يمكننا تأكّيده أنّ هذه القافية لم ترد على مستوى قصائد الديوان أبداً و هذا باعتبار أنّ حضورها «يحدث نوعاً من الثقل على الأذن، وبخاصة إذا تكررت هذه الصورة»¹.

من خلال النسب التي تبين حضور القوافي: المتواترة، والمتداركة، و المترابطة، يمكن القول أنّ القافية المتواترة قد حصدت أعلى نسبة حضور؛ و هذا لخفة إيقاعها مقارنة بالقوافي الأخرى و التي نلاحظ تراجع نسب حضورها كلما زاد التقاء عدد المتحرّكات بين ساكني القافية لما يحدثه هذا التلاقي من ثقل في الإيقاع.

¹ - حسن الغرفي: حركية الإيقاع، ص70.

التوازي:

التوازي بمفهومه الأدبي هو تلك الظاهرة الإيقاعية التي تستوعب « التوازي الزمني الذي يؤدي إليه توالي السلسلة اللغوية المتطابقة أو المتشابهة»¹. وهذا باعتبار أنه يعتمد على « تماثل و تعادل المباني و المعاني، و أنه قائم على الازدواج الفني، و أنه عامل مهم في كشف البنية المسؤولة عن توزيع العناصر اللغوية والفنية و الصوتية داخل العمل الفني أيًا كان نوعه »².

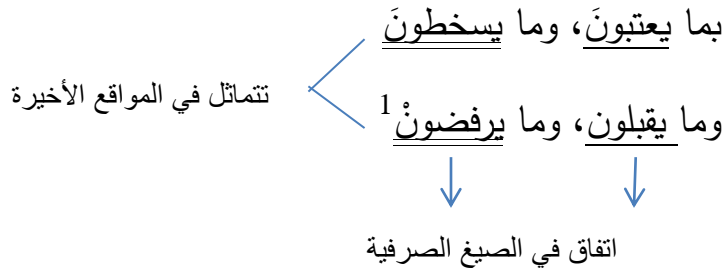
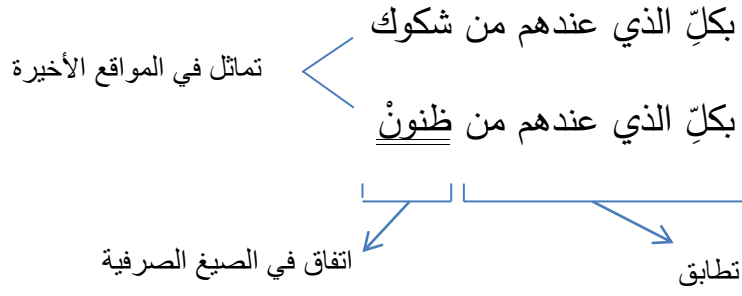
و التوازي في حقيقة الأمر ظاهرة قديمة قدم الحضارات السحيقة والأديان العريقة، « و قد أرجع الباحثون نشأة التوازي إلى ملاحظة ذلك النوع من الإنشاد خاصة القديم »³ منه و الذي ارتبط بالحضارات اليهودية و الصينية و العربية و غيرها من الحضارات الأخرى. و تشير الدراسات إلى أن الراهب "روبرت لوث" 1753م "Robert lowth" هو أول من حلّل في ضوءه الآيات التوراتية⁴. لتتوالى بعده العديد من الدراسات التي تستند على ظاهرة التوازي « كوسيلة من الوسائل التحليلية للنص لغويا، و صوتيا، و جماليا »⁵.

ورجوعا لديوان " كآني أرى" باعتباره موضوع الدراسة، يمكن القول أنّ التوازي كان من أكثر العناصر الإيقاعية حضورا.

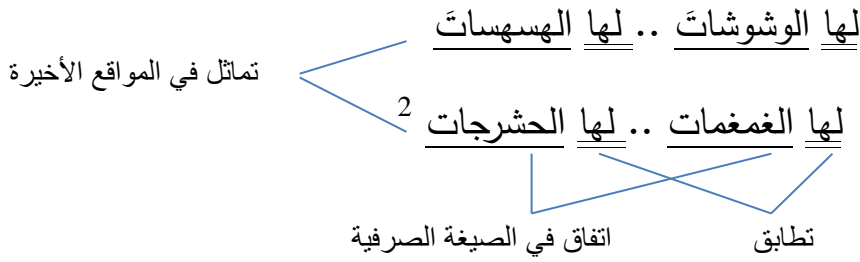
التوازي المقطعي: هو ما تكون من بيتين فأكثر⁶. و قد ورد هذا التوازي في الديوان في أكثر من موضع نذكر منها:

