الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العربي التبسي -تبسة-
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

البنية الإيقاعية و الدلالية طرد ديوان أنطق عن الهوى لعبد الله حمادي "مقاربة أسلوبية"

مذكرة معملة لنيل شهادة الماستر في اللغة و الأدب العرب

تخصص : أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين :

عبلة بوعلي

ليلى نحال

إشراف الأستاذ الدكتور :

قادري شريفة

أعضاء لجنة المناقشة

الاستـــاذ	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
علاوة ناصري	أستاذ محاضر (أ)	العربي التبسي .-تبسة-	عضوا و مناقشا
شريفة قادري	أستاذة مساعدة (أ)	العربي التبسي .-تبسة-	مشرفا و مقررا
عبد الرحمان مرواني	أستاذ مساعد (أ)	العربي التبسي .-تبسة-	رئيسا

السنة الجامعية :2019/2018

الشكر و العرفان

نشكر الله سبحانه و تعالى أولا و أخرا على فضله و توفيقه لنا فهو الأحـق بالشكرو الحمد

كما أتقدم بجزيل الشكر الى من تبنت هذا الموضوع و راعته، مصححةّ أخطائه، فلـــــهخالص الشكر و الامتنان على توجيهها و نصحها الأستاذة شريفة قادري.

كما لا يفوتني أن اتقدم بجزيل الشكر إلى اللجنة المناقشة و كل من كان لنا عوناوسندا فياتمام هذا البحث راجية من الله عز وجل أن يثبتهم خير ما يجزى به عباده.

الاهــداء

إلى من أوصاني بهما الرحمان رمز الصفاء و الحنان و الثقة و الأمان , الى من تحملا لأجلي الاحزان و تحد الصعاب، الى من ضحيا بكل شيء رغبة فــي إعلائي أمي و أبي

إلى أخواتي الذين يساندونني دائما و الذين ارى في عيونهم التفاؤل و السعــادة

شيماء، دنيا، معتز.

كما أهدي هذا العمل الى كل صديقات الدراسة و أخص بالذكر عبلة، نسرين، كريمة، ايمان.

مقدمة :

يحتاج الإنسان في بداء علاقاته مع غيره إلى عملية التواصل والتعبير عن مشاعره و أحاسيسه و أغراضه و لا يكون ذلك إلا بواسطة اللغة التي تمثل نسقا في العلامات و الإشارات و الرموز و الأصوات التي تنصب في قالب لغوي، إذن فهي الوسيلة الأولى في عملية التواصل بين الأفراد و المجتمعات، كما أنها المادة الأساسية و المكون الأول في البناء الأدبي عامة و النص الشعري خاصة، على اعتبار أن اللغة تلعب وظيفة جمالية في الشعر وتعمل على تفجير الدوال بمدلولاته نهائية' لذلك فاللغة الشعرية تختلف عن اللغة العادية بأنها مميزة في تراكيبها نحمل عواطف ومكنونات الشاعر وتجسد كيانه وتعبر عن أخيلته الممتزجة بالواقع، لهذا أحظت باهتمام كثير من الشعراء و النقاد و الدارسين المعاصرين منهم و القدامى.

ليست اللغة وحسب هي العنصر المميز في الشعر، و إنما هناك خاصية أخرى لازمت الشعر قديمة وحديثة ألا وهو الإيقاع فهو سر من أسراره، ولا يمكن تصور وجود شعر دون وجود شعر دون وجود موسيقى في ذلك الإيقاع الذي يخالط خفقات القلب في الإنسان لذلك سيبقى عنصرا جوهريا في بنية الشعر.

لاشك أن النسبة الإيقاعية تشكل مستوى أساسيا من مستويات النص الشعري إبداعا وتلقيا، وهي تستمد خصائصها من تراثها اللغوي الذي هو تغير حي ومتجدد عن مخزون الحياة الخاصة و العامة لمجتمع من المجتمعات، ومن هذا المنطلق ارتأينا اختيار موضوع لبحثنا نرصد من خلاله تجليات الظواهر الإيقاعية في ديوان أحد الشعراء الجزائريين ألا وهو "عبد الله حمادي " محاولين ربط النسبة الإيقاعية بأبعادها الدلالية فكان موضوع البحث " النسبة الإيقاعية و الدلالية في ديوان – أنطق عن الهوى – لعبد الله حمادي" أردنا أن ندرس "ديوان النطق عن الهوى" و نلج إلى عالمه، ونرهف السمع لموسيقاه التي حفل بها في محاولة لاكتشاف خصائص النسبة الإيقاعية التي تخلف القدرة على تذوقه، محاولين الوقوف على

الدلالات التي أراد الكاتب تمريرها إلى المتلقي من خلال هذه الإيقاعات، فكانت الإشكالية الأساسية للبحث "هل خدمت البنية الإيقاعية البنية لدلالية ؟ وما مدى توافقهما وتناسبهما؟

وتفرغت عن هذه الإشكالية تساؤلات جزئية أهمها :

ما ماهية الإيقاع و آراء العرب و الغرب القدامى و المحدثين حوله ؟ ما أهم البحور التي قصدها الشاعر كمبنى لديوانه سواء على المستوى العمودي أو الحر؟ هل كان انتقاد الشاعر لها أفادها للدلالات التي يقصدها ؟ وهل استطاع أن يستظهر الجمال الموسيقي للديوان من خلال اهتمامه بالإيقاع الداخلي دون أن يهمل استعمال اللغة و تحميلها بمدلولات لا متناهية ؟ وغيرها من التساؤلات .

وقد تم اختيار هذا لموضوع لعدة أسباب لعل أهمها.

– الميول الشخصي للشعر الجزائري.

– قلة البحوث التي ربطت بعض الإيقاع و الدلالة .

ومن بين الدراسات التي اعتمدنا عليها و سهلت عملنا مذكرة مقدمة نيل شاهدة ماستر و الآداب و اللغة العربية تخصص أدب حديث و معاصر بعنوان : << جمالية اللغة الشعرية في "ديوان انطق عن الهوى" لـ:"عبد الله حمادى" من إعداد" كنزة سالمي" وإشراف الدكتور: عبد الرحمان تبر ماسين – جامعة بسكرة .

ولانجاز هذا البحث عملنا على هندسة و تصميمه وفق خطة منهجية من حيث تعريفه لغة واصطلاحا، وما قدمه العرب تعريفات له' وكذا رأي الغرب في الإيقاع لنختم فصلنا بالعزف بين الإيقاع و الوزن.

وفصل ثان تطبيقي: قمنا فيه بدراسة فنية للديوان قسمناها إلى مستويات الآتية :

مستوى صوتي : درسنا من خلاله الإيقاع الخارجي المتعلق بالوزن والقافية، و الإيقاع الداخلي المتعلق بالتكرار و التجنس الصوتي.

مستوى تركيبي: اختص بدراسة أنواع الحمل من خبرية وإنشائية.

مستوى صرفي: تعلق بأبنية الأفعال و الأسماء و دلالة كل منها .

المستوى المعجمي: صنفنا فيه الحقول الدلالية الطاغي في الديوان وحتمنا الفصل يتناسب الإيقاع و الدلالة

وقد اعتمدنا في دراستنا على المنهج الأسلوبي و آلية الإحصاء، و كما يحدث لأي طالب باحث فقد واجهتنا مجموعة من الصعوبات العلمية و الشخصية، لعل أهمها يعود إلى الغموض الذي يتسم الديوان " أنطق عن الهوى" موضوع دراستنا لأن الشاعر كمالا يخفى على أحد ذو ميول صوفي كما أنه يجيد كثيرا التلاعب باللغة و إخضاعها له نتيجة لسعة ثقافية .

لا يفوتنا أن نسير إلى أهم المصادر و المراجع التي كانت سندا لنا في انجاز هذا البحث ونذكر منها:

- ديوان " أنطق على الهوى" عبد الله حمادي.
- موسيقى الشعر: لإبراهيم أنيس.
- العروض و إيقاع الشعر العربي : لسيد البحراوي وغيرها من المراجع.

وفي الختام لا يسعنا إلا أن نتقدم بجزيل الشكر للأستاذة المشرفة "قادري شريفة" على نصائحها و توجيهاتها و صبرها و تحملها لنا، كما نشكر اللجنة لقبولها مناقشة بحثنا، دون أن ننسى كل من ساعدنا ولو بكلمة تشجيع .

ونسأل الله سبحانه و تعالى التوفيق، و السداد و ندعو الله أن يكسبنا العلم وينير قلوبنا و عقولنا .

مدخل عام:

يعتبر الشعر من اشهر الفنون الأدبية وأكثرها انتشارا فهو الفن القولي الرئيسي عند العرب وبالتالي فهو الصورة التعبيرية الأولى التي ظهرت في حياة الانسان منذ العصور الأولى للتعبير والتنفيس عما يدور بنفسه [1].

مر الشعر العربي منذ نشأته بمراحل متعاقبة من النمو والتطور واتخذ في بداياته الأولية صورة جمل موسيقية ذات ايقاع كمي متسق ثم تطور إلى طور الاتساق والتحديد بمعنى التوافق النغمي مع تحديد عدد الأجزاء المتناغمة ولا يزال هذا النوع إلى غاية اليوم وهو نسق البيت الشعري في الشطرين ثم تأسيس البناء الفني للقصيدة العربية بكل جمالياته الفنية سواء على مستوى اللغةّ أو الموسيقى أو البناء وذلك على يد شعراء القرنيين السادس والسابع الميلاديين أي حوالي القرنين الثاني والأول قبل الاسلام مع امرئ القيس، طرفة بن العبد عبيد بن الأبرص ويليهم من أتى بعدهم أمثال عمرو بن كلثوم عنترة العبسي النابغة الذيباني حتى أواخر العصر الجاهلي تزامنا مع ظهور شعراء كبار امثال الاعشى، حسان بن ثابت وهذا البناء الذي قدمه الشعراء الجاهليين كان قادرا على التعبير على الحياة مجتمعاتهم وخصائصها ومشاعرهم سواء كانت عامة أو خاصة، فكان هذا البناء نموذجا بالنسبة للحياة العربية وبطبيعة الحال كانت له الغلبة في العصر في الاموي لان الحياة بقت على حالها ولم تتغير فاستمرت الحياة العربية على سيرها في هذا النمط الموروث عن العصر الجاهلي واستمر النموذج الشعري الجاهلي البدوي السائد[2].

إلا أن مظاهر التجديد في الشعر العربي بدأت أواخر العصر الأموي ، حينما بدأت الروح البدوية تترخى عن المجتمع وبدأت العناصر الأجنبية تمارس دورها في المجتمع .

1-عز الدين اسماعيل الأدب وفنونه، دار الفكر العربي القاهرة، د .ط، 2013، ص 75

2- محمد مصطفى أبو الشوارب: ايقاع الشعر العربي تطوره وتجديده، دار الوفاء، ط1، 2017، ص 14،13.

وبالتالي أصبح الشعر أكثر اندفاعا الى مسالك التجديد، فأخذت اللغة طريقها إلى التطور فظهرت لغة الاحساس وغلبت الاستعمار, ذات الأوجه المتعددة بعدما كانت الصورة محصورة في التشبيه ذات الوجه الواحد.

وفيما يخص البناء الفني فنجد أن الشعراء العباسيين ذهبوا إلى أبعد الحدود فصار الخمر هو الموضوع الأساسي للمقدمة كأبي نواس الذي يعد زعيم الشعر الخمري عند العرب،الذي ثار على التقاليد العربية والدينية ورأى في الخمرة شخصا حيا يعشق وبالتالي استبدل المقدمة الطلالية بالمقدمة الخمرية فيقول :

إلا فاسقني الخمر وقل لي هي خمر ولا تسقني يسرا اذا امكن الجهر

فعيش الفتى في سكرة بعد سكرة فإذا طال هذا عنده قصر العمر[1]

كما استحدث الشعراء وصف الطبيعة والشباب، فلم يعد الأمر مقتصرا طلل والغزل فقط، كما سعى الشاعر العباسي إلى تطوير البنية الايقاعية اطار ونسيجا فتطويرها على مستوى النسيج"البنية" الداخلية" كان على مستوى الجناس والتكرار،الطباق المقابلة،التصريح والموازنة وغيرها أما على مستوى الاطار فلم نجد سوى اللجوء إلى الأوزان القصيرة والمجزوءات البحور .

ووجد الشعراء العباسيون في القافية الملاذ الأمن والخيار الانسب لتفجير طاقات التجديد الايقاعي في هذا العصر من خلال تركيزهم على تنويع القافية كوسيلة لتطوير الايقاع.

ونفس الامر نجده عند الشعراء الاندلسيون الذين وجدوا في القافية المنفذ الوحيد لسببين اثنين: الأول لتحقيق التوازن بين النموذج الشعري المتوارث ببنيته الايقاعية التقليدية والثاني لطبيعة البيئة الاندلسية بكل مقوماتها الخاصة.

وهذا نجده واضحا في المرشحات الأندلسية التي تعد من النماذج الشعرية الجديدة في الشعر العباسي فهي ترتكز على تنوع وتغير القافية.

1- حنا الفاخوري:الجامع في التاريخ الأدب العربي،دار الجبل ،بيروت، لبنان، ط1986،1،ص695.

إذا اتينا إلى العصر الحديث نجد بقاء القافية بداية من شعر المقطوعات مرورا بالشعر المرسل ووصولا إلى الشعر الحر، حيث نجد انها الاداة الرئيسية لتطوير البنية الايقاعية للشعر العربي على مستوى الاطار، كذلك نجدها مرتبطة بطبيعة التوجه الشعري السائد فمثلا نجد أن الشعر المرسل والمقطوعات كان مرتبطا بالاتجاه الرومانسي في حين نجد أن الشعر الحر كان مرتبطا بالاتجاه الواقعي والملاحظ أن حركة الشعر الحر لم تظهر دفعة واحدة بشكلها المكتمل الذي هي عليه الأن وإنما كانت محاولات في بادئ الأمر، حيث رأى الشعراء ضرورة استحداث أشكال جديدة تتماشى وروح العصر للنهوض بالشعر، وذلك من خلال التمرد والتحرر من القيود والأشكال القديمة للقصيدة وكانت البداية مع الرومانسيين منذ خليل مطران من خلال العديد من المحاولات للتحرر إلا أن طبيعة المرحلة الرومانسية نجدها وجهت التجديد الايقاعي من خلال تركيزها على تنوع القافية دون التركيز على عدد الوحدات الايقاعية (التفاعيل)[1].

واستحدثت شعر التفعيلة في 1947 مع نازك الملائكة من خلال قصيدتها الكوليرا حيث ذكرت نازك أن بداية حركة الشعر الحر كانت سنة 1947 في العراق بل بغداد وأول قصيدة هي الكوليرا وقد نشرت في بيروت ووصل نسخها ببغداد في أول كانون الأول في ذلك العام وفي النصف الثاني من نفس الشهر صدر ديوان بدر شاكر السياب <<أزهار ذابلة>> وفيه قصيدة حرة بعنوان (هل كان حبا).

إلا أن بدر شاكر السياب ذكر في مقدمة ديوانه أساطير أن أول تجربة له من هذا القبيل كانت في قصيدة هل كان حبا فنلاحظ أن بدر شاكر السياب يدعي الاسبقية على نازك فهو أول من كتب قصيدة حرة ثم جاءت قصيدة نازك الملائكة وكتبت القصيدة الحرة وبسبب النشر جاءت قصيدة نازك أولا فنازك تدعي الأسبقية والاكتشاف معا.

1- محمد مصطفى أبو الشوارب :ايقاع الشعر العربي و تطوره وتجديده، ص121.

كما ذكرت نازك الملائكة سبب كتابة هذه القصيدة و"كنت كتبت تلك القصيدة، أصور بها مشاعري نحو مصر الشقيقة خلال وباء الكوليرا الذي داهمها وقد حاولت فيها التعبير عن وقع رجل الخيل الذي تجر عربات الموتى من ضحايا الوباء في ريف مصر وقد ساقتني ضرورة التعبير الى اكتشاف الشعر الحر".[1]

فالشاعرة ترى أن الشعر العمودي لم يستوعب مشاعرها لذلك لجات لاكتشاف الشعر الحر.

ومع تطور الوعي الفني نجد أن الشعراء بدأوا في التخلص من رواسب القصيدة الغنائية القديمة بألفاظها وصورها وشكلها وكل مبادئها الفنية، ومن ثمة التأصيل لمبادئ جديدة يحققونها في أشعارهم، حيث يعرف العالم العربي الأن عددا لا يحصى من الشعراء الجدد في الاتجاه الجديد للشعر العربي، فمثلا صلاح عبد الصبور من أبرز شعراء الحر له قصيدة بعنوان الملك لك[2] يقول :

أوحدتي ربما تعجبن، وقد تسألين

لماذا أذن ياصديقي ينور عينيك فيض سرور وحب ؟

حكاية هذا – على طولها – لا تثير السام

سأحكي الحكاية من بدئها

لحد الختام

صباي البعيد

أحن عليه ...

1–نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط1، 1962، ص23، 24.

2– نشرت هذه القصيدة بمجلة العالم العربي التي تصدر بالقاهرة ,...أكتوبر 1953، ثم نشرت في ديوانه "الناس في بلادي "

فيتبين لنا من خلال هذه الأبيات مجموعة خصائص للقصيدة الجديدة كالخصائص الفنية، حيث نجد هناك شعور عام يسر على كل وحدات القصيدة ليجعل منها كلاما متماسكا، وبناء فكريا متكاملا، كما نجد أن القصيدة ذات طابع قصصي سردي .

ثم يمضي الشاعر في رسم طفولته و أحلامه، حيث أن مرحلة الطفولة لا تفضل عن الأم فهو يرسم صورة حيث للأم المصرية فيقول [1]:

الى أمي البرة الطاهرة

تخوفني نقمة الآخرة

ونار العذاب و ما قد أعده للكافرين

وللسارقين و للاعبين

وتهتف إن عثرت رجليه

وان ظننت نحلة حوليه

<<باسم البني>>

من خلال هذه الأبيات نجد ان الشاعر قد استغنى عن معجم الشعر القديم،كذلك هناك اسطر وليس اشطر وبعضها طويل والبعض الاخر قصير، ونجدد أن وحدة الوزن في هذه الأبيات هي فعولن في كامل القصيدة ، وقد يكون في السطر الوحد تفعيلة او اكثر وذلك على حسب دفقة الشعور، ونجد أن القافية مملة فهذا التغيير كان في الجوهر القصيدة كما كان في شكلها نجده يشكل بنية ايقاعية خاصة مرتبطة بحالة شعورية معينة لشاعر بذاته. وتتراوح محاولة التجديد بين مجرد عدم التزام نظام ثابت في طول السطور وفي القوافي، مع الاحتفاظ بروح القصيدة القديمة من حيث هي بلورة للفلسفة الجمالية الشعرية، فنجد الشاعرة نازك الملائكة في ديوان "شظاياو الرماد" ترثي يوما تافها فتقول [2]:

1- عزالدين اسماعيل : الأدب وفنونه، ص 98.

2- عزالدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر، "قضاياه وظواهر القيمة و المعنوية، دار الفكر العربي، ط3، (د.ت) ص 69-70.

كان يوما تافها كان غريبا

أن تدق الساعة الكسلى وتحصى لحظاتي

أنه لم يكن يوما في حياتي

أنه قد كان تحقيقا رهيبا

هذه القصيدة ذات أسطر،وليست ابيات تختلف من حيث الطول والقصر، كما نجد أن الشاعرة لم تتقيد بنظام ثابت، دون الالتزام بحرف روي واحد، وترى نازك الملائكة أن " الشعر الحر ظاهرة عروضية قبل كل شيء .ذلك لأنه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة، ويتعلق بعدد التفعيلات في الشطر، ويعنى بترتيب الأشطر والقوافي، وأسلوب استعمال التدوير والزحاف والوتد ....."[1].

ويمثل الأدب الجزائري صفحة مهمة في الأدب العربي، والحديث عنه يشبه الحديث عن الأدب العربي في كل بيئته باعتبار أن هذا الأدب عاش العديد من الظروف والمشكلات التاريخية والفكرية التي عاشها الأدب العربي.

وقد تعرض الأدب الجزائري وشخصيته إلى هزات عنيفة كادت تفقده مقوماته وملامحه لعدم استطاعته مواجهة الغزو الثقافي فتشتت كل الجهود العقلية المنتجة، وتشرد الأدباء والشعراء الوطنيين،لذلك ساد الركود والجمود حركة الأدب، وكانه ينتظر عهدا من الاستقرار الهدوء ومن ثمة برزت العديد من تيارات الادبية في الجزائر كتيار التقليدي الذي لم يظهر أي تجديد في الوسط الأدبي حيث كان استمرار للحركة القديمة وعماده وهو المحافظة على عمود الشعر القديم .

والاحتفاظ على خصائص القصيدة العربية دون تطورفالقافية الواحدة والوزن الواحد والموضوعات الرثائية نجد أيضا التيار الرومانتيكي : في هذا التيار نجد أن الوضع السياسي وعزل الأدباء والشعراء عن الحياة العامة دافع قوي وجه بعض الادباء إلى اتجاه

1- نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر، ص 53.

فيه الكثير من النقمة والأحلام وكان تّأثر أدباء هذا التيار بمدرسة المهجر وجماعة أبولوا حيث أن ادباء الجزائريين لم يكونوا مفصولين عن تطور الحركة الشعرية في الأدب العربي خاصة الذين يلمون بالثقافة العربية إلماما كبيرا ومن بينهم عبد الكريم عقون والأخضر السائحي.

إضافة إلى التيار الواقعي الذي جاء كنتيجة لتطور الحركة الوطنية في الجزائر وذلك بعد تبلور المفاهيم القومية في اذهان الناس وكأنما لهو فرعان :فرع عربي اللغة واضح الاهداف ، شديد الارتباط بالشعب ،وفرع أخر فرنسي اللسان، غامض الأهداف، لا يعتمد الحديث وقد تمقل هذا في رواية والقصة وبعض الاشعار المستمدة من صميم الحياة الشعبية وكان ظهوره ما بين 1946-1954.[1]

ومن الملاحظ أن الشاعر الجزائري قد وجد في الدين –على اعتباره قوة حفظت للشعب عقيدته – ملاذه الذي يلتجئ إليه ووجد في التصوف راحة من الظلم الذي عمر في البلاد وقد يعثر الباحث على بعض القصائد التي تعالج موضوعات ذاتية لكنها لا تتجاوز الغزل التقليدي والفخر والخوانيات كتهنئة بمولود وغيرها حتى أن بعض الشعراء تردى لمدح الحكام الفرنسيين بطريقة بها نفاق في الأسلوب قريب من العامية وأخرون يتفانون في مدح الأشراف بإضافة صفة القدسية عليهم وكانت المعاني في الغالب ركيكة ومنحطة،كما نشطت المنظومات العلمية في النحو والبلاغة،وراح العلماء يتبارون في طول نفسها وهذا كله يمكن اعتبارها امتداد للمفهوم الذي يسود في عصر الانحطاط، ولم يمس الضعف الشعر من جانب المضمون فقط بل لحقه إلى الجانب الشكل أيضا حيث ان تأثير الثقافة الفقهية جرد من كل الملامح الجمالية، ولم يبق من عناصر القصيدة غير أجراس تفعيلة وحتى هذه نجدها قد افتقدت فشاعت الأخطاء العروضية وكثر النشاز في الايقاع

1- أبو القاسم سعدالله : دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب الجزائر، ط2،2007، ص 21- 28 بتصرف .

الموسيقي للأبيات وشاع التقليد المتكلف وفيما يخص اللغة كانت في أجود حالتها الى القمة أقرب منها إلى لغة الأدب والشعر .[1]

كما يرى محمد ناصر أن الحركة الشعرية لقصيدة التفعيلية في الجزائر قد مرت بثلاثة مراحل:

– المرحلة الأولى (1955–1962) :يرى الكثير أن ميلاد الشعر التفعيلة كان مع ظهور أول نص من الشعر الحرفي للصحافة الوطنية، وهي قصيد طريقي لأبي القاسم سعد الله، وعلينا أن نغفل تلك المحاولات التي سبقت التجربة سعد الله،كتجربة محمود رمضان وهي قصيدة "يا قلبي" التي كتبها في 1928، حيث تتميز هي الأخرى بكونها قصيدة ذات الأوزان متعددة وقوافي متنوعة وكذا اشتمالها على مقاطع لا يمكن اخضاعها لبحر ما.

وقد دعا إلى عدم اتخاذ الوزن والقافية ضرورة الضرورات اللازمة للشعر، فمحاولة كل من رمضان محمود أو سائحي أو الغوالمي تتسم بتذبذب والتردد، وأن البداية التجديد في الاشكالية الموسيقية أو البنية التعبيرية للقصيدة كانت مع أبي قاسم سعد الله، وربما من الّأسباب التي جعلت الشعراء الجزائريين يتجهون إلى هذا النوع من الشعر وهو ضرورة التحول عن هذا القالب التقليدي إلى قالب جديد يستجيب لمتطلبات الحياة ويقول سعد الله متحدثا عن دوافع الموضوعية التي جعلته يبحث عن قالب شعري جديد يتجاوب مع ما يشعر به الشاعر داخل نفسه " كنت اتابع الشعر الجزائري" منذ 1947 م باحثا فيه عن نفحات جديدة وتشكيلات تواكب الذوق الحديث، ولكن لم أجد سوى صنم يركع أمامه كل الشعراء بنغم واحد وصلاة واحدة، ومع ذلك فقد بدأت أول مرة انظم الشعر بطريقة التقليدية، اي كنت اعبد ذات الصنم واصلي في نفس المحراب، ولكني كنت شغوفا بالموسيقى الداخلية للموسيقى الداخلية في القصيدة،واستخدام الصورة في البناء " [2].

1– محمد ناصر : الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية دار الغرب الاسلامي، بيروت، ط1، 1985، ص 19، 21.

2– أبو القاسم سعد الله : دراسات في الأدب الجزائري، ص 50.

رغم أن هذه المرحلة كانت مع الاحتلال إلا أن قصيدة التفعيلة وجدت طريقها في الانتشار والتطور رغم محدودية الاشخاص والانتاج.

- "المرحلة ثانية 1962-1968 " تميزت هذه المرحلة بالضعف والركود المزمن،لانصراف بعض الشعراء للاستكمال دراستهم العليا، وتوجههم إلى الأبحاث الأكاديمية أو العمل،كما هو الحال مع محمد صالح باوية الذي انصرف إلى عمله كطبيب، وبالتالي كان حضور الشعر في هذه الفترة نسبيا دون أن ننسى أن الثورة التحريرية هي التي كانت تدفع الشعراء إلى قول الشعر حيث كانت مفجرا قويا للإبداع وكان الشعراء في تلك الفترة يكتبون لتغطية الاحداث الساخنة فكان يؤدي وظيفة اعلامية، لكن بعد الاستقلال انشغل الشعراء لمسؤوليتهم الوظيفية فقللوا من نشاطهم الابداعي فكل هذه الأسباب جعلت الحركة الشعرية بفترة من الركود المستعصي "[1].

- المرحلة الثالثة: 1968-1975م : شهدت هذه المرحلة نوعا من التطور،لضهور صحف ومجلات جديدة، حيث راحت تفتح صدرا واسع للإنتاج الأدبي الشعري ومن بين هذه الصحف نذكر :مجلة الآمال ،المجاهد الثقافي ..... ومع خلو الساحة الأدبية من الانتاج الشعري ظهرت فئة من الشعراء الشباب لم تكن معروفة من قبل وظهر اتجاهان اثنان: اتجاه يكتب الشعر العمودي والحر كمصطفى الغماري ورشيد أوزاني..... واتجاه آخر انصرف إلى الشعر الحر واعلن القطيعة التامة مع الشعر العمودي كأحمد حمدي،أزراج عمر وعبد العالي رزاقي .[2]

فالشعر الحر كان نتيجة الحساس الشعراء بضرورة التوجه إلى الشكل الحر الذي لا تحكمه القواعد والقيود كشكل التقليدي، من خلال اقامة تشكيلا موسيقيا جديد يقوم على نظام التفعيلة.

