مجلة ميلاف للبحوث والدراسات
ISSN : 2392 - 5361
المجلد 3 /العدد 2/ ديسمبر 2017
Mila Univ center. Publish. Co..

أدب الأطفال بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية
قصيدة نشيد الوداع "للشاعر 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:2017/09/05 تاريخ التعديل:2017/11/30 تاريخ قبول النشر: 2017/12/20

الملخص :

تتناول هذه الدراسة بعض الظاهرات الإيقاعية وما تحققه من دلالات في أدب الأطفال، من خلال نموذج موسوم : "نشيد الوداع" للشاعر "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 داخلة في تركيب النص كنظام كلي، ليتم بعدها إيجاد علاقة تربط مختلف الأبنية الإيقاعية بالمعنى العام للنص، وتكشف عن وظيفية تلك الأبنية في مدى توافقها وانسجامها والقدرات العقلية والجسمية والاستعدادات النفسية والحاجات الاجتماعية للأطفال .

الكلمات المفتاحية : إيقاع ، بنية ، صوت ، دلالة ، 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** : rhythme – structure-phoneme-semantic-meter.*

تمهيد:

يعد أدب الأطفال ركيزة أساسية في تكوين الشخصية وفهم أسرار عالم الطفولة التي هي مفتاح دراسة شخصية الكبار. ولعل ما يميز طفولة الإنسان أنها " أطول من طفولة الحيوان، وأن مطالب رعاية هذه الطفولة لا تقتصر على مجرد الغذاء والوقاية – كما هي الحال في الحيوان – بل إنها تحتاج إلى رعاية عقلية ونفسية واجتماعية تتلاءم مع طبيعة الإنسان بوصفه أكرم مخلوقات الله عز وجل "[1]، وعليه لا يمكن أن نتصور تكوينا – على اختلاف جوانبه – للأطفال بعيدا عن قوانين التربية الربانية التي نظمت السلوك الإنساني .

ومن ثمة يمكن القول إنّ أدب الأطفال هو ذلك الأدب المستمد رؤيته من مرجعيات ثلاث : القرآن الكريم، والسنّة النبوية الشريفة، والعادات الحميدة التي تواضع عليها المجتمع وعززها الإسلام. وبذلك تتضح لنا أهمية الرسالة التي يؤديها أدب الأطفال، ولكن السؤال المطروح : هل كل أدب موجه للأطفال يمكن أن يسهم في التأسيس الفعلي لذلك التكوين السليم لشخصية الطفل ؟ وعليه كان لزاما الإكثار من الدراسات التطبيقية التي تخص أدب الأطفال، وتبرز خصوصياته الفنية في علاقاتها

بحاجات الطفل النفسية والذهنية والاجتماعية، ومن ثم يمكن الوصول إلى أدب وظيفي ينمي قدرات الطفل ويوجه سلوكه ويحقق المعادلة : طفولة سليمة يساوي رجلا سليما .

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

ونشيد الوداع عنوان أنشودة للأطفال، نظمها الشاعر "ناصر لوحيشي"، ضمن ديوان " رجاء "، الصادر عن منشورات دار القلم، الجزائر، سنة 2000 م . وقد جاءت الأنشودة في أبيات ثمانية، موزونة ومقفاة، مما يجعلها حسب بعض المعايير النقدية تصنف ضمن القصائد .

أولا- إيقاع العنوان:

أوّل شيء نشير إليه هو موقع القصيدة في الديوان، إذ كانت آخر قصيدة فيه، وهنا تستوقفنا دلالة التطابق 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 أصواتها وألفاظها وما تشكله من أخيلة وصور، تبقى مؤثرة تأثير اللحظة الوجدانية المقترنة وزمن الوداع.

إن العنوان " نشيد الوداع " بمجرد سماعه نحس بوقع يؤسر النفس، ويستثير الوجـــدان وينبه الذاكرة، من خلال تقاطعات دلالية، يشكّل الحزن بؤرتها . فلفظة " وداع " تجعل القارئ يستحضر جملة نصوص، حملت العنوان نفسه أو اشتركت في جزء منه .ولعلّ الذاكرة تنقلنا إلى نص نَثري صبغ وجدان الأمة العربية والإسلامية جمعاء بصبغة الحزن أو قل الدهشة والحيرة عند بعض عظماء رجال الإسلام. إن ذلك النص هو "خطبة حجة الوداع " للرسول (صلى الله عليه وسلم)، والتي كانت فعلا توديعا لبشرية، وتوديعا شهد عليه رحيل خاتم الأنبياء والمرسلين محمد (صلى الله عليه وسلم)، ولكن ذلك الرحيل لم يكن رحيلا لرسالة، بقدر ما كان رحيلا 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

تغييرا في مرحلة زمنية، فهـــذا لا يعني زوالـــها أو توقفها، بل هي إيذان لفلسفة زمنية أخرى، ضمن الإطار الزمني الذي جسده حدث الرحيل .

من الدلالة الدينية بأبعادها الزمانية والحدثية الحزينة، نجد أنفسنا في ظل جو آخر يفيض حزنا وكمدا نفسيا، إلا أن ذلك الحزن ممزوج بحماسة، فيها نوع من التحدي والصمود، أو قل محاولة لإثبات الذات في غضون معركة قائمة على فلسفة التغيير في بنية المجتمع.

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

وما يمكن ملاحظته أن الدلالات المتحققة في خطبة " حجة الوداع " للرسول (صلى الله عليه وسلم)، كانت خاصة بحزن بشرية بأكملها، عاشرت شخص الرسول الكريم (صلى الله عليه وسلم)، وحزن من جاء أو يجيء بعده، لما كان لذلك المصاب الجلل من أثر بالغ في نفوس المسلمين، من جهة، ولما حملته خطبة (الرسول صلى الله عليه وسلم) من عبارات أوحت بحزنه شخصيا، من جهة أخرى، وذلك إثر إحساسه بدنو أجله – لا خوفا من الموت بقدر ما كان خوفا وإشفاقا على أمّته – وأنه ملاق ربه لا محالة . في حين أنّ دلالات الحزن الماثلة في قصيدة " نشيد الجبار " للشابي، هي حزن مسيطر عليه، أراد صاحبه ترجمته في لحظة تجرع فيها كؤوس الألم، ففاضت شاعريته بوّاحة بتلك الأحاسيس، عبّرت عنها لغة قصيدته وأصواتها وصورها وإيقاعاتها .

ونحن في خضم الولادات الدلالية المتزاحمة ، تفرض نفسها دلالة أخرى ، إنها دلالة ثورية وطنية تشكّلها بنى فكرية واجتماعية وسياسية، ضمن بنية شعرية متمثلة في " النشيد الوطني الجزائري " لشاعر الثورة الجزائرية " مفدي زكرياء"، ليتم التقاطع مرة أخرى والجزء الأول من عنوان قصيدة " نشيد الوداع "، ليحملنا الجزء الأول منه إلى جو مفعم بالبطولات والتضحيات، وما تتطلبه هذه الأخيرة من أطر فكرية وثقافية ودينية واجتماعية في المجتمع لتؤثر في البنية السياسية، المتمثلة في الاستعمار الفرنسي .

