أدب الأطفال بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية
قصيدة نشيد الوداع "الشاعر ناصر لوحيشي" أنموذجا

Children 's literature between the rhythmic structure and the semantic structure
A poem of farewell to "poet Nasser Lohishi" model-

د/ بوفاس عبد الحميد
المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف ميلة

تاريخ الاستلام: 05/09/2017 تاريخ التدقيق: 30/11/2017 تاريخ قبول النشر: 20/12/2017

الملخص:

تتناول هذه الدراسة بعض الظواهر الإيقاعية وما تحققه من دلالات في أدب الأطفال، من خلال نموذج ووداع الشاعر ناصر لوحيشي، حيث تمت الإشارة إلى مختلف الأبنية الإيقاعية من صوتية وعروضية ونحوية وبلاغية في علاقاتها بالجوانب الدلالية، من خلال النظر إليها - الأبنية - كأنظمة جزئية داخلية في تركيب النص كنظام كلي، ليتم بعدها إيحاد علاقة تربط مختلف الأبنية الإيقاعية بالمعنى العام للنص، وتكشف عن وظيفية تلك الأبنية في مدى توافقها وانسجامها والقدرات العقلية والجسدية والاستعدادات النفسية والحاجات الاجتماعية للأطفال.

الكلمات المفتاحية: إيقاع، بنية، صوت، دالاء، عروض.
Abstract:

The present study deals with some rhythmic aspects and their significance for children literature. This has been approached within a framework entitled: “Children literature between the rhythmic and semantic structure: case study of farewell song for the poet "Nacer Louhichi". The study has touched upon the different rhythmic structures such as phonemic, metric and rhetoric, and their relationship with semantics. Within this perspective, these structures were deemed as subsystems included within the text which is considered as a holistic system. Afterwards, the research attempted to find a thread that links the various rhythmic structures with the general meaning of the text, and reveal the functionality of these structures to fit children’s intellectual and bodily capabilities as well as their psychological and social predispositions.

Key words: rhythm – structure-phoneme-semantic-meter.
باحاجات الطفل النفسية والذاتية والاجتماعية، ومن ثم يمكن الوصول إلى أدب وظيفي ينمي قدرات الطفل ويوجه سلوكه ويحقق المعادلة: طفولة سليمة يساوي رجا سليما.

وبناء على الطرح السابق جاءت هذه الدراسة المتواضعة في نوع أدبي عرف منذ أن عرفت الأمومة، وهو الأشوقية التي عززت العلاقة بين الطفل وأمه، ثم بين الطفل والمربي، مما أهل الأشوقية إلى خلق تفاعل موجه ومنظم بين الطفل والمجتمع.

وشيد الوداع عنوان أشوقية للأطفال، نظمها الشاعر "ناصر لوحجي" ضمن ديوان "رجاء"، الصادر عن منشورات دار القلم، الجزائر، سنة 2000 م. وقد جاءت الأشوقية في أبيات ثمانية، موزونة ومقذوفة، مما يجعلها حسب بعض المعايير النقدية تصنف ضمن القصائد.

أولا- إيقاع العناوين:

أول شيء نشير إليه هو موقع القصيدة في الديوان، إذ كانت آخر قصيدة فيه، وهنا تستوقفنا دلالات التطبيق بين موقع القصيدة - نهاية الديوان - وبعض معاني الوداع، الذي لا يكون إلا بعد اللقاء، أي في النهاية، طال ذلك اللقاء أو قصر، وكذلك كلمات الوداع قد تطول وقد تقصر حسب مقتضيات الحال، إلا أن إيحاءات أسواقها وألفاظها وما تشكله من أخيلة وصول، تبقى مؤثرة تثير اللحظة الوجدانية المقترنة وزمن الوداع.

إن العناوين "نشيد الوداع" بمجرد سماعه نحس بوقع يؤسر النفس، ويثير الوجدان وينبه الذاكرة، من خلال تقاطعات دلالية، يشكل الحزن بؤرتها. فلفظة "وداع" تجعل القارئ يستحضر جملة نصوص، حملت العناوين نفسه أو اشتركت في جزء منه، ولهذا الذاكرة تتقلنا إلى نص نصي صغير وجدان الأمة العربية والإسلامية جمعاء بصبغة الحزن أو أقل الدهشة والاحترس عند بعض عظام رجل الإسلام. إن ذلك النص هو "خطبة حجة الوداع" للرسول (صلى الله عليه وسلم)، والتي كانت فعلا توديعا لبشرية، وتوديعا شهد عليه رجلي خاتم الأنبياء والمرسلين محمد (صلى الله عليه وسلم)، ولكن ذلك الرحيل لم يكن رحيل لرسالة، بقدر ما كان رحيلًا حتميا ينص عليه مضمون تلك الرسالة كشاهد على مصداقيتها وصحتها، وأنها ليست من صنع البشر، بل هي وحي يوحى من الله عز وجل. كما أن ذلك الرحيل وإن كان
تغيباً في مرحلة زمنية، فهذا لا يعني زوالها أو توقفها، بل هي إبدان لفلسفة زمنية أخرى، ضمن الإطار الزمني الذي خصه حديث الرحيل من الدلالة الدينية بأبعادها الزمانية والحداثية الحزينة، نجد أنفسنا في ظل جو آخر يفيض حزناً وكبدا نفسينا، إلا أن ذلك الحزن ممزوج بحماسة، فيها نوع من التحدي والصمود، أو قلة محاولات لإناث الذات في غضون معركة قائمة على فلسفة التغيير في بنية المجتمع.

إنّ النص الحامل الدلالات السابقة متمثل في قصيدة "نشيد الجبارة" لأبي القاسم الشابي. ليتحقق التقاطع والقسم الأول من عوان قصيدة "نشيد الوداع".

وما يمكن ملاحظته أن الدلاليات المتجاحة في خطبة "حجة الوداع" للرسول صلى الله عليه وسلم، كانت خاصة بحزن بشري بأكملها، عاشرت شخص الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم، وهو من جام أو يجيء بعده، لما كان لذلك المصاب.

الجمل من أثر بالغ في نفوس المسلمين، من جهة، ولما حملته خطبة (الرسول صلى الله عليه وسلم) من عبارات أوجحت بحزنه شخصياً، من جهة أخرى، وذلك إثر إحساسه بدون أمله - لا خوفاً من الموت بقدر ما كان خوفاً وإخفاقاً على أمته - وأنه ملاق ربه لا محالة. في حين أنّ دلاليات الحزن المائلة في قصيدة "نشيد الجبارة" للشابي، هي حزن مسيطر عليه، أراد صاحبه ترجمته في لحظة تجربة فيها كؤوس الألم، فاضت شاعريته بواحة تلك الأمهات، عبرت عنها لغة قصيدته، وأصواتها وصورها وإيقاعاتها.

ونحن في خضم الولادات الدلالية المتزامنة، نفرّق نفسها دلالة أخرى، إنها دلالة ثورية وطنية تشكلها نبي فكرية واجتماعية وسياسية، ضمن بنية شعرية متمثّلة في "نشيد الوطني الجزائري" "نشيد الحب الجزائري" "نشيد الثورة الجزائرية" "نشيد الوداع"، ليتم التقاطع مرة أخرى وجزء أول من عوان قصيدة "نشيد الوداع". ليحملنا الجزء الأول منه إلى جو مفعّم بالبطولات والتحضيرات، وما تتطلبه هذه الأخيرة من أطر فكرية وثقافية ودينية واجتماعية في المجتمع لتؤثر في البنية السياسية، المتمثّلة في الاستعمار الفرنسي.

