

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الاجتماعية
قسم الأدب العربي

البنية الإيقاعية في شعر حسين زيدان من خلال ديواني اعتصام و فضاء لموسم الإصرار

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري

إشراف الدكتور :
- عبد الرحمان تبرماسين

إعداد الطالبة:
- عائشة جباري

أعضاء لجنة المناقشة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
01	محمد خان	أستاذ التعليم العالي	بسكرة	رئيسا
02	عبد الرحمن تبرماسين	أستاذ محاضر	بسكرة	مشرفا ومقررا
03	محمد فورار	أستاذ محاضر	بسكرة	عضوا ممتحنا
04	عبد الحميد بن صخرية	أستاذ محاضر	باتنة	عضوا ممتحنا

السنة الجامعية
1427/1426هـ
2006/2005م

Résumé du mémoire

Intitulé « structure rythmique dans la poésie de hocine zidane (une application se fait sur ses deux recueils" itissam" et" fadaa "limawassim alisarar") », mon exposé est conçu en trois chapitres, précédés d'une production et d'un préambule.

Dans l'introduction , j'aurais fait le point sur les aspects d'une crise touchant le poème algérien contemporain(tels que , des questions d'origine et d'esthétisme) ; sur l'ensemble des source et des références consultées dans ce travail ; sur les motifs effectifs qui, en entament ce sujet, m'encouragent pour faire apparaître le caractère rythmique du poème algérien(pratiquement, a travers la poésie de « Hocine Zidane » et apprécier ses marques esthétique ; et sur la méthode adoptée et appliquée dans cette étude .

En préambule, j'exposais, dans une perspective diachronique, l'évolution de structure rythmique du poème algérien(de l'avant-Islam jusqu'au années vingt, en passant par l'ère de l'Isleme, les oumeyades, les abbassides et l'ère de décadence, sans oublier, plus tard, les rénovations qu' apportent « Ramandane Hammoud »et « abou elKacem saad allah » vers les années cinquante).

Les éléments du rythme dans la poésie de « Hocine Zidane »sont relevés et étudiés dans le premier chapitre : les conceptions du rythme et de versification chez les anciens et les contemporains, l'étude de la versification dans les deux recueils, la valeur psychologique productrice de genèse artistique, la rime qui apport un temps musical sur les fins des vers linéaires(ou les lignes poétiques), l'isotopie et ses différents niveaux, les types de « pause »et sa valeur en tant que caractère lie a la poésie dit libre .

dans le deuxième chapitre qui porte l'intitulé accumulation phonique et sa valeur contextuelle je m'y engageais à l'étude des phonèmes (sourds et sonores) en démontrant leur rôle dans la lecture polyphonique du texte poétique ; ainsi que les mécanismes du système phonétique (tels que : la substitution , l'expiration , la vibration , la résonance nasale , ... etc) , les parallélismes phoniques comme ensemble des composants phoniques identiques offrant l'aspect tonique au discours poétique (la répétition , les homonymes , ... ect)

dans le dernier chapitre « l'arrangement spatial du texte poétique , » , les changements qui subissent les éléments para textuels du texte poétique sont minutieusement révisés (titres , notes , marques de numérotages) , puis, d'une part , est discutée la relation étroitement établie entre la forme typographique du texte et le processus de sa réception (le blanc et le noir s'opposent pour , en quelque sorte , inviter le lectorat à contribuer , de son tour, dans ce fait artistique) et d'une autre part , la multiplicité d'architextes dans la poésie de " H.ZIDANE' et justifiée par son émotion dramatique producteur d'une création artistique .

Et pour conclure , l'ensemble de résultats que ce travail pouvait, à mon égard , collecter , sont objectivement recensés.

مقدمة

إن أهم خاصية يتميز بها البناء الهندسي للقصيدة الجديدة أحادية الوجود، ومبدأ الجريان، واليتم، لأن الأب غائب غياباً أبدياً، وبما أن القصيدة الجزائرية ظاهرة من ظواهر الشعر المعاصر فقد تأثرت برياح التغيير، واتجهت إلى نبذ الشكل العمودي، والخروج عن نظام التفعيلات، كما خلقت ما يعرف بعدوى القلق الإبداع الشعري للشاعر والناقد معاً، فراحا يبحثان عن بديل لعروض الخليل، فالأول كان بحثه مقتصرًا عن إيجاد شكل جديد لهيكله القصيدة يعتمد على حرية التأليف الإيقاعي، وبذلك أصبح الشكل لا يمتلك صورة ثابتة، وكونت القصيدة المعاصرة بعد كسرهما لعمود الشعر نظاماً داخلياً ينتمي إلى القصيدة نفسها، ويسهم في خلق الحركة والانسجام الداخلي الذي يمنحها نغمة تصاعدية حركية تكون سبباً في نمو الصراع وسرعته.

ومن هنا تحددت الرغبة في تناول موضوع (البنية الإيقاعية في شعر حسين زيدان من خلال ديواني اعتصام وفضاء لموسم الإصرار) اعتماداً على بعض المصادر التي فتحت لي شهية البحث في هذا الموضوع، لعل من أهمها (في البنية الإيقاعية للشعر العربي) للدكتور "كمال أبوديبي" والذي حاول إيجاد بديل عروضي وذلك بقراءة الشعر قراءة نبرية مبني نظامه على ركيزتين أساسيتين:

1- التركيب النووي بدلا من نظام التفاعيل أو المقاطع

2- الطبيعة النبرية لإيقاع الشعر العربي الذي هو تفاعل بين الكم و النبر.

ومن المصادر التي جعلتني أقبل على هذا الموضوع (تحليل الخطاب الشعري) و(الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية) للدكتور "محمد العمري"، كذلك (الشعر العربي الحديث. ج3) للدكتور محمد بنيس، إذ تلخصت نظرتي في كون الإيقاع بناءً لنسق الخطاب وفلا يمكن للغة الإيقاع أن تنتج المعنى خارج ذلك الخطاب.

ومن المصادر الأساسية التي استثمرتها في الجانب التطبيقي والتي أفادتني في رصد الكثير من الظواهر و الخصائص الإيقاعية (البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر) للدكتور عبد الرحمان تيرماسين، و الذي يعد من المصادر المؤسسة لتطور التشكيل الإيقاعي للقصيدة الجزائرية المعاصرة، فكان رداً عن أولئك الذين جعلوا جل اهتمامهم موجهاً

للقصيدة المشرقية، فتعرض فيه صاحبه إلى قضية اليتيم و هجرة النص، وأراء القدماء والمحدثين حول الإيقاع والوزن، وإبراز أهم الخصائص أو الميزات الإيقاعية التي تتميز بها القصيدة الجزائرية المعاصرة، ولا ننسى (الشكل والخطاب) "د محمد الماكري" تناول الحديث فيه عن هندسة الكتابة، ودلالة الأشكال الخطية، وأنواع الخطوط، وتأثيرها في المعنى. وقد اخترت هذا البحث لجملة من الأسباب أذكر من بينها:

- إبراز الخصائص الإيقاعية للقصيدة الجزائرية المعاصرة من خلال شعر حسين زيدان ولمس الجماليات الفنية التي تمتاز بها.
- حداثة الموضوع وجدته والذي مازال بدوره في حاجة إلى الكثير من الدراسات والبحوث التي تسهم في كشف الخصائص الإيقاعية.
- خلو الساحة الجزائرية من مثل هذه الدراسات، وذلك للقلة القليلة المهمة بهذا الجانب من بنية الخطاب الشعري، واغلب ما وجد لم يتجاوز الدراسة الإحصائية، والتي كانت سببا في إقبار النص الأدبي.
- والسبب الأخير إعجابي الشديد بالموضوع، وميلي الكبير لمثل هذه الدراسات ذات الطابع الإجمالي

ويمكن إضافة سبب أخير وهو محاولة التأصيل للقصيدة الجزائرية المعاصرة من الجانب الإيقاعي، ولكن ليس من باب التقليد لما جاء به الغرب، وأضفوه على قصائدهم، ولكن من باب إيجاد دراسات متخصصة لتمكين الباحث من الحصول على مادة ثابتة يمكن الاستفادة منها.

والمنهج المقترح للدراسة، المنهج البنيوي الذي يعتمد على الإحصاء كخاصية أساسية لا تقبل الأحكام، والمقولات الجاهزة، والذي يسعى للوصول إلى التفسيرات وخلق الظواهر المكونة لجملة الخطاب، ولكن هذا لم يمنع من استفادة هذا البحث من مناهج أخرى، مثل المنهج السيميائي في تفسير الفضاء البصري والمنهج النفسي الحاضر في تفسير الظواهر النفسية المتباينة والطافحة فوق النص الشعري، والمنهج التاريخي في الحديث عن تطور التشكيل الإيقاعي للقصيدة الجزائرية، بدءا بشكل القصيدة في العصر الجاهلي، مروراً بعصر

صدر الإسلام، الأموي، العباسي، عصر الانحطاط، ثم العصر الحديث والتجديد الذي لامس بنية الخطاب الشعري.

وقسم البحث إلى ثلاثة فصول مسبقة بمدخل تحدثت فيه عن تطور التشكيل الإيقاعي للقصيدة الجزائرية منذ العصر الجاهلي، صدر الإسلام، الأموي، العباسي، عصر الانحطاط، وصولاً إلى شكل القصيدة الجزائرية في العشرينيات، إذ تحدثت عن المحاولات التجديدية التي قام بها رمضان حمود من خلال إصداره لقصيدة (يا قلبي)، والتي اعتمدت بناءً هندسياً مختلفاً، ثم تحدثت عن أهم محاولة كان لها الفضل في تطوير التشكيل الإيقاعي للقصيدة الجزائرية (قصيدة طريفني) للأبي القاسم سعد الله ثم عرجت على إضافات الشعراء الشباب، شعراء جيل السبعينيات الذين أعلنوا القطيعة مع القصيدة العمودية مثل أزراج عمر، حمري بحري، عبد العالي رزاق، وصولاً إلى الثمانينات وكيف أصبحت القصيدة عند كل من عثمان لوصيف، وعز الدين ميهوبي. ثم تطرقت مباشرة إلى الفصل الأول المعنون ب :

الفصل الأول: عناصر الإيقاع في شعر حسين زيدان

الوزن والإيقاع :

حددت فيه مفهوم الوزن والإيقاع أو الفرق بينهما اعتماداً على آراء القدماء والمحدثين، العرب منهم والغرب، وخلصت إلى أن الإيقاع أشمل من الوزن، ثم تطرقت إلى عملية رصد الأوزان في ديواني الشاعر حسين زيدان (اعتصام، وفضاء لموسم الإصرار) وربط أعلى نسبة لتواتر الوزن بالجو النفسي الصادر من الذات المبدعة إذ رجعت أعلى نسبة للكامل والرجز في كل من المدونتين.

القافية :

والتي هي بمثابة مكون رئيسي من مكونات البيت الشعري، إذ تكسبه نغمة متناسبة الفواصل، حتى وإن بدا الاعتماد عليها قليلاً في الشعر الحر، إلا أنه يمكن الإفلات منها أو الاستغناء عنها، فتظهر في أشكال متعددة، المتعاقبة، المتعامدة، فمنحت كل منها مفهومها الخاص بها.

الوقف :

تحدثت عن الوقفة بفروعها، التامة، الوزنية، التركيبية والدلالية، ثم وقفة البياض، وقيمة الوقف كخاصية يتميز بها الشعر المعاصر.

التدوير:

التدوير من الميزات التي زخر بها الشعر الجديد، إذ اعتبرته نازك الملائكة ممتعا كلية في الشعر الحر ونادت بطول السطر الشعري على أن يلجأ الشاعر إلى التدوير. فتعرض له البحث بالتفصيل مع التعرّيج على أنواعه ومستوياته.

الفصل الثاني: التراكم الصوتي وقيمته السياقية

القيمة التعبيرية للصوت:

يمثل الإيقاع جميع المكونات داخل الخطاب، أولها الصوت إذ عرفه المحدثون بأنه اضطراب مادي في الهواء الذي يعترضه، فهو عملية يحدثها الجهاز النطقي الذي يقوم بإصدار آثار سمعية تختلف من حيث نسبة الموجات الهوائية المتجهة إلى أذن السامع. وبما أن الصوت مقوم رئيسي تقوم عليه كل العناصر المكونة للفصل الثاني، أخذ البحث على عاتقه دراسة الأصوات، بنوعها المهموسة والمجهورة على مستوى القوافي وأثرها في خلق قراءة متعددة لنص الشعري فكان من أهداف البحث ربط الصوت بقيمته التعبيرية المكونة لبنيته الدلالية.

حركية النظام الصوتي:

يمثل النظام الصوتي وحركته مجموعة من الميزات أو الخصائص التي تؤثر سلبا وإيجابا على البنية الدلالية للنص الشعري، وأول عنصر يكون حركية النظام الصوتي، الاستبدال بأنواعه استبدال صوت بآخر غيره، استبدال أكثر من صوت على مستوى السياق، استبدال الأصوات بالتنقيط، وللاستبدال دلالة عميقة تخدم البنية الكلية لنص الفعل الشعري، ثم الاستخراج والإضافة، الاستخراج من الذات الفعل والإضافة إلى الذات الفعل وبهما يتغير المعنى، ثم الحذف، و التقديم والتأخير، ووجه المزبة في التقديم والتأخير، العناية والاهتمام بما تقدم، وملجأ يدنو إليه الشاعر، من أجل بناء قوافيه، وإقامة سجعه.

أما الموازنات الصوتية، وهي كل ما له علاقة بعلم البديع، أو هي مجموعة من المكونات الصوتية تشترك في خصائص معينة تجعلها تقيم الصفة النغمية في الخطاب الشعري، وأولها التكرار، إذ راعى البحث المزية في تقديم التكرار على بقية الموازنات، كونه عنصر رئيسي يوجد في بقية الموازنات يقوم على صفة التردد والترجيع، ثم تطرق البحث للحديث عن التحنيس بأنواعه، ثم الترصيع، و التوازي، ومساهمة هذه الموازنات في خلق الموسيقى الداخلية، ذات الحس العميق الذي يضفي على القصيدة جمالية النظم الشعري.

هندسة الحركة الإيقاعية في شعر حسين زيدان:

تطرق البحث من خلال دراسة هندسة الحركة الإيقاعية في شعر حسين زيدان إلى معرفة تنوعات الحركة بين الثقل والخفة من خلال عملية تجزئه المقاطع الصوتية لكل من قصيدتي (طقوس مجد الصقيع، القوس والرامي) وإحصاء كل من الأفعال الماضية والمضارعة للتعرف على القيمة الحركية التي تمثل القصيدتين معا.

الفصل الثالث: الاشتغال الفضائي للنص الشعري:

تحدث البحث في بداية هذا الفصل عن تغير البناء الهندسي للنص الشعري وتنوع معماره وخاصة في العهد الأندلسي وما وفرته البيئة الجديدة من تنوعات طبعت شكل القصيدة العربية وصولاً إلى شكل قصيدة الشعر الحر، والتي تأثرت في بناءها الهندسي بما وجد في القصيدة العربية.

وقد تعرض البحث بالتفصيل للحديث عن العناوين، والحواشي، علامات الترقيم ودورها في توليد الدلالة وخلق الانسجام مع الأسود ثم الشكل الطباعي الذي له دور كبير في تشكيل مقروئية لدى المتلقي، وأنواع الخطوط، والصراع بين السواد والبياض، الذي يولد الحركة فيخلق ذلك الجو الدرامي من الصراع فالأبيض يلزم القارئ بالإنصات والصمت، فيضفي هذا معنى جديد للقصيدة ولا يكتمل إلا بوجود المساحات السوداء التي تتعاقب مع الأبيض وتخلق الصراع والانسجام لتكون دعوة من المبدع للقارئ لمشاركته العملية الإبداعية، ثم تحدثت عن تنوع البناء الهندسي في قصائد الشاعر حسين زيدان البناء الحزوني، الدوراني، النفسي، فأخذ البحث العديد من النماذج وربطها بكل بناء تنتمي إليه،

الخاتمة:

وفيها يتم تقديم النتائج التي تحصل عليها البحث، ثم قائمة المصادر و المراجع التي اعتمد عليها البحث، وفهرس الموضوعات.

ومن خلال مسيرتنا في إنجاز هذا البحث الشيق، لم يسلم كغيره من البحوث من بعض الصعوبات والعقبات، لكن المساعدة التي وجدتها من الأستاذ المشرف د. عبد الرحمان تيرماسين ذلت كل صعب وجعلته هينا.

مدخل : تطور التشكيل الإيقاعي للقصيدة الجزائرية

كانت القصيدة الجاهلية، كما عبر عنها "أدونيس" قصيدة اليقين والطمأنينة وهي تسير على رتابة الحياة البدوية والمعاني الشعرية الحسية « فالشاعر الجاهلي، لم يكن ينظر إلى الأشياء، كأفكار مسبقة كان يحسها ويراهما بسيطة واضحة لا توحى له بأية دلالة متعالية، أو أي معنى ميتافيزيقي». ¹

فقصيدة العصر الجاهلي تستفتح بالوقوف على الأطلال والبكاء على الديار، أما في صدر الإسلام شكل القصيدة لم يتغير، لكن المضامين حملت رؤية جديدة للعالم الذي تجاوز ما سبق، فكان الوحي ترجمة حية وفاعلة لوحدة المضمون والشكل «يمكن القول أن الإسلام كان نقيا للشعر، ليس لأن القرآن تجاوزه لغة وبيانا وحسب، بل لأنه أيضا أصبح بعد القرآن مصدر معرفة ثابتة، بدل أن يكون مصدر معرفة أولى ويعني ذلك أن الشعر صار إناء للأفكار، القيم الإسلامية شأنه في ذلك شأن الكلام عامة، واكتسب بتعبير آخر بعدا لا زمنيا، لقد اقترن بمضمون مطلق» ².

وتميزت قصائد العصر الأموي بالتكرار اللفظي للتأكيد على المعاني التي يسعى الخوارج تجسيدها في الأوساط الاجتماعية، مثل قول زوجة "قطري بن الفجاءة" التي كانت تحارب مع زوجها:

أحمل رأسا قد سئمت حمله وقد ملك دهنه وغسله
ألا فتى يحمل عني ثقله ³.

ونلاحظ وكأن شكل القصيدة بدا متغيرا عند الخوارج سواء من ناحية المضمون أو الشكل، لأن هؤلاء الشعراء خرجوا عن النظام التقليدي للقصيدة، عكس الهاشميين والزبيريين.

واتضح تطور القصيدة العربية بشكل كبير في العصر العباسي، فلم تخضع لبناء واحد، نتاجا للتطور الحضاري والفكري الذي ميز البيئة العباسية «فوجدت القصيدة المركبة والبسيطة» ⁴.

¹ ينظر د. علي أحمد سعيد، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، د ط، سنة 1979، ص 24، 25.
² د. علي أحمد سعيد، الثابت والمتحول (الأصول)، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، سنة 1977، ص 158.
³ د. عبد القادر القط، في الشعر الإسلامي الأموي، ص 379.
⁴ د. نور الدين السد، الشعرية العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، ص 116.

كما ابتكر العباسيون بعض البحور والأوزان مثل «المستطيل، الممتد، المتوفر...»¹ وما قام به الشعراء المولدين بإدخال أشكال جديدة على الشعر العربي «فقام أبونواس بتحطيم المقدمة الطللية واستبدالها بالمقدمة الخمرية، كما جاء أبي العتاهية بقصيدة ذات نمط جديد يسمى بالمزدوج أما أبي تمام فخرج على عمود الشعر»².

أما التطور الحقيقي للقصيدة العربية كان في العصر الأندلسي «إذ أن البيئة الجديدة لونت الأدب بطابعها الخاص وتركت لنا فن الموشح... وظهر البند الذي يتجانس في شكله مع الشعر الحر ولكن ينظم على وزنين اثنين الهزج والرمل أو بحر واحد منهما»³.

لكن بعد الحكم العثماني بمصر تدهور مستوى الشعر العربي تباعا لتدهور الحياة السياسية التي كانت نهباً «بين الباشا تركي، والمماليك والديوان مما ساهم في انحطاط المستوى الفني للنموذج الشعري، وكون الحكام لا يستسيغون سماع الشعر مما أبعث الشعراء عن الاهتمام بالذوق الأدبي»⁴.

وبمجيء العصر الحديث ظهرت المدرسة الكلاسيكية بإمارة الشاعر "أحمد شوقي" الذي بعث الشعر الجديد، لكنه لم يضيف جديداً - حسب رأي رمضان حمود - القائل: «نعم أن شوقي أحيا الشعر العربي بعد موته، أو كان في طليعة من أحيائه، وفتح الباب الذي أغلقته السنون الطوال، ولكنه مع ذلك كله لم يأت بشيء جديد لم يعرف من قبل أو سن طريقة ابتكرها من عنده وخاصة به دون غيره، أو اختراع أسلوب يلائم العصر الحاضر»⁵ فشوقي أمير الشعراء لاننكر ذلك ولكنه كان محافظاً على رؤيته الشعرية الموروثة، التي لم تسلم من نقد مدرسة الديوان وعلى رأسها "عباس محمود العقاد" فهو يرى «أن كل ما جاء به شوقي لا يدخل في مصاف الإبداع بل لا يخرج من باب التقليد»⁶.

ثم جاء دور الشعر المهجري الذي تأثر بالمدرسة الأمريكية الموغلة في الإحساس والقريبة من الهمس، وبعدها كانت جماعة أبولو كمكمل لنشاط المهجريين إذ تقيّدوا بأهم

¹ د. نور الدين السد، الشعرية العربية، ص 116.

² د. شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، م.و.ك، 1986، الجزائر، ص 61.

³ المرجع نفسه، ص 32.

⁴ ينظر د. حامد حفني داود، تاريخ الأدب الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، ص 14، 15.

⁵ د. محمد ناصر، رمضان حمود، حياته وآثاره، م.و.ك، ط 2، 1985م/1405هـ، ص 61.

⁶ ينظر شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، ص 35.

مبادئ الرومانسية التي منحت القصيدة روحاً جديدة «كالمبالغة في العاطفة والإغراق في الخيال. والولوج إلى عوالم النفس الإنسانية»¹.

وعلى الرغم من مساهمة رواد هاته المدارس في دفع الحداثة الشعرية العربية إلى مصاف الإبداع ، لم يولد بعد الشكل الجديد للقصيدة العربية غير أن الساحة الأدبية لم تخلو من محاولات في الشعر المرسل إذ «يرى بعض الباحثين أن محاولات الكتابة في هذا الشكل تعود إلى القرن التاسع عشر، فيذكرون أحمد فارس الشدياق الذي نشر نموذجاً من كتابة» "الساق على الساق في ما هو الفاريق" ².

ولا ننسى ميل جماعة أبولو للشعر المرسل والمزج بين البحور في قصيدة واحدة ثم ترجمة "علي أحمد باكثير" لمسرحية "روميو وجوليت" عام 1936 إذ مزج بين عدة بحور³.

إن أغلب الآراء النقدية تتفق على أن الحركة الشعرية الجديدة كان ظهورها بداية الأربعينيات، فحمل الشاعر مسؤولية التعبير عن ذاته وما يختص بالآنا الجمعي وفق النظام الجديد الذي انتهجته القصيدة الجديدة فجعلت من التفعيله أساساً لها بدلا من البحر أو الوزن الشعري.

وأهم ما دعا إلى تبني هذا المولود الجديد و انفتاح العرب على الثقافة الأوربية، الشعراء المشارقة ، فقد أطلعوا على الأدب الإنجليزي بلغته، كما استعانوا بالترجمة، متأثرين (بأليوت) أو وقع الحرب العالمية الثانية في نفوس الشباب الذين أعلنوا التمرد على نمط الحياة وأسلوب التفكير، زيادة على ذلك «نكبة فلسطين التي زادت من شعور الحزن لدى الشعراء»⁴.

وأول تجربة رائدة في بعث وتجديد الشعر العربي كانت علي يد الناقدة والشاعرة العراقية نازك الملائكة بإصدارها لقصيدة "الكوليرا"⁵، وأرائها النقدية المتمردة على النموذج القديم والتي أوردتها في كتابها "قضايا الشعر المعاصر"، ثم تليها تجربة بدر شاكر السياب الذي كسر رتابة القصيدة العربية، و ظهور مجلة (الآداب) التي منحت دفعا جديدا للقصيدة العربية باحتضانها للكثير من الأعمال الشعرية الرائدة في عملية التجديد ، ولا ننس «مجلة "شعر"

¹ ينظر شلتاغ عيود شراد ، المرجع نفسه، ص36.

² ينظر المرجع نفسه، ص37.

³ ينظر المرجع نفسه، ص39،40.

⁴ م نفسه، ص49.

⁵ د.نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر ص35

والتي كان من أهم روادها: أدونيس، خالدة سعيد، يوسف الخال، الذين أعلنوا القطيعة مع النموذج الشعري الموروث»¹، إذ يقول يوسف الخال «إن هدف الحركة الحديثة في الشعر هو إدخال مفهوم شعري حديث على مستوى العصر الذي نحن فيه إلى الأدب العربي، وما الحرية التي اتخذها الشاعر العربي الحديث لنفسه إلا ضرورة اقتضاها هذا المفهوم، فهي إذن مظهر خارجي لحقيقة داخلية، فهذا المفهوم الشعري الجديد ينبع من صميم حياتنا»².

فالنموذج القديم لا ينسجم مع ما يفرزه واقعنا اليوم، فالأصلح إيجاد بديل عرضي لنظرية الخليل كما قال د. كمال أبوديب الذي بدا معرضاً ومتمرداً، ساخطاً على الشكل القديم، فيقول «هي ثورة على مفاهيم أجيال معينة له، وإن العودة إلى التراث لاكتشافه يجب أن تتحقق في إطار مفاهيم جديدة تحاول جاهدة أن تكون انعكاساً أميناً للوجود الفعلي للحقيقة التاريخية ذاتها، وأن تبعد عن فرض مفاهيم مسبقة التصور عن التراث، الثورة إذن ليست ثورة على التراث، وإنما هي ثورة على طريقة معانيته»³.

إن مطالبة أبوديب بإيجاد بديل آخر لعروض الخليل لا يعني الثورة على التراث فالتراث لا يتغير، ولكن ما وضعه الخليل هو ما ينبغي تغييره مقابل البحث عن الأساس الجديد الذي تقوم عليه القصيدة الجديدة.

ولا نبتعد عن ما ذهب إليه كل من يوسف الخال وأدونيس وغيرهما، إذ يرى "أرفنج هاو" «أن الحداثة هي مفاهيم تناسب العصر وقد آن الأوان لبنين زيف الهالة التي أحاطت طوال السنوات المنصرمة بكتابات شكسبير الشعرية، وصارت عدو يحنط الشعراء»⁴ فالحداثة الشعرية في مفهوم (أرفنج) هي المطالبة بتحقيق انسجام مع التغييرات السوسيوثقافية.

إن ما ورد من آراء نقدية يجمع على ولادة نمط جديد له طاقة الاستيعاب وتحمل مسؤولية التعبير عن ما يجد في حياة الشاعر، وواقعه المعيش. فالشعر الذي قيل في نكبة 1967 طبع بطابع تلك المرحلة، فكان شعراً مأساوياً «فبعد النكبة تولد شعور عام من

¹ ينظر شلتاغ عبود شراد حركة الشعر الحر في الجزائر، ص53.

² عبد الرحمان حمادي: من إشكاليات الحداثة في الخطاب الشعري العربي، مجلة علامات في النقد ج40، المجلد العاشر، جوان 2001م-1422هـ، ص 509

³ كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي (نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن)، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1974 ط1، ص30، 31.

⁴ د عبد الرحمان حمادي، من إشكاليات الحداثة في الخطاب الشعري، مجلة علامات في النقد، ج40 المجلد العاشر 2001 م 1422 هـ ص51، نقلاً عن عبد الله أحمد مهنا، "الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة"، مجلة المعرفة، العدد256، دمشق1993.

الحزن، فهناك من راح ينعي الوضع كالبوم والغربان، وهناك من تصدى إلى صانعي
المأساة»¹.

لكن استجابة المغاربة لهذه الثورة التجديدية تميز بالتذبذب على حد قول عبدالله
راجع «هذه الثورة التجديدية تمكنت من نقل عدواها إلى مختلف أقطار العالم العربي وإنما
بنسب مختلفة، واستجابة المغاربة لهذه الثورة تتسم بالتذبذب بين العمودية والنسق الآخر»².
غير أن ما أورده عبد الله راجع لا ينفي ميل أدباء الجزائر إلى الحركة التجديدية في
الشعر العربي، فالجزائر ليست عاجزة عن إنجاب من يحمل همومها، ويتناول أهم قضاياها
فيرد د. أبو القاسم سعد الله على هؤلاء بقوله: «يخطيء من يظن أن العروبة قد اختفت من
الجزائر، وأكثر من ذلك خطأ أولئك الذين يحسبون أن ضفاف المتوسط ومروج الأطلس لم
تلد شعرا ولا شعراء»³.

إن انقطاع الجزائر عن المشرق والعزلة المفروضة عليها جعله يتبنى هذا الرأي لأن ما
يشغل المفكرين الجزائريين في تلك الفترة كمسألة إثبات الهوية، وإبراز مقومات الشخصية
الإسلامية، والنهوض باللغة العربية. كان من بين القضايا التي أسهمت في تأثر الفاعلية
الشعرية الجزائرية بالثورة التجديدية في المشرق.

ويمكن اعتبار أن شعر "الأمير عبد القادر" هو آخر مرحلة للشعر القديم في الجزائر
الذي لم يخرج عن نموذج القصيدة القديمة فمنحها طابع التقليدي والمثالية «لقد كان الشق
العروضي من موسيقى الشعر التقليدي كيانا قائما بنفسه، واجب الوجود بذاته، فما يشبه
المثل الأفلاطونية، أو القيم المثالية، وما على الشاعر إلا محاكاة هذا المثل الأعلى»⁴ فالشاعر
الجزائري في بداية القرن التاسع عشر كان بعيدا عن هذا التصور رغم وجود متنفس من
الجوازات الشعرية Poetic licences «إلا أن البناء الرياضي للعروض حد من هذه
الحرية»⁵ فذلك النظام أو النسق القديم ساهم في خنق التجربة الشعرية في الجزائر وتأخرها
على حساب نهضة الحركة الفكرية والثقافية.

¹ (دشلتاع عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، ص 54.
² (د عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة، بنية الشهادة والإستشهاد، منشورات عبون، الدار البيضاء، المغرب، ط1 1987
ص104
³ (د.محمد بن سميحة، في الأدب الجزائري الحديث، النهضة الأدبية الحديثة في الجزائر (مؤثراتها، بدايتها، مراحلها)، مطبعة الكاهنة
(د.ط)، الجزائر 2000، جامعة الجزائر، ص98.
⁴ (د.محمد فكري الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، دار ابتراك للطباعة والنشر، ط2، 2002 مصر الجديدة، ص15
⁵ (المرجع نفسه، ص15)

ولم يكتف شعراء بداية القرن العشرين من تقليد الشكل الخليلي، بل الولوع بالتفنن البديعي، وأتماط الصنعة «الولع بالتفنن البديعي الذي أنهى الشعر العربي في عصوره المتأخرة، ألم يكن هو أيضا محاولة لتكامل القصيدة العربية موسيقى ولغة، من خلال خلق توازنات لغوية وتمائل توازنات موسيقية»¹. الرأي نفسه تبناه د. محمد بن سمينة «بأن نتاج الأدب قبل حركة النهضة الأدبية كثير التكلف والصنعة»².

أما النصف الآخر من الشعراء ذهب للاهتمام بالحياة التعليمية وبث الأفكار الإصلاحية والتربوية فجاء شعرهم تعليمي تربوي أمثال محمد العيد آل خليفة يرد بقوله «... في تلك الفترة فرض علينا أن نطرق مواضيع معينة لذا جاءت أشعارنا توجيهية تربوية، اجتماعية، على أن الواجب يقتضي من صاحب المرجعية أن يسخرها لفائدة شعبه لا لفائدته الخاصة»³ أو ما يمكن أن نبجده عند أعلام الدرس القديم أمثال عبد القاهر الجرجاني الذي يرى «أن الاعتداد بالإيقاع يسمح بضبط البناء من أجل أن يكون إنتاجه منضبطا في توزيع البنية الزمنية»⁴. فإذا كان الجرجاني قد أقر بأهمية إنتاج إيقاع منضبط ومحدد، لم ينف اشتغال ذلك الإيقاع على قيم جمالية تكون أكثر قبولا عند القارئ «فالجرجاني يبحث عن الجودة لا عن الصحة»⁵ لأن النص الأدبي تركيب لغوي يسهم في إعطاء دلالات نظمية مختلفة بأساليب متعددة كأى نص نثري، والأمر ذاته يخص الإيقاع، إذ يتكون من وحدات وزنية متساوية المسافة لا تخرج عن النموذج العروضي القديم دون إغفال دور التوازنات البديعية في تجدد الفاعلية الشعرية غير أن هذا ليس كافيا لتحقيق القيمة الجمالية على مستوى النص بقدر السيطرة والبر اللذان يخفقان التجربة الشعرية فيقول د. عبد الرحمان حمادي «نحن أسرى تسييرنا القواعد التي وضعها أسلافنا في الجاهلية، وما زلنا نلهث في قصائدنا أو نبحر مع عواطفنا المقيدة بسلاسل الأوزان القديمة... والشعر العربي اليوم يقوم على حافة تطور جارف عاصف لم يبق من الأساليب والمذاهب التي سوف تتزعزع قواعدها»⁶.

¹ د. محمد فكري الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص 15.

² د. محمد بن سمينة، في الأدب الجزائري الحديث، النهضة الأدبية الحديثة في الجزائر، (مؤثراتها، بدايتها، مراحلها) مطبعة الكاهنة (د ط)، 2000 الجزائر، ص 98.

³ المرجع نفسه، ص 93.

⁴ أحمد القحطاني، الإيقاع والدلالة في تراث عبد القاهر الجرجاني، مجلة المنتدى، ع 2، مؤسسة المدينة للصحافة، 1417هـ، 1997م، جدة، ص 38.

⁵ المرجع نفسه، ص 87.

⁶ د. عبد الرحمان حمادي، من إشكاليات الحداثة في الخطاب الشعري، مجلة علامات في النقد، ج 40، المجلد العاشر، ص 507.

إن الشاعر الجزائري صار منقادا وراء الخرف الإيقاعي كما ينعتة النقاد المحدثون ولأن البيت الشعري القديم تحكمه ثلاث وفيات «وقفه عروضية وإيراد للقافية، وقفه نظمية و التي تتضمن حدوث تكامل من الناحية النحوية، ووقفه دلالية التي تتم المعنى فلا يحتاج إلى ما يليه ليتم معناه»¹.

والساحة الأدبية الجزائرية لم تخل من محاولات تجديدية في الشعر الجزائري وبعد رمضان حمود أول من ثار على نمط الوزن والقافية، فمفهومه للشعر لا يتعد عن مفهوم مدرسة الديوان «فالشاعر هو من يرسل كلامه نابعا من روحه المتقدة وقلبه المملوء بالإحساس والشعور»² فيقول في معرض كلامه ناقما على الشكل القديم:

أثوا بكلام لا يجرُّك سامعا "عجوز" له "شطر" وشطر هو الصدُر
وقد حشروا أجزاءه بحق خيمة كعظم رميم ناخر ضممه القبر
وزين (للوزن) الذي صار مُقتَمَى "بقافية" للشطر يقدفها البحر
وقالوا وضعنا (الشعر) للناس هادياً وما هو الشعر ساجر، ولا نُثر³

فتبين من قراءة هذه الأبيات نظرة الشاعر الجزائري رمضان حمود إلى الشعر العمودي وثورته على شكله فالشعر عنده «تيار كهربائي مركزه الروح، وخيال لطيف تقذفه النفس، لا دخل للوزن ولا للقافية في ماهيته، وغاية أمرهما تحسينات لفظية اقتضاها الذوق والجمال في التراكيب لا في المعنى، كالماء لا يزيده الإناء الجميل غذوبة ولا ملوحة وإنما حفظا وصيانة من التلاشي والسيلان»⁴.

و الرأي الذي تبناه رمضان حمود كان نتيجة تأثره بالمذهب الرومانسي واعتناقه لنظريات الرومانسيين حول الشعر وميله الكثير لأدباء هذا الاتجاه أمثال «همنغواي» "لاموني" "لامارتين"، وقراءته الكثيرة لمن تأثر بهذا المذهب كجبران خليل جبران»⁵.

وانكباب رمضان حمود على التراث الرومانسي جاء موازيا لواقع عاشته الجزائر في تلك الحقبة «تبحث عن ذاتها، الأمر الذي طبع شعره بحس مأساوي»¹.

¹ د. عبدالله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة، ص110

² د.محمد ناصر، رمضان حمود، حياته وأثار، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ص120

³ المرجع نفسه، ص117.

⁴ د.صالح خرفي، حمود رمضان، سلسلة الأدب الجزائري. م.و.ك. 1985، ص52.

⁵ (ينظر د.صالح خرفي. الشعر الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ص352.

وأول قصيدة أصدرها كتجربة في الشعر الحر دعت إلى تفتيت الوزن والرمي بالقافية بعيدا «فقد ذهب إلى أن الوزن والقافية لا دخل لهما في ماهية الشعر، كما ذهب إلى ذلك أمين الريحاني وجران خليل جبران»². ويقول فيها:

أَنْتَ يَا قَلْبِي، فَرِيدٌ فِي الْأَلَمِ وَالْأَحْزَانِ
وَنَصِيبِكَ مِنَ الدُّنْيَا الْحَيَبَةِ وَالْحِرْمَانِ
أَنْتَ يَا قَلْبِي، تَشْكُو هُمُومًا كِبَارًا وَغَيْرُ كِبَارِ
أَنْتَ يَا قَلْبِي، مَكْلُومٌ، وَدَمْعَكَ الطَّاهِرُ يَعْبَثُ بِهِ الدَّهْرُ الْجَبَّارُ
ارْفَعْ صَوْتَكَ لِلسَّمَا مَرَّةً بَعْدَ مَرَّةٍ.
وَقُلْ لِلَّهِمَّ إِنَّ الْحَيَاةَ مَرَّةٌ
أَعْنِي اللَّهُمَّ عَلَى اجْتِرَاعِهَا
وَأَمُدُّنِي بِقُوَّةٍ، فَإِنِّي غَيْرُ قَادِرٍ عَلَى احْتِمَالِهَا
اللَّهُمَّ إِنَّهَا مَرَّةٌ ثَقِيلَةٌ، فَلَيْسَ لِي فِيهَا طَرِيقَةٌ
وَيَلَاةٌ مِنْ هَمٍّ يُذِيبُ حَوَانِي
فَكَأَنَّمَا فِي الْقَلْبِ جَذْوَةٌ نَارٍ
نَفْسِي مُعَذَّبَةٌ بِهَمَّةٍ شَاعِرٍ
وَدَمْعِي عَلَى رَغْمِ التَّجَلُّدِ جَارٍ³

إن البنية الشكلية لهذه القصيدة مغايرة للقصيدة العربية الموروثة «فأصبحت البنية الإيقاعية بنية ثنائية، أي مزجت بين الإيقاع الامتدادى، وهي الصفة التي يتميز بها النثر، والإيقاع الدائري الذي تعود فيه الحركة من حيث بدأت، وهو خاص بالشعر»⁴ كما أنه عمد إلى التنويع بين الشكل الحر والعمودي.

و نظرا لحدثة التجربة، لم يكن بوسعها سياقة آرائه النقدية، إلا أنه كان دائم التنويع في قوافيه كأن يعاقب في المقطع الواحد بين ثلاث قوافي مختلفة:

¹ ينظر محمد ناصر، رمضان حمود، حياته وآثاره، ص47.

² ينظر نفس المرجع، ص52.

³ د. صالح خرفي، حمود رمضان، ص87.

⁴ د. عبد الرحمن تيرما سين، "البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر دار الفجر للنشر والتوزيع 2002/001، ط1 القاهرة ص،10،11.

وَمَا المرءُ إلا بالعلوم معظم ولا نال بالإهمال أعلى المنازل
ولا ساد قوم في ثراهم ولا خير يأتيهم بأحلام نائم¹

أول من عرف بالتنوع في القوافي الأندلسيون ولا سيما شعر الموشحات، ثم شاع في الشعر المهجري ذلك الشعر الذي «يشكل مصدرا كبيرا لثقافة حمود الشعرية»² ولا يغيب عنا قول نزار قباني «قصيدة مكتوبة على البحر الكامل أو الوافر، أو البسيط، مستوفية كل المواصفات العروضية، وكل القواعد التقنية المطلوبة، قد تسقط سقوطا شعريا مفاجعا، أمام قصيدة من قصائد النثر تقنعك منذ اللحظة الأولى بحضورها الشعري»³ فدور القافية والوزن في صياغة الفاعلية الشعرية لم يعد لازما، فكل ما يشغل رمضان حمود كون القصيدة متنوعة بإيجاءاتها.

ولكن لم يكتب لتجربته التجديدية الاستمرار، وإلا كانت محور الريادة في بعث الحركة الشعرية التجديدية في الجزائر «فقصر حياته والظروف التي كانت تعيشها الجزائر، تختلف عن تلك الظروف التي واكبت التجديد في المشرق العربي»⁴، وبقاء الجزائر تحت وطأة الاستعمار الذي مارس عليها مختلف أنواع الضغوط، وسخر شتى الوسائل لخدمة مخططه بغية القضاء على بواذر الثقافة العربية الإسلامية «فنشر جحافل الجهل وسموم التغريب»⁵ لكن الشعب الجزائري بما فيه الطبقة المثقفة لم يبق مكتوف الأيدي، بل عارض بشدة ما جاء به المستعمر وذلك بإنشاء المدارس الحرة التي دعا إليها عبد الحميد بن باديس ورفض التخلي عن مدرسة عربية واحدة إلا أن هذه الفترة تميزت بجمود أصاب الجانب الفكري والثقافي، وتوقف أغلب المبدعين عن الممارسة الشعرية على غرار ما جرى في 8 ماي 1945 إلا أن هناك من استمر ورفع لواء المواجهة بدل الخمود «فابتعدت بعض المحاولات عن الأسلوب المباشر»⁶. وبذا تصبح 1945 حدا فاصلا بين فترتين فحدثت هوة عميقة أدت إلى ارتفاع نسبة الوعي لدى الشعب الجزائري، والتعرف على النوايا الخفية للمستعمر «فأدركوا أن الحل السياسي غير مجدي، فهمّوا إلى مبادرة تجبر فرنسا للتخلي عن أطماعها»⁷

¹ د. محمد ناصر، رمضان حمود، حياته وأثاره، ص 54.

² ينظر المرجع نفسه ص ن

³ د محمد ناصر، رمضان حمود، حياته وأثاره، ص 70 ..

⁴ ينظر د. شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، ص 62.

⁵ د. محمد بن سميحة، الأدب الجزائري الحديث، النهضة الأدبية الحديثة في الجزائر (مؤثراتها، بدايتها، مراحلها)، ص 73.

⁶ د. محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية من 1925 إلى 1975، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ط1، 1985، ص 94

⁷ ينظر المرجع نفسه، ص نفسها

فكان الرد بتأسيس الأحزاب السياسية وإنشاء المنظمات من أجل تكوين عمليات عسكرية ، ثم جاء تأسيس اللجنة الثورية للوحدة والعمل والتي أثمر عملها اندلاع ثورة نوفمبر 1954.

من هذه الفترة بدأ الشعر الجزائري يتجه نحو التجديد في قوالبه وخروجه من دائرة النموذج العربي القديم، فأصبح قريبا من المتغيرات الاجتماعية والسياسية المواكبة لها «الأشكال الفنية إنما تمثل تطورا مواكبا لتطور القيم الاجتماعية والأبنية بما ينعكس عن وعي مبدع سلبا وإيجابا»¹.

فالشاعر الجزائري وقف إلى جانب الثورة التحريرية وتكلم بلسانها، بالرغم من تميز هذه التجربة بنوع من التردد والتعثر «فكانت بداية قصيدة الشعر الحر يثوبها بعض التعثر، لأنها لم تستطع التخلص من أسلوب الصنعة التقريرية رغم تخلصها من نمط الشطرين»². وتعود أول تجربة للشعر الحر في الجزائر، للدكتور أبو القاسم سعد الله بقصيدته "طريقي" التي يعود تاريخ إصدارها إلى سنة 1955، فغذاها بالصور والرؤى المتعددة، يقول فيها:

يا رفيقي
لا تلمني عن مروفي
فقد اخترت طريقي!
وطريقي كالحياة
شائك الأهداف مجهول السمات
عاصف التيار، وحشي النضال
صاحب الأناث، عرييد الخيال
كل ما فيه جراحات تسيل
وظلام وشكاوي ووحول
تترأى كطيوف
من حتوف

¹ د.محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، دار ايتراك للنشر والتوزيع، ط2، 2002، مصر، ص15. نقلا عن مهدي بندق: مقدمة لديوانه (امتحان أحمد بن حنبل)، كتاب المواهب، العدد40، القاهرة، 1987، ص41.
² د.صالح خرفي، الشعر الجزائري، ص356.

في طريقي
يا رفيقي¹!

إن تأثر شعراء الجزائر بما وفد من المشرق عن مجلة "شعر"، ومشاركة الكثير منهم بالكتابة في مجلة "الآداب" البيروتية مثل أبي القاسم سعد الله الذي أعلن ثورته على النمط الخليلي الموروث فجاء في قوله «كنت أتابع الشعر الجزائري منذ 1947، باحثا فيه عن نفحات جديدة، وتشكيلات تواكب الذوق الحديث، لكنني لم أجد سوى صنما يركع أمامه كل الشعراء بنغم واحد، وصلاة واحدة، غير أن اتصالي بالإنتاج القادم من المشرق ولا سيما لبنان، واطلاعي على المذاهب الأدبية والمدارس الفكرية والنظريات النقدية، حملني على تغيير اتجاهي ومحاولة التخلص من الطريقة التقليدية في الشعر»². فالشاعر أعلن تأثره بما وفد من المشرق كونه اطلع على المذاهب الأدبية، والآراء النقدية.

وثاني الشعراء المجددين في شكل القصيدة محمد الصالح باوية، فجاءت أغلب قصائده غنية بالصورة، متعددة الرؤى، ذات موسيقى هادئة «ليست من النوع الصاحب الذي يعتمد على جهارته في التأثير على الأذن بغية إيقاعها في الأسر الموسيقي الرتيب»³. يقول في قصيدته المحراث:

يا رفيقي أنا إنسان طريقي.

أغرز المحراث، تحكى ثورتى لذرة الدنيا لأعماق خفية.

أحبس السحب، هذا بحر وأمطار سخية

أوقف اللحظة إنها لحظة كبر غنية عربية.

لم تزل تستر في الكون حكايا وهدايا⁴.

تميزت القصيدة بكثافة الطاقة موسيقية التي فجرت تجربة الذات الشاعرة.

¹ د. صالح خرفي، الشعر الجزائري، ص 357.

² د. أبو القاسم سعد الله، دراسات في الشعر الجزائري، منشورات مجلة الاداب البيروتية، ط 1، ص 48.

³ د. محمد ناصر. الشعر الجزائري الحديث (اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975). ط 1. دار الغرب الإسلامي بيروت لبنان ص 226.

⁴ د. صالح خرفي، الشعر الجزائري ص 356.

وثالث مجدد في القصيدة الجزائرية "أبو القاسم خمار" و اقتصر تجديده في بداية الأمر على التفعيلية فقط «وإن استطاع في الفترة الأخيرة أن يجنح في الصورة ويكسبها روح الجدة والطرافة»¹. فنلاحظ ما جاء في قصيدته المتوترة:

كحبل وريد...
قريب.. بعيد..
هنالك في خيمة نازحة
إلى جانب الغربة النائحة
هنالك خلف القبور العراة
وبين المآسي، ولفح السراب
بدت عائدة.
بقبضتها كمشة من تراب
تزامهما صخرة صامدة
وقد هتفت بهريق عجيب
كلون اللهب..²

بقيت القصيدة محافظة على بنائها الخليلي فلم تتخلص كلية من الموروث القديم ولكن لا ننفي لما فيها من شحنة نفسية فجّرت الطاقة الإيقاعية المستغلة في تشكيل البيت الشعري.

ومع ذلك بقيت القصيدة الجزائرية تتميز بخطابيتها والأسلوب المباشر «وهكذا يمكننا القول بأن القصيدة الحرة في هذه المرحلة الرائدة ظلت شديدة الصلة بموسيقى القصيدة العمودية»³. ويعود السبب في ذلك إلى القضية الجزائرية إبان ثورة التحرير التي كانت المحك الجديد لتفجير دعوة الشعر الجديد فعبره يمكن التعرف على الأطر والخلفيات الاجتماعية التي نشأ فيها فكان لسان الثورة الكبرى ومرآة عاكسة للصراع القائم بين الذات والآخر «فكان

¹ المرجع نفسه ص 356.
² محمد أبو القاسم خمار، أوراق، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر 1982، ط2، 117، 118.
³ د. محمد فكري الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص 20.

شعر 1954 شعرا تقليديا أو تجريبيا يحاول أن يلتمس طريقه إلى الشكل الجديد، بعد أن فرض عنه المستعمر عزلة تامة، فكانت المعطيات الفكرية والأدبية متقطعة الصلة لمواكبة الحركات الأدبية»¹. فانتهجت القصيدة معيارالتفعيله الواحدة للقصيدة، والتحرر من وحدة البيت مكتفية بوحدة الموضوع «ولا تلتزم بالتوازي بين الأبيات، وتدير القافية حسب مقتضيات التناسق الغنائي»².

فالناقد هنا قد سنّ أهم المبادئ أو الخصائص الشكلية التي تنتهجها القصيدة المعاصرة.

وأبو القاسم سعد الله ومن معه من المبدعين، يصنف من الجيل الأول لذا لا نعجب لما أنتجه من قصائد عمودية، وقصيدة الشكل الجديد «فالتطورات المهمة في الشكل الأدبي تنتج عن تغييرات مهمة في الإيديولوجيا، وتجدد طرائق جديدة في إدراك الواقع الاجتماعي، وعلاقات جديدة بين الفنان والمتلقي»³ فتغير الوضع على الصعيد السياسي والاجتماعي آذن بتطور الشكل الشعري، فالشكل الأدبي يتم اكتشافه خلف مقومات نفسية واجتماعية كما عبر عنه "جان فريفييل" «إن الشكل الأدبي الجديد يتم اكتشافه وظهوره وتطوره تحت ضغط حاجة ملحة لمطلب نفسي جماعي له جذره الاجتماعي»⁴ فتميز مجتمع ما بحالة من التوتر أو الاضطراب السياسي يكون تمهيدا لإعادة النظر في نمط الكتابة الإبداعية.

بعد شعر مرحلة الثورة، جاءت مرحلة الاستقلال والتي شهدت خمودا فكريا، وثقافيا لأن أغلب الأدباء اتجهوا للاهتمام بميادين أخرى «فمحمد الصالح باويه تفرغ إلى الدراسة الطب في يوغسلافيا، وسعد الله اهتم بالدراسات التاريخية»⁵ وراح بعضهم يهاجم الشكل الجديد أمثال الغولمي «فوصفه أنه لا يسمن ولا يغني من جوع»⁶

أما عبد الله ركيبي لم يغض الطرف عن الخيبة التي أصابت الشعر الجزائري «بأي الشعر أبداً، بالعمودي الذي تكسر عوده، أم بالشعر الحر الذي لا يرتفع إلى مستوى النثر الفني الجميل»⁷

¹ دمجند ناصر، الشعر الجزائري الحديث (اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975) ص216
² د. محمد ناصر. الشعر الجزائري الحديث (اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975). ص 228
³ محمد فكري الجزائر. الخطاب الشعري عند محمود درويش ص 21 .
⁴ المرجع نفسه ص21 .
⁵ د. محمد ناصر، الشعر العربي الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975 ص 162
⁶ - شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، ص83
⁷ - ينظر محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية ص 165-166 .

والسبب الرئيسي الذي أدى إلى فتور الساحة الأدبية في هذه الفترة انعدام الدافع للكتابة، لأن الثورة التحريرية كانت ملهمة لجميع الشعراء الجزائريين، فكانت القضية الأولى التي عني بها هؤلاء «...أن الدوافع النفسية التي كانت تدفع الشعراء الجزائريين إلى قول الشعر في فترة الثورة التحريرية لم تعد شبيهة بتلك الدوافع التي تدفعهم إلى قول الشعر في عهد الاستقلال. فقد كانت الثورة التحريرية في حد ذاتها مفجرا للإبداع»¹

شهدت الجزائر في بداية السبعينات و أواخر الستينات تغيرات عديدة شملت أغلب المجالات بما فيها الجانب الفكري والثقافي فظهرت المجالات والصحف الأدبية «فظهر الشعب الأسبوعي والشعب الثقافي وآمال التي نشرت الكثير من الأعمال الشعرية الإبداعية، فتعد هذه المرحلة، مرحلة حاسمة في بلورة الفكر الأدبي في الجزائر وتكون جيل جديد»² و ظهر شعراء جدد مثلوا قصيدة الشعر الحر أصدق تمثيل أمثال، أحمد حمدي، أزراج عمر وغيرهم فاعتمدوا على التفعيلة ثم على الجملة الشعرية كما استعانوا بالتدوير «إن هذا يرسم تطورا متقدما في العمل الشعري بالنظر إليه من زاوية الإيقاع الموسيقي»³ فقد حان الوقت ليحطم الشاعر الجزائري الوقفة العروضية والدلالية و نأخذ مثال من قصيدة "صليحة" لأزواج عمر:

أغنى وترحل عنى جراحي

وتصلبها الشرفات

و حين سألت رجال المطافي، عنها

رأيت صبيا يفتش عن لقمة في قمامه

ومن يومها اكتشفت لماذا تغني جراحي

أنا لا أقول أحب بلاد التوهم

أنا لا أقول نموت نموت ويحي الوطن

لأن الخنازير تسكنه بعدنا يا زمن...»⁴

¹ - المرجع نفسه، ص 163 .

² - شلتاغ، عيود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر ص 83 .

³ - د. محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية ص 232 .

⁴ - أزراج عمر، وحرسني الظل، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، ط2 ص104، 105.

فالشاعر هنا حطم رتبة الوزن، ولم يستعين بالقافية بل لجأ إلى التدوير المعنوي أو الدلالي بين الأسطر الشعرية . بعدها كانت تجارب قصيدة النثر عند عبد الحميد بن هدوقة «...هذه التجارب من الشعر المنثور التي ظهرت علو يد أبي العيد دودو في تجاربه وعبد الحميد بن هدوقة في ديوانه (الأرواح الشاغرة) في الستينات»¹ فيقول في هذه الأبيات:

...أنا الفأس

أهدم اليأس

أتعب الجسم

وأريح النفس

أجعل البور

منبعا للنور²

فهذه الأسطر لا تتعد عن النثر الفني الجميل إذ تجردت من كل إيقاعها. وموسيقاها، فأصبحت بمثابة العضو أو الجسد الذي لم تكتمل أجزائه «إنها كلام عادي. لا إيجاء فيه، ولا تصوير»³

أما أهم البحور التي لجأوا إليها في نظم جل قصائدهم، لا تخرج عن «مجزوء الكامل والهزج والمتدارك...»⁴

ثم جاءت مرحلة الثمانينات إذ أخذ فيها النموذج الشعري نمط آخر نتيجة الصراعات الفكرية التي ولدت حالة من عدم الرضا وديمومة التوتر لدى الشاعر الجزائري فكان تابعا في طرحه لقضاياها لشعراء الحداثة في المشرق العربي، يقول محمد زتيلي: «تبدو لي أننا منذ السبعينات على الخصوص أننا كتبنا شعرا عربيا مشرقيا ولم نكتب شعرا عربيا جزائريا وأن الإحوة المشاركة الذين مسحوا على رؤوسنا، وقالوا هذا شعر عربي لم يكونوا في الواقع يريدون لنا إلا أن نظل أتباعا»⁵ فقول الشاعر زتيلي لا يخرج عن الإطار الذي نشأ فيه شعر الثمانينات، فكان تأثر أغلب الشعراء الجزائريين بـ "محمود درويش، أدونيس، عبد الوهاب البياتي"، وغيرهم فاستقوا الصور الأسطورية، ولونوا قصائدهم بنغمات وموسيقى مألوفة عند

¹ - د. محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية ص 235.

² - م. نفسه ص 237 نقلا عن الأرواح الشاعرة عبد الحميد بن هدوقة، ش.و. للنشر والتوزيع الجزائر 1967 ص 49- 54 .

³ - د. محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية ص 237

⁴ - المرجع نفسه ص 247 .

⁵ - د. عبد الحميد هيمة ، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر (شعر الشباب نموذجا) مطبعة هومة، 1998، ط1 ص 07 .

الشعراء المشاركة «... لأن الأسماء التي تصدر القائمة الشعرية في الجزائر رزاقى، زيتلي، حمري، بحري... ليست في الواقع إلا صور مصغرة لأسماء لها وزنها في الساحة الشعرية العربية»¹

و ما يؤكد فكرة هجرة النص الشعري الجزائري من المشرق الاحتكاك الثقافي وهجرة المشاركة إلى الجزائر في فترة الاستقلال بهدف التعليم، فمنذ رمضان حمود كان التأثر قائما إذ تأثر بأعمال الرومانسين أمثال جبران خليل جبران «إن الشعر الجزائري هو امتداد للشعر المشرقي دون إقصاء لأن نوع من أنواعه هو امتداد للشعر القديم والشعر الذي قيل في فترة الفتوحات الإسلامية وإلى شعر فترة الإحياء»²

والرأي المخالف لهؤلاء أن منشأ الشعر العربي كان في الغرب، نتيجة تأثر الأدباء الجزائريين وفي مقدمتهم رمضان حمود بالأدباء الفرنسيين أمثال "هيغو" ودعوته للتمكن من الترجمة بغية نقل التراث الغربي إلى الفكر الجزائري.

أما أحمد يوسف صاحب كتاب (الشعر الجزائري المختلف نص ما بعد الحداثة اليتيم والجينالوجية الضائعة) يرى أن النص الجزائري فقد أبوته فهو يحمل على ظهره نعشها «لأن منطلقه مبني على أساس الفكرة، وتعددتها لانعدام الأصل الذي يوحد مجمل الآراء واختلافها»³

فالمعالم المكونة للنص الجزائري غير واضحة مبهمة غامضة أدت إلى تشتت الشاعر ووقوعه في أزمة إثبات الهوية فهو بذلك باحث مستمر عن منشئه. هذا فيما يخص قضية منشأ النص الشعري الجزائري التي ولدت صراعا حادا بين أغلب المفكرين بين مؤيد ومعارض.

بغض النظر عن شعراء الثمانينات الذين بقوا في طرحهم تابعين للنموذج الشعري العربي الموجود في المشرق، هناك جيل من الشباب الذي اتخذ من الرمز أداة أساسية له وجعل من البعد الصوفي منطلقه الفريد، كما كان للتراث في شعرهم مكان واسع، فاتخذوه من أجل بلوغ أو تجاوز كل ما يحمله الواقع الراهن من تناقضات «في بداية الثمانينات أطل علينا جيل جديد إلى ذات سواكم لأميل يبحث عن معنى الشيء كممكن وراء المعنى المجازي، متخذًا

¹ - المرجع نفسه ص 07 .

² - د. عبد الرحمن تيرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر-ص 05 .

³ - د عبد الرحمن تير ماسين المرجع نفسه ص 5 نقل عن أحمد يوسف، الشعر الجزائري المختلف، نص ما بعد الحداثة اليتيم و الجينالوجية الضائعة مجلة كتابات معاصرة مجلد 8 العدد 30 مارس 1997 ص118

من اليأس صفة له من أجل البحث عن بريق الأمل إنه (أدب الجيل الحر)¹ فالشاعر المعاصر راح يلج إلى عوالم الروحانيات للبحث عن ذاته الضائعة، بعيدا عن الآلام القاهرة فهو عازف ماهر على أوتار الصوفية من أجل بلوغ وتجاوز الحاضر المرير دون مسايرة أو بحث عن معنى المواءمة«فالتجربة الرمزية الصوفية بهذا الشكل تجربة لغوية تتميز بالفرادة والجدّة، لغة تنطلق من الداخل، من عمق التجربة الشعرية لا من خارجها وهذا يعني إمكانية تعدد القراءة في هذه اللغة، بحيث يقرأ فيها كل شخص نفسه»²

فالمنحى الصوفي في الشعر الجزائري له مكانه الواسع عند الشعراء الشباب الذين ينطلقون من تجاربهم ويعرجون إلى عوالم المثل، حيث عالم الحقيقة الكاملة، دون زيف أو تليفق وفي هذه الأبيات لعز الدين ميهوبي نلمح ذلك التوظيف الموفق لعنصر الرمز، كما أنه يستحضر الفترات الخالدة التي لا يمكن أن تنسى ويأخذها منطلق لطرق أبواب المستقبل من أجل بلوغه، وتجاوزه دون أي اعتراض أو حاجز تقيمه التناقضات الراهنة.

متى سأرسم عشقا أنت منبعه
فأنت أعظم. بعد الله يابلدي
إذا ذكرتك كنت الحلم يا وطني
وكنت تسبح في روحي وفي جسدي
وكنت رحلة عمر بتّ أسأله
أ في التراب ... يذوب العمر للأبد³

فالذات المبدعة تتوحد مع هذا الوطن العزيز من أجل رسم خطوطا مستقبلية وأفق أرحب لتجسد الرؤية وبلوغ «مصاف الوجد الصوفي»⁴

¹ - د. عبد القادر فيدوح، دلالات النص الأدبي دراسة سيميائية للشعر الجزائري. ص 61
² - د. عبد الحميد هيمّة البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر. (شعر الشباب نموذجا) ص 96 .
³ - عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، دار الشهاب باتنة 1985 ص 64 .
⁴ - د. عبد الحميد هيمّة البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر جيل الشباب نموذجا ص 78 .

الفصل الأول : عناصر الإيقاع في ديواني حسين زيدان

1-تعريف الوزن

1-1 عند العرب القدماء والمحدثين

1-1-1 عند العرب القدماء

1-1-2 عند العرب المحدثين

2-1 عند العرب القدماء والمحدثين

1-2-1 عند العرب القدماء

1-2-2 عند العرب المحدثين

2- تعريف الإيقاع

1-2 عند العرب القدماء والمحدثين

1-1-2 عند العرب القدماء

2-1-2 عند العرب المحدثين

2-2 عند العرب القدماء والمحدثين

1-2-2 عند العرب القدماء

2-2-2 عند العرب المحدثين

3- الوزن في شعر حسين زيدان وعلاقته بالمعنى

4- القافية وعلاقتها بالمعنى

1-4 القافية المتوالية والمتناوبة ذات الروي الموحد

2-4 القافية المتوالية والمتناوبة من غير الروي الموحد

3-4 القافية المتعانقة

4-4 قافية نهاية المقطع

5- الوقفة

1-5 الوقفة العروضية

2-5 الوقفة الوزنية والدلالية

3-5 الوقفة المحددة ببياض

6- التدوير

1-6 التدوير العرضي

2-6 التدوير الدلالي

لعل ما يتميز به الإنسان عن سائر المخلوقات النطق الذي يشكل طاقة للتعبير عن ما يحتلج في كنهه الكائن البشري ليخرج نفحات إبداعية تكون قادرة على تحقيق مظاهر الجمال الفني المتمثل في الجرس الموسيقي ، المنعكس عن البنية اللفظية للخطاب الأدبي ، إذ يمكن تجزئته إلى صنفين الوزن و الإيقاع.

و قبل التطرق إلى دراسة عناصر الإيقاع في هذا الفصل ينبغي التعرف على وظيفة الوزن وتحديد ماهية الإيقاع.

1- تعريف الوزن

1-1 عند العرب القدماء والمحدثين

1-1-1 عند العرب القدماء :

جاء تعريف الوزن في " منهاج البلغاء وسراج الأدباء " لأبي حازم القرطاجني « بأن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب»¹

اشترط أبي حازم القرطاجني في مفهومه للوزن أن تكون المقادير متماثلة ومتناسبة في عدد الحركات والسكنات، والتساوي بين الشطرين إذ تفصل بينهما قاسمة تشير إلى فاصل نسبي قصير المدى.

أما عند ابن رشيق القيرواني « الوزن أعظم حد الشعر وأولها به خصوصية أو هو مشتمل على القافية ، جالب لها ضرورة، ألا تختلف القافية فيكون ذلك عبء في التقفيه لا في الوزن»² ربط ابن رشيق القافية بالوزن فهو الذي يحقق تواجدها وذلك بخلق توازن صوتي بين وحداته المتكررة المحدثه لتجانس موسيقي يسهم في بناءها.

ومن خلال ما تقدم من مفاهيم لتحديد معنى الوزن فهي لم تبعد عن معنى التناسب والتجانس الذي تحدته الأجزاء الوزنية المكررة.

وهو عند ابن سنان الخفاجي (ت 466هـ) « التأليف الذي يشهد الذوق بصحته أو العروض، فأما الذوق فلأمر يرجع إلى الحس، وأما العروض فلأنه قد حصر فيه جميع ما

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة. دار العرب الإسلامي ، بيروت ط1 1981 ص 263.

² - إبي علي حسين بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر أدابه ونفده، الحقيق د. عبد الحميد هندواوي المكتبة العصرية بيروت ط1 1422هـ 2001م ج1 ص 121.

علمت العرب عليه من الأوزان، فمتى عمل الشاعر شيء لا يشهد بصحته الذوق وكانت العرب قد علمت مثله جاز له ذلك... والذوق مقدم على العروض، فكل ما صح فيه لم يلتفت إلى العروض في جوازه»¹.

فقدم لنا هذا التعريف الحس الناشئ عن الذوق المرتبط بالنفس الإنسانية أما العروض فهو وثيق الصلة بالأوزان التي وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدي والذوق والحس أسبق من العروض لأنهما يمنحان المنظوم الشعري حلاوة وطلاوة.

كما أنه عند" السكاكي " لا يخرج عن مفهوم الأجزاء التي يبني عليها البيت « فالشعر إذن هو القول الموزون وزنا عن تعمد وتسمى قافية لمكان التناسب وهي أنها تتبع نظم البيت مأخوذ من قفوت أثره... والميل في هذه الأقوال إلى قول الخليل»².
والسكاكي لم يخرج لنا بشيء جديد فكلما ذكره لم يجد فيه عن ما أورده الخليل فيما يخص الوزن والقافية.

ولابن خلدون تعريف خاص بالشعر أدرج من خلاله مفهومه للوزن « هو الكلام البليغ المبني على الإستعارة والأوصاف، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن و الروي مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده الجاري على أساليب العرب المخصوصة به»³
وقوله المفصل بأجزاء متفق في الوزن و الروي يقصد التشكيلات الوزنية المبينة على التجانس الذي يحقق بتكراره القافية.

1-1-2- الوزن عند العرب المحدثين:

أما بالنسبة للدارسين المحدثين فقد نهجوا في تعريفهم للوزن نهج القدماء مع إضافات جديدة كانت نتيجة تأثيرهم بما جد من الدراسات الإيقاعية الغربية وأول هؤلاء نجد الدكتور شكري عياد الذي أعطى مفهوما واحدا للوزن والإيقاع مع أنه سن أسسا للوزن وأخرى للإيقاع في الفصول المتقدمة من كتابه (موسيقى الشعر العربي) يقول « إنه حركة منتظمة، وإلتزام أجزاء الحركة في مجموعات متساوية ومتشابهة في تكوينها شرطا لهذا النظام»⁴.

¹ - ابن سنان الخفاجي، سرالفصاحة دار الكتب العلمية بيروت ط1 1982. ص 287.
² - أبي يعقوب بن يوسف بن أبي بكر محمد بن السكاكي . مفتاح العلوم. مطبعة مصطفى الحلبي وأولاده ط1 1356 هـ / 1937 م ص 245.
³ - عبد الرحمان بن خلدون، المقدمة، دار الكتاب اللبناني، م 1 . دط ، دت ، ص 1104.
⁴ - د. شكري عياد موسيقى الشعر العربي مشروع لدراسة علمية .

ولقد وفق " شكري عياد " بين مفهوم الوزن والإيقاع والذي استقاه من حركة الكون في سيره المنتظم، وما تحدته مكوناته من حركة دورانية، واهتزازية، وبهذا فهو لم يتعد عن ما قدمه اليونانيون الذين اعتبروا أن حركة الأوزان في المعطى اللغوي مستمدة من حركة الإنسان البدائي في سيره وعدوه لقضاء احتياجاته.

لكن الدكتور "محمد مندور" يقصد بالوزن "Musure" « كم التفاعيل، يستقيم إذا كانت التفاعيل متساوية Isométrique كما هو الحال في الكامل والرجز وغيرها، أو متجاوبة Symétrique كما هو الحال في الطويل والبسيط والمديد، إذ نرى التفعيلة الأولى مساوية للثالثة والثانية مساوية للرابعة¹ « بمعنى الوزن هنا لم يخرج عن التفعيلات المتجانسة والمتساوية أي ابتعد عن المعنى العام الذي يقرب مفهوم الوزن من الإيقاع.

وبالرغم من أن الوزن عند بعض الدارسين المحدثين مستمد من الدراسات الغربية إلا أنه لا يتعد عن ما ذكره الفلاسفة المسلمون « تعاقب الحركات والسكنات التي تشكل الأسباب والأوتاد والفواصل وتكرارها على نحو منتظم بحيث يتساوى عدد حروف المقاطع، وأزمنة النطق بها في كل فاصلة من فواصل الإيقاع»².

فكما هو ملاحظ أن الدرس الحديث أغفل جهود هؤلاء إذ أن الوزن عنده هو تماثل الحركات والسكنات وانسجامها من خلال عملية تكرارها، مستغرقة زمتها في النطق بها في كل فاصلة من الفواصل الإيقاع.

وعند " محمد العياشي " لم يتعدى الكمية وبيان المقدار « عملية تؤتى لإختبار الثقل وبيان المقدار action de déterminer le pieds de quelque chose هذا في اللغة، أما في الاصطلاح فلأمر يدعو إلى التريث والتبصر لأننا لا نعلم ما الذي يدعونه وزنا³ « لم يعطينا العياشي معنى محدد للوزن وكأنه يريد الربط بينه وبين الإيقاع في صفة الشمول.

¹ - المرجع نفسه ص ...
² - رشيد شعلال، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، مخطوط رسالة ماجستير معهد الآداب جامعة عنابة، 1993. نقلا عن ألفنت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ص 248.

³ - د. محمد العياشي نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية تونس 1979 ص 45.

أما عند د. كمال أبو ديب فهو « التابع الذي تكونه العناصر الأولية المكونة للكلمات»¹ والمقصود بالعناصر الأولية الأجزاء التي يبنى عليها النموذج الشعري وبتتابعها تشكل ما يسمى الوزن، والملاحظ في هذا التعريف أن "أبو ديب" لم يحد من معنى الوزن، بل منحه وظيفة أوسع تقتزن بمفهوم الإيقاع .

وآخر تعريف نوره للوزن عند الدارسين المحدثين، تعريف د. عز الدين اسماعيل الذي يرى بالرغم من كون الوزن موجود بصورة مجردة إلا أنه يبقى غامض، فالكلمة هي التي تسهم في بناء بعده الدلالي « الوزن رغم أنه صورة مجردة يحمل دلالة شعرية مبهمه، يترك للكلمات بعد ذلك تحديد هذه الدلالة»².

فالدارسين المحدثين يعتبرون أن الكلمة هي التي تمنح المعنى للوزن وليس العكس والا أصبحت جل الأوزان مناسبة لمعاني مخصصة تبعده عن القدرة التأويلية التي يمكن أن يستثمرها الملتقي في إعطاء أكثر من دلالة لتكثيف البنية العميقة التي تميز النص الأدبي عن غيره من النصوص.

1-1- الوزن عند الغرب القدماء والمحدثين:

1-2-1- الوزن عند الغرب القدماء:

لقد كان أفلاطون يرى أن الانسجام والإيقاع عنصرين أساسيين في الشعر، مرد هما إلى النزعة الطبيعية في الإنسان « فالوزن عنصر عرضي في الشعر بينما الانسجام والإيقاع عنصر جوهري، وفي هذا دليل على الارتباط بين الشعر الموسيقى»³

إن الإيقاع عنصر أساسي لا بد من تواجده في نموذج الشعري، فهو الذي يحدث الانسجام بين الحركة والسكون ويحقق التناسب بين الصور المتجسدة في التفاعيل الوزنية عبر فترات زمنية متناسبة، كما أنه يحمل التوازنات النغمية والدلالات النفسية والاجتماعية.

1-2-2- الوزن عند الغرب المحدثين:

¹ - د. كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي دار العلم للملايين، بيروت ط2، 1981، 89.
² - د. عز الدين اسماعيل الشعر العربي المعاصر (قضاياها وظواهره الفنية) دار العودة بيروت ط3، 1981، ص 54.
³ - رشيد شعلال البنية الإيقاعية في الشعر أبي تمام، مخطوط رسالة ماجستير ص نقل عن أرسطو، فن الشعر، تر عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة بيروت، ط3، ص 249

وهو عند المعاصرين من الدارسين الغرب كجون كوهين الذي يعتبر لا وجود للوزن إلا إذا قام على علاقة بين الصوت والمعنى « فهو إذا بناء صوتي معنوي، فهناك صوت يستدعي دلالة أو يستدعي معنى»¹.

كما سن "كوهين" جملة من الأسس التي يقوم عليها الوزن في الملفوظ الشعري:

- أ- أن ينطبق على أي لون من ألوان النثر
- ب- أن ينطبق على كل شعر تقليدي أو حر
- ج- أن يكون مبني على المعطيات الخطية².

إن الوزن الذي يولد بتجانس الأجزاء وتمائلها يطلب معنى، فذلك الانسجام يستدعي مدلولات تخدم البناء العام للنص الشعري أو الرؤية الكلية المنبثقة من ذات المبدع، سواء كان نظماً تقليدياً أو حراً بعيداً عن أي لون من ألوان النثر.

أما "جيرارد هوبكن" فهو لم يجد عن هذا التصور إذ يرى « أنه مقال يردد بصفة كلية أو جزئية نفس الصور الصوتية »³ فهو بناء صوتي أساسه التكرار الفونيمي للوحدات الإيقاعية. غير أن "كوليردج" راح يربط بين الإيقاع والوزن بقوله « فهو الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن، ففي قراءة الكلام الموزون يزداد تحديد التوقيع زيادة كبرى، بحيث أنه يصبح في بعض الحالات التي تستعمل فيها القافية، أيضاً يكاد يصبح التحديد كاملاً وعلاوة على ذلك، فإن وجود فترات زمنية منتظمة في الوزن يمكننا من تحديد الوقت الذي يحدث فيه ما نتوقع حدوثه »⁴ فالإيقاع والوزن كل واحد منهما ليس في غنى عن الآخر بتحديد النسب المتجانسة المكونة من الأجزاء والقافية، فيحصل التوقع والإحساس بتدفق النغم الإيقاعي عبر فترات زمنية نستدرك من خلالها ما استغرقت عملية التوقع.

بعد أن قدمنا جملة من الآراء والمفاهيم التي تخص الوزن عند الدارسين القدماء والمحدثين نستخلص منها أن هناك من حد من وظيفة الوزن وجعله يقتصر فقط على التفاعيل

¹ - جون كوهين، النظرية الشعرية، (بناء لغة الشعر واللغة العليا)، تر، أحمد الدرويش دار غريب لطباعة والنشر ط4، 2000، ص 74.

² - المرجع نفسه ص 75

³ - مرجع نفسه ص 76

⁴ - عن يوسف حسن بكار، بناء القصيدة العربية في النقد العربي القديم (في ضوء النقد) دار الأندلس للطباعة والنشر لبنان ط2، 1982، ص 208.

أو الأجزاء الوزنية التي وضعها الخليل بن أحمد، ومنها من قرن معنى الوزن بمفهوم الإيقاع بتحديد النسب المكونة من الأجزاء، والتجانس الموسيقي الناتج من هذا الترداد المحدث للنغمات الصوتية، فيمكن القول أن الشق الثاني منح الوزن وظيفة أشمل من المساحة التي بإمكانها أن تضبط حدوده.

2- تعريف الإيقاع:

2-1- الإيقاع عند العرب القدماء والمحدثين:

2-1-1- الإيقاع عند العرب القدماء:

جاء تعريف الإيقاع في لسان العرب: الإيقاع « من إيقاع اللحن، والغناء وهو أن يوقع الألحان وبينها»¹ ففي هذا المعنى لم يتعد الإيقاع عن توقيع الألحان وتأليفها ولعل أول² من وظف مصطلح الإيقاع كان من الدارسين العرب القدماء « ابن طباطبا» في كتابه " عيار الشعر " يقول : « وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع الفهم مع صحة وزن الشعر، صحة المعنى وعذوبة اللفظ، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ كان انكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه»³ ربط " ابن طباطبا" بين الوزن والإيقاع فالشعر الموزون لا بد له من توفر شرط تناغم الحروف وعذوبتها، وحسن انتقاء الألفاظ، بذلك تصبح الوحدات الإيقاعية أكثر تناغما واستجابة لما يلج في نفس سامعها مما يسهم في وضوح الدلالة وعدم حدوث انكار الفهم، فيتحقق الإنسجام بين الصوت والمعنى، غير أن هذا التعريف يعود بنا إلى ما قاله أبي " حازم القرطاجني" فقد جمع بين الوزن والإيقاع عندما اشترط تماثل الأجزاء، ووجود القاسمة التي تفصل الشطرين من البيت الشعري فينشأ التوازي الذي يخدم البناء الإيقاعي والدلالة المنبثقة عنه.

2-1-2 الإيقاع عند العرب المحدثين:

من الدارسين المحدثين من استبدل مصطلح الإيقاع بموسيقى الشعر أمثال د. إبراهيم أنيس ود. شكري عياد الذي مزج بين موسيقى الشعر والوزن فيقول إبراهيم أنيس: « للشعر

¹ - ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، م8، ص 408.

² - د. عبد الرحمن تيرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ص.....

³ - ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف الاسكندرية، ط3، ص 53.

نواح عدة للجمال أسرعها لنفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ، وانسجام توالي المقاطع، أو تردد بعضها بعد قدر معين منها، وكل هذا نسميه بموسيقى الشعر»¹.

فالشعر الجميل يحدث ذلك النغم المليء بالحس الفني والجمال الناتج عن الحركة الموسيقية المسترسلة التي تدخل إلى النفس مباشرة فلا يعترتها النفور، فالمصطلح الجديد (موسيقى الشعر) يقتزن إلى حد بعيد بمفهوم الإيقاع «فالكلام الموزون ذو النغم الموسيقي يثير فينا انتباهها عجبيا وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما تسمع من مقاطع لتتكون منها جميعا تلك السلسلة المتصلة الحلقات التي لا تنبو إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى، والتي تنتهي بعد عدد معين من المقاطع بأصوات نسميها القافية»².

إن تردد الأجزاء الوزنية المتواشجة إيقاعيا يشد انتباه المتلقى بتتابع السلسلة المتصلة من المقاطع المتناسبة والتي يشكل تكرارها ما يسمى بالقافية، غير أن هناك من الدارسين المحدثين من اتخذ تعريف "ريشاردز" أساسا له كالدكتور شكري عياد الذي «يقوم بإبعاد الصفة الفيزيائية عنه، لعدم انتسابه إلى طبيعة الأصوات لأنه ليس منها، والتخطيط الذي يقدمه "الكيموغراف" للإيقاع كالذي يقدمه لشعر موزون خالي المعنى فهو لا يفيد في شيء لأنه لا يثير المتلقي»³.

أما "محمد العياشي" فاتخذ من أصل الحركة في الكون معنى للإيقاع « فالإيقاع هو المبدأ الذي أثاره الخالق سبحانه وتعالى أساسا لبناء الكون ودوامه ويتجلى ذلك بوضوح في الحركة الإيقاعية التي تؤديها الكواكب ومدارها وحركة الأرض حول نفسها وحول الشمس، وهي الحركة التي لو احتلت احتل النظام الذي يضمن الحياة على وجه البسيطة، فالإيقاع مبدأ أزلي يضمن استمرار حركة الظواهر المادية كما يوفر لها من التوازن والتناسب والنظام والديموم»⁴ ومن هنا يمكن أن نستمد المعنى الفني للإيقاع الذي «هو وجداني مناطه النفس عنها يصدر وإليها ينفذ فيهتك أستارها ويحرك أوتارها، أما في واقعه العملي فهو توفيق بين نزعتين متناقضتين الثقل والخفة»⁵.

1 - د. إبراهيم أنس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية ط3، 1965، ص 8، 9.

2 - د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 13.

3 - د. عبد الرحمن تيرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة للمعاصرة في الجزائر ص 141.

4 - د. محمد العياشي، نظرية الإيقاع في الشعر العربي ص 41.

5 - المرجع نفسه، ص 42.

إن مصدر الحركة الإيقاعية، النفس الذي ينفذ الإيقاع إلى أعماقها فيحرك مشاعرها ويهتك كل أستاذها، أما في مفهومه العملي هو حركة توفيقية بين مصدرين الثقل والخفة. إن ما جاء به د محمد بنيس في معنى الإيقاع لا يختلف عن الأراء السابقة فالإيقاع له علاقة وثيقة بالخطاب الأدبي فهو المنتج للدلالات المبتوثة في ذلك الخطاب وبهذه الخاصية يعتبر أوسع من الوزن « الإيقاع أوسع من العروض ومشمتمل عليه، وبذلك يكون الإيقاع نسقا للخطاب وبنية لدلالته »¹

وذهب فريقا آخر وعلى رأسهم د عزالدين اسماعيل إلى استعمال مصطلح (التشكيل الموسيقي) «... من هناك كان التشكيل الموسيقي الخاص في الشعر العربي من ذلك التشكيل الوزني المعروف بالبحور، وذلك التشكيل الذي لا يشترط فيه إلا تساوي الوحدات العروضية إذ تتكون كل وحدة منها من نظام معين من الحركات والسكنات، فالأوزان العروضية المعروفة في الشعر العربي لا تعدو أن تكون قوالب مفرغة ومنسقة تنسيقا تجريديا صرفا، وأما الإيقاع الداخلي للكلمات أي إيقاع الحركات والسكنات وما فيها من قوة أولين ومن طول أو قصر، ومن همس أو جهر، فشيء قلما يدخل في التقدير، وهو على كل حال لاضابط له ولا قاعدة تحكمه »².

إن التشكيل الموسيقي يأخذ شقين، شق خاص بالبحور الخليلية التي لا تمنح أي دلالة، وشق ثاني خاص بالتشكيل الإيقاعي الداخلي الذي يوفر الخصائص الصوتية، فهي التي تصبغ التشكيل الوزني بصبغة دلالية تعين الدارس على فض مغاليق النص الأدبي، ومن ذلك تقتصر وظيفة الوزن على تنظيم التفعيلات في بحر معين «فالوزن لا علاقة له بتباين المضامين، وتكاد وظيفته تقتصر على إخراج الكلام من إطار الترسل إلى إطار الإنتظام وفق انتظام التفعيلات في بحر معين. »³

ولالإيقاع ارتباط بكل ما يجدد في حياة الأفراد داخل دائرة الكون التي تشترط التناسب والتوازن في الترجيع والمعاودة الدورية المنتظمة لكي لا يسود الكون الفوضى والخلط، أما الوزن فهو مجموعة التشكيلات الوزنية المتجانسة والمتجاورة أو المتكررة الغير خاضعة لنسب محددة،

1 - محمد بنيس، الشعر العربي المعاصر، بنياته وابدالاتها، ج 3 الشعر المعاصر دار توبقال للنشر، المغرب، ط1 1990 ص 107.

2 - د. عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر ص 63.

3 - د. مختار حبار الشعر الصوفي القديم في الجزائر إيقاعه الداخلي ووظيفته ديوان المطبوعات الجامعية وهران 1997 ص 29.

فالمسافة التي نستغرقها في نطق كل جزء منها غير محددة، كالمسافة التي يقطعها الفرس في حالة سيره أو عدوه.

أما عند "دمحمد غنيمي هلال" هو أشمل من الوزن « فهو يقترن باستمرار بمصطلح الوزن، على الرغم من أنه ظاهر أشمل وأعم من الوزن، فهو وحدة نغمية تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات و السكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة... أما الوزن فهو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت »¹.

للوزن علاقة وثيقة بالإيقاع لكن هذا الأخير أعم وأشمل، فهو نتيجة الحركة التناغمية التي أنتجها تتابع المقاطع، أما الوزن فهو الأجزاء التي تسهم في بناء الإيقاع، وهذا التعريف يعود بنا إلى ما قاله حازم القرطاجني الذي جمع بين الوزن والإيقاع عندما اشترط تماثل الأجزاء، إذ تخلق القاسمة التي تفصل الشطرين شيء من التوازي الذي يخدم البناء الإيقاعي.

2-2- الإيقاع عند الغرب القدماء والمحدثين

2-2-1- الإيقاع عند الغرب القدماء:

كان الإيقاع عند الدارسين الغربيين مقترن بالقافية فلم يرد البتة منفصلا عنها رغم انتشار الآراء وتداخلها في تحديد ماهية كل منهما « فكان الإيقاع *Rythmos* يعني عند اليونانيين « الحركة المنتظمة الموزونة، وهو بهذا المفهوم بقي سائدا حتى القرن السادس عشر ثم تم الفصل بينهما، وأدرك "بودلير" بحسه الفني أن الإيقاع ليس في غنى عن القافية، ولا القافية في غنى عنه فكلاهما يستجيبان في الإنسان إلى الحاجيات الخالدة والرتبية والسيمترية والمفاجئة »². فكل من الإيقاع والقافية يسيران بدفقة اهتزازية مستمدة من البنية الزمكانية التي تزخر بامتدادات آنية ورؤيا مفاجئة، فهو لا يتحقق إلا بترداد فونيم صوتي يمنح المتلقي المتعة.

2-2-2- الإيقاع عند الغرب المحدثين:

¹ - د. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة بيروت ط1، ص 435- 436.

² - د. عبد الرحمان تيرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر نقلا عن

Michel aquien, dictionnaire de poésie libaire générale française, 1993 petit la rousse édition 1989 .paris 252- 253

وهو عند "جون كوهين" « تردد زمني يمنح الأذن تناغما صوتيا »¹ فكما هو واضح أن كوهين لم يفرق بين الوزن والإيقاع في حين حدد وظيفة كل منهما فالوزن صوت يستدعي دلالة، أما الإيقاع هو تردد أو تكرار للوحدات الفونيمية. المحدثه للنغم الموسيقي عبر فترات زمنية نستدرك من خلالها ما استغرقتة عملية التوقع.

بعد أن قدمنا جملة من مفاهيم في ما يخص الوزن، وجدنا أنها تشترك جميعها في كونه (الوزن) نظام مبني على تناسب الحركات والسكنات، عبر فترات زمنية متناسبة.

وكما يقول د. "بول فريس" Paul Fraisse « لا يسمى البناء إيقاعيا إلا إذا إشتمل على تردد ولو بالقوة »² فتتردد الأحداث وتألّفها يمنح الأذن حسا فنيا يخلق الانسجام بين النص والمتلقي « فهو النسيج من التوقعات والإشباعات والاختلافات والمفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع »³.

أدرك "ريتشاردز" أن تتابع المقاطع وانسجام الوحدات الإيقاعية وتجاورها كان بمثابة الاستجابة للدلالات والإيحاءات النفسية المنبثقة من لبنة الخطاب الأدبي، فالشاعر وليد بنية زمكانية يبحث فيها عن بديل من أجل القضاء على صور الصراع، لكنه لا يصل فيعود إلى حيث بدأ، لهذا أصبحت القصيدة المعاصرة بنية كلية يندرج ضمنها اهم عنصر موكن لها، ألا وهو الخيبة وعدم اكتمال الحلم.

وبعد هذه المفاهيم نتطرق إلى دراسة عناصر الإيقاع في قصائد الشاعر حسين زيدان، فقمنا في البداية بعملية إحصائية للبحور التي نظمت عليها قصائد الشاعر في ديواني (اعتصام و فضاء لموسم الإصرار)، فرأينا أن أكثر البحور تواترا بحر الرجز والكامل، ثم يأتي المتدارك والوافر، فالمتقارب، الرمل، وأغلب ما ورد من البحور يندرج ضمن ما أسمته د نازك الملائكة بالبحور الصافية عدا قصيدتي "الشعر يولد مسلما" و"لا" إذ نظمهما على بحر البسيط .

اتجهت طاقة الشاعر الجزائري المعاصر إلى البحور الصافية أكثر من الممزوجة « ويتأكد ميل الشعر الجزائري إلى ما هو مألوف حين يركز على البحور الكثيرة الدوران على الألسنة، كالكامل، الخفيف، البسيط، الطويل، الوافر.. ولكي يؤكد تمايزه احتفى ببحرين قليلا

¹ - جون كوهين، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر، اللغة العليا) ص 114.

² - المرجع نفسه، ص 114.

³ - د. شكري عياد موسيقى الشعر العربي ص ...

الأثر في الشعر العربي، كالمقارب والرمل... وتميز الشعر الجزائري بطرقه البحور الصافية، كالكامل، والمقارب والرمل وغيرها إشارة أخرى إلى تميزه عن الأشعار العربية إلى التشكيل الجديد الذي اعتمد في أغلبه على البحور الصافية»¹ فتأكد ميل الشعر الجزائري إلى الفاعلية الشعرية الجديدة بطرقه البحور الصافية والتي نظم عليها أغلب رواد الشعر الجديد، لأن نظم قصيدة معاصرة وفق تشكيلات إيقاعية مركبة يعد أمراً غاية في الصعوبة لا يتأتى إلا للشاعر متمكن ومتمرس من النظم الشعري.

والجدول المثلث أسفله يرصد لنا النسبة المئوية لتوارد البحور في ديواني اعتصام وفضاء لموسم الإصرار.

1. ديوان اعتصام.

الجدول رقم (01)

النص الشعري	البحر	نسبة وروده	ملاحظات عامة
1. الشعر يولد مسلماً	البسيط	14.28 %	البسيط من البحور الممزوجة وجاءت أجزاءه تامة ومزاحفة بفعل الخبن (مستفعلن) - (متفعلن) فاعلن (فعلن) وعلة القطع (فاعلن-فعلن)
2. استثناء	الرجز	14.28 %	يرد هذا البحر تاماً ومجزؤاً ومنهوكاً، وقصيدة استثناء ذات تمظهر إيقاعي جديد، كما جاءت أجزاءؤها سليمة ومزاحفة بفعل الخبن والطي
3- عمران ليلة أول نوفمبر	الكامل	28.57 %	اعتمد الشاعر في قصيدة عمران ليلة أول نوفمبر مواشحة شكلية بين النمط العمودي والحر فتحوّلت متفاعلن إلى مستفعلن بفعل الإضمار وإلى مفاعلن بفعل الوقص
4- يونس والبحر	الوافر	14.28 %	جاء تاماً في قصيدة (يونس والبحر) طرأت عليه الزحافات الجارية في حشوه مثل (العصب) مفاعيلن وعلة القطف (عصب + حذف)

¹ (حسن أبو النجا، الإطار العروضي للقصيدة الجزائرية المعاصرة، رسالة ماجستير مخطوط، جامعة الجزائر 1987 ص 6.7)

بحر المتقارب من البحور ذات التمزهر الإيقاعي الموحد أو التشكيل البسيط جاء في صورة (فعولن) و(فعول)	14.28 %	المتقارب	5- الأشعة
نظمت القصيدة على بحر المتدارك جاء في صورة (فعلن) بفعل الخبن والترفيل (فعلاتن) بالترفيل (فعلن) بالتشعيث	14.28 %	المتدارك	6- سقوط وقيام كثيرين

الجدول رقم 2 : ديوان فضاء لموسم الإصرار

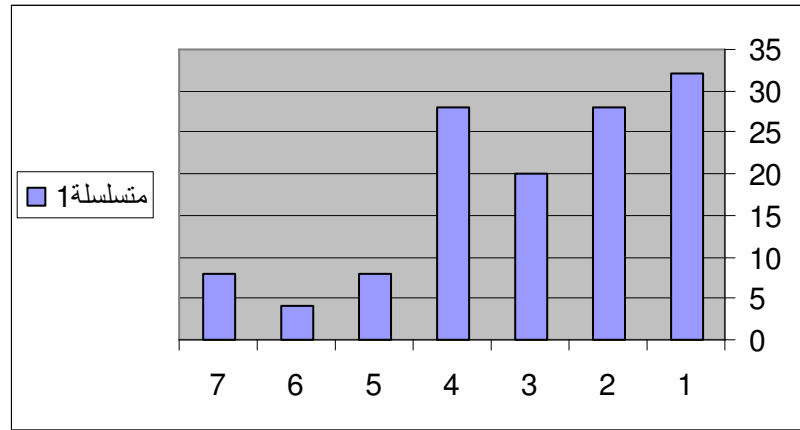
ملاحظات عامة	نسبة وروده	البحر	النص الشعري
جاءت أغلب الأجزاء مخبونة، ووجود الزحاف في الشعر المعاصر لا يأتي عن عمد، فالشاعر لا يتحكم فيما يصدره في حالة نظمه لمجموع قصائد. والملاحظ أن الشاعر لجأ إلى هذا البحر أكثر من مرة ربما يعود السبب إلى سيطرة حالة نفسية واحدة جعلت الموقف الشعوري واحدا.	27.77 %	الرجز	1- البدء 2- عزلة 3- السجدة 4- اقتراع 5- أمثال أسقطها الميداني
كون هذه القصائد نظمت على بحر الكامل. لم يتعد الشاعر في نظمها بين الواحدة واخرى. فأغلب الظن أن قصيدة (التميمة) التي جاءت	33.33 %	الكامل	1- حدود الغد 2- التميمة 3- أبوسفيان في استطرادات خاصة 4- حجاب

5- القوس و الرامي 6- طقوس مجد الصقيع			على وزن الكامل لم يبتعد نظمها عن قصيدة (حدود الغد).
1- قادم 2- الوصية والمبايعة 3- سفر الأمية 4- حبال صوتية عبر وهج الشمس	المتدارك	22.22 %	وتنوعت أجزائه بين التامة والمزاحفة بالخبن كما احتوت قصيدة (حبال صوتية عبر وهج الشمس) على تواشح إيقاعي بين بحر المتقارب والمتدارك.
1- ذكرى مسار الرفض	الرمل	5.55 %	تكرمرة واحدة في ديوان فضاء لموسم الإصرار جاء تام ومخبون (فعلاتن)
1- خوف في حجم الحزن	الوافر	5.55 %	ورد مرة واحدة في ديوان إعتصام ومرة واحدة في ديوان فضاء لموسم الإصرار(مفاعلتن) بفعل العصب (مفاعيلن) والقطف (حذف + عصب)
1- لا	البسيط	5.55 %	

الجدول رقم 3 والذي يمثل النسبة المئوية للبحور في كل من المدونتين بما أن ديوان إعتصام يحتوي على سبع قصائد وفضاء لموسم الإصرار على 18 قصيدة والمجموع 25 قصيدة .

البحر	نسبة وروده في المدونتين
1- الكامل	32%
2- الرجز	28%
3- المتدارك	20%
4- المتقارب	8%
5- الوافر	8%
6- الرمل	4%
7- البسيط	8%

أعمدة بيانية توضح النسبة النهائية لتوارد البحور في المدونتين معا



والملاحظ في الجدول رقم (1) أن الشاعر وظف البحور الممزوجة والصفافية (البسيط، الكامل، الرجز) وأعلى نسبة مئوية كانت لبحر الكامل بمعدل قصيدتين، الأولى "عمران ليلة أول نوفمبر" والتي صورت مفارقة عكست الوضع الحقيقي للراهن وحاولت استجلاء الرؤية

الجديدة المنتظرة، وثاني قصيدة على وزن الكامل قصيدة "اعتصام" والتي جاءت على شكل اعترافات أراد الشاعر من خلالها أن يرسخ فكرة واحدة في أذهاننا أنه ينحدر من ذلك الأصل الطيب، الذي لم يكن يوما بعيدا عن بعث أوجه السعادة إلى نفوس من يعيش تحت ظلاله، ويستنير بنوره.

ورجوع أعلى نسبة لتوارد البحور في ديوان اعتصام للكامل بمعدل قصيدتين مقابل المجموع سبع قصائد هي نتيجة تؤكد أن الشاعر يعيش حالة نفسية واحدة بكل اختلافاتها، فيرد الوزن تاما ومضمرا، و موقوصا ، إذ حدث التشابه بين تفعيلة الكامل المضمرة والرجز التامة التي جاءت مخبونة أيضا ، فأسهمت في تسريع الحركة الإيقاعية.

أما الجدول الثاني (جدول رقم (02)) فقد رجعت أكبر نسبة فيه إلى بحر الكامل أيضا إذ بلغ 33.33% ثم يليه بحر الرجز بنسبة 27.77% ، ثم المتدارك بنسبة 22.22% إذ أخذ معدل أربع قصائد ، ثم يأتي الرمل، والوافر، ثم البسيط بنسبة 5.55% بمعدل قصيدة واحدة .

أما الجدول رقم (3) فقد أظهر أعلى نسبة لتواتر البحور التي عادت للكامل الذي يشكل نسبة 32% ، ثم الرجز بنسبة 28% مع العلم أن نسبته في ديوان فضاء لموسم الإصرار تقدر بـ 27.77% و 14.28% في ديوان اعتصام، أما الكامل فنسبته 27.57% في ديوان اعتصام و 33.33% في ديوان "فضاء لموسم الإصرار" مما أدى إلى انقسام القصائد إلى محورين، محور يحتله كل من الرجز والكامل و المحور الثاني تحتله بقية البحور الموزعة على القصائد في كل من المدونتين (اعتصام، و فضاء لموسم الإصرار) .

المحور الأول يمثل بنية التأمل والتساؤل والذي احتوي على لحظات السكون والترقب في كل من القصائد: (عمران ليلة أول نوفمبر، واعتصام، البدء، عزلة، طقوس مجد الصقيع، السجدة، اقتراع، أمثال أسقطها الميداني).

نأخذ مثال من قصيدة عمران ليلة أول نوفمبر:

30- أصوات المفسر، الأب، الأم،..

31- لم لم تعد..

32- فالأرض ثكلى والسماء ستبتعد

33- لم لم تعد!!

34- هذا الحنين .. كعرشة الأنفاس ... يسري في حنايانا

35- ويهرب مرّة كي يتّحد¹

يمثل هذا المقطع بنية التساؤل، والتأمل (لم لم تعد؟) فيها ابداء للسؤال ،لأن العودة لم تتحقق بعد (وهذا الحنين ... كعرشة الأنفاس ... يسري في حنايانا) فنلاحظ وصف الحنين الذي احتوى على فسحة كبيرة من التأمل.

قصيدة اعتصام:

1- رياه إني لم أهم في كل واد.....

2- أنا لم أصفق للأمير.....

3- ولم أطبل للفساد.....

4- أنا لم أكن زير النساء.....

5- أنا لست مداحا

6- وكل غشاوة في الأرض

7- لم تحجت عن الرؤيا السناء.

8- رياه إني مغرم

9- بهدى الصراط المستقيم²

ومن هنا نتحسس البعد الفني الذي تتميز به الذات الإبداعية إذ يتجسد في التغني بالحياة وسط افرازات عصرنا المتناقض «ومعانقة المطلق واصطياد القمر ونجوم السماء، وسط عالم من الجزئيات والرغبات الجامحة اللتان لا حدود لهما»³ فرغبته جد ملحة لتحقيق أحلامه على أرض الواقع في جو يضمن له اثبات إرادته الخاصة التي لا غنى عنها.

المحور الثاني يمثل بنية التفاؤل والأمل و هي بنية زمنية مخالفة لما سبقتها جسدها

القصائد التي نظمت على الرمل والوافر والمتدارك مثال ذلك من قصيدة قادم:

1-فلتدق النواقيس ألفا وألف...

¹ (حسين زيدان، اعتصام، ص18.

² حسين زيدان ، اعتصام ، ص

³ (محمد بوشحيط، الكتابة في لحظة وعي (مقالات نقدية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، 3 شارع زيروت يوسف، الجزائر 1984، ص39.

2-فلتظل الفقايع فوضى

3-تؤم ما صادرته السماء ..

4-فلتشر ضد صومي بطنتهم

5-فلتصوب كما شيء نحوي سموم الخفاء ..

6-فلتطرق كما شيء سجادي¹

تجسدت بنية التفاؤل في المقطع السابق من خلال الأفعال التي جاءت مسبوقة بالفاء (فلتدق - فلتظل - فلتشر) فحملت دلالة الصمود والإصرار، كما أخفت بين طياتها صبغة من التفاؤل التي زجت بهذا الإصرار ودفعته إلى البروز رغم ما يعترضه من عوائق. نلاحظ أيضا قول الشاعر في قصيدة (يونس والبحر):

11- فلا تحزن إذا عمّ السكوت فإن الغيم بالتقوى يفوت

12- و(يونس) ضاق من قوم أضلوا فأبلغ حكمةً وسما الثبوت

إن استدعاء شخصية يونس عليه السلام هي استرجاع للمعجزة التي قلده الله بها ألا وهي بقاءه في بطن الحوت ليكون آية للناس ، هي أيضا معجزة الشاعر الذي قام باستحضارها من أجل بلوغ الهدف نفسه، فجاءت قصيدة (يونس والبحر) غنية من حيث توالد المعنى وتفرعه.

3-الوزن وعلاقته بالمعنى:

من خلال الجداول السابقة رأينا أن أعلى نسبة لتواتر البحور كانت لبحر الكامل ثم الرجز ، إلا أنه اعتمد على أوزان أخرى في نظم أبياته الشعرية وأول قصيدة كانت من ديوان (اعتصام) إذ نظمت على بحر البسيط يقول فيها:

1- كَتَمْتُ حَبَّكَ خَمْسًا ثَمَّ عَشْرِينَ يَا وَرْدَةَ الرُّوحِ عَلِّ الْبُوحَ يَحْيِينَا

2- أَنْزَتْ فِي دَرِيكِ الْإِشْعَارِ أَهْمَسَهُ وَحَجَّتِي انْطَفَأَتْ فَالرَّمْزُ يَخْفِينَا²

وتنوعت أجزاء الوزن بين السليمة والمزاحفة بالخبن الذي هو حذف ثاني الجزء الساكن من مستفعلن، فاعلن، والمعتلة بالقطع في العروض و الضرب.

¹ (حسين زيدان ، فضاء لموسم الإصرار ،ص25
² (حسين زيدان، اعتصام، منشورات SED قسنطينة، ص 03.

وللوزن الشعري علاقة وطيدة بالمعنى الذي تكتمه أنفاس الذات المبدعة الكثيرة الاهتزاز فهو «ليس مجرد شكل خارجي يكسب الشعر زينة، ورونقا، بل إنه يختص بالشعر المرتبط بالعاطفة الإنسانية إذا كانت في حالة زائدة الشدة، وهو يتناول أقوى العواطف وأكثرها اهتزازا»¹ وهكذا وقعت الآراء في تحديد وظيفة الوزن بين مؤيد ومعارض، فالشق الأول اعتبره إطارا خارجيا ينتظم المضمون الشعري، والثاني عدّه ذو صلة وثيقة بالمدلول المنتج من نظم السطر الشعري ولا يمكننا نفي كل من الرأيين لاشتمالهما على الكثير من الصحة ولأن التجربة الإبداعية هي التي تقود الشاعر إلى اختيار ما يلاءم خلجاته النفسية «فذكر الأخفش أنه قال: سألت الخليل بن أحمد، بعد أن عمل كتاب العروض لم سميت الطويل طويلا؟ قال: لأنه طال بتمام أجزائه قلت فالبسيط لأنه أبسط عن مدى الطويل»².

إن قصيدة (الشعر يولد مسلما) نظمت بطريقة تقليدية ناسبت بحر البسيط، فشكل الصياغة التقليدية انسجم مع مضمونها لأن أول ما جاء الإسلام جاء محافظا راع كل ما يتعلق بحال الفرد التي تستوجب أن يكون على أتم عدة بغية حمل لواء الأمة و الدفاع على أهم مبادئها، ولأن باعث هذه التجربة الإبداعية مولع بحب الله و رسوله الكريم صلى الله عليه وسلم:

يا وردة الروح قلبي سار منتصرا

با يعث نبع الهدى بايعت هادينا

فلتنتظر مرة أخرى القوانينا³

لعلى لم أبح، ما حيلتي! حسنا

فمبايعة نبع الهدى هي تبريح وجداني، صوفي من الذات الشاعرة إلى نبي الله محمد صلى الله عليه وسلم، وشوق عميق إلى رؤيته لأن محبه الله ورسوله محبة مثالية، إلهية هي مركز الدائرة وسر الوجود لا تضاهيها أي محبة» فالشاعر الصوفي يعتقد أن المحبة الإلهية هي قوام العالم أو المركز الدائرة ولباب الوجود أو خطاب كن فيكون، هي محبة أزلية قديمة منزهة من العلل مجردة من حدود الزمان والمكان⁴ فهي محبة لا حدود لها تتخطى آنية الزمان والمكان للإنتلاق إلى عالم لا يمنع استمرارية العطاء الروحي.

¹ د. يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم ص106.

² د يوسف حسن بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص160

³ حسين زيدان، اعتصام ص 07.

⁴ د عثمان حشلاف، الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر (فترة الاستقلال) منشورات التبيين - الجاحظية، الجزائر

2000 ص45

ثاني قصيدة في ديوان إعتصام "استثناء" والتي نظمت على وزن الرجز يقول فيها:

1- كن ما تريد أن تكون لا تخف !

2- حدد لأسمائك لونا لينا

3- لم يترك الرقيب شيئا يكتشف

4- كن ما تريد أن تكون

5- ليس في قلبك نور يرتحف¹

ووزن الرجز من أسهل البحور التي يمكن أن يركبها الشاعر إلا أن بعض الدارسين يعتبرون أن هذا الحكم غير صحيح رغم أنه عرف « بأنه أصل الأوزان وأقدمها، فهم حين يتحدثون عن نشأة الشعر العربي، ينسبونها عادة إلى توقيع الجمال، أي إلى وقع خطاها في الصحراء واستعمله الشعراء الشعبيون من أجل الترويح عن النفس، وخلق جو للتكيف معها وأشهر الرجازين العجاج ورؤية²».

كما أستعمله النحاة والفقهاء في نظم قواعد النحو والفقهاء « وهذا ما عبر عنه، أبو العلاء في رسالة الغفران بأن جعل أبيات الرجاز دون أبيات اللجنة سموقا³» .

ومن الضروري أن يكون الإيقاع العروضي متماشيا مع الإيقاع النفسي الذي تشكله طبيعة التجربة الشعرية ذاتها وذلك يختلف عند الشاعر الواحد تبعا لاختلاف تجاربه وتنوعها « وقفا لكل هذا يصبح لكل قصيدة عالمها الخاص الذي تنفرد به عن غيرها من القصائد⁴» .

كما نلاحظ انسياب الكلمات في قصيدة (استثناء) وملاءمتها لتفاعيل الرجز مما أدى إلى تدفقها واستيعابها للمواقف المعبر عنها بتشكيل إيقاعي واكب نسيج الفكرة التي أراد الشاعر تبليغها فنلاحظ قوله:

6- كن يعر بيا فارسا

7- كن داحسا

8- كن جهر سر الحلم ... كن حليلة

¹ (حسين زيدان، إعتصام، ص 8 .

² د. ابراهيم أنس، موسيقى الشعر، ص 128.

³ د. محمد العمري، (الموازات الصوتية) في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية (نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر) افريقيا للشرف ط1، بيروت 2001 ص 239.

⁴ (ينظر، د. حسين الغرقي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 25.

10- واشرب كؤوس التائهين

9- كن سيد الكنعانيين

10 - أو مثل أهرامات مصر... ته بما كالنيل¹

فتأمل هذا المقطع الذي أبرز الصراع النفسي، إذ ميز التجربة الإبداعية المخزنة والألم الممضي الذي ينم عن قدرة كبيرة في التصوير الشعري فكل ما ورد من أفكار ممزوجة بالحب والألم استطاع الشاعر تجسيدها في ترابط منطقي وهدوء عاطفي ابتعد به قليلا عن صورالصراع النفسي برصانة عقل راجع، مرهف الحس إذ امتلك من الخبرات والتجارب الإنسانية الكم الذي منحه قدرة الإبداع الشعري.

فقصيدة "استثناء" لخصت تجربة إنسانية إزاء الحياة وما تزخر به من مواقف متباينة، فهي تحكي رغبة الشاعر في التغيير وبعث الوجود من جديد، بل هي رغبة الذات لمعرفة حقيقتها.

نخلص إلى أن البحر العروضي هو الخاصة الأساسية التي تقوم عليها القصيدة لأن الإيقاع مرتبط برسالة جمالية إبلاغية، كما أن البحر العروضي غني بدلالات مستمدة من الواقع.

وأول من نظم على بحر الرجز من الشعراء المعاصرين "بدر شاكر السياب" الذي أقر ذلك بنفسه «... أما عن استغلال وزن الرجز للكتابة ما نسميه ب"الشعر الحر" فلا أحسب أحدا قد حاوله قبل الفقير لله كاتب هذه السطور في قصيدته المتواضعة أنشودة المطر»² فوزن الرجز وزن له قدرة كبيرة على استيعاب التجربة الإبداعية بمختلف أبعادها الفكرية والشعورية لأنها حملت إيجابيات متعددة لخصت حياة الإنسان المسلم الذي يعاني التهميش في وطن هضمت فيه حقوقه، فلم يبق له سوى الانفصال عن جذوره وأحلامه ليرتبط بواقع آخر يقذف به إلى فضاء غامض تسكنه الحيرة، فاستثناء هي الثورة ضد كل من يهب الإسلام صورا مزيفة عكست صراعا دراميا مختلفا داخل من حمل هذه الرؤية ولأن وزن الرجز انسجم مع التصوير الشعري «إن الوزن يتيح لنا فرصا للتعبير عن تعقيد التجربة،

¹ حسين زيدان اعتصام ص 8 .

² د. حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ص 8 نقل عن السياب (مجلة الآداب بيروت) 1955/62، ص 66.

1 «وثنائها» فالشاعر باحث مستمر عن هاجسه المستقبلي من أجل نصرة أمته والكشف عن رغبته في التعرية عن ذاته وإيضاح كنهها للعالم من أجل إعلاء كلمة الحق.

و إذ عدنا إلى المدونة الثانية(فضاء لموسم الإصرار) وجدنا أن بحر الرجز تواتر بمعدل خمس قصائد أي بنسبة 27.77 % أولها قصيدة "البدء" :

0/0//0//0//0// 1-و حيث سألت عني

0/0//0//0//0//0//0/ 2-بين زفرة الغروب و الشهيق....

0/0//0//0//0// 3-في مساحة هناك

0/0//0//0//0// 4-أو جميزة بسوق...

0//0//0//0// 5-أو لمست فرحتي

0/0//0//0//0//0// 6-وغصت في رحم الحريق..

0/0//0//0//0// 7-حيثما سألت عني

0/0//0//0//0//0//0//0/ 8-في المقاهي .. في ازدحامات الطريق

0/0//0//0//0//0//0// 9-حيثما مشيت تكشف الفصول

0//0//0//0//0// 10-والثواني المرهفة²

جاءت أغلب الأسطر الشعرية في قصيدة (البدء) مزاحفة بالخبن الذي يعمل على تقليص الزمن داخل بنية البحر كلية، إذ تبدو الأسطر التي دخلها زخاف الخبن أكثر سرعة من الأخرى التي لم يدخلها الزخاف نفسه ولعل هذا ما أشار إليه الدكتور "محسن أطيماش" في "دير الملاك" «من أن الزخاف الجائز عروضياً، يعمل على اختصار الزمن، لأن تعريف الزخاف هو: كل تغيير يتناول ثواني الأسباب بتسكين المتحرك أو حذفه أو حذف الساكن ولذلك علاقة بالإنفعالات التي يظهر أثرها بالزخاف أكثر من العلة³.»

فجاء مطلعها (بجيثما) ظرف زمان، وبدأ الشاعر بعدها بذكر الأمكنة التي يمكن أن يتواجد فيها وبهذا سار الإيقاع بسرعة وتدفق كشف حالة شعورية دفعته للإسراف في ذكر الأمكنة والأزمنة ف(حيثما سألت عني، بين زفرة الغروب والشهيق) صورة غنية بالتدفق الإيحائي لأن زفير الهواء الذي يخرج من الصدر يشبه إلى حد بعيد لحظة غروب الشمس

¹ د. حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ص 63 .

² حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، ص3.

³ ينظر، د.حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ص123.

وغياب نورها الساطع ، فهي إحالة مباشرة لما تفرزه أنفاس الشاعر من آلام تعكس الوجود الحقيقي لجوهر الإنسان، وبذلك صار وزن الرجز قالب صبّ فيه الشاعر كل ما يخنق أنفاسه ويسهم في تضخيم مأساته الإنسانية.

أما الصورة الثانية (أو لمست فرحتي وغصت في رحم الحريق) تظهر ميل الشاعر إلى توظيف حروف الربط (الواو، عن، أو...) وربما يعود الأمر إلى تطابق حجم الفرحة والحزن في نفس الشاعر فنصرته ما هي إلا انتظار وأمل في التغيير سواء طال هذا الانتظار أم لم يطل:

11. وتنتمي إلى انعزالي، في جبين الأرصفه. 0//0/0/0//0/0/0//0//0//0//
12. وحيثما طفت الرواق 0/0//0/0/0//0//
13. ضيق هذا الأثير لا مذاق¹ 0/0//0//0//0/0/0//
14. حيثما سألت عني في صلاة العصر /0/0/0//0/0/0//0//0//0/
15. أو ليل بهيم .. 00//0/0/0/
16. أو جلت في التاريخ /0/0/0//0/0/
17. تبغي نقطة البدء العظيم.. 00//0/0/0//0/0/0/
18. وحيثما بحثت عني 0/0//0//0//0//
19. في المكان والزمان .. لن تهيم 00//0//0//0//0//0/
20. ودون أن تقنعي 0///0//0//
21. بأية كالبذرة المثلى... 0/0/0//0/0/0//0//
22. إيّ هنا 0//0/0/
23. على أتم عدّه 0//0//0//0//
24. لنضرم الشرارة الأولى² 0/0/0//0//0//0//

¹ (حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، ص4.
² (المرجع السابق، ص04.

ويتواصل سير الأسطر الشعرية مع المد الإيقاعي الذي انسجم مع الدفقة الشعرية، ويبقى ترداد (حيثما سألت عني) كلازمة فيها إلحاح كبير عن السؤال «فقد تبدو الرغبة في الانسحاب من الحياة عند الشاعر الصوفي، ممزوجة بالرغبة في المقاومة والثورة»¹ هي رغبة حسين زيدان في الابتعاد والتلذذ بالعذابات النفسية، وهي رغبته أيضا في خلق عالم خاص «الذي يتلون في شعر هؤلاء ألوان شتى، بعضها من الرمز الصوفي الذي يهيم بشطحاته ويكرر أذواقه و مواجده، بما يقوم للنفس الشاعرة مقام التلويح والتوحيد»² فعالمه مستقى من عالم الشطحات والحب الإلهي، والمبالغة في تعذيب النفس. وثاني قصيدة في ديوان (فضاء لموسم الإصرار) جاءت على وزن الرجز، (عزلة) صورت حياة الشاعر داخل أسوار عزلته يساءل العزيزة:

1. فا العمل؟ 0//0// (كسر عروضي).
2. أقول للعزيزة التي 0// 0//0//0//0//
3. تربعت على سهول جبهي 0//0//0// 0//0//0//
4. فما العمل؟! 0//0//
5. أقول للعزيزة التي 0//0//0//0//0//
6. وهل هنالك أمل؟! 0//0//0//0//
7. وهل.. وهل.. وهل..؟! 0// 0//0//
8. أقول للعزيزة التي 0//0//0//0//0//
9. تحوم في معاجم الدجل³ 0//0//0//0//0//
10. أريد أن أراك هوا.. تعبتين بانفعالي / 0//0//0//0//0//0//0//0//0//0//
11. تعبرين خيط أعصابي على الأقل 0//0//0//0//0//0//0//
12. فلتخرجيني.. تفجعيني.. بالهلام.. بالهراء.. بالصدى
0//0//0//0//0//0//0//0//0//0//0//0//0//0//
- 13.... على الأقل 0//0//

¹ د. عثمان حشلاف، الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، ص51.

² المرجع نفسه ص48.

³ حسين زيدان، قضاء لموسم الإصرار، ص5

14. بالومضة السخيفة 0//0//0//0/0/

15. أقول للعزيزة 0//0//0//0//

16. و ما العمل 0//0//¹.

يبقى سير الإيقاع في تدفق مستمر مع القصة التي يعرضها الشاعر أمامنا بمشاركة العزيزة
فيلجأ لسؤالها بين الحين والآخر، من تكون يا ترى؟! أهى المرأة التي تمتلك قدرة خاصة (أقول
للعزيزة التي، تحوم معاجم الدجل) أم هي مريم بنت عمران التي نذرت حياتها لخدمة الله و
الإخلاص لطاعته مخرجة الشاعر من عزلته إلى عالم آخر تكون فيه طاعة الله أكبرهم.
وما نسجله أيضا أن أغلب الأجزاء جاءت مزاحفة بالخبن لذا بدا سرد قصة العزيزة
والشاعر متماشيا وفق سرعة إيقاعية متدفقة.
وعلى غرار (البدء) نظمت قصائد أخرى من الديوان نفسه على بحر الرجز ومنها نجد قصيدة
السجدة:

1- وَرَاوَدَتْهُ نَفْسُهُ 0//0//0//0//

2- وَحَامٍ فِي جَوْفِ الظَّالِمِ طَيْفُهَا يَدْعُوهُ 0//0//0//0//0//0//0//0//0//

3- يَغْرِيه انفعال ملتبس.. في صوتها 0//0//0//0//0//0//0//0//

4- وَحَرَكَتْ أَشْيَاءَهَا 0//0//0//0//0//

5- وَدَاعَبَتْ فُسْتَاتَهَا 0//0//0//0//0//

6- أَنَامِلُ رَقِيْقَةٍ .. تَحَسَّسَتْ مُرْجَانَهَا 0//0//0//0//0//0//0//0//0//

7- استسلمت عيناه تُخْفِي² 0//0//0//0//0//0//

أول ما يلفت نظرنا عنوان القصيدة "السجدة" إذ استنطقه الشاعر من السورة
الكريمة، سورة "السجدة" وهي السورة رقم (32) من القرآن الكريم ، وقد حملت معاني
عديدة تتعلق بفضل تنزيل الكتاب الحكيم، فهو أعظم «نهج ينهجه المسلمين، فيه كل ما
يصلح أحوالهم، ويتمم أخلاقهم، وأنه لا ريب فيه ولا شك ولا امتراء رغم ظلم الكافرين

¹ (حسين زيدان، قضاء لموسم الإصرار، ص 5-6

² (حسين زيدان، قضاء لموسم الإصرار، ص 22.

لرسول صلى الله عليه وسلم بأنه هو من جاء به («بل هو الحق»¹ فالسجدة بمثابة الوحي الذي نزل على الشاعر في سرادق الظلام، فاقتربت منه بصوتها وبمعانيها العميقة تناديه:

10- كَانِ فِي خَوْفِ الظَّلَامِ طَيْفُهَا / 0//0//0//0/0/0//0/

11- وَلَدَّةٌ كَمْ حَطَّمَتْ كَالكِبْرِيَاءِ عُنْفُهَا // 0//0//0//0/0/0//0/0/0//0//

12- وَ قَدَّمَتْ مُرْجَانُهَا // 0//0/0/0//0//

13- وامتص منه قوسه²

إن سرعة الإيقاع التي أحدثها وزن الرجز (جاءت أغلب أجزائه مخبونة) استحباب لرغبة الشاعر الملحة للتعبير والبحث عن جوهره يمكنها القيام بذلك التجديد، فسورة السجدة هي الأداة التي وقفت بجانب الشاعر لحظة وقوعه في النفق، وبذلك التحم وزن الرجز مع التدفق الإيقاعي السريع وخلق فضاءً حراً حوى كل ما يرغب الشاعر البوح به.

