الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
- البويرة -
كلية الآداب واللغات

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵉⵜ ⴰⴽⵍⵉ ⵎⵓⵃⴻⵏⴷ ⵓⵍⵃⴰⵊ - ⵜⵓⴱⵉⵔⴻⵜ -
Faculté des Lettres et des Langues

جامعة البويرة

قسم اللغة والأدب العربي

التخصص: نقد و مناهج

العنوان
جمالية اللغة الشعرية في ديوان "ماذا أصابك ياوطن؟" للشاعر فاروق جويدة

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على شهادة الليسانس

إعداد الطلبة:

.قادي ناروسارة

.عباس ياسمين

.لعراب صورية

إشراف الأستاذ

العوفي بوعلام

السنة الجامعية:

2021-2020

شكر و عرفان

إلى من أوجدنا ووهبنا العقل و الوجدان

إلى من تتلذذ بعبادته وحده لا شريك له

إلى من جل علاه و تعاظمت نعمه

فالشكر و الحمد لله و الفضل له سبحانه

تعاظمت صفاته و تعالت درجاته

نتقدم بالشكر الخالص و التقدير الكبير إلى كل من مد لنا يد العون من قريب أو بعيد

كما نتفضل بالشكر و العرفان إلى أستاذنا و إلى كل أساتذة قسم الآداب و اللغة العربية.

مقدمة

تعتبر اللغة الوسيلة والأساسية والمباشرة في عملية التواصل، وهي العنصر الأساسي المهم في العمل الأدبي، فبدورها المهم تسعى دوما إلى الكشف والتعبير عن جميع العواطف والمكبوتات، أو بالأحرى الميولات التي تختبئ في داخل كل أديب وشاعر، فهي مناط الإفصاح والدلالة. ومادام الشعر هو عبارة عن جمال في حد ذاته، فإنه يكسب قيمته الفنية والجمالية من مكوناته ومفرداته التي لا يستطيع أن يتحدد إلا من خلالها: فلذلك توجهنا إلى كشف هذا العنصر من خلال اهتمامنا بموضوع "جمالية اللغة الشعرية في ديوان فاروق جويدة".

وقد اخترنا هذا الموضوع بالتحديد لمجموعة من الأسباب منها:

- ✓ دراسة اللغة الشعرية باعتبارها الأساس الذي يقوم عليه الشعر.
- ✓ تحديد جماليتها من خلال ما تحتويه من مكونات داخلية.
- ✓ وأيضا إن هذا الموضوع ذو أهمية كبيرة وبالغة يرتبطبعدة مواضيع تخص الشعر وتحدد مكوناته.
- ✓ وكذلك للوقوف على التجربة الشعرية عند فاروق جويدة الزاخرة والمتنوعة، ومن خلالها استطعنا تحديد كل العناصر المكونة لإبداعه الشعري.

ومن هنا تبلور موضوع الدراسة وتم تحديد عنوانه.

وعند دراستنا شعر فاروق جويدة، وجدنا أن الشاعر من أولئك الشعراء الذين حملوا المعاناة والأسى والمشاعر المليئة بالحزن اتجاه وطنهم وأكلوا همه وهم شعبه، لذلك لخص بشعره صورة المعاناة في الدول العربية التي عانت أيضا من الظلم وفساد الأنظمة. وللإلمام بأطراف هذا الموضوع والخوض فيه نطرح التساؤلات التالية التي تشكل جوهر الإشكالية:

- ما هي الجمالية بالتحديد؟
- كيف تحددت أبرز عناصر الإبداع الفني والجمالي للغة الشعرية؟
- ما هي طرق تشكيل اللغة عند الشاعر وكيف تم توظيفها في الديوان؟
- كيف استطاع الشاعر أن يقدم دلالات شعره ومقصديته من خلال عنصر اللغة؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات التي شغلتنا، صممنا خطة البحث وهي تقوم على مدخل وثلاثة فصول وخاتمة.

تناولنا في **المدخل:** مفهوم الجمال، ومفهوم اللغة الشعرية (اللغة الشعرية واللغة المعيارية)

ثم تطرقنا إلى علاقة الجمال بالفن والشعر؟

أما **الفصل الأول** الموسوم "طريقة تشكيل اللغة" والمتكون من خمسة مباحث. فركزنا فيه على كيفية بناء الجملة الشعرية ومميزاتها عند فاروق جويدة. وجاء تصميمه كالآتي:

المبحث الأول: الأفعال، والثاني: الجمل، والثالث: الضمائر، والرابع: التقديم والتأخير ثم الخامس: الحروف وأدوات الربط.

أما **الفصل الثاني** فورد بعنون بـ: اللغة والدلالة، ويتكون من ثلاثة مباحث.

المبحث الأول: الفرق بين الحقل المعجمي والحقل الدلالي.

والمبحث الثاني: الحقول المعجمية.

والثالث: الصورة الشعرية (التشبيه، الاستعارة، والرمز.).

بينما أفردنا الفصل الثالث، لدراسة " اللغة والإيـقاع"، وقد ضم بدوره مبحثين.

الأول: الفرق بين الموسيقى والإيقاع.

أما الثاني: الموسيقى الخارجية.

وتبقى في الأخير الخاتمة فقد جمعنا فيها النتائج التي توصلنا إليها.

ومما لابد منه أننا في هذا البحث واجهتنا صعوبات قد تواجه كل باحث أو طالب في إعداد مذكرته والتي تمثلت في: ضيق الوقت،و صعوبة الإلمام بكل عناصر الموضوع.

وفيما يخص أبرز المصادر والمراجع التي قام عليها هذا البحث فهي:

ديوان ماذا أصابك يا وطن؟ لفاروق جويدة وهومصدر مهم وأساسي لإنجاز البحث. وأهم المراجع التي قد أخذنا بها نذكر:

- ✓ الأساليب الإنشائية في النحو العربي لعبد السلام محمد هارون.
- ✓ أدونيس بين سياسة الشعر دراسات في الشعرية العربية المعاصرة.
- ✓ الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي لجابر عصفور.
- ✓ حسن عبد الجليل يوسف: التمثيل الصوتي للمعاني دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي.

ولم يبق لنا في الأخير سوى التقدم بالشكر والامتنان للأستاذ المشرف" ب/العوفي " على مساهمته في تقديم الدعم والمساعدة كما له منا كل التقدير والجزاء.

مـــدخل

ضبط المفاهيم

أولا: مفهوم الجمال

تتردد لفظة (جميل) في الحياة اليومية كثيرا، وهي دالة في ذلك على القدر الذي يبث فينا الأشياء الجميلة، للونها الساحر أو لتناسق شكلها الممتع، سواء باستحواذه على كل ما يجذب نحوه. أما كون الجمال صفة نسبية فهذا راجع إلى الذوق العام والخاص معا، وقد لقي ذلك تفاوت بين بني البشر في إيجاد تعريف مانع، فاختلفت الآراء وتعددت المذاهب، ولكنهم متفقون جميعا على أن الجمال هو إحساس وذوق وشعور رائع.

أ-الجمال لغة

جاء معنى كلمة (جميل) في كتاب "العين" بمعنى بهاء وحسن، ويقال: جاملت فلانا مجاملة إذا لم تصف له المودة وما سحته بالجميل، ويقال أجملت في الطلب، (والجملة جماعة كل شيء بجماله من الحساب وغيره)، وأجملت له الحساب و الكلام من الجملة[1].

الجميل يدل على الحسن في الخلق، والخلق في قاموس المحيط مجمل ككرم، فهو الجميل، كأمير وغراب ورمان، والجميلة والتامة الجسم من كل حيوان.

وتجمل: وجماله: لم يصفه الإخاء بل ماسحه بالجميل، أو أحسن عشرته، وجمال كأن لا تفعل كذا، إغراء، أي إلزام الأجمل ولا تفعل ذلك. [2]

ب-الجمال اصطلاحا

[1]-الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، مج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص261.

[2]-مجد الدين محمد بن يعقوب فيروز أبادي، قاموس المحيط، ج3، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1999، ص481/480.

قال الفيلسوف الألماني إيمانويل كانط واصفا الجمال بأنه هو شكل من الغائية في شيئما يقدر ما يجري تصوره فيه بمعزل عن عرض غايته.[1]

فالجمال عنده هو حكممشترك، وتأمل عقلي بعيد عن المنفعة الحسية.

وفي هذا السياق، يعرف الشاعر والفيلسوف الألماني فريدريكتشيز الجمال في الفن بأنه اللعب على اعتبار أن الطبيعة البشرية إنما تتحقق على الوجه الأكمل في لحظات اللعب لا في لحظات العمل.[2]

فشيلز يرى أن الفن غير مقيد لأنه يعتبر الجمال لحظة من لحظات اللهو واللعب.

"ويعتبر تعريف هربرت ريد من أهم التعريفات التي ظهرت في الجمال والذي يستند على أساس مادي حسي مفاده (أن الجمال هو وحدة العلاقات الشكلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا)"[3]. أي تناسب وتوافق أجزاء الأشياء الحسية.

أما الفيلسوف جون ديوي فيرى الجمال هو: "فعل الإدراك والتذوق للعمل الفني"[4]،فالجمال يكمن في التأهل العقلي الذي يشعرنا بقيمة العمل الفني.

أما هيغل فأكد أن الجمال يدخل في جميع ظروف حياتنا "هو ذلك الجني الأنيس الذي تصادفه في كل مكان"[5].

كما تحدث الفيلسوف جورج سنتيان عن الإحساس بقوله: "ولكننا لا نرى في ذلك تمييز الطبيعة اللذة الجمالية بل وصفا لحديثها ودقتها، ولا يقنع هذا التمييز فيما يبدو إلا أولئك الذين هم دون غيرهم حساسية إزاء الجمال"[6].

---

[1]- محمد عبد الحفيظ، دراسات علم الجمال، ص06.
[2]- نفسه، ص07.
[3]- أمال حليم الصرف، "علم الجمال فلسفة وفن"، دار البداية، عمان، الأردن، ط1، 2012، ص14/13.
[4]- نفسه، ص14.
[5]- أمال حليم الصراف، علم الجمال فلسفة وفن، دار البداية، عمان، الأردن، ط1، 2012، ص14
[6]-الصادق بخوش، التدليس على الجمال، منشورات ANEP 2007، ص63/62.

إن الإحساس بالجمال هو حكر على ذوي الإحساس المرهف إزاء الجمال الذي يؤدي إلى اللذة الجمالية بحسب اعتقاد "سنتيان".

ومما سبق، نلاحظ تعدد التعاريف حول مصطلح الجمال، وهو ما يقود إلى وجود الاختلاف في تحديد مفهومه، ومن فإن فالجمال نسبي.

ثانيا: اللغة الشعرية واللغة المعيارية

أ-مفهوم اللغة الشعرية

لقد أولى النقاد والشعراء اللغة الشعرية إهتماما بالغا، سواء كان ذلك عند العرب أو عند غير العرب ، باعتبار أن الشعر بحد ذاته هو غاية جمالية, و جوهر متميز ولاسيما لغته التي تختلف بطبعها عن اللغة العادية، فهي لغة خاصة بالشاعر الذي يختلف عن الإنسان العادي في تعبيراته، هو العنصر المبدع و الفعال في الشعر ، يحرك النص الشعري بأفكاره وكلماته الثرية بالجمال و الإيحاء. و أيضا اللغة هي الأخرى أهم العناصر و المشكلة للخطاب الشعري، لنصل إلى أن " اللغة الشعرية هي لغة فنية مثيرة تتميز بطابع الفرادة والتميز والإبداع" وهذا ما أثبته "أدونيس"، وتحدث عنه حيث قال:" أقصر كلامي هنا عن النص الشعري. لهذا النص خصوصية لا تكون هوية إلا بها، تتمثل في كونه عملا لغويا من جهة، وعملا جماليا، من جهة ثانية: أي في كونه طريقة نوعية في استخدام اللغة، وطريقة نوعية في الاستكشاف والمعرفة"[1] أي أن النص الشعري عنده مبني وقائم على عنصرين أساسيين هما: "الجمالية"و"اللغوية"

فالجمالية، تكون في استخدام اللغة الفريدة من نوعها، والمتميزة التي تعطي وتضيف إلى النص لمسات جمالية وإبداعية تتطلب الاستكشاف والبحث والمعرفة لما هو غير واضح بالنسبة إلينا أو للقارئ بصورة خاصة.

[1]- أدونيس سياسة الشعر(دراسات في الشعرية العربية المعاصرة) ، دار الآداب ،بيروت ، ط1 ، 1985 ، ص50 .

أما بالنسبة لـ "اللغوية" فتكون في الطريقة الصحيحة لتشكيل الكلمات وتركيبها ونظمها.

وبصيغة أخرى نقول: إن النص الشعري تكون له هوية عن طريق هاته اللغة.

لا تعد اللغة وسيلة لانحباس الشاعر وراءها أو فيها والهروب من الواقع، بل تصبح وسيلة لمحو الحدود كلها بين الإنسان والآخر، الإنسان والعالم[1]

ومن هنا، فإن اللغة الشعرية تعتبر بدورها مجموعة من الحالات والانفعالات التي قد تصاحب الشاعر: فالشاعر من خلالها يسرح بخياله غير المحدود، فلذلك تتميز لغته بالثراء الفني، ويعد متحررا من الحدود والمقاييس التي قد تقيده بأي شكل من الأشكال.

وهذا ما ذهب إليه أدونيس من خلال قوله: " فهذه اللغة بما هي الإنسان في تفجره وإندفاعه واختلافه، تظل في توضيح وتجدد، وتغاير، وتظل في حركية وتفجر."[2]

فلغة الشعر لغة متميزة تتسم بطابع الخصوصية، فهي بالطبع ليست كاللغة العادية، فتتغير وتتوسع نطاقاتها الدلالية والإيحائية. وتمثل هذا باعتبارها هي الإنسان وتتميز بهذا أيضا.

في حين أن هاته اللغة قد تتميز بعناصر معينة خاصة بها وهذا ما سنكشفه من خلال القول الآتي: "اللغة الشعرية تشغل منزلة وسطا تتأرجح بين قطبين: الأول هو قطب اللغة الخالصة الصحة (رأي الخالية من الانزياح وغير المعقول) والنموذج المثالي المجسد لهذا الجنس من الكلام هو الخطاب العلمي، والثاني هو قطب اللغة غير المعقولة"[3] فهذا النوع بالتحديد من اللغة (أي اللغة الشعرية) يستعمل نوعين من اللغة والتي تتمثل في اللغة العادية المعقولة مثل: الخطاب العلمي الذي لا يحتاج على سبيل المثال لمظاهر الانزياح والتنسيق، أما اللغة الثانية والتي هي اللغة غير العادية وغير المعقولة ومثل هذا : النص الشعري.

---

[1]-أدونيس علي أحمد سعيد، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت, لبنان، ط3، 1979، ص 137

[2] -أدونيس الشعرية العربية دار ألآداب بيروت, لبنان، ط1، 1985، ط2، 1989، ص31

[3]-جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء, المغرب، ط01، 1986، ص06.

ونستنتج إن اللغة الشعرية هي الوسيلة المتميزة للتعبير عن أفكار الشاعر وانشغالاته والتي لا تتحدد ولا تعرض إلا من خلاله، فتبقى هي الطريقة الواضحة في الكشف عن الواقع الذي يعيشه الشاعر، وهذا يسمح لنا من إعتبارها رمزا من رموز الإبداع الشعري.

ب-اللغة المعيارية

تعد اللغة المعيارية لغة مختلفة وغير ثابتة عن غيرها من اللغات باعتبارها قائمة على مجموعة من القواعد الشعرية واللغوية وخاضعة لمعايير معينة، فهاته اللغة بالتحديد لغة تتماشى مع مختلف التطورات اللغوية، وتغيرات العصر.

يقول الدكتور تمام حسان في هذا الصدد: "جرت عادة الباحثين اللغويين في الماضي على أن ينظروا إلى اللغة من زاوية المتكلم لا من زاوية الباحث، أي أن يفكروا في دراستها تفكيرا معياريا"[1].

فدراسة اللغة دراسة معيارية تكون قائمة أساسا على موازين ومقاييس معينة لمعرفة الصحيح من الخاطئ مثلا، ومحاولة وضع مجموعة من المبادئ اللغوية (قوانين) في حين أنها تهتم بدراسة اللغة في لحظة تطورها.

ويبين هذا أيضا القول التالي: "والفكرة التي مفادها أن ثمة لغة "معيارية" وحيدة بمثابة عملة مشتركة يتقاسمها كل أفراد المجتمع بالتساوي هي أخدوعة ووهم، فأية لغة فعلية تتألف من مجال معقد جدا من الخطابات تتخالف تبعا للطبقة، والدين، والجنس، والمنزلة ولا يمكن بأية وسيلة أن تكون موحدة"[2].

إن هذه اللغة وبالتحديد كونها لغة تتميز بعدم الثبات والتحول من عصر لآخر ومن طبيعة لأخرى تخضع لمجموعة التغيرات والتطورات اللغوية الطارئة.

---

[1]- تمام حسان، "اللغة بين المعيارية والوصفية"، عالم الكتب، القاهرة، ط4، القاهرة، 2001م، ص26.
[2]- تيري ايقلتون، "نظرية الأدب (دراسات نظرية عالمية)، ترجمة ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1995، ص16.

ويقول أيضا "ولم يكن الشكلانيون بالغافلين عن كل هذا فقد أدركوا أن المعايير والانحرافات تتبدل عن سياق إجتماعي أو تاريخي إلى آخر، وواقعه أن قطعة من اللغة هي "معربة" لا يضمن أن تكون كذلك في كل زمان ومكان، فهي ليست معربة إلا قبالة ألسنية معيارية معينة، وإذا ما تبدلت هذه الخلفية فإن الكتابة تكف عن كونها مدركة بوصفها أدبية."[1]

فاللغة المعيارية في حد طبيعتها تتماشى على حسب الذوق، فيمكن أن تفقد بعض النماذج الأدبية آثارها بسبب أنها متداولة فتسقط تلك الدلالة والدهشة والإيحاء. ونستنتج في الأخير بأن اللغة المعيارية هي لغة تحكمها ضوابط ومقاييس غير ثابتة وحتى أنها لغة قابلة للتحول والتطور،فهي تختلف تمام الاختلاف عن اللغة الشعرية. وهذا النوع من اللغة لا يخضع إلا لضوابط الشاعر، فهي ستكون حاملة لأفكاره فيمكننا حتى القول هنا بأنها لغة خاصة به.

