الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

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

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
niversité Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
Tasdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett -
aculté des Lettres et des Langues

جامعة البويرة

قسم اللغة والأدب العربي

الإيقـــاع في قصـيدة الـــنثر

"الفـــرح ليس مهنتي" لـ "محمد المـــــاغوط"

مذكرة مقدّمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

إعداد الطالبة:

خولة باديس

إشراف:

د/ رابح ملوك

السنة الجامعية: 2014-2015

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

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

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
niversité Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
Tasdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett -
aculté des Lettres et des Langues

جامعة البويرة

قسم اللغة والأدب العربي

الإيقـــاع في قصـيدة الـــنثر

"الفـــرح ليس مهنتي" لـ "محمد المـــاغوط"

مذكرة مقدّمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

إعداد الطالبة:

خولة باديس

إشراف:

د/ رابح ملوك

-أعضاء لجنة المناقشة:

الأستاذ:	الرتبة	الجامعة	الصفة
1- نعيمة بن علية	أستاذ محاضر صنف (أ)	البويرة	رئيسا
2- رابح ملوك	أستاذ محاضر صنف (أ)	البويرة	مشرفا ومقررا
3- الزبير دردوخ	أستاذ مساعد صنف (أ)	البويرة	عضوا ممتحنا

السنة الجامعية: 2014-2015

بسم الله الرّحمن الرّحيم

كلمة شكر

إنّه لمن الواجب أن أتوجّه بجزيل الشكر إلى الأستاذ

الفاضل الدكتور رابح ملوك

الذي رافقني في هذا البحث حتّى أتممته

و إلى الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة لما تكبّدوه من عناء

لتقييم هذه المذكّرة،

فلهم منّي أسمى عبارات التّقدير و الاحترام

و لا يفوتني أن أشكر كلّ أفراد العائلة لما قدّموه من

مساعدة،

و إلى كلّ من ساعدني من قريب أو بعيد

إهداء

أهدي هذا العمل إلى:

الرّوح أمّي والحبيب أبي

وإلى كلّ عائلتي

وأحبّتي

خولة باديس

مقدّمة

مقدمـــــــــة

تعدّ قصيدة النثر من أهمّ المنعرجات التي مرّ بها الشعر العربي، حيث قامت بإلغاء أحد مقوماتها الأساسية، ألا وهو الوزن، محاولة من خلال ذلك إحداث قطيعة ذوقية، وتحويل وظيفة النص الشعري من الإنشادية والحماسية إلى فاعلية الخلق والابتكار والتفرّد، ولتحقيق ذلك اعتمدت على بنية إيقاعية جديدة تعوّض بها الفراغ الوزني وتقي بها النص الشعري من النثرية، وتتمثل هذه البنية في تفعيل الإيقاع الداخلي للنص الشعري.

كان هذا السبب الذي دفعنا للبحث عن أهمّ ملامحها، ذلك من خلال دراسة نصوص لمحمد الماغوط بوصفه واحدا من رواد قصيدة النثر، وهذا عبر مجموعة من التساؤلات أهمها:

ما الإيقاع؟ وماذا يُقصد بالإيقاع الداخلي في قصيدة النثر؟ وإذا كان الإيقاع الداخلي بنية جديدة، فما هي العناصر المشكلة لها؟ وإلى أيّ مدى استطاعت هذه العناصر تشكيل البناء الإيقاعي في نصوص الماغوط؟

للإجابة عن هذه التساؤلات، اتّبعنا مجموعة من الخطوات الضرورية تمثّلت في تقسيم البحث إلى فصلين:

-الفصل الأوّل والمعنون بـ الإيقاع والإيقاع الداخلي، ضمّ ثلاثة مباحث، تناول المبحث الأول تعريف الإيقاع لغة واصطلاحا عند العرب والغرب، واهتمّ المبحث الثاني بالإيقاع الداخلي في قصيدة النثر باستحضار آراء المؤيدين والمعارضين. أما المبحث الثالث فقد تناول أهمّ العناصر المشكّلة للإيقاع الداخلي.

-الفصل الثاني الموسوم بـ الإيقاع الداخلي في شعر "الماغوط" "الفرح ليس مهنتي"، ضمّ مبحثين، اهتمّ الأول منهما بالتناغم الشّكلي، وهذا من خلال تسليط الضوء على العناصر الشكلية كالصوت، والمفردة والجملة ودورها في توليد الإيقاع. أما المبحث الثاني فقد تناول الجانب الدلالي، وهذا بتتبع حركة الدلالة في النص ودورها في خلق الإيقاع.

وختمنا البحث بخلاصة تضمنت أهم النتائج المتوصل إليها.

كان لا بدّ علينا لتحقيق كل تلك الخطوات الاستعانة بقائمة من المصادر والمراجع منها: الإيقاعية مقاربة إجرائية على قصيدة النثر لـ "عزت محمد جاد"، وقضايا الإبداع في قصيدة النثر لـ "يوسف حامد جابر"، وقصيدة النثر العربية بين التغاير والاختلاف لـ "إيمان الناصر". وبعض الكتب المترجمة كـ: قضايا الشعرية لـ "جاكبسون"، والنظرية الشعرية لـ "جون كوهن".

أما بالنسبة للمنهج المتبع، فقد اعتمدنا على مجموعة من الطرائق لمعالجة هذه الإشكالية، ففي الفصل الأول اعتمدنا طريقة العرض والتحليل والنقد، وفي الفصل الثاني قامت الدراسة على المنهج الأسلوبي لِمَا له من قدرة تمكّننا من معالجة العناصر الإيقاعيّة داخل النّص الشّعري.

هذا وقد واجهتنا بعض العراقيل خلال إنجاز هذا البحث، منها: صعوبة الحصول على أهمّ المصادر والمراجع التي كان علينا الاعتماد عليها، كذلك صعوبة التوفيق بين محدودية المساحة النصية وشمولية الموضوع، إضافة إلى ذلك ضيق الوقت، إلا أن الرغبة الشديدة والقناعة التامة بهذا الموضوع، والإعجاب الشديد بالكتابة الماغوطية جعلتنا نتغلّب على كل تلك المصاعب والعراقيل.

وفي الأخير لا يسعني إلا التوجّه بالشكر الخالص للأستاذ المشرف د/ رابح ملوك الذي أعانني كثيرا، ولم يبخل عليَّ لا من جهة توفير المصادر والمراجع، ولا من جهة الإرشاد والتوجيه.

أرجو أن أوفَق في محاولتي هذه، فإن أصبت فذلك ما كنت أبغي، وإن أخطأت فيكفيني أنّي حاولت بجدّ وإخلاص. وما التّوفيق إلاّ بالله العليّ العظيم.

الفصل الأوّل:

الإيقاع والإيقاع الدّاخلي

- الإيقاع
- الإيقاع الداخلي
- عناصر الإيقاع الداخلي

1 -الإيقاع: المفهوم والتشكيل.

أ- التعريف المعجمي:

قام العديد من اللّغويين العرب القدامى بتعريف كلمة "الإيقاع" ومن بينهم :ابن منظور" في معجمه "لسان العرب"، يقول: "المُقَيقع والمَيْقَعة كلاهما المطرقة، والإيقاع مأخوذ من إيقاع اللّحن والغناء: وهو أن يوقعهما ويبيّنهما".[1]

من خلال ما ذكره "ابن منظور" في تعريفه نفهم أنه يرى أن مصدر الإيقاع هو اللحن والغناء، كما يعمل على إبرازها وإظهارها، وبالتالي قد حصر الإيقاع بتعريفه هذا في ذكره الوزن.

ويتّفق "الفيروز أبادي" كذلك في الرأي مع "ابن منظور" اتجاه نظرته إلى الإيقاع، يقول: "الإيقاع إيقاع اللحن والغناء، وهو الذي يوقع الألحان ويبيّنها".[2]

أما "الخليل بن أحمد الفراهيدي" فلم يذكر الإيقاع في معجمه صراحة، وإنما ذكر أقرب ما يحيل إليه، وهو وقع المطر، وقع حوافر الدّابة، يعني ما يُسمع من وقعه".[3]

أما عند المحدثين فنجد مفهوم الإيقاع لا يختلف كثيرا عن ما جاء به االقدامى، ففي "المنجد" نجد الإيقاع (مص) اتفاق الأصوات وتوقيعها".[4]

---

1 ابن منظور، لسان العرب، مج 15، دار صادر، ط4، بيروت، ص 263.

2 الفيروز أبادي،القاموس المحيط، مج3، دار الجبل، د، ط، بيروت، ص 100.

3 ينظر: الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، تح: مهدي المخزومي، ابراهيم السامدي، مج3، دار النشر، د،ط، بغداد، 1981، ص 176.

4 لويس معلوف، المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، ط4، بيروت، ص 914.

نفهم من هذا التعريف أن الإيقاع هو ذلك التناسق الناجم عن اتفاق الأصوات وتوافقها فيما بينها.

2- التعريف الاصطلاحي:

أ- عند العرب:

تعدّدت تعاريف الإيقاع حسب ثقافة المعرّف وخبرته، ونجد مصطلح الإيقاع عند "ابن طباطبا" في كتابه "عيار الشعر" يقول: "والشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ، فصفا مسموعه و معقوله من الكدر ثمّ قبوله واشتماله عليه، وإن نقُص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي: اعتدال وصواب المعنى وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه".[1]

لقد جمع"ابن طباطبا" في نصه هذا، بين الوزن والإيقاع وجعلهما نتيجة لتكامل أجزاء القصيدة، من حسن اللفظ وصواب المعنى، كما ارتبط الإيقاع عند "ابن طباطبا" بالشعر الموزون فقط دون أن يتعداه إلى غير ذلك، فهو مقياس لجودة الشعر، كما يُعد مصدرا من مصادر الطرب والارتياح، فهو بذلك الأثر الجميل لوقع الحركات والسكنات في النفس.[2]

وتعرض "القرطاجني" للإيقاع في حديثه عن العروض، فهو ميزان الشعر، ولم يستخدم مصطلح الإيقاع في "المنهاج" صراحة ، لكنه تناول الشيء المتداول عند الشعراء والنقاد والمهتمين بالإيقاع، يقول: "لشدة حاجة العرب إلى تحسين كلامها، اختص كلاهما بأشياء لا توجد في غيره

1 ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، ط1، لبنان، 1982، ص 21.
2 ينظر: محمد سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، الإسكندرية، 2010، ص 19.

من ألسن الأمم، فمن ذلك تماثل المقاطع في الأسجاع والقوافي، لأن في ذلك مناسبة زائدة، ومن ذلك اختلاف مجاري الأواخر، واعتقاب الحركات على أواخر أكثرها، ونياطتهم حرف الترنم بنهايات الصنف الكثير المواقع في الكلام منها، لأن في ذلك تحسينه للكلم بجريان الصوت في نهاياتها، ولأن للنفس في النقلة من بعض الكلمة المتنوعة المجاري إلى بعض على قانون محدود راحة شديدة واستجداد لنشاط السمع بالنقلة من حال إلى حال".[1]

وعلى هذا فالإيقاع عند "القرطاجني" هو ذلك الأثر النفسي الناتج عن التحسين في الكلام، فالإيقاع يُورِث اللذة، واللذة لا تتحقق من الفوضى، بل من انسجام الكلام وتناسقه داخل النص الشعري.

