الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الشهيد حمه لخضر - الوادي -

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

الموضوع:

البنى الأسلوبية في قصيدة حوار ثوري مع طه حسين لنزار قباني

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة العربية

تخصص: علوم اللسان

إعداد الطالبة :

- مريم قدة

إشراف الدكتور:

* يوسف بديدة

السنة الجامعية: 1435 ـ 1436هـ / 2014 ـ 2015م

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ لَا يُكَلِّفُ ٱللَّهُ نَفۡسًا إِلَّا وُسۡعَهَاۚ لَهَا مَا كَسَبَتۡ وَعَلَيۡهَا مَا
ٱكۡتَسَبَتۡۗ رَبَّنَا لَا تُؤَاخِذۡنَآ إِن نَّسِينَآ أَوۡ أَخۡطَأۡنَاۚ رَبَّنَا وَلَا
تَحۡمِلۡ عَلَيۡنَآ إِصۡرٗا كَمَا حَمَلۡتَهُۥ عَلَى ٱلَّذِينَ مِن قَبۡلِنَاۚ رَبَّنَا
وَلَا تُحَمِّلۡنَا مَا لَا طَاقَةَ لَنَا بِهِۦۖ وَٱعۡفُ عَنَّا وَٱغۡفِرۡ لَنَا وَٱرۡحَمۡنَآۚ
أَنتَ مَوۡلَىٰنَا فَٱنصُرۡنَا عَلَى ٱلۡقَوۡمِ ٱلۡكَٰفِرِينَ ٢٨٦ ﴾

البقرة: 286

الإهداء

إلى أعز وأغلى ما أملك في هذه الدنيا، إلى التي أدين لها بكل لحظة نجاح

-أمي الغالية-

إلى روح أبي الطاهرة إلى الذي كافح وناضل من أجلي، إلى الذي ظللني بالرعاية والحماية، وعلمني أصول الحياة ليراني نجمة ساطعة في فضاء آماله

- رحمة الله عليه-

إلى زوجي الذي ساندني حتى أواصل مسيرتي العلمية، فكان لي عونًا في السرّاء والضرّاء.

إلى من زرعوا فينا بذور العلم، ولقنونا دروس المعرفة أساتذتي الكرام في كل أطوار دراستي، وأخص بالذكر المربي والموجه إلى طريق العلم الدكتور المشرف على هذه الدراسة "يوسف بديدة" جعله الله نجما ساطعًا في سماء العلم يهدي به سالكيه.

إلى فرسان الضاد في كل مكان ...

أهدي ثمرة جهدي ...

وأسأل الله التوفيق لكل من سعى من أجل العلم والتعليم وأفاد العباد والبلاد.

مـريم

شكر وعرفان

أتقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى أستاذي ومشرفي الدكتور "يوسف بديدة" الذي منحني الكثير من وقته وعلمه، فله مني كل التقدير والاحترام.

كما أخص بالشكر عمال مكتبة كلية الآداب واللغات على خدماتهم الجليلة، وإلى كل من ساعدني في إنجاز هذا العمل .

أسأل الله أن يغمر الجميع بوافر الجزاء وعظيم الامتنان.

مـقدمة

مقدمة :

ظلت دراسة النص الإبداعي ردحا من الزمن تنطلق من رؤية جزئية نحوية أو لغوية ، أو ربما تعاملت هذه الدراسة مع النص الشعري من خارجه بناءا على معطيات تاريخية أو اجتماعية أو نفسية ترتبط بالنص أو بقائله ، غير أن الدراسات الأسلوبية الحديثة فتحت أفقا جديدا للتعامل مع النص ، تعتمد فيها بشكل أساسي على رؤية أكثر شمولية ، فتنظر إلى النص الإبداعي على أنه وحدة لغوية متكاملة ، تتجاذبه أقطاب صوتية تركيبية ودلالية ، وقد تبرز في هذه الأقطاب ظواهر تنبئ عن مكنوناته ، مما يستدعي حالة من التماهي بين النص وقارئه ، وهذا يتطلب مستوى على قدر كبير من المران والدربة والمعرفة اللغوية والذوقية التي قد لا تتيسر لكثير من القراء ، لذا لا بد للباحث أن يتسلح بجملة من المبادئ والإجراءات المنهجية ، وأن يستعين بما يناسب دراسته من المناهج التحليلية حتى تكون دراسة واضحة و منتجة .

قصيدة " **حوار ثوري مع طه حسين** " – مدونة البحث – يتحدث فيها نزار قباني عن واقع الفكر والأدب العربي ، وقد حملت أفكارا ثورية تتمحور حول التغيير من هذا الواقع المرير الذي يعيشه الإنسان العربي فكريا وماديا ، ومن هنا جاء البحث موسوما بـ " **البنى الأسلوبية في قصيدة – حوار ثوري مع طه حسين – لنزار قباني** " .

وقد كان اختيارنا لهذا الموضوع لأسباب عدة أهمها :

- كون الأسلوبية تبحث في الخصائص الفنية الجمالية ، التي تميز نصا عن آخر ، وبالتالي أسلوبا عن آخر ، ولعل هذه السمات الأسلوبية هي التي تتيح لنا وضع بصمتنا على العمل الأدبي بالتعرف على بصمة الأديب في عمله من بين الدوافع التي أملت علينا محاولة تطبيق المقاربة الأسلوبية على هذه القصيدة .

كما أن هناك دافعا آخر للخوض في هذا البحث وهو شغفنا الخاص بأسلوب نزار قباني ، فعلى الرغم من الوضوح المضلل الذي يتسم به شعره ، فإنه يدغدغ الشعور ، وينفذ إلى القلب ، فأدبه يفيض باللمسات الوجدانية ، ولغته تنضح بالسمات الفكرية المتميزة .

وقد وقع اختيارنا على قصيدة " حوار ثوري مع طه حسين " لما تنطوي عليه من إشارات رمزية وبنى مشفرة ،تظهر قليلا و تضمر كثيرا .

تلك هي بعض الدوافع التي أدت لاختيارنا لهذا الموضوع .

ومن هنا تأتي أهمية هذه الدراسة التي نسعى من خلالها إلى ملامسة النص الشعري ، ومحاورته للوقوف على أكثر العناصر الأسلوبية المهيمنة ،وإبراز جمالياته .

بناء على ما تقدم نطرح الإشكالية التالية :

ما هي أبرز السمات والخصائص الأسلوبية التي تميز كل مستوى من مستويات الدراسة اللغوية لهذه القصيدة حتى جعلت منها نصا أدبيا مميزا ؟ .

وترتبط بهذه الإشكالية ، مجموعة من التساؤلات المهمة نوجزها فيما يلي :

- بما أن عملية الإبداع هي نتيجة حتمية لتجارب مختزنة من طرف الذات المبدعة ، فهل بالإمكان الكشف عنها من خلال المقاربة الأسلوبية؟
- هل استطاع الشاعر تطويع اللغة لتشكيل مادته الفنية تشكيلا يعكس من خلاله أفكاره ومشاعره ؟.
- ما هي أهم الخصائص الجمالية على مستوى البنية الصوتية والصرفية والتركيبية والمعجمية التي وفرت لهذه القصيدة الخصوصية والتفرد ؟.

تلك بعض الإشكالات التي تفرض نفسها بإلحاح ، ولمحاولة الإجابة عليها ومناقشتها ،كانت الخطة التالية :

مقدمة و فصل تمهيدي موسوم ب: تحديد المفاهيم في شبكة العلاقات ،تناولنا فيه : مفهوم البنية – الأسلوب (مفهومه – نظرياته – محدداته) الأسلوبية (مفهومها – موضوعها – منهجها وهدفها – علاقة الأسلوبية باللغة – خطوات التحليل الأسلوبي).

- **أما الفصل الأول الموسوم ب:** البنية الصوتية و أثرها الدلالي في النص ، فقد تناولنا فيه : ماهية الإيقاع وأهمية دراسته في الشعر ومستوياته ،كما اشتمل هذا الفصل على قسمين :الإيقاع

الخارجي ، والإيقاع الداخلي أما الإيقاع الخارجي فتناولنا فيه (الوزن – إشكالية العلاقة بين التجربة الشعرية والوزن الزحافات والعلل ، القافية والروي ونظام المقاطع الصوتية) ، وأما الإيقاع الداخلي فدرسنا فيه ما تعلق بملامح الأصوات في حال إفرادها وتشكلها ، ومحاولة استجلاء المعنى المنطوي تحتها .

– **الفصل الثاني الموسوم ب** :الأبعاد الدلالية للوحدات الصرفية ، وفيه حاولنا تطبيق معادلة بوزيمان على القصيدة كما تطرقنا فيه إلى الدلالة الزمنية لحضور الفعل الماضي مقارنة بالفعل الحاضر ، فضلا عن دراسة بنية الضمير ، والمعرفة والنكرة ومحاولة ربط كل ذلك بالدلالة العامة للقصيدة .

– **الفصل الثالث الموسوم ب** : التركيب و الدلالة ،فقد تم فيه استجلاء خصائص البنية التركيبية من خلال دراسة : الجملة الاسمية والجملة الفعلية ، إضافة إلى دراسة الانزياح التركيبي كالتقديم والتأخير والحذف ، كما تم التطرق إلى دراسة الأساليب الإنشائية الطلبية كالاستفهام الأمر و النداء ، وقد خرجت هذه الأساليب عن دلالتها الحقيقية إلى دلالات مجازية كثيرة منها : الإنكار ، والتعجب ، الحيرة والتوجع ، والحسرة والشكوى والتعظيم والإعجاب ... ، وجميعها تدعم الدلالة وتثري المعنى العام للقصيدة ، كما تم التطرق إلى بنية الصورة الشعرية من خلال الصورة الجزئية والصورة الكلية ، وضم الحديث عن نظرية الحقول الدلالية بشكل مختصر والحقول الدلالية الأكثر استخداما في القصيدة ، ومحاولة إعطاء قراءة تأويلية لها .

و أنهينا بحثنا بخاتمة ضمناها أهم النتائج المتوصل إليها .

وقد اتبعنا المقاربة الأسلوبية ، التي اخترناها لتكون مجال الدراسة التطبيقية على القصيدة ،لما لها من قدرة على إبراز الدلالات الكامنة التي يشحن بها المبدع نصه ، وقد استعنا بالمنهج الوصفي لبيان طبيعة الموضوع بوصفه من المناهج الأقدر على فك الكثير من الرموز والكلمات في النص الشعري علاوة على تقنية الإحصاء والتحليل .

وقد استقينا مادتنا العلمية من مجموعة مصادر ومراجع أهمها :

- "موسيقى الشعر "لإبراهيم أنيس ، "خصائص الأسلوب في الشوقيات "لمحمد الهادي الطرابلسي "التمثيل الصوتي للمعاني" حسني عبد الجليل يوسف ، و"البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث "لمصطفى السعدني ، "الأسلوبية والأسلوب "لعبد السلام المسدي وغيرها من الدراسات والبحوث الأخرى ، وقد فصلناها في قائمة المصادر والمراجع .

ومن الصعوبات التي واجهتنا في البحث :

- صعوبة تأويل بعض المعطيات اللغوية في القصيدة وتفسيرها .
- ومن الصعوبات أيضا كيفية التعامل مع المادة الشعرية ذاتها، ذلك أن النص الشعري ساديٌّ بطبعه، فهو يظهر شيئا ويضمر أشياء أخرى، ويتميز بانعدام الشكل الثابت للمادة الشعرية ذات الطبيعة المرنة والقابلة للقراءات المتعددة.
- إن تقسيم الدراسة إلى المستويات اللغوية: صوتي- صرفي –تركيبي ودلالي يفضي إلى التكرار؛ إذ أن ما قلناه في المستوى الصوتي من تأويل وتفسير لبعض الظواهر الصوتية البارزة في القصيدة ومحاولة ربطها بدلالات معينة وجدنا أنفسنا نكرره في باقي المستويات وهذا ما وجدنا فيه إحراجا كبيرا بسبب محاولة البحث عن الجديد لنتفادى التكرار .

ورغم هذه الصعوبات فإننا نزعم أننا تمكنا بفضل الله وعونه، من تذليلها، وبفضل إرشادات المشرف وتوجيهه وتدعيمه الدائم لنا، فله جزيل الشكر والعرفان وفائق الاحترام والتقدير .

والله نسأل التوفيق .

الفصل الأول

البنية الصوتية وأثرها الدلالي في النص

تمهيد

1- ماهية الإيقاع

1-1-مفهوم الإيقاع (لغة)

1-2- مفهوم الإيقاع اصطلاحا

2- أهمية دراسة الإيقاع في الشعر

3- مستويات الإيقاع في الشعر

3-1- الإيقاع الخارجي

3-1-1-الوزن

3-1-2-الزحافات والعلل

3-1-3-القافية

3-1-4-الروي

3-1-5-نظام المقاطع الصوتية

3-2- الإيقاع الداخلي

3-2-1-إيقاع الأصوات المعزولة

3-2-2-إيقاع الأصوات في إطار اللفظ

تمهيد:

العربية لغة موسيقية فهي لغة موزونة ، ذلك أن معجمها اللغوي مرتبط بتوالي الحركات والسكنات.. ، ولغة الشعر العربي وليدة الخصائص الصوتية والصرفية ،والتركيبية والدلالية التي تمثل مستويات بنيته اللغوية.

ولقد سعت العديد من الدراسات اللغوية إلى دراسة النص الشعري عبر مستوياته الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية لاستكناه خباياه والكشف عن النواحي التعبيرية والإيحائية المرتبطة باللغة وأولى هذه المستويات مستوى "البنية الصوتية "إذ تشكل دراسة الصوت المرحلة الأولى في دراسة النص الشعري ، ولقد تفطن اللغويون إلى مدى الأهمية التي تكتسيها الدراسة الصوتية ، مما أدى إلى اكتشاف ما يسمى "بعلم الجمال الصوتي" الذي يدعو إلى ضرورة الاهتمام بدراسة النواحي الجمالية في الكلام إنتاجا وسماعًا ونصًا.[1]

1- ماهية الإيقاع:

1-1-مفهوم الإيقاع (لغة):

جاء في لسان العرب أن "الإيقاع من إيقاع اللحْنِ والغناءِ ، وهو أن يوقع الألحانَ ويبينها وسمى الخليل ، رحمه الله ، كتابًا من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع".[2]

أما مما ورد عن الإيقاع في المعاجم الحديثة ما نجده في "المعجم الفلسفي " لجميل صليب، إذ يقول: "فالإيقاع في اللغة اتفاق الأصوات و توقيعها في الغناء "[3] . و مصطلح الإيقاع هو مصطلح انجليزي اشتق أصلا من اليونانية بمعنى الجريان والتدفق ،ثم تطور معناه بتطور العصور حتى أصبح مرادفا لكلمة meater الفرنسية المعبرة عن المسافة الموسيقية.[4]

---

[1] – ينظر: محمد صالح الضالع ، الأسلوبية الصوتية ، دار غريب ، القاهرة ، 2002 ، ص 16 – 17.

[2] – ابن منظور ، لسان العرب، تصحيح: أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت، لبنان ، ط3 ، 1999 ج15 ، مادة (و ق ع) ، ص 273.

3 – فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، منشورات إتحاد الكتاب، دمشق، 2005 ، ص234.

4 – ينظر: ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع في العصر العباسي، دار القلم، سورية، ط1، 1998، ص21.

1-2- مفهوم الإيقاع اصطلاحا:

اختلف الدارسون والنقاد في تقديم مفهوم ثابت للإيقاع ، ويمكن أن نرجع ذلك إلى أن التحوّل والتغيّر من أهم مميزات الإيقاع؛ فعرّفوه بأنه " ابع منتظم لمجموعات من العناصر، و هذه العناصر التي تكون أصواتا ، و قد تكون حركات " [1]. والإيقاع هو " جرس التفعيلة المسموع أو المحسوس به والمختلف من بحر لآخر -إن وجدت - وهو يأتي من وقفات متكررة ،أو من علامات الاستفهام أو التعجب ،أو من الفاصلة أو من جميع ما في القصيدة من كلام أو حركات "[2]. كما عرّف الإيقاع أيضا بأنه "ذلك الانسياب ،وهو عنصر يتوافر في الشعر أو النثر ،يتضمن الحركة أو الشعور...و يعتمد الإيقاع في الشعر على النموذج الوزني ،و يكون إيقاعا منتظما ، و لكنه يكون في النثر منتظما و غير منتظم "[3].

2- أهمية دراسة الإيقاع في الشعر:

مما يؤدي إليه دراسة الصوت في النص الشعري دراسة الانسجام الذي يتمظهر في الإيقاع بكل مكوناته الداخلية والخارجية ، حيث يتظافر كل من الصوت والإيقاع في الكشف عن الخصائص الأسلوبية والصياغية، في النص الشعري ، لذا يعد الإيقاع من العناصر الأساسية المكونة للشعر، وهو أهم وجه للتمايز بين الشعر والنثر ، ويتجلى أكثر في الموسيقى الخارجية . يقول ابن طباطبا : "وللشعر الموزون إيقاع يَطربُ الفهم لصوابه ويرد عليه من جنس تركيب واعتدال أجزائه فإذا اجتمع الفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ ، فصفا مسموعهُ ومعقوله من ر ثم قبوله له ، واشتماله عليه ، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي اعتدال الوزن وصواب المعنى وحسن الألفاظ كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه".[4]

1 - علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص17.

2 - مصلح عبد الفتاح النجار وأفنان عبد الفتاح النجار، الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي، مجلة جامعة دمشق، مجلد23 العدد 1 ،2007 ، ص128.

3 - المرجع نفسه، ص125.

4 - محمد بنيس ، الشعر العربي المعاصر بنياته وإبدالاتها ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط1 ، 2001 ، ج2 ، ص 172-173.

إذْ يضطلع الإيقاع بالتأثير في المتلقي بما يحدثه تكرار الوحدة النغمية أي تكرار الأصوات من طربٍ وخفة واستحسان من طرف المتلقي ، لذلك عُدَّ الإيقاع "عنصرًا قارًا لابد من الانطلاق منه والرجوع إليه".[1]

فالإيقاع في الشعر ليس عنصرًا إضافيا تزيينيًا ، بل هو المكون الرئيس له وذلك أنه "يتحكم في نسق النص الشعري بحيث يضمن له ترتيب عناصره ومكوناته بشكل يجعله يتميز به عن باقي النصوص الشعرية الأخرى".[2]

وهناك صلة وثيقة بين الشعر والإيقاع منذ أقدم العصور ، حيث يرى "شوقي ضيف" أن ارتباط شعرنا العربي بالرقص وما يصحبه من قرع الأرض بالقدم (فيه إيقاع) ، وربما هذا ألزم بلوازم الرّوي المتحدة في كل بيت من أبيات القصيدة حتى تصفوا الآذان بقرار النغم الموحّد في قافية القصيدة.[3]

بمعنى أن الشعر العربي منذ القديم ارتبط بمفهوم الإيقاع ، وذلك من خلال النهايات أو الروي الموحد في القصيدة والذي ينتج عنه نغم موحد تأنس له الآذان ، وفي ذلك أيضا يقول الجاحظ: "العرب تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة ، والعجم تمطط الألفاظ ، فتقبض وتبسط حتى تدخل في وزن اللحن فتضع موزونًا على غير موزون".[4]

وفي الصلة بين الشعر والإيقاع يقول "جون كوين" : "إن الوزن وسيلة لجعل اللغة شعرًا وينبغي أن ندرسه على أنه كذلك"[5] ، وهو بذلك "بناء صوتي – معنوي ، ومن هنا يتميز من بعض وسائل الشعر الأخرى كالاستعارة مثلا التي تصّنف في المستوى المعنوي فقط".[6]

[1] – محمد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، منشورات الجامعة التونسية ،1981 ، ص 19.

[2] – صلاح يوسف عبد القادر ، في العروض والإيقاع الشعري ، الأيام ، الجزائر ، ط1 ، 1996 ، ص12.

[3] – ينظر : أبو السعود سلامة أبو السعود ، الإيقاع في الشعر العربي ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ،الإسكندرية، 2002 ،ص 02.

[4] – صلاح يوسف عبد القادر ، في العروض والإيقاع الشعري ، ص 175.

[5] – جون كوين ، النظرية الشعرية – بناء لغة الشعر – ، ص 74.

[6] _ المرجع و الصفحة نفسها .

إلاّ أنَّ هناك فرقًا بين الإيقاع والوزن في الشعر ، أما الإيقاع فالمقصود به وحدة النغمة التي تتكرر على نحوٍ محدد في الكلام أو في بيت الشعر، أي لتوالي الحركات والسكنات على نحوٍ منتظم في فقرة أو أكثر في فقرات الكلام ، أو في أبيات القصيدة ... أمّا الوزن فهو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت ، وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية.[1]

ويرى الشكلانيون الروس أنّ الإيقاع موجود في النثر كذلك ، لكنه لا يقوم بالدور المسيطر كما يقوم في الشعر ، والوزن عندهم حالة من حالات الإيقاع وشاهدٌ على وجوده ، كما يرون أن البحر روابط زمنية متصلة في حركة الأصوات مما لا يجب أن نخلطه بالمفهوم الواسع للإيقاع.[2]

فالإيقاع في الشعر الحديث عامل بنائي حاسم في البيت الشعري ، وهو يُعّدل ويُكيَّف بقية العناصر ويمارس بالتالي تأثيراً على جميع مستويات الشعر الصوتية والصرفية والدلالية.[3]

ولنا أن نفرّق بين الوزن والإيقاع ، فإذا فلنا أن الوزن هو الإطار العام لإيقاع القصيدة ، فإن الإيقاع هو حالة التواتر بين الحركة والسكون والذي يتولد من خلال تكرار الصوت المفرد أو تكرار الكلمة في البيت الشعري مما يخلق انسجاما داخل النص الشعري ، لذا فهو يُعد عنصراً جوهريًا في القصيدة ، وهو يؤثر في اختيار الكلمات والعبارات ومن ثم في المعنى .لأن الوزن والإيقاع يحققان مماثلة وزنية ، ومماثلة إيقاعية ، وهما معًا يشيران إلى مماثلة معنوية.[4]

ومجمل القول هو أن الإيقاع أشمل من الوزن ، وهو بذلك يكتسي أهمية بالغة ،كونه يتحكم في نسق النص الشعري كما يضمن ترتيب عناصره بشكل منسجم تطرب له الأسماع ، ومن خلال الإيقاع يمكن تمييز ذلك التفاعل الذي يحدث بين الصوت والمعنى.

وينقسم الإيقاع الذي تنبني عليه موسيقى الشعر إلى مستويين :

[1] – ينظر : رمضان الصبّاغ ، في نقد الشعر العربي المعاصر – دراسة جمالية – دار الوفاء للطباعة والنشر ، الإسكندرية ، مصر ، ط1 ، 2002 ص 171.

[2] – ينظر : صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ص 50.

[3] – ينظر: محمد فكري الجزار ، لسانيات الاختلاف ، إيثراك للطباعة والنشر ، القاهرة ، ط1 ، 2001 ، ص 14.

[4] – ينظر : حسن ناظم ، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب ،المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2002 ص 99.

الإيقاع الخارجي : ممثلا في الأوزان والقوافي والمقاطع الصوتية.

الإيقاع الداخلي : ينشأ من تكرار الأصوات المفردة وصفاتها ، الجهر والهمس وكذا تكرار المفردات والطباق والجناس ...

3- مستويات الإيقاع في الشعر :

يعتبر الإيقاع الشعري بنية متكاملة تتضمن العناصر الإيقاعية الخارجية والداخلية معا، التي تتفاعل فيما بينها لتشكيل الإيقاع الشعري ، لكن يبقى هذا الفصل إجراءًا عمليًا وضرورة منهجية يهدف إلى تيسير الدراسة لإبراز دور هذه العناصر في تشكيل الإيقاع الشعري.

3-1- الإيقاع الخارجي:

إن أولى المظاهر الإيقاعية للنسيج الشعري الصوتي وتعالقاته الدلالية تتمثل أولا في درجات الإيقاع على المستوى الصوتي الخارجي المتمثل في الوزن والقافية ،إضافة إلى المقاطع الصوتية .

3-1-1-الوزن: ويعتبر الوزن من ألزم خصائص الشعر المنتظم و أهم مكوناته .

"الوزن نسق من الحركات والسكنات يلتزمه الشاعر في نظمه الشعري"[1]، أو هو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت الشعري ، وقد أحصى الخليل بن أحمد الفراهيدي الأوزان الشعرية التي نظم بها الشعر العربي فوجدها خمس عشرة بحرًا ، أما البحر السادس عشرة وهو (بحر المتدارك) فهو إضافة من الأخفش . ويعتبر الوزن من الشروط الأساسية للشعر ، إذ يُعدُّ الإطار العام للإيقاع الخارجي للقصيدة ، وقد عرّف العرب القدامى الشعر بأنه : "قولٌ موزون مَقَفَى يدل على معنى".[2]إذْ أنهم يجعلون الوزن والقافية حدًّا للشعر.

غير أن الإشكالية التي تصادفنا في مستهل هذه الدراسة هي ما إذا كانت هناك علاقة بين نوع التجربة الشعرية والوزن الشعري ، بمعنى آخر : هل للأوزان خصائص بحيث يصلح كل وزن لنوع

[1] – حسني عبد الجليل يوسف ، التمثيل الصوتي للمعاني" دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي" الدار الثقافية للنشر ، القاهرة ، ط1 ، 1998 ص 29.

[2] – قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، تح: محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتيب العلمية ، بيروت ، لبنان ، (دت) ، ص 64.

معيّن من الموضوعات؟ وهل يمكن البحث عن علاقة ما بين الوزن والإيقاع والتجربة الشعرية؟أم أنَّ المسألة لا تتعدى كونها – أي هذه العلاقة – نابجة عن انطباع الشاعر أو عن انطباع المتلقي.

لقد أفاض العلماء قديما وحديثا في الحديث عن هذه القضية ، وانقسموا بذلك إلى فريقين: فريق يؤمن إلى حد ما بوجود مناسبة بين الأوزان والأغراض الشعرية ، وفريق آخر ينكر إنكاراً تامًا هذه العلاقة.

أما الفريق الأول ؛فنذكر منه حازم القرطاجني الذي حاول الربط بين نوع التجربة والوزن الشعري في كتابة "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" وتحدث عن ذلك بإستفاظة كبيرة ، حيث يقول : "ولما كانت أغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة ، وما يقصد به الهزل والرشاقة ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم ، وما يقصد به الصغار والتحقير وجب أن تحاكي تلك المقاصد ما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس ، فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة ، وإذا قصد في موضع قصدًا هزليا أو استخفافيا وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه مع الأوزان الطائشة القليلة البهاء ، وكذلك في كل مقصد ، وكانت شعراء اليونانيين تلتزم لكل غرضٍ وزنا يليق به ولا تتعداه فيه إلى غيره".[1]

ولقد حاول حازم القرطاجني أن يربط بين نوع التجربة الشعرية ، والأوزان الشعرية المختلفة حيث خصص لكل غرض وزنًا ، وأعطى لكل وزن سمات خاصة ، "فالعروض الطويلة نجد فيه بهاءًا وقوة ، ونجد للبسيط سباطة وطلاوة ونجد للكامل جزالة وحسن اطّراد، وللخفيف جزالة ورشاقة وللمتقارب سباطة وسهولة ، وللمديد رقة ولينًا مع الرشاقة ، وللرمل لينا وسهولة ، ولما في المديد والرمل من اللين كانا ألين بالرثاء ... وما جرى مجراه بغير ذلك من أغراض الشعر".[2]

تبقى محاولة حازم القرطاجني في ربطه الوزن الشعري بغرض معين من أغراض الشعر و ملاءمتها لغرض محدد من الأغراض مسألة نسبية وهي محاولة تعبر عن مجهوده الخاص ، والدليل على

[1] – حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تح : محمد الحبيب بن خوجة ، دار المغرب الإسلامي، المطبعة الرسمية ، تونس ، 1986 ص 266.

[2] – حسني عبد الجليل يوسف ، التمثيل الصوتي للمعاني ، ص 43-44.

نسبية هذا الربط ما نجده مثلا في المعلقات ، إذ نجد في القصيدة الواحدة عدة أغراض بحيث تتعدد موضوعاتها ولكنها تكون على وزن واحد ، فالشاعر الجاهلي مثلا كان يبدأ قصيدته بالوقوف على الأطلال (الغزل) ، ثم ينتقل إلى غرض آخر كالوصف ، ثم إلى المدح ، ثم إلى الفخر ، وهكذا فقد تتعدد الأغراض في القصيدة الواحدة وهي بوزن واحد ، وعليه تبقى هذه العلاقة نسبية ، لأن ذلك ينافي الواقع الحقيقي في القصيدة العربية.

ومن مؤيدي الرأي الأول نجد كذلك : إبراهيم أنيس[1] ، شكري عياد[2] ، أحمد الشايب[3] وغيرهم.

و أما الفريق الثاني والذي ينكر صلاحية وزن ما لغرض بعينه ، فنذكر منه محمد صالح الضالع الذي يرى بأن : "التفعيلات الشعرية هي مجرّد قوالب صوتية محضة ، بلا دلالة لغوية نصب فيها توالي والمتحرّك دون أية علاقة بأصوات اللغة أو صيغها الصرفية أو كلماتها من حيث الدلالة اللغوية وإشاراتها، وقد أثبتت الدراسات الإحصائية أنه لا يوجد ارتباط مطّرد بين نوع البحر ومن ثم نوع التفعيلة ومعان معينة وأفكار بذاتها ، فقد نظم الشعراء قصائد الحزن والفرح والرثاء والفخر والغزل في بحر بعينه أو بحور متكررة"[4].

وقد ذهب بعض النقاد "إلى زيف الآراء التي تربط بين الأوزان ومعاني القصائد وأغراضها فهو زعم يبطله تنوع أغراض القصيدة الواحدة، واختلاف معانيها وتباين مواقف الشاعر النفسية فيها، وصياغة هذا كله في بحر واحد، فالأوزان ليست أكثر من آلات موسيقية يستطيع الشاعر المبدع أن يستخرج بالعزف عليها ألوان متنوعة من الأنغام"[5].فالآراء في قضية مناسبة الأوزان للأغراض الشعرية متباينة بين معارض ومؤيد وبإمكاننا أن نخلص إلى ما خلص إليه حسني عبد الجليل إلى أن "للوزن تأثيره الخاص ومن ثم فإن إيقاع التجربة يتأثر بتأثير الوزن مثلما يتأثر الوزن بإيقاع التجربة ومعنى

[1] – ينظر : إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجو المصرية ، القاهرة ، ط2 ، 1952 ، ص 173.

[2] – ينظر : شكري محمد عياد ، موسيقى الشعر العربي ، (مشروع دراسة علمية) ، دار المعرفة ، القاهرة ، ط2 ، 1978 ، ص 16.

[3] – ينظر : أحمد الشايب ، الأسلوب دراسة تحليلية الأصول الأساليب الأدبية ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط8 ، 1991 ، ص 77.

[4] – محمد صالح الضالع ، الأسلوبية الصوتية ، ص 49.

5 – علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، ص117.

ذلك أن كل من الوزن والتجربة يصبغ الآخر بلونه الخاص، فضلا عن أن التجربة تتأطر من خلال الوزن، مثلما ينتقل الوزن من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل من خلال التجربة بعد أن تتشكل شعراً، أي من خلال التشكيل الذي يجمع بين الوزن والصوت والمعنى"[1] .بمعنى أنه لا وجود لعلاقة مسبقة بين الوزن والتجربة الشعرية، وإنما تتشكل هذه العلاقة حينما يبدأ المبدع بتشكيل قصيدته ،يقول حسني عبد الجليل يوسف: "هناك علاقة ما بين التجربة الشعرية وبين الوزن والإيقاع لكننا لا نقول بمعيارية هذه العلاقة ، أو أسبقيتها على التشكيل ، ولا نقول بالقيم المطلقة للوزن أو للإيقاع أو للصوت اللغوي ،وإنما نقول بعلاقة ما بين الوزن والإيقاع والصوت اللغوي والمحتوي الشعري ، وهي علاقة يمكن وصفها على صعيد البنية الشعرية"[2] ، فلا توجد قوانين ثابتة تحكم التمثيل الصوتي للمعاني ، ولكن دخولها في مبنى صوتي معين يصبغها ببعض التميز ، إذْ "أنَّ كل تجربة شعرية تفرض وزنها الخاص كما تفرض كيفية خاصة في تشكيل الإيقاع"[3].فالأصوات اللغوية "تتسع للتعبير عن تجارب متباينة ، وكذا البحر والقافية وأنماط الجناس الصوتي ، فالتشكيل الموسيقي للقصيدة يتصل بمحتواها بعد أن تتشكل وتصبح نصا شعريًا قابلا للتحليل والتذوق"[4]. فلكل تجربة شعرية متطلباتها وهي وحدها التي تستدعي الأصوات والتراكيب والخيالات والأوزان ، فهي وحدها كفيلة باختيار الوزن الذي يناسبها وترى فيه المقدرة على إبراز مكامنها .

– وزن القصيدة :

لقد صاغ نزار قباني قصيدته "حوار ثوري مع طه حسين" – مدونة البحث– على بحر الخفيف،وهو بحر ساطع النغم ، وبارز الموسيقى ، هذا السطوع والبروز استغله الشاعر لإبراز موقفه الثوري اتجاه الأوضاع السائدة في عصره خاصة الأدب الفكر العربي .وقيل عن بحر الخفيف: إنه أخف البحور على الطبع وأطلاها للسمع.[5]

---

1 – حسني عبد الجليل يوسف، التمثيل الصوتي للمعاني، ص46.

2– المرجع نفسه ، ص 52.

3 – جابر عصفور ، مفهوم الشعر – دراسة في التراث النقدي – ، دار التنوير ، بيروت ، لبنان ، ط3 ، 1983، ص 49.

4 – حسني عبد الجليل يوسف ، المرجع السابق ، ص 07.

5 – ينظر: غازي يموت ، بحور الشعر العربي (عروض الخليل)، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، ط2 ، 1996 ، ص 161.

ر الخفيف بهذا الاسم لأنه أخف السباعيات لتوالي ثلاثة أسباب خفيفة فيه والأسباب أخف من الأوتاد ، وقد ورد بحر الخفيف في الشعر العربي تامًا ومجزوءًا ، وتفعيلاته (فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن) في كل شطر[1].

وهذه التفعيلات الطويلة قادرة على استيعاب أكبر قدر ممكن من الأحداث .وقد ذكر حازم القرطاجني أنَّ له "جزالة و رشاقة"[2].

وقد ورد بحر الخفيف تاما غير مجزوء في هذه القصيدة ، وقد ساعدت الشاعر خصوصية بحر الخفيف بمقاطعة الممدودة، وتفعيلاته الطويلة وكثرة الحركات على صب التجربة الشعرية ، فالخفة والحسن والليونة والسهولة خصائص كامنة في روح بحر الخفيف ، وهذه المزية يزيدها الشاعر عمقًّا وإثارة بحنكته وروعة تصرفه في لفظه ومعانية بإيجاده مواءمة بين طبيعة تجربته الشعرية وخصائص هذا البحر .

وكون الخفيف من دائرة المشتبه التي تضم السريع ، المنسرح ، الخفيف، المضارع المقتضب،المجتث ، فالتفعيلة (فاعلاتن) مشتبهة مع (مستفع لن) مما يساعد على إضفاء تواشج نغمي وتماثل مقطعي وترتيب مثالي للحركات والسكنات (فاعلاتن : /0//0/0 ، مستفع لن : /0//0/0) وكل هذه الخصائص كفيلة بأن تجعل البحر الخفيف بحرًا ذا توقيع ونغمة قويين ، هذه القوة ملائمة لموضوع القصيدة – التي نحن بصدد دراستها- والتي يتحدث فيها نزار قباني عن الفكر الهابط وضعف الأدباء والكتاب في عصره مقارنة بعصر طه حسين ، وهذا الفكر بكل أطيافه : السياسي الديني ، الثقافي ... الذي يرسم للهزيمة طريقها إلى الإنسان العربي ، ومن ثمة الأدب العربي .

في هذا الشأن يقول الشاعر:

سقط الفكر في التفاف السياسي

وصار الأديبُ كالبهلوان

يتعاطى التبخير.. يحترق الرقص

[1] – ينظر : محمود علي السّمان ، العروض القديم " أوزان الشعر العربي وقوافيه" ، دار المعارف ، القاهرة ، ط2 ، 1986 ، ص 114.(الهامش)

[2] – حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 269.

ويدعو بالنصر للسلطان

عد إلينا .. فإن ما يكتبُ اليوم

صغير الرؤى .. صغير المعاني[1].

3-1-2-الزحافات والعلل :

يلحق التفاعيل أحيانا تغيرات قد تنال قليلا من إيقاعها ، ويبقى البحر مقبولا في السمع غير نابٍ عن الذوق ، ولهذه التغيرات التي تلحق الصورة الأصلية للتفعيلة نوعان :

أ- تغيير يتناول الحشو والعروض والضرب ، ولا يجب التزامه فيما يأتي بعده من أبيات ويسمى الزّحاف.

ب- تغيير يلزم أعاريض القصيدة وضروبها فقط في كل أبياتها ، ولا يتناول الحشو ويسمى العلّة ، وهو تغيّر لازم على الأغلب[2].

والزحاف هو : "تغيير يعتري ثواني الأسباب (أي الحرف الثاني من السبب)، وهو نوعان مفرد ومزدوج"[3].

قيل إن الخليل كان يستحسن الزحاف إذا قيل في البيت فإذا توالى وكثر في القصيدة سَمجَ[4].