ومن خلال التقاطعات السابقة، خاصة " نشيد الجبار " والنشيد الوطني الجزائري " مع " نشيد الوداع " في المضاف – نشيد – ندرك الدلالة العميقة التي شكّلت

محور الالتقاء بين تلك التقاطعات بعد أن كانت تبدو لنا سطحية بعيدة، لكنها في حقيقة الأمر مشدودة بسر دلالي عميق ومشترك، ألا وهو " الأمل " . فما كان تحدي "الشابي" خصومه ممّن قلّلوا من شأنه إلا أملا في الحياة والاستمرار، وما كان حديث "مفدي زكرياء" عن بطولات الشعب الجزائري وتضحياته إلا أملا في التغيير، وأمـــلا في نيل الجزائـــر حريتهـــا واستقلالها، فكذلك كان " نشيد الوداع " للدكتور "ناصر لوحيشي"، أملا في الأطفال. وسنوضح لاحقا هذه الدلالة المحورية، من خلال الحديث عن بعض الأنظمة الإيقاعية في القصيدة.

لقد شكّل عنوان قصيدة " نشيد الوداع " للشاعر ناصر لوحيشي، إيقاعا زمنيا، جمع بين فترتين مختلفتين، الزمن القديم – العصر الإسلامي – من خلال خطبة "حجة الوداع" للرسول (صلى الله عليه وسلم)، والزمن الحديث أو العصر الحديث، من خلال نموذجين شعريين، أولهما "نشيد الجبار" لأبي القاسم الشابي، وثانيهما " النشيد الوطني الجزائري " لشاعر الثورة الجزائرية " مفدي زكرياء ".

إن ذلك الإيقاع كان إيقاعا زمنيا مرتدا في حركته بين الماضي والحاضر، ولكنه كان موحّدا، أي دون الفصل بين الرؤيتين في إطار الزمن المختلف، فالدلالات تتداعى دون تعارض أو تناقض، لأن دلالات العناوين السابقة بتقاطعاتها اشتركت ومعاني الحزن والحسرة، وفق ما تحمله لفظة "الوداع " كما اشتركت ومعاني الأمل والطموح في حياة أفضل، من خلال "نشيد الجبار" و"النشيد الوطني الجزائري" .

وعليه يحملنا عنوان قصيدة " نشيد الوداع " إلى رؤية تحتكم إلى معيار الجمع بين الأصالة والحداثة أو الأصالة والمعاصرة، ذلك المعيار الذي كان صيغة تعبيرية – مثّلها العنوان – تكشف عن خصوصية الإبداع عند الشاعر، لتظل النصوص التراثية تحمل سلطة بعناوينها وعاطفتها – وإن خالفتها في المضمون– على مخيال الشعراء وثقافتهم الإبداعية، في تعبيرهم عن تجربة شعرية معينة . ويمكن أن نعتبر تلك السلطة أمرا طبيعيـــا، فالمعرفة كبنية لا يلغي بعضها بعضا، بل هـــي – المعرفة – تراكمية توليدية وإن كان ذلك التقاطع في جزء منه، ممّا هو عقلي مشترك .

من خلال التحليل السابق، يحق لنا طرح السؤال الآتي : ما هي الدلالات التي غاير فيها عنوان قصيدة " نشيد الوداع " العناوين التي سبق ذكرها ؟ وعليه ما هي الدلالة التي استأثرت بها الإضافة في " نشيد الوداع " ؟.

إنّ المضمون في قصيدة " نشيد الوداع " في مجمله تعبير عن رؤية الشاعر لطيبة العلاقة الشخصية بالأطفال والمتعلمين الصغار الذين كانت له معهم تجربة ، حيث إنّ الشاعر وإن انقطع مكانيا و زمانيا عن تلك الشريحة، فإنه لم ينقطع عنها روحيا وعاطفيا وكذا علميا وثقافيا، فهو حريص على الأطفال يظل يرقبهم، ويتتبع خطاهم، ويهتم بمصيرهم.

وهنا نقف على جمال بلاغة التضاد في العنوان، فالوداع في حقيقته هو إعادة ربط وعقد الصلة الوجدانية بالأطفال، تلك الصلة التي أسست لها المقصدية المعرفية والتعليمية والتثقيفية، والتي بدورها عمّقت و أثرت الصلة الوجدانية. ومن خلال ذلك المضمون يتحقق التوافق الدلالي بين قصيدة " نشيد الوداع و خطبة "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 نشيـــدا للوطن، ولا نشيدا للجبّار، بل كانت نشيـــدا للوداع. ولذلك فإن الدلالة المحورية للعنوان هي ما يحمله المضاف إليه " الوداع " في ظل النوع الشعري المعروف باسم "النشيد"، وفي رحاب ذلك الفهم تتجلى الخصوصيات الفنية للنشيد.

إنّ ما يؤكد أنّ الوداع في قصيدة الشاعر " ناصر لوحيشي " لم يكن انقطاعا أو غيابا – وإن تحقق الغياب زمانيا ومكانيا – هو جملة التراكيب والبنى اللغوية التي ترجمت حميمة وأبوة العلاقة التي تربط الشاعر بالأطفال، كما تترجم أيضا نظرته للجنس البشري المميز بخصوصية " الإنسان ". وذلك ما سنوضحه من خلال إيقاع البنى الإفرادية والتركيبية التي ستؤسس أكثر لعلاقة العنوان بالنص .

ثانيا– إيقاع البنى الإفرادية والبنى التركيبية :

ومن تلك التراكيب والبنى اللغوية :

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

أنَا لَنْ أقولَ إلى اللّقاء أنا لَنْ أَقُولَ أُوَدِّعُ[2]

فالشاعر ينفي نفيا قاطعا مفارقته الأطفال وتوديعهم، ويتضح ذلك من خلال الفعل المضارع (أقول) المسبوق بحرف نفي ونصب واستقبال (لن) . فالفعل "أقول

" بخصوصيته الزمنية المضارعية كشف عن تأكيد الرؤية التي يحملها الشاعر لعالم الطفولة ، وهي رؤية ترشح في مجالها معاني التأكيد على عدم المفارقة وعدم التوديع.

وكما كان التأكيد في الموقف والرؤية الذي حددته الجملة الفعلية " لن أقول "، فإن التأكيد قد تحقق على مستوى الشاعر الفاعل من خلال تصدير مطلع القصيدة بضمير المتكلم 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 الاشتراك في الرؤية، وأيضا عدم استعمال صيغة البناء للمجهول التي تجعل الفاعل غير مذكور في الجملة، مما له أغراض بلاغية كثيرة، نجعل من ذكر الفاعل في البيت الشعري السابق، إشارة إلى نقيض الأغراض التي سنذكرها لا حقا، 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 المتكلم المفرد " أنا " الذي احتل الصدارة، والمحقق وظيفة نحوية تعرف " بالمبتدأ"، قد أفاد – علاوة على التأكيد – الدلالات الآتية :

-وضوح الرؤية على مستوى العلاقة التي تربط الشاعر بالأطفال .

-جرأة الشاعر في الإفصاح عن تلك العلاقة.