- قصيدة اقتراع:

1- حب

1- نَحْنُ قَوْمٌ اجْتَمَعْنَا صُدْفَةً، لَمْ نَدْرِي مَا نَدْرِي

2- عِشْرُونَ نَحْنُ.. وَالْعُيُونُ مِنْ خَزْفٍ

3- لَمَّا سَأَلْتُ صَاحِبِي عَنْ اسْمِهِ ارْتَجَفَ

4- وَعِنْدَمَا هَبَّ الْجَمِيعُ لَانْتِخَابِ صَاحِبِ الأَمْرِ³

5- ضَجَّتْ جِبَالُ صَوْتِهِ .. تُعْرِي .. وَبِاسْمِهِ هَتَفَ⁴

والمنتبع لهذه الأسطر يجد أن الشاعر في كل مرة يقع في الكسر العروضي ويعود

السبب إلى حداثة تجربته الشعرية فكان اعتناؤه بالمضمون أكثر من النظم الشعري.

أمثال أسقطها الميداني:

¹ (سورة السجدة الآية 3.

² (حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، ص23.

³ (المصدر نفسه، ص44.

⁴ (حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، ص44

قصيدة لخصت الواقع المرير الذي تحياه الشعوب العربية بين صراع الفكر الإيديولوجيا و
المعتقد، قصيدة سارت في تناغم إيقاعي سريع تضافر فيه البحر الشعري مع البنية الكلية
للخطاب:

43- وهم عرب 0//0//

44- إذا .. إذا حلیمه تجرعت أسرارها

45- تقيأت عنب¹ 0//0//0

[9]

46- وهم عرب //0//0

47- إذا الرصاص للمذیعة انتسب 0//0//0//0//0//

48- وهم عرب //0//0//

49- إذا نرحت خارج الوطن //0//0//0//0//

50- سمعت عن سلطانك العجب //0//0//0//0//

[11]

51- إذا حملت سيفك انتحب //0//0//0//0//

[12]

52- وهم عرب 0//0//

فوزن الرجز جاء من أجل مسایرة الحالة الشعورية التي ترافق حسین زیدان، حيث
تستظهر عبر المد الإيقاعي في كشف واقع الشعوب العربية المتكرر بنفس الرتابة من جهة
وتلقي الشاعر لذلك بأسى مرير من جهة أخرى، فحاول التخلص منه بالتعبير عنه لأن ذلك
يدخل في مفهومه لنبي العصر فوظف بحر الرجز للتعامل مع الثورة الاجتماعية من أجل تجاوز
التفجر المأساوي وسبر أغوار الذات التي تعد ملتقى التفاعلات الإنسانية « بؤرة التفاعلات
الكونية التي تجمع في حناياها، تلك الصور الشعورية التي تكشف عن الباطن المتأجج، المليئة
بالتوهج العفوي وتحويل المفاهيم إلى أخيلة تأكيداً الرغبة الشاعر الأدبية»² للوصول إلى مدارج
الطهر والطفولة البدائية.

¹ حسین زیدان، فضاء لموسم الإصدار ص 48 .
² محمد بوشحیط، الكتابة في لحظة وعي ص 42.

أما التمظهر الإيقاعي رقم (2) في مدونتي حسين زيدان "الكامل" فورد في ديوان اعتصام في (عمران ليلة أول نوفمبر) و(اعتصام) إذ اعتمد في الأولى المواشحة الشكلية أي المزج بين البناء العمودي للبيت الشعري، والسطر الشعري، وبهذا التداخل الذي يحسب للشاعر حسين زيدان تمكن من التحلي على نمطية النظم العمودي للبيت الشعري في بعض القصائد وليس كلها وما يدل على ذلك بناءه للكثير من قصائده وفق النمط التقليدي، كما أنه لم يتعد عن النمط المستحدث كغيره من الذين عاصروه وبهذا فقد مهد لحداثة التجربة الإبداعية، والرؤيا التي يطمح إلى دق شرفات كنهها للتعبير عما يتولد في ذاته وفي وعي القارئ.

وبحر الكامل من البحور التي تفيد الإخبار بالحقيقة «إن الكامل يصلح لأكثر الموضوعات وهو الخبر أجود منه في الإنشاد، وأقرب إلى الرقة ولذلك يصلح لقص الأخبار والمعاني التقريرية»¹ يعني أنه يصلح للرواية أو لكتابة الرواية وتعود تسميته بالكامل إلى احتوائه على ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره «لأن فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر وقد وصفه المجذوب بأنه أكثر بحور الشعر جملجة، وحركات أما من حيث شيعه فقد كان رابع بحر عند الجاهلين، وارتفع عن هذا عند الأمويين، والعباسيين إلى المرتبة الثانية ثم الأولى واستمر هكذا في العصر الحديث وربما كان كذلك في الشعر الحر أيضا»² يمكن لنا أن نناقض قول ابن رشيق بأنه يحتوي على ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره، بل على العكس فقد اجتمعت في الوافر الذي يعد مقلوب الكامل 0//0//0.

وقد سبق الذكر أن الشاعر يختار الأوزان التي تتلاءم ومكوناته النفسية لتكون أنسب اختيار، ولأبي حازم القرطاجني حديث جميل عن علاقة الأوزان بموضوعاتها «ولما كانت أغراض الشعر شتى كان منها ما يقصد به الجد والرصانة، ومنها ما يقصد به الصغار والتحقيق، وجب أن يحاكي تلك المقاصد ما يناسبها من الأوزان.. فإذا قصد الفخر حاكي غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد موضعا هزليا واستخفافيا أو قصد تحقير شيء أو العبث به حاكي ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء. وكذلك في كل مقصد، وكان الشعراء اليونانيين يلتزمون لكل غرض وزنا يليق به لا يتعداه إلى غيره»³ ولا

¹ رشيد شعلال البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام ص 67 نقلا عن علي الجندي (الشعراء وإنشاد الشعر) ص 105.
² د. سيد البحراري دراسات أدبية (العروض وإيقاع الشعر العربي) محاولة لإنتاج معرفة علمية نقل عن العمدة ج 1 ص 150.
³ أبي حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص 266.

يمكن لنا الجزم بصحة هذا الرأي، أو الحكم عليه كليةً لأنه يحتمل الصحة والخطأ معا حسب المواضع التي يمكن أن يوظف فيها، كما أن العلاقة بين الوزن والغرض حديث واسع راعته العديد من المصادر، فإذا قصد الشاعر فخرا حاكى ذلك بما يناسبه من المعاني ومثال ذلك في قصائد الشعاعرسين زيدان ما جاء في قصيدة (عمران ليلة أول نوفمبر):

1- عمران جئت فغابت الأسرار ما كل مفجرة لها تكرر

2- اليوم جئت وهذه الرؤيا مدى لا ليل يحجبها ولا أسوار¹

وهو يفخر في القصيدة نفسها برؤيا عمران:

رؤياك يا عمران بالعشق ارتوت وتحطمت من نغمها الأوتار

رؤياك يا عمران تحمل فرحتي للقادمين فتزدهي الأنوار

ضوئية رؤياك لا تأويل بي فالضوء عندي طلسم مختار

فترتدي ثوب الصباح وتنتمي للشمس خلف صباحه قد ساروا

أو تحتلي في الغار، إن جبالنا أضحت (حراء) وسرها ا جهار²

قام الشاعر باستدعاء الشخصية الدينية (عمران) بغية الوصول إلى زمن المعجزات الذي لم يعد يحصى بمكان في زماننا إلا إذ استثنينا ثورة نوفمبر المباركة التي حملت رؤية ضوئية مشرقة ينتظر ارتدائها الآلاف .

فوزن الكامل من الأوزان التي انسجمت مع غرض الفخر، إذ جعل الإيقاع يسير في خيط مستمر، متدفق للكشف عن الضوء الذي يمتد خلف طلاس مغيرة لا تأويل لها سوى أنها ستذهب مع بزوغ صهوة الفجر الكبير.

أما إذا عدنا إلى موضوع الهزل والإستخفاف، فالأمثلة كثيرة في مدونتي الشاعر، نسوق مثالا واحدا من قصيدة (أمثال أسقطها الميداني) يقول فيها:

¹ (حسين زيدان، إعتصام ص 10.

² المصدر نفسه ، ص10

(من الرجز)

[0]

1- لحكمة أخرى

2- اخترعوا الصفرا

[1]

3- أغرب من حكم العرب

[2]

4- وقيل دون عهدة

5- أتعس من شعب العرب

[3]

6- وقيل باسم سائح

7- إذ سمعت صوت " تحيا "

8- في السماء..... أو بطيات السحب

9- فاعلم بأنهم عرب¹

لخصت قصيدة (أمثال أسقطها الميداني) حال العرب المزري وواقعهم المرير، فهناك مجمع الأمثال للميداني الذي كان ينبغي له أن لا يُسقط ما أورده الشاعر في أسطره، وبما أن الميداني لم يعنى بها، ها هو الشاعر يسترجعها ويوردها من جديد في قالب سخري، تهكمي، ليكشف السكون المسجل في قواميس العرب فأدرجها ضمن سرعة إيقاعية انسيابية تميز بها بحر الرجز.

وعلاقة الوزن بالعرض لم ترد عند أبي حازم القرطاجني فقط، بل نجدها عند الدارسين المحدثين أمثال "ابراهيم أنيس" الذي يقول: «على أننا نستطيع ونحن مطمئنون أن نقرر أن الشاعر في حالة اليأس والجزع، يتخير عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يصب فيه أشجانه وما ينفس عنه حزنه وجزعه، فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع، تأثر بالانفعال النفسي، وتطلب بحرا قصيرا يتلاءم وسرعة التنفس وازدياد النبضات القلبية ومثل هذا الرثاء الذي قد

¹ (حسين زيدان، قضاء الموسم الإسراء ص 45.

ينظم ساعة الهلع والفرع لا يكون عادة إلا في صورة مقطوعة قصيرة لا تكاد تزيد أبياتها عن عشرة، أما تلك المرثي الطويلة فأغلب الظن أنها نظمت بعد أن هدأت ثورة الفرع، واستكانت النفوس باليأس، والحلم المستمر... وصيغة الهمس تطلب وزنا قصيرا¹.

إذا بحثنا عن النماذج التي نظمت على أوزان قصيرة وقت الهلع والفرع نجدها كثيرة في مدونتي الشاعر حسين زيدان، ومثال ذلك قوله في قصيدة الأشعة التي نظمت على وزن المتقارب المتميز بسرعة أجزائه وجريانها:

(من المتقارب)

227. تعصّب..تعصّب..

228. تعودّت منذ صداقة ذروته

229. أن أصوّب...

230. تعصّب..تصلّب..تأهب..

231. إذا صارحوك بمغزى الجهاد

232. أقلّ صوتك الحرّ في صفّهم...

233. ضع كمامة طُهرٍ.. ولا..لا تعقب..

234. تعصّب..تعصّب

235. فهم قاتلوك بما اقترفت يدك الحسينين...².

تميزت هذه الأسطر بسرعة وَاكبت المد الإيقاعي لوزن المتقارب فسارت معاني الهلع والخوف مع سرعة التنفس وازدياد النبضات القلبية التي دل عليها تكرار الأفعال (تعصب..تعصب، تصلب، تأهب) والصيغة التي وردت بها صيغة مبالغة توحى بالشدة والقوة.

أما عن صيغة الهمس نجدها في قوله:

(من الوافر)

1- يَرِقُّ القَلْبُ مَا رَقَّتْ قُلُوبُ فَتُدْفَنُ فِي سَمَاوَتِهِ العُيُوبُ

¹ د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 178، 181.
² حسين زيدان، فضاء الموسم الإصدار ص 40، 41.

- 2- وَيَخْفُقُ فِي نَسِيمِ الْحَرْفِ وَحِيٍّ فَتَرْهُرُ فِي شَتِيلَتِهِ الْحُبُوبُ
- 3- وَيَعْبُرُ رَحْلَةً لِعِيُونِ طِفْلِ إِذَا مَا ذَابَ فِي شَيْءٍ يَدُوبُ
- 11- فَلَا تَحْزَنُ إِذَا عَمَّ السُّكُوتُ فَإِنَّ الْعَيْمَ بِالتَّقْوَى يَفُوتُ
- 12- وَ(يُونُسَ) ضَاقَ مِنْ قَوْمٍ أَضَلُّوا فَأَبْلَغَ حِكْمَةً وَسَمَا الثُّبُوتُ¹

وما دامت الشمس محتبئة يبقى الأمل بعيدا في الكشف عن النهر الذي يجوي منبع الثورة والتمرد، إذ صبغت قصيدة (يونس والبحر) بحس مأساوي ميزته نزعة تشاؤمية موغلة في زمن الضجر والحيرة، وبذلك أضحت القصيدة أقرب إلى الهمس الرسين منه إلى الانفعال والتنفس السريع.

خلاصة القول أن الشاعر وظف الأوزان الطويلة في حالة اليأس والحزن، وأما القول الذي قيل في حالة الهلع والخوف الشديد فيحتاج إلى أوزان قصيرة تصف أحواله النفسية بسرعة وتمضي إلى حالة اليأس والحزن من جديد... وصيغة الهمس تحمل بين طياتها صارعا دراميا مستكينا يتطلب أوزان قصيرة، فاللغة الهامسة تخفي وراءها حسا عميقا مثقلا بالألم والتوجع وهذا لا يعني أنها لا تتأني إلا للأوزان القصيرة (خماسية الأجزاء)، بل العكس أيضا حاصل فقصيدة (يونس والبحر) جاءت على وزن الوافر مع ذلك فقد طغت عليها صيغة الهمس.

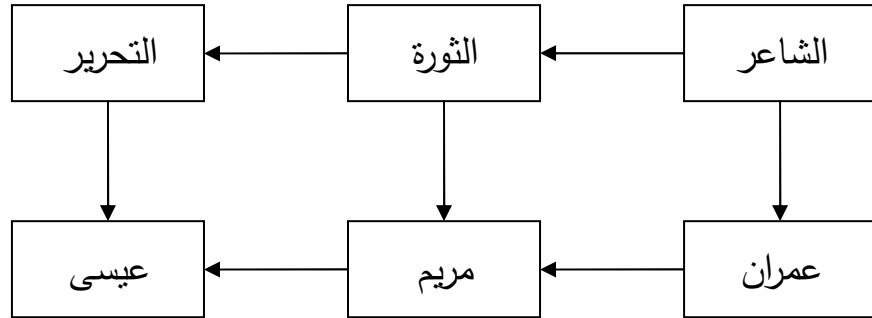
نعود مرة أخرى إلى القصائد التي نظمت على وزن الكامل مع العلم أنه تواتر في كل من المدونتين بنسبة 32% قصيدتين في ديوان اعتصام، وست قصائد في ديوان فضاء لموسم الإصرار، والمجموع سبع قصائد مقابل الرجزست قصائد، ويعود السبب لاعتماد التشكيلين الوزنيين إلى التداخل الإيقاعي الحاصل بينهما في الجزء (متفاعلن) عندما يدخله زحاف الإضمار يصير (مستفعلن) « إن الوزن رغم أنه صورة مجردة إلا أنه يحمل دلالات شعرية عامة تتجدد بالكلمات »² إذ استقى الشاعر صورة عمران، والد خير نساء البشرية مريم بنت عمران لقوله تعالى: « إِذْ قَالَتْ امْرَأَتُ عِمْرَانَ رَبِّي إِنِّي نَدَرْتُ لَكَ مَا فِي بَطْنِي مُحَرَّرًا

¹ (حسين زيدان، اعتصام، ص 20، 21.
² (ينظر. د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 54.

فَتَقَبَّلَ مِنِّي إِنَّكَ أَنْتَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ»¹، «أي نذرت أمها ما في بطنها لله سبحانه وتعالى، أي جعلته خالصا لوجه الله، محدداً لخدمته»²:

1. عمران جئت فغابت الأسرارُ
 2. اليوم جئت وهذه الرؤيا مدى
 3. وأنا المفسرُ رضعت زُموزها
- ما كل معجزة لها تَكَرُّرُ
لا لَيْلَ يَحْجُبُهَا ولا أسوار
وطرقت دارًا "من هنا يا دار"³

عودة المسيح هي انتظار لجزائر اليوم فكان استدعاءه لشخص عمران الذي يتجسد في الشاعر الجزائري وهو يلحم بالثورة فهو راعيها ومسببها مثل عمران الذي أنجب مريم والدة عيسى عليه السلام رمز التسامح، فكانت ثورة، بقدمها أصبح العالم عالما آخر، لأنها مصدر من حمل لواء الثورة على كتفيه وانطلق لتحقيق عدالة الإله، ولكي نوضح ما أردنا قوله نستعين بترسيمة بيانية تبين لنا العلاقة القائمة بين العناصر المكونة للثورة في النص الشعري:



فالشاعر الذي يريد قدوم الثورة وتحقق النصر معادل موضوعي لعمران الذي أنجب الثورة (مريم) ثم تحقق النصر بقدوم عيسى عليه السلام. و ينقسم النص إلى ثلاثة أقسام ، قسم يمثل فترة قدوم عمران، وقسم آخر يمثل ثورة نوفمبر الخالدة، وقسم ثالث يخص واقعنا المعيش، وبهذا التقسيم يحدث انسجام بينه وبين وزن الكامل الذي ينقسم بدوره إلى ثلاثة أجزاء سبب ثقيل، وسبب خفيف، و تند مجموع،

¹ (سورة آل عمران - الآية 35).

² (عبد الرحمن بن ناصر السعدي، تفسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، ص129).

³ (حسين زيدان، اعتصام، ص10، 11).

فالسبب الأول يعادل فترة قدوم عمران، فزمن عمران هو زمن الأنبياء المرسلين إلى أقوامهم
بغية إرساء دعائم الحق:

7. فَتَرْتَدِي ثُوبَ الْمَصْبَاحِ وَتَنْتَمِي لِلشَّمْسِ خَلْفَ صَحَابَةٍ قَدْ سَارُوا
8. أَوْ تَحْتَلِي فِي الْغَارِ إِنَّ جِبَالَنَا أَضْحَتْ حِرَاءَ وَسِرَّهَا إِجْهَارًا
9. تَأْوِيلُ رُؤْيَاكَ أَنْتَمَى لِغُيُونِهَا وَعُيُونُنَا صَارَتْ كَمَا قَدْ صَارُوا¹

فعمران رمز النصر والقضاء على من أساء لهذا الدين... هو كل من حمل سيفه ضد
الظلم... هو محمد صلى الله عليه وسلم وصحابته الكرام رضوان الله عليهم.... هو عيسى
بن مريم ، هو الشاعر نفسه حامل هموم أمته.

والملاحظة التي سجلناها أن استدعاء الشاعر لصوره كان في غاية الجمال والإبداع
الفني، فنلاحظ البيت رقم (08) (أو تحتلي في الغار إن جبالنا أضحت حراء وسرها إجهار)
هو تشبيه دقيق حيث شبه جبالنا بغار حراء، الغار الذي حمل الدعوة المحمدية سرًا، ثم
جهرا، وجبالنا التي شهدت عملية تنظيمية للثورة الكبرى عبر كامل التراب سرا ثم الإعلان
عن أول رصاصة تنطلق جهرا:

23. وَأَنْ الشَّمْسُ لَهْفَتِي مَشْرُقَةٌ مِنْ بَعْدِ حِينِ

24. يَخَالُ لِي.. وَكَمْ تَخِيلُنَا الْيَقِينِ

25. أَنْ خِيَطَ رِحْلَةَ السَّوَادِ... مَحْطَةٌ لِرِحْلَةِ الْبِيَاضِ

26. لِرِحْلَةِ الْهَوَاءِ

27. لِرِحْلَةِ الْعَصْفُورِ بَعْدَ الْمَاءِ

28. أَوْ سَمَّهْ كَمَا تَشَاءُ...²

29. كَمَا تَشَاءُ.. كَمَا تَشَاءُ...²

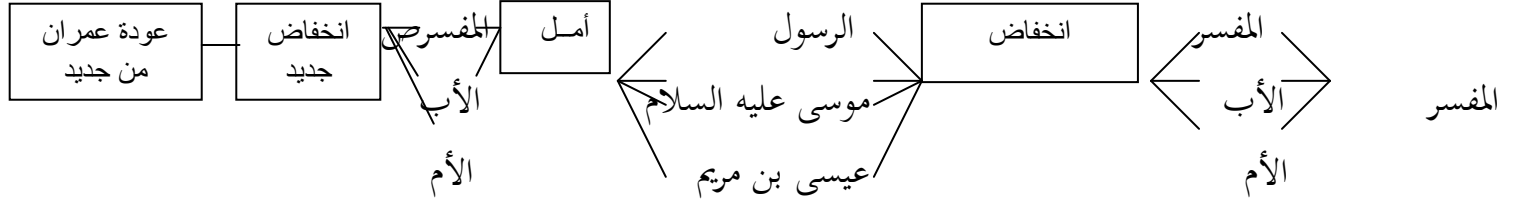
فهذا صوت عمران الذي يتخطى الصعاب بغية انضواء الغيم وبروز شمس الظهر

والنقاء.

¹ (حسين زيدان، اعتصام، ص11.

² (حسين زيدان، اعتصام، ص17.

والرسم الموالي يوضح التنويع الإيقاعي بين انخفاض وارتفاع يسهم في خلق صراع
 درامي مستكين يتأرجح بين الأمل واليأس:



يوضح لنا الرسم السابق الحركة الإيقاعية بين انخفاض وارتفاع، فهو يصور واقعنا
 الذي يقابلنا بالخيبة والموازي للإنخفاض لأن لجوء الشاعر للبحث عن عمران هو بحث أيضا
 عن السعادة المفقودة فبقدمها يتجدد الأمل، لكن الشاعر يعود من جديد ليمزج ذاته
 بتناقضات عصره المتنوعة فيعود للإنخفاض عن مسار البحث ولكن النهاية تكون بعودة
 عمران الأخيرة.

« فالتتابع اللغوي يكون في تناصه من نص آخر يسهم الإيقاع في تحديد الصراع بين
 الخوف والأمل »¹.

ومن الملاحظات التي يجب أن نراعيها في قصيدة "عمران ليلة أول نوفمبر" اعتماد
 الشاعر الموازنة الشكلية بين النمط العمودي، والنمط الجديد فأثبت قدرته على الإفلات
 من القافية، كما خلق نوعا من الانسجام الذي أراد أن يبيته في نفوسنا ألا وهو إيجاد نقطة
 التقاء بين زمن عمران وزماننا فيكون لنا بمثابة الدافع لتجاوز رهننا المرير والخطو إلى مصاف
 العليين، لأن لجوء الشاعر إلى استحضار الأبطال الدينية والتاريخية يجعلنا نتيقن ولوعه بطاعة
 الله، فذاته ذات الصوفي العاشقة المتألمة في حاضرها تركح فقط عندما تناجي خالقها «
 فتكرار ألفاظ المعرفة تصبح مختلفة، معنى ذلك أن المعرفة ترتبط بالحب الإلهي بأكثر من
 سبب، فالقلب يسهم ويستلهم تلك المعرفة وهكذا لا يمكن الفصل بين العاطفي والفكري

¹ (د.فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، ص42).

في الرؤية الصوفية، وعليه تتأسس نظرتهم في المعرفة بل في الوجود كله¹ لأن نفس الصوفي قد امتلأت بحب الله الذي غمرها ولها و تأملا في ملكوته.

وثاني قصيدة جاءت على وزن الكامل قصيدة (اعتصام) أفادت الإخبار بالحقيقة وما دل على ذلك توظيفه لأداة التوكيد "إن" وأداة النفي مع فعل الكينوتة "لم أكن" مما يظهر ذات مبدعة، واعية بكل تداعيات الجوانب الثقافية والاجتماعية والسياسية:

1. ربّاه إنِّي لم أهِمَّ في كلِّ واد 00//0/0/0//0/0/0//0/0/

2. أنا لم أُصَقِّقْ للأُمير //0//0/0/0//0//

3. ولم أطلب للفساد 00//0/0/0//0//

4. أنا لم أكن زير التّساء² 00//0/0/0//0//

إن الأساس الفني الذي يقوم عليه التشكيل الموسيقي الجديد للقصيدة العربية المعاصرة مرتبط بحالة شعورية خاصة تميز كل شاعر عن غيره « إن القصيدة بنية إيقاعية خاصة ترتبط بحالة شعورية معينة لشاعر بذاته، فتعكس هذه الحالة لا في صورتها المهوشة التي كانت عليها من قبل في نفس الشاعر، بل في صورة جديدة منسقة تنسيقا خاصا بها، من شأنه أن يساعد على الالتقاء بها وتنسيق مشاعرهم المهوشة وفقا لنسقها³ فالقصيدة المعاصرة تقدم النص للقارئ في صورة جديدة منسقة تنسيقا خاصا بها، فهي سرد للبنية الزمكانية بطريقة فنية جمالية من حيث القضايا التي ينتقيها المبدع و المقتبسة من الواقع الراهن يقدمها بلغة راقية مكثفة بالإيحاءات والرموز التاريخية والأسطورية تقنع المتلقي وتجعله ينسجم مع البنية الكلية للنص الشعري.

ووزن الكامل انسجم مع موقف الذات المبدعة البعيدة عن أماكن الفساد وكل ما يشغلها الوصول إلى هدى الصراط المستقيم فهي تسعى إذن بأن تكون كاملة.

¹ (أماني سليمان داوود، الأسلوبية والصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، دار مجدلاوي، ط1، 2002م، عمان، الأردن، ص 166 .

² (حسين زيدان، اعتصام، ص59.

³ (د.عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص64.

بعد أن تكلمنا عن القصائد التي جاءت على وزن الكامل في ديوان اعتصام، ننتقل إلى ديوان فضاء لموسم الإصرار إذ تواتر الكامل فيه بنسبة 33.33% وأول القصائد التي وزنت عليه قصيدة (حدود الغد) يقول فيها:

1. كَالْحُمُقِ أَحْيَانًا أَنْوُرُ عَلَي دَمِي / 0//0///0//0/0/0//0/0/
 2. أَنْحُو طَوَاسِينَ الرَّمَادِ عَنِ اللّٰهِيْبِ الْكَامِنِ / 0//0/0/0//0///0//0/0/0//0/0/
 3. هَلْ كُنْتُ فِي غَيْبِيَّةٍ، لَمَّا فَضَحْتُ تَوَازِينِي؟ / 0//0///0//0/0/0//0/0/0//0/0/
 4. كَالْحُمُقِ أَحْيَانًا أَرَى الشَّطْرُنَجَ مَالَ فَارْتَمِي / 0//0///0//0/0/0//0/0/0//0/0/
 5. وَيَكْشُ أَبْسَطُ بَيْدَقِي... فَإِذَا الْكَلَّابُ تَفَكُّ سُورِ غَنَائِمِي¹
- 0//0///0//0///0//0///0//0///0//0///

حمل الوزن بين هذه الأسطر طولاً متساوياً وأغلبها انتهت نهاية موسيقية لا وجود للتعقيد فيها، فبمجرد قراءتنا لها نسير معها في ارتياح ناجم عن تماثل الحركة الإيقاعية:

6. كَمْ كُنْتُ أَحْلَمُ مِثْلَ كُلِّ نَعَامَةٍ / 0//0///0//0///0//0/0/
7. ..إِعْلَانِ قَائِمَةِ الَّذِينَ أَخَافُهُمْ / 0//0///0//0///0//0/0/
8. تَحْدِيدِ أَبْسَطِ صَحْبَةٍ... لَا تَسْتَفِزُ مَفَاصِلِي / 0//0///0//0/0/0//0///0//0/0/
9. إِنْ كُنْتُ أَمْشِي خَلْفَهُمْ² / 0//0/0/0//0/0/

فنلاحظ السطر رقم (6) (كم كنت أحلم مثل كل نعامة / 0//0///0//0///0//0/0/) فحركة الكامل انسجمت مع حركة النعامة بطول عنقها ثم إنزاله إلى الأرض فحرف المد في نعامة أسهم في توضيح الدلالة فهي رمز الخضوع رغم طول عنقها إذ أن طريقتها الوحيدة في الإفلات من الخطر الهروب دون مقاومة، فأسقط الشاعر ذلك على نفسه من أجل تحديد قائمة الذين يخافهم بغية المواجهة ويكون رد فعله إيجابياً في انتقاء أفضل صحبة له:

14. نُنتُ أَحْلَمُ مِثْلَ أَبْسَطِ دَابَّةٍ فِي الْأَرْضِ عَنِ أَرْضِي

¹ (حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، ص 07.
² (المصدر نفسه، ص نفسها.

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

15. إِنَّ قُلْتُ: أَيْنَ أَبِي؟ لَمْ يُنْكِرُوا عِرْضِي

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

16. أَوْ قُلْتُ: لَنْ مَشِي: فَالْبَحْرُ مَسْدُودٌ وَالْمَوْجُ لَنْ يَمْضِي!

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

17 . لَمْ يَسْجُنُوا قَدَمِي .. لَمْ يَقْمَعُوا رَفْضِي¹

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

جاءت الأجزاء مزاحفة بالإضمار (متفاعلن) أصبحت مستفاعلن (إسكان ثاني جزء متحرك) فأسهم في تبطيء الحدث من أجل استغراق عملية الوصف المدة الكافية لأداء وظيفتها عكس الحين الذي يقوم بتسريع الحدث ، الأمر نفسه بالنسبة لعله الحذف التي أدت الدور نفسه وانسجمت مع جو الوصف والقص، إلا أن الشاعر وقع في الكسر العروضي ووظف تفعيلة لا تنتمي إلى الكامل (فاعلن)
قصيدة القوس والرامي:

1. طَمَّئِنَ فُؤَادَكَ لَا تُثِرَ آلامِي إِيَّيْ لَمَسْتُ الْآنَ صَوْتَ حُسَامِي

2. وَأَنْزَهُ مَعَ الْفَجْرِ الْوَضِيءِ مَسَافِي فَرَمُوزَهُ قَدْ فَسَّرَتْ أَحْلَامِي²

جاءت معاني القصيدة مرادفة لقيم الطهر والنقاء مع بزوغ فجر الوضيء الذي

يخفي سر الحلم وراءه:

3. الدين غولهم المخيف إذا طغوا أبدا، فلا تحزن على الإسلام

4. سُدِّمَ الْأَنَامِلَ ضَيِّعَتِ أَبْصَارُنَا من حزننا وتهافت الأحلام³

فدين الإسلام دين كامل، بكمال مبادئه وأسسهِ رغم وقوف من يرغبون في جعله أداة للقضاء عليه، فصفة الكمال انسجم فيها البحر الشعري وزن الكامل مع تمام الدين واستوفاء مبادئه.

¹ (حسين زيدان، قضاء لموسم الإصرار، ص8.

² (المصدر نفسه، ص52.

³ (المصدر نفسه، ص نفسها.

قصيدة الحجاب:

1. صُبْحٌ... وتشرق في الضحى أصداه 0/0/0/0//0///0//0/0/
2. شَوْقَتَنِي للحق يا أختاه 0/0/0/0//0/0/0//0/0/
3. سَكَنَ الدُّجَى والليل يَحْمِلُ رايتي 0//0///0//0/0/0//0///
4. فزرعت في جوف السكون صباه 0/0///0//0/0/0//0///
5. ما أَسْعَدَ القَلْبَ المدجج خيبة 0//0///0//0/0/0//0/0/
6. إذ يمتطي زمن السنا بشره¹ 0/0/0/0//0///0//0/0/

جاءت الأسطر الشعرية متساوية من حيث عدد الأجزاء، إذ أن كل سطر شعري يحتوي على ثلاث تفعيلات.

ويمكن لنا القول أن هذه الأسطر يمكنها أن تبني على أساس أبيات عمودية:

- 1- صبح.. وتشرق في الضحى أصداه شوقتي للحق يا أختاه
 - 2- سكن الدجى والليل يحمل رايتي فزرعت في جوف السكون صباه
- فهذه الأسطر يريد الشاعر إيها منا بأنها تدرج ضمن الشعر الحر، و بذلك يكون قد تحرر من قيد القافية، ولكن الحقيقة عكس ذلك حتى أن السطر الأول والثاني وردا مرصعين « والبنية الإيقاعية لهذه القصيدة مبنية على وزن الخفيف، اعتمد فيها نظام التوزيع القائم على مصراع لكل سطر، وتخلّى عن الشكل التناظري للبيت فقط، ليوهم المتلقي بأنها تنتمي إلى الشعر الحر²» لأن الشاعر لم يتمرد عن القافية بل بقي أسيرها وأسير البحر لكنه نجح في عملية تفكيك أبياته الشعرية.

طقوس مجد الصقيع:

1. وجهي 0/0/
2. ووجهك الوضيء 0//0//0//0//
3. والحقيبة استراحت بيننا 0//0/0/0//0//0//0/
4. نحن الأفانيم التي ظلت تسمي كنهها 0//0/0/0//0/0/0//0/0/0//0/0/
5. فلتصمدي في وجه إبحار انفصامي.. اصمدي.. 0/0//0/0/0//0/0/0//0/0/

¹ (حسن زيدان، قضاء لموسم الإصرار، ص24.

² (د. عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص58.

6. وجهي..وتهرب الفصول من صدى سهيلها 0//0//0//0//0//0//0//0//0//0

7. وتنفر الأوتار من خليلها 0//0//0//0//0//0//0//0//0//0

8. وجهي..ووجهك الذي ينوي الرحيل¹ 00//0//0//0//0//0//0//0//0//0

كما أن حروف المد لا تتناسب مع الزحاف، فإذا زاد الزحاف قلت حروف المد، وهذا ما تفوضه التجربة الشعرية التي تنسجم مع العلة فكل منهما يسهم في منح القصيدة نوعا من البطئ وقتلتها يكسبها السرعة والحركة، لأن معظم ما تبرزه الذات المبدعة الشاعرة يتأرجح بين ثنائية اليأس والأمل، الموت والحياة، الحزن والفرح، مثال ذلك نلاحظ البيت الصوتي رقم 08 الذي انتهى بعلة التذييل، مع العلم أن العلة تعتبر من محددات البيت الصوتي²، أسهمت في إبطاء الإيقاع الذي ارتبط بالمقطع الممد (حرف مد زائد، حرف ساكن).

إن مجيء كل الأجزاء الوزنية مزاحفة بالإضمار (إسكان ثاني جزء متحرك من التفعيلة) يسهم في تبطيء الأحداث فمثلا متفاعلهن (0//0//0//) عندما تتحول إلى مستفعلن تسيير ببطئ عما كانت عليه، والبطء هنا انسجم مع الحالة الوصفية التي يعرضها الشاعر. و قبل التطرق إلى النص المائل أمامنا ينبغي التعرف عن المرأة التي يخاطبها الشاعر ويشاركها عملية القيام بالصمود والتصدي لمن يقف بطريقها، فهي كقوة خفية مختبئة وراء أنفاسه تدفعه لمواصلة السير لكن قدومها كان مفاجئا، غير متوقعا فهي لم تتمكن من استرداد صورته المطبوعة بأصباغ عالمه المتناقض فمن هي يا ترى؟ ربما تكون إحدى معشوقات الشعراء العذريين، ليلأو بثينة، يريد من أجلها أن يرفع لواء المقاومة ليحقق حلمه المنشود:

30. لا ترحلي..ولتمهليني لحظة..لأسترد

صورتني 0//0//0//0//0//0//0//0//0//0

31. وأسترد ما تبقى..من بقايا جثتي 0//0//0//0//0//0//0//0//0//0

32. لا تتركيني هاهنا..في قبضة النزق 0//0//0//0//0//0//0//0//0//0

33. في سحنة الشمسسنيأمشي..مشية المحتبئ 0//0//0//0//0//0//0//0//0//0

34. لا تتركيني فوق خيط العنكبوت 0//0//0//0//0//0//0//0//0//0

¹ (حسن زيدان، فضاء لموسم الإصرار، ص10.
² (ينظر مصطفى حركات، كتاب العروض (القصيدة العربية بين النظرية والواقع، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر 1986) ص 98.

35. لإشعاع ينتقي نفقي¹ 0///0//0//0//0/

والملاحظ أن كل التفعيلات جاءت مزاحفة بالإضمار، بالإضافة إلى علة الحذف في السطر 32 و35، وكسر عروضي في السطر 33 يمكن أن نعتبره تجديداً أضافه الشاعر حسن زيدان للقصيدة المعاصرة في الجزائر ويمكن أن يعده دارس آخر كسر عروضي لا ينبغي له الوقوع فيه وعليه الإلتزام بالقواعد التي وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدي.

ويبقى الشاعر يظهر بصورة المتكلم الذي يخاطب ملهمته، فهو لا يريد رحيلها دون القيام بالتعرية عن ذاته وكشف كنهها، ومعرفة كل ما يختبئ داخلها، فرغبته شديدة لطرق أبواب عالم المثل ولكنه يعود في النهاية إلى حيث بدأ بالحديث عن الإنسان المعاصر وقضاياها مما يثير المتلقي ويهز وجدانه « فيقدم لنا ومضات لمحة بصورة نفاذة، تزيدها تجاربه نضجا ونفحاته الشاعرية إلهاما، فتأتي هنا مشحونة بشواهد و تفاصيل مقنعة تهز وجدان المتلقي² » وتصبح الذات أول المراتب التي يعنى بها الفرد:

65. دَعِي لِي فُرْصَةً أُخْرَى..أُدْفَعُ عَنْ صَبَا حَبِّي

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

66. إِذَا اخْتَلَجْتَ مَغَالِظِي..فَمَا ذَنْبِي

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

67. بَرِيدِي طَقْمُ عَيْنَيْكَ..لِعَيْنَيْكَ انْتَمَى

0/0/0//0/0/0///0/0//0/0//0//قُطْبِي

68. وَحِيدًا أَمْضَعُ الأَبْوَاغَ..أَمْضِي فِي

0/0/0//0/0/0//0/0/0//0/0/0//فُقَاعَاتِي

69. أَمْزِقُ مَا تَمَّ الأَصْبَاغَ.. أَنْجُو مِنْ

0/0/0//0/0/0//0/0/0//0///0//حَضَارَاتِي

70. إِلَى اللَّهْبِ..0//0//

71. وَحِيدًا أَنْبِشُ الصَّخْرَةَ//0/0/0//0/0/0//

¹ (حسن زيدان، فضاء لموسم الإصرار، ص12.
² (محمد بوشحيط، الكتابة في لحظة وعي، ص41.

72. دَعِيَ لِي فُرْصَةً أُخْرَى¹ 0/0/0//0/0/0//

تكررت حروف المد في هذا المقطع في أكثر من موضع فنجدها (أخرى، صبا، مغالتي، ذني، فقاعاتي، الأصباغ، حضاراتي، الصخر...) ويدل تكرارها على كثرة الأداء القصصي لأن الشاعر عبر عن تجربة حياتية اقتسم فيها دور البطولة مع العزيزة، و لأن حروف المد تفتح الأداء القصصي على حدود الحكاية لتنوع المواقف الدرامية، كما أنها تستوعب الوصف الخارجي ومتابعة الحدث ولذلك تعتبر قصيدة (طقوس مجد الصقيع) جزءا من ذكريات الشاعر حسين زيدان، فهي تتحدث عن شخصية ذات حالة ممتدة امتدادا واقعا عبر الزمن فيطغى أسلوب الرثابة عليها مما جعل الشاعر يلجأ إلى التنوع في أسلوب الوصف والعودة للتعامل مع الرموز التاريخية والأسطورية « إن استدعاء الرموز الأسطورية يعني بالتأكيد شيئا خاصا -أو فرديا- بالنسبة لتجربة الشاعر، شأن كل رمز شعري يخاطب ضميرا إنسانيا جميعا وليس من الصدق في شيء، أن تسم الشاعر بالسيزيفية أو التوقع في الذات واجترار الموموم الشخصية الصرف² » وبما أن الشاعر الجزائري لم يجد في صياغته للنموذج الشعري عن ما هو موجود في المشرق العربي استعان بالرموز الصوفية والتاريخية والأسطورية فاستدعى رمز الصخرة السيزيفية*، رمز التحدي والصمود.

نتأمل ما تحدثه عملية السقوط من حركة دورانية تنسجم مع المد الإيقاعي الدائري لبحر الكامل من البداية إلى النهاية، فطبع إيقاع القصيدة بحركة اهتزازية، إذ استهل الشاعر أسطره بمخاطبة العزيزة فوصف لها حال الملل والرثابة المخيم على حياته ثم مطالبته لها عدم الذهاب دونه ، ثم يعود من جديد ليكرر وصف أحواله النفسية التي لا تتميز عن غيرها سوى أنها حملت نوعا من الإصرار والصمود:

96. فلترحلي معي..فلي مجدي 0/0/0//0//0//0/0/

97. ولتخلصي لي مرة: لن ينفع التجريب مع الموت

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

¹ (حسن زيدان، فضاء لموسم الإصرار، ص14.

² د.عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص206.

* فسيزيف هو ذلك الرجل الذي يحمل الصخرة من أسفل الجبل إلى أعلاه فتسقط تلك الصخرة، فيحملها من جديد .

98. لا ترحلي..ولترحلي معي..فقبل أن تغامري

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

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

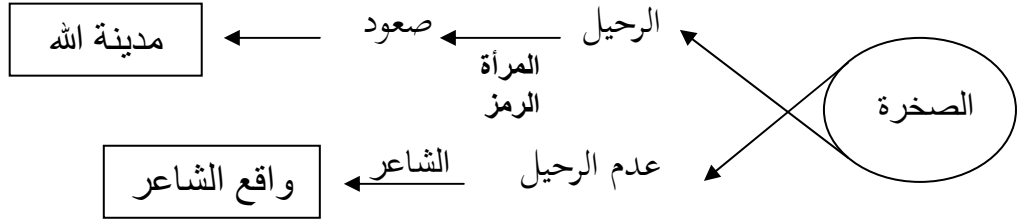
99. غامرت في سفائي وحدي

0/0/0//0/0/

100. لا تقلعي بعدي¹

فعليتها أن تطرق أبواب المغامرة معه، للوصول إلى مدينة الله التي تحتوي على ستين حزب طاهر، قد تكون شريكته الجزائر التي يريد أن يراها في غاية أوجها الحضاري والإسلامي، كون وطنه بلدا مسلما.

والترسيمة الموالية توضح الحركة الترجيعية التي ميزت قصيدة (طقوس مجد الصقيع):



فرمز الصخرة، رمز التحدي والصمود إذا تمكن من حملها كان وصوله إلى مدينة الله بعد أن يحقق حلم المرأة الرمز، وإن لم يستطع فإنه باق تحت قيد مشكلات العصر وتحولاته النوعية، فيعود وعيه إلى الواقع الذي انطلق منه « وذلك بإرجاع حالة الوعي إلى حقيقته الاجتماعية »².

والتمظهر الوزني رقم (3) في مدونتي حسين زيدان المتدارك إذ ورد بنسبة 20% وأول قصيدة في ديوان "اعتصام" نظمت عليه (سقوط وقيام كثيرين) فانسجم فيها الوزن مع الجو النفسي الحالم بالرومنسية تبعا لما تثيره مشاعر الحزن والتوجع والمساءلة المستمرة للزمن:

1. الزائر/0/0/0

2. النَّاسُ وَكَيْمِيَاءُ الأَلْوَانِ... وَرَائِحَةُ المِصْبَاحِ

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

3. وَأُمُّ تَتَوَجَّعُ مِنْ عَبَسِ الأَفْرَاحِ /0/0/0//0//0//0//

4. وَسَارِقُ قُوْتٍ يَنْفُخُ: مَرْحَى /0/0//0/0/0//0//

¹ (حسن زيدان، فضاء لموسم الإصرار، ص 16.
² (محمد بوشحيط، الكتابة في لحظة وعي، ص 41.)

5. ماءٌ... وَالْوَحْلُ جَفَأُ آخِرُ¹ 0/0/0/0///0/0/0/0/

وتستمر الحالة النفسية تساءل الزمن الحزين فظهور الزائر على مستوى الخطاب عكس تساؤلا كبيرا لأن هويته مجهولة فمن هو ؟، يمكن أن يكون واحدا من المصلحين جاء ليضم شكوى الذات المبدعة، لذا سارت الأحداث بسرعة ايقاعية متدفقة لاحتوائها على زحف (الحبن) مثال ذلك قوله: (الناس... وكيمااء الألوان... ورائحة المصباح

0/0/0/0///0///0/0/0/0/0///0/0/ عن البيئة الاجتماعية والثقافية المحيطة بالإنسان الجزائري فوظف وزن الحبن ليفلت من قبضة الزمن ويلجأ إلى الزائر برغبة شديدة في البحث عن مكان آخر.

إن لجوء حسين زيدان إلى المتدارك المخبون والمشعث كان للتخفيف من رتبة الوزن، فوظف أصوات المد التي نجم عنها التذييل (فاعلان) والتفيل (فاعلاتن) لخلق نوع من الانسجام والتنوع الموسيقي بتكثيف لمعاني الإيحاء الموسيقي في الوزن الواحد²»³:

26. العزله:

27. كنت تعرف منذ البداية حجم الوطن 0//0/0///0//0/0///0//0/

28. كنت تعرف مأساة هذا الضمير 0/0//0/0//0/0///0//0/

29. وتعرف أَلغاز صمت المدن 0//0/0//0/0///0//

30. كُنْتُ تعصي المِخَافِ.. تَزْرَعُ شَمْسَكَ فَوْقَ الظَّلَالِ

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

31. وَتَمْتُتُكَ الرِّيحُ، مَا هَبَّ مِنْهَا 0/0//0/0//0/0///0//

32. ما أخرجته زكانية الجليل خَلَفَ الجبال 0/0//0/0//0/0///0//0//0/0/

33. فتبعث فيك السَّلَاطِينُ 0/0/0//0/0///0//

34. وَالْعَصْرُ يَمْلُكُهُ مِنْ تَوَارَى³ 0/0//0/0///0//0/0/

¹ (حسين زيدان، اعتصام، ص 47.

² د.حسين الغرني، حركة الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 11.

³ (حسين زيدان، اعتصام، ص 48، 49.

إن إيقاع المتدارك ناسب صوت الشاعر إزاء حيرته اتجاه هذا الوطن (كنت تعرف حجم هذا الوطن) فينبغي لنا معرفة حجم هذا الوطن لأن أهميته لها وثيق الصلة بتركيبتنا الثقافية والاجتماعية ، فوزن المتدارك منحنا المعرفة بالمساحة التي يشغلها الوطن في فترة زمنية قصيرة بعد أن كنا لانعرف ذلك .

إن أهم ما ميز الأبيات الخطية التداخل العروضي الحاصل بين بحر المتدارك و المتقارب لسهولة الانتقال بينهما:

116. الساعة

117. أَلْفٌ... لَامٌ... لَامٌ... هَاءٌ

118. كان البدء... وكان قنوت الحرف سناء

119. كان الطين.. وكان الحمأ.. وكان الماء¹

وزن المتدارك أو الخبب من أسهل الأوزان حتى ليكاد أن يكون في استطاعة المرء أن يتحدث به حديثه العادي « راعنا أن كل شعراؤنا يخطئون بلا استثناء في الوزن السهل كأن يجعلون من الحركات في التفعيلة الواحدة خمس حركات يتلوها ساكن² والحقيقة أن مثل هذه الأخطاء لم يقع فيها الشاعر حسين زيدان فإذا تأملنا الأسطر السابقة (ألف، لام، لام، هاء) والتي تشير إلى لفظ الجلالة الله، وبداية التكون البشري. ومن القصائد التي جاءت على وزن المتدارك قادم:

1. فلتدق النواقيس ألفا وألف .. 00//0/0//0/0//0/0//0/

2. فلتظل الفقاقيع فوضى 0/0//0/0//0/0//0/

3. تؤمم ما صادرته السماء 00//0/0//0//0//0//

4. فلتشر ضد صومي بطنتهم³ 0///0/0/0//0/0//0/

¹ (حسين زيدان، اعتصام، ص54.

² (حسين زيدان، اعتصام، ص54.

³ (حسين زيدان، قضاء لموسم الإصدار، ص25.

وما ميز هذه الأبيات الأفعال التي أوردتها الشاعر في بداية كل سطر (فلتدق، فلتظلم، فلتشر) إذ جاءت مناسبة لإيقاع المتدارك المناسب ، وكأنه يقول فلتدق النواقيس في الحال وما زاد سرعتها كونها جاءت لصيقة بالفاء فتكونت حركة الدق من مقطعين طويلين ومقطع قصير:

0//0/	فلتدق	فلت	تدق
0//0/	فلتشر	فلت	تشر
0//0/	فلتظلم	فلت	تظلم

وأغلب الأفعال وردت من أجل التحقق في الحال لا مجال للإنتظار أو التوقف فالثورة انسجمت مع الحركة الموسيقية لوزن المتدارك:

5. فلتصوب كما شيء نحوي سموم الخفاء /0//0/0//0/0//0/0/0//0/
6. فلتطوّق كما شيء سجادي /0//0/0//0/0//0/0//0/
7. لن يحركني حين أخشع /0//0/0//0//0//0/
8. من رسم الليل في خاني¹ /0//0/0//0/0//0//0/

ووردت بعض الأجزاء مذيبة أسهمت في إبطاء الحدث في السطر رقم (5) ومنحت جوا من التأمل لا للرؤية، فالتأمل يرتبط بالبصر والنفس، أما الرؤية فتختص بالبصر فقط، وهنا يكمن الاختلاف فالغوص في هذه السموم الخفية أمر يشمل العين والتفكير معا. قصيدة (الوصية والمبالغة):

1. وَلَدِي 0///
2. إِيَّيْ أَتَوَسَّلُ، كُنْ ضِدِّي.. 0/0/0///0///0/0/
3. كُنْ لِحْمَةِ قَيْدٍ فِي قَيْدِي.. 0/0/0/0/0///0/0/
4. كُنْ ضِدَّ الْحَرْفِ .. بِلا عَهْدٍ .. 0/0/0///0/0/0/0/
5. أَلْوَانُكَ جِلْدٌ فِي الْجِلْدِ .. 0/0/0/0/0///0/0/

¹ (حسين زيدان، فضاء لموسم الإصدار، ص25.

6. لا تذكرني ... أعطَ يَتُكَّ مِقاتَ الأبد¹ / 0///0/0/0///0/0/0///0/0/
 إن الأجواء النفسية لم تخرج عن معاني الرفض والتمرد، (كن ضدي، كن ضدَّ الحرف) وكانت البداية بفعل الأمر "كن" الذي يطلب الإستجابة.
 أما قصيدة (حبال صوتية عبر وهج الشمس) اعتمد الشاعر فيها المزاجية بين المتدارك والمتقارب، والانتقال بين هذا وذاك يعد أمراً في غاية السهولة:

1. ... ويأتي المساء.. حزينا كقلبي 0/0///0///0//0/0//

2. مساءً كئيب سقيم 00//0/0//0/0//

3. يُعشّش في الأفق في القلب يجثو 0/0//0/0//0/0//0//

4. كأهل الرقيم² 00//0/0//

إن سهولة الانتقال بين فعولن وفاعلن تعود إلى الاشتراك في الأصل (فعولن) الذي ينقسم إلى قسمين صيغة غير مستعملة هي (لن فعو) وصيغة مستعملة هي (فاعلن)³ لأن كل شكل يبدأ بـ "فا" يمكن أن يأتي محل الشكل علن التي يمكن أن يحل مكانها الشكل أو النواة (فا) « إن كل شكل يبدأ بـ (فا) يمكن أن يحل محل النواة (علن) الأخيرة فيه النواة (فا)، إلا حيث يؤدي ذلك إلى تشكل الوحدة الأخيرة من أربع نوى (فا) وكل يتشكل ويبدأ بـ (فاعلن) يمكن أن تكون وحدته الأخيرة دون إضافة (فا) «⁴ ويمكن أن نعتبر هذا التابع وجها من وجوه المتدارك الذي يسمى الحجب، فالتغير طراً على الركن فاعلن عروضياً، إذ تعرض لعلة التشعيت فصار فالن بالطريقة العروضية المتوارثة وينقل إلى فعْلُن بكسر الفاء وسكون العين « والتشعيت هو علة غير لازمة تلحق أول الوتد المجموع أو ثانيه أو ثالثه في فاعلن فتصير فعْلُن في المتدارك وفاعلاتن تصير مفعولن في الخفيف والمجثت⁵ «.

ثم يمضي الشاعر في القصيدة نفسها إلى الجملة الشعرية:

يمضي هذا الغد مأسوراً.. مثل الأمس.. ومثل اليوم؛ لا

¹ المصدر نفسه، ص32.

² حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، ص35.

³ د. عبد الرحمن تيرماسين، بنية فاعلن، مجلة الدراسات اللغوية، المجلد السادس، العدد الثالث، رجب-رمضان 1425هـ، سبتمبر-نوفمبر 2004م، المملكة العربية السعودية، ص 45.

⁴ د.كمال أبو ديب، البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص 77.

⁵ د. عبد الرحمن تيرماسين. بنية فاعلن. مجلة الدراسات اللغوية. المجلد السادس، العدد الثالث، ص76.

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

شيء جديد يا صاح. فالليل القاتم ما روعني.. لكني

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

أحشى ما أحشاه ضياع صلاة الفجر.. فتغفو

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

العين وتكبر أضغاث أحلام والليل طويل يا صاح¹

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

في هذا المقطع حدثت مواشحة وزنية بين المتقارب والمتدارك بعد أن طرق شكل جديد يعرف بالجملة الشعرية « إن الشكل الموسيقي التقليدي مجاوراً له ثم مجاوزاً إياه، منبثقا منه وحاملاً داخله فلسفته الخاصة، ينتهي عند الشكل الموسيقي للقصيد الحديثة² » وبطبيعة الحال يلخص القول السابق المنحى الذي سارت عليه تجربة القصيدة العربية كما أن التفعيلة الخليلية تختفي كنظام أو كنموذج يحتذى ويظهر كاستخدام جديد « تختفي التفعيلة -إذن- كنظام وتظهر كاستخدام، وما بين الاختفاء والظهور، ومن النظام إلى الاستخدام يدخل النص في كينونة الاحتمال الإيقاعي خارجاً عن تحديدات العروض أو التفعيلة³ » لأن وظيفة التفعيلة كنظام موروث تختلف عنها كاستخدام جديد له القدرة على تحمل كل ما يجد داخل البنية الزمكانية، والتداخل بين البحور ممكن الإفلات منه من خلال القراءة المسترسلة « يمكن تفاديه بالقراءة المستمرة المسترسلة⁴ ».

كما أن الدكتور عز الدين إسماعيل قد رحب بتجربة التنويع بين التفعيلات « من سطر إلى آخر وخاصة بين التفعيلات التي بينها تداخل، ولكن لا بد لإنجاز هذا بصورة مضبوطة من مراعاة هذا التداخل وتحقيقه⁵ ».

وبعد المتدارك يأتي بحر الوافر، والوافر من البحور التي تتميز بالتدفق والانسياب ذلك لما تحدثه أجزاءه الإيقاعية من انسجام يسهم في استمرارية النغم

¹ (حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، ص 36، 35).

² (د. فكري الجزار، الخطاب عند محمود درويش، ص 46).

³ (د. فكري الجزار، الخطاب عند محمود درويش، ص 62).

⁴ (د. حسن الغرني، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 109).

⁵ (د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 93).

الموسيقي « فتدفق الإيقاع في الوافر مثلاً قد يستريح إلى وحدة إيقاعية ليس من الضروري أن تكون هي (فعولن) بل أي وحدة إيقاعية توفر للإيقاع تدفقه واستمراريته كما أن مجيء إيقاع الوافر بالتهيئات المعهودة يكون عائفاً أمام التدفق الإيقاعي¹».

ومن القصائد التي نظمت على وزن الوافر قصيدتي "يونس والبحر" و"خوف في حجم الحزن".

يونس والبحر:

(من الوافر)

- 11 - فلا تحزن إذا عمّ السكوت
 12 - و(يونس) ضاق من قوم أضلوا
 فإن الغيم بالتقوى يفوت
 فأبلغ حكمة وسمًا الثبوتُ -13
 ليصبح آية للناس، حوت -14
 كأن ليونس التسييح قوت!²
 فيضجر من عشيرته ازورارا
 فصوب من هدى الإيمان رحما

حملت هذه الأبيات معاني عميقة، فبعد المحنة والحزن، يأتي يوم ينجلي فيه غيم الظلمات، يوم أن جاء يونس عليه السلام إلى قوم أضلوا بعد أن طغوا وعاثوا في الأرض فساداً فوزن الوافر بتدفقه انسجم مع هذه الصورة مفاعلتن التي تتكون من وتد مجموع و سبب ثقيل، سبب خفيف.

تن عل مفا
 ↓ ↓ ↓

انتظار من

انقشاع الهم

حجم المأساة

يرفع كرب الأمة

(معجزة يونس)

وكثافة الحزن

فنى أن الوند المجموع ناسب وصف الشاعر لمشاعر الحزن والصمت وكان

استنجاهه بسيدنا يونس عليه السلام الذي صمد أمام من أضلّ من قومه حتى صوب نبع

¹ د. عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة، بنية الشهادة والاستشهاد، ص 151.

² حسين زيدان، اعتصام، ص 21.

الهدى والإيمان وآمنت به مجموعة غير كبيرة و بعد أن قلده الله سبحانه وتعالى بـ"معجزة الحوت" .

وبهذا أراد الشاعر أن يسقط ما حدث في زمن يونس عليه السلام على زماننا وما فيه من تقلبات.

وآخر تمظهر وزني في قصائد حسين زيدان، بحر الرمل، ورد في قصيدة واحدة (ذكرى مسار الرفض) من ديوان فضاء لموسم الإصرار:

1. رافض مذ أرضعتني المرُضِعَه
2. قدمت ثديا حزينا.. فرأيت الأضلعا
3. خوفها من طارق يسأل ليلا إخوتي
4. عن مكان "الخارجي"... وكبير الأربعة.¹

وقصيدة (ذكرى مسار الرفض) جسدت كل معاني الرفض والتمرد، وبحر الرمل انسجم مع رغبة الإصرار الممزوجة بالدموع والأحزان.

وبعد انتهاءنا من دراسة مختلف الأوزان وتنوعها في قصائد حسين زيدان ارتأينا أن نخرج بخلاصة عامة و هي أن معظم الأوزان خرجت بدلالات كثيرة تأرجحت بين الأمل واليأس ورغم نفي بعض النقاد ارتباط الوزن بالموضوع إلا أن الشاعر انتقى من الأوزان ما انسجم مع بنيته النفسية الداخلية أو ما تمليه عليه تجربته الخاصة.

المنطق الزمني للتفعيل:

من خلال العملية الإحصائية التي قمنا بها لمعرفة البحور المعتمد عليها في نظم الأسطر الشعرية، وجدنا أغلبية التردد تعود لبحر الكامل والرجز، ولكل واحد منهما خصائص تحدد أنماط السرعة والبطء التي ترتبط بتشكيل معين .

ولا يخفى على الدارس الدور الذي تلعبه كل من الزحافات والعلل في إمطة اللثام عن الأبعاد الدلالية والنفسية من خلال سيرها بالإيقاع إلى منحى السرعة والبطء « لأن نقاد الشعر قد نصوا على وجود تجاوزت محمودة زمنيا، في أساس كل تفعيل على حدة، تجعل

¹ (حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، ص 27.

الانتقال من تفعيلة إلى أخرى لا يتسم بالنشاز المطلق، وإنما يتخذ طابعا حركيا على المستوى الزمني الذي يختلف ببطء أو سرعة. وليست هذه التجاوزات المحمودة سوى ما يعتري التفعيلة من زحافات وعلل تسهم في إبطاء وتسريع العبارة الشعرية¹ وهذا القول لا يخرج عما أدرجناه في بداية حديثنا عن ميزات التشكيلات الوزنية.

1- سياق مستفعلن:

ورد هذا التشكيل في المدونتين معا في أول قصيدة من ديوان اعتصام " الشعر يولد مسلما " والتي نضمت على بحر البسيط وقصيدة "البدء" في الديوان الثاني فضاء لموسم الإصرار التي جاءت على وزن الرجز يقول فيها:

14. حيثما سألت عني! في صلاة العصر

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

15. أو ليل بهيم 00//0/0/0/

16. أو جلت في التاريخ /0/0/0//0/0/

17. تبغي نقطة البدء العظيم 00//0/0/0//0/0/0/

18. فحيثما بحثت عني 0/0//0//0//0//

19. في المكان والزمان لن تهيم² 00//0//0//0//0//0//0//

إن أمعنا النظر في هذا المقطع من قصيدة "البدء" التي نظمت على وزن الرجز الذي يعد من البحور التي تملك قدرة استيعاب مختلف التجارب الإبداعية فجاءت أجزاءه مزاحفة بالخبز (حذف ثاني الجزء ساكن)، فقام بتسريع الحدث وسيره في تدفق إيقاعي انسجم مع حركة السؤال عن نبي العصر يمتلك قدرة فائقة على البعث، فتكون الحالة النفسية المصاحبة لهذا السؤال كثيرة التشويق لمعرفة هذا الفرد والتقرب منه، لكن نهاية السطر الشعري انتهت بعللة من علل الزيادة "التذييل" زيادة ساكن على ما آخره وتد مجموع أسهمت في تعطيل التدفق الإيقاعي بخلق مساحة من التأمل أوجدتها صفة الهيام وما يميزها من غزارة الإحساس

¹ د. حسين الغرني، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 112.

² حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، ص 4.

العميق الأمر ذاته ينطبق على السطر رقم 14-15 (حيثما سألت عني، في صلاة العصر، أو ليل بهيم) فصلاة العصر محددة بزمن معين معلومة، لكن كيفية طرح السؤال غير محددة بل ممتدة مثل الليل البهيم ، الغامض الذي يختبئ وراء سرادق الحلم الأسود فلا ينقشع عنه ضباب الهم والجزع.

2. سياق فاعلن:

سياق فاعلن يندرج ضمن بحر المتدارك الذي ينقل بفعل الحبن والتشعيت إلى الحنب:

1. فلتدق النواقيسُ ألفا وألف 00//0/0//0/0//0/0//0/
2. فلتظل الفقاقيع فَوْضَى 0/0//0/0//0/0//0/
3. تؤم ما صادرتهُ السَّماء 00//0/0//0/0//0//0//
4. فلتشر ضد صومي بطنتهم 0///0/0/0//0/0//0/
5. فلتصوب كما شيء نحوي مُمَوِّم الحَفَاء¹ 00//0/0//0/0//0/0//0/0//0/

فالتشكيكة الوزنية لبحر المتدارك تعددت بفعل الزحاف والعلة، فكل واحدة منها لها منطقتها الزماني الخاص بها، فالأولى تامة (فاعلن)، والثانية مخبونة (فَعْلُنْ)، والثالثة مشعثة (فَعْلُنْ) والرابعة مذيلة (فاعلان)، وهذا الاختلاف بين المساحة الزمنية التي استغرقها كل تشكيل أدى إلى تأرجح النموذج الشعري بين السرعة والبطيء «جعلت المنظوم الشعري يخضع إلى السرعة والبطيء»².

ف نجد البيت الصوتي³ رقم (1) تام من حيث الوزن لكن الاختلاف يكمن في نهايته إذ وجدت علة التذييل فبدأت حركة الدق بسرعة تماشياً مع الأجزاء التي وردت سليمة إلا في النهاية حملت الحركة نوعاً من البطء استغرقته عملية الدق لأنها جاءت في نهاية المقطع، و

¹ (حسين زيدان، قضاء لموسم الإصرار، ص25.
² (حسن الغزفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص114.
³ (دمصطفى حركات، كتاب العروض (القصيدة العربية بين النظرية والواقع)، ص98.

لأن القفز كان في المتدارك من وحدة إلى وحدة كونه يتكون من ثلاث حركات يليها ساكن « أن فعلن تتألف من ثلاث حركات متوالية يليها ساكن وهو ما يسمى بالفاصلة الصغرى، وهذا التوالي الذي يعقبه سكون في كل تفعيلية يسبغ على الوزن صفته الملحوظة فكأنه يقفز»¹ وذلك التابع بين الفاصلة والسكون ولد ما يسمى بالمتدارك الذي يتميز بالحفة والرشاقة.

3. سياق فعولن:

وزن المتقارب من الأوزان الحماسية وهو مقلوب (فاعلن) ويتميز بالسرعة وخفة الجريان على الألسنة، ولكن تواتره في ديواني حسين زيدان كان نادرا، فجاء في قصيدة أو قصيدتين احتوت على امتزاج وزني بين المتقارب والمتدارك لسهولة الانتقال:

1. ... ويأتي المساء.. حزينا كقلبي 0/0//0/0///0//0/0//
2. مساءً كئيب سقيم 00//0/0//0/0//
3. يُعشَّشُ في الأفق في القلِّبِ يَجْثُو 0/0//0/0//0/0///0//
4. كأهل الرقيم 00//0/0//
5. وفي مهجة الشفق القرمزي 0//0/0///0//0/0//
6. أجفُّ جرحي.. أمسحُ دمعي² 0/0/0/0/0/0///0//

فجاء الإيقاع بطيئا في البداية كون أغلب الأجزاء تامة إلا أنه لم يخلُ من زحاف القبض رغم أن وجوده كان نادرا لأن الحديث تلخص هنا عن المساء الذي يمثل آخر مرحلة في اليوم، فيخيم عليه السكون والثبات مصداقا لقوله تعالى «وجعلنا نومكم سباتا وجعلنا الليل لباسا، وجعلنا النهار معاشا»³. «وجعلنا نومكم سباتا أي راحة لكم وقطعا لأشغالكم، التي متى تمادت بكم أضرت بأبدانكم، فجعل الله الليل والنوم يغشي الناس، لتقطع حركتهم الضالة، وتأتي راحتهم النافعة»⁴ فالمساء يأتي من أجل راحة الإنسان

¹ (ديناركة الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 133.

² (حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، ص 35.

³ (سورة النبا، الآية 9-10-11.

⁴ (العلامة عبد الرحمن بن ناصر السعدي، تيسير الرحمن في تفسير كلام المنان، ص 906.

ومنفعته الخاصة، ولكن المساء الذي تحدث عنه زيدان جاء كئيبا سقيما، مساء مدينته التي تنغمس في غيابات الحب الحالك.

4- القافية وعلاقتها بالمعنى:

بعد أن أنهينا الدراسة المتعلقة بالوزن، نتطرق إلى عنصر لا يقل أهمية عنه ألا وهو القافية، والتي تعد من أهم العناصر التي تقوم عليها الهيكلة الهندسية للقصيدة المعاصرة، ورغم ثورة رواد الشعر الجديد عليها، ومحاولة الإفلات منها إلا أنها فرضت حضورها في المعطى الأدبي.

والقافية لغة: « مأخوذة من قفا يقفو (تبع الأثر) إذ تبع لأنها تتبع ما بعدها من البيت وينتظم بها، وقافية كل شيء آخره ¹ ومعنى تتبع ما بعدها من البيت أي أن القصيدة العمودية ترد القافية فيها من أول بيت إلى آخر بيت محدثة تجانسا صوتيا ترتاح له أذن المتلقي.

وهي عند ابن رشيق « شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ولا يسمى الشعر شعرا حتى يكون له وزن وقافية ² لا الوزن في غنى عن القافية، ولا القافية في غنى عن الوزن، بهما يقوم تشكيل البيت الشعري.

أما المعنى الاصطلاحي للقافية فقد اختلف الدارسون القدماء والمحدثون في تحديدها فيعرفها الخليل بقوله: «هي من آخر بيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن ³»، ويراها الأخفش آخر كلمة من البيت أجمع، أما صاحب العمدة فيرى أن رأى الخليل أصوب. وكل من ثعلب وقطرب يران أن حرف الروي هو القافية ⁴.

¹ (ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، م15، مادة قفا، ص196.

² (ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر، ج1، ص135.

³ (المصدر نفسه، ج1، ص135.

⁴ (المصدر نفسه، ص135.

أما تعريف صاحب المنهاج « وجعلوا القافية بمنزلة تحصين منتهى الخباء والبيت من آخرهما وتحسينه من ظاهر وباطن، ويمكن أن يقال إنها جعلت بمنزلة من يعالجه عمود البيت من شعبة الخباء الوسطى، والتي هي ملتقى أعالي كسور البيت وبه مناطها»¹.

اعتبر العرب القافية من أوجه تحسين الكلام وتلطيفه بالتكرار الموسيقي الذي يحدثه حرف الروي إذ يسهم في بناء موسيقى داخلية تضيف على القصيدة لونا خاصا ينسجم مع البنية الدلالية.

ومن الدارسين المحدثين د. إبراهيم أنيس الذي يقول في القافية « ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأَشْطَر والأبيات من القصيدة وتكرارها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص بالوزن فالقافية مبنية على أساس التكرار الصوتي الذي يحدثه حرف الروي فيستمع القارئ بذلك النغم²» فالقافية هي ذلك الصوت الذي يتكرر في أواخر الأبيات و يحدث بتكراره تجانسا صوتيا تستلذ أذن المتلقي سماعه.

والتعريف الأكثر تداولاً بين الدارسين، تعريف الخليل بن أحمد الفراهيدي يقول صاحب العمدة « ورأي الخليل عندي أصوب »³.

وللقافية خمسة ألقاب المترادفة (00/)، والمتواترة (0/0/)، والمتداركة (0//0/)، والمتراكبة (0///0/)، والمتكاوسة (0////0/).

ويقول الدكتور عوني عبد الرؤوف «ويندر أن تكون القافية مقطعا شديدا طول»⁴، وللقافية حروف مخصوصة بها وحركات، وأنواع، فحروفها ستة وهي الروي، والوصل، والخروج، والردف، والتأسيس، والدخيل.

غير أن الشعر المعاصر حد من حرية القافية فجعلها تظهر في حرف الروي فلا يكون الشعر مقفى إلا إذا اشتمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات « إن استناد القراءة المعاصرة إلى عنصر القافية لاستكشاف جوهرها قد يوقعها في مغالطة مع موقفها منها

¹ (أبي حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص251.

² د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص105.

³ ابن رشيق، العمدة، ج1، ص135.

⁴ د.عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي 1977م، مصر ص6.

لأنها لا تستند للمنجز الجاهز ولا تعتمد على المستهلك، وإنما هي نزوع إلى كشف ما لم يكشف، ومعرفة ما لم يعرف، هي باختصار التفكير فيما لم يفكر فيه...إنما هي اقتراح خاضع لاحتمال والتأويل الذي هو جوهر القراءة السيميائية»¹.

و هناك من عرف القافية على أنها وحدة موسيقية مبنية على الحركة والسكون أما الروي لا يندرج ضمن المتن الموسيقي إلا بكونه جرسا صوتيا مترددا«القافية وحدة موسيقية لها أشكال مختلفة ، أي أنها تنسيق لعدد معين من الحركات و السكنات، و أنها لذلك لها طابع التجريد الذي للأوزان، وأما الروي فلا أن يكون حرفا من حروف الهجاء لا يدخل الإطار الموسيقي إلا من حيث صفاته الصوتية وماله من جرس»²

و القافية عند كوهن«هي تجانس صوتي للحركة الأخيرة ، وللحرف المحتمل وقوعه بعدها»³ فلم يشترط كوهن في القافية تكرار حرف الروي الموحد، لكنه أكد على الإتساق النغمي الذي يحدثه تكرارالحرف الأخير، فالقافية هي ترديد لصوت نهائي يحدد نهاية السطر الشعري كما أنها « نقطة الإرتكاز الموسيقية»⁴ و «سمة صوتية لازمة للشعر ، يتحدد بموقعها في نهاية البيت أو السطر الشعري في حين أن التجانس الصوتي يمكن أن يبرز في صيغ تعبيرية غير شعرية كالشعارات مثلا»⁵.

كثيرا ما يلهث الشاعر وراء القافية من أجل بناء أسطره الشعرية ،فكونت حالة من عدم الرضا لديه ، لكنها صبغت الحس الفني المميز للقصيدا بتناغم بين الصورة و الإيقاع أوضح لنا عمق التجربة الشعرية « فكان الشاعر المغاربي المعاصر ينحو هذا المنحى في احتضانه الرموز التاريخية، لغرض تكثيف الحالة الشعورية والتعبير عن معاناة الإنسان العربي بعامية ، وتجسيد رغبته في في التحرر من قيود الإستعمار الحديث بأشكاله المختلفة ، والوصول إلى تحقيق وحدته المنشودة على مستوى المغرب الكبير أو على مستوى العربي الإسلامي»⁶

¹ (عبد القادر قيدوح، دلالية النص الأدبي، ص54.

² د عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ص117

³ جون كوهين ، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر، اللغة العليا) تر أحمد الدرويش، ص101

⁴ د عز الدين سماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، ص117

⁵ د محمد الماكري ، الشكل والخطاب ص130

⁶ دعثمان حشلاف ، المز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر ص77

إن حضور القافية في قصيدة تخضع لهندسة معمارية معاصرة تختلف عن ما كانت عليه في السابق لأن التأويل هو بداية عالم الكشف الذي يتخذ من أدواته المستحدثة السبل لتحقيق عملية التواصل في الخطاب الأدبي، و لأن تشكيل القصيدة في الشعر المعاصر يكتسب بعده الجمالي بابتعاده عن الهندسة الشكلية للقصيدة القديمة.

وبما أن للقافية علاقة قوية بالصوت الذي تحدثه، فلا يمتنع إذا ارتبطت بالبناء الإعرابي « ليست القافية موجودة فحسب، وليست موحدة فقط، بل إنها معربة، فإلى جانب التماثل الصامتي الذي يعدّ إلزامياً بسبب المتطلب القاضي بتكرار حرف من الحروف الأصول وأحياناً بتكرار حرفين منها، يضاف إليها تماثل الإعراب الذي يسند إلى المركب وظيفة على الشاعر أن يراعيها مراعاة شديدة من بداية البيت إلى نهايته »¹.

فالتماثل الصوتي الذي يحدثه حرف الروي عبر تردده ضمن البناء المعماري للبيت العربي القديم يحقق ما نسميه قافية، فهي تتطلب كذلك انسجاماً نحويًا ودلاليًا لتسهم في تعدد الدلالة وثرائها عند المتلقي.

إن القافية مثار الجدل مثل الوزن في علاقتها بالأغراض أو المعاني التي يجب أن توضع لها « بإحضار المعاني التي يريد نظمها و يطلب لها وزناً يتأتى فيه إيرادها، و قافية يحتملها فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية و لا تتمكن منه في أخرى... إلخ، كما يقول بشير بن المعتمر فالقافية شريكة الوزن في قيامها علي معنى دون آخر»² من الشعراء من يعلن الرفض والتمرد فارتبط شعرهم بحس مأساوي ينم عن صراعات فكرية جسدت واقعا حضاريا كثير التناقض.

وبعد قيامنا بمسح نظري تعلق بالقافية وأشكالها، سوف نتطرق إلى دراسة أنماطها وأنواعها في مدونتي الشاعر حسين زيدان، وأول نمط عثرنا عليه:

1.4- القافية المتوالية، والمتناوبة ذات الروي الموحد:

¹ (د.جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ترجمة حنون مبارك، محمد الولي، ص 212.
² (أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد الجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط المكتبة العصرية بيروت 1987 ص 139)

يعتبر نمط القافية المتوالية والمتناوبة ذات الروي الموحد من أكثر الأنماط تواجدا في الشعر المعاصر « هو القانون الأول السائد في حداثة الشعر المعاصر»¹ كأن تكون مترادفة. إن أكثر الأنواع تواجد في الشعر العربي المعاصر: النوع الأول، والقافية المزدوجة والمتعامدة « والقافية في الشعر المعاصر، لم تعد خاضعة لصورة أو معيار قبلي، فهي كالدوال الأخرى تنبع من مسار المستقبل»².

يقول في ديوان (فضاء لموسم الإصرار) في قصيدة البدء:

(من الرجز)

9. حيثما مشيت تكشف الفصول

10. والثواني المرهفه

11. وتنتمي إلى انعزالي، في جبين الأرصفه

12. حيثما طفت الرواق

13. ضيق هذا الأثير لا مذاق..

14. حيثما سألت عني، في صلاة العصر³

النموذج الثاني من قصيدة التميمة:

(من الرجز)

7- كم كنت أحلم بالنقا

8- بصراحة تتناوبي... ببساطة / مثل التمايم والترقى..

9- شيئا يضمم حرقتي

10- أنسى دمائي في (حماء) / في (قدسنا) / في (كربلاء)

11- شيئا صغير مثل: لا

12- يعلو تراث خريطتي... جيلا فجيلا... و...⁴

¹ (المرجع نفسه ص141).

² د محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج 3، ص140

³ (حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، ص03).

⁴ (المصدر نفسه، ص4).

تنوعت القوافي في مدونتي الشاعر حسين زيدان، فجاء نظام القافية المتناوبة والمتوالية ذات الروي الموحد في أكثر من قصيدة (البدء) (التميمة) (طقوس مجد الصقيع)، (السجدة) جملة من القصائد حملت رؤية واحدة هي الوصول إلى مكان آخر أوسع يكون بديلاً يحظى برموز كثيرة لم يكتب لها القدر أن تظهر في عالمنا، فهو عالم ضيق لم تعد له القدرة الكافية على الإستيعاب، و لأن ما يريده الشاعر هو إنشاء عالم غني بمدارج الرفض والتمرد يميز خارطة ذاته الإبداعية، عالم يمكن من خلاله نسيان كل الآلام والأحزان التي خلفتها حروب دامية في قدسنا، وكربلاء الأرض الطاهرة التي قتل فيها حفيد الرسول صلى الله عليه وسلم (الحسين) وما حدث لها من تضعف جراء الحرب العراقية والإيرانية .

ومثال آخر من نمط القافية المتوالية و المتناوبة ذات الروي الموحد في قصيدة سقوط وقيام كثيرين:

(من المتدارك)

- كنت تعرف مأساة هذا الذهول
 - وترحل في نزهة العجب
 - بأبي أنت ... وباللهب
 - من سمى طاووس الجاه .. ودغدغ أوتار العصب؟!!
 - من أسكر صقر الغواصين... وسمّر ناقوس الساعة¹
- ويقول في مقطع آخر من القصيدة نفسها:
- عما يتساءل هذا القلب وعمن يبحث؟
 - يقسم آلاف الآلاف ليبحث!
 - تحدّث آلاف الأشياء لكي لا تحدث!
 - عما يتساءل هذا القلب
 - بين جنون الماء
 - وهذا الحزن النامي في فجر الصحراء
 - انكشفت غلب الأفراح

¹ (حسين زيدان، اعتصام ص49، 50.

- والأرض قراح
- عما يتساءل هذا القلب ... وعمن يبحث ما يخفي ؟
- ما أحلى النشوة لو تكفي!
- ما أروع دمع التسماح!
- ما أروع تصفيق الراح!
- ما أروع حمل الغمد بلا سيف
- لكن النشوة لا تكفي
- اليوم يعم الجهل هدى
- ويصير بناء الصوت صدى
- ويمدّ الجليل إلى الغارب
- وتقوم الفتنة من مضجعها
- ويفرّ الجليل إلى الهارب¹

والشاعر حسين زيدان كغيره من شعراء الحداثة يبني أسطره الشعرية على التوالي والتناوب من أجل التغلب على رتابة القافية التي لا تنسجم مع رغبة التنفيس لانسياب الدفقة الشعرية فتقوم بحقق التجربة الإبداعية، ورغم ذلك فلم يتخلّ عنها كلية، مما منح القافية تنوعاً موسيقياً ترتاح له نفس المتلقي.

إن قصيدة (سقوط وقيام كثيرين) تلخص تجربة الإنسان الجزائري عبر صور شعرية جعلتنا ننتقل من فعل القراءة والسمع إلى الرؤية البصرية وتجسيم الأحداث، كما أخذت الرؤية الإبداعية اتجاهها آخر رسمت خطوطاً لتجاوز الواقع إلى عالم الطهر، أين ينام "جمال الدين الأفغاني" فتوظيف رموز التاريخ الإسلامي يخفي وراءه ثورة ضد الظلم، لذا سارت معظم الدلالات عبر تنويع إيقاعي استجاب لرغبة الشاعر في تجديد الرؤى.

إن القصيدة المعاصرة تفاجئك بهندستها المتميزة، وخطوطها المتشابكة الكثيرة التعقيد تباعاً لما يحمله عصرنا من تناقضات، و لأن الشاعر المعاصر وليد بيئته مثل الشاعر الجاهلي وليد البيئة الجاهلية البسيطة في معمارها « فإذا كان الشاعر القديم ابن بيئة مسطحة

¹ (حسين زيدان، اعتصام، ص 53-57).

وصحراوية جافة في كثير من الأحيان مما يبعد عنصر الإخضرار والتلوين في المفاز، رأى أن يساير بيئته فكريا وفنيا فجاءت فلسفته وحكمته مسطحة، ومن ثم كانت عناصر الجمال في شعره وليدة هذا التسطيح الذي يجسد إيقاعاته الشعرية فكانت قوافيه موحدة ومتوالية¹ غير أن الشاعر المعاصر وليد بيئة ملونة بالصراع الفكري، لذلك اختار نمط القافية المتوالية والمتناوبة لا لفرقه اللغوي والمعجمي، بل ليحسد واقعا مليئا بالمفاجآت.

إن استدعاء الشاعر للرموز التاريخية مثل "طارق" رمز الحنكة والقيادة، و"موسى بن نصير" و"كسيلة" رمز الثورة ما هي إلا معادل موضوعي لمعنى التمرد والرفض، فطارق بن زياد رمز نصرته الإسلام وانتشاره في مغارب الأرض .

و بما أن الشاعر حسين زيدان يصنف من شعراء المغرب العربي الكبير كان استدعاءه قوميا عكس الخلفية الفكرية التي تميزه عن غيره من الشعراء» فيصنف من آخر جيل على مستوى المغرب الكبير أم على مستوى العربي الإسلامي² فوظف تلك الرموز لمحاربة أشكال الاستبداد .

ومن القصائد التي اعتمد فيها نظام التوالي والتناوب الموحد الروي (الوصية والمبايعة) أي وصية يقصد بها الشاعر؟ أهي وصية الرسول صلى الله عليه وسلم للمسلمين أثناء حجة الوداع، أم هي وصية لقمان لابنه «والوصية هي العهد ،يسأل صاحبها عن القيام بها، وهل حفظها أم لا و من وصايا لقمان لابنه الإخلاص ونهاه عن الشرك و أمره بالإحسان إلى الوالدين ، وتجنب الإساءة إليهما منكل وجه ، بالقول و الفعل»³ و اتباع وصية الرسول صلى الله عليه وسلم من أجل تبليغ الدين لكافة الناس ،وما اعترضه من شدائد في سبيل نشره .

ومن هذه الرموز استنطق الشاعر صورة شديدة المعارضة والتجاوز ،فوصايا لقمان لابنه كانت على الطاعة والرفق و فعل الخير ، غير أن وصايا الشاعر لابنه تختلف عن وصايا لقمان « فالشاعر استخدم الرمز استخداما شعريا سليما ، والمغزى الذي شحن به كل هذا الرمز وثيق الصلة بالتجربة والموقف الشعوري الذي يعبر عنه في قصيدته»⁴ .

¹ د. عبد الرحمن تيرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص116، 117.

² د.حبيب حشلاف، الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، ص77.

³ العلامة عبد الرحمن بن ناصر السعدي ، تيسير الرحمن في تفسير كلام المنان، ص648

⁴ د عز الدين اسماعيل ، الشعر العربي المعاصر، ص118

إن الشاعر حسين زيدان وفق إلى حد بعيد في استعمال الرمز الذي منح تجربته الشعرية بعدا عميقا مفعما بحس درامي أسهم في تلوين القوافي وتنوعها:

1-ولدي..

2- إني أتوسل : كن ضدي ..

3- كن لحمة قيد في قيدي..

4- كن ضد الحرف.. بلا عهد..

5- ألوانك جلد في الجلد..¹

إن التوالي والتناوب ينقل حسرة الشاعر إثر الموقف الشعوري الذي يختلج داخل نفسه، كما أنه يسمح له بالإفلات من القافية الموحدة «إن التوالي والتناوب، وما ينتج عنه من أصوات غالبها ليست إنهاء البيت، بل ترديد حسرة الشاعر من الوضع المأساوي الذي من أجله بنى القصيدة، على أساس إيقاع مترادف أو متواتر، أو متدارك وأحيانا متراكب²» لأن التعدد في القافية وتنوعها يحرر الشاعر من قيدها «ذاكرة القوافي التي تسلبه ما يطمح إليه من تميز»³.

2.4- القافية المتوالية والمتناوبة من غير روي:

تكون القافية المتوالية والمتناوبة من دون وجود حرف الروي إذ يستبدله الشاعر المعاصر بالصيغة الصوتية لبقاء بعض الأحرف والحركات والكلمات التي تلعب دورا أساسيا في تشكيل الصيغة الصوتية «أما النوع الثاني من أنواع القافية يتجسد في تحطيم الروي مع المحافظة على استرسال الصيغة الصوتية أو تناولها في نهايات الأسطر، و الشاعر هنا يتخلص من حرف الروي كحرف من حروف الهجاء ، ويبقي مقابل ذلك الصيغة الصوتية»⁴ يقول في قصيدة (طقوس مجد الصقيع):

16- لا ترحلي

17- فلي دبيبي.. مثل كل الكائنات.. لي تناسخي الصغير

¹ حسين زيدان ، فضاء لموسم الإصرار 32

² د.عبد الرحمن تيرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص118.

³ (المرجع نفسه، نقل عن د.مصطفى الشليح في بلاغة القصيدة العربية، مطبعة المعارف الجديدة الرباط، ط1 1999، ص228.

⁴ د.عبدالله راجع ، القصيدة المغربية المعاصرة ، بنية الشهادة والإستشهاد ،ص140

18- لي تقاسيم اللهب..و المطر..

19- لا ترحلي..فلي زهوري..لي انتمائي..وحدودي¹

والشاعر هنا يتخلص من حرف الروي كحرف من حروف الهجاء، ويبقي مقابل ذلك الصيغة الصوتية².

يقول في قصيدة (طقوس مجد الصقيع): (من الرجز)

16- لا ترحلي

17- فلي دبيبي...مثل كل الكائنات..لي تناسخي الصغير

18- لي تقاسيم اللهب..والمطر..

19- لا ترحلي..فلي زهوري..لي دمائي..

20- لي مسافات انتمائي..وحدودي³

يصعب على الدارس إيجاد القافية المتوالية والمتناوبة من غير روي فيمدونتي الشاعر (حسين زيدان) ولعل السبب يعود إلى « عدم اكتمال النضج الفني الذي يمكن الشاعر من إيجاد معادل للروي، وليكن مثلا اللفظ المناسب المشبع بالدلالة والمفعم بالنغم الذي يعوض روتين الروي، وامتداد رواسب الماضي عند الشاعر مثل، لا شعر بلا وزن، ولا وزن دون روي، والارتباط بجرس الروي لما تثيره من نغم يطرب المتلقي، لأن الشعر ضرب من الموسيقى⁴. إن حداثة التجربة الشعرية لم تمكن الشاعر من انتقاء ما يعوض الروي، والنغم الذي يحدثه المفعم بالدلالة. لذا لم يوفق حسين زيدان في توظيفه لنمط القافية المتوالية والمتناوبة من غير روي إلا نماذج قليلة فنلاحظ السطر 19، 20 (دمائي، حدودي) إذ أن الصيغة الصوتية الناتجة من حركة إشباع حرف الروي منحت الأسطر الشعرية نغما موسيقيا امتد إلى القضاء على رواسب الماضي لما أثاره من حس فني أطرب المتلقي فالشعر ضرب من الموسيقى، أما بقية الأبيات الخطية جاءت قريبة من النثر الفني الجميل، إلا فيما يخص تكرار الفعل (أصمدي في وجه إبحار انفصامي...اصمدي...) حيث أضاف نفسا جميلا حمل زفرات

¹ حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، ص11

² د. عبد الله راجع. القصيدة المغربية المعاصرة، بنية الشهادة والاستشهاد، منشورات عيون، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص 140.

³ حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، ص 11.

⁴ د. عبد الله تيرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 120.

ذات مبدعة مليئة بالطموح، والقوة لكن سرعان ما يعود في الأبيات الخطية الموالية إلى نظام التوالي والتناوب بالروي الموحد.

ويبقى ما سجلناه عن الشاعر واردا كون تحرره من قيد القافية محدود ينسجم مع رغبته المحدودة أيضا في التحرر من قيوده السياسية، الاقتصادية، الاجتماعية.
- قصيدة (أبو سفيان.. في استطرادات خاصة):

(من الكامل)

52- أي اختمار من نحاتي: بئرها المهموز مجذور الجبين.

53- زيف... وأشعث من دليل؟ قاصم للراح، مجنون الرؤى

54- بحر الظلام... وأنا الذي..

55- والآن من يستصلح الخزف المشقق في جبالي؟..

56- فأشواقي غدت ظلما تها ثكلى¹

تميز إيقاع الأبيات الخطية بنغمة هابطة مفعمة بحس مأساوي، لأن أغلب الجمل جاءت تقريرية «...والجمل التقريرية تنتهي بنغمة هابطة²» حيث وصف الشاعر عملية احتضاره وحدث موته، ثم يستأنف وصف مأساته إلى أن يصل إلى عالم الحلول فيأخذ الإيقاع نغما مسطحا³ يتعد فيه الحس المأساوي نوعا ما.

وبعد أن تم عرض مفصح لما حملته الذات الشاعرة من قضايا طبعت فترة معينة من حياة الشعب الجزائري من يأتي ويعيد للخزف حياته؟، بعد أن ابتعدت عنه أنامل بعته للوجود فهو رمز الأصالة والتمسك بالتراث اللذان يفتقر إليهما الإنسان الجزائري.

جاء توظيف الرمز ذو بعد دلالي عميق لون الإيقاع وجعل الشاعر يتعد عن رتبة الروي والقافية في بعض المواقع كرمز (الإعصار) الذي يحيل إلى الثورة القائمة. و بنفس قوة الإعصار أفلت الشاعر من إصرار القافية لكنه سرعان ما يعود إليها لأنها أصله الذي انطلق منه في صياغته للنموذج الشعري.

إن ما سقناه من نماذج ينقسم إلى شقين ؛ الشق الأول يقتزن بصور الطهر والبحث عن عالم آخر عالم النقاء والنمو الروحي، فيقوم الشاعر بطرق أبواب التاريخ الواسع

¹ حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، ص 21.

² د. سيد البحر اوي، الإيقاع في شعر السياب، نواراة للنشر والترجمة، مصر 1996، ط1، ص 25.

³ المرجع نفسه، ص 25.

وجلب ما يؤازره ويحمل عنه همومه، ويستنجد بأشخاص سعوا دائما إلى تحقيق العدالة الإلهية، وشق آخر يقترن بالرموز التي جاءت لتكثف معاناة الإنسان.

3.4- القافية المتعاقبة:

يقوم هذا النمط وفق النظام (أ ب ب أ) وورد في أكثر من قصيدة ولعل أولها (سقوط وقيام كثيرين):

(من المتدارك)

72- عما يتساءل هذا القلب؟

73- عن سوسنة فقدت ظل الأغصان؟

74- عن ملحمة ضاعت في شفتي قرصان؟

75- عن إنسان

76- عما يتساءل هذا القلب؟¹

تميزت الأسطر الشعرية بكونها مبنية على التماثل الصوتي بإعادة البيت الصوتي (عما يتساءل هذا القلب؟) حيث حصل التماثل بين (ب ن ن ب) فأحدث انسجاما إيقاعيا ترتاح له أذن المتلقي بإيراد رموز غنية بالإيحاءات، فرمز القرصان يحيل إلى التسلط وحب الذات.

79- عما يتساءل؟

80- عن سلطان بني أمية؟ أم دمعات الغصن الأطهر؟

81- أم إرهاب بني العباس؟

82- أم عن سفاح أنجب (ماكبث)

83- ما أبشع أن يتحمل جيل الجيل

84- وأن يتحمل جيل الجيل

85- لينجب جيلا ليتخنت !²

¹ (حسين زيدان، اعتصام، ص51.

² (حسين زيدان، اعتصام، ص52.

بجث كل مسلم قهر كل مقاوم موجود يتعرض للمحاكمة من قبل الشاعر المقاوم
كما يحاكم الجيل القديم، ويصدر الحكم نفسه على أبناء العرب ليفتح بذلك صورة جديدة
للعنف، ويعيدها إلى الخلف في تساؤل دائم أيهما كان الجاني على أبناء علي، هل سلطة
الأمويين أم عنف بني العباس.؟

88- ما أعجب أن يقف الإيمان على قدمين

89- ولا يزحف!

90- ما بين حضارة من نصرنا

91- وتلعثم دورة من خسروا

92- لم يزحف! ¹

لم يتوقف الإيقاع بسيره المتدفق لتمائل الحروف (حرف الروي) إذ دلالة (من نصرنا)
تستدعي مباشرة أن هذه الجماعة تمت نصرتها في زمن مضى، فحصل انسجام دلالي بين
(من نصرنا) التي تساير دلاليا كون هؤلاء خسروا في مدة متقدمة من الزمن وكأن أحدهما
استدعى الآخر وانصهرا في دلالة واحدة « هي دلالة الأ لم المضي الذي يشيعه المقطع
بشكل عام » ².

يقول في قصيدة عزلة من ديوان (فضاء لموسم الإصرار):

(من الرجز)

1- فما العمل!؟

2- أقول للعزيزة التي

3- وهل هنالك أمل!؟

4- وهل.. وهل.. وهل!؟

5- أقول للعزيزة التي ³

¹ (حسين زيدان، اعتصام، ص 52).
² (حسن ناظم، البنى الأسلوبية (دراسة في أنشودة المطر للسحاب)، ص 101).
³ (حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، ص 05).

عائق روي اللام صوت التاء الذي تكرر مرتين (أقول للعزيزة التي)، وتكرار الاستفهام (فما العمل؟) فاتجه الإيقاع نحو نغمة مسطحة ثابتة، أبرزت أن الموقف الشعوري واحدا ثابتا لم يتغير، الأمر نفسه نجده في قصيدة (حدود الغد):

(من الكامل)

- 1- كالحمق أحيانا أثور على دمي
- 2- أمحو طواسين الرماد عن اللهب الكامن
- 3- هل كنت في غيبوبة لما فضحت توازني
- 4- كالحمق أحيانا أرى الشطرنج مال فأرتمي
- 5- ويكش أبسط بيدق.. فإذا الكلاب تفك سور غنائي¹

تأسست قوافي الأسطر من روي النون (الكامن - توازني) والميم (غنائي - فأرتمي) إذ « ليست القافية هي التي تحدد نهاية البيت، بل نهاية البيت هي التي تحدد القافية »² فبالوقوف الحاصل في نهاية كل سطر و باتفاق حرف الروي تحددت القافية التي بدت قادرة على أن تظهر بمظهر نستطيع من خلاله تحديد نهايتها حتى وإن لم تظهر بلون أو بصوت واحد « لأنها تكتسب صفة وقوع النبر عليها وأنها تتبع بوقفة »³ المقصود بحدوث الوقوف عليها بخلق الانسجام بين الصوت المكرر و الصيغة الصوتية الممتلئة بوقفة.

4.4. قافية نهاية المقطع:

ترد القافية ملتزمة في آخر كل بيت ويطول البيت حتى يصبح مقطعا من القصيدة، وقد تكون جملة واحدة في الوقت نفسه، أو يصبح دور القافية في هذه النماذج « الإشارة إلى نهاية المقطع، وتشابه النهايات »⁴.

وللشاعر الجزائري نصيب من التجديد الذي طرأ على البنية الشكلية للقصيدة العربية

المعاصرة، والأمر يتعلق على الخصوص بالقافية، إذ يقول حسين زيدان:

(من المتدارك)

¹ حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، ص 7.
² جون كوهن، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر، اللغة العليا)، ص
³ المرجع نفسه، ص
⁴ حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 80.

يمضي هذا الغد مأسورا.. مثل الأمس.. ومثل اليوم؛ لا
شيء جديد يا صاح. فالليل القاتم ما روعني... لكني
أخشى ما أخشاه... ضياع صلاة الفجر... فتغفو
العين.. وتكبر أضغاث أحلام، والليل طويل يا
صاح.. والحب سيحبل في الظلمات.. في جيبي تذكرة
للعودة يا أمي والمنفى شعب لقصيده¹.

انتقل الشاعر من نمط التوالي والتناوب بالروي وبدونه إلى القافية المتعاقبة إلى أن
وصل لقافية نهاية المقطع، وبهذا صارت داخلية تستخرج من داخل المنجز الشعري، إذ هناك
يتحدد مكانها كون الشاعر يناجي صديقه، ويصف له حالته المرثية التي لم تتغير.
إن استخراج المعاني الداخلية العميقة انسجمت مع النمط القافوي الداخلي الموغل
في الحس المأساوي، فنلاحظ المقطع الأول إذ (يمضي الغد مأسورا، حزينا، مكبلا، مثل اليوم
والأمس لا شيء جديد يا صاح، فالليل القاتم ما روعني، ولكن أخشى ما أخشاه ضياع
صلاة الفجر، فتغفو العين) تدرج المقاطع وتتصاعد من حركة إيقاعية مبنية على التحول
المستمر للوضع بيد أنه في نهاية كل مقطع يعود إلى حيث بدأ بإيراده للفاصلة (يا صاح):
(من المتدارك)

أنا ما غنيتك فوق الحاجب والعينين .. فللجفنين رموش
أخرى.. يا وطننا.. فيه الدم يعيش فوق الغصن
الأخضر.... يشنق أحلامي علنا ما زلت أفكر في عينيك
.. وأبجر عبر شرايينك.. مازلت وطيبة هذا البلد الآمن
.. أرقب عينيك الخضراء.. بين الزيتون، وبين
التين..... ما زلت وحلم الطير يمزق ذاكرتي... أكمل
سفري عبر الضوء.... وأجمع أشلائي يا صاح²

¹ (حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، ص 35، 36.
² (حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، ص 36.)

مع سحر العينين ولوئهما الأخضر نسير مع الدفقة الشعورية التي لم تنقطع إذ تبدأ بصيغة تشاؤمية ثم تنفرج في منتصفها، ثم تعود إلى ما كانت عليه وكأنها لخصت تجربة حياتية من فترة الولادة وما يحيط بها من مخاطر للأم وطفلها إلى فترة الشباب وأوج العطاء، ثم آخر مرحلة ألا وهي الموت حيث أن الشاعر الصوفي لا يتعد عن رسم رؤى فوقية في عالم لا ينتمي إلى عالمنا « إن ارتباط الشعر بالرؤيا الكشفية، وهو بحسب رأي "رونيه شار" كشف عن عالم يظل في حاجة إلى الكشف، وهنا تقع الصوفية في تماس مع الشعر لأنها استبطان منظم لتجربة روحية، ومحاولة للكشف عن الحقيقة والتجاوز عن الوجود الفعلي للأشياء.»¹

إن الخطاب الأدبي دائما في حاجة إلى الكشف والتأويل، كما أن الصوفية هي محاولة الكشف الحقيقية عن الحقيقة وتجاوزها فبها يريد الشاعر الوصول إلى مدينة رسول الله صلى الله عليه وسلم "طبيه".

و يقول في موضع آخر (أرقب عينيك الخضراء بين الزيتون، وبين التين)، ولأن الله تعالى « أقسم بهاتين الشجرتين لكثرة منافع شجرتهما وثمرهما، ولأن سلطانهما في أرض الشام، محل نبوة عيسى ابن مريم عليه السلام »² فنلاحظ ذلك الاستبطان لصور غاية في الإبداع الفني، فهو يريد جلب المنفعة للأوطان العربية المحتلة كفلسطين أرض التين والزيتون، أرض عيسى بن مريم التي كانت تنعم بالأمن والاطمئنان، لكنها الآن تنتظر من يأتي من أبنائها ويمد لها يد العون و لأن صوفية الذات المبدعة تبحث دوما عن الرموز الإنسانية التي تسمو بهذا الواقع إلى عالم المثل والروحانيات « ومن ثم يمكن اعتبار الرؤية الصوفية في الشعر الجزائري الحديث هي بحث مستمر عن الرمز الإنساني في معناه الأسمى ومحاولة وصل الذات بهذا المعنى لتأصيل جوهريته بوصفه امتدادا روحيا لأصالة الذات في نشدائها للمتعالى، والمثال عبر جدلها الدائم الواقع القائم على التأمل والعيان والاستبصار »³ فاستمرارية الصراع بين القوى المختلفة تجعل المبدع يظهر بصورة المستبصر أو المتنبئ بالرؤى المستقبلية.

¹ د. عبد القادر فيدوح، الشعر والتأويل مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، دار الوصال، ط1، 1994، ص 53، نقل عن د. محمد مصطفى هدارة، النزعة الصوفية في الشعر العربي المعاصر. مجلة فصول ع1981/4.
² العلامة عبد الرحمن بن ناصر السعدي تيسير الرحمن في تفسير كلام المنان، ص 929.
³ د. عبد القادر فيدوح، الشعر والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، ص 53.

أما القافية في القصائد العمودية للشاعر حسين زيدان جاءت متواترة بدءاً بقصيدة (الشعر يولد مسلماً. وعمران ليلة أول نوفمبر. ويونس والبحر، القوس والرامي)، مثال ذلك في قوله من قصيدة (الشعر يولد مسلماً):

(من البسيط)

- 25- مدينتي قبل هذا القبل قد وجدت وإن طغى الحزن، ضمت فرحتي حيناً
26- ضياؤها في سنا الوجدان يحملني ونورها عن سفيه القول يغنيني
27- تفيأت صحوتي في عز سندسها وهزني الشوق - شوق الشوق ستينا¹

إن الشاعر التزم قافية واحدة رغم التنوع الذي يقتضيه الموقف الشعوري فقد فتح له «عوالم ذات آفاق بلا حدود²» كما حقق تماثلاً صوتياً رصدته الأذن من خلال حرف الروي، وتماثل مقطعي اقتضى الحفاظ عن القوافي، وطول القصيدة الذي يتناول موضوعها .
قد لا يقف الشاعر عن التحكم في قافية واحدة فيلجأ إلى التنوع ليحدث نوعاً من التلوين الصوتي الذي يراعي ما يمكن أن يناسب الأحداث ويبعث على المتعة الصوتية، و ما تكبه تلك الأحداث من متعة في المتلقي بغية إحداث نوع من الجاذبية تجعله يقبل على النص لما فيه من إيقاعات متعددة التكوين في النغم والحدث معاً.

واعتماد الشاعر على القافية المتواترة بشكل كلي له دلالة عميقة تعمد إلى استنطاق النص الشعري الذي أملى علينا دلالات مرتبطة بالحالة النفسية للشاعر، كما أن تكرار القوافي هو بمثابة الفواصل الموسيقية التي تطرق الأذن في فترات زمنية منتظمة، ومن هنا يتضح أن التكرار خاصية نصية ماثورة في النصوص يساعد على بناء الإيقاع الذي لا يخضع لقاعدة قبلية يتمركز كلية في الذات المبدعة التي تتبع غواية مجهولها ومساراته الخفية إلى التأمل العميق الذي أدى إلى التكيف مع الإيقاع وإنتاج «ما يسمى بموسيقى الشعر أو

¹ حسين زيدان. اعتصام. ص 06.
² د. عبد الملك مرتاض. بنية الخطاب الشعري (دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية) ديوان المطبوعات الجامعية. الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر، ص 156.

جرس الألفاظ بسبب المتطلب القاضي بتكرار حرف من الحروف الأصول وأحيانا تكرار حرفين منهما، يضاف إليها تماثل الإعراب الذي يسند إلى المركب وظيفة على الشاعر أن يراعيها مراعاة شديدة من بداية البيت إلى نهايته ¹ « فالتماثل الصوتي الذي يحدثه حرف الروي عبر تردده ضمن البناء المعماري للبيت العربي القديم حقق ما نسميه قافية فهي تتطلب كذلك انسجاما نحويا وداليا، و بذلك تكون قد أسهمت في تعدد الدلالة، و ثراءها عند المتلقي.

5- الوقفة:

إن أنواع التدوير التي وردت في قصائد حسين زيدان تتحدد بنمط من أنماط الوقفة المسماة بالوقفة المحددة ببياض ، لهذا فكل من التدوير والوقف مرتبطان ارتباطا وثيقا من حيث المساحة المستغلة لوظيفة إنجاز كل منهما. والوقفة عنصر أساسي في بناء البيت الصوتي ² بما أنه يتحدد بثلاث عناصر الوقف، العلة، والقافية.

والوقف انفصال كل بيت عن الذي يليه بفراغ أو بياض يرمز لصمت « كل بيت ينفصل عن البيت التالي له بفراغ يبدأ من الحرف الأخير حتى نهاية الصفحة (عرضا) وهذا الفراغ رمز (خطي) للوقف أو الصمت فغياب الكلام هو غياب للصوت ³».

والتعريف الحقيقي للوقف « هو توقف للصوت، ضروري لكي يتنفس المتكلم فهو في ذاته إذن ليس إلا ظاهرة فسيولوجية خارجة عن المقال لكنها بالطبع محملة بدلالات لغوية ⁴ « إذ أن الشاعر ينهي سطره الشعري بوقف من أجل أن يتنفس بعد أن أفرغ كل شحناته النفسية وبهذا فقد يطول السطر الشعري ويكون ما يعرف بالجملة الشعرية « فهي جملة تقال في نفس واحد أي جزئت على ثلاثة أسطر أو أربعة أو خمسة ومن هنا تصبح الجملة الشعرية تشكيلا موسيقيا مستقلا يفرضه النفس الشعري وحده ⁵».

وتنوع المساحات الوقفية في النص المعاصر بين الطول والقصر يفسر العديد من الدلالات اللغوية والمعنوية التي تسمح بإعطاء قراءات متنوعة، وكثيرة للفضاء الدرامي

¹ جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ترجمة حنون مبارك، محمد الولي، ص 212.

² د. مصطفى حركات، كتاب العروض، ص 98.

³ جون كوهن، النظرية الشعرية، ص 77.

⁴ المرجع نفسه، ص نفسها.

⁵ د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 73.

للخطاب المعاصر لهذا فهو خاضع لنظام الإيقاع الدائري الذي يستلزم المعاودة والترحيل «
فإيقاع الشعر دائري أو إيقاع النثر امتدادي، والعلامات المحددة للوقف متنوعة ومختلفة منها
الفاصلة والنقطة هما العلامتان التي سماها داموريت علامات وقفية وظيفتها الرمز إلى فاصل
نفسية وتركيبية في وقت واحد، وبين العلامتين يوجد تدرج، فالنقطة تشير إلى نهاية الجملة أو
إلى معنى يمكن أن يكون مستقلاً، أما الفاصلة فإنها تفصل بين مجموعتين لا يمكن لكل
منهما أن يوجد مستقلاً ولكن لكل منها كيان نسبي، فالفاصلة تقدم لنا كما يقول داموريت
وقفات قصيرة، تفصل داخل جملة واحدة عناصر معينة»¹.

مثال ذلك قول حسين زيدان:

(من الكامل)

24- كَمْ كُنْتُ أَحْلَمُ كَالصَّبَّاحِ بِمَوْلِي

25- وكتابة الكلمات باسم هويتي

26- فيذوب في ضوء الهدى؛ تاريخ إقليميتي².

فالنقطة في السطر رقم 26 أشارت إلى نهاية المعنى الكلية لا وجود إلى ما يتمه، أما
الفاصلة فوظيفتها اختلفت عن النقطة (فيذوب في ضوء الهدى) ماذا يذوب فالمعنى في حاجة
إلى ما يتمه، غير أن المساحة التي تشغلها النقطة أكبر فهي تشير إلى نهاية الجملة وبذلك
تختلف وظيفة العلامات الوقفية في النثر عن وظيفتها في الشعر لأنها في النثر لا تتعدى
وظيفة الربط كالفاصلة مثلاً، ولأن النص النثري لا يستفز المتلقي عكس النص الشعري الذي
يطلب -بدون وعي- من المتلقي المساءلة فهو ذو صلة وثيقة بعلامات الترقيم المتكلمة
بملفوظ آخر غير ما يتكلمه واضعها « فهي شاهدة على أننا نتكلم بشيء آخر غير
الكلمات، برؤيتنا، وبيدنا، وجسدنا كله»³ فالوظيفة الرئيسية لعلامات الترقيم تنفرع إلى
ثلاث وظائف وهي :

¹ جون كوهن، النظرية الشعرية، ص 82.

² حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار. ص 8.

³ د. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنيته وإبدالاتها. ج 3. ص 121.

الوظيفة الدلالية، الوظيفة تواصلية التي تربط الفاصل النفسي القائم بين المبدع والمتلقي بغية فك رموز الخطاب الأدبي والوظيفة النحوية أي الربط « لتشكيل وضعية للنسق اللغوي ¹ ».

كما أن للوقف ارتباط شديد بالمكان النصي الذي تبينه المدلولات المتشابكة مع بعضها البعض في الفضاء النصي فتسير بالنص إلى مسلك مجهول « المكان النصي تنظمه الدوال المتفاعلة مع بعضها وليس للعروض وحدة أن يحدد ويختزل البناء النصي... والدوال في هذه الممارسة هي التي تبني الخطاب عبر مسالكها المجهولة... هي ماء الكتابة ² » وأنواع الوقف في الشعر المعاصر ثلاثة كما حددها الدكتور محمد بنيس وهي:

1.5- الوقفة التامة:

يكون البيت في هذه الوقفة ممتلئا بوقفاته الوزنية والمركبية والدلالية، ونسميها القانون الأول إذ يكون البيت الخطي أو السطر الشعري تاما وزنا ولغة، أي من الناحية العروضية ومن الناحية الدلالية.

5-2- الوقفة الوزنية:

الوقفة التي رفضها القدماء بحجة امتناع التضمنين فالبيت في هذا القانون يكون تاما وزنيا، ولكنه ناقصا مركبيا ودلاليا³، يكون الشطر تاما من حيث الوزن ناقصا من حيث التركيب والدلالة.

5.3- الوقفة المركبية والدلالية:

الوقفة الوزنية هي الناقصة هنا و أ ما الوقفة المركبية والدلالية ماثلة في البيت ⁴ إذ يكون السطر الشعري تام من حيث الجانب التركيبي والدلالي ويحتاج إلى ما يتممه من الجانب العروضي أو الوزني.

5.4- وقفة البياض:

تتفجر مع وقفة البياض أزمة البيت في الشعر المعاصر حيث تفتقد المعيار السائد في تعيين حدود البيت وفي تعيين حدود الشعر والنثر والأجناس الأدبية الأخرى.

¹ المرجع نفسه، ص 111.

² المرجع نفسه، ص 122.

³ د. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج3، ص 123.

⁴ المرجع نفسه، ص 127.

إن البياض يدخل في إعادة بناء البيت وفق تاريخ بناء النص العربي، وفي هذه الوقفة يصبح للجانب الدلالي والتركيبى، والعروضى تفاعل مع قوى الصمت والكلام أي مع السمعي والبصري¹. وهذا ما سنتمثله في قصائد الشاعر حسين زيدان، إذ سنتطرق لمختلف أنواع الوقف ونستقرء بعدها الدلالي الذي من خلاله أصبح لها قدرة فائقة على استيعاب أكبر شوط ممكن من الشحنات النفسية والحالات الشعورية المتدفقة.

الوقفة الوزنية:

لتكون البداية من ديوان اعتصام إذ يقول في قصيدة (استثناء):

(من الرجز)

- 1- كن ما تريد أن تكون.. لا تخف!
- 2- حدد لأسمائك لونك لينا
- 3- لم تترك الرقيب أمرا يكتشف
- 4- كن ما تريد أن تكون
- 5- ليس في قلبك نود يرتجف²..

و هنا تحقق الأمر نفسه بإيراد اختلاف طفيف من حيث المعنى الدلالي ، ففي البدء حد الشاعر من عدمية الخوف، أو نقول أنه ضيق من أفقه فلم تحمل الطاقة الدلالية بعدا كاملا ولم تظهر بوجه مشحون بشكل كلي إلى السطر (لم يترك الرقيب أمرا يكتشف)، لأن الرقيب يقوم بأي شيء دون أن يعترض طريقه أحد وقوله: (ليس في قلبك نور يرتجف..). يزرع في نفوس الناس الخوف والهلع، على العكس فهو الحق كقوله تعالى: « الله نور السموات والأرض مثل نوره كمصباح والمصباح في زجاجة والزجاجة كأنها كوكب دري...»³ فصورة النور، الشعاع، الضياء، الحق، والنور الموجود في قلب المخاطب لا يختلف عن الصورة التي جاء من أجلها، لكن نور الله لا يُرتجف لأنه الحق، ونور المخاطب أيضا لا يرتجف لأنه يحمل الحق أيضا، فالله بسط نوره على خلقه، له القدرة على كل شيء، لكن المخاطب لكي

¹ المرجع نفسه، ص 128.

² حسين زيدان، اعتصام، ص 8.

³ سورة النور، الآية 35، الصفحة 354.

يقنع الناس بنوره لا يكفي أن يقول أنه الحق و يغض الطرف لابد من التقييد بدليل كما دلت الآيات الكريمة على عظمة الله، لابد من سبيل مقنع لإثبات قدرته في السير بالحياة إلى منحى أفضل، لذا فعلى الشاعر أن يضع علامة وقفية (نقطة أو فاصلة) لتحديد نور المخاطب.

ومن القصائد التي تتحقق فيها الوقفة الوزنية قصيدة عمران:

(من الكامل)

الساحة:

الأرض.. والوطن الحزين.. ولفحة الأوراس.. وال
حيث امتداد الريح.. حيث مسافة تحت الجبل...
امتدت الأسناخ.. وجه كالشراسة صار.. بل...
تعفو السكينة.. تنتشي.. وتخيظ للأمر الجلل¹

نلاحظ إمكانية تحول هذه الأسطر إلى أبيات عمودية يحقق الشاعر من خلالها التساوي والتماثل في توظيفه للتشكيلات الوزنية تجعل رؤيته محدودة لا تتأتى إلا أن تكون سفراً فوق محيط المجهول، فراع فيها الوزن العروضي دون تحقيق التكيف الدلالي، غير أن أسطره انتهت بنقاط الاستمرار التي أشارت إلى فاصل نفسي شكل فضاءً واسعاً لتوالد قراءات متعددة.

أما في ديوان (فضاء الموسم الإصرار) فقد عثرنا على نماذج كثيرة للوقفة الوزنية مثال ذلك ما وجدناه في قصيدة (حدود الغد):

(من الكامل)

كالحمق أحياناً أثور على دمي
أححو طواسين الرماد عن اللهب الكامن
هل كنت في غيبوبة؛ لما فضحت توازني؟
كالحمق أحياناً أرى الشطرنج مأل فأرتمي

¹ (حسين زيدان، اعتصام، ص 10).

ويكش أبسط بيدق، فإذا الكلاب تفك سور غنائي

* * *

كم كنت أحلم مثل كل نعامة

"إعلان قائمة اللذين أخافهم¹

والملاحظة التي يمكن أن نسجلها هي أن احتفاء الشاعر بالوزن والحفاظ عليه يعد
أمراً غاية في الوضوح، لأن كل مقطع انتهى نهاية وزن تامة.

الوقف العروضية والدلالية (الوقف التامة):

يكون البيت تاماً من حيث الوزن والدلالة، يقول الشاعر في قصيدة (طقوس مجد

الصقيع):

(من الكامل)

58- لا تَتَرَكِي - لي وَحَدَيِّ

59- أَنُوي النُّفُورَ مِنْ..إِلَيْكَ

60- غِـبْتُ ارْتِجَالاً.. ضَاعَ كَفِّي..هَلْ يَدِي فِي راحَتِكَ؟

61- بَحِثْ عَنِّي / فيكَ / تَهْت..لا النهاية استراحت في فمي²

جاءت الأسطر تامة من حيث الوقفة العروضية والدلالية، زيادة على ذلك نهاية
الأسطر رقم 60 و62 بعلامات وقفية (علامة الاستفهام) وبهذه الخصائص خرج الشاعر
عن النمط الأولي أو عن الفاعلية القديمة إلى مسكن آخر نمط القصيدة المعاصرة.

ويقول محمد بنيس «...إنها عناصر متداخلة ومتفاعلة في آن، ولكنها تبرر منذ البدء
وضعية المختبر التي أعطيناها للشعر المعاصر، فمن نماذج هذه الأبيات يتبين لنا أن الأبيات
مختلفة، وبهذا الاختلاف تخرج على النمط الأولي للبيت الشعري العربي، وتأخذ في بناء
مسكن حر³».

يقول الشاعر في قصيدة (أبو سفيان في استطرادات خاصة):

(من الكامل)

¹ حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار. ص7.

² المصدر نفسه، ص14.

³ د.محمد بنيس. الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج3. ص122.

- 29- لن يولد اليوم الذي يمتص أنفاس الحنين..
 30- كانت عيونك حقنة مشبوهة؛ سممت فيها عفتي..
 31- من يبعد الأمل المدلل في عروق الياسمين؟..
 32- من يستطيل بحجم حزني؟ يرحم الأفراح؟ يعقد عقدة؟..
 33- فالتيه مياد.. وحزنك، دولة،، باق..¹

تحققت هنا الوقفة التامة (الوزنية والدلالية) في نهاية كل سطر، كما تنوعت العلامات الوقفية في نهايات الأسطر وفي منتصفها.

وغلب على هذا المقطع التغني بمشاعر الحزن التي يمتزج فيها الحلم بالواقع، والذاكرة بالرؤيا، فأصبح إيقاع القصيدة مرتبطا بإيقاع المأساة الإنسانية الكبرى « فالتغني بالحزن مثلا، ليس هدفا في حد ذاته لأي شاعر مبدع، لكن غاية هذا الحزن تلتصق في وجدانه وتشرق مع أحلامه، عابقة بالحب والحنين، والشفافية والانسجام الذي يسود الكون »².

إن الارتباط بمشاعر الحزن يجسد حاله انغماس كلي وتعلق بالمأساة الإنسانية الكبرى. مثال آخر عن الوقفة الدلالية والوزنية:

(من المتدارك)

- 20- قادم من رياح تعيد بناء السماء..
 21- قادم من رياحين هذي الصلاة
 22- قادم كانتصار الشهيد على موته
 23- قادم من كهوف تصدر للعالمين الضياء..³

فتكرار (قادم) في بداية كل سطر أدى إلى خلق نوع من الرتابة والثبات النظمي الذي أسهم في خنق التجربة وجعلها تسير في خيط واحد مع حفاظه على الوقفة الدلالية والعروضية « فالوقفة قادرة على تحقيق إيقاع عروضي تطمئن إليه الأذن التي ألفت السطر ولكنها وقفة غير مقنعة ما دامت تعمل على احتواء الإيقاع والنظم والدلالة لتستوي قانونا

¹ (حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار. ص 19. 20)

² د. محمد بوشحيط. الكتابة في لحظة وعي (مقالات نقدية) المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص 39.

³ حسين زيدان. فضاء لموسم الإصرار. ص 26.

يفرض فرضاً على حساسية شعرية متغيرة ومتطورة، لا تؤمن بالسكون والثبات»¹ فهي نمط مستحدث لجأت إليه التجربة الشعرية المعاصرة، غير أن الشاعر المعاصر يسير في نظم قصائده من أجل الحفاظ على التوازن القائم بين الوقف العروضي والدلالي مما شكل قياداً يكبل حدود التجربة الإبداعية كما ورد في قصيدة(قادم) إذ لجأ إلى مد الصوت بغية خلق توازن بينه وبين المعنى، الأمر نفسه لجأ إليه الكلاسيكيون التوفيق بين الصوت والمعنى لدفع النفور والنشاز، يقول جون كوهن في هذا المضمون: «أن ما فعله الكلاسيكيون هو تقليصهم إلى أدنى حد لنشاز الصوت والمعنى، لهذا اهتموا من جهة بتجنب الوقفة القوية داخل البيت، ومن جهة أخرى بالعمل على إسقاط نهايات أبياتهم على وقفات دلالية، أي النقط والفواصل»².