ثالثا: علاقة الجمال بالفن والشعر

شهدت القرون الماضية تطورات كبيرة على مستوى الحركات الفنية من خلال بروز تيارات ومدارس فنية مختلفة الاتجاهات والمرامي، كما عرفت الفلسفة الغربية في عصر الفلاسفة أمثال: كانط, شوبنهاور, ومارتين هايدغر, وبرجسون وهيجل وآخرين ثورة معرفية وفكرية في مسألة التنظير النقدي والمعرفي لفلسفة الفن والإبداع والجماليات.[2]

و لما كان الفن مجالا إبداعيا للتعبير عن الأحاسيس والرؤى والأفكار، فإن العمل الفني هو نتاج الفن من جهة، وعبقرية الفنان من جهة أخرى لذلك إتجهت معظم التنظيرات الفلسفية للظاهرة الفنية والجمالية إلى إعتبار الفن ممارسة تعبيرية لا قيود لها، وأنه مجال للتحرر من القيود والعبودية، فيما إتجهت نظريات أخرى إلى إعتبار الفن منفصلا تماما عن الظاهرة الطبيعية, وأن الفن يحمل في ذاته حدودا لا يستطيع أن يتخطاها, لذلك يتجاوزه الوعي الإنساني على حد تعبير هيجل.[3]

منذ نزول البشرية وهي في تقييم للأعمال الفنية المتنوعة، سواء ما تعلق بالفنون الجميلة أو الفنون التطبيقية، إلا أن المهم والذي يجمع بين هاته المنجزات ليس هو الكم ـ فلا يقاس

---

[1]-تيري انقلتون المرجع نفسه، ص17.

[2]بدر الدحاني: في فلسفة الفن و علم الجمال (مداخل و تصورات), الرافد مجلة إلكترونية ثقافية شاملة, أكتوبر 2010, دائرة الثقافة, حكومة الشارقة, الإمارت العربية المتحدة, ص 04.

[3]-بدر الدحاني, نفس المرجع السابق, ص 04.

عصر ما بكثرة أعمال فنانيه ـ وإنما هو الكيف الذي يجعل من هذه الأعمال خالدة خلود الزمن الذي يجسده معنى الجمال.[1]

"إن الفن نشاط بشري عام يرتكز أولا بالذات على الخبرة الجمالية. وليست الخبرة الجمالية تجربة فردية قد إختص بها قوم دون قوم أو جنس دون جنس أو عصر دون عصر، بل هي ظاهرة بشرية عامة."[2]

و "الفن بمثابة تاريخ الوعي الجمالي عند الإنسان، وتدخل النظرية الأستطيقية الجمالية كي تقوم بعملية التحليل الفلسفي لهذا الوعي".[3]

"و الجمال لا يصبح جميلا بالطبيعة فحسب، بل يصبح كذلك نتيجة جهد وعمل الفنان نتيجة خبرته وذكائه وعمق موهبته".[4]

كما أن "الجمال هو الذي يضمن للعمل الفني في النهاية قدرته على التأثير, وهذه القدرة على التأثير في نفس الإنسان المستقلة تماما عن الظروف التاريخية حتى عن تلك التي شهدت ولادة هذا العمل الفني".[5]

إن الفن "هوالنافذة التي تدخلنا إلى عالم الفنان والطريق هو الجمال الذي يقودنا إليه".[6]

يري شوبنهاورفي التراجيديا أنها: "أعلى أنواع الفن الشعري، هي تمثيل للجانب المرعب من الحياة، وللصراع الشامل بين الإرادة وذاتها في أعلى مستويات تجسدها".[7] فالتراجيديا هي نوع من المعاناة النابعة من الحياة ومشقاتها، وقد لا تكون كذلك حينما تظهر لنا معنى الشقاوة في حياة الناس وتكسبنا من خلالها فكرة تعليمية يستفاد منها، أو في أنها تحسسنا بقيمة السعادة أمام ما تجسده من آلام في حياة الآخرين.

إذن فالجمال متداخل مع الفن، بل هما شيء واحد إن صح التعبير، فلا يمكن الفصل بينهما، فالفن لا يعتبر كذلك إلا إذا قيّم بتأثيره على الجمهور، ببث المتعة واللذة في نفوسهم, والجمال لا نصل إليه حتى يبدع الفنان, وبالتالي فقضية الفن تقودنا لا شعوريا إلى قضية الجمال والعكس صحيح ،وهذا لوجود حتمية جدلية بينهما فلا وجود للأول دون الثاني.

---

[1]- بدر الدحاني: في فلسفة الفن و علم الجمال (مداخل و تصورات), ص04, 05.

[2]- إياد محمد صقر: معنى الفن, دار المأمون للنشر و التوزيع, عمان الأردن, ط1, 2016, ص 217.

[3]-راوية عبد المنعم عباس، علي عبد المعطي محمد: الحس الجمالي و تاريخ التذوق الفني عبر العصور, دار المعرفة الجامعية للطبع و التوزيع, الإسكندرية, مصر, ط1, 1987, ص 195.

[4]-علي شناوة آل وادي: فلسفة الفن و علم الجمال, دار الصفاء, عمان, الأردن, ط1, 2012, ص 48.

[5]-إياد محمد صقر: معنى الفن، المرجع السابق، ص 14.

[6]-نفسه، ص 14.

[7]- نوكس: النظريات الجمالية (كانط ـ هيجل ـ شوبنهاور)، تر:محمد شفيق شيا, منشورات بحسون الثقافية, بيروت, لبنان, ط1, 1985, ص 165 - 166.

الفصل الأول

تشكيل اللغة

1- الأفعال

1-1 تداخل الأزمنة: ينقسم الفعل من حيث الزمن إلى ثلاثة أقسام:

أ-الفعل الماضي: هو ما دل على حدوث شيئ قبل زمن التكلم.[1]

ب ـ الفعل المضارع: هو ما دل على حدوث الشيئفي زمن التكلم أو بعده.[2]

ج ـ الفعل الأمر: هو ما يطلب به حدوث شيئ بعد زمن التكلم.[3]

تتداخل الأزمنة (الماضي، المضارع والأمر) في الديوان حسب حالة الشعور التي تنتاب الشاعر، وقد بلغ عدد الأفعال الماضية 174 فعلا،و المضارع200فعلٍ، أما الأمر فكان وروده قليلا بـِ07 أفعال، و الجدول يوضح ذلك:

	الفعل الماضي	الفعل المضارع	الفعل الأمر
القصيدة الأولى	عشت(02) ـ توارى ـ اشتقت ـ غابت ـ غبنا ـ انتهت ـ ضلّ ـ لبست ـ نسي ـ صار ـ تاجرت ـ تفرقت ـ لمحوه ـ حملت ـ استباح سئمت ـ سرقت ـ ما عاد ـ (02) تكسّر ـ ضاق ـ أحببتها ـ باعت ـ نامت ـ تجمّدت ـ رفعت ـ رأيت ـ راوغتني ـ استيقظت ـ أضاء ـ رأت ـ باعتني ـ اشترته ـ شاهدت ـ كانت ـ فرّ ـ هجر ـ ضاقت ـ استسلمت ـ سكن ـ تناثرت ـ كان(02) ـ لمحت ـ صرخت	أسأل ـ يبدو ـ يغيب ـ أصرخ ـ أنادي ـ أبني ـ أهفو(02) ـ يتراقصون ـ نساوم ـ تستبيح ـ أشتاق ـ تعود ـ تبدو ـ يضاجع ـ لم يبق(03) ـ تمضي ـ تزورنا ـ لا تسألوني ـ تهرول ـ تنادي ـ يصغر ـ أرى ـ تتلاطم ـ تلقى ـ يراني ـ تعانق ـ لم يرحم ـ تتزاحم ـ تصرخ ـ تمرح ـ يبكي ـ ينادي ـ يزهو ـ يخبو ـ يضحك ـ تهرب ـ لم تعد	ردّوا
القصيدة الثانية	ظل ـ اشتدت ـ كنا(03) ـ غابت ـ حامت ـ كان(04) ـ أكلت ـ كنت(02) ـ سرقوه ـ أصبح ـ عاش ـ تقلّب ـ همس ـ أدمى ـ عاد ـ نساني ـ نسيته ـ نسيت ـ لاحت ـ حلّت ـ حاربت(02) ـ عاش ـ مات ـ كفنته ـ رسمته ـ كانت(03) ـ مضيت ـ سافرت ـ طغت ـ كان ـ كانت ـ حان ـ عدنا ـ اقتربت ـ عاودنا ـ ظلّ ـ	لم أره ـ يذكره ـ لم يعرف ـ تلتمس ـ يضلّ ـ يستكين ـ نراه ـ تحمل ـ يمسك ـ ينظر ـ تسكر ـ لم يبق(03) ـ تنفث ـ تنعى ـ يبكي ـ يجيئ- يشق ـ تصرخ ـ يمشي ـ يسمع ـ تحكي ـ يشرب ـ يجيء ـ يسدّ ـ أخرج ـ يطلب ـ أعرف ـ أسافر(02) ـ أحتمل ـ أحج ـ أموت ـ أرى ـ يذكرني(03) ـ ينسى ـ سينساني ـ يجيء ـ يسرقها ـ يتركنا ـ يبقى ـ يردّ	احملوا ـ احملوني(02) ـ أنقذنا(03)

[1]يوسف حمادي : القواعد الأساسية في النحو و الصرف,المطابع الأميرية ,القاهرة(دط) 1994 ص 20
[2]نفس المرجع السابق ص 20
[3]نفس المرجع السابق ص 21

	صفت ـ أنستني ـ وضع ـ دوّت ـ أطاحت ـ غاصت ـ تناثرت ـ تسمّرت ـ راوده ـ كانت ـ قام ـ تسابق ـ توارى ـ انتحر ـ اسوّدت ـ قام ـ ضقت(02) ـ كان(02) ـ رجعت ـ بخلت ـ أصابك(02)	ـ لم أسافر ـ أرى ـ أدعو ـ أن يشفي ـ ألمحه ـ يفيض ـ ألمح ـ يثور ـ يجري ـ تصرخ ـ تشتهيك ـ يسائلك ـ يصرخ ـ يسكنني ـ يورق ـ أهواك ـلاتتعجّبوا ـ أشُمُ ـ أكاد ـ ألمح ـ تطوق ـ أرى(02) ـ يفتح ـ يدّق ـ تحمل ـ يخفيها ـ يصرخ ـ يعينه(02) ـ أمدُّ ـ يقطعها ـ أظلُّ ـ أصرخ ـ يروي ـ تلقُ ـ يغمض ـ يحفر ـ تطلُّ ـ يهمس ـ أعود ـ توصد ـ أرى ـ كي أرتاح ـ تبخل.	
القصيدة الثالثة	جاء ـ نأى ـ رسم ـ ضيعته ـ كرهت ـ سئم ـ ضاق ـ طاف ـ ضيعت ـ استبحت ـ تناثرت ـ نهيتك ـ دأب ـ رميته ـ تاه ـ شيعت ـ جئت ـ باعوك ـ روّضوا ـ انحنى ـ لاذ ـ هوى ـصاحوا(02) ـ سافرت(02) ـ رأيتهم ـ غاب ـ هاجروا ـ ماتوا ـ أموت ـ استبحت ـ نهبت ـ ما عدت ـ غاص ـ مات ـ سطّرت ـ كفرت مزقّوا ـ داسوا ـ رأيتُ ـ غابت ـ أخفت ـ هرب ـ عزّ ـ عاد(02) ـ خانني ـ أدمى ـ ارتضيت ـ توارى ـ شاخت ـ جنت ـ رأيتني ـ قلت(03) ـ تفرقوا ـ تشردوا.	لا تغضبني ـ أحببت(10) ـ يضمنا ـ تسكن ـ تلقاه ـ يجري ـ يهيم ـ يُسكرني ـ يسجد ـ أحبك ـ لم تعرفي ـ أسرفت ـ يصرح ـيطوف ـ. لم أجد(02) ـ يحملني ـ أراك(02) ـ تتراقصين ـ يسيل ـ يلهو ـ يتعبدون ـ لم تعبئي ـ تبنين ـ يشدني ـ أحنُ ـ أهفو ـ أحتمي ـ ترتعُ ـ يصرخ ـ أعلم ـ توحّشوا ـ أعرف ـ تهدأ ـ تستريح ـ أرى ـ يأتي ـ يجدي ـ تبدو ـ يطلُ ـ تلوح ـ أعود ـ لم يبق ـ يستر ـ ينحني ـ تسيل ـ يضيع ـ يطل ـ يهرول ـ يبدو ـ لا تخجلي ـ يخبو ـ يصغر ـ يصير ـ تزأر ـ سيعود ـ فلترحمي.	

من خلال الجدول، يتضح أن الشاعر غلبت على ديوانه الأفعال المضارعة، فتأتي باسطة هيمنتها على القصائد الثلاثة حاملة الزمنية دلالة التجدد والاستمرار (تلتمس، يبدو، تمرح، تستريح، تزأر) وتحمل دلالة البعث والنماء والإخضرار والإيحاء من جديد والدعوى إلى ترك مخلفات الماضي الأليم.

أما دلالة الفعل الماضي (عاش، عاد، أضاء، جاء، ذاب، هاجروا) فهي دلالات الرزق والعطاء والإنشراح والانبعاث.

في حين إستغنى الشاعر تقريبا عن الفعل الأمر وردت (07 أفعال فقط)، ذلك أنه يبني قصائده على الوصف والإخبار، فهو بهذه الطريقة يبتعد عن الأمر الذي يخص طلب الشيئ.

2-1 بنية الأفعال

لقد ارتأينا في هذا القسم الوقوف عند الصيغ الصرفية التي أوردها الشاعر في القصيدة وبعد التدقيق والتمحيص في النص الشعري استخلصنا الصيغ التالية:

الصيغة	الفعل
فَعَلَ	غابت ـ صار ـ ضاق ـ سرقت ـ فرّ ـ تصرخ ـ رفعت ـ مضى ـ قال ـ همس ـ مات ـ غاصت ـ وضع ـ نهبت ـ صاح ـ أرى ـ عاد ـ جاء ـ ضلّ ـ رأيت ـ رفعت ـ هجر ـ ذاب ـ تاه ـ حملت ـ أسأل ـ عاشت ـ أهفو ـ يبكي ـ رأيت ـ باعني ـ كفرت ـ صرخت ـ لمحوه ـ يبدو ـ يتراقصون ـ تهرب ـ يغيب ـ يستر ـ شاخت ـ رحل ـ داسو
فَعِلَ	نسي ـ لبست ـ سئمت ـ تمرح ـ يضحك
أَفْعَلَ	أضاء ـ أطاحت ـ يخفيها ـ أحببتها ـ تلقي ـ أنستني
فَاعَلَ	راوده ـ أسافر ـ أنادي ـ تاجرت ـ تعانق ـ يضاجع ـ حاربت ـ تساوم ـ شاهدت ـ عاودنا ـ توارى

حيث يقول الشاعر في قصيدة "هذا عتاب الحب ..للأحباب":

كم جئت يحملني حنين جارف

فأراك والجلاد خلف الباب

تتراقصين على الموائد فرحة

ودمي المراق يسيل في الأنحاب[1]

فَعَّلَ	كفّنته ـ مزّقوا ـ سطّرت
تَفَاعَلَ	تتزاحم ـ تتلاطم ـ تناثرت
تَفَعَّلَ	تفرّقت ـ تكسّرت ـ تجمّدت ـ تقلّب ـ تسمّرت ـ تتعجّب ـ تفرّقوا ـ توحّشوا

حيث يقول الشاعر في قصيدة "هذي بلاد..لم تعد كبلادي":

وعلى المدى أسراب طير راحل

نسي الغناء فصار سرب جراد

هذي بلاد تاجرت في عرضها

وتفّرقت شيعا بكل مزاد

لم يبق من صخب الجياد سوى الأسى

تاريخ هذي الأرض بعض جياد[2]

---

[1]- فاروق جويدة، ماذا أصابك يا وطن، دار الشروق،القاهرة، مصر، 15-03-2010، ص43.

[2]- نفس المرجع، ص11.

اقْتَعَلَ	اقتربت ـ ارتضيت ـ انتهى ـ اشتقت
استفعل	استباح ـ استيقظت ـ استسلمت

يتضح من خلال الجدول أن مجمل الصيغ الواردة في الديوان هي أوزان الفعل الثلاثي (المجرد، المزيد) ومؤدى هذا أن الشاعر لم يعتمد الأفعال الرباعية (فعل واحد، تُهَرْولُ)، والخماسية (فعل واحد، اسودّت)، والسداسية (صفر).

وتحتل صيغ الفعل الثلاثي "فَعَلَ" الصدارة، وقد يرجع تفوق صيغة "فَعَلَ" عن الصيغتين "فَعُل" و "فَعِلَ" لجنوح الشاعر إلى الخفة اللفظية في الأسلوب ذلك أن الفتحة أخف من الحركتين (الضمة والكسرة).

أما عن صيغ الفعل الثلاثي المزيد فكانت صيغة فَاعَلَ وهي من الثلاثي المزيد بحرف وتأتي بمعاني متعددة منها (الدلالة على المفاعلة، والتكثير،والتعدية، والموالاة والمشاركة والمبالغة، وبمعنى فَعَلَ ومعنى أَفْعَلَ).

وجاءت صيغة فَاعَلَ في الديوان بمعنى المشاركة ومن ذلك قول الشاعر:

شاهدت من خلف الحدود مواكبا

للجوع تصرخ في حمى الأسياد[1]

وتظهر الصيغة في الشطر الأول في الفعل شاهدت وهي فعل من صيغة الثلاثي وقد تعدى بزيادة الألف بعد الفاء (فعل ــ فاعل)

وتأتي صيغة تفعّل وهي من الفعل الثلاثي المزيد بحرفين للدلالة على الكثرة، التكلف، المطاوعة،الطلب، التوقع ...[2]

كقول الشاعر:

"عمي فرج"..

يوما تقلّب فوق ظهر الحزن..[3]

أما باقي أوزان الفعل الثلاثي المزيد فكانت قليلة كصيغة (أفعل، فعّل، تفاعل، افتعل)، فترد صيغة فعّل للدلالة على التكثير أو المبالغة أو النقدية أو الإزالة.[4]

يقول فاروق جويدة:

قد مات إبني في سبيلك يا وطن

---

[1] ـ فاروق جويدة، المرجع السابق، ص 14

[2]- ديزيرة سقال: الصرف وعلم الأصوات، دار الصداقة العربية، بيروت، لبنان ط1، 1996, ص 200.

[3]- فاروق جويدة، الديوان، ص23.

[4]- ديزيرة سقال، الصرف وعلم الأصوات، ص 200.

