جمهورية تركيا

جامعة جانكري كارا تكين

معهد العلوم الاجتماعية

العلوم الإسلامية الأساسية

البنية اللغوية في شعر حسن عامر

محمود صباح نوري

أطروحة ماجستير

المشرف

د. قتيبة فرحات

جانكري – 2023

جمهورية تركيا

جامعة جانكري كاراتكين

معهد العلوم الاجتماعية

العلوم الإسلامية الأساسية

البنية اللغوية في شعر حسن عامر

محمود صباح نوري

أطروحة الماجستير

المشرف

د. قتيبة فرحات

جانكري – 2023

فهرس المحتوى

فهرس المحتوى I

بيان أخلاقيات البحث العلمي..... V

TEZ KABUL VE ONAY VI

مقدمة VII

أهمية الدراسة..... viii

أسباب اختيار الموضوع..... xiii

تساؤلات الدراسة xiii

أهداف الدراسة..... xiv

منهج البحث xiv

حدود البحث xv

الدِّراسات السابقة..... xv

خطة الدراسة xvii

ملخّص الأطروحة..... XVIII

ÖZET XIX

ABSTRACT XX

الرموز المستخدمة XXI

التَّمهيد 1

أولاً: السِّيرة الذاتية للشَّاعر حسن عامر 1

ثانياً: مصطلح البُنية..... 3

ثالثاً: مجالات الرؤية النقدية..... 6

رابعاً: قواعد المنهج البنيوي 8

خامساً: نقد المنهج البنيوي..... 10

الفصل الأول: الدراسة الصوتية لشعر حسن عامر..... 12

1.1. مفاهيم الدِّراسة الصوتية..... 13

1.1.1. الصوت 14

1.1.2. الحرف..... 15

1.1.3. المخرج..... 16

1.1.4الحيِّز..... 16

1.1.5. المجرى..... 16

1.1.6. الموضع..... 16

1.1.7. المدرج..... 17

1.1.8. الجهاز الصوتي 17

1.2. الصَّوائت والصَّوامت..... 18

1.2.1. المخارج والصَّوامت عند العرب..... 19

1.2.2. الصَّوائت. 23

1.2.3. دلالة الصَّوائت في شعر (حسن عامر)..... 24

1.2.4. المقاطع الصَّوتية..... 26

1.3. النَّبْر..... 26

1.3.1. مفهوم النَّبر وأنواعه..... 27

1.3.2. أنواع النَّبر في شعر حسن عامر.....28

1.4. التنغيم.....30

1.4.1. أنواع التنغيم.....30

1.4.2. أنواع النغم في شعر (حسن عامر).....31

1.5. الموسيقى في شعر حسن عامر..... 32

1.5.1. القافية.....33

1.5.2. التَّصدير..... 35

1.5.3. التَّصريع والتَّقفية..... 37

1.5.4. التكرار.....38

1.5.5. المدُّ الصَّوتي..... 41

1.5.6. تجزئة الوزن.....43

1.5.7. تضعيفُ الحروف..... 44

الفصل الثاني: الدراسة الصرفية لشعر حسن عامر.....46

2.1. المشتقـــَّات.....47

2.1.1. اسم الفاعل.....48

2.1.2. اسم المفعول.....51

2.1.3. اسما الزَّمان والمكان.....55

2.1.4. اسم الآلـــــة.....57

2.1.5. الصِّفة المشبَّهة 60

2.1.6. صيغة المبالغة.....63

الفصل الثالث: دراسة التراكيب والدّلالات في شعر حسن عامر.....67

3.1. دراسة التراكيب في شعر حسن عامر.....67

3.1.1. قصيدة مقام "الوحشة".....69

3.1.2. قصيدة "صلاة لمداواة الجسد": 69

3.1.3. قصيدة "دخان" 70

3.1.4. قصيدة" رقصة الليل" 71

3.1.5. قصيدة "قراءة"..... 71
3.1.6. قصيدة" عودة" 72
3.1.7. قصيدة "كالذي جرب الطريق" 72
3.1.8. قصيدة "عصافير تنقر لحم مخيلتي"..... 73

3.2. الدّراسة الدّلالية لشعر حسن عامر..... 74
3.2.1. الحقولُ الدّلالية..... 74
3.2.1.2. حقل الإنسان 79
3.2.1.3. حقل الصراع..... 81
3.2.1.4. حقل الماديات 82
3.2.2. العلاقات التركيبية..... 84

الخاتمة 91

نتائج الدراسة 91

التوصيات 92

قائمة المصادر والمراجع..... 94

KİŞİSEL BİLGİLER..... 101

بيان أخلاقيات البحث العلمي

أصرّح بأني قد التزمت بعناية بالأخلاقيات العلمية والقواعد الأكاديمية أثناء إعدادي لأطروحة الماجستير المعنونة: (**البُنية اللُّغوية في شعر حسن عامر**) وذلك بدءًا من مرحلة تقديم الاقتراح إلى أن انتهيت من هذه الدراسة، وأن المعلومات المذكورة في الأطروحة حصلت عليها ضمن إطار الأخلاقيات والتقاليد العلمية، وأنني قمت بذكر والإشارة إلى جميع المصادر والمراجع التي اقتبست منها سواء بشكل مباشر أو غير مباشر في هذه الدراسة التي أعددتها وفقًا لقواعد كتابة الأطروحة، وأصرّح بأن جميع المصادر والمراجع التي لجأت إليها هي تلك الموضحة في قسم المصادر والمراجع.

/ / 2023

التوقيع

محمود صباح نوري

TEZ KABUL VE ONAY

ÇANKIRI KARATEKİN ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Mahmood Sabah Noori AL-KHAILANI tarafından hazırlanan *Hasan Âmir'in Şiirlerindeki Dil Yapısı* başlıklı bu çalışma *17.04.2023* tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonucunda *oybirliğiyle* başarılı bulunarak jürimiz tarafından *Temel İslam Bilimleri Anabilim Dalı*'nda Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

TEZ JÜRİSİ ÜYELERİ (Unvanı, Adı ve Soyadı)

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Kutaiba FARHAT İmza :…….

Üye: Dr. Öğr. Üyesi Arif GEZER İmza:……

Üye: Dr. Öğr. Üyesi İbrahim İBRAHİMOĞLU İmza:……

ONAY

Bu tez Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun 07.04.2023 tarih ve 2023/16-17-A(12) sayılı oturumunda belirlenen jüri tarafından kabul edilmiştir.

Unvan Ad SOYAD

Enstitü Müdürü

مقدمة

اللغة أسمى ما يملكه الإنسان للتعبير عن عواطفه، أما اللغة العربية فهي من أقوى وأوسع ما عرفته البشرية من لغات، فهي لغة قوية ورصينة، تملك خزينة مذهلة من الإمكانات التي تجعلها تحافظ على نفسها، وتجدد ذاتها عبر الزمن، فتبقى صالحة لكل زمان، وقد عبَّر جاك بيرك عن هذا المعنى بقوله: "إن اللغة العربية هي القوى الوحيدة التي لم تستطع قوى أخرى في العالم غزوها".

وقد ذخرت هذه اللغة بأشكال من النصوص: شعراً، نثراً، لكن ما تميزت به أمة العرب هو الشعر، فهو فن لم تكد تجيد غيره في زمن من الأزمان، وقد اتخذت هذه الأطروحة من دراسة الأسلوبية الشعرية، والبنية اللغوية في الشعر انطلاقاً من قيمة الشعر في الأمة، حيث اللغة الشعرية هي القرينة على خصوصية الدلالة في النص، والتي من شأنها أن تؤدي إلى قيمة جمالية يستشعر بها المتلقي، ويقصدها المرسل، فيرى بعض الباحثين أنه "لن تكون الأسلوبيات جزءاً من البحث الأدبي إلا إذا كان الاهتمام الجمالي أساسياً، وستكون جزءاً هاماً لأن في قدرة المناهج الأسلوبية وحدها أن تعرف الخصائص النوعية للعمل الأدبي"[1]، ومن هنا انطلقت هذه الدراسة بتناول شعر أحد الشعراء المعاصرين، وذلك لتسليط الضوء على الخصائص النوعية لأعماله الشعرية التي حاز بها جوائز كثيرة.

1 عبد السلام المسدي، *الأسلوبية والأسلوب*، د.ط، (ليبيا وتونس: الدار العربية للكتاب، 1986م)، 19.

أهمية الدراسة

تأتي أهمية هذه الدراسة من كونها تقارن بين ظواهر أسلوبية لدى الشاعر المصري المعاصر حسن عامر وامتدادها في شعره، وعند غيره من معاصريه وسابقيه، وهو منهج طبقه نقاد حلقة براغ البنيوية حيث درسوا "علاقة الكتابة بغيرها من مؤلفات الكاتب ذاته ومؤلفات غيره المعاصرة أو السابقة أو اللاحقة، وعلى ذلك فإنهم عنوا بخصوصية اللغة الشعرية The Poetic Language باعتبارها مختلفة عن اللغة العادية The Standard Language، كما أكدوا أن سماتها ليست ثابتة فيها، بل إنها مرتبطة بوظائفها التي تجذب الانتباه إلى تركيبها الذاتي"[2]

أما معالجتهم للمشكلة السيميولوجية فهو الذي جعلهم- كما دعا إلى ذلك موكاروفسكي -Jan Mukarovsky سنة 1934م- يرون أن العمل الفني نوع خاص جداً من البنية، أو على أساس أنه نسق من العلاقات، فأدخلوا الأدب -من حيث كونه لغة- إلى حظيرة السيمولوجيا[3]، وترتب على ذلك وضع رؤية أساسية لفكرة تعدد الدلالات Polysemy الناتجة عن تعدد القراءات واختلاف مستويات القراء، وقد ذهب موكاروفسكي نفسه إلى أن "كل قارئ يظهر قصداً مختلفاً لنفس العمل. ومن هنا – ومن خلال هذا التناول السيمولوجي- يتمتع كل من الفنان ومن يستقبل فنه بعلاقة فعالة متكاملة، فلا يتقيد المتلقي بمقاصد المؤلف؛ لأنه لم يعد متلقياً سلبياً إزاء العمل الفني[4]".

2 عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي، (مصر: الدار العربية للنشر والتوزيع، 2001م)، 47.

3 يان موكاروفسكي، *اللغة المعيارية واللغة الشعرية*، تر: ألفت كمال الروبي، القاهرة: مجلة فصول"، المجلد 5، العدد1، 1984م، 38–39.

4 المرجع السابق، 40.

وقد عبّر رومان ياكبسون عن العلاقة بين اللغويات والخصوصيات الأدبية بقوله: "بما أن اللغويات هي العلم الشامل للبنية اللغوية فإن البيويطيقيا Poetics تعتبر جزءاً لا يتجزأ من اللغويات"[5].

وكما كان ياكبسون أساساً فاعلاً في حركة الشكلانيين الروس في موسكو، وحركة البنيويين في براغ، فقد كان رائداً في الثورة الألسنية في النصف الثاني من القرن العشرين، وذلك بإعادة الاعتبار إلى الذاتية وربطها باللا وعي[6]. فشكلت ترجمة أبرز نصوص الشكلانيين الروس على يد تودوروف سنة 1965م، منعطفاً مهماً في الدراسات الأسلوبية، وكان ياكبسون قد قدم لها وضمنها "محاولات في الألسنية العامة"، كما حققها تودوروف وصاغ قريماس Greimas أعمال براب صياغة جديدة في "علم الدلالة البنيوي Structural Semantics"[7] لذا فإن هذه الدراسة تهتم بالدلالة المترتبة على بنية اللغة، وتهتم بالكشف عن فكر حسن عامر وروحه الكامنة في لغته الخاصة، على غرار ما فعل بارت حين تجاوز بارت الوصف التحليلي الذي وقف عنده البنيويون اللغويون والأسلوبيون اللسانيون، فإن سبيتزر قد تجاوز كذلك وظيفة الوصف اللغوي للبنية السطحية ليتخذ منه أداة للكشف عن روح الكتاب، وهو ما يناقض المسار البنيوي الذي يكتفي بالمستوى الأول الوصفي الآني المطبق، مع استبعاد الذات المنشئة"[8].

يؤكد البحث العلاقة بين الجانب النفسي للشاعر ولغة النص، وهو ما التفت إليه مونييه موضحاً العلاقة بين علم النفس والنص والنقد واللغة يقول بعد أن يقر بأن النقد هو دراسة الأسلوب فيقول: "المقصود على الأرجح طريقة متميزة وفريدة، وخاصة بكاتب معين، وهذه ثورة ثانية بالنسبة إلى علم تراكيب الجمل؛ نظراً لأن

---

5 رينيه ويليك، *مفاهيم نقدية*، تر: محمد عصفور، (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، ط1، 1407هـ- 1987م)، 435-436.

6 المرجع السابق، 55.

7 المرجع السابق، 252.

8 قاسم، *الاتجاه الأسلوبي البنيوي*، 52.

القضية تتعلق بتحليل رموز استعمال لغوي خاص idiosyncrasie، ليس المقصود دراسة مجموعة من السمات التي يمكن تصنيفها كسمات تميز "اللغة العاطفية" بشكل عام، بل المقصود دراسة سمات تتعلق باستعمال اللغة استعمالاً يعود إلى ممارسة عند الكاتب، وتكون فريدة من نوع خاص.

انطلاقاً من ذلك يتركز الانتباه تركيزاً أشد دقة على منتج هذا الخطاب الأدبي، مما يؤدي (مرة ثانية) إلى وضع ضابط بين هذه السمة الأسلوبية الخاصة، والجانب النفسي المهيمن في الإنتاج الأدبي المدروس، ونصل بذلك إلى إعادة تفعيل العبارة الشهيرة التي قالها "بوفون" الأسلوب هو الإنسان نفسه "وذلك للوصول إلى إعطاء التمييز لشكل العبارة من حيث هو الأصالة الوحيدة الممكنة في فنون الأدب، ومن فرط الإلحاح على هذا الرابط بين الكتابة والشخص الذي يكتب، وعلى مردودية الخاصية الأدبية ربطاً شبه عضوي، ويمكننا حتى أن نؤكد أن الوصل بينهما لم تفصم عراه مطلقاً"[9].

وبالتالي فإن هذه الدراسة تستمد أهميتها من أهمية ما تستند إليه من منهج من شأنه أن يعيد اللحمة بين ماهو تاريخي سياقي، وما هو لغوي وصفي على طريقة سبيتزر الذي يلغي أهم القواعد البنيوية كما تمثلت عند سويسر، وهي التمييز بين المناهج الوصفية والتاريخية: لأنه جمع بينهما في آن واحد، فهو يرصد الظاهرة الأسلوبية كما تتجلى على سطح الأثر الفني. وفي مرحلة تالية يتجاوزها، ويكون ذلك على مراحل ثلاث: تتمثل الأولى في ربط الأثر بصاحبه من خلال الخصائص الأسلوبية Stylistic Markers، وتتمثل الثانية في وضع الأثر في مكانه من مناخ العصر الاجتماعي والثقافي. أما المرحلة الثالثة فتنظر إلى الأسلوب بما هو ظاهرة أدبية في طليعة التحولات الحضارية والفلسفية والتاريخية[10].

---

9 جورج مولينيه، *الأسلوبية*. تر: بسام بركة، (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 2006م)، 67.

10 خولة عبد الله، *الأسلوبية الذاتية أو النشوئية*، (القاهرة: مجلة "فصول"، المجلد5، العدد1، 1984م)، 86.

إن هذه الأطروحة تهتم بالقيمة النفسية للنص ودوافعه لدى الشاعر، وانعكاساته على المتلقي في كثير من المواطن كما يولي عنايته للسياق التاريخي والاجتماعي المنبثق عنه مع أن "بعض النقاد لم يكونوا راضين عن الأسلوبيات النفسية التي كان يصدر عنها سبيترز، بل إنها خلقت رد فعل منعكس عندهم، وجعلت ناقداً مثل ويليكRene Wellek يميل إلى أن يطبق- في مقارباته النقدية- منهجاً بنيوياً يسعى إلى تحديد وحدة هؤلاء الكتاب دون العودة إلى شخصية الكاتب، ورأى أن الافتراضات الأسلوبية النفسية تواجه اعتراضين، أولهما: لم تبدأ تحليلات سبيترز من اللغة، وإنما بدأت بالتحليل الإيديولوجي والسيكولوجي ثم عاد إلى اللغة ليؤكد ما توصل إليه. ثانيهما: أن افتراض قيام العمل الفني العظيم على تجربة شعورية، وأن ثمة صلة ضرورية بين صنعات أسلوبية معينة وحالات معينة للعقل قد يكون افتراضاً زائفاً[11]. كما نادى بارت بموت المؤلف.

ونرى أن الاختيار ليس مفروضًا مسبقاً لكنه عملية ذهنية سريعة تتم بسرعة مذهلة في دماغ المؤلف إلى درجة لا يشعر بها الأديب نفسه ولا يعيها تحكمها كفايته، وهي قدرة تختلف تمكناً وسرعة من إنسان إلى آخر وفق ذكائه ومعرفته ومخزونه الثقافي وحاله النفسية وغيرها حتى أن الفجوة لديه بين الكفاية والأداء، النظرية والتطبيق تضيق وتكاد تنعدم، فيفكر العقل بمهارة ويقدر وينطق دون أن يشعر المبدع بذلك؛ لأنه يتم في زمن مذهل من الثانية.

11 رينيه ويليك، *نظرية الأدب*، تر: محيي الدين صبحي، (بيروت: المؤسسة العربية لدراسات والنشر، 1985م)، 189-190.

وقد تنبه العرب إلى هذا فقد سئل أعرابي عن البلاغة ما هي؟ فقال: أن تقول فلا تخطىء وتجيب فلا تبطىء"؛ لأن ذلك لا يتأتى لكل أحد، ناهيك أن بارت نفسه تراجع عن مقولته هذه وعاد إلى الذاتية فيما بعد.

وتعتمد الدراسة على حدس الناقد في فهمه للغة الشاعر، وأبعادها الدلالية من خلال القرائن اللغوية والسياقية، "وقد كان للفلسفة المثالية تأثيرها في إفراز هذا المنهج الأسلوبي القائم على الحدس الذاتي Intuition، ويعد الفيلسوف الفرنسي "ديرو" من الذين مهدوا للنظريات النقدية الحديثة، وأثروا في نشأة الأسلوبية الأدبية، فقد أبطل فاعلية التفسير الميتافيزيقي للجمال كما دعا إليها أفلاطون، ونادى بعلاقات بين الأشياء، وهي فكرة تقوم على تعذر إدراك الجمال في الشيء دون الوقوف على ما يحفه من قرائن؛ فقيمة الكلمة أو الجملة الأدبية تتحدد في موقعها في سياقها اللغوي؛ "إذ بدون الوقوف على العلاقات لا يمكن أن نحكم على النظام والتناسب والتناسق والملاءمة"[12]، فكل عمل فني ذو وحدة جوهرية فنية، فيها نفسها تنحصر الغاية منه، وعنده أن العمل الفني له بنية ذاتية، وجماله في هذه البنية؛ دون نظر إلى مضمونها أو غايتها[13].

وبالتالي فالدراسة تحاول تطبيق الأسلوبية أكثر مما ينظر لها باعتبارها منهجاً بات مستقراً نظرياً، فما يفتقر إليه النقد العربي هو تطبيقه، وهو ما تهدف إليه هذه الدراسة، حيث الدراسة اللغوية البنيوية هي الكاشفة للرؤى الكامنة في النصوص.

12 هلال محمد غنيمي، *النقد الأدبي الحديث*، (بيروت: دار العودة، 1982م)، 295.

13 المرجع السابق، 299.

أسباب اختيار الموضوع

كانت لدى الباحث دوافع شخصية لاختيار هذا العنوان منها: أنه من أشد معجبي الشاعر حسن عامر، فهو شاعر معاصر نال العديد من الجوائز، والتكريمات، ولامس شعره القلوب، ودوافع علمية منها: أن الشاعر يمثل ذروة الحداثة الشعرية، ويمكن أن يعكس شعره ملامح الشعر المعاصر بكل بوضوح ودقة، كذلك الرغبة بتطبيق المنهج البنيوي في دراسة الشعر.

تساؤلات الدراسة

تتمحور هذه الأطروحة حول تساؤل عام هو:

مالبنية اللغوية في شعر حسن عامر؟

وللإجابة على هذا السؤال، والكشف عن خلجات الإنسان في نفس الشاعر، وكوامن عواطفه ورغباته العميقة التي لا يمكن رؤيتها إلا من خلال التعبير العاطفي، ولمعرفة كيف استطاع أن يضخّ هذا الجمال في شعره كان لابدمن الإجابة عن التساؤلات الفرعية الآتية:

1. ما الأساليب الصوتية التي استخدمها الشاعر ؟ وما دلالاتها في شعره؟
2. مالصيغ الصرفية التي مال الشاعر إلى استخدامها؟ وكيف وظفها في خدمة المعنى؟
3. مالأسلوب الغالب لدى الشاعر في تركيب الجمل؟
4. كيف وظف الشاعر المفردات ضمن حقول دلالية؟ وما أبرز تلك الحقول؟

5. مالعلاقات التركيبية البارزة في شعر حسن عامر؟

من هذه التساؤلات ينطلق الباحث إلى تحديد جماليات لغة حسن عامر، والكشف أسرار المستويات اللغوية وما ينتج من جماليات كل حقل من حقول لغته.

أهداف الدراسة

تهدف الدراسة إلى الإجابة عن تساؤلاتها، فأهدافها تتمثل بالآتي:

1) الكشف عن الأساليب الصوتية التي استخدمها الشاعر، والتعرف على دلالاتها في شعره.

2) تحديد الصيغ الصرفية التي مال الشاعر إلى استخدامها، وبيان كيفية توظيفها في إيصال المعنى.

3) الكشف عن الأسلوب الغالب لدى الشاعر في تركيب الجمل، بين جمل فعلية واسمية.

4) الكشف عن الحقول الدلالية في شعر حسن عامر.

5) الكشف عن العلاقات التركيبية البارزة في شعر حسن عامر: من تضاد، وإجمال، وعمومية وخصوصية، وسببية.

منهج البحث

تعتمد هذه الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي، وذلك عند استقراء النصوص الشعرية لحسن عامر، وتحليل قصائده، وتفكيكها لتحديد الأساليب اللغوية التي يتبعها.

الخطوة الأولى في نظر سبيتزر خطوة حدسية، يربطها المحلل بانطباعه عن مجمل العمل الأدبي، أو بشعوره حياله، ما يفضي به إلى تعديل ذلك الانطباع العام لكلٍّ عضوي، وبذلك يتوصل المحلل إلى الأصل الروحي المشترك، وإلى الجذر السيكولوجي لتعدد مزايا النص اللغوية"[14]

حدود البحث

اقتصرت هذه الدراسة على ديوانين شعريين للشاعر وهما: كالذي جرب الطريق، وقيلولة الراعي، وهما من أصل ثلاثة دواوين للشاعر، أما الديوان الأول فلم نستطع الوصول إليه، ذلك لأنَّ الشاعر حديث السن، ولم يأخذ تلك المساحة التي تؤهله بأن نجد دواوينه في كل صوب وحدب، وأما الديوانين الذين تمَّ تناولهما فهما ذروة شعره، وقد نشرت منها قصائد في كبرى المجلدات، وأضخم المنصات الأدبية على مستوى الوطن العربي.

الدِّراسات السابقة

تعتبر هذه الدراسة أوَّل دراسة على شعر حسن عامر بحسب استقصاء الباحث، لكنها بالتأكيد ليست أول دراسة تتناول تحليل الشعر العربي بنيوياً لدراسة الأسلوبية الشعرية، من هذه الدراسات:

1) كتاب" بنية اللغة الشعرية" للكاتب جان كوهن، ترجمه: محمد الولي والعمري، وأصدرته دار توبقال بالمغرب العربي سنة 1986م بالاتفاق مع دار فلاماريون الفرنسية، تطرق الكاتب فيه إلى الشعر ودراسته صوتياً ودلالياً، وتطرق إلى الوظيفة الشعرية.

14 عدنان ابن ذريل، *النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق*، (القاهرة: منشورات اتحاد الكتاب العرب، د. ط، 2000م)، 38.

2) دراسة بعنوان: بنية اللغة الشعرية عند مسلم بن الوليد، أعدها محمود عبيدات، سنة 2003م، وقدمها إلى جامعة اليرموك بالأردن، وقد سعت هذه الدراسة إلى تلمس بعض الجوانب في شعر مسلم بن الوليد، لاكتناه أثر اللغة في الكشف عن شعريته في نصوصه.