-عدم إشراك الآخر في الرؤية، من خلال استعمال ضمير المتكلم المفرد " أنا "، وليس معنى ذلك تجريد الآخرين من ذلك الإحساس الذي تتلون به الذات الإنسانية أثناء معاشرتها الأطفال، أو أن غير الشاعر لا يحس بما يحس به هو شخصيا، ولكن في ذلك الذكر، و في ذلك التصريح شجاعة أدبية وأخلاقية، قد لا تتحقق في البنية اللسانية " نحن الشعراء " أو "نحن الآباء " أو " نحن –المربين– " لأن في توظيف صيغة " أنا " التزاما بمسؤولية أخلاقية لا تسقط عن الآخرين، وهنا تتجلى الشجاعة

الأدبية في طرح الشاعر رؤيته والإدلاء بأفكاره الشخصية والدفاع عنها، مما يلزم غير المعلنين لذلك الموقف ضرورة تبنيه، تجاه الأطفال.

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

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

-إنّ ما يؤكد علاقة الشاعر الحميمة بالأطفال، توزيع الضمير " أنا " عبر مساحات مختلفة في النص حيث ورد ذلك الضمير ست (06) مرات ، وفق توزيع هندسي منتظم ، محتكم للتكرار والمعاودة المتناسبة :

-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 .

إنّ التوظيف السابق لضمير المتكلم " أنا " خلق حضورا قويا للشاعر ليس على مستوى النص فقط ، بل في عالم الطفولة، وبذلك تحقق ما ذكرنا سابقا – في دلالات العنوان – من أن فراق الشاعر المكاني والزّماني للأطفال، لم يقدر على إحداث قطيعة روحية وجدانية عن عالم الطفولة، حيث راح الشاعر يعزز تلك الصلة الروحية الوجدانية بالعناصر المكانية والزمانية التي كان يحياها في ظل وجوده مع الأطفال، ونلمس ذلك في قول الشاعر :

أنا بينكم أنتم معي[3]

وقوله :

أسْمَاؤُكُم أَلقَابكُمْ مِنْ مُهْجَتِي لا تُنْزَعُ[4]

وكذا قوله :

أنا لَسْتُ أَنْسَى صُحْبَتِي[5]

إنّ التراكيب السابقة هي تأكيد على وطيد الصلة بعالم الأطفال، فتلك العودة إلى ما يُقوّي علاقة الشاعر بالأطفال، من مكان أو زمان أو حدث، لم يكن حنينا لمرحلة معينة يتحقق فيها الرضا الوجداني، من انبساط، أو براءة وعفوية في العلاقات الخالية من كل حقــد أو من كل ما يمكن أن يحدث جفاء وقطيعة، كما لم تكن تلك العودة هروبا من واقع ساءت فيه العلاقات، وتعقدت فيه الحياة حيث صارت محكومة بمنطق المكر والخداع والنفاق، بقدر ما كانت تلك العودة تعبيرا عن إنسانية الشاعر، وتعبيرا عن عواطف، تذوب رقة، وتفيض حبا، لعالم لا ينضب، إنه عالم الطفولة .

كما كانت تلك العودة اتجاها إصلاحيا تربويا، تحاول وضع العلاقة بين الكبير والصغير، بين المعلم والتلميذ، في إطارها الطبيعي، الذي ينسجم والطبيعة الإنسانية، من جهة، والقوانين الربانية التي نقلها معلم البشرية "محمد" (صلى الله عليه وسلم)، الذي كان نموذجا حيا في تعامله مع الأطفال، من جهة أخرى.

ثالثا: إيقاع الكناية

إنّ المتأمل قصيدة " نشيد الوداع" يدرك أنّ لغتها كانت أميل إلى التقريرية والمباشرة ، بعيدة عن المجاز الكثيف أو التجريد الذي يؤدي إلى إعمال العقل ، والقيام بعمليات التركيب والتحليل ، قصد إدراك المعنى. ولعلّ هذه السمة التربوية هي ما يجعل القصيدة في مرحلة معينة من الطفولة – خاصة ما قبل الحادي عشر من العمر – أيسر حفظا ، وأكثر فهما بالنسبة للأطفال.

وما ورد من تراكيب كنائية في القصيدة ، نذكر :

أنا بينكم أنتم معي – ألقابكم من مهجتي لا تنزع

ونحن نقرأ التراكيب السابقة، نحس بإيقاع كنايات تزخر بمعاني التعلق الشديد بالأطفال، والوفاء لهم، وبرّهم، وحفظ مودتهم، وعدم نسيان صحبتهم، كيف لا، وقد ما زجت ألقابهم وأسماؤهم روح الشاعر، فصارت النّفَس الذي يستنشقه، والدم الذي يسري في عروقه، أو قُلْ صار الأطفال جزءا من هوية الشاعر، فقد نقشت

أسماؤهم وألقابهم في كبده وتعلقت بشغاف قلبه، قبل أن تنقش في ذاكرته وترتسم في مخيّلته.

إنّ حديث الشاعر عن وجوده بين الأطفال كتعبير يحمل دلالات القرب الروحي ترجمه التركيب اللغوي الدال على القرب المكاني، والمتمثل في شبه الجملة " بينكم " و " معي "، دون تقيد هذين الأخيرين بزمن، جعل ذلك الوجود مطلقا، وهذا ما يعزز الطرح السابق في أن العودة إلى عالم الأطفال لم تكن لحظة حنين إلى مرحلة عمرية سابقة، لأن الجملتين الاسميتين " أنا بينكم " و " أنتم معي " تدعمان هذا التفسير، فقد كان الوجود مع الأطفال مطلقا. ويمكن أن نفسر ذلك بجملة من التراكيب المحذوفة، والتي تحيل إليها البنى اللغوية المذكورة .

وعليه فإن التركيب الكنائي " أنا بينكم أنتم معي" ، يمكن أن يولّد إيقاعيا بتناوب حركة الخطاب ، مجموعة من الدلالات التي توحي بها جملة احتمالات لجمل محذوفة .

فالجملة الاسمية " أنا بينكم " يمكن أن نقرنها بأزمنة مختلفة :

-أنا بينكم في الماضي .

-أنا بينكم في الحاضر.

-أنا بينكم في المستقبل .

كما يمكن أن نقرنها بأمكنة 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 بأسمائهم أو مستوياتهم، كُلّ ذلك جعل جميع الدلالات الزمنية والمكانية وجميع فئات الأطفال ممكنة التحقق، أو بمعنى آخر فأينما وجدت الطفولة وجد الشاعر، وأينما وجد الشاعر فثمة الطفولة، فذهاب قاموس الطفولة من قاموس الشاعر، هو موت الشاعر .

إنّ ما يؤكد التفاعل بين طرفي الثنائية : 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 الاسميتين السابقتين، ممّا حقّق الانصهار بين ذات الشاعر وذوات الأطفال.

رابعا- إيقاع البنية العروضية:

1- إيقاع الوزن :

لقد نظمت القصيدة على بحر الكامل، والذي جاء مجزوءا :

مُتَفاعلن مُتَفاعلن مُتَفاعلن مُتَفاعلن

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

- لقد نظمت القصيدة على بحر الكامــل، حيث جاءت عروضه مجزوءة وزنها (متفاعلن) و جاء ضربه كالعروض. وحتى ندرك قيمة وزن الكامل في قصيدة "نشيد الوداع "، كان لزاما عرض رؤية بعض العروضيين والنقاد القدامى وكذا المحدثين حول وزن الكامل .