فالشاعر أمد أسطره لنتهي النهاية الكاملة (من يستطيل بحجم حزني، يرحم الأفراح؟؛ يعقد عقدة؟) فالمساءلة تجسدت عبر ثلاث محاور سؤال عام بنى عليه الديوانين معاً، وأسئلة جزئية لخصت المضمون العام للتجربة الإبداعية. الوقفة المحددة ببياض:

وهي التي لا يتحقق فيها اكتمال البيت وزناً ودلالة، يبقى دائماً في حاجة إلى ما يتممه في بقية الأسطر من حيث الجانب الدلالي والعروضي، على العكس ما هو حاصل في الوقفة التامة انتهاء السطر الشعري صوتاً ومعنى.

وهذا النمط قليل التواجد في كل من المدونتين، ويرجع السبب إلى حداثة التجربة الشعرية التي تميز المبدع فجل اهتمامه كان منصباً في الحفاظ على الوقفة الوزنية التي تعد أكثر الأنماط تواجداً في مدونتي الشاعر حسين زيدان كونه حديث التجربة بقي منقاداً وراء تمام الوزن والحفاظ على نهاية السطر نغماً ودلالة لأن أغلب أسطره الشعرية متساوية من حيث التشكيلات الوزنية مثال ذلك في قصيدة (ذكرى مسار الرفض):

(من الرمل)

5- رافض مذ أرضعتني المرضعه

6- قدمت ثدياً حزينا.. فرأيت الأضلعا

¹ د. عبد الله راجع. القصيدة المغربية المعاصرة، بنية الشهادة والاستشهاد، ص 112.
² جون كوهين، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر، اللغة العليا)، تر أحمد الدرويش، ص 64.

- 7- خوفها من طارق يسأل ليلا إخوتي
8- عن مكان "الخارجي" .. وكبير الأربعاء¹

فلاحظ تماثل الأسطر من حيث عدد التفعيلات مما يولد إمكانية نظمها وفق النسق العمودي بإجراء بعض التعديلات ، مع العلم أن الشاعر لم يظهر منقادا كلية وراء ما نعتة النقاد المحدثون بالحرف الإيقاعي بل وجه أبصارنا لبعض الإضافات التي تستدعي منا العناية والتنويه إليها.
ويقول في قصيدة الأشعة:

(من المتقارب)

- 46- فيجذبني السّفح في رَهبةٍ // 0//0/0//0/0//0//0//
47- رهبة أستسيغ النهايات / 0/0//0/0//0/0//0//
48- أحضن قَمّة هذا العتي... // 0//0/0//0//0//0//
49- أسير إليه مساءً // 0/0///0///0//
50- فتخرجني رهبة الروح // 0/0//0/0//0//
51- يارهبة الروح أنتالحرائية المبتغاة / 0//0/0/00/0/0/0//0/0//0/0//
55- فيمتصني صمته.. اعطني صرحه // 0//0/0//0//0/0//0/0//
56- مرهقا / 0//0//
57- ينفر النّسر من عرشه // 0//0/0//0/0//0//
58- ذلك النسر يجهل أني / 0/0///0//0/0//0//
59- شهيدٌ على يوم ميلاده // 0//0/0//0/0//0/0//
60- كنت ألمسه بيضة.. مرّة.. // 0//0/0//0/0//0//0//
61- فاخترقت تفاصيل أسري² // 0/0//0/0//0//0//

¹حسين زيدان ، فضاء لموسم الإصرار ، ص27
²حسين زيدان. اعتصام. ص 26. 27.

تحققت الوقفة المحددة ببياض في أكثر من سطر فنلاحظ السطر رقم 50 تعرض لتدوير عروضي ودلالي فحدث توازن بين الصوت والمعنى ولكن ليس في تمامها بل على العكس في عدم انتهاءها. فوقفة البياض تفجر أزمة النص المعاصر ويصبح من المستحيل تعيين حدود البيت القديم « فهي تفاعل بين الصمت والكلام، بين البصري والسمعي في بناء إيقاع النص »¹ كما هو الحال في الوقفة العروضية التي تعتبر على حد تعبير جون كوهن « انزياح بالقياس إلى قواعد التوازي بين الصوت والمعنى التي تخيم على كل نثر »²، بمعنى أن انعدام التوازن بين الصوت والمعنى يعد من الميزات الأساسية التي تلتصق بالخطاب الشعري والبعيدة كل البعد عن الجملة النثرية التي تطلب تحقق جميع الوقفات كما أن اعتماد هذا النمط من الوقفات يكسب بقية الأسطر تدفقية لا يستحسن لها التوقف دون الوصول إلى ما يحقق الرغبة النفسية للشاعر فيورد الفعل في بداية السطر ولا يظهر فاعله إلا في السطر الثالث أو الرابع.

وكثيراً ما يلجأ للبدء بالمبتدأ فلا يتجسد الخبر إلا بعد بضعة أبيات، و بهذه التدفقية التي جاءت جراء تفكك عناصر الوقفة الثلاثية، هي التي منحت الشاعر المعاصر قدرة على الأداء.

6- التدوير:

يعد التدوير ظاهرة قديمة في الشعر القديم « هو إنشطار كلمة واحدة على نهاية صدر البيت وبداية عجزه كقول أبي تمام الطائي:

وكان الأعناق يوم الوعى أو لي بأسيافهم من الأعماد
فإذا ظلت السيوف غداة ال روع كانت هوديا للهوادي³

¹ د. محمد بنبيس. الشعر العربي الحديث. ج3. ص 128.

² جون كوهن، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر، اللغة العليا)، تر أحمد الدرويش، ص 114.

³ د. محمد حسين الأعرجي، مقالات في الشعر العربي المعاصر، دار وهران للدراسات والنشر. ج 1. ط 1. سبتمبر 1985. نيقوسيا قبرص. ص 12.

فقام الشاعر بتدوير الكلمة الأولى بأن جعل "أو" في المصراع الأول و"لي" في بداية المصراع الثاني، كما دور في البيت الثاني "الروع" فجعل "ال" في الصدر و "روع" في بداية العجز.

والتدوير أقدم من ذلك، فهو مرتبط بالإنسان البدائي، والحركة التي يقوم بها من أجل سدّ احتياجاته، كما أنه مرتبط بالفكر الإسلامي عامة في الحركة التي يقوم بها المصل لأداء فريضة الصلاة، والطواف و السعي اللذان يقوم بها الحاج والمبنيان على أساس من التماثل والمعاودة الدورية « التدوير يعد ظاهرة تكاد تكون عامة في الفكر الإسلامي، وخاصة الديني ونقصد بذلك ما يتبعها من حركة إيقاعية متزنة وملتزمة ومتواصلة في مكان وزمان محدد والأمثلة كثيرة، تأمل حركة التدوير في الطواف وما يلزمها من قواعد يتبعها الحاج وما يتلوها من ذكر وصلاة وسعي»¹.

والتدوير في الشعر الفني لقي إقبالا وانتشارا كبيرا في فترة الستينيات لضرورة استدعتها رغبة هذا الجيل بالتفرد والتميز عن سبقهم من جيل الرواد « ويهمنا في ذلك إحساس جيل الستينات، بوجه خاص بضرورة التفرد عن سبقهم والتميز بشيء عن جيل الرواد ومن شابههم، مما كان يدفعهم إلى التجريب المستمر في بنية القصيدة وشكلها»².

وأول تجربة للقصيدة المدورة في الشعر العربي المعاصر كانت على يد "خليل الخوري" الذي قدم أربع قصائد مدورة واحدة في ديوانه (صلاة للريح) وثلاث في ديوان (لا درّ في الصدف) من سنة 1958 إلى 1961³.

والتدوير عند نازك الملائكة لم يخرج عما جاء به العروضيون فهي تقول: « البيت المدورّ في تعريف العروضيين هو ذلك الذي اشترك شطراه في كلمة واحدة بأن يكون بعضها في الشطر الأول، وبعضها في الشطر الثاني ومعنى ذلك أن تمام وزن الشطر يكون بجزء من كلمة

أنا في أمة تداركها الل

ة غريب كصالح في تمود⁴ »

¹ د. عبد الرحمن تيرماسين. البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر. ص 121.

² د. محمد حسين الأعرجي، مقالات في الشعر العربي المعاصر. ص 12.

³ المرجع نفسه. ص 15.

⁴ د. نازك الملائكة. قضايا الشعر المعاصر. ص 112.

كما يسمى البيت المدور المداخل أو المدمج يقول ابن رشيق « والمداخل من الأبيات ما كان قسميه متصلًا بالآخر غير منفصل عنه، وقد جمعتهما كلمة واحدة، وهو المدمج أبطاً، وأكثر ما يقع في عروض الخفيف وهو حيث وقع من الأعاريض دليل على القوة وقد يستخفونه في الأعاريض القصار، كالهزج ومربوع الرمل وما أشبه ذلك »¹ والمدمج انقسام الكلمة بيت مصراعي الشطر الأول والثاني.

« وانتقل التدوير في الشعر الحر إلى نهاية الجملة الشعرية فوصلها بأول الجملة، بحيث صارت القصيدة أو المقطع نفساً واحداً ولو وقف القارئ قبل تمام المقطع أو القصيدة المدورة لحدث الكسر العروضي »².

والتدوير هو اشتراك المصراع الأول والثاني في الكلمة أما في الشعر المعاصر فيربط بين الجمل الشعرية، و يلغي أي فاصل فتصبح بوجوده كلحمة واحدة، وللشاعر أن يضحى بوحدة التركيب اللغوي، أو بنسقية النظام الصوتي والعروضي، فالتدوير « والتضمين بمعناه الدقيق ليس إلا حالة خاصة للصراع بين البحر الشعري والتركيب، يمكن أن يلاحظ في كل الأبيات، ولكي يزول هذا الصراع ينبغي من تطابق تام بين الوقف العروضي والمعنى »³.

أما التدوير عند محمد بنيس هو الإدماج الذي قال به ابن رشيق القيرواني، والإدماج ليس دمج الشطر الأول في الثاني بل دمج بيت في غيره « إن مصطلح التدوير غير متداول لدى القدماء وأن تعريفه غير محدد، وبدله استعملنا مصطلح الإدماج الذي يقول به ابن رشيق القيرواني، والإدماج في الشعر المعاصر لا يتعلق بدمج الشطر الأول في الثاني من الناحية الوزنية بل دمج بيت في غيره، قد يشمل الإدماج أبيات مقطع أو قصيدة بكاملها »⁴.

ولكن الشاعرة العراقية نازك الملائكة وقفت من التدوير موقف المعارض رغم اعتبارها له أنه ذو فائدة فنية إذ يلون البيت الشعري بغنائية وليونة ويطيل نغماته، إلا أنها جعلته يمتنع امتناعاً في الشعر المعاصر ففضلت أن ينتهي السطر تاماً على أن يلجأ الشاعر إلى التدوير « يمتنع امتناعاً تاماً في الشعر الحر فلا يسوّغ للشاعر على الإطلاق أن يورد شطراً مدوناً »⁵

¹ ابن رشيق. العمدة. ج1. ص 117.

² د. حسن عبد الجليل يوسف. موسيقى الشعر العربي، دراسة فنية عروضية. الهيئة المصرية للكتاب ج1. د. ط. 1984. ص 238.

³ جون كوهن. النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر، اللغة العليا). ص 83.

⁴ د. محمد بنيس. الشعر العربي الحديث. ج3. ص 131.

⁵ د. نازك الملائكة. قضايا الشعر المعاصر. ص 116.

كما اعتبرته ثقيلًا تمجُّهُ الأسماع عندما يقع في البحور التي تنتهي بوترد مثل فاعلن، مستفعلن، متفاعلن « غير أنه يصبح ثقيلًا ومنفردًا في البحور التي تنتهي عروضها بوترد مثل (فاعلن) (مستفعلن) (متفاعلن)»¹.

وكان رفضها للتدوير في الشعر الحر لجملة من الأسباب فهي ترى أن السطر مستقلاً استقلالاً تاماً لا ينبغي أن يُدَوَّر « لأن التدوير يعني أن يبدأ الشطر التالي بنصف كلمة وذلك غير مقبول في شطر مستقل، ولأن كل شطر ينبغي أن ينتهي بقافية، أو على الأقل بفاصلة تشعر بوجود قافية »² فتحقيقاً لمطلب القافية ينبغي إلغاء التدوير إذ أن قدرة الشاعر ممكنة لإطالة شطره دونما اللجوء إلى التدوير « فإذا كان الشاعر يستعمل التدوير ليُطِيل به الشطر الأول، فإن الشاعر الحر يستطيع إطالة شطره دون اللجوء إلى التدوير »³.

لكن إذا قام الشاعر المعاصر بإطالة أسطره الشعرية دون اللجوء إلى التدوير يخلق نوعاً من الرتابة، ونازك نفسها تعرضت لهذه النقطة وكان جوابها اشتراط السكتة آخر كل شطر « ذلك أن السكتة في آخر الشطر والبيت كانت وما زالت عنصراً مهماً في القصيدة، وأن للسكوت وقعا شعرياً يعادل وقع الأشرطة نفسها، ومن دون هذا السكوت يموت الشعر كما رأينا»⁴ فقد تخلت عن التدوير بإيراد السكتة أو الوقف، غير أنني أرى في هذا الحكم تعسفاً كبيراً، فلو أن الدفقة الشعرية التي تحملها أنفاس الشاعر ما زالت تحتاج إلى الاستمرار، لصار الوقف عائقاً يحد من تدفقها .

وقد أخذ التدوير في الصياغة العربية للتجربة الشعرية أشكالاً متعددة أولها:

1- الشكل الأول:

وقد اختلفت أشكال التدوير في الشعر كأن تكون « الكلمة محور التدوير قابلة للانفصال كالتعريف والحرف المشدد وبين أن تكون غير قابلة لذلك »⁵ وفيما يقبل الانفصال ودعا إليه الوزن قوله:

(من الكامل)

بَكْرِيهَا وَعُلُوِّيَّهَا صَعَمِيَّهَا ال
حِصْنِي شَيْبَانِيَّهَا الصِنْدِيدَا¹.

¹ المرجع نفسه. ص 114.

² د. نازك الملائكة. قضايا الشعر المعاصر. ص 118.

³ المرجع نفسه. ص 119.

⁴ المرجع نفسه. ص 121.

⁵ رشيد شعلال. البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام. رسالة ماجستير (مخطوط) 1414 هـ 1993 م. جامعة عنابة. ص 55.

ويقول أيضا:

(من الطويل)

قَوَاصِدُ بِالسَّيْرِ الْحَيْثُ إِلَى أَبِي الْ
مَغِيثِ فَمَا تَنْفَكُ تَرْفُلًا أَوْ تَحْدِي*

فالأداة (ال) قابلة للانفصال لأنها ليست من أصل الكلمة إذا فصلت لا تفقدها دلالتها.
2- الشكل الثاني:

هو الذي لا يقبل فيه اللفظ الانفصال لحصول التدوير في النواة إذ يقتضي الإيقاع
وصل اللفظ بالشطرين "الصدر" و"العجز" يقول أبي تمام:

(من الخفيف)

لَعِبَ الشَّيْبُ بِالْمَقَارِقِ بَلْ جَدَّ دَقَابِكِي تُمَاضِرًا وَلَعُوبًا²

فهذا لا يقبل الانفصال لأن التدوير حصل في نواة الكلمة ويقول أيضا:

(من المنسرح)

لَسْتُ أَلُومُ الْحُسَّادَ يَا أَمْلَحَ الدَّ نَاسٍ لِإِجْمَاعِهِمْ عَلَى حَسْدِي

3- الشكل الثالث:

وهو ما يختص بالقصيدة المعاصرة وهو امتداد البيت وطوله « فقد حطم الشعر الحر
البيت، وأعطى الأهمية لعطب الخطية، يتماشى مع ذوبان البحر في دائرته³ فأخذ الشعر
الجديد شكلا آخر يتماشى وطبيعة البنية الزمكانية التي أسهمت في وجوده، ووجود عناصره
الجديدة التي أسست هيكله الشعري المستحدث، والتدوير واحد من هذه العناصر التي سار
لها النموذج الشعري الجديد من أجل إنهاء الوزن أو المد العروضي وإتمام التركيب المعنوي أو
المد الدلالي لضرورة لغوية اقتضاها النسق النحوي أو لضرورة الوزن اقتضاها النسق العروضي.

1.6- أنواع التدوير:

1.1.6. التدوير العروضي:

هو امتداد البيت الخطي للبيت الذي يليه لتمام الوزن، أغلب القصائد في شعر
حسين زيدان احتوت على التدوير العروضي نأخذ النموذج الأول من قصيدة البدء:

¹ المرجع نفسه. ص 55.

* الوخد والإرفال. ضربان من سير الإبل.

² المرجع نفسه. ص 56.

³ د. مصطفى حركات (كتاب العروض) القصيدة العربية بين النظرية والواقع. ص 117.

(من الرجز)

- 1 - وحيثما سألت عنيّ 0/0//0//0//0//
- 2 - بين زفرة الغروب والشهيق 0/0//0//0//0//0//0//
- 3 - في ساحة هناك 0/0//0//0//0//
- 4 - أو جميزة بسوق 0/0//0//0//0//
- 5 - أو لمست فرحتي 0//0//0//0//
- 6 - وغصت في رحم الحريق 0/0//0//0//0//0//
- 7 - حيثما سألت عنيّ 0/0//0//0//0//
- 8 - في المقاهي.. في ازدحامات الطريق¹ 0/0//0//0//0//0//0//0//0//

فالتدوير واقع من البيت الخطي رقم 01 إلى البيت الخطي رقم 08، إذ يبقى الشاعر حائرا بين نزعة التقليد والتجديد، فالتقليد يظهر في حفاظ الشاعر على وحدة الروي، (الشهيق، بسوق، الحريق) والبحر الشعري أما التجديد فيظهر من خلال محاولته لتفتيت الروي والبنية الهيكلية للبيت القديم.

والتدوير في التجربة الجزائرية، لم يظهر بشكل كبير عند الشعراء الرواد أمثال أبا القاسم خمار، سعد الله، صالح باوية فكانوا دائما يحتفظون بالمرورث القديم للقصيدة العمودية، رغم ورود بعض التجارب حديثة النضج الفني والتي طغى عليها الشكل القديم وافتقدت العمق والتدفق الإيقاعي « وبقي نظام "البيت التناظري" يطاردهم ولم يقرروا بعد إن كانوا سيتخلون عنه أم لا وهذا ما يترجمه تمسكهم بالتفعية الأحادية الصافية، وعودتهم من حين لآخر إلى الكتابة وفق "النظام التناظري"².

والكلام نفسه ينطبق على الشاعر "حسين زيدان"، إذ جاءت أغلب قصائده موزونة على البحور الصافية، وبين الحين والآخر يعود ليتحنن بقصيدة من قصائده العمودية كما

¹ حسين زيدان. فضاء لموسم الإصرار. ص 3.
² د. عبد الرحمن تبرماسين. البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر. ص 124.

وجدنا في مدونتيه (قصيدة عمران ليلة أول نوفمبر، يونس والبحر، القوس والرامي) فهو يمزج بين العمودي والحر (قصيدة عمران ليلة أول نوفمبر) وهناك من يرجع تعدد الإيقاعات في القصيدة إلى تعدد التجربة الإبداعية بين الصراعات النفسية المتفاوتة التي يستدعي كل منها الآخر «إن التنوع بين العمودي والحر نابع من الحاجة إلى تعديد الإيقاعات في القصيدة الواحدة، وذلك عندما تتعدد الخيوط في المضمون وتتداخل إلى حد يتطلب الخيط الآخر، فالحركات النفسية المتفاوتة في التجربة الشعرية تستدعي التعدد على مستوى الأوزان وأن هذه الحركات النفسية المتفاوتة حين تتخذ شكل الصراع فإنها تقترب من البناء الدرامي حيث تتصارع الشخصيات»¹.

إن الاهتزازات النفسية وتعددتها يمكن لها التحقق في نظام واحد دون اللجوء إلى المزج بين العمودي والحر « إن الخيوط الإيقاعية والحركات النفسية التي يتكلم عنها أبو النجا بإمكانها أن تتعدد في لون واحد دون اللجوء إلى المزج بين العمودي والحر وقد يكون أيسر حتى وفق الشاعر في خلق خيط روعي»² فحسين زيدان بالرغم من كثرة أشعاره، لم يستطع التخلص من النزعة التقليدية:

(من المتقارب)

284 شعاعٌ..وْحُبٌّ..أَسْمِيه // 0/0/0//0/0//0/0//

285 أو لا أَسْمِي // 0/0//0/0/

286 شعاع...وسهمي...ذراعُ // 0/0//0/0//0/0//

287 تَعَوَّدْتُ منذ ارتعاش الحنين // 0//0/0//0/0//0/0//

288 على قامة الفجرِ // 0/0/0//0/0//

289 صبحي شِ راعٍ³ // 0/0//0/0/

والملاحظ في هذه الأسطر أن التدوير يختفي وراء غطاء خبرة الشاعر في توزيع أبياته الشعرية وكيفية صياغتها، فإن تأملنا هذه الأسطر للوهلة الأولى نرى أثر للتدوير فيها إلا بعد قيامنا بوضع الحركات العروضية.

¹ حسين أبو النجا. الإطار العروضي للقصيدة الجزائرية المعاصرة، رسالة ماجستير. مخطوط. 1986. 1987. ص 158.
² د. عبد الرحمن تيرماسين. البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر. ص 128.
³ حسين زيدان. اعتصام. ص 45.

والتدوير تستدعيه أنفاس المبدع المحتدمة بالنسبة الكلية للصراع الدرامي « والتدوير عند شاعرنا تستدعيه التجربة الحديثة، حيث ينجح إلى التعبير المحتدم الذي يرتفع فيه الحس الدرامي ويخفت هاجس الفناء»¹.

كما قام الشاعر في المثال السابق بإلغاء الفاصلة من أجل إنشاء تواصل مستمر بين بيت خطي والذي يليه فالملاحظ خلو المقطع السابق من العلامات الترقيمية وخاصة النقطة التي تشير إلى فاصل نفسي كبير، والفاصلة التي تشير إلى فاصل نفسي قصير « إلغاء الفاصلة ليحدث صلة أو تواسلاً في الإيقاع من بيت خطي لآخر أو جعل من التفعيلة عاملاً مميزاً بين النثر والشعر أو أن القصيدة تنتمي إلى شعر التفعيلة ولا تنتمي إلى قصيدة النثر»² فبالغاء الفاصلة يحدث ترابط دلالي وعروضي بين سطر وآخر واعتماد تفعيلة (المتقارب) دليل مميز على أن القصيدة تنتمي إلى الشعر لا إلى النثر:

10- وقيل باسم فارسٍ 0//0//0//0//

11- إذا سمعت الخيلَ حَمَحَمَتْ 0//0//0//0//0//0//

12- إذا رأيت الخيل في غبارها ارتمت 0//0//0//0//0//0//0//0//

13- وعانق الشليل ترسها³ 0//0//0//0//0//

لا يمكن التوقف في نهاية الأسطر رقم (10،11،12) لحدوث التدوير العروضي، فلا بد من الاستمرار من أجل موافاة المعنى لأنه لا يمكن أن يكتمل دون ذلك فيصبح النسق النحوي هو من يوجه الإيقاع (كما يقول شربل داغر⁴) فلا ينبغي قطع النفس من أجل خلق انسجام بين الصوت والمعنى.

¹ د. حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر الأدبي المعاصر. ص 132.
² د. عبد الرحمن تيرماسين. البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر. ص 131.
³ حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، ص 46.
⁴ شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، دار تويقال. ط1 1998، ص 55.

مستويات التدوير العروضي:

المستوى الأول:

وهو تدوير التفعيلة من البيت الخطي إلى الذي يليه فقط كقول الشاعر في قصيدة لا

:

(من البسيط)

1. ما زلت أنكر عن عينيك صحوها /0/0/0/0/0/0/0/0/0/
2. إن قلت باسم "جبال الرّفض" /0/0/0/0/0/0/0/0/0/
3. قلت بـ "لم" 0///0/
4. لن تشرق القسمات البيض من هرم /0/0/0/0/0/0/0/0/0/
5. ما دام في وطني..خير الكلام... "نعم"¹ /0/0/0/0/0/0/0/0/0/

فالتدوير حاصل في البيت الخطي رقم 02 بين حرف (الضاء) وحرف (القاف) في

بداية البيت الخطي رقم 03.

المستوى الثاني:

فهذا التدوير يتم على مستوى أكبر بحيث يشغل جزءا من القصيدة كالمقطع مثلا، وهذا ما يدعى بالتدوير الجزئي² وهو أكثر امتداد من الأول يمكن أن يتجاوز خمسة أبيات خطية ويقل هذا النوع في شعر حسين زيدان ، يقول في قصيدة (سقوط وقيام كثيرين):

(من المتدارك)

37. كنت تعرف منذ البداية نافورة الحزن /0/0/0/0/0/0/0/0/0/
38. تنفر من حوتها اللائكي /0/0/0/0/0/0/0/0/0/
39. تسمو إلى قمة الدفء؛ "يا شاهد القرن" /0/0/0/0/0/0/0/0/0/
40. هل تشتهي لعبة للدهاة 0/0/0/0/0/0/0/0/0/
41. وفوضى كإغليدها المزدكي؟ 0/0/0/0/0/0/0/0/0/

¹ حسين زيدان. فضاء لموسم الإصرار. ص 42.
² د عبد الرحمن تبرماسين ، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، ص

41. كنت تعرف مأساة هذا الدهول¹ 0/0//0/0//0/0///0//0/

فالتدوير حصل هنا في خمسة أبيات خطية، ابتدأ بتفعيله سالمة مدورة وانتهى بواحدة مرفلة (فاعلاتن)

المستوى الثالث:

التدوير "الكلي" الذي يشمل القصيدة بكاملها من أول تفعيله إلآخرتفعيله، وهذا النمط يندم في مدونتي الشاعر حسين زيدان، ولا يتأتى إلا لشاعر متمرس متمكن من آليات النظم الشعري.

2.1.6. التدوير الدلالي:

وهذا النوع من التدوير يقتضيه النسق النحوي، بمعنى أن المنحى الدلالي ما زال في حاجة إلى ما يتممه « هذا النوع من التدوير يقتضيه النسق النحوي ويتمثل في عدم اكتمال بناء البيت الخطي نحو (إعرابا) أو معنا لأن السياق الدلالي لا يزال في حاجة إلى ما يتممه، فيلجأ الشاعر إلى المواصلة لإتمامه في الأبيات الموالية² «وهذا النوع يتوفر بشكل كبير عند الشاعر حسين زيدان، يقول في قصيدة عمران ليلة أول نوفمبر:

(من الكامل)

6. صوت عمران:

7. الآن في قلبي شتاء.. 00//0/0/0//0/0/

8. يُخَالِّي أُنِي إِلَى عَمَقِ الْحَنِينِ مَبْحَرٌ 0//0//0//0/0/0//0/0/0//0//

9. وَأُنِي لَا أُنْتَمِي إِلَى الْمَسَاءِ.. 00//0//0//0/0/0//0//

10. الآن في قلبي ارتعاشٌ مفعم طَلَقْتُ كَمَا أَهْوَى أَنَا

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

11. وَأُنِي كَمَا أَشَاءُ.. 0//0//0//0//

12. يُخَالُّ لِي أَنِي أَذْوِي فِي الصَّهِيلِ 0/0//0//0//0/0/0//0//

13. أَرْتَمِي فِي ضَوْءِ فَجْرِ أَوْ سَمَاءِ.. 00//0//0//0/0/0//0/

14. أَوْ بُلْجَةً كَالْبَدْرِ سِحْرًا... سَمَّهُ كَمَا تَشَاءُ.. 0/0//0/0/0//0/0/

¹ حسي زيدان، اعتصام، ص 49.
² د. عبد الرحمن تيرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 143.

15. شيءٌ يَصُحُّ ما أرى ما لا أرى.. كيميأؤه من كبرياء..

16. أو سَمَّه كما تشاء..

ولو تأملنا الأبيات الخطية من (6 إلى 16) لوجدناها مترابطة دلاليا فالحديث هنا في حاجة إلى تدوير يقتضيه النسق الدلالي والنحوي رغم استقلال أغلب الأبيات الخطية عروضيا، لكنه في البناء الدلالي ما زال في حاجة إلى ما يتممه وحرف العطف "الواو" ربط النظم الدلالي للأبيات الخطية وجعلها تنسجم وتتكامل معنويا، ففي نهاية البيت الخطي نظن أنه قد انتهى لكن بانتقالنا للبيت الموالي نجد (الواو) ، فالشاعر عاد إلى عمق الحنين مبحر بعد أن تخل عن حضن المساء (البيت الخطي رقم 08).
يقول في موضع آخر من قصيدته:

(من المتدارك)

169. اليوم يعم الجهل هدى /0/0/0///0/0/0

170. ويصير بناء الصّوت صدّى //0///0/0/0/0///0

171. ويمرّ الجليل إلى الغارب //0/0/0///0/0/0///0

172. وتقوم الفتنة من مضجعها //0/0/0///0/0/0///0

173. ويفر الجليل إلى الهارب¹ //0/0/0///0/0/0///0

رغم انتهاء الأبيات (169-170-171) بقافية حددت البيت الصوتي ، إلا أنه ما زال في حاجة إلى ما يتمم دلالته ومن هنا تصير القافية عنصر تزيين فقط لا عنصر توقف « ومن ثم تغدوا القافية عنصر ترقيم فقط وأصبح النسق النحوي الذي يبنى عليه المعنى هو الموجه للإيقاع نحو الاستمرار بالرغم من امتلاء الوزن »².

أما محاولتنا لرصد ظاهرة التدوير في شعر حسين زيدان، ما هي إلا سبيلا للغوص في جماليات الإبداع الشعري و بما أن الظاهرة الإيقاعية للخطاب الشعري هي جزءا ممتزجا بعملية الإبداع الشعري، فالغوص في هذا البحر ليس سهلا مطلقا لذا فما توصلنا إليه لا

¹ حسين زيدان، اعتصام، ص 57.

² د. عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 145.

يتجاوز القطرة من ذلك البحر لا يمكن أن يكون محدد ومقنن فكانت محاولتنا بالرصد والوصف تتأرجح بين الخطأ والصواب.

و من الدارسين من اعتبر أن التدوير يقل، أو يندر في بعض البحور دون غيرها « هناك بحورا تفصح عن نعم إيقاعي ينضب فيها التدوير أو يندر، والندرة أضحت مبررة من خلال اعتبار دلالي أو نحوي، هذه البحور هو الطويل، الوافر، المديد، الرمل، البسيط، الكامل، الرجز، المخلع»¹ ولكن ما عثرنا عليه في بعض قصائد حسين زيدان يعارض ما ورد في هذا القول، مثال ذلك قصيدة اعتصام التي جاءت على وزن الكامل ولم تخلو من هذا العنصر كلية.

أهمية التدوير:

1- إن التدوير كسر لرتابة التكرار الشطري « كي يتعد الإيقاع عن الرتابة والتكرار.»² فهو يتغلب على رتابة السطر الشعري ويقوم بكسر ذلك الاستمرار.

2- التدوير تظهر إيقاعي يسهم بشكل كبير في تكون البنية الكلية للخطاب الشعري.

3- التدوير يسهم في التثام وحدة القصيدة العربية فيكون علاقة اتصال والتثام بين الأسطر « فظاهرة التدوير احساس بأن القصيدة العربية ليست منفكة العري مقطوعة الأوصال، فالصلة داخل البيت تروم وحدة الدلالة والنحو»³.

4- يعمل التدوير على استمرار الحدث ورغبة الشاعر في استمرار الدفقة الشعورية التي لا تنتهي إلا بانتهاء الفكرة⁴.

5- التدوير العروضي يلغي علامات التزقيم بحيث لا جدوى منها وهو لا يفرق بين النقطة والفاصلة وعلامتي التعجب والاستفهام⁵.

- الجملة الشعرية:

الجملة الشعرية أكبر من السطر، حيث يمكنها أن تضم خمسة أسطر أو أكثر ترتبط ارتباطا وثيق الصلة بالدفقة الشعورية « ومن هنا كان لابد من الخروج إلى ما سميناه بالجملة

¹ د. أحمد كشك. التدوير في الشعر. دراسة في النحو والمعنى والإيقاع، دار غريب للطباعة والنشر، د. ط. 2004. 2003. القاهرة. ص 139.

² المرجع نفسه، ص 140.

³ المرجع نفسه، ص 140.

⁴ د. عبد الرحمن تيرماسين، المرجع نفسه، ص 148.

⁵ المرجع نفسه، ص 149.

الشعرية،..هذه الجملة التي تقرأ عند القراءة بنفس واحد حسب اختلاف القراءات في الوقفات»¹.

مثال ذلك: قوله في قصيدة (حبلا صوتية عبر وهج الشمس):

..ولماذا الحزن ..لماذا الخوف...لماذا البرد؟ لماذا يفجعني؟

حلمي؟ غفران عيونك يا أمي..ولماذا الريح..لماذا

الصمت..لماذا الرعد...وينكرني في القَوْل فمي؟، غفران

دموعك..يا أمي..هل يأتي اليسر مع العسر؟ إن

الإنسان لفي خسر..ولماذا يغلو الليل..ويخبو نور من

عيني؟ ضمي قلبك لي يا أمي..خفقان فؤادك

يرويني..يُرْمِي خارطتي الصّفراء..في جَيْبي تذكرةٌ

للعودة...يا أمي..فالمنفى شغب لقصيدة..²

والقصيدة كما هو ملاحظ فيها تنامي للأبيات الخطية إذ اعتمد نقاط الاستمرار

منتصف الأبيات الخطية، كما ألغى دور الفاصلة نهائياً، واعتمد على كلمة مركزية (يا أمي)

ناجئة عن التدوير العروضي، و ألغى دور النقطة نهائياً بغية استمرا تدفق البحر الشعري.

¹ د. عز الدين اسماعيل. الشعر العربي المعاصر. ص 109 .110.
² حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، ص 37.

الفصل الثاني: التراكم الصوتي وقيمه السياقية

1. القيمة التعبيرية للصوت

2. حركية النظام الصوتي

1.2- الاستبدال

1.1.2- استبدال صوت بآخر غيره

2.1.2- استبدال أكثر من صوت على مستوى السياق

3.1.2- استبدال الأصوات بالتنقيط

2.2- الاستخراج والإضافة.

3.2- الحذف

1.3.2- حذف مخبر به

2.3.2- حذف غير مخبر به.

3.3.2- الحذف الملتبس.

4.2- التقديم والتأخير.

3. الموازنات الصوتية

1.3- التكرار

1.1.3- تكرار الكلمة

2.1.3- تكرار الجملة

3.1.3- تكرار البداية

4.1.3- تكرار اللازمة

5.1.3- تكرار النهاية

6.1.3- أهمية التكرار

2.3- التجنيس

1.2.3- الجناس التام

2.2.3- الجناس الناقص

3.3- التوازي

1.3.3- التوازي التام

1.1.3.3- التوازي المقطعي

2.1.3.3- التوازي العمودي

3.1.3.3- التوازي الأحادي

4.3- الترصيع

4- هندسة الحركة الإيقاعية في النص الشعري.

1. القيمة التعبيرية للصوت:

إن الإيقاع يتشكل من جملة العناصر التي تسهم في بناء الصورة كالصوت والكلمة والتركيب، و التي تستثمر في تفسير الظاهرة وتأويلها من خلال تردادها فهي تميل إلى حالة نفسية ملونة من الصراعات والأحداث « والحقيقة أن الإيقاع يتشكل من هذه المكونات معاً، فمن الصوت والكلمة والتركيب، تتخذ صورة الإيقاع الذي يستثمر غالباً في بعض الظواهر وتفسيرها من خلال محاور أساسية النحو والمعنى والإيقاع¹ و لأن الإيقاع في حقيقة أمره يشكل جوهرها عاماً لكل ما يكون النص الشعري « فأغلب المكونات اللغوية داخل البيت أو النص الشعري تشكل إيقاعاً، هذا بالرغم من تصنيف عنصر الإيقاع من المواد الصوتية التي هي بطبيعة الحال تشكل عنصراً من عناصر الخطاب الشعري² ولكن بالرغم من كون الإيقاع يمثل جميع المكونات داخل الخطاب الشعري، إلا أنه لا يتعد عن العناصر الصوتية التي تخرج في بناءها عن مستوى ذلك الخطاب، ومن بينها الصوت.

والصوت مصدر صات الشيء يُصَوِّتُ صوتاً فهو صامت، وصَوَّتْ تصويتاً فهو مصَوِّتٌ وهو عام ولا يختص، ويقال: صوت الإنسان وصوت الحمار، وفي الكتاب الكريم «إِنَّ أَنْكَرَ الْأَصْوَاتِ لَصَوْتُ الْحَمِيرِ»³.

وقال الراجز:

كَأَمَّا أَصْوَاتُهَا فِي الْوَادِي أَصْوَاتِ حَجِّجٍ مِنْ عُمَانٍ عَادٍ⁴

و يعرف ابن سينا الصوت اللغوي: «أما الصوت اللغوي الذي تُؤلف مادته علم الصوت فإنه الأثر السمعي الذي يصدر طواعية عن تلك الأعضاء التي يطلق عليها اسم (جهاز النطق) وهو تمثيل للعناصر الثلاثة: فأعضاء النطق –تمثل العنصر الأول والأثر السمعي المتعلق بالصوت من حيث انتقال موجاته في الهواء تمثل العنصر الثاني، أما أذن المستمع التي تتلقى تلك الذبذبات فإنها تشكل العنصر الثالث»⁵ ويقتضي هذا التعريف ثلاثة

¹ (د.ممدوح عبد الرحمن، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، ط1 1994، ص18.

² (د.ممدوح عبد الرحمن، المرجع نفسه، ص13.

³ (سورة لقمان، الآية 19.

⁴ (أبي محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلبي، (سر الفصاحة)، دار الكتب العلمية 1982م، 1402هـ، ط1 لبنان ص15.

⁵ (خالد سليمان، الفكر الصوتي عند ابن سينا، مجلة الآداب، ع1418، 4هـ، 1997م، جامعة قسنطينة، ص173.

عناصر ترتبط بالصوت وهي: 1- جسم يتذبذب 2- وسط ناقل للذبذبات الهوائية 3- وجسم يتلقى هذه الذبذبات.

يُعرّف المحدثون الصوت بأنه «اضطراب مادي في الهواء يتمثل في قوة أو ضعف سريعين للضغط المتحرك في اتجاه الخارج، ثم في ضعف تدريجي ينتهي إلى نقطة الزوال النهائي»¹ فقد تناول المحدثون في تعريفهم للصوت لحظة انطلاقه في الهواء، وسيره عبر الموجات الهوائية التي تعترضه والتي تسهم في قوته وضعفه المتدرجة إلى لحظة توقفه.

أما ما جاء به الدكتور "تمام حسان" لم يخرج عما أثبتته الشيخ الرئيس ابن سينا فيما يخص اعطاء مفهوم للصوت «فالصوت عملية حركية يقوم بها الجهاز النطقي وتصحبها آثار سمعية معينة تأتي من تحريك الهواء فيما بين مصدر إرسال الصوت وهو الجهاز النطقي ومركزاً لاستقباله وهو الأذن»² فالصوت عملية يحدثها الجهاز النطقي الذي يقوم بإصدار آثار سمعية تختلف من حيث نسبة الموجات الهوائية المتجهة إلى أذن السامع.

ويعرّف "فرديناد دي سوسير" الصوت أو الصوتم كما ينعته هو Phonèmes «فالصوتم إذا هو مجموعة من الانطباعات السمعية والحركات النطقية للوحدتين: الكلامية والمسموعة، التي تشترط احدهما الأخرى، وهكذا فما هي منذ الآن وحدة معقدة متموضعة في كليتهما»³ فالصوت عنده اشتمل على السمعي والكلامي فالفعل السمعي (ب) يستدعي مباشرة الفعل النطقي "ب" و التركيبات التي نحصل عليها في اتحاد السمعي والكلامي غير قابلة للانقسام «إنّ العناصر التي نحصل عليها أولاً في تحليل السلسلة الكلامية هي كحلقات هذه السلسلة لحظات غير قابلة للتجزئ أو لا يمكن اعتبارها خارج الزمن الذي تحتله»⁴ أما إذا ورد المقطع (ب) بمفرده معزولاً عن بقية العناصر المكونة للسلسلة الصوتية «فيصبح خارجاً عن الزمن»⁵.

واختلف الدرس القديم والحديث في تقسيم الأصوات ، فهناك من قسمها على أساس التفخيم والرقّة، أي سار في تقسيمها على تنوع المخارج مثل الخليل الذي جعل منها

¹ (الفكر الصوتي عند "ابن سينا"، -الآداب- ع 84، 1418هـ، 1997م، جامعة قسنطينة، ص172.
² (د.تمام حسان، اللغة العربية ومعناها ومبناها -عالم الكتب للنشر والتوزيع، 1418هـ، 1998م، ط3، القاهرة، ص66.
³ (فرديناددي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة يوسف غازي، مجيد النصر، منشورات المؤسسة الجزائرية للطباعة، 1986م، ط ، دت ، ص57.
⁴ (المرجع نفسه، ص57.
⁵ (ينظر المرجع نفسه، ص57.

ثمانية: «فالعين والحاء والهاء والحاء والغين حلقيّة، لأنّ مبدأها من الحلق، والقاف والكاف لهويتان، لأن مبدأهما من اللهاة، والجيم والشين والضاد شجرية، لأن مبدأهما من شجر الفم، أي مخرج الفم، والصاد والسين والزاي أسلية لأنّ مبدأهما من أسلة اللسان، وهي تشق طرف اللسان، والطاء والتاء نطعية لأن مبدأها هو نطع الغار الأعلى، والظاء والذال والتاء لثوية لأن مبدأهما اللثة والراء واللام والنون ذلقية لأن مبدأها من ذلق اللسان، وهو تحديد طرفيه والفاء والياء شفوية، وقال مرة شفوية لأن مبدأها من الشفه والياء والواو والألف والهمزة هوائية في أثر واحد، لأنها هاوية في الهواء، لا يتعلق بها شيء»¹.

أما ابن سينا فقد قسّمها إلى أصوات ثقيلة وحادة، والصوت الحاد هو «ذلك الذي تزداد فيه سرعة الذبذبات في الثانية الواحدة كما أن قلة عددها إشارة إلى ثقل الصوت وغلظه»² فسرعة الصوت تزداد وتتكاثر لتشبه صوت الماء، أما إذا كانت بطيئة أو متناقلة تكوّن صوتا ثقيلًا.

أما من قسّم الأصوات على أساس الجهر والهمس من المحدثين نجد الدكتور ابراهيم أنيس في كتابه (الأصوات اللغوية) يعرف الأصوات المجهورة «هي الأصوات التي يهتز معها الوتران الصوتيان»³.

ولم يخرج على هذا التعريف الدكتور ممدوح عبد الرحمن، أما الأصوات المهموسة وهي التي «تتوافق مع الصوت المنخفض في النص الشعري»⁴.

أما الدكتورة نور الهدى لوشن فتعرّف الأصوات وتلصق بها صفة الضعف، وهي عشرة «والهمس الصوت الخفي فإذا جرى مع حركة النفس ضعف الاعتماد عليه كان مهموسا وإذا امتنعت حركة النفس أن يجري معها نقص الاعتماد عليه وكان مجهورا»⁵.

و يعرف الدكتور "عبد القادر عبد الجليل" في كتابه "هندسة المقاطع الصوتية" الصوت المجهور بأنه «منغم، فإنّ أربعة أخماس أصوات العربية مجهورة، مما أكسب اللغة العربية موسيقى في الأداء»⁶ فالصوت المجهور هو الصوت الذي يهتز به الوتر الصوتي فيحدث صوتا

¹ (د.نور الهدى لوشن، مباحث في علم اللغة، و منا هج البحث اللغوي، المكتبة الجامعية الازاريطة، الإسكندرية 2001، دط، ص105.

² (الفكر الصوتي عند ابن سينا، مجلة الآداب، ع4، جامعة منتوري قسنطينة، ص 172.

³ (ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، المكتبة الأنجلومصرية، 1995م، دط، ص21.

⁴ (د.ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية ص 21

⁵ (د.نور الهدى لوشن، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، ص116.

⁶ (ينظر د.عبد القادر عبد الجليل، هندسة المقاطع الصوتية، وموسيقى الشعر العربي (رؤية لسانية حديثة) دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1 1998م، 1419 هـ، ص42.

قويا مدويا ، أما المهموس فيقول أما الصوت المهموس فهو الذي لا تتذبذب معه الأوتار الصوتية.

إن ما جاء به الدرس الحديث في تعريف الأصوات لم يجد عما « وضعه ابن جني في كتابه "سر صناعة الإعراب" فيما يخص ذكر عدد الحروف العربية ، مخارجها وصفات الأصوات من جهر وهمس، كما أنه لم يخرج عما وضعه سيبويه في كتابه، والأصوات المجهورة ، و عددها (15) وحدة صوتية وهي (ب، م، ذ، ظ، د، ز، ض، ن، ل، ر، ي، ج، غ، ر، ع)»¹، أما الأصوات المهموسة وعددها (12) وحدة صوتية (ف، ت، ث، ط، س، ش، ص، ك، خ، ق، ح، هـ) ووحدة صوتية واحدة لا مهموسة ولا مجهورة وهي همزة القطع². ليصبح الصوت خارجا عن الزمن»³.

لقد سبق وأوردنا أنّ الصوت جزء لا يتجزأ من الإيقاع في اتحاده مع المحيط الاجتماعي المنتج لذلك الصوت «فلهذه الأصوات وظيفة في إطارها الاجتماعي، وهذا أمر لا يتعارض مع وظيفة اللغة في إطارها العام» فالصوت أبعاد دلالية متعددة في المحيط اللغوي والاجتماعي على خلاف إن ورد مفردا بعيدا عن العناصر المكونة للسلسلة الكلامية.

ويعدّ ابن جني صاحب "الخصائص" من الأوائل الذين ربطوا الرمزية الصوتية بما يناسبها من أحداث معبر عنها في باب مقابلة الألفاظ بما يُشاكل أصواتها «فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فباب عظيم واسع، ونهج مثلب عند عارفيه مأموم. وذلك أنهم كثيرا ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر بها ويحتذونها عليها ... وأضعاف ما نستشعره من ذلك قولهم، خضم، وقضم، فالخضم للأكل الرطب كالبطيخ والغثاء، والقضم للصلب اليابس، قضمت الدابة شعيرها»⁴ فللأصوات ما يناسبها من المعاني والدلالات لأن كل صوت في النظام هو رمز لمعان متعددة «تأخذ استجابتها شكلا واضحا من خلال علاقات التشابك والتراكب ذلك أنّ الرمزية هي العمل الأساسي فتستطيع عقولنا أن تحوّل كل تجاربنا في الحياة إلى رموز»⁵، فهو في تراكب العناصر اللغوية

¹ د.نور الهدى لوشن، مباحث في علم اللغة ص104.

² د.عبد القادر عبد الجليل، هندسة المقاطع الصوتية، ص36.

³ ينظر المرجع نفسه، ص57.

⁴ أبي الفتح عثمان بن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، المكتبة العلمية، دار الكتب المصرية، دط ، دت ، ج2، ص 157.

⁵ (الفكر الصوتي عند ابن سينا ، مجلة الآداب ، ع4 ، جامعة قسنطينة ، ص172.

الدالة يحمل ما لا يعدّ من القراءات التي يمكن أن يعلّقها المتلقي بالعمل الإبداعي إذ يختلف بين ذا ذلك.

لقد أدرك الدارسون منذ القديم القيمة التعبيرية للصوت في جعلهم الكلمة توحى بأكثر من دلالة، فاهتموا بها لجملة من الأسباب أهمها «الأساس الذي تقوم عليه بناء مفرداتها وصيغها وتراكيبها، بل وأدبها كله كما أنها وسيلة من وسائل تعليم اللغات»¹ فبدون وجود الصوت لم تتكون اللغة التي تعتبر وسيلة من وسائل التواصل والتي تسعى للانتشار والتبادل العلمي والثقافي .

ولهذا التماثل قسّمت أصوات اللغة إلى انفجارية واحتكاكية، فالأصوات الانفجارية «هي التي ينحبس فيها مجرى الهواء الخارج من الرئتين حبسًا تامًا في موضع من المواضع، وينتج عن هذا الحبس أو الوقف أن يضغط الهواء ثم يطلق سراح مجرى الهواء فجأة، فيندفع محدثًا صوتًا انفجاريًا»² فيتجمع كمية من الهواء في الرئتين، ينطلق دفعة واحدة محدثًا صوتًا مدويًا، والأصوات الانفجارية هي : (ب، ت، د، ط، ض، ر، ق).

أما الأصوات الاحتكاكية هي التي «يصنف فيها مجرى الهواء الخارجي في موضع من المواضع بحيث يحدث الهواء في خروجه احتكاكًا مسموعًا وهي: (ف، ث، ذ، ظ، س، ز، ص، ش، خ، غ، ح، ع، هـ)»³ عكس الانفجارية التي ينحبس فيها مجرى الهواء كلية، بل يضعف فيها ذلك المجرى ثم عند خروجه يُحدث صوتًا مسموعًا.

ولأن اهتمام الدرس اللساني القديم بالقيمة التعبيرية للفونيم في منحه أكثر من دلالة كون التماثل بين الفونيمات المكونة للكلمات يُحدث تجانسًا حرفيًا يسهم في بناء الدلالة «لأن التماثل من خلال الكلمات EL يُحدث جرسًا صوتيًا وهذا الجرس يحدث إيقاعًا، والتشكيل الإيقاعي يسهم في تشكيل المعنى على المستوى السياقي للنص، فرأى "فيرث Firth" و"فندريس" امتدادًا لرأي "ابن جني" في باب تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني»⁴ بمعنى انسجام وتماثل الأصوات يحقق شرط تماثل المعنى وانسجامه، و يعبر ابن جني عن ذلك بقوله: «من ذلك قوله سبحانه وتعالى ((أَلَمْ تَرَ أَنَّا أَرْسَلْنَا الشَّيَاطِينَ عَلَى الْكَافِرِينَ

¹ (د.محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري (في ديوان أبي فراس الحمداني) دراسة صوتية تركيبية، دار هومة للطباعة والنشر، بوزريعة الجزائر ط1، 2001 ص105.

² (د.مبروك عبد الرحمن، من الصوت إلى النص، ص51.

³ (المرجع نفسه، ص 51.

⁴ (المرجع نفسه، ص 32.

تَوَزُّهُمَ أَزًّا¹) بمعنى تعريضهم بالمعاصي، ولهذا في معنى تهرهم هذا والهمزة أخت الهاء، فتقارب اللفظين لتقارب المعنيين، وكأنهم خصوا هذا المعنى بالهمزة لأنها أقوى من الهاء، وهذا المعنى أعظم في النفوس من الهزّ لأنه قد يهز ما بال له كالجذع وساق الشجرة ونحو ذلك² فتقارب لفظ الهزّ مع الأزّ مشروط لتقارب المعنيين وانسجامهما.

وقد أقرابن جني أن أصل اللغات مستمد من جغرافية الحرف في محيطه الطبيعي وإنما يعود إلى أصوات الريح وخرير الماء: «إنّ أصل اللغات كلها إنما هو من الأصوات المسموعات كدوي الريح، وحنين الرعد وخرير الماء»³ فكل كلمة يحمل معناها دلالة المناخ المحيط بها.

كما تعرض "الإمام عبد القاهر الجرجاني" إلى قضية علاقة الصوت بالمعنى، وحتى وإن بدا مؤيدا لدلالة المعنى عن الحرف وليس العكس لما يحدثه تلائم الحروف والألفاظ المسجّعة من عجز المتلقي في معرفة المقصود من وراء ما ذكر فيقول «والمتلعل يمثل ما ذكرت من أنه إنما يكون تلائم الحروف معجّزا بعد أن يكون اللفظ دالا، لأن مراعاة التعادل وإنما يصعب إذا احتيج ذلك مع مراعاة المعاني - فإذا تأملت - يذهب إلى شيء ظريف هو أن يصعب مرام المعنى بسبب اللفظ، فصعوبة ما صُعِبَ من السجع هي صعوبة عُرِضَتْ في المعاني من أجل الألفاظ»⁴ فينبغي للدارس مراعاة الانسجام بين الصوت والمعنى، وحتى وإن اقتضى الأمر عدم العناية بالألفاظ بغية الوصول إلى المعنى لأن الأصوات هي دلالات ومعاني تصنع باجتماعها فاعلية النبض الشعري «بذلك تصبح الأصوات علامات دالة على معاني تصنع بها فاعلية كل منها مع الآخر، وجدليتها نبض الفعل الشعري»⁵.

نسبة تواتر الأصوات المهموسة والمجهورة على مستوى القوافي في كل من ديوان اعتصام، وفضاء لموسم الإصرار، ونسبتها في المدونتين معا (على مستوى القافية):

الصوت	في ديوان اعتصام	في ديوان، فضاء	في المدونتين معا
-------	-----------------	----------------	------------------

¹ (سورة مريم، الآية 83.

² (أبي الفتح عثمان بن جني "الخصائص"، تحقيق محمد علي النجار، المكتبة العلمية، دار الكتاب المصرية د. ط ج 2 ص 146.

³ (المصدر نفسه، ج 2 ص 146

⁴ (الإمام عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق د. محمد التتجي، دار الكتاب العربي بيروت ط 2، 1417 هـ، 1997 م.

⁵ (د. مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ص 30.

	لموسم الإصرار		
ر	%12.22	%98.14	%45.6
ب	%30	%57.14	%37.6
م	%49.44	%14.28	%39.6
ن	%19.44	%80	%36.4
ق	%9.44	%4.2	%8
ل	%18.33	%17.14	%18
د	%18.88	%8.75	%28.6
ع	%5.55	%26.25	%12.4
ء	%6.66	%11.25	%8.4
ت	%36.66	%71.42	%46.4
ف	%6.11	%31.42	%8.8
ح	%1.66	%8.57	%3.6
ك	%4.44	%2.85	%4
س	%2.77	%2.85	%2.8
هـ	%16.11	%31.42	%20.4
ث	%0	%10	%2.8
ح	%1.66	%8.57	%3.6

إن الأصوات لم تنطلق من فراغ وإنما هي علامات لمعان ورموز متنوعة ومختلفة «فالحروف ليست مجرد أصوات تنطلق من فراغ وإنما هي رموز لأشياء أو أفكار في العالم الخارج عن اللغة»¹ (الأصوات المفحمة والمرققة).
ومن خلال العملية الإحصائية التي قمنا بها فيما يتعلق بتكرار الوحدات الصوتية نبدأ في تحليلنا بالأصوات المجهورة ونسبة تكرارها .

¹ (د.مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ص 20).

وأكثرها تواترا في ديوان اعتصام حرف الراء، حيث شكل تجانسا خلفيا هندسيا¹ في آخر الأسطر والأبيات عبر مفردات متجاورة «وهو تجانس صوتي فيما يشبه القوافي الداخلية وقد شاع هذا اللون في شعر السبعينات»² ومن الأمثلة نجد قوله في قصيدة:

- | | |
|--------------------------------|--------------------------------------|
| 1- عمران جئت فغابت الأسرار | ما كل معجزة لها تكرر |
| 2- اليوم جئت وهذه الرؤيا مدى | لا ليل يحجبها ولا أسوار |
| 3- و أنا المفسر كم رضعت رموزها | و طرقت دارا "من هنا يادار" |
| 4- رؤياك يا عمران بالعشق ارتوت | وتحطمت من نغمها الأوتار ³ |

والملاحظ في هذه الأبيات تكرار صوت الراء في نهاية كل بيت وليس الدافع للالتزام بهذا الصوت هو سعي الشاعر لتحقيق القافية، بل جاء لغرض آخر ألا وهو منح الوقف الكافي للدقة الشعرية «وليس الالتزام بنهاية صوتية لكل بيت هو دافع الشاعر الملح وراء هذا النوع من التقفية، بل ربما كان الإيقاع الداخلي في تجربته الشعرية هو الدافع الأساسي وراء خلق هذه النغمة التي تنبت الدفقة الشعرية في الجملة الشعرية»⁴ لأن أغلب الشعراء تعودوا في إنحائهم لأسطرهم الشعرية توظيف حروفا متجانسة تشكل بدورها عمود البيت الشعري (روي ، القافية) تتكرر في أغلب الأبيات مما يضيف عليها تماثلا صوتيا يمنح المتلقي شعورا قويا بعمق الموقف «فالجنانس الخلفي... أعطى الحكم الدلالية تأكيدها الصوتي ليخلق إيقاعا نفسيا يوحي للمتلقي بأهمية الموقف»⁵ ويستمر التصاعد الدرامي لصوت الراء مما يسهم في تصاعد التكرارات المتوالية له في بقية الأبيات التي تجعل انفعال الذات المبدعة في تكثيف مستمر رغم أن القصيدة الجديدة خرجت عن هيمنة القافية الموحدة، وصوت الروي الموحد إلى فضاء التعدد والتنوع:

(من الكامل)

9. تأويل رؤياك انتمى لعيوننا
وعيوننا صارت كما قد صاروا

¹ ينظر المرجع نفسه، ص50.

² ينظر المرجع نفسه، ص50.

³ حسين زيدان ، اعتصام ، ص10، 11

⁴ د.مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية، ص52.

⁵ د.محمد فكري الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش ص34.

10. فسئلتي في صهوة الفجر الكبيي ر، ففي ثنيات الوداع، النار
11. عمران إن دموعنا قد سبّحت فإذا الرؤى بعد الرؤى تنهار¹

إن القافية هي التي تتحكم في سير التجربة الإبداعية، إذ يتقيد الشاعر بحرف روي موحد (الراء) ويجعلها بذلك تسير بجذر جديد قليلة التنوع لما تحتويها الأبيات الشعرية. والراء من الأصوات المجهورة التي أثبتت الدراسات أنها « أربعة أخماس الكلام تتكون من أصوات مجهورة² وهو يوحى بالقوة وشدّ انتباه السامع «ويوفّر انتشارها (الصوات المجهورة) في النص ظلّالا من المعاني توصف بحسب صفة الأصوات فإذا كانت مجهورة ازداد المقام تفخيما، لأن الصوت المجهور يتصف بحركة قوية³».

وصوت الراء صوت تكراري ما دخل في كلمة إلا وأكسبها سمة المعاودة والاستمرار، فيحدث التكرار نتيجة تذبذبه أثناء النطق فيمتلك من التردد ما يمنح الصوت رجعا وصدى يلقي ضله على المعنى « وكأنه لا يكتفي بحركة واحدة وثيقة، وإنما بحاجة إلى المعاودة المستمرة حتى يتأكد من فعل. وإن الباعث على تردد هذا الحرف عامل لا يتصل بالمعنى الذي ابتغاه الشاعر أصالة⁴ » وإنما يتصل بالمنسوج النصي الذي يتمظهر حول نسقية الخطاب المقترن بتجربة الذات المبدعة «والراء في اللغات القديمة بمعنى الرأس، والذي قال عنه الخليل أنه الرّجل الضعيف وأنه زيد البحر⁵».

ويتكون صوت الراء بتتابع طرقات اللسان على اللثة تتابعا سريعا ومن هنا اطلق عليه الصوت المكرر و تنتج هذه الطرقات بحدوث حركة عقلية واعية من طرف اللسان فتكون تلك النغمة عند نطق الراء، ولعل تتابع الراء في قصائد حسين زيدان على مستوى القوافي ما هو إلا دليل على استمرارية المأساة التي يعرضها بين ثنايا قصائده:

(من المتقارب)

64. كنت أحبي له موسم القادمين ...

¹ (حسين زيدان، اعتصام ص 1112.
² ينظر د. ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية ص 21.
³ د. محمد كراكي، خصائص الخطاب الشعري، ص 99.
⁴ د. حبيب موسى، القصيدة المتوحشة لنزار قباني، سيمياء المعمار الشعري، الملتقى الوطني الأول للسيمياء والنص الأدبي 2000-2001م جامعة محمد خيضر بسكرة ص 213.
⁵ (د. حبيب موسى، توترات الإبداع الشعري نحو رؤيا داخلية للدفق الشعري وتضاريس القصيدة دار الغرب للنشر والتوزيع ط 2001، 2002، ص 14.

65. إلى من يعرّج...
66. إلى من يسرى...
67. ويجهلني ذلك التّسر
68. نسري...
69. كما كنت أجهل في السفح سري...¹

فوجد الراء قد تكرر في (النسر، نسري، سريّ) فالسر متواصل مستمر لأن انتشاره سبيلا للبحث عن لقب آخر .

وصوت الراء ينتمي إلى الحروف الذوقية كما ورد في كتاب الحروف العربية للدكتور حسن عباس «جمهور، متوسط الشدة والرخاوة، شكله في السريانية يشبه الرأس، أشبه ما يكون بالمفاصل من الجسد، الرأس، مرفق، رقبة، ركلة، رجل. وحاجة اللغة العربية لحرف الراء تنتقل عن حاجة الجسد للمفاصل ولولاه لفقدت لغتنا من مرونتها وحيويتها، وقدرتها الحركية، الكثير من رشاقتها كما أنه يدل على التحرك والتكرار والترجيع، وعلى الرقة والنضارة والرخاوة وعلى الفزع والخوف وعلى الثبات والاستقرار والربط وضمّ الأشياء»².

وما يدل على التحرك في قول الشاعر حسين زيدان:

179. إن الجمال عيون تناديك

180. يا خير جيل

181. إلى أن تثور³

ولصوت الراء قدرة على الانطلاق في الكلام لأنه من الأصوات الذلقة فتأمل الثورة وما يلازمها من حركة سريعة، وقوة انفعالية تناسب ذلك الجو الغني بعناصرها، بغية انجلاء الغيم ووضوح الرؤية، فللفظ الثورة معنى غني ألا هو استقراء الواقع لاستشراف ما ينبغي أن تتوخاه التجربة الإبداعية «فاستقراء الواقع الرؤيوي، الاستشراق الذي ينبغي أن يكون كما تتوخاه

¹ حسين زيدان، ديوان اعتصام ص 28.

² د. حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري ص 42.

³ حسين زيدان، اعتصام ص 37.

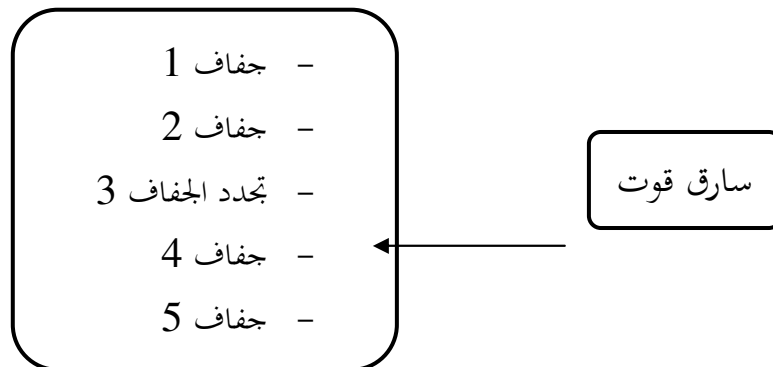
الرؤية الإبداعية حاضرا في أبجديات البعث المرتقب للواقع اليوتوبي لم يتجلى إلا كعلاقة واسعة¹ فقام الشاعر حسين زيدان بتوقيع خطوط عريضة للوصول إلى واقع منتظر يمكن للذات المبدعة أن تتكيف معه بواسطة الكتابة.

وما يدل على التكرار والمعاودة قوله في قصيدة (سقوط وقيام كثيرين):

4. وسارق قوت ينفخ مرحي
5. ماء ... والوحد جفاف آخر
6. هذا ما قال الزائر ...
7. ثم تدثر بالأطياف وأوحى لك ما قد أوحى
8. في الذهن غيوم الحدس الآخر.
9. هذا ما قد قال الزائر
10. مندهش سرب المشوار
11. وهذا الثائر قد يفلت من قبضة ريح غضبي

19. وشدّ بأذيال نهار²

إنّ الهيمنة الواضحة لحرف الراء (سارق - آخر - الزائر - المشوار - نهار) حملت ما يدل على المعاودة المستمرة والترجيع فتأمل قوله في السطر 4 و 5 (وسارق قوت ينفخ، مرحي ماء ... والوحد جفاف آخر) فبقاء السارق واستمراره يحقق معاودة الجفاف لتظهر من جديد :



¹ د.عبد القادر قبيدوح، الرؤيا والتأويل، مدخل القراءة، القصيدة الجزائرية المعاصرة، ديوان المطبوعات الجامعية وهران ط1، 1994م، ص99.

² (حسين زيدان، اعتصام ص47).

كذلك قوله في (غيوم الحدس الآخر) أي منها يقصد الشاعر؟ الحدس المنبئ بليل الأحزان واستمرارية المعاناة اللصيق بتركيبية الغيوم بعدما أضفت عليه صبغتها وجعلته يحيل إلى دلالة واضحة، بآنية حملت معاني الانتظار الطويل والتفجع.

ومن المعاني التي دلت على المعادة والتكرار أيضا قوله في السطر رقم (19) (ويشد بأذيال نهار) فهذا الثائر رغم علمه بغيوم الحدس الآخر، إلا أنه ما زال آملا في واقع الحياة الرؤيوي، ينشد قصائد الأمل بطرف النهار، فالنهار هنا علامة تركيبية أحالت إلى معادة الرجوع، وتحقق الأمل المنشود:

- 104 - ما أحلى النشوة لو تكفي !
 105 - ما أروع دمع التمساح !
 106 - ما أروع تصفيق الراح !
 107 - ما أروع حمل الغمد بلا سيف¹

إن هيمنة الصيغة التعجبية (ما أفعل) على الأسطر الشعرية جعلتنا ننضم إلى جو الدهشة والفرع (ما أروع دمع التمساح) فمجرد تخيلنا لجسم (التمساح) نشعر بالخوف والفرع فما بالك من رؤيته وتأمل دموعه وبطبيعته الحال وظف الشاعر التمساح لغرض معنوي دلالي، مجازي بعيد عن الصورة الظاهرة في النص الشعري المعاصر.

ما يدل من صوت الرءاء على الثبات والاستقرار، وضم الأشياء:

37. كنت تعرف منذ البداية نافورة الحزن.
 38. تنفر من حوتها اللائكي وتسعى حثيثا إلى رقة الصخر¹

¹ (حسين زيدان، اعتصام، ص53.

والملاحظ في هذه الأسطر ما يدل على الثبات والاستقرار فالصخر كتلة من الجزئيات مضمومة إلى بعضها البعض مستقرة ، ثابتة في مكان واحد لن تحيد عنه، فقيمة الحزن ثابتة لم تتعد بعد أن استعارت صفة الصخر، صفة الواقع الذي لا يثور، بل يفضل البقاء صامتا رهين الضعف والاستيلا ب «واقع هش متآكل ينحدر إلى الاتضاع والاستيلا ب ومحاولة تثويره ضمن جدلية التعبير، إلا أنّ حلم التغيير هذا يرتطم بواقع لا يتفاعل ولا يثور، وكأنه لا يرغب في التحول»² يبقى ثابتا مثل الصخرة التي لا تتحول، وينتهي الحلم حلما دون مجيء من يقوم ببعثه من جديد، ويسهم في خروجه من دائرة الصمت والاعترا ب.

ويبقى الراء من أقوى الوحدات الصوتية نظرا لطبيعة مخرجه، والمواقف التي عبّر عنها سابقا، وزيادة عن ذلك فقد اعتبره اللغويون القدماء من أقوى الحروف، ومنهم ابن جني الذي اعتبره أقوى من اللام، وتفسيره كان بكثرة اللثغة فيها « اعتبر ابن جني الراء أقوى من اللام، أما تفسيره قوة الراء بكثرة اللثغة فيها»³.

غير أننا نجد الدكتور ابراهيم أنيس ينكر عليه ذلك و يرجع القول إلى ما يحدثه من جهد عضلي أثناء عملية نطقه: «فهي عند المحدثين أقوى من اللام وأكثر وضوحا في السمع، فالتعبير الأقوى في كلام ابن جني غامض لا مفهوم له عند علماء الأصوات»⁴، فالدكتور ابراهيم أنيس لم يعارض ابن جني في قوله بأن الراء أقوى من اللام، ولكن نقده كان موجها إلى كون الراء قوية بسبب ما تحدثه من لثغة و استبدله بما تحدثه من جهد عضلي .

ويقول حسين زيدان في موضع آخر مكررا صوت الراء، على مستوى القافية:

حب

1. نحم قوم اجتمعنا صدفه... لم ندر ما ندرى
2. عشرون نحن... والعيون من خزف
3. لما سألت صاحبي عن اسمه ارتجف

¹ حسين زيدان ، اعتصام ، ص49.

² د.عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل ص11.

³ د.ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر ص23.

⁴ د ابراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص23.

4. وعندما هبّ الجميع لانتخاب صاحب الأمر
5. ضجّت حبال صوته .. تغري .. وباسمه ... هتف! ¹

كّرّ الشاعر الرّاء على مستوى القافية مرّتين في البيت الخطي رقم 01 والبيت الخطي رقم 04 (ما ندري -صاحب الأمر) وارتبطت دلالة الرّاء في هذين البيتين بالعبثية وابداء عدم الاهتمام (ما ندري!) كما ورد في قصيدة إيليا أبو ماضي لإيجاد من يحل بديلا للواقع المستلب فهو (الشاعر) كغيره من أبناء هذا الوطن يبقي صامتا تحت ظلال السكون ينتظر حدوث المعجزة وقت انتخاب صاحب الأمر « فنطق حرف الرّاء، يكون بتكرار قرع طرف اللسان لحافة الحنك فوق الأسنان الأمامية العليا، هي وخزات الروح المتكررة في الجسد الآدمي الذي تجسدت فيه كراهية الشاعر للشعر»².

إن علو نسبة الرّاء في ديوان اعتصام (98.14 %) جعلته يبدو مميزا على بقية الأصوات الأخرى كونه يتمتع بخاصية التناغم الإيقاعي الناتج عن تكراره فأحدث تجانسا خلفيا على مستوى القافية وطبع النص بتمائل موسيقي يمكن للشاعر من خلاله أن يفرغ كل شحناته النفسية ، فيسهّم في بناء الحركية الإيقاعية الخاصة بالخطاب الشعري حتى يصل إلى موقع لم يعد فيه صوت الرّاء سائدا، فيخلق ما يسمى بالانحراف أو الانزياح عن المعيار، وهذه الصفة تقدم أهم الخصائص التي يتميز بها الخطاب الشعري المعاصر «إذا سبقته في العادة تردد صحيح ومنتظم وبمعدل مرتفع لعنصر ما، مما يخلق نوعا من الدفع الإيقاعية، وحينئذ وفي نفس الموقع الذي كنا نتوقع فيه ظهور ذلك العنصر تراه غائبا، الأمر الذي يخلق انطبعا بالانحراف أو (الإخلال) ويعطي الإحساس بالحد الأدنى من (اللانظام) الإحساس بالبساطة وبطبيعة النص»³ بينما أن نسبته في ديوان فضاء لموسم الإصرار لم تتجاوز 12.22 % .

وبعد شعورنا بالخيبة من توقف المد الإيقاعي الذي يشكله تردد صوت الرّاء، يحل بعده صوت الباء إذ تكرر بنسبة 57.14 % وهي نسبة لا تقل أهمية عن النسبة التي كوّنّها حرف (الرّاء) .

¹ (حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، ص44.
² (دممدوح عبد الرحمن، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، دط، 1994 ص40.
³ (يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة د.محمد فتوح أحمد، دار المعرفة القاهرة دط 1995 ص97.

و من الدارسين المحدثين من أعطى الأولوية للصوت المنطوق عن المكتوب مثل الدكتور مراد مبروك عبد الرحمن في كتابه "من الصوت إلى النص" إذ يرى «أنه يمكن كشف الأنماط الدلالية للغة، وللبنية الاجتماعية، لأن اللغة المكتوبة وحدها لا تفي بكل مقتضيات الأبعاد الدلالية للنص من ناحية، وللتحليل الاجتماعي الذي أنتجها من ناحية ثانية فمن خلال مد آذاننا للصوت المسموع يشكل لنا مزية أكثر من قراءة ذلك الصوت ضمن الخطاب الشعري، لأن الأول يساعدنا على فض مغاليق النص الأدبي، ومعرفة المقصود الذي يريد المبدع أن يبعثه فينا من خلال رؤيتنا لتلونات وجه المبدع والحركات التي يديها، ونبرات الصوت المتدرجة التي تحمل بين طياتها اهتزاز وانحدار يجعلنا نتيقن من الحالة النفسية المصاحبة للذات المبدعة، والمنبئة لتجربة ابداعية مميزة، أي العناية بالصوت الملحوظ للشكل اللغوي المكتوب»¹ أي محاولة الكشف الدلالية للشكل المنطوق ضمن النص الأدبي غير أنهم (الدارسين) لم يقصوا المكتوب ليقى المنطوق بل عنوا بهما معا لأن أهمية المنطوق تكمن في إبراز البنية الدلالية التي تميز الخطاب الشعري عبر المؤثرات الصوتية النوعية **Voice quality effects** « التي تحدث أثرا في النص الأدبي على مستوى المعنى والدلالة الإيقاعية وتمثل في النبر والتنغيم والجره والهمس والشدة والرّحاوة والتفخيم والترقيق وأنظمة الوقف، والمقاطع الصوتية وتنوعها»² فكل هذه المؤثرات هي علامات سيميائية دالة تسهم في بناء المعنى وتشكيل القراءة الثانية للنص الأدبي .

وبما أننا قلبي الحظ في حصولنا على نصوص منطوقة للشاعر حسين زيدان، نسير في حدود ما توفر لدينا، وهذا لا يعني أن ما وجد في النص المكتوب لا يمنحنا قراءة مستحدثة للنص الشعري يمكن من خلالها كشف الدلالات النفسية والأجواء المحيطة التي تمّ فيها إنشاء الملفوظ الشعري.

ونعود إلى الصوت الباء الذي بلغ نسبة 57.14%، و الباء صوت مجهور، وانفجاري شديد، والأصوات الشديدة هي التي ينحس عندها مخرج الحرف وذلك بضبط الأعضاء التي تحدثه على بعضها حتى إذا انفصلت فجأة حدث الصوت كأنه انفجار و هي (أ، ب، ث، د، ط، ك، ق) ويضيف د. إبراهيم أنيس (ج) القاهرية «والباء يصنّف من حروف الحاسّة

¹ ينظر د مراد مبروك عبد الرحمن ، من الصوت إلى النص، ص 31.
² د مراد مبروك عبد الرحمن ، المرجع نفسه ، ص 44.

البصرية، يشبه شكله في السريانية شكل البيت يدل على الامتلاء والاتساع، والعلو ماديا ومعنويا لما يحاكي انفتاح الفم على مداه عند خروج صوت الباء، وعلى الانبثاق والظهور والانفراج، وتدل على الحفر والشق والبعج والقطع والشدة ... والبعثرة والتبديب، والياء غليظة لغظتها يشبه صوتها خفقة الكف على الأرض»¹.

تردد صوت الباء كَوْن لنا ما يسمى بالجناس الحرفي كما أشار إليه "جون كوهين" «فنحن نتحدث عن تماثل صوتي داخلي بالمقارنة مع التماثل الصوتي الخارجي الذي تكونه القافية»² فحصل التجانس الصوتي بين الحرف والقافية، يشبه إلى حد بعيد التجانس الحرفي الحاصل بين كلمة وأخرى.

يقول في قصيدة يونس والبحر:

(من الوافر)

7. تظل شمسنا تخبو، تخبو كأن شروقها أبداً غروب
8. أما اكتشف الفتى لغز السواقي ففي أعماقه نهر يجوب
9. يلامس ورده فيثور جيل متى الإنسان عن غنى يتوب³

جاءت الحركة الإيقاعية ثقيلة تباعا لما أظهرته من صور مأساوية عكست الموقف الشعوري الذي يتوخى المبدع تجسيده، ومن خلال ما وظفه، تظل شمسنا تخبو وتخبو، فتأمل حركة الخبو التي تشير إلى عملية الاختفاء عبر فترات متواترة لا تمضي دفعة واحدة، إضافة إلى السكون الاستغراقي⁴، ويسمى بالاستغراقي لأنه يستغرق وقت معين أثناء عملية النطق بالمصوت أو الفونيم «وأما أنا فلا أعتبر إلا الحركة الصوتية وما لها من الكيفية حين استغراقها للوقت»⁵.

كذلك ورود صوت الباء في نهاية الأبيات الذي شكل قافية موصولة و مردوفة بالواو مما أسهم في تسلسل الصورة الإيقاعية الثقيلة، كما استعان الشاعر ببحر الوافر (مفاعلتن مفاعلتن) وتعرض كل من عروضه وضره إلى علة القطف (عصب + حذف) التي

¹ (المرجع نفسه ص 41).

² (جون كوهين، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر، اللغة العليا) ص 109).

³ (حسين زيدان، اعتصام، ص 21).

⁴ (د. محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي ص 321).

⁵ (المرجع نفسه، ص 321، 322).

جعلت نطق المقاطع ممدداً امتداد المدة الزمنية ، كما أن التجانس بين الوحدات الفونيمية على مستوى القافية يفضي إلى انسجام داخل البنية الدلالية للصوت و أشار إلى ذلك "عبد القاهر الجرجاني" في حديثه عن علاقة المعنى باللفظ .

ويضيف جون كوهين إلى أهمية المعنى قوله : « القافية ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر، بل هي عامل مستقل ، صورة تضاف إلى غيرها وهي كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقية، إلا في علاقتها بالمعنى»¹، كما أنها «تجانس صوتي للحركة الأخيرة وللحرف المحتمل وقوعه بعدها»².

بيد أننا لا نعتبرها قافية، إلا إذا وقع عليها النبر، أي إذا تحددت بوقفه عروضية حسن الانتهاء عندها، فالدوال المختلفة لها مدلولات مختلفة، والدوال المؤتلفة لها مدلولات مؤتلفة وهذا ما تكلم عنه "أندريه مارتيني" وما يعرف عنده بالازدواج النطقي الذي يتطلب عدداً غير محدود من المدلولات في المقابل أن الدلالات ترد محدودة «فهو يسمح بالتعبير عن عدد غير متناه من المعاني من خلال أربعين صوتاً ونتيجة لهذا النظام نرى أن التجانس الصوتي في اللغة يورد مدلولات مختلفة يعبر عنها بدوال بينها تشابه جزئي أو كلي»³ فالفونيمات في اللغات محدودة لم تتجاوز الأربعين فونيماً مما يشير إلى دلالتها التي تحمل الكثير من المدلولات.

وإذا توخينا التقصي عن القرابة الدلالية التي يشكلها التجانس الصوتي أو الفونيمي للحرف نستدل بقوله في قصيدة (الأشعة):

227. تعصّب تصلّب تأهّب ...
228. إذا صارحوك بمغزى الجهاد
229. أقل صوتك الحرّ من صفهم
230. ضع كمامة طهر ... ولا ولا تعقّب ..
231. تعصّب عصّب
232. فهم قاتلوك بما اقترفت يدك الحُسنين ..

¹ جون كوهين، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر، اللغة العليا) ص 102.
² جون كوهين، النظرية الشعرية، (بناء ولغة الشعر، اللغة العليا) ص 101، 102.
³ المرجع نفسه ص 103.

233. وهم - قاتلوك .
234. سواء ذهلت
235. أم احترت في صدفة الشاطلين ... تعصب ...
236. فلم أكرهوك على كم آه
237. وكم أرغموا الحزن ألا يشطب
238. تعصب ... فأنت الوحيد الذي لم يجرب
239. ترقب ...
240. فلا تدر نفس متى يبدأ الليل في صدره
241. وتفجأ حين الضياء يخرب ...
242. تعصب ... تعصب
243. إذا لم تزمزم مياهلك سحرا
244. غدا سوف تصلب
245. تعصب ... تعصب ...
246. فصدّ التعصب قامت عصابة
247. يعصبها عضبي وصابة¹ ...
- بني هذا المقطع على تجانس فونيمي داخلي يشكله حرف الباء ضمن الأسطر
وتجانس صوتي خارجي تكونه القافية، فالسطر 227 (تعصب تصلب تأهب) استغرق مدة
نطق متساوية بين الأفعال الثلاثة، ونلمس ذلك التقارب الدلالي في اشتماله على ثلاث
مستويات أولها:
- الصيغة فكل أفعال هذه المقطوعة جاءت على وزن تفعل صيغة الخماسي المضارع، والتي
تفيد الحث للقيام بالفعل، أما المستوى الثاني المحقق للتجانس أو التشابه الدلالي تدرج تدرجا
منطقيا، لأن التعصب هو التحضير السيكولوجي لتبني قضية ما، ثم يليه التصلب وهو
الوقوف في مكان معين وتحديد الهدف ، ثم تأتي مرحلة التأهب القسوى لإصابة الهدف

¹ (حسين زيدان، اعتصام ص 40-41-42.

ولا شك في أن هذا المقطع شكل توازيا واضحا¹ من ناحية الدلالة العامة المنبثقة عنه و المثبتة في كلمات موحية (قاتلوك، آه، الحزن، يخرب، تصلب).

إن انسجام أجزاء المتقارب (فعولن) مع صيغة الأفعال المنساقاة إلى الملفوظ الشعري، تستدعي بدورها سرعة حركية في الأداء يمكن القول من خلالها أن خصائص البنية الدلالية انسجمت مع خصائص البنية العروضية فرغبة الشاعر بادية لخلق نوع من الانسجام أو التوازن بين ما يطغى من صراع داخلي تحركه آليات درامية و صوت يفجر تلك الطاقة الكامنة في الذات المبدعة محاولة تخفيف هذا الكبت عبر تكريس صوتي يكون حركية النفس ويكسر جمودها بصوت انفجاري يُحدث بوقوعه صوتا يشبه الانفجار يمتلك طاقة كامنة تفجر الغضب ومعاناة الذات المبدعة يقوم بإفراغ كل ما يختلج داخلها، وإصرارها على تحقق عملية التعصّب و التصلّب و التأهّب، والترقب .

(من الرّجز)

6. وقيل باسم سائح

7. إذا سمعت صوت "تجيا"

8. في السماء ... أو بطيات السحب

9. فاعلم بأنهم عرب

[4]

10. وقيل باسم فارس

11. إذا سمعت الخيل حمحمت

12. إذا رأيت الخيل في غبارها ارتمت

13. وعانق التبليل ترسمها

14. وداهمتك الغاشية

15. فأنت بينهم

16. وهم جنود الحاشية

[5]

17. إذا الغناء فاق في السيل اللهب

¹ (حسن ناظم، البنى الأسلوبية ص 101).

18. وسأقت المذبة الطرب

19. على قصار الموج لا تماري¹

يتخذ الشاعر من هذه الأبيات الخطية قالباً يمكن من خلاله وصف الوضع المحزن الذي آلت إليه الشعوب العربية فكان صوت الباء المصوت الذي جعلنا نشعر بالرسالة التي رسمت حدود الخطاب و جعلت الشاعر يظهر كباحث مستمر عن بديل، قد تكون أرضاً واسعة، تتعطر بعبق زهور الياسمين و تجاوزاً لعتمة حملت بين طياتها جموداً ضم العالم يحتمل أن يقع في مدارج الضياع «فتحة عتمة غائرة ، وبحث مستمر عن الوجه الآخر لسماء تتحلى بالضياء، وأرض تعبق بالورود وثمة ضياع مجهول يمتص دهشة الأشياء وتحولها إلى كلمات وامضة تستوعب احتمالات الغد، وفي ظلمة هذه العتمة هناك ضوء خافت لكي تنبعث وردة القلب المحملة بالعطاء والفرح»² و تكون المفاجأة في الاصطدام بالواقع الراهن فتتبدد كل الآمال ، وتبقى الذات المبدعة ترسم التساؤل على شفيتها، إذ لم يبق لها غير ذلك.

والملاحظ أيضاً أن الأبيات الخطية المقتطفة من (أمثال أسقطها الميداني) جاءت على وزن الرجز ولا يمكن أن نعتبره (حمار الشعراء) كما سماه أسلافنا، وذلك لما منحه الشعر المعاصر من مساحة جديدة جعلته يتحرك فيها بإنسيابية مستديمة «وينبغي ملاحظة أن توظيف هذه التفعيلة قد خلق سمة جديدة للشعر الحر، سمة تتيح لنا ألا نسميه كما سماه أسلافنا القدماء ب (حمار الشعراء) أو (مطية الشعراء) ، فالجو الإيقاعي الذي تشيعه هذه التفعيلة في قصائد "السياب" بشكل خاص كان لها الأثر في إعادة النظر في هذا الوزن»³ ووردت تفعيلة الرجز (مستفعلن) مخبونة (0//0//) فمنحها من الحقة اتحدت مع الثقل مثلته سلامة بعض أجزاءه (مستفعلن) .

فالإيقاع الخفيف والثقيل انسجم مع الانفجار الذي أحدثه صوت الباء إذ لا يعقل حدوث الانفجار بصيغة الهمس الذي لا يتلاءم مع طبيعة الموقف المعبر عنه ولأن المقطع الشعري حمل بين طياته دلالة الغضب والتعصب ، و على الرغم من

¹ حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، 45، 46

² د. عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة ص12.

³ حسن ناظم البني الأسلوبية ص 102.

أ ن الشاعر قد عبر على ذلك بطابع تهكمي يحمل كثير من السخرية، إلا إنه قتل من حدة الموقف .

وتحتوي الباء على سر عجيب كون الشفتين ينطبقان ويتلامسان بنطقها وهذا ما تحدث عنه الدكتور "عبد المالك مرتاض" «فكأن الشفتين تقبلانها تقبيلًا فكأنها إذا حرف جنسي»¹ ويقصد الدكتور بلفظ جنسي المعنى الجيد أو الحسن للفظ الجيد «وهو استمرار الحياة ودوامها ولذلك جاء اسم الأب عليها في العربية»².

فمن الممكن جدا أن نقبل الرأي الذي تبناه الدكتور عبد المالك مرتاض من أن فونيم (الباء) يحمل معنى جنسي يوحي باستمرارية الحياة وتواصلها، ويمكن أن نوثق قوله بما ورد في قصيدة (يونس والبحر):

2- ويخفق في نسيم الحرف وحي فتزهر في شتيلته الحبوب³

فدلالة الخفقان في البيت الشعري تحمل معنى بداية الحياة، واستئنافها، فبداية أول دفعة من الهواء الخارجي هي كالطفل المولود الذي يخرج إلى النور، والتقاطه لكمية من الهواء ترمز للحياة الأولى (ودقات قلبه) الخفقان ثم تبدأ الأزهار تعطي منتوجها (الحبوب) مثل سلسلة حياته من بداية التكوين إلى الينوع والنشاط ثم ارتسام آخر مرحلة وهي اكتمال التكوين.

ولكن لا يمكننا الجزم بأن صوت الباء يحمل دائما دلالة الاستمرار ومواصلة الحياة فتبقى هذه الأخيرة مقرونة بالسياق النصي الذي برزت فيه.

وقد يشغل الشاعر موضوعا واحدا دون غيره مما جعله يختار حرف روي واحد في قصيدة بكاملها، وهذا ما نجده عند الشاعر حسين زيدان في قصيدته (يونس والبحر) إذ تكرر صوت الباء من البيت رقم واحد إلى البيت رقم 10 ويرجع السبب إلى سيطرة موقف شعوري وحالة نفسية واحدة «فالشاعر تغطيه حالة شعورية طاغية فلا ينوع في قوافيه لغاية

¹ د. عبد المالك مرتاض، نظام الخطاب القرآني (تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن)، دار هومة، الجزائر 2001 ص 279.

² المرجع نفسه، ص 279.

³ حسين زيدان، اعتصام ص 20.

الإبقاء على اللحن الواحد المسترسل وتعبيراً عن التأثر اشتغالاً¹، فجاءت القافية في قصيدة (يونس والبحر) على صيغة (يدوب، الهروب، شحوب، غروب) مما حقق تجاوبا صوتيا بين الصوت والبنية الدلالية للقصيدة بشكل عام .

إن الحركة الإيقاعية للقصيدة تقوم على الوحدة والتنويع، وحدة الوزن العروضي والتنوع الذي تحدته أصوات اللغة «فموسيقى الشعر تقوم على التفاعل بين الوحدة والتنويع، ووحدة البحر وتنويع موسيقى الكلمات، كما هو معروف فإن الكلمة تنقسم إلى مقاطع قصيرة ومقاطع طويلة»².

وظف الشاعر بحرا واحدا يضاف إلى التنوعات الصوتية والدلالية التي تحدثها المصوتات أو الفونيمات و«يوحى بالأناقة أو الرقة أو الإستكانة، وبالانبثاق والخروج من الأشياء، إن معانيه تختلف باختلاف كيفيات النطق له، يدل على الاهتزاز أو الاضطراب وتكرار الحركة»³.

أما النون صوت متوسط بين الشدة والرخاوة، والأصوات المتوسطة بين الشدة والرخاوة خمسة وهي: لن عمرا⁴ وأضاف بعضهم إليها الياء والواو⁵ فبعد حدوثها يندفع الهواء من الرئتين ثم يتخذ مجراه في الحلق أولا حتى إذا وصل إلى الحلق هبط أقصى الحنك الأعلى، أو يحدث في مروره نوعا من الحفيف لا يكاد يسمع، كما أن بعض الدارسين المحدثين ربطوا القيمة التعبيرية لصوت النون بالنواح أو الأنين ومن هؤلاء د.وداد سليمان في كتابها (الأسلوبية والصوفية).

وبعد هذا الرصد النظري الذي تعلق بصوت النون، نحاول الآن أن نستشف المعاني التي دل عليها في شعر حسين زيدان حيث تكرر في ديوان اعتصام بنسبة 80% وهو صوت مجهور⁶ ويقتسم صفة الخيشومية مع الميم وهو من الحروف الشعورية الغير حلقية، وهو مصوت ومعناه شفرة السيف، أو الحوت أو الدواة، أصلح للتعبير عن مشاعر الألم والخشوع⁶:

¹ د.الطاهر التهامي، كيف نعتبرنا الشابي مجددا، الدار التونسية للنشر، ط3، 1985 ص69.

² د.ممدوح عبد الرحمن، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر ص104.

³ د حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري ص44

⁴ ينظر المرجع نفسه، ص57.

⁵ د.نور الهدى لوشن، مباحث في علم اللغة ص116.

⁶ د.حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، ص47

أثرت في دربك الإشعار أهمسه
هاتي يديك، إذا لم نرق ثانية
أذلنا مرة، يكفي، فأزلنا
لشعر قلب لمن ضاق الحنين به
وحجتي انطفأت، فالرمز يخفيها
للخلد عدنا، فقامت جنة فينا
لن يلدغ المؤمن الأواه يكفيها
ألم ترى نبضه يحيي المحبين¹

فصوت النون مبعث الحزن الذي لون الأبيات الشعرية و جعلها رثاء للذات المبدعة، فجمعه بين الشدة والرخاوة دليل واضح على بأس بائن في عدم التكيف والانسجام مع المؤثرات الخارجية وكأن الذات المبدعة تتلذذ بعذاباتها مع استمرارية المعاناة «إن تساوي الشدة والرخاوة ... يكشف عن محاولة يائسة للإعتدال والمقاومة، وكأن نفس الشاعر تأتي وتستكين لما يلم بها من ضعف وشتات»² فعبارة (لن يلدغ المؤمن الأواه يكفيها) سلكت طريقاً للوصول إلى ذروة اكتفاء الذات المبدعة كما حملت معاني الحرقه و الرثاء لحال هذه الأمة فوقعت في مطبات المكائد الغريبة ، وكأن الشاعر يتحسر عن ما مضى من هزائم ليشد العزم مع إصراره ليستمرحبه لأتمته الاسلامية ويكون التفاعل والاحساس بنبض الواقع، و نبض الأمة «لذا تأتي تجاربه الشعرية مفعمة بأصداء هذا النبض وآخذة بصدق الحس وحرارة التفاعل»³.

والأصوات المجهورة تربطنا بمواقف شعورية نجدها تبرز من خلال أساليب التمرد والإصرار لأنها تتميز بمجموعة من القيم التي من خلالها عبّر الشاعر عن ما يجول بداخله لتمثيل تجربته الإنسانية عبر قصائده و التي حملت لهجة شديدة، قوية الصوت فأدى ذلك إلى طغيان الأصوات المجهورة على حساب المهموسة.
معنى الرقة والاستكانة:

72. عمّ يتساءل هذا القلب

¹ (حسين زيدان، اعتصام ص3.
² (د.حبيب مونسي، سيمياء المعمار الشعري، قراءة في توترات الكتابة والدفق الشعري (القصيدة المتوحشة- نزار قباني) نموذجاً الملتقى الوطني الأول للسيمياء والنص الأدبي 7-8 نوفمبر 2000، منشورات الجامعة ص 213.
³ (د.أحمد محمود مبارك، ومضات اسلامية في الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء للطباعة والنشر، ط1 2000م، الاسكندرية ص 154.

73. عن سوسنة فقدت ظل الأغصان

74. عن ملحمة ضاعت في شفتي قرصان

75. عن إنسان

76. عمّ يتساءل هذا القلب¹

إن تكريس صوت النون يشيع جوا من الرقة والرهافة المنبثقة من صوت قوي ومجهور فأضفى على النص صبغة مستديمة الحزن وذلك لقيمته التعبيرية التي تحمل مميزاته الفيزيائية (الطبيعية)، الأكوستكية (السمعية)² وخاصة وقوعه بعد ألف المد إذ أشاعت بدورها جوا من الكآبة (الأغصان، قرصان، انسان) و أدت إلى وجود توازن بين الصوت وبنيته الدلالية «وهنا نصل إلى مرحلة بالغة الأهمية في سلم مستويات التحليل الأسلوبي وهي مرحلة تساوق البنية الإيقاعية بالبنية الدلالية»³ فصوت النون جسد معاني الرقة واللغة الهامسة التي تخفي وراءها حضورا نهائيا لرغبة خفية في التحرر من عالم المحسوسات والاحتفاء بعالم المثل «لأن الشاعر المتصوف يتعامل مع الباطن والمضمّر ، والخفي الذي يتحد مع الموضوع الذي يشغل باله حتى يستطيع أن يتمثل الرؤية الانفعالية التي من شأنها أن تتسبب في دفع المشهد إلى الملكة الحدسية في محاولة مريّة للتخلص من إنفعالات عالم المحسوسات والاحتفاء بعالم المثل»⁴.

فالشاعر حسين زيدان وجد ملجأ للهروب من العالم المحيط به بعد أن تسبب في حزنه وجعله يبدي حيرة مستمرة عن سوء وجوده فطبع ملفوظه الشعري بدرامية القصيدة المعاصرة التي تزخر بميزات استشرافية تنبئية فهي تصور الواقع الزاهن وما يمور به من أحداث لها طاقة استيعابية لإستشراف الآتي، فرغم ما أبداه الشاعر من تساؤل في الأبيات الخطية المذكورة آنفا إلا أنه لم يتعد عن رؤيته الموحدة التي صورت ما يجب أن يكون عليه واقعا عبر ما استنطقه من صور ومشاهد جسد على مسرحها الصّراع القائم بين مختلف الجهات

¹ (حسين زيدان، اعنصام ص51.

² (ينظر محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري ، (استراتيجية التناص) ، دار التنوير ، الدار البيضاء المغرب ، ط1، دت ص35.

³ (حسن ناظم، "البنى الأسلوبية"، ص132.

⁴ (د.عبد القادر فيدوح، الشعر والتأويل، ص53 .

«فالقصيدة الدرامية التي تحبس الآني وتتوقعه وتعمل على تخمين ما سيحدث بعد تحقق فعل القصيدة»¹.

إن ما أدرجه الشاعر حسين زيدان ينسجم تمام الانسجام مع تعريف القصيدة الدرامية فقولته (عما يتساءل هذا القلب، عن سوسنة فقدت ظل الأغصان) بنى صورة حملت الوجه الذي نتأمله، كما حملت صورة المستقبل المنتظر وما أكد الرؤية السوداوية صوت النون الذي جاء قبل ألف المد فأشاع جواً من الكآبة.

ما يدل من صوت النون على معنى الاضطراب، والاهتزاز وتكرار الحركة:

143. أخلقت لأعبد رب الكون أنصره (من المتدارك)

144. أم جئت لأمسح أحذية، وأبايع قدم السلطان؟!

145. لا شيء يدغدغ صومعتي... ما لم أحيا قرآني

146. أتلظى شوقاً في سفري

147. ها قد أحكمت سماوية

148. وركبت أسرة طوفاني²

يرد إذن صوت (النون) في نهاية بعض القوافي وليس كلها، وقد ألغى (الشاعر) بذلك نمط الرتابة التي يمكنها أن تقبر النص الشعري في صور إيقاعية مكررة تسهم في خفوت الجانب الفني وتراجعته، كما أضفى ذلك التنوع حركية وسرعة متنامية أوشت بصبغة تفاعلية جسدت رؤية عكست التي سبقتها، فروي النون حمل دلالة الاضطراب والاهتزاز (طوفاني) إذ أن الشاعر امتطى عربة سفره متجهاً إلى الطوفان حيث تكون العبادة هي شغله الشاغل من دون أن يجري عمداً إلى توظيف القافية والمقاطع...» وإنما التجربة الشعرية هي التي تبنى نظامها الموسيقي بكامل العفوية والتلقائية³ فهو لم يختار

¹ (بوجمعة العوفي، القصيدة الدرامية، الخصائص و التحليل، مجلة عمان العدد السادس عشر بعد المائة، شباط- فيفري 2005م، أمانة عمان الكبرى ص41.

² (حسين زيدان، اعتصام ص56.

³ (د. عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دائرة المكتبة الوطنية ط1، 1998م، ص462.

أوزان وقوافي وأحرف وكلمات دون غيرها وإنما التجربة الشعرية هي التي ساقته إلى اختيار صوت ما يتكامل تلقائيا مع التجربة نفسها .

فصوت النون انسجم مع المد الإيقاعي للتجربة الإبداعية و أحدث مواشحة دلالية بينه والمعطى الدلالي العام.

وبما أن تكرار النون بلغ نسبة 80 % في ديوان اعتصام، إلا أنه في فضاء لموسم الإصرار لم يتجاوز 14.44% فمنح نغما قويا مجهورا مثال ذلك قوله:

27. كنت تعرف منذ البداية حجم الوطن

28. كنت تعرف مأساة هذا الضمير

29. وتعرف ألغاز صمت المدن¹

بنصوت النون الساكن ماثلة صوتية لعبت دورا ترصيعيا في (الوطن، المدن)صحبه رنين لون النغم بصفة الإمتداد الزمني، وتوفره على خاصية الاستمرار والجر جعله مصحوبا برنين، إلى أن وصل إلى نقطة توقفه «ويكون هذا التمطيط مصحوبا برنين في حالة مصاحبة لحظة التمطيط لنطق الصامت»².

ومن الأصوات المجهورة كذلك صوت الميم الذي أخذ أعلى نسبة في ديوان (فضاء لموسم الإصرار) تقدر بـ 49.44% والميم صوت مجهور، متوسط بين الشديدة والرخاوة. والأصوات الشديدة هي الأصوات التي تحدث انفجارا «عند مرور الهواء عبر الممر الصوتي، وانسداد ذلك الممر بفعل عائق عضوي، ثم ينفرج فجأة عندها يحدث الانفجار»³. أما الأصوات الرخوة فعند النطق بها، «لا ينغلق مجرى الهواء انغلاقا تاما، بل يضيق نسبيا، بحيث يسمح للهواء بأن يمر...، فيحدث (الهواء) نوعا من الصفير أثناء مروره ويخرج الصوت»⁴.

¹ (حسين زيدان، اعتصام ص 48-49.

² د.محمد العمري، تحليل النص الشعري، البنية الصوتية في الشعر الكثافة والفضاء والتفاعل، الدار العالمية للكتاب د.ط، د.ت. ص

³ د.نور الهدى لوشن، مناهج البحث اللغوي ص118.

⁴ (د.نور الهدى لوشن، مناهج البحث اللغوي ص119.

والميم من الأصوات التي تحدث بانطباق الشفتين على بعضهما البعض وتدل على الأحداث التي يتم فيها التوسع والإمتداد... ومنها ما يدل على المرونة، شكله في السريانية يشبه المطر، ويوحى بالكسب والرضاع والحلب، والمص، والاستخراج، والهضم والمضغ، ... والتوسع والإمتداد، والانفتاح، أما إذا كان أخيراً فكان للإستبداد والإنغلاق»¹.
وبما أننا قمنا بإحصاء صوت الميم على مستوى القافية اخترنا بعض الأبيات التي تفيد معنى الإنداد والإنغلاق مثال ذلك قوله:

(من البسيط)

1. ما زلت أنكر عن عينيك صحوتها
2. إن قلت باسم "جبال الرفض"
3. قلت ... ب "لم"
4. لن تشرق القسمات البيض من هرم
5. ما دام في وطني ... خير الكلام "نعم".

وبما أن محاولتنا في هذه الدراسة هي رصد للبنية التعبيرية للصوت الذي لم يتجاوز ما يرنو إليه القارئ للكشف عن الدلالات التي ترتبط بالصوت اللغوي، فهو لم يتجاوز الرمزية الصوتية **SYMBOLE PHONETIQUE** لأن المعطيات الماثلة أمامنا معطيات لغوية، وكتابية بعيدة عن كيفية النطق «فإنما اشتغلت كيفية النطق بالأصوات فذلك ما يدعى بالأسلوبية الصوتية **phonostyléne**» وإذا حاول القارئ أن يغزو معاني الوقائع الصوتية أو الكتابية فذلك هو الرمزية الصوتية **symbolisme phonetique** وتماشياً مع هذه التفرقة فإننا سنسمي ما يرجع إلى الكتابة والإصاغة معطيات لغوية، وما يحدث عن كيفية النطق معطيات موازية للغة»² مما ينتجه المتكلم أثناء عملية النطق ينتمي إلى باب الأسلوبية الصوتية، وما كان مكتوباً ويستثمره المتلقي للكشف عن الخصائص الأسلوبية التي تميز الإبداع الأدبي يأتي في مجال الرمزية الصوتية، أو القيمة التعبيرية للصوت كما ينعتها الدكتورة محمد مفتاح.

¹ حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص 49.
² د. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناس)، دار التنوير للطباعة والنشر الدار البيضاء د. ط. د. ت. ص 32، 33.

2. حركية النظام الصوتي :

يمثل النظام الصوتي وحركته مجموعة من الميزات والخصائص التي تؤثر سلبا وإيجاباً على البنية الدلالية للنص الشعري وأول عنصر يكوّن حركية النظام الصوتي الاستبدال إضافة إلى عناصر أخرى كالإستخراج والإضافة، والحذف، والتقديم و التأخير.

1.2- الاستبدال:

والاستبدال هو التغيير الذي تحدثه الأصوات في بنية الكلمة، فينتج عنه تولد لفظي إذ يحصل الإنسجام في إدخال الحرف الجديد مكان المحذوف مثل استبدال "طاب" ب(شاب) «فهو اختيار بسيط يجري على الأصوات في الألفاظ التي تتحقق بها الكلمات يظهر سلوكها من حيث التداخل والتخارج في الموقع المعين من الكلمة»¹ ويقصد بالتداخل في الموقع المعين من الكلمة قبول الكلمة لهذا التغيير أي أنه لا يخل بالبنية النحوية والدلالية التي تؤديها الكلمة، أما التخارج هو عدم قبول الكلمة للتغيير في بنيتها لكون الحرف المستبدل قريب من الحرف الجديد والذي يسمى "مقابلاً إستبدالياً" أو *Substitution de contre* «لأن الطاء المفخمة لا تتلوها ألف مرققة في عرف العربية الفصحى فهذا الموقع بعد الطاء مباشرة يتطلب الألف المفخمة ويأتي على المرققة»² لأن إرداف الطاء بالألف المرققة يؤدي إلى تنافر الحروف ومنه إلى تشتت الدلالة.

كما يعرف الدكتور مصطفى السعدني الاستبدال «بأنه يخل صوت أو أكثر محل الآخر سواء أكان هذا الآخر صوتاً (فونيماً) أو علامة دالة فينتج ذلك المعنى إيجاباً أو سلباً»³ أي إستبدال صوت بآخر فيؤدي ذلك إلى تغيير المعنى لذلك قسّم الاستبدال في الشعر المعاصر إلى أربعة أشكال:

1.1.2- استبدال صوت بآخر غيره:

يقول حسين زيدان في قصيدته حدود الغد :

(من الكامل)

14- كم كنت أحلم مثل أبسط دابة في الأرض عن أرضي

¹ (الدكتور تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب ، القاهرة ، ط3 ، 1418 هـ ، 1998 م ، ص75.

² (المرجع نفسه ص76.

³ (الدكتور مصطفى السعدني، البنات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ص22

15- إن قلت أين أبي ؟ لم ينكروا عرضي

16- أو قلت لن أمشي فبالبحر مسدود والموج لن يمضي !

17- لم يسجنوا قدمي ... لم يقمعوا رفضي .¹

في الأسطر الشعرية السابقة تم استبدال الهمزة في أرض بالعين في عرضي، ويقوم الاستبدال بتغيير الدلالة لأن «استبدال صوت يعني استبدال الصفات الملازمة لهذا الصوت فصوت الهمزة هو من الأصوات الشديدة لا هو بالمجهور أو المهموس وهو من الحروف الحلقية»² والهمزة أشاعت جو من المنة (القوة) الخفية في تمسك الشاعر بأرضه التي تمثل هويته وشخصيته وهذا ما شغل أغلب الشعراء المعاصرين الدفاع عن أوطانهم، وشعوبهم، فالشاعر يسعى إلى هدم الواقع الماثل أمامه، والاستنجد بواقع جديد يرتفع به إلى درجة السمو واستشراق المثل العليا، ثم يجعل للأرض مقابلاً إستبدالياً (عرضي) نتيجة حتمية خفية للحفاظ على سلامتها، فبالأرض والعرض يستمر الشاعر في ثورته.

والمقابل الإستبدالي العين، من الأصوات الشديدة يدل على الشدة والصلابة³ شدة موقف الشاعر حسين زيدان في تمسكه بعرضه وأرضه.

يقول في قصيدة عمران ليلة أول نوفمبر:

51. والشمس كانت مرّة .. في العمر تبحث عن دلال .. (من الكامل)

52. والشمس تبحث عن مجال ..

53. الشمس قوس كالهلال⁴

في الواقع أن الكلمات التي أخذت مقابلات استبدالية في الأبيات الخطية السابقة (دلال - هلال - الشمس كانت مرة في العمر تبحث عن دلال) تبحث عن اكتمال الرؤيا ينضوي تحتها نور تام يشبه البدر ، فنلاحظ المقابلة الاستبدالية الحاصلة بين ثنائيتين

¹ حسين زيدان ، فضاء لموسم الإصرار ص8

² ينظر حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها ، ص30.

³ د حبيب مونسي ، توترات الإبداع الشعري ، ص49

⁴ حسين زيدان، اعتصام، ص 19.

ضديتين (الدلال-الهلال) والدلال يمثل التمام ، والهلال يمثل عدم الاكتمال ، ، وصوت الهاء من الحروف المهموسة والرخوة يوحى بالاضطراب، والاهتزاز والتوتر لوضع الهلال الذي لم يكتمل فيصغي الشاعر بذلك لحالة القلق لتكون إحالة مفعمة بصور الصّراع الدرامي عن الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية وما يشوبها من ألوان الضعف والحياة التي تبعث القلق وعدم الطمأنينة في نفس الشاعر ، كما أن الهاء توحى بمشاعر الحزن ، والأس اللذان استوليا على ذات المبدع وجعلته يستنجد بالبحث عن الدلال حيث حمل صورة ظاهرة أحالت لدلالات مكبوتة «الكلمات دائما تحمل دلالات ظاهرية لا تسفر عن المعنى الحقيقي بل لها انعكاساتها الدلالية في عالم الكينونة الباطني»¹ فالدلالات الباطنية للدلال هي البحث عن الاكتمال والوصول إلى عالم يتعد عن ذرف الدموع وضياجر الضياع والدال صوت مجهور شديد من الأصوات اللمسية يدل على الشدة والفعالية والإصرار للوصول إلى منتهى الجبل ومعانقة مدارج الكمال.

ويقول في موقع آخر: (من الوافر)

13. فيضجر عن عشيرته إزورارا ليصبح آية للناس، حوت

14 . فصوّب من هوى الإيمان رحما كأن يونس التسييح قوت²

حدث الاستبدال الصوتي بين الحاء والقاف، والحاء من الأصوات المهموسة الرخوة التي تتأثر بالسياق النصي الذي ترد فيه وكيفية التلفظ به.

ويرى الدكتور عباس محمود العقاد أن صوت الحاء يحتكر أشرف المعاني³ كون يونس عليه السلام في بطن الحوت شرف عظيم ومعجزة كبيرة أيده الله بها ليبعث من جديد بعد أن مكث في بطنه مدة طويلة من الزمن.

أما القاف فيوحي بالقوة و الشدة لأنه من الأصوات المجهورة الشديدة و من الحروف السمعية⁴ يمثل قوة إيمان يونس عليه السلام إذ تلخصت في مناجاته لخالقه، فذاته هي

¹ (الدكتور عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة ص14.

² (حسين زيدان، اعتصام ، ص21

³ (د ممدوح عبد الرحمن، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر ص28.

⁴ (د حبيب مونسى ، توترات الإبداع الشعري ، ص46

نفسها ذات الصوفي التي تسعى إلى تجاوز وجودها إلى الوجود المطلق، وهروبها نتيجة حرمانها مما تسعى للسمو به في عالمها الخاص المتميز عن بقية العوالم.

إن لجوء الشاعر إلى استدعاء الشخصية التاريخية يونس عليه السلام هي بحث عن عالم أبدي تستقر فيه الذات الصوفية المنشدة للمتعالى.

2.1.2- استبدال أكثر من صوت على مستوى السياق:

يقول حسين زيدان في قصيدته (الأشعة):

(من المتقارب)

224. تعصّب ... تعصّب ...
225. تعوّدت منذ صداقة ذروته
226. أن أصوّب
227. تعصّب ... تصلّب ... تأهّب
228. إذا صارحوك بمغزى الجّهاد.
229. أقل صوتك الحرّ في صفهم ..
230. ضع كمامة طهر ... ولا لا تعقّب...
231. تعصّب ... تعصّب ..
232. فهم قاتلوك بما اقترفت يدك الحسنين ...¹

تم الاستبدال هنا في أكثر من صوت على مستوى السياق فكان بين الأفعال التي جاءت على صيغة واحدة (تعصّب، تصلّب، تأهّب) إذ تم الاستبدال بين العين والصاد والهمزة (تعصّب، تصلّب، تأهّب) فبين العين صوت شديد والهمزة صوت شديد و الصاد صوت مهموس رخو إلا أنه يحمل قوة خفية توحى بصلابته وشدّته (تعصّب تصلّب) توحى بالإصرار والتمسك بالرأي أما الهمزة تحمل صفة البروز والإستعداد² كما في (التأهّب) فهي تشير إلى الاستعداد التام لإصابة الهدف أما العين فتوحى بالفعالية والشدّة والصّلاية³.

3.1.2- استبدال الأصوات بالتنقيط:

¹ (حسين زيدان، اعتصام ص 40، 41.
² (د حبيب مونسي ، توترات الإبداع الشعري ، ص43
³ (ينظر المرجع نفسه 49.

يلجأ بعض الشعراء المعاصرين إلى استبدال الأصوات بنقاط مستمرة لها دلالتها ضمن
البنية الداخلية للنص الشعري مثال ذلك قوله في قصيدة (خوف في حجم الحزن) :

«.....»
(من الوافر)

1. يموت، ويترك الأحزان تقتلني
2. ويتركني ... وحيدا بين آلاف
3. بجيظ الليل يشنقني
4. ويتركني ويتركني¹

قبل أن يبدأ الشاعر في نظم أبياته الخطية وضع خمس نقاط بين مزدوجتين وهو بذلك
يخاطب الميت الذي غادر مدينة الأحزان، وتركه وحيدا يتخبط في ليل الظلام الحالك دونما يد
تساعده في التغلب على ذكرياته وأحزانه، ولا شك في أن من غاب ترك شرخا عميقا في
الذات المبدعة، أدمى الكثير من الأحزان فهو العمود الذي تأسست عليه القصيدة بكاملها،
هو الشمس التي منحت الحياة للكون على ضفاف النهر، هو النفس العميق داخل كل فرد:
(من الوافر)

22. ونحن نعد نحسبهم
23. ولن تأتي نهايتهم
24. لأن نباتهم فيض ... ونور يمتطي الأبداء
25. نباتا من ضفاف الشمس
26. آه ... مات كالشمس
27. «.....»²

والملاحظة المسجلة في قصيدة (خوف في حجم الحزن) يتساوى فيها الخوف والحزن ربما
يكون الخوف في التصريح باسم الميت والحزن على فراقه، لأن نهاية النور بشرى إليه وإلى كل
الناس فنور النهار سيأتي ويزيل كل بقعة من الظلام، ويبعث من جديد نور آخر ينشر الأمل
في كامل الأرجاء.

¹ (حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار ص29.
² (حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار ص30.

وهذا النموذج اعتمد فيه الشاعر الاستبدال بالتنقيط فلم يردف النقاط جزافاً بل لوجودها دلالة عميقة تخدم الدلالة الكلية للنص الشعري، إذ أن المقابل الاستبدالي يموت ويترك الشاعر وحيداً في وجه المأساة يتذكر أحزانه وينعيها وكأن من مات هو نفسه من كان يجسها في مكان بعيد، لأن نهايته ربطته بلحظة الفرح المحاصرة بالظلمات فهو يمثل « لحظة الانخفاف والرّعدة التي تزوّده بالنبض والحرارة والقدرة على إنشاء الموت، وتوليد رؤى البعث»¹ فالذات الغائبة تولد في الذات المبدعة النبض واستقبال الحياة والقدرة للتغلب على الموت والبعث من جديد لعالم آخر متميز عن العالم الذي حمل تجربة الذات المبدعة المريرة ويقول في موضع آخر:

(من الكامل)

1. السّاحة:

2. الأرض ... والوطن الحزين ... ولفحة الأوراس .. وال ..

3. حيث امتدّت الرّيح ... حيث مسافة تحت الجبل

4. امتدّت الأسناخ ... وجه كالشّراسة صار بل ...

5. تخفو السّكينة ... تنتشي ... وتخيّط للأمر الجلل²

2.2- الإستخراج والإضافة:

الاستخراج هو عملية اشتقاقية تكون بزيادة أحد الحروف على الكلمة مثل قاعد، عندما نضيف لها الميم تصبح مقاعد وبالتالي يتغير المعنى « والمقصود بالعملية الاشتقاقية اشتقاق من ذات الفعل أما الإضافة لا تذهب بعيداً عن معنى الاستخراج هي أيضاً زيادة أحرف عن الفعل الأصلي وبها يتغير المعنى ويتسنى بهاتين العمليتين قيم خلافية لها دور كبير في خلق نظام صوتي للغة»³:

1. يرق القلب ما رقت قلوب فتدفن في سماوته العيوب

2. ويخفق في نسيم الحرف وحي فتزهر في شتيلة الحبوب

¹ د. عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة ص26.

² حسين زيدان، اعتصام ص10.

³ الدكتور تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص78

3. ويعبر رحلة كعيون طفل إذا ما ذاب في شيء يدوب

4. يهرب همسه الأطفال سرًا يهربها فيعزله الهروب¹

نستطيع تحديد معنى الإضافة والإستخراج في الأبيات الشعرية إذ استخرج من يرق صوت الياء وأضف التاء، والياء من الأصوات اللينة والجوفية² «فعند وقوعها في البداية توحى بالمشقة والجهد وكأنه يصعد من حفرة بشيء»³.

فلاحظ قوله يرق القلب ما رقت قلوب أي أن ليونة القلب وسعته لتتحمل كل الشدائد ليست سهلة مطلقة جسدها صوت الياء إذ جاء في بداية الفعل و جعلنا نلمس تلك المشقة في كيفية تغير القلب و تأمل الصعوبة التي وقع فيها بما أنه من الحروف البصرية. أما صوت التاء فقد جاء في آخر الفعل (رقت) وهو من الأصوات المهموسة، والانفجارية الشديدة «ويوحى بلمس بين الطراوة والليونة، يدل على الرقة والضعف، كما يوحى بالشدّة، والغلظة والقساوة والقوة وعلى الامتلاء والارتفاع»⁴ إذ جاءت في البداية فإنها تدل على القساوة والشدّة أما إذا وردت آخر الكلمة فإنها تدل على الضعف والرقة فلاحظ قوله (مارقت قلوب) و كأن الشاعر بذل جهدا كبيرا من أجل أن ترق كل القلوب ولكن الجواب كان مارقت قلوب، فكل ما توقعه الشاعر هو خيبة أمل لعدم تحقق أمله ونجاحه في جعل كل القلوب مثل بعضها رقيقة وكبيرة لها القدرة على العفو وتحمل كل الآلام، فلا يمكن لكل الذوات أن تنعم بهذه القدرة إلا ذات واحدة، الذات الصوفية التي تذوب من أجل الآخرين لا مقابل لتضحيتها، هي ذات تسمو على تفاهة الحياة لتحلّق بعيدا في سموات المطلق اللامتناهي، فالصوفي اختار طريق واحدة هي طريق العلو الروحي والتسامي عن كل ما يوجد في الواقع «فطريق الصوفي العربي ابن الفارض، مثال العلو الروحي والذي يجد متعة في متابعة الحقيقة الكلية الخبيئة بما هي انسجام واندغام لروحه في رحاب المطلق»⁵ فنفسه جُبلت على معانقة العالم اللامرئي.

ومن أمثلة الإستخراج والإضافة في البيت الرابع (الهروب) أضف ليهرّبها الهاء، والهاء من «الأصوات المهموسة والحلقية، يقف بين الشدّة والرخاوة، ويأتي من أقصى الحلق، ومن

¹ (حسين زيدان، اعتصام، ص20.

² (د حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها ، ص30.

³ (المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

⁴ (حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها ، ص38.

⁵ (د.عبد القادر فيدوح الرؤيا والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، ص57.

عمق الرئتين، وكأن فيه من النفس المتصاعد من الأعماق ما يحاكي اللهات الذي يعتري المشتد في سيره وعدوه»¹ فحركة الهاء في الهروب تشبه إلى حد كبير اللاهث الذي يحمل بين ذراعيه همسة الأطفال ليصل بها إلى برّ الأمان، وبعد ما بذله من جهد لم يظهر أبداً من دون لهات ليصل إلى الهروب الحقيقي أين توجد المأساة الكبرى، هروب خلف هروب، وتكشف هذه الحركة عن سر عميق كون الشاعر لا يملك سوى الهروب كسلاح خفي وحقيقي لا يعرف أين يتجه به ، مشئت الأبعاد، غامض الرؤى.

3.2- الحذف:

الحذف: هو إسقاط صوت أو أكثر من أصوات الكلمة²

والحذف عند عبد القاهر الجرجاني «باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، ونجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبين»³ وتتعدد صيغ الحذف، فيمكن حذف الفعل، والمبتدأ والمفعول.... الخ ومن صور الحذف في حسين زيدان :

1.3.2- حذف مخبر به:

وتلعب الدور الأول فيه علامات الترقيم التي تخلق دوال بإمكانها الوصول إلى الدلالة الكلية للنص الأدبي «وفيه تقوم دوال الترقيم بإثبات عنصر محذوف أو عناصر محذوفة، وبذلك تتدخل الدوال في بناء النص»⁴ ومن النماذج التي تمثل الحذف المخبر به كثيرة عند الشاعر حسين زيدان منها:

- | | | |
|-----|--------------------------|---------------|
| 58. | ذلك النسر يجهل أي | (من المتقارب) |
| 59. | شheid على يوم ميلاده .. | |
| 60. | كنت ألمسه بيضة .. مرة .. | |
| 61. | فاخترقت تفاصيل أسرى ... | |

¹ (د.حبيب موسى، توترات الإبداع الشعري ص34.

² (د.مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ص27.