كفّنته في مهجتي..[1]

وآخر الأوزان الفعل الثلاثي المزيد بصيغة استفعل وهي من الثلاثي المزيد بثلاثة أحرف ومن معانيه الطلب، التحول، المطاوعة والتكلف.[2]

نستخلص في الأخير طغيان أوزان الفعل الثلاثي، حيث أن الشاعر اعتمد على أوزان الثلاثي المجرد والمزيد للتعبير عن تجربته الشعرية، لإدراكه ما للفعل الثلاثي المجرد من خفة وما لحروف الزيادة من دور مهم في إبراز المعاني.

2- الجمل

لقد تعددت الجمل وتنوعت في القصيدة، والشاعر من خلال استعماله الجمل وكثرتها يؤكد على قدرته في توظيفاللغة شعريا، وكشف خفاياها، فذكر: جمل الإنشاء الطلبي، الجمل الوظائفية، الجمل الإفصاحية.

2-1جمل الإنشاء الطلبي

كما هو معلوم فإن "الإنشاء نوعان: طلبي وغير طلبي، فالطلبي ما يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب، ويكون بالأمر والنهي والاستفهام، التمني والنداء".[3]

2-1-1 جملة الاستفهام: الاستفهام هو طلب الفهم، أي طلب العلم بشيء لم يكن معلوما، بواسطة أداة من أدواته وهي: الهمزة، وهل، ومن، وما، ومتى، وأين، وأيّان، وأنّى، وكيف، وكم، وأيّ. وتنقسم هذه الأدوات من حيث ما يطلب به إلى ثلاثة أقسام: ما يطلب به التصور أو التصديق، ما يطلب به التصديق فقط، ما يطلب التصور فقط.[4] وقد حضر الإستفهام في الديوان أكثر من عشر مرات.

الاستفهام بـ "من": يقول الشاعر

من كان أولى بالوفاء؟!عصابة

نهبتك بالتدليس..و الإرهاب؟

أم قلب طفل ذاب فيك صبابة

ورميته لحما على الأبواب؟![5]

---

[1]-فاروق جويدة، الديوان، ص26.

[2]-ينظر،ديزيرةسقال, الصرف و علم الأصوات، ص201.

[3]-عليالجازم و مصطفى أمين: البلاغة الواضحة البيان، المعاني، البديع، المدارس الثانوية، دار المعارف، القاهرة، بيروت، ط1 2002، ص 156.

[4]-عبد السلام محمد هارون: الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط5، 2002، ص13.

[5]- فاروق جويدة الديوان، ص45.

إن الشاعر لا يطلب جوابا، بقدر ما يسعى بهذا الاستفهام إعطاء الحيوية للكلام واستمالة المتلقي، وإشراكه في التفكير للوصول إلى الجواب، وهذا الاستفهام في حقيقة الأمر يحمل مشاعر الحسرة والأسى التي يحسها الشاعر.

وفي موقع آخر يقول:

قد قام يصرخ تحت أشلاء السفينة:

رجل عجوز..

في خريف العمر ـ ياأبناء ـ

من فيكم يعينه؟

رجل عجوز

في خريف العمر من منكم يعينه؟[1]

فالشاعر يجسد موت عمي فرج في صورة حية نابضة أمام المتلقي.

الإستفهام بـ "كيف": حيث يقول:

كيف إرتضيت ضلال عهد فاجر

و فساد طاغية.. وغدر كلاب؟![2]

جاء الاستفهام هنا بصيغة التعجب، فالشاعر لا يهدف إلى الحصول على جواب مقنع، بل هو يتساءل ويبدي ذهوله وتعجبه، وهو تعبير عن الحالة النفسية التي تسكن كيان الشاعر، وعن الحسرة الممزوجة بالحيرة، وقد ورد الاستفهام على شكل جملة فعلية.

الاستفهام بـ "أين": ـ كم عشت أسأل: أين وجه بلادي

أين النخيل وأين دفء الوادي![3]

يجسد فاروق جويدة من خلال هذا التساؤل شوقه وحنينه إلى وطنه.

ويقول أيضا:

ما عدت أعرف أين تهدأ رحلتي

وبأي أرض تستريح ركابي[4]

---

[1]- فاروق جويدة، ص 31 -32

[2]- نفس المرجع، ص48.

[3]- نفس المرجع، ص 09.

[4]- فاروق جويدة، الديوان، ص47

بهذه الطريقة الفنية يتعامل الشاعر مع اللغة فيركب التعجب مستفهما عن المكان الذي يحط فيه رحاله ويستريح، ولكنه في الحقيقة دلالة على حالة عدم الاستقرار والتعب التي يعيشها.

2-1-2 جملة النداء: النداء طلب الإقبال بحرف نائب مناب أدعو.

أدوات النداء ثمان: الهمزة، وأيْ، ويا، وآ، وآي، وأيا، وهيا، ووا. الهمزة وأي لنداء القريب، وغيرهما لنداء البعيد، وقد ينزل البعيد منزلة القريب فينادى بالهمزة وأي، إشارة إلى قربه من القلب وحضوره في الذهن، وقد ينزل القريب منزلة البعيد فينادى بغير الهمزة وأي إشارة إلى علو مرتبته أو إنحطاط منزلته أو غفلته وشرود ذهنه. يخرج النداء عن معناه الأصلي إلى معاني أخرى تستفاد من القرائن كالزجر والتحسر والإغراء.[1]

وقد وردت جملة النداء متكررة 14 مرة في الديوان، فيقول الشاعر:

أهواك ياوطني..

فلا الأحزان أنستني هواك..ولا الزمن.[2]

فالنداء هنا ليس بمعناه المألوف، وإنما إنزاح عن دلالته الأصلية واكتسب دلالة جديدة بفعل السياق، وهي دلالة إظهار الحب فلا الحزن ولا الزمن أنسى الشاعر هواه وحبه لوطنه.

وفي موضع آخر ينادي الشاعر وطنه ويشكو له حاله قائلا:

قتلاك يا أم البلاد تفرّقوا

وتشرّدوا شيعا على الأبواب[3]

حيث أن الغرض البلاغي من توظيف الشاهر لهذا النداء هو التوجع والحزن والحسرة.

3-1-2 جملة الأمر: الأمر هو طلب الفعل من الأعلى إلى الأدنى، حقيقة أو ادعاء، أي سواء أكان الطالب أعلى في واقع الأمر أم مدعيا لذلك.[4] وللأمر صيغ أربع: فعل الأمر، المضارع المقرون بلام الطلب، اسم فعل أمر والمصدر النائب عن فعل الأمر.[5]

والأصل في الأمر أن يكون لطلب الفعل على سبيل الإيجاب، وقد يأتي لمعاني أخرى على سبيل المجاز تفهم من المقام، مثل قول الشاعر:

---

[1]- علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة، البيان، المعاني، البديع، للمدارس الثانوية، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 2002، ص210-211.

[2]- فاروق، جويدة، الديوان، ص 29.

[3]- نفسه، ص50.

[4]-عبد السلام محمد هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ص14.

[5]- ينظر: نفس المرجع السابق، ص14.

فلترحمي ضعفي..وقلة حيلتي

هذا عتاب الحب..للأحباب[1]

إن الشاعر يطلب ويلتمس الرحمة في حالة من الضعف الإنساني التي يعانيها، وقد صيغ هذا الأمر بفعل مضارع مقرونا بلام الطلب (فلترحمي)، ونجد للأمر حضورا في قول الشاعر:

ردّوا إلى أمي القميص فقد رأت

ما لا أرى من غربتي ومرادي[2]

فالشاعر استعمل الأمر (ردّوا) زيادة على كونه يؤدي دور المنبه، لتخفيف الملل الذي يصيب المتلقي من طول القصيدة ولبثّ النشاط والحيوية في العمل.

2-2 الجمل الوظائفية

لقد تواترت الجمل ذات الوظائف (الخبرية، المصدرية، المنفية، النعت، الحال، والمفعول به) حيث كان لها صدى في الديوان.

فعن جملة الحال نجد قول الشاعر:

كم جئت يحملني حنين جارف

فأراك.. والجلاد خلف الباب[3]

فقد وقعت جملة (يحملني حنين جارف) في محل نصب حال للدلالة على حالة الشوق التي تنتاب الشاعر.

أما في قول فاروق جويدة:

"عمي فرج"..

قد قام يصرخ تحت أشلاء السفينة[4]

فجملة (يصرح تحت أشلاء السفينة) فهي جملة فعلية في محل نصب مفعول به.

أما في قول الشاعر:

---

[1]- فاروق جويدة، الديوان، ص51.
[2]- نفس المرجع ، ص 14.
[3]- نفس المرجع، ص43.
[4]- فاروق جويدة، الديوان ص 31.

كل جيراني..

وزرعي..والسكن

طيف الحنين يثور في قلبي[1]

فقد وقعت الجملة الفعلية (يثور في قلبي) في محل رفع خبر للمبتدأ (طيف).

ويقول الشاعر أيضا:

كانت حقول القمح تصرخ في ضلوعي:

أنّ أطلال المزارع تشتهيك

و حضنها..الخالي يسائلك الرجوع[2]

الجملة	مكوناتها
كانت حقول القمح تصرخ في ضلوعي	كانت + اسمها (حقول) + خبرها:جملة فعلية (تصرخ في ضلوعي)
أنّ أطلال المزارع تشتهيك	أنّ + اسمها (أطلال) + خبرها:جملة فعلية (تشتهيك)

3-2 الجمل الإفصاحية: يعنى الإنشاء الإفصاحي أو غير الطلبي "ما لا يستلزم مطلوبا ليس حاصلا وقت الطلب"[3]، ومنه أفعال المقاربة، أفعال التعجب، المدح والذم، صيغ العقود، القسم، ورُبّ، وكم الخبرية ونحو ذلك.[4]

وحضور "كم الخبرية" وردت كثيرا في الديوان، إذْ يقول الشاعر:

كم جئت يحملني حنين جارف

فأراك..و الجلاد خلف الباب[5]

إستعمل الشاعر كم الخبرية ليبين للمتلقي كمية الشوق غير المحدودة التي حملته إلى وطنه رغما عنه في حين أن صورة وطنه لم تتغير، فمازال النظام فاسدا والشعب مستبدا.

ونذكر عن إستعماله لـ "كم الخبرية" أيضا.

---

[1]- فاروق جويدة , المرجع نفسه، ص 28.

[2] - [2]- فاروق جويدة , المرجع نفسه، ص 28

[3]- عبد السلام هارون: الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ص 13.

[4] - عبد السلام هارون المرجع نفسه، ص 13.

[5]-فاروق جويدة، الديوان ص43.

كل شيء فيك يا مصر الحبيبة.

سوف ينسى بعد حين

أنا لست أول عاشق نسيته هذي الأرض

كم نسيت ألوف العاشقين[1]

فالشاعر هنا يندد بالنسيان الذي يمارسه الوطن ضد الشعب وفي حقه هو الآخر، وهذا النسيان يعتبر أشد أنواع الألم، مما دفع به إلى نظم هذه الأبيات.

3- التقديم والتأخير

يعرفه عبد القاهر الجرجاني في كتابه "دلائل الإعجاز" بقوله: "هو باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعه، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعهن ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدّم فيه شيء وحوّل اللفظ عن مكان إلى مكان"[2]

وما نفهمه من قول الجرجاني أن للتقديم والتأخير فوائد جمة تزيد الكلام حسنا وبلاغة، ولكن لا يكون إلا لعلل لغوية يقتضيها ترتيب معاني الكلام فيُحوَل فيها اللفظ من مكان إلى آخر وذلك لأغراض و أسباب ضرورية.

أما السكاكي فيعرفه بقوله: "هو تتبع خواص تراكيب الكلام في الإفادة وما يتصل بها من الاستحسان وغيره، ليحترز بالوقوف عليها عن الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضيه الحال ذكره"[3]، إذ يبين السكاكي في قوله هذا أن التقديم والتأخير للكلام يكون بغرض الإفادة وذلك من خلال تحريك عنصر من موقعه الأصلي إلى موقع آخر في الجملة، نفسها مع مراعاة الوقوع في الخطأ ومطابقة الكلام لمقتضى الحال.

ويعد سيبويه من النحاة الأوائل الذين أشاروا إلى ظاهرة التقديم والتأخير في كتابه وذلك في "هذا باب الفاعل الذي يتعداه فعله إلى مفعول" فيقول: "فإن قدمت المفعول وأخرت الفاعل جرى اللفظ كما جرى في الأول ومن ذلك قولك (ضرب زيداً عبد الله) لأنك إنما أردت به مؤخرا ما أردت به مقدما، ولم ترد أن تشغل الفعل بأول منه، وإن كان مؤخرا في اللفظ. فمن ثم كان حد اللفظ أن يكون فيه مقدما ما هو عربي كثير كأنهم إنما يقدمون الذي بيانه أهم لهم وهو ببيانه أغنى وإن كانا جميعا يهمانهم ويعنيانهم."[4] وما نفهمه من قول سيبويه أن

---

[1]-فاروق جويدة المرجع نفسه، ص25

[2]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، دار المعرفة، بيروت لبنان، ط2، 1978، ص 106.

[3]- السكاكي: مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص 161.

[4]- سيبويه: الكتاب، ج1، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط3، 1998، ص 34.

التقديم والتأخير يمكن أن يطرأ على الجملة العربية فيتغير ترتيبها الطبيعي، فيقدم ما حقه التأخير ويؤخر ما حقه التقديم، ويمثل لذلك بجملة فعلية تقدم فيها المفعول به عن الفاعل،ويشير إلى أن الاسم المقدم كان بيانه أهم من أن يؤخر، وهذا ما دل على أن التقديم والتأخير يكون لأغراض وأسباب لابد منها.

وعند تتبعنا لقصائد فاروق جويدة في هذا الديوان نجده قد اعتمد على التقديم والتأخير في مواضع عديدة، ونمثل لذلك بقوله:

وعلى المدى أسراب طير راحل

نسي الغناء فصار سرب جراد[1]

فعند تتبعنا مراتب العناصر في الشطر الأول (وعلى المدى أسراب طير راحل) صادفنا أن هناك مواضع اختل فيها الترتيب المعهود والمتفق عليه نحويا، وسيظهر ذلك بعد إعرابنا للشاهد:

الواو: حرف استئناف لا محل له من الإعراب

على: حرف جر

المدى: اسم مجرور وعلامة جره الكسرة المقدرة على الألف المقصورة منع من ظهورها التعذر.

وشبه الجملة المكونة من جار ومجرور (على المدى) في محل رفع خبر مقدم.

أسراب: مبتدأ مؤخر مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره، وهو مضاف.

طير: مضاف إليه مجرور وعلامة جره الكسرة الظاهرة على آخره.

راحل: صفة مجرورة وعلامة جرها الكسرة الظاهرة على آخرها.

بعد الإعراب، نلاحظ بأن المسند أي الخبر (على المدى) الواقع شبه جملة قد تقدم جوازا على المسند إليه أي على المبتدأ (أسراب). فالأصل أن يقول (أسراب طير راحل على المدى).

فالنمط التركيبي لهذه الجملة هو مسند مقدم شبه جملة + مسند إليه مؤخر (مبتدأ) + متممات = جملة اسمية.

والغرض البلاغي من هذا التقديم والتأخير الواقع هو:

[1]- فاروق جويدة، الديوان، ص 10.

ـ دفع التوهم والخلط، فقدم الشاعر الخبر على المبتدأ لكون المبتدأ نكرة (أسراب) معرفة بالإضافة، ذلك أن النكرة تحتاج إلى الصفة أكثر من حاجتها إلى الخبر.

ـ الحفاظ على الوزن والقافية وحرف الروي.[1]

نستنتج هنا أن تقديم الخبر على المبتدأ كان لغرضيْن بلاغيين، وذلك للحفاظ على معنى وشكل البيت.

ومن تقديم الخبر على المبتدأ أيضا نورد قول الشاعر:

غاصت جموع العائدين تناثرت

في الليل صيحات حزينة

وتسمرت عيناه فوق الشاطئ الموعود..[2]

إن الأصل في كل تركيب لغوي للجملة الاسمية أن يتقدم المبتدأ ويتأخر الخبر، إلا أننا نجد مواقع يختل فيها هذا الترتيب فتتحول الجملة. وهذا التحول نصادفه هنا في قول فاروق جويدة، وسيتبين لنا ذلك بعد الإعراب (في الليل صيحات حزينة).

في: حرف جر.

الليل: اسم مجرور وعلامة جره الكسرة الظاهرة على آخره.

وشبه الجملة (في الليل) واقعة في محل رفع خبر مقدم.

صيحات: مبتدأ مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره.

حزينة: صفة مرفوعة وعلامة رفعها الضمة الظاهرة على آخرها.

من خلال الإعراب نستنتج أن الخبر (في الليل) تقدم على المبتدأ (صيحات) جوازا فالأصل أن يقول (صيحات حزينة في الليل).

والنمط التركيبي لهذه الجملة مسند مقدم (خبر شبه جملة) + مسند إليه مؤخر (مبتدأ) + متممات (صفة) = جملة اسمية.

أما عن الغرض البلاغي في هذا التقديم فيتمثل في أن:

1- نوال دقيش, التقديم والتأخير بين القاعدة النحوية و القيمة البلاغية, معلقة الأعشى أنموذجا, مذكرة لاستكمال شهادة الماستر في ميدان اللغة والأدب العربي, كلية الآداب واللغة والعلوم الاجتماعية والإنسانية, جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي, الجزائر, 2015 - 2016, ص 96.

2- فاروق جويدة، الديوان، ص 31.

الشاعر أراد من تقديم الخبر على المبتدأ تشويقنا لسماع المبتدأ فهو يصف الحالة المأسوية لضحايا سفينة الموت. ومن هنا أخر المبتدأ حتى يتلهف السامع عن حالة الضحايا وشكلهم وخاصة عند ذكره الزمن (الليل). ولو قدم الشاعر المبتدأ عن الخبر لما استطاع التعبير عما بداخله،رغم أن الجملة سليمة وليست بليغة، ولهذا كان تقديمه للخبر وتأخيره للمبتدأ أفصح وأبلغ.

ومن تقديم المفعول به على الفاعل ورد في ديوان فاروق جويدة قوله:

لكنه وطني الذي أدمى فؤادي من سنين

ما عاد يذكرني..نساني..[1]

سيظهر لنا محل التقديم والتأخير بعد إعرابنا للشاهد:

ما: حرف نفي.

عاد: فعل ماض مبني على الفتح الظاهر والفاعل ضمير مستتر تقديره هو.

يذكرني: فعل مضارع مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخرة، والنون للوقاية، والياء ضمير متصل مبني في محل نصب مفعول به، والفاعل ضمير مستتر تقديره هو.