كما يؤكد "القرطاجني" على أهمية عنصر الزمن في الشعر ، محدّدا هذا العنصر بالنظر إلى أصوات الكلمات وتوافقها توافقا زمنيا يضاهي صورة الوزن العروضي الذي يمثله تعاقب الحركة والسكون.

نلاحظ مما سبق أن الباحثين القدامى قاموا بالخلط بين الوزن والإيقاع إلى درجة أنهم عندما يعرّفون الإيقاع نجدهم يعرّفون الوزن. وهذه الإشكالية دفعت الباحثين المحدثين إلى محاولة الفصل بينهما.[2] ومن هنا كانت محاولة "محمد مندور" حين استهدف وضع تفرقة أساسية بين الوزن والإيقاع، حيث قال: "أما الكمّ (الوزن) فقصد به هنا الكمّ التفاعيل التي تستغرق نطقها زمنا ما، وكل أنواع الشعر لابدّ أن يكون البيت فيها مقسمة إلى تلك الوحدات، وهي بعد قد تكون متساوية كالرجز عندنا مثلا، وقد تكون متجاوبة كالطويل، حيث يتساوى التفعيل الأول التفعيل الثالث

1 محمد سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، ص 20. نقلا عن: القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الادباء، تقديم وتحقيق محمج الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، دت .

2 ينظر: المرجع نفسه، ص 20.

والتفعيل الثاني التفعيل الرابع وهكذا، أما الإيقاع فهو عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة".[1]

ونجد الدارس "محمد فتوح أحمد" يفرّق بين الوزن والإيقاع، فالوزن يرتبط بالصوت من حيث هو فتحة أو ضمّة أو لام أو باء، ...الخ، أما الإيقاع فيرتبط بالصوت من حيث خصائصه السياقية كالدرجة والمدى والنّبر والتردّد، ...الخ. ومن ذلك تثبيت طريقة النطق بالصوت، وتمييز السياق الواردة فيه".[2]

إذا فالإيقاع عند "محمد فتوح" "يتجاوز الوزن الذي ينحصر في تحديد حركات الأصوات إلى دور هذه الحركات في توليد موسيقى الشعر التي لا تنحصر فقط في نظام المقاطع والحركات والسكنات التي تتكرر بعينه من حين إلى آخر، بل يتعدها إلى وقع الأصوات وما توحيه بذاتها أو ترددها على نحو معيّن".[3]

وقد ساوى البعض بين الإيقاع والوزن، لأن الأوزان في ذاتها أقيسة محدودة ومضبوطة، "فالإيقاع من هذه الزاوية لا يتعدى كونه نقلا أمينا لما في الوزن من ضوابط".[4]

كما نجد "شكري عياد" قد خلص في تعريفه للإيقاع إلى أن الوزن يتضمن الإيقاع أيضا، وأن المصطلحين لا يفهم أحدهما دون الآخر.[5]

---

1 محمد سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، ص 22.

2 محمد فتوح أحمد، الحداثة الشعرية –الأصول والتجليات-، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2006، ص 424.

3 ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

4 محمد الخبو، مدخل إلى الشعر العربي الحديث، دار الجنوب للنشر، تونس، 1995، ص 531.

5 ينظر: شكري عياد، موسيقى الشعر العربي الحديث، دار الجنوب للنشر والتوزيع، تونس، 1995، ص.

ولكن في الوقت نفسه، ليس الإيقاع مجرد تلوين صوتي، وإنما هو فاعلية مؤثرة في بنية القصيدة، "فالإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها، وإنما يفهمها، قبل الأذن والحواس، الوعي الحاضر و الغائب".[1]

ب- عند الغرب:

تنحدر كلمة الإيقاع من أصل إغريقي (Rythmos)، ولم يكن يفرق بينهما وبين القافية RIME للظن بأنهما من أصل واحد، ثم انتقلت إلى اللاتينية باسم Rythmus، وبقي هذا الالتباس سائدا بين المصطلحين والإيقاع والقافية، لكنهم يدركون بأنه حركة منتظمة وموزونة. بقي هذا امفهوم إلى غاية القرن السادس عشر، حيث تمّ التفريق بين المصطلحين، وأصبح لكل منهما دلالته ومعناه المستقل.[2]

وفي معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب جعل هذا المعجم "كلمة الإيقاع Rythme مشتقة أصلا من اليونانية بمعنى الجريان والتدفق المقصود به عامة هو التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت، أو النور والظلام، أو الحركة والسكون، أو القوة والضعف، أو الطول والقصر، أو الضغط واللين، أو الإسراع والإبطاء، أو التواتر والاسترخاء".[3]

1 خالدة سعيد، حركية الإبداع، دار العودة، ط1، بيروت، 1979، ص 111.

2 ينظر: عبد الرحمن تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر الغربي، دار الفجر للنشر، ط1، القاهرة، 2003، ص 80.

3 مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط1، بيروت، 1984، ص 71.

وقد ورد تعريف الإيقاع في قاموس Grand dictionnaire Encyclopédique Larousse: "بأنّه من اللاتينية ريتموس (Rhythmus)، من روتموس (Rhuthmos)، وهو ضرب ما أو ظاهرة ما للإيقاع، تعاقب الأيام والليالي والفصول، وإيقاع المد والجزر".[1]

أما النّاقد الفرنسي "ميشونيك" فقد حدّد مفهوم الإيقاع في اللغة "لا على أنه بمثابة ظاهرة تناسق كونية، ولا ترجمة لحركة طبيعية أو نفسية، وإنما هو تنظيم لموضوع داخل خطاب سواء كان شعرا أو نثرا، وبالتالي فهو ليس مكونا جماليا، وإنما هو الشفاهية باعتبارها حضور الجسد في اللغة، فهذا المعنى إنه دينامية النصوص التي يقوم بنظم دلالتها من خلال تنبير الجمل...".[2]

وفي الموسوعة العالمية باللغة الفرنسية ورد تعريف الإيقاع "بأنه كل ظاهرة نشعر أو نقوم بها، ولا بدّ أن تستجيب لعنصرين من العناصر الثلاثة الآتية: البنية (Structure) والزمنية (Prériodicite) والحركة (Mouvement).[3]

أمّا "ياكبسون" فيصف لفظة الإيقاع "بأنها لفظة ملتبسة إلى حدّ انطلاقا من كون مفهوم الإيقاع غير ثابت، ويتغير مع تغيّر الزمن".[4] وبالنسبة لـ "جون كوهن فيري" "أن إيقاع الشعر يجيء من تردّد زمني يمتّع الأذن".[5]

---

1 Grand Dictionnaire Encyclopédique Larousse, EDEL, Librairie Larousse, Tome 7, Paris, 1984, p 9181.

2 بول أرون معجم المصطلحات الأدبية، تر: محمد حمود، المؤسسة الجامعية للنشر و التوزيع ط1 بيروت 2012 ص 226.

3 عبد الرحمن تبرماسين، المرجع السابق، ص 80. CD room Encyclopedia universalis, France, ed 1983.

4 رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1، دار البيضاء، 1988، ص 106.

5 جون كوهن، النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، دار غريب، ط4، القاهرة، 1995، ص 114.

مهما كثر الحديث عن الإيقاع واختلفت الآراء حول مفهومه وأصله، إلّا أنه يظل الشيء الأهمّ بالنّسبة للشّعر، فالفيلسوف اليوناني "أفلاطون" يرى أن النزعة الطبيعية إلى الانسجام والإيقاع هي الأساس في الشّعر".[1] وهذه حقيقة لا جدال فيها كون الإيقاع مكوّن جوهري من مكونات الشعر.

2-الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر:

إذا كان الخلاف حول وجود الإيقاع بتلك الحدّة التي عرضناها في الفقرة السابقة، فالإيقاع الداخلي لقصيدة النثر سيكون ساحة أعنف وأشد، يتراوح الرأي فيه ما بين مؤيد ومعارض.

يرى أصحاب الرّأي الأول أن وجودية الإيقاع الداخلي بوجود الشعر وأقدميته بأقدمية الشعر، لأنه يمثل تلك الموسيقى الروحية المهمة جدا في الشعر، "فالشاعر ككل فنان يحاول أن يخلق نوعا من التوافق النفسي بينه وبين العالم الخارجي عن طريق ذلك التوقيع الموسيقي الذي يعدّ أساسيا في كل عمل فني، ونحن لا نتأثر بالموسيقى إلا لأنها تهيئ لنا الاندماج مع مظاهر التناسق والإيقاع في هذا العالم الخارجي والمنطبقة في نفوسنا في الوقت نفسه على نحو أو آخر".[2]

نحن دائما أثناء التحليل للنّصوص الشعرية سواء القديمة الحديثة عند وصولنا إلى المستوى الإيقاعي نقوم بتقسيم هذا المستوى إلى قسمين: إيقاع خارجي وإيقاع داخلي، من أجل الفصل بين تلك الوحدات الزمنية المحددة والروح الإيقاعية النابعة من كيان الشاعر، حتى يسهل علينا تحليلها من أجل الوصول إلى نتيجة، والكثير من المحللين من يولي الاهتمام الكبير بالموسيقى الخارجية.

---

1 صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر فترة التسعينات وما بعدها، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة سطيف، 2011/2010، ص 07. نقلا عن أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، ط2، بيروت، 1973، ص 13.

2 أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، الإطار النظري، دار الفكر الجديد، بيروت، ط1، 1966، ص 132.

وفي هذا التقسيم يقول "محمد مندور" عن موسيقى الشعر "على أنها "تتوفر بتتابع وتناوب وحدات زمنية محددة، ثم إيقاعات تحدّد مفاصل هذه الموسيقى، وكل ذلك فضلا عن الانسجامات الصوتية وطرق التعبير الصوتي التي تنبع من طبيعة حروف اللغة ومخارجها، واجتماع بعضها إلى بعض في اللفظة أو الفقرة، وكلّ هذه الخصائص التي يدركها الشاعر بأذنه ويدركها الدارس بتحليله".[1]

وانطلاقا من هذا القول يمكن أن نستدلّ على أن الإيقاع الشّعري لا يمكن أن ينحصر على الوحدات الزمنية المحدّدة التفعيلات فقط، وإنما يقوم أيضا على ذلك الانسجام الصوتي النابع من طبيعة الحروف في ذاتها وفي حالتها المندمجة مع بعضها بعض المشكلة لكلمات وجمل تخدم النص وتزيد من إيقاعيته.

يقول "عبد الله شريق" في هذا الصّدد: "التشكيل الإيقاعي هو الشرط الضروري والجوهري في الخطاب الشعري وليس الوزن العروضي الذي يمثّل إحدى التشكيلات الإيقاعية الممكنة للشعر العربي وليس التشكيل الإيقاعي النهائي الوحيد والممكن، فالإيقاع الحرّ المفتوح والمتنوّع هو الأصل، وهو أسبق من الوزن وأعمّ منه".[2]

يقول "أدونيس" في تعريفه للموسيقى الداخلية "لا شكّ أن الشعر في نشأته ذو صلة بالموسيقى، فقد كان تكرار الصور في فواصل منتظمة، وتساوي اللحظة الموسيقية في الأبيات أو توافقها، يسهل الترانيم الشعرية القديمة. لكن إيقاع الجملة وعلائق الأصوات والمعاني والصور

1 أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، ص ن. نقلا عن: محمد مندور، قضايا جديدة، ط1، بيروت، 1958.

