الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الإخوة منتوري قسنطينة

كلية: الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية

الإيقاع في قصيدة النثر الجزائرية

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث والمعاصر

إعداد الطالب:

مختار قندوز

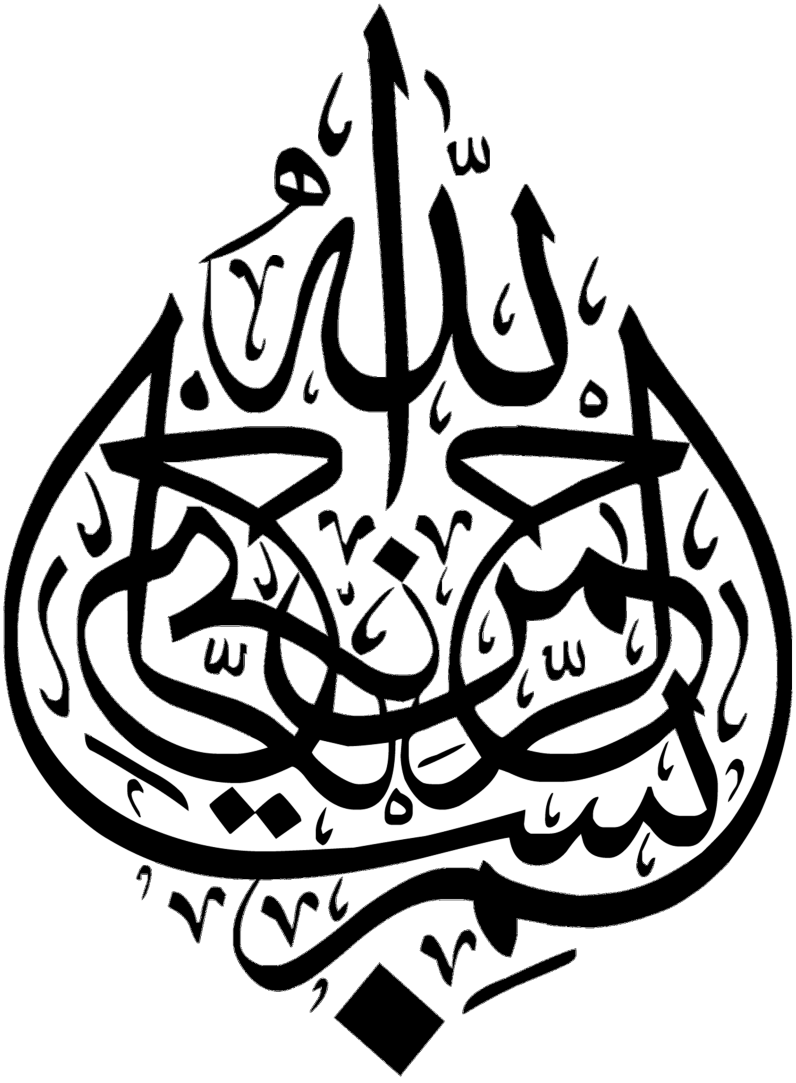
إشراف الأستاذ الدكتور:

يوسف وغليسي

أعضاء لجنة المناقشة

الرقم	الاسم واللقب	الجامعة	الصفة
01	أ.د. رياض بن يوسف	جامعة الإخوة منتوري –قسنطينة 1–	رئيسا
02	أ.د. يوسف وغليسي	جامعة الإخوة منتوري –قسنطينة 1–	مشرفا ومقررا
03	د. سهام مرصاد	جامعة الإخوة منتوري –قسنطينة 1–	مناقشا
04	أ.د. وسيلة بوسيس	جامعة محمد الصديق بن يحي –جيجل–	مناقشا
05	أ.د. ناصر لوحيشي	جامعة الأمير عبد القادر –قسنطينة–	مناقشا
06	د. عبد الحميد بورايو	المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف–ميلة–	مناقشا

السنة الجامعية: 2022/ 2021



رب يسر ولا تعسر رب تمم بالخير

إهداء

إلى روحك أيها الرجل .. وعلى عتبات لسانك
من حكم الزمن .. قالها الرجل .. ولم تقلها إلى امرأة
أخرى .. إلا حين تفر الشفتان

شكر وعرفان

الشكر لله أولاً على نعمة التوفيق لإتمام هذا العمل. والشكر ثانيًا للأستاذ المشرف: يوسف وغليسي لدعمه ورحابة صدره وصبره.

والشكر ثالثًا لمن مد يده رفدًا.

والشكر أخيرًا لأعضاء اللجنة الأكاديمية التي تألفت لمناقشة هذا البحث.

مقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على رسول الله الصادق الأمين وبعد:

تُعدُ قصيدة النثر من أكثر الأجناس الأدبية إثارة للدراسات النقدية المعاصرة، بما تحمله من مفارقات في المفهوم والمضمون، حيث أسست لجدال استمر عقودا من الزمن انفصل فيه النقاد بين مؤيد ومعارض، ومازالت تلك المفارقات تغدي الدراسات النقدية المعاصرة بما يقابلها من كمٍّ شعري تزخر به الساحة الأدبية الراهنة .

ظهر مصطلح قصيدة النثر في أدبنا العربي من خلال مجلة "شعر" التي أسسها الأديب اللبناني "يوسف الخال" سنة 1957 للتعبير عن جنس أدبي جديد هو آخر ما توصلت إليه تجارب الأجيال الأدبية منذ النصف الثاني من القرن الماضي، حيث يجمع بين خصائص الشعر وخصائص النثر، بل يأخذ من أجناس أخرى سابقة له كالنثر الشعري والشعر المنثور والشعر الحر. وهو في حد ذاته ثورة على عمود الشعر العربي إيقاعيا، لذلك تطرح إشكالية الإيقاع كعنصر حاضر غائب في النص النثري، لـمَّا انحرف النص الشعري المعاصر عن الغالب المعتاد له، ولم يعد قالبا نمطيا دأبت عليه الشعرية العربية وفق المفاهيم التقليدية التي جعلت منه صناعة في عرف النقاد العرب، فلم تعد الذائقة الأدبية تقف عند بعض خصوصيات النص المعروفة سلفا، كما لم تعد نوتات الأوزان الخليلية الرتيبة تميز نصا شعريا عن غيره من النصوص الأدبية ، لأن التجربة الشعرية جعلت لحظات الإبداع تزداد وتيرتها، فلم تعرف المهادنة والتوقف، ولم تَسِرْ وفق مناهجَ معلومة حددها النقد الأدبي سلفا، لذلك استباحت الحركة التجديدية للشعر العربي شيخوخة الخليل، فاتحة مساحات حرة لأقلام الشعراء تمازجها ريشة الفنانين- الرسامين والخطاطين-، مستنفرة بعض الحواس حتى تسهم في بلورة النص واكتشاف خصوصياته الجديدة المميزة بحمولات دلالية، وبدائل إيقاعية مختلفة. والتي أصبحت عنصرا مشاركا في بناء النص الشعري، فأستقبلها المتلقي بكونه طرفا مشاركا في العمل الإبداعي في ظل

المناهج النقدية ما قبل الحداثية ، راضيا عنها بما تلاءمت لديه من مقروئية وإدراك وفهم، لذلك جاء بحثنا الموسوم ب "**الإيقاع في قصيدة النثر الجزائرية** " نموذجا لاستجلاء هذه الظاهرة المعاصرة.

نظرا لضبابية المصطلح وصعوبة تشخيصه، وإلحاح النقد المعاصر على ضرورة الإحاطة به في خضم المعركة الطويلة بين المؤيدين والمعارضين له جاء اختيارنا لموضوع الإيقاع في قصيدة النثر الجزائرية نابعا من جملة من الدوافع الذاتية والموضوعية شكلت في مجموعها هاجسا منذ القراءات الأولى لبعض النظريات المؤسسة لمفهوم قصيدة النثر عموما، وفي الجزائر على وجه التحديد، والبحث من خلال هذه النظريات عن الإيقاعات البديلة التي حلت محل تفعيلات الخليل التقليدية، ومن جملة هذه الدوافع:

-الرغبة الملحة في دراسة قصيدة النثر وإبراز ظروف نشأتها والوقوف على أهم مراحل تطورها من خلال تتبع مسارها التاريخي.

- زئبقية الموضوع وتشعب روافده وثراء الآراء النقدية حوله شكلا وتجنيسا وإيقاعا، لذلك كان البحث فيه مغريا بالدراسة والتنقيب في ظل خصوبة تربته وانفتاحها على عدة اتجاهات في النقد المعاصر .

- قلة الدراسات الإيقاعية التطبيقية في النقد الجزائري المعاصر، والمتاح منها جاء مركزا على الإيقاعات الخليلية التقليدية وعدم ملامستها للبدائل المختلفة الموفرة لعنصر الإيقاع.

- المغامرة صوب الاستجلاء الموضوعي لبعض المفاهيم المجردة والمؤثرة في ذوق المتلقي خارج النظم النمطية الرتيبة، ومحاولة بلوغ حدود المصطلح وضبط مشاركته في ترسيخ نظرية جديدة تعتمد على الارتكاز والتشارك خارج نطاق هيمنة المركز على الهامش .

بناء على هذه الدوافع جاء اختيارنا للموضوع موسوما ب "الإيقاع في قصيدة النثر الجزائرية "والذي يهدف الى معالجة ظاهرة النثيرة في الأدب بصفة عامة، والأدب الجزائري بصفة خاصة، وما أحدثته من شرخ معرفي يقوم على الجمع بين نقيضين (الشعر والنثر) ومدى تبادل مواقع التأثير والتأثر فيما بينهما، هذا الجنس الذي وجد لنفسه حيزا واسعا واستطاع أن يتحرك من خلاله ممثلا في نتاج شعري غزير خاصة لدى جيل ما بعد الاستقلال، مستلهما إيقاعاته من تظافر عوامل خادمة له ما حدا بكثير من الشعراء الى اعتناق هذا الجنس الجديد والنزوع نحو تأسيس تقاليد خارج الأطر الموروثة لجعل قصيدة النثر واقعا معيشا في أدبنا الجزائري المعاصر.

ويهدف البحث في جانبه التطبيقي إلى اعتماد جملة من المقاربات الإيقاعية متكئة على بعض العلوم والفنون التي تنهل منها اللغة العربية، وتتزين بها إيقاعيا، مستلهمة منها ما يوفر البدائل المتاخمة للوزن التقليدي، معتمدة على التفاصيل والعناصر البسيطة التي تشرك مختلف الحواس في إدراكها كالإيقاعات الصوتية حين تستنطق المكونات المتجانسة والمتقاربة ذات الوقع المتردد كالنبر والتنغيم ، والعناصر البلاغية المحسنة للشكل والقائمة على إرساء الإيقاع، وإشباع الدلالة واعتماد التكرار في صوره المختلفة والمحيل إلى إظهار حالات نفسية انفعالية وحالات دلالية معينة، إضافة الى مقاربات حواسية أخرى كالإيقاع البصري الذي يركز على السيطرة على عين المتلقي، بتوظيف تقنيات لغوية وكتابية تحقق هذه الغاية، فكل ما يمنحه النص للرؤية سواء أكان على مستوى البصر أي العين المجردة، أم على مستوى البصيرة أي عين الخيال، بالإضافة الى علامات الترقيم التي ليست ترفًا طباعيًّا، وليست ذات وظيفة نحوية جافَة، بل هي طريقة للتواصل الإنساني الفني. والفراغات التي أضحت نصا صامتا وناطقا بصريا، وإشراك بعض علوم العربية كالإرث البلاغي خاصة ما تعلق منه بالشكل وما يتضمنه من زخارف لفظية تحيل الى نوع من الانسجام الصوتي المفعم بالإيقاع والذي يوفر كثيرا من الأبعاد الإيقاعية المصاحبة خاصة ما يتعلق منها بالدلالة .

ولا ندعي الكمال في هذه الدراسة فهناك بحوث ودراسات سابقة عالجت إشكالية قصيدة النثر في الأدب العربي المعاصر مفهوما وتجنيسا وإيقاعا، لكنها لم ترق الى مستوى إشباع نهم الباحثين عن نص شعري معاصر يجمع بين النمط التقليدي المهيمن على التصور المثالي للنصوص الشعرية التقليدية، ومتطلبات الشعرية العربية المعاصرة التي لم تعد تحفل بالمفاهيم القديمة كما لم تتفق تلك الدراسات على حصر العناصر المختلفة المكونة للإيقاع في ثنايا قصيدة النثر، لذلك جاءت محاولاتنا هذه مكملة للدراسات السابقة لسد بعض الفجوات التي لم يعطها الباحثون نصيبا من الاهتمام خاصة ما تعلق منها بالمقاربات الإجرائية التي تشرح النص وتقف على مواطن الإيقاع فيه، كما لا نعدم الأطروحات الجامعية السابقة لهذه المقاربات والتي قدمت جهدا استأنسنا به قرائيا، واستفذنا منه منهجيا، ومن جملة هذه الدراسات نذكر:

-الإيقاعية نظرية نقدية عربية مقاربة إجرائية على قصيدة النثر لمحمد عزت جاد ، وهي المقاربة الوحيدة التي اقتربت من النص المعاصر تشريحا واستجلاء للعناصر الإيقاعية غير العروضية المكونة له مع التركيز على تلك القيم في منهج إجرائي للقراءة النصية .

-شعرية قصيدة النثر لعبد الله شريق حيث استهدف بعض مدونات الشعر المغربي مدرجا بعض المقاربات النظرية والنصية و مركزا على عنصري التوازي والتكرار ودورهما في ابراز عناصر الإيقاع.

-البنية الايقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر لعبد الرحمن تيبرماسين حيث أورد فيها حركية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر .

-القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية لمحمد صابر عبيد الذي حاول إيجاد محاورة إبداعية وجمالية بين إيقاع الدلالة ودلالة الإيقاع.

– الإيقاع في قصيدة النثر للشاعرة: خيرة مباركي التي قاربت فيه البدائل الإيقاعية المختلفة في ديوان :غرانيق الأمس للشاعر العراقي فائز الحداد.

لقد ظلت **إشكالية** الإيقاع إلى زمن متقدم موضوع أبحاث كثيرة تتلخص في دور الإيقاعات البديلة التي احتفت بها قصيدة النثر في استحضار الذائقة الشعرية لدى المتلقي، في محاولة جريئة لفك الارتباط بالعروض الخليلي الكمي، الذي هيمن على النص الشعري منذ قرون عديدة، ودور هذه الايقاعات في إرساء بديل إيقاعي كافٍ يحيط بالنص الشعري، ويؤسس لمرحلة جديدة تعتمد على إشراك عوامل بناء النص في تشييد هرم إيقاعي متجانس يتشكل من اللغة والدلالة، وكل ما له صلة بهرمية قصيدة النثر.

ولتوضيح هذه الإشكالية انتظم تحتها حشد من الأسئلة :

ما المقصود بقصيدة النثر ؟، وكيف استطاعت أن تجد لنفسها مجالا للتطور ضمن صراع أجناسي لم يهدأ حتى الآن؟

– ما هو الإيقاع ؟، وما الفرق بينه وبين الوزن؟، وهل كان المتقدمون من النقاد العرب والمتأخرون على السواء يدركون حدود الإيقاع وعلاقته بالشعر والنثر ؟

– إلى أي مدى استفادت النصوص المعاصرة من شذرات الإيقاع المستوحاة من الأجناس النثرية الأخرى؟ وهل استطاعت أن تؤسس نمطا إيقاعيا يمكن اعتباره اكتشافا تطمئن إليه الشعرية المعاصرة .

–هل كانت الإيقاعات البديلة كافية لتعويض هندسة الخليل التي أرضت الذائقة العربية زمنا طويلا ؟ ، وإلى أي مدى استعانت القصيدة المعاصرة بالحواس المختلفة خاصة البصر منها لاكتشاف علائق الأشكال والرسوم بقصيدة النثر لشحنها دلاليا وتنويعها إيقاعيا ؟

للإجابة على هذه الاسئلة اعتمدنا خطة بحثية تتكون من مقدمة وبابين: **الباب الأول**: يندرج تحته فصلان:

الفصل الأول: يتعلق بقصيدة النثر، وعنوانه: القصيدة النثرية .المفهوم والمرجعيات والتأصيل، تندرج تحته أربعة مباحث؛ في المبحث الأول تحدثنا عن مفهوم قصيدة النثر واستقراء المصطلح ،ثم في المبحث الثاني تحدثنا عن قصيدة النثر المفهوم والتأصيل الغربي، وفي المبحث الثالث تتبعنا قصيدة النثر في الخطاب النقدي العربي لنختم الفصل بقصيدة النثر الجزائرية الإرهاصات والامتداد والواقع الراهن

الفصل الثاني جاء بعنوان: الإيقاع في قصيدة النثر الإشكالية والمصطلح والمفهوم، ضم أربعة مباحث: تحدثنا في المبحث الأول عن تعريف الإيقاع لغة واصطلاحا، وعلاقته بالموسيقى والوزن، ثم في المبحث الثاني فصلنا الإيقاع في التراث النقدي العربي، وفي المبحث الثالث شرحنا الإيقاع عند النقاد الغربيين، لنختم في المبحث الرابع الحديث عن الإيقاع عند النقاد العرب المعاصرين،

وفي **الباب الثاني** المعنوَن بالمقاربات الإيقاعية في قصيدة النثر خصصنا أربعة فصول للجانب التطبيقي ، كل فصل متفرد بمقاربة إيقاعية مختلفة.

الفصل الأول بعنوان المستوى الصوتي، وفيه فصلنا في المبحث الأول النظام المقطعي (المقطع الصوتي) ثم تناولنا في المبحث الثاني ظاهرة النبر، وفي المبحث الثالث وقفنا على ظاهرة التنغيم شرحا وذكرا لأهم وظائفه وعلاقته بالموسيقى، وختمنا المقاربة الأولى بالمبحث الرابع وهو التكرار، كمصطلح خادم للإيقاع خارج التقسيمات النظرية الجاهزة التي صَبَّتْ فيها جل الدراسات السابقة محتوى المدونات الشعرية.

الفصل الثاني والذي جاء تحت عنوان المستوى الدلالي، أفردنا مباحثه الثلاثة لإبراز الإيقاعات الدلالية، فجاء المبحث الأول بعنوان: إيقاع الأفكار، والمبحث الثاني بعنوان: إيقاع السرد والمبحث الثالث فصلنا فيه ظاهرة الحوار وأنواعه و بيَّنا دروره في خدمة الإيقاع .

الفصل الثالث اخترنا له عنوانا: المستوى البصري، وفيه تحدثنا في مبحثه الأول عن علامات الترقيم وفي المبحث الثاني عن الفراغات والبياض، وفي مبحثه الثالث عن الرسوم والأشكال والرموز أخيرا في مبحثه الرابع تحدثنا عن أيقاع التقطيع .

الفصل الرابع وفيه فصلنا المقاربة الأخيرة وتتعلق بالمستوى البلاغي وفيه تحدثنا في المبحث الأول عن التجنيس وفي المبحث الثاني عن التقابل والتطابق، وفي المبحث الثالث عن التسجيع وفي المبحث الرابع عن التقديم والتأخير، وختمنا الفصل بإيقاع التوازي .

وختمنا بحثنا بخاتمة أوردنا فيها جملة من نتائج البحث .

ولتجلية هذه الخطة اعتمدنا على بعض المصادر والمراجع والتي توسمنا من خلالها خدمة البحث في جانبيه النظري والتطبيقي، ومن أهمها:

كتاب سوزان بيرنار قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا والذي يعتبر المصدر الوحيد الذي ينظّر لقصيدة النثر في الآداب الأجنبية، وعليه اعتمدتْ جل الدراسات المتأخرة، وقد اعتمدنا الترجمة العراقية لزهير مُحَّد مغامس لاهتمامها بالجانب النظري ، كما اعتمدنا أيضا الترجمة المصرية لراوية صادق في جزئيها، لأنها أحيانا تدرج النصوص الشعرية الأصلية ثم تقوم بترجمتها، وكتاب عبد العزيز موافي ،قصيدة النثر من التأسيس الى المرجعية وفيه يطرح إشكالية الحرية والضرورة لترسيخ واقع قصيدة النثر وجمالياتها ويعرض المصادر الإيقاعية التي تنهل منها، بالإضافة الى كتاب عز الدين المناصرة إشكاليات قصيدة النثر نص مفتوح عابر للأنواع، والذي جمع فيه آراء بعض الدارسين لقصيدة النثر مثل سوزان برنار وأدونيس واحمد بزون و بول شاؤول وغيرهم ... وفيه يقارب بين كثير من الآراء النقدية من خلال عشرين سؤالا طرحها على بعض النقاد العرب.

وقد استند البحث على جملة من المصادر المستهدفة بالمقاربات هي مدونات لشعراء وشاعرات من الجزائر توسمنا فيها نضج قصيدة النثر، كعينة إجرائية تنوع فيها الإيقاع، وسعيا وراء نضج التجربة الشعرية اضطرنا استهداف أكثر المدونات للشاعر عبد الحميد شكيل، نذكر منها:

- يقين المتاهــة.
- ملاذات الشطح .
- مراتب العشق – مقام سيوان–
-كتاب الطير.
- قصائد متفاوتة الخطورة.
- غوايات الجمر والياقوت .
- صهيل البرتقال.
- شوق الينابيع إلى إناثها.
- سنابل الرمل ...سنابل الحب.
- الركض باتجاه البحر.

بالإضافة إلى مدونا أخرى مثل:

عثمان لوصيف: ريشة خضراء (عشرون رسالة حب)

- مُحَّد عادل مغناجي: سمكة البياض.
- صليحة نعيجة: الذاكرة الحزينة.
- أحلام مستغانمي عليك اللهفة
- نصيرة مُحَّدي: روح النهرين
- نوارة لحرش: نوافذ الوجع
- حبيبة مُحَّدي: الخلخال

ولم يكن لجوانب البحث أن تنتظم إلا من خلال اتباع منهج علمي يجمع الكم الوفير من المادة، ويعرضها تمحيصا وترتيبا، إذ لا يمكن التقيد بمنهج واحد في بحث تعددت أهدافه وتوزع بين التنظير والتطبيق واستهدف الإيقاع بكونه ظاهرة زئبقية يصعب تحديدها، لذلك وجب اعتماد مناهج متعددة منها

المنهج التاريخي : وكان الارتفاق به حين عرضنا نشأة قصيدة النثر وتطورها وانتقالها من الأدب الفرنسي إلى الأدب العربي وانتشارها، بعد ذلك في مدونات الشعراء الجزائريين، وكانت الحاجة اليه ملحة خاصة في تطور ظاهرة الإيقاع وتتبّعها تاريخيا من خلال آراء النقاد منذ القرن الرابع الهجري

المنهج الوصفي التحليلي: لا يكاد يفترق المنهجان في أية دراسة تقوم على وصف الظاهرة وتحليلها وقد كانت الحاجة الى الوصف في جانب البحث النظري وذلك بوصف الظاهرة وحصرها لغة واصطلاحا وبيان حدود المصطلحات والمفاهيم ، والمنهج التحليلي الذي يعتمد التحليل والتأويل والاستنباط ورصد الظواهر المختلفة المستهدفة بالبحث ونقدها.

وكأي بحث لا يخلو من جهد ونصب، خاصة لما يخوض الباحث موضوعا لم يستقر مصطلحه ويتضح مفهومه وتتحدد عناصره كقصيدة النثر، التي مازالت تتجاذبها مغالبات النقاد بين مؤيد لها ومعارض في ظل المفاهيم المختلفة والآراء الكثيرة التي لا تجتمع على مفهوم معين بالإضافة الى صعوبة تشخيص الإيقاع واستقراء منابعه وتتبع تفاصيله المتصلة بمختلف علوم اللغة حتى في أبسط مكوناتها.

ولئن اشتكى الباحثون قلة المصادر و المراجع التي تخدم بحوثهم فإننا نشكو كثرتها وتشعبها وهو منتهى الصعوبة خاصة أن المصطلح مازال محل دراسات كثيرة لم تقف على نظرية محددة، ولم تستقر على نهج معين، ومازال يشهد خصومات أدبية ؛ بين معارض ومساند مما جعل الحسم في قضاياه مغامرة مجهولة المخرج، أما باقي الصعوبات فالباحثون فيها شركاء فلم يخل بحث من مشقات ولم يسلم من تجاذبات تتوزع بين القلق المعرفي والضيق الزمني والانشغال اليومي وما لا يذكر من وعثاء المرض وضعف الجسد.

وفي النهاية رجاؤنا من الله تعالى أن يرقى بحثنا إلى مستوى التطلعات العلمية، وأن ينهل منه ذوو الاختصاص، وأن يضيف الى رصيد البحوث الإيقاعية نموذجا آخر من الدراسات التطبيقية .

أتقدم بالشكر الجزيل لأستاذي المشرف الأستاذ الدكتور: يوسف وغليسي الذي أمدني بأنفس المصادر والمراجع ووجهني الى أحسن السبل من أجل إنجاز البحث في أحسن الظروف ، كما

أشكره على صبره معي هذه المدة الطويلة، كما أشكر كل من مدني بيد العون والرفد وشجعني في لحظات اليأس والإحساس بالفشل، أشكر أيضا اللجنة الموقرة التي ستتكرم بقراءة هذا البحث وتقييمه وتقويم ما اعوج منه، وتثمين ما استقام فيه، فإن كان لامس الصواب فبتوفيق من الله عز وجل فله الحمد وله الشكر في كل ذلك من قبلُ ومن بعدُ، وإن جانبه فمن تقصير الباحث وقصر نظره المعرفي فأرجو أن يوفقني الله الى ما فيه الصواب فهو ولي ذلك والقادر عليه حتى اتبعه ببحوث ودراسات أخرى .وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب .

الباب الأول : قصيدة النثر وخصائصها الإيقاعية

الفصل الأول: قصيدة النثر : المفهوم والمرجعيات والتأصيل

المبحث الأول: – قصيدة النثر ،المفهوم واستقرار المصطلح

- **توطئة في حدود الشعر والنثر والقصيدة**

المبحث الثاني–قصيدة النثر المفهوم والتأصيل الغربي

المبحث الثالث: قصيدة النثر في الخطاب النقدي العربي

المبحث الرابع: قصيدة النثر الجزائرية : الإرهاصات والامتداد والواقع الراهن

التداخل الأجناسي ووهمية حدود النص

يندرج الحديث عن قصيدة النَّثر ضِمْنَ أُطُرِ الحداثةِ الشِّعريَّةِ، وبِدْعَةِ اختراق حدود الأجناسِ الأدبية، وتداخل المفاهيم والمقوِّمات والخصائص، حيث كان اهتمام النُّقادِ منذ القديم حول بيان هذه الحدود ومدى الاخْتراقَاتِ ونسبة التَّمايزِ بين الأشكال الشِّعرية والنَّثريَّة وقوة التأثير والتأثّر فيما بينها، وقياس حدود التداخل والتخارج وتَعَدُّدِ نقاط التَّماسِ، وتُعَدُّ تجاذباتُ الأجناس الأدبيَّة من بين مُقَوِّمَاتِ بناء النَّص واكتساب شَرعيَّةِ الوجود، باعتبار ذلك الوجود هو عدم الانقطاع عن الأشكال المقابلة أو الموازية له دونَ حدوث ارتجاجٍ في البنية النواتية للجنس الأدبي.

إن الحديثَ عن قصيدة النَّثر يطرح جملةً من الأسئلة تتعلق بالمفهوم والمقوِّمات والخصائص والتَّأصيل، ونظراً لشمولية المصطلح ومُيوعة مقوِّماته، فقد تعددت توصيفاته في غمرة التصنيفات المتعددة.

انطلاقًا من هذا التَنَافُرِ الحاصلِ بين طرفي المصطلح (قصيدة، النَّثر) لا يمكن أن يُسْتَسَاغَ المفهومُ الجديدُ بعيداً عن الارتصاصِ المعْرِفِيّ الجديد، لأن كلًّا من طرفي المصطلح له مميزاته، فلا يمكن لإيقَاعِيَّةِ الشِّعر ونسقه النغمي بكل طروحاته الإيقاعية المختلفة أن ينسجم مع خطابية وسَرْدِيَّةِ النَّثر بعيداً عن المكوِّنات المشتركة الأخرى كالمفرَداتِ والصُّوَرِ والتراكيبِ والقصدية.

لم توجد قصيدة النَّثر من العدم، بل إن بعض الدارسين ألمحوا إلى أنَّ لها جُذُورًا في التُّراثِ العربي القديم، وتَشاكلًا مع أجناسٍ أدبيةٍ معروفة، كالخطابة وسجع الكُهَّانِ والموَشَّحاتِ والقُرآنِ الكريمِ "فقصيدة النَّثر ليست جديدة أبدًا على أدبنا العربي، إذ نجدُ لها جذوراً وأصولًا تاريخيَّة في نصوص ونماذج النَّثر الانشائي الفَنِّي عند العربِ منذ الجاهليَّة إلى طلائع العصر الحديث، نجد لها جذورا وأصولا في أسجاع وخطبِ الكُهَّانِ وفي سُوَرِ القُرآنِ الكريمِ وخُطَبِ الإمام عَليّ ومواعظه والكتابِ المتصوِّفَة والاشراقيين والفلاسفة والأدباء، كالغزالي وابن عربي والنفري والماوردي والتوحيدي

..الخ، كما نجدها عند المتأخرين أمثال "أمين الريحاني" و"جبران خليل جبران" و "مي زيادة "و"المنفلوطي" ..الخ "[1].

إن الرؤية الجديدة وطابع التمرُّد هو من المقوّماتِ الأساسية في الكتابات الصُّوفِيَّةِ الرافضةِ للأوضاع السائدة الداعية إلى الحرية المطلقة وهو ما يوازي تقاطعاً فنِّيًا ودافعيًا يقترب من أساسيات قصيدة النَّثر الرافضة للأوضاع الرَّاهنة الموروثَةِ "فإذا كانت قصيدة التفعيلة قد وَجَدَتْ روافدها بالكتاب المقدَّسِ والقُرآنِ الكَريمِ وسجع الكُهَّانِ والموشَّحاتِ، فإن قصيدة النَّثر أيضًا لم تكن بعيدة عن التَّواصلِ مع التراث العربيّ الإسلامي، بل أفادت منه بمقدار، وربما كان للمُتَصَوِّفَة التأثير الأكبر على شُعَراءِ هذه القصيدة ذلك أن كثيرا من المتصوِّفة عبَّروا بفكرهم وسلوكهم عن سخطهم على مجتمعاتهم ومعارضتهم للسُّلُطاتِ الدِّينية والسياسية التي كانت تَقُومُ على توجيه هذه المجتمعات والتَّحكم بمقدراتها وفرض القيم التي تضمن سيطرتها "[2].

ويجزم كُتَّابُ قصيدة النَّثر أنفسهم مثل "بول شاوول" أن لقصيدة النَّثر جذورًا في الموروث الأدبي العربي القديم، من خلال تطوُّرِ النَّثرِ العربيّ منذ العصر الجاهلي إلى العصر الحاضر، حتى أنه عَدَّ بعضَ النصوصِ النَّثرية روائعَ شعريةً كاملةً من خلال طاقاتها التأثيرية كسجع الكُهَّانِ وبعض الخطبِ الجاهليةِ (...) دون أن ينسى دور القُرآنِ الكَريمِ في خلق نموذجٍ جديدٍ يجمع بين خصائص النَّثرِ والشِّعر، وما نَثْرُ الإمام عليّ ﷺ إلا عينةٌ من النَّثر الموقع يستغل الأسجاع لإبراز الفكرة وتعميق الدَّلالَةِ من جهة، وإشاعة جَوٍّ إيقاعيّ من جهة أخرى.. كما برز في العصر الأَمَوَيّ اتجاهٌ في النَّثر يحاول استيعاب مواضع كانت تخصُّ الشِّعر ومنها النسيب.. فقد ازدهر القَصص الغراميّ في عصر بني أميَّة وعصور بني العباس ليصبح النَّثرُ بعد ذلك في القرن الثالث الهجري فَنًّا يؤدي فيه جميع الفنون

[1] –نجيب العوفي: هوامش نظرية حول قصيدة النثر، مجلة العالم الثقافي، العدد 12، جانفي 2002م

[2] –يوسف جابر حامد: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، سوريا، د.ت، ص 16

على كثرتها واختلافها حيث شاعت الرَّسائِلُ الإخوانيةُ ورسائل التَّشْبِيبِ الشِّعريةِ في شكلٍ نثريٍّ صرف."[1]

لقد أجمع النُّقادُ والدَّارِسون المحدثون على مرجعيةٍ أكثر حضورًا في الرَّاهِنِ الشِّعري وهي المرجعية الغربية، وذلك انطلاقًا من بداية القرن الماضي من خلال ما كتبه "أمين الريحاني" و"جبران خليل جبران" اللذان يعتبران رائدين لهذا الجنس الأدبيّ الجديد لأن "مصطلح قصيدة النَّثر هو الأكثر استعمالًا في النقد المعاصر من غيره من المصطلحات التي اطلعت على قصيدة النَّثر من نشأة التشبيه عام 1905 حين كتب الريحاني أول نَصٍ من الشِّعر المنثورِ وحتى عام 2001"[2]، وقد قدم أمين الريحاني تعريفا له في مقدمة كتابه "هتافُ الأوْدِيَةِ" قائلًا: "يُدْعَى هذا النوع من الشِّعر الجديد بالفرنسية *VERSE LIBRE* وبالإنكليزية *FREE VERSE* –أي الشِّعر الحرُّ الطليق– وهو آخر ما وصل إليه الارتقاء الشِّعري عند الإفرنج. وبالأخص عند الإنكليز والأمريكيين، فـ(شكسبير) أطلق الشِّعر الإنكليزي من قيود القافية، و(وولت وايتمن) أطلقه من قُيُودِ العَروضِ كالأوزانِ الاصطلاحيةِ والأبحُرِ العُرفيَّةِ، على أنّ لهذا الشِّعر الطليق وزنًا جديدًا مخصوصًا، وقد تَجيءُ القصيدة فيه من أبحُرٍ عَديدةٍ متنوعةٍ و(وولت وايتمن *WALT WHITEMAN* هو مبتكر هذه الطريقة وزعيمها). وقد انْضَمَّ تحت لوائه بعد موته كثيرٌ من شُعَراءِ أمريكا وأروبا العصريين. وفي الولايات المتحدة اليوم جمعيات (وتمنية) بين أعضائها فريق من الأدباء المغالينَ بمحاسن شِعْرِه، المتَخلِّقينَ بأخلاقه الديمقراطية،

[1]- ينظر: بول شاوول: ثماني مسائل أساسية في القصيدة العربية الحديثة، مجلة آداب، السنة 29، العدد 11-12، نوفمبر 1981، ص ص 156-157

[2]- عز الدين المناصرة: قصيدة النثر اشكالية التسمية والتجنيس والتأريخ، مجلة نزوى، حوار نشر في 1جانفي 2002م (دون ذكر العدد)

المتشيّعين لفلسفته الأمريكية، إذ أنَّ مزايا شِعره لا تنحصر بقالبه الغريب الجديد فقط، بل بما فيه من الفلسفة والخيال مما هو أغرب وأجدّ"[1].

فقد يمَّمَ "الريحاني "شَطْرَ الغَربِ يقرأ أشعاره فكان "وولت وايتمان" الشاعر الأمريكي الديموقراطي الكبير مِثالًا له، في الوقت الذي ثار فيه على الشَّكْلِ الشِّعري الموروثِ، فكان أول من أوْجَدَ مفهوم الشِّعر المنثورِ بصورَةٍ رسميَّةٍ في التاريخ الأدبي بذلك يكون "وايتمان" و"الريحاني "الشَّاعِرَينِ السَّبَاقَينِ للتَّجديدِ، وتجاوز الأشكال الشِّعريَّةِ المتوارثة، وابتكار أشكالٍ شعريةٍ جديدةٍ" [2].

كان "جورجي زيدان" أوَّل من أطلق على هذا اللَّوْنِ مِنْ الشِّعر مصطلح " الشِّعر المنثور"، وذلك حين أرسل إليه أمين الريحاني في عام 1905م قَصِيدَةً من هذا النَّوعِ، فقدَّم لها الريحاني بمقدِّمةٍ بعنوان " الشِّعر المنثور في اللُّغَةِ العَربيَّةِ"، وبيَّنَ فيها محاكاة هذا اللَّون لشعر الفرنجَة، وقال فيها "ومن أدبائنا الذين توقفوا إلى ذلك صديقنا أمين أفندي ريحاني.. وهو مُولَعٌ باللُّغَةِ العربية وآدابها فأحَبَّ أن يُدْخِلَ فيها الشِّعر المنثور وهو من أقدر شعرائنا على ذلك"[3].

وفي خضَمِّ هذا التداخل الأجناسي، لم تجد قصيدة النَّثر مجالًا فسيحًا تنفرد فيه بالخُصوصِيَّةِ الفَنِّيَةِ حيث "تتداخل قصيدة النَّثر مع قصيدة الشِّعر المنثورِ من حيث خصائصُها وصفاتها، إلَّا أنها تتميز عنها بالشكل الهندسي رُؤيةً وبُنيَةً داخلية وخارجية،"[4] لأنَّ التداخل الحاصل بينهما هو تَكريسٌ لتلاقح الأجناس الأدبيَّةِ، فلا يمكن الجزم بأن قصيدة النَّثر تمثل طَفْرَةً نوعيَّةً في خصائصها ومُقَوِّمَاتهَا، لأنَّ التداخل يحصل من خلال التقارب البيِّنِ حدَّ التطابق مثلما هو الحال عند "عزالدّين المناصرة"

[1]– أمين الريحاني: هتاف الأودية، دار ريحاني للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1955م، ص9

[2]– ينظر: يوسف جابر حامد: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، مرجع سابق، ص ص 33-34

[3] –جورجي زيدان: مجلة الهلال، السنة 14، العدد 4، 1906، ص214

[4]– نذير فوزي العظمة: قضايا وإشكاليات في الشِّعر العربي الحديث (الشِّعر السعودي أنموذجا)، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 2001، ص 215

الذي لا يرى فَرقًا بين «قصيدة النَّثر» والشِّعر المنثورِ، بل اعتبرهما شيئًا واحدًا فيقول: «فالريحاني يكتب قصيدة النَّثرِ على رغم تسميته لها بالشِّعر المنثورِ»[1].

لم تَكْتَفِ قصيدة النَّثرِ بالرافد الأمريكي من خلال ما كتبه أمين الريحاني متأثرا بـ "وايتمان"، بل ظلَّت نوافذ الانفتاح مُشَرَّعَةً على الآداب العالمية الأخرى، حيث وجد الأُدَباءُ مجالًا واسعًا للترجمة والنَّقلِ والتأثُّرِ بالنظريات والمفاهيم النقدية الغربية، وكذلك القوالب الأدبية الجديدة كالنَّثرِ الشِّعري الذي يُعَدُّ نَمطًا مُستَحْدَثًا يأخذ من الشِّعر موضوعاته كوَصْفِ الطَّبيعَةِ والمشاعر المختلفة كالحزن والألم ويتعدَّى ذلك إلى بعض خصوصيات الشِّعر باعتباره "مقابلًا للنَّثر الواقعي الذي يتحدَّدُ بأُطُرِ العقلانِيّ والمحدود، ويتمثل بشكل جيّدٍ في كتابات ابن المقفَّع وعبدالحميد الكاتب والجاحظ "[2]، فالذي يتجاوز حركة الفكر وخصوصية المنطق يندرج ضمن الشِّعر لاستخدامه الصورة والإيقاع والكلمة للإثارة وليس للشرح والتدليل.

ويُعَرِّفُهُ الناقد "شريف رزق" في كتابه "شعر النَّثر العربي في القرن العشرين" بقوله: إن النَّثر الشِّعري مصطلح فرنسي يقصد به نوع من النَّثر قريب الشبه بالشِّعر ولاسيما الاصحاحات الشِّعرية في الكتاب المقدس وهو شكل ابداعي حرٍّ وانسيابي يجمع بين تدفق النَّثر وخيالات الشِّعر وحالاته المحلقة وتصاويره ورؤاه وايحاءاته، وليس للنَّثر الشِّعري شَكلٌ بِنَائِيٌّ لذلك هو روائي أو وَصْفِيٌّ يتَّجه غالبًا الى التأمل والمناجاة الغنائية أو السَّردِ الانفعالي ويمتلئ بالاسْتِطرَادَاتِ والتفاصيل تتفَسَّحُ فيه وحدات التناغم والانسجام" [3].

[1]– عز الدين المناصرة: قصيدة النثر جنس كتابي خنثى، بيت الشِّعر، رام الله فلسطين، ط1، 1998، ص 4

[2] -بول شاوول: ثماني مسائل أساسية في القصيدة العربية، مرجع سابق، ص 113

[3]– شريف رزق: شعر النثر العربي في القرن العشرين (أشكاله وتحولاته الشِّعرية الهيئة العامة لقصور الثقافة)، القاهرة، ط1، 2017م، ص 221

يُعَدُّ "جبران خليل جبران" "رائدًا في وضع الشِّعر العربي على عَتَبَةِ الحداثةِ الشِّعرية جَنبًا إلى جَنبٍ مع الشِّعر العالمي، وفي تطويع هذا الشِّعر لترجمة مَخبُوءاتِ النَّفْسِ الشاعرة، فأَظهَرَ بذلك مرونةً كبيرةً في صياغة قوالبه إذ قام بمحاولات عِدَّة ليُطَعِّمَ الأنواع والأجناس الأدبية بعضها ببعض فهو يُفَجِّرُ الشِّعر في لغة النَّثرِ ويخاطب شِعرَهُ النفسَ بأعمق المعنى كأنَّما هو نثرٌ ويفتح القصيدة على الحِكايَةِ والحِكايَةَ على القصيدة ويتجاوز تقليد الأنواع والأجناس الكلاسيكية، ويبتكر ما يوافق معاناته الانسانية وعصره من طرق الكتابة الحديثة"[1]. فالشَّاعر هو من يستطيع أن يفرق بين هذه الأجناس المتداخلة، فقصيدة النَّثر ليست الشِّعر المنثور وليست النَّثر الشِّعري، لأنَّ هذا الأخير أصبح يُشَكِّلُ في كتابات جبران خليل جبران ما يشبه المقالة والرِّواية، ممَّا حَذَا بكثير من الأدباء إلى مجاراته في هذا المجال كالمنفلوطي والرافعي، لكنَّهُ كان مُتفَرِّدًا في صوته الشِّعــري والرِّوايَةِ الشِّعريــة وقصيدة النَّثرِ .

بناء على ما تقدّم نستطيع التفريق بين النَّثرِ الشِّعري والشِّعر المنثور إلى ما كتبه أنيس المقدسي، إذ يقول: "وهنا لابدَّ لنا من التَّمييزِ بين النَّثرِ الشِّعري والشِّعر المنثور. فالأول أُسلوبٌ من أساليبِ النَّثر تغلب فيه الرُّوحُ الشِّعرية من قُوَّةٍ في العاطفةِ وبُعدٍ في الخَيالِ وإيقاعٍ في التركيب وتَوفُّرٍ على المجاز، وقد عُرفَ بذلك كثيرون، وفي مقدمتهم جبران خليل جبران حتى صاروا يقولون الطريقة الجبرانية... على أنَّ الشِّعر المنثور غير هذا النَّثر الخيالي. وإنما هو محاولة جديدة قام بها البعض محاكاة للشِّعرِ الإفرنجي. وممَّن فتحوا هذا الباب أمين الريحاني[2]، لذلك نجد "أنَّ أوَّل ما يميِّزُ بين النَّثر الشِّعري قصيدة النَّثر في الحقل الثقافي العربي بين جبران والريحاني ومي زيادة ..الخ وبين انسي الحاج ومُحَمَّد الماغوط هو ما لاحظته الاجتماعات الأسبوعية لخميس مجلة "شِعر" في ربيع 1960م والتي خُصِّصَتْ لبحث قصيدة النَّثرِ من أنَّ قصيدة النَّثر تختلف عن النَّثر الشِّعري أو النَّثر الفَني أو الشِّعر

[1]- ينظر: يوسف جابر حامد: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، مرجع سابق، ص 37

[2]- أنيس المقدسي: الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، دار العلم للملايين، بيروت، ط8، 1988م، ص ص 419-420

المنثورِ ولقد احتدم هذا الجدل في جَانِبٍ منه على أَثَرِ قراءة أطروحة "سوزان برنار" حول قصيدةِ النَّثر"[1]، يرى أدونيس أن "هناك عوامل كثيرة مَهَّدَتْ من الناحية الشَّكْلِيَّةِ لقصيدة النَّثرِ في الشِّعر العربي ومن هذه العناصر النَّثرُ الشِّعري وهو من الناحية الشكلية الدرجة الأخيرة في السُلَّمِ الذي أوصل الشُّعراء إلى قصيدة النَّثر"[2]، يقول أنسي الحاج في مقدمة دِيوانِهِ "لـن" :"النَّظْمُ ليس هو الفرق الحقيقي بين النَّثرِ والشِّعر.. ومادام الشِّعر لا يُعرف بالوزن والقافية فليس ما يمنع أن يتألَّفَ من النَّثر شِعْرٌ ومن شِعرِ النَّثرِ قصيدةُ نَثرٍ، لكن هذا لا يعني أنَّ الشِّعر المنثور والنَّثر الشِّعري هما قصيدة نثر – إلا أنهما–والنَّثر الشِّعري الموقع على وجه الحصر– عنصر أولي فيما يسمى قصيدة النَّثر الغنائية "[3].

وخلاصة القول أنَّ قصيدة النَّثر في ثقافتنا العربية بِنْتُ النَّثرِ الشِّعري (جبران)، والشِّعر المنثور (الريحاني)، وقصيدة النَّثر الفرنسي (بعض اللبنانيين)، والنَّثر الصوفي (الحلاج– ابن عربي– النفري)، والنَّثر الفني (الجاحظ– التوحيدي– الهمذاني)، ولذلك جاءت بعد الشِّعر المنثور تاريخيّاً.

[1] -مُحَمَّد جمال باروت: الحداثة الأولى (قصيدة النثر من جبران إلى حركة مجلة شعر)، المعرفة، السنة24 ، العدد 284/283، سبتمبر/أكتوبر1985 م، ص159

[2]- المرجع نفسه ، ص 160

[3] -أنسي الحاج: مقدمة ديوان "لن"، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط2، 1982م، ص15

المبحث الأول: قصيدة النَّثر :المفهوم واستقرار المصطلح

توطئة في حدود الشِّعر والنَّثرِ والقَصِيدَة

استقرَّت كَثِيرٌ من المفاهيم والمصطلحات الأدبية على حُدودٍ معرفيةٍ مُتَّفَقٍ عليها بين النُّقادِ والدَّارسين، ولم تَعُدْ تُشكِّلُ ميدانًا للبحث والنقاش عبر المسار التاريخي لها، ذلك لأنَّها تُعَدُّ أساسًا صلبًا تقوم عليها الدراسات النقدية، ومن بين القضايا التي أولاها النقد العربي أهمية ومحققا في سؤال ماهيتها: الشِّعر والنَّثر والقصيدة .

أجمعت المعاجم اللغوية على تعريفٍ مُوحَّدٍ للشِّعر فقد "جاءت قريبة المخرج من التعاريف البلاغية والنقدية التي تدور حول مفهوم الوزن والقافية ذلك ما نجده عند الزمخشري في أساس البلاغة والفيروزأبادي في القاموس المحيط وابن منظور في لسان العرب، حيث أجمعوا على أن الشِّعر هو منظوم القول عليه لشرف بالوزن والقافية، وإن كان كل علم شعرًا من حيث غلبة الفقه على علم الشرع والعود على المندل (...) وربما سمّوا البيت كلُّهُ شِعرًا (...) والشِّعر: اَلْقَرِيض اَلْمَحْدُود بِعَلَامَاتٍ لَا يُجَاوِزُهَا، والجمع أشعارٌ وقائله شَاعِرٌ لأنَّه يشعر بما لا يشعر غيره، أي يعلم."[1]، وبالنظر الى المعاجم الحديثة نجد أنها لا تختلف في رسم حدود الشِّعر، "فهو في اللُّغةِ العِلْمُ بالشيء والفطنة له والاحساس به (...) وتعدَّدَت في الاصطلاح تعريفات الشِّعر بتَعَدُّدِ المذاهب والمدارس الفكرية والفنية (...) فهو عند النُّقادِ والمتأدِّبينَ غيره عند الفلاسفة والمفكرين، وربما كان حده المشهور كلامٌ مَوزونٌ مُقَفًّى وهو تعريف موسيقِيٌّ منطِقِيٌّ لأنه القياس المركب من مقدماتٍ يحصل فيها القبض والبَسْطُ ويسمى قِياسًا شِعرِيًّا."[2]

إن ارتباط الشِّعر بتعريف "قدامة بن جعفر" قد أفقَدَهُ محتواه بالمفهوم الرَّاهِنِ، ولم يفتح آفاقًا جديدة في الشِّعرية المعاصرة لأنَّهُ جاء مبنيًا على الأمثلة الشِّعرية السابقة، فهو "قَوْلٌ مَوْزُونٌ مُقَفًّى يَدُلُّ

[1] محمود ابراهيم الضبع: قصيدة النثر وتحولات الشِّعرية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2003م، ص 25

[2] ادريس الناقوري: المصطلح النقدي في نقد الشِّعر (دراسة تاريخية نقدية)، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1982م، ص 197

على معنى، وقد يكون جيّدًا أو رديئًا أو بين الأمرين وأنه صنعة ككلِّ الصناعات يقصد إلى طرفها الأعلى"[1]، فالتَّعْرِيفُ يشمل نماذج كثيرة لم يُحَدِّدْهَا سلفًا ولم تقع في دائرة النقد القديم والحديث على حد سواء فالوزن شائع في قوالب شعرية كالشِّعر الحرّ وفيه من القوافي المتعددة، لكنَّهُ (التعريف) يفتح آفاقًا جَديدةً لتعريف الشِّعر بالمفهوم المعاصر وذلك لتعدُّدِ النماذج في دائرةٍ تعريفيةٍ واحدةٍ، وبالمفهوم البلاغي الصرف، ثُمَّ أنه "يقوم على بنية تجعله يختلف عن النَّثرِ وهذه البنية هي التَسجِيعُ والتَّقْفِيَة، فكلَّما كان الشِّعر أكثر اشتمالًا عليه كان أدخل في باب الشِّعر وأخرج له عن مذهب النَّثر"[2] حيث تتسع هالة الشِّعر لتشمل الجوانب الفَنِّيَةِ والجمالية التي تُوَّفِرُهَا البلاغة العربية لذلك "فهو الكلام البليغ المبنيُّ على الاستعارة والأوصاف المفَصَّلِ بأجزاء مُتَّفِقَةٍ في الوزن والرَّوي (...) الجاري على أساليب العرَبِ المخصوصة به، فقولنا الكلام البليغ جنس، وقولنا المبني على الاستعارة والأوصاف فصل له عمَّا يخلو من هذه فإنَّهُ في الغالب ليس بشِعْرٍ عند الكل وقولنا الجاري على أساليب الشِّعر المعروفة فإنه حينئذ لا يكون شعرًا إنما هو كلام منظوم لأن الشِّعر له أساليب تخصه لا تكون للمنثور، وكذلك أساليب المنثور لا تكون للشعر."[3] فالشِّعر لا تَحُدُّهُ صفات الوزن والتقفية بل هناك من انزياحات اللُّغَةِ جمال الأسلوب وحسن الأوصاف، "ولعَلَّ المعنيين عميقًا بالشِّعر العربي ومسيرته التاريخية يعرفون جميعا أن تحديده بمجرد الوزن والقافية أخذ يضطرب منذ القرن العاشر خُصُوصًا في الدِّفاع النقدي الذي قام به "الصولي" انتصارًا لشعريَّة أبي تمام، وفي آراء الجرجاني، فقد نشأ مَيْلٌ إلى التشكيك في أن يكون مجرد الوزن والقافية مقياسا للتَّمييز بين الشِّعر والنَّثر، وإلى جعل اللُّغةِ الشِّعرية أو طريقة استخدام اللغة مقياسًا في هذا التَمَيُّزِ، وتقسيم المعنى عند الجرجاني إلى نوعين: تخييلي وعقلي دليلٌ بارِزٌ، فحيث يكون النَّصُ قائمًا على المعنى الأول يكون في رأيه شِعرًا وحيث يكون قائمًا على المعنى الثاني لا يكون

[1] قدامة بن جعفر: نقد الشِّعر، تح: مُحَمَّد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت، ص 53

[2]– إدريس الناقوري: المصطلح النقدي في نقد الشِّعر (دراسة تاريخية نقدية)، مرجع سابق، ص 199

[3]- عبد الرحمن بن خلدون: المقدمة، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 1، 2000م، ص463

شعرًا وإن جاء مَوزونًا مقفًّى، لأن هناك طريقتين في التعبير الأدبي : الوَزْنُ والنَّثرُ ومن الناحية النوعية أربع طرق:

التعبير نثريًا بالنَّثر

التعبير نثريًا بالوزن

التعبير شعريًا بالنَّثر

التعبير شعريًا بالوزن. "[1]

بالمقابل يغيب مصطلح النَّثر في أغلب المعاجم لأنَّ دلالته الاصطلاحية في غير حَاجَةٍ إلى تحديدٍ معرفِيّ لها، ففي لسان العرب في مادة (ن ث ر) نجد "نَثْرُكَ الشَّيْءَ بِيَدِكَ: ترمي به مُتَفَرِّقًا، مثل نثر اللَّوز والجوز والسُّكَّرِ وكذلك نثر الحَبِّ إذا بذر..." [2] أما في معجم مصطلحات النقد العربي القديم فهو " الكلام الذي لا يَتَقَيَّدُ بِوَزْنٍ ولا قافية، وهو أساَسُ الكلام وجُلُّهُ."[3] والنَّثر عادة يَرِدُ مقابلًا للنَّظْمِ لأنَّ "أحسن الكلام ما رَقَّ لفظه ولطف معناه... وقامت صورته بين نَظْمٍ كأنَّه نثر، ونَثْرٍ كأنَّه نظم... إذا نظر في النظم والنَّثر على استيعاب أحوالهما وشرائطهما.. كأنَّ المنظوم فيه نثر من وجه، والمنثور فيه نظم من وجه، ولولا أنهما يستهمان هذا النَّعت لما ائتلفا ولا اختلفا... والنَّثر أصل الكلام والنظم فرعه، والأصل أشرف من الفرع، والفرع أنقص من الأصل، لكن لكلٍّ واحد منهما زائناتٌ وشائناتٌ؛ فأمَّا زائنات النَّثر فهي ظاهرة، لأنَّ جميع الناس في أول كلامهم يقصدون النَّثر، وإنما يتعرضون للنَّظْمِ في الثاني بداعية عارضة وسبب باعث وأمر معيَّن."[4]، فأبو حيان يُعَدُّ أوَّل من توصل إلى حقيقة النَّثر وحَلَّلَ مقوماته الجوهرية تحليلًا يتَّصِفُ، على إيجازه، بالدِّقَةِ والعمق، كذلك بيَّنَ أهمية

[1] -ينظر: أدونيس: مجلة الكرمل، في الشِّعرية، العدد 3، جانفي 1981م، ص ص ص، 140،146،141

[2] -أبو الفضل جمال الدين بن مكرم ابن منظور: لسان العرب، ، تح: عامر أحمد حيدر، منشورات مُحَمَّد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2005م، (ن ث ر)

[3] - أحمد مطلوب: معجم النقد العربي القديم،ج2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989م، ص 387

[4] – ينظر: أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ج2، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 2011م، ص 250

كل من عنصري العقل والموسيقى في النَّثر، ومن رأي التوحيدي أن الشِّعر لا يختص وحده بالموسيقى والخيال، بل هما قَدَرٌ مشتركٌ بين الشِّعر والنَّثر الفني، والفرق بين النوعين من الكلام نسبي أما الجوهر فواحد. "إن التداخل بين النَّثرِ والشِّعر يقتضي أن يتخلى كُلُّ طَرَفٍ عن بعض خواصه ليسمح للطَّرَفِ الآخر بمقابلته في منطقةٍ محايدةٍ هي منقطة قصيدة النَّثر وهنا نكون بين الالتزام وعدم الالتزام، فمن طبيعة الإبداع الإنساني على مَرِّ التاريخ – أن ينحاز إلى أكثر الأشكال التزاماً بالقانون والنظام، لكن محاولة الإفلات – غالباً – ما تكون نوعاً من مغامرة الخلاص من قيود النِّظام وصرامته، استعداداً للدخول في جديدٍ لا ينفصل عن القديم انفصالا كاملاً، وينتمي إليه – أيضاً – انتماء كاملاً بل هي مرحلة قلقٍ وتَوَتُّرٍ تحتاج إلى عملية تطبيع تجاوز مُبرِّراتِ القلق والتوتر التي تصاحب فترات التحول والتغيير، وَلَا شَك فِي أَنَّ بَعْضَ أَشْكَالِ اَلْإِبْدَاعِ مُضْطَرَّةً لِلتَّوَاطُؤِ مَعَ اَلنَّسَقِ العَامِّ لِلْوَاقِعِ وَالنَّسَقِ الخَاصِّ لِلْإِبْدَاعِ، وهذا التواطؤ يَقُودُهَا إلى التَّحَفُّظِ إزاء أنماطٍ سائدةٍ كما يقودها إلى الدخول في مغامراتٍ تجريبية منفلتة، لكنَّها شرعية، لأنها تعبر عن الواقع العام للعالم، والواقع الخاص للمبدع ولاشك في أن التحفظ يتحول تدريجياً إلى رفض للقوالب الجاهزة التي استهلكها الإبداع ووصل فيها إلى طريقٍ مسدودٍ، أو على الأقل إلى طريقٍ ضَيِّقٍ لا يعطي مساحة كافية للفردية أن تمارس مغامرتها المشروعة لإنتاج ما يعبر عنها وهنا يعمل التجريب على تفتيت الواقع ليعيد تركيبه – إبداعياً – على نَحوٍ مُغايرٍ وقد يُفْقِدُ التجريب سيطرته على إدارته الإنتاجية أحياناً لكنَّه فَقْدٌ مؤقت لابد أن يعود بعده إلى شيءٍ من النظام الحرّ، لا النظام المقيد "[1].

خلاصة القول أنَّ معالم الفَنَّيْنِ المشَكِّلَةِ لحدود الشَّكلِ ومفهوم الجوهر تتداخل بشكل واضح لأنهما "لَوْنانِ مِن الإِنْتَاجِ الأَدَبِيّ يَكَادَانِ يَخْتَلِفَانِ فِي كُلِّ شَيْءٍ إِيقَاعًا، وإِرَسَالًا وَاسْتِقْبَالاً، وَمَعَ ذَلِكَ يَتَزَاحَمَانِ عَلَى مُصْطَلَحٍ وَاحِدٍ، أَوْ بِمَعْنًى أَدَقَّ يَقْتَحِمُ ثَانِيهُمَا عَلَى أَوَّلِهِمَا حِصْنُهُ العَتِيق الَّذِي اِحْتَمَى بِهِ

[1]- ينظر: مُحَمَّد عبد المطلب: قصيدة النثر (النص المشكل)، الهيئة العامة لقصر الثقافة، القاهرة، د.ط، 1998م، ص 122

قُرَابَة عِشْرِينَ قَرْنًا"[1] من التنظير وضبطٍ للمفاهيم واستقراءٍ للمصطلحات، "فالنَّثرُ ليسَ نقيض النَّظْمِ إنما هو نقيض الوزن، مما يجعل التباعد بين الفَنَّيْنِ ينحصر في الوزن وحده، وفيما عدا ذلك تسقط الفوارق بينهما شكلًا وجوهرًا إذ قد يشتمل النَّثرُ على مُقوّمَاتِ الشِّعر من نغم وسحر عبارة وصور شعرية."[2] لكن ثمة فروق بينهما منها "أولًا أن النَّثر اطراد وتتابع لأفكار ما، في حين هذا الاطراد ليس ضروريا في الشِّعر. ثانيها أن النَّثْرَ يَطْمَحُ لِأَنْ يَنْقُلَ فِكْرَةً مُحَدَّدَةً ولذلك يطمح أن يكون واضحا أَمَّا الشِّعر فَيَطْمَحُ لِأَنْ يَنْقُلَ شُعُورًا أو تجربة روحية ولذلك فإن أسلوبه غامض بطبيعته والشعور فكرة إلا أنها لا تكون منفصلة عن الاسلوب كما في النَّثر بل متحدة به، وَثَالِث اَلْفُرُوقِ هُوَ أَنَّ اَلنَّثْرَ وَصْفِي تَقْرِيرِيّ ذُو غَايَةٍ خَارِجِيَّةٍ مُعَيَّنَةٍ وَمُحَدَّدَةٍ، بينما غاية الشِّعر هي في نفسه، فمعناه يتجدد دائما حسب السِّحْرِ الذي فيه وحسب قارئه (...) فلا يجوز إذن أن يكون التَّمييز بَيْنَ الشِّعر والنَّثْرِ خَاضِعًا لِمَنْطِقِ التَّرْكِيبِ اللفظي أو الوزن والقافية، فمثل هذا التَّمْيِيز شَكْلِيٌّ لَا جَوْهَرِي ومن جِهَةٍ أُخْرَى لَيْسَ الشِّعر نَثْرًا أَسَاسِيًّا أَوْ نَثْرًا مُعْجِزًا، إذ ليس الفرق بين الشِّعر والنَّثر فَرقًا في الدرجة، بل فرق في الطَّبِيعَةِ "[3].

والقصيدة بكونها صورة لما كان عليه الإبداع الشِّعري العربي قديما – أي في المراحل الأولى من تشكّل معالم الشِّعرية العربية التقليدية حتى العصر العباسي، " فَالشِّعر كُلُّهُ إِنَّمَا كَانَ رَجَزًا وَقِطَعًا، وَإِنَّه إِنَّمَا قصد علَى عَهْدِ هَاشِم بن عَبْدِ مَنَاف، وَكَانَ ذَلِكَ من قَصَدَهُ مُهَلْهَلٌ وَامْرُؤُ القَيْسْ وَبَيْنَهُمَا وبين مَجِيءِ اَلْإِسْلَامِ مِائَةً وَنَيّفُ وَخَمْسُونَ سَنَةً "[4] فمؤرخو الأدب يعيدون تقصيد القصائد الى المهلهل بن ربيعة وامرؤ القيس فَهُمَا –كما يقولون– أول من قصد القصائد وجاوز بها العشرة أبيات. وسار الشُّعراء الآخرون من بعدهما على الدَّرْبِ نفسه، "إضافة الى عدد الأبيات الذي لاحظ القدماء ضرورة

[1]- أحمد درويش: متعة تذوق الشِّعر (دراسات في النص الشِّعري وقضاياه)، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1997م، ص292

[2] -خليل أبو جهجة: الحداثة الشِّعرية بين الإبداع والتنظير والنقد، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1995م، ص 124

[3]– ينظر: أدونيس: محاولة في تعريف الشِّعر الحديث، مجلة شعر، العدد 11، جوان 1959م، ص 85

[4] – طاهر مسعد الجلوب: بنية القصيدة الحديثة في أعمال عبد العزيز المقالح، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2007م، ص39

أن يتجاوز العشرة أبيات أو الخمسة عشر بيتًا وهو تراكم كمّيٌ للعناصر الشِّعرية، وقد رَكَّزَ هؤلاء على عناصر أخرى في مفهوم القصيدة يفصح عنها ما يفيد الجذر الثلاثي (ق ص د) من معان"[1] وغير بعيد عن هذا المفهوم يؤكد "ابن رشيق" في كتابه العمدة بأنَّ "الأبيات إذا بلغت سبعة فهي قصيدة، ولهذا كان الإيطاء بعد السَّبْعَةِ غير مَعِيبٍ عِنْدَ أَحَدٍ مِنْ النَّاسِ (...) ومن الناس من لا يعد القصيدة إلا ما بلغ العشرة وجاوزها ولو بيت واحد، ويستحسنون أن تكون القصيدة وترًا، وأن تتجاوز بها العقد أو توقف دونه، كل ذلك ليدلوا على قلَّة الكلفة وإلقاء البال بالشِّعر."[2]

ورد في معجم (لسان العرب) لابن منظور في مادة (ق ص د) " قصد: اَلْقَصْد : اِسْتِقَامَةُ اَلطَّرِيقِ، قَصَدَ يَقْصِدُ قَصْدًا، فَهُوَ قَاصِدٌ... وَالْقَصِيدُ مِنْ الشِّعر: مَا تَمَّ شَطْرُ أَبْيَاتِهِ... وقال ابن جني: سُمِّيَ قَصِيدًا لِأَنَّهُ قَصَدَ وَاعْتَمَدَ، وإِنْ كَانَ مَا قَصْرُ مِنْهُ وَاضْطَرَبَ بِنَاؤُهُ نَحْوَ اَلرَّمْلِ وَالرَّجَزِ شِعْرًا مُرَادًا مَقْصُودًا... وقال ابن جني في أصل (ق ص د) ومواقعها في كلام العرب: الاعْتِزَام وَالتَّوَجُّه وَالنُّهُوض نَحْوَ اَلشَّيْءِ عَلَى اِعْتِدَالٍ... والذي في العادة يسمى ما كان على ثلاثة أبيات أو عشرة أو خمسة عشرة قطعة فأما ما زاد عن ذلك فإنما تُسمّيه العرب قصيدة. وقيل : سُمِّيَ قَصِيدًا لِأَنَّ قَائِلَهُ اِحْتَفَلَ لَهُ فَنَقَّحَهُ بِاللَّفْظِ الجَيِّدِ وَالْمَعْنَى اَلْمُخْتَارِ، وَأَصْلُهُ مِنْ اَلْقَصِيدِ وَهُوَ اَلْمُخُّ السَّمِينُ الذي يَتَقَصَّد أي يَنْكَسِرُ لسمنه... وقيل: سُمِّيَ الشِّعر اَلتَّامُّ قَصِيدًا لأن قائله جعله من باله فقصد له قصدا ولم يحتسه حسيا على ما خَطَرَ بِبَالِهِ وَجَرَى عَلَى لِسَانِهِ "[3]..

يخالف ابن منظور استقرار مصطلح القصيدة في التراث العربي، فالقصيدة عنده تأخذ شرعيَّتها اللغوية من معنى القصدية والهدف، ولا يهم عدد أبياتها، فالمقطوعة هي أقل من سبعة أبيات وما زاد عن هذا العدد هو قصيدة، فلابد من إيجاد روابط تقيم العلاقة بين أصل المصطلح، والظروف

[1] – أحمد بزون: قصيدة النثر العربية (الإطار النظري)، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 1996م، ص57

[2] – ابن رشيق: العمـــدة، ج2، تح: محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1984م، ص ص 188-189

[3] - أبو الفضل جمال الدين بن مكرم ابن منظور: لسان العرب ، مرجع سابق ، مادة: (ق ص د)

الاجتماعية التي أوجدته، فهذه العلاقة تقوم على الحاجة، التي يمنحها الوسط الاجتماعي للشَّاعر من دوافع وما يحيطه به من اهتمام وتقدير، لذلك "تَعَدَّلَ مفهوم القصيدة في الاعتبار الشِّعري المعاصر وتَحَرَّرَ من الشَّرائط التي فُرِضَت عليه آنفًا، وأصبحت القصيدة تشمل كل مجموعة من الأبيات تُؤلِّف وحدةً متكاملة لا فرق بين التي تَتقيَّدَ بتفعيلات البحر الواحد والقافية المشتركة، وبين القصائد المرتكزة على التفعيلة وحدها، أو القافية المتحررة من القيود، فالقصيدة بشكلها هذا لم تعجز في يوم من الأيام عن استيعاب تجربة أو تجسيدٍ فكرةٍ أو استجابةً لنداء هتفت به الحياة"[1].

مع تطوُّرِ المفاهيم ومسايرتها للرَّاهنِ المعرفي فالقصيدة في العصر الحديث تختلف عنها في العصور القديمة فهي في المفهوم النقدي المعاصر "تأسيس نوع جديد من التَّعبير بحيث تصبح القصيدة مثلًا كتابة جديدة ليست وزنًا بالضرورة وليست لا وزنًا بالضرورة، تُصْبِح إِيقَاعًا وَزْنِيًّا نَثْرِيًّا أَوْ نَثْرِيًّا وَزْنِيًّا يمكن أن تمتزج فيها الأنواع كلها." [2]

يذهب مُحَمَّد عبد المطلب الى جعل مفهوم القصيدة عاما موزعا بين ثلاث ركائز أساسية:

1 ـ الفطنة والشُّعور.

2 ـ الوَعي والقصد.

3 ـ التَّجويد في الأبنية السطحية (اللفظ) والأبنية العميقة (المعنى)

فالركيزة الأولى تَهتَمُّ بالشَّاعِرِ وقدراته الدَّاخلية ذهنياً وعقلياً والمتصلة باستحضار النص التخييلي وإخراجه الى المتلقي، بينما الثانية تتوَجَّهُ بكل هذه الطاقة الداخلية لتستدعي في مواجهتها المتلقي (المقصود) سواء أكان متلقياً خاصاً أم عاماً، كما تستدعي العالم لكي تراه من خلال وعيها الكُلِّي أو

[1] - عبد النور جبور: المعجم الادبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979م، ص 213

[2] -أدونيس: فاتحة لنهايات القرن (بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة)، دار العودة، بيروت، ط1، 1980م، ص 246

الجزئي. والركيزة الثالثة تقدم النَّصَ المفارق للنصوص التلقائية أو لِنقلْ: إنها تقدم اللغة الجمالية المفارقة للغة التخاطب"[1].

[1]– ينظر: مُحَّد بن عبد المطلب: قصيدة النثر (النَّص المشكل)، مرجع سابق، ص 122

المبحث الثاني: قصيدة النَّثر :المفهوم والتأصيل الغربيّ

لا يمكن القبض على تعريف وافٍ شافٍ لقصيدة النَّثر يمكن أن يَطمَئِنَّ إليه النقد المعاصر، وذلك لاختلاف المنظور إلى زاوية التركيز وتحديد المفهوم واستقراء المصطلح بين ما هو لغوي وما هو دلالي، "فقصيدة النَّثر هي نوع يرفض بالذات أيّ تحديد مسبق، ولا ينفر من شيء قدر نفوره من أن يكون ثابتًا ومُصَنَّفًا خاضعًا لمعايير جمالية أو أخرى: نَوْعٌ مُتَحَرِّكٌ هَيُّولِي أَدَّى تَصَوُّرُهُ الدَّائِمُ إلى التَّغْيِيرِ العَمِيقِ – حسب العصور– لمفهومه وبنيته."[1] فهذه الصفة الزئبقية التي ميَّزت قصيدة النَّثر لكونها تجمع بين متناقضين بالمفهوم الرَّاسخ في التراث العربي فهي إذن" لن تتحدد حتى في ضوء أكثر التصورات انفتاحًا ومجانيةً، بل أنها ستقوم على الرفض والتَّمرد والتجاوز والخرق، كما أنها لن تطمئن إلى أيّ شكلٍ نهائي تركن إليه، ذلك أن هاجسها الأوحد هو التدفق المستمر والتوق الذي تصنعه حرية الشاعر ويكتنفه انسياب إيقاعه المتفجر."[2]

أمام هذا التَّصور السابق والعَصيّ على الاقتراب من حدود المفهوم واقتحام المجهول، فقد كانت هناك أصواتٌ تحاول النَبْشَ في الكَمّ الهائل من التراث الشِّعري والنَّثري وحتى في نظريات الشِّعرية العربية القديمة، "فأي غرابة في أن يَضُّمَ الشِّعر قصيدة النَّثر في حاضنته وتراثنا فَعَلَ هذا دون حَرَجٍ، وثمَّة دائمًا الشِّعرية التي تقر في ضمير النص بؤرة للجمال والابتكار."[3]

فقد تعددت تعاريف قصيدة النَّثر وتشعَّبت مفاهيمها بناءً على مواردها ومصطلحاتها (قصيدة–نثر) فالمستقصي لهذه التعاريف والمفاهيم يجد "أكثر الأشكال الشِّعرية المعاصرة انفلاتًا من

---

[1]- سوزان بيرنار: قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج2، تر: راوية صادق، مراجعة وتقديم: رفعت سلام، دار الشرقيات، القاهرة، 2000م، ص121

[2] -إيمان الناصر: قصيدة النثر العربية (التغاير والاختلاف)، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2003 م، ص33

[3] –عبد الإله الصائغ: دلالة المكان في قصيدة النثر، دار الأهالي للتوزيع، سوريا، ط1، 1999م، ص 13

تقاليد الشِّعر العربي القديم، وأكثرها اقترابا من النمط الغربي للشعر"[1]، فهي تنهل من تعريف "سوزان برنارSuzanne Bernard 2007/1932" في كتابها "قصيدة النَّثر من بودلير الى يومنا" فهي "قطعة نثرية، موجزة، بما فيه الكفاية، موحّدة مضغوطة، كقطعة من بلور.."[2]. وقد استندت في تعريفها لتعريف سابق لـ(*E.jaloux*) "جالو" فهي عنده: "قطعة نثرٍ موجزة من غير إخلال، مُوَحَّدة ومضغوطة كقطعة من البلَّور، تتراءى فيها من الانعكاسات المختلفة، إنها خلق حرّ، ليس له من ضرورة غير رغبة المؤلف في البناء خارجاً عن كلّ تحديد، وشيء مضطرب، إيحاءاته لا نهائية"[3] فهي خلق جديد ليس له علائق تربطه بالقوالب السابقة له، تُوَحِّدُهُ رغبة المؤلف الخروج على النَّمَطِيَّةِ التي تُحدِّد النَّصَ سَلَفًا، لذلك فهي "عالَمٌ مُسَوَّرٌ، مغلق على نفسه، ويكتفي بذاته، كتلة مشعّة، مشحونة، بحجم صغير، بلا نهاية من الإيحاءات، قادرة على أن تَهُزَّ كياننا من أعماقه" [4].

وقد حاولت "سوزان برنار" أن تحدّد مواصفات قصيدة النَّثر الفرنسية بثلاث صفات هي:

-**الإيجاز** (الكثافة): وهو الابتعاد عن الاسْتِطْرَادَاتِ والشُّرُوحِ والتَّفْسِيرَاتِ وكل ما ينزل بها الى خصائص النَّثر المعروفة.

-**التَّوَهُّج** (الاشراق): أي يكون اللفظ في استخدامه مُتَألّقًا في سياقه، مُشِعٌّ بالمعنى، إذا اسْتُبْدِلَ بغيره انطفأت دلالاته .

[1] -كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة (دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية)، دار المطبوعات الجامعية، الاسكندرية، 2006م، ص708

[2]- سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، تر: زهير مجيد مغامس، سلسلة بحوث مترجمة، مطبعة الفنون، بغداد، د.ت، ص140

[3]- المرجع نفسه، ص 136

[4]- المرجع نفسه، ص 137

-**المجانّية** (اللازمنية): وهي عدم الانتساب إلى أيّ شكل من أشكال الكتابة المعروفة من نثر وشعر ورواية ومسرحية لا غاية له خارج حدوده المغلقة، وإذا اسْتَعَانَ هَذَا اَلشَّكْلِ (قَصِيدَةُ اَلنَّثْرِ) بخصائص تلك الأشكال، عليه أن يسمو بها إلى ما يلائم شعريته.

فعلى القصيدة أن تتجنب الاستطرادات والإيضاحات والشرح وكل ما يقودها إلى الأنواع النَّثرية الأخرى، فَقُوَّتُهَا الشِّعريَّةُ كَامِنَةً في تركيبها الإشراقي لا في استطراداتها. ذلك أن قصيدة النَّثر ليست وصفًا، هي تأليف من عناصر الواقع المادي والفكري يُؤَلِّفَ الشَّاعِرُ مَوْضُوعًا أو شَيْئًا فَنِّيًّا وينظم عَالماً مُعَقَّدًا يَتَجَاوَزُ هذه العَنَاصِر، ولهذا يمكن أن نُسمِّيه خالقًا. فأفكار الشاعر لا تتلاحق أو تتابع في الخلق، بل تضع نفسها في عالم من العلائق كالكواكب في السماء... فَفِكْرَةُ اَلمِجَّانِيَّةِ تُحَدِّدُهَا فِكْرَةُ اللَّازَمَنِيَّةِ فِي الحَدِّ الذي لا تتطور فيه القصيدة نحو هدف، ولا تعرض سلسلة أفعالٍ أو أفكارٍ، ولكن تَظهر كَحَاجَّةٍ وكَتُلَّةٍ لَا زَمَنِيَّةٍ... فالوحدة العضوية والمجانية يقودان إلى شرط ثالث خاص بقصيدة النَّثر وهو شرط الايجاز"[1].

يذهب بعض النقاد والباحثين في الآداب الفرنسية أن "شارل بودلير Charlesب Baudelaire " هو رائد قصيدة النَّثر بامتياز، فيعتبرون أولى قصائده النَّثرية «قصائد ليلية» التي كتبها عام 1857م هي النواة الأولى لقصيدة النَّثر الفرنسية، ولكن المُسْتَقْرِئَ لِتَارِيخِ اَلنَّثِيرَةِ الفَرَنْسِيَّةِ يُدْرِكُ أَنَّ شَاعِرًا آخر غير بودلير هو الذي وضع الأسس الأولى لقصيدة النَّثر؛ إنه الشاعر الفرنسي "لويس برتران" أو ألويزيوس برتران " *Aloysius Bertrand* "، كما تسميه الناقدة الفرنسية سوزان برنار، فمصطلح قصيدة النَّثر كان معروفا من قبل، لكن بودلير "أَحْدَثَ تغيرًا في المصطلح وأطلقه جنسًا أدبيًا قائمًا بذاته، بل أول من أخرج المصطلح من دائرة النَّثر الشِّعري إلى دائرة النص الكتلة المؤطرة، ولم يكن اعتراف بودلير بمرجعية " ألويزيوس برتران" في هذا المِجَال اعْتِبَاطِيًّا أو مُجَرَّدُ اِعْتِرَافٍ بالجميلِ وإنَّما كان تلميحًا الى "مُعْجِزَة نَثْرٍ شِعْرِيٍّ" عندما كتب في رسالته الشهيرة الى

[1]- ينظر: عبد العزيز موافي، قصيدة النثر من التأسيس الى المرجعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006م، ص 112

"هوسييه" " مِنْ مِنَّا لَمْ يَحْلُمْ فِي أَيَّامِ اَلطُّمُوحِ بِمُعْجِزَةِ نَثْرٍ شِعْرِيٍّ " [1]، لكن "اليزيوس برتران" سبقه إليه وما يؤكد الريادة التنظيرية لقصيدة النَّثر أن"اليزيوس برتران" تعمد في طبع كتابه "غاسبار الليل" ***de (Gaspard La Nuit)*** حسب تعليماته أن يتركوا فراغًا بين فقرات الديوان حتى تشبه قوالب الشِّعر، قد لفتت هذه البداية الأنظار، وأحدثت الصدمة المتوقَّعة لكُلِّ بداية مغامرة، وفرضت نفسها على الحضور الشِّعري تدريجيًا، وقد تصاعد حضورها على نحو خاص حين تأثر "بودلير" بقصائدها، وأُعجب بتلك المحاولة التي كانت تمثل نقطة انطلاق للاتجاه الجديد، تمامًا كما فعل من جاء بعد "بودلير" من الشُّعراء الكبار، أمثال "رامبو"، و"ملارميه ***Stéphane Mallarmé*** " و"لوتريامون ***Comte de Lautréamont***".

ونقلًا عن "موسوعة الشِّعر وفنونه" تُعَرِّفُهَا الناقدة سلمى الخضراء الجيوسي في كتابها "الاتجاهات والحركات في الشِّعر العربي الحديث" بأنها عملٌ يمكن أن يَضُمَّ خصائص الشِّعر الغنائي أو جميعها إلَّا أنها تتخذ على الصفحة شَكْلَ النَّثر لكنها (لَا تَعْتَلِجُ فِي وِجْدَانِ اَلشَّاعِرِ) كما يفعل النَّثر وهي تختلف عن النَّثر الشِّعري في أنها قصيرة ومُرَكَّزَة وعن الشِّعر الحُرِّ في أنها لا تتقطع إلى أسطر، وعن فقرة النَّثر القصيرة في أنها تنطوي عادة على إيقاعٍ أكثر بروزًا، وعلى مؤثِّراتٍ نغميةٍ وصور وكثافة في التعبير قد تنطوي كذلك على قوافٍ داخلية وامتداداتٍ موزونة وطولها في العادة بين نصف صفحة (فقرة أو فقرتين) وثلاث صفحات أو أربع؛ أي طول متوسط القصيدة الغنائية"[2].

وفي خضم التنازع النقدي المعاصر ركز أغلب النقاد على ذكر الخصائص المميزة لقصيدة النَّثر "التي تستحق أن يطلق عليها هذا المصطلح"، "فصلاح فضل" يرى أنه لابد أن تتوفر لها شروط الجمالية التالية:

[1] -عبد القادر الجنابي: ديوان الى الأبد (قصيدة النثر – انطولوجيا عالمية)، دار التنوير اللبنانية، بيروت، 2015م، ص 6

[2]- سلمى خضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشِّعر العربي الحديث، تر: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2001م، ص 692

أولا: ينبغي أن تكون وحدة عضوية مستقلة بحيث تُقَدِّمُ عالماً مكتملًا يتمثل في تنسيق جماليّ متميّز يختلف عن الأشكال النَّثرية الأخرى من قصة قصيرة أو مقالة أو رواية مهما كانت شاعريتها وتفترض إرادة واعية للانتظام في قصيدة.

ثانيا: يتعين أن تكون وظيفتها الأساسية شعرية، ما يتطلب أن تكون بنيتها اعتباطية أو مجانية بمعنى أنها تعتمد فكرة اللازمنية بحيث لا تتطور نحو هدف، ولا تعرض سلسلة أفكار أو أفعال منظمة مهما استخدمت من وسائل سردية أو وصفية.

ثالثا: على قصيدة النَّثر أن تتميز بالتكثيف وتتلافى الاستطراد والتفصيلات التفسيرية لأن قوتها الشِّعرية لا تتأتى من رقى موزونة، لكن من تَرْكِيبٍ مُضِيءٍ مثل قطعة البلور فالاقتصاد أهمّ خواصها ومنبع شعريتها."[1]

لا تختلف هذه الخصائص عن غيرها عند جُلِّ الدارسين الذين ينهلون من نظريات "سوزان برنار" ويعتبرونها مثالًا يُؤسِّس لمفهوم تنظيري متوافق، فأدونيس مثلا يستقي خصائص قصيدة النَّثر من خصائص "سوزان" قائلا في مقال بعنوان "في قصيدة النَّثر" المنشور في العدد 14 من مجلة شِعر :

1- يجب أن تكون صادرة عن إرادة وبناء وتنظيم واعية، فتكون كُلًّا عُضْوِيًّا مُسْتَقِلًّا، تكون ذات إطار معين، وهذا ما يتيح لنا أن نميزها عن النَّثر الشِّعريّ الذي هو مجرد مادة (...) فالوحدة العضوية خَاصِّيَّة جَوْهَرِيَّةٌ في قصيدة النَّثر.

2- هي بناء فني متميز، فقصيدة النَّثرِ لا غاية لها خارج ذاتها سواء كانت هذه الغاية روائية أو أخلاقية أو فلسفية أو برهانية .. فهناك مجانية في القصيدة ويمكن تحديد المجانية بفكرة اللازمنية.

[1]- ينظر، صلاح فضل: أساليب الشِّعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995م، ص ص 219-220

3- الوحدة والكثافة، فعلى قصيدة النَّثر أن تتجنب الاسْتِطْرَادَات والإِيضَاحِ والشَّرْحِ وكل ما يقودها على الأنواع النَّثرية الأخرى، إن قصيدة النَّثر عالمٌ مغلقٌ مقفلٌ على نفسه، كافٍ بنفسه، وهي في الوقت ذاته كَتُلَّةٍ مُشِعَّةٍ مُثْقَلَةٍ بلا نهاية من الايحاءات."[1]

خلال هذه الآراء النظرية يتضح أن مصطلح قصيدة النَّثر قد أصبح منجزا نقديا قعّد لهذا الجنس الأدبي، الذي أحدث ثورة بين مؤيد ومعارض، وأوجد شرخا في مفهوم الشِّعرية بين القديم والحديث، فعلى الرغم من ذلك فإن "قصيدة النَّثر صارت شكلًا مميَّزًا من أشكال التعبير الأدبيّ المعاصر، يروق لبعض المبدعين اتخاذه إطارًا فنيًّا يعبّرون من خلاله عن مضامين فكرية وشعورية متعددة، كما أنه مازال اسمًا شائعًا بين الأجناس الأدبية الأخرى"[2].

[1] -ينظر، أدونيس: في قصيدة النثر، مجلة شعر، العدد14، أفريل 1960م، ص ص 80-81

[2] -إيمان الناصر: قصيدة النثر العربية (التغاير والاختلاف)، مرجع سابق، ص48

المبحث الثالث: قصيدة النَّثر في الخطاب النقدي العربي الحديث

لقد أدى الاتصال مع الفكر الغربي في بداية القرن التاسع عشر إلى صدمة حضارية تَتَّسِمَ بِالتَّأَثُّرِ المباشر مما أدَّى بكثيرٍ من الأدباء العرب إلى مساءلة التراث الحضاري العربي والبحث في جذوره عن سماتٍ مماثلةٍ أو فاعلةٍ تكون نقطة الانطلاق لِفِعْلٍ حَدَاثِيٍّ، لكن سرعان ما كانت الاستجابة سريعة لمؤثرات الفكر الغربي في مجالات الحياة الاجتماعية والثقافية على وجه الخصوص، و بقي الشِّعر عَصَيًّا على الانجذاب لفتراتٍ متأخرة ذلك لارتباطه باللغة العربية والقداسة التاريخية بكونه ديوان العرب. ولم يصمد الشِّعر العربي الحديث أمام رياح التغيير والمتمثلة في الاتجاهات الفكرية والأدبية والتي أفرزت "نماذج شعرية مفارقة لم يكتب لها السيادة إلا مع نهاية القرن العشرين وهي ما أطلق عليه ظاهرة الشِّعر المنثور الذي صاحب سيادة الكلاسيكية الجديدة كان يَتَّسِمُ بملامح هذا الاتجاه من الفَصَاحَةِ وَالْجَزَالَةِ وَنُشْدَان القيم الانسانية العليا واكتساب الشاعر لِصِفَات النَّبِيِّ اَلْحَكِيمِ، ويؤكد على هذا التَّصور نصوص "أحمد شوقي" التي أطلق عليها صفة الشِّعر المنثور في كتاب "أسواق الذهب" وكذا في نماذج "نقولا فياض" و"أمين الريحاني" و"خليل مطران"[1].

ومع ظهور المذهب الرومانسي اتَّسَعَتْ دائرة تخطِّي حدود النموذج الشِّعري الأصيل، وذلك من خلال ظهور نماذج مقابلة مثل نموذج "حسين عفيف" والذي ظَلَّ مُخلِصًا له حتى وفاته سنة 1979م كما شارك في هذا النموذج العديد من مُنْتِجِي الشِّعر المنثور منهم "مي زيادة" و"رشيد نخلة" و"حبيب سلامة" و"منير الحسامي" وتميَّزَ النموذج لهؤلاء جميعًا بأنه صِنْوٌ للنَّمُوذَجِ الشِّعري الرومانسي، إذ يعتمد كلية على الخيال وعلى المعجم الرومانسي إضافة إلى تشكيل الصورة وتركيب الجملة وتمجيد الألم والاحتفاء بالطَّبيعة "[2]، وقد ساهمت الآراء الداعية الى ضرورة التجريد من الوزن وعدّه عنصرا رئيسا في النص الشِّعري في خدمة النماذج السابقة لتُؤسِّسَ فعليًا لظهور قصيدة النَّثر،

[1] – عبد العزيز موافي: قصيدة النثر من التأسيس الى المرجعية، مرجع سابق، 2006م، ص122

[2] -المرجع نفسه، ص 122

لأن العلاقة في رأيهم بين العروض والشِّعر هي علاقة عرضية لأننا "إذا تفقَّدنا الشِّعر القديم كالأوراد في بعض أسفار التوراة والنبوءات لم نجده مبنيا على أوزان مطردة ولا مُفَصَّلًا في أبيات مقدرة كما هو المتعارف اليوم، وإنما كان يميز الشِّعر عندهم بنباهة أغراضه وسُمُوِّ معانيه والإكثار من الصور الخيالية والتفنُّنِ في أساليب المجاز مع تَوَخِّي الألفاظ الفصيحة والتراكيب البليغة التي لم تألفها العامة، ولم تبتذل في استعمالها غير الخاصة."[1]

شكَّلَ شعراء المهجر نموذج المراجعة التراثية بحكم اتصالهم المباشر بالغرب، فعارضوا النظام الكلاسيكي للشعر ودعوا الى هدم الأصنام القديمة "فقد وضع الناس للشعر أوزانًا مثلما وضعوا طقوسًا للصلاة والعبادة، فكما أنهم يَتَأَنَّقُونَ في زَخْرَفَةِ مَعَابِدِهِمْ لتأتي لَائِقَةً بِجَبَرُوتِ مَعْبُودِهِمْ، هكذا يتأنقون في تركيب لغة النفس لتأتي لائقة بالنفس، وكما أن الله لا يحفل بالمعابد وزخرفتها، بل بالصلاة الخارجة من أعماق القلب هكذا فإن النفس لا تحـفل بالأوزان والقـوافي بل بدقة ترجمة عواطفها وافكارها" [2]، ويؤكد هذا المبدأ زعيم الرابطة القلمية "إيليا ،بو ماضي" عندما فارق بينه وبين من يعتبر الوزن من الشِّعر حين قال :

لَسْتَ مَنِي أَنَّ حَسِبَتْ اَلْشِّعْ رَ أَلْفَـــاظًا وَوَزْنَـــا

خَالَفَـــتْ دَرْبَـــكَ دَرْبِي وَانْقَضَى مَا كَـانَ مِنَّا

فَانْطَلِـــق عَـــنِّي لِغَـــلَّا تَقْتَـــنِيَ هَمًّـا وَحُزْنًا " [3]

لم تتوقف تلك المحاولات التنظيرية عن مراجعة المنظور التراثي للشعر العربي واستبعاده من أي دور ريادي، واعتبار الوزن أساسيا في النص الشِّعري، لأن الشِّعر في رأيهم "ليس هو الكلام الموزون المقَفَّى حسب التَّعريف العربي القديم، وإنما الشِّعر هو البيان لعاطفةٍ نَفَّاذَةٍ إلى ما خلف مظاهر الحياة

[1] – عبد العزيز موافي، قصيدة النثر من التأسيس الى المرجعية، مرجع سابق ، ص 124

[2]– المرجع نفسه ، ص 125

[3]– إيليا أبو ماضي: الجداول، دار العلم للملايين، لبنان، 1986م، ص 9

لاستكناه أسرارها وللتعبير عنها، فإذا جاء هذا البيان منظومًا فهو شعر منظوم وإذا جاء منثورًا فهو شعر منثور... فالمعاني الشِّعرية هي التي تبحث عن ثوبها اللَّفظي وليس الثوب هو الذي ينبغي أن يسيطر عليها"[1].

إن الريادة الحقيقية لابد أن تؤسس لمشروعٍ شِعريٍّ يأخذ على عاتقه كثير من الخصائص وليس للنصوص العابرة، إنَّ تَجَلِّي المشروع الذي "يشتمل على عدة شروط : القَصْدِيَّة، التَّرَاكُمُ، التَّنَوُّعُ، النُّمُوّ اَلْكَيْفِيُّ، وَالِامْتِدَادُ اَلزَّمَنِيُّ، فالرؤية والقصدية تمنح القصيدة شرعيَّة وجودها، بينما التراكم والامتداد الزمني يؤكدان على إيمان الشاعر بالظاهرة التي تتجاوز النزوة العابرة، كذلك فإن التنوع والنمو الكيفي يُشَكِّلَانِ خارطة مختلفة التضاريس تتراوح بين كتابة أنواع (بل أجناس) مختلفة من الأدب مع تصاعدٍ في المنحنى البياني للظاهرة، ثم يأتي شرط الرؤية وهو الأهم لكي يَسْتَشِفَّ الطريق المظلمة ولكي يؤكد على شرعية وجود الظاهرة الشِّعرية"[2].

وانطلاقا من تداعيات النموذج والتي لم تتوفر إلا لاحقًا فقد تباينت الآراء واختلف النُّقاد في أول من كتب شعرًا منثورًا، حيث يَرُدُّ "حسين نصار" ريادة الشِّعر المنثور إلى الدكتور "نقولا فياض" فهو أول من كتب قصيدة الشِّعر المنثور في نَصٍّ بعنوان "التقوى" وقد ضمنه ديوان "رفيف الاقحوان" الذي صدر عام 1890م ومن بعده كتب "أمين الريحاني" نصًّا شعريًّا بعنوان "الحياة والموت" ونشره عام 1905م، كما كتب "خليل مطران" نصا بعنوان "شعر منثور-كلمات أسف" وذلك في تأبين الأديب ابراهيم اليازجي أوائل 1906م... ويرى البعض ومنهم "ميخائيل نعيمة" أن "جبران خليل جبران" هو أول من كتب نموذج الشِّعر المنثور سنة 1903م حتى عام 1908م حيث أخذ ينشر في جريدة "المهاجر" مقالات من الشِّعر المنثور تحت عنوان "دمعة وابتسامة"[3].

