بنية الإيقاع العروضي في شعر حسين زيدان.

The structure of the rhythm metric in the poetry of Hussein Zaidan

الدكتور: نوال أقطي

- **قسم الآداب واللغة العربية-جامعة محمد خيضر بسكرة-(الجزائر).**

naouel.naouel.agti@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2020/10/03 تاريخ القبول: 2021/04/20 تاريخ النشر: 2021/09/15

ملخص:

ترنو هذه الدراسة إلى بحث البنية العروضية في شعر حسين زيدان، لاسيما أن خطابه الشعري يتميز بتباين الأنساق العروضية واختلافها، فهو يستند إلى ظواهر عروضية عدة (التداخل والتنوع والتناوب والتدوير).

وتستعين بالمنهجين الوصفي والإحصائي للكشف عن الأوزان المهيمنة، وتحديد قيم الزحافات فيها ثم تشير إلى أثرها الجمالي، وتعمل على تحليل أهم التقنيات العروضية المستخدمة.

والكلمات المفتاحية: النسق العروضي المهيمن؛ التداخل؛ التنوع؛ التناوب؛التدوير.

Abstract:

This research aims at studying the structure of the rhythm metric in the poetry of Hussein Zaidan, especially since his poetic speech is characterized by the variations and differences of the metric patterns. It is based on several metric phenomena (interference, diversity, alternation and rotation).

The research, at hand, uses the descriptive and statistical approaches to investigate the dominant measures and to determine the values of the deviations in them, and then indicates their aesthetic impact. It works on analyzing the most important metric techniques used.

key words: dominant metric patterns; Interference; Diversity; Alternation; rotation.

1. مقدمة:

يشكل الإيقاع روح النص الشعري الذي يهبه فاعلية وشعرية، وتكمن غوايته في تلك الحركة الدورية المتواترة الممتدة بامتداد الخيال والتي تمنح النص حركية منتظمة وفق معايير زمنية معينة؛ لذا فله تأثيره المختلف الذي يمارسه على البنية النصية.

والإيقاع العروضي تناظر زمني يشكل ديمومة النص، ويشعر المتلقي بلذة الانتظار المسبق، فيشد انتباهه إلى الانسجام النغمي، إنه عنصر هام إذ يتفاعل مع عناصر الإيقاع لإنتاج الدلالة.

وعلى الرغم من كون الإيقاع العروضي للقصيدة العربية القديمة ظل قيدا ملازما للشاعر، إلا أنه القيد الذي وضعه بنفسه ولم يفكر البتة في التحرر منه، وما سماه الشاعر الحديث تحررا إثر انتقاله إلي شكل القصيدة الحرة عد قيدا بالنسبة للشاعر الحداثي؛ لأنه لم يضعه بنفسه، وذلك ما يفسر اختيار الشكل العمودي أحيانا من قبل شعراء العصر الحالي(القيد الذي يضعه الإنسان بنفسه لا يعد قيد على حد تعبير هيجل).

من هنا نتوجه في دراستنا هذه إلى شاعر متميز ببنيته العروضية المختلفة وهو "حسين زيدان" الذي يعد من شعراء التفعيلة في الجزائر ولا يزال محتفظا بالشكل العمودي.

والدارس لهذا النوع من الشعر يجد أن أكثر البحور التي نظم عليها شعراء التفعيلة في الجزائر هي البحور الصافية، وقد جمع المهيمن منها عاشور فني في**قوله**[1]: **وهَا نَحنُ فِي لَفحَةِ الرَّملِ/ تَأخُذنَا زُرقَةُ البَحرِ حِينًا/وتَقذِفُنَا بالشَّظَفْ/ونُمعِنُ فِي وَهمِنَا/"نَتَقَاربُ" فِي "الجَوّ"/أو "نَتَدَارِكُ" فِي "البَحرِ"/ أو نَلتَقِي فِي الصَّدفْ**، فوصف ارتباط التجربة الشعرية بالشعور، وبين مغزاها وهو البحث عن الحقيقة، وسمتها وهي المراوغة ووصل بنيتها الإيقاعية بالكون (البحر/ الجو/ البر)، لذا فهي تنبني على التمايز والاختلاف، وأكثر أوزانها تداولا في نظره هي(المتقارب، المتدارك، الرمل).

غير أن حسين زيدان قد خالف هذه الذائقة ليتميز بنسق عروضي خاص، فاتسم شعره بتقنيات عروضية متباينة تجعله مساحة إجرائية ثرية تفضي إلى تكثيف دلالي يروج لبنية مغايرة لها بريقها الجمالي المعترف بالأسرار الجامعة بين تخطيط شعاب الوجدان والكلمة،

لذا تهتم الدراسة بتقفي بنية الإيقاع العروضي في شعر حسين زيدان محاولة الإجابة على إشكال مفاده: ما الأنساق العروضية المهيمة في شعر الشاعر؟ وما الخصوصية التي تميز بنية نصه الشعري عروضيا؟

لأجل ذلك تركز الدراسة على تحديد الأنساق العروضية المهيمنة، ثم تبحث في تقنيات المزج والتنوع والمناوبة والتدوير مبرزة أثرها الجمالي ودورها في تحقيق الانسجام الصوتي والدلالي.

2. **خصائص الأنساق الإيقاعية المهيمنة:**

لم يتوجه البحث في خصائص البحور المهيمنة إلى إثبات استخدام بحور معينة لأغراض خاصة وموضوعات محددة، كما هو شائع عند كثير وحتى عند نازك الملائكة[2]، وإنما إلى التركيز على الظواهر التي لها ارتباط بالمضمون، لذلك سيتعدى الحديث عن البحر ومناسبته إلى رصد فاعلية النقص والتمام من خلال متابعة ظاهرة الزحافات .

1.2 بحر الكامل:

إنه أكثر بحور الشعر العربي غنائية ولينا وانسيابية وتنغيما واضحا[3]، وتلك الصفات لم تجتمع في غيره من البحور، وقد أغرى هذا الامتداد الشاعر الجزائري، ودفعه إلى الكتابة على إيقاع الكامل رغبة في تفريغ المكبوت.

وربما هي جزالة وحسن اطراد هذا البحر، لكونه يملك مقياسا واحدا (متفاعلن)، ويقوم مقياسه على مقطعين طويلين وثلاثة قصيرة، أي خمس حركات مقابل ساكن، إنها ثورة الحركات المحتضنة سرعة الإيقاع، الذي سرعان ما يوقفه السكون ويهدئ عجلته. ومن ثمة فبحر الكامل من البحور الصافية ذات الوحدة الإيقاعية المتكررة، مما يوحي بالولوع بالتناسب على المستوى التفعيلي التكرار والتراكم الصوتي.

وقد اعتلى هذا البحر هرم التجربة الإيقاعية العمودية، حسب إحصاء محمد ناصر، إذ بلغت نسبته 70,96%[4] و بقي يحتل الريادة عند كثير من الشعراء، بل وقد نظم عليه عثمان لوصيف قصيدته الديوان(جرس لسماوات تحت الماء)، إثر توجهه الأخير إلى هذا البجر، ويقاسمه في هذا الاهتمام كل من (مصطفى دحية الذي بلغت نسبة استخدامه لهذا البحر41,38%، وحسين زيدان الذي كاد أن يخصص ديوانه"شاهد الثلث الأخير" كله له، لولا استخدامه للتداخل والرمل في ثلاث قصائد، و نور الدين درويش خاصة في ديوانه مسافات، إذ بلغت نسبته '44،44% ونلحظ ورود هذا البحر أيضا في تجربة عمر حنين الشعرية، وكذا عبد الله العشي.

وتأكيدا لما قيل آنفا نسوق قصيدة "حي يناجي نفسه""**لحسين زيدان**" التي نظمت على تفعيلة الكامل، وهي تعرض تموجات القلب الداخلية بطريقة لا يسهل فيها ملامسة البنية العميقة.