3) بنية اللغة الشعرية في شعر أبي فراس الحمداني، رسالة علمية أعدها وصفي الشديفات، مقدمة إلى جامعة آل البيت بالأردن، سنة 2009م، وتقوم هذه الدراسة على قراءة النص الشعري قراءة فاحصة في تشكيل اللغة، حيث ينظر فيها الباحث إلى النسيج اللغوي المستخدم في شعر أبي فراس الحمداني بصورة شمولية وكلية؛ لإعادة النظر في النصوص التي درست في السابق دراسة جزئية انطباعية، فهذه الدراسة تتخذ مجموعة من الظواهر الأسلوبية البارزة في شعر أبي فراس لتظهر تماسك بنيته اللغوية، و تشكل الطريق لفهم النص وتحليله.

4) كتاب بعنوان: فضاءات اللغة- دراسة في بنية اللغة الشعرية عند قاسم حداد، للباحث عمر العامري، سنة 2018م، ولم أقف على فصول الكتاب.

5) دراسة بعنوان: بنية اللغة الشعرية في شعر عز الدين المناصرة: ديوان (البنات-البنات-البنات) أنموذجاً، دراسة أعدتها رُقيَّة قروج، وفاطمة الزهراء فتاتي، مقدمة إلى جامعة الجزائر، سنة 2019م، ونشرتها موقع الحوار المتمدن في محور الفن والأدب، واعتمدت هذه الدراسة في مقاربتها على المنهج الموضوعاتي الذي يركز على الفن، ويقول على التاريخ من أجل تلخيص تجربة هذا الشاعر في رؤيته للعالم، ومن أهم ما تطرقت له: البنية اللغة الشعرية،

ومدى توظيفها في المتن الشعري، ودراسة كيف استفاد (عز الدين المناصرة) من توظيفها للتعبير عن معاناته ومعانات شعبه الفلسطيني:

https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=652765

خطة الدراسة

يقسم البحث إلى تمهيد وثلاثة فصول: جاء في التمهيد، السيرة الذاتية للشاعر، ومفهوم البنية اللغوية، ومجالات الرؤية النقدية، ثم قواعد المنهج البنيوي، وإيجابياته وسلبياته، أما الفصل الأول فقد خُصّص لدراسة شعر حسن عامر على المستوى الصوتي، والفصل الثاني فقد خصص لدراسة شعره على المستوى الصرفي، وقد درس فيه الباحث أبنية الكلمات، وطريقة اشتقاقها، واستخدامات الشاعر الخارجة على القواعد، والفصل الثالث فقد تناول شعر الشاعر على المستوى التركيبي من حيث استخداماته للجملة الفعلية والاسمية، والمستوى الدلالي، حيث تناول الحقول الدلالية وعلاقاتها التركيبية، ومن ثم انتهت الدراسة إلى خاتمة فيها أهم النتائج والتوصيات، ثم قائمة المصادر والمراجع، وتمَّ إرفاق السيرة الذاتية للباحث في نهاية الأطروحة.

ملخّص الأطروحة

عنوان الأطروحة : **البنية اللغوية في شعر حسن عامر**

مُعِد الأطروحة : محمود صباح نوري

المشرف : د. قتيبة فرحات

الفرع العلمي/القسم: العلوم الإسلامية الأساسية

نوع الأطروحة : ماجستير

تاريخ الموافقة : 17.04.2023

غرض هذه الأطروحة دراسة البنية اللغوية في شعر حسن عامر، وهو شاعر معاصر حصد العديد من الجوائز والتكريمات، ويتحدد نطاق هذه الدراسة بديوانين له: "كالذي جرَّب الطريق" و"قيلولة الراعي"، وتأتي أهمية هذه الدراسة من كونها دراسة تطبيقية للمنهج البنيوي في الشعر العربي المعاصر، وأنها تتناول البنية الصوتية، والإيقاعية، والصرفية، والبنية الدلالية والتركيبية في شعر حسن عامر، وبالتالي الوقوف على حقوله الدلالية، والكشف عن مكامن جمالية نصوصه الشعرية، وتعتمد هذه الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي، وذلك عند استقراء النصوص الشعرية، وتحليلها، وتفكيكها لتحديد أساليب الشاعر اللغوية، وقد توصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج: أن الشاعر نوَّع في أسلوب كتابته بين الشعر العمودي الذي يحاكي فيه القدماء، واستخدم الشعر الحر (التفعيلة)، وأن صوره البيانية تدل على نشأته الريفية، وسعة اطلاعه الفكري والأدبي والشعري، وأن الطبيعة كانت الملهمة الأولى له، ولهذا تميزت صوره بالإثارة والجدة، مما أضفى على نصوصه الإثارة، والتشويق، والزينة اللفظية والمعنوية، بالإضافة إلى موسيقاه الشعرية المميزة، وأنه يحاول دائماً التحرر من القيود، والبوح بانفعالاته العاطفية دون تصنع أو تكلف، وأنه خرج عن القياس، وصنع لنفسه معجماً لغوياً، فنجد في شعره الكثير من المفردات السَّماعية، وقد أكثر من استخدام الأفعال المضارعة للدلالة على الحاضر والمستقبل، وأنه اعتمد على الكلمات التي تحتوي على حروف المد؛ ليعطي النص شيئاً من الليونة الصوتية، و الغنائية الشعرية، وأنه يتبع أسلوب التضاد لإدهاش القارئ، وخلق صدمة شعورية في وجدانه، وأن الشاعر حسن عامر بنصوصه، وثقافته عكس صورة الشاعر العربي الحديث، الذي تميزه سعة اطلاعه على الموروث الأدبي القديم، والثقافة العالمية المعاصرة.

الكلمات المفتاحية: اللغة العربية. البنيوية. حسن عامر. البنية اللغوية. شعر معاصر.

ÖZET

Tezin Başlığı:	Hasan Âmir'in Şiirlerindeki Dil Yapısı
Tezin Yazarı	Mahmood Sabah Noori AL-KHAILANI
Danışman:	Dr. Öğr. Üyesi Kutaiba FARHAT
Anabilim Dalı:	Temel İslam Bilimleri Ana Bilim Dalı
Tezin Türü	Yüksek Lisans
Kabul Tarihi	17.04.2023

Bu çalışmanın amacı birçok ödül ve onur ödülü kazanın çağdaş şair Hasan Âmir'in şiirlerinde kullandığı dil yapısını araştırmaktır. Araştırma "Kellezî cerrabe't-tarîk" ve "Kaylûletü'r-râî" isimli iki kitabı ile sınırlandırılmıştır. Bu tezin önemi, çağdaş Arap şiirinin yapısal yaklaşıma dair uygulamalı bir araştırma olmasından kaynaklanmaktadır. Araştırmada Hassan Âmir'in şiirindeki fonetik, ritmik, sarf, terkip ve anlamsal yapı ele alınmıştır. Araştırmada şiirlerin tümevarım yöntemiyle tespit edilmesi, şairin dilsel yöntemlerini belirlemek için tahlil ve analizde betimleyici analitik yöntem uygulanmıştır. Araştırmada şu sonuçlara ulaşılmıştır. Şair hem kuralcı klasik şiir hem de serbest şiiri kullanarak üslubunu çeşitlendirmiştir. Şairin kullandığı beyan kalıpları, onun kırsal kesimde yetişmesine delalet etme yanında, entelektüel, edebi ve şiirsel bilgisini de göstermektedir. Tabiat onun ilk ilham kaynağıdır. Bu nedenle tasvirleri heyecan ve yeniliklerle ayırt edilmektedir. Bu durum onun şiirlerine kendine özgü şiirsel fonetiği yanında heyecan, teşvik ve lafzi-manevi süslemeler katmıştır. O her zaman kısıtlamalardan kurtulmaya çalışmış, sanatsal bir zorlama olmaksızın duygusal tepkilerini ortaya koymaya gayret etmiştir. Kıyastan ayrılmış, kendine özgü bir sözlük oluşturmuştur. Şiirinde çok sayıda işitsel kelime buluruz. Şimdiki zaman ve gelecek zamana delalet etmesi için muzari fiili bolca kullanmıştır. Şiirlerine işitsel yumuşaklık ve şiirsel tını katması için içerisinde med hafleri olan kelimeleri çokça kullanmıştır. Okuyucuyu şaşırtmak ve gönlünde duygusal şok yaratmak için tezat sanatını kullanmıştır. Şâir Hasan Âmir şiirlerinde kullandığı ifadeler ve kültürüyle modern Arap şâirini yansıtmaktadır. Klasik edebi miras ve çağdaş küresel kültür hakkındaki geniş bilgisi onu diğerlerinden ayırır.

Anahtar Kelimeler: Arapça. Yapısalcılık. Hasan Âmir. Dil yapısı. Çağdaş şiir.

ABSTRACT

Thesis Title:	Linguistic Structure İn The Poetry Of Hassan Amer
Author	Mahmood Sabah Noori AL-KHAILANI
Supervisor:	Dr. Qutaiba Farhat
Department:	Basic Islamic Sciences
Thesis type:	**Master's** Thesis
Date:	\ \ 2023

The purpose of this thesis is to study the linguistic structure in the poetry of Hassan Amer, a contemporary poet who won many awards and honors. The scope of this study is determined by two collections of poetry: "As He Who Tried the Way" and "The Shepherd's Nap". The importance of this study comes from being an applied study of the structural approach in contemporary Arabic poetry. It deals with the phonetic, rhythmic, morphological, semantic and syntactic structure in Hassan Amer's poetry, thus standing on his semantic fields, and revealing the aesthetics of his poetic texts. This study relies on the analytical descriptive approach, when extrapolating, analyzing, and deconstructing poetic texts to determine the poet's linguistic styles. The study's conclusions were: The poet diversified in his writing style between vertical poetry in which he imitated the ancients, and used free verse style (al-Tafilah), And that his imagination indicates his rural upbringing, his intellectual, literary and poetic knowledge, and that nature was his first inspiration, and for this reason his images were characterized by excitement and novelty, which gave his texts excitement, suspense, verbal and moral adornment, in addition to his distinctive poetic music. And that he always tries to break free from restrictions, and reveal his emotional feelings without being fake or pretentious. He deviated from analogy, and made himself a linguistic dictionary, so we find in his poetry a lot of aural vocabulary, The present tense is often used by him to indicate the present and the future, and that he relied on words containing Madd letters; To give the text something of vocal softness and poetic lyricism, And that he follows the method of contradiction to astonish the reader, and create an emotional shock in his conscience, and that the poet Hassan Amer, with his texts and culture, is the opposite of the image of the modern Arab poet, who is distinguished by his wide knowledge of the ancient literary heritage and contemporary global culture.

Keywords: Arabic Language. Structuralism. Hassan Amer. Linguistic Structure. Contemporary Poetry.

الرموز المستخدمة

- بدون تاريخ الطبعة: د.ت.
- بدون الناشر (بدون دار نشر): د.ن.
- بدون مكان الطباعة (مدينة المطبعة): د.م.
- طبعة: ط.
- تحقيق: مح.
- سنة هجرية: هـ.
- سنة ميلادية: م.
- متوفَّى: ت.

التَّمهيد

قبل دراسة الشاعر حسن عامر، لابد من الوقوف على سيرته الذاتية، ونجاحاته، وكذلك التعريف بمصطلح البنية، والمرور على قواعد المنهج البنيوي، ثم الوقوف على نقده باستعراض أهم إيجابياته وسلبياته:

أولاً: السِّيرة الذاتية للشَّاعر حسن عامر

(حسن عامر) من مواليد قرية الحميدات في إحدى القرى التابعة لمركز إسنا جنوب محافظة الأقصر المصرية عام 1989م، تخرج في كلية الآداب قسم اللغة الإنجليزية وآدابها في جامعة جنوب الوادي بقنا، أما عن مؤلفاته، فقد كتب مجموعات شعرية عديدة، منها:

1. "أكتبُ بالدَّم الأسود": وهي مجموعة شعرية عن دار بردية للنشر والتوزيع عام 2017م.
2. "قيلولة الراعي": وهي مجموعة شعرية عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، عام 2020م.
3. كالذي جرَّبَ الطريق: وهي مجموعة شعرية عن دار فهرس للنشر والتوزيع عام 2021م.

وبالنسبة لنشاطاته الثقافية، فقد شارك في مناسبات عدة، منها:

- مهرجان (الشارقة للشعر العربي) في دولة الإمارات العربية المتحدة.
- مهرجان (أيام الدوسن الشعرية) بمناسبة ستينية استقلال الجزائر.
- مهرجان (كلام للشباب)، من قبل المركز الثقافي الإيطالي في القاهرة، والمفوضية الأوربية.

وكذلك شارك في الكثير من المهرجانات في مصر وخارجها، مثل: العراق، الإمارات، والجزائر.

وقد حصد **جوائز كثيرة**، منها:

1) جائزة (إبداع) في شعر الفصحى على مستوى الجامعات المصرية عن وزارة التعليم العالي عام 2012م.

2) تمَّ تكريمه في ملتقى الشباب العرب بحكومة الشارقة – دولة الإمارات العربية المتحدة عام 2014م.

3) جائزة بيت الشعر بالقاهرة عن أفضل ديوان شعر "أكتب بالدم الأسود" عام 2015م.

4) جائزة أمير الشعراء، المركز الثالث على مستوى الوطن العربي- أبو ظبي عام 2017م.

5) جائزة كتارا – شاعر الرسول – قطر – عن قصيدته "لأن يديكَ الضفتان" عام 2019م.

6) جائزة الدولة التشجيعية في الشعر عن ديوان "كالذي جرَّب الطريق" المجلس الأعلى للثقافة عام 2022م.

وقد نشرت له منصات الكترونية معروفة، مثل:

- مجلة الإذاعة والتلفزيون- مصر.
- مجلة القوافي – الشارقة /الإمارات العربية المتحدة.
- مجلة البيان الكويتية — الكويت.
- مجلة شاعر المليون – أبو ظبي/الإمارات العربية المتحدة.
- جريدة أخبار الأدب — مصر.
- جريدة القبس الكويتية- الكويت.
- جريدة الوجود المغاير — السودان.

- مجلة الثقافة الجديدة – مصر.

ثانياً: مصطلح البُنية

البنيوية منهجٌ جاء نتيجة لظهور مدرستي (كوبن هاجن) و (براغ) والتي اعتمدت في طريقتها على القواعد السوسيرية، فالبنيوية إحدى ترجمات المصطلح الذي أطلقه (رومان جاكبسون) عام 1121م[15]، ليصف به الأعمال النظرية التي تتناولها حلقات براغ اللغوية، كما أنها كانت نتاجاً للجهود التي سبقتهم، وهي جهود عالم اللسانيات الشهير (دي سوسير) في محاضراته عن الألسنية، حين هجر الدراسات اللغوية التي تناولت تاريخية اللغة، وراح يطالع على الدارسات التي تعنى بالوصفيَّة التي تقوم على النَّسق اللغوي**[16]**.

عرَّف (جان بياجيه) البنية باعتبارها نمطاً أو مجموعة من التحوُّلات تحت قيد من القواعد، والقوانين التي تحكم هذه التحولات، حيث أن من شأن هذه التحولات أن تظل قائمةً، وتزداد ثراء من خلال الدور الفعال الذي تقوم به التحوُّلات نفسها، من دون أن تقوم هذه التحوُّلات بالخروج عن حدود النسق، أو أن تستعين بأدوات خارجية، وباختصار فإن البنية تتشكل من ثلاث خصائص: (الكلية، التحولات الضبط الذَّاتي)[17].

والملاحظ على ما سبق ذكره أن "جان بياجيه" يفرق في مهام البنية في ما تنتقده، أو تهدف إليه، لذلك فهو يركز في التعريف على الهدف الذي يجمع فروع المعرفة في تحديد ماهية البنية في النص على أنه

15 الطيب دبة، *مبادئ اللسانية البنيوية*، (د.م.: دار القصبو، د.ت)، 191.

16 المصدر نفسه،191.

17 *جان بياجيه. البنيوية*. تر.بشير أوبريه وعارف منيمنة، (بيروت: منشورات عويدات، 1945)، 8.

سعيٌ إلى إظهار الجوهر الكامن، من خلال خلق بناءات تكتفي بنفسها [18]، والخصائص التي ضمنها تعريف (جان بياجيه) ثلاثة:

الخاصية الأولى: الكلية: وتعني تقيد عناصر البنية، وخضوعها إلى مبادئ وقوانين ترى المجموعة على أنها مجموعة، وتدرس الكل على أنه قطعة واحدة، وكتلة معرفة واحدة، وتنطلق البنيوية من هذه السمة إلى نقدها، من المسألة التي تقول بأن البنية تكتفي بنفسها كمنتج فكري، فالنص الأدبي –على سبيل المثال– هو بنية كاملة تتشكل من عناصر، ومن ثم هذه العناصر تتقيد لقواعد تركيبية تكمن دورها في أنها روابط تتراكم لتشيّد أجزاء جوهر النص الأدبي بعضه على بعض[19].

لذا فإن هذه الخاصية أنتجت لنا فكرة أن بنية النَّص لا تتألف، ولا تتشكل من عناصر خارج النص تكون مستقلة عن الكل، إنما هي تتشكل من عناصر تخضع تماماً إلى قوانين النَّمط والشَّكل.

الخاصية الثانية: التحولات البنيوية: تفسر هذه السمة تفسر المبادئ والقوانين الداخلية لأي تغيير بنيوي داخلي، والذي لا يبقى على ثبات لأنه دائم التحول**[20]**، وإن هذه الخاصية تشي بأن البنية لا يمكن أن تبقى ثابتة في حالة سكون، بل تعتريها تغييرات دائمة حسب ما تحتاجه البنية ضمن علاقاتها مع النسق والأنماط.

18 أحمد العشيري، *الاتجاهات النقدية والأدبية الحديثة*، (القاهرة، ميرث للنشر، 2003)، 54.

19 إبراهيم محمود، *النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك*، ط.1.، (بيروت: دار المسيرة، 2003)، 95.

20 محمود، *النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك*، 97.

الخاصية الثالثة: الضبط الذاتي للبنية: إن هذه السمة تعطي البنية القوة اللازمة على أن تحافظ على نسقها ووحدتها من خلال خضوع البنية على مبادئ وقوانين الكل.

أما موضوع البنيوية فهو اللغة واللسان البشري الذي يتفاوت في مستويات صياغته الكلام على اللغة نفسها، وهذه المستويات تتمثل في مستويات العناصر اللغوية.

البنيوية منهج ينظر إلى النحو والبلاغة والصرف والسياق وغيرها على أنها علامات إشارية ذات دلالة نفسية واجتماعية خاصة فـ "إذا كان سبيتزر قد جاوز البناء السطحي، متخذاً منه طريقاً إلى روح الكاتب وجوهر أسطورته، فإن جوليا كريستيفا J. Krestiva عملت– كذلك– على صوغ علم علامات تحليلي أو تحليل دلالي Semanalyse لا يتمحور فقط حول استنطاق مدلول اللغة، إنما يتوكأ على معطيات تستقيها من علم النفس التحليلي والرياضيات للقبض على النص كممارسة ذات تعبيرية هادفة، من خلال أبحاثها التي كتبتها... وربطها بين سياق النص ومكوناته تكشف عن أن "سيمياء اللغة تدور حول وحدات أسلوبية وسمات صرفية نحوية بلاغية، لتتوغل في المضمون النفسي والحضاري، مستنطقة الفوارق بين اختلاف الإشارات وتغايرية الأنماط الاجتماعية"[21] فرأت أن "مجموعة من التحديات الأسلوبية يمكن أن تكون وظيفتها ليس فقط التعبير عن هذه الخاصة النفسية أو تلك، بل التعبير بشكل أوسع عن هذا الشعور أو ذاك، أو عن ردة الفعل هذه أو تلك، أو حتى عن هذا الموقف أو ذاك، إن البناء الذي يجب تشييده، بما يتضمنه من مجموعتين متنافرتين (المجموعة اللغوية والمجموعة غير اللغوية)، ومن هيكلية من الجسور المتبادلة، إنما هو بناء بلا شك

21 فؤاد أبو منصور، *النقد البنيوي الحديث*، (بيروت: دار الجيل، 1985م)، 342.

واسع ودقيق. ولكن هذا ما نحاول غالباً القيام به، تجريبياً بالنسبة لنص معين، عندما نسعى إلى رؤية كيف أن ذلك الشيء يعبر عنه الأسلوب في مقطع من المقاطع"[22].

أما الشعرية أو الأدبية، فيقصد بها الوظيفة الشعرية "وأشهر تعريف أعطاه لها جاكبسون هو أنها، كما هو معروف "تسقط مبدأ المساواة في محور الانتقاء على محور التنسيق" وأنها تهدف إلى المرسلة من حيث هي مرسلة.

إن خصوصية الوظيفة الشعرية من هذا المنظور تكمن في قلب لعبة هذين المحورين، ولكن ليس بطريقة كاملة أو متوازية: إذ يستمر المحور النظمي في القيام بدوره التنظيمي والمكثف، ويستمر المحور الاستبدالي أيضاً، ولو جزئياً على الأقل، في تأمين دوره الانتقائي بطريقة إضافية. فإن جدلية التغيير والمماهاة، وبرنامج التسمية وتحديد المواضيع، ينتشران كذلك على محور تتابع العلاقات، وهي تكون عندها قابلة أحياناً للتحليل كلياً أو جزيئاً بواسطة مفردات الارتباطات الأسلوبية"[23].

ثالثاً: مجالات الرؤية النقدية

هذه النظرية ليست من ابتكار البنيوية في النقد، فجذورها قديمة، ولعلَّ من أبرز من سبق البنيوية على هذه المستويات هو (رومان انجاردن) والذي تناول في كتبه نظريات، وإن كانت نظريات بدائية لكنها أسَّست، ومهدت لدراسات أعمق، والنقد العربي الحديث لا يرى لغة النص الأدبي إلا من خلال مستويات لغوية مقسَّمة، لكل منها وظيفة جمالية خاصَّة له،ا وجانب أدبي وجمالي خاص، وهي كما يأتي[24]:

22 مولينه، *الأسلوبية*، 62.

23 المرجع السابق، 88.

24المصدر نفسه، 379.

1. المستوى الصوتي: يبدأ من رمزية الحروف ودلالتها الصوتية، دراسة كيانها الموسيقي.

2. المستوى الصرفي: أما هذا المستوى يتناول أبنية الجمل والكلمات، وما يطرأ عليها من تغيير في بنيتها الأصلية، وينطلق ليكشف جماليات وحدة المفردة.

3. المستوى المعجمي: ويدرس المستوى هذا المفردات، ومن حيث هي كيان خاص لمعرفة خصائصها التجريدية، والحسية، والحيوية، فيقوم بالبحث في دلالات المفردة داخل وخارج النص.

4. المستوى النحوي: ويدرس هذا المستوى من النقد العلاقة بين الكلمات والمفردات من حيث صناعة المعنى، فهو يرى النص كياناً واحداً، ويدرس طريقة تكوُّن التَّراكيب[25].

5. مستوى القول: يحلل تركيب الجملة الطويلة؛ لمعرفة خصائصها، بمعنى أنه يهتمُّ بعلاقة الجمل مع بعضها البعض، فيتعامل مع أكثر من جملة في وقت واحد[26].

6. المستوى الدلالي: يهتم هذا المستوى في دراسة حدود النص اللغوية وتفسيرها، من خلال محاولات الفهم المعجمي للنص ودلالة المفردات داخل النص الأدبي وخارجه، مما يجعله بحاجة إلى الاستعانة إلى العلوم الأخرى في التفسير، كالرجوع إلى علم النفس أو علم الاجتماع، وما إلى ذلك من العلوم الإنسانية التي تفسر ظواهر الشعور البشري.

25المصدر نفسه، 379.

26 محمود، *النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك*، 322.

7. المستوى الرمزي: يهتم بدراسة الدلالة من زاوية خاصة، أي: هو جزء صغير من المستوى الدلالي، لكنه لا يلتفت إلى كل المفردات، إنما يهتم بمفردات دون سواها، حسب تحوُّلها الأيدلوجي من ناحية المعنى.