وقد عدّه حازم القرطاجني من عيوب الشعر ، وقال عنه أنه مخلاًّ بالأوزان إذا كَثُر ،فهو يُزيل حلاوتها وتناسبها[5].

أما يوسف حسين بكّار فنظر إلى الزحاف نظرة مخالفة للقدامى ، حيث يقول بأنهم : لم ينظروا إلى الزّحافات نظرة شاملة في إطار القصيدة وبنيتها العامة وتركيبها الداخلي ، خاصة أنها كانت

---

[1] - نزار القباني ، الأعمال السياسية الكاملة ، منشورات نزار القباني ، بيروت ، ط3 ، 1983 ، ج3 ، ص 477.

[2] - محمد علي الهاشمي ، العروض الواضح وعلم القافية ، دار القلم ، سوريا ، ط1 ، 1991 ، ص 125.

[3] -المرجع و الصفحة نفسها

[4] - يوسف حسين بكّار ، بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث) ، دار الأندلس ، بيروت ،لبنان ، ط2،1983،ص 171.

[5] - ينظر: حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 264.

ترد طبيعية لا يد لأكثر الشعراء فيها .من هذا المنظار يمكن أن نعد الزحاف تنويعًا في موسيقى القصيدة يخفف من سطوة النغمات ذاتها تتردد في إطار الوزن الواحد من أوّل القصيدة إلى آخرها"[1].

ذلك أن الشاعر يعدّل في قصيدته بما يتيح له استخدام اللفظ المناسب الذي يوفر لها الإيقاع الموسيقي ، وهو "تعديل كان يستحبه الخليل وغيره من القدماء بشرط أن يكون قليلا"[2].

– الزحافات في القصيدة :

تكوّنت أبيات القصيدة من 384 تفعيلة ، ثلثا هذه التفعيلات مكوّن من: تفعيلة (فاعلاتن) والثلث الباقي من تفعيلة (مستفع لن) ، إذ لم تأت كل التفعيلات في هذه القصيدة سالمة فدخل زحاف الخبن على حشو وعروض وضرب هذا البحر،وقد طال زحاف الخبن التفعيلتين :

فاعلاتن← فعلاتن / مستفع لن ← متفعلن.

والخبن : هو زحاف مفرد يتمثل في"حذف ثاني التفعيلة الساكن"[3].

ومثاله قول الشاعر :

ضوءُ عينيك .. أم هما نجمتانِ

ضَوْءُ عَيْنَيْكَ أَمْ هُمَا نَجْمَتَانِي

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

فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

(خبن)

كُلُّهُمْ لا يرى .. وأَنْتَ ترانِي[4]

[1] - يوسف حسين بكار ، بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث) ، ص 172.

[2] - المرجع و الصفحة نفسها.

[3] - غازي يموت ، بحور الشعر العربي ، ص 26.

[4] - نزار قباني ، الأعمال السياسية الكاملة ، ج3 ، ص 471.

كُلْلُهُمْ لا يرى وَأَنْتَ تَرَانِي

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

فاعلاتن متفعلن فعلاتن

(خبن) (خبن)

كما دخل على ضروب القصيدة علة التشعيث : وهو "حذف أول الوتد المجموع"[1].

ومثاله قول الشاعر :

لستُ أدري مِنْ أين أبدأُ بوحي

لَسْتُ أَدْرِي مِنْ أَيْنَ أَبْدَأُ بَوْحِي

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

فاعلاتن مستفع لن فعلاتن

شجرُ الدَّمع شاخ في أجفاني[2]

شَجَرُ دْدَمْعِ شَاخَ فِي أَجْفَانِي

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

فعلاتن متفعلن فالاتن أو(مفعولن)

وبعد تقطيع القصيدة عروضيا اتّضح لنا أن عدد التفعيلات التي دخلها زحاف أو علة هو 224 تفعيلة ، أي ما نسبته 59.26% من مجموع التفعيلات أما عدد ،التفعيلات السالمة من الزحاف أو العلة فهو 154 ، أي ما نسبته 40.47%.

[1] - غازي يموت ، بحور الشعر العربي ، ص 33 .

[2] - نزار القباني الأعمال السياسية الكاملة ، ص 471.

والجدول التالي يوضح ذلك :

التفعيلة الأصلية	التفعيلة التي حدثت لها زحاف /علة	العدد	النسبة المئوية
فاعلاتن	زحاف الخبن (فعلاتن)	96	%25.39
	علة التشعيث (فالاتن) أو (مفعولن)	34	%8.99
	سالمة من الزحاف أو العلة	121	%32.01
مستفعلن	زحاف الخبن (متفعلن)	94	%24.86
	سالمة من الزحاف أو العلة	32	%8.46
	المجموع	378	%100

من خلال الجدول نلاحظ دخول زحاف الخبن دون غيره من الزحافات على عروض وضرب وحشو هذا البحر ، فتصير فاعلاتن (0/0//0/) ، إلى فعلاتن (0/0///) ، ومستفعلن (0//0/0/) تصير إلى متفعلن(0//0//) ، كما نجد دخول علة (التشعيث) على ضروب القصيدة (وردت 34 مرة) ، وهذا ما ينطبق على أغلب أبيات القصيدة.

ولقد أضفت هذه التغييرات في تفعيلتي (فاعلاتن ومستفعلن) - أي زحاف الخبن وعلة التشعيث – على النص حركية إيقاعية ، فتقلص عدد الحركات والسكنات في التفعيلتين (فاعلاتن ومستفعلن) أدى إلى تسريع الإيقاع في القصيدة ، ذلك أنّ "شيوع الزحاف بشكل عام في المواقف المنفعلة أو المميزة في الحالة النفسية ، يمكن تفسيره بأن شدة الانفعال يرافقها في الأداء اللغوي أو

الموسيقي نوع من السرعة الملموسة ، أي سرعة في الأداء ، وللرغبة بتوصيل المعنى والتنفيس عن الحالة بنحو أسرع من الشكل العادي الهادئ وغير المنفعل"[1].

فقصيدة "حوار ثوري مع طه حسين" جاءت ثورة على الوضع المزري الذي آل إليه الأدب والفكر العربي بكل أطيافه ، إذن كان من الطبيعي انسجام هذا الإيقاع الذي كثر فيه الزحاف والعلة مع طبيعة التجربة الشعرية من حيث التوتر والانفعال ، وذلك مثلما ورد في القصيدة :

كُتِبَ العشقُ يا حبيبي ، علينا

(فاعلاتن) (متفعلن) (فاعلاتن)

فهو أبكاك مثلما أبكاني

(فاعلاتن) (متفعلن) (فالاتن)

نقش الحب في دفاتر قلبي

(فعلاتن) (متفعلن) (فعلاتن)

كلَّ أسمائه وما سمَّاني

(فاعلاتن) (متفعلن) (فالاتن)

قال لابد أن أموت شهيدًا

(فاعلاتن) (متفعلن) (فعلاتن)

مثل كل العشاق قلت: عساني

(فاعلاتن) (مستفع لن) (فعلاتن)

إذْ يمكن أن تعد هذه الزحافات والعلة "تنويعًا في موسيقى القصيدة يخفف من سطوة النغمات ذاتها التي تتردد في إطار الوزن الواحد من أول القصيدة إلى آخرها"[2]، إذ أنّ "الزحافات والعلل تضيف رصيدًا خصبًا لموسيقى الشعر"[3].

---

[1] - محمد صابر عبيد ، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2001 ، ص 36.

[2] - يوسف حسين بكار ، بناء القصيدة في النقد العربي القديم ، ص 172.

[3] - عبد الرحمان الوجي ، الإيقاع في الشعر العربي ، دار الحصاد ، دمشق ، ط1 ، 1989 ، ص 68.

إنّ ورود زحاف الخبن بهذه الكثافة في القصيدة – مدونة البحث- دليل على خروج الشاعر عن النمط الاعتيادي للإيقاع في بنية الموسيقى الشعرية ، وهو يعدُّ في حدَّ ذاته انزياحًا عن المعيار ولكنه انزياح واع مبرّر ، حيث انحرف الشاعر بتفعيلاته متخففا من السواكن التي تعطي إيقاعًا بطيئا في القصيدة ، ذلك أن الحالة في نص القصيدة تستدعي أن يكون الإيقاع سريعًا ، فالشاعر يريد أن يسمع صوته بطريقة صوتية أسرع ، لذلك تخفف كثيراً من هذه السواكن ، وهو ما لاحظناه من خلال كثرة ورود زحاف الخبن في القصيدة.

3-1-3-القافية :

عرف العرب في الجاهلية القافية بالفطرة ، وساروا على منوالها بالسليقة ، وقد اختص الشعر العربي بالقافية والوزن ، ويرجع العقاد ذلك إلى فن الحداء الذي هو غناء مفرد موقع على نغمة ثابتة ة الجمل ، ولابد للغناء المفرد من القافية ، لأنها هي التي تنبه السامع إلى المقاطع والنهايات[1].

وقد اهتم القدماء بالقافية ، فحدّوا بها الشعر إلى جانب الوزن ، وجعلوها شريكته وخصوها بعلم سموه "علم القوافي". قال ابن رشيق القيرواني في العمدة :"القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ، ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية"[2].وجاء في العمدة أن القافية سميت كذلك "لأنها تقفو ثر كل بيت ، وقال قومٌ لأنها تقفو أخواتها"[3] ، وقال الأخفش : " هي آخر كلمة في البيت و إنما قيل لها قافية لأنها تقفوا الكلام "[4].ولقد اختلف العرب القدامى في تعريف القافية ، فتعددت الآراء حولها لكنهم مالوا إلى تعريف الخليل بن أحمد الفراهيدي الذي وصفها بأنها : "من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن"[5].

[1] - ينظر:عبد الهادي عبد الله عطية ، ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي بستان المعرفة لطبع ونشر وتوزيع الكتب ، الإسكندرية ، 2002 ، ص 99.

[2] - ابن رشيق القيرواني ، العمدة في نقد الشعر وتمحيصه ، شرح وضبط : عفيف نايف حاطوم ، دار صادر ، بيروت ، ط2 ، 2006 ، ص 132.

[3] - المصدر نفسه ، ص 131

[4] - الأخفش ،كتاب القوافي ، تح :عزة حسن ،مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم ، دمشق ، 1970 ، ص 1.

[5] - صلاح يوسف عبد القادر ، في العروض والإيقاع الشعري ، ص 131.

وكانت العرب تتفل بالقافية أكثر من الأوزان ، وكانت إيقاعات القوافي وجمالياتها هي محل **تناقش شعرائهم،** وفي هذا الصدد نطرح السؤال : هل هناك علاقة تربط ألفاظ القافية بمعنى الأبيات في القصيدة؟ . يجيبنا على هذا السؤال ابن طباطبا العلوي فيقول : "وإن اتفقت له قافية فيشغلها في معنى من المعاني واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن ، وأبطل ذلك **البيت ، أو نقض بعضه** وطلب لمعناه قافية تشاكله"[1].

غير أن الشاعر قد يجد صعوبة في خلق المشاكلة والربط بين معنى أبياته والقافية التي يختارها لمعانيه ، **لكن أصحاب معاجم التقفية** ساهموا في تذليل هذه الصعوبة **على الشاعر ، بأن ألفوا معاجم مرتبة ترتيبا يقوم على أواخر الكلمات ، فجعلوا أواخر المفردات أبوابا و أوائلها فصولاً ، وهذا ما يسّر على الشعراء مشقة اختيار القافية** لإبداعاتهم الشعرية.

وللقافية أهمية من حيث أنَّ لها وضعا **موسيقيا خاصا** ناجم عن رتابتها التي تضفي على القصيدة **نوعًا من الإيقاعية،** ي توفر قيمًا صوتية معينة عن طريق تكرار حروف بذاتها وحركات بذاتها في كل أبيات القصيدة. **فما القافية** "إلا عدّة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر والأبيات من القصيدة ، **وتكرارها هذا يكون جزءًا هامًا من الموسيقى الشعرية ، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع** ترددها ، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة **وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن**"[2].

جاءت القافية في هذه القصيدة على شكل : **(0/0/) وهو ما يسمى عند علماء العروض بالمتواتر وهي** "القافية المنتهية **بسكونين تفصل بينهما حركة واحدة**"[3] ، أي هي التي يفصلُ بين ساكنيها متحرك واحد[4].

---

[1] - صلاح يوسف عبد القادر ، في العروض و الإيقاع الشعري ، ص 133.

[2] - إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص 255.

[3] - صلاح يوسف عبد القادر ، المرجع السابق ، ص 138.

[4] - ينظر : عبد الرضا علي ، موسيقى الشعر العربي قديمة وحديثه – دراسة وتطبيق في شعر الشطرين و الشعر الحر- ، دار الشروق للنشر والتوزيع عمان ، الأردن ، ط1 ، 1997 ، ص 180 .

وقد آثر نزار القباني في قصيدته القافية المطلقة على المقيدة ، وهو ما يتناسب مع الذوق الموسيقي العربي السائد بسبب هامش الحرية الكبير الذي يتيح للشاعر مرونة في الحركة وذلك لأن القافية المطلقة أكثر القوافي موسيقية.

وقد دخلها – أي القافية- زحاف الخبن وعلة التشعيث ، حيث أضفى على القصيدة وقعًا موسيقيا زاد من عذوبته في السمع وأثره الجمالي في النفس.

بما أن القافية متممة للوزن فإنها – في هذه القصيدة- ساهمت في ضبط نهايات الأبيات فأضافت **للوزن العروضي طاقة إيقاعية وجرسا قويًا صب من خلاله الشاعر** دفقاته الشعرية حتى إذا استعاد قوة **نفسه بدأ من جديد ، وبذلك** فإنها أعانت الشاعر على **تتابع أبياته وانسجامها والذي نجم عنه أثر** جمالي في القصيدة **أثر به على المتلقي.**

3-1-4-الروي :

وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة ، ويتكرر في نهاية كل بيت من أبياتها ، ويعد أهم **حروف القافية ، " ولا بد أن يكون حرفًا صحيحًا** غير معتلٍ ، وأن يكون أصليًا في الكلمة حتى لا يحذف ، ومن هنا فلم يعتبروا حروف المد والهاء حروف روي إلا في حالات محددة"[1].

ولأهمية الروي ، وللأثر البالغ الذي يتركه على النص "تنسب له القصائد أحيانا فيقال سينية البحتري وهمزية شوقي"[2].

ومنه فإن الروي هو الحرف الذي تشترك فيه قوافي أبيات القصيدة. **"فلا يكون الشعر مقفى** إلا بأن يشتمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات ، وإذا تكرر وحده ولم يشترك مع غيره **من الأصوات عدت القافية حينئذٍ أصغر صورة ممكنة للقافية الشعرية"[3].**

لقد اختار نزار قباني النون لتكون حرف الروي لقصيدته ، وهو صوت تتذبذب الأوتار صوتية عند النطق به ، وهذه الذبذبة تتناسب مع القلق والتأوه والمرارة التي يشعر بها الشاعر إزاء

[1] - سيد البحراوى ، العروض وإيقاع الشعر العربي – محاولة لإنتاج معرفة علمية – ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1993 ، ص 86.
[2] - إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص 245.
[3] - المرجع والصفحة نفسها

الوضع الذي آل إليه الفكر والأدب العربي ، والنون من الحروف الشائعة جدًا في الشعر العربي ، إذ صنفها إبراهيم أنيس ضمن مجموعة القسم الأول من حيث نسبة شيوعها في أشعار الشعراء.[1]

والنون هو صوت مجهور به غنّة ، حيث استغلت هذه الصفة للإيحاء بالأنين والتوجّع القوي والمستمر الذي يعاني منه الشاعر ...

وقد جاءت ألف المد ردفًا[2] لهذا الروي ليعبر عن الرغبة الشديدة في الجنوح عن هذا الوضع المتردي ، كما عبّرت عن تأوهات الشاعر ورغبته في أن يُسمع صوته لأولئك الذين أطاحوا بقيمة الأدب والكتابة والفكر . كما عبّر روي النون- في حالة إطلاقه ووصله بأصوات المد ، والتي كانت في هذه القصيدة (ياء)- عن ذلك الإيحاء الهادئ الذي يشبه طنين النحلة في الطبيعة[3] ، وجعله يئن أنينا مستمرًا دون توقف.

وقد جاءت حركة حرف الروي كسرة ليعبر من خلالها الشاعر عن حالته التي يسودها الحزن والألم فمجيء الروي مكسورا يوحي بالانكسار النفسي والحزن العميق الذي يعيشه الشاعر جراء ما يعانيه أدبنا العربي من تدهور .

3-1-5-نظام المقاطع الصوتية :

تعد دراسة المقاطع الصوتية جانبا مهما في دراسة موسيقى الشعر العربي ،إذ يرى المهتمون بهذه الدراسة ضرورة التحوّل إلى دراسة المقاطع الصوتية للأبيات "بدلا من تحليلها إلى تفاعيل كما صنع القدماء من علماء العرب" [4]،حيث بحث المستشرقون في الشعر العربي ، وعدّوه من الشعر الكمّي "وهو الذي يؤسس على الكم في المقاطع ، وما يتطلبه المقطع من زمن للنطق به ، ويتخذون اقصر المقاطع وحدة يقيسون بها وينسبون إليها"[5].

---

[1] - ينظر : إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ،ص 246.

[2] - الردف : هو حرف مد أو حرف لين ساكن قبل الرّوي مباشرة : عبد الرضا علي ، موسيقى الشعر العربي قديمة وحديثه ، ص 174.

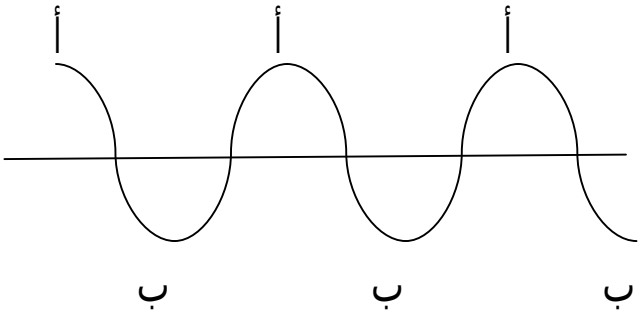
[3] - ينظر : رابح بوحوش ، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري ، دار العلوم ، عنابه ،الجزائر ، 2000 ، ص 35.

[4] - إبراهيم أنيس ، المرجع السابق ، ص 148 .

[5] - المرجع نفسه ، ص 147.

ولقد اختلف علماء الأصوات في تعريف المقطع ،ولم ينجحوا في إعطاء وصف شامل دقيق له[1] وبذلك تعددت تعريفاته ، ويعود السبب في ذلك إلى اختلاف وجهات النظر إليه ، فمنهم من **نظر إليه من زاوية** الجهد المبذول في النطق به "فتبيّن لهم أنّ المقطع يبدأ بضغط عضلي يتصاعد إلى القمة ثم يهبط تدريجيا"[2]، ويقصد بالقمة أقصى درجة للصوت بمعنى أعلى درجة **للوضوح السمعي له** وهناك من نظر في تعريفه للمقطع من زاوية نوعيته .

وبذلك ظهر اتجاهان رئيسيان في تعريف المقطع الصوتي : اتجاه فونيتيكي واتجاه فونولوجي أما الاتجاه الأول **فعرّف المقطع بأنه**"تتابع من **الأصوات الكلامية له حد أعلى أو قمة** إسماع طبيعية **تقع بين حدين أدنيين** من الإسماع"[3] ، يمكن تمثيل المقطع بالشكل التالي :



فالمقطع يكون صاعدًا في البداية حتى يصل إلى القمة (أ) ثم يبدأ في النزول إلى القاعدة (ب) **وبذلك يتم النطق بالمقطع.**

أما الاتجاه الفونولوجى ، فيعرّف المقطع بالنظر إلى كونه وحدة في كل لغة على حدة وحينئذٍ لابد أن يشير تعريف المقطع إلى عدد من التتابعات المختلفة من السواكن والعلل .

بالإضافة إلى عدد من الملامح الأخرى مثل : "الطول ، والنبر ، والنغم"[4].

كما عرّف المقطع عدة تعريفات أهمها :

[1] - ينظر : **أحمد مختار عمر ، دراسة الصوت اللغوي ، عالم الكتب** ، القاهرة ، 1997 ، ص 283.

[2] - أحمد حساني ، مباحث في اللسانيات ، ديوان المطبوعات الجامعية ، **بن عكنون ، الجزائر** ، 1999 ، ص 93.

[3] - أحمد مختار عمر ، **المرجع السابق**، ص 284.

[4] - **المرجع** نفسه ، ص 285.

المقطع هو : " وحدة صوتية يمكن النطق بها ، ويستطيع المتكلّم أن ينتقل منها إلى غيرها من أجزاء الكلمة"[1].

كما عرّف المقطع بأنه "خفقة صدرية ، على أساس أن الإنسان عند النطق **قد يشعر بنوع من الضغط أو التأكيد عند النطق بالمقطع"[2] ، حيث أثبتت الدراسة التجريبية للعملية الكلامية أن** صدر لا يواصل ضغطا ثابتًا خلال المجموعة النفسية ، وأن عضلات الصدر تنتج نبضة منفصلة من **الضغط لكل مقطع[3]**، وفي أبسط تعريف له هو "عبارة عن حركة قصيرة أو طويلة مكتنفة بصوت أو **أكثر من الأصوات الساكنة"[4].**

أنواع المقاطع الصوتية :

يمكن تعيين ست أنماط للمقطع في اللغة العربية ، وقد صنفت هذه الأنماط الست إلى ثلاث **طوائف هي :** القصيرة والمتوسطة والطويلة[5]:

- المقطع القصير : يتكون من صوت صامت وحركة قصيرة ، ويرمز إليه بـ **(ص ح)** . ومثاله في كتب : كَ / تَ / بَ .
- **المقطع المتوسط** : وهو ذو نمطين : **الأول : صوت صامت+**حركة قصيرة+صوت صامت ورمزه : **(ص ح ص)** والنمط الثاني : **صوت صامت+حركة طويلة (ص ح ح) ، ومثاله : 1- يَكْ 2- كا.**
- **المقطع الطويل** : وهو ذو ثلاثة أنماط : **الأول : صوت صامت+**حركة قصيرة**+ صوت صامت** +صوت صامت ، ورمزه**(ص ح ص ص) ومثاله :بّر ، وهذا المقطع مشروط وقوعه بالوقف أو عدم الإعراب .**

---

[1] - محمد عبد الكريم الرديني ، فصول في علم اللغة العام ، دار الهدى ، عين مليلة ، الجزائر ، ط 2009 ، ص 173.

[2] - كمال بشر ، علم الأصوات ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، 2000 ، ص504.

[3] - ينظر : أحمد مختار عمر ، دراسة الصوت اللغوي ، ص 280.

[4] - إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص 145.

[5] - ينظر : كمال بشر ، المرجع السابق، ص 510-511.

الثانية : صوت صامت+حركة طويلة+صوت صامت (ص ح ح ص) ، ومثاله المقطع الأول في - ضالين - . كما قسمت المقاطع الصوتية باعتبار آخر وهو نهاية المقطع إلى ثلاثة أنواع : مقطع مفتوح (open) . مقطع مغلق (closed) . مقطع مفتوح مغلق[1].

والأنواع الثلاثة الأولى من المقاطع العربية هي الشائعة وهي التي تكون الغالبة من الكلام العربي[2] ، وعلى هذا فقد لاحظ إبراهيم أنيس أن الشعر العربي يتكون على الأغلب من المقطع القصير ، والمقطع المتوسط[3].

المقاطع الصوتية في القصيدة :

بعد تعرفنا على مفهوم المقطع الصوتي وأنواعه في اللغة العربية ،سنحاول فيما يلي أن نربط بين المقاطع الصوتية الواردة في القصيدة ، والحالة الوجدانية للشاعر أو موضوع القصيدة ،سواء من حيث نهاية المقطع (مغلق ، مفتوح) أو من حيث مدة النطق به (قصير، متوسط ، طويل) ،معتمدين في ذلك على تقنية الإحصاء حتى تكون الدراسة موضوعية . ونوردها مجملة في الجدول التالي :

نوع المقطع	العدد	النسبة
قصير (ق)	541	%36.62
متوسط (م-)	503	%34.05
متوسط (م+)	433	% 29,31
مغلق (-)	503	%34.05
مفتوح (+)	974	%65.94
المجموع	1477	%100

[1] - ينظر : محمد عبد الكريم الرديني ، فصول في علم اللغة العام ، ص 176- 177.

[2] - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر ، ص 93

[3] - المرجع نفسه ، ص 147.

قراءة لنتائج **الجدول** :

يبدو لنا من خلال الجدول طغيان المقطع القصير **(ق+)** في القصيدة ، فقد جاء أولا بنسبة 36.62% ، ثم تلاه المقطع المتوسط المغلق **(م-) بنسبة** 34.05% وأخيراً المقطع المتوسط المفتوح (م+) بنسبة 29.31% ، **ونلحظ غياب المقطع الطويل** . ا من حيث نهاية المقطع ، فنلاحظ **طغيان المقطع المفتوح** بنسبة 65.94% ، **أما المقطع المغلق فكانت نسبته** 34.05% .

و باعتمادنا على هذا الإحصاء سنحاول فيما يلي أن نربط هذه النسب للمقاطع الصوتية

– ن حيث مدة النطق للمقطع أو من حيث نهاية المقطع **بالانغلاق والانفتاح- بالحالة الوجدانية للشاعر.**

إذْ نجد الشاعر قد انحرف بتفعيلاته متخففا من السواكن التي تعطي إيقاعًا بطيئًا في القصيدة وهذا الانحراف له ما يبرره ، فحالة الشاعر تستدعي الإيقاع السريع فهو في حالة **استنفار وثورة على الوضع** المتردي الذي آل إليه الفكر والأدب العربي ، حيث استعان بالحوار من **خلال استدعاء شخصية أدبية ثقافية** في الأدب العربي ألا وهي شخصية عميد الأدب العربي **"طه حسين" ليجري معه هذا الحوار الثوري حول أوضاع الحاضر ، فتفعيلة (فاعلاتن)** تحتوي على ثلاثة مقاطع متوسطة ومقطع قصير واحد في حين أن استعماله **(فعلاتن)** جعله يسقط مقطعا متوسطا ويزيد مقطعا قصيراً إذْ أن هذه التفعيلة مكوّنة من مقطعين متوسطين ومقطعين قصيرين وهذا الكلام **يمكن أن ينسحب** على التفعيلة الثانية في هذا البحر و هي **(مستفع لن)** التي دخل عليها زحاف الخبن أيضا وجعلها **(متفعلن)** بإسقاط مقطع متوسط وزيادة مقطع قصيرٍ ؛ فاستعمال الشاعر للمقاطع القصيرة المفتوحة **جعل نصه أكثر حركية.**

أما طغيان المقطع المفتوح فيمكن تفسيره بأن الشاعر **يريد الإفصاح عن حزنه وتأزمه واختناقه من حال الكت**ابة والفكر في عصره **فهو يريد توصيل** مشاعره الدفينة هذه **للمتلقي.**

3-2- الإيقاع الداخلي :

بعد رصدنا لجانب من الموسيقى الخارجية ، تبرز لنا ضرورة رصد البعد الداخلي لها "**تلك** الموسيقى الخفية التي تنبع من اختيار **الشاعر المطلق لكلماته ، وما بين تلك الكلمات وحروفها** وحركاتها من تلازم وكأن للشاعر **أذنًا داخلية ، تستمع لكل شَكْلة* ، وكل حرف وكل حركة بوضوح** تام ، وبهذه الموسيقى يتفاضل الشعراء "[1].

3-2-1-إيقاع الأصوات المعزولة :

إن التجربة الشعرية في أساسها تجربة لغوية ، والشعر هو الاستخدام الفني للطاقات **الشعورية** والعقلية والنفسية والصوتية ، ومن المعلوم أن القصيدة مجموعة أصوات وكلمات وتراكيب وأبنية تتآلف **فيما بينها وتنتظم لتكون** " بناء متدامج الأجزاء منظمًا تنظيمًا صارمًا"[2] ، وأصغر جزء في هذا البناء **هو الصوت "والكشف عن** ساق صوتية يعد غاية جمالية في ذاتها"[3] ، لأن تكرار هذه الأصوات يلفت انتباه المتلقي ، ويجعله يسعى لاستكناه **سرّ هذا التكرار ، واكتشاف العلاقة الموجودة بين** الصوت والمعنى ، ومدى الانسجام والمناسبة بينهما ، وهذا يمثل قمّة الجمال، حين يوفق الشاعر في التعبير عن خلجاته **الشعورية بأصوات تنسجم مع حاله تلقائيا** وتعبر عن المعنى الذي يريد الإفصاح **عنه.**

ونحن نرمي في هذه المعالجة إلى استجلاء خصائص الأصوات المفردة المتعلقة بالمخارج **والصفات وربطها بدلالة النص الشعري ، ذلك أن** "معالجة الصوت تحقق **مقاربة ناجحة إذا ما** استثمرت في ضوء علاقة الصوت بالدلالة ، بمعنى أن دراسة الإمكانات الصوتية في الشعر إنما هي بحث في بنية صوتية – **دلالية**"[4]. وعلى الرغم من إيمان الدارسين المحدثين باعتباطية العلاقة بين الدال

---

[1] - شوقي ضيف ، في النقد الأدبي ، دار المعارف ، مصر ، ط6 ، 1981 ، ص 67.

*شكلة: بمعنى الحركات الإعرابية :الفتحة ،والكسرة ،والضمة .

[2] - عز الدين إسماعيل ، مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين ، مجلة فصول ، مجلد(1) ، عدد(4) ، يونيو 1981 ، ص 54.

[3] - المرجع نفسه ، ص 65.

[4] - حسن ناظم ، البنى الأسلوبية (دراسة في أنشودة المطر للسياب) ، ص 97.

والمدلول هذا المبدأ الذي قال به عالم اللسانيات - دي سوسير- إلا أنهم يؤمنون كذلك بأن **هناك علاقة بين بعض مظاهر الدّوال معزولة وإطار الدلالة**[1]، **وهم يقرّون أيضا بأنه "لا يمكن بأي حال من** أن تكون للأصوات المفردة معان بذاتها ، ولكنها تكتسب تلك المعاني من وجودها في السياق الذي يصبغها بلونه ،بالإضافة إلى لونها وطبيعتها النطقية والسمعية"[2] ،**فالشاعر "يستطيع أن** يستغل الطبيعة الكامنة في الصوت اللغوي في إحداث **ذلك** التأثير **الذي ينقل الصورة للمتلقي"**[3] .

لذا كان مما يعتمد عليه الشاعر في التعبير عما يختلج في صدره من مشاعر وأحاسيس **"طبيعة** البنية الصوتية التي يتكون منها نسيجها اللغوي ، فالأصوات التي يخرجها الإنسان رموز لحالة نفسية وهذا ما يدركه الشعراء قبل غيرهم ، لذا يعوّلون على الخصائص الإيحائية لأصوات الكلمات، **ولاسيما** المدود في حمل المشاعر الممتدة ، والأحاسيس العميقة ، بل ربما كان التعبير عن المخزون العاطفي **والنفسي للقصيدة** ببنيتها الصوتية أبلغ تأثيرا في المتلقي ، وأعمق تعبيراً عن الحالة التأثيرية **للمنشئ"**[4].**إن طبيعة الأصوات المفردة** (مخارجها وصفاتها) : من جهر وهمس ، وتفخيم وترقيق **واحتكاك وانفجار ، وإطباق وانفتاح ، واستعلاء واستفال** ...كل هذه السمات تشكل نقطة الانطلاق للدراسة الصوتية التي يأخذ بها المحلل الأسلوبي ، ذلك أنه لكل صوت سمات خاصة به تميزه ، وقد يشترك في بعضها مع غيره من الأصوات ، لذا فإن استخدامها في النص الشعري سيكون مؤشرًا جيدًا للولوج إلى عالمه الداخلي واكتشاف سماته الفنية الأسلوبية التي تشكل له خصوصية بارزة **ينفرد** بها عن غيره من النصوص ، وذلك من خلال انسجام الصوت مع المعنى **الشعري** ،**فالأصوات** المجهورة لها تأثير يختلف عن الأصوات المهموسة ،وهذا التأثير ينسحب على صفاتها ،"فالأصوات لها

[1] - ينظر : محمد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص 59.

2 - محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، ص30.

3 - المرجع و الصفحة نفسها .

[4] - محمد عبدو فلفل ، في التشكيل اللغوي للشعر ، مقاربات في النظرية والتطبيق ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، وزارة الثقافة ، دمشق 2013 ، ص 174.

فاعلية جمالية ومعنوية تؤثر في النشاط الإيقاعي والانبعاث الموسيقي ، وهذه الفاعلية تتحدد بأشياء كثيرة منها النغمة المميزة لكل صوت من الأصوات ،وغنى الصوت بالنغمات الثانوية"[1].

وإذا تأملنا القصيدة – مدونة البحث- نجد أن الشاعر يُكثر من بعض الأصوات بصورة ملفتة ونسب هذا التكرار تتفاوت من صوت الآخر ، ولا شك أن لهذا التكرار الملفت لبعض الأصوات علاقة بالمعنى المرتبط بالقصيدة ، إلا أننا وقبل البدء بالدراسة الإحصائية لنسب توزيع الأصوات في القصيدة يجدر بنا أولا أن نوضّح بعض مفاهيم المتعلقة بمخارج الأصوات وصفاتها على أننا سوف نتعرض لمفاهيم مختصرة حول المخارج والصفات ، ولن نفصّل في ذلك لأنه ليس من أهداف بحثنا وإنما هدفنا من ذلك هو أن تتضح لنا الرؤية عندما نتكلّم عن العلاقة بين مخرج الصوت وصفته والمعنى المعبر عنه :

– المخرج :

هو مكان خروج الصوت اللغوي ، حيث يلتقي عضوان من أعضاء النطق فتحدث درجة معينة من الاعتراض على هواء الزفير القادم من الرئتين ، فإن كان الاعتراض تاما خرج الصوت الشديد (الانفجاري) ، وإن كان الاعتراض ناقصا خرج الصوت الرخو (الاحتكاكي) ، وإن كان الاعتراض متوسطا خرج الصوت المتوسط (بين الشدة والرخاوة)[2].

وقد حدد علماء الصوتيات المحدثون في جهاز النطق عشرة مخارج أساسية وهي كالآتي :

* **شفوي** : ويكون بتقريب المسافة بين الشفتين بضمهما ، أو إقفالهما في طرق الهواء الصادر عن الرئتين ، وحروفه هي : ب ، م ، و .

* **شفوي أسناني** : وهو نتيجة اتصال الشفة السفلي بالأسنان العليا لتضييق مجرى الهواء وحروفه : ف .

* **أسناني** : مبني على اتصال طرف اللسان بالأسنان العليا ، وحروفه : ذ ، ظ ، ث .

[1] - محمد مروان سعيد عبد الرحمان ، دراسة أسلوبية في سورة الكهف ، مذكرة ماجستير ، جامعة النجاح الوطنية ، نابلس ، فلسطين ،2006 ص 8.

[2] - صبري المتولي ، دراسات في علم الأصوات ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ، 2004 ، ص 41 .

*أسناني لثوي : وهو اتصال طرف اللسان فيه بالعليا ، ومقدمة اللسان باللثة ، وحروفه :

د ، ض ، ت ، ط ، ز ، س ، ص .

* لثوي : وهو ما اتصل فيه طرف اللسان باللثة أثناء النطق ، وحروفه : ل ، ر ، ن .

* غاري : وفيه اتصال مقدم اللسان بالغار ، فينتج حروف : ش ، ج ، ي .

*–طبقي : وينتج عن اتصال مؤخر اللسان بالطبق ، فينتج : ك ، غ ، خ .

* لهوي : وينتج عن اتصال مؤخر اللسان باللهاة فينتج : ق .

** حلقي : وهو المخرج الناتج عن تطبيق الحلق وينتج : ع ، ح .

** حنجري : وهو يحدث نتيجة إقفال أو تضييق في الأوتار الصوتية التي في قاعدة الحنجرة وحروفه : ء ، ه [1].

وهناك تقسيم آخر لمخارج الحروف وهي : المخارج العامة وعددها خمسة ، ومخارج خاصة وتشتمل على سبعة عشر مخرجًا ، أما المخارج العامة فهي كما يلي وتتضمن داخلها الخاصة :

المخرج الأول : الجوف : ويضم مخرجين خاصين هما : مخرج مقدّر للألف ومخرجان للواو والياء ، وتسمى هذه الحروف حروفا جوفية لخروجها من الجوف ، وهوائية الانقطاع هواء الفم بها ، ومدية الامتداد الصوت بها في يسر ولين .

المخرج الثاني : الحلق : ويضم ثلاثة مخارج خاصة وهي : أقصى الحلق وفيه حرفان (ء ، ه) ، وسط الحلق وفيه (ع ، ح) ، أدن الحلق وفيه (غ ، خ).

المخرج الثالث : اللسان : ويضم : مخرج أقصى اللسان (ق ، ك) ، وسط اللسان ويسمى شجر الفم (ج ، ش ، ي) ، حافة اللسان (ض ، ل) ، طرف اللسان (ن ، ر ، ط ، د ، ت ، ص ، ز ، س ، ظ ، ذ ، ث) .

المخرج الرابع : الشفتان : ويحتوى على مخرجين :

1- بطن الشفة السفلي مع أطراف الثنايا العليا ويخرج منه حرف : ف .

[1] - ينظر : تمام حسان ، منهاج البحث في اللغة ، الدار البيضاء للنشر والتوزيع ، المغرب ، 1986 ، ص 110وما بعدها .

2- من بين الشفتين معًا يخرج (م ،ب) مع انطباق ، و (و) مع انفراج قليل بين الشفتين.