2 عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النثر ، منشورات اتحاد كتاب المغرب،ط1، الرباط، ، ص 16.

وطاقة الكلام الإيحائية والذيول التي تجرها الإيحاءات وراءها من أصداء المتلونة المتعدّدة هذه كلها موسيقى، وهي مستقلة عن موسيقى الشكل المنظوم، قد توجد فيه، وقد توجد دونه".[1]

كما يتطلع "شوقي ضيف" إلى الموسيقى الداخلية مؤكدا أهميتها في تصنيف الإبداع الشعري، فقال: "إن موسيقى الشعر لم يضبط منها إلا ظاهرها وهو ما تضبطه قواعد علمي العروض والقوافي، ووراء هذه الموسيقى الظاهرة موسيقى خفية تتبع من اختيار الشاعر لكلماته، وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات ... ولهذه الموسيقى الداخلية يتفاضل الشعراء. ولعلّ شاعرا عربيا لم يستوف منها ما استوفاه "البحتري". ولذلك كان القدماء يقولون إن بشعره "صنعة خفية"، فشعره أصوات جميلة وغناء مطرب".[2]

كلّ هذه الآراء تؤكد على أن الإيقاع الداخلي لا يمثل المستوى الثاني في التحليل الإيقاعي فقط، بل يعتبر أهم وأشمل من المستوى الأول(الوزن). ولهذا اتخذه أنصار قصيدة النثر كقاعدة أولى تعتمد عليها قصائدهم، فالوزن إذا وجد في القصيدة دون إيقاع داخلي تصبح القصيدة مجرد نظم مفقى خالٍ من الروح الشعرية الإبداعية، حتى أننا نجد الكثير من النصوص الشعرية قائمة على الأوزان العروضية محترمة لقواعدها وقوانينها الصارمة، إلا أنها ليست شعرا، لأن الوزن وحده غير كاف للدلالة على انتماء النص للشعر.[3]

كما أن التمرد الإيقاعي عبر التاريخ الشعري لم يمارس ضد الإيقاع الداخلي، وإنما كان دائما يوجّه سهامه الرافضة نحو الإيقاع الخارجي(الوزن)، فطوال السيرة الشعرية كان هناك شكوى

---

1 أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، ص 133.نقلا عن: ادونيس، مقدمة للشعر العربي، بيروت، ط3، 1979، ص 32.

2 المرجع نفسه، ص ن. نقلا عن: يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ط2، بيروت، 1982، ص31.

3 ينظر: عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النثر، ص 16.

دائمة كالضيق بالنظم والقافية. وسذاجة الإيقاع في القصيدة العربية التي اشتكى منها "الفرابي"، و"الشابي" الذي سفه ضمور الخيال الشعري، و"خليل مطران" الذي أطلق على الوزن اسم القيود الثقيلة.[1]

حتى عندما اعتمد الشاعر على الوزن فقط، سبّب ذلك أفولا للشعر "والتبس بصناعة منحطة عنوانها النظم والتّلفيظ".[2]

لا يعتبر الإيقاع هاجس شعراء قصيدة النثر الذين كان اهتمامهم به واضحا في إبرازه أو في الاحتماء به من التهم التي وجهت إليهم بالتخلي عن الموسيقى الخارجية فقط، فـ "إليوت" الذي لم يكن من أنصار قصيدة النثر ركّز على العلاقات الموسيقية الداخلية في النص، قال: "موسيقى الكلمة وليدة صلات عدّة، إنما تنشأ من علاقاتها أولا بما يسبقها وبما يعقبها مباشرة من الكلمات، ومن علاقتها بصورة مطلقة بمجموع النص الذي توجد فيه، ثمّ إنها تنشأ من علاقة أخرى هي اتصال معناها المباشر في ذلك النص المعين الذي توجد فيه.

وتنشأ تلك الموسيقى أيضا عما للكلمة من طاقة قوية أو ضعيفة على الإيحاء، ليست بالطبع جميع الألفاظ متساوية في غناها وتماسكها ...".[3]

كما يرى "عبد الله شريق" أن تحقيق هذا النمط من التشكيل الإيقاعي أصعب من اتباع التشكيلات الوزنية الجامدة، فرغم ما يتيحه من حرية في البناء والتشكيل فإن له شروط وصعوبات، فهو يحتاج إلى ذوق موسيقي وإلى إحساس دقيق بالتناغم والتنوّع الإيقاعيين، وإلى قدرة على الخلق

1 ينظر: محمد العباس، ضد الذاكرة، شعرية قصيدة النثر، المركز الثقافي العربي،ط1، المغرب، 2000، ص ص 12،13.

2 المرجع نفسه، ص 12.

3 أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، ص 133.

والتشكيل وتحقيق التفاعل مع العناصر الأخرى المكوّنة لبنية النص الشعري، لأن الإيقاع في الشعر لا يمكن تصوّره مستقلا أو معزولا عن العناصر الأخرى، أو بعيدا عن وظيفته البنائية والدلالية.[1]

رغم كلّ هذا الإلحاح على مشروعية الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر، إلا أنه لم يسلم من النقد، وهو نقد يسير في اتجاهين: هناك من ينفي وجوده تماما إلى درجة وصفه بالوهم أو الأسطورة، وهناك من يسلّم بوجوده، لكنه يرفض فكرة أنه خاصية مميّزة لقصيدة النثر عمّا سواها.[2]

ترى "إيمان الناصر" أن لجوء أنصار قصيدة النثر إلى أدوات النثر لتعويض خسارة الوزن وادّعائهم أن التحرّر من قيد الأوزان سوف يجنّب الشاعر الوقوع في الرتابة والتكرار، فضلا عن أن يسمو بالإيقاعات الداخلية، ويسمح باكتشاف تجليات إيقاعية غير تلك التي يوفرها الوزن هي نظرة غير سليمة، لأن القالب النثري لا يقوى دائما على تجنّب الرتابة، فثمّة الكثير من رتابة الإيقاع، فالنثر لكونه لا يعتمد على حدود وقوانين مفروضة سلفا سوف يكتسب مع كل كاتب عاجلا أم آجلا إيقاعا شخصيا متكرّرا أكثر مما يوجد في النظم الجيد، وذلك مما يؤدّي في الكتابة الإبداعية إلى الرتابة.[3]

1 ينظر: عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النثر، ص 17.

2 ينظر: رابح ملوك، قصيدة النثر العربية، دار أسامة للنشر والتوزيع، نبلاء ناشرون وموزعون، ط1، عمان، 2015، ص 295.

3 ينظر: إيمان الناصر، قصيدة النثر العربية، التغاير و الاختلاف، الانتشار العربية، مملكة البحرين وزارة الإعلام والثقافة والتراث الوطني، ط1، بيروت، 2007، ص 80.

كما يذهب "عبد الكريم الناعم" إلى التأكيد على أن شرط الإيقاع ظهوره لا داخليته، ومن ثمّ يعترف بانتقاء تعريف مقنع للإيقاع الداخلي، بل إنه لا وجود لهذا الشيء، وإذا كان هناك من يقول بوجوده، فإن عليه أن يعرفه تعريفا مقنعا ينسحب على كل قصيدة نثرية.[1]

يستمر "الناعم" في نفي الإيقاع الداخلي ليصل إلى أن ما تلتقطه الأذن من إيقاع أثناء تلقي قصيدة النثر سماعا أو قراءة، ليس إلا نتاجا لطبيعة بنية اللغة العربية التي تؤثر المقاطع القصيدة، مما ينتج عنه ظلال إيقاعية من غير قصد".[2]

بهذا ينفي "الناعم" وجودية الإيقاع الداخلي تماما ويعتبره تلك الإيقاعات مجرد ظلال إيقاعية ناتجة عن غير قصد، يمكن أن توجد في أي نص نثري.

أما "نجيب العوفي" فيصف الإيقاع الداخلي بأنه تعبير "مراوغ وزئبقي"، وبهذا الوصف يسلّم بوجود الإيقاع الداخلي لكنه يقر بصعوبة تحديده ووصفه وصفا موضوعيا دقيقا، وذلك عكس الإيقاع الخارجي العروضي،[3] "إنه شيء يدخل في الجوّ النفسي للتجربة والشحنة الجوّانية للغة وطريقة توليف جملها ونحت صورها واستعارتها، لذلك كان الإيقاع الداخلي شيئا يتسم ولا يفرك حسب تعريف النحاة".[4]

أمّا بالنّسبة للذين يسلّمون بوجوده، لكنّهم يعترضون على أنه ميزة خاصة فقط بقصيدة النثر نجد "صلاح فضل" الذي أعاب على منظّريها بأنهم قد بالغوا في برهنتهم على امتلاء قصيدة النثر بالإيقاع الداخلي، يقول: "إن هناك بعض النقاد (...) يبذلون جهدا تحليليا فائقا للبرهنة على امتلاء

1 ينظر: رابح ملوك، قصيدة النثر العربية، ص 296.
2 ينظر: المرجع نفسه، ص، ن.
3 ينظر: رابح ملوك، قصيدة النثر العربية ، ص 296.
4 المرجع نفسه، ص 297.

قصيدة النثر بالإيقاع الداخلي، بالرغم من إلغائها للإيقاع العروضي، ويغفل هؤلاء حقيقة لافتة وهي أن تلك القصيدة لا توجد بفضل الإيقاع الداخلي، ولا تتميّز نتيجة له، فالقصيدة العروضية بدورها مفعمة به، والنّثر العادي يتضمنه أيضا".[1]

كذلك أشار إلى ما تتميّز به قصيدة النثر من إيقاع، ليس تفعيل الإيقاع الداخلي لتعويض الإيقاع الخارجي، إنما هو التوظيف الجمالي الفعال فيما يخص انخفاض درجة الإيقاع المعهودة النظم في محاولة العثور على آليات للتحفيز الإيقاعي المتغيّر بطريقة غير معيارية.

وفي الأخير يمكن القول أن الإيقاع الداخلي رغم أنه لا يزال في محالة الإثبات للوجود، إلا أننا نشاهد بروز كتابات رائدة برهنت على إبداعية قصيدة النثر، وقد مكّنت هذه الكتابات الباحثين من الاتفاق ولو على بعض العناصر المكوّنة لبنية الإيقاع الداخلي، رغم ما يعرف عنه من تفرّد وزئبقية.

3- عناصر الإيقاع الدّاخلي:

ازدادت أهمية الإيقاع في القصيدة الشعرية الحديثة منذ أن لفت إليوت انتباه النقاد والشعراء إلى أن الإيقاع يمكّن ألفاظ الشعر من تجاوز عالم الوعي والوصول إلى العالم الذي يتجاوز حدود الوعي المرتبط بالألفاظ المنثورة.[2]

ومع تطوّر هذا الشعر أصبح الدارس الباحث يستعصي رسم معالم ثابتة للبنية الإيقاعية للقصيدة العربية، وهي في ثوبها المعاصر الذي يمنحها التمرد والتفرد، حتى أصبح لكل قصيدة بنية إيقاعية خاصة بها.[3]

---

1 صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1998، ص 315.