1- محمد مفتاح: التشابه و الاختلاف، المركز الثقافي، دار البيضاء، المغرب، ط1، 1996 م، ص97.
2- عبد الواحد حسن الشيخ: البيدع و التوازي، مكتبة و مطبعة الإشعاع فنية، الإسكندرية، مصر، ط1، الإسكندرية، مصر، ص26-27.
3- المرجع نفسه، ص 10.
4- محمد مفتاح: التشابه و الاختلاف، ص 97.
5- عبد الواحد حسن الشيخ، البيدع و التوازي، ص 26.
6- عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيد المعاصرة في الجزائر، ص 259

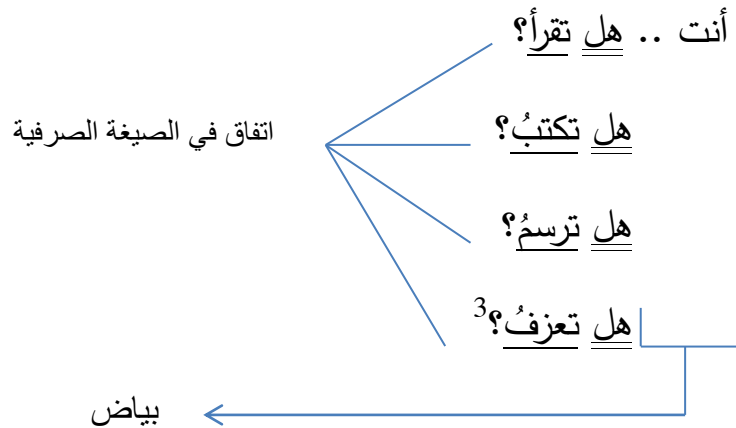
مثال 1-



مثال 2-



مثال 3-



¹- الديوان، ص 101.

²- الديوان، ص 104.

³- الديوان، ص 123.

إنّ البياض الذي ورد في المثال السابق يمكن أن يطلق عليه توازي ضمني¹، و تقديره:

أنت.. هل تقرأ؟

أنت.. هل تكتب؟

أنت.. هل ترسم؟

أنت.. هل تعزف؟

فالبياض في هذا المثال عوّض السواد في الكتابة وبه تقادى تكرار الكلمة فقام بدور سيميائي أمتع العين لأنه تواز مع بياض سابق له ويمثله في نفس الموقع.²

التوازي العمودي: وهو ما تجاوز ثلاث أبيات كالتكرار العمودي.³ من أمثله:

مثال 1-

نحن الحوريّات المسحورات المنسيات وراء

صخور الشيطان، وخلف بياض الأوراق.

نحن المسكونات بموسيقى الأمواج و أجراس

الأبراج و إيقاعات المرجان الخالد في الأعماق.

نحن التشكيلات الأجل للفوضى حين يهّم

التكوين برسم هيولى الخلق، فترتّبك الأرتال،

وتضطرب الأنساق.

نحن الليل المائل في غسق الفجر على أجفان

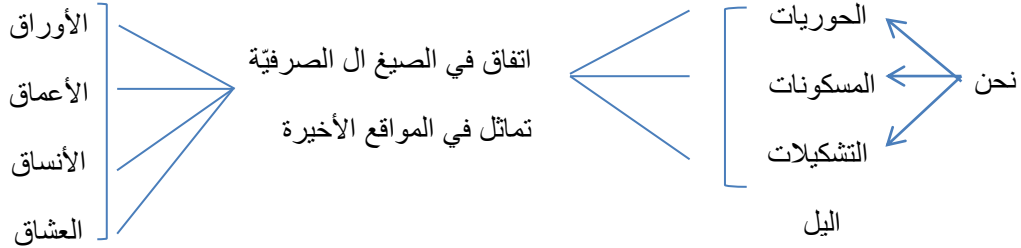
¹- ينظر: عبد الرحمن تيرماسين: البنية الإيقاعية للقصيد المعاصرة في الجزائر، ص 256.

²- المرجع نفسه، ص 259.

³- المرجع نفسه، ص 260.

الصيادين، وتزيين الأسواق بأخبار العشاق.¹

و كتوضيح لهذا المثال ارتأينا أن نقف عند أهم الألفاظ التي شكّلت بحضورها ظاهر التوازي العمودي في المخطّط التالي:



مثال 2-

فجاء الربيع،

و جاء الفضاء،

و جاء الكتاب،

و جاء الإله



اتفاق في الصيغ الصرفيّة

تطابق

تطابق في المواقع الأخيرة

التوازي المزدوج: وهو ما تكون من بيتين في الشعر العمودي، ومن خطين في الشعر الحر.² من أمثلة حضوره:

¹- الديوان، ص28.

²- عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص269.

مثال 1-

مضى زمن الشَّمس و الملكاتِ

مضى زمن الطفل و الأغنيات¹



تماثل في الصيغة الصرفية

تطابق

تماثل في المواقع الأخيرة

مثال 2-

نصف الحقيقة أني رأيتُ

ونصف الحقيقة أني نسيْتُ²



تماثل في الصيغة الصرفية

تطابق

تماثل في المواقع الأخيرة

مثال 3-

عمت مساء يا عبد الله

وعمت مساء يا أمة الله³



تطابق

تطابق

التوازي الأحادي: شبيه إلى حد ما بالتكرار الأفقي⁴. هذا النوع من التناظر يتجلى في مجموعة من الأبيات والتي تكون « مفردة لا تتوازي مع أي بيت آخر. ولكن يتوازي سطرهما فيتحقق توازن وتعادل بينهما¹ ».

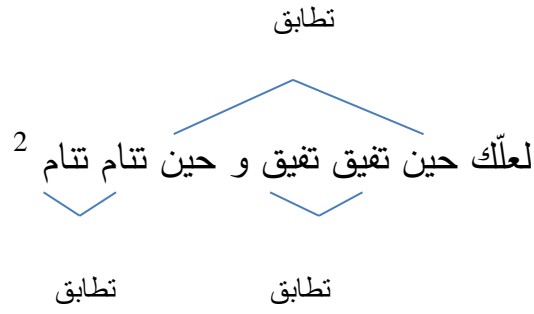
¹- الديوان، ص 34.

²- الديوان، ص 12.

³- الديوان، ص 65.

⁴- عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 271.

مثال 1-



تجسد التوازي في هذا المثال من خلال التطابق الذي وضحناه سابقا، ومن خلال التضاد بين عبارتي (تفيق تفيق) و (تنام تنام) زاد.

مثال 2-

وإنّ النفس لتحيا وتموت، وتحيأ³

تطابق

مثال 3-

كان حين يفيق من النوم يبحث عني

فلا يهتدي لمكاني، و لا يهتدي لزماني⁴

تطابق

تطابق

توازي التناظر: يقصد به الشعر الذي يكتب بكيفية معيّنة في فضاء الصفحة، أي الشعر الذي يدعى بالشعر "الفضائي" أو الشعر "الكاليفرافي"؛ وهذا المفهوم "توازي التناظر" يمكن أن يتنوع إلى مفاهيم أخرى⁵. و كمثل على حضوره نقف عند قول الشاعر:

¹- محمد مفتاح: التشابه والاختلاف، ص 103.

²- الديوان، ص 11.

³- الديوان، ص 65.

⁴- الديوان، ص 100.

⁵- محمد مفتاح: التشابه والاختلاف، ص 109.

سألتك : لا تتركني حجرًا نائمًا وحده في العراء ،
 ولا تتركني الأرض ترنو إلى زهرة وحدها في
 الإناء ،
 ولا تتركني عاشقًا ، ليقول : كأني غريبك بين
 النساء "
 ولا تتركيني ¹

لقد شكّل هذا النموذج صورة لحضور نمط توازي التناظر على مستوى الديوان،
 والذي كان حضوره بنسبة قليلة جدًا مقارنة بأنواع التوازي الأخرى.

¹ - الديوان، ص 18.

التجنيس

يعد التجنيس من أهم القضايا التي درسها العلماء البلاغيون العرب تحت ضوء ما أسموه بعلم البديع، وهو في تعريفه العام « أن يتفق لفظان أو أكثر في الأصوات المكونة لها و يختلفان في المعنى»¹

و التجنيس يعدّ من أبرز العناصر الإيقاعية التي تزيد من جمالية النص و هذا من خلال ميزة التكرار التي تصاحبه، إلى جانب هذا نجد أنّ له أثرا واضحا في المعنى وهذا باعتبار أنه « يقوم على مفارقة بين وجهي العلامة اللغوية، إذ الأصل فيها أن يتطابق وجهها الحسي (الدال) مدلوله، و لكن الجناس يشوش ذلك التطابق فيفتق تلك اللحمة و يخيل بوحدة صوتية بين ألفاظ متباعدة في الخطاب و لكنها تخفي اختلافا في الدلالة، فتكون للمقبّل لدّتان:

الأولى: صوتية موسيقية يحدثها التناغم الذي يوجد في الجناس.