[1] -عبد العزيز موافي، قصيدة النثر من التأسيس الى المرجعية، مرجع سابق، ص 125

[2] - عبد العزيز موافي، قصيدة النثر من التأسيس الى المرجعية، مرجع سابق ، ص 127

[3] -المرجع نفسه ، ص 126

لم تُشَكِّلْ محاولات "جبران" و"الريحاني" تيارًا تجديديًا وَاضِحًا في مجال الشِّعر لكنها مَهَّدَتْ لكثير من المحاولات التجديدية الرائدة والتي واكبت الحركات الانبعاثية العربية في شتى المجالات و"فتحت محاولاتهما التجديدية السبيل أمام تجارب شعرية أكثر نُضْجًا وبتظافرها مع جهود "أمين الريحاني" في الاتجاه نفسه ساعدت القارئ العام على تقبل الحركات الجديدة التي كانت تسعى إلى خلق شَكْلٍ شعريٍّ جديد يختلف جوهرًا وشكلًا عن القصيدة التقليدية"[1].

مهما تعددت الآراء حول ارهاصات قصيدة النَّثر ومَرجعيَّتها في التراث العربي أو الخروج على السُّلْطَةِ عند الشُّعراء المسيحيين الذين استندوا الى النصوص المقدسة، أو تأثروا بالمذاهب الأدبيّة الغربيّة، فإن "حركة الشِّعر المنثور ابتداء من "هتاف الأودية 1910م لـ "أمين الريحاني" والنَّثر الشِّعري ابتداء من دمعة وابتسامة 1914م لـ"جبران خليل جبران "مرورا بـ (نقولا قربان والياس زخريا وثريا ملحس) ثم (يوسف غصوب حسين عفيف..) وغيرهم تؤكد أن الشِّعر المنثور والنَّثر الشِّعري خصوصًا في النصف الأول من القرن العشرين كان إمَّا (تمهيدًا) لقصيدة النَّثر أو أنه كان (مرحلة أولى) من مراحلها في التطور، لأن بعض النقاد رأى أن ما يفصل قصيدة النَّثر عن الشِّعر المنثور والنَّثر الشِّعري هو خيطٌ رفيعٌ جدًا."[2]

ولم يستقم عود قصيدة النَّثر بنماذج تطبيقية ناضجة فاصلة بين القوالب السَّالِفَةِ الذِّكْرِ ومُوَاكِبَةٍ لحركة التنظير التي انحسرت في رفض الوزن والقافية، لذلك كانت اشتراطاتها القانونية عَصِيَّة على تَوَجُّهِ كثير من النقاد المعاصرين حيث افرزت في بداياتها نصوصا رديئة دعمت حجج المناوئين لها، ولَعَلَّ ظهور مجلة "الأديب" البيروتية سنة 1914م برئاسة الشاعر اللبناني "ألبير أديب" كان مُحَفِّزًا

[1] -نذير العظمة: مدخل الى الشِّعر العربي الحديث (دراسة نقدية)، جدة، ط1، 1988م، ص120

[2]- ينظر: عزالدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر (نص مفتوح عابر للأنواع)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن ط1، 2002م، ص94

لاحتضان عدد من الشُّعراء السالف ذكرهم والذين شكَّلُوا تجارب شعرية ستصبح فيما بعد نواةً لقصيدة النَّثر والتي ستتبناها مجلة "شعر" في وسط مساجلات شديدة."[1]

غير أنَّ كثير من متتبعي تطوُّر قصيدة النَّثر في الأدب العربي يجمعون على "أن تجارب "اورخان ميسر" و"خير الدين الأسدي" وسواهما ولكنَّهما الأبرز في المعنى على ما نعتقده انطلقت انطلاقة جديدة بلغة الكتابة وأشكال التعبير وكانا أجرأ من الآخرين على خوض لحظة التَّجْرِيبِ والتَّنْوِيعِ في الأشكال، "خير الدين الأسدي" في ديوان "أغاني القبة" و"اورخان ميسر" في "سريال" وهما تجربتان تحمل كل منهما جمالها الخاص وقدرتها الخاصة مع اختلاف طبيعة كل تجربة في مصدرها وعلاقتها مع مرجعيتها وأدواتها (...) فتجربة "الأسدي" تحمل قِيَمًا جمالية تتعلق باللُّغَةِ والرَّمْزِ وَالصُّوفِيَّةِ وَالرُّؤْيَةِ وَالْجَسَدِ والإيقاع النفسي الراقص والعلاقة مع المطلق مع حرية واضحة تصل الى حَدِّ الجرأة في التعبير معتمدة على إطلاق مكامن اللاشعور."[2]

نستطيع القول أنه إلى هذا الحدِّ التَّاريخيّ "وتَعَدُّدِ الأسماء لقصيدة النَّثر وتنوعها، لم يمنع توحدّها في المصطلح الشائع بالعربية (قصيدة النَّثر)، الذي نال الإجماع، بينما كانت الأسماء الأخرى مجرد تفريعات. أما شعراء قصيدة النَّثر في (مجلة شعر)، فهم مجرد (مرحلة) من مراحل تطور قصيدة النَّثر منذ الريحاني (1910)، فقد أصدر توفيق صايغ (ثلاثون قصيدة، 1954)، وأصدر جبرا إبراهيم جبرا (تموز في المدينة، 1959)، وأصدر مُحَمَّد الماغوط (حزنٌ في ضوء القمر، 1959)."[3] يقول مُحَمَّد الماغوط في قصيدة حزن في ضوء القمر:

---

[1]- ينظر: كمال خير بك: حركة الحداثة في الشِّعر العربي المعاصر، تر: جماعة من اصدقاء المؤلف، دار الفكر للنشر والتوزيع، ط2، 1982م، ص60

[2]– ينظر: مُحَمَّد علاء الدين عبد المولى: وهم الحداثة مفهومات (قصيدة النثر نموذجا)، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006م، ص 71

[3]- عزالدين المناصرة: اشكالات قصيدة النثر (2016) بعد أن هدأت العاصفة، مجلة المثقف، ركن قراءات نقدية، عدد 3475، مارس 2016 م

أيُّها الربيعُ المقبلُ مِنْ عَيْنَيْهَا

أيُّها الكناريُّ المسافرُ في ضَوْءِ القَمَرِ

خُـــذْنِي إلَيْهَا

قَصِيدَةَ غرامٍ أو طَعنةَ خِنْجَرٍ

فأنا متشرّدٌ وجَرِيحٌ

أُحِبُّ المطَرَ وأنينَ الأمواجِ البعيدة"[1]

من خلال المقاربات المتعددة التي تستهدف النص النثري من جانبه الإيقاعي يمكن البدء بالعتبة النصية الأولى للقصيدة وهي العنوان "الذي يحمل إيقاعا صوتيا خاصا ينتمي إلى بحر المتدارك على الرغم من كونه عنوانا لنص نثري، لأن الإيقاع العروضي بانتظامه يصبح أكثر التصاقا بمعية الحفظ والتسجيل فكان الشاعر أكثر ميلا إلى تحري ذلك الإيقاع دون عفوية الطرح بعد ذلك،" فالنصوص النثرية الأولى تنهل من عروض الخليل كقاعدة إيقاعية تنطلق منها للتحرر من القيود المطلقة.

وفي مقابل ذلك الارتباط تعول التأويلات المعاصرة على إيقاعيات أخرى، "فالمدخل يحمل قدرا من القلق ويبعث على الشك والتوتر في الإيقاع الدلالي لجملة (**أيها الربيع المقبل في عينيها**)، ذلك أن عين النكرة يتبعها ضمير الغياب؛ فهي تبعث على استحواذ المشاعر وإحالتها إلى الغائب، وكل غائب مجهول، وكل مجهول غامض، وفي كل غامض مبعث للحيرة والقلق، ثم تأتي جملة (**أيها الكناي المسافر في ضوء القمر**) ممثلة الحركة الأولى لإيقاع الصورة المتماثلة مع إيقاع العنوان، ومن

[1] -مُحَمَّد الماغوط: الأعمال الشِّعرية الكاملة (حزن في ضوء القمر، غرفة بملايين الجدران، الفرح ليس مهنتي)، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط2، 2006م، ص ص 11-15

التوتر الساكن إلى الحركة في إيقاع الصورة فعل الأمر (**خذ**) قاطعا ومانعا ومثبطا ذلك الإيقاع الخافت قبل أن يحسم الأمر (**خذني اليها**)، لأن دلالة الأفعال تعود الى الحركة المتصلة بالقائم بها، لكن " السرد يستوجب الاسترخاء، غير أنه يستجيب عكسيا مع درجة الشعرية فيسعى إلى بلوغها من سبيل آخر، وغالبا ما يكون ذلك السبيل هو المفارقة، فكأن كل متشرد جريح نتيجة حالة ضياع بين الضدين (**متشرد جريح، أحب المطر**)، لأن الإيقاع يخلق الدلالة تخليقا، وعندها يرقى السرد الى درجة أعلى من الشعرية بمجرد دخول الاستعارة، فتتجاوب حركة (**أنين**) مع (**متشرد**) مع (**المطر**) مع (**الأمواج البعيدة**)في مقابل (**جريح**)الساكنة. "[1]

إن تجاوز قصيدة النَّثر البِنَاءَ الإيقاعيّ المعهود (الوزن والقافية) جعلها تنفتح على بدائل إيقاعية جديدة ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالدَّلالة عبر التماسك الحاصل بين البنية اللفظية الإسنادية: (أسماء، أفعال، حروف) والبنية الدلالية:(التراكيب والمعاني.)

فلم تبدأ "مجلة شعر" أي عدد من أعداد سنتها الأولى بقصيدة نثرية، وظلت تخص موضع الصدارة بقصيدة التفعيلة، إلى أن عثرتُ على ما يكسر هذه القاعدة يستبدل بقصيدة التفعيلة قصيدة النثر التي تستحق الابتداء بها، وبالفعل كانت قصيدة الماغوط (حزن في ضوء القمر) و(الخطوات الذهبية) حدثا استثنائيا من حيث الكثافة الشِّعرية والجسارة التخييلية اللتان وَضَعْتُهُما موضع الصدارة عن جدارة في العدد الخامس." [2]

لقد مَهَّدَتْ مجلة "شِعْر" التي أسَّسها "يوسف الخال" سنة 1957م لظهور قصيدة النَّثر بهذا المفهوم من خلال ما كان يتداوله في النَّدوة الشِّعرية التي كانت تُقَامُ كل يوم خميس، لذلك كان لهذا

[1] -ينظر :عزت مُحَمَّد جاد: الإيقاعية نظرية نقدية عربية، مقاربة إجرائية على قصيدة النثر، دار الفكر العربي .مصر، 2002،ص ص48 ،59

[2] -جابر عصفور: مقدمة ديوان مُحَمَّد الماغوط (حزن في ضوء القمر)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهر، دط، 2006م، ص15

التمهيد في كَنَفِ هذا المصطلح الجديد دور أساسي في استقطاب أسماء شعرية جديدة تُعَدُّ من الرُّوَادِ، "من أمثال "أنسي الحاج" و"مُحَمَّد الماغوط" و"أدونيس" وغيرهم الذين استطاعوا أن يفرضوا هذا النَّمط من الكتابة الشِّعرية بأعمالهم الابداعية التي لا تَقِّلُ شِعْرِيَةً عن القصائد الموزونة وبمجهوداتٍ نظريةٍ فَذَّةٍ عملت على صياغة مفهوم حديث للقصيدة العربية عامَّة كما حاولت تجنيس قصيدة النَّثر في الأدب العربي على وجه خاص"[1]. وبالعودة الى النَّشاط الإبداعي الذي مارسوه نظريًا وإجرائيًا نستطيع القول أن تلك الجهود بُنِيَتْ على تظافر قناعات جماعية ظهرت في نتاج متفرد "فالبيان الذي تلاه "يوسف الخال" والذي دَشَّنَ فيه فاعلية —شعر– ومثل الفعل الافتتاحي لها لم تكن نقاطه القاعدة الفكرية الأولى لحركة شعر في مرحلتها الأولى، أو الوثيقة الأولى في الطور الأول من نشاط التجمع والمرجع الأولي لتصوراته المجددة وحسب، بل إن نقاط الانطلاق هذه تكشف عن نيّة وضع الأسس النظرية للتيار الحديث في الشِّعر العربي."[2] والتي كانت بداياتها ارتكازا على كتاب سوزان برنار(قصيدة النَّثر من بودلير الى يومنا)، إذ تعد دراسة أدونيس "في قصيدة النَّثر بيانا شعريا لجهود جماعة شعر"[3]، وفيه حاول "أدونيس" أن يضع هذا القالب الجديد في أطره النظرية القائمة على "وحدة البناء العضوية ووحدة الجملة والبنية الإيقاعية مُسْتَلْهِمًا ذلك من خلال الأسس التي وردت عند "سوزان برنار" اَلتَّكْثِيفُ والإِشْرَاقُ وَالْمَجَّانِيَّةُ، قائلًا:" على قصيدة النَّثر أن تَتَجنَّبَ الاستطرادات والايضاحات والشَّرح وكل ما يقودها إلى الانواع النَّثرية الأخرى، فَقُوَّتها الشِّعرية كامنة في تركيبها الإشراقي، لا في استطراداتها (...) ولا ينبغي أن تتقدم نحو غاية أو هدف كالقِصَّةِ أو الرواية أو المسرحية أو المقالة، ولا تبسط مجموعة من الأفعال أو الأفكار، بل تعرض نفسها ككتلة لا زمنية."[4]

[1]– حسن مخافي: الأسس النظرية لقصيدة النثر (مرحلة التأسيس)، مجلة علامات، المغرب، العدد 11، أوت 2020م

[2]– مُحَمَّد جمال باروت: الحداثة الأولى، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، أبوظبي، ط1، 1991م، ص 198

[3]– سرور عبد الرحمن عبد الله: قصيدة النثر في الأدب العربي، رسالة دكتوراه، جامعة بغداد، 1996م، ص 33

[4]- ينظر: ادونيس: في قصيدة النثر، مرجع سابق، ص 82

ولم يختلف منظرو قصيدة النَّثر ضمن مجموعة شعر في رؤيتهم التي كانت تعتمد على مرجعية "سوزان بيرنار" فقد كتب "أنسي الحاج" مقدمة لديوانه "لن" وبسط فيها آراءه التي لخصها في ثلاثة عناصر هي: الإِيجَازُ وَالتَّوَهُّجُ وَالْمَجَّانِيَّةُ، "يجب أن تكون قصيدة النَّثر قصيرة لتوفر عنصر الإشراق، ونتيجة التأثُّر الكلّي المنبعث من وحدة عضوية راسخة، هذه الوحدة العضوية تفقد من لا زَمَنِيَّتِهَا إن هي زحفت إلى نقطة معينة تبتغي بلوغها أو البرهنة عليها (...) فعناصر الإيجاز والتوهُّج والمجانية ليست قوانين سلبية، بمعنى أنها ليست للإعجاز ولا قوالب جاهزة تفرغ فيها أي تفاهة تعطي قصيدة النَّثر، لا. إنها الإطار والخطوط العامة للأعمق والأساسي: موهبة الشاعر، تجربته الداخلية، موقفه من العالم والإنسان."[1]

لقد وجدت هذه الآراء طريقها إلى تَبَنّي مفهومٍ متقاربٍ لدى كثير من شعراء قصيدة النَّثر ممن انضووا تحت لواء مجلة شِعر مثل "توفيق صائغ" و"شوقي ابو شقرا" و"جورج غانم" و"مُحَمَّد الماغوط" و"جبرا ابراهيم جبرا" و"عصام محفوظ" وغيرهم، فرغم ما واجهته قصيدة النَّثر من معارضة واسعة خاصة لدى الشُّعراء التقليديين الذين لم يستسيغوا خروقات النص الجديد الذي قود البناء النمطي التقليدي، إلا أن قصيدة النَّثر العربية استطاعت أن تعبر حدود المنشأ، وتُوجِدَ لها حَيِّزًا كافيًا للانتشار في مصر والعراق وبلاد الشام سيرا على خط المؤسسين الأوائل في لبنان "فالدفقة الثانية من قصيدة النَّثر ظهرت منذ النصف الثاني من الستينات وحتى 1979م تقريبًا مثل جماعة كركوك(سرجون بولص، فاضل العزاوي، مؤيد الراوي) وصادق الصائغ في العراق، و(عزالدين المناصرة وميشيل حداد) في فلسطين والأردن و(رياض فاخوري وسمير الصايغ)في لبنان و(سنية صالح) في سوريا "[2]

[1]- أنسي الحاج: لن – المقدمة، دار مجلة شعر، بيروت، 1960م، ص 1

[2] عزالدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر (نص مفتوح عابر للأنواع)، مرجع سابق، ص89

وخلاصة القول أنَّ قصيدة النَّثر العربية تَرَبَّعَتْ على أسسٍ نظريةٍ غربيَّةٍ، لكن سرعان ما وجدت لها مجالًا وحقلًا خصبًا لتنمو في ظل الايديولوجيات الحديثة ولتعبِّر عن حالات الانكسار العربي في مواجهة غزو العولمة الثقافية الراهنة.

المبحث الرابع: قصيدة النَّثر الجزائرية: الإرهاصات والامتداد والواقع الرَّاهن

لم يكن الشِّعر الجزائري منفصلًا عن نظيره في المشرق العربي، بل كان امتدادًا قويًّا له، ولم يقف الشُّعراء الجزائريون موقفا سلبيا مُقَلِّدًا، بل حاول الكثير منهم إحياء التراث العربي القديم عامَّةً والجزائري خاصة في قالبه التقليدي، معتبرين الخروج عن التقاليد الشكلِّية الموروثة ضربًا من المساس بالهُوِيَّةِ الشِّعرية، وأن التَّجديد ينحصر في المضمون ليكون مسايرًا لحياة العصر، "لكن أصواتهم ظَلَّتْ بصيصًا خافتًا لأنَّ طغيان التَّمسُّكِ بالقديم أتى على كل أنواع الإبداع المستحدث، مما جعل مجهودات مدرسة الديوان النقدية مثلا لا تجد لها صدى في أصوات الحركة الأدبية في الجزائر في العشرينات."[1]

إن البدايات الأولى لنهضة الشِّعر الجزائري كانت إحيائية إذ "ظَلَّ الشُّعراء الجزائريون يَلْهَجُونَ بالثَّناء لشُعراء المشرق كـ "أحمد شوقي" و"حافظ ابراهيم" و"الرصافي" ويرون فيهم عمالقة عصور الإبداع، بل نجد وقوفهم المتحيِّز الى جانب "مُحَمَّد مصطفى صادق الرافعي" في معاركه الكلامية ضد "طه حسين" (...) ولم ير واحد كـ"ابن باديس" من حرجٍ يُذكر في التَّصَدِّي بالنَّقد الجارح لشاعر كـ"أبي القاسم الشابي"، الذي أقدم على قراءة الخيال الشِّعري عند العرب بمنظور لم يألف النَّقد العربي قديمًا مثله، ورأى في ذلك إخلالًا بقداسة عمود الشِّعر".[2]

يُعَدُّ "مُحَمَّد السعيد الزاهري" من بين الأدباء المناصرين للاتجاه التقليدي، والمناهضين للاتجاه الحديث في الشِّعر، فقد كتب مقالًا- هاجم فيه "طه حسين" هجومًا عنيفًا- بعنوان "طه ماكر حسين شعوبي" شَنَّ عليه فيه حملة هجومية كال له السَّبَ كيلًا، ودعا إلى حرق كتبه وطالب بتحريم إدخالها إلى الجزائر، ولاسيما كتابه "في الشِّعر الجاهلي"، وفي السِّياق نفسه أورد "مُحَمَّد مصايف" بأنه

[1] عبدالله حمادي: أصوات من الأدب الجزائري الحديث، دار البعث، قسنطينة، د ط، 2001م، ص37

[2] -المرجع نفسه، ص37

"هاجم "طه حسين" هجومًا عنيفًا، واتَّهمه بالشُّذوذ وَالنَّزَقِ، وَالشُّعُوبِيَّةِ، واستخدام الموضوعات والأساليب التي يريدها الاستعمار"[1].

من خلال ما تقدَّم نلاحظ أن النزعة التجديدية في مطلع القرن الماضي لم يكن لها صدى بين الشُّعراء والنقاد، وأن أيّ نتاجٍ شِعريٍّ يخرج عن تلك التقاليد يعتبر مردودًا على صاحبه.

وقد ذهب بعض الشُّعراء الجزائريين إلى محاولة تقويض الهرم الخليلي والخروج الى فضاءات شكلية أو إيقاعية جديدة على غرار ما كان قد دعا إليه بعض شعراء المدرسة الإحيائية، غير أن مرجعيات هذه الدعوات تختلف بين المشرق والمغرب، ويُعد الشاعر "رمضان حمود" من الشُّعراء الجزائريين الداعين الى التجديد حيث "ناصب المقلِّدينَ عداءً ساخرًا ودعا بصراحة الى ضرورة التَفَتُّحِ على التَّوجه الإبداعي الرومانسي الجديد، وتطعيم الإبداع بروافد من الآداب الأجنبية، كما فعل هو من خلال تجربته التي نهلت من الآداب الفرنسية الشيء الكثير وبخاصة مفهومه الثوري آنذاك للشِّعر، والذي تكاد تجمع كل الدراسات النقدية على أنه استلهمه من قراءاته الكثيرة لشاعر الثورة الفرنسي فيكتور هيجو (*Victor Hugo*)"[2].

من خلال هذا القول يبدو تأثُّر "رمضان حمود" بفكرة الانفتاح على الثقافات الأجنبية الداعية الى الحداثة والنَّهْلِ منها خاصة المذهب الرومانسي ودراسة نتاجات الأدباء الرومانسيين الفرنسيين من أمثال "فيكتور هيجو"، ويؤكد هذه الحقيقة ما ذكره "مُحَمَّد ناصر" في كتابه عن الشاعر الناقد "رمضان حمود" حيث قال :"لَعَلِّي لا أكون مخطئًا إذا أنا زعمت بأن "رمضان حمود" هو الذي فتح باب

[1] مُحَمَّد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1984م، ص 24

[2] -عبد الله حمادي: أصوات من الأدب الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص 38

التَّجديد في الشِّعر الجزائري، فمن المعلوم أن النهضة الأدبية في الجزائر إنما بدأت مع الحركة الاصلاحية في 1925".[1]

كان "رمضان حمود" من أول الداعين الى عدم الالتزام بالأشكال التقليدية بالإضافة إلى الثورة على المضامين القديمة الموروثة عن عصر الضعف، ودعا الى تبسيط اللُّغَةِ الشِّعرية لتحمل الرسالة المنوطة بها، ودعاهم الى النزول الى مخاطبة الطبقة الوسطى والسفلى في الأُمَّة أي –العامة التي هي شكل الشعوب ومرجعها الوحيد عند المَلَمَّاتِ–، وأن يَقتدوا بشعراء فرنسا وأدبائها الكبار إبَّانَ انفجار بركان الثورة الكبرى، فهو لم يغفل جانب المضمون في الشِّعر إذ يرى بضرورة التغيير الشامل والتحديث لأنه من سِمَاتِ العصر ولابدَّ من مسايرته، فموجة الرومانسية قد طغت على كل النتاج الشِّعري الذي ينزع نحو السهولة والتَّقَرُّبِ من إفهام الناس وعقولهم والتعبير عن حياتهم اليومية بلغة العصر، فالشاعر "إذا خاطب الناس باللغة التي يفهمونها، بحيث تنزل على قلوبهم نزول ندي الصباح على الزَّهرة الباسمة، لا أن يكلمونا في القرن العشرين بلغة امرئ القيس وطرفة المهلهل والجاهليين الغابرين".[2]

وقد كانت لـ"رمضان حمود" آراء جريئة في التنظير لمفهوم الشِّعر قائلا: "قد يَظُنُّ البعض أن الشِّعر هو ذلك الكلام الموزون المقَفَّى، ولو كان خاليًا من معنى بليغٍ وروحٍ جَذَّابَةٍ، وأن الكلام المنثور ليس بشعر، ولو كان أعذب من الماء الزلال وأطيب من زهور التلال، وهذا ظَنٌّ فاسدٌ واعتقادٌ فارغٌ وحُكْمٌ باردٌ. إذ الشِّعر كما قال (شابلن) هو النطق بالحقيقة، تلك الحقيقة العميقة الشاعر بها القلب، والشاعر الصادق قريب من الوحي"[3]، فالشاعر "رمضان حمود" أدرك حقيقة الشِّعر بأنه ليس ذلك الكلام الموزون المقفى ولو كان ضحل المعنى سطحي الدلالة، وأن الكلام المنثور ليس بشعر، ولو كان

[1] –مُحَمَّد ناصر: رمضان حمود (حياته وأثاره)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1985م، ص39

[2] – المرجع نفسه، ص 68

[3] –رمضان حمود: بذور الحياة، مكتبة الاستقامة، تونس، ط1، 1982م، ص103

عذب المعنى صافي القصد وما القصد في ذلك سوى وحي الحقيقة التي يَنْشُدُهَا الشَّاعر، وأن الايقاع الحقيقي للشِّعر لا تحدِّده الأوزان التقليدية، فقد يكون الكلام المنثور يحمل إيقاعًا بديلًا يرتبط بالدلالة، "ف الشِّعر تيارٌ كهربائي، مركزه الروح، وخيال لطيف تقذفه النفس لا دخل للوزن ولا للقافية في ماهيته، وغاية أمرها أنهما تحسينات لفظية بديعية اقتضاها الذَّوْقُ والجمال في التركيب لا في المعنى، كالماء لا يزيده الإناء الجميل عذوبة ولا ملوحة، وإنما حفظًا وصيانةً من التلاشي والسبيلان"[1]، ثم يستمر في ابراز الآليات والأدوات اَلْفِكْرِيَّةِ وَالْمَعْرِفِيَّةِ وَالذَّوْقِيَّةِ التي لابد أن يَتَسَلَّحَ بها كل شاعر قائلًا:" نعم هو أعلى منزلة من أن يتناوله هؤلاء النَّظَّامُونَ الماديون، عبيد التقاليد، وأعداء الاختراع، إذ لا يدرك كُنْهَهُ إلَّا من له فكرٌ ثاقبٌ، وعقلٌ صائبٌ، وذوقٌ سليمٌ، حتى يقدر أن يستخرج دُرَّهُ من صدفه، وسمينه من غَثِّهِ. ومن ينبش دفائنه بغير هذه الآلات الثلاث فقد حاول مستحيلاً وطلب أمراً عسيراً"[2]، فالشِّعر عنده " ليس مجرد وزن وقافية، بل هو حِسٌّ مرهفٌ وشعور صادق وخيال خصب"[(3)]، والأبعد من ذلك هو تظافر منظومة معرفية وتجربة معيشية على حَدٍّ سواء. ثم أنه " أبعد ما يكون عن شياته ومظاهره البديعية، وأنفذ ما يكون إلى الأسرار الخَفِيَّةِ وراء الأوزان والقوافي وإلى الروائع المتعددة الملهمة لهذه الأسرار"[4]، ويذهب "رمضان حمود" إلى أبعد من التدليل على أن الأوزان والقوافي لا تُمثِّلُ قداسة شعرية وصنمًا لا يمكن الخروج عن عبادته قائلا : "ولو أنهم قصدوا بالشِّعر الوزن والقافية، لما قالوا في بداية الدَّعوة المحمدية ـ على صاحبها أفضل السلام ـ أن القرآن شِعْرٌ، وأن صاحبه شاعر مجنون. مع علمهم أنه كلام مرسل. لا أثر للوزن والقافية فيه، وأن

[1] –صالح خرفي: رمضان حمود، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985م، ص101

[2] –المرجع نفسه، ص 97

[3] – ينظر: عبد الله الركيبي، الشِّعر الديني الجزائري الحديث، ش. و. ن. ت، الجزائر، ط1، 1981م، ص 641

[4] –صالح خرفي: رمضان حمود، مرجع سابق، ص44

صاحبه لم يسمع منه بيت في سوق من أسواقهم، ولا في مجتمع من مجتمعاتهم، ولا تُحُدِّثَ عنه بذلك"[1].

والملاحظ أن تجربة الشاعر "رمضان حمود" في نظم القصيدة المتعددة القوافي فريدة من نوعها بين الشُّعراء المعاصرين له الذين كانوا يلتزمون بِالرَّوِيِّ الوَاحِدِ، وقد نَظَمَ الشَّاعر الكثير من القصائد أَحْدَثَ فيها نوعًا من التجديد الموسيقي كما هو الحال في قصيدة "دمعة حَارَّة في سبيل الأُمَّة والشرق"، حيث بناها على أساس مقطعي، مجموعها عشر مقطوعات، تتكون كل واحدة منها من ثلاثة أبيات ينتهي البيت الأول منها بحرف، وكذلك الثاني والثالث فقد كانت متطلبات القافية تفرضها عليه فرضًا، فلأوَّل مرة نصادف شِعْرًا مثلث الرَّوِيِّ : لَامٌ فَمِيمٌ، فَبَاءٌ (ل، م، ب)، وهذه الحروف هي الأكثر ورودًا في مألوف العادة في الشِّعر العربي لسهولة مخارجها على اللسان ولجمال وَقْعِها في الآذان، فيقول فيها مثلا:

بَكَيْتُ – وَمِثْلِي لَا يَحِقُّ لَهُ اَلْبُكَاءُ –

عَلَى أُمَّـــــــةٍ مَخْلُوقَـــــــةٍ لِلنَّوَازِلِ

بَكَيْتُ عَلَيْهَا رَحْمَـــــةً وَصَبَابَـــــةً

وَإِنِّي عَلَى ذَاكَ اَلْبُكَـــاءِ غَيْرُ نَادِمٍ

ذَرَفْتُ عَلَيْهَا أَدْمُـعًا مِنْ نَوَاظَـــــرِ

تُسَاهِرُ طُولِ اَللَّيْلِ ضَوْءَ اَلْكَوَاكِبِ[2]

[1] – صالح خرفي: رمضان حمود، مرجع سابق ، ص 53

[2] - المرجع نفسه ،ص 64

وتُعَدُّ قصيدة "يا قلبي" أول عَيِّنَةٍ في الشِّعر الجزائري اهتم بها الدارسون لأنها تمثل نقطة تحول جذرية في شكل القصيدة الجزائرية، لأنها مزجت بين الشِّعر الموزون والمنثور، وخرجت على نمطية الشطرين المتقابلين، يقول فيها :

أَنْتَ يَا قَلْبِي فَرِيدٌ فِي اَلْأَلَمِ وَالْأَحْزَانِ

وَنَصِيبُكَ فِي اَلدُّنْيَا اَلْخَيْبَةُ وَالْحِرْمَان

أَنْتَ يَا قَلْبِي . . تَشْكُو هُمُومًا كِبَارًا، وَغَيْرُ كبَار

أَنْتَ يَا قَلْبِي مَكْلُومٌ، وَدَمُكَ اَلطَّاهِرُ يَعْبَثُ بِهِ اَلدَّهْرُ اَلْجَبَّارُ

اِرْفَعْ صَوْتَكَ لِلسَّمَاءِ مَرَّةً بَعْد مَرَّةٍ

وَقُلْ أَنَّ اَلْحَيَاةَ مُرَّةً

أَعِنِّي اَللَّهُمَّ عَلَى اجْتِرَاعِهَا

وَامْدُدْنِي بِقُوَّةٍ فَإِنِّي غَيْرُ قَادِرٍ عَلَى اِحْتِمَالِهَا

اَللَّهُمَّ إِنَّهَا مُرَّةٌ ثَقِيلَةٌ، فَلَيْسَ لِي فِيهَا طَرِيقٌ "[1]

تَحَرَّرَ الشاعر من قيود القصيدة التقليدية لأنه يرى تلك الأشكال تَحُدُّ من حرية التدفق العاطفي، وتكبح الانطلاق النفسي الذي يعانيه جراء ما يراه من معاناة الشعب الجزائري من ويلات الاستعمار، فلم تعد القوالب النمطية قادرة على احتواء شعوره المُتَوَثِّبِ، فقد مزج بين تفعيلات الرمل وتفعيلات الخبب، كما تعددت فيه القوافي "إنها قصيدة متعددة الأوزان ومتغيرة القوافي، بل أنها

[1] –صالح خرفي،: رمضان حمود، مرجع سابق، ص85

تشمل مقاطع لا يمكن أن تخضع لبحر من البحور الخليلية المعروفة "[1]، فقد مزجت هذه القصائد بين الإيقاع الامتدادي وهي الصفة التي يتميز بها النَّثر، والإيقاع الدائري الذي تعود فيه الحركة من حيث بدأت وهو خاص بالشِّعر، والمزج بين الإيقاعين (النَّثري والشِّعري) هو كسر يمارسه الشاعر على النوعين عن قصد ليُثْقِلَ حركة النَّص، ولكي يتماشى مع حالته النفسية التي يفصح بها النَّص، وهي المأساة التي يعانيها قلبه والمتعلقة بالذات الناطقة، أو بالأنا الجَمْعِيّ (مأساة الشعب وآلامه)".[2]

تُعَدُّ هذه التجربة جديدة في الشِّعر الجزائري وسابقة تتلخص في المزج بين إيقاع الوزن وإيقاع النَّثر، وذلك لإحساسه بثقل الفكرة التي لا تضيق عن وعاء الوزن التقليدي، وتحتاج الى إيقاع امتدادي متناسب وذلك للتعبير عن الحالة النفسية التي أراد التعبير عنها في قصيدته .

غير أن تجربة الشاعر "رمضان حمود" كانت تجربة نظرية بحتة انطلقت من مفهوم الثورة الجذرية على القوانين العَرُوضِيَّةِ الجاهزة وفقط، فلم تضع لها قاعدة نقدية مؤسسة على تجربة واقعية مصحوبة بنماذج شعرية لذلك "فأن دعوة حمود للثورة على التقاليد الشِّعرية القديمة كانت نظرية فقط ورومانسية، فلم تكن مرفقة بقصائد تُجَسِّدُ ما يدعو إليه، وثورته على عمود الشِّعر واللغة الكلاسيكية ثورة ناقصة وليست كاملة، وهذا لا يجعل من نظرته هذه نظرية جديدة للدعوة الى بنية إيقاعية مُسْتَحْدَثَةٍ، وقصيدة مغايرة للعمود الشِّعري".[3]

قد يعود السبب الرئيس في قصور التجربة النقدية والشِّعرية عند "رمضان حمود" الى عوامل مختلفة منها قِصَرُ تجربته الابداعية نظرًا لوفاته في مقتبل العمر، ثم أنه لم يترك رصيدًا شعريًا كافيًا يعتبره

[1] –مُحَمَّد ناصر: الشِّعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925–1975)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1985م، ص150

[2] –عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية في القصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع،القاهرة،ط2003،1 ،ص ص 11-10

[3]– المرجع نفسه ،ص 11

النُّقاد كمًّا مناسبًا لتأسيس نظرية نقدية تطبيقية، لذلك فإنه "لم يأت بممارسة رومانسية متكاملة العناصر، ومستوعبة للشروط النصية عدا محاولته في تحديث الوزن في الشِّعر الجزائري الحديث بدعوة ظلت محدودة الأثر وغير كافية لتبيّن طريق الإبدال الرومانسي، رغم ما هُيِّءَ لها من خطاب نظري تعاضدت فيه عناصر المراجعة النقدية لقديم الشِّعر العربي ولقصائد من شعر أحمد شوقي، مع الدعوة لأخذ الترجمة فعلًا مساعدًا على تحديد الممارسات والخروج بالشِّعر العربي من إطار التقليد الى الشِّعر المرسل ".[1]

توالت بعد ذلك محاولات التجديد في شكل القصيدة الجزائرية، وقد تزامن ذلك مع ظهور حركة الشِّعر الحُرِّ في المشرق وبالتحديد في شهر كانون الأول من سنة 1947 العراق على يد "نازك الملائكة" فَانْبَرَى شُعَرَاءُ التَّجديد في الجزائر لتقليد هذا الوافد من أدب المشرق العربي فـ"البداية الحقيقية الجادة لظهور هذا الاتجاه، إنما بدأت مع ظهور أول نَصٍّ من الشِّعر الحر في الصحافة الوطنية، وهو قصيدة "طريقي" لـ "أبي القاسم سعد الله" المنشورة في جريدة البصائر بتاريخ 23 مارس 1955"[2] وبالتحديد في عددها (313)[3] و"أبو القاسم سعد الله" ذكر بأنه كتب هذه القصيدة في "الأبيار يوم 15 مارس1955 وأن البصائر نشرتها في عددها 313"[4] وهذا المقطع منها:

يَا رَفِيقِي

لَا تَلُمْنِي عَنْ مُرُوقِي

فَقَدْ اِخْتَرْتُ طَرِيقِي !

[1] -يوسف ناوي: الشِّعر الحديث في المغرب العربي، ج1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006م، ص204

[2] -مُحَمَّد ناصر: الشِّعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925-1975)، مرجع سابق، ص149

[3]- عبد الله الركيبي: الأوراس في الشِّعر العربي ودراسات أخرى، ش و ن ت، (د ط)، الجزائر، 1983م، ص68

[4] -أبو القاسم سعد الله: الزمن الأخضر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1985م، ص144

وَطَرِيقِي كَالْحَيَاةِ .

شَائِك اَلْأَهْدَافِ مَجْهُولَ اَلسِّمَاتِ .

عَاصِف اَلتَّيَّارِ وَحْشِيّ اَلنِّضَالِ .

صَاخت اَلْأَنَّاتُ عِرْبِيد اَلْخَيَالِ .

كُلُّ مَا فِيهِ جِرَاحَاتٌ تَسِيلُ .

وَظَلَام وَشَكَاوَى وَوُحُول .

تَتَرَاءَى كَطُيُوف .

مِنْ حَتُّوف .

فِي طَرِيقِي .

يَا رَفِيقِي. . .[1]

فقد وظف الشاعر "بحر الرمل" ولم يلتزم بالشَّكل التقليدي للبيت الشِّعري بل وَزَّعَ التفعيلات بشكل عشوائي متبعا نَظْمَ القصيدة الحرة التي ظهرت بوادرها في العراق على يد "نازك الملائكة" و"بدر شاكر السياب".

لم يقف شعراء الجزائر عند حدود التنظير الشِّعري الذي قَعَّدَ للقصيدة الحرة "الجديدة" في المشرق العربي، بل عمدوا الى مجاراة التجربة الجديدة في شعر التفعيلة ومحاولة البحث عن ايقاعات بديلة للرتابة الخليلية ف "بدأوا بالشَّطر الشِّعري المعتمد على التفعيلة إلى أن أصبحوا يعتمدون على

[1]- أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، مرجع سابق، ص141

الجملة الشِّعرية وما يسمى في مصطلحات الشِّعر بالتدوير، أن هذا رسم تطورًا متقدِّمًا في العمل الشِّعري بالنظر إليه من زاوية الايقاع الموسيقيّ، فبينما كنا مع الشطر الشِّعري في المرحلة السابقة نقف عند نهاية الشطر الشِّعري المقفَّى أو غير المقفَّى، أصبحنا مع الجملة الشِّعرية غير قادرين على هذا الوقوف، إذ نكون منساقين مع الدفقة الشعورية المتحكمة في بناء الجملة الشِّعرية حتى نهايتها دونما خضوع لنهاية عروضية أو دلالية ".[1]

ومن بين الشُّعراء الجزائريين توظيفًا للجملة الشِّعرية "عبد العالي رزاقي" في بعض قصائده مثل قصيدة "اعترافات متأخرة".. "رَشِيدَة تَدْخُلُ اَلْقَلْبَ، تَغْتَالُهُ فَجْأَة تَسْتَبِدُّ بِكُلِّ شُعُورٍ، وَتَمْتَدَّ عَبْرَ اَلشَّرَايِينِ، تَغْزُوا اَلضُّلُوعَ، وَتَحْتَلُّ ذَاكِرَةَ اَلسِّنْدِبَاد، يُخَيَّل لِي أَنِّي أَتَذَكَّرُ بَسْمَتَهَا، حَرَكَاتُ أَنَامِلِهَا، شِعْرُهَا اَلذَّهَبِيُّ، تُحَدِّثُنِي عَنْ زُلَيْخَة كَيْفَ تُرَاوِدُ يُوسُفَ عَنْ نَفْسِهَا، وَعَنْ اَلْحُلْمِ كَيْفَ يُفَسِّرُهُ مَرَّتَيْنِ... تَصَوَّرْتُ أَنَّ رَشِيدَة مَعْشُوقَةً اَلسِّنْدِبَادْ، فَطَالَبت أَنْ يَسْتَحِمَّ بِأَنْفَاسِهَا اَلزَّمَن اَلْمُسْتَحِيل..."[2] كما نلاحظ ذلك أيضًا في قصيدته "الغربة، الوطن، الحُبّ" و"عودة السندباد" حيث يستخدم الشاعر تفعيلات متعددة من بحور متعددة مع اضطراب القافية بالإضافة إلى الجُمَلِ الطويلة التي هي أقرب إلى النَّثر منها إلى الشِّعر[3]. إن هذه القصائد في مجموعها تحطيم للوقفة العَروضية والدلالية، إنَّهُ تَمَرُّدٌ على وحدة البيت وتَمَرُّدٌ على المفهوم الذي كان شعراء القصيدة الأوائل يخضعون له، إن آخر مرحلة تَوَصَّلَ إليها شعراء الجزائر تتمثل في الشِّعر المنثور الذي ظهر على يد "أبي العيد دودو" في تجاربه و"عبد الحميد بن هدوقة" في ديوانه "الأرواح الشاغرة".

[1]– مُحَمَّد ناصر: الشِّعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925-1975)، مرجع سابق، ص 232

[2]– عبد العالي رزاقي: الحب في درجة الصفر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،1977 ص33

[3] عبد الله الركيبي: الأوراس في الشِّعر العربي ودراسات أخرى، مرجع سابق، ص123

وإذا نظرنا إلى الأدب الجزائري من ناحية التشكيل الموسيقي فإننا نجد ثلاثة مظاهر غير منفصلة عن بعضها البعض والتي تمثل تداخلا لا يتعلق بالجانب المعرفيّ المفهومي، بل بالممارسة الفعلية.

الاتجاه الأول : اتخذ من الشكل التقليدي للقصيدة العربية موطئا متبعا في ذلك عمود الخليل بن أحمد ومتطلعا إلى شكل جديد يتمثل في الشِّعر التفعيلة والذي ينظم عادة على البحور الصافية الخليلية ذات التفعيلات الموحدة، ومن أمثال الشُّعراء الذين يمثلون هذا الاتجاه: "مصطفى الغماري" و"عبد الله حمادي" و"عياش يحياوي"

الاتجاه الثاني : اكتفى بالقالب الجديد وهو شعر التفعيلة الذي يرتكز على مفاهيم حداثية حددتها الشِّعرية العربية لجديدة منذ منتصف القرن الماضي، ومن أهم الشُّعراء الذين يمثلون هذا الاتجاه: "مُحَمَّد زتيلي" و"أزراج عمر" .

الاتجاه الثالث : اعتنق هذا الاتجاه مذهبا جديدا في الشِّعر يتمثل في العزوف عن الإيقاعات الجاهزة التي توفرها الأوزان الكمية الخليلية، وبدأ يبحث عن إيقاعات بديلة تتوفر في النَّثر، فمال إلى قصيدة النَّثر، ومن أهم شعراء هذا الاتجاه :"ادريس بوذيبة" و"جروة علاوة وهبي" و"ربيعة جلطي" و"عبد الحميد شكيل".[1]

لم تكن قصيدة النَّثر الجزائرية في منتصف القرن الماضي جنسا أدبيا مألوفا لدى الشُّعراء الجزائريين، وحتى المتلقي الذي تعددت لديه الأشكال والأوزان لم تكن الذائقة الشِّعرية لديه قد استساغت إيقاعاتها الشفافة، فلم تجد لها في الوسط الأدبي رواجا وانتشارا، فبقيت في معزل عن الدراسات النقدية الجادة، إذا استثنينا بعض البحوث الأكاديمية التي تتناول الظاهرة الجديدة تاريخيًا، فنجد "مُحَمَّد ناصر" يعلق علـى ذلك قائلا: ".. ولا نكاد نجد فيه إنتاجًا يستوعب التقسيم أو التنويه

[1]– شلتاع عبود شراد: حركة الشِّعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1985م، ص 86

لضعفه الفنيّ، ولعل امكانية إدراجه في النَّثر أصوب من إدراجه في الشِّعر، ذلك لأن هذا التيار لم يصادف نجاحًا ولا قبولًا من طرف الشِّعراء. وإنما هو يحاول أن يجد الأرضية التي يقف عليها بعد أن أخفق في إثبات ذاته في المشرق العربي"،[1] فانبرى بعض الشُّعراء -كشكل من أشكال التجريب الفني- إلى السير على خطى التجارب -الناجحة – في المشرق العربي كما هي الحال عند "انسي الحاج" و"يوسف الخال" و"سعيد عقل"، ومن الأوائل الذين كتبوا قصيدة النَّثر نجد "عبد الحميد بن هدوقة" في ديوانه "الأرواح الشاغرة "و"جروة علاوة وهبي" في ديوان "الوقوف بباب القنطرة"، و"عبد الحميد شكيل" في ديوانه "قصائد متفاوتة الخطورة"، و"ربيعة جلطي" في ديوانها "تضاريس لوجهٍ غير باريسي"، وهناك من الشُّعراء من حاول التَّنظِيرَ لقصيدة النَّثر كجنسٍ أدبي له مرجعيَّته وأسسه الجمالية مثل "ربيعة جلطي" في مقال لها بمجلة "آمال" بعنوان "جماليات القصيدة النَّثرية"، حيث أثمرت جهودها التنظيرية بديوان بعنوان "يا أنت من منا يكره الشمس ".

تعدُّ تجربة الشاعر "عبد الحميد بن هدوقة " في ديوانه "الأرواح الشاغرة" هي الرائدة في كتابة قصيدة النَّثر في الجزائر حيث يقول في قصيدة بعنوان "ذات الدمع الأحمر":

كَفْكَفِي دَمْعَكِ أَيَّتُهَا اَلْأُمُّ اَلْحَنُون

وَهَبَتِ حَرَارَةَ اَلْعَاطِفَةِ، وَرِقَةَ اَلْوِجْدَان

وَيَقَظَةَ اَلضَّمِيرِ،

فَتَصَارَخَتْ أَصْدَاءُ اَلثَّكَلِ فِي أَعْمَاقِك ،

وَأَفْرَجَتْ شَفَتَاكِ عَنْ أَلْحَانِ اَللَّوْعَةِ وَنَفْثَات اَلْأَلَمِ ،

[1]- مُحَمَّد ناصر: الشِّعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925-1975)، مرجع سابق، ص 232

وَذَبُلَ لِسَانُكِ مِنْ ذِكْرِ زَوْجِك وَأَبْنَائِكِ ،

فَهَلَّا رَفَقْتِ بِلِسَانِكِ اَلَّذِي صَارَ مَوَاتًا

أَيَّتُهَا اَلْأُمُّ اَلْحَنُونُ ؟ [1]

يبرز هذا المقطع تطور الدلالات اللغوية عند الشاعر من خلال استعماله لانْزِيَاحَاتٍ شِعريَّةٍ هي أقرب إلى التكثيف والإيحاء مما جعله يرتقي بالقصيدة إلى فضاءات الشِّعرية وذلك باستعمال الإضافات التشخيصية المعبرة مثل: تصارخت الاهداء – ألحان اللَّوعة، نَفَثَاتُ الألم. فالقصيدة عبارة عن نثر في شكل قالب شِعري جديد معتمدٍ على نظام السَّطر، خالية من الدلالات والانزياحات الجمالية والصور الشِّعرية الكثيفة، والايحاءات اللغوية، لذلك فهي لا ترقى الى مستوى قصيدة النَّثر الناضجة لأنها "لا تحمل أيّ عمق شعري حتى تنسب الى الثورة الثانية التي تَلَتْ مرحلة شعر التفعيلة في تاريخ الحركة الشِّعرية العربية المعاصرة، فهي تفتقر الى كثافة الصورة الشِّعرية المفتوحة على الايحاءات اللانهائية، والى اللغة الثرة والمقتصدة التي تعتمد على الدلالة الرمزية".[2]

في وفي موضع أخر يقول "عبد الحميد بن هدوقة" في قصيدة "قبلتني اليوم أمي":

قَبَّلَتْنِي اَلْيَوْمَ أُمِّي

قَبَّلَتْنِي قَبْلَ اَلْعِيدْ !

كَانَتْ أُخْتِي اَلصَّغِيرَة

[1] – عبد الحميد بن هدوقة: الأرواح الشاغـرة، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2010م، ص89

[2] –أحمد يوسف: يُتم النّص (الجينالوجيا الضائعة)، منشورات الاختلاف، 2002م، ص 65

وَأَنَا،

وَأُمِّي

كُنَّا عِنْدَ اَلْخَيَّاطَةِ نَنْتَظِر،

نَنْتَظِرُ اَلْفَسَاتِينَ اَلْجَدِيدَة،

اِشْتَرَاهَا أَبِي،

لِنَلْبَسهَا فِي اَلْعِيدِ،

قَبَّلَتْنِي اَلْيَوْمِ أُمِّي،

قَبَّلَتْنِي قَبْلَ اَلْعِيدِ، !

كَانَتْ غَاضِبَةٌ عَلَيَّ أُمِّي ،

لَمْ أَنْجَحْ فِي اَلِامْتِحَانَاتِ ،

لَمْ أَنْجَح فِي اَلتَّارِيخِ !

اَلْمُعَلِّمِ هُوَ اَلَّذِي أَرَادَ !

سَأَلَنِي عَنْ بَطَلٍ لَا أَعْرِفُهُ !

بِسُؤَالٍ لَمْ أَفْهَمْهُ ،

قَالَ لِي :

« مِنْ حَرَّرَ فَرَنْسَا ؟ »

فَأَجَبْتُ « لَسْتُ أَدْرِي »

هَلْ عَيْبٌ هَذَا اَلْجَوَاب ؟

لَمْ أَفهَمْ اَلسُّؤَال !

وَلَا أَعْرِفُ اَلشَّخْص!" [1]

تَبدو في هذا المقطع البساطة في التراكيب الشِّعرية واللُّغة المتداولة والدَّلالات التَّقْرِيرِيَّةِ من خلال الجمل النَّثرية المألوفة، التي تنزل إلى حد التعبير اليومي المتبادل، فالتعبير لا يحمل كثافة شعرية ولا انزياحات دلالية ترفعه إلى لغة الشعر.

ويقول في قصيدة أخرى بعنوان "ما أجمله":

مَا أَجْمَلَهُ

فِي يَدِهِ ذِرَاعٌ

وَتَحْتَ قَدَمَيْهِ جُثَّةٌ

وَهُوَ يَبْتَسِمُ !

لِتَخْرُجَ اَلصُّورَةُ جَمِيلَة

إنَّهُ جُنْدِيٌّ ،

[1]– عبد الحميد بن هدوقة: الأرواح الشاغرة، مرجع سابق، ص ص 71– 73

جُمْهُورِيٌّ ،

يَهْتِفَ كُلُّ صَبَاح :

" تَحْيَا اَلْجُمْهُورِيَّة "

رَقْمُ 4

أَوْقِفُوا إِطْلَاقَ اَلنَّارِ عَلَى اَلْإِنْسَانِ وَالطَّبِيعَةِ ،

عَلَى اَلْحُقُولِ اَلْانْمُوذَجِيَّة وَالسُّهُولِ وَالْبَسَاتِين

وَالْمُرُوج

عَلَى اَلْمِنْصَدَةِ وَالْمَقْعَدِ، وَالشَّجَرَةِ وَالسَّقْف ،

عَلَى هَذَا اَلْقَلْبِ اَلَّذِي فِي قَلْبِهِ تَدَافُعَ أُمّ

أَوْقِفُوا إِطْلَاقَ اَلنَّارِ فِي كُلِّ مَكَانٍ عَلَى اَلْمَرْأَةِ

وَالطِّفْل.[1]

تتجلَّى في هذا المقطع التقريرية الواضحة والصور السطحية التي تفتقر الى التَّكثيف، وشُيُوعِ الدلالات المبتذلة واللغة المعجمية البسيطة التي تعكس السياق التاريخي، فلا يمكن مقارنة هذه التجربة ببعض النصوص الناضجة والمواكبة لها في المشرق العربي، إضافة إلى أن الشاعر جَرَّبَ قوالب أدبية أخرى جعلته ينتقل إلى القِصَّةِ والرِّواية.

[1] – عبد الحميد بن هدوقة: الأرواح الشاغرة، مرجع سابق، ص83

من خلال النموذجين السابقين نستشف ضعفًا في التراكيب، وبساطةٍ في اللغة، لأن التجربة في بدايتها، وهو ما لا يسمح لنا مقارنة هذه التجربة بغيرها من التجارب الناضجة في المشرق العربي، والشاعر نفسه لم يَدَّعِ لنفسه أنه كان رائدًا في كتابة قصيدة النَّثر، لذلك نجده اتَّجَهَ إلى كتابة القصة والرواية.

غير أن مُحَمَّد مصايف يرى في التجربة ريادةً تُؤسِّسُ لإيقاع جديد حيث يرى أن "بن هدوقة" في ديوانه هذا "برهن على إمكانات ضخمة في توفير الموسيقى لشِعره... تتمثل في مهارته في استخدام الألفاظ والأساليب المناسبة والتقطيع الذي كثيرًا ما وُفِقَ إليه داخل القصيدة، والموسيقى الداخلية التي يُزَيِّنُ بها البيت الواحد في القصيدة الواحدة"[1]، وقد شَجَّعَ هذا الحكم النقدي على تبنِّي هذا الاتجاه الشِّعري لدى شعراء السبعينات فقد "بدأوا بالشطر الشِّعري المعتمد على التفعيلة إلى أن أصبحوا يعتمدون الجملة الشِّعرية وما يسمى في مصطلحات الشِّعر بالتدوير.

إن هذا يرسم تطورًا متقدمًا في العمل الشِّعري بالنظر إليه من زاوية الإيقاع الموسيقي، فبينما كنا مع السطر الشِّعري في المرحلة السابقة نقف عند نهاية السطر الشِّعري المقفَّى أو غير المقفَّى، أصبحنا مع الجملة الشِّعرية غير قادرين على هذا الوقوف، إذْ نكون منساقين مع الدَفْقَةِ الشُّعوريَّةِ المتحكمة في بناء الجملة الشِّعرية حتى نهايتها دونما خضوع لنهاية عَروضية أو دلالية"[2].

تبدو تجربة الشاعر جروة علاوة وهبي أكثر نضجًا وجرأة في السبعينات من القرن الماضي مقارنة بمثيلاتها، حيث اتَّجَهَ إلى هذا النوع من الشِّعر(النَّثري) عن قناعةٍ، حيث يقول "إنَّني لا ألتزم فيها بالتفعيلة، حيث أن ذلك لم يكن يَهُمُّنِي بقدر ما كنت أهتَمُّ بالمضمون، وإيصال الفكرة بالدرجة

[1]- مُحَمَّد مصايف: دراسات في الأدب والنقد، المؤسسة الوطنية للكتاب، وحدة الرغاية، الجزائر 1988م، ص 87

[2]- ينظر،مُحَمَّد ناصر: الشِّعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925-1975)، مرجع سابق، ص 232

الأولى، وكنت أُولِي عنايةً خاصةً للمُفْرَدَةِ اللُّغوية المشحونة السليمة أكثر من أيِّ شيءٍ آخر ..."[1]، فيقول في قصيدة "في انتظار المطَر" من ديوانه "الوقوف بباب القنطرة" :

صَلَوَاتُنَا لِإِلَهِ اَلْمَطَر

قُرْبَانَنَا فِي اَلْعَتَمَة

مَا قَدَّمْنَا مِنْ دَمٍ وَنَحَرنَا مِنْ بَقَر

أُغْنِيَاتُنَا لِلْمَطَرِ

يَا رَجَاءَ اَلْقَلْبِ، لَوْ تَعُودُ لِقَرْيَتِنَا مَرَّةً

يَا فَرَحَنَا وَنَبْعَ لَحْنِنَا اَلْأَخْضَر

خَرَجْنَا مِنْ كَهْفِنَا اَلْمُظْلِم

رِجَال، أَطْفَالٌ، نِسَاء

خَرَجْنَا أَفْوَاجًا مِنْ لَيْلِ قَرْيَتِنَا

حَامِلِينَ غُصْنَ اَلزَّيْتُونِ اَلْأَخْضَر

وَلَكِنَّا يَا حُلْمَنَا اَلْمَأْمُول

مُحَمِّلِينَ بِالطيبِ بِالْأَقْدَاحِ بِالْعَنْبَر

خَرَجْنَا لِكَيْ نَلْقَاك

[1] مُحَمَّد ناصر: الشِّعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925-1975)، مرجع سابق ، ص 240

خَرَجْنَا نَهْزَجُ لِنَبْضِ هَوَاك

وَلَكِنَّا يَا حُلْمَنَا اَلْمَأْمُول

لَمْ نَعْثُرْ بِغَيْرِ شَذَاك

وَبِالْغَيْمِ عَلَى وَجْهِ اَلسَّمَاء

يُنْبِئُنَا بَأَنَّكَ يَا رَجَاءَ اَلْقَلْب

غَضِبْتَ عَنَّا.[1]

يسود المقطع خيط سردي يشد جسد النص معتمدا الخطابية البسيطة الخالية من أية صور تركيبية من شأنها أن ترقى بجمالية الانزياح، وهو ما يسقط التعبير في مطب التقريرية الفجة وكأنه يروي قصة شعبية خالية من أية كثافة شعرية .

ولنأخذ مقطعا آخر من قصيدة بعنوان: تُـهَـمٌ

كَيْ أَظْهَرَ لِلسَّادَةِ اَلْكِرَامِ أَنِيّ مُثَقَّفٌ

مِنْ اَلسُّوقِ اُشْتُرِيَتُ نَظَّارَة وَكِتَابًا

وَخَلَّيَتُ شَعَرَ ذَقَنِي

فَأَشَارَتْ إِلَيّ اَلْأَصَابع

"هُوشِي مِنْهُ" اَلْجَزَائِر

[1]– جروة علاوة وهبي: الوقوف بباب القنطرة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة رغاية، د ط، 1985م، ص21

شُيُوعِيٌّ أَحْمَر

انْبِذُوهُ

نَبَذُونِي (نَبَذَنِي) اَلْأَصْدِقَاء

حَلَقْتُ شَعْرَ ذَقَنِي

وَرُحْتُ أُصَلِّي فِي اَلْمَسَاجِدِ

وَبَعْدَ لَبْسِ اَلْعِمَامَةِ وَالْجِلْبَاب

فَأَشَارَتْ إِلَيّ اَلْأَصَابِعُ

مِنْ اَلْإِخْوَانِ اَلْمُسْلِمِينَ – عَقْلُهُ جَامِدٌ

انْبِذُوهُ"[1].

فالشَّاعر يحاول أن يجعل عباراته مشحونة بالصُّوَرِ والايحاءات الدَّلالية البسيطة، مستعينًا بالقافية من حين لآخر حتى يُعَوِّضَ الإيقاعات العَروضية المفقودة في المقطعين، أراد الشاعر أن ينقل إلينا حالين بلغة بسيطة وصور باهتة تخلو من التكثيف البياني في حضور ملفت للتقريرية ، وكأنه يسعى إلى دفع الخطاب نحو الرسالة النهاية دون أن يحفل بمقومات الشعرية ما إيحاءات وصور وانزياحات...

يقول في قصيدته "الإيمانُ أقوى" :

قَسَمًا بِالرَّبِّ اَلْعَظِيمِ

[1] جروة علاوة وهبي: الوقوف بباب القنطرة، مرجع سابق، ص43

قَسَمًا بِالنَّارِ اَلْمُحْرِقَة

يَا بِلَادِي

قَسَمًا بِنِقْمَةِ اَلشَّعْبِ اَلثَّائِر

قَسَمًا بِأَرْضِ اَلشُّهَدَاءِ، وَدَمِ اَلْأَحْرَار

بِصُمُودِ اَلثُّوَّار

قَسَمًا بِحُرِّيَّتِنَا، وَحُرِّيَّة اَلْكَادِحِينَ

بدموع اَلْأَبْرِيَاءِ – بِصَبْرِ اَللَّاجِئِينَ

أَنَّنَا سَنَقْتَحِمُ اَلْأَسْوَار

ونمزّقُ عَبَدةَ الدولار" [1]

فالنَّص الشِّعري لم يخرج عن رتابة اللُّغة المتداولة في بساطتها وضحالة دلالاتها فبَقِيَتْ حبيسة الخطابية المباشرة والتي شاعت في زمن السبعينات تماشياً مع المشروع الإشتراكي الداعي إلى نُصْرَةِ الفقراء والكادحين في ظِلّ منجزات الثورة التحريرية.

ونجده في قصيدة أخرى بعنوان "الوُقُوفُ ببَابِ القَنْطَرَة" يقول:

هَذَا وَجْهُ حَبِيبِي

حَقْلٌ يَطْفَحُ بِالْقَمْحِ

[1]- جروة علاوة وهبي: الوقوف بباب القنطرة، مرجع سابق ، ص11

يَتَخَلَّلُهُ صَوْتُ اَلْمَاءِ

يَجْتَازُ مَدَاهُ، جَوَادٌ بَدَوِيٌّ

يَرْكَبُهُ فَارِس بَدَوِيٌّ

يَكْتُبُ عَلَى جِدَارِ اَلْحَاضِرِ

هَذَا زَمَنُ اَلْحُبِّ اَلْمَفْتُونِ يَتَخَلَّلُهُ اَلسَّيْفُ اَلْوَضَّاءُ

زَمَنُ اَلرِّيفِ اَلْمَرْفُوعِ فِي تَارِيخِ اَلْمَطَرِ اَلْقَادِمِ وَالْفَيْضِ اَلْمِعْطَاءِ

يَا وَطَنِيٌّ اَلسَّائِرِ فِي وَهَجِ اَلزَّمَنِ اَلْآتِي

يَا وَطَنِيٌّ يَا وَجْهُ حَبِيبِي

تُعَانِقنِي عُيُونكَ فِي ثَوْرَةِ اَلرِّيفِ

يَا وَطَنِي اَلْمَبَانِي فِي قَلْبِي خَيْمَة حُبٍّ وَرْدِيٍّ

يَا وَطَنِي اَلنَّازِفِ مِنْ عَيْنِي شُعَاعًا

عُوَاء يَسْتَكْشِفُ أَسْرَارَ اَلْمَاءِ

يَا وَطَنِي اَلْمُمْتَدِّ اَلْأَنْحَاءَ

هَذَا اَلْفَارِس يَأْتِي فِي تَلْوِيحِهِ يَدَ فَلَّاحٍ

وَيُنَادِي

يَا وَطَنِي يَا وَجْهُ حَبِيبِي[1]

ينطلق الشاعر من الوَجْهِ كأوَّل محاولة للمواجهة وإثبات التأصيل والانْوِجَادِ بالطَّبيعة، وذلك تعبيرًا عن التجربة الذاتية للشاعر، حيث رَسَمَ تلك المظاهر الموسومة بالنَّماء "**الحقل، القمع، الماء**" وكأنَّ ذلك الجواد البدويّ يستقلّ نحو الحاضر في بيئته الريفية التي تَعتَزُّ بالشموخ والانعتاق، لتُجَسِّدَ حُبَّ الوطن المرسوم في وجه الحبيب والماثل في الاتساع، والباني في القلب خيمة حُبٍّ ورديٍّ، فالنص الشِّعري يُمجِّدُ الريف وارتباط الفلاح بأرضه التي هي وطنه المخلص في وجه الحبيب، وقد عَبَّر الشاعر عن هذا التماهي والارتباط بأسلوب خطابي سردي مباشر بصور وانزياحات مألوفةٍ وأوصافٍ باهتة لا ترقى إلى الصور التخيلية المرَكَّبَةِ بلغة بسيطة تفتقر إلى التوهُّج.

ولم يكن هذا التَّحول إلى قصيدة النَّثر يُعبِّر عن مجازفة شعرية تقوم على ركوب كل ما هو جديد من قوالب شِعرية مُسْتَحْدَثَة أو عن عجز في استعمال البحور الخليلية، بل عن قناعة راسخة اقتضتها عوامل التجديد والخروج عن تلك القوالب الجاهزة، يقول الشاعر "سليمان جوادي" جوابًا عن سؤال وُجِّهَ إليه يتعلق بموقفه من قصيدة النَّثر: "إني كنت من المعارضين لهذا الاتجاه في الإبداع الشِّعري، فقد كنت أرى أن الشِّعر خارج الإيقاعات الخليلية هو ضرب من الهذيان والتطفل المجاني، وظل الأمر بي كذلك إلى أن قرأت نتاج الشِّعراء، "مُحَمَّد الماغوط"، "أنسي الحاج"، "نزيه أبو عفش"، وغيرهم، فادركت أن أساس الشِّعر ليس في الموسيقى الخارجية وحسب، بل في أَجْوَاءِ وَإِيقَاعَاتِ وَرَعَشَاتِ صُوَرِهِ وَمُنَاخَاتِهِ أَيْضًا ".[2]

إن المنجزات الشِّعرية في تلك الفترة على تباينها في لغة الخطاب شكَّلت البدايات الأولى لقصيدة النَّثر في الأدب الجزائري، وأعطت دفعًا قويًا لمسار التطور سواء في مجال عمق الدَّلالة الشِّعرية

[1]- جروة علاوة وهبي: الوقوف بباب القنطرة، مرجع سابق، ص ص 91-92

[2]- أحمد فرحات: أصوات ثقافية من المغرب العربي، الدار العالمية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1984م، ص242

أو في ثراء المضامين والموضوعات، لكنها لم تنتظم على نسق الشعرية العربية المشرقية التي ظلت تغدي التجارب الشعرية الجديدة في الجزائر، لذلك لم تكن البدايات الأولى لقصيدة النَّثر في الأدب الجزائري نتاجًا لقواعد تنظيرية ذات امتدادات في النتاج العربي، بل جاءت تعبيرًا عن تجارب فردية أراد بها أصحابها تطوير تجاربهم الذاتية بعدما خاضوا في القالب التقليدي فكانت نماذج محتشمة سارت على خطى المؤسِّسين الأوائل في المشرق العربي مثل "أنسي الحاج"، "صعيد عقل"، "يوسف الخال" وغيرهم، ومن هؤلاء نذكر "عبد الحميد بن هدوقة" في ديوان "الأرواح الشاغرة" و"جروة علاوة وهبي" في ديوان "الوقوف ببات القنطرة" ثم توالت التجارب الشِّعرية التي حاولت تجريب هذا القالب الشِّعريِّ الجديد وتجسيد حضوره في الأدب الجزائري ومنها نذكر: "زينب الأعوج" في ديوان "يا أنت من منا يَكْرَهُ الشَّمس"، و"ربيعة جلطي" في ديوان "تضاريس لوجه غير باريسي"، و"عبد الحميد شكيل" في ديوان "تحولات فاجعة الماء".

ورغم تعدد المنجزات الشِّعرية في هذا الشكل إلَّا أنها بَقِيَتْ في بداية الأمر معزولة عن جهد النقاد والدارسين، إلا من بعض البحوث الأكاديمية التي وقفت في الوسط ولم تُزَكِّ هذا التوجه الجديد ولم تَنْفِه لأنَّ الذَّائقة الجزائرية لا تزال ترفض أي شعر خارج الأطر التقليدية التي وضعها "الخليل بن أحمد الفراهيدي" بل ترى تلك التجارب ضربًا من المجازفة الأدبية الفردية، وهذا ما عبر عنه "مُحَمَّد ناصر" في كتابه "الشِّعر الجزائري الحديث" بقوله: "... ولا نكاد نجد فيه إنتاجا يستوعب التقسيم أو التنويه لضعفه الفنيّ، ولعلَّ امكانية إدراجه في النَّثر أصْوَبَ من إدراجه في الشِّعر، ذلك لأن هذا التيار لم يصادف نجاحًا ولا قبولًا من طرف الشُّعراء، وإنما هو يحاول أن يجد الأرضية التي يقف عليها، بعد أن أخفق في إثبات ذاته في المشرق العربي"[1].

[1] مُحَمَّد ناصر: الشِّعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1975- 1925)، مرجع سابق، ص 232

تُعَدُّ هذه النماذج بحَقٍّ الإرهاصات الأولى لظهور قصيدة النَّثر الجزائرية ودفعًا قويًّا لمسار تطور الإيقاع في الشِّعر الجزائري المعاصر، لم يقف مسار قصيدة النَّثر عند النماذج الأولى مستلهمًا منها الأسس الشكلية للنَّصِ النَّثري بل أصبح الشاعر مُنَظِّرًا في حالة من الوعي بالأطر والمضامين والإيقاعات البديلة واللغة الشِّعرية، ومن أهَمِّ الشُّعراء المنظِّرينَ للقصيدة النَّثر "عبد الله حمادي" في ديوان "قصائد غجرية" حيث أشار في مقدمة ديوانه إلى وجوب تخطِّي التطور التقليدي للشعر وذلك من أجل إيجاد أفاق جديدة، حيث يقول: "جاءت مغامرتي الغَجَرِيَّة هذه حلقة مُكَمِّلَة لدائرة النُّور التي كُلِّفَ لإصراري باستنطاقها، بل سيظلُّ مسكونًا بالرَّغبَةِ إلى حلول فيه... بقدر ما تمثل هذه المجموعة تداعيات فكرية، فهي كذلك ممارسات حِسِيَّة قصدت من ورائها إلى الإصغاء إلى تعامل الذّات مع الكلمة"[1]. يقول في قصيدة بعنوان رسالة من باريس:

أُمَّاه لَوْ تَعْلَمِين

أُمَّاهُ ! لَوْ شَاهَدْتِ

يَنْجر اَلسِّين كَعَادَتِهِ

بِوَجْهِ اَلْأَوْسَاخِ

وَحَذْلَقَةٍ مَعْهُودَةٍ

أُمَّاه لَوْ رَأَيْت !

يَنْجر بَلَد أَنِين، يُسْحَب نَحْوَ اَلْغَرَقِ

أُمَّاه عَلَى مَشْهَدٍ سِنّ مِنْهُ اخْتُطِفَتْ

[2]- عبد الله حمادي: قصائد غجرية، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، ط1، 1982م، ص 154

مِنْ أَيْنَ ؟ إِلَى أَيْنَ ؟ وَحَتَّى مَتَى ؟ وَكَيْفَ مَتَى ؟

بِطَاقَةُ سِرٍّ، وَأَخْبَار لَيْلَى ؟[1]

فالشاعر خرج باللغة عن رتابتها رافضًا جاهزيتها ونمطيَّتها وذلك من أجل رسم دلالات مختلفة تَعْبُرُ الذَّات إلى المتلقِّي فتجاوز الشفافية إلى عالم الكثافة والغموض، إذ يَعتبر كتاباته في قصيدة النَّثر تجارب ذاتية أمْلَتْهَا عليه الرَّغبة والتجريب وبدوافع أثمرت حماسات حِسِيَّة هي عبارة عن قصائد غجرية، لذلك غيره يقول "الشِّعر في رأسي سيظلُّ إلى الأبد مغامرة تبحث عن المجازفة وتسعى إلى الإبحار إلى عالم النُّور لتغزو مناطق الظِلِّ المحرَّمَةِ حيث يمكن التحاشي وتجد لغة التجاوب مجالًا لأحداث النَّشوة والشَّهية"[2]، فالشِّعر عنده لا يقف عند الممكنات السالفة، بل هو مجازفة إلى العوالم الغامضة لتكون اللُّغة هي الوسيلة لتحقيق النَّشوة والشَّهية وتقوم على تحطيم القرائن المنطقية لتُجَسِّدَ تَفَرُّدِ الشاعر وتَمَيُّزِهِ لأنَّها "إذًا هي لم تشهر لِتَلِجَ أغوار الذَّات، أعتقد أنها تبتعد عن أداء المهمة التي خُلِقَتْ من أجلها"[3] لذلك تصبح لغة الخلق والإبداع لأنها تنطلق من سبرِ أغوارِ الذَّات.

ويستَمِرُّ الشاعر "عبد الله حمادي" في بيان آرائه المختلفة حول الشِّعر الجديد فيقول في مقدِّمة ديوانه "البرزخ والسِّكين" عن رأيه في الشِّعر "ماذا أقول عن الشِّعر؟ أهو سِحْرٌ إيحائيٌّ يحتوي الشَّيء وضده، أم هو حساسية جمالية مغايرة للمألوف، ومرادفة للخلق على غير منوالٍ سابقٍ، إنه في أبهى تجَلِّياتِهِ الكلام المصفَّى المتألِّق، وقد جرى العمل في ممارسته من قِبَلِ الشُّعراء مجرى قلب العصامية، إنه تشكيل جديد للكون بواسطة الكلمات"[4].

---

[1]– عبد الله حمادي: قصائد غجرية، مرجع سابق، ص 6

[2]– المرجع نفسه ص 5

[3]- المرجع نفسه، ص5

[4]– عبد الله حمادى: البرزخ والسكين، منشورات جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، ط1، 2000م، ص 5

فالشاعر يتساءل عن ماهية الشِّعر، هل هو سِحْرٌ إيحائيٌّ يحتوي الشيء وضده أو هو حساسية جمالية مغايرة للمألوف وخلق جديد مخالف للسابق، فهو أنقى الكلام وتشكيلٌ جديدٌ للكون بواسطة الكلمات، لأن: "الإيحاء كما نعلم هو نقيض المطابقة، وهو من أهم سِمات الحداثة الذي لم يعد مجرد اقتباسٍ للواقعِ، بل أصم يعتمد أسلوب الإيحاء الذي لا يقبل التعديد والحصر، فقصيدة الحداثة سحر ينفذ إلى أعماق النَّفس، فيسبر أغوارها ويُجَلِّي مكامن النُّور فيها ويسعى من خلالها إلى صَوْغِ علاقة جديدة مع العالم نابعة من ذاته تختلف عن الحقيقة... هذه التجربة الجديدة تجمع بين المتناقضات وتؤلف بين الأضداد، وذلك بواسطة المبدع الذي يصبح ساحرًا جديدًا يدرك أن العملية الإبداعية هي تحمله سحر بالحروف"[1]. فهو يرجّح الإيحاء الذي هو فنُّ سمات الحداثة من خصائص قصيدة النَّثر لأنه يَنفذُ إلى أغوار النَّفسِ بعيدًا عن التقريرية والخطابية التي تُكَرِّسُ الحقيقة، وبه يتحوَّل الشاعر إلى ساحرٍ جديدٍ يعتمد سِحْرَ الحروف لإدراك العملية الإبداعية.

أما اللغة عنده فتبقى ابتكارًا جديدًا قائما على مبدأ الانزياح واللامنطق من خلال العلاقات الجديدة بين مفردات النَّص لتحقق للقصيدة الحداثية هدفها الجمالي والسَّاعِي إلى تكثيف الإيحاءات والدلالات المتعددة في إطار اللغة المتألقة والجديدة: "لأنَّ كل مغامرة إبداعية يقوم بها الشاعر هي تجربة جديدة، وكل تجربة جديدة تتطلب بالضرورة لغة جديدة، إذ أنه ليس من المعقول أن تُعَبِّرَ اللغة القديمة عن تجربة جديدة"[2].

يتَّفِقُ كثير من الدَّارسين والنقاد على أن قصيدة النَّثر الجزائرية من خلال مسار تطورها استطاعت تجاوز الكثير من سَقَطَاتِ التَّجارب الشِّعرية الأولى، إذا أدرك الشاعر الجزائري أن اللغة وابدالاتها المختلفة هي الوسيلة المتاحة لتحقيق شِعريَّتها، لذلك عمل على إفراغ الكلمات من نمطية

[1] – بشير تاوريرت: نظرية الشِّعرية الحداثية في كتابات عبد الله حمادي، مجلة الناص، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مُحَمَّد الصديق بن يحي –جيجل –الجزائر، العدد 7، مارس 2007م، ص ص 185-186

[2] – عزالدين إسماعيل: الشِّعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار العودة، بيروت، ط3، 1981م، ص 178

دلالاتها وشحنها بإيحاءاتٍ ومعانٍ جديدة من أجل تكثيف المعنى والخروج به عن رتابته وخطابيته، دون إغفال الصّورة والإيقاع، فالشاعر "عبد الله حمادي" يقول: "نحن لا نستطيع تشكيل الأصوات الزمانية إلا تشكيلًا يخضع في الوقت نفسه لحيّزٍ مكاني، فالموسيقى والصورة والشِّعر وجهان لعملة واحدة، لا يكون الشِّعر إلا إذا اجتمع فيه هذان الطرفان، فإذا كانت الموسيقى تسهم في توصيل الدلالة وتعميق الأثر الشعوري لدى المتلقي، فإن أثرها لا يتعلَّق بصدى طويل مثلما يحدث في الصورة فالشِّعر تشكيل جمالي"[1] فقد سعى إلى تغيير المفهوم التقليدي للشعر من خلال تكثيف الصورة الشِّعرية، ومن التجارب الناجحة في مسار قصيدة النَّثر الجزائرية نجد الشاعر "عبد الجميد شكيل" الذي أعطى لهذا الشَّكل الجديد من الشِّعر أبعادًا وَفَضَاءَاتٍ رَحْبَةٍ اِرْتَقَتْ بِهِ من تجربته البسيطة إلى النُّضْجِ الفنيّ واللغة الشِّعرية الانزياحية والأسلوب الرّاقي والخيال الواسع، يقول من ديوانه "قصائـد متفاوتة الخطورة" في قصيدة القتل والذاكرة:

خَلْفَ اَلذَّاكِرَةِ تَلْهَثُ اَلرِّيَاح

وَيَنْتَهِي اَلْغُفْرَانُ، وَيَبْتَدِئُ اَلسَّفَّاح

وَتُعْلِنُ اَلسَّمَاءُ : عَنْ مَوْسِمِ اَلسَّحَابِ وَالْمَطَر

وَيَنْزِلُ اَلْمَطَرُ عَاشِقًا، أَغَانِي اَلْأَطْفَال ! !

وَتَرْجِعُ اَلزُّهُورُ مُومِسَاتٍ يَخْطِفْن

اَلرِّجَال مِنْ بُطُونِ اَلْأُمَّهَات

وَفِي مهَاجِرِ اَلْعُيُونِ تُنْصَبُ اَلْمَشَانِق ! !

[1]- عبد الله حمادي: مدخل إلى الشِّعر الإسباني المعاصر، المؤسسة الوطنية لكتاب، الجزائر، ط1، 1985، ص 132.

أَعْمِدَةَ اَلرَّمَادِ وَالضَّيَاع !

تُهِينُ مَا تُهِينُ مِنْ رِفَاق !

فَيَرْحَلُ اَلصُّرَاخُ فِي ثَنَايَا سُنْبُلَة !

وَيُوَلِّدُ اَلْمُقَاتِلُ اَلشَّرِس !

فِي عُيُونِ كُلِّ حُرٍّ مَسْكَنَه ! !

وَيَعْبُرُ كُلُّ شَارِعٍ حَزِين،

فَتَهْتِفُ كُلُّ عَطْفه :

مَرْحَى ! مَرْحَى !

بِعَوْدَةِ اَلرِّجَال[1]

يعتمد النَّص على التَّشفير اللغوي متجاوزًا سطحية التأويل، مما يُجْهِدُ القارئ في تلك الشَّفرات وإدراك العلاقات الدلالية بين التراكيب المختلفة، فالشاعر يُؤَصِّلُ للذَّاكرة بين المطر والأرض والنَّبات، هذه الأبعاد الثلاثة هي التي تقابل ذاكرة الانتقام وتُرَسِّخُهَا فتتحول عيون الأبرياء إلى مشانق ويتأصَّل الصراخ في ثنايا سنبلة ليولد المقاتل الشرس لأنَّ: "النص بنْيَة لغوية مُتَوَتِّرَة وَمُتَوَاتِرَة، ذات تناغمٍ موصوفٍ ودالٍّ في سياق تتابعها الإبداعي وانزياحها الإيقاعي المنفلت؛ يسعى إلى تأسيس وعَرْفَنَةِ

[1] –عبد الحميد شكيل: قصائد متفاوتة الخطورة، موفم للنشر، الجزائر، 2008م، ص 26

ذاكرته اللغوية الإبداعية بعيدًا عن فضائية الأنا وهَوَسِهَا الساذج المفرغ من تيماته وعلاماته النائسة في بحر التلافظ البلاغي"[1].

فالنص في نظر الشاعر يقوم على التناغم بين الدلالات والانزياحات الإيقاعية في وعاءٍ لغوي يتأصَّلُ في ذاكرة الشاعر دون توجيه من الأنا المغفَّل الساذج، لأن "القصيدة الشِّعرية باعتبارها تراكمًا لغويًا دالًّا، وانزياحًا نفسيًا هالاً، ومعطى أنطولوجيًا متحصلا عليه جرَّاء خبرات طاعنة، وتجارب ساخنة، تَمَّتْ في سياق الإيغال اليومي، والدَّفَق الميتافيزيقي الذي يكشف العلائق، ويُؤَثِّثُ الأنحاء ويَسِمُ الأجواء، ويأتي على الأقوال المجهضة المبنية على فراغية المعنى وخواء المبنى الذي كثيرا ما يزلزل ويربك مدماك القصيدة الشِّعرية، وينال من معمارها الفني، ونسقها الجمالي الذي هو حيلتها المبارزة وكسوتها الناجزة، القصيدة الشِّعرية – عادة – ما تكون في مماحكة عنيدة مع المعطيات والإرهاصات التي تكون قد هزت الشاعر خلال رحلته القرائية والإبداعية، وحركت مناحيه، وأربكت نواحيه، وجعلته في حراك غير مستقر ولا يقيني"[2].

فالشاعر أصبح يعي جيِّدًا مكونات القصيدة وتفاعل مكوناتها مع الذات الشاعرة، فهي جملة من تراكمات اللغة، وحالات من الانزياحات النفسية والخبرات الطاعنة في التجربة الموغلة في النضج والكاشفة للعلاقات بين الأشياء من خلال الحياة اليومية: "فالقصيدة معطى جماليا وكتابيا – تظلُّ صعبة وعَصِيَّةً وحَرُونًا ومشاكسة، تذهب في المعنى، والمساءلة والانزياح والتَّناهي والتحول الذي يظل في صخبٍ دائمِ الجريان والبَوْحِ والعُلُوِّ الجميل، لأن القصيدة وهي تخرج من ضفاف الحالة وظلال الأخيلة وطقس الولوج تبقى حالة غير ثابتة ولا مستقرة ... يكذب من يقول: أنه يستطيع القبض على ذَرَّاتِ القصيدة ونتروناتها وهي تشكل في المرأى والمخيال، لأن القصيدة الشِّعرية حالة من

[1] –عبد الحميد شكيل: ملاذات الشطح – اجتراحات، موفم للنشر، الجزائر، 2009م، ص 41

[2] – المصدر نفسه، ص 61

التَّماهي والشطح والتَّجَلّي والانطراح الذي لا حدود له لأنه يمتح من الذات وينحت من جبلتها ما يحقق السطوع، والتمايز البَهِيّ المؤثث والمشرح الذي هو –ربما– شرط القصيدة ومنتهاها"[1]

فالشاعر يحاول القبض على لحظة ولادة القصيدة انطلاقا من كونها معطى جماليا وكتابيا، فالكون الشِّعري عنده يتمثل في الكلمات والعلامات والرموز وآليات كالمراوغة والتجاوز والإشارة والخلخلة وأخيرًا البعد متمثلا في الجماليات، ولعلَّها تكون عناصر الشِّعرية عند "شكيل" إذ منتجه الشِّعري يشتغل على التركيب ذي المضامين التعبيرية والإشارية، وهو ما يجعل القول الشِّعري يشتغل على البنية أي معادلات خلق علامات داخلية تلحم شتات النص لتنتج فضاءات إيحائية بعيدًا عن الشاعر، وهو ما أشير إليه بلا منطق القصيدة ولا ترتيبها اللذين ينتجان منطق القصيدة وترتيبها الخاصين بها ... فترتيب القصيدة جاء أساسا ليناهض ترتيب الواقع الرسمي، فهو غير مُحَضَّر له، أجده لا ترتيب الذات الشاعرة البارعة في انتاج عالم من المقول الشِّعري عبر انعصار أكيد للخطة الوجودية الشاعرة الفاضحة لخطة الحضور الزائف" [2]

يقول "عبد الحميد شكيل" في قصيدة "قصائد هاجسة–النِّساء" من ديوانه "يقين المتاهة":

حِين تَجِيءُ اَلنِّسَاءُ

مُسَرَّجَاتٌ بِالْبَذَخِ اَلْأُنْثَوِيّ

وَالرَّغَبَاتِ ؟

يَنْبُتَ فِي ظَاهِرِ اَلْيَدِ :

[1] – عبد الحميد شكيل: ملاذات الشطح – اجتراحات ، ص102

[2] – ينظر: عبد الحفيظ بن جلولي: خرائب الترتيب – طروحات الشِّعرية المؤنقة (رؤى في شعرية عبد الحميد شكيل)، موفم للنشر، الجزائر، 2009م، ص ص 35- 40

عُشْبٌ وَمَاء

وَفِي أَمْشَاجِ اَلرُّوحِ

تَنَمَاهَى سَمَاءُ اَلْفَنَاءِ

اَلطُّيُورُ

حِينَ تَلُوحُ،

فِي أُفُقِ رُؤْيَايَ

بَيْضَاء صَدَّاحَة

أَجْتَازُ :

اَلنَّهْرَ

وَالْفَقْرَ

وَالْعَتَبَة اَلْهَاجِسَة بِالْإِشْرَاق .

لَاحْسًا سِكِّينِ اَلدَّم

اَلشَّاخِب مِنْ شَدْوِ اَلرَّاحِ[1]!!

في النص يعرض الشاعر مستويين، حيث تنفرد اللغة بنحت صورتين للحالة: حالة اتصال وحال انفصال، فاستعمال العقل يوحي بالاتِّصال، لأن العينات عادةً تكون في التراب، ففي ذلك

[1]- عبد الحميد شكيل: يقين المتاهة، المكتبة الوطنية الجزائرية،الجزائر،2005 ، ص ص 26-27

حالة انجذاب نحو الأرض والتراب، أما الحقل المعنوي لمفردة "الروح" فهو الانفصال (الصعود) لتنتهي القصيدة بكلمة "الفناء" لتُعَبِّر عن الجسد الموغل في الفناء والمتأزم بين حالي الصعود والهبوط، أو الاتصال والانفصال، فالشاعر يراهن على تكثيف الصور لإنتاج ضجيج المشهد الشِّعري، فقصيدة الطيور صورة متاخمة لمناخ المتاهة لأنها تبدأ بقوله **"**حينَ تَلُوحُ في أُفُقِ رُؤْيَايَ**"** فالأفق الرَّحبُ هو مسرحٌ لحركة الطيور بما يتميَّز به من امتدادٍ في كافَّةِ الاتجاهات، ثم تأخذ الذات منه حيِّزًا من التَّوصيف لتصبح خارج منبع المتاهة المداهمة قرارات الذات وتنفجر فإنها حالات الترتيب والتحضُّرِ حين يقول اجتاز: النَّهر، والفَقْرَ وَالْعَتَبَة اَلْهَاجِسَة بِالْإِشْرَاقِ، لَاحْسًا سِكِّينِ اَلدَّمِ، اَلشَّاخِب مِنْ شَدْوِ اَلرَّاحِ!! **"**فهو يشير إلى ما يشاهده في واقعه المعيش من تناقضات الحياة، ويقابل ذلك الموت والفقر الأخلاقي (الفقر)، إن استقبال الذات لتقلبات الفضاء، كان سببًا في إ ركابها حالة الصراع، لكنها اسْتَعْذَبَتْهَا باعتبار كينونتها المنحازة إلى المعنى، فالمقطع "لَاحْسًا سِكِّينِ اَلدَّمِ" دلالة على عنف الواقع وعتمته، ولكنه يبدو للذات سبيلا لارتشاف خمرة الحبِّ الإلهي المعبر عنها في المقطع "اَلشَّاخِب مِنْ شَدْوِ اَلرَّاحِ" [1]

لم تتخلف الأصوات النسوية عن مسايرة حركة الشِّعر المعاصر في الجزائر والمتمثل في القصيدة النَّثرية، بل ساهمت الى جانب الصَّوت الرِّجالي في رسم معالم الحداثة تنظيرًا وتطبيقًا مؤكدةً حضورها المكثَّف بما تمتلكه من تجارب شعرية رائدة، فقد استطاعت أن تجد لها موطئ قَدَمٍ في زخم الشِّعر النَّثري في الجزائر، ولم تلتزم القصيدة النسوية بشكل معين من الاشكال المعروفة، فـ "على مستوى الشكل المعماري للقصيدة (في ارتباطه بالاطار الإيقاعي) فإن الشواعر الجزائريات قد كتبن ضمن الأشكال الثلاثة المعروفة (الشكل العمودي، التفعيلي/الحر والشكل النَّثري) مع الملاحظة أن الشكل العمودي هو أقل الأشكال الثلاثة استحواذًا على اهتمامهن الشِّعري، يليه الشكل الحُرّ، بينما يَسْتَبِدُّ

[1]- ينظر عبد الحفيظ بن جلولي: خرائب الترتيب، مرجع سابق، ص ص 114-115

الشكل النَّثري بالنسبة الساحقة من العطاء الشِّعري النسوي" [1]، ذلك أن الشكل تُحدِّده القصيدة في مصطلح الشِّعر الجديد كما سماه أدونيس بـ (لاحقية الشكل) كعنصر يتجدد مع النص الشِّعري، ويتحرك مع حركيته دون أن يكون قالبًا مفروضًا عليه مقابل (أسبقية الشكل) في القالب التقليدي للشعر حيث يقول :" هو المفهوم المتصل بما أسمَيْتُهُ لاحقية الشكل مقابل أسبقيته في التقليد الوزني الخليلي، فلم يعد الشكل الشِّعري بالنسبة إليّ قاعدة جاهزة وإنما أصبح نموذجًا يتبع الحركة النفسية فيما تمارس نشاطها الخلاق، بل لم يعد هناك من شكل في المطلق، وإنما اصبح لكل قصيدة شكلها الخاص"[2]، فقد أصبحت الكتابة الشِّعرية الجديدة تقوم على تقاليد كتابية لم تكن في مقدور البيت التقليدي المرتكز على السماع أن يكتشفها أمام القارئ، لقد عوضت الكتابة الصوت، ورغم أنها لم تكن في مرحلة ما قادرة على نقل مختلف الانفعالات التي ينقلها الصوت إلا أن شعراء الحداثة أوجدوا لأنفسهم آليات جديدة تقوم في عملية التدليل مقام الصوت وتتجاوزه في أحيان كثيرة كاستغلالهم لفضاء الصفحة واستعمالهم لعلامات الترقيم وارتكازهم على تقنيات التشكيل البصري التي تساهم في نقل التجربة الشعورية في القصيدة من جميع مستوياتها، لذلك فإن "وجود أكثر من 65 شاعرة نثرية في الساحة النسوية لا يمكن إلَّا أن يكون دليلًا قاطعًا على أن القصيدة النَّثرية هي جنس شعري لطيف بامتياز... وقد يكون ديوان "أوقات محجوزة للبرد " لـ"نوارة لحرش" نموذجًا جماليًا مثاليًا للقصيدة النَّثرية الحقيقية التي لا ينتقص غياب الوزن شيئا من شاعريتها الباذخة بذخ استعاري رهيب يَتَبَدَّى في شعريتها المكتنزة الممتلئة، يستوطن العلاقات اللغوية التي تربط المسند بالمسند إليه في جُمَلِهَا الشِّعرية المنسوجة بدعاء أنثى تعرف حِرفتها، وتعرف السبيل الجمالي الأنجع إلى ذوق المتلقي الذي تكيد له كيدا "[3]

[1]- يوسف وغليسي: خطاب التأنيث (دراسة في الشِّعر النسوي الجزائري)، جسور للنشر والتوزيع، ط1، 2013م، ص 145

[2]- أدونيس: سياسة الشِّعر (دراسات في الشِّعرية المعاصرة)، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1996م، ص 74

[3]- يوسف وغليسي: خطاب التأنيث (دراسة في الشِّعر النسوي الجزائري)، مرجع سابق، ص ص155-159

تقول في قصيدةٍ بعنوان: "بعيدًا عن حضرة البرد" من ديوانها "نوافذ الوجع":

كَانَ صَوْتُكَ لَحْنًا

يَنْضَوِ بِهَدِيرِ اَلْحُبّ

مَا تَبَقَّى عَلَى اَلْقَلْبِ

مِنْ غُبَارِ اَلنَّكَدِ...