ومن خلال التقاطعات السابقة، خاصة "نشيد الجبارة ونشيد الوطني الجزائري" مع "نشيد الوداع" في المضاف - نشيد - ندرك الدلالة العميقّة التي شكلت

المؤسسات العلمية بطلة حقيقية، برسو الصوفية - ديسمبر 2017
محور الانقذاة بين تلك التفاصيل بعد أن كانت تبدو لنا سحابة بعيدة، لكنها في حقيقة الأمر مشدودة بسحر دالي عميق ومشتركة، ألا هو "الأمل". فما كان تحدي "الشامي" خصوصه من شأنه إلا أمالا في الحياة والاستمرار، وما كان حيات "مغني زكرياء" عن بطولات الشعب الجزائري وتضحياته إلا أمالا في التغيير، وأمالا في نيل الجزائر حريتها واستقلالها، فكذلك كان "نشيد الوداع" للدكتور "ناصر لوحيشي"، أمالا في الأطفال. ونستعرض لاحقا هذه الدلالة المحورية، من خلال الحديث عن بعض الأنظمة الإيقاعية في القصيدة.

قد شكل عنوان قصيدة "نشيد الوداع" للشاعر ناصر لوحيشي، إيقاعا زمنيا، جمع بين فترتين مختلفتين، الزمن القديم - العصر الإسلامي - من خلال خطيه "حجة الوداع" للرسول (صلى الله عليه وسلم)، والزمن الحديث أو العصر الحديث، من خلال نموذجين شعبيين، أولهما "نشيد الجبار" لأبي القاسم الشابي، وثانيهما "النشيد الوطني الجزائري" "نشيد الثورة الجزائرية" "مغني زكرياء".

إذا ذلك الإيقاع كان إيقاعا زمنيا مرتبطا في حركته بين الماضي والحاضر، ولكنه كان موجودا، أي دون الفصل بين الزمن المختلف، فالدلائل تدأعي دون تعارض أو تنافس، لأن دلائل العناوين السابقة بثقافاتها اشتركت ومعاني الجرح والحرارة، وفق ما تحمله لفظة "الوداع" كما اشتركت ومعاني الأمل والطموع في حياة أفضل، من خلال "نشيد الجبار" وال"النشيد الوطني الجزائري".

وعليه بحملنا عنوان قصيدة "نشيد الوداع" إلى رؤيا تحتك إلى معيار الجمع بين الأصالة والحداثة أو الأصالة والمعاصرة، ذلك المعيار الذي كان صيغة تعبيرية - مثلما العنوان - تكشف عن خصوصية الإبداع عند الشاعر، لتلقي النصوص التصويرية تحمل سلطة بعانبها وعاطفتها - وإن خالفتها في المضمون - على مخايل الشعراء وثقافتهم الإبداعية، في تعبيرهم عن تجربة شعرية معينة. ويمكن أن نعتبر تلك السلطة أمتها طبيعية، الفIdeو المعرفة كينية لا يليغ بها بعضها بعضًا، بل هي - المعرفة - ترابية توليدية وإن كان ذلك التقاطع في جزء منه، ممّا هو عقلي مشترک.

من خلال التحليل السابق، يحق لنا طرح السؤال الأثري: ما هي الدلالات التي غاب فيها عنوان قصيدة "نشيد الوداع" "عناوين" التي سبق ذكرها؟ وعليه ما هي الدلالة التي استأثرت بها الإضافة في "نشيد الوداع"؟
إنّ المضوم في قصيدة "نشيد الوداع" في مجمله تعبير عن رؤية الشاعرلطبيعة العلاقة الشخصية بالأطفال والمتعلمين الصغار الذين كانت له معهم تجربة، حيث إنّ الشاعر وإن انقطع مكانا وزمانا عن تلك الشريحة، فإنه لم يقطع عنها روحاً وعاطفا وكدما علميا وثقافيا، فهو حريص على الأطفال يظل يرقبهم، ويتبع خطاهم، ويهم بمصيرهم.

وهنا نقف على جمال ببلاغة التضاد في العنوان، فالوداع في حقيته هو إعادة ربط وعقد الصلة الوجدانية بالأطفال، تلك الصلة التي أسست لها المقصودة المعرفية والتعليمية والتنقية، والتي بدورها عمقت وأثرت الصلة الوجدانية. ومن خلال ذلك المضوم يحقق التوافق الدلالي بين قصيدة "نشيد الوداع وخطبة "حجة الوداع" للرسول (صلى الله عليه وسلم) في الشق الثاني من العنوان وهو "الوداع".

وبناء على ما سبق يمكن أن نحدد الدلالة البؤرية للقصيدة، ونقف على حقيقة الإضافة في العنوان التي لم تكن نشيدا للوطن، ولا نشيدا للجبار، بل كانت نشيدا للفنون، وذلك فإن الدلالة المحوية للعنوان هي ما يحمله المضف إليه "الوداع" في ظل النوع الشعري المعروف بـ"النشيد"، وفي رحاب ذلك الفهم تتجلى الخصوصيات الفنية للنشيد.

إنّ ما يؤكد أن الوداع في قصيدة الشاعر "ناصر لوحشي" لم يكن انقطاعا أو غياباً - وإن تحقيق الغياب زمناً ومكاناً - هو جملة التراكيب والبنى اللغوية التي ترجعت حميمة وأيوة العلاقة التي تربط الشاعر بالأطفال، كما نترجح أيضاً نظرته للجسم البشري المميز بخصوصية "الإنسان". وذلك ما سئلته من خلال إيقاع البنى الإفرادية والتركيبية التي تتأسس أكثر لعلاقة العناوين بالنص.

ثانيا - إيقاع البنى الإفرادية والبنى التركيبية:

- مطلع القصيدة، والذي تكرر في نهايتها، في صورة مماثلة، حيث يقول الشاعر:

انّا لن أقوّل إلى اللقاء، انّا لن أقوّل أودع!

فالشاعر ينفي نفيا قاطعا مفرقاته الأطفال وتداعيمهم، ويتضح ذلك من خلال الفعل المضارع (أقوّل) المسقوف بحرف نفي ونصب واستقبال (لن). فالفعل "أقوّل
لأدب الأطفال بين البنية الديموقراطية والبنية...

"بخصوصيته الزمنية المضاربة كشف عن تأكيد الروية التي يحملها الشاعر لعالم الطفولة، وهي رؤية ترشح في مجالها معاني التأكيد على عدم المفاسدة وعدم التوقيع.

وكم كان التأكيد في الموقف الروتيني الذي حدثته الجملة الفعلية " لن أقول ", فإن التأكيد قد تحقق على مستوى الشاعر الفاعل من خلال تصدر مطلع القصيدة بضمير المت الكم المفرد " أنا ", والذي تكرر في بداية عجز المطلع، ليزيل بذلك الشاعر الشك أو التردد في الإعلان الصريح عن موقفه من خلال عدوله عن استعمال صيغة الجمع التي تفيد الاشتراع في الروية، وأيضاً عدم استعمال صيغة البناء للمجهول التي تجعل الفاعل غير مذكور في الجملة، مما له أعراض بلاغية كثيرة، نجعل من ذكر الفاعل في البيت الشعري السابق، إشارة إلى نقض الأعراض التي سنذكرها لا حق.

بعد تحديد الحال والمقتضى، في قول الشاعر:

أنا لن أقول إلى اللقاء
أنا لن أقول أودع
فالحال هو تصريح الشاعر العلني بموقفه من علاقته بالأطفال.

والمقتضى هو التأكيد المتكرر في عبارة " أنا لن أقول "، والمتصدر مطلع القصيدة في كل من الصدر والعجز.

إن ضمير المت الكم المفرد " أنا " الذي احتل الصدارة، والمحقق وظيفة نحوية تعرف " بالبداية " قد أفاد - علاوة على التأكيد - الدلالات الآتية:

-وضوح الرؤية على مستوى العلاقة التي تربط الشاعر بالأطفال.

-جرأة الشاعر في الإفصاح عن تلك العلاقة.

