الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

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

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

طبيعة الإيقاع الشّعري في قصيدة النثر
-دراسة وصفية تحليلية- في كتاب
"قضايا الإبداع لـ "يوسف حامد جابر"

مذكرة تخرّج لنيل شهادة اللّيسانس في اللّغة والأدب العربي

-إعداد الطّالبة:
خولة باديس

-إشراف الأستاذة:
د/ صبيرة قاسي

السّنة الدّراسية: 2012-2013

كلمة شكر

الشكر الأول والأخير لله سبحانه وتعالى "اللهم لك الشكر الكبير والحمد الكثير ،هو الله رب العالمين الذي رزقنا العقل وحسن التوكل عليه سبحانه .والحمد لله الذي نسأله أن يكون علمنا نافعا إن شاء الله ."

اتقدم بالشكر الجزيل للذي كاد أن يكون رسولا الاستاذ المشرف الفاضل رابح ملوك والى الأستاذة صبيرة ملوك، والأستاذة نعماني

كما أتقدم بالشكر إلى الأستاذ حيدوش والأستاذ بوتالي الذين أعانوني بالنصائح والأفكار التي أغنت بحثي .

كما أتقدم بأسمى معاني الشكر الخاصة إلى كل من قدم لي يد العون خاصة زملائي حفيظة تاني وخليل هبول وتركية قندوز وخليل كوربالي . ورياض نويصر أقول لهم شكرا .

إهداء

أهدي هذا العمل المتواضع إلى أغلى الناس وسندي في الحياة إلى من علمني الصبر وغمرني بالحنان إلى أعز ما أملك إلى حبيبي أبي

إلى التي انفصلت عن جسدها لكن لم أنفصل عن روحها إلى القلب الواسع ،إلى من تفرح لفرحتي وتحزن لحزني إلى حبيبتي أمي

إلى كل أخواتي وأزواجهن وأولادهن

إلى زوج أختي المتوفي " مبارك إسماعيل "رحمه الله وأسكنه فسيح جنانه

إلى كل إخوتي وزوجاتهم وأولادهم .

إلى رفيقات دربي و صديقات عمري اللواتي حضيت معهن بأجمل ذكرياتي :أسماء ،كلتوم ، حفيظة ،إيمان، دلال،تركية ،إيمان ،بشرى ،صبرينة ،سميرة ،خديجة ،سعاد ، حسينة ،

إلى كل أصدقائي :خليل ،شرف ،إبراهيم ،عادل .

-مقدّمة:

الحمد لله ربّ العالمين والصّلاة والسّلام على أشرف المرسلين، سّيدنا محّمد المبعوث رحمة للعالمين، وعلى آله وصحابته أجمعين الذين اصطفاهم الله ليكونوا أئّمة في الّدين وفي اللّسان العربي المبين وبعد...،

إنّ موضوع الإيقاع موضوع عاّم لا يقتصر على الشّعر فقط، بل هو شامل لكلّ تفاعلات الحياة لأّنه: ذلك التنّاغم النّاتج عن انسجام عناصر البنية. وأنا في بحثي هذا اقتصرت على دراسته في مجال قصيدة النثر، القصيدة التي أثارت جدلا كبيرا بين النقاد والشعراء. وبصفة خاصّة تناولت دراسة وصفية تحليلية لدراسة "يوسف حامد جابر" فيمؤلّفه "قضايا الإبداع في قصيدة النثر".

إذاً ما هو الإيقاع؟ وما هي عناصره وأنماطه؟ وكيف يتجلّى في قصيدة النثر؟ كيف تناول "يوسف حامد جابر" الإيقاع الشّعري في قصيدة النثر؟

ولمعالجة الإشكالية المطروحة، اتبّعت المنهج الوصفي التّحليلي كونه يتلاءم وطبيعة الموضوع.

تضّمن موضوعي خطّة بحث اشتملت على فصلين:

في الفصل الأّول تعّرضت لماهية الإيقاع، فعالجت مفهومه لغة واصطلاحا، عناصره، أنماطه، وفي نهاية الفصل الأّول قدّمت لمحة عن طبيعة الإيقاع في قصيدة النثر كخلاصة.

أّما الفصل الثّاني، فقد قمت فيه بدراسة وصفية تحليلية لدراسة "يوسف حامد جابر" للإيقاع الشّعري في كتابة "قضايا الإبداع".

وقد ختمت بحثي بخاتمة اشتملت على أهّم النتائج.

تّم اختياري لهذا الموضوع بقناعة تاّمة، تحدوها الّرغبة والميل للبحث في هذا المجال، إلاّ أّنه يمكن الإشارة إلى ضيق المساحة الزمنية؛ الأمر الذي قّيدنا وسّبب لنا تعقيدا في اختيار الموضوع أولا، وصعوبة الإلمام بأهّم ما يلائم الموضوع ثانيا.

وأخيرا أرجو أن أوفّق في محاولتي هذه، فإنّ أصبت فذلك ما كنت أبغي، وإن أخطأت فيكفيني أّني حاولت بجدّ وإخلاص، وما التوّفيق إلاّ بالله العلّي العظيم.

I- مفهوم الإيقاع:

-لغة:

قام العديد من اللّغويين العرب القدامى بتعريف كلمة "الإيقاع"، ومن بينهم "ابن منظور" في معجمه "لسان العرب" يقول: "الإيقاع من إيقاع اللّحن والعناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها"[1]

من خلال تعريفه نفهم أنّ "ابن منظور" يرى أنّ مصدر الإيقاع هو اللّحن والعناء، وهو الذي يعمل على إبرازها وإظهارها.

أّما "الفيروز أبادي" فله نفس نظرة "ابن منظور" اتّجاه الإيقاع يقول:" الإيقاع إيقاع اللّحن الغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها."[2]

أّما "الخليل بن أحمد الفراهدي" فلم يذكر الإيقاع في معجمه "العين"، وإّنما ذكر أقرب ما يحيل إليه وهو:"وقع المطر، وقع حوافر الدابة."[3] يعني ما يسمعن وقعه.

رغم ما يرويه المتأخرون أنّ "الخليل بن أحمد الفراهدي" معرفة بالإيقاع والّنغم، إلاّ أّنه لم يذكره صراحة، بل أشار إليه فقط.

أّما عند المحدثين فلم يختلف عّما جاء به القدامى، إذ نجد تعريفا للإيقاع في "المنجد" كما يلي:"الإيقاع (مص) اتفّاق الأصوات وتوقيعها"[4]

نفهم من هذا التّعريف أنّ الإيقاع هو ذلك التناسق الّناجم عن اتفّاق الأصوات وتوافقها.

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، مج الخامس عشر، دار صادر، ط4، بيروت، ص 263.

[2]– الفيروزأبادي، القاموس المحيط، مج3، دار الجيل، د ط، بيروت، ص 100.

[3]– الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، تحقيق مهدي المخزومي، إبراهيم السامدي، مج2، دار النشر، د ط، بغداد1981، ص 176.

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

-اصطلاحا:

-عند العرب:

أّول من استعمل مصطلح الإيقاع عند العرب هو "ابن طباطبا" في كتابه "عيار الشعر" فقال: "وللشّعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه.

فإذا اجتمع للفهم مع صحّة وزن الشّعر صحّة المعنى وعذوبة اللّفظ، فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر ثم قبوله، واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي: اعتدال وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إّياه على قدر نقصان أجزائه"[1].

لقد جمع "ابن طباطبا" في نصّه هذا بين الوزن والإيقاع وجعلهما نتيجة لتكامل أجزاء القصيدة من حسن اللّفظ وصواب المعنى.

كما أنّ استعماله لعبارة "إيقاع يطرب الفهم لصوابه" تطرح قضية الذّوق والإحساس به.

و"محمد المندور" أيضا جمع بين الوزن والإيقاع وجعل الإيقاع امتدادا للوزن فقال: "هو عبارة عن تردّد ظاهرة صوتية ما على مسافات أمنية محدّدة النّسب، وهذه الظاهرة قد تكون ارتكازا، كما قد تكون مجرّد صمت"[2].

أّما "إبراهيم أنيس" فقد تعّرض لمصطلح الإيقاع، لكن بصيغة أخرى تماما، فقد استعمله على أساس موسيقى الشّعر،[3] أي أّنه يتمثّل في تلك الأصوات والمحسّنات البديعية وكلّما يتعلّق بالجرس الموسيقي.