يقول الشاعر:

قَلبِي يُفَتِّشُ عَنْ حَبِيبٍ[5] 0/ 0//0/// 0//0/0/

لَيسَ يُشبِهُهُ حَبِيبْ.. 00//0/// 0//0/

قَلبِي نَفَسْ.. 0//0/0/

يَسَعُ الجَزِيرَةَ حُبَّهُ	///0/// 0//0///
لكِنَّهُ أبَدًا غَرِيبْ..	/0//0/ 0//0/// 00
إنْ قُلتُ يا قَلبِي رُوَيدَكَ	// 0//0/0/ 0//0/0/
إنَّ منْ تَهوَى سَرابًا يُختَلَسْ..	0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/
قَالَ انتَظِرنِي لَحظَةً	0//0/0/ 0//0/0/
لِيُوزِّعَ الحُبَّ البَرِيءَ	/ 0//0/0/ 0//0///
ولَا يُبَالِي بالعَسَسْ.	0//0/0/ 0//0///
قَلبِي قَفصْ..	0//0/0/
عَلَّمتُهُ صَبرًا وصَبرَ الصَّبرِ	/0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/
لكِنْ حُبَّهُ لَم يُنتَقَصْ..	0//0/0/ 0//0/0/ 0/
أتعَبتُهُ.. أتْعبتُهُ..	0//0/0/ 0//0/0/
وظَلَمْتُهُ.. فَسَرابُهُ حُلمٌ	0/0/ 0//0/// 0//0///
ولَيسَ الحُلمُ حِسْ..	0//0/0/ 0//
يَا قَلبُ صَبرًا	0/ 0//0/0/
إنَّ ربَّ الكَونِ يَجزِي مَنْ صَبرْ..	0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/
قَدرًا.. فَمرحَى بالقَدرْ..	0//0/0/ 0//0///
"فأصْدَعْ بمَا تُؤمَرْ" وقِسْ..	0//0/0/ 0//0/0/

القصيدة مناجاة داخلية أو منولوج داخلي، يعود فيه الشاعر إلى إنسان الفطرة بديلا عن الإنسان المتجبر والطاغية، لذا يستخدم إيقاع الكامل المماثل للذائقة القديمة.

ويدخل زحاف الإضمار(متفاعلن/مستفعلن) وعلة التذييل(متفاعلن/متفاعلان) على هذا البحر، ليزيدا من حدة النقص في النص، إذ بلغت نسبتها 77,5% (التذيل5% + الإضمار*72,5%)[6] مقابل 22,5% للتمام، وهذا ما يعبر عن تقلبات القلب وتوتره وارتباكه، بما يوافق الصراع بين القوة\العشق (المحفز) والمقاومة \الصبر (المثبط)، وهنا تنبثق نزاهة وطهارة ذات تسعى إلى الاتصال بالمحبوب والحلول في ذاته، إنها تترجم شوقها وتذللها للخالق، ومن أجل ذلك تستحضر خطابه قال تعالى: ﴿فَاصْدَعْ بِمَا تُؤْمَرُ وَأَعْرِضْ عَنِ الْمُشْرِكِينَ (94)﴾(الحجر، الآية 94.)

وتأسيسا على ما ورد يصدق ربط "أطميش" الزحاف بالجو النفسي وتغيراته في القصيدة، فالزحاف يزداد في المواقف الانفعالية على حد رأيه؛ لكونها (المواقف) حذف أو تغيير، يؤدي إلى اختصار الزمن فيتفق مع هذه الحالات التي تتطلب السرعة[7].

ويتابع الشاعر في قصيدته "امتحان المهاجرين والأنصار" بداية الرسالة التي حملها حي معتمدا أيضا على تفعيلة الكامل، ليسجل من خلال انسياب وحداته الإيقاعية ملحمة اندفاع الإنسانية نحو الشك:

عَجبَ الجَمِيعُ، وقَالَ قَائِلُهمْ: عَجَبْ![8] ///0/// 0//0/// 0//0///

مَا قَالَ حَيٌّ قَبلَ هَذَا القَولِ إلا فِتنَةً /0//0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/

أَتُراهُ دجَّالاً يَجِيءُ، وكُنتُ أَحسَبُهُ ذَهبْ!.. 0//0/// 0//0/// 0//0/0/ 0//0/// 0//0///

وتَهامَسَ الثَّقلانِ:

أُفٍّ مَا يُرِيدُ

ويَا لَهُ.. حُلم الجَزيرَةِ.. كَم تَلاهُ مِنَ النَّصَبْ!.. 0//0/// 0//0/// 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0///

وخَلا الغَربِبُ إلى الغَريبِ

وقَبلَ أنْ ترِدَ القَوافِلُ بَعدَ أمْيالٍ طِوالْ.. 00//0/0/ 0//0/// 0//0/// 0//0/// 0//0///

وَصلَ الجَمِيعُ إلى مَقامِ الشَّكِ إلاّ قَادِمٍ: 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/// 0//0/0/ 0//0///

صَاحُوا: أبَا بَكْرٍ؟!

فَقالْ:

-إنّي أُصَدِّقُه.. فَهلْ شَهِدَ الرِّجالْ؟! 00//0/// 0//0/0/ 0//0/0/

تنتهي حركة الارتياب والإرباك إلى الاعتراف بصدق حي، الذي جاء بفطرة الصحيح هاديا الناس نحو المعقول، مخلصا الذات من دنس الخطيئة، لذا تتجاوز نسبة فاعلية التمام- فاعلية النقص، إذ يظهر حساب هذه الفاعلية النتائج الآتية: فاعلية التمام = $\frac{1800}{33}$ = 54،54%، أما فاعلية النقص= $\frac{1500}{33}$ = 45،45%.

وقد نظمت هذه المقطوعة على تفعيلة الكامل، التي توحي بالتدفق والاستمرارية، موافقة حركة التسرع التي تسم الإنسان العجول، وفي الاستعانة بزحاف الإضمار(///0// - 0//0/0/ وعلة التذييل ///0// - 00//0///0/) مع التدوير ما يكسر رتابة المعتاد ويزيد من بعث الانسيابية.

ومن أمثلة الاعتماد على بحر الكامل ندرج قول الشاعر في قصيدته "اعترافات منتم " ، التي قدمها، ليبوح بشوقه لزمن الطهر والصفاء:

يَا..يا بِلَال: مِن فَوقِ قَلبِكَ صَخرَةٌ[9] 0//0/// 0//0/0/ (الإضمار+ الترفيل) 0/0//0/0/

والآنَ تُوضَعُ فِي فَمِي 0//0/// 0//0/0/

هَذَا...وتَاريخُ الخِلافَةِ فِي دَمِي 0//0/// 0//0/0/ 0//0/0/

للصَّخرِ نَبْضٌ فَوقَ قَلبِكَ فاتَّحدْ 0//0/// 0//0/0/ 0//0/0/

أَحَدٌ..أَحَدْ 0//0///

وأُميَّةُ مِن هَوْلِ مَا ذَاقَ ارتَعدْ 0//0/// 0//0/0/ 0//0/0/

أحدٌ..أَحَدْ 0//0///

مرَّت عَليكَ بَنُو قُرَيضَةَ..هَلْ يَمرُّ بَنُو هِشَامٍ أمْ أُسدْ؟ 0//0/0/ 0//0/// 0//0/// 0//0/// 0//0/0/

أمْ لا أَحدْ؟! 0//0/0/

أحَدٌ..أحدْ 0//0///

من المعلوم أن الشاعر قد اتكأ على تفعيلة الكامل، بوصفها تفعيلة تمنح صاحبها كثيرا من الحرية، فتحدث عن توقه للتغير من خلال تسامي الذات، وامتزاجها بشخصية "بلال" عبر الالتفات من المخاطب إلى المتكلم.