الثانية: دلالية إذ يبحث عن المعنى المخفي وراء تشابك صوتي صيغي»²

وقد شكّل التجنيس ظاهرة فنية على مستوى المدونة الشعرية المعاصرة وهذا من خلال حضوره القوي؛ باعتبار أنّه «إحدى السمات الأسلوبية التي يستثمرها شعراؤنا المعاصرون من أجل صبغ لغة الشعر بطابع الكثافة و الاقتصاد ذلك أن الألفاظ المتجانسة تتعالق وفق علاقة مجازية مرسله»³ يزيد حضورها قوة في المعنى.

الجناس المماثل:

المثال 1-

هذا لا يعني أكثر من أنّا غرباء.

¹- الأزهر الزناد: دروس في البلاغة العربية، نحو رؤية جديدة، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار

البيضاء، بيروت، 1992 م، ص 153.

²- المرجع نفسه، ص 156.

³- حسن الغرني: حركية الإيقاع، ص46.

غرباء سود، في الليل الأسود، فوق الأرض

السوداء.¹

المثال 2-

أعدى عدوّ له من يريدون ألا يكونوا

بغيا لما يبتغي..²

المثال 3-

فأستفيق مدمى القلب من أسفٍ

على تشتت أرتالي و أنساقي

ميقنا أنّ بقيا الكأس باقيةً

بقاء غاوين مغويين عشاق³

كانت هذه الأمثلة وقفة مع مجموعة من الأسطر الشعرية و التي شكّل الجناس المماثل جزءا هاما في بنائها الإيقاعي و الدلالي، وما يجدر الإشارة إليه أن هذا النوع من الجناس يعتبر ظاهرة لافتة للانتباه من خلال حضوره القوي على مستوى قصائد الديوان والذي شكّل في الأخير مساحة استطاع الشاعر من خلالها أن يبهرننا بإنتاجه للعديد من الدلالات و التي انبثقت بتظافر مجموعة من الألفاظ المتجانسة، لتشكل في الأخير ظاهرة التجنيس الإطار اللفظي والموسيقي الذي استوعب هذه الدلالات.

و بالرجوع إلى الأمثلة السابقة يمكن تأكيد ما ذهبنا إليه بوقوفنا عند أهم الدلالات التي احتضنتها ظاهر التجنيس، ففي المثال الأول يمكن القول أنّ حضور الألفاظ المتجانسة كان له دلالة قويّة للتعبير عن العتمة التي تلفّ العالم و هذا

¹- الديوان، ص 60.

²- الديوان، ص 106.

³- الديوان، ص 85.

بتكرار الشاعر للفظة السواد التي تحيل عن الغربة و التشاؤم و الدمار، أما في المثال الثاني فقد حملت الألفاظ المتجانسة دلالة المبالغة وهذا من خلال توظيف الشاعر لصيغة التفضيل "أعدى". أما المثال الثالث فيمكن القول أنّ الألفاظ المتجانسة قد شكّلت بحضورها دلالة عن التفاؤل و الأمل التي انبثقت مع ما تحمله لفظة البقاء من دلالة على الصمود.

الجناس الناقص:

المثال 1-

ترى عربات الهواء بأفراسها البيض،

جنّحها موعداً في الجبال،

وسرّحها كوكب في الخيال،¹

المثال 2-

لم ألحظ ما يشبه شكل اللمس

ولم أسمع ما يمكن أن يتوهّم بالهمس²

المثال 3-

رفقا.. ففي الكأس بقيا أيّها الساقى

تصبو إليها صبابتي و أشواقي

روّيت ملء شراييني و أوردتي

منها، سوى عطش في أحداقي

فلا أرى تسلني .. أنا أبقيتها لأرى

¹- الديوان، ص 43.

²- الديوان، ص 67.

مسرى حروفي إلى أطباق أوراقي¹

المثال 4-

إذا فتّحت أنجم في السماء

تويجاتها من ضمير الغيوب

وشمت بها من سجايا الضياء

وميض المنار وخفق القلوب

فقل هذه رشقة من دماء

رمت بالشقائق ليل الخطوب²

لقد كان التجنيس حاضرا في المثال الأول من خلال الألفاظ (جَنَحَها و سَرَّحَها) و (الجمال و الخيال) و ما زاد من القيمة الفنية والجمالية لظاهرة التجنيس هو تموضع هذه الألفاظ المتجانسة وفق نظام من التوازي الذي شكّل في الأخير مساحة لتعزيز القيمة الإيقاعية التي ارتبطت بظاهرة التجنيس.