رابعاً: قواعد المنهج البنيوي

يقوم المنهج البنيوي –كغيره من المناهج– على خطوات ثابتة، وقواعد ومبادئ مرسومة مسبقاً، والتي تشكِّل نظامه العام، فيعتمد عليها، ويبني من خلالها أصر التَّحليل الموضوعي، ضمن مستوياته التي رسمها ليستخلص روافد النص[27]، وهذه القواعد تتجلى في:

1. **تحديد البنية:** وهي أول خطوة يقوم بها الباحث في هذا المنهج، وتعني تحديد البني،ة والنظر إلى النموذج، ومعرفة شكل النص أو نوعه، فقد يكون شعراً، أو نثراً قصيراً، أو مسرحيةً، وما إلى ذلك، ما يمكن دراسته ككيان واحد، إلا الرواية والأسطورة التي يمكن تقسيم نصهما إلى سياقات.

2. **عزل البنية:** انقسم النقاد فيما بينهم في تحديد كيان النص من حيث ثنائية الخارج والداخل، فقد رأى البعض أن التحليل يجب أن يركز على داخل النص، دون الرجوع إلى مرجعيات النص الثقافية، والاجتماعية، والفكرية، والاقتصادية، وذهب قسم آخر إلى أن النص يُبنى على سياق علاقة الخارج مع الداخل، ولا يمكن قراءته إلا من خلال الرجوع إلى مرجعيات النص [28]، فحيث أن العمل الأدبي هو من روح الأديب، ومن بنات أفكاره التي تنشأ تحت تأثير الخارج، والداخل الواعي واللاواعي، لذلك لا يمكن فصل نصه عن عالمه وبيئته، لذا فإن التكوين الاجتماعي، والفكري،

27 بول نادي، *ما هو النقد*، تر. سلافة حجاري، ط.1.، (بيروت: سلسلة المائة كتاب، 1989)، 192.

28 عبد العزيز حمودة، *المرايا الحدبة من البنيوية إلى التفكيك*، (بيروت: سلسلة عالم المعرفة، د.ت.)، 213.

والعقدي، وحتى الأمراض النفسية والجسدية، والناس المحيطين للأديب، وعلائق الاطّلاع، يتسرب كلها بوعي منه، أو لا وعي، إلى نصه، ولكن رغم هذا لا يمكننا الركض وراء هذه المرجعيات لدراسة النص؛ إذ أنه لابد أن يكون النص مستقلاً أمام مرآة النَّقد، وأن هذا التأثر والتفاعل بين الخارج، والداخل لا يلغي جماليات النَّص، أو هفواته [29].

3. **تحليل البنية:** وهو أن يضع يده على الأبنية الدلالية الصُّغرى والكبرى، ويكشف عن المساحات التي تغطيها هذه الدلالات في النص، من خلال محاولة الإحاطة بكل القراءات المباشرة، وغير المباشرة التي تحتاج إلى تأويلات، فبعد الدخول إلى عالم المعاني الذي يشكل النص، وتأويله، وتخيله، يقوم الكاتب بتتبع المعنى أفقياً وعمودياً، وبهذا تتمَّ مناقشة العلاقة بين المفردات، والجمل، وثم السياقات، وهكذا نحيط النص من كل جوانبه[30].

4. **تركيب البنية:** بعد الإحاطة بالتحليل من كل جوانبه، وتفسير المعاني، ودراسة العلاقات العمودية والأفقية يأتي دور التركيب، حيث يتم في هذه المرحلة إعادة تجميع أجزاء النص، وعناصره التي كشفها التحليل، وفي ذلك ركز (ليفي ستراوس) على أهمية التَّحليل والتركيب، بقوله " إن البنيوية تريد أن تكون منهجاً علمياً دقيقاً، يدرس العلاقات القائمة بين العناصر"[31]، لذلك فالبنيوية بهذا التعريف تؤسس إلى منهج علمي دقيق من خلال تفكيك النص إلى أجزاء، ودراستها، وثم إعادتها بملامح أبهى مما كانت عليه.

---

29 جان ماري، *البنيوية*، تر. ميخائيل ابراهيم، (د.م.: د.ن.، 2003)، 47.

30 المصدر نفسه، 45.

31 صلاح فضل، *النظرية البنائية في النقد*، (بيروت: دار الآفاق الجديدة، 2002)،54.

خامساً: نقد المنهج البنيوي

للمنهج البنيوي إيجابيات وسلبيات، من **إيجابياته:** أن لهذا المنهج دور فعال في خلق القارئ الحذق، وصقل ثقافته بالتجربة والدربة، لهذا من الصعب أن يبقى القارئ مجرد هاو، لا يتقن فنون اللغة، مما يتطلب من القارئ أن يملك نظرة الأديب والناقد إلى النص[32]، وبهذا يقال بأن البنيوية ليست فلسفة، إنما هي طريقة في الرؤية، وهي منهج خاص في الرؤية، وأسلوب في التمعن في الوجود، وهي تنوير للفكر[33].

أما عن **سلبياته**، فيمكن قول الآتي:

- إن البنيوية –كما يتبين من لفظها– تهتم ببنية النص، وبيان جميع علاقاته التي تربط بين كياناته اللفظية والمادية، بهذا فهي تهمل الوحدة الموضوعية، ولا تعير اهتماماً لدوافع إبداعه[34].
- إن من أكبر عوائق هذا المنهج في الانتشار إهماله المعنى، أو المحتوى من خلال إحضار العالم الخارجي المؤثر بالنص، وأنه يعمل ضمن نظام مغلق لا يتأثر بالعالم الخارجي[35]، فمن خلال هذا الأسلوب تم تغطية العاطفة، وقتلها في النص.

---

32 عبد الرضا وفائق مصطفى، *في النقد العربي الحديث*، (بيروت: د.ن، 1986)، 184.

33 كمال أبوديب، *جلدية الخفاء والتجلي*، (بيروت، دار دار العلم للملايين، 1984)، 7.

34عمر حسن، *القيام في دائرة المنهج*، ط.1.، (الأردن، منشورات أمانة عمان، 2005)، 63.

35 سعد البازغي ومبيجان، *دليل الناقد الأدبي*، ط.2.، (القاهرة: المكرز الثقافي العربي، 2000)، 41.

- إن البنيوية تتناول النصوص الأدبية على أنها لغة، وهذا في الحقيقة لا يمثل الأدب، كما لو أن أحدهم يصف التمثال بالحجر، وينسى كل الجهد والإبداع والفن الذي رسم هذا التِّمثال، فاللغة ليست مادة النص الوحيدة[36].
- إن هذا المنهج يعجز عن تحديد جمال النص، والفروق الفردية بين النصوص المبدعة – بل–ويعجز عن التفريق بين النصوص الرديئة والجيدة.

36 بول نادي، *ما هو النقد*، 85.

الفصل الأول: الدراسة الصوتية لشعر حسن عامر

يتميز الشعر العربي عن شعر الشعوب الأخرى بما يميز لغته، فاللغة العربية لها قدرة على الإبداع في التعبير، واقتدار على الإيحاء، وبما يحمله صوت الحرف العربي من استيعاب أكثر الصور الفنية رقياً، أو امتداداً بما تمتاز به من تمايز في الدلالات في المعنى واللغة، والدراسة الصوتية لنص شاعر يحتاج إلى إدراك أهمية الصوت في الشعر، فالألفاظ لا تخرج اعتباطاً، وإنما ثمة موسيقى داخل كل لفظة، بل في كل حرف من حروف اللغة العربية، وكثيراً ما استثمر الأدباء من ناثرين وشعراء هذه الخاصية في الشعر حيث النغمة الموسيقية لكل كلمة، ومن هذا المبدأ جاءت الدراسة الصوتية لنصوص الشاعر حسن عامر، والتي لا سبيل لمعرفة دلالاتها الصوتية إلا بالبحث والتنقيب فيها.

يعرّف ابن جني اللغة بأنها " أصوات يعبِّر بها كلُّ قومٍ عن أغراضهم"[37] ويتضح منه جلياً أن قيمة الصوت تكمن في كشفه عن المعاني والدلالات، فالصَّوت هو أصغر وحدة لغوية، وما تحليله إلا اللبنة الأولى في تحليل النصوص لغوياً، فالصَّوت من أهم عناصر اللغة فهو أساسي في بناء هيكل الجملة، -بل- هيكلة الكلمة، وهذا الصَّوت مهمٌّ جداً في الشعر، الذي يعتمد على الإنشاد والغناء قديماً، وأما حديثاً فيعتمد على القراءة أيضاً، ولكن القراءة كذلك تعتمد على الإلقاء في داخل القارئ، وهو في العموم قائمٌ على قوَّة السمع ودقَّته، ورهافة الإحساس ورقته، ولهذا تقام المهرجانات والمنتديات الأدبية التي تدعو الناس إلى سماع الشعر من لسان الشاعر لا الناقل.

37ابن جني، *الخصائص*، تح.محمد النجار، ط.3، (بيروت: دار الهدى، د.ت)، 33.

النظام الصوتي هو نظام يتفرد عن سائر الأنظمة التي تتوقف عند الاتصالات اللغوية، والكلام عنه ليس إلا كلام عن تشابك النظام الصوتي مع غيره من الأنظمة اللغوية، والأسس الصوتية التي تلازم النصوص الأدبية التي يتم اختيارها ترتبط بالمخزونات الأسلوبية والبلاغيَّة، حيث أنها تدخل في عملية التكوين الصوتي في خلق اللغة المفهومة، وإظهار القيم الدّلالية في النصوص، ولهذا السبب إن الفاعلية الصوتية للجمل ليست بسيطة مثلما يتصوَّرها القارئ البسيط.

إن الحركية الصوتية ليست محصورة أو متقوقعة داخل الموسيقى وحدها، بل تتعدى إلى مجالات لا حصر لها من الصَّوائت والصوامت والحركات، وكذلك في الوزن الشعري أو الموسيقى الخارجية التي تمثل المجال الصوتي للشعر، فإن المجال الصوتي ليست مجرد صوت إنما يتدخل في أبسط أشكال المعنى وأعقدها، كما يصل إلى أعمق نقاط الأثر النفسي في النُّصوص، فالشاعر حين يتمكن من الانزياح الصوتي في شعره يخلق شعراً له حلاوة، ويستطيع أي شخص مهما بلغت أذنه من جهل تذوق إنسيابيته الشعرية، والإحساس بمرونة تحرك الحروف والجمل.

1.1. مفاهيم الدِّراسة الصوتية

هو علم الفونولوجيا الذي يعنى بالأصوات وإنتاجها في الجهاز النطقي وخصائصها الفيزيائية، وعلم الأصوات في اللغة يهتم بالجانب الصوتي فيها، ويأخذ هذا العلم على عاتقه أموراًكثيرة[38]، منها إحصاء الأصوات اللغوية وحصرها في أعداد وتصنيفها إلى نوعين:

38 ابن جني، *الخصائص*، تح.محمد النجار، ط.3.، (بيروت: دار الهدى، د.ت)، 33.

أولاً: أصوات أو حروف أصلية أو وحدات صوتية يطق عليها (فونيمات)، وتشمل على الأصوات الصامتة والأصوات الصائتة–الحركات، والفونيم: يطلق على اصغر وحدة صوتية ذات أثر في الدلالة، اي إذا حلت محل غيرها مع اتحاد السياق الصوتي وتغيرت الدلالة، واختلف المعنى، ويمكن أن نتصور ذلك اذا تتبعت سلسلة الكلمات الآتية: قال، قام، قات، قاس، قاء. ألا تلاحظ أن الصوت الأخير في كل كلمة منها هو الذي يتغير فيتغير معه المعنى؟

أما في : كَتَبَ، كُتِبَ، كُتُبْ، فنلاحظ أن التغير في الحركات يغير أيضاً في المعنى، إن هذه الفونيمات سواء على المستوى الصوامت أو الصوائت تمثل الهيكل الأساسي للغة ولذا يطلق عليها فونيمات أساسية وهناك فونيمات ثانوية تتمثل في العناصر الأدائية للأصوات بشقيها: الصامت والصائت، وفيما يأتي شرح لأهم مفاهيم الدراسة الصوتية:

1.1.1. الصوت

يأتي الصوت في المعاجم –ومنها معجم مقاييس اللغة– في باب (صات) فهو "جنس لكل ما وقع في أذن السامع"[39]، أما عند ابن جني فهو " عرض يخرج من النفس مستطيلاً حتى يعرض له في الحلق والفم والشفتين مقاطع تثنيه عن امتداده واستطالته، فيسمى المقطع العارض له حرفاً"[40].

39 ابن فارس، *مقاييس اللغة*، (د.م: دار الفكر، 1979)، 318.

40 ابن جني، *صناعة الإعراب*، تح. السقا وآخرون، (مصر: دار مصطفى البابلي، 1954)، 6.

ويتفق ابن سينا مع ابن جني، فهو يرى أن الصَّوت "سببه القريب تموج الهواء دفعة واحدة وبقوة وسرعة من أيّ سبب كان... والحرف هيئة للصوت عارضة له"[41].

وما سبق يبدو جلياً أن العلماء قديماً لم يقيموا حداً بين الصَّوت والحرف، أو أنهم لم يفرِّقوا بين الاثنين، ويعود ذلك أن مصطلح (الحرف) قديماً هو نفسه اليوم مصطلح (الصوت) حديثاً، إذاً الصوت هو عرض للنفس وإطلاق له، والحرف ما هو إلا شكل من أشكال الصو،ت ورسم لملامحه وهيئته، أما إبراهيم أنيس مع المحدثين الذين يرون بأن " الأصوات تنشأ من تذبذب الهواء، أما في الإنسان فالحنجرة مسؤولة عن إصدار الصوت، من خلال دفع النفس كي تتولد الاهتزازات والذبذبات، والتي تولد الصوت"[42].

1.1.2. الحرف

يرى صاحب مقاييس اللغة أن الحرف هو "حدّ الشيء، تقدير الشيء"[43] وهذا التعريف تعريف غامض لا مجال فيه للتأويل، أو استرسال معناه من خلال تحليل كلامه، لكن يسعفنا ابن جني حتى يقدم لنا توضيح هذا التعريف من خلال عبارة " سر صناعة الإعراب"[44] وهذا يعني أنه يشير إلى التلاقح الذي يحدث بين الصوت، والحرف مع الحرف، من ثم الكلمة مع الكلمة، فلهذا ما الحرف إلا حدّ الصوت، وطريق نحو الحصول عليه، وفيه الغاية الأولى فهو عند القدماء مرادف للصوت مثلما أشرنا، والمحدثون يتفق منهم الغالبية على أن الصوت ما هو إلا اهتزاز، ودرجة خاصة لهذا الاهتزاز، وما الحرف إلا تعبير ومرادف لهذا الاهتزاز.

---

41 ابن سينا، *أسباب حدوث الحروف*، تق.طه حسين، (القاهرة: الكليات الأزهرية، 1978)، 12.

42 إبراهيم أنيس، *الأصوات اللغوية*، (القاهر: مدرسة أنجلو المصرية، 1975)،90.

43 ابن فارس، *مقاييس اللغة*، 42\2.

44 ابن جني، *سر صناعة الإعراب*، 1\16.

1.1.3. المخرج

هو النقطة أو المرحلة التي تتولد وتنشأ من اعتراض عضوين نطقيين للهواء الذي يندفع من الرئتين مما يسفر إلى ضيق في مجراه، أو حتى سدِّه بالكامل لثوان، إذاً هو المرحلة أو النقطة التي يتم فيها قطع الهواء بالكامل، وهكذا حيث فإن الحروف تتشارك فيما بينها صفاتها إلا أنها تختلف بالمخارج، حيث أن لكلٍّ منها مخرج خاص به، وهو بيت الحرف ومكان انطلاقه[45].

1.1.4. الحيِّز

مكان لانطلاق الحرف لكنه أشمل من المخرج حيث أنَّه يضمُّ أكثر من حرف، أو يضم مجموعة كاملة من الحروف التي تتشابه في المخرج، ويحدِّد الحيز العضو الذي يكون مسؤولاً عن إطلاق الحرف.

1.1.5. المجرى

وهو طريق الصَّوت الذي يسلكه حتى يتحرر، ويصدر الاهتزاز الذي يتحول إلى شيء مسموع، إذاً يحتوي كلَّ المراحل الذي يمر به الصَّوت من الرِّئة إلى آخر الفم.

1.1.6. الموضع

هو الحيِّز الذي يظهر الصوت فيه واضحاً جلياً، أي: المكان الذي يضع الصوت فيه ثقله عليه، فهو النقطة التي تلتقي فيه الأعضاء المسؤولة عن الحرف، ولكن من غير أن نجد أثراً صوتياً.

45 ابن الجزري، *النشر في القراءات العشر* (د.م: مكتبة الخانجي، 1994)، 56.

1.1.7. المدرج

هو المنطقة التي تجمع بين مجموعة من المخارج الصَّوتية التي تولد الصوت.

1.1.8. الجهاز الصوتي

هو الجهاز المسؤول عن إصدار الصوت، ويتألف من أعضاء عدة لدى الإنسان، ومن دونها لا يمكنه إصدار أي صوت، بعض من هذه الأجهزة تكون بلا حراك أي: ثابتة، وأخرى تكون متحركة، وكل منها تقوم بوظيفة خاصة بها، ووظيفة عامة، أي أن النُّطق غالباً ما يكون وظيفة ثانوية، أو وظيفة رئيسية مع وظائف أخرى[46]، "وسبق قد أشرنا أن أعضاء النطق تقوم بوظائف أخرى لا ليست بذات صلة بالكلام، أو الصوت، وأن هذه الوظائف غالباً ما تكون بيولوجية في الدرجة الأولى، فالرئتان –على سبيل المثال– تدفعان بالدم إلى القلب، أما الوتران الصَّوتيان يعملان كحاجز لمنع الطعام من الدخول على المجرى التنفسي، مثل حالها: اللسان والأسنان يستخدمان لتحريك الطعام، وتسهيل هضمه، ومع هذا فإن أعضاء النطق تشكل ما يوصف نظام بيولوجي ثانوي، ثم بعد ذلك تطورت لتتكيف على إصدار الصوت، وخلق الكلام، ويصنف الصوت الكلامي وفق أعضاء النطق التي تنتج الصوت، والحالة التي تكون فيها عند إصدارها"[47]، وهي:

أ– الحجاب الحاجز: وهو يتألف من عضلة إرادية مسطحة تكون مستقرة داخل التجويف البطني، وعند انقباضها يتوسع الحجاب فيسحب الهواء من الخارج.

46 جون ليونز، *كتاب اللغة وعلم اللغة*، تر: مصطفى التوني، (مصر: دار النهضة العربية، 1987م)، 98.

47 المصدر السابق، 98.

ب- القصبة الهوائية: عبارة عن مجموعة من الحلقات الرنانة تكون فوق بعضها البعض، يكون مكانها بين الرئتين والحنجرة.

ت- الرئتان: وهو عضو تكون مهمته الأولى والأساسية في إجراء عملية التنفس، وفي الوقت نفسه يمثل الجزء الأهمّ في خلق الصوت من خلال احتوائه على الهواء.

ث- الحنجرة: تجويف

ج- اللوزتان الصوتيات

ح- لسان المزمار

خ- الحلق: تجويف أو فراغ يكون بين أقصى الحنك والحنجرة، مهمته يقوم بتضخيم الأصوات وترقيقها.

د- اللسان: كتلة عضلية تعتبر من أهم الأعضاء النطقية.

ذ- سقف الحنك: يقابل اللسان ويتصل به.

ر- الأسنان: من الأعضاء النطقية الثابتة.

ز- الشفتان: من الأعضاء المتحركة، حركتهما يساعد على تغيير اتجاه الهواء وقطعه.

س- التجويف الأنفي: فراغ يمر من خلاله الهواء، فهو يضخم الأصوات.

1.2. الصَّوائت والصَّوامت

تنتج الصوائت والصوامت من الهواء، والفرق بين الاثنين يكون من خلال معرفة انقطاع الهواء أو استمراره أو حتى انقطاعه الجزئي، وفيما يأتي توضيح لكل منهما:

الصوامت: وهو من المصطلحات التي اشتقت من الإغريقية، وحروفها تكون في طبيعتها صامتة وهادئة، ولا تنتج إلا بالاستعانة إلى غيرها [48] " وتنتج الصوامت من خلال تضييق، أو حد مؤقت لمجرى الهواء في وقت مروره في الفم، في حين تنتج الحركات من غير أي ضيق، أو سد لمجرى الهواء، والاختلاف الذي يكون بين الصوامت والحركات ليس مطلقاً، فثمة هناك أصوات تتوسط الحالة"[49]،، ولسنا في موقع الغوص والتعمق في التفاصيل الجزئية، ولكننا مررنا على هوامش علم الصوت، ولم نمض قدماً للتعمق، فليس غاية البحث ذلك.

والخلاصة أن الصوت الصامت: هو الصوت الذي يعرف بأنه المهموس الخافت، أو ذاك الصوت المهجور والذي يكون وجوده في نقطة ما، ثم ينقطع الهواء فجأة، ويكون هذا الانقطاع كلياً، على سبيل المثال: في (الباء)، أو جزئياً على سبيل المثال: في (الثاء) [50]،التراث العربي يعرف الصوامت من خلال مسميات أخرى من قبيل: الحبيس، والساكن، والأصل.

1.2.1. المخارج والصَّوامت عند العرب

إن العلماء والقدماء لم يتفقوا، ولم يجتمعوا على عدد الصوامت والمخارج، فالفراهيدي يرى أنها تقع في سبعة عشر مخرجاً، أما سيبويه ففي ستة عشر، وبعضهم يرى أنها تقع في أربعة عشر، أما المحدثون فيتفقون مع سيبويه على النَّحو الآتي[51]:

48 هنري فليش، *العربية الفصحى نحو بناء لغوي جديد*، (بيروت: مطبعة الكاتولوكية، 1966)، 19.

49 جون ليونز، *كتاب اللغة وعلم اللغة*، 103.

50 محمود السعران، *علم اللغة مقدمة للقارئ العربي*، (د.م: دار الفكر، 1997)، ص 142.

51 رمضان عبد النواب، *مدخل إلى علم اللغة ومنهب البحث*،(القاهرة، مكتب الخانجي، 1985)، 46.

1) أدنى الحلق: يكون مخرجه من الغين والخاء.

2) أدنى حافة اللسان: يكون اللام وحدها.

3) أقصى الحلق: يكون مخرجه من الهاء والهمزة.

4) أقصى اللسان: يكون في القاف وحدها.

5) أقصى اللسان: يكون في الكاف وحدها.

6) أول حافة اللسان: يكون في الضاد وحدها.

7) الثوي الأسناني: يكون في الصاد والزاي، والسين.

8) الخياشم: يكون في النون والميم وحدهما.

9) الشفوي: يكون في الواو وحدها.

10) طرف اللسان: يكون في النون وحدها.

11) فوق الثنايا وطرف اللسان: يكون في الراء وحدها.

12) اللساني الأسناني، يكون في الذال والثاء، والضاد.

13) المخرج النطعي: يكون في الطاء والدال والتاء.

14) من الثنايا العلوية وباطن الشفة السفلية: يكون في الفاء وحدها.

15) وسط الحلق: يكون مخرجه من الحاء والعين.

16) وسط اللسان: يكون في الحاء والشين، والياء عند سكونها.

هذه هي المخارج التي اتفق عليها النحاة المحدثون وسيبويه، أما الآخرون فقد اتفقوا مع الفراهيدي فخصَّصوا مخرجاً لحروف المد، يعرف بهم[52].

صفات الحروف الصوامت: اتفق العلماء في صفات الصوامت فحصروها ضمن ثمانية عشر، وهذا العدد قابل للزيادة أو النقصان عند بعضهم:

أ- **الحروف التي لها ضد**: الجهر: يعرفه سيبويه بأنه " حرف أشبع الاعتماد في موضعه، ومنع النفس أن يجري معه"[53]، وفي الوقت ذاته قد تطرق إلى تعريف الجهر (ابن يعيش) ولم يخالف فيه سيبويه حيث قال "منع النفس أن يجري معه"[54] فهو يقع في كل ما يكون مشبعاً وكاملاً صوتياً، وفيه قوة ووضوح، يبدأ من أسفل الحجرة ويضغط الهواء حتى ينطلق، وتسمى أصواته بالأصوات المهجورة، وتقع في (الزاي والظاء والعين، الهمزة، الغين، اللام الدال والنون والباء والجيم، والضاد والميم والراء).