يذهب "الخطيب التبريزي" إلى تبرير تسمية الكامل بالكامل والمقارنة بينه وبين الوافــر فيقول: " سمي كاملا لتكامل 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 الوافــر، وذلك أنه توفرت حركاته ولم يجئ على أصلــه فهو أكمل من الوافر "[6] .والتفسير نفسه نجده عند "ابن رشيق

القيرواني" الذي يرى أن الخليل سمى الكامل كاملا " لأن فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر "[7].

ويشير " صلاح يوسف عبد القادر " إلى بعض خصوصيات الكامل من السرعة وما يحدّ منها، ورتبة ذلك الوزن في الاستعمال قديما وحديثا. وممّا أورده في هذه المسألة قوله : " ولذلك فهو أسرع الأوزان الشعرية إذا كان سالما، وهو أمر نادر الحدوث، ويحد من سرعته زحافاته وعلله لأنها تسكن 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 "[8].

وبناء على الخصوصيات السابقة لبحر الكامل يمكن أن نرى توافقا مع الرتبة – خاصة في العصر العباسي –وطبيعة العصر المتميزة بالمرح والطرب وما صاحبها من دينامية ثقافية متنوعة الحركة . وفي ذلك الوزن توافق مع نفسية الأطفال الميالة إلى النشاط والحيوية والمرح . ولعل هذا ما يفتح البنية الإيقاعية للكامل على بعض الخصوصيات الثقافية للعصر وبعض الجوانب النفسية لدى المتلقي .

وعليه يمكن القول إنّ الشاعر "ناصر لوحيشي " في قصيدة " نشيد الوداع " حرص على توظيف بنية عروضية كثيرة الشيوع، وهذا ما يحقق فيها الألفة والأنس كونها – البنية العروضية – مستعملة عند العرب قديما وحديثا . وذلك ما يجعل الثقافات والحضارات في تفاعل دائم، يتصل ماضيها بحاضرها، وحاضرها بمستقبلها.

إننا لا يمكن فصل خصوصية البنية العروضية عن خصوصية الأطفال، خاصة في عملية الحفظ والاسترجاع والتذكر ،ومن ثمّ التمرن على إنتاج جمل سليمة التركيب، بمعنى آخر تصير البنية العروضية وسيلة في تعليم اللغة العربية . وبذلك نكون أمام بنية عروضية وظيفية تراعي الحاجات النفسية للطفل.

ومن دون شك، فإن تلك الوظيفية تتحقق– فيما تتحقــق فيه – في الوزن. وعليــه فإن الجوهر الأساس قد اشتملت عليه القصيدة، وهو الوزن. وذلك ما أشار إليه "حازم القرطاجني" في قولــه : " فإن الأوزان مما يتقوم به الشعر، ويعــد من جملــة جوهره"[9].

كما يشير "ابن رشيق القيرواني " إلى أهمية الوزن في الشعر، فيقول : " الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها "[10]. و ينوّه أيضا بدور الوزن والقافية في عملية الحفظ، **فيقول :** " فالكلام إذا كان منثورا تبدّد في الأسماع وتدحرج عن الطباع ... وإذا أخذه سلك الوزن، وعقد القافية، تألفت أشتاته، وازدوجت فرائده ... يقلّب بالألسن ويخبأ في القلوب، مصونا باللّبّ، ممنوعا عن السرقة"[11].

– إن اختيار الشاعر الأعاريض والأضرب الشائعة والسهلة والواضحة يجعل من البنية العروضية المجسدة إيقاعا معيّنا ،سمة تعبيرية جمالية، ويحقق إبلاغية لتلك البنية. وذلك ما حرص عليه العروضيون والنقاد القدامى، فممّا جُعل من واجبات الشاعر " أن يركب مستعمل الأعاريض ووطيئها وأن يستحلي الضروب ويأتي بألطفها موقعا وأخفها مستمعا، وأن يجتنب عويصها، ومستكرهها، فإن العويص مما يشغله، ويمسك من عنانه، ويوهن قواه، ويفت في عضده، ويخرجه عن مقصده "[12].

وعليه نلاحظ أن مجزوء الكامل بعروضه وضربه السالمين أو المضمرين في قصيدة " نشيد الوداع " قد خلا من العويص المستكره، وجمع بين الخفة واللطافة والوضوح في عروضه وضربه .

2– إيقاع الزحافات والعلل :

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

– وقد ورد الإضمار سبع عشرة (17) مرة . بمعنى أنه تم فقدان (17) متحركا من مجموع مائة وستين (160) حركة، وعليه يبقى (143) متحركا في البنية العروضية.

وإذا نظرنا إلى:

– عدد المتحركات المفقودة، فهي تمثل نسبة 5.44 % .

-عدد التفعيلات في القصيدة وهو (32) تفعيلة، وقمنا بطرح عدد التفعيلات المضمرة من المجموع الكلي، نجد عدد التفعيلات السالمة هو : (15) .وعليه فإن نسبة التفعيلات المزاحفة تمثل 53.12 %.

-عدد السواكن في القصيدة وجدناه (81) ساكنا، في كل بيت ، (08) سواكن في مجموع التفعيلات بما يعادل (64) ساكنا، ينضاف إليه المضمر (17)، نتحصل على (81) ساكنا .

-ومن هنا نقف على نسبة السواكن مقارنة بالمتحركات : بعملية الطرح :(143) متحركا – (81) ساكنا ، نتحصل على فارق (62)، أي نسبة 6.64 % . أي بنسبة 56.64 % للمتحركات ونسبة 43.36 % للسواكن.

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

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

– إن ما يميز حياة الأطفال هو النشاط والحيوية والحركة الدائبة، وهذا ما حقق التلاؤم والانسجام مع حركة إيقاعية جسدها مجزوء الكامل في قدرة وطواعية على التعبير عن ذلك النشاط من جهة، واحتواء أحاسيس الشاعر ومشاعره الوجدانية الفياضة من جهة أخرى .

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

– وإذا تأملنا موطن التغيير في بنية التفعيلة نجد أن السبب الأول منها هو الذي كان عرضة للتغيير، أي تحول المتحرك إلى الساكن . وإذا قمنا بتصنيف الكلمات التي وقع فيها الإضمار، نجدها تحمل بعض الخصائص، وهو ما يبينه الجدول الآتي :

–المكون	–بعض الخصائص الدلالية والإيقاعية
أسماؤكم – ألقابكم	–عدم وجود حركية –تعويض عن الإضمار في المد .
– كل	–عدم وجود حركية –تعويض إيقاعي في المحاسن(المد) وفي جمعوا (الخروج)
– أنتم	– عدم وجود حركية
– تلك	– عدم وجود حركية
– شكرا	– سلوك نبيل – عدم وجود حركية
– البدر –	– مكون طبيعي يرمز للأمل – عدم وجود حركية.
– لا	–موقف /حالة وجدانية نفسية– عدم وجود – حركية + تعويض في المد (تحزنوا – و تفزعوا)
– من –	– ابتداء الغاية – عدم وجود حركية – تعويض إيقاعي في مهجتي (المد)
–ها	–عدم وجود حركية – تعويض إيقاعي في (ها) و(رددوها)
–حتى	–عدم وجود حركية– تعويض في (ترجعوا)
–أنسى	–موقف فكري وجداني –عدم وجود حركية –تعويض إيقاعي في الفعل حيث جاء مقصورا

إن الزحافات والعلل قد أثبتها الواقع الشعري، وما ذهب إليه العروضيون والنقاد والدارسون من حديث عنها كان " يغلب عليه التقويم الجمالي "[13]. "فابن رشيق القيرواني" يرى أن من الزحاف "ما هو أخف من التمام أو أحسن، كالذي يستحسن في الجارية من التفاف البدن واعتدال القامة "[14]. فما كان من الزحاف متميزا بالخفة سواء في نطقـــه أو في مسمعه فهو حسن مقبول.