1-محمد ناصر :الشعر الجزائري الحديث، ص 161، 162.

2- المرجع نفسه: ص 166-168 بتصرف.

وكان اتصال سعد الله بالإنتاج العربي المرقي خصوصا لبنان وكذا اطلاعه على المذاهب الأدبية والمدارس الفكرية سببا مباشر في تغيير اتجاهه ومحاولة التخلص من طريقة التقليدية في الشعر حيث يقول : تماشيا مع هذا الحظ نشرت بعض القصائد التي كانت رتيبة التفاعيل ولكنها حرة القوافي مثل احتراق، أطياف .... ثم لم البث أن تحررت من التفاعيل أيضا، وقد نشرت أول قصيدة متحرر في الشعر الجزائري بعنوان طريقي ومنها هذا المقطع:[1]

سوف تدري راهبات واد عبقر

كيف عانقت شعاع المجد الاحمر

وسكب خمر بين العالمين

خمر حب وانطلاق ويقين

ومسحت أعين الفجر الوصية

وشددت النسور الوطنية

أن هذا هو ديني

فاتبعوني أو دعوني

في مروقي

فقد اخترت طريقي

يا رفيقي !

1- أبو القاسم سعد الله : دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص 51.

تمهيد :

يعد الايقاع عنصرا أساسيا من العناصر الفنية في الشعر، وله أثر بليغ في التشكيل الموسيقي، حيث لا يكاد يخلو أي نص شعري منه، والايقاع جزء أساسي نجده يشغل مكانا ثابتا وفاعلا في القصيدة، وبناء على هذا التقديم حري بنا أن نتناول المفهوم اللغوي والاصطلاحي لهذه اللفظة.

أولا :تعريف الايقاع

لغة :

يقول ابن منظور في معجمه في مادة وقع ما يلي :

وقع على الشيء ومنه وقع ووقوعا : سقط،ووقع الشيء م يدي كذلك واوقفه وغيره ووقعت من كذا أو عن كذا وقفا،ووقع المطر بالأرض،ولا يقال سقط.

والايقاع من ايقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبنيها،وسمى الخليل رحمه الله كتابا من كتبه في ذلك المعنى كتاب الايقاع [1].

ويقال أيضا وقع : يقع، وقفا وقوعا :سقط،والدواب :ربضت الابل : بركت، ويقال : وقع الطير على الأرض أو الشجر، والمطر بالأرض:حصل ،والحق ثبت والقول عليهم وجب: والكلام في نفسه أثر فيها (...) ووقع(يوقع) وقعا:

حضي واشتكى لحم قدمه من غلظ الارض والحجارة أوالشوك فهو وقع.

وأوقع المغني :بنى الألحان الغناء على موقعها وميزتها.

فالإيقاع :اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء[2].

1- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظورا : لسان العرب، دار صادر، بيروت المجلد الخامس عشر ، ط1، 2002، ص 260 – 263.

2- أحمد حسن الزيات : ابراهيم مصطفى وأخرون: المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية، اسطنبول، تركيا ج1، ص 1050.

ويقال أيضا :يقع : بفتحهما،وقوعا :سقط ،والقول عليهم وجب ،والحق ثبت،والابل: بركت (...) والايقاع : ايقاع اللحن الغناء، وهو أن يرفع الألحان ويبنيها [1].

كما يقال :وقع :الوقعة :صدمة الحرب،والواقعة :قيامة ومواقع الغيث مساقطه، ويقال وقع الشيء موقعه والوقيعة في الناس،الغيبة.

والوقيعة أيضا :القتال والجمع، وقائع، ووقع الشيء يقع، وقوعا، سقط، ووقعت من كذا وعن كذا وقعا أي سقطت، وأهل الكوفة يسمون الفعل المتعدي واقعا،ووقع في الناس وقيعة، أي اغتابهم،وهو رجل وقاع ووقاعة بالتشديد فيهما أي يغتاب الناس،والتوقيع :ما يوقع في الكتاب [2].

تستخلص من هذه التعاريف أن جذر الفعل يوحي لمعنى الصوت الذي يحدثه الشيء الذي يقع.

1-مجد الدين بن يعقوب الفيروز آبادي : القاموس محيط ، دار الكتب العلمية، لبنان، ط2، 2007، ص 790 ، 791 .

2-محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي : مختار الصحاح ، دار الكتب الحديث، الكويت، ط1، 1993، ص 687.

اصطلاحا :

يشكل الايقاع أحد العناصر الهامة في الشعر العربي، حيث جاء في معجم المصطلحات أن الايقاع هو ذلك التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت أو النور والظلام أو الحركة والسكون أو القوة والضعف(....) والايقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعا، فهو بمثابة القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال الادب والفن، ويستطيع الفنان أو الأديب أن يعتمد على الايقاع بإتباعه طريقة من ثلاثة : التكرار أو التعاقب أو الترابط "[1].

ويتضح لنا من التعريف يتضح لنا أن الايقاع بمثابة القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من الاعمال الأدبية، أو ظاهرة متواترة بين مختلف الحالات كالحركة والسكون ،فالإيقاع يقوم على الحركة والزمن المحدود .

في حين يرى مصطفى جمال الدين أن الايقاع "هو جماعة نقرات تتخللها أزمنة محدودة المقادير، على النسب والأوضاع مخصوصة، ويكون لها أدوار متساوية" [2].

ويتعلق الايقاع تحديد بالموسيقى والشعر خصوصا، ويعتبر أحد الأسس التي يقوم عليها العمل الادبي وبالتالي فهو خاصية جوهرية للشعر حيث يقول مصطفى جمال الدين :

"الايقاع مجموعة أصوات متشابهة تنشأ في الشعر خاصة، من المقاطع الصوتية للكلمات، بما فيها من حروف متحركة وساكنة " [3].

1- مجدي وهبة وكامل المهندس : معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان بيروت، ط1، 1984، ص 71.

2- مصطفي جمال الدين : الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مطبعة النعمان ، 1970، ص 10.

3-المرجع نفسه : ص 3.

الايقاع عند الغرب :

انحدرت كلمة الايقاع من اللغة الاغريقية، ففي الفرنسية وغيرها من اللغات الأوربية يطلق لفظ RYTHMOS الذي يعني الحركة والانسياب [1]، ولم يكن هناك تفريق بين هذه اللفظة والقافية RIME على اعتبار أنهما أصل واحد وقد كانت اليونانية تستعمل الايقاع بمعنى الجريان والتدفق "[2].

في حين تحدث ريتشاردز على أن الايقاع هو " هذا النسيج من التوقعات و الاشباعات والاختلاجات والمفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع "[3].

فالإيقاع حسب ريتشاردز ليس شيئا ذاتيا في الكلام،بقدر ما هو نشاط نفسي يطبع المتلقي، ويعتمد الايقاع على التكرار والتوقع واحداث المفاجآت والمشاعر أمابرتيلمالبرج فعرف الايقاع على أنه تقسيم الحدث اللغوي إلى أزمنة منتظمة ذات علاقة متكررة وذات وظيفة وملمح جمالي " [4]

أمات.ساليوت فذهب الى تقديره لعنصر الايقاع عندما جعله" عنصرا سابقا عن الفكرة والصورة، بل أن الأمر قد يتعدى هذا فيصبح هو المولد للعناصر الاخرى "[5].

إذن يمكن القول ان الايقاع هو الأساس والباقي كله فرع، على اعتبار أن الايقاع يولد لنا باقي العناصر كالقافية والوزن، ومن خلال ما سبق يتضح لنا أن الايقاع عند كافة هؤولاء النقاد يشكل عنصر اساسيا في الشعر، فمنهم من جعله عنصرا بنائيا يحدث

1- رشيد شعلال : البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1،ص 21.

2-مجدي وهبة وكامل المهندس : معجم المصطلحات العربية، ص.71

3- شكري عياد : موسيقى الشعر العربي دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978، ص 156.

4- محمد الحميد : في ايقاع شعرنا العربي و بيته، دار الوفاء لدنيا الطابعة و النشر، الإسكندرية، ط1، 2005، ص 73-74.

5-صبيرة ملوك : بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، قراءة في شعر صلاح عبد الصبور، دار هومة، الجزائر، (د. ط)،2009، ص9.

المفاجآت ومنهم من جعله عنصرا جماليا .عاطفيا ومنهم من جعله الاساس الذي تقوم عليه القصيدة والمولد لباقي العناصر .

الايقاع عند العرب القدامى :

إن العرب القدامى كانوا يرون أن أساس الشعر هو الايقاع، حيث استعمل ابن طباطبا مصطلح الايقاع حيث يقول :"وللشعر الموزون ايقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه،والاعتدال أجزائه فإذا اجتمع للفهم مع الصحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ فصفا مسموعة ومعقوله من الكدر تم قبوله "[1].

فمن الوهلة الأولى نجد ان ابن طبطبا ربط الشعر بالإيقاع، وجعله أساسا له ،حيث أن الايقاع مرتبط بالشعر والخاصية الملازمة له، فهو أساس الشعر الموزون المقفى،فالسامع يطرب له من خلال عذوبة الفاظه وتراكيبه.

أما الخوارزمي فيعرف الايقاع على أنه " النقلة على النغمة في أزمنة محدودة المقادير والنسب"[2].

وهو ما ذهب إليه الفارابي حين قال الايقاع هو " نقلة منتظمة على النغم ذات الفواصل[3].

وهنا يتضحّ لنا أن الايقاع يختص بالنغم واللحن من خلال أزمنة معينة تقاس عليها الأصوات.

1- محمد أحمد بن طباطبا العلوي : عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2005، ص 21.

2-الخوارزمي : مفاتيح العلوم، تح: ابراهيم الأنباري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1989، ص 266.

3-الفارابي : الموسيقي الكبير ، تح : عظاس عبد المالك خشبة، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر، القاهرة، (د.ط)، (د, ت)، ص 1085.

الايقاع عند العرب المحدثين :

من الملاحظ أن مصطلح الايقاع مصطلح يشوبه الكثير من الغموض وبالتالي هناك اختلافا شديدا، واضحا في تعريف وتحديد هذا المصطلح.

فمثلا فؤاد زكرياء يعرفه على أنه " تنظيم زمني لحركة اللحن، بحيث يتناوب خلال هذه الحركة عنصر التأكيد المتواتر، وعنصر اطلاق هذا التوتر وتخفيفه " [1].

فمن خلال هذا التعريف نجد تأكيد الكاتب على أن الايقاع هو الوجه الخاص لحركة الموسيقى المتعاقبة خلال الزمان فهو نظام وزني للانغام في حركتها المتتالية، وأن الايقاع يغلب عليه عنصري التنسيق والتنظيم على اعتبارهّ أنه تكرار ضربة أو مجموعة ضربات بشكل منتظم .

في حين يعرفه شكري عياد على أنه "حركة منتظمة والتئام أجزاء الحركة في مجموعات متساوية ومتشابهة في تكوينها شرط لهذا النظام " [2].

ويحدد سيد البحراوي الايقاع على أنه "تتابع الأحداث الصوتية في زمن، أي على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة ".[3]

فالإيقاع من خلال هذا التعريف هو تنظيم الاصوات اللغة بحيث تتوالى نمط زمني محدد.

كما يشكل الايقاع احدى عناصر التجربة الشعرية، ولابد من توفره في الشعر، حيث أن الشعر ايقاعيا أكثر منه وزنيا فلا يقتصر على الوزن فقط .

في حين يرى محمد مندور أن الايقاع هو تردد ظاهرة صوتية على المسافات زمنية محدودة النسب " [4].

1-فؤاد زكريا ء : التعبير الموسيقى، دار مصر للطباعة، (د. ط)،(د.ت)، مصر، ص 21.

2- شكري محمد عياد : موسيقى الشعر العربي، ص .57

3- سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، (د. ط)، ص 112.

4- المرجع السابق :ص نفسها.

أما علي يونس فيرى أنه يجب التفريق بين نوعين من الايقاع : النوع الأول يتمثل في دقات القلب والأصوات و الحركات التي تصدرها بعض الآلات،وكذلك يتمثل في بعض الظواهر الطبيعية كحركات التنفس ودقات القلب، والنوع الثاني يتمثل في أنواع من الفنون أكثر تركيبا من الأنواع الاخرى كالموسيقى والرقص والشعر فهنا نجد أن الايقاع نوعين أحدهما مختص بدقات القلب ومختلف الحركات والثاني مختص بالموسيقى والشعر والرقص .

ثم يمضي علي يونس إلى تعريف الايقاع بأنه"تتابع منتظم لمجموعة من العناصر وهذه العناصر قد تكون أصواتا، مثل دقات الساعات، وقد تكون حركات مثل دقات القلب، وفي الفنون يتكون الايقاع من حركات الرقص أو الأصوات (الموسيقى) أو ألفاظ (الشعر) [1].

ويرى ابراهيم انيس ان الايقاع الشعري يقوم على عنصرين اساسيين هما : [2]

- النظام الخاص في توالي المقاطع.
- مراعاة النغمة الموسيقية الخاصة في انشاده.

حيث جعل ابراهيم من هذين العنصريين حتمية ملازمة للإيقاع ولابد من توفرهما،حيث يجب مراعاة النغمة الموسيقية حيث الانشاد،مع الترتيب المقاطع واتخاذ نظام خاص لها. كما يعد الايقاع ظاهرة صوتية تتردد بين كل تفعيلة وأخرى، ويفرق الايقاع بين توالي المقاطع حين يرادبها أن تكون نظما، وتواليها حين يكون في النثر .

أما عبد المالك مرتاض فيرى أن الايقاع" في حقيقة أمره ايقاعات مختلفة حيث يلقيه يتسلط من الوجهة الفلسفية الخالصة على كل مظاهر الحياة بما فيها سيرة الكون القائمة على هذه الرتابة المتجددة حركتها كالليل والنهار، والصبح والمساء، وتعاقب الفصول،

1- علي يونس : نظرة جديد في موسيقى الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، (د. ط)، ص17,18.

2- ابراهيم أنيس : موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، ط 2، 1952، ص 149.

وتعاورالنور والظلام(...)ومن الناحية الصوتية يعد الايقاع تكرارا منتظما للانطباعات السمعية المتماثلة التي تتولد عن تماثل العناصر مقطعيا عبر سلسلة عناصر الكلام"[1] .

فالإيقاع ظاهرة عرفها الانسان في حركة الكون المنتظمة والمتعاقبة كحركة الليل والنهار،فكل ظاهرة كونية لها ايقاعها المؤثر فالأرض تدور والسحاب يتحرك والفصول تتعاقب فصلا تلو الآخر،وبالتالي فهو حركة تظهر في تناوب الأنوار والظلام،الحركة والسكون.

ومما ينبغي الاشارة إليه أنه يوجد اختلاف كبير وواضح بين الايقاع في الشكل التقليدي والايقاع في الشكل الحديث، فمثلا نرى أن الأساس الايقاعي في الشكل التقليدي هو مجموعة المقاطع الصوتية المتشابهة في كل بيت، حيث ان القصيدة تتألف من أبيات وكل بيت يحتوي على مجموعة من المقاطع وتكون هذه المقاطع نفيها من أول بيت حتى أخر بيت فمثلا إذا كان البيت الأول يحتوي ثلاثين حرفا متحركا وساكنا مرتبة مثلا بمتحركين فساكن يجب ان تكون جميع الأبيات بهذا العدد والترتيب من أجل ضمان وحدة الايقاع في البيت.

أما الشكل الحديث فأساس الايقاع فيه هو مجموعة المقاطع الصوتية لكل تفعيلة، حيث نجد أن القصيدة تتألف من اسطر شعرية مختلفة الطول تتكرر فيه تفعيلة واحدة متشابهة من الأول القصيدة إلى أخرها فمثلا اذا كانت التفعيلة الأولى من القصيدة الأولى من القصيدة تحتوي خمس متحركات فساكن فمن المحتوم أن تتكرر هذه المجموعة الصغيرة من أول القصيدة إلى أخرها لضمان وحدة ايقاعية أصغر[2].

كما أن الأساس في الشعر الحر أن لا يتقيد بعدد من التفعيلات في البيت الواحد فقد يتركب السطر فيه من تفعيلة واحدة، وقد تكون تفعيلتين إلى ثمان تفعيلات وذلك في

1-عبد المالك مرتاض : الأدب الجزائري القديم، دار هومه، الجزائر، 2009، ص 200.

2- مصطفى جمال الدين : الإيقاع في الشعر العربي من البيت الى التفعيلة، ص 4.

القصيدة الواحدة، عكس القصيدة التقليدية التي تتألف من شطرين وكل شطر به عدد محدد من التفعيلات يلتزمها الشاعر من أول القصيدة إلى أخرها.

ما بين الايقاع والوزن :

هناك الكثير يعتقد أن الايقاع هو الوزن،ولقد وقع اختلاف كبير بين المصطلحين ولهذا يجب التفريق بينهما،فمثلا محمد مندور يرى أن الايقاع شيء والوزن شيء أخر،حيث يقترح تفرقة أساسية بين الوزن والايقاع فيقول :" نحن نقصد بالوزن الى كم التفاعيل، والوزن يستقيم اذا كانت التفاعيل متساوية كما هو الحال في كامل والرجز وغيرهما، أو متجاوبة كما هو الحال في الطويل والبسيط وغيرهما " [1].

فالكم هو الوزن وهو ما تعلق بعدد التفعيلات، أما الايقاع فيتعلق بتردد الظاهرة الصوتية بين تفعيلة و أخرى.

وهناك من يؤكد الصلة بين الايقاع والوزن كاللغوي ابن فارس الذي اكد ضرورة التكامل بين الايقاع والوزن حيث يقول "أن أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الايقاع، إلا إن صناعة الايقاع تقسم الزمان بالحروف المسموعة" [2].

كما ينتظم الوزن على أصوات او أحرف في الخطاب الشعري وفقا لتتابع الحركات والسكنات، فتتعاقب في تناسب الوحدات الصوتية أو تتعاقب بتعاقب الزمن.

1- شكري عباد : موسيقى الشعر العربي، ص60.

2-ابن فارس : الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها , تح : مصطفى الشويهي، مؤسسة بدار الطباعة و النشر، 1963، ص 274.

وبالتالي يؤدي الزمن دورا في سلسة الكلامية للخطاب الشعري حيث أن الوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب [1].

فالوزن هو ذلك الفعل الايقاعي المجسد في صورة متكاملة باعتباره حصيلة تناغم بين الوحدات الصوتية بينما الايقاع هو ذلك الكل المجرد الذي يتساوق في جميع العوامل التنغيمية والنفسية والدلالية.

كذلك يرى رشيد شعلال أن "الايقاع يرتبط ارتباطا وثيقا بالوزن، حيث لا يمكن فصل أحدهما عن الأخر فهو الأداة التي يتحدد الايقاع بمقتضاه، او انه الوسيلة التي تمكن الكلمات من التأثير في بعضها، كما ان وجود فترات زمنية منتظمة في الوزن يمكننا من تحديد الوقت الذي سيحدث فيه ما نتوقع حدوثه "[2].

فالوزن هو فعل الايقاع : وللإيقاع اثر نفسي بليغ "ويتجلى هذا الأثر عن طريق التهيؤ النفسي الذي يحدثه الأثر الادبي الجيد من خلال شبكة عظيمة من العادات والمشاعر والدوافع "[3].

وبالتالي فالإيقاع يشكل عنصر جوهري في الشعر ولا أساس للشعر دون ايقاع

وهناك العديد من الظواهر التي تكون ملازمة للإيقاع،ومن بين هذه الظواهر النبر فهو ظاهرة موضوعية تتحقق في الانسجام اللغوي سواء أدركنها أم لم ندركها وقد جاء في معجم المصطلحات العربية أن النبر هو" الضغط على مقطع خاص من كل كلمة لجعله

1- حازم القرطانجي : منهج البلغاء و سراج الادباء تح، محمد الحبيب بن خوجة، دار العرب الاسلامي بيروت، ط2، 1981، ص 263 .

2- رشيد شعلال : البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، ص 19.

3- شكري عباد : موسيقى الشعر العربي، ص 157، 158.

بارزا أوضح في السمع من غيره من مقاطع الكلمة، أو هو رفع الصوت في كلمة أو عبارة أو وضع علامة تحتهما لإبراز اهميتهما [1].

يتبين لنا هنا ان النبر يتعلق بمقطع من خلال الضغط عليه وذلك لإبرازه فهو " ارتفاع في علو الصوت ينتج عن شدة ضغط الهواء المندفع من الرئتين "[2].

فالنبر أساس من اساسيات الايقاع ويتعلق بالصوت من حيث ارتفاعه، وبالتالي فهو ضروري لقيام الايقاع.

وللنبر أهمية وقيمة كبيرة في الشعر فهو "يفسح المجال للشاعر لتنويع الايقاع، أو بعبير أكثر تحديدا أنه يمكن الشاعر من احداث التأثير الذي يريده بإيقاع التوافق والتنافر بين عدد من العناصر التي تؤلف معا موسيقية الشعر "[3].

وفي الأخير يمكننا القول أن الايقاع خاصية جوهرية في الحياة بمظاهرها المختلفة، فهو خاصية جوهرية في الشعر وليس مفروض عليه من الخارج .

1- مجدي وهبة كامل المهندس : معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب , ص 400

2- السيد البحراوي : العروض وايقاع الشعر العربي , ص 116

3- شكري عياد: موسيقى الشعر العربي، ص 53.

أولا : المستوى الصوتي :

للّغة اثر بارز في جمالية النص الشعري فهي أول ما يواجه المتلقي فينجذب إلى بنائه ويعجب بتألف حروفه وتناغم كلماته وانسجام جمله وتكاملها، ولكن هذا لا يلغي جانبها الموسيقي الذي يعد عنصرا أساسيا من عناصر الشعر أن لم نقل أبرزها فقد كان : القدماء من علماء العربية لا يرون في الشعر أمرا جيدا يميزه من النثر إلا ما يشتمل عليه من الّأوزان والقوافي،وكان قبلهم أرسطو في كتاب الشعر يرى أن الدافع الأساسي للشعر يرجع.

إلى علتين :أولهما غريزة المحاكاة أو التقليد،والثانية غريزة الموسيقى أو الاحساس بالنغم"[1].

ومن هنا يمكن القول بأن الموسيقى هي الخاصية الواضحة التي تلفت الانتباه وتجذب السامع كما أنها تزيد الكلمات حياة فوق حياتها وتجعلنا نحس بمعانيها ونتمثلها حتى تكاد تجسدها واقعيا فالموسيقى تهب الكلام مظهرا مميز وتثير في المتلقي رغبة جامحة في قراءته وإنشاده مرارا وتكرارا.

لذا فدراسة البنية الصوتية والإيقاعية لأي قصيدة يتطلب دراسة موسيقاها بنوعيها الخارجية والداخلية ،والشعر العربي يتميز بهاتين الثنائيتين ،موسيقى خارجية (إيقاع خارجي) يحكمها العروض وتتمثل في الوزن والقافية،والموسيقى الداخلية (إيقاع داخلي) تقوم على تنوعات القيم الصوتية سواء كانت جملة أو كلمة او مجموعة من الحروف ذات جرس مميز خاص

سنعمل على دراسة المستوى الصوتي في بحثنا هذا : من ناحية الموسيقى الخارجية المتمظهرة في الأوزان الشعرية المستخدمة في الديوان،ومن ناحية الموسيقى الداخلية المتمظهرة في الخصائص البنية الصوتية بشكل عام.

1- ابراهيم أنيس : موسيقى الشعر، ص 12.

07/ الإيقاع الخارجي : ارتكز القدماء في تعريفه للشعر على الوزن والقافية فهما عماد الذي يقوم عليه الاطار الموسيقي الخارجي والقاعدة التي يبنى عليها النص الشعري،وفيما يأتي دراسة لهذين المقومين:الوزن العروضي والقافية.

1/01- الوزن :

إن الوزن أساس الشعر فهو "مجموعة الانماط الايقاعية لكلام المنظوم التي تتألف من تتابع معين لمقاطع الكلمات أو التي تشتمل على عددما من تلك المقاطع اللغوية، ففي العربية يتألف من المقاطع (التفعيلات) ومن هذه التفعيلات تتكون البحور الشعرية "[1].

وقد أولاه العرب منذ القديم أهمية بالغة حتى أنهم وصف الشعر بأنه" كلام موزون مقفى"[2]، أي أنهم اعتبروا الوزن صورة الكلام تلك الصورة التي بغيرها لا يكون الكلام شعرا "فالوزن والقافية عصب الشكل العمودي"[3]، حيث لابد من توافرها حتى يكون الكلام لشعر وليس مجرد كلام.

وهذا ما يذهب إليه ابن طباطبا الذي يرى أنه اذا أراد الشاعر بناء قصيدة فعليه" انتقاء قوافي الوزن الذي يسلس له القول عليه"[4].

إذن فالوزن له أهمية كبيرة نظرا لما يحدثه من إيقاع تطرب له الأسماع وذلك بتفعيلاته المتوالية التي تشكل تأثيرها في النفس، فهو " تكرار منتظم لتفعيلة أو اكثر من التفعيلات"[5].

لقد استقرا الخليل الشعر العربي،فوجد اوزانه المستعملة أو بحوره خمسة عشرا بحرا ثم اتى الاخفش بعد ذلك وزاد عليها البحر"المتدارك".

1-مجدي وهبة وكامل مهندس : معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب ,ص 433

2- قدامه بن جعفر : نقد الشعر ، تح : كمال مصطفى مكتبة الخانجي القاهرة، ط3، 1978, ص 15

3-عزالدين اسماعيل : شعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية), ص 65

4-ابن طباطبا عيار الشعر و ص 11

5-سيد بحراوي : العروض والايقاع الشعر العربي، ص 35

فالبحر هو الوزن الموسيقي الذي تسير عليه القصيدة في ابياتها جميعا، وفي البحر وحدة تحكمه الا وهي التفعيلة فهي الوحدة الموسيقية في البحر أو هي كلمة من كلماته، وعدد التفعيلات في العروض العربي مقدر عددها بثمان وهي :

"فعولن،فاعلن،مفاعيلن، متفاعلن،مستفعلن،فاعلاتن،ومفعولات"[1]، ويوجد في الشعر العربي جزء مهم في البيت وهو آخره ويسمى هذا الجزء القافية، وعلى"رأي الخليل فإن القافية وهي آخر ساكنين في البيت وما بينهما والمتحرك قبل أولهما وقد إتجهت الجماعة أبولو إلى عدم التقيد بالقافية في الشعر العربي الحديث، وأطلقوا على شعرهم الشعر الحر"[2].

وقد إعتبر ابن الرشيق أن القافية هي مركز القصيدة الذي عليه تبنى، فهي تنظيم لمجموعة عناصر إيقاعية ولها أهمية في الشعر حيث تكمن أهميتها في تأثيرها الحاد على إيقاع النهاية، والقافية نوعان " مطلقة ومقيدة فالمطلقة ما كانت موصولة والوصل هو الحرف اللين الناشئ عن إشباع حركة الروي أما المقيدة فهي عكس ذلك فما كانت غير موصولة أي ليس فيها حرف لين ناشئ عن إشباع حركة الروي" [3]

والالتزام بالوزن والقافية لا يعد عيبا في الشعر العربي أو تقييدا له، وإنما التمسك والالتزام بهاتين الوحدتين من شأنه أن يقوي بناء القصيدة ويرتف بموسيقاها.