ب- الهمس: تطرق إلى تعريفه ابن جني، ورأى أنه صوت يجري مع الهواء، بمعنى آخر أنهما يجريان معًا، وهكذا فهو يخالف المهجور حيث كان ينشأ من انقطاع الهواء، بينما هو ينشأ مع الاستمرار مع الهواء، ويقد اجتمعت حروفه في جملة واحدة وهي (سكت حثه شخص)[55].

ت- الشدة: يرى فيه سيبويه في الكتاب بأنه الحرف الذي يعارض ويمنع الصوت من أن يجري فيه، وقد جمعها في جملة واحدة وهي:(أجدك قطبت).

---

52 المصدر نفسه.

53 سيبويه، *الكتاب*، تح. عبد السلام هارون، (مصر:د.ن.، 1995)، 434.

54 ابن يعيش، *شرح المفصل*، (مصر: د.ن، د.)، 128.

55 ابن جني، *سر صناعة الإعراب*، 435.

ث- الرخاوة: يكون في حالة جريان الصوت مع الحرف إذ لا يسد فيه مجرى الهواء، إنما يكون مسدوداً جزئيا، وهي في الحروف: (الشين والخاء والسين، الغين، والهاء الزاي والحاء والضاد والطاء فالضاد والصاد، الظاء).

ج- الإطباق: هو أن يرتفع اللسان نحو الأعلى متجهاً إلى أعلى الحنك وينطبق، ويقع على أربعة: (الصاد والطاء والظاء والضاد) [56].

ح- الانفتاح: يحدث فيه افتراق بين اللسان والحنك، وهو في خمسة أحرف: (الطاء والصاد والقاف، فالخاء الغين)

خ- الاستفال: يحدث فيه خفض مؤخرة اللسان من الحنك.

د- الإذلاق: فيه يخرج الحرف بين طرف اللسان والشفة، وهو على ستة أحرف: (والباء الراء والفاء والميم والنون واللام).

ذ- الإصمات: ويكون في جميع الحروف، ما عدا الحروف الذلقية التي أشرنا عليها في النقطة أعلاها.

- الحروف التي ليس لها ضد[57]:

أ- القلقلة: تقع في جملة (قطب جد) على رأي سيبويه.

ب- الانحراف: يحدث في (اللام) وهو انحرافه.

ت- الصَّفير: يحدث في (الصاد والسين والزاي).

ث- التكرير: تختص في حرف الراء.

---

56 المصدر نفسه، 435.

57 مصطفى، حركات. *الصوتيات والفونولوجيا*، (الجزائر، دار الآفاق، د.ت.) 92.

ج- اللين: يقع على ثلاث أحرف: (الياء والواو والألف).

ح- التفشِّي: يقع في الشين.

خ- الاستطالة: يقع في الضاد

د- الغنة: ويقع في (الميم والنون)، في حالة واحدة وهي التشديد.

1.2.2. الصَّوائت

وهي حركات طويلة أو قصيرة، يتميز عن سائر الحروف في طريقة نطقها، ففيها يكون الهواء حراً حيث يمرُّ من الأجهزة النطقية بكل انزياح دون عائق يعيق[58]، فهي إذاً في تعريف عام: مرور الهواء دون أي اعتراض أو معترض، ومن غير أن يحدث احتكاك للهواء مع شيء ليصدر من هذا الاحتكاك نغماً، وللصوائت أنواع:

أ- **الصوائت الثابتة:** ويقصد بها تلك الحركات التي لا يتم الاستغناء عنها لتغير التركيب، إنما تكون ثابتة في بنية الكلمة، نحو أواخر المفردات، وعلى وجه التحديد فإنه المقصد منه هو الأبنية الثابتة المبنية كالفعل الماضي -على سبيل المثال- والضمائر، وأسماء الإشارة، وكذلك الأسماء الموصولة... وتضم كل الحركات التي لا تفارق حروف المباني.

ب- **الصوائت المتغيرة:** تنتج عن الحركات القصيرة من الحدث الإعرابي، وكذلك حين يكون الحرف ذا حركة طويلة نحو: (الواو والياء والألف)، ليدل على الوظيفة النحوية، وهو معنى إضافي.

58 المرجع السابق، 49.

ت- **أشباه الصوائت:** إن العلماء لا يتفقون ولا يجتمعون على تعريفها، فمن العلماء من يعطي لها وظيفة واحدة: وهي وظيفة الفونيم، ومنهم من يرى وظيفتها تتابع للمصوتات، ومن العلماء كذلك من يراها نصف صائت، وهي نحو (أو، أي)[59].

1.2.3. دلالة الصَّوائت في شعر (حسن عامر)

الصوائت تعد من الأقوى الحروف على السَّمع، لذلك فلها أثر كبير في صناعة الانزياح، وخلق الجمال، وفي شعر حسن عامر، نجد أنواعاً من الصوائت:

أ- الصوائت القصيرة

تقوم هذه الصوائت في العديد من الوظائف في لغة الشاعر، فعلى المستوى الضيق يمثل صوت الحرف فيصوّته، وعلى المستوى العام يقوم بدور الفونيم الذي يرسم الملامح الأولى للمعاني، وعند دراسة شعر حسن عامر نجد وفرة وكثافة في استخدام هذا النوع من الصَّوت، وهو يجيد استخدامه إجادة رائعة، ما ينم عن حذاقة وبراعة في استخدام اللغة وجائت على النحو الآتي:

(**الكسرة**) فقد وردت في شعره قصيرةً على المرتبة الأولى بنسبة (41%) وهذه النسبة هي من مجموع حركات الصَّوائت، لذا فإن للكسرة دلالات كثيرة، ولكن أهم ما أراد منها الشاعر هو الوصول إلى الرقة واللين، والضعف، هذا هو أسلوب حسن عامر، وقد دارت معاني شعره على طول دواوينه بين هذه النقاط بنسبة عالية، فهو شاعر صوفي وجودي، سجين التأمل في الوجود الهائل، فلا يقف عند معاني الحياة هذه، بل يحلق نحو سمائه الخاصة، تلك الصوفية التي تنبعث منه دلالات عميقة في الحب، وإشارات خاصة لا

59 مصطفى حركات، *الأصوات اللغوية*، (مصر:مكتبة أنجلو، 1975)، 172.

يفهمها إلا من يغرق في الملكوت، حتى لكأنه يقف على زاوية من القصيدة تائها في ما يريد، وغارقاً في تساؤلاته المعتادة.

(**الفتحة**) وبنسبة لا تقل عن (40%) مقارنة ببقية الصوائت القصيرة، والفتحة في الأصل لا تعد من الحروف الحلقية، لذلك عندما ينطقها القارئ يرتفع لسانه أقصى الحلق، لهذا السبب يلجأ إليها الشاعر ليضيف قوة صوتية على شعره، وخفة في النطق وإن لم يشعر القارئ بذلك لكنه يستلطفه سماعياً، ذلك لأنه لا يمر بمراحل القطع أو الذبذبة العالية أو المنخفضة جداً.

وجاءت (**الضَّمَّة**) بنسب قليلة مقارنة ببقية الصوائت، فكان يريد منها الشاعر، دلالات خاصة في مواضيع خاصة، يشير طالباً من معانيه الشموخ والعلو، وشجن صوتي وفخامة عالية فريد، رغم قلته.

ب- الصَّوائت الطويلة

الألف: نجد هيمنتها على بقية الصوائت الطويلة فتأتي بالدرجة الأولى عند دراسة شعر حسن عامر يلجأ إلى هذا الصوت؛ لأنه أكثر الأصوات التي يمكنها المدّ والمطّ، وهذا ما يحتاجه الشاعر ويستدعيه مقام معانيه، فالحالة التي يعيشها من وجودية متأملة بحاجة إلى الكثير من إطالة النفس، والوقوف عند صوت واحد، ما يجعله يحلق ويتحرر تماماً عن أيِّ قيد، فتراه يباشر في المطالع مطالع قصائده بأبيات عميقة فلسفية يضع كل ثقله عليها، إلى حدّ إذا قرأها فيلسوف تعجَّب، وإذا قرأها الإنسان العادي اندهش.

الياء: إن الياء خلقت لتشكيل مفاصل البينة، فهي تعتبر مفصل الحركة الذي من خلاله يمكن للقصيدة أن تتحرك كيف ما يشاء، فهي تتواجد في الأماكن التي يحتاج فيها النَّص إل شيء من الحركة، وغالباً

ما تكون في نهايات الأبيات، ولهذا فإننا أينما وجدنا قصيدة تكثر فيها الحركة، وتعطي مرونة للقارئ وجدنا وفرة لهذا النوع.

1.2.4. المقاطع الصَّوتية

المقطع الصوتي يعتبر أصغر وحدة في بنية الكلمة توظفها اللغة وترتبها لرسم ملامح الكلمة، وتوجه النص نحو معناه، فهي تعتبر عملية نطقية صغيرة.

أشكال المقاطع:

أ- صامت وحركة (ص س + ص ل ق ن) وهو قصير.

ب- صامت ثم حركة طويلة (ص س + ص ل ق).

ت- صامت وحركة قصيرة (ض ش+ ص س + صلق + ص س) متوسط الطول.

ث- صامت وحركة طويلة (ص ض+ ص س+ ص ل ط + ص س) طويل.

ج- صامتين وحركة قصيرة (ص ض+ ص ش + ص ل ق).

1.3. النَّبْر

إن النبر يقع تحت مسمى علم الفونولوجي، فهو يقوم بدراسة التشكيلات الصوتية، وطريقة نظم هذه التشكيلات في لغة ما، معتبرًا في دراسته طريقة لفظ أهل اللغة هذه الأصوات، فهي تعتبر دراسة حيَّة للغة من حيث هي حاضرة بين الناس، فهي لا تعي الرسومات قدر ما تهتم بالموجات والترددات التي تكون محمولة حرَّة في الهواء، وذلك قبل وصولها إلى الأذن، وبعد انطلاقها من العضو المرسل، ولا شكَّ أن الصوت لا يقارن

بغيره، فلكل منه طاقة خاصة، كذلك لكل صوت جهد خاص، يبذله المصدر حتى يصدره، ومن ثم فهو يتأثر في كل شيء يحيط بالمصدر أو الناقل.

1.3.1. مفهوم النَّبر وأنواعه

مفهوم النبر: إن النبر في اللغة مشتق من (نبرت بالشيء أو رفعته)، وكذلك يقصد به الارتفاع؛ لهذا سمي أماكن الخطاب بالمنبر، فنقول فيها نعتلي المنابر، وهو ارتفاع الصَّوت في الكلام[60]، وهو نشاط صوتي ينتج عنه بروز لمقطع ما، أو صوت ما يقوم به المتكلم، ويريد منه إبراز الصوت، أو شدّ انتباه القارئ، وله دلالات أبعد كذلك، فهو " الضغط على مقطع من كلِّ كلمة من الجملة، إذ يجعله المتكلم واضحاً وبارزاً في السَّمع مما عداه من غيره من مقاطع الجملة أو الكلمة"[61].

أنواع النبر: إن النبر لها مواضع خاصة في اللغة، وللقرآن نبر خاصة وثابتة دون سائر الكتب، وإليه قد أشار الباحثين، ذلك لأن اللغة العربية في أساسها تبنى على قواعد ثابتة، لهذا السبب فإن الشعور بالكلمة وطريقة خلق أصواتها لا تختلف عن شخص وآخر، فتبقى مواضع النبر ثابتاً إلى حد ما، وقد قسمها العلماء في العربية إلى نوعين أساسيين، وهي:

أ- النبر الأولي: ويكون في المقطع الأخير من الكلمة المرادة.

ب- النبر الثانوي: يكون في المفردة التي تتألف من مقطعين أو ما يزيد.

60 ابن منظور، *لسان العرب*، (بيروت، دار الصادر، 1994)، 5\189.

61 رمضان عبد النواب، *مدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي*، (القاهرة، مكتبة الخانجي، د.ت.)، 106.

1.3.2. أنواع النَّبر في شعر حسن عامر

النبر نشاط ذاتي يتعلق بالمتكلِّم نفسه، ينتج عن هذا النشاط إبراز مقطع، وتميزه دون مقاطع أخرى، ضمن بيئة خاصة معينة، فتتعلق بتفاعلات رفع وخفض في الصوت، تكون غالباً نتيجة لضغط الصوت أو إفلاته، يؤدي إلى شحن النص بمعاني إضافية وزيادة الشعور في كلمات خاصة، يريد منها المتكلم مأرباً خاصَّاً يحتاجه في الوصول إلى معناه المطلوب، وإن شاعرنا يعتمد على المعنى في خلق النبر؛ لأنها بوابته وغايته، نرى ذلك في قوله [62]:

هل قالَ للنَّدم القاسي

أرقْ جَسدي

ويا بقاياي سميني ضحيته

نرى (**قا**) في أماكن ثلاث، وهو يمثل المقطع المفتوح، وقد وردت في (**قال، بقايا، القاسي**)، نرى أن الشاعر يعتمد على تصدير النَّبر ذات المقطع المفتوح من خلال اعتماده على قوة القاف التي تعطي ضخامة للصوت، ومن ثم يلجأ إلى تكرار المقطع المفتوح حيث يساعد على إمكانية الشعور بالاستعلاء، والكبرياء الذي يريده الشاعر من نصه من خلال المعنى، والشاعر وإن كان الضعيف الذي يشتكي من الحياة، والضحية نفسها، لكنه لا يحمل روح المستسلم، فيظهر قوته في الكلام من خلال معانيه وتراكيبه كأنه بذلك يستهزئ بالواقع، ومثل سابقتها يقول[63]:

---

62 حسن عامر، *كالذي جرب الطريق*، 27.

63 حسن عامر، *كالذي جرب الطريق*، 18.

كأنِّي على النَّار الأخيرة ساهرٌ

أنادي

كأنَّ الرِّيح ألقَتْ لجامَها

يعتمد الشاعر على المقطع المفتوح (نا، جا، سا) في المفردات (النار، ساهرة، أنادي، لجامها)، بهذا فهو يركز على المقطع المفتوح من خلال تكراره، إن الشاعر يعود إلى هذا الأسلوب طالباً من مقاطعه المفتوحة قدرتها على مد الكلام، وإطالة نفسه معتمداً على الإلقاء في ذلك، والذي يميز هذا الأسلوب أنه يعطي الجملة الليونة التي يحتاجها في نصه ومعانيه.

إن الشاعر حسن عامر يجسد أشكال النبر كلها في شعره، وقد وجدت أنه يجسد الشكل الخامس من النبر ذلك لاعتماده على شعر التفعيلة التي في الأساس يغلب على نهاياته السكون، فعلى سبيل المثال قوله [64]:

أقول الذي فضَّ أختامَه البسطاءُ

الذي جردته المياهْ

أنقيهِ من شبهة الآخرين

وأمنحهُ شمسه وضحاهْ

وأتركه ساخناً للشفاهْ

64 حسن عامر، *كالذي جرب الطريق*، 69.

هذا الشكل من النبر موجود وبكثرة في ديوانيَ الشاعر، وهذا ما يكثر وجوده في الشعر العربي الحر، أي: قصيدة التفعيلة، فهي في أساس نشأتها اعتمدت على تسكين الآخر كهوية خاصة بها.

1.4. التنغيم

هو اختفاء الحرف وراء النطق، من ينغم نغماً فهو " جرس الكلمة وحسن الصوت في القراءة وغيرها"[65]، أما اصطلاحاً فمتفق على أنه: ارتفاع في الصوت أو انخفاض خلال الاستمرار الكلام [66]، فهو أحد سمات الأداء الذي لا بدَّ من وجوده في أية لغة، إذاً هو تتابع الدَّرجات واختلافها.

1.4.1. أنواع التنغيم

يقسمه العلماء على وجهين وهما:

أ- وجه الشكل: يحدد من مقطع الأخير الذي تقع فيه النبرة، وهو يقسم إلى:

1- النغمة الهابطة: تكون في المقطع النبري الأخير.

2- النغمة الصَّاعدة: نفس الأولى إلا أنها صاعدة.

ب- وجه المدى: يحدد من علو النغمة وانخفاضها وتنقسم إلى:

1- الواسعة: علوّ الصوت

2- الضيقة: انخفاض الصوت.

3- المتوسطة: بين الحالتين الأولى والثانية.

---

65 الرازي، *مختار الصحاح*، (لبنان: مكتبة المعاجم، 1986)، 297.

66 تمام حسان، *مناهج البحث في اللغة*، (د.م.: دار البيضاء، 1986)، 164.

1.4.2. أنواع النغم في شعر (حسن عامر)

إن أيَّ نص أدبي لا بدَّ له أن يملك ملامح موسيقية خاصة، والتنغيم من أهم الملامح التي تحدد هوية الموسيقى في النص الشعري، سيما والشعر يعتمد اعتماداً كبيراً على الإلقاء الذي يعتمد فنَّ التَّلاعب بدرجات الصوت، وتقديم النص تقديماً منبرياً، ولهذا فإن الإلقاء عادة ما يجبر الشاعر على استخدامات لغوية كثيرة لها دلالات صوتية ورمزية، فالتنغيم فن في الإبقاء من خلاله يتلقى السَّامع أثر النص، أي: التنغيم يقوي الروابط بين الملقي والمتلقي، أما حسن عامر فنرى التنغيم لديه في قوله [67]:

أنتِ مثلَ الرِّمال جسمك سالا يا قطيعاً من الظِّباء الكُسالى

أنت لما لمست صخرةَ روحي مال غصنٌ وقال للنَّهر: ما لا...

في شذاكِ البعيد أسرفتُ حتى أجلَّ العطرُ نفسَه واستقالا

يستخدم نغمة متوسطة في (أنت مثل الرمال، أنت لما، في شداك) ينشأ قطع جزئي للكلام في هذه الجمل، وفي الأبيات عموماً، فالشَّاعر يعتمد على وضع نقاط للتنغيم، وكأن الشاعر يريد أن يخلق بذلك موجات صوتية يصل من خلالها إلى الأثر الصوتي من خلال أذن المتلقي، ومن ثم يلجأ إلى النغمة هابطة (الظباء الكسالى، مالا، استقالا) فالشاعر من خلال الهبوط يريد الإشارة إلى انتهاء البيت وقفله إياه، حسن عامر يسلك أسلوب الإعلاء درجة الصوت، وهبوطها وعدم الاستقرار في النغم ليصل معناه الوجودي إلى القارئ.

67 *حسن عامر، كالذي جرب الطريق*، 76.

1.5. الموسيقى في شعر حسن عامر

إن أهم ما يميز الشعر كما قلنا عن فنون القول الأخرى هي الموسيقى التي تتشكل من طبيعة التقطيع المنتظم المتساوي، في شطري البيت، عبر التقطيع التفعيلي[68]، وهو ما يشكّل إيقاعاً منتظماً على طول القصيدة، فالإيقاع يُمثّل عنصراً أساسيّاً في التجربة الشعرية ، فهو مشكّلها، ومن دون هذا الإيقاع يفقد الشعر عنصراً جوهرياً، وإذا كان الإيقاع في مفهومه الاصطلاحي هو " اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء"[69]، فهو يعتمد بالدرجة الأساس على الحركة وفق ترتيب زمني، وهو ما يُعرف بالبحور الخليلية، وكذلك هناك إيقاع النبر أو التكثيف الذي يُعاد فيه أصوات بعينها دون سواها، وغيرها من أنواع الإيقاع.

وإذا كان الوزن هو إيقاع منتظم، فهو يشكل مع القافية الموسيقى الخارجية، معنى هذا أن الموسيقى ستتنوع بتنوّع الإيقاع الناشئ من التغير الحاصل في حركة الترديد التفعيلي، والتشكيلات المتعددة للبحر الواحد، من خلال الزحافات والعلل التي تتغير بتغير الحالة الشعورية للشاعر، واختلافها من تجربة لأخرى[70]، من هذا فلا توجد إيقاعات متشابهة، لهذا تنشأ عنها موسيقى ذات أنغامٍ متنوّعة، من خلال الوزن والقافية.

كما تُعدُّ الموسيقى من أهم السمات الفارقة للشعر، والتي تميزه عن الفنون القولية الأخرى، فهو من دون الموسيقى يبقى كلاماً نثرياً، وهذه الموسيقى نابعة من التشكيل والبنيات التركيبية للجملة[71] من

68 إبراهيم أنيس، *موسيقى الشعر*، ط.2، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة لجنة البيان العربي، 1952م)، 16.

69 جميل صليبا، *المعجم الفلسفي*، د. ط، (بيروت/لبنان: دار الكتاب اللبناني، 1992م)، 185.

70 إبراهيم أنيس، *موسيقى الشعر*، 375.

71 جابر عصفور، مفهوم الشعر، ط5، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995م)، 302.

خلال توالي الحركات والسكنات بالتتابع، وقد أشار النقّاد من قبل إلى أهمية الصوت، فالجاحظ، يشير إلى أهمية الصوت بقوله إنه: " آلة اللفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع وبه يوجد التأليف"[72].

1.5.1. القافية

ركنٌ مهمٌّ في الشِّعر العربي، وعنصر جمالي لا يمكن أن يفارقه الشعر العمودي، ووسيلة لها خصوصيتها في صناعة موسيقى الشعر وجمالها، لما تملكه القافية من جمال في التماثل الصوتي، وقد اشتقت القافية من (قفو)، وهو الاستقصاء والاقتفاء نحو قول العرب: (قفوتُ فلاناً) حين تبعه[73]، والعلماء في اختلاف فيما بينهم من ناحية تحديد ملامح القافية، أي: حدودها، فهذا هو الفراهيدي يعرف أنها "الساكنان اللذان في نهاية البيت مع ما بينهما من الحروف المتحركة الذي قبل الساكن الأول"[74]، والأخفش يتطرق إلى تعريف مخالف، حيث يرى أنها الكلمة الأخيرة من البيت الشعري[75]، إن الشاعر حسن عامر كثير الكتابة في الشعر الحر (التفعيلة) حيث يستغني عن القافية أحياناً كثيرة، ويعدد فيها أحياناً أخرى، ولكنه كذلك لا يترك الشعر العمودي، وحين يكتبه يركز على القافية ويحبكها حبكاً رصينا من الناحية الموسيقية، إلى حد أنه لا يترك مجالاً للتلاعب بالقافية، فلا يمكن استبدالها أو تغييرها بسبب قوة الحبك عنده، فهو يبني على قافيته، أي: تكون القافية أساس البيت، والمعنى يدور حولها، وقد غلبت على قوافي الشاعر حسن عامر الجدة، والحداثة،

---

72 عمرو بن بحر بن محبوب الكناني بالولاء، الليثي، أبو عثمان، الجاحظ، *البيان والتبيين*، تح: عبد السلام هارون، ط.7، (القاهرة: مكتبة الخانجي، 1998م)، 79/1.

73 ابن منظور، *لسان العرب*،(بيروت، دار الصادر،د.ت)، 15\194.

74 محمود السمان، *العروض القديم أوزان الشعر العربي وقوافيه، ط.*2، (د.م: دار المعارف، 1986)، 215.

75 محمد ابن فلاح المطيري، *القواعد العروضية وأحكام القافية العربية*، تق. سعد بنن عبد العزيز مصلوح و عبد اللطيف بن محمد الخطيب، ط.1، (الكويت: مكتبة أهل الأثر، 2004)، 103.

والابتكار، حتى لكأنه استعان بالشعر القديم في موسيقاه، وبالحديث في معانيها، كما في قصيدة "مقام الوحشة"[76]:

كأنِّي قطفتُ الحبَّ قبل أوانه فجرّبت من سحر العيون سهامَها

أمرُّ على الدُّنيا بقلبِ سحابةٍ على الرِّيح محمولاً أخافُ انعدامَها

ألوِّحُ للماضين من شُرفة الأسى وأطوي صَحارى لا أعدُّ خيامَها

نلاحظ هاء الوصل، مع ألف الإطلاق مع ميم الروي، هذه ثلاثية موسيقية تلازم القافية من أول بيت حتى نهاية القصيدة، فهذه الثلاثية أعطت القافية قوة صوتية تشبه قوة اللزوميات القديمة، فمن خلالها يطلب معانيه، أما بنايته متشابكة ومترابطة تماما مع البيت نحو (خيامها) التي ترتبط ب (صحارى)، وكذلك ترتبط (انعدامها) مع (الدنيا)، وترتبط (سهامها) مع (العيون)، رغم أن السهم وانطلاقه صورة قديمة تحسب نقطة على الشاعر بأنه استعار صورة شعرية متهالكة، ومشتركة مع آلاف الأبيات الشعرية القديمة؛ لأن الأدب العربي مكتظ بهذه الصورة النمطية للحب، ومثال آخر على قافيته قصيدته "نرد" [77]:

أقلِّبُ في يد اللاشيّ نردي أنا كلَّ احتمال ليسَ يُجدي

لقد حدَّقتُ في المعنى طويلاً ولامستُ الحقيقةَ دون قصدي

وكنت على الأسى أنفقت روحي فماذا بعدُ للأشياءِ عندي؟

نرى حسن عامر لا يطلب التصدير لغاية شعرية، فهو حينما استغنى عن تصديره للقافية، فقد لجأ إلى تقوية السبك سبكاً، وتقوية الدراما، والعلاقة بين دلالات البيت، حد أنه لا يمكن كسر هذه العلاقة،

76 *حسن عامر، كالذي جرب الطريق*، 13.

