



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة باتنة - 1 -

كلية اللغة والأدب العربي والفنون

قسم اللغة والأدب العربي

شعرية الإيقاع في القصيدة الجزائرية المعاصرة

دراسة في ديوان " الزّمن الأخضر " لأبي القاسم سعد الله

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي

تخصص: نظرية الشعر

إشراف الأستاذ الدكتور:

علي خذري

إعداد الطالب:

عبد الرحمان دروي

- لجنة المناقشة -

أ.د. حسين بن مشيش	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة - 1 -	رئيساً
أ.د. علي خذري	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة - 1 -	مشرفاً ومقرراً
د. شراف شتاف	أستاذ محاضر صنف أ	جامعة باتنة - 1 -	عضواً مناقشاً
د. رقية لحباري	أستاذ محاضر صنف أ	جامعة باتنة - 1 -	عضواً مناقشاً

السنة الجامعية: 1437 - 1438هـ / 2016 - 2017 م

تاريخ المناقشة : 19 / 04 / 2018



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة باتنة - 1 -

كلية اللغة والأدب العربي والفنون

قسم اللغة والأدب العربي

شعرية الإيقاع في القصيدة الجزائرية المعاصرة

دراسة في ديوان " الزّمن الأخضر " لأبي القاسم سعد الله

مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي

تخصّص: نظرية الشعر

إشراف الأستاذ الدكتور:

علي خذري

إعداد الطالب:

عبد الرحمان درّي

السنة الجامعية: 1437 - 1438 هـ / 2016 - 2017 م



"ليس معي من فضيلة العلم

إلا علمي بأنني لست أعلم . . "

مقدمة

تختار التجربة الإنسانية من مظاهر الجمال أشكالاً فنيّة تعبّر فيها عن نفسها، ولعلّ أبرز تلك الأشكال الشّعريّ، لما يميّزه عن باقي الفنون من كونه فناً قولياً هدفه الأساس نقل التجارب الإنسانية في صورةٍ بليغةٍ معبّرةٍ مؤثّرة. ولعلّ هذه الخصيصة هي التي جعلته من أكثر الفنون التي التفت حولها التنظيرات بغية ضبط معاييرها، واختلفت حولها الرّؤى النقديّة منذ أن كان النقد انطباعياً إلى أن أصبح معيارياً.

وجمال الشّعريّ تتألف فيه عناصر متعدّدة، أبرزها الإيقاع الذي استعاره هذا الفنّ من الموسيقى، نظراً لبُعده التّأثيري. وهو يُعتبر من أهمّ الإشكاليّات التي تتجابه مع حرّية التعبير. ومن ثمّ كانت الحركات التّجديديّة في القصيدة تطالّ - أوّل ما تطالّ - الجانب الموسيقيّ، وما ذلك إلّا دليلٌ على أنّ الموسيقى هي أبرز ملمح يميّز الشّعريّ عن النثر.

وكما يكون الإيقاعُ فاصلاً شكليّاً جوهريّاً بين الشعر والنثر، يكون - كذلك - علامةً فارقةً بين مرحلةٍ أدبيّةٍ وأخرى، أو بين اتجاهٍ أدبيٍّ وآخر. هذا ما نلمسه في مسار الشّعريّة العربيّة عبر عصورها، فلا تكادُ تخلو مرحلةٌ من مراحل الحداثة الشّعريّة العربيّة من تغييرٍ يمسّ الجانب الموسيقي في الشّعريّ.

ولعلّ الجدل حول موسيقى الشّعريّ، لم يُطرح بصورةٍ أحدّ من تلك التي شهدناها في الشّعريّة العربيّة المعاصرة، إثر ظهور حركة الشّعري الحرّ، وما تبعها من محاولاتٍ تجريبيّةٍ تقترح إلغاء موسيقى العروض بحجّة بدائل أخرى تحلّ محلّها. وطبيعيّ أن يشتدّ ذلك الجدل؛ لأنّ ما ألفته الدّائقة العربيّة هو نظامٌ موسيقيّ عروضيّ ظاهر ثابتٌ يصنّعُ فرادة القول الشّعريّ.

ومن تلك الأهميّة التي اكتسهاها الإيقاع الشّعريّ، ومن ذلك الجدل القائم حوله، تبلورت فكرةُ البحث في الظاهرة الإيقاعيّة من خلال تجربة الشعر الجزائريّ المعاصر، التي تُعدّ إقليماً فنيّاً في بيئة التجربة الشّعريّة العربيّة المعاصرة.

والبحثُ، إذ يرتاد الشعر الجزائريّ المعاصر ويستقصي شعريّة الإيقاع فيه، إنّما يكشفُ عن دافعين: أولهما ذاتيّ؛ تترجمه الرغبة في إثراء البحث حول مدونة هذا الشعر. وثانيهما موضوعي؛ يتمثّل في السّعي إلى الكشف عن مدى نضج هذه التجربة من خلال استغلال

الفاعلية الإيقاعية في الأشكال الشعرية الثلاثة: الشعر العمودي، والشعر الحر، وقصيدة النثر. فكان موضوع البحث موسوماً بعنوان:

" شعرية الإيقاع في القصيدة الجزائرية المعاصرة

- دراسة في ديوان الزمن الأخضر لأبي القاسم سعد الله

ونصوص فجوات الماء لعبد الحميد شكيل - "

والبحث في هذا الموضوع، يحاول مقارنة الإجابة عن الإشكالية الأساسية الآتية:

-هل استطاعت القصيدة الجزائرية المعاصرة - من خلال تمثّلها أشكال التعبير الشعري على اختلافها- أن تستغلّ فاعلية الإيقاع استغلالاً وظيفياً، فتثبت أصالتها، وتواكب مسارات الحداثة الشعرية؟

وتتفرع عن هذه الإشكالية أسئلة هي:

-ما الإيقاع؟ أهو مرادف العروض والوزن أم هو أشمل؟

-كيف استثمرت القصيدة الجزائرية المعاصرة فاعلية الإيقاع؟

-هل كانت كتابة الشعراء الجزائريين، في أشكال التعبير الشعري الثلاثة، خاضعة لمبدأ الضرورة الفنية والموضوعية، أم أنّها مجرد ترسّم لخطى التجارب الأخرى؟

-لماذا ظلت موسيقى العروض تسيطر على الذائقة العربية؟ وهل لذلك علاقة بتباين المواقف حول قصيدة النثر وببطء التطوير المنهجي لهذا الشكل الجديد؟

وقد استدعت طبيعة هذا الموضوع التقريب بين جملة من مناهج البحث والدراسة: أولها، المنهج الوصفي المعتمد في توصيف الظاهرة الإيقاعية وأشكالها. وثانيها، المنهج التحليلي المعتمد في بيان شعرية الإيقاع وفاعليته في النص الشعري الجزائري المعاصر بأشكاله المختلفة. كما استفاد البحث من آليات المنهج البنيوي، على اعتبار أنّ الإيقاع مكوّن شعريّ يكتمل بتعاقد بنياتٍ مختلفة: عروضية، وتركيبية، ودلالية. واسترشد بالمنهج الأسلوبي، في

إبراز الآليات الأسلوبية التي تدعم الإيقاع العروضي في الشعر العمودي والشعر الحر، أو تحلّ محله في قصيدة النثر.

وكان البحث قسمةً بين ثلاثٍ: مدخلٍ مفاهيميٍّ، حاولنا فيه أن نوجز ما قيلَ من كلامٍ نظريٍّ حول الشعرية والإيقاع بنوعيه: العروضي وغير العروضي.

وتمحور الفصل الأول حول مسارات الظاهرة الإيقاعية في الأشكال الشعرية الثلاثة؛ فكان الحديث عن سلطة الإيقاع العروضي في الشعر العمودي، والذي أظهرنا فيه - قدر الإمكان - مدى وفاء القصيدة الجزائرية العمودية لإيقاع الشعر العربي المتوارث. ثمّ كان الحديث عن ثورية الإيقاع في الشعر الحر؛ على اعتبار ما أحدثته حركة الشعر الحر من تغيير كبير في هندسة القصيدة العربية، ومن ثمّ في البنية الإيقاعية. وكان المبحث الأخير حديثاً عن حداثة الإيقاع في قصيدة النثر؛ على اعتبار البدائل الإيقاعية التي يقترحها هذا النموذج عوضاً عن موسيقى العروض. وفي كلّ تلك المباحث كان التطبيق الموضوعي على نماذج شعرية جزائرية تحاول التجاوب مع حركات التجديد في إيقاع الشعر العربي.

أمّا الفصل الثاني، فقد خُصص للدراسة التطبيقية، على نموذجين من الشعر الجزائري المعاصر يشكّلان سياقاً زمنياً بين خمسينات القرن الماضي وثمانيناته؛ أولهما ديوان " الزمن الأخضر " لأبي القاسم سعد الله، حاولنا - من خلال التطبيق على قصائده - بيان الفاعلية الإيقاعية في الشعر العمودي والشعر الحر، على اعتبار أن تجربة سعد الله الشعرية تمثّل انتقالاً نوعياً من الشكل العمودي إلى الشعر الحر. وثانيهما، نصوص " فجوات الماء " للشاعر عبد الحميد شكيل، حاولنا - خلال دراسته - بيان استثمار البدائل الإيقاعية التي تقترحها قصيدة النثر ومدى فاعليتها في التعبير عن التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة.

وفي الخاتمة، أجملتُ أهمّ النتائج التي توصّلت إليها الدراسة.

والبحث، إذ يستهدف غايته، استعان بجملةٍ من المراجع كانت مددًا له، إنْ على المستوى النظري أو على مستوى التطبيق، أهمّها: " قضايا الشعر المعاصر " لنازك الملائكة، و " الشعر العربي المعاصر " للدكتور عز الدين إسماعيل، و " العروض وإيقاع الشعر

العربي " للدكتور سيّد البحراوي، و " في البنية الإيقاعيّة للشعر العربي " لكمال أبي ديب، و " موسيقى الشعر " لإبراهيم أنيس، و " حركة الشعر الحر في الجزائر " شلتاغ عبود شراد، و " البنية الإيقاعيّة للقصيدة المعاصرة في الجزائر " لعبد الرحمن تييرماسين، و " قصيدة النثر من شارل بودلير إلى أيّامنا " لسوزان برنار.

وكلّ عملٍ إنسانيّ، اعترضَ سبيلَ هذا البحث بعضُ الصّعوبات، لعلّ أبرزها ندرة بعض دواوين الشعر الجزائري التي تعبر عن محطات التحول في التشكيل الموسيقي للشعرية الجزائرية المعاصرة، أهمها ديوان " أغنيات نضالية " لمحمد الصالح باوية وديوان " بذور الحياة " لرمضان حمود. فضلاً عن ضبابيّة الصّورة الإيقاعيّة في قصيدة النثر؛ إذ لم تُحدّد الشعرية العربية المعاصرة معايير للإيقاع خاصّةً بهذا الشكل الشعري الحدّاثي تفرّده عن الأشكال السّابقة له، نظراً لموقعه الذي يتأخّم الشعر والنثر على السّواء.

وطبيعة التوجيه الذي قدّمه الأستاذ المشرف الدكتور علي خذري، بدءاً من قبوله الإشراف على هذا العمل، ووصولاً إلى صورته التي أحسبها مكتملةً، تقتضي أن أتقدّم إليه بالشكر الجزيل، وأوجّه إليه أسمى عبارات التقدير والاعتراف بالجميل. كما لا أنسى بالشكر كل من أسهم - من قريبٍ أو بعيد - في مسيرة البحث نحو غايته.

وبعدُ، فإن كان هذا البحثُ يطمحُ إلى اتّخاذ موقعه في الدّراسات الخاصّة بالشّعر الجزائري المعاصر، فإنّه لا يخلو من القصور الذي قد يعتري أيّ جهدٍ إنسانيٍّ مهما طمح إلى درجات الكمال. ولا أرجو من ورائه إلاّ أجر المجتهد.

وعلى الله قصدُ السّبيل.

مدخل

الشعرية والإيقاع

أولاً: الشعرية.

ثانياً: الإيقاع.

ثالثاً: منظورات الشعرية إلى مسألة الإيقاع.

الظواهر الإنسانية تتأبى عن التقنين والخضوع للمعايير المنطقية الصارمة التي يمكن أن تحكم سيرورتها / صيرورتها. وبالمقابل، يميل الفكر الإنساني إلى التنظيم والضبط والمعيارية، لأن ذلك ضرورة تقتضيها غاية البحث في أية ظاهرة، ويقتضيها الإلمام بجوانبها والكشف عن علاقاتها بالظواهر الأخرى.

ولذلك، كان البحث عن جملة المعايير التي تكسب العمل الأدبي شعرية، فتميزه عن باقي ضروب القول وتصنع فرادته. ولعلّ المحاولة المنهجية الجادة في هذا الميدان لم تجد الطريق إلى النور إلا عبر مراحل سلكتها التجربة الشعرية الإنسانية، متخذة طابع التراكم والجدل. فتحدّد تلك المحاولة بما كان من جهود الشكلايين الروس (Formalistes Russes) متكنة على الدراسات اللسانية الحديثة. تلك الجهود التي مهّدت للدراسة المحايدة في المنهج البنيوي، بعيداً عن سياقات العمل الأدبي الخارجية. فكانت الدعوة إلى دراسة الأدب من الداخل؛ أي البحث - في طبقات النص ومستوياته المختلفة - عن العلاقات التي تحكم مكوناته فتجعله يتّصف بالشعرية أو الأدبية.

أولاً: الشعرية (La poétique)

مسار نقديّ ظهر مع الدراسات الحديثة المنبثقة من بنية النصّ مُنْعَزِلاً عن قوانينه الخارجية؛ ويتلخّص مفهومها في أنّها « قوانين الخطاب الأدبي، وهذا هو المفهوم العامّ والمُستكشف منذ أرسطو وحتى الوقت الحاضر »⁽¹⁾.

وإذا ربطنا هذا المفهوم بخصوصيات الآداب الإنسانية المختلفة عبر عصورها ومتغيّرات هذه العصور، نجد أنفسنا أمام شعريّات كثيرة، لكلّ منها نُظْم وقوانين تستند إليها في مقارنة النصوص الشعرية. وهي نُظْم قد تتقارب وتتفق بين شعريّة وأخرى، وقد تتباعد وتتباين تبعاً لخصوصيّة اللغة الشعرية في كل أدب من تلك الآداب. فمثلاً، نجد الشعرية العربية القديمة تحدّد الشعر بقوانين داخلية، يلخصها قول المرزوقي في نظرية عمود الشعر: « إنّهم كانوا

(1) ناظم، حسن : مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 1،

يحاولون شرفَ المعنى وصحّته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف،... والمُقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتتّامها على تخييرٍ من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا مُنافرة بينهما»⁽¹⁾.

ولعلّ المهتم بدراسة الشعرية يجد نفسه أمام رؤيتين؛ رؤية تاريخية ترتبط بالتنظير للشعرية زمنياً، منذ أرسطو (384-322 ق.م). ورؤية مقارنة تهدف إلى تجديد قوانين البلاغة القديمة، من مُنطلق الدراسة المُحيطة للأدب.⁽²⁾

ولأنّ النصّ الشعريّ يتكوّن من بُنى لسانية وأسلوبية، تقتضي التّأويل في تتبّع دلالاتها، كانت علاقة الشعرية وطيدة مع حقول معرفية⁽³⁾ تتعلّق بالنص الشعري؛ فارتكزت على اللسانيات، وتكاثفت مع الأسلوبية، وتوسّلت بالتأويلية في مقارنة النصوص.

ثانياً: الإيقاع: (Le rythme)

يقتضي تحديد مفهوم الإيقاع، الإشارة إلى أنه ظاهرة كونية، توجد في أنظمة الطبيعة، وفي حياة الإنسان، وفي منجزاته، ولعلّ أهمّ تلك المنجزات التي تبرز فيها الفاعلية الإيقاعية هي الفنون. وهو ما يؤكّده رينيه ويليك (René Wellek) حين يقول: «ليست مشكلة الإيقاع مقصورةً على الأدب بشكلٍ نوعيٍّ أو حتّى على اللغة. فهناك إيقاعٌ للطبيعة وآخر للعمل، وإيقاعٌ للإشارات الضوئية، وإيقاعاتٌ للموسيقى، وهناك بالمعنى المجازي إيقاعاتٌ للفنون التشكيلية.»⁽⁴⁾

(1) المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد: شرح ديوان الحماسة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص: 10.

(2) يُنظر: كنوني، محمد العياشي: شعرية القصيدة العربية المعاصرة - دراسة أسلوبية -، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2010، ص ص: 02 - 11.

(3) يُنظر: ناظم، حسن: مفاهيم الشعرية، ص ص: 35 - 42.

(4) ويليك، رينيه و وارين، أوستين: نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1987، ص: 170.

ونحن، إذ نُقرّ هذه الحقيقة المبدئية حول الإيقاع، نقرّ معها حقيقةً أخرى تلزم تلك الشمولية، وهي أنّ مفهوم الإيقاع - بتلك الصورة الواسعة - هو مفهوم إشكاليّ؛ إذ إنّ شموليته مجالاتٍ عدّة تقف عائقاً في سبيل تحديد ماهيته تحديداً نهائياً.

الإيقاع لغةً من « إيقاع اللّحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبيّنُها »⁽¹⁾. في هذا التعريف ربطٌ للإيقاع بالموسيقى واللّحن من حيث أنّهما تشكيلٌ زمنيٌّ للنغمات.

وفي المعجم الفلسفي، « الإيقاعُ: مصطلحٌ موسيقيٌّ ينصبُّ على مجموعةٍ من أوزان النّغم، فالإيقاعُ مُركّبٌ موسيقيٌّ يشتملُ على أوزانٍ غير متساوية، وهو الجانبُ الموسيقيُّ في الشعر. والوزن صيغةٌ آليّةٌ، والإيقاعُ إبداعٌ جماليٌّ »⁽²⁾.

إذاً، فالإيقاعُ مكوّنٌ أساسيٌّ في الشعر مُستمدٌّ من الموسيقى، وسِمَتُهُ العامّةُ عدم التّساوي، وهو الفرق الجوهريّ بينه وبين الوزن⁽³⁾، الذي يقوم على نسقٍ كمّيٍّ ثابتٍ من الوحدات المتكرّرة في البيت. ولذلك اكتسب الوزن صفة الآليّة، واكتسب الإيقاع طابع الإبداع الجمالي.

ونظراً لأهميّة الإيقاع وفاعليّته في الواقع الشعري، لم يخلُ تنظيرٌ للشعرية من الحديث عنه كشرطٍ أساسٍ تتبني عليه النصوص الشعرية، نظراً لبُعده التأثيري. وفي ما يلي تتبّع موجزٌ لمنظورات الشعرية المختلفة حول الظاهرة الإيقاعية.

ثالثاً: منظورات الشعرية إلى مسألة الإيقاع :

1.. إيقاع الأجناس الشعرية عند أرسطو :

لئن كان الحديث عن ريادة الشكلايين في مجال الشعرية، فإنّ ذلك لا ينفي جهود النقاد القدامى الذين ضرب كلٌّ منهم بسهمٍ في هذا المجال، بدءاً من أرسطو (Aristôtalès) في

(1) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين، لسان العرب، المجلد 8، مادة (و ق ع)، دار إحياء التراث، بيروت، لبنان، ط 1، دت، ص: 408.

(2) مجمع اللغة العربية: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، مصر، دط، 1983، ص: 29.

(3) ينظر: حركات، مصطفى: نظرية الإيقاع - الشعر العربي بين اللغة والموسيقى -، دار الآفاق، الجزائر، دط، 2008، ص ص:

تتظيره للشعرية عبر مفهوم " المحاكاة " ⁽¹⁾ (Mimêsis)؛ إذ يصنّف الفنون - ومن ضمنها الشعر - على أساس مادتها (وسيلتها) وموضوعها وطريقتها. والأساس الأول، أي المادة، قسمان: بصري، كما في التصوير والنحت. وسمعي، كما في الشعر والغزف والتّمثيل والرّقص. والفيصل بين هذه الفنون السمعية هو الإيقاع ⁽²⁾ وطريقة توظيفه وفاعليته في كل فنّ.

يُعتبر الإيقاع مكوناً شعرياً ذا قيمة عند أرسطو، نظراً لفاعليته في نفس المتلقّي؛ إنّه يحدث تجاوباً بين العمل الفني والجمهور، ويزيد من وقع الحدث التراجيدي والملحمي؛ فالغناء - مثلاً -، كمظهر من مظاهر الإيقاع، يُعدّ « أكثر أنواع التزيينات إمتاعاً » ⁽³⁾ في التراجيديا. وإيقاع الوزن - حسب نظره - يُعتبر عاملاً من عوامل التفريق بين المأساة (التراجيديا) والملحمة، يقول: « أمّا من حيث الوزن، فإنّ التجربة تدلّ على أنّ الوزن البطولي " السّداسي "، هو أنسب الأوزان للملاحم... أمّا الوزنان: الأيامي والرّباعي (الطروخي) فيتميزان بالحركة. ومن هنا، كان أولهما أصلح للتعبير عن الحياة، وعن الفعل، وآخرهما أنسب للرّقص ». ⁽⁴⁾

إذن، فالإيقاع - بأشكاله المختلفة - كان محلّ اهتمام أرسطو في التّظهير لشعرية الأجناس الشعرية السائدة في عصره. وما كان ليحظى بذلك الاهتمام لو لم يكن من أهمّ المكونات الفنية التي يستند إليها الشّاعر في التعبير عن تجربته، ومن أهمّ المكونات الجمالية التي تستثير المتلقّي (الجمهور) وتدفعه إلى التفاعل مع العمل الأدبي، فتحقّق - متعاضدةً مع المكونات الأخرى - الغاية التي وضعها أرسطو للعمل الشعريّ. ⁽⁵⁾

⁽¹⁾ أخذ أرسطو مفهوم المحاكاة من معلمه أفلاطون، واختلف معه في مرجعيتها؛ فالمحاكاة الأفلاطونية مرتبطة بعالم المثل، في حين أنّ المحاكاة الأرسطية مرتبطة بالطبيعة مباشرة، ووفق هذا المنظور كان تتظيره للشعرية. يُنظر: القلماوي سهير: فنّ الأدب - المحاكاة، شركة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، دط، 1953، ص ص: 88 - 108.

⁽²⁾ إيقاع الوزن، وإيقاع الموسيقى، وإيقاع اللغة.

⁽³⁾ أرسطو: فنّ الشعر، تر: الدكتور إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، دط، دت، ص 99.

⁽⁴⁾ المرجع نفسه، ص ص: 203 - 204.

⁽⁵⁾ الغاية من العمل الشعري - عند أرسطو - هي غاية نفسية اجتماعية تتمثل في تحقيق عنصر " التطهير " في نفوس الجمهور المتلقّي، ومن ثمّ في سلوكه.

2.. إيقاع العروض في الشعرية العربية القديمة :

أما على مستوى الشعرية العربية القديمة، فإنّ الظاهرة الإيقاعية كانت محطّ اهتمام النقاد؛ وأولى المحاولات المنهجية الجادة في التنظير للشعرية تعتبر الإيقاع العروضي أساساً تُبنى عليه القصائد، بل هو العلامة الفارقة بين ما هو شعر وما هو نثر. حتى كان مفهوم الشعر عندهم محدّداً بالوزن والقافية، « إنّه قولٌ موزونٌ مقفًى دالٌّ على معنى »⁽¹⁾؛ فتقديم الوزن والقافية عن الدلالة - في التعريف - دليلٌ على اعتبار الإيقاع العروضي حدّاً جوهريّاً فاصلاً بين الشعري والنثري. لأنّ كلّاً من الشعر والنثر " قولٌ"، وكلاهما "دالٌّ على معنى"، فما بقي غير "الوزن والقافية" فاصلاً بينهما.

يؤكد تلك النظرة ما ذهب إليه ابن طباطبا (322 هـ) إذ يقول: « للشعر الموزون إيقاعٌ يطرِبُ الفهمُ لصوابه وما يردُّ عليه من حُسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحّة وزن الشعر صحّة وزن المعنى وعذوبة اللفظ ... تمّ قبوله له، واشتماله عليه، وإن نقص جزءٌ من أجزائه التي يكمل بها... كان إنكار الفهم إيّاه على قدر نقصان أجزائه». (2)

فابن طباطبا يحصر إيقاع الشعر في ثلاثة معايير هي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحُسن اختيار الألفاظ وتركيبها، لا يكتمل الشعر في صورته المؤثّرة في ذائقة المتلقّي إنّ هو فقد أحد هذه الضوابط. ورغم أنّ ابن طباطبا ركّز كثيراً على جانب النظم، وأغفل مكوّنات شعرية أخرى مهمّة كالتخييل مثلاً، فالملاحظة الجديرة بالثبّت -حول ترتيب تلك المعايير- هي العناية الفائقة بالوزن العروضي وتقديمه عن باقي المكوّنات الشعرية.

يدعم ما ذهبنا إليه، من اعتبار الوزن والقافية حدّاً فاصلاً بين الشعر والنثر في الشعرية العربية القديمة، ما ذهب إليه ابن سينا (980-1037م) في تعريفه للشعر بأنّه « كلامٌ مُخَيَّلٌ، مؤلّفٌ من أقوالٍ ذواتٍ إيقاعاتٍ متّفِقةٍ، متساويةٍ، متكرّرةٍ على وزنها، متشابهة حروف الخواتيم. ... وقولنا: "ذواتٍ إيقاعاتٍ متّفِقةٍ" ليكون فرقاً بينه [أي الشعر] وبين النثر،...

(1) قدّامة بن جعفر، أبو الفرج: نقد الشعر، مطبعة الجوائب، قسنطينة، الجزائر، الطبعة الأولى، 1302هـ، ص: 03.

(2) ابن طباطبا، أبو الحسن محمد بن أحمد: عيار الشعر، تح: الدكتور عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، دط، 1985، ص 21.

وقولنا: "متشابهة الخواتيم" ليكون فرقاً بين المقفّي وغير المقفّي. فلا يكاد يُسمّى عندنا بالشّعر ما ليس بمُقفّي «(1)

فابن سينا يوردُ مفهومه للشّعر، مبرّراً الحدود التي وضعها له، مبيناً أنّ الوزن (الإيقاع) فارقٌ جوهريّ يحده عن النثر. كما أنّ القافية معيارٌ آخر يُضاف إلى الوزن كي يصحّ أن نسمّي قولاً ما شعراً.

مما سبق، حول معالم الإيقاع في الشعرية العربية القديمة، يمكن الخلوص إلى نتيجة مفادها أنّ الظاهرة الإيقاعية تحدّدت عند القدامى - شعراء ونقاداً وفلاسفة - على أنّها أبرز ملمح يميّز الشّعر عن النثر. كما تكاد تتفق كلّ الآراء النّقدية، سواء التي عرضناها بإيجاز أو التي لم نشر إليها، على أنّ العروض هو مرادف الإيقاع، ولذلك قلّ استعمال مصطلح الإيقاع عندهم.

3.. الأساس الإيقاعي في الشعرية الغربية الحديثة :

أ.. في الشعرية الشكلانية:

أشرنا في بداية هذا المدخل إلى أنّ فضل الريادة في التنظير المنهجي للشعرية يرجع إلى جهود الشّكلانيين الرّوس، الذين عزلوا النصّ الأدبي عن المؤثرات الخارجية (التاريخية والاجتماعية والنفسيّة)، وراحوا يبحثون في قوانينه الداخليّة التي تحكم عناصره ومكوّناته فتجعل منه فناً متميّزاً عن باقي ضروب القول، حتى جرت مقولة **رومان جاكبسون (Roman Jakobson) (1896-1982م)** شعاراً يحدّد غاية المقاربات الشّكلانية للنصوص الأدبيّة : « إنّ موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنّما الأدبيّة **Littérarité**؛ أي ما يجعل من عملٍ ما عملاً أدبيّاً » (2). وقد كان لهذا الناقد دورٌ في إبراز أهمّ ما تتكئ عليه المقاربة الشّكلانية للنصوص الأدبيّة والشعرية منها على وجه

(1) ابن سينا، أبو علي الحسن بن عبد الله : جوامع علم الموسيقى، تح: زكريا يوسف، المطبعة الأميرية، القاهرة، مصر، دط، 1956، ص ص: 122 - 123.

(2) بوريس إخنباوم في : نظرية المنهج الشكلي - نصوص الشّكلانيين الرّوس، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، والشركة المغربية للناشرين المتحدّين، المغرب، ط1، 1982، ص 35.

الخصوص، من خلال نموذج التواصل الشهيير في سياق حديثه عن الشعرية كفرع من اللسانيات⁽¹⁾:

سياق

مُرسل رسالة مرسل إليه

اتصال

سنن

ومن خلال تركيزه على مبدأ القيمة المهيمنة⁽²⁾، الذي تتحدد وفقه وظيفة الخطاب⁽³⁾ فيما إن كانت انفعالية أو مرجعية أو شعرية... الخ:

مرجعية

إفهامية

شعرية

انفعالية

انتباهية

ميثالسانية

يُعتبرُ الشكلائيون الإيقاع الشعري قيمةً مهيمنةً في الشعر، وله الدور في إبراز الوظيفة الشعرية، فقد أفرد جاكسون مبحثاً خاصاً لدراسة الإيقاع وتمظهراته الكمية أو النبرية في كتابه "قضايا الشعرية"⁽⁴⁾، فتحدث عن النظم والوزن والقافية والتكرار، وهي مجتمعةً تشكلُ فرادة القول الشعري، وتكسبه صفة الشعرية.

(1) يُنظر: رومان جاكسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط 1، 1988، ص ص:

61 - 23.

(2) يُنظر: رومان جاكسون في: نظرية المنهج الشكلي، ص ص: 81 - 87.

(3) يُنظر: رومان جاكسون: قضايا الشعرية، ص ص: 28 - 33.

(4) يُنظر: المرجع نفسه، ص ص: 34 - 55.

والإيقاع عند الشكلايين لا يشمل الوزن فقط، بل له مظاهر أخرى يغدو معها الوزن إمكانيةً من إمكانيات الإيقاع لا غير، « لأنّ مفهوم الإيقاع اتّسع ليشمل سلسلةً من العناصر اللسانية التي تساهم في بناء البيت الشعري؛ فالإيقاع الذي ينتج عن المدّ في الكلمات، يظهر الإيقاع الذي يأتي من نبرات الجمل، بالإضافة إلى الإيقاع الهارموني (الجناسات... إلخ). وهكذا يغدو مفهوم الشعر ذاته، مفهوم خطابٍ نوعي، تساهم كلّ عناصره في خاصيته الشعرية. » (1)

وقد وصلت الدراسات المنهجية الشكلاية إلى إدراك ذلك الانتظام الحاصل في اللغة الشعرية، في الشعر على وجه التحديد، وهو انتظامٌ أطلق عليه جاكبسون مفهوم "التوازي" *، الذي يُعتبر قيمةً إيقاعيةً مهيمنةً، وهو يشمل المقاطع والتراكيب والدلالة؛ فالخطاب الشعري يقوم على « نسقٍ من التناسبات المستمرة على مستويات متعدّدة : في مستوى تنظيم وترتيب البنى التركيبية، وفي مستوى تنظيم وترتيب الأشكال والمقولات النحوية، وفي مستوى تنظيم وترتيب الترادفات المعجمية وتطابقات المعجم التامة. وفي الأخير، في مستوى تنظيم وترتيب تأليفات الأصوات والهيكل التطريزيّة. وهذا النسق يُكسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازي انسجامًا واضحًا وتنوعًا كبيرًا في الآن نفسه » (2).

إذًا، فالإيقاع - عند الشكلايين - يشمل عناصر لسانية كثيرة تتكاتف مع الوزن لتمنح النصّ شعريته. على خلاف مفهومه في الشعرية العربية القديمة، التي حدّته بحدود الوزن والقافية.

(1) بوريس إخنباوم في : نظرية المنهج الشكلي، ص : 55.

* المقصود بالتوازي، ذلك الانتظام الناشئ بين عناصر البنية، وفق مبدأ التماثل الذي لا يعني التطابق . وله أنواع كثيرة. يُنظر : مفتاح، محمد: التلقّي والتأويل، مقارنة نسقية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1994، ص ص: 149 - 170.

(2) رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص: 106.

ب.. عند جون كوهين (Jean Cohen) :

يؤكد جون كوهين (1919-1994م) على وظيفية الوزن في الشعر، بل وضرورته، لأنه خصيصة جوهريّة فيه، ولا مسوّغ لإسقاطه من التعبير الشعري، يقول: « إنّ الوزن هو وسيلة لجعل اللغة شعراً، ... وهو إذن بناءً صوتيًّا - معنويًّا، ومن هنا فإنّه أحياناً يتميّز من بعض وسائل الشعر الأخرى كالاستعارة مثلاً، التي تُصنّف في المستوى المعنوي فقط. » (1)

فكوهين لا يعتبر الوزن الشعري قالباً مسبقاً خارج اللغة، إنّما يحمل إلى جانبه الصوتي معنى ودلالة، على خلاف مكونات شعرية أخرى تخصّ المعنى فقط. ولا يُمكن عزل الوزن أثناء الدراسة على أنّه قالبٌ صوتيٌّ، وحاملٌ مادّيٌّ للتجربة الشعرية، بل يمكن دراسته من منطلق دلالاته المنبثقة من موسيقاه.

إلى جانب ذلك، هناك عناصر إيقاعية غير الوزن القائم على الكمّ الصوتي لوحداث زمنية، فهناك نظام الوقفات بأنواعها (2) (عروضية، ودلالية، ومنتھية بالبياض) (3)، وهو نظام يُراعى فيه جانب الإلقاء الشعري. وله من الوظيفة التأثيرية ماله.

إذن، فكوهين يضيف عناصر إيقاعية أخرى إلى إيقاع الوزن، بمراعاة جانب الإلقاء واسترجاع النفس الشعري، وهو أمرٌ أغفلته الشعرية الشكلائية، لأنّها بالغت في عزل النصّ عن مؤثراته الخارجية. كما أهملته الشعرية العربية القديمة، لأنّ الشعر العربي خضع لنظام إيقاعيٍّ كمّيٍّ محدّد بالقافية، التي تمثّل نهاية البيت على مستوياته المختلفة: الصوتي، والتركيبية، والدلالي.

(1) كوهين، جون : بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، دط، 1990، ص: 58.

(2) يُنظر: المرجع نفسه، ص: 60 - 84.

(3) تأثر كل من محمد بنيس وعبد الله راجع بنظام الوقفات الذي اقترحه كوهين، إلا أنّ الثاني لم يستغ مصطلح " الوقفة المنتهية ببياض"، فاستبدلها بمصطلح " الجملة الشعرية". يُنظر:

المعداوي، أحمد: أزمة الحدائثة في الشعر العربي الحديث، منشورات دار الآفاق الجديدة، الرباط، المغرب، ط 1، 1993، ص: 27 - 28.

4.. الإيقاع بين الكم والنبر في الشعرية العربية الحديثة :

حظيت الفاعلية الإيقاعية، في الشعر العربي المعاصر، بمحاولات جادة، تبتغي وضع إطار نظري للإيقاع الشعري من وحي التجربة الشعرية العربية المعاصرة، ومن وحي التنظير الغربي للظاهرة الإيقاعية. وتنقسم تلك المحاولات - تبعاً لذلك - إلى قسمين :

أ.. الإيقاع الكمي:

المقصود بالكم هو التشكيل الزمني للوحدات الصوتية في إطار الوزن الشعري، وهو ما جرت عليه الشعرية العربية القديمة حين اعتبرت العروض هو علم إيقاع الشعر. و نجد في التجربة النقدية المعاصرة آراء تركز الطابع الكمي للإيقاع الشعري.

وأول تلك الآراء هي لنازك الملائكة (1923-2007م)، التي تُعبر أراءها النقدية - حول الشعر الحر - عن نزوع نحو ترسيخ الطابع الكمي لعروض الخليل؛ فتؤكد - في كثير من المرات - على حساسية تجربة الشعر الحر الجديدة فيما يخص الوزن العروضي وقواعده، ووفاءه للعروض العربي المتوارث، تقول: « لعلنا كلنا نعلم أن أغلب القراء - وبينهم ناظمون متمكنون - مازالوا يجهلون الأساس العروضي الخليلي للشعر الحر »⁽¹⁾.

وما يحويه كتابها " قضايا الشعر المعاصر " من مباحث⁽²⁾، لا يخرج - في معظمه - عن التأكيد على الارتباط الوثيق بين موسيقى الشعر الحر، وموسيقى الشعر العمودي التي سطرها العروض الخليلي.

وهكذا، تربط الملائكة آراءها، حول الشعر الحر، بالعروض العربي القديم. ولعل هجومها الكبير على قصيدة النثر⁽³⁾ يبرره هذا الولاء للنموذج الموسيقي التقليدي.

(1) الملائكة، نازك : قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، بيروت، لبنان، ط3، 1967، ص: 54.

(2) أهم تلك المباحث التي تناولتها الملائكة في فصول كتابها، هي: العروض العام للشعر الحر - المشاكل الفرعية في الشعر الحر - أصناف الأخطاء العروضية. ينظر : المرجع السابق.

(3) ينظر: الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، ص ص 182 - 196.

ناقد آخر، هو عز الدين إسماعيل (1929-2007م)، يرى أن التشكيل الموسيقي في الشعر الحر قائم على الكم الزمني للتفعيلات، التي هي بنيات صوتية تجري كل منها على نسقٍ معيّن. ونظام التفعيلة حلّ محلّ نظام البيت؛ فقد « كسر السطر الشعريّ نظام البيت التقليدي، ولكنّه ظلّ ملتزماً بنظام آخر هو الأساس في الحقيقة، وأعني به نظام التفعيلة ». (1)

وهو يرى أنّ نظام النّبر (الضّغط على المقاطع) لا ينطبق على الشعر العربي، نظراً لعدم وضوح قواعده في اللّغة العربيّة، ولذلك « لم يكن أمام محاولة التجديد في الإطار الموسيقي للقصيدة إلّا أن تُسلّم بنظام التفعيلة وتلتزم به، مادام نظام الضربات الثقيلة والخفيفة لا يمكن الرّكون إليه. » (2)

كما يرى عزّ الدين إسماعيل أنّ التشكيل الموسيقيّ رهينٌ بالحالة الشعريّة، فيه تتحكّم، وعليه تتعكس. وحسب نظره، لم يكن الدّافع إلى التّجديد، في الشّكل الشعري، ناجماً عن عجزٍ في نظم الشعر على القالب القديم، وإنّما « الدّافع الحقيقي هو جعلُ التشكيل الموسيقيّ خاضعاً خضوعاً مباشراً للحالة النفسيّة ...؛ فالقصيدة في هذا الاعتبار صورةٌ موسيقيّة متكاملة، تتلاقى فيها الأنغام المختلفة وتفترق، محدثةً نوعاً من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق مشاعره [أي الشاعر] وأحاسيسه المشتتة » (3).