كما أن القلة لها دور في قبول الزحاف أو إنكاره ورده، فمن الزحاف " ما يستحسن قليله دون كثيره، كالقبل اليسير والفلج واللثغ "[15]، وعليه فإن نسبة استعمال الزحـــاف أو العلة تكسبهما حسنا أو هجنة .

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

وفي ضوء الحديث عن الزحافات والعلل، يمكن القول إنّ :

– البنية العروضية للشكل الأول من مجزوء الكامل، ما عروضه صحيحة وضربه صحيح اتخذت دلالة مرئية من خلال توظيفها أكثر من غيرها ، من الأشكال الأخرى للكامل، لتشكّل بذلك تلك البنية موروثا شعريا يسهم في امتداد وشيوع استعمال وزن الكامل في العصر الحاضر .

– ذلك الاختيار لتلك البنية العروضية يجسد أيضا ذوقا أدبيا مفسرا عوامـــل فنية تكشف عن أسرار الإبداع، مكرس في ثقافة الشاعر حول النظم على ما هو شائع باعتباره حَسَنا، وترك ما هو ناذر باعتباره شاذا.

– الشاعر لم ينتقل من بنية عروضية إلى أخرى أطول منها، بها ترفيل أو تذييل مثلا، بل انتقل من بنية عروضية سالمة إلى أخرى مضمرة (متَفاعلن ــ متْفاعلن). وعلى الرغم من أن العدد (الكم) لم يتغير إلا أن الكيف قد تحقق، مما يجعل لهذا الكيف خفة ويسرا على النفس وأوفر لها مشقة، بخلاف الانتقال مما هو قصير إلى ما هو أطول منه.

ويمكن أن نفسر عروضيا ووفق نظام المقاطع الصوتية مسألة الكم والكيف الحاصلة في البنية العروضية لمجزوء الكامل بفعل زحاف الإضمار، ليتبين لنا ثبات العدد في نظام الترميز العروضي واختلافه في نظام المقاطع الصوتية، مع الاشتراك في خاصة الكيف . وهذا يكشف 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، بخلاف الترميز العروضي الذي يبقى رقما رياضيا صحيحا كاشفا عن عدد مكونات التفعيلة بعد حدوث التغيير فيها، ولنوضح المسالة أكثر :

في ظل الإضمار من منظور صوتي تتحول التفعيلة متفاعلن (///0//0) المكونة من خمسة مقاطع صوتية – على اختلاف طبيعتها – إلى متْفاعلن(/0//0/0) المكونة من أربعة مقاطع صوتية، حيث فقد مقطعان صوتيان قصيران وعُوّضا بمقطع صوتي طويل .

بينما إذا فسرنا الإضمار من منظور عروضي فإن التفعيلة متفاعلن (///0//0) المكونة من سببين (ثقيل + خفيف) ووتد مجموع، تتحول إلى متْفاعلن (/0//0/0) المكونة من سببين خفيفين ووتد مجموع .

وعليه نلاحظ ثبات العدد ثلاثة (03) – وهو عدد مكونات التفعيلة متفاعلن – قبل الإضمار وبعده، وهذه النتيجة من دون شك تفسر مرونة النظام العروضي العربي .

– إنّ تحول السبب الثقيل والمقطعين الصوتيين القصيرين في (متفاعلن) يؤدي من دون شك إلى تلوين إيقاعي، من خلال تغيير وتيرة 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 ترميزَيْها الرياضي والصوتي – والمعبّر عنه بالكيف – يمثل اختزالا للزمن والمسافة في آن واحد لأنهما يشكلّان سرعة الحركة، ذلك أن " العلامة اللغوية ممتدة في الزمان نطقا، وفي المكان كتابة، فهي تشغل حيزا من المكان وبرهة من الزمان، إذ إنها تتخذ دائما طابع المسطور أو الملفوظ، فإذا انطلقنا بالكلمة فإنها تدوم بضع ثوان، وإذا كتبناها على ورق فإنها تحتل منه بقعة معينة "[16].

– إن التلوينات الإيقاعية في البنية العروضية تتحقق بفعل تغيير الضوابط التي نحتكم إليها في تلك البنية، لأنه توجد ضمن البنية العروضية مكونات متنوعة بين أسباب – خفيفة وثقيلة – وبين أوتاد – مجموعة ومفروقة – وبين فواصل – صغرى وكبرى – وفي كلّ مكون سابق، في حالة اتخاذه ضابطا في تفسير الحركة الإيقاعية يتحقق الانسجام والتجانس بفعل الوحدات الزمنية المعينة في مقادير ثابتة، من خلال التساوي وتكرارها في شكل واحد، وفي ظل ذلك " يلتقي الوعي ذاته في حالة وحدة، إما لأنه يتعرف فيها تساويه الذاتي من حيث إنه يعبر عن نظام التنوع الاعتباطي وإما لأنه يتذكر 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، تتضح لنا جملة من التلوينات الإيقاعية في وزن الكامل، وذلك بفعل عدة إمكانات، نوضحها فيما يأتي :

–إذا أخذنا بنظام التفعيلة واعتبرناها ضابطا يمكن العودة إليه، فإننا نرصد حركة إيقاعية قوامها التفعيلة (متَفاعلن: ///0//0) التي يمكن أن تنتظم في الكيفيـــة نفسها، كما يمكن أن تأخذ صورا وأشكالا أخرى، وقد جاءت في القصيدة على صورة واحدة (متْفاعلن : /0//0/0).

– قد نغير النظام الذي تحتكم إليه البنية العروضية فنجعله في السبب الثقيل، وهنا نقف على إيقاعات أخرى ضابطها السبب الثقيل الذي يظهر بعد كل سبب خفيف ووتد مجموع .

$$\underset{1}{0//0/*//*}\ \underset{1}{0//0/*//*}\qquad \underset{1}{0//0/*//*}\ \underset{1}{0//0/*//*}$$

– وإما أن يكون الضابط هو السبب الخفيف، فيتغير النظام وتصير القاعدة محتكمة إلى ترتيب أساسه : سبب خفيف فوتد مجموع ثم سبب ثقيل .

$$\underset{__}{0//*0/*//}\ \underset{_}{0//*0/*//}\qquad \underset{__}{0//*0/*//}\ \underset{_}{0//*0/*//}$$

1 1 1 1

-وإما أن يكون الضابط هو الوتد المجموع فيتغير النظام وتصير القاعدة محتكمة إلى ترتيب أساسه :

وتد مجموع فسبب ثقيل ثم سبب خفيف.

0// 0/// *0//* 0/// * 0//* 0/// *0//* 0///

1 1 1 1

ومن خلال التوضيح السابق، يحق لنا أن نتساءل : أيّ الأنظمة الإيقاعية نتخذ ضمن البنية العروضية للكامل، في علاقتها بأطفال يتمتعون ببنية عقلية، وأخرى جسمية تتفق كلّ منهما وخصوصيات الطفولة ؟.