77 *حسن عامر، كالذي جرب الطريق*، 19.

فإننا لو أردنا على سبيل المثال استبدال (نرد) القافية فلن نجد مفردة تستوفي المعنى مثل ما تقوم به هذه الكلمة، وحتى لو وجدنا فإننا لن نحصل على القوة الموجودة في البيت من خلال القافية.

على العموم، فإن الشاعر حسن عامر لا يكتب الشعر العمودي كثيراً، فهو مقلّ في هذا النوع، ومكثر من قصيدة التفعيلة التي يتحرر فيها في كثير من الأحيان عن القافية تمام التحرر، وأحياناً يأتي ببيتين ثم يغيرها، أو يستغني عنها فهي خجولة عنده.

1.5.2. التَّصدير

"رد العجز على الصدر"[78]، وهو أن يلتقي الشَّطر الأول مع الشطر الثاني من خلال مشتركات لفظية أو معنوية، فتكون المفردة تلك تكراراً من خلال اللفظ، أو تكراراً من خلال المعنى، أو نجد في البيت مفردتين مختلفتين تحملان المعنى نفسه، وهذا الأسلوب يعتبر من أهم الأساليب الشعرية الحديثة، ويأتي في الشعر العربي على ثلاثة أوجه[79] وهي:

1. موافقة أول كلمة من الشطر الأول آخر كلمة من الشطر الثاني.
2. موافقة المصراعين.
3. موافقة آخر كلمة من البيت بعضاً من الشطر الأول.

إن (حسن عامر) يقوم بتوظيف التَّصدير في شعره، ويستغل هذا الأول في تقوية الرابط بين الأشطر، فهو يجيد هذا الأسلوب أو وكأنه يختص به اختصاصاً، ويلجأ إلى إظهار قوته فيه من خلال بابين، الأول

78 ابن الأثير، *كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والكاتب*، تح.نوري حمودي القيسي، (العراق: منشورات جامعة الموصل، 1986)،141.
79 عبد نور داوود، *الإيقاع في شعر الجواهري*، (الكوفة:جامعة الكوفة، أطروحة دكتوراه،2008)، 245.

يفتح لنفسه باب الوحدة الموضوعية التي من خلالها يقوي الروابط والعلاقات الدلالية، والثاني هو الاندهاش الذي يرسم على وجه القارئ حين يرى العلاقة بين المفردات، ويشعر بأن الشاعر يسوق به نحو نهاية غير متوقعة لكنها متصلةً اتصالاً قوياً مع القافية، فهو يسلك مسلكاً يكون فيه طالباً للدراما، والسبك الذي فيه أسلوب التَّشويق والدَّهشة، وبعده المفاجأة كما في قوله[80]:

فهل ضائعٌ في الرّيح صوتي أم انحنى على لغةٍ بيضاءَ يلعق حرفَها

فالشاعر هنا يصدر إلى قافيته من خلال مفردتي (صوتي، حروفها)، فهو من النوع الثاني في آخر مصراعي البيت، وبهذا يدخل القارئ في دائرة من كر وفر، فالمعنى يدور بين الشطرين بتناسق جميل.

إن حسن عامر لا يعود إلى التصدير بطلته القديمة، إنما اخترع له لوناً خاصاً، أو بعبارة أخرى تصديراً خاصاً، واستخداماً خاصًّاً لهذه الخاصية الشعرية، وهذا الاستخدام ما كان إلا نابعاً عن وعي عن شعري كبير، فقد استغنى عن الرتابة والتكرار القديم الذي أكل الدهر عليه وشرب، حين يكرر الشاعر القديم مفردته مرات عدة، حتى اعتاد القارئ عليه فصار يتوقع القافية من مجرد الإحساس بوجود التصدير، وبهذا كان الشاعر يفقد روح المفاجأة حيث يتوقع القارئ القافية، إنما بمجرد أن يلمح التصدير كان يتوقع القافية، فكل ما كان يقوم به الشاعر القديم أن يزيح مفردة، وينسخها لمكانه الجديد.

80 حسن عامر، *قيلولة الراعي*، 22.

1.5.3. التَّصريع والتَّقفية

هو أن يتبع العروض ضروب البيت الشعري في حالة الزيادة أو النقصان هذا ما جاء في العمدة[81]، وبمعنى آخر أن يقفي الشاعر نهاية الشطر الأول ونهاية الشطر الثاني من البيت الشعري، أي: الشطرين، وبتعبير آخر أن يقوم الشاعر بتقفية الصَّدر والعجز "إن العرب وضعوا التصريع في مهمات الأبيات، وما يتأهبون لجيد الشعر، فدل ذلك على فضل التصريع"[82]، وهذا الوقوف عند التصريع والاهتمام به لم يكن عبثاً عند العرب، إنما دلَّ على أن للروي والقافية أهمية كبيرة في شعرهم، والتَّصريع في الغالية العظمى من القصائد يقع في المطلع، ومنه قوله [83]:

كأنَّه بعد ما أولى وصيته مشى فقلَّدت الأنهارُ مشيتَه

وصاحبته محطَّاتٌ وأرصفةٌ وآثر الشَّاعر الخالي معيَّته

نرى الشاعر يدخل النص من خلال التصريع من قصيدة على بحر البسيط، وقد أضاف وجود الهاء في التصريع قوة صوتية كبيرة، لكن على عموم شعره، فإنه لا يكتب الشعر العمودي بكثرة، إنما يكثر من شعر التفعيلة ويفرط في الكتابة فيه، لذلك فهو لا يلجأ إلى التصريع إنما لا يحتاجه أساساً بحكم الجنس الذي يكتب فيه، وبشكل عام فإن الشاعر لا يلتزم بالقافية كذلك، ولا يعيرها اهتماماً شديداً.

81 أبو علي القيرواني، *العمدة في محاسن الشعر وآدابه*، (مصر، المكتبة التجارية الكبرى، 1964)، 173.

82 أبو القاسم ابن قطاع، *الشافي في علم القوافي*، تح.صالح ابن حسين العايد، ط.1، (د.م: دار كنوز إشبيليا للنشر والتوزيع، 1418)، 8.

83 حسن عامر، *كالذي جرب الطريق*، 23.

1.5.4. التكرار

يُعدُّ التكرار تقنية بنائية تثير ترديداً صـــوتياً داخلياً، من خلال تكرار الصـــوت في الكلمة، أو الجملة ، وللتكرار أبعادٌ جمالية وبلاغية أشـــار إليها النقّاد والبلاغيون من قبل[84]، ولا تقف عند الوظيفة الدلالية بقدر ما تتجسَّـــد هذه الوظيفة من خلال ما تثيره من ترديد إيقاعي، يعبر عن مكامن النفس وما يجول في الخاطر من صـور وإيحاءات تؤرقه، ما يبعث على تكرارها وتوكيدها في نصِّـه الشـعري، في إشـارة إلى المتلقي وأهميته، وبذلك " يسـتقطب التكرار حين يتجاوز الحركة الدورية البسـيطة التي تعتمد على عنصـر واحد إلى حركة غنية بالعناصـر والعلاقة المتنوعة، حيث يتخذ التكرار من خلالها أشـكالاً متعددة حتّى أن تكرار العنصـر البسـيط قد يكون مختلفاً في دلالاته، وايحاءاته على وفق السِّـياق الوارد فيه"[85]، ما يعني أن تكرار اللفظ هو تكرار النغم الموسـيقي، فيصـبح التكرار عنصـراً مهماً من عناصـر تشـكيل الإيقاع الداخلي، وملمحاً صـوتياً، يثير التناغم الصـوتي، ضـمن الوحدات اللفظية المكررة في مسـافات محددة، وأن التكرار يجب أن يسـهم في البناء العام للقصـيدة، ويسـهم في تشـكيل معناها، ولا يكون دخيلاً على النص، وهو ما أشـــارت إليه نازك الملائكة بقولها: " إن القاعدة الأولية في التكرار أن اللفظ المكرر ينبغي ان يكون وثيق الارتبـاط بالمعنى العـام، وإلا كـان لفظيـة متكلفـة لا ســـبيـل إلى قبولها"[86]، وهذا الأمر يتوقف على الشـــاعر، ومدى قدرته في توظيف هذه التقنية في إنتاج وحدات

84بسيوني عبد الفتّاح فيّود، *علم المعاني(دراسة بلاغية نقدية لمسائل المعاني)*، ط.4، (القاهرة: مؤسسة المختار، 2015م)، 2/ 204 .

85 ابتسام أحمد حمدان، *الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي*، مراجعة وتدقيق: عبد الله فرهود، د. ط، (دمشق/ سورية: دار العلم، 1418هـ -1997م)، 145.

86 نازك الملائكة، *قضايا الشعر المعاصر*، ط.3، (بيروت/ لبنان: دار العلم للملايين، 1967م)، 231.

دلالية وإيقاعية إضـــافية، يكون المتلقي مقصـــدها، لهذا ســـنبحث عن طبيعة التكرار في ديوان خالد الداحي، ومدى إسهامها في تشكيل الإيقاع الداخلي.

1.5.4.1. تكرار الحروف

ويعني"كون مفردات العبارة من الوادي نفسه"[87]، هذا التكرار هو التفاعل الذي يجري بين الحرف والمعنى وبين الحرف والمبنى على عموميته، ليكون لهذا التكرار أثر موسيقي ينعكس على تلقي النص انعكاساً إيجابياً، ويأتي التكرار عند الشاعر حسن عامر بعفوية غير مقصودة، ببراءة الشاعر، من خلال فرض الإلقاء والمعنى والسياق، كما في قوله[88]:

لقد حدَّقتُ في المعنى طويلاً ولامستُ الحقيقةَ دونَ قصدِ

وكنتُ على الأسى أنفقتُ رُوحي فماذا بعدُ للأشياءِ عندي؟

يكرِّر الشـــاعر في البيتين حرف القاف في الكلمات (لقد، حدقت، الحقيقة، قصـــدي، أنفقت) بهذا التكرار يريد الشـــاعر التمكن من ترويض سمع القارئ، حتى وإن كان حركة غير مقصـــودة، فهي تأتي نتيجة تفاعل أذن الشاعر مع اللغة.

87 السيد أحمد الهاشمي، *جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع*، (بيروت: دار إحياء التراث العربي، د.ت)، 409.

88 *حسن عامر، كالذي جرب الطريق*، 20.

1.5.4.2. تكرار الكلمة، أو الجملة

ظاهرة شعرية بامتياز اعتمد عليها القدماء والمحدثون، لها دور كبير في صناعة جمال القصيدة العربية، يعول عيها الشاعر العربي كثيراً من الأمل في صياغته، وبناء تراكيبه، وطلبه للأثر الموسيقي، فحيث أن تكرار الحرف كان يخرج من اللاوعي، ومن لاإدراك الشاعر فإن تكرار الكلمة خارج من وعي، وقصد من الشاعر لمآرب شعرية، لهذا السبب فإن الإلحاح بطلب التكرار، ووجوده في قصيدة لا يكون عبثاً، ولا يكون إلا عن قصد وله أسباب، وعليه فإن "التكرار في الشعر العربي ليس إلا تكراراً خطابياً خالصاً، وليست غايته إلا توليد إيقاع حماسي"[89] لهذا فإن التكرار يكون من خلال تكرار الإيقاع نفسه، ويكون على أشكال ومن هذه الأشكال هو تكرار كلمة كما في قول حسن عامر[90]:

لديَّ أناشيدٌ للغرباء

ولكنَّها لا تداوي الحنينْ

كلامٌ يثيرُ القلوبَ قليلاً

كرائحةٍ تشبه الغائبينْ

أعرفُ الليلَ

89 سامي سي موريه، *الشعر العربي الحديث*، تر.سعد مصلوح، ط.2، (القاهرة: دار الفكر العربي، 1986)، 341.

90 *حسن عامر، كالذي جرب الطريق*، 68.

من صدىً في خيالي

والليالي

أقيسُها بالليالي

نرى بأن الشاعر يكرر مفردة (ليالي)، وهو لا يريد من هذا التكرار التكرارَ في عينه، إنما يطلب منه إيقاع معناه، أي: إيقاع معنى مفردة ليالي؛ لأنه يريد من المتلقي الشعور بالليل، ويطلب منه أن يسافر إلى دقائق الليل الطويلة، وإلى أن يعتري الإنسان في وقته من وحشة ووحدة، وبهذا يمكن للشاعر أن يجعل المتلقي يدخل أجواء المفردة من خلال الإلحاح بتقديمها على ناظريه بين برهة وأخرى، وإن التكرار كلمة (ليالي) يفتح له أبواب دلالية كثيرة من خلالها يطول نفسه الشعري، حيث يعتمد على قوة المفردة، وحضورها في الإحاطة على جميع معطياتها كل ما يمكن لها أن تعطي للقصيدة.

1.5.5. المدُّ الصَّوتي

يعتبر المدُّ الصوتي من أهم القضايا التي التفت إليها الشعراء حديثاً، وقد جرى هذا الالتفات بعد أن تغيَّر فن الإلقاء، وتغيَّرت طريقته، وكثرت منابر الشعر، فمن يطلع على منابر الشعر من قنوات أدبية، ومهرجانات شعرية يعرف مدى اعتماد الشاعر الحديث على المدِّ الصوتي في فن الإلقاء.

إن المد الشعري والمد على وجهه العام يكون في الحروف (الألف والواو والياء)، فهي حروف تملك قابلة للمدّ والطَّي، تقصر وتطول كيف ما يشاء القارئ، حيث ترى في النص نفسه أحدهم يمد كلمة من الكلمات وآخر يمطها كل حسب ما يملي عليه نفسه، أما الشاعر فهو يكثر من إيراد المد، وإدخاله في

نصوصه ولا يتوانى على الإكثار والإفراط، فهذا ينمُّ عن حذاقته وقوته؛ لأنه شاعر يعرف مدى أثر المد في النص، وما يتركه في نفس القارئ، ونرى هذا في قوله [91]:

بي رغبة في الاعتذار لعابرٍ

عن أيِّ شيء

أو مغادرة المكان لآخرينَ

وبي حنينٌ إلى غامض الأسباب للصحراءِ

حيث الأرضُ واسعةٌ

وحيث القلبُ مفتوح الجهاتْ

بعد التركيز في الكلمات والمفردات نرى بأن النَّص زاخر بالمد، ووافر فيه كل أشكاله، نرى مد الألف في (إلى، غامض، أسباب، صحراء، واسعة، جهات)، والواو في (واسعة، مفتوح) والياء في (بي، حيث)، وهذا الأسلوب في الإكثار من المد يظهر على كل دواوين (حسن عامر)، وهذا في العموم يميز قصائد الحداثة عن غيرها؛ لأن المد يعطي إمكانات هائلة في أن يكون النَّص على قياس المتلقي باختلافهم، فهو يجعل من النص الشعري نصاً قابلاً لأن يكون على قياس أيِّ إلقاء مهما كان.

91 *حسن عامر، كالذي جرب الطريق*، 8

1.5.6. تجزئة الوزن

"تجزئة الوزن إلى وقفات صوتية يتعلق طولها بالتَّقطيع العَروضي"[92]، فهو يمثل شكلاً من أشكال التدوير، إلا أنه يكون ضمن الشطر الواحد، أو البيت الواحد، ولا يعتمد على التفعيلة، إنما على تركيب الجمل، وفي الوقت ذاته يحافظ على تقسيم البيت عروضياً، ونرى ذلك في قوله[93]:

كآخرِ المسافرين

صوبَ ما تُمليه صحراءٌ من الخيامِ

سامحتُ أعدائي

لأنِّي مثلهم

كأنَّني بالغتُ في انتقامي

إن التجزئة عند حسن عامر لا تكون إلا لشحن النص بالعاطفة، فحين يكون طول البيت قيداً على الشاعر، وعلى لغته، يلجأ إلى تجزئه؛ حتى لا يفقد روح الشعر من خلال قيد الوزن، فكلما كانت عبارات الشاعر قصيرة يكون حينها منفعلاً، وغارقاً في الجمل السوداوية، والمفردات السوداء، في المقابل عندما تكون عباراته طويلة يميل إلى الحكمة والتعقُّل والتَّفكُّر، وهكذا نلاحظ أن تجزئة الوزن يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالعاطفة،

92عبد الكريم راضي جعفر، *رماد الشعر: دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق*، ط.1، (بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة،1997)، 324.

93 *حسن عامر، كالذي جرب الطريق*، 56

وهي تمثل الإنسان في كلِّ حالاته، فعلى سبيل المثال: ترى الإنسان السعيد يطيل الكلام والحزين يقصره، وهكذا.

1.5.7. تضعيفُ الحروف

إن التَّضعيف يعتبر وسيلة من وسائل زيادة الجمال الصوتي، وهو يعتبر من أهم الأساليب التي يعتمد عليها الشّاعر الحديث، فتراه يلجأ إلى التضعيف حين تغيب أساليبه الأخرى، لو أننا دخلنا في مقارنة استخدام التَّضعيف بين القديم والحديث، لوجدنا أن الحديث يتفوق عل القديم، وأنه يلتفت إلى هذا الأسلوب التفاتاً واضحاً؛ لأنَّ الشعر المعاصر بدأ يهتم بأمور خارج القصيدة، ومن هذه الأمور: فن الإلقاء الذي لعب دوراً كبيراً في جلب أدوات جمالية لم تكن سابقاً مهمة بالنسبة للشعر، ومن التضعيف في شعر حسن عامر نرى قوله [94]:

أُنقّي الكلامَ

الكلامَ الذي فرَّ من قبضةِ الصمتِ

وانفتحت في الفضاء يداهْ

أقولُ الذي فضّ أختام البسطاء

الذي جرّدته المياهْ

94 *حسن عامر، كالذي جرب الطريق*، 57

أنقّيه من شبهة الآخرينْ

يركز الشاعر على قوة التَّضعيف من خلال المفردات (أنقّي، فرّ، فضّ، جرّدته)، فإنه يبدأ بالتضعيف أو يأتي به بعد أول كلمة من المقطع ليبدأ بهذا بقوة موسيقية وصوتية يشعر بها المتلقي من خلال هذه الكلمات، معبراً فيه عن اندفاع عاطفي قوي، وغضب مكبوت، لا يظهر إلا شعلة نارية ينفخ عليه التضعيف صرخة مدوية، فأينما وُجد التضعيف في شعر جسن عامر، فالقارئَ أمام تأزم عاطفي يسببه التضعيف، وكأن الشاعر حين يضعف بيتاً في بدايته يفتح التضعيف له باباً واسعاً إلى قلب القارئ، ويقول[95]:

وهل كنتُ أزحفُ في صرختي

أم أفتّشُ عن حطبٍ يابسٍ في شرودي

لأوقظَ ناري؟ لقد كنتُ وحدي

وكان عليَّ لآنسَ بي أن أصدّقَ نفسي

وأن أتجلّى على هيئتي

تواجد التضعيف من خلال المفردات (أفتّش، أصدّقُ، أتجلى، عليّ)، من الواضح أن الشاعر يقصد الإتيان بهذه المفردات التي يتخلَّلها التَّضعيف، فالشاعر يدرك مدى أهمية التضعيف، وكيف يكون تواجده في الكلمة يشكل فارقاً واضحاً في الأثر الصوتي، لذلك يحاول الشاعر الدخول إلى قلب القارئ من خلال أذنه أولاً.

95 حسن عامر، *قيلولة الراعي*، 11.

الفصل الثاني: الدراسة الصرفية لشعر حسن عامر

اللغة العربية تملك أقوى نظام بنائي من بين سائر اللغات، فهي تبنى على أسس وقواعد متينة يمكنها استحداث نفسها بنفسها، فحين بدأ العرب يدرسون لغتهم ويحاولون وضع القواعد الممكنة، كان النحو بداية مشوار العرب في فهم اللغة، وجاء تأليف الصرف فيما بعد ذلك، ومن القرن الأول الهجري أدرك العرب أهمية الصرف والميزان الصرفي فعملوا على تقعيده[96]، ومنه اهتموا بالجانب البنائي للغة فهذا هو علم الصرف، الاهتمام بالبناية [97]، فهو يدرس بنية الكلمة، والتغيرات التي تطرأ على الكلمة نحو (قام يقوم، قم)، ويفسر هذه التغييرات، لإظهار الأصالة، أو الزيـادة، أو الحذف، أو إبدال، أو الإدغام، أو الإحلال، ويدرس كل ما يصيب البنية من أو التصغير والتكبير، التثنية والجمع، أو الاشتقاق، واسم المفعول، أو بناء الفعل إلى المجهول واسم الفاعل، ويعد رائد هذا العلم (معاذ بن مسلم الهـرَّاء) [98]، فالصرف يعرفنا على الشاذَّة والمطردة من الكلمات من خلال القواعد التي يكون القياس عليها[99].

96 عبد الله أحمد جاد الكريم حسن، *المقصود في علم الصرف*، (القاهرة، مكتبة الآداب، د.ت)، 15.

97 بديع عوض الله، *أضواء في النحو والصرف*، (عمان: دار ياقا العلمية، 2011)، 216.

98 سمي الهرَّاء، لأنه كان يبيع الهرويَّ من الثياب، وهو نحوي كوفي، أشهر عالم في علم الصَّرف، له كتب في النحو ضاعت، وأخبار مع معاصريه كثيرة، (ت: 187هـ). محمد بن الحسن بن عبيد الله بن مذحج الزبيدي الأندلسي الإشبيلي. *طبقات النحويين واللغويين*. تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط.2، (القاهرة: دار المعارف، د.ت)، 25؛ خير الدين الزركلي، *الأعلام*. ط.15، (بيروت: دار العلم للملايين، 2002م)، 7/ 258.

99 عوض الله، *أضواء في النحو والصرف*، 217.

2.1. المشتقـّات

هذه خاصية تمتاز بها اللغة العربية وحدها، فهي اللغة الوحيدة التي تبنى على الاشتقاق، والاشتقـــاق: هو انتزاع لفظ من رحم لفظ مع الحفاظ على الحروف الأصلية في الكلمة[100]،فالاشتقاق يجعل اللغة حية [101]وفي العموم إن الاشتقاق استخراج كلمة من كلمة. وهو على أربعة أنواع [102]:

- **الصغير = العام**
- **الكبير =القلب**
- **الأكبر= الإبدال اللغوي**
- **الكبار = النحت**

والاسم المشتق: اسم يشتق من فعل، فهو يدلُّ على ذات وصفه كما يرى النحويون، وهو ينحصر على أربعة مشتقات: اسم الفاعل ومبالغته، واسم المفعول، والصفة المشبهة، واسم التفضيل، ومنهم: اسما الزمان والمكان، واسم الآلة، لكنهم أخرجوها من المشتقات باعتبارها أسماء جامدة، لكن علماء الصرف يعتبرونها.

100 خالد محمد سليمان، *أثر المحتسب في الدراسة الصرفية*، (عمان/الأردن: جار الحامد، 2010)، 79.

101 حسين قطناني، *في علم الصرف*، (عمان: دار جرير، 2001)، 16.

102 فؤاد طرزي، *الاشتقاق*، (بيروت: مكتبة لبنان، 2005)، 16.

2.1.1. اسم الفاعل

تعريفـه: يرى ابن السراج أن " اسم الفاعـل هو الذي يعمل عمل الفعل... نحـــو (كاتب) (قائل) (باحث): يبحث فهو باحث، يفعل فهو فاعل"[103]، ويرى الجرجاني أنه "ما اشتق مـــن (يفعل) لمن قام بالفعل وبمعنى الحدوث" [104] ودلالته تكون لصفة يجري فيه الحدث.