المخرج الخامس : **الخيشوم** : وفيه مخرج واحد وهو الغنة : م ، ن[1].

– الصفات اللغوية :

ت صفات كثيرة ، عني بها العلماء قديما ، قسمت هذه الصفات على قسمين :

الصفات العامة والصفات الخاصة :

أولا : الصفات العامة :

1– الجهر : ظاهرة الجهر من الظواهر الصوتية التي كان لها شأن كبير في تمييز **الأصوات اللغوية** ، وتقابلها ظاهرة الهمس ، وأساس التمييز هو ذبذبة الوترين الصوتيين في الحنجرة. **وقد عرف سيبويه** الصوت المجهور فقال : "هو حرف أشبع الاعتماد عليه في موضعه ومنع النفس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد عليه ويجري الصوت"[2] ، **فالجهر عنده** يحدث نتيجة الضغط على مخرج الصوت فيمنع مرور الهواء الخارج من الرئتين ولا يسمح له بالمرور حتى انتهاء عملية الضغط على المخرج.

أما عند المحدثين فقد كان مفهوم الجهر أكثر دقة ووضوحًا عندهم من القدامى ، **ويرجع ذلك** إلى استعمال الأجهزة المخبرية ، **وتطور علم الأصوات عندهم** .

والصوت المجهور عند المحدثين **"هو الصوت الذي تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به"**[3].

فحين تنقبض فتحة المزمار يقترب الوتران الصوتيان أحدهما من الآخر فتضيق فتحة المزمار ولكنها تظل تسمح بمرور النفس خلالها فإذ اندفع الهواء خلال الوترين وهما في هذا الوضع يهتزان **اهتزازا** منتظما ، ويحدثان صوتا موسيقيا تختلف درجته حسب عدد هذه الهزات أو الذبذبات في الثانية ، كما تختلف شدته أو علوه حسب سعة الاهتزازة الواحدة ، وعلماء الأصوات اللغوية يسمون

[1] - **ينظر** : هشام عبد الباري محمد راجح ، الدقائق المحكمات في المخارج والصفات (وما يتعلق بهما من الأحكام المهمات) ، دار الإيمان الإسكندرية ، 2006 ، ص 78_94 .

[2] - محمد عبد الكريم الرديني ، فصول في علم اللغة العام ، ص 151.

[3] - كمال بشر ، علم الأصوات العام ، ص 174.

هذه العملية بجهر الصوت[1]. والأصوات المجهورة في اللغة العربية كما ننطقها اليوم هي : ب ، ج ، د ذ ، ر ، ز ، ض ، ظ ، ع ، غ ، ل ، م ، ن ،و ، ي . وعددها خمسة عشرة صوتا[2].

إذن فقد ميز المحدثون الجهر **باهتزاز** الأوتار الصوتية وساعدهم في ذلك التقدم العلمي **الذي** وفر للباحثين كل أسباب الوضوح والدقة التي تجلت في مختبرات العلمية المجهزة بأحدث الآلات المساعدة التي تستعمل للكشف عن الأصوات وطبيعتها الفيزيائية[3].

2-الهمس : وهو عكس الجهر ، وقد عرّفه سيبويه بأنه : "حرف أُضعف الاعتماد في موضعه حتى **جرى النفس معه**"[4]. فالصوت المهموس عند **سيبويه** هو الذي يجري معه النفس عند النطق به وهو ضعيف لضعف الاعتماد على مخرجه.

لقد أغفل سيبويه أوضاع الأوتار الصوتية في حدوث الجهر والهمس ، وتبعه في ذلك أغلب اللغويين القدامى ، إلا أن ما توصل إليه من نتائج **(إشباع ، اعتماد) على الرغم من انعدام الوسائل والأجهزة المخبرية** بعد شيئا جديدا ومهما في الدراسات الصوتية القديمة[5].

أمّا الهمس ، فهو أكثر وضوحًا ودقة عند اللغويين المحدثين ، فالهمس عندهم يحدث عندما ينفرج الوتران الصوتيان بعضهما عن بعض في أثناء مرور الهواء من الرئتين بحيث يسمحان له بالخروج دون أن يقابله أي اعتراض في طريقه ، ومن ثم لا يتذبذب الوتران الصوتيان ، وفي هذه الحالة يحدث ما يسمى بالهمس ، فالصوت المهموس هو الصوت الذي لا تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق **به**"[6].

---

[1] -ينظر: إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، مطبعة نهضة مصر ، (دت) ، ص 21.

[2] - ينظر : كمال بشر ، علم الأصوات ، ص 174.

[3] - ينظر : رشيد بديدة ، البنيات الأسلوبية في مرثية بلقيس لنزار القباني ، مذكرة ماجستير ، جامعة الحاج لخضر ، باتنة ، الجزائر ، 2012 ص 23.

[4] - عبد الكريم الرديني ، فصول في علم اللغة العام ، ص 151.

[5] - ينظر ، المرجع نفسه ، ص 152.

[6] - كمال بشر ، المرجع السابق ، ص 174.

والأصوات المهموسة في العربية كما تنطق اليوم اثنا عشر صوتا هي : ت ث ح خ س ش ص ط ف ق ك ه [1]. والهمس من **صفات الضعف**[2].

3- الشدة والرخاء : عرّف سيبويه الحرف الشديد الذي يمنع الصوت أن يجري فيه ، أما المحدثون فقد أطلقوا على الصوت الشديد **بالانفجاري ، وهو الذي** ينحبس مجرى النفس المندفع من الرئتين لحظة من الزمن في مخرجه ، وذلك بالتقاء عضوين من أعضاء النطق ، ثم ينفصل **العضوان فيندفع** الهواء المحبوس فجأة فيحدث صوتا انفجاريا مثل ، الباء.[3]

والأصوات العربية الشديدة هي : ب ت د ط ض ك ق ، والجيم القاهرية.[4]

أما الأصوات الرخوة (الاحتكاكية) : عند النطق بها لا ينحبس الهواء انحباسا محكمًا وإنما يكتفي بأن يكون مجراه ضيقًا . يترتب على ضيق المجرى أن النفس في أثناء مروره بمخرج الصوت يحدث نوعًا من الصفير أو الحفيف تختلف نسبته تبعًا نسبة ضيق المجرى ، وذلك مثل صوت السين والزاي والصاد ، وهذه الأصوات يسميها المحدثون بالأصوات الاحتكاكية ، والأصوات الرخوة في اللغة **العربية هي** : س ز ص ش ذ ث ظ ف ه ح خ غ.[5]

ثانيا : الصفات الخاصة :

1- الإطباق والانفتاح : الإطباق : ارتفاع اللسان إلى أعلى الحنك حتى يصير كالطبق له **وحروفه : الصاد ، الضاد ، الطاء ، والظاء.**[6]

والانفتاح : هو عدم ارتفاع اللسان إلى أعلى الحنك ، وحروفه عدا السابقة ، و إنما سميت هذه **الحروف بالمنفتحة** لأن اللسان لا ينطبق مع الربح إلى الحنك عند النطق بها .

---

[1] - كمال بشر،علم الأصوات،ص174.

[2] - ينظر : أحمد حساني ، مباحث في اللسانيات ، ص 84.

[3] - عبد الكريم الرديني ، فصول في علم اللغة العام ، ص 155.

[4] - إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، ص 25.

[5] - ينظر : المرجع نفسه ، ص 25-26.

[6] - عبد الكريم الرديني ، المرجع السابق ، ص 156.

2- الذلاقة الإصمات : **الذلاقة** : هي طلاقة اللسان وخفته ، وقد وصفها الخليل بن أحمد يقول : "أعلم أن الحروف الذلق والشفوية ستة ، وهي : ر ل ن ، ف م ب وإنما سميت هذه الحروف ذلقًا لأن الذلاقة في المنطق إنما هي بطرف أسلة اللسان والشفتين ، وهما مدرجة هذه الأحرف الستة منها ثلاثة ذلقية ، ر ل ن تخرج من ذلق اللسان من طرف غار الفم ، وثلاثة شفوية : ف ب م مخرجها من بين الشفتين خاصة."[1]

الإصمات : وهي الحروف التي لا يُكْتَفَى بها في تركيب الكلمات.

3- الاستعلاء والاستفال : **الاستعلاء** : هو ارتفاع مؤخرة اللسان إلى أعلى الحنك عند النطق بالحرف ، والحروف المستعلية سبعة وهي : ص ض ط غ ق خ.

والاستفال ضد الاستعلاء ، ويكون بعد ارتفاع اللسان إلى أعلى الحنك ، وسميت هذه الحروف لستغلية لأن اللسان لا يعلو بها جهة الحنك ، وحروفه ما تبقى من حروف الاستعلاء.

4- القلقلة : هي اضطراب الحرف عند النطق به ساكنًا ، وحروفها خمسة تجمع في : "طبق جد" .

5- الصفير : صوت زائد يخرج من بين الشفتين شبيها بصفير الطائر ، وحروفه السين ، الزاي ، والصاد.[2]

6- التفخيم والترقيق : **التفخيم** : ظاهرة صوتية تحدث كلما استعلى اللسان نحو مؤخر الفحم فيتشكل تجويف الحلق والفم تشكيلة خاصة تقوي الاهتزازات المنخفضة فيصر جرس الصوت غليظا وثقيلا أي مفخما ، وحروفه هي : ق- ظ- ط- ض – ص- خ- غ.[3]

مضافا إليها حروف (ر ، ل ، ا) في مواضع فالألف تفخم بعد حروف الاستعلاء ، والراء تفخم إن فتحت ولم تسبق بكسر ، أو لم يقع بعدها كسر ، واللام تفخم في لفظ الجلالة إن سبقت بفتح.[4]

---

[1]- عبد الكريم الرديني ، فصول في علم اللغة العام ، ص 157.

[2] - ينظر : المرجع نفسه ، ص 159-160.

[3] - خولة طالب الإبراهيمي ، مبادئ في اللسانيات ، دار القصبة للنشر ، الجزائر ، 2000 ، ص 59.

[4] - عبد الكريم الرديني ، المرجع السابق ، ص 160.

والترقيق : جعل جسم الحرف نحيلا فلا يمتلئ الفم بصداه ، وحروفه عدا حروف التفخيم.[1]

7- التفشي : وهي صفة للشين ، تشير إلى كثرة انتشار الهواء بين اللسان والحنك.[2]

8- الانحراف : عند النطق باللام يخرج الهواء من حافتي اللسان منحرفا في حين أن طرفه ملتصق بالنطع.[3]

9- التكرار : عند النطق بالراء يرتعد طرف اللسان ويهتز فيلتصق مرة بالنطع ثم يتراجع كأن النطق بالصوت يتكرر.[4]

10-الاستطالة : صفة لصوت الضاد ، وقد وصفها ابن الجزري بقوله : "الحرف المستطيل وهو الضاد المعجمية سميت بذلك لأنها استطالت عن الفم عند النطق بها حتى اتصلت بمخرج اللام"[5].

11- الغنة : هي صدى ورنين يحدث في الخياشيم بإزالة الاعتراض العضوي وانفتاح الفتحة الخلفية لتجويف الفم بانخفاض اللهاة فيضاف الصدى الخيشومي للاهتزاز العضوي الأصلي داخل تجويف الفم والشفتين عند النطق بالنون والميم.[6]

12- اللين : وهو إخراج الحروف في لين وعدم تكلفّ ، وحروفه اثنان الواو والياء ، الساكنتان المفتوح ما قبلهما ، نحو : خَوْف ، بَيْت.[7]

"والشاعر نزار قباني يمتاز بلغة خاصة وأسلوب متميز راجع إلى حسن تخيره لحروفه وانتقاءه لها مما يحقق انسجاما على مستوى البنية الصوتية محاولا بذلك تفجير القيم الشعرية لبعض الأصوات من خلال سياقها ، كما نجده أيضا يعطي الحياة لبعض الأصوات من خلال طريقة صياغتها داخل

[1] - ينظر : أحمد محمد قدور ، مبادئ اللسانيات ، دار الفكر المعاصر ، بيروت ، لبنان ، (دت) ،ص 88.

[2] - المرجع والصفحة نفسها.

[3] - خولة طالب الإبراهيمي ، مبادئ في اللسانيات ، ص 59.

[4] - المرجع و الصفحة نفسها.

[5] - عبد الكريم الرديني ، فصول في علم اللغة العام ، ص 161.

[6] - خولة طالب الإبراهيمي، المرجع السابق ، ص 59.

[7] - محمد علي عبد الكريم الرديني ، التمهيد في أحكام التجويد ، شركة الشهاب للنشر والتوزيع ، الجزائر ،1987 ، ص 20.

الساق فيجعلها تتفاعل وتتحرك ، وعندما تصبح تلك الأصوات فعالة في عالم الشاعر الشعري تبرز تلك البراعة فيفصح الشاعر عن أحاسيسه تاركًا المجال لهذه الأصوات لتأدية المعنى".[1]

وفيما يلي نورد هذا الجدول لبعض الأصوات الموجودة بكثافة في القصيدة بالترتيب ، وهذا لا يعني أنها كل الأصوات ولكنها الغالبة ، حيث تكونت القصيدة من 1870 صوتا ساكنا ، و 328 صوتا متحركا (صائتا طويلا). ولقد قمنا بتقطيع القصيدة بحسب أفكارها إلى ثلاثة مقاطع.

وهذا الجدول يبين النسب المئوية لبعض الصفات الصوتية البارزة في القصيدة :

الصفات / المقاطع	الجهر	الهمس	الشدة [انفجار]	الرخاوة [احتكاك]	الاستعلاء	الاستفال	الانفتاح	الإطباق	أصوات اللين
النص الكلي	67,64	32,35	29,83	70,16	6,25	93,74	96,95	3,04	14,92
المقطع I (1-26)	64,27	35,72	30,94	69,05	5,40	94,59	97,61	2,38	44,51
المقطعII (27-42)	70,31	29,68	28,63	71,36	8,21	91,78	95,36	4,63	23,78
المقطع III (43-64)	70	30	29,33	70,66	5,83	94,16	97,33	2,66	31,70

قراءة نتائج الجدول :

من خلال النسب الموضحة في الجدول نلاحظ حضوراً قويا للصفات التالية :

الجهر (67.64%) ، الرخاوة (70.16%) ، الاستفال (93.74%) ، والانفتاح (96.95%).

[1] - رشيد بديدة ، البنيات الأسلوبية في قصيدة مرثية بلقيس ، (مذكرة ماجستير) ، ص 25.

وقد جاءت هذه النسب العالية لتعكس دلالات معينة ترتبط بالموضوع الأساسي في هذه القصيدة سنحاول تبينها فيما يلي :

. تكررت الأصوات المجهورة في هذه القصيدة 1265 مرة بنسبة بلغت (67.64%) فالجهر هو حدة وارتفاع في شدة الصوت ، وهذا الارتفاع ينسجم مع موضوع القصيدة ، وهو ما نلمسه بداية من عنوانها : "حوار ثوري مع طه حسين" إذ يمثل الشاعر في هذه القصيدة الزمن الحاضر ، وطه حسين يمثل الزمن الماضي كرمز للفكر الذهبي ، وبذلك فقد جمع الشاعر بين الحاضر والماضي في سياق أسلوبي واحد متسق ، في جملة صرخت بمعنى الثورة التي يريد الشاعر أن يفجرها مع طه حسين إزاء الوضع الراهن ، وما آل إليه الفكر والأدب العربي من ضعف وركود واصفا إياه بأنه غارقٌ في بحر من المتاهات ، لذا اقتضى هذا السياق أصواتا مجهورة قوية ذات حدّة وقدرة على التأثير في المتلقي.

وقد كانت نسبة الجهر مرتفعة في المقطع الأول ،لتعبّر عن شدة التوتر الذي يعيشه الشاعر وعظم حزنه. يقول الشاعر في مطلع القصيدة :

ضَوْءُ عَيْنَيْكَ .. أَمْ هُما نَجْمَتان؟
كُلّهُمْ لا يَرى .. وَأَنْتَ تَراني
لَسْتُ أَدْري مِنْ أَيْنَ أَبْدَأُ بَوْحي
شَجَرُ الدَمْعِ شاخَ في أَجْفاني
كُتِبَ العِشْقُ يا حَبيبي عَلَيْنا
فَهُوَ أَبْكاكَ مِثْلَما أَبْكاني ...
عُمْرُ جُرْحي مَلْيونَ عامٍ وعامٍ
هَلْ تَرَى الجُرْحَ مِنْ خِلالِ الدُخان؟[1]

كما تحدث في هذا المقطع عن أمجاد الماضي ، فمدح وأثنى عليهم ،وامتدح فيه شخص طه حسين كرمز للفكر الذهبي ، وهو أحد أولئك الذين صنعوا التاريخ بقوة فكرهم وأدبهم ،كما مدح ما

[1] - نزار القباني ، الأعمال السياسية لكاملة ، ص 472.

از به طه حسين من أفكار أضاء بها الكتب ضاف بها مشعلا ساطعا في سماء **العلم والفكر والمعرفة.ومن** لأصوات المجهورة **الأكثر ورودا** في هذا المقطع صوت النون ، واللام ، الميم ، والراء.

زادت نسبة الأصوات المجهورة في المقطعين **IIو III** فكانت حوالي 70% ليعبر من خلالها الشاعر عن الواقع الأدبي وما **امتاز** به من هشاشة في الآراء ، وهبوط في الفكر والأدب، **وما** أصبح عليه من إهمال وازدراء ، كما تحدث الشاعر عن **خفة المواقف وطيشها ،** فهو يشكو إلى طه **حسين نفاق الكتاب** والأدباء من أجل نيل مصالحهم المادية في التقرب من الملوك والرؤساء .

يقول الشاعر:

أَيُها الأَزْهَرِيُّ .. يا سارِقَ النَارِ

ويا كاسِرًا حُدودَ الثَواني

عُدْ إِلَيْنا .. فَإِنَّ عَصْرَكَ عَصْرٌ

ذَهَبِيٌّ .. ونحن عَصْرٌ ثاني

سَقَطَ الفِكْرُ في النِفاقِ السِياسِيِّ

وصارَ الأَديبُ كالبَهْلَوانِ

يَتَعاطَى التَبْخيرَ .. يَحْتَرِفُ الرَّقْصَ ..

ويَدْعُو بالنَصْرِ لِلسُلْطانِ ..

عُدْ إِلَيْنا .. فَإِنَ ما يُكْتَبُ اليَوْمَ

صَغيرُ الرُؤَى .. صَغيرُ المعاني.[1]

ن الأصوات المجهورة الموجودة بكثافة في المقطع **II صوت النون** ، حيث تكرر في هذا **المقطع** 73 **مرة ، والنون** "صوت مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة ، ففي **النطق به يندفع** الهواء من الرئتين محركا الوترين الصوتيين ، ثم يتخذ مجراه في الحلق أولا حتى إذا وصل إلى أقصى الحلق هبط ى الحنك الأعلى فيسد بهبوطه فتحة الفم ويتسرب الهواء من التجويف الأنفي محدثا في مروره

[1] - نزار قباني ، الأعمال السياسية الكاملة ، ص 467-477.

نوعا من الحفيف لا يكاد يُسمع"[1] ، فصوت النون يخرج من طرف اللسان مجهوراً متوسطا ، رخواً منفتحًا[2].

ومن الإيحاءات الصوتية في صوت النون **ك** ـا صوتا ينبعث من الصميم للتعبير عن الألم العميق والأنين ، فهو الصوت الرنان الذي تتجاوب اهتزازاته الصوتية في التجويف الأنفي ، وهو أصلح الأصوات قاطبة للتعبير عن مشاعر الألم[3]. حيث استطاع الشاعر أن ينقل لنا حالته النفسية الحزينة وأن يعمق هذا الإحساس في المتلقي عبر التكرار الكثيف لصوت النون الذي كوّن في القصيدة جرسا موسيقيا حزينا ناتجا عن خصوصية الامتداد النغمي لهذا الصوت فقد أشاع تكراره بكثافة في القصيدة أجواء الحزن والأنين التي سيطرت على الشاعر جرّاء ما أصاب أدبنا العربي وحكامنا العرب من تقهقر وضعف وتردي في الأوضاع على كافة الأصعدة، ومن نماذج الحزن والأنين الناتجة على صوت النون في القصيدة :

ضَوْءُ عَيْنَيْكَ .. أَمْ هُما نَجْمَتانِ؟
كُلّهُمْ لا يَرَى وأنت تَراني
لَسْتُ أَدْري مِنْ أَيْنَ أَبْدَأُ بَوْحي
شَجَرُ الدَمْعِ شَاخَ في أَجْفاني
كُتِبَ العِشْقُ يا حَبيبي عَلَيْنا
فَهُوَ أَبْكاكَ مِثْلَما أَبْكاني[4] .

يريد الشاعر هنا أن ينقل لنا حزنه وبكائه على ما أصاب الفكر والأدب العربي من تردي.

كما جسّد لنا في هذه القصيدة الصراخ المتواصل بحركة المد الدالة على الاضطراب والتأزم الذي يعاني منه الفكر والكتابة والشعر في هذا العصر (عصر الشاعر) ،كما دلّ صوت النون على الرفض والتمرّد والصراخ في وجه أولئك الذين هبطوا بمستوى الأدب ، وكون النون تعتبر من أصوات

[1] - إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، ص 58.
[2] - ينظر : حسني عبد الجليل يوسف ، التمثيل الصوتي للمعاني ، ص 24.
[3] - ينظر : حسن عباس ، خصائص الحروف العربية ومعانيها ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1998 ، ص 103.
[4] -نزار قباني ،الأعمال السياسية الكاملة ،472.

الغنة ، فقد استغلت هذه الصفة للإيحاء بالأنين **والتوجع** والإحساس بالمرارة والفقد والضياع ... التي يصف من خلالها الشاعر حالة سقوط الفكر في بحر من النفاق السياسي ، وأضحى الأديب كأنه بهلوان مضحك ، يقول الشاعر في موقف السخرية :

سَقَطَ الفِكْرُ في النِفاقِ السِياسي
وصارَ الأديبُ كالبَهْلَوانِ
يَتَعاطَى التَبْخيرَ .. يَحْتَرِفُ الرَّقْصَ ..
ويَدْعو بالنَصْرِ للسُلْطانِ[1].

صوت اللام : وهو صوت مجهور ، متوسط **بين** الشدة والرخاوة ، يتكون بأن يمر الهواء بالحنجرة فيحرك الوترين الصوتيين ، ثم يتخذ مجراه في الحلق ، وعلى جانبي الفم في مجرى ضيَّق يُحدث فيه الهواء نوعًا ضعيفا من الحفيف ، وفي أثناء مرور الهواء من أحد جانبي الفم أو من كليهما ، يتصل طرف اللسان **بأصول الثنايا العليا** ، وبذلك يحال بين الهواء ومروره من وسط الفم فيتسرب من جانبيه[2].

فاللام صوت لثوي ،صفاته الجهر ، والانحراف والتوسط والانفتاح ، انعكست كل هذه الدلالات على مستوى اللفظة التي ازدحمت فيها اللام حيث تواترت في المقطع **11 (50) مرة** ،**ولكي** يثبت الشاعر الانحراف الذي شاع في الفكر والأدب والحكم العربي، وتخاذل المتخاذلين من أمتنا العربية فيبرز صوت اللام، وهو من الأصوات المهجورة المتوسطة بين الشدة والرخاء، وهو يشكل بدوره هيمنة صوتية في القصيدة، وقد جسد صفة الانحرافية وهي انتقال الفكر والأدب **من القوة والصدق** إلى التردي والضعف فانسجم هذا الصوت مع المعنى ،**يقول الشاعر** :

ذُبِحَ الشِعْرُ .. والقَصيدَةُ صارَتْ
قينَةً تُشْتَرَى كَكُلِ القِيانِ
جَرَّدوها مِنْ كُلِ شَيْءٍ .. وأَدْمُوا

[1] نزار قباني ،الأعمال السياسية الكاملة ،475.
[2] - إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، ص 56.

قَدَمَيْها ..باللَّفِ والدَوَرانِ[1].

ومن بين الأصوات التي كان لها حضورٌ **قوي ، صوت الراء حيث ورد 36** مرة في هذا **المقطع،** والآلية التي يتم من خلالها إحداث صوت **الراء هي تكرر طرق اللسان للحنك عند النطق** بها[2]. وكان تكراره تعليقا لفكرة الشاعر الذي نجده يحاكي دلالات سيطرت على ذاته وأفكاره كالثورة على الجفاف الفكري ، والرغبة في الإبداع الحقيقي ،ورفض الجوع الثقافي ،**والسخرية من** الوضعية التي آل إليها الأديب العربي فهو يهدف إلى الأسمى والأفضل ، والعودة بالفكر والكتابة إلى عصر القوة والمجد ، يقول الشاعر :

عُدْ إِلَيْنا ، يا سَيِّدي ، عُدْ إِلَيْنا

وانْتَشِلْنا من قَبْضَةِ الطوفانِ

أنت أَرْضَعْتَنا حَليبَ التَحَدي

فَطَحَنَا النُجومَ بالأَسْنانِ ....إلخ[3]

على كل فقد اتخذ نزار قباني من طه حسين معادلا فنيا لكل أشكال القوة والسمو في وطننا العربي الذي يشهد انحطاطا على كافة مستوياته .

أما المقطع الأخير، فقد تحدث فيه الشاعر عن مصر ، ليشكو إليه حالتها السياسية كما شكو إليه تآمر الخونة مع العدو ضدها ، مصر التي كانت رمزًا لقوة الأمة العربية في أوجَّ سلطانها لكنها خُذلت من طرف هؤلاء المنتهزين لحرمتها فباعوها للأجانب بثمن بخس ، وقد أشار بذلك إلى (بني قحطان) **أي العرب ، الذين سلّموا فيها للعدو من أجل نيل مصالحهم الاقتصادية الخاصة** وأصبح بذلك النفط أغلى من الإنسان العربي الذي **انتهكت حرماته** كل هذه المعاني وغيرها ، تحتاج لأصوات مجهورة مرتفعة حتى يوصل الشاعر من خلالها صوته للمتلقي.

[1] -نزار قباني ، الأعمال السياسية الكاملة،477.

[2] -إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، ص 58.

[3] - نزار قباني ،المصدر السابق ،ص 478.

كما نلاحظ من خلال هذا المقطع أن نسبة **الأصوات المهموسة كانت مرتفعة** ، **فسجل لنا** هذا الإحصاء حضوراً غير عادي لأصوات الهمس ، والتي تكررت في القصيدة **605 مرة** . **بنسبة بلغت 32.35%** ، وهي نسبة تزيد على النسبة العادية لأصوات الهمس في الكلام العادي، **والمقدر بـ 20 %، وباقي الكلام** يتكون من أحرف مجهورة[1].

إذن تمثل هذه النسبة انزياحا عن المعيار العادي في الكلام ، ولعل هذه الكثافة لأصوات الهمس تعكس لنا الوضع **الخانق الذي يعانيه فكرنا وأدبنا** العربي جرّاء خفة العقل وطيشه وحماقته ،وخفة المواقف العربية وتفككها وما أصبح يعانيه أدبنا العربي من الطيش والسطحية ، هذا الوضع الذي أثر في نفس الشاعر وأجهدها **يتوافق** مع هذا الحضور لأصوات الهمس ،كونها **مجهدة للنفس** ج للنطق بها إلى قدرٍ أكبر من هواء الرئتين مما تتطلبه نظائرها المجهورة[2] ، **إذن هذا الموقف الإجهادي الصعب هو الذي أراد الشاعر أن ينقله للمتلقي ، فالصعوبة أو الإجهاد الذي يصحب** التلفظ بأصوات الهمس تخدم فكرة الشاعر في التعبير عن ضيقه النفسي ممّا آل إليه الفكر والأدب العربي.

ويمكن إسقاط هذا الكلام على المقاطع I ، II ، III من القصيدة ، والتي تجاوزت فيها نسبة **حضور الأصوات المهموسة الحد المألوف للاستعمال العادي، فكان** في المقطع **I بنسب(35.72%)** تحدث فيه الشاعر عن أمجاد الماضي ومدح فيه **"طه حسين" ، وهو أحد أولئك الذين صنعوا** التاريخ العربي بقوة فكرهم وعلمهم كالعقاد وأبي العلاء المعري ، .. ، **فطه حسين يمثل ذروة الفكر** والأدب العربي ، وهو كرمز للفكر الذهبي فلقّب "بعميد الأدب العربي" في ذلك العصر.

ومن المواقف التي لا تجاوزت نسبة حضور أصوات الهمس فيها الاستعمال العادي **موقف الشكوى والألم** في المقطع الأول حيث يقول الشاعر :

عُمْرُ جُرْحي .. مَلْيونَ عامٍ وعامٍ

هَلْ تَرَى الجُرْحَ من خِلالِ الدُّخانِ ؟

[1] - ينظر : إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص 30.

[2] - ينظر :المرجع والصفحة نفسها.

نَقَشَ الحُبُّ في دَفاترِ قَلْبِي

كُلَّ أَسْمائِهِ ..وما سمَّانِي

قال : لابَّد أن تَموتَ شَهيدًا

مثْلَ كُلَّ العشاَّقِ ، قُلْتُ عَساني[1]

وموقف الذكرى والحنين . يقول الشاعر :

صَدَقَ المَوْعِدُ الجَميلُ .. أخيرًا

يا حَبيبي ويا حَبيبَ البَيانِ

ما عَلَينا إذا جَلَسْنا بركنٍ

وفتحنا حقائب الأحزانِ

وقرأنا أبا العلاءِ قليلاً

وقرأنا (رسالة الغفرانِ)[2]

وموقف المدح لشخص طه حسين ، ذكر فيه ما امتاز به من قوة الفكر والأدب الذي أضاء به الكتب ، وأنار به دروب الأدب. يقول الشاعر :

أيها الفارس الذي اقتحم الشمس

وألقى رداءه الأرجواني

فعلى الفجر موجةٌ من صهيل

وعلى النجَّم حافرٌ لِحصانِ ..

أزهر البرقُ في أناملك الخمسِ

وطارت للغرب عصفورتان ...[3]

[1] - نزار قباني ، الأعمال السياسية الكاملة ، ص 472.

[2] - المصدر نفسه،ص473.

[3] - المصدر نفسه ، ص 474-475.

أما المقطع الثاني فقد تجاوزت فيه كذلك أصوات الهمس النسبة العادية فكانت 29.68% وهذه النسبة تشكل انزياحًا صوتيا ، لكنه انزياح بسيط بالمقارنة مع النسبة العامة تحدث فيه الشاعر عن سفاهة الحاضر ، وعن الواقع الأدبي العربي ،فيشكو الشاعر إلى طه حسين هبوط الفكر ، وصفر الرؤى ، وهشاشة المواقف ، كما يشكو إليه حال القصيدة العربية ،كيف جرّدوها من كل معاني القوة والجزالة ، والبراعة الفنية ، فالأديب صار يكتب من أجل أن ينال الحظوة من السلاطين ، وأصبح ينتج أدبًا بلا معنى أفقده روحه الفنية بدلا من أن ينتج أدبًا يخدم به أمته العربية. يقول الشاعر :

أيها الغاضب الكبير .. تأمل

كيف صار الكتاب كالخرفان

قنعوا بالحياة شمسا .. ومرعى

واطمأنوا للماء والغدران

إن أقسى الأشياء للنفس ظلمًا

قلمٌ في يدِ الجبان .. الجبان[1]

وما نلاحظه من هذه الأبيات أن الغاضب في الحقيقة لا يتأمل ،فهو جمع بين الغضب والتأمل ، أما الغضب فهو حالة انفعالية ،وأما التأمل فيتطلب من صاحبة التمعّن والهدوء ، وعليه نلاحظ في أن الجمع بين الغضب والتأمل تناقض يعكس الشاعر من خلاله تناقض الآراء والأفكار في عصره ، فالكاتب من منظور الشاعر يكتب دون أن يحكم عقله ، وإنما أصبح شغله الشاغل هو المأكل والمشرب والعيش الرغيد على حساب أمته.

ومن المواقف التي تتطلب هذه الكثافة الهمسية في المقطع الأخير، والذي كانت فيه نسبة الهمس 30% موقف الحزن الذي يستبد بالشاعر جرّاء ما يجري في مصر ، وقد عمّقت أصوات الهمس الإحساس بضياع مصر، والتسليم فيها والمتاجرة بها ، وفي هذا الشأن يقول الشاعر :

يا أمير الحروف .. هاهي مصرٌ

[1] - نزار قباني ، الأعمال السياسية الكاملة ، ص 479.

وردةٌ تستحم في شِرياني

إنني في حِمَى الحسين ، وفي الليل

بقايا من سورة الرحمان ..

تستبد الأحزان بي .. فأنادي

آه يا مصر من بني قحطان

تاجروا فيك .. ساوموك .. اَستباحوك ..

وباعوكِ كاذبات الأماني ..[1]

فالشاعر في هذا المقطع حزين على مصر من بني قحطان **(العرب) ، الذين تاجروا بقضايا مصر ، وسلّموا فيها** للعدوّ في سبيل نيل مصالحهم الخاصة.

لقد بلغت النسبة المسجلة في أصوات الرخاوة **(70.16%) ، والاستفال (93.74%)** وهي نسبة مرتفعة جدًا تعكس الأوضاع المتردية التي يعانيها أدبنا العربي وتعانيها **الأمة** العربية في شتى نالات ، من انحطاط في الفكر ، وتناقض في الآراء ، وتخاذل **مع العدو** وتآمر **ضد البلدان العربية** من أجل المصالح الاقتصادية الخاصة ، **والحط** من كرامة الفرد العربي وهوانه **أمام النفط ،و ضعف** المجتمع العربي من حيث مواقفه السياسية أمام المجتمع الدولي ، وتخاذل الحكام **العرب بعضهم ضد بعض** ،وكلٌ يجري وراء مصالحه الخاصة ، ولا يعير أيَّ اهتمام ،ولا يحرك ساكنا لنصرة أخيه العربي **الذي يشكو مرارة المستعمر بمختلف أساليبه.**

فهذه النسبة المرتفعة **لأصوات الرخاوة والاستفال تعزز الشعور بالضيق النفسي ، وضعف** وهشاشة وهبوط وإهمال **وازدراء** وتردي الأفكار والآراء والمواقف العربية**،وتنافرها وتصادمها ما يوحي بالفرقة والتأزم .**

فأصوات الرخاوة تتناسب مع مواقف الحزن والألم ،كما تتناسب مع موقف الذكرى والحنين إلى أمجاد الماضي الذين أفنوا أعمارهم في خدمة الأدب العربي.

[1] - نزار قباني،الأعمال السياسية الكاملة ، ص 480.

وأما أصوات الاستفال فتوحي بالانكسار ، وتركي الشعور بضعف وعجز الحكام العرب الغارقين في الملذات البعيدين **عن قضايا الأمة العربية ومصائبها، وهو** ما لاحظناه من خلال أبيات القصيدة ، وبخاصة في المقطع الأخير منها.

أما أصوات الانفتاح فقد تواترت بنسبة عالية جدًا بلغت 96.95% حيث أوحت لنا بدعوة الشاعر إلى الثورة ضد هذا الوضع المتردي في الفكر والأدب والموقف **... ورفضت الخمول والركود،**والسعي إلى النهوض من جديد.

ولقد كان لأصوات اللين _على اختلاف أنواعها _حضورٌ لافتٌ في القصيدة ،لأنها حملت المشاعر **الممتدة والأ**حاسيس العميقة للشاعر من مواقف الكآبة والإحباط وأحاسيس الأنين والتوجّع ، فكان **حضورها بنسبة92 ،14%** جمالي الأصوات في القصيدة ، وقد وظفها الشاعر بهذه النسبة وذلك لما في المد من قدرة تعبيرية في تصوير طبيعة الموقف النفسي للشاعر ، إذ لا يَكاد يَخلو منها **ضرب** حشو أو عروض في القصيدة ، وذلك أنها الأقدر على التعبير عن مشاعر الغضب والثورة والتأوه والألم العميق من الأوضاع التي آلت إليها الأمة العربية في مختلف الميادين .

والقصيدة غنية بالكلمات التي بها أصوات المد ، والأمثلة على ذلك كثيرة :(هما ، نجمتان لا ، تراني أجفاني ، يا ، علينا ، أبكاني ، حبيبي ، أبكاك ، أدري ، بوحي ، أمير ، الحروف الأحزان **اليتامى** الخوالي....) ،فحضور أصوات اللين بكثرة في القصيدة جسّد باقتدار اتساع وعمق أحاسيس الغضب والألم والتوجّع عند نزار قباني و**سخريته من الأدباء العرب ،ومن** معالم توظيف المد في القصيدة ، قول الشاعر :

سقط الفكر في النفاق السياسي

وصار الأديب كالبهلوان

يتعاطى التبخير .. يحترف الرقص

ويدعو بالنصر للسلطان ..

وتوحي هذه المدود الصوتية إلى امتعاض الشاعر من الحالة السياسية ، التي آل إليها الوطن العربي ، وهو رثاء خفيٌّ للدول العربية ، وهناك إيماءة لطيفة إلى تخدّر الفكر العربي الذي انساق خلف مراسيم النفاق الاجتماعي ، الذي تذكيه السياسات الكبرى ، وغدا الأديب والكاتب كالبهلوان ذي المظهر الهزلي الذي يسعى لاسترضاء الحكّام من أجل طلب القربة والتزلف ،والحظوة والشهرة والمال حتى ولو كان ذلك على حساب المبادئ والقيم.

3-2-2-إيقاع الأصوات في إطار اللفظ :

تعمل الأصوات في إطار اللفظ على إطلاق ارتدادات صوتية مختلفة في نص القصيدة ،مما سهم في انسجامها الذي ينبع من التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها أو من تكرار الكلمات ذاتها ، وذلك من خلال التكرار والتوازي .