من هنا، تبرز الوظيفة النفسيّة للإيقاع. إنّه ينظّم أحاسيس الشاعر المشتتة، فضلاً عن منحاه التأثيري الذي يستهدف ذائقة المتلقّي.

ب. إيقاع النّبر :

أدّى النظر المعمّق في الفاعليّة الإيقاعيّة التي يُتيحها عروض الشعر العربي، إلى طرح بديلٍ إيقاعيٍّ عن الكمّ الصوتي للتفعيلة، وهو ما يُعرفُ بالنّبر (Stress) أو الضّغط على

(1) إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر: قضاياها وظواهره الفنيّة والمعنويّة، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط3، مزيدة ومنقّحة، دت، ص 84.

(2) المرجع نفسه، ص 85.

(3) المرجع نفسه: ص 63.

المقاطع؛ الذي يُعتبر « فاعليّة فيزيولوجيّة، تتخذ شكلَ ضغطٍ أو إيقالٍ يُوضع على عنصرٍ صوتيّ مُعيّن في كلمات اللّغة »⁽¹⁾. وأبرز دُعاة هذا المنحى البديل: كمال أبو ديب وسيّد البحرّاي⁽²⁾.

جمع أبو ديب آراء النّقاد العرب المعاصرين الذين رأوا في النّبر بديلاً لكمّ التفعيلة العروضيّة، مبيّناً وجه القصور فيها من حيث اعتبار النّبر فاعليّةً مُلحقةً بالعروض، وليس نظاماً تأسيسياً جديداً، يمكن اعتماده بديلاً لعروض الشعر القديم.⁽³⁾

وهو يفرّق بين النّبر اللّغوي و النّبر الشّعري؛ فالأوّل يرجعه إلى الجذر الثلاثي القياسي لكلمات اللّغة، الذي يتكوّن من ثلاثة مقاطع قصيرة⁽⁴⁾ مثل: " ك ت ب "، والتغيير الاشتقائي لصيغة الكلمة هو الذي يحدّد موطن النّبر؛ فالارتكاز المقطعيّ في صيغة المضارع -مثلاً- يتحوّل للمقطع المتوسّط " ي ك " على حساب المقطعين القصيرين " ت بُ"، في حين يقع النّبر في صيغة الأمر على مقطعين متوسّطين، هما: " أ ك - تُ ب ".

أمّا النّبر الشّعريّ، فيُرجعه إلى ثلاثة مقاطع (نُوى) عليها تتبني كلّ الوحدات الصوتية لأوزان الشعر⁽⁵⁾، وهي :

النواة (فَا - 0/)، والنواة (عِلْن - 0//)، والنواة (عِلْتُن - 0///).

(1) أبو ديب، كمال : في البنية الإيقاعية للشعر العربي: نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ص 220.

(2) سنقتصر على آراء هذين الناقدين، لأنّها تلخّص رؤى غيرهما من دُعاة النّبر، ونحيل إلى دراسات بعضهم:

- أنيس، إبراهيم: موسيقى الشّعر، مكتبة الأنجلو المصريّة، مصر، ط2، 1952.
- شكري عياد، محمد: موسيقى الشعر العربي - مشروع دراسة علميّة-، دار المعرفة، القاهرة، مصر، ط2، 1978.
- النويهي، محمد : قضية الشعر الجديد، المطبعة العالمية، القاهرة، مصر، دط، 1964.

(3) ينظر: أبو ديب، كمال، المرجع السابق، ص ص 09 - 24.

(4) المقاطع أنواع ثلاثة، أساسها الامتداد الصوتي، وهي: قصير، ومتوسّط، وطويل. ينظر: أنيس، إبراهيم: موسيقى الشّعر، ص ص 145 - 146.

(5) ينظر: أبو ديب، كمال : في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص ص: 338 - 353.

وهي وحداتٌ صوتيةٌ تكتسب سمة النّبر بحكم تجاورها؛ و « الإيقاع يتّخذُ شكله من علاقات التتابع الأفقي بين النّوى » ⁽¹⁾. وبهذا النظام الجديد تُلغى قضية الزّحافات والعلل، لأنّ النبر لا يُراعي نظام التفعيلة وما يطرأ عليه من تغييراتٍ حذفاً أو إضافةً أو تغييراً في الحركة والسكون، وإنما تتبني الوحدة الإيقاعية للبيت ككلٍ تنتظم فيه المقاطع الصوتية بشكلٍ متراسفٍ أفقيًا، بحيثُ يقع النّبر على بعضها ولا يقع على البعض الآخر.

وبيلغ الإيقاع ذروة فاعليته حين يتكاتف النّبر اللغويّ مع النّبر الشعري (المجرّد)، في التعبير عن الحالة الشعورية، فيكون الضّغط على المقاطع خفيفاً في مواطن الهدوء النفسي، ويكون قوياً في حال الانفعال الحادّ. وقد قدّم أبو ديب تحليلاً لنموذجين شعريين ⁽²⁾ في هذا الصّدّد: أولهما لذي الأصبع العدواني، والثاني لأبي فراس الحمداني.

غير أنّ هذا المقترح، رغم الدّراسات الجادة حوله، لا يزال بعيداً عن طبيعة الشعر العربي، لأنّ نظام النّبر، إن كان معتمداً في أشعارٍ أخرى - كالشعر الإنجليزي مثلاً - فإنّ طبيعة اللغة التي تُعبّر بها تلك الأشعار هي طبيعة نبرية، واضحة المعالم والحدود، في حين أنّ اللغة العربية يستعصي على الدّارس ضبط هذه الظاهرة فيها ⁽³⁾. وهو ما يجعل إيقاع الشعر العربي خاضعاً للنموذج الكميّ، ونقصد نظام التّفعيلة. وهي حقيقةٌ وقف عندها أصحاب مشروع النّبر رغم محاولاتهم العلمية الجادة.

ويرى سيّد البحراوي، أنّ الجمع بين النّبر اللغوي والنّبر الشعري لا يُتاح في الغالب، ذلك أنّ « التّفعيلات في الواقع الشعري، ليست وحداتٍ مستقلة بذاتها، ولكنها قد تُصبح كلماتٍ، أو تنقسم في كلمتين، أو قد تشمل جزأين من كلمتين، ومن ثمّ... فإنّ هذه الوحدات

(1) المرجع السابق، ص 333 .

(2) يُنظر: المرجع نفسه، ص ص 354 - 363.

(3) يُنظر: إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص ص: 84 - 85.

(العروضية) تفقد وحدتها في الواقع اللغوي، وتتحول إلى أجزاء من وحداتٍ أخرى هي التي ينبغي لها أن تفرض نبرها. ⁽¹⁾

واضح أنّ البحراوي يفصل بين النّبر اللغوي والنّبر الشعري، في واقعيهما ، إذ يهيمن الأوّل على الثاني، وهو أمرٌ تؤكّده أبسط محاولةٍ في تطبيق النظام النّبري على الشعر، إذ يصطدم الدّارس بالتباين الحاصل بين النّبرين على مستوى البيت الواحد، فما بالك بالقصيدة كاملةً.

وما دام الأمر كذلك، فستبقى المسألة خلافيةً ⁽²⁾، لا تقرّ على تربةٍ ثابتةٍ إنّ لم تُضبط معايير النّبر اللغوي، وتُضبط معها الفاعلية الإيقاعية لأوزان الشعر العربي. ولا يجد الدّارس لإيقاع الشعر - والحال هذه - بديلاً عن النظر في العلاقة بين قواعد النّبر الشعري وطبيعة النّبر اللغوي، وليس العكس، كما يرى سيد البحراوي حين يقول: « إنّ السؤال المطروح عن العلاقة بين قواعد النّبر اللغوي وقواعد النّبر الشعري، ينبغي تعديله، بحيث يُصبح سؤالاً عن العلاقة بين قواعد النّبر اللغوي، وطبيعة النّبر الشعري » ⁽³⁾؛ ذلك أنّه يمكن التواضع على نظامٍ نبريٍّ لأوزان الشعر لقيامها على أنساقٍ إيقاعيةٍ ثابتة، ولا يمكن ذلك مع اللغة العربية نظراً لخصوصيّاتها الصوتية، من جهةٍ. ومن ناحيةٍ أخرى، بسبب اختلاف لهجاتها وتعدّداتها.

5.. الوزن والإيقاع:

الوزن « إيقاعٌ خاضعٌ لقواعد » ⁽⁴⁾؛ فهو نسقٌ كمّيٌّ من الوحدات الصوتية (التفعيلات) تتواتر في المدى الإيقاعي للبيت الشعري الذي ينتهي بالقافية، بطرقٍ مختلفةٍ تتمايز بها بحور الشعر إيقاعياً؛ فنجدُ البحور الصّافية القائمة على تكرار تفعيلة واحدة. كما نجد البحور

(1) البحراوي، سيد : العروض وإيقاع الشعر العربي: محاولة لإنتاج معرفة علمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ، دط، 1993، ص: 125.

(2) يعرض الدكتور سيد البحراوي لوجهات النظر المختلفة حول قضية النبر، مؤكّداً الأساس الخلقي الذي لم يُتَح تأسيس نموذج إيقاعي جديد يعوّض نظام الكمّ. يُنظر : المرجع السابق، ص: 119 - 126.

(3) المرجع نفسه، ص: 126.

(4) حركات، مصطفى: نظرية الإيقاع، ص: 51.

الممزوجة أو المركبة من أكثر من تفعيلية. ونجد البحر الواحد قابلاً للتشكيل على صورٍ عدة⁽¹⁾: مشطوراً، ومجزوءاً، ومنهوكاً.

ولعلّ تلك الطبيعة التعددية شكّلت مجالاً من الحرية مكن الأوزان من أن تستوعب التجربة الشعرية العربية طيلة قرونٍ. وجعل البحور الشعرية تتميز ببطءٍ في تطورها.⁽²⁾

وظلّ إيقاع الوزن مهيمناً على موسيقى القصيدة العربية رغم ما لحق هندستها الإيقاعية من تغييراتٍ.

أمّا الإيقاع فهو أشمل من الوزن، يحتوي عناصر أخرى تتكاتف مع الوزن لتحقيق الصورة الإيقاعية الكلية للنص الشعري. فالوزن الشعري - بذلك - « عنصرٌ من عناصر الإيقاع، وهذا معناه أنّ العروض دالٌّ يتفاعل مع دوال أخرى لبناء الإيقاع في نسقٍ يُنتج دلالية الخطاب ».⁽³⁾

وتُحيلنا هذه الحقيقة إلى نوعين من الإيقاع لا يُمكن الفصل بينهما إلّا من باب التبسيط:

أ.. الإيقاع العروضي:

وهو الناشئ عن موسيقى العروض؛ موسيقى الوزن بنسقه التكراري من التفعيلات، وموسيقى القافية كفاعلية إيقاعية تضبط أواخر الأبيات بشكلٍ مطّرد. وهو ناشئ، أيضاً، عما يدور في فلك الوزن من متغيرات أباحها العروض كالزحافات والعلل والتدوير.⁽⁴⁾

(1) يُنظر: يموت، غازي: بحور الشعر العربي - عروض الخليل -، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط2، 1992، ص ص: 24 - 26.

(2) يُنظر: أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، ص ص: 15 - 16.

(3) بنّيس، محمد: الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها، ج 3 (الشعر المعاصر)، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1990، ص: 107.

(4) سيأتي الحديث عن هذه الظواهر العروضية في الفصل الأول من هذا البحث، في المبحث الخاص بسلطة الإيقاع العروضي في الشعر العمودي.

وميزة هذا النوع من الإيقاع أنه يُنظَّم الدلالة في سياقٍ موسيقيٍّ مُنتظمٍ ومنسجم، تقتضيه البنية التكرارية للتفعيلات المتماثلة أو شبه المتماثلة، فيبعث ذلك على الشعور بالانسجام بين الجُمْل الشعرية التي « تُعبّر عن المعاني المختلفة بدوال صوتية متماثلة ».⁽¹⁾

ب.. الإيقاع غير العروضي:

ويشمل ظواهر إيقاعية بعيداً عن إطار العروض، كالتكرار والتجنيس والترصيع، والتوازيات التركيبية والدلالية، والتوازنات الصوتية. وهي ظواهر ناشئة عن خطية التشكيل اللغوي؛ « فليست الأوزان والقوافي هي النّبع الوحيد الذي يرفد الشعر بالموسيقى، فالمفردات لها إيقاعها، وتركيب المفردات بعضها مع بعض له نغمة، والصورة ذاتها أو الخيال قد يوحى بموسيقى داخلية، يشعر بها الشاعر ويستطيع أن ينقلها إلى قارئه أو سامعه ».⁽²⁾

وانطلاقاً من هذا المنظور الجديد إلى حقيقة الإيقاع الشعري، كانت دعوات التحديث والتجريب في أشكال الشعر المختلفة؛ ففي الوقت الذي تأسست فلسفة الجمال الإيقاعي في الشعر العمودي والشعر الحر على العروض، مع تفاوتٍ في الدرجة، تتخذ قصيدة النثر من الإيقاع غير العروضي أساساً جمالياً في فلسفتها. وهذا ما سيأتي بيانه في ثنايا البحث.

(1) محمود عبد الوهاب، فاطمة: في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة - قراءة في نصوص موريتانية -، دار المعرفة،

الجزائر، دط، 2009، ص: 66.

(2) الزراز اللّجمي، نبيلة : أصول قديمة في شعر جديد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، دط، 1995، ص: 97.

الفصل الأول

أشكال الإيقاع في التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة

I. سُلْطَةُ الْإِيقَاعِ الْعَوْضِيِّ فِي الشَّعْرِ الْعَمُودِيِّ:

1. خَطِيَّةُ التَّشْكِيلِ الْعَرُوضِيِّ.
2. التَّدْوِيرُ وَالْعُرُونَةُ الْإِيقَاعِيَّةُ.
3. التَّقْفِيَّةُ وَحَيَوِيَّةُ مَحَوْرِ الْاِخْتِيَارِ.
4. الْوَقْفَةُ التَّامَّةُ قِيَمَةً مَهِيْمَةً.
5. شَعْرِيَّةُ الزَّحَافَاتِ وَالْعِلَلِ.
6. إِيْقَاعُ الْبَدِيعِ.

II. ثَوْرِيَّةُ الْإِيقَاعِ فِي شَعْرِ التَّفْعِيلَةِ:

1. الْأَسَاسُ الْإِيقَاعِيُّ لِلشَّعْرِ الْحَرِّ.
2. الشَّعْرُ الْجَزَائِرِيُّ الْحَرُّ بَيْنَ الضَّرُورَةِ الْمَوْضُوعِيَّةِ وَالْحَاجَةِ الْفَنِّيَّةِ.
3. إِبْدَالَاتُ إِيْقَاعِيَّةٍ.

III. حَدَاثَةُ الْإِيقَاعِ فِي قَصِيدَةِ النَثْرِ:

1. إِشْكَالِيَّةُ الْإِيقَاعِ فِي قَصِيدَةِ النَثْرِ.
2. مِنْ إِيْقَاعِ الشَّعْرِ إِلَى إِيْقَاعِ النَثْرِ.
3. الْإِيقَاعُ الدَّاخِلِيُّ قِيَمَةً مَهِيْمَةً.
4. إِيْقَاعُ اللَّغَةِ التَّقْرِيرِيَّةِ.
5. إِيْقَاعُ السَّوْدِ.

إنّ نظرةً استقرائيةً بسيطةً لمسار التجربة الشعرية العربية المعاصرة عامّةً، والجزائريّة بصفةٍ خاصّة، تُحيلنا إلى ثلاثة نماذج (Paradigmes)^{*} من التشكيل الإيقاعي يحكمها طابع الجدل والتّراكم؛ فكلّ نموذج يقترح نفسه بديلاً لسابقه، ويحاول التأسيس لمشروعيتّه. وهو أمرٌ تقتضيه عجلة الحداثة التي لا تتوقّف عند مدىّ إلّا وتحاول أن تتجاوزّه إلى آفاق أوسع وأَماد أرحب. وهو، من جانبٍ آخر، يشير إلى تواصل التجربة الشعرية وسيرورتها في حلقات يربط بعضها بعضاً ليشكّل - في النهاية - تطوُّراً طبيعياً لها. تلك النماذج - كما هو معروف - تبدأ بالإطار العمودي للقصيدة أو شعر الشّطرين، مروراً بالشعر الحرّ أو شعر التفعيلة، وصولاً إلى ما يُعرف بقصيدة النثر.

وما دام الحديث جارياً عن التجربة الشعرية الجزائرية، والبحث دائراً حول الفاعلية الإيقاعية فيها، فقد حاولنا - في هذا الفصل - الحديث عن تجليات الظاهرة الإيقاعية وفعاليتها في النماذج الشعرية الثلاثة، ولتكن البداية مع الشعر العمودي.

I. سُلطة الإيقاع العروضي في الشعر العمودي:

دأب الشعر العربي على ظاهرة إيقاعية نمطية، أرسى قواعدها الخليل بن أحمد الفراهيدي من خلال منهج استقرائي استنباطي⁽¹⁾ شمل تمظهرات الإيقاع في الشعر العربي الذي قيل إلى القرن الثاني الهجري. وكثيراً ما كانت الرغبة في الخروج من هذه النمطية ومحاولات التجديد تمسّ - أول ما تمسّ - الجانب الشكلي الإيقاعي⁽²⁾، ولا أدلّ على ذلك من قول أبي العتاهية (130-210هـ)، وهو أحد المجدّدين ، لمّا سُئل عن معرفته بالعروض: " أنا

* النموذج أو المثال أو القياس، باللاتينية (paradigm) ، مصطلح يعني النموذج الإدراكي أو الإطار النظري، ظهر في أواخر الستينات من القرن العشرين، في اللغة الإنجليزية ليشير إلى أي نمط تفكير ضمن أي تخصص علمي أو موضوع متصل بنظرية المعرفة.

(1) يُنظر: ألوجي، عبد الرحمن: الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، دط، 1983، ص ص: 47-48.

(2) يُنظر: سعد عيسى فوزي: العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، دار المعرفة الجامعية، مصر، دط، 1998، ص ص: 209-217.

أكبر من العروض " (1). فكان التجديد يَطالُ مختلف جوانب الموسيقى الخليلية من وزنٍ و تفعيلات وقافية وروي...الخ.

ثمّ كانت الموشّحات الأندلسية مظهرًا آخر للتجديد في موسيقى الشعر تجاوز الشكل العمودي القائم على نظام البيت ذي الشطرين، كما تجاوز الأوزان الخليلية إلى أوزان أخرى (2).

ورغم محاولات التجديد تلك، ظلّت القصيدة العربية محافظةً على ذلك النمط العروضي المهيمن، عروض الخليل، إلى غاية عصر النهضة الحديثة، حين بدأت القصيدة تتلمل من الدّاخل معبرةً عن ضيق مدى الأوزان الخليلية، فكانت كتابات أمين الريحاني (1886-1940م) وجبران خليل جبران (1883-1931م) في الشعر المنثور، وأضرابهما في الشعر المرسل أمثال أحمد زكي أبي شادي (1892-1955م) وعبد الرحمن شكري (1886-1958م)، دليلاً على الرغبة في الخروج من تلك النمطية (3).

ومع نهاية الحرب العالمية الثانية كانت الحاجة إلى إيقاع شعري جديد يتجاوب مع توثّب الروح العربية نحو التحرّر والانعتاق من ربة الاحتلال الغربي، ونحو الثورة على الواقع المهيمن الذي خلفه، فكان التأسيس لنموذج شعريّ جديدٍ هو شعر التفعيلة أو الشعر الحرّ. ولعلّ نازكًا الملائكة أبرز من تزعم هذا الاتجاه الجديد، إنّ على مستوى الإبداع أو على مستوى التّظهير. وهي تركّز تركيزًا كبيرًا على الناحية الشكلية العروضية، وتعتبر الشعر الحرّ ظاهرةً عروضيةً صرفةً غايةً في الحساسية (4).

(1) أبو العتاهية، إسماعيل بن القاسم: ديوان أبي العتاهية، تحقيق وشرح: كرم البستاني، دار بيروت للطباعة، بيروت، لبنان، دط، 1986، ص ص: 09 - 10.

(2) ينظر: سعد عيسى، فوزي: - العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، ص ص: 221-231.

و - الموشحات والأزجال، دار المعرفة الجامعية، مصر، دط، 1990، ص ص: 103 - 136.

(3) ينظر: الخضراء الجيوسي، سلمى: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط2 منقحة، ص ص: 123 - 149.

(4) ينظر: الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، ص ص: 53 - 57.

وعلى الرغم من التغيير الكبير الذي أحدثته حركة الشعر الحرّ في الهندسة الإيقاعية للقصيدة العربية، إلا أنها لم تتخلّص من سلطة النموذج الخليلي بشكل تامّ؛ فلا يزال الشاعر يُحافظ على البنية الموسيقية الأساسية التي سطرها العروض العربي القديم، وهي " التفعيلة ".

كانت هذه توطئة، أردتُ من خلالها بيان أمرين أساسيين: أولهما، يتعلّق بامتداد سلطة النموذج العروضي الخليلي واختراقه جميع محاولات التجديد التي مسّته أو حاولت. وثانيهما، يتعلّق بالفائدة التي يُمكن أن نخرج إليها من ذلك الامتداد، وهي انتظام محاولات التجديد في إيقاع الشعر العربي لتُشكّل تطوُّراً طبيعياً لإطار القصيدة العربية (1).

لنا - الآن - أن نقف عند سلطة عروض الخليل في القصيدة الجزائرية. وأوّل ما يجدرُ الإقرارُ به - في هذا الصّدّد - هو أنّ التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة تتميّز بالمحافظة الشديدة على الإيقاع العروضي. وهي محافظةٌ لها مبرراتها الموضوعية؛ إذ ارتبط الشعر بحركة الإصلاح التي كانت « ترى في الحفاظ على القصيدة العربية بشكلها التقليدي، حفاظاً على مقوّم من مقوّمات الشخصية العربية الإسلامية، ولعلّها كانت تعتبر ذلك وجهاً من وجوه المقاومة للاستعمار الغربي الدّخيل » (2).

ومن جهةٍ أخرى، ترجع تلك المحافظة إلى رسالة الشعر الإصلاحية الموجهة للمجتمع، التي تستوجب وحدةً نغميةً (الوزن الواحد والقافية المطردة...) تجعل الجمهور يتذوّق العمل الشعري ويتفاعل معه. فلم تكن الحاجة الموضوعية إلى شكلٍ شعريٍّ جديد، لأنّ النموذج القديم لا زال قادراً على استيعاب التجربة الشعرية وأداء وظيفته الاجتماعية. ورغم دعوة رمضان حمّود (1906-1920م) في العشرينات من القرن الماضي، التي قامت على اقتراح نموذج جديد لا يتقيّد بالوزن الواحد والقافية المطردة، بل قد يلغي الوزن أساساً (3). فقد بقيت

(1) أشار الدكتور عز الدين إسماعيل إلى هذه الحقيقة في حديثه عن علاقة الشعر العربي المعاصر بالتراث، يُنظر كتابه: الشعر العربي المعاصر: قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، ص: 17 - 40.

(2) ناصر، محمد: الشعر الجزائري الحديث: اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط 2 مزيّدة ومنقّحة، 2006، ص: 191.

(3) ينظر: المرجع نفسه: ص: 199 - 201.

التجربة الشعرية الجزائرية تحافظ على النموذج الخليلي. لأنّ دعوة حمود كانت أحاديّة (1) لم تلقَ تجاوباً من جمهور الشعراء لسببين أساسيين:

أولهما، قدرة النموذج التقليدي على استيعاب التجربة الشعرية آنذاك.

وثانيهما، افتقار دعوة رمضان حمود إلى أساس نظريّ متين، يستقطبُ الشعراء، و يرسّخها كبديل للنموذج التقليدي السائد.

في ظلّ هذين السببين سيكون البحث في جوانب الإيقاع الشعري أمراً محدوداً بالنّمط العروضي. وما أضفاه هذا الشاعر أو ذاك من مظاهر أخرى للإيقاع هو الجدير بالبحث في فاعليّته؛ نقصد بذلك المناسبة بين وزن القصيدة وموضوعها-مثلاً-، أو بين لغتها وجوّها النفسي. وإجمالاً، بين بنيتها الإيقاعيّة وبنيتها الدلاليّة، وهو أمرٌ حرص عليه الشعراء الجزائريون بدرجات من التّفاوت حسب أصالة كلّ شاعر واقتداره.

1.. خطيّة التّشكيل العروضي:

قوالم الإيقاع في الشعر العمودي هو نظام البيت (2)، وتُحيلُ كلمة " نظام " إلى نسقٍ من المكوّنات الإيقاعيّة (3) تبدأ من أصغر وحدة صوتيّة؛ ونقصد بها الحركة القصيرة كالفتحة أو الضّمة أو الكسرة، إلى الأسباب والأوتاد والفواصل إلى التّفعيلة إلى الشّطر والقافية، إلى البيت ككلّ تنتظم فيه جميع المكوّنات السابقة. فضلاً عن تقسيم التّغييرات التي تلحق التّفعيلة إلى زحافاتٍ تختصّ بالحشو والعروض والضرب في كلا الشّطرين، وإلى علليّ تختصّ بعروض البيت وضربه فقط (4)، والتّخطيط الآتي يبيّن نظام البيت:

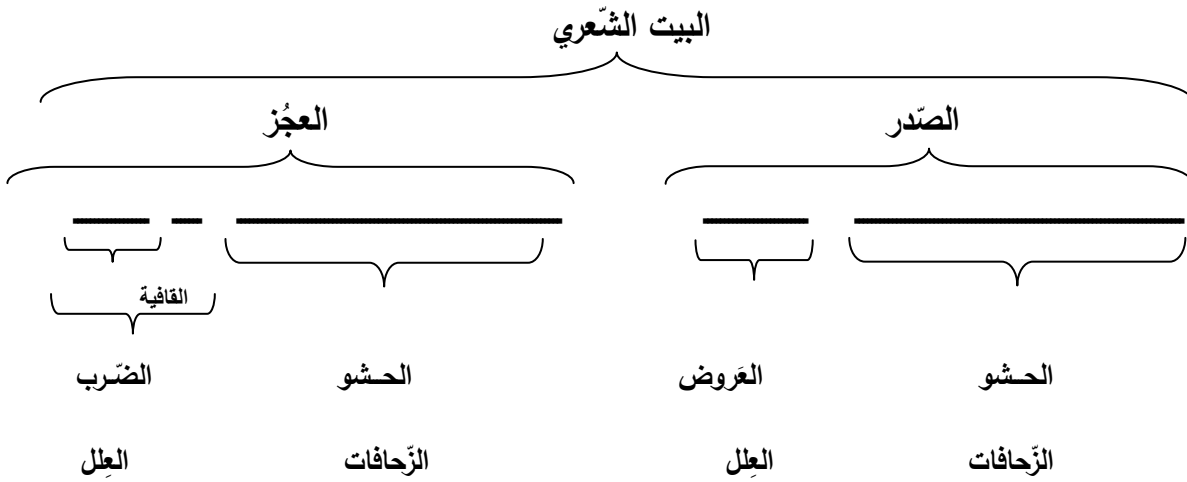
(1) يُنظر:- شراد شلتاغ عبود: حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1985، ص: 61 - 62 .

و:- خرفي صالح: الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1984، ص: 338 - 340.

(2) اقترح الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف للشعر العمودي تسمية " قصيدة البيت "، ووفقاً عند فكرة أنّ البيت هو الوحدة العروضية التي تتكون منها القصيدة، يُنظر كتابه: البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط 1، 1999، ص: 29 - 31.

(3) يُنظر: سعد عيسى فوزي: العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، ص: 20 - 22 .

(4) يُنظر: المرجع نفسه، ص: 27 - 31 .



يبدو جلياً أنّ هذا النظام هو في غاية الضبط والصرامة، وتزداد صرامته إذا تبيّنّا -مثلاً- أنّ « العلة لازمة؛ بمعنى أنّها إذا وردت في أول بيت من القصيدة التزمت في جميع أبياتها »⁽¹⁾ ، شأنها، في ذلك، شأن حرف الزوي. ولعلّ هذه الصرامة البنيوية هي التي جعلت الإيقاع العروضي مجالاً واسعاً لحركات التجديد منذ العصر العباسي.

البيت الشعري، بنظامه العروضي، يشكّل محوراً خطياً ثابتاً تتواتر عليه أفكار الشاعر وعواطفه وأخيلته، متخذة الوزن قالباً يتم فيه التشكيل الزمني للوحدات الصوتية بانتظام وصولاً إلى القافية، التي تشكّل وقفةً يستعيد فيها الشاعر نفسه ليبدأ من جديد. وفي الغالب الأعم، يُكوّن البيت بنيةً مستقلةً دلاليّاً؛ بحيث ينتهي المعنى بانتهاء القافية، فتكون هذه الأخيرة وقفةً تامةً عروضياً وتركيبياً ودلاليّاً⁽²⁾. هذا ما يؤكّده ابن خلدون (1323-1406م) في سياق حديثه عن صناعة الشعر؛ إذ يقول: « وينفرد كلّ بيت منه [أي الشعر] بإفادته في تراكيبه، حتّى كأنّه كلامٌ وحده، مستقلٌّ عمّا قبله وما بعده... فيحرص الشاعر على إعطاء ذلك البيت ما يستقلُّ في إفادته، ثمّ يستأنفُ في البيت الآخر كلاماً

(1) بن عثمان بن حسن ، محمد: المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 2004، ص ص:

32 - 33.

(2) سيأتي الحديث عن الوقفة التامة في الشعر العمودي في المبحث الخاص بها ضمن هذا الفصل.

آخر كذلك «⁽¹⁾»، على أن الشاعر يعود فيؤلف بين أبياته تحت غرض شعري واحد، ثم يؤلف بين الأغراض المتعددة في القصيدة الواحدة ⁽²⁾.

فصناعة الشعر، عند ابن خلدون، تنطلق من البيت الذي يُعتبر وحدةً أساسيةً مستقلةً إيقاعياً ودلاليًا عن الوحدات الأخرى، الأمر الذي يُقدّم صورةً واضحةً حول اشتغال الشاعر على المستوى الخطّي أولاً؛ أي الاهتمام ببناء البيت وما يستوجبه ذلك البناء، ثم تكون المناسبة بين الأبيات لبناء الغرض الواحد، ثم الملاءمة بين الأغراض ليكتمل البناء الكلّي للقصيدة.

ولتوضيح خطية التشكيل العروضي، نأخذ بيتاً لمحمد العيد آل خليفة (1904-1979م) من قطعه " الضيف الثقيل ": [الوافر]

أُطْلِتَ بِجَانِبِي يَا ضَيْفُ فَارْحَلْ لِحَاكَ اللَّهُ مِنْ ضَيْفٍ ثَقِيلٍ ⁽³⁾

كيفَ بنى الشاعرُ هذا البيتَ إيقاعياً ؟

واضحٌ أنّ البيتَ يتضمّن موقفاً رافضاً للمحتل، مصحوباً بعاطفة كرهٍ ومَلَلٍ. قدّمهما الشاعر في صورةٍ مُماثلةٍ بين المُستعمرِ والضيف الذي يُطيلُ المكثَ فيُملّ. كلٌّ من الموقف والعاطفة والصورة صُبَّ في قالبٍ عروضيّ هو بحر الوافر (مفاعلتن مفاعلتن فعولن)، واختيرت له قافيةٌ مُردفةٌ مكسورة الروي " اللّام ": قِيلِي (/ 0/0)، فضلاً عما أُحْدِثَ في تركيب البيت من تقديم وتأخيرٍ تقتضيه صحّة الوزن بدرجةٍ أولى؛ فعبارة النداء " يا ضيف " ، التي يتميِّز توظيفها بنوعٍ من المرونة تتيح للشاعر التصرّف فيها تقديمًا وتأخيرًا ليستقيم له الوزن الذي يريد.

والحقيقة أنّ اللّغة، عموماً، طينةٌ لدنةٌ في يد الشاعر يصبُّ من ألفاظها ما شاء في القالب الوزني الذي يختاره شرط أن يكون اختياره لها اختياراً مناسباً؛ إذ بإمكاننا أن نأتي

(1) ابن خلدون، عبد الرحمن: مقدّمة ابن خلدون، دار ابن الجوزي، القاهرة، مصر، ط1، 2010، ص: 518.

(2) يُنظر: المرجع نفسه : ص ص : 518 - 519.

(3) آل خليفة ، محمد العيد: ديوان محمد العيد آل خليفة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، دط، 2010،

ببيت محمد العيد على تركيب آخر، بمراعاة مبدأ التقديم والتأخير، دون أن نخالف الوزن مع الإبقاء على رؤية الشاعر (الموقف والعاطفة والصورة)، ومع تغيير بسيط في التشكيل اللغوي، على النحو الآتي:

لَحَاكَ اللَّهُ فَارْحَلْ عَنْ بِلَادِي أَيَا ضَيْفًا ثَقِيلًا طَالَ مَكْنُهُ *

وبمقارنة البيتين، نجد تطابقاً في الرؤية وتماثلاً في التشكيل الإيقاعي؛ فالوزن واحد والألفاظ تكاد تكون كذلك. أما القافيتان فتختلفان في التشكيل اللغوي، وتختلفان إيقاعياً ودلالياً؛ فقافية بيت محمد العيد مطلقة مبنية بناءً تناوبياً بين صامت وصائت، وتُحِلُّ حركة الكسر في الروي اللام بعد ياء الرّدْف المسبوقة هي الأخرى بكسر (قِيلِي / 0/0 عُولُنْ) على دلالة الانكسار والإحباط جراء استنقال الضيف. أما قافية البيت الثاني المُقْتَرَح (مَكْنُهُ / 0/0 عُولُنْ)، فمُقَيَّدَةٌ حروفها صامتةً جميعاً (الميم والكاف والثاء والهاء) متناوبةً بين مُتَحَرِّكٍ وساكن. ومع ذلك، فهي تتفق مع الأولى عروضياً (0/0 عُولُنْ)، وتحمل الدلالة نفسها التي هي استنقال مكوث الضيف والتبرُّم به.

من خلال الموازنة السابقة، يتضح أنّ الوزن واللغة أداتان طيّعتان في يد الشاعر، يتخير من كليهما ما يناسب خلجاته النفسية ورواه الفكرية. ومن جهة أخرى، يتضح أنّ التشكيل اللغوي، في إطار الوزن وفق نظام البيت، هو تشكيل خطّي يتيح فاعلية إيقاعية بإمكانات متعددة.

2 .. التدوير والمرونة الإيقاعية:

التدوير ظاهرة إيقاعية عرفها الشعر العربي ذو الشطرين قديماً وحديثاً، تقوم على اشتراك صدر البيت وعجزه في كلمة يقع جزء منها في الأول، وما تبقى منها في الثاني، فمثاله من الشعر القديم، قول ابن الرومي (221-283هـ): [الخفيف]

وَأَدِيبٌ لَهُ ثَنَاءٌ بِمَا يُسَدِّدُ دَى إِلَيْهِ، وَلِلثَنَاءِ ثَوَابُ

وَلِلرِّجَالِ فَضْلٌ عَلَى بَعْضِهِمْ بَعْضٌ ضَاً بِمَا نَفَلْتَهُمُ الْآدَابُ

* هذا البيت اقترحه من باب توضيح خطية التشكيل العروضي، ولا نقصد من ورائه أية غاية أخرى.

ولقد جاء في الرواية والآن نأثر أنا على العقول نثاب (1)

ونجد الشاعر محمداً بلقاسم خمار ، وهو من رواد الشعر الحر الجزائريين، يوظف ظاهرة التدوير في الشعر العمودي، ويلتزمها في بحر الخفيف على غرار ما فعل القدامى، بعد خوضه غمار تجربة الشعر الحر، يقول: [الخفيف]

شاعر الحس، إن شذوت فغن بالأماني.. ودغ صروف الزمان

لا تلمها بنية الدهر إن جا رت ولاحت مع الدجى المتداني (2)

وتبرز هذه الظاهرة الإيقاعية بشكل جلي في قصيدة " الذبيح الصاعد " (3) لمفدي زكريا (1908-1977م)، يقول فيها: [الخفيف]

رافلاً في خلخل، زغردت تم لأ من لحنها الفضاء البعيدا

حالمًا، كالكلیم، كلمه المج د، فشد الحبال يبغي الصعودا

وتسامي، كالروح، ليلة القد ر، سلامًا، يشع في الكون عيدا

وتكمن شعرية التدوير في إكساب « البيت غنائيةً ولؤونةً ، لأنه يمدّه ويُطيلُ نغماته » (4)؛ فالغنائية تنشأ بالتنوع بين بيتٍ مدورٍ وآخر غير مدورٍ في القصيدة الواحدة، ما يُشكّل كسرًا لرتابة الإيقاع القائم ، في الغالب ، على التشطير* ؛ أي تمام المعنى والنفس الشعري والإلقائي عند حدود الصدر، ليتواصل بعدها في العجز وصولاً إلى القافية.

أما اللؤونة، فيكسبها التدوير البيت الشعري من خلال تواصل التفعيلات بتواصل البنية اللغوية التركيبية وامتداد النفس الشعري معها دون انقطاع بين صدر البيت وعجزه.

(1) ابن الرومي، أبو الحسن علي بن العباس: ديوان ابن الرومي، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2002، ص: 133.

(2) بلقاسم خمار ، محمد: إرهابات سرابية من زمن الاحتراق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1986، ص: 90.

(3) يُنظر: زكريا، مفدي: اللهب المقدس، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، دط، 2007، ص ص : 17 - 24.

(4) الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، ص : 91.

* التشطير: من أبرز المظاهر الإيقاعية وأكثرها شيوعاً في الشعر العمودي، يقوم على استقلال كل شطرٍ شعريٍّ بمعناه؛ أي اكتماله تركيبياً ودلالياً وإيقاعياً. ومنه ظهرت المثلثات والمربعات والمخمسات... إلخ.

إذا تأملنا أبيات مفدي زكريّا، في محاولةٍ لربط الإيقاع بالدلالة، نجدُ أنفسنا أمام حقيقةٍ جليّة، وهي أنّ التدوير لم يأتِ أمراً اضطرارياً فحسب، وإنّما ساهم في بيان مسحة الارتقاء والسّمو التي تحيل عليها الأبيات دلاليّاً (تملأ الفضاء البعيدا، حالماً، شدّ الرّحال يبغي الصّعودا، تسامى، يشعّ في الكون). وكأنّ رؤية الشاعر تريد أن تستغلّ المجال العروضي للبيت كمضمارٍ يرتقي فيه الشهيد " أحمد زبانا " إلى أعلى مراتب المجد؛ فكانت أوائل الأبيات تُمثّل نقطة انطلاق (رافلاً، حالماً، تسامى)، وهو انطلاقٌ سريعٌ لا يُمكنُ أن يتوقّف في حدود الأعاريض، وإنّما يُسارعُ ليدركَ غايته في نهايات الأبيات (الفضاء البعيد، الصّعود، الكون).