2 ينظر: محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، ص ص 30،31.

3 ينظر: خالدة سعيد، حركية الإبداع، ص 99.

وبما أننا نحاول الكشف عن نوعية هذه البنية في قصيدة النثر، سنحاول الوقوف على أهم ملامحها التي اتخذتها كإبدال للقيم العروضية التي كانت تحكم القصيدة القديمة.

أ- التّناغم الشّكلي: يقوم هذا التناغم على الصيغ التعبيرية، وعلى الأشكال التي تتخذها داخل النص،[1] وهي: الحرف، والكلمة، والجملة.

1- **إيقاع الحرف**: تجتمع اللغة العربية على خمسة وثلاثين حرفا، ثمانية وعشرون منها أصوات صامتة، وسبعة أصوات صائتة. وقد قسّم علماء اللغة الأصوات الصامتة إلى أصوات مجهورة وأصوات مهموسة، وأصوات شديدة وأصوات رخوة.[2]

1-أ **الصّوت المجهور**: الجهر في اللغة هو ارتفاع الصوت أو إعلان القول، أما في الاصطلاح هو اهتزاز الوتران الصوتيان واقترابهما حتى تضيق فتحة المزمار.[3]

وهو عند "سيبويه" "حرف أشبع الاعتماد في موضعه ومنع النَفَس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد عليه ويجري الصوت، وهي: ب، ج، د، ر، ز، ض، ط، ع، غ، ل، م، ن".[4]

2-أ **الصّوت المهموس**: الهمس في اللغة هو إخفاء الكلام، فلا يكاد يُسمع.[5] أما في الاصطلاح هو "عدم اهتزاز الوترين، بحيث يسمح بمرور الهواء دون اعتراض".[6]

---

1 ينظر: يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر، ط1، دمشق، ص 244.

2 ينظر: عزت محمد جاد، الإيقاعية، مقاربة إجرائية على قصيدة النثر، المركز العربي، د ط جامعة حلوان 2002 ص 12.

3 كمال بشر، علم الأصوات، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص 175.

4 ينظر: عزت محمد جاد، الإيقاعية، ص 14.

5 ينظر: كمال بشر، المرجع السابق، ص 175.

6 المرجع نفسه، ص 176.

وفي تعريف المهموس يقول "سيبويه": "وأما المهموس فحرف أضعف الاعتماد في موضعه حتى جرى النَفَس معه ...، وأنت تعرف ذلك إذا اعتبرت فرددت الحرف مع جرى النَفَس ...".[1] وتجتمع الحروف المهموسة في: حثه شخص فسكت.

3-أ **الصوت الشديد**: "حيث تلتقي الشفتان التقاء محكما، فينحبس عندها مجرى النَفَس المندفع مع الرئتين لحظة ثمّ تنفصل الشفتان بعدها فجأة، فيحدث صوته انفجارية، كما يلي: ث، ت، ح، خ، س، ص، ط، ف، ق، ك، ه".[2]

4-أ **الصوت الرّخو**: عند النطق به لا ينحبس الهواء انحباسا محكما، "وإنما يكون مجراه ضيقا جدا، فيحدث نوعا من الصفير الخفيف مثل: س، ز، ص، ف، ش، ذ، ث، ه، خ، غ".[3]

تلعب هذه الأصوات باختلاف أصنافها دورا هاما في تشكيل إيقاع الحرف الذي يولد من انسجام هذه الأصوات أو تنافرها أو تكرار صوت بذاته، أو مجموعة من الأصوات. كما أن الإيقاع الصوتي لا يقف على حدود الشكل فقط، بل يتجاوزه ليصل إلى عمق الدلالة، وبهذا أصبح المستوى الصوتي يشكّل حقلا خصبا في الدراسات الأسلوبية الحديثة.[4] "وللأصوات دلالة فنية وجمالية لا يمكن تجاهلها وإهمالها عن جماليات العمل الأدبي".[5]

ب- إيقاع الكلمة: مما لا شك فيه أن الصلة وثيقة جدا بين إيقاع الحرف وإيقاع الكلمة،[6] فالكلمة هي اتحاد مجموعة من الحروف من أجل تأدية معنى معين، "كما أنها تمثل الخلية الأساسية التي

1 كمال بشر، علم الأصوات، ص 188.
2 عزت محمد جاد، المرجع السابق، ص 15.
3 المرجع نفسه، ص، ن.
4 ينظر: عزت محمد جاد، الإيقاعية، ص 16.
5 ابن جني، الخصائص، ج1، دار الكتب العلمية، تح: عبد الحميد هنداوي، ط1، بيروت، 2001، ص 37.
6 المرجع نفسه، ص 17.

يتشكل منها النص".[1] لهذا بلغت الدلائل الإيقاعية للكلمة اهتمام العرب ما أجلى حرصهم على حصرها في:

-حرص الذوق العربي على تقارب حروف الألفاظ متى تقاربت المعاني.

-العلاقة الإيجابية بين الصيغ الصرفية اللفظية والمعنى.

-مقابلة التصورات بما يشاكل أصواتها.

-اختلاف دلالة المترادفات باختلاف أصواتها.

-مراعاة التواؤم وعدم التنافر الصوتي.[2]

وبهذا نلاحظ التكامل بين أصوات الكلمة والمعنى الذي تؤديه، ومن ثمّ ينتج عن هذا التكامل إيقاع الكلمة الذي يضفى على النص كلّه.

ج- **إيقاع الجملة**: تعدّ الجملة العمود الفقري الذي ينبني عليه النص، ليس النص وحسب، بل الكلام الإنساني بصفة عامة، لذا يعدّ الإيقاع الناتج عنها مهما جدا في النّص.[3]

كما لعبت المفردة دورا هاما في تشكيل الإيقاع فكذلك الجملة تلعب الدور الأهم في تشكيله، وباعتبارها أساسا إيقاعيا هاما، فإن إيقاعها يقوم على عنصرين هامّين.[4]

-الأول يقوم على حركة عناصرها المشكلة في إطارها كجملة. ويتجسد هذا العنصر مثلا في تغيير أسلوب الجملة من خبري إلى إنشائي أو العكس، أو تغيّر نسيجها العادي كتقديم خبرها على

1 يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع، ص 246.
2 ينظر: عزت محمد جاد، المرجع السابق، ص 18-21.
3 ينظر: يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع، ص 265.
4 ينظر: المرجع نفسه، ص 266.

مبتدئها أو فاعلها على فعلها، ومثل هذه الحركة في النص تمثل رغبة في كسر معالم الهيئة الواحدة وخلق حالة تعددية.

أما الثاني فيقوم على حركة الجملة ذاتها ككتلة حركية واحدة، وعلى توجهاتها داخل المجال النصي.[1]

ب-التّناغم الدّلالي:

يتأسس هذا التناغم من تفاعل الدلالات في حركة البنية، أي الفاعلية التي تدفعها الحركة الدلالية داخل النص، وهي فاعلية لا تقل أهميّة عن الفاعلية الشكلية.[2]

يقوم هذا التناغم على أساسين هامين هما: إيقاع التمايز وإيقاع التواصل.

أ- **إيقاع التواصل:** "هو انسجام الحركة الدلالية فيما بينها، مما يدفع إيقاعا يحمل خصائص متشابهة".[3] أي الدلالات التي تتحرك داخل النص هي دلالات منسجمة فيما بينها، كما تسير في مسار خاص لا تنازعها فيه أي فعالية أخرى.[4] وهي تهيئ النص كله للدخول في نسيج متماسك يعمقه اتساق التفصيل فيه وتتقارب خصائصها.

-يقول الشاعر "**يوسف الخال**":

الحجر ينطق. الحجر يصير خبزا، يصير

نبيذا، يصير. الحجر سماء، هنيئا لمن له أجنحة

---

3 ينظر: المرجع نفسه، ص 266.

4 ينظر: المرجع نفسه، ص 286.

1 ينظر يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع، ص 318.

2 ينظر: المرجع نفسه، ص 300.

آه. كم أحبك الليلة.

لمرة أولى أضمك هكذا. أتعرّى فيك، أكون.

لمرة أولى أنا هذا الحجر – السماء.

عيناك، جسدك كله طفل يسبح في الماء.

أحبّ الطفل والماء، الماء والطفل.

وفي الفقر من سوى الحجر يؤنس، ورغم

قساوته يسند ويريح.

فلتكن لنا هذه اللحظة.. الحجر سماء،

جناحان نحن.

عندما افيق، يفيق النهر ويجري ويملأ السهل.

سأرفع سارية اليوم. وحدي. الرفيق الذي انتظر

لم يحضر بعد

عندما أفيق، يجلس الضوء أمامي. لم لا

تنهض أيها الجرح الأبله وتحمل سريرك وتمشي؟

الجدران تضمحل. الهواء يصفّق بعينيه. القدم

تضرب خاصرة الشارع. لا همس في الضوء. الصراخ

وحده كلمة السرّ.

عندما أفيق، تفيق حبيبتي معي

رجلاي من قصب، سأجد لي عكازا

وجدته: خيط من الحرير الأشقر

سأمشي، الآن إلى نهاية الأرض، في السهل، في

الجبل. في الليل. في النهار. سأمشي كحلم

حققته اليقظة

حبيبتي معي. جسدي معي. إلهي معي. قم أيها

القدر و افسح لي مكانك[1]

ب- إيقاع التمايز: هو إيقاع ينهض بتعدد المستويات داخل النص، فإيقاع التمايز يكون وليد تعدد المستويات داخل النص الناتج عن الحركات الدلالية المتضادة في النص.[2]

إن إيقاع التمايز وفقا لما حددناه إنما يكمن في انتشار هذه الحركات وتفاعلها، والتي تعمل فيها قائمة عليه، على توليد إيقاعها وتوليد دلالتها بما ينسجم مع طبيعة الحركات ذاتها.

1 يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع، ص ص 288،289، نقلا عن: يوسف الخال، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة للصحافة و الطباعة والنشر، ط2 بيروت،1979،ص ص(268 269 270).

2 ينظر: ، حامد جابر، المرجع السابق، ص 303.

-تقول الشاعرة "**سنية صالح**":

كنا سعداء

ونحن نقضي طفولتنا في بيوت الرحم، بيوت الطين

والبلان

سعداء

نحلم بالحبّ والانتصارات، وبكلّ غامض .. مدهش

حتى جاءت الريح المتوحشة. وأشعلت الساحات بهدير

القطارات الراحلة والجنائز المقبلة، بعويل القطعان وهي

تنحدر من تحت العروش صوب العبودية[1]

خلاصة القول أنّ مصطلح الإيقاع الداخل قد أثار كثيرا من الجدل، كونه مصطلحا نقديا زئبقيا ومتملّصا، إلا أنّ كثرة الاهتمام به مكّنت الباحثين من الاتّفاق على بعض العناصر المشكّلة له.

1 يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع، ص ص 303، 304 نقلا عن: سينية صالح، شعر، دار العودة، ط1، بيروت،1980،ص42.