أ- التكرار :

بتجاوز التكرار الوظيفة التأكيدية الإلحاحية ليصبح تقنية جمالية يستعين بها الشاعر في التعبير عن رؤيته الخاصة حول موضوع أو فكرة ما، ويتخذها وسيلة من وسائل التأثير في المتلقي بنوع من الجاذبية من خلال معاودة ذلك الدفق الصوتي، مما يجعل النفس تتلهف إلى اقتناص ما وراءه من دلالات وإيحاءات مثيرة.

وللتكرار دور فعّال في الكشف عن اهتمام الشاعر بالمفردات والعبارات ذات الأهمية، فتكون الكلمات المفاتيح في القصيدة مما يثير المتلقي ويلفت انتباهه لها في الكشف عن المعاني والدلالات المنحرفة في النص، "فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف اهتمام المتكلّم بها وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيّمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر، ويحلّل نفسية كاتبه"[1].

[1] - نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، منشورات دار الآداب ، بيروت ، 1962 ، ص 240.

كما أن التكرار يمنح النص نوعًا من الانسجام والتناغم الذي يُسهم في إثراء **إيقاعه العام** "**والتكرار** في حدّ ذاته، وسيلة من الوسائل السحرية التي تعتمد على تأثير الكلمة المكررة في إحداث نتيجة معينة في العمل الشعري"[1].

وللتكرار - عند نزار قباني- دورٌ كبير في عكس تجربته الانفعالية ، ومن هنا "فلا يجوز أن يُنظر إلى التكرار أنه ألفاظ بصورة مبعثرة غير متصلة بالمعنى أو بالجو العام للنص الشعري، بل ينبغي أن ينظر إليه على أنه وثيق الصلة بالمعنى العام"[2].

"**وإنّ هذا التكرار فضلا عن دلالته** النفسية يحمل دلالات فنية تكمن في تحقيق النغمة والخفة في الأسلوب مما يضفي على النص قدرة أكبر في التأثير على المتلقي"[3].

ولقد حفلت القصيدة – مدونة البحث- بأنواع التكرار ، سواء كان تكرار كلمات أو تكرار تراكيب وعبارات، ومن أمثلته : تكرار بعض الألفاظ ، باعتبار أن الكلمة هي الترجمان الوحيد لأحاسيس الشاعر لأن تكرار هذه الألفاظ يبين إصرار الشاعر على الوقوف على معناها ، وقد مس **هذا التكرار** البؤر الضوئية في **قصيدة "حوار ثوري مع طه حسين" كلفظة** :

العشق (التي تكررت سبع **مرات**) ، **جرح** (مرتين) ، **الأديب** (أربع مرات) ، **زمان** (مرتين)،**الإنسان** (ثلاث مرات) ، **عصر** (أربع مرات) ، **مصر** (سبع مرات) ، **سامحيني** (خمس مرات) ...إلخ.

وسنقف في هذه الدراسة عند ثلاثة ألفاظ ،ونحاول اقتراح التأويلات المناسبة وإيجاد الإيحاءات القريبة التي ترمي إلى رصد دلالات هذه الألفاظ المكررة :

<<طه حسين>>: لم يذكر هذا الاسم مباشرة في القصيدة ، لكن الشاعر أحال إليه بعدة **قرائن وهي** :

(**يا سيّدي** . أيها الفارس – **إنّك النهر- المبصر- أيها الأزهريّ- يا سارق النار يا كاسرًا حدود** الثواني- أيها الغاضب الكبير- يا أمير الحروف ، يا حبيبي ، يا حبيب البيان) كل هذه الألفاظ

---

[1] - مصطفي السعدني ، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، ص 30.

[2] - مصطفي ربابعة ، التكرار في الشعر الجاهلي ، دراسة أسلوبية ، جامعة ليرموك ، الأردن ، مؤتمر النقد الأدبي ، 10-13 تموز 1998 ، ص 15.

[3] - عبد الحميد هيمة ، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر (شعر الشباب نموذجا) ، مطبعة هومة، الجزائر ، ط1 ، 1998 ، ص 56.

والتراكيب تحيل إلى طه حسين الذي جاء التكرار تأكيدًا على حضوره القوي في نفس الشاعر نتيجة لإحساسه العميق به في كل أبيات القصيدة، يقول الشاعر :

أيها الفارس الذي اقتحم الشمس

وألقى رداءَه الأرجواني

فهناك إيماءة من الشاعر على وجه المدح لهذا الفارس **(طه حسين) الذي ألقى** " رداءه الأرجواني" عند اقتحامه المعرفة ، فهو بمجهوده الفردي وعلى الرغم من فقده البصر **إلا** أن ذلك لم **يعقه** عن اقتحام حمى العلم وبلوغ الشأو الأكبر فيه ، كما أن جملة (وألقى رداءه الأرجواني) **توحي** بأن طه حسين قد أدرك الدور المنوط به ، حيث شمّر عن ساعد **الجدّ ، وعَلِم علم اليقين أن القيمة** الحقيقية للإنسان المثقف تكمن في صنع يديه ، فينبغي عليه إزَاء ذلك أن لا ييأس بل يسعى جاهدًا كي يُسطّر اسمه في دفتر الخلود ، ويخلع عن نفسه رداء التواني والتسويف محطما في ذلك كل أوهام القيود.

كما نعته بـ "الأزهري" ، و "سارق النار" ، و"كاسرًا حدود الثواني"... **يقول الشاعر :**

أيها الأزهريُّ .. يا سارق النار

ويا كاسرًا حدود الثواني

فقد ناداه بـ **"أيها الأزهري"** هذه الجملة التي تفوح منها رائحة الطهر والإيمان نسبة لجامع **الأزهر الشريف بمصر .**

أما جملة **"يا سارق النار"** فتعني: **يا من خطف الشهرة والمعرفة من أيدي أقرانه الذين عاشوا وماتوا معمورين** ، فظهر هو دون غيره .**أما عبارة** "يا كاسرًا حدود الثواني" **فتوحي بأن الأديب والمفكّر (طه حسين)** غيّر الزمن ، وغيّر الفكر من خلال كتاباته التي أثار بها الجدل الكبير في الساحة **الأدبية والسياسية** ، وقد طارت شهرته في الآفاق وذاع صيته وسطع نجمه في سماء القلوب والأعماق ، **حيث لا قيود ولا حدود** زمنية تحد من إبداعه.

<<العشق >>: لقد تكرر لفظ "العشق" وما دار في فلكه عدة مرات في القصيدة **،فكرر اللفظ نفسه (العشق)** ثلاث مراتٍ ، وما دار في فلكه كلفظة **(الحب)** التي كررها خمس مرات ، و (الهوى) **مرة واحدة. فمصطلحات :** العشق ، الحب ، الهوى متقاربة من حيث المعنى ، مع فروق دقيقة جدًا فيما بينها هي تمثل درجات مختلفة ، لكنها تصب كلها في معنى واحد . إنَّ هذه الفسيفساء ، أو بالأحرى هذا التنوّع الناعم في ذكر أسماء المحبة **يدل على شدة تعلق الشاعر "بطه حسين"** ، حيث اتخذ من هذه الألفاظ مسلكا وسبيلا ذكيا للولوج بسلامة وسرعة وتدفق إلى ساحة **قلب المتلقي كي يسّد عواطفه،** ومشاعره من خلال اللعب على وتر حساس جدًا من أوتار القلوب ألا وهو وتر المحبة ، ومن ثَمَّ يأخذ بيديه تدريجيا إلى جوّ القصيدة ، وقد نجح الشاعر فعلا في هذه المهمة ، فمرة يدغدغ عواطفه بمصطلح **(العشق) ، ومرة يداعبه بمصطلح** (الهوى) **، وأخرى بـ (يا** حبيبي ويا حبيب البيان) كما جاءت في القصيدة :

- **كُتِبَ العشقُ ،يا حبيبي ،علينا**
  فهو أبكاك مثلما أبكاني
- **نقش الحب في دفاتر قلبي**
  كلَّ أسمائِه .. وما سمّاني
  قال : لابد أن تموت شهيدًا
  مثل كل العشَّاق .. قلت : عساني
- **كيف يأتي الهوى .. ومن أين يأتي ؟**
  يعرف الحبَّ دائما عنواني.[1]

<<الجرح>> " تكرر لفظ (الجرح) مرتين في ثنايا القصيدة ، وهذا فيه دلالة واضحة على إبداء شدة التأسف والحزن الحاصل في نفس الشاعر إزاء ما يحدث حوله **وبدور من أمور** وتغيرات غيّرت وجه الخارطة العربية في شتى المجالات السياسية ، والثقافة والأدبية ، والملفت للانتباه

[1] - نزار قباني ، الأعمال السياسية الكاملة ، ص 471-472.

أن الشاعر هنا لم يذكر طبيعة الجرح الذي ألّم به ليضع المتلقي بذلك في حيرة ويجعله يطرح عدة تصورات وتساؤلات حول حيثيات هذا الجرح ، وحتى يتمكّن المتلقي من فك شفرة هذا الطلسم يتحتم عليه الاسترسال معه والغوص في قصيدته من أجل معرفة علّة الجرح الذي تغلغل واستفحل في كيانه . يقول الشاعر :

عمرُ جرحي .. مليون عامٍ

هل ترى الجرحِ من خلال الدّخانِ؟

ومن خلال تتبع واستقراء أبيات القصيدة تجد أنه قد أشار إلى مكمن **الداء ووضع أصبعه** على الجرح المتمثل في الحالة المزرية التي آل إليها الشعر العربي في **خ**ضم النفاق السياسي وتخاذل **الحكام** العرب في نصرة قضايا أممهم.

<<مصر>> : تكرر هذا الاسم سبع مرات في المقطع الأخير من القصيدة ، وهذا **يَنِم عن مدى** تلّق الشاعر الكبير بهذا البلد ، وكذا مدى الحب العميق الذي يسري في عروقه ، وقد ترجم هذه المحبة من خلال الغيرة الصادقة والشديدة التي أبداها من خلال تغريداته وصيحاته المتناثرة في ثنايا القصيدة لا سيما في أواخرها ، فمرّة يعبر عن حبه بذكر رمز من رموزها **كذكر طه حسين تلميحًا** ، (يا أمير الحروف ، أيها الأزهريُّ ، أيها الفارس ، ... إلخ) . وأحيانا أخرى لا يصبر على الكتمان بل يتجاوزه إلى البوح الصريح المعطر بروح المحبة كما أنَّ تكراره **لـ (مصر) يوحي بالمكانة** المرموقة لمصر في العالمين العربي والإسلامي ، فهي القلب النابض لهما ، وأيَّ ضرر يصيبها فسيؤثر **حتمًا على باقي الدول.**

تكرار العبارة:

وغاية الشاعر من خلال تكرار العبارة هو لفت انتباه القارئ إلى الأمر الذي يريد إيصاله إليه وبتكرار العبارة يستطيع الشاعر بلورة رؤيته وتأكيد موقفه مما يمتن العلاقة بين النص والقارئ **.ومن أمثلته** في القصيدة نجد تكرار الجمل والعبارات التالية :

-(**ضوء عينيك ..**) : **كررها الشاعر مرتين** : الأولى في البيت الأول ، والثانية في البيت الثالث عشر ونلمس من خلال هذا التركيب أن الشاعر أراد أن يعبّر في الحقيقة عن الروح الإبداعية النادرة في الواقع العربي إذ كيف لرجل أعمى أن يصل إلى هذه المكانة المرموقة في الفكر والأدب لقد حقق ما لم يحققه أبناء جنسه ، وعليه فإن العمى الحقيقي هو عمى البصيرة ، وليس فقد البصر ، قال الله تعالى:

﴿ أَفَلَمْ يَسِيرُواْ فِي ٱلْأَرْضِ فَتَكُونَ لَهُمْ قُلُوبٌ يَعْقِلُونَ بِهَآ أَوْ ءَاذَانٌ يَسْمَعُونَ بِهَاۖ فَإِنَّهَا لَا تَعْمَى ٱلْأَبْصَٰرُ وَلَٰكِن تَعْمَى ٱلْقُلُوبُ ٱلَّتِي فِي ٱلصُّدُورِ ﴾ [1].

ويقول الشاعر في قصيدته :

ضوء عينيك .. أم هما نجمتان؟

كلّهم لا يرى .. وأنت تراني

ويقول في موضع آخر :

ارم نظّارتَيْكَ .. ما أنت عمَّى

إنَّما نحن جوقة العميان ..[2]

-(**عد إلينا**) : لقد كُرّر هذا التركيب أربع مرّاتٍ في القصيدة ، ليرسم الشاعر من خلاله لوحة جميلة عنوانها "أملٌ ورجاء" ، أملٌ مقرون بـ**رجاء يضيء درب السالكين ، ويُسرج طريق السائرين** .فالشاعر يلح على عودة طه حسين ليشكو إليه أوضاع حاضره ، و لعل بعودته تستنهض الهمم من جديد ،و تسترجع معاني المجد والشاعرية ،باعتباره النموذج الراقي **للكفاح و المثابرة** .

-(**يشترون**) : لقد كرّر الشاعر هذا التركيب في القصيدة ، أربع مرّاتٍ ، وهذا فيه تأكيد ضمني على **قضية الخسة والنذالة والعار الذي أصاب العرب** (بني قحطان كناية عن العرب) **حين خذلوا أمّ الدنيا (مصر)** في محنتها مع العدو الإسرائيلي في السبعينيات ، وهذه المحنة وبالرغم من سلبياتها وآثارها على مصر إلا أنها كشفت الستار عن بعض الأقنعة المتسترة في جلباب القومية العربية ، أو **الدين** ، وظهر

[1] - سورة الحج، الآية 46.

[2] - نزار قباني ، الأعمال السياسية الكاملة ، ص 471.

الحق من الباطل ، والصادق من الكاذب والمغرض الحاقد من المؤيد الناصر، وبان للعيان المتاجرون الأمة العربية والإسلامية الذين تكفّل التاريخ بتسجيل عوراتهم وفشلهم دون أن يفكروا ويخططوا ويحاولوا أن يشحذوا هممهم ويجمعوا قواهم ويبذلوا وسعهم في توحيد الأمة والنهوض بها من أجل الوقوف في وجه أعدائها.

ب- التوازي :

وهو تطابق الجمل تطابقا تاما في البناء النحوي ،سواء اتفقت في الدلالة ، أو لم تتفق والجمل المتوازية هي تلك الجمل التي يقوم الأديب بتقطيعها تقطيعًا متساويًا ، بحيث تتفق في البناء النحوي اتفاقا تاما[1]، وللتوازي أثرٌ بالغ في ضبط الإيقاع الشعري ، فالتماثل الشكلي للجمل يفضي إلى التماثل العروضي ، وبالتالي ضبط الوزن الشعري للقصيدة ،وهو ما يوفر على الشاعر مشقة البحث عن تراكيب أخرى لإقامة وزنه الشعري ،ومن الجمل المتوازية في القصيدة نجد :

يشترون القصورَ ..

يشترون النساء ..

يشترون الدنيا ..

ينكشون التراب ..

فقد تحقق التوازي من خلال تكرار الجملة المكونة من الفعل والفاعل والمفعول به، هذا التوازي أكسب هذه الأبيات رونقًا وجمالا تستسيغه الآذان ، كما أكسبها تماسكًا واتساقا تولّد عنه نغم موسيقي منتظم أسهم في الإيحاء بعدة صور انفعالية أراد الشاعر أن ينقلها إلى المتلقي عن طريق تكراره للبنية النسقية ، وحمل القارئ على الانتباه لها والتركيز عليها ، ومن هذه الصور الانفعالية : صور التوجّع والأنين ، والحسرة والأسى ، والتعجب والحيرة ، إذ يقول الشاعر :

تاجروا فيك .. ساوموك .. استباحوك

وباعوك كاذبات الأماني

[1] - ينظر: رجب عبد الجواد إبراهيم، موسيقى اللغة، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط1، 2003، ص67.

حبسوا الماء عن شفاه اليتامى ...

تركوا السيف والحصان حزينين ...

باعوا التاريخ للشيطان ...

ذ يتعجب الشاعر من أولئك الحكام الذين لا يكترثون لمعاناة شعوبهم ،وإنما هم غارقون في شهواتهم وملذاتهم الخاصة ، وهذا ما يدل على البعد الزمني والجغرافي والروحي **بين الحكام والرعية .**

وكحوصلة لما تم التعرض إليه يمكن قول ما يلي :

- يكتسي الإيقاع أهمية بالغة كونه يتحكم في نسق النص الشعري **،فهو يقوم بدور الإطار المنظم والمفعّل لعناصر النص الشعري.**

- **ينقسم** الإيقاع إلى قسمين : إيقاع خارجي وإيقاع داخلي ، أما الإيقاع الخارجي فيمثل في الوزن **والقافية والروي والمقاطع الصوتية ، وقد عرجنا على قضية مناسبة الأوزان للأغراض الشعرية ورأينا أنّ** الآراء متباينة في ذلك بين مؤيدٍ ومعارضٍ لهذا التناسب ، فخلصنا إلى أن لكل تجربة شعرية متطلباتها وهي وحدها كفيلة باستدعاء الأصوات والتراكيبْ والخيالات والأوزان التي تناسبها وترى فيها المقدرة **على إبراز مكامنها .**

- بعد الإحصاء وجدنا أن نسبة التفعيلات التي دخلها زحاف الخبن وعلة التشعيث كانت مرتفعة **أي بنسبة 59.26%** من مجموع التفعيلات وهو ما يعكس من خلاله الشاعر الحالة المتدهورة التي آل إليها كل من الفكر والأدب العربي في عصره.

- **القافية :** جاءت في القصيدة متواترة مطلقة ، وقد ساهمت في ضبط نهايات **الأبيات وانسجامها** كما ساهمت في بناء الإيقاع العام للقصيدة.

- **الروي : كان صوت النون رويا للقصيدة ، وقد ساهم هذا الصوت (ن)** الغني في تصوير ذلك التوجع والحسرة التي **سيطرت على الشاعر وما يصحب ذلك من حالة الذكرى والحنين لطه حسين.**

- طغى المقطع القصير المفتوح في القصيدة ، ويمكن تفسيره بأنه يعكس الحالة الانفعالية الثائرة للشاعر اتجاه واقع الفكر والأدب العربي ، والانفتاح يعكس موقف الشاعر الذي يريد إيصاله **للمتلقي.**

- **أما لإيقاع الداخلي :** فيتمثل في : إيقاع لأصوات معزولة ، وإيقاع الأصوات في إطار اللفظ **(التكرار والتوازي).**

- **لقد أكثر الشاعر من بعض الأصوات بصورة ملفته ، مثل : ن . م . ل . ر** وهي أصوات **مجهورة** ساعدت الشاعر في الجهر بحال الفكر والأدب العربي في عصره وحال الكتَّاب واللفظ **والعطاء الإبداعي وإبراز الانحراف الذي سيطر على كل ذلك.**

- لقد تجاوزت نسبة حضور الأصوات المهموسة في القصيدة الحد المألوف **للاستعمال** العادي لها في **اللغة العربية ، وهذا ما عكس به الشاعر الوضع الخانق** الذي يعانيه الفكر والأدب العربي ، وهو ما أثر في نفس الشاعر وأجهدها ، وهو ما يتوافق مع هذه الكثافة الهمسية ، كون الصوت المهموس مجهد ويحتاج للنطق به لمجهود أكبر من نظيره المجهور.

- التكرار وقد ساهم بدور كبير في بناء **الإيقاع العام للقصيدة ، وذلك من خلال تكرار الأصوات** وتكرار بعض الكلمات وكذلك تكرار بعض التراكيب النحوية والصيغ الصرفية ، كما استعان به الشاعر للإلحاح ولفت نظر المتلقي إلى ما أراد أن ينقله إليه (حال الفكر والأدب العربي في عصره).

- كما قام التوازي بدور إيقاعي كبير ساهم في تصوير انفعال الشاعر الذي أراد نقله للمتلقي ، وقد استعان بالتوازي في الكشف والإبانة عن عواطفه الثائرة **(الثورة والغضب ، والحسرة والتوجع ...).**

الفصل الثاني :

الأبعاد الدلالية للوحدات الصرفية

تمهيد :

1_معادلة بوزيمان Abuseman :

1-1 – الأفعال

1-2 – الصفات

2 – ثنائية الماضي والحاضر

3 - **بنية الضمير**

3-1-تعريف الضمير

3-2-حضور الضمائر في القصيدة

4- المعرفة والنكرة

4-1-المعرفة

4-1-1-الاسم المضمر

4-1-2-الأسماء المعرفة بالألف واللام

4-1-3-الأسماء المعرفة بالإضافة إلى معرفة

4-1-4-اسم العلم

4-2-النكرة

تمهيد :

بعد دراسة المستوى الصوتي الذي يعنى بالبحث في الأصوات اللغوية في حال إفرادها ومحاولة استجلاء الدلالة التي تنطوي تحتها فإننا سنهتم في هذا الفصل بدراسة الأبعاد الأسلوبية على مستوى البنية الصرفية ، وذلك باستكشاف المعنى الذي قد يوحي به تجمع الكلمات ، وأيها الذي سجل حضورا أكثر من الآخر ، مع معرفة دلالة ذلك في النص ، كما سنتطرق إلى دراسة الدلالة الزمنية للحضور الكثيف للفعل الماضي ، فضلا عن دراسة بنية الضمير ، والمعرفة والنكرة ، كما أننا بداية سنحاول تطبيق معادلة "بوزيمان" على نص القصيدة .

1_معادلة بوزيمان Abuseman :

هي افتراض وضعه العالم الألماني بوزيمان ، وطبقه على نصوص من الأدب الألماني في دراسة نشرت له عام 1925 ، وخلاصة هذه المعادلة أنها أداة تمكن من " تمييز النص الأدبي بواسطة تحديد النسبة بين مظهرين من مظاهر التعبير : أولهما التعبير بالحدث ، وثانهما مظهر التعبير بالوصف ويعني بوزيمان بأولهما الكلمات التي تعبر عن حدث أو فعل ، وبالثاني الكلمات التي تعبر عن صفة مميزة لشيء ما : أي تصف هذا الشيء وصفا كميا أو كيفيا " [1] ، وتطبق هذه المعادلة بإحصاء عدد الأفعال ، وعدد الصفات ثم إيجاد حاصل القسمة للأفعال على الصفات ، وحاصل القسمة يكون قيمة عددية تزيد وتنقص تبعا للزيادة والنقص في عدد الأفعال على عدد الصفات ، وتستخدم هذه القيمة باعتبارها دالا على أدبية الأسلوب ، فكلما زادت هذه النسبة كان طابع اللغة أقرب إلى الأسلوب الأدبي ، وكلما نقصت كان أقرب إلى الأسلوب العلمي [2] ، فهي تستخدم مؤشرا لقياس مدى انفعالية (أو عقلانية) اللغة المستخدمة في النصوص ، ومن ثم استخدمت مقياسا لتشخيص الأسلوب الأدبي ،[3] وقد اتخذت المعادلة الشكل الآتي :

[1] – سعد مصلوح ، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط 3 ، 2002 ، ص 74 .

[2] – ينظر :المرجع والصفحة نفسها.

[3] – ينظر : المرجع نفسه ، ص 79 .

عدد الأفعال

نسبة الفعل إلى الصفة = ———— ، وقد اختصرها " سعد مصلوح " في :

عدد الصفات

عدد الأفعال

(ن . ف . ص) = ————

عدد الصفات

ن : النسبة ، ف : فعل ، ص : صفة ، وذلك بعد تحوير هذه المعادلة لتتوافق واللغة العربية على مستوى الرموز الاصطلاحية .

ولتطبيق هذه المعادلة (معادلة بوزيمان)على قصيدة " حوار ثوري مع طه حسين " ، قمنا بإحصاء الأفعال والصفات الواردة في القصيدة ، ولكن قبل استعراض ذلك ، نود أولا عرض المقياس الذي اقترحه " سعد مصلوح " للأفعال والصفات ، والذي اختصره " محمد بن يحي " في الجدول الآتي [1] :

النوع	ما يدخل في الدراسة	ما لا يدخل في الدراسة
الفعل	- كل الأفعال المتضمنة حدثا مقترنا بزمن معين . - أسماء الأفعال .	- كان وأخواتها(الأفعال الناقصة) . - الأفعال الجامدة . - أفعال المقاربة والشروع .
الصفة	- اسم الفاعل – اسم المفعول - الصفة المشبهة – صيغ المبالغة - أسماء التفضيل – الاسم المنسوب - الجامد المؤول بمشتق (نعت – حال) - الاسم الموصول بعد المعرفة .	- الجملة الواقعة وصفا . - شبه الجملة الواقعة وصفا

[1]- محمد بن يحي ، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري ، عالم الكتب الحديث ، أربد ، الأردن ، ط 1 ، 2010 ، ص 221 .

1-1 – الأفعال : حد الفعل " كل لفظة دلت على معنى تحتها مقترن بزمان محصل " [1] ، والفعل من حيث المبنى الصرفي : ماضي ، مضارع ، أمر . [2]

أو هو كلمة : " كلمة تدل على معنى في نفسها وهي مقترنة بأحد الأزمنة الثلاثة " [3]

- **الماضي** : يقول عنه ابن يعيش : " وهو الدال على اقتران حدث بزمان قبل زمانك ، وهو مبني على الفتح إلا أن يعترضه ما يوجب سكونه ، أو ضمه ، فالسكون عند الإعلال ولحوق بعض الضمائر ، والضم مع واو الضمير " .[4]وعلامته قبول تاء الضمير وتاء التأنيث الساكنة ،مثل : كتبتَ – كتبتِ – كتبتمَا _كَتَبَتْ.. [5]

- **المضارع** : " ما دل على معنى في نفسه مقترن بزمان يحتمل الحال والاستقبال " .وعلامته : أن يقبل : السين ، سوف ، لم ، لن . [6]

- **الأمر** : " ما دل على طلب وقوع الفعل من الفاعل المخاطب بغير لام الأمر "[7]. وعلامته أن يدل على الطلب بالصيغة ، مع قبوله ياء المؤنثة المخاطبة ".[8]

لابد أن نشير إلى أن الزمن النحوي للفعل يتحدد من خلال السياق الذي يرد فيه الفعل ،ذلك أن السياق " يحمل من القرائن اللفظية والمعنوية والحالية ما يعين على فهم الزمن في مجال أوسع من مجرد المجال الصرفي المحدود "[9].

وفيما يلي سيتم تصنيف الأفعال الواردة في القصيدة في الجدول الآتي :

---

[1] – أبو البركات عبد الرحمن بن محمد بن أبي سعيد الأنباري ، أسرار العربية ، تح : محمد بهجة البيطار ، مطبوعات المجمع العلمي العربي ، دمشق ،(دت) ، ص 11.

[2]– تمام حسان ، اللغة العربية معناها ومبناها ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1994 ، ص 104 .

[3]– علي أبو المكارم ، الجملة الفعلية ، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط 1 ، 2007 ، ص 41 .

[4] – ابن يعيش الموصلي ، شرح المفصل للزمخشري ، قدم له : إميل بديع يعقوب ، دار الكتب العلمية . بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 2001 ، ج 4 ص 207 .

[5] – ينظر : مصطفى الغلاييني ، جامع الدروس العربية ، تنقيح : عبد المنعم خفاجة ، منشورات المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ، ط 28 ، 1993 ج 1 ، ص 33 .

[6] – المرجع والصفحة نفسها .

[7] – المرجع والصفحة نفسها .

[8] – المرجع نفسه ، ص 34 .

[9] – تمام حسان ، المرجع السابق، ص 105 .

الفعل	صيغته	زمنه النحوي	الفعل	صيغته	زمنه النحوي
يرى	مضارع	حاضر	إِرْمِ	أرم	حاضر
تراني	مضارع	حاضر	أَتَمَلَّى	مضارع	مستقبل
أدري	مضارع	حاضر	تبكي	مضارع	حاضر
أبدأُ	مضارع	حاضر	إِرْمِ	أمر	حاضر
شاخَ	ماضي	ماضي	اقتحم	ماضي	ماضي
كُتِبَ	ماضي	ماضي	أَلْقَى	ماضي	ماضي
أَبْكَاكِ	ماضي	ماضي	عَلَى	ماضي	ماضي
أَبْكَانِي	ماضي	ماضي	عَلَى	ماضي	ماضي
ترى	مضارع	ماضي	ماضي	ماضي	ماضي
نَقَشَ	ماضي	ماضي	طَارَتْ	ماضي	ماضي
سَمَّانِي	ماضي	ماضي	سَقَانَا	ماضي	ماضي
قال	ماضي	حاضر	كسانا	ماضي	ماضي
تموت	مضارع	مستقبل	يَزَلْ	مضارع	حاضر
قلتُ	ماضي	حاضر	كَتَبْتَهُ	ماضي	ماضي
طَوَيْتُ	ماضي	ماضي	يُسْكِرُ	مضارع	حاضر
رماني	ماضي	ماضي	يجري	مضارع	حاضر
يأتي	مضارع	مستقبل	تبدأُ	مضارع	مستقبل
يأتي	مضارع	مستقبل	كَشَفَ	ماضي	ماضي
يعرفُ	مضارع	ماضي	أسرى	ماضي	ماضي
صَدَقَ	ماضي	حاضر	عُدْ	أمر	حاضر
جَلَسْنَا	ماضي	حاضر	سَقَطَ	ماضي	ماضي

فتحنا	ماضي	حاضر	يَتَعَاطَى	مضارع	حاضر
قرأنا	ماضي	حاضر	يحترف	مضارع	حاضر
قرأنا	ماضي	حاضر	يدعو	مضارع	حاضر
يحترقان	مضارع	حاضر	عُدْ	أمر	ماضي
آهِ	مضارع	حاضر	يُكْتَبُ	مضارع	حاضر
جَعَلَ	ماضي	ماضي	ذُبِحَ	ماضي	حاضر
تُشْتَرَى	مضارع	حاضر	باعوا	ماضي	ماضي
جَرَّدوها	ماضي	حاضر	يشترون	مضارع	حاضر
أَدْمَوْا	ماضي	حاضر	يشترون	مضارع	حاضر
تَسَلْ	أمر	حاضر	يشترون	مضارع	حاضر
تُلاَقِي	مضارع	مستقبل	يشرى	مضارع	حاضر
عُدْ	أمر	حاضر	يشترون	مضارع	حاضر
عُدْ	أمر	حاضر	ينكشون	مضارع	حاضر
انتشلنا	أمر	حاضر	آه	مضارع	حاضر
أرضعتنا	ماضي	ماضي	تعانين	مضارع	حاضر
فطحنا	ماضي	ماضي	يُعاني	مضارع	حاضر
اقتلعنا	ماضي	ماضي	يُحاكي	مضارع	حاضر
فككنا	ماضي	ماضي	أَكَلَتْ	ماضي	ماضي
رفضنا	ماضي	ماضي	رَدَدْنَا	ماضي	ماضي
رفضنا	ماضي	ماضي	رَدَدْنَا	ماضي	ماضي
تأمل	أمر	حاضر	حَمَيْنَا	ماضي	ماضي
قنعوا	ماضي	حاضر	حَفِظْنَا	ماضي	ماضي

اطمأنوا	ماضي	حاضر	ادفعوا	أمر	حاضر
تستحم	مضارع	حاضر	تعيش	مضارع	مستقبل
تستبد	مضارع	حاضر	سامحيني	أمر	حاضر
أنادي	مضارع	حاضر	جمحَ	ماضي	ماضي
آه	مضارع	حاضر	سامحيني	أمر	حاضر
تاجروا	ماضي	ماضي	سامحيني	أمر	حاضر
ساوموا	ماضي	ماضي	احترقتُ	ماضي	ماضي
استباحوا	ماضي	ماضي	أَحْرَقْتُ	ماضي	ماضي
باعوا	ماضي	ماضي	اغفري	أمر	حاضر
حبسوا	ماضي	حاضر	أَضَعتُ	ماضي	ماضي
أراقوا	ماضي	ماضي			
تركوا	ماضي	ماضي			

ومن خلال رصد نسب تواتر الأفعال نخلص إلى النتائج التالية :

توظيف الفعل حسب الصيغة			**توظيف الفعل حسب الزمن النحوي**		
الصيغة	**العدد**	**النسبة**	**الزمن**	**العدد**	**النسبة**
الماضي	56	%52.33	**الماضي**	44	%41.12
المضارع	38	%35.51	**الحاضر**	56	%52.33
الأمر	13	%12.14	**المستقبل**	07	% 6.54
المجموع	107	%100	**المجموع**	107	%100

من خلال هذا الجدول يظهر لنا جليا سيطرة توظيف الفعل الماضي حسب الصيغة ، أما في توظيف الفعل حسب الزمن النحوي فيبدو سيطرة الحاضر .

وهذا ما يثبت أن الشاعر يريد الإفصاح بقوة عن حاضر وواقع الأدب والفكر العربي الذي يعاني التدهور والتقهقر .

1-2 – الصفات :

جاء في شرح بن عقيل : " المراد بالصفة ما دلَّ على معنى وذات ، وهذا يشمل اسم الفاعل واسم المفعول ، وأفعل التفضيل ، والصفة المشبهة " [1] ، وقد أضاف مصطفى الغلاييني إلى ذلك : " المصدر الموصوف به والاسم الجامد المتضمن معنى الصفة المشتقة ، واسم المنسوب " [2] .

- **اسم الفاعل** : " اسم المشتق يدل على معنى مجرد ، حادث ، وعلى فاعله " [3].

ويصاغ من مصدر الماضي الثلاثي المتصرف على وزن (فاعِلْ) ، ويصاغ من مصدر الماضي غير الثلاثي بالإتيان بمضارعه وقلب أول هذا المضارع ميما مضمومة ، مع كسر الحرف الذي قبل آخره[4] .

.

- **اسم المفعول** : اسم مشتق ، يدل على معنى مجرد ، غير دائم ، وعلى الذي وقع عليه هذا المعنى فلا بد أن يدل على الأمرين معا ، ويصاغ قياسا على وزن (مفعول) من مصدر الماضي الثلاثي المتصرف ، ويصاغ قياسا من مصدر الماضي غير الثلاثي بالإتيان بمضارعه ، وقلب أوله ميما مضمومة مع فتح ما قبل الآخر . [5]

- **الصفة المشبهة** : " هي الصفة المصوغة لغير تفضيل من فعل لازم لإفادة نسبة الحدث إلى وصوف بها دون إفادة معنى الحدوث "[6] وعلامتها استحسان جر فاعلها بها . [7]

---

[1] – ابن عقيل ، شرح بن عقيل على ألفية ابن مالك ، تح : محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الطلائع ، القاهرة ، مصر ، 2004 ، ج 3 ،ص 116 .

[2] – مصطفى الغلاييني ، جامع الدروس العربية ، ص 97 – 98 .

[3] – عباس حسن ، النحو الوافي ، دار المعارف ، مصر ، ط 3 ، (دت) ، ج 3 ، ص 237 .

[4]– المرجع نفسه ، ص 245 .

[5]– ينظر : المرجع نفسه ، ص 271 – 272 .

[6] – المرجع نفسه ، ص 670 .

[7]– ابن عقيل ، المرجع السابق ، ج 3 ، ص 116 .

- **اسم التفضيل** : اسم يصاغ على وزن (أفعل) للدلالة على شيئين اشتركا في صفة معينة وزاد أحدهما على الآخر فيها . [1]

- **صيغ المبالغة** : وتدل على زيادة الوصف في الموصوف . [2]

وفي الجدول الآتي نورد الصفات الموجودة في القصيدة :

الصفة	ورودها في القصيدة	عددها
اسم الفاعل	المبصر ، سَارِق ، كاسراً ، مُجيباً ، غاضب ، شارٍ شارٍ ، الكتَّاب (جمع كاتب)	08
اسم المفعول	مُرَاق	01
الصفة المشبهة	حبيب ، صغير ، صغير	03
أفعل التفضيل	أغلى ، أقَسَى	02
النعت	الجميلُ ، الكبيرُ ، ذهبيٌّ ، السياسيِّ	04
الاسم الموصول بعد معرفة	الذي ، الذي ، الذي	03
صيغ المبالغة	شهيد ، خطير	02
	المجموع	23

من خلال الجدول نلاحظ أن صيغة اسم الفاعل قد كان لها الحضور الأكثر في القصيدة مقارنة بورود الصفات أو المشتقات الأخرى (اسم المفعول، الصفة المشبهة، أفعل التفضيل النعت ...) حيث ورد في القصيدة ثماني (08) مرات ، ذلك أن اسم الفاعل –كما أسلفنا – يدل على الحدث والحدوث وعلى فاعله ، وهو أدوم وأثبت في المعنى من الفعل ، والوصف باسم

[1]– عبده الراجحي ، التطبيق النحوي والصرفي ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، 1992 ، ص 470 .

[2]– إبراهيم قلاتي ، قصة الإعراب ، دار الهدى ، عين مليلة ، الجزائر ، 2009 ، ص 404 .

الفاعل يدل على التجدد ، وقد يدل على الثبوت ، كما يدل على الاستمرار والدوام كالصفة المشبهة كما يدل على النسب إلى شيء .[1]

والشاعر في القصيدة استعان بصيغة اسم الفاعل التي تعود في أغلبها على شخص " طه حسين " (المبصر ، سارق النار ، كاسر ، غاضب) ليدل ذلك على أنه دعا إلى تغيير الاتجاه الفكري والنظر إلى الحياة بشكل آخر مختلف مما هو عليه الآن ، فهو يدعو إلى التجدد ، والثورة ضد الأفكار الضعيفة والتفكير أكثر موضوعية .