-عند إشارتك الآخر في الروية، من خلال استعمال ضمير المت الكم المفرد " أنا "، وليس معنى ذلك تحديد الآخرين من ذلك الإحساس الذي تتلون به الذات الإنسانية أثناء معاشرتها الأطفال، أو أن غير الشاعر لا يحس بما يحس به هو شخصياً، ولكن في ذلك الذكر، و في ذلك التصريح شجاعة أديبية وأخلاقية، قد لا تتحقق في البنية اللسانية " نحن الشعراء " أو " نحن الآباء " أو " نحن المربين " - لأن في توظيف صيغة " أنا " التزاماً بمسؤولية أخلاقيّة لا تسقط عن الآخرين، وهنا تتجلى الشجاعة
الأدبية في طرح الشاعر رؤيته وإدلاه بأفكاره الشخصية والدفاع عنها، مما يلزم غير المعلمين لذلك الموقف ضرورة تبنيه، تجاه الأطفال.

- سمة التواضع في شخص الشاعر، ورفعة أخلاقه، ورهافة حسه.

- النزعة الإنسانية من خلال النظر إلى الطفولة كمرحلة من حياة الإنسان من جهة، والطفولة كخصوصية إنسانية تعبير عن الجنس البشري، له احتياجات نفسية واجتماعية، من جهة أخرى.

- إن ما يؤكد علاقة الشاعر الحميمة بالأطفال، توزيع الضمير " أنا " عبر مساحات متنوعة في النص حيث ورد ذلك الضمير ست (06) مرات، وفق توزيع هندسي منتظم، محتمل للتكرار والمعاداة المتتالية:

- مرتان (02) في البيت الأول: أنا لن أقول - أنا لن أقول.

- مرة واحدة في البيت الثاني: أنا بينكم.

- مرة واحدة في البيت الرابع: أنا لست أنسى صحبتي.

- مرتان (02) في البيت الأخير: أنا لن أقول - أنا لن أقول.

إن التوظيف السابق لضمير المتلكم " أنا " خلقت حضورًا قويًا للشاعر ليس على مستوى النص فقط، بل في عالم الطفولة، والذالك تحقيقًا ما ذكرنا سابقا - في أحداث العنوان - من أن فراق الشاعر المكاني والزمني للأطفال، لم يقدر على إحداث فطبيعة روحية وجدانية عن عالم الطفولة، حيث راح الشاعر يعزز تلك الصلة الروحية الوجدانية بالعناصر المكانية والزمنية التي كان يحياها في ظل وجوده مع الأطفال، ونلمس ذلك في قول الشاعر:

أنا بينكم أتعم معي.

وقوله:
أدب الأطفال بين البنية الابقاءية والابنية ... المجلة ميلاف للبحوث والدراسات

أسماكُكم ألقابكم
من مهجتي لا تنزع
وقدا قوله:
أنا ليست أنسى صحبتي

إن التراكيب السابقة هي تأكيد على وظيفة الألف بأعمال الأطفال، تلك العودة إلى ما يُوقِّي علاقة الشاعر بالأطفال، من مكان أو زمان أو حدث، لم يكن هننا لمرحلة معينة يتحقَّق فيها الرضا الوجداني، من انبساط، أو براءة وعفوية في العلاقات الخارجية من كل حقد أو من كل ما يمكن أن يحدث حفاء وقتمية، كما لم تكن تلك العودة هروبا من واقع ساءت فيه العلاقات، وتعتقد فيه الحياة، حيث صارَت حكومة بمنطق المكر والخداع والتفاوت، بقدر ما كانت تلك العودة تعبيرا عن إنسانية الشاعر، وتعبيرًا عن عواطف، تذوب رقة، وتفيض حبا، لعالم لا ينضب، إنه عالم الطفولة.

كما كانت تلك العودة اتجاهًا إصلاحيًا تروريًا، تحاول وضع العلاقة بين الكبار والصغار، بين المعلم واللمع، في إطاراً طبيعيًا، الذي ينجم وطبيعة الإنسانية، من جهة، والقوانين الدينية التي نقلها معلم البشرية "محمد" (صلى الله عليه وسلم)، الذي كان نموذجا حيا في تعامله مع الأطفال، من جهة أخرى.

ثالثاً: إيقاع النكتة

إنَّ المتّألى قصيدة "نشيد الوداع" يدرك أنّ لغتها كانت أميل إلى التقريرية والبصيرة، بعيدة عن المجاز الكثيف أو التجريد الذي يؤدي إلى إعمال العقل، والقيام بعمليات التكرر والتحليل، قصد إدراك المعنى. ولعل هذه السمة الترورية هي ما يجعل القصيدة في مرحلة معينة من الطفولة - خاصة ما قبل الحادي عشر من العمر - أيسر حفظًا، وأكثر فهما بالنسبة للأطفال.

وما ورد من تراكيب كتانية في القصيدة، تذكر:

أنا بينكم أنتم معي - ألقابكم من مهجتي لا تنزع

ومن نقرأ التراكيب السابقة، نحس بإيقاع كنائات تزخر بمعاني التعلق الشديد بالأطفال، والوفاء لهم، وبرَّهم، وحفظ مودتهم، وعدم نسيان صحبتهم، كيف لا، وقد ما زجت ألقابهم وأسماهم روح الشاعر، فصارَت النفس الذي يستشفه، والدم الذي يسري في عروقه، أو قد صار الأطفال جزءاً من هوية الشاعر، فقد نقضت

83
أسماهما وألقابهم في كتبه، تعلقت بشغاف قلبه، قبل أن تنفس في ذاكرته وترتسم في مخيلته.

إن حديث الشاعر عن وجوده بين الأطفال كتعبير يحمل دلالات القرب الروحي تترجمه الترجمة اللغوية الدالة على القرب المكاني، والمتمثل في شبه الجملة "بينكم" و "معي"، دون تقييد هذين الآخرين بزمن، جعل ذلك الوجود مطلقا، وهذا ما يعزز الطرح السابق. في أن العودة إلى عالم الأطفال لم تكن لحظة حنيث إلى مرحلة عمرية سابقة، لأن الجملتين الاسميتين "أنا بينكم" و "أنتي معي" تدعمان هذا التفسير، فقد كان الوجود مع الأطفال مطلقا. ويمكن أن نفس ذلك بجملة من التراكيب المحدوفة، والتي تجعل إليها البنية اللغوية المذكورة.

وعليه فإن الترجمة الكتانية "أنا بينكم أنتي معي" يمكن أن يؤدّي إيقاعاً بتناول حركة الخطاب، مجموعة من الدلالات التي توحى بها جملة احتمالات لجملة محدوفة.

فقد الجملة الاسمية "أنا بينكم" يمكن أن نقرنها بأزمة مختلفة:

- أنا بينكم في الماضي.
- أنا بينكم في الحاضر.
- أنا بينكم في المستقبل.

كما يمكن أن نقرنها بأزمة مختلفة:

- أنا بينكم في المدرسة / الثانوية / الجامعة.
- أنا بينكم في الدار / الروضة / النادي.
- أنا بينكم في المدينة / الشارع / الرحلة.

كما يمكن أن نقرنها بمجموعة معينة من الأطفال:

- أنا بينكم يا تلاميذ مدرسة كذا.
- أنا بينكم يا أطفال روضة كذا.
- أنا بينكم يا أطفال نادي كذا.

فعدم تحديد المكان والزمان، وعدم تحديد فئة الأطفال بأسواقهم أو مستوياتهم، كُل ذلك جعل جميع الدلالات زمنية والمكانية وجميع فئات الأطفال ممكنة التحقد، أو بمعنى آخر فأينما وجدت الطفولة وجد الشاعر، وأينما وجد الشاعر فثمة الطفولة، فذهب فاموس الطفولة من فاموس الشاعر، هو موت الشاعر.

إنّ ما يؤدّي التفاعل بين طرفين الثانين: الشاعر / الطفولة، هو تغيير حركة الخطاب من ذات الشاعر إلى الأطفال: "أنا بينكم أنتم معي" في حركة إيقاعية خفيفة وسريعة، أوحى بها التوازي في تركيب الجملتين الاسميةتين السابقتين، ممّا حقق الانصراب بين ذات الشاعر وذوات الأطفال.

رابعا- إيقاع البنية العروضية:

1- إيقاع الوزن:

لقد نظمت القصيدة على بحر الكامل، والذي جاء مجزوءا:

متفاعل متفاعل متفاعل...