نساني: فعل ماض مبني على الفتح المقدر على الألف الممدودة منع من ظهوره الثقل، والنون للوقاية، والياء ضمير متصل مبني في محل نصب مفعول به، والفاعل ضمير مستتر تقديره هو.

وواضح أن الشاعر قدم المفعول به "الياء" الضمير المتصل على الفاعل المؤخر "هو" الضمير المستتر، وسبب هذا التقديم للمفعول به على الفاعل هو كون المفعول به ضمير،وهذا ما اتفق عليه النحاة. حيث اتفق علماء النحو على أن المفعول به يتقدم على الفاعل إذا كان ضميرا متصلا بالفعل، ففي هذه الحال يجب تقدمه على الفاعل الذي يؤخر على الفعل والمفعول به.

وفي هذه الأبيات، يتحدث الشاعر عن شوقه إلى وطنه وكيف نسيه، ومؤدى هذا النسيان في ذات الشاعر، فتقديم المفعول به على الفاعل لم يكن اعتباطيا بل بقصدية تامة.

نستنتج أن الشاعر على دراية ومعرفة بقواعد اللغة العربية، حيث أن خروجه عن نظام اللغة العربية المألوفة لا يدل على قصوره بقدر ما يدل على تمكنه من استعمالها.

4- الضمائر

[1]-فاروق جويدة، الديوان، ص24.

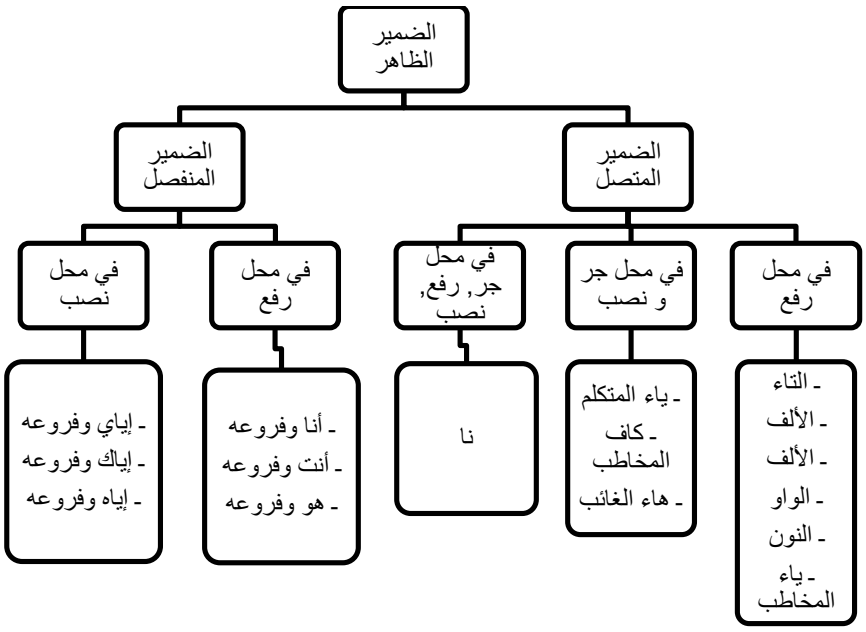
تلعب الضمائر في اللغة دورا كبيرا في عملية الربط، كما أنها ذات قيمة استعمالية تكمن في الاختصار والإيجاز في التعبير بالاستغناء عن إعادة ما سبق ذكره من أسماء، كما أن للضمائر قيمة جمالية، فلو تكرر الاسم المقصود في كل مرة لذهب بجمال الأسلوب وتماسك النص.

والضمير هو اسم يكنى عن المتكلم أو المخاطب أو الغائب[1]، وهو يساهم في بناء المعنى لأنه يتصل اتصالا عضويا بتركيب الجملة مع الاسم والفعل.[2]

وينقسم الضمير بحسبظهوره في الكلام وعدم ظهوره إلى ظاهر ومستتر،و من حيث دلالته إلى متكلم و مخاطب و غائب.

4- 1 الضمير بحسب ظهوره في الكلام

1-1-4 الضمير الظاهر: هو الذي له صورة ظاهرة في التركيب، نطقا وكتابة نحو: أنا رأيتك الحديقة. فكل من كلمة: أنا، والتاء، والكاف ضمير بارز.[3]



وذلك مثل قوله:

أسرفت في حبي..و أنت بخيلة

ضيعت عمري..و استبحت شبابي[1]

---

[1]- سليمان فياض، النحو العصري، مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، ص 27.
[2]- ينظر، شربل داغر، الشعرية العربية، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1981، ص 68.
[3]- عباس حسن، النحو الوافي مع ربطه بالأساليب الرفيعة والحياة اللغوية المتجددة، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، 1975، ص 219- 220.

أسرفت: فعل ماض مبني على السكون لاتصاله بتاء التأنيث، والتاء ضمير متصل مبني في محل رفع فاعل.

أنت: ضمير منفصل مبني على الكسر في محل رفع مبتدأ.

بخيلة: خبر مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره.

2-1-4 الضمير المستتر: هو ما يكون خفيا غير ظاهر في النطق والكتابة، مثل: ساعد غيرك يساعدك، فالفاعل لكل من الفعلين ضمير مستتر تقديره في الأول: "أنت" والثاني "هو".[2]

ومن أمثلة الضمير المستتر في الديوان محل دراستنا ما يلي:

الفعل	البناء	الصفحة	تقدير الضمير المضمر
عاد	ما عاد فيها ضوء نجم شارد	12	هو
تكسّر	شيء تكسر في عيوني بعدها	12	هو
يصغر	الأفق يصغر..	13	هو
تمرح	كانت حشود الموت تمرح حولنا	15	هي
إحملوا	هيا إحملوا عيني على كفي	30	أنتم
أكاد/ ألمح	أكاد الآن ألمح كل مئذنة	30	أنا
أرى	كيف أرى وجه بلادي	30	أنا
أنقذنا	و أظل أصرخ فيك..أنقذنا..حرام	32	أنت
هاجروا/ ماتوا	قد هاجروا حزنا.. وماتوا لوعة	44	هم

2-4 الضمائر من حيث الدلالة

1-2-4 ضمير المتكلم: يتكرر ضمير المتكلم في القصيدة، مثل قول الشاعر:

أهفو لأرض لا تساوم فرحتي

لا تستبيح كرامتي..و عنادي

أشتاق أطفالا كحبات الندى

يتراقصون مع الصباح النادي

أهفو لأيام توارى سحرها

صخب الجياد.. وفرحة الأعياد[1]

---

[1]-فاروق جويدة، الديوان، ص 41.

[2]-عباس حسن، المرجع السابق، ص 220.

حيث أن الفاعل هنا للفعل "أهفو وأشتاق" عبارة عن ضمير مستتر تقديره ضمير المتكلم المفرد "أنا" والذي يعود على الشاعر.

ويقول الشاعر أيضا:

كنا إذا اشتدت رياح الشك..

بين يديه نلتمس اليقين

كنا إذا غابت خيوط الشمس عن عينيه..

شيء في جوانحنا يضل..و يستكين[2]

إن الأحرف الزائدة (نون المتكلم) هي عبارة عن محفزات أو منبهات تجعل العقل يستدل على خصوصية الضمير المستتر، فترسم إثر ذلك صورا ذهنية موافقة لها عبارة عن ضمائر رفع منفصلة (نحن).

2-2-4 ضمير الغائب: وهو الذي يظهر في قول الشاهر في قصيدة "ماذا أصابك يا وطن":

"عمي فرج"

قد كنت أعرف وجهه المعجون

من شوق الليالي..

والمواويل القديمة والحنين

دمه بلون النيل

حين يجيء مختالا يشق الأرض[3]

حيث أن الهاء في الكلمتين "وجهه،دمه" ضمير متصل يعود على عمي فرج، وقد ساعد هذا على تفادي التكرار، وسلامة تكوين اللغة على مستوى الأبيات.

وقد دل ضمير الغائب على الغياب المكاني،وبمعنى آخر حالة عدم الحضور. وهذا متفق عليه، لكنه أدى وظائف دلالية أخرى دعمّت وقائع الشاعر وعبرت عن أرائه، فالغائبون في هذه القصة هم أصحاب الشأن والقضايا المطروحة،و قد كان عليهم الجلوس في منصب

---

[1]- فاروق جويدة، الديوان، ص 10.

[2]- نفسه، ص 19 - 20.

[3]-فاروق جويدة، الديوان، ص 21 - 22.

المتكلم للدفاع عن قضيتهم، إلا أن الواقع سلبهم هذه الحرية فاضطر الشاعر إلى الوقوف يقف محلهم.

3-2-4 ضمير المخاطب: إن أكثر قصيدة تواتر ضمير المخاطب في الديوان هي قصيدة "هذا عتاب الحب...للأحباب"، ومن ذلك قول الشاعر:

لا تغضبي من ثورتي..و عتابي

مازال حبك محنتي وعذابي

مازلت في العين الحزينة قبلة

للعاشقين سحرك الخلاب[1]

والضمير المتصل في "تغضبي،مازلت" يحيل على وطن الشاعر (مصر).

5- حروف الربط

"من - إلى - في - على - لم - إن - إنّ - حتى - لا - هل - ...لا تدل كلمة من الكلمات السابقة على معنى، أي معنى، ما دامت منفردة بنفسها. لكن إذا وضعت في "كلام" ظهر لها معنى لم يكن من قبل. مثال ذلك: (سافرت من القاهرة) ...فهذه جملة المراد منها: الإخبار بوقوع سفري، وأنه يبتدئ من القاهرة، فكأنني أقول: سافرت، وكانت نقطة البدء في السفر هي القاهرة. فكلمة "من" أفادت الآن معنى جديد ظهر على غيرها مما يليها مباشرة، وهذا المعنى هو الابتداء."[2]

والنحاة يسمون الحروف التي هي قسم من أقسام الكلمة: أدوات الربط، لأن الكلمة إما أن تدل على ذات، وإما أن تدل على معنى مجرد (أي حدث)، وإما أن تربط بين الذات المعنى المجرد منها. فالاسم يدل على الذات، والفعل يدل على المعنى المجرد منها، والحرف هو الرابط. وهو يختلف اختلافا كاملا عن الحرف "الهجائي" الذي تبنى منه صيغة الكلمة.[3]

وحروف الربط نوعان، نوع يسمى حروف المعاني لأنه يفيد معنى جديدا يجلبه معه، ونوع ليس للمعاني، وإنما هو زائد أو مكرر، وكلاهما لتوكيد معنى موجود.[4]

---

[1]- فاروق جويدة، الديوان ص 39.

[2]- عباس حسن، النحو الوافي مع ربطه بالأساليب الرفيعة والحياة اللغوية المتجددة، ص66 - 67.

[3]-نفس المرجع السابق، ص 66.

[4]- نفس المرجع السابق، ص 66.

تنقسم حروف المعاني إلى حروف الاستثناء، حروف النداء والاستغاثة والندبة، حروف الاستفهام، حروف الجر، حروف الجزم، حروف الجواب، حروف الشرط، حروف العطف وحروف النصب.

ومن أمثلة توظيف حروف المعاني الشرطية ما ورد في قول الشاعر:

لو أن طيفا عاد بعد غيابه

لأرى حقيقة رحلتي ومآبي[1]

لو: حرف شرط غير جازم، أداة امتناع لامتناع.

(أن طيفا عاد بعد غيابه): جملة الشرط ابتدائية لا محل لها من الإعراب.

(أرى حقيقة رحلتي ومآبي): جملة جواب الشرط لا محل لها من الإعراب.

ويفيد حرف الشرط "لو" امتناع حدوث الجواب "الحدث الرئيسي" وذلك لامتناع وقوع الشرط "الحدث الثانوي".

ومن أمثلة توظيف حروف الجر ما ورد في قوله:

وطن بخيل باعني في غفلة

حين اشترته عصابة الإفساد

في: حرف جر

غفلة: اسم مجرور بـ (في)، وعلامة جره الكسرة الظاهرة على آخره.

و "في" هنا هو حرف جر أصلي يفيد الظرفية.

[1]- فاروق جويدة، الديوان، ص 47.

الفصل الثاني

اللغة و الدلالة

1. الفرق بين الحقل الدلالي والحقل المعجمي

1.1 الحقل الدلالي

تعد نظرية الحقول الدلالية من أهم النظريات التي كانت محل إهتمام ودراسة الكثير من الباحثين والأدباء وحتى علماء اللغة، فهي هادفة في الأساس إلى ترتيب المعاني والكلمات وفق نظام محدد يميزها كنظرية دلالية. فيقول الدكتور هادي نهر في هاته النظرية: "وهكذا يتوجه إهتمام أصحاب هذه النظرية إلى دراسة المستوى الدلالي للألفاظ اللغوية من خلال رصد تداعي دلالة مجموعة من الكلمات التي لا ينتمي بعضها إلى بعض إشتقاقيا للتعبير عن مجال واحد من المسميات أو المفاهيم ذات العلاقات التبعية المتبادلة بحيث يتشكل (حقل) أو (دائرة) من الكلمات تعطي مجالا لغويا واحدا يتصل معنى الكلمة المعنية فيه بمعنى كلمة أو كلمات أخرى قرينة منها في دلالة على ذلك المعنى مما يمكن في ضوئه معرفة معنى الكلمة من خلال الحقل الذي تنتمي إليه"[1].

وبناءا على هذا القول، فإن الحقل الدلالي هو دلالة على اقتراب عدد من الكلمات في المعنى مما يسمع بتشكيل حقل معين تنتج منه مجموعة من المعاني لها علاقة بالكلمات الأخرى في إطار محدد.

كما يعرفه بعضهم بأنه: "دراسة المعنى" أو "العلم الذي يدرس المعنى" أو ذلك "الفرع من علم اللغة الذي يدرس الشروط الواجب توافرها في الرمز حتى يكون قادرا على حمل المعنى"[2].

---

[1]- هادي نهر، "علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي"، مكتبة لسان العربي, عمان, الأردن, ط1، 2007، ص564/563.

[2]- أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، مصر, 2007, ص11.

وبدوره يعرفه جورج مونان (G. MOUNIN) بأنه:" مجموعة من المفاهيم تبنى على علائق لسانية مشتركة، ويمكن لها أن تكون بنية من بين النظم اللساني كحقل الألوان، حقل مفهوم الزمان، حقل مفهوم الكلام وغيرها"[1].

ويعرفه أيضا جون ليونز فيقول فيه: "هو مجموعة جزئية لمفردات اللغة"[2].

وبناءا على هذه التعريفات فإن الحق الدلالي يتكون أساسا من عدة كلمات لديها صفة القرابة في المعنى ولديه ميزة وجود ملامح مشتركة في الدلالة.

1-2-الحقل المعجمي: هو نوع من الحقول التي تحتوي على ميزة مختلفة عن الحقول الأخرى فهو "مجموعة من الكلمات التي ترتبط دلالتها، وتوقع تحت لفظ عام يشملها"، فإذن هي عبارة عن كلمات أو ألفاظ تكون لديها علاقة بكلمة واحدة "[3].

ويقول الدكتور محمد علي الغولي في هذا: "هو صنف أو عنوان تندرج تحته مجموعة كلمات يتراوح عددها بين إثنين وبضع مئات أو بضع آلاف، مثلا: (سيارة) تنتمي إلى حقل المصنوعات، وإذا أردنا تصنيف الحقل نقول، إنها تنتمي إلى حقل وسائل النقل المصنوعة، لنستثني وسائل النقل الحيوانية (مثل الخيول والجمال)، ويمكن تصنيف الحقل أكثر، فنقول حقل وسائل البرية لاستثناء وسائل النقل الجوية والبحرية"[4].

"الحقل المعجمي هو مجموع الكلمات المتوافرة في اللغة للتعبير عن مختلف عناصر موضوع معين"[5].

---

[1]- موريس أبو ناظر، مدخل إلى علم الدلالة الألسني، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 19/18، 1982، بيروت، لبنان، ص35.

[2]- نفسه، ص79.

[3]- نور الهدى لوشن، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، المكتب الجامعي الحديث، جامعة الشارقة، 2008الإمارات العربية، ص372.

[4]- محمد علي الغولي، "علم الدلالة (علم المعنى)"، دار الفلاح للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، طبعة 2001، ص174, 175.

[5]-عمارة حامدي، معجم النشيد في اللهب المقدس (دراسة معجمية دلالية)، مذكرة الماستر، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، ص29.

فإذن، فالفرق بين الحقل الدلالي المعجمي واضح إلى درجة كبيرة من خلال الأقوال السابعة فنقول أن الحقل الدلالي هو مجموعة المعاني والكلمات التي تمشي في مجال ما، وتشترك في خصائص دلالية محددة.

أما الحقل المعجمي فهو في حد ذاته تلازم للكلمات فيما بينها فتكون خاضعة للفظة أو الكلمة الرئيسية.

2.الحقول المعجمية

فمجموعة الألفاظ تنتمي إلى كلمة واحدة وتضمها من خلال الدلالات فتتشارك معها تحت ما يسمى باللفظة الواحدة. وهذا ما تجسد بالفعل من خلال ديوان فاروق جويدة، فهو يضع مجموعة من الكلمات لتدل على نفس الكلمة ليجسد بهذا ما يصاحبه من مشاعر ومعاني مختلفة أراد أن يجعل منها حقولا معجمية تنتمي إليها مجموعة عديدة من الكلمات.

1.2 حقل الطبيعة

القصيدة	الألفاظ الدالة على الطبيعة
1. هذا بلاد لم تعد كبلادي...	النخيل، الوادي، السماء، الظلام، الأرض، الندى، سحابة، طير، الغيوم، الجبال، الريح، الصقيع.
2. ماذا أصابك يا وطني؟	رياح، الشمس، القمح، الحقل، الأرض، نهر الماء، طين تراب، الصفصاف، الليل، الظلام، أعشاب، حيتان.
3. هذا عتاب الحب للأحباب...	الليل، الشمس، نهر، الأعشاب، نجم، البلابل، النخيل، الريح، أطيار، الذئاب، الكلاب.

من خلال الجدول نلاحظ أن الشاعر استخدم ألفاظا خاصة بالطبيعة، فهو إحتضن الطبيعة، وجلبها إلى عالمه، وأعطاها نصيبا في شعره، ليعبر بها عن عواطفه وآماله وحتى على ما يدور بداخله من آلام اتجاه وطنه فقد ذكر: (النخيل، البحر، الشمس، الريح).

لقد عرف كيف يوظف الطبيعة ليكشف عن همومه وما يصاحبه من شعور. وهذا ما يثبته من خلال قوله في قصيدة هذي بلاد لم تعد كبلادي: "أين النخيل وأين دفء الوادي"[1]، فهنا يبين مدى الألم الذي يسكنه وهو بعيد عن وطنه، وصورة الطبيعة التي تجسدها بلاده.