---

[1]- ابن طباطبا، عيار الشعر، دار الكتب العلمية، ط1، لبنان 1982، ص 21.

[2]- شكري محمد عباد، موسيقى الشعر العربي، زهراء الشرق، ط3، القاهرة، 1998، ص 56.

[3]- عبد الرحمن تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر، ط1، القاهرة، 2003، ص 80.

عرّف "صابر عبيد" الإيقاع على أنّه "النّقلة على النّغم في أزمنة محدودة المقادير والنّسب، أو تقدير لزمان النّقرات، أو قسمة زمان اللّحن بنقرات، وهو النّقلة على أصوات مترافقة على أصوات تتوالى متساوية وكلّ واد منها يسّمى دورا"[1]

هنا "صابر عبيد"يجعل الإيقاع متعلّقا تماما بعامل الزمن.

كذلك "صلاح فضل" هو الآخر يجعل من الزمن عاملا أساسيا في الإيقاع يقول:"لا إيقاع خرج الزمن"

أّما "كمال أبو ديب" فيعرّفه على أّنه الفاعلية[2] التي تنتقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور، بوجود حركة داخلية ذات حيوية، والأداء والتناسب يعمل على التوافق بينهما.

والنّظام والتناسق والمعاودة الدّورية ضرورية لكي يتحقّ ق الإيقاع فحسب، بل اختلفوا أيضا في تأصيل مصطلح الإيقاع، هناك من يقول أّنها يونانية الأصل، بمعنى الجريان أو التدفّ ق، والمقصود به عامّة هو التوتّر المتتابع بين حالتي الصّمت والصّوت، أو النّور والظّلام، أو الحركة والسّكون، أو القّوة والضّعف، أو ضغط ولين، أو القصير والطّويل، أو الإسراع والإبطاء، أو التوتّر والاسترخاء ...الخ[3].

فالصّوت والصّمت مقترح خطّي يمكن أن يترجم إيقاعيا إلى ميزة بصرية تتجسّد في علامات الترّقيم المتاحة. أّما الضّغط واللّين فيوجهنا إلى النّبر مقياسا لموسيقى الألفاظ. أّما الطّول والقصر فيتعدّى المقاطع الصّوتية ليشمل الجمل. إذا يمكننا أن نلتمس الإيقاع بين جزء وآخر داخل الجمل وبين جزء ما، وكلية العمل.

---

[1]– محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، د ط، دمشق 2001، ص 11.

[2]– عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر، ط1، القاهرة، 2003، ص 12.

[3]– محمد صابر عبيد، المرجع السابق، ص 12.

أّما "عبد الّرحمن تبرماسين" فيرى أنّ أصل كلمة الإيقاع أصل إغريقي، ويطلق لفظ rythmos، حيث أّنه لم يكن يفّرق في ذلك الوقت بين الإيقاع والقافية rim، فقد كانوا يعتقدون أّنهما من أصل واحد، وبعدها انتقلت إلى اللاّتينية باسم rythmus، وظلّ الاعتقاد بأّن القافية والإيقاع من أصل واحد سائدا حتّى القرن السادس عشر، تغّير المفهوم وفرق بينهما، وأصبح لكلّ واحد منهما مفهومه ودلالته الخاصّة، وذلك بفضل الشّاعر الفرنسي "بودلير" وحسّه الفّني المتمّيز، استطاع أن يدرك الفرق بين القافية والإيقاع[1].

كّما أّنه لم يظلّ الإيقاع محصورا في دائرة الشّعر فقط، بل صار شاملا، لا تحدّه أعداد أو أنغام، وصار كما يقول "سنغور": "تلك الهندسة للكائن والّديناميكية الداخلية التي تعطيه شكلا ومنظومة الموجهات التي يبثها للآخرين، والتعبير الّنقي عن القّوة والحيوية"[2].

[1]– ينظر: عبد الرحمن تبرماسين، العروض والإيقاع الشعري، ص80.

[2]– حاتم الصكر، حلم الفراشة الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر، دار الأزمنة للنشر، ط4، عمان، 2010، ص 30.

-عند الغرب:

ليس العرب وحدهم الذين يشكون من زئبقية مفهوم الإيقاع وصعوبة وصفه وتحديده، بل حتّى الغرب وقعوا في نفس المأزق.

يصف "جاكبسون" لفظة الإيقاع بأّنها ملتبسة إلى حدّ ما[1] انطلاقا من كون مفهوم الشّعر غير ثابت ويتغّير مع تغير الزمن.

كما يحدّد "جون كوين" مصدره "إيقاع الشعر يجيء من تردّد زمني يمتّع الأذن"[2]. كما أّنه لا يعتبر عنده ولا يسمي الوزن إيقاعا، إلاّ إذا اشتمل على تردّد ولو بالقّوة.

أّما الموسيقى العالمية –باللّغة الفرنسية– عرفت الإيقاع "بأّنه كلّ ظاهرة نشعر أو نقوم بها، ولا بدّ أن تستجيب لعنصرين من العناصر الثلاثة، البنية والزمن والحركة.

وكذلك "بنفنست" ينظر إلى الإيقاع على أّنه زئبقي، وخاصّة من الجانب النّظري، إذ من الصّعب تحديد مفهوم الإيقاع لتسّربه وعدم ثبوته، لذا رأى "هنري ميشونيك" أن يضيف له مصطلح اللاّموضوعية لأّنه يعتبر الإيقاع منظّم لا موضوعي للخطاب.[3]

أّما تعريف "ريتشارد" للإيقاع، وهو التّعريف الأكثر تداولا عند العرب، إذ يعّرفه على أّنه النّسيج من التوقّعات والإشباعات والاختلافات والمفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع[4].

فالنّسيج يقتضي تسلسل النّص وتظافره وتتابعه وترابطه.

---

[1]– رومان جاكوبسون، قضايا شعرية، ترجمة الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988، ص 106.

[2]– جون كوين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، دار غريب، ط4، القاهرة 1995، ص 140.

[3]– ينظر عبد الرحمن تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص 81.

[4]– شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، ص 141.

II-عناصر الإيقاع:

يتكّون الإيقاع من عدّة عناصر أساسية لا يمكن التغاضي عنها وهي: القافية، الوقف، النّبر، التدّوير، والشّكل الطّباعي.

1-القافية: كانت القافية قديما هي العنصر الأساسي الذي يتجلّى بوضوح في القصيدة، وكانت هي التي تربط أبيات القصيدة وتمنحها تناسقا، فالشّاعر المتميّز هو الذي يستطيع انتقاء الألفاظ المنتهية بنفس الحرف في كلّ نهاية بيت حتى آخر القصيدة.

أّما حديثا فالقافية هي مصدر الثوران والتمّرد[1].

2-الوقف: الوقف في الأصل ضروري في القصيدة، لأّنه يمنح القارئ الرّاحة وأخذ نَفَسٍ عند قراءته للقصيدة، لذلك يعتبر ظاهرة فيزيولوجية خارجة عن النّص، إلاّ أن لديه دلالات لغوية، يقول "جون كوين" في هذا الشأن: "أما علامات الوقف ليست هي وحدها التي تدلّ على الوقف ما دامت كلّ المساحة بيضاء في الصّفحة تؤدّي نفس الوظيفة، لكّنها ترمز إلى الفاصل النّفسي والتركيبي في وقت واحد، وبين العلامتين يوجد تدرج، فالنّقطة تشير إلى نهاية الجملة، أي مجمل يمكن أن يوجد مستقلا، لأّنه يمثل معنى متكاملا في ذاته. أّما الفاصلة فإّنها تفصل بين جملتين لا يمكن لكلّ منهما أن توجد مستقلّة، لكن لكلّ منهما كيان نسبي"[2].

للوقف ثلاث دلالات وهي:

وقفة دلالية نظمية وعروضية

وقفة عروضية فقط

وقفة محددة ببياض.

---

[1]- ينظر عبد الرحمن تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص 86.

[2]- المرجع نفسه، ص ص.90,89

3- النّبر: هو ارتفاع في علّو الصّوت، ينتج عن شدّة ضغط الهواء المنتفخ من الرّئتين، يطبع المقطع الذي يحمله وإبرازه وجعله أكثر وضوحا عن غيره من المقاطع المحيطة به.[1]

كما أنّ الدّارسين قد اختلفوا في تحديد أنواعه، يرى بعضهم أنّ لديه أربعة أنواع وهي: النّبر الأولي، والنّبر الثانوي والنّبر من الدّرجة الثالثة، والنّبر الضعيف، ومنهم من يقول أنّه ثلاثة أنواع فقط، وهي: النّبر الأولي، والنّبر الثّانوي والنّبر الضعيف، ومنهم من يجعله اثنان فقط: النّبر القويّ والنّبر الضّعيف.