ومما يلاحظ على البنية العروضية أنها جاءت مراعية البنية العقلية والجسدية للأطفال من حيث القدرة على الفهم والحفظ والاستيعاب ودفع الملل، من خلال مجيء الوزن في صورة متوسطة الطول ومنحلة بين الحركة والسكن.

- لقد نظمت القصيدة على بحر الكامل، حيث جاءت عروضه مجزوءة وزنها (متفاعل) و جاء ضربه كالعروض. وحتى ندرك قيمة وزن الكامل في قصيدة "شيد الوداع"، كان لزاما عرض رؤية بعض الأشعار والنقدي القدامي وكذا المحدثين حول وزن الكامل.

يذهب "الخطيب التبريزي" إلى تبرير تسمية الكامل بالكامل والمقارنة بينه وبين الوافر، يقول: "سمي كاما لتكمل حركاته، وهي ثلاثون حركة، ليس في الشعر شيء له ثلاثون حركة غيره والحركات - إن كانت في أصل الوافر مثل ما هي في الكامل - فإن في الكامل زيادة ليست في الوافر، وذلك أنه توفرت حركاته ولم يجى على أصله فهو أكمل من الوافر. 6 والتفسير نفسه نجده عند "ابن رشيق
المجلة الميافع للبحوث والدراسات

د. يوسف عبد الحميد

القبرواني" الذي يرى أن الخليل سمى الكامل كاملاً " لأن فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر.7

ويشير "صلاح يوسف عبد القادر " إلى بعض خصوصيات الكامن من السرعة وما بقي منها، وربتية ذلك الوزن في الاستعمال قديماً وحديثاً. وربما أوردته في هذه المسألة قوله : "ولذلك فهو أسرع الأوزان الشعرية إذا كان سالماً، وهو أمر نادر الحدوث، ويد من سرعته زاهاته وعله لأنها تتمكن المتحرك وتزيد من الساكن فيه. وقد عرفه الشعر العربي منذ العصر الجاهلي، وتقول الإحصاءات إنه كان يحتل المرتبة الرابعة في هذا العصر. وقد احتل الكامل المرتبة الأولى في العصر العباسي كما احتل الكامل صدارة الشعر في العصر الحديث.

وبناء على الخصوصيات السابقة لبحر الكامل يمكن أن نرى تواصقا مع الرتبة - خاصة في العصر العباسي - وطبيعة العصر المتزمن بالمرح والطرب وما صاحبها من دينامية ثقافية متوعدة الحركة. وفي ذلك الوزن توافق مع نفسه الأطفال والذيء إلى النشاط والحيوية والمرح. ولعل هذا ما يفتح البنية الإيقاعية للكامن على بعض الخصوصيات الثقافية للعصر وبعض الجوانب النفسية لدى المتلقى.

وعليه يمكن القول إن الشاعر "ناصر لوحيشي " في قصيدة " نشيد الوداع حرص على توظيف بنية عروضية كثيرة الشيوخ، وهذا ما يحقق فيها الألفة والأنس كونها - البنية العروضية - مستعملة عند العرب قديماً وحديثاً. وذلك ما يجعل الثقافات والحضارات في تفاعل دائم. يتصل ماضيها بحاضرةه، وحاضراً بمستقبلها.

إذا لا يمكن فصل خصوصية البنية العروضية عن خصوصية الأطفال، خاصة في عملية الحفظ والاسترجاع والذكر. ومن ثم التمرن على إنتاج جمل سليمة التركيب، بمعنى آخر تصور البنية العروضية وسيلة في تعليم اللغة العربية. وبدلاً من أمام بنية عروضية وظيفية تراعى الحاجات النفسية للطفل.

ومن دون شك، فإن تلك الوظيفية تتحقق - فيما تتحقق فيه - في الوزن. وعلى فان الجوهر الأساسي قد اشتملت عليه القصيدة، وهو الوزن. وذلك ما أشار إليه حازم القرطاجي " في قوله : " فإن الأوزان مما يقوم به الشعر، ويعتقد من جملة الجوهر.9
 kutumna ba'ad tasaal al-tashab al-usherba wa-al-sahiba wa-al-wadusta jilf min al-binaa al-uroosia al-mujasta a'iga ma'a muma tamiyarja jamaliyya, wihaq a'ilaqy na'ilka al-wini.

وذلك ما حرص عليه العروضيون والنقاد القدامى، فهما جعل من واجبات الشاعر " أن يركب مستعمل الأعرايض ووطنيتها وأنا يستحي الضروب ويتزبأ بالطفاء موقة وأخفها مستمعا، وأن يجنب عوبتها، ومستكرها، فإن العويص مما يشله، ويمسك من عنانه، ويروح قواه، ويفر في عضده، ويخرجه عن مقصده"12.

و عليه نلاحظ أن مجزوء الكامل بعوضه وضربه السالمين أو المضرين في قصيدة " نتيع الوداع " قد خلا من العويص المستكره، وجمع بين الخفة واللطافة والوضوح في عروضه وضربه.

2- إيقاع الزحافات والعلل:

لقد خلت الثاسبة من كل أنواع العلل، مما أبعد التعقيد والصعوبة في حفظ القصيدة من طرف الأطفال وما ورد من زحافات، فلم يتعد الإضرار، وهو تسكن الثاني المتحرك في التفعيلة.

وقد ورد الإضرار سبع عشرة (17) مرة . يمتعى أنه تم فقدان (17) متحركا من مجموع مائتا وستين (160) حركة، وعليه يبقى (143) متحركا في البنية العروضية.

وإذا نظرنا إلى:

- عدد المتحركات المفقودة، فهي تمتلك نسبة 5.44% .
- عدد التفاعلات في القصيدة وهو (32) تعليمة، وقمنا بطرح عدد التفاعلات المضمرة من المجموع الكلي، نجد عدد التفاعلات السالمة هو: (15) وعلى قائم أن نسبة التفاعلات المزاحمة تمثل 53.12%.

- عدد السواكن في القصيدة وجدناه (81) ساكنًا، في كل بيت ، (08) سواكن في مجموع التفاعلات بما يعادل (64) ساكنًا، يضاف إليه المضر (17)، نتحصل على (81) ساكنًا.

- ومن هنا نقف على نسبة السواكن مقارنة بالمتحركات : بعملية الطرح : (143) متحركا – (81) ساكنًا ، نتحصل على فارق (62)، أي نسبة 6.64% . أي بنسبة 56.6% للمتحركات ونسبة 43.36% للسواكن.

- وبذلك نقف على نسبة تحقيق مجزوء الكامل في القصيدة – باعتباره الصورة النموذجية لها، لا لوزن الكامل - والتي كانت: 89.58%.

وعليه يمكن أن نصل إلى نتيجة مفادها أن الزحافات لا تنفصل البنية الإيقاعية العروضية إذا أحسن توظيفها، بل هي تلوينات إيقاعية ضمن البنية الإيقاعية العامة لوزن.

- إن ما يميز حياة الأطفال هو النشاط والحيوية والحركة الدائمة، وهذا ما حقق التلازم والانسيمام مع حركة إيقاعية جسدها مجزوء الكامل في قدرة وطواعية على التعبير عن ذلك النشاط من جهة، واحتواء أحساس الشاعر ومشاعره الوجدانية الفياضية من جهة أخرى.

- إن زحاف القبض على مستوى البنية العروضية أعطي خصوصية الحركة الإيقاعية التي كانت أميل إلى الدينامية أكثر منها إلى السكون.