الفصل الثّاني:

ملامح الإيقاع الداخلي في شعر "الماغوط"

- التناغم الشكلي
- التناغم الدلالي

1-التّناغم الشكلي:

أصبح الشاعر المعاصر بعد تخلّيه عن النظام الوزني في بحث دائم عن هندسة إيقاعية جديدة ومرنة تغنيه عن الوزن وقوانينه الصارمة، يقوم من خلالها بتشكيل إيقاع يعبر وبتعبير صادق عن عواطفه وأحاسيسه التي أضهدتها الحياة تتناغم في داخله الأصوات وتتمازج بالدلالة، فيسمح بذلك للشاعر بالولوج إلى أعماق القارئ، ويسمح للقارئ بالإبحار داخل القصيدة، وتذوّقها أثناء تنقله عبر أسطرها أو صفحاتها، كما تصبح هذه الهندسة الجديدة عالم الإيقاع في قصيدة النثر صبغة جديدة وهي الانفراد، أي أنه أصبح عالما شخصيا وخاصا، على نقيض عالم الموسيقى في قصيدة الوزن، فهو عالم اتفاقات وقواعد ومواصفات، شاعر الوزن من هذه الناحية منسجم يقبل قواعد السلف ويتبناها، بينما شاعر النثر متمرد ورافض، فهو ليس تلميذا، بل خالقا وسيّدا.[1]

ولقد "استدعى هذا التحول الإيقاعي نوعا من الاستجابة غيّرت طبيعة الإحساس بالنغم، فبعدما اعتاد المتلقي على وحدات التفعيلات، انتقل إلى نوع الإيقاع كثيرة العلامات الداخلية بين الكلمات والتراكيب والصور".[2] هذا النّوع من الإيقاع ينشأ من تفاعل المستويات اللغوية فيما بينها من أصوات وتركيب ودلالة. وبالتالي حطّم هذا التفاعل كل الحواجز والحدود التي كانت في القصيدة القديمة والحديثة، وبهذا أصبحت قصيدة النثر كتلة واحدة.

وسنحاول الكشف عن هذه الهندسة الإيقاعية أو بعض من ملامحها في قصائد "الفرح ليس مهنتي" لـ "محمد الماغوط". وقد بدأنا هذا التحليل بالعنوان الرئيس للديوان: الفرح ليس مهنتي.[3]

1 ينظر: إيمان الناصر، قصيدة النثر العربية، ص 232.

2 المرجع نفسه، ص 219.

3 محمد الماغوط، الآثار الكاملة، دار العودة، ط2، بيروت، 1981، ص 225.

يشتمل هذا العنوان على سبعة أصوات مجهورة في مقابل خمسة أصوات مهموسة، الغلبة التي تميز بها الجهر على الهمس أضفت شحنة إيقاعية أخرى بعد القوة الدلالية للفظة الفرح، فهي لفظة تدل على لحظة من السعادة يعيشها الإنسان، وأثناء هذه اللحظة يشعر بنشاط وحيوية، لكن سرعان ما تنتكس هذه الدلالة بعد اقترانها بـ "ليس مهنتي"، وتحويل هذه الشحنة من قوة ناتجة عن السعادة الشديدة إلى قوة ناتجة عن حزن شديد. فـ "المهنة" تعني الخدمة. كما تعني ذلك النشاط اليومي الدائم أو الممارسة اليومية التي يحس الإنسان استعمالها طيلة حياته. بعدها تتدخّل دلالة الهمس لتوضح المعنى، لأن نسبته ليست ضئيلة مقارنة بنسبة الجهر، ليعبر عن مدى حزن الشاعر الشديد لدرجة أنه لا يعرف كيف يمارس الفرح أ كيف يتعامل أثناء الفرح. هذا الامتزاج بين الجهر والهمس أضفى على العنوان إيقاعا متميزا.

لا يقتصر هذا المجال الإيقاعي على دلالة الهمس والجهر فقط، بل يتعدى ذلك إلى تضافر وتفاعل الكلمات فيما بينها (الفرح) و (ليس) و (مهنتي) مشكلة جملة تامة تتسم بمجموعة من القيم على المستوى السمعي الذي يشيرنا بوقع هذه الأصوات عبر جهاز النطق أو على المستوى العاطفي[1] الذي يوحي بمشاعر حزينة تؤكد الحالة النفسية المضطربة والحزينة التي يعيشها الشاعر.

1 ابن جني، الخصائص، ص 36.

وقد تجلت القيمة من مفتاح القصيدة العنوان معلنة تلك الحالة من الحزن الهيمنة على إيقاعية القصائد المنطوية تحته، ولنا أن نسبح في خضمّ انفعال الشاعر علّنا بهذه الإيقاعية نهتدي إلى تشكيل الإيقاع بالسّلب أو الإيجاب.[1]

وسنبدأ القصيدة من **العتبة إلى السماء**، يقول الشاعر:

الآن

والمطر الحزين

يغمر وجهي الحزين

أحلم بسلم من الغبار

من الظهور المحدودبة

والراحات المضغوطة على الركب

لأصعد إلى السماء

وأعرف

أين تذهب آهاتنا وصلواتنا

آه يا حبيبتي

لا بدّ أن تكون

1 عزت محمد جاد، الإيقاعية، ص 49.

كل الآهات والصلوات

كل التنهدات والاستغاثات

المنطلقة

من ملايين الأفواه والصدور

وعبر آلاف السنين والقرون

مجتمعة في مكان ما من السماء ... كالغيوم

ولربما

كانت كلماتي الآن

قرب كلمات المسيح

فلننتظر بكاء السماء

يا حبيبتي[1]

تقوم هذه القصيدة على إيقاع صوتي ودلالي خاص قام بتوليده ذلك التمازج بين الأصوات وتفاعلها مع دلالة القصيدة، حيث نلاحظ تبادل الأدوار بين صوت النون الذي تكرّر ثماني عشرة مرة، وصوت الميم الذي كُرّر إحدى وعشرين مرّة، وصوت الراء الذي تكرّر اثني عشرة مرة في تشكيل إيقاع شعري ناتج عن التجربة الشعرية للشاعر.

1 محمد الماغوط، الآثار الكاملة، ص 228.

أمّا البطولة فقد كانت لصوت المد الذي كرّر اثنتين وأربعين مرة، فقد كان بمثابة المايسترو الذي يتحكم في إيقاعية القصيدة.

كانت البداية بصوت النون الذي انسجم بظلاله التي توحي بالنعومة واللطافة مع مشاعر الشاعر الحزينة والمرفة، ولكونه صوتا مجهورا فقد منح الشاعر قدرة وقوة كبيرة إلى البوح بما يختلج في صدره من ضيق وأسى مستعينا بصوت الميم الذي أضفى على إيقاعية القصيدة نوعا من السكون والهدوء للدلالة على حالة الشاعر المكتئبة. إلا أن الإيقاع لا يزال مرتفعا، وهذا بفضل صوت المد الذي يوجد في جل كلمات القصيدة (السماء، الغبار، أهاتنا، صلواتنا، آه، التنهدات، ملايين، الأفواه، الصدور، آلاف، السنين، القرون، مكان، الغيوم، ربما، كلماتي، المسيح، بكاء، حبيبتي).

عمل هذا الصوت على رفع الإيقاع ودعم القوة التي منحها الجهر للقصيدة في البداية، يستمر الإيقاع بالارتفاع، وتستمر المشاعر الحزينة بالاندفاعات، لكن ينخفض الإيقاع لتبعثره بعض الأصوات المهموسة التي تضعف من قوته. وهناك أيضا تكرار أسلوب النداء "يا حبيبتي" مرتين، والذي لم يقصد به الشاعر إنشاء طلب، وإنما استخدمه كوسيلة جمالية ونفسية يقوم من خلالها بالاسترخاء، وهذا انسجاما مع انفعالية الشاعر التي تقوى وتخور.

لقد اجتمعت الأصوات داخل القصيدة مشكّلة كلمات قد أبدعت في تشكيل فسيفساء دلالية بألوان إيقاعية جميلة، ويتجلى هذا في تكرار الكلمات مثل: (حزين، آهاتنا، صلواتنا، كلماتي، النساء، حبيبتي). كذلك التجنيس*[1] الذي نلحظه في (آهاتنا، صلواتنا، الصدور، القرون، الغيوم).

*[1] التجنيس: إحدى السمات الأسلوبية التي يستثمرها الشعراء المعاصرون من أجل صبغ لغة الشعر بطابع الكثافة والاقتصاد. ينظر: حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر المعاصر.

ثمّ تتدخل دلالة "ربما" لتكسر ذلك التأكيد على الجو الحزين الذي طالما خيّم على القصيدة، ويتفاءل القارئ كذلك ويتوقع تغير الحال من الحزين إلى السعيد، لأن الشاعر يتوقع أن آهاته وصلواته بقرب كلمات المسيح، والمسيح نبي من الأنبياء تكون دعواتهم مستجابة، لكن تعمل لفظة بكاء بدلالاتها الحزينة على تحطيم كل التأملات والتطلعات ليبقى الإيقاع الحزين هو المسيطر دائما، وتبقى الحالة النفسية للشاعر على حالها مستمرة إلى أن تنتهي القصيدة.

نلاحظ فيما سبق أن القصيدة اكتنفها إيقاع حزين تولّد من تفاعل الأصوات والكلمات مع مشاعر الشاعر وتجربته الشعرية، ولد هذا الإيقاع حزينا وانتهى حزينا، لكنه كان قويا، وهذه المفارقة إن دلّت على شيء فإنها تدل على قوة الشاعر وقدرته على التعايش مع الحزن.

- يقول "الماغوط" أيضا في قصيدة "**كل العيون** نحو الأفق":

من أجلها

أحصي أسناني كالصيرفي

أداعبها كالعازف قبل فتح الستار

بمجرد أن أراها

وألمح سوطا من سياطها

أو رصاصة من رصاصاتها

سأضع يدي حول فمي

وأزغرد كالنساء المحترفات

سأرتمي على صدرها كالطفل المذعور

وأشكو لها

كم عذبني الجوع وأذلني الإرهاب[1]

نلمس في هذا المقطع مجموعة من الأصداء الإيقاعية الحزينة الفريدة من نوعها، والتي تتميز بعنصر المفاجأة.

يحاول الشاعر في هذا المقطع أن يحسسنا بالذهول وقد نجح في ذلك استطاع أن يجعلنا نعيش داخل عالم مليء بالتناقضات، عالم تتصارع في داخله القوة والضعف، حتى تولد إيقاعا قويا من شدة الضعف اجتمعت الصيغ التركيبية بمختلف أصنافها من حرف وكلمة وجملة نسجت توليفة إيقاعية عبّرت بشكل دقيق عن الحالة النفسية للشاعر.

في البداية نشعر بقوة الحب عندما يحيل الهاء في "من أجلها"، ذلك الصوت المهموس الانفجاري، وهو بمثابة الحبيبة التي ينتظرها الشاعر، وتتعزّز الإحالة وتتأكد عندما تكرّر في شكل ضمير متصل مقترن بالفعل المضارع "أداعبها كالعازف قبل فتح الستار".

فنبحر مع الشاعر ونستمتع بنسماتها الغرامية الطيبة، حتى يتولد عن هذه الجملة إيقاع عذب لعذوبتها، ولطيف للطافتها، تتمازج الأصوات المجهورة مع المهموسة. وكان لصوت المد فيها عناية خاصة، و"مثل هذه العناية بهذا الصوت من شأنها أن تؤكّد حرص الشاعر على تحقيق البطء الإيقاعي، لأن هذا الصوت من أطول الأصوات في اللغة العربية".[2]

1 محمد الماغوط، الآثار الكاملة، ص 275.