والصورة المستدعاة تشي بتحول الصخرة من موضعها المتوارث في الذاكرة (فوق القلب)، لتتدحرج إلى موضع مختلف (فوق الفم)، إشارة إلى سلطة التكميم والصمت وسياسات التنكيل المتعاقبة، التي يعيش الإنسان الراهن في سجنها، وما عرض العذاب الذي تكبدته الشخصية التراثية، إلا بعثا لاندفاع الذات نحو عنف المواجهة بكل صمود وتحد.

ينضاف إلى هذا تحويل الجماد نبضا حركيا حيا، يقابل دونية الجلاد المنهار بقسوته نحو صلابة الصخر، ثم ارتداد رهبة التعذيب إلى المعذِب، ليفقد توازنه أمام قوة الثبات والمقاومة، لذا نلحظ توازنا نسبيا بين التفعيلات التامة والناقصة، وهو ما يوحي بذلك التوازن النسبي الذي يقوم داخل هذه الذات المطمئنة والقوية، والتي تسعى لزرع أطروحة المجابهة، وترتحل باتجاه مواطن الطهر والنقاء مزعزعة رواسي الواقع المتعفن، إنها تعتلي صهوة المغامرة، لتلازم الشخصية التراثية الجليلة، وجذوتها في ذلك الجرس الموسيقي.

2.2 بحر الرجز:

هو بحر "يقوم على تكرار جزء رتيب من غير أن يشعر قائله بأي تكلف أو صعوبة، وهذه الميزة هيأته ليكون واحدا من أكثر الأوزان استعمالا "[10]، ووحدته الوزنية "مستفعلن" وله تشكيلات كثيرة، مما جعله أكثر استرسال وانسيابية، يتسم بتوازن نسبي بين وحداته الإيقاعية، إذ يتكون من ثلاث مقاطع طويلة يتوسطها مقطع قصير، فيحدث نوعا من الانسجام.

وقد نظم عليه شعراء المدرسة الرومانسية والحرة بكثافة طيلة الخمسينيات والستينيات.وليس الرجز إلا الكامل ينضاف إليه زحاف الخبن [11]، لذا اجتمع البحرين في تجربة حسين زيدان الشعرية.

ويبدو أن هذا البحر قد احتل الصدارة في شعر التفعيلة لما بعد الاستقلال، إذ شكلت نسبة حسب محمد ناصر19,75% [12] وجاء في المرتبة الأولى ،أما في القصيدة الجزائرية المعاصرة فقد عرف هذا البحر تداولا لدى شعراء عدة من أمثال عبد الله العشي ، وأبو القاسم خمار وعثمان لوصيف.

ويشكل حسين زيدان قصيدة "سجدة" مستندا على مرونة وحدات بحر الرجز الإيقاعية لبث نزعة تحريضية :

تُأَوِّلُ التَّارِيخَ: كَمْ.. [13]	0//0/0/ 0//0//
كَمْ أَنجَبَ التَّارِيخُ مِن حَمامْ	/0/0/0 0//0/0/ 00//
لَاشَيءَ يَغسِلُ الحِدادَ فِي فَمِكْ	/0/0/0 0//0// 0//0//
لَاشَيءَ يُنهِي مَأتَمكْ	/0/0/0 0//0/0/
لَابُدَّ أنْ تُمزِّقَ الكَلامْ..	/0/0/0 0//0// 00//
لَابُدَّ مِن دَمِكْ..	/0/0/0/ 0//
لَاشَيءَ لَكْ	/0/0/0/
لَاشَيءَ يُغْنِي..لَا الصُّخُور.. لَا الرُّبَى	/0/0/0/ 0//0/0/ 0//0//
لَاشَيءَ يَرحَمُكْ	/0/0/0/ 0//
لَاشَيءَ يَمحُو مِنْ ذُهولِكَ الصِّبَا	/0/0/0/ 0//0/0/ 0//0//
لَاشَيءَ لَكْ	/0/0/0/
لَا حَلَّ لَكْ	/0/0/0/
لَابُدَّ مِن دَمِكْ..	/0/0/0/ 0//

إن هذا التسلسل يمثل تعاقبا لضمير المخاطب والمشير إلى وجوب الحضور، ويحدث التلاحق بتعالي وتيرة النفي والضرورة(لا النافية للجنس+ لابد/ الوجوب)، التي تفسر حالة الاضطراب الداخلي، إذ تعبر على صراخ انفعالي يوازي طوله امتداد مرارة الألم الذي يترسب حطاما داخليا، فصوتا الكاف واللام حرفا انفتاح يجمعان بين الهمس والجهر، وبين الشدة واللين، وبين الانفجار والتوسط، بما يوحي بحركية التذبذب المتتالية، كما يحققان تواصلا نغميا يستعذبه المستمع، إذ يحصل التكامل بين الأسطر والجمل الشعرية .

وتظهر الوحدة الإيقاعية التامة في معظم التفعيلات التي يستخدمها الشاعر خاصة في البنية الاستهلالية والختامية، إذ يعمد إلى الرفض والثورة، اعتمادا على تناسل المقاطع الطويلة التي بلغت (69) تسعة وستين مقطعا ضعف المقاطع القصيرة(35)، وهذه الحركة تأثرت بصيغ النفي المكررة لتعلن في النهاية أن القوة بديل للمفاوضة.

وفي قصيدة "استثناء" يجد **حسين زيدان** تفعيلة الرجز أنسب التفعيلات استيعابا لنقل عواطف الانتماء:

كُنْ آبِقًا ...أو مُتْ بِلَا دُنيَا ودِينٍ[14] 0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/

كُنْ مِنَ المُطَفِّفِينَ / 0///0/ 0///0/

أو مِنَ المُختَلِسِينَ / 0///0/ 0///0/

كُنْ كَمَا شِئْتَ طَلِيقًا...أو مُقَيَّدَ اليَدَينِ / 0//0// 0//0/0/ 0///0/ 0//0/

كُنْ مُناضِلاً لعُوباً...أو حَزِينْ 00//0/0/ 0//0// 0///0/

أو طُرقِيًّا يَحتَمِي 0//0/0/ 0///0/

(ابن هند) كلَّمَا غَابَ (الحُسَينْ) 00//0/0/ 0//0/0/ 0///0/

كُنْ مَا تُريد أنْ تَكُونَ.. لا تَخَفْ! 0//0// 0//0// 0//0/0/

أمّا انْ تَكُونَ مُسلِمًا 0//0// 0//0/0/

فالأَمرُ يَخْتَلِفْ.. 0// 0//0/0/

إن افتتاح النص بهذه الصيغة المستوحاة من معنى خطاب الشافعي كُنْ كَمَا شِئْتَ لِي فإِنِّي حَمُولٌ أَنَا أَوْلَى مَنْ عن مَسَاوِيكَ أَغْضَى[15]، تجعلنا نعتقد بصبر الذات اللامحدود على الآخر مهما فعل، في حين ليست بداية الحرية في نص "زيدان" إلا لوضع حد للتمادي، فالذات بإمكانها أن تفعل ما تشاء، غير أنه ليس من السهل لها تخطي حرمة الإسلام، ليرتد خطاب السلام والتقبل إلى خطاب ثوري غاضب يعلن تهديدا صريحا لكل مساس بالدين.

ويرى الشاعر أن الذات تمتلك إرادة اختيار انتمائها، مؤيدا مشروعية الاختلاف عند الأفراد والجماعات، غير أنه يثبت أن الطبيعة الإسلامية لها قوامها الخاص، ومن أجل ذلك يوضح فقه الاستثناء في الانتماء الإسلامي.

ولتعميق الدلالة وتوسيع مجالها، يستعين الشاعر بتفعيلة الرجز، التي تتغلب فيها فاعلية النقص عن التمام (10صحيحة و16 ناقصة)؛ وهو ما يشي بقلق داخلي ناتج عن رفض كل انتماء إسلامي غير حقيقي يحدث خللا يمس بعظمة ديننا الحنيف منافيا قاعدة الالتزام والتميز فيه.