أما صياغته فيشتق من الفعل الثلاثي على وزن (فاعل)، نحـــو: (درس دارس)، ويصاغ كالآتي:

- تقلب العين همزة في حال كان الفعل أجوفاً عينه ألف: (ساد: سائد).
- في حال عينه صحيحة يبقى على حاله فنقول: (حول، حاول)، (جيد، جايد) [105].
- حين ينتهي الفعل بياء أو ألف يحذف الحرف الأخير إلا إذا اقترن بأل التعريف نحو:(دعا) يشتق على:(داعٍ) (الداعي)[106].

أما في الأفعال فوق الثلاثية فيشتق على المضارع مع إبدال الياء ميمـاً، وضمها، وكسر ما قبل آخرها.

أما شروطه:

فأولاً: ماضيه ثلاثي متصرف؛ لأن الأفعال الجامدة لا يمكن إرجاعها لمصدر.

---

103 سليمان، *أثر المحتسب في الدراسات الصرفية*، 86.

104 أحد قبش، *الكامل في النحو*، ط.2.، (بيروت: دار الجبل، 1874)، 329.

105 عبدو الراجحي، *التطبيق الصرفي*، ط.1.، (عمان: دار المسيرة، 2008)، 74

106 جلال الدين العيداني، *دلالة البنية الصرفية في السور القرآنية*، ط.1.، (الأردن: دار الراية،2010)، 50-51.

ثانيا: أن لا يحمل المصدر منه صفة الدائمية؛ لأن الذي يدل على الديمومة لا يمكن صياغة الحدث منه[107].

عمله: يعمل عمل المعمول: يكون محلى بأل التعريف، ويدل على الاستقبال، أو الحال، ويجب أن يعتمد على مبتدأ، أو نفي، أو استفهـــام أو موصوف.

ومما جاء على اسم الفاعل عند الشاعر حسن عامر:

- جاءت لفظة (خائفاً) في قصيدة "وحشة المقام"[108]:

وفي غفلةِ الأزمانِ

أعبرُ خائفاً

مدائنَ من وهمٍ

أشقُّ زحامَها

لأن الفعل (خاف) أجوف وعينه ألف فتحول إلى(خائف).

- وجاءت لفظة (القاسي) في قصيدة "كأنه" [109]:

107 قبش، *الكامل في النحو*، 329.

108 *حسن عامر، كالذي جرب الطريق*، 15.

109 *حسن عامر، كالذي جرب الطريق*، 27.

هل قال للندم القاسي

أرقْ دمي

ويا بقاياي

سِمّيني ضحيته

جاء اسم الفاعل (قاسي) بثبوت الياء، وقد ثبت الياء لأنَّ الاسم معرف.

- وجاء اسم الفاعل في قصيدة "خارِج النقش"[110] مرتين:

فهل ضائعٌ صوتي

أو انحنى على لغة بيضاء

يلعق حرفها؟

العنوان يحمل اسم الفاعل وهو (خارِج، فهو من خرج) وكذلك جاءت مفردة (ضائع وهو مِن ضاع).

- وجاء مفردة (سالف) في قصيدة "أنت"[111]:

كان في سالفِ النهارات يروى

110 حسن عامر، *كالذي جرب الطريق*، 33.

111 حسن عامر، *كالذي جرب الطريق*، 79

أن عينيكِ

تشرحانِ الظِّلالا

حيث جاء اسم الفاعل مشتقاً من الفعل (سلف) وهو (سالف).

إن ديوان (حسن عامر) زاخر ويكتظ فيه استعمالات اسم الفاعل في صورة فعله الصحيح فهو يستعمل كثيراً من هذه المفردات (عاشق، ضائع، خائف....).

2.1.2. اسم المفعول

تعريفه: يشتق من المبني على المجهول، للدلالة على وقوع الفعل عليه نحو: صدر الصوت مجهولاً، يكون الاسم على (مفعول) [112] أو هــو اسم مشتق يدل على من وقع الفعل عليه.

صياغته: يشتق من الفعل الثلاثي أو من المصدر على (مفعـول)، على شرط أن يكون مصرفاً، ويقاس على:

- في الفعل الصحيح: كتب مكتوب، قل يقل: مقلول به
- في الفعل الأجوف: يكون على مفعول نحو: مقول.
- في الفعل معتل الآخر:تدغم اللام في حال الفعل معتل بالواو، تقلب الياء، وتدغم في حال الفعل معتل بالياء.

112 حمدي محود، *الخلاصة في علم النحو*، تح. أحمد هريدي، ط.2، (القاهرة: مكتبة ابن سينا، 1998)، 178.

- ما فوق الفعل الثلاثي: يصاغ على المضارع من خلال إبدال حرف المضارعة ميما مضمومة بعد فتـــح ما قبل الآخر[113].

شروطه: أن يكون مقروناً بأل التعريف بشروط[114]، ودالاً على الحال أو الاستقبال، في ما خلا ذلك فيعمل بشرط[115]:

1. استفهام: أمقرون المثال شواهداً؟.
2. نفـي: ما مجهول القائل.
3. مبتـدأ: البيت معروف قائله.
4. موصوف: نحو: تكلم المعلم مشكور جهده.

عملـه: يعمل عمل الفعل المبني على المجهول، وبهذا يحتاج إلى نائب فاعل بدلاً عن الفاعل، يشتق للدلالة على معنى المفعول، وعلى تعريف ابن هشام: "هو الذي يشتق من فعل إلى من وقع عليه الحـدث"[116].

تداول حسن عامر هذا النوع بطرق كثيرة، واستخدامات عديدة، منها ما جاء في قصيدة "**مقام الوحشة**"[117]:

113 علي جابر الخفاجي، *التطبيق الصرفي*، ط.1.، (عمان: الدار العلمية الدولية، 2002)، 299.
114 حمدي الشيخ، *الوافي في تسيير النحو*، 192.
115 المصدر نفسه، 192.
116 الشيخ، *الوافي في تيسير النحو*، 192.
117 حسن *عامر، كالذي جرب الطريق*، 14.

أمرُّ على الدُّنيا

بقلبِ سحابةٍ

وعلى الرِّيح محمولاً

أخافُ انعدامها

جاء بلفظة (محمولاً) على مفعول، وهو استخدام مباشر، أما في قصيدة "**أزعجتني العصافير**"[118] فقد جاء في قوله:

دمي لشحوبِ المصابيحِ

في الشَّارع الجانبي

دمي...

للغروبِ الحزينْ

أتى على (فعول)، وحصل هذا بعد أن ناب عن (مفعول) (فالشحوب بدل من المشحوب، وكذلك الغروب بمعنى المغروب)، وهذه الصيغة هي أكثرها تداولاً عند (حسن عامر)، كذلك منها قوله في قصيدة "**صورتي في الماء**"[119]:

118 حسن عامر، *كالذي جرب الطريق*، 43.

119 حسن عامر، *قيلولة الراعي*، 14.

أنا باختصارٍ شديدٍ

أنا لا دمي كان نهراً

ولا ريشةً في جناح الطُّيور يدي

ولم أمتحنه، ولم يمتحنِّي غدي

ولستُ بمنتظرٍ أيَّ شيءٍ.

كذلك جاء في قصيدة "**صلاة لمناداة الجسد**"[120]:

أداويكَ بالصَّبر

أم بالأغاني

أداويكَ يا جسدي

من عبور الزمانِ

ورد على (فعول)، وهذه الصيغة لا تعد شواهدها على عموم الشعر، فكان (حسن عامر) كذلك كثير الاستخدام لهذه الصيغة.

120 حسن عامر، *قيلولة الراعي*، 44.

2.1.3. اسما الزَّمان والمكان

تعريفهما: هما صيغتان يتم اشتقاقهما ليدلا (المكان)، وهو مكان الحدث، أو على (الزمان) وهو زمان الحدث[121] نحو: موعد السفر في التاسعة ليلاً.

صياغتهما: تكون كالآتي:

- يأتي على (مفعَل) حين يكون مضارعه بعين مفتوحة، أو مضموم العين[122]، أو فعله معتل الآخر.
- يأتي على "مفعِل" إذا عينه مكسورة وثلاثياً: (معرض).
- وقد يشتق من الفعل غير الثلاثي على صيغة اسم المفعول، حيث يبدل حرف المضارعة إلى ميم مضمومة، وبعد ذلك يفتح مـا قبل الأخير[123]: (مستقبل).
- إذا كان عين الفعل الأجوف ياء يكون الاسم منه على مفعل نحو: (بات، مبيت).

في شعر (حسن عامر) فقد جاء في قصيدة "**كالذي جرب الطريق**"[124]

المكان الذي تجاوزتُ

منفى

---

121 عاطف فضل، *الصرف الوظيفي*، (عماد: دار المسيرة، د.ت)، 159.

122 المنصور، *التطبيق الصرفي*، 252.

123 الشيخ، *الوافي في تيسير النحو*، 196.

124 حسن عامر، *كالذي جرب الطريق*، 37.

والزمان الذي مضى

جاء اسم المكان في مفردة (منفى) على وزن (مفعَل)، واسم الزمان في قصيدة "**على الحياة السلام**"[125]:

ورائي الزمان

أو أمامي

على الحياة منتَهى سلامي

جاء مفردة (منتهى) على وزن (مفعَل) دلالة إلى اسم الزمان الأخير.

وجاء استخدام اسم المكان لديه على غير عادة اللغة في قصيدة "**سيرتي للرياح**"[126]:

لكي أتدعى

أخيراً

على صدرِ موتي

سأرتاحُ في هامش الكلمات التي لم أقلها

وفي صدف لم تجرف مواعيدها

استخدم الشاعر مفردة (الهامش) ليدلَّ على مكان الراحة، وكذلك جاء مفردة (صدف) للدَّلالة على اسم مكان، إن هذه الاستخدامات خرجت على اللغة والقواعد كلها، وحتى على المنطق فدخلت على قاموس شعر حسن عام الخاص.

125 حسن عامر، *كالذي جرب الطريق*، 53.

126 حسن عامر، *قيلولة الراعي*، 27.

كذلك من هذه الاستخدامات الغريبة لأسماء المكان جاء في قصيدة "**سيرتي للرياح**"[127]:

أحلمُ

لا لأقيس الفراغ المعلَّق من رجله بين هاويتين

ولا لأجسَّ الغيابَ

ولكن لأصطاد في غابة رمزي صورةَ ذاتي

نرى في هذه القصيدة استخدامات عجيبة خرجت على كلِّ القواعد والأعراف اللغوية، فكانت قمة الإبداع الشعري، جاءت هذه المفردات (الفراغ، هاويتين، الغياب، رمزي) جاءت هذه المفردات رغم دلالتها في المعاجم على غير اسماء المكان والزمان، فقد استطاع الشاعر أم يضيف لها معان خاص، فهي من معجم القصيدة، لا من معجم اللغة المشهور.

2.1.4. اسم الآلـة

تعريفه: هو اسم يتم صياغته من مصدر الفعل الثلاثي، حين يتم القيام بالفعل من خلاله [128]، للدلالة على أداة نحو: (مقصلة، مطرقة).

صياغته: يشتق على صياغتين، الأول قياسية تم وضع شروط وأوزان لها، والثانية سمعية.

---

127 حسن عامر، *قيلولة الراعي*، 32.

128 حنان عمايرة، *اسم آلة دراسة صرفية*، ط.1.، (عمان: دار وائل، 2006)، 41.

من صياغاته القياسية: مِفعال: (منشار)، مِفعَل: (مجهر)، مَفعَلة: (ملعقة)، فاعلة: (ساقية)، فاعون: (ساطور)، فعّالة: (ثلاجة).

كما أن هناك بعض من الأسماء من الصعب جداً إرجاعها إلى أفعالها لأنها في الأصل جامدة: سكين، فأس [129]...

أما صيغه غير القياسية:

- مفعل، مفعلة: هما صيغتان لا يمكن القياس عليهما نحو: (مكحلة، منجل)[130].
- فعال: الإسترابادي أتى بهذه الصغة حيث يكون فعله آلة نحو (الخياطة)

وقد جاء عند ابن قتيبة كذلك على أن صيغة (فعال) توازي صيغة مفعل، فقيل،، (مسرد و سراد) و(مسن وسنان). [131]

وعند (حسن عامر) جاء اسم الآلة على الصيغ السماعية، وكذلك صيغ كثيرة لا قوانين فيها نحو قوله في قصيدة "**أن أتجلى على هيئتي**"[132]:

كما لو تمددت الأرض عريانةً

129 عبدو الراجحي، *التطبيق الصرفي*، (بيروت، دار النهضة العربية، د.ت.)، 82.

130 الراجحي، *التطبيق الصرفي*، 82.

131 حنان عمايرة، *اسم الآلة: دراسة صرفية*، 40.

132 حسن عامر، *قيلولة الراعي*، 10.

واشتهى لونه الأخضر

فهل كنتُ في خاطرِ امرأةٍ حينها أخطر؟

أكانت ملامح وجهي تفتش عن نقصها في المرايا

ووقد وردت المفردة نفسها على صيغة المفرد في قصيدته "رقصة الليل"[133]:

كسروا صورَتهم في مرآة القلبِ

ومن شرفة أيَّامي قفزوا

إن مفردة (مرايا، مرآة) تتكرر عند (حسن عامر) للدلالة لاسم الآلة، لكنها سماعية لا على الصيغ المعروفة، ذلك لأن معنى المرايا يتضمن دلالة اسمية، ويمكن أن نعتبر هذه المفردة أكثر المفردات لاسم الآلة استخداما في شعر حسن عامر فلهذه اللفظة خصوصية عنده، وهكذا هو في عموم شعره فقد يأتي بمفردات تشير إلى اسم الآلة نحو (القطارات، الساعة).

وقد جاء اسم الألة على وزن (مفعل) في قصيدة "**عزل**"[134]

أصاحب مقعدا خشبيا انكسرت له قدمٌ

فقرَّر أن يقاوم جاذبيته

133 حسن عامر، *قيلولة الراعي*، 63.

134 حسن عامر، *قيلولة الراعي*، 70.

وظلَّ معلَّق الأطراف

منتظراً، يحدِّقُ في أسى وثباتْ

إن (حسن عامر) لا يستخدم الصيغ القياسية في تعبيره عن أسماء الآلة، إنما يتحرر من كل القيود فيستخدم حتى الأسماء التي لا تدل على آلة ليحولها في معجم قصيدته إلى آلة.

2.1.5. الصِّفة المشبَّهة

تعريفها: يرى ابن هشام بأن الصفة المشبهة لاسم الفاعل: هي الصفة التي تأتي صياغتها على التفصيل لإفادة الثبوت نحو: زيد ظريف. والصفة المشبهة لا يتقدم عليها معمولها، ولا يصح أن تكون غير عربية، وتكون مرفوعة على الفاعلية، أو الإبدال، وكذلك تنصب على التمييز، أو التشبه بالمفعول به، وتجر على الإضافة وترفع على المعرفة [135].

صياغاتها:

أ- الصفة المشبهة على باب (**فرح**) لها ثلاثة أوزان[136]:

- فعـل، فعلة: ما دلَّ على فرح أو حزن.

- أفعل، فعلاء: ما دلَّ على عيب أو لون أو حلة.

135 ابن هشام، *شرح قطر الندى وبل الصدى*، ط.2.، (بيروت: دار الكتب العلمية، 2000)، 260.

136 عبد الحميد السيد، *المغني في علم الصرف*، ط.1.، (عمان: دار الصفاء، 2010)، 206.

- فعلان، فعلى: ما دلَّ على امتلاء أو رخو.

ب- ومن باب (**كرم**) تأتي على عدة أوزان مشهورة (فعال فعيل، فعل)، تدلُّ على صفة ثابتة في الموصوفه[137]، من دون أن تفيد التجدد، وتدل على الثبوت النسبي مؤقت: كالوسامة والثبوت التام نحو الطول.

تأتي عند (حسن عامر) الصفة المشبهة بغزارة، وقد كثر تداول (فعلاء) كثيراً، ومنا ما جاء في قصيدته "**أنا ما أقول**"[138]:

كلامي صدىً لبكاءٍ قديم

أثارتهُ عاصفةٌ لا طلولْ

وردت (قديم) على (فعيل) صفة مشبهة.

كما جاءت في قصيدة "**كالذي جرب الطريق**" [139]:

مؤمناً بالأسى النَّبيل

مصيراً

137 المرجع السابق، 206.

138 *حسن عامر، كالذي جرب الطريق*، 10.

139*حسن عامر، كالذي جرب الطريق*، 40.

في النِّزال الأخير

أخسرُ حُبِّي

وقد جاءت صفتين مشبهتين هما: (النبيل، الأخير) جاءتا على وزن (فعيل)، وهما الأولى ثابت،ة والثانية نسبية، وهذه الصيغ كذلك مثل سابقاتها أكثرها تداولاً، كما وردت في قصيدة "**صورتي في الماء**"[140]:

وحيدٌ

كأنَّ الزَّمان انتهى

والنجوم البعيدةُ يوشك[141] أن تتشظَّى

ويوشكُ أن تلد الأرضُ نيرانَهَا الحامية

جاءت كلمة (البعيدة) صفة ثابتة لا يمكن أن تقترب مهما حدث، كما أنه يستخدم صيغة (أفعل فعلاء) في شعره كذلك ومنها قوله [142]:

كما لو تمدَّدت الأرض عريانةً

واشتهى لونه الأخضرُ

140 حسن عامر، *قيلولة الراعي*، 18.

141 يرى الباحث أنه كان يجب أن يقول الشاعر (توشك) بدلاً من (يوشك)؛ لأن المرجعيات مؤنثة، إلا لو أن للشاعر تفسير نحوي آخر.

142 حسن عامر، *قيلولة الراعي*، 10.

فهل كنت في خاطر امرأة حينها أخطر؟

نرى أنه يستخدم هذه المرة صيغة (أفعل) في كلمة (أخضر)، وكذلك يستخدم صيغة (فعلاء) في قوله :[143]

فهل ضائعٌ في الرّيح صوتي؟

أم انحنى على لغةٍ بيضاء

يلعق حرفَها

جاءت صيغة (فعلاء) في مفردة (بيضاء)، وهذه الصيغة تختص بالألوان، والشاعر حسن عامر كثيراً ما يستخدم هذه الصيغة؛ لأنه شاعر يحب الطبيعة على العموم، ومن يعشق الطبيعة لا يستطيع الهروب من ألوانها الشجية.

2.1.6. صيغة المبالغة

تعريفها: وهي لفظ يشتق من الأفعال؛ للدلالة على من اتَّصف بالفعل، ولا تكون إلا للتكثير[144].

143 حسن عامر، *قيلولة الراعي*، 22.

144 علي الجارم، *النحو الواضح في قواعد اللغة العربية*، (القاهرة: الدار المصرية السعودية، 2004)، 269.

صياغتها[145]: يشتق من الثلاثي المتعدي وتشتهر على خمسة أوزان وهـي: **فعّال**: (قوّال)، **مفعال**: (مجرار)، **مفعيل**: (مدرير)، **فعول**: (شكور)، وهذه الصيغة أكثر تداولاً [146]، وصيغتا: (فعول ومفعال) لا تضاف فيهما التاء، ولا فرق فيهما بين مؤنث ومذكر[147] نحو: رجل شكور، وامرأة شكور، **فعيـل**: (سميع)، **فَعـِل**: (لبق)، ومما هو غير مشهور من الأوزان[148]:

- فاعول: ناطور، شاحوذ،
- فعيل: هزيل، صديق
- فعلة: نقمة
- فعال:جرار
- فعال: فساق
- فيعول: خيشوم

أما عمل صيغ المبالغة: فتعمل عمل اسم الفاعل بشروط[149]:

1. محل بأل التعريف لتعمل من دون شروط.

145 المصدر نفسه، 269.

146 عيسى السعدي، *إضاءات في قواعد اللغة العربية*، ط.1.، (عمان: دار المعتز، 2010)، 287.

147 السيد، *المغني في علم الصرف*، 205.

148 المرجع السابق، 205.

149 السعدي، *إضاءات في قواعد اللغة العربية*، 287.

2. مجردة من أل التعريف فتعمل بشروط.

3. تدلُّ على الحال أو الاستقبال.

أو أن تعتمد النفي أو المنادى أو الاستفهام الحال، أو تقع خبراً أو صفة.

وصيغ المبالغة وردت في شعر حسن عامر، ومنها في قصيدته "**صورتي في الماء**"[150]:

أنا باختصارٍ شديدٍ أنا

لا دمي كان نهراً

ولا ريشةً في جناح الطُّيور يدي

جاء بمفردة (شديد) على صيغة (فعيل)؛ ليدل على المبالغة في الشدة، كذلك في قصيدته "**صورتي في الماء** "[151]:

ولا شعرةً فوق أيِّ قميصٍ تدل عليّ

ولا رائحةْ

بريءَ المناديل من دمعة جارحة

150 حسن عامر، *قيلولة الراعي*، 14.

151 حسن عامر، *قيلولة الراعي*، 15

جاءت صيغة المبالغة على وزن (فعل) في مفردة (بريء) بفتح الفاء وكسر العين، وفي "**قصيدة شاعر يكتب مرثية**"[152]:

الآن أشربُ قهوتي في الرُّكن وحدي

بعدما انفضَّ الزمانُ

ولملمَ الليلُ العجوزُ نجومَه

جاءت مفردة (عجوز) على وزن (فعول)، وهذه الصيغة كثيرة التداول عند شاعرنا، ومنها أيضاً جاء على نفس الوزن في قصيدته "**منسحباً مثل عصا الكمان**"[153]

وليس لقلبي في الأمر حيلةْ

مخيفٌ هو القفز فوقَ صخورٍ مدببَّة في الخيال

بروحٍ ثقيلةْ

جاءت مفردة (مخيف) على وزن (فعيل) دالةً على المبالغة في الخوف.

152 حسن عامر، *قيلولة الراعي*، 83.

153 حسن عامر، *قيلولة الراعي*، 43.

إن (حسن عامر) شاعرٌ اخترع لغةً خاصة له، وخرج على قواعد اللغة كلها فتراه يستخدم اللغة وكأنه أمها وأبوها، فلا يخرج من منطقها، لكنها لا يتقيد بقواعدها، فتراه يستخدم الزمان اسم آلة، والمكان زماناً وتراه يأتي بصيغ للمبالغة ليست ضمن الصيغ المذكورة، فهو شاعر يعشق التمرُّد على اللغة.

الفصل الثالث: دراسة التراكيب والدّلالات في شعر حسن عامر

3.1. دراسة التراكيب في شعر حسن عامر

قبل دراسة التراكيب، لابد من الوقوف على تعريف الجملة، فالجملة وردت في لسان العرب في مادة جمل "جمل الشيء جملاً، أي: جمعه عن تفرق"[154]، نفهم من صياغ الكلام فيه أن ثلاثي (جمل) يحمل في طياته معنى الجمع واللمّ، أما اصطلاحاً: فالزمخشري لا يفرق بين لفظتي (الكلام) و(الجملة) فهو يراهما يحملان

154 ابن منظور، *لسان العرب*، 200.

نفس المعنى دون أن يعتبر للفظ، أي: اعتبار رغم أنه يؤمن أنهما مركبتان من أكثر من مفردة، فهو بهذا يسند أحدها بالأخرى[155].

اللغويون يرون أن الجملة هو مستوى أدنى من مستويات الكلام، أي أن الأول جزء من الثاني، والكلام في الأصل يتألف من نوعين أساسيين لا ثالث لهما: (التركيب الفعلي) أو الجملة الفعلية، و(التركيب الاسمي) أو الجملة الاسمية، إذاً الجملة لا تقوم بذاتها إنما تعتمد على الإسناد، فيستند لفظ على آخر حتى يتشكل الكلام[156].

ويعتبر هذا المصطلح من أولى المصطلحات النحوية ولادة في علم اللغة، فهو في مادته العامة يتكون من عنصرين هما: (المبتدأ والخبر)، أو ما كان أصله مبتدأ وخبر هي الجملة الاسمية، والأصل ابتداء الكلام باسم يعتبر مبتدأ[157]، والجملة التي بدايتها (فعل) تكون فعلية، ويتم تحديد نوع الجملة من خلال النظر إلى بدايتها فإن كان اسماً فهي جملة اسمية، وإن كان فعلاً فهي جملة فعلية، وهذه تعتبر قاعدة عامة في تحديد جنس الجملة.