المؤسسة الجامعية عبد الحفيظ بولا الصوف ميلة – ديسمبر 2017
- وإذا تأملنا موطن التغيير في بنية التفعيلة نجد أن السبب الأول منها هو الذي كان عرضاً للتغيير، أي تحول المتحرك إلى الساكن. وإذا قمنا بتصنيف الكلمات التي وقع فيها الإضمار، نجد أن بعض الخصائص، وهو ما يبينه الجدول الآتي:

<table>
<thead>
<tr>
<th>بعض الخصائص الدلالية واليقاعية</th>
<th>المكون</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>عدم وجود حركية</td>
<td>أسماكم - ألقابكم</td>
</tr>
<tr>
<td>تعويض عن الإضمار في المد.</td>
<td>كل</td>
</tr>
<tr>
<td>عدم وجود حركية</td>
<td>أتم</td>
</tr>
<tr>
<td>تعويض إيقاعي في المحاسن(المد) وفي جمعوا (الخروج)</td>
<td>تلك</td>
</tr>
<tr>
<td>عدم وجود حركية</td>
<td>شكرا</td>
</tr>
<tr>
<td>مكون طبيعي يرمز للأمل - عدم وجود حركية</td>
<td>-</td>
</tr>
<tr>
<td>موقف / حالة وجدانية نفسية- عدم وجود حركية - حركية + تعويض في المد ( تحزنوا ) و تفرعوا )</td>
<td>- لا</td>
</tr>
<tr>
<td>ابتداء الغاية - عدم وجود حركية - تعويض إيقاعي في مهجتي (المد)</td>
<td>من</td>
</tr>
<tr>
<td>عدم وجود حركية - تعويض إيقاعي في (ها ) ( وردوها )</td>
<td>-</td>
</tr>
<tr>
<td>عدم وجود حركية - تعويض في ( ترجعوا ) حتى</td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>
| موقف فكري وجداني - عدم وجود حركية - تعويض إيقاعي في الفعل حيث جاء مقصوراً | - نسي

المجلة 3 العدد 2
إن الزحافات والعلل قد أدّبها الواقع الشعري، وما ذهب إليه الروائيون والتقاد
والدارسون من حديث عنها كان "يغلب عليه التكوين الجمالي" 13 . فابن رشيق
القرواني يرى أن من الزحاف "ما هو أخف من السماء أو أحسن، كالذي يستحسن في
الجريمة من التفاف اليوس واعداد القامة" 14 . فما كان من الزحاف تميزا بالخفية سواء
في نطاقه أو في مسعه فهو حسن مقبول.

كما أن القلقة لها دور في قبول الزحاف أو إنكاره ورده، فمن الزحاف "ما
يستحسن قليله دون كثيره، كالقلب البسيط والفلج واللغـ 15، وعليه فإن نسبة استعمال
الزحاف أو العلة تكسبهما حسناً أو هجنة.

ومن خلال عملية التقطيع العرضي لقصيدة "نشيد الوداع" نجد أن الشاعر قد
اقترض على زحاف واحد وهو "الإضمار"، في حين خلت القصيدة من أي علة.

وفي ضوء الحديث عن الزحافات والعلل، يمكن القول إن:
- البنية العروضية للشكل الأول من مجزوء الكامل، ما عروضه صحيحة وضربه
صحيح اتخذت دلالة مرئية من خلال توظيفها أكثر من غيرها، من الأشكال الأخرى
لل الكامل، لتشكل بذلك تلك البنية مورثاً شعرياً يسهم في امتداد وشيوع استعمال وزن
الكامل في العصر الحاضر.

- ذلك الاختيار للكتابة العروضية يجسد أيضاً ذوقاً أدبياً شبه يعدوا فنية
تكشف عن أسرار الإبداع، مكرس في ثقافة الشاعر حول النظام على ما هو شائع
باعتباره حسناً، وترك ما هو نادر باعتباره شاذاً.

- الشاعر لم ينتقل من بنية عروضية إلى أخرى أطول منها، بها ترفاً أو تذيل
مثلاً، بل انتقل من بنية عروضية سالمة إلى أخرى مضمرة ( متّفاعل - متّفاعل).
وعلى الرغم من أن العدد (الكم) لم يتغير إلا أن الكيف قد تحقّق، مما يجعل لهذا
الكيف خفة ويسرا على النفس وأوفر لها مشقة، بخلاف الانتقال مما هو قصير إلى ما
هو أطول منه.
ويمكن أن نفسر عروضياً ووفق نظام المقاطع الصوتية مسألة الكم والكيف

الحاصلة في البنية العروضية لمجزوء الكامل يفعل زحاف الإضمار. ليبتين لنا ثبات

العدد في نظام الترميز العروضي، لينتقل واعتقاله في نظام المقاطع الصوتية، مع الاشتراك

في خاصة الكيف. وهذا يمكن لنا عن حقيقة هامة وهي أن نظام المقاطع الصوتية لا

يحافظ على مكونات البنية العروضية، بمعنى آخر لا يمكن للدارس أن يعرف عدد

مكونات التفعيلة في أصلها، بلخلاف الترميز العروضي الذي يبقى رقمًا رياضياً صحيحاً

كاشفا عن عدد مكونات التفعيلة بعد حذول التغيير فيها، ولنوضوح المسألة أكثر:

في ظل الإضمار من منظور صوتي تتحول التفعيلة متفاعلاً ( 0/0/0/0 )

المكونة من خمسة مقاطع صوتية - على اختلاف طبيعتها - إلى متفاعل ( 0/0/0/0/0 )

المكونة من أربعة مقاطع صوتية، حيث فقد مقطعان صوتيان قصيران وعُوضاً بمقطع

صوتي طويل.

بينما إذا فسرنا الإضمار من منظور عروضي فإن التفعيلة متفاعلاً ( 0/0/0/0/0 )

المكونة من سببين ( ثقيل + خفيف ) ووتد مجموع، تتحول إلى متفاعلين ( 0/0/0/0/0/0 )

المكونة من سببين خفيفين ووتد مجموع.

وعليه نلاحظ ثبات العدد ثلاثة ( 03 ) - وهو عدد مكونات التفعيلة متفاعلاً -

قبل الإضمار وعده، وهذه النتيجة من دون شك تفسر مرونة النظام العروضي العربي.

- إنّ تحول السبب الثقيل والمقطعين الصوتيين القصيرين في (متفاعلاً) يؤدي من

دون شك إلى تلوين إيقاعي، من خلال تغيير وثيرة الحركة الإيقاعية، وذلك بكسر

امتدادها، وهنا يتحقق عنصر الزمن ليكون خاصية تمييزية تبين إيقاعات البنية

العروضية للكامل. بمعنى آخر، إن الاشتراك الحاصل بين البنية العروضية في

ترميزها الرياضي والصوتي - والمعبر عنه بالكيف - يمثل اختزالاً للزمن والمسافة

في أن واحد لأنهما يشكلان سرعة الحركة، ذلك أن "العلامة اللغوية ممتدة في الزمان

نقطة، وفي المكان كتابة، فهي تشغيل حيزاً من المكان وبرهة من الزمان، إذ إنها تتخذ

دائماً طابع المسطور أو الملفوظ، فإذا انطلقنا بالكلمة فإنها تبدو بضع ثوان، وإذا

كتبناها على ورق فإنها تحتل منه بقعة معينة".

16
Informe إيقاعية في البنية العرضية يتحقق بفعل تغيير الضوابط التي
تحتمل إليها في تلك البنية، لأنها توجد ضمن البنية العرضية مكونات متوزعة بين
أسباب - خفيفة وثقيلة - وبين أتى و مجموعة ومفرقة - وبين فواصل - صغيرى
وكبرى - وفي كل مكون سابق، في حالة اتخاذه ضابطا في تسخير الحركة الإيقاعية
يتحقق الانسجام والتناسق بفعل الوحدات الزمنية المعينة في مقياس ثابتة، من خلال
التساوي وتكرارها في شكل واحد، وفي ظل ذلك " يلتقي الوعي ذاته في حالة وحدة
إما لأنه يتعرف فيها تساميه الذاتي من حيث إنه يعبر عن نظام التنوع الاعتباطي وإما
لأنه يذكر مع كل رجوع للوحدة عينها، أنه كان حاضرا هنا آنفا وأن هذا الرجوع
يكشف له على أنه هو القاعدة والضابط للأمر" 17.