كما أنّه لا يوجد قانون دقيق يستطيع به الدارس قياس عدد النّبرات سواء في الشّعر القديم أو المعاصر.

ومن أهّم وظائف النّبر أنّه يساعد على إبراز الصّوت الذي يعتبر المتكلّم أهّم جزء في الكلمة أو الجملة[2].

4- التدّوير: ظاهرة خليلية يتّصل فيها الصّدر بالعجز في كلمة واحدة في القصيدة العمودية، ويشار إلى البيت المدوَّر بحرف الميم "م". أمّا في القصيدة الحرّة فيكون الاتّصال بين السطر وما يليه[3]. وللتدّوير أشكال:

*القصيدة العمودية لديها شكلان، تدوير قابل للانفصال وآخر غير قابل للانفصال.

(1)- التدّوير القابل للانفصال يكون في موضعين هما:

أ- الحرف المشدّد مثل قول الشاعر:

من كهول، تقودها الموت **للنّـ** صر، فتفتك نصرها الموعود

ب- أداة التّعريف:

بكريها علويها صعديها **الـــ** حضي شيبانيها الصنديد

[1]-عبد الرحمن تبرماسين المرجع السابق، ص 93.

[2]- عبد الرحمن تبرماسين، المرجع نفسه، ص 93.

[3]- ينظر المرجع نفسه، ص 95.

(2)-التدّوير غير القابل للانفصال، ويكون عندما تكون الكلمة المدّورة خالية من أداة التعّريف أو الحرف المشدّد.

كقول الشاعر:

واعتز فيه الشعب يروي للعلا استـ قباله للضيم الهصار[1]

*أمّا في القصيدة الحرّة فيتمثّل التدّوير في ثلاثة مستويات:

(1)-المستوى الأوّل: بسيط ويكون بين البيت الخطّي والذي يليه.

(2)-**المستوى الثّاني:** ويكون بين سطرين فما أكثر مثلا:

-قال الشّاعر "عبد العالي رزاقة" في قصيدة رباعية ممنوعة للتداول:

يأيها الغرباء

ليست عزتي وطنا

وليس الحبُّ منفى

الأبيات في هذا المثال كلّها مدّورة والتدوير حاصل في التفعيلة.

(3)-المستوى الثّالث: تدوير كلّي، وهو تدوير يشمل القصيدة من أوّلها إلى آخرها، فتكون شحنة نفسية واحدة[2]

ويجمع كلّ هذه المستويات مقياسين أساسيين هما:

-**النّسق النّحوي:** ويخضع هذا المقياس لعدم اكتمال المعنى أو الدّلالة.

-**النّسق العروضي:** ويخضع هذا المقياس لضرورة الوزن.

في الشّعر العمودي يحدث تطابق بين المقياسين، لأن البيت فيه قائم بذاته ولا ينتهي إلاّ بانتهاء الوزن والمعنى معا.

أمّا في الشّعر الحرّ الأمر مختلف، لأنّ البيت فيه لا يخضع دائما للوزن، وإنّما يقوم الشاعر بتوزيعه وفق ما يستجيب لحالاته النّفسية.[3]

---

[1]- ينظر عبد الرحمن تبرماسين المرجع السابق، ص 92.

[2]- ينظر المرجع نفسه، ص 96.

[3]- ينظر المرجع نفسه، ص97.

III أنماط الإيقاع:

يرى الّدارسون أن النظام الإيقاعي الذي يحكم القصيدة غير ثابت، بل يتغّير مع تغيُّر السياق، لأنّ الإيقاع كما ذكرنا سابقا له علاقة أيضا بالحالة الّنفسية "فما دام لكلّ قصيدة تجربة خاصة بها، وبالتالّي تفرض نمطا إيقاعيا خاصّا بها يتلاءم وخصوصيتها، لذلك تعّددت أنماط الإيقاع وتنّوعت، وأكثر الأنماط حضورا في القصيدة النثرية نجد:"[1]

1-الإيقاع الصّوتي: هو من أكثر الأنماط تداولا، لأنه يتمّيز بالبساطة والمباشرة، فهو يقوم على القيم الصّوتية التي تولّدها المفردات، ويكون في القصائد التي تكثر فيها التقفيات، وتكثر فيها الأصوات ذات التردّد العالي لينصرف الذّهن إلى صوتية القصيدة، وبذلك يستطيع الشّاعر التأّثير في الجمهور المتلقي عن طريق رفع الصّوت وخفضه، والقصائد التي تتميّ ز بهذا النّوع من الإيقاع تصلح أكثر إلى الإلقاء.[2]

ومن القصائد التي يتجلّى فيها هذا الّنوع، نجد قصيدة "قدوى طوقان" "أمنية جارحة"

ما زلنا في غرف التخدير
على سرد التخدير ننام
والعام يمر وراء العام
والأرض تميد بنا والسقف
يميل ركاما فوق الركام
والكذب يغطينا من قمة هاماتنا
من الأقدام
يا إخوتنا قولوا حتام
أو آه وأو أهيا فتنام
آه لو مليون محارب
من أبطأك

[1]- ينظر صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 38.

[2]- ينظر المرجع نفسه، ص 39.

قذفتهم ريح شرقية
فوق الصحراء العربية
لفرشت نمارق
ووهبتمو مليون ولودة حطائية.[1]

نجد في هذا المقطع توالي القوافي المنّوعة التي لّونت القصيدة صوتيا، وساهمت في زيادة معدلات الطّاقة الصّوتية، مثل القافية المنتهية بالميم السّاكنة: تنام، العام، الّركام، والقافية المنتهية بصوت الباء المقترن بهاء: شرقيه، العربيه، قحطانيه.

كما نجد كثافة بعض الأصوات ذات التردّد العالي،مثل صوت الّراء الذي تكّرر في "الأسطر الستّة 12 مّرة"[2]

2-إيقاع السّرد والحوار: من السّبل التي اتّخذتها القصيدة المعاصرة لإثبات حداثتها، وهي الاستفادة من تقنيات كلّ الفنون المجاورة لها، ووظّفتها حسب طبيعتها الشّعرية، وأّول الفنون التي تحّركت عليها القصيدة هي القصّة وما فيها من تقنيات القصّ والسّرد والحكي والحوار...الخ. وأكثر التقنيات حضورا في القصيدة المعاصرة هي السّرد والحوار، وفرضت كلّ تقنية إيقاعا خاصّا بها.

إيقاع السّرد ينبع من ذات الفرد الكاتب، وهو يسترسل بالوصف أو الحدث تبعا لرغباته الخاصّة. أّما إيقاع الحوار فيتمّيز بالمشاركة مع الآخر، ليس ذاتيا وثابتا، بل متغّيرا، لأّنه لا ينبع من ذات واحدة.

كما أّن سرعة إيقاع الحوار أكبر من سرعة إيقاع السّرد إذا كان الأسلوبان على درجة واحدة من الحالة النّفسية،[3] كما هو الحال في قصيدة "محمد الحداد" لـ"صلاح عبد الصّبور".

---

[1]- صابر عبيد، المرجع السابق، ص 39.
[2]- ينظر المرجع نفسه، ص 40.
[3]- ينظر المرجع نفسه، ص ص43,42.