الملاحظ في شعر حسن عامر يجد أنه نوع بين الجمل الفعلية والاسمية بما يقتضيه حال الشعور، وفيما يأتي دراسة لتراكيب حسن عامر في قصائده:

155 موافق الدين، *شرح المفصل للزمخشري*، (بيروت: دار الكتب العلمية، 2001)، 18.
156 المصدر نفسه، 19؛ أحمد عمايرة، *المسافة بين التنظير اللغوي والتطبيق*، 106.
157 المكارم، *مقومات الجملة*، 121.

3.1.1. قصيدة مقام "الوحشة"[158]

الجملة الاسمية	الجملة الفعلية
لصَّبارة قرب المقابر أنتمي	أحرس خوف الآخرين
كأني قطفت الحب	جربت سحر العيون
	أمر على الدنيا
	ألوح للماضين
	أطوي الصحارى
	أحدث أشجاراً عن النبع
	وألمس أحجاراً

فهو على هذا المنوال إلى آخر القصيدة، نرى وفرة الجمل الفعلية على حساب الجمل الاسمية، فنحن بالكاد وجدنا الجمل الاسمية، والسبب يعود إلى أن الشاعر يحتاج إلى القوة والسلطة والكبرياء والغرور، إذ أن الجمل الفعلية يتحقق فيها وجود الحدث والزمان، مما يزيد إمكانية التَّحديد، والدقة في التعبير.

3.1.2. قصيدة "صلاة لمداواة الجسد"[159]:

الجملة الاسمية	الجملة الفعلية
لا جسد يشتهيك ولا خطوة امرأة	أداويك بالصبر أم بالأغاني
	أحمل عنك انتظارك تحت السماء
	أخرج الآن من قبضة الذكريات
	سر في شرودك قدر ضياع الأحبة

158 حسن عامر، *كالذي جرب الطريق*، 13.

159حسن عامر، *قيلولة الراعي*، 44.

	انفض يديك من الملح
	اترك لهم حيزاً في المكان

إن الحركية التي يطلبها الشاعر دعته على الإكثار من الجمل الفعلية، فنحن بالكاد نرى الجمل الاسمية في القصيدة، والملاحظ لهذه القصيدة يجد أنها متخمة بالانفعالات، والحدة في التعبير، وحتى الغضب أحياناً.

3.1.3. قصيدة "دخان" [160]

الجملة الاسمية	الجملة الفعلية
قطار البضائع مرّ على قرية في المساء	زاحفاً كالثعابين بين الحقول
هي على ضفة الليل تنده أبناءها	تذوب السماء البعيدة في زرقة البحر
كان يمزق صورته في الحنين	
كان وحيداً يمرُّ على كل شيء	

نرى أن حسن عامر يوازن بين كفتي الميزان فلا يكثر من نوع على حساب آخر، ويعود سبب هذه الموازنة أن (حسن عامر) ضائع في القصيدة، فتارة يبحث عن القوة والصراخ، وتارة أخرى يبحث عن الهدوء والسكينة، والملاحظ الناقد لمفردات هذه القصيدة، ومنها: (قرية، حقول، قطار أرض، عائدين، محطات، ذكريات)، لا يخفى عليه أن (حسن عامر) يعيش حالة من الحنين إلى الماضي، فهو يسترجع الذكريات دون التمني بالرجوع، -بل على العكس- يريد معرفة المستقبل، فهو يعيش صخب الحاضر، وهدوء الماضي.

160حسن عامر، *قيلولة الراعي*، 48.

3.1.4. قصيدة" رقصة الليل" [161]

الجملة الاسمية	الجملة الفعلية
في الليل أعلق روحي فانوساً في سقف الريح	ينقصني بنٌّ بدوي وبصيرة عراف بالرمل
قلبي في صرة درويش مفتون بالله	كسروا صورتهم في مرآة القلب
في إحدى الخمارات المنسية يستيقظ بي جسدي	
منزعجاً ألقي ذاكرتي للسمك الجائع	
الغابة تمتد بعيداً في جسدي	

تزدحم هذه القصيدة بالكثير من الجمل الاسمية، حيث ازدحمت على حسن عامر هذا النوع، الملاحظ على دلالات الجمل في هذه القصيدة، لابدَّ له أن يدرك سبب اختيار حسن عامر الجمل الاسمية، يعود هذا إلى الدافع النفسي الذي يجلب الجمل، فالقصيدة بحاجة لمثل هذا النوع من الجمل؛ لأنها تحمل الهدوء والقوة.

3.1.5. قصيدة "قراءة"[162]

الجملة الاسمية	الجملة الفعلية
عيناك متعبتان من سهر قديم	ستكون وحدك
بيت عتيق أنت	لم تتخذ من صخرة
كان لا يخف بك الحنين	
كان لا يضج بك المكان	

161 حسن عامر، *قيلولة الراعي*، 63.

162 حسن عامر، *قيلولة الراعي*، 68.

هذه القصيدة، لا تمثل حالة خاصة في اختيارها للجمل، إذ أنها اختارت الجمل المنسوخة من الفعلية، وهي جمل ملحقة بالفعلية لفظاً، لذلك تجد في القصيدة الهدوء والقوة في الوقت نفسه.

3.1.6. قصيدة" عودة" [163]

الجمل الاسمية	الجمل الفعلية
حقائبهم من ضياع	يعود الغريبون بعد اكتمال الحنين
فرادى على الرمل	رأوا كل شيء كما كان ينبض بالذكريات
لا ودعتهم بقطرة دمع	لم ينكسر ظل شيء وهم يرحلون
الصباحات تفلت من شال سيدة	
السواقي تدور	

ما قيل في القصيدة السابقة يقال هاهنا، فطغيان الجمل الاسمية ليثير الهدوء في نفس المتلقي، ويسرح به في فضاءات الخيال.

3.1.7. قصيدة "كالذي جرب الطريق" [164]

الجملة الاسمية	الجملة الفعلية
ثمة نسر في كتاب المياه	أشتهي لا أحب
المكان الذي تجاوزت منفى	
لزمان الذي مضى لم يحط بي	

163 حسن عامر، *قيلولة الراعي*، 74.

164 حسن عامر، *كالذي جرب الطريق*، 37.

شاحب كالصدى البعيد	
ليس لي من يد المسافات	
مؤمنا بالأسى	

هذه القصيدة هي قصيدة كتبت من الجمل الاسمية الأصلية والمنسوخة منها، فهي تكتظ بل تزدحم عليها هذه الجمل، وهذا متقصد من الشاعر، فنراه يبدأ أبياته ب(الكتاب، السؤال، المكان، الزمان)، وبأسماء معرفة.

3.1.8. قصيدة "عصافير تنقر لحم مخيلتي"[165]

الجملة الاسمية	الجملة الفعلية
العزلة عدم يتثاءب	أداوي جرحا ما في ذاكرتي
في العزلة أصلح ما بين الأشياء	تعبت من تصنع انتباهي
لهم ما ليس لي من هذه الدنيا	أعرف الليل من صدى في خيالي
للأشياء فتنتها	أقول الذي فض أختامه البسطاء
لي حجر من الأحزان أشحذ فوقه	
كلام يثير القلوب قليلا	
هناك جمال يثير الأسى	
عصافير تنقر لحم مخيلتي	

إن هذه النسبة من التفاوت في الاستخدام لهذا النوع من الجمل، هو بوابات للخروج من انفعالاته العاطفية، والتي لم تعبر إلا عن حركية، فحسن عامر في كثير من الأحيان لا يجد نفسه إلا في الجمل الاسمية

165 حسن عامر، *كالذي جرب الطريق*، 58.

التي نسخت من الجمل الفعلية، وهذا النوع من الجمل ما هو إلا وليد تمازج بين النوعين، وهذا النوع من الجمل أخذ من الاسمية هدوءها ومن الفعلية قوتها.

3.2. الدّراسة الدّلالية لشعر حسن عامر

علم الدلالة: هو العلم الذي يدرس كل ما أعطى معنى، أي: علم دراسة المعنى، و يدرس اللغة من حيث المعنى، ومن حيث أنها أداة للتعبير عما يجول في الخاطر[166]، ويعني أن تغير أواخر الكلمات مرتبط بما يصيب معانيها من تغير؛ حيث ذكر أن الذي دعا إلى تغير الحركاتهو أن الأسماء لما كانت تعتريها المعاني جعلت حركة الإعراب فيها تنبئ عن تلك المعاني[167].

3.2.1. الحقولُ الدّلالية

الحقل لغة ارتبط قديماً بالجانب الزراعي، فارتبط وجود المصطلح على الخضرة والكثرة والوفرة، فقيل فيما اخضرّ أوراقه من النبات كذلك، ففي اللغة تعني مفردة الحقل روضة مخضرة، وقيل: نبات كذلك، وقيل أيضاً: (أحقل الرجل في الركوب إذا لزم ظهر الراحة)[168].

أما الحقل الدّلالي اصطلاحاً فقد استعار تعريفه من اللغة فقد مثل في الأدب مجموعة من المفردات تربطها علاقة دلالية مشتركة فيما بينها، حتى يتم فرزها ضمن مصطلحات شاملة نحو حقل اللون (الأسود،

166 محمود عكاشة، *الدلالة اللفظية*، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 2002م)، 8.

167 علي أبو المكارم، *الظواهر اللفظية في التراث النحوي*، ط.1، (القاهرة: دار غريب، 2007م)، 29.

168 ابن منظور، *لسان العرب*، 68.

الأحمر، الأبيض)، وهذه المفردات تتكامل مع مواد اللغة، وقد تطرَّق لتعريفه (لوينز) مجموعة خاصة ضمن عامة من تشكيلات اللغة، ويعرفه (أولمان) بأن الحقل مجموعة خاصة من الدلالات تمثل خبرة الكاتب، وقدرته على خلق العلاقات وخلق الأواصر بين المفردات [169].

الكلمة " تبقى الوحدة الأساس للبناء الفني اللغوي، كما أن دراسة المعجم في كل قضيّة توصلنا إلى سمات أولى في فهم النص، من شأنها أن تغني الدراسة وتضع بين يدي القارئ تصوّراً واضحاً لأصول البنية التي تكوّن منها النص في جملته، إذ إن بنية اللفظ هي الأساس الأول لبنية تركيب النص بعامة، ومعرفة سمات هذه البنية من الأهمية بمكان لا لذاته، وإن كانت له قيمة في ذاته، ولكن باعتباره أصلاً لدراسة النص يتيح الكشف عن الحقول الدلالية وتحديدها داخل النص كمفتاح لتحديد البنيات الأساسية لها"[170].

فاللفظة المفردة لا قيمة لها ما لم تدخل ضمن سياق الجملة، فهو يمنحها وجودها وتشكلها الدلالي، مما يمنحها دلالات متعددة بتعدد الاستعمال، يقول الجاحظ في ذلك:" وقد يستخفُّ الناس ألفاظاً ويستعملونها وغيرها أحقُّ بذلك منها"[171] في حين أن علماء آخرين من اللغويين وأصحاب المعاجم كانت لهم جهود كبيرة في رصد دلالة الألفاظ حسب السياق، وهو ما يعني أيضاً أن لكل شاعر معجمه الخاص به، متشكّل من اختياراته للألفاظ، يعكس كماً ثقافياً ولغوياً استقاه عبر اطلاعاته وخبرته بالحياة، فـ" المعجم الذي يستخدمه الشاعر أو الكاتب من أبرز الخواص الأسلوبية الدالة عليه، والمبينة عن سرِّ صناعة الإنشاء

169 أحمد مختار، *علم الدلالة*، (القاهرة، كلية العلوم، 1998)، 79.

170 عمر محمد الطالب، *عزف على وتر النص الشعري*، د. ط، (دمشق/سوريا: اتحاد الكتّاب العرب، 2000م)، 65.

171عمرو بن بحر أبو عثمان الجاحظ ، *البيان والتبيين*، تح: عبد السلام محمد هارون، ط.7،(القاهرة/مصر: مكتبة الخانجي، 1998م)، 20/1.

عنده"[172]، ومسألة وضع معجم شعري محدد قتل للإبداع وتقييد واتباع، بمعنى أن لكل تجربة شعرية طريقة استخدام معينة للألفاظ، ما ينتج عنها دلالات جديدة، الأمر الذي يحيل إلى امتلاك كل شاعر معجمه الخاص به والمتكوّن من حقول دلالية ، وهذا الحقل يكتسب صفته الوجودية من التقارب الدلالي الذي يجمع تلك الألفاظ، من الحقول الشعرية في شعر حسن عامر:

3.2.1.1. حقل الطبيعة

يعتبر أكبر حقل شعري يتداوله الشعراء قديماً وحديثاً، وتضم مجاميع دلالية كبيرة وضخمة، ذلك أن الطبيعة تمثل الملهم الأول في صناعة الشعر، لذلك نرى حضوره عند (حسن عامر) غزيراً، وهو يتضمن كل ما يشير إلى الطبيعة نحو (السماء، النجوم، الوادي، الأرض، البحر....) نجدها في نماذج من شعره منها في قصيدته"**رغبات**"[173]:

وبي حنينٌ غامضُ الأسبابِ للصحراء

حيثُ الأرضُ واسعةً

وحيثُ القلبُ مفتوحَ الجهات

172 سعد مصلوح، *في النص الأدبي(دراسة أسلوبية إحصائية)*، ط.1، (القاهرة/مصر: جامعة عين شمس للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 1993م)، 85.

173 حسن *عامر، كالذي جرب الطريق*، 8.

يوظف الرمز في (الصحراء، والأرض) وكأن الشاعر أراد بهذا التوظيف الإشارة إلى ضياع الجهات وحيرة الشاعر من خلال الاتّكاء على دلالة هذه المفردات.

لا يبخل (حسن عامر) وهو لا يتقيد برمز أو نوع خاص من الرموز، فتراه يلجأ غلى عدة أنواع من الحقول الرمزية، وإلى أكثر من رمز في الحقل نفسه، نرى كثرة استخدامه للموز في في قصيدة "**أزعجتني العصافير**" [174]:

هل كانت الأرضُ تُطوى؟ أم الرِّيح صوب النهايات

صوَّبتني

أقولُ لا شغف بالطريق

ولا قلتٌ:

إن السَّماء أعجبتني

يبدأ الشاعر رمزيته من عنوان القصيدة (عصافير) التي تزعجه، نراه يشير إلى اختلاف ذوقه مع عامة الناس، حيث أنه ينزعج من أشجى صوت يمكن سماعه، وهذه إشارة إلى حالة نفسية متأزمة يمر بها الشاعر وهي فقده شهية العيش، ومن بعد فينتقل إلى (الأرض والريح) وبهذا فهو لا يرى الحياة مثلما يراها الناس، فهو ينظر إلى النهايات قبل كل شيء، وكأنه يبحث عن كل مفردة يشير إلى النهايات، حتى لكأنه يغرق في

174 حسن عامر، *كالذي جرب الطريق*، 44.

التفكير لما هو أبعد من الموت، ثم ينتقل من الأرض إلى السماء التي لطالما كانت تلهم الشعراء، ولكنه في هذه القصيدة يعارض كل ما هو معروف جماله ورقته، فلا يرى فيها ذاك البريق، وذاك الجمال الذي تعود الإنسان أن يتغزل بها.

الطبيعة عند (حسن عامر) تدعو الخوف، فهو ينظر إليها نظرة الضَّائع في الصحراء، والبردان في الشتاء، فلا يناول الجمال مادة مريحة، إنما يرى فيه شيئاً يدعو إلى القلق، وشيئاً أكثر ما يمكن وصفه به هو الضياع، نرى ذلك في قصيدته "**عصافيرُ تنقرُ لحمَ مخيلتي**"[175]:

هناكَ جمالٌ يلوحُ مثلَ سرابٍ بعيدٍ

ويتركني ضائعاً في الرمالْ

عصافيرُ تنقرُ لحمَ مخيلتي

صبيةٌ يركضون حفاةً

على جسدي

يستخدم حسن عامر (سراب، عصافير، رمال) للتعبير عن رموز الطبيعة، وقد خرجت استخداماته عن المألوف؛ ليشير إلى دلالات نفسية تعبر عن حالته.

175 حسن عامر، *كالذي جرب الطريق*، 71.

3.2.1.2. حقل الإنسان

هذا الحقل يتناول المفردات التي تشير إلى الأجزاء المادية للإنسان، وهي المواد تتمثل في كل ما يمكن تجسيده من ظاهر الإنسان، وبنيته، وهيكله الخارجي، وهو يتضمن مفردات نحو: (القلب، اليد، الشعر، الأرجل، الفم، والأضلع، الرقبة، والعقل...) وقد تضمن شعر حسن عامر في الحقل هذا استخدامات كثيرة منها كما جاء في قصيدة "**صورتي في الماء**" [176]:

وكم كنتُ أحلمُ لو لم أصرْ نطفةً

أن أصير بيوتاً من الطِّين في قرية نائيةْ

يداً في يد لا عصا تنهر الماشيةْ

وكنت اجتهدتُ كثيراً

لكي لا يشقّ النشيدُ فمي للغناءِ

نرى الشاعر يستخدم رموز (نطفة، يدا، فمي) من خلالها يصل إلى حيث يريد، فقد أراد من النطفة البدايات، والصفحات البيضاء، والبراءة، وعدم القدرة على التفكير، واليد التي مثلت الطغيان في دلالتها، والفم الذي لا يزال يغني النشيد بكل ما أوتي من عاطفة، وفي المقابل ماذا في المقابل؟ الوطن الذي يتنازل الطغاة إلى امتصاص خيراته.

176 حسن عامر، *قيلولة الراعي*، 19.

كذلك يوظف رمز الإنسان ترميزا معقدا مشحوناً بعاطفة فياضة في قصيدته "**شيخوخة**"[177]:

يدٌ في الضَّبابِ تلوحُ

أم قطعةٌ من شجر

زوائدُ جلدية أم بشر

سماءٌ تحكُّ مصابيحها في الظلام

أم البحر في قمَّة المنحدر

هكذا يوظف الشاعر حقل الإنسان بحداثة وعاطفة كبيرة، فهذا الرمز يتعلق بالإنسان ذاته نرى ذلك في قوله (زوائد جلدية أم بشر،) فهو وظف الزوائد الجلدية، وأظن على حسب ثقافتي بأنه سبق الشعراء في إدخال هذا الرمز في الشعر، فهي رمز لم يسبقه عليه أحد.

177 حسن عامر، *قيلولة الراعي*، 37.

3.2.1.3. حقل الصراع

يشغل هذا الحقل مفردات (السهم، الجندي النار،، الموت، المنفى الأعداء،...)، وهذه الرموز تكون مرتبطة ارتباطاً وثيقا بحياة الإنسان، وقد جاءت عند شاعرنا بكثافة منها في قصيدته "**سيرتي للرياح**"[178]:

تاركاً سيرتي للرِّياح تبدّدها

تاركاً خنجري

وحزامي

لكي أتداعى أخيراً

على صدرِ موتي

نجد الشاعر يعمل ضمن دائرة من الحقول، وكان سيدها حقل الصراع في هذه القصيدة من خلال مفردات (خنجري، حزامي، موتي)، ليؤكد من الصراع الذي يعيشه، ونرى كذلك اشتغاله الجيد على هذا الحقل في قصيدته "**زمن مؤجل لاثنين**"[179]:

أتحسَّسُ عشبَ الضفاف

178 حسن عامر، *قيلولة الراعي*، 27.

179 حسن عامر، *قيلولة الراعي*، 56.

وأصغي إلى خطوةِ الماء تحتَ الحصى

ربما غافلتني السَّحابةُ حين بكيت

وصبَّت على الرَّمل قلبي

كعادته يخرج الشاعر عن المألوف في استخدام الرمز، جاء الرمز في (أصغي إلى خطوة الماء تحت الحصى) و(غافلتني السحابة)، نرى أنه يشير إلى كسره كل المفهومات الشائعة عن هذه الرموز، يحول دلالاتها من معناها الشائع إلى معنى يختص به وحده لا بل تختصُّ قصيدته به وحدها.

3.2.1.4. حقل الماديات

وهو من أضخم وأكبر الحقول، وأكثرها استخداماً فهو يضمُّ مجموعة كبيرة من المفردات، وحقول ثانوية، ذلك لأنها لا تعد ولا تحصى، وبعضا منها الآتي:

- حقل الطعام: (الفاكهة، الخبز...)
- السكن: (القصور، البيوت، الجدار...)
- الأثواب: (الملابس، والأحذية....)
- الماديات: (الزجاجات، الكؤوس، المقاعد السفن،...)

إن (حسن عامر) لا يتوانى في الإكثار من استخدامه لهذا الحقل فهو ينوع ويكثر، إن الشاعر بهذه الاستخدامات للحقل، ويضفي على قصائده صوراً حسيَّة مباشرة، ودراما يحاول أن يتصل بالواقع من خلال هذه الصور، نرى هذا الاستخدام جليا في قصيدته "**زمن مؤجل لاثنين**"[180]:

غدا بعد ما يغرق النهر بيتي

وتطفو على الماء أخشابُه اليابساتُ

وتطوي الشُّطوط

وتشعلُ الذكريات

نرى مفردات الماديات في استخدامات الشاعر من خلال مفردتي: (بيتي، أخشاب)، وقد وظَّفها الشاعر توظيفاً رمزياً وصل من خلالها إلى البنية التي أراد، "نرد"[181]:

أقلِّبُ في يد اللاشيء نردي

أنا كلُّ احتمالٍ ليسَ يجدي

لقد حدَّقتُ في المعنى طويلاً

ولامستُ الحقيقةَ دونَ قصدي

180 حسن عامر، *قيلولة الراعي*، 58.

181 حسن عامر، *كالذي جرب الطريق*، 19.

نرى أن الشاعر في هذا المقطع يغير من سمات الأشياء، فهو يحول الأشياء الروحية والمعنوية إلى ماديات رمزية: (حدقت في المعنى، لامست الحقيقة)، فهو يرى (المعنى والحقيقة) مواد يمكن لمسها ورؤيتها وبذلك حول هذه المفردات من خانة المعنوي إلى المادي، كذلك جاءت مفردة (نردي) رمزاً إلى الحرية والاحتمالات العشوائية التي لا يمكننا التنبؤ بنتائجها.

3.2.2. العلاقات التركيبية

3.2.2.1. علاقة التَّضاد

إن هذه العلاقة من أهم العلاقات التي يعتمد الشَّاعر عليه في صناعة الشعر والجمال، والعنوان أول ما يمكن أن ينطلق منه الشاعر في إعلان علاقاته التي غالباً ما تكون علاقة تضادّ في الشعر، والعنوان يمثل البوابة الأولى التي يدخل القارئ منها إلى روح النص، ونستطيع القول بأنه أول اتصال بين الشاعر والمتلقي[182]، أما العنوان عند حسن عامر فكان (قيلولة الراعي، كالذي جرب الطريق)، إن الشاعر اختار هذه العناوين وكان اختياره لأغراض تسويقية ليس فهو لا يريد من عناوينه إلا جذب القارئ البسيط، وأن غايته أن يصل ديوانه إلى الدرابين الضيقة والمناطق الشعبية، على أننا في زمن أصبح التسويق فيه من ضروريات النصوص، وقد زاد الطلب في الشاعر على العناوين البسيطة أكثر من العناوين الصعبة التي تحمل.

وحيث أن البحث توقف عند العنوان لابدَّ له من أن يمر على رأي القرطاجني، حيث أنه ينوه ويؤكد على أهمية العنوان في رسم ملامح النص، ولمّ أجزائه، وأن العنوان يخلق علاقات ثنائية مع النص بين ما يرغب

182 جميل حمداوي، "*السميوقطيا والعنونة*"، مجلة عالم الفكر، (1997)2، 3/108.

به وما يُرفض، وهذه العلاق في الأصل مكون بنية معنوية مستقبلية متداخلة [183]، فمن خلال صنع العلاقات التضادية يرى الشاعر السبيل إلى الدخول في العالم الشعري الخاص، فلا تنغلق أبواب الشعر على علاقات التَّضاد إنما تتوسع وتنفرج عليها، فما الضدُّ إلا تكوين الإنسان[184]، ونرى هذه العلاقة في قصيدته" **أن أتجلى على هيئتي**"[185]، يقول فيها:

أعرِّيك يا شجري من سؤالِ الفصولِ

ويا قلبي الغضّ من شهوة الرَّكض خلف غزالِ المواعيدِ

وذاكرتي قبضةٌ من رمالٍ تسيل

وروحي معلَّقة في غباري

نرى كيف يجسد الشاعر في هذا المقطع رفضه للسؤال والحيرة، ونشعر بأنه يبرر أسباب رفضه، نراه يدعو إلى الاستلام التام لما يحدث، فهو تاركٌ كل شيء يجري حسب ما تريده الطبيعة.