³ (عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق د محمد التنجي، دار الكتاب العربي، بيروت ط 2، 1417 هـ، 1994 م، ص121 .

⁴ (د محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها، الشعر المعاصر، ص176.

62. أجس حرارة أنفاسه ..
 63. بيضة ...
 64. وكنت أحي له موسم القادمين ...
 65. إلى من يعرّج ..
 66. من أين يسري ..
 67. ويجهلني ذلك النَّسر
 68. نسري ...
 69. كما كنت أجهل في السفح سرّي ..¹

وها هو الشاعر حسين زيدان يقص علينا حكايته مع النسر، والتي جرت منذ فترة خروجه من البيضة أو قبل ذلك، عندما كان بيضة مرة، إلى أن نفر من عرشه بعد أن كان له (الشاعر) بمثابة الراعي والمحفز الذي دفعه لتجاوز القيم العاتية، لكن ما أورده الشاعر غير كاف البتة لسرد قصته الطويلة مع النسر.

وما أفضى إلى دوال أخرى في النص الشعري النقاط المتوالية إذ قامت بتأدية دور إتمام البنية العميقة للنص الشعري، و منح قراءات متنوعة تجعل القارئ يسير في اتجاه متعدد الأبنية تتدرج ضمنه العديد من التأويلات، ومن هذا المنطلق تكون قد وصلت إلى ذهن المتلقي.

2.3.2- حذف غير مخبر عنه:

والذي يشمل عناصر متنوعة، كالفاعل، الفاعل، المفعول، المبتدأ وعدم وجود من يخبر به، وهذا النوع يختلف عن الحذف المخبر به عبر علامات الترقيم التي تمثل لغة رامزة لها وظيفتها البنائية، لكن الحذف غير مخبر عنه يبحث عن قدرة مميزة في الدارس لمعرفة وتحديدده. ونماذج الحذف غير المخبر عنه كثيرة في شعر حسين زيدان من ذلك قوله في قصيدة (خوف في حجم الحزن):

7. تموت الآن كي نشقى (من الكامل)

¹ (حسين زيدان، اعتصام، ص27، 28.

8. تتركنا وتتركنا ... بلا أمّ سترضعنا ... بلا صاح يعزينا

9. وتاهت ... آه .. ذاكرتي

فالحذف غير المخبر عنه شمل (الفاعل) أو الصوت الغائب الذي مات وغادر فكان صوته محذوفاً، وما يوحي بأهمية المتكلم عنه علامات الترقيم المتمثلة في النقاط التي أوردتها الشاعر في بداية القصيدة إذ تحولت إلى عناصر بإمكانها تحويل النص إلى دوال أخرى متفرعة تسعى إلى تكوين عملية التواصل بين المبدع والمتلقي أو الذات المستقبلية لنواة الإبداع الشعري.

ويقول في قصيدة (لا..) بعد أن أردف بعدها علامة من علامات الحذف (نقاط الإستمرار) و هي دليل على أن الحذف وارد يقول:

لا... (من البسيط)

1. ما زلت أنكر عن عينيك صحوتها

2. إن قلت باسم "جبال الرفض"

3. قلت بـ "لم"

4. لن تشرق القسمات البيض من هرم

5. ما دام في وطني ... خير الكلام "نعم"

6. قوم إذا بطلت رؤياك كم هتفوا ..!

7. حتى إذا صدقت ... ظنّوا: سخرت بهم !

8. لا ثورة أبدا¹

فالحذف غير المخبر عنه ورد في أول القصيدة (لا ..) و اشتمل أداة النفي (لا) التي حذف منفيها، فيإمكانه (الشاعر) نهي الآخرين عما يراه غير مناسباً، وقد تكون (لا) أداة نفي مخبرة بعلو موقفه الذي لا يتزعزع عن مكانه فوق جبال الرفض ، فلا تبعث نوراً ما دام في وطنه من لم يجرؤ على محاولة تسلق واحد من هذه الجبال والوصول إلى أعلى قمة فيه ليواجه مصيره، حيث يتم التعايش وتستمر الحياة،هي تجربة الإنسان الصوفي التي ترتفع فوق

¹ (المصدر نفسه ص42).

كل شيء إلى المثالية بعد أن أعلنت تحررها من كل ما يربطها بواقعها المرير، وبعد أن أعلنت رفضها مرة واحدة لا تراجع عنها فرغبة الصوفي جد ملححة في ابتعاده عن الواقع بعد أن أعلن معه القطيعة «فالصوفي منخلع عن عالمه الواقعي ومنبت يعيش وإياه لا في حالة مشاقفة وإنما في حالة قطيعة»¹ فذاته تقترب من العالم الأسمى الذي يحتضن تجربته ويصبح لها بمثابة البديل الذي يعوّض فراغ حياته.

ويقول في مثال آخر:

(من الكامل)

61. هي الأحلام أحيانا ..
62. هي الكلمات والبؤس المعاصر للرضى ..
63. الطهر يا بحر اللظى... الطهر يا .. هي حكمة الشعوب
64. دوما، تقرف الأطفال، تقطف حنكتي²
- وورد الحذف غير المخبر به في البيت الخطي رقم 61 إذ ذكر المبتدأ (هي الأحلام أحيانا..). وحذف الخبر الذي يميز هذه الأحلام: هي الأحلام أحيانا .. ماذا يحدث لها هل تتمدد أم أنها ستعود في يوم من الأيام.
- إن البياض ونقاط الحذف التي جاءت بعد أحيانا منحت تواسلا جديدا عبر دلالية تختلف عن بنية النص المكتوب يستمرها المبدع لتجدد القراءة وتعدد العملية التأويلية إلى عناصر صغرى دالة إلى جانب العلامات الترقيمية التي تشير إلى فاصل نفسي وتركيب في وقت واحد كما نعتها جون كوهين فهي شاهدة على أن المبدع يتكلم غير ما يكتبه، فتتعدد فيها الوظائف بين التواصلية والدلالية، والنحوية «فهي شاهدة على أننا نتكلم بشيء آخر غير الكلمات، برؤيتنا و يدينا وجسدنا كله»³ تسهم في بناء النص وتوضيح الخطوط التي يقف عليها، فتتنوع بين مؤثرات ثقافية واجتماعية.

3.3.2- الحذف الملتبس:

¹ د. عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، ص62.

² حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، ص21

³ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاتها، الشعر المعاصر ص 121، نقل عن I.g, vedenina la ponctuation, en langue française op.it.p60,

الحذف الملتبس وهو الذي يمارس قواعد تبدل اللعبة النصية إذ تصبح الكتابة إشكالية لا يمكن لها التواصل مع بقية العناصر المكونة للنص الأدبي، فزيادة على البياض الذي يتوسط الأبيات الخطية وعدم امكانية تحقيق سلسلة دلالية متتابعة ينشأ الحذف الملتبس « هوتحول الكتابة إلى اشكالية تمثلت في تبدل قواعد اللعبة النصية، ونلمس هنا دال الفراغ الذي يجعل الحذف ملتبسا»¹ مثال ذلك:

1. جيل ... وأركض هاربا .. من أين ينفذ عطرك ! (من الكامل)
2. من أين جئت؟ ... ومن يقوم مقامك؟
3. فالمرتوي من بحر همك ينتشي
4. ويعيدني بعد المسافة للصبّا ..
5. هل أنت غارة موسمي²؟

نلاحظ في البيت الخطي رقم 01 (جيل.. وأركض هاربا.. من أين ينفذ عطرك؟) فنجد أن (وأركض هاربا) مركبا فعليا تاما يتكون من فعل + فاعل ضمير مستتر + حال، وجيل مبتدأ لخبر محذوف لا علاقة للسلسلة الكلامية الأولى بالسلسلة الكلامية الثانية أما البياض فقد زاد في إلغاء البنية الأساسية للجملة على مستوى الظاهر «لأن الحذف الملتبس يعلن باستمرار عن (تركب) السلاسل فيما هو يمارس سرّا حذف عنصر من عناصر المركب، وهذا ما يسمح بإلغاء البنية الأساسية للجملة وما يتصل بها»³ لأن الحذف الملتبس يولد القطيعة بين المتلقي والمبدع أي يحدث شرخا في العملية التواصلية، فيتأزم الموقف الدرامي ويبقى المتلقي حائرا لا يهتدي إلى سبيل نجاته. وقوله من القصيدة نفسها:

(من الكامل)

- 36 كنت الذي ... وأمدّ راحة أضلعي ... آه ..
- 37 فما أقسى هجيرك .. ألمح العصيان ... ينهار الزمن ..

¹ (المرجع نفسه، ص176.

² حسين زيدان فضاء لموسم الإصرار ص18

³ د محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث ، بنياته وابدالاتها ، ج3 ، ص177.

- 38- بثس البداية والسكون
- 39- يا غاديا لمسافتي، حوّل .. حوالبك الطغام ..
- 40- موتي تشعب في عروقي ... بات يغزو الكبرياء
- 41- ويرتضي سبل العوام ..
- 42- كنت الذي .. وأمدّ راحة أضلعي ... آه ..
- 43- ومن يسقي مرارة احتضاري عزة ..
- 44- فالحنظل / الدفلى، وجارية تراقص تخمّي .. تبدي ..
- 45- وللغيلان بعد غائر بمديني ..
- 46- كنت الذي ... وأمدّ راحة أضلعي ... آه ...
- 47- ومن ينسخ الحرف الزّكام .. ويطرد الليل السكّير ..
- 48- أين التي بايعتها ..؟ والحيرتي .. ولسؤددي¹؟

والأمر يتردد نفسه في بعض الأبيات الخطية فنلاحظ السطر رقم 36 (كنت الذي .. وأمد راحة أضلعي .. آه ..) فالتركيب اللغوية الأولى لا علاقة لها بالتركيب الثانية، فالأولى (كنت فعل كينونة + اسم + خبر) لكن الذي مخبر غير تام، كنت الذي فلأي ذات يوجه الشاعر الخطاب؟ لأبي سفيان الذي سجل عبر التاريخ استطرادات خاصة به، أم إلى من تسبب في صوغ مرارة احتضاره بعدما أن امتصّ أنفاس الحنين، وسمّم عفة الحضارة العربية الإسلامية، و أبقى على الحزن.

وفي الواقع أن الشاعر يوجه خطابه إلى ذاتين الأولى أبو سفيان الذي يعود من جديد ويسجل كل ما يتعلق بالأمصار العربية وما آلت إليه من زمن مريض ممزق ، خائف من معرفة وجه الحقيقة الساطع، والذات الثانية المتسببة في احتضار المبدع ورميه في بحر الظلام أين يستقر الجحيم في الظلمات الثكلى.

فالعلاقة التواصلية بين السلسلتين المركبتين غير متحققة على مستوى البنية السطحية غير أن البنية العميقة تفضح مشاعر الشاعر النائحة و هي في حاجة إلى مد أضلعها والتنفس عبر أحلامها المجسدة في كلماته فتغسل كل أدرانه.

¹ (حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، ص20.

4.2- التقديم والتأخير:

جاء الحديث فيه مفصلاً في دلائل الإعجاز للإمام عبد القاهر الجرجاني الذي عرفه بأنه «باب كثير الفوائد جم المحاسن، واسع التصرف بعيد الغاية، ويفضي بك إلى لطيفه، ولا تزال ترى شعراً يروك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء وحول اللفظ عن مكان إلى مكان. وللتقديم والتأخير فضل كبير وعناية بالكلام، يجعلك تتوقع اللفظ فيروك مسمعه كما كان عليه في صورته الأولى وما يلطف عند المتلقي تقديم اللفظ وتحويله من مكان إلى مكان»¹ وذكر الإمام عبد القاهر الجرجاني أن التقديم ينقسم إلى وجهين تقدم يقال أنه على نية التأخير، وتقدم لا على نية التأخير.

ويقصد بالأول تقدم خبر المبتدأ على المبتدأ والمفعول على الفاعل «وذلك في كل شيء أقرته مع التقديم على حكمه الذي كان عليه وفي حسنه الذي كان فيه، كخبر المبتدأ إذا قدمته على المبتدأ أو المفعول إذ قدمته على الفاعل»².

ووجه المزية في التقديم والتأخير، العناية والإهتمام بما قدم، وكون المقدم مفيداً وملجأً يلجأ إليه الشاعر من أجل بناء قوافيه، وإقامة سجعته «ومن الكلام مثل هذا المعنى، ويفسر وجه العناية فيه هذا التفسير وقد وقع في ظنون الناس أنه يكفي أن يقال إنه قدم للعناية ولأن ذكره أهم، من غير أن يذكر من أين كانت تلك العناية، وثم كان الأهم حتى ثبت تقدم المفعول مثلاً على الفعل في كثير من الكلام أنه قد اختص بفائدة لا تكون الفائدة مع التأخير»³.

وهناك رأي عجيب لابن جني فيما يتعلق بالتقديم والتأخير يقول «أن في تقديم ما يضاهي أول الحدث وفي تأخير ما يضاهي آخره، وتوسط ما يضاهي أوسطه سوق للحروف على سمت المعنى المقصود والغرض المطلوب»⁴ بمعنى أن التقديم والتأخير يخضع للمعنى الوارد أو المقدم فتقدم ما يجب تقديمه وتأخير ما يجب تأخيره، و يأتي التقديم للتخصيص، والأهمية، والفضلية، والتعجب.

¹ الإمام عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص96.

² المصدر نفسه، الصفحة نفسها

³ المصدر نفسه، ص99.

⁴ ابن جني، الخصائص، تحقيق د.محمد علي النجار دار الكتب المصرية دط، دت، 555/1

ونماذج التقديم والتأخير كثيرة في شعر حسين زيدان، يقول في قصيدة (حدود الغد):

1. كالحمق أثور على دمي
2. أحو طواسين الرماد عن اللهب الكامن
3. هل كنت في غيبوبة لما فضحت توازني
4. كالحمق أحيانا أرى الشطرنج مال فأرتمي
5. ويكش أبسط بيدق فإذا الكلاب تفك سور غنائمي¹

فالتقديم الوارد في الأبيات الخطية، تقديم الفاعل عن الفعل وذلك في قوله (فإذا الكلاب تفك سور غنائمي) فالكلاب فاعل وتفك فعل مضارع والمزية في تقديم الفاعل الاهتمام به ومنحه كل العناية و قدّمه وأخر الفعل مما منح الصورة أثرا نفسيا عميقا. ومن صور التقديم والتأخير قوله في قصيدة (التميمه):

(من الكامل)

1. كنت أحلم أن أرى شيئا جميلا
 2. في بجره المكنون أرهن ثروتي
 3. وسأستحم بفيضه من لهفتي
 4. شيئا أراه فأرتمي مذهولا !
 5. أرمي شباكي لو تطاوعني يدي .. ولو أرتقى² ؟
- وفي البيت الخطي رقم 02 قدم الشاعر الجار والمجرور وأخر الفعل والأصل أرهن في بجره المكنون ثروتي، والغرض من التقديم مراعاة التناغم أو التجانس الصوتي الذي تشكله القافية فالشاعر هنا لم يرد العناية بالجار والمجرور بل كان تقديمه لغرض إقامة الوزن . يقول الشاعر في قصيدة (طقوس مجد الصقيع):

(من الكامل)

53. "فإخناتون" لن يرضى لك البسمات ، لن تحميك ترسانه

¹ حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار ص7
² حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار ص

54. ولن يبدي تحدره ... ليغرق موسم الكهنة¹

وعلى ضوء هذا النموذج، نرى التقديم والتأخير شمل البيت الخطي رقم 53 إذ قدم الشاعر(اخناتون)عن الفعل لن يرضى فإذا تزحج هذا التقديم عن مكانه فقد مكانه، وانتهى الأمر به كلاما لا يبتعد عن النثر المعتاد سماعه.

3- الموازات الصوتية:

والمقصود بالموازات الصوتية؛ مجموعة من المكونات الصوتية التي تشترك في خصائص معينة تجعلها تقيم الصفة النغمية في الخطاب الشعري «هي كل ما له علاقة بمستوى البديع ويعمل على توازن الأصوات اللغوية في الجملة النحوية أو في البيت الشعري بنوعيه التقليدي والحر»² فهي العناصر التي تجعلنا تستشف التناغم الإيقاعي في ثنايا القصيدة الشعرية. ورد تعريف الموازات عند محمد العمري «تضم كل صور تكرار الصامت مستقلة أو ضمن كلمات»³.

وهي تنتج من تكرار الصوامت كالتجنيس والصوائت كالترصيع متفردة أو متدرجة تحت البنية الكلية للخطاب الأدبي، وشكل القافية باعتبارها تكرار الصامت والصائت وتنقسم الموازات الصوتية إلى أربعة عناصر:

1- التكرار 2-التجنيس 3- الترصيع 4- التوازي

1.3- التكرار:

جاء تعريف التكرار في لسان العرب لابن منظور: كَرَّرَ: الكَرَّرَ : الرجوع، يقال كَرَّرَ، وكَرَّرَ بنفسه، يتعدى ولا يتعدى، والكَرَّرَ: مصدر كَرَّرَ عليه يَكْرُرُ كَرًّا وكُرُورًا، وتكرارًا... وكَرَّرَ الشيء وكركره، إعادة مرة بعد أخرى والكرة: المرة، والجمع كرات: ويقال كَرَّرت عليه الحديث وكركرته إذا رددته عليه⁴ فجاء التكرار بمعنى المعاودة والترجيع .

¹ (حسين زيدان ، فضاء لموسم الإصرار ص13.

² د.عبد الرحمن تيرماسين، التوازنات الصوتية، التوازي -البديع- التكرار، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، العدد الأول 2004م، جامعة محمد خيضر بسكرة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع عين مليلة.

³ (محمد العمري (تحليل الخطاب الشعري) ص11.

⁴ (ابن منظور ، لسان العرب مادة كرر، دار صادر بيروت الطبعة (1) 1997، الجزء 5 ص390.

أما في اصطلاح علماء اللغة: «هو دلالة اللفظ على المعنى مرددا»¹ بمعنى أن المعنى واحد والمردد هو اللفظ.

ويعرفه السيوطي «قال من سنن العرب: التكرير والإعادة: إرادة الإبلاغ بحسب العناية بالأمر: قال الحرث بن عباد:

قربا مربط النعامه مني لقحت جرب وائل عن حيال

فكرّر قوله (قربا مربط النعامه مني) في رؤوس أبيات كثيرة عناية بالأمر وإرادة الإبلاغ في التنبيه والتحذير»² والتكرار أو التماثل الصوتي ظاهرة تنظم الحياة وتجعل قانونا لاعتدال ناموسها.

بما أن التكرير لازم في لغة البشر يكون حرف أو لفظة أو جملة.

أما المحدثين فلم يخرجوا أثناء دراستهم للتكرار عمّا سنه القدماء ومن هؤلاء، نازك الملائكة التي تعرفه بقولها: «التكرار في حقيقته إلحاح عن جهة هامة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنايته سواها وهذا هو القانون الأول البسيط الذي نلمسه كل منا في كل تكرار يخطر على البال، في التكرار سليل الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها»³ فبترداد الشاعر للفظ الواحد دون سواها، دليل كاف على أنه عني بها وما ترك ورائها من دلالة قيمة تفيد الدّارس الأدبي في تحليل نفسية الذات المبدعة لأن التكرار يوصلنا إلى استشفاف الفكرة الثابتة في ذهن الشاعر.

وورد تعريفه عن الدكتور محمد العمري بمعنى التردد والاشتقاق «تردد كلمة بعينها من الشطر الأول في الثاني، أو هو مجرد تردد كلمة في سياقين مختلفين»⁴

والاشتقاق «تردد الصيغ من أصل معجمي واحد ويلتبس به الموهوم أو شبه الإشتقاق، وهو نوع من السجع»⁵ جاء كل من الإشتقاق والترديد بمعنى واحد، تردد وتكرار الألفاظ والصيغ تشترك في أصل معجمي واحد.

¹ (دمحمد السيد شيخون، أسرار التكرار في لغة القرآن، مكتبة الكليات الأزهرية، ط1، 1983، ص9.
² (العلامة عبد الرحمن جلال الدين السيوطي، المزهري في علوم اللغة وأنواعها، شرحه وضمّنه وصحّحه وعنون موضوعاته وعلّق حواشيه محمد أحمد جاد المولى، علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الطباعة والنشر دت طبعة 1، ج1 ص332.
³ (نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر ص276.
⁴ (محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرواية البلاغية، والممارسة الشعرية، نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر، إفريقيا للشرق المغرب، الطبعة 1، 2001م، ص138.
⁵ (المرجع نفسه، ص138.

أما الدكتور عز الدين علي السيد فيقرنه بالتمثال «التكرير، أو التماثل الصوتي أمر لازم في لغة البشر فإن المعاني من ناحية أوسع مدى من الألفاظ، وهذا يستدعي إعادة الألفاظ على أوجه مختلفة من الهيئات أو الدلالات المجازية والرمزية لاستيفاء المعاني»¹

فيرى الدكتور عز الدين علي السيد أن المعاني أوسع بكثير من تكرار الألفاظ، ومن ذلك لا بد من تكرار الألفاظ على أوجه مختلفة وأنماط متعددة بغية إستيفاء المعاني وبلوغ النية من القصد واستحكام الرأي.

أما عند الدكتور مختار حبار لم يتجاوز المعنى الإيقاعي والحركي لمبدأ التكرار والترديد لكل ما هو مائل في الكون ولكنه اشترط فيه شرطا لازما، هو القصد والابتعاد عن العفوية بمعنى ينبغي على التكرار أن يكون مضبوطا في سكناته وحركاته ومقاديره لقيام الإيقاع «وإن ثبت لنا وضح أن أي حركة إيقاعية كتعاقب الليل والنهار وكالعدو والراح، وكإيقاع الحدادين والقشارين ولكن من أهم شروط التكرار التقفية»²

وينقسم التكرار عند الدكتور نازك الملائكة إلى:

تكرار بياني:

وهذا الصنف من التكرار أبسط الأصناف جميعا، وهو الأصل في كل تكرار تقريبا مثاله قوله تعالى «فبأي آلاء ربكما تكذبان»³ ومثاله أيضا في قصائد حسين زيدان قوله:

1. وحيثما سألت عني (من الرجز)
2. بين زفرة الغروب والشهيق
3. في مساحة هناك
4. أو جميزة بسوق
5. أو لمست فرحتي
6. وغصت في رحم الحريق
7. حينما سألت عني
8. في المقاهي .. في ازدحامات الطّريق

¹ (الدكتور عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير ص 04.
² (الدكتور مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، ص

9. حيثما مشيت تكشف الفصول
10. والثواني والمرهفه
11. وتنتمي إلى انغزالي، في حنين الأرصفه ..
12. وحيثما طفت الرواق
13. ضيق هذا الأثير، لا مذاق
14. حيثما سألت عني، في صلاة العصر
15. أو في ليل بهيم¹

والعبارة المكررة هنا (حيثما سألت عني) تردت ثلاث مرات في هذا المقطع والغرض من هذا النمط التأكيد على الكلمة المكررة.
تكرار التقسيم:

ويقصد به تكرار كلمة أو عبارة في ختام كل مقطوعة من القصيدة:

(من الرجز)

- 7- وتنفر الأوتار من خليلها
- 8- وجهي ووجهك الذي ينوي الرّحيل
- 9- من تقاسيم انقسامي: أصمدي
- 10- هل كنت أذكى عندما
- 11- طوّقت ساعة انفصالي عن غدي ؟
- 12- وجهي .. ووجهك الذي ينوي الرّحيل
- 13- عندما ودّعت أنفاس اختيالي ... اصمدي
- 14- ولتمهليني لحظة ... لأسترد صورتي
- 15- وأسترد ما تبقى ... من بقايا جثتي²

كرر العبارة (وأسترد ما تبقى ... من بقايا جثتي) في نهاية المقطع و يقول في مقطع آخر :

58- لا تتركي لي وحدتي

¹ (حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، ص3-4)
² (حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، ص 10، 11، 12.)

59- أنوي النفور من ... إليك

60- غبت ارتجالاً .. ضاع كفي .. هل يدي في راحتك؟

61- بحث عني /فيك/ تهمت ... لا النهاية استراحت في فمي

62- هل في -أنا- مصل لديك ..؟

63- لا ترحلي ... ولتمهليني لحظة ... لأستردّ طاقتي

64- وأسترد ما تبقى .. من بقايا جثتي¹

لجأ الشاعر إلى تكرار التقسيم مع مراعاة الجانب الفني لأن الغرض منه تخفيف الرتبة على الصوغ الشعري، وجعل القصيدة تسير في خط واحد حتى يصل إلى نهاية المقطع الشعري، وبداية آخر تتناسج فيه ألفاظ ومعاني جديدة لم يتطرق الشاعر لها من قبل. التكرار اللاشعوري:

ويأتي هذا التكرار في سياق شعوري «كثيف يبلغ أحياناً درجة المأساة ومن ثم فإن العبارة المكررة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية»². ولقد ورد هذا النمط في قصيدة "عمران ليلة أول نوفمبر" التي لم تتحقق فيها عودته ، رغم مناشدة الشاعر له بالرجوع يقول فيها:

(من الكامل)

31- لم لم تعد... ؟

32- فالأرض ثكلى والسماء ستبتعد

33- لم لم تعد ؟ !

34- هذا الحنين ... كعرشة الأنفاس ... يسري في حنايانا

35- ويهرب مرّة كي يتحد

36- لم لم تعد ؟!

37- في هذه الشجرات حلم "دافئ" ..

38- يغري لحاء رحيقها .. كي يحترق ..

39- فوق السواقي رغوة .. وقفت بمفترق الطرق ..

¹ (حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار ص 10، 11، 12.
² (د.نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 287.

40- والبحر منغلق .. ومنغلق .. وهذا الباب

41- من ميلاد (طارق) لم يدق ..¹

فالعبرة المكررة (لم لم تعد) نشرت في القصيدة غنائية، حزينة أفضت إلى تأزم الموقف الشعوري بمناجاة ملحّة لعمران حامل آمال شعبه، فأشاعت جو من الوعي الدرامي، وتشتت الذات المبدعة في أرجاء الأرض الحزينة بحثا عن رمزين يبعثان الحلم الدافئ في الأنفوس، الحديقة، والحبيبة اللذان يمثلان حيرتان مستمرتان عبر الزمن، فالتساؤل قائم لأجلهما بعد أن ابتعدا عن الذي أعلن عشقه لهما ولم يتردد ولو مرة في تذكرهما والحنين إليهما.

أما الدكتور محمد بينس فقد قسم التكرار إلى تكرر الترابط والتكرار الحر، فتكرار

الترابط قسمه إلى:

تكرار الترابط التام:

ومثال ذلك قول الشاعر حسين زيدان وفي قصيدة التميمة:

(من الكامل)

1. كم كنت أحلم أن أرى شيئا جميلا
2. في بجره المكنون وأرهن ثروتي
3. وسأستحم بفيضه من لهفتي
4. شيئا أراه فأرتمي مذهولا !
5. أرمي شباكي لو تطاوعني يدي ... لو أرتقي
6. فأصطفيه دليلا ..
7. كم كنت أحلم بالنقا ..
8. بصراحة تنتابني ... ببساطة/ مثل التمام والرقى ..
9. شيئا يضمم حرقتي
10. أنسى دمائي في (حماء)/ في (قد سنا)/ في (كربلاء)
11. شيئا صغيرا مثل لا
12. يعلو تراث خريطتي .. جيلا فجيلا ..
13. كم كنت أحلم أن أرى شيئا جميلا² ..

¹ (حسين زيدان، اعتصام، ص18.

² حسين زيدان فضاء لموسم الإصرار ص

وتكرار الترابط التام تمثل في (كم كنت أحلم أن أرى شيئاً جميلاً) إذ ورد تاماً فلم يحذف منها أي عنصر من عناصرها ولم يستبدلها بأخرى.

تكرير الترابط غير التام:

قوله: (من التدارك)

20- قادم من رياح تعيد بناء السماء ..

21- قادم من رياحين هذي الصلاة ..

22- قادم كانتصار الشهيد على موته

23- قادم من كهوف تصدر للعالمين الضياء¹

وتكرار ترابط غير التام تحدد في مفردة (قادم) ثم أردف بعدها جملة مغايرة (قادم

من رياح، قادم من رياحين، قادم من كهوف).

تكرير الترابط بالحذف:

(من الرجز)

1. فما العمل؟!

2. أقول للعزيزة التي

3. تربعت على سهول جبهتي

4. فما العمل؟!

5. أقول للعزيزة التي ...

6. وهل هنالك أمل؟!

7. وهل ... وهل وهل؟!²

ففي هذا النموذج شمل التكرار عبارة (أقول للعزيزة التي تربعت على سهول جبهتي)

إذ شملها الحذف عندما تكررت العبارة نفسها للمرة الثانية (أقول للعزيزة التي ...)

تكرار الترابط بالإضافة:

(من المتدارك)

95- عما يتساءل هذا القلب ... وعمن يبحث؟

¹ (حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار ص26.

² (حسين زيدان فضاء لموسم الإصرار ص

96- يقسم آلاف الآلاف ليحدث !

97- يحذف آلاف الأشياء لكي لا تحدث !

98- عما يتساءل هذا القلب

99- وبين جنون الماء

100- وهذا الحزن النامي في فجر الصحراء

101- انكشف علب الأفراح

102- والأرض قراح

103- عما يتساءل هذا القلب ... وعمّن يخفي ما يخفي ؟¹

تكرّر الترابط بالإضافة في العبارة (عما يتساءل هذا القلب وعمّن يبحث؟) ثمّ (عمّ يتساءل هذا القلب وعمّن يخفي ما يخفي) بعد أن وردت من دون مضاف إليه (عما تساءل هذا القلب).

والتكرار الحر قسمه إلى 1- تكرار اسم العلم 2- تكرار الوحدات المتساوية
مثال الأول قوله:

55- لا ترحلي ... لا تنتمي "دهيا" إليك (من الرجز)

56- لن تحتفي بمولد الإيقاع في اخضراره

57- لن تنتمي "دهيا" إليك²

والاسم المكرر في هذا المشهد "دهيا" الكاهنة و التي مثلت فترة زمنية وحضارية من تاريخ المقاومة الجزائرية.
تكرار الوحدات المتساوية:

(من الكامل)

1. ربّاه إني لم أهم في كل واد ..

2. أنا لم أصفق للأمير

3. ولم أطبل للفساد ..

¹ (حسين زيدان، اعتصام ص53).

² (حسين زيدان فضاء لموسم الإصرار ص

4. أنا لم أكن زير النساء
5. أنا لست مدّاحا
6. وكلّ غشاوة في الأرض
7. لم تحجب عن الرؤيا السنّاء ..
8. رباه إني مغرم
9. بهدي الصراط المستقيم

ان تنوع والوحدات المتساوية المكونة لنسق التكرار (واد، الفساد، النساء، السنّاء، الجهاد..). أدت التنوع القافية ولونت القصيدة بنغم إيقاعي متجدد ومتنوع، يذهب الرتبة وتكرار نفس الوحدات الإيقاعية..

وسأطرق في دراستي للتكرار إلى ثلاثة أنواع وهي :

- 1- تكرار الحرف
- 2- تكرار الكلمة
- 3- تكرار الجملة

1.1.3- تكرار الكلمة:

يشكل التكرار أكبر الميكانيزمات التي لجأ إليها الشعراء المعاصرون، وذلك بإعادة اللفظة أو العبارة أكثر من مرة مما يطبع قصائدهم بكثافة موسيقية وانسجام ترتاح له أذن المتلقي، لأن الكلمة المكررة تتميز بالجمال اللفني الذي يعتمد على مبدأ المعاودة والتكرار، فلو وردت العبارة أو الكلمة مرة واحدة لأصبحت عادية لا تحمل بعدا جماليا يجعلها تضيف على الأبيات أو الأسطر السطرية إيقاعا متنوعا ومتناميا. لأن أصل الإيقاع مجموعة من المبادئ والقيم يكون مبدأ المعاودة والتكرار أساسا لها «... فالحركة الإيقاعية هي الحركة المتكررة لأننا قررنا أننا أنما أن الإيقاع هو الحركة المتميزة بالجمال، وكل حركة لا تعاد ولا تكرر حركة عادية... والإيقاع هو جملة القيم التي تعاد مرارا وتكرارا»¹ فمبدأ المعاودة عبر حلقات متزامنة يولد ما يسمى بالحركة الدورية الممتدة والمستمرة عبر تكرار الوحدات المتساوية والتي يتفرع عنها ما لا يعد ولا يحصى من المعاني المتولدة.

¹ د. محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، ص 72، 73.

أما الدكتورة "إلهام أبو غزاله" والدكتور "علي خليل حمد" استعانوا بالتكرار الجزئي بدل تكرار الكلمة والذي يظهر في سياقات مختلفة من فعل إلى اسم وعرفاه بقولهم « نقل العناصر التي سبق استعمالها إلى فئات مختلفة مثل خاطر - خواطر »¹.

و من الدارسين من اعتبر تكرار الكلمة أداة يتخذها الشاعر المعاصر لإضاءة جانب هام من تجربته الإبداعية وإثرائها فيفضل التناغم الصوتي الذي تحدته الكلمة المكررة يأذن بالكشف عن قوتها الخفية « فالكلمات المكررة ربما لا تكون عاملا مساهما في إضفاء جو الرتبة على العمل الأدبي ولا يمكن أن تكون دليلا على ضعف الشاعر عند الشاعر، بل إنها أداة من الأدوات التي يستخدمها الشاعر ليعين في إضاءة التجربة وإثرائها وتقديمها للقارئ»² فلا يمكن أن نعتبر أن تكرار الكلمة يمكن أن يخل بالمعنى من خلال الرتبة التي يمكن أن يحدثها في النص الأدبي، بل على العكس فالكلمة المكررة توحى بارتباط قوي بينها والذات النفسية للمبدع؛ فهو يتلقى مفردة بعينها لقدرتها الكبيرة على تفرغ الطاقة النفسية الكامنة في ذاته، والتنفيس عليه كربتته، هي القدرة على كشف البعد النفسي للشاعر .

واشترط صاحب سرّ الفصاحة (ت466هـ) في الكلمة أن تكون حسنة الفهم جيدة التأليف، تتوفر على شروط الفصاحة، تجذب المتلقي أثناء سماعها « أن يكون تأليف تلك اللفظة من حروف متباعدة المخارج...وهي أن الحروف التي هي أصوات تجري من السمع مجرى الألوان من البصر... أن نجد لللفظة في السمع مزية على غيرها، أن تكون غير متوعرة وحشية... وأن تكون غير ساقطة عامية»³ أن تكون اللفظة مكونة من حروف بعيدة المخرج و إلا حدث التنافر مثل (المخع) إذ تشترك أصوات هذه المفردة في كونها تبدأ من الحلق، تجري من السمع مجرى الألوان من البصر، فالتقاء اللون الأسود مع الأبيض يكون أكثر جمالا من الأحمر والأصفر، لأن هذا الأخير قريب للأحمر في بنيته التركيبية، كما يجب أن تكون مفهومة من قبل المتلقي، وهذا لا يعني أن تكون مبتذلة عامية .

أما الدكتور عبد الرحمن ترماسين في كتابه البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، فيرى أن التكرار يشتمل على صفة الامتداد Prolongement كما يتميز

¹ د. إلهام أبو غزاله، د. علي خليل حمد، مدخل إلى علم لغة النص، تطبيق النظرية روبرت ديبو جراند وولفجانج دريسلر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط2، 1999، ص 72.

² د. موسى رابعة، قراءات أسلوية في الشعر الجاهلي، دار الكندي للنشر والتوزيع. أربد- الأردن- ط1- 2000 ص 31، 32.

³ ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة لتحقيق، ط1، دار الكتب العلمية بيروت. ط1. 1402هـ، 1982م، 64، 66، 73، 70.

بالتواتر، ويقصد بالأول (الإمتداد) الذي يشغل أكبر مساحة للمكان التواتر الذي ينشأ من تردّد النغمات وتفّرّعها، ممّا يحمل المعنى على دلالات مختلفة «إنّ التكرار يولّد الإمتداد والشرط فيه التواتر وهو الذي يعمل على نمو القصيدة وتمطيظها، وليس كل امتداد تكرار، والإمتداد يفعل في الإيقاع ما يفعل في المكان، أمّا الإيقاع يتردد وتتواتر نغماته»¹.
ومن نماذج تكرار الكلمة في شعر حسين زيدان قوله:

(من البسيط)

- 30 - فإنّ أوّل جرح ظلّ ينزفني تاريخه ودمي، مازال (صقينا)
31- وكم عرفتك لغزا ترتديه دُمي "ف"شاهد القرن " بالأسرار ينبينا
32- يا وردة الروح قلبي سار منتصرًا بايعة نبع الهدى بايعة هادينا
33- لعلي لم أبح، ما حيلتي! حسنًا فلننتظر مرة أخرى القوانينا²

ورد هذا النوع من التكرار في البيت رقم 32(بايعة) إذ تكرّرت مرتين، وأسهم هذا النوع في رفع النغم الإيقاعي والإحساس به « فموقع الكلمتين في النص يساهم في رفع مستوى الإيقاع الإحساس به»³ أي أن الإيقاع خلق جوًا من الإثارة الموسيقية أفضت إلى تشكيل نغم موسيقي متجاوب إيقاعيا.
ويقول في القصيدة نفسها:

(من الكامل)

- 25- مدينتي قبل هذا القبل قد وُجدت وإن طغى الحزن، ضمّت فرحتي حيناً
26- ضياؤها في سنا الوجدان يحملي ونورها عن سفيه القول يغنينا
27- تفيّات صحوتي في عز سندسها وهزني شوق الشوق ستينا
28 - مدينتي سكنت قلبي، فأذن في شريانه، صوت من يدعو الملبّينا⁴

¹ د. عيد الرحمن تيرماسين، البيئة الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 212.

² حسين زيدان، اعتصام، ص 7.

³ د.طالب محمد الزويبي، نصر الدين حلاوي، البيان والبدیع دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت، ط1 1996 ص 165

⁴ حسين زيدان، اعتصام ص6.

قد عمد الشاعر إلى تكرار لفظ (مدينتي) والمدينة من أهم الرموز التي تغنى بها الشعراء المعاصرون كان الغرض منه « التلذذ بذكر المكرر، والتنويه به والإشادة بذكره»¹ فالشاعر حسين زيدان يستمتع في هذا الموضوع وهو يكرّر لفظ (مدينتي) فمدينته رغم الداء والأعداء لا زالت موجودة وقائمة.

و من طبيعة الإنسان أنه يلجأ دائماً إلى التكرار، فحياته من مهده إلى منتهاه تخضع لمبدأ المعاودة والترجيع كما أنه يستمتع بتعدد كلمات معينة «فالإنسان والتكرار صديقان منذ الطفولة المبكرة التي تبدأ فيها بسماع دقات قلب الأم جنينا ووليدا، وبتكرار حركة الفم في الرضاع»² فأول ما يتفطن له الجنين وهو في بطن أمه دقات قلبها التي يسمعا ويتأثر بها ويسمعا حتى بعد ولادته.

ومن الأمثلة المصوغة لتكرار اللفظة قوله: في قصيدة (عمران ليلة أول نوفمبر):
(من الكامل)

22- يخال لي.. أن النهار مقبلٌ

23- وأن شمس لهفتي مشرقة من بعد حين..

24- يخال لي...وكم تخيلنا اليقين..

25- أن خيط رحلة السواد...محطة لرحلة البياض

26- لرحلة الهواء..

27- لرحلة العصفور بعد الماء³

ومن الواضح أن الشاعر حسين زيدان قصد تكرار لفظ (الرحلة) وجاء تكرارها في صدر كلّ سطر شعري والغاية من ذلك تكثيف الإيقاع وتنميته ، وإنشاء تناغم موسيقي تحدثه المعاودة الدورية (للرحلة) التي تكررت أربع مرات، فرحلة العصفور هي رحلة الذات الصوفية إلى ماوراء الوجود للبحث عن مكان يتحصن بالسكينة والسلام، هي دعوة للإنسحاب من الحياة والتغني بالموت المخلّص لها (الذات المبدعة) فتلجأ إليه ليحمل بذرة استمرارها، فهو المنقذ كما ينعتة الدكتور علي آيت أوشان « ... فعندما يقف الشاعر عند عتبة الموت فإنّه يتلذذ به، ويطرحة كمنقذ لما يعيشه كشاهد يستفهم به عن أشياء عديدة

¹ د. محمد السيد شيخون، أسرار التكرار في لغة القرآن، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة ط1، 1403 هـ-1983 م ص 22، 27

² د. عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، ص 79.

³ حسين زيدان، اعتصام، ص17

دون الحاجة إلى جواب عنها»¹ لأنّ رغبة الشاعر الصوفي جد ملحة في التوحد مع عالمه الداخلي والقيام برحلته الخالدة في عالم الروحانيات والتأملات الفلسفية. ومن نماذج تكرار الكلمة قوله:

47- هل سوف نبدأ بالتّشيد! (من الكامل)

48- أم بالصديد؟!

49- أم بالرّفات؟!

50- الحلم دون مطية.... والظائر الحُرّ استمات

51- والشمس كانت مرة.. في العمر تبحث عن دلال

52- الشمس تبحث عن مجال

53- الشمس قوس كالهلال

54- والآن حزنك قد يباع

55- عمران ما معنى الوصية.... طالما الإنسان ضاع؟!²

فلاحظ التكرار الوارد في هذه المقطوعة (الشمس) التي تكرّرت ثلاث مرات، وفي كل مرة تبحث عن يخرجها من بحر الظلاله والظلمات، ويثبتها في مكانها، في قلب السماء، ليعمّ النور .

ويوضح لنا هذا التكرار تسامي الذات الصوفية ببحثها عن معاني عالية تجسد صفة المعرفة التي تتميز بها «فأقل ما يمكن أن يجسده هذا التكرار هو التنصيص على "صفة المعرفة" التي يتصف بها "العارف بالله" وتساميه بها عن الغير»³ والملاحظ كذلك على هذا التكرار، أو الترجيع الصوتي ما أنتجه من تردّد نغمي وتناغم موسيقي على مسافات زمنية متناسبة يخلق تخيلا في ذهن المتلقي بالابتعاد الذي تتمدّد عبره الصورة «فتقوم صورته الإيقاعية برسم لوحة في ذهن القارئ، تلقى في السمع صورة التباعد شيئا فشيئا إلى أن يتراءى فيقوم بتمديد

¹ د. علي آيت أوشان، السياق والنص الشعري (من البنية إلى القراءة)، دار الثقافة (مؤسسة النشر والتوزيع) الدار البيضاء د.ط. 2000 ص 153.

² حسين زيدان، اعتصام، ص 19.

³ د. مختار حبار، الشعر الصوفي في الجزائر، إيقاعه الداخلي ووظيفته. ص 80.

الصورة»¹ وبتمدد الصورة تبقى العناصر المكونة لها مؤتلفة ومتجاوبة إيقاعيا ومن أمثلة ذلك قوله:

(من المتقارب)

200- أعبّر عنه بلمس اليدين

201- أعبّر عنه بلمس القلوب

202- أعبّر عن رفضي الفارقي...

203- بهمس الحقيقة..بالعري ثوب..

204- أعبّر عنه بنفي له

205- فأرفض رفضي...وفيه أذوب...²

والملاحظ في هذا المثال التكرار الأفقي والعمودي الذي خلق نوع من التوازي، وتعدد القراءة النصية فنلاحظ القراءة العمودية:

أعبّر	عنه	بلمس
أعبّر	عنه	بلمس
أعبّر	عن	رفضي
بهمس	الحقيقة	بالعري
أعبّر	عنه	بنفي له
فأرفض	رفضي	وفيه أذوب

ف نجد ذلك الإنقسام وتعدد القراءة بين محيط عمودي وأفقي كما وفرت لنا هذه القراءة خاصية إستبدال المواقع، وذلك أن وظيفة التكرار تتجسد في خلق تنظيمات موقعية تولد التجانس النغمي والتّرداد الصوتي « يتجلى التكرار في النص الأدبي باعتباره إحداثا لمبدأ ينتظم على المستوى الموقعي، نعى التنظيم عن طريق التكافؤ »³ وهذا بالفعل ما وجد عند تكرار اللفظ الذي أشاع في الأسطر حوا من التكافؤ وخلق ما يعرف بمبدأ التوازي:

(من الرجز)

¹ د. عبد الرحمن تيرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 216.

² حسين زيدان، اعتصام، ص 38، 39.

³ يوري لوتمان، تحليل النص الشعري ترجمة د. محمد مفتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة ج، م، ع د ط 1995 ص 63.

- 1- وجهي
- 2- ووجهك الوضيء
- 3- والحقيبة استراحت بيننا
- 4- نحن الأقانيم التي ظلت تسمّي كنهها
- 5- فلتصمدي في وجه إبحار انفصامي.... اصمدي...
- 6- وجهي... وتغرب الفصول من صدى صهيلها
- 7- وتنفر الأوتار من خليلها
- 8- وجهي... ووجهك الذي ينوي الرحيل
- 9- من تقاسيم انقسامي، اصمدي
- 10- هل كنت أذكى عندما
- 11- طوقت ساعة انفصالي عن غدي
- 12- وجهي... ووجهك الذي ينوي الرحيل
- 13- عندما ودّعت أنفاس اختيالي.. اصمدي¹

الكلمة المكررة (اصمدي) ترددت في أكثر من موضع فبعدها أن أوشك الشاعر على الغرق في بحر تأوهاتة وابتهاالاته ها هو ذا يخاطب ذاته بأن تصمد وتستعد للمواجهة والمقاومة، هي آخر ما يمتلكه، لترد له أنفاسه وتنشر الحياة في كامل جسده، بعد أن كان بينه وبين الفناء شفا حفرة، هي قضية الشاعر المعاصر الأولى، فهو بواسطة أنماط التكرار الموظفة في دواوين الشعر العاصر، يحاول عبرها الإجابة عن مجموعة من التساؤلات التي تتعلق بمصيره وكيانه، وفي حقيقة الأمر هي تساؤلات شغلت الإنسان منذ بادئ الأزمان «قد يمتلك الشاعر مجموعة من التساؤلات حول مجموعة من القضايا المتعلقة بأصله وخلقه كإنسان، وبرحلة حياته ومصيره، وهل هو مخير أو مسير؟ إلى غير ذلك من تساؤلات شغلت الإنسان، وما زالت منذ وجد»² وما إلحاحه على فعل الصمود، ما هو إلا نتيجة للهروب من المصير الذي لا مندوحة من الإفلات من قبضته.

¹ حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، ص 10- 11.
² د. خالد سليمان، الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية المعاصرة، جامعة اليرموك - الأردن. مجلة الآداب ع 04 1418 هـ 1997م
 جامعة قسنطينة ص 263.

ويقول في موضع آخر:

(من الرمل)

9- رافضٌ.. مذ قدّمتُ.. ثديا... رأيت الأضلعا

10- وتشير الأم حولي، تُكملُ العدة باسمي

11- [لعبة حربية] لم يكشف المأفون ما تقصد أمني

12- وأنا أحفظهم... أحفظ ذاك الأصعبا

13- رافضٌ... من قدمت... حزنها... والأضلعا..

14- فرأيت السّد فيها مشرعا

15- ونهارا فتشوا بيتي كأني: سارق الشمس بجفني¹

إذا أمعنا النظر في الكلمة المكررة (رافض) والتي هي عبارة عن صيغة اسم فاعل، نجد أنها تؤكد على الإصرار وقوة الإرادة، بمعنى أجزم أي فاعل ذلك أو أصر على رفضي بالرغم ما يعتريني من صدمات وآلام، فلفظة رافض أوحى بأن الشاعر رافض للعديد من المرات وللكتير من الأشياء فرفضه لم يتعلق بأمر واحد، إذ في القصيدة نفسها يستأنف تكرار (رافض) من بدايتها إلى نهايتها بعد أن أورد تفصيلا تاما لما عرض من مرفوضاته.

2.1.3- تكرار الجملة:

من تكرار اللفظة أو الكلمة، والأثر الصوتي الذي أحدثته، ننتقل إلى نوع آخر من التكرار، ألا وهو تكرار الجملة، الذي لا يختلف كثيرا عما سبقه، ولكنه يتميز عنه بكونه يأخذ مساحة أوسع وأرحب أفقيا مما يوفر خاصية الإمتداد والانتشار للبيت الصوتي.

وقد عرف التكرار من صوتي أو فونيمي أو جملي بالتشاكل الصوتي *Isotopie* والذي عرف على يد غريماس إذ اهتم بما يعرف بالتشاكل المعنوي² وقد عرفه الدكتور صالح مفقودة بقوله: «تراكم العناصر الصوتية والمعجمية والتركيبية والتداولية»³ بمعنى أن التشاكل

¹ حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، ص 27-28.

² ينظر د. صالح مفقودة، نصوص وأسئلة، دراسات في الأدب الجزائري، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة للطبع ط1 2002 ص 78

³ المرجع نفسه، ص نفسها.

بمفهومه العام يشمل جميع العناصر المكونة للخطاب الأدبي من الصوت كأصغر وحدة يتكون منها النص انتهاءً إلى الوحدات التركيبية والأساليب التداولية.

والتشاكل الصوتي الذي يشمل جميع ما يوفر ميزة التوازن في الخطاب أولها التكرار، التجنيس، الترصيع والتوازي.

كما لعب التكرار دور كبير فيما يخص النوع الأول والثاني، فإنه يلعب دوراً أكبر على مستوى التركيب، والشاعر المعاصر يكثر من تكرار الجملة و يمكن القول أنه تميز بذلك عن الشاعر الجاهلي الذي عُرف بالتكرار على مستوى الوحدات الفونيمية.

ومن أمثلة تكرار الجملة في مدونتي الشاعر حسين زيدان قوله في قصيدة (عمران ليلة أول نوفمبر):

(من الكامل)

3- وأنا المفسر كم رضعت رموزها وطرقت دار... "من هنا يا دار"

4- رؤياك يا عمران بالعشق ارتوت وتحطمت من نغمها الأوتار

5- رؤياك يا عمران تحمل فرحتي للقادمين فتزدهي الأنوار

6- ضوئية رؤياك لا تأويل لي فالضوء عندي طلسم محتار¹

فالشاعر يكرر جملة (رؤياك يا عمران) و هي بمثابة المحور الرئيسي في النص لأنها تبقى الأمل الوحيد الذي ينتظره المبدع بذات ملحة و متشوقة، فبقدمها تعيد الفرحة إلى صاحبها، وتشرق الأنوار وتحلّ الطمأنينة فهي تلخص تجربة الذات الصوفية التي تحيا لتصل إلى الحلم والابتعاد عن واقعها الذي يكرّس ثقافة الصمت، ويجسد حالة الموت البطيء المتألم بآلام الذات المبدعة والتي يعاني تأوهاها «فالموت بالنسبة للشاعر المعاصر موت مشقوق أي أنه ليس موتاً عادياً قد تم بهذه الطريقة أو تلك، بل هو موت متكسر ومشقق، يعاني معاناة الشاعر ويتألم لألمه، ولكنه بالرغم من ذلك ينبت الزهر الجميل»² والنبت الزهبي الذي ينتظره الشاعر، رؤيا عمران التي تتعطر ببذرة الفجر الكبير والتي تنشأ في حدائق الورد وتردهي بأنوارها.

¹ حسين زيدان، اعتصام، ص 11.

² د. إدريس بلمليح، القراءة التفاعلية، دراسة لنصوص شعرية حديثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1 2000، ص 80.

ويواصل الشاعر في قصيدة (عمران ليلة أول نوفمبر) مناشدته لعمران بالعودة ليُرجع
للسماء لوئها المشرق، ولالأرض بسمتها بعد أن صارت ثكلى، فقدت من يحمل لها الزهور
ويعيد لها بسمتها فيقول:

31- لم لم تعد؟.. (من الكامل)

32- فالأرض ثكلى والسماء ستبتعد

33- لم لم تُعد؟!

34- هذا الحنين... كرعشة الأنفاس... يسري في حنايانا

35- ويهرب مرة كي يتحد

36- لم لم تعد؟؟!

37- في هذه الشجرات حلم دافئ..

38- يُغري لحاء رحيقها.. كي يحترق..¹

ويتجلى التكرار في هذا المقطع، في جملة (لم لم تعد) والخطاب بطبيعة الحال موجه
إلى عمران والغرض من التكرار في هذا المضمون التشويق والاستعذاب.²
وهذا التكرار يمنح المقطوعة الشعرية تلونا موسيقيا بين تكرار تام أفقي وعمودي،
وبين أسطر لا يلعب فيها التكرار أي دور ونستطيع توضيح ذلك بالرسم الموالي:

مواطن التكرار

لا وجود للتكرار

¹ حسين زيدان، اعتصام، ص 18.
² د محمود السيد شيخون، أسرار التكرار في لغة القرآن، ص 23.



وهذا الشكل يوضح لنا الفضاء الذي يتوزع فيه التكرار في أسطر شعرية دون غيرها، مما خلق تنوعاً موسيقياً بين الحركة والسكون فأشار إلى حركة نحو الامتداد الأفقي، وأخرى للتوقف وكأن الشاعر يريد الفراغ من شحنته العاطفية في الأسطر التي ينعدم فيها التكرار، بعد أن أجهد نفسه في مناشدة عمران بالعودة.

ويقول في مقطع آخر:

(من المتدارك)

27- كنت تعرف منذ البداية حجم الوطن

28- كنت تعرف مأساة هذا الضمير

29- وتعرف أَلغاز صمت المدن

30- كنت تعصي المخاوف... تزرع شمسك فوق الظلال

37- كنت تعرف منذ البداية نافورة الحزن

42- كنت تعرف مأساة هذا الذهول¹

عمل التكرار في هذا المقطع على إضفاء النغمة الموسيقية، تحسّ بها الأذن وينفعل معها الوجدان، كما شكّل ما يعرف بالجناس الاستهلاكي² بمعنى تكرار هذه الجملة (كنت تعرف) كان في بداية الأسطر الشعرية، فاشاعت في القصيدة بكاملها جَوْاً من الحسّ المأساوي الذي يلخص تجربة الذات الإبداعية، وتوحيدها مع الذات العليا، الذات الإلهية التي تنصهر فيها و تنتشلها من واقعها ومصيرها المرير «لأن الخطاب الصوفي أراد أن يتوغل بالوعي الإنساني نحو أعماق معاني السمو على تفاهة الحياة، وأن يخلص الأنا من سجنه»³ لأن كل ما يوظّفه الشاعر حسين زيدان من قضايا عزيزة على قلبه يريد بها توحيد ذاته مع ذات المتعالي.

¹ حسين زيدان، اعتصام. ص 48، 49.

² د. محمد فكري الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص 31.

³ د. عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، ص 56

ونلاحظ السطر رقم 27 و 37 الذي يوفّر تكرار أفقي تام (كنت تعرف منذ البداية حجم الوطن - كنت تعرف منذ البداية نافورة الحزن) صبغت موسيقى الأسطر بنغم موسيقى منسجم ويقول في موضع آخر: (من المتدارك)

54- ما أبشع هذا الصحو الخائف من سحب الأعداء

55- ما أبشع هذا الماء

56- ما أبشع هذا القلب الواسع

57- وهذا الصامد في وجع الأشباه.. وعقم الآت

59- ما أبشع قلبك هذا الشاسع.. إذ سدّت عنه الأجواء

60- وسدّت كلّ القنوات¹

والجملة المكررة (ما أبشع) من البيت الخطي 51 إلى البيت الخطي 56 كوّنت تشاكلا في البنية والدلالة، يتفرع منها تباين (ما أبشع أن تصنع صباحا... ما أبشع هذا الورد... ما أبشع هذا الصحو. هذا الماء... ما أبشع قلبك) والغرض من هذا التكرار التحسّر والتحرّج² لأنّ المبدع يريد أن يصنع صباحا بعيدا عن مواطن الظلمة، صبح يتغنى بخضرة حدائقه الغناء، ينشرح فيه صدره دون أي عائق. أما الدكتور موسى ربابعة³ فقد قسم التكرار إلى ثلاثة أنماط أولها تكرار البداية، تكرار اللازمة، تكرار النهاية.

3.1.3- تكرار البداية Anaphora:

هو إعادة اللفظة أو البنية التركيبية في بداية البيت أو السطر الشعري، ومثال ذلك في شعر حسين زيدان قوله:

(من الرجز)

4- كن ما تريد أن تكون

5- ليس في قلبك نور يرتجف

6- كن يعربيا فارسا

7- كن داحسا

¹ حسين زيدان. اعتصام. ص 50.

² د. عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، ص 129.

³ د. موسى ربابعة، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص 17، 18.

8- كن جهر سرّ الحلم... كن حليلة

9- واشرب كؤوس التائبين

10- كن سيّد الكنعانيين¹

قد أضفى تكرار البداية **Anaphora** تناغماً إيقاعياً يتكرر عبر الأبيات الخطية فيمنحها نغماً موسيقياً يشد اهتمام المتلقي منذ الوهلة الأولى فيجعل بصره يقف على العبارة المكررة، ففي كل مرة يعود إلى بداية السطر مما شكل دورة إيقاعية ذات فواصل مناسبة.

4.1.3- تكرار اللازمة: Refrein

أو ما يسمى بالألمانية **Kehrraina** ومعناها بالفرنسية الصدى وهي عبارة عن مجموعة من الأصوات أو الكلمات التي تعاد في الفقرات أو في المقاطع الشعرية بصورة منتظمة².

يقول الشاعر حسين زيدان:

(من الكامل)

6- كم كنت أحلم مثل كل نعامة

7- إعلان قائمة الذين أخافهم

8- تحديد أبسط صحبة.. لا تستفز مفاصلي

9- إن كنت أمشي خلفهم

10- كم كنت أحلم مثل كل فراشة

11- بحديقة لا تنكر الألوان في وجهي

12- زهراؤها - لم تؤذني

13- والمخبرُ الحردون يُوقف حملة للطعن في كنهني

¹ حسين زيدان، اعتصام، ص8

² د. موسى رابعة، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص 17، 18.

14 كم كنت أحلم مثل أبسط دابة في الأرض عن أ رضي

15- إن قلت أين أبي؟ لم ينكروا عرضي

16- أو قلت لن أمشي.. فالبحر مسدود والموج لن يمضي

17- لم يسجنوا قدمي.... لم يقمعوا رفضي¹

تتكرر اللازمة أو الفاصلة الإيقاعية في بداية كل مقطع فنلاحظ (كم كنت أحلم) التي تكررت في ثلاث مقاطع فأضفت على القصيدة جوا من التناسق والتنظيم بين أجزاء القصيدة فجعلها كيان مترابط ومتلاحم إيقاعيا

5.1.3- تكرار النهاية:

وتسمى بـ Epipher وهو تكرار كلمة أو عبارة في نهاية البيت الشعري أو السطر وينبني هذا التكرار على فواصل نغمية متعاقبة:

(من الرجز)

5- فلتصمدي في وجه إبحار انفصامي.... اصمدي....

6- وجهي.... وتهرب الفصول من صدى صهيلها

7- وتنفر الأوتار من خليلها

8- وجهي ووجهك الذي ينوي الرحيل

9- من تقاسيم انقسامي: اصمدي²

ونلاحظ تكرار النهاية والذي تجسد في فعل الأمر (اصمدي) رغم وقوعه في أسطر غير متعاقبة إلا أنه أفضى إلى نشر جو من القوة والتحرير، بعد تقديم كل ما هو حاصل عبر لوحة عرض فنية متشاكلة الخطوط تزخر بصور الألم وإشعاعات الأمل، وإن بدا ضئيلا

¹ حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، ص 7، 8.
² حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، ص 10.

خافتا، ألا وهو الإصرار على الصمود والمقاومة إلى آخر قطرة دم تسبح في جسد الكائن الذي يخاطبه الشاعر.

6.1.3- أهمية التكرار:

للتكرار مساحة شاسعة عند الشاعر العربي المعاصر لأنه يعكس حالة نفسية دفيئة في ذات المبدع يقدمها إلى المتلقي في حلة غنية بالجمال الفني.

كما أنه لا يخفى على الدارس أن التكرار مطلب إيقاعي قديم، مرتبط بسائر الفنون، كالزخرفة الإسلامية، التي تعتمد على وحدات متناسقة ومكررة، أيضا الأشكال الهندسية التي تظهر في حركات وأوضاع مختلفة «والملاحظ عند العرب القدامى، ميلهم إلى الوحدة المتكررة، فالزخرفة العربية مثلا تعتمد غالبا على وحدة زخرفية، كآية قرآنية، أو جملة بيانية، أو شكل هندسي،.. وكذلك الموسيقى العربية، تعتمد غالبا الوحدة الموسيقية المكررة»¹ لذلك يمتلك التكرار مزجّة ذات قيمة جمالية، إذ هناك ارتباط وثيق بين الصوت، والقيمة الشعورية المعبر عنها، لأن ما يحدثه تكرار كلمة معينة أو جملة ضمن السياق يجعل التجربة الإبداعية تنطلق منها وكأنها الثورة التي بنى عليها الهيكل العام للقصيدة المعاصرة.

كما يندرج ضمن التكرار في النص العربي المعاصر الإلحاح على فكرة معينة، أو معنى ظلّ راسخا في ذهن المبدع إثر مروره بتجربة مميزة، ليشيع جوا من الحس المأساوي الذي يسيطر عليه.

يكتسب التكرار بين يدي الشاعر المعاصر تناغما موسيقيا يخلق نسقا من التوازي الذي يميز القصيدة على المستوى الأفقي والعمودي، فكل تكرار توازي، و كل توازي ليس تكرار.

يستعمل التكرار في النص الأدبي الحديث، ليعبر عن الدهشة، والتعجب للأمر الحاصل، وربما يرجع السبب إلى ما يفرغه النص الأدبي من شحنات نفسية متضاربة، يلونها الصراع الدرامي القائم بين الأصوات المكونة لبنية الخطاب.

يعتبر التكرار من أهم المكونات التي لازمت النص المعاصر الذي تميز عن الشعر الجاهلي، إذ كان رواده يجعلون من الوحدات الفونيمية الأساس الذي تقوم عليه قصائدهم،

¹ د. أحمد هيكل، دراسات أدبية، دارالمعارف، دط، ص 77.

أما الشاعر المعاصر فاحتفى بتكرار الحرف والكلمة والعبارة أو الجملة، أو حتى المقطع، لأنه ابن بيئة متضاربة الاتجاهات، فرضت عليه إتباع ذلك النمط الذي يخفي بداخله صراعا تناغميا يلون الهيكل العام للقصيدة المعاصرة.

2.3- التجنيس: "Homonymie"

والتجنيس، أو الجناس كما يرد عند بعض البلاغيين مقوم رئيسي من المقومات التي قامت عليها البلاغة العربية، إذ لقي اهتماما كبيرا من قبلهم فورد الحديث عنه في العديد من المصادر منها (البديع) "لابن المعتز" و الإيضاح "للقرظيني" و نقد الشعر "لقدامة ابن جعفر" حيث عرف عنده بالمطابقة وعند صاحب الإيضاح الخطيب القرظيني.

جاء تعريفه في اللسان: والتجنيس من جنس وهو: الضرب من كل شيء، وهو من الناس ومن الطير ومن حدود النحو والعروض والأشياء جملة، والجناس أعم من النوع، ومنه المجانسة أو التجنيس، ويقال: هذا يجانس هذا أي يشاكله¹.
و عند ابن المعتز « التجنيس أن تجيء الكلمة تجانس الأخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها »².

أما عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) فقد اختص الحديث عن التجنيس فيما يحدثه موقع اللفظتين في العقل من الفهم فيقول: « لأنك لا تستحسن تجانس اللفظتين إلا إذا كان موقعا معنييهما من العقل موقعا حميدا، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيدا وذلك أن المعاني لا تدين في كل موضع لما يجذبها التجنيس إليه، إذ الألفاظ خدم المعاني والمصرفة في حكمها، وكانت المعاني هي المالكة سياستها»³ فأعطى الإمام عبد القاهر الجرجاني المزية في التجنيس إلا إذا كان خادما للمعنى.

فأما ابن سنان الخفاجي (ت 466هـ) فربط التجنيس أو المجانسة بمفهوم التناسب بين الألفاظ « وهو أن يكون بعض الألفاظ مشتقا من بعض إن كان معناهما واحدا أو بمنزلة

¹ ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، ط1 1997 ج1 ص471.
² د. عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية، علم البديع، دار الأفاق، القاهرة ط1 1420هـ، 2000م. ص 152.
³ الإمام عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة. تحقيق محمد الفاضلي، المكتبة العصرية صيدا، بيروت - ط2 1420 هـ - 1999م ص 11، 10.

المشتق إن كان معناهما مختلفا، أو تتوافق صيغة اللفظتين مع اختلاف المعنى»¹ كما ربطه بالاشتقاق في أن يكون بعض الألفاظ مشتق من بعض إذا كان اللفظتين من أصل واحد أو بمنزلة الاشتقاق إذا اختلف اللفظان في المعنى.

وقد عرّفه "قدامة بن جعفر" بمعنى المطابق «وقد يضع الناس من صفات الشعر المطابق والجناس وهما داخلان في باب إئتلاف اللفظ والمعنى، ومعناهما أن تكون في الشعر معان مغايرة قد اشتركت في لفظة واحدة، وألفاظ متجانسة مشتقة»² بمعنى أن يتفق اللفظان في اللفظ ويختلفان في المعنى.

وهو عند الدارسين المحدثين لا يختلف عمّا أوجده القدماء من مفاهيم له، فهو عند عبد العزيز عتيق «تشابه اللفظتين في النطق واختلافيهما في المعنى، وسميا ركني الجناس»³ ولم يخرج "ناصر اليازجي" عن المفهوم نفسه في كون الجناس هو تشابه اللفظتين في منطوقهما⁴.

والجناس نوعان:

1.2.3- الجناس التام:

والجناس التام هو ما اتفق فيه اللفظان في أربعة أمور هي:
أنواع الحروف، وأعدادها، وهيئتها الحاصلة من الحركات والسكون، وترتيبها⁵، بمعنى يتفق في أربعة أمور وهي:

1- جنس الحروف

2- عدد الحروف

3- ضبط الحروف

4- ترتيب الحروف

2.2.3- الجناس غير التام (الناقص):

وهو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور السابقة⁶.

¹ الإمام ابن سنان الخفاجي، سرّ الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1 1402هـ 1982م ص193

² أبي فرج قدامة بن جعفر. نقد الشعر. تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي. دار الكتب العلمية. بيروت، دط، ص162.

³ د. عبد العزيز عتيق، علم البديع، ص152

⁴ ناصر اليازجي، دليل الطالب إلى علوم البلاغة والعروض، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1999، ص103

⁵ د. عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية، علم البديع، ص153.

⁶ د. عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية، علم البديع، ص159.

(3) د عبد الفتاح لاشين، البديع في ضوء أساليب القرآن، دار الفكر العربي، القاهرة، 1419هـ، 1999م، ص163

أنواع الجناس التام:

1- مماثل: وهو ما كان اللفظان فيه من نوع اسمين، أو فعلين، أو حرفين¹.

وبعد قيامنا بعملية رصد للبنى التركيبية المجانسة في مدونتي حسين زيدان لم نجد إلا القليل منه، وما يهم الدراسة هو تحليل الظواهر واستخلاص النتائج لا الرصد. ومن أمثلة الجناس المماثل قوله: (من الكامل)

14- كم كنت أحلم مثل أبسط دابة في الأرض عن أرضي

15- إن قلت: - أين أبي؟ لم ينكروا عرضي

16- أو قلت: - لن أمشي: فالبحر مسدود والموج لن يمضي!

17- لم يسجنوا قدمي لم يجمعوا رفضي²

والتجنيس الحاصل في السطر رقم 14 تجنيس مماثلة بين (الأرض - أرضي) فالأرض الأولى هي الأرض التي تعيش فيها مختلف المخلوقات، والأرض الثانية هي أرض الشاعر أو المساحة التي تشغلها أنفاسه ولا تتعدى غيرها.

والمزّية في جناس المماثلة الحاصل في السطر (14)، أنه وفر ما يعرف بالتماثل، أو التناغم الإيقاعي بين (أرض والأرض)، بين الكسرة في الأرض الأولى والياء المتولدة عن إشباع الكسرة في الثانية، كذلك تحقق المماثلة العروضية بين اللفظتين المتجانستين.

والملاحظة التي يمكن أن نسجلها هي أن مدونتي الشاعر حسين زيدان تفتقر لهذا النوع من الموازنات الصوتية، والذي يضفي على الأسطر الشعرية، أو الأبيات الخطية انسيابية إيقاعية، وتماثل موسيقي، ولعل هذا النقص أو الفقر، لا يتعلق بالشاعر حسين زيدان، بل ينتشر في كل المدونات الشعرية الجزائرية عموماً، « فهو يقوم مقام المنبه لإثارة الإيقاع الذي يجعل الصورة أكثر إثارة وجاذبية»³.

ومن أمثلة جناس المماثل كذلك: (من الرجز)

² حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، ص8
³ د. عبد الرحمن تيرماسين، التوازنات الصوتية. التوازي- البديع- التكرار مجلة المخير، (أبحاث في اللغة والأدب الجزائري) جامعة محمد خيضر بسكرة 2004م دار الهدى للطباعة والنشر، عين مليلة، ص124

³ حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، ص15
⁴ رشيد شعلال، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، رسالة ماجستير، مخطوط، ص 187

75- أ «للمهاتما» تلجئين...؟! وتحلمين في فضاء "نزفانا"

76- وترقبين رغم عقم الفجر إنسانا

77- هل تته بعد الحزن أم، من قبل هذا القبل كان طوفانا¹

والجناس الوارد في هذا المثال، جاء في البيت الخطي رقم 77 بين (قبل والقبل) فقبل الأولى ظرف زمان وقبل الثانية جاءت مرادفة للزمان والمعنى من قبل هذا الزمان ويرجع السبب إلى تكرار قبل مرة ثانية مراعاة المماثلة العروضية²

3..2.2- الجناس الناقص:

الجناس الناقص اختلاف الكلمتين في مواضع الحروف، أو عددها أو نوعها «فهو مقطعان صوتيان مختلفان في الإيقاع لاختلافهما في الهيئة (من حيث الضم، الفتح والكسر) أو عدد الحروف أو ترتيب الحروف، أو نوع الحروف»³، وأمثله قليلة في شعر حسين زيدان:

(من الرجز)

14- حيثما سألت عني، في صلاة العصر

15- أو ليل بهيم

16- أو جلت في التاريخ

17- تبغي نقطة البدء العظيم

18- فحيثما بحثت عني

19- في المكان والزمان لم تهيم⁴..

والملاحظ في هذه الأمثلة التجنيسية التي أوردها الشاعر حسين زيدان، أنها حاصلة في نهاية الأبيات الخطية لإقامة القافية فتقوم هذه الألفاظ بتعويض دور القافية، كما تقوم بخلق تماثل تجانسي يتحسس البصر، قبل السمع كما أنها توحى بالنبر بأنواعه، الكلمة

³ د. منير سلطان، البديع في شعر شوقي، منشأة المعارف د. ط. د. ت. ص 89.

⁴ حسين زيدان، فضاء لموسم إصرار. ص 4

والجملة ،فالدكتور عبد الرحمن تيرماسين يرى أن الجنس يتمتع بقيمة إيقاعية، جمالية تضيف على القصيدة طابعا مميزا «وهذه ميزة جمالية وقيمة فنية تضاف إلى الميزات الإيقاعية التي تحمل القصيدة وتمنحها الوزن والنغم المميز»¹ .

ويقول حسين زيدان في قصيدة التميمة: (من الكامل)

7- كم كنت أحلم بالنقا

8- بصراحة تتابني.... ببساطة/ مثل التمامم والرقى..

9- شيئا يضمم حرقتي

10- أنسى دمائي في (حمامه)/ في (قدسنا)/ في (كربلا)²

ويقول في موضع آخر من قصيدة (طقوس مجد الصقيع) :

(من الكامل)

82- أيشغلك ابتهاج الثلج... عن حي؟...

83- تعبدت الأقانيم الثلاثة... ها هنا أتحدث... هنا فصلي...

84- فلا تثقي بهم أبدا... فمصلك صار من مصلي³...

ويقول:

59- ومن يسقي جموحا ضمّ وجداني؟..

60- فلإعصار/ من يدري/ أغاريد,, زغاريد,,

61- هي الأحلام أحيانا..⁴

من خلال هذه الأمثلة، تكرر الجنس غير التام في نهاية الأبيات الخطية، فمنح ترددا إيقاعيا، أضفى على الصورة الشعرية بعدا دراميا يتلون بروح الصراع المنبثق من ثنايا القصيدة. كما أن هذا الجنس لم يتعد عن خاصية التكرار، المؤسسة له والتي جعلته يشري القصيدة بلون من التنوع الإيقاعي المتناغم، كما أنه يلفت انتباه المتلقي عندما يرد تاما،

¹ د. عبد الرحمن تيرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر. ص 233.

² حسين زيدان. فضاء لموسم الإصرار. ص 9.

³ المصدر نفسه. ص 15.

⁴ المصدر نفسه. ص 21.

فيشبع القصيدة بموسيقى مميزة توحى ببراعة المبدع فنياً في الإمساك بتقنيات توظيف الجناس في القصيدة الجديدة، مع العلم أنه قليل الحضور لأن غاية الشاعر المعاصر لم تتجسد في القدرة على توظيف الجناس بقدر محاولته الجادة في تغيير المعمار الشعري، والتنوع الدرامي الذي يضع حجر أساسه كبنية أولية، كلية قبل أي شيء آخر، إلا أن هذا الإهمال من قبل الشاعر المعاصر لم يمنع من كون الجناس يحتوي على أهمية بالغة يمكن لنا أن نلخصها في بعض الأسطر:

إن تقنية الجناس تنشئ ما يعرف بالعزف الإيقاعي¹، عندما تتحد مع الإيقاع فيصبح الشاعر مثل النحات أو الرسام، الذي يأخذ اللغة ويشكلها بالقدر الذي خولت له قدرته، وتجربته الإبداعية « فيشكلها كيف شاءت له موهبته وسمحت به مقدرته، ومنحته الخبرات والثقافة والتجارب »².

- يعمل الجناس على ترداد الوحدات النغمية التي يستلذ المتلقي سماعها لذلك فهو عبارة عن تكرار للصوامت ولكن ليس كل تكرار عبارة عن جناس.

3.3- التوازي: Parallélisme

يحتل عنصر التوازي أهمية كبرى ضمن المنظوم الشعري، ولكن هنا يجب علينا أن نعلم أن الفرق شاسع بين التطابق الذي يشكله التكرار والمماثلة التي تخص التوازي إلا أنه يشمل العنصرين معاً.

وأول ما ظهر التوازي في النصوص التوراتية التي تم فيها عرض السطور المتوازية ثم مقارنته بالتوازي الذي ظهر في الملحمة الفنلندية، ويليه التوازي الذي وجد في الشعر الروسي الذي تميز بحرية وتنوع أكثر « يتميز التوازي في الشعر الروسي بدقة هذه الأنساق، رغم أن هذا التوازي هو هنا أوفر حرية وتنوعاً »³.

ولقد اختلفت آراء النقاد في إعطاء مفهوم محدد للتوازي.

يرى هويكنس (1889-1899) أن التوازي يمثل الجانب الزخرفي في المنظوم الشعري بمعنى أن البنية الزخرفية تمنح ما يسمى بالتوازي المستمر عبر الوحدات التركيبية التي تخلق ترنيمات متجاوبة إيقاعياً في الشعر « لا نُخطئ حين نقول بأن كل زخرفي يتلخص في

¹ د منير سلطان. الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي. منشأة المعارف. الإسكندرية. ط1. 2000. ص 316.

² المرجع نفسه، ص 317.

³ رومان جاكسون، قضايا الشعرية. تر محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال للنشر. المغرب، ط1 1988، ص105

مبدأ التوازي»¹ و للتوازي دور كبير في الإيقاع الشعري، وتظهر أهميته على مستوى ترتيب وتنظيم البنى التركيبية و مستوى ترتيب الوحدات المعجمية، و مستوى تآلف الأصوات وانسجامها.

أما يوري لوتمان فيستند في تعريفه للتوازي إلى عرض مفهوم أوسترلتر *Austerlits* الذي يعرف التوازي بقوله: « هو كل شطرتين في البيت يمكن اعتبارها متوازيتين، إذا كانتا متطابقتين فيما عدا جزءا واحدا يشغل في كل منهما نفس الموقع تقريبا»² يمكن اعتبار أن كل شطرين متوازيين في القصيدة إذا كانا متطابقين في جزء منهما دون الآخر، ويقتصر التطابق في هذا الأخير على احتلال الموقع نفسه.

واعتمادا على الخصائص المذكورة أعلاه ساق لوتمان مفهوما للتوازي فقال: « التوازي مركب ثنائي التكوين، أحد طرفيه لا يعرف إلا من خلال الآخر بدوره يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه، نعني أنها ليست علاقة تطابق كامل، ولا تباين مطلق، ومن ثم فإن هذا الطرف الآخر يحظى من الملامح العامة بما يميزه الإدراك من الطرف الأول، ولأنهما في نهاية الأمر طرفا معادلة وليسا متطابقين تماما فإننا نعود ونكافئ بينهما على نحو ما، بل ونحاكم أولهما بمنطق وخصائص وسلوك ثانيهما»³ فالتوازي اتفاق بين طرفين، ولكنه اتفاق مبني عن طريق المشابهة لا المطابقة لذلك نجد الطرف الثاني يحتمي بخصائص الطرف الأول، وما يقال في أوله ينطبق على الآخر في الأساس النحوي والدلالي، فالأول يستدعي الثاني لغويا ودلاليا، أما رومان جاكسون فيرى أن السبيل لاحتواء النص الأدبي لعنصر التوازي هو البنى التطريزية التي تخلق الترنيمات المتجاوبة، الناتجة عن الأجزاء الوزنية المتناسبة إيقاعيا فهو يرى أن « الوزن بالضبط هو الذي يفرض بنية التوازي، البنية التطريزية للبيت في عمومها، الوحدة النغمية وتكرار البيت والأجزاء العروضية التي تكونه تقتضي من عناصر الدلالة النحوية والمعجمية توزيعا متوازيا»⁴، فالبنية الوزنية تجعل التوازي يقع على الوحدات النحوية والمعجمية فتخلق تجاوبا إيقاعيا تطريزيا، وتوزع العناصر توزيعا متوازيا متساوقا.

¹ المرجع نفسه، ص نفسها .

² يوري لوتمان، تحليل الخطاب الشعري، ترجمة د. محمد فتوح أحمد. ص 129.

³ المرجع نفسه، ص 129.

⁴ رومان جاكسون. قضايا الشعرية. ص 108.

وللتوازي إشارات طفيفة في كتب البلاغة العربية، فنجد الحديث عنه عند صاحب الصناعتين أبي هلال العسكري، والذي يقول « فهذه الفصول متوازية لا زيادة في بعض أجزائها عن بعض، بل في القليل منها وقليل ذلك مختصر لا يقيد به ». والحديث عنه جاء في باب السجع الذي يخلق في حد ذاته نسيجا متاوزيا كالتكرار والتجنيس.

أما الدكتور محمد العمري فتعريفه للتوازي لا يختلف في شيء عما ذكره يوري لوتمان في أن التوازي اجتماع طرفين متماثلان فيما يجد في الثاني لا يكون بالضرورة هو الأول، ولكن يماثله واستند في تعريفه للتوازي إلى المواقع التي تحتلها الأطراف المتوازنة « هو وقوع طرفان متعادلان (أو أكثر) في موقعين متعادلين بالنسبة لطرفين آخرين ولا شك أن هذه الصورة المثلى في الازدواج والترصيع في الأدب العربي.¹

أما الدكتور محمد مفتاح قسمه إلى ثلاث أقسام . وكل قسم تنفرع عنه جملة من الفروع ما عدا الثالث فهو أحادي.

تواز تام²: وينقسم إلى:

- 1- تواز مقطعي
- 2- تواز عمودي
- 3- توازي مزدوج
- 4- توازي أحادي

وشبه التوازي الذي ينقسم إلى:

- 1- شطري
- 2- علمي
- 3- صوتي
- 4- إيقاعي

وتوازي التناظر الذي ينقسم إلى:

1- توازي خطي كتابي

3.3.1. التوازي التام

¹ د. محمد العمري، تحليل النص الشعري،، البنية الصوتية في الشعر ص 150.
² د. محمد مفتاح ، التشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1 ، ص 97.

1.1.3.3. التوازي المقطعي:

وهو ما يكون بين بيتين فأكثر يقول الشاعر حسين زيدان في قصيدة استثناء:

(من الرجز)

6- كن يعربيا فارسًا

7- كن داحسا

20- كن من المطففين

21- أو من المختلسين¹

وقوله في قصيدة (عمران ليلة أول نوفمبر):

(من الكامل)

وتحطمت من نغمها الأوتار

للقادمين فتزدهي الأنوار

«فاصدع» بما أمرت به الأقدار

وتعيد ما أحفت لنا عشتار

هل للمفسر في الركوب قطار²

4- رؤياك يا عمران بالعشق ارتوت

5- رؤياك يا عمران تحمل فرحتي

13- رؤياك يا عمران لون سفينتي

43- عيناك يا عمران تفشي سرها

47- عيناك يا عمران رؤيا ليلة

ففي هذه الأمثلة وجدنا تطابقا بين بعض الألفاظ والأحرف مثل ما جاء في قصيدة عمران ليلة أول نوفمبر فحصل التطابق في جملة (رؤياك يا عمران) في السطر 4، 5، 13) ثم الجملة الثانية عيناك يا عمران في السطر (43 و 47) فكان تطابقا في الصيغة الصرفية بالنسبة للمثال الأول من قصيدة استثناء فحصل التماثل بين (فارسا، داحسا، المطففين، المختلسين) فالصيغة الأولى اسم فاعل والثانية جمع مذكر سالم منصوب بالياء والنون، والوظيفة التي أضفتها الصيغة الصرفية هي الرنة النغمية. ومن أمثلة ذلك قوله:

(من الكامل)

8- يخال لي أني إلى عمق.... الحنين مبحر

¹ حسين زيدان، اعتصام، ص 9.
² المصدر نفسه، ص 11، 12، 16.

17- يخال لي أي إلى طعم المذاق راحل*

26- لرحلة الهواء...

27- لرحلة العصفور بعد الماء¹

ويقول:

(من الكامل)

51- والشمس كانت مرة... في العمر تبحث عن دلال

52- الشمس تبحث عن مجال

53- الشمس قوس كالهلال²

انقسم شقي التوازن المقطعي بين طرف مطابق وطرف آخر مماثل فحصلت المطابقة بين (يخال لي أي) و (لرحلة) و(الشمس تبحث)، أما المماثلة فحصلت في (إلى عمق الحنين، إلى طعم المذاق، عن دلال، عن مجال).

وقد يكون لهذا التشاكل المتوازي تجاوبا إيقاعيا في أذن القارئ بترداد النغمة المتساوية لأن التوازي هو تكرار لأجزاء متماثلة « فهو عبارة عن عنصر بنائي في الشعر يقوم على تكرار أجزاء متساوية »³. فالتوازن أسهم في تحسين أوجه الكلام، كما أنه اشتمل على الصيغة الصرفية والوحدات العروضية الوزنية والتراكيب النحوية، فحقق ما يعرف بالتوازي المستمر الذي يخلق بنى تطريزية تجذب المتلقي وتجعله يستأنس لسماعها كما أنها تجعله يستحکم البنية الدلالية وتوجه رؤيته الخفية إلى مشاركة المبدع في عملية إنتاج الرؤى الكلية التي تمثل البعد الجوهرى للذات والمأساة الحقيقية التي تجسدها أنا المبدع.

2.1.3.3- تواز عمودي:

وهو ما تجاوز ثلاثة أبيات كالتكرار العمودي تماما، ومثاله في قصائد الشاعر حسين

(من المتدارك)

زيدان :

27- كنت تعرف منذ البداية حجم الوطن

28- كنت تعرف مأساة هذا الضمير

¹ حسين زيدان، اعتصام، ص 16، 17.

² المصدر نفسه، ص 19.

³ د. موسى ربيعة، قراءة النص الشعري الجاهلي. ص 127.

37- كنت تعرف منذ البداية نافورة الحزن

42- كنت تعرف مأساة هذا الدهول.¹

ففي هذا المثال جاوز التوازي الثلاث أسطر وشكل بما يعرف بالتوازي العمودي الذي نتج عن تماثل العناصر رغم الاختلاف في المواقع الأخيرة (كنت تعرف مأساة هذا الضمير، كنت تعرف مأساة هذا الدهول) تماثل صرفي في القسم الأول من الأسطر الشعرية كما أنه هناك تطابق في المواقع الأخيرة (الوطن - الحزن). فالتوازي هنا تحقق على مختلف الأصعدة مما شكل هندسة إيقاعية نابعة من الموسيقى الداخلية ابتداءً من الصوت ثم الكلمة ثم التركيب والناجحة عن تكرار الوحدات الصوتية « لأن التوازي إذا كان متكلفاً، فهو يبعد الشعر عن الجمال الفني ويفسده ويجعله عبثاً على العمل الفني كله »².

ومن الأمثلة المصاغة للتوازي العمودي قوله:

(من المتدارك)

51- ما أبشع أن تصنع صباحاً... من غبش الظلمات

52- ما أبشع هذا الورد....إذا ما صار إناء دخان

53- أو مظفأة في الشرفات

54- ما أبشع هذا الصحو الخائف من سحب الأعداء

55- ما أبشع هذا الماء

56- ما أبشع هذا القلب الواسع

59- ما أبشع قلبك هذا الشاسع.... إذ سدت عنه الأجواء

60- ما أبشع ما ينتاب القلب....وأخطر

66- ما أبشع أن تحيا الآلام مع الآلاف

83- ما أبشع أن يتجمل جيل الجيل

86- ما أبشع أن تقف الشفتين على نصلين

105- ما أروع دمع التمساح!

106- ما أروع تصفيق الراح

¹ حسين زيدان ، اعتصام ، ص 48 ، 49
2) د عبد الواحد حسن الشيخ ، البديع والتوازي ، مطبعة الإشعاع ، ط1 ، 1419هـ 1999 م ، مصر ، ص26

107- ما أروع حمل الغمد بلا سيف

111- حدثني الزائر قبل أن يصبح ذاكرة

150- حدثني قبل النسيان

151- عن سر الزهرة حدثني

152- عن سر عناق الأفنان¹.

والملاحظ في هذه الأبيات الخطية موازاة التقطيع العروضي مع الصيغة الصرفية (ما أبشع //0/0/- ما أروع //0/0/) و مع ذلك يطغى التوازن بين البنى التركيبية على النموذج العروضي « فالحساسية الترصيفية قد تطغى على الإطار العروضي فتفرض نظامها التقطيعي² ».

وفي هذا المثال نجد التوازي ماثلا وظاهرا لكنه توازن لم يحدث كليه. متحقق على المستوى العمودي وغير متحقق على المستوى الأفقي. ويعود السبب إلى عدم قدرة الشاعر على التوفيق بين جميع حواسه فعليه أن يختار واحدة منها «حاسة البصر أو السمع»³.

فالتوازي عمل في هذه المساحة الشعرية على تزيين الفضاء من خلال الترصيع الحاصل بين الوحدات الفونيمية في توزيعها على مستوى الأفقي والعمودي بالتناسب.

3.1.3.3- التوازي الأحادي:

وهذا التوازي ينفرد بالبيت الواحد لذا فموضوعه الشعر العمودي بالدرجة الأولى حيث يتوازي شطراه فيتحقق التوازن والتعادل بينهما، أما في الشعر الحر فيكون في البيت الخطي، يقول في قصيدة (عمران ليلة أول نوفمبر):

(من الكامل)

39- كن يا ابن بسمة عفتي ذاك الفتى فإلى متى غضب الفتى إشعار

40- لا تلتفت عمران أنت بدايتي ونهايتي إن خانني استمرار

41- فجبالنا سهم ويثرب قوسه أنت المهاجر هاهم الأنصار⁴

¹ حسين زيدان، اعتصام، ص 50، 51، 52، 53، 56

² د. محمد العمري. الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية، إفريقيا للشرق، المغرب، ط1، 2001، ص248.

³ ينظر عيد الرحمن تبرماسين. نبض النص. محاضرات الملتقى الوطني الثاني (السيمياء والنص الأدبي) 15، 16 أبريل 2002

منشورات الجامعة، محمد خيضر، بسكرة، دار الهدى للطباعة والنشر، ص179

⁴ حسين زيدان، اعتصام، ص15.

حدث التوازي الأحادي في البيت رقم 39 بني الفتى ومتى وتكرر الصامت (التاء مع صامت
قصير+ حرف مد)

ويقول في قصيدة استثناء:
(من الرجز)

1- كن ما تريد أن تكون لا تخف

2- حدد لأسمائك لونا لينا

3- لم يترك الرقيب شيئا يكتشف

4- كن ما تريد أن تكون¹

والتوازي الأحادي شبيه لما يعرف بظاهرة التردد الاشتقاقي الذي يلتبس مع
التجنيس، فالترديد الاشتقاقي تكرر البنية نفسها مع عدم الاختلاف في المعنى، على عكس
الجناس والذي هو عبارة عن اتفاق الألفاظ في البنية الصرفية واختلافها في المعنى، وقد أضفى
التوازي الأحادي نغما إيقاعيا مميذا يفضل صفة التردد والمعاودة التي تجعل أذن السامع تستلذ
سماعه، فالتوازي الأحادي حدث في البيت الخطي رقم 1، بين (كن، تكون) فالأولى فعل
أمر، والثانية فعل مضارع، فبالرغم من اختلافهما في الصيغة الصرفية إلا أنهما يتفقان دلاليا،
لأن الشاعر يقر هنا، تنصله الشبه الكلي من ما يمكن أن يضع مخاطبه في خطر قادم فلا
علاقة له بما يخفيه الرقيب اتجاهه، في كونه الإغليد والماركسي، اليهودي والنصراني، البوذي،
والوجودي.

والتوازي الأحادي الحاصل بين (كن- يكون) يعود إلى طبيعة اللغة العربية التي تتميز
بمرونة الانتقال، أو الاشتقاق فأصلية فعل الكينونة توزعت على فرعين وأكثر تضمنت تنوع
الدلالة وتعددتها « مرونة اللغة العربية واستجابتها لقدرات المبدع التعبيرية آذنه لتطوير الإيقاع
وتنميته عن طريق عناصر تستدعي كل منها الآخر التكرار، التركيب والمعنى²».

وفي مثال آخر، يقول:
(من الرمل)

5- رافض مذ أرضعتني المرضعة.

6- قدمت ثديا حزينا...فأريت الأضلعا

7- خوفها من طارق يسأل ليلا إخوتي

¹ حسين زيدان. اعتصام. ص 08.
² ينظر نبيل شعلال، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، رسالة ماجستير، مخطوط، ص 248.

8- عن مكان "الخارجي" .. وكبير الأربعة¹

ففي هذه الأبيات أحدث التوازي الأحادي صدى ترجيعيا في السطر رقم 5 إذ صدر منه نغما إيقاعيا يخضع لمسافات زمنية متناسبة متجاوبة إيقاعيا فكانت نسيج موسيقي متلاحم.

لم يكتفي الدكتور محمد مفتاح بهذا التقسيم، أي باعتباره تشابه في البنيات واختلاف في المعنى بل دعا إلى البحث عن التوازي في النظام واللانظام. الذي يتوزع فيه، وراح يقترح تقسيمات جديدة للتوازي « وإنما علينا أن نقترح مفاهيم متدرجة، وهذه المفاهيم هي التوازي الظاهر والتوازي الخفي»².

فالتوازي الظاهر ينقسم إلى التوازي "المتطابق" والتوازي المتماثل والتوازي المتشاكل، التوازي المتشاكه، والتوازي المتضاهي.

1- التوازي المتطابق:

وهو ما تطابقت بنيته ومعناه من جهة النظر البصري³، ومن أمثلة التوازي المتطابق في شعر حسين زيدان:

(من المتدارك)

72- عما يتساءل هذا القلب؟

73- عن سوسنة فقدت ظل الأغضان؟

74- عن ملحمة ضاعت في شفتي قرصان!

75- عن إنسان؟

76- عما يتساءل هذا القلب؟⁴

ورد التوازن المتطابق في السطر 72 (عما يتساءل هذا القلب) والسطر رقم 76) والتوازن المتطابق هو إعادة ما ورد في السطر، بمعنى تكرار البنية التركيبية دون حذف عنصر من عناصرها.

2- التوازي المتماثل:

¹ حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار. ص27
² د. محمد مفتاح. مدخل إلى قراءة النص الشعري. مجلة فصول - المجلد السادس عشر - العدد1. 1997 الهيئة المصرية العامة للكتاب ص 259.
³ المرجع نفسه. ص نفسها.
⁴ حسين زيدان، اعتصام. ص 51.

وهو ما تماثلت بنيته واختلف بعض معناه¹ أي ما يشكل ما يعرف بالتجنيس
الترصيعي. (من الكامل)

51- والشمس كانت مرة... في العمر تبحث عن دلال

52- الشمس تبحث عن مجال

53- الشمس قوس كالهلال²

فحدث التماثل في بداية الأسطر (الشمس) وما جاء بعدها شكل ما يعرف بالجناس
الترصيعي.

3- التوازي المتشابه:

هو ما اختلفت بعض بنيته وبعض معناه، مثال:

(من الرجز)

6- كن يعربيا فارسا

7- كن داحسا

8- كن جهر سر الحلم... كن حليلة

9- واشرب كؤوس التائبين

10- كن سيد الكنعانيين³

4- التوازي المتشابه:

وهو ما اختلف كثير من بنيته وكثير من معناه مثال:

(من الرجز)

12- وحيثما طفت الرواق

13- ضيق هذا الأثير، لا مذاق

14- حيثما سألت عني، في صلاة العصر

15- أو ليل بهيم⁴

¹ د. محمد مفتاح. مدخل إلى قراءة النص الشعري، مجلة الفصول- المجلد 16. العدد 1، ص 259.

² حسين زيدان، اعتصام، ص 19.

³ حسين زيدان، اعتصام، ص 8.

⁴ حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار. ص 04.

5- التوازي المتشاكل:

وهو ما اختلف كثير في بنيته، وفي بعض معناه، وهو كثير جدا، إذ يمكن التعبير عن معنى واحد بأشكال مختلفة:

8- أقول للعزيزة التي (من الرجز)

9- تحوم في معاجم الدجل...

10- أريد أن أراك لهوا... تعبتين بانفعالي،

11- تعبرين خيط أعصابي... على الأقل¹...

ويمكن الاختلاف في البنية التركيبية المعبر بها، والاتفاق في معنى واحد، الوصول إلى أعصاب المبدع، والتحكم في سيرها.

6- التوازي المتضاهي:

وهو ما اختلفت بنيته واختلف معناه:

44- لا تتركيني مثل "ناسك" المساء

45- أرصد النبض البغيض في دمي

46- لا تتركني "طرواده" ..لي.. "وحدتي" ..لي عزلتي...

47- من أي بحر تبخرين؟...

48- للبحر "رب" / "نيريوس" لم يزل.. ولم يزل: بيلوس

49- لأي أرض تبخرين؟..

50- للأرض "رب" جاثم... "بوناديا" مات الصبيحة انتهى...

51- فصدقيني... صدقي... في الأرض قرصان لـ "زوس"

52- لا ترحلي²

وهذه أنواع التوازي التي وضعها الدكتور محمد مفتاح والتي بالتدرج تفقد النظام والتوازن باعتبار أن الخطاب الشعري يقوم على دعامتين رئيسيتين ألا وهما النظام والتشتت »

¹ حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار. ص 5.

² حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، ص 13

فما يضمن النظام والانتظام هو وجود درجة من التكافؤ، وعدم وجود تكافؤ حق يوحى بشيء من الفوضى»¹.

يعمل التوازي على نشر صفة النبض Pulsation في الشعر المعاصر، والذي هو عبارة عن نوع من التقلص والتمدد، إذ يصل بالمتلقي من درجة الإحساس السمعي إلى الإدراك البصري وبذلك يحقق الشاعر العديد من الوظائف جمالية واقناعية « بفضل حسن استغلال المكان واشتغال الفضاء فيشترك العاملان الإيقاعيان "الفضاء والتوازي" في تقديم صورة إيقاعية تمنح السمع والبصر»². فتوزع المتوازنات الصامتية، والصائتية على فضاء النص بطريقة تشكل توازنا عموديا وأفقيا يخلق إحساسا عميقا بقدرة الشاعر المعاصر على تشكيل نسق معين يث فيه كل طاقاته الإيقاعية الكامنة ويفجر لحظته الإبداعية.

4.3- الترصيع:

الترصيع لغة من قولهم: «رصعت العقد إذ فصلته»³

أما في الاصطلاح فقد صار حديث خلاف بين القدماء، فيعرفه قدامة بن جعفر « ومن نعوت الوزن الترصيع، وهو أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به، أو من جنس واحد في التصريف كما يوجد ذلك في أشعار كثير من القدماء المجيدين من الفحول وغيرهم، وفي أشعار المحدثين المحسنين منهم»⁴، فتصيير مقاطع الأجزاء كالسجع، كما يتعلق الاتفاق بالصيغة الصرفية، والذي يتسنى له- من الشعراء- صنعة الترصيع فيصبح من المجيدين والفحول المحسنين.

أما صاحب الصناعتين يعرفه بقوله: « أن يكون حشو البيت مسجوعا مثال قول

امرئ القيس:

سليم الشنظي عبل الشوى شنج النسا له حجبات* مشرفات على الفال*⁵

¹ د. محمد مفتاح. مدخل إلى قراءة النص الشعري، مجلة فصول، المجلد السادس عشر، العدد الأول. ص 260.
² د. عبد الرحمن تيرماسين نبض النص. محاضرات الملتقى الثاني للسياحة والنص الأدبي 15-16 أبريل 2002، منشورات الجامعة، دار الهدى للطباعة والنشر. ص 189.

³ أبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد الجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 1406هـ، 1986م نط1، ص 375

⁴ أبي الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق د محمد عبد المنعم خفاجي دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، دت ص 80

* الحجبات: رؤوس عظام البيدين و*القال: اللحم الذي على الورك انظر الصناعتين ص 375
⁵ أبي هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص 375

وهنا يضيق أفق الترصيع ويصبح يشتهه بالسجع إلى حد بعيد ولكن إذا أكثر، وتكرر في أكثر من موضعين في القصيدة دل على التكلف، « فإذا اتفق في موضع من القصيدة أو في موضعين كان حسنا فإذا أكثر دل على التكلف »¹.

ويعرفه ابن سنان الخفاجي « تصيير مقاطع الأجزاء في البيت المنظوم أو الفصل من الكلام المنثور مسجوعة، وكأن ذلك شبه بترصيع الجوهر في الحلبي، وهذا مما قلنا إنه لا يحسن إذا تكرر وتوالى لأنه يدل على التكلف وشدة التصنع وإنما يحسن إذا وقع قليلا غير نافر »². لأنه إذا توالى، وكثر قبح استعماله وأشارت دلالاته إلى التكلف.

والترصيع قليل في دواوين الشعر المعاصر وترجع قلته إلى عدم اكتراث الشاعر المعاصر به، فما وجد منه كان عن سجية دون تكلف.

والترصيع عند المعاصرين لا يختلف عنه عند القدماء فيعرفه د. محمد العمري « بأنه توازن الصوائت (حركات ومدود) ومنه صرفي حال توازنهما بالنوع، وتقطيعي حال توازنهما مقطوعيا، يقطع النظر عن نوع الصوائت، وسجعي وهو تردد صائت في بيت أو قصيدة دون ارتباط بكلمات أو أنساق صرفية أو تقطيعية»³.

وتعريف محمد العمري للترصيع مستوحى من تعريف قدامة بن جعفر، اعتبره أهم من سن القواعد أو الأسس التي يقوم عليها الترصيع من خلال تعريفه تصيير مقاطع الأجزاء على سجع أو شبيهه به أو جنس واحد من التصريف، ومن هذا المنطلق ينقسم الترصيع إلى ثلاثة أقسام:

1- ترصيع التسجيع 2- ترصيع ما يشبه السجع، 3- وترصيع التصريف

والدكتور محمد العمري يتفق مع أقسام الترصيع التي وضعها قدامة ويختلف معه في النوع الثاني، الذي سماه ترصيع التقطيع وهو توازن الكلمة مقطوعيا بعيدة عن الصيغة الصرفية أو الفاصلة المسجوعة.

1.4.3- ترصيع التسجيع:

¹ (أبي هلال العسكري، الصناعتين، ص377
² ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة. دار الكتب العلمية بيروت لبنان، 1982، 1402هـ، ط1، 1908.
³ د. محمد العمري. تحليل الخطاب الشعري (البنية الصوتية في الشعر)، ص112

وهو ما يعرف بالترصيع المقفى وذهب أهل البلاغة إلى كونه مقابلة الشطرين بالشطرين يقتصران على البيت القديم، فلكل كلمة ما يوزيها في آخر البيت، مثال ذلك قول امرئ القيس:

مخش مجش مقبل مدبر معا كتيس ظباء الحلب عدوان¹

فالترصيع حصل بين (مخش ومجش) و(مقبل ومدبر)، وخلق مما يعرف بالازدواج الإيقاعي الذي منح الفضاء الشعري صعودا وهبوطا متماثلين فتسجم الدفقة الإيقاعية مع نفس من ينشدها وأذن من يسمعها كما تنشئ نوعا من السرعة إثر عملية الإنشاد. ولعل السبب في هذا التنوع الإيقاعي المناسب يعود إلى طبيعة بحر الطويل إذ يتكون من تفعيلة (فعولن) التي تحتل زمنا قصيرا إثر عملية الإنشاد ومفاعيلن التي تستغرق زمنا طويلا فتنشأ بذلك سلسلة من التنوعات الصوتية .

وقد أسهم هذا التنوع كذلك في تنمية البنية الإيقاعية وتكثيف الإحساس لإدراكها والتلذذ بالنظر إليها موزعة على فضاء النص الخطي وسماعها عبر عملية الإنشاد لتلمس تلك السرعة بعمق أكثر.

2.4.3 - ترصيع مقطعي:

هو تماثل القرائن مقطعيًا بمعنى أنه يحتوي على صبغة عروضية فيعرفه د. محمد العمري « يقوم على تكافؤ المقاطع التي تتكون منها القريبتان (أو القرائن) بقطع النظر على تواز هذه المقاطع توازيا نوعيًا»²، واشتق د. محمد العمري هذا النوع من الترصيع من عند ابن رشيق الذي اعتبر أن الترصيع عند قدامة هو تقطيع مسجوع³.

3.4.3 - ترصيع التصريف:

ونستند في تعريفنا لهذا النمط إلى رأي قدامة أي أن ترصيع التصريف هو تكافؤ الألفاظ لتكافؤ صيغها الصرفية « فالمعول عليه في هذه الظاهرة هو تكرار الميزان الصرفي وتردده في ثنايا البيت الواحد»⁴.

ومن صور الترصيع في شعر حسين زيدان قوله:

¹ محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري. (البنية الصوتية في الشعر). الكثافة- الفضاء- التفاعل. ص 112

² د. محمد العمري. تحليل الخطاب الشعري، ص 111

³ ينظر المرجع نفسه. ص 112.

⁴ رشيد شعلال، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، رسالة ماجستير، مخطوط، ص 208

(من المتدارك)

103- عما يتساءل هذا القلب...وعمن يخفي ما يخفي؟

104- ما أحلى النشوة لو تكفي!

105- ما أروع دمع التمساح!

106- ما أروع تصفيق الراح!

107- ما أروع حمل الغمد بلا سيف

108- لكن النشوة لا تكفي¹

إن الترصيع في هذا المثال نتج عن التجانس الصوتي الحاصل في الصيغة الصرفية (ما أفعّل) - ما أروع - فاتفقت في الصوامت والصوائت التي تجاوبت إيقاعيا مع التكرار الذي اشتمل على الفضاء والشكل الكتابي، فمنح القصيدة زخرفة سمعية وبصرية تكونها عناصر التوازي - التكرار - التردد - ولأن « الترصيع في القصيدة المعاصرة يأخذ أبعادا جمالية أخرى غير الأبعاد التي كانت تقتصر على تعدد وتجديد الرنين الموسيقي كبعد متعة النظر، وتلذذ السمع، ويقوم بوظيفة تعبيرية تؤكد على حدوث الفعل² » فيعطي القصيدة الجديدة تناغما موسيقيا، بالإضافة إلى ذلك يوفر للمتلقي متعة النظر قبل قيامه بعملية القراءة، أو تلقي القصيدة، كما أنه يبعث في مسمعه شيئا من الطمأنينة والارتياح، وبذلك فهو يختلف عن القافية، التي تحدد نهاية البيت، على حد تعبير جون كوهين³، فوظيفته أكبر من ذلك يسهم في مضاعفة المعنى الذي تستقبله الأذن، وتنتج هذه المتعة من عملية التكرار الموصولة به، والتي لا مندوحة في الإفلات منها « إن الترصيع باعتباره تجانسا صوتيا كالقافية، ينبغي أن نسند إليه نفس وظيفتها⁴ ».

ويمكن أن نطلق على الترصيع في الأبيات الخطية السابقة، ترصيعا مقطوعيا، لأن بداية الأبيات جاءت بصيغة ما أفعّل وكما أنها على وزن (0/0/0/0///0/0/00/0/0/0) فعلن، فعلن (00/0/0/0///00/0/0/0).

¹ حسين زيدان. اعتصام. ص 53.

² د. عبد الرحمن تيرماسين. نبض النص، محاضرات، الملتقى الثاني للسينما والنص الأدبي، 15-16 أبريل 2002، ص 182.

³ جون كوهين. النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر، اللغة العليا) ترجمة أحمد درويش ص 111.

⁴ المرجع نفسه. ص 111.

والأمثلة كثيرة عن الترصيع الذي يتألف بالصيغة الصرفية، والمقاطع العروضية، في قصيدة الوصية.. والمبايعة: (من المتدارك)

- 1- كن ضدي
- 2- يا ولدي
- 3- لا تمزج خلا بالبصل..
- 4- لا تأكل مثلي عن عجل
- 5- لزمانك أشكال أخرى.. تمتص الحكم من الرسل
- 6- كن ضدي
- 7- وبلا عينين... بلا أنف
- 8- وبلا تلوين... أو لف
- 9- وما دجنتك بالخوف

* * *

- 10- سفني مبحرة للهجرة.. وشعاري أشرعة "بيضاء"
- 11- بايعة "رسولا" في "الشجرة"
- 12- يغمري حلم العصفور
- 13- ما بعد "النكسة" و "النكبة"
- 14- عانقت "البيعة" في "العقبة"¹

شكل الترصيع في المواضع التي ظهر فيها، توازي أفقي وعمودي، وخاصة في البيت الخطي (كن ضدي، بلا عينين... بلا أنف، بلا تلوين... أو لف) ففتح تماثل نسيج المقاطع الصوتية، ومن ثم قام بإضفاء صبغة جمالية على الفضاء والمعنى مثل قوله: (يغمري حلم العصفور، ما بعد "النكسة" و "النكبة" عانقت "البيعة" في العقبة) فحصل تقابل بين النكسة والنكبة، البيعة والعقبة، أفقي وعمودي على مستوى فضاء النص الشعري، فمشكلة اللفظة للفظه أخرى في الوزن والروي، تكونا متوازنتين « لأن الترصيع في

¹ حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، ص 34.

القصيدة مقابلة لفظة بلفظة أفقيا وعموديا في البيتين الخطي أو الصوتي على وزنها وروبيها، فتكونا متوازيتين¹ :

- 1 - فلتدق النواقيس ألفا وألف..
- 2- فلتظل الفقايع فوضى
- 3 -تؤم ما صادرته السماء...
- 4 -فلتشر ضد صومي بطنتهم
- 5 -فلتصوب كما شيء نحوي سموم الخفاء..
- 6 -فلتطوق كما شيء سجادي..
- 7 -لن يحركني حين أحشع
- 8 -من رسم الليل في خائتي....
- 9 -فلتغب أحرف تستحم بنار الشفق....
- 10 -ولتذب شفتان بأوزاره تحترق²

حصل الترصيع في بداية الأبيات الخطية، واتخذ شكلا عموديا في بداية كل سطر، إذ حدث تماثل في الصيغة الصرفية للأفعال معتلة الوسط، (فلتدق- فلتظل- فلتشر- فلتطوق..) ومنح الترصيع هنا توازيا عموديا، ناتج عن معاودة الدورة الإيقاعية، مع بداية كل سطر، المدعم بسكون التركيز في نهاية الأفعال التي تتجاوب عموديا كما تشتمل على نقاط الاستمرار التي تتجاوز أفقيا وعموديا.

والترصيع من الخصائص الصوتية، والتي تسند إلى محسنات الكلام اللفظية بإضفائه نغمة إيقاعية عالية يتمتع المتلقي بسماعها والنظر إليها فتثير انتباهه إلى الكثافة الإيقاعية الناتجة عن المضارعة التقطيعية والمماثلة الصرفية المهيمنة على المقطع الشعري والمفضي إلى خلق خاصية التوازن، والتي تشمل الخصائص الإيقاعية بكاملها.

¹ د. عبد الرحمن تيرماسين. نبض النص، محاضرات الملتقى الثاني للسمياء والنص الأدبي 15- 16 أبريل 2002 ص 179.
² حسين زيدان فضاء لموسم الإصرار. ص 25.

4. - هندسة الحركة الإيقاعية في النص الشعري:

إن القصيدة كتلة متنامية تتجسد من خلال فكرة أو تجربة حياتية تتخمر في ذهن المبدع وتنضوي إلى شكل كتابي يفرغ تلك الشحنة النفسية الخالدة في نفس من يكونها، والمتكونة من تركيبات فونيمية منزاحة إلى بعضها البعض والتي تمنح بهذا التراكم بنية دلالية تزيج الركام عن البنية الداخلية المفضية لهذه التجربة، كما تقوم على الوزن والقافية اللذان يخدمان الإطار الشكلي لبنية القصيدة، وليس هذا فقط، بل تكرار الوحدات الصوتية، والتي تشكل بتعدادها تناغما إيقاعيا يضيء طابع الجمال الفني والإحساس الموسيقي ليخلد بذهن المتلقي، فتزد النغمات الصوتية والمقاطع المتنوعة، يسهم في بناء الهندسة الصوتية للحركة الإيقاعية الذي ينعكس على النبض الدرامي لبنية القصيدة.

ونعني بهندسة الحركة الإيقاعية الأصوات الإيقاعية المتنوعة والحركة التي تقوم بها ضمن البنية الداخلية للنص الشعري، أو هي ذلك التماثل بين الأصوات وانسجامها، أو ترداد الوحدات الفونيمية والتركيبية والعروضية المتنوعة بين الثابتة والمتغيرة أو هي « التي تشكل المسار الهندسي للصوت الإيقاعي في النص الشعري »¹ والتي تتضافر جميعها وتكون المعمار الهندسي والبنية الداخلية للنص الشعري. ولكي نرصد ذلك سنبين الحركة الإيقاعية التي تؤديها مختلف المكونات ولأجل بلوغ تلك الغاية قمنا بتقطيع بعض القصائد صوتيا، في شعر حسين زيدان، ومنها الأولى قصيدة (طقوس مجد الصقيع) والثانية قصيدة (القسوس والرامي) وأردنا التنويع في انتقاء القصائد وبما أن مدونتي الشاعر حسين زيدان تزخر بالفرعين معا أو الشكلين معا العمودي والحر، قمنا بإحصاء المقاطع بأنوعها وقبل التطرق إلى دراسة الحركة الإيقاعية لا ضير إن قمنا بإعطاء تعريفات أو مفاهيم للمقطع وأنواعه.

1- تعريف المقطع:

ورد تعريفه عند الدكتور مصطفى حركات « هو تجمع من الحروف والحركات يحدد بواسطة قواعد خاصة بكل لغة »²، أي أنه مجموعة من الأصوات التي تخضع لمتغيرات لا

¹ الدكتور مراد عبد الرحمن مبروك، الهندسة الصوتية الإيقاعية في النص الشعري (دراسة نصية)، مركز الحضارة العربية، ط1، 2001، القاهرة، ص. 20.

² الدكتور مصطفى حركات، الصوتيات والفونولوجيا، دار الأفاق، الأبياء، الجزائر د.ط. دبت، ص61

يمكن لأي لغة الاستغناء عنها، وليس فقط مصطفي حركات الذي نظر للمقطع من جانب اللغة كموضوع الدراسة.

كذلك الدكتور رمضان عبد التواب في كتابه (التطور اللغوي مظاهره علله وقوانينه) ويعرف المقطع بقوله « المقطع الصوتي هي كمية من الأصوات تحتوي على حركة واحدة ويمكن الابتداء بها والوقوف عليها، من وجهة نظر اللغة موضوع الدراسة، ففي اللغة العربية مثلا، لا يجوز الابتداء بحركة ولذلك يبدأ كل مقطع فيها بصوت من الأصوات الصامتة¹، وكل من التعريفين دلا على أن المقطع مجموعة من الأصوات الخاضعة لمنطلق اللغة موضوع الدراسة.

أما "ماريوباي" فينطلق في تعريفه للمقطع من أرضيته اللغوية والتي يرتبط فيها المقطع بالحركات التي لا يجوز للعربية أن تبدأ بها « فهو عبارة عن قمة إسماع peak of sonority غالبا ما تكون صوت علة، مضاف إليها أصواتا أخرى عادة²، فتعود هنا إلى ما بدأ به الدكتور مصطفي حركات ورمضان عبد التواب في أن كل من الحركة والصوت تشكل المقطع الصوتي، وتتفاوت درجة استعمالها بحسب اللغة موضوع الدراسة. والمقاطع الصوتية في اللغة العربية خمسة:

- أ/ مقطع قصير مفتوح: وهو ما تكون من صوت صامت وحركة قصيرة، مثل: (ك)
- ب/ مقطع طويل مفتوح: وهو ما تكون من صوت صامت وحركة طويلة، مثل (في)
- ج/ مقطع طويل مغلق: حركته قصيرة، وهو ما تكون من صوتين صامتين بينهما حركة قصيرة مثل: (من)
- 4/ مقطع زائد الطول: حركته طويل، مثل (باب) في الوقف

إن الحركة أساس الإيقاع منها يخرج وينضوي فهو يرتبط بها ارتباطا لأنه لا يمكن أن يكون قرينا بالجماد، فحركة الرياح والأنهار والوديان، حركة إيقاعية لا تخضع لنظام معين « فالإيقاع في أساسه حركة، ولن نبلغ الغاية مهما أسهنا في الحديث

¹د رمضان عبد التواب، التطور اللغوي مظاهره وعلله وقوانينه، مكتبة الخانجي القاهرة، دار الرفاعي. الرياض، د.ط، دت ص 62.
²ماريوباي، أسس علم اللغة، ترجمة أحمد مختار عمر، منشورات جامعة طرابلس، 1972م د.ط. دت ص 96.

عن حركة الإيقاع فلولاها لم كان...وتقوم الحركة الإيقاعية على مبادئ الثقل والخفة والسكون وذلك كل ما نجد في الإيقاع عندما نتحسسه مما هو متصل بنوعيته»¹.

لذا أننا نعلم لدراسة هندسة الحركة الإيقاعية في المنظوم الشعري حركة الاهتزاز *mouvement vibration* وحركة الإنزياح *mouvement translation*²، وما يوفر هذه الميزات يتعلق في أغلبه بجملة الخطاب بدءاً من أصغر وحدة صوتية الصوت (الفونيم)، مروراً بالوحدات التركيبية والنحوية، والأثر الدلالي الذي تتركه من خلال التجانس الصوتي المنبثق عن عمليات التردد والمعاودة الدورية، والمقاطع الصوتية المتنوعة، كذلك الأجزاء العرضية المتماثلة أي كل ما يسهم في خلق بنية خارجية متواشحة زمنياً، تنعكس على البنية الدلالية للنظم الشعري، كذلك محاولة الربط بين الهندسة الصوتية الإيقاعية المتشكلة من الصور الإيقاعية التي تقوم على الترتيب، التعاقب، التكرار الثابت سواء على مستوى المقاطع الصوتية، أو الحركات الصوتية أو الصيغ التفعيلية العرضية أو على مستوى التغيرات الصوتية النوعية كالجهر *sonant* والهمس *surd* والنبر *stress*....³ فكل هذه الخصائص تشكل المسار الهندسي للحركة الإيقاعية في النص الشعري.

متوسط السرعة للمقاطع في قصيدتي (طقوس مجد الصقيع والقوس الرامي).

النص	المقطع الصغير	المقطع .ط. مفتوح	مقطع طويل مغلق	المجموع	متوسط السرعة
طقوس مجد الصقيع	6 x 451 = 2706	3 x 405 = 1215	3 x 414 = 1242	-1270 = 5163	4.06
القوس الرامي	6 x 539 = 3234	3 x 229 = 687	3 x 458 = 1374	-1226 = 5295	4.31

¹ د. محمد العياشي. نظرية الإيقاع الشعر العربي. ص 43. 44.
² ينظر د. عبد الرحمن تيرماسين، البنية الإيقاعية في القصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 278.
³ د. مراد مبروك عبد الرحمن الهندسة الصوتية الإيقاعية ص 20.

ومن خلال قيامنا بالعملية الإحصائية للمقاطع، في قصيدي (طقوس مجد الصقيع، والقسوس والرامي) كانت أعلى نسبة للمقطع القصير في قصيدة القوس والرامي والذي بلغ 539 مقطع، ثم يليه المقطع طويل مغلق بـ 414 ثم 229 مقطع طويل مفتوح.

أما قصيدة (طقوس مجد الصقيع) فكانت أعلى نسبة للمقطع القصير 451 مقطع، ثم المقطع الطويل المغلق 414، وبعده المقطع الطويل المفتوح بـ 45 مقطع. ورود نسبة عالية للمقطع الطويل المغلق لأن المقاطع الطويلة تسير الأحداث الطويلة والبطيئة ولأن قصيدة (طقوس مجد الصقيع) توثق المدن المطهرة التي تمور بعمق وجدان الشاعر، والذي يأخذ المغامرة بسفائه في عمق المحيط ليسترد طاقته ويصنع الترحال من جديد، فيأخذ تلك المغامرة كرحلة طويلة، بطيئة، مليئة بالشوك الذي يعترض طريقه.

وأعلى نسبة كانت للمقطع القصير فيقصيدة (طقوس مجد الصقيع) بـ (451 مقطع) وإن دل ذلك فإنما يدل على الرغم مما حملته هذه القصيدة من نشوة الإعصار والتخبط بين ثنايا بحر اللظى. كانت تخفي ورائها حكمة وفرحة الأطفال المنتظرة، فكل ذلك كان في حاجة إلى سرعة إيقاعية متنامية تفرغ جميع الشحنات النفسية:

1- وجهي ... CVV CVC

2- ووجهك الوضيء CVVC CV CVC CV CVC CV

3- والحقيبة استراحت بيننا CVV CV CVC CVC CVV CV CVC CV CVV CV CVC

4- نحن الأقانيم التي ظلت تسمي كنهها CVV CV CVC CVV CVC CV CVC CVV CV CVC

CVC CVV CV CVC CVV CVV CV CVC CVC

5- فلتصمدي في وجه إبحار انفصامي CVV CV CVC CVV CVV CV

CVC CVV CVC CVV CVV CV CVC CVC

وبما أن قصيدة (طقوس مجد الصقيع) جاءت على وزن الرجز والذي ورد مخبونا في الكثير من الأجزاء، والزحاف يعمل على تسريع الحدث، (مستفعلن- متفعلن) انسجمت مع كثرة المقاطع القصيرة والتي تلح على معاني الأمل، والبحث في النهاية عن بر النجاة بعد أن راح الشاعر ينبش الصخر وحيدا من أجل أن يسترد ما تبقى من طاقته، ومن بقايا جثته، وبذلك سارت الحركة الإيقاعية بسرعة متنامية بلغت 4.06، نسبة مرتفعة بعض الشيء وتجعل النغم الإيقاعي يتمدد نحو الأعلى وتجسد معاني الأمل، ودنو شمس الفجر الكبير، وبالرغم من ذلك لم تخلو القصيدة من المقاطع الطويلة بقسميها (المفتوحة والمغلقة) فالأول شاع في القصيدة بـ 45 مقطع والثان بـ 414 مقطع، والمعروف أن المقاطع الطويلة تحمل معاني الأمل، الليل الطويل الذي لا ينجلي سواده، ولكن هذه النتيجة غير صحيحة في معظم الحالات وقد تحمل القصيدة بذرة من الأمل، يعبر عنها الشاعر بنوع من الوصف الطويل، والحس التأملي الذي يسترعي المقاطع الطويلة وبذلك فقصيدة (طقوس مجد الصقيع) تضمنت المعنيين معا.