2 ابن جني، الخصائص، ج1، ص 47.

حاول الشاعر من خلاله رفع الإيقاع والتخفيف من سرعته حتى يشدّ انتباه القارئ، واتخذه وسيلة للتأكيد على معانيه، ولا تتوقف جمالية حرف المد هنا فقط، بل نلاحظه من خلال تحقيق ذلك التماثل الصوتي الواقع بين الكلمات: (أداعبها، العازف).

لقد اختار الشاعر موقفا شعريا من الكلمات، وهو أن يتعامل معها على أنها أشياء لا دوال. "إن المرء العادي حين يتكلم يضع نفسه وراء الكلمات قريبا من الموضوع، لكن الشاعر يضع نفسه أمام الكلمات التي تعدّ بالنسبة للمرء العادي مفروضة، وبالنسبة للشاعر في حالة برية. إنها بالنسبة للمرء العادي عرف وأدوات يستخدمها ثمّ يلقيها، لكنها بالنسبة للشاعر أشياء طبيعية تنمو نموا طبيعيا على الأرض كالحشائش والأزهار".[1]

وفجأة تنتقل الهيمنة من ألف المد إلى صوتي السين والصاد، وكلاهما صوتان شديدان انفجاريان انقلبت معهما الموازين، وانقلبت الدلالة رأسا على عقِب، من اللّطافة والعذوبة إلى الشدة والشّناعة، فتأفل الحبيبة بسلامها وحبها لتولد الثورة بعنفها ودمائها، فتنتقل القصيدة من الاسترخاء إلى التوتر لتوتر الإيقاع. وبعد إدراكه أن الحبيبة التي تشوق من أجل الكشف عن هويتها، أضحت الثورة، وقد كشفت عنها تلك الدفقة الشعورية الثائرة التي اختزل إيقاعها في كلمة "السوط"، حيث نلاحظ أن صوت السين قد سجل حضورا في جلّ الكلمات: (سوط، سياط، سأضع، كالنساء، سأرمي).

كما لعب التكرار على مستوى السطر دورا هاما في تعزيز الإيقاع، وفي التأكيد على تعطش الشاعر إلى الثورة، ومن يشتاق إلى الثورة لا يكون\ سوى إنسان يائس، وتفننت الحياة في القسوة عليه حتى أصبح من شدة الضعف أقوى الأقوياء.

1 أحمد درويش، في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، دار الشروق، ط1، القاهرة، ص 37.

صوّر لنا تواتر الإيقاع من بطيء إلى سريع حركة قيام الثورة أو العاصفة، لأن الثورات دائما تسبق بهدوء.

فسيطرة حرف المد في البداية كان هو ذلك الهدوء الذي يسبق العاصفة أو الثورة التي تجلت دلالتها في في الصوتين الانفجاريين السين والضاد.

فالكلمة هنا مشحونة بما يعتل داخل الشاعر من مشاعر وانفعالات،[1] منسجمة مع مدلولاتها المعجمية، لأن السوط والرصاص يدخلان في حقل الثورة، والإنسان العاشق للثورة يكون دائما ذلك الإنسان العاشق للحرية المتمرد على كل الأنظمة الفاسدة في مختلف ميادينها، فانعكست هذه الميزة الماغوطية على إيقاعية القصيدة، فتولد فيها إيقاع حرّ، إيقاع متمرّد نابع عن أحاسيس صادقة ومشاعر حقيقية عاشت الحزن.

إذا لا يمكن فصل الإيقاع عن اللغة، لأن قوامه الحركات والسكنات، وكما يمكن أن نلمس هذه الحركات والسكنات في المادة الصوتية، والتي يمكن التعرف عليه أيضا من أصداء الجملة التي تحدثها العلاقات بين المفردات من توازيات صوتية وتشاكلات لفظية ومعنوية.[2]

فاللغة في قصيدة النثر لغة ترقى بقارئها إلى عالم الدلالات، بعدما كان يهوم في ظلال الأوزان، وهذا ليس إلا تكيفا مع العصر، لأننا نحن الآن في عصر معقد ليس ببسيط، مثلما كان في العصور القديمة التي كانت تتّسم بالبساطة.

1 رمضان الصباغ، جماليات الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، 2013، ص 213.

2 ينظر: إيمان الناصر، قصيدة النثر العربية التغاير والاختلاف، ص 225.

2-التناغم الدّلالي:

يشير "حامد يوسف جابر" إلى أن تقسيم النص الشعري إلى مستويين اثنين: شكلي ودلالي، لا نقصد من ورائه تثمين مستوى على آخر، أو الاهتمام بمستوى وإهمال الآخر. لا، بل استخدم هذا التقسيم كوسيلة فقط للتمكن من استنباط ما أمكن من الملامح الإيقاعية الكامنة داخل النصوص الشعرية، فكلاهما لا يشكلان إلا حقيقة واحدة وهي أنهما كل واحد لا ينفصل.[1] فالإيقاع في كليته نتاج نظام ملتئم بحيث لا يسيطر فيه نظام خارجي مثلما هو في القصائد العمودية، وإنما تبرز أهميته بمقدار التفاعل القائم بين لفظية ودلالية النص.[2]

وبأي حال من الأحوال سنحاول النظر في هذا المستوى إلى حركة العناصر اللغوية، ومراقبة تفاعلها فيما بينها، كما سنتتبع المسارات التي تتخذها هذه العناصر داخل النص، فالتناغم الدلالي هو تفاعل الدلالات في حركة البنية، أي الفاعلية التي تدفعها الحركة داخل النص، وهذه فاعلية لا تقلّ أهمية عن الفاعلية الشكلية.[3]

تتخذ هذه الفاعلية أو الحركة الدلالية مسارين: الأول يسمح لنا برؤية ما يمكن أن توجده الحركة الدلالية داخل النص من آثار تشير إلى فاعلية حضورها، واصطلح عليه "يوسف حامد جابر" بإيقاع التّواصل، والثاني يسمح لنا برؤية تلك التعددية الدلالية الناتجة عن عناصر البنية ذاتها، وقد اصطلح عليه كذلك "يوسف حامد جابر" بإيقاع التمايز.[4]

---

1 ينظر: يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ص 266.

2 ينظر: إيمان الناصر، المرجع السابق، ص 244.

3 ينظر: يوسف حامد جابر، المرجع السابق، ص 286.

4 ينظر:يوسف حامد جابر، المرجع السابق، ص ص 287-318.

أصبح الشاعر في قصيدة النثر لا يكتفي بإنتاج الدلالة، بل يطمح إلى تحويل نظرته إلى الحياة وموقفه من الواقع إلى ملفوظات رمزية تختزل تلك النظرة (...) من السّكوني إلى الدّلالي، فتغدو القصيدة لحظة للتحرّر المنشود، ولذلك تتحول دلالاتها وتتعدد إيقاعاتها، وهو ما يجعل من قصيدة النثر "حالة"، ويمنحها صفة التحول والتفرّد الدائمين".[1]

كما حاول شاعر قصيدة النثر ابتكار لغة جديدة انطلاقا من اللغة العادية، وهذا بإعادة تشكيلها حتى تكتسب دلالات جديدة لم يسبق لها أن دلّت على عليها، يقول "أدونيس": "أول ما أعمله أفرغ هذه اللغة من محتواها، وأحاول أن أشحنها بدلالات جديدة تخرجها من معناها الأصلي ثمّ أبدل علاقاتها بجاراتها، ثالثا أغيّر النسق الموضوعة فيه، وهكذا أبتكر لغة جديدة".[2]

هذا يعني أن اللغة في قصيدة النثر شيدت لها عالما دلاليا خلاصا بها يصنعه الشاعر بنفسه انطلاقا من اللغة العادية، فتصبح الكلمات فيه لا تدلّ على معانيها المعجمية المصطلح عليها، وإنما يمنحها الشاعر دلالات جديدة، دلالات لا يمكن الكشف عنها بسهولة إلا بعد الارتقاء إلى عالم الشاعر.

يقول "الماغوط" في قصيدة "**الظل والهجير**":

نزرع في الهجير ويأكلون الظل

أسنانهم بيضاء كالأرز

وأسناننا موحشة كالغابات

---

1 إيمان الناصر، قصيدة النثر العربية، ص 204.

2 أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، ص 153. نقلا عن أدونيس، مجلة مواقف، العدد 14/13، 1973، ص 14.

صدورهم ناعمة كالحرير

وصدورنا غبراء كساحات الإعدام

ومع ذلك فنحن ملوك العالم

بيوتهم مغمورة بأوراق المصنفات

وبيوتنا مغمورة بأوراق الخريف

في جيوبهم عناوين الخونة واللصوص

وفي جيوبنا عناوين الرعد والأنهار

هم يملكون النوافذ

ونحن نملك الرياح

هم يملكون السفن

ونحن نملك الأمواج

هم يملكون الأوسمة

ونحن نملك الوحل

هم يملكون الأساور والشرفات

ونحن نملك الجبال والخناجر

والآن،

هيا لننام على الأرصفة يا حبيبتي[1]

أول ما يلفت الانتباه في هذا المقطع ظاهرة التوازي الذي قام عليه المقطع كله من بدايته إلى نهايته، دون أن يسبّب ذلك تكلّفا لفظيا أو ضعفا في جمالية الصورة الفنية، بل أسهم في تفجير نوع من الإيقاع الدلالي المتميّز والمنسجم مع نفسية الشاعر اليائسة، كما أسهم ذلك التقابل والتضاد في تعدّد مسارات الحركة الدلالية داخل النص.

فالتوازي هو "تماثل أو تعادل المباني والمعاني في سطور متطابقة الكلمات أو العبارات قائمة على الازدواج الفني، وترتبط ببعضها، وتسمى عندئذ بالمتطابقة أو المتعادلة أو المتوازية أو المتقابلة".[2]

وقد اعتبره الكثير من النقاد والباحثين من أهمّ الخصائص المميّزة للخطاب الشّعري منذ القدم، جاكبسون مثلا يقول في هذا الصدد "إن بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر ... هناك نسق من التناسبات المستمرة على مستويات متعدّدة في مستوى تنظيم وترتيب الترادفات المعجمية وتطابقات المعجم التامة، وأيضا في مستوى تنظيم وترتيب تأليفات الأصوات والهياكل التطريزية. وهذا النسق يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازي انسجاما واضحا وتنوعا كبيرا في الآن نفسه".[3]

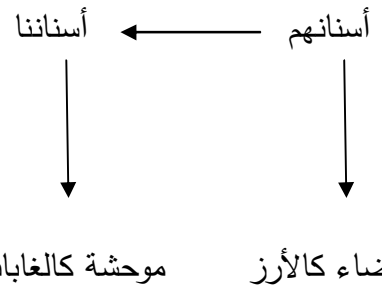
تشكّلت هذه الظاهرة أي التوازي داخل النص بتكرار نفس الاسم مع اختلاف الخبر على مستوى كل سطرين شعريين:

---

1 محمد الماغوط، الآثار الكاملة، ص 263.

2 عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مطبعة الإشعاع،، ط1، الإسكندرية، 1999، ص 24.