أمّا في المثال الثاني فقد تجلت ظاهرة التجنيس بحضور اللفظتين (الهمس / اللمس) و اللتان كان حضورهما في «نهاية البيت الخطي»³ دعما لحضور القافية؛ و هذا لما تحمله الألفاظ المتجانسة من إيقاعية نتجت عن تناغم الأحرف المتشاركة بين هذه الألفاظ. و دراستنا للديوان قد سمحت لنا بالوقوف عند أكثر من موضع يُدغم فيها حضور القافية مع حضور مجموعة من الألفاظ المتجانسة، و الذي لا شكّ فيه أن امتزاجهما معا قد زاد من قوة الإيقاع و جماله، و هذا ما يتجلى لنا في المثال الثالث من خلال حضور الألفاظ المتجانسة التالية: أشواقِي، أحداقِي، أوراقي. و التي ارتبطت جميعها بقافية

¹- الديوان، ص 83.

²- الديوان، ص 102.

³- عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيد المعاصرة في الجزائر، ص 233.

موحدة النوع و الروي، وقد كان لحضور « القافية في آخر كل لفظ من الألفاظ دورا هاما يساعد في الانسجام المتجانس للبناء الصوتي ككل»¹.

أما في المثال الرابع فقد كان حضور التجنيس ظاهرة لافتة للانتباه و هذا من خلال توزيع الألفاظ المتجانسة وفق نظام التناوب بين مجموعة الألفاظ المتجانسة (السماء، الضياء، دماء) و مجموعة الألفاظ المتجانسة (الغيوب، القلوب، الخطوب). وقد كان التناوب وفق التسلسل التالي:

السماء، الغيوب، الضياء، القلوب، دماء، الخطوب.

و مما لا شك أنّ الجناس الناقص يعتبر من الظواهر الفنية التي اعتمدها الشاعر في بناء الإطار الإيقاعي العام لقصائد الديوان ، وهذا باعتبار أنّ حضوره « يثري الإيقاع بنغمات يكون ترديدها تحلية للصورة و إثارة للأذن في التقاط ما هو منسجم و مؤتلف لونا و نغما ليجعل من الصورة الشعرية واقعا قائما بذاته ماثلا بإيقاعه اللوني و النغمي المتناغم الذي يضيف على الصورة الإيقاعية نوعا من التوتر المنبعث من الذبذبات المتصارعة بين الأحرف المتجانسة التي أخذت مواقع متبادلة في الكلمة المتجانسة الواحدة، أو في العديد من الكلمات المتجانسة»².

الجناس التام:

يعد هذا النوع من أعلى مراتب الجناس جمالا لما يحققه من اتفاق تام بين صورة اللفظة و أصواتها، كما يعدّ أقلّ أنواع الجناس ورودا بسبب صعوبة الحصول عليه³. و كمثال على حضوره نقف عند قول الشاعر:

إن القلب ليعيا من ألم العصرِ

و إنّ النفس لتحيا، و تموت، و تحيا⁴

¹ - عبد الواحد حسن الشيخ: الديبع و التوازي، ص 94.

² - عبد الرحمان تيرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 237.

³ - مسلم مالك بغير الأسدي، لغة الشعر عند أحمد مطر، ص 180.

⁴ - الديوان، ص 65.

يتجلى لنا الجناس التام من خلال توظيف الشاعر لكلمة " تحيا " و التي جاءت لتحيل في المرة الأولى عن الحياة الدنيا، و أما في المرّة الثانية فجاءت لتحيل على الحياة الآخرة.

لقد شكّل حضور التجنيس على مستوى المدونة الشعرية مساحة تعانق فيها كلّ من الإيقاع و الدلالة في صورة جمالية كشفت عن شعرية عبد القادر الحصري.

إن دراستنا التطبيقية في هذا الفصل، و التي ارتكزت على دراسة: الوزن، القافية، التوازي، التجنيس، كشفت لنا عن ترابط هذه العناصر في بناء قصائد ديوان "كأنّي أرى ". فكانت دراستنا لكل عنصر منها يحيل بالضرورة للعناصر الأخرى، في ظلّ مجموعة من العلاقات الإيقاعية التي ساعدت في تضافر هذه العناصر لتحديد الإطار الإيقاعي العام لقصائد الديوان.