1-محمد علي الهاشمي : العروض الواضح وعلم القافية , دار القلم , دمشق , ط1 , 1991, ص 12

2-مجدي وهبة و كامل المهندس : معجم المصطلحات العربية في اللغة و الادب , ص 282

3- المرجع نفسه 6 ص 284

مكونات الوزن :

يتكون الوزن من العديد من المستويات أولهما هي السواكن والمتحركات وتعتبر أصغر هذه المستويات،ثم تلتئم هذه السواكن والمتحركات فتشكل لنا الأسباب والأوتاد،ومن ثمة تتكون التفاعيل وتشكل هذه التفاعيل وزن الشطر، ومن ثمة فالشطر مع الشطر يتكون البيت .

السبب سببان : الأول خفيف حيث يكون الحرف الأول متحرك يليه حرف ساكن (/0)كقولنا : قد، لن .

والثاني : ثقيل حيث يكون فيه الحرفان متحركان (//) كقولنا : لك،بك.

كذلك الوتد وتدان : مجموع ومفروق، فالمجموع حرفان متحركان بعدهما ساكن نحو : قضى مشى، والمفروق حرفان متحركان يتوسطهما حرف ساكن نحو : كيف، بعد.

والفاصلة كذلك فاصلتان : صغرى كبرى،فالصغيرة ثلاثة أحرف متحركة بعدها حرف ساكن نحو ضربا، سفنا، والكبرى أربعة أحرف متحركة بعدها حرف ساكن نحو: جعلهم،

والتفعيلة هي أوزان مكونة من متحركات وسكنات متتابعة على وزن معروف يوزن بها أي بحر من البحور الشعرية[1] .

بعد هذا يتكون لنا البيت الذي هو كلام تام يتألف من أجزاء وينتهي بقافية،وله شطران الأول منه يسمى الصدر والثاني يسمى العجز .

وللبيت عروض وهو آخر جزء الشطر الأول وله كذلك ضرب وهو آخر جزء في الشطر الثاني وما عدا العروض والضرب يسمى حشو.

كقول الشاعر :[2]

1- محمد بن فلاح المطيري : القواعد العروضية وأحكام الثقافية العربية ,مكتبة أهل الأثر, الكويت , ط1, 2004,ص20

2- عبد الله حمادي : أنطق الهوى , الألمعية للنشر و التوزيع و ط 1 , 2011, ص 119

يكفيك من شرف الوجود نزالا اضهرت فيه شراسة وقتالا

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

متفاعلن متفاعلن متفاعل متفاعلن متفاعلن متفاعل

حشو عروض حشو ضرب

صدر عجز

إن الشكل التقليدي للقصيدة يقوم على التزام كل بيت من أبياتها بعدد معين من التفاعيل لا يزيد الشاعر عليها ولا ينقص منها، وذلك من أول بيت من القصيدة إلى آخر بيت تام فلا يجب أن يليها بيت منهوك أو مجزوء فهذا غير مسموح به في القصيدة العمودية، كي لا تفقد القصيدة انسجامها الإيقاعي وبالتالي فعلى الشاعر تمطيط مشاعره وتقليصها حسب تفعيلات البيت.

عندما بنى الخليل بحور شعرية على التفاعيل جعل منها ما يتكرر ستة مرات في البحر كالكامل، أو ثماني مرات كالمتدارك،كما جعلها مفردة ومركبة فالمفردة ما تركبت من تفعيلة تتكرر دون غيرها،خماسية كالمتقارب أو سباعية كالرجز والرمل والوافر .... أما المركبة ما تركبت من تفعيلتين مختلفتين إحداهما خماسية والأخرى سباعية كالطويل والبسيط والمديد أو من سباعيتين كالسريع والمنسرح والمجتث.

وبالتالي تسهم في إثراء القصيدة بنغمات موسيقية تطرب لها أذن المتلقي "وهذه الإيقاعات الموسيقية الشعرية إعتمدها الشعراء، فألفتها الآذان وطربت لها النفوس فاعتمده الشعراء طوال قرون عدة "[1].

بعد هذه التوطئة النظرية، سنعمد الى قراءة الديوان، ونستخرج منه القصائد ذات الشكل العمودي، والأخرى التي توصف بأنها قصائد حرة،التي إعتمدت على نمط السطر الشعري فوجدنا أن هذا الديوان يحتوي على قصيدتين عموديتين إثنتين.

1- ايميل بديع يعقوب : المعجم المفضل في علم العروض و الثقافية و فنون الشعر ، دار الكتب العلمية ، ط1، 1991 بيروت، ص 164 .

والباقي ستة عشر نصا يعد من شعر التفعيلة ومن هنا يمكن القول بأن الشاعر "(عبد الله حمادي) " قام بتوظيف بحور مخصوصة جعلها إطارا صوتيا تدور حوله قصائده الموجودة في الديوان وكغيره من الشعراء المحدثين اختار شعر تفعيلة الذي عبر به عن عدة حالات نفسية، وفي ما يأتي جدول نحصي من خلاله البحور الواردة في هذا الديوان ونسبة تواترها في القصائد.

البحور	عدد القصائد	نوع القصائد	المرتبة
الكامل	ثماني قصائد	كلها حرة عدا قصيدة القصيد الانتحاري عمودية	01
البسيط	قصيدتين	01 حرة و 01 عمودية	02
الرجز	قصيدتين	حرة	03
المتدارك	ثلاثة قصائد	حرة	04
الرمل	قصيدتين	حرة	05
المجتث	قصيدة واحدة	حرة	06

هنا إستعمال تفعيلة البحور بينما القصائد حرة

نبدأ بتقطيع النصوص العمودية متبعين أوزانها مع تحليلها، فقصيدة" القصيد الانتحاري" جاءت على البحر الكامل فهو بحر موحد التفعيلة وأصله :

متفاعلن، متفاعلن، متفاعلنمتفاعلن، متفاعلن، متفاعلن.

سماه الخليل بالكامل " لتكامل حركاته وهي ثلاثون حركة، ليس في الشعر شيء له ثلاثون حركة غيره "[1].

يقول الشاعر :[2]

يكفيك من شرف الوجود نزالا اظهرت فيه شراسةوقتالا

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

متفاعلنمتفاعلن متفاعل متفاعلنمتفاعلنمتفاعل

نلاحظ أن الضرب جاء مقطوعا وكذلك العروض جاءت مقطوعة مثل الضرب، والصحيح أن يأتي الضرب فقط مقطوعا دون العروض التي تأتي صحيحة ولكن على اعتبار أن هذا البيت هو مطلع القصيدة والغالب أن تكون مطالع القصائد مصرعة.

والتصريح هو أن يجعل الشاعر العروض والضرب متشابهين في الوزن والروي وبالتالي تكون عروض البيت تابعة لضربه تنقص بنقصه وتزيد بزيادته "[3].

ومثال العروض الصحيحة والضرب المقطوع قوله :[4]

ويسائل الجوزاء عن ميقاتكم ويهيم بالليل الطويل سجالا

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

متفاعلنمتفاعلنمتفاعلنمتفاعلن متفاعل

جاءت العروض صحيحة (متفاعلن) أما الضرب فجاء مقطوعا (متفاعل) كما نجد أن الشاعر هنا إستخدم زحاف الإضمار بتسكين الثاني المتحرك متفاعلن تصبح متفاعلن.

1- الخطيب التبريزي : الكافي في العروض و القوافي ، تح : الحساني حسن عبدالله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1994، ص 58.

2- الديوان، ص .119

3- ايميل بديع : المعجم المفضل في علم العروض و القافية و فنون الشعر، ص 193.

4- الديوان : ص 122.

كما أن هناك العديد من التغييرات التي تطرأ على تفعيلة ما، يسمى هذا التغييرإما زحافأوعلة،والزحاف هو كل تغيير يتناول ثواني الّأسباب إما بتسكين المتحرك أو حذفه، أو حذف الساكن، أما العلة فتحصل على الأسباب والأوتاد فالفرق بين الزحاف والعلة هو أن الزحاف يختص بالأسباب فقط أما العلة فالأسباب والأوتاد وهناك نوعان للعلة:علل الزيادة وعلل النقصان[1]، والملاحظ أن قصيدة القصيد الانتحاري قد نالت نصيب من الزحافات والعلل ويقول الشاعر :[2]

كتب الوجود بأن عصرا زاحفا تتراءى فيه السيف ضلالا

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

متفاعلنمتفاعلنمتفاعلن متفاعل متفاعلن متفاعل

وتصير فيه للروح لغما ناسفا ويكون فيه الانتحار حلالا

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

متفاعلنمتفاعلنمتفاعلنمتفاعلنمتفاعلن متفاعل

مرغتمو الشرف العلوج بوحلكم وصببتمو عن غيبهم اهوالا

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

متفاعلنمتفاعلنمتفاعلنمتفاعلن متفاعل

فالزحاف هنا هو زحاف الإضمار وذلك بتسكين الثاني المتحرك : متفاعلن تصبح متفاعلن وزحاف الوقص : بحذف الثاني المتحرك متفاعلن تصبح مفاعلن .

أما العلة فعلة القطع بحذف آخر الوتد المجموع وإسكان ما قبله : متفاعلن

متفاعل هنا حذفت النون وتسكين ما قبله اللام.

1- محمود مصطفي : أهدي سبيل علمي الى الخليل، تح سعيدة محمد اللحام، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1996، ص 18.

2- الديوان : ص 121.

نجد أيضا زحاف مركب " الخزل " وهو مركب من الطي والإضمار بتسكين الثاني المتحرك مع حذف الرابع الساكن متفاعلن----------متفعلن

لابد للقصيدة من حرف روي فهو "الحرف الذي بنيت عليه وإليه تنسب"[1].

وفي هذه القصيدة حرف الروي هو حرف اللام.

أما القصيدة العمودية الثانية "الغواية" نجد أنها جاءت على البحر البسيط الذي هو بحر مزدوج التفعيلة :

مستفعلن، فاعلن،مستفعلن، فاعلن مستفعلن، فاعلن، مستفعلن، فاعلن.

وسمي بسيطا لأن الأسباب انبسطت في أجزائه السباعية، فحصل في كل جزء من أجزائه السباعية سببان "[2].

يقول الشاعر[3]:

لك الغيوم ...ولي من وقعك المطر انت العطور ولحن الناي والوترو

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

متفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

اتت ابتسامة اوقات شغفت بها انت الضياء ..... وغصن البان والقطر و

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

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

وقول أيضا : [4]

أوكلت للعين أن تقضي بمارمقت وأن تعيد الذي مادونهو خبر و

1- المرجع السابق : ص 113 .

2-الخطيب التبريزي :الكافي في العروض والقوافي، ص 39.

3- الديوان: ص 63.

4- المصدر نفسه : ص 64.

ي

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

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

استعمل الشاعر هنا الزحاف بكثرة سعيا منه لخلخلة رتابة القصيدة، وقد وفق الشاعر إلى حد كبير في اختيار ألفاظه حيث جاءت ألفاظ القصيدة سهلة بعيدة عن الغموض،وذات تراكيب إيقاعية تلائم وزن البسيط حيث أن البحر البسيط يمتاز بجزالةّ أسلوبه وألفاظه واضحة ومن الزحاف نجد زحاف الخبن بحذف الثاني الساكن في تفعيلتين فاعلن ---- فعلن ومستفعلن----متفعلن

أيضا زحاف الطي بحذف الرابع الساكن في تفعيلة مستفعلن-----مستعلن .

في هذه الأبيات يصف الشاعر المرأة حيث وصفها بالعطر ولحن الناي والوتر فاستخدم بحر البسيط لاتساع أفقه وامتداد رقعته وجمال إيقاعه فوجد فيه الشاعر ملاذ لوصف هذه المرأة

وباقي الديوان الذي اعتمد فيه على التفعيلة التي تعد عماد شعر التفعيلة الذي هو أسلوب في ترتيب تفاعيل الخليل تدخل فيه بحور عديدة من البحور العربية الستة عشر المعروفةً [1].

فهذه القصائد شملت عدد من التفعيلات الموزعة على كل سطر فالشاعر المعاصر تحرر من قيد الالتزام بعدد معين من التفعيلات فأحيانا يتشكل السطر من تفعيلة واحدةّ أو أكثر والمتحكم الأول في طول وقصر السطر هو الدفقة الشعورية لدى الشاعر لأن الدافع الحقيقي هو"جعل التشكيل الموسيقي في مجمله خاضعا خضوعا مباشرا للحالة النفسية أو

1- نازك الملائكة : قضايا المعاصر، ص 58.

الشعورية التي يصدر عنها الشاعر فالقصيدة على اعتبار هذا صورة موسيقية متكاملة تتلاقى فيها الأنغام المختلفة وتفترق محدثة نوعا من الايقاع الذي يساعد على تنسيق مشاعره وأحاسيسه المشتتة "[1].

ومن ثم وجدنا الشاعر عبد الله حمادي في ديوانه اعتمد على التفعيلة كوحدة ايقاعية في هذا العمل الفني مكسرا بذلك وحدة البيت التقليدي ومفجرا طاقته المخبئة كما أن الايقاع الموسيقي في شعر التفعيلة يكاد يكون بنية خاصة مرتبطة بحالة شعورية ومنسقة تنسيقا خاصا وهذا نابع من تناغم داخلي حركي هو سر الموسيقى والأن نتلمس الأنماط الإيقاعية للديوان معتمدين في ذلك على أهم التفعيلات الرئيسية التي اختارها الشاعر ليفعلها وحدة موسيقية ووزنية لجل قصائده .

حظيت تفعيلة البحر الكامل باهتمام الشاعر حيث فجرت معظم القصائد على وزنها وبذلك يمكن القول أنها احتلت المرتبة الأولى في ديوانه حيث اعتمدها في قصيدة المحبة الحمقاء

فيقوله[2]الحبيالها منكلمة

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

متفاعلنمفاعلنمتفا

بسيطة كرقة الشفق المنحدر نحو الذبول

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

علن مفاعلن مفاعل متفاعل مفاعل مفاع

في أماسي الخريف الذاوية

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

1- عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر، ص 63.

2- الديوان : ص87.

لن مفاعل مفاعل متفعل

هنا استخدم الشاعر التفعيلة فاوردها سالمة كما اوردها مضمورة بتسكين الثانيً متفاعلنًوموقوصةمفاعلن.

كما نجد التنويع في عددها في السطرين ثلاث تفعيلات وخمس تفعيلات وهذا إن دل على شيء فيدل على الحرية في استعمالها وعدم التقيد كما اعتمدها في قصيدة طقوس خرمية[1]

مذ كان بحرك غافيا

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

متفاعلنمتفاعلن

يهفو الى شفتي نشيدا

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

متفاعلنمتفاعلنمت

في هذين البيتين نجد ان الشاعر اعتمدها لما لها من سهولة ورتابة فاستخدمها ايضا سالمة متفاعلن واستخدمها مضمورةمتفاعلن وذلك من خلال دخول زحاف الاضمار بتسكين الثاني المتحرك .

1- الديوان :ص .35

كذا قصيدة نوبة زيدان فقد سار الشاعر على نفس التفعيلة حيث يقول [1]

كانت ابعد من قرب المسافة

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

متفاعلمتفاعلن متفاعل ل

يحتفل النور ساعة طلعتها

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

متفعلنمتفعلن متفاعل مفاا

لجأ الشاعر في هذين البيتين إلى هذه التفعيلة فأوردها سالمة متفاعلن وكذا استخدامها مخزولة وذلك بإسكان الثاني وحذف الرابع **متفاعلنتصبح متفعلن**[2]

وكذا استعمال الشاعر علة القطع من خلال حذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ماقبله متفاعلنمتفاعل .– نرى أن الشاعر قد نظم على هذا البحر لأنهيتلاءم وحالته النفسية المليئة بالحزن والشوق لرؤية الأحباء كمانجد أن حركاته بطيئة نوعا ما نظرا لليأس والحزن والشوق الذي عاشه وعلى هذا نظم الشاعر على الوزن كثير المقاطع الذي يجد فيه ما ينفس به عن حزنه وألآمه

1– الديوان: ص 71.

2–محمد بن فلاح المطيري : القواعد و العروضية و أحكام الثقافية العربية، ص 31.

وكذلك اعتمد الشاعر على تفعيلة البحر المتدارك فاعلن فهي قصيدة كاف الكون

يقول[1]خطرت ومعبرها الموج

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

فعلنفعلنفعلنفاع

بعيد المجاري لذاذة الاوتار

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

لنفاعلن فعلنفاعلن فعلنفعلن ف

وقصة فردوس يانع

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

علن فعلنفعلن فاعلن

جاءت هذه القصيدة على تفعيلة هذا البحر وقد وردت سالمة فاعلن وقد وردت مخبونة حيث دخل عليها زحاف الخبن بحذف الثاني الساكن فأصبحت فعلن ونظرا لخفة هذا البحر وسرعته استخدمه الشاعر للدلالة على الحركة والحيوية .

وقد نظم الشاعر قصيدة "جوهرة الماء" على تفعيلة بحر الرجز مستفعلن يقول[2]:

1- الديوان : ص 23.

2- الديوان :43

في وهج الليلي

0/0/ 0///0/

مستعلن مستف

المورق بالعفة

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

عل مستفعلن مستف

والخجل المسدول

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

عل متفعلن مستف

نلاحظ هنا أن الشاعر أورد هذه التفعيلة سالمة ومع دخول بعض الزحافات نجدها أصبحت مستعلن وذلك بعد دخول زحافالطي بحذف الرابع الساكن.

وكذا علة الكشف بأسقاط السابع الساكن مستفعلن ⟵ مستفعل، وكذا زحاف الخبن بحذف الثاني الساكن مستفعلن ⟵ متفعلن

واستعمله الشاعر ربما لأنه يعاني من اضطراب داخل نفسه فوجد في هذا البحر السبيل الأمثل لتعبير عنالاضطراب الذي يعانيه.

كما لجا الشاعر الى تفعيلة بحر الرمل فاعلاتن لما في هذه التفعيلة من تطريب موسيقى وخفة تجعل الملتقى يسيطر على عقله وهذا ما نجده في قصيدة سيده الريح يقول[1]:

افتحي سيدة الريح

/0//0 /0 /0///0 /فاعلاتنفعلاتن ف

طقوس المسك والارجوان

علاتنفاعلن فاعلات

/0//0 0//0// /0//0 /0//0/0//0/0//0 /فاعلاتنفاعلانفعلن ف

واخلعي اجراس المواويل السعيدة

نظم الشاعر على هذه التفعيلة لما تمتاز به من خفة وعذوبة واستخدمها الشاعر سالمة (فاعلاتن)كما استخدمها مخبونة بحذف الثاني الساكن:فاعلاتن فعلاتن

وكذا مكفوفة حيث دخل عليها زحاف الكف بحذف السابع الساكن : فاعلاتن ← فاعلات

وكذلك علة البتر من خلال حذف السبب الخفيف من أخرالتفعيلة ثم حذف ساكن الوتد المجموع واسكان ماقبله فاعلاتن: فاعلا : فاعل: فعلن.

1- الديوان : ص 67

إضافة إلى علة الحذف من خلال إسقاط سبب خفيف من أخر التفعيلة

فاعلاتن ⟵ فاعلا ⟵ فاعلن

وربما اختار الشاعر هنا تفعيلة هذا البحر نظرا لسرعة حركاته التي تتلاءم وحالة الشاعر المتأملة فهنا قام بوصف قدرة سيدة الريح وقوتها في تسهيل الامور امامه فهي وحدها التي بإمكانها أن تفتح أمامه كل الأبواب.

المزواجة بين الشكل التقليدي والحديث:

في كثير من الأحيان يعمد الشاعر المعاصر إلى إيجاد نوع من التداخل بين القصيدة العمودية والقصيدة الحرة وذلك لتحقيق مزاوجة موسيقية تطرب لها أذن السامع هنا نجد أن الشاعر قد زاوج بين الشكلين التقليدي والحر وذلك في قصيدة "كاف الكون" حيث جاءت بدايتها على النمط الحر وفي نهاية القصيدة كانت عمودية وذلك في قوله[1]:

أولها التاريخ

/0/ 0/0/ //0/

فاعل فعلن فاع

اخرها وسادة

0/0// 0/// /

ل فعلن فعولن

ينهار فيها الراس

1- الديوان: ص 31،32.

/0/0 //0/0 /0 فعلن فعولن فاع

يركبه التدليس

/ 0/0/0 /// 0/

لن فعلنفعلن ف

تنتابه ريادة ؟؟؟؟

0/ 0//0/ 0/0/

عولن فاعلنفا

فماذا لو ترجل الصهيل

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

علن فعلن فعول فاعلن ف

وانت في براءة الضيا

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

علن فعول فاعلنفعو

ونكهة الخصوبة

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

ل فاعلن فعولن

في موقع القيادة

0/ 0//0/ /0//

فعول فاعلنفا

قطر تقطر من بهاها

/0/0/0 0//0/// 0/متفاعلن متفاعلفا

وسر قد تعطرمن شذاها

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

علنمتفاعلنمتفاعلنفا

ومن فيض لمحت الكون فيه

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

علنمتفاعلنمتفاعلنف

يدني غيبتي من منتهاها

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

علن متفاعلنمتفاعلنمت

في هذا المقطع نجد المزاوجة بين الشكلين الحر والعمودي، كما نجد أيضا المزج بين البحور حيث لم يقتصر المقطع على تفعيلةمن بحر واحد فالمقطع الحر نظمه الشاعر على تفعيلة بحر المتدارك(فاعلن)والمتقارب (فعولن) وكما نلاحظ كان هناك تناوب في استخدامها، إذا اشتق العروضيون من التفعيلة السالمة فاعلن صورتين جائزتين (فعلن)المخبونة وكذلك (فعلن)المقطوعة بحذف اخر الوتد المجموع وتسكين ما قبله

فاعلن ⟵ فاعلفعلن

كما استخدم التفعيلة السالمة لبحر المتقارب (فعولن) وأيضا وردوها مزاحفة (فعول) بحذف الخامس الساكن، مستفيدا من التنوع الموسيقي المتاح من تنوع مشتقاتها وطريقة تركيبها[1]

أما الشكل العمودي فجاء على وزن البحر الكامل (متفاعلن) التي وردت سالمة وكذا مضمورة بتسكين الثاني الساكن(متفاعلن) وايضا نجد زحاف الحذف بحذف الوتد

المجموع ⟵ كلهم ⟵ متفاعلن ⟵ متفا ⟵ فعلن

فتحت هذه المزاوجة بين الشكلين العمودي والحر وكذا المزاوجة بين تفعيلات البحور حرية ومتعة لا تشعر القارئ بالتحول من تفعيلة إلى أخرى إلا بكونها إيقاعا واحدا.**القافية:**

تعد القافية عنصر من عناصر الربط بين مقاطع القصيدة، وبالتالي فهي اداة اساسية لتطوير البنية الايقاعية في الشعر على المستوى الإطاري فهي اهم جزء في البيت . فالقافية في اللغة من "قفوت" فلانا اذا تبعته وسميت قافية،لأنها تقفو اخر كل بيت، وكل قافية تتبع أختها التي قبلها , فهي قواف يقفو بعضها بعضا[2].

اصطلاحا :

هي الحروف التي يلتزمها الشاعر في أخر كل بيت من أبيات القصيدة وتبدأ من أخر

1- إميل بديع يعقوب : المعجم المفصل في العروض والقافية، ص 116، 118، 124.

2- محمد بن فلاح المطيري : القواعد العروضية واحكام القافية العربية، ص 103.

حرف ساكن في البيت إلى أول ساكن سبقه مع الحرف المتحرك الذي قبل الساكن[1].

كما يعرفها الخليل بن أحمد الفراهيدي على أنها "مابين ساكنين في البيت مع المتحرك الذي قبل الساكن الأول"، في حين يرى الأخفش أنها أخر كلمة في البيت[2]،وسبب تسميتها بذلك انها تقفو الكلام أيتجئ في اخره.وتتكون القافية من حرف أساسي ترتكز عليه يعرف باسم الروي فهو أخر حرف صحيح في البيت وعليه تبنى القصيدة واليه تنتسب،فمثلا يقال قصيدة ميميةأو نونية،إذا كان رويها ميما أو نونا[3].

من خلال هذين التعريفين نستنتج أن القافية ركن أساسي في هوية الشعر ولا يكتمل تحقيقه إلا بوجودها، حيث تحدث نغما ايقاعيا جميلا يجعل من القصيدة منسجمة انسجاماكاملا.

كما تحقق القافية ذلك الجرس الموسيقي المتناغم النابع من اصوات مسجوعة تستهوي المتلقي وتجذبه .

أنواع القوافي :

القافية المنتظمة :"التقليدية" :هي القافية التي تكون موحدة في القصيدة حيث يلتزمها الشاعر من بداية القصيدة حتى نهايتها مع انتظام محدد وفي ومثال ذلك قصيدة :"القصيد الانتحاري" :[4]

(....) مهلا عراق القابضين على الاسى

فالبذل يكسر دونكم اغلالا

لو ان في البحر الوجود فضيلة

1- محمد علي الهاشمي : العروض الواضح وعلم القافية، ص 135.

2- المرجع السابق : ص ن.

3- عبد العزيز العتيق : علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، 198، (د، ط)، ص 136.

4- الديوان : ص 127.

كتب اليقين مصدقا امالا

انت الذي املت منه نوافل

وازحت عن ابوابنا اقفالا

منك الرجاء (...) إذا رجاء يرتجى(...)

انت المبذل بعد حال ....حالا (....)

القافية المتغيرة: هي التي يقوم الشاعر فيها باستخدام العديد من القوافي في القصيدة واحدة، دون انتظام معين في استخدامها .

وذلك من خلال استخدام الشاعر القافية معينة ثم يقوم بتركها ويقوم باستخدام قافية أخرى وهذا نموذج على ذلك من قصيدةكتاب جفر[1]:

محنة الصد

تعتلي شفتيه

تغرق الوقت

في الوصال العنيد

خاض كل دروب النثر

والحواشي

مفرغ المشيئة والصدر

يغزل من ضياء الزهر

أزدية العفة

والنذور

يقتل من حبائل الورد

انشوطة النغمة الملقاة

1- الديوان: ص 17.

على شهوة الضباب

النضيد.

هنا نجد أن الشاعر قد قام بالتنويع في القافية، ففي كل سطر من هذا المقطع نجد القافية مختلفة حيث اختلفت القافية من سطر إلى سطر ثم عاد إليها مرة اخرى.

التدوير العروضي :

التدوير ظاهرة ايقاعية متميزة وله أهمية كبيرة في العصر الحديث وترى نازك الملائكة أن التدوير هو"اشراك شطراه في كلمة واحدة بأن يكون بعضها في الشطر الأول وبعضها الآخر في الشطر الثاني "[1].

فالتدوير اشتراك شطري البيت الواحد في القصيدة العمودية في كلمة واحدة التي تضفي على البيت ليونة على اعتبار أنه يمده ويطيل نغماته.

أما في ما يخص الشعر الحر فلا يتعلق التدوير بانقسام كلمة بين شطرين وإنما انقسام الوحدة الوزنية أي تفعيلة بين سطر وأخر فعلى سبيل المثال تفعيلة بحر الكامل (متفاعلن) قد لا ترد كاملة في السطر وبالتالي يجب تكملتها في السطر الثاني السطر 1:متفا.

السطر 2: علن.

في حين تنفي نازك الملائكة أن يكون هناك تدوير في الشعر الحر ذلك أن" امتناع التدوير في الشعر الحر ليس شيئا معروف لجمهرة الشعراء الذين يكتبون هذا الشعر"[2].

ما نلاحظه أن الشعراء المحدثين لم يلتزموا بهذا الرأي وإنما معظمهم استخدم التدوير وربط السطر السابق باللاحق واستفادوا منه في تلوين البناء الموسيقي لقصائدهم.

ولنمعن النظر في قصائد بعض الديوان ففي قصيدة سيدة الريح يقول :[3]

1- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 91.

2- المرجع نفسه : ص 95.

3- الديوان : ص 67.