وَكَانَ حُبُّكَ يُؤَنِّقُ أَسَارِيرِي

يَهَبُهَا أُبَّهَةَ اَلْبَسَاتِينِ

وَشَكْلَ اَلْوَرْدِ... وَأَنْتَ فَارِسًا أبَيض اَلْمَوَاوِيل كُنْتَ

وَابْيَضَّ اَلصِّدْقِ

علَى حِصَانٍ مِنْ دَهْشَةِ اَلْعِشْقِ

تَأْتِي . . . تَخْطِفُ عُمْرِي

خَيَالَاتِ شِعْرِي

تُلْبِسُنِي بُحُورَ اَلْأُمْنِيَاتِ اَلزُّرْقِ

بِحَرِيرِ اَلْوَجْدِ

فَتَصِيرُ اَلْعِطْرَ... وَالْمَطَرَ... وَالْبَلَد

حُبَّكَ كَانَ لِلْجَرَّاحِ كَالضِّمَادِ

كَانَ حُلْمًا يَدْحَضُ كُلُّ اَلْإِغْفَاءَاتِ

كَانَ فَاكِهَةَ اَلنَّبْضِ اَلْوَحِيدَةِ

وَنَشِيدِي اَلْبَهِيجِ بِالدِّفْءِ اَلشَّدِيدِ

كَانَ قِنْدِيلِي نَدَمًا يَتَسَاقَطُ

فِي دَرْبِي غُبَارَ اَلظَّلَامِ

وَفَضَاء هَنَاءَات

عِنْدَمَا تَأْفُلُ نُجُومُ اَلِابْتِسَامِ

تَحْتَ إِبِطِ اَلْبَرْدِ

تَحْتَ إِبِطِ اَلْآلَامِ

حُبَّكَ كَانَ يَطِيرُ بِي

بَعِيدًا بَعِيدًا فِي حَضْرَةِ اَلْبَرْدِ

كَانَ يُؤَنِّقُنِي، يُؤَنِّقُ أَسَارِيرِي

يَهَبُهَا أُبَّهَةَ اَلْبَسَاتِينِ

وَشَكْلَ اَلْوَرْدِ...

وَالْآنَ

حُبُّكَ اَلَّذِي كَانَ... وَكَانَ

لَمْ يَعُدْ عِطْرًا... وَلَا مَطَرًا أَوْ بَلَدٍ

صَارَ حُزْنًا

يُؤَثِّثُ أَرْكَانَ اَلْقَلْبِ بِغُبَارِ اَلنَّكَدِ

وَيخلفُ لِي هَدِير اَلذِّكْرَيَاتِ

عَبَاءَةً لِلَيَالِي اَلْأَرَقِ

حُبَّكَ اَلَّذِي كَانَ... وَكَانَ

أَوْصَلَنِي اَلْآنِ

إِلَى جُزُرِ اَلْبَرْدِ

وَحَكَمَ عَلَيّ بِالْحُزْنِ اَلْمُؤَبَّدِ

بِالْبَرْدِ اَلْمُؤَبَّدِ[1]

تقف الشاعرة بين زمانين؛ بين زمن مضى في كان، وزمن حاضر في الآن وبينهما تداعيات مختلفة بكل خصائصها الرومانسية، فحين كان للحُبِّ صوتٌ طافحٌ بالمشاعر كالهدير يزيل غبار النَّكد، ويشرح الأسارير بشكل الورد، كنت أيها العاشق تعدو بحصانك الأبيض، تأخذ خيالات

[1] -نوارة لحرش: نوافذ الوجع، منشورات جمعية المرأة في اتصال، الجزائر، 2004م، ص ص11-14

الشِّعر بأحلى الأمنيات، فصرت الوطن والعطر والمطر، حين كان حُبّكَ كالبلسم، وكان فاكهة للرُّوح، وقنديلًا في الظلام، لكن الآن.... انتفى العطر والبلد والمطر، وصار الصَّوت المطرب حزينًا أرجعني إلى جزر البرد وحكم عَليّ بالحزن المؤبَّد.

لكن في المقابل نجد "أخريات من الشاعرات يؤثرن إخراج جماليات القصيدة النَّثرية من دائرة العبارة الموجزة المكثَّفة الجميلة الى النص في صورته العضوية الكاملة فيستعين عليه بجماليات السَّرد ويُحَوِّلْنَ القصيدة إلى نسج حكائي ممتع يفيد —ما أمكن– من قصيدة المرايا والتفاصيل اليومية، على نحو ما نجد في معظم قصائد أحلام مستغانمي " [1].

تقول في قصيدة "حَانَ لهذا القلب أن ينسحب" من ديوانها "عليك اللهفة ":

أَخَذْنَا مَوْعِدًا

فِي حَيٍّ نَتَعَرَّفُ إِلَيْهِ أَوَّلِ مَرَّةٍ

جَلَسْنَا عَلَى طَاوِلَةٍ مُسْتَدِيرَةٍ

لِأَوَّلِ مَرَّةٍ

أَلْقَيْنَا نَظْرَةً عَلَى قَائِمَةِ اَلْأَطْبَاقِ

وَدُونَ أَنْ يلْقِيَ نَظْرَة أَحَدنَا عَلَى اَلْآخَرِ

طَلَبْنَا بَدَلَ اَلشَّايِ شَيْئًا مِن اَلنِّسْيَانِ

وَكَطَبَقٍ أَسَاسِيّ كَثِيرًا مِن اَلْكَذِبِ

[1] –يوسف وغليسي: خطاب التأنيث، دراسة في الشِّعر النسوي الجزائري، مرجع سابق، ص 160

وَضْعَنَا قَلِيلاً مِنْ اَلثَّلْجِ فِي كَأْسِ حُبِّنَا

وَكَثِيرًا مِنْ اَلتَّهْذِيبِ فِي كَلِمَاتِنَا

وَضَعْنَا جُنُونَنَا فِي جُيُوبِنَا

وَشَوْقُنَا فِي حَقِيبَةِ يَدِنَا

لَبسَنَا اَلْبَدْلَةَ اَلَّتِي لَا ذِكْرَى لَهَا

وَعَلَّقَنَا اَلْمَاضِي مَعَ مِعْطَفَنَا

فَمَرَّ اَلْحُبُّ بِمُحَاذَاتِنَا

دُونَ أَنْ يَتَعَرَّفَ إِلَيْنَا

تَحَدَّثْنَا فِي أَشْيَاءِ أُخْرَى

تَنَاقَشْنَا فِي اَلسِّيَاسَةِ وَالْأَدَب

فِي اَلْحُرِّيَّةِ وَالدِّينِ.. وَفِي اَلْأَنْظِمَةِ اَلْعَرَبِيَّة

اِخْتَلَفْنَا فِي أُمُورٍ تَعْنِينَا

ثُمَّ اِتَّفَقْنَا عَلَى أُمُورٍ لَا تَعْنِينَا

فَهَلْ كَانَ مُهِمًّا أَنْ نَتَّفِقَ فِي كُلِّ شَيْء

نَحْنُ اَللَّذَيْنِ لَمْ نَخْتَلِفْ قَبْلَ اَلْيَوْمِ فِي شَيْءٍ

يَوْمَ كَانَ اَلْحُبُّ قَضِيَّتَنَا اَلْوَحِيدَة

اِخْتَلَفْنَا بِتَطَرُّفٍ

لِنُثْبِتَ أَنَّنَا لَمْ نَعُدْ نُسْخَة طِبْقَ اَلْأَصْلِ

تَنَاقَشْنَا بِصَوْتٍ عَالٍ

حَتَّى نُغَطِّيَ عَلَى صَمْتِ قَلْبَيْنَا

اَللَّذَيْنِ عَوَّدْنَاهُمَا عَلَى اَلْهَمْسِ

نَظَرْنَا إِلَى سَاعَتِنَا كَثِيرًا

نَسِينَا أَنْ نَلْتَفِتَ إِلَى مَاضِينَا قَلِيلاً

اِعْتَذَرْنَا

لِأَنَّنَا أَخَذْنَا مِنْ وَقْتِ بَعْضِنَا اَلْقَلِيلَ

ثُمَّ عُدْنَا وَجَامَلْنَا بَعْضَنَا بَعْضًا

بِوَقْتٍ إِضَافِيٍّ لِلْكَذِبِ

لَمْ نَعُدْ وَاحِدًا.. صِرْنَا اِثْنَيْنِ

عَلَى طَرَفِ طَاوِلَةٍ مُسْتَدِيرَةٍ كُنَّا مُتَقَابِلَيْنِ

عِنْدَمَا اِسْتَفَاقَ اَلْجُرْحُ

أَصْبَحْنَا نَتَجَنَّبُ اَلطَّاوِلَاتِ اَلْمُسْتَطِيلَة

تَسْرُدُ عَلَيّ هُمُومَكَ اَلْوَاحِدَ تِلْوَ اَلْآخَرِ

أَفْهَمُ أَنَّنِي مَا عُدْتُ هَمَّكَ اَلْأَوَّلُ

أُحَدِّثُكُ عَنْ مَشَارِيعِي

تُدْرِكُ أَنَّكَ غَادَرَتْ مُفَكِّرَتِي

تَقُولُ إِنَّكَ ذَهَبْتَ إِلَى ذَلِكَ اَلْمَطْعَمِ اَلَّذِي..

لَا أَسْأَلُكُ مَعَ مِنْ

أَقُولُ أَنَّنِي سَأُسَافِرُ قَرِيبًا

لَا تَسْأَلُنِي إِلَى أَيْنَ

فَلْيَكُنْ...

كَانَ اَلْحُبُّ غَائِبًا عَنْ عَشَائِنَا اَلْأَخِيرِ

نَابَ عَنْهُ اَلْكَذِبُ [1]

ينطلق النَّص من شَهْوَةِ المكان الجديد وكأنَّها البداية من العام الى الخاص، من حَيٍّ جديدٍ الى طاولةٍ مستديرة توحي بأنَّ هناك أمرًا لابدَّ أن يُناقشَ، تُحِيلُ البداية إلى فضاءٍ مُفْعَمٍ بالحُبِّ من خلال التناسق النَّصِيّ المبنيّ على فرضية الواقع المألوف (طاولة، قائمة الأكل، أنواعه، حديث الموائد) لكن

[1]- أحلام مستغانمي: عليك اللهفة، نوفل للنشر، الجزائر، 2015م، ص، ص 97،102

سرعان ما تُحِيلُنَا انزياحات النص إلى واقعٍ آخر يتنصَّل من فرضياته المعهودة ويدخل في صراع الثنائيات المفارقة التي جعلت الحُبَّ ينفصل عن المركز ويغدو شيئًا مجسدًا يمرُّ ولا يشعر.

استطاعت الشاعرة بلغة انزياحية وبأسلوب سردي جذاب أن تنقلنا بطريقة وجدانية إلى معايشة الموقف من خلال التنامي السردي المشبع بالدلالات و الإيحاءات، فالإيقاع في القصيدة يتحدد عن طريق تنامي الأفكار وفق محددات أملتها التجربة الشعرية والموقف المعبر عنه لدى الشاعرة، فحديثها بلغة الأنا يستغرق في وصف التجربة الحياتية من خلال ما تملك في رصيدها الشعري .

الفصل الثاني : الإيقاع في قصيدة النثر – الإشكالية والمصطلح والمفهوم –

المبـحث الأول : إشكالية الايقاع في قصيدة النثر

المبحث الـثاني : تعريف الإيقاع لغة واصطلاحا

المحث الثـالث : بين الإيقاع والموسيقى والوزن

المبحث الرابع : الإيقاع في التراث النقدي العربي القديم

المبحث الخامس : الإيقاع عند النقاد الغربيين

المبحث السادس : الإيقاع عند النقاد العرب المعاصرين

المبحث الأول : إشكالية الإيقاع في قصيدة النَّثر

تعتمد قصيدة النَّثر على وَهْمِ الإيقاع الداخلي لذلك "لجأت الى أدوات النَّثر وبخاصة البنيات السَّردية، لتعويض خسارة الوزن، وادَّعَتْ أن التحرر من قيد الأوزان سوف يجنب الشُّعراء الوقوع في الرتابة والتكرار فضلا أنه يسمو بالإيقاعات الداخلية ويسمح باكتشاف تجلّيات إيقاعية غير تلك التي يوفرها الوزن، ويرى الداعون الى استعمال النَّثر في الشِّعر لدى الشاعر حرية اكبر في مراوحة الايقاع في الشِّعر المنثور" [1]، إن العلاقة بين الشِّعر والموسيقى علاقة وطيدة غير قابلة لوضع الفواصل بينهما، هذه العلاقة التي تَمْتَدُّ عبر جذور الشِّعر الأولى قد تطورت لتطور الشِّعر في حد ذاته حتى أصبح كل منظوم محكومًا برقابة حقيقية لا تقبل الفصل، حتى أن الذين ينادون بتطوّر الشكل الشِّعري في النصف الثاني من القرن الماضي لم يستطيعوا التخلص من موسيقى الشِّعر الخليلة رغم دعواتهم المتكررة للتجديد في قوالب القديمة عن طريق هدم الهندسة الخليلية.

وقد شهدت البنية الإيقاعية للقصيدة الحديثة والمعاصرة عِدَّةَ تغيرات خاصة في خروجها على نظام الوزن والقافية والاعتماد على بدائل إيقاعية مختلفة، فكانت قصيدة النَّثر نتيجة طبيعية لهذا التجديد إذْ تُعَدُّ الغالب الأدبي الأكثر دلالة على التَّمَرُّدِ، لأنَّ تلك نتيجة منطقية لما كان يريده الشُّعراء المحدثون وقناعتهم بضرورة الانحراف عن الوزن والبحث عن بدائل إيقاعية " إنها قالبٌ صالحٌ لشاعرٍ كان يصلح لها. وكان في عالم يناسبها ويناسبه. لقد ظَلَّتْ هذه الموسيقى كما هي ولكن في عالم تغير، لإنسان تغير ولإحساس جديد. حتى في الزمان الذي كان زمانها، لم تكن موسيقى الوزن والقافية وحدها أهمّ ما يزلزل القارئ. وقارئ اليوم لم يعد يجد نفسه في هذه الزلزلة السطحية الخدَّاعة لِطَبْلَةِ أذنه ".[2]

[1]- إيمان الناصر: قصيدة النَّثر العربية (التغاير والاختلاف)،مرجع سابق، ص، 99

[2]- أنسي الحاج: ديـــوان "لن"، المقدمة، مرجع سابق، ص12

فالشاعر يرى أن القصيدة التقليدية في قالبها المعروف كان تلبية لإنسان ذلك العصر في رتابته ونظاميته القائمة على التقابل الشَّكْلِيّ في بناء القصيدة، وهو يتناقض مع تَحَرُّرِ الشاعر المعاصر الذي تَعَقَّدَتْ تجربته الشِّعرية وتجاوزت حدود القوالب الجاهزة، لذلك سعى أنصار قصيدة النَّثر إلى التقليل من أهمية العَرُوضِ اعتمادًا على بعض الأدلَّة المستوحاة من التراث النقدي العربي وأن الإيقاع من الوزن والموسيقى. فالإيقاع مرتبط بإيقاع الحياة، فَيُقِرُّ "أدونيس" أنه "في قصيدة النَّثر إذن. موسيقى، لكن ليست موسيقى للإيقاعات القديمة بل هي موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة وهو إيقاع يتجدد كل لحظة"[1].

لأن في هذا التَّجْدِيدِ الإيقاعيّ الشامل تجاوزٌ للثابت الذي التزمه الشَّاعر العربيُّ القديم في قالب القصيدة التقليدية إلى النموذج الجديد الذي أصبح الشاعر فيه "يرفض وسائل الرُّقِيّ الآلية جدًّا للشِّعر الموزون المقفَّى ويطلب "مفاتن" أكثر دقة من الكلمات نفسها ومن التوافقات السِّرِيَّةِ في المعنى والصوت وبين الفكرة والإيقاع وبين التجربة الشِّعرية واللُّغة التي تترجمها"[2].

لقد أصبحت هذه التجاوزات هي مهمة الشاعر وضَالَّتُهُ رغم أن الإبداع في ظل القوانين الجاهزة سلفًا أسهل بكثير من إبداع في ظل حرية الناقد كما يرى بعض الدارسين، لكن في حقيقة الأمر أن قصيدة النَّثر قد سُنَّتْ لها قواعد وأسس يلتزمها الشاعر فهو عندما "يرفض عناصر الشِّعر المتفق عليها كلها، فعليه أن يعوض عليها بالصور الأخاذة ونمط من الإيقاع متنام داخلي جديد، ورؤيا جديدة للحياة والوجود"[3]. لذلك فالإيقاع الداخلي كما أجمع عليه الكثير من النقاد والدارسين المعاصرين* هو أهمّ أسس قصيدة النَّثر لاعتماده على الصور الأخاذة في إيقاعٍ متنامٍ داخلي برؤية

[1]– أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979م، ص116

[2]– سوزان برنار : قصيدة النَّثر من بودلير إلى يومنا هذا، مرجع سابق، ص59.

[3] –علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشِّعري، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، ط1، 2002، ص 121.

* الإيقاع الداخلي هناك من أطلق عليه الموسيقى الداخلية ك"عبد العزيز موافي" في كتابه قصيدة النَّثر من التأسيس إلى المرجعية، وهناك من أطلق عليه الإيقاع الخفي كعبد الكريم حسن حيث يرى أنه في "الإيقاع الداخلي تتشاءب مصطلحات التكرار والتوازن والتقابل والتناظر وتتجاوب معها مصطلحات الجناس والبياضات والفراغات وكلها مظاهر سمعية بصرية بامتياز، وهذا يعني أن داخليتها ليست داخلية إلا

جديدة تقوم على التداخل والمزاوجة مع محتويات أخرى أكثر اتصالا بالشعر أو حتى بالنثر، كاللغة والصورة الشِّعرية والرَّمز والإيحاء والبناء العام لذلك فإن "علائق الأصوات والمعاني والصور وطاقة الكلام الإيحائية والذيول التي تجرها الإيحاءات وراءها من الأصداء المتلونة والمتعددة هذه كلها موسيقى"[1] فهي موسيقى تتغاير عن موسيقى الشكل التقليدي فَرُوَّادُ مجلة "شِعْرْ" على الرّغم من ثورتهم على الموسيقى التقليدية الرتيبة إلَّا أنهم لا ينكرون أهمية الموسيقى لكن يجب أن تكون مغايرة بعيدة عن ثنائية الوزن والقافية.

لقد سعت "مجلة شِعْرْ" منذ تأسيسها إلى إيجاد بدائل إيقاعية للقوالب الجاهزة والمورثة عن الشِّعر القديم بما في ذلك الإيقاع الداخلي عند الخليل والذي بُنِيَ على علاقة الألفاظ بالصَّوَرِ وحسن الملائمة بين الألفاظ والدَّلالات فالشاعر "أدونيس" أكد على أن إيقاع قصيدة النَّثر يتجلَّى في "التوازي والتكرار والنبرة والصوت وحروف المدِّ وتزاوج الحروف وغيرها.."[2] فالإيقاع الداخلي في قصيدة النَّثر والذي يمثِّلُ جوهر الموسيقى هو التناغم الداخلي وليس في التناغم بين الأجزاء الخارجية كما ادعى "إليوت" من قبل، حيث ركَّزَ على الموسيقى الداخلية. فموسيقى الكلمة هي نتيجة لعدة علاقات تربطها بما يسبقها ويعقبها من كلمات "فهي تنتج من علاقاتها بالكلمات السابقة عليها والتالية بعدها مباشرة وبصورة غير محدودة من علاقتها بسائر سياقها"[3].

حاول رواد "مجلة شعر" الفصل بين العَرُوِض والإيقاع وفهموا الأهمية القصوى للإيقاع في بناء القصيدة بكونه أشمل من الوزن والعَروض وكان هذا شعارهم في كل منتدى أدبي أن "اَلشِّعْرُ إِيقَاعٌ لَا

بالقياس إلى ما هو أقل منها (داخلية) أو أشد نفورا وظهورا" وهناك من سماها (موسيقى الحركة الداخلية) "كمحمد عبد الحي" وهي الموسيقى التي يعادل رصدها في المقطع المعنون بـ"سيمياء" من مفرد بصيغة الجمع. ينظر أيضا عبد العزيز موافي، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية وكذا عبد لكريم حسن: قصيدة النَّثر وإنتاج الدلالة، أنسي الحاج أنموذجا دار السافي، بيروت لبنان ط1 2008م ص ص 216 219 وينظر كذلك يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع في قصيدة النَّثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، د ط، د ت، ص 236 وما بعدها

[1]- أدونيس : مقدمة للشعر العربي، مرجع سابق، ص116.

[2] أدونيس: في قصيدة النثر، مرجع سابق، ص 80.

[3]- ت.س.اليوت: في الشِّعر والشعراء، تر: مُحَمَّد حديد، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 1991م، ص34.

عَرُوضٌ"[1]،كما ذهبوا إلى أنَّ لكل قصيدة نَثْرٍ إيقاعًا خاصًا بها، وشكلًا خاصًا عن بقية الأشكال لأن "عالم الموسيقى فيها عالم شخصيٌّ ليس الشاعر فيه تلميذًا بل سَيِّدٌ وخالقٌ"[2] لأن التجربة الشِّعرية والوحدة الشعورية التي يعيشها الشاعر هي التي توجد لنفسها إيقاعًا خاصًا بالموقف الشِّعري، مُحاوِلَةً الكشف عن وجدان الشاعر وجواهر النَّص الشِّعري المكثف بالمعاني والدلالات والإيحاءات لأن "موسيقى هذا الشِّعر تأتي من فعل الكتابة نفسه وعن المعاناة المستمرة والمغامرة مع المجهول اللغوي"[3].

فلا يخرج هذا القول عن رأي "أدونيس" الذي يرى أن سِرّ الموسيقى في الشِّعر الجديد ينبع عن التناغم الحركي الداخلي وهذا الرأي هو صدى لرأي شعراء قصيدة النَّثر حين يؤكدون على لسان أنسي الحاج قائلين: " لا نهرب من القوالب الجاهزة لنجهز قوالب أخرى... لقد خذلت قصيدة النَّثر كل ما لا يعني الشاعر واستغنت عن المظاهر والانْهِمَاكَاتِ الثانوية والسطحية والمُضَيِّعَةِ لقصيدة النَّثر، ورفضتْ ما يُحَوِّلُ الشاعر عن شِعره، لتضع الشاعر أمام تجربته مسؤولا وحده كل المسؤولية عن عطائه."[4].

فالإيقاع في قصيدة النَّثر لا يقف عند حَدٍّ معين ما دام أنه متداخل مع حركة التجربة الشِّعرية الباطنية المتحولة. ومن خلال استقراء النصوص الشِّعرية المعاصرة ضمن قصيدة النَّثر لمعرفة مدى استيعابها لمكونات البنية الإيقاعية الجديدة بغية الخروج بنصٍّ شِعريٍّ خالص، فالشاعر الحديث والمعاصر "قد نجح إلى حد كبير في فهم اللغة والموسيقى ومدى ارتباطهما معا، فاستغل الرؤى والظلال والإيحاءات والنبرة والصوت والهمس فجاء البناء الموسيقى في القصيدة ومركبا من نغمات تعلو وتخفت

[1]– مُحَمَّد بنيس: الشعر العربي الحديث (بنياته وابدالاتها في الشعر المعاصر، ج3، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 3، 2001م ، ص4.

[2] –أدونيس: في قصيدة النثر، مرجع سابق، ص85.

[3]– عز الدين إسماعيل: مفهوم الشِّعر في كتابات الشّعراء المعاصرين، مجلة الفصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج1، العدد 4، 1981م، ص54.

[4]– أنيس الحاج: ديوان "لن"، مرجع سابق، ص18.

وتصطدم وتفترق وترق وتقسوا وتهدأ وتنفعل. مولدة من هذه الحركة الدائمة موسيقى داخلية قد لا نجدها في كثير من شعرنا القديم"[1].

ولم تتوقف نجاحات الشاعر الحديث والمعاصر عند حدود إدراكه لِلُّغَةِ المناسبة وارتباطها بالموسيقى، بل نجح أيضًا في "إدراك الكيفية التي يقوم عليها الجرس الخاص لكل حَرْفٍ من الحروف المستعملة في البيت ثم كيفية توالي هذه الحروف في كل كلمة من الكلمات المستعملة ثم الجرس المؤتلف الذي تصدره الكلمات في اجتماعها في البيت كله،"[2] وهذا ما يتيح قدرًا كبيرًا من التنظيم الدلالي والشكلي.

يرى "أحمد فتوح أحمد" أن استغلال كل الممكنات المتاحة من القيم الدَّلالية والإيقاعية في الإيقاع الداخلي في قصيدة النَّثْرِ يستلزم استجلاء "إيحاءات الأصوات في الكلمة وَوَعْيٍ بوظيفة الكلمة داخل التركيب وبوظيفة التركيب في صياغة التشكيل الفَنِيّ بالصورة أو الرمز أو الأسطورة، وما عسى أن يقتضيه ذلك من تركيزٍ أو حذفٍ أو تكرارٍ أو اقتباسٍ وجميعها وسائل تَهَبُ العمل الشِّعري إيقاعه البنائي الخاص"[3].

ويعتمد الإيقاع الداخلي في قصيدة النَّثر على أدوات استقاها من علم اللغة العربية كالبلاغة، فمثلا لم يهمل النقاد البلاغيون تلك المظاهر المتمثلة في المحسِّنَاتِ البديعية كالجِنَاسِ والطِّبَاقِ وغيرها.

رغم هذا فقد أثارت قضية الإيقاع الداخلي في قصيدة النَّثر جدلًا حادًّا بين النقاد والشعراء سواء من الذين تَبَنُّوا فكرته من المنتسبين لجماعة "مجلة شعر" ومن النُّقاد والشعراء خارجها، بوصفه بديلًا مُجْدِيًا لفاعلية الإيقاع الخارجي خاصة لَمَّا استقرَّ مصطلح قصيدة النَّثر في الساحة الأدبية بعد سبعينات القرن الماضي.

---

[1] -عبد الفتاح صالح نافع : عضوية الموسيقى في النص الشِّعري، مكتبة المنارة الزرقاء، الأردن، ط1، 1985م، ص105.

[2] - المرجع نفسه، ص105.

[3] -مُحَمَّد أحمد فتوح أحمد: واقع القصيدة العربية، دار المعارف القاهرة، ط1، 1984م، ص53.

ويذهب الناقد "صلاح فضل" مذهبًا رافضًا لمسألة الإيقاع الداخلي في قصيدة النَّثر فيقول "تلك القصيدة لا توجد بفضل الإيقاع الداخلي ولا تتميَّز نتيجة له، فالقصيدة العَروضية بدورها مفعمة به، والنثر العادي بنغمته أيضا، ومن ثم فإن هذا الإيقاع لا يمثل في أقصى حالاته وفاعليته بسبب وجود قصيدة النَّثر حتى يكن مجال التعويض فيها ومناط التحليل الشِّعري لها، إذ أنه كامنٌ في طبيعة اللغة ذاتها وماثلٌ في أدواتها التعبيرية... ويتوفر في النَّثر بدرجات متفاوتة، لكنه يبلغ ذروته عندما يتجسد في الإيقاع العَروضي والحالات البديعية الفائضة في فضائه، فليس ما تتميز به قصيدة النَّثر إذن هو تفعيل الإيقاع الداخلي لتعويض الخارجي... أما فيما يتعلق بالبنية المميزة لقصيدة النَّثر فلابد أن نلاحظ اعتمادها على الجمع بين الإجراءات المتناقضة؛ أي أن تعتمد أساسًا على فكرة التضاد..."[1]، فالإيقاع الداخلي لا يميز قصيدة النَّثر إطلاقا لأنه من مكونات القصيدة العَروضية. كما أنه من عناصر مكونات النَّثر لأنَّهُ كامنٌ في طبيعة اللغة في كل القوالب الشِّعرية خاصة في الإيقاع العَروضي وما يزخر به من الحالات البديعية المفعمة به، وما يميز قصيدة النَّثر حقيقة هو اعتمادها على الإجراءات المتناقضة القائمة على فكرة التضاد.

ولا يذهب الناقد "رشيد يحياوي" بعيدًا عن رأي صلاح فضل إذ يرى أن فكرة الإيقاع الداخلي خاطئة ولا يمكن إطلاقها على قصيدة النَّثر لأنها لا تخضع لقوانين نظرية متعارف عليها، ذلك " أن مقولة الإيقاع الداخلي خاطئة ولا يَصِحُّ إطلاقها على قصيدة النَّثر لأنها غير مقننة وبخاصة حين يُرَادُ لها أن تكون بديلًا للإيقاع الخارجي، إن صفة الداخلي مغلوطة ناهيك بكونها فضفاضة تتسع لتقبل مقولات قد تكون متنافرة أو متباعدة مثل الحروف ومخارج الأصوات"[2].

ولا يقف "رشيد يحياوي" عند رفض هذا المصطلح، بل يقترح مصطلحًا جديدًا للإيقاع الداخلي سمَّاه "الاتِّسَاقِ النَّصِيِّ" أو "تشاكلات وتَمَوْضُعِ مكوِّنات النَّص".

[1]- صلاح فضل: أساليب الشِّعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1915م، ص ص 315-316.

[2]- رشيد يحياوي: قصيدة النَّثر العربية أو خطاب الأرض المورقة، منشورات افريقيا الشرق، الغرب، د ط، 2006م، ص150.

وفي ظل هذه التجاذبات بين النقاد نجد بعضًا منهم يُقِرُّ بوجوده على صعوبة تحديده، فهو تعبيرٌ مراوغٌ زئبقيٌّ يختلف باختلاف الموقف الشِّعري في النص على عكس الإيقاع الخارجي الخليلي الرتيب والذي يدخل "في الجَوِّ النفسي للتجربة والشُّحْنَةِ القوية للغة وطريقة توليف جُمَلِهَا ومفرداتها ونحت صورها واستعاراتها"[1].

ويُوَجِّهُ الناقد "عبد الله شريق" خطابات في هذا الصدد للَّذين يُقِرُّونَ بعدم جدوى الإيقاع الداخلي فيقول: "ثم إن القول بشكل مطلق بغياب الإيقاع الشِّعري في قصيدة النَّثر قولٌ غير دقيق ولا يَدُلُّ على متابعةٍ دقيقةٍ وشاملةٍ لما ينشر ضمن هذه الحركة من نصوص وتجارب متنوعة، ففي دراسة نظرية ونصية أنجَزْتُهَا حول إشكالية الإيقاع في قصيدة النَّثر بالمغرب تمكنت من رصد عدة آليات وظواهر إيقاعية في بعض نصوص هذه التجربة"[2]، ولكن ذلك يكون مرهونًا بالنصوص الجيدة التي تُوجِدُ لنفسها إيقاعًا خاصًا لا يشبه إيقاع النَّثر ولا تقترب من الإيقاعات الوزنية الجاهزة، فيقول: "إن النصوص الحميدة من قصيدة النَّثر لا تخلو من الإيقاع الشِّعري ولا تخضع لإيقاع النَّثر كما يقول المناصرة، وإنما تبني إيقاعها الخاص وتخلق تشكيلات إيقاعية بآلياتٍ وطرقٍ مخالفةٍ للنماذج العَروضية والإيقاعية التقليدية وتحقيق هذا النمط من التشكيل الإيقاعي أصعب من إتباع التشكيلات الوزنية الجاهزة، فرغم ما يتيحه من حرية في البناء والتشكيل فإن له شروطه وصعوباته، فهو يحتاج إلى ذوقٍ موسيقيٍّ وإلى إحساس دقيق بالتناغم والتنوع بين الإيقاعيين على الخلق والتَّشكيل وتحقيق التفاعل مع العناصر الأولى المكونة لبنية النص؛ لأن الإيقاع في الشِّعر لا يمكن تصوره مستقلًّا أو معزولًا عن العناصر الأولى أو بعيدًا عن وظيفته البنائية والدلالية"[3].

[1]– عزالدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النَّثر (نص مفتوح عابر للأنواع)، مرجع سابق، ص63.

[2]– عبد الله شريق: في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد كتاب العرب، الرباط، ط1، 2003م، ص17.

[3] عبد الله شريق: في شعرية قصيدة النثر، مرجع سابق، ص17.

يرى الباحث "عبد العزيز موافي" أن جل التعاريف المطروحة في كتب النقد حول الإيقاع الداخلي تفتقر إلى الدِّقة، فكلها تتميز بالمجانية والقصور فيقول "كان مفهوم الموسيقى الداخلية يتردد بشكلٍ خافتٍ في المدونات التراثية البلاغية باعتباره من مكملات البلاغة، لكن ضمن تصور هلامي وغير قابل للتمديد أو التغيير، وقد ظَلَّ في حالة السيولة وعدم التَّشَكُّل في غياب الإطار الاصطلاحي والمفهومي الذي يضبطه، وبذلك بَدَا هذا المفهوم الغائم الذي لم يتخذ تسمية اصطلاحية سوى في العصر الحديث"[1] لكنه رغم ذلك يقدِّم مفهومًا خاصًا للإيقاع الداخلي باعتباره "تلك الخلجات النفسية والشعورية التي تنشأ داخل ذهن المتلقِّي نتيجةً لمبدأ كسر التوقع على المستوى النَّحَوِيِّ أو البلاغي بحيث تكون غير صائتة"[2] لأن التآلف اللغوي والعلاقات بين الألفاظ في اللغة بالإضافة إلى الانزياح النحوي والبلاغي هو ما يتيح الإيقاع الداخلي اعتمادًا على المستوى الصوتي. "فهو نوع من الإيقاع يرتبط بِتَمَوُّجَاتِ المعنى لا باهتزازات الصوت(...) بمعنى آخر فإنه يمكننا أن نقرر أن الموسيقى الداخلية في نص ما إنما تتمثل البنية العميقة للنسق اللغوي لهذا النص على المستويات النحوية والدلالية والبلاغية، "فالمستويات البلاغية تتجلى في الالتفات والتكرار والمفارقة والمطابقة والمقابلة أو المظاهر النحوية فتتمثل في التقديم والتأخير والحذف والفصل والاستئناف... أما المظاهر الدَّلالية المُوَلِّدَةِ والمنتمية للإيقاع الداخلي فتنتج عن انفتاح النصي طبقًا لمبدأ التعدد الدلالي."[3]

فالإيقاع الداخلي عند الناقد موزع في مظاهر مختلفة يمكن أن تجتمع لتُوَلِّدَ إيقاعات خاصة لا ترتكز على الأنماط التقليدية في تحديد الإيقاع بل عملية استنتاجية تعتمد على الأصوات تارة وعلى الانزياحات النحوية والبلاغية تارة أخرى.

يرى الباحث "يوسف حامد جابر" في كتابه "قضايا الإبداع في قصيدة النثر أن إيقاع قصيدة النَّثر يتجلَّى في حركة الشكل الخارجي الذي تُكْتَبُ به دون إغفال حركتها الداخلية القائمة على

[1] عبد العزيز موافي: قصيدة النَّثر من التأسيس إلى المرجعية، مرجع سابق، ص289.

[2] المرجع نفسه، ص357.

[3] – ينظر: عبد العزيز موافي: قصيدة النَّثر من التأسيس إلى المرجعية، مرجع سابق، ص357.

التناسق اللغوي والانسجام الصوتي القائم على التباعد في مخارج الحروف فيقول: "إن إيقاع هذه القصيدة كامن في حركتها الداخلية بالمقدار الذي يَتَبَدَّى في حركتها الخارجية، ووفقًا لهذا المنطق فإنها لا تقيم وزنًا للتفاعيل وإنما أساسها ردود الفعل تجاه الواقع وما تخلقه هذه الردود من تناغم فمصدره نفس الشاعر المنفعلة أو الفاعلة،"[1] فالإيقاع الداخلي ناتج العلاقات الداخلية في القصيدة في التراكيب التشكيلية والدلالات المعنوية، فهو ينجلي من خلال مستويين هما: المستوى الشكليّ ومستوى التناغم الدلالي؛ فالتناغم الشكلي "هو معرفة الهيئة التي تظهر فيها البُنْيَة، وتقوم هذه الهيئة أول ما تقوم على موقع الصيغة التعبيرية وعلى الأشكال التي تأخذها وتَتَحَوَّلُ بها داخل مجال لُغَوِيٍّ..."[2] وللتناغم التشكيلي علاقة قوية بينه وبين التناغم الدلالي إذ "لا ينفصل التناغم الدلالي عن التناغم التشكيلي بأية حال في الأقوال سوى أننا بالنظر إلى حركة العناصر إما أن تعطي الأهمية في الدلالة في الحالة الأولى، وإما للشكل في الحالة الثانية دون أن يكون القصد من وراء ذلك تغليب أية فاعلية فيهما على الأخرى"[3].

ولم تقف الأبحاث في الإيقاع الداخلي في قصيدة النَّثر عند ضبط المصطلح وتحديد ماهيته بل هناك من الباحثين من رَكَّزَ على الوظيفة التي يقوم بها الإيقاع داخل النَّص وهو ما ذهبت إليه الناقدة "يمنى العيد" في كتابها "في معرفة النص" وما طرحته من إشكالات تتمحور حول الإيقاع والموسيقى، "هل يمكن أن يشكل هذا الإيقاع عنصرا موسيقيا بديلا أو جزء من الموسيقى؟ وبالتالي ما هي الأجزاء الأولى لهذا العنصر؟ وهل تكون بنيتها عنصرًا جديدًا يضاف إلى مكونات الإيقاع المعروفة؟"[4].

حاولت الناقدة الإجابة على بعض التساؤلات من خلال رؤيتها لظاهرة الوزن وغيابه في قصيدة النَّثر التي لم تعد تعتمد على الوزن والقافية وتَعَدَّتْ ذلك إلى وسائل أخرى منها :

---

[1]- يوسف حامد جابر : قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق سوريا، د ط، د ت، ص 243.

[2] -المرجع نفسه، ص245.

[3] -المرجع نفسه، ص 286.

[4]- ينظر يمنى العيد: في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985م، ص97.

«– التركيب اللُّغويُّ حين ينظم في اتساق من الموزونات والتقطيع

– التكرار وفق أشكالٍ مُوَظَّفَةٍ لتأدية دلالتها

– التوزيع والتقسيم على مستوى جسد القصيدة بهدف دلالي معين

– التوقيع على جرس بعض الألفاظ المعجمية والموازاة بين حروفها"[1]

فالناقدة ترى أن الإيقاع الداخلي مرتبط بحركة النص الكُلِّيَةِ بحيث يَصِير ذا كثافة بدلالته، وفي نسيج العلاقات الناهضة بين مكوناته لا يهمل عنصر من عناصره دون أن يتغافل فيه ويسعى إلى تكامل بنيته. "بالمداخلة بينهما وبين مستويات أخرى أكثر إيصالًا لمكوِّنات النص الأولى كاللغة والرمز"[2].

فالإيقاع من هذا المنظور ليس وحدات منفصلة ذات خَطٍّ معيَّنٍ من الرموز ومكونات اللغة الأولى، بل هناك تفاعل وتداخل بين هذه الرموز وهذه المكونات لذلك كانت تمظهراته عَصِيَّةً على التحديد والإحاطة بالنص إحاطة شاملة ودقيقة تُمَكِّنُهُ من تتبع قوانينه الإيقاعية.

ويذهب الباحث "مُحَمَّد علاء الدين عبد الولي" إلى الإقرار بأنَّ الإيقاع الداخلي ليس خاصًا بقصيدة النَّثر، بل هناك أنماط شعرية أخرى تحتوي على الإيقاع الداخلي لذلك نجده يتساءل قائلا: "هل الإيقاع المحقق في قصيدة النَّثر هو سِمَةٌ خاصة بها، تخلقه هي بحد ذاتها؟، أم أنَّ ذلك متحقق أصلًا في اللغة نفسها؟، ثم ما هي محدِّدات الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر؟"[3]، وحتى يجيب على هذه الأسئلة، استقى الباحث بعض أراء النقاد والذين حَدَّدُوا عناصر الإيقاع الداخلي كما يلي:

– الانسجام الداخلي بين الكلمات والحروف فيما بينها

– التناظر بين الجُمَلِ كم هي موزعة في جسد النص من حيث الطول والقصر

[1]– يمنى العيد: في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، المرجع السابق، ص18.

[2]– الهاشمي علوي: فلسفة الإيقاع في الشِّعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006م، ص30.

[3] مُحَمَّد علاء الدين عبد المولى: وهم الحداثة – معلومات (قصيدة النَّثر أنموذجا – دراسة)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، د ت، ص128.

– التكرار (تكرار الجملة، الفعل، التجانس بين الصيغ النحوية للجمل المكررة اسمية وفعلية أو التجانس بين الصيغ الزمنية للأفعال، ماضي مضارع و أمر)

– إيقاع الأفكار والحركات التي تتبعثر على مساحة النص

– التَّكثيف والإيجاز في استخدام اللغة

– الفصل والوصل بين الجُمَل

– إيقاع البياض عموديًّا وأفقيًّا على جسم الصفحة

– الاعتماد على الخصائص الداخلية التي تتمتع بها الكلمة في وجودها المستقل."[1]

من خلال ما تقدم من عرض جوهر أراء بعض النقاد والباحثين حول الإيقاع الداخلي لقصيدة النَّثر نستنتج أن المصطلح ما زال يبحث عن تجلية ودراية لتحديد ماهيته ووظيفته وذلك لارتباطه بالتجربة الشِّعرية لكلِّ شاعرٍ وإن سَلَّمْنَا بأن قصيدة النَّثر تقوم على بنية إيقاعية داخلية تتظافر فيها مظاهر مختلفة تَتَوَزَّعَ بَيْنَ اَللُّغَوِيِّ مِنْهَا وَالشَّكْلِيِّ وَالصَّوْتِيِّ، ويبقى الإيقاع ذا خاصيَّةٍ زئبقية تسري في جسد القصيدة النثرية لذلك دار حوله جدلٌ واسعٌ بين من تَبِعَ محتوياته وأَقَرَّ به وبين من بَيَّنَ صعوبة فصله عن الإيقاع الخارجي وبين من أنكره كُلِيَّةً.

[1] مُحَمَّد علاء الدين عبد المولى: وهم الحداثة – معلومات (قصيدة النَّثر أنموذجا – دراسة)، المرجع السابق، ص129.

المبحث الثاني: تعريف الإيقاع لغة واصطلاحا

لا يمكن أن نَفْصِلَ جزئيات الحياة اليومية للإنسان عن ظاهرتها المميَّزة وهي الإيقاع، حتى تكاد حركات الإنسان اليومية وحركات الكون ومظاهره لا تخرج عن الإيقاعية، فـ"الإيقاع على فتراتٍ متساويةٍ ظاهرة مألوفة في طبيعة الإنسان نفسه، فبين ضربات القلب انتظام، وبين وحدات النَّفس، انتظام وبين اليقظة والنَّوم انتظام، وهكذا.."[1] لأنَّ هذه المظاهر وما يعتريها من تنظيمٍ وتناسبٍ وتوازٍ وتكامل مع الظواهر الكونية التي تحيط بالإنسان تجعله يتناغم ويشعر بالراحة فـ"حركات جسده ونبرات صوته وموضع الأشياء من حوله على نحو يوفِّر لها الانسجام والتوازي تمنح شعورًا بالراحة والمتعة"[2]، لذلك فالإيقاع، أكثر المصطلحات التي لا يمكن أن يُحَدَّدَ معناها تحديداً كاملاً، فَلَمْ يَأْلُ كثيرٌ من علماء الشِّعر والجمال والبلاغة، ومن مُنظِّري الخطاب، وواضعي النظريات الشِّعرية قديما وحديثا، جهداً في تحديدها دون جدوى، لقد كتب الشاعر "بول فاليري**Paul Valéry**" في أحد دفاتره: كلمة (إيقاع) هاته لا تبدو لي واضحة، ولم أستعملها البَتَّة. "فالإيقاع سابقٌ لخلق الحيوان والطبيعة والكون بِأَسْرِهِ لأنه المبدأ الذي أَقَرَّهُ الخالق سبحانه وتعالى أساسًا لبقاء الكون ودوامه، وبتجلّي ذلك بوضوح في الحركة الايقاعية التي تؤدِّيها الكواكب في مدارها كحركة الأرض حول نفسها وحول الشَّمس وهي الحركة التي لو اختلَّت لَاخْتَلَّ النظام الذي يضمن الحياة على وجه البسيطة فالخالق الذي أرسى قواعد الحياة على مبدأ الايقاع هو خالق الإيقاع اختاره قانونا ليضمن حركة الكون وبقاءه."[3]

وبمثل ذلك أوحى أحد أهمّ شعرائنا في العصر الحديث، وهو "عبد العزيز المقالح"، بقوله: "إنّ قوانين اللَّاوعي التي نجهل أسرارها تتدخَّل في صوغ هذا الإيقاع". ومع أنّ هذا (الإيقاع) نُحِسُّهُ من

[1]- زكي نجيب محمود : في فلسفة النقد، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1979م، ص 22.

[2]- ابتسام احمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، سوريا، ط1، 1997م، ص17.

[3]- مُحَمَّد العياشي: نظرية ايقاع الشِّعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، د ط، 1986مم، ص41.

الجهات جميعاً: في خفقان القلب، مساقط الماء، دقّات الساعة، تعاقب اللَّيل والنهار، أطوار القمر، عودة الفصول، الرَّقص على الموسيقى، وأيضاً ـ كما هنا ودائماً ـ في الكتابة وفق تواضعنا على تسميته بـ"الإيقاع الشِّعري". لكن، هل نتحدّث طبعاً عن الشَّيء نفسه؟ بالطبع، لا. إنّ الإيقاع ليس لا شيء بالتأكيد، ولا موضوعاً يُراد الإمساك به. السؤال لا يمكن أن يُطْرَحَ هكذا: ما هو الإيقاع؟ بل، بالأحرى: ما الّذي ندعوه إيقاعاً؟ غالباً ما تعتبر صعوبة تعريف المفهوم عرضاً، قبل أن يُعْرَفَ ما هو. الرِّهان يكون باستكشافه، وبقدر ما يكون محتجباً يكون مُهمّاً للغاية[1]، لذلك فالإيقاع من المفاهيم التي استعصت على التعريف النهائي، فلفظة الإيقاع كما يراها "جاكبسون" "ملتبسة إلى حد ما"[2]. رغم ذلك هناك من النقاد والدَّارسين من حاول ضبط التعريف التقريبي لظاهرة الايقاع بأنه "النظام الذي يتوالى أو يتناوب بِمُوجِبِهِ مُؤَثِّرٌ مَا صَوْتِي أَوْ شَكْلِيّ أَوْ جَوٌّ مَا (حِسِّي، فِكْرِي، سِحْرِي، رُوحِي). وهو صيغة لعلاقات التناغم أو التعارض أو التوازي أو التداخل"[3]. فهو "تواتر متتابع بين حَالَتَيْ الصوت والصمت أو النور والظلام، أو الحركة والسكون أو القوة والضعف واللين أو القصر والطول أو الإسراع والإبطاء[4]. ويرى بعض الدارسين أن مفهوم الإيقاع مؤسس على المادة الصوتية، وأن موضوعه هو الأصوات والموسيقى فقط، إلا أن الإيقاع في حقيقته أبعد من ذلك إذ يَتَّسِعُ مفهوم البنية الإيقاعية ليشمل مختلف أنواع الاستجابات المنتظمة دون أن يقتصر على الجانب الصوتي، بمعنى أنها تعبير مُجَسِّدٌ لذلك الصراع المتصل بين الداخل والخارج، فبواسطته يمكن الكشف عن عدد كبير من المستويات الإيقاعية المستنيرة، ومنها ما له طابع صوتي يتصل ببنية الإيقاع الخارجي صاعداً أو هابطاً

[1]- ينظر كتاب: عبد اللطيف الوراري: نقد الإيقاع (في مفهوم الإيقاع وتعبيراته الجمالية وآليات تلقّيه عند العرب)، دار ابي الرقراق للنشر، الرباط، ط1، 2011م، ص

[2] –رومان جاكبسون: قضايا الشِّعرية، تر: مُحَمَّد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988م، ص 43.

[3]- خالدة سعيد: حركية الإبداع (دراسات في الأدب العربي الحديث)، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1982م، ص 111.

[4]- مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م، ص 481.

منها، شاداً الصلة الجدلية بين البنيتين مثل إيقاع الحرف ومجموعاته الصوتية فيما يسمى بالرجوع الصوتي أو الترجيع، وإيقاع حركات.

مفهوم الإيقاع :

1- لغة:

وَردَ الجِدرُ اللُّغويُّ للإيقاعِ في المعَاجِمِ العربيةِ على تصَاريفَ عدّة، فَهِيَ مأْخوذةٌ من الجِدرِ الثُّلاثي (و، ق، ع)، "والوَقْعُ وَقْعةُ الضَّربِ بالشَّيءِ' ومنه ووقْعُ المطَرِ، ووقْعُ حوافرِ الدَّابةِ وهُوَ الصَّوتُ الذي يُسْمَعُ. ويُقَالُ للطَّيْرِ إذا كانَ على أرضٍ أو شَجرٍ هُنَّ وُقُوعٌ وَوُقعٌ، والميْقَعَةُ: المكانُ الذي يَقعُ عليْه الطَائرُ، والوَاقعةُ: النَازلةُ الشَّديدةُ من صروف الدَّهْرِ الوِقَاعُ: المواقَعَةُ في الحربِ ووقائِعُ العَربِ أيَّامُهَا التي كَانَتْ فيهَا حُروبهُمْ. وإذَا زيدَ الجِدْرُ الثُّلاثيُّ بالتاءِ واليَاءِ فَصارَ تَوْقِيعًا، انْصَرفَ مَعْناهُ إلى وقُوعِ الشَّيءِ عنْ قصدٍ وإرادةٍ، وإذا زيد الجذر الثلاثي بالتاء والياء "توقيع" انصرف معناه الى وقوع الشيء على الشيء عن قصد وإرادة"، وهُو هُنَا يَرْبطُ الإيقَاعَ بتْلك الحركَاتِ الموسيقيّةِ، وسمَّى الخَليلُ رحمةُ اللهِ عليْه كتابًا منْ كتبهِ في ذَلكَ المعنَى كتابُ "الإيقاعِ"[1].

– ورد في لسان العرب لابن منظور في مادة (وقع) وَقَعَ عَلَى اَلشَّيْءِ، وَمِنْهُ وَقَعَ وَقْعًا وُقُوعًا : سَقَطَ، وَالْوَقْعَةُ : صَدْمَةُ اَلْحَرْبِ، وَالتَّوْقِيعُ : رَمْيٌ قَرِيبٌ لا تُبَاعِدهُ كَأَنَّكَ تُرِيدُ أَنْ تُوقعَهُ عَلَى اَلشَّيْءِ، وَالتَّوْقِيعُ: إصَابَةُ اَلْمَطَرِ بَعْضَ اَلْأَرْضِ وَإِخْطَاؤُهُ بَعْضًا. والإيقاع من إيقاع اللحن وهو ان يوقع الألحان ويبينها،

[1] - الخليل بن أحمد الفراهيدي: العـين، ج1، ترتيب ومراجعة: داوود سلوم وداود سليمان العنكبي وإنعام داود سلوم، بيروت، لبنان، 2006م، مادة (و،ق،ع)

فابن منظور قَد تَفرّدَ بتعريفٍ آخرَ للإيقَاعِ حينَ ألحقَهُ بالموسِيقَى في قَوْلِهِ والإيقَاعُ "مِنْ إِيقاعِ اللَّحْنِ وَالغِنَاءِ وَهُو أَنْ يُوَقِّعَ الأَلْحَان وَيُبَيِّنَهَا"[1].

وفي القاموس المحيط للفيروز أبادي "اَلْإِيقَاعُ " مِنْ إِيقَاعِ أَلْحَانِ اَلْغِنَاءِ، وَهُوَ أَنْ يُوَقِّعَ اَلْأَلْحَانَ وَيُبَيِّنَهَا [2]. وقد نقل ابن سيده عن الخليل بن أحمد الفراهيدي في كتاب "العين" أنَّ الإيقاع حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية [3]. فالإيقاع لفظ مقترن بالتنظيم والتوازن في مجال الألحان.

– وفي مَوضِعٍ آخَر نجدُ «وَقْعُ الشَّيء الأَرْضَ وقوعًا وأوْقَعتُه إيقَاعًا»[4].وهذهِ العبارةُ توحِي بأنَّ هناكَ فرقًا واضحًا بينَ المصْدرينِ "الوقُوعُ" و "الإيقَاعُ" أي هُناكَ فَرقٌ بينَهمَا منَ النَّاحيةِ اللُّغَويّةِ والبَلاغيّةِ فَنَجِدُ الوقُوعَ مُشْتقٌ منَ الفِعْلِ المجرَدِ اللاَّزمِ "وقع" في حِين الثَّاني "الإيقَاعُ" مُشْتَقٌ منَ الفِعْلِ المزيدِ "أوْقَعَ".

– من النَّاحيَةِ البلاغية "الأوَّلُ يستندُ الفِعلَ أو الحدثَ إلى الشَّيءِ الواقِع نَفسُهُ مُركّزًا بذلكَ على وقعِ الفعلِ، وهذَا ما نَصطَلحُ عليْهِ المتَحرّك بينَمَا الثَّاني إلى مَنْ أوْقعَ ذلكَ وجَعلهُ يَسقطُ فيركّزُ على مَنْ قَامَ بالفِعْلِ وهُوَ مَا نصْطلحُ **عليهِ بـ:** المحَرّكِ، وهَذا ما يُبرز مَا للمَصْدرِ "إيقاَعٌ" مْن بَدلِ الجُهْدِ والطَّاقةِ منَ النَّاحيةِ العُضويةِ، ومنْ انفعالٍ وتأثّرٍ وفعل من النَّاحيةِ الأدبيةِ خصوصًا والإبْداعيةِ عمومًا"[5].

---

[1] – أبو الفضل جمال الدين بن مكرم ابن منظور: لسان العرب، ، تح: عامر أحمد حيدر، منشورات مُحَّد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2005م، مادة (و،ق،ع)

[2]– محي الدين الفيروز أبادي: القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1999م، مادة "و،ق،ع".

[3]– ابن سيده: المخصص، السفر 13، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ت، مادة "و،ق،ع".

[4]– الزمخشري: أساس البلاغة، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1965م، ص686.

[5]– أمينة فزاري: الإيقاع الشِّعري (مفهومه، عناصر وأهميته)، مجلة التواصل، جامعة عنابة، العدد 16، جوان 2006م، ص ص142- 143.

منْ خلالِ ما تقَدمَ يتبينُ لنَا أنَّ أغلبَ المعاجِمِ اللُّغويةِ أجْمعَتْ على أنَّ مُصطلحَ الإيقاعِ مرتبطٌ: بالصَّوتِ، الحركةِ أو الضَّربِ، مكانُ الوقوعِ أو السُّقوطِ، كذلكَ تجعلُ الإيقَاعَ بمعنَى البيانِ والتَّوضيحِ يؤدِي إلى عَمليةِ إحداثِ اللَّحنِ والغنَاءِ.

أما إذا بحثْنَا عنْ دلالتهِ اللُّغويةِ والأكثَرِ ارتباطًا بالدّلالةِ الاصْطلاحيةِ فنجدها في المعَاجمِ الحديثَة والمعاصرةِ. فقد جاءَ في معجَمِ المنْجد الوسيط.

– «**إيقاع**: تتَابع أصوات أو حركات بانتظامٍ وتوازنٍ.

– **إيقاع خطّي**: اتفاق الأَصواتِ وتوقيعهَا في الغِناءِ.

– رقصٌ على الإيقاعِ، توازنٌ، اتزان، إيقاعُ عباراتٍ.

– **إيقاعيٌّ**: ذو إيقاعٍ يتتابعُ على طريقةٍ واحدةٍ معيّنةٍ، وَطْأُ أَقْدَامٍ.

– **إيقاعيٌّ**: منتظمٌ متتابعٌ بانتظامٍ وتوازنٍ مشيَةٌ إيقاعيّةٌ.

– رقصٌ إيقاعيٌ تتوافَقٌ فيه الموسيقَى والحركاتِ الرياضيّةِ"[1].

فالملاحظُ للتَّعريفِ الموجودِ في المعجمِ الوسيطِ يجد أنَّ هناكَ تخصيصًا لمصطلحِ الإيقاعِ، كذلكَ بالموسيقَى، إلاَّ أنَّه أُضافَ إلى التَعاريفِ السَابِقةِ خاصيتَي "التَّتَابُعِ" و"الانتظام".

– **الإيقاع اصطلاحا** : يُجمِعُ الدَّارسون على أن "الإيقاع "***RYTHEME***" مصطلح انجليزي اشْتُقَّ من اليونانية بمعنى الجريان أو التدفق" [2].وقد ورد تعريف الإيقاع في المعاجم المتخصِّصة بمفاهيم مختلفة يَتَّصِلُ كل مفهومٍ بالجانب الذي يطرحه الفن أو العلم الذي يأخذ منه، فقد عَرَّفَهُ معجم

[1]– مجمع اللغة العربية، المنجد الوسيط في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، لبنان، بيروت، ط1، 2008 مادة (و،ق،ع).

[2]– مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1974، ص 481.

مصطلحات الأدب بأنه "كلمة مُشتَقَّة أصلًا من اليونانية بمعنى الجريان أو التدفق والمقصود به عامةً هُوَ اَلتَّوَتُّرُ اَلْمُتَتَابِعُ فِي حَالَتِي اَلصَّوْتَ أَوْ اَلصَّمْتِ أَوْ اَلنُّورِ وَالظَّلَامِ أَوْ اَلْحَرَكَةِ وَالسُّكُونِ أَوْ اَلْقُوَّةِ وَالضَّعْفِ أَوْ اَلضَّغْطِ وَاللِّينِ أَوْ اَلْقِصَرِ وَالطُّولِ أَوْ اَلْإِسْرَاعِ وَالْإِبْطَاءِ أَوْ اَلتَّوَتُّرِ وَالِاسْتِرْخَاءِ.. فهو يمثّل العلاقة بين الجزء والجزء الآخرِ وبين الجزء و كل الأجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي، ويكون ذلك في قالبٍ متحركٍ ومنتظم في الأسلوب الأدبي أو الشكل الفني، والإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعًا تبدو واضحة في الموسيقى والشعر والنَّثر الفني والرقص، كما تبدو أيضا في كل الفنون المرئية، فهو إذن بمثابة القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من الأعمال الأدبية والفنية، ويستطيع الفنان والأديب أن يعتمد على الإيقاع باتباعه طريقة من ثلاث : التكرار أو التعاقب أو الترابط"[1]، فمن خلال التَّعريف يبدو الإيقاع ذا سمة تقابلية تحدث جراء حركيات منتظمة يُشَكِّلُ فيها العنصر الزمني الخيط الواصل بين تلك النبضات الذَّاتية والمقابلة للظاهرة الموازية. وهذا التعريف يقود إلى استذكار كل ما يتعلق باستعمال مفردة الإيقاع في حياتنا العامة، وبخاصة في حياتنا الثقافية، فنحن نقول: إيقاع الحياة في هذه المدينة أو تلك، سريعٌ أو بطيءٌ، ونقول هذا أيضاً عن اي عمل أدبي يستخدم السَّرد المتسارع أو البطيء، وكثيرًا ما كنَّا نسمع المعلِّقين الرياضيين وهم يَصِفون مباراةً رياضيةً، بأن إيقاع هذه المباراة بطيء، أو أن إيقاعها سريع، وقد يتسع أثر الايقاع ليشمل حالات مختلفة لأنَّ اثره ثلاثي : عقليّ وجمالي ونفسي، أما العقليّ فلتأكيده المستمر أن هناك نظامًا ودقَّةً وهدفًا في العم، وأما الجمالي فلأنه يخلق جوا من حالة التأمل الخيالي الذي يُضفي نوعًا من الوجود الممتلئ في حالةٍ شبه واعيةٍ على الموضوع كلّه، وأما النفسي فإن حياتنا إيقاعية، النوم والمشي والشهيق والزفير وانقباض القلب وانبساطه"[2].

[1]– مجدي وهبة: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مرجع سابق، ص81.

[2]- مُحَمَّد العياشي: نظرية ايقاع الشِّعر العربي، مرجع سابق، ص 146.

المبحث الثالث: بين الإيقاع والموسيقى والوزن:

تنَبَّه الأَقْدمُونَ إلى مَا في الكونِ من إيقاعٍ، فقالَ الجَاحِظُ (ت 255هـ):"مَا أَوْدَعَ صُدُورَ صُنُوفِ سَائِرِ الحَيَوَانِ مِن ضُرُوبِ المَعَارِفِ وَفِطَرِهَا عَلَيْهِ مِنْ غَرِيبِ الهَدَايَا وسَخَّرَ حَنَاجِرَهَا مِنْ ضُرُوبِ النَّغَمِ المَوْزُونَةِ وَالأَصْوَاتِ المَلَحَّنَةِ، والمخَارِجِ الشَجِيّةِ والأَغَانِي المطْرَبَةِ فقد قال أَنَّ جَمِيعَ أَصْوَاتِهَا مُعَدَّلَةً ومَوْزُونَةً مُوَقَّعَةً"[1].

فالملاَحظُ عنَدَ العَربِ القُدامى فيمَا يَتعلّقُ بظَاهرةِ الإيقَاعِ "أَنَّهُ كانَ مرْتَبِطًا بالجانبِ الموسيقيّ والغِنائيّ وبعَمليّةِ الضَّرب عَلى الآلةِ..."[2]. كذلك نجد إخوانَ الصّفَا « يذهبونَ إلى مماثلةِ أصولِ العروضِ بقوانينَ الموسيقَى كذلكَ أنَّ الأصولَ التي تتشَكلُ على أساسِها تفاعيل أو مقاطع الأشْعارِ العربيّةِ وهي السّببُ والوتدُ والفاصلةُ هي ذاتهَا التي تُشَّكلُ جميعَ مَا يتركَّب من النَّغماتِ والألحانِ وهذهِ الأصُولُ هي كُلٌّ من الشِّعر والموسيقَى قِوامُها الحركَة والسُّكونُ»[3]. فالعَزفُ عَلى الآلةِ الموسيقيّةِ ما هُو إلاَّ تجسيدٌ لعمَليةِ النَّقر بالأصَابعِ عَلى الآلةِ فيُحدثُ بذَلِكَ نغْمةً موسيقيّةً تَتشَكَلُ بِتوالي النَّقراتِ، فالآلةُ بذلك هيَ "المواقِعُ" مكانُ السُّقوطِ "والإيقَاعُ والوَقْعُ" هو بِذلكَ النَّغَمُ الذي هُو صَوتُ الضَّربِ، ولا يمكن ذكر الإيقاع بعيدا عن المصطلح الموسيقي لأنَّ كثير من الدارسين يعتبرون الإيقاع هو "النَّقلة على النَّغم في أزمنة محدودة المقادير والنِّسَبِ، أو تقدير لزمان النَّقرات، أو قسمة زمان اللحن بنقرات، وهو النَّقلة على أصواتٍ مترادفةٍ في أزمنة تتوالى متساوية وكل واحد منها يسمى دورًا، أو إظهار مناسبات أجزاء الزمان من القوة إلى الفعل بحسب اختيار الفاعل، أو صياغة اللحن حسب أجزاءٍ متناسبةٍ من المفاصل الزَّمنية محدودة في كل ميزان، أو جماعة فقرات بينها أزمنة محدودة المقادير، لها أدوار متساوية الكمية على أوضاع مخصوصة يدرك تساوي الأزمنة والأدوار بميزان الطَّبع السليم.

[1]– الجاحظ: الحيـوان، تح: عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط2، 1965،ص،35

[2]– منير سلطان: الإيقاع في شعر شوقي الغنائي (الكلمة)، منشأة المعارف، الإسكندرية، القاهرة، دط، 2005 م، ص17.

[3]– منير سلطان: الإيقاع في شعر شوقي الغنائي، مرجع سابق، ص177.

وكما أن عَروض الشِّعر متفاوتة الأوضاع مختلفة الأوزان لا يفتقر الطبع السليم فيها إلى ميزان العَروض، كذلك لا يفتقر إلى إدراك تساوي أزمنة كل دور من أدوار الإيقاع إلى ميزان يدرك به ذلك بل هو غريزة جُبِلَ عليها الطبع وتلك الغريزة للبعض دون البعض الآخر وقد لا يحصل بكَدٍّ واجتهاد"[1]، فالإيقاع في مفهومه الموسيقي يرتكز على عنصر توزيع الزمن وفق نظام متساو يستطيع القارئ أن يدرك ذلك من خلال غريزته المطبوعة على التفريق بين المنتظم بواسطة "التِّكرارُ المتَّسِقُ أو غير المتَّسق لِوَضْعٍ أو مركزِ قُوَّةٍ، لمعنى أو حركة. وهو أحد أنواع الوحدة لأنه تركيز على حركةٍ أو نغمٍ أو لفظٍ معين يظهر في تناوب الحركة والسكون، الأنوار والظلام، عودة البداية في النهاية، رجوع القرار في الأغنية، رد العجز على الصدر في الشِّعرِ، تكرارُ قافيةٍ واحدةٍ أو قوافٍ متناوبةٍ، رجوع نوبة واحدة أو عبارة موسيقية في المعزوفة. فهو تناظر زمني يقابله في الطبيعة توقُّف الحركة أمام حاجزٍ ثم استئنافها. ويقوم جماله على لذَّةِ انتظار ما نستبق حدوثه"[2].

إنَّ ما نطرحه في موضع الوزن هو الميل إلى الجانب الصوتي وبالتحديد مظاهر الإيقاع ومن أهمها الوزن والقافية، وهذه المظاهر لا تقتصر عند هذا الحَدِّ، من بينها المظاهر الصوتية كالتَّجْنِيسِ، والتِّكرار والتَّوازي الصوتي ويُعَرِّفُ الهاشمي علوي الإيقاع بأنه: " انتظام النص الشِّعري بجميع أجزائه في سياق كليّ أو في سياقات جزئية تلتقي في سياق كُلِيٍّ جامعٍ، يجعل منها نظامًا محسوسًا أو مُدْرَكًا ظاهرًا أو خفيًّا يتَّصِلُ بغيره من بنى النَّص الأساسية والجزئية ويعبّر عنها، كما يتجلى فيها، والانتظام يعني كل علاقات التكرار المزاوجة والمفارقة والتوازي والتداخل والتنسيق والتآلف والتجانس، مما يعطي انطباعا بسيطرة قانون خاص على بنية النَّص العامة المكَوَّنِ من إحدى تلك العلاقات أو بعضها، وعادة ما يكون عنصر التكرار فيها هو الأكثر وضوحًا من غيره، كونه يتَّصل بتجريب الأذن المدربة

[1]- صفي الدين عبد المؤمن الأرموني البغدادي: كتاب الأدوار، شرح وتحقيق: هاشم مُحَمَّد الرجب، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980م، ص139.

[2]- روز غريب، تمهيد في النقد الأدبي، دار المكشوف، بيروت، ط1، 1871، ص107.

جيدًا على التقاطه وليس يعني أن تلك العناصر الإيقاعية في تكويناتها الجزئية والمبعثرة شيئًا ذا بال. "[1].

لقد ورد مصطلح الإيقاع عند النقاد القدامى مثل (ابن طباطبا العلوي ت 322هـ) الذي يقول: "...وللشِّعْرِ الموزونِ إيقَاْع يُطرِبُ الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع الفهم مع صِحَّةِ فهم الشِّعر وصحَّةِ المعنى وعذوبة اللَّفظ، تمّ قبوله له، واشتماله عليه، وإنْ نقص جُزْءٌ من أجزائه التي يعمل بها وهي اعتدال الوزن وصواب المعنى وحسن الألفاظ كان إنكار الفهم إياه على قدر ناقصان أجزائه "[2]، فالإيقاع عند ابن طباطبا هو ذلك الشِّعر الموزون، وهذا يؤكد على وجود الإيقاع الشِّعري وعلى شموليته فالوزن خاضعٌ للمعنى.

والإشكالية هنا لا ترتبط بأصل المصطلح بل تتعدَّاه إلى معرفة مفهوم الإيقاع وارتباطه بالوزن، فهناك من يرى أن الإيقاع يشمل الوزن، والوزن يدخل في تشكيل بنية الإيقاع وهو عبارة عن "قوالب عَروضية يُستعَانُ بها في تنظيم الإيقاع وتوجيهه "[3]، ويُفرّق الدَّارس "مُحَمَّد فتوح أحمد" بين مصطلحي الوزن والإيقاع، " فالوزن عنده مرتبطٌ بالصَّوتِ وبخصائصه السياقية كالدّرجة والمدى والنّبر والتردّد...، والإيقاع حسبه يتجاوز مفهوم الوزن المحدّد بنمط من الأصوات إلى مفهوم آخر يتعلق بوظيفة هذه الأصوات وما تُوحِيهِ بذاتها أو بترددها على نحوٍ معين "[4]، ومعنى ذلك أن " لِلْإِيقَاعِ مُسْتَوَيَيْنِ ظَاهِر مُدْرَك حِسِّيًّا وَخَفِيّ مُسْتَتِر، أَمَّا اَلظَّاهِرُ فَمِنْ أَهَمّ مَظَاهِرِ اَلْوَزْنِ وَأَنْظِمَةِ اَلتَّقْفِيَّة "[5]، أما الوزن " فهو التناسب بين عدد المقاطع ونوعيتها بين الأشطر في القصيدة كما يستعين هذا التناسب بكمية النَّبر

[1]- الهاشمي علوي: فلسلفة بنية الإيقاع، مجلة كتابات معاصرة، مجلد 20، بيروت، لبنان، د ط، جانفي، 1994م، ص 39.

[2]- مُحَمَّد أحمد ابن طباطبا العلوي: عيار الشِّعر، شرح وتحقيق: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982م، ص20.

[3]- جودت فخر الدين: الإيقاع والزمان، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1995م، ص29.

[4]- مُحَمَّد فتوح أحمد: الحداثة الشِّعرية الأصول والتجليات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د ط، 2006م، ص423-424.

[5]- مُحَمَّد شكري عياد: موسيقى الشِّعر العربي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ص105.

التي تدعمه، أما أنظمة التقفية فهي تَمَوْقُعُ القوافي بين الأبيات والأدوار، وفي نظام القصيدة حسب الوزن "[1].

أما الإيقاع الدَّاخلي فهو " الجانب اللُّغوي الداخلي المتكَوِّنِ من تراكيبٍ لغويةٍ وصِيَغٍ صرفيةٍ وسياقات شعرية تصويرية والرَّمز والبناء العام للنَّص، بما يقيم تماسكه وانسجامه وغَلَبَةِ المستوى الحِسِّي الظاهر، والذي نصطلح عليه بالإيقاع الخارجي، لا يعني أنه يُشَكِّلُ البنية الإيقاعية الوحيدة في العمل الفنِّي فهناك مستوى خفي مستتر وهو ما نسميه الإيقاع الداخلي "[2].

ومن الباحثين من يرى أن مصطلح الإيقاع وليد الاحتكاك بالثّقافة الغربية وما يقابله في القديم هو مصطلح العَروض ومن هؤلاء نجد "مصطفى حركات" الذي يشير إلى "غياب مصطلح الإيقاع في معجم البلاغة العربية فهو نتاج التأثُّر بالثقافة الغربية تحديدًا"[3]، وهناك من يكتفي بإثبات العلاقة بين الوزن والإيقاع كما فعل مُحَمَّد الهادي الطرابلسي إذ يرى أنه ممَّا لا شكَّ فيه "أن الأوزان العَروضية التي وضعها الخليل في العربية مثلا في أصلها إلا صورًا مجردة لإيقاعات كانت قد تحققت في شِعر العرب القديم "[4]، وهذا يعني أن أصل الأوزان التي حدَّدَها الخليل مستنبطٌ من إيقاعات لا متناهية من الشِّعر القديم.

أما الباحث "العلوي هاشمي" فيرى أن العلاقة بين الوزن والإيقاع تكون من خلال "شمولية الإيقاع فالأول يُعَدُّ خطًّا عموديًّا والثاني (الوزن) واحدًا من الخطوط الأفقية إلى جانب خطوط اللُّغة والأصوات والأفكار وغيرها من هذه الخطوط الأفقية، وتظهر أفقية الوزن في كونه يمتَدُّ من أول سطر

[1]- أدونيس: الشِّعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2000 م. ص43.

[2]- المرجع نفسه: ص44.

[3]- مصطفى حركات: نظرية الإيقاع في الشِّعر العربي بين اللغة والموسيقى، دار الأفق للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2008م، ص28.

[4]- مُحَمَّد الهادي الطرابلسي: التوقيع والتطويع عندما يتحول الكلام نشيد كيان، دار مُحَمَّد علي للنشر، تونس، ط1، 2006م، ص17.

أو البيت لينتهي بنهايته المتمثلة عادةً في القافية، ثم يبدأ من جديد، ويقوم الإيقاع باختراق تلك الخطوط بما فيها الوزن ليُحَوِّلهَا عند تقاطعه معها من مجرد تراكمات كمِّية إلى مظاهر أسلوبية متميزة "[1]، وقد يساوي البعض بين الإيقاع والوزن، لأنَّ الأوزان في ذاتها عبارة عن أَقْيِسَةٍ محدودةٍ ومضبوطةٍ، "فالإيقاع من هذه الزَّاوية لا يتعدَّى كونه نقلًا أمينًا لما في الوزن من ضوابط "[(2)]، ولكنه في الوقت نفسه ليس مجرد وزن إنمَّا « الإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأُذُنُ وحدها وإنَّما يفهمها قبل الأذن والحواس الوعي الحاضر والغائب "[3].

ويذهب بعض النُّقاد إلى إلغاء التَّماس بين الوزن والإيقاع أو التقارب بينهما، " فالإيقاع حسب هؤلاء مرتبطٌ بالموسيقى ومن ثم فإن ذلك الاتحاد يُلغي طبيعة الشِّعر لأن أداة الشِّعر تتكوَّن من كلماتٍ دالَّةٍ تنطوي على معانٍ مباشرة (...) والوزن الشِّعري ينبع من تآلف الكلمات في علاقاتٍ صوتيةٍ لا تنفصل عن العلاقات الدَّلالية والنحوية "[4].

[1]– الهاشمي علوي: فلسلفة الإيقاع في الشِّعر العربي، مرجع سابق، ص23.

[2]– مُحَمَّد الخبو: مدخل إلى الشِّعر العربي الحديث، دار الجنوب للنشر، تونس، د ط، 1995م، ص531.

[3] –خالدة سعيد: حركية الإبداع (دراسات في الأدب العربي الحديث)، مرجع سابق، ص111.

[4] –مُحَمَّد عبد الحميد خليفة: في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، 2020م، ص30 .

المبحث الرابع : الإيقاع في التراث النقدي العربي القديم

لم يفرّق الدَّرس النَّقدي العربي القديم بين الإيقاع والوزن، لأنَّ النقاد القدامى لم يتعمَّقوا جدّيًا في الفصل بينهما، ولم يدركوا جوهر الايقاع "ولم يلحظه الدَّارسون إلَّا من خلال الموسيقى والوزن الشِّعري، مع أنَّه من أوضح فَنَّيْ العمارة والزخرفة الإسلامِيَيْن كما كان الأساس الذي قامت عليه علوم البلاغة والفن اللّغوي "[1].

فالرَّبط بين العَروض والشِّعر لأسبابٍ دينيَّةٍ هو ما أدَّى بالبلاغيين القدامى إلى إصرارهم على الرَّبط بين الوزن والشعر على غرار ما فعل قدامة بن جعفر حين عرَّفَ الشِّعر بأنه هو الكلام الموزون المقفَّى قصدًا والدَّال على معنى حيث أضاف صفة القصديَّة الى التَّعريف حتى يخرج بعض الآيات القرآنية الموزونة عن الشِّعر، "فالتُّراث العربي يَضُمُّ عددًا من الأخبار التي تدلُّ على أنَّ العرب لم يكونوا يشترطون الوزن في الشِّعر في جميع الأوقات كما ورد خبر حسان بن ثابت وابنه عبد الرحمن عندما دخل عليه في طفولته فسأله ما يبكيك؟ فأجابه: لسعني طائرٌ كأنَّه مُلتَفٌّ في بردي حبرة (يعني زنبورًا)، فقال حسان يا بُنَيّ لقد قلت الشِّعر وربّ الكعبة."[2]

يذهب" ابن فارس"(ت295) إلى " إن أهل العَروضِ مُجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العَروض وصناعة الايقاع، إلَّا أن صناعة الايقاع تقسم الزمان بالنغم وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة " [3]، فلا فرق بينهما إلا من خلال طريقة التعامل مع الزمن، فالزمن هو القاسم

[1]- عزالدين اسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، د ط، 1992م، ص 221.

[2]– عبد العزيز موافي : دراسات وقضايا في قصيدة النثر (تحولات النظرة وبلاغة الانفصال)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005م، ص250.

[3]– ابن فارس: الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، تحقيق السيد احمد صقر، دار احياء الكتب العربية، بيروت، 1977م، ص 238.

المشترك بين الايقاع والعروض ففي العروض ينشأ الايقاع الشِّعر ي عن طريق الحروف المسموعة، أما في الموسيقى فينشا من خلال التقسيم الصوتي بواسطة التنغيم .

ويشترط "ابن طباطبا"(ت322) أن يكون الوزن متناسبا مع حسن التركيب لبلوغ ادراك المعنى الصحيح الذي لا يتم الا بحسن التركيب حيث يقول : "وللشِّعر الموزون إيقاعٌ يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال اجزائه، فإذا اجتمع الفهم مع صحة وزن الشِّعر وصحة المعنى وعذوبة اللفظ، فصفا جزء من اجزائه التي يعمل بها، وفي اعتدال الوزن وصواب المعنى وحُسن الألفاظ كان إنكار الفهم إيَّاُه على قدر نقصان أجزائه"[1]. فقد ذكر "ابن طباطبا" أنَّ للشِّعر الموزون إيقاع يتمثل في ايقاع المعنى وصحته، وحسن التركيب واعتدال الأجزاء وصفاء المسموع هو ما يجمع بين الإيقاعين (إيقاع المعنى ووزن المعنى)، وحتى يتوفر الإيقاع في الشِّعر لا بدَّ أن يكون موزونًا، وأن يتوفر على حسن التركيب وصحَّة المعنى والوزن وصوابه وحسن الألفاظ وجزالتها ، فَغَدَا نُقص عنصرٍ من هذه العناصر أصبح فهمه منكرًا مستعصيًّا. فقد اعتمد "ابن طباطبا" الإيقاع عنصرًا أساسيًّا في جودة الشِّعر وداعيًا لأن يكون مطربًا فالإيقاع له معنيان عام وخاص؛ فالعَامُّ يُدرَكُ بالحواس ويُقصد به إيقاعُ الوزن (الإيقاع الخارجي) ، وخاصٌّ يصعب إدراكه وهو الإيقاع الدَّاخلي المشروط بعنصر الاتِّزان كما يرى "عبد الرحمن تيبرماسين" حين أدرك "أن "ابن طباطبا العلوي" يُفَرِّقُ بين الإيقاع المحسوس بحاسَّةٍ من الحواس كالشَّمِّ والذوق كما في العام، وبين الإيقاع المتسَرِّبِ الذي لا نستطيع القبض عليه كما هو في الشِّعر واللغة عامة وهو الخاص وفيه يركّز على عنصر الاعتدال"[2]، فالإيقاع عنده هو المعيار الذي نفرِّق به بين جيد الشِّعر ورديئه وليس الوزن لأنه (الوزن) عنصر من العناصر المكوِّنة له، فالشعر "كلامٌ منظومٌ بائنٌ عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطبتهم بما خُصَّ به من النَّظْمِ إن عدل عن جهته مَجَّتْهُ الأَسماع، وفسد على الذَّوق، ونَظْمُهُ معلومٌ محدودٌ فمن صَحَّ

[1]- ابن طباطبا العلوي: عيار الشِّعر، مرجع سابق، ص 53.

[2]- عبد الرحمن تيبرماسين: البنية الايقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، مرجع سابق، ص 95

طبعه وذوقه لم يَحْتَجْ إلى الاستعانة على نظم الشِّعر بالعَروض التي هي ميزاته، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن عن تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق فيه، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطَّبعِ الذي لا تكلف معه"[1]، فقد أشار الى طريقة إدراك الايقاع بكونه خفيًّا في الشِّعر وأشمل من الوزن، فصاحب الفطرة السليمة والذوق الصحيح لا يحتاج إلى الاستعانة بالوزن على نَظْمِ الشِّعر.

يؤكد حازم القرطاجني (ت284) أن الأوزان العَروضية لا تشكِّل إيقاعًا متناهيًا فهي "لا تَعْدُو أن تكون قوالب مفرغة ومَنسَّقَة تنسيقًا تجريديًّا صرفًا، أما الإيقاع الداخلي للكلمات أي إيقاع الحركات والسكنات بما فيها من قوَّةٍ أو لينٍ ومن طولٍ وقصرٍ ومن هَمْسٍ أو جَهْرٍ، فشيءٌ قَلَّمَا يدخل في التقرير وهو على كل حال لا ضابط له ولا قاعدة تحكمه"[2] لكنه لم يُولَ اهتمامًا كبيرًا لتلك الإيقاعات على اعتبار أنَّها لا تشكل سوى قيمة مضافة إلى الإيقاع العروضي، لذلك يرى "أن التَّخاييل الضرورية هي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ وتخاييل اللفظ في نفسه وتخاييل الأسلوب وتخاييل الأوزان والنَّظم"[3].

تُعَدُّ محاولة "القرطاجني" أكثر قربًا من الحقيقة التنظيرية لظاهرة الايقاع في الدَّرس العربي القديم، لأنه استطاع أن يُمَيِّزَ بين التناسب الزمني في الموسيقى والتناسب الزمني في الشِّعر، المبني على جملةٍ من الخصائص الصوتية والايقاعية المنتظمة، كما يشير إلى قوة الايقاع البلاغي القائم على التناسب بين المسموعات والمفهومات المبنية بدورها على التَّخييل، فالوزن "تعضده الآراء البلاغية والقوانين الموسيقية، ويَشهدُ به الذَّوق الصحيح والسماع الشائع عن فصحاء العرب، لكن معرفة

[1]- ابن طباطبا العلوي: عيار الشِّعر، مرجع سابق، ص 5

[2]- عبد العزيز موافي: دراسات وقضايا في قصيدة النثر (تحولات النظرة وبلاغة الانفصال)، مرجع سابق، ص 253

[3]- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: مُحَّد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الاسلامي، بيروت، ط3، 1986م، ص89

جهات التناسب في المسموعات والمفهومات لا يُوصل إليها بشيء من علوم اللسان إلا بالعلم الكُلّي في ذلك، وهو علم البلاغة الذي تندرج تحت تفاصيل كلّياته ضروب التناسب والوضع "[1].

ويستطرد حازم في الحديث عن العَروض ويذكر ظاهرة الايقاع دون أن يستخدم لفظه صراحةً مستعيضًا عنه بالحديث عن مستويات الكلام وانسجامها رابطًا احيانًا بين هذه المستويات (الإيقاع) وتحسين الكلام عند العرب، ذلك أنه "لشدَّةِ حاجة العرب إلى تحسين كلامها اختَصَّ كلامها بأشياء لا توجد في غيره من ألسن الأمم، فمن ذلك تماثل المقاطع في الأسجاع والقوافي لأن في ذلك مناسبة زائدة، ومن ذلك اختلاف مجاري الأواخر واعتقاب الحركات مع أواخر أكثرها ونياطتهم حرف التَرَنُّمِ بنهايات الصنف الكثير الموقع في الكلام منها، لأنَّ في ذلك تحسين للكلم بجريان الصوت في نهاياتها[2] فالإيقاع مُتَوَلِّدٌ من توافق أواخر نهاية الفواصل بما يشبه الأسجاع والقوافي المتوافقة، بالإضافة الى تباعد مخارج الحروف ممَّا يحقق انسجامًا في الأصوات وتآلفًا في النُّطق وهي صفات تتحقق في النَّثر خاصة مما يجعل الايقاع لا يتحقق بالعروض فقط، "ولأن النفس في النقلة من بعض الكلمة المتنوعة المجاري الى بعض على قانون محدود راحة شديدة واستجداد لنشاط السمع بالنقلة من حلل إلى حلل، ولها في حسن اطِّرادِه في جميع المجاري على قوانين محفوظة، وقد قُسِّمَت المعاني فيها على المجاري أحسن قسمة تأثر من جهتي التعجيب والاستلذاذ للقسمة البديعة والوضع المتناسب والعجيب"[3]، فالإيقاع يسير على نمطٍ مُطَّرِدٍ يتحقق من خلال النقلة من كلمات مختلفة المخارج الى مثيلاتها مما يحقق التجديد في تلقِّي المقاطع بشكل منتظم يحقق الاستلذاذ من جرَّاء تلك القسمة المتناسبة.

أمَّا عبد القاهر (الجرجاني ت471) فقد أدرك مفهوم الايقاع وربطه بمفهوم الشِّعر (النَّظم) ،ورأى أن الإيقاع معنى وليس لفظًا مجرَّدًا، والايقاع لا يرتبط بالوزن والقافية، وإن كانت من مظاهره،

[1] – حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: مُحَمَّد الحبيب بن الخوجة، المرجعالسابق، ص 224

[2] المرجع نفسه، ص 122

[3]– المرجع نفسه، ص 123

مُصَرِّحًا بأنَّ "الوزن ليس من الفصاحة والبلاغة في شيء، إذ لو كان له مدخلٌ فيهما لكان يجب في كل قصيدتين اتَّفقتا في الوزن أن يتَّفِقَا في الفصاحة والبلاغة، فليس بالوزن ما كان الكلام كلامًا ولا بِهِ كان كلُّ الكلام خيرًا من الكلام"[1]، لقد أهمل الجرجاني دور الإيقاع مع اعترافه بأهمية الجانب الصوتي حين يقول "أعلمُ أنَّنا لا نأبى أن تكون مَذَاقَةُ الحروف وسلامتها ممَّا يثقل على اللِّسان داخلًا فيما يُوجِبُ اَلْفَضِيلَةَ، وأن تكون ممَّا يؤكد أمر الاعجاز، وإنما الذي نَتْرُكُهُ وَنَتَقَبَّلُ رَأْيَ مَنْ يَذْهَبُ إِلَيْهِ أَنْ يَجْعَلَهُ مُعْجِزًا وَحْدَهُ، وَيَجْعَلَهُ اَلْأَصْلُ وَالْعُمْدَةُ"[2].

ويذهب (أبو حيان التوحيدي ،ت414) إلى اعتبار الايقاع مُكَوَّنًا من وحداتٍ متناسبةٍ لا يستغنى أحدها عن الآخر حيث تُعَدُّ من فضائل النَّظْمِ وهي الحركات والسَّكَنَاتُ والنَّقَرَاتُ فيقول: "فمن فضائل النَّظمِ أنه لا يُغنَّى ولا يُحدَى إلَّا بجَيِّدِهِ ولا يُؤَهِّلُ لِلَحْنِ اَلطَّنْطَنَةِ، وَلَا يُحَلَّى بِالْإِيقَاعِ اَلصَّحِيحِ غَيْرَهُ؛ لِأَنَّ اَلطَّنْطَنَات وَالنَّقَرَاتِ وَالْحَرَكَاتِ وَالسَّكنَاتِ لَا تَتَنَاسَبُ إِلَّا بَعْدَ اِشْتِمَالِ اَلْوَزْنِ وَالنَّظمِ عَلَيْهَا"[3].

فالشِّعر أفضل من النَّثر لأنه يُبنَى على الإيقاع، كما للنَّثرِ ميزة أيضًا "ففي النَّثر ظلّ النَّظم، ولولا ذلك ما تميَّزت أشكاله، ولا عَذُبَتِ موارده ومصادره، ولا بُحوره وطرائقه ولا ائتلفت وصائله وعلائقه"[4]، وذكر التوحيدي التَّرجيع الذي يُكسب الألفاظ إيقاعًا هامًّا، وهو مصطلح موسيقي ذكره

[1]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز، تعليق محمود شاكر، القاهرة، مطبعة المدني، ط1، 1991م، ص 364

[2]- المرجع نفسه، ص 352

[3]- أبو حيان التوحيدي: الامتاع والمؤانسة، ج 2، ضبط: أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، ب ت، ص 136

[4]- أبو حيان التوحيدي: المقابسات، تحقيق: حسن السندوسي، المطبعة الرحمانية، مصر، ط1، 1929م، ص 246

في المقابسات حين يقول :" يُقالُ ما اللَّحن ؟ الجواب هو صوتٌ بترجيعٍ خارجٍ من غلظٍ إلى حِدَّةٍ، ومن حدة الى غلظ بفصول بَيِّنَةٍ للسمع، واضحةٍ للطَّبع"[1].

ولا يذهب (السجلماسي ت 704هـ) بعيدًا حين يتعرَّض للإيقاع عند تعريفه للشِّعر فهو عنده "الكلام المخيَّلُ المؤَلَّفُ من أقوالٍ موزونةٍ متساويةٍ، وعند العرب مقفَّاة فمعنى كونها موزونة أن يكون لها عددٌ إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قولٍ منها مؤلَّفًا من أقوال ايقاعية، فإنَّ عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفَّاة هو أن تكون الحروف التي يختم بها كل قول منها واحدة"[2].

أما (الفارابي ت339هـ) لا يعدُّ القول شعرًا موزونًا فقط دون المحاكاة والتَّخييل، حيث يرى أن الشاعرية سِمة لا تتحقق إلا بوجود المحاكاة، لذلك فهو يقرِّر "أن القول إذا توفر له عنصر المحاكاة والتخييل وافتقد الوزن سُمِّيَ قولًا شِعرِيًّا"[3]، فالفارابي يَلْمَحُ الشِّعرية الحقيقية وثيقة الصِّلة بالعَروض، فرغم قصور المصطلح السائد في عصره فهو يسميها قولًا شِعريًّا، وتلك خطوة لم تكن الذاكرة العربية قد خطتها من قبل، حيث يصل الفارابي الى نتيجة تتمثَّل في أنَّ الوزن ليس خاصية نوعية تميِّز الشِّعر عن النَّثر، ولكن ما يفرق بينهما هو طبيعة الطاقة الايحائية التي تتولد عن مفهوم التخييل، فهو يميز بين الشِّعر والنَّثر بشكل واضح فالمحاكاة عنده هي ايهام بالمشابهة بين صورتين محسوستين أو بين فعلين اعظم ما في قوام جوهر الشِّعر و رأى الوزن أصغر ما في هذا القوام، كذلك لم يخرج القول الذي يتضمن محاكاة وليس فيه وزن بإيقاع من مجال الشِّعر إلى مجال النَّثر بل وجد له مجالا وسطا بين

[1] – أبو حيان التوحيدي: المقابسات، تحقيق: حسن السندوسي،المرجع السابق، ص 310

[2] –السجلماسي: المنزع البديع، تقديم وتحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، 1980م، ص 218

[3] – ألفت كمال الروبي: نظرية الشِّعر عند الفلاسفة المسلمين، هيئة الكتاب المصرية، د ط، د ت، ص 93

الأمرين هو اعتباره قولا شعريًّا[1]، فهو يؤكد ذلك قائلا: "... والجمهور وكثير من الشُّعراءِ إنَّما يَرَوْنَ أنَّ القول شِعرٌ حيٌّ كان موزونًا مقسومًا بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية، وليسوا يبالون كانت مؤلَّفة مما يحاكي الشيء ولم يكن موزونًا بإيقاعٍ فليس يُعَدُّ شِعرًا، ولكن يقال هو قولٌ شِعريٌّ، فإذا وزن مع ذلك وقُسِّمَ أجزاء صار شِعرًا"[2]، فيصبح معنى الإيقاع شاملًا للحروف التي هي أهمّ أصوات تتناغم في النقلة المنتظمة، فيكون فيها فواصل تحدث بوقفات" والأقاويل إنَّما تصير موزونة بنقلة منتظمة متى كان لها فواصل، والفواصل أنما تحدث بوقفاتٍ تامةٍ، وذلك أنما يمكن ان يكون بحروفٍ ساكنةٍ، فلذلك يلزم أن تكون متحرِّكاتُ حُروفِ الأقاويل الموزونة متحركات محدودة، وأن تتناهى أبدا إلى ساكنٍ، فإذن نسبة وزن القول الى الحروف نسبة الايقاع إلى النَّغمِ، فإن الايقاع المفصل هو نقلة منتظمة على النغم ذوات تواصل، ووزن الشِّعر نقلة منتظمة على الحروف ذوات فواصل"[3]، فالإيقاع عنده مقرون باللَّحن والأداء الشفوي قولًا وخطًّا بالكلمات بشرط الانتظام الزمني في النقرات.