وبعد إحصاء الأفعال والصفات الواردة في القصيدة تحصلنا على النتائج التالية :

الأفعال			الصفات				
ماضي	مضارع	أمر	اسم الفاعل	اسم المفعول	الصفة المشبهة	اسم التفضيل	الاسم الموصول بعد معرف
56	38	12	07	01	04	02	09
المجموع	107 فعل		23 صفة				

ومن خلال الجدول فإن : (ن ، ف ، ص) = $\frac{104}{23}$ = 4.52 .

هذه النتيجة المتحصل عليها (4.52) تبين لنا مدى انفعالية اللغة المستخدمة في نص القصيدة ، فهي تمتاز بالانفعالية الشديدة ولعل السر في ذلك يعود إلى أن النص يتسم بالحركية وعدم الثبات * وهذا الأمر يتناسب أساسا مع العنوان (حوار ثوري مع طه حسين) ، هذه الانفعالية الشديدة تتناسب مع غضب وثورة الشاعر ضد تخدر الفكر العربي ، وامتعاضه من الحالة السياسية التي آل إليها الوطن العربي مستعينا برمز من رموز التحدي وسراج يستضاء به في ظلمات اليأس

[1]- ينظر : زرناجي شهيرة ، " قصيدة عاشق من فلسطين لمحمود درويش " دراسة سيميائية دلالية على مستويات اللغة " ، مذكرة ماجستير ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة الحاج لخضر ، باتنة ، (2009 / 2010) ، ص 58 .

* ذلك أن نص القصيدة قد توفر على عدد كبير من الأفعال ، الشيء الذي منحها حركية وحيوية بانتقال الأحداث بين الأزمنة المختلفة من الماضي إلى الحاضر .

والقنوط – طه حسين – باعتباره محطما لقاعدة " فاقد الشيء لا يعطيه " ، فعلى الرغم من فقده البصر من نعومة أظافره ، إلا أن ذلك لم يثن من عزيمته فكافح ونافح وناضل واستطاع أن يحقق ما عجز عنه ذوو الأبصار ، والشاعر يريد أن يلفت الانتباه ، إلى أن طريق النجاح ليس محفوفا بالورود وإنما تعتريه أشواك تعترض الإنسان ، ولا يمكنه تجاوزها إلا بالصبر والتحمل وعلو الهمة .

وقد استطاع الشاعر بهذه اللغة التي امتازت بالانفعالية أن يؤثر في المتلقي وأن يجعل نفسه تتلهف إلى اقتناص ما وراء هذه اللغة الشديدة من دلالات ، كما أن استعانته بهذه اللغة كان لتحريك المشاعر ودفع الهمم وإثارة الحماس .

2 – ثنائية الماضي والحاضر :

من خلال الجدول السابق ، نلاحظ أيضا طغيان الأفعال الماضية على أفعال المضارع والأمر حيث ورد 54 فعلا ماضيا في القصيدة ، في حين أن الفعل المضارع ورد 38 مرة ، أما فعل الأمر فلم يتجاوز حضوره 12 مرة فقط .

والفعل الماضي هو الذي يعبر عن حدث مرتبط بزمن سابق لزمن التكلم ودلالة ذلك رغبة الشاعر في أن يستذكر الماضي والأيام الخوالي التي يود العودة إليها واستعادتها من جديد ، أين كانت الأمة العربية في أوج قوتها فضرب موعدا مع رمز من رموز الفكر الذهبي آنذاك حتى يستذكر معه هذا الماضي ، ثم يشكوا إليه حالة الواقع المعيش في البلاد العربية .

وقد ارتبطت معظم الأفعال الماضية بالشاعر أو بالضمير الجمعي الذي ينتمي إليه (قلت طويت ، رماني ، جلسنا ، قرأنا ، فتحنا ، سقانا ، كسانا ، أرضعتنا ، طحنا ، اقتلعنا ، فككنا ...) وهو بهذه الصيغ يرغب في الهروب من الحاضر ودفع مرارة الواقع المعيش ، ولعل ما يعبر عن ذلك قول الشاعر :

صَدَقَ المَوْعِدُ الجَميلُ .. أَخِيراً

يا حَبيبي ، ويا حَبيبَ البَيانِ

ما عَلَيْنا إِذا جَلَسْنا بِرُكْنٍ ..

وَفَتَحْنا حَقائِبَ الأَحْزانِ

وَقَرَأْنا أبا العَلاءَ قَليلاً

وقَرَأْنا (رِسالَةَ الغُفْرانِ)[1].

كما أن حضور الأفعال المضارعة كان ملفتا حيث ورد 38 فعلا مضارعا في القصيدة ، إذ أنه يفيد معنى الاستمرارية والدوام حتى في المستقبل ، كما يتصف الفعل المضارع بالحركية ، وقد استغلت هذه الصفات من طرف الشاعر فوظف عددا من الأفعال المضارعة للتعبير عن :

- إلحاحه المستمر للانعتاق من قيود هذا الوضع المتردي ، والتوق إلى فضاء التغيير إلى الأفضل .
- إحساسه المستمر بأولئك الذين صنعوا التاريخ العربي بقوة فكرهم وعلمهم ، فكانوا رموزا للفكر الذهبي من أمثال : طه حسين ، أبي العلاء المعري ، المتنبي ، الشريف الرضي ، حسان بن ثابت ، ...
- للتعبير عن رفضه المستمر ، وإلحاحه للثورة ضد هذا الوضع المتردي للفكر والأدب العربي ، فهو يريد أن يثير رياح التغيير نحو الأفضل المأمول .

وقد وظف الشاعر الأفعال المضارعة في القصيدة ليكشف الواقع الأدبي و يسرده للمتلقي ويجعله متفاعلا مع هذا الواقع ، دائم التركيز و الانتباه ، كما يساعد الزمن المضارع بنصيب كبير في عملية الإقناع وذلك كسرده أحداثا حية حاضرة تبعد عن المتلقي أي شكوك قد تحوم حول الموضوع المطروح ، فالقضية الحاضرة والآنية تمكن المتلقي من تلمس صدقها أو كذبها في الحين ، كما أن الانتباه والتركيز الناتج عن توظيف الفعل المضارع الذي يحكي أحداثا حية يجعل المتلقي يتابع الحدث لحظة بلحظة بعقله وقلبه معا .[2]

وما يمكن استنتاجه أن الزمن الماضي كان طاغيا في القصيدة ذلك أنه يحمل دلالة القوة والازدهار التي كان عليها الأدباء في الماضي ، أما الزمن الحاضر فهو يحمل دلالة الضعف و الانحطاط التي وسم بها أدبنا وأدباؤنا في العصر الحاضر مثلما سجلته المكونات الفعلية للقصيدة .

[1] -نزار قباني ،الاعمال السياسية الكاملة ،472.

[2] – ينظر : رشيد بديدة ، البنيان الأسلوبية في مرثية بلقيس لنزار قباني ، (مذكرة ماجستير) ، ص 83 .

3 - بنية الضمير :

3-1-تعريف الضمير : اسم جامد يدل على : متكلم ، أو مخاطب أو غائب .

فالمتكلم مثل أنا ، والتاء ، والياء ، ونحن ، و (نا) ، والمخاطب مثل : أنت ، أنتِ والكاف ، وفروعها ... ، والغائب مثل : هي ، هو ، هما ، والهاء ... ، ويسمى ضمير المتكلم والمخاطب ضمير الحضور ، لأن صاحبه لا بد أن يكون حاضرا وقت النطق به .[1]

وينقسم الضمير بحسب ظهوره في الكلام وعدم ظهوره إلى : بارز ومستمر ، فالبارز هو الذي له صورة ظاهرة في التركيب ، نطقا وكتابة ، والمستتر ما يكون خفيا غير ظاهر في النطق والكتابة والبارز قسمان ، أولهما : المتصل وهو الذي يقع في آخر الكلمة دائما ، ولا يمكن أن يكون في صدرها ولا في صدر جملتها ، ومن أمثلة الضمائر المتصلة : التاء المتحركة ، الاثنين ، واو الجماعة نون النسوة ... وثانيهما : المنفصل ، وهو الذي يمكن أن يقع في أول جملته ، ويبتدئ الكلام به فهو يستقل بنفسه عن عامله ، فيسبق العامل أو يتأخر عنه مفصولا بفاصل ، مثل : أنا ، نحن إياك ، ... وحكم الضمائر أنها أسماء جامدة مبنية ، لا تثنى ولا تجمع .[2]

وتعد ظاهرة الضمائر المتكررة شكلا من أشكال التماسك النحوي في القصيدة – مدونة البحث – وقد اشتملت القصيدة على عدد كبير من الضمائر .

3-2-حضور الضمائر في القصيدة :

للضمائر في القصيدة حضور كثيف ، فقد استخدمها الشاعر في قصيدته بمختلف أنواعها ومن خلال إحصائنا لتلك الضمائر وجدنا 154 ضميرا ، منها 115 ضميرا بارزا و 39 مستترا والضمائر البارزة المتصلة كانت أكثر حضورا من المنفصلة ، فبلغ عددها 102 ضميرا متصلا و 13 ضميرا منفصلا .

---

[1]- عباس حسن ، النحو الوافي ، دار المعارف ، مصر ، ط 3 ، (دت) ، ج 1 ، ص217 – 218 .

[2]- ينظر : المرجع نفسه ، ص 219 – 221 .

كما قمنا بإحصاء ضمائر المتكلم والمخاطب والغائب في القصيدة ، وهي موضحة في الجدول الآتي :

الضمير		العدد	النسبة %
المتكلم	أنا ، ب ، ت	36	% 23.37
	نحن ، نا	28	% 18.18
المخاطب	أَنْتَ ، كَ	21	% 13.63
	أَنْتِ ، كِ	09	% 5.48
	أنتما	00	% 00
	أنتم ، واو الجماعة	04	% 2.60
	أنتن	00	% 00
الغائب	هو	26	% 16.90
	هي	05	% 3.24
	هما	07	% 4.54
	هم (واو الجماعة)	18	% 11.70
	هن	00	% 00
المجموع		154	% 100

من خلال هذا الجدول يبدو لنا جليا الحضور القوي لضمير المتكلم المفرد والذي بلغت نسبته 23.37 % من مجموع الضمائر الواردة في القصيدة .

ففي المقطع الأول من القصيدة نلمس حضورا فعالا لضمير المتكلم المتصل (ياء المتكلم ، تاء المتكلم) ، والذي يأتي حضوره منسجما مع الحالة النفسية للشاعر ومتوافقا معها ، إذ يتحدث فيه عن وقع هذا الواقع المتردي للفكر والأدب العربي وما تركه من آثار في نفسه كما تحدث فيه عما يربطه بعميد الأدب العربي " طه حسين " وهو عشقهما للأدب ، والفكر الصائب القوي ، والدعوة

إلى تغيير الاتجاه الفكري السائد في حاضره ، وفصل الأدب عن السياسة ، وكل ما يمكنه أن يحيد بالأدب عن هدفه وهو الأدب للأدب .

ويتردد صدى الأنا بوضوح في كل مقاطع القصيدة وبخاصة في المقطع الأول من ذلك : (تراني ، لست ، أدري ، لوحي ، أجفاني ، حبيبي ، أبكاني ، جرحي ، قلبي ، سماني، عساني نفسي أنا ...) .

وإلى جانب ضمير المتكلم المفرد شاع أيضا في القصيدة ضمير المتكلمين المتصل (نا) بشكل لافت حيث بلغت نسبته 18.18 % من مجموع الضمائر ونلمس هذا الحضور اللافت في المقطع الثاني على وجه الخصوص والذي يشكو فيه الشاعر حال الكتاب والأدباء وحال القصيدة العربية إلى طه حسين ، كما يأتي توظيفه لضمير المتكلمين المتصل متوافقا مع نفسيته الثائرة المتأججة ليعبر عن رفض الواقع الأدبي المعيش، وهو يقدم من خلال هذا المقطع نقدا ثقافيا (أدب ، فكر سياسية) للوضع السائد في عصره ، فهو يستعين بضمير المتكلمين (نا) ليستمد منه القوة في مواجهة هذا الواقع المتردي والذي أثار فيه الحمية ، ليستعيد من خلالها مجد الفكر والأدب في عصوره السابقة لاتخاذه وسيلة لمواجهة الواقع الراهن ومواجهة أولئك الذين (باعوا التاريخ للشيطان)يقول الشاعر :

عُدْ إِلَيْنا ، يا سَيدي ، عُدْ إِلَيْنا .
وانْتَشَلْنا مِنْ قَبْضَةِ الطوفانِ .
أَنْتَ أَرْضَعْتَنا حَليبَ التَحَدي .
فَطَحنَّا النُجومَ بِالأَسْنَانِ ...
واقْتَلَعْنا جُلودَنا بِيَدَيْنا
وَفَكَكْنا حِجارَةَ الأَكْوانِ
وَرَفَضْنا كُلَ السَلاطينِ في الأَرْضِ

رَفَضْنا عِبادَةَ الأَوْثانِ ... [1]

أما المقطع الثالث فقد ميزه الحضور الكثيف لضمير الجمع الغائبين (واو الجماعة) ، وقد ورد في هذا المقطع 15 مرة ذلك أن الشاعر في معرض حديثه عن أولئك الذين خذلوا بلادهم (مصر) ، وباعوا تاريخها للعدو بثمن بخس .

كما أن الشاعر في موقف المغتاظ من أولئك الحكام الذين يشترون القصور وينعمون بخيرات بلادهم الوفيرة في حين يمنعون رعيتهم من أبسط مقومات الحياة ، كما أن هؤلاء الحكام يفضلون مصالحهم الاقتصادية على كرامة شعبهم ورعيتهم .

ويمكن أن نستنتج من خلال ما سبق أن حضور ذات الشاعر كان قويا، وذلك من خلال الإلحاح على المتكلم (مفردا أو جمعا) ، كما أن بنية الضمير على رغم من أنها بنية حضور (المتكلم والمخاطب) إلا أن للغياب حضوره أيضا ، وهذا ما يجعل الشاعر متأرجحا بين الحضور والغياب فإن كان الحضور يمثل ما يعانيه الشاعر من الحاضر المزري للفكر والأدب وما تعانيه مصر ممن خذلوها وما يعانيه الشعب العربي ، فإن الغياب يمثل ذلك الزمن الزاهر للفكر والأدب والحكم العربي العادل والشاعر من خلال هذه القصيدة يحتضن الماضي ويتخذه زمنا تعويضيا عن بؤس حاضره .

4- المعرفة والنكرة :

4-1-المعرفة :

" المعرفة هي ما دل على معين ، نحو " زيد " ، وهي فرع للنكرة " [2] فكلمة " زيد" تدل على ما مسمى معين ، فهي لا تطلق إلا عليه .

والمعارف في اللغة خمسة أنواع هي : الاسم المضمر ، والعلم ، واسم الإشارة ، وما عرف بالألف واللام ، وما أضيف إلى أحد [3] (أي المضاف إلى معرفة) .

---

[1] – نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص489.

[2] – جرجي شاهين عطية ، سلم اللسان في الصرف والنحو والبيان ، دار ريحاني ، بيروت ، لبنان ، ط 4 ، (د ت) ، ص 166 .

[3] – ينظر : ابن الأنبا ري ، أسرار العربية ، ص 341

وهناك من علماء اللغة من أضاف إلى هذه المعارف : الاسم الموصول والمقصود بالنداء .[1]

وعليه يمكن للباحث الأسلوبي أن يستثمر هذه المعطيات اللغوية الصرفية ليستخرج بعضا من أسرار النص الشعري بوساطتها فلظاهرتي التعريف والتنكير حضور بارز في نص القصيدة ، وتشكلان ظاهرة أسلوبية تستدعي الوقوف عندها ، والمتأمل في نص القصيدة ، وتشكلان ظاهرة أسلوبية تستدعي الوقوف عندها ، والمتأمل في نص القصيدة يجد لهما نشاطا مميزا في إبراز معاني ومدلولات سياقية تكشف عن أبعاد جمالية فيها .

أما التعريف بكل أنواعه فقد كان له دور فعَّال في إعانة الشاعر للإفصاح عما يريد إيصاله للمتلقي ، ويسهل عليه مهمة إزالة دلالة الغموض والإبهام عنه ، وتعيين مراده من بين كم هائل من المدلولات والمعاني .

4-1-1-الاسم المضمر :

وهو الضمير باختلاف مدلولاته : الغياب – التكلم – الخطاب ، وللضمائر في القصيدة حضور بارز ، وبخاصة ضمير المتكلم وأفكاره وأدبه ، كما توحي بحسرته الشديدة على واقع الفكر والأدب العربي ، وما آل إليه من ركود وجمود ، وحسرته الشديدة على مصر ، قلب الأمة العربية التي فرط فيها حكامها الذين وقعوا في مستنقع فنون السياسة ، وألهتهم ملذاتهم ، وشؤونهم الخاصة عن الالتفات إلى رعيتهم ، وما هم بحاجة إليه من رقي على كافة المستويات العلمية والعملية.

4-1-2-الأسماء المعرفة بالألف واللام :

المعرف بأل اسم سبقته " أل " فأفادته التعريف نحو الرجل والكتاب [2] ، وتكون (أل) التعريف إما لتعريف الجنس و تسمى الجنسية ، بمعنى لاستغراق أفراد الجنس ، نحو قوله تعالى : ﴿ إِنَّ ٱلْإِنسَٰنَ لَفِى خُسْرٍ ۝٢ ﴾[3]

[1]- جرجي شاهين عطية ، سلم اللسان في الصرف والنحو والبيان ، ص 182 .

[2]- ينظر : المرجع السابق ، ص166

[3] - سورة العصر،الآية 2.

وإما لتعريف حصة معهودة منه ، ويقال لها العهدية نحو قوله تعالى : ﴿كَمَآ أَرۡسَلۡنَآ إِلَىٰ فِرۡعَوۡنَ رَسُولٗا ١٥ فَعَصَىٰ فِرۡعَوۡنُ ٱلرَّسُولَ﴾[1] .

ف(أل) الجنسية تدل على أن الاسم المعرف هو جنس محدد فتذكر لبيانه ، وأما (أل) العهدية فتدل على أن الاسم المعرف سابق العهد بالمعرفة .

وفي القصيدة ورد عدد كبير جدا من الأسماء المعرفة بـ (أل) ، فقد تجاوز عدد الأسماء المعرفة بالألف واللام في القصيدة مئة اسم ، وقد تنوعت دلالتها في النص ، فمنها ما كان للدلالة على قصر جنس المعنى على المخبر عنه لقصد المبالغة أو التعظيم أو الإشادة والتنويه كقوله : (الفارس النهر ، المبصر ، الأزهري ، الغاضب ، الكبير ، ...) بشكل يوحي بأن كل هذه المعاني محصورة في شخص طه حسين ، ولو ذكرها الشاعر بالتنكير لجعلها معاني عادية ، غير مخصوصة بطه حسين وقد تأتي الأسماء المعرفة بـ (أل) للدلالة على العموم والشمول ومثال ذلك الكلمات : (العصور الليل ، الأرض ، الشمس ، الفجر ، النجم ، البرق ، الغرب ، الكون ، النفس ، الإنسان ، اليوم الحياة ، الماء ، الكون ، ...) ، وللنظر كذلك إلى هذه الكلمات : الجرح ، الدخان ، العشق الهوى ، الحب ، الأحزان ، الجبان... فذكر هذه الكلمات معرفة لما فيها من معنى يوحي إيحاءًا شديدًا بوصول هذه المعاني إلى ذروتها واحتواءها لكافة متعلقاتها ، بالنظر إلى السياق العام الذي وُظِّفتْ فيه.

4-1-3-الأسماء المعرفة بالإضافة إلى معرفة :

تظهر الأسماء المعرفة عن طريق الإضافة بكثافة في القصيدة ، وقد تنوعت أشكالها بين الإضافة إلى ضمير (المتكلم) والإضافة إلى الاسم المعرفة ، ومن أمثلة الأسماء المعرفة بالإضافة إلى ضمير المتكلم في القصيدة نجد المركبات التالية : أجفاني ، حبيبي ، جرحي ، قلبي ، نفسي ، عنواني شرياني ، عشقي ، ...

فالملاحظ أنها مكونة بين جزأين : مسند ومسند إليه أي : اسم نكرة + ضمير متصل هو ضمير المتكلم ، وقد عكس الشاعر بهذه المركبات الإضافية قهر الواقع الفكري والأدبي ووطأته على

[1]- سورة المزمل ، الآيتان 15 – 16 .

نفسه والتي كان لها تأثير مباشر في نفس الشاعر ، وكانت بذلك مبعث الألم والحيرة والقلق الذي يعانيه الشاعر ، فتداعى لها كل أعضاء جسمه بالتوجع والأنين من خلال ذكر الألفاظ الدالة على ذلك (الأجفان ، الجرح ، القلب ، الشريان ، اللسان ...).

أما قوله " حبيبي " فهو يوحي بعمق دلالة الارتباط الحميمي ، والقوي بين الشاعر وبين هذه الشخصية الأدبية العلمية " طه حسين " التي أدت دورا فعالا في التمرد والثورة لإدانة هذا الواقع وكشف ما به من زيف .

وهو عندما يقول (عشقي) ، فهو يريد بهذا التركيب الإضافي أن يعبر عن العلاقة القوية بوطنه الثاني مصر و عمق العلاقة التي تربطه بأدبائها وأدبهم .

4-1-4-اسم العلم :

العلم هو الاسم الذي يعين مسماه مطلقا ، أي : بلا قيد التكلم أو الخطاب أو الغيبة [1].

وقد أورد الشاعر العديد من أسماء العلم في القصيدة ، منها ما كان للجنس ومنها ما كان للمكان ونذكر منها : أبا العلاء ، المتنبي ، الشريف الرضي ، حسان بن ثابت ، مصر ، محمد ، علي كسرى ،أنوشروان ، بني قحطان ، الروم .

4-2-النكرة :

والنكرة ما يقبل (أل) ، ويؤثر فيه التعريف ، أو يقع موقع ما يقبل (أل) ، مثل :

رجل ⟵ الرجل . [2]

لم يرد التنكير بشكل لافت للانتباه في القصيدة حيث أحصينا كلمات قليلة جدا مثلما ورد في لفظة (قلم) ، لتدل على فقدان قيمته ، إذ لم تعد للقلم قيمته الفنية التي عهدها عند طه حسين وأمثاله في ذلك العصر ، بل صار في الحاضر في يد أولئك الذين أصبحوا ينتجون نصوصا بلا قيمة .

[1]- ابن عقيل ، شرح بن عقيل على ألفية بن مالك ، دار الطلائع ، القاهرة ، مصر ، (د ت) ، ج 1 ، ص 109 .
[2] - المرجع نفسه ، ص 82 .

الفصل الثالث : التركيب والدلالة

تمهيد

1-الجملة الفعلية والجملة الاسمية

2-التقديم والتأخير

3- الحذف

4- الأساليب الإنشائية

4-1-الاستفهام

4-2-الأمر

4-3- النداء

5- بنية الصورة الشعرية

5-1-الصورة الجزئية

5-1-1-الصورة الاستعارية

5-1-2-الصورة الكنائية

5-2-الصورة الكلية

6-الحقول الدلالية

6-1-مفهوم نظرية الحقول الدلالية

6-2-المبادئ التي تقوم عليها النظرية

6-3-أهمية نظرية الحقول الدلالية

6-4-الحقول الدلالية البارزة في القصيدة

تمهيد :

نرمي في هذا المبحث إلى محاولة استجلاء خصائص البنية التركيبية ، من خلال دراسة الأساليب الواردة في القصيدة ، وقد اقتصرنا الدراسة حول الأساليب الإنشائية الطلبية كالاستفهام والأمر والنداء ، كما سنتطرق إلى الأساليب التي تشكل صورة غير مألوفة تركيبيا مثل : التقديم والتأخير ، والحذف... ، والتي يتمثل دورها في البحث عن المعاني المنزاحة وتحديد الدلالات الصادرة عنها ،ودورها في إبراز جمالية النص ، أي أننا سنحاول من خلال هذا المبحث كشف مجموعة من الظواهر التركيبية التي استخدمها الشاعر للتعبير عن تجربته ، ومدى تناسبها مع دلالات النص ،كما سنتطرق لبنية الصورة الشعرية ،و كذا الحقول الدلالية في القصيدة ، و ذلك من أجل إبراز جمالياته.

وتعنى البنية التركيبية بدراسة الجملة ، حيث خاض الباحثون واللسانيون في مجال دراسة التركيب ، فتعددت دراساتهم باختلاف توجهاتهم و منطلقاتهم ولاشك أن من أهم العقبات التي تعترض الدارس للجملة في جميع النصوص هي تعيين حدودها ، أين تبدأ وأين تنتهي ؟ ذلك أن الجملة _ كما يرى النحاة_ " تتألف من ركنين أساسيين هما المسند و المسند إليه ، فالمسند إليه هو المتحدث عنه ولا يكون إلا اسما ، والمسند هو المتحدث به ويكون فعلا أو اسما ، وهذان الركنان هما عمدة الكلام وما عداهما فضلة أو قيد "[1] .

لكن هذا لا ينفي أهمية كل عنصر من عناصرها في أداء المعنى ، بل إن المعنى قد يتوقف على ما يسمى بالفضلة ، وذلك نحو قوله تعالى : ﴿ وَمَا خَلَقْنَا ٱلسَّمَآءَ وَٱلْأَرْضَ وَمَا بَيْنَهُمَا لَٰعِبِينَ ﴿١٦﴾ ﴾[2].

فإنه لا يمكن الاستغناء عن قوله (لاعبين) لأن المعنى لا يكتمل إلا بها ، والجملة كما قال إبراهيم أنيس : " أقل قدر من الكلام يفيد السامع معنى مستقلا بنفسه ، سواء تركب هذا القدر من كلمة واحدة أو أكثر ".[3]

[1]– فاضل صالح السامرائي ، معاني النحو ، شركة العاتك لصناعة الكتاب ، القاهرة ، مصر ، (د ت) ، ج 1 ، ص 14 .

[2] – سورة الأنبياء ، الآية 16 .

[3] – خليل إبراهيم العطية ، التركيب اللغوي لشعر السياب ، دار المعارف للطباعة والنشر ، سوسة ، تونس ، ط 2 ، 1999 ، ص 96 .

والأصل في تركيب الجملة أنها مكونة بدءا من انضمام الحروف وحركاتها ، ثم انضمام الحروف لتشكل كلمات ، ثم انضمام الكلمات لتشكل تركيبا ، وتشكل " الكلمات في أنساق تؤدي موقعا من الدلالة المعنوية فيكون إذن نسيجا من العلاقات التي تقوم بين الحروف والكلمات ، وهذا بحثه العرب فيما يسمى بالإسناد "[1].

أما في الدرس اللغوي الغربي فنجد " دي سوسير " قد تطرق إلى دراسة الجملة اللغوية من خلال ثنائية (محور تركيبي ، محور استبدالي) ، حيث قال بأن الكلمة تكتسب دلالتها وقيمتها داخل التركيب : أي من خلال التكامل بين محور التراكيب ومحور الاستبدال في وضعها ، والممارسة الأدبية تتكفل بتوظيف هذه الكلمات ووضعها على المحور الاستبدالي بطريقة تجعلها تنسجم وتتوافق مع السياق الذي وردت فيه ، وهذا ما يقابله عند العرب مفهوم الإسناد .

أما " جورج مونان " فيعرف التركيبة في كتابه : "مفاتيح الألسنية " بأنها : دراسة لهيكل الجملة والجملة في النحو التركيبي هي بناء لغوي مستقل بذاته تترابط عناصره المكونة له ترابطا مباشرا . [2]

وتتألف الجملة العربية بصورتين تبعا للمسند : اسمية أو فعلية في حين قسمها صاحب (المغني) باعتبار صدرها إلى ثلاثة أقسام : جملة اسمية_ جملة فعلية _جملة ظرفية ، وزاد الزمخشري الجملة الشرطية.

كما تعتري الجملة العربية العديد من الظواهر :كالتقديم والتأخير،أو الحذف ،وقد مست الجملة في المدونة بعضا من هذه الظواهر ، كما أنها احتوت جملا اسمية وأخرى فعلية ، وسنتبين في هذا المبحث أي الأنواع سجل حضورا كثيفا وطاغيا في القصيدة ، كما سنعرف أهم الظواهر الأسلوبية التي اعترتها ، مع دلالات النص الناتجة عنها و مدى توفيق الشاعر في ذلك من أجل إبراز جماليات هذا النص الشعري .

[1] - صالح بلعيد ، التراكيب النحوية وسياقاتها المختلفة عند الإمام عبد القاهر الجرجاني ، ديوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون ، الجزائر ، 1994 ، ص 102 .

[2]- ينظر : جوزيف ميشال شريم ، دليل الدراسات الأسلوبية ، المؤسسة الجامعية للدراسات ، ط 2 ، 1987 ، ص 40 .

1– الجملة الفعلية والجملة الاسمية :

الجملة الاسمية : هي التي صدرها اسم ، أما الجملة الفعلية فهي التي صدرها فعل [1]، أما الجملة الاسمية فتدل على الثبوت ، وأما الفعلية فتدل على الحدوث ، حيث جاء في البرهان في علم القرآن لبدر الدين الزركشي) في الفرق بين الخطاب بالاسم والفعل وأن الفعل يدل على التجدد والحدوث ، والاسم يدل على الاستقرار والثبوت ، ولا يحسن وضع أحدهما موضع الآخر ، فالجملة الاسمية تدل على الثبوت والسكون والدوام والرتابة ،أما الجملة الفعلية فتدل على التحول والحركة والتجدد والحدوث .

وبالمقارنة بين الجمل الفعلية والجملة الاسمية الواردة في نص القصيدة – مدونة البحث – نلحظ طغيان الجمل الفعلية على الاسمية ، لكن ليس هناك فرق كبير بينهما ، حيث وردت الجملة الفعلية 84 مرة ، في حين نجد 52 جملة اسمية ، وإذا تأملنا القصيدة نجد الشاعر يقيم مقابلة بين الماضي المجيد والحاضر البائس (حاضر الشاعر) وما يتسم به من الركود والرتابة ، ومنه نلحظ أن بنية النص تتجاذبها الجملة الاسمية الدالة على الثبوت والركود ، والجملة الفعلية الدالة على الحركية والدعوة للتجدد ، والإنعتاق من قيد هذا الركود ، ففي المقطع الأول من البيت (1 إلى 26) تتآزر الجملة الاسمية مع الجملة الفعلية لتدل على ثبوت ذكرى " طه حسين " في نفس الشاعر ، وتجدد الشوق والحنين إليه .

إلا أن الجملة الفعلية الدالة على الحركة والتجدد تنتصر في المقطعين الثاني والثالث من القصيدة ، حيث نجد 26 جملة اسمية و 57 جملة فعلية ، لتدل كثافة حضور هذه الجملة الفعلية على تجدد الرغبة في إدانة هدا الواقع الذي يميزه ضعف الرؤى وهشاشة الفكر ، والفرقة بين أبناء الوطن الواحد ، كما أنها تدل على تجدد ذكرى الماضي المجيد في نفس الشاعر و حنينه له فيقول :

عُدْ إِلَيْنا ... فإن عَصْرَك عَصْرٌ

[1] – ينظر : فاضل صالح السامرائي ، الجملة العربية تأليفها وأقسامها ، دار الفكر ، عمان ، الأردن ، ط 2 ، 2007 ، ص 158 .

ذَهَبِيٌّ ... وَنَحْنُ عَصْرٌ ثاني

ويقول في موضع آخر من القصيدة :

عُدْ إِلَيْنا ، يا سَيِدي ، عُدْ إِلَيْنا

وانْتَشِلْنا من قَبْضَةِ الطوفانِ

أنت أرْضَعْتَنا حَليبَ التَحَدي

فَطَحَنا النُجومَ بالأَسْنانِ

واقْتَلَعْنا جُلودَنا بِيَدَيْنا

وفَكَكْنا حِجارَةَ الأَكْوانِ

وَرَفَضْنا كُلَ السَلاطينَ في الأرضِ

رَفَضْنا عِبادَةَ الأَوْثانِ . [1]

فكأن الشاعر يسترجع لحظات قد مرت عليه ، يستذكر من خلالها أمجاد الأمة وما كانت عليه من سمو ورفعة وقوة ، وهذا ما يعمق دلالة الارتباط الحميمي والقوي بين الشاعر وأمجاد أمته ، ثم يصحو ليعود من جديد لسرد أحوال الواقع ويشكو لهم ركود وجمود أصحابه ، وما أصبح عليه الكتّاب ومن ضعف وطمع ، (تأمل ، كيف صار الكتاب كالخرفان ، قنعوا بالحياة شمسا ومرعى اطمأنوا للماء والغدران ...).

وفي المقطع الأخير الذي طغت فيه الجملة الفعلية التي تتسم بالحركية والتي تعكس ثورة الشاعر ضد المنتهزين الذين باعوا مصر للأعداء ، مصر رمز صمود الأمة العربية ، وموطن طه حسين ، فهي مبعث الحيرة والألم والقلق الذي يعاني وطأته الشاعر ، فيقول :

تَسْتَبِدُ الأَحْزانُ بي ... فأُنادي

آه يا مِصْرُ مِنْ بَني قَحْطانِ ...

تاجَروا فيكَ ، ساوَموكِ ، اسْتَباحوكِ ..

[1] – نزار قباني ، الأعمال السياسية الكاملة ، ص 478 .

وباعوكِ كاذبات الأَماني

حَبَسوا الماءَ عن شِفاهِ اليتامى

وأراقوهُ في شِفاهِ الغواني

تَرَكوا السَيْفَ والحِصانَ حَزينَيْنِ

وَباعوا التاريخَ للشَيْطانِ .... [1]

تعكس هذه الأبيات قهر الواقع شدة وطأته على نفس الشاعر ، ويكشف ما فيه من زيف وتخاذل وهوان فيقول :

يا هَوانَ الهَوان ... هَلْ أصبحَ النفْطُ

لَدَيْنا ... أَغْلى مِن الإنسانِ ؟

أَيُها الغارِقونَ في نِعَمِ اللهِ ..

وَنِعْمَى المُرِ بَربات الحِسانِ

قَدْ رَدَدْنا جَحافِلَ الرومِ عَنْكُم

و رَدَدْنا..كِسْرَى أَنْوشُرْوانِ

وحَمَيْنا مُحَمَداً ... وَعَلِيًّا

وحَفِظْنا كَرامةَ القُرْآنِ ...

فَادْفَعوا جَزْيَةَ السُيوفِ عَلَيْكُم

لا تَعيشُ السيوفُ بالإحسانِ[2]

في هذه الأبيات تجسيد لحيرة الشاعر من خلال هذا الواقع الذي عرض بكرامة الإنسان العربي ، وأعلى من شأن النفط الذي أصبح أغلى من الإنسان ؟ !

ليعود الشاعر مرة أخرى للماضي ويمزجه مع الحاضر ، ليؤكد مرة أخرى إدانة الواقع الذي تميزه المصالح السياسية والاقتصادية الخاصة حتى ولو على حساب الوطن وكرامة الإنسان ،فالشاعر تمتلكه

[1]– نزار قباني ، الأعمال السياسية الكاملة ، ص 480 .

[2] -المصدر نفسه ،ص481.

الثورة ضد الواقع المتردي للفكر والأدب العربي ، فانتهت ثائرته الغاضبة إلى الحسرة والاستياء الشديد من الحكام العرب .

2- التقديم والتأخير :

الأصل في صياغة الجملة في اللغة العربية أن يتقدم الفعل على الاسم ، والفاعل على المفعول به ، والمبتدأ على الخبر ، والكلام العمدة على الفضلة ... لكن قد تدعو الحاجة الجمالية _التي يفرضها السياق – إلى العدول عن هذا الترتيب فيطرأ على الجملة تغييرات تمس مواقع بعض الكلمات ويتم تحويلها عن مواقعها إلى مواقع أخرى تقديما أو تأخيرا ، ويعد هذا الأخير من أهم التغيرات التي تطرأ على الجملة في العربية وتصيب بناءها ، وإنما يحصل ذلك لغرض يقتضيه السياق لتحقيق أغراض جمالية في النص يقصدها الشاعر أو الكاتب ، يقول عبد القاهر الجرجاني في باب التقديم والتأخير : " هو باب كثيرة الفوائد ، جم المحاسن ، واسع التصرف ، بعيد الغاية لا يزال يفتر لك عن بديعه ، ويفضي بك إلى لطيفه ، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه ، ويلطف لديك موقعه ، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدّم فيه شيء وحول اللفظ من مكان إلى مكان " [1] ، وهو ما تثبته الدراسات الحديثة أيضا إذ يعتبر التقديم والتأخير " ظاهرة أسلوبية تعني تغيير ترتيب العناصر التي يتكون منها البيت الشعري ، ويكون لغاية يهدف إليها ، إما كون الناحية الصوتية هي التي أوجبت ك أو بهدف إحداث توازن في البيت أو لتجنب الثقل ، وقد يكون التقديم والتأخير لأهداف معنوية كالتخصيص ولفت الأنظار إلى المتقدّم "[2].

فالشاعر حتى يحقق الفنية في شعره فإنه ينحرف عن نظام اللغة و مواضعاتها ، فهو يعيد ترتيب مواقع الكلمات بحسب ما تقتضيه الحاجة الجمالية والشعرية التي يقتضيها السياق ، ومنه فإن التقديم والتأخير " يلعبان دورا في إدخال القارئ إلى متاهة تتسع أو تضيق " [3] ، فالشعر باعتباره

[1]- عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، مؤسسة الرسالة ناشرون ، بيروت ، ط 1 ، 2005 ، ص 73 .

[2]- فتح الله سليمان ، الأسلوبية مدخل نظري ، دراسة تطبيقية ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، 2004 ، ص 68 .