اللّيل يا صديقي ينفضني بلا ضمير
ويطلق الضنون في فراشي الصغير
ويثقل الفؤاد بالسواد
ورحلة الضياع في بحر الحداد
فحين يقبل المساء يقفز الطريق، والظلام محنة الغرب
يهب ثلة الرفاق، فض مجلس السمر
"إلى اللقاء" – وافترقنا– نلتقي مساء غد!!
الرخ مات –فاحترس– الشاه مات!!!
لم ينجه التدبير، إني لاعب خطير
"إلى اللقاء –إلى اللقاء– نلتقي مساء غد"
نعود يا صديقي لمنزلي الصغير
وفي فراشي الظنون، لم تدع جفني ينام.
ما زال في عرض الطريق تائهون يظلعون
ثلاثة أصواتهم تتداح في دوامة السكوت[1]

عمل تناوب السّ رد والحوار في القصيدة على تنوّع الإيقاع، فبداية القصيدة بالسّرد نتج عنه إيقاع بطيء، لكنّ هذا البطيء لم يلبث أن تحرّك بسرعة حيث انتقل السّرد في القصيدة إلى الحوار، تمثّل في الجملة الحوارية (إلى اللّقاء)، ثم توزّعت جملة حوارية أخرى، وبعدها عاد الإيقاع إلى سكونه واستقراره عندما تعود هيمنة السرد.[2]

3-إيقاع البياض:

الإيقاع باعتباره تردّد ظاهرة صوتية، فإنّه لا يتحدّد في شكل الأصوات المجرّدة فقط، بل يشمل ما يحيط بها وما يحيل إليها. فالصّوت لا تعرف خواصه ولا يعرف

[1]– صابر عبيد، المرجع السابق، ص 43.
[2]– ينظر المرجع نفسه، ص 44.

شكله إلاّ من خلال الصّمت المحيط به، كما يقع الصّوت والصّمت في مسافة متساوية ومتقابلة.

يرمز للصّوت في القصيدة بشكل السّواد، ويتمثّل في الحروف، كما يرمز للصّمت بالبياض، وللبياض وسيلة من وسائل الإيحاء والدّلالة في القصيدة المعاصرة.

لم يكن الشّاعر القديم يواجد صراع بين البياض والسّواد، كما يواجهه الآن الشّاعر المعاصر، لأنّ الشّاعر في القديم كان يعر مسبقا حدود المكان عند كتابته النّص، فيكتبه داخل إطار مقفل. أمّا الشّاعر المعاصر فإنّه يواجه اللّون الأسود بنفس القلق الذي يواجه به البياض، وهذا الصّراع ما هو إلاّ انعكاس لما يعانيه. وعلى سبيل المثال نجد قصيدة "الشخص السادس" للشاعر سعدي يوسف[1]

●بدأ الشخص الأول لعبته
فتسلف بلا خجل
إلى كرسي في السقف

●والثاني أخرج كلبا أسود
من جهة الصدر اليسرى

●والثالث أخرج "تاريخ البشرية من مكتبة الغرفة.
وتحامل فوق السلم
حتى أوصل "تاريخ البشرية" فوق الرف

●أما الرابع فاستل عصا مغمدة
وتناول تاريخ البشرية
يجلده ألفا

[1]– ينظر صابر عبيد، المرجع السابق، ص ص46،47.

●لكن الخامس إذا جاءت نوبته استخفى

●ضحك السادس

ترك الغرفة

أغلق باب الغرفة بالمفتاح

ثم مشى في طرقات الناس

نلاحظ أنّ القصيدة ابتدأت بسطر شعري طويل نسبيا قياسا إلى سطر القصيدة الآخر. ثم تبدأ القصيدة بتوزيع أدوار شخصياتها على مقاطع القصيدة الستّة، وبدأ كلّ مقطع بإشارة (●)، هي عبارة عن دائرة صغيرة مملوءة بالسّواد تعين بداية المقطع.

يحتلّ المقطع الأّول ثلاثة أسطر صغيرة من مساحة البياض العام، ويحتلّ المقطع الثّاني سطرين، والثّالث ثلاثة أسطر، والرّابع ثلاثة أسطر أيضا. أّما الخامس فيكتفي بسطر واحد، في حين يمتدّ السّادس إلى أربعة أسطر.

إنّ كلّ مقطع يبتدئ بحركته الشّعرية في المساحة المخصّصة له بغرضه على ما يبقى صمتا يمثله حجم البياض المحيط به.

4-إيقاع الأفكار:

ينبني إيقاع الأفكار من طبيعة وفاعلية القيم الرّمزية التي تحملها الألفاظ المستخدمة داخل القصيدة، وهو إيقاع خفيٌّ نستكشفه من خلال التأّمل والاستغراق في عالم النّص وأجوائه.

فإيقاع الأفكار أساسا يتشكّل لغويا، حيث يقوم الشّاعر بترتيب اللّغة بتشكيلات إيقاعية ترمز للأحاسيس معتمدا على التراكيب، لأنّ التراكيب إيقاع لكن دون صوت.

وغالبا ما يستخدم الشّعر المعاصر إيقاع الأفكار القائم على التوّازي والتّرديد ليحقق الانسجام والوحدة من أجل التعويض على فقدان الانتظام في طول البيت وأنماط التقّفية، ويتّضح ذلك في قصيدة النثر التي لا يظهر إيقاعها إلاّ باستخدام موسيقى

الفكر التي تعتمد على التوّازن والترّادف والتبّاين والتنّظيم التصّاعدي للأفكار.[1] وعلى سبيل المثال قصيدة "المدينة" لـ"أدونيس":

نارنا تتقدم نحو المدينة
لتهد سرير المدينة
سنهد سرير المدينة
سنعيش ونعبر بين السهام
نحو أرض الشفافية الحائرة
حول دوامة الرعب
حول الصدق والكلام
وسنغسل بطن النهار وأمعاءه وحنينه
وسنحرق ذلك الوجود المرقع باسم المدينة[2]

لقد تكّررت في هذا المقطع لفظة المدينة عدّة مرّات، فهي المحور الأساسي في تشكّل الرّمز في القصيدة، وتكرارها يصل إلى حد التشّخيص، إذ يبدأ بها كيان القصيدة وينتهي بها، فهي القطب المناوئ في الصراع الفكري والحضاري والوجودي الذي نهضت عليه القصيدة.

VI_ الإيقاع في قصيدة النثر:

أهّم عامل تقوم عليه قصيدة النثر هو إلغاء قوانين الأوزان العروضية التي كانت تعتبر أهّم عنصر في التعّبير الشّعري، مع الإبقاء على الجوهر الشّعري المتجاوز للمستوى الصّوتي، أي الإبقاء على عمقه الإيقاعي واكتماله التخّييلي.

فقصيدة النثر برهنت على أنّ الإيقاع لا يقتصر على الشّكل العروضي الجاهز، بل يتدخّل في نسج اللّغة الشّعرية بمستوياتها المختلفة. كما أنّ إيقاعها يختلف من قصيدة إلى قصيدة أخرى، لأنّه لا ينحصر في العلاقات الداخلية للنّص فقط، بل يرتبط أيضا

[1]– ينظر صابر عبيد، المرجع السابق، ص ص 52،53.
[2]–ينظر صابر المرجع نفسه،ص 53.

بالحالة النّفسية للشّاعر، فنجد لكلّ قصيدة إيقاعها الخاص، كما لديها عنوانها الخاص ورؤيتها الخاصّة.[1]

ولهذا فإنّ الإيقاع في قصيدة النثر يتميّز بالزّئبقية، أي لا يمكن القبض عليه، كونه لا يوجد في جملة أو في جزء، إنّه موجود في كلّمكان داخل النّ ص في كلّ حرف من حروفه، في كلّ معنى من معانيه.

يرى "عبد الله شريق" أنّ بناء الإيقاع في القصيدة النثر يختلف عن بناء الإيقاع في النّماذج الشّعرية القديمة[2]

فقديما كان الإيقاع يُ بنى حسب الوزن الذي يهيمن على القصيدة، أّما في قصيدة النثر فإنّ الإيقاعُ بنى وفق ما يتلاءم ودلالة الموضوع، إذ يقول :"وإنّما بني إيقاعها الخاص، وتخلف تشكيلاتها الإيقاعية بآليات وطرق مخالفة للّنماذج العروضية والإيقاعية التقليدية."[3] كما أنّ الإيقاع قد يتجلّ ى في قصيدة النثر في عدّة أشكال منها:

–نصوص يكون فيها الإيقاع نتيجة توظيف الشّاعر للتكّرار والتوّازي بمختلف أنواعها، وبذلك لا يخضع هذا النّوع لأي نموذج عروضي أو إيقاعي مسبق. فتخلف إيقاعها الداخلي الخاص، من خلال الممارسة النّصية واستغلال التوّازيات والتفّاعلات الصّوتية والتركيبية.

–ونصوص تتقاطع فيها التفعيلات، سواء بقصد الشّاعر أو من غير قصده، وهذا دون الخضوع للتقنيات العروضية مع استعمال التكّرار والتقّابل والتوّازى.

–ونصوص لا تهتّم كثيرا بالإيقاع إلاّ ما جاء عفويا، فهذه النّصوص تهتّم بشعرية الصّورة الرّمزية والدّلالة، وهذا حسب إحصاء "عبد الله شريق" لنصوص قصيدة النثر في المغرب.