إن هذه الطاقة الانفعالية ، تشحن البنية الإيقاعية بمفعول التغيير، فتسحب ستة عشرة تفعيلة من التمام إلى النقص ، وبالتالي يتضاءل عدد المقاطع الطويلة إلى واحد وستين مقطعا (61) بدلا من 78 ثمانية وسبعين مقطعا، ويرتفع عدد المقاطع القصيرة إلى تسعة وثلاثين مقطعا (39) بدلا من ستة وعشرين مقطعا(26) ،وعليه يزداد تسارع البنية الإيقاعية رغبة في تواصل الذات مع الهدف المنشود.

و يكتب **الشاعر** قصيدة "باسمك اللهم" على تفعيلة الرجز، ليعبر عن رغبة التغيير:

قُلنَا لَهُمْ: فَلتَحْرسُوا سُوقَ عُكاظٍ[16] 0/ 0///0/ 0//0/0/ 0//0/0/
وابْعَثُوا فِيهَا العُيونَ 0/0//0/0/ 0//0/
قُلنَا لَهُمْ: لَا تَأمَنُوا كَعْبًا 0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/
فَقدْ يَسِيرُ فِي غَدٍ إلى الرَّسُولِ 0/0// 0//0// 0//0// 0//
قُلنَا لَهُمْ: لِينزِلَ القُرآنُ مِنْ جَديدْ 00// 0//0/0/ 0//0// 0//0/0/
لَابُدَّ مِنْ دِفءٍ يَحنُّ للسَّماءِ / 0//0// 0//0/0/ 0//0/0/
وهْوَ يَقتَاتُ الجَلِيدْ 00//0/0/ 0//0/
لَابُدَّ مِنْ مَسافَةٍ للشِّعرِ فِي القُلوب 0/0// 0//0/0/ 0//0// 0//0/0/
أَقْربُ للإنسَانِ مِنْ حَبلِ الوَريدْ 00//0/0/ 0//0/0/ 0///0/

تقف البنية النصية على استحضار النص القرآن ﴿وَلَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنسَانَ وَنَعْلَمُ مَا تُوَسْوِسُ بِهِ نَفْسُهُ ۖ وَنَحْنُ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنْ حَبْلِ الْوَرِيدِ﴾ (16ق)رفعا لمكانة الشعر وترويجا لرسالة مفادها أن الكتابة الشعرية لها القدرة على النفاذ إلى بواطن الذات، وهي بلاغة وحي جديدة تقينا بدفئها من قسوة الواقع المتجلد، وتلك الحركة التناصية تمتص جل دوال النص، ليصبح الفعل الثوري لهيبا يشعل فتيل التغيير، لاسيما وأن الذات تعشق الحرية، وتأمل بناء غد مختلف.

لأجل ذلك مثل التوازن بين التفعيلات نسيج توازن نفسي مناظر في دواخل هذه الذات المتبنية لصوت الحقيقة الذي لا يقهر، ولعل ذلك التوازن يجعل السرعة تتناقص لالتماس الوصول إلى الاستقرار والهدوء.فالسرعة الافتراضية للمقطع = ((12×6)+(9×3)+(2×2))/23 =(3.65.

وتشكل متوالية خطاب الإنذار المتكرر التي لا تجد لها مستجيبا، إيقاعا صوتيا هامسا بفتنة ما يجابه الشعر من متطفلين يسعون إلى حرمانه شرعية وجوده.

3. التقنيات العروضية المستخدمة :

استند حسين زيدان إلى تقنيات عروضية عدة، أسهمت في مد شبكة من العلاقات المنتظمة التي تؤلف نسيجا مبتدعا، فعّل عامل الإثارة لدى المتلقي، وبث فيه تجاوبا وانسياقا .

3-1. التداخل بين بحري المتقارب والمتدارك:

نعني بالتداخل: تداخل بحر مع بحر آخر[17]،أي اجتماع بحرين مختلفين في نص واحد، والشاعر بهذا الصنيع يحدث صدمة إيقاعية لا عهد للمزاج السائد بها، ولا عهد للقصيدة العربية التقليدية بها[18]أيضا، مما يخلق تدفقا إيقاعيا مختلفا ، وميوعة تهجينية قاتلة للثابت كاسرة أفق التوقع.

وقد جمع الشاعر كغيره من الشعراء بين وحدة المتقارب الإيقاعية (فعولن) ووحدة المتدارك (فاعلن)، التي تماثلها من حيث عدد المقاطع، إذ تحوي الوحدتين على مقطع قصير وآخرين طويلين، لكنهما تختلفان في ترتيب هذه المقاطع.

ويبدو أن الشاعر استخدم التداخل، ليغوص في أغوار الذاكرة معتمدا على الترخيص العروضي، منتقلا من الرغبة إلى التحقق:

مَوْجَةٌ عَلَّمتْ سَعد كُنهَ البِحَار [19] / 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/

فَسافَرَ فِي المَدِّ مُنعَتقًا 0/// 0//0/ 0///0//

مِنْ تُخومِ النِّهَاياتِ عَادَ / 0//0/ 0//0/ 0//0/

وفِي شَفتَيهِ بَساتِينُ منْ رَعشَةٍ وأَملْ.. 0 /// 0//0/ 0//0/ 0///0 ///0

ولمَّا رَأى مَا رَأَى 0// 0/0// 0/0//

أَخْرجَ الضَّبَ مِنْ جُحرِهِ: 0// 0/0// 0/0// 0//

هُو ذَا الجَزْر عَاد /0// 0/0// /

فَولَّى هُبَلْ. 0// 0/0//

وأطْفَأَ فِي عَينِهِ الانبهَارْ 00// 0/0// 0/0// /0//

لِيُكْسرَ مَا رَسَّبَ الظِّلّ فِي حُلمِهِ 0// 0/0// 0/0// 0/0// /0//

وليمحَقَ فِي صَدرِهِ وَخزةً مِن مَللْ.. 0// 0/0// 0/0// 0/0// /0// /

تزداد حركية الإيقاع من خلال تتابع الأفعال المرتبطة بالماضي (سافر/ عاد/ رأى/ أطفأ)، وهو ما يشي بنشاط ديناميكي يتسم برغبة التغيير، ويسنده في هذه الحركة عامل الارتحال، الذي تشترك فيه دلالة الانعتاق والأمل معا، ولعل ما يدفع إلى هذا الاتكاء على المحفز الفعلي، هو تعضيد سرعة الإيقاع مع ارتفاع عدد المقاطع القصيرة، إذ بلغت خمسة وخمسين مقطعا (55) بما يقارب المقاطع الطويلة، التي بلغت سبعة وستين مقطعا (67)، وتكون قيمة السرعة الافتراضية مساوية لـ ((67×6)+(55×3)+(2×1)/123)=4.62 .

وبذلك فقد أخرج الشعور بالتحرر الوحدة الإيقاعية من النقص إلى التمام، وفعل المخزون الذاكري باستعادة المغامرة السندبادية تنشد الأمن والراحة، توقا لتحقيق انعتاق الكينونة.

2-3. التنوع:

التنوع هو «تنوع الأوزان تبعا للمقاطع الشعرية التي تؤلف بمجموعها القصيدة كاملة»[20]، أي إننا ننتقل بتغير المقطع إلى بحر مغاير للبحر الذي بني المقطع الأول على وزنه، ومن ثمة «فتنوع الإيقاع يؤدي إلى تنوع الاستجابة من قارئ إلى آخر، ومن مقطع إلى آخر داخل النص الواحد، وإذا كان لهذا التنوع مبرراته النفسية والفنية بالنسبة للشاعر، فإنه بلا شك سوف يؤدي إلى تنوع التقبل وإلى الفهم، إذا أحاط القارئ بعوالم النص والشاعر، أما إذا كان التقبل

سلبيا فإن النص يبقى في دائرة مغلقة ينتظر من يفك قيده ويحرر فهمه» [21]، وهذا يعني أن التنويع يتوافق مع تقلبات العواطف واضطرابات الدواخل النفسية مجسدا عنصري الإيقاع (التماثل والاختلاف)، وتلك ثنائية قائمة على علاقات التركيب بين البحور، من شأنها أن تؤدي إلى التوسع الدلالي، وتسهم في انفتاح النص.