3 .. التقفية وحيوية محور الاختيار:

القافية هي الأساس الثاني الذي يقوم عليه الشعر العمودي ذو الشّطرين، تُجمَعُ على ذلك الآراء النقدية للمشتغلين بالعروض القديم؛ إذ هي « شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يُسمّى شعراً حتّى يكون له وزنٌ وقافية » (1). وهي مقطعٌ صوتيٌّ يكون خاتمة البيت الشعري، ويتكرر عبر نهايات الأبيات في القصيدة كلّها، الأمر الذي يكسبها - أي القصيدة - وحدةً نغميةً مطّردة. فضلاً عن كونها ميزةً للشعر العربي عن أشعار الأمم الأخرى؛ « فلم تكن القافية خاصيّةً شعريّةً جوهريّةً في اللّغات الآرامية والسريانية والعبريّة واليونانية، كما هو الشّأن في العربيّة » (2). وسبب ذلك هو طبيعة اللغة العربية وأصواتها واشتقاقاتها التي تتيح بناءً واحداً للقافية مهما بلغ طول القصيدة. (3)

(1) القيرواني، ابن رشيق: العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج 1، تحقيق: د. النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط1، 2000، ص: 243.

(2) أدونيس، علي أحمد سعيد: الشّعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1989، ص: 27 - 28.

(3) يُنظر: شكري عياد، محمد: موسيقى الشعر العربي، ص: 107 - 108.

وتتحدّد القافية - كما بيّنه العروضيون - من آخر ساكنٍ في البيت إلى الساكن الذي يسبقه مع المتحرّك الذي قبل الساكن السابق (1)؛ فقافية البيت الأول لمفدي زكريّا في النموذج السابق - مثلاً-، هي: عَيْدًا/0/0.

ونظرًا لأهميّة القافية في البناء الإيقاعي للشعر العمودي وكثرة ما يتعلّق بها من تقسيمات ومباحث، فقد أُفردَ لها علمٌ خاصٌّ بها ملحقٌ بعلم العروض (2).

ولأنّ القافية تتطلّب من الشاعر الإلمامَ بالقدر الوفير من الثروة اللغويّة (3) التي تتيح له أن يحدث التجانس الصوتي بين خواتيم الأبيات، ولأنّها - أيضًا - تضمّ حرف الرّوي الذي يجب التزامه في كلّ بيت، والذي يتميّز بفاعليّته الإيقاعيّة، فإن محور الاختيار (Axe Paradigmatique) في موضع القافية يكون أكثر حيويّة من المواضيع الأخرى؛ فإذا كانت القافية مكونة من المقطع الصوتي (فاعِلُنْ /0//0) - مثلاً -، وحرف رويّها الميم المكسورة أو المضمومة أو المفتوحة، كان الشاعر يشغل - أكثر ما يشغل - على محور الاختيار لضمان التجانس الصوتي والتآلف بين خواتيم الأبيات التي ينظمها. فلننأمل قول الشاعر الرّبيع بوشامة (1916-1959م): [المتقارب]

بِرَغْمِكَ مَا يُؤْدِقُ الْهَنَا وَأَسْعَدُ فَيْكَ بِطَيْبِ الْمُنَى

وَأَهْصِرُ غُصْنِي بِكُلْتَا يَدِي وَأَقْطِفُ مِنْهُ أَلَذَّ الْجَنَى (4)

(1) تحديد القافية مسألة خلافية بين علماء العروض، وإنّما أخذنا بالقول المرجّح وهو للخليل بن أحمد. يُنظر: - المقري، أبو إسماعيل بن أبي بكر: كتاب العروض والقوافي، تحقيق: يحيى بن علي يحيى المبارك، دار النشر للجامعات، القاهرة، مصر، ط1، 2009، ص: 65 - 66.

(2) يُنظر: المرجع نفسه، ص: 66 - 110.

و: - الهاشمي، السيّد أحمد: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، تحقيق وضبط: د. حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط1، 1997، ص: 108 - 130.

(3) تتميّز اللغة العربية بثراء مفرداتها ومشتقاتها ومترادفاتها، وهي بذلك تتيح للشاعر أن يُطيل قصيدته على قافية واحدة. يُنظر: عتيق، عبد العزيز: علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص: 22 - 23.

(4) بوشامة، الربيع: ديوان الربيع بوشامة، جمع وتقديم: د. جمال قنان، منشورات المتحف الوطني للمجاهد، الجزائر، دط، 1994، ص: 150.

ففي الوقت الذي يجد فيه الشاعر قدراً من الراحة والحريّة في حشوي البيت وعروضه، نجده يجهّد في الضرب محلّ القافية في اختيار الألفاظ التي تضمن وحدة القافية ووحدة الروي؛ إذ قافية القصيدة تقتضي رويّاً مطلقاً هو النون المفتوحة، خالياً من الرّدف والتأسييس، فكان لزاماً على الشاعر أن يختار كلمة (الجنى) بدلاً من آية كلمة أخرى نحو: الثمر أو الزهر أو العسل - مثلاً -، ولو عدنا إلى حشو البيت نفسه نجد الشاعر حراً في اختيار الفعل (أقطف)، فبإمكانه أن يقول: أجنّي، أو أجمع، أو أطعم، أو آكل،... الخ، بينما في القافية لا يجدُ بديلاً عن كلمة الجنى، حرصاً على التطابق الإيقاعي بين خاتمتي البيتين.

وفي سياق حيويّة محور الاختيار، نلاحظ أن كلمتي القافية (المني ، و الجنى) في البيتين يمكن أن تُستبدل إحداهما بالأخرى من دون أن يحصل خللٌ في التشكيل اللغوي العروضي، ولا في رؤية الشاعر، نظراً للتوازي الحاصل في الوصف السابق لكل منهما (طيب، ألذ)، ونظراً للبعد التخيلي الذي يمكن أن يخلقه هذا الاستبدال على مستوى الصورة؛ فيمكن أن يكون البيتان على النحو الآتي:

برغمك ما ي أدوقُ هنا وأسعدُ فيك بطيبِ الجنى

وأهصرُ غصني بكِلتا يدي وأقطفُ منه ألذّ المني

إذاً، فاشتغال الشاعر على المحور الخطّي (Axe Syntagmatique) للبيت الشعري، يصلُ به إلى نهاية إيقاعية صارمة، تتطلبُ منه تفعيلاً أكبر لمحور الاختيار؛ حيث يختار من الألفاظ ما يضمن به وحدة نغمية مطردة تتمثل في القافية. التي هي أساس إيقاعي ثابت، يضمن وحدة الإيقاع في القصيدة، ويكسبها - من ثم - بعدها التأثيري؛ إنها « بمثابة الفواصل الموسيقية، يتوقّع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة »⁽¹⁾.

وفرق واضح في إيقاع أبيات تنسجم فيها القافية وتطرّد، وأبيات ينفلت فيها الإيقاع في القافية ويتحرّر من وحدة الروي؛ فمن أمثلة الأولى قول أبي العتاهية: [الوافر]

(1) أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، ص: 244.

بكيُّكَ، يا عليّ، بدمع عيني فما أغنى البكاءُ عليك شيئاً
كفى حُزناً بدفْنِكَ ، ثُمَّ إِنِّي نفضتُ ثرابَ قبرِكَ مِنْ يديّ
وكانتُ في حياتِكَ لي عِظَاتٌ وأنتَ اليومَ أوعظُ مِنْكَ حيّاً (1)

ومثال الثانية، قولُ الشاعر نفسه: [الرجز]

ما انتَفَعَ المرءُ بمثلِ عقلِهِ، وخيرُ دُخْرِ المرءِ حُسْنُ فِعْلِهِ
إنَّ الفسادَ ضِدُّهُ الصَّلَاحُ ورُبَّ جِدٍّ جرَّهُ المَزَاحُ
يُغْنِيكَ عن كُلِّ قَبِيحٍ تَرْكُهُ، يرتَهُنُّ الرَّأيَ الأصيلَ شكُّهُ (2)

بغضّ النظر عما في النّموذجين من اختلافٍ بيّن في الغرض الشعري؛ فالأول رثاءٌ، والثاني حكمة. وما فيهما - تبعاً لذلك - من طغيانٍ عاطفيٍّ في النموذج الأول، ونزوعٍ عقليٍّ في الثاني، فإنّ القافية المطّردة في الأبيات الأولى أكسبتها وحدةً نغميةً معبّرةً عن وحدة الشعور. بينما تظهر الأبيات الثانية مفتقرةً لتلك الوحدة رغم استعاضتها بالتّصريح، الذي لم يُسهّم إلّا في ربط صدرِ كُلِّ بيتٍ بعجزه إيقاعياً (3)، فجاءت الأبيات مفكّكة الإيقاع، كلٌّ منها قائمٌ بمعناه لا يربطه بغيره رابطٌ، كأنّها عبارات مسجوعة أُفرِغت في قالب الوزن.

(1) أبو العتاهية، إسماعيل بن القاسم: ديوان أبي العتاهية، ص: 492.

(2) المرجع نفسه، ص: 493.

(3) النموذج الثاني الوارد لأبي العتاهية، يندرج ضمن تشكّل شعريٍّ جديدٍ في العصر العباسي، في العصر العباسي، يُسمّى "المزدوج"، الذي تتمايز فيه القوافي بين بيتٍ وآخر، وتُعوض بالتّصريح بين شطري البيت الواحد.

على أنّ للقافية عيوباً بينها العروض القديم، وتحاشتها القصيدة الجزائرية وفاءً للقواعد العروضية؛ وكفيّنا مثلاً لذلك الإيطاء* الذي تجنّبه الشاعر عثمان لوصيف في قصيدته " آه يا جرح " حين يقول ⁽¹⁾ : [الخفيف]

وَعَبْدُنَاكَ أَنْتَ كُنْتَ هَوَانًا وَمُنَانًا وَمَجْدَنًا وَالْقَدَاسَه

وبعد ثمانية أبياتٍ يقول:

يا بُرُوجَ التَّنْزِيلِ يا صَهْوَةَ المِعْ راج يا مَنَبَعَ الهُدَى والقَدَاسَه

فضلاً عن تجنّب الإيطاء، نجد البيت وفيّاً لقواعد العروض الخليلي من حيث التزام التدوير في بحر الخفيف كما أسلفنا الذكر في الحديث عن ظاهرة التدوير.

ولا يفوتنا، في هذا المقام، أن نشير إلى أنّ القافية ليست نهايةً صوتيةً عروضيةً فحسب، بل هي نهايةً تركيبيةً دلاليةً أيضاً؛ أي أنّها تُشكّل وقفةً تامةً إيقاعياً ودلالياً وتركيبياً. وهو ما سيأتي بيانه.

4 .. الوقفة التامة قيمةً مهيمنة:

اعتبر العروض العربي القديم ارتباطاً قافية بيت - دلالياً - ببيت آخر عيباً من عيوبها سموه " تضميناً " ** . ولعلّ ذلك يبرّر الحكم على القصيدة العمودية التقليدية بأنّها تقوم على وحدة البيت؛ أي اكتمال صورة البيت التركيبية (النحوية) والدلالية والإيقاعية واكتفائه بذاته عن ارتباطه ببقية الأبيات؛ إذ « القافية هي نهاية الكلام، ليست نهاية الشطر الثانية فحسب، بل نهاية البيت كلّ، ونهاية الجملة النحوية، حيث يُشترط استقلال كلّ بيتٍ وزناً ونحواً

* الإيطاء: هو إعادة (أو تكرار) كلمة القافية بلفظها ومعناها في أقل من سبعة أبيات.

⁽¹⁾ لوصيف، عثمان: الكتابة بالنار، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1986، ص ص : 29 - 30.

** التضمين: هو أن لا يتم معنى القافية إلا بالبيت الذي يليها. يُنظر: يعقوب، إميل بديع: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص ص : 371-372.

ومعنى «⁽¹⁾». ويبقى الرابط بين الأبيات - عموماً - هو الموضوع العام أو الغرض الشعري الذي تتصوي تحته مدحاً كان أو هجاءً أو رثاءً... الخ.

من المفاهيم النقدية الحديثة التي ألحقها النقد بالإيقاع الشعري، مفهوم الوقفة؛ التي هي «عُنْصُرٌ مركزيٌّ له وضعيّةُ المُهيمن على العناصر الأخرى في البيت»⁽²⁾. ومُعْظَمُ الشعر القائم على نظام الشطرين يعتمد على نوعٍ من الوقفات هو " الوقفة التامة "؛ التي يكتملُ بها البيت الشعريُّ على مستوياته الثلاثة: التركيب، والدلالة، والإيقاع. ولذلك تُسمى " الوقفة الثلاثية " أيضاً. فلو تأملنا هذين البيتين للشاعر عثمان لوصيف: [الوافر]

إِذَا مَا اللَّيْلُ خِيَمَ وَأَذْلَهَمَتْ جَوَانِبُهُ اعْتَصَمْنَا بِالْمُحَالِ

إِذَا كَفَرَ الزَّمَانُ لَهُ رَفَعْنَا زُنُودًا لِلْمَعَامِعِ وَ الْقِتَالِ⁽³⁾

نجدُ استقلالاً لكل بيت عن الآخر؛ حيث يمكن أن نقدّم ونؤخّر بينهما دون إخلالٍ بالرؤية؛ فقد بنى الشاعر كل بيت - تركيبياً - على أسلوب شرط تام الأركان (أداة الشرط، وجملة الشرط، وجواب الشرط). هذا البناء التركيبي التام، أدّى - بالضرورة - إلى اكتمال كل بيت دلاليّاً. كما أنّ كلا البيتين مستقلّ عن الآخر إيقاعياً، فلم تتعلّق كلمة القافية في البيت الأول بالبيت الثاني، وإنّما شكّلت حدّاً تنتهي عنده غاية البيت على المستويات الثلاثة المذكورة. وبهذه النهاية تكون الوقفة التامة.

وحين يكتملُ الإيقاع العروضي للبيت، ولا يكتملُ البيتُ تركيبياً ولا دلاليّاً، نكون بصدد نوعٍ آخر من الوقفات لا يشكّلُ صورة المهيمنة في الشعر العربي، لأن العروضيين اعتبروه عيباً في القافية كما أسلفنا الذكر. وتُسمى هذه الوقفة " وقفة عروضية ".

(1) البحراوي، سيد: العروض وإيقاع الشعر العربي، ص: 88.

(2) بنيس، محمد: الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها، ج 1 (التقليدية)، دار تويقال، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1989،

ص: 138.

(3) لوصيف، عثمان: الكتابة بالنار، ص: 11.

5 .. شعرية الزحافات والعلل:

حين ينظم الشاعر يشتغل على قطبين بارزين هما : اللغة و الوزن؛ فهناك تشكيل لغوي تراعى فيه الدوال اللغوية وسلامة تركيبها. وهناك تشكيل موسيقي قائم على اختيار وحدات صوتية منتظمة في إطار الوزن المحدد سلفاً، والذي لا يجب الخروج عن ضوابطه. وفي الغالب، لا يتاح للشاعر أن يوفق بين قطبي هذه الثنائية، فيلجأ إلى انتهاك قواعد أحد القطبين أو كليهما؛ فإذا انتهك بعض قواعد اللغة دخل مجال الضرورات الشعرية ⁽¹⁾. وإن أخل بتفعيلات الوزن، إضافة أو حذفاً أو تغييراً في الحركة والسكون، دخل مجال الزحافات والعلل ⁽²⁾.

تتيح الوحدات الصوتية التي تقوم عليها الأوزان الخليلية مجالاً من الحرية للشاعر، بما تقبله من زحافات وعلل سطرها العروض العربي القديم، وهي كثيرة ومتشعبة، سنشير إلى أشهرها وروداً، ونحاول بيان فاعليتها الإيقاعية.

أشهر ما يلحق التفعيلات من زحافات " الخبن " ⁽³⁾، الذي يقوم على حذف الساكن الثاني من أصل التفعيلة؛ أي أنه لا يقع إلا في التفعيلات التي تبدأ بسبب خفيف (/ 0)، فيقع في التفعيلات: مُستفعلن، فاعلاتن، مفعولات، فأعلن. ولذلك يشمل هذا الزحاف نسبة كبيرة من بحور الشعر العربي التي تقوم على تلك التفعيلات، وهي: الرجز، الخفيف، البسيط، الرمل، المنسرح، السريع، المقتضب، المجتث، المتدارك.

فكيف تكمن شعرية هذا الزحاف ؟

لبيان شعرية الخبن، نأخذ نموذجاً للشاعر مصطفى الغماري ⁽⁴⁾: [البسيط]

(1) الضرورات الشعرية، أو الجوازات الشعرية، هي ما يلجأ إليه الشاعر من خرق لقواعد اللغة، لكي يستقيم له الوزن، ولتفصيل هذه الضرورات، ينظر: السيرافي، أبو سعيد: ضرورة الشعر، تحقيق: د. رمضان عبد التواب، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

(2) ينظر: الهاشمي، السيد أحمد: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ص: 12 - 20.

(3) يرى ابن رشيق القيرواني أن الخبن يجعل التفعيلة أخف من صورتها السليمة. ينظر كتابه: العمد في صناعة الشعر ونقده، ج1، ص: 224.

(4) الغماري، مصطفى محمد: حديث الشمس والذاكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1986، ص: 20.

يُبَاحُ .. يا لَصَلاحَ الدِّينِ .. وَاَنْتَقَضَتْ حِطِينُ تُبْحِرُ في الآلامِ ذِكْرَها

يُبَاحُ يا لَصَلاحَ دِدينِ وَنْ تَقَضَتْ حِطِينُ تُبْ حِرْ فِلْ أَلَامِ ذِكْ رَاها

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

مُتَفَعِّلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفَعِّلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفَعِّلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفَعِّلُنْ فَاعِلُنْ

(مَفَاعِلُنْ) (فَعِلُنْ)

أصاب الخبْنُ كلا تفعيلتي البسيط (مُسْتَفَعِّلُنْ - مُتَفَعِّلُنْ، فَاعِلُنْ - فَعِلُنْ)، الأمر الذي أكسبَ البحرَ خِفَّةً من خلال هيمنة الحركات على السَّكَنات؛ وهي هيمنة لها ارتباطٌ وثيق برؤية الشاعر، فهو يشكو حال الأَقصى، ويستغيثُ من يَخْلُصه، والشَّكوى والاستغاثة تُلْزِمَانِ شعوراً بالألم والضيق يُطَلِّبُ التَّخَلُّصَ منه سريعاً. ولذلك، سيطرت الحركات على السكَنات. ولو أُحْدِثَ هذا الزَّحافُ في جميع التَّفعيلات لأحصينا ثمانيةً وعشرين (28) متحرِّكاً في مقابل اثني عشر (12) ساكناً، وهو أمرٌ يُكسِبُ البيتَ الشَّعريَّ حركيَّةً وِغْنائيَّةً أكبر. ومثال ذلك: [البسيط]

لَقَدْ خَلَتْ حِقْبُ صُرُوفُها عَجَبٌ فَأَحْدَثَتْ عِبراً وَأَعَقَبَتْ دُولاً (1)

لَقَدْ خَلَتْ حِقْبُنْ صُرُوفُها عَجِبُنْ فَأَحْدَثَتْ عِبرُنْ وَأَعَقَبَتْ دُولاً

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

مَفَاعِلُنْ فَعِلُنْ مَفَاعِلُنْ فَعِلُنْ مَفَاعِلُنْ فَعِلُنْ مَفَاعِلُنْ فَعِلُنْ

فأضعفُ الأسماعَ رهافةً تهتُّرُ لذلك الإيقاع الخفيف المتسارع الذي أكسبه الخبْنُ هذا البيتَ.

(1) التبريزي، الخطيب: الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط 3،

أما العلل فأشهرها " القَطْع "؛ الذي يقوم على حذف آخر الوند المجموع (0//) من أصل التفعيلة وتسكين ما قبله (0/)، ولا يقع إلا في الأعاريض والأضرب؛ فإن قُطعت تفعيلة في البيت لزم القطع نظائرها في الأبيات اللاحقة.

ومثال القطع وارد في النموذج السالف لمصطفى الغماري، في ضرب البيت. وتكمن شعرية في التطابق الحاصل بين بنية التفعيلة المقطوعة : فاعِل (فَعْلُن)، وبنية القافية (رَاهَا / 0/0)؛ إذ بالقطع أصبحت التفعيلة هي نفسها القافية. وتُحِلُّ هذه العلة إلى طواعية ومرونة إيقاعية ناتجة عن توالي سببين خفيفين، وهو بناء اقتضى أن تكون القافية مردفةً رويها الهاء المطلق بالألف. هذا التشكيل يعبر عن دلالة الاستصراخ والشكوى التي تضمنها البيت، لأن فيه امتداداً صوتياً معبراً عن الشعور بالضيق، وعن البحث عن مخرج. ولا يخفى على المتلقي الأثر النغمي للروي المطلق " الهاء "، الذي يقتضي تدقفاً في النفس الشعري إلى انتهاء مؤذناً بالوقف التامة للبيت، إنه [أي حرف الهاء] « يخرج بانفراج الأوتار الصوتية انفراجاً كبيراً أمام الهواء المندفع من الرئة لأدائها، مع عدم تضايق أية نقطة في مجرى ذلك الهواء في الجهاز الصوتي... ».⁽¹⁾ هذه الطبيعة الاستنفادية لحرف الهاء تناسب دلالة الاستصراخ التي تضمنها البيت.

إذاً، فالزحافات والعلل ليست مجرد ضرورات عروضية، بل لها أثرها الموسيقي والدلالي. ولا شك أنهما يسهمان في « تخفيف الحدة وتقليل الرتوب، بل لولاهما لما كان النظام الإيقاعي القديم مُحتملاً بالمرّة، ولا للقدامى أنفسهم »⁽²⁾. وعلى ذلك، فدراسة شعرية هذه التغييرات أمرٌ جديرٌ بالاهتمام والبحث.

(1) حسن حسن جبل، محمد: المختصر في أصوات اللغة العربية. دراسة نظرية وتطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط 4،

2006، ص 80.

(2) النويهي، محمد : قضية الشعر الجديد، ص 143.

6 .. إيقاع البديع:

المثال الذي قدّمناه - في بداية هذا المبحث - حول خطيّة التشكيل العروضي وفق نظام البيت، تناولناه انطلاقاً من ظاهرة التّقديم والتّأخير التي تتمّ داخل الإطار العروضي المسمّى بحرًا ، وهي ظاهرة تخصّ التّركيب مراعاةً لمقاصد المتكلّم من جهة، وحرصاً على صحّة المبنى وسلامة الوزن من ناحية أخرى. وتحيلنا هذه الظاهرة إلى ظواهر أخرى (1) كانت محلّ اهتمام المشتغلين بالعروض العربي القديم، نذكر أهمّها بإيجاز (2) :

أ.. ردّ الأعجاز على الصّدور:

وهو أن تتوافق كلمتان لفظاً ودلالةً، إحداهما في صدر البيت والأخرى في عجزه، بغضّ النظر عن موقع كلّ منهما، ومثاله قول حسان بن ثابت (ت 50هـ): [الكامل]

مُسْتَشْعِرٌ لِلْكَفْرِ دُونَ ثِيَابِهِ وَالْكَفْرِ لَيْسَ بِظَاهِرِ الْأَثْوَابِ (3)

فالتّوافق كان بين لفظتي " للكفر " و " ثيابه " في الصدر مع " الكفر " و " الأثواب " في العجز. وقد أحدث ذلك التوافق نغماً موسيقياً يُضاف إلى إيقاع الوزن (الكامل).

حافظت القصيدة الجزائرية المعاصرة على هذا المظهر الإيقاعي؛ فنجد الشّاعر عثمان لوصيف يوظّفه في قوله: [الوافر]

وَكَلَّتْ ضَرْبَةُ الْجَلَادِ فِينَا وَضَرْبُنَا تَجُلُّ عَنِ الْكَلَالِ (4)

فكان التوافق بين " كلّت - الكلال "، وبين " ضربة - ضربنا "، وهو توافق لفظيّ يحيل تركيبياً إلى نقل الدلالة من صورةٍ إلى نقيضها.

(1) هذه الظواهر الإيقاعية تناولتها الشعرية العربية القديمة في إطار علم البديع، وهي قائمةٌ -في عمومها- على التكرار الصوتي. يُنظر: التبريزي، الخطيب: الكافي في العروض والقوافي، مرجع سابق، ص: 170 - 204.

(2) للاطلاع أكثر يُنظر: حسني، عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي: دراسة عروضيّة فنيّة، ج 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1989، ص: 161 - 183.

(3) ابن ثابت، حسان: ديوان حسان بن ثابت، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط2، 1994، ص: 23.

(4) لوصيف، عثمان: الكتابة بالنّار ، ص: 10.

ب.. التّوشيع:

وهو أن يأتي الشاعر في حشو العجز باسمٍ مثني أو جمع، ثم يأتي بعده باسمين مفردين هما عين ذلك المثني، يكون الأخير منهما قافية البيت، كقول أبي تمام (188-231هـ):
[الكامل]

وَلَطَابَ مُرْتَبِعٌ بِطِيْبَةٍ وَاكْتَسَتْ بُرْدَيْنِ : بُرْدَ ثَرَى وَبُرْدَ ثَرَاءِ (1)

فضلاً عن التّوشيع، فإن بيت أبي تمام تضمّن ظاهرتين أخريين، هما: التّرديد* (بُرْدَيْنِ، بُرْدَ، بُرْدَ) و الجناس** (ثَرَى، ثَرَاءِ). الأمر الذي جعل موسيقى القصيدة تتميز بنوع من الكثافة الإيقاعية التي تستثير المتلقي حين تلامس سمعه.

ولم تشذ القصيدة الجزائرية عن توظيف هذه الظاهرة الإيقاعية، فنجد محمداً العيد يوظفها، قائلاً: [المتقارب]

أَلَمْ يُوقِنْ بَأَنَّ الْخُطْبَ أَنْحَى عَلَى الْعُمَالِ شُبَّانًا وَشَبَابًا (2)

ج.. التقسيم:

من أشهر مظاهر الإيقاع، يقوم على تأليف البيت من قوافي داخلية متعدّدة، فيأتي شبيهاً بالسّجع*** في النثر، ومثاله قول أبي تمام في بانيته الشهيرة: [البسيط]

تَدْبِيرُ مُعْتَصِمٍ، بِاللّهِ مُنْتَقِمٍ لِلّهِ مُرْتَقِبٍ، فِي اللّهِ مُرْتَعِبٍ (3)

حين نتأمل هذا البيت يُلفت نظرنا أمران أساسيان: أولهما، انقسامه إلى وحدات نغمية متوازية في شكل قوافٍ داخلية: معْتَصِمٍ، مُنْتَقِمٍ - مُرْتَقِبٍ، مُرْتَعِبٍ. وثانيهما، أن هذا التوازي

(1) التبريزي، الخطيب: شرح ديوان أبي تمام، ج1، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1994، ص: 18.
* الترديد: ويسمى " التعطف " أيضاً، وهو ظاهرة صوتية، تنشأ من تكرار اللفظ في البيت الواحد متعلقاً بلفظ آخر في كل مرة.

** الجناس: محسن بديعي لفظي، يُكسبُ الأسلوب جرساً موسيقياً، من خلال اتفاق كلمتين لفظاً واختلافهما في المعنى.

(2) آل خليفة، محمد العيد: ديوان محمد العيد آل خليفة، ص: 260.

*** السجع محسن بديعي لفظي، يقوم على التوافق الصوتي في الفواصل الأخيرة بين الجمل، ومجاليه هو النثر.

(3) التبريزي، الخطيب: شرح ديوان أبي تمام، ج1، ص: 41.

له ائتلافٌ بينَ مع الوحدات الصوتية للوزن التي هي تفعيلات بحر البسيط (1) ، كما أُخضعَ له التركيب اللغوي، فكان التألفُ بين التركيب والوزن على النحو الآتي:

تدبيرٌ مُعتصِم - مُستفَعِلُنْ فَعِلُنْ

بالله مُنتَقِم - مُستفَعِلُنْ فَعِلُنْ

لله مُرتَقِب - مُستفَعِلُنْ فَعِلُنْ

في الله مُرتَغِب - مُستفَعِلُنْ فَعِلُنْ

فضلاً عن التّرديد الحاصل في اسم الجلالة " الله "، و التجانس في الصيغة الصّرفية " مُفْتَعِلٌ " والتزام حركة الكسر في آخرها (معتصِم، مُنتَقِم، مُرتَقِب، مُرتَغِب)، أضفى التجنيس بين (مُعتصِم، ومُنتَقِم)، وبين (مُرتَقِب، ومُرتَغِب) نغماً موسيقياً يسترعي أذن السامع ويستثير ذائقته. « ولا شكّ في أنّ هذا النمط [أي التقسيم] كان منطلقاً لظهور ما سُمّي بالمزدوج والموشحة » (2). ويُتيح التقسيم إمكانات أخرى لبناء البيت ، وحتى بناء القصيدة (3)، بمراعاة التوازي بين القوافي الداخلية؛ إذ يمكن أن نبني بيت أبي تمام على النحو الآتي:

تدبيرٌ مُعتصِم بالله مُنتَقِم

لله مُرتَقِب في الله مُرتَغِب

وقد كان للتقسيم نصيبه في القصيدة الجزائرية ذات الشّطرين، من ذلك قول محمد العيد آل خليفة: [الوافر]

أَنصَلِي الجَحِيمَ، ونُسْقِي الحَمِيمَ ونُزَعِي الوَخِيمَ، ونُعْطِي الدَّنيَّةَ؟ (4)

(1) أكثر ما يكون التقسيم في بحر البسيط، نظراً لقيامه على التناوب بين وحدتين صوتيتين، الأولى سباعية (مُستفَعِلُنْ)،

والثانية خماسية (فاعِلُنْ)، وهو تناوبٌ يُتيح تقسيم البيت الشعري إلى أربعة أقسام متوازية إيقاعياً.

(2) حسني، عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي: دراسة عروضية فنية، ج1، ص : 170.

(3) يُنظر : المرجع نفسه : ص ص: 170 - 171.

(4) آل خليفة ، محمد العيد: ديوان محمد العيد آل خليفة، ص : 380.

ولا شك في أنّ التقسيم يحدث وقفاتٍ متعدّدة بعدد القوافي الداخلية التي يحدثها، ما يُتيح للشاعر إمكانيةً للتغيم أثناء الإلقاء يكون لها أثر جماليّ بارز في ذائقة المتلقي.

وقد يتجاوز الشاعر تقسيم البيت إلى أكثر من أربعة مقاطع، الأمر الذي يُشكّل كسراً لرتابة الإيقاع العروضي وصرامته من خلال تكثيف الإيقاع بفواصل قصيرة متساوية ومتسارعة، مثلما نجد في قول محمد العيد : [الرّجز]

إِسْأَلْ أُجِبْ، وَأْمُرْ أَطْعْ، وَاصْرُخْ أَغْثْ وَاصْفَحْ أَنْبْ، وَاسْمَعْ أَقْلْ، وَأَنْصَحْ أَع⁽¹⁾

فمن الواضح أنّ التشكيل اللغويّ أخضع للوحدات الصوتية لبحر الرجز، فجاءت كلّ العبارات متساوية تركيبياً، متطابقة مع تفعيلة " مُسْتَفْعِلُنْ " (فعل أمر + فعل مضارع = مُسْتَفْعِلُنْ). ولا شك في أنّ هذا البناء يتميز بفاعلية إيقاعية حادّة، تجعل تكرارها في القصيدة أمراً مُخلّاً بإيقاعها؛ إذ تتصرف ذائقة المتلقي إلى المستوى الصوتي بتأثير من ذلك الجرس الموسيقي المتطرّف، ولا تلتفت إلى مكونات البيت ومستوياته الأخرى.

د... تشابه الأطراف:

يتمثل في تكرار كلمة القافية الخاصة ببيت ما في أول البيت الذي يليه بلفظها ومعناها، هذا التكرار يجعل الإيقاع متصلاً بين البيتين. وقد يكون هذا التكرار ضرورة حين لا يتسع مدى البيت الإيقاعي لاستيعاب الدلالة. وقد يكون اختياراً يريد به الشاعر ربط البيت بسابقه إيقاعياً ودلالياً. وفي كلا الحالين، يتخذ تشابه الأطراف فاعلية إيقاعية من خلال التكرار الصوتي، وفاعلية دلالية تربط بين البيتين، «إنّه يحدث إيقاعاً متناغماً إلى جانب ما يحدثه من تأثير نفسي، حيث يبدو أنّ الشاعر يركّز البنية اللغوية حول محورٍ لفظي». ⁽²⁾

ولقد تبينّت القصيدة الجزائرية المعاصرة فاعلية تشابه الأطراف، فاستغلّته واستثمرت بنيته الإيقاعية. من ذلك قول مصطفى الغماري: [البسيط]

عُذْرِيَّةُ الْوَجْهِ، هَذَا الدَّرْبُ مُغْتَرَبٌ قِصَائِدِي فِي شِفَاهِ الرِّيحِ تَرْوِيهِ

(1) المصدر السابق، ص : 136.

(2) حسني، عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي: دراسة عروضية فنية، ج 1، ص : 179.

ترويه رمز اغتراب كم شقيت به ولم أزل في شقائي رمز ماضيه⁽¹⁾

ولأن التركيب اللغوي لكلمة القافية في البيت الأول، يفتقر إلى عنصرٍ نحوي هو التّمييز " رمز "، فإنّ الشاعر كرّر كلمة القافية في بداية البيت الثاني ليستوفي هذا العنصر. لكنّ قواعد النحو العربي تعتبر التّمييز فضلةً، يمكن الاستغناء عنه في الجملة⁽²⁾. وعلى ذلك، فالشاعر يستغلّ الإمكانيتين معاً: إمكانية الوقفة التامة على كلمة القافية " ترويه " على اعتبار ما تجيزه قواعد النحو، وإمكانية التكرار الصوتي لتلك الكلمة من باب الربط إيقاعياً بين البيتين، وإحداث أثر جماليّ في المتلقّي.

إلى هنا، ينتهي كلامنا عن سلطة العروض في الشعر العمودي. وقد أشرنا إلى أهم الظواهر العروضيّة أو التي ألحقت بالعروض، وكانت مصدراً إيقاعياً توارثته القصيدة العربية وصولاً إلى الشعر الجزائري المعاصر، الذي ظلّ وفيّاً لمعايير الإيقاع في الشعر العربي القديم، محافظاً على أشكاله رغم الاختلاف الكبير في ظروف وملابسات كلّ منهما وشساعة الفاصل الزمني بينهما.

ونذكر أنّ هذا الارتباط له عاملان ذكرناهما أولَ هذا المبحث؛ أولهما، ارتباط الشعر الجزائري بحركة الإصلاح التي تتخذ التراث العربي - بما فيه الشعر وإيقاعه - نموذجاً ومثلاً أعلى، وتعتبره وجهاً من وجوه مقاومة الاحتلال. وثانيهما، قدرة النموذج التقليدي على استيعاب التجربة الشعرية الجزائرية آنذاك.

ولنا أن نتساءل الآن: ما حظُّ التجربة الشعرية الجزائرية من حركة التّجديد في الشعر وإيقاعه؟ وهل استطاعت مجارة تجربة الشعر الحر في المشرق؟ ثم، هل استفادت القصيدة الجزائرية من تلك التجربة فاستغلت الفاعلية الإيقاعية الجديدة استغلالاً وظيفياً في التعبير عن نفسها؟

II. ثورية الإيقاع في شعر التفعيلة:

(1) الغماري، مصطفى محمد: حديث الشمس والذاكرة، ص: 55.

(2) يُنظر: خلف، عادل: نحو اللغة العربية، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، دط، 1994، ص ص: 166 - 169.

التجديدُ سُنَّةٌ من سنن الحياة، ذلك أنَّ الإنسان - بطبعه - ينفِرُ من الرِّتابة والتَّكرار. وقد شملت سُنَّة الحياة تلك الشَّعرَ العربيَّ منذ عصوره الأولى؛ ففي الوقت الذي استوت فيه أوزان الشعر، وبدأ التقعيد لها، ظهرت حركات التجديد فيها بفعل ظروفٍ مختلفةٍ، منها الفنيَّة، ومنها النفسيَّة، ومنها السوسيوثقافيَّة... إلخ.

وقد أُتيح للشعر العربي المعاصر أن يتحرَّر - تدريجيًّا - من صرامة الضوابط العروضيَّة، ويفرض شكلاً شعريًّا جديدًا بعد تراكماتٍ في محاولات التجديد تعود إلى مطلع القرن العشرين.⁽¹⁾

يقوم الشعر الحرّ على تقليص القواعد العروضيَّة الصَّارمة؛ فطابعه العام هو الخروج عن نظام البيت، مع الحفاظ على الوحدة العروضيَّة الأساسيّة، التي هي التفعيلة، بما يطرأ عليها من زحافات وعلل. وفي هذا الصّدّد نلخّص نظرة بعض النّقاد العرب المعاصرين إلى مسألة الإيقاع في الشعر الحر.

1 .. الأساس الإيقاعي للشعر الحر:

ترى نازك الملائكة أنَّ الأساس الإيقاعي في الشَّعر الحرّ يقوم على مبدأ " النفور من النّمودج التقليدي " وصرامة الهندسة العروضيَّة، تبعًا لطبيعة الفكر المعاصر « الذي يكره النّسب المتساوية ويضيق بفكرة النّمودج ضيقًا شديدًا »⁽²⁾. ومن جهةٍ أخرى، ترى الملائكة أنَّ حدود الحرّيّة في الشَّعر المعاصر مشروطةٌ بالوفاء للنّمودج القديم في الحفاظ على الوحدة الصّوتيّة الأساسيّة التي هي التفعيلة، تقول: « غير أننا نلحّ مع ذلك على التذكير بأنّ الشعر الحرّ ظاهرةٌ عروضيّة قبل كلّ شيء »⁽³⁾.

فالأساسُ الإيقاعي للشَّعر الحر عند نازك الملائكة لا زال أساسًا عروضيًّا ما دام الشاعر مُحافظًا على الوحدة الأساسيّة للإيقاع العروضي، والتي هي " التفعيلة ".

(1) يُنظر: الخضراء الجيوسي، سلمى : الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ، ص ص : 123 - 149.

(2) الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر ، ص: 47.

(3) المرجع نفسه، ص: 53.