افتحي سيدة الريحي

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

فاعلاتنفعلاتنفا

طقوس المسك والارجواني

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

علاتنفاعلاتن فعولن

الشاعر هنا يستخدم في السطر الأول تفعيلة كاملة (فاعلاتن) ومشتقاتها "فعلاتن" ثم يلجأإلى تدوير في السطر الثاني حيث أورد في نهاية السطر الأول جزء من التفعيلة (فا) ويكملها في البداية السطر الرابع،فالتدوير هنا أدى إلى ترابط بين الأسطر وتواصلها عروضيا وهذا تأكيد على أن الحالة النفسية لدى الشاعر واحدة.

كما يقول في قصيدة كاف الكون :[1]

خطرت ومعبرها الموج

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

فعلن فعل فعلن فاع

يعيد للمجاري لذاذة الاوتار

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

1- الديوان : ص 23

ل فاعلن فعل فاعلن فعل فاعل

وقصة فردوس يانعن

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

فعل فعلن فاعلن فعل

في هذه الأسطر نجد أن جميعها تشتمل التدوير حيث ينتهي كل سطر بجزء من التفعيلة يكملها في بداية البيت التالي.

إن التدوير هنا يحقق ذلك الترابط في المعنى وكذا الترابط الايقاعي مما يؤدي الى إضفاء رونقا خاصا وروحا جديدة للقصيدة وكذا إثراء الايقاع بالقيمة الصوتية والدلالية المترتبة عن الأبيات.

على الرغم من أهمية الموسيقى الخارجية في تشكيل موسيقى الشعر لايمكننا أن نهمل دور الموسيقى الداخلية في تشكيل موسيقى القصيدة .

2/الايقاع الداخلي:

إذا كانت الموسيقى الخارجية للقصيدة ماهي الوزن والقافية ومايتعلق بها فان الموسيقى الداخلية هي كل ما من شانه ان يحدث جرسا قويا، ونغما مؤثرا في ثنايا القصيدة،سواء كان مصدره صوتا أم كلمة أم عبرة [1].

إذن فالموسيقى الداخلية تعتمد على عنصر التكرار،تكرار الحرف أو تكرار الكلمة أو تكرار الجملة.

1/02- التكرار:

يعد التكرار من الخصائص الأسلوبية الهامة التي تستخدم لفهم النصوص الأدبية، والتكرار مصطلح عربي ويظهر ذلك من خلال تداوله في المعاجم العربية.

1- البكاريالاخذاري : قصيدة قذى بعينط للخنساء، دراسة أسلوبية، مذكرة ماجستير في اللغة والأدب، مصطفى بيطام، جامعة الجزائر 2004-2005، ص 39.

ففي لسان العرب :"الكر الرجوع، يقال كره وكر بنفسه، والكر: مصدره كر عليه وكرا وكرورا وتكرارا "[1].

أما في الاصطلاح فهو: "تكرار الكلمة أو اللفظة أكثر من مرة في سياق واحد،إما للتوكيد أو لزيادة التنبيهأو التهويل أو للتعظيم أو لتّلذذ بذكر المكرر"[2].

لقداهتم جل النحاة واللغويين بذكر التكرار والحديث عنه في معرض مناقشاتهم، ونجد من هؤلاء ابن جني الذي تحدث عن التكرار ويقول في ذلك " اعلم أن العرب إذاّ أرادت المعنى مكنته وأحاطت له فمن ذلك التوكيد وهو على ضربين:أحدهما تكرير الأول بلفظه والثاني تكرير الأول بمعناه، وهو على ضربيين أحدهما للإحاطة والعموم والأخر للتثبيت والتمكين، فالأول كقولنا:أقام القوم كلهم، والثاني نحو: قام زيد نفسه"[3].

كما أولاه البلاغيون عناية بارزة فنجد الخفاجي تحدث عن التكرار وحض به الحرف ودعا إلى اختيار الحروف المتباعدة في المخارج في تأليف الكلمة فيقول:"أن يكون تأليف اللفظة في حروف متباعدة في المخارج وهذا بعينه في التأليف وبيانه أن يجتنب الناظم تكرار الحروف المتقاربة في تأليف الكلام "[4].

إذا كان التكرار في رؤية القدماء قد انحصر في تكرار معنوي وأخر لفظي فيما تؤديه المفردة، فالمحدثون ينظرون إليه ويتعاملون معه وفق رؤية أخرى جديدة تبتعد في كثير من الأحيان عن الجانب القولي الذي استند إليه القدماء وتبدو هذه الرؤية الجديدة نتيجة

1- ابن منظور: لسان العرب، تح : عبد الله الكبير واخرون، دار المعارف، مصر، (د، ط)، (د.ت)، ج5، ص 647.

2- ابن معصوم : أنوار الربيع في أنواع البديع، تح : شاكر هادي شكر، المكتبة العلمية، بيروت، ط1، 1997، ص 34.

3- ابن جني : الخصائص : تح : محمد علي النجار، ج 3، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1952، ص 101، 104.

4- ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة، تح :عبد المالك المتعال الصعيدي، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص 97.

ما يمليه العصر، وظهور تيارات أدبية،جديدة إضافة إلى تغير نمط القصيدة العربية واعتمادهم على شعر التفعيلة.

اهتم النقاد المحدثون بهذه الظاهرة اهتماما ملحوظا في دراساتهم باعتباره أحد الأدوات الفنية الأساسية للنص، وله دور بارز في تشكيل موسيقاه فالشعر بحسب ابراهيم أنيس:"جميل في تخير ألفاظه،جميل في تركيب كلماته، جميل في توالي مقاطعه وانسجامها بحيث تتردد ويتكرر بعضها فتسمعه الآذان موسيقى ونغما منتظما "[1].

أما نازك الملائكة "فترى أن التكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه"[2].

يأتي التكرار في الشعر بأشكال مختلفة يبدأ بالحرف ثم الكلمة فالعبارة وكل شكل من هذه الأشكال له أبعاده النفسية والدلالية والايقاعية في النص الشعري، وقد ورد التكرار في الديوان كما يلي :

أ- تكرار الحرف :

يكون تكرار الحرف حين تشترك الألفاظ في حرف واحد سواء أكان في أول الكلمة أم في وسطها، أم في نهايتها مما يثري الموسيقى الداخلية، ويجعلها أكثر ارتباطا بالمعنى والدلالة عليه وللحرف في اللغة العربية إيحاءا خاصا فهو إن لم يدل دلالة قاطعة على المعنى، فانه يدل دلالة اتجاه وايحاء ويهيئ النفس لقبول المعنى [3]

وفيما يلي نورد أمثلة من الديوان نبرز فيها أثر تكرار الحرف في الموسيقى الداخلية في القصيدة بقول"عبد الله حمادي" في قصيدة "نار الجنة "في المقطع الأول :

1- ابراهيم أنيس : الاصوات اللغوية ، ص11.

2- نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر، ص 276.

3- محمد مبارك : فقه اللغة وخصائص العربية، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، ط6 ،1975، ص 261.

كنت في مخدعها

قبل غروب الامس.....

أبحث عن جسدامرأة

مرهقة بالبوح

تنام فوق فراش الريح

تلقي بصدر مشرئب على قارعة

المواعيد المنتظرة

تحلم بفارسها القادم

من وعثاء الطرقات الموعودة [1]

أكثر الحروف تكرارا في هذا المقطع هي التاء –النون– الراء– الباء–الميم،وهي متقاربة في المخارج،فـ (التاء –الراء –النون)مخرجها واحد وهو أسناني لثوي، و الباء والميم مخرجها شفوي .

والملاحظ أن حرف(التاء)جاء في بداية الكلمة ونهايتها كما في(كنت –تنام– تحلم – طرقات)،أما حرف (الميم)فقد جاء في جميع المواقع (مخدعها– امرأة –تحلم)، ونفس الشيء بالنسبة لحرف (الباء) في (غروب–ابحث– بفارسها)، واحتل حرف الراء موقع الوسط والنهاية كما في (غروب– فراس– بصدر) احتل حرف الراء أعلى نسبة حيث تواتر (11) مرة خلال المقطع وهو صوت تكراري مجهور منفتح بين الشدة والرخاوة وهو ذو ايقاع اهتزازي .

ومن تكرار الحرف كذلك نجد تكرار حرفي الجر (في، عن) وذلك في قصيدة (جوهرة الماء) حيث يقول الشاعر :

في رحم الافلاك

1– الديوان : ص 75.

في طرقات الجنة جذوة النار

في دركات النار شربة الماء

في الامر القادم [1]

قصيدة (كاف الكون) يقول

حبيبتي لا تسالي عن جذوة للنار

عن شجرة الخطيئة

عن موعد البدايات

عن تفاحة الاقدار[2]

الملاحظ ان حرف الجر (في) تكرر في هذا المقطع (04) مرات في حين تواتر في القصيدة ككل (16)مرة.

ومن أمثلة تكرار الحرف أيضا نجد تكرار أداة النفي (لا) في قصيدة (طقوس خرمية) في قوله .

لا فلك تنجي

لا الجياد الصافات

لا جهالة فوق صدر الجاهلين [3]

لقد لعب تكرار الحرف في الديوان دورا بارزا في الموسيقى الداخلية للديوان وجعله أكثر ارتباطا بالمعنى والدلالة التي تحملها الكلمة سواء كانت هذه الحروف تتمتع بالشدة أم باللين، وهو ما سنتطرق إليه لاحقا.

ب- تكرار الكلمة: لكل كلمة وظيفتها ودلالتها داخل النص الذي تكونه ويحتويها، وتكرار الكلمة داخل سياقات مختلفة يعطيها دلالات وايحاءات تفتقدها الكلمة المفردة، ويعتبر

1- الديوان : ص 50.

2- المصدر نفسه : ص 24.

3- المصدر نفسه: ص 39.

أبسط ألوان التكرار وأكثرها انتشارا وشيوعا في الشعر المعاصر ولها أهمية بالغة وأثر كبير في ايصال المعنى.

"وهو تكرار الكلمات التي تتبني من أصوات يستطيع الشاعر بها أن يخلق جوا موسيقيا خاصا يشيع دلالة معنية،وأصبح هذا التكرار عل يد الشاعر المعاصر تقنية صوتية بارزة تمكن وراءها فلسفة"[1] تزيد النص الشعري جمالية.

وتكرار الكلمة لا يكون اعتباطيا لملء الفراغ او الحشو وانما ينبغي توخي الحذر في استعماله وقد اشارت نازك الملائكة في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) الى ذلك بقولها : "لا ترتفع نماذج هذا اللون من التكرار الى مرتبة الاصالة والجمال الا على يدي الشاعر موهوب يدرك أن المعول في مثله لأعلى التكرار نفسه،وإنما على ما بعد الكلمة المكررة، فإذاكان مبتذلا رديئا سقطت القصيدة "[2].

معنى ذلك أنه ينبغي على اللفظ المكرر أن يكون وثيق الصلة بالمعنى العام وإلا كان متكلف لا لسبيل إلى قبوله وأشارت أيضا إلى"أن الكثير من المعاصرين الذين كتبوا هذا اللون رديء تغلب عليه اللفظية وعلة هذه الرداءة أن طائفة من الشعراء تضيق بهم سبل التعبير فيلجؤون إلى التكرار، التماسا لموسيقى يحسبون أنه يضيفها أو تشيدها شاعر كبير أو ملئها لفراغ"[3].

فاللفظ المكرر يجب أن يكون مشحونا بمحمولة دلالية كبيرة يحقق التكثيف وتبعد المعنى عن البساطة فيكون بذلك التكرار قصدا يستدعي وعيا كاملا من المتلقي.

وعليه فتكرار الكلمة يكون لغاية دلالية لأن الشاعر بتكرار بعض الكلمات يعيد صياغة بعض الصور من جهة كما يستطيع أن يكثف الدلالة الايحائية للنص من جهة اخرى،

1- مصطفى السعدني : البنيات الاسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، (د. ط)، مصر، ص 38.

2- نازك الملائكمة : قضايا الشعر المعاصر، ص 267.

3- المرجع نفسه: ص 265.

ولأي كلمة وظيفتها ودلالتها داخل النص الذي تكونه ويحتويها،فإذا تكررت لفتت إليها الانتباه وأدت ما جاءت من أجله وباتت تستحق الدراسة والكلمات المتكررة في ديوان "أنطق عن الهوى " انقسمت الى قسمين من حيث اشتمالها على الزمن أو عدمه أي اسم وفعل.

ج-تكرار الاسم: شغل هذا التكرار حيزا في الديوان : حيث كرر بعض الاسماء سواء في المقطع الواحد او في القصيدة الواحدة، وهذا التكرار يشيئ بعلاقة خاصة تربط الشاعر بهذه الأسماء المكررة ومن أمثلة تكرار نجد كلمة "عيون"و "عطر"و "ضفائر"و "بحر" تكررت كل منها أكثر من مرة في قول الشاعر:

- هرم يكبر في العيون [1]

تكررت في السطر: يقتفي أثر العيون [2].

ولفظه "عطر" وردت في قول الشاعر: وعطر سكر الجفون[3].

وتكررت في السطر الشعري بصيغة الجمع: قطف العطور [4].

وتكررت في قوله : ينتحر العطر[5].

وفي قوله : هو دا عطرها كامن في المعاني[6].

- في القصيدة نفسها أورد الشاعر لفظة "البحر " في أكثر من سطر شعري هي التوالي:
- والبحر رهو[7].
-

1- الديوان : ص 13.

2- المصدر نفسه: ص 21.

3- المصدر نفسه : ص 16.

4- المصدر نفسه : ص 18.

5-المصدر نفسه : ص19.

6-المصدر نفسه: ص20.

7- المصدر نفسه: ص 14.

- هو عنق يطال مداه البحر[1].
- كما كرر لفظة "البحر" في قصيدة (سيدة الريح) في قول الشاعر:
- يتشهى البحر الخصيم تبدد جسمي[2].
- ولفظة الريح في :وتكررت في قوله : أنا و البحر حجته الأنقى[3].
- افتحي سيدة الريح

يذرع الريح و الظنون الأكيدة[4].

والملاحظ أن هذه الألفاظ لم تتكرر على مستوى القصيدة الواحدة فقط،بل تكررت في أكثر من قصيدة من قصائد الديوان.

تكرار الفعل:

كما نجد في هذا الديوان تكرار الأفعال، ومن بينها الأفعال المضارعة وهي أكثر الأفعال تواترا، ففي قصيدة (شعرها الليلكي) نجد تكرار الفعل المضارع "يمنح" الذي تلحق به باء المتكلم في قوله :

شعرها الليلكي يتكسر بين أصابعي

يمنحني المدى

يمنحنى الصبر [5]

وفيقصيدة (أنطق عن الهوى) نجد تكرار الفعل المضارع "أنطق " في قوله :

أنتطق عن الهوى [6]

1- الديوان: ص 64.

2-المصدر نفسه : ص 68.

3-المصدر نفسه : ص 69.

4-المصدر نفسه : ص69.

5- المصدر نفسه: ص93.

6-المصدر نفسه : ص133.

أنطق لهوا..... أنطق سهوا.....[1]

أنطق لغوا

كان لتكرار للكلمة "سواء" كانت اسما أم فعلا دورا بارزا في إضفاء نغم موسيقي على الديوان كما ساهمت في الجانب الدلالي وهو ما سنتطرق له لاحقا.

ج- تكرار الجملة:

لا يقتصر التكرارفي الشعر على حرف أو كلمة وإنما يتعداها إلى تكرار عبارة أو جملة معينة، وهي تشكل ملمحا أسلوبيا ومرآة تعكس كافة الشعور المتعالي في نفس الشاعر مصباحا يضيء للقارئ الحالة النفسية و المعاني التي يرمي إليها الشاعر و التي يريد ايصالها .

وتكرار العبارة في صورة جملة تحكم تماسك القصيدة ووحدة بناءها <<فتسهم هندسيا في تحديد شكل القصيدة الخارجي في رسم معالم التقسيمات الأولى لأفكارها لاسيما إن كانت ممتدة و هو بذلك فيشكل نقطة انطلاقا لدى الناقد عند توجهه إلى القصيدة بالتعليل >> و هذا يتطلب من الشاعر أن يوفر له السياق المناسب بحيث يصبح التكرار جزءا متماسكا من نسيج القصيدة .

ونرى نازك الملائكة أن هذا النوع من التكرار في الشعر الحديث أقل منه في الشعر القديم فتكرار الكلمة يلي <<تكرار العبارة وهو أقل في شعرنا المعاصر وتكثر نماذجه في الشعر الجاهلي >>، غير أنه مع شعراء زمنا الراهن يمكننا أن نتقي قولها هذا فاليوم أصبح تكرار العبارة منتشرا في الكثير من القصائد .

وبذلك استخدم تكرار العبارة بشكل مكثف في الشعر الحديث يؤدي إلى إحداث نوع من الايقاع، فالعبارة المكررة تكسب النص طاقة ايقاعية بفضل اتساع رقعتها

1- الديوان: ص135.

الصوتية،إضافة إلى إضاءة اللفظة أو العبارة ومن أمثلة تكرار الجملة أو العبارة في ديوان أنطق عن الهوى نذكر ما جاء في قصيدة كتاب الجفر[1]:

يدها في يدي

والفراشات هلكى ....

يدها في يدي فالشاعر في هذه القصيدة كرر جملة يدها في يدي وقد جاء هذا التكرار ليؤكد على الحزن و الألم الذي يلازمه كما نجد التكرار أيضا في قصيدة البدء كان حب حيث يقول :

هناك من لا يقدر على توقع عالم بدون حياة جارية

تغدق الحياة عن الأرض الموات

وهناك من لايقدر على احتمال وجود بدون هواء[2].

فالجملة المكررة في هذه القصيدة هي "هناك من لايقدر" فالشاعر كررها أكثر من مرة على مستوى القصيدة كما نجد التكرار أيضا في القصيدة نفسها في قول الشاعر:

فما جدوى الماء فيها وما جدوى الهواء وما جدوى

العصافير وما جدوى الأزاهير اذا لم يشاطرك في

التماس هواجس هذ ه المخلوقات الاثيرية من تهتز[3].

الملاحظ أن تكرار بعض الجمل في المقاطع المختلفة من القصيدة أو في مقطع واحد فضلا عن دلالته النفسية هو يحمل دلالة فنية تكمن في تحقيق النغمة والخفة في الأسلوب مما يضفي على النص قدرة كبيرة على التأثير في المتلقي .

التوازي :

1-الديوان ص 19

2- المصدر نفسه: ص 82.

3- المصدر نفسه: ص 83.

من أهم المفاهيم التي احتلت مكانة في تحليل الخطاب الشعري وأصل هذا المفهوم المجال الهندسي لكن سرعان ما نقل إلى المجال الأدبي و الشعري فهو ذلك <<التشابه الذي هو عبارة عن تكرار بنوي في بيت شعري أو في مجموعة أبيات شعرية و يشمل العناصر الصوتية التركيبية و الدلالية و أشكال الكتابة و كيفية استغلال الفضاء .>>[1]

فالتوازي إذن عبارة عن تماثل أو تعادل في المباني حيث يتأسس على تكرار بنية ما بين الكلمتين أو أكثر .

ويقسم محمد مفتاح التوازي الى توازي تام، الذي يقسم الى توازي مقطعي، عمودي، مزدوج وأحادي.

شبه توازي وينقسم إلى توازي شطري، كلمي،وصوتي.

تواز التناظر ويتنوع الى توازي خطي أو كتابي [2]

في ديوان أنطق عن الهوى نجده قائما على التوازي حيث جاء بكثرة فمثلا في قصيدة شعرها الليلكي نجد التوازي في السطرين الثاني و الثالث .

يمنحني المدى

يمنحني الصبر [3]

هذا التوازي نجده شطري متعلق بتكرار حرفي للكلمة واختلاف في المعنى و هذا أدى إلى خلق نوع من التماثل بين أجزاء السلسلة الكلامية .

كما قد يحدث أن يقوم الشاعر بتكرار التركيب نفسه مع اختلاف بسيط ربما يكون في زيادة كلمة وهذا ما نجده لدى الشاعر حيث يقول : [4]

---

1 محمد مفتاح : التشابه والاختلاف نحو منهجية شمولية، المركز الثقافي العربي، مصر (د. ط)،(د ت)، ص 97 .

2- الديوان :ص 96.

3- المرجع نفسه ص 63.

4- المرجع نفسه ص 50.

في رحم الأفلاك

في طرقات الجنة جدوة النار

هنا نجد تكرارا التركيب نفسه مع زيادة عبارة جدوة النار

وفي قصيدة كتاب الجفر يقدم لنا الشاعر توازي العمودي وذلك من خلال قوله [1]

يسكبها الفجر

ينتحر العطر

ينقطع الكلام

يهجرها الصحو

وكذا في قصيدة جوهرة الماء حين يقول [2]

تشعل بالنار الجنة

تطفئ بالماء النار

هنا نجد نوع التوازي مزدوج ونلاحظ بأن الدلالات جاءت على التناظر والتضاد.

كما نجد هذا التوازي جاليا في قصيدة كاف الكون[3]

عن شجر الخطيئة

عن موعد البدايات

عن تفاحة الأقدار

نلاحظ أن التوازي العمودي قد استخدمه الشاعر بكثرة وذلك من خلال تكرار التركيب نفسه بثلاثة أبيات أو أكثر وهذا في قصيدة كتاب الجفر، وكاف الكون وكذا توالي الأفعال في كتاب الجفر أما قصيدة جوهرة الماء فالتوازي هنا هو توازي مزدوج من خلال تكرار التركيب نفسه في سطرين فقط.

1- المرجع نفسه ص 19.

2- الديوان: ص 44.

3- المصدر نفسه: ص 24.

كما نجد التوازي حاضرا في قصيدة" في بدء كان حبا"[1]:

فالحب ما دارت على الارض نجمة

وللحب ما هبت من الريح طيب

نلاحظ هنا أن الشاعر استخدم التوازي المزدوج الذي يكون بتكرار التركيب نفسه في سطرين.

وما يمكن قوله في الأخير أن التوازي خاصية جوهرية وتنظيمية في الخطاب الشعري و له أهمية كبيرة في بنية الإيقاع حيث يساعد على توفير تجانس بين المقاطع و الأسطر من خلال تكرار التراكيب و شعر عبدالله حمادي شعر توازي حيث لا تكاد تخلو صفحة من وجود توازي، فبقدر ما حظر التوازي في الديوان بقدر ما تنوعت الايقاعات الداخلية بمجموعة القصائد التي اخترناها لدراسة، وهذا جعل المعاني ثرية واسعة متنوعة مفتوحة لانهائية وهو ما سنشير له لاحقا

03- التجنيس الصوتي:

التجنيس من فنون البديع اللفظي وهو << أن يورد المتكلم كلمتين تجانس كل واحدة منهما صاحبتها في تأليف حروفها>>[2]

وللتجنيس ضروب كثيرة منها<< المماثلة وهي أن تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى>>[3]

ويرى محمد علي سلطاني أن الجناس<< تشابه اللفظتين في الشكل الخارجي وتختلف في المعنى، وإنما يأتي الأديب بهما هكذا ليشير السامع مرتين: أولهما حين يوهمه للوهلة

1-المصدر نفسه : ص 81.

2- أبو هلال العسكري: الصناعتين، تع مفيد قمحية، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1981، ص: 249.

3- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، تع: محمد حي الدين عبد الحميد، ج1، دار الجليل، سوريا، ط5، 1981، ص: 321.

الأولى، بأن معنى فيهما واحد، والثانية حين تتنبه القدرات السامع لمعرفة المراد من الكلمة الثانية، عندما يدرك أن المعنى المقصود بها معنى آخر>>[1].

والتجنيس أحد السمات الأسلوبية التي يعتمد عليها الشعراء المعاصرين في تشكيل نصوصهم الشعرية، والتجانس نوعين،: جناس تام، وجناس ناقص (غير تام)، وما نلاحظه في الديوان هو استخدام الشاعر الجناس غير التام في حين نكاد لا نحصل على نمط واحد من الجناس التام، ويرجع ذلك إلى محاولة الشاعر إحداث نوع من التفاعل بين الكلمات المتجانسة، وسنعرض فيما يأتي بعض الأمثلة من ديوان (أنطق عن الهوى) نبين فيها مدى تأثر الشاعر بهذا اللون البديعي، ويقول الشاعر في قصيدة:"كاف الكون" [2]

أولهما بداية الفنا

أخرهما التوحيد و السنا

ويقول أيضا: يذرعها المغامر

يقطعها المسافر

يطالها المجازف

نرى في المثالين أن اتجاه الشاعر إلى الجناس كان في نهاية الأسطر الشعرية والجناس كان بين اللفظين (الفنا، السنا).

بالنسبة للمثال الأول، والاختلاف في هذا الجناس كان في (الفاء) بالنسبة للفظة (الفنا) والسين في (السنا) فكلا الحرفين مهموسين وقريبين في المخرج.

أما في المثال الثاني فقد كان الجناس بين لفظين (المغامر والمسافر) والاختلاف بينهما كان في (العين والميم) في لفظه (المغامر)، و (السين والفاء) في لفظه (المسافر).

1- محمد علي سلطاني: المختار في علوم البلاغة والعروض، دار الفقهاء، دمشق، سوريا، ط1، 2008، ص: 263.

2- الديوان: ص 25، 29.

واللافت للنظر أن الشاعر عمل على تجنيس القوافي، وقد أدت هذه المفردات المتجانسة إلى تدعيم البنية الإيقاعية للقصيدة، وهو ما يؤكده الشاعر أيضا في قوله:

فأين مرفأ البراءة المطل

من شرفة الرجاء والحنين

من شرفة مبللة بآية النقاء والأنين؟؟؟[1]

فالجناس وقع بين لفظين (الحنين) و (الأنين) وهو أيضا جناس ناقص، والاختلاف في هذا الجناس كان في (الحاء) بالنسبة للفظة (الحنين) والهمزة بالنسبة للفظة (الأنين)

وأيضا في قوله: ومن فيض لمحت الكون فيه بدني غيبتي من منتهاها

فحلت في الحلول به ظنوني وهامت تسطير لمبتغاها[2]

الجناس الناقص بين لفظين (منتهاها) و (مبتغاها) وقد وقع الاختلاف في حرفي (الهاء والعين) لقد كان للجناس غير تام حضورا كبير في الديوان، وقد اختار الشاعر هذا النوع من الجناس لإحداث نوع من الإيقاع والتجانس بين الكلمات، وهكذا فقد لعب الجناس دور كبير في الموسيقى الداخلية للديوان والذي جمل العديد من الدلالات:

ثانيا: المستوى التركيبي:

01/ أنواع الجمل:

<< تنقسم الجملة العربية بحسب الاعتبارات التي ينظر إليها منها فبحسب الاسم والفعل تنقسم إلى اسمية وفعلية وبحسب النفي والإثبات تنقسم إلى مثبتة ومنفية وبحسب الخبر والإنشاء تنقسم إلى خبرية وإنشائية وهكذا >>[3]

1- المصدر نفسه: ص 29.

2- الديوان: ص 32.

3- فاضل صالح السامرائي: الجملة العربية تأليفها أو أقسامها، دار الفكر، الأردن، ط2، 2007، ص 157.

01/ الجملة الخبرية:

الجملة الخبرية << هي التي صدرها فعل كـ (قام زيد) و (ضرب اللص) >>[1]

والتكذيب في ذاتها بغض النظر عن قائلها، فكل كلام يصح أن يوصف بالصدق أو الكذب فهو خبر، فإذا كان الكلام صادقا لا يحتمل الكذب أو كان كاذبا لا يحتمل الصدق أو كان يحتملهما فهو خبر[2].