2.2 حقل الحزن

القصيدة	الألفاظ الدالة على الحزن
1. هذا بلاد لم تعد كبلادي...	يبكي، الموت، لم يرحم، صرخة، حداد، كوداع، تفرقت، الأسى، نزيف، الجلاد.
2. ماذا أصابك يا وطني؟	عذابك، الموت، اسودت، صرخة، دموع، مات، نهاية، ألم، الحزن، اليأس، الشجن.
3. هذا عتاب الحب للأحباب...	ماتوا، نزيف، دماء، نهائي، الأسى، عذابي، الموت، الحزن، مصلوبا.

ومن خلال الجدول السابق، يظهر أن للحزن مكانا في ديوان الشاعر، وأن القصائد الثلاث كانت تسبح في بحر الحزن من خلال الكلمات التالية (الموت، يبكي، دموع، دماء، نهايتي)، فالشاعر شديد الحزن على الوطن لبعده عنه، لذلك فهو سبب كل الآلام التي يعاني منها ولا ينسى الأنظمة الفاسدة للبلاد.

3.2 حقل الشوق

القصيدة	الألفاظ الدالة على الشوق
1. هذا بلاد لم تعد كبلادي...	أشتاق، لا يغيب، أهفو، تعانق، وداع.
2. ماذا أصابك يا	يذكره، نساني، طيف الحنين، الحنين حض.

[1]- فاروق جويدة، "الديوان"، ص09.

وطني؟	
3. هذا عتاب الحب ...للأحباب	الحنين، أهفو إليك، أحضنك، يطل وجهك.

لقد حضرت هذه الكلمات (أشتاق، الحنين، تعانق) في قصائده لتعبر عن مدى الشوق والحنين اللذين يتخللان فؤاد الشاعر ويمتلكان كل عواطفه ومشاعره.

ويمكن أن نوضح الألفاظ الدالة عن الحنين المؤلم والكبير الذي سيطر على قلب الشاعر في قوله: "فالحزن كأسي... والحنين شرابي"[1].

وفي هذا المقطع يتحدث الشاعر عن مدى الأسى والألم وهو يعايش شعور الشوق القاسي.

4.2 حقل الحب

القصيدة	الألفاظ الدالة على الحب
4. هذا بلاد لم تعد ...كبلادي	أهفو، أحببتها، أحباب، عاشق.
5. ماذا أصابك يا وطني؟	قلبي، فؤادي، عاشق، تشتهيك، أهواك.
6. هذا عتاب الحب ...للأحباب	عتابي، حبك، للعاشقين، أحببت، القلوب، العشق، للأحباب.

فالألفاظ الدالة على الحب الكبير الذي يسكن الشاعر دارجة في هذه الديوان فيبقى هذا النوع من اللفظ مسيطرا على القصائد الثلاثة فالحب والعشق للوطن كان يقطن روحه إلى درجة أن قصائده واضحة فكل من يقرأ لا يجد صعوبة في تحليلها.

3. الصورة الشعرية

[1]- فاروق جويدة، الديوان، ص44.

لقد كانت الصورة الشعرية محط إهتمام النقاد والباحثين ودارسي الأدب بكل أنواعه، باعتبارها الأساس الذي يقوم عليه الشعر سواء كان هذا الشعر قديما أو حديثا.

فهي المحور الأساسي الذي يقوم عليه البناء الشعري، ونظاما من أنظمته الذي يعتمد عليه كل شاعر في الكشف والتعبير عن أفكاره وعواطفه بطريقة تتسم بالتميز والفُرادة، والتي يشكل فيها الخيال والإلهام طابعين خاصين.

وما يظهر من خلال الشعر أن:"الصورة الشعرية هي تجربة معاشة على أرض الواقع وحين نعثر على صورة فإننا نعثر من خلالها على تجربة معاشة حقا، وبعبارة أخرى لابد للشاعر أن يكون قد رأى وأدرك حتما ما استطاع أن يتخيله، وحين يصور الشاعر فإنه ينطلق من حادثة أو عاطفة أو منظر أو إحساس أو فكرة، وفي كل حالة لا يصوغ الصورة من فراغ، بل يجعله في حالة ترقب مضطرب للخيال، كما يرسم المنظر بالكلمات الموحية التي تكشف عن انطباعاته وخواطره..."[1].

"تنفجر الرغبة في تشكيل الصورة الشعرية على أساس من حقائق الفلسفة الجمالية النظرية التي سبق أن عرضناها وفقا لثقافة الشاعر ومدى وعيه بحقيقة التعبير الفني"[2].

"إن الصورة الفنية هي الجوهر الثابت والدائم في الشعر، قد تتغير مفاهيم الشعر ونظرياته، فتتغير بالتالي مفاهيم الصورة الفنية ونظرياتها، ولكن الاهتمام بها يظل قائما ما دام هناك شعراء يبدعون، ونقاد يحاولون تحليل ما أبدعوه، وإدراكه، والحكم عليه"[3].

وهي حسب قيمتها البارزة تبقى هي أساس الشعر بالفعل ومقامه "الأساسي فهي قائمة عليه وتتغير بتغيره (مكوناته ومفاهيمه) ولكنها تستحوذ على المكانة الأصلية في الشعر

---

[1]-عبد الله التطاوي، الصورة الفنية في شعر مسلم بن وليد، ج1، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر 2002, دط, ص15.

[2]- إسماعيل عز الدين، التفسير النفسي للأدب، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر, ط4، د ت، ص88.

[3]-جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان 1992، ص8/7.

فأغلب الشعراء يبنون أشعارهم على قوامها باعتبارها عنصرا مهما من عناصر بناء الشعر، وعنصرا فنيا فيه.

إنها "تكشف في كثير من الأحوال عن طبيعة التجربة ويعني هذا أنها ليست إقحاما خارجيا على الشعور بل تظل معه وتتطابق داخله"[1]. فالعلاقة الثابتة والقائمة هنا تكمن وتتحقق بين الذات والموضوع. وبتعبير الدكتور عز الدين إسماعيل فإن: "الصورة كشف نفسي"[2].

إن الصورة، إذن، ما هي إلا توضيح وإثبات للحقائق المخزونة في الذات الإنسانية، فتأتي الصورة الشعرية هنا وتكشف عنها بشكل تعبيري وفني يثير الكثير من الإبداعات والانفعالات. ولابد من الإشارة هنا إلى التشابه في أفكار النقاد والأدباء حيال موضوع الصورة الشعرية فهم بنوا أفكارهم على أن الصورة هي: ذات قيمة بارزة، فهي تؤدي وظيفة إيحائية دلالية تبرزها من خلال عناصرها، وهي أيضا البرهان والدليل القاطع على شدة تميز وفرادة إبداع الشاعر.

ومن خلال هذا يتشكل ما يعرف "بالتشبيهات" و"الاستعارات"، وفي حالة إرادة الشاعر التعبير عن شيء خفي وإيحائي وتحديد أبعادهالنفسية فهنا تشكل لنا أيضا ما يعرف بالرمز.

1.3 التشبيه: لقد كان التشبيه من الأساليب التي نالت إهتمام الأقدمين واستعملها الكثير من الشعراء في أشعارهم.

"فالتشبيه أبسط الصور الفنية دلالة ووضوحا وهو يرتبط ببقية الصور مثل المجاز والاستعارة"[3].

---

[1]-عزيز العكاشي، مظاهر الإبداع الفني في شعر أبي القاسم الشابي، مخطوط رسالة ماجستير, د ب، 1980، ص95/94.[1]

[2]- إسماعيل عز الدين، التفسير النفسي للأدب، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر ط4، د ت، ص88.

[3]- عبد الله التطاوي، الصور البيانية في شعر مسلم بن وليد، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،مصر, 2002, ص23.

وبطبيعته فإنه يعتبر من الصور البسيطة في دلالتها وإيحائها وتربطه علاقة مشابهة مع بعض الصور الشعرية، كالاستعارة مثلا، كما أنه أيضا حسب قول أبي هلال العسكري: "والتشبيه يزيد المعنى وضوحا ويكسبه تأكيدا ولهذا ما أطبق جميع المتكلمين من العرب والعجم عليه، ولم يستغن أحد منهم عنه"[1].

فنيا وجماليا، يعتبر من الصور البيانية، ومن طبيعته إضافة الوضوح والتأكيد إلى المعنى، وعلى هذا الأثر يعد من بين الصور الأكثر خطا من حيث الإستعمال.

وديوان فاروق جويدة زاخر بالتشبيهات لتوضيح المعنى وتأكيده، يقول في قصيدته هذي البلاد لم تعد ...كبلادي:

كم عشت أسأل: أين وجه بلادي

أين النخيل وأين دفء الوادي

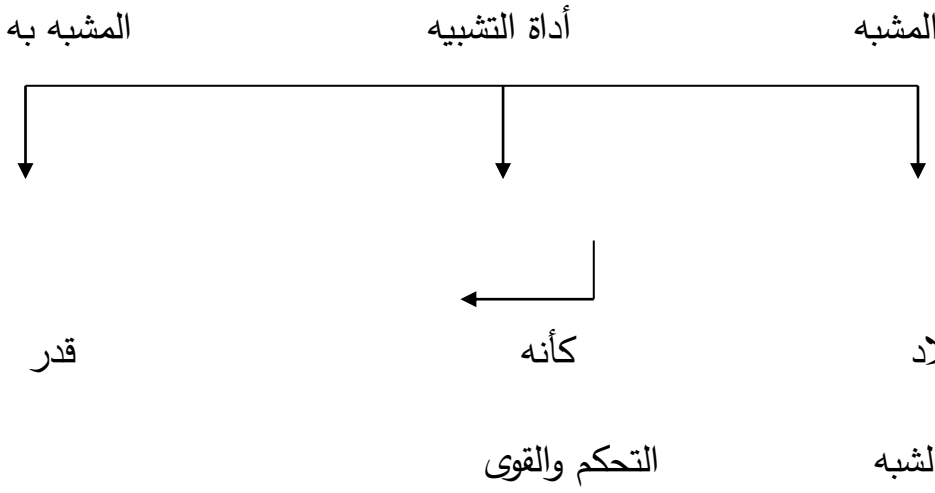
لا شيء يبدو في السماء أمامنا

غير الظلام وصورة الجلاد

هو لا يغيب عن العيون كأنه

قدر.....[2]

[1]- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ص243.
[2]- فاروق جويدة، الديوان، ص09.



فالشاعر يوضح لنا صورة الجلاد التي بقيت راسخة ومسيطرة كأنها قدر نفسه عليه، فالقدر هوالذي يتميز بالغلبة، ونظرا للفساد الذي كانت تعيشه بلاده وأنظمة الحكم المستبدة.

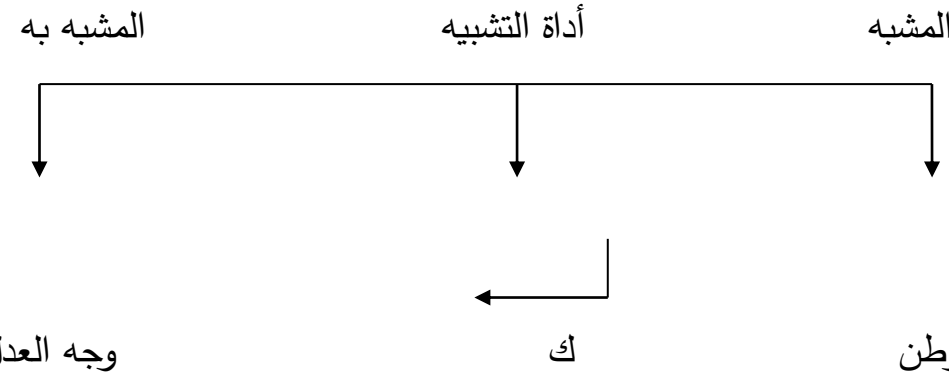
"فحينئذ أركان التشبيه أربعة مشبه ومشبه به ويسميان طرفي التشبيه، ووجه الشبه، وأداة التشبيه ملفوظة أو ملحوظة."[1]

ويقول أيضا:-أدعو الله أن يشفي فؤادي...

من حنيني للوطن

قد كنت ألمحه على الأستار مسجونا

كوجه العدل في هذا الزمن[2]



[1]- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان, 2005, ص.219

[2]- فاروق جويدة، الديوان، ص27.

وجه الشبه الغياب وعدم الوجود

فالشاعر هنا يبين مقدار الحب الذي يكنه لوطنه، وهذا من خلال إظهار صورة وطنه المرسومة في مخيلته، والذي كان تحت وطأة الحكم الفاسد، والنظام القاهر. ولذلك ربط تلك الصورة بوجه العدل الذي يعتبر هو الآخر عنصرا لم يكن موجودا.

2.3 الاستعارة

تعد الاستعارة من أبرز الصور البيانية التي تدل على معنى خفي وأقواها أيضا، فهي تزيد المعنى وضوحا وتأكيدا، وتكسبه رونقا وجمالا.

و"الاستعارة من الناحية الفنية أبعد شأوا من التشبيه ذلك أننا لو نظرنا إليها نرى أنها في أبسط أشكالها تشبيه مختصر إختلت معادلته وسقط أحد طرفيه، واستيقظ عنه بالانتقال مباشرة إلى الطرف الثاني سواء أكان هو المشبه أم المشبه به"[1].

والاستعارة على حد طبيعتها تشبيه حذف أحد طرفيه سواء أكان هذا في الاستعارة التصريحية أم في المكنية، فالاستعارة قسمان كما أشرنا سابقا:

أ- **الاستعارة التصريحية:** وهي ما صرح فيها بلفظ المشبه به، أ وما استعير فيها لفظ المشبه به للمشبه.

ب-الاستعارة المكنية: وهي ما حذف فيها المشبه به أو المستعار منه ورمز له بشيئ من لوازمه"[2].

[1]-جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ط3 ، المرتكز الثقافي العربي، بيروت، 1992، ص211.
[2]-العزيز عتيق، "مسلم البان"، دار النهضة العربية، بيروت, لبنان، د ط، 2002، ص179

وقد وظف الشاعر الاستعارة في قصائده ليوضح من خلالها صورا دلالية وبلاغية، وهي عديدة: أبني قصورا من تلال رماد، سحابة ليست ثياب حداد، وعلى امتداد النهر يبكي الوادي، كانت حشود الموت تمرح حولنا، ذقنه البيضاء تحمل ألف حلم، الفئران تسكر من دماء الكادحين، حيث يقول في قصيدته تحت عنوان هذا بلاد لم تعد كبلادي:

"سحابة ليست ثياب حداد"[1]

استعارة مكنية

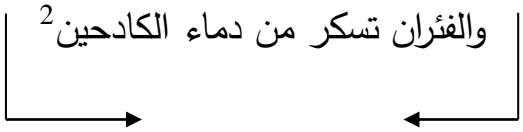
وفي هذه الصورة شبه الشاعر السحابة بالإنسان الذي يلبس الثوب، فذكر المشبه وهو السحابة، وحذف المشبه به وهو الإنسان، وأبقى على لازم من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية.

فالشاعر شديد الحزن والأسى، وهو هنا يجسد ذلك من خلال قوله.

وفي قصيدة ماذا أصابك يا وطن يقول:

وينظر في حقول القمح

والفئران تسكر من دماء الكادحين[2]



استعارة مكنية

ففي الاستعارة المكنية في قوله: "والفئران تسكر من دماء الكادحين" شبه الفئران بالإنسان، ثم قدم المشبه وهو الفئران وحذف المشبه به وهو الإنسان وأبقى على قرينة تدل

[1]- فاروق جويدة، "الديوان"، ص 07

[2]- فاروق جويدة، "الديوان"، ص 20.

عليه وهو الفعل تسكر على سبيل الاستعارة المكنية. فهذا الأسلوب الاستعاري يدل على قمة الوجع والمعاناة، فالشاعر يجسد صورة الشاعر المتألم، لنلاحظ وجود اتصال وثيق بين ما يقوله وما يحس به، وبين الإبداع والواقع.

وعلى هذا الأساس، يعرفها عبد القاهر الجرجاني بقوله "تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر"[1].

فهنا الاستعارة تحمل الكثير من المعاني والإيحاءات والدلالات الواضحة بواسطة لفظ بسيط وقليل. والاستعارة في قوله:

هذا زمان خانني في غفلة[2]

استعارة مكنية ⟵

ففي هذه الصورة شبه الشاعر الزمان بالإنسا، فبين المشبه وهو "الزمان" وحذف المشبه به، وترك قرينة تدل عليه على سبيل الاستعارة المكنية. فكمية المعاناة والأسى ظاهرة عند الشاعر الذي يجسد صورة وطنه والتي يعيشها كل مواطن زامن هذا الشاعر.

1.3 الرمز

يعتبر الرمز إبداعا شعريا وصورة من الصور الشعرية ذات الطبيعة الغامضة والمثيرة.

"وينبغي أن ندرك بوضوح أن استخدام الرمز في السياق الشعري يضفي عليه طابعا شعريا، بمعنى أن يكون أداة لنقل المشاعر المصاحبة للموقف وتحديد أبعاده النفسية"[1].

[1]-عبد القاهر الجرجاني "أسرار البلاغة"، ت: محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، مصر، ط01، 1991، ص43.
[2]- فاروق جويدة، ص48.

فالشاعر قد اعتمد على الرمز للتعبير عما يدور بداخله بصورة إيحائية، والتعامل مع اللغة والإبداع بطريقته الخاصة الترميز. والرمز عدة أنواع: أدبي، طبيعي، تاريخي، ديني، أسطوري .وكل نوع يعبر بطبعه الخاص عن ما يحمله وما يقصد به.

كما أنه:"الإشارة بكلمة تدل على محسوس أو غير حسوس إلى معنى غير محدد بدقة، ومختلف حسب خيال الأديب"[2].

وقد وظفه فاروق جويدة في ديوانه للدلالة والتعبير عن مقصد يهدف إليه مما أضاف طابع الإيحاء والإيجاز إلى شعره.

1.3.3 الرمز الطبيعي

فقد اعتمد الشاعر على استخدام الرموز الطبيعية لكشف غايته وتقديم تجربته الشعرية، فوظف هذا النوع من الرمز ليكشف عدة دلالات، ونجد هذا النوع على سبيل المثال في قصيدة هذي بلاد لم تعد كبلادي في قوله:

لا شيء يبدو في السماء أمامنا

غير "الظلام" وصورة الجلاد[3]

فالظلام استحضره الشاعر كرمز للظلم، والشاعر يبين هنا مدى الحرمان والظلم الذي عرفه وطنه بسبب أنظمته الفاسدة وحكامه المستبدين. بالإضافة إلى رمز "النيل" بقوله:

"قصيدة ماذا أصابك يا وطن؟" كان يمشي فوق نهر النيل، وأيضا قوله: دمه بلون "النيل"[4].