وبناء على ما سبق، تتضمن لنا جملة من التلويثات الإيقاعية في وزن الكامل،
وذلك بفعل عدة إمكانيات، نوضحا فيما يأتي:

- إذا أخذنا بنظام التفعيلة واعتبرناها ضابطا يمكن العودة إليه، فإننا نرصد حركة
إيقاعية فوامها التفعيلة (متفاعلون: /0/0/0/**00/**00/**00/**00/**00/**00/**00/**00/**00/**) 
(التي يمكن أن تنتظم في الكيفية نفسها،
كما يمكن أن تأخذ صورا وأشكال أخرى، وقد جاءت في القصيدة على صورة واحدة
متفاعلون: /0/0/0/**00/**).

قد نغير النظام الذي تحتكم إليه البنية العرضية فجعله في السبب الثقيل،
وهنا نقف على إيقاعات أخرى ضابطها السبب القليل الذي يظهر بعد كل سبب خفيف
وودد مجموع .


وعما أن يكون الضابط هو السبب الخفيف، فيتغير النظام وتصير القاعدة

محتكمة إلى ترتيب أساسه: سبب خفيف وودد مجموع ثم سبب ثقيل .

المجمع الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف مدينة – ديسمبر 2017

92
وإما أن يكون الضابط هو الورد المجموع فيتغير النظام وتصير القاعدة محتمكة إلى ترتيب أساسي:

وردة مجموع فسيب تقيل ثم سبب خفيف.

ومن خلال التوضيح السابق، بحق لنا أن نتساءل: أي الأنظمة الإيقاعية تتخذ ضمن البنية العروضية للكلام، في علاقة بأطفال يتمتعون ببنية عقلية، وأخرى جسمية تتفق كل منهما وخصائص الطفولة؟

إن النظام الإيقاعي المرشح ضمن البنية العروضية للكلام حسب ما ورد في فصيدة "نشيد الوداع"، هو نظام الورد التقيل الموجود في أول التفعيلة، بمعنى آخر: الاحتكام إلى الترتيب الأصلي للتفعيلة (متفاعلين) مع جعل الورد التقيل مكونا محددا تكرار إيقاع مماثل أو يكاد يكون، بعد قطع مسافة محددة بسبب خفيف فورد مجموع لتعدو للسبيب التقيل.

وقد كان ترشيح النظام السابق للسبيب الآتيين:

- أولهما: إن الاحتكام للسبيب الخفيف يجعل النهاية حرفًا متحركًا، وهذا يقلل من فاعليته التأثير، ويبعد إيقاع البنية العروضية من خصائصية النواة العربية المترنمة بتسكن الحرف الأخير. وله "الخيل بن أحمد الفراهيدي" قد جعل التفعيلة الفرعية "فاعلاتك" مهملة، أثناء تطبيقه نظام التبديل الدوراني لاستخراج التفاعلات الفرعية مما هو أصلي.

- ثانيهما: لو تأملنا في بداية ونهاية كل الأنظمة السابقة لوجدنا النظام المحتمل للسبيب التقيل من جانب الأداء والنطق، هو الأنصب باعتبار توالي ثلاث حركات في البداية، حيث يكون للطفيل القدرة على نطاق الأصوات مسترسلة، بخلاف لو كانت تلك
الحركات في النهاية، وهي صورة ( مفاعلتين ) وذلك أثناء الاحتكام لنظام الوتد المجموع.

خامسا- إيقاع الأصوات:

وقد قمت بعملية إحصائية لمختلف الأصوات المستعملة في قصيدة " نشيد الوداع " مشيرًا إلى خصوصياتي الجهر والهمس، ومقترحنا على صوت مجهور وهو النون باعتباره أول صوت في العناوين، وأخر مهموم، وهو الهمزة كونه أول صوت تصدّر القصيدة.

كما تمت الإشارة إلى علاقة صوتي النون والهمزة بالسياق الكلي للقصيدة ورغم الحركة الإيقاعية فيها، ليتم الربط بين تجاوز الصوت أو اللفظة ومدلولهما في علاقة بالسياق.

- أصوات الجهر:

<table>
<thead>
<tr>
<th>الصوت</th>
<th>العدد استعمالاته في القصيدة</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>اللام</td>
<td>33 مرة</td>
</tr>
<tr>
<td>النون</td>
<td>21 مرة</td>
</tr>
<tr>
<td>الميم</td>
<td>15 مرة</td>
</tr>
<tr>
<td>الراea</td>
<td>8 مرات</td>
</tr>
<tr>
<td>المجموع</td>
<td>77 صوتا</td>
</tr>
</tbody>
</table>

- أصوات الهمس:

<table>
<thead>
<tr>
<th>الصوت</th>
<th>عدد استعمالاته في القصيدة</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>الهمزة</td>
<td>32 مرة</td>
</tr>
</tbody>
</table>
- من خلال الجدولين السابقين نلاحظ أن:

الأصوات المجهورة تمثل نسبة 21.56%، وقد فاقت في استعمالها الأصوات المهموسة التي تمثل نسبة 15.12% بفارق 23 مرة أي بنسبة 06.44%، وهي تقريباً نسبة نفسها بين المتحركات والسواكن المحدودة سابقاً 06.64%، مما يوصلنا إلى نتيجة تفسر ارتباط الأصوات المجهورة بالحركة في النص الشعري، حيث نجد تناسبًا طرديًا بين الحركة الإيقاعية والبنية الصوتية في القصيدة.

1- إيقاع الهمزة:

إن الهمزة بما شكلته من إيقاعات أُوحى بجو من التأمل، بفعل حركية الإحالة إلى متكلم هو الشاعر، لندجد حضوره يتزدد في شكل مكثف بين ثابات القصيدة، في كل بيت وفي كل كلمة، بل في كل صوت من خلال البنية اللسانية المتمثلة في ضمير المتكلم " أنا " الذي تكرر ست (06) مرات. لتأخذ بذلك البنية اللسانية دلالة مرئية تشاغل المواطن نفسها، في البداية لتعود إلى الظهور على المسافة نفسها، في حركة متوازنة بين أفقيّة وعمودية، كما هو موضح في المخطط الأتي:

- أنا

----أنا

أنا
إن التأمل في حركة الإيقاع المتولدة عن صوت الهمزة، من خلال الإحالة إلى ذات المتكلم يجل القارئ - وخاصة فئة الأطفال، يشذّ انتباهه إلى المتكلم، ويستحضر ذاكرته بكل خصوصياتها الجسمية والنفسية والفكرية والثقافية، ليفهم في ظلها طبيعة العلاقة التي ترسمها الشاعر بينه وبين الأطفال.

دالله أخرى حقه إيقاع الهمزة وهي الإفصاح عن مواقف الشاعر، التي من خلالها تزداد طبيعة العلاقة بينه وبين الأطفال وضوحاً، وذلك من خلال الفعلي:

"أقول" و"أودع" المسبوقين بأداء نصب ونفي واستقبال (ان).

وقدما في إطار توضيح خصوصية العلاقة بين الشاعر والأطفال، مما يوطد جسور التواصل بين المرسل والمرسل إليه، يشكل الحفظ والذكر وما علق في الذاكرة من "أسماء" و "ألقاب" أساس ثابت تلك العلاقة. يقول الشاعر:

"أسامؤكم ألقابكم من مهجتي لا تنزع".

ومما يُؤوي دلالات التذكر عن النسيان، وذلك ما يتفق دالياً مع الهمزة في التركيب الفني " لن أنسى "، وذلك الموقف أو السلوك الإنساني - عدم النسيان - متعلق بقوى العقل والنفس، فالعقل بعملية تخزين في الذاكرة واستحضاره واستمراره بالنفس باهتمامها وكتابها بذلك الأمر، مما يجعل دالله النسيان تستبديع.

كما تحقق دلالات الوفاء في إيقاع الهمزة من خلال المكون الفني " سأظل " الموجي بالبقاء والاستمرار، مما يجعل الوفاء والإخلاص سمنت تميزان طبيعة العلاقة المؤسسة بين الشاعر والأطفال. وكل ذلك يمكن تصنيفه ضمن دلالات القيم الإنسانية النبيلة.