وقد ردّ عز الدين إسماعيل على معارضي التنوع بقوله:« فما دام ذوقنا يقبل تنويع التفعيلات في البيت، فلماذا لا يقبل نفس الصورة من التنويع على مستوى الأبيات؟ وبعبارة أخرى نقول لماذا يكون البيت الشعري هو الوحدة الموسيقية التي تقبل تنويع التفعيلات وتكون هذه الوحدة مكونة من عدة أبيات؟ »[22]، والسؤال الاستنكاري يستغرب قبول التنوع في الجزء ونفيه عن الكل، لاسيما أن ثمة اتصال وشائجي بين البيت الواحد وأبيات النص الأخرى .

ويخصص "حسين زيدان " للتنوع بين البحور حيزا في شعره متتبعا صوت الذات الذي تنبعث معه مرارة التجربة :

فَلِي مُدنٌ مُطَهَّرةٌ[23] //0///0 0///0//

ولِي أَصْنَافُ تِحْنَانِي //0/0/0 //0/0/0

ولِي فِي العُمرِ سَوسَنةٌ //0///0 //0/0/0

تَمُورُ بِعمقِ وِجدَانِي.. //0///0 //0/0/0

فَقُومِي نَصنَعُ التِّرحَالَ /0/0/0// 0/0/0// /

لَنْ يُثْنِيكِ عُنوَانِي /0/0/0// 0/0/0//

مَدِينَتُنا تُسمَّى – فِي مَعاجِمِهم- //0///0 //0/0/0// 0///0//

: كِتَابَ اللهِ/ "قُرآنِي" //0/0/0 //0/0/0

***

لَا تَرحَلِي.. ولْتُمهِليني لَحظَةً /0//0/0 //0/0/0 //0/0/0

ودَّعْتُ أَنْفاسَ اخْتِيالِي..أُصمُدِي.. لِأَسْترِدَّ طَاقَتِي //0/0/0 //0/0/0 //0/0/0 //0/0/0 //0/0/0

وأَسْترِدَّ مَا تَبقَّى.. مِنْ بَقايَا صُورَتِي //0/0/0 //0/0/0 //0/0/0 //0/0/0

لَعلَّ لِي فِي دِفئِهَا.. رُوحَ انفِجارِ اللَّحظَةِ.. //0/0/0 //0/0/0 //0/0/0 //0/0/0

إن انتقال الشاعر من الوافر إلى الرجز تؤسسه وساطة الهزج، إذ ترتحل تفعيلة الوافر إلى تفعيلة الهزج بدخول زحاف الطي، وبالبدء من السبب الخفيف الأخير في تفعيلة الهزج ننتقل إلى الرجز، وبالتالي فثمة علاقة غير مباشرة بين البحرين جعلت الشاعر ينوع في استخدامه لهما في نصه. والملاحظ لبنيتي المقطعين المقدمين يشهد فرقا في الحالة والموقف الشعوري بين الوجود والعدم وبين الحضور والغياب، لذا يشكل اختيار وزن جديد إعادة ميلاد مختلف، يهب

الذات الباحثة عن هويتها القوة في استرداد طاقتها واستجماع قوتها لدخول مملكة النور الإيماني(مدينة القرآن)

ويبدو أن الشاعر قد جمع بين الوافر والكامل أيضا، مجسدا تغير موقفه واختلافه بين حالتي الارتياب والهدوء، وهذا في قوله:

صَلاةٌ .. وَالضُّحَى لَجمٌ..[24] //0/0/0// 0///0//

وكَانَتْ فِي زُجاجِ البَّيتِ قَبرةٌ.. وسِنجَابٌ، //0/0/0// //0/0/0// //0//0// //0/0/0//

وفَوقَ جُميزَة الأَحْزانِ ..تَرصُدني..وتَرصُدني //0/0/0// //0/0/0// //0///0

تُجَرِّدُني فُصولُ الخَوفِ مِن لَحني.. //0///0// //0/0/0// //0/0/0//

وتَذْوِي خَيطَ بَسَّامٍ.. فَأحمِلُ رَاحَتِي شَجَنًا //0/0/0// //0/0/0// //0///0// //0///0//

هِيَ الأَتْعابُ أَشجَانٌ.. //0/0/0// //0/0/0//

وتَأبَى الحُزنَ إيرانُ.. //0/0/0// //0/0/0//

ونَحنُ نُعِدُّ/ نَحسبُهمْ.. //0/0/0// //0/0/0//

ولَنْ تَأتِي نِهايَتَهُمْ //0/0/0// //0///0//

لأَنَّ نَباتَهم فَيضٌ.. ونُورٌ يَمتَطِي الأَبدَا.. //0/0/0// //0/0/0// //0///0// //0///0//

نَباتًا مِن ضِفافِ الشَّمسِ //0/0/0// //0/0/0// /

آهٍ.. مَات كالشَّمسِ.. //0/0/0// //0/0/0//

***

فِي هِجرَةٍ لِلعُنفُوانِ..تَسِيرُ مَكَّةَ فِي الدُّجَى /0//0// /0//0/0/ /0//0/0/ ///0// ///0//

وقَريشُ بَيَّتتِ السُّيوفَ/ ///0// ///0///

الغَاشِيهْ ...مَا الغَاشِيهْ!.. /0//0/0/ /0//0/0/

يا غَارَ ثَورٍ، سَبِّحْ اللهَ العَتيدَ.. /0//0/0/ /0//0/0/ /0//0/0/ /

فَفِي فُؤَادِكَ دُرَّتَانِ/ ومُهجَتِي //0//0// ///0// ///0//

وعَلَى الجُفُونِ حَمامَةٌ..لا تُؤْذِهَا.. ///0// ///0// ///0//

فَ"سُرَاقَةٌ" جَلْفٌ عَنِيدٌ.. //0//0// //0//0/ /0

والعُيونُ هَجِيرُها //0//0// ///0//

يُصلِي ثَنيَّاتِ الوَداعْ.. /0//0/0/ /0//0/0

إن هجرة الأسطر الشعرية من تفعيلة الوافر إلى وحدة الكامل لها مبررها، لكون الانتقال تم في الدائرة العروضية ذاتها (دائرة المؤتلف)، حيث تتآلف الأجزاء السباعية، فبالبدء من الوتد المجموع نحصل على تفعيلة الوافر وبالبدء من الفاصلة الصغرى نكون بإزاء بحر الكامل.

وينبني هذا النص في مقطعه الأول على: تتابع فعلي ينتج متوالية متجانسة، بالإضافة إلى تكثيف دلالي يستقطب شحنة توتر متصاعد، يلتهب على هرم القلق والحيرة، أما في جزئه الثاني:

فهو يشكل تركيبيا سرديا تتناظر فيه الدوال ملتزمة بهندسة إيقاعية، تتنازل تباعا لتقيم حالة الطمأنينة .