إنّ النظام الإيقاعي المرشح ضمن البنية العروضية للكامل حسب ما ورد في قصيدة " نشيد الوداع "، هو نظام السبب الثقيل الموجود في أول التفعيلة، بمعنى آخر : الاحتكام إلى الترتيب الأصلي للتفعيلة (متفاعلن) مع جعل السبب الثقيل مكونا محددا تكرار إيقاع مماثل أو يكاد يكون، بعد قطع مسافة محددة بسبب خفيف فوتد مجموع لنعود للسبب الثقيل .

وقد كان ترشيح النظام السابق للسببين الآتيين :

- أولهما : إنّ الاحتكام للسبب الخفيف يجعل النهاية حرفا متحركا، وهذا يقلل من فاعلية التأثير ويخرج إيقاع البنية العروضية من خصوصية الذائقة العربية المترنمة بتسكين الحرف الأخير. ولعل "الخليل بن أحمد الفراهيدي " قد جعل التفعيلة الفرعية " فاعلاتك " مهملة، أثناء تطبيقه نظام التبديل الدوراني لاستخراج التفعيلات الفرعية مما هو أصلي.

- ثانيهما : لو تأملنا في بداية ونهاية كلّ الأنظمة السابقة لوجدنا النظام المحتكم للسبب الثقيل من جانب الأداء والنطق، هو الأنسب باعتبار توالي ثلاث حركات في البداية، حيث يكون للطفل القدرة على نطق الأصوات مسترسلة، بخلاف لو كانت تلك

الحركات في النهاية، وهي صورة (مفاعلتن) وذلك أثناء الاحتكام لنظام الوتد المجموع .

خامسا- إيقاع الأصوات :

وقد قمت بعملية إحصائية لمختلف الأصـــوات المستعملة في قصيدة " نشيـــد الوداع" مشيرا إلى خصوصيتي الجهر والهمس، ومقتصرا على صوت مجهـــور وهو النـــون باعتباره أوّل صوت في العنوان، وآخر مهموس، وهو الهمزة كونه أوّل صوت تَصدّرَ القصيدة.

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

- **أصوات الجهر :**

-الصوت	-عدد استعمالاته في القصيدة	
-اللام	-33 مرة	
-النون	-21 مرة	
-الميم	-15 مرة	
-الراء	-08 مرات	
	-المجموع	77صوتا

- **أصوات الهمس :**

ا الصوت	عدد استعمالاته في القصيدة
- الهمزة	- 32 مرة

التاء		–	10 مرات
الكاف	–	–	10 مرات
السين	–	–	08 مرات
الهاء	–	–	03 مرات
–		المجموع	54صوتا

– من خلال الجدولين السابقين نلاحظ أن :

–الأصوات المجهورة تمثّل نسبة 21.56% ، وقد فاقت في استعمالها الأصوات المهموسة التي مثّلت نسبة 15.12 % بفارق 23 مرة أي بنسة 06.44%، وهي تقريبا النسبة نفسها بين المتحركات والسواكن المحددة سابقا 06.64 %، مما يوصلنا إلى نتيجة تفسر ارتباط الأصوات المجهورة بالحركة في النص الشعري، حيث نجد تناسبا طرديا بين الحركة الإيقاعية والبنية الصوتية في القصيدة .

1–إيقاع الهمزة :

–إن الهمزة بما شكّلته من إيقاعات أوحت بجو من التأمل، بفعل حركية الإحالة إلى متكلم هو الشاعر لنجد حضوره يتردد في شكل مكثف بين ثنايا القصيدة، في كل بيت وفي كل كلمة، بلْه في كل صوت من خلال البنية اللسانية المتمثلة في ضمير المتكلم " أنا " الذي تكرر ست (06) مرات . لتأخذ بذلك البنية اللسانية دلالة مرئية تشغل المَواطن نفسها، في البداية لتعود إلى الظهور على المسافة نفسها، في حركة متناوبة بين أفقية وعمودية، كما هو موضح في المخطط الآتي :

–أنا ـــــــــــــــــــــــ أنا

–أنا

-أنا

-أنا ـــــــــــــــــــــــ أنا

إن التأمل في حركة الإيقاع المتولدة عن صوت الهمزة، من خلال الإحالة إلى ذات المتكلم يجعل القارئ – وخاصة فئة الأطفال – يشدّ انتباهه إلى المتكلم، ويستحضر ذاته بكل خصوصياتها الجسمية والنفسية والفكرية والثقافية، ليفهم في ظلها طبيعة العلاقة التي رسمها الشاعر بينه وبين الأطفال.

دلالة أخرى حققها إيقاع الهمزة وهي الإفصاح عن مواقف الشاعر، التي من خلالها تزداد طبيعة العلاقة بينه وبين الأطفال وضوحا، وذلك من خلال الفعلين : "أقول" و"أودع "المسبوقين بأداة نصب ونفي واستقبال (لن) .

ودوما في إطار توضيح خصوصية العلاقة بين الشاعر والأطفال، مما يوطد جسور التواصل بين المرسل والمرسَل إليه، يشكّل الحفظ والتذكر وما علق في الذاكرة من "أسماء " و " ألقاب " أساس ثبات تلك العلاقة .يقول الشاعر :

أسماؤكم ألقابكم من مهجتي لا تنزع

ومما يُقوّي دلالات التذكر عدم النسيان، وذلك ما يتفق دلاليا مع الهمزة في التركيب الفعلي " لن أنسى "، وذلك الموقف أو السلوك الإنساني – عدم النسيان – متعلق بقوى العقل والنفس، فالعقل بعملية التخزين في الذاكرة واستحضاره باستمرار، والنفس باهتمامها وكَلَفها بذلك الأمر، مما يجعل دلالة النسيان تستبعد .

كما تتحقق دلالات الوفاء في إيقاع الهمزة من خلال المكون الفعلي " سأظل " الموحي بالبقاء والاستمرار، مما يجعل الوفاء والإخلاص سمتين تميزان طبيعة العلاقة المُؤسَّسة بين الشاعر والأطفال . وكل ذلك يمكن تصنيفه ضمن دلالات القيم الإنسانية النبيلة .

وفي الحقل الدلالي نفسه – القيم الإنسانية النبيلة – تتحقق دلالات الاهتمام بالأطفال والخوف على مصيرهم، في التركيب الفعلي " أرقب "، إنه إيقاع يوحي بأمل الشاعر في الأطفال؛ إنه أمل في تكريس معاني الرجولة و معاني البناء والتشييد.

وليس من باب العبث أن نجد الوحدات اللسانية نفسها، تتكرر في الصورة نفسها، في البيت الأخير من القصيدة، بعد أن استهل الشاعر بتلك الوحدات مطلعا .