وسندرس الجملة الخبرية ضمن نوعين مؤكدة ومنفية:

1- الجملة الخبرية المؤكدة:

الجملة المؤكدة هي ما اتصلت بأدوات التوكيد كـ (لام) التوكيد و (نون) التوكيد، وغيرها، والقصد من التوكيد ترسيخ الأمر في ذهن السامع، وإزالتة الشك ومن بين أنواع التوكيد التي وظفها الشاعر في ديوانه نذكر ما يلي :

أ- التوكيد بالأدوات والحروف:

01/ التوكيد بـ (إنّ)

وهي الأصل في التوكيد، حيث قام الشاعر بتوظيف (إن) على صورة وحيدة وهي: إنّ + اسمهما (ضمير) + خبرها (ظاهرا أو جملية) حيث يقول في قصيدة:(أندلس الأشواق):

إنها مملكة العشاق على همس الأماسي

المخبوءة وراء الأسوار [3]

جاءت أداة التوكيد في هذه المثال لتؤكد مضمون الجملة الاسمية، وفي هذا المثال جاء اسم إن ضميرا متصلا استخدم فيه ضمير الغائب (هي) وقد أكدت أداة التوكيد (إن) عشق الشاعر وحنينه إلى الأندلس (إسبانيا) فقد عاش وترعرع ببين أزقتها، وقد دفع هذا

1- ابن هاشم الأنصاري: معنى اللبيب في كتب الأعرابي، تح عبد اللطيف محمد الخطيب، دار الفكر، بيروت، ط5، 1985، ج5، ص 13.

2- فاضل صالح السامرائي: الجملة العربية تأليفها وأقسامها، ص169.

3- الديوان: ص 111.

الحب والحنين الذي يكنه شاعرنا لإسبانيا دفعه إلى تصويرها ووضعها في ديوانه وتخصيص قصيدة لهذا البلد الذي تأثر به أيما تأثر ويقول الشاعر أيضا في قصيدة (المحبة الحمقاء)

إنّه النار التي تكوي ولا تترك أثر الحريق
إنّه الشفاء الذي لا يدع طعم للآلام
إنّه الريح العاتية التي تأكل حطام السنوات[1]

جاءت أداة التوكيد في هذه الأسطر متصلة بضمير الغائب (هو) الذي يعود على الحب، ووظف الشاعر لأداة في هذا المقطع ثلاث مرات لزيادة التأثير والمضاعفة المعنى الذي يريده الشاعر، فهو يصف الحب أحيانا كأنه نار تكوي، وأحيانا بأنه ريح عاتية، وأحيانا يصفه بأنه شفاء لايدع بقاء للألم، والشاعر في هذه القصيدة التي يعبر منها الحب بشفاء وعذاب، ولا يستطيع أحد أن يتنبأ بانقلاباته، فقد يكون شفاء أو هلاكا لا أحد يستطيع التكهن بحقيقته.

أ-02/ التوكيد بالنفي والاستثناء:

وهما من أشهر وسائل القصر، وقد ورد في مجموعة من المواضع نذكر منها:

قول الشاعر في قصيدة (ستر الستور)

وما التأسي سوى من فقد سلواه[2]

جاء التوكيد هنا بـ (أما) و (سوى) وأفاد هذا التوكيد الحصر فالشاعر هنا يتكلم عن فقد سلوان والمأساة التي يعيش فيها من فقدانها، وقد حصر الشاعر حزنه ومأساته في فقدانه لزوجته، وهذا يوحي بمدى تحصر الشاعر وحزنه والآلام التي رافقته طوال حياته من هذا الفقدان.

1- الديوان: ص88.

2- المصدر نفسه: ص57.

كما جاء في قصيدة (المحبة الحمقاء) قوله:

إنه الريح العاتية التي تأكل حطام السنوات

ولا تترك في مهمة العمر سوى الأزاهير البيضاء

التي لا تعرف نورالذبول[1].

وجاء التوكيد في هذه الأسطر بـ (لا) النافية و (سوى) وقد أفاد القصر كذلك، فالشاعر يتكلم عن الحب ويصفه بالريح العاتية التي تأكل مما مضى وفات من السنوات، وإلا تترك هذه الريح سوى الأزهار البيضاء، أي الناس الذين يتمتعون بصفاء القلوب.

أ-03/ التوكيد بقد:

قد تفيد التحقيق، وقد عرف هذا النوع أقل ورودا بالنسبة للأنواع السابقة فقد ورد في موضعين اثنين هما:

قول الشاعر في قصيدة (القصيد الانتحاري)

سبحان من سن القذائف من دم قد حملت من وهجها أثقالا[2]

فالتوكيد في هذا السطر كان بالأداة (قد) والفعل هو فعل ماضي (حملت) وهو فعل مبني للمجهول ونائب الفاعل ضمير مستتر تقديره (هي) وجاء هذا التوكيد ليؤكد الحرب والانقسامات التي تحدث في بغداد والقتل الذي يحدث بين أبناء الوطن الواحد، وهو يدعوهم إلى التحرر من هذه الفتن والمآسي

ويقول أيضا: أنا مذ تأوه في الوصافة عاشق لبيت عهدا قد تمادى وطال[3]

فالشاعر في هذا البيت يتحدث عن حبه للعراق والأهوال التي يعيشها أهل العراق، وتلبية الشاعر عهدا قديما للعراق وقد جاء التوكيد ليثبت حزن الشاعر، وتأسيه من الآهات التي يعيشها إخوانه في العراق.

1- الديوان: ص88.

2- المصدر نفسه: ص 126.

3- المصدر نفسه: ص 123.

التوكيد اللفظي: وهو توكيد يكون بتكرار اللفظة نفسها أو الجملة وقد ورد هذا التوكيد، ونذكر منه قول الشاعر في قصيدة (كاف الكون) في قول الشاعر:

هو الحب ما شاء و شاء لنا الهوى[1]

اللفظة المكررة في هذا السطر هي (شاء) وكان هدف الشاعر من تكرار هذه اللفظة هو تأكيد المعنى الذي أراده من الحب.

2- الجملة الخبرية المنفية:

إذا دخلت أداة النفي على الجملة الاسمية أو الفعلية سميت بالجملة المنفية، والنفي خلاف الإثبات <<ويسمى كذلك الجحد وهو من الحالات التي تلحف المعاني المتكاملة المفهومة من الجمل التامة والتعبيرات الكاملة، وكل معنى يلحقه النفي يسمى منفيا>>[2]

أدوات النفي في اللغة العربية متعددة منها (لا، ما، لن، لم، لما، ليس) فقد يدخل بعض هذه الأدوات على الفعل الماضي فينفيه والمضارع فيحيل دلالته من الحال والاستقبال إلى السلب، كما يدخل بعض الآخر على الجملة فيعمل عمل ليس، وقد جاءت أدوات النفي في الديوان موزعة على الأنماط التالية:

أ- النمط الأول: لم+ جملة فعلية :

لم من أدوات النفي العاملة وعملها الجزم في الفعل المضارع

1- الديوان: ص 81.

2- محمد سمير نجيب اللبدي: معجم المصطلحات النحوية والصرفية، دار الرسالة، بيروت، (د.ط)، (د.ت) ، ص 227.

يقول الشاعر في قصيدة (أنطق على الهوى)

إنهض من ذاكرة الأوجاع

أمني النفس بشعر

لم يتوظأ من إبريق

لم يركع في محراب البوح[1]

فقد وظف الشاعر أداة النفي (لم) في هذا المقطع مرتين وهي تفيد نفي الماضي المنقطع، فالشاعر يختم ديوانه بهذه القصيدة والتي يحاول فيها النهوض من الأوجاع التي يعيشها ومحاولة النظر إلى المستقبل المشرق الأفضل من هذا الواقع المرير.

ب- النمط الثاني: لا+ جملة فعلية أو جملة اسمية:

وقد عرف هذا النمط أكثر حضورا مقارنة بالأنماط الأخرى << وهي تدخل على الجملة المثبتة يتعدد أشكالها فننقي مضمونها ونلخصها من زمن معين.>>[2]

دخولها على الجملة الاسمية :

يقول الشاعر في قصيدة (طقوس حرمية)

اليوم فيمهما الخطيئة حرمية يغرق

لافلك تنجي

لا جياد الصافنات[3]

فالشاعر في هذه القصيدة يرى أنه لا شيء ينجي من الخطيئة التي وقع فيها أهل العراق، وذلك لإتباعهم ما يقال من فتن على المنابر والقنوات وتصديق الكلام الذي أدى بهم

1- الديوان: ص 135.

2- أنظر: عبد الله بوخلخال: التعبير الزمني عند النحاة العرب، ج2، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1987، ص 203.

3- المصدر نفسه، ص 39.

للوقوع في الخطيئة التي أدت بدورها إلى انقسامهم وتشتتهم، والشاعر حزين من هذه الحالة التي وقعت فيها العراق.

دخولها على الجملة الفعلية:

قال الشاعر في قصيدة (جوهرة الماء)

لا يتسع القلب للمخلوق

للنور مساحات لسفر الآتي[1].

فـ (لا) نفت الفعل المضارع وأفادت الاستمرار والدوام، ونفت الخبر عن الاسم الواقع بعدها فالشاعر ينفي أن يتسع قلبه لإنسان آخر فهو ينفي ذلك نفيا قاطعا، وقد جاءت هذه القصيدة التي توحي إلى الصوفية والخضوع إلى رحمة وقدر الله .

ج- النمط الثالث: ما+ جملة فعلية:

فإنها تدخل<< على الجملة الفعلية المثبتة فتنفيها في الزمن الماضي إذا كان ماضيا أو في الزمن الحاضر إذا كان فعلها مضارعا>>[2].

يقول الشاعر في قصيدة (سيدة الريح)

ما خبرت احمراري على جفون

الورد

إلا التجلّي.....

والالتقاء من منتهاك الأكيد....[3]

دخلت (ما) على الماضي (خبرت) فنفته وهي تفيد النفي المطلق، فالشاعر ينفي أنه خبر احمراري على جفون الورد.

ويقول الشاعر في قصيدة (في البدء كان الحب)

1- الديوان: ص 46.

2- عبد الله بو خلخال، المرجع السابق، ص 216.

3- المصدر نفسه: ص 67.

فالحب مادارت على الأرض نجمة

وللحب ماهّبت على الريح طيب[1].

فالشاعر في هذين السطرين ينفي مطلقا أن تكون حياة بلا حب فلولا الحب لا دارت نجمة، ولا هبت ريح طيب، فالحب هو الذي تبنى به الحياة/ فالشاعر ينفي أن تكون هناك حياة أو كون بلا حب، وجاء هذا النفي ليؤكد حب الشاعر لحبيبته والحنين الذي يلازمه منذ وفاتها، وكذلك هو يصور طفولته وسن الحب أو المراهقة ورسائل الحب.

لقد تنوعت الجمل الخبرية في ديوان(أنطق على الهوى)، من الجملة المؤكدة وصولا إلى الجملة المنفية، ولكل نوع من هذه الجمل أدواته المتماشية مع الموقف ومقتضى الحال، فالشاعر اعتمد على مجموعة من أدوات التأكيد في الجملة الخبرية المؤكدة، والأدوات التي اعتمد عليها هي (إنّ، قد، النفي والاستثناء)، وقد عرفت أداة التوكيد (إنّ) أكثر حضورا في الديوان مقارنة ببقية الأدوات، وجاءت لتؤكد على الحزن والأسى والحنين الذي يعيشه الشاعر، هذا فيما يخص الأدوات، فضلا على اعتماد الشاعر على نوع آخر من التوكيد وهو التوكيد اللفظي أما فيما يخص الجمل الخبرية المنفية فاعتمد فيها الشاعر على أدوات هي (لا، لم، ما)، وغلبت عليها أداة النفي (لا) حيث دخلت على الاسم وعلى الفعل وهي تفيد القطع، فالشاعر بنفي نفيا قاطعا أن تكون هناك بعد الآلام والحزن الذي يعيشه من فراق الحب وما آلت إليه الشعوب العربية من فتن، وقد كان هناك توافق بين الجملة المؤكدة والجملة المنفية في الديوان.

01/ 2- الجملة الإنشائية:

إذا كان الخبر هو الذي يحتمل الصدق والكذب، فإن الإنشاء هو<< كل كلام لا يحتمل الصدق ولا الكذب>>[2]

الإنشاء ينقسم إلى قسمين وهما: الإنشاء الطلبي والإنشاء غير طلبي:

1- الديوان، ص 81.

2- فاضل صالح السامرائي: الجملة العربية تأليفها وأقسامها، ص 170.

أ- الإنشاء الطلبي:

وهو << الذي يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب >>[1]، ويكون الإنشاء الطلبي بـ << الأمر- النهي- الاستفهام- التمني- النداء >>[2]

ب- الإنشاء الغير طلبي:

وهو<< ما لا يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب >>[3]، وذلك كالتعجب والمدح والدم والدعاء وصيغ العقود والقسم والإنشاء أسلوب يستند إلى عناصر تكوينية قائمة على أربعة عوامل رئيسية هي:

01- العامل الصوتي: كمحور لطبيعة النغمة الصوتية، وتجعل الكلام منفتحا غير مغلق.

02- العامل النحوي أو الصرفي: فالتركيب الإنساني يعتمد على أدوات خاصة كالاستفهام والقسمأو بعض الصيغ تبنى عليها عناصر كالأمر[4].

03- العامل المعنوي البلاغي: من مقومات هذا الأسلوب الترجمة عن الانطباعات العاطفية دون المقررات العقلية.

04- العامل النفسي: فهذه الأساليب تنبئ بقيام حوار، قد تفضي إليه وقد لا تفضي، وبحسبها تتكون دلالتها[5].

1- جلال الديوان القروبني: التلخيص في علوم البلاغة، ضبط عبد الرحمن البرقوتي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982، ص 151.

2- أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ضبط وتدقيق يوسف الصميلي، دار الفكر، بيروت، ط1، 2006، ص 70.

3- جلال الدين القزويني، التلخيص علوم البلاغة، ص 69.

4- محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، (د.ط)، 1981، ص 349.

5- المرجع نفسه: ص 350.

وستقتصر دراستنا على الأساليب الإنشائية الطلبية، وقد جاءت متنوعة في " ديوان أنطق على الهوى" ومنها:

- **الأمر:**

الأمر هو << إنشاء طلب يتعلق بتحقيق فعل على وجه الاستعلاء>>[1]، وله أربعة صيغ << فعل الامر- المصاغ المجزوم بلام الأمر- اسم فعل الأمر- المصدر النائب عن فعل الأمر>>[2]

وقد وردت جملة الأمر في الديوان، وتمثلت في صيغة واحدة (فعل الأمر)، ومنها قول الشاعر في قصيدة (سيدة الريح) : افتحي سيدة الريح

طقوس المسك والأرجوان

وأخلعي أحراش المواويل

السعيدة....

وهتكي الأستار علّني أتدلّى[3]

تكررت جملة الأمر في هذا المقطع ثلاث مرات في قوله (افتحي، اخلعي، اهتكيني)، والغرض من الأمر في هذه الأسطر هو الالتماس وبذلك لتساوي الأمر و المأمور، فالشاعر هنا يأمر سيدة الريح بفتح طقوس المسك والأرجوان وخلع الأحراش السعيدة، وقد جاء هذا الأمر ليدل على حالة الحزن التي يعيشها الشاعر مما دفعه للأمر هذا، وكأنه يبحث عن الحزن لا السعادة.

ويقول في قصيدة (كاف الكون)

1- الأزهر الزناد: دروس في البلاغة العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1992، ص 120.

2- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 71.

3- الديوان: ص 67.

كوني مرفأ...../ مركبا..../ غرقا.../

كتابي../

كوني منارة تدق منارس العبادة ؛[1]

فالشاعر في هذا المقطع يأمر هذه الحبيبة التي ليست بامرأة عادية أن تكون مركبا يركبه ومرفأ يرسو عليه هذا المركب، وقد جاء هذا الأمر ليدل على حالات الضعف والألم التي رافقته طوال حياته، وهذا ما جعله يوظف الأمر لعله يرسو في المستقبل مركبه على مرفأ الأمل وحياة أفضل من التي عاشها.

*** الاستفهام:**

هو من الأساليب الإنشائية ويعني << طلب الفهم، وهو استخبار عن الشيء الذي لم يتقدم لك علم به>>[2]،ويكون ذلك بأدوات هي << الهمزة، هل، ما، من، متى، أيان، كيف، أين، أنّ، كم، أي>>[3]

أما فيما يخص دلالة الاستفهام فنفهم من خلال السياق، ورصد هذه الأدوات يكشف عن نيات أسلوبية تتمظهر في الديوان، وقد ورددت الأدوات في الديوان عشرين مرة تقريبا وهي:

- **كيف:** وهي موضوعة << للاستفهام ويطلب بها تعيين الحال>>[4]، وقد وردت في الديوان 05 مرات منها قول الشاعر: أيتها الحبيبة

1- الديوان: ص 30.

2- فضل حسن عباس: البلاغة فنونها وأفنائها، دار الفرقان لنشر والتوزيع، الأردن، ط4، 1997، ص 168.

3- أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص 78.

4- المرجع نفسه: ص 82.

أيتها العجيبة

كيف للنوارس أن تسكن المقابر[1]

وذلك في قصيدته (النوارس تسكن المقابر)

أفادت (كيف) هنا معنى التعجب، والشاعر في هذه الأسطر ينادي الحبيبة التي يشبهها بالنوارس، ويتعجب كيف لهذه النوارس أن تسكن المقابر، وقد دل هذا الاستفهام على الحزن والأسى والحصرة التي سكنت قلب الشاعر وطغت على وجدانه فتحولت مع مرور الوقت إلى ألم يسمن معه ويظهر في صورة شعر يردده ويقول كذلك في القصيدة نفسها :

فكيف يا حبيبة يبيت

في التراب

فداك النحيل

تطاله معزوفة من توبة وطين[2]

ويقول أيضا: فكيف أتناسى خيالك

السعيد؟ [3]

وقد جاءت جل هذه الاستفهامات لتدل على الحزن و الأسى و الحصرة من فراق موت الحبيبة، فتجده في المقطع الأول يتعجب ويتحصّر كيف لهذه النوارس أن تسكن المقابر وفي المقطع الثاني يتساءل كيف تبيت حبيبة في التراب، وبعدها نجده يحتار في كيفية نسيان خيالها.

1- الديوان: ص 99.

2- المصدر نفسه: ص 100.

3- المصدر نفسه: ص 102.

- **ماذا:** وهو اسم مركب من مكونين هما << (ما) الاستفهامية و (إذا) اسم موصول بمعنى الذي>>[1]

وقد وردت في الديوان ثلاث مرات منها قول الشاعر في قصيدة (كاف الكون)

ماذا بوسعي أن أكون لو أكون

وأنت يا سيدتي بكنك الحيار

الجهر والمكنون؟[2]

الشاعر في هذه الأسطر يحتار في نفسه ماذا يمكن أن يكون لو لم يكن هو وأنتج له اختيار ما يكون، فتجده يتعجب ويحتار من سيدة الريح التي تملك في يدها ما هو مكنون وما هو مجهور، فالغرض البلاغي الذي خرج له هذا الاستفهام التعجب والحيرة، وقد جاء هذا الاستفهام ليحمل معاناة الآلام التي يعيشها الشاعر ويقول في قصيدة (السؤال) :

ماذا لو ارتحل السؤال من الوجد

وتمددت في الأفق أغنية

ترددها الخلود[3]

نجد الشاعر في هذه القصيدة يستفتح قصيدته باستفهام فالشاعر لا يريد جواب من هذا الاستفهام فهو يعرف الجواب، لأن الوجود من دون سؤال لا يمكن أن يكون، فقد جاء الشاعر بهذا الاستفهام ليبين به حزنه وألمه حتى صار يتساءل ويستفهم عن وجود بدون سؤال.

1- مصطفي سعيد الصليبي: الجملة الفعلية في مختارات ابن الشجري، ج1، دار الهومة، الجزائر، (د.ط)، 1996، ص 152.

2- الديوان: ص27.

3- المصدر نفسه: ص 129.

- **الهمزة:** و يطلب بالهمزة أحد الأمرين << تصّور، أو تصديق، فالتصور هو إدراك المفرد نحو: أعلى مسافر أو سعيد؟ والتصديق هو الإدراك وقوع نسبة تامة بين شيئين أو عدم وقوعهما>>[1]

وقد ورد هذا النوع من الاستفهام في الديوان ثلاث مرات، نذكر منها قول الشاعر في قصيدة (طقوس الخرمية) :

تدحين كذبا يقال في المنابر دائما

وتجيب في صمت عزيز مدقع

أفلا يميد لما يقال المنبر؟[2]

نجد الشاعر في هذا الاستفهام يوظف أداة الاستفهام (الهمزة)، وهو يتحدث في العرب عامة والعراق خاصة والمتاهات التي وقعوا فيها جراء لما يقال في المنابر من فتن بين أبناء الوطن الواحد وما ينطوي إليه العدو المتسرب والمنتظر أيه طري يسلكها حتى يقبض قبضته على هذه الدولة التي يتتبع لما يقال من أقاويل والغرض البلاغي الذي خرج له هذا الاستفهام هو التوبيخ والسخرية.

- **أين:** وتكون{ الاستفهام عن المكان وتوافر هذا الاستفهام مرتين في الديوان ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة (كاف الكون):

فأين مرفأ البراءة المطل

من شرفة الرداء والحنين

من شرفة مبللة بأية النقاء والأنين؟ [3]

يتساءل الشاعر في هذا الاستفهام عن مرفأ البراءة والمكان الذي افتقده الشاعر فنجده يبحث عن هذا المكان ويتساءل عن مكان وجوده الذي صوره على أنه مرفأ للبراءة

1- أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص 78.

2- الديوان: ص 38.

3 - المصدر نفسه: ص 29.

واشتياق وحنين الشاعر لهذا المكان جعله يتساءل عن مكان وجوده وهو بهذا يتحسر عن فقدان هذا المرفأ، أي حبيبته والغرض البلاغي من هذا الاستفهام هو الحسرة والحيرة، وقد جاء هذا الاستفهام ليصف لنا حزن الشاعر وحنينه والأنين الذي يعيشه من فقدان حبيبته.

-**أي:** وهي الاستفهام << يطلب بها تميز أحد المتشاركين في الأمر بينهما>>[1]، وقد وردت في عدة قصائد منها: (في البدء كان الحب) في قول الشاعر:

حبيبتي تسألني عن الحب، وأنت عليمة

وأي جواب يا حبيبي تريد؟

فالشاعر في هذا الاستفهام يسأل حبيبته عن أي جواب تبحث، فالسؤال عام تعددت فيه الأجوبة وبتالي أورد الشاعر (أي) التي تفيد تمييز أحد المتشاركين، وهو يعلم بأنّها عليمة بالإجابة، والغرض من ذلك إذن هو طلب الاستفسار عن الجواب، أي تميز الجواب الذي تريده، فالشاعر في هذه القصيدة يصف سنين الطفولة وقصص الحب التي عاشها ويعيشها غيره والمتاهات التي يقع فيها.

ويقول أيضا في (طقوس خرميّة)

أي شيء أصاب عقلك

يامسكين حتى رميت

بالوسواس وتصديق كلام الناس؟؟؟[2]

الشاعر في هذا الاستفهام يتساءل عن الشيء الذي أصاب الأمة العربية عامة وأهل العراق خاصة حتى أصبحوا يصدقون الكلام الذي يقال على القنوات والمنابر التي تثار فيها الفتن، والشاعر في هذا الاستفهام يبحث عن هذا الشيء الذي أصابهم.

1- أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص 87.

2- الديوان: ص 41.

- **ما:** وهي { للسؤال عن الجنس، نقول: ما: عندك؟ بمعنى: أي أجناس الأشياء عندك؟ }[1]، وقد وردت في قصيدة (في البدء كان الحب)

تخيلي عزيزتي عالما بغير حبّ

فما جدوى الماء فيه/ وما جدوى الهواء/ وما جدوى

العصافير/ وما جدوى الأزاهير...[2]

لقد تعدد الاستفهام في هذا المقطع، فنجد الشاعر يشير إلى أن عالما بدون حب لا جدوى من الماء والهواء والعصافير والأزهار فيه، وبهذا فالشاعر لا يرى حياة من دون حب، والاستفهام في هذا المقام يخرج إلى دلالة النفي و الإنكار فالشاعر ينفي أن تكون هناك حياة من دون حب يكون فيها بني آدم متحابين فيها بينهم متآزرين .

- **متى:** زهي السؤال عن الزمان << ويطلب بها تعيين الزمان سواء أكان ماضيا أو مستقبلا>>[3]، وقد جاء هذا النوع في قصيدة (كاف الكون) في قول الشاعر:

متى حبيبة العبور

يكون لتواصل

رحابة استجابة....؟[4]

الشاعر في هذه الأسطر يسأل حبيبته عن زمن العبور والمرور الذي يكون فيه للتوسل والرجاء منها سعة استجابة وتقبل، والغرض البلاغي الذي خرج له هذا الاستفهام هو الترجي والاستعطاف، فهو يستعطفها ويترجاها أن يكون لهذا العبور والتوسل استجابة

1- السكاكي: مفتاح العلوم: تح عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1987، ص 420.

2- الديوان: ص 41.

3- أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص 82، 83.

4- الديوان: ص 30.

وترحيبا منها للوصول إليها، ودا هذا الاستفهام على الحزن ولعة الفراق التي تنتاب الشاعر كل لحظة يتفكر فيها حبيبته.

ومن دراستنا للاستفهام نخلص إلى ما يلي :

– وظف الشاعر الاستفهام 22 مرة في الديوان وقد خرج الاستفهام عن معناه الأصلي الى معاني أخرى كالتعجب والتمني والتحسر و السخرية، والجدول الآتي يوضح تواتر أدوات الاستفهام في الديوان:

الأداة	العدد	النسبة
ماذا	03	%14
الهمزة	03	%14
أين	02	%9.09
متى	01	%4.54
أي	02	%9.09
كيف	05	%23
ما	06	%27.27

من خلال هذا الجدول يتبين أن الشاعر وظف أدوات الاستفهام 22 مرة، وقد جاء هذا الاستفهام ليبين حالات الضعف والألم التي رافقته طوال حياته من فقدان حبيبته والأزمات التي تحدث في الدول العربية، وكذا دعوته للتحرر الذي لا يجد فيه خير للبلاد العربية، وقد طغت على هذه الأدوات أداة الاستفهام (ما) التي جاءت لتصور الآلام وهي تنكر إنكارا مطلقا لهذه الحالة التي تلازمه، وتليها أداة الاستفهام (كيف) التي عرفت حضورا ملحوظا في قصيدة (النوارس تسكن المقابر) التي خصصها الشاعر للحديث عن زوجته، فهو يتساءل عن حالتها في القبر وكيف يتناساها وهو الذي أحبها واشتاق إليها.

*** النداء :**

نقصد به << طلب إقبال المخاطب، وإن شئت فقل: دعوة مخاطب بحرف نائب مناب فعل، كـ (أدعو) أو (أنادي) >>[1]، وأدواته ثمانية وهي{ الهمزة، أي، آ، أي، أيا، هيا، وا }[2]، وقد ورد هذا التركيب في الديوان تسع مرات وأغلبها كانت باستخدام الأداة (يا).

– **يا :** وهي << لنداء البعيد أو من هو بمنزلته من نام أوساه >>[3]، ومنها قول الشاعر في قصيدة (كاف الكون) : أحببت يا حبيبة أن أقبض الأسرار

أن أدفع مراكبي لمانح الأبكار[4]

ينادي الشاعر في هذه الأسطر حبيبته، وهو يتمنى في هذين السطرين أن يقبض الأسرار ودفع مراكبه إلى الذي يمنحالأبكار، وجاء هذا النداء ليدل على الحزن والأسى الذي يعيشه الشاعر، وقد خرج النداء في هذا السطر إلى التمني فهو بهذا يتمنى أشياء لا يمكن أن تتحقق.

وقوله في القصيدة نفسها:

عيناك يا حبيبة مرافئ الدفء

والعبير.....