4-3. التناوب بين العمودي والحر:

التناوب هو تكوين القصيدة موسيقيا من شكلين وغالبا ما يأتي على شكل مقاطع أيضا[25]، أي إن التناوب تغيير قد يحدث في الشكل فقط أو في الوزن و الشكل معا، بما يجعل النص بمثابة اللوحة المجسدة لقانون الاختلاف والتمايز، فتقود فاعلية التمرد عن قانون الثابت إلى المراوحة بين الإحجام والاقتحام، إلى نسج معمارية خاصة حيث يشوب « بنية المكان قلق دائم، تحدوه رغبة في تحطيم التقاليد البصرية التي اعتادها القارئ، فجعلت عينيه مرتكزتين على بنية مكانية تمنحهما الاطمئنان، وتدعم توازنه الداخلي الواهي ،أما الشاعر المعاصر فإنه يمتد بهذا التركيب اللامتناهي إلى دواخل القارئ؛ ليحدث خلخلة ويدفع بهذا الاطمئنان نحو الشك والدخول في متاهة القلق »[26]وهو قلق مناظر لزمن فوضوي لا يعرف الاستقرار.

وتأسيسا على ما سبق أصبح للتشكيل المرئي دور فاعل وأهمية بالغة في تجسيد التجربة الشعرية، لأن النص الآني هو نص متماوج ومعقد، تتشابك فيه الخطوط ويلفه التوتر، إنه بؤرة بلازمية سابحة و مراوغة، تستفز القارئ بآلياتها الجمالية وانفتاحها على التعدد القرائي.

ويستند **حسين زيدان** في قصيدته "طواحين العبث" على تشكيل بصري، يعمل على توجيه فعل التلقي نحو الإسهام في إنتاج الدلالة.:

إيهٍ ويَا رِيحَ الجِنانِ تَضوَّعِي ** فِي بُؤرَةِ العِشــقِ الكَبِيرِ دِثار[27]

عَيناكِ يا عُمرانُ رُؤيَا لَيلةٍ ** هَل لِلمُفسِّرِ فِي الرُّكوبِ قِطار؟!

الآنَ فِي قَلبِي شِتاءْ..

يُخالُ لِي أنّي إلى عُمقِ الحَنِينِ مُبحِرٌ

وإنَّنِي لَا أنْتمِي إلى المَساءْ..

الآنَ فِي قَلبِي ارْتِعاشٌ مُفعَمٌ.. طَلَقٌ كَمَا أهْوى أنَا

وأَنَّنِي كَما أَشاءْ.. .(.....).

يُخالُ لِي أنّي إلى طَعمِ المَذاقِ رَاحلٌ

فَهذِهِ اللَّيلةُ لِي... وهَذِه الأَسمَاء..

واللَّيلةُ الكُبرَى إذَا لَم تُنجِبِ الأنْوارَ حَتمًا:

تُنجِبِ الأَضوَاءْ..

استخدم الشاعر الصور التشخيصية، التي رفعت الزمن إلى مصاف العاقل ومنحته صفة التعالي والسمو؛ لأنه زمن تحرري مختلف، والشكل العمودي الملتزم أنسب إلى هذا الاحتفاء بالماضي الذي يشحن الذات بطاقة نفسية تمارس خلالها التحقق والإثبات.

وبانتقال الشكل النصي نحو النسق الحر (التفعيلة) يجمع الشاعر بين الصورتين التشبيهية والاستعارية مشعرا المتلقي بنبض حيوي نواته فعل (يخال) الذي جمع إلى جانب النفاذ والتغلغل في عالم الذكرى اللامرئي، دلالتي التسامي نحو وجود أفضل والتأرجح بين زمنين(الماضي والحاضر).

من هنا يأتي السفر والرحيل دلالة على حركة الارتياب التي تعيشها ذات تحن إلى زمن الوجود وهو ما تحيل إليه أيضا متوالية تكرار الأنا (إنني، أني، أنا)، دليل رغبة اتصال الذات بكيانها المفقود في زمن الأفول والخنوع (أنا لا أنتمي إلى المساء)، وما مزج المحسوس بالمجرد في الصور الاستعارية إلا إشارة إلى أمل الارتقاء نحو عالم الكمال المرغوب.

ينضاف إلى هذا ما تحققه البنية البصرية من تشتيت للمد البصري، فبدل أن يواجه القارئ نصا واحدا، فإنه يواجه نصين لابد أن بينهما رابطا، كونهما يشكلان بنية كلية واحدة.فيعمل على إلمام الشتات وإعادة كتابة النص بشكل أكثر تكتلا و لحمة، وهو ما يحقق نشوء اتفاقية حوارية بين المبدع والمتلقي.

3-5. التدوير:

يعد التدوير المرتكز الأساس في استرسال النص وتلاحق أسطره وتمتين لحمتها، حتى كأنها كتلة نصية منسجمة «أي إنه ظاهرة انبثقت عن ضرورات موضوعية فنية، توشك هذه العلاقة بين ظاهرة التدوير والأداء القصصي أن تكون حقيقة لا يمكن التغافل عنها أبدا ... كما أن لأسلوب السرد الذي يتصف بالتتابع والاسترسال دورا آخر يسهم في خلق أداء موسيقي له صفة التتابع المستمر، وواضح أن التدوير هو الظاهرة الموسيقية التي تتصف بمثل هذه الصفات - وتحمل بتكوينها المتكرر- متطلبات التلاحق الإيقاعي الذي ينسجم مع الأحداث المتلاحقة »،[28]

ويمكن للتدوير بوصفه ظاهرة فنية إيقاعية أن يهندس منظومة انحدارية متتالية ومستمرة، ترسم حركة لولبية آسرة للذهن، لذا تقول نازك الملائكة: «إن التدوير يسبغ على البيت غنائية وليونة؛ لأنه يمده ويطيل نغماته»[29]، ونقول نحن إنه ينقل النص الشعري - إن

كان استغراقيا (القصيدة المدورة) – من الغنائية إلى الدرامية من خلال الربط بين الحركة والفعل والصراع.

ويتخذ **الشاعر** من التدوير المقطعي آلية لتصوير أزمة التيه والضياع التي يعانيها :

تَائِهٌ.. بَينَ أَطلَالِ (خَولةَ)..تَقرَأُ ظَاهِرَ (وَشمِ) اليَدَين[30]/0//0/ 0//0/ 0//0/ 0///0 ///0 ///0 /0//0/

وبَينَ(الدَّخُولِ فَحَومَلِ): لَا أَنتَ وَدَّعتَ قَلبَ

(هُرَيرَةَ).. أو (أمِّ أَوفَى)

هِيَ(القُطبيَات) تَجودُ، وتَبخلُ (خَولَة)،تُخفِي (الصُّحُوكَ)

وتَضحَكُ لَيلَى وتُغلِقُ فِي وَجهِكَ/ الصّبح/ (هِند)،

فَيقفزُ(ملحوب).. تُخرِجُ مِنديلكَ القَبلِي..

تُجفِّفُ مَاء الجَبينِ

إلى أيِّ حِين؟..

فَلستَ تُطيقُ الوَداعَ..

ولَستَ لِذكرَى حَبِيبكَ تَبكِي!

فَلا أَنتَ..أَنْتَ..ولَا نَاحَ صَوتكَ سَجعَ الحَمام

يلجأ الشاعر إلى التدوير في المقطع كله من أجل كسر الرتابة الموسيقية، ومد الأسطر الشعرية لاستغراق مساحة حوارية(حوار داخلي)، تفرض تسريع حركة الفعل الشعري المتواتر(تجود . تبخل . تخفي . تضحك . تغلق . يقفز، تخرج، تجفف، تطيق، تبكي)، وتبني هيكلا متعاليا يزف وشائج الوصال بين فواصل التجربة الكتابية التي تمارسها الذات.

إن التراسل العروضي والدلالي بين الأسطر يجعل النص الدوامة التي تلتف حول الذات، لتحاصرها داخل دوائر الاغتراب تاركة إياها تكابد قلق الانعزال والغياب، لأجل ذلك كان الاستناد على الأرضية التراثية باستدعاء الشخصيات القديمة دليل على اغتيال الكينونة.