وفي الحقل الدلالي نفسه - القيم الإنسانية النبيلة - تحقق دلالات الاهتمام بالأطفال والخوف على مصيرهم، في التركيب الفني " أرق "، إنه إيقاع يوجي بأمل الشاعر في الأطفال؛ إنه أمل في تكريس معاني الرجولة و معاني البناء والتشيد. وليس من باب العبث أن نجد الوحدات النسبية نفسها، تتكسر في الصورة نفسها، في البيت الأخير من القصيدة، بعد أن استهل الشاعر بذلك الوحدات مطلعاً.
إذًا كانت إيقاعات الهمزة، في مطلع القصيدة، كافية من موقف الشاعر من علاقته بالأطفال، والتي تحقق وظيفة إبداعية للقارئ، فإن إيقاعات الهمزة في البيت الأخير، في البنية نفسها، لا تعد إشاراتًا للمثقفين بقدر ما هي إيحاءات بدلات التمسك بالأطفال والدفاع عنهم، أو عبارة أخرى، إن الشاعر أراد أن ينقل لنا عبر التخيل الذي رسمه لعلاقة الإنسان الكبير أو المعلم بالطفل أو الأطفال أو التلاميذ، رؤية الأطفال ذاتهم، مما ينبغي أن يعرف به، وهو عدم تركهم يحدث بالجفاف، وقطيعة بينهم وبين الكبار، أو المعلمين، ومن ثم أثارت إيقاعات الهمزة في صورة التكرار إلى دلالات فلسفية تربوية تقف بالدرجة الأولى على حاجات الأطفال النفسية.

2- إيقاع النون:

شكلت النون بعض الوضوحية الصوتية انسجامًا دالياً مع صوت الهمزة، على الرغم من تضاد العلاقة الصوتية بين النون والهمزة في بعض الخصائص. فالنون صوت لثوي قلبي مجهور مرقم ١٨، بينما الهمزة صوت حنخي انتخابي مجهور مرقم ١٩.

إن النون أول صوت يصادفنا في عنوان القصيدة، لتلتقط النون بصوت الهمزة حيناً، وتتفصل عنه أحباباً أخرى.

 فمن موطن الاقتران: أنا - أنت - أنسى - إن.


إن اقتران النون بالهمزة، أو إجتماع الجهر والهمس، يشكل علاقة حدية على مستوى الصوتيات، إلا أنه يحقق تواقيعاً على مستوى البنية الدلالية للقصيدة.

فقد كانت النون تردوداً لصوت الشاعر، ذلك الصوت المحموم المدوي، محموم بوقاره وتواضعه ووقعة مشاعره، مذو يوجوده الدائم مع الأطفال ووجوده هؤلاء في مخيلته وذاكرته ووجدانه، فأينما وجد الشاعر وجد الطفولة وأينما وجدت هذه الأخيرة وجد الشاعر.

قصت النون بترجيحه شكل حركة إيقاعية تواصل بالحضور القوي لصورة توحيد أجزاءها مشاعر الخوف والحب والرفاهية والمذبحة، كما تؤسس لها علاقات الاهتمام والحرص الدائم على مصير الأطفال.
ومن الدلالات الإيقاعية لصوت اللون في المكونات اللسانية التي لم نلتزن فيها
بصوت الهمزة: الحيز غير المحدود في "بينكم", والمكان المحدد في "من مهجمي",
حيث كان التحديد هذا ضروريا كاشفا عن أحسن مكان تحظى فيه الألقاب والأسماء.
أما في التركيب الفعلي "لا تحزنوا", فإننا نقف على خصوصيات الحماس في
كل من "التاء" و "الحاء" والموافقة مع دلالات الحزن أو الصورة التي رسمها
الشاعر في مخيلته أو يمكن أن يستحضرها القارئ بفعل المشاركة الوجودية، لما يمكن
أن تتلون به مشاعر الأطفال إن حدث فراقهم وتوديعهم. وعلى ذلك أراد الشاعر بطريقة
رمزية خلق صورة مضادة دون التصريح بها، وهي صورة الفرح والأطمأنان، فكانت
"اللون" في "لا تحزنوا", تأكيدا على إبعاد صورة الحزن واليأس التي يمكن أن تسيطر
على نفوس الأطفال وتكسر عزائمهم وتضعف حماسهم ونشاطهم. وعندنا حضور
تلك الصورة مع الحركة الإيقاعية في حركة أمامية مفردة بصمود طويل "سنوا".

سادسا- ملاحظات وتعليقات:
- لقد كان عالم الطفولة مبعث وحي الشاعر ومنبع شاعريته، فقد نشأت قصائد
"ديران" رجاء في تربة الطفولة، وتمايلت أغصانها في رحب الأمل والتفاول.
- سبق القول أن الشاعر في تعبيره عن رؤيته لعالم الطفولة لا يجرد الآخر
من تلك الرؤية، وذلك سمة في الفنون، ذلك أن الفن وإن كان تعبيرا فرديا، فإنه
يجاور تلك الفردية للتعبير عمها هو جماعيا. كما أن الشاعر "ينفس عما في داخليا بما
يجري على لسانه من أبياته، أوقل من مشاعره وإحساساته".
- إذا كانت البنية الإيقاعية لقصيدة تشيد الوداع قد شكلت امتدادا تراثيا - من
خلال النظام العروضي - فسِّر لذوق الأدبي الكافث عن بعض التقاطع بين القدمى
والمحددين في نظرتهم لعلوم اللغة العربية، فإننا يمكن أن نلاحظ تمايزا في البنية
الصوتية، وخاصة الصوتية، أو ما يعرف بالحركات القصيرة، حين تأمل حركة
روح القصيدة والمتمثلة في الضمة، حيث إن العرب كانوا "يقومون الأقل ويتورون
الأخف، من قبل أن يتكلم في أول نطقه، أقوى نفسا وأظهر نشاطا."

المجلس الجامعي عبد الحفيض بوالصوف ميلة – ديسمبر 2017
ونحن نتحدث عن إمكانيات إنتاج نص أدبي للأطفال، يتميز بنية إيقاعية يمكن أن تحقق وظائف متعددة بتحديد جوانب التأثير في شخصية الطفل، بحيث تساعد تلك البنية في تشغط القدرات الذهنية والنفسية للطفل، لا العكس.

وإذا كانت القصيدة بخصوصية الطفل، قد جاءت أخرى حركة في القصيدة، فإن الشاعر قد عمد إلى خلق نظام إيقاعي صوتي قائم على نوع من التناظر، خفف تقل حركة القصيدة، حيث كان ذلك النظام تمييزاً، مكوناً تهيئة سبقة للانسجام وإيقاع القصيدة للمحصلة دلالات غير مفصولة عن المعنى العام للقصيدة.

ويمكن أن نقف على ثلاثة أنظمة فرعية لإيقاع القصيدة:
- النظام الأول: توابي ضمانته في النهاية، وذلك في قوله: سبطن.
- النظام الثاني: الفصل بصوته، وذلك في قوله: أودغ، تفزغ.
- النظام الثالث: الفصل بأكثر من صوتي، وذلك في قوله: لا تحزنوا لا تفرغوا (...

و نلاحظ قلة النوع الأول الذي تتواج فيه ضمانته وشيوخ النوع الثالث الذي تساعد فيه المسافة بين الصوتي المضمنين، وبذلك تحقق إمكانيات استرجاع النفس، واستعادة النشاط.

ولعل الجوانب الدلالية التي أفادتها تلك الأنظمة الإيقاعية هو التأكد على الرسالة التي أراد أن يزعمها الشاعر الأطفال، من: عدم الرغبة في التوحيض - وعدم الفزع - عدم الحزن - الأمر في الأطفال - ترديد معاني النيل. وفي المقابل هو صوت الطفولة الذي أراده الشاعر أن يكون حاضراً بقوة، في قصصته، وفي ديوانه، وفي وجدانه، وفي عالمه الخاص، ومن ثمة في الإبداع بصورة مطلقة.