حكاية تردد من سالف السنين

سنابل رحيقها بوابة هداية [5].

ينادي الشاعر حبيبته ويصف عيونها التي شبهها بالمرافئ الدافئة، التي يرسو عليها ويحس فيها بالدفء والسكينة فجاء هذا النداء يتصور به حبيبته التي فارقته من دون

1– فضل حسن عباس: البلاغة فنونها وأفنانها، ص 162.

2– أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص 89.

3– فضل حسن عباس: البلاغة فنونها و أفنانها، ص 163.

4– الديوان: ص 26.

5– المصدر نفسه: ص 29.

رجوع، وهو بهذا النداء يؤكد على الحنين والاشتياق لهذه الحبيبة مما يجعله ينشد فيها أشعارا.

- **أي:** وهي كذلك لنداء البعيد، وقد وردت في موضعين من الديوان في قصيدة (النوارس تسكن المقابر) التي يتكلم فيها عن زوجته المتوفية، حيث يقول:

أيتها الحبيبة

أيتها العجيبة [1]

النداء في هذا السطر كان بالأداة (أي) وجاءت مقترنة بضمير الغائب (هي) التي تعود على الحبيبة ولقد بدأ الشاعر قصيدته بنداء حبيبته المتوفية البعيدة عنه، فهي في عالم الأموات، التي وصفها بالعجيبة وهذا إن دل على شيء إنما يدل على حب الشاعر لحبيبته وحزنه على فراقها، ويقول في القصيدة نفسها:

أيتها الحبيبة

لم تجنحي صوب مدائن الصفيح والخواء ؟[2]

فالشاعر ينادي حبيبته التي سافرت إلى القبر الذي شبهه الشاعر بمدائن الصفيح التي لا مناص منها وهو بهذا يتحسر ويتأسف على سفرها هذا الذي لا رجوع بعده، وأدى سفره هذا به إلى العيش على أعتابه وآلامه وحزنه من فراقها.

إذن فقد وظف الشاعر النداء في قصيدته لمناداة حبيبته السعيدة المتوفية، وجاءت هذه النداءات لتدل على حزن وحنين الشاعر من فقدان حبيبته.

1- المصدر نفسه: ص 99.

2- الديوان: ص 100.

*** النهي:**

وهو من الأساليب الإنشائية وهو << طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء، وللنهي صيغة واحدة هي المضارع مع لا الناهية >>[1]، وتختص (لا) الناهية بالدخول على المضارع وتقتضي جزمه واستقباله سواء أكان المنهي مخاطبا أو غائبا[2].

وقد ورد هذا النوع من النهي في الديوان في ثلاثة مواقع منها قول الشاعر في قصيدة (كاف الكون) :

حبيبتي لا تسالي عن جذوة النار[3]

فالفعل (تسألي) فعل مضارع مجزوم بـ (لا) الناهية، وعلامة جزمه حذف النون والشاعر في هذا السطر يطلب من حبيبته الكف عن السؤال، لذلك أفاد النهي هنا المنع من السؤال، وقد خرج هذا النهي إلى رفع الحرج، ويقول الشاعر أيضا في قصيدة (جوهرة الماء):

(...) إلهي لا تكسر جبروتي

بسياج الرحمة والقبلات[4]

الفعل هو (تكسر) وهو فعل مضارع دخلت عليه أداة النهي (لا) فجزمته، وقد خرج هذا النهي إلى الدعاء لأنه من أقل درجة لأعلى درجة، فالشاعر يدعو الله ألا يكسر جبروته، وهذه القصيدة توحي إلى الصوفية والخضوع إلى رحمة وقدرة الله .

1- فضل حسن عباس: البلاغة فنونها و أفنانها، ص 187.

2- ينظر حسن عباس: حروف المعاني بين الأصالة والحداثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، (د.ت)، ص 90.

3- الديوان: ص 24.

4- المصدر نفسه: ص 49.

ثالثا: المستوى الصرفي

نهتم في هذه المحطة بالبنية الصرفية المكونة لقصائد هذا الديوان التي تشكل ظاهرة أسلوبية متميزة فيها.

01/ بنية الأفعال: وتنقسم إلى صيغ بسيطة وأخرى مركبة.

أ- **فعل** : وهي أبسط صيغ الثلاثي المجرد الدالة على الماضي من الأفعال، وقد وردت هذه الصيغ في الديوان ومنها قول الشاعر في قصيدة (السؤال):

رحل الذين أحبهم
وهجرني ربع السائلين
عن الوعود
منذ كان وصل الهائمين
على الثرى
شعثا مواويلا
يد حرجها الوجود
هبطت مع الورقاء
ناقلة السؤال[1]

وظف الشاعر الأفعال(رحل، هجرت، هبط) وفي صيغة (الفعل) لان الشاعر بصدد الحديث عن مأساته وآلامه في الحياة، ويستعيد ذكرياته الموجعة، والتي مرت عليه منذ زمن بعيد، لذلك وظف صيغة (فعل) التي تفيد المضي، فقد جاءت هذه الصيغة لتبين الأحزان والمأساة التي عاشها الشاعر من فراق حبيبته التي يشتاق إليها وكذلك الفتن والمتاهات التي وقع فيها العرب ودعوته إلى التحرر.

1- الديوان، ص 129.

ب- أفعل:

وهي من أوزان الفعل الثلاثي المزيد بحرف يجيء به << للتعدية، أو الدلالة على أن الفاعل قد صار صاحب ما اشتق منه الفعل، أو للدلالة على المصادفة، أو للدلالة على السّلب، أو للدلالة على الدخول في زمان أو مكان.....>>[1]، ومن أمثلة هذا الوزن ما ورد في قصيدة (النوارس تسكن المقابر):

أحببت من هجرانك مقابر

الأموات

أحببت كلّ لحد يطوق

الأجساد[2]

وظف الشاعر في السطرين فعل (أحببت) مرتين، وهو على وزن (أفعل) ، وأفاد التعدية، فالشاعر يتكلم هنا عن حبه للمقابر وللقبر الذي تسكن فيه الأجساد، وهذا الحب كان نتيجة هجران حبيبته إلى العالم الآخر أي موتها وقد دل ذلك على الوحدة والحزن الذي يعيشه الشاعر، ويقول كذلك في قصيدة (طقوس خرّميّة) :

أجهشت حين تركتهم

والأفق مسلكه بعيدا[3].

وقد أفاد الفعل (أجهشت) هنا التعدية كذلك، والشاعر في هذين السطرين حزين على فراق من يحب مما جعله يجهش بالبكاء من تركهم له، ومن أمثلة هذه الصيغة كذلك نذكر (أهفو، أبتغي، أبحث، أبحرت، أظهرت، أنطق، ألهب)، وقد دلت هذه الصيغ في مجملها على أحزان الشاعر ومأساته، فهو يتحدث عن أحداث وأفعال عاشها وقام بها في زمانه

1- ابن عقيل: اشرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ج3، المكتبة العصرية، دار الفكر، بيروت، ط6، 1994، ص 269.

2- الديوان: ص 102.

3- الديوان: ص 36.

الماضي، واستمرت معه في حاضره لتظل ملازمة له، وتعيش معه منذ زمن، وبتالي أورد صيغة (أفعل) التي تفيد الزمن الماضي.

ج- فعّل:

ومن أمثلة هذه الصيغة ما ورد في قصيدة (طقوس خرّميّة) :

رجّحت أن الذكريات مواسم[1]

كما وردت في القصيدة نفسها في قول الشاعر:

خبأت رأسي إذا هوت[2]

فالفعل (رجحت) والفعل (خبّأت) داء دلالة على المبالغة، والشاعر في هذين السطرين يتكلم عن المأساة التي يعاني منها العالم العربي، ويبالغ في وصف الحالة التي يكون عليها، إذا هوت رأسه فيلجأ إلى أن يخبئه فالشاعر لجأ إلى هذه الصيغة لأنها الأقدر على التعبير على ما يكتنفه من مشاعر وأحاسيس قوية وجياشة، تتدافع بداخله وتتزاحم للخروج، فكانت هذه الصيغة هي الأقدر على إخراج هذه المشاعر القوية دفعة واحدة والمبالغة في وصفها وتجسيدها.

د- فاعل:

يكثر استعمال هذه الصيغة في المعاني التالية << المشاركة، المتابعة، الدلالة على أن شيئا صار صاحب صفة يدل عليها الفعل، وقد يدل فاعل على فعل>>[3]، وردت هذه الصيغة في قصيدة (طقوس خرّميّة) فيقول الشاعر:

1- الديوان: ص ن

2- المصدر نفسه: ص ن

3- عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، ط1، 2004، ص 35.

سافرت في عرش القنوت

وتدحرجت سبع شداد[1]

فقد جاء الفعل (سافرت) على وزن (فاعل) وقد أفاد هذا الفعل المتابعة فالشاعر يتكلم عن تنقله وسفره بين ما يبث ويذكر من حروب وقتال في أرض الفرات.

هـ- تفعّل:

وله خمسة معان هي: << المطاوعة، الاتخاذ، التكلف، التجنب، التدريج >>[2]، ومن المعاني التي دل عليها هذا البناء في الديوان الاتخاذ ويتجسد ذلك في قصيدة (طقوس خرّميّة) في قول الشاعر:

هي الحرب مشرعة النضال

تقمصت شجر الفرات[3]

فالفعل (تقمصت) يعني اتخذ من الشيء، قميصا، فنجد الشاعر هنا قد أحسن تصوير الحرب وكيف تقمصت الفرات وأصبحا شيئا واحدا لا يمكن الفصل بينهما، فلا حرب من دون فرات ولا فرات من دون حرب، كما دلت هذه الصيغة وهي صيغة مبالغة على الأحزان والآلام التي تجتاح الشاعرإيزاء ما يحدث في هذا الوطن الحبيب الذي تقمصه الحرب وأصبح من الصعب عليه خلع هذا القميص الذي يتصف به وأصبح جزءا لا يتجزأ منه.

لقد جاءت الصيغ البسيطة في الديوان لتبين ألم و ضعف الشاعر من الحالات والأحداث التي رافقته طوال حياته وكان لصيغة (أفعل) الحصة الأكبر مقارنة بباقي الصيغ، وهي تدل على الماضي الذي عاشه الشاعر و تدحرج فيه بين الآلام والأحزان والنكبات، وبرغم

1- الديوان: ص 36.

2- أحمد الحملاوي : شذا العرف في فن الصرف، المكتبة الثقافية، بيروت، ط12، 1957، ص 43.

3- المصدر نفسه: ص 37.

أنه ألم عاشه في الماضي إلا أنه لم يفلح في التخلص منه فاستمر معه، ليزيد من ألمه، وجراحه أكثر.

02/ الصيغ المركبة:

ونعني بها البنية الصرفية المكونة من (حرف+ فعل) وقد صنفناها بحسب الأنماط والصور كما يأتي:

* **النمط الأول:** أداة نفي+ فعل: وقد توزع هذا النمط بحسب الصور التالية:

أ- الصورة الأولى: لم+ فعل :

يقول الشاعر في قصيدة (أنطق على الهوى):

أمني النفس بشعر

لم يتوضأ من إبريق

لم يركع في محراب

البوح[1]

دخلت لم على الفعل المضارع وهي << حرف جزم لنفي المضارع وقلبه ماضيا >>[2]، وقد عبرت هذه الصيغة المركبة (لم+ فعل) على زمن الماضي المنقطع وعلى نفي الحدث في الماضي، فالشاعر ينفي هذا الزمن الذي عرف فيه العديد من الآلام التي أصابته وخلفت أترابا رزا في نفسه، وهو يأمل في مستقبل أفضل من ماضيه الأليم، وهذه القصيدة هي آخر قصيدة في الديوان وقد جاءت لنفي ماض ساحب، والنهوض من هذه الأوجاع وأمله بليغ في القادم الموعود وما يحمل مع من ابتسامة وهناء وعودة للتوازن.

ب- الصورة الثانية: ما+ فعل:

ومن أمثلة هذه الصورة قول الشاعر في قصيدة (في البدء كان الحب):

فالحب مادارت على الأرض نجمة/

1- الديوان: ص 135.

2- عباس حسن: النحو الوافي، ج2، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط7، (د.ت)، ص 53.

وللحب ما هبت من الريح طيب/[1]

دخلت (ما) النافية في هذا المثال على الفعل الماضي، والمعروف أنه << إذا دخلت ما النافية على الفعل الماضي كان معناه منفيا وكان زمنه قريبا من الحال >>[2]، فالشاعر يتحدث عن الحب الذي هو أساس الحياة، وقد وظف أداة النفي (ما) في هذا المقطع لينفي بها دوران النجم على الأرض أو هبوب الريح الطيبة لولا وجود الحب الذي يعد من الركائز التي تقوم عليها الدنيا وما فيها.

ج- الصورة الثالثة : لا+ فعل:

ومن أمثلة ذلك قوله في قصيدة (في البدء كان الحب)

ربما هناك من البشر من لا يقدر على تصور عالم

بدون عصافير

وهناك من لا يقدر على توقع عالم بدون حياة جارية

تقذف الحياة على الأرض الموات

وهناك من لا يقدر على احتمال وجود بدون هواء...

وهناك..... وهناك.....

لكن فيما يخصنّي يا عزيزتي

فإنني عاجز حتى الثمالة على تصور عالم بدون حب[3].

فقد دلت الصيغة المركبة (لا يقدر) على الزمن المطلق لأنه لم يختص بزمن معين، وقد جاء هذا النفي لينفي وجود وجودٍ دون حب، والشاعر في هذا المقطع يرى أن هناك من البشر من لا يستطيع تصور حياة من دون ماء وهناك من لا يستطيع تصور حياة بلا

1- الديوان: ص 81.

2- عباس حسن: النحو الوافي، ص 54.

3- الديوان: ص 82.

هواء أما هو (الشاعر) فلا يستطيع تصور عالم بدون حب، أو هواء والماء والحياة كلها، من دون هذه الشعلة التي تنير دربنا وتهدينا لا وجود لها.

ويقول في القصيدة نفسها :

فالحب لو لا الحب ما بقينا

و لادارت سنة الكون واهتدينا[1].

وكذلك الشاعر في هذين السطرين يتحدث عن الحب وينفي تعاقب السنين، فالحب هو الذي يهدينا ويوجهنا ويخلق بين البشر المودة والتآخي فيما بينهم.

* **النمط الثاني:** كم الخبري+ ناسخ

ومن أمثلة ذلك قول الشاعر في قصيدة (القصيد الانتحاري) :

كم كان يهوي من حزام ناسف

كم كان يشكو من شقيق غادر[2]

دخلت (كم) الخبرية على الفعل الناسخ (كان) فجعلت زمنه بعيدا، فالشاعر يتحدث عن الأوراس وبطولاتها، ويذكر بها إخواننا في العراق وهو بهذا يدعوهم للتحرر من هذا العدو واسترجاع هذه الأرض الطيبة.

* **النمط الثالث: قد+ فعل تام أو ناقص:**

ومن أمثلة ذلك في الديوان ما جاء في قصيدة (القصيد الانتحاري) التي أهداها الشاعر إلى كل حزام ناسف في الوطن العربي، وهذا نابع من إيمانه الكبير بالثورة والتحرر من قيود وجبروت المستعمر وخص بالذكر أهل العراق في هذه القصيدة حيث يقول:

أنا مذ تأوه في "الرصافة" عاشق لبيت عهدا قد تمادى وطالا[3]

1- الديوان: ص 85.

2- المصدر نفسه: ص 122.

3- المصدر نفسه: ص 123.

جاءت هذه الصيغة المركبة من (قد+ تمادى)، فالشاعر يتحدث عن العهد القديم للدول العربية والعراق، وتلبية عهده هذا وقت الحاجة، وقد جاء في هذين السطرين أن أمل الشاعر في دفع المستعمر، حتى تذهب معه الآهات التي يعيشها الوطن العربي وهكذا فهو يدعو إلى التحرر و نبذ الاستعمار.

من خلال دراستنا للصيغ المركبة لبنية الأفعال وجدنا أنها متنوعة في الاستعمال، وقد جاءت لتبين حزن الشاعر على الأوضاع الراهنة ودعوته أبناء الوطن العربي للإيمان بالثورة والتحرر لكسر أغلال الاستعمار التي أدمتهم.

02/ بنية الأسماء:

1/02- اسم الفاعل :

ونعني به << ما اشتق من المصدر للدلالة على ما قام به معناه بوجه الحدوث >>[1]، وقد استعمل الشاعر اسم الفاعل بشكل لافت للانتباه حيث بلغ ما يقارب 25 مرة أغلبها على وزن (فاعل) ومن أمثلة ذلك قول الشاعر في قصيدة (المحبة الحمقاء) :

حب يخفق في عين النسر الحوراء

الناظر من ملكوته إلى الصخرة التي تبدو له

صخرة‘..[2]

اسم الفاعل هو (الناظر) فالشاعر هنا يتصور الحب كأنه وهم، ومثل ذلك بالنسر الذي يرى من السماء صخرة لكنها ليست صخرة بل هو يبدو لهم، فالشاعر بهذا يرى أن الحب رهن للعذاب والشقاء، وقد دل هذين السطرين على اعتباره للحب أوهاما يقع فيها بني البشر فيخدعون.

1- محمد القوشجي: عنقود الزواهر في الصرف، تح أحمد عفيف، ط1، 2001، ص 370.

2- الديوان: ص 89.

ويقول أيضا في قصيدة

(نار الجنة): وتعيد زمنا يستباح فيه الأرجُ المحموم

القابع بين الدهشة والغاوية[1]

فالشاعر في هذا المثال وظف اسم الفاعل هو (قابع) ليصف لنا الحالة التي يعيشها بين الدهشة والغاوية، في زمن أرهقه الحزن فيه، وقد جاء اسم الفاعل هنا ليبين هذه الحالة وما أصاب الشاعر جراءها من فراق قاتل وحنين خانق.

2/02- اسم المفعول:

اسم المفعول << هو اسم مشتق من الفعل المضارع المبني للمجهول، وهو يدل على وصف من بقع عليه الفعل >>[2]، ومن أمثلة ذلك في الديوان قول الشاعر في قصيدة:

تلفحني بالموج الحارق/

بالقهر البارد/

بالطقس المنشور

على وجهي المعصوب

بالأوحال،،،[3]

ويقول أيضا في قصيدة (الغواية):

(...) مهلا: فعشقك مسفوك على ألتي

وطيب عطرك تياه ومبتكر[4].

1- الديوان: ص 78.

2- عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، ص 81.

3- المصدر نفسه: ص 137.

4- المصدر نفسه: ص 63.

ويقول أيضا في قصيدة (نار الجنة):

ينثرني خصرها الأحمق

زجاجا مكسورا

في أخبار دفاترها[1].

في هذه الأسطر اسم المفعول هو (معصب، مسفوك، مكسور) يدل على المعاناة والحزن والانكسار الذي يعيشه الشاعر، وقد جاء اسم المفعول ليصور حالة الشاعر من هذا الحب الأحمق الذي جعله مكسورا وذلك لأن اسم المفعول يدل على من وقع عليه الفعل، فيكون دائما في موضع المفعول فيه، ولا يكون في موضع الفاعل المحدث.

3/02- صيغة المبالغة:

وهي <<أسماء تشتق من الأفعال للدلالة على معنى اسم الفاعل مع تأكيد المعنى وتقويته والمبالغة فيه >>[2]، ونجد أن أهم ما ورد في الديوان هي صيغة (فعّال)، ومن أمثلتها في الديوان قول الشاعر:

ينتحل العرّاف

حكاية سور الإسراء[3]

وقوله: كنت شحاذا حين غامرت[4]

صيغة المبالغة الواردة في هذه الأسطر هي (عراف، شحاذ) فالشاعر وظف هذه الصيغة في وصف نفسه وتصوير ما يدور في خلده والحالات التي يعيشها والملازمة له.

1- الديوان: ص 77.

2- عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، ص 81.

3- المصدر نفسه: ص 43.

4- المصدر نفسه: ص 51.

- زمن الأفعال ودلالتها:

الفعل << هو الكلمة الدالة على معنى في نفسها مقترن بزمان مثال: جاء، يذهب، أنظر>>[1]، وينقسم هذا الفعل باعتبار الزمن إلى ثلاثة أقسام (ماض، حاضر، أمر).

عند اطلاعنا على الديوان وجدنا أن الشاعر أكثر من استعمال الأفعال المضارعة، وعرفت أكثر تواترا ومنها قوله في قصيدة (كتاب الجفر):

هرم يكبر في العيون

يحتل مساحة لليقيّن....

ينشر كفة للخطايا

يتشظى على حذاذ الصفيح،

تزهر المواسم في معرفته

تجف زنابق الجمر

في مداه الأنيق.....[2]

ورد في هذا المقطع الأفعال (يكبر، يحتل، ينشر، يتشظّى، تزهر، تجف) وهي كبها أفعال مضارعة سيطرت على المقطع بل على القصيدة كلها، وفي ما يأتي جدول توضيحي نبين من خلاله ورود الأفعال عبر الأزمنة الثلاثة في الديوان

1- عبد الهادي الفضيلي: مختصر النحو، دار الشروق لنشر والتوزيع و الطباعة، جدة، ط7، 1982، ص 16.

2- الديوان: ص 12.

عنوان القصيدة	الماضي	المضارع	الأمر	المجموع
كتاب الجفر	04	42	00	46
كاف الكون	12	31	02	45
طقوس خرّميّة	24	24	00	48
جوهرة الماء	09	38	00	47
سر الستور	12	15	00	27
الغواية	03	16	00	14
سيدة الريح	04	11	05	25
نوبة زيدان	01	05	00	06
نار الجنة	03	25	00	28
في البدء كان الحب	04	26	00	30
المحبة الحمقاء	06	31	00	37
شعرها الليلكي	01	07	00	08
النوارس تسكن المقابر	04	19	00	23
الشعر في أقبية الريح والزعفران	02	06	00	08
أندلس الأشواق	08	32	00	40
القصيد الانتحاري	39	27	00	66
السؤال	09	08	00	17
أنطق على الهوى	02	23	00	25
المجموع	147	386	07	540
النسبة	%27.22	%71.48	%1.30	

من خلال هذا الجدول نلاحظ طغيان الفعل المضارع على الفعل الماضي وفعل الأمر في أغلب قصائد الديوان ما عدا قصيدة (القيد الانتحاري) التي سيطر عليها الفعل الماضي، وبلغت نسبة الفعل المضارع في الديوان (71.48%) من جملة أفعال الديوان، ومجيء الفعل المضارع بأكثر نسبة له دلالته عند (عبد الله حمادي) فهو يكسب نصه نوعا من الحركية والتفاؤل والأمل في مستقبل أفضل يمحو من خلاله آثار الماضي الأليم الذي خاف فيه جروحا وآلاما رافقته ردها من الزمن.

أما الفعل الماضي فقد احتل المرتبة الثانية، وعرف نسبة (27.22%) وقد سيطر هذا الفعل على قصيدة (القصيد الانتحاري) التي جاءت على نمط الشعر الحر، وذلك لملائمته صفة التقرير ووصف الشاعر لحال العراق والحرب القائمة فيها.

أما فعل الأمر فقد عرف ندرة في الديوان حيث بلغت نسبته (1.30%) وورد الفعل في قصيدتين فقط هما (كاف الكون، سيدة الريح) وتواتر فيهما، سبع مرات فقط وقد وظفه الشاعر للدلالة على الأمل في تغيير الحياة مستقبلا، وهذه القلة في أفعال الأمر يدل على بقاء الشاعر في هذا الماضي المرير ومحاولة تغييره بحاضر أفضل.

من خلال دراستنا لزمن الأفعال في هذا الديوان، لاحظنا أن الفعل المضارع هو الذي طغى على الديوان، وقد وظفه الشاعر ليعبر به عن أمله في تحسن أفضل من هذا الماضي الذي عاشه وتعذب فيه، والفعل المضارع يدل على الحركية والتفاؤل نحو مستقبل أفضل لا يكون فيه مكان للحزن أو الفتن والمآسي وخيبات الأمل التي عرفها في الماضي، ونحو حياة هادئة سلمية ومريحة.

- دلالة الأسماء:

لقد عرف المركب الاسمي أكثر تواترا من المركب الفعلي حيث بلغ تواتر الأسماء في الديوان (922) اسما بنسبة تقدر بـ (63.06%) بينما بلغت نسبة الأفعال (36.94%)، ومن هذا تستنتج أن الشاعر اعتمد على الأسماء التي تدل على السكون والثبوت.

كقول الشاعر في قصيدة (جوهرة الماء):

في وهج الليل

المورق بالعفة

والخجل المسدول

على قافلة النور

بنحل العرّاف

حكايا سور الإسراء....

بنهال من ثقب الصّحو

في صخرة طائرها الوحداني

المعروف باللاّلون،

والمنقار الشرع للرّيح[1]

نلاحظ في هذا المقطع تواجد فعلين فقط أما باقي الكلمات فهي أسماء والأسماء تدل على الثبوت والسكون، ومن هنا يتبين أن الشاعر لشدة معاناة من الحزن وألم التعايش مع هذه المشاعر وكأنّه يريد البقاء على الحالة التي هو عليها، وفيما يلي جدول توضيحي بين تواتر الأسماء في قصائد الديوان.

1- الديوان: ص 43.

القصيدة	تواتر الأسماء
كتاب الجفر	60
كاف الكون	92
طقوس خرّميّة	49
جوهرة الماء	76
ستر الستور	40
الغاوية	28
سيدة الريح	28
نوبة زيدان	15
نار الجنّة	46
في البدء كان الحب	67
المحبة الحمقاء	66
شعرها اليليكي	32
النوارس تسكن المقابر	52
الشعر في أقبية الريح والزعفران	27
أندلس الأشواق	82
القصيدة الانتحاري	93
السؤال	27
أنطق عن الهوى	42
المجموع	922
النسبة	%63.06

من خلال الجدول الخاص بالأفعال والجدول الخاص بالأسماء يتبين لنا أن هذه الأخيرة تواترت أكثر من الأفعال، وهو ما يدل على أن الشاعر يريد بقاء الحال على ما هو عليه وعدم مغادرة هذه الأحزان، وكأنّه يتلذذ شعور الألم رغم أمله وتفاؤله بالمستقبل ينسيه هذه المأساة التي أضحت جزءا من شخصيته.

لقد برزت البنية التركيبة للديوان ضمن الجمل بأنواعها، الخبرية بما فيها المنفية والمؤكدة والإنشائية الطلبية بما يتناسب مع تجربة الشاعر ومقتضى الحال.

كما جاءت لغة الديوان محملة بمدلولات تم التعبير عنها بأسماء وأفعال وصيغ صرفية، يضاف إلى ذلك سيطرة الفعل المضارع على أزمنة الأفعال، وكثافة الأسماء كلّ ذلك يساهم في إبراز أهم البنيات الأسلوبية التي شكلت اللغة الشعرية لدى عبد الله حمادي وأنتجت دلالات متعددة.

رابعا: المستوى المعجمي والدلالي:

الحقل الدلالي أو الحقل المعجمي<< هو مصطلح يطلق على مجموعة من الكلمات التي ترتبط دلالتها وتشترك جميعها في التعبير عن المعنى العام تحت ألفاظ يجمعها، فمصطلح اللون في اللغة يضم مجموعة من الألفاظ نحو: أبيض، أسود، أحمر.... وغيرها >>[1].

انطلاقا من هذا التعريف يمكن القول بأن الحقل الدلالي يتكون من مجموعة من الكلمات المتقاربة في المعنى ويتميز بوجود ملامح دلالية مشتركة، ومن خلالها تكسب الكلمة معناها في علاقاتها بالكلمات المجاورة لها، لأن الكلمة لا معنى لها بمفردها بل أنه يحدده مع أقرب الكلمات إليها في إطار مجموعة دلالية واحدة والهدف من تحليل الحقول الدلالية هو<< جمع كل الكلمات التي تخص حقلا معينا والكشف عن صلاتها الواحد بآخر، وصلاتها بالمصطلح العام>>[2]، والحقول الدلالية تكشف عن طبيعة الألفاظ التي وظفها الشاعر ودلالة هذه الألفاظ.