خاتمة

في ختام هذا البحث. ما الذي يمكن أن يقوله الباحث بعد هذه الرحلة الشاقة والتمتعة في الآن نفسه، في أقاليم شعرية المبدع "عبد القادر الحصني" ؟

لقد عملنا في هذه الدراسة على مقارنة قصائد ديوان الشاعر من الناحية اللغوية و الإيقاعية، وكنا قد حللنا البنية اللغوية لقصائد الشاعر في طيفها الصرفي و النحوي و الدلالي. ليقع الاشتغال فيما بعد على البنية الإيقاعية من حيث الوزن، والقافية، والتوازي، والتجنيس.

لقد توصلنا بعد هذه الدراسة إلى مجموعة من الخلاصات و النتائج نذكرها على النحو الآتي:

بالنسبة للفصل الأول دلت هذه المقاربة على أنّ البنية اللغوية في ديوان الشاعر قد اشتملت على مستويات ثلاث: مستوى صرفي، مستوى نحوي، و مستوى دلالي.

■ المستوى الأول: كان مساحة للوقوف على أبرز الصيغ البسيطة الفعلية التي انحصرت في (فَعَلَ، فَعِلَ، أَفْعَلَ، فَعَّلَ، تَفَعَّلَ، افْتَعَلَ)، وكذا الصيغ الاسمية و التي تمثلت في (اسم الفاعل، اسم المفعول، اسم التفضيل، صيغ المبالغة، الصفة المشبهة). و دراستنا للغة في هذا المستوى سمحت لنا بالوقوف على جزئيات هذه الفسيفساء الشعرية التي أبدع الشاعر في تشكيلها.

■ وفي المستوى النحوي: كان جل الاشتغال منصباً على دراسة الجملة الإسمية و الفعلية، ومالها من تداعيات دلالية مختلفة، حاولنا الكشف عنها من خلال الوقوف على أهم الأنماط والصور التي اعتمدها الشاعر في بناءه للجمل. وكانت خلاصة دراستنا في هذا المستوى تتضوي تحت ما حققه حضور الجمل الفعلية بأنماطها المتعددة، من دلالات معبرة عكست أحداث هذا الواقع العربي. أما الجمل الاسمية فكان حضورها يتميز ببساطة تركيبها وهذا ما يفسر قلة أنماطها على مستوى قصائد الديوان، هذا إذا ما تكلمنا من المنظور النحوي، أمّا من المنظور الدلالي فجاء حضور الجمل الاسمية في كثير من

الأحيان رسائل اختزل الشاعر فيها فلسفة تفكيره في ظل هذا الواقع المتداخل والمتأزم.

■ المستوى الدلالي: في هذا المستوى استندنا في دراستنا على ما أفرزته الإحصاءات لأهم الحقول الدلالية على مستوى قصائد الديوان، والتي انحصرت في: حقل الإنسان، حقل الحيوان، النبات، الألوان، القمع. و قد خلصت دراستنا لهذه الحقول بالوقوف على الدلالة العامة لقصائد الديوان التي تمثلت في دلالة الأمل.

أما الفصل الثاني الخاص بالبنية الإيقاعية، فكان الاشتغال فيه مرتكزا على دراسة أهم العناصر الإيقاعية التي اعتمدها الشاعر في بنائه لقصائد ديوانه، والتي حصرناها في الوزن و القافية و التوازي و التجنيس . وقد أفضت دراستنا على مستوى هذا الفصل إلى مجموعة من النتائج نلخصها فيما يلي:

- اعتماد الشاعر على تفعيلات البحور الصافية وهذا لما تضمنه وحدة التفعيلة من حرية في بناء الإطار الإيقاعي لقصائد الديوان.
- اعتمد عبد القادر الحصني على ظاهرة التدوير كوسيلة تدعم البنية الإيقاعية العامة، و تحقيق الترابط الدلالي بين الأسطر الشعرية.
- أظهرت دراستنا للنظام التقفوي لقصائد الديوان، اعتماد الشاعر على القافية المتردفة، والقافية المتواترة، و هذا لما يميز حضورهما من خفة وسرعة في الإيقاع مقارنة بالقوافي الأخرى.
- يعتبر التوازي من أهم العناصر الإيقاعية التي اعتمدها الشاعر في بنائه لقصائد الديوان. وتتجلى قيمته الإيقاعية في ذلك النمط التكراري الذي يضيف نوعا من الرتابة، ويحافظ على ذلك التماثل والتعادل بين المباني والمعاني.
- شكّل التجنيس ظاهرة فنية بارزة على مستوى قصائد الديوان، و هذا لما يحقّقه حضوره من تناغم إيقاعي بين الألفاظ المتجانسة. أما من المنظور الدلالي فقد أضفت دراستنا للتجنيس على الوقوف على ما حققه حضوره من عمق دلالي، لا يمكن الكشف عنه إلا باستقراء تلك المعاني التي تتشابك بين حروف الألفاظ المتجانسة.