[3] - رابح ملوك ، ريشة الشاعر ، بحث في بنية الصورة الشعرية وأنماطها عند الماغوط ، دار ميم للنشر ، الجزائر ، ط 1 ، 2008 ، ص189

عملية خرق لقوانين اللغة ، فإنه ينحرف عن نظامها ولا يتقيد بقواعدها وقوانينها ، وهنا تتجلى مهارة الشاعر في كيفية إعادة تركيب اللغة بشكل يجعله يحقق الجمالية في نصه .

إذن فإن للتقديم والتأخير أغراض جمالية جمة نذكر منها :

– للعناية و الاهتمام بالمقدم : " فالتقديم والتأخير الذي يدل على أن ما قدمته أهم مما أخرته "[1] ، وقد تترتب الأهمية حسب وضع الكلمات في العبارة حتى تصل إلى آخر كلمة ، وكذلك لو جعلت ترتيب الجملة على أي نحو آخر يكون لكل عبارة معنى يميزها عن العبارة الأخرى ، وقد ذكر سيبويه أن العرب " كأنهم إنما يقدمون الذي بيانه أهم لهم ، وهو ببيانه أعنى وإن كانا جميعا يهمانهم ويعنيانهم " [2] ، كما تختلف مواطن العناية والاهتمام بحسب المقام ، ولذلك قد نقدم كلمة في موطن ونؤخرها في موطن آخر حسبما يقتضيه المقام ، وليس معنى الاهتمام تقديم ما هو أفضل أو أشرف ، إذ المقام يقتضي تقديم المفضول على الفاضل وقد يقتضي العكس . [3]

– قد يكون التقديم والتأخير لمراعاة معنى معين فإن تغير ترتيب العبارة بتقديم أو تأخير تغير المعنى .

– وقد يكون التقديم لضرب من التوسع في الكلام كما في الشعر ومراعاة الأسجاع ، فإن الشاعر قد يعسر عليه وضع الكلمات بحسب أهميتها في الكلام وقد يضطره الوزن والقافية إلى التقديم والتأخير لإقامتهما . [4]

ولقد تميز جانب كبير من شعرنزار قباني بهذه السمة الأسلوبية ، وسنحاول فيما يلي تلمس هذه الظاهرة في قصيدته " حوار ثوري مع طه حسين " يقول الشاعر في البيت 07 :

وطَوَيْتُ الدجَى أُسائِلُ نَفْسي .

أَبسيفٍ .. أَمْ وَرْدَةٍ قَدْ رَماني ؟

[1]– فاضل صالح السامرائي ، الجملة العربية تأليفها وأقسامها ، ص 37 .

[2] – المرجع نفسه ، ص 37 _ 38 .

[3] – ينظر : المرجع نفسه ، ص 45 .

[4] – ينظر : فاضل صالح السامرائي ، المرجع نفسه ، ص 49 .

حيث قدم الشاعر جملة الجار والمجرور الواقعة (مفعول به) (بسيف أو وردة) على الفعل والفاعل والمفعول به الأول ، وأصل التركيب : أرماني بسيفٍ أم وردةٍ ؟ ، وقد كان هذا التقديم لعناية الشاعر بالمقدم (أداة الرمي : سيف أم وردة) .

وفي البيت 19 يقول :

فَعَلَى الفَجْرِ مَوْجَةٌ من صَهيلٍ .

وَعَلَى النَجمِ حافرٌ لحِصانِ .

حيث قدم جملة الجار والمجرور الواقعة خبرا (فعلى الفجر) على المبتدأ (موجة)، ذلك أن الشاعر قصد التركيز على البعد الزماني ، وتقديس كلمة (الفجر) للمخزون الدلالي الذي شحنت به هذه الكلمة (استجابة الدعاء تقسيم الأرزاق على العباد ، ...) إضافة إلى الدلالات التاريخية (فالتاريخ يثبت أن الكثير من الانتصارات تحققت فجرا ، والتحريرات الكبرى تبدأ فجرا ...)

وفي البيت 20 يقول :

أَزْهَرَ البرقُ في أناملِكَ الخمسِ

وَطارَتِ للغَرْبِ عَصْفورَتانِ

فالشاعر قدم جملة الجار والمجرور (للغرب) الواقعة مفعولا به على الفاعل (عصفورتان) والاتجاه الدلالي الكامن خلف هذا التقديم والتأخير ، هو إرادة الشاعر التركيز على اتجاه الطيران أكثر من تركيزه على فعل الطيران نفسه .

وفي البيت 23 يقول :

في كِتابِ الأيامِ نوعٌ مِنَ الرَسْمِ

وفِيهِ التَفْكيرُ بِالأَلوانِ ...

حيث قدم كذلك جملة الجار والمجرور (في كتاب الأيام) الواقعة خبرا على المبتدأ (نوع) ، وذلك لأهمية المقدم ، ولفت نظر المتلقي إليه ، فكتاب (الأيام) ليس فقط سيرة ذاتية ، لكنه نوع من أنواع

الشعر المنثور الذي يحمل أفكار صاحبه – طه حسين – وهذا الكلام يقودنا إلى مقولة ناقد قديم " سيموندس " الذي يقول : " الرسم شعر صامت ، والشعر رسم بالكلمات " .

ويقول الشاعر في البيت (26) :

لَيْسَ صَعْبا لقاؤُنا بآله .

بَل لقاءُ الإِنْسانِ .. بالإِنْسانِ ..

فقدم هنا الخبر (صعبا) على الاسم (لقاؤنا) للدلالة على أن الشاعر يتحدث ويركز على صعوبة اللقاء ، لا عن اللقاء نفسه ، لأن التواصل مع الله ليس صعبا كتواصل الإنسان مع الإنسان وهو ما يعكس اختلاف الآراء والرؤى بين الناس وتضاربها وتفارقها ، وذلك لاختلاف المشارب الدينية والثقافية والفكرية ... فكل مستبد برأيه وأفكاره ، وكل يعد نفسه سيد القرار .

3– الحذف :

الحذف لغة : هو قطف الشيء ، من الطرف كما يحذف ذَنَبَ ، الدابة ، حذف الشيء : يَحْذِفُهُ حذفا : قطعه من طرفه ، والحذف الرمي عن جانب والضرب عن جانب .[1]

والحذف في الاصطلاح : إسقاط بعض الكلام أو كله بقرينة لفظية أو معنوية تدل عليه وقد عقد عبد القاهر الجرجاني بابا لحذف المبتدأ أو المفعول به ، قال فيه : " هو باب دقيق المسلك لطيف المأخذ ، عجيب الأمر شبيه بالسحر ، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر ، والصمت عن الإفادة ، أزيد للإفادة ، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبنْ "[2] ويرى النحاة أنه من شروط صحة الحذف وجود دليل مقالي أو مقامي ، وأن لا يكون في الحذف ضرر معنوي أو صناعي يقتضي عدم صحة التعبير في المعيار النحوي[3].

ويقع الحذف في المسند والمسند إليه والفضلة لمعان لطيفة تدل عليها القرائن اللغوية والمقامية ، ومن جماليته أنه متى ظهر المحذوف زال بهاء الكلام ، كما يستعان بأسلوب الحذف للمحافظة على توازن

[1]– ينظر : ابن منظور ، لسان العرب ، اعتنى بتصحيحه : أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، لبنان (د ت) ، ج 3 ، ص 93 – 94 .

[2] – عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، تحقيق السيد رشيد رضا ، دار المعارف للطباعة والنشر ، 1978 ، ص 112 .

[3] – فاضل صالح السامرائي ، الجملة العربية ، تأليفها وأقسامها ، ص 76 .

العبارة ودقة إيحاء وقعها على المتلقي ، فهو " ينشط الإيحاء ويقوم به من ناحية ، وينشط خيال المتلقي من ناحية أخرى "[1].

كما أشار علماء اللغة أن ما حقه الذكر يستقبح حذفه ، فلكل مقام مقال ، وهو بذلك يصبح وجها من وجوه الإيجاز في العربية أما المعول عليه في كشف جمالية الحذف هو الذوق المرهف وإدراك ما يمكن أن ينطوي عليه المحذوف من أسرار تكشف عن جمالية أسلوب الشاعر في قصيدته .

ومن أمثلة الحذف في القصيدة ، الذي وظفه الشاعر بصورة تشكل ظاهرة أسلوبية في القصيدة نجد عدة أنماط ، فمن حذف المسند إلى حذف المسند إليه ، إلى حذف الفاعل ، المفعول به ، الفعل الحروف ، الاسم الموصول ...

ومن صور الحذف في القصيدة على سبيل التمثيل لا الإحصاء .

نجد قول الشاعر :

قال : لابُدَّ أَنْ تَموتَ شَهيداً

مِثْلَ كُلِ العُشاقِ، قُلْتُ عَساني .

حيث حذف الشاعر جملة والتقدير : (قلت عساني أن أموت شهيدا)

ذلك أنه لو أظهر هذا المحذوف (الجملة الفعلية) لفسد الوزن هذا من جهة ومن جهة أخرى تجنبا لأشكال التكرار المملة .

ويقول الشاعر :

آهٍ يا سيّدي الذي جَعَلَ اللَيْلَ

نَهاراً ... والأَرْضَ كَالْمَهْرَجانِ ...

حيث حذف الشاعر الفعل قبل (الأرض) وتقدير الكلام : (وجعل الأرض) وذلك أيضا للمحافظة على الوزن وعدم الوقوع في التكرار وتجنبا للثقل .

[1] – مصطفى السعدني ، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، ص 139 .

ويقول الشاعر :

ما هو الشعر ؟ لن تلاقي مجيبا

هو بين الجنون والهذيان

وهنا حذف الشاعر كلمة (موجود) فتقدير الكلام :هو موجود بين الجنون و الهذيان و دلك تجنبا للثقل ، واحتراما للوزن الشعري ، وإثباتا للعجز الذي آل إليه الشعر والشعراء في عصره .

صورة أخرى يقوم الشاعر فيها بحذف أسماء العديد من الصحابة في قوله :

وحمينا محمدًا .. وعَلِيًا

وحَفِظْنا كَرامَةَ القُرْآنِ ..

فحذف الشاعر هنا العديد من صحابة الرسول (صلى الله عليه وسلم) يصح السياق أن يذكرهم فيه ومرد هذا الحذف هو اختصار الكلام وتجنب الثقل فيه والمعنى لا يتضرر لدلالة القرينة اللفظية عليه (علي) حيث يقول النبي المصطفى (صلى الله عليه وسلم) في حديث شريف : " أنا مدينة العلم وعلي بابها)

في بيت آخر يقول الشاعر :

سامِحيني .. إذا احتَرَقْتُ وأحْرَقْتُ

فَلَيْسَ الحِيادُ في إمْكاني

في هذا السياق هناك محذوفات كثيرة وراء الفعل المتعدي (أحرقت) ، فقد أحجم الشاعر عن إيراد ما كان يجب إيراده ليترك للمتلقي – الذي هو ركن أساسي ومهم في عملية الإبداع الأدبي – فسحة يتخيل من خلالها ما يقصده أو ما يمكن أن يقصده الشاعر ،ماذا أحرقت ؟ !!! فهذه الصورة يتسع فيها التأويل اتساع دلالات هذا البيت :

- أحرقت المبادئ السياسية التي كنت أومن بها .
- أحرقت حب الآخرين الزائف وأبقيت على حبي الصادق لك .
- أحرقت الكلمات الجبانة قصد التزلف والتملك للسلاطين .

- أحرقت كل الشعارات الجوفاء .... إلخ

ويقول الشاعر في ختام قصيدته :

مِصرُ .. يا مِصْرُ .. إِنَ عِشْقي خَطيرُ

فاغْفِري لي إِذا أَضَعْتُ اتِزاني

وقع الحذف بعد فعل الأمر (فاغفري لي ..) ، فالحذف هنا أراد به الشاعر جلب انتباه المتلقي ليترك المجال لمخيلته كي تتصور حالات الغفران المرتبط بخطايا كثيرة مفترضة :

- اغفري لي هذا العشق .
- فاغفري لي الخطوات المغلوطة التي تسببت في ضياع الاتزان .
- فاغفري لي قسوتي التي لم يكن قصدها سوى النهوض بالهمم .

4- الأساليب الإنشائية :

الإنشاء كلام لا يحتمل الصدق والكذب لذاته ، أو هو " ما لا يحصل مضمونه ولا يتحقق إلا إذا تلفظت به ، وينقسم إلى نوعين : إنشاء طلبي ، وإنشاء غير طلبي ، فالإنشاء غير الطلبي ما لا يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب ، أما الإنشاء الطلبي فهو الذي يستدعي مطلوبا غير حاصل في اعتقاد المتكلم وقت الطلب " [1] ، ومن مباحث الإنشاء غير الطلبي : القسم ، المدح الذم ، التعجب ... أما مباحث الإنشاء الطلبي فهي : الأمر ، النهي ، الاستفهام ، النداء ، التمني فالإنشاء إذن هو أسلوب من الأساليب المكتفية بذاتها ، فمنها الطلبي وغير الطلبي ، وقد تنوعت الأساليب الإنشائية في مدونة البحث ، وسنحاول فيما يأتي أن نتتبع أهم الأساليب الإنشائية الطلبية الواردة فيها :

4-1-الاستفهام :

" الاستفهام أسلوب من الأساليب الإنشائية ، ويعني طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل "[2].

[1] - السيد أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ، دار ابن خلدون ، الإسكندرية ، مصر ، (د ت) ، ص 62 – 63 .

[2]- حفيظة أرسلان شابسوغ ، الجملة الخبرية والجملة الطلبية (تركيبا ودلالة) ، عالم الكتب الحديث ، إربد ، الأردن ، ط 1 ، 2004 ، ص 211.

وقد تعددت مفاهيم الاستفهام ، فالسكاكي يرى أن الاستفهام يكون " لطلب حصول في الذهن ، والمطلوب حصوله في الذهن ، إما أن يكون حكما على شيء أولا يكون ، والأول هو التصديق ، ويمتنع انفكاكه من تصور الطرفين ، والثاني هو التصور ، ولا يمتنع انفكاكه من التصديق ثم المحكوم به ، إما أن يكون نفس الثبوت أو الانتفاء " [1].

وهناك من يعرفه بأنه : " طلب الفهم بأداة مخصوصة " [2] ، وهناك من يقول بأنه : " طلب الفهم وهو استخبارك عن الشيء الذي لم يتقدم علم به "[3].

وبذلك يكون الاستفهام استفسار و استخبار عن شيء ما ، لم يكن لدينا علم به من قبل سواء أكان إثباتا أم نفيا .

وتنقسم أدوات الاستفهام بحسب التصور والتصديق [*] إلى ثلاثة أقسام هي :

- ما يطلب به التصور تارة والتصديق تارة أخرى ، وهو : الهمزة .
- ما يطلب به التصديق فقط ، وهو : هل .
- ما يطلب به التصور فقط ، وهو بقية ألفاظ الاستفهام [4]

ولكل منها دلالته ومعناه وفق ما يقتضيه السياق ، وقد يخرج الاستفهام عن دلالته الحقيقية إلى دلالات مجازية كثيرة : الإنكار ، التعجب ، التوبيخ ، التحقير التهكم والسخرية والاستهزاء ، والأمر والوعيد ، والتحسر ، والتشويق ، والنفي والنهي ، ...

وسنحاول من خلال مدونة البحث كشف أهم أساليب الاستفهام الواردة فيها من أجل الوصول إلى الدلالات المضمرة في كل منها :

---

[1]– حفيظة أرسلان شابسوغ ، الجملة الخبرية و الجملة الطلبية (تركيبا ودلالة)، ، ص 211.

[2] – المرجع والصفحة نفسها.

[3] – المرجع والصفحة نفسها .

[*] التصديق : وهو الذي يسأل عن الجملة التي بعدها كلمة استفهام ، أصادقة هي أم غير صادقة ، ويجاب عنها بـ " نعم " أو " لا " . أما التصور : وفيه لا تسأل عن صدق الجملة المستفهم عنها بل تسأل عن تصور المستفهم عنه . ينظر : عبده الراجحي ، التطبيق النحوي ، ص 299 – 300)

[4] – حفيظة أرسلان شابسوغ ، المرجع السابق ، ص 212 .

1- الحيرة : استهل الشاعر قصيدته " حوار ثوري مع طه حسين " بأسلوب استفهام غير حقيقي الغرض منه الحيرة والتعجب ، حيث يقول :

ضوء عينيك .. أم هما نجمتان ؟

كلهم لا يرى .. وأنت تراني .

نقل الشاعر الجملة من سياق التشبيه إلى سياق الاستفهام الذي لا يطلب الإجابة عليه بل يطلب التصور ، أي أنه يدعو المتلقي لأن يتصور عيني " طه حسين " ، المتمثلتين في نور بصيرته التي استطاع أن يكتشف من خلالها الحقائق .

كما وردت الكثير من أساليب الاستفهام التي كانت لغرض الحيرة والتعجب منها قول الشاعر في البيت 04 :

عُمْرُ جَرْحي ... مِلْيونَ عامٍ و عامِ

هَلْ تَرَى الجُرْحَ مِنْ خِلالِ الدُخانِ ؟

وفي البيتين : 7 و 8 :

وَطَوَيْتُ الدُجى أَسائِلُ نَفْسي

أَبِسَيْفٍ ... أَمْ وَرْدَةً قَدْ رَماني ؟

كَيْفَ يَأْتي الهَوَى ... وَمِنْ أَيْنَ يَأْتي ؟

يَعْرِفُ الحُبَ دَائِمًا عِنْواني

وفي البيتين 13 و 14 :

ضَوءُ عَيْنَيْكِ ... أَمْ حِوارُ المَرايا

أَمْ هُما طائِرانِ يَحْتَرِقانِ ؟

هَلْ عُيونُ الأَديبِ نَهْرُ لَهيبٍ

أَمْ عُيونُ الأَديبِ نَهْرُ أَغاني ؟[1]

[1] -نزار قباني ، الأعمال السياسية الكاملة،474.

إذن هي استفهامات تكشف عن رغبة الشاعر في توصيل أفكاره للمتلقي ، فالشاعر في حالة مضطربة تدعوه إلى طرح هذه الإستفهامات الكثيرة التي لا يطلب من خلالها الإجابة عليها بل يطلب من المتلقي التصور معه لهذه الأحوال

2- الإنكار : وهو من ضمن المعاني التي خرج إليها الاستفهام عن دلالته الحقيقية ، ويكون " للدلالة على أن المستفهم عنه أمر منكر عرفا وشرعا " [1]

يقول الشاعر في الأبيات 49 – 50 – 51 :

يَشْتَرونَ القُصورَ ... هَلْ ثم شارٍ

لِقُبورِ الأَبْطالِ في الجولانِ ؟

يَشْتَرونَ النساءَ ... هَلْ ثم شارٍ

لِدُموعِ الأَطْفالِ في بَيْسانِ ؟

يَشْتَرونَ الزَوْجاتِ باللَحْمِ والعَظْمِ

أَيُشْرى الجَمالُ بالميزانِ ؟[2]

إذن هي تساؤلات مليئة بالغرابة والإنكار ، حيث حملت هذه الأساليب الإنشائية شحنة تعبيرية عالية مجسدة لحيرة الشاعر واستنكاره لأعمال وأفعال هؤلاء الغارقون في نعم الله) الذين يشترون القصور ويلهون بالنساء ويستمتعون بكل ملذات الدنيا دون أن يعيروا أقل اعتبار لأولئك الذين يسكنون الأكواخ ويكدون ويتعبون من أجل نيل قوت يومهم ، فتراه يحترق بلهيب هذه الأسئلة والتي تعد بؤرا عميقة في القصيدة تجعل الدلالة صادرة منها فهي مبعث الألم الذي يعانيه الشاعر .

3- التعجب : " ويكون في مقام ما يتعجب فيه المتكلم من مضمون الكلام " [3] . ومن نماذج التعجب في القصيدة قول الشاعر في البيت (56) :

---

[1] – حفيظة أرسلان شابسوغ ، الجملة الخبرية والجملة الطلبية (تركيبا ودلالة) ، ص 215 .

[2] -نزار قباني الأعمال السياسية الكاملة ،745.

[3] – حفيظة ارسلان شابسوغ ،المرجع السابق215.

يا هَوانَ الهَوانِ ... هَلْ أَصْبَحَ النِفْطُ

لَدَيْنا ... أَغْلَى مِنَ الإِنْسانِ ؟

وهذا الاستفهام يحمل دلالة تعجب الشاعر من هذا الواقع الأليم الذي انداست فيه كرامة الإنسان العربي وغدت مهمشة أمام المصالح الاقتصادية العالمية .

ويقول الشاعر في بيت آخر :

ما هُوَ الشِعْرَ ؟ لَنْ تُلاقي مُجيباً

هُوَ بَيْنَ الجُنونَ والهَذَيانِ ....إلخ

ومن خلال هذه الإستفهامات استطاع الشاعر أن يختصر الحالة المتأزمة للشعر والكتاب في عصره .

4-2-الأمر :

الأمر عند البلاغيين " طلب حصول الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام " [1] والأمر أسلوب من الأساليب الإنشائية الطلبية ، وله أربع صيغ هي : فعل الأمر ، المضارع المقرون بلام الأمر ، اسم فعل الأمر ، المصدر النائب عن فعل الأمر . [2]

" والأمر أمران : أمر حقيقي يطلب به غير الحاصل وقت الطلب وأمر مجازي يعبر عن الحاصل قبل الطلب " [3] فقد يخرج أسلوب الأمر عن دلالته الحقيقية إلى دلالات مجازية متعددة يحددها السياق أو المقام " فالأصل في الأمر ، أن يكون لطلب الفعل على سبيل الإيجاب فيخرج للدعاء أو للتهديد ، أو النصح و الإرشاد أو الإكرام ، أو الالتماس ، أو التعجيز [4] ، ...

[1] – أحمد مطلوب ، البلاغة العربية المعاني والبيان والبديع ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، العراق ، ط 1 ، 1980 ، ص 89 .

[2] – ينظر : حفيظة أرسلان شابسوغ ، الجملة الخبرية والجملة الطلبية (تركيبا ودلالة) ، ص 228 .

[3]– المرجع نفسه ، ص 229 .

[4] –المرجع والصفحة نفسها.

وسنحاول فيمل يأتي تتبع أهم الأساليب الواردة في القصيدة التي احتوت أمرا حقيقيا أو مجازيا ، من ذلك :

1–الإعجاب والمدح : يقول الشاعر مخاطبا طه حسين في صيغة أمر :

ارم نَظَّارَتيكَ كَي أَتَمَلَّى
كَيْفَ تَبْكي شَواطِئَ المَرْجانِ ..
ارم نَظَّارَتيكَ .. ما أَنْتَ أَعْمَى
إنَّما نَحْنُ جُوقَةُ العُمْيانِ ..

ومن خلال صيغة الأمر (ارم نظارتيك) الدالة على التحول من الرؤية إلى الرؤيا ، يوجه الشاعر الخطاب قائلا : يا طه حسين ، قد أدركت فعلا الدور المنوط بك كأديب ومفكر وعلمت علم اليقين القيمة الحقيقية للإنسان المفكر المثقف وأدركت ببصيرتك الثاقبة التي غفل عنها مفكرو وأدباء الحاضر والتي ينبغي أن يكونوا عليها ، واستطعت الولوج إلى عالم الحقيقة باقتحامك أسوار المعرفة والعلم وبلوغ الشأن الأكبر فيه ، على الرغم من أنك – يا طه حسين –كنت فاقدا نور عينيك ، لكن ذلك لم يثن من عزيمتك فقد كافحت و ناضلت بقلمك واستطعت أن تحقق ما عجز عنه ذوو الأبصار في عصرنا الحاضر .

2 – التوجع والحسرة والشكوى : وقد يخرج أسلوب الأمر إلى معاني التوجع والحسرة والشكوى وفي ذلك يقول الشاعر :

عُدْ إِلَيْنا ...فَإِنَ عَصرَكَ عَصْرٌ
ذَهَبي ... وَنَحْنُ عَصْرٌ ثاني

ويقول :

عُد إِلَيْنا ... فَإِنَ ما يَكْتُبَ اليَوْمَ
صَغيرُ الرُؤَى ... صَغيرُ المَعَاني

ويقول أيضا :

أَيُّها الغَاضِبَ الكَبيرَ .. تَأَمَل

كَيْفَ صارَ الكِتابَ كَالخِرْفانِ

هذه كلها أساليب إنشائية طلبية جاءت في صيغة الأمر لكنه ليس أمرا حقيقيا ، بل خرج الأمر في هذه السياقات إلى دلالات مجازية أخرى الغرض منها التوجع والحسرة والشكوى فالشاعر يدعو " طه حسين " ليعاين الفرق بين الماضي والحاضر ويقف على الحالة المزرية التي آل إليها الأدب والفكر العربي وكيف غدا الكتاب في أدنى الدرجات ، فهم ينافقون الحكام ويتملقونهم ويسترضونهم من أجل طلب القربة و التزلف والشهرة ، ولو كان ذلك على حساب المبادئ والقيم التي ينبغي أن يكون عليها فكرنا وأدبنا العربي .

3- **الاستغاثة** : يقول الشاعر :

عُدْ إِلَيْنا يا سَيدي ، عُدْ إِلَيْنا .

وانْتَشَلْنا مِنْ قَبْضَةِ الطوفانِ .

يرى الشاعر في " طه حسين " رمزا للتحدي ، وسراجا يستضاء به في ظلمات اليأس والقنوط فهو حبل النجاة الذي يستند إليه للخروج من هذه الأزمة العربية الثقافية الفكرية ...باعتباره النموذج الراقي للكفاح والمثابرة .

فالشاعر يطلب من طه حسين العودة بغرض الاستغاثة به ، ليذكرهم - المفكرين والكتاب العرب – بأمجاد الأمة العربية القوية ، ويسترجع فيهم معاني التحدي والثورة من أجل إعادة البناء الحضاري .

4- النصح والإرشاد : يقول الشاعر مخاطبا حكام ومفكري عصره :

فَادْفَعوا جِزْيَةَ السُيوفِ عَلَيْكُم

لا تَعيشَ السُيوفِ بالإِحْسانِ ..

جاء هذا الأسلوب في صيغة الأمر الغرض منه النصح والإرشاد فالشاعر يدعو حكام ومفكري عصره للثورة ضد تخدر الفكر العربي ، ويسعى إلى شحن وتعبئة النفوس من أجل بث شعلة

الوعي فيهم ، وتشجيعهم على الكفاح والنضال من أجل استرجاع كرامة الإنسان العربي في كل الميادين .

5– الالتماس : إضافة إلى ما تقدم خرج الأمر في القصيدة إلى معاني الالتماس حين يقول الشاعر مخاطبا مصر :

سامِحيني يا مِصْرُ ... إِنْ جَمَحَ الشِّعرُ
فَطَعْمُ الحَريقُ تَحْتَ لِساني
سامِحيني ... فَأَنْت أَم المروءاتِ
وَأَمْ السَمَاحِ والغُفْرانِ ...
سامِحيني ... إِذا احْتَرَقْتُ وَ أَحْرَقْتُ
فَلَيْسَ الحياء في إمكاني
مصر ... يا مِصْرَ ... إِنْ عِشْقي خَطيرٌ
فَاغْفِري لي إِذا أَضَعْتُ اتزاني ...

فجاءت صيغ الأمر : لغرض الالتماس والاعتذار ، فالشاعر يعتذر من مصر ، ويلتمس منها السماح والغفران ، إذا أحرق بكلامه تلك الشعارات المزيفة التي يدعي أصحابها حب وطنهم .

4–3– النداء :

النداء من الأساليب الإنشائية ، " وهو طلب إقبال بحرف نائب مناب (أدعو) ، وللنداء أدوات تستعمل لنداء القريب كالهمزة وأي و باقي الأدوات تستعمل لنداء البعيد وهي: يا وأيا و هيا و آ ، وقد ينزل القريب منزله البعيد ، وينادي بإحدى أدواته ، ويكون ذلك للتعظيم ، أو التحقير أو للتنبيه على أن المخاطب غافلٌ لاهٍ ، فينظر إليه البليغ على أن وجوده المادي لا قيمة له وكذلك ينزل البعيد منزلة القريب فينادى بالهمزة ، وأي إشعارا بأنه حاضر في الذهن ماثل في الحاضر " [1] وعليه فإن أسلوب النداء في حقيقته يستعان به لتنبيه المنادى وجعله يستجيب للمتكلم ، " فالجملة الندائية

[1] – حفيظة أرسلان شابسوغ ، الجملة الخبرية والجملة الطلبية (تركيبا ودلالة) ، ص 248 .

تضفي على التركيب شحنة هامة فتوجه إلى السامع والمتكلم ، وهي جمل نحوية قائمة على بنية سطحية إنشائية وبنية مضمرة خبرية ، وتعد جملة النداء ضرب من التوسعة والفضلة عندما تقع في آخر التركيب " [1] ، وقد يخرج النداء عن معناه الأصلي ، وهو طلب الإقبال إلى معاني أخرى تستفاد من السياق ، كالتوجع ، والتحسر ، والاستغاثة والتعجب ، التشوق ، الزجر التحقير ... إلخ

ومن أساليب النداء ونماذج المعاني التي يخرج إليها في القصيدة :

1- التعظيم والإعجاب : يقول الشاعر :

آه يا سيدي الذي جَعَلَ اللَيْلَ

نَهارًا ... والأَرْضَ كَالمَهْرَجانِ ...

إن الشاعر هنا ينادي مخاطبه – طه حسين – ليس بغرض لفت الانتباه أو الإقبال عليه ، لكنه استعمل أسلوب النداء (يا سيدي) بغرض التعبير عن إعجابه بفكره وأدبه الذي أنار به دروب الفكر والأدب العربي في عصره ، فكان مفكرًا وأديبًا راقيا يعبر في الحقيقة عن الروح الإبداعية النادرة في الواقع الإنساني .

يقول الشاعر أيضا في البيت (18) :

أَيُّهَا الفَارِسَ الذي اقْتَحَمَ الشَمْسَ

وَأَلْقَى رَدَاءَهُ الأُرْجُواني

استخدم الشاعر أداة النداء (يا) المقدرة التي تستعمل لنداء البعيد ، وهذا فيه إشارة إلى أن المنادى على الرغم من بعده في المكان والزمان إلا أنه قريب إلى القلب حاضر في ذهن الشاعر وكأنهما في زمان ومكان واحد . وقد نعته بـ (الفارس) وذلك للتعظيم والعلو من شأنه كيف لا وقد اقتحم بفكره وأدبه حمى العلم ، وبلغ الشأو الأكبر فيه على الرغم من فقده للبصر ، إلا أنه استطاع ببصيرته

[1]- المرجع والصفحة نفسها .

أن يدرك القيمة الحقيقية للإنسان المثقف ، والتي تتمثل في قدرته على التأثير في محيطه ، وفي هذا السياق يحضرنا قوله تعالى : ﴿ فَإِنَّهَا لَا تَعْمَى ٱلْأَبْصَٰرُ وَلَٰكِن تَعْمَى ٱلْقُلُوبُ ٱلَّتِى فِى ٱلصُّدُورِ ﴾[1]

وفي البيت (27) يقول الشاعر :

أيُّها الأزهريُّ ... يا سارِقَ النَارِ

ويا كاسِرا حُدودَ الثَواني

فقد استخدم الشاعر أداة النداء (يا) لنداء البعيد عنه مكانا القريب من قلبه ، والحاضر دوما في ذهنه على الرغم من بعد الزمان والمكان ، وقد نعته بأنه الأزهريُّ وسارق النار وكاسرا حدود الثواني) ، وكلها تشبيهات بليغة استخدم معها الشاعر أداة النداء (يا) بغرض التعبير عن إعجابه بطه حسين ، هذا الرجل الذي خطف الشهرة من بين كل أقرانه ، وعلا صيته ، وحظي بالمكانة المرموقة التي تكفل التاريخ بتدوينها وحفظها للأجيال المتعاقبة . وما يدل على ذلك ويقويه عطفه بأسلوب نداء آخر (يا كاسرا ..) و يوحى كذلك بأن الشخصية المتحدث عنها قد طارت شهرتها في الآفاق ، وسطع نجمها في سماء العلم حيث لا قيود ولا حدود تحد من إبداعاتها .

كما توحي هذه الجمل الندائية في مجملها بدلالة التحسر على ذلك العصر .

2- الاستغاثة : يقول الشاعر :

عُدْ إِلَيْنا يا سيدي ، عُدْ إِلَيْنا

وانْتَشَلْنا مِنْ قَبْضَةِ الطوفانِ

فالشاعر هنا ينادي مخاطبه – طه حسين – للإقبال عليه مستخدما أداة النداء (يا) بغرض الاستغاثة و التفجع على الحال المتردية والمتقهقرة للفكر والأدب العربي

3- الزجر والتحريض يقول الشاعر :

أَيُها الغارِقونَ في نِعَمِ الله ..

وَنِعْمى المربربات الحِسانِ ..

[1] – سورة الحج ، الآية 46 .

استخدم الشاعر أداة النداء (أي) ، لتنبيه الحكام والأدباء والمفكرين... من أجل لفت انتباههم لأوضاعهم السوداء النابعة أساسا من ظلام أنفسهم وخضوعهم لأهوائهم .

4- التوجع والتحسر : يقول الشاعر : البيت (40) :

أَيَها الغاضِبُ الكَبيرُ ... تَأَمّلْ

كَيْفَ صَارَ الكُتَّابُ كَالخِرْفَانِ

ستعان الشاعر في هذه الجملة الندائية ، كذلك بأداة النداء (يا) المقدرة لنداء البعيد ، إشارة منه إلى أن المنادى –كما ذكرنا سالفا – قريب حاضر دائما في ذهن الشاعر ، والغرض من أسلوب النداء هنا هو التعبير عن شدة التوجع والتحسر الذي يشعر به الشاعر نحو الحالة التي آل إليها الكتَّاب العرب الذين انساقوا خلف مراسيم النفاق الاجتماعي والسياسي ، غافلين عن أداء واجبهم وما ينبغي أن يكونوا عليه من مسؤولية أخلاقية وأدبية ، وقد ناداه بـ (أيها الغاضب الكبير تأمل) ، ففي الحقيقة الغاضب يكون في حالة نفسية مضطربة أما المتأمل فيحتاج لأن تكون النفس هادئة مطمئنة ، لكن هذا التناقض بين الاضطراب والتأمل ، ومن خلال أسلوب النداء (يعكس بصدق حال العصر المطبوع بطابع التأزم والتناقض والقلق ، ويقول الشاعر في البيت 45 ، و 46 ، 47 ، 48 :

تَسْتَبِدُ الأَحْزانُ بي ... فَأُنادي

آه يا مِصْرُ مِنْ بَني قَحْطانِ ...

تاجَرُوا فِيكِ ... ساوموكِ ... اسْتَباحوكِ ...

وباعوكِ كَاذَباتِ الأَماني

حَبَسوا الماءَ عَن شِفاهِ اليَتامَى

وَأَراقوهُ في شِفاهُ الغَواني

تَرَكوا السَيْفَ والحِصانَ حَزينَيْن

وَباعوا التاريخَ للشَيْطانِ [1]

[1] -نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة ،784.

جاء أسلوب النداء (يا مصر) ، ليعبر الشاعر من خلاله عن وجعه وحسرته مما ألم بمصر من خطب ، لذلك جاء النداء (يا مصر) ، بمعنى أتأسف وأتحسر وأتوجع على كل ما حدث لك ولأهلك ولشعبك و أرضك ، من مآس وآلام جراء تخاذل الحكام باختلاف الزمان والمكان.

فتركوا بذلك العمل والثورة ، وأضاعوا تاريخ الأمة العربية وانساقوا وراء مصالحهم ودنياهم دون أن يفكروا ويخططوا ويحاولوا أن يشحذوا هممهم ويجمعوا قواهم ويبذلوا وسعهم في توحيد الأمة والنهوض بها من أجل الوقوف في وجه أعدائها .

ومن أساليب النداء الواردة في القصيدة ، والتي كان الغرض منها التوجع والتحسر نذكر أيضا ما جاء في البيت (53) :

آه يا مِصْرَ ... كَمْ تُعانِينَ مِنْهُم

والكَبيرُ الكَبيرُ ... دَوْمًا يُعاني

وفي البيت (56) :

يا هَوانَ الهَوانَ ... هَلْ أَصْبَحَ النِفْطُ

لَدَيْنا ... أَغْلى مِنَ الإِنْسانِ ؟

جاء أسلوب النداء هنا بغرض التوجع والتحسر والتعجب من أمور هذا الحاضر !! ...

4- التشوق : يقول الشاعر :

صَدَقَ المَوْعِدُ الجميلُ ... أخيراً

يا حبيبي ، ويا حبيب البيانِ .

والغرض من أسلوب النداء هنا هو التعبير عن شوقه وحنينه " لحبيب البيان "– طه حسين –

5- الالتماس : يقول الشاعر في البيت (61) :

سامحيني يا مِصْر ... إِنَ جَمَحَ الشِّعْرُ

فَطَعْمُ الحَريقِ تَحْتَ لِساني .

وفي البيت (63) :

مِصْرُ ... يا مِصْرُ ... إِنَ عِشْقي خَطيرُ

فاغفري لي إذا أضعت اتزاني .

ومن خلال هذين البيتين : جاء أسلوب النداء لغرض التماس السماح من مصر ، فالشاعر – نزار قباني – يقول : " مفاتيح الشعر عندي ثلاثة : الثورة والطفولة والجنون ".

فهو يلتمس السماح من مصر لأنه ليس بإمكانه أن يسكت و لا يحرك ساكنا جراء ما يحدث لها من تخدر عقول رجالها ومفكريها وأدبائها ...