وإذا كان الإيقاع الصوتي المترجح في الصوانت ظل مرتبطة بالجوانب الدلالية، فهذه السمة التي ميزت القصيدة المعاصرة، لم تغل عن فكر الشعراء المعاصرين، بعد أن أشار إليها الفكر اللغوي عند القدماء. فالشاعر المعاصر "يدرك السر في بقاء
الحركات الإعرابية في اللغة العربية بقاء الصوت والحركات الطوال، ولم تتف معرفته بها عند هذا الحد بل أصبح حريصاً على توظيفها داخل بنية النص الشعري.

وفي سياق الحديث عن علاقة البنية الإيقاعية بالقدرات الذهنية والنفسية للطفل، كان لزاماً الإشارة إلى خاصة في القصيدة تتعلق بطبعة الجمل أو البنية التركيبية، حيث طرحت هذه المسألة في كتب اللغة وغيرها، محاولة الفصل في أصل الجمل، هل الجملة الأسمية هي الأصل، أم الجملة الفعلية؟

وبعدياً عن الأراء الواردة في تلك المسألة، يشير إلى ما وصل إليه التفسير العصبي لأنه يمكن أن يفهم بقدر كبير في تقديم رؤية إضافية في تعليمية العروض واللغة العربية. إن المنظور العصبي قد قدم حقائق تفسير الأصل في الجمل، من خلال تجارب أخرى على بعض الأطفال تختبر قدرات الحفظ والذكر عنهم.

ومما وصلت إليه تلك الدراسة "تميل الذاكرة في الغالب، وبوجه عام، إلى تحويل الجمل الأسمية أثناء التذكر إلى جمل فعلية ضمن الصيغة النحوية الواردة.

وقد كانت إثارة هذه النقطة لملاحظة طبيعة الجمل - خاصة الرئيسية المستعملة في بداية الأبيات - والتي كانت تقرباً كلها اسمية، مما يجعل من التوصيات: الإكثار من الجمل الفعلية في أدب الأطفال، لأن ذلك يسهل عملية الحفظ والذكر.

خاتمة:

وفي ختام هذه الدراسة نقول إنه إذا كانت البنية الإيقاعية إطاراً منظماً وجامعاً أفكار المبدع وموجداً مشاعراً، من خلال التناسب المميز للكت بنية، فإن هذه الوظيفة لا تعم لدى المتلقي، وهو فئة الأطفال، فكما تؤثر الأنظمة الإيقاعية بمختلف عناصرها، فإن مضمون القصيدة كذلك يثر في نفسية الطفل، من خلال ضبط افعالاته وتوجيهها. وإذا تأملنا في الصورة المقدمة نجدها داعمة توجيه سلوكي الطفل، باعتبار أن الشخصية التي عقدت صلة وجدانية روحية مع الأطفال، كانت شخصية نموذجية، نستند بالضعيلة، مما يجعل منها - الشخصية - مثالية تعزز فيه الطفل وجوده، ويحس فيه نوع من الطمأنينة، بعيداً عما هو مأساوي. ولذلك نجد الشاعر علواً على ما توفر فيه كشخصية نموذجية كانت موضوعاً في القصيدة من جهة، فإنها
الشخصية - قد حرصت، على خلق جو من المرح والتفاول لدى الأطفال، والعمل على إبعاد كل ما يمكن أن يشكل مسحة حزن لديهم، من جهة أخرى.
إن شخصية الشاعر بمواصفاتها السابقة، إضافة إلى ما طرحته من أفكار تخدم شخصية الطفل في مراحل معينة، وتلبى حاجاته النفسية، تجعل هذا الأخير يعتبر تلك الشخصية المثل الأعلى والنموذج المحتذى، والأمل المرتقب. وبذلك تتحقق الوظائف التربوية في قصيدة "تشيد الوداع"، فقد يذهب سلوك الطفل، من خلال تفاعله إيجابيا والصور الموجودة في القصيدة.

ولعل الوظائف التربوية السابقة يسهل تحقيقها، في ظل طبيعة الطفل الميالة إلى التقاليد، والتقليدي في العلاقات الإنسانية - خاصة النبيل منها - هو بمعنى آخر تعزيز الطبيعة الاجتماعية لدى الأطفال والخروج من الذاتية والانطوارية التي يمكن أن تقلل من قدرات الطفل، لأنه في تلك الاجتماعية يتحقق إثبات الذات الفردية، أو قلي الإحساس بالذات في ظل التفاعل في الجماعة وعليه تزداد الثقة في النفس، ومن ثم تفمية القدرات العقلية والنفسية لدى الطفل.

ويمكن القول إن البنية الإيقاعية لقصيدة "تشيد الوداع" قد حققت سمات الوضوح والشيوخ والبساطة والسلاسة، من خلال مجيئها في أنظمة عروضية وبلاغية ونحوية وصوتية، معززة السمات السابقة، ومحققة دلالات تخدم الوظائف النفسية والتربيوية والجمالية، كل ذلك في تتناسب والقدرات الذهنية والاستعدادات النفسية لشخصية الأطفال، مما يجعل البنية الإيقاعية للفصيدة المدروسة وظيفية، رافعة قدرات الحفظ والفهم، والسلوك، وضابطة المشاعر، ومن ثم تعزيز قدرات التعبير وإبراز الرصيد اللغوي لدى الأطفال.

الاحالات والمراجع

ناصر لوحشي : ديوان رجاء، ص 20.

المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الخطيب التربوي: الكافي في العروض والقوافي، شرح وتعليق: محمد أحمد قاسم، المكتبة المصرية للطباعة والنشر، بيروت، 2004، ص 46.

ابن رشيق القرواني (أبو علي الحسن): الم démarche في صناعة الشعر وآدابه ونقده، تحقيق وتعليق: محمد محي الدين عبد الحميد، ج 1، ص 0، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، لبنان، 1981، ص 36.

صالح يوسف الفاضل: في العروض والإيقاع الشعري، دراسة تحليطية تطبيقية، ط 1، شركة الأيام للطباعة والتوزيع، الجزائر، 1997، ص 70.

حازم الكرطاوسي: منهج البلاغة وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، ط 02، دار المغرب الإسلامي بيروت، لبنان، ص 363.

ابن رشيق القرواني: الم démarche في صناعة الشعر وآدابه ونقده، ج 1، ص 91.

ابن رشيق القرواني: الم démarche في صناعة الشعر وآدابه ونقده، ج 2، ص 326.

المصدر نفسه، ج 1، ص 140.

علي يونس، دراسات في العروض والبلاغة، دار غريب للطباعة والتوزيع، القاهرة، 2000، ص 9.

ابن رشيق القرواني: الم démarch في صناعة الشعر وآدابه ونقده، ج 1، ص 138.

ابن رشيق القرواني: الم démarche في صناعة الشعر وآدابه ونقده، ج 1، ص 139.

حنفي بن عيسى، محاضرات في علم النفس اللغوي، ط 02، المكتبة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ص 61.

هيل، فن الموسيقى، ترجمة: جورج طرابيشي، ط 01، دار الطليعة- بيروت، 1980، ص 43.

حسام البهماساوي: علم الأصوات، ط 01، مكتبة الثقافة الدينية للنشر، القاهرة، 2004، ص 72.

المرجع نفسه، ص 81.

شوقي ضيف، دراسات في الشعر العربي المعاصر، ط 07، دار المعارف القاهرة، 1979، ص 141.
21- (ابن جني) أبو الفتح عثمان: الخصائص، تحقيق: عبد المجيد هنداوي، ج1، ط2، دار الكتب العلمية للنشر، بيروت، 2003، ص55.
22- مصطفى السعداني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، مطبعة روافير للإعلان، الإسكندرية، 1987، ص54.
* للاطلاع على طريقة دراسة الجمل، ينظر: كمال بكداش، علم النفس ووسائل اللغة، الهامش، ص2، ص152.
23- كمال بكداش، علم النفس ووسائل اللغة، صص53، ص54.