فإذا كانت إيقاعات الهمزة، في مطلع القصيدة، كاشفة عن موقف الشاعر من علاقته بالأطفال، والتي تحقق وظيفة إخبارية للقارئ، فإن إيقاعات الهمزة في البيت الأخير، في البنى نفسها، لا تعد إخبارا للمتلقي بقدر ما هي إيحاءات بدلالات التمسك بالأطفال والدفاع عنهم، أو بعبارة أخرى، إن الشاعر أراد أن ينقل لنا عبر المتخيل الذي رسمه لعلاقة الإنسان الكبير أو المعلم بالصغار أو الأطفال أو التلاميذ، رؤية الأطفال ذاتهم لما ينبغي أن يعاملوا به، وهو عدم تركهم يحسون بالجفاء والقطيعة بينهم وبين الكبار أو المعلمين . ومن ثم أحالت إيقاعات الهمزة في صورة التكرار إلى دلالات فلسفية تربوية تقف بالدرجة الأولى على حاجات الأطفال النفسية .

2 - إيقاع النون :

شكّلت النون بخصوصيتها الصوتية انسجاما دلاليا مع صوت الهمزة، على الرغم من تضاد العلاقة الصوتية بين النون والهمزة في بعض الخصائص . فالنون " صوت لثوي أنفي مجهور مرقق "[18]، بينما الهمزة " صوت حنجري انفجاري مهموس مرقق "[19].

إنّ النون أوّل صوت يصادفنا في عنوان القصيدة، لتقترن النون بصوت الهمزة حينا وتنفصل عنه أحيانا أخرى.

فمن مواطن الاقتران : أنا – أنتم – أنسى – إن .

ومن مواطن الانفصال : لن – بينكم – لا تحزنوا – مِن – لا تنزع – المحاسن – العيون

إنّ اقتران النون بالهمزة، أو اجتماع الجهر والهمس، يشكّل علاقة ضدية على مستوى الخصوصية الصوتية، إلا أنه يحقق توافقا على مستوى البنية الدلالية للقصيدة .فقد كانت النون ترديدا لصوت الشاعر، ذلك الصوت المهموس المدوي، مهموس بوقاره وتواضعه ورقة مشاعره، مُدوٍ بوجوده الدائم مع الأطفال ووجود هؤلاء في مخيلته وذاكرته ووجدانه، فأينما وجد الشاعر وجدت الطفولة وأينما وجدت هذه الأخيرة وجد الشاعر.

فصوت النون بترجيعه شكّل حركة إيقاعية توحي بالحضور القوي لصورة تُوحّد أجزاءها مشاعرُ الخوف والحب والرأفة والحنان، كمـــا تؤسس لها علاقات الاهتمام والحرص الدائم على مصير الأطفال .

ومن الدلالات الإيقاعية لصوت النون في المكونات اللسانية التي لم تقترن فيها بصوت الهمزة : الحيز غير المحدود في "بينكم "، والمكان المحدد في " من مهجتي "، حيث كان التحديد هنا ضروريا كاشفا عن أحسن مكان تحفظ فيه الألقاب والأسماء.

أما في التركيب الفعلي " لا تحزنوا "، فإننا نقف على خصوصيات الهمس في كل من " التاء " و " الحاء" والمتوافقة مع دلالات الحزن أو الصورة التي رسمها الشاعر في مخيلته أو يمكن أن يستحضرها القارئ بفعل المشاركة الوجدانية، لما يمكن أن تتلون به مشاعر الأطفال إن حدث فراقهم وتوديعهم . وعليه فقد أراد الشاعر بطريقة رمزية خلق صورة مضادة دون التصريح بها، وهي صورة الفرح والاطمئنان، فكانت "النون" في " لا تحزنوا "، تأكيدا على إبعاد صورة الحزن واليأس التي يمكن أن تسيطر على نفوس الأطفال وتكسر عزائمهم وتضعف حماسهم ونشاطهم . ومما عزز حضور تلك الصورة مد الحركة الإيقاعية في حركة أمامية مفسرة بمصوت طويل " ـنُوا " .

سادسا- ملاحظات وتعقيبات:

-لقد كان عالم الطفولة مبعث وحي الشاعر ومنبع شاعريته، فقد نشأت قصائد ديوان " رجاء" في تربة الطفولة، وتمايلت أغصانها في رحاب الأمل والتفاؤل .

- سبق القول إلى أن الشاعر في تعبيره عن رؤيته لعالم الطفولة لا يجرد الآخر من تلك الرؤية، وتلك سمة في الفنون، ذلك أن الفن وإن كان تعبيرا فرديا، فإنه يتجاوز تلك الفردية للتعبير عمّا هو جماعي . كما أنّ الشاعر " ينفّس عما في داخلنا بما يجري على لسانه من أبياته، أو قل من مشاعره وإحساساته "[20].

-إذا كانت البنية الإيقاعية لقصيدة نشيد الوداع قد شكّلت امتدادا تراثيا - من خلال النظام العروضي – فسّره الذوق الأدبي الكاشف عن بعض التقاطع بين القدامى والمحدثين في نظرتهم لعلوم اللغة العربية، فإننا يمكن أن نلاحظ تمايزا في البنية الصوتية، وخاصة الصوائت، أو ما تعرف بالحركات القصيرة، حين تأمّلِ حركة روي القصيدة والمتمثلة في الضمة، حيث إن العرب كانوا " يقدمون الأثقل ويؤخرون الأخف، من قبل أن المتكلم في أول نطقه، أقوى نفسا وأظهر نشاطا "[21].

ونحن نتحدث عن إمكانية إنتاج نص أدبي للأطفال، يتميز ببنية إيقاعية يمكن أن تحقق وظائف متعددة بتعدد جوانب التأثير في شخصية الطفل، بحيث تساعد تلك البنية في تنشيط القدرات الذهنية والنفسية للطفل، لا العكس.

وإذا كانت الضمة بخصوصية الثقل، قد جاءت آخر حركة في القصيدة، فإن الشاعر قد عمد إلى خلق نظام إيقاعي صوتي قائم على نوع من التناظر، خفّف ثقل حركة الضمة، حيث كان ذلك النظام تمهيدا ، مكوّنا تهيئة مسبقة للانسجام وإيقاع الضمة المحققة دلالات غير مفصولة عن المعنى العام للقصيدة .

ويمكن أن نقف على ثلاثة أنظمة فرعية لإيقاع الضمة :

-النظام الأول : توالي ضمتين في النهاية، وذلك في قوله : سيطلُعُ.

-النظام الثاني : الفصل بصوتين، وذلك في قوله : أُودِّعُ، تُنزعُ .

-النظام الثالث : الفصل بأكثر من صوتين، وذلك في قوله : لا تحزنُوا لا تفزعُوا (الضمة في كل من النون والعين)، "كُلّ المحاسن جمعُوا"، (الضمة في كل من الكاف والعين)، "سأظلُ حتى ترجعوا" (الضمة في كل من اللام والعين)، "ها ردِّدُوها واسمعُوا"، (الضمة في كل من الدال والعين).

ونلاحظ قلة النوع الأول الذي تتوالى فيه ضمتان وشيوع النوع الثالث الذي تباعدت فيه المسافة بين الصوتين المضمومين، وبذلك تحققت إمكانية استرجاع النفَس، واستعادة النشاط .

ولعل الجوانب الدلالية التي أفادتها تلك الأنظمة الإيقاعية هو التأكيد على الرسالة التي أراد أن يبلّغها الشاعر الأطفال، من : عدم الرغبة في التوديع – وعدم الفزع – عدم الحزن – الأمل في الأطفال – ترديد معاني النبل . وفي المقابل هو صوت الطفولة الذي أراده الشاعر أن يكون حاضرا بقوة، في قصيدته، وفي ديوانه، وفي وجدانه، وفي عالمه الخاص، ومن ثمة في الإبداع بصفة مطلقة.