أما عز الدين إسماعيل، فيرى أنّ الإيقاع في الشعر الحرّ يخضع للحالة النفسية للمبدع، فالدافع الحقيقي إلى حركة الشعر الحر. في نظره. « هو جعل التشكيل الموسيقي في مجمله خاضعاً خضوعاً مباشراً للحالة النفسية أو الشعورية التي يُصدر عنها الشاعر »⁽¹⁾، وتبعاً لذلك تصبح الحالة الشعورية هي التي تشكّل القصيدة لا القوالب الشعرية الجاهزة، فتكون القصيدة « بنية إيقاعية خاصة، ترتبط بحالة شعورية لشاعر بذاته، فتعكس هذه الحالة لا في صورتها الموهوشة ... بل في صورة جديدة منسقة تنسيقاً خاصاً بها، من شأنه أن يساعد الآخرين على الالتقاء بها وتنسيق مشاعرهم الموهوشة وفقاً لنسقها »⁽²⁾.

إذاً، فالبعد النفسي هو الذي يتحكم في إيقاع القصيدة الحرة، فينظم مشاعر الشاعر وينسقها، ويهدف - تبعاً لذلك - إلى تنظيم مشاعر المتلقي وتنسيقها.

وبموازنة بسيطة بين ما ذهب إليه نازك الملائكة وما ذهب إليه عز الدين إسماعيل، نجد الأولى تركّز - في بيان مفهوم الإيقاع - على الجانب الشكلي الحسي ممثلاً في موسيقى العروض. بينما نجد الثاني يجعل الإيقاع وليد الحالة الشعورية وترجمة لها.

إننا، إن اقتصرنا على هذين الرأيين⁽³⁾، فلأنّهما يلخصان الأساس الإيقاعي الذي تقوم عليه فلسفة القصيدة الحرة، نقصد بذلك : الأساس الحسي الموسيقي (العروضي) والأساس النفسي المتحكم في التشكيل الإيقاعي. إذ تصبح الموسيقى الشعرية في القصيدة المعاصرة وسيلة يشكّل بها الشاعر الطبيعة من خلال نفسه لا العكس - حسب تعبير عز الدين إسماعيل-. فتغدو الفاعلية الإيقاعية - بشقيها: الحسي والنفسي - عنصراً بنائياً مؤسساً في الخطاب الشعري، يضمن تنامي بنية القصيدة وعضويتها.⁽⁴⁾

(1) إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص: 63.

(2) المرجع نفسه، ص: 64.

(3) هناك بعض الدراسات الجادة في مجال إيقاع الشعر المعاصر، يمكن العودة إليها، وقد تمّ اعتمادها في هذا البحث، أهمّها :

- أبو ديب، كمال : في البنية الإيقاعية للشعر العربي.

- البجراوي، سيد : العروض وإيقاع الشعر العربي.

- عياد، شكري : موسيقى الشعر العربي.

(4) ينظر: علاق، فاتح: مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2005،

ص ص: 193 - 194.

2 .. الشعر الجزائري الحر بين الضرورة الموضوعية والحاجة الفنية:

الحقيقة أنّ التجديد في شكل القصيدة الجزائرية المعاصرة سار على منوال نظيرتها في المشرق مع اختلاف في الظروف ⁽¹⁾، ولن نقف في تفصيل تلك الظروف، ولن نخوض غمار التأريخ لأول قصيدة جزائرية حرة ⁽²⁾، لأنّ مجال البحث لا يسمح بذلك.

إلا أن ما تجدر الإشارة إليه هو ظهور حركة الشعر الحر في الجزائر مواكبةً لثورة التحرير، بعد اطلاع نخبة من الشعراء الشباب - في تلك المرحلة - على التجربة الشعرية الجديدة في المشرق، وعلى رأس هؤلاء أبو القاسم سعد الله (1930-2013م) الذي يقول: « كنتُ أتابع الشعر الجزائري منذ 1947، باحثاً فيه عن نفحاتٍ جديدةٍ وتشكيلاتٍ تواكبُ الذوق الحديث، ولكّني لم أجد سوى صنمٍ يركعُ أمامه كلُّ الشعراء بنغمٍ واحدٍ... غير أنّ اتّصالي بالإنّتاغ القادم من الشرق، ولا سيما لبنان، وإطلاعي على المذاهب الأدبية، والمدارس الفكرية، والنظريات النقدية، حملني على تغيير اتّجاهي، ومحاولة التخلّص من الطريقة التقليدية في الشعر » ⁽³⁾.

واضح من كلام سعد الله، أنّ تجربة الشعر الحر في الجزائر لم تقتضِها الحاجة الفنية بقدر ما فرضها الظرف الموضوعي المتمثّل في الاحتكاك بالتجربة الشعرية في المشرق وروافدها.

يُضاف إلى ذلك ظرفٌ موضوعيٌّ آخر من داخل الجزائر نفسها، وهو اندلاع ثورة التحرير التي فجّرت مكامن الشعراء ضدّ الواقع من جهة، وضدّ الشكّل التقليدي للقصيدة الذي لم يعد قادراً على استيعاب هذا النزوع الثوري من جهةٍ أخرى. وهو ما صرّح به الشاعر أحمد الغوالم (1920-1996م) حين قال: « وهُنا، أذكر السبب الذي دفعني إلى كتابة

(1) يُنظر: شراد، شلتاغ عيود: حركة الشعر الحر في الجزائر: ص ص: 66 - 76.

(2) يُنظر: ناصر محمد: الشعر الجزائري الحديث: اتّجاهاته وخصائصه الفنية، الهامش، ص 217.

(3) سعد الله، أبو القاسم: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1966، ص: 47 - 48.

الشعر الحر، هو أنّ الثورة اندلعت، والرقابة على الصّحف ازدادت ضراوةً، فارتأيتُ أن أنتفَسَ الصّعداء ... « (1).

ولا يمكن أن نُغفل أن حركة الشعر الحرّ في الجزائر اقتضتْها - أيضاً - الحاجة الفنّية؛ « فالنّفور من الشّكل الثّابت للشّعر العربي، والرّغبة في إيجاد شكلٍ يتدفّق معه التعبير عن التجربة الشّعوريّة، قد دفعاه [أي الشاعر الجزائري] إلى الكتابة في هذا الشّكل » (2).

إذاً، فقد توافرت الضرورة الموضوعيّة والحاجة الفنّية لكي يأتي هذا المولود الجديد، وبواكب مرحلة الثورة التحريريّة، التي انطبع الشعر الحرّ بطابعها، فجاء إيقاعه ثائراً معبراً عن مكان الغضب والرغبة في التّحرّر. إيقاعٌ نجد صداه في قول محمد الصّالح باوية (3):

[الرمل]

.. وإذا رعدُ الشّفاه السّود يرمي طلقة الصّفر فتساب الدّقيقة

وإذا البارودُ عربدُ

والذّرى حولي تُردّد:

ساعة الصّفر انفجارت عميقة.

وفيما يأتي محاولةً لبيان مدى تجاوب التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة مع الهندسة الإيقاعية الجديدة للقصيدة العربية.

3 .. إبدالات إيقاعية :

أ.. من نظام البيت إلى نظام السطر الشعري والجملة الموسيقية:

بعد التخفّف الكبير من الهندسة الإيقاعية الصّارمة للقصيدة العموديّة القائمة على نظام البيت، يُطرح التساؤل: ما النظام الإيقاعي البديل ؟

(1) شراد، شلتاغ عبود: حركة الشعر الحرّ في الجزائر ، ص: 76.

(2) المرجع نفسه، ص : 72.

(3) خرفي، صالح: الشعر الجزائري الحديث، (الملحق الشعري) ص: 83.

تقترح نازك الملائكة بديلاً لنظام البيت هو " نظام السطر "، ولا يفهم من هذا النظام اكتمالُ تفعيلات الوزن المختار فيه، وإنما للشاعر أن يبني القصيدة الحرة على أسطرٍ غير متساوية بالضرورة، فالشعر الحر « ذو شطرٍ واحدٍ ليس له طولٌ ثابت، وإنما يصحّ أن يتغيّر عدد التفعيلات من شطر إلى شطر » ⁽¹⁾. ويمكن أن يتسع مداه الإيقاعي للعديد من التفعيلات؛ « فكما يقوم السطر الشعري على التفعيلة الواحدة يقوم كذلك على أكثر من تفعيلة، حتى يصل في بعض الأحيان إلى تسع تفعيلات » ⁽²⁾.

على أنّ الحرية التي قد تبدو لأول وهلة في هذا النظام الجديد، دفعت الكثير من الشعراء إلى تفتيت البيت الشعري التقليدي وتوزيعه على الأسطر بشكلٍ غير منتظم مدّعين أنّه شعر حر ⁽³⁾، ومن أمثلة ذلك ما نجده في قصيدة " إلى الثالث " لمحمد بلقاسم خمار حين يقول فيها: [الرمل]

وَثْبَةُ الثَّالُوثِ

يا رُوحِي .. وديني..

إنّني أهواك

هلْ يُجدي حنيني..؟

فيك ما يُغري.. وما يُشفي.. ويُسبي

فيك ما يكوي.. وما يُذكي أنيني

لم تزل ذكراك في نفسي

نشيداً خالداً في الخلد كالروح الأمين... ⁽⁴⁾

فإن أعدنا ترتيب الأسطر انكشفت عن أصلها العمودي، على النحو الآتي:

(1) الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، ص: 60.

(2) إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص: 85.

(3) عرض الدكتور عز الدين إسماعيل لهذا الوهم الذي استبدّ ببعض من فهموا التشكيل الموسيقي للشعر الحر فهما خاطئاً. ينظر

كتابه: الشعر العربي المعاصر، ص: 69-73.

(4) بلقاسم خمار، محمد: إرهابات سرابية من زمن الاحتراق، ص: 59.

وْتَبَّةُ الثَّالُوثِ، يَا رُوحِي .. وَدِينِي إِنَّنِي أَهْوَكَ، هَلْ يُجْدِي حَنِينِي..؟

فِيكَ مَا يُعْزِي.. وَمَا يُشْفِي.. وَيُسْبِي فِيكَ مَا يَكْوِي .. وَمَا يُذْكَي أَنِينِي

لَمْ تَزَلْ ذَكَرَاكَ فِي نَفْسِي نَشِيدًا خَالِدًا فِي الْخُلْدِ كَالرَّوْحِ الْأَمِينِ

ولعلّ هذه المغالطة الشكلية كانت في بداية تجربة الشعر الحر مع كثيرٍ من المزالق الأخرى⁽¹⁾، بسبب حداثة عهد التجربة الشعرية بالهندسة الجديدة للقصيدة العربية وعدم وعيهم بفلسفتها الإيقاعية.

ولئن كان الشعر الحر قائماً على نظام السطر، فإنّه لا يفرض على الشاعر أن ينهي أسطر قصيدته بوقفاتٍ من أيّ نوع، وإنّما بإمكانه أن يخضعها للنفس الشعري، فيتولّد عن ذلك ما يُعرف بالجملة الموسيقية، التي تتضمن عدداً من التفعيلات الموزعة على الأسطر بمراعاة النفس الشعري، الذي قد يقف عند حدود السطر الواحد، وقد يتجاوزه إلى الذي يليه، أو إلى أبعد من ذلك تبعاً للدلالة وحدود ما يستوعبها من الصورة الشعرية، إنّها. أي الجملة الموسيقية . « بنية موسيقية أكبر من السطر الشعري وإن ظلت محتفظة بكل خصائصه، فالجملة تشغل أكثر من سطر، وقد تمتد أحياناً إلى خمسة أسطر »⁽²⁾.

ومن أمثلة ذلك قول الشاعر لخضر فلوس في قصيدة " الصخرة " ⁽³⁾: [المتقارب]

تَمَرِّين مُثْقَلَةً بِالْكُرُومِ .. وَبِالْأَلْقِ الْبَابِلِي،

عُيُونُكَ مَوْغَلَةٌ فِي الْغَنَاءِ

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

فَعُولُنْ فَعُولْ فَعُولُنْ فَعُولْ فَعُولْ فَعُولُنْ فَعُولْ فَعُولُنْ (فَعْلْ)

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

(1) يُنظر: شراد شلتاغ، عبود: حركة الشعر الحر في الجزائر، ص ص : 142 - 144.

(2) إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ص: 108 .

(3) فلوس، لخضر: حقول البنفسج، المؤسسة الوطنية للكتاب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1990، ص: 31.

فعول فعولن فعول

فالسّطر الأول قائم على سبع تفعيلات، والثاني على أربع، وهما مجتمعان يشكّان جملةً موسيقيةً تنتهي بانتهاء الدلالة والصورة؛ فالمخاطبة جميلة تمرّ محمّلةً بالخمور والسّحر البابلي، عيونها نشوى بالغناء. هذه الصورة يضيق مدى السّطر عن استيعابها فامتدّت إلى السّطر الموالي. ولو أنّ الشاعر أتمّها في سطر واحدٍ لضحى بإيقاع القصيدة، لأنّ « الغنائية في تفعيلات الشعر تفقد حدّتها وتأثيرها حين تتراكم تفعيلات متواصلة »⁽¹⁾، ناهيك عما قد يصادفه الشاعر من عسرٍ في الإلقاء. ولعلّ وهم الحرّية في تشكيل الأسطر الشعرية قد أغوى بعض الشعراء الجزائريين، فنظموا قصائدهم على شكل الفقرات النثرية والتزموا القافية في نهاية كلّ فقرة حفاظاً على الطابع الشعري. نجد ذلك في قصيدة " رحلة الموت والميلاد " لعثمان لوصيف، التي يقول فيها: [الكامل]

أترجّ النار الشّهية ساقطاً في بئر هذا اللّيل، أهوى نيزكاً في القاع، يخنقني مناخ الموت، تنهشني الذّئاب العمي،... وأرتمي في لجة النيران، أعتنق الحريق.

أمضي إلى الأعماق وحدي، أسمع الغرقى الذين عرفتهم يوم الزّفاف يراودون الماء من تحت الطّحالب،... أدعوها فتغمرني المياه ويحتويني الموت والشّبق العتيق.

أتحسّس النبض العصي مغلغلاً في الطّين، أقرأ سورة التّكوين، أنفخ في فم الحمأ المهيأ للّقاح،... مواسم المطر الذي يأتي، وأغصان البروق.⁽²⁾

حينما نقرأ هذه القصيدة، نجد إيقاعها فاتراً نظراً للامتداد المفرط في السطر الشعري، ورغم التزام القصيدة قافيةً موحّدةً في نهايات المقاطع (قُلْحريق - قِلْعَتَيْق - نَلْبُرُوق - 00//0/)، فإنّ هذه الأخيرة لا أثر موسيقيّ لها لشساعة المسافة بينها وبين نظيرتها في المقطع السابق عنها أو الموالي لها.

(1) الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، ص: 99.

(2) لوصيف، عثمان، أعراس الملح، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1988، ص: 47 - 75.

ب.. تشكيل القافية في الشعر الحر:

رأينا أنّ القافية لازمة في الشعر العمودي، ولكنها غير ذلك في الشعر الحر ⁽¹⁾، فهي من أهم القواعد العروضية التي نقضت أطرافها التجربة الإيقاعية الجديدة، إذ أصبحت التقفية اختياراً في النموذج الجديد بعد أن كانت ضرورة في الشعر العمودي.

ولا يعني نقضها عدم الالتزام بها مطلقاً، وإنما هي من العناصر التي شملتها الحرية في القصيدة الجديدة؛ فلم تعد مقيدة بنظام مسبق يفرض موقعها من السطر الشعري كما في الشعر العمودي، وإنما أصبحت حرة تختار موقعها المناسب الذي لا تجده في كلّ سطر. ولا أنسب من وقوعها صدًى للحالة الشعورية؛ « فرواد الشعر الحر لم يرفضوا وجود القافية في الشعر... بل حرّروا القافية ذاتها من التكرار الممل الذي يجعل القارئ يترصد وُرودها ببلادة، فاستخدموها بألوان مختلفة تتفق مع الانفعالات والحالة النفسية والرؤى، وبحثوا عن إيقاع للشعر جديد يكون إيقاع العصر. » ⁽²⁾ فلنتأمل القافية في قول الشاعر عقاب بلخير في قصيدته " لو تعلمين ": [الرّجز]

لو تعلمين ساعة السّفَر

ما يبعث الحنين

كأنّما الدّنيا بكفّ مُنحدر

وكلّ هذا العالم الدّفين

مورّع على يدين من سقر... ⁽³⁾

⁽¹⁾ ترى نازك الملائكة أنّ القافية ضرورية في الشعر الحر لأنها تُكسبه تأثيراً موسيقياً يضبط تفاوت الأسطر الشعرية طولاً وقصرًا. راجع كتابها: قضايا الشعر المعاصر، ص: 162 165.

⁽²⁾ الرّزاز اللّجمي، نبيلة : أصول قديمة في شعر جديد، ص: 127.

⁽³⁾ بلخير، عقاب: الأرض والجدار، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، دط، 2002، ص: 39.

لا شك أنّ الشاعر اختار نظاماً للقافية يتجاوب مع تجربته الشعورية، فالقافية - على تناوبها بين الأسطر - مقيدة، دلالة على ضيق في النفس لأنّ ساعة الرحيل أزفت، فتحرّكت نوازع الشوق والحنين باعثة على الإحساس بسقوط العالم كلّ في الجحيم.

وإن ذهبنا إلى أبعد من ذلك في دلالة حرف الروي الساكن؛ نجد أنّ هذا الأخير في السطر الأول والثالث والخامس يحمل دلالة الاضطراب والحركة، لأنّ حرف " الراء " هو حرفٌ مُرتعدٌ مُرفرفٌ؛ إذ هو « يلمسُ أعلى لثة الثّأيا العليا ويُفارقُها عدّة مرات فيخرجُ الصّوتُ مكرّراً »⁽¹⁾، وهي سمته الصوتية حتّى في حال النطق به ساكناً. ودلالة الحركة والاضطراب هذه تُحيلُ عليها - أيضاً - كلمات القافية عبر الأسطر؛ إذ " السّفر " حركة وانتقال، والانحدار حركة، وكذلك " سقر " فيها اضطرابٌ وحركة.

وعلى خلاف ذلك يوحي الرّوي "النون" في السّطر الثاني والرّابع بدلالة التّوجع والضيق، خصوصاً وقد وقع مُردّفاً بالياء، ما يساعد على بيان حالة الانكسار والإحباط الملازمة للحزن.

إذن، فهذه الأسطر قد استغلّت القافية استغلالاً وظيفياً، بما يبرز الحالة الشعورية ويتفق معها.

على أنّ القصيدة الحرّة إن أفرطت في التّفقية على نسقٍ واحدٍ أصبح إيقاعها رتيباً شأنها شأن القصيدة العموديّة، بل ربّما تضلّ ذائقة المتلقّي، بخاصّة إذا تفاوتت الأسطر طولاً وقصراً، الأمر الذي قد يُخلّ بإدراك أبعاد التجربة الشعورية. ومثالٌ عن ذلك هذه الأسطر من قصيدة " مواكب النّسور " لأبي القاسم سعد الله: [الكامل]

00//0///	0//0/0/	والشعبُ يسبحُ في الدّموع
00//0///	0//0/0/	والبؤسُ يحتطبُ الجموع
00//0/0/	0//0/0/	والمبدأُ الأسمى صريعٌ...
00//0///	0//0/0/	بين المخالبِ والنّجيع

(1) حسن حسن جبل، محمد: المختصر في أصوات اللغة العربية، ص : 108.

والصفحة السوداء خابية النجوم 00//0/// 0//0/0/ 0//0/0/

والسوط يلتهب الجسوم 00//0/// 0//0/0/

شوهاء طافحة الكلوم... (1) 00//0/// 0//0/0/

فهذه الأسطر وفيّة للبنية الموسيقية التقليدية من جوانب عدّة أهمّها: القافية الموحدة، التي التزمها الشاعر . رغم التنويع في حرف الروي ، وهي على تلك الوحدة لزمّتها علة " التذييل " * علامة أخرى على الوفاء لبنية الإيقاع التقليديّة، التي تكون فيها القافية نقطة ارتكازٍ موسيقيّة رتيبة يتوقّعها المتلقّي خاتمة لكلّ سطر، ذلك أنّ « الإلزام بصورة واحدة ثابتة للتفعيلة في نهاية كلّ سطرٍ لا يضمن من الناحية الموسيقيّة إلا نوعاً من الإيقاع الرّتيب ». (2)

وتتيح الحرية، في إطار شعر التفعيلة، تشكيلاتٍ عديدة للقافية لا على مستوى بنيتها الصوتيّة فحسب، بل على مستوى توزيعها على الأسطر، نشير إلى أهمّها فيما يأتي:

ب.. 1.. القافية المتتابعة:

هي التي تلزمُ نهاية كلّ سطرٍ شعريّ قائمةً على رويٍّ واحدٍ، ومثالها ما جاء في قصيدة " العصفور " لعثمان لوصيف: [الهزج]

كَغَنوةٍ، كَرَفّة الشّدَى وسَفَسَقَاتِ النُّورِ

وكَارْتِعاشِ النّرجِسِ المَخْمُورِ

نَبْهَنِي مِنَ الْكَرَى عَصْفُورِ

حَطَّ عَلَى شُبّاكِي الْمَسْحُورِ... (3)

(1) سعد الله، أبو القاسم: الزمن الأخضر، عالم المعرفة للنشر والتوزيع، باب الزوار، الجزائر، ط3، 2010، ص: 119.
* التذييل: من علل الزيادة التي تلحق أواخر التفعيلات المختومة بوتر مجموع بإضافة ساكن إلى أصل التفعيلة، مثل: مُتَفَاعِلَن - مُتَفَاعِلَان، مُسْتَفْعِلَن،... الخ.
(2) إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص: 120.
(3) لوصيف، عثمان: أعراس الملح، ص: 25.

ولا شك أنّ هذا النوع من القوافي يضيف على القصيدة غنائية ناتجة عن التكرار الصوتي لبنية موسيقية واحدة في خواتيم الأسطر. ومن جهة أخرى، تعكس القافية المتتابعة ارتباطاً وثيقاً بموسيقى القصيدة التقليدية لولا أنّ نظام السطر يميّزها عن نظيرتها في الشعر العمودي.

ب.. 2.. القافية المتناوبة:

قوامها التنوع وفق نظام يختاره الشاعر، فقد تتكرر القافية في سطرين ببنية ما، ثم تتغيّر بنيته في أسطر أخرى موالية. والمقطع الشعري الآتي يوضّح هذا التشكيل: [الرجز]

كأنّ شيئاً في قرارتي يصيح دائماً:

من علّق القمر

من أوثق الحجر

من أشعل النيران في القرار

ومن أثار خوف الدمار

كأنّ وهماً طالعا

من ثورة القدر

يقول لي:

ما لك يا مسكين غير الصمت والإنكار...⁽¹⁾

فقد تناوبت بنية القافية بين قافية مقيدة غير مردفة، وأخرى مقيدة مردفة، مع الحفاظ على وحدة الروي (الراء الساكن). وفي هذا التنوع ما يخدم رؤية الشاعر التي يتنازعها الشك والحيرة؛ فالشك تحيل إليه بنية الحرف المشبه بالفعل "كأن"، والحيرة تحيل عليها بنية

⁽¹⁾ بلخير، عقاب: بكائيات الأوجاع وصهد الحيرة في زمن الحجارة، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، دط، 2003، ص: 57.

الاستفهام المتكرر. هاتان الحالتان جعلتا رؤية الشاعر مضطربة مشوشة، فاختار بناءً تناوبياً للقافية، كما اختار حرف الراء رويًا نظرًا لخصيسته الصوتية المرفرفة، التي تتناسب مع ذلك الاضطراب.

ب.. 3 .. القافية المتواطئة:

هي التي تتكرر كلمتها - لفظاً ومعنى - في الأسطر المتوالية، خدمةً لرؤية الشاعر؛ إذ لم يعد تكرار القافية عيباً كما نصت على ذلك الشعرية العربية القديمة، وإنما هو تكرارٌ تسمحُ به حدود الحرية في شعر التفعيلة بما يوضح الرؤية. ولئن كانت القافية في الشعر - عموماً - نقطة ارتكازٍ موسيقيٍّ، فإن تكرار كلمتها يزيد من شدة الارتكاز الصوتي، فتصيرُ - بذلك - بؤرةً موسيقيةً تلفتُ حولها دلالة الأسطر الشعرية. وفي الأسطر الموالية، للشاعر عقاب بلخير، بيانٌ لذلك: [السريع]

مُنْزَ عَنْ عَالَمِ الْبَشَرِ

بَشَرٌ...!

ما أَكْثَرَ الْبَشَرِ

في عَالَمٍ يَعِجُّ بِالْبَشَرِ... (1)

فالتكرار الصوتي لكلمة القافية (بَشَرُ) جعل منها بؤرةً دلاليةً؛ إذ يبدو عالمُ البشر عالمًا مُحَنِّشًا مليئًا بالخطايا والآثام، كما أنه عالمٌ منبؤٌ جديرٌ بالانعزال عنه والتترّك من شروره. وهي الدلالة التي تُعَضِّدُها بنية التعجب (ما أَكْثَرَ الْبَشَرِ)، ودلالة الفعل (يَعِجُّ)، وحتى علامات الترقيم (بَشَرٌ.. !).

ب.. 4 .. القافية المرسلة:

هي القافية المجردة من وحدة الروي، فالقصيدة الحرة تمنح الشاعر حريةً في تشكيل القافية على أنساقٍ مختلفة، ولا تشترط عليه بناءً مسبقاً، وإنما تتيحُ له بناءً أسطره لا على

(1) المصدر السابق، ص: 58.

نسقٍ واحدٍ يجعلُ الموسيقى رتيبةً، بل له أن يُوقع القافية حيثما تبيّن فاعليّتها، ويُشكّلها بما يعبر عن رؤيته وحالته الشعورية، والمقطع الشعري الآتي - للشاعر **لخضر فلوس** من قصيدته " **حقول البنفسج** " - نموذج للقافية المرسلة: [المتقارب]

ها في الشّمسِ تمسحُ جبهتَها،

وتلوحُ بالدمّ قبل الغُروبِ تراه وداعاً

تُرى هل تعودُ غداً أن تُحرّكَ فينا صقيعَ الليالي؟

ومدّ أظافرٍ وحشٍ . لِيُسكِتَ فينا الفؤادَ الخفوقاً

لا تنم . يا حقولَ البنفسج . إنّي أخافُ

منَ الليلِ حينَ يُرفرفُ مثلُ غُرابٍ (1)

فقد وقعت القافية في الكلمات : وداعاً - الليالي - الخفوقاً - غُرابٍ ، على النحو الآتي: (دَا عَا / 0/0 - يَالِي / 0/0 - فُوقَا / 0/0 - رَابِي / 0/0)، وهي ذات بنيةٍ موحّدةٍ على اختلافٍ في حرف الروي. ولا شكّ أنّ هذه البنية إنّما تهدف إلى التخفّف من حدة الارتكاز الصوتي على القافية، ومن ثمّ البعد عن رتابة تكرارها.

ج .. إيقاعية التكرار:

من أبرز الظواهر التركيبية الإيقاعية في الشعر الحرّ - بل في الشعر عموماً - التكرار، إنّّه أساس النّظام الموسيقي / الإيقاعي القائم على معاودة مقاطع موسيقية منتظمة. وقد عرف الشعر العربي هذه الظاهرة في بنية الأوزان الشعرية على اختلافها؛ فكل وزن شعريّ يقوم - في أساسه - على تكرار وحدات صوتية منتظمة على نسقٍ معيّن. إلّا أنّه - مع الشعر الحرّ - أضحت خصيصةً إيقاعيةً لها فاعليّتها في ربط الإيقاع بالدلالة.

(1) فلوس، لخضر: حقول البنفسج، ص: 56.

والتكرار الفعّال إنّما هو ذلك الذي لا يوقعُ القصيدة في هاوية اللَّفْظِيَّة المبتذلة، وهو الذي يتجاوب مع قواعد الشعر الدّوقية والجمالية، إذ « القاعدة الأولى في التّكرار، أنّ اللَّفْظ المكرّر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلاّ كان لفظيّةً مُتكلّفةً لا سبيل إلى قبولها. كما أنّه لا بدّ أن يخضع لكلّ ما يخضع له الشّعر عموماً من قواعد دوقية وجمالية وبيانّة »⁽¹⁾.

هذا عن أساس التّكرار. أمّا عن وظيفته، فهو « يضع في أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلّطة على الشاعر...، إنّهُ جزءٌ من الهندسة العاطفيّة للعبارة يُحاول الشاعر فيه أن يُنظّم كلماته بحيث يُقيّم أساساً عاطفيّاً من نوعٍ ما »⁽²⁾. وإذا كان هذا هو الدور المنوط بظاهرة التكرار، فلا بدّ على الشاعر أن يراعي حساسية توظيفها، وإلاّ فإنّه يهدم الجسر بينه وبين متلقّيه إذ يضلّله من حيث يظنّ أنّه يهديه للتفاعل مع تجربته. لاحظ معي كيف ينبو التّكرار حين لا ينتبه الشاعر إلى حساسيّته : [المتدارك]

ويأتي الغسقُ

فتصيرُ هباءً...

ويهبُّ الصّقيعُ

الصّقيعُ

الصّقيعُ

فيموتُ الورقُ⁽³⁾

فتكرار كلمة (الصّقيع) لا مبرّر له لأنّه أفسدَ الإيقاع، وسواءً قرئت الأسطر متصلةً أو منفصلةً حدث نشازٌ بفعل هذا التّكرار الذي لم ينتبه الشاعر إلى حساسيّته.

(1) الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، ص: 231.

(2) المرجع نفسه، ص: 242- 243.

(3) لوصيف، عثمان: أعراس الملح، ص: 36.

والتكرار ظاهرة تشمل مستوياتٍ عدّة في التّركيب ⁽¹⁾، ومن ثمّ في الموسيقى، بدءًا من تكرار الصوت المفرد، إلى تكرار الكلمة اسمًا كانت أو فعلاً، إلى تكرار الجملة، إلى تكرار المقطع الشعري طويلاً كان أو قصيراً، وفيما يلي بيانٌ لأهمّ مستويات ⁽²⁾ التكرار:

ج .. 1.. التكرار باعتبار الشكل:

ج .. 1.. 1.. تكرار الحرف:

يشمل التكرار، في أبسط صورته، ترجيع الحروف بأنواعها ⁽³⁾: صائتة أو صامتة، مجهورة أو مهموسة، شديدة أو رخوة... إلخ. ومن أمثلة هذا النوع من التكرار ما هو واردٌ في قول عقاب بلخير: [الرجز]

والنَّارُ أعطت للِسَّوَادِ

كُحِلَ العُيُونُ ولمَلَمَت وجهَ البلادِ

والموتُ قَبْلَ في الجبينِ

طفلاً يئنُّ ونِسوةٌ تحت العرينِ

... الموتُ فينا في أمانينا، ولنيلٌ في العُيُونِ المُستَكينة. ⁽⁴⁾

فضلاً عن إيقاع الوزن والقافية، فقد لعب تكرار الحروف دوراً في إكساب الأسطر وحدةً نغميّة وثيقة الصّلة بوحدة الدّلالة، من خلال تكرار الحرفين : اللّام والنون، وهما حرفان مجهوران* يناسبان وصف حالة الدّمار والخراب التي تحيل عليها الأسطر دلاليّاً.

(1) يُنظر: تيّرماسين، عبد الرحمن: البنية الإيقاعيّة للقصيدة المعاصرة في الجزائر، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم

الإنسانيّة، قسم اللغة العربيّة وآدابها، جامعة باتنة، 2001 - 2002، ص ص: 192 - 199.

(2) اعتمدت في توصيف هذه المستويات على ما ورد في كتاب نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر.

(3) يُنظر: بشر، كمال: علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دط، 2000، ص ص: 117 - 215.

(4) بلخير، عقاب: الأرض والجدار، ص: 14.

* الحروف المجهورة في العربيّة تجمعها عبارة: " ظِلُّ قَوِّ رِيضٍ إِذْ غَزَا جَنْدٌ مَطِيْعٌ " ، وباقي الحروف مهموسة تجمعها عبارة: " سَكَتٌ فَحَثَّهُ شَخْصٌ " .

ج .. 1 .. 2 .. تكرار الكلمة:

تتكرر الكلمة على أشكالٍ : اسمًا أو فعلاً، لفظاً أو معنى، ما يجعلها نقطة ارتكازٍ إيقاعيةٍ دلالية. لنكتشف ذلك في المقطع الشعري الموالي لعثمان لوصيف من قصيدته " أناديك يا زهرة العاشقين " : [المتقارب]

وأرحلُ في نشوةِ الخوفِ

أرحلُ في وجعِ الياسمينِ

أطيرُ إليكِ أطيرُ... (1)

فقد اتخذ تكرار الفعل المضارع نسقين: أولهما على مستوى السطرين المتتابعين (الفعل " أرحلُ "). وثانيهما على مستوى السطر الواحد (الفعل " أطير ")، ومن ثمّ فالرحيل واحدٌ لكنه يسلكُ طريقين افتراضيين : طريق نشوة الخوف، وطريق وجع الياسمين، بينما وجهةُ الطيران واحدة هي المخاطبة (المحبوبة).

ولا يُشترطُ أن تحمل الكلمة المكررة دلالةً واحدةً، كما يبدو في الغالب، وإنّما قد تتكرر بداليتين مختلفتين، بل متناقضتين أحياناً، لأنّ الكلمة إنّما تستمدُّ دلالتها من السياق الذي يحتويها. فلننأمل مطلع القصيدة السابقة :

حمامٌ يُغني.. حمامٌ ينوحُ

سحائبُ تغدو وأخرى تروحُ (2)

يبدو التكرار في الكلمة/الاسم (حمامٌ) لفظاً ومعنى، وفي (سحائب) معنىً فقط (أخرى). لكن، بالنظر إلى سياق التكرار، نجد أنّ الأولى من الكلمات المكررة نظير الثانية وضدها في الحالة؛ فالحمام الأول يغني فرحاً والثاني ينوح حزناً، والسحائب الأولى غادية

(1) لوصيف، عثمان: الكتابة بالنار، ص: 16.

(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

والثانية رائحة. فهذه البنية التكرارية قائمة على صورة التفريق الدلالي بين الوحدات المكررة، على خلاف الأساس في التكرار القائم على التوافق في الدلالة.

ج .. 1 .. 3 .. تكرار التركيب:

ويشمل نوعين:

ج .. 1 .. 3 .. تكرار العبارة (الأسلوب):

نقصد به تكرار جملة تامة أو أسلوب بعينه كالأمر أو النداء أو النهي أو الشرط،... إلخ، خدمة للحالة الشعورية والموقف الشعري، بحيث يقوم تكرار العبارة « بما يشبه عمل النقطة في ختام عبارة تم معناها. ومن ثم فإنه يوقف التسلسل وقفه قصيرة ويهيء لمقطع جديد »⁽¹⁾. ولنا في قول الشاعر بلقاسم خمار في قصيدة " إلى رفاق الصبا " مثالاً على هذا النوع من التكرار: [الكامل]

هل تذكرن..؟

أيامنا.. هل تذكرن..؟

في الغابة الغناء .. في فصل الربيع.

بين النخيل الغيد.. والماء الوديع⁽²⁾

فتكرار بنية الاستفهام المجازي (هل تذكرن ؟) فيه تأكيد على الدلالة النفسية التي يحملها هذا الأسلوب وهي الحنين إلى الماضي، حنين تبرره الصورة الواردة في السطرين: الثالث والرابع ؛ إنه ماضٍ سعيد في كنف الطبيعة الجميلة (الغابة، فصل الربيع، النخيل، الماء الوديع).

فالتكرار - كمظهر إيقاعي - تعاضد مع عناصر وظيفية أخرى في بناء تلك الصورة التي تفيض بالحنين إلى الماضي السعيد.

(1) الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، ص: 234.

(2) بلقاسم خمار، محمد: إرهابات سرابية من زمن الاحتراق، ص: 75.

ج .. 1 .. 2..3 .. تكرار المقطع:

كثيراً ما يلجأ الشاعر إلى تكرار مقطعٍ شعريٍّ بعينه، يجعله بؤرةً دلاليةً في البنية الكلية للقصيدة، وأنسبُ الطُّرُق لجعل هذا النوع من التكرار ذا فاعليةٍ هو أن يُجري فيه الشاعر تغييراً بسيطاً تجنّباً للإملال والرتابة كما ترى نازك الملائكة ⁽¹⁾، لأنّ ذلك يشدّ المتلقي، ويخترق أفق توقّعه في كلّ مرةٍ يقع سمعه أو نظره على المقطع المكرر، فيجدهُ خلافَ الصّور السابقة.

ومن أمثلة التكرار المقطعي الوظيفي، ما جاء في قصيدة "أرضي مدينتي وحبّيتي" ⁽²⁾ للشاعر عقاب بلخير، التي تكرّرت فيها بنيةٌ مقطعيةٌ من سطرين مع فروقٍ طفيفةٍ تُبعد عن المتلقي الإحساس بالرتابة والإملال، ومن أمثلة هذه البنية: [الكامل]

وجهي انكسار

حُلْمِي انتِظَار

... وجهي انكسار

ليلي انتِظَار

... بَعْضِي انتِحَار

ليلي انكسار...

فالبنية الموسيقية واحدة في المقطع المكرر، قائمة على تفعيلتين مُدَيَّلَتَيْن (مُتَفَاعِلَانْ 00//0/0/)، ولكن، من وجهة التركيب اللغوي، أحدث الشاعر تعديلاتٍ بين مقطعٍ وآخر إبعاداً للرتابة والإملال، وتمهيداً للمقطع الجديد.

ج .. 2 .. التكرار باعتبار الدلالة:

له قسمان مهمّان - حسب نازك الملائكة -، وهما على النحو الآتي:

(1) يُنظر: الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، ص ص: 236 - 237.

(2) بلخير، عقاب: الأرض والجدار، ص ص: 27 - 37.

ج .. 2 .. 1.. التكرار البياني:

هو أصل أنواع التكرار السالفة الذكر، وهو ما كانت غايته بلاغية صرفة، تهدف إلى تأكيد المعاني وترسيخها، وأبلغ أمثله ما ورد في القرآن الكريم. ففي هذا التكرار ترجيع اللفظ المكرر بغاية التأثير الجمالي والنفسي من خلال التركيز على بنية لفظية بعينها.

ومن أمثله ما جاء للشاعر بلقاسم خمّار في قصيدة " أحلام الغربة " : [الكامل]

أمشي.. وألتهم الوجود

وأرى الوجوه.. ولا تراني

وأرى بها أشياء جمّة

مثل الميوعة والمهابة

مثل السعادة والكآبه

وأرى الدموغ

إنّي أرى أشياء جمّة... (1)

واضح أنّ الفعل المضارع " أرى " تكرر بشكل مُلفت. وهو تكرار بياني وظيفي، لأنّ المغترب يركّز على حاسة النظر في مكان غربته، فيرى بعينه، كما يرى بقلبه، مشاهد تبعث في نفسه مشاعر مختلطة، غالباً ما يطفو عليها الشعور بالضيق، وعدم الانسجام والتجانس مع موطن الغربة؛ فالشاعر - في هذا المقطع - يرى الناس ولا يرونه لأنه غريب، يرى في وجوههم متناقضات الحياة وثنائيات الضديّة (الميوعة - والمهابة، السعادة - والكآبة،...)، ولأنّه لا يستطيع إحصاء تلك المتناقضات راح يكرّر العبارة ذات الدلالة العامة (أرى أشياء جمّة).