---

[1]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي،القاهرة, مصر, ط3, 2013, ص200.

[2]- المعجم الأدبي، جبور عبد النور، "دار العالم للملايين"، 1985، بيروت، لبنان, ص124.

[3]- فاروق جويدة، الديوان، ص09.

[4]- فاروق جويدة، الديوان، ص22.

فقد وظف الشاعر النيل كثيرا باعتباره النهر العظيم للمصريين وهو أساس ثروتهم وطبيعتهم، وقد قامت عدة حضارات على ضفتيه، وهو هنا يبين عزم وإصرار وأيضا استمرارية "عمي فرج" وكل مواطن مصري مازال متشبثا بحب "وطنه الأم" ومتعلقا بأرض وطنه الحبيبة.

كما ورد رمز طبيعي آخر وهو "الفجر" في قوله: "هذي بلاد لم تعد كبلادي واستيقظت " فجرا " أضاء فؤادي[1].

والفجر هز رمز لبداية النهار التي تبدأ بالسكينة والسلام وفي بداية فجر يوم جديد يتجدد الأمل.

كما يقول:" والريح تلقي للصخور عتادي "[2].

"الريح" هنا رمز للقوة والسيطرة فهذه الريح تحكمت في مجرى حياتهم وهنا بيان لحجم الأسى لحق بكل مهاجر بعيد عن وطنه.

2.3.3الرمز الديني

إن الرمز الديني هو ما وظفه أيضا الشاعر " فاروق جويدة " في ديوانه هذا. وبالإضافة إلى أنه شاعر مسلم وهذا ما أدى به إلى إعطاء الرمز الديني نصيبا واستحضره في شعره.

فقد ورد هذا النوع من الرمز في قصيدة " هذي بلاد لم تعد بلادي " في قوله:

هولا بغيب عن العيون كأنه

قدر..."كيوم البعث "والميلاد[3]

---

[1]- فاروق جويدة الديوان ص14

[2] -نفسه، ص 13.

[3]- المرجع نفسه، ص 9.

ان الرمز هنا هو "البعث " وهو ذو دلالة دينية والبعث هو يوم يأتي لا محال وأن جميع الناس سيبعثون ويحاسبون على جميع أعمالهم فهذا الرمز دال على الحتمية: ويبسط لنا الدلالة على القدرة لتقبل ما سوف يأتينا. والظلم الذي استوطن البلاد كامن في حكامه وأنظمته إضافة إلى رمز ديني أخر وهو " النبي " في قصيدة ماذا أصابك يا وطن ؟ في قوله :سافرت من أجل " النبي "[1].

وهو نبي الله المعروف، "محمد صلى الله عليه وسلم "المعروف بالصدق والأمانة، بالإضافة إلى أنه نبي الأمة الإسلامية جمعاء.

وقد استعمله الشاعر ووظفه من شدة حبه الصادق الذي يكنه لوطنه فعسى أن يشفي قلبه قليلا وينقل تعلقه بوطنه الحبيب الذي إمتلك عقله وقلبه وهو بعيد عنه.

3.3.3 الرمز الأسطوري

وهو نوع من الرمز الذي يحمل الكثير من المعاني و الدلالات الخفية ، ويجسد الشاعر من خلاله طابعا خياليا إبداعيا مفعما بالإيحاءات المختلفة .

وسنحاول هنا إظهار هذا النوع من المز والذي وظفه الشاعر في قوله في قصيدة " ماذا أصابك يا وطن ":

"أبا الهول" العنيف

يرد كيد الغاصبين[2]

والرمز هنا هو "أبا الهول" وهو تمثال أسطوري ورمز من رموز مصر الخالدة التي تقع على هضبة الجيزة، فوظفه ليعطي دلالة رمزية موحية في حين أنه يمثل جزءا من وطنه، وحاميا له.

---

[1]- المرجع نفسه، ص 27

[2]- المرجع نفسه, ص 26

إذن فالصورة الشعرية تعد من أكثر وأهم المرتكزات الشعرية التي يقوم عليها، والتي تجعل الشاعر يرسم إبداعات فنية مثيرة من خلال تصوراته غير الطبيعية (خيالية) وبطبيعة خاصة هي وسيلة فنية جمالية للشعر، دون أن ننسى بأنها جوهره وروحه الخالصان.

الفصـل الثـالث

اللـغة و الإيقاع

1.الفرق بين الموسيقى والإيقاع

تعد الموسيقى جرسا، وذلك من خلال الصوت والحركة، فهما يشكلان ما يسمى بالإيقاع والإيقاع "Rythme" ونعني به التكرار المنتظم في السلسلة الكلامية للانطباعات السمعية المماثلة، الذي ينشأ من مختلف العناصر النطقية أي حاسة بالنطق"[1].

كما يتوقف عنده أبو السعود فيرى: "أن مملكة الشعر تقوم على أرض الهمسة المبطن بالفكر والإيقاع والتخيل والوجدان"[2].

إن ما يميز الشعر عن الفنون الأدبية المختلفة هو بناؤه الصوتي الموسيقي بالدرجة الأولى، وللموسيقى دورها المميز والحساس كأداء يقوم عليها البناء الشعري، قيمةإلتحام كبير بين الشعر والغناء، وفي أعراف الأمم فقد عرفوا الموسيقى بأنها: "صناعة في تأليف النغم والأصوات ومناسباتها وإيقاعاتها وما يدخل منها في الجنس الموزون والمؤتلف بالكمية والكيفية "[3].

كما تعتبر الموسيقى المحرك الذي يشغل وجدان المتلقي ويثير فيه المشاعر والأحاسيس، يجعله يشعر بالاستمتاع بالشعر وقراءته، والمتأمل في التراث الشعري يرى أنه يرتبط ارتباطا وثيقا بالإيقاع والأنغام المتولدة عن الوزن والقافية، مما ينعكس على مشاعر المتلقي فتنتقل إلى أجواء النص الشعري ليعيش معانيه من خلال الموسيقى التي تبحث في إحساسه.[4]

1-محمد الهادي بوطارن، المصطلحات اللسانية والبلاغية والأسلوبية والشعرية انطلاقا من التراث العربي ومن الدراسات الحديثة، القاهرة، الكويت، الجزائر، (1424ه، 2008م)، 326

[2]- أبو السعود سلامة أبو السعود، البنية الإيقاعية في الشعر العربي، العلم والإيمان، (د ب)، ط1، 2009، ص103.

[3]- نور الهدى لوشن، علم الدلالة، دراسة وتطبيق، منشورات جامعة قاريونس، ط1، بن غازي، ليبيا ، 1995، ص82.

[4]- بلال عزوز, دراجي جلول, دراجي كمال, دراسة أسلوبية لقصيدة "أغنية الشتاء" لصلاح عبد الصبور, مذكرة تخرج لنيل شهادة ليسانس في اللغة والأدب العربي, جامعة أكلي محند أولجاج, البويرة, الجزائر, ص 15.

و الإيقاع كما يعرفه عبد الرحمان تبر ماسين: "بأنه كل ظاهرة نشعر أو نقوم بها ولابد أن نستجيب لعنصرين من العناصر الثلاثة التالي: البنية structure والزمنية périodicité، والحركةmouvement والمعمول به البنية والزمنية".[1]

فالإيقاع طاقة الإحساس والتخيل والاندماج والتباهي مع دراسة الحدث و شساعة أفقه الإنساني الذي يحتوي الوجود كله"[2].

الإيقاع إذن هو تشكل الأصوات لتولد وحدة موسيقية وهي التفعيلة، فهو يضفي صفة جمالية القصيدة، التي بدورها تهيمن على جوانب عديدة من الوزن والقافية، فالموسيقى إذا من أهم العناصر المكونة للقصيدة فهي تضفي جمالا وسحرا خلاقا.

إن الإيقاع هو مصدر كل إحساساتنا وقد يكون هناك صعوبة في التوصيل بين الشاعر ومتلقيه، وهذا راجع إلى كيفية نظم الأبيات، تقول كاميليا عبد الفتاح ورغم غموض التواصل النفسي بين الشاعر والمتلقي من خلال إيقاع القصيدة وغموض الكيفية الدقيقة التي يحدث بها هذا التواصل إلا أن العرب القدامى أدركوا بفطرة سليمة وحرسوا عليها من خلال إسرارهم على شكل تقليب القصيدة العربية"[3].

1. الموسيقى االخارجية

1.2 الوزن

يعد الوزن من أهم أركان الشعر وأبرز خصائصه، فله أثره الإيقاعي على الشعر، فهذا الأخير يتكون من مجموعة من الأصوات المتضافرة داخل البيت، يقابلها من الناحية

---

[1]- عبد الرحمان تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص80.

[2]- محمد صابر عبيد، تأويل النص الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010, ص50.

[3]- كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة (دراسة تحليلية في الفكرية والفنية)، دار المطبوعات الجامعية الإسكندرية، مصر، 2006، ص210.

مجموعة من السكنات والحركات فيرمز إلى كل صوت متحرك بالرمز (/) وكل صوت ساكن بالرمز (0) وإذا اجتمعت هذه الحركات والسكنات شكلت لنا ما نسميه بالتفعيلات الشعرية.

وفي هذا السياق يقرر النويهي: "أن الوزن هو السمة الأولى التي تميز الشعر من النثر"[1].

ويقف عز الدين إسماعيل من الوزن الموقف المشدد على أهميته إلى جانب القافية، باعتبارهما عصب الشكل الشعري.[2]

ويعرفه ابن رشيق بقوله: "الوزن أعظم أركان الشعر وأولها به خصوصية وهو مشتمل على القافية وجانب منها ضرورة"[3].

فالوزن يتعلق بظواهر صوتية في البحر وأعاريضه وأضربه والتحولات الطارئة عليه من زحافات وعلل، ومظاهر الائتلاف والاختلاف بين المقاييس العروضية ولمقاطع اللغوية"[4].

فالوزن هو مجموعة حركات وسكنات (/) (0) لإنتاج بحر معين إذا فهو: "نسق من السكنات والحركات يلتزمه الشاعر في نظمه الشعري، وقد اتبع الشعراء أنساقا مختلفة يطلق على كل منها بحر[5] وأوزان الشعر ستة عشر بحرا.

إن النقد الحديث نظر إلى الوزن بوصفه وسيلة أداء مثلى فهو: "التعبير عن حال الانفعال التي تلم بالشاعر حيث تعجز لغة الكلام"[6]،ذلك أن الوزن جزء من القصيدة لا ينفصل عنها لأنه ينشأ في داخلها مراوحا بين الحركات والسكنات.

---

[1]- محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، ص30.

[2]-عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، بيروت، 1966، ص65.

[3]- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، تحقيق عبد الحميد هنداوي"، دار الجبل، بيروت، لبنان، ط5، 1401ه/1981م، 121.

[4]- رابح بوحوش، "البنية اللغوية لبردة البوصيري"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ط)، 1993، ص23.

[5]- حسن عبد الجليل يوسف، "التمثيل الصوتي للمعاني، دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي"، دار الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص29/22.

[6]- محمد خان، "بنية الخطاب الشعري، الإيقاع، المعنى"، محاضرات الملتقى الثالث النص الأدبي، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2004، ص172.

وهذا ما جعل حازم القرطاجي يقرر أن: "الوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات"[1].

وبعبارة أخرى، إن الوزن عبارة عن موسيقى الكلمة لا تقوم دونه القصيدة، والديوان الذي نحن بصدد دراسته مقسم بين الشعر العمودي والشعر الحر الذي عرفه العالم العربي بعد الحرب العالمية الثانية، هذا الأخير هو خطاب شعري جاء نتيجة تحولات جذرية لا تلتفت إلى النموذج السابق، ومن مميزات الشعر الحر أنه موزون قابل للتدوير لا يلتزم بالقافية، يلجأ إلى الرمزية التي يموه بها الشاعر عن مشاعره الخاصة أو ميوله السياسية.

وقصائد ديوان "ماذا أصابك يا وطن؟" جميعها من بحر الكامل، ولقد اختلف بسبب تسميته فقيل: لكماله في الحركات فهو أكثر البيوت حركات، وقيل لأنه كمل عن الوافر الذي هو الأصل في الدائرة، وذلك باستعماله تاما، وقيل أيضا: لأن أضربه أكثر من أضرب سائر البحور، فليس بين البحور بحر له تسعة أضرب كالكامل.

مفتاحه:

كَمَلُ الجَمَالِ من البُحُورِ الكَامل مُتَفَاعِلُنْمُتَفَاعِلُنْمُتَفَاعِلُنْ[2]

وهو البحر الثالث الذي كثر دورانه في الشعر العربي كما قال المعري، وأصل مفاعيله:

مُتَفَاعِلُنْمُتَفَاعِلُنْمُتَفَاعِلُنْمُتَفَاعِلُنْمُتَفَاعِلُنْ

ويستعمل تاما ومجزوء وله ثلاثة أعاريض وتسعة أضرب فهو أكثر البحور أضربا.[3]

وفيما يلي التقطيع العروضي لقصيدة "هذي البلاد لم تعد كبلادي"[1]:

---

[1]- رشيد شعلال، "البنية الإيقاعية وشعر أبي تمام بحث في تقلبات الإيقاع (تركيبا ودلالة وجمالا)"، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، 2001م، ص21.

[2] - إميل بديع يعقوب، "المعجم المفصل في علم العروض والقافية والفنون الشعر"،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1991م، ص106.

[3]- محمود مصطفى، "أهدي السبيل إلى علمي الخليل، العروض والقافية"، دار عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط1، 1417ه، 1996، ص52.

فِي كُلِّ شِبْرٍ مِنْ ثِرَاهَا صِرْخَةٌ

فِي كُلْلِ شِبْلرُنْ مِنْ ثَرَا هَا صَرْخَتُنْ

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

مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ

كَانَتْ تُهَرْوِلُ خَلْفَنَا وَ تُنَادِي

كَانَتْ تُهَرْ وِلُ خَلْفَنَا وَ تُنَادِي

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

مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ فِعْلاَتُن

الأفْقُ يَصْغُرُ.. وَالسَّمَاءُ كَئِيبَةُ

الأفْقُ يَصْغُرُ.. وَسْسَمَاءُ كَئِيبَتُن

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

مُتْفَاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

خَلْفَ الغُيُومِ أَرَى جِبَالَ سَوادِ

خَلْفَ لْغُيُوِ مِ أَرَى جِبَا لَ سَوادِي

---

[1]- فاروق جويدة، الديوان، ص13.

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

مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ فَعِلاَتُن

تَتَلاَطَمُ الأَمْوَاجُ فَوْقَ رُءُوسِنَا

تَتَلاَطَمُ لْأَمْوَاجُ فَوْ قَ رُءُوسِنَا

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

مْتَفَاعِلُنْ مُتْفاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

وَالرّيحُ تُلْقِي للصُّخُورِ عَتَادِي

وَرْيحُ تُلْقِي لِصْصُخُورِ عَتَادِي

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

مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ فَعِلاَتُن

نَامَتْ عَلَى الأُفُقِ البَعِيدِ مَلاَمِحٌ

نَامَتْ عَلَ لأُفُقِ لْبَعيـدِ مَلاَمِحُن

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

مْتَفَاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

وَتَجَمَّدَتْ بَيْنَ الصَّقيع أيادِ

وَتَجَمْمَدَتْ بَيْن صْصَقيع أيادِي

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

مُتَفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ فَعِلاَتُن

وَرَفَعْتُ كَفِّي قَدْ يَرَاني عابِرٌ

وَرَفَعْتُ كَفْ|لفي قَدْ يَرَا|ني عابِرُن

0//0/ 0/|0// 0/ 0/|0/ /0///

مْتَفَاعِلُنْ | مُتْفاعِلُنْ | مُتْفَاعِلُنْ

فَرَاَيْتْ اُمَّي في ثِيابِ جِدَادِ

فَرَاَيْتْ اُمْ|مِي في ثِيا|بِ جِدَادِي

0/0// / //0 /0/|0// 0/ 0/|0/ /0///

مُتَفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِلُنْ | فَعِلاَتُن

ومن خلال التقطيع العروضي الذي قمنا به، نلاحظ أن القصيدة كلها في نسق إيقاعي يقتبس كثيرا من البحر الكامل، على غرار بعض الزحافات والعلل التي تلحق بتفعيلاتها ولضرورة ادعتها الحاجة الشعرية في ذلك.

فيلاحظ أن هناك زحافَ الإضمار والذي يكون بتسكين الحرف المتحرك الثاني من التفعيلة. والتفعيلة هي (مُتَفاعِلُنْ ///0//0)، وحرفها الثاني هو (التاء) وحين يسكن تكون التفعيلة أو تؤول التفعيلة إلى (مُتْفاعِلُنْ /0/0//0)، فبعدما كانت تفعيلة سالمة يفتح التاء أصبحت تفعيلة مضمرة بتسكينها (التاء).

وضرب البيت الأول مقطوع، فلقد أصابته علة القطع، والذي يعني سقوط الآخر الوتد المجموع وتسكين ما قبله وآخر الوتد المجموع في (مُتَفَاعِلُنْ) هو (النون) وبسقوطه يبقى (اللام) متحركا، وحين يسكن تكون التفعيلة (مُتَفَاعِلْ ///0/0)، وينقل إلى (فَعِلاتُنْ ///0/0)[1]

أما فيما يخص القصيدة الثانية في الديوان والمعنونة بـ "ماذا أصابك يا ووطن؟"[2]، فالمقطع الذي إخترناه للتقطيع العروضيهوكالتالي :

نَا مِنْ سِنينٍ لَمْ أَرَهْ

أَنَ مِنْ سِنيـنَنْ لَمْ أَرَهْ

// /0 //0| 0// 0/ 0/ 0// 0

مُتَفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِلُنْ

لَكِنَّ شَيْئًا ظَلَّ في قَلْبِي زَمَانًا يَذْكُرُهُ

لَاْكِنْنَ شَيْـئَنْ ظَلْلَ في | قَلْبِي زَمَا نَنْ يَذْكُرُهُ

/0/0/ 0/ /0/ 0/ 0/ | 0// 0/0/ 0/ 0//0

مُتْفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِلُنْ

(عَمّي فَرَجْ)

عَمْمي فَرَجْ

0// 0/0/

1- إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية والفنون الشعر، ص107.

2- فاروق جويدة، الديوان، ص19.