5– بنية الصورة الشعرية :

تؤدي الصورة الشعرية دورا بالغ الأهمية بين عناصر الأداء الفني في الشعر ، ذلك أنها تمثل جزءا من مبنى القصيدة ولئن حد العرب – قديما – الشعر بالوزن والقافية ، إلا أنهم ربطوا بينه وبين التصوير الفني ، وما دامت الصورة هي جوهر الشعر وروحه فهي إذن قديمة قدم الشعر ، فالجاحظ بلغه أن " أبا عمرو الشيباني " استحسن بيتين من الشعر لمعناهما مع سوء عبارتهما فقال : " ذهب الشيخ إلى استحسان المعنى والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي ... وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة المورد وفي صحة الطبع وجودة السبك فإنما الشعر صناعة ، وضرب من النسيج ، وجنس من التصوير " [1].

أما أبو هلال العسكري فالصورة عنده تعني : " الشكل المجسد الذي تتخذه المعاني عن طريق الألفاظ " [2] ،كما يرى " ساسين عساف " أن ارتباط الصورة الشعرية بالشعر هو ارتباط وجودي " فعندما توجد الصورة يوجد بالضرورة الشعر ، وعندما يوجد الشعر تظهر تلقائيا الصورة " [3] . ويرى بعضهم أنها " الرسم بالكلمات التي تتشكل في إطار نظام من العلاقات اللغوية تتجدد بها طاقاته الإبداعية ويعبر بها الشاعر عن المعاني العميقة في نفسه ، ويفلسف بها موقفه من الواقع ويخلق بها عالمه الجديد من خلال توظيفه لطاقات اللغة المجازية وما تحمله من إمكانات دلالية وإيقاعية ويقرب

[1] – الجاحظ ، الحيوان ، تحقيق : عبد السلام هارون ، إحياء التراث العربي ، بيروت ، لبنان ، ط 3 ، 1996 ، ص 131 – 132 .

[2] – زكية خليفة مسعود ، الصورة الفنية في شعر ابن المعتز ، جامعة قار يونس ، ط 1 ، 1999 ، ص 17 .

[3]– مبروك بن غلاب ، الصورة الشعرية عند محمد العيد آل خليفة ، مذكرة ماجستير في الأدب قسم اللغة العربية وآدابها ، جامعة القاهرة ، 1987 ، ص 10 – 11

بها بين المتباعدات ليجمع بين الحسي والمعنوي ، وأيضا بين الفكر والشعور في وحدة عاطفية ، في لحظة من الزمن تتجلى فيها أحلام الشاعر وطموحاته وتكشف عن سحر الشعر وما يحمله من دهشة وجدة " [1] .

وهذا الربط بين الشعر والصورة يعني نوعا من العلاقة بين الفكر والواقع الحسي ، فتتشكل هذه العلاقة عندما يمزجها الشاعر بعواطفه وانفعالاته ويضفي عليها شيئا من الخيال .

وهذا " بول ريفردي " يرى " أن الصورة إبداع ذهني تنبثق مع الجمع بين حقيقتين واقعتين تتفاوتان في البعد قلة وكثرة " [2] .

وصفوة القول : الصورة الشعرية ، وسيلة من وسائل التعبير الفني التي يصور الشاعر من خلالها تجاربه و علاقته بالواقع الذي يعيش فيه ، ومن أهم العناصر التي تشكل الصورة الشعرية الصورة الجزئية والصورة الكلية .

5-1-الصورة الجزئية :

ونقصد بها الصورة الشعرية المعروفة عند علماء البلاغة والمتمثلة في التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز ...

وقد وظف الشاعر هذه الصورة بطرائق ودلالات مختلفة ، إلا أننا سنقتصر على الصورة الاستعارية والصورة الكنائية فقط لاعتبارات منهجية .

5-1-1-الصورة الاستعارية :

تعد الاستعارة وسيلة من وسائل التعبير البياني والتصوير الفني ، وذلك لقدرتها على تصوير أحاسيس الشاعر وتجسيدها تجسيدا يجعلها تؤثر بشكل أو بآخر على القارئ ، مما يضفي على التعبير الشعري حيوية ووضوحا ، وخروجا عن رتابة التعبير المباشر المألوف إلى التلوين الجمالي والتألق الإبداعي كما أنها " تعتبر دعامة أساسية في بناء لغة الشعر وقد استخدمت مرادفا بديلا لكلمة أو

[1] – علي الغريب ، محمد الشناوي ، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي ، مكتبة الآداب ، ط 1 ، 2003 ، ص 30 .

[2] – عبد الحميد هيمة ، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري ، اتحاد الكتاب الجزائريين ، دار هومة ، الجزائر ، ط 1 ، 2003 ، ص 57 .

مصطلح الصورة ، بل هناك من ذهب إلى أنها جوهر الشعر ، وأن الشعر في حقيقته ما هو إلا استعارة كبيرة ، والشاعر من خلالها يتمكن من إقامة العلاقات بين الأشياء ، وجمال الشعر موقوف على ما تمده هذه العلاقات من إيحاء في التعبير وطرائقه في التصوير " [1].

وفيما يلي سنحاول الوقوف على بعض الاستعارات التي وظفها الشاعر في القصيدة ونبين ما تعكسه من دلالات : يقول الشاعر :

عُمْرُ جُرْحي ، مَلْيونَ عامٍ وعامٍ .

هَلْ تَرَى الجُرْحَ مِنْ خِلالِ الدخانِ ؟

وهذه الصورة الاستعارية استلهم الشاعر عناصرها من خياله و إبداعه الشخصي حيث شبه (الجرح) بالنار أو الرماد ، فحذف المشبه به و هو (النار أو الرماد) و أخذ شيئا من لوازمه (الدخان) وهو على سبيل الاستعارة المكنية :

ومن بديع الاستعارة قول الشاعر :

ما عَلَيْنا إذا جَلَسْنا بِرُكْنٍ .

وَفَتَحْنا حَقائِبَ الأَحْزانِ

وتتجلى جمالية الاستعارة في هذا البيت من خلال تشبيه (الأحزان) وهي شيء معنوي مجرد بشيء مادي (أوراق ، كتب ، رسائل ...) ،حيث تم حذف المشبه به وهو (أوراق ، كتب رسائل ...) وأخذ شيئا من لوازمه (الحقائب) ، وهو كذلك على سبيل الاستعارة المكنية إذ نلمس من خلال هذه الصورة الاستعارية مقدرة نزار قباني على تصوير أحاسيسه الوجدانية بطريقة فنية مزج فيها بين المجرد والمحسوس ليجسد من خلال هذه الصورة شدة معاناته التي يعيشها في ظل تدهور الأوضاع العربية على كافة مستوياتها .

ومن الصور الاستعارية المعبرة ، نجد قوله :

ارم نظارتيك كي أتملى

[1]- مبروك بن غلاب ، الصورة الشعرية عند محمد العيد آل خليفة ، مذكرة ماجستير في الأدب قسم اللغة العربية وآدابها ، ص 153 .

كيف تبكي شواطئ المرجان ..

يشبه الشاعر في هذا البيت " طه حسين " بـ " شواطئ المرجان " فحذف المشبه طه حسين وصرح بالمشبه به " شواطئ المرجان " ويكمن جمال هذه الصورة الاستعارية في سعي الشاعر من خلالها إلى توضيح معانيه وتوكيدها ، وجعلها أكثر تأثيرا فلنا أن نتصور كيف ستكون دموع طه حسين لو عاد إلى حاضر الشاعر ورأى ما آل إليه الفكر والأدب العربي من خمول وتردٍّ ...

ويقول الشاعر :

ذُبِحَ الشعرُ ... وَالقَصيدَةُ صارت

قِينَةً تُشْتَرى كَكُلَ القِيانِ ..

تظهر براعة التصوير الفني لدى الشاعر من خلال تحويله المعنوي محسوسا ، وذلك عن طريق التشخيص ، فهو يشخص " الشعر " في هيئة " كائن حي " يُذبحُ ويُباعُ ويُشترى حيث شبه " الشعر " بالحيوان ، وحذف المشبه به وذكر ما يدل عليه " ذبح " على سبيل الاستعارة المكنية وهي صورة رمزية أراد من خلالها الشاعر تجسيد الحالة المزرية التي آل إليها الشعر في عصره وفقد من خلالها كل طاقاته الفنية ، وقد خلفت هذه الصورة أثرا جماليا يعكس قدرة الشاعر على التأثير في المتلقي .

يقول الشاعر :

يا أَميرَ الحُروفِ ... ها هي مِصْرُ

وَرْدَةٌ تَسْتَحِمُ في شِرْياني

وهي استعارة مكنية حيث شبه الوردة بـ " امرأة " فحذف المشبه به وأبقى على شيء دال عليه " تستحم " ، كما أننا نجد استعارة مكنية أخرى " تستحم في شرياني " حيث شبه الشاعر شريانه بالبحر فحذف المشبه به " البحر " وترك شيئا من لوازمه " تستحم " ،ويمكن اعتبارها كناية عن شدة التعلق والحب والارتباط بمصر والتي تجسد حبه لمصر التي تمثل مبعث ألمه وقلقه وحيرته الذي يعانيه الشاعر جراء غفلة حكامها عنها في ملذاتهم وبعدهم عن قضايا الأمة العربية .

وقد قدّمت هذه الصورة المعنى مدعوما بالدليل عليه في صورة حركية بصرية محسوسة.

5-1-2-الصورة الكنائية :

إلى جانب استخدام الشاعر للاستعارة في بناء صوره ، فقد اعتمد أيضا على ضرب آخر يقوم على الإخفاء والستر ، وهو ما يعرف بالكناية ، وقد حدها عبد القاهر الجرجاني قائلا : " المراد بالكناية ، أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه ويجعله دليلا عليه " [1] .

كما أن أسلوب الكناية يقوم أساسا على علاقة تلازمية بين المعنى الظاهر اللفظ الصريح وغير المقصود ، والمعنى الآخر الخفي الذي يكون وراء اللفظ الصريح ، وهو المراد من التعبير ، وتكمن جماليتها وحسن أدائها في عدم التصريح باللفظ المكنى عنه ، يقول مالارميه (Mallarmé) : " أن نسمي الشيء باسمه ، يعني ذلك حذف ثلاثة أرباع نشوة القصيدة ، هذه النشوة التي تقوم على غبطة الاكتشاف شيئا فشيئا ، وهذا هو الحلم كله " [2] .

ومن هنا نقول إن الكناية صورة مبهمة يسعى المتلقي فيها إلى الكشف عن طبيعة هذا الإبهام وذلك عندما يستخدم عقله ويلمح في إيجاد المعنى المراد نقله ، أي أن هذا الخفاء أو الغموض يجعل المتلقي يُعْمِلُ فكره وعقله حتى يصل لعمق الصورة المراد الوصول إليها ، كما أن السياق يعتبر من الأمور المهمة المعينة في فهم وكشف هذه الصورة .

وفيما يلي نحاول أن نقف على بعض الصور الكنائية التي وردت في القصيدة يقول الشاعر :

أَيُّها الفارِسُ الذي اقْتَحَمَ الشَمْسَ

وأَلْقَى رِداءَهُ الأُرْجُواني

أورد الشاعر في هذا البيت كنايتين ، الأولى في صدر البيت (الذي اقتحم الشمس) : وهي كناية عن المعرفة والعلم والشهرة ، وبلوغ طه حسين درجة كبيرة من العلم ، وهي صورة لا تخلو من الرمزية فـ (الشمس) هي رمز للنور والعلم والمعرفة .

[1] – عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، موفم للنشر ، الجزائر ، 1991 ، ص 79 .

[2] – صبحي البستاني ، الصورة الشعرية في الكناية الفنية (الأصول والفروع) ، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر ، ط 1 ، 1996 ، ص 168 .

والكناية الثانية في عجز البيت (وألقى رداءه الأرجواني) ، وهو تعبير دال على الأهبة والجد والاستعداد لتغيير الاتجاه الفكري ، وخلع رداء التقاعس والكسل ، والخمول ، ورسم المسار العلمي الذي حقق الموصوف من خلال ذاته .

في مقطع آخر يقول الشاعر :

أَنْت أَرْضَعْتنا حَليبَ التَّحَدي

فَطَحَنا النُجومَ بالأَسْنانِ ...

واقْتَلَعْنا جُلودَنا بِيَدَيْنا

وَفَكَكْنا حِجارَةَ الأَكْوانِ

نلاحظ أن كل شطر يمثل كناية ، (أرضعتنا حليب التحدي) : إنها تعكس قدرة عجيبة للشاعر في ربط المتفرقات بصورة متناسقة ، وفيها دقة تصويرية نابعة من براعته الفنية ، فالشاعر يريد القول أن " طه حسين " غذّى العقول بأفكاره و علمه الذي تركه في كتبه مثل : الأيام ، الشعر الجاهلي ، السيرة الذاتية ...

(طحنا النجوم بالأسنان) : فهي كناية عن القوة والتحدي والصمود من أجل نبل المعالي ، هذا ما كان يصبوا إليه رموز الفكر العربي من أمثال طه حسين .

وقد كنَّى عن تغيير الفكر والتحول به إلى آفاق أبعد وأوسع ، والنظر إلى الحياة ببصيرة أعمق . وذلك حين قال (اقتلعنا جلودنا بيدينا) .

وقد وظّف الشاعر الكناية ، للتعبير عن الأنفة والصمود والتجلد ، والشجاعة والإقدام ، الذي تميز به أولئك الذين أفنوا حياتهم في خدمة أوطانهم وتميزهم بالعلم والمعرفة و ذلك حين يقول : (فككنا حجارة الأكوان) .

ويقول مكنيا من الذل والهوان والوضاعة ، قاصدا أولئك الذين خذلوا قضايا الأمة العربية :

ويقول الشاعر:

تَرَكوا السَيْفَ والحصانَ حَزينَيْنِ.

وباعوا التاريخ للشيطانِ

وهي كناية يرمز من خلالها الشاعر إلى أولئك الذين رضوا بالذل والهون وترك الجهاد في سبيل الوطن، أولئك الذين تركوا السيف حزينا في غمده وأبعدوه عن ساحة القتال وتركوا الحصان حزينا في مربطه وأبعدوه عن حرية التنقل والجري في ساحة القتال، ذلك أن الحصان كان له أهمية كبيرة في الحياة البدوية العربية. إذ استخدم في الترحال والتنقل والغزو والحروب، فارتبط بالعزة والنخوة والرجولة والخير والبركة.

لقد وجد الشاعر في استغلاله لهذه الصور الجزئية (الاستعارة و الكناية) أفضل وسيلة يصور من خلالها واقع الفكر والأدب في عصره ، والكيفية التي استغل بها هذه الصور جعلت نصه على قدر كبير من الفنية والجمالية .

5-2-الصورة الكلية :

الصورة الكلية هي الفكرة العامة المجسدة في شكل قصيدة أو مسرحية أو مقال .[1] وهي صورة تقوم على تشكيل مشاهد عن طريق تجميع مجموعة من الصور الجزئية المتآزرة ، وإذا كانت هذه الصور الجزئية تبدو للوهلة الأولى غير مترابطة إلا أن ثمة خيطا يجمع بينها .[2]

و المتأمل في القصيدة موضوع الدراسة يرى أن هذا الحوار شبيه بشريط سينمائي يتشكل من مجموعة مشاهد جزئية تتآزر فيما بينها لتشكل تلك اللوحة الفنية التي أبدع الشاعر في رسمها :

المشهد الأول : بداية الحوار بين الشاعر وطه حسين حيث استفتح الشاعر حواره بسؤال موجه إلى طه حسين حين قال له : " ضوء عينيك أم هما نجمتان ؟ " ، ثم بدأ يشكو له وطأة الحب وما يعانيه من ألم ، هذا الحب الذي كان مبعث ألم الشاعر كان في السابق مبعث ألم – طه حسين – وكأن قضيتهما واحدة وجرحهما واحد (كلاهما نقد ورفض واقعه وحاول التغيير نحو الأفضل)

المشهد الثاني : وفيه يظهر الشاعر مدى إعجابه بطه حسين المحاط بسور من المدح والثناء الذي يكنه اتجاهه (من البيت 14 إلى البيت 26) .

[1] – ينظر ، منير سلطان ، الصورة الفنية في شعر المتنبي ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، (د ت) ، ص 19 .

[2]– ينظر : عبد الحميد هيمة ، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري ، ص 129 .

المشهد الثالث : وفيه يسرد الشاعر الأوضاع الثقافية لعصره إضافة إلى الأوضاع الفكرية والسياسية والأدبية ... مخبرا إياه عن مدى التردي والخمول الذي طال هذه الميادين في عصره . (من البيت 27 إلى 42)

المشهد الرابع : يشكو الشاعر حالة مصر والوضع المزري الذي تتخبط فيه أم العروبة (مصر) والذي كان سببه الذين خذلوا قضايا الأمة العربية من أجل مصالحهم الخاصة (من البيت 43 إلى 60)

المشهد الخامس : بعنوان " اعتذار إلى مصر " (من 61 إلى 64) فالشاعر يقدّم اعتذاره إلى مصر ويلتمس منها السماح والغفران إن رفض وضعها بشدة : ذلك أن حبه وغيرته عليها كان أقوى من أن يتحكم في قلمه . فهو القائل : " مفاتيح الشعر عندي ثلاثة : الطفولة والثورة والجنون "

إذن هي مشاهد يعكس من خلالها الشاعر نقده الثقافي والفكري والأدبي وحتى السياسي السائد في مصر باعتبارها رأس الأمة العربية ، ويرفض واقعها بشدة .

هكذا شكّل نزار قباني تلك الصورة الكلية ببراعة فنية عالية ساهمت بدور كبير في وسم نصه بالأدبية.

6-الحقول الدلالية:

لكل مبدع عالم خاص به يستمد منه مفرداته وألفاظه ، ولكل لفظة في معجمه الشعري معنى وروح وواقع ، لكن هذه اللفظة أو الكلمة حتى تكتسب قيمتها تحتاج إلى تحديد مجموعة السياقات التي ترد فيها ، يقول مارتني : " خارج السياق لا تتوفر الكلمة على المعنى "[1].

[1] – عبد الجليل منقور ، علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2001 ، ص 88 .

ذلك أن الطريقة التي تستعمل فيها الكلمة هي التي تصنف دلالتها ضمن الدلالة الرئيسية أو القيم الحافة التي تتحدد معها الصور الأسلوبية ، لأن السياق يحمل حقائق إضافية تشارك الدلالة المعجمية للكلمة في تحديد الدلالة العامة التي قصدها المبدع أو الكاتب . [1]

وبما أن الدراسة الدلالية تمثل حلقة مهمة من حلقات التحليل الأسلوبي ، لأن كل مستويات الدراسة (الصوتي ، الصرفي ، التركيبي) تلتقي كلها في بؤرة الدلالة ، وعليه لا يمكننا فصل الدلالة عن أي مستوى من هذه المستويات على الرغم من أن الدلالة لا تظهر على السطح ،إلا أنها موجودة في العمق ، لذا تتضافر كل من البنية السطحية والبنية العميقة و تتكاملان في تحديد دلالات النص الشعري، وسنحاول فيما يلي تطبيق نظرية الحقول الدلالية على مدونة البحث ، وسيكون تطبيقنا لها انتقائيا بما يفسر الاختيارات اللغوية للشاعر نزار قباني .

حيث أن قدرة الشاعر على اختيار الكلمات المناسبة التي تعبر عن فكرته التي يود عرضها للمتلقي تسهم بقدر كبير في رفع حظه من الفن والشاعرية كما أن فهم معاني الشاعر لا يمكن الوصول إليها إلا بالنفاذ إلى مخزونه المعجمي .

6-1-مفهوم نظرية الحقول الدلالية :

الحقل الدلالي ، أو الحقل المعجمي هو مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها ، وتوضح عادة ما تحت لفظ عام يجمعها . مثال ذلك كلمات الألوان في اللغة العربية ، فهي تقع تحت المصطلح العام " لون " وتضم ألفاظ مثل : أحمر ، أزرق ، أصفر ، أخضر ، أبيض ... إلخ . وعرفه " يلمان " بقوله : " هو قطاع متكامل من المادة اللغوية يعبر عن مجال معين من الخبرة ، ولكي تفهم معنى الكلمة يجب أن تفهم مجموعة الكلمات المتصلة بها دلاليا ، فمعنى الكلمة هو محصلة علاقاتها بالكلمات الأخرى في داخل الحقل المعجمي " [2].

6-2-المبادئ التي تقوم عليها النظرية :

يتفق أصحاب هذه النظرية على جملة من مبادئ منها :

[1] – ينظر : عبد الجليل منقور،علم الدلالة أصوله و مباحثه في التراث العربي ، ص 89 .

[2] – ينظر : أحمد مختار عمر ، علم الدلالة ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط 5 ، 1998 ، ص 79 .

1- لا وحدة معجمية عضو في أكثر من حقل .

2- لا وحدة معجمية لا تنتمي إلى حقل معين .

3- لا يصح إغفال السياق الذي ترد فيه الكلمة .

4- استحالة دراسة المفردات مستقلة عن تركيبها النحوي .[1]

✓ وقد وسع بعض علماء اللغة مفهوم الحقل الدلالي ليشمل الأنواع الآتية :

5- الكلمات المترادفة والكلمات المتضادة .

6- الأوزان الاشتقاقية (الحقول الدلالية الصرفية)

7- أجزاء الكلمات وتصنيفاتها النحوية .

8- الحقول السنتجماتية ، وتشمل مجموعات الكلمات التي تترابط عن طريق الاستعمال ، ولكنها لا تقع أبدا في نفس الموقع النحوي مثل : (كلب – نباح) ، (فرس – صهيل) ، (زهر – تفتح) ... إلخ .[2]

ولعل أشمل التصنيفات التي قدمت مي مجال الحقول الدلالية وأكثرها منطقية التصنيف الذي اقترحه Greek New Testament .

ويقوم على الأقسام الأربعة التالية :[3]

- الموجودات .
- الأحداث .
  - مجرّدات .
  - العلاقات .

6-3-أهمية نظرية الحقول الدلالية :

[1] - عبد الجليل منقور ،علم الدلالة أصوله و مباحثه في التراث العربي ، ص 80 .

[2]- المرجع نفسه ، ص 80 – 81 .

[3]- المرجع نفسه ، ص 87 .

إن نظرية الحقول الدلالية ، قد أسهمت بشكل بارز في إيجاد حلول لمشكلات لغوية كانت تعتبر إلى زمن قريب – مستعصية – وتتسم بالتعقيد ، ومن جملة تلك الحلول :

- الكشف عن الفجوات المعجمية الموجودة داخل الحقل الدلالي ، والمقصود بالفجوات المعجمية عدم وجود الكلمات المناسبة لشرح فكرة معينة أو التعبير عن شيء ما .
- إيجاد التقابلات وأوجه الشبه والاختلاف بين الدلالة اللغوية داخل الحقل الدلالي الواحد وعلاقتها باللفظ الأعم ، الذي يجمعها ويمكن من بناء على ذلك إيجاد تقارب بين عدة حقول معجمية .
- تجميع المفردات اللغوية بحسب السمات التمييزية لكل صيغة لغوية ، مما يرفع ذلك اللبس الذي كان يعيق الكاتب في استعمال المفردات التي تبدو مترادفة أو متقاربة في المعنى .
- توفر له (الكاتب) معجما من الألفاظ الدقيقة الدلالة التي تقوم بالدور الأساسي في أداء الرسالة الإبلاغية أحسن الأداء . [1]

وعليه سنقوم فيما يلي بتحديد أهم الحقول الدلالية التي دار حولها موضوع القصيدة – مدونة البحث – مستعينين بالمعجم اللغوي المحدد لكل حقل .

6-4-الحقول الدلالية البارزة في القصيدة :

سيطرت على نص القصيدة عدة مفردات أدت دورا بارزا في تشكيل الموضوع العام للقصيدة ، وقد جاءت هذه المفردات في حقول مختلفة لخدمة الحقل العام وهو الحقل الثوري ومن أبرز هذه الحقول ما يلي :

" حوار ثوري مع طه حسين" عنوان يشي بالدلالة الكبرى للقصيدة، إنها الثورة على الأوضاع المتردية للفكر العربي في عصر الشاعر من أجل محاولة تغيير هذا الاتجاه الأفضل والأسمى، ولقد توزعت ألفاظ القصيدة على عدة حقول مختلفة شكلت في مجملها الموضوع العام لها، ومن أبرز الحقول الدلالية في القصيدة مايلي:

[1] – ينظر : عبد الجليل منقور ، علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي ، ص 77 .

– **حقل التوجع والألم:** ويتضمن المداخل المعجمية التالية:

الدمع، بوحي، أبكاك، أبكاني، جرحني، الجرح، الدخان، تموت، الأحزان، يحترقان، آه، تبكي، ذبح أَدْمُوا، الأحزان، آه، اليتامى، حزينين، دموع، آه، تعانين، بعاني، الهون، احترقت، أحرقت، لهيب.

– **حقل ألفاظ الحب: ويتضمن المداخل المعجمية التالية:**

العشق، حبيبي، الحب، العُشاق، الهوى، الحب، حبيبي، حبيب، عشقي.

– **حقل الطبيعة: ويضم المداخل المعجمية التالية:**

الشمس، النجم، البرق، النار، الطوفان، حجارة، النجوم، شمسا، الماء، النفط، نجمتان، الورد الأقحوان، المرجان، الأوراق، القمح، وردة، الحرير، الطيلسان، حافر، الحصان، عصفورتان، الخرفان حصان، الديدان.

– **حقل أعضاء الإنسان:**

عينيك، أجفاني، قلبي، نفسي، عيون، أناملك، لساني، الشقتان، النفس، الوجدان، الإنسان، الأسنان، جلودنا، بيدينا، يد، شرياني، شفاه، كبدها، قدميها، أدموا (الدم).

– **حقل الحيز المكاني:**

ركن، نهر، الأرض، شواطئ، الغرب، الكون، حقل، الأكوان، مرعى، الغدران، مصر القصور، القبور، الجولان، بيسان، بلادي، سيناء، الروم، الأرض.

– **حقل الحيز الزماني:**

عمرُ، عامٍ، الدجى، العصور، زمان، الليل، نهاراً، الفجر، الثواني، عصركَ، عصرٌ، اليوم، الليل التاريخ.

إذن، وكما هو ظاهر فحقول "التوجع والألم، ألفاظ الحب، الطبيعة، أعضاء الإنسان، الحيز المكاني والحيز الزماني" هي أكثر الحقول توفرا في القصيدة، وعليه يمكن تسجيل القراءات التالية:

– أكثر الشاعر من الألفاظ التوجع والألم، ليعبر عن حرقته وحسرته الشديدة جرّاء تخدر الفكر العربي في عصره، الذي انساق خلف مراسيم النفاق السياسي والاجتماعي، وغدا الأديب والكاتب كالكائن الهزلي الذي لا يحظى بالاحترام. فقد جاءت مفردات حقله تحمل دلالات الألم والتوجع

العميقين اتجاه هذا الواقع المتردي الذي يتخبط فيه الفكر العربي على كافة المستويات، وهو من خلال هذا يسرد لنا هشاشة هذا الفكر الذي يعكس تنافر الآراء العربية وتصادمها، وخفة المواقف وطيشها، وضعف الأفكار والرؤى.

– يعتبر نزار قباني من أبرز الشعراء الذين خاضوا في موضوع الحب، فقد أطلق عليه شاعر (المرأة والحب)، ومن هنا يبدو من الطبيعي أن نجد قصائده مشحونة بالمفردات المنتمية لحقل الحب، ففي مدونة البحث كل ألفاظ الحب والعشق تدل على شدة تعلق الشاعر ب"طه حسين "كأحد رموز الفكر العربي الذهبي الذين صنعوا التاريخ العربي بقوة فكرهم وعلمهم.

– إن ذلك العشق الكبير للفكر العربي في عصر "طه حسين" من طرف الشاعر كان هو السبب في معاناته مما آل إليه الفكر العربي في عصر الشاعر ،فكما يقال: "لا يصنع الحب العظيم إلا ألم عظيم".

ـ وظّف الشاعر العديد من ألفاظ الطبيعية، فالجزء الأكبر منها رمز به " لطه حسين" تلك الروح الإبداعية النادرة في الواقع الإنساني،وقد ارتبطت العديد من ألفاظ الطبيعة بالحنين لذكرى "طه حسين" والشوق له، من ذلك قوله لفظ (القمح)، الذي هو أصل رغيف الخبز ومادته الذي يمثل الغذاء الرئيسي للإنسان العربي،لكنه في القصيدة (إن تلك الأوراق حقل من القمح)، يقصد أن تلك الأوراق التي تحمل فكر وأدب "طه حسين" تمثل المرجع لكثير من المفكرين و الأدباء العرب وغيرهم.

الجزء الآخر قصد به أولئك الحكام الذين لا يكترثون لهموم رعيتهم، وإنما هم غارقون في ملذاتهم وشهواتهم. كما قصد به هؤلاء الكتاب و الأدباء الذين يكتبون من اجل نيل الحظوة و التزلف من الحكام ليس إلا.

– كما يبرز حقل الطبيعة جزءا كبيرا من ثقافة الشاعر، العاشق والمحب لكل ما هو طبيعي: الورد، الأقحوان، المرجان، الحرير، الشمس، النجم، الماء،...و قد ربطها "بطه حسين ".

- يمكن أن يوحي الجزء الآخر من حقل الطبيعة (الذي يتضمن حقل الحيوان) إلى : قوة الفكر و النخوة والعزة (حافر، حصان، عصفورتان) في عصر طه حسين ، وإلى الضعف والتدهور (خرفان الديدان) في عصر الشاعر .

- يوحي جزء من ألفاظ حقل أعضاء الإنسان في القصيدة بأن الألم و التوجع والتأسف والحزن لحاصل في نفس الشاعر إزاء ما يحدث حوله في شتى المجالات، قد كان بليغا، فقد طال الوجع كل أعضاءه وقد دلّت ألفاظ مثل: " أجفاني، قلبي، نفسي، لساني، الشفتان، شرياني..." على ذلك. كما أوحى جزء آخر من هذا الحقل إلى أعضاء " طه حسين"، وقد دلت ألفاظ مثل: "عينيك أناملك" على ذلك.

_توحي ألفاظ الحيز الزماني و المكاني بالبعد الزماني و المكاني و الجغرافي و الروحي بين الحكام و الرعية ،بين الفكر في عصر طه حسين والفكر في عصر الشاعر ،بين الأدب على أيام طه حسين و لأدب في عصر الشاعر ، إنها توحي بثنائية الماضي المجيد و الحاضر الأليم .

_ كما تدل ألفاظ الحقل الزماني على أن الشاعر يحتضن الماضي و يتخذه زمنا تعويضيا عن بؤس حاضره،و ذلك من خلال ذكر الألفاظ الدالة على ذلك (عمر ،العصور ،زمان ، عصرك التاريخ ...).

تمهيد :

لكل مبدع عالم خاص به يستمد منه مفرداته وألفاظه ، ولكل لفظة في معجمه الشعري معنى وروح وواقع ، لكن هذه اللفظة أو الكلمة حتى تكتسب قيمتها تحتاج إلى تحديد مجموعة السياقات التي ترد فيها ، يقول مارتني : " خارج السياق لا تتوفر الكلمة على المعنى "[1].

ذلك أن الطريقة التي تستعمل فيها الكلمة هي التي تصنف دلالتها ضمن الدلالة الرئيسية أو القيم الحافة التي تتحدد معها الصور الأسلوبية ، لأن السياق يحمل حقائق إضافية تشارك الدلالة المعجمية للكلمة في تحديد الدلالة العامة التي قصدها المبدع أو الكاتب . [2]

وبما أن الدراسة الدلالية تمثل حلقة مهمة من حلقات التحليل الأسلوبي ، لأن كل مستويات الدراسة (الصوتي ، الصرفي ، التركيبي) تلتقي كلها في بؤرة الدلالة ، وعليه لا يمكننا فصل الدلالة عن أي مستوى من هذه المستويات على الرغم من أن الدلالة لا تظهر على السطح ،إلا أنها موجودة في العمق ، لذا تتضافر كل من البنية السطحية والبنية العميقة و تتكاملان في تحديد دلالات النص الشعري، وسنحاول فيما يلي تطبيق نظرية الحقول الدلالية على مدونة البحث ، وسيكون تطبيقنا لها انتقائيا بما يفسر الاختيارات اللغوية للشاعر نزار قباني .

حيث أن قدرة الشاعر على اختيار الكلمات المناسبة التي تعبر عن فكرته التي يود عرضها للمتلقي تسهم بقدر كبير في رفع حظه من الفن والشاعرية كما أن فهم معاني الشاعر لا يمكن الوصول إليها إلا بالنفاذ إلى مخزونه المعجمي .

[1] – عبد الجليل منقور ، علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2001 ، ص 88 .
[2] – ينظر : المرجع نفسه ، ص 89 .

1- مفهوم نظرية الحقول الدلالية :

الحقل الدلالي ، أو الحقل المعجمي هو مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها ، وتوضح عادة ما تحت لفظ عام يجمعها . مثال ذلك كلمات الألوان في اللغة العربية ، فهي تقع تحت المصطلح العام " لون " وتضم ألفاظ مثل : أحمر ، أزرق ، أصفر ، أخضر ، أبيض ... إلخ . وعرفه " يلمان " بقوله : " هو قطاع متكامل من المادة اللغوية يعبر عن مجال معين من الخبرة " ولكي تفهم معنى الكلمة يجب أن تفهم مجموعة الكلمات المتصلة بها دلاليا ، فمعنى الكلمة هو محصلة علاقاتها بالكلمات الأخرى في داخل الحقل المعجمي " [1].

2- المبادئ التي تقوم عليها النظرية :

يتفق أصحاب هذه النظرية على جملة من مبادئ منها :

- لا وحدة معجمية عضو في أكثر من حقل .
- لا وحدة معجمية لا تنتمي إلى حقل معين .
- لا يصح إغفال السياق الذي ترد فيه الكلمة .
- استحالة دراسة المفردات مستقلة عن تركيبها النحوي .[2]

-وقد وسع بعض علماء اللغة مفهوم الحقل الدلالي ليشمل الأنواع الآتية :

- الكلمات المترادفة والكلمات المتضادة .
- الأوزان الاشتقاقية (الحقول الدلالية الصرفية)

[1] – ينظر : أحمد مختار عمر ، علم الدلالة ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط 5 ، 1998 ، ص 79 .
[2] – المرجع نفسه ، ص 80 .

- أجزاء الكلمات وتصنيفاتها النحوية .
- الحقول السنتجماتية ، وتشمل مجموعات الكلمات التي تترابط عن طريق الاستعمال ، ولكنها لا تقع أبدا في نفس الموقع النحوي مثل : (كلب – نباح) ، (فرس – صهيل) ، (زهر – تفتح) ... إلخ .[1]

ولعل أشمل التصنيفات التي قدمت مي مجال الحقول الدلالية وأكثرها منطقية التصنيف الذي اقترحه Greek New Testament .

ويقوم على الأقسام الأربعة التالية :[2]

- الموجودات .
- الأحداث .
- المجرّدات .
- العلاقات .

3- أهمية نظرية الحقول الدلالية :

إن نظرية الحقول الدلالية ، قد أسهمت بشكل بارز في إيجاد حلول لمشكلات لغوية كانت تعتبر إلى زمن قريب – مستعصية – وتتسم بالتعقيد ، ومن جملة تلك الحلول :

- الكشف عن الفجوات المعجمية الموجودة داخل الحقل الدلالي ، والمقصود بالفجوات المعجمية عدم وجود الكلمات المناسبة لشرح فكرة معينة أو التعبير عن شيء ما .

[1]- أحمد مختار عمر ، علم الدلالة ، ص 80 – 81 .
[2]- المرجع نفسه ، ص 87 .

- إيجاد التقابلات وأوجه الشبه والاختلاف بين الدلالة اللغوية داخل الحقل الدلالي الواحد ، وعلاقتها باللفظ الأعم ، الذي يجمعها ويمكن من بناء على ذلك إيجاد تقارب بين عدة حقول معجمية .

- تجميع المفردات اللغوية بحسب السمات التمييزية لكل صيغة لغوية ، مما يرفع ذلك اللبس الذي كان يعيق الكاتب في استعمال المفردات التي تبدو مترادفة أو متقاربة في المعنى .

- توفر له (الكاتب) معجما من الألفاظ الدقيقة الدلالة التي تقوم بالدور الأساسي في أداء الرسالة الإبلاغية أحسن الأداء . [1]

وعليه سنقوم فيما يلي بتحديد أهم الحقول الدلالية التي دار حولها موضوع القصيدة – مدونة البحث – مستعينين بالمعجم اللغوي المحدد لكل حقل .

4- الحقول الدلالية البارزة في القصيدة :

سيطرت على نص القصيدة عدة مفردات أدت دورا بارزا في تشكيل الموضوع العام للقصيدة ، وقد جاءت هذه المفردات في حقول مختلفة لخدمة الحقل العام وهو الحقل الثوري ومن أبرز هذه الحقول ما يلي :

" حوار ثوري مع طه حسين" عنوان يشي بالدلالة الكبرى للقصيدة، إنها الثورة على الأوضاع المتردية للفكر العربي في عصر الشاعر من أجل محاولة تغيير هذا الاتجاه الأفضل والأسمى، ولقد

[1] – ينظر : عبد الجليل منقور ، علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي ، ص 77 .

توزعت ألفاظ القصيدة على عدة حقول مختلفة شكلت في مجملها الموضوع العام لها، ومن أبرز الحقول الدلالية في القصيدة مايلي:

1- **حقل التوجع والألم**: ويتضمن المداخل المعجمية التالية:

الدمع، بوحي، أبكاك، أبكاني، جرحني، الجرح، الدخان، تموت، الأحزان، يحترقان، آه، تبكي، ذبح، أَدْمُوا، الأحزان، آه، اليتامى، حزينين، دموع، آه، تعانين، بعاني، الهون، احترقت، أحرقت، لهيب.