فحملت ديبب الأمل مثل كل الكائنات:

16- لا ترحلي (من الرجز)

17- فلي ديببي... مثل كل الكائنات.... لي تناسخي الصغير

18- لي تقاسيم اللهب... والمطر...

19- لا ترحلي... فلي زهوري.... لي دمائي

20- لي مسافات انتمائي... وحدودي

21- أمهليني.... إنني أسقي شجيرات خلودي

22- ورمال ساحلي¹

فالعبارات (لي ديببي، لي تناسخي الصغير، لي زهوري، لي دمائي) دلت من جديد على بدء الحياة بعد أن كان الشاعر يختبئ وراء الشمس لا يدري من أي بحر ينطلق.

ومن المقومات الأساسية للحركة الإيقاعية في قصيدة طقوس مجد الصقيع تنوع الروي إذ لا يعتمد الشاعر الروي الموحد، فيسهل تنوع القافية في تلوين النغم الإيقاعي وتطعيم القصيدة بموسيقى قائمة على أساس التنوع والتعدد.

¹ (حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار. ص 11).

(من الرجز)

30- لا ترحلي... ولتمهليني لحظة لأسترد صورتي

31- وأسترد ما تبقى... من بقايا جثتي

32- لا تتركيني ها هنا... في قبضة النزق....

33- في سحنة الشمسين أمشي.... مشية المختبئ...

34- لا تتركيني فوق خيط العنكبوت

35- لا شعاع ينتقي نفقي...

36- مجد الصقيع كما نما.. في قمة الصدا¹.

وتقوم الحركة الإيقاعية في قصيدة (طقوس مجد الصقيع) على صفة الجهر أكثر من الهمس، ونعلم أن الجهر يدل على معاني القوة والصمود، فوظف الشاعر أفعالاً توحى بذلك مثل فعل الأمر (فلتصمدي، لا ترحلي، لا تتركيني) فالذات المبدعة تؤكد عن إصرارها القاسي ولا تزال تبحث عن مجدها رغم أن عدوها لا يرضى لها البسمة والخلود، وهذا ما تؤكدُه الأفعال « إذ تقابلها الحركة والصراع، أما الأسماء فيقابلها أيضاً شدة كبيرة ولهجة قوية »² وجملة ما ورد من أفعال جسد طبيعة الصراع القائم في القصيدة إذ منحها رغبة في التجديد والأمل لطرق باب الحياة من جديد فنجد قوله: (لي أصناف تحناني، ولي في العمر سوسنة، فقومي نصنع الترحال، لن يثنيك عنواني)، كما تنوعت الأفعال بين الماضية والمضارعة، ولكن أعلى نسبة كانت للفعل المضارع بالرغم من أن الشاعر أوجد جميع الأزمنة الماضي والمضارع والأمر مما أدى إلى تشكيل صورة زمنية كاملة، تمتد على ثلاثة أبعاد وتحمل ثلاثة مدلولات رئيسية، التشاؤم في الماضي، والمناداة في الحاضر، والأمل في المستقبل، أما ما وجد من أسماء فهي عبارة عن أوصاف تضمن بعضها النص الشعري، كما جسدت هذه الأسماء مواطن السكون عن الحركة والثبوت عن الحدث « لأن السكون والثبوت يجد من غلواء الحركة »³، وهذا لم يمنع الأسماء من أداء وظيفتها وهي التعبير عن الألم والحرقنة على ما مضى

¹ حسين زيدان، المصدر نفسه، ص12

² هند سعدوني، قراءة سيميائية لقصيدة "مدينتي" لعبد الله حمادي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، سلطنة النص، في ديوان البزخ والسكين، للدكتور عبد الله حمادي (دراسة نقدية) منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين د ط 2002 دار هومة، ص 215.

³ د. عبد المالك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أبي ليلابا، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون الجزائر العاصمة، ص67

واسترجاع الماضي الجميل مما كون حالة وصفية منهارة ويحيلنا هذا أن بنية النص تميل إلى اليأس ولكن ميلها إلى الأمل أكثر.

والقصيدة في بدايتها سارت نحو التطلع إلى تحقيق شيء ما، أو الوصول إلى هدف معين « لكن بعد كل الممارسات قصد الوصول إلى الحلول يستسلم إلى بنيته»¹ أي استسلامه إلى اليأس، ولكن مجمل الأفعال قضت على هذا الاستسلام وبعثت الحياة في النص من جديد وزرعت فيه الأمل .

وبذلك نرى أن الشاعر زواج بين بنية الأفعال والأسماء، وبين الأفعال الماضية والمضارعة مما منح العديد من الدلالات والتي من بينها طغيان طابع الحدث وصور الصراع أكثر من صور الثبوت والسكون.

- قصيدة (القوس والرامي):

تكونت قصيدة القوس والرامي من 539 مقطع قصير، وهو أعلى نسبة بين المقاطع ثم يليه الطويل المغلق، ثم الطويل المفتوح الذي يثقل الحركة الإيقاعية، وبها يكون « ميزان الحركة في النص مائلا إلى الثقل»².

وجاءت قصيدة القوس والرامي على وزن الكامل، والكامل من البحور الخفيفة، والذي ينسجم مع « أغراض الحماسة والفخر ووصف المعارك، وتصوير حركة الخيل »³، ولكنه جاء في العديد من الأبيات مضمرا (مستفعلن) إذ أسهم الزحاف في تثقيل الحركة الإيقاعية بعد أن كان يتمتع بالخفة، أما عن ذكر الدكتور محمد العياشي، أن من الأوزان التي تلائم الحماسة فإننا لا نستطيع الجزم بذلك. لأن القصيدة الواحدة قد تحمل أغلب الأغراض أو المعاني، الوصف، الحماسة، الغزل، الرثاء.

فقصيدة (القوس والرامي) قد أشارت إلى ما تطمئن إليه القلوب والعيون، ألا وهو القرآن الكريم الذي تخشع له الأبدان عندما تنفخ آياته في الصدور، فحسين زيدان تغنى بآيات القرآن، والقصص التي حملته إلى العالمين، لإقامة مجد حضارة

¹ د. عبد المالك مرتاض، المرجع نفسه، ص 68.

² د. عبد المالك مرتاض، المرجع نفسه، ص 67

³ د. عبد الرحمن تيرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 310.

الإسلام، ولكنها في الوقت نفسه حركت أشياءها وجاء فيها الحديث عن الذين عانوا فسادا في أرض الإسلام، وحاولوا تدنيس القرآن الكريم بالتزييف والتحريف، لكن الفجر سيستلهم آياته لمجاهة من يخططون للفتك وإعدام الدعوة المحمدية التي أقسم الله لأجلها أن يتم نوره.

فلاحظ حركة الإسلام المتجهة إلى الأمام من الخلف، فبفضل الأفعال المضارعة التي تحيل إلى الانبعاث والتجدد، لا إلى الثبات والاستقرار.

جاءت قصيدة القوس والرامي بروي موحد الميم والذي هو صوت شفوي مجهور ولأن القصيدة ذات بنية تقليدية فعمل الشاعر للحفاظ على وحدة الروي التي تنسجم مع الطابع التاريخي الذي ربطه بالبنية الداخلية للنص الشعري، فأخذ المبدع على عاتقه وظيفة تلقين المتلقي معالم دينه، منذ البداية، من قصة عيسى بن مريم عليه السلام إلى ظهور الدعوة المحمدية، وإرساء دعائمها، وانتشارها في مختلف الأرجاء.

أما الحديث عن التكرار فقد اشتمل على مستوياته الثلاثة الحرف- الكلمة- العبارة، من تكرار الحرف تحدثنا عن حرف الروي (الميم) الذي أضفى على القصيدة المتكونة من ستين بيت رتابة موسيقية تكون سببا في نفور المتلقي وعدم استجابته للدفقة الإيقاعية، بالرغم من ذلك، فتكراره عمل على تجسيد طبيعة الموقف المعبر عنه، إذ أنه انسجم مع موضوع القصيدة.

أما الحديث عن النبر فقد اتخذ مواضع مختلفة في الدرس العربي الحديث إذ يحصيها الدكتور إبراهيم أنيس في أربع مواضع أولها

« نبر المقطع قبل الأخير في حالة الوصل، ونبر المقطع الأخير في حالة الوقف »¹.

ويعرفه الدكتور مفتاح في كتابه (تحليل الخطاب الشعري): « هو نشاط فجائي يعتري أعضاء النطق أثناء التلفظ بمقطع من مقاطع الكلمة »².

يتكون النبر من نبر الكلمة وينقسم إلى قسمين النبر الأولي، والنبر الثانوي، يقع الأول في الكلمات والصيغ جميعا، والثاني يكون في الكلمة أو التراكيب الطويلة « وإذا ما وجد

¹ د. محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، دراسة نظرية وتطبيقية، دار الثقافة، دط، 1989، ص 37.
² د. محمد مفتاح، المرجع نفسه، ص 47.

النبران معا فإن النبر الأولي يكون على المقطع الأخير من الكلمة، والثانوي يكون سابقا عليه
«¹.

والقسم الثاني نبر الجمل فيراد به التركيز على كلمة من الجملة لإظهار أهميتها في
كنف الجملة فالزيادة في نبرها يبرزها ويلفت النظر إليها ويميزها عن غيرها
ومن أمثلة القسم الأول قول الشاعر:
(من الكامل)

19- طمئن عيونك إنها قد كحلت بالذكر...بالفيض المنير السامي

20- وازرع على وجنات صمتك حكمة قد أينعت من رحلة الأسقام

21- واقراً عليهم في تخشع ساجد آيات نفخ الروح في الأرحام

22- فإذا رموك بتهمة مسلوقة قل: كلموا هذا الرضيع أمامي²

فالنبر الأولي، يقع بجانبه نبر ثانوي، ويقع الأول في (أي النبر الأولي) في المقطع
الأخير (إنها قد كحلت) أما الثانوي في (طمئن عيونك) لأن وقوع النبران معا يستدعي أن
الثانوي يسبق الأولي.

أما النبر الجملي فيكون في إيراد الكلمة المهيمنة:

وقد وضع الدكتور محمد مفتاح بعض الأسس من أجل ضبط النبر في الجملة.

1/ في التراكم العطفي 2/ العطف 3/ العطف المنفي³

1- في التراكم العطفي: (من الكامل)

4- سُدِّم الأنامل ضيعت أبصارنا من حزننا وتهافت الأعلام

5- والتهه يجرف ما تبقى في يدي ماء يدي وبقبضتيك حطامي

6- سيصير بعد الراحتين غلاصما فتتنفسوا من جثتي وعظامي⁴

فكل من (تهافت الأعلام)، (التهه، قبضتيك، وعظامي) وقع عليها نبر قوي أولي.

2- العطف "بأو":

بحيث يكون المخاطب حرا في الاختيار بين المركبين، لا يجمع بينهما.

مثل: يقول الشاعر في قصيدة (استثناء): (من المتدارك)

¹ د. نور الهدى لوشن، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، ص 134.

³ حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، ص 54

³ د. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص 52.

⁴ حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، ص 52.

- 16- كن ماركسيا، أو حفيدا للنين
17- أو انتسب ما شئت للأديان، كن:
18- يهوديا.... نصرانيا... أو بوذيا... وجوديا!
19- كن آبقا..أو مت بلا دنيا ودين
20- كن من المطففين
21- أو من المختلسين
22- كن كما شئت طليقا...أو مقيد اليدين
23- كن مناضلا لعوبا...أو حزين¹

ونخرج في الحديث عن هندسة الإيقاعية، كون القصيدة تجربة تتمظهر في شكل كتابي يحمل شحنات نفسية، تضطلع وراء بنية توترية قابعة بين ثنايا القصيدة، إذ يسهم كل من تكرار الوحدات الصوتية والتركيبية التي تشكل بتكرارها تناغما إيقاعيا، يوحي بنوع من الألفة التي تستقطب فهم المتلقي، والتي تجتمع جميعا وتكون المعمار الهندسي والبنية الداخلية للنص الشعري.

¹ (حسين زيدان، اعتصام، ص 9.

الفصل الثالث: الاشتغال الفضائي للنص الشعري

Espace Textuel

1- الفضاء النصي

1.1. الحواشي

2.1. العنوان

3.1. علامات الترقيم

4.1. لعبة السواد والبياض

1.4.1. طول السطر وقصره

2.4.1. حجم الخط الطباعي

3.4.1. توزيع المفردات من خلال تقطيع أوصالها

5.1. الوحدات الخطية (Graphèmes)

1.5.1. عرض عينات الوحدات الخطية

2.5.1. العلاقات التبادلية بين الوحدات الخطية

2. البناء الهندسي للنص الشعري

1.2. البناء الهندسي البسيط

1.1.2. الشكل الدائري

2.1.2. الشكل الحلزوني

2.2. البناء الهندسي المعقد

1.2.2. الشكل التصاعدي (البناء الهرمي)

2.2.2. الشكل التصاعدي النفسي

لقد تغير التعامل مع القصيدة الجديدة من قبل الشعراء المحدثين، فأصبحت تشكل لهم بنية درامية مطولة تعكس التجربة الحياتية. لهذا الغرض اتخذت هندسة معمارية مختلفة ومتميزة عما كانت عليه، وبعد أن كانت مجموعة من المقطوعات الشعرية القصيرة، التي كان يتسلى بها الشاعر أثناء أوقات فراغه، تغيرت أساليب التعبير عند الشاعر المعاصر، فالقصيدة القديمة كانت تصل إلى القارئ عن طريق الإلقاء أو ما يعرف بالإنشاد، بالرغم من ذلك فقد كانت تزخر بعناصر إيقاعية، الوزن والقافية، ائتلاف الألفاظ وتجاوبها مع المعنى، وبدخول الحضارة العربية الإسلامية، عصر التدوين، تعرضت القصيدة للكتابة وهنا انتقلت من وظيفتها كقصيدة سمعية إلى قصيدة مقروءة.

ولقد استمر هذا التجديد إلى أن جاء العصر الأندلسي فظهر ما يعرف بالموشحات، فانتقلت القصيدة بعد أن كانت مبنية على أساس الشطرين، إلى أشكال جديدة تنسجم مع تقدم الحضارة الإسلامية.

في العصر الحديث تميزت قصائد الشعراء الرواد بإنتاج معمارية جديدة للنص المعاصر لها قدرة على استيعاب التجربة الإبداعية، فبعد حملة نابليون على مصر، ومع ظهور الصحافة، والطباعة هيئت القصيدة العربية الجديدة لتصل إلى القارئ في دواوين مطبوعة، يمكن أن يقتنيها ويتمتع بقراءتها موزعة على فضائها الكتابي.

كما وجد في بداية الأمر شعراء مقلدين في شعرهم مثل البارودي باعث الشعر العربي والحديث «وناصيف اليازجي» الذي قلد مقامات "الحريري" و"الهمذاني"، فكان شعره غير نابع من تجربته الخاصة¹ والأمر نفسه يتعلق بأحمد شوقي الذي لم يخرج عن «الشعر المناسب وتقليد القدامى، أما خليل مطران فقد ابتعدت قصائده عن القضايا الإنسانية، واقتصرت على تجاربه الخاصة»².

بيد أن التطور الحقيقي للقصيدة العربية المعاصرة كان على يد رواد شعر التفعيلة «فأول ما ظهر في العراق خلال الحكم العثماني»³ على يد كل من نازك الملائكة وبدر شاكر السياب اللذان تأثرا بالشعر الإنجليزي.

¹ د. إيليا الحاوي، في النقد والأدب المعاصر، دار الكتاب اللبناني، دط، دت، ص6، 7.

² ينظر المرجع نفسه، ص8، 12.

³ د. شلتاغ عيود شراد، تطور الشعر العربي الحديث، دار مجدلاوي للنشر، عمان، ط1، 1419هـ، 1998م، ص222.

وفي حقيقة الأمر أن الشعراء والنقاد الغربيين أول من اكتشف القيمة التعبيرية لفضاء النص الدلالي فأول ما ظهرت « كانت محاولات على يد ملارمي (Mallarmé) و"رامبو" (Rimbaud) ثم تنبأ العالم السويسري فرديناند دي سوسير Ferdinand de Saussure بعلم شامل سماه علم "الدلالة" أو علم "العلامات العام" ثم مجيء رولان بارت Roland Barthes فتكلم عن هذا الموضوع في كتابه "عناصر في علم الدلالات" ثم رومان جاكوبسون (Roman Jakobson) الذي أشار إلى ضرورة الاهتمام بهذا العلم حين صرح « بوجود العلامات التي تخص الشعرية ولكنها بعيدة عن علم اللغة بل تنتمي إلى علم الدلالات»¹.

أما غريغاس فقد سعى إلى تكريس قواعد هذا العلم وذلك بتأكيد على أن النص الشعري يحتوي على علامات غير لغوية يمكن دراسة توزيعها على مستوى الفضاء « فيمكن دراسة المستوى العروضي عبر شكله الخطي: توزع النص مطبوعاً، ترتيب المساحات البيضاء....علامات الترقيم أو غيابها، استعمال التنوينات الطباعية»².

لكن أهم المحاولات التي اقترنت إلى الكمال لدراسة الفضاء الطباعي للنص الحدائثي، ما قام به كل من دانييل ديلا (Daniel Delas) وحاك فيليوليه (JaqueFilliolet) في كتابهما (الألسنية والشعرية Linguistique et poétique) وأسساً نظريتهما « على أن النص الشعري يصل إلى القارئ كشكل وكنظام، تحت هيئة معينة لا تخفى، بل تظهر، إشارتها الشعرية الخارجية، المترابطة مع الإشارات الداخلية وهي هيئة موجودة فيما يتعدى الصدف أو المواضع الرائجة»³ بمعنى أن النص الشعري يصل إلى المتلقي فيستقطبه بصرياً منذ الوهلة الأولى فيتأمل معظم العلامات غير اللغوية الموظفة فيه والتي ترتبط بالبناء الخارجي والداخلي لنص الشعري كما أنها لا تربطها أي علاقة بالموضة الجديدة ولا تأتي من قبيل الصدفة، بل ترتبط ببنية دلالية تعكس الحالة الشعورية للمبدع والواقع الذي ينتفس فيه.

وسنبداً في تحليل الفضاء الطباعي للنص الشعري بتتبع جملة من العناصر أولها:

¹ ديجي الشيخ صالح، قراءة في الفضاء الطباعي للنص الشعري الحدائثي (الأهمية والجدوى)، مجلة الآداب، ع7، 1425هـ، 2004م، جامعة منتوري قسنطينة، ص 48.

² المرجع نفسه، ص 48، 49.

³ المرجع نفسه، ص 49.

1- الفضاء النصي (Espace Texuel):

1.1. الحواشي:

عبارة عن جمل أو عبارات يوردها الشاعر الحدائي في الهامش للإحالة اللفظية التي يتكلم عنها مع احتفاظ كل واحد منهما باستقلاليته، والغرض منها إضفاء دلالات جديدة» تسهم في توضيح الرؤية للمتلقي لفهم محتوى الخطاب وتزيح عنه الغموض»¹. والاختلاف بينها وبين التناص يكمن في أنها تكون في الهامش كإحالة إلى المصادر التي اغترف الشاعر منها مادته ، و قد تكون شرحا أو تفسيراً ، بينما التناص يورده الشاعر في المتن

و يوظف الشاعر تقنية الحواشي ليخلق استقلالية خاصة ، ويشعر المتلقي الذي لا مندوحة في كونه يتمتع بثقافة متنوعة بإمكانها بناء تصورات فكرية عن البنية العميقة لمضمون النص الأدبي، والوصول إلى ما يريد الشاعر أن يؤكد « وهذه التقنية تختلف - طباعياً- عن الاقتباس أو إدماج النص الغائب في الحاضر بالإحالات المرفقة، ولهذا الاختلاف غير اللغوي أثره على الجانب اللغوي للنص أيضا² لأن الشاعر المعاصر يحمل أفكار متنوعة و إيديولوجيات ذات منطلق متعدد فيعبر عنها باستدعاءه لصور القرآن الكريم أو صور من التاريخ العربي الإسلامي، أو الموروث الصوفي ليثبت رؤيته لكي لا تذوب في الموروث المستدعى.

والأمثلة كثيرة في شعر حسين زيدان، فأغلب قصائده اختتمت بتدوين التاريخ الهجري والميلادي في أسفل الصفحة من كل قصيدة (فطقوس مجد الصقيع) نظمت في 10-04-1404 هـ الموافق لـ 13 جانفي 1984م إذ يمكن بهذا التاريخ بناء تصور عام عن البيئة التي أنتجت الخطاب ، إذ تميزت بظهور الحرب الأهلية اللبنانية واستمرارية الإحتلال الإسرائيلي لفلسطين، فكان لقصيدة (طقوس مجد الصقيع) تداخل كبير لصور الصراع القائمة أمام الرأي العام، لتمكين الرؤية الإبداعية للنفاز إلى ما وراء الواقع المرئي وتجسيد حالة الضياع الشبه كلي.

¹ المرجع نفسه، ص 52

² د. يحيى الشيخ صالح، قراءة في الفضاء الطباعي للنص الشعري الحدائي (الأهمية والجدوى)، مجلة الآداب، 7ع، 1425هـ، ص 54.

أما في قصيدة "أمثال أسقطها الميداني" حملت تصورا رؤيويًا عن حياة العربي إذ كل ما يهيمه أن يحيا كإنسان، وحتى وإن تعلق الأمر بصحة نسبه، فدون في نهايتها تاريخ صياغتها والذي جرى في فترة الثمانينات يقول فيها:

هامش: رأيك خطأ يحتمل الصواب، ورأيي صواب يحتمل الخطأ (الإمام الشافعي)... لكن أما عربية من بيروت اخترقت قلوبنا عبر الشاشة، إذ قالت (أين العرب؟).

فمن خلال هذا الهامش نرى أن نظم القصيدة كان مباشرة بعد الاستماع لهذه المرأة وهي تصرخ (أين العرب؟) و أثرها الذي انعكس على المأساة العربية لروح من الزمن لم يفت ميقاته، وحياة العربي تعانق الموت، تبحث عن خلاص يقربها من الضفة الأخرى لتخوض الثورة في غمارها.

وعبارة الإمام الشافعي (رأيك خطأ يحتمل الصواب و رأيي صواب يحتمل الخطأ) دلت على أن ما كتبه الشاعر في قصيدة (أمثال أسقطها الميداني) قد يكون في رأي الآخرين خطأ لا يحمل ولو جزءا من الصحة، وقد يكون ما ضمنه خطأ، وعند الآخرين الصحيح الذي يريدون الوصول إليه.

والملاحظة التي يمكن أن نسجلها، أنه دُونَ في جميع قصائده تاريخ نظمها الهجري، والميلادي إلا قصيدة واحدة (الأشعة) التي جاءت بالتاريخ الهجري دون الميلادي (شعبان 1404هـ) ، و ربما يعود السبب إلى الخلفية الدينية التي تميز الشاعر حسين زيدان ، فهي التي تبعث في نفسه الطمأنينة وتهدأ من روعه كما هو الحال في قصيدته (الشعر يولد مسلماً) إذ تحدث فيها عن مدينته الفاتنة، التي لم يكتشف الإبداع جمالها بعد إذ فاق بلقيسا وآثينا، مدينته التي أخذت لها غطاء من الحزن، تحمل بضيائها فرحته، فسكنت قلبه وبذلك فاز بأعلى سوسنة لم يفز بها بستان من البساتين المحيطة بها:

(من البسيط)

23- مدينة لم ير الإبداع فتنتها وصرحها فاق بلقيسا وآثينا

24- فقلت مهلاً، أهذا ما وعدت به؟! من جرب الحرب لا ينسى السكاكينا

25- مدينتي قبل هذا القبل قد وجدت وإن طغى الحزن، ضمت فرحتي حيناً

26- ضياؤها في سنا الوجدان يحملني ونورها عن سفيه القول يغنيني

27- تفيأت صحوتي في عز سندسها وهز في الشوق، شوق الشوق سينا¹

فيشير في الأسفل، إلى أن مدينة القرآن بها ستين حزب طاهر، يردف الشاعر هذه العبارة لا لكي يخبر المتلقي بذلك، بل رغبته الشديدة في احتواء الواقع الذي يحيا فيه وجعله ينعم بالطهر والنقاء، وهذا لا يتأتى له إلا إذا ارتدى لباس القرآن الكريم. ولعل قضية الشاعر المعاصر تكمن في تحقيق التكامل بينه وبين الواقع فهو يدرك أنه لا مندوحة من معانقته والبروز من خلاله « لأن الشاعر إذا يندمج في الأشياء يضيف عليها مشاعره وقد قيل ذات يوم إن الفنان يلون الأشياء بدمه² » فكل ما يكتبه الشاعر مقتبس من الواقع الذي يحيط به، فتتخمر تلك الأحداث في مخيلته وتصبح ذاكرة ثم تخرج إلى العالم الخارجي كواقع جديد يختلف عن الأول لأن الأخير بقى في ذهن المبدع وخرج كأفكار ترتبط بالواقع الأول لكنها تتميز عنه بكونها أفكار منسقة، فتتخذ صوراً كثيرة تنجزها الذات على صعيد الخطاب الأدبي.

أما قصيدة (عمران ليلة أول نوفمبر) والتي اعتمد فيها المواجهة الشكلية ذكر في حاشيتها « عمران معادل موضوعي هو أقرب إلى سورة آل عمران منه إلى أي صورة شعرية مؤولة تأويلاً سلبياً، ولعل الدلالة اللغوية للعين والميم والراء، حسب مقاييس اللغة لابن فارس أقرب مقياس في الدلالة على السمو في المكان والزمان³ ».

إن إصرار الشاعر على استدعاء عمران ليلة أول نوفمبر ما هو إلا تصريح بحلم البراءة البدائي، يلتمس في عودته رجوع البسمة للأرض التي صارت ثكلى ليعيد لها الحنين، وليفتح الباب للشمس لتنعّم بدلالها بعدما أن بايعت الحزن من أجل بقاء وصية عمران.

1.2. العناوين:

يلعب العنوان دوراً كبيراً على صعيد الاشتغال الفضائي للنص الشعري وذلك على مستوى الخط واختلافه عن الحجم الذي كتب به النص، والعلامات التقييمية الموصولة به

¹ حسين زيدان، اعتصام، ص 6.
² د.عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة بيروت، ط 4، 1981، ص 65.
³ حسين زيدان، اعتصام، ص 19.

والتي تملك قدرة فائقة في خلق نصوص متعددة إلى جانب النص الأدبي « لأنها تلعب دورا هاما في توجيه القارئ والتأثير عليه بتقنيات كتابتها وتمييزها »¹ فالعلامات التقييمية في النصوص الشعرية تعد بمثابة الدليل الذي يحيل إلى فنون التعبير الشعرية، والتي تخبر المتلقي بأشياء لم يرد ذكرها في النص الشعري، كما أنها تؤدي إلى ضبط الدلالة فيه على حد قول "يوري لوتمان"² إذ أن عدم الاستعانة بها يتيح فرصة للنص للإفتاح على بنية دلالية غير مضبوطة تجعل متلقي النص عرضة للغموض مع العلم أن الشكل الكتابي للشعر الحدائي يعد من الأسس التي تبعد الغموض عن فهم القارئ.

ففي قصيدة (اقتراع) تفرع العنوان إلى فرعين الأول (حب)، و الثاني (الرأي العام) فخصص الأول للحديث عن شعب هذا البلد وكيفية اجتماعه لانتخاب صاحب الأمر ، فيعرض لنا سذاجته في سعيه وراء من يبعث الخوف في داخله ولا سبيل له سوى الهتوف باسمه:

(1) حب: (من الرجز)

نحن قوم اجتمعنا صدفة .. لم ندر ما ندري
عشرون نحن .. والعيون من خزف
لما سألت صاحبي عن اسمه ارتجف !
وعندما هبّ الجميع لانتخاب صاحب الأمر
ضجت حبال صوته .. تغري .. وباسمه .. هتف !³

أما العنوان الثاني (الرأي العام) تضمّن حوارا داخليا بين الشاعر ومن يمثلون الرأي العام عن سير عمليّة الاقتراع، فاجتمعوا على أن يكونوا ضدّه:

(2) - الرأي العام:

عشرون نحن .. واجتمعنا في ظروف لا ترى ..

¹ د. يحيى الشيخ صالح، قراءة في الفضاء الطباعي للنص الشعري الحدائي، مجلة الآداب، 7ع، ص 54.
² يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، تر، د.محمد فتوح أحمد، ص 107.
³ (حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار ص44.

الأمر شورى بيننا ... فمن يخون يا ترى !

جميعهم ضدي .. عدا واحد

إذن ..: أنا القائد! ¹

غير أن قصيدة (عمران ليلة أول نوفمبر) اعتمد فيها تقنية جديدة إذ قسّمها إلى أربع أقسام، أو أربع قصص كل واحد من هذه الأقسام يحكي قصته، وأولها كانت السّاحة تحدثت عن الوطن الحزين، و مأساة الأوراس و هو يجيا تحت الجبل بعد أن غفت السّكينة وامتدت الريح لكي تنتشي عبر كل المسافات.

عمران ليلة أول نوفمبر:

- الساحة:

الأرض .. والوطن الحزين .. ولفحة الأوراس .. والّ ..

حيث امتداد الريح .. حيث مسافة تحت الجبل

امتدت الأسناخ ... وجه كالشراسة صار ... بل ...

تغفو السّكينة .. تنتشي .. وتخيّط للأمر الجلل ... ²

وكأن هذا الوصف صار بمثابة التقديم الذي يعرضه مؤلف القصة، قبل البدء بسرد الأحداث، ليضع القارئ في إطارها، فهي عملية تمهيدية لإبعاد الغموض عن المتلقّي ليتجاوب مع النسيج الداخلي للنص، فالوظيفة نفسها أوكلت إلى التقديم الشعري المعروف أعلاه لإعطاء صورة عامة أو خلفية متنوعة الأبعاد، والتي يبقى غرضها واحد، ألا وهو خلق مسافة فكرية تقرب المتلقّي للنص من المبدع المنتج لهذا النص، حتّى وإن تطلب الأمر كون هذا المنتج معروضا خطياً بحيث يكون بعيد عن صفة الإنشاد المصاحبة للعملية الإبداعية، وبفضلها ومن خلال التقلصات والتمددات التي تصاحب المبدع يمكن معرفة الحالة النفسية المصاحبة له، وحتى وإن كان إنشاده لقصيدته بلغة أخرى غير اللغة التي يتعامل بها المتلقّي.

¹ (المصدر نفسه، الصفحة نفسها).

² (حسين زيدان، اعتصام ص10).

هذا عن القسم الأول الذي عرف بالتقديم الشعري للنص، أما عن القسم الثاني المعنون بـ (أصوات ... المفسر، الأب والأم) فهنا تبدأ قصة عمران ليلة أول نوفمبر، وتبدأ عملية السرد الغنية بعناصرها الفنيّة المتعددة من آليات الحكّي وتقنياته القائمة على المخزون الثقافي للمبدع، فيبدأ الحكّي من هذه اللحظة، لحظة قدوم عمران من زمانه، إلى ليلة أول نوفمبر ليبارك جنودها، وجبالها التي صارت بين ليلة وضحاها، الجبل الذي حمل دعوة الإسلام سرّاً ثمّ إجهاراً، وحمل فرحة الشاعر عندما قدم إليه مرتدياً ثوب الصّباح، وسار خلف صحابة كشفت الحجاب عن الشّمس:

رؤياك يا عمران بالعشق ارتوت وتحطمت من نغمها الأوتار

رؤياك يا عمران تحمل فرحتي للقادمين فتزدهي الأنوار

ضوئية رؤياك لا تأويل لي فالضوء عندي طلسم مختار

قد ترتدي ثوب الصّباح وتنتمي للشّمس خلف صحابة قد ساروا

أو تختلي في الغار، إن جبالنا أضحت "حراء" وسرّها إجهار

تأويل رؤياك انتمى لعيوننا وعيوننا صارت كما قد صاروا¹

أما القسم الثالث، صوت عمران الذي جاء من بعيد ليحكّي رحلته التي أنجبت الأضواء وصارت كالبدر ينتظر انفجار اللحظة في حضن الليلة الكبيرة أم الأنوار ليمارس رحلة جديدة رحلة الطهر والنقاء:

صوت عمران:

الآن في قلبي شتاء ..

يخال لي أني إلى عمق الحنين مبحر

وأني لا أنتمي إلى المساء ..

الآن في قلبي ارتعاش مفعم .. طلق كما أهوى أنا

وأني كما أشاء

يخال لي أذوب في الصهيل

أرتمي في ضوء فجر أو سماء ..

¹ (حسين زيدان، اعتصام ص 11.

أو لجة كالبدر سحرا .. سمه كما شاء ..
شيء يصُخ ما أرى ما لا أرى ... كيميأؤه من كبرياء
أو سمه كما تشاء ..
يخال لي أني إلى طعم المذاق راحل
فهذه الليلة لي ... وهذه الأسماء¹

فكل مرّة ينتقل الحديث من شخصية إلى أخرى، وكأنه حوار جار بين شخصيات حول أحداث معينة بذاتها من صوت المفسّر والأب والأم، يأتي صوت عمران ثمّ يظهر صوت المفسر الأب والأم من جديد، يطلبون العودة من عمران، إذ أن رحلته تركت شرخا عميقا في نفوسهم، والأرض بعده أصبحت ثكلى بعد أن ولى عليها الذين عشقتهم.

3.1- علامات التقييم:

إن علامات التقييم عنصرا حديثا في ثقافتنا العربية، وهو نتيجة مثاقفة مع التراث الغربي إلا أنه يزخر بعناصر موازية له في التراث العربي كالفاصلة في القرآن، والسجع في النثر ويعود الاهتمام به إلى القدماء، إذ تحدثت عنه "نينا كاتاش" Nina Catach قائلة «إنه ليس في الحقيقة إلا موضوعا منسيا، كما يحدث عادة في العلوم الإنسانية، فالنحاة الإسكندريون، والإنسيون، وفلاسفة النحو العام تحدثوا عنه بتوسع»² أما في الثقافة العربية جاء الحديث عن علامات التقييم في دواوين الشعراء القدماء، والمحدثين فعند القدماء كانت القافية في الشعر بمثابة الوقف أما المحدثين فقام كل من "علي الجارم ومحمد شفيق" بتدقيق ديوان "محمد سامي البارودي" بوضعهم كل العلامات اللازمة للضبط والتصحيح.

وتتعدد علامات التقييم وتنوع من الفاصلة، النقطة، النقطتان الفوقيتان، النقاط الثلاثة، ولكل واحدة من هؤلاء وظيفتها الدلالية:

أ- الفاصلة: تشير إلى فاصل نفسي قصير

¹ (حسين زيدان، اعتصام ص17.
² (د.محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الشعر المعاصر ص120.

ب-النقطة: تشير إلى فاصل نفسي طويل.

ج-النقطتان الفوقيتان: تدل على أن الكلام التالي يفصل الكلام السابق¹

د- النقاط الثلاث: توضح للدلالة على أن المبدع يتكلم كلاماً آخر غير الظاهر كما يقول د.محمد بنيس «فهي شاهدة على أننا نتكلم بشيء آخر غير الكلمات، برؤيتنا وبيدينا، وجسدنا كله»²

هـ- النقطتان المتجاورتان: تشيران إلى كلام محذوف ينبغي للقارئ أن يراعيه.

و - علامة التعجب: تدل على الشك³

ز - علامة الاستفهام: تدل على الأسلوب الإنشائي المستخدم؛ والذي يصعد الخطاب عاطفياً أو إنفعالياً⁴.

وبعد قيامنا بعملية إحصائية لعلامات الترقيم في مدونتي حسين زيدان. وجدنا أن أكثر العلامات الواردة هي نقاط الاستمرار، ثم تليها علامة الاستفهام والأمثلة كثيرة في شعره إذ يقول في قصيدة (اعتصام):

(الكامل)

1- رياه إني لم أهم في كل واد..

2- أنا لم أصفق للأمير

3- ولم أطبل للفساد..

4- أنا لم أكن زير النساء...

5- أنا لست مداحا

6- وكل غشاوة في الأرض

7- لم تحجب عن الرؤيا السناء..

8- رياه إني مغرم

9- بهدى الصراط المستقيم

10- وإني أدعو لشيء

¹ (حسن لشقر، جماليات اشتغال المكان وانتاج المعنى في النص الشعري الأدوني، مجلة عمان، العدد 110، أمانة عمان الكبرى دائرة المكتبة الوطنية آب 2004 ص59.

² د.محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الشعر المعاصر ص121.

³ (ينظر د.صالح مفقودة، نصوص وأسئلة منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين 2002م ط1 ص72.

⁴ (ينظر المرجع نفسه، ص72.

11- ما بكى في القوم هاد..

12- أدعو لعمر يجيني

13- أدعو المواسم للجهاد..¹

فلاحظ، النقطتان المتجاورتان موزعة في أغلب الأبيات وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على أن الشاعر يرسم خطوطاً عريضة لخطاب آخر، ينبغي على القارئ أن يفك رموزه، فتأمل السطر رقم 1 (رباه إني لم أهم في كل واد) تضمنت بين طياتها حديثاً موسعاً عن أهم ما يميز الذات المبدعة في كونها لا تتأثر بكل ما يرد من مؤثرات وقد تكون سبباً في فساد طباعها، وتكون غشاوة سميكة تحجب كل الرؤى التي تسير في طريقها إلى هدى الصراط المستقيم؛ والحقيقة أن ما يتعلق بالهدى إلى الصراط المستقيم؛ هي ذات الصوفي التي تسعى إلى الوصول إلى درجة عالية من النقاء والطهر، ليرضي من يحب فيحى في روحه سمات الحب الروحي الذي ينبعث من مرارة التجربة الحياتية « لأن التصوف في جوهره ليس إلا مرتبة عليا من مراتب العبادة تبلغ فيها درجة عالية من الصفاء والشفافية، ويستغرق فيها القلب في غرام من يجب فلا يكاد يرى في نفسه غيره»²، فلا يمكن أن نجزم أن الحب الصوفي هو مبالغة في العبادة.. من وجهة نظره هو (الشاعر) بل هو شوق يستغرقه القلب لما فيه من صفاء ونقاء إلى نسج خطوطه.

يقول حسين زيدان في مثال آخر من إحدى قصائده:

(من الكامل)

6- كم كنت أحلم مثل كل نعامة

7- "إعلان قائمة الذين أخافهم

8- تحديد أبسط صحبه... لا تستفز مفاصلي

9- إن كنت امشي خلفهم

* * *

10- كم كنت أحلم مثل كل فراشة

11- بحديقة لا تنكر الألوان في وجهي

¹ حسين زيدان. ديوان اعتصام. ص 59.
² د. شفيق السيد. قراءة الشعر، وبناء الدلالة. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة د.ط. 1999، ص 56.

12- زهراتها: - لم تؤذني

* * *

14- كم كنت أحلم مثل أبسط دابة في الأرض عن أرضي

15- إن قلت.. أين أبي؟ لم ينكر واعرضي

16- أو قلت، لن أمشي، فالبحر مسدود والموج لن يمضي/

17- لم يسجنوا قدمي... لم يجمعوا رفضي.¹

وقد أخذنا هذا النموذج من قصيدة "حدود الغد" لأنه ورد غنيا من حيث توظيف العلامات التقييمية وأهمها النقطتان الفوقيتان، ونقاط التواصل، وعلامة التنصيص في بداية السطر السابع إذ لم يحدد حسين زيدان أين تكون نهايتها.

ومن العلامات التقييمية العارضة التي تقوم مقام الفاصلة² و تشير إلى فاصل نفسي يلزم التوقف عنده وذلك في البيت الخطي رقم 12، كما وظف نقطتا الإبداع اللتان تشيران أيضا إلى تواصل الحدث واستمراره مثل السطر رقم 8 (تحديد أبسط صحبة.. لا تستفز مفاصلي) إذ يلزم الشاعر المتلقي بالتوقف من أجل التأمل والبحث عن مقدرات دلائلية جديدة لا يمكن لقارئ تتحقق فيه شروط المعرفة العلمية إغفالها، إذ بإمكانها وضع الحدود كمقومات فعلية لملامسة أفضل صحبة للذات المبدعة، تجعله يحلم كيفما يشاء، ويفتح البحر المسدود أمام عينيه لينبثق رفضه من الجذور. مجاوزا صمته البريء وليعود الصباح باسم هويته الأولى ويرمي باليأس بعيدا ، ويلامس بذرة الإخلاص بقوة عن ذي قبل «يومض لحظة، ويتوارى أخرى وراء ضباب الحيرة والقلق»³، لكنه بالرغم من قطبي الحيرة والقلق يبقى ذو عزيمة وإرادة تدفع الأمل وتكرس مبادئه من جديد.

أما العارضة في قوله من السطر 12 (زهراتها- لم تؤذني) أدت إلى وجود ارتباط وثيق بين ما بعدها بما قبلها، والملاحظ أنها جاءت بعد النقطتان الفوقيتان فكان بمقدور الشاعر

¹ حسين زيدان، ديوان فضاء لموسم الإصرار. ص 8.7.

² ينظر د. عبد الرحمن تيرماسين. البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر. ص 157.

³ د. شفيق السيد. قراءة الشعر وبناء الدلالة. ص 32.

الاكتفاء بواحدة منهما، ولكنه أوردهما معا لفتح النص على قدرات دلالية فائقة العدد، لا ترتبط بمدى زمني محدد.

أما النقطتان الرأسيتان، أو الفوقيتان دلت على أن الكلام ناتج عما قبله، كما في البيت الخطي رقم 15، 16 (إن قلت: أين أبي؟ لم ينكروا عرضي، أو قلت لن أمشي: فالبحر مسدود والموج لن يمضي).

ويمكن الخروج بنتيجة وهي أن صوت الشاعر قد تضافر مع صوت آخر على صعيد النص، فأقام ما يسمى بتقنية الحوار في النص الشعري الحديث، ولعل هذه التقنية عرفت عند شعراء الحداثة (الصنف الأول) والشاعر الجزائري حسين زيدان يعد من الذين تأثروا بجيل رواد القصيدة الجديدة، على مستوى الشكل وحتى الأفكار بمختلف أبعادها السياسية الإجتماعية والثقافية، إذ كان هم الشعراء واحداً ألا وهو تجاوز الواقع المعيش لملامسة خطوطاً - حتى ولو بدت رفيعة - لواقع آخر يحفل بمدارج الأمل والمشاعر الإنسانية.

نعود للحديث عن تقنية الحوار في النص الأدبي وقبل ذلك نورد أمثلة بإمكانها توضيح الظاهرة ومدنا بإيجازات يمكن أن نستخلص من خلالها الأسباب التي تجعل الشاعر يلجأ إليها بين الفينة والأخرى يقول في قصيدة "لا":

(من البسيط)

- 1- ما زلت أنكر عن عينيك صحوتها
- 2- إن قلت باسم "جبال الرفض"
- 3- قلت ب "لم"
- 4- لن تشرق القسمات البيض من هرم
- 5- ما دام في وطني خير الكلام "نعم"
- 6- قوم إذا بطلت رؤياك... كم هتفوا..!
- 7- حتى إذا صدقت... ظنوا: سخرت بهم!
- 8- لا ثورة أبداً
- 9- فاحذر طوائفنا

- 10- إن قال أحكمهم
 11- ناموا هناك
 12- فقم..!
 13- قم: فالجبال هنا
 14- صارت مدجّنة
 15- ويحي...جبال "أنا"
 16- صارت عميلتهم¹!

رسم الشاعر مسرحاً عريضاً يتبادل فيه الأدوار، الذات المبدعة، والرأي العام فلكل منهما موقفه الخاص الذي يدافع عنه، فموقف الذات المبدعة جلي بعد أن صعدت إلى أعلى قمم جبال الرفض، ونادت بأعلى صوت؛ أن النور لن يشرق في وجوه الأطفال البريئة، وبعد أن أعلن الرأي العامل؛ أن الثورة لن تثور، وإعلان أحكمهم؛ أن الجبال خامدة، باهتة، تبقى الذات المبدعة تحلم بالنور المسيح بتراسيم الجراح العميقة، تحوم في أسرارها الصوفية التي انطلقت إلى مكان بعيد لترسم فيه ابتسامتها النقية الطاهرة.

كما وظف الشاعر في هذه القصيدة علامات التنصيص، والتي تحيل إلى شيء بالغ الأهمية، ينبغي التنويه إليه فهو بمثابة المؤول *Inter prétant* الذي يساعد المتلقي في الكشف عن الخلفيات المكونة لبنية النص الأدبي السياسية، العقائدية، الاجتماعية، الفلسفية، ففي المثال السابق نجد أن علامات التنصيص حوت مأساة الذات المبدعة. وتطلعها إلى تبني كل المشاريع الإنسانية المختزلة في عواملها، ومقوماتها لبث لحظة طمأنينة في كل النفوس نلاحظ قوله في السطر 2 (إن قلت باسم "جبال الرفض") وليس جبلا واحداً، ولا بد لهذا أن يسترعي انتباهنا وينبغي لنا أن نطرح التساؤل التالي، لماذا لم يقل جبل الرفض بدلاً من جبال الرفض؟ وكأن هذه الجبال مكللة بهموم الذات المبدعة التي يمكن إرجاعها إلى هم بداية التكوين، والخلق و كيفية مواجهة الفرد لمصيره المحتوم الذي لا مندوحة في الإفلات منه، فيتجدد هذا الهم وينضوي تحت هموم أخرى رسمها العصر، وجعلها نقوشاً في قلب من اختاره القدر لأن يكون القائد؛ وكأنها عملية تشبه إلى حد بعيد كيفية انتقاء

¹ حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار. ص 43.42.

الله لرسله عليهم السلام فيؤيدهم بالمعجزات والكرامات، لتنويه أقدامهم لقدرة الله، والتأمل فيها، الهم نفسه يشغل كيان الذات الصوفية. فهي بحث مستمر عن مرفأ الأمان فتطلب من البحر الذي تسير فوق سطحه الحماية ولكن بالرغم من ذلك تبقي هذه الذات هي المخبأ الوحيد الذي يسلي هموم الشاعر « ويبعده عن عوامل القلق والضيق، ورفض الواقع المقيت، ليلم شتات نفسه، ويستجمع أطراف قواها ومظاهر حمايتها »¹.

ومن العلامات الترقية التي حوتها قصائد حسين زيدان، والتي لم نتحدث عنها بعد

علامة التعجب

جاءت مستقلة في بعض المواقع؛ كما أنها وردت مع علامة الاستفهام.

أمثلة عن تواجدها مستقلة قوله في قصيدة "التميمة":

(من الكامل)

1- كم كنت أحلم أن أرى شيئاً جميلاً !

2- في بجره المكنون أرهن ثروتي

3- وسأستحم بفيضه من لهفتي

4- شيئاً أراه فأرتمي مذهولاً !

5- أرمي شباكي لو تطاوعني يدي... ولو ارتقي،

6- فأصطفيه دليلاً...

7- كم كنت أحلم بالنقا²

لقد رسمت علامة التعجب دائرة لا نهاية لها من التساؤلات، وبث العجز وعدم القدرة لرؤية الأحلام الجميلة، وعلامات التعجب قدرة فائقة في استفزاز الطاقة النفسية للقارئ لتستدعي انتباهه لبناء إطار دلالي يتوحد مع ما أبدته الذات المبدعة من تمويه وتشكيك لتحويل قدرة المتلقي العقلية لشيء آخر غير ظاهر فوق سطح النص.

وننتقل الآن للحديث عن تواردها علامة التعجب بمعنى علامة الاستفهام:

(من الرجز)

1- فما العمل

¹ د. شفيق السيد، قراءة الشعر، وبناء الدلالة، ص 97.
² حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار. ص 9.

- 2- أقول للعزيزة التي
 3- تربعت على سهول جبهتي،
 4- فما العمل؟!
 5- أقول للعزيزة التي ...
 6- وهل هنالك أمل؟!
 7- وهل .. وهل .. وهل ..؟!
 8- أقول للعزيزة التي
 9- تحوم في معاجم الدّجل ..
 10- أريد أن أراك لهوًا .. تعبتين بانفعالي
 11- تعبرين خيط أعصابي على الأقل ..¹

ما يمكن أن نسجله في توارد علامة التعجّب بمعية علامة الاستفهام احتواء الصيغة التعجبية للذات المبدعة قدرًا كبير من إبداء التساؤل والحيرة في نسق واحد، ألا وهو نسق الضياع وتششت الذات في مدينة القيم المزعومة بعد أن كانت تنعم بالإصرار على بعث الصحوة في كامل أرجائها، لكنها سرعان ما تعود إلى الهدوء والسكينة التي تنام تحتها كل الشعوب، تنعم بحياتها تحت المفارقة الحادة بين عناصر الواقع «فالأرض العربية تتآكل تحت أقدام العدو يوما بعد يوم، في حين يكون الردّ العربي على هذا العدوان تعبيرًا عن عجز مهين، إذ يقتصر على صيحات الشعب والإدانة»².

أما إذا عدنا للحديث عن علامة الاستفهام، نجد أنها تمتلك أبعاد دلالية متعددة، مرتبطة بالأبعاد أو المؤثرات النفسية التي انطلقت منها، كخطاب موجه إلى الآخر قد تحمل معنى التساؤل فقط، وقد تأخذ مسارات دلالية أخرى، كالتحويل³ مثلًا:

79- عمّا يتساءل؟ (من المتدارك)

80- عن سلطان بني أمية؟ أم دمعات الغصن الأطهر؟

81- أم إرهاب بني العبّاس؟

¹ (حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، ص 05.
² (د. شفيق السيّد، قراءة الشعر وبناء الدلالة ص 197.
³ (ينظر المرجع نفسه، ص 89.

82- أم عن سقّاح أنجب (ما كبث)؟¹

نلاحظ الاستفهام في البيت الخطي رقم 81 و 82 إذ أوحى لنا بشعور من الرهبة والخوف أرجعنا إلى أيام الحضارة العربية الاسلامية أين كانت أيدي العدو بعيدة ، و إلى سقوط الدولة الأموية على يد العباسيين ثم قيام دولتهم على أسس غير صحيحة أثمرت سقوط الإمبراطورية -إن صح التعبير- العباسية لما شهدته من فساد إداري واغتيال لأكثر من خليفة من أجل اعتلاء الحكم والعيث في الأرض فسادا.

ومن خلال ما تقدم في الحديث عن علامات الترقيم، يمكن أن نقول أن العلامات الترقيمية ركيزة يقوم عليها البناء الداخلي والخارجي للنص الشعري، لأنها تزخر بقيمة تسترعى انتباه القارئ بغية فك رموزها وجعلها المؤول الذي يحيله إلى اكتناه أو استقطاب البنى النفسية المشتتة التي أثمرت النص الأدبي، لارتباطها الوثيق بالعملية الانشادية المرافقة للعملية الإبداعية ولكن هذا لم يمنع بعض الشعراء من الاستغناء عنها مثل الشاعر الفرنسي "مالارمي Malarmé" إذ يقول «...حذو نصا وضعوه جانبا ولا تتركوا إلا علامات الترقيم، إن هذه الأخيرة تعتبر مفضلة لأنها تمنح صورة النص واتساقه، في حين يبقى مدلوله جليا بما فيه الكفاية حتى غياب علامات الترقيم...»² فالعلامات الترقيم وظيفة نسقية في كونها تحدد الإطار الذي يمكن أن يتنفس فيه النص، ولكن وجود النص بدونها يجعله لا يلتزم بمعنى محدد بالقدر الذي يصبح فيه مجتمعا على أكثر من دلالة تغنيه ونفتح المجال أمام القارئ ليتسنى له حمل النص على ما لا يتعدد من الدوال.

4.1- لعبة السواد والبياض:

يتمتع كل من السواد والبياض بأهمية لا يمكن اغفالها لما يتميز به من خصائص يمكن لها أن تصل القارئ بما كان يبحث عنه، فالمساحات البيضاء المعروضة على الصّفحة تشير إلى حضور الصمت وغياب الصوت كما عبر عنها " جون كوهن " «فهذا الفراغ هو رمز (خطي) للوقف أو الصمت، رمز طبيعي أن يرمز بغياب الحروف إلى غياب الصوت»³ فالمساحات البيضاء تعتبر البنى التركيبية فوق الصفحة فتؤدي إلى تشكل جزئيات لا ترقى لأن تكون نسقا دلاليا يغطي شهية المتلقي للبحث والتقصي، ولكن على العكس من ذلك

¹ (حسين زيدان، اعتصام، ص52.

² (د.محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي ص110.

³ (جون كوهن، النظرية الشعرية ترو وتقديم وتعليق د.أحمد درويش ص77.

اعتبرها ملارميه عنصرا أساسيا نظرا للأهمية التي يشغلها تبادل مواقعها القائم على مبدأ البعثرة لذلك يقول «تعد المساحات البيضاء، عنصرا أساسيا في قصيدته، ليس في كميتها بل في (مواقعها) من خلال هذه "البعثرة" في الواقع، ينحل المقال عليه»¹.

وإذا أردنا سياقة تعريف للمساحات البيضاء انطلاقا مما سبق يمكن القول أنها مركز الصمت الناطق يعادل ببلاغته الإقناعية ما هو مكتوب أو يفوقه. ويعرفها د. حسن لشقر «مساحات الصمت أو المناطق العذراء في الصفحة»² صحيح أن اللفظ أو العبارة قدرة لإكمال الصورة في مخيلة المبدع لكن لا نغفل الدور الذي تلعبه المساحات البيضاء أو ما يعرف عند الشعراء المحدثين بالبياض، في تنمة المعنى، فيمكن للفظه واحدة أن تأخذ فضاء شاسعا لتصل إلى درجة الإقناع البلاغية، فلا يتطلب الأمر هنا عجز المبدع على تخصيص مساحة بسيطة لهذه اللفظة أو العبارة ولكن المنعطف الدلالي هو الممر الذي قاد خطوات التجربة الإبداعية ويمكن هنا تلميح ما قلناه بالرجوع إلى قول ملارميه الذي يعتبر الفراغ الأبيض الموزع على الصفحة الشعرية الباعث والمؤسس لبض النص الشعري، قبل ما يتطرق في حديثه عن ما هو مكتوب إذ يقول «لتنظيم الكلمات في الصفحة، تحتاج اللفظة الواحدة إلى صفحة كاملة بيضاء... وهكذا تعدو الألفاظ مجموعة أنجم مشرقة... إن تصوير الألفاظ وحده لا يؤدي الأشياء كاملة، وعليه فالفراغ الأبيض متمم»³ لأن البواعث النفسية للمبدع تنطلق من المساحات البيضاء الموزعة بطريقة شديدة الارتباط بما هو داخل نفس المبدع ليس فقط في الكلمات المنطوقة أو المكتوبة لأن الشاعر لا يتنفس عبر الكلمات، بل يتجاوز ذلك إلى البروز من وراء البياض الذي يملأ الصفحة هذا ما أكده "مارك إيجلد تدجر" في حديثه عن أهمية الفراغ في الصفحة الشعرية إثر دراسته لشعر رامبو: «الشاعر لا يوجد في الكلمات التي يعضها باسمه فحسب، وإنما يوجد كذلك في البياض الذي يظل على الصفحة»⁴.

هذا فيما يتعلق بالمساحات البيضاء، أو ما يعرف بالبياض أما إذا عدنا للحديث عن المساحات السوداء، أو السواد فنجد العديد من الدراسات التي عرضت جانبا لا يعدو أن يكون يسيرا في الحديث عنه ، وبما أن الصفحة الشعرية بما فيها من بياض وسواد، ولا

¹ (المرجع نفسه ص128).

² (د. حسن لشقر، جماليات اشتغال المكان وانتاج المعنى في النص الشعري الأدونيبي المكان البصري الطباعي نموذجاً، مجلة عمان، ع110، ص53).

³ (المرجع نفسه، الصفحة نفسها).

⁴ (المرجع نفسه، ص نفسها).

تتجاوز كونها عنصرا ماديا بالرغم من ذلك لا نغفل وظيفتها في إنتاج المعنى على حد تعبير "جيرار لابشيري" Gerard lapacherie في دراسته المعنونة بـ *The poetic page semeology study* وبما أن السواد عنصرا هاما في تشكيل تفاصيل هذه الصفحة، والذي يشكل صراعا قائما بينه وبين المساحات البيضاء ينعكس بلا شك عن الوجود الدلالي المراد تثبيته، لا يقل أهمية عن ما سبق ذكره لأنه يمثل الفضاء الذي تسبح فيه الكتابة فوق جسد الصفحة، أو هو كما يعرفه د.حسن لشقر «مسرح احتفال الخط على جسد الصفحة»¹ إلى جانب البياض إذ يكونان صراعا دراميا ينعكس مباشرة عن الصراع الداخلي الذي تعانیه الذات المبدعة لأن ما يفرزه الشاعر المعاصر بواسطة خطوط الكتابة من صنع مدارج المأساة الإنسانية هو نفسه ما يقرره بالمساحات البيضاء فيعتبره د.محمد بنيس صراعا خارجيا «يعكس بطريقة مباشرة، أو غير مباشرة الصراع الداخلي الذي يعانیه»² وسوف تنبع لدراسة جدلية السواد والبياض في قصائد الشاعر الجزائري حسين زيدان خطوات بإمكانها أن توصلنا إلى الوجود الدلالي الذي كان سببا حقيقيا في حدوث الصراع بين المساحات البيضاء والسوداء وأول هذه الخطوات:

1.4.1- طول السطر وقصره:

للسطر الشعري أبعاد كثيرة، منها بعدين أساسيين كونه يرتبط بمعنى كما أنه وثيق الصلة بخطوط موزعة على بياض الصفحة الشعرية، لذلك ينتج حقلين متضاربين الأول يمثل الدلالة المبتوثة على بياض الصفحة والثاني يمثل كيفية سوق الخط والأشكال المتعددة التي يأخذها، «لأن الشكل الجيد يضعنا في تقاطع إلزامي متعارض هما:

1. إلزام الدلالة أو المعنى المقول

2. إلزام المعنى التشكيلي³

كما أنه لا يمكن لنا إغفال قضية أساسية تخص السطر الشعري، ألا وهي مراوحته بين الطول والقصر اللذان يجسدان حالة التوتر والقلق المرافق للبنية النص الشعري الجديد، ولهذا الغرض قمنا بانتقاء بعض الأمثلة التي تتوفر على خاصية تقلص وتمدد السطر الشعري

¹ د.حسن لشقر، جماليات اشتغال المكان وإنتاج المعنى في النص الشعري الأدونيسي، مجلة عمان، العدد 110، ص53.

² المرجع نفسه ص53.

³ د.محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص110.

الفاعلة في النص لاستنطاق مساحة الصراع المنشود بين البياض والسواد يقول الشاعر حسين زيدان في قصيدته (سقوط وقيام كثيرين) :

(من المتدارك)

86- ما أبشع أن تقف الشفتان على نصلين

87- ولا تتحدث !

88- ما أعجب أن يقف الإيمان على قدمين

89- ولا يزحف !

90- ما بين حضارة من نصرورا

91- وتلعثم دورة من خسروا

92- ولم يزحف!¹

قد تطول أسطر السواد (86-88) لكنها لا تصل إلى بنية التوتر القابعة في داخل المبدع بشكل مباشر كما وصلت إليها المساحات البيضاء القادرة على إضفاء طابع الاكتمال، وبلوغ ذروة الصراع المحتدم بين طرفي النزاع؛ الواقع الخارجي الذي يفرض على المبدع بشكل لا يخلو من السلطة والعنجهية والواقع الداخلي الذي يكوّن مسرحا يقتسم الدور فوق خشبته تمزقات الذات المبدعة كل واحدة على حدى، فيعكس صورة الصراع الدرامي بين المساحات البيضاء "الفراغات" والسواد الناطق المنتج للدلالة في مقابل البياض الذي يأخذ المتلقي إلى مغامرة التأمل والكشف إلى ما « يضيفه النص من بنى دلالية أشد بلاغة لما يبوح به الأسود²» ويقول في مثال آخر من قصيدة "طقوس مجد الصقيع":

(من الرجز)

16- لا ترحلي

17- فلي دبيبي .. مثل كل الكائنات .. لي تناسخي الصّغير

18- لي تقاسيم اللهب .. والمطر ..

19- لا ترحلي .. فلي زهوري ... لي دمائي ..

20- لي مسافات انتمائي .. وحدودي

¹ حسين زيدان، ديوان اعتصام ص52.

² ينظر د. عبد الرحمن تيرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص153.

21- أمهليني .. إنني أسقي شجيرات خلودي

22- ورمال ساحلي

23- لا ترحلي¹

يمكن لهذا النص الغني بالمساحات البيضاء على عكس النصوص الأخرى - كما سبقت الإشارة - أن يكون أداة تنبيه بالنسبة للقارئ تجعله ينغمس في التأمل، ليكشف آخر عالم الذات المبدعة، الذي يقبع في محيط سرمدى، فلنتأمل قوله لا ترحلي في البيت الخطي رقم (16) إلى من يوجه الخطاب؟ فهنا لا يمكن لنا أن نحد الخطاب في نسق واحد لا يتفرع إلى غيره من الأنساق فهذه البداية التي تضعنا في المقدمة وتحطينا بهالة من نرق الواقع، لنسبح في العمق ونعرف ما ينسجم مع تباريحنا لكن هذا لا يمنع مطلقاً من تولي المحيط بكامله والتهيه في أرجائه بما أن مساحة البياض منحتنا الإذن للقيام بذلك من دون تردد أو توتر فنصل إلى كنه الذات المبدعة بعدما أعلنت «اللغة العجز عن مواكبة الفعل الدرامي الناتج عن الصراع بين السواد والبياض»² فما هو مدون من أسطر أو مقاطع لأن ما ينطبق على السطر ينطبق على المقطع، فلا يمكن للمتلقي العادي الغور وراء اللغة إذ هي أخذت على نفسها أن تقدم له كقناة إخبارية لا أكثر ولا أقل، فتتسحب لتترك المساحة لبروز البياض الذي يخترق دون حواجز تحد اللغة جسد النص ليصل إلى آخر نقطة أثمرت نسيج الخطاب الأدبي .

2.4.1- حجم الخط الطباعي:

يتحكم في إنتاج الكتابة بنية زمكانية تلون النص بخصائصها المختلفة، فينتج بأشكال مختلفة «أي أنها تضبط في النهاية توزيع البياضات والسوادات على الأسطر»³ وطريقة الكتابة على الصفحة الشعرية- في الغالب- لا تنتج عن الشاعر فكثيراً ما يتحكم في إخراجها الناشر، إلا أن هناك العديد من المبدعين مهتمين بكيفية إخراج قصائدهم حتى أن البعض منهم نشر أعماله بأخطائها وغالباً ما يصدر الناشر العنوان بالبنط الكبير، أما المتن بالبنط الصغير.

هذا ما وجدناه عند الشاعر حسين زيدان في كل قصائده فجاء العنوان بالخط الأسود الكبير، والمتن بالخط الأسود العادي ، كما أن الناشر فرض إرادته في الغالب ، فلم

¹ (حسين زيدان، ديوان فضاء لموسم الإصرار ص11.

² (د.حسن لشقر، جماليات اشتغال المكان وإنتاج المعنى في النص الشعري الأدونيبي (المكان البصري، الطباعي نموذجاً)ص55.

³ (محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص101.

يترك ولو مساحة صغيرة ليظهر فيها حس الشاعر البدائي، والملاحظ أيضا أن كل العناوين جاءت بالخط الكوفي، ربما يعود ذلك إلى رغبة الناشر أو المبدع، سنأخذ الآن نموذجا واحدا من شعر حسين زيدان "استثناء" من ديوان اعتصام:

(من الرجز)

استثناء

1- كن ما تريد أن تكون ... لا تخف !

2- حدد لأسمائك لونا لنا

3- لم يترك الرقيب شيئا يكتشف ..

4- كن ما تريد أن تكون

5- ليس في قلبك نور يرتجف ..

6- كن يعربيا فارسيا¹

إن حركة اليد المتقدمة لكتابة العنوان (استثناء) سجلت خطأ متوصلا، يحتوي على ثلاثة عناصر فأكثر، إذ يتكون من سبع وحدات خطية تشكل بما يعرف بالمحور الأفقي التلاصقي (axe synergique)² وكل ما ينتج بنية خطية على المحور الأفقي التلاصقي، يكون شديد الارتباط بالزمن الاجتماعي «والأفراد الذين يملكون هذا النوع من البنى الخطية، يكون منهم الشخصي ملتصقا بالزمن الاجتماعي رغم الانحرافات العارضة»³ والشاعر في قصيدة "استثناء" لا يتنفس خارج محيطه الاجتماعي فيبلغ نداء إلى الإنسان العربي الذي يحلم به في ثوب الفارس يحمل قومته الدينية وبتيه بها إلى مختلف الأديان، طليقا لا يعترضه حاجز، ينصهر في نبض الحياة معايشا آلامها يرسم بعيونه آفاق المستقبل «ولذلك جاءت ثمرة التجربة الشعرية الجديدة كرجع لصدى التجارب السابقة في سياق متكامل بالغ الخصوبة والغنى»⁴ أما إذا انتقلنا إلى حركة اليد المتقدمة، مسجلة وحدات خطية محدودة لا تتجاوز الثلاث عناصر فإنها تحكي قصة أفراد يعيشون في سكونية الزمن الذي يسير كالعادة دون توقف في فضاءاته الكبيرة، ويسمى ما ينتج من وحدات خطية على المحور

¹ حسين زيدان، ديوان اعتصام، ص8.

² د.محمد الماكري، الشكل والخطاب ص 101.

³ المرجع نفسه، ص نفسها.

⁴ د.محمد بوشحيط، الكتابة في لحظة وعي (مقالات نقدية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص40، 1984.

الانفصالي (axe syntaxique) ¹ وأصدق تمثيل لهذا المحور قصيدة "لا" من ديوان فضاء لموسم الإصرار والتي يقول فيها:

(من البسيط)

لا

- 1- ما زلت أنكر عن عينيك صحوها
- 2- إن قلت باسم "جبال الرفض"
- 3- قلت بـ "لم"
- 4- لن تشرق القسمات البيض من هرم
- 5- ما دام في وطني .. خير الكلام "نعم"
- 6- قوم إذا بطلت رؤياك .. كم هتفوا .. !
- 7- حتى إذا صدقت .. ظنوا : سخرت بهم
- 8- لا ثورة أبدا ²

إن عنوان القصيدة تكوّن من وحدتين خطيتين (لا) لكن ما تضمنته من معاني يحوي كل ما تنبو به الذات المبدعة لتفجير دراما الإنسان المأساوية التي تحلم بالطفولة البدائية أينما يعشش عطر الينابيع الساحرة لكن الشاعر فرض بيدق الانتصار على الجميع، لكنه بقي مسافرا داخل سكونه الزمني بينما الزمن الاجتماعي بقي كما هو يتمتع بسيرورته أمام أعين كل المتفرجين الذين لا يملكون شيئا يقدمونه له إلا التصفيق.

فقصيدة (لا) حوّت كل أشكال الرفض ما نعلمه وما لا نعلمه ، فعبرت بكل وضوح عن زمن الخسارة والضياع ليمضي من أجل البقاء داخل سراديب الظلمة، لا يستخدم بقبس النور لأن ما يفصل بينهما لا تطمسه أي حدود .

3.4.1- توزيع المفردات من خلال تقطيع أوصالها:

يذهب الشاعر المعاصر إلى تقطيع أوصال الكلمة، وتوزيع حروفها على بياض الصفحة، تأثرا «بالشعراء الغربيين في هذا المجال كـ "أبولينيراد كمنجر"» ³ ومن الشعراء العرب الذين لجأوا إلى تقطيع أوصال الكلمة «على أحمد سعيد "أدونيس"» ⁴

¹ د.محمد الماكري، الشكل والخطاب ص101.

² حسين زيدان ، فضاء لموسم الإصرار ص42.

³ د.حسن لشقر، جماليات اشتغال المكان وانتاج المعنى في النص الشعر الأدوني، مجلة عمان، العدد 110. ص58.

⁴ ينظر العدد نفسه ص نفسها.

أما الشاعر حسين زيدان لجأ إلى هذا التقطيع ، ولكن ليس بصورة تستدعي انتباه القارئ،
أو المتلقي المتوسط وقد شاع هذا النمط في قصيدة "أمثال أسقطها الميداني":

(من الرجز)

[16]

عربٌ .. عرب ..

ع: علامة تميز الفتى

من بين مليون نفر

ر: رماح عينيه استقالت

والشهوة انتماء يحتضر

ب: بيروت وجه لجديس

كلما خانت مضر

ي: يحيا الفتى كالضفتين

كلما بره الفتى كفر ..¹

شمل تقطيع أوصال كلمة (عربي) وتوزيعها كمفتاح في بداية الأسطر فالعين علامة تميز الفتى العربي بين آلاف الأجناس ليس بانتسابه، ولكن بقيمه وشيمه والراء رماح عينيه صارت حديقتان يحتضر فيها من صرّح بانتماؤه العربي ، والباء صارت محمية لإخفاء بيروت كلما تقدمت مضر وثبتت وخزتها من جديد، والياء انتساب العربي إلى هوية لم تكن ملجأ للمؤمنين، لكنها على العكس من ذلك تزرع الفجر في قلوب من أذابتهم المحن، وجعلتهم يركحون في أرض الخراب في انتظار من يشمم لهم عصر الخصوبة وبزوغ فجر الاخضرار لينبئهم بغد مشرق يعيد لهم البسمة الغائبة منذ سنين، ولأننا أمام شاعر صادق التجربة، متفاعل مع واقع مرير كغيره من الشعراء « جاء تعبيره الشعري على قدر كبير من التميز في البناء التصويري واللغوي..زاهر بالمقابلات الإيحائية التي تكشف عن تردي الواقع »² فالواقع العربي ترك حممة الخيول باسم فوارس القدم، وتربع على عرش السكون ليبرم عقودا تضمن له الاتفاق مع صاحب البلد، النازح إلى جنسية أخرى مقابل جعل غمده يذوب دما ليصير

¹ (حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار ص50.

² د. أحمد محمود مبارك، ومضات إسلامية في الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، 2000. ط1. ص 156.

ترابا، فتتحطم عهود القسم، ويدوب الانتساب ليصير سرابا يحيا فيه من غسل دموع أرضه بدمه، فأخرجها من راحة الاحتضار لملامسة صوت ينبعث من بعيد، يردد، انتسب إلى قلب يحوي كل المؤمنين، إلى قلب يحوي حلم الذات المبدعة لتجاوز الصراع الحاصل بين ما يمكنه بداخلها، وما يجري خارجها، ويفرض عنها، يتناقض كلية مع رؤيتها الإسلامية الحاملة بعودة النفوس إلى اطمئنانها واستقرارها، وتمسكها بمبادئها الدينية، والحفاظ على آخر شيء تبقى، صفة المسلم التي يمكن لها أن تكون قبس نور ينشر الأضواء، فتنعكس على قلب هذه الأمة الذي أدمى كثيرا من الجراح، بإمكانها أن تمحى وتغسل في وطيس النور المقدس.

إن الصراع القائم بين السواد في عرض الصفحة يشمل جملة من العناصر والتي يلعب فيها كل من السواد والبياض دورا هاما على مستوى السطر الشعري وما يحدثه طول السطر وقصره من حركة تنعكس بشكل مباشر عن المعطى الدلالي الذي يتخذ أشكالا جديدة بالنسبة للمتلقي.

إن إلتقاء السواد والبياض في جسد القصيدة في طريقة توزيع الكلمات وكتابتها على الصفحة يمنح المساحات البيضاء الاستقلال الإيقاعي للمقاطع « تقوم مساحات الصمت في جسد النص بتأكيد استقلالية المقاطع إيقاعيا وتعطل قدرة هذه الفونيمات على التضام مع فونيماتها المتخارجة عنها بما يتجاوز مع عدم الاكتمال الدلالي ¹ والاستقلال الإيقاعي للمقاطع يجعلها تبدو مبتورة دلاليا، لكنها في الوقت نفسه تجعل المتلقي يبحث عنها و"يشارك المبدع عميلة إنتاج النص" ².

أما الدكتور محمد مفتاح راح يرسم فضاءات متميزة لإشتغال لعبة البياض والسواد. فوضع مفاهيم جديدة لهذه الجدلية من بينها السواد الكبار، والسواد الأكبر، والسواد الكبير، والسواد الصغير، والسواد الأصغر، والسواد الصغار، ويقابلها البياض الكبار، والبياض الكبير، والبياض الصغير، والبياض الأصغر، والبياض الصغار ³.

ويقصد د. محمد مفتاح بالسواد الكبار السطر الذي يتجاوز ست كلمات والسواد الأكبر ما كان فيه خمس كلمات وما كان يتكون من أربع فكبير، وما كان يتكون من ثلاث صغير، ومن اثنان فأصغر، وواحد فصغار، أما إذا كان السطر يتكون من كلمة واحدة فيطغي

¹ د. محمد فكري الجزار. لسانيات الاختلاف. ص 38.

² د. محمد مفتاح. مدخل إلى قراءة النص الشعري، مجلة فصول، المجلد 16، العدد 1. 1997. ص 258.

³ ينظر د. عبد الرحمن تيرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 155.

عليه البياض الأكبر، ومن ثلاث كلمات البياض الكبير والذي فيه أربع كلمات البياض الصغير والذي يتكون من خمس كلمات البياض الأصغر، والذي يتكون من ست كلمات البياض الصغار، ويمكن التمثيل لذلك بقصيدة "السجدة":

(من الرجز)

- 1- وراودته نفسه
- 2- وحام في جوف الظلام طيفها.. يدعو
- 3- يغريه انفعال ملتو.. في صوتها
- 4- وحركت أشياءها
- 5- وداعبت فستانها
- 6- أنامل رقيقة.. تحسست مرجانها
- 7- واستسلمت عيناه تخفي
- 8- ما يداري حدسه
- 9- وراودته نفسه
- 10- وكان في جوف الظلام طيفها
- 11- ولذة كم حطمت كالكبرياء عنفها
- 12- وقدمت مرجانها
- 13- وامتص منها قوسه
- 14- وراودته نفسه
- 15- والليل.. والصوت الدفين.. والقلق¹..
- 16- همت به..
- 17- وكاد (أن) يضيع في النفق..
- 18- فقام في عجالة
- 19- وغاب في الآيات يتلو
- 20- سور "العلق" ..
- 21- وعندما استفاق من سجده

¹ (حسين زيدان، ديوان فضاء لموسم الإصرار. ص 22، 23.

22- أحس أن قلبه احترق..

لقد تنوعت السطور في قصيدة "السجدة" من كلمتين إلى ثلاثة فخمسة كلمات، ولعل هذه الجدلية القائمة بين السواد والبياض جعلتنا نتحسس حالة الشاعر أثناء سجوده الذي استمر مطولا فحام في جوف الليل يبحث عن مؤنس لوحده، إلا أن بدا في الظلام طيف امرأة جميلة، قدمت مرجاتها عربون محبة وإخلاص وبثت سحرها الدفين في عينيه فاستسلم له وانحنى كبرياءه ليغرف من لذة عطرها، ويبعد القلق، ويضيع في سحر جمالها وفجأة يستفيق ولم يدر بنفسه إلا وهو يتلو سورة العلق وأنه لم ينتهي بعد من سجده.

إن الجدلية القائمة بين السواد والبياض، تنبثق من ثنايا النص الشعري بمعية جملة من العناصر، التي يستثمرها الدارس للكشف عن كنه الذات الإبداعية والقائمة على امتداد السطر الشعري وتقلصه وكيفية صياغة الحرف، وأنواع البنى التي دون بها الأثر الأدبي على جسد الصفحة.

كما أننا لا يمكن أن نغفل إيقاع النهاية، والذي يتخذ أشكالا لا تعد ولا تحصى لكي يكتب على عرض الصفحة.

ويمكننا القول أن إيقاع النهاية لدى الشاعر حسين زيدان يتساوى في جميع قصائده إذ ينتهي بأسطر شعرية فلم يعتمد الشاعر حسين زيدان طرقا جديدة لتوزيعه، بل يورد آخر سطر مع إضافة نقطتين في نهايته:

(من المتقارب)

286- فلا يخدع المهر هذا الضباب

287- ولن.. ولن يراوغه الإنقشاع...

288- فلا الحبل عن متنه انشظى

289- ولا الآية استبدلت بالبريق

290- هو النور يرسم حلم الفضاء...

291- أسير إلى منهجة القادمين

292- بيسملة

293- فيذوب الصراع...¹

294- شعاع..شعاع..

295- ويومض بعد شعاع

296- شعاع...²

فهذا النموذج من قصيدة (الأشعة)، والتي جاء فيها آخر سطر موزع بطريقة عادية لم يعتمد فيها نمطا مغايرا لتوزيع الوحدات التركيبية، وكل ما ضمنه هو إضافة ثلاث نقاط في نهاية القصيدة، على غرار الشعراء المحدثين إذ عرفوا بتنويعهم لنهايات قصائدهم، وعلى رأسهم عبد العالي رزاقى، عمر أزراج، لخصر فلوس، عبد الله العثني، يوسف وغليسي.

5.1. الوحدات الخطية: (Graphèmes)

سبق الحديث عن الوحدات الخطية ولكن فيما يتعلق بحجم الخطوط، والحركة التي تحدثها يد المبدع، في صوغ ملفوظاتها الشعرية، والتي تتأسس على محورين، الأول المحور الأفقي التلاصقي، والثاني المحور العمودي الانفصالي، وما ينتج كل منهما من معطيات دلالية تظهر اهتمام المتلقي.

ولقد خصصنا مساحة جديدة للحديث عن الوحدات الخطية والعلاقات التي تنتج باتحادها واستبدالها، سنأخذ عينات من قصائد الشاعر حسين زيدان، ونحسب كل عينة على حدة، ثم نتحصل على النتائج التي تميز فيما بينها، ونعطي منها تأويلا دلاليا يعتمد على الثقافة المعرفية المحيطة بانتاج العملية الإبداعية.

ولكن قبل التطرق إلى ذلك، لابد أولا وقبل كل شيء معرفة الوحدات الخطية. الوحدة الخطية هي أصغر وحدة للخط، مثل الفونيم الذي يعتبر أصغر وحدة صوتية، لكنه يتميز عنها في كونه ثابتا « فإذا كان عدد الفونيمات محددًا في لغة معينة، فإن الوحدة الخطية أي الغرافيم تعبر وحدة حرة ومرنة، فكل تجميعات العناصر المكونة لها ممكنة »³، إذا

¹ حسين زيدان، ديوان اعتصام. ص 46.

² حسين زيدان، ديوان اعتصام. ص 46.

³ د. محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص 93.

كان الفونيم واحداً، ثابتاً، فإن الوحدة الخطية قد تأخذ أكثر من خانة واحدة، ويمكن أن نستند لأمثلة من شعر حسين زيدان ليتسنى لنا التعرف عليها أكثر:

(من المتقارب)

1- ..ويأتي المساء..حزينا كقلبي

2- مساء كئيب سقيم

3- يعيش في الأفق في القلب..يحثو

4- كأهل الرقيم

5- وفي مهجة الشفق القرمزي

6- أجفف جرحي..أمح دمعي

7- ويبقى المساء حزينا كقلبي..¹

نأخذ على سبيل المثال كلمة (القرمزي)

- الغرافيم الأول: تتكون من أربع عناصر (القر)
- الغرافيم الثاني: يتكون من عنصرين (مز)
- الغرافيم الثالث: يتكون من عنصر واحد (ي)

ويتغير مفهوم الوحدة الخطية (الغرافيم) بتغير الخط الكتابي والذي يعتمد في تشكيل نسقه أشكالاً متنوعة على خلاف الفونيمات التي تبقى ثابتة حتى وإن تعرض الفضاء الخطي إلى أكثر من صياغة « فالفونيمات وحدات محددة بشكل قبلي وثابت »².

أما الآن فسنأخذ عينات من شعر حسين زيدان. ونقوم بإحصاء عدد الوحدات الخطية في كل عينة، ثم تعيين كل عينة برقم يعادل عددها، ثم تصنيف الوحدات الخطية تحت قائمة العناصر المكونة لها.

في البداية وقبل كل شيء نختار العينات التي سنجري عليها تحليل الوحدات الخطية وقد وقع اختيارنا على عینتين الأولى من قصيدة قادمٌ، والعينة الثانية من قصيدة اعتصام، التي حملت عنوان الديوان.

¹ (حسين زيدان ، فضاء لموسم الإصرار ، ص35
² (محمد الماكري ، الشكل و الخطاب ، ص94

أ- عرض العينة الأولى:

(من المتدارك)

13. فليحن موسم السكارى ... ليالي العراة ..
14. فليكن ما يكون ...
15. قادم ... أنت ... من أعمق العمق
16. من نفخة الصور ... أو من سكون
17. قادم ... أنت ... تغسلني ... من زمان الربا
18. رغوطة الطهر تغمري
19. من على صهوة الرفض .. آت ...
20. قادم من رياح تعيد بناء السماء ..
21. قادم من رياحين هذه الصلاة ...
22. قادم كانتصار الشهيد على موته
23. قادم من كهوف تصدر للعالمين الضياء ...¹

ب- عرض العينة الثانية:

(من الكامل)

1. ربّاه إنّني لم أهم في كل واد ..
2. أنا لم أصفق للأمير
3. ولم أطبل للفساد ..
4. أنا لم أكن زير النساء ..
5. أنا لست مداحا
6. وكل غشاوة في الأرض
7. لم تحجب عن الرؤيا السناء ..
8. رباه إني مغرم
9. بهدى الصراط المستقيم
10. وإني أدعو لشيء

¹ (حسين زيدان ، فضاء لموسم الإصرار. ص26.

11. ما بكى في القوم هاد ..

12. أدعو لعمر يجيني

13. أدعو المواسم للجهاد¹

تمثيل الوحدات الخطية للعينه الأولى:

1 1 3 1 2 3 1 1 4 1 2 2 5
1 3 2 5
4 1 3 1 2 2 1 1 1 2
1 3 2 1 1 1 3 1 4 2
2 2 1 1 2 1 2 6 2 1 1 1 2
2 4 4 1 1 2 1
1 1 2 2 1 1 3 3 2
1 4 1 1 3 4 1 2 1 2 1 1 2
1 4 1 1 2 3 2 1 2 1 1 2
2 2 3 5 1 1 4 2 1 1 2
1 4 1 4 4 1 3 1 3 2 1 1 2

تمثيل الوحدات الخطية للعينه الثانية:

1 1 1 2 2 2 1 2 2 1 1 2 1
3 3 3 1 2 2 1
1 5 3 1 2 1
1 4 1 2 1 2 1 2 2 1
2 1 2 3 2 1
1 1 2 1 2 1 1 3 2 1
1 4 1 2 1 2 1 2 4 2
1 3 2 1 1 2 1
7 1 1 1 3 1 1 3
1 3 2 1 1 3 1 1
1 2 1 3 1 2 3 2
5 4 2 1 1
1 5 2 1 3 1 2 1 1

¹ (حسين زيدان اعتصام ص 59.

وحدات العينة الأولى:

- وحدات من عنصر واحد : $52 = 52$ عنصرا
- وحدات من عنصرين: $33 = 66$ عنصرا
- وحدات من ثلاث عناصر: $13 = 39$ عنصرا
- وحدات من أربعة عناصر: $12 = 48$ عنصرا
- وحدات من خمس عناصر: $03 = 15$ عنصرا
- وحدات من ست عناصر: $01 = 6$ عنصرا

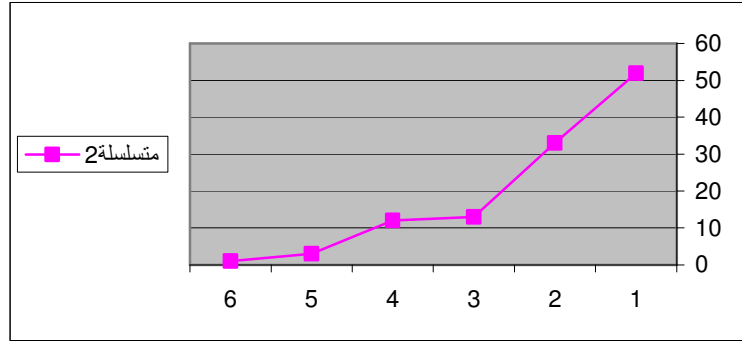
226 114

ثم نقوم بحساب الوحدات الخطية المتوسطة إذ نقوم بقسمة عدد عناصر الوحدات الخطية على عدد الوحدات الخطية وذلك ب: $1.98 = \frac{226}{114}$

114

والنتائج المتحصل عليه يمثلها الجرافيم المتوسط للبنية الخطية.

ويتم تمثيل هذه النتيجة على الرسم البياني للعينة الأولى وذلك بتوزيع الوحدات الخطية على المنحنى البياني التالي:



منحنى بياني يمثل توزيع الوحدات الخطية من أعلى نتيجة إلى أدنى نتيجة

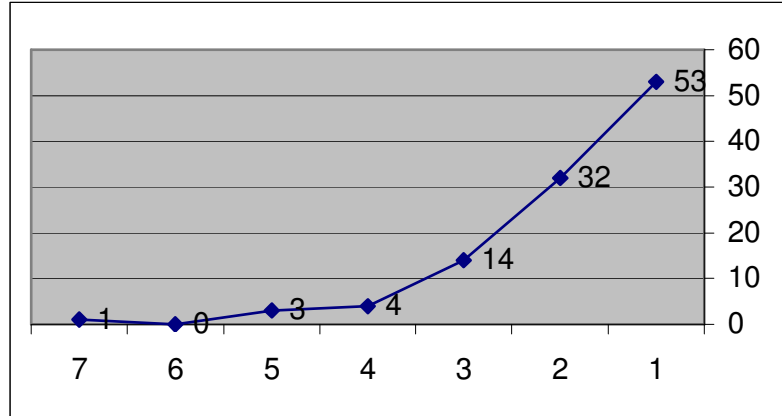
وحدات العينة الثانية

- وحدات من عنصر واحد : $53 = 53$ عنصرا
- وحدات من عنصرين: $32 = 64$ عنصرا
- وحدات من ثلاث عناصر: $14 = 42$ عنصرا

- وحدات من أربعة عناصر: $4 = 16$ عنصرا
 - وحدات من خمس عناصر: $03 = 15$ عنصرا
 - وحدات من ست عناصر: $00 = 00$ عنصرا
 - وحدات من سبع عناصر: $01 = 7$ عنصرا
-
- 197 107

الوحدات الخطية المتوسطة $1.84 = \frac{197}{107}$

يتم تمثيل هذه النتيجة على المنحنى البياني رقم 02 :



من خلال الرسم البياني للبنية الخطية للعينه رقم 01، والبنية الخطية للعينه رقم 02، وانطلاقا من الحصيلة التي تمثلها الوحدات الخطية المتوسطة للعينتين فقد تحصلنا على وحدة خطية متوسطة تقدر بـ 1.98، بالنسبة للعينه الأولى و على 1.84 كمتوسط للوحدة الخطية للعينه الثانيه، وانطلاقا من هذه النتيجة، نرى أن الشاعر حسين زيدان في صياغته للمنظوم الشعري ينطلق من بنية زمنية واحده يطغى عليها المحور الانفصالي العمودي لأن أكثر الوحدات الخطية توترا هي تلك التي تتكون من عنصر واحد أو عنصرين إذ بلغت الوحدات الخطية التي تتكون من عنصر واحد في العينه الأولى 52 وحدة خطية وفي العينه الثانيه 53 وحدة خطية بمعنى أن هناك تقارب بين الوحدتين في العينه الأولى والثانيه، والوحدات الخطية المكونه من عنصر واحد أو عنصرين يغلب عليها الزمن الانفصالي الذي

يبتعد عن الزمن الاجتماعي إذ يود الشاعر من خلاله أن يكون عالما خاصا به بعيد عن عالمه الواقعي عالما صوفيا يشكل إرهاسا لأمر خارق مقرون بالتحدي يكون بمثابة دعوة للنبوة وتجاوز للمعارضة على حد تعبير الدكتور محمد مفتاح الذي ربط مياه المتصوفة بالأنبياء «فخرق نظام الطبيعة المعلوم بالمعجزات والكرامات والإرهاسات أما المعجزة فأمر خارق للعادة مقرون بالتحدي ودعوة النبوة مع تعذر المعارضة وتظهر على يد الأنبياء تأييدا لنبوتهم وإثباتا لصدق رسالتهم»¹ فالصوفي لا يكتمل صلاحه إلا إذا أتى بخوارق تجعل منه المثل الأعلى الذي يتجرد من كل شيء ويستقر في زمن منفصل رسمه في مخيلته بحثا عن معطيات كثيرة تحيل إلى رغبة نفسية شديدة الإلحاح فتنبعث روحه من حالته الوجدانية ليبدأ رحلة البحث عن امكانات تعبيرية يمكن لها تمثيل الواقع على أتم صورة ، فتستوعب كل المشاعر الإنسانية متجاوزة أشكال البؤس الاجتماعي، و وصولا إلى مرافئ الأمان متقدما بالشعر الجزائري خطوات إلى الأمام بعيدا عن كل محاكاة أو تقليد «فهو تائه في عالم مليء بالتناقضات بحثا عن مرافئ الأمان، في محاولة منه تجاوز وتخطي حالة العجز المفروضة عليه قسرا، للوصول إلى أهدافه متقدما بالشعر الجزائري خطوات إلى الأمام ...، مبتعدا عن روح التقليد والمحاكاة»².

ولا نبتعد كثيرا عن المقارنة القائمة بين الوحدات الخطية، إذ وجدنا أن الوحدات الخطية المتوسطة متقاربة نوعا ما فالوحدة المتوسطة للعينه رقم 01 تقدر بـ 1.98 وأما الوحدة المتوسطة للعينه رقم 02 تقدر بـ 1.84 ، وهذا دليل على أن كل من العينتين تضمنت نسقا دلاليا موحدا ففي العينه الأولى ظهر الشاعر فيها نائرا، وناقما على من تسبب في زرع السكون فأضحى الزمان زمن الربا، الذي اختفى في كهف ليخرج بعد مدة ليست بالوجيزة ضياء يسع كل العالمين بعد أن اغتسل برغوة طهر وأعلن عن رفضه لعودة موسم السكارى وليل العراء.

أما العينه رقم 02 فلا تختلف الصورة الإبداعية فيها عما هي عليه في العينه رقم 01 إذ انطلق الشاعر فيها من عمق مأساته بالرغم من ذلك فلم يجرف كغيره إلى حقول الفساد

¹ (د.محمد مفتاح ، دينامية النص (تنظير وإنجاز) ص136.
² (د.محمد بوشحيط، الكتابة في لحظة وعي، ص45.

ولم تحجب عنه الغشاوة المنتشرة في الأرض النور العظيم الذي غرسه الإيمان في قلبه، وهدى الصراط المستقيم الذي كلله بتاج الانتصار على الذات وميوها ببحته عن القلق الذي يرسم معنى مزدوجا للحياة فهو سببا مباشرا لسمو الشخص والتضحية من أجل القضايا الإنسانية النبيلة «فالقلق هو الشرط الأساسي للإبداع الفكري والفني والسمو الشخصي والتضحية وبكل ما هو فائق في التاريخ البشري»¹ لأن قلق الشاعر الجزائري على القضايا الإنسانية والتي تتعلق بالذات كقناة منتجة للإبداع، والآخر كمستقبل للإبداع ومشارك في إنتاج هذه العملية بطريقة مباشرة وغير مباشرة فالأولى تتجسد في كون الآخر مستقبلا للإبداع ومشاركته الواسعة في فك رموز الخطاب ومعرفة المعطيات الأولية التي رسمت هيكله الفني، والثانية كون الآخر معطى أولي تتأسس عليه قضايا فكرية سياسية تاريخية اجتماعية يقوم عليها الخطاب.

2.5.1- العلاقات التبادلية بين الوحدات الخطية:

المقصود بالعلاقات التبادلية بين الوحدات الخطية العلاقة التي تحكم الوحدات الخطية التي تبنى على المحور الأفقي التلاصقي، والمحور العمودي الانفصالي، إذ تحكمها علاقته الأولى التراكيبية والثانية الاستبدالية.

1.2.5.1- علاقة تراكيبية (Syntagmatique)²:

وتجرى هذه العلاقة في فضاء تهيمن عليه عناصر كثيرة، إذ يطغى السواد على البياض «بحيث يمكن للسطر في هذه الحالة أن يكون عبارة عن شريط متواصل»³

ومثال ذلك : (من الكامل)

19. من يحرث الأرض التي دتّساه ؟ من يجلب الثيران ؟
20. أهوال ستبحر بي ... وهل ستورث الأمصار إرث أبي ؟
21. ألا ما أغرب الأسفار في زمن
22. يجور هذه العبر المطهمة امتداد للبنى ..
23. كيف استحالت كل روح للرحيق المزمّن ؟

¹ د. عبد القادر قبيدوح، الرؤيا والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة ص37.

² د. محمد الماكري، الشكل والخطاب ص94.

³ المرجع نفسه، ص نفسها.

24. وزمانك الموبوء من غصن الخنى
25. مزقت أوراقى ... وبعث فراستى ..
26. واستشرف الحزن المدجج فى الكرى ..
27. أنا ما استقمت فهل ترين ضلالتى ؟
28. وعددت ألف حصية ودفنتها فى عمق فجر خائف ..
29. لن يولد اليوم الذى يمتص أنفاس الحنين¹

فهذا المقطع غنى بمساحات السواد والى تغلب على البياض مما شكل علاقات تراكيبية جعلت الوحدات الخطية تنبني على المحور الأفقى التلاصقى إذ تتوفر وحدات خطية تتكون من 5 عناصر إلى أكثر من ذلك مثل (استقمت) اللى تتكون من خمس وحدات خطية.

وغلبة الوحدات الخطية، دليل قاطع على أن الشاعر حسين زيدان متفرس فى أخذ العينات اللى تغتسل بماء الزمان الموبوء المنبثق من أهوال الغربة، لتستقر فى أوراقه وتمتص الرحيق المزمّن، وتمزق كل الحدود الفاصلة بينهما وبين الحزن الذى يبشر بفجر خائف لن تكون مقدرته كافية فى زرع أنفاس الحنين لينهل منها من يحرث الأرض باستمرار ومن يحافظ على الثيران.

2.2.5.1- علاقة استبدالية (Paradigmatique)²:

تعتمد هذه العلاقة على إحداث انقطاعات بين الوحدات الخطية فتنجح مساحات بياض تفوق المساحات السوداء من خلال التقطعات، واللى تتكون من عنصر أو عنصرين لا أكثر «إذ تكون الفضاءات البيضاء أكثر أهمية من السوداء، بحيث ينمحي المحور الأفقى التلاصقى (synergique) لصالح محور عمودي يبرز اللامركزية النسبية للكتابة، وفى بنية خطية من هذا النوع تتحدث عن محور إنفصالي (synaxique)³» إذ العلاقة الاستبدالية بين الوحدات الخطية تثبت عنصر أو عنصرين فى المحور الأفقى للكتابة فتظهر فضاءات بياض تسمح بظهور محور آخر بدلا من الأفقى التلاصقى، ألا وهو المحور العمودي الانفصالي يبرز سكون الكتابة وتوقفها ليس كلية، ولكن لفترة معينة ثم تظهر الوحدة الخطية الموالية:

¹ (حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار ص19.

² (د.محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص94.

³ (المرجع نفسه، ص95.

(من المتدرك)

116. الساعة

117. ألف ... لام ... لام... لام... هاء

118. كان البدء ... وكان قنوت الحرف سناء

119. كان الطين ... كان الحمأ .. وكان الماء

120. كن من رضع عروق الرفض

121. فأنت الأرض .. وفيك تمرت الأشياء

122. كسدسم معتوق الرؤيا تسيخ في غسم الضوضاء

123. وأنا أمحوك من البعدين ... لتزهر بعد فصول الداء

124. خذ راحة راحة إيماني .. فالعصر يخارب كل ضياء¹

إن الوحدات الخطية المتقطعة جلية في هذا المثال فنلاحظ البيت الخطي رقم 117 ألف ... لام لام .. هاء إذ أدى الانفصال إلى بروز المناطق البيضاء التي تخبرنا بمعطيات دلالية لا نعثر عليها في مساحة الكتابة، فالفضاء المنعدم كما ينعتة الدكتور محمد مفتاح ينطلق من خلفيات سياسية وإجتماعية وثقافية، ففي الكثير من الأحيان يتعذر على الشاعر التصريح بما في داخله خشية الآخر، أو لأسباب أخرى قد لا نعلمها، فتكون المساحات المنعدمة دليلا حقيقيا يخيل نفوسنا، وتجعلنا نتيقن أن الشاعر يدافع عن قضية ما، « فقد لا يستطيع المبدع أن يصرح ببعض الألفاظ، أو بعض التعابير، وقد لا يرغب في ذلك غضا من شأنها، وقد يكون البياض بدون مؤشر، فيكون بياضا خاضعا مجردا من أي شيء»² يحتاج إلى قارئ يسوقه في نسق دلالي سقوط وقيام مناسب له.

فهذا المقطع من قصيدة (سقوط وقيام كثيرين) تضمنت مداخل التكون البشري من البدء، إذ كان في الطين، الحمأ، الماء. الشروط الأولى لتكون الجسد البشري، الذي رضع عروق الرفض، وتقدم للعيش فوق البسيطة، ليتمرد على الأشياء ويتغلب على الداء، ليمحو آلام الساعة ويحارب من يقف أمام الضياء.

¹ حسين زيدان اعتصام ص54.

² د. محمد مفتاح. دينامية النص (تنظير وإنجاز). ص 58.

إن العلاقة القائمة بين الوحدات الخطية والمؤسسة على محورين، الأول أفقي تلاصقي، والثاني عمودي انفصالي، كل منهما يقدم وحدات خطية، فيبني المحور الأول على ثلاث عناصر من الوحدات الخطية فأكثر، والثاني على وحدة أو وحدتين. ولكي نثبت سلامة هذا الطرح، نقول أن الأسباب المتحكمة في وعي المبدع تتعلق بزمنين ينطلق منهما لصياغة فاعليته الشعرية، الزمن الاجتماعي الذي يمثل الآخر، الزمن المنفصل الذي يمثل ردحات الذات المبدعة في ليل الظلمات الحالك.

2- البناء الهندسي للنص الشعري:

والمقصود بالبناء الهندسي للنص الشعري، حركة النص الداخلية، الناتجة عن احساسات درامية يسهم في تماسك البناء النصي، لهذا سنتعرض للإمساك بالشعور، والمساحة الفضائية التي يشغلها « فالشعور كمحتوى شيء أو حركته ذهباً وإياباً شيء آخر»¹، فنعرف حقيقة المساحة المكانية والزمانية التي يظهر من خلالها وقد ارتبط البناء الهندسي لنص الشعري، بمعنى الوحدة العضوية التي تقوم على ترتيب الأفكار والأحاسيس وعرضها عرضاً متساوقاً، منسقاً يعتمد على وحدة الإحساس والفكرة داخل النص الشعري، لذلك فالفرق بينهما وبين البناء الهندسي، يكمن في كون الوحدة العضوية تضم ترابط الأفكار وترتيبها، بينما البناء الهندسي يضم المترابط والغير مترابط منها².

إن الشاعر المعاصر، أثناء صياغته لتجربته الإبداعية، ينصت إلى الواقع المحسوس، والمبني على التناقضات، فقد ينطلق الشاعر من المستقبل ليعود إلى الحاضر، ثم يعرج عن الماضي ليعود للمستقبل من جديد، دون أن يحمل نفسه طاقة "المنطقة" ولأن الكتابة الإبداعية وليدة انفعال ما، أو فكرة ما، فهي بعيدة كل البعد عن الترتيب، والتساوق المنطقي « لأن الكتابة... هي الخرق المنظم والممنهج لكل المعايير والقواعد »³، على عكس ما تتميز به النقد القديم، إذ أقام صلة ترابط بين أجزاء القصيدة التي حوت بدل الغرض الواحد، العديد من الأغراض.

¹ (د. عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والإستشهاد ص 167.

² (ينظر المرجع نفسه، ص 168.

³ (المرجع نفسه، ص نفسها.

وقد أخذ مفهوم الوحدة العضوية في القصيدة الشعرية المعاصرة متجهاً آخر، فتظهر على جسد النص متنافرة لا نعثر على رباط بينها، ولكن يمكن العثور على الانفعال وأداء هذا التشتت اللانسقي بالرغم من تشعب المسالك التي يبرز من خلالها أفكار المبدع، إيدانا بميلاد القصيدة الدرامية، التي تقوم على فكرة تنتظم كل الأجزاء، كما اشترط الناقد عز الدين اسماعيل¹.

1.2. البناء الهندسي البسيط:

يتضمن هذا البناء موقفاً فكرياً واحداً، ويصدر من قبل ذات واحدة يعبر عن فكرة واحدة لا تكون منطلقاً لمواقف متباينة في النص الشعري « ويتم التطور داخله دونما حاجة إلى وجود صراع بين المتناقضات لخلوه غالباً من التناقضات الأساسية التي يكون الصراع بينها مبرراً بتعادلهما وتوازنها من حيث القوة »².
وهناك نمطان يمثلان البناء الهندسي البسيط.

1.1.2. الشكل الدائري:

يبدأ الشاعر المعاصر بعرض الفكرة التي بنى عليها قصيدته، ثم يعود إلى عرض الأسباب، لتنتهي إلى ما بدأ به³ فيشكل دائرة تمثل شعوراً، وفكرة واحدة تحقق الانسجام بينها وبين المتلقي، ونعثر على هذا الشكل في قصيدته المعنونة "استثناء":

(من الرجز)

1- كن ما تريد أن تكون.. لا تحف !

2- حدد لأسمائك لونا لينا

3- لم يترك الرقيب شيئاً يكتشف...

4- كن ما تريد أن تكون

5- ليس في قلبك نور يرتجف..

6- كن يعربيا فارسا

7- كن داحسا

8- كن جهر سر الحلم.. كن حليلة

¹ ينظر المرجع نفسه، ص 174.

² المرجع نفسه، ص 179.

³ ينظر المرجع نفسه، ص 180.

- 9- واشرب كؤوس التائبين
- 10- كن سيد الكنعانيين
- 11- أو مثل أهرامات مصر.. ته بها كالنيل
- 12- أو كن ها هنا "الإغليد"...واقراً دعوة للفاتحين
- 13- فاتحه ملء اليدين
- 14- كن اشتراكيا..كون قومية القوم الذين..
- 15- واملاً سراب الكأس من روح اليقين
- 16- كن ماركسيا، أو حفيدا للينين
- 17- أو انتسب ما شئت للأديان، كن.
- 18- يهوديا..نصرانيا..أو بوذيا..ووجوديا !
- 19- كن آبقا..أو مت بلا دنيا ودين
- 20- كن من المطففين
- 21- أو من المختلسين
- 22- كن كما شئت طليقا لعوبا..أو حزين
- 24- أو طريقيا يحتمي
- 25- (بابن هند) كلما غاب (الحسين)
- 26- كن ما تريد أن تكون..لا تحف !
- 27- أما أن تكون مسلما
- 28- فالأمر يختلف¹

يقوم هذا النموذج على حركة دائرية، تبدأ بالبحث عن كينونة الإنسان المسلم. وتحديد أفضل اسم لا تكتشفه أعين الرقيب. من هنا تتحدد الفكرة التي يعبر عنها الشاعر فينطلق من المستقبل ليعود إلى الماضي ويسترجع حلم الفروسية العابر، وليختار عينات بارزة شربت من كؤوس الشجاعة، ويطبّعها داخل الإنسان العربي، فكانت أول عينة، حليلة السعدية مرضعة الرسول صلى الله عليه وسلم، والتي

¹ (حسين زيدان، ديوان اعتصام، ص 9.8.

رضعت قبل ذلك سر الحلم، وينايع الحنان، أما العينة الثانية، الكنعانيين الذين أنجبوا فرسانا تأهب في بلادهم فأنبئت أشجار الشموخ والإقدام، والعينة الثالثة الفراغة الذين اغتسلوا بماء النيل، وأخذوا العزم على أن يكونوا أفضل ما أنجبت البشرية عبر تاريخ الماركسيين أحفاد، "لينين" والذين دافعوا عن مبادئهم الاشتراكية إلى آخر قطرة حفظها الكأس، ومن ومضات الماضي الجميل، يعود الشاعر إلى حيث بدأ إلى كينونة الإنسان العربي، والذي يقبل في صورة اليهودي، النصراني، وحتى البوذي، ولكن كونه إنسان ينعم بالإسلام ويحتمي به، وأمام أعين الرقيب لا مجال أن يجدد اسمه.

و لهذا تميزت قصيدة "استثناء" بتعاقب ثلاث حركات، الأولى تمثل الانطلاق من كينونة الإنسان المسلم، والثانية تمثل الرجوع إلى الماضي إذ تتبلور الذكريات وتظهر من جديد، أما الحركة الثالثة فتعود تدريجيا إلى بداية النص، وتمنح القصيدة بناء هندسيا

والملاحظة التي يمكن أن نتكلم عنها هنا، عدم اكتمال الدائرة بانغلاقها لأن أغلب النصوص تعتمد هذا الشكل مفتوحا، لأن انغلاق الدائرة دليل على أن وحدة النص موجودة، فيكرر في النهاية ما ذكره في البداية إلا أن هذا لا ينفي مطلقا كون النص الشعري مسرحا كبيرا تظهر فيه المواقف المتباينة « إذ يمكن للتأثير أن يحصل دونما تكرار لفظي للبداية والنهاية »¹.

2.1.2. الشكل الحلزوني:

يقوم الشكل الحلزوني على انقسام القصيدة الشعرية إلى مقاطع كل منها يأخذ مساحة من الوحدة الفكرية المعبر عنها من خلال القصيدة بكاملها ويدور بها دروة كاملة تستجيب للدفقة النفسية التي ميزت ذلك المقطع، وبعد أن تنتهي هذه الدورة تبدأ دورة أخرى مرتبطة بالدائرة السابقة لكنها حلقة مخصصة لموقف شعوري آخر، يتوحد مع السابق في الوحدة الشعورية والفكرية للنص الشعري: « في هذا الشكل تكون الرؤية الشعورية الأولى مركزا على الدوام لكل انطلاقة إلى آفاق هذه الرؤية، ومن هنا تتحدد الطبقة الحلزونية لمعمارية هذا الشكل، فكل دفقة من دفقات

¹ (د. عبد الله راجع نفسه. ص 186).

القصيدة تبدأ من نقطة الانطلاق الأولى، ويدور الشاعر فيها دورة كاملة يستوعب خلالها الأفق الشعوري الذي يتراءى له، لكن هذه الدورة وإن صنعت دائرة شعورية كاملة فإنها تظل مع ذلك غير مغلقة على ذاتها، إذ ما تكاد دائرة تنتهي حتى يعود الشاعر مرة أخرى إلى نقطة البداية، نقطة الانطلاق الأولى... وهكذا وبنية القصيدة على هذا النحو تشبه السلك الحلزوني¹ في الوهلة الأولى تبدو كل دائرة مستقلة عن السابقة، ولكنها في حقيقة الأمر ترتبط بها، كونها تضم موقفا شعوريا موحدًا، يطبع النص الشعري ونعثر على هذا النموذج في قصيدة "الوصية والمبايعة":

(من المتدارك)

- 1- ولدي..
- 2- إني أتوسل: كن ضدي..
- 3- كن لحمة قيد في قيدي..
- 4- كن ضد الحرف.. بلا عهد..
- 5- ألوانك جلد في الجلد..
- 6- لا تذكرني أعطيتك ميقات الأبد..
- 7- لا تترحم.. فورودك نار للصهد..
- 8- لطح أضراسي.. عن عمد..
- 9- طهر أنفاسك في بردي..
- 10- وامسح عينيك إذا ما تاهت في جسدي..
- 11- فأنا ضد عيون السبق.. إذا ما جاست في البلد..
- 12- مقتنع.. واقتنعت أعصابي.. بل غددي..
- 13- ما كنت أنا.. كنت أنت!..
- 14- كن ابن السيف إذا شئت!
- 15- قد تبكي يوما (وادمعاه)
- 16- قد ترقص من خوفك عيناه

¹ (د. عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص

- 17- لن أحضن صرخة (يا أبتاه)
- 18- كم من بوق صدقناه
- 19- يعزف..آه..آه..آه¹
- 20- فإذا ما سكنت - شهرا..
- 21- اغتال الحلم إذا زرناه
- 22- الله..الله..الله..الله..
- 23- وأذان الفجر لمن مغزاه ؟
- 24- يتوضأ سيفكم بدمي..ليصلي ركعات للشاه
- 25- كن ضدي
- 26- يا ولدي
- 27- لا تمزج خلا بالبصل..
- 28- لا تأكل مثلي عن عجل
- 29- لزمانك أشكال أخرى..تمتص الحكم من الرسل
- 30- كن ضدي
- 31- وبلا عينين..بلا أنف
- 32- وبلا تلوين..أو لف
- 33- ما دجنتك بالخوف
- 34- من أجل عيونك إذ تطغى
- 35- أرفض أزمنة العنف

* * *

- 36- سفني مبحرة "للهجرة"..وشعاري أشرعة "بيضاء"
- 37- بايعت "رسولا" في "الشجرة"
- 38- يغمري حلم العصفور
- 39- ما بعد "النكسة" و "النكبة"
- 40- عانقت "البيعة" في "العقبة"¹

¹ (حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار. ص 33.

فالمقطع الأول، عبارة عن وصية أب لابنه، بأن يكون ضده، وضد كل العهود التي أبرمت مع الذين ظلت سيوفهم تنحر جذور البلد، وترقص في جوف الليل الذي يحتضن الصرخات، ويغتال كل الأحلام، فالفقرة الأولى ارتبطت بسياق شعوري واحد ينتشر في النص بكامله، انطلقت من صورة سوداء عكست صراعا دراميا يخدم البناء الهندسي للنص الشعري، أو شكلت حلقة يمكن أن يصطلح عليه الوصية أو العناوين الفرعية التي تضمنتها وصية الأب لابنه التي لم يحن فيها بعد دور المبايعة.

لأن الشكل الحلزوني هو استمرار للشكل الدائري، إلا أنه يتميز عنه بكونه يعرض على مقاطع ويحاول أن يبرز تجانس التجربة الإبداعية واستجلاء أفقها « إن للشكل الحلزوني خصائصه...، وربما كانت أهم خاصية تميزه هي تلك التي تجعل منه بناء يوزع نفسه على مقاطع، يحاول كل منها أن يستجلي أفقا من أفاق التجربة »².

أما الدائرة الثانية فحملت انبجاسا مغايرا للدقة الشعورية الأولى، فكان نداؤها إلى الله جليا، وحن موعداً أذان الفجر، فهل من مجيب لأداء صلاته ومهما حاول السفاح أن يطمس الفجوة البريئة، فهذه الوحدة الشعورية، جسدت نبوءة المبدع، ورؤيته الإستشرافية نحو عالم جديد « فهي نبوءة الإنسان المبدع الخلاق المتوثب دوماً، وبروح إستشرافية نحو عالم جديد، حيث يختلط فيها الحلم بالواقع في سياق صدق التجربة ووهجها »³.

أما الدائرة الثالثة جسدت حلما آخر، لا يظهر في إفرازات المبدع الحزينة حلما لن يغتال من جديد، بل سيبقى مرآة عاكسة لمستقبل جميل « فتشكل عذابات الشاعر وسط غابات أحلامه المذكورة، إحدى طقوس العبقرية إيقاعها الذي لا يهدأ »⁴ فوسط هذه السرايب المظلمة يعيش حلما جميلا، يأذن لطقوس العبقرية بالبروز والتمتع بحركتها الإيقاعية الحاملة.

¹ (حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، ص 32، 33، 34.

² د. عبد الله راجع، المرجع نفسه، ص 193.

³ د. محمد بوشحيط، الكتابة في لحظة وعي، ص 38.

⁴ (المرجع نفسه، ص 39.

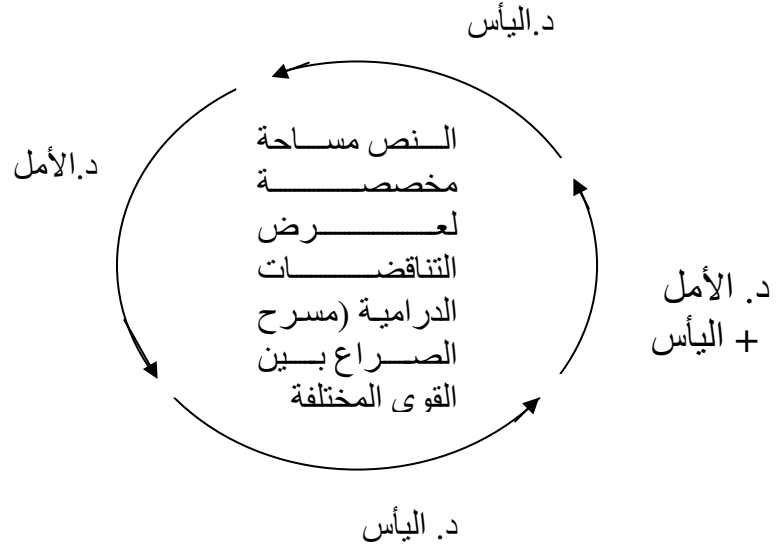
وفي الدورة الثالثة يعود الشاعر إلى ما كان عليه في الدورة الأولى يطالب ابنه بأن يكون ضده، وأن يرسم وجهه بشكل جديد ليواجه الزمن بعيون جديدة غير مدججة بالخوف تطغى على كل الأزمنة، وترفض أشكال العنف ليصل في النهاية إلى زرع تحديات تآزره لتطمس أشكال الفساد، فهي بداية مشجعة لمسيرة التضحية بالنفس، من أجل الحفاظ على القيم العليا « واقتداء الحبيبة المقهورة، ومنبع التضحية، والدافع للاستشهاد وهو الحب الذي يملأ قلب المحب، ويسري في دمه »¹ فهو حب يميل إليه كرتبة العشق الصوفي الذي تغنى به المتصوفة حبا في الله.

إن النص الشعري (الوصية .. والمبايعة) أخذ شكلا دائريا فمن الدورة الأولى التي لم تنتهي، إلا بمجيء دورة أخرى ثانية، تضم توضيحا مفصلا للتجربة الإبداعية، ولأن النص الأدبي عبارة على أنساق دلالية غير موضحة ينبغي له التجزء لتفصيلها وتوضيحها، « لأن التوضيح شرط أساسي في هذا الشكل، لأن النص هنا تجربة تتوزع إلى آفاق ينبغي أن تكتشف، ولا يتم اكتشاف أي أفق جديد بمعزل عن الأفق الذي سبقه »². لأن التوضيح الموزع على المقاطع يسهم في تقدم التجربة الإبداعية إلى الأمام، وتشكل دورة كبيرة تضم كل الأجزاء التجربة الإبداعية الموزعة عبر دورات مستقلة.

ومن خلال التوضيح الذي ظهر في الدورة الأولى، والتي تضمنت وصية الأب لابنه، بأن يتنفس من عطور الرفض وأن يخرج من صرخة الدموع، والدورة الثانية بتركيزها عن الحلم الذي سيمحي كل الدموع، والدورة الثالثة التي عادت من جديد للدورة الأولى ورفض أشكال العنف والفساد.

أما الدورة الأخيرة، الدورة الرابعة، فسافرت في سفن الهجرة لتبحث عن حلم جديد، حلما يغمر فؤاد العصفير، يتنفس أشرعة بيضاء، ليصل إلى البيعة في العقبة، فيبايع أفضل خلق الله محمد صلى الله عليه وسلم، أين كانت المبايعة تحمل شعارا واحدا، الصدق، وأخذ أحوال الرعية على محمل من الجذ فتعائق هذه الدورات ، كون حلقة دائرة تتأرجح إلى الأمل حيناً، وإلى اليأس أحيانا كثيرة يمكن أن تمثلها وفق الرسم الموالي:

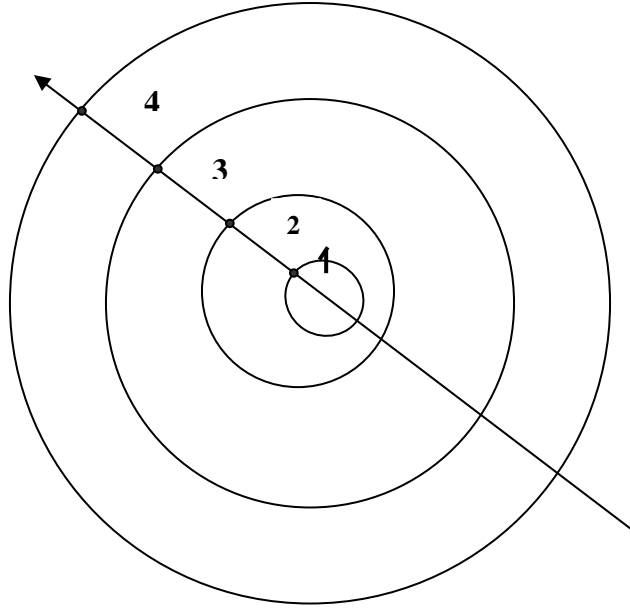
¹ د. شفيق السبب، قراءة الشعر وبناء الدلالة، ص 91.
² د. عبد الله راجع، المرجع نفسه، ص 193.



رسم بياني يمثل الحركة الدائرية في قصيدة (الوصية.. المبايعة)

ومن خلال الرسم البياني يتبين أن المقطع الأخير يلخص التجربة الإبداعية الموزعة على مقاطع القصيدة إذ قدم صورة الأمل مصحوبة بحلم مبايعة الرسول صلى الله عليه وسلم، والمنطلقة من كهف النكبة، والنكسة المسيطرين على طيوف النص بكامله، بالرغم من ذلك، فهناك مساحة للأمل، وبزوع الشمس كرمز للدفع والطمأنينة.

والرسم الموالي يوضح لنا الدوائر الحلزونية المجسدة للوحدة الشعورية والفكرية للنص الشعري والتي رغم تناقضها فإنها تلتقي في نقطة واحدة التي تشكل مركز المأساة الإنسانية والتي انبعثت منها الإبداع، كحلقة تقف - على أربع أعمدة كل عمود منها ينغرس في مساحة مخصصة له، فيلعب دورا حاسما في بناء الهندسة المعمارية للنص الشعري، كما يخدم الوحدة الشعورية له، بما يعرضه من صور عاكسة لخلفية معرفية معينة تخالف العمود الثاني الذي يعكس صورة أخرى بتحديدته المخالفة.



رسم بياني يمثل الدوائر الحلزونية الأربع في قصيدة (الوصية

والمبايعة):

فاختلاف الدوائر، في حجم الإفراز المعرفي الموظف في النص الشعري، إلا أنها تلتقي في نقطة واحدة، نقطة مركزية، تمثل وحدة الإحساس والشعور التي انطلق منها الشاعر حسين زيدان رغم الصور الذهنية المتناقضة والتي تمثل نواة إنتاج الأثر الأدبي.

إن النقطة المركزية تجسد إحساساً عميقاً، في رغبة الشاعر الدفينة في تحويل المستحيل إلى ممكن « فتخلق لدى صاحبها تناقضاً بين ما هو كائن وما هو ممكن، وما الثنائية التي لمسناها داخل كل دورة إلا صورة من صور هذا كذلك، هي الإلحاح على أن الأمل إنما يستحيل إذا لم يتم التحرك نحوه بخطى ثابتة¹ « أ أي أن الأمل لن يتحقق، إن لم يتم التحرك نحوه، فبقاء الحلم حلماً ونهج طريق الانتظار لا يحل المشكلة، بل الغرف من نهل المعاناة والاستلذاذ بمرارتها، الطريق الوحيد للوصول إليه.