3.2.2.2. علاقة الإجمال

وتعني هذه العلاقة بأن يأتي الشاعر بمعنى يعتبر حشواً، وزائداً لا يضيف تفسيراً، إنما له دلالات جمالية وآليات فنية خارج قوقعة المعنى، فمن خلال هذا الحشو يتعمق في التفسير**[186]**، لذلك فإنَّ الشعر العربي

183 محمد حماسة، *اللغة والبناء*، (القاهرة: دار غريب للطباعة، 2001)،139.

184 محمد العبد، *إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي*، ط.1.، (القاهرة: دار المعارف، 1988)، 70.

185 حسن عامر، *قيلولة الراعي*، 9.

186جميل عبد الحميد، *البديع بين البلاغة واللسانيات النصية*، (القاهرة: دار الهيئة المصرية، 1998)، 146.

وكذلك بقية الفنون الكلامية غالباً ما تكون متخمة بهذا الأسلوب في الصياغة، ففي النهاية غاية الفن هي البحث عن الجمال، والسيوطي يقول ذلك "المجمل ما لم تتَّضح دلالته"[187]، ففي الحقل هذا نرى تمثلاً له في العناوين، ففي أغلب الأحيان تكون العناوين مجرد حشو، أو نصوص مجهولة الدلالة، أو عامة لا يمكن حصر معناها إلا بعد الولوج إلى النص، ومعرفة القصد من خلال تراكيبه، وعلى هذا فإن العنوان يفرض سطوته على القارئ من خلال إبهامه، ومحاولة خلق الفضول لديه، حيث نجد أنه بمجرد قراءة العنوان يبحث عن معناه داخل النص، وإن كان النص يختلف سبب لضجر القارئ؛ لأن النص يكتنز الحرية الكاملة من العنوان، وكذلك سجنه وقيده[188]، ونرى ذلك جلياً في قصيدة "**سيرتي للرِّياح**"[189]:

مضَى ما مضَى

أو أتى ما سيأتي

لديَّ قليلٌ من الصَّبر

كي أعبر الجسرَ حتَّى نهايته

تاركاً سيرتي للرِّياح تبدّدها

تاركاً خنجري وحزامي

187 جلال الدين السيوطي، *الإتقان*، (بيروت، مؤسسة الرسالة ناشرون،2008)، 53/3.

188 بسام قطوس، *سيميا العنوان*، ط.1.، (عمان: وزارة الثقافة، 2001)، 39.

189 حسن عامر، *قيلولة الراعي*، 26.

لكي أتداعى أخيراً على صدرِ موتي

الذي يلاحظ على العنوان (سيرتي للرياح) يرى أن حسن عامر يحيل مرجعيته إلى النص، ويترك العنوان مبهماً يفسر الآتي، حيث أن العنوان فيه من العمومية ما يغطي على كلِّ محاولات التفسير والتأويل، مما يجعل القارئ ضائعاً حتى يدخل، ويرى تفسيره من خلال النص، فهو يحيل الدلالات الواسعة في العنوان إلى الدلالات الواضحة في المقاطع في متن القصيدة.

فالأمر ليس متعلقاً بالعنوان في ذاته، فهذا الحقل يهتم في البحث عن طرق الاتِّصال بين المقاطع والكلمات، من خلال محاولة فهم العناوين والمطالع وتقصِّي المعاني اللاحقة في النص، إذ أنه غالباً ما ترجع المعاني والنصوص إلى العنوان أو المطلع [190]، كما نرى ذلك في قصيدة "**قراءة**"[191]:

عيناكِ متعبتان

من سهرٍ قديمٍ تحتَ نافذةِ الزَّمانْ

هكذا يبدأ حسن عامر مطلعَ قصيدته، ويسترسل منه إلى المقاطع التالية التي تتَّصل كلها بهذا المقطع حتى يصل إلى نهاية القصيدة في قوله:

ستكونُ وحدَك

190 صبحي إبراهيم الفقي، *علم اللغة النصي*، (د.م: دار القباء، 2000)، 65/1.

191 حسن عامر، *قيلولة الراعي*، 68.

لا يخفُّ بكَ الحنينُ

ولا يضجُّ بكَ المكانُ

نلاحظ العلاقة بين الطرفين جدلية، فبدأت العلاقة تنشأ في المطلع من مفردة (الزمان) وقد مضى النص حتى انتهى بمفردة (المكان)، فنرى الزمان والمكان في البداية والنهاية، فالشاعر يرى البداية والنهاية قبل كتابة النص، وكأنَّه يتقصَّد كل مفردات النص واحدة تلو أخرى.

3.2.2.3. علاقة العموميَّة والخصوصيَّة

إن هذه العلاقة لا تعرف إلا من خلال كلمة، أو مفردة تتعلق، وتدور حول موضوع النص "لفظ دالٌّ على جميع أجزاء ماهيَّة مدلوله"[192]، وهو يتمثل غالباً بالعنوان النص الذي يمثل الخصوصية التي ترجع إليه عمومية النص، ونرى ذلك من تحليل النص فتظهر هذه المفردات جلياً، فلكلِّ فكرة ومفردة تحتاج إلى تفسير فهذه عامة، وكلُّ ما يفسِّر الآخر فهذه خاصة، فترى المفردة العامة تتزاحم المقاطع والكلمات حتى تفسرها، وتبرر لها عموميتها، نرى ذلك من خلال قصيدة "**شاعرٌ يكتبُ مرثيَّةً**"[193]:

سيموتُ في بلدٍ بعيدٍ شاعرٌ

سيجفُّ ريقُ نشيدِه ويموتُ

192 السيوطي، *الإتقان*، 43/4

193 حسن عامر، *قيلولة الراعي*، 83.

في إحدى الليالي

وهو يصلحُ نايَه ويصالحُ الأشياءَ

وهو يشاركُ العصفورَ أغنيةً عن العشِّ البعيدِ

نرى علاقة العمومية والخصوصية واضحةً في النموذج أعلاه، فلفظ (شاعر) عمومي بُنيت القصيدة عليها، وقد أرجعت كل العلاقات التي بعدها إليه، وكذلك نرى هذه العلاقة في قصيدة "**الإسكندرية**"[194]:

قرَّر أن يظلَّ هنا

فكانت في الصَّباح إسكندرية

قلتُ للبنتِ الجميلةِ في مساء مثلِ هذا

في شتاءِ مدينةٍ أخرى، أحبُّك

نرى أن لفظة (الإسكندرية) تمثِّل العمومية في القصيدة، فهي في العنوان، ومن ثم تأتي وتغيب في النص حسب حاجة الشاعر إليها، ثم تأتي المفردات التي تليها لتفسر لها وتوضح.

194 حسن عامر، *قيلولة الراعي*، 77.

3.2.2.4. علاقة السَّببية

هذه العلاقة تبنى بين اثنين، أي حدث يتعلق بحدث آخر، وهكذا تبنى الفكرة[195]، فلا وجود لحدث دون مسبب، ولا مسبب دون حدث، وليس للمسافة بين الحدث والسبب أهمية في النص، حتى ولو كان أحدهم في البداية، والآخر في النهاية، ونرى علاقة السببية في قصيدة "**كالذي جرب الطريق**"[196]:

شاحبٌ

كالصَّدى البعيد

خفيفٌ كنبيٍّ مهاجرٍ دونَ صحبِ

ونرى أن هذا المقطع كله نتيجة لقوله في القصيدة نفسها:

المكانُ الَّذي تجاوزت منفى

والزَّمان الذي مضى لم يحطْ بي

إن النصوص الأدبية لم تخلق إلا من علائق النُّصوص القديمة، ومثل هذا، فإن النَّص نفسه بعضه يتعلق ببعضه، فترى بيتاً يخلق بيتا آخر، وفكرة تفتح الباب إلى فكرة أخرى.

195 عبد المجيد، *البديع بين البلاغة واللسانيات*، 142.

196 حسن عامر، *كالذي جرب الطريق*، 37.

الخاتمة

بعد رحلة الدراسة البنيوية لشعر الشاعر حسن عامر، يمكن الانتهاء إلى جملة من النتائج، أهمها:

نتائج الدراسة

- نوَّع الشاعر في أسلوب كتابته، بين الشعر العمودي الذي يحاكي فيه القدماء/ من حيث الربط والرصانة، ولتساوي، والتوازن بين الأشطر الشعرية، واستخدم الشعر الحر (التفعيلة) لينعم شعره بالحرية، وينفك عن قيد التفعيلة.
- ارتقى الشاعر بفكره إلى درجة عالية، وقد اتضح ذلك في صوره، مما دلَّ على سعة اطلاعه الفكري والأدبي والشعري.
- كانت الطبيعة الملهمة الأولى للشاعر حسن عامر من غير منازع، فقد فتنته عبى مرِّ السنين، وبسطت أجنحتها على شعره ومخيلته، فكانت مادة شعرية ثرية.
- تناول الشاعر اللغة الشعرية بجميع مفرداتها وتراكيبها، ليغني نصوصه، ويكسبها متعة السماع والقراءة.
- حاول الشاعر التحرر من الكبت، وتحرير انفعالاته العاطفية، فعبر عن هويته، وفكره، وثقافته دون تصنع و تكلف.
- يلاحظ على الشاعر أنه خرج عن القياس، وصنع لنفسه معجماً لغوياً، فنجد في شعره الكثير من المفردات السَّماعية لا القياسية.

- استخدم الأفعال الماضية، لكنه أكثر من استخدام الأفعال المضارعة للدلالة على الحاضر والمستقبل، بالإضافة إلى أسلوب النفي، وكانت صوره البيانية غزيرة (الغابة تمتد بعيداً في جسدي)، مما أضفى على نصوصه الإثارة، والتشويق، والزينة اللفظية والمعنوية، بالإضافة إلى موسيقاه الشعرية المميزة.
- إن حسن عامر يفرط في استخدام الكلمات التي تحتوي على حروف المد (ألف، واو، ياء) طالبا من هذه الحروف إعطاء النص شيئا من الليونة الصوتية، التي تعطي القصيدة غنائية شعرية.
- يستخدم حسن عامر أسلوب التصدير اللفظي ليخلق علاقة بين الشطر الأول والشطر الثاني.
- طبيعة حسن عامر أن يستخدم علاقة التضاد، وفي الأخص يستخدم ذلك في العناوين والنقاط المهمة في شعره، فعلى سبيل المثال (يزعجه صوت العصافير) هكذا يعول على التضاد في إدهاش القارئ.
- الشاعر حسن عامر بنصوصه، وثقافته عكس صورة الشاعر العربي الحديث، الذي تميزه سعة اطلاعه على الموروث الأدبي، والثقافة العالمية، ولهذا استحقَّ الجوائز والتقدير، والاعتراف بمكانته الشعرية في ساحة الأدب العربي.

التوصيات

مجال الدراسة غني ويتسع لكثير من البحوث، ومما يقترحه الباحث بما يتصل بموضوع هذه الدراسة الآتي:

- دراسة أثر الشعر القديم في شعر حسن عامر، وعلاقة قصيدة العمود القديمة بشكل القصيدة المعاصرة (التفعيلة)..
- دراسة موسيقى الشعر الحر وأثر موسيقى الشعر العمودي في دواوين حسن عامر.
- تتبع التطور البنيوي بين بدايات حسن عامر، ونتاجاته الأخيرة.

قائمة المصادر والمراجع

1. ابن الأثير الجزري. *كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والكاتب*. تح.نوري حمودي القيسي، العراق: منشورات جامعة الموصل، 1986.

2. ابن الأثير الجزري، *النشر في القراءات العشر*. د.م: مكتبة الخانجي، 1994.

3. ابن القطاع، أبو القاسم. *الشافي في علم القوافي*. تح. صالح ابن حسين العايد، ط.1، د.م: دار كنوز إشبيليا للنشر والتوزيع، 1418.

4. ابن جني. *صناعة الإعراب*. تح. السقا وآخرون، مصر: دار مصطفى البابلي، 1954.

5. ابن جني، *الخصائص*. تح. محمد النجار، ط.3، بيروت: دار الهدى، د.ت.

6. ابن ذريل، عدنان. *النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق*، القاهرة: منشورات اتحاد الكتاب العرب، د. ط، 2000م.

7. ابن سينا، *أسباب حدوث الحروف*، تح.طه حسين، القاهرة: الكليات الأزهرية، 1978.

8. ابن فارس. *مقاييس اللغة*. د.م: دار الفكر، 1979.

9. ابن هشام، *شرح قطر الندى وبل الصدى*، ط.2، بيروت: دار الكتب العلمية، 2000.

10. ابن يعيش، موافق الدين الموصلي. *شرح المفصل للزمخشري*. بيروت: دار الكتب العلمية، 2001.

11. أبو ديب، كمال. *جلدية الخفاء والتجلي*، بيروت، دار العلم للملايين، 1984.

12. أبو المكارم، علي. *الظواهر اللفظية في التراث النحوي*. ط.1، القاهرة: دار غريب، 2007م.

13. أبو منصور، فؤاد. *النقد البنيوي الحديث*، بيروت: دار الجيل، 1985م.

14. أنيس، إبراهيم. *الأصوات اللغوية*. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1975.

15. أنيس، إبراهيم. موسيقى الشعر. ط.2، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية/مطبعة لجنة البيان العربي، 1952م.

16. البازغي ومبيجان، سعد. دليل الناقد الأدبي. ط.2، القاهرة: المركز الثقافي العربي، 2000.

17. بول نادي، *ما هو النقد*، تر. سلافة حجاري، ط.1، بيروت: سلسلة المئة كتاب، 1989.

18. بياجيه، جان. *البنيوية*. تر.بشير أوبريه وعارف منيمنة، بيروت: منشورات عويدات، 1945.

19. الجاحظ، عمرو بن بحر بن محبوب الكناني أبو عثمان، *البيان والتبيين*، تح: عبد السلام هارون، ط.7، القاهرة: مكتبة الخانجي، 1998م.

20. الجارم، علي. *النحو الواضح في قواعد اللغة العربية*، القاهرة: الدار المصرية السعودية، 2004.

21. جان ماري، *البنيوية*، تر. ميخائيل ابراهيم، د.م.: د.ن، 2003.

22. جعفر، عبد الكريم راضي. *رماد الشعر: دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق*، ط.1، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة،1997.

23. حركات، مصطفى. *الأصوات اللغوية*. مصر: مكتبة أنجلو، 1975.

24. حركات، مصطفى. *الصوتيات والفونولوجيا*. الجزائر: دار الآفاق، د.ت.

25. حسان، تمام. *مناهج البحث في اللغة*. د.م: دار البيضاء، 1986.

26. حسن عامر، *قيلولة الراعي*، د.م، د.ن، د.ت.

27. حسن عامر، *كالذي جرب الطريق*، مصر: دار فهرس للطباعة والنشر، 2021.

28. حسن، عبد الله أحمد جاد الكريم. *المقصود في علم الصرف*. القاهرة: مكتبة الآداب، د.ت.

29. حسن، عمر. *القيام في دائرة المنهج*، ط.1، الأردن: منشورات أمانة عمان، 2005.

30. حمادوي، جميل. "السميوقطيا والعنونة"، مجلة عالم الفكر، 1997.

31. حماسة، محمد. *اللغة والبناء*. القاهرة: دار غريب للطباعة، 2001.

32. حمدان، ابتسام أحمد. ، *الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي*، مراجعة وتدقيق: عبد الله فرهود، د. ط، (دمشق/ سورية: دار العلم، 1418هـ -1997م.

33. حمودة، عبد العزيز. *المرايا الحدبة من البنيوية إلى التفكيك*، بيروت: سلسلة عالم المعرفة، د.ت.

34. الخفاجي، علي جابر. *التطبيق الصرفي*. ط.1، عمان: الدار العلمية الدولية، 2002.

35. داوود، عبد نور. *الإيقاع في شعر الجواهري*. الكوفة:جامعة الكوفة، أطروحة دكتوراه، 2008.

36. دبة، الطيب. *مبادئ اللسانية البنيوية*. د.م.: دار القصبو، د.ت.

37. الراجحي، عبدو. *التطبيق الصرفي*. بيروت، دار النهضة العربية، د.ت.

38. الراجحي، عبدو. *التطبيق الصرفي*. ط.1، عمان: دار المسيرة، 2008.

39. الرازي. *مختار الصحاح*. لبنان: مكتبة المعاجم، 1986.

40. الزبيدي، أبو بكر محمد بن الحسن بن عبيد الله بن مذحج الزبيدي الأندلسي الإشبيلي. *طبقات النحويين واللغويين*. تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط.2، (القاهرة: دار المعارف، د.ت.

41. الزركلي، خير الدين بن محمود، *الأعلام*. ط.15، بيروت: دار العلم للملايين، 2002م.

42. السعدي، عيسى. *إضاءات في قواعد اللغة العربية*. ط.1، عمان: دار المعتز، 2010.

43. السعران، محمود. *علم اللغة مقدمة للقارئ العربي*. د.م: دار الفكر، 1997.

44. سليمان، خالد محمد. *أثر المحتسب في الدراسة الصرفية*. عمان/الأردن: دار الحامد، 2010.

45. السمان، محمود. *العروض القديم أوزان الشعر العربي وقوافيه*. ط.2، القاهرة: دار المعارف، 1986.

46. سي موريه، سامي. *الشعر العربي الحديث*. تر.سعد مصلوح، ط.2، القاهرة:دار الفكر العربي، 1986.

47. سيبويه. *الكتاب*. تح. عبد السلام هارون، مصر: د.ن، 1995.

48. السيد، عبد الحميد. *المغني في علم الصرف*، ط.1، عمان: دار الصفاء، 2010.

49. السيد، عبد السلام. *الشكل والدلالة*. القاهرة: دار غريب، 2002.

50. السيوطي، جلال الدين. *الإتقان*، بيروت: مؤسسة الرسالة ناشرون، 2008.

51. الشديفات، وصفي. بنية اللغة الشعرية في شعر أبي فراس الحمداني. عمان/الأردن: جامعة آل البيت، 2019م.

52. الشيخ، حمدي. *الوافي في تيسير النحو*. مصر: المكتب الجامعي الحديث، 2009.

53. صليبا، جميل. *المعجم الفلسفي*، د. ط، بيروت/لبنان: دار الكتاب اللبناني، 1992م.

54. طرزي، فؤاد. *الاشتقاق*. بيروت: مكتبة لبنان، 2005.

55. عبد التواب رمضان. *مدخل إلى علم اللغة ومنهج البحث*. القاهرة: مكتبة الخانجي، 1985.

56. عبد الحميد، جميل. *البديع بين البلاغة واللسانيات النصية*، القاهرة: دار الهيئة المصرية، 1998.

57. عبد المطلب،حمدي محمود. *الخلاصة في علم النحو*. تح. أحمد هريدي، ط.2، القاهرة: مكتبة ابن سينا، 1998.

58. عبد الله، خولة. *الأسلوبية الذاتية أو النشوئية*، **القاهرة:** مجلة "فصول"، **المجلد**5، **العدد1**، 1984م.

59. العبد، محمد. *إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي*، ط.1، القاهرة: دار المعارف، 1988.

60. عبيدات، محمود. *بنية اللغة الشعرية عند مسلم بن الوليد*. الأردن: جامعة اليرموك، 2003م.

61. العشيري، أحمد. *الاتجاهات النقدية والأدبية الحديثة*. القاهرة: ميراث للنشر، 2003.

62. عصفور، جابر. *مفهوم الشعر*، ط.5، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995م.

63. عكاشة، محمود. *الدلالة اللفظية*. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 2002م.

64. عمايرة، خليل أحمد. *المسافة بين التنظير اللغوي والتطبيق*. ط.1، عمان/الأردن: دار وائل، 2004.

65. عمايرة، حنان. *اسم الآلة: دراسة صرفية*. ط.1، عمان: دار وائل، 2006.

66. عوض الله، بديع. *أضواء في النحو والصرف*. عمان: دار يافا العلمية، 2011.

67. العيداني، جلال الدين. *دلالة البنية الصرفية في السور القرآنية*. ط.1، الأردن: دار الراية، 2010.

68. غنيمي، هلال محمد. *النقد الأدبي الحديث*، بيروت: دار العودة، 1982م.

69. فضل، صلاح. *النظرية البنائية في النقد*. بيروت: دار الآفاق الجديدة، 2002.

70. فضل، عاطف. *الصرف الوظيفي*. عماد: دار المسيرة، د.ت.

71. الفقي، صبحي إبراهيم. *علم اللغة النصي*. د.م: دار القباء، 2000.

72. فيود، بسيوني عبد الفتاح. *علم المعاني(دراسة بلاغية نقدية لمسائل المعاني)*، ط.4، القاهرة: مؤسسة المختار، 2015م.

73. قاسم، عدنان. *الاتجاه الأسلوبي البنيوي*، مصر: الدار العربية للنشر والتوزيع، 2001م.

74. قبش، أحمد. *الكامل في النحو*. ط.2، بيروت: دار الجبل، 1874.

75. قروج، رقية- وفتاتي، فاطمة. *بنية اللغة الشعرية في شعر عز الدين المناصرة: ديوان (البنات-البنات-البنات) أنموذجاً*، الجزائر: 2019م:

https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=652765

76. قطنافي، حسين. *في علم الصرف*. عمان: دار جرير، 2001.

77. قطوس، بسام. *سيميا العنوان*، ط.1، عمان: وزارة الثقافة، 2001.

78. القيرواني،أبو علي، *العمدة في محاسن الشعر وآدابه*. مصر: المكتبة التجارية الكبرى، 1964.

79. كوهن، جان. *بنية اللغة الشعرية*. تر: محمد الولي ومحمد العمري، المغرب العربي: دار توبقال، 1986م.

80. ليونز، جون. *كتاب اللغة وعلم اللغة*، تر: مصطفى التوني، مصر: دار النهضة العربية، 1987م.

81. المسدي، عبد السلام.*الأسلوبية والأسلوب*. د.ط، ليبيا وتونس: الدار العربية للكتاب، 1986م.

82. محمود، إبراهيم. *النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك*. ط.1، بيروت: دار المسيرة، 2003.

83. مختار، أحمد. *علم الدلالة*. القاهرة: كلية العلوم، 1998.

84. مصطفى، عبد الرضا وفائق. *في النقد العربي الحديث*. بيروت: د.ن، 1986.

85. مصلوح، سعد. *في النص الأدبي(دراسة أسلوبية إحصائية)*، ط.1، القاهرة/مصر: جامعة عين شمس للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 1993م.

86. المطيري، محمد بن فلاح. *القواعد العروضية وأحكام القافية العربية*، تق. سعد بن عبد العزيز وآخرون، ط.1، الكويت: مكتبة أهل الأثر، 2004.

87. موكاروفسكي، يان، *اللغة المعيارية واللغة الشعرية*، تر: ألفت كمال الروبي، القاهرة: مجلة فصول"، المجلد 5، العدد1، 1984م.

88. الملائكة، نازك. *قضايا الشعر المعاصر*. ط.3، بيروت/ لبنان: دار العلم للملايين، 1967م.

89. مولينيه، جورج. *الأسلوبية*. تر: بسام بركة، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 2006م.

90. الهاشمي، السيد أحمد. *جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع*، بيروت: دار إحياء التراث العربي، د.ت.

91. هنري فليش. *العربية الفصحى نحو بناء لغوي جديد*. بيروت: مطبعة الكاتولوكية، 1966.

92. ويليك، رينيه. *مفاهيم نقدية*، تر: محمد عصفور، الكويت: سلسلة عالم المعرفة، ط.1 ، 1407هـ-1987م.

93. ويليك، رينيه. *نظرية الأدب*، تر: محيي الدين صبحي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1985م.

KİŞİSEL BİLGİLER

ORCİD	
Adı Soyadı	Mahmood Sabah Noori AL-KHAILANI
Doğum Yeri	
Doğum Tarihi	

LİSANS EĞİTİM BİLGİLERİ

Üniversite	Diyala Üniversitesi
Fakülte	Beşeri Bilimler Fakültesi
Bölüm	Arap Dili

YÜKSEK LİSANS EĞİTİMİ

Üniversite	Çankırı Karatkin
Enstitü	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anabilim Dalı	Temel İslami ilimler

İLETİŞİM

Adres	
E-mail	