لقد سيطرت على الديوان عدة مفردات أدت دورا بارزا في تشكيل الموضوع العام وقد جاءت هذه المفردات من حقول مختلفة لخدمة الحقل العام وفيما يأتي أهم الحقول الدلالية الموجودة في الديوان.

1- أحمد مختار عمر: علم الدلالة، دار الكتاب الحديث، القاهرة، د.ط، 1982، ص 79.

2- المرجع نفسه: ص 80.

01/ حقل الحزن والألم: البكاء، ملطخ، مصاب، فراقك، هجران الوحداني، الفيض، الألغام، الآلام، القتال، الحرب، الوجع، المعذب، الأنين، الرحيل، الجرح، الفراق....إلخ، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر في قصيدة (طقوس خرّميّة) :

للعمر من فرط الشجون

حكاية

يتعطر الوجع القديم

بغيضها[1]

وفي قصيدة (جوهرة الماء) يقول:

كان البحث يثير الألم المعقود

على ناصية الأحلام[2]

وقوله في قصيدة (النوارس تسكن المقابر) :

حبيبتي الجرح من فراقك

يطول..... ويزيد

وقلبي المضرّخ من وجهك

البعيد

فكيف أتناسى خيالك

السعيد؟

أحببت من هجرانك مقابر

الأموات[3]

حقل الحزن والألم هو أكثر الحقول تواترا في الديوان

1- الديوان، ص 38.

2- المصدر نفسه: ص 47.

3- المصدر نفسه: ص 102.

02/ حقل أعضاء الإنسان: يلي هذا الحق حقل الحزن والألم ومن الألفاظ التي أوردها الشاعر عبد الله حمادي ما يلي: << العيون، الصدر، ضفائرها، القلب، يدها، فمها، شعرك، لسان، النفس، شفتي، أصابع، أظافر، جسد، خصرها، جفون، دمي..>>، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر في قصيدة (نار الجنّة):

تغيب في لحظات الموج

وترسو على صدري

حاملة عرش للأنثى

بين قطوف ذراعيها

تنذر بالإيجار في ذاكرتي

ينثرني خصرها الأحمق

زجاجا مكسورا

في أخبار دفاترها[1]

وظّف الشاعر أعضاء الإنسان بشكل مكثف، وأكثر هذه الأعضاء تواترا هو (القلب) فهو حامل المعاناة وكل ما يحمل الإنسان من مشاعر وأحاسيس محزنة ومفرحة، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر في قصيدة (جوهرة الماء): لا يتسع القلب للمخلوق(...)[2]

وقوله في قصيدة (كتاب الجفر):

في ردهة القلب والطلول.....[3]

وقوله في قصيدة (ستر الستور):

هو التمادي تمادى

في تجرده

1- الديوان: ص 77.

2- المصدر نفسه: ص 46.

3- المصدر نفسه: ص 18.

وأثقل القلب[1]

03/ حقل الطبيعة: يأتي في المرتبة الثالثة من حيث التواتر حيث وظف الشاعر العديد من العناصر الطبيعية مثل: السحاب، الريح، القمر، السماء، الشمس، التراب، البحر، الطوفان، الليل، الفجر، الخريف، الظلام، الساحل، غروب، الموج، غيوم، المطر، الضباب.... إلخ، وأكثر عناصر الطبيعة تواترا هو البحر ومن أمثلة ذلك قول الشاعر في قصيدة (كتاب الجفر):

تبرنح بين واسطة

الخلق

وغيابات المطلق

والظنون

في ليلة السرمدي

والبحر رهوُ

والرجاء دليل.....[2]

وقوله في قصيدة (سيدة الريح):

وأهفو لمحياك في المنافي السعيدة

يتشهى البحر الخصيم تبدد جسمي[3]

1- الديوان: ص 56

2- المصدر نفسه: ص 14.

3- الديوان: ص 68.

وقوله أيضا في قصيدة (المحبة الحمقاء):

إنّه البحر طولا وعرضا

بساحله البعيد الذي يتشوق الغريق إلى أطرافه[1].

بالإضافة إلى تواتر لفظة (البحر) تكررت أيضا لفضة (الريح) في أكثر من موضع نذكر منها قول الشاعر في قصيدة (المحبة الحمقاء):

كلما صفقت له الأنسام ركب صهوة الرّيح[2].

وقوله: إنّه الريح العاتية التي تأكل كل حطام السنوات[3].

04/ حقل الحيوان: وردت فيه عدة مفردات منها: النوارس، العصافير، النسر، النمر، الفراشات، القط، العصفورة، طائر، فرس، الثيران ، الحشرات، الحوت، الأسد، بجعة، يراعة.....إلخ، حيث وظف الشاعر هذه المفردات في مختلف القصائد، ونذكر منها على سبيل المثال لفظة النوارس التي وظفها في قصيدة (النوارس تسكن المقابر):

أيتها الحبيبة

أيتها العجيبة

كيف لنوارس أن تسكن المقابر[4].

1- الديوان :ص 88.

2- المصدر نفسه: ص 89.

3- المصدر نفسه: ص 86.

4- المصدر نفسه: ص 99.

وقوله في قصيدة (المحبة الحمقاء):

حب كبير بحجم أظافر النمر

حب اتخذ من صهوة الريح ركابا

ومن اليراعة الشاردة

قبسا في دُجُنّة الليل [1].

05/ حقل النبات: استخدم الشاعر الكثير من الألفاظ الدالة على هذا الحقل كـ (الورد، السنابل، الأرجوان، الأزهار، الريحان، الزعفران، اللوز، الزيتون، التفاح، القرنفل، شجرة الرمان، الغابة، شجرة الليمون، التين..).

ومن أمثلة ذلك قول الشاعر في قصيدة (كاف الكون):

حبيبتي والورود في عينيك

مغازة جريمة اغتراب[2]

حكاية تردد من سالف السنين

سنابل رحيقها بوابة هداية

وزرقة مراكب

ومشتل زنابق

يراقب سحابة[3]

على الرغم من تنوع وتعدد الحقول الدلالية وكثرة ألفاظها إلا أنّها جاءت مجتمعة ومترابطة فيما بينها لتصور لنا حالة الضعف والألم والحزن والأسى التي رافقته طوال حياته، وكذا المشقة وحنينه على الذين فارقوه، كما وظفها أيضا لدعوة العرب للإيمان بالثورة والتحرر من قيود المستعمر الغاشم التي كبلته وضيقت عليه الخناق ولا تزال إلى يومنا هذا

1- الديوان: ص 90.

2- المصدر نفسه: ص 29.

3- المصدر نفسه: ص 29.

تلازمهم، كما دعا إلى التوحيد بالله والفوز بنعيم الجنة والخضوع إلى رحمة الله وقدرته عزّ وجلّ في كل شيء.

التناسب بين الايقاع و الدلالة :

من خلال ما سبق و قفنا على نتيجة مفادها أن اللغة لعبت دور بارزا في توليد الايقاع داخل الديوان المذكور سوى على المستوى الموسيقى الداخلية أو الخارجية، و قد تأكد ذلك من خلال تحليلنا لجميع مستوياتها الصوتي، التركيبي، الصرفي، و المعجمي.

غير أن هذا الايقاع لم يرد اعتباطيا وانما قصد الشاعر من خلاله تمرير دلالات مختلفة بارزا و خفية في الأن ذاته، فالمتصفح لديوان لا يخفى عليه تعامل الشعر "عبد الله حمادي" مع اللغة إذا أنزل الكلمات في سياقات جديدة لا عهد لها بها مما أحدث هوة بين معنى الكلمة و دلالته المعروفة و المتداولة و هو المعنى الذي تحدده المعاجم وبين معاني الجديدة التي تتولد من طريقة نسج العبارات و صياغتها، أي أن شاعرنا عمل على تحويل اللغة من وسيلة لتعبير و توضيح المعاني الى ظاهرة تستدعي التأمل و الدراسة، و يظهر لنا أن الشاعر شحن كلماته بدلالات مبتكرة وهي سمة ينفرد ويتميز بها الشاعر "عبد الله حمادي" في أعماله جميعها ولا تقتصر على دوانه " أنطق عن الهوى" فقط وسنحاول الامساك ببعض هذه الدلالات التي مررها في بعض قصائد الديوان .

قصيدة " كتاب الجفر " :

وهي أول القصائد الديوان أول ما يلفت انتباه القارئ هو العنوان الذي وسمت به القصيدة،هذا الاخير الذي يتكون من شقين كتاب/جفر إذا قلنا: الكتاب يتبادر إلى ذهن المتلقي القرآن الكريم و غيره من الكتب السماوية، وهو ما يحلينا إلى الابانة والوضوح و الصدق فالقرآن الكريم كتاب محفوظ من قبل الله عز وجل لذلك فكل ما ورد فيه منزه و معصوم عن التحريف محصل ضد التزييف، أما العنوان كاملا << كتاب الجفر فهذا الكتاب الذي ينسب إلى الامام علي كرم الله وجهه وهو رق في الغيبيات و التنبؤات

بالماضيو المستقبل اقرب الى التنجيم >>[1] .

و هو ما أشار اليه الشاعر في متن القصيدة في قوله :

عمر يتوسد الصخر و المرايا

يقرأ الجفر و رق الوجود

يتنزل اقوالا /

خطايا /

كتابا منجما مجهولا ..../[2]

اذن فعنوان القصيدة تناص مع عنوان مختلف فيه و مجهول ذلك انه غير مسلم بأن علي بن أبي طالب قد كتب " كتاب الجفر" و هذا يتطلب تأويلا من القارئ،إن ذات شاعرة انتقت عنوان لي نصها، وهذا يشيئ بأن الهوى القى بظله على التسمية، فيبدو واضحا جليا أن الشاعر تعمد و بقصد اختيار هذا العنوان وفق منطقه وهواه و هي محاولة من لزعزعة افق الانتظار << فالشعر حطاب انشقاقي ينشد تحرير الكائن من سلطة الممنوعات والممنوعات و المحرمات و المتعاليات أنه مفتوح على الرغبات و الأهواء النزوات>>[3]

يقول:

مفعم بالهوى و المتاريس

والكائنات الضئيلة

هوى عتق يطال مداه البحر

و مغريات العيون

1- روفيا بو غنوط: أقانيم الكتابة <<الفيض الصوفي في تشكيل العنونة في ديوان" أنطق عن الهوى" لـ : عبد الله حمادي.

2- الديوان: ص 14.

3- روفيا بو غنوط: ص 149.

مادونه الظل والسحر

ومعراج يخط السبيل

كم تقصى دروب المثاني

حاملا وزر الغوايات

و عطر سكر الجفون[1]

قد نظم الشاعر "عبد الله حمادي" القصيدة على بحر المتدارك و هو من البحور الحقيقة و السريعة كما يصلح للتعبير الذاتي عن النفس المتعبة أو القلقة و قد أجاد الشاعر في استخدام هذا البحر لكسر الرتابة بتلاحق انغامه وخفته، كما جاء ايقاع البحر متناغما مع اللقطات التصويرية الموجودة في النص فنجده مثلا في المقطع الموالي يصور لنا مشهدا للتلاقي، يقول الشاعر في هذا المقطع :

يدها في يدي

و الفراشات هلكى

و المتاهات تقضي

بما يتيح السفور..../

يدها في يدي

و ينسدل القطر

ملء الضفائر اغنيات

يسكبها الفجرا /

ينتحر العطر /

ينقطع الكلام /

يهجرها الصحو /

1- الديوان: ص 16.

يرتجل السؤال ... [1]

– تحضر الأنثى في الديوان بشكل ملفت للانتباه حيث يتجسد حضورها في استعمال ضمير المخاطبة المؤنثة (يدها): الهاء، (تقضي) التاء، إلى جانب القرائن المنسوبة الى جسدها الأنثوي (اليد، الفم، الشعر، الضفائر ...).

بدأ الشاعر مقطعه بالحديث عن لقاء محسوس من خلال توظيف عبارة " يدها في يدي " أي وجود لقاء حسي فاليد مخصصة للمس و اللمس يعكس وجود لشي محسوس، لكنه بعد السطر الأول تحول الشاعر من معاني اللقاء و الغرام وحرّف الدلالة لأنه ربط هذا اللقاء بالفراشات الهلكى، وبذلك وظف حقلا دلاليا أخر بعيد كل البعد عن حقل جسد الانسان، ألا وهو حقل الحيوان و بالتحديد توظيفه للفرشات وهي مخلوقات تعكس الرقة و الجمال و الخفة و سهولة القتل و الربيع و غيرها من الأشياء التي تعبر عن الجمال و الضعف و اللين في الوقت ذاته، وهنا نقف أمام سؤال يطرح نفسه وهو ما العلاقة التي تجمع بين لقاء رجل ومحبوبته و هلاك الفراشات ؟ أي ان الكاتب و ظف اللغة في صيغ الدهشة و الحيرة بدل التبليغ و ايصال المعني الذي هو في الحقيقة الوظيفة الأولى للغة، واستمر الشاعر بتشكيل سياق خاص يحيط بهذا اللقاء المزعوم من خلال توظيفه لألفاظ معينة (الضفائر، الفجر، العطر ...) ليصبح الاتصال في نهاية المقطع قائما على دعائم جديدة حصرها الشاعر في انتحار العطر/ انقطاع الكلام هجران الصحو/ ارتجال السؤال ففي نهاية المقطع جاءت أربعة أسطر متتالية بدأ كل منها بفعل و جاء هذا الفعل في زمن المضارع للدلالة على المستقبل القريب أو الحاضر، وقد تمحور الحديث في هذه الأسطر حول أشياء في حالة التلاشي و الزوال في المستقبل ويمكن أن نمثل لهذه الدلالة كما يلي :

ينتحر العطر ← زوال الرائحة ← تعطل الشم

1– الديوان : ص19–20

ينطق الكلام ← زوال النطق ← تعطل السمع

يهجرها الصحو ← زوال العقل ← تعطل الادارك

يرتجل السؤال ← زوال الاهتمام ← تعطل الانتباه

الملاحظ أن هذه الحالة تدل على انقطاع الحواس الذي يؤدي بدوره الى الانفصال عن العالم الخارجي لأننا ندرك ما يحيط بنا من خلال حواسنا،إذن فقد بدأ المقطع بلقاء و انتهى بانقطاع، وهذا يقودنا إلى عالم المتصوفة فشاعرنا متأثر أيما تأثر بالصوفية لهذا كثيرا ما تحضر في قصائده أفكارهم و ميولاتهم، فهم مثلا يأخذون من الحب معبرا للوصول الى عالم يتجردون فيه من الحواس، فالمحب << اذا تجاوز الكون كله يجد نفسه وجها لوجه أمام الخالق مباشرة و بلاواسطة، و يشعر بالتلاشي وبالفناء، بمعنى أن يكون حضوره مستغرقا في اللامتناهي >>[1]

إذن يمكننا القول بأن اللقاء المحسوس الذي حدثنا عنه الشاعر و أكده بتكرار جملة " يدها في يدي " لم يكن المقصود به لقاء المحبوبة أو لقاء الأنثى كما يبدو، لكنه وظف الحب الذي يرتبط بالأنثى ليصل به إلى عالم الاتصال الروحي فالحب إذن في هذا المقام ليس غاية أو نهاية أو هدفا بقدرما هو جسر أو مسلك للوصول الى هذاالعالم الخفي وهو ما يجسد الحركة و الانتقال حتى وأن كانت هذه الحركة روحية من عالم المحسوسات إلى عالم المثل العليا فذلك ما يتوافق مع ايقاع القصيدة :

هوذا المسواك

في مبسمها الأحلى

من الألق

وما تمارسه الرضاعة

نغم ينشر عبق الشفاه

1-جمال المرزوقي : فلسفة التصوف : محمد بن عبد الجبار النفري، دار التنوير، لبنان، 2009، د.ط ، ص 132.

يقتضي أثر العيون

ينشر الفتنة

في وجع المطلق يعيد دفأ المناعة

مرحبا بالفنى

بقاصرات الطرف

بالوجع الأسنى

بمقفلات الظنون[1]

يواصل الشاعر انتقاء عباراته من قاموس الحب و اسناد هذه العبارات الى المخاطب المؤنث , لكن الدلالة في هذا المقطع مغايرة للدلالة في المقطع السابق، و هذا التنقل بخفة لأنه نسج القصيدة وفق تفعيلة البحر المتدارك حيث وصف في بداية المقطع المرأة، الفاتنة و عدد بعضا من مواصفاتها ليتراجع بعد ذلك و يعود بهذه الأنثى الى مرحلة الطفولة التي تمارس فيها الرضاعة، فقد عاد بالزمن الى مرحلة عمرية مختلفة و جمع بذلك بين الأنثى بالغة و أنثى طفلةّ، ليقفز بعدها الى دلالة جديدة تتعلق بقاصرات الطرف و هذه العبارة تحيلنا الى تناص في أية من آيات سورة الرحمان في قوله تعالى <<فبهن قاصرات الطرف لم يطمثهن أنس قبلهم و لا جان >>[2]

ربط قاصرات الطرف بالفنى و باجتماع هذه الوحدات اللغوية تشكلت دلالة جديدة أنطق فيها الشاعر من خلفية دينية فبعد التشخيص و الوصف (مبسمها الأحلى , عبق الشفاه، ينثر الفتنة) وكلها أوصاف تناسب الأنثى الفاتنة و المرأة البالغة، الجميلة، المغرية، أورد الشاعر قاصرة الطرف التي تسمو عن المرأة العادية التي تحب و تهجر و تخون << فقاصرات الطرف غضيضات عن غير أزواجهن فلا يرين شيئا أحسن في الجنة من

1- الديوان: ص 21.

2- سورة الرحمان: الآية 56.

أزواجهن >>[1] اذن فالأنثى التي وصل اليها الشاعر في نهاية قصيدته هي المرأة التي يتصل به دون أن يرافقه هاجس الانفصال عنها لسبب أو الأخر , يظهر جليا تأثر الشاعر بالصوفية و التي من مبادئها التخلية و التحلية

<< فالتخلية تطهير النفس من أمراضها و أخلاقها الرذيلة أما التحلية فهي ملؤها بالأخلاق الفاضلة و حلالها محل الأخلاق الرذيلة بعد أن خليت منها >>[2]

وهو ما جسده الشاعر في هذه القصيدة حيث تخلى عن شيء و تحلى بأخر وفي هذا التخلي و التمسك تغيير و انتقال و تحول يتناسب و تفعيلة بحر المتدارك اذن فقد لعب الايقاع دور بارزا في خلق الدلالة و توليدها .

قصيدة نار الجنة :

أول ما يلاحظه القارئ لهذه القصيدة هو طغيان الألفاظ الدالة على الجسد و القرائن المتصلة بها لنحاول البحث عن الدلالات التي اكتسبها الجسد داخل القصيدة و كيف ساهم الايقاع في ابراز هذه الدلالات .

يقول الشاعر عبد الله حمادي في قصيدته[3]

كنت في مخدعها

قبل غروب الأمس

أبحث عن جسد امرأة

مرهقة بالبوح

تنام فوق فراش الريح

تلقي بصدر مشرئب على قارعة

1- ابن كثير : تفسير القرآن العظيم , دار الغد الجديد، مصر، ج4، ط1، 2007، ص 253.

2- (07/06/2019). w.w.w.nafhat – tarik .com

3- الديوان : ص 75.

المواعيد المنتظرة

تحلم بفارسها القادم

من وعثاء الطرقات

الموعودة

يبدو من العنوان أن تناقض فقد وسم الشاعر قصيدته بضدين " النار " و " الجنة " و هو ما يشئ بأن القصيدة تجمع الكثير من التناقصات .

استهل الشاعر قصيدته برحلة بحث عن الطرف الاخر، وربط هذه الرحلة بمكان و زمان معينين " مخدعها " و أصل الغروب " ثم جسد حالته بقوله " جسد امرأة " و بذكره للجسد عمق دلالة المحسوس، فهو لم يبحث عن طيفها أو أي أثرلها و انما أكد بحثهعلى جسد هذه المرأة ثم ربط بنعوت (كالإرهاق و النوم ....) وهي تعكس الخضوع إذن فهو يبحث عن امرأة تخضع له وتنصاع لرغبته، ليضيف دلالة اخرى وهي الاغراء و الاغواء في قوله "تلقي بصدر مشرئب " وقد وظف عضوا جديدا يعتبر من أكثر أعضاء المرأة اغراء للرجل، وبهذا وصف المرأة المتجاوبة معه أراد أن يغتنم فرصة الاتصال بها وهو ما وصفه في المقطع الأتي : [1]

تثنيين ذراعي

وتعود ثانية تنفشحر الزمن

الموجع.....

أنهارأمام عروش

ضفائرها

أستعطفها بالكاف

وما تخفي النون

1- الديوان: ص 79.

أن تنثرني رمادا

على خارطة الجسد

المسكون بنار الجنة الموعوده...؟

كناقد لاحظنا بأن الشاعر انطلق من الجسد الأنثوي لما يشتمل عليه من صفاتنا ليتحول هذا الجسد وتتحول مع النشوة إلى ألم ومعاناة و ما ساعد على توضيح هذا التحول هو تعدد الافعال التي تدل على الحركة و التغير من حال الى حال – كما سبق و ذكرنا – فأصبح الجسد الذي كان بعناء فتنة في بداية القصيدة أصبح منسرح نثر عليه جسد الشاعر،ليس هذا فقط وانما يظهر التحول أيضا في حال الشاعر و ذاته فقد ظهر في بادئ الأمر ذات جريئة تتسلل الى مخادع النساء ليلا بحثا عن متعة تشبع رغبة يتحول بعدها الى ذات ضعيفة متذللة،مستعطفةو ما ساعد الشاعر إلى اخراج القصيدة بهذا الشكل وتحميلها بكل هذا الدلالات هو نظمها على تفعيلة البحر الكامل << وهو ملائم لكل انواع الشعر و الأقرب إلى الشدة و العنف منهم إلى رقة واللين ....يمتاز بجرس واضح يتولد من كثرة حركاته متلاحقة >>[1]حيث جسد الشاعر سلطة الرجل بما تشتمل عليه من ممارسة القوة وعرض فحولته ورجولته أمام امرأة ضعيفة خاضعة ومستسلمة مطواعة، ثم قلب موازين القوة لتصبح المرأة في موقف القوة وتمارسسلطتها كأنثى على رجل مستضعف ومذلل لها، أي أن الشاعر عرض سلطة الانسان سوى كان رجلا أم امرأة و بالتالي وضح قوة والشدة والعنف وهو ما يتناسب وايقاع البحر الكامل.

ولو أردنا ايضاح علاقة بين الايقاع وما ينتجه من دلالةّ أكثر لوجدنا أن المقطع الأول " المذكور انفا " قد طغى عليه توظيف بعض الحروف التي ساهمت بشكل كبير في توليد الايقاع من بين هذه الحروف حرف (التاء ، النون، الراء، الباء، الميم) و هي متقاربة في المخارج فـ(التاء و الراء و النون) مخرجها واحد أسناني لثوي و (الباء و الميم)

1– ايميل بديع يعقوب : المعجم المفصل في علم العروض و القافية و فنون الشعر، ص 114.

مخرجها شفوي و لتواتر هذه الحروف دلالة معينة فالنون مثلا هو حرف يحمل دلالة المعاناة و الحزن و البكاء و الألم فالشاعر تحول في القصيدة من موقف القوة الى موقف الضعف ومن النشوة إلى المعاناة لهذا كان مناسبا جدا توظيفه لهذا الحرف، حرف الميم و هو صوت مجهور، متوسط الشدة و الرخاوة يدل على الحدة و القطع و الاضطراب كما يرتبط بالضعف وهو ما يناسب حالة الاستعطاف تماما، كما نجد أيضا ميل الشاعر في هذا المقطع إلى توظيف حرف الراء وهو حرف جهوري مكرر و هذا التكرار ولد ايقاع تردد بين درجتين الانخفاض و الارتفاع وهذا ما أدى إلى انسجام الدلالة فالشاعر يرتفع ببلوغ هدفه وما يبحث عنه و ينخفض بتحوله إلى رماد في حضر هذا الجسد الذي سعى إلى ايجاده .

الغواية : وهي " قصيدة " عمودية نظمها الشاعر على بحر البسيط << وهو من البحور الطويلة يعمد اليه الشعراء في الموضوعات الجدية، يمتاز بجزالة موسيقاه و دقة ايقاعه >>[1]

وقد جاء مناسبا لهذه القصيدة لأن الدفقات الشعورية التي يفيض بها وجدان الشاعر لا يمكن التعبير عنها بجمل بسيطة أو ايقاعات قصيرة و إنما يحتاج الى تراكيب نحوية مطولة سواء بتعدد الوحدات أو بعطف عدة كلمات .

إذن فتزاحم الدلالات أدى تشابك العبارات فاحتاج الشاعر الى نفس طويل وصاغ قصيدته بالطريقة العمودية التقليدية على وزن بحر البسيط لعدة أغراض .

يقول الشاعر:[2] لك الغيوم ... ولي من وقعك المطر

أنت الضياء ولحن الناي و الوتر

انت ابتسامة أوقات شغفت بها

أنت الضياءو غصن البان و القطر

1- ايميل بديع يعقوب : المعجم المفصل في علم العروض و القافي، ص 114 .

2-الديوان : ص 63.

(...) مهلا : فعشقك مسفوك على ألقي

وطيب عطراك نياه و مبتكر

تكررت الوحدة اللغوية " أنت" ثلاث مرات في هذا النموذج و التكرار كما سبق و ذكرنا ظاهرة صوتية تضفي نغمة و ايقاعا يجعل القارئ يتعامل مع الصوت قبل أن يبحث عن المعنى أو الدلالة، و تكرار هذا الضمير تأكيد على الذات الموصوفة و تذكير بها في كل مرة، و اذا و قفنا في العملية الاسنادية نجد أن المسند اليه واحد "أنت"بينما المسند في حالة حركة إذ يتغير في كل عبارة و يتعدد و النموذج التالي يوضح ذلك : "أنت العطور ولحن الباي و الوتر "

يمكننا ترجمتها نحوا بهذا الشكل :

مبتدأ+ خبر + حرف عطف + اسم معطوف + مضاف اليه + حرف عطف + معطوف عليه .

وعبارة " أنت الضياء و غصن البان و القطر "

نرمز لها ب: مبتدأ + خبر + حرف عطف + اسم معطوف + مضاف اليه + حرف عطف + معطوف عليه .

– إن سمة العبارتين هي الطول وهذا ان دل على شيء و انما يدل على أن المستوى الدلالي يحدث تضخما على مستوى التركيب،فالألفاظ و الوحدات اللغوية التي وظفها الشاعر تنتمي الى حقول دلالية متباينة حيث يجتمع العطر مع لحن الناي و الوتر ويلتقي الضياء بغصن البان و بهذا التوظيف توصل الشاعر الى رسم صورة هي فسيفساء من الألوان المتجانسة رغم تباينها،فنجده جمع المشموم بالمسموع و المرئي بالملموس، فالشاعر لاقى جميع الحواس ليتمتع بصورة المرأة .

طول العبارات يعطي دلالات مختلفة وحتى متناقضة مثل الشم و اللمس في ابداع صورة واحدة هي صورة المرأة الفاتنة .