أما النموذج الثاني فمن قصيدة (خوف في حجم الحزن):

¹ د. عبد الله راجع، المرجع نفسه، ص 196.

(من الوافر)

- 1- يموت، ويترك الأحران تقتلني
- 2- ويتركني، وحيدا بين آلاف
- 3- بحيط الليل يشنقني
- 4- ويتركني ويتركني
- 5- رجائي
- 6- ما رجائي الآن.. بعد عيونك الغرقى؟
- 7- تموت الآن كي نشقى
- 8- وتتركنا.. لا أم سترضعنا.. بلا صاح يعزينا
- 9- وتاهت... آه... ذاكرتي
- 10- رمال البيد تعصف بي
- 11- وضاعت - ربح ذاكرتي -
- 12- ولست بذاكر أحدا.. سوى أحران آبائي
- 13- وأصداء الصدى صاحت.. من الأعماق
- 14- را... جا... ئي...
- 15- صلاة... والضحي لحم..
- 16- وكانت في زجاج البيت قبرة... وسنجاب،
- 17- وفوق جميزة الأحران.. ترصدني.. وترصدني..
- 18- تجود بي فصول الخوف من لحي..
- 19- وبذي خيط بسام.. فأحمل راحتي شجنا
- 20- هي الأتعاب أشجان..
- 21- وتأبى الحزن إيران..
- 22- ونحن نعد نحسبهم..
- 23- ولن تأتي نهايتهم

24- لأن نباتهم فيض.. ونور يمتطي الأبداء..

25- نباتا من ضفاف الشمس

26- آه.. مات كالشمس

* * *

27- في الهجرة للعنفوا.. تسير مكة في الدجى

28- وقريش بيتت السيوف/

29- الغاشية.. ما الغاشية!..

30- يا غار ثور، سبح الله العتيد..

31- ففي فؤادك درتان/ ومهجتي

32- وعلى الجفون حمامه.. لا تؤذها..

33- ف "سراقة" جلف عنيد..

34- والعيون هجيرها

35- يصلى ثنيات الوداع..

36- إيران يثرب

37- والبعث صبية

38- مفتونة بالليل

39- لاح نهارها¹

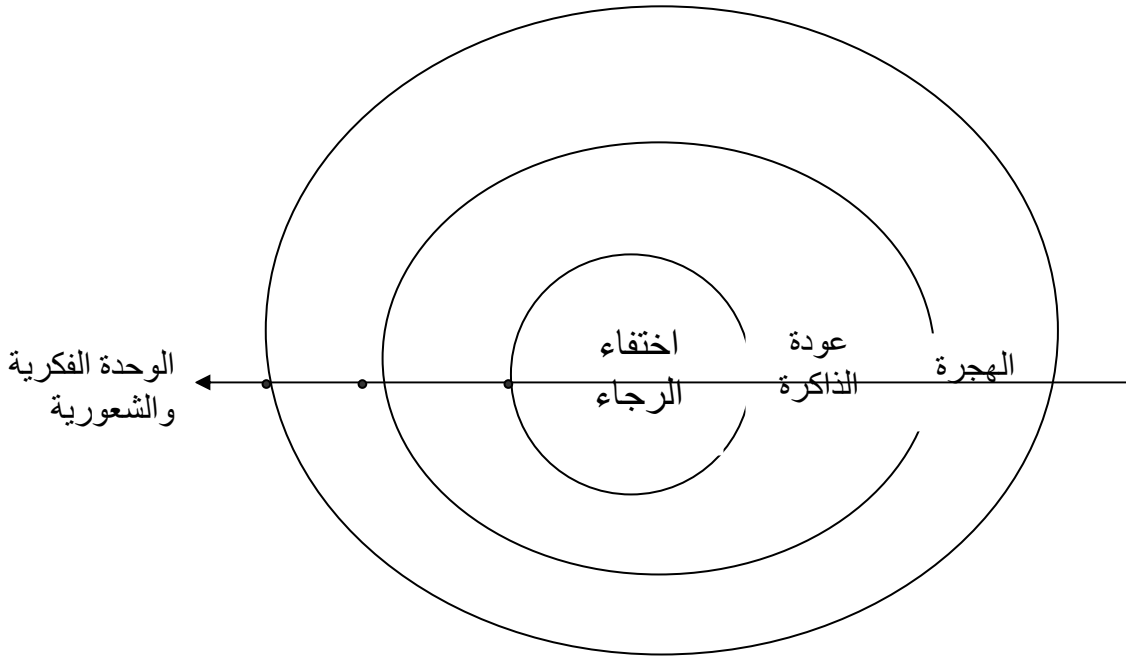
يسلك هذا النموذج طريقا مشابها، في توزيع الدوائر على المقاطع الشعرية، ولكن الإختلاف يكمن في كل مقطع، والبناء الدلالي المستقل، الذي يكونه، والمنبثق من انبحاس شعوري يغطي كل المسافات التي يخلفها النص، فيشكل بنية تؤثرية تعكس الصراع بين القوى المتناقضة، فالمقطع الأول من قصيدة (خوف في حجم الحزن) يظهر الشاعر فيها حزينا، لأن من كان يمد عيونه بالنور لكي يبقى انتهى وغاب في خضن الليل، تاركا له أرض الأحزان.

¹ (حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، ص 29، 30، 31.

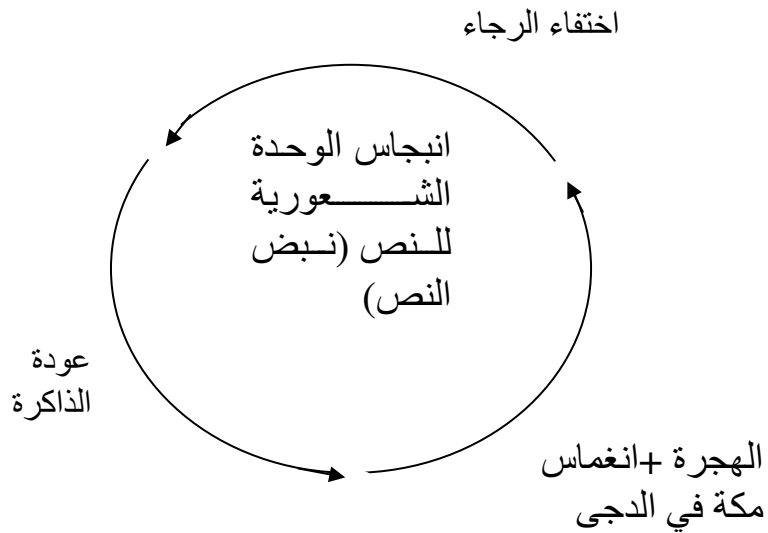
والملاحظة التي يمكن أن نثبتها هي نقاط الخمسة في بداية القصيدة، والتي تحمل اسم من ينعتة الشاعر بالرجاء تاركاً الفرصة للقارئ، للبحث عنه بعد الكشف عن البنى الدلالية التي يزخر بها النص، مقدماً معاناته ومرارة تجرعها، في وحدة قاتلة تخنق أنفاسه، وترمي به إلى مسرح الضياع، فتضيع ذاكرته المأسوية، لتضمحل صور الرؤيا، فيبقى فقط جسر الأحزان ممتداً، إلى أولئك من بدأت عندهم هذه الأحزان وسلكت مسلكاً، لا يعرف نقطة وصوله، فيصرخ من جديد منادياً للرجاء.

وفي الدورة الثانية التي تركز على شيء جديد يعلو خريطة الأحزان ويمحي فصول الخوف التي انغمست في حشر جته العميقة فتبتسم الطبيعة لأجله، لأنه يحمل راحتته شجنا وألماً، لأن إيران لم تعد تؤمن بنهاية أولئك الذين حافظوا على سلامة جسر الأحزان، لن تأبى مطلقاً، كيف تكون نهايتها، ولأنها ارتدت ثوب التضحية وامتطت شراع المقاومة لتزهر نباتاً فياضاً تعود الذاكرة له من جديد، ويرجع نور الشمس لأحضانها، بعدما سلكت وصية العربي والإسلامي، من تبعية اقتصادية، اجتماعية، حضارية وفكرية، تنتظر قدوم الغائب، ليجد فيه العزاء، ومرقاً الدفء والطمأنينة.

ويعود الشاعر في هذا النموذج من الدورة الثانية والأخيرة، ليقوم إسقاطاً دقيقاً عن واقعه المعيش، وذلك باستدعاء البيئة المكية قبل مجيء الإسلام، وكيف كانت قريش تنام في سبات عميق، تفخر بسيفها، وكان نور يمكث في زاوية من قريش والذي حمل درتان وعلى جفونه حمامة ظللت فريق قريش الذي علم بمخبا الرسول صلى الله عليه وسلم، وصاحبه أبو بكر الصديق عبر سراقه الذي تبع أثرهما وبالرغم من ذلك كانت الهجرة إلى يثرب، وأضحت بعد ذلك مدينة الرسول صلى الله عليه وسلم، ولاح فجر النهار بليل الدفء والطمأنينة. ويمكن تمثيل الحركة الدائرية للمقاطع بالرسم الموالي:



رسم بياني يمثل الحركة الدورانية للمقاطع في قصيدة (خوف في حجم الحزن) ويمكن تحقيق بنية الدوران الحلزونية في قصيدة نفسها وفق الشكل التالي:



2.2. البناء الهندسي المتشابك:

إن مفهوم البناء الهندسي المتشابك يقترب إلى حد بعيد من عنصر الدرامية، وبما أن النص الأدبي هو نسيج من الأحداث المتشابكة، والتجارب المتناقضة بين تميز واختلاف المرجعيات السياسية والفكرية في النص الأدبي، والذي يتميز بأهم عنصر ألا وهو النحو، نحو النص داخل التناقض والصراع « فالنمو حركة أمامية تتبع المسار الزمني وتنمو مع تشابك الأحداث والحالات النفسية وتنقلات النص عبر المواقف المتقابلة »¹ والتقاء هذه العناصر يكون في مكان محدد على حد تعبير د. عبد الله راجع لأن وجودها في فضاء شاسع، غير محدد يحدث لنا نوعا من الفوضى والانظام، لهذا تلعب الوحدة الشعورية والفكرية دورا كبيرا في الحفاظ على النسيج العام للنص، حتى وإنها تمس بعض جزئياته، « ولأنها ليست في النهاية سوى جزئيات لشعور كلي »²، والمقصود بالبناء الهندسي المتشابك، اجتماع جملة العناصر السابقة في النص وبهذا تجعل بناء الهندسي معقدا ويكمن التعقيد في قدرة الشاعر الإبداعية للحفاظ على نسيج النص العام لأن « مقدرة الشاعر على الإمساك بخيوط النص، وتحريكها في الوقت المناسب، وفي الاتجاه المناسب »³، لأن النص يتحرك بخيوط مختلفة تتمدد وتتقلص وفق النسيج الدرامي الذي يميز النص، وكما يفرض على الشاعر أن يضع لبنات بناءه المعماري للخطاب، وأن يحدد العناصر التي تكونه الداخلية منها والخارجية، وينبغي للقارئ أن يكون فطنا في الإمساك بخيوط النص، وأن يحافظ على تركيزه من نقطة الإنطلاق إلى نقطة النهاية، لأن القارئ الجاد لا يتخلى على أي عنصر مهما كان حجته وقيمتة النسقية في النص الأدبي إلا وعرف مسببات توظيفه في النص وإحالاته النفسية والدلالية التي انضوى عنها وكون عنصرا جادا في تفسير خطوات التجربة الإبداعية.

والبناء الهندسي المتشابك ينقسم إلى قسمين عند د. عبد الله راجع 1 الشكل التصاعدي الجدلي وما سماه بـ "البناء الهرمي" و 2 البناء التصاعدي النفسي.

1.2.2. الشكل التصاعدي الجدلي (البناء الهرمي):

¹ د. عبد الله راجع، المرجع نفسه، ص 199.

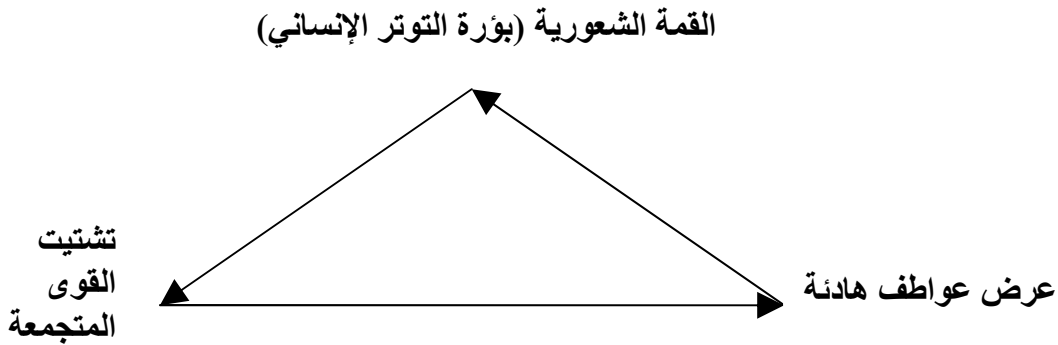
² المرجع نفسه، ص نفسها.

³ د. عبد الله راجع، المرجع نفسه، ص 199.

تري الدكتور نازك الملائكة أن الهيكل الهرمي للقصائد أو للنصوص أو البناء الهرمي يقوم على نقطة ارتكاز كون القصيدة تقوم على حركة أو حدث، يشغل فضاءً معيناً، وفي هذا الفضاء يتحرك الأشخاص والأشياء عبر سيرورة الزمن، « ولذلك يغلب أن نجد فوارق عاطفية وزمنية بين بداية القصيدة ونهايتها، وذلك ما يميز الهيكل الهرمي عن سواه»¹. لذلك تتحدث القصيدة في بدايتها عن أشخاص لا يرد ذكرهم في النهاية، وإذ تحدثت عن طفولة أشخاصها، في البداية تتحول للحديث عن شيخوختهم في النهاية

ويأخذ شكل القصيدة في هذا النمط بناءاً هرمياً يبدأ بسرد عواطف هادئة في البداية، ثم تندفع المشاعر والأحاسيس إلى أعلى قمة شعورية

« وتأن الشاعر بمرور فترة "العرض" التي يمر بها القصاص، وهمه الأول أن يقدم أطراف الموضوع لقارئه، ثم تأتي لحظة تندفع خلالها المشاعر والأحداث إلى قمة شعورية»² فبهذا الشكل يكون ما يعرف بعناصر السرد و العرض ثم العقدة، فالحل الذي يأتي في نهاية القصة يكون شكلاً هرمياً:



شكل يمثل البناء الهرمي عند د. نازك الملائكة

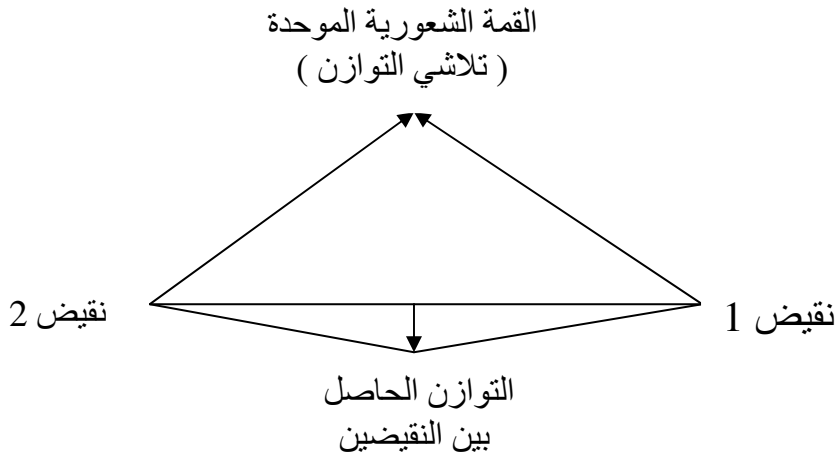
¹ د. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 247.

² د. نازك الملائكة قضايا الشعر المعاصر، ص 247..

وتقر الدكتورة نازك الملائكة نهاية قصائد الهيكل الهرمي بسكون انحداري بعدما وصلت القمة الشعورية إلى أعلى مراحل التوتر الإبداعي، فتشهد القصيدة بذلك جميعاً عنيماً للأحاسيس.

أما الدكتور عبد الله راجع، فيرى في الشكل التصاعدي الهرمي، نمواً للتجربة الإبداعية لأن النص الأدبي يأخذ على عاتقه تقسيم هذه التجربة عبر مراحل، كل مرحلة فيها تخصص بعرض جزء منها يختلف ويتميز عن سابقه كما أن كل مرحلة تأخذ درجة من النمو تختلف به عن الأخرى تحتوي على مساحة من التناقض « فهي عملية تضم الانتقال من أسفل إلى أعلى وتحقق بذلك تصاعدياً هذا الشكل »¹.

كلا من الناقلين ينطلقان من صورة واحدة كيفية توزيع الوحدة الفكرية والشعورية على البناء الهرمي، لكن ما أضافه الدكتور عبد الله راجع على الشكل الهرمي التوازن الحاصل في القاعدة، أي قاعدة الهرم، بين النقيضين بما أنه يقوم على نقيضين وينتهيان بإحلال هذا التوازن في نهاية الهرم:



شكل 2 يمثل المثلث الهرمي عند د. عبد الله راجع

¹ د. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 247.

إن الدورة التي أحدثتها الدكتور نازك الملائكة يمكن تسميتها بالدورة العادية كونها انطلقت من البداية كما أسمتها بعرض للمشاعر الهادئة ثم الوصول إلى القمة الشعورية الموحدة، بعدها النزوح إلى السكون الذي يمثل تشتيت القوى المتجمعة.

أما الدورة التي كونها د. عبد الله راجع، يمكن أن نسميها دورة متشابكة معقدة إذ يمكن الانطلاق فيها من النقيضين وصولاً إلى أعلى قمة يتلاشى فيها التوازن الحاصل بينهما في قاعدة الهرم. ويمكن لنا أن نمثل نموذج الهرم الأول بقصيدة (السجدة):

(من الرجز)

- 1- وراودته نفسه
- 2- وحام في جوف الظلام طيفها.. يدعو
- 3- يغيره انفعال ملتبس.. في صوتها
- 4- وحركت أشياءها
- 5- وداعبت فستانها
- 6- أنامل رقيقة.. تحسست مرجانها
- 7- واستسلمت عيناه تخفي
- 8- ما يداري حدسه
- 9- وراودته نفسه
- 10- وكان في جوف الظلام طيفها
- 11- ولذة كم حطمت كالكبرياء عنفها
- 12- وقدمت مرجانها
- 13- وامتص منها قوسه
- 14- وراودته نفسه
- 15- والليل.. والصوت الدفين.. والقلق..
- 16- همت به..
- 17- وكاد (أن) يضيع في النفق..
- 18- فقام في عجالة

19- وغاب في الآيات يتلو

20- سورة "العلق"

21- وعندما استفاق من سجده

22- أحس أن قلبه احترق..¹

إن قصيدة (السجدة) للشاعر حسين زيدان، بنيت على هيكل هرمي، ذو نسق عادي تنبثق من ليلة الظلام الحالك، إذ حام حوله طيف مجهول، ينادي باسمه من بعيد، إلى أن بدا شيئاً منه، فستان فعلماً أنه امرأة أخذت بجملها تغريغ إلى أن استفاق بسرعة وعلم ما بدا له مجرد شطحات تخيلية.

ويبدأ المثلث الهرمي في قصيدة السجدة، بعد أن تنبه الشاعر، إلى شيء يتحرك في الظلام، ويدعوه، ثم يسترسل الشاعر في الوصف بإيراده جملة من الأفعال مرتبطة بصفات المرأة مثل حركت أشياءها، من فعل حرك على وزن فعل والتي توحى بتأكيد وقوع الحدث وداعبت من فعل داعب على وزن فاعل والتي توحى بالمشاركة والمزاوجة.

فإلى هنا لم يصل الشاعر بعد إلى نقطة القمة الشعورية، أو بؤرة التوتر الإنساني، إلا في الخط رقم 16، إذا اقتربت منه وهمت به، والفعل همّ الذي يوحى بحركة سريعة معتلة يستفيق ويعود إلى وعيه من جديد، أما النموذج الثاني الذي يمثل البناء الهرمي عند د. عبد الله راجع يأتي في قول الشاعر من قصيدته (سقوط وقيام كثيرين):
(من المتدارك)

1- الزائر:

2- الناس..وكيمياء الألوان..ورائحة المصباح

3- وأم تتوجع من غبش الأفراح

4- وسارق قوت ينفخ...مرحى

5- ماء..والوحد جفاف آخر

¹ (حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، ص 22، 23.

- 6- هذا ما قال الزائر..
- 7- ثم تدثر بالأطياف.. وأوحى لك ما قد أوحى
- 8- في الذهن غيوم الحدس الآخر
- 9- هذا ما قد قال الزائر
- 10- مندهش سرب المشوار
- 11- وهذا الثائر قد يفلت من قبضه ربح غضبي
- 12- ويشد بأذيال نهار
- 13- ما أغرب سمرة هذا الحزن.. وما أدهى هذا الطائر
- 14- هذا ما قال الزائر
- 15- وتوارى في ردهات قطار
- 16- كانت عينان مقوستين.. وبين الفوهة والقضبان
- 17- كان النور بلا ألوان، وكان الصخر أشد هباءا وضمورا
- 18- وعلى ناصية الجبلين تبدت وحشة عمق الغار
- 19- وكان النفس التائه يغني.. يبعد عن كل الأنظار
- 20- أأقلع.. أم ولي.. أم صار سفينا...
- 21- أم ظل بريئا كالأشجار؟
- 22- أم غير وجهته فيغامر
- 23- هذا ما قال الزائر
- 24- في سفر لقطار
- 25- قبل قيام الصمت.. وقبل أن يختفي الإثنان

العزلة:

- 26- كنت تعرف منذ البداية حجم الوطن
- 27- كنت تعرف مأساة هذا الضمير
- 28- وتعرف ألغاز صمت المدن

- 29- كنت تعصي المخاوف.. تزرع شمسك فوق الظلال
 30- وتمقتك الريح / ما هبّ منها
 31- وما أخرجته زكانية الجبل.. خلف الجبال
 32- فتبعث فيك السلاطين
 33- والعصر يملكه من توارى
 34- أنت تعيش طقوس السّكاري
 35- وتخفي نبذ البراءة.. عن شاطيء الاغتسال؟!

* * *

- 37- كنت تعرف منذ البداية نافورة الحزن
 38- تنفر نم حوتها اللائكي.. وتسعى حثيثا إلى رقة الصخر
 39- تسمو إلى قمة الدفء؟ "يا شاهد القرن"
 40- هل تشتهي لعبة للدهاة؟
 41- وفوضى كإغليدها المزدكي؟!
 42- كنت تعرف مأساة هذا الدهول
 43- وترحل في نزهة العجب
 44- بأبي أنت.. وباللهب...
 45- من سمى طاووس الجاه.. ودغدغ أوتار... العصب؟!
 46- من أخفى سفر الإعصار.. وعلمنا سنن الطاعة؟!
 47- من أسكر صقر الغواصين... وسمّر ناقوس الساعة؟!

48- قيام وسقوط:

- 49- عما يتساءل هذا القلب.. وعمن يبحث!
 50- عما ترهبه الكلمات!
 51- ما أبشع أن تصنع صباحا.. من غبش الظلمات

- 52- ما أبشع هذا الورد.. إذا ما صار إناء دخان
- 53- أو مطفأة في الشرفات
- 54- ما أبشع هذا الصحو الخائف من سحب الأعداء
- 55- ما أبشع هذا الماء
- 56- ما أبشع هذا القلب الواسع
- 57- هذا الصامد في وجع الأشباه.. وعقم الآت..
- 58- ما أبشع قلبك هذا الشاسع.. إذ سدت عنه الأجواء
- 59- وسدت كل القنوات..
- 60- أبشع ما ينتاب القلب.. وأخطر
- 61- أن يحيا كعموم الناس:
- 62- يتألم.. يهمس.. يصرخ.. يثار
- 63- لكن.. لا شيء سوى قافلة:
- 64- تتقدم شيئاً وبشيئين لتتأخر
- 65- فيهدّ القلب الإحساس
- 66- ما أبشع أن يحيا الآلام مع الآلاف
- 67- ويمضغ وحدته في عزله..
- 68- ملمم جرحك كالفرسان
- 69- قد كتب عليك الطعم الآخر
- 70- منتصر كل الأيام
- 71- ومهزوم في آخر جوله
- 72- عما يتساءل هذا القلب!
- 73- عن سوسنة فقدة ظل الأغصان!
- 74- عن ملحمة ضاعت في شفتي قرصان؟
- 75- عن إنسان؟
- 76- عما يتساءل هذا القلب!¹

¹ (حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، ص 47، 48، 49، 50، 51.

يقوم نص (قيام وسقوط كثيرين) على طابع قصصي حكائي، يجسد تجربة المبدع الإنسانية، ويخلق زوايا نظر مختلفة كقراءة متعددة المدلولات للواقع البشري المعيش. يتضمن النص ثلاث نماذج يدور بينها حوارا فكريا تتشابك فيه خيوط الأحداث، وتتناقض القيم بين هذا وذاك، مع الإبقاء على التمسك بقيم معينة، ومحددة حتى وإن قامت المتناقضات كنفى لها، وأول شخصية بارزة في الحوار الزائر، والذي ربط نفسه بهذه الميزة التي يمكن أن تكون الأنسب لخلق ممر بينه وبين واقعنا، فجاء ليشم رائحة الألوان، وليظهر فوانيس المصباح، وهناك في زاوية معينة لمح أم تتوجع فاقترب منها وأمدتها بطيس يحوي ماء الفرح، وفي زاوية أخرى يقطن سارق ينادي بأعلى صوته مرحي لقدم موسم الجفاف، فبدأ الزائر مندهشا جراء ما رآه، وأكثر شيء لفت انتباهه ذلك الثائر، الذي يحاول الإفلات من أيدي من جعلوه يشد أطراف النهار ويرمونه في غمرة الحزن الأسود.

لكن الزائر، لا مندوحة له من الرحيل، فغاب ببطئ خلف نوافذ القطار، وترك العالم ينزف دما بين المطرقة والسندان، فنوره لا يتجزأ إلى ألوان تشع طعم الطمأنينة في النفوس، ولأن صخوره كانت أكثر صلابة، وأثناء طريقه في رحلته يلمح من بعيد غار يتوسط جبلين تبدت منه وحشة زرعت الخوف في جو فة لكنه فضل أن يكون هناك بعيدا عن كل الأنظار ولأن الغار في رؤية الشاعر الصوفية، ما زال في حاجة إلى الكشف والذي سيحقق به ما يعرف عند المتصوفة، بفكرة الخلاص، وبحث عن معادل موضوعي ينسجم مع نزعة السمو الروحي التي يتميز بها « ولأن الصوفية استبطان منظم لتجربة روحية، ومحاولة للكشف عن الحقيقة، والتجاوز عن الوجود الفعلي للأشياء »¹ فالصوفية هي استكناه لأصول التجربة الإبداعية وبحثا مستمرا عن الحقيقة التي تتطلب تجاوزا فعليا لحدود الذات الإنسانية، فيفضل الزائر المكوث في الغار، وتقلد كل المناصب، وتقمص جميع الأشياء، بين البراءة حيناً، والحيلة حيناً آخر، أو المغامرة التي جعلته يتبين بأن الاختفاء في الغار ليس السبيل المناسب لبناء عالمه الخاص، ولأن العزلة تتمتع بعناصر دياليكتية (جدلية) أهم دعائمها التناقض القائم على اختلاف المواقف أيضا في نفس واحدة، ألا وهي نفس المبدع الماكث بالغار، من العزلة والابتعاد عن العالم، حتى أن أفكاره ومشاعره لا تخلو من سمة التناقض « لأن الطابع

¹ (د. عبد القادر قبيوح، الرؤيا والتأويل، مدخل لقراء القصيدة الجزائرية المعاصرة، ص 53).

التصاعدي الجدلي في البناء المعماري للنص، وسواء ركزنا على اختلاف المواقف أو اختلاف الشخصيات بأفكارها ومشاعرها نجد أن النص يتبع مساراً جدلياً ويحقق من ثمة عناصر الديالكتيك الأساسية¹، ولأن القصيدة إحالة مباشرة أو غير مباشرة لواقع معين، فإنها تقوم على مبدأ (الديالكتيك) أو ما يعرف بالجدل النابع من اختلاف المواقف والشخصيات بأفكارها ومشاعرها.

والشخصية الثانية البارزة من خلال قصيدة (سقوط وقيام كثيرين) العزلة وهي الشخصية المعارضة للزائر، والتي تلخص حديثها في الإجابة عن تساؤلات الزائر، والتي باركت رحيله، وأقرت بأن لا فائدة من قدومه، فهو يعرف جيداً هذا الوطن، وواعي بحجم المأساة التي يتمرغ فيها، فلا سبيل للإقامة هنا، ودق باب الضمير بين الفينة والأخرى لمعرفة سبب المأساة وسر صمت المدن.

كما أنها (العزلة) أخذت تذكره بمسبات مأساته، كونه دائماً يبحث عن مسلك للخروج منها ويحاول زرع الشمس فوق من سبقه إلى زرع الدموع لأن العصر لم يعد عصره ولأن ما هب من ريح يهب على مالك العصر ومن معه، والزائر يتقلد طقوس السكارى وسقى من نبيذ البراءة وردح فترة بجانب شاطئ الاغتسال، فلم يعد لوجوده من قيمة يمكن ذكرها، وترجع لتذكره من جديد بسمرة الحزن، وأنه لا ينبغي له أن ينزل إلى ضمور الصخر ويبقى دائماً في مكانه، أين ينتشر الدفء بدل الفوضى المختفية خلف لعبة الدهاة، حيث تقول له (وتنفّر من حوتها اللائكي..وتسعى حثيثاً إلى رقة الصخر، تسمو إلى قمة الدفء، هل تشتهي لعبة للدهة، - وفوضى كإغليدها المزدكي؟!) وتعود له من جديد لتطلب منه الرحيل إلى عالمه الغني بالعجائب لأنه يعلم جيداً من أخفى سفر الإعصار، وأسكر صقر الغواصين..وسمّر ناقوس الساعة.

إن الزائر، والعزلة يمثلان قسمين من القصيدة، فالأول الذي يمثل رحلة البحث عن الحقيقة، والقسم الثاني الذي يحاول طمس هذه الحقيقة وغض النظر عنها. أما القسم الثالث والأخير المعنون بـ (قيام وسقوط) تضمن طرفي التناقض معاً، إذ يشكل قمة المثلث الهرمي، الذي يمثل تلاشي التوازن بين المتناقضين (الزائر، العزلة)

¹ (د.عبد الله راجع، المرجع نفسه، ص 207.

فقد تضمن مسرحا للمتناقضين، القيام ينضم إلى حلقة الزائر، والسقوط إلى حلقة العزلة، إذ أخذت تهدم كل الآفاق التي كونت الزائر، وجاوبها إلى الأرض لزرعها في أفرادها لكنه ما لبث أن رحل وجاء دور العزلة التي باركت رحلته بعدما أقنعت أنه لم يعد يملك العصر، الذي توارى يبعث السلاطين، وكانت الصفحة بمثابة تعديل طفيف على المعتقدات الثانية في ذهن المبدع، أو يمكن القول أن هذا المقطع ليصحح بعض المفاهيم التي اختلطت عليه فكان سؤاله (عما يتساءل هذا القلب.. وعمن يبحث!)، عما ترهبه الكلمات) دون أن يرد الزائر (فالقيام والسقوط) يعرف جيدا ما يستقر داخله، لأنه صنع صباحا، بل حلما جميلا من بقايا ظلمات تكونت بحزن المدن وصمتها هذا الخائف أن يكون مجرد ورق ودبابي في إناء، يقدم له ليعلن في شاطئ الاغتسال صرخته المدججة بصمت المدن، وذنبه الوحيد أن قلبه واسع، صامد أمام المواجه، وضعف الأفق الرؤيوي، إذ سدت عليه كامل الأبواب لأن أصعب ما ينتاب القلب من إحساس، الألم، الهمس، الصراخ والثأر كبقية الناس لبلد بدل أن يخطو خطوتين إلى الأمام، يرجع إلى الوراء بأكثر من خطوة، فتحمي الآلام من جديد في قلبه وتتجدد وحدته، فقد كتب عليه أن يكون مهزوما في آخر المطاف، بعد سلسلة الانتصارات المحققة، فيفقد بسمته بعد أن انفصلت السوسنة عن غضنهاو بعدما ضاعت الملحمة في يد قرصانها.

إن الصورة الاجتماعية التي يبرزها النص تظهر نمطين بشريين يختلفان عن بعضهما البعض، نمط المستغل، ونمط المستغل الأول يتمثل في الخطاب الموجه من العزلة، إلى الزائر بالابتعاد لأن هذا النمط يطرق مختلف الأبواب الترغيبية والترهيبية لتحقيق منفعة الخاصة، والنمط الثاني المستغل والذي يمثله الزائر، الذي لا يملك ولو مخرجا واحدا يوصله بحقوقه الإنسانية « فالنمط المستغل هو نمط يستفيد من سلطته لتعميق مكاسبه، ويلجأ لتحقيق ذلك إلى الترغيب تارة، وإلى التخويف أخرى، وهناك النمط المستغل وهو نمط تفرزه وضعية اجتماعية تتسم بالمظهر والاستغلال، ويعتبر وجوده ضروريا لتحقيق مكاسب النمط الأول، وعلى ذلك فإن كل النمطين يحتاج إلى الآخر لتحقيق هويته التاريخية»¹، فالنمط الثاني هو بمثابة الشمع الذي يحترق لتزهر حياة النمط المستغل الذي يتبادل معه خطوات الصراع الإنساني الذي منح كل منهما مكانته، وهويته التاريخية.

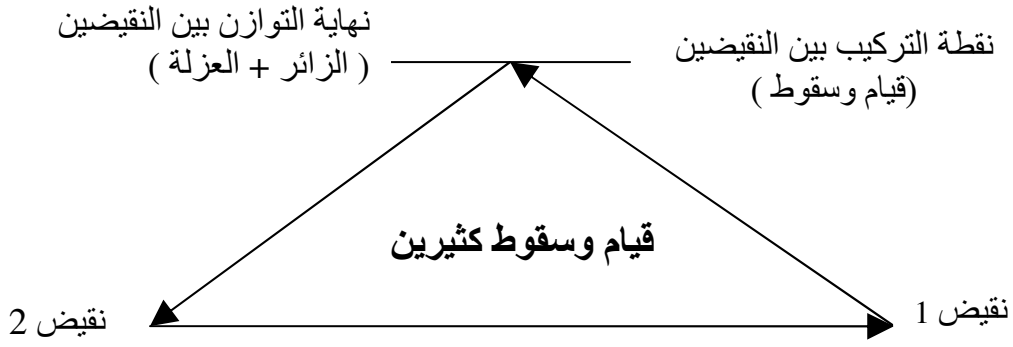
¹ (د. عبد الله راجع، المرجع نفسه، ص208).

تفرع النص إلى قسمين الأول يمثل القضية والتي تجسدت في شخصية الزائر القادم من أرض بعيدة، أرضه المتميزة بخصوبتها وسحرها الفياض إلى أرضنا التي تنام على ثورة خامدة لم يحن بعد زمن قيامها، لأنها ما زالت في حاجة ماسة إلى مزيد من الأثقال التي تدفعها للخروج والإنفجار.

أما القسم الثاني نقيض القضية، تمثله الشخصية الثانية، العزلة، والتي بقدمها أرادت أن تطفئ كل الشموع التي أضاءت طريق الزائر، ومكنته من الوصول إلى استئصال كل الأردان، فأقنعتة بالابتعاد عن سبل المغامرة، وارتداء طقم الغواصين، لأن أرضنا اليوم، تنهل من طقوس السكارى نبذا يختبئ وراء صخرة ليحتمي من شاطئ الاغتسال.

والقسم الثالث (قيام، وسقوط) يمثل التركيب بين نقيضين القيام، المثل التي جاء بها الزائر، والسقوط، الأفكار التي احتضنها العزلة، فجاء من كل قضية، فالنسبة للزائر يرى أن أخذ الأمور على محمل من الجد أمر لا ضرر فيه لكن إصدار الأحكام على مختلف القضايا السياسية والاجتماعية والفكرية، دون اللجوء إلى التريث والتدبر إلى ما يمكن أن تنضوي عليه، أما العزلة التي لعبت دورا بارزا في تمويه الرؤية والتشكيك بها جعلت الزائر يضع أسلحته ويعلن استسلامه فلا جدوى من التمرد، على القيم المزعومة.

ومن الصراع المحتدم بين مختلف الأطراف في النص الشعري يمنحنا شكلا هرميا، أو بناء هندسيا هرميا لقصيدة (قيام وسقوط كثيرين) إذ يمثل قاعدته تفيضان بتوازيان في أسفل القاعدة وينتهي هذا التوازن في نقطة النهاية أو قمة المثلث:



هندسة البناء الهرمي في قصيدة (قيام وسقوط كثيرين)

2.2.2- البناء التصاعدي النفسي:

إن الهيكل الذهني، أو البناء التصاعدي النفسي، بناء حركة في الفكر، أو الذهن، بعيدا عن الزمان والمكان، وهو بذلك يختلف عن البناء الدائري الذي يعرض لفكرة شعورية لا تتضح أبعادها إلا في نهاية النص الشعري، وتستدل الدكتور نازك الملائكة بقصيدة العنقاء، لإيليا أبي ماضي، كنموذج للهيكل الذهني، وقد رمز الشاعر بالعنقاء إلى السعادة، المفقودة التي راح يبحث عنها في الزهد وفي القصور، وتنجلي فكرتها، كون الحركة الذهنية لهذه القصيدة تكمن في البحث عن السعادة في الزهد والقصور، لكن بمعزل عن المكان والزمان، كون السعادة مرتكزا ذهنيا يرتبط بالنفس الإنسانية، « فقصد الشاعر أن يوازن بين مختلف منابع السعادة موازنة ذهنية، فيمر بكل منها ويستعرض الإمكانيات لينتهي إلى أن السعادة إنما تنبع من نفس الإنسان لا من خارجها، وهكذا نرى أن التتابع الزمني ليس مقصودا هنا »¹.

أما الدكتور عبد الله راجع فتلخص فكرته، كون البناء التصاعدي النفسي، يضم تجربة تتجه إلى الأعلى في شكل خط مستقيم مع العلم أن هذه التجربة تستوعب مرحلة زمنية مطولة، يمكن من خلالها كشف الغموض الذي يميز بداية النص، وهنا يتحدد الفرق بينها وبين البناء الدائري « في حين أن البناء الدائري

¹ (د. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 258).

محاولة لاكتناه التجربة انطلاقاً من بداية هي النهاية في الأصل¹، والفرق بين البناء التصاعدي النفسي، والهيكل الذهني يمكن كون الأول عبارة عن بناء حركة فكرية وشعورية مع تكثيف متداخل للزمن ينجلي في نهاية النص الشعري، بينما الهيكل الذهني الذي هو حركة فكرية وشعورية، خارج الزمن من منظور الدكتورة نازك الملائكة. فيمكن الرد عليها من خلال النموذج الذي استشهدت به لعرض الهيكل الذهني، إذ اعتبرت الشاعر "إيليا ألو ماضي" يبحث عن السعادة في الزهد وفي القصور، حركة فكرية بعيدة عن الزمن فنقول أن مجرد الحركة الانتقالية من الذهن إلى الزمان والمكان، فالمكان متوفر على السعادة، فهي إذن حركة لا تخلو من مكان أو زمان، لأن المكان متوفر (أماكن السعادة) والزمن هو الحركة الانتقالية وبهذا التعديل يمكن توحيد الرأيين، رأي الدكتور عبد الله راجع، والناقدة د. نازك الملائكة، ومنه يمكن استخلاص تعريف محدد للبناء التصاعدي النفسي.

هو بناء هيكل فكري لتجربة معينة، لا يخلو من تكثيف زمني متصاعد يمكن أن يساعد في الكشف عن الغموض الذي يطبع بدايات القصيدة أو النص الأدبي.

سوف نستدل بنموذج للشاعر حسين زيدان نعر من خلاله على البناء التصاعدي النفسي في قصيدة (أبو سفيان.. في استطرادات خاصة):

- 1- جيل.. وأركض هاربا.. من أين ينفذ عطرك؟
- 2- من أين جئت؟.. ومن يقوم مقامك؟..
- 3- فالمرتوي من بحر همك ينتشي..
- 4- ويعيديني بعد المسافة للصبا..
- 5- هل أنت غارة موسمي؟
- 6- فأنا أطيعك مثلما.. يدمي القليل جراحه من سيفه
- 7- وليرتمي في لحظتين على الرؤى
- 8- ياليت سيف جراحه.. من قلبه كان ارتمي!

¹ (د. عبد الله راجع، المرجع نفسه، ص 211)

- 9- ماذا، وقد خضت الحمى ..
- 10- يمتصني شظف الحنين فأنشد الوهن العصي
- 11- بقرب سحرك راحة.. أترجل الأبعاد فيك مسافرا..
- 12- ما قد تركت وللسكون بدايتي ونهايتي ..
- 13- طوقت كل غريقة.. بالهول تمتشق المساء
- 14- والليل تغسله السماء
- 15- وطردت عنك جنوبي المعصوم..
- 16- إني قادم من جذر خوئي.. هائم في عتمة..
- 17- وعيوني الملغاة من زمن الضياء
- 18- هل نورك القنديل يحرق قلبي المتورم؟
- 19- من يحرث الأرض التي دنستها؟ من يجلب الثيران؟
- 20- أهوال ستبحر بي.. وهل ستورث الأمصار إرث أبي ؟
- 21- ألا ما أغرب الأسفار في زمن
- 22- ..بحور العير المطهمة امتدادا للنبي
- 23- كيف استحالت كل روح للرحيق المزمز؟..
- 24- وزمانك الموبوء من غصن الخنى
- 25- مزقت أرواقي.. وبعث فراستي..
- 26- واستشرف الحزن المدحج في الكرى..
- 27- أنا ما استقمت فهل ترين ضلالي؟
- 28- وعددت ألف حصية ودفنتها في عمق فجر خائف..
- 29- لن يولد اليوم الذي يمتص أنفاس الحنين..
- 30- كانت عيونك حقنة مشبوهة، سممت فيها عفتي..
- 31- من يبعد الأمل المدلل في عروق الياسمين؟..
- 32- من يستطيل بجحم حزني؟ يرحم الأفراح؟ يعقد عقدة؟..
- 33- فالتيه مياد.. وحزنك دولة ، ، باق..

- 34- من يطهرني.. ويطمرني.. ويعصب جبهتي الحيرى؟
- 35- وحيد/ والسحابة / والسهام معاول، تصطاد سي غربي
- 36- كنت الذي... وأمد راحة أضلعي... آه... ..
- 37- فما أقصى هجرك... ألمح العصيان... بينهار الزمن..
- 38- بئس البداية والسكون
- 39- يا غاديا لمسافتي، جول... حواليك الطغام.
- 40- ي تشعث ف يعرفني.. بات يغزو الكبرياء
- 41- ويرتضى سبل العوام..
- 42- كنت الذي... وأمد راحة أضلعي... آه... ..
- 43- ومن يسقي مرارة احتضاري/ عزة..
- 44- فالحنظل / الدفلى، وجارية تراقص تخمي.. تبدي..
- 45- وللغيلان بعد غائر بمدينتي..
- 46- كنت الذي.. وأمه راحة أضلعي... آه... ..
- 47- من ينسج الرحف الزهام.. ويطرد الليل السكير..
- 48- أين التي بايعتها..؟ وبحيرتي... ولسؤددي..؟
- 49- ما للتحايا لا تجفف رغوتي؟..
- 50- أكون من صبأت حديقة جفنه متنبئا..
- 51- أم سارقا لحضارتي؟!
- 52- أي اختمار في نجاتي: بثرها المهموز مجذور الجبين..
- 53- زيف.. وأشعث من دليل؛ قاصم للراح؛ مجنون الرؤي؟ بحر
الظلام.. وأنا الذي..
- 54- بحر الظلام.. وأنا الذي..
- 55- والآن من يستصلح الخزف المشقق في جبالي؟..
- 56- يخرج الأيتام من سفر الجحيم؟..
- 57- والآن، من يأتي يوضفني.. ويغسل كل أدراني؟..

- 58- فأشواقي غدت ظلماًتها ثكلى
 59- ومن يسقي جموحاً ضم وجداني؟..
 60- فلإعصار / من يدري / أغاريد،، زغاريد،،
 61- هي الأحلام أحياناً..
 62- هي الكلمات والبؤس المعاصر للرضى..
 63- الطهر يا بحر اللظى.. الطهر يا.. هي حكمة المشغوب
 64- دوماً؛ تقرف الأطفال؛ تقطف حنكتي¹.

والملاحظة التي يمكن أن نثبتها هنا، بداية النص التي جاءت غامضة، وكأن الشاعر قبل أن ينظم هذه القصيدة أورد كلاماً قبلها، أو اقتطف هذا النص من نص آخر، فجاءت بدايته مبتورة، فكان لقاءهما قبل أن يصل كل منهما ويبتها شوقه العنيف، كونه لا يرتوي إلا من بحرهما فيصل إلى النشوى، ويتلذذ برُبوع الصبا المزهر بعطرها.
 يواصل الشاعر رسم هذه اللوحة بالتفاصيل نفسها، وبالخطوط ذاتها وبمخاطبته المعتادة لصاحبة المقام فيدنو منها مجدداً لينهل جرحه من سيفها، ويرتمي في حضن سحرها، ليقوم برحلة أبدية تضم البداية والنهاية، هذا فيما يخص بداية النص.
 ويمكن لنا أن نلخص الخطوط العريضة التي يجتازها تصاعد التجربة النفسية دون إغفال دور الزمن الذي يعتبر الخيط الرفيع الذي تسير به، ويكون الخط التصاعدي.
 و الخطوط:

- 1) من أين جئت؟..ومن يقوم مقامك؟..
- 2) فأنا أطيقك مثلما...يدني القتل جراحه من سيفه
- 3) إني قادم من جذر خوئي..هائم في عتمة..
- 4) وزمانك الموبوء في غصن الخنى
- 5) كنت الذي ... وأمد راحة أضلعي...آه...

¹ (حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، ص 18، 19، 20، 21.

6) أين التي بايعتها..؟ وبحيرتي..ولسؤددي..؟

7) والآن من سيتصلح الحزف المشقق في جبالي..؟

8) هي الكلمات والبؤس المعاصر للرضي..

ويمكن اعتبار الجمل السابقة مفاتيح تصاعد التجربة الإبداعية والتي بدأت من تساؤل المبدع عن قدوم صاحبة المقام والخطاب الموجه لها (من أين جئت؟...ومن يقوم مقامك؟...) فكان بمثابة رحلة بحث من فيض ترتوي منه أنفاس الشاعر المشدودة إليها تتطور القصيدة في خيط تصاعدي دائما يصل إلى الجملة (فأنا أطيعك مثلما..يدني القتيل جراحه من سيفه)، إذ تتوحد الذات الشاعرة مع صاحبة المقام، كما يدنو القتيل من سيفه لتنبثق لحظة الرؤى ويكون السفر بعيدا للاغتسال من موج الصراع فتنبو صورته من جديد وهو في شوق لرؤية صاحبة المقام، ولكن هذه الرؤية ليست كالتي سبقتها، بل تتميز عنها في كونها رؤية حملت جراح السيف، وشهدت سفر الحنين ممتشقا بالسماء.

وتشير هذه الجملة (أنا أطيعك مثلما..بدني القتيل جراحه من سيفه) إلى وعيا كبيرا بالمأساة الحاصلة، وإلى إحساس أليم كون صاحبة المقام تتنفس حزنا في غصن موسم الإعصار المنتظر، و لا مندوحة للإفلات منه، وكأنه عضو من أعضاء جسدها التي سيضع عليها بصرها بكامله، والذي سيحترق من مجرد رفع رأسها وبداية التحديق به إيجاء بأن الأمور واضحة ليست في حاجة إلى مزيد من التفكير » ذلك أن هذه الجملة إنما تكشف عن الخطوة الأولى نحو الوعي بأبعاد المأساة، والتي أخذت شكل قرار حاسم والذي لا يمكن أن يحصل إلا بعد إحساس ممرض بأن الأمور أصبحت من الواضح بحيث لا تحتاج إلى مزيد من التفكير»¹.

أما الجملة رقم 3 (إني قادم من جذر خوفي...هائم في عتمة..) محملة بدلالات جديدة بعد الرحلة التي قام بها الشاعر لاعتلاء أنفاس الحنين، وتحديد منطلق البداية والنهاية اللذان ينتظمان حياته ويذهبان عنه جنونه، وضوضاءه العارمة في قلب السماء، يعود اليوم ويبعد عنه طوق الخوف، لا لشيء سوى الانكباب في

¹ د. عبد الله راجع، المرجع نفسه، ص 216

الظلام، على عتمة عيونه الغريقة المقتطعة من زمن الضياء الغابر. ليبحث عن أرض الجميع المطهمة بالحزن والمدججة بالوباء.

وتواصل جملة "إني قادم من جذر خوفي..." التصاعد النفسي لقصيدة (أبو سفيان..في استطرادات خاصة). وتعمق الشعور بمأساة المشاهد المعروضة، إذ أن قدوم الشاعر من جديد، لم يبعد غيوم الحزن عن الأرض، ولكنه على العكس، أسهم في تصوير المشاهد بعناية فائقة، ودقة متناهية، ويمكن أن نعتبر أن هذه الجملة، شرحاً وتفصيلاً للجملة (من أين جئت؟) هنا تبدأ ردحات المأساة الإنسانية بقدوم صاحبة المقام، واستمرارها في أرض الشاعر والجملة الثانية (فأنا أطيقك مثلما..يدي القتل جراحه من سيفه) فهنا مرحلة الالتقاء، أو نقطة التوحد بين صاحبة المقام، والذات المبدعة ليأخذ منها عدته لرحلة السفر الطويلة لإعادة صياغة تفاعل البداية والنهاية، ورسم حدود جديدة تحتضن مسافات الليل وتمتشق عالم آخر يحيط بأنوار النهار.

ويمكن أن نصل هنا إلى ثلاث مراحل للبناء التصاعدي النفسي الذي يلخص التجربة.

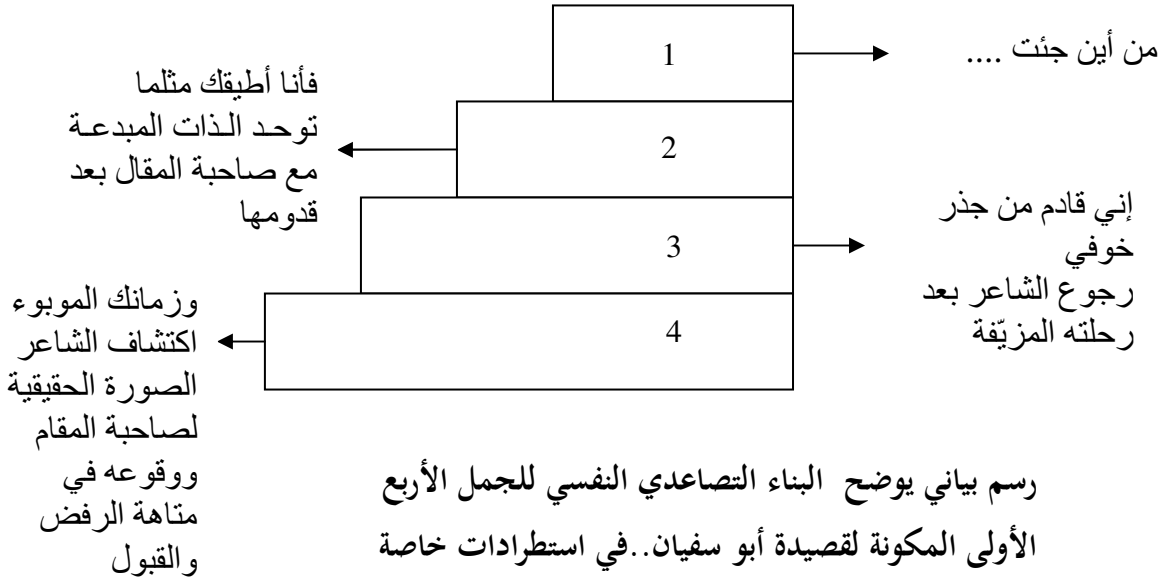
أما الجملة رقم 04 (وزمانك الموبوء في غصن الخنى) يعود إلى صاحبة المقام من جديد التي أمدته بعدة سفره، لكن لا ليعود إليها كما أرادت أن يكون، بل ليرمي بعدة الأسفار، في يمينه وشماله، فكل روح غرفت من الرحيق المزمّن الذي لون الأزمان بهالة سوداء، فجعله يعود إليها أن ما دفعه من أوراق لإعادة صياغتها، وإعادة صقلها أثناء هذه الرحلة، لم يكن سوى راية من الضياع كتب عليها (حزنك، دولة، باق) لأنه لم يصل إلى السماء ليغتسل من كل الأردن ويذهب عن نفسه جنوباً المتورم، ويضع زمن الضياء فوق عتمته المدججة معها بفجر خائف لا يعرف مجابهة الأهوال، وإن حضرت بغتة أخذت معها الأمصار، ليبقي هو بعد رحلته الممضية رهين الضلالة والحزن المقتطع من أنفاس من يصنعونه.

ومن خلال الجملة رقم 4 يزيد البناء التصاعدي النفسي لقصيدة (أبو سفيان..في استطرادات خاصة) من عمق التجربة الإبداعية أو من عمق المشاهد إذ

جعلنا لا نشعر بأهميتها في مشهد دون آخر، لتتضح الصورة المعروضة مع العلم أن كل مرحلة تستقل عن الأخرى مع سيطرة خيط شعوري واحد يحرك البناء التصاعدي النفسي للنص الأدبي.

ولعل هذا الارتقاء في حضن سيدة المقام والارتواء من سحر فيضها الأبدي الذي أخذ قلب السماء بدايته ونهايته والارتطام بالزمان الموبوء الذي يختبئ وراء فجر خائف جعل القصيدة تتردد بين ثنائية اللذة والألم، الحب والبغض، « إن ترد النص بين طرفي الثنائية، ناتج من شحون ملامح القرار المتخذ وعدم وصول الشاعر إلى حكم نهائي على واقعه إن بالرضي أو بالرفض»¹.

ويمكن تمثيل الجمل الأربعة في الرسم البياني التالي الذي يوضح لنا البناء التصاعدي الذي تميزت به قصيدة (ابو سفيان في استطرادات خاصة) (للجمل الأربع الأولى):



نعود الآن إلى الجملة رقم 05 من القصيدة نفسها (كنت الذي... وأمد راحة أضلعي... آه...). التي تعود بنا إلى طرح السؤال من جديد فالواضح أن صاحبة المقام ليست الوحيدة من بايعت فراسة الشاعر وجعلته ينغمس في بحر الضلالة ويستقر في زمنه الموبوء، بل هناك طرفا آخر يقسم معها هذا الدور يجعل الهجرة قاسية عليه،

¹ (ينظر د. عبد الله راجع، المرجع نفسه، ص 216.

ويحافظ على سكون البداية والنهاية، ويزرع الموت بعروقه، التي لا ترتضي لها أن تتجاوز مسافة العصيان.

وفي حزن هذا الطرف الجديد يعود ليسأل عن صاحبة المقام من جديد وكأنه يأمل في العودة إليها لأنها بالنسبة له راحة يمكن أن تعيد خطوط السفر إليها وتكون بداية انطلاقه من عندها وذلك في الجملة رقم 06 (أين التي بايعتها..؟) ولحيرتي...ولسوؤدي..؟

ولكن عودة صاحبة المقام في المرة الأخيرة تميزت بقوة الاستيعاب وكأنها سمعت شكوى الشاعر في الجملة رقم 04، وما إن انتهت حتى همت إليه لتكون هي من يمد إليها أضلعه، ويجفف دموعه، وعادت معه في لمواجهة بحر الظلام وما حمله من زيف

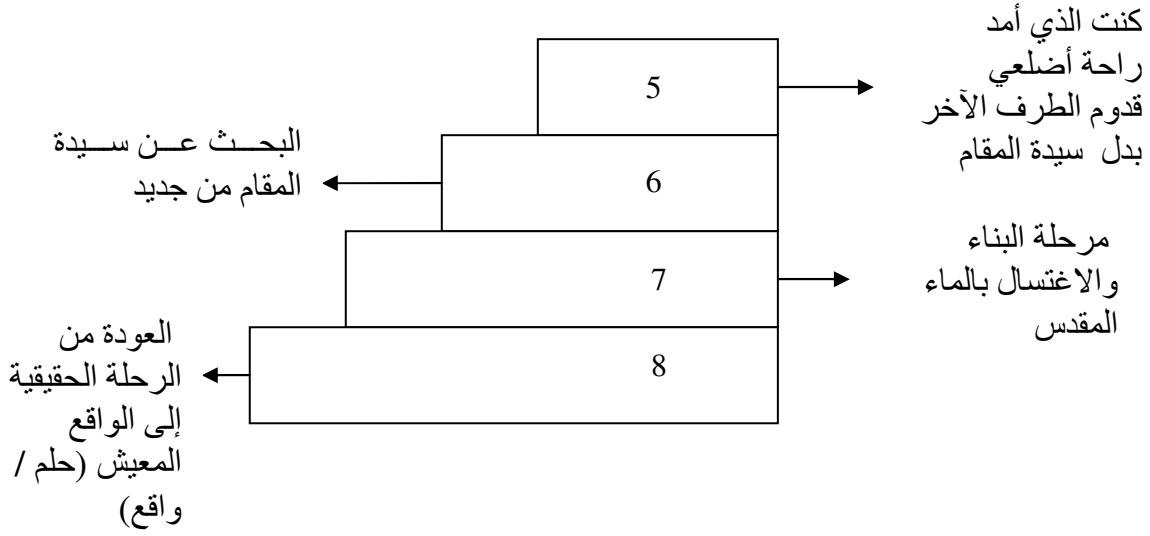
ثم يأتي دور الجملة رقم 07، (والآن من يستصلح الخزف المشقق في جبالي؟..). وبعد الجمل التي كونت حلقة الصراع التي انضوى منها البناء التصاعدي النفسي للنص الأدبي، نصل إلى مرحلة البناء التي بدأت بالجمال كحلقة أساسية تضم الأصول الأولية لنمو الإنسان البشري، ثم غسل دموع الأيتام بالماء المقدس، الذي يمحي كل الآثار دون تكرارها.

وآخر مرحلة رقم 08، إذ تضم جملة (هي الكلمات والبؤس المعاصر للرضى) ففي هذه المرحلة يكشف الشاعر كل الأقنعة إذ أن ما قام به من رحلة إلى سيدة المقام، هو مجرد حلم فلا وجود لهذه السيدة سوى بمخيلته الواسعة، والتي اتسعت لهذا الزخم المعرفي الكبير فما جاءت به سيدة المقام لتحضن أنفاس الشاعر المعطرة بحنين الأمل.

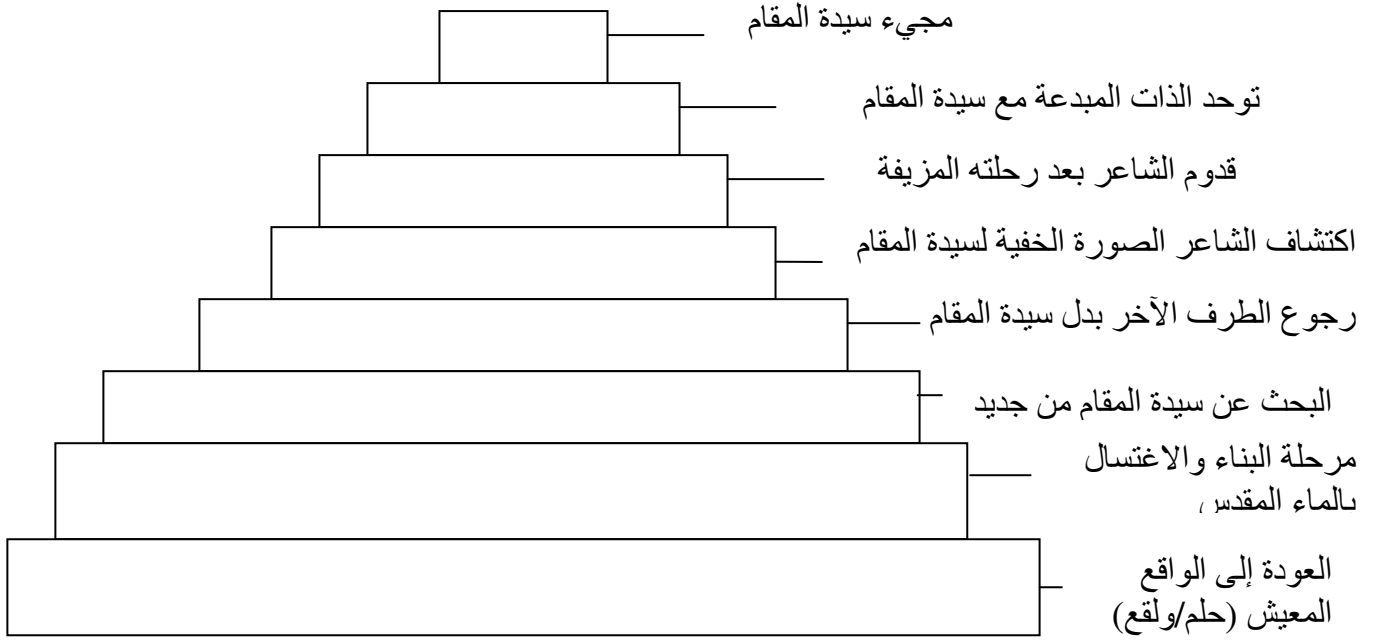
ولجوء الشاعر إلى مثل هذا التصوير الفني البديع، ما هو إلا طريقة جديدة يخلجها لمحاولة التكيف مع الواقع المعيش، الذي لا مندوحة من الإفلات من قبضته « فالوعي بحركة الواقع، وما ينبغي أن يكون له، وهو الخيط الذي لا ينبغي أن يفلت من بين الأصابع وإلا كان السقوط الحتمي»¹.

¹ د. عبد الله راجع، المرجع نفسه، ص 217.

أما الرسم الثاني، فسيوضح البناء التصاعدي للجملة رقم 5، 6، 7، 8 في قصيدة (أبو سفيان.. في استطرادات خاصة)



ويمكن تمثيل الشكلين معا في رسم متكامل يوضح لنا البناء التصاعدي النفسي في قصيدة (أبو سفيان.. في استطرادات خاصة):



رسم بياني يوضح البناء التصاعدي النفسي في قصيدة (أبو سفيان في استطرادات خاصة)

يبدأ البناء التصاعدي من قدوم سيده المقام، إلى المبدع ثم توحد ذاته مع ذاتها (سيده المقام) التي أمدته بعدة كبيرة ليقوم برحلة بحث واستكشاف 3، ولكن بعد مدة يعود ويتأكد أن رحلته مزيفة ويتم اكتشافه للصورة الحقيقية لصاحبة المقام لكنه لا يفلت من متاهة الرفض والقبول، لا يلبث هكذا إلا وأن يأتي طرف آخر بدل صاحبة المقام ليوربه من الصور ما يهتز له البدن، فيكون في حاجة للبحث عن صاحبة المقام من جديد ليقوم معها مرحلة البناء والاعتسال بالماء المقدس.

وفي آخر القصيدة يخرج من دائرة الحلم، ويدري أن ما قام به من رحلات كان مجرد أحلام اختلقها ليقوم مساحة تكيف بينه وبين واقعه المعيش. والآن يمكن أن نعرض جدولاً يضم قصائد المدونتين، والبناء الخاص بكل قصيدة

1 ديوان اعتصام:

القصائد	نوعية البناء	القصائد	نوعية البناء
1- الشعر يولد	دائري	1- البدء	دائري
مسلمة	دائري	2- عزلة	دائري

حلزوني	3- حدو الغد	دائري	2- استثناء
دائري	4- التميمة	تصاعدي نفسي	3- عمران ليلة
حلزوني	5- طقوس مجد	دائري	أول نوفمبر
	الصقيع		4- يونس والبحر
			5- الأشعة
تصاعدي نفسي	6- أبو سفيان	تصاعدي نفسي	6- قيام وسقوط
	في	تصاعدي جدي	كثيرين
	استطرادات		
	خاصة		7- اعتصام
دائري	7- السجدة	دائري	
دائري	8- حجاب		
دائري	9- قادم		
حلزوني	10- ذكرى		
	مسار الرفض		
حلزوني	11- خوف في		
	حجم الحزن		
حلزوني	12- الوصية		
	والمبايعة		

نوعية البناء	القصائد
تصاعدي نفسي	13 - حبال صوتية
	عبر وهج الشمس
حلزوني	14 - سفر الأمية
دائري	15 - لا
تصاعدي جدلي	16 - اقتراع
حلزوني	17 - أمثال أسقطها
	الميداني
تصاعدي نفسي	18 - القوس والرامي

من خلال الجدولين نرى أن البناء الطاغي في ديوان اعتصام البناء الدائري إذ تضمن أربع قصائد (الشعر يولد مسلماً، استثناء، يونس والبحر، اعتصام) وبقية القصائد جاءت على المعمار التصاعدي الجدلي والنفسي فقصيدتا (عمران...ليلة أول نوفمبر والأشعة) اعتمدتا نظام تصاعدي نفسي أما قصيدة سقوط وقيام كثيرين اعتمدت نظاماً تصاعدياً جدلياً أما بالنسبة لديوان (فضاء لموسم الإصرار) جاءت سبع قصائد على البناء الدائري (البدء، عزلة) التميمة، السجدة، حجاب، قادم، لا) وسبع قصائد كذلك اعتمدت معماراً حلزونياً (حدود الغد، طقوس مجد الصقيع، ذكرى مسار الرفض، خوف في حجم الحزن، الوصية و المبايعة) وثلاث قصائد اعتمدت بناءاً تصاعدياً نفسياً (أبو سفيان في استطرادات خاصة ، حبال صوتية عبر وهج الشمس، والقوس والرامي) وقصيدة واحدة اعتمدت بناءاً تصاعدياً جدلياً (قصيدة اقتراع) ولعل شيوع البناء الدائري في المدونتين دليل على أن أغلب الشعراء المعاصرين يعتمدون هذا البناء، ربما لأنه أسهل الأبنية ويمكن لأي شاعر أن يزيكه وعدم تمكنهم من الأبنية الأخرى لصعوبتها لكن هذا لم يمنع الشاعر حسين زيدان

من الإقبال على البناء التصاعدي النفسي بنفس العدد المخصص للبناء الدائري، في ديوان فضاء لموسم الإصرار (حجة الشاعر إلى التجديد والتغيير تقسيم أكثر).

الخاتمة

لقد أنهيت هذا العمل وأنا مدركة أنه لا يزال في حاجة إلى البحث والاستقصاء وقد تناولت فيه موضوع (البنية الإيقاعية في شعر حسين زيدان من خلال ديواني اعتصام وفضاء لموسم الإصرار) وكان اختياري لواحد من الشعراء الجزائريين الذين تميزت أعمالهم الفنية برمزية صوفية طاغية وموغلة تمام الإيغال في الواقع الشعري الذي يستنفذ كل الطاقات الإبداعية لإظهار خاصية جدلية تئن بين ذات مسجونة غايتها الفريدة التحرر من رانها الحالي لتطفو لساحة البياض إذ يستقر المتخيل الشعري ويكون منأها لبناء أشرة بياض تومض بقبس الفجر المنتظر قدومه من طرف الشاعر حسين زيدان صاحب هذه الأشرة.

ويعد موضوع (البنية الإيقاعية في القصيدة الجزائرية الجديدة) من المواضيع الجديدة والحادثة التي لم تجد بعد مراعاة من قبل الدارسين الجزائريين القدماء منهم والمحدثين، ويعود السبب في ذلك إلى انشغالهم بقضايا أخرى كانت ومازالت في نظرهم أكثر تعقيد وجلبا للاهتمام، فكان اهتمامهم في البداية موجهة نحو التأصيل للقصيدة الجزائرية المعاصرة التي كان ظهورها على يد د.أبو القاسم سعد الله حيث أصر قصيدته "طريقي" فكانت أول تجربة رائدة في الشعر الحر في الجزائر .

ومن هنا كان طريقي موجهة لهدف معين، بغية الوصول إليه، ألا وهو إبراز بعض الخصائص، أو المميزات الإيقاعية التي تزخر بها القصيدة الجزائرية الجديدة من خلال مدونتي الشاعر حسين زيدان (اعتصام، وفضاء لموسم الإصرار) تذكر من بينها:

- ميل القصيدة الجزائرية المعاصرة إلى الحركة التجديدية العربية، تحت ضغط العزلة المفروضة عليها من طرف الاستعمار الفرنسي.
- لم يمكن الاعتراف أن الشاعر الجزائري صار منقادا وراء الخرف الإيقاعي (البيت الشعري القديم) إذ أن الساحة الجزائرية لم تحل من محاولات تجديدية في الشعر الجزائري، ويقدر رمضان حمود أول من ثار على نظ الوزن والقافية، كما أنه دائم

التنوع في قوافيه كأن يعاقب في المقطع الواحد بين ثلاث قوافي مختلفة، يعود الفضل في إرساء أول تجربة في الشعر الحر في الجزائر للدكتور أبو القاسم سعد الله بقصيدته (طريقي) التي يعود إصدارها إلى سنة 1955.

- يعود الفضل في إرساء أول تجربة للشعر الحر في الجزائر لدكتور أبو القاسم سعد الله بقصيدته (طريقي) التي يعود إصدارها إلى سنة 1955.
- رسمت القصائد السبعينية تطورا متقدما للعمل الشعري، فحطمت الوقفة العروضية والدلالية، واستغنت عن رتابة القافية، ولجأت إلى التدوير بنوعيه المعنوي (الدلالي) والعروضي، وظهور تجارب قصيدة النثر عند عبد الحميد بن هدوقة ، أما البحور التي اعتمدوا عليها مجزوء الكامل ، الهزج والمتدارك.
- القصائد الثمانينية: اخذ فيها النموذج الشعري الجزائري نمط آخر، فكان الشاعر الجزائري آنذاك متابعا في طرحه لقضاياه لشعراء الحداثة في المشرق العربي، وجعل من البعد الصوفي والرمز أداة أساسية في تجاوز كل ما يحمله الواقع الراهن من تناقضات.
- هجرة النص الشعري الجزائري كانت من المشرق، وليست من أوروبا. الجزء الأول من الفصل الأول.
- لا يخفى على الدارس الدور الذي تلعبه الزخافات والعلل في إمطة اللثام عن الأبعاد الدلالية والنفسية من خلال سيرها بالإيقاع إلى منحى السرعة والبطء، فالانتقال بين تفعيلة إلى أخرى لا تسم بالنشاز المطلق، وإنما يتخذ طابعها حركيا على المستوى الزمني الذي يختلف بطءا وسرعة.
- تعتبر القافية من أوجه تحسين الكلام وتلطيفه بواسطة التكرار الموسيقي الذي يحدثه حرف الروي ويسهم في بناء موسيقى داخلية تضفي على القصيدة لونا خاصا ينسجم مع البنية الدلالية.
- أدى ظهور الهندسة المعمارية للقصيدة المعاصرة إلى الحد من حرية القافية وجعلها تظهر من خلال الصيغة الصوتية.

- أكثر البحور تواتر في مدونتي الشاعر حسن زيدان، الكامل والرجز، إذ حققا بتواترهما انسيابية إيقاعية انسجمت مع الرؤية الفكرية للشاعر حسن زيدان، والتي لحقت بتجربته الإبداعية، فالشاعر انتقى الأوزان التي تتلاءم وبنيته النفسية الداخلية.
- تنوع المساحات الوقفية في الشعر المعاصر بين الطول والقصر، تفسر، العديد من الدلالات اللغوية والمعنوية التي تسمح بإعطاء قراءات متنوعة، وكثيرة للفضاء الدرامي للخطب المعاصر.
- تتعدد أنواع الوقف في الشعر المعاصر بين وقفة تامة (وزنية + دلالية) وقفة وزنية وقفة بياض، الوقفة الدلالية لها ارتباط وثيق بالمدلولات المتشابكة فيما بينها في الفضاء النصي.
- يعتبر التدوير من العناصر التي سار بها النموذج الشعري الجديد من أجل إنهاء الوزن، أو المد العروضي، وإتمام التركيب المعنوي أو المد الدلالي لضرورة لغوية اقتضاها النسق النحوي أو لضرورة الوزن اقتضاها النسق العروضي.
- يعمل التدوير على استمرار الحدث والدفقة الشعورية يلغي علامات الترقيم فهو لا يفرق بينها.
- يسهم التدوير في التمام وحدة القصيدة العربية، فهو علاقة اتصال بين الأشرطة.
- تتفرع العناصر التي تكون النظام الصوتي إلى الاستبدال، الاستخراج والإضافة، الحذف، والتقديم والتأخير والتي تؤثر في النسبة الدلالية للنص الشعري، سلبا وإيجابا ففي الاستبدال، وعندما تقبل الكلمة التغيير الطارئ عليها تتولد معاني جديدة ولا تخل بالبنية** والدلالية التي تؤديها الكلمة وعدم قبول الكلمة للتعبير الطارئ عن بنيتها نتيجة لتقارب الحروف في المخرج يؤدي إلى حدوث التنافر وتشتت الدلالة. هذا عن استبدال صوت بصوت، أما عن الاستبدال بالتنقيط فإنه يفتح النص على قراءات متعددة ومدلولات متباينة.
- التوازنات الصوتية، هي مجموعة من المكونات التي تشترك في خصائص معينة تجعلها تقيم الصفة النغمية في الخطاب.
- التكرار ظاهرة تنظم الحياة وتجعل قانون الاعتدال قاموسها.

- يتميز التكرار بقيمة جمالية، إذ هناك ارتباط وثيق بين الصوت والقيمة الشعورية المعبرة عنه. يحتوي التكرار في الشعر المعاصر، على الإلحاح فكرة معينة.
- يكتسب التكرار في الشعر المعاصر تناغما موسيقيا يخلق نسقا من التوازي الذي تميز القصيدة على المستوى الأفقي والعمودي، أي أنه كل تكرار توازي، وأن كل توازي ليس تكرار.
- احتفى الشاعر المعاصر بتكرار الحرف، والكلمة، والعبارة، وحتى المقطع، لأنه ابن بيئة متضاربة الاتجاهات، فرضت عليه إتباع ذلك النمط الذي يخفي بداخله صراعا تناغما يلون الهيكل العام للقصيدة المعاصرة.
- الجناس، من الخصائص الإيقاعية الجهورية، التي لا تبتعد عن خاصية التكرار، المؤسسة له، والتي جعلته يظهر** القصيدة بلون من التنوع الإيقاعي المتناغم.
- يعمل الجناس على ترداد الوحدات النغمية التي يستلذ المتلقي سماعها.
- يحتل التوازي أهمية كبرى في الملفوظ الشعري، فهو يعمل على تزيين الفضاء من خلال الترصيع الحاصل بين المركبات الفونيمية في توزيعها على المستوى الأفقي والعمودي بالتناسب.
- يعمل التوازي على نشر صفة النبض **pulsation** في الشعر المعاصر، والذي هو عبارة عن نوع من التقلص والتمدد، إذ يصل بالمتلقي من درجة الإحساس السمعي إلى الإدراك البصري، لقدرة الشاعر المعاصر على تشكيل نسق معين يث فيه كل طاقاته الإيقاعية الكامنة.
- الترصيع، من الخصائص الصوتية، والتي تسند إلى محسنات الكلام اللفظية، فهو يتميز بالمضارعة التقطعية، والمماثلة الصرفية المهيمنة على المقطع الشعري والمفوضي إلى تلق خاصية التوازن.
- إن الحركة أساس الإيقاع منها وينضوي فهو يرتبط بها ارتباطا.
- سارت الحركة الإيقاعية في قصيدتي حسن زيدان (طقوس مجد الصقيع، والقسوس والرامي) بسرعة متنامية جعلت النغم الإيقاعي يتمدد نحو الأعلى ويجسد معاني الملل.

- هيمنة المقاطع القصير في كل من القصيدتين، إذ سارت نحو تحقيق هدف معين، هو الاستسلام إلى اليأس، لكن مجمل الأفعال قضت على هذا الاستسلام وبعث الحياة في النص من جديد وزرعت فيه الأمل.
- مزاجية الشاعر (في القصيدتين) من الأسماء والأفعال مما منح العديد من الدلالات طغيان طابع الحدث وصور الصراع أكثر من صور ثبوت والسكون.
- إن تنوع العلامات الوقفية بين الفاصلة التي تعتبر فاصلا نفسيا قصيرا، والنقطة التي تعد فاصلا نفسيا طويلا، خلقت فضاءً دلاليا مخالفا لما هو ظاهر فوق سطح النص.
- إن تعدد الأبنية وتنوعها في النص بين بناء هندسي بسيط ومعقد أفضى إلى خلق مساحات شاسعة، كونت فضاءً غنيا بالعلامات الدلالية.
- وفي الأخير هذه جملة النتائج التي توصل إليها البحث، وأتمنى أن تكون منطلقا جديدا لصياغة بحوث أخرى تكون أكثر تفصيلا وتدليلا.

فهرست المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

- 1- إبراهيم أنيس. الأصوات اللغوية. مكتبة الأنجلو المصرية. 1995.
- 2- إبراهيم أنيس. موسيقى الشعر ط3. مطبعة الأنجلو المصرية 1965.
- 3- أبو الفرج قدامة بن جعفر. نقد الشعر. تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي. دار الكتب العلمية. بيروت.
- 4- أبو القاسم سعد الله. دراسات في الأدب الجزائري الحديث. مجاة الآداب البيروتية. دط. دت.
- 5- أبو هلال العسكري. كتاب الصناعتين. تح علي محمد البحاي و محمد أبو الفضل إبراهيم. المكتبة العصرية. صيدا بيروت 1987
- 6- أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن السكاكي. مفتاح العلوم. طبعه وشرحه نعيم زرزور. دار الكتب العلمية. بيروت. 1983.
- 7- أحمد محمود مبارك. ومضات إسلامية في الشعر العربي المعاصر. دار الوفاء للطباعة والنشر. الإسكندرية ط1. 2000.
- 8- أحمد هيكل. دراسات أدبية. دار المعارف. مصر. دط. دت.
- 9- ادريس بلمليح. القراءة التفاعلية لنصوص شعرية حديثة. دار توبقال للنشر. المغرب ط1، 2000.
- 10- إلهام أبو غزالة. علي خليل أحمد. مدخل إلى علم لغة النص. تطبيق لنظرية روبرت دييو جراند. ولفجانج دريسلر. الهيئة العامة للكتاب. ط2، 1981.
- 11- إيليا الحاوي. في النقد والأدب المعاصر. دار الكتاب اللبناني. دط. دت.
- 12- تمام حسان. اللغة العربية معناها ومبناها. عالم الكتب للنشر والتوزيع. ط3، 1998.
- 13- ابن جني الخصائص. تحقيق محمد علي النجار.. دار الكتب المصرية ج2، ط2
- 14- حازم القرطاجي منهاج البلغاء و سراج الأدباء. تح محمد الحبيب بن الخوخة ط2.
- 15- حامد حفني داود. تاريخ الأدب الحديث. ديوان المطبوعات الجامعية. الساحة المركزية. ابن عكنون، الجزائر.

- 16- حبيب مونسى. توترات الإبداع الشعري. نحو رؤيا داخلية للدفق الشعري وتضاريس القصيدة. دار الغرب للنشر والتوزيع. دط. دت.
- 17- حسن الغري. حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر. إفريقيا الشرق. ط1
- 18- حسن عباس. خصائص الحروف العربية و معانيها. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق 1998.
- 19- حسن ناظم. البنى الأسلوبية. دراسة في أنشودة المطر لبدر شاكر السياب.
- 20- حسين زيدان. اعتصام. منشورات SED. قسنطينة.
- 21- حسين زيدان. فضاء لموسم الإصرار. منشورات SED. قسنطينة.
- 22- ابن رشيق. العمدة. تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد. مطبعة حجازي ج، ط1
- 23- رمضان عبد التواب. التطور اللغوي. مظاهره وعلله وقوانينه. مكتبة الخانجي. القاهرة. ط1. 1996
- 24- ابن سنان الخفاجي. سر الفصاحة. دار الكتب العلمية. بيروت ط2، 1982.
- 25- سيد البحراوي. دراسات أدبية. (العروض وإيقاع الشعر العربي) محاولة لإنتاج معرفة علمية.
- 26- سيد البحراوي. الإيقاع في شعر السياب نواة للنشر و الترجمة مصر. ط1. 1996
- 27- شربل داغر. الشعرية العربية الحديثة. دار بوبقال للنشر. المغرب 1988
- 28- شفيق السيد. قراءة الشعر وبناء الدلالة. دار غريب للطباعة والنشر. دط. 1999.
- 29- شكري عياد. موسيقى الشعر العربي. مشروع لدراسة علمية. القاهرة.
- 30- شلتاغ عبود شراد. تطور الشعر العربي الحديث. دار مجدلاوي للنشر. عمان. ط1، 1998.
- 31- شلتاغ عبود شراد. حركة الشعر الحر في الجزائر. م. و. ك. الجزائر. 1986
- 32- صالح الخريفي. حمود رمضان. م و ك الجزائر. 1956
- 33- صالح خريفي. الشعر الجزائري. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر. 1985.
- 34- صالح مفقودة. نصوص وأسئلة. دراسات في الأدب الجزائري. منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين. دار هومة للطباعة والنشر. ط1. 2002.

- 35- طالب محمد الزوبعي. نصر الدين حلاوي. البيان و البديع. دار النهضة العربية للطباعة والنشر. بيروت. لبنان ط1. 1996.
- 36- الطاهر التهامي. كيف نعتبر الشابي مجددا. الدار التونسية للنشر، ط3، 1981.
- 37- ابن طباطبا. عيار الشعر. تح محمد زغلول سلام.. منشأة المعارف بالإسكندرية. ط3
- 38- عبد الحميد هيمة. البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر (شعر الشباب أمودجا). مطبعة هومة. ط1. 1998.
- 39- عبد الرحمان بن خلدون. كتاب العبر ((المقدمة)) . المجلد الأول. دار الكتاب اللبناني.
- 40- عبد الرحمن بن ناصر السعدي. تيسير الرحمن في تفسير كلام المنان. تح عبد الرحمن بن معلا اللويحق. مؤسسة الرسالة. لبنان. ط1، 2001.
- 41- عبد الرحمن تيرماسين. البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر. دار الفجر. القاهرة. ط1، 2003.
- 42- عبد الرحمن جلال الدين السيوطي.. المزهر في علوم اللغة وأنواعها. تح محمد جاد المولى. علي محمد البجاوي. محمد أبو الفضل إبراهيم. دار الطباعة والنشر. بيروت، ط1.
- 43- عبد العزيز عتيق. في البلاغة العربية. علم البديع. دار الأفاق. ط1. 1420هـ. 2000
- 44- عبد الفتاح لاشين. البديع في ضوء أساليب القرآن. دار الفكر العربي. القاهرة. دط. 1419هـ. 1999.
- 45- عبد القادر القط. في الشعر الإسلامي. دار النهضة العربية بيروت لبنان. دط. 1979.
- 46- عبد القادر عبد الجليل. هندسة المقاطع الصوتية. موسيقى الشعر العربي (رؤية لسانية حديثة) دار الصفاء للنشر والتوزيع. عمان. ط1، 1998.
- 47- عبد القادر فيدوح. الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي. دائرة المكتبة الوطنية. ط1، 1981.

- 48- عبد القادر فيدوح. الرؤيا والتأويل. مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة. ديوان المطبوعات الجامعية. وهران. ط1. 1994.
- 49- عبد القادر فيدوح. دلالية النص الأدبي. دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر.
- 50- عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة تحقيق محمد الفاضلي. المكتبة العصرية. صيدا. بيروت. ط2 1420هـ. 1999.
- 51- عبد القاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز. تحقيق محمد التنجي. دار الكتاب العربي. ط2. 1417هـ. 1994.
- 52- عبد الله راجع. القصيدة المغربية المعاصرة. بنية الشهادة والاستشهاد. منشورات عبون الدار البيضاء. المغرب. ط1، 1987.
- 53- عبد المالك مرتاض. دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلايا لمحمد العيد آل خليفة. ديوان المطبوعات الجامعية.
- 54- عبد المالك مرتاض. نظام خطاب القرآني تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمان. دار هومة. الجزائر 2001.
- 55- عبد الواحد حسن الشيخ. البديع والتوازي. مطبعة الإشعاع. مصر. ط1. 1419 هـ. 1999.
- 56- عثمان حشلاف. الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر (فترة الاستقلال) منشورات التبيين. الجاحظية. الجزائر. 2000.
- 57- عز الدين إسماعيل. التفسير النفسي للأدب. دار العودة بيروت ط4 1981
- 58- عز الدين إسماعيل. الشعر العربي المعاصر. دار العودة بيروت ط3 1981
- 59- عز الدين علي السيد. التكرير بين المثير و التأثير. دار الطباعة المحمدية..القاهرة. ط1 1398هـ. 1978.
- 60- عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، دار الشهاب، باتنة، 1985.
- 61- علي أحمد سعيد (أدونيس). الثابت والمتحول (الأصول). دار العودة. بيروت. لبنان. ط3. 1977.

- 62- علي احمد سعيد (أدونيس). مقدمة للشعر العربي. دار العودة. بيروت. دط. 1979.
- 63- علي آيت أوشان. السياق و النص الشعري (من البنية إلى القراءة). دار الثقافة للنشر والتوزيع. الدار البيضاء. دط. 2000.
- 64- عمر أزراج. و حرسني الظل.. ش و ن ت الجزائر ط 2، 1981.
- 65- عوني عبد الرؤوف. القافية و الأصوات اللغوية. مكتبة الخاجي. مصر 1977
- 66- كمال أبو ديب. في البنية الإيقاعية لشعر العربي. دار العلم للملايين بيروت ط 2
- 67- محمد العمري. الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية افريقيا للشرق. المغرب ط 1 2001.
- 68- محمد العمري. تحليل النص الشعري , البنية الصوتية في الشعر. مطبعة النجاح الجديدة. الدار البيضاء. ط 1 المغرب.
- 69- محمد العياشي. نظرية إيقاع الشعر. المطبعة العصرية. تونس 1976
- 70- محمد الفكري الجزار. لسانيات الاختلاف. دار ايتراك للطباعة والنشر. مصر. ط 2. 2002.
- 71- محمد الماجري الشكل والخطاب.. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. ط 1
- 72- محمد بلقا سم خممار. أوراق. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر. ط 2.
- 73- محمد بن سميحة. في الأدب الجزائري الحديث. النهضة الأدبية الحديثة في الجزائر. (مؤثراتها، بدايتها، مراحلها)، مطبعة الكاهنة.. 2000. الجزائر. دط
- 74- محمد بنيس. الشعر العربي الحديث. دار طوبقال. جزء 3. ط 2. 1996.
- 75- محمد بوشحيط. الكتابة في لحظة وعي. (مقالات نقدية). المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. 1984.
- 76- محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث. دار الثقافة. بيروت. د. ط. دت
- 77- محمد فكري الجزار. الخطاب الشعري عند محمود درويش. دار ايتراك للطباعة و النشر مصر الجديدة. ط 2. 2002.
- 78- محمد كراكي. خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني. دراسة صوتية تركيبية. دار هومة للطباعة والنشر. بوزريعة الجزائر. ط 1. 2001.

- 79 محمد مفتاح. التشابه و الاختلاف المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. ط1
- 80 محمد مفتاح. تحليل الخطاب الشعري. ط1. دار التنوير. الدار البيضاء المغرب.
- 81 محمد مفتاح. دينامية النص (تنظير وإنجاز)،
- 82 محمد مفتاح. في سيمياء الشعر القديم. دراسة نظرية وتطبيقية. دار الثقافة. دط. 1989.
- 83 محمد ناصر. الشعر الجزائري الحديث , اتجاهاته و خصائصه الفنية. 1925-1975. دار الغرب الإسلامي. بيروت 1985.
- 84 محمد ناصر. رمضان محمود حياته و آثاره.. م و ك الجزائر ط2، 1985
- 85 محمود السيد شيخون. أسرار التكرار في لغة القرآن. ط1 الناشر مكتبة الكليات الأزهرية 1983
- 86 مختار حبار. الشعر الصوفي القديم في الجزائر. ديوان المطبوعات الجامعية. 1997.
- 87 مراد عبد الرحمن مبروك. الهندسة الصوتية الإيقاعية في النص الشعري (دراسة نصية) مركز الحضارة العربية القاهرة. ط1، 2000.
- 88 مصطفى السعدني. البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث. منشأة المعارف. الإسكندرية. دط. د ت.
- 89 مصطفى حركات. الصوتيات و الفونولوجيا. دار الأفاق. الأبيار. الجزائر. دط. د ت.
- 90 مصطفى حركات. كتاب العروض القصيدة بين النظرية و الواقع. المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية. الجزائر
- 91 ممدوح عبد الرحمان. المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر. دار المعرفة الجامعية منشورات اتحاد كتاب و أدباء الإمارات 1992
- 92 منير سلطان. الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي. منشأة المعارف. الإسكندرية ط1، 2000
- 93 منير سلطان. البديع في شعر شوقي. منشأة المعارف. الإسكندرية. دط. دت.
- 94 موسى رابعة. قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي. دار الكندي للنشر و التوزيع. أربد. الأردن. ط1، 2000.

- 95- نازك الملائكة. قضايا الشعر المعاصر. دار العلم للملايين بيروت ط6 1981
- 96- ناصيف اليازجي. دليل الطالب إلى علوم البلاغة. والعروض. مكتبة لبنان. بيروت ط1، 1999.
- 97- نور الدين السد. الشعرية العربية. ديوان المطبوعات الجامعية. الساحة المركزية الجزائر. بن عكنون. الجزائر.
- 98- نور الهدى لوشن. مباحث في علم اللغة و مناهج البحث اللغوي. المكتبة الجامعية الأزاريطة. الإسكندرية.
- 99- و داد سليمان. الاسلوبية والصوفية. دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج. دار مجدلاوي. عمان. الأردن. ط1. 2002.
- 100- يوسف حسين بكار. بناء القصيدة في النقد العربي القديم. دار الأندلس. بيروت ط2، 1982.
- المراجع المترجمة:**
- 101- جون كوين (كوهن) بناء لغة الشعر. ترجمة أحمد درويش. دار غريب للطباعة والنشر. القاهرة. ط4، 2000.
- 102- جمال الدين بن الشيخ. الشعرية العربية. تر حنون مبارك ، محمد الولي.
- 103- رومان ياكوبسون. قضايا الشعرية. ترجمة محمد الولي و مبارك حنون. دار طوبقال المغرب ط1، 1988.
- 104- فرديناد دي سوسير. محاضرات في الألسنية العامة. تر يوسف غازي ، مجيد النصر. منشورات المؤسسة الجزائرية للطباعة. دط. 1986.
- 105- ماريو باري. أسس علم اللغة. تر. أحمد مختار عمر. منشورات جامعة طرابلس. دط. 1972.
- 106- يوري لوتمان. تحليل النص الشعري ، بنية القصيدة. ترجمة محمد فتوح أحمد دار المعارف. القاهرة
- الرسائل الجامعية :**

- 107- حسين أبو النجا. الإطار العروضي للقصيدة الجزائرية المعاصرة. رسالة ماجستير. مخطوط. معهد اللغة و الأدب العربي. جامعة الجزائر 1987/1986.
- 108- رشيد شعلال. البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام. مخطوط رسالة ماجستير. معهد الآداب. جامعة عنابة 1993.

المعاجم:

- 109- ابن منظور. لسان العرب. دار صادر. بيروت. ج5، ط1، 1997.

الدوريات :

- 110- بوجمعة العوفي. القصيدة الدرامية. الخصائص و التحليل. مجلة عمان. العدد 116. أمانة عمان الكبرى. فيفري 2005.
- 111- حسن لشقر. جماليات اشتغال المكان و انتاج المعنى في النص الشعري الأدونيسي. مجلة عمان. العدد 110. أمانة عمان الكبرى. دائرة المكتبة الوطنية. آب. 2004.
- 112- خالد سليمان. الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية المعاصرة. جامعة اليرموك. الاردن. مجلة الآداب. جامعة قسنطينة. ع4، 1418هـ. 1997.
- 113- خالد سليمان، الفكر الصوتي عند بن سينا. مجلة الآداب جامعة قسنطينة. ع4 1418 هـ. 1997.
- 114- عبد الرحمن تيرماسين. التوازنات الصوتية. التوازي ، التكرار البديع ، مجلة المخبر. أبحاث في اللغة والأدب. ع1. جامعة محمد خيضر بسكرة. دار الهدى للطباعة والنشر. عين مليلة. 2004.
- 115- عبد الرحمن تيرماسين. بنية فاعلن. مجلة الدراسات اللغوية. ع3. المجلد السادس. المملكة العربية السعودية. رجب/رمضان 1425 هـ. 2004.
- 116- عبد الرحمن حمادي. من اشكاليات الحداثة في الخطاب الشعري. مجلة علامات في النقد. ع40. المجلد العاشر. 1422هـ. 2001.
- 117- محمد مفتاح. مدخل إلى قراءة النص الشعري. مجلة فصول. المجلد السادس عشر. ع1. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1997.

- 118- محمد القحطاني. الإيقاع والدلالة في تراث عبد القاهر الجرجاني. مجلة المنتدع 2. مؤسسة المدينة للصحافة جدة. 1417 هـ. 1997.
- 119- يحيى الشيخ صالح. قراءة في الفضاء الطباعي للنص الشعري (الأهمية و الجدوى). مجلة الآداب. جامعة قسنطينة. ع4، 1425 هـ، 2004 م.

المحاضرات :

- 120- عبد الرحمن تبرماسين. نبض النص. محاضرات الملتقى الثاني (السيمياء والنص الأدبي) منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة. 15. 16 أفريل. 2002.
- 121- هند سعدوني. قراءة سيميائية لقصيدة " مدينتي " لعبدالله حمادي. منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين. دار هومة. 2002.

الفصل الثاني، التراكم الصوتي، وقيمتها السياقية

1. القيمة التعبيرية للصوت

2. حركية النظام الصوتي

1.2- الإستبدال

1.1.2- إستبدال صوت بآخر غيره

2.1.2- إستبدال أكثر من صوت على مستوى السياق

3.1.2- إستبدال الأصوات بالتنقيط

2.2- الإستخراج والإضافة.

3.2- الحذف

1.3.2- حذف مخبر به

2.3.2- حذف غير مخبر به.

3.3.2- الحذف الملتبس.

4.2- التقديم والتأخير.

3. الموازنات الصوتية

1.3- التكرار

1.1.3- تكرار الكلمة

2.1.3- تكرار الجملة

3.1.3- تكرار البداية

4.1.3- تكرار اللازمة

5.1.3- تكرار النهاية

6.1.3- أهمية التكرار

2.3- التحنيس

1.2.3- الجناس التام

2.2.3- الجناس الناقص

3.3- التوازي

1.3.3- التوازي التام

1.1.3.3- التوازي المقطعي

2.1.3.3- التوازي العمودي

3.1.3.3- التوازي الأحادي

4.3- الترصيع

5- هندسة الحركة الإيقاعية في النص الشعري.

1. القيمة التعبيرية للصوت:

إن الإيقاع يتشكل من جملة العناصر التي تسهم في بناء الصوت والكلمة والتركيب التي تستثمر في تفسير الظاهرة وتأويلها من خلال تردادها، والتي تحيل إلى حالة نفسية ملونة من الصراعات والأحداث « والحقيقة أن الإيقاع يتشكل من هذه المكونات معاً، فمن الصوت والكلمة والتركيب، تتخذ صورة الإيقاع الذي يستثمر غالباً في بعض الظواهر وتفسيرها من خلال محاور أساسية النحو والمعنى والإيقاع »¹ لأن الإيقاع، في حقيقة أمره يشكل جوهرًا عامًا لكل ما يكون النص الشعري « فأغلب المكونات اللغوية داخل البيت أو النص، فالفروق والنسب في العناصر تشكل إيقاعاً، هذا بالرغم من تصنيف عنصر الإيقاع من المواد الصوتية التي هي بطبيعة الحال تشكل عنصراً من عناصر الخطاب الشعري»² ولكن بالرغم من كون الإيقاع يمثل جميع المكونات داخل الخطاب الشعري، إلا أنه لا يتعد عن العناصر الصوتية التي تخرج في بناءها عن مستوى ذلك الخطاب. ومن العناصر التي تشكل الإيقاع الصوت.

والصوت مصدر صات الشيء يُصَوِّتُ صوتاً فهو صامت، وصوتٌ تصويتنا فهو مصوِّتٌ وهو عام ولا يختص، ويقال: صوت الإنسان وصوت الحمار، وفي الكتاب الكريم «إنَّ أنكر الأصوات لصوت الحمير»³.

وقال الراجز:

كأنما أصواتها في الوادي أصوات حج من عمان غاد⁴

وابن سينا يُعرِّف الصوت اللغوي: «أما الصوت اللغوي الذي تُؤلف مادته علم الصوت فإنه الأثر السمعي الذي يصدر طواعية عن تلك الأعضاء التي يطلق عليها اسم (جهاز النطق) وهو تمثيل للعناصر الثلاثة: فأعضاء النطق – تمثل العنصر الأول والأثر السمعي المتعلق بالصوت من حيث انتقال موجاته في الهواء تمثل العنصر الثاني، أما أذن المستمع التي تتلقى تلك الذبذبات فإنها تشكل العنصر الثالث»⁵ ويقتضي هذا التعريف

¹ د. ممدوح عبد الرحمن، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، ط 1، 1994، ص 18.

² د. ممدوح عبد الرحمن، المرجع نفسه، ص 13.

³ سورة لقمان، الآية 19.

⁴ أبي محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلبي، (سر الفصاحة)، دار الكتب العلمية 1982م، 1402هـ، ط 1 لبنان ص 15.

⁵ (الفكر الصوتي عند ابن سينا، مجلة الآداب، ع 4، ص 173).

ثلاثة عناصر ترتبط بالصوت وهي: 1- جسم يتذبذب 2- وسط ناقل للذبذبات الهوائية 3- وجسم يتلقى هذه الذبذبات.

يُعرّف المحدثون الصوت بأنه «اضطراب مادي في الهواء يتمثل في قوة أو ضعف سريعين للضغط المتحرك في اتجاه الخارج، ثم في ضعف تدريجي ينتهي إلى نقطة الزوال النهائي»¹، فقد تناول المحدثون، في تعريفهم للصوت لحظة انطلاقه في الهواء، وسيره عبر الموجات الهوائية، التي تعترضه، والتي تسهم في قوته وضعفه المتدرجة إلى لحظة توقفه.

أما ما جاء به الدكتور "تمام حسان" لم يخرج عما أثبتته الشيخ الرئيس ابن سينا فيما يخص منح مفهوم للصوت «فالصوت عملية حركية يقوم بها الجهاز النطقي وتصحبها آثار سمعية معينة تأتي من تحريك الهواء فيما بين مصدر إرسال الصوت وهو الجهاز النطقي ومركزاً لاستقباله وهو الأذن»² فالصوت عملية يحدثها الجهاز النطقي الذي يقوم بإصدار آثار سمعية تختلف من حيث نسبة الموجات الهوائية المتجهة إلى أذن السامع.

ويعرّف "فرديناد دي سويسر" الصوت أو الصوتيم كما ينعتة هو **Phonèmes**، «فالصوتيم إذا هو مجموعة من الانطباعات السمعية والحركات النطقية للوحدتين: الكلامية والمسموعة، التي تشترط احدهما الأخرى، وهكذا فما هي منذ الآن وحدة معقدة متموضعة في كليهما»³، فالصوت عنده اشتمل على السمعي والكلامي، فالفعل السمعي (ب) يستدعي مباشرة الفعل النطقي "ب" التركيبات التي نحصل عليها في اتحاد السمعي والكلامي غير قابلة للانقسام «إنّ العناصر التي نحصل عليها أولاً في تحليل السلسلة الكلامية هي كحلاقات هذه السلسلة لحظات غير قابلة للتجزؤ أو لا يمكن اعتبارها خارج الزمن الذي تحتله»⁴.

أما إذا ورد المقطع (ب) بمفرده معزولاً عن بقية العناصر المكونة للسلسلة الصوتية «فيصبح خارج عن الزمن»⁵.

¹ (الفكر الصوتي عند "ابن سينا"، -الآداب- ع 84، 1418 هـ، 1997م، جامعة قسنطينة، ص172.
² د.تمام حسان، اللغة العربية ومعناها ومبناها -عالم الكتب للنشر والتوزيع، 1418 هـ، 1998م، ط3، القاهرة، ص66.
³ (فردينارد سيبستي، محاضرات في الألسنة العامة، ترجمة يوسف غازي، مجيد النصر، منشورات المؤسسة الجزائرية للطباعة، 1986م، ص57.
⁴ (المرجع نفسه، ص57.
⁵ (ينظر المرجع نفسه، ص57.

واختلف الدرس القديم والحديث في تقسيم الأصوات، فهناك من قسّمها على أساس التفخيم والرقّة، أي سار في تقسيم الأصوات من تنوع مخارجها مثل الخليل الذي جعل من المخارج ثمانية قال: «فالعين والحاء والهاء والحاء والغين حلقية، لأنّ مبدأها من الحلق، والقاف والكاف لهويتان، لأنّ مبدأهما من اللهاة، والجيم والشين والضاد شجرية، لأنّ مبدأهما من شجر الفم، أي مخرج الفم، والصاد والسين والزاي أسلية لأنّ مبدأهما من أسلة اللسان، وهي تشق طرف اللسان، والطاء والتّاء نطعية لأنّ مبدأها هو نطع الغار الأعلى، والطاء والذال والتّاء لثوية لأنّ مبدأهما اللثّة والرّاء واللام والنون ذلقية لأنّ مبدأهما من ذلق اللسان، وهو تحديد طرفيه والفاء والياء شفوية، وقال مرة شفوية لأنّ مبدأها من الشفه والياء والواو والألف والهمزة هوائية في أثر واحد، لأنها هوائية في الهواء، لا يتعلق بها شيء»¹.

أما ابن سينا فقد قسّمها إلى أصوات ثقيلة وحادة، والصوت الحاد هو «ذلك الذي تزداد فيه سرعة الذبذبات في الثانية الواحدة كما أن قلة عددها إشارة إلى ثقل الصوت وغلظه»² فسرعة الصوت تزداد وتتكاثر لتشبه صوت الماء، أما إذا كانت بطيئة أو متناقلة تكوّن الصوت الثقيل.

أما من قسّم الأصوات على أساس الجهر والهمس، من المحدثين نجد الدكتور ابراهيم أنيس في كتابه (الأصوات اللغوية) يعرف الأصوات المجهورة «هي الأصوات التي يهتز معها الوتران الصوتيان»³، ولم يخرج على هذا التعريف الدكتور ممدوح عبد الرحمن، أما الأصوات المهموسة وهي التي «تتوافق مع الصوت المنخفض في النص الشعري»⁴.

أما الدكتورة نور الهدى لوشن، فتعرّف الأصوات وتلصق بها صفة الضعف، وهي عشرة «والهمس الصوت الخفي فإذا جرى مع حركة النفس ضعف الاعتماد عليه كان مهموسا وإذا امتنعت حركة النفس أن يجري معها نقص الاعتماد عليه وكان مجهورا»⁵.

أما الدكتور "عبد القادر عبد الجليل" في كتابه "هندسة المقاطع الصوتية" يعرف الصوت المجهور بأنه «منغم، فإنّ أربعة أخماس أصوات العربية مجهورة، مما أكسب اللغة العربية

¹ (د.نور الهدى لوشن، مباحث في علم اللغة ص105.

² (ابن سينا ص 172.

³ (ابراهيم أنس، الأصوات اللغوية، المكتبة الأنجلومصرية، 1995م، د.ط، ص21.

⁴ (د.ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية ص .

⁵ (د.نور الهدى لوشن، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، 2 د.ط 2001، المكتبة الجامعية الأزاريطة، الإسكندرية ص116.

موسيقى في الأداء»¹، فالصوت المجهور هو الصوت الذي يهتز به الوتر الصوتي فيحدث صوتا قويا مدويا، أما المهموس فيقول «أما الصوت المهموس فهو الذي لا تتذبذب معه الأوتار الصوتية».

إن ما جاء به الدرس الحديث في تعريف الأصوات لم يخرج عما «وضعه ابن جني في كتابه "سر صناعة الإعراب" فيما يخص ذكر عدد الحروف العربية أو مخارجها وصفات الأصوات من جهر وهمس، كما أنه لم يخرج عما وضعه سيوييه في كتابه، والأصوات المجهورة عددها (15) وحدة صوتية وهي (ب، م، ذ، ظ، د، ز، ض، ن، ل، ر، ي، ج، غ، ر، ع)»². أما الأصوات المهموسة وعددها (12) وحدة صوتية (ف، ت، ث، ط، س، ش، ص، ك، خ، ق، ح، هـ) ووحدة صوتية واحدة لا مهموسة ولا مجهورة وهي همزة القطع³. ليصبح الصوت خارج عن الزمن»⁴.

لقد سبق وأوردنا أنّ الصوت جزء لا يتجزأ من الإيقاع «فلهذه الأصوات وظيفة في إطارها الاجتماعي، وهذا أمر لا يتعارض مع وظيفة اللغة في إطارها العام» فالصوت أبعاده الدلالية متعددة في المحيط اللغوي والاجتماعي، على خلاف إن ورد المصوت مفردا أو متجزئا بعيدا عن العناصر المكونة للسلسلة الكلامية.

ويعدّ ابن جني صاحب "الخصائص" من الأوائل الذين ربطوا الرمزية الصوتية بما يناسبها من أحداث معبر عنها في باب مقابلة الألفاظ بما يُشاكل أصواتها «فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فباب عظيم واسع، ونهج مثتلب عند عارفيه مأموم. وذلك أنهم كثيرا ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر بها ويحتذونها عليها... وأضعاف ما نستشعره من ذلك قولهم، خضم، وقضم، فالخضم للأكل الرطب كالبطيخ والغذاء، والقضم للصلب اليابس، قضمت الدابة شعيرها»⁵ فلأصوات ما يناسبها من المعاني والدلالات فلكل صوت في النظام هو رمز لمعان متعددة «تأخذ استجابتها شكلا جاليا من خلال علاقات التشابك والتراكب ذلك أنّ الرمزية هي العمل الأساسي فتستطيع

¹ (ينظر د. عبد القادر عبد الجليل: هندسة المقاطع الصوتية ص42. و د. مراد مبروك عبد الرحمن، من الصوت إلى النص، ص50.

² (د. نور الهدى لوشن، مباحث في علم اللغة ص104.

³ (د. عبد القادر عبد الجليل، هندسة المقاطع الصوتية، ص36.

⁴ (ينظر المرجع نفسه، ص57.

⁵ (أبي الفتح عثمان بن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، المكتبة العلمية، دار الكتب المصرية، ج2، ص157.

عقولنا أن تحوّل كل تجاربنا في الحياة إلى رموز»¹، لأن كل صوت في تراكب العناصر اللغوية الدالة يحمل ما لا يعدّ من القراءات التي يمكن أن يعلّقها المتلقي بالعمل الإبداعي إذ يختلف بين ذا ذلك.

لقد أدرك الدارسون منذ القديم القيمة التعبيرية للصوت في جعلهم الكلمة توحى بأكثر من دلالة، فاهتموا بهذه الدلالة لجملة من الأسباب أهمها «الأساس الذي تقوم عليه بناء مفرداتها وصيغها وتراكيبها، بل وأدبها كله كما أنه وسيلة من وسائل تعليم اللغات»² فبدون وجود الصوت لم تتكون اللغة التي تعتبر وسيلة من وسائل التواصل والتي تسعى للانتشار والتبادل العلمي والثقافي الذي يجري بواسطتها ولهذا التماثل قسّمت أصوات اللغة إلى انفجارية واحتكاكية، فالأصوات الانفجارية «هي التي ينحبس فيها مجرى الهواء الخارج من الرئتين حبسًا تامًا في موضع من المواضع، وينتج عن هذا الحبس أو الوقف أن يضغط الهواء ثم يطلق سراح مجرى الهواء فجأة، فيندفع محدثًا صوتًا انفجاريًا»³ فتجمع كمية الهواء في الرئتين، فيضغط الهواء ثم ينطلق دفعة واحدة محدثًا صوتًا مدويًا، والأصوات الانفجارية هي : (ب، ت، د، ط، ض، ر، ق، الجيم القاهرية).

أما الأصوات الاحتكاكية هي التي «يصنف فيها مجرى الهواء الخارجي في موضع من المواضع بحيث يحدث الهواء في خروجه احتكاكًا مسموعًا وهي: (ف، ث، ذ، ظ، س، ز، ص، ش، خ، غ، ح، ع، هـ)»⁴ عكس الانفجارية التي ينحبس فيها مجرى الهواء كلية، بل يضعف فيها مجرى الهواء ثم عند خروجه يُحدث صوتًا مسموعًا. ولأن اهتمام الدرس اللساني القديم بالقيمة التعبيرية للفونيم أو الصوت في منحه أكثر من دلالة، كون التماثل بين الفونيمات المكونة للكلمات يُحدث تجانسًا حرفيًا يسهم في بناء الدلالة «إن التماثل من خلال الكلمات EL يُحدث جرسًا صوتيًا وهذا الجرس يحدث إيقاعًا، والتشكيل الإيقاعي يسهم في تشكيل المعنى على المستوى السياقي للنص، فرأى "فيرث Firth" و"فندريس" امتدادًا لرأي "ابن جني" في باب تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني»⁵ بمعنى انسجام وتماثل الأصوات يحقق شرط تماثل المعنى وانسجامه، ويقول ابن جني في هذا الباب «من ذلك قوله

¹ ابن سينا، ص 172.

² د. محمد كواكبي، خصائص الخطاب الشعري ص 105.

³ د. مبروك عبد الرحمن، من الصوت إلى النص، ص 51.

⁴ المرجع نفسه، ص 51.

⁵ المرجع نفسه، ص 32.

سبحانه وتعالى ((أَلَمْ تَرَ أَنَّا أَرْسَلْنَا الشَّيَاطِينَ عَلَى الْكَافِرِينَ تَؤْزُهُمْ أَزًّا))¹ بمعنى تغريهم بالمعاصي، ولهذا في معنى تمزهم هذا، والهمزة أخت الهاء، فتقارب اللفظان لتقارب المعنيين، وكأنهم خصوا هذا المعنى بالهمزة، لأنها أقوى من الهاء، وهذا المعنى أعظم في النفوس من الهزّ لأنه قد يهز ما بال له، كالجدع وساق الشجرة ونحو ذلك² فتقارب لفظ الهزّ مع الأزّ مشروط لتقارب المعنيين وانسجامهما.

وابن جني هو نفسه الذي قال بأن أصل اللغات مستمد من جغرافية الحرف في محيطه الطبيعي وإنما يعود إلى أصوات الريح وخرير الماء: «إنّ أصل اللغات كلها إنما هو من الأصوات المسموعات كدوي الريح، وحنين الرعد وخرير الماء»³ فكل كلمة يحمل معناها دلالة المناخ المحيط بها.

كما تعرض "الإمام عبد القاهر الجرجاني" إلى قضية علاقة الصوت بالمعنى، وحتى وإن بدا مؤيدا للدلالة المعنى عن الحرف وليس العكس لما يحدثه تلازم الحروف والألفاظ المسجّعة، من عجز للمتلقي في معرفة المقصود من وراء ما ذكر فيقول «والمتملعل يمثل ما ذكرت من أنه إنما يكون تلازم الحروف معجزا بعد أن يكون اللفظ دالا، لأن مراعاة التعادل وإنما يصعب إذا احتيج ذلك مع مراعاة المعاني - فإذا تأملت - يذهب إلى شيء ظريف هو أن يصعب مرام المعنى بسبب اللفظ، فصعوبة ما صعب من السجع هي صعوبة عُرضت في المعاني من أجل الألفاظ»⁴ فينبغي للدارس مراعاة الانسجام بين الصوت والمعنى، وحتى وان اقتضى الأمر عدم العناية بالألفاظ بغية الوصول إلى المعنى لأن الأصوات هي دلالات ومعاني تصنع باجتماعها فاعلية النبض الشعري «بذلك تصبح الأصوات علامات دالة على معاني تصنع بها فاعلية كل منها مع الآخر، وجدليتها نبض الفعل الشعري»⁵.

نسبة تواتر الأصوات المهموسة والمجهورة على مستوى القوافي في كل من

ديوان اعتصام، وفضاء لموسم الإصرار، وفي المدونتين معا. (على مستوى القافية):

الصوت	في ديوان اعتصام	في ديوان، فضاء لموسم الإصرار	في المدونتين معا
-------	-----------------	---------------------------------	------------------

¹ سورة مريم، الآية 83.

² أبي الفتح عثمان بن جني "الخصائص"، تحقيق محمد علي النجار، المكتبة العلمية، دار الكتاب المصرية د. ط ج 2 ص 146.

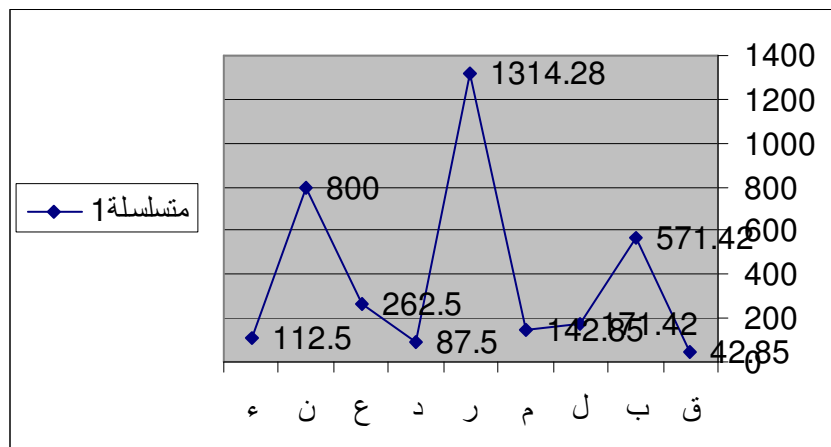
³ المصدر نفسه، ج 2 ص 46.

⁴ الإمام عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق د. مح. 28.57 مد التنجكي، دار الكتاب العربي بيروت ط 2، 1417هـ، 1997م.

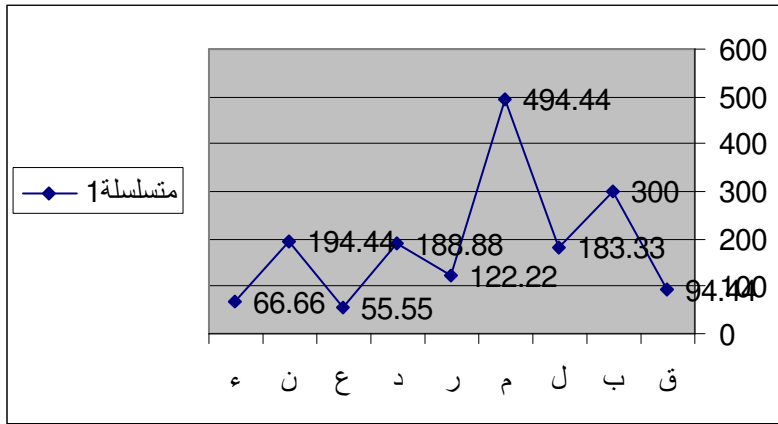
⁵ د. مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العر 314.28 في الحديسهثحث، ص 30.

ر	%122.22	%1314.28	%456
ب	%300	% 571.42	%376
م	%494.44	%142.85	%396
ن	%194.44	%800	%364
ق	%94.44	%42.85	%80
ل	%183.33	%171.42	%180
د	%188.88	%87.5	%286
ع	%55.55	%262.5	%124
ء	%66.66	%112.5	%84
ت	%366.66	%714.28	%464
ف	%61.11	%314.28	%88
ح	%16.66	%85.71	%36
ك	%44.44	%28.57	%40
س	%27.77	%28.57	%28
هـ	%161.11	%314.28	%204
ث	%0	%100	%28
ح	%16.66	%85.71	%36

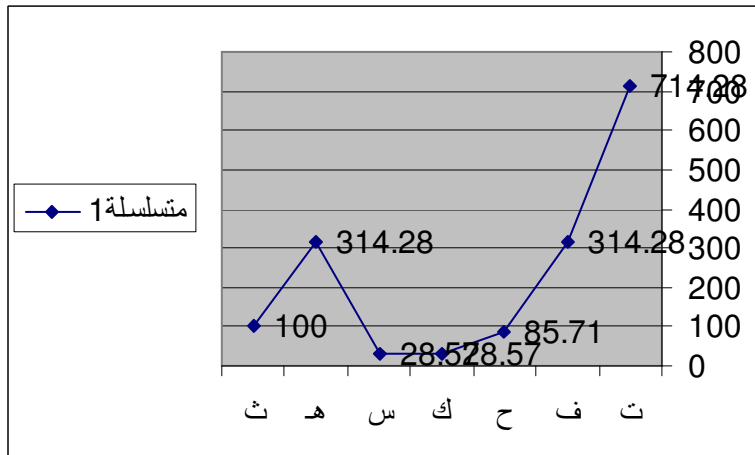
المنحنى البياني رقم (1) الذي يمثل النسبة المئوية لتكرار الأصوات
المجهرورة على مستوى القوافي في ديوان اعتصام



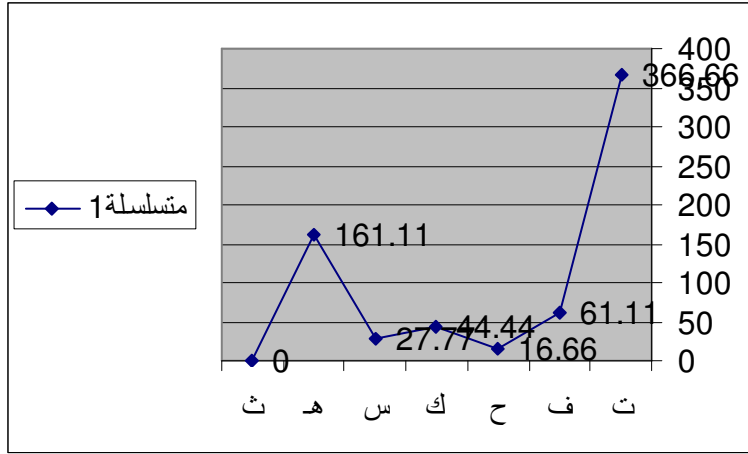
المنحنى البياني رقم (2) الذي يمثل النسبة المئوية لتكرار الحروف
المجھورة في ديوان فضاء لموسم الإصرار (على مستوى القوافي)



المنحنى البياني رقم (3) والذي يمثل النسبة المئوية لتكرار الأصوات
المهموسة في ديوان اعتصام (على مستوى القوافي)



المنحنى البياني رقم (4) الذي يمثل النسبة المئوية لتكرار الأصوات المهموسة
في ديوان فضاء لموسم الإصرار (على مستوى القوافي)



فالأصوات لم تنطلق من فراغ وإنما هي علامات لمعان ورموز متنوعة ومختلفة «فالحروف ليست مجرد أصوات تنطلق من فراغ وإنما هي رموز لأشياء أو أفكار في العالم الخارج عن اللغة»¹ (الأصوات المفخمة والمرققة).

ومن خلال العملية الإحصائية التي قمنا بها فيما يتعلق تكرار الوحدات الصوتية والتي تنوعت بين الجهر والهمس والشدة والرخاوة.