يرى ابن سينا ت427هـ) أن " اَلشِّعْر كَلَامٌ مُخَيَّلٌ مُؤَلَّفٌ مِن أقوَالٍ ذواتِ إيقَاعَاتٍ مُتَّفِقَةٍ مُتَسَاوِيَةٍ مُتَكَرِّرَةٍ على وزنها متشابهةِ حروف الخواتيم، فالكلام جنسٌ أوَّلٌ للشِّعر، يعمُّهُ ويغيره مثل الخطابة والجدل وسائر ما يشبههما، وقولنا من أقوال مخيّلة يصل بينه وبين الأقاويل العرفانية التَّصديقية والتَّصويرية، وقولنا ذوات ايقاعات متَّفقة ليكون فرقًا بينه وبين النَّثر، وقولنا متكررة ليكون فرقًا بين المصراع والبيت وقولنا متساوية ليكون فرقًا بين الشِّعر وبين نَظمٍ يوحِّد جزآه من جزأين مختلفين، وقولنا متشابهةِ الخواتيمِ ليكون فرقًا بين المقفَّى وغير المقفَّى، فلا يكاد يسمى

[1]– عبد العزيز موافي: دراسات وقضايا في قصيدة النَّثر العربية (تحولات النظرة وبلاغة الانفصال)، مرجع سابق، 2005م، ص ص247-248

[2]– الفارابي: جوامع الشِّعر، تحقيق: محمَّد سليم سالم ضمن كتاب تلخيص ارسطو طاليس في الشِّعر لابن رشد، المجلس الأعلى للشؤون الاسلامية ، القاهرة، ط1، 1971م، ص 172

[3]– الفارابي: كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق: الغطاس عبد المالك حبشة، دار الكتاب العربي، القاهرة، د ت، ص 1085

عندنا بالشِّعر ما ليس مُقفًّى"[1]. فابن سينا ينظر الى الشِّعر باعتباره نتاج عنصرين أساسيين: التخييل والمحاكاة ويتراجع العَروض فلا يصبح شرطًا حاسمًا في شِعريَّةِ النَّص حيث يرى أنه "قد تكون أقاويل منثورة مخيّلة وقد تكون أوزان غير مخيلة ساذجة بلا قول"[2]، فلا يبتعد كثيرًا عن رأي الفارابي في اعتبار الفواصل الزمنية بالنقرات المنتظمة هي التي تحقق الايقاع حيث يقول :"الايقاع من حيث هو ايقاع، هو تقدير ما لزمان النقرات، فإن اتّفق أن كانت النقرات منغمة كان الايقاع لحنيًّا وإن اتّفق ان كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كان الايقاع شِعريًّا "[3].

[1]– ابن سينا: جوامع علم الموسيقى، تحقيق: زكريا يوسف، نشر وزارة التربية، القاهرة، 1956م، ص ص 122- 123

[2] عبدالعزيز موافي: دراسات وقضايا في قصيدة النَّثر العربية، (تحولات النظرة وبلاغة الانفصال)، مرجع سابق، ص247

[3] صلاح عبد القادر: في العروض والايقاع الشِّعري، شركة الايامن، الجزائر، ط1، 1966م، ص158

المبحث الخامس : الإيقاع عند النقاد الغربيين

يرى "**اميل بنفينيست** *Émile Benveniste* " أنَّ "مفهوم الإيقاع كان قد استُعيرَ من الحركات المنتظمة للأمواج... وهو ذلك ما كنا نعلمه منذ أكثر من قرن في بداية النَّحو المقارن وما زلنا نُكرِّره.. لقد تعلَّم الإنسان مبادئ الأشياء من الطبيعة وقد وَلَّدَتْ حركة الأمواج في ذهنه فكرة الإيقاع، وهذا الاكتشاف الأساسي مثبت في المصطلح ذاته،(...) فهو يلخص المفهوم التقليدي للتَّصور العام للإيقاع الذي يعود للخيال الأوروبي المعتَقِدِ بأنَّ الإيقاع أول ما عرف كان مصدره أمواج البحر وأصواتها المتتالية، لكن يظَلُّ مفهوم الإيقاع عنده مبهمًا لا يمكن تحديده، لأنه يتعلق بالمجرَّدات كتوالي الزمن بشكلٍ مُنَظَّمٍ أو وقع الحركات المختلفة التابعة للنغم الموسيقي لأنه "المنَظِّمُ لكل ما هو متسرِّب وكلّ ما لا يمكن القبض عليه، كالزَّمن والحركة والأصوات والأشكال"[1].

كما يرى "**كلوريدج Coleridge**" أن الايقاع ذو صلةٍ قويَّةٍ بالعواطف الانسانية المتأجِّجة للشَّاعر التي تتخذ أشكالًا مختلفة كعنصر من عناصر المفارقة لأنه "ينشأ من عاملين: أولهما المتوقَّعُ النَّاشئُ عن تكرار وحدةٍ موسيقيةٍ مُعيَّنَةٍ ،بحيث تعمل على تشويق المتلقِّي، وثانيهما المفاجأة وخيبة الظَّنِّ التي تنشأ من النغمة غير المتوقعة والتي تُوَلِّدُ الدهشة لدى المتلقِّي"[2]. فالمفارقة بين المتوقَّعِ واللامتوقَّع هما عنصران أساسيان في تحديد الإيقاع فالعنصر والأول يعتمد على انتظار التكرار المتواتر الذي يُحدِثُ نغمًا موسيقيًّا نابعًا من التشويق لحدوث نفس النغم، أما العنصر الثاني فيعتمد على عامل المفاجأة وكسر الانتظار وتحويل التكرار الى تحطيم الرتابة النغمية فتحدث الدَّهشة والصدمة لدى المتلقي.

[1] عبدالرحمن تيبرماسين: العروض وايقاع الشِّعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2003م، ص 82

[2] مُحَمَّد زكي العشماوي: فلسفة الجمال، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، 1981م، ص 122

لا يختلف كثيرا رأي "**ريتشاردز** ***Richardes*** عن "كلوريدج" في تعريفه للإيقاع لأنه "... عادة ما يكون لا شعوريًّا لأن تتابع المقاطع على نحو خاص يهيّئُ الذهن لتقبُّلِ تتابعٍ جديدٍ من النمط السابق... هو هذا النسيج الذي يتألف من التوقعات والاشباعات أو خيبة الظَّن أو المفاجآت التي يولدها سياق المقاطع هو الإيقاع، ولا يبلغ تأثير صوت الكلمات أقصى قوَّته إلَّا من خلال الإيقاع، ومن الواضح أنه لا توجد مفاجأة أو خيبة ظنٍّ لو لم يوجد التوقع، وربما كانت معظم ضروب الإيقاع تتألف من عدد من المفاجآت ومشاعر التسويف وخيبة الظن لا يقِلُّ عن عدد الاشباعات البسيطة المباشرة وهذا يفسر لنا لماذا سرعان ما يصبح الإيقاع المسرِفُ في البساطة مُمِلًّا تَمُجُّهُ النفس"[1] فالإيقاع يقتضي عنصر المفاجأة والتتابع للحركات والسكنات ضمن المقاطع الصوتية، فالتكرار عنده هو أيضا يُحْدِثُ المفاجأة من خلال تتابع المقاطع وتزاحمها في السياق الكلّي من التوقعات التي ألفناها وفق نمطٍ معيَّنٍ من إدراكنا لهذا التتابع النمطي من الأوزان، فالإيقاع "لا يرجع الى كوننا ندرك نمطًا في شيء ما خارجنا وإنَّما الى كوننا نحن قد تحقق فينا نمط معين وقد تَنَسَّقنا على نحوٍ خاص، فكل ضربة من ضربات الوزن تبعث في نفوسنا موجة من التوقُّع تأخذ في الذوبان فتوجد ذبذبات عاطفية بعيدة المدى"[2]، وينظر "ريتشاردز" إلى الإيقاع وعلاقته بالوزن من خلال التكرار والتوقع اللاشعوري المتعلق بالذِّهن "سواء كان ما نتوقع حدوثه يحدث بالفعل أو لا يحدث وعادة يكون هذا التوقع لا شعوريًّا فتتابع المقاطع على نحوٍ خاصٍ سواء كانت هذه المقاطع أصواتًا أو صورًا للحركات الكلامية يُهَيِئُ الذهن لِتَقَبُّلِ تتابعٍ جديدٍ من هذا النمط دون غيره إذ يتطيف جهازنا في هذه اللحظة بحيث لا يستقبل الا مجموعة محدودة من المنبّهات الممكنة "[3].

[1]– ينظر، ريتشاردز: مبادئ النقد الادبي والعلم والشعر، ترجمة: مُحَمَّد مصطفى بدوي ومراجعة: لويس عوض وسهير القلماوي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، مصر، 2002، ص 188

[2]- المرجع نفسه، ص 195

[3] -المرجع نفسه، ص 185

يوكد "**يوري لوثمان** ***Lotman*** " على ظاهرة الايقاع المتحقق من خلال التَّناوب المنتظم زمنيًّا للعناصر التي تتشابه وتتكرر، حيث "يشمل مفهوم الإيقاع، ظاهرة التناوب الصحيح للعناصر المتشابهة، كما يشمل تكرار هذه العناصر، وهذه الخاصية من خواص العمليات الإيقاعية، نعني بذلك خاصية التردُّدِ، هي بعينها ما يحدد معنى الإيقاع فإيقاعية الشِّعر، قد تعني التكرار الدوري لعناصر مختلفة في ذاتها، متشابهة في مواقعها ومواضعها من العمل، بُغيَةَ التَّسوية بين ما ليس بمتساوٍ، أو بهدف الكشف عن الوحدة من خلال التنوع، وقد تعني تكرار المتشابه، بُغْيَةَ الكشف عن الحدِّ الأدنى لهذا التشابه، أو حتى إبراز التنوع من خلال الوحدة"[1].

يرى "**وردزورث** ***Wordsworth*** "ان الفارق الوحيد بين الشِّعر والنَّثر هو الوزن وليس هذا في الحقيقة مميَّزًا او واضحًا، لأن سطورًا ومقطوعات موزونة يمكن ان توجد بشكل طبيعي في كتابة النَّثر، ويصبح من الصعب تجنُّبها حتى ولو كان ذلك ممكنًا"[2] فالنثر عادة يَضُمُّ بذور الشِّعر وذلك بوجود مقطوعات تَرِدُ دون تكلف تحمل من ايقاع الوزن "فلا يمكن ان نميّز بين ايقاعات الشِّعر والنثر بسهولة، لأنَّ كل منهما ليس له حدٌّ، فليس هناك إيقاع خاص بالشِّعر وايقاع خاص بالنَّثرِ، كما لا نستطيع ان نسلِّم بان الشِّعر أكثر ايقاعية من النَّثر، أو أنه نثر على درجة أرفع ، أو أن الشِّعر أكثر أهمية إيقاعيًا من النَّثر، فلو نظرنا إلى الأثر من جانب الموضوعية لسلَّمنا بأن النَّثر يُنبِتُ أزهار النَّثر الشِّعري، وغالبًا ما يحمل الشِّعر أوراق الإيقاع النَّثري"[3].

يكتسي الإيقاع أهمية في بناء نظرية الشِّعر عند "**الشكلانيين الروس**"، لذلك عمدوا الى تحديد طبيعته من جانبه التقني البيولوجي، يقول (طوماتشفسكي ***Tomachevski***) : ".. والشعر يتوفر على أبنية تركيبية قارَّة مرتبطة –دون انفصام– الى الايقاع تبعا لذلك فان مفهوم الايقاع ذاته

[1]– يوري لوثمان: تحليل النص الشِّعري (بنية القصيدة)، تر: مُحَمَّد فتوح احمد، دار المعارف، مصر، 1995م، ص70

[2]– سيد بحراوي : موسيقى الشِّعر عند شعراء أبولو، دون معلومات، ص 12

[3]– المرجع نفسه، ص12

يفقد صفته المجردة ويصبح مرتبطا بالجوهر اللساني للشعر أي الجملة، ان الوزن كان يتراجع الى المرتبة الثانية مع احتفاظه بقيمة الحد الأدنى للاصطلاح الشِّعر ي، قيمته كأبجدية "[1]، فالإيقاع يرتبط بالجوهر اللساني للجمل الشِّعرية ويؤسس لظاهرة ايقاعية مسيطرة مكونة من قيم صوتية ودلالية وتصويرة يتأخر فيها الوزن ليؤدي دورا ثانويا، " إذا كنا نعني بكلمة ايقاع كل نسق صوتي منظم وفق اهداف شعرية ؛ نسق قابل للإدراك من قبل السامع المعني بالأمر، فمن البين أن كل انتاج الكلام الانساني سيكون مادة ايقاعية ضمن الحدود التي تسهم في مؤثر جمالي ومنتظم في بيت على شاكلة خاصة... "[2]، فالكلام في رأي "طوماتشفسكي" أنه يحمل في أصواته المختلفة إيقاعا مهما كان عفويا بشرط أن يتحقق الامتاع لدى المتلقي من خلاله لأن "مفهوم الايقاع اتسع ليشمل سلسلة من العناصر اللسانية التي تساهم في بناء البيت الشِّعري، فإلى جانب الايقاع الذي ينتج عن المد في الكلمات يظهر الإيقاع الذي يأتي من نبرات الجمل بالإضافة إلى الإيقاع الهارموني وهكذا يغدو مفهوم الشِّعر ذاته مفهوم خطاب نوعي تساهم كل عناصره في خاصيته الشِّعرية "[3] فلم يعد الايقاع يحفل بالوزن، بل اعتمد كليا على الظواهر اللسانية كالنبر والتنغيم وبعض الظواهر البلاغية كالجناسات والاسجاع التي تساهم في هي ايضا في خصائص مكونات الشِّعر، لذلك جاء "الاندفاع الايقاعي مختلفا عن الوزن، لأنه أخفّ بكثير من طريقة الوزن، فهو لا يحدد الاختيار المطلق للأشكال الخاصة (التفاعيل ونوعيتها)، ولكنها تفضِّل اشكال على الاخرى، وثانيًا ينظِّم الاندفاع الايقاعي لا الظواهر المتحققة في الحقل المضيء للوعي المتجسِّد على هذا النحو في العَروض التقليدي فقط، ولكن أيضا كل تركيب للظواهر التي لها قيمة جمالية مهما كان الإحساس بها غامضًا، وثالثًا لأنَّ الشاعر وهو

[1]- مجموعة من المؤلفين: نظرية المنهج الشكلاني (نصوص الشكلانيين الروس)، تر: ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ومؤسسة الابحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1982م، ص ص 52- 53

2- مُحَّد بنيس : الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاتها في الشعر المعاصر)، ج1، دار توبقال، المغرب، ط1، 1990م، ص 174

[3]- مجموعة من المؤلفين: نظرية المنهج الشكلاني نصوص الشكلانيين الروس، مرجع سابق، ص 55

يخضع للاندفاع الايقاعي يقِلُّ احترامه للقواعد التقليدية إلى الحد الذي لا يسعى فيه لتنظيم الخطاب وهو يتبع قوانين ايقاع الكلام، أكثر بكثير من تحليل الضوابط العروضية ،وقد آلت الى الترسخ والتحجر[1].

يربط "**ت، س إليوت** ***Thomas Stearns Eliot*** " النغم الموسيقي بتباين درجات النبر صعودا و هبوطا، وبالتالي يختلف مع كثير ما النقاد الذين أكدوا على عنصر التنظيم الزمني قائلا : " من الخطأ أن نعتقد بأن كل شعر يجب أن يكون متناسق النغم، فليس النغم المتناسق سوى عنصر من عناصر موسيقى الألفاظ (...) والقصيدة ذات الطول يجب أن يكون فيها صعود وهبوط في درجتها من الحدة، حتى تطابق ما يحدث فعلا للعاطفة الانسانية من تراوح"[2] فالإيقاع متناف مع التنظيم والتناسق، وذلك باعتبار الحالة النفسية المتوترة لأن هذا التناسق الرتيب هو عنصر لا أكثر من مكونات العناصر النبرية والنغمية خاصة في القصيدة الطويلة التي تتعد فيها الانفعالات النفسية .

من خلال ما سبق في استقصاء مفهوم الإيقاع عند النقاد الغربيين ندرك إجماع الكثيرين حول أهم العناصر المكونة له والتي تتمثل في التزامن والانتظام والتناسق، وأن له علاقة بالنوازع الداخلية والانفعالات النفسية "لأن إيقاعية الوعي الشِّعري هي استحضاره لذاته وعودته المستمرة إليها عبر هذا الانتظام الذي منح الزمان شكل الوعي نفسه أو شكل ادراكه لذاته وفي هذا الشكل المنتظم تتحقق ايقاعية الوعي الشِّعر ي "[3].

[1]– مجموعة من المؤلفين: نظرية المنهج الشكلاني نصوص الشكلانيين الروس، المرجع السابق، ص 166.

[2] –مُحَمَّد النويهي: قضية الشِّعر الجديد، مكتبة الخانجي، دار الفكر، ط2، 1971م، ص 22.

[3]– هلال جهاد: جماليات الشِّعر العربي (دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشِّعري الجاهلي)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2007 م، ص 85

المبحث الرابع: الإيقاع عند النُّقاد العرب المعاصرين

لم يُفرّق النَّقد القديم في عمومه بين الإيقاع والوزن تفريقًا بيّنًا، فَجُلُّ الدراسات العَروضية كانت تقرن الوزن بالإيقاع رغم إدراك بعضًا منها بالفروق الجوهرية دون تحديدها في غياب المصطلح المناسب، لذلك مازال تحديد مفهوم الإيقاع بدقَّةٍ عصيًّا إلى درجة التباين والاختلاف في ضبط المفهوم، ووضع حدوده، بالإضافة إلى اختلاف مرجعيات النقاد والدارسين المعاصرين واختلاف توجهاتهم، فهو من أكثر المفاهيم غموضًا قديمًا وحديثًا الى حدٍّ أننا لا نجد اليوم تعريفًا واضحًا له ولعلَّ كثيرا من الدراسات الحديثة تُوهِمُ باستخدام المصطلح في مواضع مختلفة حسب أهدافها وتعمُّقها وقصدِيَّتِها ممَّا يُعَمِّقُ الهوَّة في التصالح حول مفهوم واحد لأنَّ "الايقاع على سلاسته وغزارته استعمالنا إياه ينطوي على قدرٍ من الغموض في حيّزِ الدراسات الأدبية والشِّعرية خاصةً، فرغم أن الإيقاع أكثر المصطلحات النقدية جريَانًا في الخطابات النقدية المعاصرة ولكنه في ذات الآن، أكثر المفاهيم ضبابيةً وتعميمًا الى حدٍّ يصبح معه رسم الوضع بالسديم المعرفي، فإذًا المصطلح في صلب الدراسة الواحدة واحدٌ بينما المفهوم متنوّعٌ، أمَّا بين باحثٍ وآخر فالتنوع والاختلاف يصلان إلى حدِّ التناقض"[1].

يعرّفه "مُحَمَّد غنيمي هلال" على أنَّه: " وحدةُ النَّغْمةِ التي تَتَكَرَرُ على نحو ما في الكَلامِ أو البيتِ أي توالي الحركاتِ والسّكناتِ على نحوٍ منتظمٍ في فقرتيْنِ أو أكثرَ من فقرِ الكَلامِ أو في أبياتِ القصيدةِ وقد يتوافرُ الإيقاعُ في النَّثر مثلاً فيمَا سمَّاهُ قدامة "التّرصيعُ" ومثَالهُ "حتى عادَ تعريضُكَ تصريحًا وصارَ تمريضُكَ تصحيحًا"، وقَدْ يبلغُ الإيقاعُ النَّثر درجةً يقربُ بهَا كلُّ القُربِ منَ الشِّعر أمَّا الإيقاعُ في الشِّعر فَتُمَثله التَّفعيلةُ في البَحرِ العربيّ فمثَلاً: "فاعلاتُنْ" في بحرِ الرَّملِ تمثِلُ وحدةَ النَّغمةِ في البيتِ...لأنَّ المقصودَ من التّفعيلةِ مقابلةُ الحركَاتِ والسّكنَاتِ فيهَا بنظيرتهَا في البيْتِ من غيرِ تَفْرقَةٍ

[1]- واكي راضية: البنية الإيقاعية في الشِّعر المغاربي، الجزائر، ط1، 2015م، ص27.

بينَ الحرفِ الساكنِ اللَّينِ وحرفِ المدِّ، والحرفِ الجامِدِ»[1]، فهو يُقِرُّ بأن توالي النغمات وتكرارها في وحدات متساوية توفر الإيقاع حتى في النَّثر، بل يمكن للنغمات الصوتية أن ترفع درجات الإيقاع حتى يقترب من الشِّعر، بينما في الشِّعر فالوحدات هي التفعيلات الجاهزة والتي تتكرر على نسقٍ معين.

أما "د. شوقي ضيف" فالإيقاع عنده موسيقى، فهو يقول: "لا يوجد شِعرٌ بدون موسيقى"[2]. فالموسيقى جوهر الشِّعر وجوّه الزاخر، والموسيقى هي التي تحرّك المتلقي وتجعله ينفعل وتثير فيه إحساساً وجدانياً غريباً تجعله يشعر بما يسمع من أبياتٍ شعرية متناسقة ذات تناغم يقرب من الغناء، وقد ربط د. شوقي ضيف بين موسيقى الشِّعر والغناء، كما ربط بين موسيقى الشِّعر والرقص إذ قال: "ارتبطت موسيقى شِعرنا تاريخيًّا لا بالغناء وحده، بل أيضاً بالرقص وأمّا الغناء فَصِلَتُهُ بالشعر لاتزال ماثلة، ومما لا يرقى إليه الشَّك أنها كانت صلة وثيقة عند قدمائنا، إذْ يقال إنّ الغناء الجاهلي كان على ثلاثة أوجه هي النّصب، والسِّناد والهزج، أمّا النصب فكان يخرج من أصل الطويل في العَروض، وكان السِّناد كثير النَّغمات والنَّبرات، أمّا الهزج فكان يُرقص عليه ويصحب بالدّف والمزمار"[3]، ومعنى هذا أنّ هناك علاقة تاريخية وقديمة بين الشِّعر والغناء والرقص من خلال ما يُحدِثُهُ إيقاع الشِّعر من أنغامٍ، وحقيقة هذه العلاقة ثابتة منذ القِدم، ولا يوجد شكٌّ في ذلك، فطبيعة إيقاع شعرنا العربي القديم هيَّأت له سهولة الغناء وقد عبَّر حسان بن ثابت عن هذه العلاقةَ بين الشِّعر والغناء إذ قال:

تغنَّ بالشعر إمّا كنت قائله ... إنّ الغناء لهذا الشِّعر مضمارٌ[4]

[1] -مُحَمَّد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2001م، ص ص435-436.

[2] شوقي ضيف: فصول في الشِّعر ونقده، دار المعارف، مصر، 1930، ص: 28.

[3] المرجع نفسه، ص 29.

[4] – حسان بن ثابت: الديوان، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1994م، ص 133

ولم يكتفِ شوقي بربط إيقاع الشِّعر بالغناء والرقص بل قام بتقسيم الإيقاع على قسمين خارجي وداخلي فيقول: "لم يكن الشاعر الجاهلي يكتفي بإيقاع القافية والوزن في قصيدته، بل كان يَضُمُّ إلى ذلك إيقاعاً داخلياً في صياغتها، كان يلتمسه في انسجام الألفاظ"[1]، معنى هذا أنّ الإيقاع عند د. شوقي ضيف نوعان خارجي وهو يشمل الوزن والقافية، وداخلي ويشمل انسجام الألفاظ واتّساقها وإبرازها بشكل جيد ولهذا كان الشاعر يقف عند قصيدته حولاً كاملاً.

تعُدُ "خالدة سعيد" أن "الإيقاع لغةٌ، بل هو سابق على اللُّغةِ المصطلحِ على تسميتها كذلك، إنه ما قبل الاصطلاحات، كان الإنسان القديم يحدث أصواتًا متسارعة متصاعدة تُعبِّر عن اقتراب خطر، أو كان صوت الساحر مثلا يتعالى ويتسارع ليعلن عن ظهور روحٍ عنيفةٍ او شرّيرة، ويهدا ويتموَّج ليعلن ذهابها أو هدوء غضبها، رقص الحرب ايقاع خاص لغة معبرة، والايقاع لا يقتصر على الصوت إنه النظام الذي يتوالى او يتناوب بموجبه مؤثر ما (صوتي او شكلي) أو جَوٌّ ما (حسِّي، فكري سحري وروحي) وهو كذلك صيغة العلاقات (التناغم، التعارض، التوازي، التدخل) فهو إذن نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية "[2]، فمفهوم الايقاع يقوم على النظام الذي يؤكد على قيمةٍ من قيَمِ الجمال الناتجة عن التتابع والتناوب في فترات زمنية محدَّدة، لأنه يعطي الايقاع حرية التدفق والحركة، أما المؤثر فهو الذي يثير المتلقي ليتنبَّه الى الاثر الصوتي في السمع، ويشكل الصورة في البصر، فهو نظام متشكِّلٌ من الامواج الصوتية والمعنوية والمرئية. "إنه ليس مجرد الوزن بالمعنى الخليلي أو غيره من الأوزان، الإيقاع بالمعنى العميق لغةٌ ثانية لا تفهمها الأذن وحدها، إنما تفهمها قبل الأذن الحواس الوعي الحاضر والغائب، لهذه اللغة علاقة ثنائية بالأجواء الشِّعرية التي تستحدثها الأجواء... الإيقاع

[1] –شوقي ضيف: فصول في الشِّعر ونقده، مرجع سابق، ص305

[2] – خالدة سعيد: حركية الابداع (دراسات في الادب العربي الحديث)، مرجع سابق، ص107

ليس مجرد تكرار الأصوات والأوزان تكرارًا يتناوب تناوبًا معيَّنًا وليس عددًا من المقاطع الاثني عشرية مزدوجة أو خماسية مفردة وليس قوافٍ تتكرر بعد مسافات صوتية معينة لتشكل قرارا"[1].

من جهة أخرى يرى "كمال أبو ذيب" "أنه الفاعلية التي تنقل على المتلقِّي ذي الحساسية المرهفة الشُعورَ بوجود حركةٍ داخليةٍ ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية تختلف تبعًا لعوامل معقدة"[2]، يقوم الإيقاع عند "كمال أبو ديب" على الفاعلية التي تمنح القوَّة والحيوية بُغْيَةَ إثارة النشاط في المتلقي من خلال التحفيز والدعوة الى التقاط تلك النغمات في كتلها الحركية المختلفة "فالإيقاع بلغة الموسيقى هو الفاعلية التي تمنح الحياة للعلامات الموسيقية المتغايرة التي تؤلف بتتابعها العبارة الموسيقية. "[3] فالإيقاع له علاقة وثيقة بالنبر، "لأنه يرتبط ارتباطًا جذريًا بتميُّز وحدة أولية أو نواة زمنية يقع عليها النبر"[4]، "لأنَّ الايقاع الشِّعري في معظم أنماطه يشارك الإيقاع الموسيقي هذه الخاصية الاساسية، إنَّ النَّوى الأولية في الايقاع الموسيقي متعادلة زمنيًّا أي كميًّا فكلّ نقرة (***beat***) تستغرق الزمن نفسه حتى لو جُزِّئت النقرات إلى مركبات أصغر (***sub-beat***) أما في الايقاع الشِّعري فإنَّ النوى الأولية لا تتعادل زمنيًّا وإن اختلف ذلك من لغة إلى أخرى "[5].

يرى "عز الدين اسماعيل" "الإيقاع حركات الأصوات الداخلية التي تعتمد على تقطيعات البحر أو التفاعيل العروضية، وتوفير هذا العنصر أشَقّ بكثير من توفير الوزن، لأن الإيقاع يختلف

[1]- خالدة سعيد: حركية الابداع (دراسات في الادب العربي الحديث)، مرجع سابق، ص 107

[2]– كمال أبو ديب: في البنية الايقاعية للشعر العربي (نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم العروض المقارن)، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1981م، ص 230.

[3]– كمال أبو ديب: في البنية الايقاعية للشعر العربي ،مرجع سابق، ص 213.

[4]– المرجع نفسه، ص 232.

[5]–المرجع نفسه، ص 232.

باختلاف اللغة والألفاظ المستعملة ذاتها، في حين لا يتأثر الوزن بالألفاظ الموضوعة فيه"[1]، فالإيقاع لا يتحدَّدُ بالوزن، بل هو حركات الأصوات الداخلية الناتجة عن الاستعمالات المختلفة للغة، واستعمالاتها المتشعِّبة في حين أن الوزن هو نظامٌ لا يتأثَّر بالألفاظ المركَّبِ منها.

لا يختلف "سيد البحراوي" عن النقاد المعاصرين في اعتبار الإيقاع "تنظيمًا لأصوات اللغة بحيث تتوالى في نمطٍ زمنيّ محدَّدٍ "[2] فالإيقاع ينشأ عند البحراوي من نظام يقوم على التوالي والتتابع في أصوات اللغة ضمن زمنٍ محدَّدٍ " فَالْإِيقَاعُ لَيْسَ إِشَارَةً بَسِيطَةً، بَلْ نِظَامٌ إِشَارِيٌّ مُرَكَّبٌ مُعَقَّدٌ مُكَوَّنٌ من العديد من الإشارات، بل أنَّ كل عنصرٍ من عناصره هو في حد ذاته نظام إشارِيٌّ مُكَوَّنٌ من إشاراته هي مفرداته "[3] فالإيقاع ليس إشارات بسيطة، بل علاماتٌ مركَّبةٌ توحي بكثير من الدلالات، وتلك الدلالات التي يعطيها الإيقاع ليست بسيطة ولا مُتَّفقٌ عليها، فهي إشارات تصويرية مكثَّفَةُ المعاني لأنَّها محصورةٌ بين الشكل والمضمون.

الإيقاع عند "علوي الهاشمي" هو " تَقْسِيمَاتٌ مُتَزَامِنَةٌ خَفِيَّةٌ ذَاتُ طَبِيعَةٍ صَوْتِيَّةٍ عَرِيقَةٍ تُجَسِّدُهَا تجسِّدها أكثر من غيرها بواسطة آلةٍ أو مادَّةٍ خام تقع عليها أو تَتَخَلَّلُهَا فِي حَرَكَةٍ أُولَى رَاسِيَةٍ، ثُمَّ يَبْدَأُ اَلصَّدَى أَوْ اَلتَّرْجِيعِ اَلَّذِي يَحْمِلُ مَعَهُ دَوَائِرَ اَلتَّمَظْهُرَاتِ اَلْإِيقَاعِيَّةِ اَلْأُخْرَى"[4]، فالإيقاع يبدو خفيًّا بتَجَلِّي طابعه الصوتي وبخاصيَّة الشمولية التي تتوزع في جسد القصيدة يبدأ من خلال تركيبه الخام بآلات موسيقيةٍ أو لغويَّةٍ أو تشكيلية ثم ينتشر انطلاقًا من كونه صدى أو ترجيعا، فهو "خطٌّ عموديٌّ يخترق جسد النَّص من أعلاه إلى أسفله متقاطعًا مع خطوطه الأفقية في نقطة ارتكاز محورية

[1] –عز الدين اسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي، مرجع سابق، ص 315.

[2] سيد البحراوي: العروض وايقاع الشِّعر العربي (محاولة لإنتاج معرفة علمية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1993م، ص 112.

[3] المرجع نفسه، ص 136.

[4] الهاشمي علوي : فلسفة الايقاع في الشِّعر العربي، مرجع سابق، ص 26

وهي الخطوط الأفقية هي الوزن والصور والأفكار واللُّغة والأصوات التي تظلُّ كتلًا جامدةً لا حياة فيها إلى أن يخترقها خطُّ الايقاع"[1].

ينظر الناقد "مُحَمَّد شكري عياد" الى الايقاع نظرة تقوم على عنصر الانتظام في الزمن مُستَشِفًّا ذلك من المنظور الغربي إلا أنه يربطه بالجانب الاجتماعي الذي يكون من نتاج حركة الجسم الإيقاعية، فيقول: "هو الحركةُ المنتظمة في الزّمَنِ مرتبطٌ بالتِّكرار ويقوم على عاملين أساسيين: أحدهما جسمي (أي التحرك العضوي الذاتي في الجسم)كحركة القلب فهذه حركةٌ منتظمةٌ تتألَّفُ من انبساطٍ وانقباضٍ متعاقبتين، والثاني اجتماعي مرتبطٌ بتنظيم العمل وهذا العمل ليس منفصلًا عن سابقه لأنَّ تنظيم العمل بطريقة أكثر إنتاجًا يجب أن يُراعي طبيعة حركة الجسم"[2] لذلك فإن أهميته تكمن في التنظيم الذي يظهر أثره على الجانب الاجتماعي، فالعلاقة واضحة بين الإيقاعات الجسمية وإيقاعات العمل.

يبحث "مُحَمَّد النويهي" عن نظامٍ جديدٍ يستبدل به نظام التفاعيل في العروض الخليلي مدَّعيًا أنَّ النظام القديم لا يمكن ان يحتوي الايقاع لأنه أشمل من الوزن قائلا: " نَسْتَطِيعُ أَنْ نُقَدِّمَ أَسَاسًا إِيقَاعِيًّا آخَر أَكْبَر سَمَاحَةً وَمُرُونَةً وَأَقْدَر على تَحْقِيقِ ما نَصْبُو إِلَيْهِ من خِفَّةِ اَلْإِيقَاعِ وَخُفُوتِهِ وَتَنْوِيعِ اَلْمُوسِيقَى وَالتَّمْكِينِ مِنْ اَلْغِنَى اَلْمَوْضُوعِيّ وَالْفِكْرِيّ "[3] ويقصد بذلك النِّظام النبري كما في اللغات الأوربية كالإنجليزية بالتحدِّيد لأنه "أكثر مرونة ومطاوعة وأقل انضباطًا وصرامةً.. وأخَفّ بروزًا وأكبر مقدرةً على خَفْتِ الموسيقى حتى لا نحتاج إلى جهرها ثم أنَّ مجرد بساطته الأساسية وعدم اضطراره الى التَّقيُّدِ بعددٍ كبيرٍ من الترتيبات المضبوطة الواجبة الاتباع في ضربات الإيقاع يسمح له بمجالات أوسع

[1] الهاشمي علوي : فلسفة الايقاع في الشِّعر العربي، مرجع سابق، ص24

[2] -مُحَمَّد شكري عياد : مدخل الى علم الاسلوب، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط1، 1982م، ص، 53

[3] – مُحَمَّد النويهي: قضية الشِّعر الجديد، مرجع سابق، ص144

من التنويع الايقاعي"[1]، لكن من جهة أخرى لا يُعوَّلُ على النَّبر وحده لأنه يختلف في نظام لغتنا العربية لكننا "نستطيع أن نستغله في ابتكار أساسٍ إيقاعيٍّ جديدٍ لشِعرنا دون ان يكون في هذا خروج على طبيعة هذه اللغة، كما يتجلى لنا الأن في قراءتنا لكتابها الاعظم بل لا يكون فيه –في أغلب الظَّن– خروج أساسي على الطبيعة القديمة للُّغة"[2].

لا يعترض "أدونيس" على الإيقاع التقليدي الكمي الذي جاء به "الخليل بن أحمد الفراهيدي"، لقد "كان عمله عظيمًا إذ حفظ لنا تلك الإيقاعات ونظمها في صيغٍ وأوزانٍ، لكن الإيقاع كالكلمة، كالإنسان يُجَدَّدُ وليس هناك أيّ مانعٍ شِعرِيٍّ أو تراثي أن تنشأ أوزانٌ وإيقاعاتٌ جديدة في شِعرنا العربي، ثم أنَّ الوزن الخليلي لا يُؤلِّفُ الشكل الشِّعري كله إنما يُؤلِّفُ جزءًا منه"[3]، فلابدَّ من التجديد الايقاعي واستحداث صيغٍ أخرى وليس معنى ذلك "رفضُ الوزنِ والقافية والتَّخلي عنهما، وإنَّما يعني أنهما لا يُمثِّلان وحدهما حصرًا للشِّعرية، ولا يستنفذانها، وأن هناك عناصر شعرية غيرهما، ومن حقِّ الشاعر الخَلَّاق أن يستخدمها استخدامًا جديدًا حتى حين يكتب بأشكالٍ وزنيةٍ سابقة "[4] وبالتالي فإن الإيقاع الخليلي ذو صلة بالموسيقى والطَّرب لأنه "خاصية فيزيائية في الشِّعر العربي، هذه خاصية للطَّرب بالدرجة الأولى، وهي من هذه الناحية تكتفي أن تقدم لذَّةً للأذن، والقافية في العروض الخليلي علاقة الايقاع في صوت متميز يدلُّ على التوقف لكي نتابع من تم انطلاقنا"[5]، فالقافية في نظره هي علامة قف في استمرار تدفُّقِ الايقاع ولا ينبغي لهذا التدفق أن يتحدد بعلامة تحدُّ من استمراره لأن "القصيدة شَكلٌ إيقاعيٌّ واحد أو كثير من ضمن بناء واحد،

[1] – مُحَمَّد النويهي: قضية الشِّعر الجديد ،مرجع سابق، ص 146

[2] – المرجع نفسه، ص 151

[3] – بشير تاوريريت : استراتيجية الشِّعرية والرؤيا الشِّعرية عند أدونيس (دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم) دار الفجر، قسنطينة، ط1، 2006م، ص ص 100 -101

[4] - أدونيس: سياسة الشِّعر (دراسات في الشِّعرية العربية المعاصرة)، مرجع سابق، ص ص 11-12

[5] – أدونيس: مقدمة للشعر العربي، مرجع سابق، ص 114

لكن الشكل الايقاعي وحده لا يجعل بالضرورة من القصيدة أثرًا شِعريًّا، فلا بدَّ من توفر شيء آخر أسميه البُعد أي الرؤيا التي تنقل إلينا عبر جسد القصيدة أو مادتها أو شكلها الإيقاعي"[1] فالنَّص الشِّعري كتلةٌ واحدة بإيقاعٍ متميّزٍ يتحدَّد من تظافر عناصر مختلفة خارج الشكل الذي لا يمكن أن يحدد نمط النص الشِّعري، فالإيقاع إذن هو "نَظْمُ أزمنة الانتقال على النَّغَمِ في أجناسٍ وطرائق موزونة تربط أجزاء اللَّحن وتتعيَّن بها مواضع الضغط واللين في مقاطع الأصوات"[2] بالإضافة إلى تظافر خصائص النَّص المختلفة كالدَّلالات و"إيقاع الجملة، وعلائق الأصوات، والمعاني والصّور، وطاقة الكلام الإيحائية، والذيول التي تجرها الإيحاءات وراءها من الأصداء المتلَوِّنَةِ المتَعَدِّدَةِ – هذه كلها موسيقى، وهي مستقلة عن موسيقى الشَّكل المنظوم[3]، لأن موسيقى الشكل العام هي ما يحدِّدها المظهر الخارجي للنَّغم كالقافية والجناس وتزاوج الحروف وتنافرها وهي مظاهر عامة، لكن "الايقاع يتجاوز هذه المظاهر إلى الأسرار التي تصل فيما بين النفس والكلمة، وبين الإنسان والحياة."[4]

[1]- أدونيس: مقدمة للشعر العربي، مرجع سابق ص 108

[2]– أدونيس : الشِّعرية العربية، مرجع سابق، ص21

[3]– أدونيس: مقدمة للشعر العربي، مرجع سابق، ص 116

[4] -المرجع نفسه، ص 94

الباب الثاني: مقاربات تطبيقية في إيقاع قصيدة النثر الجزائرية

الفصل الأول: المستوى الصوتي

المبحث الأول : المقطع الصوتي

المبحث الثاني : النبر

المبحث الثالث : التنغيم

المبحث الرابع : التكرار

إن البنية الإيقاعية التي تقوم عليها قصيدة النثر هي بنية ذاتية خاصة، فكل شاعر ينفرد بخصائص إيقاعية لنصه الشعري المبني على الحدس وعمق التجربة الشعرية، التي "تلغي كل ما يمكن من شكلية موسيقية خارجية،(...)، هذه التجربة التي جعلت التفجير محل التسلسل، والرؤيا محل التفسير، (...) لتصبح صورة موسيقية نفسية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالتجربة الشعرية"[1]، التي تحتفي بالتعدد والتنوع والعمق، ويتجلى إيقاعها المتنوع" في التوازي والتكرار والنبرة والصوت وحروف المد وتزاوج الحروف"[(2)]. كما تتجلى في "تفجير الخصائص الصوتية وتعويض الوزن الغائب باستخدام مظاهر تشكيلية كالفراغ والقطع والحذف"[(3)]. وفي تحقيق "إيقاع التداخل والإيقاع الحر و موسقة الفكرة والتكثيف اللفظي والتواتر والنمط الفوضوي للإيقاع، والإيقاع المرسل، وهي تقوم جميعاً على مناداة الفكرة لاستخراج تجلياتها وبثها في شحنات تصويرية أو تقريرية تعتمد التقابل والتكامل للوصول إلى المتلقي"[4].

إن اللغة المصاحبة أو ما يشكل في مجموعة النبر والتنغيم والتكرار المقطعي والدراسة الصوتية في أحيان كثيرة، هي مناط المقاربة الصوتية الإيقاعية، لأن هذه الجوانب هي التي تحتكم إلى نفسية المتكلم صاحب القصيدة الأصلي، لأننا مهما بلغت قدرتنا التأويلية الناقدة للسطور وما بينها فلا يمكن أن نصل إلى المبتغى الدقيق الذي أراده الشاعر واكتمل في نفسه أثناء الكتابة، فالقارئ يكتفي بملأ الفراغات وسد الثغرات والفجوات بما تأتى له من خبرات ومعارف سابقة عن القصيدة وما يحيط بها من ظروف شتى، وحتى عندما يستقبل المتلقي قصيدة الشاعر المبدع فإنه لا يستطيع أن يؤديها بالطريقة ذاتها والأداء هنا مرتبط بإدراك المعاني أولا، ثم تمثلها صوتيا وحركيا وانفعاليا، ثانيا هنا يدخل

[1]- موسى منيف ، الشعر العربي الحديث في لبنان، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، 1986، بغداد: ص،383.

[2]- أدونيس، مجلة الشعر، العدد 14،افريل 1961،ص ص، 80،81

[3]-حاتم الصكر، ما لا تؤديه الصفة، بحث مقدم إلى مهرجان المربد العاشر، 1989، مستل مطبوع بدار الحرية للطباعة، بغداد 22-23.

[4]- المرجع نفسه، ص، ص 22-23.

ما يعرف بالنبر والتنغيم والتكرار حيز التنفيذ، ليعطي القصيدة الواحدة قراءات مختلفة تبعا لتعدد الأداءات، ولأن الكاتب أو المبدع عموما يقصد ملكية النص في عصرنا هذا لينزوي بعيدا وهو يستمع إلى إيماءات وإيحاءات نصه كما تبدت لقرائه فإننا نستطيع أن نقول الكثير انطلاقا من إعادة قراءة نص شعري مكتوب في أحد الدواوين، وهذا ما سنحاول فعله في الأسطر والفقرات المقبلة

المبحث الأول: المقطع الصوتي

لا يستقيم المصطلح في الدراسات الأكاديمية أو في المناهج البحثية إلا استنادا إلى توصيفات منطقية لا يختلف فيها الباحثون، وتقل هذه الاختلافات في البحوث التجريبية التي تقوم على ملاحظات واستقراءات منطقية للمادة البحثية، بينما تزداد هوة التباعد بين الباحثين إذا تعلق الأمر بالعلوم الانسانية ذات القيمة النسبية غير الخاضعة للتجربة كاختلافهم مثلا حول تعريف المقطع الصوتي، فهناك اتجاه نظر إلى المقطع من جانبه النطقي المادي ،وهناك من تناوله من جانبه الفيزيائي ، واتجاه آخر عرّفه وظيفيا فونولوجيا، لكن التعاريف جميعها تصب في بلورة المفهوم وتوصيفه وظيفيا.

تعريف المقطع:

أ–: لغة :

جاء في لسان العرب: مقطَع كلّ شيءٍ و منطقه: آخرُه، بحيث يَنقطِعُ كمقاطِع الرمال والأودية والحرة وما أشبهها، ومَقاطِع الأودية مآخِرُها، ومُنقَطِعُ كلّ شيءٍ حيث ينتهي به طرَفُه، والمنْقَطِع: غاية ما قُطِع، يقال مَقْطَع الثّوبِ ومَقْطعُ الرّمل وراءه، والمقطع: الموضع الذي يقطع فيه النهر من المعابر، ومَقَّاطِع القرآن ، مواضِع الوقف فيه "[1]

[1] - جمال الدّين مُحَمَّد بن مكرم ابن منظور: لسان العرب ، تصحيح: أمين مُحَمَّد عبد الوهاب و مُحَمَّد الصادق العبيدي ، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان ط3، 1999م ، مادة :(ق.ط.ع).

وجاء في معجم الوسيط :" قَطَعَ الشيء قطعًا : فصل بعضه وأبانه ، وفلانا عن حق فلان :منعه منه(...) ، والمقطع من كل شيء : آخره ، حيث ينقطع وينتهي ، كمقاطع الرمال والأودية والمزارع ونحوها ، ومن النهر : الموضع الذي يعبر فيه ، ومقطع الحق: ما يقطع به الباطل (...) والمِقْطَعُ ، نصل رقيق من الخشب أو المعدن أو العاج يقطع به الورق (...) و المِقْطَعُ من الرجال : من ليس له عمل ولا كسب"[1]، فالمادة تحيل إلى حد الأشياء و مركز التأثير منها.

ب- اصطلاحا:

عرف العرب قديما مصطلح المقطع الصوتي، وحدَّدوه عروضيا، كما فعل ابن جني(ت 392) حيث قال: "واعلم أن الصوت عرض يخرج من النفس مستطيلا متصلا حتى يعرض له في الحلق والفم والشفتين مقاطع تثنيه عند امتداده واستطالته، فيسمى المقطع أينما عرض له حرفا، وتختلف أجراس الحروف بحسب اختلاف مقاطعها،"[2] نرى ابن جني يفرق بين الصوت حين الوقف ومخرجه عند الوصل به بالحركات دون الاستطالة، لكن الفارابي(ت339) يقترب من مفهوم المحدثين لعلم الأصوات عندما يرى بأن الوصل الطويل بالمد هو الذي يُحدِث المقطع قائلا: "والمصوتات منها قصيرة ومنها طويلة، والمصوتات القصيرة هي التي يسميها العرب الحركات(فهي حروف)، والمصوتات الطويلة منها أطراف، ومنها ممتزجة عن الأطراف، والاطراف ثلاثة أما الطرف العالي وهو الألف وأما الطرف المنخفض وهو الياء وأما المتوسط وهو الواو، والممزوجة إما ممزوجة من الألف والياء وإما من ياء و واو وإما من الف وواو."[3]

[1] –مجمع اللغة العربية : المعجم الوسيط ، مكتبة الشروق الدولية ، القاهرة ، مصر، ط1، 1426هـ/2005م ،مادة قطع.

[2] ابن جني: سر صناعة الاعراب، تح: حسن هنداوي، دار القلم دمشق،ط2، 1993 ، ص،6

[3] - أبو نصر مُحَمَّد بن مُحَمَّد الفارابي: كتاب الموسيقى الكبير، ت،ح: غطاس عبد الملك خشبه، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د،ت، ص،1073

لم يبتعد الدرس اللساني الحديث عما أورده الفارابي في مجال المقاطع والأصوات، فقد حدد تمام حسان المقاطع بقوله: " هي تعبيرات عن نسق منظم من الجزئيات التحليلية ، أو خفقات صدرية في أثناء الكلام ، أو وحدات تركيبية أو أشكال وكميات معينة ،وعلى هذا الأساس بنى علماء العروض من العرب مقاييسهم العروضية ، حيث نظروا إلى المقاطع بكونها خفقات صدرية أو وحدات إيقاعية أو شيئا له هذه الطبيعة ،ووصفوا النظام الإيقاعي العروضي باستخدام الاصطلاحين (**حركة**)و(**سكون**)، ودلوا على الحركة بشرطة وعلى السكون بدائرة "[1].

لم يبتعد الباحث "حمد كشك" حينما عرف المقطع بقوله:" هو أصغر كتلة نطقية يمكن أن يقف عليها المتكلم ، فكلمة –كتب– مثلا المكونة من ثلاثة أحرف يمكن نطقها على ثلاث وحدات : الكاف مفتوحة ثم التاء مفتوحة ثم الباء مفتوحة أيضا "[2].

ويجمع الباحث "غانم قدوري الحمد" كل خصائص المقطع الصوتي فيقول : المقطع مجموعة أصوات تنتج بضغطة صدرية واحدة تبدأ بصوت جامد يتبعه صوت ذائب (قصير أو طويل) وقد يأتي متبوعا بصوت جامد أو اثنين، ويكون الصوت الذائب فيه قمة الإسماع بالنسبة للأصوات الأخرى التي يتألف منها المقطع "[3].

تحدد "فضيلة مسعودي " مكونات المقطع فتقول : "المقطع وحدة صوتية مفردة أكبر من الصوت، مكونة من مادة أولية هي الأصوات الواقعة أثناء عملية الكلام التي تتم بطريقة الانفتاح والانغلاق"[4] .

[1] –تمام حسن: مناهج البحث في اللغة ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2، 1974م، صص 138،139.

[2] –أحمد كشك: من وظائف الصوت اللغوي (محاولة لفهم صرفي ونحوي ودلالي) دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، مصر ط 1، 2006م، ص23.

[3] – غانم قدوري الحمد : المدخل إلى علم الأصوات العربية ، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، ط1، 2004 صص 193، 194

[4] – فضيلة مسعودي : التكرارية الصوتية في القراءات القرآنية قراءة نافع أنموذجا ، دار الحامد للنشر والتوزيع ، عمان ، الاردن ، ط1، 2008م ، ص 31

يقو الشاعر : "عبد الحميد شكيل" في قصيدة بعنوان "توقيعات باليد اليسرى على وجه الماء"، من ديوانه : "الركض باتجاه البحر في الصفحة 68

هـــذا المســـاء

هَـــــا	ذَ لْـــــ	مَـــــ	سَـــــاءْ
ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح ص
مقطع	مقطع	مقطع	مقطع
متوسط	متوسط	قصير	طويل
مفتوح	مغلق	مفتوح	مغلق

زرت أمواج البحر الأبيض

زُرْ	تُ	أَمْـــــــ	وَا	جَـــــلْ	بَحْـــــ	رِ لْـــــ	أبْـــــ	يَـــــضْ
ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص
مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع
متوسط	قصير	متوسط	متوسط	متوسط	متوسط	متوسط	متوسط	متوسط
مغلق	مفتوح	مغلق	مفتوح	مغلق	مغلق	مغلق	مغلق	مغلـق

رأيت أسرابًا من الطير

رَ	أَيْـــــــتُ	أسْـــــــرَا	بـــــمْـــمِـــ	نَـطْـــــــ	طَـيْـــــــرْ			
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص ص
مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع طويل
قصير	متوسط	قصير	متوسط	متوسط	قصير	متوسط	متوسط	مديد الإغلاق
مفتوح	مغلق	مقتوح	مغلق	مفتوح	مغلق	مفتوح	مغلق	

تُغَازِلُ كُثْبَانًا مِنَ الرَّمْل

تُـــــغَـــــا	زِ	لُ	كُثْـــــبَـــــا	نَـمْـــــمـــــ	نَـــــرْ	رَمْـــــــلْ			
ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص ص	
مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع طويل	
قصير	متوسط	قصير	متوسط	متوسط	متوسط	قصير	متوسط	مديد الإغلاق	
مفتوح	مفتوح	مفتوح	مغلق	مفتوح	مغلق	مفتوح	مغلق		

فَفَهِمْتُ أَنَّ القَحْطَ آتٍ

فَـــــفَـــــهِمْـــــــتُ	أَنْـــــنَلْـــــقَحْـــــــطَ	أَ أْ	تـــــن						
ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	
مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	
قصير	قصير	متوسط	قصير	متوسط	متوسط	متوسط	قصير	متوسط	متوسط
مفتوح	مفتوح	مغلق	مفتوح	مغلق	مغلق	مغلق	مفتوح	مغلق	مغلق

والبَحْرُ ينشرُ آخرَ صيْحَاتِهِ

وَلْـــ	ـبَحْـــ	ـــرُ	يَـنْـــ	ـشُـــ	ـــرُ	أَأْ	خِـــ	ـــرَ	صَـيْـــ	ـــحَـــا	تـــه
ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص
مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع
متوسط	متوسط	قصير	متوسط	قصير	قصير	متوسط	قصير	قصير	متوسط	متوسط	متوسط
مغلق	مغلق	مفتوح	مغلق	مفتوح	مفتوح	مغلق	مفتوح	مفتوح	مغلق	مفتوح	مغلق

من خلال هذا التشريح للمقطع الشعري يتضح أن أغلب المقاطع متوسطة مغلقة مما يدل على هدوء تيار الانسياب النغمي في المقطع، ويعود ذلك لانغلاق المقاطع وما ورد فيها مفتوحا ، كانت حركته عاملا مساعدا لتسريح حركة الصوت وانطلاقه ،كما في قوله: **(ولبحرُ)** فالحركة حركت الهواء المندفق من الحنك تجاه الشفتين مما يعطي امتدادا للحركة المضمومة والموصولة تنغيميا بالواو ، فلو وقف الشاعر على تلك الحركة لأبطأ الإيقاع وأفسد انسيابية النغمة الصوتية ، فالبنية النغمية للمقطع تعكس الحالة النفسية للشاعر، حيت تبادل الموقف حالين: بين التفاؤل باستراحة عند البحر، فكان الإيقاع متناغما مع حركة الأفعال **(زرت، رأيت)** وبين إدراكه أن القحط آت من جراء ما شاهده، فالتحول المفاجئ لمسار الإيقاع بين الانطلاق ثم التقييد هو ما عبرت عنه المقاطع المتوسطة والقصيرة.

بقي الخط النغمي للمقطع هادئا رغم الانتكاسة التي أصابت الشاعر، وهو ما أصحت عنه المقاطع الأخيرة في النص ، فالفعل ينشر يوحي بالاستمرار في الزمن الحاضر، والمقاطع فيه موزعة بين القصيرة والمتوسطة، فالإيقاع مازال رتيبا هادئا رغم التحول في الدلالة .

يقول الشاعر: "عثمان لوصيف" في ديوانه : "ولعينيك هذا الفيض" "جزء من القطعة السابعة (7)، ص24

يَا هَذِهِ المُهْرَةُ البَيْضَاءُ

يَـــا	هَـــا	ذِ	هِـــلْ	مُـــهْ	رَ	نُـــلْ	بـَيْـــ	ضَـــاءْ
ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ض ح ح ص
مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع
متوسط	متوسط	قصير	متوسط	متوسط	قصير	متوسط	متوسط	طويل
مفتوح	مفتوح	مفتوح	مغلق	مغلق	مفتوح	مغلق	مغلق	مغلق

الشاردة وحدها في الحنادس

أشْـــ	شَـــا	رِ	دَ	ةُ	وَحْـــ	دَ	هـــا	فِـــلْ	حَـــ	نَـــا	دِسْ
ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص
مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع طويل
متوسط	متوسط	قصير	قصير	قصير	متوسط	قصير	متوسط	متوسط	قصير	متوسط	مغلق
مغلق	مفتوح	مفتوح	مفتوح	مفتوح	مغلق	مفتوح	مفتوح	مغلق	مفتوح	مفتوح	مغلق

ضَاعَ اللِّجَامُ مِنْ يَدَيَّ

ضَـــا	عَـــلْ	لِـــ	جَـــا	مُ	مِـــنْ	يَـــ	دَيْـــ	يَ
ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح
مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع
متوسط	متوسط	قصير	متوسط	قصير	متوسط	قصير	متوسط	قصير
مفتوح	مغلق	مفتوح	مفتوح	مفتوح	مغلق	مفتوح	مغلق	مفتوح

وَضَاعَتْ مَعَهُ المهَامِزُ

وَ	ضَـــا	عَـــتْ	مَـــعَـــ	هُـــلْـــ	مَـــهَـــ	ـــا مِـــزْ
ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح ص
مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع متوسط
مفتوح	مفتوح	مغلق	مفتوح	مغلق	مفتوح	مفتوح مغلق

ها القلبُ غرفةٌ منْ طِرازِ العَنَاء

هَـــلْـــ	ـــقَـــلْـــ	ـــبُ	غُـــرْ	فَـــتُـــنْـــ	ـــمِـــنْ	طِـــرَا	زِ لْـــ	ـــعَـــنَـــ	ـــاءْ
ص ح ص	ص ح	ص ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ح ص ح	ص ح	ص ح ح ص
مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع
متوسط	متوسط	قصير	متوسط	متوسط	متوسط	قصير	متوسط	قصير	طويل
مغلق	مغلق	مفتوح	مغلق	مغلق	مغلق	مفتوح	مغلق	مفتوح	مغلق

والنَّهَارِ في حَضْرَة الغِيَابِ

وَنْـــ	ـــنَـــ	ـــهَـــ	ـــا رِ	فِـــي	حَـــضْـــ	ـــرَ تِـــ	ـــلْـــ	ـــغِـــ	ـــيَـــ	ـــابِ
ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح ص	
مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	
متوسط	قصير	متوسط	قصير	متوسط	متوسط	قصير	متوسط	قصير	مغلق	
مغلق	مفتوح	مفتوح	مفتوح	مفتوح	مغلق	مفتوح	مغلق	مفتوح	مغلق	

ينساب المقطع نغميا بشكل مفتوح عند التقاء المدود بالسكون ، بمعنى التقاء المقطع المغلق بالمفتوح سواء كان قصيرا أو طويلا، وهو ما يفتح مصاريع الإيقاع بحكم أن جل المقاطع الصوتية مشرعة الحروف على مختلف الحركات دون الوقف، فمن هذا المنظور تتشكل موسيقى المقطع من وحدات صوتية متجانسة الحركة ومتقاربة المخارج مما يجعلها موزعة بين الحنك والشفتين وطرف اللسان، فالحروف المهموسة تفتح مجرى الهواء عند النطق بها وتفك انحباس الصوت مما يضفي على التراكيب المتقاربة نغما إيقاعيا انسيابيا، إضافة إلى المقاطع الطويلة الواردة في نهاية الأسطر (**الغياب ، العناء)** حيث يسترسل الايقاع مع المد في اللفظين ليقف على الإغلاق بالسكون فيهدأ النغم.

تقول الشاعرة : نوارة لحرش في قصيدة بعنوان: "قلب" ، من ديوانها : "أوقات محجوزة للبرد " ص،28

فَـــرَحٌ شحيحْ

فَـــــــرَ	حُـــنْـــشَـــــحِـــيحْ			
ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح ص
مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع
قصير	قصير	متوسط	قصير	طويل
مفتوح	مفتوح	مغلق	مفتوح	مغلق

يجْهَشُ بالإنطِفَاء

يَـجْـــ	هَـــــشُ	بِـــلْـــ	إ نْـــــ	طَـــــفَـــاءْ		
ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح ص	
مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	
متوسط	قصير	قصير	متوسط	متوسط	قصير	طويل
مغلق	مفتوح	مفتوح	مغلق	مغلق	مفتوح	مغلق

وَيَفْتَحُ الحُزْن

وَ	يَـــفـــ	ـــتَـــ	ـــحُـــ	ـــلْـــ	ـــحُـــ	ـــزْ نَ
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص		ص ح ص	ص ح
مقطع	مقطع	مقطع	مقطع		مقطع	مقطع
قصير	متوسط	قصير	متوسط		متوسط	قصير
مفتوح	مغلق	مفتوح	مغلق		مغلق	مفتوح

خيمةً واسعة للريحْ

خَـــيْـــ	ـــمَـــ	ـــتَـــ	ـــنْ	وَا	سِـــ	ـــعَـــ	ـــتَـــ	ـــلْـــ	ـــلِـــ	ـــريـــحْ
ص ح ص	ص ح	ص ح ص		ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح ص	
مقطع	مقطع	مقطع		مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	مقطع	
متوسط	قصير	متوسط		متوسط	قصير	قصير	متوسط	قصير	طويل	
مغلق	مفتوح	مغلق		مفتوح	مفتوح	مفتوح	مغلق	مفتوح	مغلق	

تتبادل وحدات المقطع نسب المسافات بحسب الحالة النفسية للشاعرة، فالمسافات القصيرة والمتوسطة تحيلنا إلى هدوء في الإيقاع الذي تناسب وانكسار الذات، وانفلات الفرح من حيزه العامر بالانطلاق والتماهي مع حرية النفس وانتشائها، فلم يكن الفرح مغدقا بالقدر الذي يناسب الموقف، فالانطفاء أحال الانطلاق الى خمود في الحركة، وتباطؤ الإيقاع الى حد السكون، فالمقاطع المغلقة تحيلنا الى وقوف على حروف المقطع يقابلها وقوف على حافة الشعور بالوجود، في عالم عاصف بالريح ، ولولا أن للريح مخرجا في المقطع الطويل لكان الانطفاء إلى حد الموت .

يقول الشاعر: عبد الحميد شكيل في قصيدة بعنوان: "الوردة" من ديوانه: "شوق الينابيع إلى إناثها"، ص،55

الوردة اليقينية

أَلْـــــــــوَرْ	دَ	تُـــلْـــيَـــــقِـيـــــنِـيْـــيَـــهْ
ص ح ص ص ح ص	ص ح	ص ح ص ص ح ص ح ح ص ح ص ح ص
مقطع مقطع	مقطع	مقطع مقطع مقطع مقطع مقطع
متوسط متوسط	قصير	قصير متوسط متوسط متوسط
مغلق مغلق	مفتوح	مفتوح مفتوح مغلق مغلق

لا تخرج من صباباتها

لَـــا	تَـــخْـــــــرُ	جُ	مِـــــنْ	صَـــــبَـــــا	بَـــــا	تِـــــهَـــــا
ص ح ح	ص ح ص ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص ح ح	ص ح ح	ص ح ص ح ح
مقطع	مقطع مقطع	مقطع	مقطع	مقطع مقطع	مقطع	مقطع مقطع
متوسط	متوسط قصير	قصير	متوسط	قصير متوسط	متوسط	قصير متوسط
مفتوح	مغلق مفتوح	مفتوح	مغلق	مفتوح مفتوح	مفتوح	مفتوح مفتوح

سوى للتفرج على فظاعة

سِـــــــوَى	لِـــــلْـــتَـــفَـــرْ	رُ	جِ	عَـــــلَـــى	فَـــــظَـــــا	عَـــــةْ
ص ح ص ح ح	ص ح ص ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح ص ح ص
مقطع مقطع	مقطع مقطع	مقطع	مقطع	مقطع مقطع	مقطع	مقطع مقطع
قصير متوسط	متوسط قصير	قصير	قصير	متوسط قصير	قصير	متوسط متوسط
مفتوح مغلق	مغلق مفتوح	مفتوح	مفتوح	مفتوح مفتوح	مفتوح	مفتوح مغلق

يحسم الشاعر حركية الإيقاع من بداية المقاطع الصوتية الدالة على القصر بما يتلاءم وطبيعة الموقف الشعري، فالوردة رمز للنماء والفرح، وفيها من الصبابات إلى الحياة ما يجعلها تخرج محاولة الانطلاق لتصطدم بفظاعة الواقع، لذلك تنحسر نغمية المقاطع بين المتوسطة والقصيرة، وتنعدم المقاطع الصوتية الطويلة الدالة على التنفس والخروج إلى الواقع الجميل والانطلاق نحو الحرية.

المبحث الثاني: النبـــــــــر:

أ–: لغة :

جاء في معجم لسان العرب في تفسير مادة (نَ بَ رَ) : "النبر بالكلام ، الهمز ، وكل شيء رفع شيئا فقد نبره (...) والمنبور : المهموز ، والنبرة : الهمزة (...) ورجل نَبَّار : فصيح الكلام (...) ، يقال : نَبَرَ الرجلُ نبرة : إذا تكلم كلمة فيها علو (...) والنَّبْر : صيحة الفزع(...) ،وانتَبَرَ الجرح : ارتفع وورم (...) ، والنّبِيرُ : الجبن (...) ورجل نَبْرٌ: قليل الحياء ينبر الناس بلسانه ...[1].

ب–: اصطلاحا :

يتركب الكلام من جمل ومقاطع صوتية متتابعة ومختلفة في الطول والقيمة الزمنية ، بحسب الموقع الذي تحتله في السياق الصوتي فلا يتخذ الخطاب مسارا مستقيما أفقيا، بل يرد في خط بياني منكسر بحسب ترددات الصوت، وحاجة المخاطب الى التركيز على جزء معين من التركيب اللفظي فإنه يميل إلى عملية الضغط على مقطع خاص في أية كلمة ، للإبراز أهميته لدى السامع فمثل هذا الضغط يسمى في علم الأصوات (النبر)، ورغم اتفاق الباحثين على أنّ النبر هو درجة الضغط على مقطع معين لكي يكون أبرز في النطق والسمع عمّا سواه من المقاطع المجاورة له، إلا أن الكثير منهم يقدم تعريفا متباينا يقوم على رؤية خاصة، لكنها تصب عموما في المفهوم الأساسي للنبر وهو" الضغط على مقطع معين من الكلمة ليصبح بارزا واضحا في السمع ممّا عداه من مقاطع الكلمة، فتصبح له خصوصية تميّزه عن غيره، والمقاطع تتفاوت فيما بينها في النطق، من حيث القوة والضعف، فالصوت أو المقطع المنبور ينطق ببذل طاقة أكثر نسبيا، ويتطلب من أعضاء النطق مجهودا أكبر "[2]، فالتعريف يركز على القوة والضعف وما تحتاجه أعضاء النطق من جهد إضافي، وهناك من يركز على

[1] – جمال الدّين مُحَمَّد بن مكرم ابن منظور: لسان العرب ، مرجع سابق ، مادة (ن ب ر)

[2] – نورالدين لوشن : مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي ، المكتب الجامعي الحديث ، القاهرة ، مصر ، دط، 2008، ص133

مظهر من مظاهر القوة وهو الوضوح" النسبي لصوت أو مقطع إذا قورن ببقية الأصوات والمقاطع في الكلام ، ويتكون نتيجة عامل أو أكثر من عوامل الكمية، والضغط والتنغيم ،"[1] بحسب ما يريده المتكلم، لأنه" وسيلة صوتية نبرز بواسطته عنصرا من السلسلة الصوتية، قد يكون مقطعا أو لفظا أو جملة، والنبر يكون بواسطة الشدة في النطق، أو ارتفاع النغمة أو المد "[(2)].

ويقدّم " حسام البهنساوي" مجموعة من الفروق القائمة فيما بين النبر الأولي أو كما يسميه: النبر الرئيسي ، وبين النبر الثانوي، "فالنبر الرئيسي يؤدي وظائفه على مستوى الكلمة المفردة، ومن ثمّ فإنّ مجاله هو المجال الصرفي، ولا يمكن للكلمة أن تشتمل على النبر الثانوي إلاّ إذا حوت مقطعين أو أكثر؛ ذلك أنّ النبر الثانوي لا يمكن له أن يدخل في الكلمة إلاّ إذا تمتعت هذه الأخيرة بالنبر الرئيسي أولا، وعلى هذا فإنّ النبر الثانوي يعدّ قيمة إيقاعية في المقام الأول،" وذلك باعتبار النبر الرئيسي هو الأساس غايته البنية الصرفية، وما يرد من النبر الإضافي يعد ثانويا خادما للإيقاع، "وهو من متطلبات السياق، وهو نفسه الذي يحدث التوازن والتماسك بين عناصر العبارة أو الجملة، وهذا ما يعجز النبر الرئيسي وحده عن القيام به، ومعنى هذا أنّ منطقة ومجال عمل النبر الرئيسي إنّما ينحصر في الكلمة المفردة، ومن ثمّ فإنّ قيمته هي قيمة صرفية محضة، أمّا النبر الثانوي فيشتمل كلا من الكلمة شريطة أن تكثر مقاطعها لحاجتها إلى عنصر التوازن الإيقاعي، وكذلك الجملة والسياق للقيام بنفس وظيفة التوازن الإيقاعي لعدم قدرة النبر الرئيسي على النهوض بذلك وحده، لان" إيقاع النبر الرئيسي أقوى إسماعا ووضوحا من نظيره النبر الثانوي، حيث إنّ ضغط الحجاب الحجاز على الرئتين يكون أقوى منه عند إيقاع النبر الثانوي،"[3] فالنبر يتخطى الكلمة إلى الجملة ليتخذ اسماءً مختلفة كالنبر الدلالي ، والنبر السياقي وهو" الضغط النسبي على كلمة من كلمات

[1] – تمّام حسان: مناهج البحث في اللغة، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب،ط1974،2م، ص 160.

[2] – مصطفى حركات: الصوتيات والفونولوجيا، دار الآفاق، الجزائر العاصمة، دط ، دس، ص 34

[3] – ينظر: حسام البهنساوي: الدراسات الصوتية عن العلماء العرب والدرس الصوتي الحديث ، ص ص 187 ، 188

الجملة أو على ما كان في حكم الكلمة الواحدة، ليكون ذلك الجزء المضغوط من الجملة أبرز من غيره من أجزاء الجملة، ويقع على ما يراد تأكيده، أو ما يُسْتغرب من الجملة. "[1].

ويقدّم " تمام حسان" مقارنة بسيطة بين النبر الصرفي (نبر الكلمة)، وبين النبر السياقي (نبر الجملة) فقال : " ونبر السياق مستقل عن نبر الصيغة الصرفية ـ الذي شرحناه ـ ولو أنّه يتفق معه في موضع أحيانا، والفرق بين الدلالي والصرفي ، أو نبر السياق ونبر الصيغة ، أنّ نبر السياق يمكن وصفه على عكس نبر الصيغة بأنّه إمّا أن يكون تأكيديا، وإمّا أن يكون تقريريا ،ويمكن تلخيص الفرق بين التأكيدي والتقريري في نقطتين: أولا : أنّ دفعة الهواء في النبر التأكيدي أقوى منها في التقريري، والأخرى أنّ الصوت أعلى في التأكيدي منه في التقريري، وأيّ مقطع في المجموعة الكلامية، سواء كان في وسطها أو في آخرها صالح لأن يقع عليه هذا النوع من النبر، والمسافة بين أي حالتي نبر في المجموعة الكلامية سواء كان كلاهما أوليا أم ثانويا أم مختلفا، لا تتعدى أربعة مقاطع "[2].

شروط النبـــر في اللغة العربية

1 ـ إذا كانت الكلمة مؤلفة من مقطع واحد فالنبر عليه إطلاقا أياً كان شكل هذا المقطع، مثل: عُدْ، نَمْ، صِلْ،...

2 ـ لا تحسب (ال) التعريف في مقاطع الكلمة.

3 ـ كلّ ما يلحق الكلمة من ضمائر متصلة، أو ما يسبقها من حروف المضارعة داخلٌ فيها أثناء عدّ المقاطع.

[1] – خالد عبد الحليم العبسي: النبر في العربية (مناقشة للمفاهيم النظرية ودراسة أكوستيكية في القرآن) ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ، اربد الأردن، ط1، 1432هـ/ 2011م، ص36

[2] – تمام حسان: مناهج البحث في اللغة ،مرجع سابق، ص 163.

4 ـ يُحَدَدُ موقع النبر على أساس أنّ الكلمة منطوقة في حال الوصل، وبعد التحديد لا يهمّ أن تنطقها موصولة أو موقوفا عليها بالسكون، لأنّ موقع النبر لا يتغير بين وصل ووقف.

ويستثنى من ذلك: أن يكون النبر على المقطع الثالث من الكلمة وهو قصير، فحين الوقف على مثل

هذه الكلمة يتأخر النبر إلى المقطع الرابع، وذلك نحو: المدرسة، فالمقطع المنبور في هذه الكلمة في حالة الوصل "رَ":(الْـ ـ مَدْ ـ رَـ سَ ـ ــةُ)، أمّا في حالة الوقف فينتقل النبر إلى "مَدْ": (الْـ ـ مَدْ ـ رَ ـ سَهْ)[1].

1/ قصيدة "خرخرة ألم" من ديوان "نوافذ الوجع" للشاعرة : نوارة لحرش:

عنوان القصيدة: خرخرة ألم:

ينفتح النص بعتبة قرائية تنحت من غنج اللغة، وخلخلة الحرف في لفظة(خرخرة) المكونة في الأصل من حرفين هما (**الخاء**) و(**الراء**) مكررين ليشكلا بنية رباعية مكررة على الشكل التالي (**خر/خر**) كفعل و(**خرْ/خرة**) كمصدر، والخرخرة لها معانٍ عدة مثل صوت النائم المعروف بالشخير، وصوت الماء أثناء الجريان، ثم التوقف عند معترض أو حائل معين إلى جانب صوت القطط الذي نسمعه بمجرد الاقتراب من إحداها، وكل هذه المعاني عندما نربطها بالألم نشكل ثنائيات معنوية متعددة، فالألم يتحشرج في الأحشاء ويضغط على الأنفاس ولكنه عند النفوس الأبية يبقى عالقا في الحلق كغصة لا تخرج، فتريح صاحبها ولا تفارقه فيرتاح وكأنما هو الموت يبلغ التراقي يوميا دون أن يكون ملك الموت حاضرا، لكنه الألم ووطأة الوجع المكتوم السري يفعلان بصاحبهما ما يفعله ملك

[1] – مُحَمَّد الأنطاكي: المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها ، ج1، ط3،دار الشرق العربي، بيروت، د.ت ، ص ص 52، 53.

الموت، والفرق أن الروح تبقى عالقة في الجسد بين ألم محتوم أو مكتوب مقدر أو مسبب معضود من أحدهم، وبين فرح يرتجى وأمل يعلق بالحلق ذاتها مع الألم فيتبادلان تعبير الحروف من حين لآخر، فيتغير مع هذا القلب حالة الشاعر بين **(ألم وأمل)**، لتستمر الحياة على هذه الوثيرة ويولد التبر وتنبثق القصيدة من رحم الحشرجة والخرخرة.

الدلالات الصوتية لكلمة (خرخرة):

لا بد من أن تتم الإشارة إلى مخرج **(الخاء)** و**(الراء)** وصفاتها أولا قبل إيجاد دلالة الأصوات فمعروف لدى علماء الأصوات القدماء منهم والمحدثين – على اختلاف طرقهم في التنظير والتطبيق– أن **(الخاء)** تخرج من أدنى الحلق وهو حرف مهموس لا يخرج إلا مع جريان الهواء، رخو يخرج معه الصوت واضحا صريحا دون أي حائل، إضافة إلى كونه – وهذه أبرز صفاته الواضحة– حرفا مفخما منفتحا مصمتا لا يهتز مخرجه ولا يتحكم اللسان في أدائه بأي شكل من الأشكال.

في حين أن **(الراء)** طرف اللسان مع ما يحاذيه من جهة ظهره أدخل من حرف (اللام) و(النون)، أي أنه يلتقي باللثة العليا لكن بظهره لا بحافته تاركا بذلك فراغا يخرج منه الحرف، وهذا الأمر يمكن استشعاره بمجرد التركيز مع النطق وهو حرف مفخم في حين ومرقق أحيانا حسب طبيعة حركة الحرف الذي يسبقه، كما أن **(الراء)** حرف بيني؛ أي أن اللسان أثناء النطق به يبقى في حالة اهتزاز.

والواضح أن كل هذه الصفات مجتمعة ومتكررة مرتين (خَرْ/خَرَة) تمنح دلالة الكلمة بامتياز وتبين عن معنى عميق في القصيدة سيما عندما أضيفت إلى كلمة (ألم) التي جاءت بالتنكير لتجعل المعنى أكثر شمولا ، إنه ألم حاد مجهور بالنسبة لصاحبه مهموس بالنسبة للآخرين مستعلٍ على الفرع يستقوى عليه ويغلبه في أحيان كثيرة متكررة في مراحل عمرية مختلفة وبأذواق شتى يأبى أن يفارق صاحبه، ولعل في دلالته حرف الراء أكبر تأكيد على ذلك فالناس عندما تراقب أداءاتهم الصوتية

لهذا الحرف نجد أن لديهم مشكلة في الإتيان به صحيحا فصيحا فهم يلغون صفة التكرار منه أحيانا ويجعلونه متكررا بطريقة مبالغ فيها أحيانا كثيرة، وهل الألم إلاّ ذاك أحيانا كثيرة يشعر به صاحبه لكنه يعمد إلى إخفائه وتجاهله كأنه ليس موجود، رغم حدته وحالة نفسية ينجر عنها إنكار الموقف بدل مواجهته، وفي الغالب تكون النتيجة عكسية فيزداد الألم مع الكبت وتتولد عنه تصرفات أخرى كالعدوانية أو الانطوائية، فالتعامل النفسي الانفعالي الخاطئ مع الألم هو نفسه فشل بعض الناس في أداء حرف الراء الذي لا يقبل الإلغاء والإخفاء والتمييع، فيعود منفجرا محتفظا بخاصية التكرار ومضيفا عليها.

–1–

أساريري أكوام ثلج...أكوام غمام

حين تبكي

يئن في تضاريس جرح الفؤاد

هذا الأبد ؟

يئن في ملكوت الروح

ورد الوجه

يئن على ظلي النسيم.. يئن الحمام

تتشجى خرخرة الآلام

حين تتأبط جذران العمر

أخرفة من أنين

تتشجى خرخرة المواويل

حين يلفظها حزن الكلام...وغيم الكلام"[1]"

النبر في المقطع الأول من قصيدة خرخرة ألم:

يتجلى النبر في هذا المقطع على مستوى الحرف والكلمة كاملا ويختلف من قارئ لآخر وصاحب النص الأصلي، لأن أداء الشعر ليس مرتبط فقط بجودة القراءة والفصاحة والقدرة على البيان أو امتلاك حسن الخطب، إنما يتعدى ذلك إلى المعنى الذي تختزنه القصيدة أو المقطع الشعري الواحد، فليس كل قارئ عارفا بالمعاني، مجيدا للتأويل الأدائي والكتابي ولو بلغ من الفصاحة كل مبلغ، وهل المعنى إلا ظل الكلمات الذي لا يفارقها لكنه يجيد الاختباء والتخفي بين ثناياه لمن أراد في العوم صوب دروعه ثم أعمق ثم أعمق ثم أعمق.

أساريري أكوام ثلج...أكوام غمام

والكاف المقصودة هنا (**كاف**) أكوام الغمام لأن البداية في التعبير عن الألم تكون محتشمة لكن سرعان ما تزداد وثيرة الإفصاح بحدة من سطر لآخر والتركيز على الكاف من أكوام الغمام إنما يحدث لأن الغمام هو السبب في ميلاد المطر والثلج عندما يتكاثف بفعل عوامل جوية كالريح مثلا، وإنما أكوام الغمام هنا تتراكب وتتراكض أيامه وتسابقها الشاعرة فتسبقها حينا وتنهزم في سياقها أحيانا كثيرة وهل يؤثر الألم على ما يحبه الكتوم عزيز النفس إلا عندما تتحدد مصادره وتتجمع مشكلة أزمة حياتية لا يمكن أن يحتملها إلا ذو إيمان عظيم، إضافة إلى ذلك نستطيع كقراء التركيز في النطق على (**الهاء**) ونبالغ في مدها في قول الشاعرة:

[1]–نوارة لحرش: نوافذ الوجع، منشورات جمعية المرأة في اتصال، الجزائر،2004، ص،ص،16-20

يئن في تضاريس جرح الفؤاد

هذا الأبد

لنتمثل سطوة الزمن على فؤاد الشاعرة الذي استولى الألم على دفاته، ولو افترضنا أن النبر سيقع على كلمة (**الفؤاد**) فحينها ستقر بأن القلب لا زال قويا قادرا لم يغلبه الوجع، رغم أن المعنى يثبت العكس، فالألم بالنسبة للشاعر دهر لا ينتهي أيامه وتطول سنونه حتى يخيل إليها أنه فعلا لن ينتهي مع أن صفات الأشياء والأشخاص الزوال ولو بعد حين.

يئن على ظلمي النسيم....بين الحمام

وأنت عندما تركز نطقك على تلك الشدة، ففي آخر الفعل (**يئن**) المتكرر في السطر مرتين تكاد تشعر أنت نفسك بحجم الألم الذي صورته الشاعرة، هذا الألم يفتر من قلوب الأبرياء الذين لا يحملون إلا سلاما داخليا يشبه سلام الحمام حين يحط ويطير دون خوف من اصطياد، وفي سطر آخر سيكون من البلاغة وحسن الأداء الشعري أن نتوقف قليلا عند ال(التي تفيد التعريف) في كلمة الآلام ثم نواصل النطق بالكلمة مع مد الألف الموصوفة فنقول: (**تتشجى خرخرة ال....آاااالاام**).

قصيدة نعيمة نقري: قد يزهر الرمل " جملة اعتراضية" من ديوانها: "كأني ...به "

يا نبي الرمل أصغ لهمس الشجر

دع الريح لوجهتها...لشهوتها..

دعها في سرير غيمتها..

فلنا موعد المطر..

ما سمعنا عن نبي

أضاع رسالته

ولا نبي كفر..

فاصبر فقد يزهر الرمل

وقد يولم الحجر "[1]

يبرز النبر في القصيدة في الضغط على حركة (**الصاد**) الساكنة في الفعل (**أصْغِ**) لتأكيد المعنى ومحاولة إقناع المخاطب في هذه الكلمات بالصبر وعدم العجلة والسير بتؤدة على درب الحب الذي يشبه الرمل، وفي ذلك طرافة تعبيرية جذابة وملفتة للانتباه، فالرمل من صفاته الحركة وخفة حبيباته وعدم تباته وقدرته على امتصاص الماء الوافد إليه تمام مثل مشاعر الحب التي قد تتغير أو تتحول أو تقتص الخيبة بفعل الخصام المتكرر، إضافة إلى كلمات أخرى مثلا (**اللام**) في كلمة (**لشهوتها**)، والفاء في الفعل (**فاصبر**) والفاء حرف عطف يفيد الترتيب والتعقيب والتركيز عليه في ارتباطه بفعل الأمر (**أصبر**) يضيف إلى الأمر معنى الحب وزرع الأمل في قلب المخاطب فيتمهل بعد عجلة وكأنها الفاء تخلق نوعا من المواساة في نفس الحبيب الذي إن أحب تمنى الوصال، وقد يكون في ذلك وجع وحسرة وندم.

بعد هذه النظرات الشعرية ومحاولة إخضاع القصيدة لميزان التحليل بدراسة مواضع النبر والتنظيم فيها، وذلك للكشف عن المعاني التي تتحقق في النمو من المقروءة المسموعة أكثر من تجسدها في النصوص المكتوبة المخبوءة بين دفات الدواوين، أمكننا القول بأن هذه الجوانب المتعلقة بالأداء تخلق بالفعل معانٍ تلامس أعماق المتلقي مباشرة وتؤثر على ذوقه وميوله فينحاز بذلك للشاعر الأقدر على تجسيد أكثر عدد من المعاني أثناء مواجهته لجمهور تختلف ثقافاتهم وميولهم

1-نعيمة نقري: كأني ...به، دار هيم للنشر، ط1،2013، ص 22

للشعر من عدمه، لذلك فالشاعر يعنى بجمال الكلمة ورونق التعبير وعمق المعاني كما يعنى كذلك بالتركيز على الإلقاء الجيد، لأن الشاعر في الأمسيات الشعرية يتشبع بالمعنى، هذا يركز على صوته والأخر على لغة جسده وطبقاته الصوتية التي تنزل وترتفع تبعا للمعاني التي تتجسد في الكلمة أو بين السطور ويعتزم إيصالها إلى المتلقي.

يقول الشاعر: "عثمان لوصيف" في مقطع من قصيدة "حين يأتي زمن الحب" من ديوان "ريشة خضراء" :

آه...يا حوريتي البعيدة

آه...يا معبودتي الوحيدة

لك الله ...قولي ماذا يحدث

حين يأتي زمن الحب

أيتها العاشقة المتيمة"[1]

يستدعي الشاعر من آهاته محفلا لفظيا موغلا في تجاويف النص، حين يبسط البدايات بالأصوات المحفزة لاستدعاء حضور المتلقي وإرباكه من أول وهلة، والنبر في هذا المقطع الشعري الذي يخاطب فيه الشاعر حبيبته، يقع في الألف الممدودة من كلمة (**آه**) التي تفيد التعبير عن الألم، وجعل الحب في مقابل البعد و الفراق الأكبر، ألمٌ يوسع مساحات الدهشة لتحريض القارئ على قبول التوصيف حين شبّه هذه المرأة سيدة القصيدة والمعبودة الوحيدة مثلما كان يفعل الصوفيون أو

1- عثمان لوصيف: ريشة خضراء –عشرون رسالة حب- ، منشورات التبيين –الجاحظية –الجزائر 1999، ص 43

شعراء الحب العذري قديما، فالتشكيلية الأيقونية في المقطع ترتكز على التقابل الموضوعي بين الآهات المنبورة المكررة الباعثة على عمق الشجن، وبين المعادل اللفظي المشحون بالاستسلام والاستفهام .

يقول الشاعر: مُحَمَّد عادل مغناجي في قصيدة بعنوان :"ملاءة النور الأسود" من ديوان: "سمكة البياض":

مقلتان كهفان من ورد، من سرابْ، من عتابْ

مقلتان قِطعتَا موتٍ وحياةْ

مقلتان تعاودان التسليم عليْ

تتعامد اللفظة المكررة ثلاث مرات في بداية المقطع كثيمة إيحائية إيقاعية في رسم صور متوقدة لحالة يأس تتلخص في حالة العمى التي يشكو منها الشاعر، والباعثة على التشظي والانكسار إلى حد الجمع بين الموت والحياة في لازمة توحي بعلائق دلالية تشاركية (**موتٍ وحياةْ/ موتي وحياتي**)، وذلك لربط حبال النص في متعاليات تركيبية لا تغفل الدلالات النفسية للشاعر، فكلما قرأنا المقطع نشعر بتغيير مواقع النبر وذلك حسب توثبات المعنى وحدوس اللغة ، فالنبر أولا يقع على الحرف الأخير من كل مقطع في الكلمة (**قطعتا موت وحياة**)،(**تَا، تٍ، ةْ**) للتعبير عن عمق المأساة.

والنظرات تكسو كلَّ عطْرٍ ينْبَثُّ منهما

والهمساتُ عمياءْ

والأيادي قبورٌ من الخجلْ

ومقلتان ترتعدان مرة أخرى

يرتد النبر من جديد إلى مواقع الضغط في المقطع حين يلتبس مركز القوة ومحور توازن المعنى بين الدلالات الصوتية والبنية التوليدية للمعنى (مقلتان ترتعدان **مرة أخرى**)، يرتكز النبر في المقطع الأخير على حرف الراء (**مرْ**) وكأن توثبات المعنى تشي بغصات في عمق الجرح المفضي إلى الموت، فاللفظ (**مرة أخرى**) إحالات نفسية تعكس هوس الذات المسكونة بالحزن والألم.

ليس لي نور لأراهما

ليس لي أن أرى تينك الواسعتين

كجراح النوارس

ليس لي أن أرى تينك الضيقتين كحنين الأسير

ليس لي أن أرى تينك الفاضلتين القاسيتين

كلحظتي موتي وحياتي"[1]

يعول الشاعر على تناسل اللغة من أجل ردم هوة الجرح الملخص في الحرمان من النور، وعدم القدرة على النظر من خلال النفي (**ليس لي**)، فارتكاز المعنى يستدعي خلخلة التركيب اللغوي ليتقدم ما حقه التأخير (**شبه الجملة متعلق بمحذوف خبر مقدم، ليس لي**) ويتأخر ما حقه التقديم (**المصدر المؤول في محل رفع مبتدأ مؤخر، أن أرى**)، ويتكرر التركيب أربع مرات لينفي رؤية تلك العينين الجامعتين لمفارقة الصورة الغائبة في مجهول التناقضات.

واسعتين ≠ ضيقتين

فاضلتين ≠ قاسيتين

[1] مُحَمَّد عادل مغناجي: سمكة الباض ، منشورات فاصلة ،ط1،الجزائر،2014م ، ص،19

نجد أن الصورة المفارقة تقوم على تعتيم بؤرة النظر لدى الشاعر، من جراء حطام الذات، مما أربك المتلقي، الشيء الذي يدفع إلى قراءة المقطع وإعادته مرات أخرى للوقوف على تخوم المعنى، فهل العمى هنا حقيقة أم مجاز ، هل هو عمى العينين أم عمى عيني القلب، حين تظلمان فلا تبصران بعدهما نورا، وكلما تكررت قراءة المقطع تغيرت مواضع النبر، وانعزفت موسيقى النص تماهيا مع قسمات الحزن المعرش في القلب، فالنبر يقع على الحرف الثاني من المقطع **(لَيْسَ لِيْ)** التي تكررت كثيرا دلالة على الحسرة والخيبة الساكنتين في عمق الحزن، والعالقتين في نياط القلب، كما يقع النبر أيضا على حرف **(الضاد)** من كلمة **(الضيقتين)** وهو نبر وسطي يتلاءم مع الشّد في المخرج بعدها يسترح الإيقاع من الأَسرِ في العبارتين التاليتين **(كحنين الأسير)**.

قصيدة " شرفة" من ديوان (روح النهرين لنصيرة حمدي)

ترتشف الشرفة قامتي

تشب المسافات في دمي

وهو يصف لي السفن البعيدة

ويركض بي في أرض القواميس

راقتني كفه ترصع ليلي بالموسيقى

وتفتح أحداقي على الرحيل"[1]

تصف القصيدة ظاهريا مشهد الحبيبين يجلسان على شرفة مطلة على البحر ويحلمان بالرحيل معا مستمتعين بالنظر إلى البعيد.

[1]–نصيرة مُحَمَّدي: روح النهرين ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر 2007 م ، ص ،22

ولو عدنا إلى الأداء الشعري بهذا المشهد سنجد أن النبر سيتجلى في كلمة (**الشرفة**)، وعلى المستوى الفاء الممدودة في قولها " **تشب المسافات في دمي**" تأكيد منها على الرغبة الجامحة التي تنتابها من أجل قطع تلك المسافة بين الشرفة وما وراء البحر أو المسافة بينهما وبين حلمها.

دون أن ننسى الجمالية التي قد يحدثها النبر على القاف المفحمة المستعلية في قول الشاعرة: (**راقتني كفه**)، والصاد في قولها في السطر ذاته: (**ترصّع ليلى بالموسيقى**) والصاد أصلا هنا مشددة من حروف الصفير التي تنفث حرق الآهات، فإن ركزنا عليها النطق أحسسنا بعمق العاطفة التي تجمع الشاعرة بمحبوبها الذي يمنيها بالكثير – على عادة العشاق- فتشعر أن إمساك يده يشبه القبض على خيوط الجنة الحريرية، وهذه عادة المرأة إذا أحبت تعتقد الكمال وترى الجمال في محبوبها، ويصور لها ذهنها أن ما بعد معرفته والارتباط به فردوس وحلم جميل وقد تصدق أمانيها وقد ترحل عن نفسها إلى الأبد لكن دون أن يكون معها من أمسك يدها وحدق معها بعيدا في حلم واهن واهم.

والشطر الأخير يؤكد ذلك حينما تواصل الشاعرة حديثها قائلة: (**وتفتح أحداقي على الرحيل**).فهل الرحيل هنا رحيله أم رحيلها أم رحيلهما معا؟ أم رحيل من المكان إلى المكان.

قصيدة "الوجه "من ديوان: "كتاب الأسماء كتاب الإشارات" عبد الحميد شكيل

سفر الخروج الأخير

لحظة التخثر

التي لم تعد ممكنة التشبع

هل تلد النار

بنات الماء، أقصد أحلام مراثيها ..؟[1]

ينبغي الإشارة إلى أن نصوص هذا الديوان هي مزيج بين روح الشعر والنثر في الآن معا ومن صفات هذا اللون الكتابي الجديد التي ينتمي إلى الومضات الشعرية أنه يتمثل صحة تكثيف المعاني واختزال المفردات قدر المستطاع وكأن الشعراء قد يلغو مرحلة من الشعور لا ينفع معها إلا قليل الكلام كثير الفهم ولو حاول القارئ القبض على بعض معالم النبر والتنغيم فلن يجد الكثير لأن حكم القصيدة أصلا مختصر للغاية والوجه هنا وجه الحياة ربما أو وجه الأحلام وجه الأحبة، الوجه الآخر لكن إشارات الباطن الذي قد يصير وجها إذا انقلبت الموازين والظروف.

والنبر في هذه القصيدة على قلة مواضعه يتجلى في الفاء الساكنة من كلمة (**سِفْر**) في قوله: (**سفر الخروج الأخير**)، إلى جانب الميم الساكنة في كلمة: ممكنة في قوله : (**لم تعد ممكنة التشييع**) والهاء في أداة الاستفهام: هل في قول الشاعر (**هل تلد النار**).

فالنبر على الحروف الساكنة وعلى (**الهاء**) التي هي الأساس ورد ضعيفا من حيث طريقة أو شدة الصوت أثناء خروجه، وهذا ما أقره القدماء منذ الخليل بن أحمد الفراهيدي إلى يومنا هذا، ربما لأن المعاني والكثير مما يخفيه الإنسان في صدره أو يعتقد أنه يظهر على قسمات وجهه، كالفجأة عند رؤية محبوب أو الشعور بالضيق لملاقاة عدو أو شخص ثقيل الظل: فالوجه فيه تسكن خلجات الروح لأنه مرآة عاكسة مهما بلغ صمت صاحبها وقدرته على الكتمان.

كما أن النبر على (**الهاء**) من حرف أداة الاستفهام (**هل**) فيه تكثيف أو تأكيد للفرض الشعري فنقول: أن الأسلوب إنشائي صيغته الاستفهام، وغرضه إما التعجب أو التمني، ويمكن أن

1–عبد الحميد شكيل : كتاب الاسماء... كتاب الاشارات، نصوص ابداعية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر 2008م ، ص،29

نعيد صياغتها كالآتي: (**كيف تلد النار بنات الماء**) أو (**هل يا ترى تلد النار بنات الماء**) ، أي هل سيأتي يوم وترشق فيه الفرحة بعد أيام ثقال، ذلك أن الماء هو الحياة وبنات الماء كل شيء جميل.