2- حقل ألفاظ الحب: ويتضمن المداخل المعجمية التالية:

العشق، حبيبي، الحب، العُشاق، الهوى، الحب، حبيبي، حبيب، عشقي.

3- حقل الطبيعة: ويضم المداخل المعجمية التالية:

الشمس، النجم، البرق، النار، الطوفان، حجارة، النجوم، شمسا، الماء، النفط، نجمتان، الورد، الأقحوان، المرجان، الأوراق، القمح، وردة، الحرير، الطيلسان، حافر، الحصان، عصفورتان، الخرفان، حصان، الديدان.

4- حقل أعضاء الإنسان:

عينيك، أجفاني، قلبي، نفسي، عيون، أناملك، لساني، الشقتان، النفس، الوجدان، الإنسان، الأسنان، جلودنا، بيدينا، يد، شرياني، شفاه، كبدها، قدميها، أدموا (الدم).

5- حقل الحيز المكاني:

، ركن، نهر، الأرض، شواطئ، الغرب، الكون، حقل، الأكوان، مرعى، الغدران، مصر، القصور، القبور، الجولان، بيسان، بلادي، سيناء، الروم، الأرض.

6- حقل الحيز الزماني:

، عامٍ، الدجى، العصور، زمان، الليل، نهاراً، الفجر، الثواني، عصركَ، عصرٌ، اليوم، الليل، التاريخ.

إذن، وكما هو ظاهر فحقول "التوجع والألم، ألفاظ الحب، الطبيعة، أعضاء الإنسان، الحيز المكاني والحيز الزماني" هي أكثر الحقول توفرا في القصيدة، وعليه يمكن تسجيل القراءات التالية:

- أكثر الشاعر من الألفاظ التوجع والألم، ليعبر عن حرقته وحسرته الشديدة جرّاء تخدر الفكر العربي في عصره، الذي انساق خلف مراسيم النفاق السياسي والاجتماعي، وغدا الأديب والكاتب كالكائن الهزلي الذي لا يحظى بالاحترام. فقد جاءت مفردات حقله تحمل دلالات الألم والتوجع العميقين اتجاه هذا الواقع المتردي الذي يتخبط فيه الفكر العربي علىكافة المستويات، وهو من خلال هذا يسرد لنا هشاشة هذا الفكر الذي يعكس تنافر الآراء العربية وتصادمها، وخفة المواقف وطيشها، وضعف الأفكار والرؤى.

- يعتبر نزار قباني من أبرز الشعراء الذين خاضوا في موضوع الحب، فقد أطلق عليه شاعر (المرأة والحب)، ومن هنا يبدو من الطبيعي أن نجد قصائده مشحونة بالمفردات المنتمية لحقل الحب، ففي مدونة البحث كل ألفاظ الحب والعشق تدل على شدة تعلق الشاعر ب"طه حسين "كأحد رموز الفكر العربي الذهبي الذين صنعوا التاريخ العربي بقوة فكرهم وعلمهم.

– إن ذلك العشق الكبير للفكر العربي في عصر "طه حسين" من طرف الشاعر كان هو السبب في معاناته مما آل إليه الفكر العربي في عصر الشاعر ،فكما يقال: "لا يصنع الحب العظيم إلا ألم عظيم".

ـ وظّف الشاعر العديد من ألفاظ الطبيعية، فالجزء الأكبر منها رمز به " لطه حسين" تلك الروح الإبداعية النادرة في الواقع الإنساني،وقد ارتبطت العديد من ألفاظ الطبيعة بالحنين لذكرى "طه حسين" والشوق له، من ذلك قوله لفظ (القمح)، الذي هو أصل رغيف الخبز ومادته الذي يمثل الغذاء الرئيسي للإنسان العربي،لكنه في القصيدة (إن تلك الأوراق حقل من القمح)، يقصد أن تلك الأوراق التي تحمل فكر وأدب "طه حسين" تمثل المرجع لكثير من المفكرين و الأدباء العرب وغيرهم.

الجزء الآخر قصد به أولئك الحكام الذين لا يكترثون لهموم رعيتهم، وإنما هم غارقون في ملذاتهم وشهواتهم. كما قصد به هؤلاء الكتاب و الأدباء الذين يكتبون من اجل نيل الحظوة و التزلف من الحكام ليس إلا.

– كما يبرز حقل الطبيعة جزءا كبيرا من ثقافة الشاعر، العاشق والمحب لكل ما هو طبيعي: الورد، الأقحوان، المرجان، الحرير، الشمس، النجم، الماء،...و قد ربطها "بطه حسين ".

– يمكن أن يوحي الجزء الآخر من حقل الطبيعة (الذي يتضمن حقل الحيوان) إلى : قوة الفكر و النخوة والعزة (حافر، حصان، عصفورتان) في عصر طه حسين ، وإلى الضعف والتدهور (خرفان، الديدان) في عصر الشاعر .

– يوحي جزء من ألفاظ حقل أعضاء الإنسان في القصيدة بأن الألم و التوجع والتأسف والحزن لحاصل في نفس الشاعر إزاء ما يحدث حوله في شتى المجالات، قد كان بليغا، فقد طال الوجع كل أعضاءه وقد دلّت ألفاظ مثل: " أجفاني، قلبي، نفسي، لساني، الشفتان، شرياني..." على ذلك. كما أوحى جزء آخر من هذا الحقل إلى أعضاء " طه حسين"، وقد دلت ألفاظ مثل: "عينيك، أناملك" على ذلك.

_توحي ألفاظ الحيز الزماني و المكاني بالبعد الزماني و المكاني و الجغرافي و الروحي بين الحكام و الرعية ،بين الفكر في عصر طه حسين والفكر في عصر الشاعر ،بين الأدب على أيام طه حسين و لأدب في عصر الشاعر ، إنها توحي بثنائية الماضي المجيد و الحاضر الأليم .

_ كما تدل ألفاظ الحقل الزماني على ان الشاعر يحتضن الماضي و يتخذه زمنا تعويضيا عن بؤس حاضره،و ذلك من خلال ذكر الالفاظ الدالة على ذلك (عمر ،العصور ،زمان ، عصرك التاريخ ...) .

الخاتمة

الخاتمة :

لقد حاولت هذه الدراسة إبراز السمات الأسلوبية التي تشكل فرادة النص الشعري وتميزه عن غيره من النصوص، فمن خلال ما تم عرضه أمكننا الوصول إلى بعض المميزات التي تتصف بها هذه القصيدة حيث انطلقت الدراسة في جانبها التطبيقي بمحاولة لقراءة الإيقاع الخارجي والداخلي لبنية القصيدة سعيا لإبراز أثره الدلالي والجمالي فيها، فاتضحت لنا بعض السمات، منها:

1- التناسب بين موضوع القصيدة (حوار ثوري مع طه حسين)، وبحرها (الخفيف)، الذي ساعده في إبراز موقفه الثوري اتجاه الأوضاع السائدة في عصره، وبخاصة الفكر والأدب.

2- شيوع زحاف الخبن، وعلة التشعيث في القصيدة، الذي أضفى عليها حركية إيقاعية مما أدى إلى تسريع الإيقاع، وهو ما توافق مع حالة الشاعر النفسية المنفعلة ورغبته الشديدة في توصيل المعنى للمتلقي ،والتنفيس عن حالته بأسرع ما يكون.

كما يمكن قراءة هذا الشيوع من زاوية أخرى، ذلك أن الزحاف والعلة هي انحراف التفعيلات عن نسقها المألوف، وكثرة شيوعها في القصيدة يعكس من خلالها الشاعر انحراف الفكر والأدب العربي في عصره عن جادة صوابه.

3- انسجام هذا الإيقاع السريع الذي كثر فيه الزحاف والعلة مع طبيعة التجربة الشعرية للشاعر من حيث التوتر والانفعال جرّاء هذه الأوضاع المتدهورة.

4- توظيف الشاعر للقافية المتواترة المطلقة أسهم في ضبط نهايات الأبيات وانسجامها، كما أسهم في بناء الإيقاع العام للقصيدة.

5- كان صوت النون رويا للقصيدة، وقد أسهم هذا الصوت في تصوير ذلك التوجع وتلك الحسرة التي سيطرت على الشاعر، وما يصحب كل ذلك من حنين وشوق لذكرى طه حسين.

6- كانت الكسرة حركة الروي في القصيدة لتعبر عن الانكسار النفسي والحزن العميق الذي سيطر عن الحالة النفسية للشاعر جرّاء تدهور أوضاع الفكر العربي.

7- طغى المقطع القصير المفتوح في القصيدة عاكسا بذلك الحالة الانفعالية المضطربة الثائرة للشاعر تجاه واقع الفكر العربي، والانفتاح يعكس موقف الشاعر الثوري الذي يريد إيصاله إلى المتلقي.

8- كما أسهمت الدراسة الصوتية في الكشف عن جماليات النص الإبداعي، وذلك من خلال الأصوات وتكراراتها، وقد سجلنا حضورا قويا لبعض الأصوات مثل: ن، م، ل، ر، وهي أصوات مجهورة ساعدت الشاعر في التعبير الجهير عن حال الفكر والأدب العربي، وحال الكتاب واللفظ والعطاء الإبداعي، وإبراز الانحراف الذي سيطر على العناصر المكوّنة للمشهد الثقافي العربي.

9- وظّف الشاعر الجهر في مقام الغضب والثورة، ووظف المد والهمس في مقام الحنين والتشكي والحزن والحسرة.

10- أسهم التكرار في القيام بدور كبير في بناء الإيقاع العام للقصيدة، وقد وظفه الشاعر من خلال تكرار الأصوات والكلمات، وكذا بعض التراكيب النحوية وذلك قصد الإلحاح ولفت نظر المتلقي إلى ما أراد أن ينقله إليه.

وظف الشاعر الوحدات المورفوتركيبية وفق أنماط أسهمت في إثراء شعرية النص، وقد اتضح من خلال دراسة هذه الوحدات بعض السمات منها:

11- تميزت لغة القصيدة بالانفعالية، ويعود ذلك إلى أن النص يتسم بالحركية وعدم الثبات، وهذا من خلال الحضور الطاغي للأفعال مقارنة بالصفات.

12- طغيان الزمن الماضي في القصيدة، وهو ما يعكس احتضان الشاعر للماضي ونفوره من حاضره، ذلك أن الماضي يحمل دلالة القوة والازدهار الفكري الذي كان من سمات أدباء ومفكري ذلك العصر (عصر طه حسين) .

13- حضور ذات الشاعر كان قويا، من خلال كثرة توظيفه لضمير المتكلم المفرد أو الجمع .

14- تميزت القصيدة بالحضور الطاغي للتعريف مقارنة بالتنكير، فالشاعر يريد من خلاله الإفصاح بقوة عما يكابده من ألم وتوجع جرّاء تدهور أوضاع الإنسان العربي.

15- تأرجحت جمل القصيدة بين الجمل الفعلية الدالة على الحركية والانفعال وبين الاسمية الدالة على الركود والسكون، فالحركية والانفعال يعكسان حالة الشاعر المضطربة و الثائرة ، والركود والسكون دالان على ركود وخمول وتخدر الفكر العربي.

16- جميع الجمل التي ورد بها تقديم وتأخير في القصيدة تتجه إلى إبراز المقدّم وإعطائه أهمية أكثر من المؤخر بلفت نظر المتلقي إليه، أو أنها كانت لداع إيقاعي مرتبط بالمحافظة على الوزن.

17- أما الحذف فقد وظّفه الشاعر في القصيدة بصورة ملفته، وكل ذلك أسهم في وسم النص بالجمالية والشاعرية.

18- وظّف الشاعر في قصيدته العديد من الأساليب الإنشائية الشيء الذي يبرز قدرته على التعبير عن مشاعره، والتأثير في المتلقي وجعله ينفعل مع انفعالاته، وذلك من خلال شحن هذه الأساليب الإنشائية بدلالات مختلفة تثري النص في جانبه الدلالي والجمالي. ومنها:

أسلوب الاستفهام: وقد وظّفه الشاعر لما يحمله من طاقة تأثيرية، وقد انزاح إلى معاني مجازية عدة: كالحيرة، الإنكار، التعجب، التكثير.وأما أسلوب الأمر: فقد خرج إلى دلالات مجازية هو الآخر: كالإعجاب والمدح، والتوجع، والحسرة، والشّكوى، والاستغاثة، والنصح والالتماس، والإرشاد.

وأما النداء: فانزاح إلى معاني التعظيم والإعجاب والاستغاثة والتوجع والتحسر والتشوق والالتماس.

19- أراد الشاعر من خلال توظيفه لصورته الشعرية أن يعبر من خلالها عن الهواجس التي تحملها نفسه المثقلة بالألم والتوجع والحسرة على واقع الفكر العربي، فكانت استعاراته وكناياته التي وظفها تصوّر ما يصحب نفسه من أحاسيس ،كما قامت بدور كبير استرعاء انتباه المتلقي وإعجابه بقدرة الشاعر وطريقته العجيبة في الربط بين الأشياء .

20- من خلال محاولة تطبيق نظرية الحقول الدلالية على القصيدة ظهر أن الحقول المهيمنة فيها هي: حقل الألم والتوجع – حقل الحب – حقل الطبيعة – حقل النبات – حقل الحيوان – حقل أعضاء الإنسان – حقل ألفاظ الإطار الزماني وحقل الإطار المكاني ، و قد عكست كل هذه الحقول شدة تألم الشاعر و وجعه من واقعه .

وفي الأخير نأمل أن نكون قد نبهنا إلى بعض الخصائص الجمالية في هذه القصيدة، ونسأل الله أن يوفق من يكمل طريق البحث ليبحر في أعماقها مكتشفا مزيدا من الخصائص الأسلوبية التي غابت عنا.

ونسأل الله التوفيق والسداد.

الملاحق

1-التعريف بالشاعر :

نزار قباني، شاعر سوري، ولد في دمشق في 1923/03/21 من أسرة متوسطة الحال، كان أبوه توفيق القباني صاحب معمل للحلويات، بدأ تعليمه، في الكلية العلمية الوطنية بدمشق وعمره سبع سنوات، وتخرج منها بعد حصوله على شهادة البكالوريا- الجزء الأول- القسم الأول، انتقل إلى مدرسة التجهيز حيث تحصّل على شهادة البكالوريا- الجزء الثاني- قسم الفلسفة، ثم التحق بكلية الحقوق بدمشق، وتخرج منها سنة 1944، وبعدها اختار مْهنة الدبلوماسية وذلك من سنة 1945-1966 انتقل خلالها بين لندن وبكين ومدريد...

وقد استفاد من عمله الدبلوماسي هذا في فنّه الأدبي، إذ تعلّم اللغة الإنجليزية واللغة الإسبانية[1].و توفي الشاعر في 3 ابريل 1998.

2-مناسبة القصيدة :

دعت مصر إلى الاحتفال بالذكرى الثالثة لرحيل عميد الأدب العربي "طه حسين" المتوفى سنة 1973م، كان ذلك سنة 1976، وكانت مصر قد خاضت حرب أكتوبر 1973، وبدأت الاحتفالية الكبيرة في ذكرى العميد، فألقيت الكلمات والقصائد حتى جاء الدور على نزار ليلقي قصيدته التي تناول فيها مدى التردي أصاب الفكر العربي، والحياة الأدبية وخطب نزار" طه حسين" قائلا :

أَيُها الأَزْهَرِيُّ .. يا سارِقَ النارِ

ويا كاسِرًا حُدودَ الثَواني

عُدْ إِلَيْنا فَإِنَ عَصْرَكَ عَصْرٌ

ذَهَبِيٌّ .. وَنَحْنُ عَصْرٌ ثَانِي

[1] -، سعد بوفلاقة ،النرجسية في شعر نزار قباني ودراسات أخرى ، الجزائر،ط1، 1994، ص 8-9.

ولم يلبث وقت طويل حتى بدأت نذر التوتر تجتاح المكان ونزار قباني يهدر بصوته القوي واصفًا حالة الفكر بأنه قد سقط في ـ من النفاق السياسي وبأن الأديب أضحى وكأنه بهلوان مضحك.

3–نص القصيدة : "حوار ثوري مع طه حسين"

ضَوْءُ عَيْنَيكَ .. أَمْ هُما نَجْمَتَانِ كلُّهُمْ لا يَرَى .. وَأَنْتَ تَرَانِي ؟
لَسْتُ أَدْرِي مَنْ أَيْنَ أَبدأُ بَوْحي شَجَرُ الدَمْعُ شَاخَ فِي أَجْفَانِي
كُتِبَ العِشْقُ، يا حَبيبي، عَلَيْنا فَهُوَ أَبْكَاكَ مِثْلَما أَبْكَانِي
عُمْرُ جُرْحي .. مِلْيونَ عامٍ وعامٍ هَلْ تَرَى الجُرْحَ مِنْ خِلاَلِ الدُّخَانِ؟
نَقَشَ الحُبُّ في دَفاتِرِ قَلْبي كُلَّ أَسْمائِه .. وَما سِمَّاني
قالَ : لا بُدَّ تَمُوتَ شهيدًا مِثْلَ كُلَّ العِشَّاقِ، قُلْتُ عَساني
وَطَوَيْتُ الدُّجي أُسائِلُ نَفْسي أَبسَيْفٍ .. أَمْ وَرْدَةٍ قَدْ رَمَاني؟
كَيْفَ يَأْتِي الهَوَى .. وَمِنْ أَيْنَ يَأْتِي؟ يَعْرِفُ الحُبُّ دائِماً عُنْواني
صَدَقَ المَوْعِدُ الجَميلُ .. أَخِيراً يا حَبيبي، وَيَا حَبيبَ البَيَانِ
ما عَلَيْنَا إِذا جَلَسْنَا بِرُكْنٍ وفَتَحْنَا حَقَائِبَ الأَحْزانَ
وَقَرَأْنا أَبا العَلاءِ قَليلاً وَقَرَأْنا (رِسالَةَ الغُفْرانِ)
أَنا في حَضْرَةِ العُصُور جَميعاً فَزَمانُ الأَديبِ .. كُلُّ الزَمانِ ..

***

ضَوءُ عَيْنَيْكَ .. أَمْ حِوارُ المَرايا أَمْ هُما طائِرانِ يَحْتَرِقانِ؟
هَلْ عُيُونُ الأَدِيبِ نَهْرُ لهيبٍ أم عُيُونُ الأديب نَهْرُ أَغاني؟
آه يا سيِّدي الذي جَعَلَ اللَيْلَ نَهاراً .. والأَرْضَ كَالمُرْجانِ ..
ارْمِ نَظَّارتَيْكَ .. كي أتَمَلَّى كَيْفَ تَبْكي شَواطِئُ المَرْجانِ..
ارْمِ نَظَّارتيك .. ماأَنْتَ أَعْمى إِنَّما نَحْنُ جَوْقَةُ العُمْيانِ ..

***

أيُّها الفارِسُ الذي اقْتَحَمَ الشَمْسَ وأَلقى رِدَاءَهُ الأُرجُواني
فَعَلى الفَجْرِ مَوْجَةٌ مِنْ صَهيلٍ وَعَلَى النَجْمِ حافرٌ لِحصَانِ ..
أزْهَرَ البَرْقُ في أَناملِكَ الخَمْسِ وطارَتْ للغَرْبِ عُصْفُورَتَان
إنَّكَ النَهْرُ .. كَمْ سَقانا كُؤوساً وكَسَانا بِالْوَرْدِ والأُقْحُوانِ
لم يَزَلْ ما كَتَبْتَهُ يُسْكِرُ الكَوْنَ وَيَجْري كالشَهْدِ تَحْتَ لِساني
في كِتابِ (الأَيّامِ) نَوْعٌ مِنَ الرَّسْمِ وَفيهِ التَفْكيرُ بِالأَلْوانِ ..
إنَّ تِلْكَ الأَوْراقُ حَقْلٌ مِنَ القَمْحِ فَمِنْ أينَ تبدأُ الشَّفَتَانِ؟
وَحْدَكَ المُبْصِرُ الذي كَشَفَ النَّفْسَ وَأَسْرى في عُتْمة الوِجْدانِ
لَيْسَ صَعْباً لِقَاءُنا بإلهٍ .. بَلْ لِقَاءُ الإِنْسانِ.. بالإِنْسَانِ ..

***

أيُّها الأَزْهَرِيُّ .. يا سارقَ النار ويا كاسراً حُدودَ الثَواني
عُدْ إِلَيْنَا .. فَإِنَّ عَصْرَكَ عَصر ذَهَبِيٌّ .. ونَحْنُ عَصْرٌ ثاني
سَقَطَ الفِكْرُ في النِفاقِ السِياسِيِّ وصارَ الأَديبُ كَالبَهْلَوانِ
يَتَعاطَى التَبْخيرَ .. يَحْتَرِفُ الرَّقْصَ .. وَيَدْعو بِالنَصْرِ للسُلْطانِ ..
عُدْ إِلَيْنا .. فَإِنَّ ما يُكْتَبُ اليَومَ صَغِيرِ الرُؤى .. صَغيرُ المَعاني
ذُبِحَ الشِعْرُ ..والقَصيدَةُ صارَتْ قينَةً تُشْتَرى كَكُلِّ القِيَانِ
جَرَّدُوها مِنْ كُلِّ شيءٍ .. وأدمَوْا قَدَمَيْها .. باللَفِّ والدَّوَرانِ
لا تَسَلْ عَنْ رَوائِعِ المُتَنّبي والشريفِ الرضيِّ، أَوْ حَسَّانِ ..
ما هُوَ الشِعْرُ ؟ لَنْ تُلاقي مُجيباً هُوَ بَيْنَ الجُنُونِ والهَذَيانِ

***

عُدْ إِلَيْنا، يا سَيِّدي، عُدْ إِلَيْنا وانْتَشِلْنا مِنْ قَبْضَةِ الطُّوفَانِ
أَنْتَ أَرْضَعْتَنا حَليبَ التَحَدّي فَطَحَنَّا النُجومَ بالأَسْنانِ ..

واقْتَلَعْنَا جُلودَنا بِيَدَيْنَا وَفَكَكْنَا حِجارَةَ الأَكْوانِ
ورَفَضْنَا كُلَّ السَلاطينِ في الأَرْضِ رَفَضْنا عِبادَةَ الأَوْثانِ
أيُّها الغاضِبُ الكَبيرُ ..تَأَمَّل كَيفَ صَار الكُتَّابُ كالخِرْفانِ
قَنِعُوا بالحَياةِ شَمْساً .. مَرْعَى واطْمَأَنّوا لِلْمَاءِ والغُدْرانِ
إنَّ أَقْسَى الأَشْياءِ للنَفْسِ ظُلْماً.. قَلَمٌ في يَدِ الجَبانِ الجَبَانِ..

***

يا أَميرَ الحُرُوفِ .. ها هِيَ مِصْرٌ وَرَدَةٌ تَسْتَحِمُّ في شِرْياني
إنَّني في حِمَى الحُسَيْنِ، وفي اللَيْلِ بَقَايا مِنْ سُورَةِ الرَحْمَنِ ..
تَسْتَبِدُّ الأَحْزانُ بي .. فأُنادي آهِ يا مِصْرُ مِنْ بَني قَحْطَانِ
تاجَرُوا فِيكِ .. ساوَمُوكِ .. اسْتَبَاحوكِ .. وباعوكِ كاذباتِ الأماني
حَبَسُوا الماءَ عَنْ شِفاهِ اليَتَامى وَأَراقُوه في شِفاهِ الغَواني
تَرَكوا السَيْفَ والحِصَانَ حَزينَيْنِ وَباعوا التاريخَ للشَيْطانِ
يَشْتَرونَ القُصورَ .. هَلْ ثَمَّ شارٍ لِقُبورِ الأَبْطالِ في الجُولانِ ؟
يَشْتَرونَ النساءَ .. هَلْ ثَمَّ شَارٍ لِدُموعِ الأَطْفالِ في بِيْسَانِ ؟
يَشْتَرونَ الزَوْجاتِ باللَحْمِ والعَظْمِ أَيُشْرَى الجَمالُ بالميزانِ ؟
يَشْتَرونَ الدُّنْيا .. وَأَهْلُ بِلادي يَنْكُشُونَ التُرابَ كَالديدانِ ..
آهِ يا مِصْرُ .. كَمْ تُعانينَ مِنْهُمْ والكَبيرُ الكَبيرُ .. دَوماً يُعاني ..
لِمَنِ الأحمرُ المُراقُ بسيناءَ يُحاكي شقائقَ النُّعْمَانِ ؟
أَكَلَتْ مِصرُ كِبْدَها .. وَسِواها رافِلٌ بالحَرِيرِ والطَيْلَسانِ ..
يا هَوَانَ الهَوانَ .. هَلْ أَصْبحَ النِفْطُ لَدَيْنا .. أَغْلَى مِنَ الإِنْسانِ ؟
أيُّها الغارِقونَ في نِعَمِ اللهِ .. ونُعْمَى المُرْبَرَباتِ الحِسَانِ ..

قَد رَدَدْنَا جَحافِلَ الرُومِ عِنْكُمْ ورَدَدْنا .. كِسْرَى أنوشِرْوانِ
وحَمَيْنَا مُحمّداً ... وعَلِيّاً وَحَفِظْنا كَرامَةَ القُرآنِ ..
فادْفَعُوا جِزْيَةَ السيوفِ عَلَيْكُمْ لا تَعيشُ السُّيوفُ بالإِحْسانِ ..
سامِحيني يا مِصْرُ .. إن جَمَحَ الشِّعْرُ فَطَعْمُ الحَرِيقِ تَحْتَ لِساني
سامِحيني .. فَأَنْتِ أُمُّ المُرُوءاتِ وأُمُّ السماحِ والغُفْرانِ ..
سامِحيني .. إذا احْتَرَقْتُ وأَحْرَقْتُ فَلَيْسَ الحِيادُ في إمْكاني
مِصْرُ .. يا مِصْرُ .. إنَ عِشْقي خَطيرٌ فاغْفِري لي إذا أَضَعْتُ اتّزاني ..[1]

[1] -نزار قباني ،الأعمال السياسية الكاملة،ص472-784.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر المراجع:

- القرآن الكريم (رواية حفص).

المصادر والمراجع:

1.ابن الأنباري ،أبو البركات كمال الدين عبد الرحمن محمد، أسرار العربية، تح: محمد بهجة البيطار، مطبوعات المجمع العلمي العربي، (دت).

2.ابن جعفر ،أبو الفرج قدامة، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، (دت).

3.ابن خلدون ،عبد الرحمن، المقدمة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، دتح، ط4، (دت).

4.ابن رشيق،القيرواني ، العمدة في نقد الشعر و تمحيصه ،شرح و ضبط :عفيف نايف حاطوم بيروت ،لبنان ،ط2 ،2006 .

5.ابن عقيل، بهاء الدين عبد الله، شرح بن عقيل على ألفية بن مالك، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، القاهرة، مصر،2004، ج1.ج3.

6.ابن منظور ،جمال الدين،لسان العرب ،دار صادر ،بيروت ،1994 ،مادة (س ل ب) .

7.ابن منظور ،جمال الدين ،لسان العرب ،تصحيح :أمين محمد عبد الوهاب و محمد الصادق العبيدي ،دار إحياء التراث العربي ،بيروت ،لبنان ،(دت)،ج3، مادة (ح ذ ف) .

8.ابن منظور،جمال الدين، لسان العرب، تصحيح: أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي، دار احياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1999، ج15، مادة (و ق ع).

9.ابن يعيش،الموصلي، شرح المفصل للزمخشري قدم له :أيميل بديع يعقوب ،دار الكتب العلمية بيروت ،لبنان ،ط1، 2001 ،ج4 .

10. أبو المكارم ،علي، الجملة الفعلية، مؤسسة المختار، القاهرة، مصر، ط1، 2007.

11. أحمد حمدان،ابتسام، الأسس الجمالية للإيقاع في العصر العباسي، دار القلم، سورية، ط1 1998.

12. الأخفش، كتاب القوافي، تح: عزة حسن، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، دمشق 1970.

13. أنيس ،إبراهيم، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1952.

14. البحراوي،سيد، العروض وإيقاع الشعر العربي محاولة لإنتاج معرفة علمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، 1993.

15. البستاني ،صبحي، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية (الأصول والفروع)، دار الفكر اللبناني بيروت، ط1، 1996.

16. بشر ،كمال، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ،2000.

17. بكار ،يوسف حسين، بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط2، 1983.

18. بلعيد ،صالح التراكيب النحوية وسياقاتها المختلفة عند الإمام عبد القاهر الجرجاني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ،(دت).

19. بليث ،هنريش، البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر: محمد العمري أفريقيا الشرق، بيروت، لبنان ، 1999.

20. بن يحي ،محمد، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث أربد، الأردن، ط1، 2010.

21. بنيس ،محمد، الشعر العربي المعاصر بنياته وإبدالاتها، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1 2001.

22. بوحوش ،رابح،اللسانيات ناتها على الخطاب الشعري،دار العلوم، عنابة الجزائر،2000.

23. بوزواوي، قاموس الأدباء والعلماء المعاصرين، دار مدين للطباعة والنشر، 2003.

24. بوفلاقة ،سعد، النرجسية في شعر نزار القباني ودراسات أخرى، وحدة بن بولعيد، الجزائر ط1، 1994.

25. بياجيه، جان، البنيوية، تر: عارف منيمنه وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، ط4 1985.

26. الجاحظ ،أبو عثمان عمرو بن بحر،الحيوان، تح: عبد السلام هارون، إحياء التراث العربي بيروت، لبنان، ط3، 1996.

27. جاكسون، ليونارد، بؤس البنيوية، تر: ثائر ديب، دار الفرقد، دمشق، ط2، 2008.

28. الجرجاني ،عبد القاهر، دلائل الإعجاز، مؤسسة الرسالة ناشرون، بيروت، ط1، 2005.

24.الجرجاني ،عبد القاهر ،دلائل الإعجاز ،موفم للنشر ،الجزائر ،1991 .

29. الجزار ،محمد فكري، لسانيات الاختلاف، إيثراك للطابعة والنشر، القاهرة ط1، 2001.

30. جيرو ،بيير، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورية، ط2 1994.

31. حسان ،تمام ، اللغة العربية معناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب ، 1994.

32. حسان ،تمام ، مناهج البحث في اللغة، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1986.

33. حساني ،أحمد ، مباحث في اللسانيات، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر،1999.

34. خليفة مسعود ،زكية، الصورة الفنية في الشعر بن المعتز، جامعة قار يونس،1999.

35. خفاجي، عبد المنعم، ومحمد السعدي، الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، ط1 1992.

36. الراجحي ،عبده، التطبيق النحوي ، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ، 1992.

37. ربايعة ،موسى سامح، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، الأردن، ط1، 2003.

38. الرديني ،عبد الكريم ، التمهيدي في أحكام التجويد، شركة الشهاب للنشر، الجزائر، 1987.

39. الرديني ،محمد عبد الكريم ، فصول في علم اللغة العام، دار الهدى، عين مليلة الجزائر،2009.

40. السد، نور الدين، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، للطباعة والنشر، الجزائر، ط1 1997.

41. السامرائي ،فاضل صالح، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر، عمان، الأردن، ط2 2007.

42. السامرائي ،فاضل صالح ، معاني النحو، شركة العاتك لصناعة الكتاب لصناعة الكتاب القاهرة، مصر ،(د ت)، ج1.

43. السعدني ،مصطفى، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديثة الناشر منشأة المعارف الإسكندرية ، (د ت).

44. سلامة أبو السعود ،أبو السعود، للإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر الإسكندرية، 2002.

45. سلطان ،منير، الصورة الفنية في شعر المتنبي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، 2002.

46. سليمان ،فتح الله أحمد، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة 2004.

47. السّمان،محمود علي، العروض القديم العربي وقوافيه، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1986.

48. شابسوغ،حفيظة أرسلان، الجملة الخبرية والجملة الطلبية (تركيبا ودلالة)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2004.

49. الشايب ،أحمد، الأسلوب دارسة تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية القاهرة، 1991.

50. شريم ،جوزيف ميشال، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات ط2، 1987.

51. الصّباغ ،رمضان، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر الاسكندرية، ط1، 2002.

52. الضالع ،محمد صالح، الأسلوبية الصوتية، دار غريب، القاهرة، 2002.

53. ضيف ،شوقي، في النقد الأدبي، دار العارف، مصر، ط6، 1981.

54. طالب إبراهيمي ،خولة، مبادئ في اللسانيات، دار القصبة، الجزائر، 2000.

55. الطرابلسي ،محمد الهادي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعية التونسية تونس، 1981.

56. حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1998.

57. عباس ،حسن، النحو الوافي، دار المعارف، مصر، ط3، (د ت)، ج1.

58. عباس ،حسن، النحو الوافي، دار المعارف، مصر، ط3، (د ت)، ج3.

59. عبد الجليل ،يوسف حسني، التمثيل الصوتي دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 1998.

60. عبد الجواد إبراهيم ،رجب، موسيقي اللغة، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط1، 2003.

61. عبيد ،محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

62. عصفور ،جابر، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط4 (د ت).

63. العطية ،خليل إبراهيم، التركيب اللغوي لشعر السياب، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة تونس، ط2، 1999.

64. عطية ،عبد الهادي عبد الله، ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي، بستان المعرفة الإسكندرية، 2002.

65. علاق، فاتح، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، منشورات إتحاد الكتاب، دمشق 2005.

66. علي ،عبد الرضا، موسيقى الشعر العربي قديمة وحديثة دراسة وتطبيق في شعر الشطر الشطرين والشعر الحر، دراسة الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997.

67. عمر ،أحمد مختار، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، 1997.

68. عمر ،أحمد مختار، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط5، 1998.

69. عياد ،شكري، موسيقي الشعر العربي (مشروع دراسة علمية)، دار المعرفة، القاهرة، ط2 1978.

70. الغريب ،علي، ومحمد الشناوي، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، مكتبة الآداب، ط1 2003.

71. الغلاييني ،مصطفى، جامع الدروس العربية، تق: عبد المنعم خفاجي، منشورات المكتبة العصرية، صيْدا، بيروت، ط28، 1993.

72. فضل ،صلاح، نظرية البنائية، في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998.

73. فلفل ،محمد عبدو، في التشكيل اللغوي للشعر مقاربات في النظرية والتطبيق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2013.

74. قباني ،نزار،الأعمال السياسية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، ط3، 1983، ج3.

75. قدور ،أحمد محمد، مبادئ اللسانيات، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، (د ت).

76. القرطاجني ،حازم، مناهج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، دار المغرب الإسلامي، المطبعة الرسمية، تونس، 1986.

77. قلاتي ،إبراهيم، قصة الإعراب، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2009.

78. كوهين ،جون، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1986.

79. كوين ،جون، النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ط4، 2000.

80. المتولي ،صبري، دراسات في علم الأصوات، دار الثقافة، القاهرة، 2004.

81. محمد ،راجح هشام عبد الباري، الدقائق المحكمات في المخارج والصفات، دار الإيمان الإسكندرية، 2006.

82. المسدي ،عبد السلام ، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 1977.

83. مطلوب ،أحمد، البلاغة العربية، المعاني البيان والبديع، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي العراق، ط1، 1980.

84. الملائكة ،نازك، قضايا الشعر المعاصر، منشورات دار الآداب، بيروت، 1962.

85. ملوك ،رابح ، ريشة الشاعر، بحث في بنية الصورة الشعرية وأنماطها عند الماغوط، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2008.

86. منقور ،عبد الجليل، علم الدلالة وأصوله ومباحث في التراث العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

87. ناظم ،حسن، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002.

88. الهاشمي ،السيد أحمد، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار خلدون الإسكندرية،مصر، (د ت).

89. الهاشمي ،محمد علي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، سوريا، ط1، 1991.

90. هيمة ،عبد الحميد، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر (شعر الشباب نموذجا) مطبعة هومة، الجزائر، ط1، 1998.

91. هيمة ،عبد الحميد، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، ط1، 2003.

92. الوجي ،عبد الرحمن، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق، ط1، 1989.

93. يموت ،غازي ، بحور الشعر العربي (عروض الخليل)، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط2 1996.

94. يوسف عبد القادر ،صلاح، في العروض و الإيقاع الشعري، الأيام، الجزائر، ط1 ،1996

95. يونس ،علي، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة 1993.

المجلات و المحاضرات:

- إسماعيل ،عز الدين، مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين، مجلة فصول، مجلد(1)، عدد(4)، يونيو 1981.
- بن يحي ،محمد، محاضرات في الأسلوبية، مكتبة ووراقة حفوظة، الوادي ، الموسم الجامعي (2013-2014).
- ربابعة، مصطفى، التكرار في الشعر الجاهلي، جامعة اليرموك، الأردن، مؤتمر النقد الأدبي 10-13 تموز 1998.
- النجار، مصلح عبد الفتاح، والنجار، أفنان عبد الفتاح، الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي، مجلة جامعة دمشق، مجلد23، العدد1، 2007.

المذكرات الجامعية:

- بديدة ،رشيد، البنيات الأسلوبية في مرثية بلقيس لنزار قباني، مذكرة ماجستير جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2011.
- بن غلاب، مبروك، الصورة الشعرية عند محمد العيد آل خليفة، مذكرة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القاهرة، 1988.
- زرناجي ،شهيرة، قصيدة عاشق من فلسطين لمحمود درويش، دراسة سيميائية دلالية على مستويات اللغة، مذكرة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الانسانية، جامعة الحاج لخضر باتنة الجزائر، 2010.

- عبد الرحمن ،محمد مروان سعيد، دراسة أسلوبية في سورة الكهف، مذكرة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2006.