وإذا كان الإيقاع الصوتي المترجم في الصوائت ظل مرتبطا بالجوانب الدلالية، فهذه السمة التي ميزت القصيدة المعاصرة، لم تغب عن فكر الشعراء المعاصرين، بعد أن أشار إليها الفكر اللغوي عند القدامى . فالشاعر المعاصر " يدرك السر في بقاء

الحركات الإعرابية في اللغة العربية بقاء الصوت والحركات الطوال، ولم تقف معرفته بها عند هذا الحد بل أصبح حريصا على توظيفها داخل بنية النص الشعري"[22].

وفي سياق الحديث عن علاقة البنية الإيقاعية بالقدرات الذهنية والنفسية للطفل، كان لزاما الإشارة إلى خاصية في القصيدة تتعلق بطبيعة الجمل أو البنى التركيبية، حيث طرحت هذه المسألة في كتب اللغة وغيرها، محاولة الفصل في أصل الجمل، هل الجملة الاسمية هي الأصل، أم الجملة الفعلية .؟

وبعيدا عن الآراء الواردة في تلك المسألة، سأشير إلى ما وصل إليه التفسير العصبي لأنه يمكن أن يسهم بقدر كبير في تقديم رؤية إضافية في تعليمية العروض واللغة العربية . إنّ المنظور العصبي قد قدّم حقائق تفسر الأصل في الجمل، من خلال تجارب أجريت على بعض الأطفال* تختبر قدرات الحفظ والتذكر عندهم.

ومما وصلت إليه تلك الدراسة " تميل الذاكرة في الغالب، وبوجه عام، إلى تحويل الجمل الاسمية أثناء التذكر إلى جمل فعلية ضمن الصيغة النحوية الواحدة "[23].

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

خاتمة :

وفي ختام هذه الدراسة نقول إنه إذا كانت البنية الإيقاعية إطارا منظما وجامعا أفكار المبدع وموحدا مشاعره، من خلال التناسب المميز لتلك البنية، فإن هذه الوظيفة لا تعدم لدى المتلقي وهو فئة الأطفال، فكما تؤثر الأنظمة الإيقاعية بمختلف عناصرها، فإنّ مضمون القصيدة كذلك يؤثر في نفسية الطفل، من خلال ضبط انفعالاته وتوجيهها. وإذا تأملنا في الصورة المقدمة نجدها داعمة توجيه سلوك الطفل، باعتبار أن الشخصية التي عقدت صلة وجدانية روحية مع الأطفال، كانت شخصية نموذجية، تتسم بالفضيلة، مما يجعل منها – الشخصية – مأمنا يعزز فيه الطفل وجوده، ويحس فيه بنوع من الطمأنينة، بعيدا عما هو مأساوي . ولذلك نجد الشاعر علاوة على ما توفر فيه كشخصية نموذجية كانت موضوعا في القصيدة من جهة، فإنها

– الشخصية – قد حرصت ، على خلق جو من المرح والتفاؤل لدى الأطفال، والعمل على إبعاد كل ما يمكن أن يشكّل مسحة حزن لديهم ، من جهة أخرى.

إنّ شخصية الشاعر بمواصفاتها السابقة، إضافة إلى ما طرحته من أفكار تخدم شخصية الطفل في مراحل معينة، وتلبي حاجاته النفسية، تجعل هذا الأخير معتبرا تلك الشخصية المثل الأعلى والنموذج المحتذى، والأمل المرتجى . وبذلك تتحقق الوظائف التربوية في قصيدة "نشيد الوداع " ، فقد يهذب سلوك الطفل، من خلال تفاعله إيجابيا والصورة الموجودة في القصيدة .

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

ويمكن القول إنّ البنية الإيقاعية لقصيدة " نشيد الوداع " قد حققت سمات الوضوح والشيوع والبساطة والسلاسة، من خلال مجيئها في أنظمة عروضية وبلاغية ونحوية وصوتية، معززة السمات السابقة، ومحققة دلالات تخدم الوظائف النفسية والتربوية والجمالية، كل ذلك في تناسب والقدرات الذهنية والاستعدادات النفسية لشخصية الأطفال، مما يجعل البنية الإيقاعية للقصيدة المدروسة وظيفية، رافعة قدرات الحفظ والفهم، ومعدلة السلوك، وضابطة المشاعر، ومن ثم تعزيز قدرات التعبير وإثراء الرصيد اللغوي لدى الأطفال.

الاحالات والمراجع

[1]– محمد حسن بريغش : أدب الأطفال، أهدافه وسماته، ط (2) ، مؤسسة الرسالة ، بيروت، 1996 م ، ص14 .

[2]– ناصر لوحيشي : رجاء، قصائد للأطفال، منشورات دار القلم، الجزائر، 2000 م، ص20.

[3]– ناصر لوحيشي : ديوان رجاء، ص20.

[4]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[6]– الخطيب التبريزي : الكافي في العروض والقوافي، شرح وتعليق : محمد أحمد قاسم، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، 2004، ص46.

[7]– ابن رشيق القيرواني (أبو علي الحسن) : العمدة في صناعة الشعر وآدابه ونقده، تحقيق وتعليق : محمد محي الدين عبد الحميد، ج 1، ط 05، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، لبنان، 1981، ص136.

[8]– صلاح يوسف عبد القادر : في العروض والإيقاع الشعري، دراسة تحليلية تطبيقية، ط 1، شركة الأيام للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1997، ص70.

[9]– حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق : محمد الحبيب بن الخوجة، ط 02، دار الغرب الإسلامي بيروت، لبنان، ص263 .

[10]– ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص91.

[11]– ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر وآدابه ونقده ، ج2، 326.

[12]– المصدر نفسه، ج1، ص140.

[13]– علي يونس، دراسات في العروض والبلاغة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص9.

[14]– ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص138.

[15]– ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص139.

[16]– حنفي بن عيسى، محاضرات في علم النفس اللغوي، ط 02، المكتبة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ص61.

[17]– هيغل، فن الموسيقى، ترجمة : جورج طرابيشي، ط 01، دار الطليعة– بيروت، 1980، ص43.

[18]– حسام البهنساوي: علم الأصوات، ط 01، مكتبة الثقافة الدينية للنشر، القاهرة، 2004، ص72.

[19]– المرجع نفسه، ص81.

[20]– شوقي ضيف، دراسات في الشعر العربي المعاصر، ط 07، دار المعارف القاهرة، 1979، ص141.

[21]– (ابن جني) أبو الفتح عثمان: الخصائص، تحقيق : عبد المجيد هنداوي، ج1، ط 2، دار الكتب العلمية للنشر، بيروت، 2003، ص55.

[22]– مصطفى السعداني : البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، مطابع رواي للإعلان ، الإسكندرية ، 1987، ص54.

* للإطلاع على طريقة دراسة الجمل، ينظر : كمال بكداش، علم النفس ومسائل اللغة. الهامش 2، ص 152 .

[23]– كمال بكداش ، علم النفس ومسائل اللغة، ص ص53، 54 .