4. الشعر العمودي وهيمنة بحر البسيط:

يمثل الشكل العمودي نظاما سيمتري مبني على علاقات التوازي والتناظر والمقابلة، مما يمنحه هيئة تناسبية متسقة تلفت الانتباه، حيث «يلخص الاشتغال الفضائي في عنصرين هما: (التوازي العمودي للأبيات/ التقابل الأفقي للأشطر) هذان العنصران ينتظمان وفق شكل يجنح للاستطالة، بحيث يتم فيه رصف الوحدات المكونة أفقيا في حدود شطرين متقابلين في خط واحد، تفصل بينهما مساحة بيضاء، مشكلين نموذجا تتوالى أسفله الأبيات الأخرى موازية له عموديا، مفسحة المجال لتواز هندسي ثالث، تنتظم وفقه الأعمدة البيضاء الثلاثة الممتدة على حافات الأشطر وما بينها بشكل عمودي وهي فراغات بيضاء تنفتح على بعضها من الأسفل ومن

الأعلى بواسطة عمودين أبيضين متوازيين أفقيا يحدان النص في البداية والنهاية»[31]، وذلك يشكل هندسة معمارية لها قوامها الثابت المبنى على التناسب والترتيب.

ولا شك أن تلك ميزات قواعد الجمال في الفلسفة القديمة، إذ جمع أفلاطون أسس الجمال في الوحدة والوزن والانسجام[32] وبالمثل جعل تلميذه (أرسطو) الخصائص الجوهرية التي يتألف منها الجمال: النظام، والتناسق (السيمترية) ، والتحدد.[33]

وقد جمع محمد الماكري بين ظاهرة التتابع في النص الشعري والظاهرة الكونية (تعاقب الليل والنهار) في قوله: فبعد كل بيت في القصيدة بيت آخر كما أن بعد كل نهار ليلا، ثم نهارا جديدا، إن الانحدار هنا ليس نهائيا، فالحركة متجددة باستمرار، نقرأ القصيدة ونقرأ فيها الإيقاع الرتيب للزمن، فالزمان امتدادي، والأبيات تتوالى وراء بعضها برتابة أيضا،القصيدة مفتوحة أيقونيا كما أن توالي الأيام ممتد إلى ما لانهاية[34]، بما يوحي بتلك الحركة الدورية التكرارية المتصلة بحياة الإنسان ، إذ إن الذات في النهاية لا ترسم سوى حركة وجودها.

وقد هيمن استخدام بحر البسيط على الشكل العمودي في شعر حسين زيدان وهو بحر مركب مبني على الاختلاف والتنوع بين تفعيلتين(مستفعلن/ فاعلن) :

ردَّ الإِمَام: أَبِــخْ للقَلبِ نزهَتَــهُ قُمْ يا مُـؤذِّن لا تَستعـجِلِ الأكْــلَا[35]
0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/0/

قُمْ يا بِلالُ فَفِي عَينَيكَ سَوسَنةٌ تُغْرِي الصَّهيلَ، وحَتْمًا تَجمَعُ الشَّمْلَا
0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/0/

صَاحَ المُؤذِّنُ: صَوتِي قَدْ يُحاصِرني ومَــنْ حَملْتُمُو: صَارُوا لَـنَا غِــلَّا
0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/0/ 0//0// 0/// 0//0/0/

أُرَاهِنُ العُمْرَ أَنَّ الشَّمسَ مُبْعدَةٌ وأَنَّ مَنْ لَم يَبعْ ضَوءًا شَرى الظِّــلَّا
0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0// 0/0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0//

أُرَاهِنُ العُمْرَ أَنَّ الظِّلَّ يَشربنَا وهَلْ يُخَيَّرُ عَبــدٌ فَضَّـلَ الــذُّلَّا؟
0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0// 0/0/ 0//0/0/ 0/// 0//0//

يختار الشاعر تفعيلة البسيط ليبني نصه بناء حواريا متناميا، يتجه نحو نقطة النهاية التي مفادها انفلات الحقيقة في زمن النفاق والخبث،. والحوار بين الإمام والمؤذن، يعمق البنية الدلالية في استدعائها للشخصية التراثية المتسمة بالإيجابية والحضور.

ولعل ما يميز هذا الخطاب هو هيمنة التفعيلة الناقصة عن التامة، إذ بلغت اثنتين وعشرين تفعيلة (22)، فدخل زحاف الخبن(حذف الثاني الساكن) على سبع عشرة تفعيلة 17 تفعيلة، وعلة القطع (حذف ساكن الوتد المجموع من آخر التفعيلة وتسكين ما قبله)على خمس تفعيلات، وبهذا كان عدد المقاطع الطويلة((15×3)+(17×3)+(5×2)+(3×2))= 102 مئة

واثنان مقاطع في حين بلغ عدد المقاطع القصيرة ستة وثمانين مقطعا ((17×4) +18)=86 وهو ما لا يسمح بتسارع الإيقاع تناسبا وأزمة الذل والهوان التي تتسم بها الأمة المشتتة حاليا.

ويتكئ **الشاعر** على تفعيلة البحر المركب أيضا بترخيصاتها العروضية، لتتبع وظائف الشعر وإبراز أهميته:

للشِّعرِ قَلبٌ لَمَنْ ضَاقَ الحَــنينُ بهِ ألم تَرَيْ نَبْضَهُ يُحـــيِي المُجَّبـِينَا؟[36]
0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ 0/0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0//

الشِّعـرُ يُولَــدُ في الأَرَواحِ مُنتَـمِيًا ويَبعَــثُ الشِّعرُ –فِطْرِيًّا- نَبِّيــِينَا
0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0//

ومَـا تَنقَّصنا شــِعرٌ نَـزفُ بِــه آي الجِهادَ، فيحيي النَّــاسَ والدِّيـنَا
0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/ 0/0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/0/

فالشِّعرُ يُرسلُ فينا مسلما أبدا لكنما الشعراء استنــطقوا الطيـنا
0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/0/

يهــودون القــــوافي مرة عــبثا أو ربـما نصـــروا شطرا ليغـــرينا
0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ 0/0/ 0//0/0/ 0/// 0//0//

ومجسوا في التهاب الحرف رايتنا فأغرقوا البحر، من يدري ، ليحينا!
0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ 0/0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0//

ثمة توازن بين فاعلية النقص والتمام في هذا المقطع الشعري، إذ يمس زحاف الخبن* ثماني عشرة تفعيلة (18) (فاعلن فعلن / متفعلن متفعلن)، وتدخل علة القطع** على ست تفعيلات (فاعلن فاعل)، وقد تقلل تلك الزحافات والعلل من الرتابة وتكسرها، حيث تخفف صرامة الوزن (حركية الإيقاع بين الثقل والخفة)، وتلونه بالاعتماد على الإحساس في المقام الأول، وتعد لدى الدارسين المعاصرين عاملا من عوامل تنوع الوزن في الشعر التقليدي[37].

وتتوالد البنية النصية عن طريق الإثارة النفسية، إذ تشير الذات إلي قيمة الشعر، وهي تمازج بين الاتجاه الرومانسي والواقعي، حيث تربط القول الشعري بالتلقائية والفطرة، وترى أنه استجابة انفعالية ناتجة عن تأثر الذات العميق، كما هو في الآن نفسه نظرة فلسفية للوجود لها دورها الفعال في التعبير عن الحياة الإنسانية بتعديلها وإصلاحها أو نسفها وتقويضها.

ويبدو أن الشاعر قد توقف عند مكونات الشعر(العاطفة والفكرة والأسلوب)، ثم أكد على الوظيفة التأثيرية في إغراء المتلقي من خلال اللغة الانزياحية التنبيهية .