مُتْفَاعِلُنْ

رَجُلٌ بَسيطُ الحَالَ

رَجُلُنْ بَسيطُ لْحَالَ

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

مُتَفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِ

لَمْ يَعْرِفْ مْنَ الأيَّامِ شَيْئًا

لَمْ | يَعْرِفْ مْنَ لْأيْيَامِ شَيْـئَن

0/ | 0/0/ // 0 /0/0/ | 0/ | 0/

لُنْ | مُتْفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِلُنْ | مُتْ

غَيْرَ صَمْتِ الهمعبينْ

غَيْرَ صَمْـتِ لْهُمعبينْ

/0/ /0 | / 00//0/0

فَاعِلُن | مُتْفاعِلاْنْ

كُنَّا إذا اشْتَدَّتْ رِيَاحُ الشَكِّ

كُنْنَا إذ شْـتَدْدَتْ رِيَا | حُ لْشَكْكِ

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

مُتْفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِ

بَيْنَ يَدَيْهِ نَلْتَمِسُ اليَقينْ

بَيْـنَ يَدَيْهِ نَلْـتَمِسُ اليَقينْ

/0/ //0/ /0 /// 00//0

لُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلاْنْ

وأول ما نقول عن هذه القصيدة، إنها من الشعر الحر الذي لا يلتزم بالشطرين، ولا بضرورة التقيد بوزن واحد، فمما نلاحظه هنا هو تنوع الأوزان في هذه القصيدة من شعر التفعيلة.

فهذه القصيدة، ظهر في سطرها الأول زحاف الإضمار في تفعيلة (مُتَفَاعِلُنْ ///0//0)، التي صارت تفعيلة مضمرة بتسكين التاء (مُتْفَاعِلُنْ /0/0//0)[1]، والأمر نفسه في الثاني والثالث من القصيدة.

ولقد وظف فاروق جويدة تقنية التدوير في قصيدته فهي ظاهرة لازمت الشعر الحر، فكانت بين سطريه وهي طريقة تجعل القصيدة جملة شعرية واحدة، ويظهر ذلك في السطر الرابع من القصيدة، حيث جاءت التفعيلة "مُتْفَاعِ /0/0/" في نهاية السطر ثم يليها سبب خفيف في السطر الخامس "لن /0".

ويبقى الهدف من التدوير لمسة جميلة إيقاعية والقيام بمهمة دلالية محررة في ذلك الوحدة النغمية من قيد القافية والروي الموحد ويوفر لها العفوية والبساطة"[1] حتى بنية القارئ أن دلالة السطر الرابع لم تنتهي فهي متواصلة في السطر الموالي.

ونلاحظ ظهور علة التذليل أو كما يقال مجزوء مذال ومعناه "زيادة حرف ساكن على الوتد المجموع في آخر التفعيلة"[1] فتصير فيه (مُتَفَاعِلُنْ ///0//0) إلى (مُتَفَاعِلاْنْ ///0//00) في السطر السادس والثامن.

[1]. إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص221.

أما القصيدة الأخيرة في الديوان، وهي من الشعر العمودي، وعنوانها"هذا كتاب الحب للأحباب"[2] فلقد اخترنا منها المقطع التالي للتقطيع :

كَمْ طَافَ قَلْبي فِي رِحَابِكَ خاشِعاً

كَمْ طَافَ قَلْـبي فِي رِحَا بِكَ خاشِعَنْ

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

مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ

لَمْ تَعْرِفي الأنْقى ...من النَّصَّابِ

لَمْ تَعْرِفِ لْأنْقى ...من نْـنَصْصَابِي

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

مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ فَعْلاَتُنْ

أَسْرَفْتُ في حُبِّي.... وَأَنْتِ بَخيلَةٌ

أَسْرَفْتُ في حُبْبِي.... وَأَنْـتِ بَخيلَتُنْ

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

مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

ضَيَّعْتِ عُمْري... وَاسْتَبَحْتِ شَبَابي

ضَيْيَعْتِ عُمْري... وَسْتَبَحْتِ شَبَابي

---

[1]. محمود مصطفى، "أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية"، ص55.

[2]- فاروق جويدة ، الديوان، ص42/41.

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

مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ فَعْلاَتُنْ

شَاخَتْ عَلى عَيْنَيْكِ أحْلامُ الصِّبَا

شَاخَتْ عَلى عَيْنَيْكِ | أحْـلامُ صْـصِبَا

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

مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِلُنْ

وَتَنَاثَرَتْ دَمْعًا عَلَى الأَهْدَابِ

وَتَنَـاثَرَتْ دَمْعَنْ | عَلَ لْـأَهْدَابِي

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

مُتَفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ فَعْلاَتُلْ

مَنْ كَانَ أَوْلى بالوفاءِ؟.....عِصَابَةٌ

مَنْ كَانَ أَوْ لى بلْوفا ءِ؟.....عِصَابَتُنْ

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

مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُـــــــتَفَاعِلُنْ

نَهَبَتْكِ بالتَّدْليسِ.....والإرْهَابِ؟

نَهَبَتْكِ بِتْــتَدْليسِ | .....ولْـإرْهَابِي ؟

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

مُتَفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ فَعْلاَتُنْ

وبعد تقطيع هذه الأبيات، نلاحظ أن فاروق جويدة وظف زحاف الإضمار "هو تسكين الثاني المتحرك"[1].

لقد جاء عروض البيت الثالث صحيحا مضمرا، بينما جاء عروض الأبيات الأول والثاني والرابع صحيحا غير مضمرٍ.

كما استعمل علة القطع، فجاء ضرب الأبيات الأول والثالث والرابع مقطوعا ومضمرا بتفعيلة (مُتْفَاعِلْ /0/0/0) والتي تنقل إلى (فَعْلاتُنْ /0/0/0)، ونلاحظ في ضرب هذه الأبيات "أنه قد أضمر فصار (فَعْلاتُنْ) ساكنة العين"[2] وهذا الإضمار هو زحاف غير ملتزم.

في حين جاء ضرب البيت الثاني مقطوعا غير مضمر(مُتَفَاعِلْ ///0/0) والتي تنقل إلى (فَعِلاتُنْ).

ففاروق جويدة اعتمد في كل قصائد ديوانه على البحر الكامل، ولعل سبب استخدام هذا البحر هو تلاؤمه مع الموضوعات التي كانت من حزن واشتياق للوطن، وتلك المأساوية التي كانت تخالجه جراء الحالة التي عاشها وطنه مصر من استبداد الأقوياء الذين اضطهدوا الضعفاء، فجويدة جاء في قصائده هذه لائما معاتبا لكل هذا الظلم بحكم أنه كان يعيش في الغربة ومحروم من وطنه.

---

[1]- غازي يموت، "بحور الشعر العربي عروض الخليل"، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط2، 1996، ص28.
[2]- محمود مصطفى، "أهدى السبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية"، ص53.

لهذا اعتمد على البحر الكامل الذي عده البستاني "أتم الأبحر السباعية"، وقد أحسنوا تسميته كاملا لأنه يصلح لكل نوع من الأنواع الشعر، ولهذا كان كثيرا في كلام المتقدمين والمتأخرين وهو أجود في الخبر منه في الإنشاء وأقرب إلى الشدة منه على الرقة"[1].

2.2 القافية

أ-لغة: من قفوت فلانا إذا تبعته، وسميت قافية لأنها تقفو آخر كل بيت.

ب-اصطلاحا: هي ما بين آخر ساكنين في البيت مع المتحرك الذي قبل الساكن الأول، والقافية إما أن تكون بعض كلمة أو كلمة واحدة أو أكثر من كلمة.

وكما قيل وليست القافية "إلا عدة أصوت تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات عن القصيدة"[2]، "فالقافية ينبغي أن تتوج البناء الصوتي وأن تعلن في الوقت نفسه عن نهاية المعنى لضمان توافق تام بين التركيب"[3].

إن صرامة العروض تؤكد التصاقه بالموسيقى، والتأكيد على القافية الموجودة التي تعطي الكلام الشعري طابعا غنائيا في حسن تعبير القافية المقاطع الصوتية لتي تكون في أواخر أبيات القصيدة، ويلزم تكرارها في كل بيت من أبياتها وتسمى القافية لأنها: "تقفو آخر كل بيت على أساس أن الشاعر يقفوها أو يتبعها"[4].

---

[1]- البستاني سليمان، إلبادة هوميروس، 92/1.
[2]- محمود عسران، "البنية الإيقاعية في شعر شوقي"، مكتبة بستان المعرفة، الاسكندرية، مصر،دط، 2006، ص131.
[3]-محمد القاسمي، "التكرارات في لغة الشعر"، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 1431ه، 2010م، ص102.
[4]- ناصر لوحيشي، "الميسر في العروض والقافية"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007، صً144.

في حين ذهب البعض الأخر إلى أن القافية هي " الحرفان الساكنان اللذان في أخر البيت مع ما بينهما من الحروف المتحركة ومع الحرف المتحرك الذي قبل الساكن الأول."[1]

نلاحظ أن فاروق جويدة في قصيدتيه " هذي بلاد لم تعد كبلادي، وهذا كتاب الحب للأحباب " التزم في كل قصيدة بقافية واحدة محددة، ففي الأولى :

فكل نجم ظل حلم ضائع

وساحبة لبست ثياب جداد

وعلى المد أسراب طير راحل

نسي الغناء فسار سرب الجراد

هذي بلاد تاجرت في عرضها

وتفرقت شيعا بكل مزاد

لم يبق من صخب الجياد سوى الأقصى

تاريخ هذه الأرض بعض جياد[2]

ونفصل في القافية بالجدول التالي:

[1]-قاسم محمد أحمد، "المرجع في علم العروض والقافية"،ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، طرابلس, ليبيا، ص126.
[2]- فاروق جويدة، الديوان، ص11/10.

شطر البيت (العجز)	القافية	رموزها	حدها	نوعها
وسحابة ليست سحاب جداد	داد (ي)	0/0/	متواترة	مطلقة
نسي الغناء فصار شرب جراد	راد (ي)	0/0/	متواترة	مطلقة
وتفرقت شيعا بكل مزاد	زاد (ي)	0/0/	متواترة	مطلقة
تاريخ هذه الأرض بعض جياد	ياد (ي)	0/0/	متواترة	مطلقة

من خلال تحديدنا القافية في القصيدة، نلاحظ أنها جاءت مطلقة، فالقافية المطلقة هي ما كان رويها متحركا"[1] وهذا راجع إلى طبيعة القصيدة لأنها تنتمي إلى الشعر العمودي الذي يلزم الشاعر بضرورة التقيد بقافية محددة دون تنويعها، وهذا من خصائص الشعر العمودي.

ونرى أن القصيدة الأخرى "هذا كتاب الحب للأحباب" أيضا من الشعر العمودي والذي التزم فيه "جويدة" بالقافية المطلقة أيضا، كما رأيناه في قصيدة "هذي البلاد لم تعد كبلادي"، وكذلك تقيد بقافية واحدة دون تعدد أو تنويع فيها.

نأخذ المقطع التالي من قصيدة "هذا كتاب الحب للأحباب" لنفصل فيه أكثر:

أَحْبَبْتُ فيكِ الأمُ تَسْكُنُ طِفلها

مَهْما نَأى ...تلْقاهُ بالتّرْحابِ

أَحْبَبْتُ فيكِ الشَمْسَ تَفصِلُ شَعْرَها

[1]- سميح أبو مغلى، "مبادئ العروض"، ص41.

عند الغروبِ بِدَمْعِها المُنْسابِ

أَحْبَبْتُ فيكِ النيل يَجري صاخباً

فيَهيم رَوْضٌ... في عِناقِ رَوابِ

أَحْبَبْتُ فيكِ شُموخَ نهرٍ جامِحٍ

كَمْ كان يُسْكرني بغَيرِ شرابٍ[1]

شطر البيت (العجز)	القافية	رموزها	حدها	نوعها
مَهْما نَأى ...تلْقاهُ بالتّرْحابِ	حاب (ي)	0/0/	متواترة	مطلقة
عند الغروبِ بِدَمْعِها المُنْسابِ	ساب (ي)	0/0/	متواترة	مطلقة
فيَهيم رَوْضٌ... في عِناقِ رَوابِ	واب (ي)	0/0/	متواترة	مطلقة
كَمْ كان يُسْكرني بغَيرِ شرابٍ	راب (ي)	0/0/	متواترة	مطلقة

وهذا الجدول يخص قافية القصيدة العمودية الثانية في الديوان التي جاءت هي الأخرى بقافية مطلقة ذات حدود متواترة.

أما فيما يخص قصيدة "ماذا أصابك يا وطن؟"، فهي تنتمي إلى الشعر الحر الذي تتوفر فيه الحرية في تغيير القوافي وتعددها في القصيدة الواحدة، حيث يمكن للشعر الحر استخدام

[1]- فاروق جويدة، "الديوان"، ص40.

أكثر من قافية، وبعد ذلك إلى استخدام أكثر من روي، وتظهر القافية متنوعة من خلال قصيدة "ماذا أصابك يا وطن؟" لفاروق جويدة يقول في قصيدته:

دِوّتْ وَرَاءَ الأفُقِ فَرْقَعَةٌ

أَطَاحَتْ بالقُلوبِ المُسْتَكينَه

والمَاءُ يَفْتِحُ أَلْفَ بابٍ

والظّلاَمُ يَذُقُ أَرْجَاءُ السَّفينَه

غَاصَتْ جُموعُ العائِدينَ تَناثَرَتْ

في اللَّيْلِ صَيْحاتٌ حَزينَة

وتَسَمَّرتْ عَيْنَاهُ فَوْقَ الشَّاطِئِ المَوعُودِ

رَاوَدَهُ حَنينُه

كَانَتْ تِلالُ المَوْج تَحْمِلُ صَرْخَة

مَكْتومَةَ الأنْفاسِ يُخْفيهَا أنينَهُ

عَمّي فَرَجْ[1]

تنحصر أنواع القافية في تسع صور: ست منها مطلقة، وثلاث منها مقيدة"[2]

وللتفصيل في القافية في الجدول التالي:

شطر البيت (العجز)	القافية	رموزها	حدها	نوعها

1- فاروق جويدة، الديوان، ص31/30.

2-عبد الملك بن جمال الدين الأسفرا بيتي العصامي، الكافي الوافي معلم القوافي"، ت: عدنان عمر خطيب، دار التقوى، دمشق، ط1، 1435ه/2009م، ص61

دِوّتْ وَرَاءَ الأفُقِ فَرْقَعَةٌ	فَرْقَعَةٌ (ن)	/0///0	متراكبة	مطلقة
أَطَاحَتْ بالقُلوبِ المُسْتَكينَه	كينَه	/0/0	متواترة	مقيدة
والمَاءُ يَفْتِحُ أَلْفَ بابٍ	بابٍ (ن)	/0/0	متواترة	مطلقة
والظّلاَمُ يَدُقُ أَرْجَاءُ السَّفينَه	فينَه	/0/0	متواترة	مقيدة
غَاصَتْ جُموعُ العائِدينَ تَناثَرَتْ	ناثَرَتْ	/0//0	متداركة	مقيدة
في اللَّيْلِ صَيْحاتٌ حَزينَة	زينَه	/0/0	متواترة	مقيدة
وتَسَمَّرتْ عَيْنَاهُ فَوْقَ الشَّاطِئِ المَوعُودِ	عُودِ (ي)	/0/0	متواترة	مطلقة
رَاوَدَهُ حَنينُه	نينَه	/0/0	متواترة	مقيدة
كَانَتْ تِلالُ المَوْج تَحْمِلُ صَرْخَة	صرْخَةً (ن)	/0//0	متداركة	مطلقة
مَكْتومَةَ الأنْفاسِ يُخْفيهَا أنينَهُ	نينَه	/0/0	متواترة	مقيدة
عَمّي فَرَجْ[1]	مي فَرَجْ	/0//0	متداركة	مقيدة

وقد حظي هذا المقطع بقوافي متوترة مطلقة لكي يطلق من خلالها الشاعر مشاعره و أحاسيسه المتناقصة وسميت بالمتواترة، ذلك أن هناك " نوع من القوافي يسمى المتواتر نتيجة لوجود حركة بين الساكنين "[2]

والمقصود بالقافية المقيدة هو ما كان رويها ساكنا."[1]

[1]- فاروق جويدة، الديوان، ص31/30.

[2]- حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001، ص136

إن هذا التنوع في القوافي في هذه القصيدة "ماذا أصابك يا وطن؟" له دلالة على رؤيا الشاعر الحزينة لأنه كان يعيش غربة المكان، ففاروق جويدة جمع بين الآلام والاشتياق للوطن في هذه القصيدة، فجاء معاتبا أيضا للظالمين الذين يحكمون بلاده فهم السبب الرئيسي في عيشه ألام الاغتراب هو ومن يماثله من أبناء وطنه، هذا ما يفسر تزاوج القافية من مقيدة إلى مطلقة، ومن مطلقة إلى مقيدة.

3.2.الروي

إن حرف الروي هو "الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، ويتكرر بتكرار القافية منذ أول بيت فيها حتى نهايتها، وتنسبالقصيدة كاملة إلى حرف الروي."[2]

ويقال أيضا: "الروي هو النبرة أو النغمة التي تنتهي من البيت، وتبنى عليها القصيدة."[3]

وفي تعريف آخر له: "هو الحرف الذي بنيت عليه القصيدة وتنسب إليه."[4]

والروي " يسمى مطلقا إذا كان متحركا، ويسمى مقيدا إذا كان ساكنا."[5]

عرفنا أن الروي هو الحرف الصحيح آخر البيت، وهو إما ساكن أو متحرك، فالروي الساكن يصلح أن يمثله أغلب الحروف الهجائية، وهناك قلة من الحروف لا تصلح أن تكون رويا.[6]

ولتحديد حرف الروي في قصيدة "هذي بلاد لم تعد كبلادي "نختار المقطع التالي:

شَاهَدْتُ من خَلْفَ الحُدودِ مَواكِبًا

للجُوعِ تَصْرُخُ في حِمى الأسيادِ

---

[1] - سميح أبو مغلي: مبادئ العروض، ص41.

[2]- سليمان معوض: علم العروض وموسيقى الشعر، المؤسسة الحديثة للكتاب، بيروت، لبنان، 2009، ص120

[3]-إميل بديل يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص207.

[4]- محمود مصطفى، أهدى السبيل إلى علمي الخليل العروض و القافية، ص113

[5]-نفس المرجع، ص114.