وأول ما نبدأ في تحليلنا، الأصوات المجهورة ونسبة تكرارها. وأكثرها تواتر في ديوان اعتصام حرف الراء، والذي يشكل تجانس خلفي هندسي² يحدث في آخر الأسطر والأبيات ويتشكل عبر مفردات متجاورة «وهو تجانس صوتي فيما يشبه القوافي الداخلية وقد شاع هذا اللون في شعر السبعينات»³، ومن الأمثلة نجد قوله في قصيدة:

والملاحظ في هذه الأبيات تكرار صوت الراء في نهاية كل الأبيات وليس الدافع للالتزام لهذا الصوت هو سعي الشاعر لتحقيق القافية، بل لغرض آخر ألا وهو منح الوقف الكافي للدقة الشعورية «وليس الالتزام بنهاية صوتية لكل بيت هو دافع الشاعر الملح وراء هذا النوع من التقفية، بل ربما كان الإيقاع الداخلي في تجربته الشعرية هو الدافع الأساسي وراء خلق هذه النغمة التي تنبت الدفقة الشعورية في الجملة الشعرية»⁴ لأن أغلب الشعراء تعودوا

¹ (د.مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ص 20.

² (ينظر المرجع نفسه، ص50.

³ (ينظر المرجع نفسه، ص50.

⁴ (د.مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية، ص52.

في إنشائهم لأسطرهم الشعرية أن يوظفوا حرف روي وقافية يتكرران في أغلب الأبيات، كما أن الجناس الخلفي أضفى على الأبيات تماثلاً صوتياً منح المتلقي شعوراً قوياً بعمق الموقف «فالجناس الخلفي... أعطى الحكم الدلالية تأكيداً صوتياً ليخلق إيقاعاً نفسياً يوحي للمتلقي بأهمية الموقف»¹ ويستمر التصاعد الدرامي لصوت الرّاء، مما يسهم في تصاعد التكرارات المتوالية له في بقية الأبيات التي تجعل انفعال الذات المبدعة في تكثيف مستمر رغم أن القصيدة الجديدة خرجت من هيمنة القافية الموحدة، وصوت الروي الموحد إلى فضاء التعددية:

(من الكامل)

9. تأويل رؤياك انمى لعيوننا
وعيوننا صارت كما قد صاروا
10. فسئلتي في صهوة الفجر الكبي
ر، ففي ثنيات الوداع، النار
11. عمران إنّ دموعنا قد سبّحت
فإذا الرؤى بعد الرؤى تنهار²

فالقافية هي التي تتحكم في سير التجربة الإبداعية، إذ يتقيد الشاعر بحرف روي موحد (الرّاء) ويجعلها بذلك تسير بجذر جديد، قليلة التنوع بما تحويه الأسطر الشعرية. والرّاء، صوت من الأصوات المجهورة التي أثبتت الدراسات أنها «أربعة أخماس الكلام تتكون من أصوات مجهورة»³.

وهي توحى بالقوة وشدّ انتباه السامع «ويوفّر انتشارها في النص ظللاً من المعاني توصف بحسب صفة الأصوات فإذا كانت مجهورة ازداد المقام تفخيماً، لأن الصوت المجهور يتصف بحركة قوية»⁴.

وصوت الرّاء، صوت تكراري ما دخل في كلمة إلا وأكسبها سمة المعاودة والاستمرار، وكأنه لا يكتفي بحركة واحدة واثقة، وإنما بحاجة إلى المعاودة المستمرة حتى يتأكد من فعل وكان الباعث على تردد هذا الحرف عامل لا يتصل بالمعنى الذي ابتغاه الشاعر أصالة⁵،

¹ (د. محمد فكري الجزّار، الخطاب الشعري عند محمود درويش ص34).

² (حسين زيدان، اعتصام ص1112).

³ (ينظر د. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية ص21).

⁴ (د. محمد الكراكي، خصائص الخطاب الشعري، ص99).

⁵ (د. حبيب موسى، القصيدة المتوحشة لنزار قباني، سيمياء المعمار الشعري، الملتقى الوطني الأول للسيمياء والنص الأدبي 2000-2001م جامعة محمد خيضر بسكرة ص213).

وإنما هو للسرب الذي يأتي من ناحية أخرى، وقد تَعَلَّمَهَا ولكنها حاضرة في فكره أثناء العملية الإبداعية «والراء في اللغات القديمة بمعنى الرأس، والذي قال عنه الخليل أنه الرجل الضعيف وأنه زيد البحر»¹.

ويتكون صوت الراء بتتابع طرقات اللسان على اللثة تتابعا سريعا ومن هنا كانت تسمية الصوت بالمكرر وهذه الطرقات تحدثها حركة عقلية واعية من طرف اللسان الذي يحدثه الوتران الصوتيان تلك النغمة عند نطق الراء، ولعل تتابع الراء في قصائد حسين زيدان على مستوى القوافي ما هو إلا دليل على التكرار واستمرارية المأساة التي يعرضها الشاعر بين ثنايا قصائده:

(من المتقارب)

64. كنت أحبي له موسم القادمين ...

65. إلى من يعرج...

66. إلى من يسرى ...

67. ويجهلني ذلك النَّسر

68. نسري...

69. كما كنت أجهل في السفح سري...²

ف نجد الراء تكرر في (النسر، نسري، سري) فالسر هنا متواصل ومستمر لو عرف بطلت عليه هذه التسمية .

وصوت الراء ينتمي إلى الحروف الذوقية كما ورد في كتاب الحروف العربية للدكتور حسن عباس « (مجهور، متوسط الشدة والرخاوة، شكله في السريانية يشبه الرأس، أشبه ما يكون بالمفاصل من الجسد، الرأس، مرفق، رقبة، ركبة، رجل، وحاجة اللغة العربية لحرف الراء تنتقل عن حاجة الجسد للمفاصل ولولاه لفقدت لغتنا من مرونتها وحيويتها، وقدرتها الحركية،

¹ (د. حبيب موسى، توترات الإبداع الشعري نحو رؤيا داخلية للدق الشعري وتضاريس القصيدة ط1، 2001-2002م دار الغرب للنشر والتوزيع ص14.

² (حسين زيدان، ديوان اعتصام ص28.

ولفقدت بالتالي الكثير من رشاقتها كما أنه يدل على التحرك والتكرار والترجيع، وعلى الرقة والنضارة والرخاوة وعلى الفزع والخوف وعلى الثبات والاستقرار والربط وضّم الأشياء»¹.

وما يدل على التحرك في قول الشاعر حسين زيدان:

179. إن الجّمال عيون تناديك

180. يا خير جيل

181. إلى أن تثور²

ولصوت الرّاء قدرة على الانطلاق في الكلام لأنه من الأصوات الذلقة فتأمل الثورة وما يلازمها من حركة سريعة، وقوة انفعالية تناسب ذلك الجو الغني بعناصرها، بغية انجلاء الغيم ووضوح الرؤية، فللفظ الثورة معنى غني ألا هو استقراء الواقع لاستشراف ما ينبغي أن تتوخاه التجربة الإبداعية: «فاستقراء الواقع الرؤيوي، الاستشراق الذي ينبغي أن يكون كما تتوخاه الرؤية الإبداعية حاضرا في أبجديات البعث المرتقب للواقع اليوتوبي لم يتجلّى إلا كعلاقة واسعة»³.

فالشاعر حسين زيدان وقّع خطوطا عريضة للوصول إلى واقع منتظر يمكن للذات المبدعة أن تتكيف معه بواسطة الكتابة.

وما يدل على التكرار والمعاودة، قوله في قصيدة (سقوط وقيام كثيرين):

4. وسارق قوت ينفخ مرحي

5. ماء ... والوحل جفاف آخر

6. هذا ما قال الزائر ...

7. ثم تدثر بالأطياف وأوحى لك ما قد أوحى

8. في الذهن غيوم الحدس الآخر.

¹ د. حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري ص42.

² حسين زيدان، اعتصام ص37.

³ د. عبد القادر قيدوح، الرؤيا والتأويل، مدخل القراءة، القصيدة الجزائرية المعاصرة، ديوان المطبوعات الجامعية ط1، 1994م، وهران ص99.

9. هذا ما قد قال الزائر

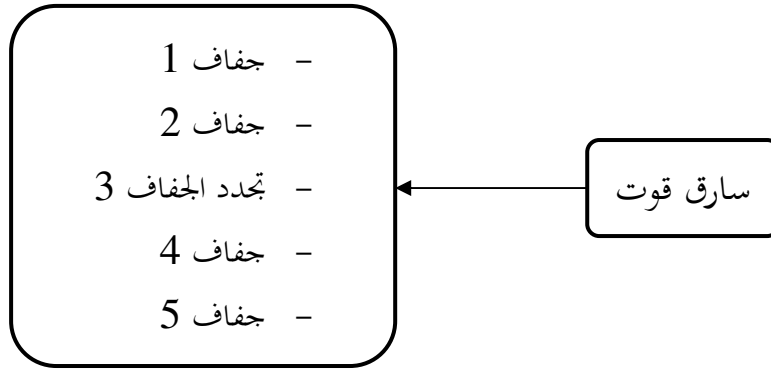
10. مندهش سرب المشوار

11. وهذا الثائر قد يفلت من قبضة ربح غضبي

19. وشدّ بأذيال نهار¹

إنّ الهيمنة الواضحة لحرف الراء (سارق - آخر - الزائر - المشوار - نهار) حملت ما يدل على المعاودة المستمرة والترجيع فتأمل قوله في السطر 4 و 5 (وسارق قوت ينفخ، مرعى ماء ... والوحد جفاف آخر) لبقاء السارق واستمراره تحقق معاودة الجفاف في الظهور العديد من المرّات.

لبقاء السارق يستلزم بقاء الجفاف فجاءت لمعنى الاستمرارية :



كذلك قوله في (غيوم الحدس الآخر)، في الأسطر رقم 08 نستنتج أنه يوجد أكثر من حدس، والحدس المقصود هنا هو المنبئ بليل الأحزان واستمرارية المعانات، وما يدل على ذلك اقتران الحزن بتركيبية الغيوم مما أضفت صفتها عليه وجعله يحيل إلى دلالة واضحة بائنة حملت معاني الانتظار الطويل أو التفجع.

ومن المعاني التي تدل على المعاودة والتكرار، قوله السطر رقم (19) (ويشدّ بأذيال نهار) فهذا الثائر رغم تأكيد تحقق غيوم الحدس الآخر، إلا أنه ما زال آملا في واقع الحياة الرؤيوي، بقي ينشد قصائد الأمل وينشد بطرف النهار، فالنهار هنا علامة تركيبية أحالت لمعاودة الرجوع، وتحقيق الأمل المنشود:

¹ (حسين زيدان، اعتصام ص47.

- 104 - ما أحلى النشوة لو تكفي !
- 105 - ما أروع دمع التمساح !
- 106 - ما أروع تصفيق الراح !
- 107 - ما أروع حمل الغمد بلا سيف¹

إن هيمنة الصيغة التعجبية (ما أفعل) على الأسطر الشعرية، جعلتنا ننضم إلى جو الدهشة والفرح (ما أروع دمع التمساح) فمجرد تخيلنا لجسم (التمساح) نشعر بالخوف والفرح فما بالك من رؤيته وتأمل دموعه، وبطبيعته الحال، الشاعر وظف التمساح لغرض معنوي دلالي، مجازي بعيد عن الصورة الطافية فوق الصفحة المكتوبة من النص الشعري المعاصر. ما يدل من صوت الراء على الثبات والاستقرار، وضم الأشياء:

37. كنت تعرف منذ البداية نافورة الحزن.

38. تنفر من حوتها اللائكي وتسعى حثيثا إلى رقة الصخر²

والملاحظ في هذه الأسطر ما يدل على الثبات والاستقرار فالصخر كتلة من الجزئيات مضمومة إلى بعضها البعض مستقرة وثابتة في مكان واحد لا تنحاز عنه، فقيمة الحزن ثابتة لم تغادر، ولم تبعد فاستعارت صفة الصخر، صفة الواقع الذي لا يثور، الذي بقي رهين الضعف والاستيلاء «واقع هش متآكل ينحدر إلى الاتضاع والاستيلاء ومحاولة تثويره ضمن جدلية التعبير، إلا أنّ حلم التغيير هذا يرتطم بواقع لا يتفاعل ولا يثور، وكأنه لا يرغب في التحول»³ يبقى ثابتا مثل الصخرة التي لا تتحول، وينتهي الحلم، حلما دون مجيء من يقوم ببعثه من جديد، ويسهم في خروجه من دائرة الصمت والحزن والاعتراب، ويبقى الراء، من أقوى الوحدات الصوتية نظرا لطبيعته ومخرجه، والمواقف التي عبّر عنها سابقا، ويزيد عن ذلك، فقد اعتبره اللغويون القدماء من أقوى الحروف، ومنهم ابن جني الذي اعتبره أقوى

¹ (حسين زيدان، اعتصام، ص53).

² (المصدر نفسه ص49).

³ (د. عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل ص11).

من اللام، وتفسيره كان بكثرة اللثغة فيها « اعتبر ابن جني الرّاء أقوى من اللام، أما تفسيره قوة الرّاء بكثرة اللثغة فيها»¹.

ولكن أنكر عليه ذلك الدكتور ابراهيم أنيس وأرجع قوله إلى ما يحدثه من جهد عضلي أثناء عملية نطقه وردّ على ابن جني بقوله: «فهي عند المحدثين أقوى من اللام وأكثر وضوحاً، في السمع، فالتعبير الأقوى في كلام ابن جني غامض لا مفهوم له عند علماء الأصوات»²، فالدكتور ابراهيم أنيس لم يعارض ابن جني في قوله بأن الرّاء أقوى من اللام، ولكن النقد كان موجهاً إلى كون الرّاء قوية بسبب ما تحدثه من لثغة فهذا ما عارضه د.إبراهيم أنيس واستبدله بالجهد العضلي الذي يحدثه.

ويقول حسين زيدان في موضع آخر مكرراً صوت الرّاء، على مستوى القافية:

1) حب

1. نحم قوم اجتمعنا صدفة... لم ندر ما ندري
2. عشرون نحن ... والعيون من خزف
3. لما سألت صاحبي عن اسمه ارتجف
4. وعندما هبّ الجميع لانتخاب صاحب الأمر
5. ضجّت جبال صوته .. تغري .. وباسمه ... هتف!³

كرّر الشاعر الرّاء على مستوى القافية مرتين في البيت الخطي رقم 01 والبيت الخطي رقم 04 (ما ندري -صاحب الأمر) وارتبطت دلالة الرّاء هنا بالعبثية وإثبات عدم الاهتمام، (ما ندري!) مثل ما تميزت به قصيدة إيليا أبو ماضي من كثرة التساؤل بغية إبداء الحيرة، والعجز عن إيجاد من يحل بديلاً للواقع المستلب، فالشاعر كغيره من أبناء هذا الوطن يبقى صامتا تحت ظلال السكون ينتظر حدوث المعجزة وقت انتخاب صاحب الأمر.

« يمثل النطق بحرف الرّاء، حيث يتكرر قرع طرف اللسان لحافة الحنك فوق الأسنان

الأمامية العليا، هي وخزات الروح المتكررة في الجسد الآدمي الذي تجسدت فيه كراهية

¹ د.إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر ص23.

² المرجع نفسه ص23.

³ حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، ص44.

الشاعر للشر»¹. فعلو نسبة الرء في ديوان اعتصام، إذ وصل إلى نسبة 1314.28 % على مستوى القافية بينما في ديوان فضاء لموسم الإصرار، لم يتجاوز نسبة 122.22 % ثم يأتي صوت الباء، الذي تكرر في ديوان اعتصام بنسبة 571.42 % وبلوغ صوت الرء، النسبة المذكورة أعلاه جعلته صوت مميز عن بقية الأصوات، مما خلق نوعاً من الانسجام الصوتي الذي يسهم في بناء الحركية الإيقاعية الخاصة بالخطاب الشعري، حتى يصل إلى موقع لم يعد فيه صوت الرء سائداً، فيخلق ما يسمى بالانحراف أو الانزياح عن المعيار، وهذه الصفة تقدم أهم الخصائص التي يتميز بها الخطاب الشعري المعاصر «إذا سبقته في العادة تردد صحيح ومنتظم وبمعدل مرتفع لعنصر ما، مما يخلق نوعاً من الدفع الإيقاعية، وحينئذ وفي نفس الموقع الذي كنا نتوقع فيه ظهور ذلك العنصر تراه غائباً، الأمر الذي يخلق انطباعاً بالانحراف أو (الإخلال) ويعطي الإحساس بالحد الأدنى من (اللانظام) الإحساس بالبساطة وبطبيعة النص»².

وبعد شعورنا بالخيبة من توقف المد الإيقاعي الذي يشكله تردد صوت الرء، يحل بعده صوت الباء إذ تكرر بنسبة 571.42 % وهي نسبة لا تقل أهمية لما شكله حرف (الرء) وهناك من الدارسين المحدثين من أعطى الأولوية للصوت المنطوق، عن المكتوب ومن هؤلاء نجد الدكتور مراد مبروك عبد الرحمن في كتابه "من الصوت إلى النص" إذ يرى «فمن طريق الصوت يمكن كشف الأنماط الدلالية للغة، وللبنية الاجتماعية، لأن اللغة المكتوبة وحدها لا تفي بكل مقتضيات الأبعاد الدلالية للنص من ناحية، وللتحليل الاجتماعي الذي أنتجها من ناحية ثانية فمن خلال مد آذاننا للصوت المسموع يشكل لنا مزية أكثر من قراءة ذلك الصوت ضمن الخطاب الشعري، لأن الأول يساعدنا على فض مغاليق النص الأدبي، ومعرفة المقصود الذي يريد المبدع أن يبعثه فينا من خلال رؤيتنا لتلونات وجه المبدع والحركات التي يدليها، ونبرات الصوت المتدرجة التي تحمل بين طياتها اهتزاز وانحدار يجعلنا نتيقن من الحالة النفسية المصاحبة للذات المبدعة، والمنبئة لتجربة ابداعية مميزة، أي العناية بالصوت الملحوظ للشكل اللغوي المكتوب»³ أي محاولة الكشف الدلالية لهذا الشكل المنطوق ضمن النص الأدبي، فالدارسون هنا لم يقصوا المكتوب ليبقى المنطوق بل عنيوا بهما معاً، فأهمية

¹ د. ممدوح عبد الرحمن، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر ص 40.

² د. بيوري لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة د. محمد فتوح أحمد، دار المعرفة د. ط 1995 القاهرة ص 97.

³ ينظر: من الصوت إلى النص ص 31.

المنطوق في إبراز البنية الدلالية التي تميز الخطاب الشعري عبر المؤثرات الصوتية النوعية Voice quality effects « الظواهر الصوتية المتنوعة التي تحدث أثرا في النص الأدبي على مستوى المعنى والدلالة الإيقاعية وتمثل في النبر والتنغيم والجره والهمس والشدة والرّخاوة والتفخيم والترقيق وأنظمة الوقف، والمقاطع الصوتية وتنوعها»¹

فكل هذه المؤثرات هي علامات سيميائية دالة تسهم في بناء المعنى وتشكيل القراءة الثانية للنص الأدبي، وبما أن قلبي الحظ في حصولنا على نصوص منطوقة، للشاعر حسين زيدان، نظل نسير في حدود ما توفر لدينا، وهذا لا يعني أن ما وجد في النص المكتوب لا يمنحنا قراءة مستحدثة للنص الشعري يمكن من خلالها كشف الدلالات النفسية والأجواء المحيطة والتي تمّ فيها إنشاء النص الأدبي.

ونعود إلى صوت الباء الذي بلغ نسبة 571.42% و الباء صوت مجهور، وانفجاري شديد، والأصوات الشديدة هي التي ينحس عندها مخرج الحرف وذلك بضبط الأعضاء التي تحدثه على بعضها حتى إذا انفصلت فجأة حدث الصوت كأنه انفجار كما في الشفتين الفجائي وهي (أ، ب، ث، د، ط، ك، ق) ويضيف د. إبراهيم أنيس (ج) القاهرية. «والباء يصنّف من حروف الحاسّة البصرية، يشبه شكله في السريانية شكل البيت يدل على الامتلاء والاتساع، والعلو ماديا ومعنويا لما يحاكي انفتاح الفم على مداه عند خروج صوت الباء، وعلى الانبثاق والظهور والانفراج، وتدل على الحفر والشق والبعج والقطع والشدة ... والبعثرة والتبديب، والياء غليظة لغظتها يشبه صوتها خفقة الكف على الأرض»².

تردّد صوت الباء وكوّن لنا ما يسمى بالجناس الحرفي كما أشار "جون كوهين" «أن تتحدث عن تماثل صوتي داخلي بالمقارنة مع التماثل الصوتي الخارجي الذي تكونه القافية»³ فشكل التجانس الصوتي، تشابه مع القافية والفرق أن التجانس الحرفي حاصل بين كلمة وأخرى أما القافية بين بيت وبيت.

يقول في قصيدة يونس والبحر:

¹ (المرجع نفسه ص 44.

² (المرجع نفسه ص 41.

³ (جون كوهين، بناء لغة الشعر العليا ص 109.

7. تظل شمسنا تخبو، تخبو كأن شروقها أبداً غروب
 8. أما اكتشف الفتى لغز السواقي ففي أعماقه نهر يجوب
 9. يلامس ورده فيثور جيل متى الإنسان عن غنى يتوب¹

فالحركة الإيقاعية جاءت ثقيلة، تباعا لما أظهرته من صور مأساوية عكست الموقف الشعوري الذي يتوخى المبدع تجسيده، ومن خلال ما وظفه، تظل شمسنا تخبو وتخبو، فتأمل حركة الخبو والتي تشير إلى عملية الاختفاء بالتواتر إذ لا تمضي دفعة واحدة، إضافة إلى السكون الاستغراقي²، ويسمى بالاستغراقي لأنه يستغرق وقت معين أثناء عملية النطق، بالمصوت أو الفونيم . «وأما أنا فلا أعتبر إلا الحركة الصوتية وما لها من الكيفية حين استغراقها للوقت»³.

كذلك ورود صوت الباء في نهاية الأبيات والذي يشكل قافية موصولة بالواو، و مردوفة بالواو مما أسهم في تسلسل الصورة الإيقاعية الثقيلة واستعانة الشاعر ببحر الوافر (مفاعلتن مفاعلتن) وتعرض كل من عروضه وضربه إلى علة القطف (عصب + حذف) والمعلوم أن ورود العلة يسهم في تمديد المدة الزمنية لنطق المقاطع والتي جاءت كلها ممددة.

كما أن التماثل أو التجانس بين الوحدات الفونيمية على مستوى القافية يفضي إلى انسجام في البنية الدلالية للصوت تستدعي دلالة أو معنى هذا ما أفضى إليه "عبد القادر الجرجاني" سابقا، وجون كوهين الذي يقول «القافية ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر، بل هي عامل مستقل، صورة تضاف إلى غيرها وهي كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقية، إلا في علاقتها بالمعنى»⁴، كما أنها «تجانس صوتي للحركة الأخيرة وللحرف المحتمل وقوعه بعدها»⁵.

بيد أننا لا نعتبرها قافية، إلا إذا وقع عليها النبر، أي إذا تحددت بوقفه عروضية حسن الانتهاء عندها، فالدوال المختلفة لها مدلولات مختلفة، والدوال المؤتلفة لها مدلولات

¹ حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، ص

² د.محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي ص 321.

³ (المرجع نفسه، ص 321، 322.

⁴ (جون كوهين، بناء لغة الشعر ص 102.

⁵ (جون كوهين، النظرية الشعرية، بناء ولغة الشعر، اللغة العليا ص 101، 102.

مؤتلفة وهذا ما تكلم عنه "أندريه مارتيني" وما يعرف بالازدواج النطقي الذي يتطلب عددا غير محدود من المدلولات في المقابل أن الدلالات ترد محدودة «الذي يسمح بالتعبير عن عدد غير متناه من المعاني من خلال أربعين صوتا ونتيجة لهذا النظام نرى أن التجانس الصوتي في اللغة يورد مدلولات مختلفة يعبر عنها بدوال بينها تشابه جزئي أو كلي»¹ فالفونيمات في اللغات محدودة لم تتجاوز الأربعين فونيمًا مما يشير إلى دلالتها التي تحمل الكثير من المدلولات.

وإذا توخينا البحث والتقصي عن القرابة الدلالية التي يشكلها التجانس الصوتي أو الفونيمي للحرف الذي يعتمد كثيرا من المكونات الدلالية التي يظهر بها .
يقول الشاعر في قصيدة (الأشعة):

227. تعصّب تصلّب تأهّب ...
228. إذا صارحوك بمغزى الجهاد
229. أقل صوتك الحرّ من صفهم
230. ضع كمامة طهر ... ولا ولا تعقّب ..
231. تعصّب عصّب
232. فهم قاتلوك بما اقترفت يدك الحُسنين ..
233. وهم - قاتلوك .
234. سواء ذهلت
235. أم احترت في صدفة الشاطلين ... تعصب ...
236. فلم أكرهوك على كمّ آه
237. وكم أرغموا الحزن ألا يشطبّ
238. تعصّب ... فأنت الوحيد الذي لم يجرب
239. ترقب ...
240. فلا تدر نفس متى يبدأ الليل في غدره
241. وتفجأ حين الضياء يخرب ...

¹ (المرجع نفسه ص103.

242. تعصّب ... تعصّب

243. إذا لم تزمزم مياهاك سحرا

244. غدا سوف تصلب

245. تعصّب ... تعصّب ...

246. فضدّ التعصّب قامت عصابة

247. يعصّبها عصبي وصابة...¹

بني هذا المقطع على تجانس فونيمي داخلي يشكله حرف الباء، ضمن الأسطر وتجانس صوتي خارجي، تكونه القافية، فالسطر 227 (تعصّب تصلّب تأهّب) يستغرق مدة النطق متساوية بين الأفعال الثلاثة، ونلاحظ ذلك التقارب الدلالي الذي يشمل ثلاث مستويات أولها: الصيغة فكل أفعال هذه المقطوعة جاءت على وزن تفعلّ صيغة الخماسي المضارع، والتي تفيد الحث على القيام بالفعل، أما المستوى الثاني المحقق للتجانس والتشابه الدلالي الذي تدرج تدرجا منطقيًا، فالتعصّب هو التحضير السيكلوجي لأخذ موقف من قضية ما، ثم يليه مباشرة التصلب وهو الوقوف في مكان محدد الأبعاد وتعيين الهدف لإصابته، وبعد القيام بأخذ موقف معين وتعيين الهدف، تأتي مرحلة التأهب القسوى في إصابة الهدف. والمستوى الثالث أن التعصّب يستدعي التصلب، والتصلب بدوره يستدعي التأهب.

ولا شك في أن هذا المقطع يشكل توازيا واضحا² من ناحية دلالاته العامة، دلالة الألف الممضي التي توحي به كلمات (قاتلوك، آه، الحزن، يخرب، تصلب) فانسجام تفعيلة المتقارب (فعولن)، مع صيغة الأفعال المنساقّة إلى الملفوظ الشعري، تستدعي بدورها سرعة حركية في الأداء. ومن هنا يمكن القول أن خصائص البنية الدلالية انسجمت مع خصائص البنية العروضية، لأن الشاعر يرغب في خلق نوع من الانسجام أو التوازن بين ما يطغى من صراع داخلي تحركه آليات درامية و صوت يفجر تلك الطاقة الكامنة في الذات المبدعة « محاولة تخفيف هذا الكبت عبر تكريس صوتي يكون حركية النفس ويكسر جمودها» فبنطق

¹ (حسين زيدان، اعتصام ص 40-41-42.
² (ينظر البنى الأسلوبية ص 101.

صوت الباء الانفجاري المجهور، والذي يحدث بوقوعه صوت يشبه الانفجار، يمتلك طاقة كامنة تفجر الغضب ومعاناة الذات المبدعة و قيامها بإفراغ كل ما يختلج في داخلها، وإصرارها على تحقق عملية التعصّب , التصلّب , التأهّب، والترقب .

6. وقيل باسم سائح (من الرّجز)

7. إذا سمعت صوت "تجيا"

8. في السماء ... أو بطيات السحب

9. فاعلم بأنهم عرب

[4]

10. وقيل باسم فارس

11. إذا سمعت الخيل حمحت

12. إذا رأيت الخيل في غبارها ارتمت

13. وعانق التبليل ترسمها

14. وداهمتك الغاشية

15. فأنت بينهم

16. وهم جنود الحاشية

[5]

17. إذا الغناء فاق في السيل اللهب

18. وسأقت المذبة الطرب

19. على قصار الموج لا تمّاري¹

يتخذ الشاعر من هذه الأبيات الخطية المصّب الذي يتمكن من خلاله من وصف الوضع المحزن الذي آلت إليه الشعوب العربية، واتخذ من صوت الباء الساكن الروي، أو المصوت الذي جعلنا نشعر بالرسالة التي أراد الشاعر إيصالها، فهو باحث مستمر عن بديل، عن أرض واسعة، تتعطر بعبق زهور الياسمين تجاوزا لعتمة جعلت جميع الأشياء متصلبة لا تبدي أيّ حراك «فتحة عتمة غائرة ، وبحث مستمر عن الوجه الآخر لسماء تتحلى

¹ (حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار

بالضياء، وأرض تعبق بالورود وثمة ضياع مجهول يمتص دهشة الأشياء وتحولها إلى كلمات وامضة تستوعب احتمالات الغد، وفي ظلمة هذه العتمة هناك ضوء خافت لكي تنبعث وردة القلب المحملة بالعطاء والفرح»¹ فكل شيء وصل إلى حدود الانفجار ولكن المفاجأة تكون في الاصطدام بالواقع الراهن، فتتبدد كل الآمال وتضيع كل الأحلام، وتبقى الذات المبدعة ترسم التساؤل على شفيتها، فلم يبق لها سوى ذلك.

والملاحظ أيضا أن الأبيات الخطية المقتطفة من (أمثال أسقطها الميداني) جاءت على وزن الرجز، ولا يمكن أن نعتبره (حمار الشعراء) كما سماه أسلافنا، وذلك لما منحه الشعر المعاصر من مساحة جديدة جعلته يتحرك فيها بإنسيابية مستديمة «وينبغي ملاحظة أن توظيف هذه التفعيلة قد خلق سمة جديدة للشعر الحر، سمة تتيح لنا ألا نسميه كما سماه أسلافنا القدماء بـ (حمار الشعراء) أو (مطية الشعراء)، فالجو الإيقاعي الذي تشيعه هذه التفعيلة في قصائد "السياب" بشكل خاص كان لها الأثر في إعادة النظر في هذا الوزن»² ومنحه المكانة التي كان ينبغي له احتلالها منذ القديم.

ووردت تفعيلة الرجز (مستفعلن) مخبونة (0//0//) إذ وقر لنا هذا الزحاف نوع من الخفة التي اتحدت مع ثقل تمثله سلامة بعض أجزاءه (مستفعلن) فالإيقاع الخفيف والثقيل انسجم مع الانفجار الذي أحدثه صوت الباء إذ لا يعقل حدوث الانفجار بصيغة الهمس الذي لا يتلاءم مع طبيعة الموقف المعبر عنه، فهذا المقطع الشعري يحمل في طياته دلالة الغضب والتعصب والرتاء للحال، الذي وصلت إليه الأمة العربية الإسلامية، على الرغم من ظهوره بطابع تهكمي، يحمل كثير من السخرية، والتفسير الذي يمكن أن نوثقه بلجوء الشاعر إلى السخرية هو تخفيف المعاناة والتقليل من حدة الموقف.

وتحتوي الباء على سر عجيب كون الشفتين ينطبقان ويتلامسان بنطقها وهذا ما تحدث عنه الدكتور "عبد المالك مرتاض" «فكأن الشفتين تقبلانها تقبلا فكأنها إذا حرف جنسي»³ ويقصد الدكتور بلفظ جنسي المعنى الجيد أو الحسن للفظ الحسن «وهو استمرار الحياة ودوامها ولذلك جاء اسم الأب عليها في العربية»⁴.

¹ د. عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة ص12.

² (البنى الأسلوبية ص 102).

³ د. عبد المالك مرتاض، نظام الخطاب القرآني (تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن)، دار هومة، الجزائر 2001 ص279.

⁴ (المرجع نفسه، ص279).

فمن الممكن جدا أن نقبل الرأي الذي تبناه الدكتور عبد المالك مرتاض، من كون فونيم (الباء) يحمل معنى جنسي يوحي باستمرار الحياة وتواصلها، ويمكن أن نوثق قوله بما ورد في قصائد الشاعر، مثال ذلك قصيدة (يونس والبحر):

2- ويخفق في نسيم الحرف وحي فتزهر في شتيلته الحبوب¹

فدلالة الخفقان في البيت الشعري تحمل معنى بداية الحياة، واستئنافها، فبداية أول دفعة من الهواء الخارجي كالطفل المولود الذي يخرج إلى النور، فأول شيء يثبت حياته دقات قلبه، والتقاطه لكمية من الهواء ترمز للحياة الأولى (ودقات قلبه) الخفقان ثم تبدأ الأزهار تعطي منتوجها (الحبوب) مثل سلسلة حياته، من بداية التكوين إلى ينوع والنشاط ثم ارتسام آخر مرحلة وهي اكتمال التكوين.

ولكن لا يمكننا الجزم بأن صوت الباء يحمل دائما دلالة الاستمرار ومواصلة الحياة فتبقى هذه الأخيرة مقرونة بالسياق النصي الذي برزت فيه.

وقد يشغل الشاعر موضوع واحد دون غيره، مما يجعله يختار حرف روي واحد في قصيدة بكاملها، وهذا ما نجده عند الشاعر حسين زيدان في قصيدته (يونس والبحر)، إذ يتكرر صوت الباء من البيت رقم واحد إلى البيت رقم 10، فهو لا ينوع قوافيه، ويعود السبب إلى سيطرة موقف شعوري وحالة نفسية واحدة «فالشاعر تغطيه حالة شعورية طاغية فلا ينوع في قوافيه لغاية الإبقاء على اللحن الواحد المسترسل وتعبيرا عن التأثر اشتغالا»²، فجاءت القافية في قصيدة (يونس والبحر) على صيغة (يذوب، الهروب، شحوب، غروب) مما حقق تجاوبا صوتيا بين المصوت والبنية الدلالية للقصيدة بشكل عام، فالحركة الإيقاعية للقصيدة تقوم على الوحدة والتنوع، وحدة الوزن العروضي والتنوع الذي تحدثه أصوات اللغة «فموسيقى الشعر تقوم على التفاعل بين الوحدة والتنوع، ووحدة البحر وتنوع موسيقى الكلمات، كما هو معروف فإن الكلمة تنقسم إلى مقاطع قصيرة ومقاطع طويلة»³. فالشائع أن الشاعر يوظف بحرا واحدا، يضاف إلى التنوعات الصوتية والدلالية التي تحدثها المصوتات

¹ حسين زيدان، اعتصام ص 20.

² د. الطاهر التهامي، كيف تعتبر التسابيس مجددا، الدار التونسية للنشر، ط3، 1985 ص 69.

³ د. ممدوح عبد الرحمن، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر ص 104.

أو الفونيمات و«يوحى بالأناقة أو الرقة أو الإستكانة، وبالانبثاق والخروج من الأشياء ، إن معانيه تختلف باختلاف كفيات النطق له، يدل على الاهتزاز أو الاضطراب وتكرار الحركة»¹.

أما النون صوت فهو متوسط بين الشدة والرخاوة، والأصوات المتوسطة بين الشدة والرخاوة خمسة وهي: لن عمرا² وأضاف بعضهم إليها الياء والواو³ فعند حدوثها، يندفع الهواء من الرئتين ثم يتخذ مجراه في الحلق أولا حتى إذا وصل إلى الحلق هبط أقصى الحنك الأعلى، أو يحدث في مروره نوعا من الحفيف لا يكاد يسمع، كما أن بعض الدارسين المحدثين ربطوا القمة التعبيرية لصوت النون بالنواح أو الأنين ومن هؤلاء د.وداد سليمان في كتابها (الأسلوبية والصوفية).

وبعد هذا الرصد النظري الذي تعلق بصوت النون، نحاول الآن أن نستشف المعاني التي دل عليها صوت النون في شعر حسين زيدان والذي تكرر في ديوان اعتصام بنسبة 800% والنون صوت مجهور، «ويقتسم صفة الخيشومية مع الميم وهو من الحروف الشعرية الغير حلقية، وهو مصوت ومعناه شفرة السيف، أو الحوت أو الدواة، أصلح للتعبير عن مشاعر الألم والخشوع»⁴ :

أزت في دربك الإشعار أهمسه	وحجتي انطفأت ,فالرمز يخفيها
ها تي يديك,إذا لم نرق ثانية	للخلدعدنا,فقامت جنة فينا
أذلن مرة,يكفي, فأزلنا	لن يلدغ المؤمن الأواه يكفيها
5. لشعر قلب لمن ضاق الحنين به	ألم ترى نبضه يحيي المحبينا ⁵

فمصوت النون هنا، هو مبعث الحزن الذي يلون الأبيات الشعرية و يجعلها رثاء للذات المبدعة، وتجمع الشدة والرخاوة في النون، ما هو إلا دليل على يأس بائن في عدم التكيف والانسجام مع المؤثرات الخارجية وكأن الذات المبدعة تتلذذ بعذاباتها مع استمرارية

¹ (د.حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1998 ص

² ينظر المرجع نفسه، ص57.

³ (د.نور الهدى لوشن، مباحث في علم اللغة ص116.

⁴ د.حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، ص

⁵ (حسين زيدان، اعتصام ص3.

المعاناة «إن تساوي الشدة والرّخاوة ... يكشف عن محاولة يائسة للاعتدال والمقاومة، وكأن نفس الشاعر تأتي وتستكين لما يلزم بها من ضعف وشتات»¹ فعبارة (لن يلدغ المؤمن الأوة يكفيننا) حملت دلالة الوصول إلى ذروة الاكتفاء من الصدمات التي اعترضت مسيرة الذات المبدعة.

كما دلت على معاني الحرقه والألم لحال هذه الأمة الاسلامية، والتي وقعت في مطبات المكائد الغربية في أكثر من مرة، وكأن الشاعر يتحسر عن ما مضى من هزائم، ويشد العزم مع إصراره لعدم تكرار المعاناة مرة ثانية، فالشاعر محب لأتمته الاسلامية وبهذا الحب أمكن له التفاعل والاحساس بنبض الواقع، نبض الأمة «لذا تأتي تجاربه الشعرية مفعمة بأصداء هذا النبض وآخذه بصدق الحس وحرارة التفاعل»² والأصوات المجهورة تربطنا بمواقف شعورية نجدها تبرر من خلال أساليب التمرد والإصرار، لأنها تتميز بمجموعة من القيم التي من خلالها عبّر الشاعر عن ما يجول بداخله لتمثيل تجربته الإنسانية عبر قصائده و التي حملت لهجة شديدة، قوية الصوت ، وهذا ما أدى إلى طغيان الأصوات المجهورة على حساب المهموسة.

معنى الرقة والاستكانة:

72. عما يتساءل هذا القلب

73. عن سوسنة فقدت ظل الأغصان

74. عن ملحمة ضاعت في شفتي قرصان

75. عن إنسان

76. عما يتساءل هذا القلب³

إن تكريس صوت النون، يشيع جو الرقة والرهافة المنبثقة من مصوت قوي ومجهور، مما يضيف على النص جو من الحس المأساوي الحزين، وذلك لقيمه التعبيرية التي تحمل مميزات

¹ (د.حبيب مونسي، سيماء المعمار الشعري، قراءة في توترات الكتابة والدفق الشعري (القصيد المتوحشة- نزار قباني) نموذجاً الملتقى الوطني الأول للسيايمياء والنص الأدبي 7-8 نوفمبر 2000، منشورات الجامعة ص 213.

² (د.أحمد محمود مبارك، ومضات اسلامية في الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء للطباعة والنشر، ط1 2000م، الاسكندرية ص 154.

³ (حسين زيدان، اعنصام ص51.

الفيزيائية (الطبيعية)، الأكوستكية (السمعية)¹ وخاصة وقوعه بعد ألف المد التي أشاعت جو من الكآبة (الأغصان، قرصان، انسان) و أضفت على النص حالة من التوازن بين الصوت وبنيته الدلالية «وهنا نصل إلى مرحلة بالغة الأهمية في سلم مستويات التحليل الأسلوبي وهي مرحلة تساوق البنية الإيقاعية بالبنية الدلالية»² فصوت النون جسد معاني الرقة واللغة الهامسة والتي يخفي وراءها حضوراً نهائياً لرغبة خفية للتحرر من عالم المحسوسات والاحتفاء بعالم المثل «لأن الشاعر المتصوف يتعامل مع الباطن والمضمّر، والخفي الذي يتحد مع الموضوع الذي يشغل باله حتى يستطيع أن يتمثل الرؤية الانفعالية التي من شأنها أن تتسبب في دفع المشاهد إلى الملكة الحدسية في محاولة مريبة للتخلص من إنفعالات عالم المحسوسات والاحتفاء بعالم المثل»³ فالشاعر حسين زيدان وجد ملجأً للهروب من العالم المحيط به، الذي تسبب في حزنه وجعله يبدي حيرة مستمرة، عن سوء وجوده فأصبح مطبوع بدرامية القصيدة المعاصرة التي تزخر بميزات استشرافية تنبئية، فهي تصور الواقع الزاهن وما يمور به من أحداث لها طاقة استيعابية في استشراف الآتي، وانتظار البديل، فرغم ما أبداه الشاعر من تساؤل في الأبيات الخطية المذكورة آنفاً، إلا أنه لم يتعد عن رؤيته الموحدة والتي صورت ما يجب أن يكون عليه واقعا عبر ما استنطقه من صور ومشاهد جسد على مسرحها الصّراع القائم بين مختلف الأوجه والاتجاهات «فالقصيدية الدرامية التي تحدس الآني وتتوقعه وتعمل على تخمين ما سيحدث بعد تحقق فعل القصيدة»⁴ فما أدرجه الشاعر حسين زيدان ينسجم تمام الانسجام مع تعريف القصيدة الدرامية فقوله (عما يتساءل هذا القلب، عن سوسنة فقدت ظل الأغصان) بني صورة حملت الوجه الذي تتأمله، كما حملت صورة المستقبل المنتظر والأمر الذي أكد هذه الرؤية السوداوية صوت النون الذي جاء قبل ألف المد، وأشاع جواً من الكآبة.

ما يدل من صوت النون على معنى الاضطراب، والاهتزاز وتكرار الحركة:

143. أخلقت لأعبد رب الكون أنصره (من المتدارك)

¹ ينظر محمد مفتاح، تحليل النص الشعري ص35.

² د.حسن كاظم، "البنى الأسلوبية"، ص132.

³ د.عبد القادر فيدوح، الشعر والتأويل.

⁴ بوجمعة العوفي، القصيدة الدرامية، الخصائص والتحليل، مجلة عمان العدد السادس عشر بعد المائة، شباط- فيفري 2005م، أمانة عمان الكبرى ص41.

144. أم جئت لأمسح أحذية، وأبايع قدم السلطان؟!

145. لا شيء يدغدغ صومعتي... ما لم أحيا قرآني

146. أتلظى شوقا في سفري

147. ها قد أحكمت سماوية

148. وركبت أسرة طوفاني¹

يرد إذن صوت (النون) في نهاية، بعض القوافي وليس كلها، قد ألغى الشاعر بهذا التنويع، الرتابة والنمطية التي يمكنها إقبار النص الشعري في صور إيقاعية مكررة تسهم في خفوت الجانب الفني وتراجعها كما أضفى تنويع القوافي بعض الحركية والسرعة، التي أوشت بصبغة تفاعلية جسدت رؤية عكست التي سبقتها، فروي النون حمل دلالة الاضطراب والاهتزاز (طوفاني)، الثورة بغيه التغيير، فالشاعر ركب عربة سفره متجها إلى الطوفان حيث تكون العبادة هي شغله الشاغل دون أي غاية أخرى فهو لم يجر عمدا إلى توظيف القافية دون غيرها فليس هو من يختار أوزانه وقوافيه أو يفاضل بين إيقاعات الحروف والكلمات والمقاطع...» وإنما التجربة الشعرية هي التي تبني نظامها الموسيقي بكامل العفوية والتلقائية². فهو لم يختار أوزان وقوافي وأحرف وكلمات دون غيرها وإنما التجربة الشعرية هي التي تسوقه إلى اختيار مصوت ما، يتكامل تلقائيا مع التجربة نفسها والتي ساقته بدورها الشاعر حسين زيدان إلى هذا الاختيار.

فصوت النون الذي انسجم مع المد الإيقاعي للتجربة الإبداعية أحدث مواشجة دلالية بينه والمعطى الدلالي العام.

وبما أن تكرار النون بلغ نسبة 800% في ديوان اعتصام، فإنه في فضاء لموسم الإصرار لم يتجاوز 144.44% فمنح نغما قويا مجهورا مثال ذلك قوله:

27. كنت تعرف منذ البداية حجم الوطن

28. كنت تعرف مأساة هذا الضمير

¹ (حسين زيدان، اعتصام ص56).

² (د. عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دائرة المكتبة الوطنية ط1، 1998م، ص462).

29. وتعرف أَلغاز صمت المدن¹

يمنح صوت النون الساكن، مماثلة صوتية لعبت دورا ترصيعا لـ (الوطن، المدن) صحبه رنين لون النغم بصفة الإمتداد الزمني وتوفره على خاصية الاستمرار والجهر، الذي جعله مصحوبا برنين، إلى أن يصل إلى نقطة توقفه «ويكون هذا التمطيط مصحوبا برنين في حالة مصاحبة لحظة التمطيط لنطق الصامت»².

ومن الأصوات المجهورة كذلك صوت الميم الذي أخذ أعلى نسبة في ديوان (فضاء لموسم الإصرار) تقدر بـ 494.44% والميم صوت مجهور، ومتوسط بين الشديدة والرخاوة.

والأصوات الشديدة هي الأصوات التي تحدث انفجارا «عند مرور الهواء عبر الممر الصوتي، وانسداد ذلك الممر بفعل عائق عضوي، ثم ينفرج فجأة عندها يحدث الانفجار»³. أما الأصوات الرخوة فعند النطق بها، «لا ينغلق مجرى الهواء انغلاقا تاما، بل يضيق نسبيا، بحيث يسمح للهواء بأن يمر...، فيحدث (الهواء) نوعا من الصفير أثناء مروره ويخرج الصوت»⁴.

والميم من الأصوات التي تحدث بانطباق الشفتين على بعضهما البعض، وتدل على «بداية الأحداث، والجمع والضم، وذلك بضم الشفتين، أما انفراج الشفتين فهو يمثل الأحداث التي يتم فيها التوسع والإمتداد... ومنها ما يدل على المرونة، شكله في السريانية يشبه المطر، ويوحى بالكسب والرضاع والحلب، والمص، والاستخراج، والمضم والمضغ،... والتوسع والإمتداد، والانفتاح، أما إذا كان أخيرا فكان للإستبدال والإنغلاق»⁵. وبما أننا قمنا بإحصاء صوت الميم على مستوى القافية اخترنا بعض الأبيات التي تفيد معنى الإنسداد والإنغلاق مثال ذلك قوله:

(من البسيط)

1. ما زلت أنكر عن عينيك صحوتها

¹ (حسين زيدان، اعتصام ص 48-49.
² د.محمد العمري، تحليل النص الشعري، البنية الصوتية في الشعر الكثافة والفضاء - التفاعل، الدار العالمية للكتاب د.ط، ت. ص
³ د.نور الهدى لوشن، مناهج البحث اللغوي ص118.
⁴ د.نور الهدى لوشن، مناهج البحث اللغوي ص119.
⁵ (حسن عباس، الحروف العربية ص49.

2. إن قلت باسم "جبال الرفض"

3. قلت ... بـ "لم"

4. لن تشرق القسّمات البيض من هرم

5. ما دام في وطني ... خير الكلام "نعم".

وبما أن محاولتنا في هذه الدراسة، هي رصد للبنية التعبيرية للصوت الذي لم يتجاوز ما يرمو إليه القارئ للكشف عن الدلالات والإيحاءات التي ترتبط بالصوت اللغوي، فهو لم يتجاوز الرمزية الصوتية SYMBOLE PHONETIQUE لأن المعطيات الماثلة أمامنا، معطيات لغوية وكتابية بعيدة عن كيفية النطق «فإنما اشتغلت كيفية النطق بالأصوات فذلك ما يدعى بالأسلوبية الصوتية phonostyléne»، وإذا حاول القارئ أن يغزو معاني الوقائع الصوتية أو الكتابية فذلك هو الرمزية الصوتية symbolisme phonetique وتماشيا مع هذه التفرقة فإننا سنسّمى ما يرجع إلى الكتابة والإصااتة معطيات لغوية، وما يحدث عن كيفية النطق معطيات موازية للغة¹ مما ينتجه المتكلم أثناء عملية النطق ينتمي إلى باب الأسلوبية الصوتية، وما كان مكتوبا ويستثمره المتلقي للكشف عن الخصائص الأسلوبية التي تميز الإبداع الأدبي يأتي في مجال الرمزية الصوتية، أو القيمة التعبيرية للصوت كما ينعتها الدكتور محمد مفتاح.

2. حركية النظام الصوتي :

يمثل النظام الصوتي وحركته مجموعة من الميزات والخصائص التي تؤثر سلبا وإيجابا على البنية الدلالية للنص الشعري وأول عنصر يكوّن حركية النظام الصوتي الاستبدال إضافة إلى عناصر أخرى كالإستخراج والإضافة الحذف، والتقديم و التأخير.

1.2- الإستبدال :

والإستبدال هو: التغيير الذي تحدثه الأصوات في بنية الكلمة، فينتج من هذا التغيير توالد لفظي إذ حصل الإنسجام في إدخال الحرف الجديد مكان المحذوف مثل "طاب" إذ إستبدلنا (ط) بـ (ش) تصبح اللفظة (شاب)، إذن الإستبدال «هو اختيار بسيط يجري على الأصوات

¹ (د.محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، دار التنوير للطباعة والنشر -بيروت- د.ط.د.ت. ص

في الألفاظ التي تتحقق بها الكلمات يظهر سلوكها من حيث التداخل والتخارج في الموقع المعين من الكلمة»¹ ويقصد بالتداخل في الموقع المعين من الكلمة قبول الكلمة لهذا التغيير أي أنه لا يخل بالبنية النحوية والدلالية التي تؤديها الكلمة.

أما التخارج هو عدم قبول الكلمة للتغيير في بنيتها لكون الحرف المستبدل قريب من الحرف الجديد والذي يسمى "مقابلا" إستبداليا أو Substitution de contre «لأن الطاء المفخمة لا تتلوها ألف مرققة في عرف العربية الفصحى فهذا الموقع بعد الطاء مباشرة يتطلب الألف المفخمة ويأتي على المرققة»²، ولأن إرداف الطاء بالألف المرققة يؤدي إلى تنافر الحروف ومنه إلى تشتت الدلالة.

كما يعرف الدكتور مصطفى السعدني الاستبدال «بأنه يخل صوت أو أكثر محل الآخر سواء أكان هذا الآخر صوتا (فونيما) أو علامة دالة فيتغير ذلك المعنى إيجابا أو سلبا»³ أي إستبدال صوت بآخر، فيؤدي ذلك إلى تغيير المعنى لذلك قسّم الإستبدال في الشعر المعاصر إلى أربعة أشكال:

1.1.2 - إستبدال صوت بآخر غيره:

يقول حسين زيدان في قصيدته حدود الغد :

(من الكامل)

- 14- كم كنت أحلم مثل أبسط دابة في الأرض عن أرضي
15- إن قلت أين أبي ؟ لم ينكروا عرضي
16- أو قلت لن أمشي فالبحر مسدود والموج لن يمضي !
17- لم يسجنوا قدمي ... لم يقمعوا رفضي .⁴

في الأسطر الشعرية السابقة تم إستبدال الهمزة في أرض بالعين في عرضي، ويقوم الإستبدال بتغيير الدلالة لأن «إستبدال صوت يعني إستبدال الصفات الملازمة لهذا الصوت فصوت الهمزة هو من الأصوات الشديدة لا هو بالمجهور أو المهموس وهو من الحروف الحلقية»⁵

¹ (الدكتور تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص75.

² (المرجع نفسه ص76.

³ (الدكتور مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث.

⁴ (حسين زيدان ، فضاء لموسم الإصرار ص8

⁵ (ينظر حسن عباس، خصائص الحروف العربية، ص30.

والهمزة أشاعت جو من المنة (القوة)، الخفية في تمسك الشاعر بأرضه التي تمثل هويته وشخصيته أو وجوده، وهذا ما شغل أغلب الشعراء المعاصرين، الدفاع عن أوطانهم، وشعوبهم، فالشاعر يسعى إلى هدم الواقع المائل أمامه، والاستنجد بواقع جديد يرتفع به إلى درجة السمو واستشراق المثل العليا، ثم يجعل للأرض مقابلاً إستبدالياً (عرضي) نتيجة حتمية للحفاظ على الأرض وسلامتها لأن كل من الأرض والعرض، يكونان قضية كبيرة جعلت الشاعر يستمر في ثورته وتمرده لبقاءهما كما أراد أن يكونان.

والمقابل الإستبدالي العين، من الأصوات الشديدة يدل على الشدة والصلابة¹ شدة موقف الشاعر حسين زيدان في تمسكه بعرضه وأرضه معاً.

يقول في قصيدة عمران ليلة أول نوفمبر:

51. والشمس كانت مرّة .. في العمر تبحث عن دلال .. (من الكامل)

52. والشمس تبحث عن مجال ..

53. الشمس قوس كالهلال²

في الواقع أن الكلمات التي أخذت المقابلات الإستبدالية في الأبيات الخطية السابقة (دلال - هلال - الشمس كانت مرّة ... في العمر تبحث عن دلال) تبحث عن اكتمال عن رؤية ينضوي تحتها نور تام وكامل مثل البدر، الذي يكتمل جماله بتمامه، فنلاحظ المقابلة الاستبدالية الحاصلة بين ثنائيتين ضديتين (الهلال - الدلال -) فالهلال الذي يمثل عدم الاكتمال، والدلال يمثل التمام، وصوت الهاء من الحروف المهموسة والرخوة، يوحي بالاضطراب والاهتزاز والتوتر لوضع الهلال الذي لم يكتمل فيجعل الشاعر يصغي بذلك لحالة القلق وهي إحالة مفعمة بصور الصّراع الدرامي عن الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية وما يشوبها من ألوان الضعف والخبية التي تبعث القلق وعدم الطمأنينة في نفس الشاعر، كما أن الهاء توحى بمشاعر الحزن والأسى واليأس والضياع، اللذان استوليا على نفس الذات المبدعة وجعلته يستنجد في البحث عن الدلال، الذي حمل الصورة الظاهرية التي تحيل للدلالات المكبوتة «فالكلمات دائماً تحمل دلالات ظاهرية لا تسفر عن المعنى الحقيقي

¹ (حسن عباس، خصائص الحروف العربية، ص
² (حسين زيدان، اعتصام، ص 19).

بل لها انعكاساتها الدلالية في عالم الكينونة الباطني¹ فالدلالات الباطنية للدلال هي البحث عن الاكتمال والوصول إلى عالم يتعد عن ذرف الدموع وضياجر الضياع، والدال صوت مجهور شديد، من الأصوات اللمسية يدل على الشدة والفعالية والإصرار للوصول إلى منتهى الجبل ومعانقة مدارج الكمال. ويقول في موقع آخر:

13. فيضجر عن عشيرته إزورارا ليصبح آية للناس، حوت

14. فصوّب من هوى الإيمان رمحا كأن يونس التسبيح قوت²

حدث الإستبدال الصوتي بين الحاء والقاف، والحاء من الأصوات المهموسة الرخوة، والتي تتأثر بالسياق النصي الذي ترد فيه كذلك بكيفية التلفظ به، ويرى الدكتور عباس محمود العقاد، أن صوت الحاء يحتكر أشرف المعاني³، وكون يونس عليه السّلام في بطن الحوت شرف عظيم ومعجزة كبيرة أيّده الله بها ليعث من جديد بعد أن مكث في بطنه مدة طويلة من الزمن.

أما القاف فهو من الأصوات المجهورة الشديدة وهو من الحروف السمعية⁴، يوحي بالقوة والشدة، فقوة إيمان يونس عليه السّلام رغم ما اعترضه من مصاعب في سبيل إعلاء كلمة الحق، لم يتمكن اليأس منه بل واصل مناجاته لخالقه، فذاته هي ذات الصوفي التي تسعى إلى تجاوز وجودها إلى الوجود المطلق، وهروب الذات نتيجة لحرمانها مما تسعى للسمو به في عالمها الخاص المتميز عن بقية العوالم.

وما لجوء الشاعر إلى استدعاء الشخصية التاريخية يونس عليه السّلام ما هو إلا بحث عن عالم أبدى تستقر فيه الذات الصوفية المنشدة دائما للمتعالى.

2.1.2- إستبدال أكثر من صوت على مستوى السّياق:

يقول حسين زيدان في قصيدته (الأشعة):

¹ (الدكتور عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة ص14.

² (حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، ص

³ (الدكتور ممدوح عبد الرحمن، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر ص28.

⁴ (ينظر حسن عباس، خصائص الحروف العربية.

(من المتقارب)

224. تعصّب ... تعصّب ...
225. تعوّدت منذ صداقة ذروته
226. أن أصوّب
227. تعصّب ... تصلّب ... تأهّب
228. إذا صارحوك بمغزى الجّهاد.
229. أقل صوتك الحرّ في صفهم ..
230. ضع كمامة طهر ... ولا لا تعقّب...
231. تعصّب ... تعصّب ..
232. فهم قاتلوك بما اقترفت يدك الحسنين ...¹

تم الإستبدال هنا في أكثر من صوت على مستوى السّياق، فكان بين الأفعال التي جاءت على صيغة واحدة (تعصّب، تصلّب، تأهّب) إذ تم الإستبدال بين العين والصاد والهمزة، (تعصّب، تصلّب، تأهّب) فبين العين صوت شديد والهمزة صوت شديد و الصّاد صوت مهموس رخو إلا أنه يحمل قوة خفية توحى بصلابته وشدّته (تعصّب تصلّب) توحى بالإصرار والتمسك بالرأي أما الهمزة تحمل صفة بالبروز والإستعداد² كما في (التأهّب) والتي تشير إلى الاستعداد التام لإصابة الهدف أما العين فتوحى بالفعالية والشدّة والصلابة³.

3.1.2- إستبدال الأصوات بالتنقيط:

يلجأ بعض الشعراء المعاصرين إلى استبدال الأصوات بنقاط مستمرة لها دلالتها ضمن البنية الداخلية للنص الشعري مثال ذلك قول الشاعر في قصيدة (خوف في حجم الحزن) :

«.....»
(من الوافر)

1. يموت، ويترك الأحران تقتلني
2. ويتركني ... وحيدا بين آلاف
3. بخيط الليل يشنقني

¹ (حسين زيدان، اعتصام ص 40، 41.
² ينظر حسن عب"اس، خصائص الحروف العربية
³ ينظر المرجع نفسه .

4. ويتركني ويتركني¹

قبل أن يبدأ الشاعر في خطه أبياته أو أسطره الشعرية وضع خمس نقاط بين مزدوجتين، وهو بذلك يخاطب الميت الذي غادر مدينة الأحزان، وتركه وحيدا يتخبط في ليل الظلام الحالك، دونما يد تساعده في التغلب على ذكرياته وأحزانه، ولا شك في أن من غاب، ترك شرخا عميقا في الذات المبدعة، أدمى الكثير من الأحزان، وهو العمود الذي تأسست عليه القصيدة بكاملها فهو الشمس التي تزهر النباتات على ضفاف النهر وتبعث الحياة في كل الكائنات، وهو النفس العميق الذي يتنفس به كل الأفراد:

(من الوافر)

22. ونحن نعد :نحسبهم

23. ولن تأتي نهايتهم

24. لأن نباتهم فيض ... ونور يمتطي الأبداء

25. نباتا من ضفاف الشمس

26. آه ... مات كالشمس

27. «.....»²

والملاحظة المسجلة في قصيدة (خوف في حجم الحزن)، والتي يتساوى فيها الخوف والحزن ربما يكون الخوف في التصريح باسم الميت والحزن على فراقه، فنهاية النور، بشرى إليه وإلى كل الناس فنور النهار سيأتي ويزيل كل بقعة من الظلام، ويبعث من جديد نور آخر ينشر الأمل في كامل الأرجاء.

وهذا النموذج اعتمد فيه الشاعر الإستبدال بالتنقيط، كما أنه لم يردف النقاط هكذا جزافا وعبثا بل لوجودها دلالة عميقة تخدم الدلالة الكلية للنص الشعري، فالمقابل الإستبدالي يموت ويترك الشاعر وحيدا في وجه المأساة يتذكر أحزانه وينعيها، وكأن من مات هو من كان يجلس المأساة في مكان بعيد، ونهايته ربطته بلحظة الفرح المحاصرة بالظلمات والأحزان التي يتشبث بها فهو يمثل « لحظة الانخفاف والرّعدة التي تزوّده بالنبض والحرارة والقدرة على إثراء

¹ (حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار ص29.

² (حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار ص30.

الموت، وتوليد رؤى البعث»¹ فالذات الغائبة تولد في الذات المبدعة النبض واستقبال الحياة والقدرة للتغلب على الموت والبعث من جديد لعالم آخر متميز عن العالم الذي حمل تجربة الذات المبدعة المريرة ويقول في موضع آخر:

(من الكامل)

1. السّاحة:

2. الأرض ... والوطن الحزين ... ولفحة الأوراس .. وال ..

3. حيث امتدّت الرّيح ... حيث مسافة تحت الجبل

4. امتدّت الأسناخ ... وجه كالشّراسة صار بل ...

5. تخفو السّكينة ... تنتشي ... وتخيّط للأمر الجلل²

2.2- الإستخراج والإضافة:

الاستخراج هو عملية اشتقاقية وازيادة أحد الحروف على الكلمة مثل قاعد، عندما نضيف له الميم تصبح مقاعد وبالتالي يتغير المعنى. « والمقصود بالعملية الاشتقاقية اشتقاق من ذات الفعل أما الإضافة لا تذهب بعيدا عن معنى الاستخراج هي « أيضا زيادة أحرف عن الفعل الأصلي وبها يتغير المعنى ويتسنى بهاتين العمليتين قيم خلافية لها دور كبير في خلق نظام صوتي للغة»³:

1. يرق القلب ما رقت قلوب فتدفن في سماوته العيوب

2. ويخفق في نسيم الحرف وحي فتزهر في شتيلة الحبوب

3. ويعبر رحلة كعيون طفل إذا ما ذاب في شيء يذوب

4. يهرب همسه الأطفال سرّا يهرّبها فيعزله الهروب⁴

نستطيع تحديد معنى كل من الإضافة والإستخراج في الأبيات الشعرية فاستخرج من يرق رقت صوت الياء وأضاف التاء. والياء صوت من الأصوات اللينة والجوفية⁵ والتي «عند وقوعها في البداية توحى بالمشقة والجهد وكأنه يصعد من حفرة بشيء»⁶.

¹ (د.عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة ص26.

² (حسين زيدان، اعتصام ص10.

³ (الدكتور تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها.

⁴ (حسين زيدان، اعتصام، ص20.

⁵ (د.حسن عباس، الحروف العربية ص30.

⁶ (المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

فلاحظ قوله يرق القلب ما رقت قلوب أي أن ليونة القلب وسعته لتحمل كل الشدائد ليست سهلة مطلقة لهذا فإن رقة القلب تبدو عملية جد صعبة، فصوت الياء الذي جاء في بداية الفعل جعلنا نرى تلك المشقة التي تعاني منها كيفية تغير القلب وبما أن الياء من الحروف البصرية، جعلنا نتأمل تلك الصعوبة ونشعر بها، وإضافة صوت التاء في آخر الفعل (رقت) والتاء من الأصوات المهموسة والانفجارية الشديدة «ويوحى بلمس بين الطراوة والليونة، يدل على الرقة والضعف، كما يوحى بالشدّة، والغلظة والقساوة والقوة وعلى الامتلاء والارتفاع»¹ إذا جاءت في البداية فإنها تدل على القساوة والشدّة أما إذا وردت آخر الكلمة فإنها تدل على الضعف والرقة والتفاهة فنلاحظ قول الشاعر (مارقت قلوب) تدل على الضعف والبهتان كأن الشاعر بذل جهدا كبيرا من أجل أن ترق كل القلوب ولكن الجواب كان مارقت قلوب، فكل ما توقعه الشاعر هو خيبة أمل لعدم تحقق أمله ونجاحه في جعل كل القلوب مثل بعضها رقيقة وكبيرة لها القدرة على العفو وتحمل كل الآلام فلا يمكن لكل الذوات أن تنعم بهذه القدرة إلا ذات واحدة الذات الصوفية التي تذوب من أجل الآخرين لا مقابل لتضحيتها، هي ذات تسمو على تفاهة الحياة ولتحلّق بعيدا في سموات المطلق اللامتناهي، فالصوفي اختار طريق واحدة هي طريق العلو الروحي والتسامي عن كل ما يوجد في الواقع «فطريق الصوفي العربي ابن الفارض، مثال العلو الروحي والذي يجد متعة في متابعة الحقيقة الكلية الخبيئة بما هي انسجام واندغام لروحه في رحاب المطلق»² فنفسه جُبلت على معانقة العالم اللامرئي.

ومن أمثلة الإستخراج والإضافة في البيت الرابع (الهروب)، فأضاف ليهرّبها الهاء، والهاء من «الأصوات المهموسة والحلقية، يقف بين الشدّة والرخاوة، ويأتي من أقصى الحلق، ومن عمق الرئتين، وكأن فيه من النفس المتصاعد من الأعماق ما يحاكي اللهات الذي يعترى المشتد في سيره وعدوه»³، فحركة الهاء في الهروب تشبه إلى حد كبير اللاهث الذي يحمل بين ذراعيه همسة الأطفال ليصل بها إلى برّ الأمان، وبعد ما بذله من جهد لم يظهر أبدا من دون لهات ليصل إلى الهروب الحقيقي أين توجد المأساة الكبرى هروب خلف هروب، وتكشف

¹ (حسن عباس، خصائص الحروف العربية، ص38).

² (د. عبد القادر فيدوح، لارؤيا والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، ص57).

³ (د. حبيب موسى، توترات الإبداع الشعري ص34).

هذه الحركة عن سر عميق كون الشاعر لا يملك سوى الهروب كسلاح خفي وحقيقي لا يعرف أين يتجه مشتت الأبعاد غامض الرؤى.

3.2- الحذف:

الحذف: هو إسقاط صوت أو أكثر من أصوات الكلمة¹ والحذف في لسان العرب: القطع والإسقاط، يقال «حذف الشيء يحذفه حُذفاً، قطعه من طرفه، والحجّام يحذف الشعر من ذلك (...)²»

والحذف عند عبد القاهر الجرجاني «باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، ونجده أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبين³» وتتعدد صيغ الحذف، فيمكن حذف الفعل، والمبتدأ والمفعول.

ومن صور الحذف في الشعر المعاصر:

1.3.2- حذف مخبر به:

وتلعب الدور الأول فيه علامات الترقيم التي تخلق دوال بإمكانها الوصول إلى الدلالة الكلية للنص الأدبي «وفيه تقوم دوال الترقيم بإثبات عنصر محذوف أو عناصر محذوفة، وبذلك تتدخل الدوال في بناء النص⁴» ومن النماذج التي تمثل الحذف المخبر به كثيرة عند الشاعر حسين زيدان منها:

- | | | |
|-----|--------------------------|---------------|
| 58. | ذلك النسر يجهل أني | (من المتقارب) |
| 59. | شheid على يوم ميلاده .. | |
| 60. | كنت ألمسه بيضة .. مرة .. | |
| 61. | فاخرقت تفاصيل أسرى ... | |
| 62. | أجس حرارة أنفاسه .. | |
| 63. | بيضة ... | |

¹ (د.مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ص27.

² (لسان العرب.

³ (عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز

⁴ (الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر، ص176.

64. وكنت أحي له موسم القادمين ...
65. إلى من يعرّج ..
66. من أين يسري ..
67. ويجهلني ذلك النَّسر
68. نسري ...
69. كما كنت أجهل في السفح سرِّي ..¹

وها هو الشاعر حسين زيدان يقص علينا حكايته مع النسر، والتي جرت منذ فترة خروجه من البيضة أو قبل ذلك، عندما كان بيضة مرة، إلى أن نغر من عرشه بعد أن كان له (الشاعر) بمثابة الراعي والمحفز الذي يدفعه لتجاوز القيم العاتية، ولكن ما أورده الشاعر غير كافي البتة لسرد قصته الطويلة مع النسر.

وما أفضى إلى دوال أخرى في النص الشعري، والنقاط المتوالية، إذ قامت بتأدية دور إتمام البنية العميقة للنص الشعري، منح قراءات متنوعة ومتعددة تجعل القارئ أو المتلقي يسير في اتجاه متعدد الأبنية تتدرج ضمنه العديد من التأويلات، ومن هذا المنطلق تكون قد وصلت إلى ما أراد المبدع إيصاله إلى أذن المتلقي.

2.3.2- حذف غير مخبر عنه:

والذي يشمل عناصر متنوعة، كالفعل، الفاعل، المفعول، المبتدأ، وعدم وجود من يخبر به، يختلف عن الحذف المخبر به عبر علامات الترقيم التي تمثل لغة رامزة لها وظيفتها البنائية، لكن الحذف الغير مخبر عنه، يبحث عن قدرة مميزة في الدارس لمعرفة وتحديد.

والنماذج كثيرة في شعر حسين زيدان والتي تمثل الحذف الغير مخبر به، مثال ذلك قوله في قصيدة (خوف في حجم الحزن):

7. تموت الآن كي نشقى (من الكامل)

8. تتركنا وتتركنا ... بلا أمّ سترضعنا ... بلا صاح يعزينا

¹ (حسين زيدان، اعتصام، ص27، 28.

9. وتاهت ... آه .. ذاكرتي

فالحذف الغير مخبر عنه شمل (الفاعل) أو الصوت الغائب الذي مات وغادر فكان صوته محذوفاً، وما يعمق أو يوحي بأهمية المتكلم عنه، علامات الترقيم المتمثلة في النقاط التي أوردتها الشاعر في بداية القصيدة وتحولت إلى عناصر بإمكانها تحويل النص إلى دوال أخرى متفرعة، تسعى إلى تكوين عملية التواصل بين المبدع والمتلقي أو الذات المستقبلية لنواة الإبداع الشعري.

ومن نماذج الحذف الغير مخبر به قوله في قصيدة بعنوان (لا..) والتي أردف بعدها علامة من علامات الحذف نقاط الإستمرار دليل على أن الحذف وارد يقول:

لا... (من البسيط)

1. ما زلت أنكر عن عينيك صحوتها
2. إن قلت باسم "جبال الرفض"
3. قلت بـ "لم"
4. لن تشرق القسمات البيض من هرم
5. ما دام في وطني ... خير الكلام "نعم"
6. قوم إذا بطلت رؤياك كم هتفوا ..!
7. حتى إذا صدقت ... ظنّوا: سخرت بهم!
8. لا ثورة أبدا¹

فالحذف الغير مخبر به ورد في أول القصيدة لا .. اشتمل أداة النفي (لا) التي حذف منفيها، وقد تكون نهي، فبإمكانه نهي الآخرين عما يراه غير مناسباً، وقد تكون نفي مخبرة بعلو موقفه الذي لا يتزعزع عن مكانه فوق جبال الرفض التي لا تبعث نوراً ما دام في وطنه من لم يجرؤ إلى محاولة تسلق واحد من هذه الجبال، والوصول إلى أعلى قمة فيه ليحابه مصيره، حيث يتم التعايش وتستمر الحياة، هي تجربة الإنسان الصوفي التي ترتفع فوق كل شيء إلى المثالية بعد أن أعلنت تحررها من كل ما يربطها بواقعها المرير، وبعد أن أعلنت رفضها مرة واحدة لا تراجع عنها، فرغبة الصوفي جد ملححة في ابتعاده عن الواقع بعد أن

¹ (المصدر نفسه ص42).

أعلن معه القطيعة «فالصوفي منخلع عن عالمه الواقعي ومنبت يعيش وإياه لا في حالة مشاققة وإنما في حالة قطيعة»¹، فذاته تقترب من العالم الأسمى الذي يحتضن تجربته ويصبح لها بمثابة البديل الذي يعوّض فراغ حياته.

ومن أمثلة الحذف الغير مخبر به قوله:

(من الكامل)

61. هي الأحلام أحيانا ..

62. هي الكلمات والبؤس المعاصر للرضى ..

63. الطهر يا بحر اللظى... الطهر يا .. هي حكمة الشعوب

64. دوما، تعرف الأطفال، تقطف حنكتي²

وورد الحذف الغير مخبر به في البيت الخطي رقم 61 إذ ذكر المبتدأ (هي الأحلام أحيانا..). وحذف الخبر الذي يميز هذه الأحلام: هي الأحلام أحيانا .. ماذا يحدث لها هل تتمدد أم أنها ستعود في يوم من الأيام. ونقاط الحذف التي جاءت بعد أحيانا، والبياض منحنا تواسلا جديدا عبر دلائلية تختلف عن بنية النص المكتوب، يستمرها المبدع، أو الشاعر المعاصر لتجدد القراءة وتعدد العملية التأويلية إلى عناصر صغرى دالة إلى جانب العلامات الترقيمىة التي تشير إلى فاصل نفسي وتركيبى في وقت واحد كما نعتها جون كوهين كما أنها شاهدة على أن المبدع يتكلم لكلام غير ما يكتبه، تتعدّد فيه الوظائف بين التواصلية والدلائلية، والنحوية «فهي شاهدة على أننا نتكلم بشيء آخر غير الكلمات، برؤيتنا و يدينا وجسدنا كله»³ تسهم في بناء النص وتوضيح الخطوط التي يقف عليها والتي تتنوع بين مؤثرات ثقافية واجتماعية.

3.3.2- الحذف الملتبس:

الحذف الملتبس وهو الذي يمارس قواعد تبدل اللعبة النصية إذ تصبح الكتابة إشكالية لا يمكن لها التواصل مع بقية العناصر المكونة للنص الأدبي، فزيادة على الفراغ أو البياض الذي يتوسط الأبيات الخطية، وعدم امكانية تحقيق سلسلة دلالية متتابعة، ففي الحذف الملتبس

¹ د. عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، ص62.

² حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، ص

³ محمد سن، الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاتها، الشعر المعاصر ص 121، نقل عن I.g, vedenina la ponctuation, en

تصبح «الكتابة التي ميزة اللغة فيها أنها تحولت إلى اشكالية، وهي تبدل قواعد اللعبة النصية، ونلمس هنا دال الفراغ الذي يجعل الحذف ملتبساً»¹ مثال ذلك:

1. جيل ... وأركض هاربا .. من أين ينفذ عطرك ! (من الكامل)
2. من أين جئت؟ ... ومن يقوم مقامك؟
3. فالمرتوي من بحر همك ينتشي
4. ويعيدني بعد المسافة للصبّا ..
5. هل أنت غارة موسمي²؟

نلاحظ في البيت الخطي رقم 01 (جيل ... وأركض هاربا .. من أين ينفذ عطرك ؟) فنجد أن (وأركض هاربا) مركبا فعليا تاما يتكون من فعل + فاعل ضمير مستتر + حال، وجيل مبتدأ لخبر محذوف لا علاقة للسلسلة الكلامية الأولى بالسلسلة الكلامية الثانية أما البياض فقد زاد من إلغاء البنية الأساسية للجملة على مستوى الظاهر أو السطحي «لأن الحذف الملتبس يعلن باستمرار عن (تركب) السلاسل فيما هو يمارس سرًا حذف عنصر من عناصر المركب، وهذا ما يسمح بإلغاء البنية الأساسية للجملة وما يتصل بها»³ لأن الحذف الملتبس يولد القطيعة بين القارئ أو المتلقي والمبدع أي يحدث شرخا في العملية التواصلية. وقوله من القصيدة نفسها:

(من الكامل)

- 36- كنت الذي ... وأمدّ راحة أضلعي ... آه ..
- 37- فما أقسى هجيرك .. ألمح العصيان ... ينهار الزمن ..
- 38- بئس البداية والسكون
- 39- يا غاديا لمسافتي، حوّل .. حواليك الطغام ..
- 40- موّتي تشعب في عروقي ... بات يغزو الكبرياء
- 41- ويرتضي سبل العوام ..

¹ (المرجع نفسه، ص176).

² حسين زيدان فضاء لموسم الإصرار ص

³ (محمد نسي ص177).

- 42- كنت الذي .. وأمدّ راحة أضلعي ... آه ..
- 43- ومن يسقي مرارة احتضاري عزة ..
- 44- فالحنظل / الدفلى، وجارية تراقص تخمّي .. تبدي ..
- 45- وللغيلان بعد غائر بمديني ..
- 46- كنت الذي ... وأمدّ راحة أضلعي ... آه ...
- 47- ومن ينسخ الحرف الزّكام .. ويطرد الليل السّكير ..
- 48- أين التي بايعتها ..؟ ولحيرتي .. ولسؤددي؟¹

والأمر يتردد نفسه في بعض الأبيات الخطية، فنلاحظ السطر رقم 36 (كنت الذي .. وأمد راحة أضلعي .. آه ..) فالتركيب اللغوية الأولى لا علاقة لها بالتركيب الثانية، الأولى (كنت الذي فعل كينونة + اسم + خبر) ولكن الذي مخبر غير تام، كنت الذي فلائي ذات يوجه الشاعر الخطاب، لأبي سفيان الذي سجل عبر التاريخ استطردت خاصة به، أم إلى من تسبب في صوغ مرارة احتضار الشاعر، عندما امتصّ أنفاس الحنين، وسمّ عفة الحضارة العربية الإسلامية، وأبعد الأمل والأفراح وأبقى الحزن، والحزن فقط لا غيره.

وفي الواقع أن الشاعر يوجه خطابه إلى ذاتين الأولى أبو سفيان الذي يعود من جديد ويسجل كل ما يتعلق بالأمصار العربية وما آلت إليه من زمن مريض ممزق وخائف من معرفة وجه الحقيقة الساطع، والذات الثانية المتسببة في احتضار المبدع ورميه في بحر الظلام أين يستقر الجحيم في الظلمات الثكلى.

فالعلاقة التواصلية بين السلسلتين المركبتين غير متحققة على مستوى البنية السطحية غير أن البنية العميقة تفضح مشاعر الشاعر النائحة، التي هي في حاجة إلى مد أضلعها والتنفس عبر أحلامها المجسدة في كلماته التي تغسل كل أدرانه تطهره من كل قرف.

4.2- التقديم والتأخير:

جاء الحديث فيه مفصلاً في دلائل الإعجاز للإمام عبد القاهر الجرجاني الذي عرفه بأنه «باب كثير الفوائد جم المحاسن، واسع التصرف بعيد الغاية، ويفضي بك إلى لطيفه،

¹ (حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، ص20.

ولا تزال ترى شعرا يروك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء وحوّل اللفظ عن مكان إلى مكان. وللتقديم والتأخير فضل كبير وعناية بالكلام، يجعلك تتوقع اللفظ فيروك مسمعه كما كان عليه في صورته الأولى وما يلطف عند المتلقي تقديم اللفظ وتحويله من مكان إلى مكان»¹، وذكر الإمام عبد القاهر الجرجاني أن التقديم ينقسم إلى وجهين تقديم يقال أنه على نية التأخير، وتقديم لا على نية التأخير ويقصد بالأول، تقديم خبر المبتدأ على المبتدأ والمفعول على الفاعل «وذلك في كل شيء أقرته مع التقديم على حكمه الذي كان عليه وفي حسنه الذي كان فيه، كخبر المبتدأ إذا قدمته على المبتدأ أو المفعول إذ قدمته على الفاعل»²، ووجه المزبة في التقديم والتأخير، العناية والإهتمام بما قدم، وكون المقدم مفيداً وملجأً يلجأ إليه الشاعر من أجل بناء قوافيه، وإقامة سجعه «ومن الكلام مثل هذا المعنى، ويفسر وجه العناية فيه هذا التفسير وقد وقع في ظنون الناس أنه يكفي أن يقال إنه قدم للعناية ولأن ذكره أهم، من غير أن يذكر من أين كانت تلك العناية، وثم كان الأهم حتى ثبت تقديم المفعول مثلاً على الفعل في كثير من الكلام أنه قد اختص بفائدة لا تكون الفائدة مع التأخير»³.

وهناك رأي عجيب لابن جني فيما يتعلق بالتقديم والتأخير يقول «أن في تقديم ما يضاوي أول الحدث وفي تأخير ما يضاوي آخره، وتوسط ما يضاوي أوسطه سوق للحروف على سمت المعنى المقصود والغرض المطلوب»⁴ بمعنى أن التقديم والتأخير يخضع للمعنى الوارد أو المقدم فتقديم ما يجب تقديمه وتأخير ما يجب تأخيره.

ونماذج التقديم والتأخير كثيرة في شعر حسين زبدان، يقول في قصيدة (حدود الغد):

1. كالحمق أثور على دمي (من الكامل)

2. أحو طواسين الرماد عن اللهب الكامن

3. هل كنت في غيبوبة لما فضحت توازني

4. كالحمق أحيانا أرى الشطرنج مال فأرتمي

¹ (الإمام عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق الدكتور محمد التنجي، ص96.

² (المصدر نفسه، الصفحة نفسها

³ (المصدر نفسه، ص99.

⁴ (ابن جني، الخصائص، تحقيق د.محمد علي النجار دار الكتب المصرية 555/1

5. ويكش أبسط بيدق فإذا الكلاب تفك سور غنائي¹

فالتقديم الوارد في الأبيات الخطية، تقديم الفاعل عن الفعل وذلك في قوله (فإذا الكلاب تفك سور غنائي) فالكلاب فاعل وتفك فعل مضارع والمزية في تقديم الفاعل الاهتمام به ومنحه كل العناية والأولية، فقد قدّم الفاعل وأخر الفعل. ومن صور التقديم والتأخير قوله في قصيدة (التميمه):

(من الكامل)

1. كنت أحلم أن أرى شيئاً جميلاً

2. في بجره المكنون أرهن ثروتي

3. وستأستحم بفيضه من لهفتي

4. شيئاً أراه فأرتمي مذهولاً !

5. أرمي شباكي لو تطاوعني يدي .. ولو أرتقى² ؟

وفي البيت الخطي رقم 02 قدم الشاعر، الجار والمجرور، وأخر الفعل والأصل أرهن في بجره المكنون ثروتي، والغرض من التقديم مراعاة التناغم أو التجانس الصوتي الذي تمثله القافية

فالشاعر هنا، لم يرد العناية هنا بالجار والمجرور والمقدم ولكن العناية بفعل الرهن وكان التقديم بغية إقامة الوزن .

يقول الشاعر في قصيدة (طقوس مجد الصقيع):

(من الكامل)

53. "فإخناتون" لن يرضى لك السمات ، لن تحميك ترسانه

54. ولن ييدي تخدره ... ليغرق موسم الكهنة³

¹ (حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار ص

² حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار ص

³ (حسين زيدان ، فضاء لموسم الإصرار ص13.

وعلى ضوء هذا النموذج، نرى التقديم والتأخير شمل البيت الخطي رقم 53 إذ قدم الشاعر (اخناتون) عن الفعل لن يرضى فإذا ترحزح هذا التقديم عن مكانه فقد مكانه، وانتهى الأمر به كلاما لا يتعد عن النثر المعتاد سماعه.

3- الموازات الصوتية:

والمقصود بالتوازنات الصوتية، مجموعة من المكونات الصوتية والتي تشترك في خصائص معينة تجعلها تقيم الصفة النغمية في الخطاب الشعري «هي كل ما له علاقة بمستوى البديع ويعمل على توازن الأصوات اللغوية في الجملة النحوية أو في البيت الشعري بنوعيه التقليدي والحر»¹ فهي العناصر التي تجعلها تستشف التناغم الإيقاعي بين ثنايا القصيدة الشعرية.

ورد تعريف الموازات عند محمد العمري «تضم كل صور تكرار الصامت مستقلة أو ضمن كلمات»².

وهي تنتج من تكرار الصوامت كالتجنيس والصوائت كالترصيع متفردة أو متدرجة تحت البنية الكلية للخطاب الأدبي، وشكل القافية التي باعتبارها تكرار الصامت والصائت وتنقسم الموازات الصوتية إلى أربعة عناصر:

1- التكرار 2-التجنيس 3- الترصيع 4- التوازي

1.3- التكرار:

جاء تعريف التكرار في لسان العرب لابن منظور: كرّر: الكرّ : الرجوع، يقال كرّ، وكرّ بنفسه، يتعدى ولا يتعدى، والكرّ: مصدر كرّ عليه يكرّ كرّا وكرورا، وتكرارا... وكرّ الشيء وكرّره، إعادة مرة بعد أخرى والكرة: المرة، والجمع كرات: ويقال كرّرت عليه الحديث وكرّرته إذا رددته عليه³ فجاء التكرار بمعنى المعاودة والترجيع .

أما في اصطلاح علماء اللغة: «هو دلالة اللفظ على المعنى مرددا»⁴ بمعنى أن المعنى واحد والمردد هو اللفظ.

¹ د.عبد الرحمن تيرماسين، التوازنات الصوتية، التوازي -البديع- التكرار، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، العدد الأول 2004م، جامعة محمد خيضر بسكرة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع عين مليلة.

² محمد العمري (تحليل الخطاب الشعري) ص11.

³ ابن منظور ، لسان العرب مادة كرر، دار صادر بيروت الطبعة (1) 1997، الجزء 5 ص390.

⁴ د.محمد السيد شيخون، أسرار التكرار في لغة القرآن، الطبعة 1، الناشر: مكتبة الكليات الأزهرية 1983 ص 9.

ويعرفه السيوطي «قال من سنن العرب: التكرير والإعادة: إرادة الإبلاغ بحسب العناية بالأمر: قال الحرث بن عباد:

قربا مربط النعامه مني لقمحت جرب وائل عن حيال

فكّرر قوله (قربا مربط النعامه مني) في رؤوس أبيات كثيرة عناية بالأمر وإرادة الإبلاغ في التنبيه والتحذير»¹

والتكرار أو التماثل الصوتي، ظاهرة تنظم الحياة وتجعل قانونا لاعتدال ناموسها. بما أن التكرير لازم في لغة البشر يكون حرف أو لفظة أو جملة.

أما المحدثين فلم يخرجوا أثناء دراستهم للتكرار عمّا سنه القدماء ومن هؤلاء، نازك الملائكة التي تعرفه: «التكرار في حقيقته إلحاح عن جهة هامة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنايته سواها وهذا هو القانون الأول البسيط الذي نلمسه كل منا في كل تكرار يخطر على البال، في التكرار سليط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها»² فالشاعر بترداده لللفظة واحدة دون سواها، دليل كاف على أنه عني بها وما ترك ورائها من دلالة قيّمة تفيد الدّارس الأدبي في تحليل وتشخيص الذات الكاتبة والمبدعة، فالتكرار يجعلنا نستشف الفكرة المسيطرة على ذهن الشاعر.

وورد تعريفه عن الدكتور محمد العمري، بمعنى التردد والاشتقاق «تردد كلمة بعينها من الشطر الأول في الثاني، أو هو مجرد تردد كلمة في سياقين مختلفين»³

والاشتقاق «تردد الصيغ من أصل معجمي واحد ويلتبس به الموهوم أو شبه الإشتقاق، وهو نوع من السجع»⁴، فجاء كل من الإشتقاق والترديد بمعنى واحد، تردد وتكرار لألفاظ وصيغ من أصل معجمي واحد.

أما عند الدكتور عز الدين علي السيد، فيقرنه بالتماثل «التكرير، أو التماثل الصوتي أمر لازم في لغة البشر فإن المعاني من ناحية أوسع مدى من الألفاظ، وهذا يستدعي إعادة الألفاظ على أوجه مختلفة من الهيئات أو الدلالات المجازية والرمزية لاستيفاء المعاني»⁵

¹ (العلامة عبد الرحمن جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، شرحه وضيّبه وصحّحه وعلّق حواشيه محمد أحمد جاد المولى، علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الطباعة والنشر دبت طبعة 1، ج 1 ص332.

² (نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر ص 276.

³ (محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرواية البلاغية، والممارسة الشعرية، نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر، إفريقيا للشرق المغرب، الطبعة 1، 2001م، ص138.

⁴ (المرجع نفسه، ص138.

⁵ (الدكتور عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير ص 04.

فيرى الدكتور عز الدين علي السيد أن المعاني أوسع بكثير من تكرار الألفاظ، ومن ذلك فلا بد من تكرار الألفاظ على أوجه مختلفة وأنماط متعددة بغية إستيفاء المعاني وبلوغ النية من القصد واستحكام الرأي.

أما عند الدكتور مختار حبار لم يتجاوز المعنى الإيقاعي والحركي لمبدأ التكرار والتزديد لكل ما هو ماثل في الكون ولكنه اشترط فيه شرطا لازما، وهو القصد والابتعاد عن العفوية بمعنى ينبغي على التكرار أن يكون مضبوطا في سكناته وحركاته ومقاديره وأوضاعه لقيام الإيقاع «وإن ثبت لنا وصح أن أي حركة إيقاعية كتعاقب الليل والنهار وكالغدو والراح، وكإيقاع الحدادين والقشارين ولكن من أهم شروط التكرار التقفية»¹ وينقسم التكرار عند الدكتور نازك الملائكة إلى:

تكرار بياني:

وهذا الصنف من التكرار أبسط الأصناف جميعا، وهو الأصل في كل تكرار تقريبا مثاله قوله تعالى «فبأي آلاء ربكما تكذبان»² ومثاله أيضا في قصائد حسين زيدان قوله:

1. وحيثما سألت عنيّ (من الرجز)
2. بين زفرة الغروب والشهيق
3. في مساحة هناك
4. أو جميزة سوق
5. أو لمست فرحتي
6. وغصت في رحم الحريق
7. حينما سألت عني
8. في المقاهي .. في ازدحامات الطّريق
9. حيثما مشيت تكشف الفصول
10. والثواني والمرهفة
11. وتنتمي إلى انعزالي، في حنين الأرصفة ..

¹ (الدكتور مختار حبار، الشعر الصوتي القديم في الجزائر، ديوان المطبوعات.
² (سورة الرحمن.

12. وحيثما طفت الرواق

13. ضيق هذا الأثير، لا مذاق

14. حيثما سألت عني، في صلاة العصر

15. أو ليل بهيم¹

والعبارة المكررة هنا (حيثما سألت عني) والتي تكررت ثلاث مرات في هذا المقطع والغرض من هذا النمط التأكيد على الكلمة المكررة.

تكرار التقسيم:

ويقصد به تكرار كلمة أو عبارة في ختام كل مقطوعة من القصيدة:

(من الرجز)

7- وتنفر الأوتار من خليلها

8- وجهي ووجهك الذي ينوي الرّحيل

9- من تقاسيم انقسامي: أصمدي

10- هل كنت أذكى عندما

11- طوّقت ساعة انفصالي عن غدي؟

12- وجهي .. ووجهك الذي ينوي الرّحيل

13- عندما ودّعت أنفاس احتيالي ... اصمدي

14- ولتمهليني لحظة ... لأسترد صورتي

15- وأسترد ما تبقى ... من بقايا جثتي²

كرر العبارة (وأسترد ما تبقى ... من بقايا جثتي) في نهاية المقطع التالي :

58- لا تتركي لي وحدتي

59- أنوي النفور من ... إليك

60- غبت ارتجالاً .. ضاع كفي .. هل يدي في راحتك؟

61- بحثت عني /فيك/ تهمت ... لا النهاية استراحت في فمي

¹ (حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، ص3-4)

² (حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، ص 10، 11، 12.)

62- هل في -أنا- مصّل لديك ..؟

63- لا ترحلي ... ولتمهّليني لحظة ... لأستردّ طاقتي

64- وأسترد ما تبقى .. من بقايا جثتي¹

والشّاعر يلجأ إلى تكرار التقسيم مع مراعاة الجانب الفني، لأن الغرض منه تخفيف الرتابة على الصوغ الشعري، كما أنه يجعل القصيدة تتجه في خط واحد فهو يوحى بنهاية المقطع الشعري، وبداية آخر تتناسج فيه ألفاظ ومعاني أخرى خارجة عن التي تطرق إليها الشاعر من قبل.

التكرار اللاشعوري:

ويأتي هذا التكرار في سياق شعور «كثيف يبلغ أحياناً درجة المأساة ومن ثم فإن العبارة المكررة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية»². ولقد ورد هذا التكرار اللاشعوري في قصيدة عنوانها "عمران ليلة أول نوفمبر". من قصائد الشاعر الجزائري حسين زيدان التي لم تتحقق فيها عودة عمران، رغم مناشدة الشاعر لشخص عمران بالرجوع يقول فيها:

(من الكامل)

31- لم لم تعد..؟

32- فالأرض ثكلى والسماء ستبتعد

33- لم لم تعد؟!!

34- هذا الحنين ... كعرشة الأنفاس ... يسري في حنايانا

35- ويهرب مرّة كي يتحد

36- لم لم تعد؟!!

37- في هذه الشجرات حلم "دافئ" ..

38- يغري لحاء رحيقها .. كي يحترق ..

39- فوق السواقي رغبة .. وقففت بمفترق الطرق ..

40- والبحر منغلق .. ومنغلق .. وهذا الباب

¹ حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار ص 10، 11، 12.
² د. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 287.

41- من ميلاد (طارق) لم يدق ..¹

فالعبارة المكررة (لم لم تعد) والتي نشرت في القصيدة بكاملها غنائية، حزينة أفضت بتأزم الموقف الشعوري، ومناجاة ملحة لعمران الذي يحمل آمال شعبه، فأشاعت جو من الوعي الدرامي ، وتشتت الذات المبدعة، في أرجاء الأرض الحزينة والحيرة بحثا عن رمزين يبعثان الحلم الدافئ في الأنفوس، الحديقة، والحبيبة اللذان يمثلان حيرتان مستمرتان عبر الزمن، فالتساؤل قائم لأجلهما بعد أن ابتعدا عن الذي أعلن عشقه لهما ولم يتردد ولو مرة في تذكرهما والحنين إليهما.

أما الدكتور محمد بينس فقد قسم التكرار إلى تكرر الترابط والتكرار الحر، فتكرار الترابط قسمه إلى:

تكرار الترابط التام:

ومثال ذلك من قول الشاعر حسين زيدان وفي قصيدة التيممة: (من الكامل)

1. كم كنت أحلم أن أرى شيئا جميلا
2. في بحر المكنون وأرهن ثروتي
3. وسأستحم بفيضه من لهفتي
4. شيئا أراه فأرتمي مذهولا !
5. أرمي شباكي لو تطاوعني يدي ... لو أرتقي
6. فأسطفيه دليلا ..
7. كم كنت أحلم بالنقا ..
8. بصراحة تنتابني ... ببساطة/ مثل التمام والرقى ..
9. شيئا يضمم حرقتي
10. أنسى دمائي في (حماه)/ في (قد سنا)/ في (كربلاء)
11. شيئا صغيرا مثل لا
12. يعلو تراث خريطتي .. جيلا فجيلا ..
13. كم كنت أحلم أن أرى شيئا جميلا² ..

¹ (حسين زيدان، اعتصام، ص18.

² حسين زيدان فضاء لموسم الإصرار ص

وتكرار الترابط التام، تمثل في تكرار العبارة (كم كنت أحلم أن أرى شيئاً جميلاً) وتكرار العبارة (كان تاماً) إذ لم يحذف منها أي عنصر من عناصرها كما أنه لم يستبدل عناصرها بأخرى فالتكرار كان تاماً:

تكرير الترابط غير التام:

قوله: (من التدارك)

20- قادم من رياح تعيد بناء السماء ..

21- قادم من رياحين هذي الصلاة ..

22- قادم كانتصار الشهيد على موته

23- قادم من كهوف تصدر للعالمين الضياء¹

وتكرار ترابط الغير التام، تكرار المفردة (قادم) ثم يردف بعدها جملة متغيرة (قادم

من رياح، قادم من رياحين، قادم من كهوف).

تكرير الترابط بالحذف: (من الرجز)

1. فما العمل؟!

2. أقول للعزيزة التي

3. تربعت على سهول جبهي

4. فما العمل؟!

5. أقول للعزيزة التي ...

6. وهل هنا تلم أمل؟!

7. وهل ... وهل وهل؟!²

ففي هذا النموذج شمل التكرار عبارة (أقول للعزيزة التي تربعت على سهول جبهي)

وكان الحذف عندما تكررت العبارة نفسها للمرة الثانية (أقول للعزيزة التي ...)

تكرار الترابط بالإضافة:

(من المتدارك)

¹ (حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار ص26.
² حسين زيدان فضاء لموسم الإصرار ص

95- عما يتساءل هذا القلب ... وعمن يبحث؟

96- يقسم آلاف الآلاف ليحنت !

97- يحذف آلاف الأشياء لكي لا تحدث !

98- عما يتساءل هذا القلب

99- وبين جنون الماء

100- وهذا الحزن النامي في فجر الصّحراء

101- انكشف علب الأفراح

102- والأرض قراح

103- عما يتساءل هذا القلب ... وعمّن يخفي ما يخفي ؟¹

تكرّر الترابط بالإضافة في العبارة (عما يتساءل هذا القلب وعمّن يبحث؟) ثمّ (عمّ

يتساءل هذا القلب وعمن يخفي ما يخفي)، بعد أن كانت ترد من دون مضاف إليه (عما يتساءل هذا القلب).

والتكرار الحر قسمه إلى 1- تكرار اسم العلم 2- تكرار الوحدات المتساوية

مثال الأول قوله:

55- لا ترحلي ... لا تنتمي "دهيا" إليك (من الرجز)

56- لن تحتفي بمولد الإيقاع في اخضراره

57- لن تنتمي "دهيا" إليك²

والاسم المكرر في هذا المشهد "دهيا" وهي الكاهنة، وقد عرفت باسم (دهيا)،

والتي مثلت فترة زمنية وحضارية معينة من تاريخ المقاومة الجزائرية.

تكرار الوحدات المتساوية:

(من الكامل)

1. ربّاه إني لم أهم في كل واد ..

2. أنا لم أصفق للأمير

¹ (حسين زيدان، اعتصام ص53).

² (حسين زيدان فضاء لموسم الإصرار ص

3. ولم أطبل للفساد ..
4. أنا لم أكن زير النساء
5. أنا لست مدّاحا
6. وكلّ غشاوة في الأرض
7. لم تحجب عن الرؤيا السنّاء ..
8. رباه إني مغرم
9. بهدي الصراط المستقيم

ان تنوع والوحدات المتساوية المكونة لنسق التكرار (واد، الفساد، النساء، السنّاء،
الجهاد..) أدت التنوع القافية ولونت القصيدة بنغم إيقاعي متجدد ومتنوع، يذهب الرتابة
والتكرار بنفس الوحدات بعيدا..

وسأطرق في دراستي للتكرار إلى ثلاثة أنواع أو أنماط :

- 1- تكرار الحرف
- 2- تكرار الكلمة
- 3- تكرار الجملة

فهرس الموضوعات

المقدمة	أ-و
المدخل	
	18-1
الفصل الأول : عناصر الإيقاع في ديواني حسين زيدان ..	112-19
1-تعريف الوزن	21
1-1 عند العرب القدماء والمحدثين	21
1-1-1 عند العرب القدماء	21
1-1-2 عند العرب المحدثين	22
2-1 عند العرب القدماء والمحدثين	24
1-2-1 عند العرب القدماء	24
2-2-1 عند العرب المحدثين	24
2-تعريف الإيقاع	24
1-2 عند العرب القدماء والمحدثين	26
1-1-2 عند العرب القدماء	26
2-1-2 عند العرب المحدثين	26
2-2 عند العرب القدماء والمحدثين	29
1-2-2 عند العرب القدماء	29
2-2-2 عند العرب المحدثين	29
3- الوزن في شعر حسين زيدان وعلاقته بالمعنى	37
4- القافية وعلاقتها بالمعنى	74
1-4- القافية المتوالية والمتناوبة ذات الروي الموحد	77
2-4- القافية المتوالية والمتناوبة من غير الروي الموحد	82

84 3-4- القافية المتعانقة
87 4-4- قافية نهاية المقطع
91 - الوقفة
94 1-5 الوقفة العروضية
96 2-5 الوقفة الوزنية والدالية
98 3-5 الوقفة المحددة ببياض
100 6- التدوير
104 1-6 التدوير العروضي .
109 2-6 التدوير الدلالي
213-113 الفصل الثاني: التراكم الصوتي، وقيمته السياقية
115 1. القيمة التعبيرية للصوت
142 2. حركية النظام الصوتي
143 1.2- الاستبدال
143 1.1.2- استبدال صوت بآخر غيره
146 2.1.2 - استبدال أكثر من صوت على مستوى السياق.
146 3.1.2- استبدال الأصوات بالتن
148 2.2- الاستخراج والإضافة
150 3.2- الحذف
150 1.3.2- حذف مخبر به
151 2.3.2- حذف غير مخبر به
154 3.3.2- الحذف الملتبس
156 4.2- التقديم والتأخير
158 3. الموازنات الصوتية
159 1.3- التكرار

167 1.1.3- تكرار الكلمة
174 2.1.3- تكرار الجملة
178 3.1.3- تكرار البداية
179 4.1.3- تكرار اللازمة
180 5.1.3- تكرار النهاية
180 6.1.3- أهمية التكرار
182 2.3- التجنيس
183 1.2.3- الجناس التام
183 2.2.3- الجناس الناقص
187 3.3- التوازي
189 1.3.3- التوازي التام
189 1.1.3.3- التوازي المقطعي
191 2.1.3.3- التوازي العمودي
193 3.1.3.3- التوازي الأحادي
198 4.3- الترصيع
204 4- هندسة الحركة الإيقاعية في النص الشعري
292-214 الفصل الثالث: الاشتغال الفضائي للنص الشعري
217 1- الفضاء النصي ... Espace Textuel
217 1.1. الحواشي
219 2.1. العنوان
223 3.1. علامات الترقيم
231 4.1. لعبة السواد والبياض
233 1.4.1. طول السطر وقصره
236 2.4.1. حجم الخط الطباعي

238 3.4.1. توزيع المفردات من خلال تقطيع أوصالها
242 5.1. الوحدات الخطية (Graphèmes)
244 1.5.1. عرض عينات الوحدات الخطية
250 2.5.1. العلاقات التبادلية بين الوحدات الخطية
252 2. البناء الهندسي للنص الشعري
253 1.2. البناء الهندسي البسيط
254 1.1.2. الشكل الدائري
256 2.1.2. الشكل الحلزوني
266 2.2. البناء الهندسي المعقد
268 1.2.2. الشكل التصاعدي (البناء الهرمي)
279 2.2.2. الشكل التصاعدي النفسي
293 الخاتمة
298 فهرس المصادر و المراجع
307 فهرس الموضوعات

الأدبية والنظريات، والآراء النقدية.

وثاني الشعراء المجددين في شكل القصيدة محمد الصالح باوية، فجاءت أغلب قصائده غنية الصورة متعددة الرؤى - ذات موسيقى هادئة « ليست من النوع الصاحب الذي يعتمد على جهازته في التأثير على الأذن نغمة إيقاعها في الأسر الموسيقي الرتيب»¹ نفس الرأي ينطبق على قصيدته المحراث
يا رفيقي أنا إنسان طريفي.

أغرز المحراث اتحكي ثورتي للذرة الدنيا لأعماق خفية.
أحبس السحب هذا بحر وأمطار سخية.
أوقف اللحظة إنها لحظة أكبر غنية عربية.
لم تنزل تستر في الكون حكايا وهدايا².

بهذه القصيدة غنية بطاقة موسيقية.

وثالث مجدد في القصيدة الجزائرية "أبو القاسم خمار"، وتحديده في بداية الإطاف اقتصر على التقفية فقط ديوان استطاع في الفترة الأخيرة أن ينجح في الصورة ويكسبها روح الجدة والطرافة³. وهذه النماذج التي سنوردها من قصيدته الموثورة:

1- كجيل وريد...

2- قريب.. بعيد..

هنالك من حتمة نازحة

إلى جانب القرية النائحة

هنالك خلف القبور العراة

وبين المآسي، ولفح السراب

بدت عائدة.

بقبضتها كمشه من تراب

تزاحمها صخرة صامدة

¹ د. محمد ناصر. الشعر الجزائري الحديث (اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925- 1975). ط1. دار الغرب الإسلامي بيروت لبنان ص 226.

² د. صالح قرظلي. الشعر الجزائري ص

³ المرجع نفسه ص 356.

وقد هتفت ببريق عجيب

كلون اللهب..¹

فالقصيدة هنا نفيث محافظة على قافيتها في البيت (1،2) و (3،4).

وبالتالي لم نتخلص من الموروث القديم بصفة كلية. ولا ننفي بما فيها من شحنة نفسية، تفجر الطاقة الإيقاعية المستغلة في تشكيل البيت الشعري.

ومع ذلك بقيت القصيدة الجزائرية تتميز بخطابيتها وبالأسلوب المباشر «وهكذا يمكننا القول بأن القصيدة الحرة في هذه المرحلة الرائدة ظلت شديدة الصلة بموسيقى القصيدة العمودية»².

ويرجع السبب في ذلك إلى:

- القضية الجزائرية إبان ثورة التحرير المحك الجديد لتفجير دعوة الشعر الجديد، والذي عبره يمكن التعرف على الأطر والخلفيات الاجتماعية التي تنشأ فيها، فكان لسان الثورة الكبرى ومرآة عاكسة للصراع القائم بين الذات والآخر.

فكان شعر 1954 شعرا تقليديا أو تجريبيا يحاول أن يلتمس طريقه إلى الشكل الجديد، بعد أن فرض عنه المستعمر عزلة تامة، فكانت المعطيات الفكرية والأدبية متقطعة الصلة لمواكبة الحركات الأدبية « نجعل من التفعيله الواحدة أساس البناء الموسيقي الكامل للقصيدة، وتحرر من وحدة البيت مكتفية بوحدة الموضوع ولا تلتزم بالتوازي بين الأبيات، ونذير القافية حسب مقتضيات التناسق العنائي »³.

فالناقد هنا قد سنن أهم المبادئ أو الخصائص الشكلية التي تنتهجها القصيدة المعاصرة (مراحل تطور الشعر الجزائري).

وأبو القاسم سعد الله ومن معه من المبدعين، يصنف من الجيل الأول لذا لا نعجب أن نجده يكتب القصيدة العمودية، وقصيدا الشكل الجديد « فالتطورات المهمة في الشكل الأدبي تنتج عن تغييرات مهمة في الإيديولوجيا وتجسد طرائق جديدة في

¹

² المرجع نفسه. ص 21 نقلا عن جان قريفييل. الأدب والفن في الاشتراكية ت. عبد المنعم حقي ص 134 - 135.

³ د. محمد ناصر. الشعر الجزائري الحديث (اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925 - 1975). ص 228

إدراك الواقع الاجتماعي، وعلاقات جديدة بين الفتان والمتلقي»¹، فتغير الوضع على الصعيد السياسي والاجتماعي آذن بتطور الشكل الشعري في الرأي نفسه لم تخرج عنه

(جان قريغيل) إذ يقول « إن الشكل الأدبي الجديد يتم اكتشافه وظهوره وتطوره تحت متعظمايت ملحة بمطلب نفسي جماعي له بذره الاجتماعي»².
فتميز مجتمع ما بحاله من التوتر أو الاضطراب السياسي يكون تمهيدا لإعادة النظر في نمط الكتابة الإبداعية.

مر الشعر الجزائري بمراحل متعددة وأكب مسيرته التجديدية.

- مرحلة الثورة الجزائرية 1954، إذ خمدت الأقلام الأدبية نتيجة الاضطهاد.

¹ محمد فكري الجزار. الخطاب الشعري عند محمود درويش ص 20 نقلا عن عبد الوهاب الكباني (الشعر الفلسطيني في تكية فلسطين) ص 20.
² المرجع نفسه نقلا عن تيري ايجلتون. الماركسية في النقد الأدبي. ت. د. جابر العصفور. فصول: ج 5-3. ص 28.

شكر وتقدير

إن ما يمكن أن يعترف به الطالب الباحث فضل الآخرين عليه،

في جعله يجتاز كل الصعوبات التي اعترضت طريقه أثناء عملية إنجازه لبحثه

وأولهم أستاذاي المشرف *د. عبد الرحمان تيرماسين* الذي وجهني وساعدني

على تجاوز مختلف العقبات فله مني جزيل الشكر والتقدير.

كما لا يفوتني أن أحيي أساتذتي د. محمد خان، د صالح مفقودة ، د شلواي عمار ،رحماني علي

و كل الزملاء والزميلات.

على اهتمامهم ونبل أخلاقهم.

1.1.3- تكرار الكلمة:

يشكل التكرار أكبر الميكانيزمات التي لجأ إليها الشعراء المعاصرون، وذلك بإعادة اللفظة أو العبارة أكثر من مرة مما يطبع قصائدهم بكثافة موسيقية وانسجام ترتاح له أذن المتلقي، لأن الكلمة المكررة تتميز بالجمال الفني الذي يعتمد على مبدأ المعاودة والتكرار، فلو وردت العبارة أو الكلمة مرة واحدة لأصبحت عادية لا تحمل بعداجماليا يجعلها تضيفي على الأبيات أو الأسطر السطرية إيقاعا متنوعا ومتناميا. لأن أصل الإيقاع مجموعة من المبادئ والقيم يكون مبدأ المعاودة والتكرار أساسا لها...» فالحركة الإيقاعية هي الحركة المتكررة لأننا قررنا أننا أن الإيقاع هو الحركة المتميزة بالجمال، وكل حركة لا تعاد ولا تكرر حركة عادية... والإيقاع هو جملة القيم التي تعاد مرارا وتكرارا¹ فمبدأ المعاودة عبر حلقات متزامنة يولد ما يسمى بالحركة الدورية الممتدة والمستمرة عبر تكرار الوحدات المتساوية والتي يتفرع عنها ما لا يعد ولا يحصى من المعاني المتولدة.

أما الدكتورة "إلهام أبو غزالة" والدكتور "علي خليل حمد" استعانوا بالتكرار الجزئي بدل تكرار الكلمة والذي يظهر في سياقات مختلفة من فعل إلى اسم وعرفاه بقولهم «نقل العناصر التي سبق استعمالها إلى فئات مختلفة مثل خاطر - خواطر»². وهناك من الدارسين من اعتبر تكرار الكلمة أداة يتخذها الشاعر المعاصر لإضاءة جانب هام من تجربته الإبداعية وإثرائها فيفضل التناغم الصوتي الذي تحدثه الكلمة المكررة يأذن بالكشف عن قوتها الخفية «فالكلمات المكررة ربما لا تكون عاملا مساهما في إضفاء جو الرتبة على العمل الأدبي ولا يمكن أن تكون دليلا على ضعف الشاعر عند الشاعر، بل إنها أداة من الأدوات التي يستخدمها الشاعر ليُعين في إضاءة التجربة وإثرائها وتقديمها للقارئ»³ فلا يمكن أن نعتبر أن تكرار الكلمة يمكن أن يخل بالمعنى من خلال الرتبة التي يمكن أن يحدثها في النص الأدبي، بل

¹ د. محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، ص 72، 73.

² د. إلهام أبو غزالة، د. علي خليل حمد، مدخل إلى علم لغة النص، تطبيق النظرية روبرت ديبو جرائد ولجائج دريبيلر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1999، ص 72.

³ د. موسى رابعة، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، دار الكندي للنشر والتوزيع. أربد- الأردن- ط1- 2000 ص 31، 32.

على العكس فالكلمة المكررة توحى بارتباط قوي بينها والذات النفسية للمبدع. فهو يتلقى مفردة بعينها لقدرتها الكبيرة على تفريغ الطاقة النفسية الكامنة في ذاته، والتنفيس عليه كربته، فهي الأقوى والأقدر على كشف البعد النفسي للشاعر .
واشترط صاحب سرّ الفصاحة في الكلمة أن تكون حسنة الفهم جيدة التأليف، تتوفر على شروط الفصاحة، تجذب المتلقي أثناء سماعها « أن يكون تأليف تلك اللفظة من حروف متباعدة المخارج... وهي أن الحروف التي هي أصوات تجري من السمع مجرى الألوان من البصر... أن نجد لللفظة في السمع مزية على غيرها، أن تكون غير متوعرة وحشية... وأن تكون غير ساقطة عامية»¹، أن تكون اللفظة مكونة من حروف بعيدة المخرج إلا وحدث التنافر مثل (الهخع) إذ تشترك أصوات هذه المفردة أنها كلها تبدأ من الحلق، تجري من السمع مجرى الألوان من البصر، فالتقاء اللون الأسود مع الأبيض يكون أكثر جمالا من الأحمر والأصفر، لأن هذا الأخير قريب للأحمر في بنيته التركيبية، كما يجب أن تكون مفهومة من قبل المتلقي، وهذا يعني أن تكون مبتدلة عامية .

أم الدكتور عبد الرحمن تيرماسين في كتابه البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، فيرى أن التكرار يشتمل على صفة الامتداد **Prolongement** كما يتميز بالتواتر، ويقصد بالأول أي الإمتداد والإستمرار، إذ يشغل أكبر مساحة للمكان، والتواتر الذي ينشأ من ترددّ النغمات وتفرّعها، ممّا يحمل المعنى على دلالات مختلفة «إنّ التكرار يولّد الإمتداد والشرط فيه التواتر وهو الذي يعمل على نمو القصيدة وتمطيظها، وليس كل امتداد تكرار، والإمتداد يفعل في الإيقاع ما يفعل في المكان، أمّا الإيقاع يتردد وتتواتر نغماته»².

ومن نماذج تكرار الكلمة في شعر حسين زيدان قوله:

(من البسيط)

تاريخه ودمي، مازال (صفينا)

30- فإنّ أول جرح ظلّ ينزفني

¹ ابن سنان الخفاجي، سرّ الفصاحة لتحقيق، ط1، دار الكتب العلمية بيروت. ط1. 1402هـ، 1982م، 64، 66، 73، 70.

² د. عيد الرحمن تيرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 212.

31- وكم عرفتك لغزا ترتديه دُميَّ "شاهد القرن " بالأسرار يبيننا

32- يا وردة الروح قلبي سار منتصرًا بايعة نبع الهدى بايعة هادينا

33- لعلي لم أبح، ما حيلتي! حسنًا فلننتظر مرة أخرى القوانين¹

وهذا النوع من التكرار ورد هنا في البيت رقم 32، (بايعة) التي تكررت مرتين، وأسهم هذا النوع من التكرار من رفع النغم الإيقاعي والإحساس به « فموقع الكلمتين في النص يساهم في رفع مستوى الإيقاع الإحساس به»² أي أن الإيقاع خلق جوًا من الإثارة الموسيقية أفضت إلى تشكيل نغم موسيقي متجاوب إيقاعيا. ويقول في القصيدة نفسها:

(من الكامل)

25- مدينتي قبل هذا القبل قد وُجدت وإن طغى الحزن، ضمّت فرحتي حيناً

26- ضياؤها في سنا الوجدان يحملني ونورها عن سفيه القول يغيننا

27- تفيأت صحوتي في عز سندسها وهزني شوق الشوق ستينا

28- مدينتي سكنت قلبي، فأذن في شربانه، صوت من يدعو الملبينا³

قد عمد الشاعر إلى تكرار لفظ (مدينتي)، والمدينة من أهم الرموز التي تغنى بها الشعراء المعاصرون، وجاء الغرض من هذا التكرار، «التلذذ بذكر المكرر، والتنويه به والإشادة بذكره»⁴ فالشاعر حسين زيدان يستمتع في هذا الموضع وهو يكرّر لفظ (مدينتي) فمدينته رغم الداء والأعداء لا زالت موجودة وقائمة، وهذه طبيعة الإنسان الذي يلجأ دائماً إلى التكرار، فحياته من مهده إلى منتهاه تخضع لمبدأ المعاودة والترجيع، فهو يستمتع عند إعادته لسماع كلمة معينة، فالتكرار مرتبط بحياة الإنسان منذ الطفولة، منذ أن كان الطفل جنينا في بطن أمه، «فالإنسان والتكرار صديقان منذ الطفولة المبكرة التي تبدأ فيها بسماع دقائق قلب الأم جنينا ووليدا، وبتكرار حركة

¹ حسين زيدان، اعتصام، ص 7.

² د.طالب محمد الزويبي، نصر الدين حلاوي، البيان والبدیع، ص 165

³ حسين زيدان، اعتصام ص6.

⁴ د. محمد السيد شيخون، أسرار التكرار في لغة القرآن، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة ط1، 1403هـ 1983م ص 22.27

الفم في الرضاع»¹ فأول ما يتفطن له الجنين وهو في بطن أمه دقائق قلبها التي يسمعها ويتأثر بها ويسمعها حتى بعد ولادته. ومن الأمثلة المصوغة لتكرار اللفظة أو الكلمة قوله: في قصيدة (عمران ليلة أول نوفمبر):

(من الكامل)

22- يخال لي.. أن النهار مقبلٌ

23- وأن شمس لهفتي مشرقة من بعد حين..

24- يخال لي...وكم تخيلنا اليقين..

25- أن خيط رحلة السواد...محطة لرحلة البياض

26- لرحلة الهواء..

27- لرحلة العصفور بعد الماء²

ومن الواضح أن الشاعر حسين زيدان قصد تكرار لفظ (الرحلة) وجاء تكرارها في صدر كل سطر شعري والغاية من ذلك تكثيف الإيقاع وتنميته وإنشاء تناغم موسيقي تحدثه المعاودة الدورية (لرحلة) الذي تكرر في هذا القسم أربع مرات، والغرض من ذلك تبيان رحلة العصفور. وما هي إلا رحلة الذات الصوفية إلى ما وراء الوجود، والبحث عن مكان يتحصن بالسكينة والسلام، هي دعوة للإنسحاب من الحياة والتغني بالموت الذي يعد بمثابة المخلص للذات المبدعة مما تعانیه وتقاسيه من عالم المحسوسات المحيط بها، فتلجأ إلى من يحمل بذرة حياتها واستمرارها، الموت الذي هو بمثابة المنقذ للذات المبدعة، كما ينعتة الدكتور علي آيت أوشان «... فعندما يقف الشاعر عند عتبة الموت فإنه يتلذذ به، ويطرحه كمنقذ لما يعيشه كشاهد يستفهم به عن أشياء عديدة دون الحاجة إلى جواب عنها»³ لأنّ رغبة الشاعر الصوفي جد ملحة في التوحد مع عالمه الداخلي والقيام برحلته الخالدة في عالم

¹ د. عز الدين علي السيد، التكرير بين المنير والتأثير، ص 79.

² حسين زيدان، اعتصام، ص

³ د. علي آيت أوشان، السياق والنص الشعري (من البنية إلى القراءة)، دار الثقافة (مؤسسة النشر والتوزيع) الدار البيضاء د.ط.

الروحانيات والتأملات الفلسفية.
ومن نماذج تكرار اللفظة أو الكلمة قوله:

- 47- هل سوف نبدأ بالتشيد!
(من الكامل)
- 48- أم بالصديد؟!
49- أم بالرفات؟!
50- الحلم دون مطية... والطنائر الحُرّ استمات
51- والشمس كانت مرة.. في العمر تبحث عن دلال
52- الشمس تبحث عن مجال
53- الشمس قوس كالهلال
54- والآن حزنك قد يباع
55- عمران ما معنى الوصية... طالما الإنسان ضاع؟!¹

فنلاحظ التكرار الوارد في هذه المقطوعة، (الشمس) التي تكررت ثلاث مرات، وفي كل مرة تبحث عن من يخزجها من بحر الظلاله والظلمات، ويشبّتها في مكانها، في قلب السماء، ليعمّ النور في كامل الأرجاء.

ويوضح لنا هذا التكرار تسامي الذات الصوفية ببحثها عن معاني متسامية تجسد صفة المعرفة التي تتميز بها «فأقل ما يمكن أن يجسده هذا التكرار هو التنصيص على "صفة المعرفة" التي يتصف بها "العارف بالله" وتساميه بها عن الغير»² والملاحظ كذلك على هذا التكرار، أو الترجيع الصوتي والذي أحدثه التكرار العمودي وما أنتجه من تردّد نغمي، وتناغم موسيقي على مسافات زمنية متناسبة يخلق تخيلا في ذهن المتلقي بالابتعاد الذي تتمدّد عبره الصورة «فتقوم صورته الإيقاعية برسم لوحة في ذهن القارئ، تلقى في السمع صورة التباعد شيئا فشيئا إلى أن يتراءى فيقوم بتمديد

¹ حسين زيدان، اعتصام، ص19.