---

[1]– ينظر صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة، دط، القاهرة،ص ص314،313.

[2]– ينظر عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 2003، ص 17.

[3]– ينظر المرجع نفسه، ص ص47،48.

-وصف المدوّنة:

كتاب "قضايا الإبداع" في قصيدة النثر لـ"يوسف حامد جابر"، دراسات في نصوص قصيدة النثر، طُبِعَ لأول مرّة عام 1991م، دار الحصاء للّنشر والتوّزيع دمشق، يتكّون من ثلاثمائة وأربعة وثلاثون صفحة، كُتِبت بخطّ النّسخ على ورق مصفر.

ذو حجم من النّوع المتوسّط، يبلغ طوله واحد وعشرون سم، وعرضه أربعة عشر ونصف سم، غلافه الخارجي الأمامي أسود اللّون، في وسطه مربّع في شكل لوحة تشكيلية ملّونة بالأحمر عليها خطوط بيضاء.

أّما بالّنسبة للخطوط المستعملة لكتابة العنوان، فقد استخدم خطّ الكوفي الحديث لكتابة "قضايا الإبداع"، وخطّ الثُّلُث لكتابة "في قصيدة النثر"،وبنفس الخطّ، لكن بحجم صغير كتب "يوسف حامد جابر". أّما الجهة الخلفية ذات لون أبيض، كُتب في آخرها على اليمين اسم مصّمم الغلاف ألا وهو "أحمد معلا"،وذلك بخطّ النّسخ، وفي الجهة اليسرى دار النّشر بخطّ الكوفي الحديث.

استهلّ "يوسف حامد جابر" كتابه بإهداء صغير الحجم ذو معنى عظيم إلى أّمه، ثّم مقدّمة تبدأ من الصّفحة خمسة إلى الصفحة الحادية عشر، لخّص فيها المؤلّف السّبب الذي كان دافعا له لقيامه بهذا العمل. كما ذكر فيها بعض الكتب التي استند عليها، وقدّم فيها ملخّصا صغيرا لبحثه الذي يتكّون من خمسة فصول.

-الفصل الأول:

يبدأ من الصّفحة الخامسة عشر إلى الصفحة الرّابعة والسّبعون، قدّم فيه دراسة نظرية حول نشأة القصيدة التي وجد فيها مؤثّرات عامّة عمِلَت على ترسيخ هذه القصيدة،وقد تجلّت هذه المؤثّرات في اتّجاهينك: تأثيرات صوفية، وتأثيرات أجنبية. كما وجد أيضا مؤثّرات مباشرة.

-الفصل الثاني:

يبدأ من الصّفحة الخامسة والسّبعون إلى الصّفحة مائة واثنان وثلاثون، تناول فيه اللّغة الشّعرية من خلال ثلاث قواسم، رأى أنّها تضيء معالم التّجربة الشّعرية المتناولة، وهي التّكثيف "تعدّد الدّلالات" التوّتر "الفجوة الدّلالية "، الشّفوية ""كلام الجماعة العفوي"

-الفصل الثّالث:

يبدأ من الصّفحة مائة وثلاثة وثلاثون إلى الصّفحة مائة وستّة وسبعون، خصّص "يوسف حامد جابر" هذا الفصل لدراسة" الصّورة الشّعرية "التي حاول مقاربة مكوناتها من خلال ثلاثة نماذج: هي الصّورة الذّهنية، والصّورة الحسّية، والصّورة المركّبة.

-الفصل الرابع:

يبدأ من الصّفحة مائة وسبعة وسبعون إلى الصّفحة مائتان وأربعون، تناول فيه الرّؤيا الشّعرية من خلال ثلاث مواقف للشّعراء، رأى أنّها تلخّص تجربتهم الشّعرية، وهي: رؤيا الموت، رؤيا الولادة، جدلية الرّؤيا.

-الفصل الخامس :

يبدأ من الصّفحة مائتان وواحد وأربعون إلى الصّفحة ثلاث مائة وثلاثة عشر، في هذا الفصل الأخير تناول فيه دراسة الإيقاع الشّعري وفقا لمستوى البنية المتكّونة:

-**التنّاغم الشّكلي:** وتعرّض في دراسة لكلّ من إيقاع المفردة وإيقاع الجملة.

-**التنّاغم الدّلالي:** وتناول فيه جانبين: إيقاع التوّاصل، إيقاع التمّايز. وأنهى بحثه هذا بخاتمة بدأت من الصّفحة ثلاث مائة وأربعة عشر إلى الصّفحة ثلاث مائة وثمانية عشر، قدّم فيها نظرة سريعة لبحثه.

أمّا بالنّسبة للهوامش والمراجع، فقد خصّص لكلّ فصل هوامشه ومراجعه الخاصّة مصنّفا إيّاها بعد الخاتمة، وهذا من الصّفحة ثلاثمائة وتسع عشرة إلى الصّفحة ثلاثمائة

واثنتين وثلاثين، والورقة ثلاثمائة وثلاثة وثلاثون وثلاثمائة وأربع وثلاثون، كانت تحمل الفهرس.

-الإيقاع الشّعري:

تعيش الّنفس البشرية "حالة غير ثابتة"، وهذا نتيجة الظّروف الاجتماعية والحياتية المتغيرة، وبما أنّ الخلق الشّعري في حالة من الحالات التي تعيشها الّنفس البشرية، فإّنها بالضرورة تعيش حالة مختلفة بين الشّدة والضعف وما بينهما، ومن هنا فإنّ الإيقاع أقرب ما يكون من تماوج الّنفس ومدى انسجامها، لذا يرى "يوسف حامد جابر" أنّ دراسة ظاهرة الإيقاع في صورة محصورة بين تفاعيل "الخليل" وما يصدر عنها من عِلَل مختلفة، يعتبر إجحافا للفاعلية الإيقاعية وقصورا في فهم منطلقاتها، لأنّ هذه التفاعيل محدودة، ولا يمكنها الاستجابة للفاعلية الشّعرية، لأّنها تقف على مستواها الشّكلي فقط، وهذا الأمر لا يتلاءم وطبيعة قصيدة النثر فتخرج عن ذاتها[1]، لأنّ إيقاعها كامن في حركتها الداخلية بنفس المقدار الذي يتجلّى في حركتها الخارجية، لذلك فإنّ إيقاع قصيدة النثر لا يخضع للأوزان العروضية، بل هو عبارة عن ردّ فعل نقوم به للّنفس الشّاعرة المفعمة أو الفاعلة اتّجاه الواقع، والذي يستطيع التّمييز بين هذا التناغم هو المتذّوق المنسجم مع طبيعة التّجربة الشّعرية، وليس الذي يفرض عليها قوالب تقّيدها وتحدّ من حركتها. كما يرى أنّ هناك خطأ، ومن الجدير تصحيحه، وهو عدم الّنظر إلى الإيقاع بالاعتماد على ضعفه أو قّوته داخل سياق الّنص، أو كما تظهره حركة الّنص، وإّنما هو أهّم عنصر فّعال في قصيدة النثر، لأّنه يعد للعلاقات الداخلية المكّو نة للقصيدة وما يتفّرع منها من قيم فنية وجمالية، وهو أيضا نتاج للحركة التي تربط الحركات الصّوتية بالحركة الفكرية[2]

1- يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر العجلوني، ط1، دمشق1991، ص 243.

2- المرجع نفسه، ص 244.

لذلك اعتمد في طريقته للكشف عن الإيقاع أو التناغم الشّعري كما سماه، على بنية النّص بشكل عام وتقسيمها إلى جزئين رئيسيين: تناغم شكلي تفرّع منه نوعان من الإيقاع: إيقاع المفردة، وإيقاع الجملة. وتناغم دلالي: هو أيضا تفرّع منه نوعان من إيقاع التوّاصل وإيقاع التمّايز.[1]

رغم رفضه القاطع للتمّييز بين الشّكل والمضمون، لأنّ باعتقاده أنّ هذا التقسيم هو إساءة للنّص في حدّ ذاته، فلا توجد فكرة بدون معنى، ولا معنى بدون لفظ.