(1) بلقاسم خمّار، محمد: إرهابات سرابية من زمن الاحتراق، ص: 80.

ج .. 2 .. 2 .. التكرار اللاشعوري:

يكاد يختصّ هذا التكرار بالشعر الحر، لأنّه « يجيء في سياق شعوريّ كثيف يبلغ أحياناً درجة المأساة. ومن ثمّ فإنّ العبارة المكرّرة تؤدي إلى رفع مستوى الشّعور في القصيدة إلى درجة غير عادية. »⁽¹⁾

واضح من كلام نازك الملائكة أنّ هذا التكرار يخضع للحالة الشعورية ويُسهم في تأزيم الموقف الدرامي للقصيدة. كما يتّضح أنّه تكرارٌ خاص بالعبارة لا بالكلمة أو بالحرف. والعبارة المكرّرة تتبع من اللاشعور وتظلّ تتكرّر عبر القصيدة، إلّا أنّها تنبتر تدريجياً بفعل جدل الوعي واللاوعي⁽²⁾ الذي تقوم عليه عملية الإبداع.⁽³⁾

III. حادثة الإيقاع في قصيدة النثر:

قصيدة النثر، أو الشعر المنثور، مهما اختلفت التسميات⁽⁴⁾، فهي النموذج الثالث الذي لم يكتسب مكانته من خلال التنظير بقدر ما فرض نفسه عن طريق الممارسة. ولعلّ المشتغل بدراسة هذا الشكل الشعري الجديد يجد أولى إشكالياته⁽⁵⁾ تبدأ من المصطلح نفسه، الذي يحمل المفارقة الظاهرة في الجمع بين مصطلحين متمايزين تمايزاً يلامس حدّ التناقض⁽⁶⁾ - حسب المعيار الذي جرت عليه الشّعريّات المختلفة-، إلى إشكاليات أخرى تتعلّق بشعريّة هذا النوع الجديد من الكتابة.

(1) الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، ص: 253.

(2) ناقش الدكتور عبد الله العشّي حدود الوعي واللاوعي في عملية الإبداع عند جملة من الشعراء المعاصرين، يُنظر كتابه: أسئلة

الشّعريّة - بحث في آليّة الإبداع الشعري-، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص ص: 71 - 77.

(3) يُنظر: الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، ص ص: 254 - 255.

(4) يُنظر: المناصرة، عز الدين: إشكاليات قصيدة النثر، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص: 06.

(5) تطرح قصيدة النثر إشكاليات ثلاثة، هي: إشكالية المصطلح، وإشكالية الانتماء الأجناسي، وإشكالية الوزن والإيقاع. يُنظر:

شريق، عبد الله: في شعريّة قصيدة النثر، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، ط1، 2003، ص ص: 13 - 18.

(6) يُنظر: الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، ص ص: 188 - 191.

لعل الآراء النقدية - عموماً - تتفق على أن قصيدة النثر العربية إنما هي وليدة الاحتكاك بالتجربة الشعرية الغربية، والفرنسية منها على وجه التحديد ⁽¹⁾. يقول أدونيس - في بيان الحادثة -: « ولعلنا نعرف جميعاً أن قصيدة النثر، وهو مصطلح أطلقناه في مجلة " شعر "، إنما هي، كنوع أدبي - شعري، نتيجة لتطور تعبير في الكتابة الأدبية الأمريكية - الأوروبية. » ⁽²⁾

وظهرت قصيدة النثر، في البيئة العربية، قريبة عهد من تجربة الشعر الحر، ولعل ذلك من الأسباب التي جعلت مشروعيتها تتذبذب، والتأصيل لها لا يقف على قدم راسخة أو تربة ثابتة. لأن الشعر الحر لم يصل إلى نقطة الانسداد لكي يظهر هذا النموذج الجديد فيحل محله.

مع ذلك، فإن البحث لن يناقش مشروعية هذا النموذج الجديد، وإنما سيحاول تسليط الضوء على إبدالات الإيقاع التي يقترحها، ومدى فاعلية المقترح الإيقاعي الجديد.

1 .. إشكالية الإيقاع في قصيدة النثر:

من أهم الإشكاليات التي اصطدم بها التنظير لقصيدة النثر، إشكالية الإيقاع، ذلك أن الذائقة العربية ألقت الشعر الموزون. كما ترسخ في الأذهان أن الإيقاع العروضي هو الحد الفاصل بين الشعري والنثري. ⁽³⁾

تقول سوزان برنار (Suzanne Bernard) : « ما لا ريب فيه، أن الشعر يرتبط بحكم أصوله بالموسيقى، ومن ثم بفكرة الوزن. ولكن إيقاع الجملة وعلاقات النغمات بالمعاني، والقوة المثيرة للكلمات، والحد الغامض للإيحاء الذي يضاف لمحتواها الواضح المحض، والصّور، إنما هي مستقلة عن الشكل المنظوم شعراً. وعندما يتجبر هذا الشكل

⁽¹⁾ يُنظر: الرواشدة، سامح : مغاني النص - دراسات تطبيقية في الشعر الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص: 75 - 91.

⁽²⁾ أدونيس، (علي أحمد سعيد) : فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1980، ص: 316.

⁽³⁾ يُنظر: الصالحي، محمد: شيخوخة الخليل - بحثاً عن شكل لقصيدة النثر العربية -، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، ط1، 2003، ص: 40 - 54.

في قوالب تعليمية... يصبح إذن من الضروري إيجاد شكلٍ آخر أكثر حيويةً وأكثر مرونة.» (1)

واضح أنّ برنار تحدّد شعريّة قصيدة النثر بمعزلٍ عن أهمّ مميزات الشعر ألا وهو موسيقى الوزن، وهي ترى في الأوزان باعثاً على الجمود والتكلس. ومن ثمّ كان اهتمامها بما تحويه قصيدة النثر من بدائل إيقاعية أخرى: كإيقاع الجمل، وعلاقة النغمات بالمعاني، وقوّة التأثير في الكلمات... الخ.

ومن ثمّ فهي تحصر معالم الشعريّة - في قصيدة النثر - في جوانب أربعة:

أولها: المجانية (Gratuité)؛ أي أنّ قصيدة النثر بنية مغلقة لا علاقة لها بالأشكال الأدبية الأخرى، وإن استعانت ببعض تقنياتها.

وثانيها: التوهج (Incandescence)؛ وتعني الإشراق، أي يكون اللفظ في استخدامه متألّقا في سياقه، كأنه مصباح مضاء، إذا استبدلناه بغيره ينطفئ بعض البريق في الدلالة العامة وفي الجمال التركيبي النصي .

وثالثها: الوحدة العضوية (Unité Organique)؛ إذ هي كلّ لا يقبل التجزيء، ولا التقديم أو التأخير، لأنّها صادرة عن وعي متكامل، وتجربة شعورية كليّة.

ورابعها: الكثافة (Intensité)؛ فهي - وإن كانت نثراً - تبتعد عن الاسترسال والإطالة، وتعتمد إلى الإيجاز وتكثيف المعاني، بدءاً من الكلمة المفردة.

والحقيقة أنّ هذه الخصائص لا تنفرد بها قصيدة النثر وحدها، لأنّنا نصادفها في الشعر الحرّ، حتّى في قصائد من الشعر العمودي. لكنّها تبرز كقيمة مهيمنة في قصيدة النثر على خلاف النّموذجين الآخرين اللذين يعتمدان على الإيقاع الوزني والصورة الشعريّة بدرجة أولى.

ويقترح نموذج قصيدة النثر بدائل إيقاعية نعرض لها فيما يلي:

(1) برنار، سوزان: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة: زهير مجيد مغماس و علي جواد الطاهر، مؤسسة الأهرام للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1999، ص ص: 11 - 12.

2 .. من إيقاع الشعر إلى إيقاع النثر:

أول ما يُلفتُ نظرنا، في مقام الموازنة بين الشعر والنثر ⁽¹⁾ من حيث الشكل، هو مسألة الإيقاع؛ فهذا الأخير خصيصة الشعر الأولى التي تميّزه عن النثر. لكن، أليس للنثر نصيبٌ من هذه الخصيصة ؟

لعلّ الحديث عن الإيقاع، كفاصلٍ جوهريٍّ بين الشعريِّ والنثريِّ، قام على التّصوّر الأولي الذي جرت عليه الشعريات المختلفة، وهو تصوّرٌ يحصر الإيقاع في الجانب الشكلي الحسي، الذي يجعل الوزن العروضي أساساً ينبني عليه إيقاع القصيدة. ولكنّ للإيقاع مظاهر أخرى متنوعة، وما الوزن إلّا آليّة من آليات كثيرة تُحدثُ التناغمَ الموسيقيّ داخل القصيدة؛ فإنّ « ما يُولّد الموسيقى في الشعر ليس فقط التفعيلة وأنواع تشكيلها، بل أجزاء أخرى تبدو لقصيدة النثر أكثر أهميّة منها بالنسبة لقصيدة التفعيلة، بحكم تخلّي الأولى عن هذا الجزء الذي هو التفعيلة والتشكيل، ومن ثمّ محاولتها تكثيف الموسيقى في الأجزاء الأخرى ». ⁽²⁾

من هذا المنطلق، تطرّح قصيدة النثر مشروعيتها كشكلٍ شعريٍّ جديد، وتركّز على إمكاناتٍ أخرى للإيقاع غير موسيقى العروض. فهي تخلقُ إيقاعها المتجدد من بنيتها اللغوية، ولا تستند على قوالب وزنيّة جاهزة، يقول أدونيس: « في قصيدة النثر، إذن، موسيقى. لكنّها ليست موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة. بل هي موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة - وهو إيقاعٌ يتجدّد كلّ لحظة ». ⁽³⁾

إنّ للنثر إيقاعه كما للشعر إيقاعه، ومظاهر إيقاع النثر كثيرة، منها: العبارات المتساوية، والتقسيم، والتكرار، والتجنيس، إلى غير ذلك من المظاهر غير العروضيّة. أمّا الشعر فقوامه الوزن، فضلاً عن استعانتّه بالمظاهر السّالفة. وكأنّ قصيدة النثر تهدف إلى التّخفّف من حدّة الموسيقى الشعريّة التي تميّز الوزن، إذ تُلغي هيمنته وتُفسح المجال لمكوّنات إيقاعيّة

⁽¹⁾ يرى الدكتور عبد المالك مرتاض أنّ " غياب الحدود بين النثر والشعر أكثر من حضورها "، يُنظر كتابه: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، دط، 1983، ص: 26 - 35.

⁽²⁾ العيد، يمني: في معرفة النص: دراسات في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط3، 1985، ص: 98.

⁽³⁾ أدونيس (علي أحمد سعيد): مقدّمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت لبنان، ط3، 1979، ص: 116.

أساسها اللغة وليس الوزن المحدّد سلفاً؛ « فشاعر النثر يحاول كشاعر الوزن أن يُدخل الحياة والزمان في أشكال إيقاعية، ويفرض عليها هيكلًا منظماً، سواء بالمقاطع المنظمة أو التكرار أو البناء الدائري، ويستعمل بدل القافية والمقاطع الموزونة وتوازناتها، توازناتٍ من نوع مغاير. »⁽¹⁾

ولا يفوتنا أن نشير إلى مكوّن إيقاعيّ هو من صميم اللّغة العربيّة دون باقي اللّغات، نقصد بذلك إيقاع اللغة ذاتها؛ فالعربيّة تتميز بظاهرة الإعراب التي تختصّ بأواخر الكلمات، وهي ظاهرة تتيح إمكانات إيقاعيّة لا حصر لها، فضلاً عن كونها وثيقة الصّلة بدلالة الكلمة؛ وفي « هذا ربطٌ للفكر بالإيقاع الفنّي للكلمات، فيحصل عندئذٍ ضربان من الإيقاع في كلّ كلمة، أحدهما ذهنيّ والآخر فنّي. وهذا من شأنه أن يجعل للكلمات وقعاً نفسياً مؤثراً في ذهن المتلقي. »⁽²⁾

تستثمر قصيدة النثر - إذن - فاعليّة اللّغة بدرجة أولى، ما يجعل إيقاعها يميل إلى الهدوء؛ فهي لا تقدّم نفسها « بخطابيّة ومباشرة وغنائيّة حادّة، بل بهدوءٍ وتسلسل ومنطق يتّسم به النثر خاصّة »⁽³⁾، على خلاف إيقاع الشعر العمودي أو الشعر الحر ذوي الموسيقى الظاهرة التي تتفاوت، حدّة وفتوراً، حسب طبيعة الوزن وبنائه الموسيقي، وحسب نوع الشعر عمودياً كان أو حرّاً.

3.. الإيقاع الداخلي قيمةً مهيمنة:

التوجّه الإيقاعي العام لقصيدة النثر إلى التّخفّف من صخب الموسيقى الخارجيّة المتمثّلة - أساساً - في قوالب الوزن الشعري وما دار في مدارها، يفرض بديلاً هو الإيقاع الدّاخلي، الذي لا يُنكر أحدٌ وظيفيّته في الشّكلين الشّعريين السابقين لقصيدة النثر؛ فكلٌّ من الشعر

(1) صابر عبيد، محمد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2001، ص: 75.

(2) الغزامي، عبد الله: كيف نتذوّق قصيدة حديثة، مجلة فصول، عدد4، مجلد4، القاهرة، مصر، يوليو أغسطس سبتمبر، 1984، ص: 100.

(3) الصّكر، حاتم: قصيدة النثر والشّعريّة العربيّة الجديدة: من اشتراطات القصد إلى قراءة الأثر، مجلة فصول، عدد 3، مجلد 15، القاهرة، مصر، خريف 1996، ص: 79

العمودي والشعر الحر اشتغل على آلية الإيقاع الداخلي، لكن الهيمنة فيهما كانت لموسيقى الوزن الشعري على تفاوت في الدرجة.

والإيقاع الداخلي ينشأ من انتظام الأصوات، منفردة كانت أو مركبة - في إطار غير إطار الوزن العروضي، كما ينشأ من المستوى الدلالي المهيمن على النص. إنه قائم على توازنات صوتية ودلالية تتكاتف في بناء الصورة الإيقاعية الكلية للقصيدة .

وأهم مظاهره:

3..1.. التكرار أو التردد الصوتي:

الترديد هو ترجيع أصوات اللغة على نسق أو بغير نسق، وهو شكل من التكرار يشمل الحرف المفرد أو الكلمة الواحدة أو الجملة أو المقطع. وقد سلف الحديث عن ظاهرة التكرار في المبحث السابق. (1)

وقصيدة النثر تستثمر فاعلية التكرار بأشكاله المختلفة، وتجعله أساساً من أساساتها الإيقاعية البديلة عن موسيقى الوزن والقافية. من ذلك هذا النموذج للشاعر **عبد الحميد** شكيل في قصيدته " طقوس غير متزنة " - بتصرف -

نشتهي أن نوجج للريح شهوتها، وللماء براءته النادرة !!

... نشتهي أن نبوح بالسرّ...

نشتهي أن نفاجئ الفجر يتعري مُحْتَضِناً وردةً عاشقةً...

نشتهي أن نُكاشِفَ البحرَ، أن نُخَاصِرَ النهرَ، الوردة الذّابِلة !! (2)

(1) يُنظر أيضاً:

- صابر عبيد، محمد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص: 191 - 221.

و: - تييرماسين، عبد الرحمن: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص: 192 - 199.

(2) شكيل، عبد الحميد: تحولات فاجعة الماء، منشورات اتحاد الكتّاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2002، ص 10.

لا شك أنّ تكرار البنية الصوتية " نشتهي "، كان وظيفياً، فدلالة الاشتواء - عادة - تقتزن بالشيء المرغوب فيه أو المحظور. والتكرار جعل بنية الأسطر ملتقةً حول هذه الدلالة؛ فبين إلحاح تلك القوة النفسية الجامحة في انتهاك المحظور والظفر به (تأجيج شهوة الريح، البوح بالسر، مفاجأة الفجر يتعري، مكاشفة البحر)، لكنّ حاجزاً ما يمنع تلك الرغبة الدفينة من التدفق. هذا الحاجز يرمز إليه - نصياً - الحرفُ المصدريُّ " أن " الواقع بين الفعل " نشتهي " الدال على الرغبة الملحة، والأفعال الأخرى (نؤجج، نبوح، نفاجئ، نكاشف) الدالة على وجهة تلك الرغبة وهدفها؛ إذ كان بالإمكان أن يأتي المصدر الصريح بعد فعل الاشتواء مباشرةً على هذا النحو: **نشتهي تأجيج شهوة الريح، نشتهي البوح بالسر...** إلخ. وما دام ذلك الحاجز قائماً فإنّ الأنا الأعلى مسيطرٌ على رؤية الشاعر؛ إذ الشهوة قوة قائمة في النفس تترصد غفلة الأنا الأعلى لتتدفق.

لكنّ التكرار المفرط قد يُخل بإدراك أبعاد الرؤية والتجربة في القصيدة، ويشوش عليهما، من ذلك ما جاء في قصيدة للشاعر نفسه بعنوان " وردة البحر عذراً " (1)؛ فقد تكررت عبارة النداء " وردة البحر " في مطالع المقاطع الثمانية تكراراً وظيفياً جعل من المنادى بؤرة دلالية التفت حولها الرؤية الشعرية. إلا أنّ الشاعر بالغ في التكرار الصوتي، من خلال التجنيس، في بعض المقاطع، مثل : - بتصرف -

* وردة البحر: أنتِ قلبي، وقبيلتي، وقبلي، ومقبلتي، ومقالتتي، ومقيلي، وقيلولتي، ومقتلي، ومقتلي، وملتقى بحري بنهر دمي،...
* وردة البحر: يا خلوتي، وخلتي، وحيلتي، ومحيلتي، وخلولي، ومحلتي، وحالي، وحالي، هل لي أن ألتمس عذرك وعفوك،...

لا شك أنّ هذا الاشتغال على تقاليب الكلمات قد أفقد التكرار وظيفيته وأوقع القصيدة في مزلق اللفظية المبتذلة، ولو تخفف منه الشاعر لكان أنسب لإبراز رؤيته التي اختفت وراء تعميم التجنيس اللفظي بين الكلمات.

(1) يُنظر: المصدر السابق، ص ص 97-101.

2.3.. التنغم الدلالي :

مظاهر الإيقاع الداخلي السالفة الذكر تمس الجانب الشكلي (الصوتي)، إلا أن القصيدة تحمل إيقاعاً دلاليّاً ينشأ عن انسجام معاني الكلمات وسياقاتها النفسية أو الفكرية حين يسود القصيدة حقل دلالي واحد مهيم كالحنن، أو الحنين، أو غيرهما. أو تتوزعها حقول دلالية مختلفة تتموج بين السلب والإيجاب، فيعمل « التناوب الحاصل بين أفق الدلالة الموجب وأفق الدلالة السالب على تشكيل تنوع حركي في الإيقاع، يرتفع وينخفض بتقدم أفق الدلالة وتأخرهم من الإيجاب إلى السلب. »⁽¹⁾ . وتتسجم هذه الحركة، في النهاية، لتعكس التجربة الشعرية الكلية. فيكون الإيقاع - بذلك - خفياً، لا نلمسه في المستوى الصوتي، وإنما في المستوى الدلالي للدوال اللغوية في بنية القصيدة.

ولا يخرج الإيقاع الدلالي عن صنفين هما: إيقاع التواصل وإيقاع التمايز⁽²⁾؛ فالأول يقوم على التوافق بين دلالات الكلمات وانسجامها في بنية معنوية واحدة هي تجربة الشاعر في القصيدة.

أمّا الثاني، فقائم على الدلالات المتناقضة أو المتباينة لعناصر البنية الكلية للقصيدة.

ولبيان هذين الصنفين، نقترح المقطع الآتي للشاعرة **ليندة كامل** من قصيدتها " شذرات من عمق الحزن ":

الذكريات تُشبه الجنة والنار

منها ما يُريحك ومنها ما يحرقك

حين تمزّق الذكريات إلى فُتاتٍ

لا تجد غير عطر أنفاسها حتى تُعيد تركيب الصورة

أحياناً تشعُر بالوحدة أمام حشدٍ من الناس

(1) صابر عبيد، محمد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص: 82.

(2) يُنظر: حامد جابر، يوسف: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، دط، 1988، ص

لأنّك حتماً تنفردُ مع ذِكرى..

ذِكرى ما.. ! (1)

في هذا المقطع تواصلٌ دلاليّ بين المكوّنات: الجَنّة، يُريحُك، عطر، تُعيد . من جهةٍ، وبين: النَّار، يحرقُك، تمرّقُك، فتات، من جهةٍ أخرى. وبين المجموعتين تمايزٌ يصل إلى حدّ التّضاد؛ فالمقطع قائمٌ على ثنائِيّةٍ ضديّةٍ طرفاها الجَنّة والنار، العذاب والنّعيم. وبين قُطبي الثنائِيّة تقف الذِكرى، التي تبعثُ على الإحساس بالوحدة رغم احتشاد الناس وتجمهرهم؛ فهي تحرّك الشّعور بالعزلة حين تنفرد بصاحبها انفراداً حتميّاً، قد يبعث على التّنعّم أو على الشّقاء.

4.. إيقاع اللّغة التّقريرِيّة:

تتّجه قصيدة النثر إلى التّخفّف من حدّة الإيقاع بإلغاء الوزن كما أسلفنا، وتنزع - فضلاً عن ذلك - إلى اللّغة التّقريرِيّة اليوميّة، وإلى « تخليص اللّغة من كهنوتها التاريخي، ومن استراتيجيّات البلاغة » (2) التي تجعل النّصّ الشعري في علياء المجاز والإيحاء والغنائيّة.

وهي، إذ تتّجه في هذا المسار، تكتسي إيقاعاً قريباً من الحياة، يتناسب مع متغيّراتها. وينقل جزئياتها نقلاً كليّاً، بعيداً عن العاطفيّة التي تكتنّز بها اللّغة الشّعريّة في الأشكال السابقة. إنّها، أي لغة قصيدة النثر، « تتخفّف من العاطفيّة، ومن تداعيات الشّعور الهادر؛ فتعمل في حيادٍ واضحٍ ونبرة خافتة، وأداءٍ موضوعيٍّ تسجيليٍّ ». (3)

تتجلّى اللّغة التّقريرِيّة بشكلٍ واضحٍ في قصيدة " مِنْ مطار موعدي القديم " للشاعر محمد بن جلّول :

نُوتةٌ عاليةٌ

على سُلّمٍ أزرقٍ سماويٍّ يُشبهُ لونَ قميصٍ مدرسيٍّ

(1) كامل، ليندة: ويصحو الصّبحُ أحياناً، دار ابن الشاطئ للنشر والتّوزيع، جيجل، الجزائر، ط1، 2014، ص: 81.

(2) رزق، شريف: آفاق الشّعريّة العربيّة الجديدة في قصيدة النثر، دار الكفاح للنشر والتّوزيع، الدّمام، المملكة العربيّة السعوديّة، ط1، 1015، ص: 155.

(3) المرجع السابق، ص: 160.

بشرائط قوسٍ قُزحٍ يعقدُ حِذاءَ عُصفورٍ يانعٍ

في الجو

نوتةٌ من مساءٍ عجوزٍ

يخلعُ طقمَ أسنانهٍ في كوبٍ يومٍ مالحٍ

يضحكُ حافياً من غيومٍ تمسحُ مفاتيحَ

بيانو

لا

تعملُ ! (1)

اللغة اليومية حاضرة، بشكلٍ مُلفت، في هذين المقطعين (نوتةٌ، قميصٌ مدرسيّ، قوسٍ قُزحٍ، حذاء، عجوزٍ يخلعُ طقمَ أسنانهٍ في كوبٍ، مفاتيح بيانو). والشاعر انطلق في رسم الصورتين في المقطعين من المألوف والمتداول، لكن طبيعة التركيب هي التي منحت اللغة التداولية طابعاً شعرياً من خلال الانزياحات : " شرائط قوسٍ قُزحٍ يعقدُ حِذاءَ عُصفورٍ يانعٍ " ، "عجوزٍ يخلعُ طقمَ أسنانهٍ في كوبٍ يومٍ مالحٍ " ، "غيومٍ تمسحُ مفاتيح بيانو". وهي انزياحات قائمة - تركيبياً - على الترابط الوصفي أو الإضافي المتلاحق، ما يشكل خرقاً متسارعاً لأفق التوقع لدى المتلقي؛ هذا الأخير الذي ينتظر - مثلاً - من وراء عبارة " يخلع طقم أسنانه في كوب " عبارة " كأس ماءٍ مالحٍ "، فيفاجأ بكلمة "يومٍ" بدلاً من كلمة " ماء " .

ولا يخفى أنّ التسارع في بناء الصورتين منشؤه التركيبات الإضافية والوصفية، فضلاً عن الحركية التي تمنحها صيغ الفعل المضارع: يُشبهُ، يعقدُ، يخلعُ، يضحكُ، تمسحُ.

لكن إفراط القصيدة في الشفاهية يُعرضها للوقوع في النثرية المطلقة، الأمر الذي يُخرجها من دائرة الشعر. ولذلك، وجب على الشاعر أن يتعامل مع هذا المكون الإيقاعي بحذرٍ

(1) بن جلون، محمد: الليل كله على طاولتي، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2015، ص: 35.

كبير، لأنه لا يفصله عن النثر العادي سوى خيط رفيع؛ فيحرص أن تؤدي تلك اللغة إلى بناء صورة كلية للقصيدة تتفجر منها شعريتها انطلاقاً من العلاقات بين عناصرها.⁽¹⁾

ونظراً لوقوع قصيدة النثر بين الشعر والنثر، فهي تمارس نوعاً من المجازفة إذ « تمشي على الحافة، وعلى حدّ السيف الجمالي الفاصل بين الشعر وبين النثر ». ⁽²⁾ وعلى الشاعر أن ينتبه إلى خطورة هذه المجازفة.

5.. إيقاع السرد:

السرد تقنية الفن القصصي وأساسه، وقصيدة النثر - بالنظر إلى طبيعتها - هي جنس مفتوح على الشعر وعلى النثر؛ فيأخذ من هذا وذاك، ومن ضمن ما استثمرته قصيدة النثر من النثر تقنية السرد، الذي يقوم على تواتر أحداث وفق خطية زمنية متسلسلة، فيكتسي من ذلك طابع الانتظام والترائب، ومن ثمّ بعده الإيقاعي.

يتمظهر السرد في القصيدة بجملة من البنى النصية الأسلوبية: كالأفعال الماضية أو المضارعة الدالة على الماضي، وظروف المكان والزمان، والامتداد الزمني. كما يستعين بتقنيات السرد القصصي « كالشخصية والحدث المتنامي، الذي يتطور ويقود إلى تحول ونهاية، ولكنة لا يقدم قصة، إنما يقدم حالة وموقفاً ورؤية » ⁽³⁾، كما في النموذج الآتي للشاعرة ليندة كامل من نصّها " نلتقي حيث افترقنا " : - بتصرف -

... أتذكر حين كنت تطحنين القمح في تلك الطاحونة الحجرية، كانت ، ورغم ثقلها، لا تُعجزك في أن ترددي تلك الأغاني الشعبية ... مذ ذاك وأنا أعشقُ القهوة بأباريقها فلا أشتري غير ذاك الشكل، فيه رائحة الطفولة، ورائحتك.

(1) يُنظر: رزق، شريف: آفاق الشعرية العربية الجديدة في قصيدة النثر: ص ص : 160 - 165.

(2) على كنجيان خناري وفاطمة جغتاي: قصيدة النثر عند محمد الماعوط وأحمد شاملو، فصلية دراسات الأدب المعاصر، السنة

الثالثة، العدد العاشر، 1390 هـ، ص: 79.

(3) زياد محبك، أحمد : قصيدة النثر، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2007، ص: 43.

أتذكرين حين فرقتنا الطُّرُق، وصرنا نشتا قُ للقاء، وأنا أعدو في تلك البساتين
الخضراء، وسط قريتي الصغيرة... (1)

أول ما نلمحه، في هذين المقطعين المقتطفين، العتبتان النصّيتان: " أتذكرُ حين كُنْتُ "، " أتذكرين حين "، وهما قرينة دالة على الطابع السردى لهذا النص، فضلاً عن قرائن أسلوبية أخرى، كحرف الجر " مُذ " الدال على الامتداد والسيرورة الزمنية، وهي آليات جعلت الأفعال المضارعة - سياقياً - تأخذ دلالة الماضي: **تطحنين، تُعجزك، ترددي، أعشق، أشتري، أعدو.** وهي أفعال دالة على الحركة في الزمن الماضي رغم صيغتها المضارعية.

إذا، فهيمنة الزمن الماضي، على المقطعين، جعلتهما ينطبعان بطابعٍ سرديّ. فضلاً عن الشخصيات، وهما: **الراوي والمخاطبة**، اللذان تقاسما وظيفة الفاعلية في الأحداث المتضمنة في صيغ الأفعال المضارعة المشار إليها. ولكن كيف أسهم السرد في البنية الإيقاعية لهذين المقطعين؟

واضح أن بنية السرد شكّلت خيطاً إيقاعياً داخلياً انتظمت من خلاله التجربة الشعرية والرؤية؛ إذ هناك انجذابٌ نحو الماضي وحنينٌ إليه، وهي حالة شعورية جعلت الرؤية تربط هذا الماضي بدلالات إيجابية تعبّر عن الأصالة (**تطحنين القمح، الطّاحونة الحجرية، الأغاني الشعبية، القهوة بأباريقها، قريتي الصغيرة**)، وهي دلالات تفتقدها الشاعرة في حاضرها؛ فكان السرد بإيقاعه الزمني عاملاً مساعداً على الكشف عن رؤية ترى في الماضي صورةً مثاليةً، وعن حالة شعورية تطفحُ بحنينٍ جارفٍ لذلك الماضي.

ولا شك أن إيقاع السرد - في المقطعين - لم يبين أحداث قصّة بناءً تراتبياً، كما هو الشأن في الفن القصصي، وإنّما أسعف على رسم ملامح حالة شعورية بعينها وموقف ورؤية.

تلك أهمّ مظاهر الإيقاع التي اعتمدتها قصيدة النثر، وهي مظاهر لا تتعلّق بشكلٍ موسيقي خارجي جاهز، كما في الشعر العمودي والشعر الحر، وإنّما تخلفها رؤية الشاعر

(1) كامل، ليندة: ويصحو الصبحُ أحياناً، ص: 131.

وتجربته. ومن ثمّ قصيدة النثر « استبدلت مفهوم الإيقاع الكمّي الخارجي، بإيقاع آخر أعمق هو الإيقاع الكيفي الداخلي. وهنا تكمن موسيقى قصيدة النثر ». (1)

خلاصة:

وبعد، فقد حاولت التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة أن تستوعب أشكال التعبير الشعريّ الثلاثة؛ فاستثمرت الفاعلية الإيقاعية للشعر العمودي ممثلةً في موسيقى العروض وإيقاع البديع. وفي ذلك تعبيرٌ عن أصالة هذه التجربة. كما استفادت من الهندسة الإيقاعية الجديدة لشعر التفعيلة، فوظفت فاعليّتها في التعبير عن ارتباطها بالمسار العام لحركة الشعر المعاصر من جهة. وارتباطها بالنّورة على واقع الاحتلال من جهةٍ أخرى. ولم تكن تلك التجربة بمنأى عن حركة الحداثة في الشعرية العربية؛ إذ راحت ترتاد شكل قصيدة النثر، وتستثمر إبدالاته الإيقاعية، واضعةً بذلك نفسها في مسار التحديث والتطوير.

(1) إبراهيم الضبع، محمود: قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2003،

الفصل الثاني

شعرية الإيقاع في الأشكال الشعرية الجزائرية المعاصرة

I. التعريف بالمدونة:

1. ديوان " الزمن الأخضر " .
2. نصوص " فجوات الماء " .

II. الوفاء للنموذج التقليدي:

1. مسارات الأوزان الشعرية.
2. مسارات القافية.
3. إبدالات إيقاعية.

III. تفسير النموذج التقليدي (قصيدة " طريقي " نموذجًا):

1. نظام التفعيلة.
2. نظام السّطر الشعري.
3. نظام الجملة الموسيقية.
4. نظام القافية.

IV. الخروج عن النموذج: (الإيقاع خارج إطار العروض)

1. مستوى الشكل:

- إيقاع اللغة.
- إيقاع التكرار.
- إيقاع السرد.

2. مستوى الدلالة:

- إيقاع التواصل.
- إيقاع التمايز.

I.. التعريف بالمدونة:

وقع اختيار البحث على نموذجين شعريين جزائريين، يمثلان الأشكال الشعرية الثلاثة: الشعر العمودي، والشعر الحر، وقصيدة النثر. وهما: ديوان " الزمن الأخضر " لأبي القاسم سعد الله، ونصوص " فجوات الماء " لعبد الحميد شكيل. وقد سبق بيان سبب اختيار هذين النموذجين في مقدمة البحث.

1.. الزمن الأخضر:

يضمّ الديوان، بين دفتيه، عصارة جهد شعريّ هو مزيجٌ بين تجربتين: تجربة الشعر العمودي، وتجربة الشعر الحر، في الفترة الزمنية الممتدة ما بين 1950 و 1978. ويشتمل على ثلاثٍ وعشرين ومائة نص شعريّ، بين قصيدة مكتملة و مشروع قصيدة لم يكتمل، مرتبة ترتيباً زمنياً، هي حصيلة ما يقارب ثلاثة عقود من العطاء الشعري لأبي القاسم سعد الله.

وفي تعريفه بهذا الديوان يقول سعد الله في مقدّمته: « يعبر هذا الشعر عن زمنين أخضرين: عهد شبابي وعهد الثورة التي هي شباب الجزائر. فقد نظمته في أغلبه بين سنوات 1950 و 1960، عندما كنت في العشرينات من عمري،.. ، ولا غرابة بعد ذلك أن يشيع في هذا الشعر طيشُ الكلمات وجنون الخيال وثورة الروح، تماماً كما يحدث لشباب سنّ العشرين وكما يحدث للثورات، فكلاهما يتميز بالتمرد والتّحدّي والجموح. »⁽¹⁾

وقد أدمج سعد الله في هذا الديوان أعماله الشعرية السابقة: ديوان " ثائر وحب "، وديوان " النصر للجزائر " مستكملاً بعض قصائدهما التي لم تكتمل.⁽²⁾

وسنحاول - خلال هذه الدراسة - بيان مدى توظيف الفاعلية الإيقاعية وتمظهراتها في التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة، من خلال التطبيق على قصائد من الشعر العمودي وأخرى من الشعر الحر، تنتمي إلى هذه المدونة.

(1) سعد الله، أبو القاسم: الزمن الأخضر، عالم المعرفة للنشر والتوزيع، باب الزوار، الجزائر، ط3، 2010، ص: 07.

(2) يُنظر: المصدر نفسه، ص: 13 - 14.

2.. نصوص " فجوات الماء " :

الطرف الثاني للمدونة محل التطبيق، وهي مجموعة نصوص إبداعية، تختار نموذج قصيدة النثر حاملاً مادياً ينقل إلينا جانباً من جوانب تجربة الشاعر الجزائري المعاصر عبد الحميد شكيل ، وقد أطلق عليها صاحبها توصيف " نصوص إبداعية " (1)، نظراً للقلق الدلالي الذي يحمله مصطلح " قصيدة النثر " رغم شيوعه على الساحة النقدية العربية المعاصرة منذ ما يزيد عن نصف قرن من الزمن.

هذه النصوص ،البالغ عددها أحد عشر نصاً، تتميز بالطول النسبي، وتستغل بياض الورقة والجانب الطباعي والتشكيل الهندسي في توزيع الأسطر. وكلها تتخذ نظام شكل الشعر الحر في توزيع الأسطر، إلا نصاً واحداً بعنوان " طائر الشفق " (2)، جاء على شكل الكتابة النثرية العادية.

وتحت عنوان " عتبات "، صدر الشاعر هذه المجموعة بمقولات شعرية لكل من " أدونيس " و " محمود درويش " و " محمد طالب البوسطجي " (3)

وقد كُتبت هذه النصوص في الفترة مابين سنتي 1987 و 1989، حسب ما هو موثق في نهاياتها.

ستحاول هذه الدراسة التطبيق على هذه النصوص، في محاولة للكشف عن مدى نضج تجربة قصيدة النثر في الشعر الجزائري المعاصر، وذلك في ضوء ما ورد في الفصل النظري السابق حول البدائل الإيقاعية التي يقترحها هذا النموذج الجديد.

(1) يختار كُتّاب قصيدة النثر توصيفات عدة لمجموعاتهم أو دواوينهم، منها : " شعر "، " نثرات "، " نصوص "، " نصوص إبداعية ". وفي ذلك مؤشر واضح على التذبذب الحاصل في المصطلح النقدي الخاص بهذا الشكل الإبداعي الجديد.

(2) يُنظر: شكيل، عبد الحميد: فجوات الماء، إصدارات الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، دط، 2007، ص: 78.

(3) يُنظر: المصدر نفسه، ص: 07 - 09.

II.. الوفاء للنموذج التقليدي:

أشرنا - في بداية الفصل السابق - إلى أن القصيدة الجزائرية الحديثة ظلت وفيةً للقصيدة العربية القديمة في أساسها الإيقاعي، لأسباب موضوعية تتعلق بظرف الاستعمار. وفي ما يلي نتبع للفاعلية الإيقاعية في ظل النموذج القديم، ضمن تجربة أبي القاسم سعد الله.

1.. مسارات الأوزان الشعرية:

تضمن ديوان " الزمن الأخضر " أربعاً وأربعين (44) قصيدة عمودية الشكل ⁽¹⁾، وهي قصائد لم تخرج عن البحور الشعرية الشائعة في الشعر العربي ⁽²⁾، كالطويل والبسيط والخفيف والوافر... إلخ. وهذا يُعتبر مظهرًا أوليًا من مظاهر الوفاء للقصيدة العربية القديمة. وسنناقش الفاعلية الإيقاعية في تلك البحور - مرتبة حسب شيوعها في الديوان - على النحو الآتي:

1..1.. بحر الخفيف:

يتشكل هذا البحر - كمياً - من تفعيلتين تتناوبان على النسق الآتي:

فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

و « سُمِّيَ خفيفاً لِحَفَّتِهِ فِي التَّدْوِقِ وَالتَّقْطِيعِ » ⁽³⁾. ولأنه يتكوّن من تفعيلتين سباعيتين، فإنه يُنَبِّحُ شيئاً من الحُرِّيَّةِ لما تقبله هاتان من زخافات وعلل ⁽⁴⁾، ومن ثمّ فهو يتميز بمرونة إيقاعية، تجعل منه بحرًا يحتلّ المراتب الأولى في الشعر العربي.