3 رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص ص 105،106.



تولّد عن هذا التقابل مقارنة بين الأنا (الشاعر) والآخر (هم) التي استمرت حتى شملت المقطع كله، فنتج عن ذلك تولّد حقلين دلالين متضادين انفجرت من خلالهما أشعة دلالية تفيض بإيقاعات متوترة. ويمكن أن نوضّح ذلك من خلال الجدول الآتي:

هم (الآخر)	نحن (الشاعر)
أسنانهم بيضاء كالأرز	أسناننا موحشة كالغابات
صدورهم ناعمة كالحرير	صدورنا غبراء كساحات الإعدام
بيوتهم مغمورة بأوراق المصنفات	بيوتنا مغمورة بأوراق الخريف
في جيوبهم عناوين الخونة واللصوص	في جيوبنا عناوين الرعد والأنهار
هم يملكون النوافذ	نحن نملك الرياح
هم يملكون السفن	نحن نملك الأمواج
هم يملكون الأوسمة	نحن نملك الوحل
هم يملكون الأساور والشرفات	نحن نملك الجبال والخناجر

صوّر لنا الشاعر الأنا على أنه حزين يائس ، وهذا ما دلّت عليه إيحاءات الوحدات (موحشة، الصدور الغبراء، أوراق الخريف، الرياح، الوحل، الخناجر). أما الآخر فقد صوّره لنا على أنه مترف وسعيد، وهذا ما دلّت عليه الوحدات المسندة إليه (بيضاء، ناعمة، أوراق المصنفات، الأساور، الأوسمة، الشرفات)، فتشكّلت من هذا الوصف ازدواجية لحركة العناصر داخل النص، فاتخذت مسارين مختلفين، مسار القوة ومسار الضعف، إلّا أنّهما يلتقيان في نقطة واحدة، وبهذا استقرت درجة الإيقاع بعد أن كانت تتناوب بين الارتفاع والانخفاض، ثمّ تعود المسارات الدلالية إلى حالتها الأولى، ويعود التوتر الإيقاعي بالتناوب بين الارتفاع والانخفاض، وهذا بعودة الشاعر إلى التقابل مرة أخرى.

صنع هذا التضاد الحياة داخل المقطع، وبثّ فيه إيقاعا حيويا ومتناغما تماسكت به كل عناصر البنية داخل النص. يقول الشاعر "التشيكي سابيبا": "إن التناغم يولد من التناقض والعالم كله يتكون من عناصر متعارضة كذلك الشعر، والشعر الحقيقي يعيد صياغة العالم بطريقة جوهرية ومدوية، يتمّ فيها ميلاد الأسرار من خلال التقاء التناقضات".[1]

كذلك الشيء الآخر الذي زاد من الجاذبية الإيقاعية في هذا المقطع هو ذلك الغموض والإبهام الذي مكّن الدلالات من التسرّب بين شقوق العبارات في تحرك هيولى وتملّص زئبقي. فليس للقارئ في هذه الحالة أن يرقب المتوقع، ولكن عليه أن يتوقع، لأن ظاهر الخطاب لا يقدم أكثر من تماثلات شكلية.

1 أحمد درويش، في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، ص 15.

أما ما يستبطن من دلالات فهو الذي يعبّر عن إيقاعية متحفزة ومنشطرة. والأكثر صعوبة هي محاولة فك شفرة النص التي تتميز بالغموض التام، لأننا لو تمعّنا نوعية التضاد الذي انبنى عليه النص لوجدنا أنه ليس بتضاد عادي، مثلا:

نوافذ / رياح

سفن / أمواج

أوسمة / وحل

فهذا التضاد ليس بتضاد مادي، وإنما هو تضاد معنوي، لأننا لو عدنا إلى الدلالة المعجمية لهده الكلمات كالنوافذ والسفن، الرياح والأمواج لوجدناها غير متضادة. ولكن لو نظرنا جيدا في علاقتها ببعضها لتوصّلنا إلى أن الريح هي القوة التي تستطيع تحطيم النوافذ والأمواج، هي كذلك تقوى على تحطيم السفن رغم حجمها الضخم. إذا فالعلاقة بين الوحدات المتقابلة هي علاقة عداوة وخصام، وهذا يدل على التضارب النفسي الذي يعيشه الشاعر بداخله، فكلما استمرّ التضاد غير المتوقع، استمرّ الإيقاع بالتفجّر. "فاللغة في قصيدة النثر لا تسلك المنبسط السهل، بل تتغلغل في توهّج مستمر، وفي تنافر جذاب، كلما ازداد إحساسنا بعنف النغم الشرياني تمادت الأصداء في الاستحواذ على نشوتنا مكتسحة حتى فيوضاتنا الداخلية".[1] وفي هذه الحالة لا يكفي الإحساس للتعرف على التناغم الباطني. ولكن بإمكان القارئ أن يجد في ذلك التنافر والتقابل غير المتوقّع تنوعا إيقاعيا مبهرا.[2]

1 إيمان الناصر، قصيدة النثر العربية، ص 256.

2 ينظر: المرجع نفسه، ص 257.

إذا يمكن القول أن جوهرية الإيقاع في هذا المقطع كمنت في لا مألوفية اللغة التي انسجمت كل الانسجام مع وجدان الشاعر ومشاعره الحزينة، حتى أنها استطاعت ولو بشكل غير مباشر، ورغم انعطافاتها المختلفة تأدية المهام الجديدة التي كلفها بها الشاعر، وأكدت ما قاله "أدونيس" عن اللغة المبتكرة في قصيدة النثر.

- يقول "الماغوط" في **قصيدة "اليتيم"**:

آه

الحلم ....

الحلم ....

عربتي الذهبية الصلبة

تحطمت، وتفرّق شمل عجلاتها كالفجر

في كل مكان

حلمت ذات ليلة بالربيع

وعندما استيقظت

كانت الزهور تغطي وسادتي

حلمت مرّة بالبحر

وفي الصباح

كان فراشي مليئا بالأصداف وزعانف السمك

ولكن عندما حلمت بالحرية

كانت الحراب

تطوّق عنقي كهالة الصباح[1]

لو تتبّعنا مسار الدلالة في هذا المقطع لوجدنا أن حركتها تسلك مسارا واحدا، لأن كل وحداته تشير إلى حقل دلالي واحد وهو حقل "الحلم"، فتولّد على إثر ذلك إيقاع لطيف وهو إيقاع الحلم، بالرغم من وجود وحدات أخرى تدل على حضور حقل دلالي آخر موازٍ للحقل الأول وهو حقل "الواقع"، إلا أنها دلالات ظاهرية فقط، فعندما يقول:

حلمت ذات ليلة بالربيع ⟸ حلم

وعندما استيقظت ⟸ العودة إلى الواقع

كانت الزهور تغطي وسادتي ⟸ حلم

حلمت مرّة بالبحر ⟸ حلم

وفي الصباح ⟸ العودة إلى الصباح

كان الفراش مليئا بالأصداف وزعانف السمك ⟸ حلم

فإننا نلاحظ أن الشاعر ألبس الوحدات الدالة على "العودة إلى الواقع" دلالات جديدة، فأصبحت تنتمي هي كذلك إلى حقل "الحلم"، لأن الشاعر لا يزال يعيش داخل الحلم ولم يستيقظ

1 محمد الماغوط، الآثار الكاملة، ص 281.

بعد، وبهذا بقيت حركة البنية تتتبع مسارا واحدا، وبقي الإيقاع كذلك في حالته الحالمة السعيدة، فجأة يتغيّر طبيعة الإيقاع ويتحول من إيقاع هادئ وحالم إلى إيقاع متوتر وحزين، وهذا بتغيّر طبيعة الحلم، من حلم سعيد: ربيع وبحر إلى كابوس: حراب وتطوّق الأعناق. يمكن أن توضيح ذلك من خلال المخطط الآتي:

الربيع ⟸ الزهور تغطي وسادتي

البحر ⟸ فراشي مليء بالأصداف وزعانف السمك

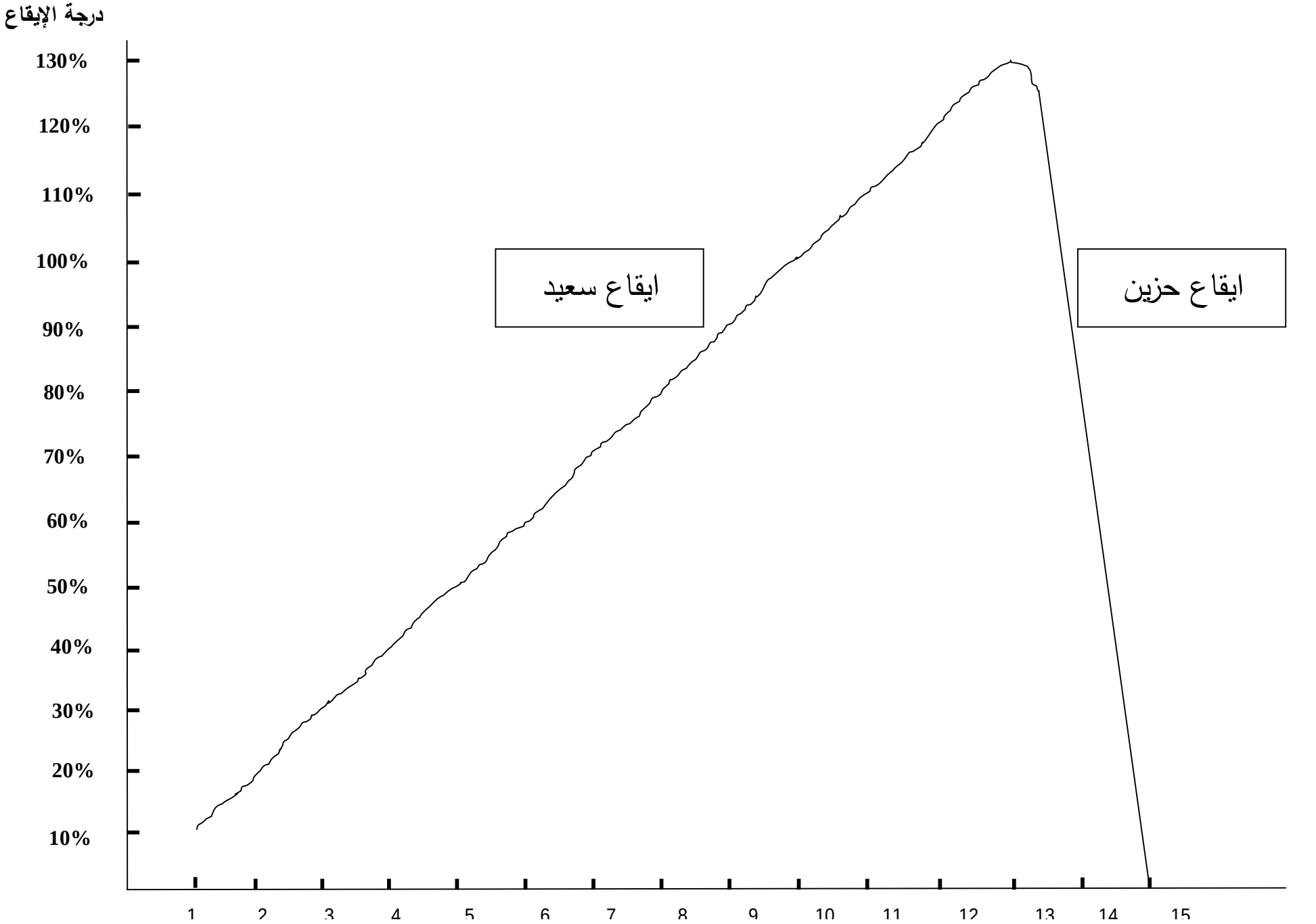
تماثل دلالي إيقاع هادئ وحالم

الحرية

⟸ تطوّق عنقي كهالة الصباح ⟸ تضاد دلالي "إيقاع متوتر حزين"

الحراب

ويمكن توضيح ذلك أكثر عن طريق المنحنى البياني الآتي:



منحنى بياني لدرجة الإيقاع في قصيدة اليتيم

هذا النّوع من المفاجأة ليس بغريب، لأنّه أصبح خاصيّة تتميّز بها القصيدة الماغوطية، لأنّ كلّ القصائد وكلّ النّصوص الشعريّة التي سبق لنا أن تعرّضنا لها تخضع لنفس الخاصيّة وتتميّز بهذا النّوع من المفاجأة، يكون الإيقاع سعيدا في البداية، وبعدها يتغيّر أو يتحوّل ليصبح إيقاعا حزينا، وهذا نتيجة لتفاعل الإيقاع مع التّجربة الشعوريّة التي يعيشها.