هذه هي أهم الخلاصات والنتائج التي توصلنا إليها من خلال هذا البحث المتواضع و لا ندّعي في ذلك كمالاً لأن الكمال حلم في هجعات النقصان. وتبقى هذه المذكرة عبارة عن مساهلة محفوفة بالكثير من النقائص، فإن وفقنا فمن الله، وإن أخفقنا فمن الشيطان.

قائمة المصادر و المراجع

أولاً: المصادر:

- عبد القادر الحصني:

1- ديوان كآني أري، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2006 م.

ثانياً: المراجع:

- ابراهيم (أنيس):

2- موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، 1925 م.

- ابن رشيق (القيرواني):

3- العمدة في صناعة الشعر و نقده، تح: النبي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر.

- ابن طباطبا (محمد بن أحمد):

4- عيار الشعر، تح: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الاسكندرية، ط 3، 1986 م.

- ابن فارس:

5- الصاحبي في فقه اللغة و سنن العرب في كلامها، تحقيق السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، بيروت ، 1977 م.

- أحمد مختار (عمر):

6- علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 1998 م.

أدونيس (علي أحمد سعيد):

7- مقدمة في الشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 3، 1979 م.

8- سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1985م.

- الأزهر الزناد:

9- دروس في البلاغة العربية، نحو رؤية جديدة، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، بيروت، 1992 م.

السكاكي (أبي يعقوب)

10- مفتاح العلوم، تح: أكرم عثمان يوسف، مطبعة دار الرسالة، بغداد، ط1 ، 1982 م.

السيد أحمد (الهاشمي):

11- ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، تح: حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط1، 1997 م.

- ثائر العذاري:

12- التشكيلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة من الريادة إلى النضج (1948-1998م)، ط1، دار رند ، دمشق، سوريا، 2010 م.

- جهاد (فضل):

13- قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، ط1، 1984م،

- حازم (علي كمال الدين):

14- القافية دراسة صوتية جديدة، مكتبة الآداب، 1998 م.

- حسن (الغرفي):

15- حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب،

2001 م. راشد (الحسيني):

16- البنى الأسلوبية في النص الشعري، دار الحكمة، لندن، ط1، 2004 م.

- راوية (يحياوي):

17- شعر أدونيس البنية والدلالة، مطبعة اتحاد العرب، دمشق، سوريا،

2008 م.

- سليم (فياض):

18- النحو العصري، مركز الأهرام، القاهرة، مصر، ط1، 1995 م.

- صالح (سليم الفخري):

19- تصريف الأفعال و المصادر و المشتقات، مكتبة ومطبعة الإشعاع،

المعمورة، الإسكندرية، مصر، 1996 م.

- عبد الرحمن (تبرماسين):

20- البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر، القاهرة، مصر،

ط1، 2003 م.

عبد القادر الحصني:

21- أوقفني الورق، وقال لي: كتابات، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا،

2005 م.

- عبد الهادي (الفضلي):

22- مختصر النحو، دار القلم، دار بيروت، لبنان، ط 7، 1980 م.

- عبده (الراجحي):

23- في التطبيق النحوي والصرفي، دار المعرفة الإسكندرية، مصر، 1992 م.

- عز الدين (إسماعيل):

24- الأسس الجمالية في النقد الأدبي عرض و تفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1992 م.

- عمر يوسف (قادري):

25- التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشكل و المضمون، دار هومه ، الجزائر.

- فاضل صالح (السامرائي):

26- معاني النحو، دار الفكر، عمان، الأردن، ط 1، 2000 م، ج 1.

27- معاني النحو، دار الفكر، عمان، الأردن، ط 2، 2000 م، ج 2.

- فخر الدين (قباوة):

28- تصريف الأسماء والأفعال، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، ط 2 المتجددة، 1988 م.

- قدامة (بن جعفر):

29- نقد الشعر، تحقيق عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، د.ط ، د.ت،

- كمال (أبو ديب):

30- في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1981 م.

- محمد أسعد محمد:

31- علم الدلالة، مكتبة زهراء الشروق، القاهرة، 2002 م.

- محمد صابر (عبيد):

32- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، سوريا، 2001 م

- محمد حماسة عبد اللطيف:

33- بناء الجملة العربية، دار غريب، القاهرة، مصر، 2003 م.