(1) بعض القصائد العمودية لم يُراعَ فيها الجانب الطباعي، فجاءت أبياتها متفاوتة الطول، وكأنّها شعر حر، ولسنا ندري إن كان ذلك متعمداً من طرف الشاعر، أم هو الخطأ المطبعي. يُنظر - مثلاً - قصيدة " ابتهاج "، ص: 113 - 114.

(2) قدّم الدكتور سيد البحراوي إحصاءً لشيوع البحور الشعرية عبر عصور الشعر العربي منذ العصر الجاهلي، وستعتمد هذه

الدراسة عليه. ينظر: العروض وإيقاع الشعر العربي، ص: 56.

(3) التبريزي، الخطيب: الكافي في العروض والقوافي، ص: 109.

(4) يُنظر: المرجع نفسه، ص: 110 - 116.

وقد كان لهذا الوزن نصيب الأسد في ديوان سعد الله، فشمّل اثنتي عشرة (12) قصيدة، بنسبة 27,27 % من مجموع القصائد العموديّة. فعلى أيّ أساسٍ كانت له هذه الصدارة؟

الأصلُ في الخفيف أن يأتي تامًّا، مكتملَ النَّسقِ الإيقاعيِّ بتفعيلتي " فاعلاتن " بينهما " مستفعلن " في كلّ شطر، وهي الصّورة الوحيدة لهذا الوزن في ديوان سعد الله. ومن أمثله - على هذه الصّورة- ما جاء في قصيدة " ربّ يومٍ ":

رُبَّ يَوْمٍ أَظْلُ فِيهِ سَعِيدًا	طَرَبَ اللَّبَّ كَالْمُصَابِ بِهِؤُسٍ
فِيهِ أَجْنِي وَرُودَ خَدٍّ حَيٍّ	كَنَدَى الشَّهْدِ فِي سُلَافَةٍ كَأْسٍ
هَادِي الرُّوحِ فَوْقَ غُصْنٍ نَدِيٍّ	ضَاحِي الْقَلْبِ بَيْنَ ضَمٍّ وَهَمْسٍ (1)

إنّ حالة الطّرب والدّعة التي تعكسها الأبيات، هي التي اختارت وزن الخفيف لنقل تلك الحركة النفسيّة الغامرة، في خِفّةٍ ومرونة. وما يدلّ على طواعية الخفيف لتلك الحركة النفسيّة، هو استيعابها من لدن بنياته الصّوتية (التفعيلات)، ومداه الإيقاعيّ (عدد التفعيلات في البيت)، من دون أن تلحقها تغييرات تُذكر، إلّا ما عهدته في الشعر العربي من زحاف " الخبن " (حذف الثاني الساكن - فَعِلَاتن - مُتَفَعِّلُنْ أو مَفَاعِلُنْ)، فقد جاءت الأبيات على الكمّ الزمني الآتي:

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

وكما ينقل هذا الوزن حركة النفس الهادئة، ينقل - أيضًا - انفعالاتها الحادّة، ما يؤكّد طواعيّته لحركات النفس وتموجاتها المختلفة. فلننأمل هذه الأبيات من قصيدة " الشّرق " :

إِنْ تَجِدْنِي أَخَوْضُهَا مُسْتَخِفًّا	لَا أَبَالِي بِكُلِّ " غَرْبٍ " حَقُودٍ
جَنَّبِ الْخَوْفَ وَالتَّعَجُّبَ مِنِّي	فَاحْتِقَارُ الصَّغَارِ طَبْعُ الْأَسُودِ

(1) سعد الله، أبو القاسم: الزمن الأخضر، ص ص: 17 - 18.

جَنَّبَ الخوفَ والتَّعَجُّبَ مَنِي هذه وثْبَةُ الرِّصَاصِ السَّيِّدِ (1)

واضحٌ أنَّ حالة الانفعال على أشدها، ما جعل لهجة الخطاب حادَّةً، تستغلُّ المدى الإيقاعي الكامل لبحر الخفيف، وتستثمر متغيَّرات بنياته الصَّوتية على النحو الآتي:

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

فقد استغلَّت النزعة الفخرية ذلك الامتداد الصَّوتي في بنية التفعيلة " فاعلاتن "، فلم تأتِ هذه الأخيرة مخبونةً إلَّا في عروض البيتين الثاني والثالث، على خلاف التفعيلة " مستفعلن " التي لزمتهَا هذه العَلَّة عبر جميع الأبيات مسرَّعةً حركتها المسطَّحة نحو فاعلاتن الثانية.

وتجدر الإشارة، هنا، إلى أنَّ ما سطرته الشَّعرية العربية القديمة حول صلاحية أوزان شعرية لمضامين بعينها، وعدم صلاحيتها لغيرها، هو حكمٌ نسبيٌّ، لأنَّ الطاقة الإبداعية هي التي تتحكَّم في الوزن فتخضعه للتجربة، وليس العكس، وهو ما يؤكِّده الدكتور عز الدين إسماعيل إذ يقول: « الربط بين بعض الأوزان وحالة شعورية بذاتها لا يمكن الاطمئنان إليه، إذ من السَّهل أن تُعبَّر عن حزنك في وزنٍ وعن سرورك في الوزن نفسه. وعملية استقرار بسيطة تؤكِّد لنا هذا النِّقد. » (2).

وإذا عدنا إلى النموذجين الشعريين السابقين، نجد الاختلاف بينهما هو في عدد التفعيلات المخبونة؛ إذ تُحصي إحدى عشر (11) حالةً في التَّموذج الأوَّل، وثمان (08) حالات في الثاني، ذلك أنَّ حالة الانفعال النفسي الحادَّ تتموَّج، وتقنضي - تبعًا لذلك - تموَّجًا متتابعًا في الإيقاع بين حركةٍ وسكون. في حين أنَّ حالة الهدوء تقنضي انسيابيةً، فتتميل إلى الحركة أكثر من السكون.

(1) المصدر السابق، ص: 88.

(2) إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، ص: 55.

ولا يخفى على المتلقي الأثر الإيقاعي للتكرار البياني في صديري البيتين: الثاني والثالث، لعبارة " جَنْبِ الخوفَ والتَّعَجُّبَ مَنِي "، الذي أكد على روح التَّحدِّي والصمود، التي تطفح بها صورة الأبيات.

وخلاصة القول، حول بحر الخفيف، أنه يتميز بحيويّة إيقاعيّة، وتفعيلاته - بصورها المختلفة - « كلّها حسنُ الوقع وكلّها تستريح له الأسماع .» (1)

قضية أخرى تخصّ بحر الخفيف في حالته التامة، وهي التدوير (2)؛ فقد التزمت بعض قصائد الديوان هذه الظاهرة الإيقاعيّة، التي تضيف إلى خفة الوزن مرونةً وامتداداً إيقاعيين، مثلما نجد في قصيدة " ابتهاج ":

ووجودٌ مُهدّلُ الحسّ طافِ فوقَ بحرٍ مُمرّجِلِ الأعصابِ
غوره قاتِمُ المساربِ عطشا نُ الجذورِ مُغضوضِ الأعشابِ (3)

وتكمن شعرية التدوير - فضلاً عن المرونة والغنائيّة - في ربط أجزاء الصورة الشعرية التي رسمها البيت الثاني، والتي تقوم على نوعٍ من المفارقة؛ فقرار البحر مسالكه حالكة مظلمة، وجذوره عطشى. ومع ذلك، فأعشابه نضرة. ولا يخفى علينا أنّ التركيب الإضافي - الوصفي قد لعب دوراً في خلق هذا التدوير، إن لم يكن هو علته.

1..2.. بحر الكامل:

يتشكّل من تكرار تفعيلة " مُتَفَاعِلُنْ " ستّ مرّات في البيت الشعري، على هذا النحو:

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

(1) أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، ص: 76.

(2) سبق الحديث عن ملازمة ظاهرة التدوير بحر الخفيف أكثر من الأوزان الأخرى. ينظر: هذا البحث، ص: 30 - 32.

(3) سعد الله، أبو القاسم: الزمن الأخضر، ص: 113.

وسُمِّي كاملاً « لتكامل حركاته، وهي ثلاثون حركة، ليس في الشعر شيء له ثلاثون حركة غيره »⁽¹⁾، ومن هنا يكتسي فاعليته الإيقاعية. وقد تواتر في المدونة محل التطبيق ست (06) مرّات، بنسبة 13,63%، على صورتين:

أ.. الكامل تاماً:

تواتر بحر الكامل على صورته التامة في خمس قصائد، ولم يخرج - فيها - عما ألفه من زحافات وعلل شاعت في القصيدة القديمة، ومنها زحاف " الإضمّار " ⁽²⁾ (تسكين الثاني المتحرّك: مُتَفَاعِلُنْ - مُتَفَاعِلُنْ أو مُسْتَفْعِلُنْ)، وعلّة " القطع " (حذف ساكن الوند المجموع وتسكين ما قبله: مُتَفَاعِلُنْ - مُتَفَاعِلُنْ)، وهي تغييرات تسمح بالتخفيف من حركيّة هذا الوزن وسرعته، التي قد لا تتناسب مع تدفق الشعور الهادي. ولتوضيح ذلك، نقف عند هذه الأبيات من قصيدة " شعاع الماضي ":

يا سرّ قلبي في غرامك عاني ما ظلّ فجرُك باسمًا بجناني
يا أيّها الملكُ الذي هجر السّما هذا جمالكُ حالماً بأمان
صِلْنِي بقلْبِكَ أو بدمعِكَ إنني أرضى بوصلِكَ، بل بوصلِكَ عاني ⁽³⁾
0/0/// 0//0/// 0//0/0/ 0/0/// 0//0/0/ 0//0/0/
0/0/// 0//0/// 0//0/0/ 0//0/// 0//0/// 0//0/0/
0/0/// 0//0/// 0//0/0/ 0//0/// 0//0/// 0//0/0/

الحالة الشعورية تتميز بنوع من الهدوء، الذي لا تتاسبه جلجلة بحر الكامل وحركاته، فكان التوجّه إلى التخفّف من تلك الحركيّة، بإحداث زحاف الإضمّار في ما يقارب ثلث تفعيلات الأبيات، فضلاً عن علّة القطع التي شملت عروض البيت الأول، وأضرب الأبيات الثلاثة. فنحصى إحدى عشرة (11) تفعيلّة متغيّرة عن الأصل من مجموع ثمانية عشر (18) تفعيلّة. وهي نسبة تؤكد طواعية هذا الوزن في صورته التامة لما يقبله من تغييرات من جهة.

⁽¹⁾ التبريزي، الخطيب: الكافي في العروض والقوافي، ص: 58.

⁽²⁾ يُنظر: أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، ص: 62.

⁽³⁾ سعد الله، أبو القاسم: الزمن الأخضر، ص: 21.

و تُؤكّد، من ناحيةٍ أخرى، تجاوبه مع حركات النفس في شكلها: السريع الغامر، والبطيء الهادئ.

ب.. الكامل مجزوءاً:

يردُّ الكامل مجزوءاً بكثرة في الشعر العربي، « وفي هذه الحالة تأتيه علل الزيادة »⁽¹⁾. وقد استثمرت المدونة فاعلية مجزوء الكامل رغم وروده في قصيدة واحدة بعنوان: " شعب الله"، ومنها:

الشَّعْبُ فِي فَرَحٍ غَرِيبٍ	بِمَقْدَمِ الْمَوْتِ الرَّهِيبِ
شَعْبٌ تَدَافَعُ لِلْحَيَاةِ	مَدَى الرُّوَابِي وَالْدُّرُوبِ ⁽²⁾
00//0///	0//0//
00//0///	0//0//

الصورة التي رسمها البيتان للشَّعْب هي صورةٌ مَلَأَى بالحركة والاضطراب، ولا أنسب لنقل هذه الحركة من تفعيلات الكامل، التي تحكّمت في حركيّة الصورة من خلال ما لحق التفعيلات من زحاف وعلّة؛ فزحاف الإضممار في حشو البيتين في صراعٍ مع حركيّة الصورة، إذ حاول كبجها في الصّدر (مُتَفَاعِلُنْ - مُسْتَفْعِلُنْ) ، فانفلتت منه في العجز من خلال زحافٍ جديد هو "الخبين" (حذف الثاني الساكن: مُسْتَفْعِلُنْ - مُتَفْعِلُنْ أو مفاعِلُنْ). كما تمتدّ بنية التفعيلة في العروض والضرب بعلّة الزيادة " التذييل " (إضافة ساكن إلى الوند المجموع: مُتَفَاعِلُنْ - مُتَفَاعِلُنْ)، لتستوعب امتداد الصورة وحركيّتها وتُبقّيها في إطار الوزن. ومن هنا تبرزُ شعرية الزحافات والعلل؛ إذ هي ليست ضرورات يلجأ إليها الشاعر اعتباطاً، وإنّما هي تنويعات إيقاعية تمنح الوزن مرونةً تتماشى مع طبيعة الصورة والحالة الشعورية. وممّا تقدّم، فإنّ بحر الكامل بصورتيه: تامّاً ومجزوءاً، يتميّز بمرونةٍ إيقاعيةٍ تتيح له استغراق التجربة الشعورية مهما كانت حركيّتها.

(1) البحراوي، سيد: العروض وإيقاع الشعر العربي، ص: 45.

(2) سعد الله، أبو القاسم: الزمن الأخضر، ص: 310.

1..3.. بحر الرمل:

يتشكل من تكرار بنية صوتية واحدة ستّ مرّات في البيت، على النحو الآتي:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

وسمّي بالرمل، « لأنّ الرمل نوعٌ من الغناء يخرج من هذا الوزن »⁽¹⁾. وكذلك، نظرًا « لسرعة النطق به، وهذه السرعة متأثرة من تتابع التفعيلة " فاعلاتن " فيه، والرمل في اللغة الهرولة، وهي فوق المشي ودون العدو »⁽²⁾.

إذن، فأهمّ مميّزات هذا الوزن السرعة والغنائية، فكيف استثمرت قصائد سعد الله هذه الإمكانيات الإيقاعية لبحر الرمل؟

لم ينفرد وزن الرمل - على صورته التامة - بقصائد عمودية في المدونة، بل لزم صورتين فقط هما: الجزء والشطر، في جميع القصائد البالغ عددها الستّ (06)، بنسبة 13,63% من المجموع. وقد اجتمعت هاتان الصورتان في قصيدة واحدة بعنوان " الطّين"، والتي منها: [مشطور]

00//0/	0/0///	0/0//0/	يا أخي الضارب في دنيا الكفاح
00//0/	0/0///	0/0//0/	أيها السّاخر من عصف الرياح
00//0/	0/0//0/	0/0//0/	يا ابن أمي، أيها الدّامي الجراح
00//0/	0/0//0/	0/0//0/	لا ترع، وابشّر بإشراق الصّباح
00//0/	0/0//0/	0/0//0/	فالغد المنشود خفاق الجناح ⁽³⁾

تختار صيغة الخطاب (النداء: يا أخي، أيها السّاخر، يا ابن أمي) ما يتناسب معها من امتداد لم تجده إلا في تفعيلة الرمل " فاعلاتن"، لتتنقل من خلالها البشري (إشراق الصّباح

(1) التبريزي، الخطيب: الكافي في العروض والقوافي، ص: 83.

(2) بن حسن بن عثمان، محمد: المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص: 84.

(3) سعد الله، أبو القاسم: الزمن الأخضر، ص 209.

الخافق الجناح)، ولا تخلو الصورة - تبعاً لذلك - من حركيةٍ وتسارعٍ تحيلُ عليها -دلالياً - التراكيب الإضافية: دُنْيا الكِفاح، عصف الرياح، دامي الجراح، خفاق الجناح.

ولم يخرج وزن الكامل عما ألفه من زحافاتٍ وعلل، كانت وظيفتها الإيقاعية بارزة؛ فالخبْنُ (فاعلاتن - فعلاتن) والقصر (حذف ساكن السبب الخفيف و تسكين ما قبله: فاعلاتن - فاعلاتن)، أسهما في التخفيف من تسارع الوزن وإخضاعه لحركة الصورة، التي تنتقل من حال الحركة المعتمدة في الأَشْطَر الثلاثة الأولى، إلى حال الحركة المشرقة في الشطرين الأخيرين. ولعلَّ صيغتي النهي (لا ترعُ) والأمر (أبشر) تمثلان مفصل ذلك التحوّل.

وفي المقطع الموالي، تندمج الذات الشاعرة مع موضوعها (المُخاطَب) لتشاركه تلك الحركة الصّاخبة في الكون: [مجزوء]

يا أخي والكونُ منّا في اصطراعٍ واصطخابٍ
ضجّت الرياحُ، وثار الـ_____لُـلُ وارتجّ العُبابُ
نحنُ من طينٍ و لكن حولنا تعوي الذئابُ
نحنُ من طينٍ و لكن يومنا ظُفْرٌ و نابُ
وأخونا ذلك الإنْ_____سانُ مفقودُ الصّوابِ (1)

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

وما يدلّ على ذلك الاندماج : التركيبُ الإضافي (أخي، أخونا)، فضلاً عن ضمير الجمع المتكلّم : متصلاً (منّا، حولنا، يومنا، أخونا)، ومنفصلاً (نحن). فتُصبح الذات

(1) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

متّحدة مع الموضوع (المخاطب)، تُشكّل قطباً واحداً يقف ضدّ اصطخاب الكون ومعتزكه العاتي الذي تحيل عليه دلالات البنى: صراع، اصطخاب، ضجّت، ثار، ارتجّ،... إلخ. ولو نظرنا إلى كمّ الأبيات العروضي، سنجد أن موسيقى العروض أسهمت - هي الأخرى - في نقل هذا الصّراع من خلال جدل الحركة والسّكون؛ فقد جاءت التفعيلة مخبونة في موضعين فقط (في عروض البيت الثاني، وفي حشو البيت الأخير)، لأنّ الصورة الشعريّة تحتاج إلى توالي الحركة والسّكون تبعاً للصراع الذي تعكسه.

بقي أن نشير إلى أن هذا التنويع في صور الرّمل، بين مشطوري ومجزوء، له دلالاته في بناء القصيدة؛ ففي المقطع الأول (المشطور)، كانت الحاجة إلى مدّى إيقاعيّ قصير يستوعب المخاطب في صراعه مع الكون، ولما انضمت الذات الشاعرة إلى المخاطب واتّحدت معه في المقطع الثاني (المجزوء)، كانت الحاجة إلى مدّى إيقاعيّ أوسع أتاحته مرونة بحر الرمل وامتداد تفعيلاته. ولو تطلّبت الصورة أكثر من ذلك الامتداد، فإنّ في هذا البحر - على صورته التّامة - ما يستوعبها.

1..4.. بحر البسيط:

يتشكّل من تفعيلتين متناوبتين تتواتر كلّ منهما مرّتين في الشطر الواحد، فهو ذو بنية ثنائية، سواء في نوع التفعيلة، أو في عددها. ويتشكّل على المقياس الآتي:

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ

وسمّي بسيطاً « لأنّ الأسباب انبسطت في أجزائه السّباعيّة فحصل في كلّ جزءٍ من أجزائه السّباعيّة سببان » (1).

وقد تواتر البسيط، في المدونة، على صورته التّامة فقط، وشمل خمس (05) قصائد عموديّة، بنسبة 11,36% من المجموع. ومنه ما جاء في قصيدة " غرّيد ":

رَفَّتْ أمانِيكَ يا غَرَّيْدُ واتَّسَقَتْ لك اللُّحُونُ وطيفُ الحُبِّ في عَسَقِ

(1) التبريزي، الخطيب: الكافي في العروض والقوافي، ص: 39.

نَاجِيَتَهَا زَفَرَاتٍ فِي نَدَى لَهَبٍ وَبُحْتَهَا لِفَوَادِي فِي لَطَى شَهَقٍ
وَرُحْتَ تَسْتَعِذُّ السَّلْوَى وَقَدْ طَفَحَتْ بِكَ الْعَوَاطِفُ طَفَحَ الرُّوحُ فِي الرَّمَقِ (1)

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

يمارس الشاعر إسقاطاً لحالته الشعورية على الطائر " الغريد "، الذي استطاع أن يوقع بألحانه على صفحة فؤاد الشاعر، فيحرك فيها عواطف متأججة، وهو -على ذلك- تغمره السعادة وتطفح روحه بها. ولا شك أن هذه الغنائية - في الأبيات - استغلت الفاعلية الإيقاعية لبحر البسيط؛ فالخبز الذي هيمن على التفعيلات جعلها أسرع في حركتها، إذ نحصي أربع عشرة (14) تفعيلة مخبونة من مجموع أربع وعشرين (24)، وهي نسبة تدل على تجاوب الإيقاع مع التدفق الشعوري المتسارع.

1..5.. بحر الطويل:

يتشكل من تناوب تفعيلتين، تتواتر كل منهما مرتين في الشطر، على النحو الآتي:

فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ

وسمي طويلاً « لمعنيين، أحدهما أنه أطول الشعر، لأنه ليس في الشعر ما يبلغ عدد حروفه ثمانية وأربعين حرفاً غيره، والثاني أن الطويل يقع في أوائل أبياته الأوتاد، والأسباب بعد ذلك، والوتر أطول من السبب » (2).

وقد شمل هذا الوزن أربع قصائد في المدونة، بنسبة 09,09% من المجموع، ومنها ما جاء في قصيدة " حنانيك ":

حَنَانِيكَ يَا بَحْرَ الدُّمُوعِ أَمَا تَرَى بَأَنِّي مَقْهُورٌ غَرِيبٌ وَمُذْنَفٌ

(1) سعد الله، أبو القاسم: الزمن الأخضر، ص: 69.

(2) التبريزي، الخطيب: الكافي في العروض والقوافي، ص: 22.

كأنّي أرى الأفكارِ مِنّا حوائماً على صهواتِ جأنها يَتَخَطَّفُ
تَحْطُّ؟ فلا أرضٌ، تطيرُ؟ فلا سَمًا فتحرقُ هذا القلبَ مِنّا وتُتَلَفُ
ألا ليتَ تيارَ الحياةِ يسوقُنّا إلى موطنٍ يرعى الفنونَ ويعطفُ (1)

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

مسار الشكوى الذي تسلكه الأبيات، جعلها تستغلّ المدى الإيقاعي لبحر الطويل، لأنّه يستوعبُ لواحج النفس الجريحة، ويتسعُ لمكنوناتها؛ فالشعور بالقهر والغربة والمرض والحيرة والحرقة. والتطلع - بعد ذلك - إلى الخلاص من هذه الحالة المضطربة، كلّها حركات للنفس تعكسها الصورة التي رسمتها الأبيات، مستغلةً امتداد وزن الطويل، الذي نقلها في إيقاعٍ بطيءٍ مُتَأَنٍّ يستميلُ أذن المتلقّي لتصغي إلى تلك النفس المعذّبة.

ولعلّ في صدر البيت الثالث بؤرةً موسيقيةً ناتجةً عن التطابق بين البنية اللغوية والبنية العروضية:

تَحْطُّ؟ فلا أرضٌ، تطيرُ؟ فلا سَمًا
0//0// /0// 0/0/0// /0//
فَعُولُ مَفَاعِلُنْ فَعُولُ مَفَاعِلُنْ

وهو تطابقٌ، تلتقي فيه البنيتان للتعبير عن مدى الحيرة والاضطراب الذي يكتنف الأفكار، فلا يقرّ لها قرارٌ، ولا تجدُ - بعد ذلك - سوى القلب المُعْتَى فتنزل عليه فتحرّقه وتتلّفه.

(1) سعد الله، أبو القاسم: الزمن الأخضر، ص: 375.

1..6.. بحر المتقارب:

يتشكل من تفعيلة واحدة تتكرر أربع مرات في كل شطر، على النحو الآتي:

فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

وسمّي متقاربًا « لتقارب أوتاده بعضها من بعض، لأنه يصل بين كلّ وتدين سببٌ واحدٌ » (1).

وهذا التقارب يجعل إيقاعه سريعًا. وإن لحقته الزخافات والعلل فإنّ ذلك « يزيد من سرعته ولا يُنقص منها » (2) على خلاف بحور الشعر الأخرى.

وقد تواتر هذا الوزن على صورته التامة في أربع (04) قصائد - شأنه شأن الطويل ، بنسبة 09,09% من المجموع. ففيم تكمن شعرية هذا الوزن وفاعليته فيها؟

يقول سعد الله في قصيدة " احتراق ":

أَفِي كُلِّ قَلْبٍ أَزِيذُ النُّدُورِ وَفِي كُلِّ أَفْقٍ ضِيَاءٌ وَأَوَارِ
وَفِي كُلِّ عِرْقٍ دَمٌ يَتَلَطَّى بَخُورًا يَذُوبُ شَذَى وَافْتِخَارِ (3)
00// /0// 0/0// 0/0// 00// 0/0// 0/0// 0/0//
00// /0// /0// 0/0// 0/0// /0// 0/0// 0/0//

لا يخفى على المتلقّي ذلك الوقع الموسيقي المتسارع الذي ميّز البيتين، وما ذلك إلا لما تحمله بُنى التفعيلات من تقاربٍ وتعاقبٍ يمدّان الصورة بحركيّة أكثر، وما زاد سرعة الإيقاع هو وقوع زحاف " القبض " (حذف الخامس الساكن: فَعُولُنْ - فعولُ)، وعلة " القصر " (حذف ساكن السبب الخفيف وتسكين متحرّكه: فَعُولُنْ - فعولُ)، فضلاً عن التكرار البياني لشبه الجملة (في كلّ)، الذي أضفى على موسيقى الوزن موسيقيّةً أخرى تتجاوب مع الحالة

(1) التبريزي، الخطيب: الكافي في العروض والقوافي، ص: 129.

(2) البحراوي، سيد: العروض وإيقاع الشعر العربي، ص: 40.

(3) سعد الله، أبو القاسم: الزمن الأخضر، ص: 127.

الشعرية المتدفقة. إضافةً إلى إيقاع الروي الناشئ عن التردد الصوتي لحرف الراء، حتى في حالة السكون: (النذور، أوار، افتخار).

ومن ثم، فقد تعاضدت موسيقى المتقارب مع موسيقى التركيب في بناء إيقاع متسارع يترجم الحالة الشعرية، ويسهم في بناء الصورة الشعرية للبيتين.

1..7.. بحر الوافر:

يتشكل من تفعيلة " مُفَاعَلَتُنْ " مكررة في البيت ستّ مرّات، على النحو الآتي:

مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ

ونظراً لأنّ علّة " القُطْف " (حذف آخر سبب خفيف وتسكين ما قبله: مُفَاعَلَتُنْ - مُفَاعَلْ وتُنْقَلْ إلى فعولُنْ) تلحق عروضه وضربه بكثرة، فقد تحوّل مقياسه إلى الصورة الآتية:

مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ فَعُولُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ فَعُولُنْ

وسُمي وافرًا « لتوفّر حركاته لأنّه ليس في الأجزاء أكثر حركاتٍ من مُفَاعَلَتُنْ » (1)؛ خصوصية هذا الوزن ناشئة من كثرة حركاته.

ومع ذلك، فقد تواتر هذا البحر في المدونة - على صورته التامة - شاملاً قصيدتين فقط، وهو - بذلك - يمثّل أدنى النّسب: 04,54%، ومنه هذه الأبيات من القصيدة الطويلة " الطبيعة الغضبي (الشتاء) ":

تُقدّسُكِ القُلُوبُ وأنتِ لُغزٌ	تولّهُه البريّةُ بالجلالِ
وليسُوا صائِبِينَ جَلاءِ حقٍّ	وهُم يَجْرُونَ في بَيدِ المُحالِ
يصدُّهُمُ الغُرُورُ عَنِ الأمانِي	ويصدِّفُهُمُ غُمُوضُكِ في الجَدالِ (2)
0/0// 0///0// 0///0//	0/0// 0///0// 0///0//

(1) التبريزي، الخطيب: الكافي في العروض والقوافي، ص: 51.

(2) سعد الله، أبو القاسم: الزمن الأخضر، ص: 53.

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

تتبنى الصّورة، في هذه الأبيات، على ذلك الجدل الأبدي بين الإنسان والطبيعة؛ فسعي الإنسان لاكتشاف الطبيعة وتطويعها لأغراضه يبقى قاصراً مهما بلغ من درجات الكمال. وقد لعب التّوازي دوراً في بناء شعرية الصورة، من خلال:

-التّوازي الخاص :

هو ما اختصّ بالتّطابق ⁽¹⁾ الحاصل بين البنى الوزنيّة (التفعيلات)، من حيث تواترها في المدى الإيقاعي للبيت الشعري الواحد، وفي مجموع الأبيات الشعرية للقصيدة. ويتمثّل هذا النوع من التّوازي في بنية بحر الوافر عبر الأبيات الثلاثة وفق نسقٍ واحدٍ - بغضّ النظر عما لحق التفعيلات من زحافات وعلل -، على هذا النحو:

مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ فَعُولُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ فَعُولُنْ

هذا التّوازي ضمّن انسجام إيقاع الأبيات وفق مبدأ المماثلة، فشكّل إيقاع الوافر مجالاً موسيقياً يستوعب حركة الجدل بين الإنسان والطبيعة.

-التّوازي العام:

يُقصدُ به توازي قوانين اللّغة وتراكيبها داخل الواقع الشعري ⁽²⁾، فقد لزمّت الأبيات صورة التّوازي الأحادي، ونقصد به « ما يكون من توازٍ بين شطري البيت الواحد » ⁽³⁾، على النحو الآتي:

تُقَدِّسُكَ الْقُلُوبُ = تَوَلَّهْهُ الْبَرِيَّةُ وَأَنْتِ لُغَزٌّ = بِالْجَلَالِ	البيت الأول
--	-------------

⁽¹⁾ يُنظر: مفتاح، محمد: التلقي والتأويل، ص: 155.

⁽²⁾ يُنظر: المرجع نفسه، ص: 155 - 156.

⁽³⁾ المرجع نفسه، ص: 152.

البیت الثاني	لَيْسُوا صَائِبِينَ = هُمْ يَجْرُونَ
البیت الثالث	يَصْدُهُمُ الْغُرُورُ = يَصْدِفُهُمْ غُمُوضُكَ عن الأمانی = فی الجدال

تتوازي العبارتان الأوليان: (تَقْدَسُكِ الْقُلُوبُ، تَوَلَّهْهُ الْبَرِيَّةُ) في بنية تركيبية واحدة وفق المعادلة: فعل مضارع + مفعول به مقدم + فاعل مؤخر. ومن ثمّ تتفقان في دلالة واحدة هي التّقدّيس، تقدّيس مرتبّط بالواقع الرّوحي للإنسان الذي تحيلُ عليه بنية الفاعل (القلوبُ ، البريّةُ)، على حالة من الدّيمومة والاستمرار المرتبطة بدلالة بنية الفعل المضارع (تقدّسُ ، تَوَلَّهْ). وفي تقديم المفعول به عن الفاعل، في التّركيبين، دلالة تغليب الطبيعة على قدرة الإنسان، وهي غلبة يؤكّدها التوازي الحاصل في التركيب الوصفي المبين للهئية (وأنتِ لغزٌ، بالجلالِ)، المتعلّق ببنية المفعول به، والذي أكسب الطبيعة طابع الإبهام الذي يعتبر من دواعي الإجلال والتّقدّيس؛ ذلك أنّ الشيء إذا فرض وجوده، والتبست حقيقته وجُهلّت علّته، اصطبغ - في النفوس - بطابع الغموض والقداسة.

ويسهم التوازي الأحادي في البيت الثاني في تعميق الفجوة بين الطبيعة وقدرة الإنسان على الإحاطة بأسرارها؛ فالنفي المؤكّد بصيغة اسم الفاعل على وجه الاستقبال ⁽¹⁾ (ليسوا صائبين) يحمل دلالة تعميق الفارق بين رغبة الإنسان وغموض الطبيعة، رغم محاولات الإنسان الدؤوبة (هم يجرون) لإخضاع الطبيعة وتأطيرها في حدود معرفته.

وتبقى الطبيعة على منزلة أرفع من مدارك الناس، فما يكون منهم غير الوقوع فريسة الاغترار بالسيطرة عليها، وفي الجدال الذي يعتري مداركهم حولها. وهي الدلالة التي يحيل عليها التوازي الأحادي في البيت الثالث.

⁽¹⁾ من ضمن شروط عمل اسم الفاعل عمل فعله، أنه يراد في سياق دال على الحال أو الاستقبال.

وبعد، فإنّ فاعليّة بحر الوافر استوعبت كلّ الدلالات السالفة، كما استوعبت حقيقةً كونيةً ممثلةً في ما قدّمته الصورة الشعريّة - في الأبيات - من جدلٍ أبديٍّ بين المعرفة الإنسانية والطبيعة موضوع هذه المعرفة.

هذه حوصلةٌ لأهمّ الأوزان التقليديّة التي وظّفت المدونة فاعليّتها الإيقاعيّة في التعبير عن نفسها. ولا يمكن الحديث عن الوزن من دون الحديث عن القافية، فكيف استثمرتها المدونة؟

2.. مسارات القافية:

المظهر الثاني الذي يتجلّى فيه الوفاء للنموذج الإيقاعيّ التقليدي هو القافية. وقد أشرنا، في الفصل السابق، إلى فاعليّة هذا المكوّن، وحساسيته في التشكيل الشعري. ونقف الآن عند مساراتها في القصائد العموديّة في ديوان الزمن الأخضر.

ولن نبحث في إحصاء القوافي المقيدة أو المطلقة، بل سنقصر حديثنا على أنواع ثلاثة من القافية: القافية المردفة، والقافية المجردة، والقافية المؤسّسة. لسبب بسيطٍ يتعلّق بفاعليّة المدّ أو انعدامه في القافية، ومن ثمّ في إيقاع البيت الشعري.

أ.. القافية المردفة:

معظم القصائد العموديّة - في المدونة - لزمّت هذا النوع من القوافي؛ إذ تُقدّر نسبتها بـ 65,90%. ويمكن أن نفسّر ذلك بفاعليّة الرّدف الإيقاعيّة؛ إذ هو « حرفٌ مدٌّ أو لين، يقع قبل الرّوي دون فاصلٍ بينهما »⁽¹⁾، فيمهّد للرّوي، ويجعل نطقه بارزاً مؤثّراً. ولا أنسب من أن تكون نهاية البيت الشعريّ موقّعةً بجرسٍ موسيقيّ بارزٍ.

ولكي نتبيّن فاعليّة الرّدف، نأخذ هذه الأبيات من قصيدة " كأس الحياة ": [الكامل]

شَرَفْتُ بِدَمْعِكَ وَالْدَمُوعُ لَهَيْبُ نَفْسٌ تَوَزُّ مِنَ الْأَسَى وَتَذُوبُ
لَمَّا دَهَاها الرُّوعُ مِنْ حُجْبِ الرَّدَى وَبَدَتْ خُطُوبٌ لِلْقَضَا وَ غُيُوبُ

(1) بن حسن بن عثمان، محمد: المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص: 159.

فكأنها من وقعة الألم اغتدت تُثني المهامة والفؤاد كئيب (1)

لا شك أنّ الرّدف، في الأبيات، قد أكسب الرّويّ (الباء) بروزاً أكثر يُضاف إلى خصيسته الصّوتية الانفجارية (2). أمّا عن طبيعة حرف الرّدف، فقد كان حرف الواو في البيتين الأوّلين حين كان التعبير عن اضطرابات النفس واصطراعاها مع الهموم. وانتقل إلى حرف الياء في البيت الثالث للتعبير عن الانكسار الذي لحق النفس الكئيبة.

ويلحق الرّدف القافية المقيدة كما يلحق القافية المطلقة، ومن أمثلة وروده ضمن بنية القافية المقيدة هذه الأبيات من قصيدة " احتراق " : [المتقارب]

أيا شعب أنت وجودي وشعري وإيماني الفائض المُستراق
وأنت الكيان الذي لن يذوب إذا ما الوجود عراه المحاق
ولفّ الحياة سواد الفناء ومات لها في النفوس اشتياق (3)

إنّ ألف الرّدف مهّدت للروي الساكن (حرف القاف) الذي يميّز بطبيعته الاحتباسية؛ إذ « يخرج بالتقاء أقصى اللسان بأصل اللهاة التقاء محكماً يحبس النّفس » (4)، فكان الرّدف عاملاً في استنفاد النّفس قبل الوقوف على القاف.

وقد تنزع الحالة الشعورية نحو الامتداد، فتمتطي سهوة حروف المدّ التي تحويها بنية القافية، بما فيها الرّدف، إذا لم تُسعفها بنية المدّ المتكررة عبر البيت. وهي الصورة التي جاءت في قصيدة " هزار الشعر " : [البسيط]

مغاني الأنس سكرى في مآسيها وسدرة الخلد ضمّأى في مغانيها
شجيرة الأفق، لا الأوتار هازجة ولا الهزار .. هزار الشعر شاديها
كأنها وظلال الأنس كاسفة عذرا يكاد ضنى الأشواق يذويها (5)

(1) سعد الله، أبو القاسم: الزمن الأخضر، ص: 41.

(2) يُنظر: حسن حسن جبل، محمد: المختصر في أصوات اللغة العربية، ص: 134.

(3) سعد الله، أبو القاسم: الزمن الأخضر، ص: 127.

(4) حسن حسن جبل، محمد: المختصر في أصوات اللغة العربية، ص: 93.

(5) سعد الله، أبو القاسم: الزمن الأخضر، ص: 65.

ترسم الأبيات صورة إقفار مجالس الأنس وخلوها من الشدو والطرب، وهي على تلك الحال ثمائل صورة العذراء التي استبد بها الشوق وتمكن من نضارة شبابها. هذه الصورة تحتاج إلى المد الذي يتوافق مع امتداد الإحساس بالعزلة والاعتراب، فلم تكتف الأبيات بما حوته من مدود لاستيعاب الحالة الشعورية في بنياتها التركيبية (مغاني، سكرى، مآسيها، ضمأى، ... إلخ) رغم سيرها في مضمار بحر الطويل ذي المدى الإيقاعي الشاسع، وإنما شملت بنية القافية فجاءت جُلّ حروفها مُدودًا (ياء الردف، ألف الإطلاق). ووقوع الروي (الهاء) - وما يتميز به من خصيصية صوتية استنفادية - بين الياء والألف جعل القافية تتلغ أقصى درجات المد التي تقتضي الوقف القسري للتدفق الإيقاعي بانتهاء النفس.

ولا يخفى ما في الأبيات من جرس موسيقي مؤثر ناتج عن التكرار الوارد في البيت الأول: تكرار كلمة "مغاني" و حرف السين (الأنس - سكرى - مآسيها - سيرة).