ومن ثمّ يمكن القول أنّ إيقاع قصيدة النّثر هو حاصل مجموع التنوّعات اللّفظية والدّلاليّة التي تتفاعل فيما بينها، كما أنّه يعدّ كذلك حاصلا للعلاقات الدّاخلية في القصيدة، وما يتفرّع عنها من قيم جماليّة وفنيّة مرتبطة بالنّشاط النّفسي الذي لا ندرك من خلاله صوت الكلمات، بل ما فيها من شعور، وبالتّالي فالإيقاع هو حركة تسير مع النّص، وتنهض في نسيج مكوّناته لتوليد الدّلالة.[1]

فالتّكامل واضح بين فنيّة النّص الماديّة ومشاعر الشّاعر، فإذا كانت الأحاسيس حزينة تختار لغة تلائمها. وبالتّالي ينتج عنها إيقاع حزين، وإذا كان الإيقاع حزينا يمكن أن نكتشف ذلك من خلال العبارات والجمل داخل النّص. كما أنّنا نستطيع الوصول إلى خلجات الشّاعر عن طريق البنية الماديّة والإيقاع النّاتج عنها.

نستنتج في الأخير أن الإيقاع الناتج عن كل النصوص المتطرق إليها سواء من الجانب الشكلي أو من الجانب الدلالي، هو إيقاع واحد، إيقاع يتميز بالحزن و الأسى، انسجاما مع روح الشاعر الحزينة وهذا إن دل على شيء فإنه يدل على خصوصية الإيقاع الداخلي.

1 ينظر: يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ص 244.

خـــــاتمـــة

- خاتمة:

نستخلص بعد تحليل عناصر البحث المطروحة أهمّ النتائج المتوصَّل إليها، وهي كالآتي:

-مصطلح الإيقاع رغم ضربه في عمق التاريخ، إلا أن قضية تعريفه لا تزال محلّ نقاش، فهناك من يرى أنه أشمل من الوزن، وهناك من يفرّق بينه وبين الوزن. وثمّة رأي ثالث يقول بالتساوي بينهما لدرجة الترادف. هذا الاختلاف لم يقتصر على الباحثين العرب، بل تعدّاهم إلى الغربيين.

وبالنسبة للإيقاع الداخلي في قصيدة النثر، تعرّض هو الآخر لنفس الإشكال، وهو التضارب في الآراء بين مؤيد ومعارض ومحايد، ولكل جهة برهانها وحججها، رغم كل ذلك الخصام إلا أن قصيدة النثر استطاعت إثبات وجود هذه البنية، وهذا بفضل تلك النصوص الشعرية التي برهنت على إبداعيتها و قدرتها على تحقيق اللذة الشعرية .

انقسمت العناصر المشكّلة للإيقاع الداخلي في قصيدة النثر إلى قسمين: جانب شكلي وجانب دلالي.

تمثلت عناصر الجانب الشكلي في: إيقاع الصوت، وإيقاع المفردة ، وإيقاع الجملة.أما عناصر الجانب الدلالي فتمثلت في: إيقاع التواصل وإيقاع التمايز.

استطاعت العناصر الشكلية ترجمة مشاعر الشاعر "الماغوط" وتوليد إيقاع منسجم، مع أحاسيسه ومشاعره الحزينة غالبا.

لعب صدى الصوت دورا هاما، في توليد توليفات إيقاعية رائعة انسجمت مع روح الشاعر الحزينة، كذلك المفردة و الجملة.

استطاعت العناصر الدلالية توليد إيقاع متناغم و منسجم مع انفعال الشاعر.

انسلخت الكلمة في قصيدة النثر عن معناها المعجمي المصطلح عليه، وارتدت معاني جديدة اختارها الشاعر لها، وهي معاني تتوافق مع حالته النفسية، هذا ما أعطى للإيقاع رونقا، وعذوبة

-تولّد من كل النصوص التي تطرقنا إليها نفس الإيقاع، وهو إيقاع خاص يتميز بالمفاجأة، يكون في البداية إيقاعا سعيدا، وبعدها يتحوّل إلى إيقاع حزين، بل شديد الحزن، وهذا انسجاما مع نفسية الشاعر المضطربة والحزينة.

-الإيقاع في قصيدة النثر إيقاع شخصي، إيقاع خاص يتعلق كل التعلق بصاحبه، وبهذا تتأكّد شمولية الإيقاع على الوزن، الذي يتميز بأنه ينطبق على كل النصوص مهما اختلفت مشاعر أصحابها.

ملاحق

ثبت المصطلحات

اللغة الفرنسية	اللغة الإنجليزية	اللغة العربية
Rythme	Rythm	الإيقاع
Harmonie	Harmony	التّناغم
Musique Poétique	Poetry Music	الموسيقى الشّعرية
Parallélisme	Parallélism	التّوازي
Rime	Rhyme	القافية
Métre	Metre	الوزن
Harmonie Sémantique	SemanticHarmony	التّناغم الدّلالي
HarmonieFormelle	Formalharmony	التّناغم الشّكلي
Le moi	The Me	الأنا
Poéte	Poet	الشّاعر
L’autre	The Other	الآخر
La poéme	ThePoem	القصيدة
Poéme en prose	Prose Poem	قصيدة النّثر
Le rythme de la communication	communication Rythm	إيقاع التّواصل
Le rythme de la différenciation	Différenciation Rrythm	إيقاع التّمايز

قائمة المصادر و المراجع

- قائمة المصادر والمراجع:

-إبن جني، الخصائص، تح: عبد الحميد هنداوي، ج1، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2001.

- إبن جني، الخصائص، ج1، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2001.

- إبن طباطبا، عيار الشعر، تح: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، ط1، لبنان، 1982.

- محمد الماغوط، الآثار الكاملة، دار عودة، ط2، بيروت، 1981.

- أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، قصيدة النثر العربية، ط1، در الفكر الجديد، بيروت، 1996،

- أحمد درويش، في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، دار الشروق، ط1، القاهرة.

- إيمان الناصر، قصيدة النثر العربية التغاير والاختلاف، مؤسسة الانتشار العربي، مملكة البحرين وزارة الإعلام والثقافة والتراث الوطني، ط1، بيروت، 2007.

- حسن غرفي، حركية الإيقاع في الشعر المعاصر، إفريقيا الشرق، دط، المغرب، 2001.

-خالدة سعيد، حركية الإيقاع، دار العودة، ط1، بيروت، 1979.

- رابح ملوك، قصيدة النثر العربية، دار أسامة للنشر والتوزيع، نبلاء ناشرون وموزعون، ط1، عمان، 2015.

- رمضان الصباع، جماليات الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، 2013.

- شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي الحديث، دار الجنوب للنشر والتوزيع، تونس، 1995.

- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1998.

- عبد الرحمان تبرماسين، العروض والإيقاع الشعري، دار الفجر للنشر، ط1، القاهرة، 2003.

- عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد كتاب المغرب،ط1، الرباط، 200،.

-عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مطبعة الإشعاع،، ط1، الإسكندرية، 1999.

- عزت محمد جاد، الإيقاعية، مقاربة إجرائية على قصيدة النثر، مطبعة علاء الدين، د،ط.

- كمال بشر، علم الأصوات، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.

- محمد الخبو، مدخل إلى الشعر العربي الحديث، دار الجنوب للنشر، تونس، 1995.

- محمد سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، الإسكندرية، 2010.

- محمد العباس، ضد الذاكرة، شعرية قصيدة النثر، المركز الثقافي العربي،ط1، المغرب، 2000.

- محمد فتوح أحمد، الحداثة الشعرية –الأصول والتجليات-، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2006.

- محمد نويهي، قضية الشعر الجديد، دار الفكر الجديد، بيروت، ط1983،2.

- يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر العجلوني، ط1، دمشق.

- **الكتب المترجمة**:

- بول أرون، معجم المصطلحات الأدبية، تر: محمد حمود، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2012.

- جون كوهن، النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، دار غريب، ط4، القاهرة، 1995.

- رومان ياكبسون، قضايا شعرية، تر: محمد الوالي و مبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البضاء، 1988.

- **المعاجم**:

- أبو الفضل جمال الدين بن مكرم ابن منظور الإفريقي، لسان العرب، مج 15، دار صادر، ط4، بيروت، 2005.

- الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، تح: مهدي المخزومي، ابراهيم السامدي، مج3، دار النشر، د،ط، بغداد، 1981.

- الفيروز أبادي،القاموس المحيط، مج3، دار الجبل، د، ط، بيروت.

- لويس معلوف، المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، ط4، بيروت.

- مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط1، بيروت، 1984.

-المعاجم باللغة الأجنبية:

- Grand Dictionnaire Encyclopédique Larousse, EDEL, Librairie Larousse, Tome 7, Paris, 1984.

- **الرسائل الجامعية**:

- صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر فترة التسعينات وما بعدها، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة سطيف، 2011/2010.

فهرس الموضوعات

-فهرس الموضوعات:

- مقدّمة.

-الفصل الأوّل: الإيقاع والإيقاع الدّاخلي.

1-الإيقاع: المفهوم والتشكيل.

أ-التّعريف المعجميّ 09

ب-التّعريف الاصطلاحي

ب-1-الإيقاع عند العرب 10

ب-2-الإيقاع عند الغرب 13

2-الإيقاع الدّاخلي في قصيدة النّثر 15

3-عناصر الإيقاع الدّاخلي 21

أ-التّناغم الشكلي 22

ب-التّناغم الدّلالي 25

-الفصل الثّاني: ملامح الإيقاع الدّاخلي في شعر "محمد الماغوط".

1-التّناغم الشّكلي 30

2-التّناغم الدّلالي 39

-خاتمة 52

-الملحق 53

-قائمة المصادر والمراجع 58

-فهرس الموضوعات 63