المبحث الثالث: التنغيـــم:

1-تعريف التنغيم:

أ–: لغة:

يعرف التنغيم في معجم لسان العرب لابن منظور كما يلي: "النّغمةُ: جرس الكلمة، وسن الصوت في القراءة وغيرها، والنغم: الكلام الخفين والنغمة: الكلام الحسن، ومكث فلان فما نَغَمَ بحرف، وما تَنغّمَ بمثله،"[1] وجاء في "المعجم الوسيط" في شرح مادة نَغَمَ: "نَغَمَ معناه: تكلّم بكلام خفي، ويقال سكت فما نغم بحرف، وفي الغناء: طرب فيه (...)، والنغمة: جرس الكلمة، وحسن الصوت في القراءة، والجمع أنغام "[(2)].

ب– اصطلاحا:

لم يختلف اللغويون حول ظاهرة التنغيم قديما وحديثا، لأنه ظاهرة صوتية سهلة التحديد بالمقارنة مع النبر، "فهو ارتفاع الصوت وانخفاضه أثناء الكلام، وهو عبارة عن تتابع النغمات الموسيقية أو الإيقاعات في حدث كلامي معين،"[3] فارتفاع الأصوات وانخفاضها يحيل الى اعتبارات نفسية أو خطابية توجيهية أو تأثيرية، لذلك "فهو رفع الصوت وخفضه في أثناء الكلام للدلالة على المعاني المختلفة للجملة الواحدة"[4]، ولم يكن القصد من تغيير درجة الصوت اعتباطا، إنما لضرورات المقام فالتنغيم " تنويع في اداء الكلام بحسب المقام المقول في، فكما لكل مقام مقال فكذلك لكل مقال طريقة في ادائه تناسب المقام الذي اقتضاه، فالتهنئة غير الرثاء، والأمر غير النهي، والتساؤل غير

[1] – جمال الدّين مُحَمَّد بن مكرم ابن منظور: لسان العرب، مرجع سابق مادة (ن غ م)

[2] – مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط ،مرجع سابق، مادة نَغَمَ.

[3] – تمّام حسّان: مناهج البحث في اللغة، دار الثقافة، الدار البيضاء ، المغرب،ط2،1974 ، ص 164.

[4] – رمضان عبد التواب: المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط3، 1417هـ/ 1997م، ص 106

الاستفهام، والاستفهام غير النفي وهكذا، "[1] وقد يكون ارتفاع وانخفاض الصوت متعلقا بالموسيقى لغرض تحسين اللحن وتزيين الأداء المصاحب للنغمات الصاعدة أو الهابطة، لذلك "فهو تغيرات موسيقية تنتاب الصوت من صعود إلى هبوط ومن هبوط إلى صعود، لبيان مشاعر الفرح والغضب والنفي والإثبات والتهكّم والاستهزاء والاستغراب»[(2)].

2– علاقة التنغيم بالموسيقى(الإيقاع):

للتنغيم ارتباط وثيق بالموسيقى وذلك لاعتماد كليهما على اللحن، فالغناء قسمان: منها ما هو منثور؛ أي لحن غير مقيّد بميزان، ويسمّى في الأداء: الارتجال ويكون الأداء بأنغام موسيقية، ولكن غير موقع، ومنها ما هو منظوم؛ أي ملحّن مقيّد بميزان ومرتبط بإيقاع موسيقي ، وعلى هذا الأساس فإنّ الموسيقى: "علم رياضي يبحث فيه عن أحوال النغم من حيث الاتفاق والتنافر، وأحوال الأزمنة المتخلّلة بين النغم من حيث الوزن وعدمه لتحصل معرفة كيفية تأليف اللحن"[3]إذن فالموسيقى بناء على هذا الكلام تشتمل على عنصرين أساسيين هما ما ينبني عليهما التنغيم، وهما: الصوت (النغم)، والزمن المتحكم في درجة الصوت ومستواه:

3 ـ وظائف التنغيم:

يقوم التنغيم على مستوى اللغة بجملة من الوظائف، منها ما يتعلق بالجانب الصوتي حيث "تتجسد هذه الوظيفة في التنغيم في ما له سمة صوتية موسيقية، تشبه الترجيع اللحني، فمن المعلوم أنّ التنغيم يقوم على التنويعات الموسيقية في نسق الكلام، ولا يبعد هنا الأثر الموسيقي الجمالي لهذه

[1] –مُحَمَّد حسن جبل: المختصر في أصوات اللغة العربية ، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006، ص، 177

[2] – خليل إبراهيم العطية: في البحث الصوتي عند العرب، منشورات دار الجاحظ للنشر، بغداد، العراق، دط، 1983م، ص63.

[3] – ابن سينا: الشفاء "الرياضيات" جوامع علم الموسيقى، تح: يوسف زكريا، وزارة التربية، مصر د،ط، 1956،ص، 18.

التنويعات، ممّا يملك على السامع أسباب التواصل والارتياح[1]، ومنها ما يتصل بالجانب النحوي حيث "تصنف الجمل إلى أنماطها المختلفة من تقريرية واستفهامية وتعجّبية، لأنّ لكلّ جملة نمط خاص من التنغيم في نهايتها، [2]أما ما يتعلق بالجانب السياقي والدلالي "فالنغمات تختلف وفقا لاختلاف المواقف الاجتماعية عن وجهات النظر الشخصية من رضا وقبول وزجر وتهكّم وغضب وتعجّب ودهشة ودعاء...الخ، حيث يقوم التنغيم بأداء هذه المعاني بمعونة السياق العام المتعلّق بالظروف والمناسبات التي يلقى فيها الكلام، وبهذا يكون عنصر التنغيم ركنا أساسيا في الأداء، يتحكّم على نحو واضح في تحديد المعنى وتوجيهه، اعتمادا على كيفية نطق الجملة وتنغيمها؛ فتغيّر النغمة قد يتبعه تغير في الدلالة، إذ هو يضفي على التراكيب المنطوقة معاني اضافية لا يمكن الوصول اليها بمجرد معرفة معاني مفردات هذا التركيب او ذاك ولا تفهم غالبا من تركيب الجملة المكتوب وانما تكون طريقة نطق تلك التراكيب بصورة نغمية مختلفة [3]

التنغيم في المقطع: قصيدة "خرخرة ألم" من ديوان "نوافذ الوجع" للشاعرة "نوارة لحرش":

أشرنا سابقا (في الجانب النظري) أن التنغيم هو الهبوط والصعود بمستوى الأداء الصوتي القرائي للأبيات الشعرية، بحيث تتولد موسيقى شعرية تساهم في توليد المعاني وتكثيف الدلالات والتأثير على المتلقي، الذي يكون في مواجهة مباشرة مع الشاعر أثناء الإلقاء، ولعل هذا ما نلاحظه في الأمسيات الشعرية حيث تميل النفس إلى شاعر دون غيره، رغم أن شعر هذا الأخير قد لا يكون جذابا لو أنه بقي مجرد قصيدة مكتوبة على الورق، فالشعر لم يعد يزينه الكذب كما قيل قديما، وإنما يزينه الإلقاء لأن هذا الأخير أصلا نص مسموع يضاف إلى المكتوب، وكأن الإلقاء هو الروح التي تخلق في الشعر

[1] – محمّد جعفر: المستوى الصوتي في قراءات سورة "عبس المباركة" مقاربة دلالية على ضوء النبر والتنغيم، مجلّة مركز دراسات الكوفة، جامعة القادسية العدد 6، 2007م، ص 37.

[2] – مزاحم مطر حسن: أثر التنغيم في توجيه الأغراض البلاغية لعلم المعاني (الاستفهام أنموذجا) ، مج 6،مجلّة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، جامعة القادسية، العددان(3 ـ 4)، 2007م، ص 40.

[3] – المرجع نفسه ص40.

الحياة وتزوده بالنبض، والتنغيم كالنبر يعود إلى شطارة الشاعر أو القارئ للقصيدة جهرا أمام الملأ أو عن طريق التسجيل.

وبالعودة إلى قصيدة خرخرة آلم يمكن القول أن هذه الموسيقى الشعرية تختلف من قارئ إلى آخر، فأحدهم يمكن أن يكرر عبارة (**أساريري**) في قول الشاعرة: أساريري في أكوام ثلج....أكوام غمام، فيقول: أساريري ...ثم يقف قليلا وبعيد الكلمة ذاتها؛ أساريري مع التركيز على مدود ويكمل أساريري أكوام ثلج...أكوام غمام، كما يمكن إن يستطيل المد في حرف المد من كلمة (**غمام**) فتكون القراءة كالتالي: (**أكوام غمااام**) ودائما ما تخلق الإطالة في المد إحساسا غريبا وتفاعلا من طرف المتلقي فيمد سمعه ليدخل عالم الكلمة والمعنى من أوسع الأبواب.

وفي هذا المقطع تحديدا تعلب المدود دورا كبيرا في خلق المعاني.

التنغيم في المقطع: ملاءة النور الأسود من ديوان مُحَّد عادل مغناجي

التنغيم لا يخلق فقط من أداء المميز أو التركيز على بعض المقاطع لكنه يستشعر أيضا في أشياء أخرى كالتكرار سواء للمقطع أو للكلمة أو حتى الحرف، إضافة إلى وجود المقابلة أو الطباق أو التضاد في القصيدة لأن توالي مثل هذه التراكيب التي تدخل ضمن البديع والبيان تخلق موسيقى قائمة على أساس من التخييل أو الجمع بين الشيء وضده، وهذه هي ميزة هذا المقطع الذي بين أيدينا ومن ذلك قوله: (**قطعتا موت وحياة**)، فيمكن تنغيم الاسمين انطلاقا من حرفي (**الألف**) في كلمة (**قطعتا**) وفي كلمة(**حياة**)، فتصير العبارة (**قطعتاااا موت وحيااااة**) وذلك تحقيقا لتوازي النغم الإيقاعي في المد بين بداية العبارة ونهايتها صوتيا، ومخاتلة السياق للخروج من وطأة الموت والتركيز على انطلاق الحياة وبهجتها.

إضافة إلى كلمات مثل: (**الواسعتين والضيفتين الفاضلتين والقاسيتين**) ولعل في هذا التناقض إشارة إلى اضطراب الرائي الذي لا يرى أصلا فيصف العيون كم عرفها التاريخ عبر العصور لأنه لا يستطيع رؤيتها ويخيل إليه أيضا أنها ربما تجمع كل هذه الصفات سيما في إنسانة دينها الفضيلة.

إضافة إلى تكرار الفعل الماضي الناقص (**ليس**) من أخوات كان، وكأنما كان الشاعر أو الواصف يرى نور العينين الموصوفتين بعينيه، ثم انطفأ النور وصار فضل الرؤية هدفا صافيا لن يعود، وصار الواصف يشعر بالنقص والفجيعة والتحسر على ظلام عينيه وحرمان معانيه.

التنغيم: قصيدة " شرفة" من ديوان :"روح النهرين" لـ"نصيرة حمدي"

معظم كلمات هذا النص الشعري ممدودة مشكلة بذلك جوا ملؤه الحلم والأمل والتفكير في الغد والرغبة في البعد، والخروج من مكان لم يعد يسع الآمال والأماني الطويلة، بطول الهموم وطول الحدود، والشرفة رمز للانطلاق الى خارج رتابة المكان الذي أصبح معادلا لغويا يشي ببذخ المعنى، لذلك نجد التنغيم في كلمات عديدة مثل:(**قامتي، المسافات، البعيدة، بي، القواميس، ليلي بالموسيقى، الرحيل**) فالقراءة الإيقاعية التي ترتكز على التنغيم تكون بالشكل الآتي:

ترتَشفُ الشّرفَةُ قاااامتي

تَشبُّ المسافاااات في دمي

وَهْو يصِفُ لي السفنَ البعيييييدةَ

ويركضُ بيييي في أرضِ القواميييسِ

راقتني كفُّهُ ترصّع ليلييي بالموسيقسى

وتفتحُ أحداقي على الرحيييلِ

المبحث الرابع : التَّكرار:

1–لغة:

ورد في لسان العرب لابن منظور "التكرار بفتح التاء: الترداد والترجيع من كرّ يكَرُّ كراً وتَكرْارًا والكرّ الرجوع على الشيء ومنه التكرار، وكركر الشيء وكرره أعاده مرة بعد اخرى ويقال كررت عليه الحديث وكركرته إذا رددته عليه "[1].

وجاء في معجم الوسيط في مادة كرّر: كرّر الشيء تَكريرا و تَكرارا: أعاده مرة بعد أخرى تكرّر عليه كذا ،أعيد عليه مرة بعد اخرى."[2]

2– اصطلحاً:

اصطلح الباحثون على أن التكرار هو "أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه سواء أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفاً، أو يأتي بمعنى ثم يعيده. وهذا من شرط اتفاق المعنى الأول والثاني، فإن كان متحد الألفاظ والمعاني فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس وكذلك إذا كان المعنى متحداً وإن كان اللفظان متفقين والمعنى مختلفاً، فالفائدة في الإتيان به الدلالة على المعنيين المختلفين"[3]، فالاتفاق بين اللفظين المكررين ينحو منحى التوكيد والتركيز علة معنى معين لذلك فهو "الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني، والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره، فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجده أساساً لنظرية القافية في الشعر، وسر نجاح الكثير من المحسنات البديعية كما هي الحال في العكس، والتفريق والجمع مع التفريق ورد العجز على الصدر في علم البديع العربي،"[4] فالتركيز على لفظ أو تركيب معين في النص الشعري يمثل " إلحاحا على جهة

[1] –جمال الدين بن منظور: لسان العرب، دار التراث العربي ، بيروت،ط1، د،ت مادة (ك ر ر)

[2] مجمع اللغة العربية القاهرة: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4،2008، مادة ،(ك ر ر)

[3] أحمد مطلوب: معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989 ، 370.

[4]- مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان،ط2،1984، ص، 117-118.

هامة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها . . . فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها ، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيّمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كتابه."[1]

إن الانسلاخ من رتابة العروض أدى إلى البحث عن بدائل مقاربة للعروض الكمي، القائم عل رتابة الإيقاع وانتظامه، وهو ما جعل الشعراء المعاصرين يبحثون عن " تسويغ الاتكاء عليه(التكرار) مرتكزاً صوتياً يشعر الأذن بالانسجام والتوافق والقبول"[(2)]، فقد فتح المجال واسعا لشعراء الحداثة أن يعولوا عليه لتعويض الإيقاع التقليدي، لذلك نجده "يجيء على مستويات عديدة لا يمكن حصرها حصراً كاملاً"[(3)]، لأن التجربة الشعرية تقتضي التنوع تماشيا مع عمقها وحاجتها لتغذية الإيقاع وتوليد الدلالة ، فالقصيدة الحديثة والمعاصرة وجدت ضالتها في " تقطيعات وفي توازنات لا متناهية، ماثلة في التقابل والتشاكل، في التكرار على أنواعه: التكرار لحروف بذاتها، أو لكلمات، والذي هو تكرار لأصوات، لمسافات زمنية لغوية، وقد يكون اللفظ كما قد يكون المعنى هو حدود هذه المسافات أو فاصلتها"[(4)].

يتشعب التكرار وتتعدد أشكاله باختلاف تواجده في النصوص الشعرية لأن "محاولة حصر أشكال التكرار المستخدمة في القصيدة الحديثة لا يعد أمراً سهلاً وميسوراً بالقياس إلى حجم المنتج الشعري لهذه القصيدة، حتى وإن حددت بجيل أو جيلين، وذلك لأن قابلية الشاعر الحديث على استحداث نظم تكرارية جديدة بما ينسجم مع وعيه وثقافته المعاصرة والمتنوعة من جهة، ومع ثراء وعمق تجاربه الحيوية من جهة أخرى، يجعل من إمكانية ملاحقتها بدقة ورصد حركيتها من الأمور

[1] – نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط3،1967، ص ،242

[2]- عبد الرضا علي، الإيقاع الداخلي في قصيدة الحرب، دار الحرية للطباعة، بغداد، العراق،1984، ص، 12

[3]- المرجع نفسه ، ص 13

[4]- يمنى العيد، في القول الشعري، دار توبقال للنشر، ط1، 1987، الرباط: 17-18.

الصعبة نسبياً.[1]" بالإضافة إلى أن تحديد أشكال التكرار مسبقا وإخضاع بعض النماذج الشعرية لطبيعة هذه الأشكال يعد تنظيرا لها، فيصبح التكرار هو المستهدف بالدراسة، وتصبح الأبيات الشعرية هي نماذج شعرية شاهدة على هذه الأشكال الموضوعة سلفا، والتي قد تخدم نصا سابقا حفل بها ، لذك فالمقاربة المتعلقة بالتكرار تنصرف الى وصف الوحدات المكررة وبيان طبيعتها لأنها الموكلة بموسقة المقطع بعيدا عن رصد أشكال التكرار لان هذا الرصد يتم من خلال عملية التأويل.

يقول عبد الحميد شكيل في قصيدة بعنوان:" حالات للخفق والفداحة" من ديوان "يقين المتاهة":

يشطرني:

اللمع

والهمع

والربع

والجمع

والسمع

والرجع البعيد"[2]

(...)

« أم مطرا

تهاطل

[1] – مُحَمَّد صابر عبيد : القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية ، مرجع سابق، ص، 193

[2] – عبد الحميد شكيل: يقين المتاهة، المكتبة الوطنية الجزائرية،ط1، الجزائر،2005، ص16.

بالهطول

المتهاطل

على الطلل الذي أمتعني بالصمت "[1]

(...)

تاء التباريح التي هجّت في المشْتبَه

والمشبّه

والشُّبهَة

والشّبيه

وما تخلّق من ناجز الماء."[2]

يشتغل نصوص عبد الحميد شكيل عموما على توليد اللغة "فيمكن القول أن الشعر هو اللغة في بذاختها وغناها وبروزها، وعلوها وعمق تجلياتها الابداعية والفيزيقية التي تنبني علي التشظي والتجاوز والتأسيس لنص شعري يعمل على المسح الجاد والاكتناز البهيج الذي بوساطته يجيء العمل الابداعي نديا عطرا، متناغما ملحميا غنائيان يرن ويومض ليؤسس مساره وفاعليته ." [3]

يتجمع في نص الشاعر أكثر من مكون إيقاعي، حيث تتعاضد تلك المكونات اللغوية وغير اللغوية لعزف متكامل مُوَقَّعٍ بمختلف العناصر، وتندرج في إطار التكرار الاشتقاقي الذي يبنى على عنصر اللغة وتفجيرها من الداخل ؛ حيث تنفرد البلاغة بعنصر التجنيس بين الكلمات(**اللمع ،الهمع**

[1]- عبد الحميد شكيل: يقين المتاهة ، مصدر سابق، ص 45.

[2]- المصدر نفسه ص،47

[3] -عبد الحميد شكيل: ملاذات الشطح، موفم للنشر،الجزائر،2009،ص،129

،**الربع** ،**الجمع** ،**السمع**) لتشكل نغما إيقاعيا من خلال تجانس الحروف الأخيرة من الكلمات صوتيا بما يشبه الروي في القافية، وتدخل اللغة من زاوية الاشتقاق الذي يفجر امكانات اللغة الى مستوياتها النحوية حيت تتكرر الوحدات المشتقة لتعزز متواليات الإيقاع (**تهاطل** ، **الهطول** ، **المتهاطل**) ،(**المشبه، الشبهة، الشبيه**)

الصيغة	نوعها
تهاطل	**فعل ماض**
الهطول	**مصدر**
متهاطِل	**اسم مفعول**
المشّبَه	**اسم مفعول**
الشّبيه	**صيغة مبالغة**
الشبهة	**مصدر**

ينبني النص على حركة مستغرقة في الزمن الثابت ،غير المقيد بزمن، ليدل على حركة إيقاع متساقط رتيب، يرشح بالمدلولات الساكنة سكون الصيغ الحاملة لها، وذلك من خلال القرائن اللفظية والمؤشرات السياقية :(**الرجع البعيد، الطلل الذي امتعني بالصمت، وما تخلّق من ناجز الماء**) ، إذ يساعد المكونان فاعلية السواد والبياض والتوزيع البصري في تحريك رتابة الايقاع، فالتراكيب الدالة على الحركة كالأفعال مثلا تأتي لتؤثث فراغات النص بوحدات نغمية فاعلة تقوم بسبر أغوار النص لاستجلاء وحدات الايقاع بمختلف أنواعها.

تقول الشاعرة نادية نواصر في قصيدة بعنوان :"امرأة في العراء "من ديوانها "أوجاع":

وباسم الخواء

وغنّ: أنا القاتل

والقتل

والاقتتال

أنا امرأة في العراء الجميل"[1]

تنهل الشاعرة أيضا من التراكيب اللغوية المكررة اشتقاقا، لتوليد الدلالة الكامنة في تغيرات اللفظ من حالة إعرابية إلى أخرى، فالقتل بكل تحولاته التركيبية يحيل إلى الموت والفناء لكن لما يرد ضمن الغناء فقد يعر عن مفارقة تقوم على تحريض المتلقي لكشف مدى تمكن الحزن والانطفاء من ذات المتكلم .

يقول "عبد الحميد شكيل" في قصيدة بعنوان: "سبات الأغاني" من ديوانه "يقين المتاهة":

راوغني الوجه /القفا

والنظرات التي في المدى

انكدرت

ثم اندثرت

ثم انبجست

الريح التي استبسلت في معابرها الفجاج

الكلمات التي انحدرت

ثم انحسرت

[1] - نادية نواصر، أوجاع، وزارة الثقافة، الجزائر،2007، ص،26.

ثم انهمرت

ثم استترت

ثم انتشرت

ثم انكسرت في مطلع الآه؟ !"[1]

يتكرر حرف العطف (**ثم**) المفيد للترتيب والتراخي، ليسَكِّن من تسارع الإيقاع المتساقط عموديا بشكل مائل، ليصل الى قاعدة السقوط صامتا بفعل الانكسار بدلالة القرينة اللفظية (**ثم انكسرت في مطلع الآه**) وتردد الحرف له دلالة توكيدية تنهل من معناه الذي يؤديه في الجملة.

يقول عبد الحميد شكيل في قصيدة بعنوان: " تموجات"، من ديوانه كتاب الطير:

خذي ورقي..!

خذي أرقي..!

خذي غسقي..!

خذي عبقي..!

خذي نشوة القلب في توتّره..!

خذي خفقةً

الحذق..!

خذي شفقي..!

[1] – عبد الحميد شكيل: يقين المتاهة ، موفم للنشر ،الجزائر، ص ص،50،51

خذي ومقي..!"[1]

يتكرر فعل الأمر(**خذي**) في المقطع تسع مرات بشكل لافت، للدلالة على حالة نفسية تتماهى في الاستسلام والخضوع، والمقطع يرتكز على قاعدة نغمية جاهزة هي الوحدة العروضية (مُفَاعَلَتُنْ) ليعزز بها تراكمات الفعل الداعي الى طلب حدوث الفعل على وجه الالتماس ، حيث يتسارع وقع النغم في المقطع الشعري تحركه فاعلية الطلب، من خلال التأكيد على تكرار الفعل مرات عديدة .

يقول الشاعر: "عبد الحميد شكيل" في نفس القصيدة من نفس ديوانه "كتاب الطير":

أنت النقاوة..

والأسى الحداثي ..!

أنت الصبابة..!

أنت الربابة ..!

أنت الختم

والمعتنق

أنت الجنة الموعودة..!

أنت الأباريق الموضوعة..!

أنت الأرائك..!

الزرابي المبثوثة..!

[1] – عبد الحميد شكيل، كتاب الطير، موفم للنشر،الجزائر،2008، ص،ص61،60.

أنت الشراب المصفّى"[1]

يتصدر ضمير المخاطب تراكيب المقطع بدلالة مقيدة، تتمثل في حصر المعنى في المخاطب حيث التركيز الإسنادي المفيد للحصر، والذي ينهل أيضا من معاني القرآن الكريم ليكون مساعدا نقليا يعضد دلالة التكرار، فالمقاطع النغمية التي يوفرها التركيب التكراري للضمير تنبني على وصلات إيقاعية اخرى رافدة يستحضرها التجنيس بين(**الربابة والصبابة**)، وكذلك الوحدات المتوازية:(**أنت الجنة الموعودة**) و(**أنت الأباريق الموضوعة**).

فالقصائد التشكيلية غالبا ما تحفل بالتنوع في مصادر الإيقاع والبحث عن منابع مختلفة لتغذية موسيقى النص حيث يعول على تجربته الشعرية الحافلة بالإصدارات الشعرية، فلم تستقم هذه التجربة إلا من خلال القدرة على استعمال اللغة، و النحت من مختلف علوم العربية .

يقول في قصيدة بعنوان : من ديوانه قصائد متفاوتة الخطورة:

في ايديهم قتال..!

في عيونهم نصال

في جيوبهم قتال

في شفاههم قتال

في خاطرهم قتال"[2]

تنتظم شبه الجملة في صدارة أسطر المقطع الشعري لمسوغات إيقاعية ودلالية، فالتركيب يبدأ بحرف الجر (**في**) مكرر خمس مرات، للتأكيد على الظرفية الحقيقة والمجازية، فالاستغراق المكاني والزماني هو وجود يحيل تموضع نواة النص المتمثلة في المبتدأ المؤخر الذي يتكرر أيضا، هذا التموضع

[1] - عبد الحميد شكيل، كتاب الطير، مصدر سابق،ص67.

[2] عبد الحميد شكيل، قصائد متفاوتة الخطورة، موفم للنشر، الجزائر، 2008،ص25.

يخلق نغما ايقاعيا اخر يتعالق مع تكرار حرف الجر، بالإضافة الى تكرار الضمير المتصل للغائب في الاسم المجرور.

يقول ايضا في ديوانه قصائد متفاوتة الخطورة

معذرة يا أيها الصغار!!

معذره يا أيها الأطهار!!

معذره يا براءة البشر!!

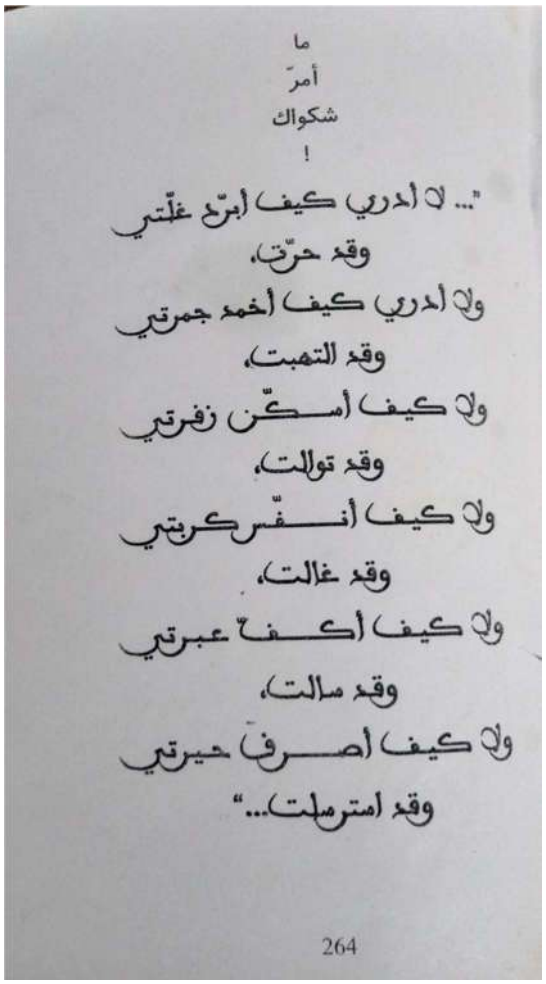
معذرة يا نقاوة المطر!!

معذرة يا فوانس القمر!!"[1]

يفتح الشاعر المقطع بالمصدر (**معذرة**) وهو بتأويل التركيب نائب مفعول مطلق، وكأن الشاعر عدل عن استعمال الفعل بغرض تبطيء الإيقاع، لأن المصدر هو حدث مجرد من الزمن عول عليه الشاعر إغناءً لحاجة الإيقاع المتناسب مع الدلالة التي توحي بالانكسار والاعتراف بالتقصير ، وشكلت علامات الترقيم عنصرا إيقاعيا آخر أضاف الى المعاني نغما موسيقيا موزعا على جسد المقطع، يوحي بالتعجب المفضي للأسف الساكن في نفس الشاعر.

يتخذ التكرار في ديوان "مرثية لقارئ بغداد" للشاعرة "زينب الأعوج "شكلا مغايرا عندما يرتفق نصها بالنمط الخطي المصاحب لتشكيلات رسومية هندسية ، وهو ما يربك المتلقي لما تتشابك الدلالات وفق هذا التناغم المشترك من الإيقاعات التي تراهن على تحريك النص رغم مضمونه المفعم بالموت والحرب .

[1] - عبد الحميد شكيل، قصائد متفاوتة الخطورة، مصدر سابق،ص73.



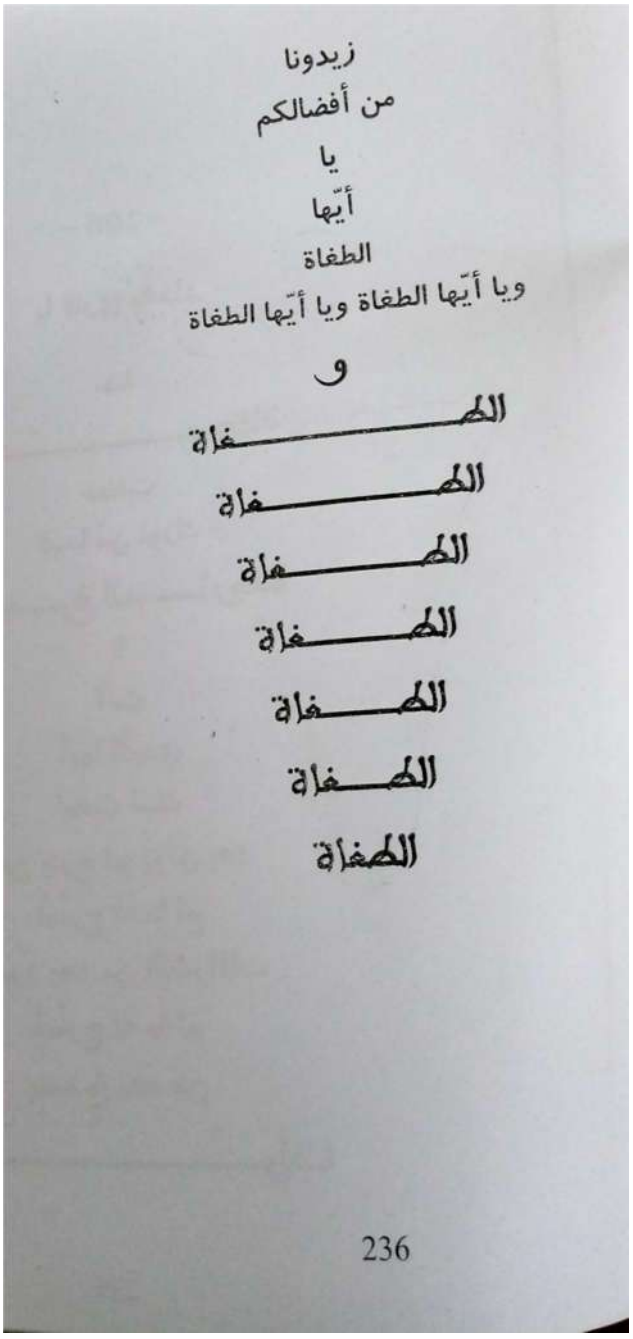
ما
أمرّ
شكواك
!
"... لا أدري كيف أبرّد غلّتي
وقد حرّقت،
ولا أدري كيف أخمد جمرتي
وقد التهبت،
ولا كيف أسكّن زفرتي
وقد توالت،
ولا كيف أنفّس كربتي
وقد غالت،
ولا كيف أكفّ عبرتي
وقد سالت،
ولا كيف أصرف حيرتي
وقد استرسلت..."

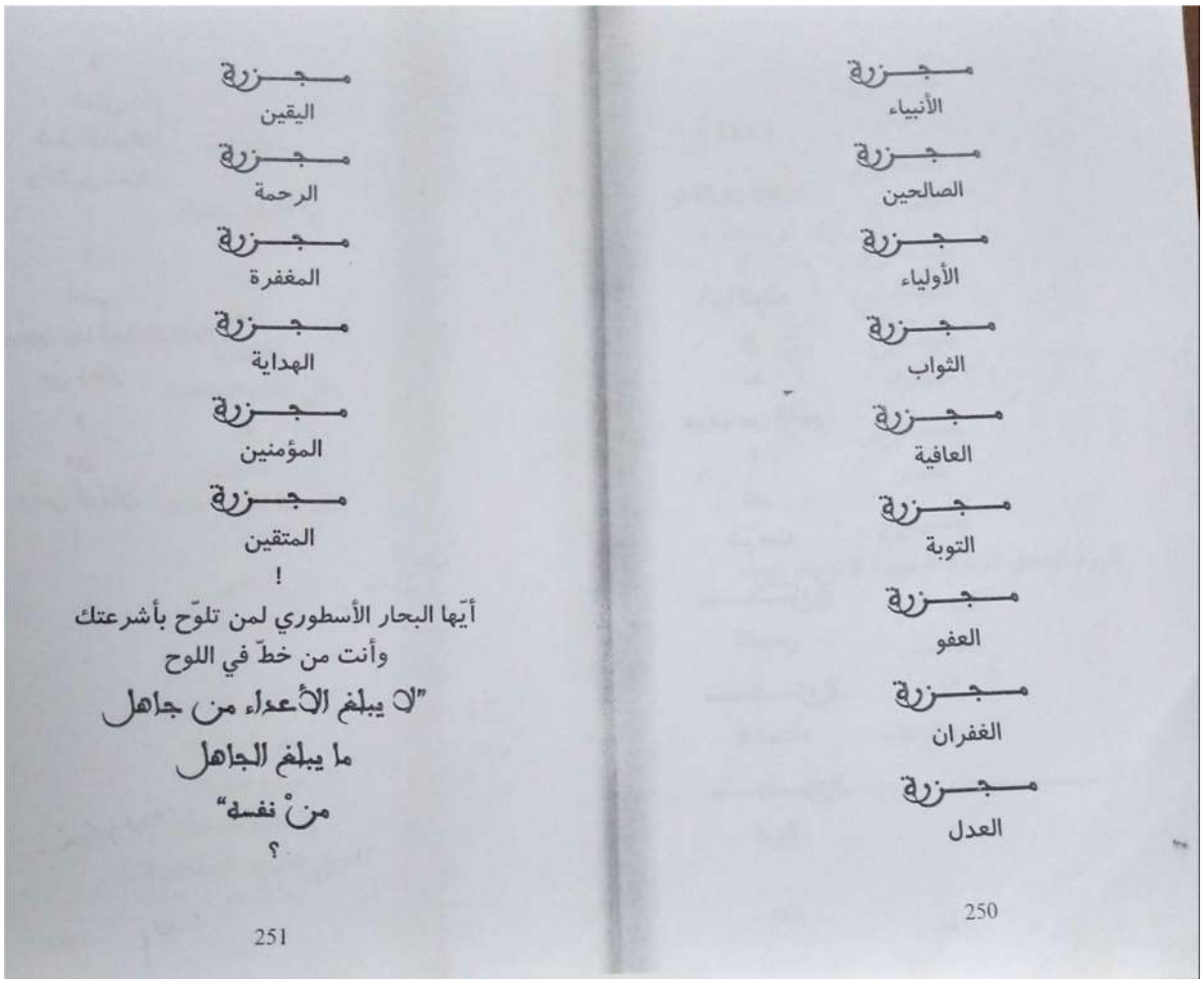
264

تتظافر الوحدات المشكلة للمقطع وفق نسيج تكراري متشابك مكون من تمثلات لفظية موزعة بين الحرف والفعل والاسم في ترتيب علائقي نمطي (**تكرار الجملة**) و تركيب بصري متقابل طافح بالدلالات المنسرحة من قيد التوترات التركيبية المختلفة، حيت تمتلئ اللغة بشحنات داخلية تبوح بتوترات الذات المسكونة بالوجع والقهر، فالمقطع يزخر بتضاعيف الشجن المقموع بالحيرة وغياب القصد .

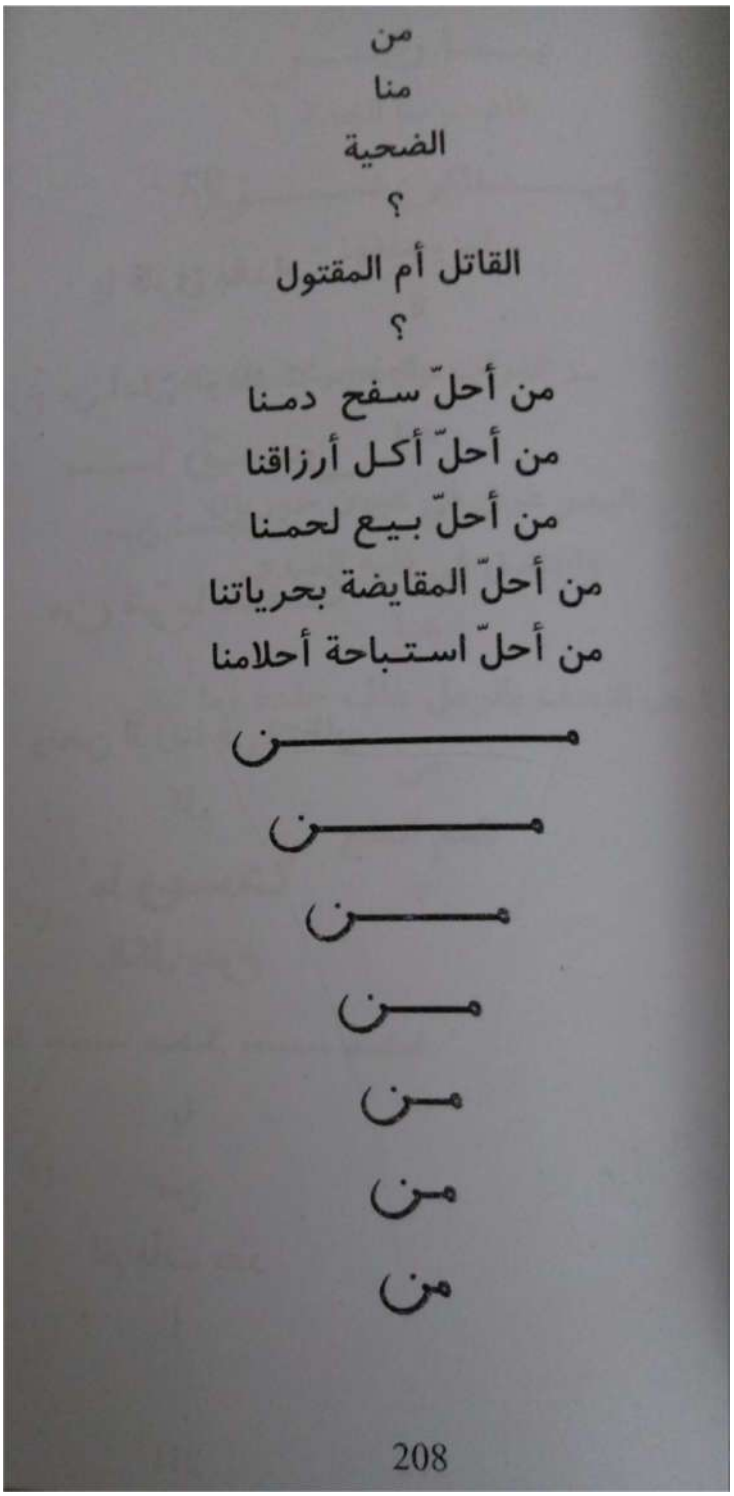
في المقطع الموالي ترفع الشاعرة صوتها عاليا موجها الى طغاة الأرض الذين يحملون (أفضالا) على المقهورين من الضعفاء والحقراء، فقد امتلأ المقطع من تكرار وحدة لغوية ملخصة في النداء المقرون بالتعريف (**أيها الطغاة**)حتى تضع المتلقي في حيز من الإدهاش المقصود، وكعادتها تنهل من الإيقاعات الرافدة لنواة التركيب(**التكرار**)، فراهنت على الإيقاع البصري حيث يمتد النداء ثم يتلاشى

ليصير مثلثا مقلوب القاعدة ، يوحي بتلاشي الصوت الحزين من جهة، ومعه تخمد حدة الإيقاع ، وغياب البعد القيمي في العلاقات بين الشعوب من جهة أخرى ، حيث أصبح كل شيء مقلوبا بانقلاب المفاهيم .


زيدونا
من أفضالكم
يا
أيّها
الطغاة
ويا أيّها الطغاة ويا أيّها الطغاة
و
الطـــــــــغاة
الطـــــــــغاة
الطـــــــــغاة
الطـــــــــغاة
الطـــــــــغاة
الطـــــــــغاة
الطغاة
236


مجزرة
الأنبياء
مجزرة
الصالحين
مجزرة
الأولياء
مجزرة
الثواب
مجزرة
العافية
مجزرة
التوبة
مجزرة
العفو
مجزرة
الغفران
مجزرة
العدل
250
مجزرة
اليقين
مجزرة
الرحمة
مجزرة
المغفرة
مجزرة
الهداية
مجزرة
المؤمنين
مجزرة
المتقين
!
أيّها البحار الأسطوري لمن تلوّح بأشرعتك
وأنت من خطّ في اللوح
"لا يبلغ الأعداء من جاهل
ما يبلغ الجاهل
منْ نفسه"
؟
251

في موضع آخر من قصيدتها ترفع حدة النداء الانساني بواسطة تكرار اللفظ (**مجزرة**) بخط واضح لجعله نواة ارتكازية تشع بالدلالات الفاعلة ، فالملمح البصري يرسو على تسلسل لفظي متساقط يتوسط البياض ينتهي في الصفحة المقابلة بمثلث مقلوب يرتكز على زاويته الحادة وهو ما يوحي بعدم الاستقرار والثبات، يتضمن بيتا شعريا من حكمة العباسيين من بحر السريع لمناسبة تسريع الايقاع، وفي الشق اللغوي تراهن الشاعرة على الاسنادات التي توحي بضخامة المسند إليه لتجعل من كل القيم السائدة مجزرة وأن الظلم لا حدود له ولا يعترف بأدنى القيم الانسانية .


من
منا
الضحية
؟
القاتل أم المقتول
؟
من أحلّ سفح دمنا
من أحلّ أكل أرزاقنا
من أحلّ بيع لحمنا
من أحلّ المقايضة بحرياتنا
من أحلّ استباحة أحلامنا
مـــــــن
مـــــــن
مـــــن
مـــــن
مـــن
مـن
من
208

تأسس هذا المقطع على فرضيات موزعة بين الدهشة والاستفهام ، حيث كررت الشاعرة اسم الاستفهام في بداية كل سطر، ثم استأثر بالتموضع المنفرد للحرف لتترك فرضيات التأويل للمتلقي، فالحرف (**مَنْ**) مبهم في عرف النحاة، لكنه يشي بكثير من الانزياحات الدلالية ، ويعد مثيرا لجدل الدهشة (**من منا الضحية**) لذلك راهنت الشاعرة على تكراره كملمح رؤيوي لتفجير طاقة التأويل

لدى المتلقي، كما أنه يؤدي رسالة إيقاعية بصرية في انتظامه متدرجا نحو الأسفل الى حد التلاشي ليدخل المقطع في حدود الصمت النغمي، وكأنه أفول الذات المسكونة بالوجع.

تقول الشاعرة نادية نواصر في قصيدة بعنوان: "كلمة هامة" من ديوانها :"أنا اللاجئة إلى اعشاب صدرك:

ما أبخل القلب البشري!

ما أبخل القلب البشري!

ما أبخل القلب البشري!"[1]

تأسس المقطع من البداية على التعجب القياسي، وهو منحى لغوي يعزز بؤرة النص المؤسس على الدهشة في غياب السبب، إضافة الى تكرار الجملة التعجبية واستعمال أداة التعجب وانتظام التركيب وسلامته حيث تتظافر هذه المكونات لتضع المقطع في حيز نغمي تراتبي نظرا لتشابه مكوناته صوتيا.

تقول الشاعرة "منيرة سعد خلخال" في قصيدة بعنوان: "أكتب؟"، من ديوانها: "لا ارتباك ليد الاحتمال":

أكتبْ عني لكن لا اكتب لي

أكتبْ للمحتل المفترض، للممكن

أكتبْ للذي بيني وبينه

مسافة الوهم

[1] – نادية نواصر: أنا اللاجئة إلى أعشاب صدرك، وزارة الثقافة،الجزائر،2007 ، ص،7.

حرف الروي

أكتبْ مشتاقة

أكتبْ مستاءة

أكتبْ دمي

أكتبْ الوجه، اكتب المجد

أكتبْ القلق السري...

أكتبْ ماذا أكتب أيضا أكتب كيف

أكتب لولا أكتب سوف اكتب قد..

أكتبْ عنوة، أكتب فجأة

أكتبْ مادام

أكتبْ ربما على يد القلب

تعتدي

أكتبْ حين

أكتبْ ليت

و أكتبْ يا ليتني"[1]

[1] – منيرة سعد خلخال: لا ارتباك ليد الاحتمال، اتحاد الكتاب الجزائريين،ط1،الجزاءر ،2002، ص ص 3.4.

تعد فاتحة السطر نقطة ارتكاز الجملة، وعليها تقف مكونات التركيب وايحاء المعنى واثراء حاجة الإيقاع ، لذلك عمدت الشاعرة الى بناء النص على نواة فعل المضارع (**أكتبْ**) الدال على التجدد والاستمرار، بغض النظر عن المكتوب الذي يستغرق في المفارقات (**أكتبْ عنوة، أكتب فجأة**) فالمقطع إحالة الى القلق وفوضى التركيز والتمادي في الغموض، فتكرير الفعل بشكل لافت هو انزياح أسلوبي ومغامرة نحو سبر اغوار النفس المسكونة بالقلق النفسي الحاد من خلال الوقوف بين الإقدام والإحجام (**أكتبْ عني لكن لا أكتب لي**).

تعد اللازمة محورا أساسيا في التكرار بمستوياتها الإيقاعية والدلالية، حيث تقوم على تكرار السطر أو الكلمة أو التركيب في مواضع معلومة بحسب تجربة الشاعر، "فالتكرار أسلوب تعبيري يصوّر انفعالات النفس وخلجاتها، واللفظ المكرَّر فيه هو المفتاح الذي ينشر الضوء على الصورة، لاتّصاله الوثيق بالوجدان؛ فالمتكلّم إنّما يكرّر ما يثير اهتماماً عنده، وهو يحبّ في الوقت نفسه أن ينقله إلى نفوس مخاطبيه، أو مَن هم في حكم المخاطبين ممّن يصل القول إليهم على بُعد الزمان والمكان" [1]

لعل أحسن ما يمثل اللازمة ما ورد في قصيدة: "سيوانيات": من ديوان "مراتب العشق(مقام سيوان) لعبد الحميد شكيل يقول:

في سيوان*:

تتوهج اعمدة لريح،

منازل من قش،

[1] - عزالدين علي السيد: التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت، ط2،1978،ص،136.

* - اسم قرية تابعة إداريا لبلدية أولاد عطية بولاية سكيكدة .

مرايا من دخان،

في سيوان:

أرى البحر أشرعة تثرى،

سفائنَ من غيم الشطآنْ

في سيوان:

كان البحر مصطبة الماءْ

والبر مجمرةِ الايوانْ!!"[1]

يقدم الشاعر نصه في تسعة وستين مقطعا شعريا تلتئم فيها اللازمة(في سيوان) مكررة بهذا المقدار حيث "يتجاذب النص زمانان على وجه التحديد: زمان التجربة؛ وهو زمان نصي يعكس تفاعل الحاصل مع المكان، ويصدع على سطح النص حيث تتبادل فيه الصيغ الماضوية والمضارعة الأدوار

وزمان ما وراء النص ويتصل بعهد الصبا؛ حيث يمثل الدفع الخلفي لإنتاج النص الشعري ولكنه لا يتجسد على مساحته(مساحة النص) وإنما تحتجزه التجربة الآنية فلا ينفلت إلا في إطارها."[2]

تتكرر اللازمة في كل صفحة مرتين بين كل مقطعين قصيرين لا يتجاوز احدهما أربعة أسطر مما يجعل ترديد اللازمة بين زمنين متقاربين مما يعزز دورها الإيقاعي في موسقة المقاطع خاصة أنها تكررت بعدد لافت "ويبدو من حيث الأداء الوظيفي لتكرار اللازمة –سواء على المستوى الدلالي أو الإيقاعي–

[1] - عبد الحميد شكيل: مراتب العشق ، مطبعة المعارف، عنابة ، الجزائر،ط1،2004 ،ص ص،89،92

[2] - المصدر نفسه،ص،11

أن اللازمة القبلية تؤدي دوراً وظيفياً أكثر أهمية، لأن دخولها في بنية القصيدة وطبيعة عملها، إذا ما وظفت على نحو صحيح وبما يناسب حاجة القصيدة إليها تشكيلياً –يستدعي نفاذاً حراً ومنطلقاً في بنية القصيدة، بما يؤمن إنجازاً واضحاً ومصيرياً بالنسبة لها لأن موحياتها ترشح عمودياً من الأعلى إلى الأسفل على عموم فضاء القصيدة ومساحة فعالياتها. على العكس من اللازمة البعدية التي تؤدي دوراً وظيفياً محدوداً، بحكم استقرارها في نهايات مقاطع القصيدة على شكل ثوابت نتجية، إلى الدرجة التي قد تبدو في بعض الأحيان زائدة. "[1]

[1] - محمّد صابر عبيد : القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، مرجع سابق، ص،215

الفصل الثاني : مقاربة تطبيقية ثانية، المستوى البصري

المبحث الأول : علامات الترقيم

المبحث الثاني : الفراغ والبياض

المبحث الثالث : الرسوم والأشكال والرموز

المبحث الرابع : التقطيع

انحرف النص الشعري في الغالب المعتاد له، ولم يعد قالبا نمطيا دأبت عليه الشعرية العربية وفق المفاهيم التقليدية التي جعلت منه صناعة في عرف النقاد العرب، فلم تعد الذائقة الأدبية تقف عند بعض خصوصيات النص المعروفة سلفا، كما لم تعد نوثات الأوزان الخليلية الرتيبة تميز نصا شعريا عن غيره من النصوص الأدبية ، لأن التجربة الشعرية جعلت لحظات الابداع تزداد وتيرتها فلم تعرف المهادنة والتوقف ولم تسرْ وفق مسارات معلومة حددها النقد الأدبي سلفا، لذلك استباحت الحركة التجديدية للشعر العربي شيخوخة الخليل، فاتحة مساحات حرة لأقلام الشعراء تمازجها ريشة الفنانين- الرسامين والخطاطين-، مستنفرة بعض الحواس حتى تسهم في بلورة النص واكتشاف خصوصياته الجديدة المميزة بحمولات دلالية وإيقاعية مختلفة أهمها الالتفات البصري والذي أصبح عنصرا مشاركا في بناء النص الشعري، فأستقبلها المتلقي بكونه طرفا مشاركا في العمل الإبداعي في ظل المناهج النقدية ما بعد الحداثية ، راضيا عنها بما تلاءمت لديه من مقروئية وإدراك وفهم، لذلك "فالعمل الأدبي لا يعني التحديدات الدقيقة، بل يلجأ باستمرار إلى أسلوب التعويض. أي أنه يعوض التفاصيل بإشارات دالة في صياغته اللغوية وطرائق تمثل موضوعاته، ويأتي دور المتلقي بواسطة فعل الإدراك وآلية الفهم ليقوم بعمليات الرد والتعليقات والتعويض وملء الفجوات"[1].

وعليه يسمح هذا التعويض بلغة موازية للغة، وانتقالها من السمعي إلى البصري باستخدام الحواس في قراءة ثانية غير لغوية موازية للنص، ومتمثلة فيه بكل فصالته بما تحمله التجربة من أدوات مختلفة في تأويل النص لذلك "فالعملية الأساسية التي بني عليها تتوقف معرفتنا كلها للذوات هي إسقاط حياتنا الباطنية الخاصة بصناعة موضوعات حولنا كي نشعر بانعكاس التجربة فينا"[2]، ذلك ما سعت إليه اتجاهات القصيدة المعاصرة لهندسة المعنى والمبني محملة فضاءات الصفحة بمدلولات لغوية

[1] د. بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول... وتطبيقات المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص38.

[2] المرجع نفسه: ص39.

وغير لغوية، من أجل الوصول إلى آليات إنتاج المعنى حتى ولو كان هذا المعنى مصحوبا بالبوح والصمت، وذلك أن هذا الاستغلال "يعتمد البعد البصري عن وعي وسبق إصرار وهو الذي يقدم بموجبه النص مكوناته اللغوية في "فضاء صوري" عن طريق التصرف الخاص للشعراء بلغتهم، وعن طريق إدماج بنيات سيموطيقية غير لغوية في الخطاب"[1].

فالنص الشعري المعاصر لم يعد يكتفي باللغة المسموعة والجملة الإيقاعية المحققة لنقل الدلالات والايحاءات والايقاعات إلى المتلقي الذي أدرك أن الحواس تشاركية في بلورة النص دلاليا وذائقيا، " فالمتلقي المعاصر للشعر العربي، أصبح يعتمد على العين المجردة، لا على السمع، لأن الخطاب الشعري لم يعد كلمات وأفكار فقط، بل أصبح يشمل عناصر أخرى لا يمكن الوصول إليها إلا بالبصر لفهم النص. وفهم التشكيل الخطي المرافق الذي أصبح ذا دلالات عميقة "[2].

إن هذا التجاوز التجديدي على كل ما هو مؤسس ومبني على قواعد متينة وجد ضالته في القصيد النثرية باعتبارها النموذج الخارج عن المألوف من قواعد الشعر في شكله وإيقاعه وموسيقاه، وحتى المصطلح الذي ضرب ميزان التفرقة بين الشعر والنثر، فاستمد تسميته من هجين هاذين الجنسين، " ومن هنا أوجدت هذه القصيدة تناقضها في المفهوم حين صالحت بين كلمة قصيدة بشعريتها المحلقة المتوترة، والنثر ببساطته، فخرجت من الأداء المعنوي إلى الإنجاز الدلالي، وتركت الشفاهية بكل معطياتها الصوتية إلى الكتابية بكل إمكاناتها الحديثة من النصية المحدودة إلى التعدد النصي، من الموسيقى إلى الإيقاع، ومن الخيال إلى الوجود "[3].

---

[1]- محمد بنيس،ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير للطباعة والنشر، ط2، بيروت، لبنان، 1985م ، ص101.

[2]-د. محمد الصالح خرفي، فضاء النص، نص الفضاء، دراسة نقدية في الشعر الجزائري المعاصر، منشورات آر تشيك، القبة الجزائر ط2، 2007، ص79.

[3]- عبد الناصر هلال: قصيدة النثر العربية بين سلطة الذاكرة وشعرية المسألة، دراسة في جمالية الإيقاع، مطبوعات نادي الباحث الأدبي، م، ع، س الانتشار العربي بيروت ط1، 2012 ، ص20

تعد قصيدة النثر صورة لحركية المجتمع ومواكبته لتطوراته لانزلاقها من السجن المفروض على الشاعر وجنوحها للتطور والمغالبة والمعاندة وتجاوز المسموح إلى الممنوع بالمجازفة والتمرد، حيث " أقام الشاعر العربي زمنا طويلا في بيت ضيق محدد الأركان: مساحة نصية صارمة اتسمت بالقداسة جعلته يبوح بكل ما لديه في شيء من الإكتناز التعبيري القائم على التجزئة: وحدة البيت، وعندما تحول البيت إلى سجن للذات حاول الشاعر الجديد الانفلات من محدوديته، "[1] لذا فلتت القصيدة من عقر دارها محققة مرادها " بهذا حققت قفزة كبيرة في مجال الإبداع الشعري الذي أساسه التجاوز والاختلاف، فقصيدة النثر في الواقع مبنية على اتحاد المتناقضات ليس في شكلها فحسب وإنما في جوهرها كذلك: نثر وشعر وحرية وقيد وفوضويته مدمرة وفن منظم "[2].

[1] عبد الناصر هلال: الالتفات البصري من النص إلى الخطاب ((قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، 2009، ص11.
[2] شريف رزق، قصيدة النثر في مشهد الشعر العربي– مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2010، ص23.

المبحث الأول: إيقاع علامات الترقيم:

لم يعد الشعر ذلك الكلام الموزون المقفى، ولم تعد معيارية التفريق بين الشعر والنثر على أساس الوزن والقافية، فمتطلبات العصر تجعل لكل قالب خاصيته ومعياريته، ذلك أن الانتقال من السمعي الى البصري واستحواذ ما هو إشاري و أيقوني على ما هو لغوي أطفأ حركة التفعيلة ذلك أن السيمولوجيا، كما يعرفها لويس بريتو " هي علم يبحث في أنظمة العلامات سواء أكان مصدرها لغويا سننيا أو مؤشريا، "[1]وهذه العلامات تختلف بين الرموز والصور والأشكال، وكل ما له علاقة بإبراز الدلالات وتحقيق الإيقاع " ويستفيد هذا العلم في دراسته للعلامة من جملة من العلوم مثل اللسانيات والبلاغة والأسلوبية، والشعرية، وكذلك علم النفس لكون العلامات ذات طابع نفسي واجتماعي، "[2] ذلك أن النص المعاصر –أي القصيدة النثرية – تجاوزت النظر في المتعة الجمالية والفنية واللغوية، لكون العلامة غير اللغوية لم تعوض اعتباطيا، وهي رؤية تشكيلية والتفات بصري ترى بالعين المجردة، لتتحول من أيقونة أو إشارة رمزية إلى معطى دلالي تفك شفرتها عبر إجراءات قرائية من طرف المتلقي وهذا ما هدفت إليه السيميائية، لذا فإن انتقال الأدب من المرحلة السمعية إلى المرحلة البصرية قد أدى إلى تكثيف بنيته الدلالية، فالإنشاد يحتفظ بالقيمة الموسيقية في الشعر القديم، فلم تكن القراءة فاعلة كما هو الراهن حاليا ، فقد يعجز القارئ بإعطاء اللفظة أو الجملة حقها من النبرة فيعتبرها من شعرها وإيقاعها، فلا تجري مجرى النفس:" ذلك المشاهدة وعززها الاختبار على أن السامع والقارئ يكونان على الدوام في أشد الاحتياج إلى نبرات خاصة في الصوت أو رموز مرموقة في الكتابة، يحصل بها تسهيل الفهم والإدراك عند سماع الكلام أو قراءة المكتوب "[3].

[1] محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1987، ص05.

[2] عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، 1993ص07.

[3]– أحمد زكي، الترقيم وعلاماته في اللغة العربية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، 2013، ص08.

يرتكز النص على فضاء من الرموز غير اللغوية والتي تعتبر مساعدا أساسيا في تدليل كثير من الدلالات النصية المحكومة بفعل التقارب والتجاور فهي تبدو للوهلة الأولى علامات حيادية لكنها خادمة للنص، بل جزء لا ينفصل عنه، فهي "علامات اصطلاحية معينة بين أجزاء الكلام أو الجمل أو الكلمات لإيضاح مواضع الوقف وتيسير عملية الفهم والافهام ،"[1] فهي ليست فضلة زائدة عن حاجة النص، بل مكسب تاريخي مفيد للتواصل الانساني، وضرورة حتمية اقتضاها انتقال الانسانية التدريجي من ثقافة الصوت والأذن إلى ثقافة العين والكتاب فهي "تشير إلى الحدود بين أطراف جملة مركبة أو بين جمل مؤلفة لنص ما، وتدل على علاقات العطف والجر بين الجمل المختلفة، هذا من الناحية التركيبية ، أما من الناحية الصوتية فان علامات الترقيم تمثل تقليدا اصطلاحيا للتدليل على الخط البياني للصوت،"[2]وذلك من خلال تجاورها للحروف التي لم تستطع نقل بعض ملامح المرسل من تعجب واستفهام وتوكيد إلا من خلال هذه الرموز البصرية والتي هي في حقيقتها لغة منطوقة لا تستطع الأبجدية أن تحل محلها، فالترقيم "قوامه مجموعة علاقات لا أثر لها أصلا في سلسلة الكلام أثناء القراءة بصوت مرتفع، أي أنها لا تبرز كأدلة صوتية، ولكن أثرها يبرز كأدلة ضابطة للنبر فقط ، فعلامات الترقيم تكون دالة من هذا المنظور بالذات، فغيابها أو تغيير مواقعها غالبا ما يكون سببا في اتساع الدلالة أو انتاج معنى نقيض"[3] .فلا شك أن علامات الترقيم تخدم الجانب البصري للنص الشعري، إضافة إلى توزيع الضوابط النبرية وفق نظام صوتي معين وتشكيل حيز بصري يقوم بتعميق الدلالات وشحنها بوظائف جديدة تطلع بالجوانب النفسية والتاثيرية .

تُعَدُ علامات الوقف والترقيم بالنقطتين والفاصلة والأقواس وعلامتي التعجب والاستفهام، كبدائل إيقاعية عن الوزن، لجأت إليها قصيدة النثر وهي عبارة عن مظاهر شكلية تساهم في خلق

[1] -ينظر عمر أوكان : دلائل الاملاء واسرار الترقيم ن افريقيا الشرق،طرابلس،ط1، 2002 ، ص 103

[2] -الشعرية العربية الحديثة شربل داغر دار توبقال ط1 المغرب 1988، ص24

[3] –مُحَّد الماكري : الشكل والخطاب ، مدخل للتحليل الظاهراتي ، مركز الثقافي العربي ، بيروت 1991 ص 72

الإيقاع البصري الرافد لحركة القصيدة الداخلية، ولم تعد علامات الوقف والترقيم مجرد أدوات تساعد اللغة، بل تحولت إلى شيفرة لغوية ذات أهمية بالغة، يقول مُحَمَّد بنيس:" تنقسم القصيدة مع الكتابة إلى أبيات مضادة تبينها فراغات تبادل المكتوب، غواية وإغراء متمادين في إعادة بناء نص له التوازي بين السواد والبياض، ويكون البياض بهذا المفهوم عنصرا أساسيا هو الآخر في إنتاج دلائلية الخطاب"[1]. فعلامات الوقف هي التي "توضع لضبط معاني الجمل، يفصل بعضها عن بعض، وتمكّن القارئ من الوقوف عند بعض المحطات الدلالية والتزود بالنفس الضروري لمواصلة عملية القراءة، وتظم النقطة الفاصلة علامة الاستفهام علامة الانفعال نقطتي التفسير ونفاط الحذف."[2]

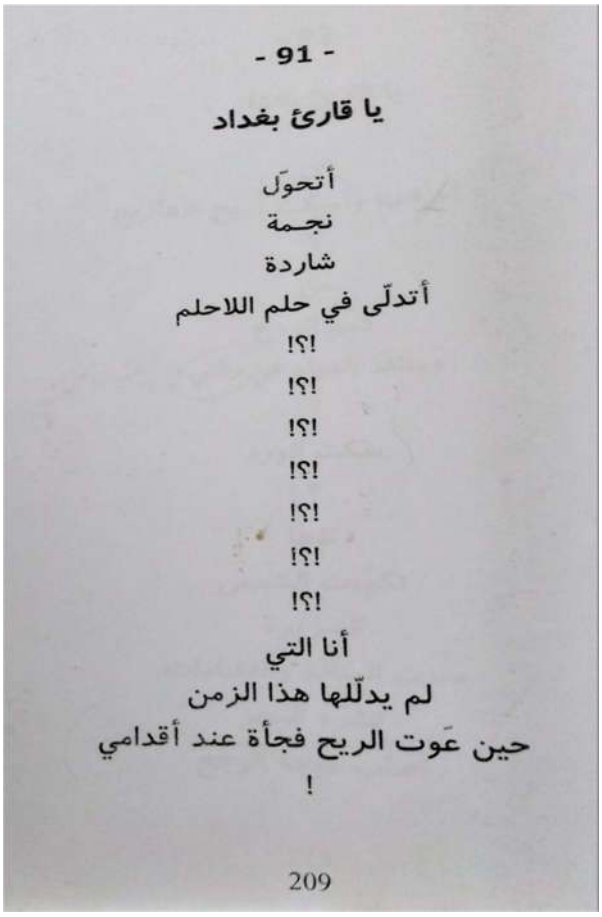
تتوزع علامات الترقيم بكثرة في جسد القصيدة، لتدلل على إحداث إيقاع ونبر تمثيلا بصريا، وفرصة لاقتحام القارئ من خلال إحداث الدهشة، وتقليص المسافة بين المتلقي والنص، لإدخاله في الجو العام للموضوع، من خلال استفزازه لبوح بالتجربة الذاتية والنفسية والاجتماعية، والحصول على إجابات " وتحاول القراءة (التساؤل) الذي يبتعد على أن يكون ثنائيا أي بين اثنين إلى فضاء جمعي يقر بأن الإجابة تحريض استفزازي لمنظومة المعهود وإعادة بث خطوط النص بانحراف أكبر ."[3]

تقول الشاعرة: "زينب الأعوج" في قصيدتها "مرثية لقارئ بغداد":

[1] - مُحَمَّد بنيس: الشعر العربي الحديث ، مرجع سابق، ص 125، 126.

[2]- عمر أكان : دلائل الاملاءواسرار الترقيم ، افريقيا الشرق، ط1،طرابلس لبنان 2002 ، ص 105

[3] -بشرى موسى صالح: نظرية التلقي، أصول وتطبيقات المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص141.



- 91 -

يا قارئ بغداد

أتحوّل
نجـمة
شاردة
أتدلّى في حلم اللاحلم
!؟!
!؟!
!؟!
!؟!
!؟!
!؟!
!؟!
أنا التي
لم يدلّلها هذا الزمن
حين عَوت الريح فجأة عند أقدامي
!

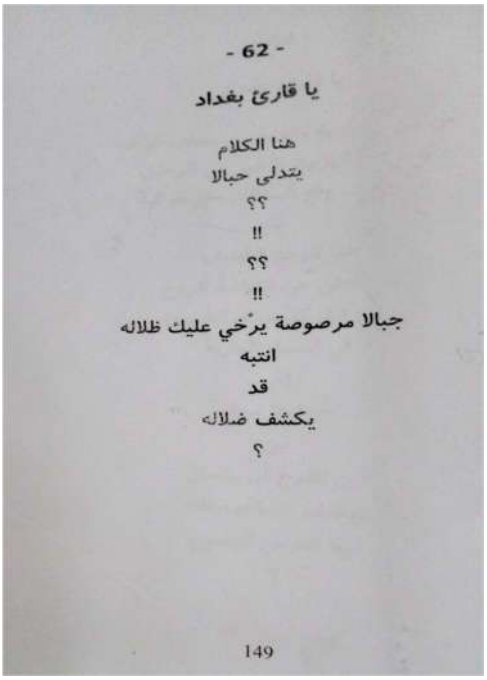
209

لم تنغمس الشاعرة في حقل علامات الترقيم ، إلا ما يتناسب مع موضوع ديوانها من تعجب واستفهام ودهشة لحال الأمة العربية على وجه العموم، وشأن العراق على وجه الخصوص على لسان صوت المرأة الخافت المهمش الذي ينبئ بتشظي الذات وانكسار روح التحدي، فهذا الترافق في محنة الأمة يحيل إلى ترافق آخر بين علامة التعجب والاستفهام المحصور بينهما، وما الإفصاح اللفظي عن الشكل المتدلي إلا نواة بصرية إيقاعية تشي بحمولة دلالية متخنة بالبوح الصامت،

تنتظم علامة الترقيم(**التعجب و الاستفهام**) في شكل متدلٍ يوحي بالاستغراق الطويل في الدهشة والحيرة، وهي علامات تختصر توتبات المعنى في ظل الاشتغال على آلية الحذف لتكثيف الدلالة في حضور العلامة، حين تتعطل اللغة في تصوير حطام الذات.

تجسد علامة الاستفهام مع علامات الترقيم الأخرى إيقاعا بصريا يحيل إلى معان أخرى تفهم من خلال العلامات المصاحبة، كالجمع بين علامتي التوتر والاستفهام، في حالة نفسية وانفعالية تريد

التعبير عما يختلجها من عواطف، تشارك خلالها المتلقي بأفق توقعاته، ووعائه الفكري، تقول في مقطعٍ لآخر



- 62 -

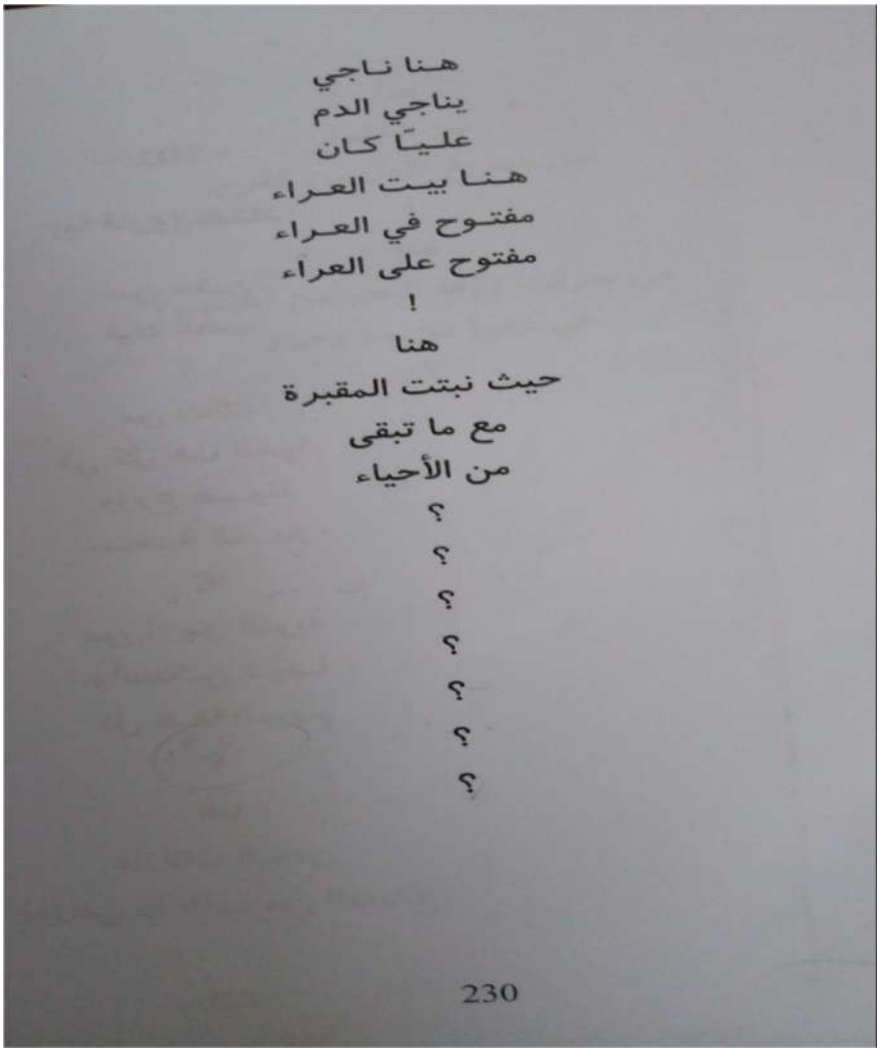
يا قارئ بغداد

هنا الكلام
يتدلى حبالا
؟؟
!!
؟؟
!!
جبالا مرصوصة يرْخي عليك ظلاله
انتبه
قد
يكشف ضلاله
؟

149

لجأت الشاعرة إلى المزاوجة بين علامة التوتر وعلامة الاستفهام كعلامات غير لسانية، لتعطي الحرية الكاملة للقارئ في استحضار النص الغائب ولاسيما وهي في حالة من الحيرة في البحث عن هوية هذا الوطن وأبنائه، في ظل ما ذاقوه من هول العذاب، ومقاومتهم وصبرهم على المحن، حيث ترسم خطا تنازليا متدليا بنص البوح للتعبير عن حجم الدلالات المشحونة بالوجع ، هذا التركيب المتداول موقعيا ينتهك فضاء المتن ليؤسس لفيوضات معنوية تزخر بالتساؤلات والتعجبات التي تصير حبالا تتدلى في البداية، وتصير جبالا مرصوصة في النهاية.

تقول أيضا في مقطع من قصيدتها:


هنا ناجي
يناجي الدم
عليّا كان
هنا بيت العراء
مفتوح في العراء
مفتوح على العراء
!
هنا
حيث نبتت المقبرة
مع ما تبقى
من الأحياء
؟
؟
؟
؟
؟
؟
؟
230

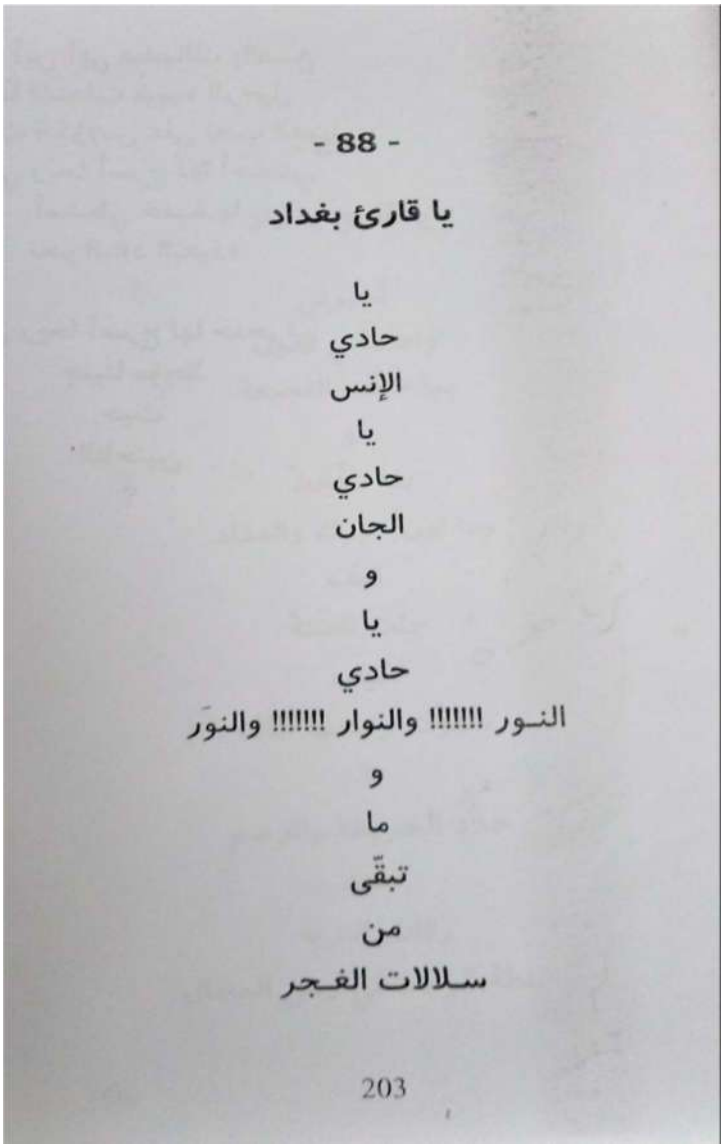
تكررت علامة الاستفهام سبع مرات بشكل تنازلي، وكأن الاستغراق في التساؤلات يشكل عمودا يوحي بإيقاع متسارع بدافع تغير نبرة الصوت، دون البحث عن الإجابة، حيث تغيب صيغة السؤال لتفتح المجال لبدائل إيقاعية جديدة تشترك مع توزيع البياض ومدلولات الاستفهام الغائبة الحاضرة في شحن حمولات جديدة للمعنى و اسحضار النسق الشكلي لخلخلة الثابت لدى المتلقي،"فتصبح البنية الاقاعية قائمة على المزج والتحول من سياق إلى آخر، وهنا تتجلى فكرة الالتفات الذي يكشف رغبة المبدع في الخروج من أسر البنية الأحادية التي تكبل الانطلاق النفسي والشعوري المتعرج والمتموج »[1].

[1] عبد الناصر هلال: الالتفات البصري من النص إلى الخطاب دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، 2009.ص80.

لقد تم توظيف علامات الترقيم في "مرثية لقارئ بغداد" كعلامة سيميائية إيقاعية لتجسد الانفعال تجسيدا بصريا مساعدا لما هو لغوي داخل النص، وقد وفقت الشاعرة في ذلك لكون ما يفعله المستبد تجاوز الإنسانية والأخلاق، كما "تدل على التعجب والحيرة والقسم والنداء والتحذير ونحو ذلك "[1]، فقد تدل أيضا على عمق المأساة، خاصة لما يخونك الأهل والأحبة، ويخونك العمر وتجد نفسك محاصرا من كل الجهات.

كما أدت علامة التعجب بعدا تقريريا من خلال سرد مختلف الأعمال الوحشية التي قام بها المستعمر للتعبير عن فظاعة المجازر التي قام بها في مختلف البلدان العربية، مستخدما التجسيد البصري بداية عن طريق النداء للفت الانتباه ومن ثم تعداد المجازر واحدة تلو الأخرى من خلال الاستعمال المكثف لعلامة التعجب في قولها:

[1]- عبد الستار العوني، مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، مجلة عالم الفكر، عدد 1،2/10/1997، ص277.



- 88 -

يا قارئ بغداد

يا
حادي
الإنس
يا
حادي
الجان
و
يا
حادي
النـور !!!!!!! والنوار !!!!!!! والنوَر
و
ما
تبقّى
من
سـلالات الغـجر

203

حيث تركزت علامة التعجب سبع مرات ضمن تكرار نفس المفردة وهي (**النور والنوار والنور**) والتي تلفت نظر المتلقي بتجسيد الإيقاع بصريا، كما تدل على تكرير حجم التعجب وهول الفاجعة بارتفاع حدة الصوت لشدة الدهشة والانفعال، فعلامة التعجب علامة غير لغوية، ومزجها مكررة في شكل أفقي محصورة بين لفظة (**النور**) كآلية من آليات الإيقاع، والتي نهضت كنسق لغوي أضفى نوعا من الاستنكار خدم التشكيل البصري والدلالي.

استقامت تجربة الشاعر "عبد الحميد شكيل" في مضمار القصيدة النثرية وفق النظم الشعرية المؤطرة للجنس الجديد والقائم على إشراك الحواس لتحقيق إيقاعات بديلة عن طريق استدعاء آليات

مساعدة خارج النص المألوف، مثل علامات الترقيم بكونها لغة تتعدى الآفاق القرائية المعتادة، حيث تمثل تجاورات علائقية تزخر بحمولات دلالية وتشكيلات البصرية.

يقوله من ديوان: "قصائد متفاوتة الخطورة": في قصيدة بعنوان:"اعتذار للطفولة"

ممعذرة يا أيها الصغار !!

معذرة أيها الأطهار !!

معذرة يا براءة البشر !!

معذرة يا نقاوة المطر!!

معذرة يا فوانس القمر!!

إذ لم أكتب عنكم الأشعار!!

إذ لم تزر ريشتي دفقة حنان!!

إذ لم استلهم الخيال من جمالكم!!

ففي بستانكم يا أيها الاطيار!!

يهيم السحر، والأنغام والأوتار!!

أنتم أيها الأخيار"[1]

[1]- عبد الحميد شكيل: قصائد متفاوتة الخطورة،مصدر سابق، ص 73.

تأخذ علامات التعجب في النص الشعري انتظاما وتناسقا برصريا ملفتا يعتمد على التوزيع المتساوي للمواقع، حيث تقف علامةالتعجب المزدوجة خطا متوازيا عموديا في نهاية كل سطر للدلالة على حمولة دلالية تتمثل في الاعتذار القوي لعالم الطفولة البرئ، فالتعجب يحيل إلى الاستغراق في المعنى، تعضده البدايات الظرفية (**إذ**) المشكّلة للشرط المفضي للزمن الماضي المحيل للحيرة والتعجب، حيث يشكل هذا التناسق إيقاعا بصريا ملفتا، كما يتدخل إيقاع التكرار المكون من (**المصدر وأداة النداء**) إيقاعا متظافرا يعاضد المكونات الإيقاعية الأخرى، حيث يعول الشاعر على البوح الإفضائي حين يقف بين دلالتين: دلالة الراهن المتأزم المتعجب فيه الواقف عند تخوم الاعتذار، ودلالة المتأصل المتعجب منه حين الاعتراف.

تتوزع علامة الاستفهام في نص شعري جديد للشاعرة "نوارة لحرش" بين الأسطر المتناوبة لتلقي بالدلالة الاستفاهمية الى المشاركة البصرية والتنوع في الموقع بما يشبه تموقع القافية في النص الموزون .حين تقول من ديوانها"نوافذ الوجع " في قصيدة بعنوان:"نافذة الأسئلة"

في عيوني أرخبيل

من الأسئلة الشائكة..؟

هل حزني أرض ..أم سماء ..؟

هل دمعي عصافير

بلامح الشتاء..؟

هل قلبي نافذة

تحلم بصيف الملائكة ..؟

هل الجرح في عرف الشعراء

أبدا شجرة مباركة..؟

وهل عبثا أحاول دحر حزني

خلف ابتسامات متوعكه.؟؟ "[1]

تنتظم علامات الاستفهام رسما بعد نقاط الحذف، لتؤسس لشكل جديد من الدلالات المفقودة والتي تعد حالة من حالات القلق والحيرة المسكوت عنها.. لم تستطع الشاعرة الإفصاح عنها إلا من خلال هذه العلامات المركزة خارج النص المكتوب والمفصول بتلك الإيحاءات الكامنة خلف رسم علامة الاستفهام المكررة مرتين في نهاية المقطع، وكأن الشاعرة تقف على وجع الأسئلة التي تشكل أرخبيلا من الدهشة وانتفاء وعي الذات والكينونة المطلقة . فالتوزيع المتساوي لتموضع العلامة مع الإيحاء المقارب للمعنى يشكل إيقاعا بصريا يقوم على توازي التركيب والمكان.

[1]- نوارة لحرش:نوافذ الوجع،مصدر سابق،ص، 62

المبحث الثاني: إيقاع الفراغ والبياض:

تطرح القصيدة المعاصرة بدائل إيقاعية جديدة تقوم على تجاهل النمط التقليدي الرتيب والبحث في تلك البدائل عن زوايا مشعة بايقاعات مختلفة، فكان لزاما على الشاعر أن يستثمر كل الطاقات الإيحائية التي تنتجها الأصوات والصور والرموز، إضافة إلى طاقات أخرى لم تكن محققة في القصيدة التقليدية، وهي الفضاءات المرئية؛ لأن معنى الإيقاع لا يقتصر فقط على المجال الصوتي لأنه ذو علاقة بالمجال المرئي أيضا، فلم تعد مساحات الكتابة حاملة لحروف النص بل يشكل البياض نصا آخر ينافي الفراغ الذي لا قيمة له مطلقا .

ويؤدي البياض الدور الذي يقوم به الصمت في المشافهة "ولما كان الصمت في المشافهة علامة له دور وبالتالي عنصرا تنظيميا في الملفوظ الشعري والخطابي بإبانته عن مفاصل الخطاب ومساعدته المتلقي على تفكيك أفضل للخطاب، " [1] فإن هذا البياض ذو وظيفة بنائية في النص لأنه يقابل ما هو مكتوب، أي السواد، فالصوت والصمت "يتحددان على المستوى الكتابي للقصيدة فالسواد رمز للصوت والبياض رمز للصمت، إذ أن للبياض في القصيدة أهمية لافتة للنظر باعتباره صمتا يحيط بالقصيدة "[2]

فالبياض والسواد متناقضان متحدان في تشكيل البنية الإيقاعية للنص، والاهتمام بهما يشكل هاجسا لدى شعراء الغرب في توزيع النص (السواد) مع المكان البياض ، يقول مالارميه mallarmé(1842-1898) في رسالة وجهها الى اندري جيد andre gide(1869-1951) سنة 1897 يقول فيها : أن لتنظيم الكلمات في الصفحة مفعول بهي ، ان اللفظة

[1] - خميس الورتاني : الإيقاع في الشعرالعربي الحديث ،خليل خليل حاوي نموذجا ،دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1،1985، ص 182

[2] - جان كوهين :بنية اللغة الشعرية ، ، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، 1986، الدار البيضاء ص 98

الواحدة تحتاج الى صفحة كاملة بيضاء وهكذا تغدو الألفاظ مجموعة أنجم مشرقة (...) إن تصوير الألفاظ وحده لا يؤدي الأشياء كاملة، وعليه فالفراغ الأبيض متمم ." [1]

ويعبر عن هذه الفكرة رامبو rimboud (1854-1891) بقوله: "أيا نفس لا تصنعي القصيدة بهذه الحروف التي أغرسها كالمسامير، بل بما تبقى من البياض على الورقة"[2]. ويؤدي التوزيع المشترك بين البياض والسواد وظائف مشتركة في النص، خاضعة لمتغيراته وخصوصياته فالشاعر يقتحم المساحات البيضاء بقلق وجداني الذي هو عبارة عن " ذبذبات وردود فعل منفردة تواصلا وانقطاعا بطأ وسرعة، ولا سبيل إلى الامساك بهذه الخصائص الشعورية الدقيقة إلا بتجييش وسائل تعبيرية عدة"[3]

لذلك "فإن البياض يقوم بشكل أساسي على العنصر التشكيلي للمكان الذي يحتله السواد، متخلياً في ذلك عن مساحة معينة للبياض، ويعد في التجربة الشعرية المعاصرة وسيلة من وسائل توفير الإيحاء وتوصيل الدلالة للقارئ،"[4] بواسطة الصراع القائم بين الفضائين(الأبيض والأسود) اللذين يشكلان قلقا وتوترا للشاعر وهو توتر خارجي من خلال توزيع بؤرة النظر حيث يخلق توترا داخليا ينمي الصراع بين اللونين، وهو ما ينعكس على الشاعر داخليا حيث تتدخل المساحات المتبادلة لترسيخ ابجديات النص المعاصر، لذلك فـ"إن بنية المكان يشوبها قلق دائم تحدوه رغبة في تحطيم التقاليد البصرية التي اعتادها القارئ فجعلت عينيه مركزتين على بنية مكانية تمنحه الاطمئنان وتدعم توازنه الداخلي الوهمي، أما الشاعر الحديث فإنه يمتد بهذا التركيب اللا متناهي إلى دواخل القارئ ليحدث خلخلة ويدفع بهذا الاطمئنان نحو الشك والدخول في متاهة القلق. ويمكن أن نلاحظ

---

[1]- بنيس مُحَمَّد : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، مرجع سابق،1985ص 100.

[2]- المرجع نفسه، ص 101.

[3] -خميس الورتاني : الإيقاع في الشعر العربي الحديث، خليل حاوي نموذجا ،مرجع سابق، ص 183.

[4] -مُحَمَّد بنيس،ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب،مرجع سابق، ص:101.

تداخل العلاقة بين بنية المكان والزمان في البيت الشعري، فهو عندما ينتهي ببياض قد ينتهي بوقفة عروضية وقد لا ينتهي، وكما أن طول البيت وقصره ليسا موحدين في جميع الأبيات،والشاعر في اختياره لهذه المقاييس لا يصدر عن تفضيل عنصر على عنصر آخر، وإنما تتداخل في الاختبار الذاتي مجموع البنيات الجزيئية التي يحكم وجودها ترابط جدلي، وينتهي البيت عندما يلامسه البياض أو عندما يوقفه البياض فيحد من حريته في التدفق.ويمكن النظر إلى كل القصائد المعاصرة على هذا الأساس إذ أنها تتشكل جميعاً على تفاصيل اللعبة القائمة بين البياض والسواد، فطالما أن المساحة المكانية للكتابة غير محددة بإطار مسبق كما هو الحال في القصيدة العامودية فللشاعر الحرية المطلقة في اختيار حجم السواد والبياض لقصيدته، ويخضع هذا ضرورة لطبيعة التجربة وخواصها وما يترتب على ذلك من تدفق أو إحجام في المشاعر، ومن احتدام أو هدوء في الحال الشعرية "[1]

تتكئ القصيدة النثرية على الإيقاع البصري وتعتمد على الحذف ويكون هذا الحذف بمثابة استبدال الكتابة بالبياض، وهذا البياض يخلق عالما يعج بإيقاعات الصور، ويتحقق تجسيد السواد من خلال تحريك تلك الصور، "لأن الصفة في الأصل بياض لا قيمة له، ولا تكسب الصفة أهميتها إلا من خلال تشكيل النص الشعري على أديمها، فمن إيقاع البياض (الصفحة) والسواد (النص) تتجلى أهمية كل منها ".[2]

[1] -ينظر محمد صابر عبيد :القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، مرجع سابق ،ص 52،51

[2]- محمد الصفراوي: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي الحديث بالرياض والمركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1 2008م، ص 160.

والسواد والبياض يخلقان الإيقاع البصري الذي من شأنه "أن يحملنا إلى فضاء النفس وانفعالاتها وحالاتها المضطربة المتوترة لحظة الكتابة ،"[1] والسواد والبياض يجعل النص أو القصيدة كالكائن الحي.

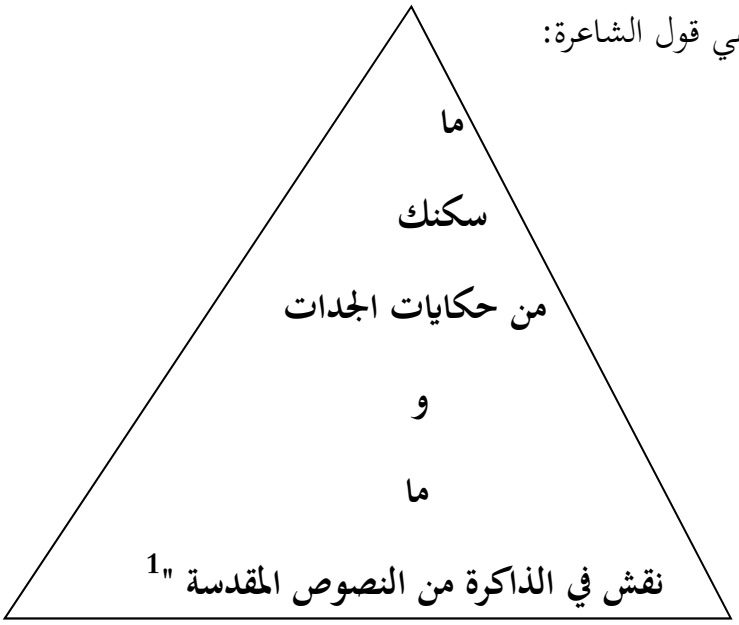
انتقل الشاعر المعاصر من الذاتية إلى الغيرية في أعماله، من خلال إقحامه للمتلقي، كطرف معادل بمقروئيته، واستحضاره للنص الغائب مقابل النص الحاضر، وهذا الإقحام وأن يعد عفويا أو مقصودا، فهو متمم للمعنى أو مطابق للقصيدة، يتوقف على أفق التوقعات، وذلك أن الانتقال من السمعي إلى البصري، فتح أفاقا قرائية وتأويلية تكون أكثر بلاغة للتعبير، حيث تجعل من المنجز الذهبي، نصا موازيا يصنعه القارئ في ظل الفراغ والصمت، وإن كان هذا الفراغ وعاءً جافا من الحبر، إلا أن معامله التشكيلية ممتلئة دلالات ومدلولات فارغة من الطباعة، فكان هذا الصمت مكملا غير لغوي أكثر غنى ودلالة لما هو موحي ومنتظر مما أكسب النص بعدا جماليا ودلاليا، ولم يعد جسد القصيدة المعاصرة ممتلأ كما في السابق ذلك أن السواد حبر تراصت كلماته المطبوعات ببوح كامل لما يختلج الشاعر من انفعالات وشعور، فأغتصب الورقة البيضاء بدون رحمة، وأفقدها لغة الصمت، وسجن النص في نظام زمني ومكاني محدد، ومكبلا وعي المتلقي إن لم نقل مستعبدا أياه.

دخلت الشاعرة: "زينب الأعوج" في لعبة البياض والفراغ، ولم تحرم قلمها وقراءها من خوض هاته التجربة المعاصرة لديوانها، وإن كان الضمير الجمعي لمرثيتها هو الآخر يشد الذات والقارئ بحماسة وطنية من البوح والتعبير والصمت المتعالي بياضا، وإن كان هذا البياض غير بريء لأنه يجسد دلالات التفتح والسخط والمقاومة والاستمرار، ومن هنا نجد أنفسنا حول تساؤلات طرحتها فسيفساء النص، هل حقا شاعرتنا خانتها الكلمات، أم الكلمات لم تعد لها مدلولات، أم هذا الفراغ والبياض يد تطلب بها الشاعرة متلقيها وقرائها أن تصنع نصا موازيا لاختراق الواقع في النص الشعري؟

---

[1]- رضا بن عبد الحميد: الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، فصول مجلة النقد الأدبي "أفق الشعر"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د ط)، 1996م، ص 100.