ب.. القافية المجردة:

المقصود بها القافية الخالية من الردف والتأسيس، مطلقة كانت أو مقيدة، ومن أمثلة القافية المجردة، ما جاء في قصيدة "الحب الحلال": [الطويل]

فإن جنّ ليل الوهم يطفو وراءنا وناداك بالوهم المريب و بالحدس
فلا تحفلي فالروض يزهو بعزفه ويبسّم في النور الشروق وفي الأنس (1)

خلو القافية من الردف والتأسيس يسوّغه - إيقاعياً -، الحاجة إلى الوقف بعد المدود الكثيرة في البيتين: (يطفو - وراءنا - ناداك - المريب، لا تحفلي - يزهو - عزفه - النور - الشروق)، والتي أغنت عن الحاجة إلى المد في القافية. فضلاً عن بنية بحر الطويل التي أتاحت مدى إيقاعياً يستوعب الدلالة.

وواضح ما في البيتين من مظاهر إيقاعية تدعم موسيقية الوزن والقافية، نقصد بذلك "ردّ الأعجاز على الصّدر" في البيت الأول بتوافق البنية التركيبية " ليل الوهم " في الصّدر مع

(1) سعد الله، أبو القاسم: الزمن الأخضر، ص: 39.

البنية التركيبية " بالوهم " في العجز. كما أسهم أسلوب الشرط في ربط البيتين إيقاعياً ودلالياً؛ إذ تضمّن البيت الأول الأداة وجملة الشرط، وتضمّن الثاني جواب الشرط، ما جعل البيتين يتكاملان في بناء صورة متحركة تنتقل من دلالة القتامة والعتمة، إلى نقيضها، دلالة البشري والإشراق.

ج.. القافية المؤسّسة:

نسبة إلى التأسيس الذي هو « أَلِفٌ بينها وبين الرّوي حرفٌ واحدٌ مُتحرّكٌ يُسمّى الدّخيل، وسمّيت هذه الألفُ تأسيساً؛ لِتقدّمها على جميع حروف القافية، فأشبهت أُسَّ البناء »⁽¹⁾، ويردُّ التأسيس في القافية المطلقة و المقيدة.

وقد تواترت هذه القافية أقل نسبةً من النوعين السابقين، من ذلك ما جاء في قصيدة " جلال الخلد " : [البسيط]

اقْطِفْ جَنَى الخُلْدِ وامْرَحْ فِي خَمَائِلِهِ واصْدَحْ عَلَى الغُصْنِ مَعَ أَشْجَى بَلَابِلِهِ
فَمُنْتَهَى الشَّعْرِ مِنْ قِيثارِ هَادِلِهِ وَمُنْتَهَى السَّحْرِ مِنْ جَفْنِي عَقَائِلِهِ⁽²⁾

يكتسي البيتان غنائيةً من خلال بنية القوافي الداخليّة (خمائله - بلابله، هادله - عقائله)، القائمة على التأسيس؛ إذ أَلِفُ التأسيس لعبت دوراً في تلك الغنائية من خلال التمهيد بمُرتفعٍ صوتيٍّ تتحدّر بعده حركة الإيقاع عبر الدّخيل والرّوي والوصل في شكل كسرٍ متعاقبٍ، ما جعل الإيقاع يتدفّق بسرعةٍ في القافية نحو نهايته التي تصادف تفعيلة البسيط المخبونة (فَعْلُنْ 0///). وتنتهي بحرف الهاء ذي الطبيعة الصّوتيّة الاستنفاديّة.

وبعدُ، فاستغلالُ الفاعليّة الإيقاعيّة للوزن والقافية - في المدونة - كان من أبرز مظاهر الوفاء للقصيدة العربية القديمة، فضلاً عن المظاهر الإيقاعيّة الملحقة بموسيقى العروض كالتمكّر، والتقسيم،... إلخ.

(1) بن حسن بن عثمان، محمد: المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص: 160.

(2) سعد الله، أبو القاسم: الزمن الأخضر، ص: 75.

ولا يغيبُ عن المتنَّبِ لقصائد سعد الله في المدوَّنة، ما يشوبُ بعضها من قصورٍ إيقاعيٍّ يكفي الإلماعُ إلى نموذجٍ منه، ممثلاً في بنية القافية في الأبيات الآتية من قصيدة " يا عام " : [الخفيف]

أيُّها العامُ كيفَ جئتَ إلينا بالأمانِي؟ أم أنتَ بالبؤسِ جئتَ

أُتْرى حُطَّتْ بالشَّيَاطِينِ لَمَّا قُضِيَ الأمرُ؟ أم ملائِكَ حُطَّتْ (1)

تبدو القافية نابيةً، نظراً لبنائها على رويِّ التَّاء المُطلق، رغم ما يبدو من تسويغٍ تقدِّمه بنية التكرار للفعليْن (جئتَ، و حُطَّتْ). ولئن بدت القافية في البيت الأوَّل وظيفيَّةً إلى حدٍّ ما، مراعاةً لمقتضيات التكرار، فإنها تبدو ناشزةً في البيت الثاني نظراً لتقارب مخارج الحرفين المتتاليين " الطَّاء " و " التَّاء "؛ فكلاهما ينشأ من التقاء طرف اللسان بأصول الثَّنايا العُلَيَّا (2). خصوصاً وأنَّ أولهما (الطَّاء) جاء ساكناً.

III.. تكسير النموذج التقليدي (قصيدة " طريقي " نموذجاً):

سبق أنْ أشرنا إلى ريادة أبي القاسم سعد الله في خوض غمار تجربة الشَّعر الحر في الجزائر، ونقف الآن عند مسار التَّحوُّل في التشكيل الشَّعري من خلال قصيدته الرائدة الموسومة بـ " طريقي "، والتي تلخَّص موقف الشاعر من الناس والحياة (3) حسب ما أورده في مقدِّمة ديوانه.

1.. نظام التَّفعيلة:

قامت القصيدة على كسر نظام البيت، واستبداله بنظام التَّفعيلة، على غرار ما جرت عليه تجربة الشَّعر الحرّ. وقد منحت الحرِّيَّة، التي يقدِّمها هذا النموذج الجديد للشَّاعر، مجالاً لأن يبيِّن قصيدته لا على نظامٍ مُسبقٍ يفرض نفسه من خارج الواقع الشَّعري، وإنَّما على نظامٍ

(1) المصدر السابق، ص: 259.

(2) يُنظر: حسن حسن جبل، محمد: المختصر في أصوات اللغة العربية، ص: 120 - 122.

(3) يُنظر: سعد الله، أبو القاسم: الزمن الأخضر، ص: 08 - 09.

تتخيّر التجربة الشعورية ذاتها، في تدفّقها وتموّجها، فتكون هندسة القصيدة الحرّة تابعةً لذلك التدفّق والتموّج.

وقد اختارت القصيدة تفعيلة بحر الرّمل " فاعلاتُن "، التي تتميز بالسرعة والغنائية، إذا ما قورنت بتفعيلات أخرى، «ولعلّ ذلك مُتأتً من أنّها تبدأ بسببٍ خفيفٍ ثانيه حرفٌ مدّ (فا)،... وهذا يتناسبُ مع الانفعالات المُتأجّجة أكثر ممّا يتناسبُ مع التأمّلات الفلسفيّة» (1). وتتيح هذه التفعيلة - فضلاً عن الحركة المتسارعة - لُيونةً بما تقبلُهُ من زخافات وعللٍ، فتأتي على الصّور الآتية: فَعِلَاتُن (زحاف الخبن)، فاعلاتُ (زحاف الكفّ)، فَعِلَاتُ (زحاف الشّكل)، فاعلا أو فاعلُن (علّة الحذف)، فاعِلَاتُ (علّة القصر)، فاعلاتان (علّة التّسبيغ). وهي تغييرات «تميلُ به [أي بحر الرمل] إلى السرعة والانسحاب» (2).

انُبتت قصيدة " طريقي " على نسق تفعيلة بحر الرّمل، ولم تخرج عن متغيّراتها السّالفة الذكر. أمّا عن توزيع التفعيلات فقد تراوح بين تفعيلة واحدة في السّطر وتفعيلتين إلى ثلاث تفعيلاتٍ، وقليلةٌ هي الأسطر التي جاءت رباعيّة. ومثال ذلك ما جاء في المقطع الأوّل:

0/0/0/	يارفيقي
0/0//0/ 0/0//0/	لا تَلْمَني عن مُروقي
0/0/// 0/0///	فقدِ اختَرْتُ طريقي!
00//0/ 0/0///	وطريقي كالحيّة
00//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ (3)	شأنك الأهدافِ مجهولُ السّماءِ

وطواعيةً تفعيلة الرّمل تتيحُ لنا قراءة أواخر بعض الأسطر على صورتين؛ فبالإمكان أن نُطلقَ القافية في السّطرين الأخيرين (كالحيّة، السّماءِ) فنحصلُ على التفعيلة المكفوفة " فاعِلَاتُ / 0//0 "، أو أن نُبقيها مُقيّدةً (كالحيّة، السّماءِ)، فنحصلُ على التفعيلة

(1) شراد شلّتاغ، عيود: حركة الشعر الحر في الجزائر، ص: 146.

(2) البحراوي، سيد: العروض وإيقاع الشعر العربي، ص: 42.

(3) سعد الله، أبو القاسم: الزمن الأخضر، ص: 137.

المقصورة " فاعلات /00//0 " . أو أن ننوع بين تقييد وإطلاق. وفي كل الصور لا نخرج عن متغيرات هذه التفعيلة.

ولو ربطنا فاعلية بحر الرمل بدلالة الأسطر، يتضح سبب اختيار هذا الوزن؛ إذ تضمنت الأسطر جهراً باعتناق المروق سبيلاً في الحياة التي يشبهها في تشعبها وتراميها واصطخابها. وهي دلالات تتجاوب مع حركية إيقاع تفعيلة " مُتفاعِلُن " المتسارع.

غير أن العناية بالتفعيلة وتوزيعها أفقد بعض الأسطر توازنها، من ذلك ما ورد في الأسطر الآتية:

باحثاً عن فائتاتي: 0/0//0/ 0/0//0/
الجمال والخلود والحياة /0//0/ /0//0/ /0//0/
هل بلغت /0//0/
ما أردت؟ /0//0/
لست أدري غير أنني في طريقي (1) 0/0//0/ 0/0//0/

فالملاحظ، أن العناية بغنائية التفعيلة كان على حساب اللغة؛ إذ تكاد تتطابق المقاطع اللغوية مع بنى التفعيلات على النحو الآتي:

البنية اللغوية	بنية التفعيلة
باحثاً عن - فائتاتي	فاعلاتُن - فاعلاتُن
الجمال - والخلود - والحياة	فاعلات - فاعلات - فاعلات
هل بلغت	فاعلات

(1) المصدر السابق، ص: 139.

ما أردتُ	فاعلاتُ
----------	---------

ولعلّ هذا الانسياق وراء غنائية التفعيلة جعل الفصل بين السطرين الثالث والرابع أمراً غير مستساغ من الناحية التركيبية؛ إذ كان بالإمكان الجمع بينهما في سطرٍ واحدٍ (هل بلغتُ ما أردتُ؟) حفاظاً على بنية الاستفهام. لكنّ إغراء التفعيلة وبريق القافية أوقعا القصيدة في هذا المزلق.

2.. نظام السطر الشعري:

التزمت القصيدة بنظام السطر الشعري، الذي هو « تركيبة موسيقية للكلام، لا ترتبط بالشكل المحدد للبيت الشعري، ولا بأي شكل خارجي ثابت، وإنما تتخذ هذه التركيبة دائماً الشكل الذي يرتاح له الشاعر »⁽¹⁾.

ومن أهم أسس هذا النظام:

- **وحدة التفعيلة** : فقد حددت الشعرية العربية المعاصرة، للسطر الشعري، أساساً بنائياً واحداً هو التفعيلة الواحدة، التي يضمن تكرارها وحدة نغمية، ويُتيح للشاعر حرية التشكيل الموسيقي في القصيدة تبعاً للدقات الشعورية التي لا تكون على حدّ واحد من الحدة، لأنّ « استخدام تفعيلة مُغايرة يقتضي نظاماً ثابتاً لتكرارها في السطر نفسه وفي السطور التالية. وهذا بدوره عنصرٌ تحكّمي يفرض نفسه على الشاعر، كما كان الحال في الإطار التقليدي »⁽²⁾.

- **كَمّ التفعيلات**: ونقصد عدد المرات التي تتكرّر فيها التفعيلة الواحدة في السطر، إذ حدّته الشعرية العربية المعاصرة ما بين التفعيلة الواحدة إلى التسع. وهو مجال إيقاعيّ يستوعب التجربة الشعورية من جهة، ويضمن التنوع الموسيقي بين أسطر القصيدة، ويُزيج عنها الرتابة. إذ « يكفي أن يكون عدد التفعيلات المستخدمة في

(1) إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص: 83.

(2) المرجع نفسه، ص: 85.

السّطر الواحد غير مُحدّدٍ وغير ثابتٍ... لأنّ نُدرك مدى التّنوّع الموسيقي الذي يتيح
الإطار الجديد»⁽¹⁾.

وقد التزمت قصيدة " طريقي " بمعايير هذا النظام وحققتها في بنيتها؛ إذ لم يتجاوز عدد
تفعيلات الرّمل الثلاثة في السّطر الشعريّ الواحد - على الأغلب - مع التّوزيع بين سطرٍ
أحاديّ التّفعيلة، وآخر ثنائيّ التّفعيلة، وثالث ثلاثي التّفعيلة. فما مدى وظيفة هذا التوزيع؟

لبيان شعرية الإيقاع في السّطر الشعري، نعوذُ إلى المقطع الأوّل، ونأتي به كاملاً:

0/0//0/	يارفيقي
0/0//0/ 0/0//0/	لا تَلْمَنِي عَنْ مُرُوقِي
0/0/// 0/0///	فقدِ اخْتَرْتُ طريقي!
00//0/ 0/0///	وطريقي كالحياة
00//0/ 0/0//0/ 0/0//0/	شائِكُ الأهدافِ مجهولُ السّماتِ
00//0/ 0/0//0/ 0/0//0/	عاصِفُ التّيّارِ وحشيّ النّضالِ
00//0/ 0/0//0/ 0/0//0/	صاحبُ الأناثِ عَرَبِيدُ الخيالِ
00//0/ 0/0/// 0/0//0/	كُلُّ ما فيه جِراحاتٌ تسيلُ
00/// 0/0/// 0/0///	وظلامٌ وشكاوى ووُحُولُ
0/0/// 0/0///	تتراءى كطُيُوفٍ
0/0//0/	مِنْ حُتُوفٍ
0/0//0/	في طريقي
0/0//0/	يا رفيقي ⁽²⁾

تبدأ الأسطرُ بتدقّقٍ شعوريّ بطيءٍ، يترجمُه عدد التّفعيلات في كلّ من الأسطر الأربعة
الأولى؛ فالسّطر الأوّل استوعبَ وجهةَ الخطاب (يا رفيقي) بمدى إيقاعيّ قصيرٍ ممثلاً في
التّفعيلة الوحيدة التّامة (فاعلاتن). واكتفت الأسطر الثلاثة الموالية بتفعيلتين في كلّ منها،

(1) المرجع السابق، ص: 86.

(2) سعد الله، أبو القاسم: الزمن الأخضر، ص: 137.

لبيان الموقف الشعري الذي يُصدر عنه الشاعر، وهو اختيار طريق التمرد الشائك سبيلاً في الحياة. ويتسع المدى الإيقاعي، في الأسطر الخمسة الموالية، لبيان طبيعة المماثلة التي أقامها الشاعر بين طريقه والحياة (وطريقي كالحياة)؛ إذ وجوه الشبه بينهما تتعدد، مما استدعى مجالاً إيقاعياً أوسع من الأسطر الأولى فكان تشكيلها من ثلاث تفعيلات في كل منها. وينتقل المدى الإيقاعي تدريجياً إلى تفعيلتين في السطر العاشر. وبعده، إلى تفعيلية واحدة في كل من الأسطر الثلاثة الأخيرة. لأنّ الدفقة الشعورية بدأت في التباطؤ تدريجياً عائدةً إلى نقطة البدء.

لعلنا نلمس، في هذا التشكيل، شيئاً من الإيقاع النفسي، يظهر أكثر ما يظهر في تلك النقلة الإيقاعية من الأسطر الأربعة الأولى إلى الخمسة التي تليها. لكنّ إرادة الشاعر تدخلت - بعدها - لتكبح ذلك التدفق وتحصره - قسراً - في مدى إيقاعي قصيرٍ تدريجياً. وما يدلّ على ذلك التدخّل القسري هو التشكيل الإيقاعي للأسطر الأخيرة، الذي كان على حساب التركيب اللغوي والدلالة :

0/0///	0/0///	تترأى كطُيوفٍ
0/0//0/		من حُتُوفٍ
0/0//0/		في طريقي

فهذا التوزيع لا نرى له مسوّغاً فنيّاً، سوى الاهتمام بوقع التفعيلة والعناية بالقافية؛ إذ يمكن جمعُ هذا التشكيل في سطرٍ واحدٍ من دون إخلالٍ برؤية الشاعر، على هذا النحو:

تترأى كطُيوفٍ من حُتُوفٍ في طريقي

3.. نظام الجملة الموسيقية *

الجملة الموسيقية، هي بنية إيقاعية أشمل من السطر الشعري، منشؤها هو التدفق الشعوري الذي قد لا يتسع مدى السطر الشعري الواحد لاستيعابه. إنها إمكانية إيقاعية جديدة تتجاوب مع الدفقة الشعورية التي تمتدّ « في بعض الأحيان فتبلغ حدّاً من الطول لا يقبله

* سنستعمل هذا المصطلح مرادفاً لمصطلح " الجملة الشعرية ".

إطار البيت التقليدي المحدود الطول، المَعْلَقُ بِفُؤْلِ القافية، كما لا يكفيه السّطر الشّعري الواحد وإن امتدّ زمنياً إلى تسع تفعيلات «⁽¹⁾».

وقد استثمرت القصيدة الفاعليّة الإيقاعيّة لنظام الجملة الموسيقيّة. فالى أيّ مدى وفّقت في ذلك؟

لعلّ في بنية المقطع الثاني، من قصيدة "طريقي"، ما يُسَعِّفنا على تبين فاعليّة نظام الجملة الموسيقيّة:

0/0//0/	0/0//0/	0/0//0/	أَلْمَحُ الْأَطْيَافَ مِنْ حَوْلِي شَوَادِي
0/0//0/	0/0//0/	0/0//0/	لِلرَّوْى السَّكْرَى، لآلَافِ الْعِبَادِ
/0//0/	0/0//0/	0/0//0/	لِلرَّبِيعِ الْخُلُوِّ شَوْقًا لِلزَّهْوَرِ
/0//0/	0/0//0/	0/0//0/	لِلهَوَى الزَّخَارِ بِالذِّكْرِ وَأَنْسَامِ الْعُطُورِ
0/0//0/	0/0//0/	0/0//0/	غَيْرَ أَنِّي كُلَّمَا حَاوَلْتُ وَصَلًا
0/0///	0/0//0/		لَمْ أَجِدْ قُرْبِي ظِلًّا
/0//0/	0/0//0/		غَيْرَ أَعْقَابِ الشَّمْعِ
/0//0/	0/0///		وَعْدِيرَاتِ الدَّمْعِ
0/0//0/	0/0///		تَتَوَالَى فِي طَرِيقِي
0/0//0/			يَا رَفِيقِي ⁽²⁾

تضمّن المقطع جُمْلَتَيْنِ موسيقيّتين؛ أولاهما شملت بنيتها الأسطر الشعريّة الأربعة الأولى، وهي أسطرٌ طويلةٌ تتكوّن من ثلاث تفعيلاتٍ إلى أربع، استوعبت الجزء الأوّل من الصّورة الشعريّة الكلّيّة للمقطع؛ فالشاعر يلمحُ أطيافاً متنوّعةً تشدو طرباً من حوله، هي أطيافُ الرّوى الحالمة، وأطيافُ آلاف العباد، وأطيافُ الربيع الجميل المشتاق لعطر الزهور، وأطيافُ

⁽¹⁾ إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص: 109.

⁽²⁾ سعد الله، أبو القاسم: الزمن الأخضر، ص: 137 - 138.

الهوى الزّآخر بالذّكريات السّعيدة. هي صورٌ جميلةٌ حالمةٌ، ولكنّها أطياف. وقد اكتملت بنية التفعيلة "فاعلاتن" لتعبّر عن هذا الزّخم من الجمال المحيط بالشّاعر؛ إذ لا تُحصى سوى تفعيلتين مكفوفتين (فاعلاتن) من أصل ثلاث عشرة (13) تفعيلةً هي مجموع ما تحويه الأسطر. وقد أسعف التوازي الحاصل في البنية التركيبية المكرّرة على التماسك الإيقاعي بين الأسطر من خلال المعادلة المتوازية: جار ومجرور + نعت (للرّوى السّكرى - للرّبيع الحلو - للهوى الزّخّار)، كما أسهمت في ذلك التماسك - أيضاً - بنيةُ القافية المُردفة (0/0/) الموحّدة بين الأسطر. فتعاضدت الفاعليّة الموسيقية للوزن والقافية مع الفاعليّة الإيقاعيّة للغة، لبناء جملةٍ موسيقيّةٍ شكّلت وعاءً احتوى الصّورة الجزئية الأولى من المقطع.

وتبدأ الجملة الموسيقية الثانية من السّطر الخامس، إذ نصادفُ منعطفًا جديدًا تسلكه الصّورة الشّعريّة من خلال بنية التركيب (غير أنّي)؛ حيثُ تسعى الذات الشاعرة دائبةً للتّقرّب من تلك الأطياف، ولكن عبثًا تحاول، لأنّها لا تجد قُربها ظلًا يأويها، ولا نورًا ساطعًا يهديها سوى رمقٍ من شموعٍ ذائبةٍ، وتُلفي طريقها غُدرًا من الدّموع السّجام. ولعلّ هذه المحاولة العبثيّة والإرباك اللّذين تعانیهما الذات الشاعرة، يعكسُهُما ذلك الخرق المتكرّر لبنية التفعيلة (الخبين: فعلاتن، والكفّ: فاعلاتن)، كما يعكسُهُما التّقليص من كمّ التفعيلات في السّطر الواحد. وهو تقليصٌ يوحى، من جهةٍ أخرى، بتقلّص احتمالات الظّفر بتلك الأطياف والحظوة بقربها.

ونستثني من الجملة الموسيقية الثانية السّطر الأخير (يا رفيقي)، ذي التفعيلة الأحادية (فاعلاتن)، الذي لم يؤدّ دوره في البنية الإيقاعيّة لهذا المقطع، لأن دوره شمل القصيدة كلّها من خلال تكراره كإلزاميّة في خواتيم المقاطع (1).

4.. نظام القافية:

إنّ القولَ بنقض تجربة الشّعر الحر للقافية، كأساسٍ إيقاعيٍّ، هو قولٌ يجافي الحقيقة، لأنّها انتقلت من طابعها المطّرد الكميّ إلى نسقٍ كيفيٍّ تتطلّبه الرؤية الشعرية؛ فنثبت التجربة

(1) يُنظر: سعد الله، أبو القاسم: المصدر السابق، ص: 137 - 140.

الإيقاعية الجديدة تفعيلاً لدور القافية في بنية القصيدة الحرّة (1). ولقّما نجد قصائد منفردةً بالاسترسال من دون قافيةٍ تضبط الإيقاع. فلا زال دورها قائماً، رغم التّخفّف منها، وجعلها تنمو في القصيدة « نمواً طبيعياً حال اقتضاء الضرورة لوجودها » (2). ومن ثمّ يمكن القول إنّ تجربة الشّعر الحرّ قد أحدثت نقلةً نوعيّةً في نظام القافية ولم تُلغِ تماماً.

فالقافية فاعليّةٌ إيقاعيّةٌ لصيقةٌ بالشّعر العربي، ورُبّما تكون حاجة الشّعر الحرّ إلى هذه الفاعليّة أكبر من حاجة الشعر العمودي، لأنّ هذا الأخير - إن استغنى عن القافية - يضمن إيقاعه بالحفاظ على النظام الإيقاعي للبيت المتمثّل في الوزن وأطوال الأَشْطَر. أمّا الشّعر الحر الذي لا يتقيّد بطولٍ معيّن في أسطره فهو في أمسّ الحاجة إلى القافية، لأنّها « تُحدث رنيناً، وتثيرُ في النّفس أنغاماً وأصداء. وهي، فوق ذلك، فاصلةٌ قويّةٌ واضحةٌ بين الشّطر والشّطر » (3).

ولبيان شعرية القافية في قصيدة "طريقي"، يمكن دراستها من جانبيين: من حيث بنيّتها، ومن حيث توزيعها.

4..1.. بنية القافية:

تواترت القافية - في القصيدة - مردفةً في أربعةٍ وستّين (64) سطرًا من مجموع ثلاثةٍ وسبعين (73)، بنسبة 87,67%. وهي نسبةٌ كبيرةٌ تضعنا بصدد السّؤال: لماذا تمّ اختيار هذه البنية الإيقاعيّة للقافية؟

تتميّز القافية المردفة بنوعٍ من المرونة الإيقاعيّة؛ نظرًا لقيام بنيّتها على مدٍّ يسبق الرّويّ ويمهّد لبروز نبرته الصّوتيّة بشكلٍ جليٍّ يناسب خواتيم الأبيات أو الأسطر أو حتّى الجمل

(1) يُنظر: - الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، ص: 162 - 165.

و : - إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص: 65 - 68.

(2) صابر عبيد، محمد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعيّة، ص: 94.

(3) الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، ص: 165.

الموسيقية والمقاطع. فيكون وقع القافية - بهذا البناء - ذا أثرٍ يضمن اطراد الوقفات على نسقٍ واحدٍ من الإيقاع.

تستثمر الأسطر الآتية، من المقطع الخامس، بنية القافية المردفة:

كُلَّمَا صَحْتُ: هَلُمُّوا غَمِّعُوا عَنِّي وَزَمُّوا

وتداعوا كَنَعَا

لَمَحْتُ سِرْبَ ذَنَابٍ فِي فَجَا

ثُمَّ عَادُوا وَاقِفِينَ

فِي وَهَادٍ مِنْ صَدِيدٍ وَأَنِينٍ

وَرِيَاخُ الْخَزْيِ تَذْرُوهُمْ رَمَادًا

وَمُسُوخُ الْعَارِ تَكْسُوهُمْ حِدَادًا (1)

جرى نسق القافية، من حيث التوزيع، على نظام التناوب. وكلّ قوافي الأسطر مردفة، إذا استثنينا القافية الداخليّة في السطر الأوّل (هَلُمُّوا، زَمُّوا)؛ فالقافية، في السطرين الثاني والثالث، مردفة بالألف وحرف رويّها جيّم مكسور، ودلالاتها الصوتيّة تتاسب الصورة التي رسمها الشاعر للنّاس، إذ مثّلهم بالغنم الكثيرة المتداعية هرباً من الذّئاب عبر منحدراتٍ وفجاج، وهي صورةٌ حركيّة، استدّعت أن يكون الرّويّ متحرّكاً بالكسر بعد مدّ لنقل سرعة الهروب وسرعة المطاردة، لأنّ الانتقال - صوتيّاً - من فتحةٍ طويلةٍ (ألف المد) إلى حركة الكسر يتيّح مدّ صوتيّاً منحدرًا من أعلى إلى أسفل. وتلك صورةٌ صوتيّةٌ لها ارتباطٌ وثيقٌ بدلالة الصّورة الشّعريّة.

وتتوقّف الحركة في الصّورة التي يُقدّمها السطران المواليان (الرابع والخامس)، حين يتوقّف الناس عن الفرار مُستقرّين في منخفضاتٍ من العذاب (الصديد والأنين). وتحوّلت - تبعاً لذلك - بنية القافية من مُردفةٍ بالألف إلى مُردفةٍ بالياء، ومن متحرّكة الرّوي إلى

(1) سعد الله، أبو القاسم: الزمن الأخضر، ص: 139.

ساكنته، كما تحوّل الروي من الجيم إلى النون. وفي كلّ تلك التحوّلات ما له علاقةٌ بدلالة التوقّف عن الحركة التي تحيل عليها الصّورة الشعرية.

وفي السّطرين الأخيرين، يتحوّل الناس إلى رمادٍ تذروه رياح المذلة والهوان بعيداً، وهم يلبسون ثوب العار والحزن. وتحوّل القافية لشهم في نقل تلك الدّلالة، فتأتي مردفةً بالألف بعدها رويّ الدّال ذي الخصيصة الصّوتية الانفجارية، وما يناسب تلك الخصيصة من إطلاقٍ (دَا) يتكرّر ثلاث مرّاتٍ في قافيتي السّطرين (رما دَا - ح دَا دَا). وهو امتدادٌ صوتيٌّ يناسبُ التعبير عن دلالات: الهوان والمذلة والعار والحزن، التي تنقلها الصّورة الشعرية.

4..2.. توزيع القافية:

انبنت القافية في القصيدة، من حيث توزيعها، على هندسة صارمة، لم تخرج عن إطار القافية المتناوبة، والقافية المقطعية.

4..2..1.. القافية المتناوبة:

التزمت القصيدة توزيعاً متناوباً للقوافي؛ ولا يفهم من هذا أنّ القافية تتغيّر بعد كلّ سطرين من حيث بنيتها الصّوتية، لأنّ القافية المهيمنة _ كما أسلفنا _ هي القافية المردفة، وإنّما أساسُ التناوب هو الطبيعة الصّوتية لحروفها. وهي طبيعة متغيرة ما يمنح الأسطر حركيةً وإبعاداً عن الرّتابة والإملاّل.

سوف تدري كيف مرّقتُ سدوفي

وظهرتُ كالأحاجي من كهوف ..

عالمي المضغوط بالقيد الكسيخ

عالم الإرهاب والرّقّ الجريح

وصرختُ في الجموع الدّاهلات:

حطّموا القيد وغنّوا للحياة

وافتحوا نافذة الأفق الرّحيبه

واعشقّوا النور حياواتٍ خصبه (1)

(1) سعد الله، أبو القاسم: الزمن الأخضر، ص: 139 _ 140.

تتقلُّ الصَّوْرة الشَّعْرِيَّةُ نُزُوعًا جَارِفًا نحو التَّحَرُّرِ والانعِتَاقِ، وهي دَلَالَةٌ اقْتَضَتْ التَّنَوُّعَ في البنية الصَّوْتِيَّةَ للقافية، التي مالت نحو الإطلاق، فكلَّ القوافي مطلقة الرُّوي، حتى تلك الواردة في السَّطرين: الثالث والرَّابع، وإن كانت ساكنة الرُّوي، ففيها إطلاقٌ صوتيٌّ ناتجٌ عن البنية الصَّوْتِيَّةَ لحرف الرُّوي (الحاء) ذات الطابع الاستنفادي؛ فالحاء « تبيِّن أنَّ مخرجها من أطول المخارج وأكثرها فراغًا واتساعًا »⁽¹⁾. كما أنَّ هاء السَّكت - في السَّطرين الأخيرين - تستنفذُ الهواء من الرُّة فتجعل القافية ذات امتدادٍ صوتيٍّ يلائم ذلك النُّزوع نحو الحركة.

هذا التَّنَوُّع المتناوب بين قوافي الأسطر، يدفعُ الرِّتابة الإيقاعيَّة من جهةٍ، ويخدم الدَّلالة من خلال الخصائص الصَّوْتِيَّة لبنية القافية، التي تتغيَّر بعد كلِّ سطرين.

ولا تُنكر، في هذا المقام، أنَّ القصيدة، حين ألزمت الأسطر الشَّعْرِيَّة بأن تسير على نسق القافية المتناوبة، مالت إلى نوعٍ من الرِّتابة، لأنَّ أطراد المكوّن الإيقاعي على نسقٍ ثابتٍ يُفقدُ النصَّ الشَّعْرِيَّ شيئًا من لَدَّته حين يُصبحُ عُنْصُرًا تحكُّميًّا، يُفضي إلى ثباتٍ أفق التَّوَقُّع لدى المتلقِّي.

4..2..2.. القافية المقطعية:

وهي بنيةٌ صوتيَّةٌ تختصُّ بأواخر المقاطع الشَّعْرِيَّة⁽²⁾، فتتوافق عن طريق التَّكرار. ولو تتبَّعنا مقاطع المدونة لألفيناها تلتزم هذه البنية، من خلال تكرار التركيب اللغوي: (طريقي - يا رفيقي)، في آخر سطرين من كلِّ مقطع؛ على النحو الآتي:

المقطع	السطران الأخيران	القافية
الأول	في طريقي يا رفيقي	ريقي 0/0 فيقي 0/0

(1) حسن حسن جبل، محمد: المختصر في أصوات اللغة العربية، ص: 87.

(2) يُنظر: صابر عبيد، محمد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعيَّة، ص: 122 - 132.

الثاني	تتوالى في طريقي يا رفيقي	ريقي /0/0/ فيقي /0/0/
الثالث	ناهدات في طريقي يا رفيقي	ريقي /0/0/ فيقي /0/0/
الرابع	لست أدري غير أنني في طريقي يا رفيقي	ريقي /0/0/ فيقي /0/0/
الخامس	ليتهم قد واكبوني في طريقي يا رفيقي	ريقي /0/0/ فيقي /0/0/
السادس	بيد أنني لم أجدهم في طريقي يا رفيقي	ريقي /0/0/ فيقي /0/0/
السابع	فقد اخترت طريقي يا رفيقي	ريقي /0/0/ فيقي /0/0/

ثباتُ القافية على صورةٍ واحدةٍ في نهايات المقاطع، سيؤدي بالضرورة إلى ربط المقاطع إيقاعياً من خلال تكرار بنية لغوية - موسيقية واحدة. فهناك تأكيدٌ على الدلالة التي استهل بها الشاعر قصيدته والتفافٌ حولها من خلال التكرار البياني للبنية اللغوية، والتوازي في البنية الصوتية (الموسيقية).

وخلاصة القول، حول القافية، هي أنّ القصيدة استفادت من فاعليتها على المستويين: الإيقاعي والدلالي. غير أنّ الإفراط في الهندسة المُسبقة لها، جعلها لا تؤدي وظيفتها على أكمل وجه. ولعلنا نجد مبرر ذلك في حداثة عهد القصيدة بشكل الشعر الحر، فهي لم تخل من مظاهر الوفاء للشكل العمودي سواءً في أطوال الأسطر أو في التزام القافية ولو كان ذلك على حساب اللغة وقواعدها (1).

(1) يُنظر: شراد شلتاغ عبود: حركة الشعر الحر في الجزائر، ص ص: 143- 144.

IV.. الخروج عن النموذج: (الإيقاع خارج إطار العروض)

حاولت القصيدة العربية المعاصرة أن توسّع دائرة التحرّر من النظام الموسيقي القائم على الوزن والقافية، متّخذةً مسارًا جديدًا يُعرف على السّاحة النقديّة بـ " قصيدة النثر ". وهي، بذلك، تمارس إيقاعها خارج إطار العروض. وقد أشرنا في الفصل السّابق إلى الأسس الإيقاعيّة التي يقترحها هذا النموذج بديلاً عن موسيقى الوزن والقافية.

وسنحاول، في ما يلي من صفحاتٍ، أن نتبيّن الفاعليّة الإيقاعية لقصيدة النثر الجزائرية المعاصرة من خلال نصوص " فجوات الماء " للشاعر عبد الحميد شكيل.

يمكن أن ندرس الإيقاع انطلاقاً من مستويين: إيقاع الشّكل، وإيقاع الدّلالة. ولم نلجأ إلى هذا الفصل بين هذين المستويين إلّا من باب ما تقتضيه الدّراسة من منهجيّة، لأنّ بنية القصيدة كلّ تتكاملُ فيه البنية الشكليّة مع البنية الدّلالية، وتتداخلان بحيث يصعب الفصل بينهما.

1.. مستوى الشّكل:

نقصد بالشّكل البنية المادّيّة المحسوسة التي يتمظهر فيها الإيقاع، ولما كانت قصيدة النثر تقوم على الإيقاع خارج الإطار العروضي، استثمرت فاعليّات إيقاعيّة أخرى أساسها التناغم الشكلي اللّغوي الذي هو « الهيئة التي تظهر فيها البنية. وتقوم هذه الهيئة، أوّل ما تقوم، على موقع الصّيغ التعبيرية، وعلى الأشكال التي تأخذها وتتحوّل بها داخل مجال لغويّ تحدّده مساحة النص » ⁽¹⁾. ويمكن أن نحصر هذا التناغم الشكلي في ثلاث مكونات إيقاعيّة تتبني عليها قصيدة النثر، وهي: اللّغة، والتكرار، والسرد.

1 .. 1.. إيقاع اللّغة:

تخضع قصيدة النثر لحركة داخلية لا تسيّر باتجاه السّهم، وإنّما تتفاوت سرعةً وبُطءًا، استقامةً وتموجًا، حسب مقتضيات الحالة الشعوريّة. ومن ثمّ فهي تشغل، أوّل ما تشغل،

(1) حامد جابر، يوسف: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ص: 245.

على بنيات اللّغة المختلفة: أفعالاً وأسماء، وحروفاً، وضماير، ومشتقات،... إلخ. فتكون اللّغة هي النّاقِلُ المادّي لحركات النفس. وتكتسي - تبعاً لذلك - خصيصتها الإيقاعيّة في بنية القصيدة.

وتبرزُ، في المدوّنة، بنياتٌ لغويّةٌ تكتسي طابعاً مهيمناً، ويُكسِبُ تواترها - في النصوص - قيمةً إيقاعيّة. ويمكن رصدها على النحو الآتي:

أ.. بنية الضمير:

من خلال استقراء نصوص المدوّنة، اتّضح أنّ الهيمنة كانت لضميرين، هما: المخاطب والمتكلم.

أ.. 1.. ضمير المخاطب:

يتّخذ ضمير المخاطب " أنت " شكلين: مجرّد وصريح⁽¹⁾.

أ.. 1.. 1.. المجرّد:

هو ما كان الخطاب منعكساً على ذات الشّاعر؛ أي أن يكون أنت المخاطب هو عينه أنا الشاعر (أنت = أنا)، ومن أمثلته، في المدوّنة، ما جاء في قصيدة " البسمة المغلقة ":

كان البحرُ

يودّع شاطئه الجميل،

كُنْتَ تحفرُ حُزنك،

تُرسلُ الشّجنَ المديد!

تدوي في نسغ البحر،

يُسكركُ عسكرُ الورد

الطّالع من طفح اللّغة،

(1) يُنظر: كنوني، محمد العياشي: شعرية القصيدة العربية المعاصرة ، ص ص: 265 - 266.

لغو الأسئلة!