و المتصفح لبقية القصيدة يقف على توظيف الشاعر لبعض الألفاظ الدالة على الطولو الانبساط و الامتداد و التحرك على مسافة طويلة أو فترات زمنية طويلة كقوله مثلا (شطآنالامتداد)منهمر السيلانالمستمر / تسافر الامتداد، الطول – فترة زمنية/انقضاء السحاب الانبساط و التنقل) وهذه الدلالة تتوافق مع البحر البسيط الذي صاغ الشاعر قصيدته على وزنه لأن هذا يدل على الانبساط و الانفتاح وهو يصنف ضمن البحور الطويلة مفتاحه (ان البسيط لديه يبسط الأمل)

قمنا بدراسة هذه القصائد على سبيل المثال لا الحصر لنقف على الدور البارز الذي لعبه الايقاع سواء الداخلي او الخارجي في توليد الدلالة و مساعدة الشاعر اخراج مكنوناته و ما يختلج صدره في اطار معين فيه بين البنية الايقاعية والدلالية .

الخاتمة:

– بعد رحلة بحث طويلة نوعا ما في ديوان عبد الله حمادي، محاولين تسليط الضوء على الجانب الإيقاعي والدلالي في قصائده، وصلنا إلى خاتمة و التي انطوت على بعض النتائج سواء ما تعلق بالإيقاع الخارجي أو الداخلي أو فيما يخص علاقة الإيقاع بالدلالة و التي نذكرها كالآتي:

– يعد الإيقاع العنصر الأساسي الذي يبنى عليه الشعر على اعتباره أن الشعر يرتبط أساسا بالغناء و الغناء يتوقف على النظم و الإيقاع و الوزن .

– مزج الشاعر بين الشكل العمودي التقليدي و الشكل الحر الجديد مما أدى إلى إضفاء جمالية على الديوان .

– احتكام الشاعر للأطر الحديثة حيث نجد ستة عشر قصيدة حرة مقابل قصيدتين عموديتين .

– يظهر من خلال الدراسة أن عبد الله حمادي يمتلك ثقافة كبيرة جدا وهذا ما يميز ديوانه .

– انصراف الشاعر إلى البحور الصافية المركبة من تفعيلة واحدة كالكامل و المتدارك و الرمل .

– التنويع في القوافي وحرف الروي مما منح القصائد دلالات متنوعة .

– اعتماد الشاعر مبدأ التوازي على التماثل في عدد التراكيب الذي أدى إلى إضفاء جمالا و إيقاعا على القصائد .

– شحن عبد لله حمادي قصائده بكثير من التلوينات الإيقاعية كالتجنيس الصوتي و التكرار التي تسهم بدورها في مناعة الصورة الشعرية و نقل أحاسيسه وانفعالاته .

ما توصلنا إليه هو أن الشاعر عبد الله حمادي وقف إلى حد بعيد في تمرير عدة دلالات من خلال الإيقاع الذي وظفه في مختلف قصائد الديوان، وساعده في ذلك

الحقول الدلالية التي ركز عليها واعتمدها بشكل كبير فجاء ديوانه يزحزح هذه الحقول.

نجده مثالا وظف حقل: الطبيعة – الإنسان– الحيوان، وهي عناصر أساسية يقوم عليها هذا الكون و قد أكسبت قصائده دلالة الامتداد و التوسع و اختار لذلك بحور توافق إيقاعها مع هذه الدلالة كتفعيلة بحر الكامل و البسيط.

– كما اعتمد على تفعيلات بحور أخرى وهي بحور تميز بالسرعة و الحركة و التغيير و قد استعمل حقولا دلالية مناسبة لها كالحزن والفرح و هي متوافقة مع إيقاع بحر المتدارك و الرمل التي اعتمدها الكاتب في هذه قصائد .

– في الأخير لا نزعم أننا أتممنا البحث في هذا المحور و لكننا حاولنا أن تكون قراءتنا هذه تلم بهدف من أهداف هذا الديوان و ربما تفتح باب للقراءات الأخرى لتكون انفتاحا وفاعلية

قائمة المصادر و المراجع:

- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

أولا : المصادر

1- عبد الله حمادي : أنطق عن الهوى، دار الألمعية للنشر والتوزيع، قسنطينة، (ط1)، 2011 .

ثانيا : المراجع :

1/- ابراهيم أنيس : موسيقى الشعر العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1952.

2/- ابن جني : الخصائص : تح : محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2 1952.

3/- ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقلده، تح : محمد محي الدين عبد الحميد ج1، دار الجيلّ، سورية، ط5، 1981.

4/- ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة، تح عبد المقال الصعيدي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982.

5/- ابن عقيل: اشرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تح محمد و محي الدين عبد الحميد , ج3, المكتبة العصرية، دار الفكر، لبنانّ، ط16، 1994.

6/- ابن فارس : الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، تح: مصطفى الشويهي، مؤسسة بدران للنشر و التوزيع، بيروت،(د. ط)، 1963.

7/- ابن كثير : تفسير القران العظيم، ط1، دار الغد الجديد، مصرّ، ج4، 2007.

8/- ابن معصوم : انوار الربيع في انواع البديع، تح شاكر هادي شكرن المكتبة العلمية، بيروت،لبنان، ط1، 1997.

9/- ابن هاشم الانصاري : مغني اللبيب في كتب الأعاريب، تح عبد اللطيف محمد الخطيب، دار الفكر، بيروت، ط5، 1985.

10/- أبو القاسم سعد الله : دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط2، 2007.

11/- أبو الهلال العسكري : الصناعتين، تح مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1981.

12/- أحمد الحملاوي : شذا العرف في فن الصرف، المكتبة الثقافية، بيروت، لبنان، ط12،1957.

13/- أحمد مختار عمر: علم الدلالة، دار الكتاب الحديث،القاهرة،(د. ط)، 1982.

14/- الأزهر الزناد : دروس في البلاغة العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1992.

15/- جلال الدين القزويني : التلخيص في علوم البلاغة، ضبط عبد الرحمان البرقوتي، دار الكتب العلمية، بيروت ، ط1، 1982.

16/- جمال المرزوقي : فلسفة التصوف، محمد بن عبد الجبار النفري، دار التنوير، لبنان , ّ2009، (د .ط)

17/- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تح محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الاسلامي، بيروت، ط2، 1981.

18/- حسن عباس : حروف المعاني بين الاصالة و الحداثة، اتحاد الكتب العرب، دمشق، سورية،(د.ط)،(د.ت)

19/- حنا الفاخوري : الجامع في تاريخ الأدب العربي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1986.

20/- الخطيب التبريزي : الكافي في العروض و القوافي، تح الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1994.

21/- الخوارزمي : مفاتيح العلوم، تح ابراهيم الانباري ، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1989.

22/- رشيد شعلال : البنية الايقاعية في شعر أبي تمام، عالم الكتب الحديث، الاردن، ط1، 2011.

23/- سيد البحراوي : العروض و ايقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،(د. ط)، 1993.

24/- السكاكي : مفاتيح العلوم، تح عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1987.

25/- شكري عياد : موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978.

26/- صبيرة ملوك : بنية الايقاع في الشعر العربي المعاصر، دار هومه، الجزائر،(د. ط) 2009.

27/- عباس حسين : النحو الوافي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط7، (د.ت).

28/- عبد الحق بالعابد : عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

29/- عزالدين اسماعيل : الأدب و فنونه، دار الفكر العربي، القاهرة،(د.ط)، 2013.

الشعر العربي المعاصر " قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية "، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3،(د.ت).

30/- عبد العزيز عتيق : علم العروض و القافية، دار النهضة العربية، بيروت،(د. ط)، 1987.

31/- عبد الله بوخلخال : التعبير الزمني عند النحاة العرب، ج2، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د. ط)، 1987.

32/- عبد المالك مرتاض : الأدب الجزائري القديم، دار هومه، الجزائر، 2009.

33/- عبد الهادي الفضيلي : مختصر النحو، دار الشروق للنشر و التوزيع، جدة، ط7، 1982.

34/- عبده الراجحي : التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

35/- علي يونس : نظرة جديدة في موسيقى الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب،(د.ط) 1993.

36/- الفارابي : الموسيقى الكبير، تح غطاس عبد الملك خشبه، دارالكتاب العربي، القاهرة (د.ط)، (د.ت)

37/-فؤاد زكرياء : التعبير الموسيقي، دار مصر للطباعة، مصر،(د.ط)،(د.ت)

38/- فاضل صالح السامرائي : الجملة العربية تألفيها و أقسامها، دار الفكر، الأردن ، ط2 2007.

39/- فضل حسن عباس : البلاغة فنونها و أفنانها، دار الفرقان للنشر و التوزيع، الأردن، ط4، 1997.

40/- فهد ناصر عاشور: التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004 .

41/- قدامه ابن جعفر : نقد الشعر تح كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1978.

42/- مصطفى جمال الدين : الايقاع في الشعر العربي من البيت الى التفعيلة، مطبعة النعمان، (د.ط)، 1970.

43/- مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف مصر، (د. ط)، (د. ت)

44/- مصطفى سعيد الصليبي : الجملة الفعلية في مختارات ابن الشجري، ج1، دار هومه الجزائر، (د. ط)، 1996.

45/- محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي : عيار الشعر، تح، عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2005.

46/- محمد القوشجي : عنقود الزواهر في الصرف، تح : أحمد عفيف، ط1، 2001.
47/- محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية،(د. ط)، 1981.
48/- محمد بن فلاح المطيري : القواعد العربية و أحكام القافية العربية، مكتبة أهل الأثر، الكويت، ط1، 2004.
49/- محمد سمير نجيب اللبدي: معجم المصطلحات النحوية والصرفية، دار الرسالة، بيروت، لبنان،(د ط)،(د.ت)
50/- محمد عبد الحميد : في ايقاع شعرنا العربي و بيئته، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الاسكندرية، ط1، 2005.
51/- مخمد علي سلطاني المختار في علوم البلاغة و العروض، دار العصماء، دمشق، سوريا، ط1، 2008.
52/- محمد علي الهاشمي : العروض الواضح و علم القافية، دار القلم، دمشق، ط1، 1991.
53/- محمد مبارك : فقه اللغة وخصائص العربية، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، ط6، 1975.
54/- محمد مصطفى أبو الشوارب : ايقاع الشعر العربي " تطوره وتجديده "، دار الوفاء، ط1، 2017.
55/- محمد مفتاح : التشابه و الاختلاف نحو منهجية شمولية، المركز الثقافي العربي، مصر،(د ط)،(د ت)
56/- محمد ناصر : الشعر الجزائري الحديث "اتجهاته وخصائصه الفنية "، دار الغرب الاسلامي، بيروت، ط1، 1985.
57/- محمد مصطفى : اهدي سبيل علمي الى الخليل، تح : سعيد محمد اللحام، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1996.

58/- محيي الدين بن عربي : الحب و المحبة الالهية، جمع محمود الغراب، مطبعة الكاتب المغربي، دمشقّ، 1982.

59/- نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط1، 1962.

ثالثا : المعاجم والقواميس

1/- ابن منظور لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 2002.

2/- أحمد حسن الزيات و ابراهيم مصطفى و أخرون : المعجم الوسيط، المكتبة الاسلامية، تركيا ، ج1، (د ط)،(د ت)

3/-ايميل بديع يعقوب : المعجم المفصل في علم العروض و القافية و فنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1991.

4/- الفيروز أبادي : القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، لبنان، ط2، 2007.

5/- مجدي وهبة وكامل المهندس : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1984.

6/- محمد ابن ابي بكر بن عبد القادر الرازي : محتار الصحاح ، دار الكتاب الحديث، الكويت، ط1، 1973.

7/- المنجد في اللغة و الاعلام، دار المشرق، بيروت، 2014، ط40.

رابعا: المقالات

1/- روفيا بو غنوط : أقانيم الكتابة : الفيض الصوفي في تشكيل العنونة في ديوان انطق عن الهوى لـ:عبد الله حمادي

خامسا :الرسائل الجامعية

البكاريأخذاري : قصيدة قذى بعينك للخنساء، دراسة أسلوبية،رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، اشراف مصطفى بيطام، جامعة الجزائر، 2004 /2005.

سادسا : المواقع الالكترونية :

w.w.w.oudnad.net(14/05/2019)a 11M18h / 1

w.w.w.nafahat-tarik.com(7/6/2019)a 17h46m /2

التعريف بصاحب الديوان

الدكتور عبد الله حمادي من مواليد 10 مارس 1947، قضى طفولته التي طبعها البؤس و الفقر و الاحتياج في احدى القرى قرب الحدود الجزائرية بأرض تونس التي هاجرت اليها عائلته هربا من الحرب و النار التي أكلت الكوخ و الذخيرة و الحيوان كما صرح بذلك في الحوار لجريدة النصر سنة 2000 (سلطة النص، ص 28) و في هذه القرية نطق أيضا بأول حرف في المدرسة و كان ذلك في 1954 .

التحق بثانوية " الفرانكو– اسلامية " بقسنطينة و في الستينات و بالتحديد سنة 1962 والتي كان نصيب العربية فيها هزيلا جدا ليتخرج منها سنة 1968 و يلتحق بمهنة التعليم التي لم يداوم عليها ليعود ثانيا بمدارج العلم و هذه المرة في جامعة قسنطينة في معهد الآداب من سنة 1969 إلى غاية سنة 1972 هذا المعهد الذي عرف في تلك الفترة و فود الكثير من اعلام الأدب المشارقة مثال الدكتور عمر الدسوقي و الدكتور علي عبد الواحد وافي و الدكتور نبيه حجاب و غيرهم .

بعد اتمامه لمرحلة التدرج التحق بجامعة غرناطة بين سنتي 1972 و 1976 أين حصل على شهادة الماجستير ثم في جامعة مدريد المكملة فيها بعد في مطلع سنة 1976 التي أعد بها رسالة دكتوراه في الأدب حول الشعر في مملكة غرناطة حيث ناقشها في 16 جوان 1980 أمام لجنة من كبار الأساتذة و بحضور متميز كان في طليعته الشاعر الكبير عبد الوهاب البياتي (سلطة النص ص 28)[1].

بعد سنة 1980 التحق بجامعة قسنطينة أستاذا محاضرا في معهد اللغات الأجنبية و أستاذا زائر الكلية الآدب بجامعة الامير عبد القادر الاسلامية و المدرسة العليا للأساتذة و جامعة وهران، يعمل استاذا للتعليم العليا لمادة الأدب بجامعة منتوري قسنطينة إلى غاية اليوم .

1- 2019/05/14، 11.18 www.oudmad.net

– الدكتور عبد الله حمادي باحث و شاعر و مترجم ، تحصل على العديد من الجوائز و التكريمات وطنية و عربيا ومن بينها جائزة الشعر لمؤسسة سعود البابطين للشعر العربي المعاصر على أحسن ديوان عنوانه : البرزج و السكين عام 2002.

مؤلفات الدكتور عبد الله حمادي

– الدواوين الشعرية :

الهجرة الى مدن الجنوب،الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1981 .

قصائد غجرية،المؤسسة للكتاب، الجزائر،1983 .

ديوان " conversocom el olvido " حوار مع النسيان، طبعة ثانية، منشورات جامعة قسنطينة، 2004.

تحزب العشق ياليلى مع مقدمة " تنظرية " لوازم الحداثة و المعاصرة للقصيدة العمودية، دار البعث، قسنطينة، 1985.

البرزخ و السكين، وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1998.

أنطق عن الهوى، دار الألماعية،قسنطينة، 2011 .

– **الدراسات الأكاديمية :**

– غابريال غارسيا ماركيز : رائد الواقعية السحرية،المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.

– اقترابات من شاعر الشيلي الأكبر بابلونيرودا، نشر الشركة الوطنية بالجزائر و الدار التونسية لنشر و توزيع ، 1985.

– مدخل إلى للشعر الاسباني المعاصر،المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.

– دراسات في الأدب المغربي القديم، دار البعث، قسنطينة، 1988 .

– أصوات من الأدب الجزائري الحديث، جامعة قسنطينة، 2000.

الشعرية العربية بين الاتباع و الابتداع ، جامعة منتوري، قسنطينة 2001[1].

يعد العنوان من أهم العتبات التي يقف عندها الدرسون نظرا لمقدسيته، وقد أولي الدارسون العنوان اهتماما كبيرا، فهو نص مواز و العلاقة بينه و بين النص هي علاقة طبيعية، لذلك اعتبروه علامة قابلة للتأويل و النقد لما يمتلكه من سلطة يمارسها على النص والقارئ.

لقد وسم الشاعر عبد الله حمادي ديوانه " انطق عن الهوى " و قد احتل هذا العنوان فضاء هو صفحة الغلاف ما يجعل منه مركزا داخل الصفحة ووسيلة لجذب القارئ و أثارة انتباهه << فهو لعبة غواية وإغراء يهدف إلى تبئير انتباه المتلقي على اعتبار أنه تسمية مصاحبة للعمل الأدبي و مؤشر عليه >>[2] و أول ما يلفت انتباه القارئ هو استحضار النص القراني من سورة النجم قال تعالى :<< و النجم إذا هوى (1)ما ضل صاحبكم وما غوى (2) وما نطق عن الهوى (3)إن هو إلا وحي يوحى >>[3] مع بعض التجاوز في الصياغة .

لنبدأ بالقراءة المعجمية، يشئ القاموس بأن الهوى<< نقول (هوى) بالكسر (يهوِى) أي أحب ورجل هو ذو (هوى) و امرأة هوية، الهوى ج أهواء: العشق يكون في الخير و الشر، إرادة النفس و ميولها إلى ما تشتهي و تستلذ والمهوي محمودا كان أو مذموما، وغالب غير محمود،فيقال فلان اتبع هوى إذا أريد ذمه>>[4].

ومن هنا يمكن القول بأنه لفظ " الهوى " هي مركز ثقل العنوان وهي محملة بعدة، معان مستمدة من ثقافتنا العربية الاسلامية، فتارة نجدها تدل على كل الصفات التي تحرض

1- الديوان : 140،141 .

2- روفيا بوغتوط : أقانيم الكتابة : الفيض الصوفي في تشكيل العنونة في ديوان أنطلق عن الهوى " لـ: عبد الله حمادي، ص 139.

3- سورة النجم : الآية 1-4.

4-ابن المنظورلسان العرب، مادة هوى.

على ارتكاب الكبائر، كما تفيد كل ما يحث على الاستسلام للشهوات، كما ورد في قوله عز وجل في سورة النازعات << وأما من خاف مقام ربه و نهى النفس عن الهوى >>[1].

و تارة تدل على الحب و العشق، وهو ما عبر عنه ابن عربي في كتابه، " المحبة و الحب الالهي " حين يقول :

بلغ الهوى من قلبي المجهودا و الحب أخلقني وكنت جديدا

يا عاذلي لو دونتمن الم الهوى لوجته صعبا عليك شديدا

كما تبرز في العنوان لفظة أخرى هي (أنطق) << فعبر صوغ العنوان تلقي ذاتا تمارس فعلها المنشود، وهو (النطق) تردفه بلفظة (الهوى) مما يقضي بوجود عاشق و معشوق، فاعل و منفعل، بناء على هذه الفاعلية للذات العاشقة يقوم بتفضية العناوين إلى ثلاثة دروب:[2]

01/ (هوى ينفتح على النص/ الكتابة): محمل بوجهة صوفية، نصوصه (كتاب الجفر، كاف الكون، طقوس خرمية، جوهرة الماء، ستر الستور، السؤال، أنطق عن الهوى)

02/ (هوى امرأة)فاعليته محملة بعشق للأنوثة، بنصوصه (الغواية – سيدة الريح – نوبة زيدان – نار الجنة – في البدء كان الحب – المحبة الحمقاء– شعرها الليلكي)

03– (هوى المكان) موجه إلى الأمكنة نصوصه (شعر في أقبية الريح و الزعفران – الأندلس الأشواق – القصيد الانتحاري).

ليغدوا بذلك النطق ممارسة للفعل عن نية و سبق العشق وهي حالة الشاعر الذي تخير لنفسه موضوعا واحدا هو "الهوى" الذي تجاوزمن خلاله صياغة الآية القرآنية << وما

1– المنجد في اللغة و الأعلام، دار المشرق،بيروت، 2014، ط40، ص 879.

2– محي الدين ابن عربي : الحب و المحبة الالهية، جمع محمود و الغراب، المطبقة الكاتب المغربي، دمشق، 1982، ص 79.

ينطق عن الهوى >>[1] سورة النجم الآية (03) إلى عبارة " انطق عن الهوى، وفي العنوان إتباع للهوى فالمحبة عند العلماء بها والمتكلمين فيها و المحيطين بأسرارها من الأمور التي لا حد لها .

إذن يمكننا القول بأن لشاعرنا ميولات فكرية وذهنية تاريخية وعقائدية أخرجها من خلال ممارسته لفعل النطق معلنا أهواءه من خلال حروف و كلمات، النطق فعل حركي قصدي، و يضاف له أنه صادر عن هوى النفس محمل برغبة الانتهاك.

– يعتبر الغلاف من العتبات التي تصافح بصر المتلقي و أول ما ينتبه له، ففي السابق كان الغلاف من أجل حفظ ما في المتن خشية التلف لكن مع مرور الوقت أصبح الغلاف يعبر عن ما هو موجود داخل المتن و هل يطابق الغلاف المتن أم لا و يعود ظهوره إلى "العصر الكلاسيكي" تغلف بالجلد أو مواد أخرى، أما في الزمن الطاقة لصناعية الالكترونية الرقمية أتخذى الغلاف أبعاد و أفاق "[2].

.و بالتالي فالغلاف أول ما يلفت أنتباه القارئ كونه واجهة اشهارية للكتاب، وجسر تواصل بين القارئ وما يتضمنه الكتاب من عناصر أساسية المكونة للغلاف كالصورة والألوان .

إن الغلاف الأمامي يعد العتبة الأمامية للكتاب ففي الديوان نجد أن اسم المؤلف الذي ورد في أعلى الصفحة بخط أقل سمكا من خط العنوان تحته نجد الصورة للطائر السيمرغ الرامز للحق لدى المتصوفة وهذا من أجل لفظ انتباه القارئ.

ويحتل العنوان مساحة أكبر فنجده أسفل الغلاف تحت صورة الطائر كتب بخط غليظ وبارز، مع ثلاثة نقاط حذف ربما دلالة على وجود كلام محذوف مع ألفان ممدودتان الى الأسفل.

1– روفيا بوغنوط : اقانيم الكتابة، ص 142 – 143.

2–عبد الحق بلعابد : عتباتجيرارجينيت من النص إلى المناص، دارا العربية للعلوم، منشورات اختلاف الجزائر،ط1، 2008، ص 40.

أما في أسفل الصفحة نجد لفظة "شع " التي تدل ربما على نوع النص الابداعي الذي بين أيدينا .

-على الصعيد اللوني جاء كل من اسم المؤلف، العنوان ولفظة شعر باللون الأسود.

- كما تتشكل لوحة الغلاف من عدة ألون (الأزرق، الأحمر، الأسود،البني ...) وهي ليست اعتباطية ولكنها تحمل دلالات معينة، فاللون الأحمر وظفه الشاعر في كتابته لألفي العنوان وهو يدل على الدم، الانتقام القتل ... كما يدل على الحب.

- اللون الأسود يرتبط هذا اللون بالحزن و الألم و الموت كما يرمز الى الخوف .

- اللون البني نجد في صورة الطائر ويدل هذا اللون على الثقل و التشاؤم وعدم التفاؤل .

- أما اللون الأزرق فقد اكتسح صورة الغلاف بأكمله وهو لون السماء وهو رمز للسلام والصفاء .

وإذا اتينا إلى الغلاف الخلفي فنجده يقوم بوظيفة عملية هي إغلاق الفضاء الورقي، و جاء لون الغلاف من الخلف أيضا و بلون الأزرق مع اختيار الشاعر بعض من النص و نصوص مجموعته الشعرية و قام بوضعها في الصفحة الخارجية للغلاف و هي من النص ستر الستور و التي قام بتدوينها بالون الأسود الدال على الموت و الحزن و الألم هذا ما يخص الغلاف .

أما ما يتعلق بالمتن فنجده يحتوي ثمانية عشر قصيدة مختلفة من حيث الطول و الشكل حيث جاءت قصدتان على الشكل العمودي التقليدي القائم على نظام الأشطر " الغواية " و القصيد الانتحاري " حيث جاءتا النمط التقليدي و الشكل الثاني هو الشكل الجديد القائم على نظام الأسطر " الحر " و جاء على ستة عشر قصيدة .

كما نجد أن عنوان كل قصيدة قد احتل صفحة بأكملها و جاء بالنبد الغليظ و اللون الأسود من أجل لفت انتباه القارئ، كما نجد ان عبد الله حمادي قد أدرج تحت بعض العناوين مقولات ذات دلالة فنية عظيمة فمثلا تحت العنوان نار الجنة يورد هذا القول :

المسعى إلى دار الجلال و أن لم يكن دار السلام

وإن لم يكن فجنة عدن و إن لم يكن

فجنة المأوى و ان لم يكن فجنة

الخلد و إن لم يكن فجنة

الفردوس و إن لم يكن

فجنة النعيم و إن لم يكن

فنار الجنة

عمد الشاعر هنا إلى خلق صورة جميلة من خلال شكل القصيدة .

و الملاحظ ايضا على الديوان ان بعض قصائده جاءت إلى يمين الصفحة و بعضها في وسط الصفحة ككاف الكون و طقوس خرمية وبعضها الأخر على يسار الصفحة كقصيدة جوهرة الماء .

فهرس الموضوعات	رقم الصفحة
مقدمة	أ
مدخل : تطور الشعر الجزائري	**05**
الفصل الأول : ماهية الإيقاع	**16**
1/- تعريف الايقاع	**16**
أ /- لغة	**16**
ب/- اصطلاحا	**18**
2/- الايقاع عند الغرب	**19**
3/- الايقاع عند العرب القدامى	**20**
4/- الايقاع عند المحدثين	**21**
5/- الفرق بين الوزن و الايقاع	**24**
الفصل الثاني: دراسة فنية للديوان	**28**
أولا : المستوى الصوتي	**28**
1/- الايقاع الخارجي	**29**

الوزن	**29**
البحر	**31**
مكونات الوزن	**32**
الشعر العمودي في الديوان	**33**
التفعيلات المستخدمة في الديوان	**37**
المزاوجة بين الشكل التقليدي و الحديث	**44**
تعريف القافية	**48**
أنواع القوافي	**49**
التدوير	**50**
2/- الايقاع الداخلي	**52**
01 التكرار	**52**
أ /- تكرار الحرف	**54**
ب/- تكرار الكلمة	**56**
ج/- تكرار الإسم و الفعل	**58،59**
د/- تكرار الجملة	**60**
2/- التوازي	**61**
3/- التجنيس الصوتي	**64**
ثانيا : المستوى التركيبي	**66**

1/- أنواع الجمل	**67**
أ/- الجمل الخبرية	**67**
- المؤكدة	**67**
- المنفية	**68**
ب/- الجمل الإنشائية	**73**
- الإنشاء الطلبي	**74**
- الإنشاء غير الطلبي	**74**
ثالثا : المستوى الصرفي	**86**
1/- بنية الأفعال	**86**
أ/- الصيغ البسيطة	**90**
ب/- الصيغ المركبة	**90**
2/- بنية الأسماء	**93**
أ/- اسم الفاعل	**93**
ب/- اسم المفعول	**94**
ج/- صيغ المبالغة	**95**
3/- زمن الأفعال و دلالتها	**96**
4/- دلالة الأسماء	**98**
رابعا: المستوى المعجمي و الدلالي	**101**

أ/- حقل الحزن و الألم	**102**
ب/- حقل أعضاء الإنسان	**103**
ج/- حقل الطبيعة	**104**
د/- حقل الحيوان	**105**
هـ/- حقل النبات	**106**
خامسا : التناسب بين الإيقاع و الدلالة	**107**
1/- كتاب الجفر	**107**
2/- نار الجنة	**113**
3/- الغواية	**116**
خاتمة	**122**
قائمة المصادر و المراجع	**125**
الملحق	**133**
فهرس الموضوعات	