لجأت الشاعرة في ديوانها إلى التنويع في الهندسة الشكلية في مرثيتها لقارئ بغداد، مما جعل النص تتراوح أسطره بين الطول والتوسط والقصر محققا بذلك لعبة البياض والسواد من جهة وتسجيلها البصري على بياض الصفحة، من فراغات ومناطق البوح والمحو وفقا للمواقف الانفعالية والشعورية والدقة الشعرية، ففي قول الشاعرة:

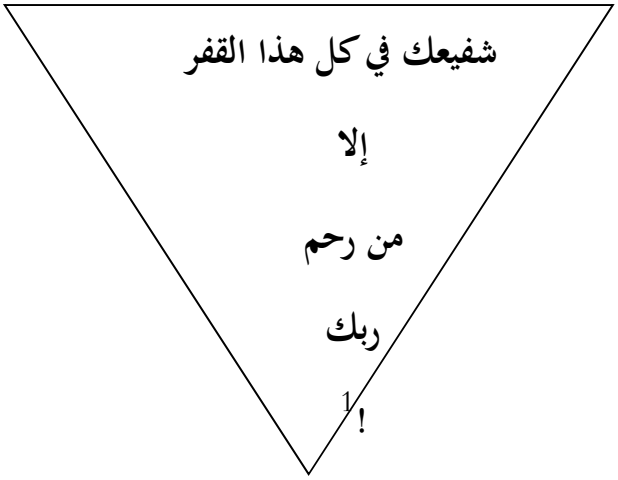


استحوذ البياض في بداية هاته المقطوعة نصف المساحة من اليمين واليسار لاستهلال الكلام بحرف "ما"، مما جعل الشاعرة في وضعية تساؤل وحيرة عن إقحام المستعمر في الذاكرة الجماعية والنصوص المقدسة، فشكلت لنا لعبة البياض والسواد مثلثا عاديا بأضلاعه المستقيمة ترجمته لنا الدفقة الشعورية في تلازمها اللذات الساردة بغيرتها وغضبها، تجلى ذلك من خلال الفراغ الذي شكلته **(ما)** قمة المثلث، من خلال إشراك وإقحام المتلقي وقارئ بغداد، لتبدأ مرحلة أخرى في تقليص الفراغ في السطر الثاني من خلال قولها (**سكنك**)، والثالث، (من حكايات الجدات)،" لتزداد مساحات الصمت مرة أخرى لتلازم الحالة النفسية التي تعيشها الشاعرة"[2].

[1] زينب الأعوج، مرثية لقارئ بغداد ،الفضاء الحر،الجزائر2010 ،ص 63

[2] - المصدر نفسه، ص 31.

انتقلت الشاعرة في ديوانها إلى وضعية المثلث المقلوب حسب ما اقتضته تقلب الأحوال النفسية والذاتية، وفي هذا القلب دلالة معينة توحي بالانكسار والألم وبقلب أوضاع الحياة وعدم وجود سند، تاركة المجال للتأويل وذلك من خلال مزجها بعلاقة الترقيم التعجب في قولها:

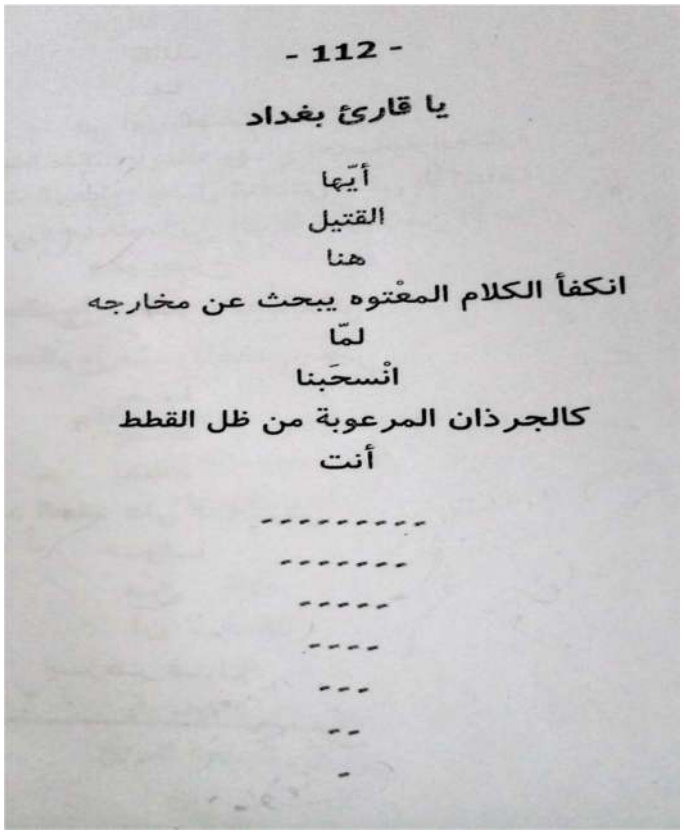


تستفيض بنا هاته الأمثلة في هذا المقام حول شكل النموذجين السابقين من تبيان الصورة البصرية للقصيدة المعاصرة والأمثلة مثيرة في هذا الصدد من خلال توزيع البياضات على الصفحة، وكأنك في مشغل لصناعة الديكور حتى وإن كان الشعر صناعة وذلك لوجود أشكال بصرية أخرى كالمربع والمستطيل والمضلع... إلخ ذلك أن " المساحة المكانية للكتابة غير محددة بإطار مسبق كما هو الحال في القصيدة العمودية، فلشاعر الحرية المطلقة في اختيار حجم السواد والبياض لقصيدته، ويخضع هذا ضرورة لطبيعة التجربة وخواصها يترتب على ذلك من تدفق أو إحجام في المشاعر، ومن احترام أو هدوء في الحال الشعرية. "[2]

تقول في مقطع آخرمن قصيدتها "مرثية لقارئ بغداد":

[1]- زينب الأعوج، مرثية لقارئ بغداد ،المصدر السابق ،ص 76

[2] – محمّد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، مرجع سابق، ص51.



- 112 -

يا قارئ بغداد

أيّها
القتيل
هنا
انكفأ الكلام المعْتوه يبحث عن مخارجه
لمّا
انْسحَبنا
كالجرذان المرعوبة من ظل القطط
أنت

- - - - - - - - -
- - - - - - -
- - - - -
- - - -
- - -
- -
-

يتوزع الفراغ في خرق غير متوقع منفلتا من سلطة السواد لتحريك ذهن المتلقي نحو الإيحاءات الكامنة خلف الفراغات ، بالإضافة الى مدلولات النقاط الموزعة بشكل تراكمي متناقص كلما تقدم النص نحو الخلاص من الدهشة ، حيث يتجه الإيقاع الكامن من مركز القوة تساقطا إلى الخمود والتلاشي، لأن الفراغ"ليس ضرورة مادية مفروضة حتما على القصيدة من الخارج، بل هو في الحقيقة شرط وجودها، فله وظيفة دلالية إيحائية في الخطاب، لذلك فهو لا يتجزأ من البنية التكوينية للنص الشعري المعاصر،"[1] فالحقل النصي يضيق عند النهاية إحالةً إيقونيةً إلى الفشل والتلاشي، لأن الانسحاب في مدلول اللفظ يوحي بالخمود والنزول إلى الموت والسقوط، فكأن النقاط الفارغة هي إيحاءات من الصمت المطبق لكنها تزخر بالمؤشرات السياقية للمحذوف .

إن صدمة الخزي والعار في الحرب العراقية أمام المستعمر وانسحاب القوات العربية من ميدان الصراع ، لما فيها لاحتقار الذات أمام صورة الآخر، مما جعل المشابهة بعيدة بين الطرفين، احتقن

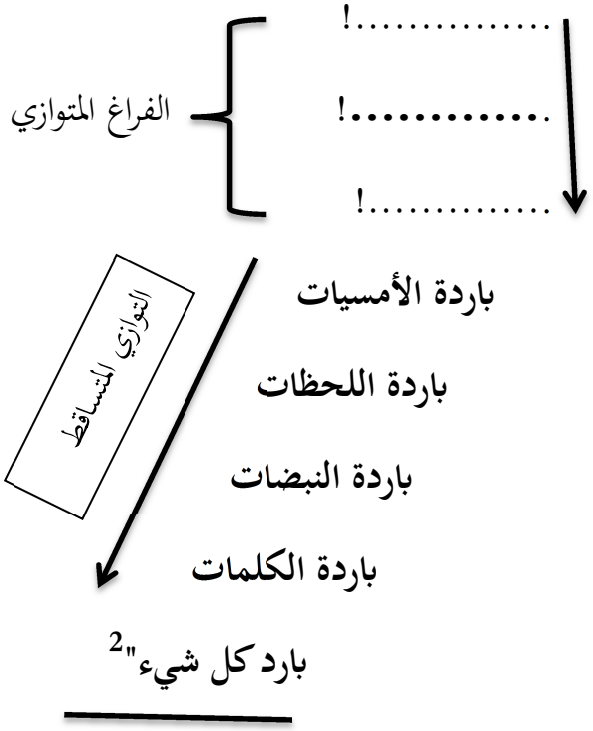
[1] – حسن الاشقر: جماليات اشتغال المكان وانتاج المعنى في النص الشعري الادونيسي، مجلة عمان، الاردن، 2004، ص، 54

صوت الشاعرة وحبس أنفاسها، مما استحال عليها البوح فالتجأت للصمت من خلال وجود سبعة أسطر شعرية مرسومة بالنقاط المتتابعة تتهاوى نقاطها سطرا بعد الآخر ليجد القارئ نفسه مجبرا على تحويلها إلى لغة أكثر دلالة، وكأنها تجبره على الكلام لتوظيفها للضمير "أنت" وهذا ما يلاحظ من خلال التشكيل البصري المقليص لحد المحو.

تشتغل الشاعرة: "نادية نواصر" على فكرة الفراغ، حينما يصير رمزا ولفظا لأننا "حينما نتكلم عن المرئي المكتوب نفترض أن الأشكال الخطية ليست جسما غريبا عن النص، أو مجرد وسيط شفاف عند تفكيك الرسالة، وإنما هي أجسام دالة مندمجة في التماثلات النصية"[1]،

تقول في قصيد بعنوان: "فراغ...،...،..." من ديوانها :"أنا اللاجئة الى أعشاب صدرك":

أنت الذي سكنتني إلى الأبد.



[1] – مسعود وقاد: جماليات التشكيل اللإيقاعي في شعر عبد الوهاب الباتي دراسة في الجذور الجمالية للإيقاع، دكتوراه العلوم جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، 2011/2010، ص 152

[2] - نادية نواص: أنا اللاجئة الى أعشاب صدرك، وزارة الثقافةن الجزائر،2007ص،23

تختزل الشاعرة دلالات الزمن الذي يستغرق في الأبد، من خلال الفراغ الذي يحيل إلى تسطحات زمنية متوازية فرضا، وذلك لانوجاد القرينة التركيبية التنازلية ، حيث أربكت المتلقي بفعل تشابك الدلالة ، فإيقاع البياض والحذف يتشكل من خلال لغة المحو التي سيطرت على المقطع الأول، وكأن الشاعرة لم تستطع البوح من جراء الحالة النفسية التي تعيشها، فاستغرقت في النتيجة المعبر عنها بالفعل المحيل للجمود والسكون (**باردة**) كلازمة افتتاحية لكل سطر، لتختم المقطع بعد ذلك بحسم الموقف واختزال المعنى ليصبح كل شيء باردا، ولعل الحكم في النهاية جاء نتيجة حتمية للبداية المحتقنة من جراء عطل اللغة المنطوقة .

تستمر الشاعرة في مقطع آخر من نفس قصيدتها في رسم معالم الفراغ قائلة:

والطريق المؤدي اليك...

ساقط دفوفها في دمي

والضياع...

الضياع...

الضياع...

.....

.....

.....

"[1].....

توزع الشاعرة في هذا المقطع حدة التوتر بطريقة تختلف عن المقطع الأول، حيث بدأت بتكرار اللفظ الدال على الانهزام والتلاشي، في شكل تساقطي منحرف، ثم أوغلت في الصمت لما أدركت أن

[1] – نادية نواص: أنا اللاجئة إلى أعشاب صدرك، وزارة الثقافة ،الجزائر،2007،ص،24

اللفظ يقصر عن إيفاء الدلالات المعرشة في الصدر، فالضياع مكون لفظي دال، يحيل إلى الاضمحلال المؤكد عن طريق التكرار اللفظي الذي لم يفِ بالمعنى المطلوب ولم يشبع الدلالة في نظر الشاعرة فأصبح الموقف أكبر من اللغة، فلجات إلى الفراغات المتساقطة لتكثيف المعنى وتربك المتلقي في تعدد تأويلاته .

من هنا

عنّق صمتَه وانفجرْ...

والفراغ...؟!

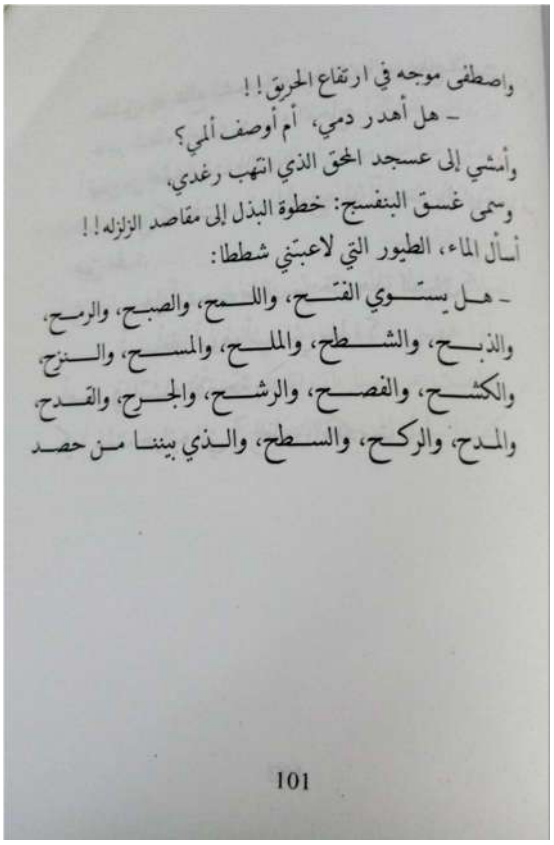
والفراغ...؟!

والفراغ ...؟!"[1]

تختم الشاعرة قصيدتها بالتعويل على السواد الحامل لدلالة الفراغ، حتى تفرغ من أعباء الشحنات التأويلية القرائية المختلفة وتركز المعنى في تكثيف نووي تكراري يقوم على البوح الإفضائي بالفراغ ، إذ يترافق التكرار اللفظي وعلامات الترقيم والاتجاه الخطي للتراكيب، من أجل بنية إيقاعية متكاملة ترفع سقف الشاعرية، وتنقل توترات الذات المنهكة بفعل الفراغ ، هذا الارتفاق الإيقاعي يحيل إلى ارتفاق بصري آخر يقوم على تعاضد اللونين: الأبيض والأسود جنبا إلى جنب ،فالبياض والسواد يقتسمان حقل القصيدة في تخوم مجاورة متشاركة الشكل، فالنص ينطق بمعمارية جديدة تنتهك حدود النثر ، " فالنص الجديد هو دعوة مسؤولة وهادفة إلى الخروج العارف على التقاليد وسنن القبيلة وشريعتها النمطية التي تكبح العقل وتجرم القول وتلجم الذاكرة وتربك زحف الأنا في انبثاقه الحر. " [2] يقول عبد الحميد شكيل في ديوان "غوايات الجمر واليقوت " في قصيدته : "غسق البنفسج":

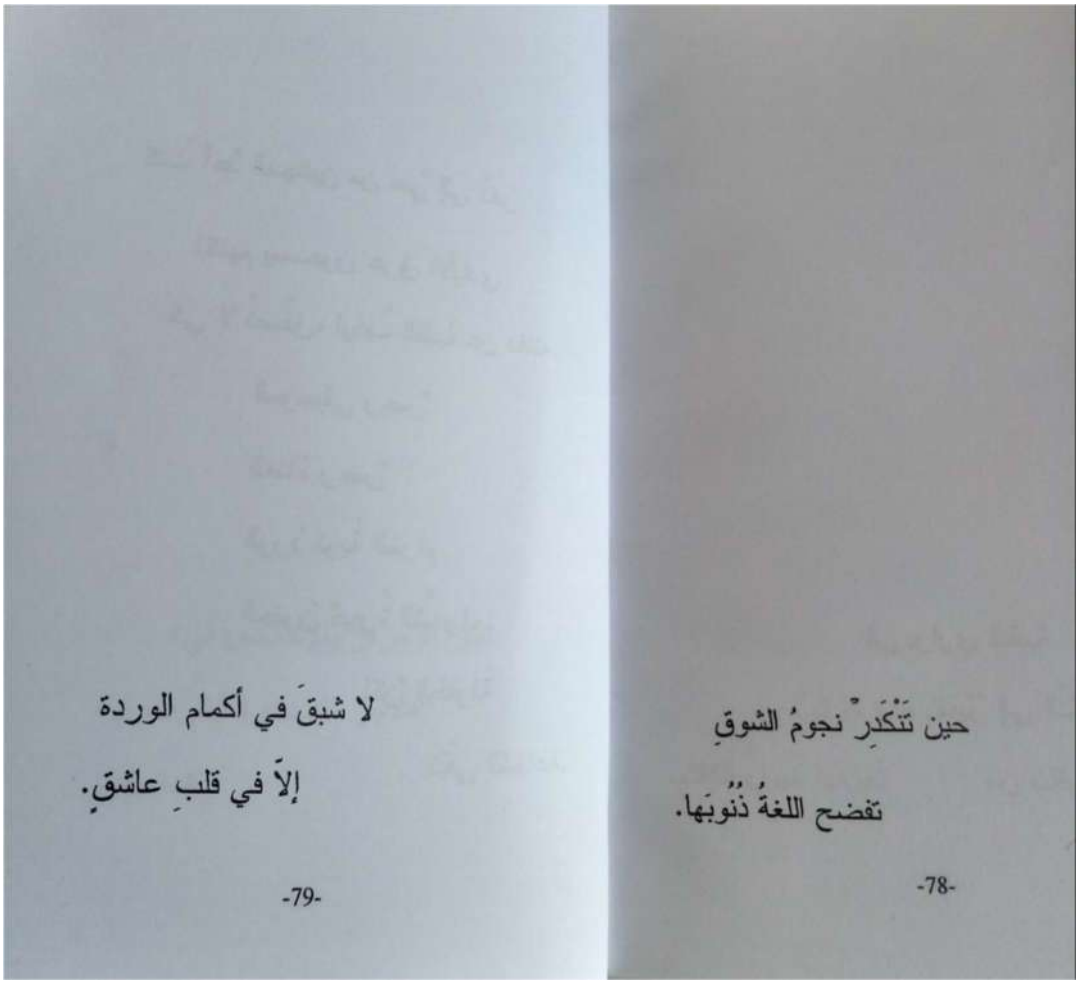
[1] –نادية نواص: أنا اللاجئة إلى أعشاب صدرك،مرجع سابق ،ص،30

[2] –عبد الحميد شكيل: ملاذات الشطح،اجتراحات ،مرجع سابق، ص، 44


واصطفى موجه في ارتفاع الحريق ! !
- هل أهدر دمي، أم أوصف ألمي؟
وأمشي إلى عسجد الحق الذي انتهب رغدي،
وسمى غسق البنفسج: خطوة البذل إلى مقاصد الزلزله ! !
أسأل الماء، الطيور التي لاعبتني شططا:
- هل يستوي الفتح، واللمح، والصبح، والرمح،
والذبح، والشطح، والملح، والمسح، والنزح،
والكشح، والفصح، والرشح، والجرح، والقدح،
والمدح، والركح، والسطح، والذي بيننا من حصد
101

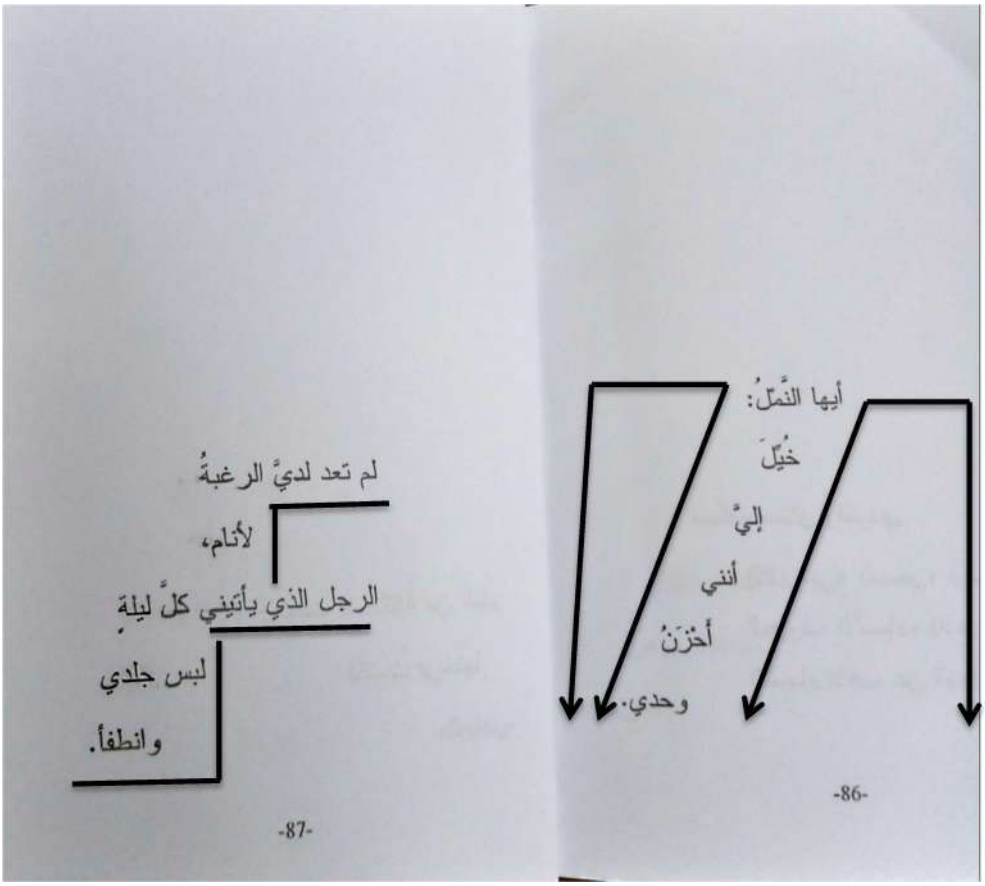
نلاحظ في هذا المقطع كيف اقتسم اللونان مساحة النص، بشكل أفقي ممتلئ، فالسواد والبياض، إيقاع جديد و تنازل عن الكتابة وصخب الأصوات إلى سحر وبهاء النظرة، فمع التشكيل البصري نحن بصدد تصويري للمشهد الشعري يكون فيه الناطق والصامت متآزرين ومتتابعين، حيث يسيطر الأسود المطبوع على النصف الأول من الورقة بكل صخب إيقاعي تتعددت فيه التجانسات بشكل لافت، حيث تكرر سبعَ عشرةَ مرةً لمسوغات إيقاعية أعطت الشاعر الحرية في رصف الوحدات اللفظية المتجانسة وكأنها وحدات إيقاعية متراتبة متوالية بما يشبه النوتات الموسيقية .

تقول حبيبة مُحَمَّدي من ديوانها:" الخلخال"



تبادل اللونان مواقع الصفحة، هذه المرة تزيح الشاعرة النص المطبوع الى آخر المساحة، وتعطي البياض مساحة كافية للصمت أو التعبير المشفر في محاولة لتفعيل حاسة البصر بشكل لافت، وذلك لإعطاء المتلقي حرية القراءة والتأويل، فالنص مشحون بالمعاني المغيبة في البياض، على حساب الحاضر في المكتوب، فاللغة المنتظرة التي ترتكز عليها فاعلية التأويل جاءت مكثفة مضغوطة تشي بالبوح المسكون في هذه اللغة الكاتمة .

في موضع آخر من ديوانها الخلخال تقول الشاعرة : حبيبة مُحَمَّدي:



يتقاسم الأبيض والأسود تموضعهما داخل حيز الصفحة حيث يزاح السواد الى الوسط تاركا مساحة مشوشة للبياض، " فكلما طال الشطر الشعري (السواد) فإن إيقاع البياض يظهر أكثر.. لأن الخسارة وضيق مساحته يؤديان إلى إظهاره وإبرازه وإشغال العين المتلقية به من خلال إشراكه في مجال الرؤية البصرية،"[1] حيث تشكل الكتابة المائلة خللا في حيز الصفحة يجعل المساحة الموزعة بين البياض والسواد خاضعة لاعتبارات بصرية دلالية ، من خلال تقسيم فضاء النص إلى جزأين متناظرين يتوسطهما السواد، ومثال ذلك قول عبد الحميد شيكل في ديوان "مراتب العشق، مقام سيوان"، حيث يقول:

[1] – مُحَمَّد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية ،مرجع سابق،ص، 53

يتخذ السواد شكلا شاقوليا مائلا مرتكزا على قاعدة سطرية من أجل تحقيق توازن بصري حيث ينحصر بين شكلين هندسيين متناظرين متغايرين من البياض (مثلثين) في عدول بصري يعطي إيقاعا يريح البصر من خلال توازن البياض وارتكاز السواد، فالتوزيع المتوازي يمتص القدرة البصرية لعين المتلقي، فكلما ضاقت مساحة السواد اتسع البياض في حركة طردية، فالسواد الفاصل بين البياضين يحيل الى حركة تمركز المنطوق بدلالات عاضدة تنحث من التجنيس إيقاعا آخر.

[1]- عبد الحميد شكيل: مراتب العشق (مقام سيوان)،مطبعة المعارف،عنابة،2004، ص 49.

المبحث الثالث: الرسوم و الأشكال و الرموز:

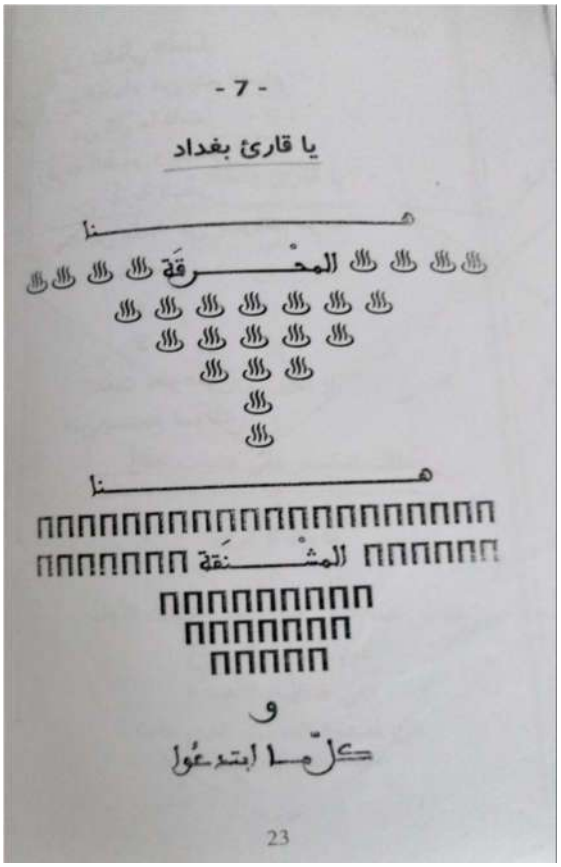
رمت القصيدة المعاصرة حبالها على مختلف المعارف، مستثمرة كل ما تجود به من مختلف العلوم من أجل تعزيز الدلالة والوضوح، مبتعدة عن كل غموض أو ما يبهم ويحيل عن المعنى الحقيقى لها، تلاؤما مع المنجز الفكري للمتلقي ومستوياته المعرفية والثقافية المختلفة، وتأويلاته المتعددة المشارب، فقد تجاوزت القصيدة المعاصرة الإمكانات التعبيرية للغة العادية أو اللغة المكتوبة إلى توظيف مختلف الأشكال والرسوم والرموز حتى تستعيض بها في تكثيف الدلالة، أو تتجاوزها فتفتح بذلك آفاقا تواصلية مع القارئ من خلال الفضاء البصري جاعلة من الشكل أو الرمز أيقونة بصرية غير لغوية تشع بالأنساق التعبيرية أو الحقول الدلالية وما لها من بلاغة وعمق قد يفوق فن الكلام والبوح، قد يكون تعويضا عن قصور اللغة التعبيرية أو معاضدة دلالية .

ترى النظريات الفلسفية المختلفة في توظيف الأشكال والرسومات ظاهرة بحثية وتأخذ أبعادا سيكولوجية وقراءات نفسية وثقافية في التواصل الفكري والإدراك البصري، لأن ما يقع على البصر قد لا تسمعه الأذن ولا تنطقه اللغة، لأننا نريد أن نقرأ القصيدة معا دون أن يعني ذلك أننا نريد أن نشرح القصيدة، فالشعر الجيد يستعصى على الشرح ولا نريد أن ننسى العبارة الجيدة ، التي قالها "أندريه بريتون" عندما قال له أحد الشراح « لقد كان الشاعر يريد أن يقول كذا»، فقال له "بريتون": " معذرة يا سيدي لو كان الشاعر يريد أن يقول هذا لقاله، لكن القراءة قد يكون منطلقها كما يقول "جون لويس جوبر"، التسليم بأن الشعر هو ابتكار لشريحة خـــاصة في اللغة، "[1] وإن اختلف في حجم الشكل وكثافته وعمقه ومدى مقاربته وتماثله سواء للعين المجردة أو اللغة ذاتها.

ولعل القارئ لمرثيته بغداد يجد هاته الظاهرة في صفحات الديوان بشكل مكثف حتى لترى الديوان يتحول الى لوحات وأشكال تختلف مادتها بين الرموز وعلامات الترقيم موزعة بين ثنايا اللغة،

[1] - أحمد درويش: النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، ط1، دار الشروق،عمان،الأردن،1996م، ص12.

فقد حملت الصفحة 23 رسم المحرقة، وجاءت مناسبة للحالة النفسية التي تمر بها الشاعرة متطابقة مع ما يحمله مزيج اللفظ والصورة من معنى، فالتماثل في العلاقة بين المعنى واللفظ والرسم أعطت بعدا نفسيا أكثر، وزادت الدلالة عمقا بإدراكها حسيا حين قالت:

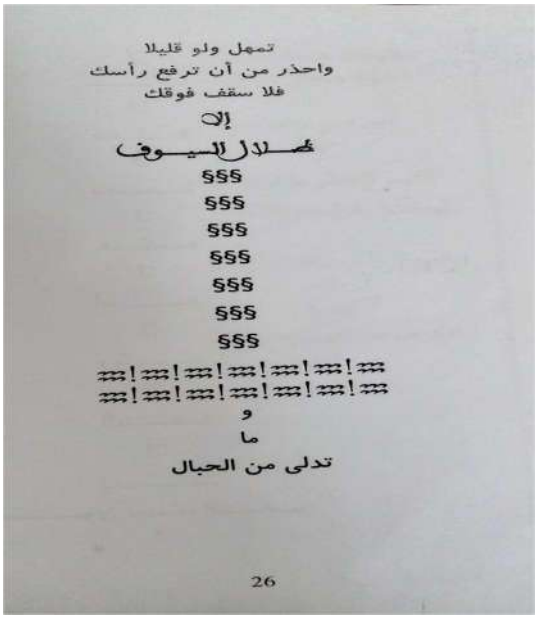


استحوذ شكل المحرقة على اللغة بروزا وإنماءً لدلالة واضحة عن عمق الألم وما تحمله التجربة من الواقع المعيش من مآس، وفي هذا يقول الجشطاليون "أن إدراك صورة ما هو إدراك مباشر حدسي"[1]، لأن النفس المثقلة تريد من يخفف عنها البوح بأعمق صورة، وهذا ما يلاحظ على الشاعرة تركيزها على الاستعمال المكاني للغة مستعيضة بالمحرقة وما يخرج منها من نيران، لأنها تخاطب الأمة العربية عامة والعراق خاصة، دون التقيد بالزمن الشعري.

[1]- مُحَمَّد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، مرجع سابق، ص20.

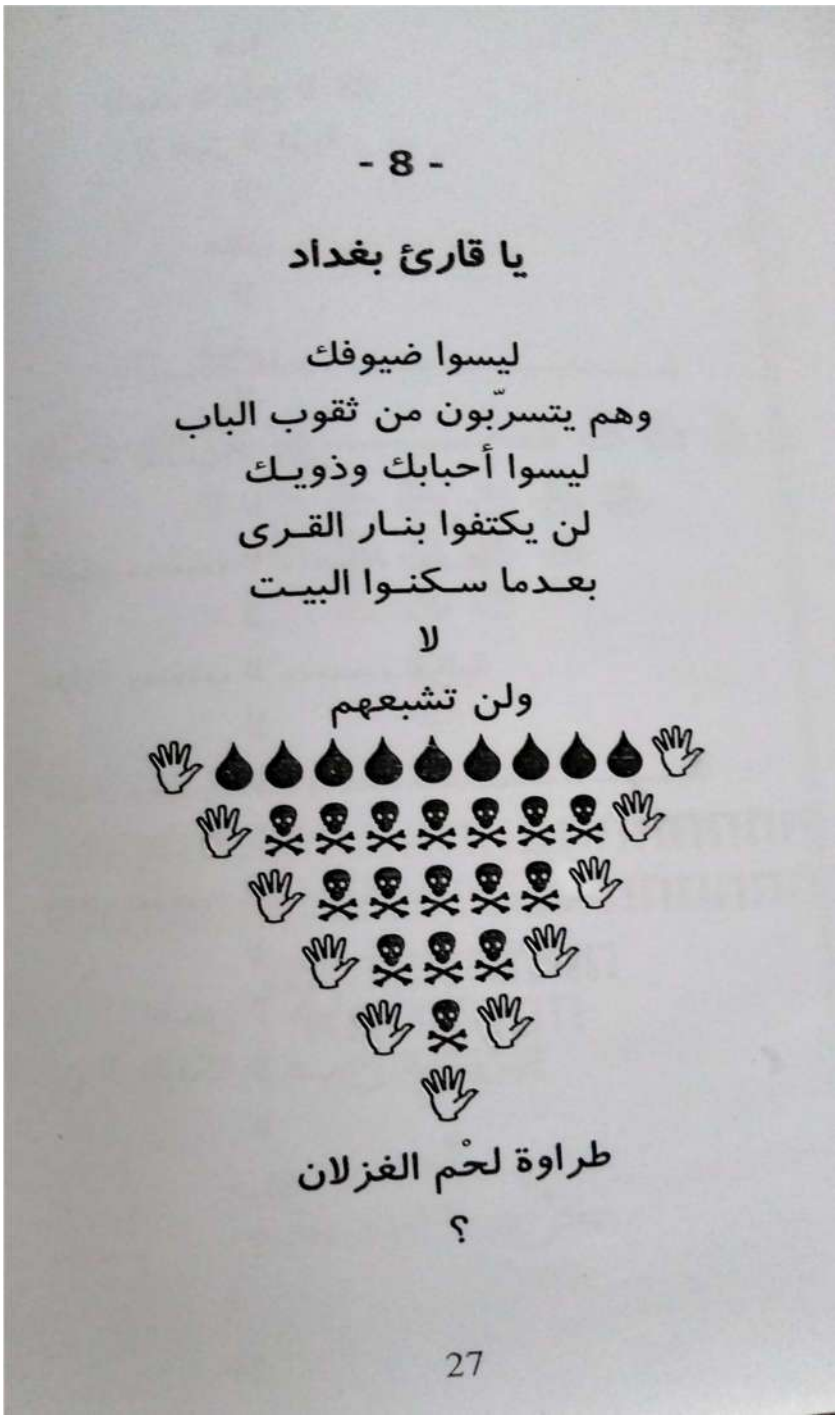
فالبحث عن اللغة المعبرة ليس بالأمر الهين لأن اللغة قد تشرد الذهن فتضعف إدراكه فقربت الصورة المحسوس بالملموس بصورة المحرقة المستعملة يوميا تاركة الصورة هي التي تعبر حتى لا ترهق قلمها، إلا أنها جعلتها تتكرر عبر الأسطر بشكل تنازلي في اتجاه الانطفاء على شكل مثلث مقلوب نحو عذاب آخر يتمثل في المشنقة المنصوبة التي تنتظر كل من يفر من لهيب المحرقة، فمن فكرة النار إلى فكرة الشنق، وما فكرة التجسيد في وضعية المثلثين المختلفين في الصفحة 23 إلا تمثيل لحالات الموت المحتوم والمحكوم بالظرف (**هنا**) الذي لا يترك مجالا لحالات أخرى

تحيلنا ص26 بمتلازمة شكلية من حيث حجم ولون الكتابة إلا أن المعنى المراد بالشكل يدرك بتصورات أعمق من اللغة المفضوحة أو الصريحة (الشعرية)، وهذا العمق لا يعني أن الشعر لا يحمل المعاني أو الفكرة أو لم يفهم من طرف المتلقي، بل جاءت لغة واضحة وشفافية تحمل التنبيه وطلب الحذر للأمة العربية مثلثها بحرف "ʃ" باللغة الفرنسية، مما يجعل الرؤية مزدوجة متشتتة لمعرفة الاستطلاع عن الأصل من الظل، وهذا هو حال الشعب العراقي بملشياته وطوائفه المختلفة، فكان بإمكان الشاعرة تبسيط الأمر برسم السيف لتحمل نفس معنى المفردة، ونظرا لصعوبة ما تمر به الأمة العربية وشعبها من تظليل للحقائق، جعلت من الظل الجزء الملبهم والكاذب الذي يرافق الأمة بمكر حينما قالت:


تمهل ولو قليلا
واحذر من أن ترفع رأسك
فلا سقف فوقك
إلا
نصال السيوف
§§§
§§§
§§§
§§§
§§§
§§§
§§§
ɯ!ɯ!ɯ!ɯ!ɯ!ɯ!ɯ
ɯ!ɯ!ɯ!ɯ!ɯ!ɯ!ɯ
و
ما
تدلى من الحبال
26

إن المعطى البصري في هذه الصورة جاء بتفس العدد الثلاثي بأسطره السبعة، وما حملته من كثافة دلالية حول استمرارية الوضع عبر الزمن وفي نفس النموذج يبرز لنا شكل الاستمرارية مصحوبا بعلامة تعجب بين كل رمز وآخر ، فحفر في الذهن لعدم وجود أي فاصل آخر يشتت الإنتباه.

في وطن جريح كالعراق تختلط المشاعر بتداخل الأحداث والإبادات والإختطافات فتترك أثرها على النفس، وتختزن الإنفعالات في اللاشعور، فكانت بمثابة فسيفساء في ص27 فلتت من اللاوعي



هذا التشكيل الفني المختلف في اللوحة الواحدة لا محالة يدرك من خلال المفاهيم المعرفية والشفافية لأوساط اجتماعية مختلفة كأيقونات بصرية مرت في حياتنا اليومية. وعليه " فإن الإدراك البصري عموما ما يرتبط بالنماذج والقيم الثقافية، فدون تربية ودون نقل للتجارب يكون الفرد المعزول أسير نظرة نفعية، ومن هنا فإن التربية البصرية يجب أن تراعي المظاهر الطبيعية في أغلبها، إما بهدف تأويل عقلاني أو على العكس من ذلك من أجل اكتشاف مختلف دلالات خطاب بصري معين "[1].

إن حضور التجربة البصرية في هاته اللوحة الفنية للرسم بالشعر موجود بنسب عالية لتعودنا على رؤية الرسومات في حياتنا اليومية، لأن التجربة الإدراكية حدث ذهني واعٍ.

إن التجربة البصرية لرؤية كف اليد تحيل إلى التوقف، لأنه في حالة ثبات وصمود، تُوقِفُ يدا أخرى تدفع إلى الموت وإباحة الأرواح في إشارة واضحة تثيرها دالة اللفظ حينما قالت:(**وهم يتسربون من ثقوب الباب**)، ما يعني وجودهم غير محبب وغير مسموح به، أما الدمعة الملونة بالأسود والتي لم تمسح من أعين الشعب المضطهد فهي الدمعة التي نزلت على خد المرأة التي أرملت، واليتيم الذي قهر...، في شكل متراص فيما بينها حاملة فكرة الملفوظ في النص الشعري عندما قالت:

ليسوا أحبابك وذويك

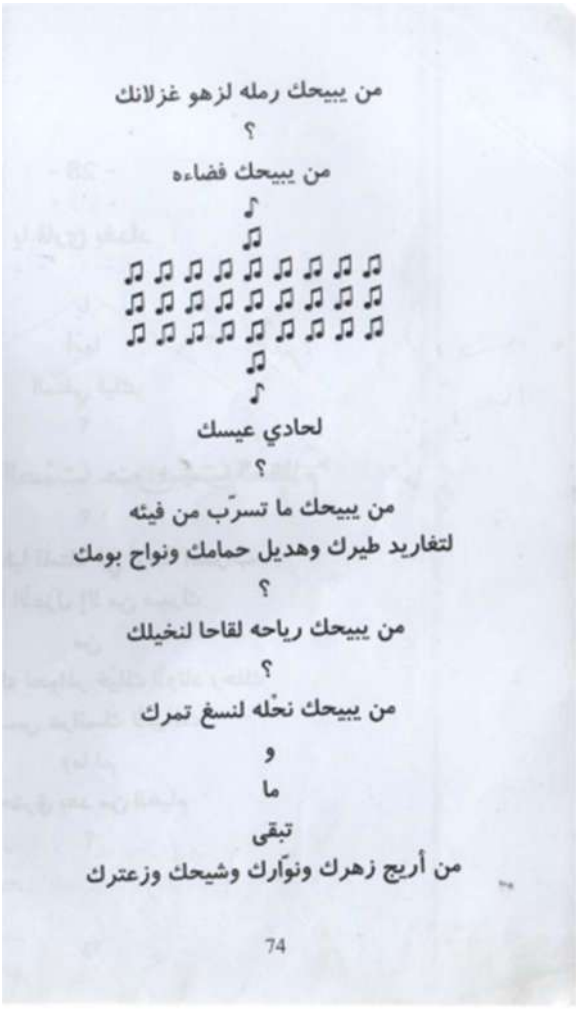
لن يكتفوا بنار القرى

بعدما سكنوا البيت

فالمفاهيم الجمعية ترسخ فكرة الموت من خلال رمز هيكل الجمجمة المحيل لعلامة الخطر المحذق أو الموت المحقق، فالموقف لم يكتفِ برمز واحد بل شكلت الرموز مثلثا حاد القاعدة والتي تفسر النتيجة باستحضار رمز لفظي أسطوري لطروادة حين عصفت بالأبرياء، فلن تشبعهم الدموع ولن توقفهم الأيدي، ولن تخيفهم علامات الموت .

[1] – مُحَمَّد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراني، مرجع سابق ، ص29.

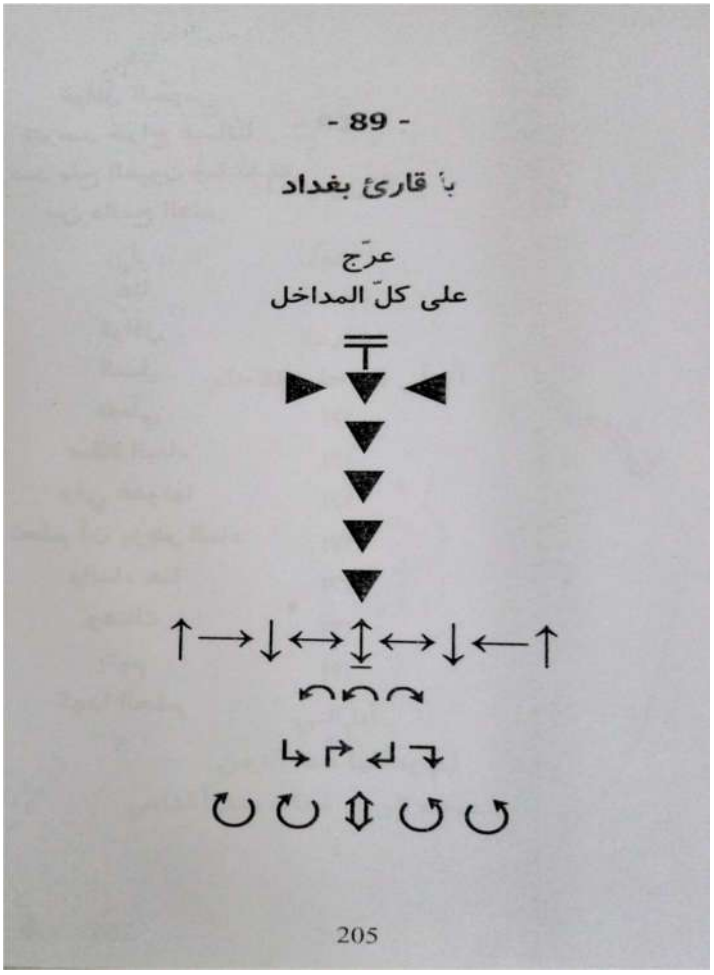
بالرغم من أن الديوان يحمل دلالة الموت والحزن، لكنه يتنفس أحيانا نسائم الحلم ورائحة الحرية والانطلاق، فلا يخلو من رمز الموسيقى من خلال ص74،


من يبيحك رمله لزهو غزلانك
؟
من يبيحك فضاءه
♪
♫
♫ ♫ ♫ ♫ ♫ ♫ ♫ ♫ ♫
♫ ♫ ♫ ♫ ♫ ♫ ♫ ♫ ♫
♫ ♫ ♫ ♫ ♫ ♫ ♫ ♫ ♫
♫
♪
لحادي عيسك
؟
من يبيحك ما تسرّب من فيئه
لتغاريد طيرك وهديل حمامك ونواح بومك
؟
من يبيحك رياحه لقاحا لنخيلك
؟
من يبيحك نحّله لنسغ تمرك
و
ما
تبقى
من أريج زهرك ونوّارك وشيحك وزعترك
74

فهو عالم مدْرَك رنّان، حيث راعت مفتاح القطعة الموسيقية لتعزف أوتارها لأغنية شجن، وإن كانت أغنية الوطن، الذي يُسْرقُ من أبنائه، فقد حفل المقطع بكل ألفاظ الحلم الضائع بين غياب الإباحة والوضع المؤسف في استغراق متعدد لكثير من التساؤلات التي جاءت لتنفي ماكان مثبتا في عراق الماضي .

يشكل رمز الموسيقى فاتحة عمودية سرعان ما تشكل مربعا من رموز متسلسلة من ثلاثة سطور ينتهي بمخرج أخر وكأن الشاعرة تعزف لحن الشجن أغنية حزينة ب(سولفاج) متراتب أفقيا وعموديا في نغمة موحدة الإيقاع توحي باستمرار الحزن وديمومته.

تحيل رموز الاتجاهات الى تعدد سبل الدخول أو الخروج أو الانفلات، لكن بدلالة القرينة اللفظية (**المداخل**)، فالرمز بالمثلث الداكن يفتح مجلال لتحديد الاتجاه بالدخول إلى عالم من الاتجاهات المتعددة، يجد المتلقي نفسه في حركات اختيارية مختلفة الاتجاهات.



فقد استطردت في رسم رموز الاتجاهات بالأسهم والإشارات العادية والمقوسة بضرورة طرق جميع الأبواب والوقوف أمام المستعمر الغاشم بالقوة والقلم والنفس والنفيس، لأن كل رمز يوحي بدلالة معينة وكل الاتجاهات تؤدي إلى طريق واحد وهو الحرية.

ففي بداية الشكل نجد شكل المثلث وهو في الحقيقة يقرأ الطريق، حيث نجده حال من الاعوجاج في مثلثات تأخذ نفس الاتجاه بالرغم من ورود نموذجين، الأول على اليمين والثاني على اليسار، إلى أنهما يلتقيان في مصب واحد لأن القضية واحدة وفي نفس الشكل يأخذ السهم شكلا تناوبيا للدلالة على التماسك وطول النفس، فهي رموز غير لغوية تبين إشارات سيميوطيقية تحدد

الاتجاه في المرور وغرضها الابتعاد عن التيه وتتبع المسلك ، لتتكرر نفس الصورة في الصفحة 263، وتجعل الباب موصدا أمام المستعمر وتنهيه بكلمة واقف وكأن كل الاتجاهات تسد طريق للمرور:

يتنامى الحس التعبيري من خلال تشابك علامات الاتجاه الموزعة بشكل تناظري يحيل الى الحركة وعكسها، وكأنها حركة مقيدة تنتهي أخيرا بنواة لغوية حاسمة وهي (واقفا)، بينما تنتظم تلك العلامات والرموز في إيقاع متناسق، فالشاعرة وظفت في مرثيتها أشكالا بصرية تقوم على الرسم متزامنة مع اللغة ومتقمصة مدلولاتها مفرغة إياها على جسد القصيدة لترويها من مشارب الفهم والإدراك فاعطت من الإيقاعات البديلة نموذجا مختلفا لنمطية الإيقاع التقليدي، حيث يتوزع بين الأشكال والرموز والتي في مجملها حمولات دلالية وبدائل إيقاعية تتجاوز اللغة العادية القائمة على الكتابة والسمع الى لغة أخرى تقوم على التشكيل والبصر.

المبحث الرابع: التقطيع:

هو تفتيت أجزاء الكلمة الى حروف منفصلة، وفك ارتباطاتها التنصيلية على أن تبقى تؤدي وظيفتها الدلالية، "فهوتقطيع كلمة او مجموعة من الكلمات إلى اجزاء متعددة داخل القصيدة، فهو عدول بصري في طريقة الرسم الكتابي العادي للمفردات الشعرية تعبيرا عن البعد النفسي لدلالة المفردة المقطعة في القصيدة،"[1] ويعمد الشاعر الى التقطيع الحرفي للتعبير عن انقطاعات نفسية وجدانية ، " كما أنه من ظواهر التشكيل البصري، ما يعرف بالتقطيع، وهو من التقنيات المرتبطة بالفضاء النصي ويقصد به تمزيق أوصال الكلمات لأهداف معينة. "[2] وفي حقيقة الأمر يؤدي قطع وصل الكلمة لإحداث إيقاع في القصيدة عن طريق الالتفات البصري، بما يعادل التأتأة الصوتية.

تقول الشاعرة: "زينب الأعوج" في قصيدتها: مرثية لقارئ بغداد

من خوفي ومن رعشتي

أشرّعُ العمر

جرعة

ج.....ر.....ع.....ة

على حافات غبنك وتفاصيل المحرقة[3].

تنقطع الكلمة والأنفاس عندما تصف الشاعرة، حالتها من هول وجعها وفاجعتها، حين أصبحت حياتها كجرعة ماء تنحبس في حلقها غصات كثيرة وبمرارة أفضت ما بداخلها، فسبقتها رعشة الصوت. لتتحول بذلك الدلالة الصوتية إلى دلالة الطباعة التي تعبر عن التأتأة حينما يريد

[1] -أحمد جابر ياسين:شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزغني، مجلة ابحاث ن كلية التربية الاسلامية، عدد4، مج،2،جامعة الموصل، العراق،2005،ص،17

[2] ينظر، عبد الرحمان بن المحسني، شعر التفعيلة في السعودية من البنية إلى الدلالة (القضية الفلسطينية نموذجا).ط1 2005جامعة ام القرى ، مكة المكرمة، السعودية ص62.

[3] زينب الأعوج، مرثية لقارئ بغداد ،المصدر السابق.ص14.

الشخص العادي أن يخفي دموعه، فتحبسه الأحرف وفي هذا يقول أحمد الجوة: " ... لهذا فإن البياض الموزع على جسد القصيدة هو كلام خفي تدل عليه نقاط الحذف التي تأتي فاصلا مقطعيا، يقطع الكلمة الواحدة إلى وحدات جزئية، وهذا من أبرز الظواهر السيميائية غير المعهودة في كتابة الشعر، حيث يعمد الشاعر إلى تقطيع الكلام بدل وصله والنقاط السوداء هي الفاصلة بين أجزاء الكلمة الواحدة "[1]، وقد تعددت النقاط بين الكلمات لتدل على الجرعات البطيئة والتي تحفر في المعنى الى حد العمق لتؤدي وظيفة أخرى- وظيفة الإيقاع- وكأنها تقحم القارئ أو قارئ بغداد في قضيتها، وفي هذا الاشتراك تنفيس لها من هذا الثقل من جهة، ومن جهة أخرى تحريك الوعي القومي والضمير الجمعي.

تقول أيضا في نفس الديوان :

ويمحو صدأ الدمع

غيْرك

من

يجلو الغشاوة

عن ظلّ الرّوح

غيْرك

!

غ.....ي.....ر.....ك"[2]

[1]- أحمد الجوة: سيميائية الكلام والصمت في نماذج من الشعر العربي الحديث،منشورات جامعة مُحَمَّد خيضر-بسكرة، ط1،2011، ص223.

[2] - زينب الأعوج، مرثية لقارئ بغداد ،المصدر السابق.ص46.

تجعل الشاعرة لفظة (**غيرك**) نواةً من أجل إضاءة النص بجملة من التوثرات النفسية، حينما تجعل الأمر محصورا في النكرة الموغلة في التنكير، وبتأثير الفاعلية المطلقة، لذلك لجأت إلى تقطيع الوحدة الأخيرة من المقطع لنقل التوتر من مضمار الأنا المنهزم، إلى ساحة الفاعل المؤثر الملخص في شتات اللفظ، فالتقطيع يوحي بتناغم شكلي في الأبعاد الفاصلة بين الحروف بتناسق عددي متناسب وهو ما يخلق إيقاعا بصريا يعتمد التوازن في تركيب المقطع ككل، فالتقطيع الحرفي للتركيب اللفظي أو الجملي يعكس بالدرجة الأولى حالة المتكلم حين يضع المتلقي في حالة إرباك تحيله إلى جمع شرخ المعنى حيت ينفتح النص على مغامرة التأويل وتعدد القرآءات، فالتركيز على النواة (**غيرك**) جعل مدخل الشكل لا يتسع للدور الذي تشكله في المعنى، ليكون الخروج أيضا نحو التنفيس النفسي هو بنفس مساحة الدخول فالحيز بينهما هو مبعث الحزن والخوف وهو حيز يتسع ليصير غشاوة تحجب كل أمل في الخلاص .

تقول الشاعرة :"نوارة لحرش" في قصيدتها بعنوان : "احترق"،من ديوانها :"نوافذ الوجع":

فعشقُك يا مُحزني

صار نبعا يفيض بالقلق

والقلب قد مات، وفي وجع الوداع

صلبتَ نبضَهُ

ثمَّ أهديتَه لنار النوى

كي يحترق....

كي يـ...حـ...تـ...ر...ق..."[1]

فتتت الشاعرة الفعل (**يحترق**) أفقيا إلى وحدات صوتية فاصلة، لتعبر عن غصات قطّعت أوصال الفعل وفق تتابع خطي يرمز إلى الاستغراق في الاحتراق، فانكسار الكلمة وسقوط شظايا الحرف يحيل الى الأثر النفسي الذي تعيشه الشاعرة ضمن توسيع معنى الاحتراق ليصير تمددات زمنية تعمل على توليد الدلالات عن طريق الأشكال الحرفية المحفزة للنهوض بأعباء الحالة النفسية وتفسيرها.

يقول عبد الحميد شكيل في قصيدة :"في سيوان" من ديوانه: **"مراتب العشق"**:

في سيوان:

تبهجني الحمرة،

يحتويني رغد الردف،

تـ فـ تـ تـ نـ ي العينان " !!

في سيوان:

(...)

تربكني الخطوة المتزنة،

الصدرُ المتماوجُ، الرّدفُ الهامس،

[1] -نوارة لحرش:نوافذ الوجع، مصدر سابق ، ص 22

يُ ز ل ز ل ني الجفت النّعسانْ .."[1]

لم يراهن الشاعر على اللغة لنقل فيوضات المعنى رغم اعترافه بأنها "هي المادة الخام التي يتحتم على الشاعر أن يشتغل عليها وفق أبنية ودلالات ورؤى مصوغة سلفا، مندمجة برنين القول وسيمياء اللغة،"[2] لذلك لجأ الى تفتيت التركيبين: **(تفتتني، يزلزلني)** لتعميق المعنى وجعل المبْصَر مأخوذا من جنس المصدر **(تفتيت)** حتى يطمئن إلى المعادل اللغوي القادر على تشخيص قوة المؤثر في نفسيته. وجعل الشكل مشعا بأبعاد بصرية إيقاعية ،كذلك عند النطق بالمقطع صوتيا كمعادل إيقاعي رافد.

يتخذ التقطيع أشكالا مختلفة تبعا لحالة الشاعر النفسية، حيت يتماهى في تتبع اندفاق المعنى وتعاضد اللغة وقوة المؤثر، لما يشعر بحاجته إلى اقتحام مساحة النص، فتصير الأشكال تعالقات نصية ناتجة عن تشنجات نفسية أو تمظهرات إيقاعية مقصودة لما تحيل اللغة الى ارتفاقات مساعدة كالاشتقاق أو الترادف أو التجنيس.

إن التقطيع الأفقي في الأمثلة السابقة ورد مفصولا بوصل نقطي متساوٍ يفتح بابا لتمدد المعنى ومساحات للتأويل، وفضاءً جماليا ينحاز الى موسقة التركيب وامتاع العين.

قد يتخذ التقطيع شكلا عموديا متساقطا إلى الأسفل شاقوليا أو متدرجا، ومثال ذلك قول عبد الحميد شكيل في ديوان " صهيل البرتقال":

ها أنت،

تكتب

آخر أحزانك!

[1] - عبد الحميد شكيل: مراتب العشق (مقام سيوان) مصدر سابق، ص94. 113.

[2] - عبدالحميد شكيل : ملاذات الشطح(اجتراحات)، مصدر سابق، ص،130.

وتمضي بدون،

و

د

ا

ع..

(...)

قد نقرأ، قد نسمع

اسمك في نشرات الأخبار،

وأنا يحزنني أن أراك

في هدير الصمت...

ت

ذ

و

ب.. !" [1]

اعتمد الشاعر تفتيت اللفظتين :(**تذوب** ، **وداع**) في تفريق بصري بين حروف اللفظة الواحدة، جاعلا كل حرف من الكلمة في بداية السطر بشكل عمودي متساقط نحو الأسفل، وكأنه

1- عبد الحميد شكيل: صهيل البرتقال. موفم للنشر ، الجزائر 2008م ص57 ، 58،71.

يعزز دور التقطيع في تعميق المعنى، فالذوبان يحيلنا الى الاستواء وتخلي الشكل عن حالته نحو الأفول والاندماج في الغير، والوداع هو آخر نقاط الالتقاء ، لذلك كان التساقد شاقوليا بغرض حفر المعنى اكثر دلاليا، وإراحة البصر إيقاعيا.

وتقول نصيرة مُحَّدي في قصيدة الديوان "روح النهرين" :

الرجل الذي ارتجل شكل المكان

واغفل عنوانه في الرمل

انكفأ في قبة النجاة

يبتهل المستحيل

الرجل الذي سكب قيامته في نصي

سـ..

قـ..

ط.."[1]

يمثل السقوط في نهاية المقطع صورة بصرية شاخصة لنهاية محتومة، لم تكن بشكل متسارع، فالشكل المتدرج إلى الأسفل يوحي بالسقوط المتناوب تدريجيا، مما يضفي ظلالا بصرية ثنائية الأبعاد؛ منها ما يتصل بالبياض واقتحامه تخوم السواد، ومنها ما يختص بتفتيت الحرف بشكل متدرج يعكس حالة السقوط المحتوم.

عبد الحميد شكيل في ديوان "شوق الينابيع إلى إناثها":

[1] -نصيرة مُحَّدي: روح النهرين ،مصدر سابق،ص، 78 .

ولما توهّجت الجهات:

سفحوا جثتي

في

م

ن

ح

ن

د

ر

ا

ت اللغة .."[1]

ويقول أيضامن نفس الديوان:

لماذا

س

ف

[1]- عبد الحميد شكيل: شوق الينابيع إلى إناثها،موفم للنشر،الجزائر،2008، ص 69، 70.

ح

ت

دم الوردة !؟ "[1]

تتدحرج الحروف متدرجة نحو السقوط أو نقطة الصمت بالنسبة للشاعر، في تناغم إيقاعي بصري ينهل من مساحة ال

يقول الشاعر: عبد الحميد شكيل في قصيدة بعنوان: "حالات للخفق والفداحة!!" من ديوانه: "يقين المتاهة":

باء: البوح الذي تلبَّس تمتمات الدّراويش،

واو: الوّد الذي أتعبني في زمن التّلون

والكمون !

نون: النسوة الآئي تعالين بالشروق.

لحَسنَ زهو دمي،

وتراشقن باللذة في ارتفاعك السامق

بالبذخ !!

تاء: التباريج التي هجّت في المشتبه "[2]

[1]- عبد الحميد شكيل: شوق الينابيع إلى إناثها،مصدر سابق: ص 81، 82.

[2]- عبد الحميد شكيل: يقين المتاهة، مصدر سابق، ص46، 47.

شكَّلَ التقطيع البصري في لفظة (**بونة**)، تركيبا جديدا يقوم على توزيع حروف الكلمة على بدايات الأسطر في شكل متساقط، جاعلا كلَّ حرف أوّلَ تركيبٍ لغوي، واصفا فيه أَثرَ كلِّ حرف على نفسيته، حيث يقوم على تفجير الحرف دلاليا فيما يُدْعَى البوحَ الإفضائي، ليجسد للمتلقي دلالة الاسم بصريا، لأن (**بونة**) هي فاتحة الدنيا، وكل الود والتباريح التي هجّت في المشتبه.

الفصل الثاني : مقاربة تطبيقية ثالثة– المستوى الدلالي

المبحث الأول : إيقاع الأفكار

المبحث الثاني : إيقاع السرد

المبحث الثالث : إيقاع الحوار

تعد المقاربات الدلالية في دراسة الإيقاع الداخلي لقصيدة النثر إحدى الأسس المهمة في إرساء قواعد قصيدة النثر، فهي الظاهرة الخفية في بناء جسد القصيدة، فلا يمكن دراسة القصيدة ومكوناتها اللفظية والصوتية دون ذكر بعدها الدلالي فهو الخط العمودي المتنامي مع النص والذي يتقاطع مع كل الخطوط الأفقية المشكلة لنسيج النص لأن "الإيقاع هو المعنى، فاللغة لا تنتج المعنى خارج إيقاع تركيبها الدلالي، " [1] لأن فاعلية المعنى في ظل تشاكلات الإيقاع والتداخل في مكونات عناصره تبدو خفية معقدة، فالإيقاع مكون خفي ذو بعد نفسي مما يطرح اختلاف مفهومه باختلاف التجربة الشعرية لكل شاعر،.. فالإيقاع الداخلي للقصيدة النثرية هو محصول العلاقات الداخلية للقصيدة، أي هناك ارتباط وتيق بالدلالة المرتبطة أساسا بالصياغة اللغوية التي هي عبارة عن سلسلة من الحركات الصوتية المقترنة بسلسلة من الحركات الفكرية وحركة مرتكزها الأساسي الدلالة اللغوية المصاغة، تسير مع النص وتنهض في نسيج مكوناته لتوليد الدلالة النهائية بحيث تكون هناك علاقة تأثير وتأثر بين الإيقاع والدلالة."[2]

إن محاولة الوصول إلى تحديد عناصر ثابتة للإيقاع في بعده الدلالي تعد نسبية في كل الأحوال، لأن كل نص ينفرد بسماته الإيقاعية الخاصة به، ولا يمكن القبض عليها إلا بعد تأمل ملي، لأنه متعدد في عناصره، فهو لا يتولد عن "تكرار التفعيلات، بل أصبح بعدا آخر في اللغة، يلتقطه السمع وحده، ذلك أنه يغزو الإدراك في نفس اللحظة، وبمعنى آخر فإن الإيقاع لا يتولد عن الصورة الصوتية فحسب، بل انبثق أيضا عن شبكة العلاقات الدلالية التي تقيمها الكلمات فيما بينها، فهو حشد من الأمواج الصوتية والمعنوية التي تشهد نوعا من التسلسل الدوري المنتظم."[3]

لذلك يمكن القول أن إيقاع الخطاب المتداخل وبصورته المعهودة (رسالة، مخاطَب، مخاطِب) يضم جوانب مختلفة في شقه الإجرائي، حيث يستدعي البلاغة واللسانيات والرؤية لتصبح بعد ذلك مكونا

[1] –أحمد سليمان الأحمد :الايقاع ودلالته في الشعر ، مجلة المدخل السعودية ن عدد 183 سنة 1995 ص 32

[2] ينظر: وليد ابراهيم قصاب وليد ابراهيم : (النثيرة) قصيدة النثر، إشكالية المصطلح **و النشأة**، مجلة الأدب الاسلامي، السعودية، المجلد 16، العدد،63 ،سبتمبر 2009 ،ص 17

[3] – المصطفى اللوزاني : جماليات الايقاع في شعر عباس بن الاحنف، مجلة جذور، المملكة العربية السعودية، العدد 27، 2009، ص،67

من مكونات التركيب، غير منفصل عن المعنى والقيمة الفنية للقصيدة، من أصغر وحدة صوتية إلى أكبر وحدة في تركيب الجملة أو النص، فالإيقاع الدلالي يرتكز على الخطاب بأكمله و يمتد في كل مكونات النص مستندا على الأبعاد المختلفة وذلك تبعا لحركية المعنى وخصوصياته في الخطاب الشعري ، فهو عنصر بانٍ ومساير لعملية إنتاج النص.

المبحث الأول :إيقاع الافكار

تخضع القصيدة النثرية الى ما يسمى بإيقاع الفكرة انطلاقا من التناسب الحاصل بين عناصرها ومكوناتها، ومن الأدوات التي تعتمد عليها في بنائها "فالإيقاع يتبع مبدئيا حركة القصيدة ويشكل بوصفه أحد عناصرها بروزا لذلك لا قاعدة مسبقة لإيقاع القصيدة،" [1] قد يتحقق نسيج النص ويتماسك "عندما يبلغ الامتزاج أعلى مراتبه بين جميع العناصر المكونة للنص وفي مقدمتها تحقيق تناسب حيوي بين إيقاع الأصوات وإيقاع الأفكار "[2] فهذا التناسب الحيوي هو الذي يحقق موسيقية القصيدة التي توجد في هيكلها كوحدة، وهذا الهيكل يتكون من نمطين : نمط الأصوات ونمط المعاني الثانوية التي تحملها الألفاظ، وهذان النمطان متحدان في وحدة لا يمكن انفصالها"[3] فالدلالات الثانوية المشكلة للفكرة بإيقاعها المتنامي تتحقق إذن من خلال اتحاد نمطي الأصوات والمعاني .

أخذت قصيدة النثر تستنفذ كل ما يتعلق بالإيقاع بحثا عن وجودٍ لها خارج الإيقاعات التقليدية ، ويمكن القول أن إيقاع الأفكار بتمظهراته المختلفة هو العمود الذي تقوم عليه خيمة القصيدة واعتمادها على "إيقاع الأفكار الذي يقوم على التوازي والترديد ليحقق الانسجام والوحدة للتعويض عن الانتظام في طول الأبيات وأنماط التقفية "[4] .ولا تقف إيقاعات الأفكار عند هذه العناصر المذكورة، بل تتعدى إلى استنفاذ عناصر مركزية تتصل ببناء النص التقليدي وذلك "باستخدام

[1] الياس خوري: دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، ط2، بيروت،1981م ، ص 101

[2] –محمد صابر عبيد : القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، مرجع سابق، ص52

[3] –محمد النويهي :قضية الشعر الجديد مرجع سابق، ص 21،22

[4] –س.مورية : حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث، تر سعد مصلوح عالم الكتب .القاهرة 969 ص 140

موسيقى الفكرة التي تعتمد على التوازن والترادف والتباين والتنظيم التصاعدي للأفكار إلى جانب ترديد السطور والكلمات والأفكار في مجموعات متنوعة "[1].من ذلك أن العناصر المكونة لإيقاع الأفكار تتعدد بحسب أنماط النصوص لكنها تتفق في السمة التصاعدية لحالات نفسية متنامية بصفة طردية تنبعث "من طبيعة وفاعلية القيم الرمزية التي تحويها المفردات المكونة لنسيج القصيدة وهو عادة إيقاع خفي يتشكل في النفس من خلال التأمل والاستغراق في عالم النص وأجوائه الخاصة "[2]

يقول عبد الحميد شكيل في قصيدة بعنوان "صوت الريح، صوت الماء " من ديوانه "سنابل الرمل...سنابل الحب :"

أجيء إليك مع الريح،

أحمل شوقي وأحزاني،

أطرحها بين يديك،

أرفع لوجهك الصبوح صلاتي،

أكتب على أبواب المدينة نص توبتي،

لأعلن للناس عن حبك الناري، وعن أشواقي المكبوتة،

أغرق كل المدن الورقية،

أقيم للحب عرشا وعاصمة،

أقف على أبواب المدينة

أرفع راياتي،

[1] – س مورية حركات التجديد في الشعر العربي الحديث مرجع سابق ص 71

[2] – مُحَمَّد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية مرجع سابق ص 53

أستغفر قدك الوثني،

أستحلب ثغرك الكرزي،

أجمع صهد القلب وأدفعه

أحمل باقات الزهر والسوسن،

ألوّن كل دروبك،

أيتها الجاحدة،

إني أتعذب،

إني اتوجع!!

فافتحي لي قلبك،

فراياتي مرفوعة،

واعلامي خفاقة،

والكلمات،

أطرحها بين يديك،

مشروع عشق أبدي،

والبقية في العدد القادم،[1]

[1] عبد الحميد شكيل: سنابل الرمل ...سنابل الحب، موفم للنشر، الجزائر ، 2008م، ص ص68، 70

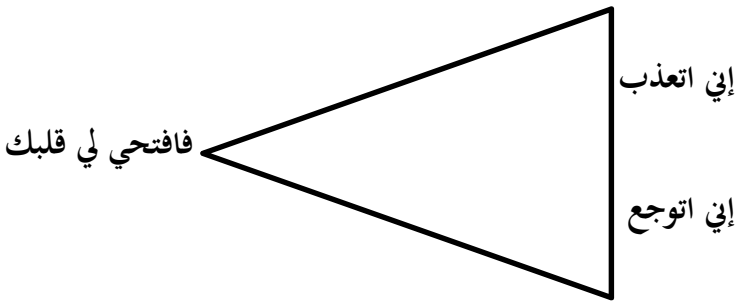
تنهض القصيدة في تشكيل الرؤية الذهنية على تكوين البنية الهيكلية الكلية اعتمادا على جملة من البنى الجزئية التي تعتبر نسقا تراكميا مرتبا مشاركا في بناء سياق البنية العامة، مما يوفر إيقاعاً منشؤه الأفكار، حيث تتصاعد الدلالة بكل حمولتها المعنوية في خطها السردي المتنامي فكرة ثم فكرة، فالشاعر اعتمد في بداية كل سطر(كل فكرة) على الفعل المضارع المستغرق في الحاضر والمستقبل والمؤسس في تركيب عناصر الجملة الفعلية التامة لتحقيق الاستمرار والحركة، في تعالق مستقل يحكمه خيط إيقاعي متسارع توفره الأفعال (**أجيئ، أحمل ، أطرح، أرفع، أكتب، أعلن**) وذلك في تشكيل متوازٍ يبدو لأول وهلة أنه يكرس مفارقات دلالية، لكنها سرعان ما تنتظم الأفكار من خلال إحالات الضمير إلى ياء الانتساب التي يختم بها كل فكرة في بداية القصيدة، فالتعالق النصي والدلالي يتراتب من خلال ربط الحركة اللغوية المنتظمة بالعنصر الرئيس الذي يشكل نقطة الارتكاز في السطر الشعري لأن التركيز في إبراز المعنى يتوقف على حركية الفعل وروابطه المنطقية في تركيب الجملة والتي بدورها تكرس الفكرة التامة لتشكل إيقاع منتظم يقوم على التنامي في بناء جسد النص الكلي.

أحمل ⟵ أحزاني

أرفع ⟵ صلاتي

أكتب ⟵ توبتي

ينطفئ وهج الدلالة في نهاية القصيدة عندما تتباطأ الحركة ، ويعود الشاعر إلى نفسه ليعرب عن العذاب والوجع الذي يعاني منه بأسلوب التوكيد (**إني أتعذب، إني أتوجع**)



حيث يخرج الإيقاع عن خطه المتسارع بفعل رتابة الفكرة وهدوئها، ويستغرق في رتابته الى درجة موت الفكرة، وحيويتها المرهونة بالاستجابة التي تشكل نقطة حادة يقف عندها الإيقاع عند قوله: **فافتحي لي قلبك .**

يتجدد إيقاع الفكرة كلما استغرق الشاعر في وصف التفاصيل واستطرد الجزئيات المشكلة لمحور الحدث، الذي غالبا ما يركز فيه الشاعر على فعل أو اسم ليكون بمثابة المركز المشع للدلالات الفرعية المكونة للهامش، فتركيب المضارع المنصوب بأن المضمرة بعد لام التعليل (**لأكتب**) في قصيدة "لغة عجماء" من ديوان "سمكة البياض" للشاعر "مُحَمَّد عادل مغناجي" يشكل نموذجا لاستقطاع نفس الإيقاع وشحنه بدلالات جديدة تكرس ترابط الأفكار وتلاحمها حيث يقول:

هذا الوجه العطري الملامح

هذه الجنة السافرة

الخافتة الأنوار

في وجهها العذري

لأكتب وجهك

بأحرفي الخرساء

بلغتي الصماء التي لا تبين

سوى حين تعبر عن شفتيك القمريتين...

لأكتب عينيك الحريتين

الناعستين

حتى أوقظ بركانا

يصدع الرأس والمضغة العاشقة

لأكتب الأنفاس المشطورة

كبحر ليس له ساحل

أو كشاطئ يرنو بعينين بكائيتين

إلى العناق الأبدي مع عش القلب

لأكتب فنجان قهوتي المرتجف

لأكتب كل شيء عنك "[1]

فالتركيب الفعلي (**لأكتب**) هي المصب الدلالي الذي يستوقف نفس الشاعر ليبدأ في شحن المعاني من جديد كعنصر تعليلي مساهم في استقطاب بقية الأفكار المشكّلة للحدث الشعري، وكأنه خيط رفيع يجمع انساق الأفكار وفق تدرج إيقاعي ينتظره القارئ ليستريح عنده ثم يستمر في شحن الدلالات من جديد .

مرة أخرى تستقيم التجربة الشعرية النسائية في الجزائر ممثلة في الشاعرة "نوارة لحرش"، حين تتمثل الوجع يطل من نوافذه الثمانية، وفي تمظهراته المختلفة حين يرتبط بفكرة الحصار كحقل دلالي سائد ومركزي تدور حوله تمثلات الشجن من خلال قصيدتها " **نوافذ الوجع**" التي تتصدر منجزها الشعري كعتبة نصية تحيل الى القصيدة العنوان، والمشكلة لثمانية مقاطع هي: **نافة الثلج، نافذة الريح، نافذة اشجار الوقت، نافذة السراب، نافة الكوابيس، نافذة الأسئلة، نافذة الغربة ، نافذة ال.. من،** يربط بينها خيط دلالي يتكئ على تشكيل طبيعي من الظواهر الموحية بالبرد والحزن والخوف

[1] – مُحَمَّد عادل مغناجي: سمكة البياض، مصدر سابق ،ص، 18

والثلج والريح والإحساس بالغربة ... والسقوط في كوابيس تطرز شرفات الأزمنة والأماكن حين تصير حدّة الجرح فاكهة مرة .

ففي البداية تفتح نافة الثلج (**على خراب من النكد الذي ألمّ بالقلب الكسير**) لتفتح نافذة أخرى للريح (**الذي يهوي بأوراق الفرح نزيفا يورق في مرايا الحزن**) وتقابلها نافذة (**للكوابيس التي تؤثث الحلم بالوجع**) ويبدو وراء نافذة أشجار الوقت (**دمع هو مروحة للحزن، وجرح غامض وسماء مزهريات مطفأة**) وتقابلاها نافذة أخرى أشد ألما هي نافذة السراب(**التي تغتال أقمار الأماني، وتسقط من شجر العمق فاكهة الشمس**) وتحاصرها نافذة الأسئلة الشائكة (**فلم تعد تعرف هل دمعها عصافير بملامح الشتاء**) وفي نافذة الغربة (**يغلق الربيع أبوابه ويرحل ليترك في عيونها مروجا منطفئة**) لتختم نوافذها بـ من..(**يرد اليها مباهجها ويفك عن فراشات القلب جدائل الأحزان**).

تقول الشاعرة "نوارة لحرش" في ديوانها "نوافذ الوجع" في قصيدتها "نوافذ الوجع...؟ ":

1 *نافذة الثلج*

تتربّى طيور الحزن في صوتي
تهدّ أكوام النكد مباهجي...
تدق الجراح مسامير الالم في قلبي..
تخرب فراشات الوقت..
تعلّق ما تبقى من حرير الدفء
في نافذة الثلج ..
في عناقيد الثلج
فيغمرني البرد...
تدميني سكاكين تعبي..
إذ ذاك تنفتح على مصراعيها
نافة القلق...

ويقضمني انزعاجي..

يهدّ مباهجي..

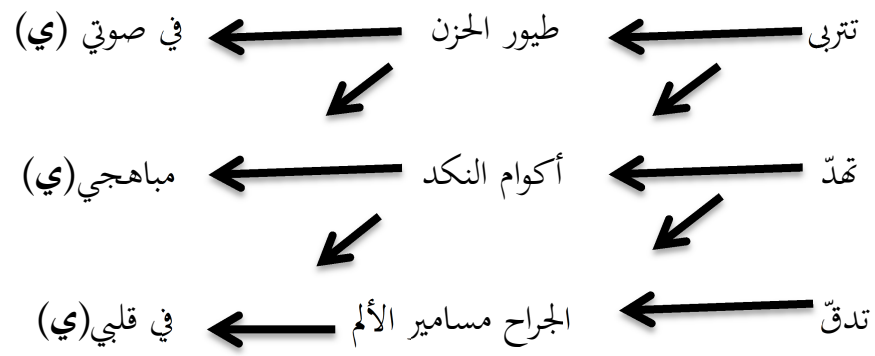
يعلّ ما تبقى من شمس ازمنتي

في نافة الثلج

فتغرب غذ ذاك عناقيد الصبح...

أزاهير الصبح بمهجتي..."[1]

تنطلق الشاعرة من فكرة الوجع المستغرق في سيطرته حين يستوطن مكان الجرح بين دلالة فعل المضارع المفيد للحال والاستقبال، وبين الياء التي توغل في النسبة، وبينهما مسند من الحزن والنكد والألم في تناسق مفرداتي ودلالي مولد لإيقاع خفي يؤسس لفكرة هي توطئة لما سوف تذكره الشاعرة من انكساراتها عبر تلك النوافذ .



يشكل التركيب توزيعا إيقاعيا متعددا بتعدد القراءات المختلفة، دون الإخلال بالمعنى المكرس للحزن الذي يستنزف كثيرا من حالات البرود والتعب والقلق باعتبار الثلج ثيمة دلالية تتمظهر في شكلها الممتد عبر جسد القصيدة حتى يصير عنقودا للبرد والموت البطيء.

(2) *نافذة الريح*

الدنيا مهرجان من الحزن...

من الرّيح..؟

وأوراق المباهج تتساقط

من صوتي الجريح...

[1] -نوارة لحرش: نوافذ الوجع، مصدر سابق، ص،56

من أشجار الوقت العاصف..

فمن يعزف في زحام الخراب

ولو فتافيت من معزوفات المباهج؟

كي يصير القلب كالورد الفسيح

كي يشرق عصفور الصبح الغائب

من يعزف؟

لا أحد يعزف..

فلا أوتار.. غير أوتار الريح

وها تورق في مرايا جبيني

أشواك الخريف...

تظللني أشواق الوقت العاصف..

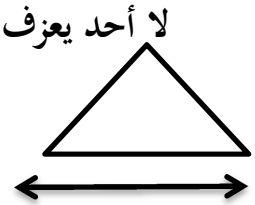
يا عصفور الصبح الغائب

ها نضجت في القلب

فاكهة النزيف..

ولا أوتار ... غير أوتار الريح"[1]

تنتقل الشاعرة في تنامي دلالي يحفز القارئ لمعرفة تطور حقل التجربة الشعورية إلى وصف حالات الانطفاء التي تعيشها، حين ترى أن الدنيا هي عالم من الحزن، وليس هناك من يعزف ولو فتافيت من المباهج ليصير القلب كالورد الفسيح(**فلا أوتار. ولا أوتار**)



تشكل قاعدة النفي مجالا للتأكيد ، حيت تتكرر فيها لازمة القطع (**لا أوتار.. غير أوتار الريح**)،التي تستعصي على العازفين .

[1] - نوارة لحرش: نوافذ الوجع، مصدر سابق ، ص58

تتسع قاعدة النفي في التعبير عن الياس والاحباط فلم تكتف الشاعرة بنفي العزف بل قامت بنفي الاداة الموفرة للعزف في زحام الخراب، وهو عزف للمباهج المتساقطة منذ الوهلة الأولى التي فتحت فيها نوافذ الوجع .

(3) *نافذة الكوابيس*

المواويل في صوتي الآن ... بلا فاكهة

صوتي أيضا بلا فاكهة

وحدة الجرح فاكهة مرة...

وحده كوابيس تطرز

شرفات الازمنة والاماكن..

والصباحات فيكف الايام المريرة

مرايا مشوهة...

والأحلام عصافير تائهة

تنطفئ على نواف الكوابيس...

..(آه) .. المواويل في صوتي الآن

بلا فاكهة...

وقتي ايضا بلا فاكهة..

يا حلمي المؤثث بالكوابيس..

يا غنائي المؤثث بالوجع

وحدة الوجع فاكهة مرة

وغروب بلا منتهى...؟"[1]

تحيل كلمة (**فاكهة**) إلى التماهي في طعم الحياة التي تتوسمها الشاعرة، لكن غياب الفاكهة أو وجودها مُرّة تجعل الذوق يتخطى حاسة الطعم الى الشعور بفوضى الحواس دون تراسلها، فالمرايا

[1] –نوارة لحرش: نوافذ الوجع، مصدر سابق، ص،59

مشوهة والمواويل في الصوت تتكرر بلا فاكهة، تلك الكوابيس المخيبة لانتظام الشعور واستقراره تحصيل لوجع الثلج وبرودته، والريح والذي غيّب عزف الفرح.

تحيلنا اللازمة "**المواويل في صوتي الآن... بلا فاكهة**" إلى إعادة ترتيب الوجع، وتوزيعه في جسد القصيدة ولكن هذه المرة بالأداة (أهٍ) حين تختزل الوجع من الفعل إلى اسم الفعل المجرد من الزمن دلالة على الاستمرار في المعاناة وفقدان الإحساس بذوق الحياة ..

المواويل في صوتي الآن... بلا فاكهة...

..(آه) .. المواويل في صوتي الآن... بلا فاكهة...

يشكل إيقاع الفكرة خيطا رفيعا يربط الدلالات من قطعة الى أخرى في تكريسها لحالة الشاعرة، فنحن نستشف ترابطا نصيا بجملة من إحالات الألفاظ والموحية، والضمائر المختلفة الرابطة لأنساق الفكرة التي تتمحور في مجملها حول الوجع .

(4) * نافذة أشجار الوقت*

أيها الدمع ..يا مروحة الحزن

تهاجر قطعان الضوء من عيوني

فتخبو المرايا

بداخلي وتنتكس..

تتساقط الفراشات من جبيني

فيذوي في فضاء الوقت

ريش الألق..

يأفل ريش الصباح ويبتئس..

فكيف اعي الى صوتي

بعض طيور الشمس..؟

...أيها الدمع...

قلبي جرح غامض ...غامض

وأريكة مبطنة بدخان القلق..

أيامي بقايا معزوفة مقتضبة

سمائي مزهريات مطفأة...

وكل أشجار الوقت شتاء شرس

حزني جياد متعبة... متعبة...

فكيف أعيد الى صوتي..

إلى أشجار الوقت

بعض طيور الشمس..؟ ؟.."[1]

يتمادى الوجع ليغرق الشاعرة في الدمع، وتهاجر قطعان الضوء وتخبو المرايا.. إن استجداء الدمع ليس لرد الفرح، وإنما ليكون شاهدا على المأساة، وكأنها تعيد الفرح إلى زمن الاستحالة لما تكون الحال قد بلغت منتهى اليأس، يتسارع إيقاع الفكرة نحو التلاشي والاستسلام، لما يكون الدمع طرفا في المأساة ويصير الحزن جيادا متعبة

(5) *نافذة السراب*

حين تتمدد أوردة الجراح

بين رفوف العذاب

تتلاشى بين اصابع القلق

بساتين الغبطة

بساتين الانشراح

تتوعك ورود الاحاسيس

توي أقمار الاماني

تسقط من شجر العمق

فاكهة الشمس..

تغدو عناقيدا من صقيع التعب

تلفني كما الوشاح...

[1]– نوارة لحرش: نوافذ الوجع، مصدر سابق ص،60

وتنشرني في نافة لهبوب السراب

متحفا للطبول...؟

متحفا للجراح...؟"[1]

أصبح الوجع واقعا معيشا تقاسيه الشاعرة بكل تفاصيله، وذلك حين تكرس الوضع بالظرف (**حين**) لذلك فهي تعرض في جملة من نتائجه حين تستعمل الأفعال المضارعة لاستمرار الحال وبيان أثر هذا الوجع على نفسيتها المضطربة فلم يترك الوجع في ذاتها إلا الذبول ثم النزول إلى درجة السقوط.

حين تتمدد أوردة الجراح

تتلاشى

تتوعك

تذوي

تسقط

نلاحظ تسارع إيقاع الحدث نحو الأفول والسقوط اللحظوي المنفلت إلى التلاشي، وهو إيقاع يحول فكرة الحال الراهن من واقع قاس إلى الاستمرار في النزول حتى تصير متحفا للذبول والجراح،

(6)* نافذة الأسئلة*

في عيوني أرخبيل

من الأسئلة الشائكة..؟

هل حزني أرض ..أم سماء..؟

هل دمعي عصافير

بلا شتاء..؟

هل قلبي نافة

تحلم بصيف الملائكة..؟

هل الجرح في عرف الشعراء

[1] –نوارة لحرش: نوافذ الوجع، مصدر سابق ، ص62

أبدا شجرة مباركة..؟

وهل عبثا احاول دحر حزني

خلف ابتسامات متوعكة..؟؟"[1]

تقف الشاعرة حائرة من خلال طرحها (أرخبيلا) من الأسئلة، وكأنها تستفهم في حيرة عن مصيرها، وذلك لخروج الاستفهام عن غرضه الأصلي ليفيد جملة من الأسئلة الوجودية، حين عبرت بها الشاعرة عن موقف مجهول لم تستطع إدراكه، حتى درجة الاستسلام واعتبار الوجع شجرة مباركة لدى الشعراء.

استنطقت الشاعرة جملة من الدلالات بواسطة أداة الاستفهام (**هل**) التي توشح جسد القصيدة بمقدار خمس مرات، لاستكناه المستفهم عنه الموزع بين المجرد (**حزن**) والمجسد(**دمع، قلب، جرح..**) لتؤكد أن على ضخامة المجهول وضعف الإدراك بالذات .

(7)*نافة الغربة*

يغلق الريح أبوابه.. نوافذه

يلم ورده ..شموسه

صباحاته المؤتلقه

في حقائب من الغيم ويرحل..

ويترك في عيوني

المروج المنطفئة

ويترك الأماني في أغصان البال

كالعصافير المغتربة

يترك الأحلام على حافة البكاء

كالأزهار المحترقة

كالمساءات الغاربة..

وعبثا احاول رؤية النور

[1]– نوارة لحرش: نوافذ الوجع، مصدر سابق ص،62

من شرفة مغلقة..؟"[1]

تصل الشاعرة إلى آخر درجات اليأس بعودة الفرح حين تجسد فكرة الرحيل لما يصير الربيع مجسدا حاملا مزاياه ويرحل عن عيون الشاعرة تاركا غصات الأماني الذابلات والأحلام تنتصب على حافة البكاء كالأزهار المحترقة.

(8) *نافذة الـ... من*

من يحشو في جيوب الوقت

حزم الورد... ومروج الأمان..؟

من يرمم خراباتي

بمباهج مطمئنة.

أو بشجر من حنان..؟

من يرقع جيوب صرختي

بضمادات من سرور..؟

أو يفك عن فراشات القلب

جدائل الأحزان..؟

من يسدل على نافذة الـ..من

أجوبة من حرير النور

تكون أبجديتي..

تكون البيلسان..؟

من يفك ازرار تعبي..؟

أزرار حزني..؟

ويعلمني ابجدية الفك

طقوس الترويض..

قبل أن يغدو الحزن

[1] –نوارة لحرش: نوافذ الوجع، مصدر سابق ص،63

طقوسي ومذهبي..؟ [1]

مازالت الشاعرة في صرختها الأخيرة عبر نافذة (**من**) تستجدي الموصول العاقل الذي يختفي وراء الوجع عله يرد اليها الفرح، ويفك عن فراشات القلب جدائل الأحزان، لما تصير تلك الحلول أزرارا تغادر عروة السقوط والموت.

من خلال قصيدة "نوافذ الوجع" يتمظهر الإيقاع خيطا رفيعا يربط ثنايا القصيدة لما تنتقل الشاعرة من فكرة الى أخرى في تناسق يبدو خط بيانه متسارعا في البداية، وذلك حين فتحت نوافذ الوصف من أجل إثبات حالة الألم التي تعيشها، ثم سار وفق حركية إيقاعية تؤكد جملة من الصور الشعرية بتوهج وعنف عبر توحيد فاعلية مختلف أشكال و مظاهر الوجع في شكله الحسي للتعبير عن أهم مكونات التجربة الشعرية التي تعبر عن بنية الرصيد الإبداعي للشاعرة .

[1] –نوارة لحرش: نوافذ الوجع، مصدر سابق ص،65

المبحث الثاني : إيقاع السرد

تستثمر قصيدة النثر في الأجناس الأدبية المختلفة كعامل أساسي في استنفاذ المكونات المتاحة لعناصر الإيقاع الخفي والذي تراهن عليه قصيدة النثر وتستجلبه من مختلف الأجناس كعنصر تعاضدي حيث تعمل على تكييف هذه العناصر الإيقاعية بشكل مناسب، لذلك نجد تنوعا بتقنيات بناء قصيدة النثر خاصة أنها تشترك مع النثر تسمية وشكلا فنيا ما يجعلها "عملا أدبيا يستخدم السرد بلغة شعرية تمتاز بأعلى درجات الكثافة ، وهو يختلف(السرد) عن قصيدة النثر في عدم التزامه بخط السطر الشعري، وبدلا من ذلك يتخذ لغة السرد المتدفقة من غير وقفات فيزياوية إجبارية، فضلا عن كونه نصا قابلا للتأويل"[1] ، فالدراسات النقدية المعاصرة تؤسس لبنية سردية تقوم على عناصر أساسية هي: الحدث والشخصية والحوار والزمكان والصراع ... هذه العناصر المشكلة للبناء السردي في تآلفها مع عنصر الحكي وتمكن الراوي تحقق نموا ظاهرا في السرد يحقق إيقاعا مناسبا يكمن في المواءمة بين السرد والمضمون الحكائي الممتع، فالبنية الإيقاعية هي بناءات مجسدة للهيكل الدلالي العام وللتشكل المكاني وللتمايز في الزمان والمكان والأحداث والأشخاص، لذلك "تقوم الوحدات السردية في قصيدة النثر على أساس التكثيف اللغوي، ويكون للتنويعات اللغوية من توازٍ وتقابل وتشاكل...دور في ابتكار الحالة الشعرية المنسجمة من طرائق البناء المجازي، وهنا يكمن التخلص من المجاز البلاغي مما يلفت انتباه المتلقي إلى وجود نقلة نوعية من اقتصاد المجاز إلى اقتصاد الصياغة، كذلك يتم تحطيم الإيقاع الخارجي لفسح المجال لاستضافة السردي في الشعري انطلاقا من جوهره الدلالي ذاته، فإهمال قصيدة النثر للجانب الصوتي يجعل اعتمادها الأول في بنائها على الدلالة" [2]

يقول الشاعر عثمان لوصيف في قصيدة "أول لقاء" من ديوانه "ريشة خضراء"

[1] ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي ، دليل الناقد الادبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء –المغرب، بيروت، لبنان– ط3 2002،ص 273

[2] –ايمان الناصر: قصيدة النثر العربية التغاير والاختلاف، مرجع سابق،ص،98

التقينا على غير موعد منا

من طرّز في لمحة خاطفة

هذا الأفق بآلاف النجوم

وطوّقنا معا بأقواس قزح

من سرّح البروق

فتماوضت

ترفرف

ما بيننا .. وتصدح

بكل لغات الطبيعة

كانت تبدو هادئة.. مطمئنة

وهي تفوح ببخورات الآلهة

تتحدث فتتجاوب

موسيقى السماوات والارض

تميس فيعنقها

اللبلاب والناردين

ويتشظى القمر

رذاذا على جبينها الحالم

وإذ تبتسم

يفتر ثغرها المتلألئ

فن الفلق

وتكتسي الدنيا كلها

بهال شفاف من التجلي

دنوت منها مرتبكا خجولا

فبادرتني بالتحية:

صباح الخير يا شاعر

ولم أدر كيف زرّرت الطرقات فجأة

وشعشعت الشموس الخضراء

الغافية في بحيرة عينيها النجلاوين

ثم سارت بي الارض اليها

مددت يدي انا الطفل العاشق

لم تمتنع

حنت علي كالصفصافة الوارفة

أو كما تحنو أم على يتيم

وصافحتني بلطافة وحنان

يا يدها البيضاء

يا لمستها الحريرية يا ريشة خضراء

من نغم

وسرخس

وكهرمان!

زلزلت اعماقي زلزالها

وتوهجت ملء جسدي

جمرات البراكين الخامدة

ثم تقاذفت الحمم

واخذت قصائدي تنزف

دما..