إلاّ أنّه قام بالفصل بينهم، لكن دون أن يغفل عن أي واحد منها أو يهمله، فالهدف الأساسي من هذا هو تقديم صورة متكاملة يمكن أن تكشف لنا عن طبيعة الإيقاع وتعرّفنا على المستويات الإيقاعية التي ينهض بها النّص ويتحرّك من خلالها.[2]

I -التنّاغم الشّكلي:

اهتم "يوسف حامد جابر" في هذا القسم بمعرفة الهيئة التي تقوم على الصّيغ التعّبيرية وعلى الأشكال التي تأخذها هذه الصّيغ داخل فضاء النّص. ويتضمّن هذا المجال أبعادا إيقاعية تعمل هذه الصّيغ على إظهارها، سواء كانت هذه الصّيغ على مستوى شكل المفردة كحضور لغوي صرف أو على مستوى ما يلحق هذه المفردة من لواحق وتلوينات تخصّ هندسة البنية بشكل عام.[3]

فالنّص محكوم بعدّة علاقات قائمة على تأسيسه، كعلاقة النّص بصاحبه أو منتجه الذي يطبعه بطابعه الخاص،وأثناء إنتاجه يخلق إيقاع خاص يتعلّق بالمفردة والجملة معا، وعلاقة النّص ببنيته، وفي هذه العلاقة ينتج إيقاع خاص يوافق الحركة وتحولاتها، وعلاقة النّص بالمتلقي، فباعتبار النّص مادّة منطوقة تعكس علاقة أصلية بين المبدع

[1]- ينظر يوسف حامد جابر، المرجع السابق، ص 244.

[2]- ينظر المرجع نفسه، ص نفسها.

[3]- ينظر المرجع نفسه، ص 245.

والمستوعب، وبفعل هذه العلاقة ينتج إيقاع مقرون بمدى قابلية التفاعل الحاصل بين النّمو والوصول إلى التمّييز.[1]

ولهذا قسّم "يوسف حامد جابر"- التنّاغم الشّكلي- إلى قسمين ثانويين هما: إيقاع المفردة، وإيقاع الجملة.[2]

1-إيقاع المفردة:

المفردة هي الخلية الأساسية التي يتشكّل منها النّص الذي يقوم على موقف فكري معين. لذلك اعتمدها "يوسف حامد جابر" كأّول عنصر ابتدأ به دراسته للكشف عن الإيقاع .[3]

والمفردة باختلاف أشكالها سواء أكانت اسما أو فعلا أو حرفا، فإّنها تكتسب أهميتها من طبيعتها كلفظة أولا، ومن المعنى الذي تؤديه ثانيا، لذلك قام "يوسف حامد جابر" بدراستها وتحليلها إلى مستويات عدّة، من أجل الكشف عن الإيقاع الصّادر منها وهذه المستويات تتمثّل في:

أ-المستوى الصّوتي: في هذا المستوى قام "يوسف حامد جابر" بدراسة الأصوات التي تتشكّل منها المفردة وخصائص هذه الأصوات، ومن ثمَّ استنتاج دلالتها والإيقاع النّاتج عنها، ولم يتوقف عند خصائص الأصوات فقط، بل توغّل في حركة الحرف من ضَمَّة وكسرة وفتحة، وتأثير تكرار كل هذه الحركات، باعتبار أنّ لكلّحرف في اللّغة جرسا، وأنّ الجرس هو انسجام بين النّغمة الأساسية والأصوات الثانوية.[4]
ويساعد هذا الانسجام على تعميق طبيعة الإيقاع تماما، كما يساعد عل تعميق الدّلالة كقضية تريد المفردة الإفصاح عنها.

---

[1]- ينظر يوسف حامد جابر المرجع السابق، ص 245.

[2]- ينظر المرجع نفسه،ص 246.

[3]- ينظر المرجع نفسه، ص نفسها.

[4]- ينظر المرجع نفسه ص 219.

ولدراسة الإيقاع النّاتج من أصوات المفردة، قام بتقسيم هذه الأصوات إلى مقاطع، وأشار إلى كلّ مقطع برمز معين، أشار إلى المقطع القصير وهو مقطع يتكّون من صوت صامت + صوت صائت قصير "حركة قصيرة" برمز(ب)، والمقطع الطويل الذي يتألّف من صوت صامت + صوت صامت ساكن + صوت صائت طويل، ويرمز له بالرمز(–)، ومقطع زائد الطول وهو مقطع يتكّون من صوت صامت+صوت صائت قصير+صوتان ساكنان، أو من ثلاثة أصوات، هي صوت صامت +صوت صائت طويل +صوت صامت ساكن. وهذا النّوع من المقاطع لا تظهر إلاّ أثناء الوقف ورمز له بالرمز(–)، كما أشار إلى مكان النّبر بالرّمز(×)، وفي تشكيله لهذه الرّموز اعتمد على ما حدّده الدكتور"إبراهيم أنيس" في كتابة الأصوات اللّغوية"، كما استند في تقطيعه للأصوات على السياق الذي جاءت فيه.[1]

وأهّم ما توصّل إليه "يوسف حامد جابر" في دراسته لهذا المستوى، هو أنّ الإيقاع الصّوتي ناتج عن ملائمة الأصوات للمعنى الذي يريد الشّاعر إيصاله، كما أنّ انتقال النّبر من مقطع إلى مقطع آخر يمنح المفردة إيقاعا صوتيا خاصّا.[2]

ب–المستوى التركيبي: عالج "يوسف حامد جابر" في هذا المستوى من النّاحية الصّرفية ودورها في تعميق التنّاغم وإنتاج الإيقاع.

فالمفردة سواء أكانت اسما أو فعلا أو حرفا، أو ما يتفّرع عنها من أقسام ثانوية، فإنّها تشكّل تناغما خاصّا. ينتج عن تكرار الحروف وتمازج الأفعال الماضية والمضارعة أو الأفعال الحركية ذات الطّبيعة الاستمرارية والحيوية مع الأسماء الجامدة والصامتة. كما اهتّم بدراسة البنية التركيبية للفعل الذي يتمّيز بالفاعلية، وهذه الأخيرة تلعب دورا هامّا في خلق الإيقاع، وأعانت المتلقي على الشعور بهذا الإيقاع.[3]

[1]– ينظر يوسف حامد جابر، المرجع السابق ، ص 250.

[2]– ينظر المرجع نفسه، ص 253.

[3]– ينظر المرجع نفسه ، ص 250.

أّما المستوى الدّلالي: فقد تطّرق إلى المدلولات التي تحملها المفردة ومدى ملائمتها للموضوع الذي يريد الشّاعر معالجته، ومدى احتوائها للحالة النّفسية التي يشعر بها الشّاعر أثناء نظمه للّنص الشّعري، فقدرة الكلمة على إيصال الشعور بصورة واضحة يلعب دورا هاّما في الكشف عن الإيقاع.[1]

إلاّ أنّ ما نلاحظه في هذا القسم هو تركيز "يوسف حامد جابر" على المستوى الصّوتي بشكل كبير مقارنة بالمستويات الأخرى في دراسته للمفردة، وإعطائه أهمية كبيرة، وهذا راجع ربما إلى طبيعة هذا القسم.

2-إيقاع الجملة:

الجملة هي العمود الفقري الذي ينبني عليه النّص، وليس النّصوص فحسب، بل الكلام الإنساني بصفة عاّمة، لذا فإنّ الإيقاع الذي ينتج عنها مهّم جدا في النّص لأنّ هذا الأخير هو عبارة عن مجموعة من الجمع.[2]

كما لعبت المفردة دورا هاّما في توليد الإيقاع، فإنّ الجملة تلعب الدور الأم في تكوينه، فباعتبار الجملة أساسا إيقاعيا أولا، فإنّ إيقاعهما يقوم بفعل عنصرين هاّمين هما: أولا يقوم على حركة عناصرها المشكّلة في إطارها كجملة، ويتجسّد هذا العنصر مثلا في تغيير أسلوب الجملة من أسلوب خبري إلى أسلوب إنشائي أو العكس، أو تغير نسجهما العادي كتقديم خبرها على مبتدئها أو فاعلها على فعلها، ومثل هذه الحركة في النّ ص تمثّل رغبة في كسر معالم الهيئة الواحدة وخلق حالة التعّددية أو انفصام داخل الهيئة ذاتها، أو بانتقال النّبر من مقطع إلى مقطع آخر، أو وقوفه على مقطعين ليسا من طبيعة واحدة. كما تقوم ثانيا على حركة الجملة ذاتها ككتلة حركية، وعلى توجهاتها داخل المجال النّصي.[3]

[1]- ينظر يوسف حامد جابر، المرجع السابق، ص 264.