خاتمة: صفوة القول فيما ورد سابقا نجمله في النتائج الآتية:

- استخدم حسين زيدان في شعـر التفعيلة البحـور الصافية، لكنه تميز بخروجه عن الذائقة الشعرية الجزائرية المعاصرة لاعتماده على وزني الكامل والرجز بدلا عن المتدارك والمتقارب ،حتى إنه كاد أن يفرد ديوانه شاهد الثلث الأخير لبحر الكامل .
- مثلت المفارقات العروضية (الزحافات والعلل) حركة اختلاف لمحو الرتابة وكسر النمطية وعبرت إثر تزايدها عن المواقف الانفعالية لذات تأمل في تغيير الراهن باحثة عن فطرة الصحيح.
- استخدم الشاعر تقنية المزج بين البحور فداخل بين المتقارب والمتدارك، ليعبر عن تباين المواقف واختلاف التجارب، وقد لجأ إلى استعمال التنوع أيضا في نسج نصوصه، فجمع بين الوافر والرجز وبينه وبين الكامل محققا ثنائية التماثل والاختلاف، التي أثرت التعدد الدلالي وأسهمت في انفتاح النص تبعا لتنوع الاستجابة.
- استند الشاعر أيضا إلى التناوب بين الشكل العمودي والحر رغبة منه في تحطيم السائد والمعتاد، وتفعيل الإيقاع البصري، حيث يواجه القارئ شكلين متمايزين بدلا من شكل مفرد وثابت، وذلك مما يشتت المد البصري، ويشرك المتلقي في إنتاج الدلالة.
- تعد هذه التقنيات العروضية المستخدمة مراوحة ناتجة عن تعدد الخبرات، مما تشي بالارتياب والتذبذب الموافق لراهن الاختلال والفوضى وبالتالي شكل هذا الملمح قراءة مختلفة للذات والوجود.
- يستعين النص الشعري في انتقاله من الغنائية إلى الدرامية بتقنية التدوير التي تجاوزت الجملي والمقطعي إلى الاستغراقي لبناء التتابع والاسترسال الأنسب للامتداد السردي.
- نظم حسين زيدان شعره العمودي في أكثره على البسيط، وهو في ذلك لم يخرج عن الذائقة العربية القديمة، محتفيا بالمقياس الجمالي القائم على التناسب والانسجام والآسر للمتلقي بلذة الانتظار.

5. **قائمة المصادر والمراجع:**

جان كوهين، بناء لغة الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة،1990.
حسين زيدان، اعتصام ، منشـورات SED، الجـزائـر ط1،2002،
حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير دار هومة، منشورات إتحاد الكتاب العرب ،الجزائر،ط1، 2002،
حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، منشورات SED، الجزائر، ط 1، 2002.
حسين زيدان، قصائد من الأوراس إلى القدس، منشورات SED،الجزائر، ط1،2002 .
خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث،خليل حاوي نموذجا، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1،2005 ،ج 1،ج2.
الشافعي، الديوان، جمع وتحقيق وشرح إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1996.

صالح خرفي، التجريب في النص الشعري الجزائري المعاصر، مجلة الحياة الثقافية، تونس، السنة 29، العدد 160 ديسمبر، 2004.
عاشور فني، الربيع الذي جاء قبل الأوان، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1،2004 .
عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وجديده، دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر،دار الشروق للنشر والتوزيع،عمان، الأردن،ط1،1997
عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، (د ط)، 1992 .
عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه، وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة ، ط3، (دت).
محسن أطيمش، دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، دار الرشيد للنشر، العراق، (دط)، 1982.
محمد الماكري، الشكل والخطاب، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1991.
محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ، (د ط) ،1997.
محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925-1975)،دار الغرب الإسلامي، بيروت ، ط2،2006،
نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر،منشورات مكتبة النهضة، بغداد، ط3، 1967.
هاشم فاضل محمد، التداخل والتنوع في إيقاع القصيدة الحديثة، مجلة مداد الآداب، العراق|، ع3، 2011.

هوامش البحث

(1) عاشور فني، الربيع الذي جاء قبل الأوان، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2004، ص 54.

(2) تقول نازك الملائكة: إنه ينبغي أن لا يطغى شعر التفعيلة على شعرنا المعاصر، لأن أوزانه لا تصلح للموضوعات كلها بسبب القيود التي تفرضها عليه وحدة التفعيلة. ينظر نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 34.

(3) عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وجديده، دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر،دار الشروق للنشر والتوزيع،عمان، الأردن،ط1،1997 ص 94.

(4) محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925-1975)،دار الغرب الإسلامي، بيروت ، ط2،2006، ص270.

(5) حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير دار هومة، منشورات إتحاد الكتاب العرب ،الجزائر،ط1، 2002، ص 60-61.

* الإضمار(هو تسكين الثاني المتحرك) فوزي سعد عيسى: العروض ومحاولات التطور والتجديد فيه، ص 27.

(7) ينظر محسن أطيمش، دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، دار الرشيد للنشر، العراق، (دط)، 1982،ص306.

(8) حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، ص ، ص 71.

(9) حسين زيدان، قصائد من الأوراس إلى القدس، منشورات SED،الجزائر ط1،2002، ص 69.

(10) عبد الرضا علي، موسيقى الشعر قديمه وحديثه، ، ص60.

(11) ينظر خميس الورتاني،الإيقاع في الشعر العربي الحديث،خليل حاوي نموذجا، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية ،ط1،2005 ،ج 1،ج2، ص ص245-246.

(12) محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925-1975)، ص272.

(13) حسين زيدان، قصائد من الأوراس، ص46-47

(14) حسين زيدان، اعتصام ، منشورات SED، الجزائر ط1،2002، ص 09.
(15) الشافعي، الديوان، جمع وتحقيق وشرح إميل بديع يعقوب،دار الكتاب العربي، بيروت ،ط3،1996، ص 92.
(16)حسين زيدان، قصائد من الأوراس ، ص03-04.
(17) محسن أطيمش، دير الملاك ، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، ص285 .
(18) هاشم فاضل محمد، التداخل والتنوع في إيقاع القصيدة الحديثة، مجلة مداد الآداب، العراق، ع3، 2011، ص43.
(19)حسين زيدان ، شاهد الثلث الأخير ، ص 98-99.
(20) محسن أطيمش، دير الملاك ، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ص 285.
(21)صالح خرفي: التجريب في النص الشعري الجزائري المعاصر، مجلة الحياة الثقافية، تونس، السنة 29، العدد 160 ديسمبر، 2004، ص 75.
(22) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه، وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط3، (دت). ص91.
(23) حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، منشورات SED، الجزائر، ط 1، 2002، ص 16-17.
(24) نفسه، ص 30-31.
(25) محسن أطيمش، دير الملاك ، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ص 285
(26) جان كوهين، بناء لغة الشعر، ترجمة وتعليق أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1990 . ص 48.
(27) حسين زيدان، اعتصام، ص 16
(28) محسن أطيمش، دير الملاك ، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، ص ص 330 -331.
(29) نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر،منشورات مكتبة النهضة، بغداد، ط3، 1967. ص 91.
(30) حسين زيدان، قصائد من الأوراس ، ص08.
(31) محمد الماكري، الشكل والخطاب، الشكل والخطاب ،مدخل لتحليل ظاهراتي،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1991، ص 136.
(32) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، (د ط)، 1992 ، ص 39 .
(33) م ن ، ص 99.
(34) محمد الماكري، الشكل والخطاب، الشكل والخطاب ،مدخل لتحليل ظاهراتي، ص141
(35) حسين زيدان، قصائد من الأوراس ، ص40
(36) حسين زيدان، اعتصام ، ص03-04.
* **الخبن** هو حذف الثاني الساكن. / ** **القطع** هو حذف ساكن الوتد مجموع آخر التفعيلة وتسكين ما قبله. فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التطوير والتجديد فيه، دار المعرفة الجامعية، مصر ،1998، ص 27.
(37) غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط)،1997.ص 465