وزارا..

وحبقا

وزنجبيلا..

كانت تلك هي انت !

وكان ذلك أول لقاء لنا![1]

[1] عثمان لوصيف: ريشة خضراء، عشرون رسالة حب، مصدر سابق، ص ص6-10.

تؤسس العملية السردية لجملة من الخصائص في بنية النص حيث ترتكز على بنى دلالية سابقة في ذهن الشاعر، تتخذ موقعا تبادليا بحسب التجربة الشعرية التي تغدي النص، فالشاعر تبنى موقفا لا زمنيا خارجا بذلك عن أطر السرد، وكأن اللقاء كان صدفة ليزيد في إيقاعية النص، فالفصل بين الزمان والمكان يعد تمايزا نصيا من ناحية القيمة الفنية ، وتخالطا في الوعي الشعري من ناحية التجربة الشعرية التي أفرزت النص، فالشاعر انحاز الى عنصر المكان حيث يقول:

هذا الأفق بآلاف النجوم

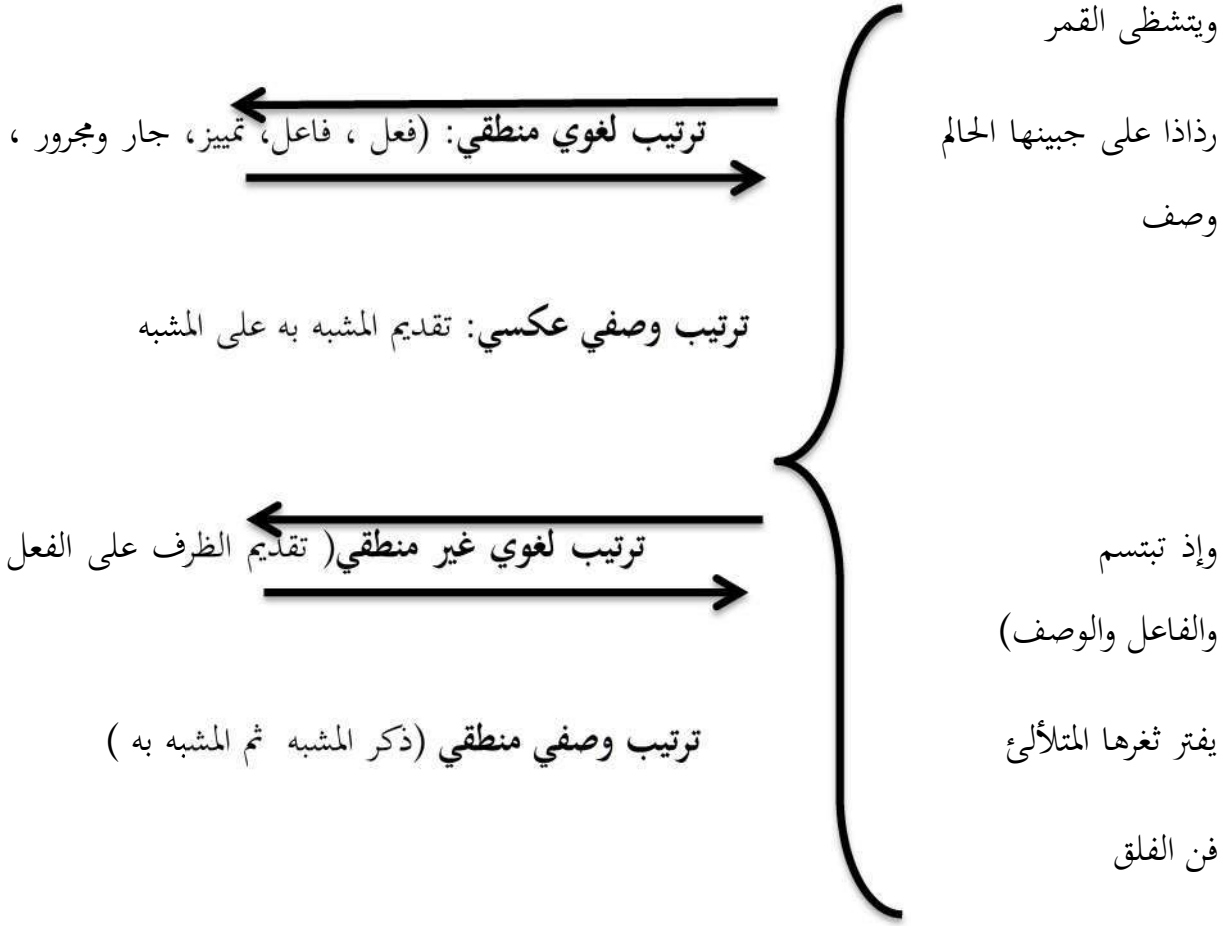
التقينا على غير موعد منا

وطوقتنا معا بأقواس قزح

جعل الشاعر عنصر الزمن خلف الاهتمام وترك تجلياته للصدفة التي هي أكبر من جماليات الزمن، حيت تكون مسكوت عنها مكتفية برصيدها في الإرث اللغوي حتى تشحن الموقف بدلالات إضافية تخدم إيقاعية الحذف .

أضفى الشاعر على المكان انزياحية فريدة تركز على المكان الواسع (**الأفق العامر بالنجوم**) و لازمنيته التي تجعل منه ذا إيقاعية بصرية تنحت من الألوان في تناسق جذاب (**بأقواس قزح**) ويحتل هو و حبيبته المركز من خلال الفعل (**طوقتنا**) فقد أشاع الدلالة من الأعلى ليجعل من المشبه به أكبر بكثير من المشبه حتى يرفع من قيمته الجمالية، ويرتقي بإيقاعية الكينونة التي تحتل المركز بين تجاذب الأمكنة الحقيقية والافتراضية .

ينمو الوصف تحت جنح السرد المتسارع، وكأن الشاعر يستعجل وصف حبيبته وفق تركيب مختلف لعنصر الجملة الوصفية التي يربطها خيط المضارع المفيد للاستمرار والتجدد(**يتشظى، تبتسم، يفتر، تكتسي**)، حين يمزج بين حرف المضارعة مرتين بالتاء ومرتين بالياء في شكل إيقاعي تناوبي .



يستغرق الشاعر في الوصف معتمدا إيقاعا أفقيا استدعى فيه كل الحواس لإشراكها في توزيع الأدوار الحسية كالتالي:

كانت تبدو هادئة مطمئنة: ⟸ إيقاع البصر.

وهي تفوح ببخورات الآلهة ⟸ إيقاع الشم.

تتحدث فتتجاوب موسيقى السماوات والأرض ⟸ إيقاع الصوت.

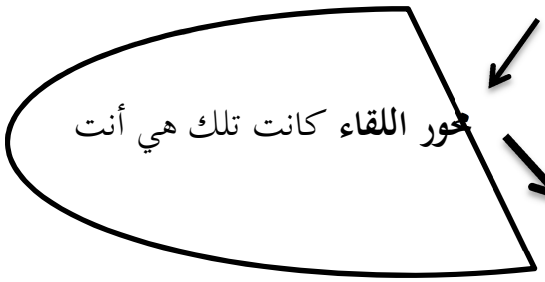
تميس فيعنقها اللبلاب والناردين ⟸ إيقاع الحركة.

يا للمستها الحريرية ⟸ إيقاع اللمس.

يا ريشة خضراء ⟸ إيقاع اللون .

ترتبط هذه الإيقاعات الحواسية البديلة بخيط شاقولي يتمثل في الفعل المضارع في شكل تشابكي يستقطب الدلالات العميقة في الحدث وما يتعالق بينهما من تجاذبات ايقاعية تغذي السرد .

يرسم سرد الحدث بكل أدواته المساعدة في القصيدة خطا دائريا يلتقي أوله بآخره عند نهاية الأحداث، وهذا الخيط في حد ذاته هو الرسم البياني لحدة الإيقاع وتصاعده في شكله الطردي، فكلما زادت المشاعر اتقادا كلما زاد الايقاع عذوبة في ظل السرد المتنامي، حسب درجات الاتساق النصي، فاللقاء هو البداية والنهاية وهي محور السرد وما صاحبه من وصف ممتد استنفذ كل وسائل الإيقاع المختلفة والمشاركة في رسم كثلة القصيدة النثرية في هذا النموذج عند عثمان لوصيف .



يعتمد النص الشعري الراهن عند "أحلام مستغانمي" على حركية السرد بكل خصائصها الحكائية كالزمكانية التي تحتضن الحدث بكل تفاصيله، فلا يمكن أن تجري الأحداث في فراغ أو دون حيز معلوم، وحتى ينتظم الحدث في أطره المنطقية لابد أن يشكل المكان المناسب ركنا أساسيا في استراتيجية الخطاب السردي حيث يكون المكان ملازما لعنصر الزمان، فلا حدث خارج هذه الأطر التي تشكل قانون الوحدات الثلاث (وحدة المكان والزمان والموضوع).

يبدو المكان جديدا من خلال القرينة اللفظية المكررة مرتين (لأول مرة) ينطلق من الواسع (الحي) الى الضيق (المطعم) .

تقول "أحلام مستغانمي "في قصيدة "حان لهذا القلب أن ينسحب" من ديوانها "عليك اللهفة "

أخذنا موعدا

في حيّ نتعرف إليه أول مرة

جلسنا على طاولة مستديرة

لأول مرة

القينا نظرة على قائمة الأطباق

ودون أن نلقي نظرة أحدنا على الاخر

طلبنا بدل الشاي شيئا من النسيان

وكطبق أساسي كثيرا من الكذب

وضعنا قليلا من الثلج في كأس حبنا

وكثيرا من التهذيب في كلماتنا

وضعنا جنوننا في جيوبنا

وشوقنا في حقيبة يدنا

لبسنا البدلة التي لا ذكرى لها

وعلقنا الماضي مع معطفنا

فمر الحب بمحاذاتنا

دون أن يتعرف إلينا

تحدثنا في أشياء أخرى

تناقشنا في السياسة والأدب

في الحرية والدين ..وفي الأنظمة العربية

اختلفنا في أمور تعنينا

ثم اتفقنا على أمور لا تعنينا

فهل كان مهما أن نتفق في كل شيء

نحن اللذين لم نختلف قبل اليوم في شيء

يزم كان الحب قضيتنا الوحيدة

اختلفْنا بتطرُّف

لنُثبتَ أنّنا لم نعدْ نُسخةً طبقَ الأصل

تناقشنا بصوتٍ عالٍ

حتّى نُغطِّي على صمتِ قلبينا
اللذين عوّدناهما على الهمْس
نظرنا إلى ساعتنا كثيراً
نسينا أنْ نلتفتَ إلى ماضينا قليلاً
اعتذرْنا
لأننا أخذنا من وقتِ بعضِنا القليل
ثمَّ عُدنا و جامَلَنا بَعضُنَا بعضاً
بوقت إضافيٍّ للكذب
لم نعدْ واحداً .. صِرنا اثْنَيْن
على طرف طاولةٍ مستديرةٍ كنّا متقابلين
عندما استفاق الجرح
أصبحنا نتجنّب الطاولات المستطيلة
تسرُدُ عليّ همومَكَ الواحد تلوَ الآخر
أفهم أنني ما عدتُ همَّكَ الأوّل
أُحدّثكَ عن مشاريعي
تُدركُ أنّكَ غادرت مفكّرتي
...تقولُ إنّكَ ذهبتَ إلى ذلك المطعم الذي
لا أسالك مع مَن
أقول أنني سأسافر قريباً
لا تسألني إلى أين
...فليكن
كان الحبُّ غائباً عن عشائنا الأخير
نابَ عنه الكذب.
تحوّل إلى نادل يُلبِّي طلباتنا على عَجَل
كي نُغادر المكان بعطب أقل

في ذلك المساء

كانت وجبة الحبّ باردة مثل حسائنا

مالحة كمذاق دمعنا

والذكرى كانت مشروباً مُحرّماً

نرتشفه بين الحين والآخر.. خطأً

...

عندما تُرفع طاولة الحبّ

كم يبدو الجلوس أمامها أمراً سخيفاً

وكم يبدو العشّاق أغبياء

فلِمَ البقاء

كثير علينا كل هذا الكَذب

أرفع طاولتك أيّها الحبّ حان لهذا القلب أن ينسحب"[1]

في تتابع سردي مطرد يشكل حرف (**و**) لازمة حرفية مكررة في بداية كل سطر أربع مرات، ترتبط اتساقا بالجملة الفعلية (**وضعنا قليلا**) مرتين ثم الفعل (**وضعنا**) مرة واحدة، كبناء إيقاعي متدرج تنازليا على الشكل الآتي:

وضعنا قليلاً ... حرف، فعل، فالعل، مفعول به

وضعنا قليلاً .. حرف، فعل، فاعل، مفعول به

وضعنا . حرف، فعل، فاعل

و . حرف

حيث يرتكز المسرود على زاوية حادة في شكل مثلث مقلوب كأن الشاعرة تريد التخلص من المقدمات بهدوء لـ"أن إيقاع أسلوب السرد ووصف الأمكنة لا بد أن يكون أكثر ميلاً إلى الهدوء

[1]– أحلام مستغانمي : عليك اللهفة ،مصدر سابق– ص ص ص:99.98.97

والبطء من إيقاع أسلوب المحادثة أو الحوار الذي يميل إلى السرعة في الإيقاع لكونه يقوم على عنصر الحديث الذي يحمل أسئلة وإجابات بعبارة أخرى إن إيقاع السرد ينبع من ذات الفرد الكاتب وهو يسترسل بالوصف أو الحدث تبعاً لرغباته الخاصة، بينما يتألف إيقاع الحوار من المشاركة مع الآخر، أي أنه ليس ذاتياً محضاً وثابتاً بل متغير لأنه لا ينبع من ذات واحدة .وهنا لا بد أن نشير إلى أن الحوار أسرع من السرد إذا كان الأسلوبان على درجة واحدة من الحالة النفسية، كأن يكون أسلوب السرد هادئاً وكذلك الحوار."[1]

تنهض القصيدة على فكرة النسيان والغياب، غياب الحاضر بكينونته، وحضوره بأفعاله وتراكيبه حيث تقف الشاعرة بين حالين: حال كانت في زمن مضى عبرت عنها بالفعل الماضي (**نسينا، لم نعد، كان ، كانت..**) في تكثيف لغوي مباشر، وحالة حاضرة أحالت الدلالات إلى راهن يؤجج الأحاسيس لدى المتلقي الذي يتلقى إيقاعاً جديدا للقصيدة من خلال التزاوج بين حالين مختلفين، حيث" يعمل التناوب الحاصل بين أفق الدلالة الموجب وأفق الدلالة السالب على تشكيل تنوع حركي في الإيقاع، يرتفع وينخفض بتقدم أفق الدلالة وتأخره من الإيجاب إلى السلب."[2]

[1] -محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، مرجع سابق، ص 47

[2] -المرجع نفسه ص ، 83

المبحث الثالث : إيقاع الحوار

يعد الحوار عصب المسرح، واداته الفعالة في نقل أحداث المسرحية بشكل مباشر إلى المتلقي بواسطة الحركات والإشارات والأدوات المساعدة الأخرى، وذلك لبيان طبيعة الشخصية وخصائصها كاللباس والإضافات المختلفة لذلك كان عاملا اساسيا في تحريك الاحداث وتوزيعها وفق ما يقتضي الحدث المسرحي ،كما يطرح قضايا النص ويثري المناقشة من أجل تبادل الافكار، ويعبر عن مستوى الشخصية المدرجة في تحريك الحدث المسرحي، لذلك لا بد أن يتسم بالحيوية والحركة من خلال قدرته على إيضاح ما يدور في نفس الشخصية وفكرها، وأن يتلون بما يتناسب مع طبيعة الموقف والشخصية."[1] ولا يكاد ينفرد المسرح بخاصية الحوار بل يعد عاملا مشتركا بين الأجناس الأدبية الأخرى، "حيث يمضي على نحوٍ عادٍ حتى يبلغ الموقف حد التأزم فيتوتر الحوار ويزيد إيقاعه ويصبح في المسرحية النثرية أقرب إلى الشعر، وقد تتطور الشخصية خلال نمو الحدث المسرحي فيتلون الحوار حسب ما طرا عليها من تغيير، كما يتلون حسب اختلاف الشخصيات نفسها في المستوى العاطفي والفكري والاجتماعي."[2]

الحوار قسمان: حوار خارجي عبارة عن حديث بين اثنين على الأقل، ويتناول شتى الموضوعات، "فالحوار الجيد هو الذي تدل كل كلمة فيه على معنى يكشف حقيقة معينة، ويعبر عن تلك الحقيقة تعبيرا دقيقا لا مبالغة فيه ولا افتعال." [3]

وحوار داخلي يكون بين الشاعر ونفسه أو بينه وبين خيالاته كربّة الشعر وروح الحبيبة، ويفترض فيه الإبانة عن المواقف والكشف عن خبايا النفس"،[4] حيث يتاح للشخصية أن تحدث

[1] –حورية محمد حمو:تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سوريا ومصر،ط1، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 1999م، ص 279،280

[2] –عبد القادر القط: من فنون الادب "المسرحية" د،ط، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بروت،1978م، ص 34

[3] –ينظر: خليل شكري هياس: تجليات القصيدة في فضاء التجربة الى معمار النص، ط1، دار غيداء للنشر و التوزيع، عمان،12014م،ص، 71

[4] –ينظر: حيور عبد النور: المعجم الأدبي،ط1 دار العلوم للملايين،بيروت،1979م، ص،100

نفسها لما تقف في مفترق من الإبانة أو في حيرة من السلوك أو اجتياز لحظة من التوتر " الأحادي تعبر فيه الشخصية الواحدة عن حركة وعيها الداخلي في حضور متلق واحد، متعدد حقيقي أو وهمي صامت غير مشارك في الإجابة،"[1] وذلك من خلال وعي نفسي يترتب عنه العودة الى الموضوعية الذاتية وطرح المشاركة الحوارية مع الغير، فالحوار الداخلي أو المونولوج هو "ذلك التكنيك المستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية والعمليات النفسية لديها –دون التكلم بعد به على نحو كلي أو جزئي–ولكن في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود."[2]

يلتئم الحوار بين شخصيات العمل الروائي عادة في مواقف مختلفة، خاصة حين تتقابل الشخصيات بالرأي والرأي المضاد، لذلك استفادت الأجناس الأدبية الأخرى من فاعليته حين تتأزم المواقف وتتصاعد وثيرة الحكي وفق منظور تحدده طبيعة الموضوع والموقف الحواري، حيث تتدخل عوامل توجيه الحوار انطلاقا من طبيعة الشخصية وتكويناتها المختلفة، ومن أمثلة الحوار الخارجي (الديالوج) قصيدة الشاعرة "سليمى رحال" بعنوان: "انتهاك" من ديوانها "هذه المرة"،

حيرتني كلمة

تحنّت رهيفةً

حدّ قلبي.

نظرة ذاهلة في ماء الخاطر.

والملامح تدنو تميمة

[1]– محمود عبد الوهاب: الحوار في الخطاب المسرحي، مجلة الموقف، عدد 10، العراق1997م، ص ، 52

[2]– روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ت ر ، محمود الربيعي ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة، 2000م ص59

تحيّرني

أهدّئ تحنانا

يلوّنني فأصرُّ

أحمرُّ

وأدرج في الوهج.

يقول الصديق:

–تحبّين

أقول:

عطفٌ صرفٌ

فتقول الصديقة:

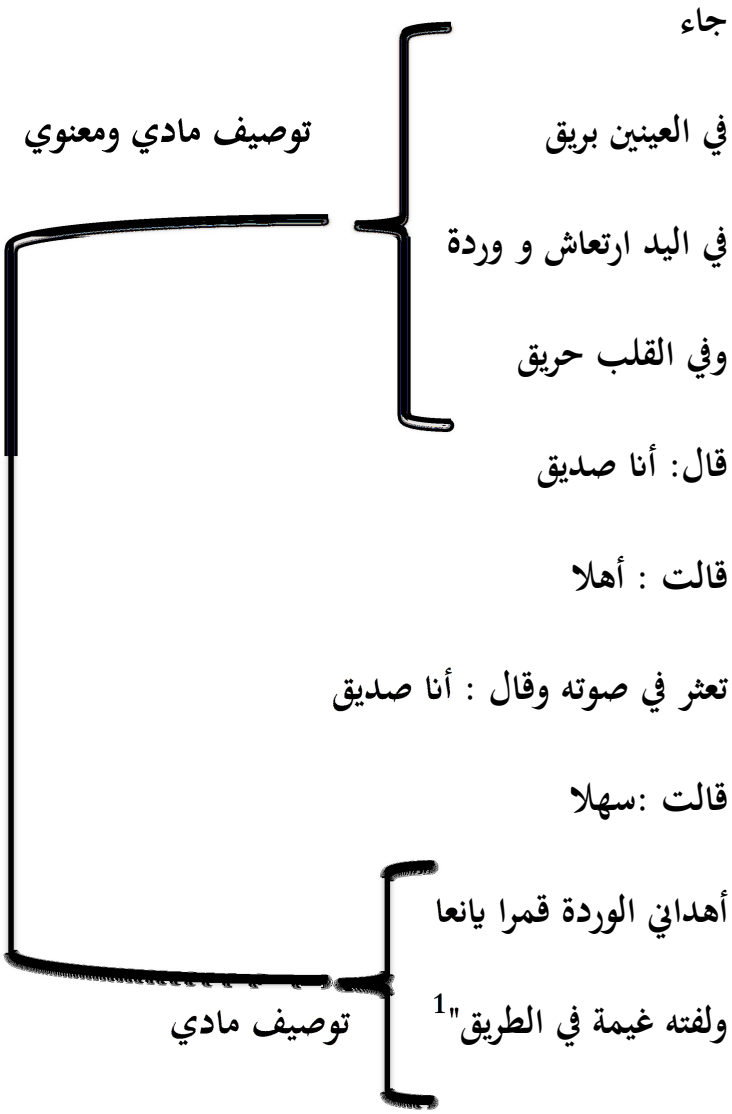
– هكذا أنتِ

"سقط الكلام انتهاك."[1]

يشكل الحوار الثلاثي زوايا متقابلة ومتماثلة في توقع الشخصية، وهو حوار مقتضب تنصرف فيه الشاعرة إلى أسلوب التهرب من الإجابة لتعطي منعطفا حاسما للصراع، وتحافظ على نسق الإيقاع الرتيب في الحوار، والتخلص من المواجهة لتسريع الخروج من المثلث،

تقول ربيعة جلطي في قصيدة بعنوان: "فتنة" من ديوانها "وحديث في السر":

[1] –سليمى رحال: هذه المرة، منشورات الاختلاف،ط1،2000م،ص ص،17،18



تلعب الضمائر في الحوال دورا محوريا في توزيع أدوار الكلام، حيث تعاضد الفعل الصريح (**قال**) الذي يحصر بينه توصيفات الطرفين؛ فالطرف الأول يتحرك بفاعلية المبادرة في حوار مقتضب يكبح الذات المسكونة بالبوح، بينما الطرف الثاني يقف في الثابت والسكون، لكنه يصعد من لغة البوح لشحن الإيقاع وترميم انكسار الذات (**في اليد ارتعاش وفي القلب حريق**)

استدعى الحوار ايقاعا لفظيا جمع بين تكرار التركيب (**أنا صديق**)، والتطابق (**أهلا، سهلا**) وهو تعاضد متبادل بين طرفي الحوار عمل على إغناء حاجة الإيقاع، وتصعيد الدلالة إلى حد الكثافة والإدهاش (**ولفته غيمة في الطريق**)

[1] – ربيعة جلطي: وحديث في السر، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران 2002، ص 49

يحاور الشاعر عثمان لوصيف نفسه في قصيدته "هجائية" قائلا:

أنت ..من أنت؟

عثمان يسألني الآن

عثمان يلعنني الآن

من أنت؟

أنت .. من أنت؟

حرباء تزحف

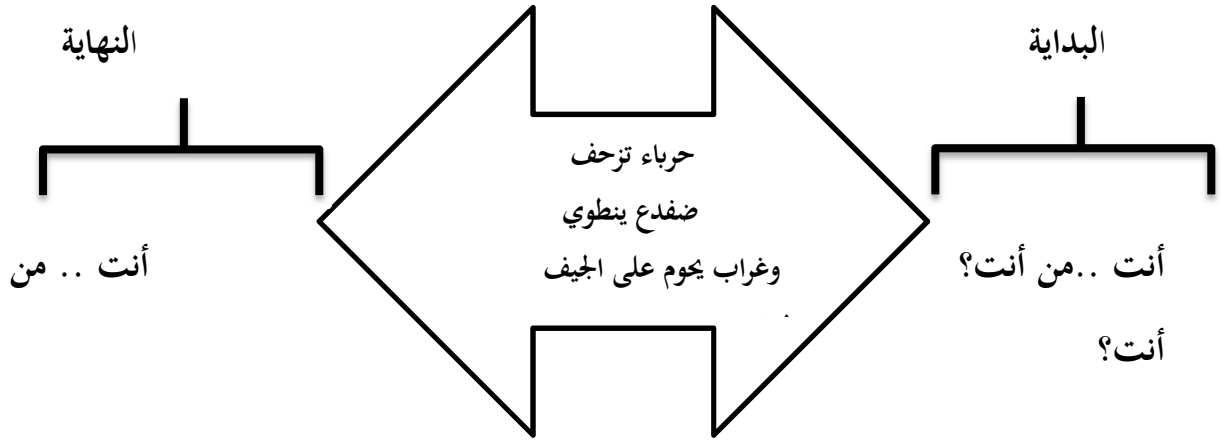
ضفدع ينطوي

وغراب يحوم على الجيف العفنات

أنت.. من أنت؟ " [1]

يشكل ضمير المخاطب(**أنت**) في الحوار الداخلي (**المونولوج**) قطبين مفارقين دلاليا: الأول فيه إثبات ، والثاني ينفي إثبات الذات، بينهما تستوطن أداة الاستفهام (**منْ**) لتحول الدلالة الى السلب ، هذا الاستفهام لا ينتظر الإجابة لأن الحوار الداخلي قد ينفرد بالذات لغرض يخرج فيه الاستفهام عن معناه الأصلي إلى أغراض تفهم من سياق النبر في الاستفهام إلى التعجب أو الانكار، بين افتتاح الخطاب وختامه يتموقع الرفض الضمني حين جاء التشبيه مشحونا ببلاغة المعنى المفيد للرفض المفرداتي كما يلي:

[1]– عثمان لوصيف: المتغابي ،دار هومة ، الجزائر ، 1999 ، ص 95 و96



يتخذ الجواب إيغالا في إيقاعية اللغة، من خلال التركيب الموازي بين (**يسألني الآن، يلعنني الآن**) والذي يحيل الى الرفض، وعدم الاعتراف بالذات في زمن الحوار ، بدلالة الظرف المفيد للآنية الزمنية، هذا الرفض ولّد صراعا داخليا مريرا أفصح عنه الشاعر حين ارتبط الجواب بصيرورة النتائج.

يتخطى الحوار الداخلي هاجس الكينونة واكتشاف الذات، إلى استحضار الموروث الشعبي للتعبير عن الذاكرة الجمعية واستنطاق الأنساق الثقافية لمعاضدة الخطاب الشعري بحمولات دلالية وإيقاعية، تقول الشاعرة "سليمى رحال" في قصيدة بعنوان "انخطاف":

حينما الألوان

تغذ الأنفاس الى هيأتها

أرفرف

أشوف في نداها ملامحي

و أشط في التماهي

لأسوي انخطافي حديقة

أغالب المورقة الفسيحة

وأنثر زهرة القلب:

أعجبه..

لا..

أعجبه..

لا..

أعجبه.."[1]

يتعاضد إيقاع الحوار الداخلي بإيقاعية التكرار بين جملة (**أُعجِبهُ**) وحرف النفي (**لا**) حين يتكرر كل منهما تناوبيا، وفي ذلك إحالة الى الموروث الثقافي الذي تتكئ عليه قصيدة النثر بغية إثراء الحمولات المعرفية التي تنهل منها.

وخلاصة القول أن "الإيقاع السردي والحواري – بمفهومه الشعري – يوظف لغايات فنية ونفسية وفكرية ودلالية مهمة ومن زاوية نظر أخرى، فهو يمنح حركة الأحداث والتجول داخل إطار القصيدة المفترض وخارجه وحدود الزمن والفضاء التشكيلي بمفهومه الواسع بعدا جديدا يمنح القصيدة إيحاء متنوعا بحسب الأثر الذي يتركه كل مرة(...) ويجسد الانطباع الأول عن كل قصيدة بأفضيتها وعوالمها لأن انتظامها وتوازيها وانسجامها يشكل العنصر الرئيس في هذا الفن فيرصد العالمين الهندسي والمعماري للقصيدة والخفي والداخلي والنفسي في حين يرصد مناطق التحامهما في الوقت الذي يفضي اشتراكهما الى نتائج مهمة في المقاربة الاجرائية ومد جسور الترابط الدلالي."[2]

[1] سليمى رحال: هذه المرة، مصدر سابق، ص ص،39،40

[2] ينظر ،أحمد الزعبي : الايقاع الروائي، نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية ، دار الامل، ط1، 1986م ، ص، 8

الفصل الثالث : مقاربة تطبيقية رابعة– المستوى البلاغي

المبحث الأول : التجنيس

المبحث الثاني : التقابل والتطابق

المبحث الثالث: التسجيع

المبحث الرابع : التقديم والتأخير

المبحث الخامس: التوازي

تحاول الدراسات البلاغية المعاصرة تتبع واستجلاء الإمكانات المختلفة في اللغة، فلم تعد تلك الدراسات تحصر الدرس البلاغي في استقصاء خصائص الجنس الأدبي وإبراز مميزاته بالمقارنة مع الأجناس الأدبية الأخرى ، بل أصبحت تلك الدراسات تبحث في المواقف النفسية والوجدانية لإنتاج إيقاع داخلي يعمل على بناء العمل الفني، فالظواهر البلاغية داخل القصيدة تتخذ نطاقا خاصا تحدده المشاعر، وتقف خلفه التجارب الوجدانية، فتنتظم الجمل في نسق معين بحيث تخصص المسرحية بالحوار، والمقالة بالفصاحة، والشعر بالبيان وفق علاقات بلاغية انتظامية داخل اللغة فيؤدي ذلك إلى إيقاع داخلي، فالإيقاع البلاغي يخصص اللغة الأدبية بإيقاع خاص يتميز عن إيقاع الكلام العادي أو إيقاع الكلام العلمي أو إيقاع الأسلوب الشعبي في بيئة معينة، أو عند أصحاب حرفة ما "...فلا يمكن إغفال العلاقة الوطيدة بين الإيقاع الداخلي والظواهر البلاغية المختلفة التي ترتكز على التجربة الشعرية للشاعر المعاصر ومكوناتها الإيقاعية والنفسية والفنية"[1] .

إن الإيقاع البلاغي يختلف باختلاف الأجناس الأدبية، فنجده يرتفع في المقامات المصنوعة ويقل في الموضوعات العلمية الصرفة، لكنه يظل خيطا رفيعا يجمع أجزاء الجنس الأدبي من ناحية الموسيقى التأثيرية، ذلك "..أن العرب يمتاز غناؤها بأن تقطع الألحان الموزونة على الأشياء الموزونة، فتضع موزونا على موزون، والعجم تحفظ الألفاظ فتقبض وتبسط حتى تدخل في وزن اللحن فتوضع موزونا على غير موزون."[2] ،فالتراكيب البلاغية تحمل في داخلها جانبا إيقاعيا متناسبا بحسب الجنس الأدبي خاصة في الموروث الأدبي عند العرب ،حيث تصبح اللغة الأدبية تحمل إيقاعا يميزها عن الكلام المباشر، لذلك لا يمكن فصل الإيقاع البلاغي عن باقي الظواهر الفنية للنص ،لأن بناء النص يعتبر وحدة متكاملة مرتبطة العناصر تتناسق فيها التراكيب اللغوية وفق التجربة الشعرية والموقف الوجداني

[1]–ابتسام أحمد حمدان :الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في الشعر العباسي ، مراجعة وتدقيق أحمد عبد الله فرهود ،دار القلم العربي ،ط1 ،1998ص 6

[2]– الجاحظ: البيان والتبيين ت،ح عبد السلام مُحَمَّد هارون ،ج1،مكتبة الخانجي ،القاهرة ، ط 7، 1998م

للحدث الشعري، فالإيقاع البلاغي يكون "...قادرا على تقريب النص من ذوق المتلقي وجذبه لتمثيل حالة الشاعر والاندماج في أجواء اللحظة الشعرية المتولدة عن تناغم العلاقات المختلفة بين عناصر العمل الفني، مما يوطد التواصل الوجداني والفكري العميقين، ومن هنا جاءت أهمية الكشف عن المسار الإيقاعي للظواهر البلاغية وبيان قدرتها على المشاركة في سبك أنغام القصيدة مما يؤكد دورها في بناء قيمة العمل الأدبي"[1].

ويبدو اهتمام العرب بجمال الإيقاع في التركيز على السجع والازدواج والتوازن والترصيع في منثور كلامهم، "لذلك ازدانت العربية بزينة الإيقاع منذ نشأتها نظماً ونثراً، وما التنوين والإعراب سوى بعض آلات الموسيقى اللفظية، وما التسجيع والتوازن والازدواج وأنواع البديع اللفظي و سوى مظاهر أخرى لاهتمام العرب المفرط بجمال الرنّة وحسن الإيقاع،"[2] فلا تخلوا أية قصيدة من العناصر البلاغية، سواء ما تعلق منها بالشكل كالمحسنات البديعية أو ما جاءت به الصور البيانية المتواترة أو ألمحت اليه المعاني والدلالات المختلفة، ولعل ما تعلق بالزخارف اللفظية أو الأشكال البلاغية البديعية هو الأقرب إلى إحداث جرس موسيقي تناغمي يجمع بين طرفي الكلمة أو الجملة، "لأن جمالية المحسن البديعي راجعة في بعض النواحي إلى أنه يجمع بين الأضداد ويلم شتات المتنافرات في موضع واحد، فيحدِث في الدهن ضربا من الانتقال السريع بين الضد وضده، والشيء ومقابله، وحين تتحقق للإدراك هذه الإحاطة بالمتباعدات في الواقع على هذا النحو السريع، وعلى هذه الصورة التي يتجاور فيها الماء والنار، والأبيض والأسود، يجد المدرك في نفسه شيئا من البهجة والرضا، ويبدو أن المتباعدات في المعنى أقدر من غيرها على تنشيط الفعالية الإدراكية."[3]

[1]- ابتسام أحمد حمدان :الاسس الجمالية للإيقاع البلاغي في الشعر العباسي، مرجع سابق، ص،11

[2]-انظر، روز غريب :النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ، دار العلم للملايين ،بيروت ، ط/ 1 ، 1952 ، ص 132

[3]-عيسى علي العاكوب: المفصل في علوم البلاغة، المعاني والبيان والبديع، مديرية المطبوعات الجامعية، حلب، د،ط،2000م، ص 595

المبحث الأول– التجنيس:

هو لون بديعي يشكل أحد أركان الإيقاع البلاغي الذي يسهم بدرجة أولى في إثراء الإيقاعات البديلة لقصيدة النثر، ويتصل بالجانب الشكلي الترصيعي للغة، لذلك فا " الجناس والتجنيس والمجانس ألفاظ أطلقت في البديع على نوع الحروف المتحدة الممتدة الجنس مرة أخرى في الكلام على قرب، وقد اختلف العلماء في تعريفه لكثرة أنواعه التي لو جمعت تحت تعريف واحد لثقل واسترذل، "[1] فالجناس من المحسنات البديعية ذات أبعاد إيقاعية صوتية يقوم على تكرار أصوات لفظتين أو أكثر تختلف في المعنى، وهو وثيق الصلة بموسيقى الألفاظ، فهو ليس في الحقيقة إلا تفننا في طرق ترديد الأصوات في الكلام حتى يكون له نغم، لذلك فالجناس على تعدد أنواعه يقوم على " تكرار الملامح الصوتية ذاتها في كلمات وجمل مختلفة بدرجات متفاوتة في الكثافة وغالبا ما يهدف ذلك إلى أحدات تأثير رمزي عن طريق الربط السببي بين المعنى والتعبير حيث يصبح الصوت البلاغي مثيرا للدلالة "[2]

لا يمكن فصل الصوت عن الدلالة في اللغة، لكن في التجنيس يتخذ بعدا أساسيا لـ " أن المعيار الذي قام عليه التجنيس إنما هو معيار صوتي بالدرجة الأولى، الآخر الذي أدى إلى التركيز على دلالة اللفظتين المتجانستين، ومن تم التحيز بينهما على أساس المعنى، فالصوت سابق لأنه هرم الأصوات الذي تعرف به الظاهرة في الخطاب "[3].

لم ينفصل التجنيس في دراسة البلاغيين عن الدلالة الإيقاعية، ويتعدى التعريف الاصطلاحي إلى ربط التجنيس بالقيم الصوتية والدلالية وجعل هذه القيم المتماسكة أداة في يد الباحثين لاستخراج

[1]- عزالدين علي السيد: التكرار بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت، ط 2، 1986، ص 200.

[2]- تامر سلوم :الانزياح الصوتي الشعري، مجلة آفاق الثقافة والتراث، السنة الرابعة ،العدد 13 جوان 1996. ص 43،

[3]- رشيد شعلال: البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، نحث في تجليات الإيقاع تركيبا ودلالة ....، ط 1، عالم الكتب الحديثة، أربد، الأردن، 2011، ص 183.

العناصر الإيقاعية الخفية و" فضلا عن الاصطلاح والتعريف والتحديد إلى وعيه بقيمته الصوتية ووظيفة الإيقاعية والدلالية التي تتمثل في الإطراب وتحريك الدهن لالتماس الفرق الدلالي الذي يظل الخاصية المميزة للتجنيس عن التكرار القائم على إعادة المادة اللفظة بالمعنى نفسه حتى في أحوال التجنيس والاشتقاق، فعلى الرغم من التقارب الدلالي الذي يلحظ بين اللفظتين المتجانستين الحاصل بفعل الاشتقاق فإن اللفظين يحتفظان بشيء من الاختلاف والتغاير الدلالي الذي يكشف عن نسق الكلام "[1] لذلك أخذ البلاغيون من المشترك اللفظي ومن مباحث الصرفيين في الاشتقاق، فتنوعت الإيقاعات بحسب أوزان اللفظ وبيانه الصرفي فاستمد " البلاغيون من مباحث اللغة حول المشترك اللفظي ومن مباحث الصرفيين حول الاشتقاق الذي تتوافق فيه الصور اللفظية الكلام في التجنيس باعتبار أقرب النمطيات إلى الخاصية الصوتية الخالصة، وقد تناولوه بتعريفات معقدة حرصا منهم على أن يشتمل في التركيب أقصى درجات التوازن خاصة فيما أسموه بالجناس التام الذي تتساوى فيه أنواع الحروف وأعدادها وهيئات بين كلمتين ينتج عنها صورة لفظية لها إيقاعها الخاص "[2].

فالجناس كان ينظر اليه في التراث النقدي العربي على أنه ذو أبعاد ثلاثة: أولها أنه يقوم على ظاهرة تكرار الأصوات نفسها. وذلك لإبراز القيم الإيقاعية وفق نوعيته وموقعه في النص، وثانيها الاهتمام بالاختلاف الدلالي بين اللفظين بغرض توسيع المعنى والخروج عن ظاهرة التكرار النمطي، وثالثها ما يتعلق بموقع التجنيس في الحروف المكونة للفظ، حيث لم ينحصر اهتمامهم بموقع التجانس يقدر ما اهتموا بعدم تداخله مع الأنواع الأخرى.[3]

[1]– زيد قاسم ثابت :الإيقاع الشعري في النقد العربي القديم حتى القرن 8 الهجري ، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الآداب، 2002م.ص 207، ،

[2]– محمد عبد المطلب،:البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط 2، 2008م ، ص 293.

[3]– ينظر: محمد عبد الله القاسمي، التكرارات الصوتية في لغة الشعر، الكتب الحديثة، أربد، الأردن، ط 1، 2010م، ص 62.

قال عبد القاهر: "أما التجنيس فإنك لا تستحسن تجانس اللفظين إلا إذا كان توقع معنييهما من العقل موقعا حميدا ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيدا."[1]

وقال تعليقا على بعض شواهد الجناس، "فقد تبين لك أن ما يعطي التجنيس من الفضيلة أمر لم يتم إلا بنصرة المعنى إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه إلا مستحسن، ولما وجد فيه معيب مستهجن، لذلك ثم الاستكثار منه والولوع به ، وذلك أن المعاني لا تدين في كل موضع لما يجذبها التجنيس إليه، إذ الألفاظ خدام المعاني والمصرفة في حكمها، وكانت المعاني هي المالكة سياستها المستحقة طاعتها(...) وعلى الجملة فإنك لا تجد تجنيسا مقبولا ولا سجعا حسنا حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساقه نحوه، وحتى تجده لا تبغي به بدلا، ولا نجد عنه حولا، ومن هنا كان أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه واصفه بالحسن وأولاه ما وقع من غير قصد المتكلم إلى اجتذابه وتأهب لطلبه أو ما هو لحسن ملاءمته – وإن كان مطلوبا – بهذه المنزلة وفي هذه الصورة."[2]

ف"عبد القاهر" بهذا يضع حدودا بين الصنعة البديعية المتكلفة وبين اتجاه الشعراء نحو البديع يضيفون ويحققون به بعدا إيقاعيا وجماليا للنص، "حيث تلتحم المعاني والمباني التحاما يعمق من المتعة (...) ويصير جمعا مفيدا في آن واحد، أو تحقق جودته التي هي في غاية المبدعين والمتلقين في آن واحد،"[3] لذلك " فالإيقاع هو المعنى لأن اللغة لا تنتج المعنى خارج إيقاع تركيبها الدلالي "[4].

لم تغفل الدراسات الحديثة والمعاصرة دور علم البديع عامة والتجنيس خاصة في إبراز فاعليات الإيقاع في لغة الشعر أو النثر على حد سواء فجاء " استثمار البديع في الشعر لأحداث تناغم صوتي في الإيقاع الداخلي من خلال التجانس المتعدد في النوع والكم مما يغري بوجود هندسة صوتية

[1] –عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ت.ع محمود محمد شاكر، دار المدني– جدة، 1991م، ص، 7

[2] –ينظر: المرجع نفسه، ص، ص، 8،11

[3] – ينظر :حسن عبد الجليل يوسف: علم البديع بين الإتباع والابتداع . دراسة نظرية وتطبيقية في شعر الخنساء، دار الوفاء لدينا للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط الأولى، 2007، ص 18/ 19.

[4] – أحمد سليمان الأحمد: الإيقاع ودلالته في الشعر، مرجع سابق، ص 32.

لتشكيل صورة سمعية حين يتحرى الشاعر عن الأصوات الموسيقية المتجانسة وفق معايير خاصة تقوم عـلى التجانس، مما يؤدي إلى ائتلاف اللفظ مع الوزن فضلا عن تقويمه إلى نغم على الصعيد الإيقاعي. "[1].

لذلك كانت جل الدراسات التطبيقية الحديثة في علم الأسلوبية تنظر إلى الطرف البلاغي نظرة تجاوزية لم تقتصر على الصورة النمطية للجناس في حده البلاغي، بل تعدت ذلك إلى جوانب بصرية لتعمق الدلالة وتشمل الرؤية لذلك حاولت " الدراسات الأسلوبية التطبيقية الكشف عن مستواه التجنيس الصوتي وتحدد بنية الأسلوبية في تظافر مستويين: سطحي يتصل بحاسة السمع التي تتبع إيقاع الأحرف عند تجاورها لتكون كلمة أو بعض كلمة، وبصري الذي يتبع رسم الحروف وما بينها من توافق وتخالف وعمق يتم فيه تدقيق النظر في حركة الدهن واختيارها لنقط ارتكاز تتشابه به على مستوى الصياغة وتتغاير على مستوى الدلالة "[2].

لذلك أجمع جل النقاد الذين اهتموا بالدراسات الحديثة بعنصر الإيقاع الداخلي على " أن العملية الشعرية تجري في مستويين هما: المستوى الصوتي والمستوى الدلالي فعلى المستوى الصوتي يمكننا أن نميز شعرا ما، فنشعر أن فيه إيقاعا آخر غير الوزن والقافية، إيقاعا داخليا يتجسد في أشكال عديدة منها الجناس الذي يعمل داخل البيت الشعري لا خارجه عماده الكلمة إلى جانب الكلمة المماثلة لها داخل البيت أو داخل الشطر، ويمكن أن يكون قائما على المصادفة، أي غير مقصود، كما يمكن أن يلجأ إليه الشاعر عن عمد فيتحقق في الكلمات ضمن البيت الشعري وما تحققه القافية والوزن في القصيدة "[3].

[1]- صاحب خليل إبراهيم: الصورة السمعية في السعر العربي قبل الإسلام، منشورات اتحاد الكتاب العربي، 2000، ص 210.

[2]- فاضل عيود التميمي: قراءات بلاغية، الضياء، .... ، الأردن، 2008م، ص 84.

[3]- أحمد مبارك الخطيب، الانزياح الشعري عند المتنبي قراءة في التراث النقدي عند العرب، دار الحوراء للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، 2009م، 151، 152،

فلا يمكن إغفال دور الجناس في إحداث انسجام بين إيقاع الأصوات ودلالتها ذات الأبعاد الثلاثة والتي تعمل على توضيح المعنى من خلال الجمع بين المستوى الصوتي والدلالي والايقاعي بين الكلمتين المتجانستين، وتنويع الإيقاع وتنبيه ذهن المتلقي وإثارته ومخاتلته بصورة فنية تشعره بتلاحم النص وائتلافه من جميع المستويات."[1].

أ– تعريفه: يعتبر الجناس من أبرز ألوان البديع وظاهرة بلاغية صوتية موجودة و متجذرة في النصوص النثرية وخاصية ملحة تحتاجها القصيدة من أجل إضفاء قالب موسيقي عليها ويعتبر الجناس أو التجنيس كبديل من البدائل الصوتية المغذية لها، "فالجناس يقوم على التكرار أو المماثلة او المشابه، ولكنه على تنوعه عبارة عن اتفاق اللفظين في وجه من الوجوه على اختلاف معانيهما، وقد جمع الصفدي في تعريفه للجناس انواعه المتعددة فقال: هو الاتيان بمتماثلين في الحروف أو ببعضهما أو في الصورة او زيادة في احدهما، او بمتخالفين في الترتيب والحركات أو بماثلين يرادف معناه مماثلا آخر نظما." [2]

والجناس هو: "اتفاق أو تشابه كلمتين في اللفظ واختلافها في المعنى "[3].

ب– أنواعه: ينقسم الجناس الى نوعين :

1**–جناس تام (موجب):** وهو " ما تتفق فيه الكلمتان في أربعة أمور: هي كما يلي : نوع الحروف، عددها، ترتيبها، ضبطها ".[4]

[1]– ينظر: علاء حسين عليوي البدراني، فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، أطروحة دكتوراه، الجامعة العراقية، كلية الآداب، نوقشت يوم 25/ 10/ 2012، ص 320.

[2] – ابتسام أحمد حمدان :الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في الشعر العباسي، مرجع سابق ،ص،290

[3]– يوسف أبو العدوس: البلاغة والأسلوب مقدمات عامة، الأهلية للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1999م، ص 144.

[4]– أمين أبو ليل: علوم البلاغة المعاني والبياني والبديع، دار البركة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006 م، ص 235.

2–جناس ناقص (غير تام): وهو" ما اختلفت فيه اللفظتان في إحدى الأمور الأربعة السابقة" [1].

تنهل قصيدة النثر من علوم البلاغة لتعويض خاصية الوزن، خاصة ما تعلق بالمحسنات اللفظية، فلا تستطيع الاستغناء عنه كأثر موسيقي صوتي إيقاعي يشحنها بإيقاعات منافسة للإيقاع التقليدي، ولا يتكلف الشاعر صناعته من أجل رفع وثيرة الإيقاع بل يسوقه من خلال تجربته الشعرية، ومثال ذلك قول "عبد الحميد شكيل" في ديوان **"**صهيل البرتقال**"**.

حين يظل الجرح:

صرخة تكوي **القلوب**

حين يرتسم الحب شارة في كل **الدروب**..

عندما الموت الأزرق يسري في نسغ الشجرة **العظيمة**

وتنتصب الشفاه: في بوابة إفريقية **قديمة** [2].

يتموقع الجناس الناقص موقع القافية في التركيب الشعري، إذ يرِد في نهاية فواصل التركيب ، فالتواتر الذي تحدثه اللفظتان المتجانستان (**القلوب، الدروب، العظيمة، القديمة)** يحدث نغما موسيقيا لأن قوة هذا الجناس تكمن في تقريب مدلول اللفظ مع صورته. حيث قامت هذه المفردات المتجانسة على دعم البنية الإيقاعية في القصيدة وتغدو هذه المفردات هي المرتكز الإيقاعي، والتجنيس « قانون منبثق عن جملة العلاقات القائمة بين الدوال والمدلولات ولكنه لا يتولد عنها

[1]– أمين أبو ليل: علوم البلاغة المعاني والبياني والبديع ، مرجع سابق ،ص236.

[2]– عبد الحميد شكيل: صهيل البرتقال، مصدر سابق، ص 15.

فحسب بل يظل يعود إليها ليحسب عليه تأثيره المباشر وتوقعها فتصبح بدونه عاجزة عن أداء مهمتها في صلب الخطاب، ذلك أن التناغم يحصل هذه المرة بصفة انتشارية »[1].

ويقوم الجناس بدور صوتي يثري الإيقاع بنغمات يكون في ترديدها تجليا للصورة وإثارة للأذن ومن ذلك قول الشاعر" عبد الحميد شكيل" في ديوان **"يقين المتاهة"**:

كيف هويت،

أيها المجبول من دم الرّيح

والعاصفة؟!

آه ! أدركتك **القاصفة** "[2]

في هذا المقطع عملت اللفظتان المتجانستان (**العاصفة، القاصفة**) على إحداث موسيقى تعبيرية تنتشر داخل القصيدة وتمنح البيت الصوتي أو القصيدة بكاملها إيحاء مليئا بالانفعال حيث أنه يضفي على اللغة إيقاعا مميزا مما يجعل المتلقي منتبها لموقع الجناس سمعا وبصرا، وذلك لقرب اللفظتين من الدلالة أيضا، فالعاصفة غالبا ما تكون قاصفة، فالانفعال النفسي حاصل " فالنفوس في تقارن المتماثلات وتشافعها والمتشابهات والمتضادات وما جرى مجراها تحريكا وإبلاغا في الانفعال الى مقتضى الكلام لأن تناصر الحسن في المستحسنين والمتماثلين والمتشابهين أمكن في النفوس موقعا من سنوح ذلك لهافي شيء واحد." [3]

يقول عبد الحميد شكيل في ديوان **"الركض باتجاه البحر"**:

[1]- مُحَّد لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب، تونس ، 1992م ص 60.

[2]– عبد الحميد شكيل: يقين المتاهة، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، ط1، 2005م،ص 62

[3] - عزالدين علي السيد: التكرار بين المثير والتأثير، مرجع سابق، ص 202

« فألعن البعاد والفراق

أركب سفينة الصعاب والألم

فتكتوي النفس،

بنارها **المشتعلة**

وتعلو الصرخات،

الحشرجات من بروجها **المفتعلة** »[1]

في هذا المقطع ورد الجناس بين لفظتي (**المشتعلة، المفتعلة**) وهذا الجناس منح القصيدة روحا موسيقية عالية من خلال تموقع اللفظتين وكأنهما في موقع القافية في البيت الشعري، فالتركيز السمعي يستفيق عند الكلمة الثانية كعنصر مفاجأة يتفطن من خلالها المخاطب الى نغم إيقاعي مقابل، يضع ما بين اللفظتين في موقع إيقاعي خفي، فاللفظ الأول افتتاحي يهيئ السمع لورود مشابه أو مماثل يعقد عليه الإيقاع، ثم تحدث الاستجابة النفسية عند الوقوف على اللفظ الثاني المتمم للدلالة.

تقول الشاعرة صليحة نعيجة في قصيدة بعنوان هزء المرايا الكاذبة من ديوانها "الذاكرة الحزينة":

جاءتك السنونوة

رحلة الهروب الى الهروب

طقوس التمدن والتغرب في ثوبها...

آهة **مدسوسة**..

1- عبد الحميد شكيل: الركض باتجاه البحر، موفم للنشر، 2008م، ص18.

طفوله **مهووسة**

وفي فيض للمعنى

لوعة أنوثة مستهجنة

(...)

جاءت ..

تحمل بين راحتيها التعبا..

أجّلوا **نحرها**

جفّفوا **بحرها**

أحضروها ثم غابوا."[1]

بين لفظتي (**مدسوسة ومهووسة**) جناس ناقص في نوع الحروف، وبينهما أيضا ينتظم الإيقاع من خلال الجرس الموسيقي الذي أحدثه حرف الصفير(**السين**) الذي تواتر مرتين في اللفظة الأولى، ومرة واحدة في اللفظة الثانية، فالحرف المتواتر المتحرك بعد سكون الصوت أيقظ فاعلية الإيقاع كأنه رويٌّ موصول بالفتح، أجهر بالصفير المفيد لإثارة المتلقي وتنبيه حواسه، "لأن المعيار الذي قام عليه التجنيس، إنما هو معيار صوتي بالدرجة الأولى، الأمر الذي أدى إلى التركيز على دلالة اللفظتين المتجانستين، ومن تم التمييز بينهما على أساس المعنى، فالصوت سابق لأنه هرم الأصوات الذي تفرق به الظاهرة في الخطاب." [2]

[1]–صليحة نعيجة: الذاكرة الحزينة، منشورات اصوات المدينة، ط1،2004م، ص،ص، 41،43

[2]– رشيد شعلال : البنية الايقاعية في شعر أبي تمام، مرجع سابق ،، ص 183

كذلك وقع الجناس الناقص بين كلمتي (**نحرها و بحرها**) الذي يحمل شحنة إيقاعية في حروفه الثلاثة المتماثلة ترتيبا(حرفان حلقيان وبينهما حرف لساني) ونوعا، حيث يشكل الحرف الحلقي الموصول بالفتح(ها) ايقاعا مميزا يشكل وقفا مفتوحا على الامتداد ويتعالق مع الحمولة النغمية لتماثل الحرفين السابقين له.

توزع الجناس في جسد المقطع الشعري في شكل توازن وقع بين كفتي التركيب، حتى يعطي المقطع نسقا تكامليا من حيث توزيع حمولات الإيقاع بما يماثل التصريع في البيت الخليلي في مطلع القصيدة .

تقول الشاعرة "منيرة سعد خلخال" في قصيدة "صمت الشرخ" من ديوانها "لا ارتباك ليد الاحتمال":

أثر التفجع

أثر التورد

أثر السرور

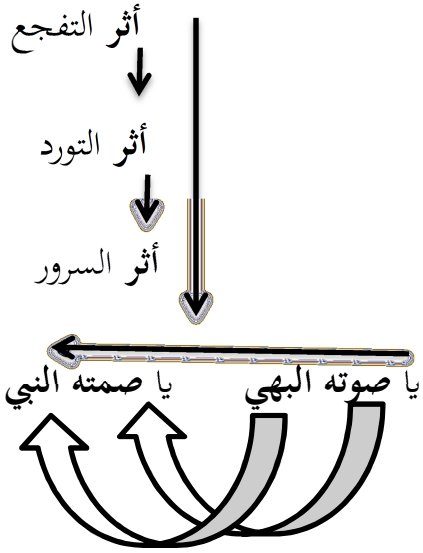
يا **صوته البهي**

يا **صمته النبي**

يا نمنمات الأقحوان تزين ملقاه"[1]

[1]– منيرة سعد خلخال: لا ارتباك ليد الاحتمال، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين،ط2002،1،ص16

يتحرك الإيقاع في المقطع عموديا بشكل متساقط من خلال تكرار اللفظ(**أثر**) ليشكل مع الإسناد حركة هادئة تلقائيا لخوِّلها من المؤثر الفعلي، فالمصادر تدل على حركة مجردة من الزمن، لكنها تسهم بإسنادها في تقدير الحركة الداخلية للتركيب السطحي للجملة.



تعول الشاعرة على إيقاع آخر في نهاية المقطع استدعت فيه العناصر البلاغية على أساس نظامها الإيقاعي الداخلي الخاص بها، "وبقدر ما تتقدم عند الشاعر حساسيته اللغوية والتصويرية، فإنه يكون ذا إمكانية أكبر على استثمار مكونات اللغة والصورة والرمز، وما يترتب عليها من نظم ومولدات إيقاعية في الصوت والدلالة معاً، وزجها في بنية إيقاعية لا يمكن رصدها إلا بقراءة القصيدة قراءة داخلية كاشفة، وتعمل من جهتها على إضفاء قدرات شعرية جديدة تعمق قوة النص وتزيد من طاقاته الإبداعية الخلاقة، "[1] فقد استثمرت المعارف البلاغية لدمج لونين من المحسنات المعنوية واللفظية في كلمتي (**صوته، صمته**) حيث تتحد شحنات التركيب من الطباق والجناس الناقص معا في حركة أفقية مثقلة بالدلالات والإيقاعات المتولدة من التركيبين المسندين الى الجناس التوصيفي (**النبي، البهي**)، فالإيقاع المتساقط الرتيب استدعته قاعدة إيقاعية مركزة ذات بعدين أساسيين: أولهما

[1]– مُحَمَّد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية مرجع سابق، ص ص،72،73

الإيغال في موسقة المقطع استدعاء لعناصر البلاغة، وثانيهما تعميق المعنى من خلال التجانس والتقابل.

"لا شك أن للجناس جمالا يزيد أداء المعنى حسنا لما فيهمن حسن الإفادة مع أن الصورة صورة الإعادة، ففيه خلابة الاذهان ومفاجأة تثير الذهن وتقوي إدراكه المعنى المقصود، لان المتكلم يوهمك انه يعرض عليك لفظا مكررا لا تجني منه غير الطول، فإذا به يخدعك من الفائدة وقد اعطاها، ويوهمك أنه لم يزدك وقد أحسن الزيادة ووفاها، والسامع يتوهم أن الكلمة الثانية قد أتى بها المتكلم لمجرد التأكيد حتى إذا تمكن آخرها من نفسه ووعاها سمعه انصرف عنه ذلك الوهم، وتمكن من الفائدة بعد أن خالطه اليأس فيها، وكذلك ما فيه من الموسيقى المؤثرة في النفس، ولكنه لا يكون حسنا مقبولا إلا إذا طلبه المعنى ولم يكن مقصودا لذاته."[1]

[1]- عبد العاطي غريب علام: دراسات في البلاغة العربية، منشورات جامعة قان يونس، بن غازي، ليبيا، ط1، 1997، ص، 215،216

المبحث الثاني: التطابق والتقابل:

تشكل نغمية الألفاظ في صورتها المجردة جزءا كبيرا في عملية استقطاب المتلقي ولفت انتباهه "لأن الفعالية الإيقاعية للظواهر البلاغية ليست بسيطة أو عرضية، بل هي ركن هام في بناء العمل الفني بوصفه كلا من متكاملا ، ولا ريب أن دورها الإيقاعي له شأن كبير، فهو أبرز خصائها الفنية، لأن نظرة سريعة في تكوينها اللفظي أو المعنوي تجعلنا ندرك أنها تقوم أساسا على نظم إيقاعية تتمثل في عناصر يمكن أن تنضوي تحت مبدأي التشابه والاختلاف، الوحدة والتنوع، التقابل والتوازي، ..."[1] لذلك كانت تلك الظواهر البلاغية رفدا للدراسات الإيقاعية خاصة ما تعلق منها بالجانب اللفظي الصرف كالمحسنات البديعية اللفظية، أو في جانبها الدلالي كالمحسنات المعنوية.

أ- تعريف التطابق:

1-لغة:

وردت مادة (ط.ب.ق) في لسان العرب لابن منظور (ت711) بمعنى "أطبقه وطبقه: فانطبق وتطبق: غطاه وجعله مطبقا...وطبق كل شيء: ما ساواه والجمع أطباق... وتطابقا الشيئان: تساويا والمطابقة: المشي في اليد وهو الرسف، والمطابقة أن يضع الفرس رجله في موضع يده، وهو الأحق من الخيل ومطابقة الفرس في جريه: وضع رجليه مواضع يديه، فهي الجمع بين شيئين، يقال: طابق بين الشيئين، أي: جعلها على حذو واحد، وألزقهما، ويقال: طابق بين الثوبين: أي: جمع بينها »[(2)].

2- اصطلاحا:

الطباق أو التكافؤ في جانبه الدلالي انطلاقا من تعريف النقاد القدامى له " هو أن يصف الشاعر شيئا يذمه ويتكلم فيه، أي معنى كان، فيأتي بمعنيين متكافئين والذي أريد بقولي متكافئين في

[1]- ابتسام أحمد حمدان :الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في الشعر العباسي، مرجع سابق، ص، 289

[2]- أبو الفضل جمال الدين بن مكرم ابن منظور: لسان العرب ،مرجع سابق، مادة(ط ب ق)

هذا الموضع أي متقابلين إما من جهة المضادة أو السلب والإيجاب أو غيرها من أقسام التقابل،"[1] فالتطابق عند قدامة بن جعفر هو التكافؤ المبني على التقابل في الموضع وليس في المعنى، ويسوق "ابن رشيق" في كتابه "العمدة" جملة من آراء النقاد الذين سبقوه أو عاصروه في باب التطابق وقد شهد لهم بالجهد في الدرس البلاغي، كما شهد لهم بالتفرد، قائلا:" والمطابقة جمعك بين الضدين في الكلام او بيت من الشعر، إلا قدامة ومن تبعه فإنهم يجعلون اجتماع المعنيين في لفظة واحدة مكررة طباقا وسمى قدامة هذا النوع –الذي المطابقة عندنا– التكافؤ وليس بطباق عنده إلا ما قدمت ذكره، ولم يسمه التكافؤ غيره ومن غير النحاس ومن جميع ما علمته(...) وقال الرماني (ت384) : المطابقة مساواة المقدار من غير زيادة ولا نقصان(...) وهذا أحسن ما قول سمعته في المطابقة من غيره واجمعه لفائدة، وهو مشتمل على أقوال الفريقين وقدامة جميعا،"[2] ويستند أبو هلال العسكري(ت395) على ما جمعه من السلف الصالح، وما اصطلح عليه الناس قائلا:" و الناس قد اجمعوا على انها الجمع بين الشيء وضده في جزء واحد من اجزاء الرسالة او الخطبة، او بيت من بيوت القصيدة، مثل الجمع بين السواد والباض والليل والنهار والحر والبرد."[3]

فالطباق في النص يخلق نوعا من التوازي بين معنيين في حركة انتقال من المعنى الأول إلى المعنى المضاد وبذلك يخلق إيقاعا متضادا وهو بذلك لا يخترق تناسق النص بل يساهم في إيضاح المعنى وإثارة انتباه المتلقي، وهذا التقابل في المعنى يكون أكثر وضوحا في المقابلة منه في الطباق لأن التقابل يتضمن أكثر من معنى، فالمقابلة هي " أن يضع الشاعر معانٍ يريد التوفيق بين بعضها وبعض

[1]– قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح : عبد المنعم خفاجي ،مرجع سابق ، ص ص 147، 148.

[2]-ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: مُحَمَّد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، د.ت، ص،5

[3]-أبو هلال العسكري: الصناعتين، تح: علي مُحَمَّد البجاوي ومُحَمَّد ابو الفضل ابراهيم، دار إحياء الكتب العربية، مصر، ط1،1952، ص،336

المخالفة فيأتي في المواقف بما يوافق وفي المخالف بما يخالف على الصحة أو يشرط شروطا ويعدد أحوالا في أحد المعنيين، فيجب أن يأتي فيما يوافق بمثل الذي شرطه وعدده فيما يخالف بضد ذلك[1].

لذلك يمكن الاعتماد على كثير من دراسات التضاد للمحسنات اللفظية والمعنوية لأهميتها في إنجاز الموسيقى الداخلية والشكل الإيقاعي للنص مع مراعاة النسيج الدلالي لتحسين الكلام[2].

3– أنواعه:

- **طباق الإيجاب:** ويتمثل في:« ما لم يختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا »[(3)] ويكون بلفظين من نوع واحد من أنواع الكلمة، أو من نوعين مختلفين من نوع واحد قد يكونان اسمين أو فعلين.
- **طباق السلب:**" وهو أن يجمع بين فعلي مصدر واحد، مثبت ومنفي، أو أمر نهي" [(4)].

ب– تعريف التقابل:

في معجم مقاييس اللغة لابن فارس في مادة (ق ب ل) "القاف والباء واللام أصل واحد صحيح تدل كلها على مواجهة الشيء للشيء، ويتفرع بعد ذلك،"[5] فهي إيراد الكلام في مقابلته بمثله في المعنى واللفظ على جهة الموافقة أو المخالفة(...) وهي التنظير بين شيئين فأكثر، وبين ما يخالف وما يوافق، فبقولنا وما يوافق صارت المقابلة أعم من المطابقة(...) فصحة المقابلات عبارة عن توخي المتكلم بين الكلام على ما ينبغي، فإذا أتى بأشياء في صدر كلامه ، أتى بأضدادها في عجزه على الترتيب، بحيث يقابل الأول بالأول والثاني بالثاني في المخالف والموافق، " [6] فالبلاغيون القدامى

[1]– ابن رشيق: العمدة، مرجع سابق، ص 141.

[2]– ينظر: عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د.ت، ص 254، 255.

[3]- أحمد مصطفى المراغي: علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط4، 2002م، ص 320، 321.

[4]- المرجع نفسه: ص 312.

[5]- ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، تح: شهاب الدين ابو عمرو، دار الفكر، بيروت، د، ط، مادة (ق ب ل) ص 872

[6] –ينظر: انعام نوال عكاوي: المعجم المفصل في علوم البلاغة، البيان والبديع والمعاني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3،2006،ص،656

يصرون على صحة المقابلات خاصة في الترتيب توافقا أو تخالفا، وهذا ما أراده قدامة بن جعفر حين قال: " وهي أن يصنع الشاعر معاني يريد التوفيق بين بعضها وبعض، أو المخالفة فيأتي في الموافقة بما يوافق وفي المخالفة ما يخالف على الصحة أو يشترط شروطا ويعدد أحوالا في أحد المعنيين فيجب أن يأتي فيما يوافقه بمثل الذي شرطه وعدده، وفيما يخالفه بأضداد ذلك."[1]

ولم يخرج "أبو هلال العسكري" في تعريفه للمقابلة عما سبقه من النقاد فهي عنده" إيراد الكلام ثم مقابلته بمثله في المعنى واللفظ على وجه الموافقة أو المخالفة. " [2]

من خلال التعاريف السابقة نجد أنها تدور حول معنى واحد هو أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو معان متوافقة ثم بما يقابلها أو يقابلهما على الترتيب، و"الفرق بين المطابقة والمقابلة يأتي من وجهين: أحدهما أن المطابقة لا تكون إلا بالجمع بين الضدين، أما المقابلة فتكون غالبا بالجمع بين أربعة أضداد: ضدان في صدر الكلام وضدان في عجزه، وقد تصل المقابلة إلى الجمع بين عشرة أضداد خمسة في الصدر وخمسة في العجز، وثانيهما أن المطابقة لا تكون إلا بالأضداد، على حين تكون المقابلة بالأضداد وغير الأضداد، ولكنها بالأضداد تكون أعلى رتبة واعظم موقعا "[3]

فالطباق أخص من المقابلة، لأنه التضاد بين معنيين اما المقابلة فهي أن يأتي المتكلم بعدة معان ثم يردفها بما يخالفها أو يوافقها أو يدمج بين الموافقة والمخالفة التي تعني التضاد وليس التغيير،

[1]–قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح : عبد المنعم خفاجي، مرجع سابق، ص 141

[2] - أبو هلال العسكري: الصناعتين، مرجع سابق، ص،337

[3]–ينظر، عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية، علم البديع ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت ، 1974، ص ، 77

فالإيقاع هنا لا يتحقق بين الألفاظ المفردة في الطباق، بل يتعدى إلى توازي العبارتين مع ترتيب التراكيب والمعاني التي تضمنها لذلك فالمقابلة: " أصلها ترتيب الكلام على ما يجب فيعطي أول الكلام وما يليق به أولا وآخره ما يليق به آخرا، وبالتالي في الموافق بما يوافقه وفي المخالف بما تخالفه.[1]

فالمطلع على قصائد عبد الحميد شكيل يجدها لا تخلو من الثنائيات الضدية التي تعطي هي الأخرى إيقاعا موسيقيا للقصيدة، ومثال ذلك قوله في قصيدة بعنوان: "مخاض الكلمات"، في ديوان "قصائد متفاوتة الخطورة":

براءتي الوطن

بدايتي، نهايتي، تسبيحة الشجن

في العالم مظلل، كغضة الخريف !!

فأنت من تكون يا صاحبي؟"[2]

فالطباق واقع بين لفضتي (**بدايتي**) و(**نهايتي**) وهذه الثنائية المتضادة تعطي للنص كثافة فتعوض النقص الحاصل في البنية الإيقاعية الخارجية التي كان يصنعها الوزن في بنيته العروضية، فموسقة التركيب قائم على تصور ذهني يقف في هذا المجال المفتوح بين البداية كأيقونة توحي بالانطلاق والتماهي، وبين النهاية التي لابد منها، وتتمركز اللفظتان على طرفي نقيض في تطابق إيجابي يحيل إلى الاقتصاد في الحمولة اللفظية المنتهية بالنسبة الموجعة المقترنة بالشجن والحزن .

إن أهمية التوصيف الإيقاعي في التركيب البلاغي يندرج ضمن ما يوصف بالبنية التكاملية بين الدلالة المعنوية والأثر الايقاعي الصرف، فليس التنافر وحده ما يفسد انسيابية الإيقاع ، بل تفسده

[1]– ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، مرجع سابق، ص، 15.

[2]– عبد الحميد شكيل: قصائد متفاوتة الخطورة، مصدر سابق، ص9.

أيضا المبالغة في التصنع والتواشيح والزخارف المبتذلة، لذلك كانت هذه الألوان البديعية تجري على السليقة فتزيد من تركيز الدلالة وتكثيف نغمية اللفظ ، على عكس التراكيب المصنوعة الممجوجة.

ويقول عبد الحميد شكيل أيضا في قصيدة بعنوان "حالات للخفق والفداحة" في ديوان "يقين المتاهة":

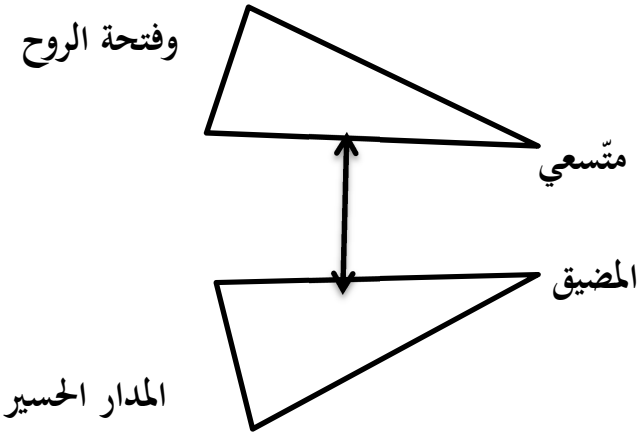
« بونة،

متّسعي والمضيق

وفتحة الروح التي في المدار الحسير "[1]

تقوم المفارقة الدلالية بين اللفظتين (**متسعي**) و(**المضيق**)، والذين تحيلان إلى إيقاع مرتبط بالمكان في السردية المعاصرة، التي تحفل بالزمكان أيقونةً معنويةً دالةً على مجسد ماثل في ذهن المتلقي، فالشاعر يخرج من دائرة الحزن الأبدي عندما التصق بالمتسع، ونفى الضيق عنه، فالطباق له دلالة معنوية استطرد الشاعر في تفسيرها لما أصبح المتسع هو فتحة للروح ، والضيق هو المدار الحسير .

إن تعالق الدلالة المركزة من خلال الاقتصاد اللغوي بالإسراف اللفظي يحيلنا الى ضرب من ضروب البلاغة ألا وهو التوسيع الترادفي .



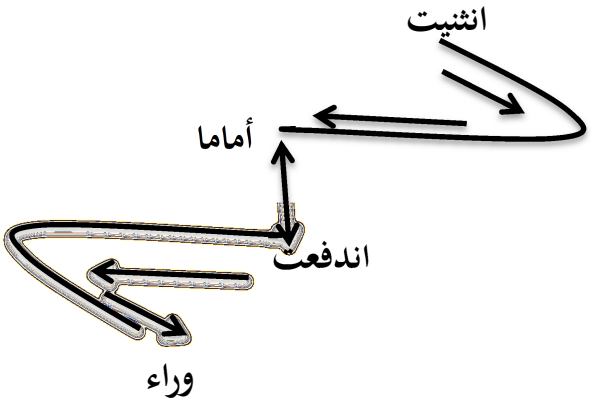
[1]- عبد الحميد شكيل: يقين المتاهة، مصدر سابق، ص 40.

كذلك قوله في ديوان "مراتب العشق":

« **انثنيت أماما،**

اندفعت وراء،

يقوم التقابل عل خلخلة التركيب التراتبي للعبارة المقابلة المبنية على ضدين مختلفين، فاللفظة (**انثنيت**) توحي بالتراجع الى الخلف لكنها تتعالق بما يليها ظرفيا، وتفترق معه دلاليا، وذلك باختراق حد المألوف الدلالي المفترض(**الانثناء إلى الوراء**)، كذلك اللفظة (**اندفعت**) تتعالق بالظرف وراء، حيت يفترض ان يكون الاندفاع إلى الأمام (**اندفعت أماما**)، فالتركيب التقابلي يوحي بالحالة النفسية للشاعر التي تغرق في التردد حتى توهم المتلقي بالسكون، فالإيقاع الحركي المشكل للدائرة الساكنة (**الاندفاع والانثناء**) يرسم لنا التمايز بين الدلالات اللفظية المحيلة للدهشة والمحركة لحواس المتلقي بحثا عن المعنى الخفي للخطاب.



يعرب الشاعر عن حيرته من خلال توسيع الموقف بالتعبير المباشر الذي يوحي بالسكون وفقد الحركة من خلال تسميته للطريق الذي سلكه، وهو طريق مجهول المعالم يعج بالسقطات إلى درجة توقف الشاعر عن الحركة بين الانثناء والاندفاع وتراجع حركة الإيقاع تدريجيا، فالإحالة الضميرية

الممثلة في ضمير الرفع (التاء) توحي بالفعل الواعي (**انثنيت، اندفعت، سميت**) حيث يخرج الشاعر من سقطات الطريق إلى دائرة الوعي بالذات و المثبط للسلوك من خلال الشلل الجسد والذات.

سميت اتجاهي **سقطات** الطريق الذي خذلني **بالفقد** »[1]

كذلك يقول في قصيدة بعنوان: "تسابيح القلب في زمن الهجر!!"،من ديوانه صهيل البرتقال :

يوم صادفتك في المفترق !!

أفر إليك من **الماضي،**

و**الآتي** !

والحاضر أنت"[2]

في هذين المقطعين قام الشاعر بخلق الحركة الإيقاعية للقصيدة من خلال الثنائيات المتضادة (**أماما، وراء**) (الماضي، الحاضر) وهذه الثنائيات المتضادة قامت بتحقيق قيم إيقاعية جميلة، ساهمت في دعم الحركة الإيقاعية.

ولا تخلو قصائد عبد الحميد شكيل من مثل هذا اللون البديعي اللفظي الذي يزيد من جمالية وبلاغية ومثال ذلك قوله في "كتاب الطير" وبالتحديد في قصيدة **"تموجات"** :

«**كوني** الخط الواصل.. !

كوني النقطة القصوى.. !

كوني الجسر في رجاحته.. !

---

[1]- عبد الحميد شكيل: مراتب العشق، مصدر سابق، ص72.

[2]- عبد الحميد شكيل: صهيل البرتقال، مصدر سابق ،ص 22.

لا تكوني،

القطع، والمفترق.. !"[1]

نلاحظ هنا التطابق السلبي الموجود بين لفظتي (**كوني**) و(**لا تكوني**) فالأولى مثبتة والثانية منفية، وليس غرض الشاعر هنا الاتيان بلفظين متطابقين في المعنى بشكل سلبي، لأن هذا ليس بالأمر الصعب حتى أنه من الممكن أن يؤدي إلى التكلف وفساد المعنى إذا لم يكن يخدم المعنى المنشود، وإنما تمكن بلاغة هاتين اللفظتين في أنهما صنعا بلاغة شعرية ساهمت في تحقيق انسجام على مستوى المعنى وكذا اضفاء رونق وجمالية في القصيدة.

يقول الشاعر "عادل صياد" في ديوانه "أصابع الراس" :

والبحر والصحراء السوفية.

ومن أبسط مواطن

إلى أعقد مسؤول

من يقصر منه

ومن يطول

من استشهد

ومن لم يستشهد

من تحصل على وثائق الجهاد

[1]- عبد الحميد شيكل: كتاب الطير، مصدر سابق، ص68.

ومن لم يحصل بعد عليها

من صعد إلى الجبل

ومن لم يصعد

من استفاد من بنك الخليفة

ومن لم يستفد بعد

من اختلس

ومن لم يختلس

يستحسن أن تشمل المصالحة

هؤلاء

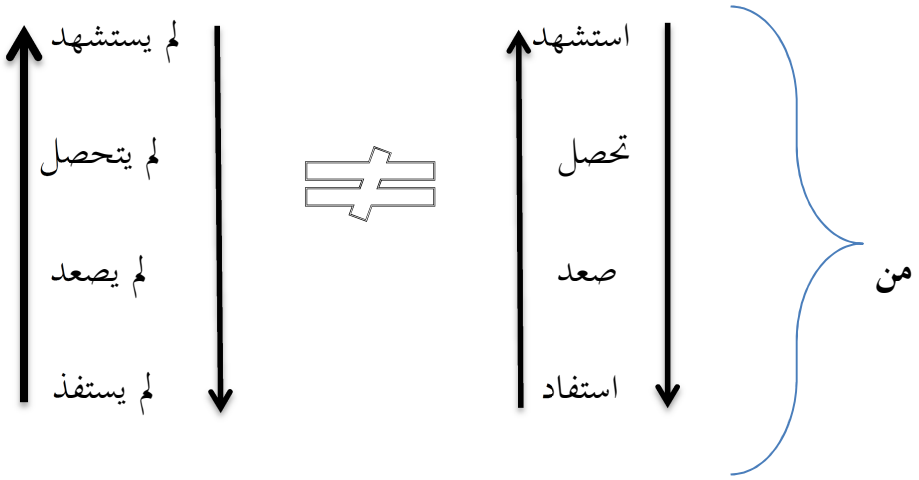
وأولئك

من الصالحين

ومن المفسدين"[1]

يوشح التطابق والتقابل جسد القصيدة، مرتكزا على تكرار اسم الموصول المشترك (من) كبنية مركزية تمثل الملفوظ الذي يؤسس لبناء جملة التطابق والتقابل، وذلك من أجل التعشيق الدلالي الموزع بين الإثبات والنفي على الشكل التالي :

[1] -عادل صياد: أصابع الرأس، دار الحكمة، الجزائر، 2007، ص68-70



يبين الشكل التداول الإيقاعي الذي أحدثه تضاد الدلالة بين الكلمة وما يقابلها من تطابق سالب من خلال ذكر الشيء وضده من مصدر واحد حيث يتراكم الفعل الماضي (**استشهد، تحصل، صعد، استفاد**) وما يقابله سلبا بحرف النفي والجزم والقلب(**لم يستشهد، لم يتحصل، لم يصعد، لم يستفد**) فالإيقاع يتوزع بين زمنين ؛ زمن الماضي الذي يفيد الغوص الإيقاعي المستغرق في دلالة الإثبات، وزمن المضارع المنفي (شكلا) الماضي (دلالة) والذي يمثل الطفو الإيقاعي المستغرق في دلالة النفي.

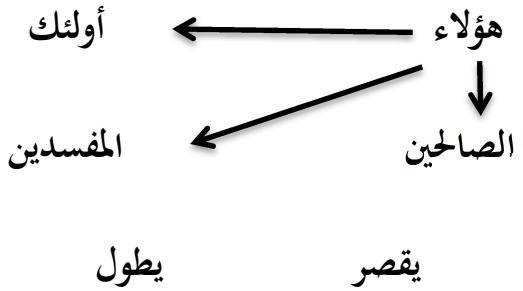
فالشاعر يقف بين زمنين هما للماضي في ترسخ المعنى وبنيته الإيقاعية المتماثلة أفقيا وعموديا، فالمعنى يستقيم من خلال القراءات المتعددة الحاصلة في تناسق اللفظ وترتيبه الدلالي لأن "البلاغة تتسم بروح الإيقاع الشكلي، وأهم ما فيها فكرة الائتلاف بين الأسماء والافعال والحروف والملاءمة والمشاكلة." [1]

يحيلنا التضاد المعنوي إلى حمولات دلالية أسهمت في رفع سقف التصور لدى المتلقي، الذي تماهى مع التراكيب اللغوية المشكلة للتطابق السلبي، مما جعله يعيش الظلال النغمية الموزعة بين التكرار اللفظي لاسم الموصول، والتطابق الحاصل سواء في التركيب الشكلي للنص أو الإحالات إلى

[1]- ابتسام أحمد حمدان :الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في الشعر العباسي، مرجع سابق، ص 66

حياة الشاعر المفرطة في اليأس والتبرم من الحياة من خلال ما يعيشه في المجتمع وما شاهده من ظلم واستبداد.

لم يكتف الشاعر بالمطابقات السلبية في قصيدته، وكأنه لم يستنفذ الإبدالات التعبيرية الأخرى بمختلف تراكيبها، فظل يستمد من البلاغة إيقاعاتها المعنوية التي تصب في مساحات التضاد، وكأنه يستجلب مساحات البون والمفارقات الحياتية ليصبها في قالب نصي مفارق، فعمد إلى المطابقة الإيجابية وفق تركيب شعاعي ثلاثي الاتجاه، يفتح لقراءات متعددة لتخوم النص تزخر بحمولات إيقاعية مختلفة.



ينتشر التقاطع الإيقاعي بين حالين :حال الانفتاح الايجابي حين يتجه محور المعنى الى الواقع المعيش المفعم بالتصورات الاجتماعية المريحة، وحال الانفلات السلبي حين يتجه محور المعنى إلى المسكوت عنه في البنى المشكلة للمجتمع محور القصيدة، فالمطابقة لا تبقي حيزا من النص لإدراج احتمالات التأويل في التركيب النحوي للجملة، بل تقف على حافتي نقيض لتكريس المعنى الحقيقي للمفارقة الاجتماعية، فالصالحون على نقيضهم الفاسدون، فليس هناك مجال للمعتدلين الواقفين على مسافة واحدة بينهما، فبين القصر والطول تنتظم كثير من المعاني الغائبة في ذهن المتلقي مما يجعله يتوهم المجال الحاصل والممتد بين الطرفين خاصة في النسيج الاجتماعي الذي يصوره الشاعر على أنه منفرط العقد ، لذلك نجده يعقد تقابلا ثلاثيا في ثنايا القصيدة ليصور عمق الهوة الحاصلة في المجتمع من خلال :

من أبسط مواطن إلى أعقد مسؤول

فحرف الجر (**من**) يفيد ابتداء الغاية التي أراد الشاعر أن يحدد منطلق البون الاجتماعي من خلال استعمالها كعنصر نقطي يقف عنده تحديد البدايات، يقابلها حرف الجر أيضا (**إلى**) الذي يفيد انتهاء الغاية، فالحرفان مدلولان لغويان يفيدان الابتداء والانتهاء حيث أرادهما الشاعر ملفوظين يعكسان تقابلا إيقاعيا يقوم على التماثل الموقعي، فالبدايات هي عكس النهايات، ثم يورد اسمي التفضيل (**أبسط**) و(**أعقد**) بكل حمولاتهما الدلالية المفيدة للاستغراق، فلم يقل: (من مواطن بسيط)، لأن المعنى أدق وأعمق في شقه الاشتقاقي المفيد للمبالغة وحصر المعنى، ثم ذكَرَ بعد ذلك نقيضا آخر هو محور التقابل ومركزه الذي بنى عليه قصدية القول، (**مواطن**) و(**مسؤول**) لتكتمل عناصر التقابل الثلاثي شكلا.

فالتقابل والتطابق كلاهما ينفرد بالمفارقة الموغلة في العمق المعنوي، فالكلمة المقابلة للأخرى ليست لدور بلاغي فحسب، إنما لعلاقة خفية قائمة على تبادل الموقع وشحن المدلولات بحمولات داخلية تقوم على التحريض والاستفزاز، لا يمكن اكتشافها بسهولة، مما يحدث صدمة للمتلقي بعد اكتشاف العلائق بين المتنافرات وتبادل الشحنات الدلالية، وهو ما يوفر عنصر الإيقاع الخفي.

المبحث الثالث: التسجيع:

1- لغة:

"هو الكلام المقفى او موالاة الكلام على روّي واحد، وجمعه أسجاع واساجيع وهو مأخوذ من قولهم: سجعت الحمامة وسجع الحمام هو هذيله وترجيعه لصوته"[1].

2- اصطلاحا:

يرى علماء البلاغة أن السجع خاص بالكلام المنثور ولهذا كان تعريف "ابن الأثير" (المتوفى سنة 637هـ) أنه " تواطؤ الفواصل في الكلام المنثور على حرف واحد "[2]، وقد سانده "الخطيب القزويني" (المتوفى سنة 739هـ) حين ذكر أنه " تواطؤ الفاصلتين من النثر على حرف واحد، "[3] وقد ذكر" أحمد شوقي" (1869- 1932) بأنه " شعر العربية الثاني فهو قواف مرنة ريّضة خصّت به الفصحى، يستريح إليها الشاعر المطبوع، ويرسل فيها الكاتب المتفنن خياله ويسلو بها أحيانا عما فاته من القدرة على صياغة الشعر "[4].

فالسجع حين نتأمله ونمعن السمع إلى إيقاعاته نراها مما تطرب لها النفس بالفطرة والطبع، وتتجاوب معها العواطف والأحاسيس ويستوي في ذلك الخاصة والعامة فتساوق الجمل وتوازن الفقرات له ما للوزن من شعر من جمال الوقع وحسن التأثير[5].

[1]-أبو الفضل جمال الدين بن مكرم ابن منظور: لسان العرب ، مرجع سابق، مادة (س ج ع)

[2]- ينظر: الدكتور شفيع السيد: أساليب البديع في البلاغة العربية، رؤية معاصرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، 2006، ص 88.

[3]- ابن الأثير: المثل السائر، تحقيق أحمد الحوفي و د/ بدوي طباعة، دار الرفاعي بالرياض، ج 1، ط2، ص 7.

[4]- أحمد شوقي: أسواق الذهب، مطبعة الهلال، مصر، 1932، ص 109.

[5]- ينظر كتاب أساليب البديع في البلاغة، مرجع سابق، ص 88، 89.

يقول الأديب أحمد الزيات (1885-1968) أن " جمال العبارة وجلال الأسلوب من الصفات المشتركة في الناس تتفق في الوجود والمظهر وتختلف في الطاقة والدرجة، فالعامة يستعملون الوزن، السمع، الجناس متى جاشت في صدورهم عاطفة أو جرت على ألسنتهم حكمة فمواليهم وأنا شيدهم وأغانيهم موزونة أو موقعة وامثالهم وحكمهم وضوابطهم مزدوجة أو مسجوعة، وكلما سمت الطبقة واتسعت الثقافة وصدق الشعور وصفا الذوق وأرهفت الأذان سماع الأسلوب من الجميل إلى الأجمل ومن الجليل إلى الأجل حتى يبلغ الأوج عند كلام الله "[1]

يضاف إلى هذا الأثر الفني الذي يولده السجع في الكلام المنثور، أثرٌ آخر يمكن اعتباره نتيجة للسابق ذلك أن تناسق الإيقاع الذي يتجلى في السجع بمختلف أشكاله يعد عاملا مهما في حفظ نصوص الأدب النثري وسهولة تداولها... وقد قال عبد الصمد بن الفضل بن عيسى الرقاشي(ت200هـ) حين سئل: " لم تؤثر السجع على المنثور، وتلزم نفسك القوافي وإقامة الوزن؟، قال: إن كلامي لو كنت لا آمل فيه، إلا سماع الشاهد (الحاضر) لقلّ خلافي عليه، ولكني أريد الغائب والحاضر والراهن والغابر فالحفظ إليه أسرع، والأذان لسماعه أنشط "[2]، وقد أيد الجاحظ ما ذهب إليه الفضل من دور الإيقاع في حفظ النثر إن لم يبلغ في ذلك مبلغ الوزن في حفظ الشعر: حيث قال " وما تكلمت به العرب من جيد المنثور أكثر ما تكلمت به من جيد الموزون، فلم يحفظ من المنثور عشرة ولا ضاع من الموزون عشرة "[3].

فالسجع أحفظ للأثر من الشعر لأن أحسنه يجري على السليقة، وتطمئن إليه الأسماع، وترتاح إليه النفوس، لأن "الأصل فيه إنما الاعتدال في مقاطع الكلام، والاعتدال مطلوب في جميع الأشياء، والنفس تميل إليه بالطبع، ومع هذا فليس الوقوف في السجع عند الاعتدال فقط ولا عند توافق

[1]- أحمد حسن الزيات: دفاع عن البلاغة، مطبعة الرسالة، 1945، ص 106.

[2]- ينظر: كتاب أساليب البديع في البلاغة، مرجع سابق ، ص 89.

[3]- الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ط 5، 1985، ج 1ص 287.

الفواصل على حرف واحد هو المراد من السجع، إذ لو كان الأمر كذلك لكان كل أديب من الأدباء سجاعا،"[1] وعلى كل أديب يميل إلى السجع أن ينتقي الالفاظ التدي تكون على قدر المعاني، وأن تتصف بالحسن والفصاحة، بعيدة عن الغريب الذي ترفضه الاسماع، " وإنما ينبغي في السجع بالإضافة إلى ما تقدم أن تكون الألفاظ المسجوعة حلوة حادة، لا غثة ولا باردة، والمراد بغثاثة الألفاظ وبرودتها أن صاحبها يصرف النظر الى السجع نفسه من غير نظر إلى المفردات الألفاظ المسجوعة وتراكيبها وما يشترط لكليهما من صفة الحسن(...) ومن خير السجع أن تكون فواصله متجددة للمعنى، غير شارحة حتى لا ينزلق إلى التطويل من دون وازع مطلوب، فلابد "أن تكون كل واحدة من الفقرتين أو السجعتين المزدوجتين دالة على معنى غير المعنى الذي اشتملت عليه الأخرى، فإن كان المعنى فيها سواء فذلك هو التطويل بعينه، لأن التطويل إنما هو الدلالة على المعنى بألفاظ يمكن الدلالة عليه بدونها، وإذا وردت سجعتان يدلان على معنى واحد كانت احداهما كافيه في الدلالة عليه."[2]

وليس ذلك ان يخوض ميدان التسجيع كل أديب من غير ضوابط تحيل إلى الحسن منه وإلى القبح أحيانا" فأحسن السجع وأشرفه منزلة للاعتدال الذي فيه هو ما تساوت فقراته في عدد الكلمات(...) ثم ما طالت به الفقرة الثانية عن الأولى طولا لا يخرج بها عن الاعتدال كثيرا وذلك لئلا يبعد عن السامع وجود القافية فتذهب اللذة(...) أو ما طالت فقرته الثالثة ، ولا يحسن أو يؤتى بالفقرة الثانية أقصر من الأولى كثيرا لأن السجع قد استوفى أمده من الفقرة الأولى بحكم طوله، ثم تجيء الفقرة الثانية قصيرة عن الأولى فتكون كالشيء المبثور فيبقى الانسان عند سماعها كمن يريد الانتهاء عند غاية فيعثر دونها."[3]

[1]-عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية، علم البديع، مرجع سابق، ص،206

[2]-عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية، علم البديع، مرجع سابق، ص،207

[3]-المرجع نفسه ،ص211

يقول عبد الحميد شكيل في قصيدة بعنوان "إعلانات غير مبوبة" في ديوانه "الركض باتجاه البحر":

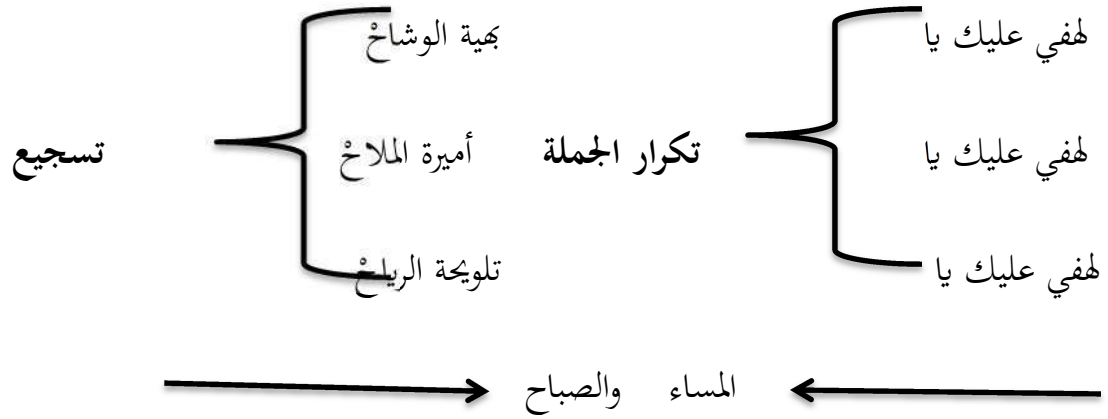
تستبد بي الأشواقْ!
تذيبني حرارة العناقْ!
تسحقني بلا إشفاقْ!
(...)
تلويحة الأيدي صغيرة الاصابعْ
مكسوة بحلة الندى وروعة المرابعْ
فتحمل البكر لعنة المدافعْ
(...)
لهفي عليك يا بهية الوشاحْ!
لهفي عليك يا أميرة الملاحْ!
لهفي عليك من تلويحة الرياحْ!
وفسحة المساء والصباحْ! ! "[1]

النص عبارة عن ثلاثيات مسجوعة ،كل فاصلة تنتهي بحرف ساكن يماثل الروي في الشعر العمودي على نسب متفقة في الطول، مما تحدث نغما موسيقيا يعول عليه من بين البدائل الإيقاعية المشتركة بين الشعر والنثر، فالتراكيب الأولى تنتظم لغويا بحسب حاجة الإيقاع إلى التموقع ، فالكلمة المركز هي (**الأشواق**) واقعة فاعل مؤخر، ساكنة الحرف الأخير بعد مد ، والثانية (**العناق**) واقعة مضاف إليه منتهية بالوقف الجائز بعد مد أيضا لانتظام التناسق الحرفي في نهاية المقاطع الأخرى، والثالثة (**إشفاق**) واقعة اسم مجرور موقوف الحرف الأخير بعد المد، فالوقف علامة مشتركة خارج التوصيف اللغوي المخلخل ، لكنها علامة داخل التركيب الإيقاعي من أجل موسقة الحروف الساكنة، وينسحب توصيف السجع على المقاطع الباقية من القصيدة، لكننا نلحظ أنها أقرب الى

[1]–عبد الحميد شكيل: الركض باتجاه البحر، مصدر سابق، ص ص، 18-21

السليقة، دون تصنع بكون الفواصل الثلاثة تنتهي بحرف مجرور فغدا الوقف فيه مراعاة لانتظام الجرس الموسيقي لما قبله وما بعده ، لأن وصل الحرف بالحركة والتي علامتها الكسرة يحدث تناغمية تهتز بالحركة المكسورة على عكس رتابة الأولى .