[2]- ينظر المرجع نفسه، ص 265.

[3]- ينظر المرجع نفسه، ص نفسها.

ولحصر حركة الإيقاع في الجملة، قام "يوسف حامد جابر" بدراسة الخصائص التي تتمتّع بها سواء على مستوى موقعها داخل النّص بمختلف مستوياتها.[1]

II -التنّاغم الدّلالي:

النّص الشّعري كغيره من النّصوص الأدبية لديه وجهان: واحد ظاهر ويتمثّل في الشّكل، والآخر باطن ويتمثّل في الدّلالة، لذلك اهتّم "يوسف حامد جابر" بالكشف عن الإيقاع النّاتج عن الدّلالة تماما، كما اهتّم بالتنّاغم الشّكلي، لأّنه لا يقلّ أهمية عن الآخر. وفي هذا سنستعرض أهّم القضايا التي تطّرق إليها "يوسف حامد جابر" من أجل الكشف عن الإيقاع الدّلالي، أو كما سّماه التنّاغم الدّلالي.[2]

عّرف "يوسف حامد جابر" هذا التنّاغم على أّنه التنّاغم المؤّسس من تفاعل الدّلالات في حركة البنية، أي الفاعلية التي تدفعها الحركة الدّلالية داخل النّص، وهي فاعلية لا تقلّ أهمية عن الفاعلية الشّكلية.[3]

وللكشف عن هذه الفاعلية، قام "يوسف حامد جابر" بتتبُّع الحركة الدّلالية داخل النّص، فوجد أنّ هذه الحركة تأخذ مجريين هما: إيقاع التوّاصل، وإيقاع التمّايز، فالمجرى الأّول يسمح لنا برؤية ما يمكن أن توجده الحركة الدّلالية داخل النّص من آثار تشير إلى فاعلية حضورها.

أّما المجرى الثاني فيسمح لنا برؤية التعّددية الدّلالية إن ُوجدتفي الن ّص، ولكلّ مجرى منهما إيقاعه الخاص به ينسجم مع حركة النّص ذاته.[4]

---

[1]- ينظر يوسف حامد جابر، المرجع السابق، ص 266.

[2]- ينظر المرجع نفسه، ص 286.

[3]- ينظر المرجع نفسه، ص نفسها.

[4]- ينظر، المرجع نفسه، ص 287.

1-إيقاع التوّاصل:

عرّفه "يوسف حامد جابر" على أنّه "انسجام الحركة الدّلالية فيما بينها، مما يدفع إيقاعا يحمل خصائص متشابهة".[1] أي أنّ الدّلالات التي تنقلها البنى بنية النّص تتحرّك وفق انسجام مع عناصر البنية ذاتها، والمسار الذي تأخذه هذه الدّلالات مسار خاص بها لا تنازعها فيه أي فعالية أخرى، وبذلك تقوم بوسم جميع عناصر البنية بفعالية مماثلة، فتعطي النّص هوية خاصّة يتحدّد بها.

تتفاعل هذه الحركات وتنمو فتخلف سياقا متوالفا يقوم بتوليد حركة إيقاعية ذات خصائص متشابهة تندفع إلينا بالقوّة التي تمليها الدّلالات وتنهض بها.[2]

ولكي يكشف "حامد جابر"عن إيقاع التواصل داخل النّص الشّعري، قام بتتبُّع ومراقبة حركة الدّلالات من أجل الوقوف على طبيعة التنّاغم الذي تحدثه هذه الدّلالات من أجل الخصائص المؤسّسة لهذا التنّاغم، وبالتالي تهّيئ النّص كلّه للدخول في نسيج متماسك.[3]

وتمثّلت هذه المراقبة في الإلمام بالتفّاصيل الدّلالية للنّصوص، لأنّ هذه التفّاصيل تدفع إيقاعا متناسقا، وتتبع حركة الدّلالات في النّص التي تتّصل ببعضها البعض، فوجد إنّها تصبغ بعضها البعض لتشكّل فعالية واحدة مثلا: الصّيغ ذات طبيعة جامدة تتّصل بصيغ ذات طبيعة متحركّة، فتصبغ الصّيغ المتحرّكة الصّيغ الجامدة، فتعطي في النّص طبيعة حيوية وحركة شاملة.[4]

كما اهتّم أيضا بمعرفة الخصائص المؤسّسة المولّدة للإيقاع كالخصائص الصّوتية النّاتجة على مستوى التنّاغم الصّوتي وتفريعاته المختلفة، سواء كان التمّاثل الصّيغ وتكرارها، أو بما يحيل إليه السياق مع النّظر إلى الجانب الدّلالي الذي تحمله هذه

---

[1]- يوسف حامد جابر، المرجع السابق، ص 318.

[2]- ينظر المرجع نفسه،ص 287.

[3]- ينظر المرجع نفسه، ص 288.

[4]- ينظر المرجع نفسه، ص 290.

الصّيغ ومدى انسجامها مع جانبها الصّوتي.[1] وأثناء تتبُّعه لحركة الدّلالات لاحظ أنّ الإيقاع لا يأتي في حركة السياق وانسجام عناصر الموضوع فيه بقدر ما يأتي من الّنشاط الإشاعي الذي يتكشف عن طبيعة موقف الشّاعر.

2-إيقاع التمّايز:

عرّف "يوسف حامد جابر" إيقاع التمّايز على أّنه إيقاع ينهض بتعدّد المستويات داخل النّ ص الذي ربّما يعني تفاعلا فيما بين الحركات المتمايزة والّناتجة عن انكسار حركة البنية، مما يفيد ولادة حركات جديدة، قد تحمل خصائص مغايرة.[2]

ينهض إيقاع التمّايز على تعدّد المستويات الّناتجة عن الحركات الدّلالية المتضادّة داخل الّنص،وهذا عكس إيقاع التواصل الذي يتولّد عن حركة الدّلالات ذات المستوى الواحد الذي رغم التقاطعات التي تعترض مسار هذه الحركات، تبقى الخاصّية الأساسية التي تحدّد موقع الّنص وترسّخ اتّجاهاته. فعالم التضاد الذي يحكم على الحركات الدّلالية في إيقاع التمّايز يعمل على تقسيم الّنص إلى أكثر من مستوى، فإنّ مسارها وفقا لما هو محدّد يسمح لنا بالوقوف على خصائص النّ ص الأساسية والحكم عليه بعد معرفة انتمائهوالخطّ الذي يقف عنده.[3]

فالتّضاد الذي تتأّسس عليه حركة البنية والذي يتمّيز بالتعّددية، ليس هو دائما ذلك الانفصال الذي يحدث على مستوى الحركات داخل الّنص، عندما يتفاعل مع الوجود بشكل سرّي، فيتيح للقارئ الدخول إلى أعماقه ومراقبة الموقف الشّعري المتولّد، وهو يبني للقارئ دائما خلاصا لا يتاح له التعّرف إليه في الواقع أو تحقيقه موقف الشّاعر، كذلك يلعب دورا هامّا في تشكّل الإيقاع.[4]

---

[1]- ينظر يوسف حامد جابر، المرجع السابق،ص 300.

[2]- ينظر المرجع نفسه، ص 318.

[3]- ينظر المرجع نفسه ص 303.

[4]- ينظر المرجع نفسه، ص 295.

كما قام بالوقوف على المحاور التي بها ينفتح الإيقاع وكذلك النّص ذاته وهي: المحور الدّلالي، والمحور الشّكلي، ومحور علاقة الشّاعر بالواقع، ومحور العلاقة بين الشّاعر والنّص، أي اللّغة وما يربط بين هذه المحاور هو خيط الإيقاع الذي يكون بمثابة الرّابط بين أطراف النّسيج الشّعري.[1]

وفي الأخير وجد "يوسف حامد جابر" أنّ دلالات النّص بتجلياتها المعقّدة تسعى إلى التّآغم فيما بينها، وهي على الرّغم من امتدادها ومحاولات الانفلات الذي تطمح إلى تحقيقه، غير أنّها محكومة بكونها تنطلق من زاوية معينة مستهدفة التّعبير عن موقف محدّد، تعمل على صياغته مقومات النّص الدّلالية بمختلف فروعها.[2]

وقيامه فيه على مستوى التّوازي أو على مستوى تغليب مختلف الحركات، وإنّما هو جدل الحركات ذاتها. ومهما كان مستوى هذا الجدل فالتّمايز في هذا النّص يخلق تفاعل بين الحركات الدّلالية مع بعضها البعض، ومن هذا التفاعل تتولّد حركات جديدة تحمل خصائص مغايرة للخصائص التي تولّدت منها، فتصبح رؤى النّص من خلال هذه التفاعلات الجديدة التي تحدّد خصائص الحركة الجديدة.[3]

وللكشف عن إيقاع التّمايز في النّص الشّعري قام "يوسف حامد جابر" بتحديد الانكسار الذي يحكم مسار البنية والمخلّف لعدّة مستويات متعارضة وكلّ مسار يعمل على دفع إيقاعه الخاص.