تغني في غبش الفجر،

تقتنع نفسك بالقول المشتت

في شجو القصيدة... (1)

تواتر ضمير المخاطب الدال على الذات الشاعرة، وأضفى على المقطع إيقاعاً خاصاً، حين ارتبط بصيغ المضارع الدالة على الاستمرارية في الماضي، لأنّ الفعل الناقص مع مرفوعه ضمير المخاطب، في التركيب: " كُنْتَ "، يضعان الذات الشاعرة في إطار الزمن الماضي، والأفعال المضارعة (تحفر، ترسل، تذوي، تُغني، تُقنع)، بعد ذلك التركيب، تدلّ على الحركة في ذلك الإطار. وهي حركة اقتضت أن تتفصل الذات الشاعرة عن نفسها، وتختار ضمير الخطاب، ليتسنى لها نقل تلك الحركة الملتقة حول الضمير " أنت ".

أ.. 1.. 2.. الصريح:

هو ما كان دالاً على مخاطب حقيقي هو وجهة الرسالة ومُتلقيها الأول: (أنت = أنتَ)، ومن أمثلة هذه البنية ما جاء في قصيدة " بوابة بحرية "، والتي دُون تحت عنوانها، عبارة: " إلى حيدر حيدر ":

كُنْتَ تهوى المدينة،

كانت خطاك تقودك

إلى شاطئ البحر،

كُنْتَ تقول: " إنَّ البحرَ عزاءُ المتعبين "

كُنْتَ تكرغُ الخمرة،

ترددُ شعر " لوركا " أمير الأندلس،

كنت ترفعُ صوتك،

(1) شكيل، عبد الحميد: فجوات الماء، ص: 34 - 35.

تدندنُ بصوتٍ خفيضٍ: " يا ليلَ الغُربةِ متى غُدُهُ؟ " (1)

تعلّق ضمير المخاطب ببنية الفعل الماضي " كان "، وبالأفعال المضارعة الدّالة على الماضي، لبيان صورٍ متعدّدةٍ لذكريات حفظتها الذات الشاعرة للمخاطب. وسرد الذّكريات يقتضي - أسلوبياً - تلك الصيغ؛ ولكنّ ضمير الخطاب يجعلها قريبةً، خاصّةً حينما يتعلّق الأمر بحكاية أقوالٍ صدرت عن المخاطب في الماضي، وبقيت راسخةً في ذاكرة الشّاعر: (كُنْتَ تقولُ: " إنّ البحرَ عزاءُ المتعبين " - تدندنُ بصوتٍ خفيضٍ: " يا ليلَ الغُربةِ متى غُدُهُ؟ "). ومن ثمّ يحدث تكرار ضمير المخاطب، متّصلاً بدلالات الماضي، تتأعماً إيقاعياً، يُسهّم في بيان ذلك الخيط الشعوريّ القائم على الحنين إلى الماضي، من جهة. والحنين إلى المخاطب من ناحية أخرى.

أ.. 2.. ضمير المتكلّم:

تقتصد قصيدة النثر - في المدونة - من الغنائية، التي غالباً ما تدلّ عليها هيمنة ضمير المتكلّم المفرد " أنا "؛ فمن خلال استقراء القصائد لا نكاد نعثر على واحدةٍ منها التزمت بنية الضمير هذه التزاماً، وإنّما يكون المزجُ بينها وبين المخاطب في صورٍ: مُنفصلةٍ (أنا - أنت)، أو متّصلةٍ (نحن). ومن أمثلة تلك الصّور هذا المقطعُ من قصيدة " البسمة المغلقة":

... تُقنّعُ نفسك بالقولِ المشتّت

في شجوِ القصيدة،

تكشفُ سرّ الكتاب،

يمتدّ بيني،

وبينك صوت الرّعد،

خفّةُ العاشقة!

نحاور ما رسّخته المُدن،

ما كوّنَتْهُ الفكرةُ الشّائعة!

(1) المصدر السابق، ص: 11 - 12.

ألم شتات هذي البلاد،

أضرمة في الحريق!

أسوي السحاب برسم الطريق (1)

تتبنى الأسطر* على انتقالٍ تدريجيٍّ من ضمير المخاطب الصريح " أنت "، إلى ضمير المتكلم أنا؛ ففي الأسطر الثلاثة الأولى يهيمن ضمير المخاطب المنشغل في عذابات الكتابة والبحث في أسرارها، ثم يأتي الفاصل المكاني الممتد (يمتد بيني وبينك)، ويبقى الاتصال بين الضميرين افتراضياً محكوماً بالهم المشترك بينهما (نحاوّر ما رسخته المدن)، ويمهّد لانفراد الذات الشاعرة بالتحدي الكبير في أداء المهمة الرسالية للشاعر، القائمة على تغيير نظام الكون من خلال ضمير المتكلم " أنا " في صيغ الأفعال المضارعة: ألم، أضرم، أسوي.

هذا الانتقال التدريجي بين الضمائر، أكسب المقطع حركية إيقاعية، تكشف عن ذلك التجاذب بين الذات المتكلّمة مع المخاطب وصراعهما مع الموضوع (الواقع).

أ.. بنية الفعل:

تواتر الفعل بصيغته الثلاثة: الماضي والمضارع والأمر، ومن خلال تتبّع نصوص المدونة وجدنا أنّ الغلبة كانت لصيغة الماضي، نظراً لهيمنة الطابع السردى على النصوص. ومن أمثلة ما يعكس تلك الهيمنة المقطع الموالي من قصيدة "من يوميات بوحمرة":

كان الليل ينزع عباءته البلدية!

أدركك العسس الوطني،

تمارس عاداتك العدمية!

تقول للبحر:

تروّج لـ:

(1) المصدر السابق، ص: 35.

* اخترنا مصطلح السطر استعارةً من شكل القصيدة الحرة، لأنّ بين هذه الأخير وقصيدة النثر تشابهاً في تشكيل العبارات.

" بونة " النبوية:

بأنك " رجل " هذي المدينة،

والآخرون

الرّعاعُ المهيم! (1)

يضعنا السّطر الأوّل أمام عتبة نصيّة زمنيّة، من خلال بنية الفعل الناقص " كان " وبنية الفاعل " اللّيل "؛ والفعل الناقص بسط هيمنته الدلاليّة على الأفعال المضارعة التي جاءت بعده (ثمارس، تقول، تروّج)، ومن ثمّ على المقطع ككلّ، إذ تصبح الصورة التي ينقلها مرتبطةً بسرد أحداثٍ ماضية التّحقّق. هذا الارتباط بالزمن الماضي يجعل حركة المقطع تلزم شيئاً من الثّبات؛ وهو ما يُحيلُ عليه الوصف المتعلّق بالحال التي أدرك عليها العسسُ المخاطب.

1 .. 2 .. إيقاع التكرار:

تكتسي آليّة التكرار - في بنية النصّ - بُعدين: بُعداً جماليّاً؛ يتمثّل في ما يُحدثه من إيقاعٍ ظاهر داخل النصّ. وبُعداً دلاليّاً؛ يتمثّل في التأكيد على الموقف أو الفكرة. وفي المقطع الآتي بيانٌ لهذين البُعدين:

وطنٌ للصّراع،

أمّ وطنٌ للضيّاع،

أمّ وطنٌ للمتاع،

أمّ وطنٌ للضّباع،

أمّ وطنٌ للرّفاق الذين بعثروا عُمرهم

في مُساءلة الجدار؟

أمّ وطنٌ للشّعب المدجّن بأصفاد الخُطب؟

أمّ وطنٌ للنّفاق،

(1) شكيل، عبد الحميد: فجوات الماء، ص: 24.

ولمن يحسنون التزلف لأصحاب الرتب؟

أم وطنٌ للسموات التي تعرت لأحداق

الأفق؟ (1)

انبنيت هذه الأسطر على أسلوب استفهام بياني من غير الأداة، يترجم دلالة الحيرة والاضطراب؛ من خلال التقسيم بتكرار حرف العطف " أم " مقترناً بالموضوع " الوطن "، وكل ما ألحق بالوطن من أوصاف، يعكس موقفاً سلبياً انتقادياً لمظاهر الظلم والاستبداد في المجتمع. هذا الموقف يؤكد تكرار عبارة " أم وطن " المتبوعة بلام الجر (للصراع، للضياع، للمتاع، للضباع،... إلخ) الدالة على الملكية. فمن يملك هذا الوطن حقيقة؟ تتوزع ملكيته على دلالات: البؤس والاضطهاد والقهر والشتات. ولعل التكرار أمكن من رسم صورة بليغة لتلك المظاهر، ويبين الموقف الرافض لها في هذه الأسطر، وهو موقف تترجمه الحدة الإيقاعية في الأسطر الأربعة الأولى من خلال التقفية والتجنيس والتوازي التركيبي. كما ساهم في إكساب المقطع جواً إيقاعياً مطّرداً دالاً على حركة باتجاه السهم، هي حركة سلبية تتحرر كيان الوطن وتجرده من قيمه الأساسية.

وللتكرار أشكال عديدة في المدونة لا يخرج فيها عما حدّناه سابقاً من فاعلية دلالية، وفاعلية جمالية إيقاعية، من ذلك - مثلاً - تكرار الكلمة " سلاماً " في قصيدة " البسمة المغلقة " (2)، والتكرار المقطعي في قصيدة " تجليات 87 " (3).

1 .. 3 .. إيقاع السرد:

تستثمر قصيدة النثر البنية السردية، فتمنحها إيقاعاً زمنياً متحرّكاً في الماضي، وتستفيد من تقنيات السرد ومن معطيات البنيات اللغوية. لاحظ كيف يقتزن السرد بضمير المخاطب الصريح في قصيدة " من يوميات بوحمرة ":

... كيف سبّيت كراسي السقيفة؟

(1) المصدر السابق، ص: 44 - 45.

(2) ينظر: المصدر نفسه، ص: 38.

(3) ينظر: المصدر نفسه، ص: 25 - 33.

وما علّمت كيف التجأ الصّغارُ

إلى جُحورِ المدينة؟...

كُنْتَ تُسمّيهم: " ذُبابَ المدينة المُسلّح.. "

ما كُنْتَ تدري أنّ للمدينة اعتباراتِ القرّابة..

وأخذتَ تطعنُ في شرف الذين تكاثروا على ضفتيّها

وأخذتَ تصرّخُ:

يا لصراصيرِ التّعاسة؟!

وأخذَ التشنُّجُ منك مُنتهاه!

وبيّعَكَ الأوباشُ: " بطلاً للموسمِ الهمجيّ "

" صرخ الصّغار إلى الصّغار "

وما رقّ قلبُكَ المنقوعُ

في رجسِ الوجاهة!! (1)

يعكس المقطعُ صراعاً درامياً بين ثنائية الاستبداد والخضوع، استبداد الحاكم الظّالم الذي يرى النّاس من حوله ذباباً يزعج سكينته، وخضوع الرّعيّة التي جعل منها الخوفُ " أطفالاً صغاراً " يفرّون من بطش الحاكم إلى جحور المدينة وضفافها، ويستصرخون من يغيثهم. وينشأ - تبعاً لهذا الصّراع بين الثنائيتين - إيقاعٌ للحياة التي تقوم على المتناقضات: الخير - الشرّ، القوّة - الضّعف،... إلخ. لكنّ تلك الثّنائية لا تتكشف على قدرٍ واحدٍ من التكافؤ؛ فالغلبةُ للمستبد (المُخاطَب) الذي هيمن على بنية الأفعال: سبّيت، كنتَ تُسمّي، كُنْتَ تدري، أخذتَ تطعنُ، أخذتَ تصرّخُ،... إلخ. في حين يكتفي "الصّغار" بفعلٍ الفرار والاستغاثة: التّجأ الصّغارُ، صرخ الصّغار.

ويتطوّر الصّراع الدرامي بين الشّخصيّتين إلى أن تتكشف حقيقة الظّالم المستبد، وتنعزّي صورته في آخر مقطعٍ من القصيدة، دون أن ينال جزاء أعماله، لأنّ القصيدة تنتهي نهايةً غير متوقّعة:

(1) المصدر السابق، ص: 19 - 20

أدركك العَسَسُ الوطني،

تُمارِسُ عاداتك العَدَمِيَّة!

تقول للبحر:

تروّج لي:

" بونة " النبوية:

بأنك " رجلٌ " هذي المدينة،

والآخرون

الرّعا ع المهيمن! (1)

ولا شك، أنّ تقنيّة السرد تُوقّع النصّ الشعري بإيقاع الحياة وتجعله قريباً منها إذ يعكس صراعاتها ومتناقضاتها. ومن جهةٍ أخرى يكشف شيوع الطابع السردّي، على قصيدة النثر، عن مرحلةٍ متقدّمةٍ من انفتاح النصّ الشعري على الأجناس الأدبية الأخرى تتجاوز مفهوم التناص، وتبيّن مدى « انفتاح النوع الشعري على مختلف آليات الأنواع الأدبية والفنية، في مشهد النص الشعري، لتؤدي أدواراً شعريةً في بنية النص » (2).

فلنتأمّل قصيدة " طائر الشفق " *، التي يمتزج فيها الشعريّ مع السردّي والأسطوريّ، فتأخذ طابعاً رمزياً خاصاً، وإيقاعاً كثيفاً بكثافة رمزيّتها:

"... وكان على السفح المجنح نحو الدّغل، يقف طائر الفينيق، يُفرد جناحيه باتجاه

البراري المسكونة بالنساء النهريّات، وفي المساءات الأخرى، المساءات المهمورة: بالشوق

والرغبات الكبيرة، يعود طائر الفينيق حاملاً جثة امرأة شهيدة، تُصارع أنفاسها الأخيرة،

يُخلّق بها في رحابات الفضاءات الواسعة يُنعشها، يقوّيها، يُصلّ روحه بروحها، يندمجان،

(1) المصدر السابق، ص: 24.

(2) رزق، شريف: آفاق الشعريّة العربية الجديدة في قصيدة النثر، ص: 273.

* القصيدة مُهداةٌ إلى روح الراحل صالح زايد، وهو ما أثبته الشاعر تحت عنوانها.

ينصهران يتحدان، لكن صيادا قديرا حقودا كان يتربص بالطائر، سدد، أطلق النار، هوى

الطائر في وادٍ سحيق، ومن يومها أصبح للوادي: صوت يشبه صوت الرعد في برنخ

عميق

... قيل:

إنه طائر الفينيق، يحارب الأرواح الشريرة.. " (1)

ترسم القصيدة مشهداً سردياً رمزياً؛ حيث ينتصب طائر الفينيق الأسطوري، على سفح الجبل يرقب جمعا من النساء قرب النهر، وفي المساء يعود حاملاً جثة امرأة ماتت غرقاً، ليعيد بث الحياة فيها، وفي غمرة طقوس الإحياء، تتطلق رصاصة صيادٍ متربص، فتصيب الطائر، ويهوي في فج عميق. ومذاك يسمع الناس دويًا في الوادي، ويدعون أنه طائر الفينيق يطارد الأرواح الشريرة.

هذا المشهد مبني بناءً درامياً على صورتين متناقضتين متكاملتين في آنٍ معاً؛ فحادثة إطلاق النار حولت الموقف الدرامي من صورة نابضة بالحياة إلى صورة باعثة على الرهبة، تحول فيها طائر الفينيق من مُنقذ للأرواح البريئة، إلى مطارِد للأرواح الشريرة. وفي انتقال المشهد من حالٍ إلى ما يشبه النقيض، يكتسي النصُّ بُعداً إيقاعياً منبعثاً من الصراع والجدل بين ثنائية الموت والبعث. وهو صراعٌ أزليٌّ مستمرٌّ، بدلالة أن الطائر لم يمُت بفعل الحادثة، وإنما تحولت وظيفته من إحياء الأرواح إلى مطاردتها.

2.. مستوى الدلالة:

2..1.. إيقاع التواصل:

(1) شكيل، عبد الحميد: فجوات الماء، ص: 78.

ونقصد به ذلك الانسجام الحاصل على مستوى الدلالة بين بُنى النصّ المتعلاقة بالتساوي أو التماثل الدلالي؛ فيكشفُ النصُّ عن تقاربات وتوافقات دلالية، إمّا بالتّرادف أو بالتكرار أو بالتّبعية، ... إلخ. وللوقوف على هذا النوع من الإيقاع الدّخلي، نقتطفُ هذا المقطع من قصيدة "مزامير مُعاصرة":

ومضيتُ وحدك في العويل،
وتركتنا، نستفُّ التراب،
ونحتلبُ السبيل،
لا سبيلَ إلّا ما دبّجته يداك الرّاعِشتان،
في الزّمن الصّفيق..
هزمتنا مرّتين:

- مرّةً بالصّمتِ الجميل!
- وثانيةً إذ رحلت في صمتِ السّكون!
وبقينا كالحيارى،
نضربُ الكفَّ بالكفّ،
ونُردّدُ كالثّكالى:
مضى "صالح" وبقي السيّئون (1)

يسودُ المقطعُ جوّاً تأبينيّ حزينّ، تضافرت فيه بُنى دلالية تحيل عليها البنيات اللغويّة:
(مضيت، العويل، تركتنا، نحتلبُ السبيل، الصّمت، صمت السّكون، الحيارى، نضربُ الكفّ
بالكفّ، الثّكالى)؛ إذ تجتمع - كلّها - في دلالة مركزيّة هي الحُزنُ الذي جعل كلّ النّاس
سيّئين برحيل "صالح". فهناك إيقاعٌ نفسيّ ناجمٌ عن شيوخ حقليّ دلاليّ واحد في المقطع.

(1) المصدر السابق، ص: 82.

2..2 .. إيقاع التمايز:

المقصود به ذلك الاختلاف الدلالي بين بُنى النص، وصور الاختلاف كثيرة منها التمايز أو التباين والتضاد والتقابل...إلخ. ولبيان هذا النوع من الإيقاع الدلالي نقتطف هذا المقطع من قصيدة " الآخرون ":

وابتدأت قصّة الخلق المشيّد بأكوام الكلام،

وسحبت نفسك للظلّ،

وبقيت تراقب،

كيف يُوزّع الوطن بين الشمال والجنوب؟!

وكيف يهجر الضياء من رسومات الطاسيلي؟!

أنت وحدك تنعت الوضع بالمزري والمُشين!

والآخرون يدسون الوطن في بنوك المُترفين..

وتهاوت أسئلة البروج العالية،

وتعددت طرق التوجّه، والتوحد،

والتزوّد بالحلول الجاهزة!

وتبددت أنوار الذين كانوا بالأمس الضياء المُكابِر. (1)

يبدأ هذا المقطع السردّي بلجوء البطل إلى ظلّ يراقب الأيدي العابثة بالوطن وكيف تُحوّله من حالٍ إلى نقيضها؛ فهي تُقسّمه إلى شمالٍ وجنوب بعد وحدته، ويرى البطل ذلك الوضع مزرياً ومُشيناً، في حين يراه " الآخرون " مورداً للثراء، وتتفرّق سُبُل الناس، بعد وحدتهم، وتتنازعهم سُبُل المصالح. وتنطفئ أنوار الوطنيين في غمرة ذلك التيار العابث بعد أن كانت تنير - في كبرياءٍ - صورة الوطن .

(1) المصدر السابق، ص: 46.

وقد يصلُ التّمايُز حدَّ المفارقة البيّنة في الموقف، خصوصًا إذا صادف حركتين متعاكستين: حركة الواقع وحركة النّفس الراضة للواقع، مثلما نجدُ في المقتطف الآتي من القصيدة نفسها:

... لا تُفحِمُ نَفْسَكَ في الشَّغَبِ

الزَّمِ الصَّمْتَ..

لا تَلْزِمِ الصَّمْتَ..

دَعِ الجَنَازَةَ على قارعةِ الطَّرِيقِ

لا تَدَعِ الجَنَازَةَ على قارعةِ الطَّرِيقِ! (1)

فالإيقاع الدلالي، هنا، واضحُ المعالم بين قوتين متضادتين: قوّة الواقع المتردّي والمُستت، وقوّة النّفس الشاعرة التي تغالبُ ذلك الواقع، وترفض مُعطياته في عنادٍ واستِماتة، كلُّ ذلك من خلال بنية التناقض الدلالي التي يُحيلُ عليها جدلُ الأمر والنهي (الزّم - لا تَلْزِم، دَع - لا تَدَع).

وواضحٌ أنّ الأسطر استثمرت مساحة الورقة لتغليب رغبة النّفس الشاعرة على معطيات الواقع الذي ترفضه؛ فجاءت الأسطر المعبرة عن موقف الشّاعر الراض أطولَ من تلك المُعبّرة عن الواقع.

خلاصة:

كانت هذه جولةً في رحاب نموذجين من الشعر الجزائري المعاصر، تبيّن لنا من خلالها، أنّ تجربة هذا الشّعر ثريّة بمقوماتها الإيقاعيّة، وهي بذلك لا تقلّ شأنًا عن نظيرتها في المشرق، رغم بعض المآخذ التي تجدُ - في المحاولات الجادّة للشّعراء الجزائريين - ما يشفع لها. ولئن كان هذان النموذجان يمثلان مرحلة البدايات في حداثّة الشّعر الجزائري، فإنّنا نقف اليوم على نماذج شعريّة تقارب النضج، تدلّ على اكتمال الوعي الإبداعي الشعري وتنوّعه. وتدلّ على مواكبة التجربة الشعريّة الجزائريّة مسارَ التطوير والتحديث.

(1) المصدر السابق، ص: 51.

خاتمة

- نصلُ إلى نهاية هذه الدراسة وبين أيدينا جُملةً من النتائج، نُلخصها على النحو الآتي:
- الإيقاع في الواقع الشعري، تتكاتف فيه عناصرٌ عديدة، منها ما هو قارٌّ ثابتٌ كموسيقى العروض وزناً وقافيةً، ومنها ما هو متغيّرٌ كإيقاع التكرار وإيقاع البنى اللغوية والدلالية، وإيقاع السرد،... إلخ. ومن ثمّ يتخذُ الإيقاعُ بُعدَهُ الشموليّ، الذي يجعلُ منه ضرورةً تقتضيها طبيعة الشعر. ولا يُمكن أن نكتفي بالنظرة المحدودة للإيقاع على أنّه معادلٌ للوزن فحسب.
 - إنّ الإيقاع -على أشكاله: عروضيٍّ أو غير عروضي- مكوّنٌ شعريٌّ فاعلٌ في الواقع الشعري، فلا يُمكن - بحالٍ - أن يستغني عنه الشعرُ، لأنّه عنصرٌ جوهريٌّ فيه يصنّعُ فرادته، ويكسبهُ فنيّتهُ وبعدهُ الجماليّ التأثيري.
 - مسألةُ الإيقاع تكتسي أهميّتها من ذلك الجدل الكبير الذي شهدتهُ الشعريّة العربيّة المعاصرة في مسارها نحو التّحديث والتّطوير في بنية القصيدة؛ وهو جدلٌ يعكسُ - في صورته العامّة - أصالةَ التّجربة الشعريّة العربيّة، والجزائريّة ضمنها، وحرصها على مواكبة مسار الحداثة في العالم. وبين هذه وتلك تكون حركيّة تلك التجربة.
 - لا زالت مسألة الإيقاع في حاجةٍ إلى البحث، رغم الدّراسات الجادّة في هذا المجال؛ فاقترح نموذج " الإيقاع النّبري " بديلاً للنموذج الكميّ العروضي، هو في حقيقته تجربة جريئة تحتاج إلى مزيدٍ من الدّراسة، ولا يتسنى ترسيخ هذا النموذج الإيقاعيّ الجديد، إلا من خلال البحث في النّبر اللّغوي وتأثيره بقواعد يستند إليها البحث في هذه الظاهرة الإيقاعيّة.
 - ظلّت القصيدة الجزائريّة المعاصرةُ وفيّةً لإيقاع الشعر العربي، نظراً للظّرف الاستثنائي الذي أفردّها عن التّجارب الشعريّة العربيّة الأخرى، بل أفرد التّجربة الأدبيّة الجزائريّة بصفةٍ عامّة لا الشعرَ وحده. ولذلك، لا بدّ من اعتبار ذلك الظّرف حين يكون الدّارس بصدد بحثٍ في الظّواهر الفنيّة والأشكال الشعريّة والأدبيّة لهذه التّجربة.

- اجتمعت الحاجة الفنيّة والضرورة الموضوعيّة لتتبلور تجربة الشعر الجزائري الحر، ولا يمكن - إذّاك - أن ندعي تبعيّة هذه التجربة لنظيرتها في المشرق ادّعاءً مُطلقاً. بخاصّةٍ وأنّ محاولات التجديد في شكل القصيدة الجزائرية كانت في مرحلةٍ مبكّرةٍ من العصر الحديث تعود إلى عشرينات القرن الماضي.

- حاولت القصيدة الجزائرية المعاصرة أن تستثمر الفاعليّة الإيقاعيّة - بأشكالها المختلفة - في التعبير عن شعريّتها؛ فبيّنت أصالتها من خلال نماذج الشعر العمودي. كما بيّنت انفتاحها على آفاق التجديد ومقتضيات التحديث الفنيّة من خلال نموذج الشعر الحر وتجربة قصيدة النثر.

- تحتاج حركة الحداثة، في التجربة الشعريّة العربيّة المعاصرة، إلى حركيّة نقديةٍ تلتفتُ حول أشكال التعبير الشعري الحداثيّة. وتُسألُها مسألةً موضوعيّةً تؤسّس لها أو تُلغيها. لأنّ التنظير لقصيدة النثر - مثلاً - لم يصل إلى نتائج تُذكر، رغم شيوع هذا الفن في الساحة الإبداعية العربيّة. بل إنّ ظهور ما يُعرف بالكتابة الجديدة قد عمّق الفجوة بين الممارستين: الإبداعية والنظرية.

وليس، بعد هذه النتائج، من سبيلٍ سوى أن ندعو الباحث الجزائري إلى مزيدٍ من الدّراسات الجادّة التي تُثري الحركة الشعريّة والأدبيّة، وتدفعها قُدماً. مع الحرص على مراعاة خصوصيّة التجربة الشعريّة الجزائرية، حتّى لا نغمطها حقّها انسياقاً وراء الدّراسات المقارنة التي تهدف إلى الفصل، لا إلى الوصل، بين هذه التجربة والتّجربة العربيّة.

وأخيراً، لا أدعي لهذا الجهد كماله على الصّورة التي تستوعبُ موضوعه، وإنّما هي ثمرةٌ اطلّاعٍ محدودٍ بحدود المعرفة الإنسانيّة التي تظلّ قاصرةً. أضعُها بين أيدي القارئ للنقد والتوجيه، وللاِثراء والمناقشة.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

(1) بلخير، عقاب:

- الأرض والجدار، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، دط، 2002.

- بكائيات الأوجاع وصهد الحيرة في زمن الحجارة، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، دط، 2003.

(2) بلقاسم خمار، محمد: إرهابات سرابية من زمن الاحتراق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1986.

(3) بن جلول، محمد: الليل كله على طاولتي، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2015.

(4) بوشامة، الرّبيع: ديوان الربيع بوشامة، جمع وتقديم: د. جمال قنان، منشورات المتحف الوطني للمجاهد، الجزائر، دط، 1994.

(5) سعد الله، أبو القاسم: الزمن الأخضر، عالم المعرفة للنشر والتوزيع، باب الزوار، الجزائر، ط 3، 2010.

(6) شكيل، عبد الحميد:

- تحولات فاجعة الماء، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2002.

- فجوات الماء، إصدارات الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، دط، 2007.

(7) الغماري، مصطفى محمد: حديث الشمس والذاكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1986.

(8) فلوس، لخضر: حقول البنفسج، المؤسسة الوطنية للكتاب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1990.

(9) كامل، ليندة: ويصحو الصبحُ أحياناً، دار ابن الشاطئ للنشر والتوزيع، جيجل، الجزائر، ط 1، 2014.

(10) لوصيف، عثمان:

- الكتابة بالنار، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1986.

- أعراس الملح، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1988.

ثانياً : المراجع :

ا. المراجع بالعربية:

(1) ابن ثابت، حسان: ديوان حسان بن ثابت، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1994.

(2) ابن خلدون، عبد الرحمن: مقدّمة ابن خلدون، دار ابن الجوزي، القاهرة، مصر، ط1، 2010.

- (3) ابن سينا، أبو علي الحسن بن عبد الله : جوامع علم الموسيقى، تح: زكريا يوسف، المطبعة الأميرية، القاهرة، مصر، دط، 1956.
- (4) ابن الرومي، أبو الحسن علي بن العباس: ديوان ابن الرومي، ج 1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2002.
- (5) إبراهيم الضبع، محمود: قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2003.
- (6) أبو ديب، كمال : في البنية الإيقاعية للشعر العربي: نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1984.
- (7) أبو العتاهية، إسماعيل بن القاسم: ديوان أبي العتاهية، تحقيق وشرح: كرم البستاني، دار بيروت للطباعة، بيروت، لبنان، دط، 1986.
- (8) أدونيس ،علي أحمد سعيد:
 - فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1980.
 - الشعرية العربية، دار الآداب ، بيروت، لبنان، ط2، 1989.
 - مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت لبنان، ط3، 1979.
- (9) إسماعيل، عز الدين : الشعر العربي المعاصر: قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر ، ط3 مزيده ومنقحة، دت.
- (10) ألوجي، عبد الرحمن : الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، دط، 1983.
- (11) أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط2، 1952.
- (12) البحراوي، سيد : العروض وإيقاع الشعر العربي: محاولة لإنتاج معرفة علمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ، دط، 1993.
- (13) بشر، كمال: علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دط، 2000.
- (14) بن حسن بن عثمان، محمد: المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2004.
- (15) بنيس، محمد:
 - الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها ، ج 1 (التقليدية)، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989.
 - الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها ، ج 3 (الشعر المعاصر)، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990.

- 16) التبريزي، الخطيب:
- شرح ديوان أبي تمام ، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1994.
- الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط3، 1994.
- 17) حامد جابر، يوسف: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، دط، 1988.
- 18) حركات، مصطفى: نظرية الإيقاع - الشعر العربي بين اللغة والموسيقى -، دار الآفاق، الجزائر، دط، 2008.
- 19) حسن حسن جبل، محمد: المختصر في أصوات اللغة العربية . دراسة نظرية وتطبيقية .، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط4، 2006.
- 20) خرفي، صالح: الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1984.
- 21) خلف، عادل: نحو اللغة العربية، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، دط، 1994.
- 22) الرزاز اللجمي، نبيلة : أصول قديمة في شعر جديد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، دط، 1995.
- 23) رزق، شريف: آفاق الشعر العربية الجديدة في قصيدة النثر، دار الكفاح للنشر والتوزيع، الدمام، المملكة العربية السعودية، ط1، 2015.
- 24) الرواشدة، سامح : مغاني النص - دراسات تطبيقية في الشعر الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، لبنان، ط1، 2006.
- 25) زكريا، مفدي: اللهب المقدس، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، دط، 2007.
- 26) زياد محبك، أحمد : قصيدة النثر، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2007.
- 27) سعد عيسى، فوزي : العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، دار المعرفة الجامعية، مصر، دط، 1998.
- 28) سعد الله، أبو القاسم: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط 1، 1966.
- 29) السيرافي، أبو سعيد: ضرورة الشعر، تحقيق: د.رمضان عبد التواب، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1985.
- 30) شريق، عبد الله : في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، ط 1، 2003.

- 31) شكري عياد، محمد: موسيقى الشعر العربي - مشروع دراسة علمية-، دار المعرفة، القاهرة، مصر، ط2، 1978.
- 32) صابر عبيد، محمد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2001.
- 33) الصالحي، محمد: شيخوخة الخليل - بحثاً عن شكل لقصيدة النثر العربية-، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، ط1، 2003.
- 34) عتيق، عبد العزيز: علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987.
- 35) العشي، عبد الله: أسئلة الشعرية - بحث في آلية الإبداع الشعري-، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.
- 36) عطية، عبد الله عبد الهادي : ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي، بستان المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002.
- 37) علاق، فاتح: مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2005.
- 38) العلوي، ابن طباطبا : عيار الشعر، تح: عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، م ع س، ط1، 1985.
- 39) علي، عبد الرضا : موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه : دراسة وتطبيق في شعر الشطرين و الشعر الحر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997.
- 40) العيد، يمنى: في معرفة النص: دراسات في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط3، 1985.
- 41) القلماوي، سهير: فن الأدب - المحاكاة، شركة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط1، 1953.
- 42) القيرواني، ابن رشيقي: العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1+ ج2، تحقيق: د. النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط1، 2000.
- 43) كشك، أحمد : محاولات للتجديد في إيقاع الشعر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر ، ط1، 2004.
- 44) كنوني، محمد العياشي: شعرية القصيدة العربية المعاصرة _ دراسة أسلوبية _ ، عالم الكتب الحديث، أريد، الأردن، ط1، 2010.
- 45) محمد حماسة ،عبد اللطيف: البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1999.

- 46) محمود عبد الوهاب، فاطمة: في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة - قراءة في نصوص موريتانية -، دار المعرفة، الجزائر، دط، 2009.
- 47) مرتاض، عبد المالك: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1983.
- 48) المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد: شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003.
- 49) المعداوي، أحمد: أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، منشورات دار الآفاق الجديدة، الرباط، المغرب، ط1، 1993.
- 50) مفتاح، محمد : التلقي والتأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994.
- 51) المقري، أبو إسماعيل بن أبي بكر: كتاب العروض والقوافي، تحقيق: يحيى بن علي يحيى المبارك، دار النشر للجامعات، القاهرة، مصر، ط1، 2009.
- 52) الملائكة، نازك : قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، بيروت، لبنان، ط3، 1967.
- 53) المناصرة، عز الدين: إشكاليات قصيدة النثر ، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، لبنان، ط1، 2002.
- 54) موافي، عثمان : في نظرية الأدب . من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي ، دار المعرفة الجامعية، مصر ، ط3، 2000.
- 55) ناصر، محمد: الشعر الجزائري الحديث: اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2 مزيده ومنقحة، 2006.
- 56) ناظم، حسن : مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994.
- 57) النويهي، محمد : قضية الشعر الجديد، المطبعة العالمية، القاهرة، مصر، دط، 1964.
- 58) الهاشمي، السيد أحمد : ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، تحقيق وضبط: د. حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط1، 1997.
- 59) يموت، غازي: بحور الشعر العربي - عروض الخليل -، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط2، 1992.

II. المعاجم :

- 1) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين، لسان العرب، المجلد 8، دار إحياء التراث، بيروت، لبنان، ط1، دت.

- (2) مجمع اللغة العربية: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، مصر، دط، 1983.
- (3) يعقوب، إميل بديع: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1991.

III. المراجع المترجمة :

- (1) أرسطو : فن الشعر، تر: الدكتور إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، دط، دت.
- (2) برنار، سوزان: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة: زهير مجيد مغامس و علي جواد الطاهر ، مؤسسة الأهرام للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1999.
- (3) الخضراء الجيوسي، سلمى : الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط2 منقحة، 2007.
- (4) رومان جاكسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988.
- (5) كوهين، جون : بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، دط، 1990.
- (6) نظرية المنهج الشكلي - نصوص الشكلايين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، والشركة المغربية للناشرين المتحدين، المغرب، ط1، 1982.
- (7) ويليك، رينيه و وارين، أوستين: نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1987.

IV. الرسائل الجامعية:

- تيبيرماسين، عبد الرحمن: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة باتنة، 2001 - 2002.

V. المجلات والدوريات:

مجلة فصول:

- (1) الغدّامي، عبد الله: كيف نتذوّق قصيدة حديثة، مجلّة فصول، عدد4، مجلد4، القاهرة، مصر يوليو أغسطس سبتمبر، 1984.

(2) الصّكر، حاتم: قصيدة النثر والشّعريّة العربية الجديدة: من اشتراطات القصد إلى قراءة الأثر،
مجلة فصول، عدد 3، مجلد 15، القاهرة، مصر، خريف 1996.

فصلية دراسات الأدب المعاصر:

(1) على گنجیان خناری وفاطمة جغتایی: قصيدة النثر عند محمد الماغوط وأحمد شاملو، فصلية
دراسات الأدب المعاصر، السنة الثالثة، العدد العاشر، د ب ، 1390 هـ.

فهرس الموضوعات

أ - د	- مقدمة
21 - 06	- مدخل: (الشعرية والإيقاع)
06	أولاً: الشعرية
07	ثانياً: الإيقاع
09	ثالثاً: منظورات الشعرية إلى مسألة الإيقاع
78 - 24	- الفصل الأول: أشكال الإيقاع في التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة
46 - 24	I. سلطة الإيقاع العروضي في الشعر العمودي:
27	1. خطية التشكيل العروضي
30	2. التدوير والمرونة الإيقاعية
32	3. التقفية وحيوية محور الاختيار
36	4. الوقفة التامة قيمة مهيمنة
38	5. شعرية الزخافات والعِلل
41	6. إيقاع البديع
66 - 46	II. ثورية الإيقاع في شعر التفعيلة
46	1. الأساس الإيقاعي للشعر الحر
48	2. الشعر الجزائري الحر بين الضرورة الموضوعية والحاجة الفنية
50	3. إبدالات إيقاعية:
50	أ - من نظام البيت إلى نظام السطر الشعري والجملة الموسيقية
53	ب - تشكيل القافية في الشعر الحر
59	ج - إيقاعية التكرار
78 - 66	III. حادثة الإيقاع في قصيدة النثر:
67	1. إشكالية الإيقاع في قصيدة النثر
69	2. من إيقاع الشعر إلى إيقاع النثر
71	3. الإيقاع الداخلي قيمة مهيمنة
74	4. إيقاع اللغة التقريرية
76	5. إيقاع السرد

127-81	-الفصل الثاني: شعريّة الإيقاع في الأشكال الشعريّة الجزائرية المعاصرة
81	I. التعريف بالمدونة.....
81	1. ديوان " الزمن الأخضر ".....
82	2. نصوص " فجوات الماء ".....
102-83	II. الوفاء للنّموذج التقليدي:.....
83	1. مسارات الأوزان الشعريّة.....
98	2. مسارات القافية.....
114-102	III. تفسير النّموذج التقليدي (قصيدة " طريقي " نموذجًا):.....
102	1. نظام التفعيلة.....
105	2. نظام السّطر الشعري.....
107	3. نظام الجملة الموسيقية.....
109	4. نظام القافية.....
127-115	IV. الخروج عن النّموذج: (الإيقاع خارج إطار العروض).....
115	1. مستوى الشّكل:.....
116	-إيقاع اللغة.....
120	-إيقاع التكرار.....
122	-إيقاع السرد.....
125	2. مستوى الدّالة:.....
125	- إيقاع التواصل.....
126	- إيقاع التمايز.....
129	-خاتمة.....
132	-قائمة المصادر والمراجع.....
140	-فهرس الموضوعات.....