² د. مختار حبار، الشعر الصوفي في الجزائر، إيقاعه الداخلي ووظيفته. ص 80.

الصورة»¹، وبتمدد الصورة تبقى العناصر المكونة لها مؤتلفة ومتجاوبة إيقاعيا ومن أمثلة ذلك قوله:

(من المتقارب)

200- أعبر عنه يلمس اليدين

201- أعبر عنه بلمس القلوب

202- أعبر عن رفضي الفارقي...

203- يهمس الحقيقة.. بالعري ثوب..

204- أعبر عنه بثقتي له

205- فأرفض رفضي... وفيه أذوب...²

والملاحظ في هذا المثال التكرار الأفقي والعمودي مما خلق التوازي، وتعدد

القراءة أو الرؤية للنص المائل أمامنا تختلف وتعدد فنلاحظ القراءة العمودية:

أعبر	عنه	يلمس
أعبر	عنه	يلمس
أعبر	عن	رفض
يهمس	الحقيقة	بالعري
أعبر	عنه	بثقتي له
فأرفض	رفض	وفيه أذوب

ف نجد ذلك الإنقسام وتعدد القراءة بين محيط عمودي وأفقي كما وفرت لنا هذه القراءة خاصية إستبدال المواقع، وذلك أن وظيفة التكرار تتجسد في خلق تنظيمات موقعية تولد التجانس النغمي والتّرداد الصوتي « يتجلى التكرار في النص الأدبي باعتباره إحداثا لمبدأ ينتظم على المستوى الموقعي، نعى التنظيم عن طريق التكافؤ »³ وهذا بالفعل ما وجد عند تكرار اللفظ الذي أشاع في الأسطر جوا من التكافؤ وخلق ما يعرف بمبدأ التوازي:

(من الرجز)

¹ د. عبد الرحمن تيرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 216.

² حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار.

³ يوري لوتمان، تحليل النص الشعريين ترجمة د. محمد مفتوح أحمد، ص 63.

- 1- وجهي
- 2- ووجهك الوضيء
- 3- والحقيقية استراحت بيننا
- 4- نحن الأقانيم التي ظلت تسمّي كنهها
- 5- فلتصمدي في وجه إبحار انفصامي.... اصمدي...
- 6- وجهي...وتهرب الفصول من صدى صهيلها
- 7- وتنفر الأوتار من خليلها
- 8- وجهي...ووجهك الذي ينوي الرحيل
- 9- من تقاسيم انقسامي، اصمدي
- 10- هل كنت أذكي عندما
- 11- طوقت ساعة انفصالي عن غدي
- 12- وجهي...ووجهك الذي ينوي الرحيل
- 13- عندما ودّعت أنفاس اختيالي..اصمدي¹

الكلمة التي تكررت أكثر من مرة ف هذه الأسطر، أو الأبيات الخطية (اصمدي) فبعدها أوشك الشاعر على الغرق في بحر تأوهاتة وابتهاالاته ها هو ذا يخاطب ذاته بأن تصمد وتستعد للمواجهة والمقاومة، فهي آخر ما يمتلكه ، وهي الأهمّ في الوقت نفسه لترد له أنفاسه وتنشر علامات الحياة عبر كامل جسده، بعد أن كان بينة وبين الفناء شفا حفرة، وهذه هي قضية الشاعر المعاصر الأولى، فهو بواسطة أنماط التكرار الموظفة في دواوين الشعر العاصر، يحاول عبرها الإجابة عن مجموعة من التساؤلات التي تتعلق بمصيره وكيانه ، وفي حقيقة الأمر هي تساؤلات شغلت الإنسان منذ بادئ الأزمان «قد يمتلك الشاعر مجموعة من التساؤلات حول مجموعة من القضايا المتعلقة بأصله وخلقه كإنسان، وبرحلة حياته ومصيره، وهل هو مخير أو

¹ (حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، ص 10- 11.

مسير؟ إلى غير ذلك من تساؤلات شغلت الإنسان، وما زالت منذ وجد¹ وما إلحاحه على فعل الصمود، ما هو إلا نتيجة للهروب من المصير الذي لا مندوحة من الإفلات منه.

ويقول في موضع آخر:

(من الرمل)

9- رافضٌ.. مذ قدّمتُ.. ثديا... رأيت الأضلعا

10- وتشير الأم حولي، تُكملُ العدة باسمي

11- [لعبة حربية] لم يكشف المأفون ما تقصد أمي

12- وأنا أحفظهم... أحفظ ذاك الأصبعا

13- رافضٌ... من قدمت... حزنها... والأضلعا..

14- فرأيت السّد فيها مشرعا

15- ونهارا فتشوا بيتي كأنني: سارق الشمس بجفني²

إذا أمعنا النظر في الكلمة المكررة (رافض) والتي هي عبارة عن صيغة اسم فاعل، نجد أنها تؤكد على الإصرار وقوة الإرادة، بمعنى أجزم أنني فاعل ذلك أو أصر على رفضي بالرغم ما يعتريني من صدمات وآلام، فلفظة رافض أوحى بأن الشاعر رافض للعديد من المرات وللكتير من الأشياء فرفضه لم يتعلق بأمر واحد، إذ في القصيدة نفسها يستأنف تكرر (رافض) من بدايتها إلى نهايتها بعد أن أورد تفصيلا تاما لما عرض من مرفوضاته.

2.1.3- تكرر الجملة:

من تكرر اللفظة أو الكلمة، والأثر الصوتي الذي أحدثته، ننتقل إلى نوع آخر من التكرار، ألا وهو تكرر الجملة، فتكرار الجملة لا يختلف كثيرا عن الذي سبقه،

¹ د. خالد سليمان، الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية المعاصرة، جامعة اليرموك - الأردن- مجلة الآداب ع1418 04 هـ 1997م جامعة قسنطينة ص 263.

² حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، ص 27- 28.

ولكنه يتميز عنه بكونه يأخذ مساحة أوسع وأرحب أفقيا مما يوفر خاصية الإمتداد والانتشار للبيت الصوتي.

وقد عرف التكرار من صوتي أو فونيمي أو جملي بالتشاكل الصوتي **Isotopie** والذي عرف على يد غريماس إذ اهتم بما يعرف بالتشاكل المعنوي¹ وقد عرّفه الدكتور صالح مفقودة بقوله: «تراكم العناصر الصوتية والمعجمية والتركيبية والتداولية»² بمعنى أن التشاكل بمفهومه العام يشمل جميع العناصر المكونة للخطاب الأدبي من الصوت كأصغر وحدة يتكون منها النص انتهاءا إلى الوحدات التركيبية والأساليب التداولية.

والتشاكل الصوتي الذي يشمل جميع ما يوفر ميزة التوازن في الخطاب أولها التكرار، التجنيس، الترصيع والتوازي.

كما لعب التكرار دور كبير فيما يخص النوع الأول والثاني، فإنه يلعب دورا أكبر على مستوى التركيب، والشاعر المعاصر يكثر من تكرار الجملة و يمكن القول أنه تميز بذلك عن الشاعر الجاهلي الذي عُرف بالتكرار على مستوى الوحدات الفونيمية.

ومن أمثلة تكرار الجملة في مدونتي الشاعر حسين زيدان قوله في قصيدة (عمران ليلة أول نوفمبر):

(من الكامل)

- | | |
|--------------------------------|--------------------------------------|
| 3- وأنا المفسر كم رضعت رموزها | وطرقت دار... "من هنا يا داراً" |
| 4- رؤياك يا عمران بالعشق ارتوت | وتحطمت من نغمها الأوتارُ |
| 5- رؤياك يا عمران تحمل فرحتي | للقادمين فتزدهي الأنوارُ |
| 6- ضوئية رؤياك لا تأويل لي | فالضوء عندي طلسم محتارُ ³ |

¹ ينظر د. صالح مفقودة، نصوص وأسئلة، دراسات في الأدب الجزائري، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة للطبع ط1

2002 ص 78

² المرجع نفسه، ص نفسها.

³ حسين زيدان، اعتصام، ص 11.

فالشاعر يكرر جملة (رؤياك يا عمران) والتي هي بمثابة المحور الرئيسي في النص لأنها تبقى الأمل الوحيد الذي ينتظره المبدع بذات ملحة و متشوقة، فبقدمها تعيد الفرحة إلى صاحبها، وتشرق الأنوار وتحلّ الطمأنينة فهي تلخّص تجربة الذات الصوفية التي تحيا لتصل إلى الحلم والابتعاد عن واقعها الذي يكرّس ثقافة الصمت، ويجسد حالة الموت البطيء المتألم بآلام الذات المبدعة والتي يعاني تأوهاتها «فالموت بالنسبة للشاعر المعاصر موت مشقوق أي أنه ليس موتا عاديا قد تم بهذه الطريقة أو تلك، بل هو موت متكسر ومشقق، يعاني معاناة الشاعر ويتألم لألمه، ولكنه بالرغم من ذلك ينبت الزهر الجميل»¹ والنبت الزهري الذي ينتظره الشاعر، رؤيا عمران التي تتعطر ببذرة الفجر الكبير والتي تنشأ في حدائق الورد وتزدهي بأنوارها. ويواصل الشاعر في قصيدة (عمران ليلة أول نوفمبر) مناشدته لعمران بالعودة ليُرجع للسماء لونها المشرق، وللأرض بسمتها بعد أن صارت ثكلى، فقدت من يحمل لها الزهور ويعيد لها بسمتها فيقول:

31- لم لم تعد؟.. (من الكامل)

32- فالأرض ثكلى والسماء ستبتعد

33- لم لم تُعد؟!

34- هذا الحنين... كعرشة الأنفاس... يسري في حنايانا

35- ويهرب مرة كي يتحد

36- لم لم تعد؟؟!

37- في هذه الشجرات حلم دافئ..

38- يُغري لحاء رحيقها.. كي يحترق..²

ويتجلى التكرار في هذا المقطع، في جملة (لم لم تعد) والخطاب بطبيعة الحال موجه إلى عمران والغرض من التكرار في هذا المضمّار التشويق والاستعداد³،

¹ د. إدريس بلمليح، القراءة التفاعلية، دراسة لنصوص شعرية حديثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1 2000، ص 80.

² حسين زيدان، اعتصام، ص 18.

³ د. محمود السيد شيخون، أسرار التكرار في لغة القرآن، ص 23.

الشوق لرؤية عمران .

وهذا التكرار يمنح المقطوعة الشعرية تلونا موسيقيا بين تكرار تام أفقي وعمودي، وبين أسطر لا يلعب فيها التكرار أي دور ونستطيع توضيح ذلك بالرسم الموالي:

----- مواطن التكرار

لا وجود للتكرار

وهذا الشكل يوضح لنا الفضاء الذي يتوزع فيه التكرار في أسطر شعرية دون غيرها، مما خلق تنوعا موسيقيا بين الحركة والسكون فأشار إلى حركة نحو الامتداد الأفقي، وأخرى للتوقف وكأن الشاعر يريد الفراغ من شحنته العاطفية في الأسطر التي ينعدم فيها التكرار، بعد أن أجهد نفسه في مناشدة عمران بالعودة. ويقول في مقطع آخر:

(من المتدارك)

27- كنت تعرف منذ البداية حجم الوطن

28- كنت تعرف مأساة هذا الضمير

29- وتعرف ألغاز صمت المدن

30- كنت تعصي المخاوف... تزرع شمسك فوق الظلال

37- كنت تعرف منذ البداية نافورة الحزن

42- كنت تعرف مأساة هذا الذهول¹

عمل التكرار في هذا المقطع على إضفاء النغمة الموسيقية، تحسّ بها الأذن وينفعل معها الوجدان، كما شكّل ما يعرف بالجناس الاستهلاكي² بمعنى تكرار هذه الجملة (كنت تعرف) كان في بداية الأسطر الشعرية، فاشاعت في القصيدة بكاملها جواً من الحس المأساوي الذي يلخص تجربة الذات الإبداعية، وتوحيدها مع الذات العليا، الذات الإلهية التي تنصهر فيها والتي تنتشلها من واقعها ومصيرها المرير «لأن الخطاب الصوفي أراد أن يتوغل بالوعي الإنساني نحو أعمق معاني السمو على تفاهة الحياة، وأن يخلص الأنا من سجنه»³ لأن كل ما يوظّفه الشاعر حسين زيدان من قضايا عزيزة على قلبه يريد بها توحيد ذاته مع ذات المتعالي.

ونلاحظ السطر رقم 27 و 37 الذي يوفّر تكرار أفقي تام (كنت تعرف منذ البداية حجم الوطن - كنت تعرف منذ البداية نافورة الحزن) صبغت موسيقى الأسطر بنغم موسيقى منسجم ويقول في موضع آخر: (من المتدارك)

54- ما أبشع هذا الصحو الخائف من سحب الأعداء

55- ما أبشع هذا الماء

56- ما أبشع هذا القلب الواسع

57- وهذا الصامد في وجع الأشباه.. وعقم الآت

59- ما أبشع قلبك هذا الشاسع.. إذ سدّت عنه الأجواء

60- وسدّت كلّ القنوات⁴

والجملة المكررة (ما أبشع) من البيت الخطي 51 إلى البيت الخطي 56 كوّنت تشاكلا في البنية والدلالة، يتفرع منها تباين (ما أبشع أن تصنع صباحا... ما أبشع هذا الورد... ما أبشع هذا الصحو. هذا الماء... ما أبشع قلبك) والغرض من

¹ حسين زيدان، اعتصام. ص 48، 49.

² د. محمد فكري الجزائر، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص 31.

³ د. عبد القادر قيدوح، الريا والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، ص 56

⁴ حسين زيدان. اعتصام. ص 50.

هذا التكرار التحسّر والتحرّز¹ لأنّ المبدع يريد أن يصنع صباحا بعيدا عن مواطن الظلمة، صبح يتغنى بخضرة حدائقه الغناء، ينشرح فيه صدره دون أي عائق. أما الدكتور موسى ربابعة² قسم التكرار إلى ثلاثة أنماط أولها تكرار البداية، تكرار اللازمة، تكرار النهاية.

3.1.3- تكرار البداية **Anaphora**:

هو إعادة اللفظة أو البنية التركيبية في بداية البيت أو السطر الشعري، ومثال ذلك في شعر حسين زيدان قوله:

(من الرجز)

4- كن ما تريد أن تكون

5- ليس في قلبك نور يرتجف

6- كن يعربيا فارسا

7- كن داحسا

8- كن جهر سرّ الحلم... كن حليلة

9- واشرب كؤوس التائبين

10- كن سيّد الكتعانيين³

قد أضفى تكرار البداية **Anaphora** تناغما إيقاعيا يتكرر عبر الأبيات الخطية فيمنحها نغما موسيقيا يشد اهتمام المتلقي منذ الوهلة الأولى فيجعل بصره يقف على العبارة المكررة، **ففي** كل مرة يعود إلى بداية السطر مما شكل دورة إيقاعية ذات فواصل مناسبة.

4.1.3- تكرار اللازمة: **Refrein**

أو ما يسمى بالألمانية **Kehrreina** ومعناها بالفرنسية الصدى وهي عبارة عن مجموعة من الأصوات أو الكلمات التي تعاد في الفقرات أو في المقاطع الشعرية

¹ د. عز الدين علي السيد، التكوير بين المثير والتأثير، ص 129.

² د. موسى ربابعة، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص 17، 18.

³ حسين زيدان، اعتصام، ص

بصورة منتظمة¹.

يقول الشاعر حسين زيدان:

(من الكامل)

6- كم كنت أحلم مثل كل نعمة

7- إعلان قائمة الذين أخافهم

8- تحديد أبسط صحبة.. لا تستفز مفاصلي

9- إن كنت أمشي خلفهم

* * *

10- كم كنت أحلم مثل كل فراشة

11- بحديقة لا تنكر الألوان في وجهي

12- زهراتها - لم تؤذني

13- والمُخْبِرُ الحردون يُوقف حملة للطعن في كنهني

* * *

14- كم كنت أحلم مثل أبسط دابة في الأرض عن أرضي

15- إن قلت أين أبي؟ لم ينكروا عرضي

16- أو قلت لن أمشي... فالبحر مسدود والموج لن يمضي

17- لم يسجنوا قدمي... لم يقمعوا رفضي²

تكرر اللازمة أو الفاصلة الإيقاعية في بداية كل مقطع فنلاحظ (كم كنت

أحلم) التي تكررت في ثلاث مقاطع فأضفت على القصيدة جوا من التناسق والتنظيم

بين أجزاء القصيدة فجعلها كيان مترابط ومتلاحم إيقاعيا

5.1.3- تكرر النهاية:

وتسمى بـ **Epipher** وهو تكرار كلمة أو عبارة في نهاية البيت الشعري أو

¹ د. موسى ربيعة، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص 17، 18.

² حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، ص 7، 8.

السطر وينبني هذا التكرار على فواصل نغمية متعاقبة:

(من الرجز)

5- فلتصمدي في وجه إبحار انفصامي....اصمدي....

6- وجهي....وتهرب الفصول من صدى صهيلها

7- وتنفر الأوتار من خليلها

8- وجهي ووجهك الذي ينوي الرحيل

9- من تقاسيم انقسامي: اصمدي¹

ونلاحظ تكرار النهاية والذي تجسد في فعل الأمر (اصمدي) رغم وقوعه في أسطر غير متعاقبة إلا أنه أفضى إلى نشر جو من القوة والتحريض، بعد تقديم كل ما هو حاصل عبر لوحة عرض فنية متشاكلية الخطوط تزخر بصور الألم وإشعاعات الأمل، وإن بدا ضئيلا خافتا، ألا وهو الإصرار على الصمود والمقاومة إلى آخر قطرة دم تسبح في جسد الكائن الذي يخاطبه الشاعر.

6.1.3- أهمية التكرار:

للتكرار مساحة شاسعة عند الشاعر العربي المعاصر لأنه يعكس حالة نفسية دفينية في ذات المبدع يقدمها إلى المتلقي بصورة غاية في الجمال الفني. كما أنه لا يخفى على الدارس أن التكرار مطلب إيقاعي قديم، مرتبط بسائر الفنون، كالزخرفة الإسلامية، التي تعتمد على وحدات متناسقة ومكررة، أيضا الأشكال الهندسية التي تظهر في حركات وأوضاع مختلفة «والملاحظ عند العرب القدامى، ميلهم إلى الوحدة المتكررة، فالزخرفة العربية مثلا تعتمد غالبا على وحدة زخرفية، كآية قرآنية، أو جملة بيانية، أو شكل هندسي،.. وكذلك الموسيقى العربية، تعتمد غالبا الوحدة الموسيقية المكررة»² لذلك يمتلك التكرار مزية ذات قيمة جمالية، إذ هناك ارتباط وثيق بين القيمة الصوتية للحرف، والقيمة الشعورية المعبر عنها، لأن ما يحدثه تكرار كلمة معينة أو جملة ضمن السياق يجعل التجربة الإبداعية تنطلق منها وكأنها

¹ حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، ص 10.

² د. أحمد هيكل، دراسات أدبية، دارالمعارف، ص 77.

الثورة التي بنى عليها الهيكل العام للقصيدة المعاصرة.
كما يندرج ضمن التكرار في النص العربي المعاصر الإلحاح على فكرة معينة،
أو معنى ظلّ راسخا في ذهن المبدع إثر مروره بتجربة معينة ومميزة، ليشيع جوا من
الحس المأساوي الذي يسيطر عليه.
يكتسب التكرار بين يدي الشاعر المعاصر تناغما موسيقيا يخلق نسقا من
التوازي الذي يميز القصيدة على المستوى الأفقي والعمودي، أي أن كل تكرار تواز،
وأن كل تواز ليس تكرار، لأن التوازي يشمل التكرار، الترصيع، التجنيس.
يستعمل التكرار في النص الأدبي الحديث، ليعبر عن الدهشة، والتعجب للأمر
الحاصل، وربما يرجع السبب إلى ما يفرغه النص الأدبي من شحنات نفسية متضاربة،
يلونها الصراع الدرامي القائم بين الأصوات المكونة لبنية الخطاب.
يعتبر التكرار من أهم المكونات التي لازمت النص الحديث والمعاصر الذي
تميز عن الشعر الجاهلي، إذ كان رواده يجعلون من الوحدات الفونيمية الأساس الذي
تقوم عليه قصائدهم، أما الشاعر المعاصر فاحتفى بتكرار الحرف والكلمة والعبارة أو
الجملة، أو حتى المقطع، لأنه ابن بيئة متضاربة الاتجاهات، فرضت عليه إتباع ذلك
النمط الذي يخفي بداخله صراعا تناغميا يلون الهيكل العام للقصيدة المعاصرة.

2.3- التجنيس: "Homonymie"

والتجنيس، أو الجناس كما يرد عند بعض البلاغيين مقوم رئيسي من المقومات
التي قامت عليها البلاغة العربية، لذا لقد لقي اهتمام كبيرا من قبلهم فورد الحديث عنه
في العديد من المصادر منها عند ابن "المعزز" في كتابه (البديع) و"قدامة ابن جعفر"
الذي جاء عنده بلفظ آخر، ألا وهو المطابقة وعند صاحب الإيضاح الخطيب
القزويني.

وسوف نتعرض إلى دراسة التجنيس في شعر حسين زيدان واستخلاص أهم
الأسس والمقومات، ولا ننسى البنية الدلالية التي قام عليها في الخطاب الشعري.
ولكن نبدأ أولا بتعريفه.

جاء تعريفه في اللسان: والتجنيس من جنس وهو: الضرب من كل شيء، وهو من الناس ومن الطير ومن حدود النحو والعروض والأشياء جملة. والجنس أعم من النوع، ومنه المجانسة أو التجنيس، ويقال: هذا يجانس هذا أي يشاكله¹.

وجاء الحديث عنه عند ابن المعتز «التجنيس أن تجيء الكلمة تجانس الأخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها»². أما الإمام عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) فقد اختص الحديث عنده في التجنيس عن ما يحدثه موقع اللفظتين في العقل من الفهم فيقول: «فأما التجنيس فإنك لا تستحسن تجانس اللفظتين إلا إذا كان موقعا معنييهما من العقل موقعا حميدا، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيدا... وذلك أن المعاني لا تدين في كل موضع لما يجذبها التجنيس إليه، إذ الألفاظ خدم المعاني والمصرفة في حكمها، وكانت المعاني هي المالكة سياستها»³ فأعطى الإمام عبد القاهر الجرجاني المزية في التجنيس إلا إذا كان خادما للمعنى.

فأما ابن سنان الخفاجي (ت 466هـ) فربط التجنيس أو المجانسة بمفهوم التناسب بين الألفاظ «وهو أن يكون بعض الألفاظ مشتقا من بعض إن كان معناهما واحدا أو بمنزلة المشتق إن كان معناهما مختلفا، أو تتوافق صيغة اللفظتين مع اختلاف المعنى»⁴ كما ربطه بالاشتقاق في أن يكون بعض الألفاظ مشتق من بعض إذا كان اللفظتين من أصل واحد أو بمنزلة الاشتقاق إذا اختلف اللفظان في المعنى.

وقد عرفه "قدامه بن جعفر" بمعنى المطابق «وقد يضع الناس من صفات الشعر المطابق والمجانس وهما داخلان في باب إئتلاف اللفظ والمعنى، ومعناهما أن

¹ ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، ط 1 997 ج 1 ص 471.

² د. عبد العزيز عنيق، في البلاغة العربية، علم البديع، دار الأفاق، القاهرة ط 1 1420هـ، 2000م. ص 152.

³ الإمام عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة. تحقيق محمد الفاضلي، المكتبة العصرية صيدا، بيروت - ط 2 1420هـ - 1999م ص

10، 11.

⁴ (الإمام ابن سنان الخفاجي، سرّ الفصاحة

تكون في الشعر معان مغايرة قد اشتركت في لفظة واحدة، وألفاظ متجانسة مشتقة»¹
بمعنى أن يتفق اللفظان في اللفظ ويختلفان في المعنى.

وهو عند الدارسين المحدثين لا يختلف عمّا أوجده القدماء من مفاهيم له،
فهو عند عبد العزيز عتيق «تشابه اللفظتين في النطق واختلافيهما في المعنى، وسميا
ركني الجنس»² ولم يخرج "ناصر اليازجي" عن المفهوم نفسه في كون الجنس هو
تشابه اللفظتين في منطوقهما³.

والجناس نوعان:

1.2.3- الجنس التام:

والجناس التام هو ما اتفق فيه اللفظان في أربعة أمور هي:
أنواع الحروف، وأعدادها، وهيئتها الحاصلة من الحركات والسكون، وترتيبها⁴، بمعنى
يتفق في أربعة أمور وهي:

1- جنس الحروف

2- عدد الحروف

3- ضبط الحروف

4- ترتيب الحروف

2.2.3- الجنس غير التام (الناقص):

وهو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور السابقة⁵.

أنواع الجنس التام:

1- مماثل: وهو ما كان اللفظان فيه من نوع اسمين، أو فعلين، أو حرفين.

وبعد قيامنا بعملية رصد للبنى التركيبية المجانسة في مدونتي حسين زيدان لم
نجد إلا القليل منه، وأنا لا أهتم بالرصد بقدر ما أهتم بتحليل الظواهر واستخلاص

¹ أبي فرج قدامة بن جعفر. نقد الشعر. تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي. دار الكتب العلمية. بيروت. ص162.

² د. عبد العزيز عتيق، علم البديع

³ د. عبد العزيز عتيق.

⁴ د. عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية، علم البديع، ص 153.

⁵ المرجع نفسه، ص 159، 1419 هـ 1999 م ص 163.

النتائج.

ومن أمثلة الجناس المماثل قوله: (من الكامل)

14- كم كنت أحلم مثل أبسط دابة في الأرض عن أرضي

15- إن قلت: - أين أبي؟ لم ينكروا عرضي

16- أو قلت: - لن أمشي: فالبحر مسدود والموج لن يمضي!

17- لم يسجنوا قدمي لم يقمعوا رفضي¹

والتجنيس الحاصل في السطر رقم 14 تجنيس مماثلة بين (الأرض - أرضي) فالأرض الأولى هي الأرض التي تعيش فيها مختلف المخلوقات، والأرض الثانية هي أرض الشاعر أو المساحة التي تشغلها أنفاسه ولا تتعدى غيرها. والمزّية في جناس المماثلة الحاصل في السطر (14)، أنه وفر ما يعرف بالتماثل، أو التناغم الإيقاعي بين (أرض والأرض)، بين الكسرة في الأرض الأولى والياء المتولدة عن إشباع الكسرة في الثانية، كذلك تحقق المماثلة العروضية بين اللفظتين المتجانستين.

والملاحظة التي يمكن أن نسجلها هي أن مدونتي الشاعر حسين زيدان تفتقر لهذا النوع من الموازنات الصوتية، والذي يضيف على الأسطر الشعرية، أو الأبيات الخطية انسيابية إيقاعية، وتماثل موسيقي، ولعل هذا النقص أو الفقر، لا يتعلق بالشاعر حسين زيدان، بل ينتشر في كل المدونات الشعرية الجزائرية عموماً، وربما يرجع السبب في ذلك إلى حداثة التجربة الشعرية في الجزائر، إذ أنها ما زالت في حاجة كبيرة إلى إعادة صياغتها وصقلها، لأن هذا العنصر البلاغي لكي يستقيم عوده في الشعر الجزائري المعاصر لا بد له من أنامل إبداعية جزائرية قادرة على توظيفه وإعطاءه المنزلة التي يستحقها ضمن الخطاب لأنه يسهم في إثارة الإيقاع، وإعانة المبدع في صياغته لتجربته الإبداعية، وإيصالها إلى المتلقي، بالوجه الذي يرغبه « فهو

¹ الدكتور. عبد الفتاح لاشيء. البديع في ضوء أساليب القرآن. دار الفكر العربي د- ط.

يقوم مقام المنبه لإثارة الإيقاع الذي يجعل الصورة أكثر إثارة وجاذبية»¹.
ومن أمثلة جناس المماثل كذلك:
(من الرجز)

71- وحيدا أنبش الصخرا

72- دعي لي فرصة أخرى

73- أدافع عن صباحي

* * *

74- عبء «.....سترحل البقايا....تحمل الدفين...»

75- أ «للمهاتما» تلجئين...؟ وتحملين في فضاء "نزفانا"

76- وترقبين رحم عقم الفجر إنسانا

77- هل تهت بعد الأحزان أم من قبل هذا القبل كان طوفانا²

والجناس الوارد في هذا المثال، جاء في البيت الخطي رقم 77 بين (قبل والقبل) فقبل الأولى ظرف زمان وقبل الثانية جاءت مرادفة للزمان والمعنى من قبل هذا الزمان ويرجع السبب إلى تكرار قبل مرة ثانية مراعاة المماثلة العروضية³، فقبل الأولى تكونت من وتد مفروق، وقبل الثانية تكونت من وتد مفروق أيضا.

3.2.2- الجناس الناقص:

الجناس الناقص اختلاف الكلمتين في مواضع الحروف، أو عددها أو نوعها «فهو مقطعان صوتيان مختلفان في الإيقاع لاختلافهما في الهيئة (من حيث الضم، الفتح والكسر) أو عدد الحروف أو ترتيب الحروف، أو نوع الحروف»⁴، وأمثله قليلة في شعر حسين زيدان:

(من الرجز)

- حيثما سألت عني، في صلاة العصر

¹ د. عبد الرحمن تيرماسين، التوزنات الصوتية. التوازي- البديع- التكرار مجلة المخير، (أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، 10 2004م دار الهدى للطباعة والنشر، عين مليلة).

² حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، ص

³ الأستاذ. رشيد شعلال البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، ص 187

⁴ د.منير سلطان، البديع في شعر وقي، منشأة المعارف د.ط.د.ت. ص 89.

- أو ليل بهيم
- أوجلت في التاريخ
- تبغي نقطة البدء العظيم
- فحيثما بحثت عني
- في المكان والزمان لم تهيم¹..

والملاحظ في هذه الأمثلة التجنيسية التي أوردها الشاعر حسين زيدان، أن حاصلة في نهاية الأبيات الخطية لإقامة القافية فتقوم هذه الألفاظ بتعويض دور القافية، كما تقوم بخلق تماثل تجانسي يتحسسه البصر، قبل السمع كما أنها توحى بالنبر بأنواعه، الكلمة والجملة، فالدكتور عبد الرحمن تيرماسين يرى أن الجناس يتمتع بقيمة إيقاعية، جمالية تضيف على القصيدة طابعا مميزا «وهذه ميزة جمالية وقيمة فنية تضاف إلى الميزات الإيقاعية التي تجمل القصيدة وتمنحها الوزن والنغم المميز»².

ويقول حسين زيدان في قصيدة التميمة: (من الكامل)

7- كم كنت أحلم بالنقا

8- بصراحة تتناوبي... ببساطة/ مثل التمام والرقى..

9- شيئا يضمم حرقتي

10- أنسى دمائي في (حماه)/ في (قدسنا)/ في (كربلا)³

ويقول في موضع آخر من قصيدة (طقوس مجد الصقيع) : (من الكامل)

82- أيشغلك ابتهاج الثلج... عن حبي؟...

83- تعبدت الأقانيم الثلاثة...ها هنا اتحدت... هنا فصلي...

84- فلا تثقي بهم أبدا... فمصلك صار من مصلي⁴...

¹ حسين زيدان، فضاء لموسم إصرار. ص4

² د. عبد الرحمن تيرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر. ص 233.

³ حسين زيدان. فضاء لموسم الإصرار. ص9.

⁴ المصدر نفسه. ص 15.

ويقول:

59- ومن يسقي جموحا ضمّ وجداني؟

60- فللاّعصار/ من يدري/ أغاريد،،، زغاريد،،،

61- هي الأحلام أحيانا..¹

من خلال هذه الأمثلة، تكرر الجناس الغير تام في نهاية الأبيات الخطية، فمنح ترددا إيقاعيا، أضفي على الصورة الشعرية بعدا دراميا يتلون بروح الصراع المنبثق من ثنايا القصيدة.

كما أن هذا الجناس لم يتعد عن خاصية التكرار، المؤسسة له والتي جعلته يثري القصيدة بلون من التنوع الإيقاعي المتناغم، كما أنه يلفت انتباه المتلقي عندما يرد تاما، فيشبع القصيدة بموسيقى مميزة توحى ببراعة المبدع فنيا في الإمساك بتقنيات توظيف الجناس في القصيدة الجديدة، مع العلم أنه قليل الحضور لأن غاية الشاعر المعاصر لم تتجسد في القدرة على توظيف الجناس بقدر محاولته الجادة في تغيير المعمار الشعري، والتنوع الدرامي الذي يضع حجر أساسه كبنية أولية، كلية قبل أي شيء آخر، إلا أن هذا الإهمال من قبل الشاعر المعاصر لم يمنع من كون الجناس يحتوي على أهمية بالغة يمكن لنا أن نلخصها في بعض الأسطر:

إن تقنية الجناس تنشئ ما يعرف بالعزف الإيقاعي²، عندما تتحد مع الإيقاع فيصبح الشاعر مثل النحات أو الرسام، الذي يأخذ اللغة ويشكلها بالقدر الذي خولت له قدرته، وتجربته الإبداعية « فيشكلها كيف شاءت له موهبته وسمحت به مقدرته، ومنحته الخبرات والثقافة والتجارب »³.

- يعمل الجناس على ترداد الوحدات النغمية التي يستلذ المتلقي لسماعها لذلك فهو عبارة عن تكرار للصوامت ولكن ليس كل تكرار عبارة عن جناس.

3.3- التوازي: Parallélisme

¹ المصدر نفسه. ص 21 .

² د.د. منير سلطان. الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي. منشأة المعارف. الإسكندرية. ط1. 2000. ص 316.

³ المرجع نفسه، ص 317.

يحتل عنصر التوازي أهمية كبرى ضمن المنظوم الشعري، ولكن هنا يجب علينا أن نعلم أن الفرق شاسع بين التطابق الذي يشكله التكرار والمماثلة التي تخص التوازي إلا أنه يشمل العنصرين معا.

وأول ما ظهر التوازي في النصوص التوراتية التي تم فيها عرض الأسطر المتوازية ثم مقارنته بالتوازي الذي ظهر في الملحمة الفنلندية، ويليه التوازي الذي وجد في الشعر الروسي الذي تميز بحرية وتنوع أكثر « يتميز التوازي في الشعر الروسي بدقة هذه الأنساق، رغم أن هذا التوازي هو هنا أوفر حرية وتنوعاً»¹. ولقد اختلفت آراء النقاد في إعطاء مفهوم محدد للتوازي.

فوجد هويكنس (1889-1899) الذي يرى أن التوازي هو نتيجة الجانب الزخرفي في المنظوم الشعري بمعنى أن البنية الزخرفية تمنح ما يسمى بالتوازي المستمر عبر الوحدات التركيبية التي تخلق ترسيمات متجاوبة إيقاعيا « إن الجانب الزخرفي في الشعر، بل وقد لا نخطئ حين نقول بأن كل زخرفي يتلخص في مبدأ التوازي »²، فا للتوازي دور كبير في وضع أسس الشعر، وتظهر أهميته على مستوى ترتيب وتنظيم البنى التركيبية و مستوى ترتيب الوحدات المعجمية، و مستوى تآلف الأصوات وانسجامها.

أما يوري لوتمان فيستند في تعريفه للتوازي إلى عرض مفهوم أوسترليتز Austerlits الذي يعرف التوازي بقوله: « هو كل شطرتين في البيت يمكن اعتبارها متوازيتين، إذا كانتا متطابقتين فيما عدا جزءا واحدا يشغل في كل منهما نفس الموقع تقريبا »³ يمكن اعتبار أن كل شطرين متوازيين في القصيدة إذا كانا متطابقين في جزء منهما دون الآخر، ويقتصر التطابق في هذا الأخير على احتلال الموقع نفسه.

واعتمادا على الخصائص المذكورة أعلاه ساق لوتمان مفهوما للتوازي « التوازي مركب ثنائي التكوين، أحد طرفيه لا يعرف إلا من خلال الآخر بدوره يرتبط مع

¹ رومان جاكسون، قضايا الشعرية. تر محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال للنشر. المغرب، ط1 1988.

² المرجع نفسه.

³ يوري لوتمان، تحليل الخطاب الشعري، ترجمة د. محمد فتوح أحمد. ص 129.

الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه، نعني أنها ليست علاقة تطابق كامل، ولا تباين مطلق، ومن ثم فإن هذا الطرف الآخر يحظى من الملامح العامة بما يميزه الإدراك من الطرف الأول، ولأنهما في نهاية الأمر طرفا معادلة وليسا متطابقين تماما فإننا نعود ونكافئ بينهما على نحو ما، بل ونحاكم أولهما بمنطق وخصائص وسلوك ثانيهما¹. فالتوازي اتفاق بين طرفين، ولكنه اتفاق مبني عن طريق المشابهة لا المطابقة لذلك نجد الطرف الثاني يحتمي بخصائص الطرف الأول. وما يقال في أوله ينطبق على الآخر في الأساس النحوي والدلالي، فالأول يستدعي الثاني لغويا ودلاليا، أما رومان جاكسون فيرى أن السبيل لاحتواء النص الأدبي عنصر التوازي البنى التطريزية التي تخلق الترجمات المتجاوبة، الناتجة عن الأجزاء الوزنية المتناسبة إيقاعيا فهو يرى « الوزن بالضبط هو الذي يفرض بنية التوازي، البنية التطريزية للبيت في عمومها، الوحدة النغمية وتكرار البيت والأجزاء العروضية التي تكونه تقتضي من عناصر الدلالة النحوية والمعجمية توزيعا متوازيا²، فالبنية الوزنية تجعل التوازي يقع على الوحدات النحوية والمعجمية فتخلق تجاوبا إيقاعيا تطريبيا، وتوزع العناصر توزيعا متوازيا متساوقا.

وللتوازي إشارات طفيفة في كتب البلاغة العربية، فنجد الحديث عنه عند صاحب الصناعتين أبي هلال العسكري، والذي يقول « فهذه الفصول متوازية لا زيادة في بعض أجزاءها على بعض، بل في القليل منها وقليل ذلك مختصر لا يقيد به ». والحديث عنه جاء في باب السجع الذي يخلق في حد ذاته نسيجا متوازيا كالتكرار والتجنيس.

أما الدكتور محمد العمري فتعريفه للتوازي لا يختلف في شيء عما ذكره يوري لوتمان في أن التوازي اجتماع طرفين متماثلان فيما يجد في الثاني لا يكون بالضرورة هو الأول، ولكن يماثله واستند في تعريفه للتوازي إلى المواقع التي تحتلها الأطراف المتوازنة « هو وقوع طرفان متعادلان (أو أكثر) في موقعين متعادلين بالنسبة لطرفين

¹ المرجع نفسه، ص 129.

² رومان جاكسون. قضايا الشعرية. ص 108.

آخرين ولا شك أن هذه الصورة المثلى في الازدواج والترصيع في الأدب العربي.¹
أما الدكتور محمد مفتاح قسمه إلى ثلاث أقسام . وكل قسم تتفرع عنه جملة
من الفروع ما عدا الثالث فهو أحادي.

تواز تام²: وينقسم إلى:

1- تواز مقطعي

2- تواز عمودي

3- توازي مزدوج

4- توازي أحادي

وشبه التوازي الذي ينقسم إلى:

1- شطري

2- علمي

3- صوتي

4- إيقاعي

وتوازي التناظر الذي ينقسم إلى:

1- توازي خطي كتابي

3.3.1. التوازي التام

1.1.3.3. التوازي المقطعي:

وهو ما يكون بين بيتين فأكثر يقول الشاعر حسين زيدان في قصيدة استثناء:

(من الرجز)

6- كن يعربيا فارسًا

7- كن داحسا

20- كن من المطففين

21- أو من المختلسين¹

¹ د. محمد العمري، تحليل النص الشعري،، البنية الصوتية في الشعر ص 150.

² د. محمد مفتاح التشابه والاختلاف. ص 97.

- وقوله في قصيدة (عمران ليلة أول نوفمبر) (من الكامل)
- 4- رؤياك يا عمران بالعشق ارتوت وتحطمت من نغمها الأوتار
- 5- رؤياك يا عمران تحمل فرحتي للقادمين فتزدهي الأنوار
- 13- رؤياك يا عمران لون سفينتي «فاصدع» بما أمرت به الأقدار
- 43- عيناك يا عمران تفشي سرها وتعيد ما أخفت لنا عشتار
- 47- عيناك يا عمران رؤيا ليلة هل للمفسر في الركوب قطار²

ففي هذه الأمثلة وجدنا تطابقا بين بعض الألفاظ والأحرف مثل ما جاء في قصيدة عمران ليلة أول نوفمبر فحصل التطابق في جملة (رؤياك يا عمران) في السطر 4، 5، 13) ثم الجملة الثانية عيناك يا عمران في السطر (43 و 47) جدنا تطابقا في الصيغة الصرفية في المثال الأول من قصيدة استثناء فحصل التماثل بين (فارسا، داحسا، المطرفين، المختلسين) فالصيغة الأولى اسم فاعل والثانية جمع مذكر سالم منصوب بالياء والنون، والوظيفة التي أضفتها الصيغة الصرفية هي الرنة النغمية.

ومن أمثلة ذلك قوله: (من الكامل)

- 8- يخال لي أني إلى عمق....الحنين مبحر
- 17- يخال لي أني إلى طعم المذاق راحل

* * *

26- لرحلة الهواء...

27- لرحلة العصفور بعد الماء³

ويقول: (من الكامل)

51- والشمس كانت مرة...في العمر تبحث عن دلال

52- الشمس تبحث عن مجال

¹ حسين زيدان، اعتصام، ص 9.

² المصدر نفسه، ص

³ حسين زيدان، اعتصام، ص 16، 17.

53- الشمس قوس كالهلال¹

انقسم شقي التوازن المقطعي بين طرف مطابق وطرف آخر مماثل فحصلت المطابقة بين (يخال لي أني) و (لرحلة) و(الشمس تبحث)، أما المماثلة فحصلت في (إلى عمق الحنين، إلى طعم المذاق، عن دلال، عن مجال).

وقد كون هذا التشاكل المتوازي تجاوبا إيقاعيا لأذن القارئ بترداد النغمة المتساوية لأن التوازي هو تكرار لأجزاء متماثلة « فهو عبارة عن عنصر بنائي في الشعر يقوم على تكرار أجزاء متساوية »². فالتوازن أسهم في تحسين أوجه الكلام، كما أنه اشتمل على الصيغة الصرفية والوحدات العروضية الوزنية والتراكيب النحوية، فحقق ما يعرف بالتوازي المستمر الذي يخلق بنى تطريزية تجذب المتلقي وتجعله يستأنس لسماعها كما أنها تجعله يستحكم البنية الدلالية وتوجه رؤيته الخفية إلى مشاركة المبدع في عملية إنتاج الرؤى الكلية التي تمثل البعد الجوهرى للذات والمأساة الحقيقية التي تجسدها أنا المبدع.

2.1.3.3- تواز عمودي:

وهو ما تجاوز ثلاثة أبيات كالتكرار العمودي تماما، ومثاله في قصائد الشاعر

حسين زيدان : (من المتدارك)

27- كنت تعرف منذ البداية حجم الوطن

28- كنت تعرف مأساة هذا الضمير

37- كنت تعرف منذ البداية نافورة الحزن

42- كنت تعرف مأساة هذا الدهول.³

ففي هذا المثل جاوز التوازي الثلاث أسطر وشكل بما يعرف بالتوازي العمودي الذي نتج عن تماثل العناصر رغم الاختلاف في المواقع الأخيرة (كنت تعرف مأساة هذا الضمير، كنت تعرف مأساة هذا الدهول) تماثل صرفي في القسم

¹ المصدر نفسه، ص 19.

² د. موسى ربيعة، قراءة النص الشعري الجاهلي. ص 127.

³ د. عبد الواحد حسن الشبح، البديع والتوازي. مطبعة الإشعاع ط1. 1419 هـ - 1999م- مصر. ص 26.

الأول من الأسطر الشعرية كما أنه هناك تطابق في المواقع الأخيرة (الوطن - الحزن).
فالتوازي هنا تحقق على مختلف الأصعدة مما شكل هندسة إيقاعية نابعة من الموسيقى
الداخلية ابتداءً من الصوت ثم الكلمة ثم التركيب والناجحة عن تكرار الوحدات
الصوتية الغير متكلفة والتي كانت سببا في بعث الجمال الفني « لأن التوازي إذا كان
متكلفا، فهو يبعد الشعر عن الجمال الفني ويفسده ويجعله عبئا على العمل الفني كله
«¹.

ومن الأمثلة المصاغة للتوازي العمودي قوله: (من المتدارك)

51- ما أبشع أن تصنع صباحا... من غبش الظلمات

52- ما أبشع هذا الورد... إذا ما صار إناء دخان

53- أو مطفأة في الشرفات

54- ما أبشع هذا الصحو الخائف من سحب الأعداء

55- ما أبشع هذا الماء

56- ما أبشع هذا القلب الواسع

59- ما أبشع قلبك هذا الشاسع... إذ سدت عنه الأجواء

60- ما أبشع ما ينتاب القلب... وأخطر

66- ما أبشع أن تحيا الآلام مع الآلاف

83- ما أبشع أن يتجمل جيل الجيل

86- ما أبشع أن تقف الشفتين على نصلين

105- ما أروع دمع التمساح!

106- ما أروع تصفيق الراح

107- ما أروع حمل الغمد بلا سيف

111- حدثني الزائر قبل أن يصبح ذاكرة

150- حدثني قبل النسيان

151- عن سر الزهرة حدثني

¹ حسين زيدان- اعتصام. ص 48 49.

152- عن سر عناق الأفنان¹.

والملاحظ في هذه الأسطر أو الأبيات الخطية موازاة التقطيع العروضي مع الصيغة الصرفية (ما أبشع //0/0- ما أروع //0/0/) و مع ذلك يطغى التوازن بين البنى التركيبية على النموذج العروضي « فالحساسية الترصيعية قد تطغى على الإطار العروضي فتفرض نظامها التقطيعي »².

وفي هذا المثال نجد التوازي ماثلا وظاهرا لكنه توازن لم يحدث كليه. متحقق على المستوى العمودي وغير متحقق على المستوى الأفقي. ويعود السبب إلى عدم قدرة الشاعر على التوفيق بين جميع حواسه فعليه أن يختار واحدة منها حاسة البصر أو السمع³.

فالتوازي عمل في هذه المساحة الشعرية على تزيين الفضاء من خلال الترصيع الحاصل بين المركبات الفونيمية في توزيعها على مستوى الأفقي والعمودي بالتناسب.
3.1.3.3- التوازي الأحادي:

وهذا التوازي ينفرد بالبيت الواحد لذا فموضوعه الشعر العمودي بالدرجة الأولى حيث يتوازي شطراه فيتحقق التوازن والتعادل بينهما، أما في الشعر الحر فيكون في البيت الخطي، يقول في قصيدة (عمران ليلة أول نوفمبر):

(من الكامل)

39- كن يا ابن بسمة عفتي ذاك الفتى فإلى متى غضب الفتى إشعار

40- لا تلتفت عمران أنت بدايتي ونهايتي إن خانني استمرار

41- فجبانا سهم ويشرب قوسه أنت المهاجر هاهم الأنصار⁴

حدث التوازي الأحادي في البيت رقم 39 بني الفتى ومتى وتكرر الصامت (التاء مع صامت قصير + حرف مد)

¹ حسين زيدان، اعتصام، ص 50.51.52.53.56.

² د. محمد العمري. الموازونات الصوتية. ص 248.

³ ينظر عيد الرحمن تبرماسين. نبض النص. محاضرات الملتقى الوطني الثاني (السيمياء والنص الأدبي) 15، 16 أبريل 2002 منشورات الجامعة.

⁴ حسين زيدان، اعتصام. ص 15.

ويقول في قصيدة استثناء:

(من الرجز)

1- كن ما تريد أن تكون لا تخف

2- حددك لأسمائك لونا لينا

3- لم يترك الرقيب شيئا يكتشف

4- كن ما تريد أن تكون¹

والتوازي الأحادي شبيه لما يعرف بظاهرة التردد الاشتقاقي الذي يلتبس مع التجنيس، فالترديد الاشتقاقي تكرر البنية نفسها مع عدم الاختلاف في المعنى، على عكس الجناس والذي هو عبارة عن اتفاق الألفاظ في البنية الصرفية واختلافها في المعنى، وقد أضفى التوازي الأحادي نغما إيقاعيا مميزا يفضل صفة التردد والمعاودة التي تجعل أذن السامع تستلذ سماعه، فالتوازي الأحادي حدث في البيت الخطي رقم 1، بين (كن، تكون) فالأولى فعل أمر، والثانية فعل مضارع، فبالرغم من اختلافهما في الصيغة الصرفية إلا أنهما يتفقان دلاليا، لأن الشاعر يقر هنا، تنصله الشبه الكلي من ما يمكن أن يضع مخاطبه في خطر قادم فلا علاقة له بما يخفيه الرقيب اتجاهه، في كونه الإغليد والماركسي، اليهودي والنصراني، البوذي، والوجودي.

والتوازي الأحادي الحاصل بين (كن- يكون) يعود إلى طبيعة اللغة العربية التي تتميز بمرونة الانتقال، أو الاشتقاق فأصلية فعل الكينونة توزعت على فرعين وأكثر تضمنت تنوع الدلالة وتعددتها « مرونة اللغة العربية واستجابتها لقدرات المبدع التعبيرية آذنه لتطويع الإيقاع وتمييزه عن طريق عناصر تستدعي كل منها الآخر التكرار، التركيب والمعنى².

(من الرمل)

وفي مثال آخر، يقول:

5- رافض مذ أرضعتني المرضعة.

6- قدمت ثديا حزينا... فرأيت الأضلعا

7- خوفها من طارق يسأل ليلا إخوتي

¹ حسين زيدان. اعتصام. ص 08.

² ينظر نبيل شعلال البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام. ص 248.

8- عن مكان "الخارجي" .. وكبير الأربعة¹

ففي هذه الأبيات أحدث التوازي الأحادي صدى ترجيعيا في السطر رقم 5 إذ صدر منه نغما إيقاعيا يخضع لمسافات زمنية متناسبة متجاوبة إيقاعيا فكانت نسيج موسيقي متلاحم.

لم يكتفي الدكتور محمد مفتاح بهذا التقسيم، أي باعتباره تشابه في البنيات واختلاف في المعنى بل دعا إلى البحث عن التوازي في النظام واللائظام. الذي يتوزع فيه، وراح يقترح تقسيمات جديدة للتوازي « وإنما علينا أن نقترح مفاهيم متدرجة، وهذه المفاهيم هي التوازي الظاهر والتوازي الخفي »².

فالتوازي الظاهر ينقسم إلى التوازي "المتطابق" والتوازي المتمائل والتوازي المتشاكل، التوازي المتشاكه، والتوازي المتضاهي.

1- التوازي المتطابق:

وهو ما تطابقت بنيته ومعناه من جهة النظر البصري³، ومن أمثلة التوازي

المتطابق في شعر حسين زيدان: (من المتدارك)

72- عما يتساءل هذا القلب؟

73- عن سوسنة فقدت ظل الأغضان؟

74- عن ملحمة ضاعت في شفتي قرصان!

75- عن إنسان؟

76- عما يتساءل هذا القلب؟⁴

ورد التوازن المتطابق في السطر 72 (عما يتساءل هذا القلب) والسطر رقم

76) والتوازن المتطابق هو إعادة ما ورد في السطر، بمعنى تكرار البنية التركيبية دون حذف عنصر من عناصرها.

¹ حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار. ص 27

² د. محمد مفتاح. مدخل إلى قراءة النص الشعري. مجلة فصول - المجلد السادس عشر - العدد 1. 1997 الهيئة المصرية العامة للكتاب ص 259.

³ المرجع نفسه. ص نفسها.

⁴ حسين زيدان، اعتصام. ص 51.

2- التوازي المتمائل:

وهو ما تماثلت بنيته واختلف بعض معناه¹ أي ما يشكل ما يعرف بالتجنيس الترصيعي. (من الكامل)

51- والشمس كانت مرة... في العمر تبحث عن دلال

52- الشمس تبحث عن مجال

53- الشمس قوس كالهلال²

فحدث التماثل في بداية الأسطر (الشمس) وما جاء بعدها شكل ما يعرف بالجناس الترصيعي.

3- التوازي المتشابه:

هو ما اختلفت بعض بنيته وبعض معناه، مثال:

(من الرجز)

6- كن يعربيا فارسا

7- كن داحسا

8- كن جهر سر الحلم... كن حليلة

9- واشرب كؤوس التائهيين

10- كن سيد الكنعانيين³

4- التوازي المتشابه:

وهو ما اختلف كثير من بنيته وكثير من معناه مثال:

(من الرجز)

12- وحيثما طفت الرواق

13- ضيق هذا الأثير، لا مذاق

14- حيثما سألت عني، في صلاة العصر

¹ د. محمد مفتاح. مدخل إلى قراءة النص الشعري، مجلة الفصول- المجلد 16. العدد 1، ص 259.

² حسين زيدان، اعتصام، ص 19.

³ حسين زيدان، اعتصام، ص 8.

15- أو ليل بهيم¹

5- التوازي المتشاكل:

وهو ما اختلف كثير في بنيته، وفي بعض معناه، وهو كثير جدا، إذ يمكن التعبير عن معنى واحد بأشكال مختلفة:

8- أقول للعزيزة التي (من الرجز)

9- تحوم في معاجم الدجل...

10- أريد أن أراك لهوا... تعشين بانفعالي،

11- تعبرين خيط أعصابي..... على الأقل²...

ويمكن الاختلاف في البنية التركيبية المعبر بها، والاتفاق في معنى واحد، الوصول إلى أعصاب المبدع، والتحكم في سيرها.

6- التوازي المتضاهي:

وهو ما اختلفت بنيته واختلف معناه:

44- لا تتركيني مثل "ناسك" المساء

45- أرصد النبض البغيض في دمي

46- لا تتركي "طرواده" ..لي.. "وحدتي" ..لي عزلتي...

47- من أي بحر تبحرين؟....

48- للبحر "رب" / "نيريوس" لم يزل.. ولم يزل: بيلوس

49- لأي أرض تبحرين؟..

50- للأرض "رب" جاثم... "بوناديا" مات الصبيحة انتهى...

51- فصدقيني... صدقي... في الأرض قرصان لـ "زوس"

52- لا ترحلي

وهذه أنواع التوازي التي وضعها الدكتور محمد مفتاح والتي بالتدريج تفقد النظام والتوازن باعتبار أن الخطاب الشعري يقوم على دعامتين رئيسيتين ألا وهما

¹ حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار. ص 04.

² حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار. ص 5.

النظام والتشتت « فما يضمن النظام والانتظام هو وجود درجة من التكافؤ، وعدم وجود تكافؤ حق يوحى بشيء من الفوضى »¹.

يعمل التوازي على نشر صفة النبض **Pulsation** في الشعر المعاصر، والذي هو عبارة عن نوع من التقلص والتمدد، إذ يصل بالمتلقي من درجة الإحساس السمعي إلى الإدراك البصري وبذلك يحقق الشاعر العديد من الوظائف الجمالية واقناعية « بفضل حسن استغلال المكان واشتغال الفضاء فيشارك العاملان الإيقاعيان "الفضاء والتوازي" في تقديم صورة إيقاعية تمنح السمع والبصر »². فتوزع المتوازنات الصامتية، والصائتية على فضاء النص بطريقة تشكل توازنا عموديا وأفقيا يخلق إحساسا عميقا بقدرة الشاعر المعاصر على تشكيل نسق معين يث فيه كل طاقاته الإيقاعية الكامنة ويفجر لحظته الإبداعية.

4.3- الترصيع:

الترصيع لغة من قولهم: "رصعت العقد إذ فصلته"³

أما في الاصطلاح فقد صار حديث خلاف بين القدماء، فيعرفه قدامة بن جعفر « ومن نعوت الوزن الترصيع، وهو أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيهه به، أو من جنس واحد في التصريف كما يوجد ذلك في أشعار كثير من القدماء المجيدين من الفحول وغيرهم، وفي أشعار المحدثين المحسنين منهم »⁴، فتصيير مقاطع الأجزاء كالسجع، كما يتعلق الاتفاق بالصيغة الصرفية، والذي يتسنى له- من الشعراء- صناعة الترصيع فيصبح من المجيدين والفحول المحسنين.

أما صاحب الصناعتين يعرفه بقوله: « أن يكون حشو البيت مسجوعا مثال

قول امرئ القيس:

¹ د. محمد مفتاح. مدخل إلى قراءة النص الشعري، مجلة فصول المجلد السادس عشر. العدد الأول. ص 260.

² د. عبد الرحمن تيرماسين نبض النص. محاضرات الملتقى الثاني للسياحة والنص الأدبي 15- 16 أبريل 2002، منشورات الجامعة، دارالهدى للطباعة والنشر. ص 189.

³ أبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين.

⁴ أبي الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق د محمد عبد المنعم خفاجي دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط دت ص 80

سليم الشّطّي عبل الشّوى شنج النّسا له حجبات* مشرفات على الفال¹
وهنا يضيق أفق الترصيع ويصبح يشتهه بالسجع إلى حد بعيد ولكن إذا كثرت، وتكرر في
أكثر من موضعين في القصيدة دل على التكلف، « فإذا اتفق في موضع من القصيدة
أو في موضعين كان حسنا فإذا كثرت دل على التكلف »².

ويعرفه ابن سنان الخفاجي « تصيير مقاطع الأجزاء في البيت المنظوم أو الفصل
من الكلام المنثور مسجوعة، وكأن ذلك شبه بترصيع الجوهر في الحلّي، وهذا مما
قلنا إنه لا يحسن إذا تكرر وتوالى لأنه يدل على التكلف وشدة التصنع وإنما يحسن
إذا وقع قليلا غير نافر »³. لأنه إذا توالى، وكثر قبح استعماله وأشارت دلالاته إلى
التكلف.

والترصيع قليل في دواوين الشعر المعاصر وترجع قلته إلى عدم اكتراث الشاعر
المعاصر به، ، فما وجد منه كان عن سجية دون تكلف.

والترصيع عند المعاصرين لا يختلف عنه عند القدماء فيعرفه د. محمد العمري «
وهو توازن الصوائت (حركات ومدود) ومنه صرفي حال توازنهما بالنوع، وتقطيعي حال
توازنهما مقطوعيا، يقطع النظر عن نوع الصوائت، وسجعي وهو تردد صائت في بيت أو
قصيدة دون ارتباط بكلمات أو أنساق صرفية أو تقطيعية⁴.

وتعريف محمد العمري للترصيع مستوحى من تعريف قدامة بن جعفر، اعتبره أهم
من سنن القواعد أو الأسس التي يقوم عليها الترصيع من خلال تعريفه تصيير مقاطع
الأجزاء على سجع أو شبيهه به أو جنس واحد من التصريف، ومن هذا المنطلق ينقسم
الترصيع إلى ثلاثة أقسام:

1- ترصيع التسجيع 2- ترصيع ما يشبه السجع، 3- وترصيع التصريف

* الحجبات: رؤوس عظام اليدين والغال: اللحم الذي على الورك انظر الصناعتين ص 375

¹ أبي هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد الجاوي محمد ابو الفضل إبراهيم المكتبة العصرية بيروت لبنان 1406هـ
1986م ط 1 ص 375

² أبي هلال العسكري، الصناعتين، ص 377

³ ابن سنان الخفاجي الحلّي. سر الفصاحة. دار الكتب العلمية بيروت لبنان. 1982. 1402هـ. ط 1. 1908.

⁴ د. محمد العمري. تحليل الخطاب الشعري (البنية الصوتية في الشعر).

والدكتور محمد العمري يتفق مع أقسام الترصيع التي وضعها قدامة ويختلف معه في النوع الثاني، الذي سماه ترصيع التقطيع وهو توازن الكلمة مقطعيًا بعيدة عن الصيغة الصرفية أو الفاصلة المسجوعة.

1.4.3 - ترصيع التسجيع:

وهو ما يعرف بالترصيع المقفى وذهب أهل البلاغة إلى كونه مقابلة الشطرين بالشطرين يقتصران على البيت القديم، فلكل كلمة ما يوازها في آخر البيت، مثال ذلك قول امرئ القيس:

مخش مجش مقبل مدبر معا كئيس ظباء الحلب عدوان¹

فالترصيع حصل بين (مخش ومجش) و(مقبل ومدبر)، وخلق مما يعرف بالازدواج الإيقاعي الذي منح الفضاء الشعري صعوداً وهبوطاً متماثلين فتسجم الدفقة الإيقاعية مع نفس من ينشدها وأذن من يسمعها كما تنشئ نوعاً من السرعة إثر عملية الإنشاد. ولعل السبب في هذا التنوع الإيقاعي المتناسب يعود إلى طبيعة بحر الطويل إذ يتكون من تفعيلة (فعولن) التي تحتل زمناً قصيراً إثر عملية الإنشاد ومفاعيلن التي تستغرق زمناً طويلاً فتنشأ بذلك سلسلة من التنوعات الصوتية يمكن تمثيلها بالرسم الموالي:

فعولن فعولن

مفاعيلن مفاعيلن

وقد أسهم هذا التنوع كذلك في تنمية البنية الإيقاعية وتكثيف الإحساس لإدراكها والتلذذ بالنظر إليها موزعة على فضاء النص الخطي وسماعها عبر عملية الإنشاد لتلمس تلك السرعة بعمق أكثر.

2.4.3 - ترصيع مقطعي:

هو تماثل القرائن مقطعيًا بمعنى أنه يحتوي على صبغة عروضية فيعرفه د. محمد العمري « يقوم على تكافؤ المقاطع التي تتكون منها القريبتان (أو القرائن)

¹ محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، ص 112.

بقطع النظر على تواز هذه المقاطع توازيا نوعيا¹، واشتق د. محمد العمري هذا النوع من الترصيع من عند ابن رشيق الذي اعتبر أن الترصيع عند قدامة هو تقطيع مسجوع².

3.4.3 - ترصيع التصريف:

ونستند في تعريفنا لهذا النمط إلى رأي قدامة أي أن ترصيع التصريف هو تكافؤ الألفاظ لتكافؤ صيغها الصرفية « فالمعول عليه في هذه الظاهرة هو تكرار الميزان الصرفي وتردده في ثنايا البيت الواحد »³.

ومن صور الترصيع في شعر حسين زيدان قوله: (من المتدارك)

103- عما يتساءل هذا القلب... وعمن يخفي ما يخفي؟

104- ما أحلى النشوة لو تكفي!

105- ما أروع دمع التمساح!

106- ما أروع تصفيق الراح!

107- ما أروع حمل الغمد بلا سيف

108- لكن النشوة لا تكفي⁴

إن الترصيع في هذا المثال نتج عن التجانس الصوتي الحاصل في الصيغة الصرفية (ما أفعل)- ما أروع- فاتفقت في الصوامت والصوائت التي تجاوزت إيقاعيا مع التكرار الذي اشتمل على الفضاء والشكل الكتابي، فمنح القصيدة زخرفة سمعية وبصرية تكونها عناصر التوازي - التكرار - الترديد- ولأن « الترصيع في القصيدة المعاصرة يأخذ أبعاد جمالية أخرى غير الأبعاد التي كانت تقتصر علتعدد وتجديد الرنين الموسيقي كبعد متعة النظر، وتلذذ السمع، ويقوم بوظيفة تعبيرية تؤكد على حدوث الفعل »⁵، فيمنح القصيدة الجديدة تناغما موسيقيا، بالإضافة إلى ذلك يوفر

¹ د. محمد العمري. تحليل الخطاب الشعري، (البنية الصوتية في الشعر). الكثافة- الفضاء- التفاعل. ص 111.

² ينظر المرجع نفسه. ص 112.

³ رشيد شعلال. البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام. ص 208.

⁴ حسين زيدان. اعتصام. ص 53.

⁵ د. عبد الرحمن تبرماسين. نبض النص. الملتقى الثاني للسينما والنص الأدبي. 15- 16 أبريل 2002.

للمتلقي متعة النظر قبل قيامه بعملية القراءة، أو تلقي القصيدة، كما أنه يبعث في مسمعه شيئاً من الطمأنينة والارتياح، وبذلك فهو يختلف عن القافية، التي تحدد نهاية البيت، على حد تعبير جون كوهين¹، فوظيفته أكبر من ذلك يسهم في مضاعفة المعنى الذي تستقبله الأذن، وتنتج هذه المتعة من عملية التكرار الموصولة به، والتي لا مندوحة في الإفلات منها « إن الترصيع باعتباره تجانسا صوتيا كالقافية، ينبغي أن نسند إليه نفس وظيفتها »².

ويمكن أن نطلق على الترصيع في الأبيات الخطية السابقة، ترصيعا مقطوعيا، لأن بداية الأبيات جاءت بصيغة ما أفعل وكما أنها على وزن (00/0/0/0///0/0/). فعُعلن، فعُعلن (00/0/0/0///).

والأمثلة كثيرة عن الترصيع الذي يتألف بالصيغة الصرفية، والمقاطع العروضية، في قصيدة الوصية.. والمبايعة: (من المتدارك)

- 1- كن ضدي
- 2- يا ولدي
- 3- لا تمزج خلا بالبصل..
- 4- لا تأكل مثلي عن عجل
- 5- لزمانك أشكال أخرى.. تمتص الحكم من الرسل
- 6- كن ضدي
- 7- وبلا عينين... بلا أنف
- 8- وبلا تلوين... أو لف
- 9- وما دجنتك بالخوف
- 10- من أجل عيونك إذ تطغى
- 11- أرفض أزمنة العنف³

* * *

¹ جون كوهين. النظرية الشعرية بناء لغة الشعر اللغة العليا ترجمة أحمد درويش ص 111.

² المرجع نفسه. ص 111.

³ حسين زيدان. الوصية... والمبالغة ص 33-34.

12- سفني مبحرة للهجرة.. وشعاري أشرعة "بيضاء"

13- بايعة "رسولا" في "الشجرة"

14- يغمرني حلم العصفور

15- ما بعد "النكسة" و "النكبة"

16- عانقت "البيعة" في "العقبة"¹

شكل الترصيع في المواضع التي ظهر فيها، توازي أفقي وعمودي، وخاصة في البيت الخطي (كن ضدي، بلا عينين... بلا أنف، بلا تلوين.. أو لف) فنتج تماثل نسيج المقاطع الصوتية، ومن ثم قام بإضفاء صبغة جمالية على الفضاء والمعنى مثل قوله: (يغمرني حلم العصفور، ما بعد "النكسة" و "النكبة" عانقت "البيعة" في العقبة) فحصل تقابل بين النكسة والنكبة، البيعة والعقبة، أفقي وعمودي على مستوى فضاء النص الشعري، فمشاكلة اللفظة للفظه أخرى في الوزن والروي، تكونا متوازنتين « لأن الترصيع في القصيدة مقابلة لفظه بلفظة أفقيا وعموديا في البيتين الخطي أو الصوتي على وزنها وروبيها، فتكونا متوازيتين »²:

1- فلتدق النواقيس ألفا وألف.. (من المتدارك)

2- فلتظل الفقاقيع فوضى

3- تؤمم ما صادرته السماء...

4- فلتشر ضد صومي بطنتهم

5- فلتصوب كما شيء نحوي سموم الخفاء..

6- فلتطوق كما شيء سجاتي..

7- لن يحركني حين أخشع

8- من رسم الليل في خانتي....

9- فلتغب أحرف تستحم بنار الشفق....

¹ (سين زيدان. فضاء لموسم الإصرار. ص 34. محاضرات.

² د. عبد الرحمن تيرماسين. نبض النص. الملتقى الثاني للسينما والنص الأدبي 15- 16 أبريل 2002 ص 179.

10- ولتذب شفتان بأوزاره تحترق¹

حصل الترصيع في بداية الأبيات الخطية، واتخذ شكلا عموديا في بداية كل سطر، إذ حدث تماثل في الصيغة الصرفية للأفعال معتلة الوسط، (فلتدق- فلتظل- فلتشر- فلتطوق..) ومنح الترصيع هنا توازيا عموديا، ناتج عن معاودة الدورة الإيقاعية، مع بداية كل سطر، المدعم بسكون التركيز في نهاية الأفعال التي تتجاوب عموديا كما تشتمل على نقاط الاستمرار التي تتجاوز أفقيا وعموديا.

والترصيع من الخصائص الصوتية، والتي تسند إلى محسنات الكلام اللفظية بإضفائه نغمة إيقاعية عالية يتمتع المتلقي بسماعها والنظر إليها فتشير انتباهه إلى الكثافة الإيقاعية الناتجة عن المضارعة التقطعية والمماثلة الصرفية المهيمنة على المقطع الشعري والمفضي إلى خلق خاصية التوازن، والتي تشمل الخصائص الإيقاعية بكاملها.

4- هندسة الحركة الإيقاعية في النص الشعري:

إن القصيدة كتلة متنامية تتجسد من خلال فكرة أو تجربة حياتية تتخمر في ذهن المبدع وتنضوي إلى شكل كتابي يفرغ تلك الشحنة النفسية الخالدة في نفس من يكونها، والمتكونة من تركيبات فونيمية مزاحة إلى بعضها البعض والتي تمنح بهذا التراكم بنية دلالية تزيج الركام عن البنية الداخلية المفضية لهذه التجربة، كما تقوم على الوزن والقافية اللذان يخدمان الإطار الشكلي لبنية القصيدة، وليس هذا فقط، بل تكرر الوحدات الصوتية، والتي تشكل بتعدادها تناغما إيقاعيا يضيف طابع الجمال الفني والإحساس الموسيقي ليخلد بذهن المتلقي، فتردد النغمات الصوتية والمقاطع المتنوعة، يسهم في بناء الهندسة الصوتية للحركة الإيقاعية الذي ينعكس على النبض الدرامي لبنية القصيدة.

ونعني بهندسة الحركة الإيقاعية الأصوات الإيقاعية المتنوعة والحركة التي تقوم بها ضمن البنية الداخلية للنص الشعري، أو هي ذلك التماثل بين الأصوات وانسجامها، أو تردد الوحدات الفونيمية والتركيبية والعروضية المتنوعة بين الثابتة

¹ حسين زيدان فضاء لموسم الإصرار. ص 25.

والمتمغيرة أو هي « التي تشكل المسار الهندسي للصوت الإيقاعي في النص الشعري ¹»، والتي تتضافر جميعها وتكون المعمار الهندسي والبنية الداخلية للنص الشعري. ولكي نرصد ذلك سنبين الحركة الإيقاعية التي تؤديها مختلف المكونات ولأجل بلوغ تلك الغاية قمنا بتقطيع بعض القصائد صوتياً، في شعر حسين زيدان، ومنها الأولى قصيدة (طقوس مجد الصقيع) والثانية قصيدة (القوس والرامي) وأردنا التنوع في انتقاء القصائد وبما أن مدونتي الشاعر حسين زيدان تزخر بالفرعين معا أو الشكليين معا العمودي والحر، قمنا بإحصاء المقاطع بأنوعها وقبل التطرق إلى دراسة الحركة الإيقاعية لا ضير إن قمنا بإعطاء تعريفات أو مفاهيم للمقطع وأنواعه.

1- تعريف المقطع:

ورد تعريفه عند الدكتور مصطفى حركات « هو تجمع من الحروف والحركات يحدد بواسطة قواعد خاصة بكل لغة ²، أي أنه مجموعة من الأصوات التي تخضع لمتغيرات لا يمكن لأي لغة الاستغناء عنها، وليس فقط مصطفى حركات الذي نظر للمقطع من جانب اللغة كموضوع الدراسة.

كذلك الدكتور رمضان عبد التواب في كتابه (التطور اللغوي مظاهره علله وقوانينه) ويعرف المقطع بقوله « المقطع الصوتي هي كمية من الأصوات تحتوي على حركة واحدة ويمكن الابتداء بها والوقوف عليها، من وجهة نظر اللغة موضوع الدراسة، ففي اللغة العربية مثلاً، لا يجوز الابتداء بحركة ولذلك يبدأ كل مقطع فيها بصوت من الأصوات الصامتة ³، وكل من التعريفين دلاً على أن المقطع مجموعة من الأصوات الخاضعة لمنطلق اللغة موضوع الدراسة.

أما "ماريوباي" فينطلق في تعريفه للمقطع من أرضيته اللغوية والتي يرتبط فيها

¹ الدكتور مراد عبد الرحمن مبروك. الهندسة الصوتية الإيقاعية في النص الشعري (دراسة نصية) مركز الحضارة العربية الطبعة 1 2000 القاهرة ص 20.

² الدكتور مصطفى حركات (الصوتيات والفونولوجيا) دار الأفاق. الأبيار. الجزائر. د.ط. د.ت. ص

³ الدكتور رمضان عبد التواب التطور اللغوي مظاهره وعلله وقوانينه، مكتبة الخانجي القاهرة دار الرفاعي. الرياض. د.ط. ت ص

المقطع بالحركات التي لا يجوز للعربية أن تبدأ بها « فهو عبارة عن قمة إسماع **peak of sonarity** غالبا ما تكون صوت علة، مضاف إليها أصواتا أخرى عادة «¹، فتعود هنا إلى ما بدأ به الدكتور مصطفى حركات ورمضان عبد التواب في أن كل من الحركة والصوت تشكل المقطع الصوتي، وتفاوت درجة استعمالها بحسب اللغة موضوع الدراسة.

والمقاطع الصوتية في اللغة العربية خمسة:

أ/ مقطع قصير مفتوح: وهو ما تكون من صوت صامت وحركة قصيرة، مثل: (ك)

ب/ مقطع طويل مفتوح: وهو ما تكون من صوت صامت وحركة طويلة، مثل (في)

ج/ مقطع قصير مغلق: حركته قصيرة، وهو ما تكون من صوتين صامتين بينهما حركة قصيرة مثل: (من)

4/ مقطع طويل مغلق: حركته طويل، مثل (باب) في الوقف

5/ مقطع زائد الطول: وهو ما بدأ بصوت صامت وتلاه حركة قصيرة، ثم صوتان صامتان متواليان، مثل (بنت) في الوقف².

وبعد قيامنا بعملية إحصائية، لتنوع المقاطع وترددها كل من القصيرتين، وجدنا أغلب المقاطع استثناء النوع الخامس مقطع زائد الطول، ولا بد أن ننوه أن الإحصاء ليس غاية في ذاته ولكن عملية مساعدة للباحث على تدقيق أدائه وتيقنه من النتائج التي يمكن أن نتحصل عليها.

إن الحركة أساس الإيقاع منها يخرج وينضوي فهو يرتبط بها ارتباطا لأنه لا يمكن أن يكون قرينا بالجماد، فحركة الرياح والأنهار والوديان، حركة إيقاعية لا تخضع لنظام معين « فالإيقاع في أساسه حركة، ولن يبلغ ابلاغية مهما أسهبنا في الحديث عن حركة الإيقاع لأنه معدته وعليها يقوم ولولاها لم كان... وتقوم

¹ داريو باري. أسس علم اللغة ترجمة أحمد مختار عمر منشورات جامعة طرابلس 1972م د.ط. د.ت ص 96.

² دكتور رمضان عبد التواب. التطور اللغوي (مظاهره وعلله وقوانينه) ص 63.

الحركة الإيقاعية على مبادئ الثقل والخفة والسكون وذلك كل ما نجد في الإيقاع عندما نتحسسه مما هو متصل بنوعيته»¹.

لذا أننا نعتمد لدراسة هندسة الحركة الإيقاعية في المنظوم الشعري، وحركة الاهتزاز **vibration** **mouvement** وحركة الإنزياح **mouvement translation**².

وما يوفر هذه الميزات يتعلق في أغلبه لجملة الخطاب بدءاً من أصغر وحدة صوتية الصوت (الفونيم)، مروراً بالوحدات التركيبية والنحوية، والأثر الدلالي الذي تتركه من خلال التجانس الصوتي المنبثق من عمليات التردد والمعاودة الدورية، والمقاطع الصوتية المتنوعة، كذلك الأجزاء العروضية المتماثلة أي كل ما يسهم في خلق بنية خارجية متواشجة زمنياً، ينعكس على البنية الدلالية للنظم الشعري، كذلك محاولة الربط بين الهندسة الصوتية الإيقاعية المتشكلة من الصور الإيقاعية التي تقوم على الترتيب، التعاقب، التكرار الثابت سواء على مستوى المقاطع الصوتية، أو الحركات الصوتية أو الصيغ التفعيلية العروضية أو على مستوى التغيرات الصوتية النوعية كالجهر **sonant** والهمس **surd** والنبر **stress**....³ فكل هذه الخصائص تشكل المسار الهندسي للحركة الإيقاعية في النص الشعري.

متوسط السرعة للمقاطع في قصيدتي (طقوس مجد الصقيع والقوس الرامي).

النص	المقطع الصغير	المقطع . ط . مفتوح	مقطع طويل مغلق	المجموع	متوسط السرعة
طقوس مجد الصقيع	6 x 451 = 2706	3 x 405 = 1215	3 x 414 = 1242	-1270 = 5163	4.06

¹ د. محمد العياشي. نظرية الإيقاع الشعر العربي. ص 43. 44.

² ينظر د. عبد الرحمن تيرماسين. البنية الإيقاعية في القصيدة المعاصرة في الجزائر. ص 278.

³ د. مراد مبروك عبد الرحمن الهندسة الصوتية الإيقاعية ص 20.

4.31	-1226 5295	3 x 458 1374 =	3 x 229 687 =	6 x 539 3234=	القوس الرامي
------	---------------	-------------------	------------------	------------------	-----------------

منحنى بياني يوضح تفاوت المقاطع في قصيدتي (طقوس مجد الصقيع،
والقوس والرامي).

ومن خلال قيامنا بالعملية الإحصائية للمقاطع، في قصيدتي (طقوس
مجد الصقيع، والقوس والرامي) كانت أعلى نسبة للمقطع القصير المغلق في
قصيدة القوس والرامي والذي بلغ 539 مقطع، ثم يليه المقطع طويل مغلق بـ
414 ثم 229 مقطع طويل مفتوح.

أما قصيدة (طقوس مجد الصقيع) فرجعت أعلى نسبة للمقطع القصير
451 مقطع، ثم المقطع الطويل المغلق 414، وبعده المقطع الطويل المفتوح
بـ 45 مقطع.

ورود نسبة عالية للمقطع الطويل المغلق والمقاطع الطويلة تساير
الأحداث الطويلة والبطيئة لأن قصيدة (طقوس مجد الصقيع) توثق المدن
المظهرة التي تمور بعمق وجدان الشاعر، والذي يأخذ المغامرة بسفائه في
عمق المحيط ليسترد طاقته ويصنع الترحال من جديد، فيأخذ تلك المغامرة
كرحلة طويلة، بطيئة، مليئة بالشوك الذي يعترض طريقه.

وأعلى نسبة كانت للمقطع القصير بـ (451 مقطع) وإن دل ذلك فإنما
يدل على الرغم مما حملته هذه القصيدة من نشوة الإعصار والتخبط بين ثنايا
بحر اللظى. كانت تخفي ورائها حكمة وفرحة الأطفال المنتظرة، فكل ذلك

كان في حاجة إلى سرعة إيقاعية متنامية تفرغ جميع الشحنات النفسية:

1- وجهي... cvv cvc

2- ووجهك الوضيء cvvc cv cvc cv cvc cv

3- والحقيقية استراحت بيننا

cvv cv cvc cvc cvv cv cvc cv cvv cv cvc

4- نحن الأقانيم التي ظلت تسمي كنهها

cvv cv cvc cvv cvc cv cvc cvc cvv cv cvc cvv cvv cv cvc
cvc

5- فلتصمدي في وجه إبحار انفصامي....

cvv cv cvc cvv cvv cv cvc cvv cvc cvv cvv cv

cvc cvc

وبما أن قصيدة (طقوس مجد الصقيع) جاءت على وزن الرجز والذي ورد
مخبونا في الكثير من الأجزاء، والزحاف يعمل على تسريع الحدث، (مستفعلن-
متفعلن) انسجمت مع كثرة المقاطع القصيرة والتي تلح على معاني الأمل، والبحث في
النهاية عن بر النجاة بعد أن راح الشاعر ينبش الصخر وحيدا من أجل أن يسترد ما
تبقى من طاقته، ومن بقايا جثته. وبذلك سارت الحركة الإيقاعية بسرعة متنامية بلغت
4.06، نسبة مرتفعة بعض الشيء وتجعل النغم الإيقاعي يتمدد نحو الأعلى وتجسد
معاني الأمل. ودنو شمس الفجر الكبير، وبالرغم من ذلك لم تخلو القصيدة من
المقاطع الطويلة بقسميها (المفتوحة والمغلقة) فالأول شاع في القصيدة بـ مقطع
والثان بـ ي الألم ومقطع، والمعروف أن المقاطع الطويلة تحمل معاني الألم، الليل
الطويل الذي لا ينجلي سواده، ولكن هذه النتيجة غير صحيحة في معظم الحالات
وقد تحمل القصيدة بذرة من الأمل، يعبر عنها الشاعر بنوع من الوصف الطويل،
والحس التأملي الذي يسترعي المقاطع الطويلة وبذلك فقصيدة (طقوس مجد الصقيع)
تضمنت المعنيين معا.

فحملت ديبب الأمل مثل كل الكائنات:

16- لا ترحلي (من الرجز)

17- فلي دبيبي... مثل كل الكائنات... لي تناسخي الصغير

18- لي تقاسيم اللهب... والمطر...

19- لا ترحلي... فلي زهوري... لي دمائي

20- لي مسافات انتمائي... وحدودي

21- أمهليني... إنني أسقي شجيرات خلودي

22- ورمال ساحلي¹

فالعبارات (لي دبيبي، لي تناسخي الصغير، لي زهوري، لي دمائي) دلت من جديد على بدء الحياة بعد أن كان الشاعر يختبئ وراء الشمس لا يدري من أي بحر ينطلق.

ومن المقومات الأساسية للحركة الإيقاعية في قصيدة طقوس مجد الصقيع تنوع الروي إذ لا يعتمد الشاعر الروي الموحد، يسهم بتنوع القافية في تلوين النغم الإيقاعي وتطعيم القصيدة بموسيقى قائمة على أساس التنوع والتعدد.

(من الرجز)

30- لا ترحلي... ولتمهليني لحظة لأسترد صورتي

31- وأسترد ما تبقى... من بقايا جثتي

32- لا تركيني ها هنا... في قبضة النزق...

33- في سحنة الشمسيين أمشي... مشية المختبئ...

34- لا تركيني فوق خيط العنكبوت

35- لإشعاع ينتقي نفقي...

36- مجد الصقيع كما نما.. في قمة الصدا².

وتقوم الحركة الإيقاعية في قصيدة (طقوس مجد الصقيع) على صفة الجهر أكثر من الهمس، ونعلم أن الجهر يدل على معاني القوة والصمود، فوظف الشاعر

¹ حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار. ص 11.

² حسين زيدان، المصدر نفسه، ص

أفعالاً توحى بذلك مثل فعل الأمر (فلتصمدي، لا ترحلي، لا تتركيني) فالذات المبدعة تؤكد عن إصرارها القاسي ولا تزال تبحث عن مجدها رغم أن عدوها لا يرضى لها البسمة والخلود، وهذا ما تؤكدُه الأفعال « والتي يقابلها الحركة والصراع، أما الأسماء فيقابلها أيضا شدة كبيرة ولهجة قوية »¹، وجملة ما ورد من أفعال جسد طبيعة الصراع القائم في القصيدة إذ منحها رغبة في التجديد والأمل لطرق باب الحياة من جديد فنجد قوله: (لي أصناف تحناني، ولي في العمر سوسنة، فقومي نصنع الترحال، لن يشيك عنواني). كما تنوعت الأفعال بين الماضية والمضارعة، ولكن أعلى نسبة كانت للفعل المضارع بالرغم من أن الشاعر أوجد جميع الأزمنة الماضي والمضارع والأمر مما أدى إلى تشكيل صورة زمنية كاملة، تمتد على ثلاثة أبعاد وتحمل ثلاثة مدلولات رئيسية، التشاؤم في الماضي، والمناداة في الحاضر، والأمل في المستقبل، أما ما وجد من أسماء فهي عبارة عن أوصاف تضمن بعضها النص الشعري، كما جسدت هذه الأسماء مواطن السكون عن الحركة والثبوت عن الحدث « لأن السكون والثبوت يحد من غلواء الحركة »²، وهذا لم يمنع الأسماء من أداء وظيفتها وهي التعبير عن الألم والحرقنة على ما مضى واسترجاع الماضي الجميل مما كون حالة وصفية منهارة ويحينا هذا أن بنية النص تميل إلى اليأس ولكن ميلها إلى الأمل أكثر.

والقصيدة في بدايتها سارت نحو التطلع إلى تحقيق شيء ما، أو الوصول إلى هدف معين « لكن بعد كل الممارسات قصد الوصول إلى الحلول يستسلم إلى بنيته »³، أي استسلامه إلى اليأس، ولكن مجمل الأفعال قضت على هذا الاستسلام وبعث الحياة في النص من جديد وزرعت فيه الأمل .

وبذلك نرى أن الشاعر زواج بين بنية الأفعال والأسماء، وبين الأفعال الماضية

¹ هند سعدوني، قراءة سيميائية لقصيدة "مدينتي" لعبد الله حمادي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، سلطة النص، في ديوان البزخ والسكين، للدكتور عبد الله حمادي (دراسة نقدية) منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ط 2002 دار هومة، ص 215.

² د. عبد المالك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أبي ليلا،

³ د. عبد المالك مرتاض، المرجع نفسه، ص 68.

والمضارعة مما منح العديد من الدلالات والتي من بينها طغيان طابع الحدث وصور الصراع أكثر من صور الثبوت والسكون.

- قصيدة (القوس والرامي):

تكونت قصيدة القوس والرامي من 539 مقطع قصير، وهو أعلى نسبة بين المقاطع ثم يليه الطويل المغلق، ثم الطويل المفتوح الذي يثقل الحركة الإيقاعية، وبها يكون « ميزان الحركة في النص مائلا إلى الثقل »¹.

وجاءت قصيدة القوس والرامي على وزن الكامل، والكامل من البحور الخفيفة، والذي تنسجم مع « أغراض الحماسة والفخر ووصف المعارك، وتصوير حركة الخيل »²، ولكنه جاء في العديد من الأبيات مضمرا (مستفعلن) إذ أسهم الزحاف في تثقيل الحركة الإيقاعية بعد أن كان يتمتع بالخفة، أما عن ذكر الدكتور محمد العياشي، أن من الأوزان التي تلائم الحماسة فإننا لا نستطيع الجزم بذلك. لأن القصيدة الواحدة قد تحمل أغلب الأغراض أو المعاني، الوصف، الحماسة، الغزل، الرثاء)، فقصيدة (القوس والرامي) قد أشارت إلى ما تطمئن إليه القلوب والعيون، ألا وهو القرآن الكريم الذي تخشع له الأبدان عندما تنفخ آياته في الصدور، فحسين زيدان تغنى بآيات القرآن، والقصص التي حملته إلى العالمين، لإقامة مجد حضارة الإسلام، ولكنها في الوقت نفسه حركت أشياءها وجاء فيها الحديث عن الذين عانوا فسادا في أرض الإسلام، وحاولوا تدنيس القرآن الكريم بالتزييف والتحريف، لكن الفجر سيستلهم آياته لمجابهة من يخططون للفتك وإعدام الدعوة المحمدية التي أقسم الله لأجلها أن يتم نوره.

فنالاحظ حركة الإسلام المتجهة إلى الأمام من الخلف، يفضل الأفعال المضارعة التي تحيل إلى الانبعاث والتجدد، لا إلى الثبات والاستقرار.

جاءت قصيدة القوس والرامي بروي موحد الميم والذي هو صوت شفوي

¹ المرجع نفسه، ديوان المطبوعات الجامعية، ص 67.

² د. عبد الرحمن تيرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 310.

مجهور ولأن القصيدة ذات بنية تقليدية فعمل الشاعر للحفاظ على وحدة الروي التي تنسجم مع الطابع التاريخي الذي ربطه بالبنية الداخلية للنص الشعري. فأخذ المبدع على عاتقه وظيفة تلقين المتلقي معالم دينه، منذ البداية، من قصة عيسى بن مريم عليه السلام إلى ظهور الدعوة المحمدية، وإرساء دعائمها، وانتشارها في مختلف الأرجاء. أما الحديث عن التكرار فقد اشتمل على مستوياته الثلاثة الحرف- الكلمة- العبارة، من تكرار الحرف تحدثنا عن حرف الروي (الميم) الذي أضفى على القصيدة المتكونة من ستين بيت رتابة موسيقية تكون سببا في نفور المتلقي وعدم استجابته للدقة الإيقاعية، بالرغم من ذلك، فتكراره عمل على تجسيد طبيعة الموقف المعبر عنه، إذ أنه انسجم مع موضوع القصيدة.

أما الحديث عن النبر فقد اتخذ مواضع مختلفة في الدرس العربي الحديث إذ يحصيها الدكتور إبراهيم أنيس في أربع مواضع أولها « نبر المقطع الذي قبل الأخير في حالة الوصل، ونبر المقطع الأخير في حالة الوقف »¹.

ويعرفه الدكتور مفتاح في كتابه (تحليل الخطاب الشعري): « هو نشاط فجائي يعتري أعضاء النطق أثناء التلفظ بمقطع من مقاطع الكلمة »².

يتكون النبر من نبر الكلمة وينقسم إلى قسمان النبر الأولي، والنبر الثانوي، يقع الأول في الكلمات والصيغ جميعا، والثاني يكون في الكلمة أو التراكيب الطويلة « وإذا ما وجد النبران معا فإن النبر الأولي يكون على المقطع الأخير من الكلمة، والثانوي يكون سابقا عليه »³.

والقسم الثاني نبر الجمل فيراد به التركيز على كلمة من الجملة لإظهار أهميتها في كنف الجملة « فالزيادة في نبرها يبرزها ويلفت النظر إليها ويميزها عن غيرها »⁴.

ومن أمثلة القسم الأول قول الشاعر:

(من الكامل)

19- طمئن عيونك إنها قد كحلت بالذكر... بالفيض المنير السامي

¹ د. محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، دراسة نظرية وتطبيقية، دار الثقافة، د. ط، 1989، ص 37.

² د. محمد مفتاح، المرجع نفسه، ص 47.

³ د. نور الهدى لوشن، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، ص 134.

⁴ حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، ص 54.

- 20- وازرع على وجنات صمتك حكمة قد أينعت من رحلة الأسقام
- 21- واقرأ عليهم في تخشع ساجد آيات نفخ الروح في الأرحام
- 22- فإذا رموك بتهمة مسلوقة قل: كلموا هذا الرضيع أمامي¹
- فالنبر الأولي، يقع بجانبه نبر ثانوي، ويقع الأول في (أي النبر الأولي) في المقطع الأخير (إنها قد كحلت) أما الثانوي في (طمئن عيونك) لأن وقوع النبران معا يستدعي أن الثانوي يسبق الأولي.
- أما النبر الجملي فيكون في إيراد الكلمة المهيمنة:
- وقد وضع الدكتور محمد مفتاح بعض الأسس من أجل ضبط النبر في الجملة.
- 1/ في التراكم العطفي 2/ العطف 3/ العطف المنفي²
- 1- في التراكم العطفي: (من الكامل)
- 4- سُدم الأنامل ضيغت أبصارنا من حزننا وتهافت الأعلام
- 5- والديه يجرف ما تبقى في يدي ماء يدي وبقبضتيك حطامي
- 6- سيصير بعد الراحتين غلاصما فتنفسوا من جثتي وعظامي³
- فكل من (تهافت الأعلام)، (الديه، قبضتيك، وعظامي) وقع عليها نبر قوي أولي.
- 2- العطف "بأو":
- بحيث يكون المخاطب حرافي الاختيار بين المركبين، لا يجمع بينهما.
- مثل: يقول الشاعر في قصيدة (استثناء): (من المتدارك)
- 16- كن ماركسيا، أو حفيدا للنين
- 17- أو انتسب ما شئت للأديان، كن:
- 18- يهوديا.... نصرانيا... أو بوذيا... وجوديا!
- 19- كن آبقا.. أو مت بلا دنيا ودين
- 20- كن من المطففين

(² د. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص 52.

(³ حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، ص 52.

21- أو من المختلسين

22- كن كما شئت طليقا... أو مقيد اليدين

23- كن مناظلا لعوبا.... أو حزين¹

ونخرج في الحديث عن هندسة الإيقاعية، كون القصيدة تجربة تتمظهر في شكل كتابي يحمل شحنات نفسية، تضطلع وراء بنية توتيرية قابعة بين ثنايا القصيدة، إذ يسهم كل من تكرار الوحدات الصوتية والتركيبية التي تشكل بتكرارها تناغما إيقاعيا، يوحي بنوع من الألفة التي تستقطب فهم المتلقي، والتي تجتمع جميعا وتكون المعمار الهندسي والبنية الداخلية للنص الشعري.

¹ (حسين زيدان، اعتصام، ص 9.

المقاطع الصوتية في المزدوجة:

يبتدئ المقطع في اللغة العربية بصامت متحرك في بداية الكلام ووسطه، أما في النهاية فيمكن أن تتوالى الوجدتان الصوتيتان (ف.ر)، لكونهما صامتين، "فلا بد للفصل بينهما بحركة أو مد"⁽¹⁾.

والمقاطع في اللغة العربية خمسة أنواع نذكر من بينها:

- 1- المقطع القصير: يتكون من صامت + صائت قصير، نحو: م، ب، ت... الخ.
- 2- المقطع الطويل: هو مقطع طويل يتكون من صامت + صائت طويل، وهو نوعان: مقطع طويل مفتوح نحو: لا، ما، في... الخ. ومقطع طويل مغلق نحو: لم، قد، هل.
- 3- المقطع بالغ الطول: وهو مقطع يتكون من صامت + صائت طويل + صامت، نحو: قالَ مال... الخ.

وسنعمد إلى استخراج المقاطع الصوتية من المزدوجة على جملة من الأبيات تمتد من البيت 390 إلى 396، وذلك بإحصاء المقاطع وإظهارها من خلال الجدول.

أولاً: الأبيات:

يَا عَاذِلًا قَدْ جَاَزَ فِي الْحُكُومَةِ يَعْلَمُ رَبِّي أَيَّ مَظْلُومَةٍ

وَأَنْتَ فِي حِلٍّ مِّنَ التَّعَدِّيِّ

هَوَيْت لَات حِينَ لَا أُدْرِي الْهَوَىٰ وَلَذَّةَ الْقُرْبِ وَلَا حَرَّ النَّوَىٰ
وَلَمْ أَكُنْ مَا أَعْرَفَ مَا هَذَا الْجَوَىٰ حَتَّىٰ ابْتَلَيْتَ بِالَّذِي هَدَىٰ الْقَوَىٰ

هَذَا وَلَكِنَّهُ يَا لَهُ مِنْ هَدَىٰ

فَذَلِكَ التَّرْكُ الَّذِي رَأَيْنَا عَيْنِي فَدَتِكَ النَّفْسُ إِذْ قَضَيْتَنَا

لَمْ يَكْ فِي نَظِيرِنَا أَدَيْتَنَا مِنْ ذَاكَ لَكِنْ رُبَّمَا دَرِينَا؟

مَا كَانَ مَأْمُولِي بِهِ وَقَصْدِي

قَدْ كَانَ اللَّهُ الْعَظِيمُ لَا جُفَا فحَصَّ امْتِحَانُ كَانَ فِي حَالِ الْجُفَا

صَبْرًا عَسَىٰ يَصْفُو الْجُفَا أَوْ الْوَفَا فَلَمْ تَزِدْ الْأَشْجَرَ شَفْوَافَا

فَلَمْ يَكُنْ عَنِ شَغْفٍ مِنْ بَدَىٰ

⁽¹⁾ مزاري زينب، المناظرة في القرآن الكريم، بحث في الأساليب (رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية والدراسات القرآنية)، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة، السنة الجامعية 1420، 1421هـ/1999-2000م.

إحصاء المقاطع الصوتية عبر الجدول الموالي.

رقم البيت	المقطع القصير	المقطع الطويل
البيت 390	5	16
المسمط	4	7
البيت 391	10	14
البيت 392	10	16
المسمط	3	8
البيت 393	7	15
البيت 394	7	15
المسمط	3	8
البيت 395	6	18
البيت 396	6	15

توفر المقاطع وتنوعها بين القصيرة والطويلة المغلقة والمفتوحة يشير إلى كثرة الوصف الحسي الذي وظفه الشاعر "المقري" لتجسيم شخوصه، ووصفها والوصول إلى صور الصراع القائم بين المرأة والرجل، فكان لجوؤها إلى القاضي هروبا من قبضته.

هب أن ذاك نفسه المصدور أو خطأ في مذهب الجمهور

ما حيلتي وليس في مقدوري إحقاؤه وليس من غرور

كما لا يفوتنا الحديث القصيرة التي تكررت ودلت على قصر حيلة المرأة لاسترجاع فارسها كما دلت أصوات الباء على تفجير الطاقة الداخلية، وصوت الهاء الاحتكاكي المهموس الذي ساعد على إخراج التنهيدة العميقة من صدرها، فجاء في قولها:

يا عاذلا قد جاز في الحكومة يعلم ربي أي مظلومة

إذا فتوالي المقاطع الطويلة والقصية جاء ليدعم الموقف النفسي الذي عبرت عنه العاشقة وإن ما حدث يمكن أن يحدث لكثير من مثيلاتها لخلق مساحة تأمل لدى القارئ للوصول للنهاية وصياغتها بخبرته المعرفية المفضية إلى خلق قراءات متعددة ومواقف متجددة.

الموازنات الصوتية في "المزدوجة".

تقتصر دراستنا في هذا العنصر للحديث عن الموازنات الصوتية وهي جملة من العناصر التي تقوم في الملفوظ الأدبي، والتي تشترك في إضفاء الصفة النغمية للخطاب.

1. التجنيس: وهو من فنون البديع اللفظية، يعرفه عبد الله بن المعتز: "التجنيس أن تحييء الكلام تجانس أخرى في بيت شعر وكلام ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها"⁽¹⁾، ويعرفه ناصيف اليازجي بقوله: "الجناس من بديع لفظي الجناس يكون بين اللفظين، وهو أن يشابه منطوقهما"⁽²⁾. والجناس كذلك هو تشابه كلمتين في النطق واختلافهما في المعنى⁽³⁾، وهو نوعان:

أ- تجنيس تام: وهو ما اتفق طرفاه في أربعة أمور، وهي:

1- جنس الحروف.

2- عدد الحروف.

3- ضبط الحروف.

4- ترتيب الحروف.

ب- جناس غير تام (ناقص): وهو ما اختلف طرفاه في واحد من الأربعة المتقدمة.

ومزدوجة الشاعر "المقري" تمنييه بهذين النوعين مع العلم أن الجناس التام ينقسم بدوره إلى قسمين:

1. مماثل: ما كانت فيه الكلمات من نوع واحد، اسمين أو فعلين أو حرفين⁽⁴⁾.

أ- ما كان بين اسمين:

وجاء ذلك في قوله:

1. وبعد فالحب حبيب النفس وراحة الروح وأنس الأنس

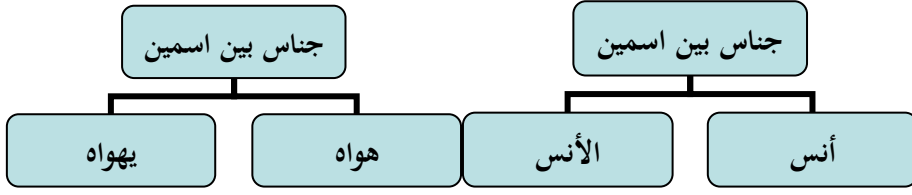
(1) د/ عبد العزيز عتيق، علم المعاني (البيان، البديع)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، د.ت ص

(2) ناصيف اليازجي، دليل الطالب إلى علوم البلاغة والعروض، مكتبة لبنان، ط1، 1999، ص 103.

(3) د/ عبده عبد العزيز قليقطة، البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط4، 2004، ص 329.

(4) المرجع نفسه، ص 329.

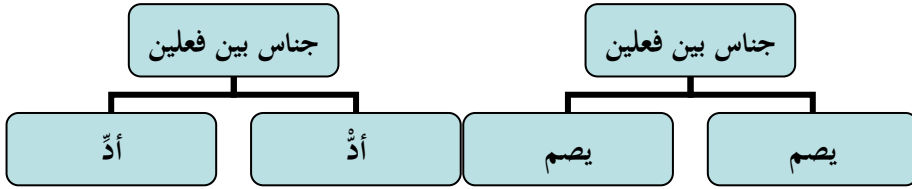
2. ولم يزل كل على هواه يهوى الهوى وَهُوَ الذي يهواه



ب- ما كان بين فعلين:

وجاء ذلك في قوله:

لأن حب الشيء يعمي ويصم ويوقع الإنسان في ما قد يصم
أد زكاة ذا الجمال أدّ



ج- ما كان بين حرفين:

استبدال صوت بآخر يسهم في تغير الدلالة وتحدددها.

صعبا يكون ما قضى أو هينا أما إذا كان بيتا

ما عيش من لم يعرف المحبة ولم يفز منها بوزن حبه

جناس تام مستوفي:

وهو ما كانت كلمته من نوعين مختلفين بأن تكون إحداهما اسما والأخرى فعلا أو حرفا⁽¹⁾ ومثال ذلك قوله:

فأقسما أن يجعله حكما ويرضيا الذي به قد حكما

وقع الجناس بين لفظة "حكما" و"حكما"، فالمعنى الأول يتلخص في حكم القاضي

والمعنى الثاني الحكم الذي أصدره القاضي للفصل في القضية العالقة بينهما.

جناس تام مركب:

⁽¹⁾ د/ عبد العزيز قليقطة، البلاغة الاصطلاحية، ص 331.

وهو ما كان أحد طرفيه مفردا، والآخر مركبا.

إذ زارني كالبدر في سحف الصدف فجأة وهكذا البيط صدفه

ما عيش من لم يعرف المحبة ولم يفز منها بوزن حبه

فبرز الجناس في هذه الأبيات بين كلمة "الصدف" [مركب]، وكلمة "صدفة" [مفرد] وبين المحبة [مركب] و[حبة] مفرد.

جناس غير تام (ناقص): وينقسم هذا النوع من الجناس إلى ثلاثة أقسام.

1- مضارع: وهو ما كان الحرفان المختلفان فيه متقاربين في مخرجهما سواء كانا في أول الكلمة أو في الوسط، أو في آخر الكلمة.

ولقد احتوت "المزدوجة" على هذا النوع من الجناس، وجاء في قوله:

إذا جرى ذكر التقى أنيب وإن دعا داعي الهوى أجيب

ماذا أقول في الهوى وقولي قد خانتاه قوتي وحولي

رمل الجناس بين "أنيب" و"أجيب"، و"قولي" و"حولي"، تقارب اللفظان في النطق واختلفا في المخرج.

الموزانة:

الموازنة نوع من أنواع البديع اللفظي، تأتي في النثر كما تأتي في النظم، وهي "تساوي الفاصلتين في الوزن دون التقفية"⁽¹⁾.

ومن الأبيات التي نظمت الموزانة البيت رقم 22، بين "النفاري، جاري"، والبيت 127

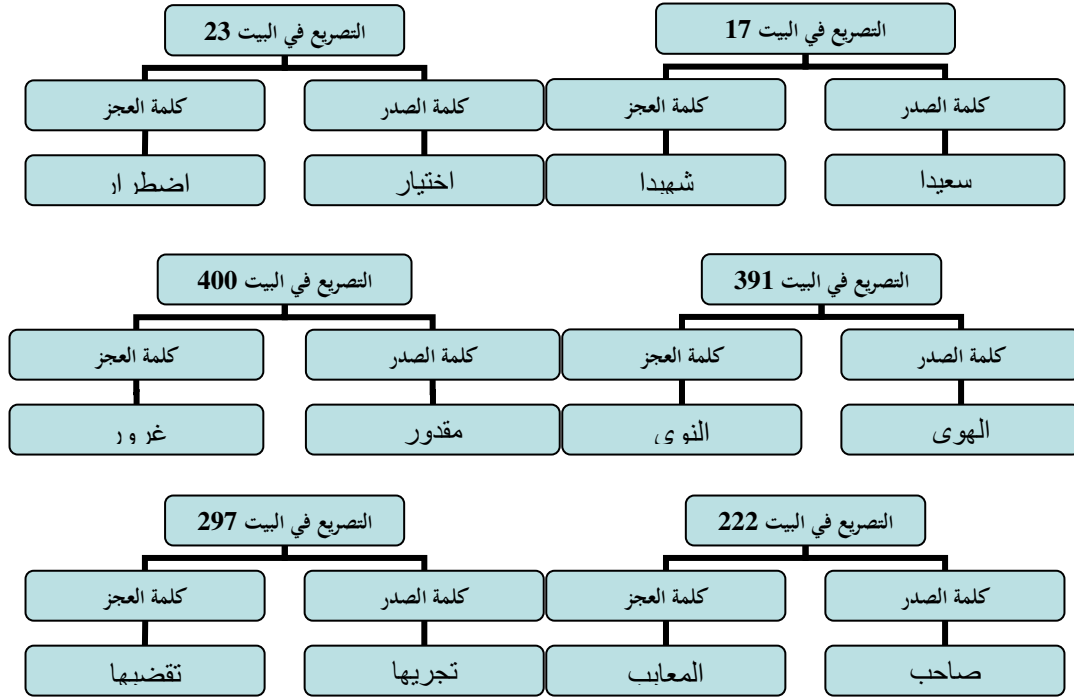
بين "ديني، لا يعني" وبين "هجري، ثغري" في البيت 131.

ويفضل هذه الفواصل ساع نوع من النغم الموسيقي بين الكلمة والكلمة وذلك بفضل الترجيع القائم بينهما الذي زاد من جمال الصورة ووقعها في الأذن.

⁽¹⁾ ناصيف اليازجي، دليل الطالب إلى علوم البلاغة والعروض، ص 108.

التصريع:

وهو عبارة عن استواء آخر جزء في صدر البيت وآخر بيت في عجزه في الوزن والروي والإعراب، وهو أليق ما يكون في مطالع القصائد وفي وسطها وفي آخرها⁽¹⁾ وسنوضح الأمثلة التصريعية عبر هذه الترسيمة.



لقد فسر ابن سنان الخفاجي مجيء التصريع في أول البيت ليميز بين الابتداء وغيره، ويفهم قبل تمام البيت روي القصيدة وقافيتها، وقد يكون هذا الكلام صحيحا ولكن ماذا عنه إذا جاء في أثناء القصيدة. وبين لنا ابن سنان الخفاجي دور التصريع في تقوية النغم الموسيقي وإضفاء طابع الحركة المنسجمة حول الصورة الإيقاعية.

ويذكر ابن رشيق القيرواني المزينة من اللجوء إلى التصريع "لأن وقوعه في أثناء القصيدة يخرج من قصة إلى قصة ومن وصف إلى وصف"⁽²⁾.

4. التكرار:

من أنماط التكرار الوارد في المزدوجة تكرار الألفاظ والجمل.

(1) تقي الدين أبي علي بن حجة الحموي، خزنة الأدب.

(2) د/ طالب محمد الزوبعي ود/ ناصر حلاوي، البيان والبدیع، ص 163.

أ. التكرار اللفظي: للتكرار اللفظي صور كثيرة أبرزها الجناس ورد العجز على الصدر، ويتميز الجناس بكونه يقوم على تشابه اللفظين واختلاف المعنيين، في حين لا يشترك في الأنواع الأخرى من التكرار واختلاف المعنى،

والتكرار اللفظي يشكل تكرارا صوتيا يولد نغما في حاجة لنظام خاص كأن يكون متقاربا لأن كونه متباعدا يضعف قيمته الإيقاعية "وموقع الكلمتين في النص يسهم إلى حد ما في رفع درجة الإيقاع والإحساس به"⁽¹⁾.

وقد كرر صاحب المزدوجة العديد من الألفاظ التي تحمل دلالات عميقة، مثل: (عامر، زيد، قيس... الخ) من نماذج التكرار اللفظي نعرضه من خلال الترسيمة الموالية.



ب- التكرار الجملي:

عرف هذا النوع منذ القدم منذ كانت أوزان الشعر العربي لم ترق بمستوى النضج والقوّة، "ونجد هذا النوع بارزا بقوة في القرآن الكريم"⁽²⁾.

⁽¹⁾ المرجع السابق، ص 165.

⁽²⁾ المرجع نفسه، ص 175.

ومجموعة كبيرة من الجمل المكررة اقتبسها الشاعر من القرآن الكريم نتيجة تأثره بالثقافة الدينية، ومنها:

موقعها	تكرارها	الجملة
30، 5.	2 مرتان	1. راحه الروح
50، 139، 94.	3 مرات	2. حيث كان العسر فاليسر معه.
221، 102.	2 مرتان	3. يضل ربي من يشاء ويهدي.
207، 189.	2 مرتان	4. أم تلك شمس أشرقت أم بدر
166، 276.	2 مرتان	5. ويخلط الهزل بعين الجد

وأرجعت د/ نازك الملائكة سبب لجوء الشاعر إلى التكرار للظروف النفسية المحيطة بالمبدع فتقول: "إن التكرار ذو علاقة كبيرة بظروف الشاعر النفسية والطبيعية"⁽¹⁾، أكد الشاعر من خلال النماذج المكررة المعاني الكامنة في ذهنه، في قوله، مثل: "مع العسر يسر" قوة إيمان الشاعر وصبره أمام ما ذاق به، فلكل كرب من فرج، ولكل هم من انقشاع.

الإيقاع الداخلي في المزدوجة:

إن الإيقاع الداخلي في المزدوجة يمكن إدراكه من خلال نمو الحركة داخل البناء الكلي للقصيدة مجردة من عنصر الصوت⁽²⁾.

والإيقاع الداخلي في المزدوجة قائم على الإفراز الإيقاعي⁽³⁾ على نحو مماثل مما أدى على وجود وظيفة جمالية خالصة، زيادة عن ذلك تشكل الصوت الداخلي المبني على عناصر إيقاعية مثل: التكرار، التماثل، الانتظام... الخ، مثل قول الشاعر:

لَا نَّ حُبَّ الشَّيْءِ يُعْمِي وَيَصُمُّ ● وَيُوقِعُ الْإِنْسَانَ فِيمَا قَدْ يَصُمُّ⁽⁴⁾

(1) المرجع السابق، ص 176.

(2) خالد سليمان، الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية المعاصرة، جامعة اليرموك، الأردن، مجلة الآداب، ع4،

1481هـ/1997، جامعة قسنطينة، ص256.

(3) عبد الملك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية "أين ليلايا"، ص158.

(4) المزدوجة، ص5.

فترى أن الموسيقى الداخلية تحققت أو برزت في هذا البيت من خلال التطابق بين (يَصُمُّ، يَصُمُّ)، وقد تطورت تلك الحركة الداخلية التي أحسسنا بعمقها المجسد لتجربة الشاعر، ومن هنا، فالإيقاع الداخلي هو ذلك الصوت الداخلي الذي لم ينشأ عن طريق الصوت ولا عن طريق السمع بل عن طريق إحساسنا العميق بالتجربة والألم الحاصل فنلاحظ قوله:

عَلَّقْتُ قَلْبِي فِي الْهَوَى بِشَعْرِهِ ● لِمَا رَأَتْ عَيْنِي رُبَّ نَظْرَةٍ⁽¹⁾

فهذا البيت كون لنا حركة تمثل الذات المتلازمة، ذات المرأة وما ترتب عليها من آثار نفسية حزينة ، لأن حديث المرأة عن نفسها واسترجاعها لذكرياتها بإمكانه التخفيف عن أملها وحزنها ، لكنها سرعان ما تكتشف أن ذلك لم يفلح في التخفيف عنها ومحو هذا التوتر النفسي، وهذا ما يعطينا حركة داخلية تشكل إيقاعاً أكثر تنوعاً مما رأيناه لسرد الرجل قصته، لأن حديث المرأة ورد أكثر من الرجل لأن المرأة من طبيعتها التحدث أكثر من الرجل، ويمكن القول إذن أن الإيقاع الداخلي في الشعر ذو حركة متكررة ومماثلة ومنظمة، لكن في بنية القصيدة وفي نسيجها الداخلي، كما أن الإيقاع الداخلي غير قابل للتقعيد والنمذجة شأن الإيقاع الخارجي⁽²⁾.

كما أن القصيدة ذات صبغة تشاؤمية تطغى عليها من البداية إلى النهاية مختصرها مأساة العاشقة، والتي لمخناها في تأوهاتما الكثيرة والحزينة، وكما أخذ الشاعر على عاتقه من وصف لهذه التجربة الأليمة في أغلبها وبالنهاية السعيدة تنهي وتمحي جميع الآلام.

والمزدوجة ضمن الإيقاع الداخلي أبلغت الرسالة، وبالتالي تعددت الأصوات فيها وتنوعت بين صوت الشاعر، الذي يعد بمثابة الراوي وصوت العاشقة وصوت العاشق وما تحمله من أحداث قصصية.

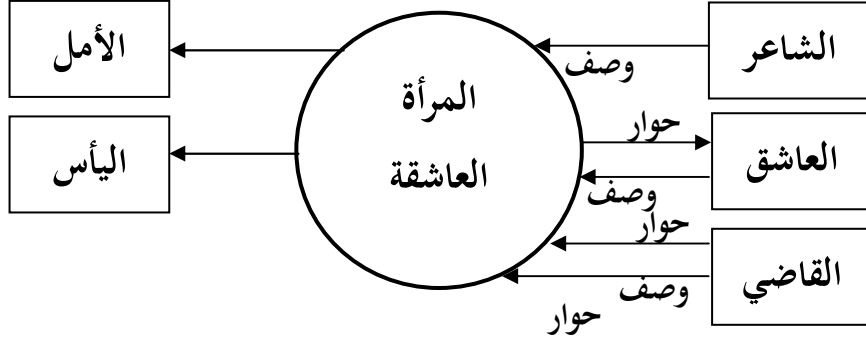
أما صوت المرأة العاشقة التي قامت بسرد قصتها للقاضي وكل ما حصل لها. وأيضا الرجل العاشق الذي قام بتوضيح أسباب الهجر، أما القاضي فقد قام بفهم المشكلة وحاول التوفيق بينها، ونجح في ذلك، وصوت كل من الراوي والعاشق والقاضي توزع في ثنايا المزدوجة،

(1) المزدوجة، ص 5.

(2) بالتصرف: خالد سليمان، الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية المعاصرة، ص 264.

أما صوت العاشقة فيبدأ من وسط المزدوجة، ويستمر تقريبا إلى نهايتها وتمثل حركة هذا الصوت في تأرجحه بين اليأس والأمل، ويمكن تمثيل هذا من خلال الرسم الآتي:

تأرجح بين



إن الحركة الأولى التي تمثلها المرأة، التي يمكن أن تكون حبيبة الشاعر، أي ربما يكون الشاعر هو العاشق، وبالتالي فالمزدوجة في هذا الشكل تشكل صراعا دراميا عناصره الشخصيات الآنف الذكر والأحداث المتضاربة فيما بينها.

وعلى الرغم من أن المرأة عانت طويلا بعد أن تركها حبيبها وهجرها، كما ذكرنا قبل قليل، إلا أن مجرد عودته إليها يعيد فيها الحياة وتمتلئ نفسها بالأمل وتنتشي بالفرحة بلم شملهما، وجاء ذلك في قول الشاعر:

وَهَبْ عِنْدَ دَا نَسِيمِ اللَّقَا ● يَعْبَثُ بِالْعُصْنَيْنِ حَتَّى اعْتَنَقَا

وَبَانَ مِنْ كَمِّ الْمَخِي زَهْرُ النَّعَى ● وَأَنْصَرَفَ الْقَاضِي وَلَمْ يَفْتَرَقَا

يَرْقُلُ فِي بَرْدِ الثَّنَا وَالْحَمْدِ⁽¹⁾

وهكذا يتبين لنا الإيقاع الداخلي للمزدوجة أضفى لنا بصوت عميق يكاد يخرج من أعماق الجهاز الصوتي، وهو نتيجة لذلك يحمل في سياقه دلالة أخرى، وهي التعبير عما يكمن في النفس من حزن وشقاء⁽²⁾، وبين رغبة ملحة في المقاومة والاستمرار مما شكل لنا حركة منتظمة كونت لنا حركة موسيقية داخلية، وأيضا مما زاد الحركة الموسيقية الداخلية تماثلا وانتظاما هو اتحاد المرأة لتكنيك السرد أداة لها قامت من خلالها بوصف أو سرد تجربتها، ومن هنا فحركة الإيقاع

⁽¹⁾ المزدوجة، ص 18.

⁽²⁾ عبد الملك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية " أين ليلايا"، ص 159.

الداخلي تقوم على قطبي الحياة والموت، والتي جسدها تطبيقه الحال المرأة أكثر من أي شخصية أخرى، وذلك نظرا للتجربة القاسية التي مرت بها.

إذ تحت قطب الموت ظهر كل ما هو متعلق بالألم والشوق والحنين للحبيب الغائب، فبذلك شكل لنا قطب انتقال من الحياة على الموت ما دام الهجران ارتبط بالموت من خلال ما ورد في المزدوجة ، بقوله:

قضيت نحي في الهوى تبصرا ● وما قضى زيد في الغرام وطرا

يا قاتلي بظلمه تجبرا ● إن لم تصدق موتي حرك ترى

ورغم أنها تعيش حاله القهر من الحب والحياة وهذا ما شكل محور الموت معها، فهي تحلم بالحب والحياة، هكذا تتسم الحركة الإيقاعية الثانية بانتقالها من قطب الموت إلى قطب الحياة. الشيء الذي شكل ثنائية ضدية بين ركن الحياة الذي يشير إلى التفاؤل والأمل، وركن الموت الذي يشير إلى التشاؤم والفناء.

ويمكننا تلخيص ما جاء فيما سبق أن للإيقاع مستويين المستوي الخارجي: الذي يتمثل في حركة صوتية تنشأ بمجموعة من العناصر التي حققت بدورها تماثلا، وتطابقا صوتيا والتي تعرضنا لبعضها من وزن وقافية، وتكرار ومحسنات بدعية وما أضفته من بعد جمالي على المزدوجة.

أما الإيقاع الداخلي الذي تشكل من حركة صوتية داخلية ساهمت في بناءه بطريقة غير مباشرة وذلك من خلال التجانس الصوتي مثل قول المرأة:

لما أهنتني أهنت نفسي ● وإن ذا إنسان عين أنسي

علك أن ترضي بذا فأمسي ● ويوم حظي منك فاق أمسي

فأنسى بالنون وأمسي بالميم وبالتالي تجانس اللفظتين أعطى دلالة جديدة ولكل منها دلالة الحيادية إذ ينبغي مراعاة كل كلمة في سياقها، والاختلاف ا لصوتي بين النون والميم أدى إلى اختلاف دلالي أيضا، مما ساهم في تغيير الإيقاع الداخلي في نسيجه العميق، كما أن التكرار للأصوات المجهورة والمهموسة، وحروف المد له أثره الداخلي للمزدوجة⁽¹⁾.

(1) بالتصرف: حسن القرني، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص151.

وإن البحث في إيقاع القصيدة الداخلي، وفق هذا المفهوم، من شأنه أن يعمق فهمنا للنص الشعري، بل النص الأدبي بشكل عام، كما يعمق إحساسنا بجماليات النص⁽¹⁾، أي أن التركيز في الدراسة للإيقاع الداخلي على التماثل والتطابق والانتظام الصوتي الداخلي بإمكانه أن يعمق إحساسنا بجماليات أو الوظائف الجمالية والدلالية التي يفرزها النص الأدبي⁽²⁾.

(1) بالتصرف: خالد سليمان، الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية المعاصرة، ص 264.

(2) عبد الملك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية " أين ليلايا"، ص 159.