34- الجملة في الشعر العربي، مطبعة مدني، القاهرة، مصر، ط1، 1990م.

- محمد علوان (سالمان):

35- محمد علوان سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة دراسة تطبيقية على دواوين

"فاروق شوشة- إبراهيم أبو سنة- حسن طالب- رفعت سلام"، دار العلم والإيمان، العامرية، الإسكندرية، مصر، ط1، 2008م.

- محمد محي الدين (عبد الحميد):

36- دروس في التصريف، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، صيدا، بيروت،

لبنان، 1995 م، ص4. الإسكندرية، مصر، ط1، 2008م.

- محمد (مفتاح):

37- التشابه والاختلاف، المركز الثقافي، دار البيضاء، المغرب، ط1، 1996م.

- محمود (عكاشة):

38- البناء الصرفي في الخطاب المعاصر دراسة في الألفاظ التراثية و المحدثه، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، مصر، 2009م.

- موفق قاسم (الخاتوني):

39- دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث قراءة في شعر - صابر عبيد، دار نينوى، دمشق، سوريا، 2013 م.

- نازك (الملائكة):

40- قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، ط 3، 1967 م.

- شظايا و رماد، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 1، 1979 م.

ثالثا: المراجع المترجمة:

أرسطو (طاليس):

41- فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، ط2، بيروت، 1973.

جون (كوبن):

42- النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ط 4، 2000 م.

رابعاً: الرسائل الجامعية:

43- أحمد حساني: الإيقاع و علاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي، (أطروحة دكتوراه)، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة الجزائر، 2005- 2006م.

44- توفيق بن خميس: البنية اللغوية في شعر حسين زيدان ديوان قصائد " من الأوراس إلى القدس" أنموذجا، (رسالة ماجستير)، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2008- 2009 م.

45- مسلم مالك بغير الأسدي: لغة الشعر عند أحمد مطر، (رسالة ماجستير)، قسم اللغة العربية، جامعة بابل، 2007 م.

خامساً: مواقع إلكترونية:

www.startimes.com

فهرس الموضوعات

- مقدمة..... (أ-ج).
- الفصل الأول: بنية اللغة..... ص 11-45.
- المستوى الصرفي..... ص 12.
- بنية الأفعال..... ص 13.
- بنية الأسماء..... ص 21.
- المستوى النحوي..... ص 27.
- الجملة الفعلية..... ص 29.
- الجملة الإسمية..... ص 34.
- المستوى الدلالي..... ص 38.
- حقل الإنسان..... ص 39.
- حقل النبات..... ص 40.
- حقل الألوان..... ص 41.
- حقل الحيوان..... ص 42.
- حقل القمع..... ص 43.
- الفصل الثاني: بنية الإيقاع..... ص 47-81.
- مفهوم الإيقاع..... ص 48.
- الوزن..... ص 52.
- القافية..... ص 62.
- التوازي..... ص 69.

قائمة المصادر والمراجع

التجنيس.....ص76.

خاتمة.....ص84-86.

قائمة المصادر والمراجع.....ص89-95.

الفهرس.....ص98-99.

ملخص:

هذا البحث، هو دراسة في ديوان " كآني أرى " للشاعر عبد القادر الحصني، و هو محاولة طموحة لتقديم المشهد الشعري في هذا الديوان تقديما نقديا، وذلك من خلال دراسة البنية اللغوية و الإيقاعية.

و قد توزعت دراستنا في فصلين:

*الفصل الأول: تناولنا فيه بنية اللغة في مستوياتها الثلاث: المستوى الصرفي، النحوي، الدلالي.

*الفصل الثاني: فكان الاشتغال فيه منصبا على دراسة الوزن، والقافية، والتوازي، والتجنيس، باعتبارها أبرز الظواهر الإيقاعية وروودا على مستوى الديوان.

Résumé :

Ce traité ,est une étude au sein du recueil comme si je voyais du poète ABDE LKADIR EL HESSNNI est en effet un essai ambitieux afin de mettre exergue la xénie poétique dans ce recueil d'une manière critique et ce à travers l'étude de la structure linguistique et rythmique.

Sur de chapitre :

*Le premier chapitre : nous avons abordé la structure de la langue sur ses trois niveaux : morphologique, syntactique ou grammatical et sémantique.

*Le second chapitre : œuvrait sur l'étude de la rima, le parallélisme, l'homogénéisation ainsi que scander étant les phénomènes rythmique les plus distinctes au niveau du recueil.