ينفرد المقطع الأخير بتعدد الإيقاع الموزع بين التسجيع والتكرار والتطابق ؛



تطابق إيجاب

إن كثافة البدائل الإيقاعية في المقطع، قد احدثت خللا مربكا عند تعدد نقاط الارتكاز الموسيقي، فلم يعد المتلقي يميز بين حدود كل خاصية نغمية معينة، من جراء تراسل الوحدات الموسيقية التي تقترب من الوزن الخليلي في بعض الفواصل.

تقول "أحلام مستغانمي" في قصيدة بعنوان:" أحتاج أن احبك ككاتبة" من ديوانها "عليك اللهفة":

أحتاج أن أكتبك

أكثر من حاجتي لحبك

أن أصفك

أكثر من حاجتي لرؤيتك

أن أبكيك.. أن أفتقدك

أن أشتهيك.. أن أستحضرك " [1]

تعول الشاعرة على كاف الخطاف الساكن (**الكاف**) لإعادة تشكيل الوقف الإيقاعي المشحون في ثنايا المقطع، لنقله إلى المتلقي الموهوم بالقصد، والمثخن بالإشارة من خلال الإحالة اللفظية (**أحتاج**)، (**حاجتي**) والتي تحيل الى الرغبة الموزعة بين المصدر الصريح (لرؤيتك) والمصدر المؤول (**أن أبكيك، أن أفتقدك** ...)،فعند إعادة تشكيل المقاطع يتمظهر التركيب المسجوع بفواصله المتدرجة كما يلي:

أحتاج أن أكتبك

أكثر من حاجتي لحبك أن أصفك

أكثر من حاجتي لرؤيتك أن أبكيك.. أن أفتقدك

أن أشتهيك.. أن أستحضرك

من خلال التدرج في طول الفاصلة تكون المقاطع قد استوفت جيد السجع، لأن أحسنه ما طالت فقرته الثالثة، ولا يحسن أن يؤتى بالفقرة الثانية أقصر من الأولى كثيرا، فإثارة المتلقي كالصدى تتلاشى كلما تأخرت وقفات السجع، فالمقطع يتعامد فيه الايقاع بشكل تدريجي تشده علائق صوتية من شأنها أن تثير الذائقة لدى المتلقي.

تقول الشاعرة "نصيرة مُحَّدي" في قصيدة بعنوان "كذبة البلاغة" من ديوانها "روح النهرين":

[1]-أحلام مستغانمي: عليك اللهفة، نوفل للنشر،2015،ص،9

ليس لي من اسمي **نصيب**

ليس فيما اشتهيت **حبيب**

ليس نصي سوى **نحيب**

أقول لحبيبي الليلة ..حنانيك يا **غريب**"[1]

تستمر الشاعرة كل امكانات اللغة المشحونة بالدلالات والإحالات المختلفة، وذلك من خلال التعويل على إيقاعية المشبه بالفعل (**ليس**) المكرر في المقطع ثلاث مرات والذي يفتح شهية الفواصل المتساوية الطول، المحققة للإيقاع، والتعويل أيضا على نغمية التطابق في نهاية الفواصل(**نصيب، حبيب، نحيب**)، فالوحدات الإيقاعية الفرعية المتموقعة في بدايات الفواصل ونهايتها، تحصر الإيقاع بكيفية رتيبة تجعل المقطع كتلة نغمية مسجوعة يستحضر من خلالها المتلقي موسيقة القوافي التقليدية المرفلة والمذيلة، حيث يتلاشى الصوت على الحرف الانفجاري (**الباء**) الى درجة الخفوت الدال على الحزن والأسى.

[1]-نصيرة مُحَّدي : روح النهرين، موفم للنشر، الجزائر 2007،ص،20

المبحث الرابع: التقديم والتأخير:

تخضع البنى التركيبية للجملة العربية بكونها أداة لتشكيل النص، إلى معايير لغوية تركيبية، وخاصيات إسنادية بلاغية تمثل النسق العام الذي اصطلح عليه النحويون والبلاغيون كترتيب عناصر الجملة الفعلية(فعل، فاعل مفعول به) أو الجملة الاسمية (مبتدأ وخبر) وما تعالق بهما من تقديرات وإسنادات ، فالعناصر المكونة للجملة هي معطى له دلالاته التركيبة غالبا ما يخضع لحاجات الخطاب من خلال الانزياحات والعدول كالتقديم والتأخير والحذف لأغراض بلاغية، " وذلك بأنْ تتبادل المواقع فيما بينها، فيتقدم ماحقه التأخير، ويتأخر ماحقه التقديم، وهذا الأسلوب يكتسب قيمته الفنية، بحسب توظيف المبدع له داخل السياق،"[1]فاختراق البنية السطحية للنص لم تأتِ اعتباطا، لأن كسر رتابة البناء التركيبي يفضي إلى زيادة في المعنى أو طلبا لنغمية معينة أو الاهتمام بأمر المتقدم،" فالدور الذي يقوم به التقديم والتأخير في التركيب يمثل خصوصيات ودقائق قد تكون في متناول القارئ وقد تدق وتغمض، فلا يمكن إدراكها أو تحديدها بحد، لأن للتقديم والتأخير ألوانا كثيرة، ولكل لون قيمته الخاصة التي تُسْتشفُ منه في ضوء السياق."[2]

يعد التقديم والتأخير في بناء الجملة أساسا في بعدها البلاغي، وإصابة مراد المتكلم تواصلا بينه وبين المخاطب، فقد ذكر "عبد القاهر الجرجاني" ذلك بتفصيل مقصود في قوله: **"**هو باب كثير القواعد حسم المحاسن واسع التصرف بعيد الغاية لا يزال يفتر لك عن بديعة ويفضي بك إلى لطيفة ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويطيف لديك موقعه، تم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء وحول اللفظ من مكانه إلى مكان**"**[3].

[1]-المهدي ابراهيم الغويل: السياق وأثره في المعنى، أكاديمية الفكر الجماهيري، ليبيا 2011، ص،93

[2]– المرجع نفسه، ص 95

[3]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص 106.

ويجعل البلاغيون للتقديم والتأخير أغراضا شتى لا تخرج عن الدلالة البلاغية سواء ما تعلق بالتقديم على نية التأخير أو بنقل الشيء من حكم إلى حكم آخر.

ويجعل صاحب "المثل السائر" للتقديم والتأخير غرضين أساسيين هما الاختصاص و مراعاة نظم الكلام، ولعل الخاصية الأخيرة هي التي تعتبر في الإيقاع وترتيب الكلام بقوله: "قال تعالى: بَلِ ٱللَّهَ فَٱعۡبُدۡ وَكُن مِّنَ ٱلشَّٰكِرِينَ ﴿٦٦﴾ (الزمر 66) ، ولم يقل فاعبد الله لأنه إذا تقدم وجب اختصاص العبادة به دون غيره، ولو قال: بل أعبد لجاز إيقاع الفعل على أي مفعول شاء "[1] ويمثل للثاني وهو مراعاة نظم الكلام بأية الفاتحة " إِيَّاكَ نَعۡبُدُ وَإِيَّاكَ نَسۡتَعِينُ ﴿٥﴾ " فيقول " فإنه لم يقدم المفعول به على الفعل للاختصاص وإنما قدم لمكان نظم الكلام، لأنه لو قال: (**نعبدك ونستعينك**)، لم يكن له من الحسن ما لقوله " إِيَّاكَ نَعۡبُدُ وَإِيَّاكَ نَسۡتَعِينُ ﴿٥﴾ " ألا ترى أنه تقدم قوله تعالى: "ٱلۡحَمۡدُ لِلَّهِ رَبِّ ٱلۡعَٰلَمِينَ ﴿٢﴾ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ ﴿٣﴾ مَٰلِكِ يَوۡمِ ٱلدِّينِ ﴿٤﴾ " فجاء بعد ذلك قوله " إِيَّاكَ نَعۡبُدُ وَإِيَّاكَ نَسۡتَعِينُ ﴿٥﴾ " وذلك لمراعاة حسن النظم السجعي الذي هو على صرف النون ولو قال "**نعبدك ونستعينك**" لذهبت تلك الطلاوة وزال ذلك الحسن "[2].

وهذا الغرض الذي أطلق عليه الزركشي في البرهان " الإخلال بالتناسب " حيث يكون التقديم مطلوبا لمشاكلة الكلام، ويقول ابن القيم: " فإن المقصود بتقديم – إياك- تعظيم الله- سبحانه

[1]- مختار عطية: التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين الدلالة والأسلوبية، مرجع سابق 2005، ص 21.

[2]- ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر في أدل الكاتب والشاعر، تحقيق د/ أحمد الحوفي د/ بدوي طبانة، دار النهضة، مصر، 1973/ ج 3، ص 212.

وتعالى- والاهتمام بذكره مع إفادة اختصاص العبادة والاستعانة بالله تعالى ليصير الكلام حسنا متناسقا "[1]

يقول عبد الحميد شكيل في قصيدة بعنوان "نبوءة 82" من ديوانه "سنابل الرمل... سنابل الحب":

من واقعي الأليم،

من صميم قلبي الكليم،

من حشرجات الروح والبدن،

وهمسة الجفون، وارتعاشه البدن،

وضجة العيون،

وانتفاضة الزمن،

وقسوة الأيام،

وفظاعة المحن،

من هذه الدوامة المستديمة الخطر،

أكتب لك رسالتي الحزينة،

أرصد لك حكايتي السجينة،"[2]

[1]- ابن القيم الجوزية: القواعد المشوق إلى علوم القرآن وعلم البيان، مكتبة الهلال، بيروت، د،ت، ص 24.

[2]- عبد الحميد شكيل: سنابل الرمل...سنابل الحب، مصدر سابق، ص ،ص، 96،97

افتتح الشاعر المقطع بالجار والمجرور؛ بالحرف (**من**) ثم استدعى الحذف واستعاض عنه بالعطف(**و**) كنوع من الحذف الدال على المذكور، حيث شكلت شبه الجملة قلقا للمتلقي الذي ينتظر انتهاء غاية الدلالة، وهو ما يسرع إيقاع المقطع ويدفع المتلقي إلى استكناه المعنى المستهدف الذي شكله الخرق التركيبي، والانفلات الذي قوض معيارية التركيب، فالمعنى سيكون باهتا إذا اعتمدنا التركيب النمطي النحوي للجملة في ترتيبها المنطقي: (**أرصد لك حكايتي السجينة من صميم قلبي الكليم**) نجد أن التركيب فقد بريقه الإيقاعي وأصبح تعبيرا بسيطا لا يستدعي نباهة المتلقي ولا تأويلاته. "لأن خرق المعيار الطبيعي للتركيب تكسير لجمود المخيّلة الشعرية لدى المتلقي؛ من أجل دفعه للإمساك بجمالية فن اللغة، والاحساس بالمتعة الجمالية التي يقدمها الخطاب الشعري، أما بالنسبة إلى المرسل فالنص لا يعبر بترتيبه الطبيعي للجملة عن الدلالات التي تجيش في وعيه ومخيّلته، لذلك يرى في القلب واقعة لغوية جديدة إلا أنها ليست مجردة من المتعة الجمالية التي يمسك بها المتلقي، بل هي جزء منها ولا تنفصل عنها ."[1]فالإيقاع هو جوهر الخطاب الشعري لذلك يقوم على فرض تركيب لغوي يستجيب له.

يقول أيضا من ديوانه "غوايات الجمر والياقوت" في قصيدة بعنوان: "أشجان غباريه لشمعدان الماء":

صورتها الشاحبة!!

أقصد الريح، أم أقصد الريح؟

أكرع من نبعها: ماءً قراحا،

[1]–يوسف اسماعيل: البنية التركيبية في الخطاب الشعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2012، ص،15

وحبًا صُراحًا،"[1]

حرص الشاعر على خلخلة التركيب المعياري للسطر الشعري(**أكرعُ من نبعها ماءً قراحًا**) حيث قدم الجار والمجرور (**من نبعها**) وأخّر المفعول به مع صفته والذي حقه التقديم، حتى يستقيم الإيقاع مع السطر المعطوف (**حبًّا صراحًا**) ، فلو قال: (**أكرع ماء قراحا من نبعها**) فلن تتماثل نهاية الفاصلتين بالحرف(**ح**) الموصول بالفتح، وهو ما انتج إيقاعا جديدا تجانست فيه اللفظتان نقصا، فالتعبير الطبيعي التركيب يعري العبارة من طابعها الموسيقي، حيت تتراجع موسقة التركيب جزئيا برغم ما وفره الجناس من تماثل صوتي ساهم في تعضيد إيقاع التركيب مما يفتح للمتلقي تأويلا دلاليا يحافظ فيه على المعنى الأصلي لكنه يتوشح بخيط نغمي يريحه .

في موضع آخر تقول الشاعرة "راوية يحياوي" في قصيدة بعنوان: "المقت" من ديوانها "ربما...":

لم يعد ممكنا الوجود في اللاوجود

لم يعد ممكنا الاحتضار

ولكن برغم الشفاه اللعينة

سأجمع الأبجدية

وبرغم الرائحة الماكرة

سأحترف الوطنية"[2]

[1] -عبد الحميد شكيل: غوايات الجمر والياقوت، منشورات وزارة الثقافة، ط1،2005،ص،18.

[2] -راوية يحياوي: ربما...!! ،الجاحظية،الجزائر،2006، ص،47 .

في التركيب الشعري تقدم المفعول به (**ممكنًا**) على الفاعل مرتين: في الأولى (**الوجودُ**) وفي الثانية (**الاحتضارُ**) لغرض بلاغي لا يخرج على الاهتمام بأمر المتقدم، وكأن الشاعرة تنفي إمكانية الوجود وكذا الاحتضار من خلال التركيز على مركز الدلالة وهو النفي، الذي أوردته بالتعدد اللفظي(**لم يعد ممكنا**) حيث يتيح مجالا الممكنات، وهو ما عبرت عنه في المقطع الذي يليه (**برغم**) المكررة مرتين كنوع من الإصرار والتحدي ومواجهة الواقع المضاد.

إن الخرق والتشويش الذي يشوب التركيب المعياري للجملة في النص الشعري "ليس المقصود منه المعنى القريب الذي يؤخذ منه اللفظ لأول وهلة، ولكن المراد المعاني الإضافية والدلالات الثانية التي تنبع من التراكيب والتي تفهم من بين السطور." [1]

تقول الشاعرة "منيرة سعد خلخال" في قصيدة بعنوان: "غبار الرائحة" ،من ديوانها "الصحراء بالباب":

يباعد بيني وبينك الرمل

متكئا على مصابيح أزمنة خرافية

تتهافت على هبوب الفرجة

منتصبة بأغصان التيه

في بلاد تجنح أحلامها الى حروب الوجاهة

تشع كالأماني جراحاتها"[2]

[1]–عبد الفتاح لاشين: التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبد القاهر، دار المريخ للنشر، المملكة العربية السعودية، ص ، 156 .

[2]--منيرة سعد خلخال: الصحراء بالباب، منشورات أصوات المدية،ط1، الجزائر،2006 ،ص،42 .

تحاول الشاعرة تجسيد مسافات البون بينها وبين المخاطب من خلال تقديم الظرف المعطوف **(بيني وبينك)** وهو ظرف للمكان المفصول بالنسبة والخطاب لتعميق الهوة التي صنعها الرمل وهو رمز التلاشي والتحول، فالمسافة مقطوعة بالعطف، وكل ظرف مكتفٍ بحيزه الخاص، فالدلالة تومئ بتشظي العلاقة وانعدام التماهي، فتقديم الظرف ليس خاصية نحوية ، بل هي تعميق للدلالة، فمثلا لو قالت : يباعد بيننا الرمل، لأصبح المعنى يجسد صفة التقارب الممكنة بينهما.

فالتركيب الطبيعي للجملة يجعل الفاعل مقدما عن الظرف فيصبح التركيب **(يباعد الرمل بيني وبينك)** فلم يكن التركيز منصبا على الأداة بقدر ما كان المركز هو بعد المسافة خاصة لما تكون صحراء شاسعة تحيل الى الخوف .

لي ما تشتهي القصيدة من أوار

من دوار

لي أحرف من جمر الدلال رافلة

لي رنة الخلخال

لي هبة الترحال

ولي جنة التفكير فيك القاتلة "[1]

تستهين الشاعرة بتلك المسافة الواسعة بينها وبين المخاطب، وتعتزم الامتلاك والسيطرة والاحتواء، حين تكرر الحرف المقرون بالنسبة **(لي)** خمس مرات، ليصبح أيقونة للتحدي وملاحقة البعيد في مسافاته بواسطة الترحال، فلم يكن تقديم شبه الجملة من الجار والمجرور المتعلق بمحذوف

[1]–منيرة سعد خلخال: الصحراء بالباب ،المصدر نفسه ، ص،57

خبر مقدم اعتباطا، بل لاعتبارات إيقاعية لأن التكرار هو إيقاع آخر كالاهتمام بالجرس الموسيقي المودع في ثنايا الحرف الموصول، وتبادل مواقع الوحدات اللغوية له دلالاته خارج الأغراض البلاغية السياقية، خاصة الحمولات النغمية.

تقول الشاعرة "نادية نواصر" في قصيدة بعنوان: "أشياء الأنثى الأخرى"وهي قصيدة الديوان :

مرارا قلت لك ابتعد عن كواكبي

فأنا امرأة تحب بكل أنانية القلب البشري...

بكل سخاء الأنثى وجشع الانسانية

وطمع الأطفال

مرارا قلت لك هذا "[1]

تعتمد الشاعرة الاقتصاد اللفظي حين تعبر في بداية المقطع بكلمة (**مرارا**) عن كثرة المرات التي حذرت فيها المخاطب، حين يقترن النائب عن المفعول المطلق بفعل القول في بداية المقطع وفي نهايته، ولم تقدم اللفظ الا لغاية دلالية وإيقاعية تتوزع بين الاهتمام بأمر المتقدم وتكرار اللفظ مرارا كلازمة نغمية في موقعي الدخول والانصراف.

تقول من نفس الديوان في قصيدة بعنوان: "فسحة للمتاهة وأخرى للذهول":

يسألني البحر وأنا أشقُّ عبابه

وفي يميني خارطة الوطن

[1]–نادية نواصر: أشياء الأنثى الأخرى ، اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1،2006م، ص25

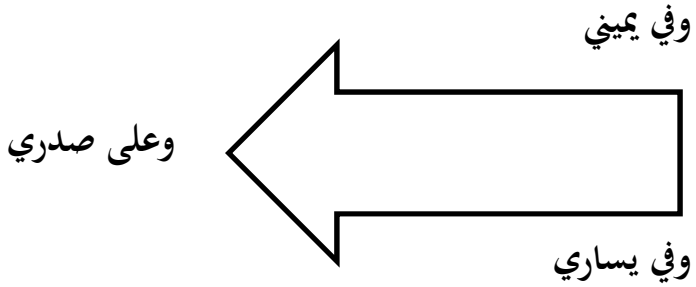
وفي يساري فاجعة الشعب...

وعلى صدري قلبي المحكوم عليه...

هذا الموقع الاستراتيجي

لحبك..."[1]

تبقى الشاعرة مشدودة الى المكان، لكن هذه المرة مكان محدد المواقع يتوزع على الجسد (**اليمين، اليسار، الصدر**) لينفرد الصدر بالمكان الاستراتيجي المحكوم بحب الوطن، فالغرض من تقديم شبه الجملة من الجار والمجرور المتعلق بمحذوف خبر المبتدأ هو ما تعلق بالمعنى لاستكناه موقع الوطن من ذات الشاعرة، فهو بين يديها ويستوطن القلب في حركة انتقالية من السطح إلى العمق، ومن العام إلى الخاص



يتمظهر الإيقاع من خلال هذه الحركة الخفية من السطح إلى العمق، (**من اليدين الى القلب**) وهي حركة أفقية رتيبة تتسع في قاعدتها المشرعة بين اليدين لتضيق في بعدها الامتدادي إلى حد القلب.

وتقول أيضا في قصيدة بعنوان: "في الغفوة حلم"، من ديوانها "أوجاع":

[1]– نادية نواصر: أشياء الأنثى الأخرى، مصدر سابق، ص 52

في حفريات الحلم

والحلم **أنت**..

والغياب **أنت**..

والترحال **أنت**..

والمحطات **أنت**.."[1]

تستبيح الشاعرة معيارية التركيب حين تؤخر الضمير (**أنت**) الذي من حقه الصدارة في الكلام بكونه من ضمائر الرفع المنفصلة، فلا يجيء إلا مرفوعا، فهو في موقع المبتدأ تزحزح من موقعه لغرض إيقاعي يمتد أفقيا من خلال تأخير الضمير، وعموديا حين تكرَّرَ بزاوية تستدعي البديل البصري لرفد المعنى الدال على الحركة والحدث من خلال المصادر وتموقعها الانزياحي:

(الحلم، الغياب) ↓ مجردات

(الترحال، المحطات) ↓ مجسدات

فالخروج عن الترتيب النمطي للجملة الشعرية يعد من أهم المميزات التي تنتج الدلالة وتحدث الإيقاع، "وعلى ذلك وضعت المنازل والمراتب في الجمل المركبة واقسام الكلام المدونة، فقيل من حق هذا أن أن يسبق ذلك، ومن حكم ما ههنا أن يقع هنالك ،كما قيل في المبتدأ والخبر والمفعول والفاعل حتى حظر في جنس من الكلم بعينه أن يقع إلا سابقا، وفي آخر أن يوجد إلا مبنيا على غيره

[1]–نادية نواصر: أوجاع، المطبعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007، ص، 35

وبه لاحقا (...) فليس القصد معرفة قواعد النحو وحدها، ولكن فيما تحدثه هذه القواعد وما تستتبعه من معنى وما يتولد من النظم من مدلول."[1]

[1]- ينظر:عبد الفتاح لاشين: التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية، مرجع سابق، ص 81-85

المبحث الخامس: التوازي

لم يرد التوازي كمفهوم مستقل في النقد العربي القديم، بل اقترن بمصطلح السجع، إلا ما ورد في كتاب الطراز من كلام عن السجع حيث يقول يحي بن حمزة(ت749) : " وتقع (أي السجع) في الكلام المنثور وهو في مقابلة التصريع في الكلام المنظوم الموزون في الشعر (...) ومعناه في ألسنة علماء البيان: إتقان الفواصل في الكلام المنثور في الحرف أو في الوزن أو في مجموعها (...) فإن اتفقت الإعجاز في الفواصل مع اتفاق الوزن سمي المتوازي كقوله تعالى: فِيهَا سُرُرٌ مَّرْفُوعَةٌ ﴿١٣﴾ وَأَكْوَابٌ مَّوْضُوعَةٌ ﴿١٤﴾ (الغاشية 13-14)، وإن اتفقا في الإعجاز في غير وزن سمي المطرف، كقوله تعالى: مَّا لَكُمْ لَا تَرْجُونَ لِلَّهِ وَقَارًا ﴿١٣﴾ وَقَدْ خَلَقَكُمْ أَطْوَارًا ﴿١٤﴾ (نوح 136-14) وإن اتفقا في الوزن دون الحرف سمي المتوازن كقوله تعالى: وَنَمَارِقُ مَصْفُوفَةٌ ﴿١٥﴾ وَزَرَابِيُّ مَبْثُوثَةٌ ﴿١٦﴾ (الغاشية 15-16 "[1].

فالتوازي إذن يجمع بين المطرف والمتوازي، فهو يؤدي دور القافية في الشعر لتأديتهما نفس الوظيفة الإيقاعية، وذلك من خلال وجود تلازم بين التجانس الصوتي (اتفاق الفواصل في الحرف)، والتجانس الخطي (اتفاق الفواصل في الوزن).

[1]- ينظر: يحي بن حمزة العلوي: الطراز، دار الكتب العلمية، بيروت 1982، ج 3، ص 18، 19.

تعريف التوازي:

1- لغة:

في معجم مقاييس اللغة لابن فارس أُخِذ مصطلح التوازي من ما مادة (و،ز،ي)، والفعل منها هو توازى إذ هو توازٍ، وهو جذر لغوي يدل على تجمع في شيء واكتناز،"[1] وفي لسان العرب لابن منظور: وزي الشيء يزي: اجتمع وتقبض، ويقال وزى فلانًا الأمرُ أي غاظه و وزاه الحسد."[2] وجاء في معجم الوسيط (وازاه) قابله و واجهه، (توازى) الشيئان: وازى أحدهما الآخر."[3]313

2- اصطلاحا:

ورد مصطلح التوازي في كتاب "المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع "لأبي مُحَمَّد القاسم السجلماسي(ت 704) بقوله: "... فالموازنة إعادة اللفظ الواحد بالنوع في موضعين من القول فصاعدا هو فيهما مختلف النهاية بحرفين متباينين وذلك أنه تصيير أجزاء القول متناسبة الوضع، متقاسمة النظم، معتدلة الوزن، متوخًى في كل جزأين منهما أن يكون بزنة الآخر دون أن يكون مقطعهما واحدا، وهو فضل الموازنة الذي تُباِين به الترصيع"[4].

[1]- ابن فارس : معجم مقاييس اللغة، ت.ح، عبد السلام مُحَمَّد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، مادة (و،ز،ي) ص،107

[2]-أبو الفضل جمال الدين بن مكرم ابن منظور: لسان العرب ، دار الكتب العلمية، (و،ز،ي)

[3]-معجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، مكتبة الشروق، القاهرة،ط4،2004،مادة (و،ز،ي) ،ص،1030

[4]- أبو مُحَمَّد السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تقديم وتحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، 1980، ص 514.

كما في قوله تعالى:فَٱصۡبِرۡ صَبۡرٗا جَمِيلًا ۝٥ إِنَّهُمۡ يَرَوۡنَهُۥ بَعِيدٗا ۝٦ وَنَرَىٰهُ قَرِيبٗا ۝٧ يَوۡمَ تَكُونُ ٱلسَّمَآءُ كَٱلۡمُهۡلِ ۝٨ وَتَكُونُ ٱلۡجِبَالُ كَٱلۡعِهۡنِ ۝٩ المعارج من الآية 5إلى الآية 9

وفي قوله تعالى أيضا: كَلَّآۖ إِنَّهَا لَظَىٰ ۝١٥ نَزَّاعَةٗ لِّلشَّوَىٰ ۝١٦ تَدۡعُواْ مَنۡ أَدۡبَرَ وَتَوَلَّىٰ ۝١٧ وَجَمَعَ فَأَوۡعَىٰٓ ۝١٨ المعارج من الآية 15إلى الآية 18 .

وفي قوله تعالى في سورة الليل: وَٱلَّيۡلِ إِذَا يَغۡشَىٰ ۝١ وَٱلنَّهَارِ إِذَا تَجَلَّىٰ ۝٢ وَمَا خَلَقَ ٱلذَّكَرَ وَٱلۡأُنثَىٰٓ ۝٣ إِنَّ سَعۡيَكُمۡ لَشَتَّىٰ ۝٤ فَأَمَّا مَنۡ أَعۡطَىٰ وَٱتَّقَىٰ ۝٥ وَصَدَّقَ بِٱلۡحُسۡنَىٰ ۝٦ فَسَنُيَسِّرُهُۥ لِلۡيُسۡرَىٰ ۝٧ وَأَمَّا مَنۢ بَخِلَ وَٱسۡتَغۡنَىٰ ۝٨ وَكَذَّبَ بِٱلۡحُسۡنَىٰ ۝٩ فَسَنُيَسِّرُهُۥ لِلۡعُسۡرَىٰ ۝١٠ وَمَا يُغۡنِي عَنۡهُ مَالُهُۥٓ إِذَا تَرَدَّىٰٓ ۝١١ إِنَّ عَلَيۡنَا لَلۡهُدَىٰ ۝١٢ وَإِنَّ لَنَا لَلۡأٓخِرَةَ وَٱلۡأُولَىٰ ۝١٣ فَأَنذَرۡتُكُمۡ نَارٗا تَلَظَّىٰ ۝١٤ لَا يَصۡلَىٰهَآ إِلَّا ٱلۡأَشۡقَى ۝١٥ ٱلَّذِي كَذَّبَ وَتَوَلَّىٰ ۝١٦ وَسَيُجَنَّبُهَا ٱلۡأَتۡقَى ۝١٧ ٱلَّذِي يُؤۡتِي مَالَهُۥ يَتَزَكَّىٰ ۝١٨ وَمَا لِأَحَدٍ عِندَهُۥ مِن نِّعۡمَةٖ تُجۡزَىٰٓ ۝١٩ إِلَّا ٱبۡتِغَآءَ وَجۡهِ رَبِّهِ ٱلۡأَعۡلَىٰ ۝٢٠ وَلَسَوۡفَ يَرۡضَىٰ ۝٢١

فالتوازي إذن هو" تماثل قائم بين طرفين من السلسلة اللغوية نفسها، وهذه العلاقة قائمة بين الطرفين تبنى على مبدأين هما التشابه والتضاد." فالتشابه يقتضي البنية السطحية للعبارة من التركيب الى الترتيب، "[1] فهو عبارة عن تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات أو العبارات القائمة على الازدواج الفني وترتبط ببعضها، وتسمى عندئذ المطابقة أو المتعادلة أو المتوازية

[1]–محمد كنوني :التوازي ولغة الشعر، مجلة فكرو نقد، السنة الثانية عدد18، 1999، ص،79

سواءً في الشعر أو في النثر،" [1] فالتوازي إذن يقوم على التشابه والتماثل في الشكل والمضمون، " فالتشابه الذي هو عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري أو في مجموعة أبيات شعرية فهو التوالي الزمني الذي يؤدي إليه توالي السلسلة اللغوية المتطابقة أو المتشابهة، ويشمل العناصر الصوتية والتركيبية والدلالية وأشكال الكتابة وكيفية استغلال الفضاء، ويفرض عادة أن الطرفين متعادلان في الأهمية.[2]

إن مفهوم الموازنة عند "السجلماسي" يستدعي مجموعة من صفات التوازي على المستوى الصوتي الذي توفره حروف نهاية الفواصل توحي بضرورة مراعاة نسق الأصوات المتجانسة أو المتقاربة المخارج في نوع من التكرير المعنوي الذي يؤديه التوازي على المستوى الدلالي.

وكان للتقاطع بين اللسانيات والشعرية دور كبير في تحديد مفهوم التوازي من حيث هو " مركب ثنائي التكوين أحد طرفيه لا يعرف إلا من خلال الآخر، وهذا الآخر بدوره يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه (...) ومن تم فإن هذا الطرف يحظى من الملامح العامة بما يميزه الإدراك في الطرف الأول ولأنهما في نهاية الآخر طرف معادلة وليسا متطابقين تماما فإننا نعود ونكافئ بينهما على نحو ما، بل ونحاكم أولهما بمنطق وخصائص سلوك ثانيهما."[3]

فقد ظهر التوازي لبيان العلاقات الصرفية والنحوية تم المستويات المعجمية الدلالية فهو عبارة عن متواليين متقاربين في التركيب ومتعاقبين وفق نظام نحوي قائم على تكرارات إيقاعية صوتية او دلالات بلاغية ودلالية.

[1]– عبد الواحد حسن الشيخ: البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الاشعاع الفنية، الاسكندرية،ط1،1999، ص،7

[2]- مُحَمَّد مفتاح: التشابه والاختلاف. نحو منهاجية شمولية، مرجع سابق، ص 97

[3]– يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، مرجع سابق، ص 129.

فالتوازي يختزل البعد الهندسي القائم بين الأطراف المتوازية، لأن أصله هو " المجال الهندسي ولكنه نقل مثلما تنقل كثير من المفاهيم الرياضية والعلمية إلى ميادين أخرى، وفي الميدان الأدبي والشعري على الخصوص "[1].

بالانطلاق من هذا النص، نستنتج أن ما يقصد بالتوازي لا يقتصر على الوزن، بل يتعدى ذلك إلى مجالات الخطاب المتعددة التي لا تخلو من التوازن الصوتي، الذي يخلق الموجات الإيقاعية، و"هذا لا يعني أن دور الوزن معطل في لغة الشعر، بل إن الاستثمار الجيد للوزن يساهم في تمتين الروابط النظمية للغة الشعرية، بحيث إذا ألغينا الوزن من هذه اللغة سيتحطم البناء النحوي المتماسك بواسطة الكلمات."[(2)]،فالتوازي لم يعد منعزلا عن البلاغة أو ما يتعلق بالوزن، بل يمثل نقاط تقاطع بين الفنون الخطابية من خلال تعدد أوجه، "فأحياناً مترادفاً بحيث يعيد الجزء الثاني الجزء الأول في تعابيرٍ أخرى، ويكون أحياناً متضاداً، بحيث يضاد الجزء الثاني الجزء الأول ويكون أحياناً توليفياً بحيث يحدد الجزء الثاني الجزء الأول."[3]

تقول الشاعرة: "منيرة سعد خلخال" في قصيدة بعنوان: "موعد" من ديوانها لا ارتباك ليد الاحتمال :

ولا زال الموعد أنفاسا

لأبهى رحيق

ولازلنا مع ....

شعلتان لأذكى حريق

[1]- مُحَّد مفتاح: التشابه والاختلاف. نحو منهاجية شمولية، مرجع سابق، ص 97.

[2]مُحَّد كنوني، اللغة الشعرية: دراسة في شعر حميد سعيد، مرجع سابق، ص 33.

[3]- مُحَّد مفتاح: التشابه والاختلاف. نحو منهاجية شمولية، مرجع سابق، ص،97

خطوة خطوة راح يخمد

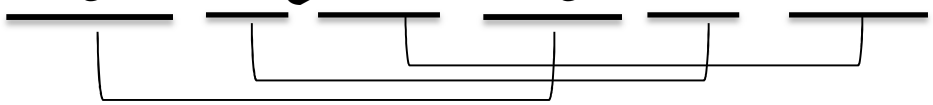
بشط الطريق

ولمع النسيان

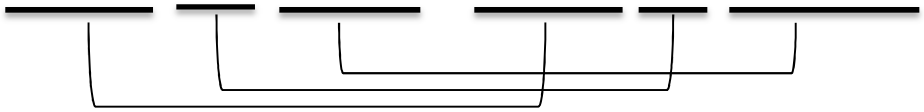
بخطف ذيَّاك البريق.."[1]

ينفتح المقطع الشعري لاحتواء جملة من مكونات الإيقاع، في نسق متعاضد، يحيل إلى التكثيف الموسيقي وذلك باستدعاء عناصر البديع من أجل توشيح المقطع؛ كالتجنيس بين كلمتي **(رحيق وحريق)**، وبين **(طريق وبريق)** وهو تكثيف لغوي أسهم في بناء عناصر التوازي بين مكونات المقطع في شكله الجديد كما يلي:

ولا زال الموعد أنفاســـا لأبهى رحيق = ولازلنا مع شعلتان لأذكى حريق



خطوة خطوة راح يخمد بشط الطريق = ولمع النسيان بخطف ذيَّاك البريق



يتخذ الشكل الجديد تقابلا لفظيا يعيد تشكيل فسيفساء المقطع بشكل متماثل، حين تقابل الوحدات اللفظية ما يماثلاها عددا واسنادا وكل ما يتعالق من مفاصل اللغة، وهو ما يحقق عنصر التوازي مما يجعل المقطع يعتمر بطفح موسيقى وفق تجاذبات علائقية تجر نسقا نغميا الى نسقٍ موالٍ يشيع في المقطع منعزفا موسيقيا يقترب من عروض الخليل، حيث ترسم نهاية الفواصل أشكالا أقرب منها إلى قوافي الشعر العمودي.

تقول في قصيدة بعنوان: "لوعة الالتباس" من نفس الديوان:

كمن تقاطعت في يديه الفصولْ

[1]-منيرة سعد خلخال: لا ارتباك ليد الاحتمال، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، الجزائر 2002،ص21

وتهدل من صمته عطر الحلولْ

كمن تفرد بالعشق

مستفحلا في غمام الهطولْ"[1]

تتوازى وحدات المقطع معادلا لغويا استدعى بعض مكونات الجملة ذات التركيب التكراري مثل (**كمن**) وهو بمثابة تواشج لفظي يربط أجزاء المقطع من أجل التشارك الدلالي، كما يشكل تراتب عناصر التركيب تماثلا موقعيا لأجزائه في شكل تقابلي يجسد توازي الوحدات المكونة للجملة، والمنتهية بفاصلة وحَّدَها عنصرُ التجنيس من خلال الألفاظ: (**الفصول، الحلول، الهطول**) التي تشيع في النص حركية إيقاعية تحرض المتلقي على الإيغال في تجاويف الدلالات لاكتشاف العلاقات الكامنة من ورائها، وفك شِفراتها، فالعلاقة مثلا بين **الفصول والهطول** علاقة حقل طبيعي وهو يوازي حقل المجردات (**الصمت والعطر والعشق**) والتي هي أيقونات مخبوءة في ذاكرة العاشقين.

وتقول أيضا في قصيدة بعنوان: "وأنت حل بهذا "الأحد" من نفس ديوانها:

وأسلم للحظ المشهودْ

منابت هوى فيها المطرْ

فأينعت شكًّا نمَا واستقرْ

بنافذة في مهى الصدْ

ترجو تنتصرْ

على ظهر جدار لا يتصدعْ

[1]–منيرة سعد خلخال: لا ارتباك ليد الاحتمال، مصدر سابق ،ص،55

من خشية القدرْ

لكنه يسند الأبواب التي

من السراب الخطرْ"[1]

يرتكز الإيقاع في المقطع ابتداء من عنوان القصيدة على متعاليات نصية تحيلنا إلى القران الكريم في تشابك دلالي موزع بين (**سورة البلد**) و(**سورة القمر**)، بغرض تنسيب العلائق الكامنة بين ثنايا المقطع، حيث الشك يعربد في نوافذ للتفاؤل من أجل الانتصار لتلك المتوسم منه أن يكون جدارا من صنع القدر، ثم تستدرك بـ(**لكن**) لتحريك عناصر الدلالة في لمحة تحويلية إلى النقيض، حيث يصبح الجدار أبوابا من سراب، فبين الدلالتين؛ المنطلقة والمقيدة، يشتغل الإيقاع بين متوازيات لفظية استنتاجية متقابلة

تسريع الإيقاع	**منابت هوى فيها المطر** **فأينعت شكًّا نمَا واستقرْ**
لكنه	
تبريد الايقاع	
	يسند الأبواب التي من السراب الخطرْ

وتقول من ديوان :"الصحراء بالباب" في قصيدة بعنوان :"العين حافية:

مغمضة العينين

[1]–منيرة سعد خلخال: لا ارتباك ليد الاحتمال مصدر سابق،ص84،

سيري نحوكْ

اندفعي حولكْ

تمسكي بكْ

تقيدي بحدود القامة

انظري فيكْ

لا تتحرري منكْ

اختبئي خلفكْ

واغفلي الوقوف دونكْ"[1]

يتأسس المقطع على الارتداد والمجاوزة والمناورة من خلال الاتجاهات المختلفة التي تصنع التوازي الدلالي والتركيبي؛ حيث يقف المخاطب في نواة الحركة، لتصبح أفعال الأمر محركا لفاعلية الإيقاع بشكل أفقي يراهن على مناورة الحركة، والتناغم الشكلي الذي يستجدي النبر الارتكازي على كاف الخطاب الساكن، وهو ما يعاضد حركة الإيقاع الدائرية المقيدة حول نواة الحرف (**ي**) الدال على الذات المقهورة المغمضة العينين حين تلتبس عليها كل الجهات، و يضيع الملاذ وينشطر الإيقاع بانشطار الذات .

تقول الشاعرة "راوية يحياوي" في قصيدة بعنوان: "هاجس متاهات السفر" من ديوانها: ربما!!!:

فؤادها ينشد اللحن الرقيقْ

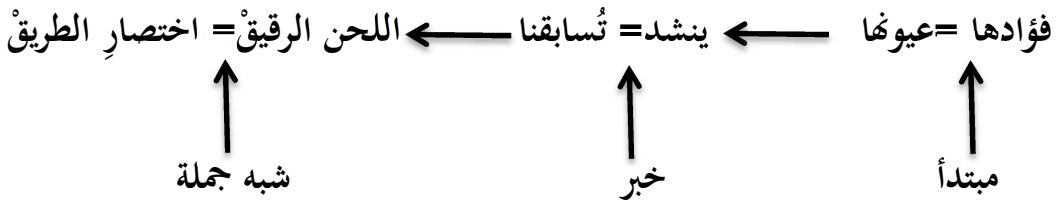
[1]–منيرة سعد خلخال: الصحراء بالباب، مصدر سابق، ص،25،26

وعيونها تُسابقنا

في اختصارِ الطريقْ

لتلتقي الحلمَ العتيقْ"[1]

ينساب الإيقاع وفق وثيرة متسارعة، وذلك بتحريك عناصر المقطع باتجاه الحلم العتيق، من خلال الإحالات اللفظية (**تسابقنا**)، (**اختصار الطريق**)، في تركيبٍ متوازٍ حيث تتقابل فيه الوحدات نحويا وصرفيا كما يلي:



من هذا المنظور ينتظمُ الإيقاع وفقَ المنظومة اللغوية الكاشفة للبنى المركبة بشكل نمطي، وهو ما يحقق نغما موسيقيا متساوقا مع هذا التركيب، كما يؤثث لبذخ المعنى عندما يرتبط بحلم عتيق في اللقاء المنتظر.

تقول الشاعرة: "نادية نواصر" في قصيدة بعنوان ديوانها أشياء الأنثى الأخرى:

إذا مسك القرب منوعْ

وإذا مسك البعد هلوعْ

[1]–راويه يحياوي: ربما... الجاحظية،الجزائر،2002،ص،60

وإذا مسك الشوق جزوعْ"[1]

تنهل الشاعرة من معين القرآن الكريم لاستقطاب المعاني والدلالات الجاهزة، وذلك من أجل بلوغ سنم القصد في ظل التمنع والرفض المؤسس على مغاليق المعنى، فالتوازي مستغرق في استيفاء التماثل اللفظي من خلال البنية المكررة للوحدات المكونة للمقطع بشكل تراتبي، إضافة إلى اقتراب المقطع من التركيب الكمي العروضي مما منح المقطع الشعري تناغما متكامل الجوانب يشي بثراء الموسيقى وبذخ الإيقاع .

ويقول الشاعر عبد الحميد شكيل في قصيدة بعنوان: "وطيس القرنفل" من ديوانه يقين المتاهة:

القابضات على لظى الجمرْ،

الرافثات في الوجوه السمرْ،

النافثات في العقد السحرْ،

الطالعات من العنت القهرْ،

السابحات في اللجج الجهرْ،

الضاربات في السحب الغمرْ،

القانتات من شدن الزهرْ"[2]

شكل المقطع الشعري محفلا لفظيا يكشف عن تشابك العلاقات المعقدة بين وحداته، وتراكم الأيقونات الدلالية، وزخم الإيقاع الموزع بين التماثل الاشتقاقي، وتوزيع حروف الجر واستجلاب

[1]–نادية نواصر: أشياء الأنثى الأخرى ، مصدر سابق، ص ،20

[2]–عبد الحميد شكيل : يقين المتاهة، مصدر سابق،ص،86

تواشيح البديع لتنعزف موسيقى المقطع خارج المنجز العروضي في توازٍ تركيبي متناسق منفلت من خرائب الترتيب، وفيه تنكشف مغامرة الإيغال إلى تلافيف الذات المسكونة بالوجع، حتى ليمتد بينه وبين المتلقي **سهو المراحل واتكاس الجهات** *.

* الكلام في المقطع موجه للروائي السوري حيد رحيدر، وقد وردت الاشارة اليه في تقديم القصيدة بقوله الى حيدر حيدر: صبرا فإن موعدنا الكتابة .

خاتمة

بعد هذا السفر المغري في حدود النص النثري أجدني مدفوعا إلى ختام القول ملخصا ما كلفني من جهد ونصب، ومدفوعا إليه طمعا في مسك الختام الذي أرجو أن يناله كل قارئ حصيف لهذا العمل البحثي المتواضع ومن بين نتائجه ما يلي:

- ظهور قصيدة النثر في الأدب الغربي أولا استجابة لضرورة ملحة أوجدتها تحولات اجتماعية وثقافية ودينية افرزت بعدها جنسا جديدا اتسم بقلب النظم النمطية للنص الشعري التقليدي.
- كانت قصيدة النثر الغربية وما صاحبها من تنظير عاملا أساسيا في تهيئة المناخ الفكري والفني لظهور قصيدة النثر العربية .
- وجدت الأصوات العربية التي تزعمت الثورة على القوالب الجاهزة في الشعر ضالتها في الجنس الشعري الجديد الداعي الى التحرر من التقاليد الشعرية الموروثة والبحث عن جنس جديد بخصائص غير نمطية حيت انتقلت التجربة الشعرية من المفهوم العام السائد إلى الفردية وذلك من خلال تقليد بعض الشعراء العرب لنظرائهم في الأدب الفرنسي مثل بودلير وأرثر رومبو ...
- مثلت مجلة "شعر" اللبنانية منبرا لشعراء الحداثة الشعرية وحملت مشروع قصيدة النثر العربية منذ سنة 1960م.
- ارتكزت قصيدة النثر الجزائرية على ما وصلت إليه مراحل تطور الإيقاع منذ ثورة "رمضان حمود" على النظريات الشعرية التقليدية التي كانت حركة النهضة في المشرق رافدا لها، ويعد "عبد الحميد بن هدوقة" أول من كتب قصيدة نثرية بالمفهوم الحداثي، ثم تلته نصوص نثرية أكثر نضجا لدى كثير من شعراء الثمانينات من القرن الماضي مثل عبد الله حمادي وعبد الحميد شكيل وجروة علاوة وهبي ومن الأصوات النسائية احلام مستغانمي وربيعة جلطي ونوارة لحرش وغيرهن.
- الإيقاع في مقاصده الأولى كان مرتبطا بحركات الكون وسكونه ونظامه الرتيب، ثم اختلفت مصطلحاته بحسب ميادين اهتمامه وبقي مشدودا إلى مفهومه المركزي الذي يحيل إلى النظام والتكرار وتواتر الصوت بكونه مجموع حركات ضمن زمن متناوب في انتظام معين .

- يتعدى الإيقاع حدود العروض الخليلي ليخرج إلى مجالات الحياة اليومية في مظاهرة المختلفة ، ويتوزع بين الخارجي منه والذي يتحدد من خلال تفاعيل البحور الشعرية المكونة للوزن النمطي القديم، وبين الداخلي منه والمركّز على عنصر تواتر الأصوات وما تشكله من نغمية النبر والتنغيم والتكرارات المختلفة بالإضافة إلى بدائل أخرى تنهل من مختلف الفنون والعلوم كالبلاغة وعلم الدلالة.
- ارتبط الإيقاع في النقد العربي القديم بالوزن والموسيقى لذلك جاءت جل آراء النقاد تنهل من الذائقة العربية التقليدية التي جعلت بحور الخليل بن أحمد هي محور الإيقاع، غير أن البعض تفطن إلى أن الايقاع أشمل من العروض، ويمكن أن نجده في الأسجاع وأناشيد القداس وفي شطحات الصوفيين .
- تطور مفهوم الإيقاع في الدراسات الحديثة والمعاصرة سواء عند الغرب أو عند العرب، وأصبح يشكل ظاهرة غير نمطية يمكن استشفافها من خلال جملة من البدائل التي توفرها الحواس ، فانتقل من السمعي إلى البصري ومن الوزني المنتظم الى التواتر.
- في المقاربة الصوتية يرتكز الإيقاع على النبر والتنغيم ونظام المقاطع حيث يتشكل الإيقاع من خلال تكرار الأصوات وتواتر الحروف والكلمات والمشتقات والأفعال بأنواعها.
- يقوم الإيقاع البصري على مبدأ اللغة الموازية غير المقروءة والتي تستخدم البياض والسواد في تبادل المواقع والفضاءات على جسد القصيدة ، وذلك لإشاعة الدلالات والظلال الموحية والخيالات الخلاقة مستخدمة علامات الترقيم والرموز والأشكال وغيرها.
- يقوم الإيقاع الدلالي على التماثل في كل مقاربة إيقاعية مختلفة، لأن الدلالة هي من نتاج اللغة ولا إيقاع خارج التعبير لذلك يصعب تمييزه لأنه متصل بكل الأنواع السالفة، فكل ما يوفره عنصر الحوار من تبادل مواقع اللغة بين المتحاورين ومستوى الحوار، كذلك ما توفره الفكرة الخلاقة والسرد الجيد.

- اتكأت الدراسات الإيقاعية على بعض العلوم والفنون، ومنها البلاغة في شقها اللفظي، والمفضي إلى ما يتعلق بالزخارف والمحسنات البديعية، كالجناس والسجع والمطابقة وغيرها، حيت فتحت هذه الفروع البلاغية مجالا لتوفير الإيقاع من خلال العناصر المشتركة بين بعض أبوابها وبين ما يتسق في أذن السامع من تراكيب مختلفة ، لذلك جاءت المقاربة البلاغية لتبين مشاركة هذه الفروع في التأسيس لنظريات جديدة تضمن للنثر حقه في إيقاع يرقى إلى النموذج الخليلي المعروف.

هذه أهم محطات البحث التي استوقفتني أردت من خلالها أن أضيف إلى زخم قصيدة النثر زخما آخر مشفوعا ببعض المقاربات الإجرائية لإبراز الإيقاع في صوره المختلفة، ولا أدرعي الكمال من خلاله لأن العبد مجبول على النقصان وما الكمال إلا لله وحده، لذلك أجدني أتمثل مقوله القاضي الفاضل في قوله: "إني رأيت أنه لا يكتب أحد كتابا في يومه إلا قال في غده: لو غير هذا لكان أحسن، ولو زيد هذا لكان يستحسن، ولو قدِّم هذا لكان أفضل، ولو ترك هذا لكان أجمل، وهذا من أجمل العبر وهو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر."

ختاما نشكر الله العلي القدير الذي أمدني بالصحة والعافية، ووفقني إلى إنجاز هذا البحث، فما توفيقي إلا به رب العرش العظيم، وما سهوت عنه فمن الشيطان ومن نفسي .

قائمة

المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية حفص

المصادر والمراجع:

1- المصادر:

1. أحلام مستغانمي : عليك اللهفة ،دار نوفل ، بيروت ، 2015م.
2. راوية يحياوي: ربما...،الجاحظية،الجزائر،2006،
3. ربيعة جلطي: وحديث في السر، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران 2002،
4. زينب الأعوج: مرثية لقارئ بغداد، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2010م.
5. سليمى رحال: هذه المرة، منشورات الاختلاف،ط1، 2000م.
6. صليحة نعيجة: الذاكرة الحزينة، منشورات اصوات المدينة، ط2004،1م.
7. عادل صياد: أصابع الرأس، دار الحكمة، الجزائر، 2007،
8. عبد الحميد شكيل :كتاب الأسماء...كتاب الإشارات، نصوص ابداعية، المؤسسة الوطنية
9. للفنون المطبعية، الجزائر 2008م.
10. عبد الحميد شكيل: الركض باتجاه البحر، موفم للنشر ، الجزائر،2008م.
11. عبد الحميد شكيل: سنابل الرمل...سنابل الحب، موفم للنشر،الجزائر،2008م.
12. عبد الحميد شكيل: شوق الينابيع إلى إناثها، موفم للنشر،الجزائر،2008م.
13. عبد الحميد شكيل: صهيل البرتقال. موفم للنشر ، الجزائر 2008م.
14. عبد الحميد شكيل: غوايات الجمر والياقوت، منشورات وزارة الثقافة، ط1، 2005م.
15. عبد الحميد شكيل: قصائد متفاوتة الخطورة، موفم للنشر الجزائر،2008م .
16. عبد الحميد شكيل:كتاب الطير، موفم للنشر ، الجزائر 2008م
17. عبد الحميد شكيل: مراتب العشق (مقام سيوان)،مطبعة المعارف،عنابة،2004م.
18. عبد الحميد شكيل: ملاذات الشطح – اجتراحات، موفم للنشر، الجزائر، 2009م.
19. عبد الحميد شكيل: يقين المتاهة، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، ط1، 2005م.
20. عثمان لوصيف : ولعينيك هذا الفيض،د،م.

21. عثمان لوصيف: المتغابي، دار هومة، الجزائر، 1999م.

22. عثمان لوصيف: ريشــة خضراء (عشرون رسالة حب)، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 1999 م.

23. مُحَّد عادل مغناجي: سمكة البياض، منشورات فاصلة، ط1، قسنطينة ، الجزائر، 2014م

24. منيرة سعد خلخال: الصحراء بالباب، منشورات اصوات المدية، الجزائر، ط2006،1م.

25. منيرة سعد خلخال: لا ارتباك ليد الاحتمال، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين،ط2002،1م.

26. نادية نواصر: أشياء الأنثى الأخرى اتحاد الكتاب الجزائريين،ط2006،1م.

27. نادية نواصر: أوجاع، المطبعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007م.

28. نصيرة مُحَّدي: روح النهرين، موفم للنشر، الجزائر ، 2007م.

29. نعيمة نقري: كأني ...به، دار هيم للنشر، الجزائر. ط2013،1م

30. نوارة لحرش: نوافـذ الوجع، منشورات جمعية المرأة في اتصال، الجزائر، 2004م.

2- المعاجم

1. أبو الفضل جمال الدين بن مكرم ابن منظور: لسان العرب، ، تح: عامر أحمد حيدر، منشورات مُحَّد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2005م.

2. ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، تح: شهاب الدين ابو عمرو، دار الفكر، بيروت، د، ط3، 2006م.

3. الخليل بن أحمد الفراهيدي: العـين، ترتيب ومراجعة: داوود سلوم وداود سليمان العنكبي وإنعام داود سلوم، بيروت، لبنان، 2006م.

4. محي الدين الفيروز أبادي: القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1999م.

5. مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1974.

6. مجمع اللغة العربية : المعجم الوسيط ، مكتبة الشروق الدولية ، القاهرة ، مصر، ط1، 1426هـ/2005م .

7. مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م.

3-المراجع:

1. ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، سوريا، ط1، 1997م.

2. ابن القيم الجوزيه: القواعد المشوق إلى علوم القرآن وعلم البيان، مكتبة الهلال، بيروت، د،ت.

3. ابن جني: سر صناعة الاعراب، تح: حسن هنداوي، دار القلم دمشق،ط2، 1993 .

4. ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تح: محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1984م.

5. ابن سيده: المخصص، السفر 13، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ت.

6. ابن سينا: الشفاء "الرياضيات" جوامع علم الموسيقى، تح: يوسف زكريا، وزارة التربية، مصر د،ط، 1956م.

7. ابن سينا: جوامع علم الموسيقى، تحقيق: زكريا يوسف، نشر وزارة التربية، القاهرة، 1956م.

8. ابن فارس: الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، تحقيق السيد احمد صقر، دار احياء الكتب العربية، بيروت، 1977م.

9. أبو القاسم سعد الله: الزمن الأخضر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1985م.

10. أبو حيان التوحيدي: الامتاع والمؤانسة، ج 2، ضبط: أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، د ت.

11. أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ج2، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 2011م .

12. أبو حيان التوحيدي: المقابسات، تحقيق: حسن السندوسي، المطبعة الرحمانية، مصر، ط1، 1929م.

13. أبو هلال العسكري: الصناعتين، تح: علي مُحَمَّد البجاوي ومُحَمَّد ابو الفضل ابراهيم، دار إحياء الكتب العربية، مصر، ط1، 1952م.

14. أحمد الجوة: سيميائية الكلام والصمت في نماذج من الشعر العربي الحديث، منشورات جامعة مُحَمَّد خيضر-بسكرة، ط1،2011م.

15. أحمد الزعبي : الايقاع الروائي، نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية ، دار الامل، ط1، 1986م.

16. أحمد بزون: قصيدة النثر العربية (الاطار النظري)، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 1996م.

17. أحمد درويش: النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، ط1، دار الشروق،عمان،الأردن،1996م.

18. أحمد زكي، الترقيم وعلاماته في اللغة العربية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، 2013.

19. أحمد فرحات: أصوات ثقافية من المغرب العربي، الدار العالمية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1984م.

20. أحمد كشك: من وظائف الصوت اللغوي (محاولة لفهم صرفي ونحوي ودلالي) دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، مصر ط 1، 2006م.

21. أحمد مبارك الخطيب، الانزياح الشعري عند المتنبي قراءة في التراث النقدي عند العرب، دار الحوراء للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، 2009م.

22. أحمد مصطفى المراغي: علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط4، 2002م.

23. أحمد مطلوب: معجم النقد العربي القديم،ج2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989م.

24. أحمد يوسف: يُتم النّص (الجينالوجيا الضائعة)، منشورات الاختلاف، 2002م.

25. أحمددرويش: متعة تذوق الشِّعر(دراسات في النص الشِّعري وقضاياه)، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،1997 م.

26. إدريس الناقوري: المصطلح النقدي في نقد الشِّعر (دراسة تاريخية نقدية)، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1982م.

27. أدونيس: الشِّعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2000 م.

28. أدونيس: سياسة الشِّعر (دراسات في الشِّعرية المعاصرة)، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1996م.

29. أدونيس: فاتحة لنهايات القرن (بيانات من اجل ثقافة عربية جديدة)، دار العودة، بيروت، ط1، 1980م.

30. أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة بيروت، ط1، 1979م.

31. أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979م.

32. ألفت كمال الروبي: نظرية الشِّعر عند الفلاسفة المسلمين، هيئة الكتاب المصرية، د ط، د ت.

33. أمين الريحاني: هتاف الأودية، دار ريحاني للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1955م.

34. انعام نوال عكاوي: المعجم المفصل في علوم البلاغة، البيان والبديع والمعاني، دار الكتب العلمية، بيروت.

35. أنيس المقدسي: الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، دار العلم للملايين، بيروت، ط8، 1988م.

36. إيليا أبو ماضي: الجداول، دار العلم للملايين، لبنان، 1986م.

37. إيمان الناصر: قصيدة النثر العربية (التغاير والاختلاف)، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2003م.

38. بشرى موسى صالح: نظرية التلقي، أصول وتطبيقات المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.

39. بشير تاوريريت : استراتيجية الشِّعرية والرؤيا الشِّعرية عند أدونيس (دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم) دار الفجر، قسنطينة، ط1، 2006م.

40. ت.س.اليوت: في الشِّعر والشعراء، تر: مُحَمَّد حديد، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 1991م.

41. تمّام حسّان: مناهج البحث في اللغة، دار الثقافة، الدار البيضاء ، المغرب،ط2، 1974م.

42. جابر عصفور: مقدمة ديوان مُحَمَّد الماغوط (حزن في ضوء القمر)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهر، دط، 2006م.

43. الجاحظ: الحيوان، تح: عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط2، 1965.

44. جان كوهين :بنية اللغة الشعرية ، ، ترجمة: مُحَمَّد الولي ومُحَمَّد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، ط1، 1986م.

45. جروة علاوة وهبي: الوقوف بباب القنطرة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة رغاية، الجزائر، 1985م.

46. جودت فخر الدين: الإيقاع والزمان، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1995م.

47. حاتم الصكر: ما لا تؤديه الصفة، بحث مقدم إلى مهرجان المربد العاشر، 1989، مستل مطبوع بدار الحرية للطباعة، بغداد .

48. حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: مُحَمَّد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986م.

49. حسام البهنساوي: الدراسات الصوتية عن العلماء العرب والدرس الصوتي الحديث.

50. حسان بن ثابت: الديوان، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1994م.

51. حسن عبد الجليل يوسف: علم البديع بين الإتباع والابتداع . دراسة نظرية وتطبيقية في شعر الخنساء، دار الوفاء لدينا للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط الأولى، 2007م.

52. حورية مُحَّد حمو:تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سوريا ومصر،ط1، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 1999م.

53. حيور عبد النور: المعجم الأدبي،ط1 دار العلوم للملايين،بيروت،1979م.

54. خالد عبد الحليم العبسي: النبر في العربية (مناقشة للمفاهيم النظرية ودراسة أكوستيكية في القرآن) ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ، اربد الأردن، ط1، 1432هـ/ 2011م.

55. خالدة سعيد: حركية الإبداع (دراسات في الأدب العربي الحديث)، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1982م.

56. خليل إبراهيم العطية: في البحث الصوتي عند العرب، منشورات دار الجاحظ للنشر، بغداد، العراق، دط، 1983م.

57. خليل أبو جهجة: الحداثة الشِّعرية بين الابداع والتنظير والنقد، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1995م.

58. خليل شكري هياس: تجليات القصيدة في فضاء التجربة الى معمار النص، ط1، دار غيداء للنشر و التوزيع، عمان،12014م.

59. خميس الورتاني: الإيقاع في الشعر العربي الحديث ،خليل خليل حاوي نموذجا ،دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1985م.

60. راويه يحياوي: ربما... الجاحظية،الجزائر،2002م.

61. رشيد شعلال: البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، نحث في تجليات الإيقاع تركيبا ودلالة ....، ط 1، عالم الكتب الحديثة، أربد، الأردن، 2011م.

62. رشيد يحياوي: قصيدة النَّثر العربية أو خطاب الأرض المورقة، منشورات افريقيا الشرق، الغرب، د ط، 2006م.

63. رمضان حمود: بذور الحياة، مكتبة الاستقامة، تونس، ط1، 1982م.

64. رمضان عبد التواب: المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط3، 1417هـ/ 1997م.

65. روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ت ر ، محمود الربيعي ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة، 2000م .

66. روز غريب :النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ، دار العلم للملايين ،بيروت ، ط/ 1 ، 1952م .

67. روز غريب، تمهيد في النقد الأدبي، دار المكشوف، بيروت، ط1، 1871م.

68. رومان جاكبسون: قضايا الشِّعرية، تر: مُحَمَّد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988م.

69. ريتشاردز: مبادئ النقد الادبي والعلم والشعر، ترجمة: مُحَمَّد مصطفى بدوي ومراجعة: لويس عوض وسهير القلماوي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، مصر، 2002م.

70. زكي نجيب محمود : في فلسفة النقد، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1979م.

71. الزمخشري: أساس البلاغة، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1965م.

72. زيد قاسم ثابت :الإيقاع الشعري في النقد العربي القديم حتى القرن 8 الهجري ، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الآداب، 2002م.

73. زينب الأعوج، مرثية لقارئ بغداد ،الفضاء الحر، الجزائر، 2010م .

74. س.مورية : حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث تر سعد مصلوح عالم الكتب .القاهرة 1969م .

75. السجلماسي: المنزع البديع، تقديم وتحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، 1980م.

76. سرور عبد الرحمن عبد الله: قصيدة النثر في الأدب العربي، رسالة دكتوراه، جامعة بغداد، 1996م.

77. سلمى خضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشِّعر العربي الحديث، تر: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2001م.

78. سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، تر: زهير مجيد مغامس، سلسلة بحوث مترجمة، مطبعة الفنون، بغداد، د.ت.

79. سوزان بيرنار: قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج2، تر: راوية صادق، مراجعة وتقديم: رفعت سلام، دار الشرقيات، القاهرة، 2000م.

80. سيد البحراوي: العروض وايقاع الشِّعر العربي (محاولة لإنتاج معرفة علمية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1993م.

81. سيد بحراوي : موسيقى الشِّعر عند شعراء أبولو، دون معلومات.

82. شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة دار توبقال ط1 المغرب 1988م.

83. شريف رزق: شعر النثر العربي في القرن العشرين (أشكاله وتحولاته الشِّعرية الهيئة العامة لقصور الثقافة)، القاهرة، ط1، 2017م.

84. شريف رزق، قصيدة النثر في مشهد الشعر العربي- مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2010م.

85. شلتاع عبود شراد: حركة الشِّعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1985م.

86. شوقي ضيف: فصول في الشِّعر ونقده، دار المعارف، مصر، 1930م.

87. صاحب خليل إبراهيم: الصورة السمعية في السعر العربي قبل الإسلام، منشورات اتحاد الكتاب العربي، 2000م.

88. صالح خرفي: رمضان حمود، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985م.

89. صفي الدين عبد المؤمن الأرموني البغدادي: كتاب الأدوار، شرح وتحقيق: هاشم مُحَمَّد الرجب، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980م.

90. صلاح عبد القادر: في العروض والإيقاع الشِّعري، شركة الايامن، الجزائر، ط1، 1966م.

91. صلاح فضل: أساليب الشِّعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995م .

92. ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر في أدل الكاتب والشاعر، تحقيق د/ أحمد الحوفي د/ بدوي طبانة، دار النهضة، مصر، 1973م.

93. طاهر مسعد الجلوب: بنية القصيدة الحديثة في اعمال عبد العزيز المقالح، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2007م.

94. عبد الحفيظ بن جلولي: خرائب الترتيب – طروحات الشِّعرية المؤنقة (رؤى في شعرية عبد الحميد شكيل)، موفم للنشر، الجزائر، 2009م.

95. عبد الحميد بن هدوقة: الأرواح الشاغرة، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2010م.

96. عبد الرحمان بن المحسني، شعر التفعيلة في السعودية من البنية إلى الدلالة (القضية الفلسطينية نموذجا).ط1 2005جامعة ام القرى ، مكة المكرمة، السعودية.

97. عبد الرحمن بن خلدون: المقدمة، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 1، 2000م.

98. عبد الرحمن تبرماسين: البنية الايقاعية في القصيدة المعاصرة في الجزائر،دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة،د ط،2003م.

99. عبد الرحمن تيبرماسين: العروض وايقاع الشِّعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2003م.

100. عبد الرضا علي، الإيقاع الداخلي في قصيدة الحرب، دار الحرية للطباعة، بغداد، العراق،1984.

101. عبد العالي رزاقي: الحب في درجة الصفر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،1977م.

102. عبد العزيز موافي : دراسات وقضايا في قصيدة النثر (تحولات النظرة وبلاغة الانفصال)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005م.

103. عبد العزيز موافي: قصيدة النثر من التأسيس الى المرجعية، مرجع سابق، 2006م.

104. عبد العزيز موافي، قصيدة النثر من التأسيس الى المرجعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006م..

105. عبد الفتاح صالح نافع : عضوية الموسيقى في النص الشِّعري، مكتبة المنارة الزرقاء، الأردن، ط1، 1985م.

106. عبد الفتاح لاشين: التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبد القاهر، دار المريخ للنشر، المملكة العربية السعودية.

107. عبد القادر الجنابي: ديوان الى الأبد (قصيدة النثر – انطولوجيا عالمية)، دار التنوير اللبنانية، بيروت، 2015م.

108. عبد القادر القط: من فنون الأدب "المسرحية" د،ط، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بروت،1978م.

109. عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، 1993م.

110. عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د.ت.

111. عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ت.ع محمود مُحَمَّد شاكر، دار المدني- جدة، 1991م.

112. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز، تعليق محمود شاكر، القاهرة، مطبعة المدني، ط1، 1991م.

113. عبد اللطيف الوراري: نقد الإيقاع (في مفهوم الإيقاع وتعبيراته الجمالية وآليات تلقّيه عند العرب)، دار أبي الرقراق للنشر، الرباط، ط1، 2011م.

114. عبد الله الركيبي: الأوراس في الشِّعر العربي ودراسات أخرى، ش و ن ت، (د ط)، الجزائر، 1983م.

115. عبد الله الركيبي، الشِّعر الديني الجزائري الحديث، ش. و. ن. ت، الجزائر، ط1، 1981م.

116. عبد الله حمادى: البرزخ والسكين، منشورات جامعة منشوري قسنطينة، الجزائر، ط1، 2000م.

117. عبد الله حمادي: أصوات من الأدب الجزائري الحديث، دار البعث، قسنطينة، د ط، 2001م.

118. عبد الله حمادي: قصائد غجرية، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، ط1، 1982م.

119. عبد الله حمادي: مدخل إلى الشِّعر الإسباني المعاصر، المؤسسة الوطنية لكتاب، الجزائر، ط1، 1985م.

120. عبد الله شريق: في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد كتاب العرب، الرباط، ط1، 2003م.

121. عبد الناصر هلال: الالتفات البصري من النص إلى الخطاب ((قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، 2009م.

122. عبد الناصر هلال: قصيدة النثر العربية بين سلطة الذاكرة وشعرية المسألة، دراسة في جمالية الإيقاع، مطبوعات نادي الباحث الأدبي، م، ع، س الانتشار العربي بيروت ط1، 2012م.

123. عبد النور جبور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979م.

124. عبد الواحد حسن الشيخ: البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الاشعاع الفنية، الاسكندرية،ط1، 1999م.

125. عز الدين اسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، د ط، 1992م.

126. عز الدين إسماعيل: الشِّعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار العودة، بيروت، ط3، 1981م.

127. عز الدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر (نص مفتوح عابر للأنواع)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ط1، 2002م.

128. عز الدين المناصرة: قصيدة النثر جنس كتابي خنثى، بيت الشِّعر، رام الله فلسطين، ط1، 1998م.

129. عزالدين علي السيد: التكرار بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت، ط 2، 1986م.

130. علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشِّعري، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، ط1، 2002م.

131. عمر أوكان : دلائل الاملاء واسرار الترقيم ، افريقيا الشرق، ط1،طرابلس لبنان 2002م .

132. عيسى علي العاكوب: المفصل في علوم البلاغة، المعاني والبيان والبديع، مديرية المطبوعات الجامعية، حلب، د،ط،2000م.

133. غانم قدوري الحمد : المدخل إلى علم الأصوات العربية ، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، ط1، 2004م .

134. الفارابي (أبو نصر مُحَمَّد بن مُحَمَّد): جوامع الشِّعر، تحقيق: مُحَمَّد سليم سالم ضمن كتاب تلخيص ارسطو طاليس في الشِّعر لابن رشد، المجلس الأعلى للشؤون الاسلامية ، القاهرة، ط1، 1971م.

135. الفارابي (أبو نصر مُحَمَّد بن مُحَمَّد): كتاب الموسيقى الكبير، ت،ح: غطاس عبد الملك خشبه، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د،ت.

136. فاضل عيود التميمي: قراءات بلاغية، الضياء، .... ، الأردن، 2008م.

137. فضيلة مسعودي : التكرارية الصوتية في القراءات القرآنية قراءة نافع أنموذجا ، دار الحامد للنشر والتوزيع ، عمان ، الاردن ، ط1، 2008م .

138. قدامة بن جعفر: نقد الشِّعر، تح: مُحَمَّد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.

139. كمال أبو ديب: في البنية الايقاعية للشعر العربي (نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم العروض المقارن)، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1981م.

140. كمال خير بك: حركة الحداثة في الشِّعر العربي المعاصر، تر: جماعة من اصدقاء المؤلف، دار الفكر للنشر والتوزيع، ط2، 1982م.

141. مجموعة من المؤلفين: نظرية المنهج الشكلاني (نصوص الشكلانيين الروس)، تر: ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ومؤسسة الابحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1982م.

142. مُحَمَّد أحمد ابن طباطبا العلوي: عيار الشعـــر، شرح وتحقيق: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982م.

143. مُحَمَّد أحمد فتوح أحمد: واقع القصيدة العربية، دار المعارف القاهرة، ط1، 1984م.

144. مُحَمَّد الأنطاكي: المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها ، ج1، ط3،دار الشرق العربي، بيروت، د.ت .

145. مُحَمَّد الخبو: مدخل إلى الشِّعر العربي الحديث، دار الجنوب للنشر، تونس، د ط، 1995م.

146. مُحَمَّد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1987م.

147. مُحَمَّد الصالح خرفي: فضاء النص، نص الفضاء، دراسة نقدية في الشعر الجزائري المعاصر، منشورات آر تشيك، القبة الجزائر ط2، 2007م.

148. مُحَمَّد الصفراوي: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي الحديث بالرياض والمركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1 2008م.

149. مُحَمَّد العياشي: نظرية ايقاع الشِّعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، د ط، 1986م.

150. مُحَمَّد الماغوط: الأعمال الشِّعرية الكاملة (حزن في ضوء القمر، غرفة بملايين الجدران، الفرح ليس مهنتي)، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط2، 2006م.

151. مُحَمَّد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، ط1،بيروت 1991م

152. مُحَمَّد النويهي: قضية الشِّعر الجديد، مكتبة الخانجي، دار الفكر، ط2، 1971م.

153. مُحَمَّد الهادي الطرابلسي: التوقيع والتطويع عندما يتحول الكلام نشيد كيان، دار مُحَمَّد علي للنشر، تونس، ط1، 2006م.

154. مُحَمَّد بنيس: الشعر العربي الحديث (بنياته وابدالاتها في الشعر المعاصر، ج3، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 3، 2001م .

155. مُحَمَّد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير للطباعة والنشر، ط2، بيروت، لبنان، 1985م .

156. مُحَمَّد جمال باروت: الحداثة الأولى، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، أبوظبي، ط1، 1991م.

157. مُحَمَّد حسن جبل: المختصر في أصوات اللغة العربية ، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006.

158. مُحَمَّد زكي العشماوي: فلسفة الجمال، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، 1981م.

159. مُحَمَّد شكري عياد : مدخل الى علم الاسلوب، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط1، 1982م.

160. مُحَمَّد شكري عياد: موسيقى الشِّعر العربي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ط، د ت.

161. مُحَمَّد صابر عبيد :القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001 .

162. مُحَمَّد عبد الحميد خليفة: في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، 2020م.

163. مُحَمَّد عبد الله القاسمي، التكرارات الصوتية في لغة الشعر، الكتب الحديثة، أربد، الأردن، ط 1، 2010م.

164. مُحَمَّد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط2، 2008م.

165. مُحَمَّد عبد المطلب: قصيدة النثر (النص المشكل)، الهيئة العامة لقصر الثقافة، القاهرة، د.ط، 1998م

166. مُحَمَّد عبد المطلب: قصيدة النثر النص المشكل، الهيئة العامة لقصر الثقافة، القاهرة، دط، 1998م.

167. مُحَمَّد عبد المطلب،:البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط 2، 2008م.

168. مُحَمَّد علاء الدين عبد المولى: وهم الحداثة مفهومات (قصيدة النثر نموذجا)، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006م.

169. مُحَمَّد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2001م.

170. مُحَمَّد فتوح أحمد: الحداثة الشِّعرية الأصول والتجليات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د ط، 2006م.

171. مُحَمَّد لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب، تونس ، 1992م.

172. مُحَمَّد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1984م.

173. مُحَمَّد مفتاح: التشابه والاختلاف (نحو منهاجية شمولية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1996م.

174. مُحَمَّد ناصر: الشِّعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925-1975)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1985م.

175. مُحَمَّد ناصر: رمضان حمود (حياته وأثاره)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1985م.

176. محمود ابراهيم الضبع: قصيدة النثر وتحولات الشِّعرية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2003م.

177. مختار عطية: التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين الدلالة والأسلوبية، دار الوفاء لدينا للطباعة والنشر، الإسكندرية، 2005.

178. مسعود وقاد: جماليات التشكيل اللإيقاعي في شعر عبد الوهاب الباتي دراسة في الجذور الجمالية للإيقاع، دكتوراه العلوم جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، 2011/2010.

179. مصطفى حركات: الصوتيات والفونولوجيا، دار الآفاق، الجزائر العاصمة، دط ، دس.

180. مصطفى حركات: نظرية الإيقاع في الشِّعر العربي بين اللغة والموسيقى، دار الأفق للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2008م.

181. معروف مُحَمَّد رشاد الشريف: التغنّي بالقرآن وعلاقته بالأنغام، إشراف: عبد الرحيم الزقة، مذكرة مكمّلة لنيل شهادة الماجستير في القرآن الكريم وعلومه، جامعة آل البيت، الأردن، السنة الجامعية: 2003م.

182. منير سلطان: الإيقاع في شعر شوقي الغنائي (الكلمة)، منشأة المعارف، الإسكندرية، القاهرة، دط، 2005 م.

183. موسى منيف ، الشعر العربي الحديث في لبنان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986.

184. ميجان الرويلي وسعد البازعي ، دليل الناقد الادبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب، بيروت، لبنان- ط3 2002.

185. نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط3، 1967م.

186. نذير فوزي العظمة: قضايا وإشكاليات في الشِّعر العربي الحديث (الشِّعر السعودي أنموذجا)، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 2001م.

187. نذير فوزي العظمة: مدخل الى الشِّعر العربي الحديث (دراسة نقدية)، جدة، ط1، 1988م.

188. نورالدين لوشن : مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي ، المكتب الجامعي الحديث ، القاهرة ، مصر ، دط، 2008.

189. الهاشمي علوي: فلسفة الإيقاع في الشِّعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006م.

190. هلال جهاد: جماليات الشِّعر العربي (دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشِّعري الجاهلي)، مركز دراسات الوحدة العربية.

191. واكي راضية: البنية الإيقاعية في الشِّعر المغاربي، الجزائر، ط1، 2015م.

192. الياس خوري: دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، ط2، بيروت،1981م .

193. يحي بن حمزة العلوي: الطراز، دار الكتب العلمية، بيروت 1982م.

194. يمنى العيد: في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985م.

195. يمنى العيد، في القول الشعري، دار توبقال للنشر،، الرباط، ط1، 1987م.

196. اليوت: في الشِّعر والشعراء، تر: مُحَمَّد حديد، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 1991م.

197. يوري لوثمان: تحليل النص الشِّعري (بنية القصيدة)، تر: مُحَمَّد فتوح احمد، دار المعارف، مصر، 1995م.

198. يوسف اسماعيل: البنية التركيبية في الخطاب الشعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2012م.

199. يوسف حامد جابر : قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق سوريا، د ط، د ت.

200. يوسف وغليسي: خطاب التأنيث (دراسة في الشِّعر النسوي المعاصر)، جسور للنشر والتوزيع، ط1، 2013م.

4-المجلات والدوريات

1. أحمد جابر ياسين: شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزغني، مجلة أبحاث ، كلية التربية الاسلامية، عدد4، مج،2،جامعة الموصل، العراق،2005.

2. أحمد سليمان الأحمد: الإيقاع ودلالته في الشعر، مجلة المنهل، السعودية، عدد 183، سنة 1995.

3. أدونيس: في الشعريّـــــة، مجلة الكرمل، العدد 3، جانفي 1981م.

4. أدونيس: في قصيدة النثر، مجلة شعر، العدد14، أفريل 1960م.

5. أدونيس: مجلة الكرمل، في الشِّعرية، العدد 3، جانفي 1981م.

6. أدونيس: محاولة في تعريف الشِّعر الحديث، مجلة شعر، العدد 11، جوان 1959م.

7. أدونيس، مجلة الشعر، العدد 14: 80-81/ وانظر: سامي مهدي، أفق الحداثة النمط: 98.

8. أمينة فزاري: الإيقاع الشِّعري (مفهومه، عناصر وأهميته)، مجلة التواصل، جامعة عنابة، العدد 16، جوان 2006م.

9. أنسي الحاج: ديـــوان "لن"، المقدمة، دار مجلة شعر، د ط، 1960م.

10. بشير تاوريرت: نظرية الشِّعرية الحداثية في كتابات عبد الله حمادي، مجلة المناص، قسم اللغة العربية وأدابها، جامعة مُحَمَّد الصديق بن يحي –جيجل –الجزائر، العدد 7، مارس 2007م.

11. بول شاوول: ثماني مسائل أساسية في القصيدة العربية الحديثة، مجلة آداب، السنة 29، العدد 11-12، نوفمبر 1981.

12. تامر سلوم :الانزياح الصوتي الشعري، مجلة آفاق الثقافة والتراث، السنة الرابعة ،العدد 13 جوان 1996.

13. جورجي زيدان: مجلة الهلال، السنة 14، العدد 4، 1906م.

14. حسن الاشقر: جماليات اشتغال المكان وانتاج المعنى في النص الشعري الادونيسي، مجلة عمان، الاردن، 2004.

15. حسن مخافي: الاسس النظرية لقصيدة النثر (مرحلة التأسيس)، مجلة علامات، المغرب، العدد 11، أوت 2020م.

16. رضا بن عبد الحميد: الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، فصول مجلة النقد الأدبي "أفق الشعر"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د ط)، 1996م.

17. عبد الستار العوني، مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، مجلة عالم الفكر، عدد 1،1997/10/2.

18. عز الدين إسماعيل: مفهوم الشِّعر في كتابات الشّعراء المعاصرين، مجلة الفصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج1، العدد 4، 1981م.

19. عز الدين المناصرة: قصيدة النثر اشكالية التسمية والتجنيس والتأريخ، مجلة نزوى، حوار نشر في 1جانفي 2002م (دون ذكر العدد).

20. عزالدين المناصرة: إشكالات قصيدة النثر (2016) بعد أن هدأت العاصفة، مجلة المثقف، ركن قراءات نقدية، عدد 3475، مارس 2016 م.

21. مُحَمَّد جعفر: المستوى الصوتي في قراءات سورة "عبس المباركة" مقاربة دلالية على ضوء النبر والتنغيم، مجلّة مركز دراسات الكوفة، جامعة القادسية العدد 6، 2007م.

22. مُحَمَّد جمال باروت: الحداثة الأولى (قصيدة النثر من جبران إلى حركة مجلة شعر)،المعرفة، السنة 24، العدد 284/283، سبتمبر/أكتوبر1985 م.

23. مُحَمَّد كنوني :التوازي ولغة الشعر، مجلة فكرو نقد، السنة الثانية عدد18، 1999.

24. محمود عبد الوهاب: الحوار في الخطاب المسرحي، مجلة الموقف، عدد 10، العراق1997م.

25. مزاحم مطر حسن: أثر التنغيم في توجيه الأغـراض البلاغية لعلم المعـاني (الاستفهام أنموذجـا) ، مج 6،مجلّة القادسـية في الآداب والعلوم التربـوية، جامعة القادسية، العددان(3 ـ 4)، 2007م.

26. المصطفى اللوزاني : جماليات الايقاع في شعر عباس بن الاحنف، مجلة جذور، المملكة العربية السعودية، العدد 27، 2009.

27. نجيب العوفي: هوامش نظرية حول قصيدة النثر، مجلة العالم الثقافي، العدد 12، جانفي 2002م

28. الهاشمي علوي: فلسلفة بنية الإيقاع، مجلة كتابات معاصرة، مجلد 20، بيروت، لبنان، د ط، جانفي، 1994م.

29. وليد ابراهيم قصاب: (النثيرة) قصيدة النثر، إشكالية المصطلح **و النشأة**، مجلة الأدب الاسلامي، السعودية، المجلد 16، العدد،63 ،سبتمبر 2009 .

.

فهرس المحتويات

العناوين	الصفحة
مقدمة	أ
الباب الأول : قصيدة النثر وخصائصها الإيقاعية	
الفصل الأول : قصيدة النثر : المفهوم والمرجعيات والتأصيل	
التداخل الأجناسي ووهمية حدود النص	**12**
المبحث الأول: قصيدة النَّثر :المفهوم واستقرار المصطلح	**19**
المبحث الثاني: قصيدة النَّثر :المفهوم والتأصيل الغربيّ	**27**
المبحث الثالث: قصيدة النَّثر في الخطاب النقدي العربي الحديث	**33**
المبحث الرابع: قصيدة النَّثر الجزائرية: الإرهاصات والامتداد والواقع الرَّاهن	**43**
الفصل الثاني : الإيقاع في قصيدة النثر – الاشكالية والمصطلح والمفهوم –	
المبحث الأول :إشكالية الإيقاع في قصيدة النَّثر	**86**
المبحث الثاني:تعريف الإيقاع لغة واصطلاحا	**97**
المبحث الثالث: بين الإيقاع والموسيقى والوزن	**103**
المبحث الرابع : الإيقاع في التراث النقدي العربي القديم	**108**
المبحث الخامس : الإيقاع عند النقاد الغربيين	**114**
المبحث الخامس: الإيقاع عند النُّقاد العرب المعاصرين	**116**
الباب الثاني: مقاربات تطبيقية في إيقاع قصيدة النثر الجزائرية	
الفصل الأول: مقاربة إيقاعية أولى – صوتية	
المبحث الأول : المقطع الصوتي	**131**
المبحث الثاني: النبـــــــر	**143**
المبحث الثالث: التنغيـــم	**159**
المبحث الرابع : التَّكرار	**164**
الفصل الثاني : مقاربة إيقاعية ثانية – بصرية	

المبحث الأول : علامات الترقيم	**187**
المبحث الثاني : الفراغ والبياض	**198**
المبحث الثالث : الرسوم والأشكال والرموز	**212**
المبحث الرابع : التقطيع	**220**
الفصل الثالث: مقاربة إيقاعية ثالثة – دلالية	
المبحث الأول :إيقاع الافكار	**232**
المبحث الثاني : إيقاع السرد	**248**
المبحث الثالث : إيقاع الحوار	**259**
الفصل الرابع: مقاربة إيقاعية رابعة– بلاغية	
المبحث الأول: التجنيس	**269**
المبحث الثاني:التطابق والتقابل	**281**
المبحث الثالث: التسجيع	**294**
المبحث الرابع: التقديم والتأخير	**301**
المبحث الخامس: التوازي	**312**
الخاتمة	**325**
قائمة المصادر والمراجع	**329**
فهرس المحتويات	**350**
الملخص	

الملخص:

تمثل قصيدة النثر في النتاج الشعري المعاصر طفرة أجناسية صنعت المفارقة النصية حيث جمعت بين النثر والشعر واستدعتها الحداثة الشعرية التي اعادت بناء بعض المفاهيم من منظور النقد الحديث .

فلم يعد الشعر ذلك الكلام الموزون المقفى، ولم تعد القصيدة ذلك البناء النمطي الخليلي في ظل تنوع الايقاعات وانفتاحها على علوم اللغة العربية وفنونها، فامتد الإيقاع إلى علم البلاغة ونهل من بديعها، واخترق حدود الحواس لينتقل من السمعي إلى البصري ، وتعمق في تفاصيل اللغة وابسط مكوناتها إلى أبعادها المشكّلة للدلالة وتنوعها.

لذلك جاء بحثنا الموسوم بعنوان "الإيقاع في قصيدة النثر الجزائرية" ليجيب عن بعض الاشكاليات التي يطرحها الراهن الشعري في الأدب الجزائري من خلال قصيدة النثر مفهوما يضبط حدود المصطلح، ورافدا مسايرا لحركة الشعرية العربية المعاصرة وخصائصها المختلفة، وواقعا يعكس نضج التجربة الشعرية لكثير من الشعراء الجزائريين أهمها ظاهرة الإيقاع حيث يبسط البحث مفهومه وموضوعه في النقد العربي القديم ومظهره في النقد الغربي وعند النقاد العرب المعاصرين، وانتقالهإجرائيا من طابعه الكمي إلى إبدالات أخرى تنهل من المقاربات الصوتية ودورها في استغلال النبر والتنغيم ونظام المقطع والتكرارات المختلفة، وانتهاك حدود السمع إلى ما هو بصري يبحث في لغة علامات الترقيم والبياض والفراغات إضافة الى ما تسهم به البلاغة في توفير إيقاعات تتعلق بالتجنيس والتسجيع والتقابل دون اغفال الأبعاد الدلالية المشكّلة للإيقاعات الخفية المختلفة .

Résumé:

Dans la production poétique contemporaine, le poème en prose représente une mutation générique qui a fait le paradoxe textuel, s'agissant d'une combinaison de prose et de poésie qui répond aux exigences de la modernité poétique, car cette dernière a reconstruit certains concepts du point de vue de la critique moderne.

La poésie n'est plus cette parole mesurée et rimée, et le poème n'est plus cette structure typiquement khalilienne, à la lumière de la diversité des rythmes et de son ouverture aux sciences et aux arts de la langue arabe, le rythme s'étend jusqu'à la science de la rhétorique et s'enrichit de sa beauté. Il dépasse les frontières du sens pour passer de l'auditif au visuel, et approfondit les détails du langage, de ses composantes les plus simples jusqu'à celles qui constituent les dimensions et la diversité sémantique.

Ainsi, notre recherche intitulée « Rythme dans le poème algérien en prose » est venue répondre à quelques-unes des problématiques posées par le courant poétique dans la littérature algérienne, à travers le poème en prose comme concept qui définit les limites du terme, et qui va en adéquation avec le mouvement poétique arabe contemporain et ses diverses caractéristiques.

En effet, il reflète la maturité de l'expérience poétique de nombreux poètes algériens, dont le plus important est le phénomène du rythme. La recherche simplifie son concept et son sujet dans la critique arabe ancienne, et son apparence dans la critique occidentale et chez les critiques arabes contemporains. Le rythme passe de son caractère quantitatif à d'autres altérations, qui s'appuient sur des approches phonétiques et leur rôle dans l'exploitation de l'accentuation, de l'intonation, du système syllabique et des répétitions différentes. Il transgresse les limites de l'ouïe à ce qui est visuel, en s'intéressant au langage de la ponctuation , du blanc et des espaces, en plus de l'apport de la rhétorique, qui contribue à fournir des rythmes liés à la naturalisation, à l'accélération et au contraste, sans négliger les dimensions sémantiques qui forment les différents rythmes cachés.

Abstract:

In contemporary poetic production, the prose poem represents a generic mutation that has made the textual paradox, being a combination of prose and poetry that responds to the demands of poetic modernity, since the latter has reconstructed certain concepts of point of view of criticism in contemporary poetic production, the prose poem represents a generic mutation that has made the textual paradox, being a combination of prose and poetry that meets the demands of poetic modernity, because this last reconstructed certain concepts from the point of view of modern criticism.

La poésie n'est plus cette parole mesurée et rimée, et le poème n'est plus cette structure typiquement khalilienne, à la lumière de la diversité des rythmes et de son ouverture aux sciences et aux arts de la langue arabe, le rythme s'étend jusqu'à la science de la rhétorique et s'enrichit de sa beauté. Il dépasse les frontières du sens pour passer de l'auditif au visuel, et approfondit les détails du langage, de ses composantes les plus simples jusqu'à celles qui constituent les dimensions et la diversité sémantique.

Poetry is no longer this measured and rhymed word, and the poem is no longer this typically Khalilian structure, in the light of the diversity of rhythms and its openness to the sciences and arts of the Arabic language, the rhythm extends to the science of rhetoric and is enriched by its beauty. It goes beyond the boundaries of meaning to move from the auditory to the visual, and deepens the details of language, from its simplest components to those that constitute dimensions and semantic diversity.

Indeed, it reflects the maturity of the poetic experience of many Algerian poets, the most important of which is the phenomenon of rhythm. The research simplifies its concept and its subject in ancient Arab criticism, and its appearance in Western criticism and among contemporary Arab critics. Rhythm moves from its quantitative character to other accidentals, which rely on phonetic approaches and their role in exploiting stress, intonation, syllabic system and different repetitions. It transgresses the limits of hearing to what is visual, being interested in the language of punctuation, white space and spaces, in addition to the contribution of rhetoric, which helps to provide rhythms linked to naturalization , acceleration and contrast, without neglecting the semantic dimensions that form the different hidden rhythms.