[6]–عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1407هـ،1987م

كَانَتْ حُشُودِ المَوْتِ تَمْرَحُ حَوْلَنا

والعُمْرُ يَبْكي ... والحَنينُ يُنادي

مَا بَيْنَ عُمْرٍ فَرَّ مِنّي هَارِبًا

وَحِكَايَةٍ يَزْهُو بها أوْلادِي

عَنْ عَاشِقٍ هَاجَرَ البِلادَ وأَهْلَها

وَمَضى وراَءَ المَالِ والأمْجَادِ

كُلُّ الحِكَايَةِ أنَهَا ضَاقَتْ بِنَا

واسْتَسْلَمَتْ للِّصّ والعَوَّادِ[1]

من خلال المقطع الذي اخترناه، وبحكم أن قصيدة "هذي البلاد للم تعد كبلادي" تنتمي إلى الشعر العمودي الذي يفرض وحدة القافيةووحدة الروي، توصلنا إلى أن هذه القصيدة رويها هو حرف (الدال)، وبالتالي نقول إنها قصيدة دالية.

ونفس الأمر بالنسبة لقصيدة "هذا كتاب الحب للأحباب" التي جاءت من الشعر العمودي وبالتالي فرويها هو حرف(الباء) أي أنها قصيدة بائية.

أما فيما يخص قصيدة "ماذا أصابك يا وطن؟" والتي هي تصنف ضمن الشعر الحر فإن فاروق جويدة لم يلتزم بروي واحد في قصيدته بل كان يتعدد ويختلف بعدد أسطر القصيدة ويمكن تصنيفها كالتالي:

حرف الروي	عدد مرات تكراره	حرف الروي	عدد مرات تكراره

[1]- فاروق جويدة، الديوان، ص15/14.

• الراء	14 مرة	• الباء	14 مرة
• الجيم	11 مرة	• الضاد	04 مرات
• اللام	08 مرات	• الحاء	مرتين
• النون	73 مرة	• الميم	10 مرات
• الكاف	09 مرات	• الخاء	مرتين
• الهمزة	07 مرات	• القاف	04 مرات
• العين	10 مرات	• الزاي	مرة واحدة
• الطاء	مرة واحدة	• الفاء	مرة واحدة
• الهاء	مرة واحدة	• الدال	04 مرات
• التاء	06 مرات	• الشين	مرتين

ونلاحظ أن فاروق جويدة لم يتقيد بحرف روي واحد وقافية معينة، بل نوع فيهما بحيث أنه كان لهذا التنوع أثر إيقاعي على بنية القصيدة، مما ساهم في تشكيل موسيقي القصيدة لأنه استعمل أروية ذات صفات مهموسة، وهذا التنوع جعل القصيدة تتحرر من رتابة الروي والقافية الموحدة وهذا من مميزات الشعر الحر.

ونستخلص أن البنية الإيقاعية للموسيقى الخارجية لديوان "ماذا أصابك يا وطن"، ومن خلال النماذج المختارة وتحليلها أبرزت العديد من الاجتهادات والمميزات التي خص بها "فاروق جويدة" ديوانه، من خلال تنوع الموسيقى الخارجية المعروضة في قصائده الثلاث.

خـاتمة

بعد هذه الدراسة الجمالية التي أفردناها لجمالية اللغة الشعرية في الديوان "ماذا أصابك يا وطن؟" للشاعر فاروق جويدة توصلنا إلى جملة من النتائج نسردها فيما يأتي:

- ✓ إن الجمالية في رأي العديد من الدارسين هي حب الجمال الموجود في الفنون بالدرجة الأولى، فالجمال يتولد عن العناصر المشكلة للقصيدة.
- ✓ إن اللغة هي الأساس الذي يبرز إبداعات الشعراء والكتاب، ومن خلالها يتم التمييز بينهم.
- ✓ الشعرية من المواضيع التي اهتم بها النقاد بشكل كبير، واجتهدوا فيها، فتوصلوا إلى صعوبة ضبط المفهوم الذي تراوح بين الأدبية والشاعرية الإنشائية، وهي ما يجعل العمل الأدبي ينفتح على التعدد في التأويلات.
- ✓ تعتبر اللغة الشعرية وسيلة فنية وأداة اتصال مهمة بين الشاعر والعالم الخارجي.
- ✓ من خلال الاطلاع على الديوان ندرك مدى التنسيق والتجانس الذي يظهر في الديوان.
- ✓ تعد اللغة الشعرية من أهم العناصر الجمالية في النص الشعري، وقد وظفها الشاعر "جويدة" توظيفا متميزا يتماشى مع موقفه الشعري.ويميزه عن الشعراء الآخرين.
- ✓ إن الصورة التي جسد بها جويدة نقل الواقع وتجربته الشعرية جاءت في قالب إستعاري، وتنوعت بين (التشبيه، والإستعارة، والرمز).
- ✓ جعل جويدة شعره هو مرآة عاكسة للواقع الذي عايشه هو وأمثاله في الغربة وآلام الحرمان من الوطن.

- ✓ تشكل اللغة في الإيقاع بنية فنية محكمة تغري الدارس بإفراد تلك الصور بالدراسة.
- ✓ لقد التزم الشاعر في ديوانه باستعمالِ بحرٍ شعريٍّ واحدٍ وهو من البحور الصافية.
- ✓ إن تنوع القافية والروي في هذا الديوان قد اعتبره نقاد العصر الحالي من جماليات القصيدة تفتح للشاعرآفاقا رحبة وتفسح له المجال للتعبير عن أحاسيسه بدون قيود.

وهذه هي أهم النتائج التي توصلنا إليها فإن كنا قد وفقنا فما توفيقنا إلا بالله، وإن كنا قد أخطأنا فحسبنا أن اجتهدنا وعلى الله قصد السبيل.

وفي ختام بحثنا هذا نتمنى أن تكون هذه الدراسة حققت أهدافها بتحليل جمالية اللغة الشعرية في شعر "فاروق جويدة" والكشف عن مختلف الجوانب الفنية والفكرية.

قائمة المصادر والمراجع:

. فاروق جويدة، ماذا أصابك يا وطن، دار الشروق، القاهرة، مصر، 2010

أولا: المراجع باللغة العربية

1. إبن الرشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، ج1, تح: عبد الحميد هنداوي, دار الجبل, بيروت, لبنان, ط5, 1981.

2. إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة، الجزائر، ط3، 2003.

3. أبو الطيب صديق بن حسين بن علي القنوجي البخاري: فتح البيان في مقاصد القرآن، دار إحياء التراث الإسلامي، قطر، (د ت).

4. أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين الكتابة و الشعر، تر، تح: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل ابراهيم , دار الفكر العربي , دمشق، سوريا ,،ط2 ،1971.

5. أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط7، 2009.

6. أدونيس علي أحمد سعيد: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1, 1985، ط2 1989.

7. أدونيس علي أحمد سعيد: سياسة الشعر (دراسات في الشعرية العربية المعاصرة)، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

8. أدونيس علي أحمد سعيد: مقدمة الشعر العربي، دارة العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1979.

9. إسماعيل عز الدين: التفسير النفسي للأدب، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط4، (د ت).

10. إسماعيل عز الدين: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط،19663

11. السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

12. السعود سلامة أبو السعود: البنية الإيقاعية في الشعر العربي، دار العلم والإيمان، (د ب)، ط1, 2009.

13. السكاكي: مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1983.

14. آمال حليم الصراف: علم الجمال، فلسفة وفن، دار البداية، عمان، الأردن، ط1، 2012.

15. إياد محمد صقر: معنى الفن، دار المأمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2016.

16. جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي، بيروت . لبنان، ط3، 1992.

17. حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2001.

18. حسن عبد الخليل يوسف: التمثيل الصوتي للمعاني دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي، دار الثقافة، مصر، ط1، 1998.

19. ديزيرة سقال: الصرف وعلم الأصوات، دار الصداقة العربية|، بيروت، لبنان، ط1، 1996.

20. راوية عبد المنعم عباس، علي عبد المعطي محمد: الحس الجمالي وتاريخ التذوق الفني عبر العصور، دار المعرفة الجامعية للطبع والتوزيع، الإسكندرية، مصر، ط1، 1987.

21. رشيد شعلال: البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام وبحث في تجليات الإيقاع (تركيبا، دلالة، جمالا)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن (د ط)، 2011.

22. زكريا إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر، بغداد . العراق (د ط)، 1966.

23. سعيد بن عز الدين مصلوح، عبد اللطيف بن محمد الخطيب: القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، مكتبة أهل الأثر، الكويت، ط1، 2004.

24. سليمان فياض: النحو العصري، مركز الأهرام للترجمة والنشر،القاهرة، مصر، ط1، 1995.

25. سليمان المعوض: علم العروض وموسيقى الشعر، المؤسسة الحديثة للكتاب، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

26. شربل داغر: الشعرية العربية، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1981.

27. صبره محمد حسين: مرجع الضمير في القرآن، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع, القاهرة . مصر, ط1, 2001.

28. عباس حسن: النحو الوافي مع ربطه بالأساليب الرفيعة و الحياة اللغوية المتجددة, دار المعارف، القاهرة، مصر, ط3, 1975.

29. عبد الرحمان تبرماسين: العروض و إيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر, ط1, 2003.

30. عبد السلام محمد هارون: الأساليب الإنشائية في النحو العربي, مكتبة القاهرة, مصر, ط5, 2001.

31. عبد العزيز عتيق: علم العروض و القافية, دار النهضة العربية, بيروت . لبنان, ط1, 1987.

32. عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة, تح: محمد شاكر, مطبعة المدني, القاهرة . مصر, ط1, 1991.

33. عبد الله التطاوي: الصورة الفنية في شهر مسلم بن الوليد, ج1, دار الثقافة للنشر و التوزيع, القاهرة . مصر, (د ط).

34. عبد المالك بن جمال الدين الاسفرابيتي العصامي: الكافي الوافي معلم القوافي, تح: عدنان عمر الخطيب, دار التقوى, دمشق، سوريا, ط1, 2009.

35. علي الجارم و مصطفى أمين: البلاغة الواضحة، البيان، المعاني، البديع، للمدارس الثانوية، دار المعارف، القاهرة، ط1, 2002.

36. عليشناوة آل وادي: فلسفة الفن و علم الجمال، دار الصفاء، عمان الأردن، ط1، 2012.

37. غازي يموت: بحور الشعر العربي، عروض الخليل، دار الفكر البناني، بيروت . لبنان، ط2, 1996.

38. قاسم محمد أحمد: المرجع في علم العروض و القافية، ديوان المطبوعات الجامعية، طرابلس . ليبيا, ط1, 2002

39. كميلية عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة (دراسة تحليلية في البنية الفكرية و الفنية), دار المطبوعات الجامعية, الإسكندرية . مصر, (د ط), 2006.

40. محمد القاسمي: التكرارات في لغة الشعر، عالم الكتب الحديث, إربد . الأردن, ط1, 2010.

41. محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، مطبعة العالمية، القاهرة، مصر , ط1,1964

42. محمد الهادي بوطارن: المصطلحات اللسانية و البلاغية و الأسلوبية و الشعرية انطلاقا من التراث العربي و من الدراسات الحديثة, دار الكتاب الحديث, القاهرة, الكويت, الجزائر, ط1, 2008.

43. محمد عبد الحفيظ: دراسات علم الجمال، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع،الإسكندرية . مصر ،ط2، 2004.

44. محمد علي الخولي: علم الدلالة (علم المعاني)، دار الفلاح للنشر و التوزيع, الأردن, ط1, 2001.

45. محمد صابر عبيد: تأويل النص الشعري, عالم الكتب الحديث, إربد . الأردن, ط1, 2010.

46. محمود مصطفى: أهدي السبيل إلى علمي الخليل العروض و القافية, دار عالم الكتب, بيروت . لبنان, ط1, 1996.

47. هادي نهو لعيبي: علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، مكتبة لسان العرب، إربد, الأردن, ط1، 2007.

48. ناصر لوحيشي: الميسر في العروض والقافية، ديوان المطبوعات الجامعية, الجزائر, ط1, 2007.

49. نور الهدى لوشن: علم الدلالة دراسة و تطبيق, منشورات جامعة قاريونس, بن غازي, ليبيا، ط1, 1995.

50. نور الهدى لوشن: مباحث في علم اللغة و مناهج البحث اللغوي, الكتب الجامعي الحديث, جامعة الشارقة, الإمارات العربية، 2008.

51. يوسف حمادي: القواعد الأساسية في النحو والصرف, المطابع الأميرية, القاهرة، مصر, ط1, 1994.

ثانيا: المعاجم والقواميس

1. الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، مج 1, تح: عبد الحميد هنداوي, دار الكتب العلمية, بيروت . لبنان, ط1, 2003.

2. إميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1991.

3. جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين،بيروت، لبنان، ط2، 1984.

4. مجد الدين محمد بن يعقوب فيروز أبادي، قاموس المحيط، ج3، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

ثالثا: المخطوطات

1. رابح بحوش: البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993.

2. عزيز العكاشي: مظاهر الإبداع الفني في شعر أبي القاسم الشابي، مخطوط رسالة ماجستير، (د ب), 1980.

3. عمارة حامدي: معجم النشيد في اللهب المقدس، دراسة معجمية دلالية, مذكرة الماستر, قسم اللغة و الأدب العربي, جامعة أبي بكر بلقايد, تلمسان. الجزائر، (د ت)

4. محمد خان: بنية الخطاب الشعري, الإيقاع, المعنى, محاضرات الملتقى الثالث, السيمياء و النص الأدبي, دار الهدي, عين مليلة . الجزائر, 19 و 20 أفريل 2004.

5. نوال دقيش: التقديم و التأخير بين القاعدة النحوية و القيمة البلاغية, معلقة الأعشى أنموذجا, مذكرة لاستكمال شهادة الماستر في ميدان اللغة و الأدب العربي, كلية الآداب و اللغات و العلوم الاجتماعية و الإنسانية, جامعة العربي بن مهيدي, أم البواقي, الجزائر, 2015 . 2016.

رابعا: المراجع المترجمة

1. تيري إيقلتون: نظرية الأدب (دراسات نقدية عالمية), تر: ثائر ديب, منشورات وزارة الثقافة, دمشق، سوريا, 1955.

2. جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، مكتبة الأدب المغربي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

3. نوكس: النظريات الجمالية (كانط . هيجل . شوبنهاور)، تر: شفيق شيا. منشورات بحسون الثقافية، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

خامسا: المجلات والدوريات

1. مجلة الفكر العربي المعاصر، العددان 18و19، مركز الإنماء القومي بيروت، لبنان، 1982.

2. منشورات الشركة الوطنية للنشر والإشهار ANEP، الجزائر، 2007.

سادسا: المواقع الإلكترونية

1. الرافد، مجلة إلكترونية ثقافية شاملة، أكتوبر 2010، دائرة الثقافة، حكومة الشارقة، الإمارات العربية المتحدة.

2 Https://ar.wikiquote.org .

الملحق

نبذة عن حياة فاروق جويدة: هو شاعر ولغوي مصري ولد في محافظة كفر شيخ في 10 فبراير 1945,عاش طفولته في محافظة البحيرة, تخرج من كلية الآداب, قسم الصحافة عام 1968, وبدأ حياته العلمية محررا بالقسم الاقتصادي بجريدة الأهرام, ثم سكرتيرا لتحرير جريدة الأهرام, ثم أصبح بعد ذلك رئيس القسم الثقافي بها.

وفاروق جويدة من الأصوات الشعرية في حركة الشعر العربي المعاصر، نظم كثيرا من ألوان الشعر إبتداء بالقصيدة العمودية وإنتهاء بالمسرح الشعري.

قدم للمكتبة العربية عشرين كتابا من بينها ثلاثة عشر مجموعة شعرية حملت تجربة لها خصوصيتها، وقدم للمسرح الشعري ثلاث مسرحيات حققت نجاحا كبيرا في عدد من المهرجانات المسرحية هي: الوزير العاشق 1981, دماء على ستار الكعبة, الخديوي في 1944.

ترجمت بعض قصائده ومسرحياته إلى عدة لغات عالمية منها الإنجليزية، الفرنسية، والصينية واليوغوسلافية. وتناول أعماله عدد من الرسائل الجامعية في مختلف الجامعات المصرية والعربية.

من أهم مؤلفاته:

. أوراق من حديقة أكتوبر (ديوان شعر 1974).

. حبيبتي لا ترحلي (ديوان شعر 1975).

. ويبقى الحب (ديوان شعر 1977).

. ولأشواق عودة (ديوان شعر 1978).

. بلاد السحر والخيال (أدب رحلات 1981).

. قالت (خواطر نثرية 1990).

. آخر ليالي الحلم (ديوان شعر 1993).

. ماذا أصابك يا وطن (ديوان شعر 2010)[1]

[1] Https://ar.wikiquote.org

فهرس الموضوعات **الصفحة**

مقدمة.....أ ـ ت

مدخل: ضبط المفاهيم.....1 -7

الفصل الأول: تشكيل اللغة.....9 - 26

1- الأفعال..... 9

1-1 تداخل الأزمنة.....9

1-2 بنية الأفعال.....11

2- الجمل.....13

1-2 جمل الإنشاء الطلبي.....13

1-1-2 جملة الاستفهام.....13

2-1-2 جملة النداء.....15

3-1-2 جملة الأمر.....15

2-2 الجمل الوظائفية.....16

3-2 الجمل الإفصاحية.....17

3- التقديم و التأخير.....18

4- الضمائر.....21

1-4 الضمير بحسب ظهوره في الكلام.....22

1-1-4 الضمير الظاهر.....22

2-1-4 الضمير المستتر.....23

2-4 الضمائر من حيث الدلالة.....23

1-2-4 ضمير المتكلم.....23

2-2-4 ضمير الغائب.....24
3-2-4 ضمير المخاطب.....25
5- حروف الربط.....25
الفصل الثاني: اللغة و الدلالة.....28 - 43
1- الفرق بين الحقل الدلالي و الحقل المعجمي.....28
1-1 الحقل الدلالي.....28
2-1 الحقل المعجمي.....29
2- الحقول المعجمية.....30
1-2 حقل الطبيعة.....30
2-2 حقل الحزن.....31
3-2 حقل الشوق.....31
4-2 حقل الحب.....32
3- الصورة الشعرية.....32
1-3 التشبيه.....34
2-3 الإستعارة.....37
أ ـ الإستعارة التصريحية.....37
ب ـ الإستعارة المكنية.....37
3-3 الرمز.....39
1-3-3 الرمز الطبيعي.....40
2-33 الرمز الديني.....41
3-3-3 الرمز الأسطوري.....42
الفصل الثالث: اللغة و الإيقاع.....45 - 66

1- الفرق بين الموسيقى و الإيقاع.....45
2- الموسيقى الخارجية.....46
2-1 الوزن.....46
2-2 القافية.....58
2-3 الروي.....64
خاتمة.....67-68
قائمة المصادر و المراجع.....69 -76
الملحق.....76-77
فهرس الموضوعات.....78-80