فلاحظ أنّ الإيقاع رغم تولّده عن تعارض المستويات إلاّ أنّه لا يستقلّ إيقاع كلّ مستوى عن الآخر.[4]

---

[1]- ينظر يوسف حامد جابر،المرجع السابق، ص 300.

[2]- ينظر المرجع نفسه، ص 302.

[3]- ينظر، المرجع نفسه، ص 309.

[4]- ينظر المرجع نفسه، ص 311.

وفي الأخير توصّل "يوسف حامد جابر" إلى أنّ الإيقاع في هذا المستوى يقف على طبيعة الحركة الداخلية للّنص وتفاعلاتها، كما استطاع عن طريق تتبُّع مسار الحركات الداخلية، أن يكشف عدّة أنواع من نص واحد.[1]

-نظرة نقدية:

رغم مجهودات "يوسف حامد جابر"في الكشف عن الإيقاع في قصيدة النثر إلاّ أنّ هناك الكثير من النقاد العرب وجهوا له نقدا لاذعا، لا في طريقته للكشف عن الإيقاع، وإّنما كونه بالغ في حصر الإيقاع الداخلي على قصيدة النثر، كونها تخلّت عن الأوزان الخليلية، ومن أهّم من قاموا بنقد "حامد جابر"، "صلاح فضل" في كتابه "الأساليب الشعرية المعاصرة"، يقول:"إنّ هناك بعض النقاد العرب مثل "يوسف حامد جابر" في كتابه "قضايا الإبداع في قصيدة النثر" يبذلون جهدا تحليليا فائقا للبرهنة على امتلاء قصيدة النثر بالإيقاع الداخلي،بالّرغم من إلغائه للإيقاع العروضي، ويغفل هؤلاء حقيقة لافتة وهي تلك القصيدة لا توجد بفضل الإيقاع الداخلي ولا تتميّز نتيجة له، فالقصيدة العروضية بدورها مفعمة به، والنثر العادي يتضّمنه أيضا، ومن ثمَّ فإنّ هذا الإيقاع الداخلي لا يمثّل في أقصى حالاته وفاعلية سبب وجود قصيدة النثر حتى يكون مجال تعويض فيها، ومناط التّحليل الشّعري لها، إذ إّنه كامن في طبيعة اللّغة ذاتها ومائل في أدواتها التّعبيرية، سواء كانت شعرية أو نثرية، أو لنقل-كما يقول علماء الألسنية الشعرية- إّنه أحد مظاهر الشعرية في اللّغة عامّة، ويتوفر في النثر بدرجات متفاوتة، لكّنه يبلغ ذروته عندما يتجسّد في الإيقاع العروضي والحالات البديعية الفائضة في فضائه، فليس ما تتميّز به قصيدة النثر، إذا هو تفعيل الإيقاع الداخلي لتعويض الخارجي، وإلاّ كان علينا أن نعزل نظام الإيقاع في النثر بما فيه من حالات الّنبر والتّجانس الصّوتي لنحدّد الّدرجة الفائقة التي تبلغها قصيدة النثر، ولكن التوظيف الجمالي الفّعال فيما هو انخفاض درجة الإيقاع المعهودة في الّنظم في محاولة للعثور على آليات التّحفيز الإيقاعي المتغّيرة بطريقة غير معيارية، تخصّ كلّ نص على حدّة

[1]- ينظر يوسف حامد جابر، المرجع السابق، ص 313.

بحيث لا يمكن وضع قواعد عامّة لها، لأنّها تجيء خصّيصا لنفس القواعد وإثبات التغّاير"[1]

نلمس إجحافا صادرا من نظرة "يوسف حامد جابر" للعناصر الأخرى المكّونة لقصيدة النثر، كونها نظرة أحادية خصّها بالإيقاع الداخلي فقط. الأمر الذي جعله محلّ انتقاد لاذع، فالإيقاع في قصيدة النثر هو بمثابة الخيط الّرابط بين عناصر بنيتها، فالعلاقة بينه وبينها علاقة تكاملية لا يستغني كلّ منهما عن الآخر.

[1]– صلاح فضل، الأساليب الشعرية المعاصرة، ص 315.

-خاتمة:

من خلال دراستي لهذا الموضوع الذي تناول البحث عن طبيعة الإيقاع في قصيدة النثر، تخلص إلى أهّم النتائج التي نجملها فيما يلي:

- ✓ لم يتوصّل الباحثون اللّغويون العرب والغرب إلى وضع حدٍّ للإيقاع.
- ✓ الإيقاع في قصيدة النثر ذو طبيعة زئبقية متملّصة لا يمكن الإحاطة به.
- ✓ الإيقاع هو انسجام ناتج عن تفاصيل عناصر بنية النّص.
- ✓ الإيقاع في قصيدة النثر لا يخضع للأوزان العروضية، وإنّما هو تفاعل عناصر النّص الشّكلية والدّلالية.
- ✓ موقف الشّاعر أيضا يلعب دورا هامّا في خلق إيقاع خاص.
- ✓ يكمن إيقاع قصيدة النثر في بنيتها الشّكلية تماما وبنفس المقدار الذي يكمن في بنيتها الدّلالية .

وفي الأخير يمكن القول أنّه رغم أهمية الإيقاع الكبيرة في قصيدة النثر ، إلاّ أنّه لا يمثّل العنصر الوحيد الذي به تتميّز وهذه النقطة بالتّحديد هي ما أخذ على "يوسف حامد جابر" الذي اعتبره أهّم عنصر في قصيدة النثر، مما جعله محلّ انتقادات لاذعة.

-قائمة المصادر والمراجع:

المصادر:

1-أبو الفضل جمال الدين بن منظور، لسان العرب، دار صادر، ط5، بيروت، 2005.

2-ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، دار الكتب العلمية، ط1، لبنان، 1982.

3-الخليل بن أحمد الفراهدي، العين، تحقيق مهدي المخزومي، إبراهيم السامدي، مج2، دار النشر، د ط، بغداد، 1981.

4-الفيرز أبادي، القاموس المحيط،مج3، دار الجيل، بيروت، دط.

5-لويس معلوف، المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، ط40.

المراجع:

1-جون كوين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، دار غريب، ط4، القاهرة 1995،

2-حاتم الصكر، حلم الفراشة الإيقاع الداخلي والخصائص الفنية في قصيدة النثر، دار الأزمنة للنشر،ط4، عمان 2010.

3-رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، ترجمة الولي محمد ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988.

4-شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، زهراء المشرق، ط3، القاهرة، 1998.

5-صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة، د ط، القاهرة.

6-عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النثر، منشورات إتحاد كتاب المغرب، ط1، المغرب.

7-عبد الله تبرماسين، البنية الإيقاعية المعاصرة في الجزائر، دار الفجر، ط1، القاهرة2003.

8- عبد تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر، ط1، القاهرة، 2003.

9- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات إتحاد الكتاب العرب،دط، دمشق،2001.

10- يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، العجلوني، ط1، دمشق، 1991.

-فهرس الموضوعات:

-مقدّمة.

-الفصل الأول: ماهية الإيقاع.

-تعريف الإيقاع.....(04)

-عناصر الإيقاع.....(09)

-أنماط الإيقاع.....(12)

-الإيقاع في قصيدة النثر.....(17)

-الفصل الثّاني: طبيعة الإيقاع في قصيدة النّثر في كتاب "قضايا الإبداع" لـ "يوسف حامد جابر".

أ-الإيقاع الشّكلي.....(22)

-إيقاع المفردة.....(23)

-إيقاع الجملة.....(25)

ب-الإيقاع الدّلالي.....(26)

-إيقاع التوّاصل.....(27)

-إيقاع التمّايز.....(28)

-خاتمة.

-قائمة المصادر و المراجع.